جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية: الآداب واللغـــــات

قسم : اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي :.....

رقم التسجيل :MLCT 01/11

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في: الأدب العربي

تخصص : النقد المسرحي في الجزائر

العنــوان

سيمياء النص الدرامي الجزائري

مسرحية "كل واحد وحكمه "لكاكي أنموذجا

إعداد الطالب

وليد شموري

تاريخ المناقشة : 2014/12/17

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة :

- أ .د. جمال حضري	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	رئيسا.
- أ. د. بلخير عقاب	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا.
- د. لخضر حشلافي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة الجلفة	ممتحنا.
- د. ناصر بركة	أستاذ محاضر (ب)	جامعة المسيلة	ممتحنا.

السنة الجامعية: 2015/2014

مقدمة

مقدمة:

الحمد لله وحده لا شريك له، حمدا توجبه سوابغ نعمته، ولنعمة واحدة لا يوفيها بعض حقها الحامدون ولا شكرُ الشاكرين آناء الليل وأطراف النهار، دهرَ الداهرين وأبد الآبدين، وصلى الله على نبينا محمد رسول الله المبلغ عن ربه، بلغ الرسالة وأدى الأمانة، فأخرجنا بها من الظلمات إلى النور، وأنقذنا بها من نار جهنم، ما تبعنا هدي القرآن العظيم، ولزمنا سنة رسوله الأمين، صلى الله عليه وسلم كثيرا وصلى الله على أبويه الرسولين الكريمين إبراهيم وإسماعيل، وعلى سائر الأنبياء والمرسلين أما بعد:

من المتعارف عليه أن النّص المسرحي يكتب لكي يمثّل لا لكي يقرأ كعمل أدبي فحسب، غير أننا قرانا نصوصا درامية بالمتعة التي قرأنا بها الروايات والقصص، فالأعمال المسرحية القابعة بين الكتب في شكل كلمات وجمل وحوارات والتي أنتجها مبدعون من أمثال (شكسبير) و(إبسن) و(تشيكوف) و(يونسكو) و(جان جينيه) و(بكيت) و (بيراندللو) و(سعد الله ونوس) و(محي الدين زنكنة) وغيرهم من الذين لا تزال أعمالهم تلقى اهتماما كبيرا من طرف القراء وغالبا ما تقارن بالراويات لانتماء الجنسين المسرحي والروائي للعائلة الأدبية.

إننا نلاحظ وجود خيط سردي في أي نص درامي فهو- أي النص الدرامي- يتمحور حول قصة أو حكاية لها في معظم الأحيان حبكة ولا يخلو من عنصر درامي مهم هو الحوار لذا نجد الكثير من الأعمال الروائية حولت إلى نصوص مسرحية، ومن هنا فالنص الدرامي قطعة ثابتة في العمل المسرحي فقناته الكتابية خصبة وثرية بالدّلالات والمعاني والنظم السيمائية، وهكذا يصبح النص هو المادة الأولية التي يتم في ضوئها تشكيل العلاقات والبنى التكوينية للفضاء الدرامي. إنه يتوفر على دوال لها حدودها المادية من حروف وكلمات وجمل متسلسلة، بل يتوفر على مدلولات أيضا ذات مستويات مختلفة في النص فيكون النص الدرامي بهذا عملية إنتاجية وفضاء يتصل فيه المؤلف مع القارئ هذا النص الذي لا يكف عن التفاعل. بحكم أنه عالم فيه الكثير من الافتراض والانفتاح الخيالي للقارئ.

يحاول هذا البحث طرح إشكالية مهمة باعتقادي كونه يتناول فنّا دخيلا على العالم العربي عموما والجزائر خصوصا وهو المسرح وتحديدا النّص الدرامي و أهم المكونات والنظم السيميائية التي يحويها باعتباره قطعة مهمة في أي عمل مسرحي، وقد أثيرت مرارا وتكرارا الأسئلة التي تتعلق بإشكالية كلاسيكية وهي ثنائية النص/ العرض والتي خاض فيها النقاد بشكل واسع، إلا أننا في هذا الطرح نحاول إبراز بعض الجوانب المهمّة في النّص الدرامي ليس على حساب العرض – باعتبار كل منهما يكمل الآخر- وإنما محاولة منّا لتسليط الضوء على كيفية تشكل النّص الدرامي و بعض معالم بنائه السيميائية.

فما هي أهم المعالم والنظُم السيميائية التي يتشكل منها النّص الدرامي؟

لقد وسمت هدا البحث بـــ: **سيمياء النّص الدرامي الجزائري مسرحية "كل واحد وحكمه" لولد عبد القادر عبد الرحمان (كاكي) أنموذجا**، وما دفعني إلى تناول هذا الموضوع رغبة البحث في المسرح الجزائري خصوصا، وكذا قلة الدراسات التي تتناول النصوص المسرحية الجزائرية وفق المناهج النقدية الحديثة خاصة تلك التي تتعلق بالنصوص المكتوبة بلغة عامية، محاولة فهم بعض إجراءات وتطبيقات المنهج السيميائي على النّصوص الدرامية وكذلك ما يملكه (كاكي) من أساليب في كتاباته المسرحية والتي في غالبها مستمدة من التراث الجزائري، مستعينا بخطة تتمثل في مدخل تطرقت فيه إلى جذور المسرح الجزائري وكذا مسار تطوره تاريخيا، والى مسرح ولد عبد الرحمان كاكي، كما تحدثت عن السيمياء من حيث دلالة المصطلح وتطوره وكذا موضوع السيمياء وهو العلامة ومفهومها وكيف تناولها سوسير وبيرس لأتحدث عن الاتجاهات المعاصرة للسيمياء وفي الفصل الأول وهو الشقّ النظري، والذي عنونته "معالم سيميائية في مضمون النّص الدرامي وتحدثت عن مكونات النص الدرامي بدءا بالعنوان مرورا بالشخصية والفضاء والحدث وصولا إلى اللغة والحوار أما في الفصل الثاني فكانت الدراسة تطبيقية على نص "كل واحد وحكمه" وفق تسلسل مكونات النص في الفصل النظري ثم خاتمة خلصت فيها إلى أهم النتائج المتعلقة بالبحث.

وقد قادتني هذه الدراسة إلى استخدام بعض إجراءات المنهج السيميائي باعتباره المنهج الأنسب للدراسات التي تتعلق بالمسرح، حيث استعنت من خلاله بالعديد من المراجع أهمها: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، نماذج من المسرح الجزائري والعالمي لمؤلفته طامر أنوال وأيضا "آلية التلقي في دراما توفيق الحكيم" لعصام الدين أبو العلا، وكذلك "قراءة النص المسرحي –دراسة في شهرزاد لتوفيق الحكيم–" لحسن يوسفي و"المسرح في الجزائر" لصالح لمباركية.

ولعل أهم الصعوبات– التي قد تعترض أي باحث – هي ما يتعلق باقتفاء المادة العلمية وتفرقها وتناثرها في ثنايا الكتب والمجلات والمقالات وكذلك قلة الدراسات الحديثة عن المسرح الجزائري في شقها السيميائي خاصة المكتوب منها بلغة عامية، ولكنها كانت محفزا ودافعا قويا لإنجاز العمل وختاما أشكر الله عز وجل على أن أعانني على إتمام هذا العمل كما لا يفوتني أن أتقدم بالشكر لأستاذي المشرف الدكتور عقاب بلخير على ملاحظاته وتوجيهاته وأشكر أيضا كل من ساعدني في إتمامه، ولئن أخذ هذا البحث صبغته النهائية فإنني لا أدّعي كماله أو خلوّه من كل عيب وأنا أول من يعترف بما قد يكون فيه من نقائص فإن أصبت فبتوفيق من الله وإن أخطأت فمن نفسي وما الكمال إلا لله عليه توكلت وبه أستعين.

مـــــدخل

تمهيد

أولا: بذور المسرح الجزائري

ثانيا: مسار تطور المسرح الجزائري

ثالثا: مسرح ولد عبد الرحمان (كاكي)

رابعا: السمياء دلالة المصطلح.

خامسا: العلامة المفهوم والمصطلح.

سادسا: اتجاهات السيميولوجيا المعاصرة.

تمهيـــد:

يعدّ المسرح مرآة صافية تعكس واقع المجتمع من خلال ما يقدمه من عروض مسرحية نصوصها تستند للواقع الذي يعيشه المجتمع فتقتبس منه الكثير من الأحداث والوقائع ليتم تجسيدها إلى عروض مسرحية مختلفة تهدف لتسليط الضوء على واقع المجتمع سواء من حيث الاستقرار أو من حيث المعاناة فقد عني به الإنسان منذ القديم خاصة اليونانيون ،لما له من دور كبير في التأثير على المجتمع،بالمقابل نجد أنّ هذا الفن المسرحي قد ظهر متأخرا في عالمنا العربي،عدا تلك الأشكال المسرحية كخيال الظل والحكواتي وغيرها.

وكغيرها من الأقطار العربية عرفت الجزائر هذا الفن،إلا أنّ اغلب الباحثين اتفقوا على أنّ جذور وبداية المسرح الجزائري كانت على شكل عروض شعبية وأغان تقام في المقاهي والأسواق، وبالتالي لم يعرفوا هذا الفن بمفهومه الغربي،ونفس الأمر بالنسبة لباقي الدول العربية،ولعل ابرز العروض التي ظهرت في الجزائر ما يسمّى "المدّاح والقوّال وهي دراما شعبية ظلت حتى احتلت الجزائر من طرف فرنسا التي أنشأت دار الأوبرا للمسرح وبدا بعض المثقفين الجزائريين يهتمون بالمسرح الجزائري وحاولوا تطويره .

وقد قدمت دراسات عديدة حول المسرح الجزائري كانت في أغلبها تهتم بجانبه التاريخي ومساره وتطوره ومنها ما ركّز على النصوص ومنها ما ركز على العروض المسرحية، إلا أن تلك الدراسات التي حاولت مقاربة النصوص المسرحية وفق مناهج حديثة كانت قليلة خاصة تلك الدراسات السيميولوجية التي تهتم بالمسرح.

إنّ المجالات التي تناولتها السيمياء بالدراسة والتحليل متعددة حيث إنها تمكنت من صياغة أسئلتها وقضاياها بنظرتها للظاهرة الإبداعية مهتمة خاصة بالنص ومحاولة تحليله بشكل علمي ودقيق مركزة على تنظيمه الداخلي وكيفية تشكله وتفسير منظوماته العلاماتية المستوحاة من مكونات التجربة الاجتماعية والعلمية والثقافية والأدبية . فكيف تطور المسرح الجزائري؟ وماهي السيمياء وما موضوعها وتطبيقاتها في النص المسرحي؟

- **أولا– بذور المسرح الجزائري :**

إن نشأة الفن المسرحي الجزائري ليست وليدة العصر الحديث، بل انّه حسب بعض المختصين ضارب بجذوره في عمق التاريخ الجزائري كما يرى عز الدين جلاوجي «المجتمع الجزائري أعرق بكثير من هذه الفترة، والنشاط المسرحي نصّا وتمثيلا هو نشاط ارتبط بكل المجتمعات الانسانية على اختلاف مستويات الرقي فيها وعلى اختلاف أشكال المسرح عندها ولو خالف الشكل الذي تألفه البشرية عندنا اليوم بحكم شيوع الأشكال الغربية في مناحي الحياة» وبالتالي فهو هنا يقر بوجود اشكال مسرحية في المجتمع الجزائري قديما كغيره من المجتمعات الغربية الأخرى.[1]

ويورد الأستاذ أحمد بيوض في كتابه "المسرح الجزائري" شهادات لبعض الرّحالة عن مشاهدهم لمسرح القاراقوز في أماكن مختلفة من الجزائر قائلا:« ويذكر الرّحالة الألماني مالسان Malastain انه شاهد قبل هذا التاريخ مسرح القاراقوز وذلك عام 1847،ومن هنا يمكن القول إن الإنسان الجزائري عرف قديما الفن المسرحي دون أن يرد في مخيلته كفنّ له أصوله وقواعده، فاستخدم عروضا للفرجة، وألعابا بهلوانية وطقوسا احتفالية أخرى تتعلق بالأعراس والجنائز وكذا الاحتفالات الموسمية كالحرث والحصاد باعتبارها تمثل مظاهرا اجتماعية حياتية لابد أن يشارك فيها أو يشاهدها على الأقل.[2]

لقد بدأ المسرح عندنا شعبيا "في الساحات العمومية، في الأسواق مع إلقاء شعراء الملحون لقصائدهم والمدّاحين لإشعارهم فالمديح النبوي بعدّ تعبيرا شفويا وحركيا إيمائيا (جسمانيا)والذي غدا على مسارحنا في شخص القوال (المدّاح)،وليس هنا فحسب بل تعدّاه إلى مسرح البايات (مسرح الظل)"،وفي العهد الروماني كان للملك البربري (يوبا الثاني) الفضل في رعاية الآداب والفنون في عهده وكان شديد الاهتمام بالمسرح فاقام مسرحا بمدينة شرشال التي كانت تعرف ب(كيساريا).[3]

كمايذهب الباحث عز الدّين جلاوجي إلى القول إنّ الرومان كانوا ينقلون هذا الفنّ إلى أيّ مكان يصلون إليه حيث يعمدون بالدرجة الأولى إلى إنشاء عدد كبير من المدن الداخلية والساحلية..

وقد شملت هذه المدن كثيرا من المرافق الضرورية كالمباني الحكومية والمكاتب والمعابد وأقواس النصر والحمامات والحوانيت والأسواق ومعاصر الزيتون والساحات والملاعب والاسطبلات ولعلّ أهمّها جميعا

---

[1]– عز الدين جلاوجي– الفن المسرحي في الأدب الجزائري ط1،دار هومة،2000،ص .19

[2]– احمد بيّوض ،المسرح الجزائري نشأته وتطوره، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر 1998،ص 12وما بعدها .

[3] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء للنشر والتوزيع ط2 ،2007 ، ص 12

المسارح نصف الدائرية التي ما زالت قائمة حتى الآن في كثير من المدن منها جميلة وتيمقاد وتبسّة وشرشال وسكيكدة. وهذه بعض المدن التي أقيمت فيها المسارح :[1]

المدينة	عدد المتفرجين	الحقبة الزمانية
شرشال	6330	عهد يوبا الثاني 8م 18م
قالمة	مجهول	50م 150 م
جميلة	3500	150م
امداروش	1200	200م 300 م
تيمقاد	5000	168م
خمسية	2900	200م 300م

ولعلّ من أبرز الذين أرسوا دعامة الفن المسرحي في الجزائر وحاولوا إدراجه ضمن الوسائل التثقيفية في الأوساط الشعبية هو الأمير خالد الذي نشأ في كنف الأسرة الجزائرية المسلمة التي وقفت في مواجهة العدو الغاصب ابتداء من الشيخ (محيي الدين) والد الأمير عبد القادر بحكم وجوده في فرنسا واطلاعه على أهمية المسرح في إيقاض الأمة، لذلك فقد طلب من المصري جورج ابيض حين التقى به في باريس سنة 1910 أن يبحث له بعض المسرحيات لتمثيلها في الجزائر وعند عودته إلى القاهر أرسل عدة مسرحيات سنة 1911 منها مسرحية ماكبث لشكسبير، تعريب (محمد عفت المصري) ومسرحية "المروءة والوفاء" لخليل اليازجي ومسرحية "شهيد بيروت "للشاعر حافظ إبراهيم، وقد أسس الأمير خالد ثلاث جمعيات فنّية وقدمت عديد العروض.[2]

ثانيا– مسار نشأة وتطور المسرح الجزائري:

مرّ المسرح الجزائري بعديد المراحل أثناء تطوره في ظل السلطات الاستعمارية وقد تراوح النشاط المسرحي بين الازدهار والركود تبعا لاعتبارات عديدة وقد سار المسرح الجزائري عبر فترتين مهمتين فترة ما قبل الاستقلال وفترة بعد الاستقلال.

1– **قبل الاستقلال:** ويمكن تقسيمها إلى خمسة مراحل" .

– **المرحلة الأولى:1926/1932**

عرفت هذه المرحلة انطلاقة مسرحيين هواة، عمدوا إلى تنشيط الحركة المسرحية بما يوافق طبيعة المجتمع الجزائري، والعمل على تبليغ رسالة مقومات الأمة الجزائرية، وخلف فضاءات فكرية « فقد عالج

[1] المرجع السابق: ص 12.

[2] المرجع نفسه: ص 37.

رجال المسرح (علالو)، (قسنطيني)، (باشطارزي) قضايا مكافحة الأمراض الاجتماعية وتعاطي الخمر والمخدرات وكذا توعية المرأة»[1].وقد تراوحت أعمال هؤلاء المسرحيين من حيث اللغة بين الفصيحة والعامية، إذ لجا اغلبهم إلى الكتابة بلغة عامية ،من اجل خلق جمهور يتذوق متعة هذا الفن الجديد ،وقد تمكنوا من استمالته وتوعيته على مختلف النواحي السياسية والتربوية ،كما مزجوا عروضهم المسرحية بعروض غنائية «**فكانت العروض تقدم في أشهر السنة كلها وخصوصا في شهر رمضان ...فالمسرح يستهويهم في رمضان أين جرت العادة أن يقضي الناس معظم الليل خارج بيوتهم** »[2].

كما ظهرت عديد الأعمال المسرحية منها "الصيد والعفريت لـــ (علالو) وهي عبارة عن كوميديا غنائية في أربعة فصول وخمس لوحات مستوحاة من (ألف ليلة وليلة)،ومسرحية" الخليفة والصياد" و"حلاق غرناطة"، و"زواج بوعقلين"،وأنتج (رشيد قسنطيني) "بابا عمر الطماع، وقد غلب على هذه المسرحيات الطابع التربوي الإصلاحي، ولعلّ ابرز ما أعاق المسرح الجزائري في هذه المرحلة هو غياب العنصر النسوي في الأعمال المسرحية، مما اضطر المخرجين إلى الاستنجاد بالرجال للقيام بتلك الأدوار النسائية.[3]

نفس الأمر يتعلق بالديكور والإخراج الذي شكل عائقا آخر أمام تقديم العروض المسرحية، فاستعان المخرجون الجزائريون برجال المسرح الفرنسي يقول علالو:"**كنا نستعين بالفرنسيين العاملين في المسرح وكانوا ينفذون لنا كل الديكورات والحيل المسرحية التي نطلبها منهم ،ولم يخلقوا لنا أية مصاعب لأننا كنا نعرف كيف نتعامل معهم.**"[4]

- **المرحلة الثانية:1939/1932**

وهي من أهم المراحل التي مرّ بها المسرح الجزائري ،فمع ظهور الوعي الاجتماعي الناتج عن الحركة الوطنية والإصلاحية،شكل المسرح الجزائري قاعدة انطلاق متينة وذلك بغرض تحقيق ما يصبو إليه الجمهور الجزائري، وتطورت هذه المرحلة مع أعمال الكاتب المسرحي رشيد قسنطيني الذي أنتج مسرحيات منها: "بوسبسي" "عائشة وباندو"، "المورسطان"، "باب الشيخ"، "تأخير الزمان"، و"لونجا الأندلسية"، وكذا الكاتب محي الدين باشطارزي في مسرحية فاقو، والبوزريعي في العسكرية.

فأصبح للمسرح الجزائري جمهور عريض في كل أرجاء الوطن، إلى أن حدثت له انتكاسة بعد عرض مسرحية "الخداعين" لباشطارزي، حيث أصدر الحاكم العام "(لوبو Lebeau) قرارا بحظر النشاط

[1]-أحمد بيوض المسرح الجزائري نشأته وتطوره ص 39

[2]- سعد الدين ابن أبي شنب، المسرح العربي لمدينة الجزائر، مجلة الثقافة- العدد 55،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،1980.

[3] احمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص39.

[4]المرجع السابق:ص 39.

الدرامي والغنائي وإيقاف الجولات التي كانت تقوم بها فرقة محي الدين باشطارزي. وفي هذه الفترة أيضا ظهرت جمعية العلماء المسلمين الجزائريين والذي غلب على نشاطاتها المسرحية الطابع الديني بعرض النماذج التاريخية التي لعبت دورا كبيرا في مسيرة الأمة الإسلامية مثل: "عمر بن الخطاب"، "بلال بن رباح "لمحمد العيد آل خليفة.[1]

المرحلة الثالثة:1939/1946

في هذه المرحلة كانت قد اندلعت الحرب العالمية الثانية، وحدث نوع من التضارب بين مختلف الأحزاب السياسية، فلم تكن الجزائر بعيدة عن المواجهات، بيد أن المسرح الجزائري وقف في صف الإدارة الفرنسية بقيادة المسرحي محيي الدين باشطارزي، فازداد نشاط المسرح الإذاعي بغرض الدعاية ضد النازية الألمانية، وتميّزت هذه المرحلة بإعادة عرض بعض الأعمال الناجحة كأعمال باش طارزي" ما ينفع غير الصح" ومحمد التوري "اعلاش رأيك تالف" في القهوة، كي الكيلو ومسرحية "الثلاثة "للبشير الإبراهيمي.[2]

ثم ما لبث أن توقف النشاط المسرحي وأصبحت حركته مشلولة بعد دخول الحلفاء من الانجليزيين والأمريكيين إلى الجزائر، وهو ما جعل النشاط المسرحي يتوقف ما بين 1943و 1946 كما يمكن القول إنّ سبب ركوده راجع بشكل كبير إلى فقدان الساحة المسرحية الجزائرية إلى بعض رجالها كإبراهيم دحمون 1942 و بن شوبان 1943 و رشيد قسنطيني 1944.

- **المرحلة الرابعة:1947/1956**

شهدت هذه المرحلة ازدهارا ملحوظا،والتحق بها عدد كبير من الممثلين والكتاب الذين لهم ميول سياسية، وقد أصبح الجمهور الجزائري في هذه الفترة أكثر التصاقا بمسرحه،اثر تطور الوعي السياسي والاجتماعي "وفي 30 سبتمبر 1947 تمّ تعيين "محيي الدين باشطارزي" مديرا للمسرح العربي بقاعة الأوبرا، كما تمّ تعيين مصطفى كاتب مساعدا إداريا له"[3]

وضمّن هؤلاء المسرحيين أعمالهم أبعادا سياسية ودينية، معولين على مدى وعي الجمهور الجزائري في فهم وفك الشفرات وقراءة ما بين السطور "فكتب محمد العيد مسرحية "بلال" الشعرية، وعبد الرحمن الجيلالي مسرحيتي المولد، الهجرة النبوية وفي سنة 1951 اصدر توفيق المدني مسرحية "حنبعل" التاريخية النثرية"4. ثم ما لبثت أن شدّدت سلطات الاستدمار الخناق على كل ما من شأنه أن

[1] مفتاح خلوف الإنتاج الدلالي في العرض المسرحي-.الدالية أنموذجا - مخطوط ماجستار 2008/2007ص 42.41.

[2]-احمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره ص46.

[3]- المرجع نفسه، ص 63.

[4]-المرجع نفسه: ص 64.

يصب في إناء ما أسمتهم بالفلاقة. حيث قامت باعتقال كل المثقفين والفنّانين، بل بلغ الحد بها إلى التصفية الجسدية، كما فعلت مع علي معاشي في 1956 .

المرحلة الخامسة 1962/1956

عرف النشاط المسرحي في هذه الفترة تطورا هائلا من أجل دعم الثورة التحريرية، نظرا للدور التنويري الذي قد يلعبه المسرح في بلورة لغة التحرر من المستعمر الفرنسي حيث قامت جبهة التحرير الوطني بتوجيه نداء إلى المسرحيين الجزائريين مبكرا مع نهاية سنة 1957 للانضمام إلى الفرقة المسرحية الوطنية أو الفرقة الفنية الوطنية التي تأسست مع نهاية شهر أفريل سنة 1958 بتونس.[1]

وقد قامت الفرق المسرحية بجولات فنّية خارج الوطن في دول أوروبية إذ "شاركت فرقة مصطفى كاتب التي كانت تضم نحو 102 شابا في مهرجان الشبيبة العالمي المنعقد ببرلين العام 1951 وبوخارست عام 1953 وفارسوفيا عام 1955 وظلت هناك تنشط فترة من الزمن"2كما قامت الفرقة الفنّية لجبهة التحرير الوطني سنة 1960 ب"جولة فنّية إلى كل من الصين والاتحاد السوفياتي دامت 45 يوما، تم خلالها تقديم عروض غنائية ومسرحية كمسرحية "الخالدون "لعبد الحليم رايس حضرها الوزير الأول الصيني آنذاك "شوان لاي".[3]

ومن هنا يبدو أن المسرح الجزائري من سنة 1962 قد اصطبغ باللون الثوري التحرري هدفه توعية الشعب ونشر مبادئ الثورة وأهدافها لذلك ظل لصيقا بها حتّى الاستقلال.

2- بعد الاستقلال:

بعد الاستقلال وفي إطار سياسة التأميم التي نهجتها الدولة مع مختلف القطاعات الاقتصادية والاجتماعية أممت مؤسسة المسرح والفرقة الفنية التي كانت تعمل في تونس خلال ثورة التحرير والتي عادت إلى الجزائر بكامل طاقمها الفني والإداري ،لتنشط تحت اسم فرقة المسرح الوطني وتعمل في إطار عام رسمته الدولة الجزائرية. ويكن تقسيمها إلى 3 مراحل:

المرحلة الأولى:1972/1962

من الطبيعي أن تمتد هذه المرحلة إلى سابقتها في النشاط المسرحي الجزائري من اجل الحفاظ على الهوية والشخصية الجزائرية، وكذا محاربة الآفات الاجتماعية، وقد عمد المسرحيون الجزائريون إلى خلق نفس مسرحي جديد ، وقد غلب على النصوص المسرحية في هذه الفترة الطابع الاجتماعي وما يتعلّق

[1] إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر-دراسة في الأفاق والسياق. دار الغرب ،وهران 2005 ص 74.

[2] مخلوف بوكروح، ملامح من المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،1982 ص 13.

[3] احمد بيوض المسرح الجزائري نشأته وتطوّره ص86

بمشاكل (البطالة، المرأة، العادات والتقاليد ،الشعوذة فكتب رويشد مسرحيات "حسان طيرو" "الغولة "البوابون" وقد حاول تأسيس مسرح جزائري بسيط وشعبي بإدخال ما يسمّى القوّال.

وإلى جانب ذلك ظهر أيضا الكاتب ولد عبد الرحمن (كاكي) الذي أسهم بشكل كبير في الأعمال التي قدّمها المسرح الوطني في هذه المرحلة ومن أهم أعماله "كل واحد وحكمه"/ "القراب والصالحين"، "ديوان القاراقوز"،إفريقيا مثل الواحة"،"132سنة "،وبهذا يمكن القول إنّ (كاكي)" **قد لعب دورا رائدا في الحركة المسرحية الجزائرية بأعماله ذات الطابع الخاص، والمتميز باستلهامه للأساطير الشعبية ليعالج من خلالها القضية الاجتماعية"**[1].

كما شهدت هذه المرحلة ميلاد المسارح الجهوية في كل من عنابة، قسنطينة، وهران، بلعباس، ولعل ما يمكن استخلاصه حول هذه المرحلة هو شيوع ظاهرة الاقتباس وكثرة الأعمال المقتبسة عن كبار المسرحيين من أمثال: موليير، بريخت، شكسبير، توفيق الحكيم، وكذلك بروز العمل النسوي بميلاد أول مسرحية جزائرية هي "آسيا جبّار" التي الفت مسرحية احمرار الفجر".

المرحلة الثانية:1982/1972

في الفترة الواقعة من **1972 إلى 1982** لم يعرف المسرح ركودا وإنما خفّ الإنتاج لأن مصطفى كاتب تنحى عن إدارة المسرح وتتالى على الإدارة في تلك الفترة مدراء كثر وفي هذه الفترة أنتجت مسرحية أو مسرحيتين على الأكثر في السنة[2]،«ورغم الانعكاسات التي تعرض لها المسرح في الجزائر في هذه الفترة من آثار اللامركزية... إلاّ أنه برزت بعض العوامل التي حققت الانتعاش ، فقد بدأت باهتمام الدولة بالحركة المسرحية والتي تجسدت في" إقامة ندوات وأيام المسرح، حيث أخذت على عاتقها مهمة تطوير المسرح الجزائري ، فعالجت مجموعة من القضايا العالقة في الفضاء المسرحي: النص المسرحي لغة ومضمونا وشكلا، الإخراج والتمثيل، بالإضافة إلى تنظيم الهياكل المسرحية والتكوين المسرحي»[3].

[1] المرجع السابق ص 92.

[2] – عصمت كامل إسماعيل، المسرح بين المنجز والممكن، مجلة الثقافة، العدد 17 سبتمبر 2008، ص 68

[3] مفتاح خلوف، الإنتاج الدلالي في العرض المسرحي،،ص48

المرحلة الثالثة 1993/1983

وكان فيها المسرح الجزائري قويا كمّا ونوعا من حيث الإخراج والمواضيع ،فكانت مسرحية موت بائع متجول، العيطة، فاطمة... من المسرحيات القوية جدا، بالإضافة إلى وجود أسماء مهمة كعلولة وكاتب ياسين...إلى أن نصل 1993 حيث يعرف الجميع ما الذي وقع فمنهم من قتل ومنهم من هاجر، بالإضافة إلى إغلاق المسرح للترميم 1996 فكانت الحركة الثقافية هادئة ومع ذلك وبفضل رجال ونساء استطاع أن يطل على الجمهور ليقول " لازلت موجودا ،مازلت حيا وأتنفس"[1].

ثم تلتها سنوات عرف فيها المسرح تراجعا وفتورا من جانب المسرحين حيث اصطدمت الفرق والتعاونيات المستقلة بصعوبات جمّة، كانت أولها انعدام المقر، ونقص الهياكل المسرحية المجهزة بوسائل العرض، وانعدام التشريع والدعم المادي وغياب التقاليد الثقافية، مما دفع البعض إلى العودة إلى القطاع العام[2]

ثالثا– مسرح ولد عبد الرحمن كاكي:

يجمع الكثير من المختصين على أنّ ولد عبد الرحمن(كاكي) يبقى من أهم كبار المسرحيين في الجزائر كتابة وإخراجا، وما مكّنه من دخول المسرح من بابه الواسع وترك بصماته فيه هو الازدواج الثقافي والفنّي الذي يملكه، حيث إنّه كان يكتب مسرحياته وفق رؤية إخراجية مسبقة لها حيث يقول:" **أنا لا اكتب مسرحيات للقراءة، إنني أصور بكلماتي مسرحيات لتعرض على خشبة المسرح**". أما الازدواج الثقافي فقد حصل عليه أولا من البيئة المحلية ممثلة في العائلة، حيث كانت عائلته تتعاطى أغاني المدح و الحكايات الشعبية و الفنون الشفهية، والمؤثر الثاني كان الحي الشعبي العتيق و ساحته المركزية السويقة التي كانت ولا تزال تصدح بمختلف الفنون والثقافات والتراثيات.

[1] المسرح بين المنجز والممكن،ص68

[2] المسرح الجزائري نشأته وتطوره، 316

1-1- كاكي واستلهام التراث الشعبي:

توجّه (كاكي) في إنتاج نصوصه المسرحية إلى استقاء التراث من خلال استلهام الحكايات الشعبية، مقدما على تجريدها من الأبعاد الزمكانية، حيث حاول من خلالها أن يلامس الواقع المعيش، ويبدو أنّ استخدام الحكاية الشعبية أو الأسلوب الملحمي الأسطوري عند (كاكي) لم يأت عبثا؛ فجاء محاولة منه لتأصيل الظاهرة المسرحية، التي يمكن أن تتحقق عن طريق شدّ انتباه المتفرج، والتفاعل معه، والتأثير فيه، لذا فقد ركز على الحكاية الشعبية، التي قد تكون قناة من قنوات التجريب عند (كاكي)، و قد حاول من خلالها إيصال الفكرة، لأن المتلقي قد يعرف الخطوط العامة للحكاية، مما يجعله على وعي تام بما يجري على خشبة المسرح، مع تركيزه على الإضافات، واستيعابها، مما يجعلها تدخل في دائرة الوعي أيضاً[1].

لقد وظّف (كاكي) عنصر التراث بامتياز في أغلب مسرحياته، حيث نجده في كل مرة يوظّف شخصيات المدّاح (الرّاوي)، تبعا لتأثره الكبير بالمسرحي الألماني (بروتولد بريشت)،لذا فقد اهتم (كاكي) في مسرحياته على الأسلوب الملحمي وكذا مبدأ التغريب أو ما يسمّيه البعض بكسر الجدار الرابع، فكانت السّمة الغالبة على أعماله هي لغة المآثر الشعبية المفتوحة على عدّة دلالات تتجسّد فيما بعد بالحركة والصوت على خشبة المسرح وجعل الممثل هو محور العمل المسرحي باعتماده على الحركات والإيماءات وإبراز مواقف الشخصية المسرحية بطريقة محكمة.[2] "**فقد كان (كاكي) ثورياً أكثر في طروحاته الفكرية والإيديولوجية، من خلال مسرحه الذي قدّمه خلال حياته الفنية. كان بريختياً أكثر من بريخت نفسه**.[3]"

1-2- اللغة الشعبية في مسرح (كاكي):

كثر الجدال والنقاش منذ القدم إلى يومنا هذا حول اللغة المستعملة في المسرح، وباعتبار أن الفنّ المسرحي أدبي آدائي بالدرجة الأولى فانّه يسعى إلى تقديم رؤى وأفكار أمام جمهور متلقي متعطش للمسرح بغرض إرسائها في ذهنه، ومن هنا فإنّ اللغة تلعب وسيطا أساسا في تجسيد تلك الأفكار اثناء العرض إلا أن عديد الكتاب المسرحيين على المستوى العربي بعامة والجزائري بخاصة قد لجأوا إلى الترجمة والاقتباس من المسرح الغربي.

---

[1] بوعلام مباركي: لغة المسرح الجزائري بين الهوية والعبرية، مجلة حوليات التراث، العدد 6،2006 ،ص57

[2] .المرجع نفسه، ص58.

[3] الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري، مقامات للنشر والتوزيع، ط1 2010 الجزائر، ص28.

ولقد حاول رواد مسرحنا الجزائري من خلال عودتهم إلى توظيف التراث الشعبي استخدام اللهجة العامية، كلغة مسرحية شعبية نابعة من الاحتفالات اليومية الوجدانية المحلية للمجتمع الجزائري ويرجع ذلك لعدم تمكن الجمهور المسرحي الجزائري من استيعاب المسرح المكتوب بلغة فصحى، بسبب تفشي الأمية خاصة. يقول علالو "**كنت أكتب باللغة العامية المفهومة من طرف الجميع ولكن ليست باللغة السوقية الرديئة فهي لغة عربية ملحونة ومنتقاة...**"[1] لذلك نجدهم اختلفوا في استعمال اللغة لترجمة هذه النصوص المسرحية الأوروبية.

وتعد تجربة ولد عبد الرحمن (كاكي) في عمله المخبري الذي يسمى "ما قبل المسرح "تجربة ناجحة في ابتكار أنموذج لمسرح جزائري أصيل يتغنّى بالتراث الشعبي والتقاليد الجزائرية الأصيلة ، حيث تستعيد الأشكال المسرحية الماقبلية أغاني المآثر الشعبية حيويتها، وتكيف للعرض المسرحي إذ حاول (كاكي) إبراز اللغة المسرحية التي تتكئ هويتها وميزتها على الموروث الثقافي الشعبي ، وتهذيب الوسيط الفني الملائم والمدروس الذي يوحي به في تأسيس وتأصيل خطاب مسرحي جزائري محكم الشكل والبناء الفني الخاص به، ويكون مغايرا لقواعد المسرح الأوروبي.[2]

لقد شحن (كاكي) لغته بمجموعة من الرموز لذا فقد وظف لغة محكية سردية إنها لغة تراثية تسهم بشكل كبير تفيد في تطوير المعاني والأفكار أكثر مما تفيد في التفسير والشرح، جاعلا أيها وسيطا ألسنيا ، كما تتكلم وتستعمل في أغنية المأثرة الشعبية وهي وسيط لم يجمد نحويا، فهي أكثر حرية، وغنى من ناحية المعنى إنه واع بانتمائه إلى ثقافة نسخية (أو تدوينية) فهو ابن الحي الشعبي "تجديت" لحفظه ذخيرة من الأساطير والحكايات والأشعار الشعبية، و لم تكن له عقدة الشرق حيث كان يقول: «**أنا أمي بالعربية ولا عقدة أوربية أيضا وهذا بفضل الضمانات التي منحه إياها تراث ثقافي نقلته التقاليد الشفهية التي نهل من ينابيعها**».[3]

رابعا– السيمياء دلالة المصطلح:

لقد شكل الحديث عن علم السيمياء صعوبة كبيرة بسبب تعدد الاتجاهات واختلاف وجهات النظر، وبشكل عام فإن مسيرة تطور هذا العلم منذ نشأته الأولى تعود إلى بدايات القرن العشرين، حيث ظهرت سلسلة من المصطلحات دخلت في استعمالات متعددة ومتناقضة، غير أن الدراسات تجمع على أن هذا العلم لا يختلف في مفهومه وأهدافه عن علم الدلالة فكيف تطور وما هو موضوعه؟.

---

[1] أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره ص 2

[2] بوعلام مباركي، لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، ص57.

[3] المرجع السابق: ص57.

تركيبيا كلمة **"سيميولوجيا"** آتية من الأصل اليوناني Sémion الذي يعني علامة، و Logos الذي يعني خطاب الذي نجده مستعملا في كلمات من مثل: (Sociologie) علم الاجتماع، و(Théologie) علم الأديان واللاهوت، (Biologie) علم الأحياء، (Zoologie) علم الحيوان ...وهلم جرّ[1].

أمّا في الاصطلاح النقدي الحديث، فقد أجمعت مختلف المعاجم اللّغوية والسيميائية على أنّ السيميائيات هي العلم الذي يدرس العلامات، حيث يعرفها **توسان برنار** بقوله: «**هي العلم الذي يدرس العلامات**»[2]، و جاء في قاموس النقد الأدبي أن السيميولوجيا بمعناها الضيّق في الطّب أو الواسع في العلوم الإنسانية ليست سوى دراسة للعلامات داخل نظام معين، أمّا **جوزات راندي دبوف (Josette ReyDebove)** في معجم مصطلحاتها السيميوطيقا (Sémiotique) فإنها تعود إلى سوسير الذي عرف السيميولوجيا بأنّها العلم الذي يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية.

ومن هنا فالسيميولوجيا تبحث في أنظمة العلامات، سواء أكانت لغوية أم أيقونية أم حركية، وبالتالي فإذا كانت اللسانيات تدرس الأنظمة اللغوية، فان السيميولوجيا تبحث في العلامات غير اللغوية؛ التي تنشا في حضن المجتمع. وبالتالي فاللسانيات هي جزء من السيميولوجيا حسب العالم السويسري فرديناند دوسوسير، مادامت السيميولوجيا تدرس جميع الأنظمة كيفما كانت سننها وأنماطها التعبيرية وغيرها [3].

وقد عرف المصطلح العديد من التسميات والتراجم واختلافا في الاصطلاحات باختلاف المدارس اللغوية، من بين التسميات: السيميولوجيا، السيميوطيقا، علم العلامات، علم المعنى، علم الدلالة... وغيرها، غير أن الاتفاق عند الغربيين أنها العلم الذي يدرس العلامات. وبهذا عرفها كل من: (**تودوروف**)، و(**غريماس**)، و(**جوليا كريستيفا**)، و(**جون دوبوا**)، و(**جوزيف راي دوبوف**)[4].

ويطلق العالم السويسري (فرديناند دوسوسير) على هدا العلم الذي تنبأ بولادته في كتابه محاضرات في اللسانيات العامة اسم السيميولوجيا (sémiologie)، حيث قال: «إن علما يدرس حركة الإشارة في المجتمع لهوَ علم قابل للتصور، وسيكون هذا العلم جزءًا من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي

---

[1] توسان برنار: ما هي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، ط02 ، إفريقيا الشرق، المغرب،2000 ، ص09 .

[2] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص17.

[3]- جميل حمداوي: السيميولوجيا مدخل عام، مجلة الرافد العدد(172) ص138.

[3]- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص17 .

من علم النفس العام. وسأدعو هذا العلم سيميولوجيا- من المصدر الإغريقي Sémion/signe، وهذا العلم سيوضح مكونات الإشارات والقوانين التي تحكمها. ولأن العلم لم يوجد بعد فإنه لن يمكن لأحد أن يقول ماذا سيكون هذا العلم؟ لكنه علم يملك الحق في أن يكون، ومكانه معد سلفا والألسنية ليست إلا جزءا من علم السيميولوجيا العام والقوانين التي تكتشفها السيميولوجيا ستكون قابلة للتطبيق في الألسنية»[1].

ومن جهة أخرى أخذ المصطلح يتوسع عند الأمريكي **شارل بيرس** (1839-1914)، حيث أطلق على هدا العلم مصطلح السيميوطيقا (LA Sémiotique) أو العلاماتية، وأصبحت العلاماتية كما يسمّيها، علما مستقلا فعلا، فهي تمثل بالنسبة إليه إطارا مرجعيا يتضمن أيّ دراسة أخرى «**إنه لم يكن بإمكاني على الإطلاق أن ادرس أي شيء –الرياضيات، الأخلاق، الميتافيزيقيا، الجاذبية، الديناميكا الحرارية، البصر، الكيمياء، التشريح المقارن، الفلك، علم النفس، الصوتيات، الاقتصاد، تاريخ العلوم، الهويست (ضرب من الورق) الرجال والنساء، النبيذ، علم المقاييس والموازين إلا بوصفه دراسة علاماتية**». من هنا كانت كتابات بيرس علاماتية منوعة بتنوع الموضوعات المذكورة[2]، وما يلحظ على **بيرس** أنه ربط هذا العلم بالمنطق، حيث يقول: « **ليس المنطق بمفهومه العام إلا اسما آخر للسيميوطيقا، والسيميوطيقا نظرية شبه ضرورية أو نظرية شكلية للعلامات**»[3].

ومن بين المدافعين عن مصطلح السيميولوجيا الفرنسي **رولان بارث** R.BARTHES (1967)، إلا أنه يرى بقلب الاقتراح السويسري فليست اللسانيات جزءاً ولو مفصلا من السيميولوجيا، ولكن الجزء هو السيميولوجيا باعتباره فرعا من اللسانيات حسب رأيه حيث يقول: «**إن صرح اللسانيات أصبح يتفكك اليوم من شدة التشبع أو من شدة الجوع وهذا التقويض للسانيات هو ما أسميه من جهتي سيميولوجيا**»، ثم يحاول بارث رسم ملامح سيميولوجيا جديدة بقوله: « **لقد كان موضوع هذه السيميولوجيا هو اللسان وقد عملت فيه السلطة عملها**»[4].

وما يمكننا قوله أننا أصبحنا أمام مصطلحين لدي الغربيين، السيميولوجيا مفضلة عند الأوربيين، تقديرا لصياغة **سوسير** لهذه اللفظة، بينما يبدو أن الناطقين بالإنجليزية يميلون إلى تفضيل السيميوطيقا،

---

[1]- عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998،ص46.

[2]- منذر عياشي: العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، المغرب-.ط1، 2004،ص15.

[3]- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص17.

[4]- ميشال أريفيه وآخرون: السيميائية أصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك،، منشورات الاختلاف، الجزائر، د.ت، ص33.

احتراما للعالم الأمريكي **بيرس**، غير أن هذا العلم وإن اختلفت التسميات فموضوعُهُ واحد، فهو يدرس العلامات بأبعادها اللغوية وغير اللغوية دراسة منظمة ومبنية على أسس وقواعد .

وإذا أردنا الرجوع إلى الأبحاث العربية العربي، فإن جلّ الدراسات في التراث العربي تؤكد أن العرب عرفوا ما يسمى اليوم بعلم السيميولوجيا، حيث جاء قي قاموس ابن منظور السيمياء: **العلامة**: مشتقة من الفعل سام الذي هو مقلوب وسم وهي في الصورة (فُعلى) يدل ذلك على قولهم وسمى ويقولون: (سيمى) بالقصر و(سيما) بزيادة الياء والمد، ويقولون (سوم) إذا جعل سمة وقولهم: سوم فرسه أي جعل عليه السمة وقيل: الخيل المسومة هي التي عليها السيمة والسومة العلامة.[1]

وقد ورد هذا الفظ في القران الكريم في عدة مواضع منها قوله تعالى﴿لِلْفُقَرَآءِ ٱلَّذِينَ أُحْصِرُواْ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ لَا يَسْتَطِيعُونَ ضَرْبًا فِى ٱلْأَرْضِ يَحْسَبُهُمُ ٱلْجَاهِلُ أَغْنِيَآءَ مِنَ ٱلتَّعَفُّفِ تَعْرِفُهُم بِسِيمَـٰهُمْ لَا يَسْـَٔلُونَ ٱلنَّاسَ إِلْحَافًا ۗ وَمَا تُنفِقُواْ مِنْ خَيْرٍ فَإِنَّ ٱللَّهَ بِهِۦ عَلِيمٌ ﴾[2]، ﴿وَبَيْنَهُمَا حِجَابٌ ۚ وَعَلَى ٱلْأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلًّۢا بِسِيمَـٰهُمْ ۚ وَنَادَوْاْ أَصْحَـٰبَ ٱلْجَنَّةِ أَن سَلَـٰمٌ عَلَيْكُمْ ۚ لَمْ يَدْخُلُوهَا وَهُمْ يَطْمَعُونَ ﴾ [3]، وقوله: ﴿وَنَادَىٰٓ أَصْحَـٰبُ ٱلْأَعْرَافِ رِجَالًا يَعْرِفُونَهُم بِسِيمَـٰهُمْ قَالُواْ مَآ أَغْنَىٰ عَنكُمْ جَمْعُكُمْ وَمَا كُنتُمْ تَسْتَكْبِرُونَ ﴾[4]، وقوله:﴿مُّحَمَّدٌ رَّسُولُ ٱللَّهِ ۚ وَٱلَّذِينَ مَعَهُۥٓ أَشِدَّآءُ عَلَى ٱلْكُفَّارِ رُحَمَآءُ بَيْنَهُمْ ۖ تَرَىٰهُمْ رُكَّعًا سُجَّدًا يَبْتَغُونَ فَضْلًا مِّنَ ٱللَّهِ وَرِضْوَٰنًا ۖ سِيمَاهُمْ فِى وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ ٱلسُّجُودِ ۚ ذَٰلِكَ مَثَلُهُمْ فِى ٱلتَّوْرَىٰةِ ۚ وَمَثَلُهُمْ فِى ٱلْإِنجِيلِ كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْـَٔهُۥ فَـَٔازَرَهُۥ فَٱسْتَغْلَظَ

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مادة (سوم)، م1، 1997 .

[2]- سورة البقرة: 273.

[3]- سورة الأعراف: 46.

[4]- سورة الاعراف48

فَٱسْتَوَىٰ عَلَىٰ سُوقِهِۦ يُعْجِبُ ٱلزُّرَّاعَ لِيَغِيظَ بِهِمُ ٱلْكُفَّارَ ۗ وَعَدَ ٱللَّهُ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَعَمِلُوا۟ ٱلصَّٰلِحَٰتِ مِنْهُم مَّغْفِرَةً وَأَجْرًا عَظِيمًۢا ﴾[1] ، وقولـــــه: ﴿يُعْرَفُ ٱلْمُجْرِمُونَ بِسِيمَٰهُمْ فَيُؤْخَذُ بِٱلنَّوَٰصِى وَٱلْأَقْدَامِ﴾[2].

و أما من **الناحية الاصطلاحية** فقد تعددت استعمالات مصطلح سيمياء كعلم عند العرب قديما، فهذا ابن سينا في مخطوطة له بعنوان: (كتاب الدر النظيم في أحوال علوم التعليم)،وفي فصل تحت عنوان علم السيميا يقول: «علم السيميا علم يقصد فيه كيفية تمزيج القوى التي في جواهر العالم الأرضي ليحدث عنها قوة يصدر عنها فعل غريب، وهو أيضا أنواع»[3]، ويذكر **ابن خلدون** في مقدمته هذا المصطلح مطلقا عليه اسما آخر هو أسرار الحروف قول: « وهو المسمى لهذا العهد بالسيمياء، نقل وضعه من الطلسمات إلى اصطلاح أهل التصوف من المتصوفة في جنوحهم إلى كشف حجاب الحسن، وظهور الخوارق على أيديهم،... فحدث لذلك علم أسرار الحروف، وهو من تفاريع علم السيمياء، لا يوقف موضوعه ولا تحاط بالعدد مسائله» فكان مرتبطا على حد قوله بالتصوف [4].

من هنا فان **ابن خلدون** تحدث عن الجانب الغيبي الميتافيزيقي والسحري لعلم السيمياء، وبالتالي يجدر بنا الإشارة إلى أن مصطلح سيمياء ل قد تعامل معه عربنا القدامى في إطار خارج عن المألوف ، خلافا للمفهوم الحالي للسيمياء. وع ذلك فإننا نجد إشارات لدى بعض بلاغيينا وفلاسفتنا في أبحاثهم المختلفة في شذرات متفرقة هنا وهناك منها إشارة الجاحظ إلى العلامات اللغوية، وكذلك الأمر بالنسبة للجرجاني وآرائه حول العلامة اللغوية والتحوّل الدّلالي وغيرها[5].

ويذهب الباحث **عادل فاخوري** من خلال غوصه في تاريخ التراث العربي لدى العرب القدامى، إلى القول: "**إن العرب في إشاراتهم لمصطلح السيمياء، تأثروا بالمدرستين المشائية والرواقية، في مجال علم الدلالة (الفارابي وابن سينا) وأن السيميائية قد وجدت في علوم المناظرة والأصول، والتفسير والنقد، وهي تعود إما إلى حقل المنطق أو إلى حقل البيان، فالدلالة عند العرب القدامى تتناول اللفظة**

---

[1]- سورة الفتح 29.

[2]- سورة الرحمن41.

[3]- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص30.

[4]- عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، ط03 ، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، م1967 ، 01، ص936 .

[5]- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص32.

والأثر النفسي أي ما يسمى بالصورة الذهنية والأمر الخارجي، أما الكتابة فهي تؤخذ بعين الاعتبار إذ إنها دالة على الألفاظ، لكن دورها هذا ليس ضروريا عند ابن سينا خلافا لأرسطو...[1].

ويصل **عادل فاخوري** إلى خلاصة مفادها: «**أنّ المساهمة التي قدّمها المناطقة والأصوليون والبلاغيون العرب مساهمة مهمة في علم الدلالة، انطلاقا من المفاهيم اليونانية، وقد كانت محصورة ضمن إطار الدلالة اللفظية. وتوصل العرب إلى تعميم مجال أبحاث الدلالة على كل أصناف العلامات، ومن الواضح أنهم اعتمدوا الدلالة اللفظية أنموذجا أساسا، فأقسام العلامة عند العرب قريبة من تقسيم بيرس**»[2].

نستخلص من كل هذا أن مصطلح السيمياء قد تضاربت حوله الآراء واختلفت بدرجة كبيرة في الجانب المصطلحي، وكذلك الأمر في الجانب المفهومي وإن تقاربت العديد من الآراء حول مفهومها، هذا التضارب في الآراء والاختلاف في وجهات النظر لعلّه لا ينقص إطلاقا من قيمة هذا العلم بل على العكس فقد ثبت للجميع أنه علم له مكانته بين مختلف العلوم والمناهج النقدية الأخرى، لما يمتلكه من مرونة وإجراءات وأدوات تحليلية وقدرة على التعامل مع الظواهر المختلفة.

خامسا– العلامة: مفهوم المصطلح:

تحتل العلامة مكانة هامة في مركز الدراسات السيميولوجية، وهي الشيء الذي يحيل إلى شيء أخر، أو هي البديل عن شيء أو فكرة، البديل الذي يجعل التلمس الرمزي لهذه الفكرة سهلا (**إنها شيء يعادل شيئا آخر مختلفا عنه يقوم مقامه وينوب عنه**) [3]. وتكون العلامة أداة موظفة لفهم الأشياء تنشأ

[1] – ميشال أريفيه وآخرون: السيميائية أصولها وقواعدها تر: رشيد بن مالك، ص25.

[2] – المرجع نفسه: ص25.

[3] – وائل بركات: السيميولوجيا بقراءة رولان بارث، مجلة جامعة دمشق، العدد الثاني، المجلد 17، 2002، ص57.

بالتزامن مع هذه المعرفة ومع حدوث الصلة مع هذه الأشياء، ولاشك أن كل الأعمال الأدبية والفنية تحوي بين طيّاتها عديد العلامات، بغرض التعبير عن المعاني الخاصة؛ حيث يتم توظيف هذه العلامات حسب الحاجة والموقع والانسجام، إذ تختلف العلامات قليلا عن بعضها البعض من ناحية مدلولاتها، لكنها تسهم من دون شك في الفهم وتحقيق العملية التواصلية.

ولعل ما يجب قوله هو، إن هذا المفهوم- العلامة- شهد الكثير من الصعوبات الكبرى سواء من ناحية تحديد المفهوم والمصطلح، أو من ناحية استيعاب خصوصيته الذاتية، فهو غالبا ما يتخذ معاني غير متناسقة، حيث جرى العرف على استعمال كلمة (**signe**). أي علامة بمعنى الدال، ففي اللغة يقال مثلا: إن لفظة إنسان هي علامة تدل على الإنسان خلافا لهذا المفهوم الشائع، ويحدد **دوسوسير** العلامة" **بأنها المركب من دال ومدلول وأنه يستحيل تصور العلامة دون تحقق الطرفين بل إن كل تغير يعتري الدال يعتري المدلول والعكس بالعكس**[1].

كما نجد الكثير من الاستعمالات التي يتبين من خلالها أن العلامة «**هي إشارة واضحة تمكننا من التوصل إلى استنتاجات بشان أمر خفي**»[2]، وتعريف العلامة الأكثر شيوعا هو التعريف الذي يقدمه قاموس الفلاسفة لـــــ:أباغنانو Dictionnaire de philosophie abbagnanoK حيث يعرف العلامة «**بأنها كل شيء أو حدث يحيل على شيء ما أو حدث ما**»[3]، وهو تعريف تبنته الفلسفات القديمة والحديثة على حد سواء وهو تعريف بالغ العمومية.

ويفترض أن العلامات جميعها تحيل إحالة ضرورية إلى علاقة بين واقعين مترابطين، هذا ما يراه **أوغسطين (Augustin)** في إحدى نظريات العلامة «**علامة ما، هي شيء يجعل شيئا آخر يتبادر منه إلى ذلك النوع الذي تدمجه الحواس**»[4].غير أن استحضار شيء لشيء آخر أمر يقع في نفس المستوى دائما والحالة هذه، فقد تدل صفارة الإنذار- مثلا- على بداية القصف وهو ما يستدعي قيام حرب، وكذا ظهور الخوف لدى السكان وغير ذلك، فهل يقال في وضع كهذا إن العلامة شيء يتبدل بشيء آخر أم يعوضه؟.

و سيكون هذا تبديلا خاصا جدا، وهو في الحقيقة أمر ممكن سواء أبمعنى أم بآخر إذ لا يمكن للدلالة أو المرجع باعتبارهما كذلك أن يندرجا داخل جملة ما مكان الكلمة. وقد أدرك سويف **Swift** ذلك جيدا وخلص إلى القول:« إن كانت اهتمامات رجل عظيمة ومتعددة المشارب فسيكون على

---

[1] – عادل فاخوري: تيارات في السيمياء، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان- ط1، 1990، ص11.

[2] – امبيرتو ايكو: السيميائية وفلسفة اللغة، تر: احمد الأصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005، ص46.

[3] – امبيرتو ايكو: العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بن كراد، كلمة والمركز الثقافي العربي،ط1 2008 ص67.

[4] – تزفتان تودوروف: العلامة تر: يونس لشهب، مجلة الرافد، ص150.

قدرها ملزما بأن يحمل على ظهره علبة كبيرة من الأشياء». وعليه فقد عر فتزفتان تودوروف العلامة تعريفا محترزا بالقول: «**هي كيان يمكن أن يصير محسوسا ويسجل خصاصته في حد ذاته فيما يخص زمرة محددة من المستعملين**»[1].

إن شق النظرية – نظرية العلامة- الأكثر إثارة للجدل هو الشق المتعلق بطبيعة المدلول، "**ولقد حدّد كما قلنا هنا بوصفه خصاصة وغيابا في الشيء المدرك الذي يصير على هذا النحو دالا. وعليه يعادل هذا الغياب الجزء غير المحسوس، ذلك أن الحديث عن العلامة يستلزم القبول بوجود اختلاف جذري بين دال ومدلول، بين محسوس وغير محسوس، بين حضور وغياب**[2]. ويُعدّ **دوسوسير** الأب الروحي للسانيات من أوائل الذين تناولوا هذا المفهوم إضافة إلى الأمريكي **شارل بيرس** اين توسعت فيما بعد دراساتهم اللغوية حول العلامات.

إذن يهيمن في الدراسات السيميائية أنموذجان لتحديد مفهوم العلامة الأول للألسني السويسري **فرديناند دوسوسير**، والثاني للفيلسوف الأمريكي **شارل بيرس**، فقد حاول كل واحد منهما أن يقدم تصوراته ومعطياته حول مفهوم العلامة ومعطياتها وكيفية تصنيفها وميادين تنظيرها وتطبيقها، إلا أن تصوراتهما تشترك في عديد الاشياء بل تكاد تكون منسجمة ومتقاربة في بعض المواضع، لذلك يلجا اغلب المهتمين بهذا المجال إلى الاهتداء بطرائقهما في تحليلاتهم اللغوية والفلسفية والنقدية. فكيف تناول كل منهما مفهوم العلامة؟

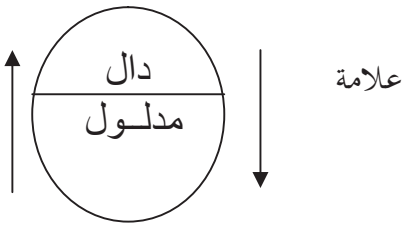
1- العلامة عند دوسوسير:

لقد اتخذ دو سوسير من اللغويات نظاما أسمى لكل نظام سيميولوجي فجعل حدّ اللغة ذلك النظام من العلامات وأولى اهمّية كبيرة لها ، من خلال تقديمه أنموذجا وهو ما يعرف بالتقليد الثنائي، فاللغة في نظره هي النظام الوحيد الأكثر دلالة وإيحاء، بل أن السيمياء لا يمكن أن تقوم إلا على أساس لغوي، ولتأكيد أفكاره وتدعيمها يلحّ سوسير على أن العلامة تكتسب مفهومها داخل هذا المجال أو النظام اللغوي وبالتالي لا يمكن فهم العلامة السيميولوجية بعيدا عن العلامة اللغوية فكان أول من قال بفصل اللغة والكلام.

[1]- المرجع السابق: ص151.

[2] - المرجع نفسه: ص151.

وباهتمامه بالإشارات اللسانية (كالكلمات) حدّد الإشارة على أنها تتكون من **دال ومدلول**.[1] والإشارة ويقصد بها العلامة –على حد قوله–«**تربط بين الفكرة والصورة الصوتية وليس بين الشيء والتسمية**»[2] ومثل العلامة كما يقول سوسير مثل "**الورقة التي لا يمكن قطع إحدى صفحتيها دون قطع الأخرى**" هذا التركيب الثنائي الطرفين للعلامة يصوره دوسوسير على الشكل الآتي:[3]



من وجهة نظر سوسير ليس هناك أية علاقة للغة بالأشياء الخارجية ، "**فالمدلول هو صورة ذهنية تنتمي إلى العلامة اللغوية وليس إلى الشيء الواقعي chose réelle الموجود خارج اللغة**"[4]. وهذه وجهة النظر تناولها البلاغيون العرب، ويرى سوسير أن لا قيمة للأفكار مجردة عن الدوال ولا قيمة لهذه الدوال دون ارتباطها بالأفكار، وأن وجودهما مستقلين عن بعضهما البعض مستحيل فالدلالة — على حد رأيه– لا تتحدّد إلا داخل النظام أو الوحدات اللغوية ولا تعرف إلا بعلاقتها التعارضية وهذا ما يفترضه مفهوم القيمة (la valeur) والتصور السوسيري لمفهوم القيمة كما يقول رولان بارث «**شيء على خلفية ديمقراطية تنظم العلاقة بين الدلائل أي، إن سوسير يتعامل معها كمواطنين داخل نظام**»[(5)].

بهذا المفهوم يمكن القول إنّ اللغة عند دوسوسير عبارة عن«**مستودع من العلامات والعلامة وحدة أساسية في عملية التواصل بين أفراد مجتمع معين وتضم جانبين هما:الدال والمدلول**»[(6)]، وأثناء حديثه عن الدليل اللساني قال إنه يجمع بين متصوّر ذهني وصورة أكوستيكية (سمعية)، ولعل أهم ما يميز المشروع السوسيري هو تأكيده على البعد الاجتماعي للدليل، من خلال تأكيده على أن المدلولات تعبر عن أفكار، وكذلك ما يمكن أن نلاحظه على أفكاره السيميولوجية هو تأكيده على قضية القصدية وإرادة التواصل حيث ركز عليهما في معالجته لمسألة الدليل.

---

[1]– دانيال تشاندلر: أسس السيميائية. تر: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت،ط1، 2008، ص.46

[2]– فردينان دي سوسور: علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، أفاق عربية للصحافة والنشر، ط3، د.ت.ص84.

[3]– عادل فاخوري: تيارات في السيمياء، ص11.

[4]– المرجع السابق: ص 12.

[5] – فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص43،44 .

[6] – المرجع نفسه: ص45.

2- العلامة عند شارل بيرس:

لم يبتكر "**شارل بيرس** "مصطلح السيميوطيقا من عنده، بل استمده من المصطلح الذي أطلقه **جون لوك** على العلم الخاص بالعلامات والدلالات والمعاني المتفرع من المنطق والذي اعتبره "**جون لوك** "علم اللغة. كما أنه سعى -**شارل بيرس**- إلى تصنيف كل المعطيات المدركة والمعيشة في الحياة نفسها. وفي دراسته للعلامة قام بيرس بتقسيم العلامات إلى أنواع مختلفة تبنّى خلال تقسيمه نظاما رياضيا، والعلامة عنده ممثل وموضوع ومؤول.

انطلق **بيرس** من ثلاثيات الوجود: الممثل، والموضوع، والمؤول في تحديده للعلامة، ويعرفهم **بيرس** «**العلامة أو الممثل هو الأولاني الذي ينوب عن الثانياني الذي يسمى الموضوع والممثل الثالثاني الذي يدعى المؤول وهذه هي العلامة الثلاثية الأصلية**»[1].أو كما عبّر عنها سعيد بن كراد العلامة هي ماثول (representant) يحيل على موضوع (Objet). عبر مؤول(Interprétant). ويمثلها كالأتي:

(مؤول)

(ماثول) ——— ——— ——— ———

——— ——— ——— ———

——— ——— ——— ——— **(موضوع).**

هذا الخط المتقطع يشير إلى عدم مباشرية العلاقة بين الماثول والموضوع.

2-1 الممثل (الماثول):

العلامة أو الماثول هي شيء يعوض بالنسبة إلى شخص ما شيئا ما بأية صفة أو بأية طريقة، إنه يترك عنده علامة موازية أو علامة أكثر تطورًا و ينقسم بدوره إلى ثلاث علامات[2]:

أ- علامة نوعية (كيفية) (Qualisign):هي نوعية تشكل علامة، ولكنها لا يمكن أن تتصرف كعلامة حتى تتجسد ولكن التجسد لا يرتبط إطلاقا بطبيعتها من حيث كونها علامة.

ب - علامة متفردة (تفردية) (Sinsign):هي الشيء الموجود أو الواقعة الفعلية، التي تشكل علامة، ولا يمكنها أن تكون علامة إلا عبر نوعيتها ولهذا فهي تتضمن علامة عرفية (....) أو عدة علامات عرفية ولا تشكل علامة إلا حينما تتجسد فعليا.

[1] - فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص53.

[2] - المرجع نفسه: ص54.

ج- علامة عرفية (قانونية) (Legisign):هي قانون يعتبر علامة أسّسه البشر وكل علامة اتفاقية تعتبر علامة قانون وليس العكس، وهي ليست شيئا مفردا بل متواضعا عليه عاما يمكن أن يكون دالا وكل علامة قانون تدل عبر تطبيقاتها في حالات محددة.

2-2 الموضوع:

يعرفه **بيرس** بقوله:«**هو المعرفة التي تفترضها العلامة لكي تأتي بمعلومات إضافية تخص هذا الموضوع**».وهو الآخر جزء من العلامة ويمكنه الاشتغال كعلامة.وعلى المرسل والمرسل إليه أن يكونا على معرفة

سابقة .بموضوع ما حتى تتم عملية الحوار،وله ثلاث علامات[1]:

أ- علامة أيقونية (Signiconique):هي علامة تحيل على موضوعها وفق تشابه يستند إلى تطابق خصائصها الجوهرية مع بعض خصائص هذا الموضوع.

ب- المؤشر(Indice):علامة لها رابط غيبي على الموضوع الذي يحيل عليه وهي حالة الأصبع الذي يشير إلى موضوع ما وحالة دوارة الهواء المحدد لاتجاه الريح أو الدخان كدليل على وجود النار.

ج- الرمز(Symbol):علامة اعتباطية تستند في ارتباطها مع موضوعها إلى عرف وأبرز مثال على ذلك هو العلامة اللسانية.

2-3-المؤول: هو التوسط الإلزامي الذي يحيل الماثول إلى موضوعه وفق شروط (وهو يشبه مدلول دوسوسير) وهذا القانون يحد من اعتباطية العلامة وله هو الآخر ثلاث علامات[2]:

أ- العلامة الحملية /الخبرية (Signrhématique):هي علامة إمكان نوعية أي إنها تفهم كممثل لهذا النوع أو ذاك من المواضيع الممكنة. ويمكن لها أن تمنح بعض المعلومات و لكنها لا تؤول باعتبارها مانحة لتلك المعلومات.

ب- العلامة التفصيلية/ القضوية (Dicisign): هي علامة وجود واقعي لا يمكنها أن تكون أيقونا لا يمنح أية قاعدة تمكن من تأويله كمحيل على وجود واقعي وهي مؤولة لا مشيرة خبرية تصف الواقع.

[1] - أمبيرتو إيكو: العلامة تحليل المفهوم وتاريخه. ص90.

[2] - فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص56.

ج –**العلامة البرهانية** (**Signargumente**): هي بالنسبة لمؤولها علامة قانون، فهي ممثلة لموضوعها في خاصيته كعلامة.

سادسا– اتجاهات السيميولوجيا المعاصرة:

انطلاقا من هذه المحاور العامة التي تتضمن القضايا الأساس التي شدت ولا تزال تشدّ انتباه الباحثين والمهتمين بموضوع السيمياء، يمكن أن نسجل ثلاثة اتّجاهات سيميولوجية تنتمي كلّها إلى المدرسة السوسيرية وهي:

1– سيميولوجياالتواصل (Sémiotique de Communication):

يستند التواصل حسب (رومان جاكبسون R. Jakobson)إلى ستة عناصر أساسية وهي : المرسل والمرسل إليه والرسالة والقناة والمرجع واللغة[1]. وللتوضيح أكثر نقول :يرسل المرسل رسالة إلى المرسل إليه حيث تتضمن هذه الرسالة موضوعا أو مرجعا معيّنا، وتكتب هذه الرسالة بلغة يفهمها كل من المرسل والمتلقي. ولكل رسالة قناة حافظة كالظرف بالنسبة للرسالة الورقية، والأسلاك الموصلة بالنسبة للهاتف والكهرباء، والأنابيب بالنسبة للماء، واللغة بالنسبة لمعاني النص الإبداعي...، هذا و تهدف سميولوجيا التواصل عبر علاماتها وأماراتها وإشاراتها إلى الإبلاغ والتأثير في الاخر عن وعي أو غير وعي. وبتعبير آخر تستعمل السيميولوجيا مجموعة من الوسائل اللغوية وغير اللغوية لتنبيه الآخر والتأثير عليه عن طريق إرسال رسالة وتبليغها إياه .ومن هنا فالعلامة تتكون من ثلاثة عناصر: الدال والمدلول والوظيفة القصدية.

كما أن التواصل نوعان :تواصل إبلاغي لساني لفظي (اللغة) وتواصل إبلاغي غير لساني (علامات المرور مثلا). فالسيمياء عند أنصار هذا الاتجاه دراسة أنظمة الاتصال اللغوية منها وغير اللغوية وانطلاقا من مختلف الإشارات كالألفاظ اللغوية يسعى أنصار هذا الاتجاه إلى تحديد هذه الأنظمة المختلفة.2 ويمثل هذه السيميولوجيا كل من بريطو Prieto ومونان Mounin وبويسنس Buyssens الذين يعدّون الدليل مجرد أداة تواصلية وظيفتها الأساس التبليغ وتحمل قصدا تواصليا. هذا القصد التواصلي يكون في الأنساق اللغوية وغير اللغوية. كما أن الوظيفة الأولية للغة هي التأثير على المخاطب بالاستناد إلى ثنائية الأوامر والنواهي، ولكن هذا التأثير قد يكون مقصودا وقد لا يكون مقصودا.

[1] – موقع الانترنت:http: //www.diwanalarab.com/spip.php?article779

[2] – محاضرات الملتقى الدولي الرابع – السيمياء والنص الأدبي– منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، ص 103.

و يستخدم في ذلك مجموعة من الأمارات والمعينات (Indications) التي يمكن تقسيمها إلى ثلاث[1]:

- الأمارات العفوية وهي وقائع ذات قصد مغاير للإشارة تحمل إبلاغا عفويا وطبيعيا فلون السماء الذي يشير بالنسبة لصياد السمك إلى حالة البحر يوم غد.

- الأمارات العفوية المغلوطة التي تريد أن تخفي الدلالات التواصلية للغة كأن يستعمل متكلم ما لكنة لغوية ينتحل من خلالها شخصية أجنبية ليوهمنا بأنه غريب عن البلد.

- الأمارات القصدية التي تهدف إلى تبليغ إرسالية مثل: علامات المرور، وتسمى هذه الأمارات القصدية أيضا بالعلامات .وكل خطاب لغوي وغير لغوي يتجاوز الدلالة إلى الإبلاغ و القصدية الوظيفية، يمكننا إدراجه ضمن سيميولوجيا التواصل . وكمثال لتبسيط ما سلف ذكره: عندما يستعمل الأستاذ داخل قسمه مجموعة من الإشارات اللفظية وغير اللفظية الموجهة إلى التلميذ ليؤنبه أو يعاتبه على سلوكاته الطائشة فإن الغرض منها هو التواصل والتبليغ.

2- سيميولوجيا الدلالة (Sémiologie de Signification):

جاء "رونالد بارت Roland Barths " فوسع مفهوم السيميولوجيا حتى استوعبت دراسة الأساطير على عكس فهم "دي سوسير" المحدود، كما قال "بارت" بقلب أطروحة "دي سوسير" القائلة بعمومية علم العلامات وخصوصية علم اللسانيات وذلك بقوله: «يجب منذ الآن قلب الأطروحة السوسيرية لأن اللسانيات ليست جزءا –ولو كان مميزا– من علم العلامات، بل السيميولوجيا هي التي تشكل فرعا من اللسانيات»، وعرف هذا الاتجاه بسيميولوجيا الدلالة: ويرى "بارت" أن هذا الاتجاه يعدُّ جزءًا من البحوث السيميولوجية المعاصرة، ويعود إلى مسألة الدلالة.

يتضح من كلام (بارت) "أن كل البحوث المعاصرة في العديد من الحقول المعرفية تخوض مباشرة في مسألة الدلالة لأن كل الوقائع دالة، وبالتالي تكون المقاربة السيميولوجية مقاربة ضرورية[2]. كما أن أنصار سيميولوجيا الدلالة يرون أن اللغة لا تستفيد كل إمكانيات التواصل، فنحن نتواصل توفرت القصدية أم لم تتوفر بكل الأشياء الطبيعية والثقافية سواء أكانت اعتباطية أم غير اعتباطية، لكن المعاني

---

[1]- موقع الانترنت: http: //www.diwanalarab.com/spip.php?article7796.

[2]-. شيخ بوقربة: " الابلاغية وسيميولوجيا الدلالة عند رولان بارت– تجليات الحداثة"، يصدرها معهد: اللغة والأدب العربي، جامعة وهران، العدد الأول، 1992، ص 36-37

التي تستند إلى هاته الأشياء الدالة ما كان لها أن تحصل دون توسط اللغة، إذ إن تفكيكية ترميزية الأشياء يتم بالضرورة بواسطة اللغة باعتبارها النسق الذي يقطع العالم وينتج المعنى، ولهذا السبب كانت المعرفة السيميولوجية قائمة على المعرفة اللسانية[1].

إن "بارت" في تأويله لمفهوم التواصل (La Communication) يجعل من هذا المصطلح مرادفا لكلمة (يدل) أو(يريد القول) أو (تبلغ عن)، فالسيميولوجيا تنخرط داخل المعنى وليس العكس مثال: شريط السينما لا يمكن إلا أن يتعاضد برسالة لسانية تعطيه دلالة ومعنى، والصورة وحدها لا تكفي فلا بد من اللغة.

وفي نظام الأشياء باقة ورد كعلامة سيميولوجية دالها هو المكون النباتي ومدلولها (العاطفة المعبر عنها) والمركب اللغوي باقة ورد دالة تشكلها ضمن منظومة سيميائية ملائمة من خلال اللغة، فاللغة وسيلة الإنسان لتثقيف العالم من حوله يجعلها قريبة منه إنسانية، كما يؤكد الاتجاه الدلالي على رفض التمييز الذي أقامته سيميولوجيا التواصل بين المؤشر والإشارة بناء على وجود قصد التواصل أو عدمه ويتأسس هذا الرفض على كون التفرقة بينهما تقتضي فعلا تواصليا شفافا ونقيا ومنسجما والعلاقة بين الباثّ والمتلقي بحيث لا يتعرض لأي تشويش، وبحث يمكن الفصل بسهولة بين الإشارة والمؤشر.

وكما سبق وأن أشرنا فإن "بارت" رأى أن كل البحوث المعاصرة تخوض مباشرة في مسألة الدلالة، وقد سلك "بارت" هذا المسلك حين درس نظام الدرجة، أو الموضة (Mode)أي الأزياء الحديثة أو نظام ما أسماه بالأساطير الحديثة، فقد حدّد "بارت" منذ أن ألّف كتابه الأساطير (Mythologies) أن "السيميولوجيا" تقوم على العلاقة بين العلامة والدال والمدلول، فالعلاقة مكونة من دال ومدلول، يشكل صعيد الدوال صعيد العبارة، ويشكل صعيد المدلولات صعيد المحتوى (المضمون)، وإذا أخذنا نظاما مثل الأدب، نجد أنه يتكون من مثلث: العنصر الأول فيه هو الدال، أو القول الأدبي، والعنصر الثاني هو المدلول، أو العلة الخارجية للعمل، والعنصر الثالث هو العلامة، الترميزية، الدال والمدلول ونتاجهما الأسطورة، وهي العلامة، وهذه الأخيرة تعمل دائما بوصفها نظاما

[1] – مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة: لحمداني حميد وآخرون، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1987، ص 06.

سيميولوجيا من نمط ثان، مركب على أساس سلسلة من العلامات[1] موجودة قبلها، ومآلها وضع العلامة الحصيلة الترابطية بين عنصري (الدال والمدلول).

3- سيميولوجيا الثقافة:

غير بعيد عن هذين الاتجاهين المتفرغين (التواصل والدلالة) ظهر اتجاه سيميولوجيا الثقافة المستفيد من الفلسفة الماركسية ومن فلسفة الأشكال الرمزية "لكاسيرر" خاصة في كل من روسيا (يوري لوتمان، أبفانوف واوسبينسكي وتودوروف...) وايطاليا (روسي- لاندي وأمبرتو إيكو...) وتنطلق سيميولوجيا الثقافة من اعتبار الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية، وأنساقا دلالية، والثقافة عبارة عن إسناد للأشياء الطبيعية وتنميتها وتذكرها، وهي بذلك تكون مجالا لتنظيم الإخبار في المجتمع الإنساني، إذ ترسخ التجارب السابقة وتلعب دور البرنامج وتشتغل كتعليمات.

إن حصيلة عمل الإنسان تكمن في سلوكات لها معان، والسلوكات ليست سوى إنجاز لبرامج معينة، وعليه، فالثقافة برامج وتعليمات تتحكم في سلوك الإنسان، والسلوك الإنساني تواصل؛ لأن إدراك الإنسان للعالم تبرمجه الثقافة بواسطة أنساقها الدالة اللفظية أو غير اللفظية التي تؤطر عمل الإنسان وممارسته الاجتماعية، وهكذا فالثقافة نسق مكون من عدة أنساق (لغات طبيعية واصطناعية وفنون وديانات وطقوس...) وكل نسق من هذه الأنساق ليس نسقا تواصليا فحسب، وإنما هو نسقُ مندمج للعالم، هكذا يصبح كل نسق ثقافي نسقا تواصليا بما أن الموضوع الثقافي قد صار المحتوى الممكن لأي عملية تواصلية ويعني ذلك أن قوانين التواصل هي قوانين ثقافية.

والحصيلة هي أن كل ظاهرة ثقافية تبدي وحدة دلالية، وأن المدلول يضحي وحدة الثقافة — وبناء على ذلك؛ يمكن القول إن أية واقعة ثقافية- تعود بالضرورة إلى السيميوطيقا، ولعله يبدو واضحا أن السيميوطيقا التي تعني بالثقافة ككل، ترادف إلى حد ما "الابستمولوجيا" إذ هي نظرية نقد الواقع والايدولوجيا[2].

والثقافة وفق جماعة موسكو — تارتو- حقيقة تتجاوز الحدود الإقليمية وتعلو فوق الحدود حيث إنها قادرة على توحيد ظواهر متنوعة، فالثقافة مجموعة أنظمة من العلامات متنوعة ومتعددة، متدرجة

[1] - شيخ بورقبة: الابلاغية وسيميولوجيا الدلالة عند رولان بارت- تجليات الحداثة-، ص 37 .

[2] - مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ص07.

ومتداخلة، ومن ثم لابد من دراسة هذه الأنظمة من نواحي مختلفة – التقني الاجتماعي السلوكي- الايديولوجي[1].

كتب "لوتمان" و "أسبينسكي" أن الثقافة هي "الذاكرة غير الموروثة للجماعة" والثقافة ظاهرة اجتماعية فلا تستبعد إمكان وجود طابع فردي للثقافة إذا رأى الفرد نفسه ممثلا للجماعة وأصبح هو أنموذجا للجماعة، كذلك فإن الدراسة السيميائية للثقافة لا تهتم بوظيفة الثقافة كنظام من العلامات فقط، بل يجب التأكيد على أن علاقة الثقافة بالعلامة والدلالة تتضمن في حقيقتها واحدا من المقولات النمطية الأساسية في الثقافة، ويمكن أن نقدم الثقافة على أنها آلية (Mecanizme)، تبدع إجمالي النصوص.

إن اللغة يقول لوتمان و أسبينسكي تقوم بوظيفة اتصالية نوعية واضحة ويمكن من خلال هذه الوظيفة دراسة اللغة بوصفها نظاما فعالا مستقلا، غير أن للغة دورا آخر داخل إطار نظام الثقافة، إنها تمدّ الجماعة بإمكان القابلية على التواصل في دراسة جماعية مشتركة تطبيقية، وتقدم جماعة موسكو "تارتو" تصورا عاما نقتطف منه ما يلي:[2]

"يجب أن نفرق بين مفهومين للثقافة:

– الأول مفهوم الثقافة من منظور الثقافة

– الثاني مفهوم الثقافة من منظور ما وراء النظام العلمي الذي يصفها

إن تعريف الثقافة بأنها مجال لتنظيف (المعلومات) واعتبار نقيضها هو (الفوضى) يعدُّ تعريفا من التعريفات النابعة من "داخل" موضوع الوصف وهذا في ذاته يعتبر أن العلم (نظرية المعلومات) في القرن العشرين ليس نظاما ما ورائيا فقط، ولكنه جزء من موضوع الدراسة وهو الثقافة الحديثة، وقد يعد النّص علامة متكاملة، وقد يعامل على أنه مجموعة متتالية من العلامات، وهناك نمط آخر للنص لا يكون مفهوم النص فيه ثانويا مشتقا من سلسلة من العلاقات، بل يكون النص فيه مفهوما أوليا

[1] – ميشال أريفيه وآخرون: السيميائية أصولها وقواعدها، ص 43.

[2] المرجع نفسه، ص 44.

وهذا النوع من النص لا يتجزأ ولا يتحلل إلى مجموع من العلامات. حيث تندمج الذاكرة (Memory) في قناة الاتصال بين المرسل والمستقبل في ثقافات تمتلك وسيلة تثبيت الرسالة خارجيا، فيحدث تمييزا بين المستقبل المتخيل وبين المستقبل الفعلي."

الفصل الأول

معالم سيميائية في مضمون النص الدرامي

تمهيـــد

- أولا: العنوان
- ثانيا:الشخصية
- ثالثا: الفضاء الزمكاني
- رابعا: الحدث
- خامسا: اللغة والحوار

تمـــــــــهيد:

يقوم المسرح على ثنائية نص/ عرض، هذه الثنائية المعقدة دفعت الكثير من الباحثين إلى انتهاج المقاربات البنيوية، والسيميائية، والانثروبولوجية في تقديم دراسات سيميائية تطبيقية، حول حقول المسرح المختلفة، «**لقد جعلت من وضع المسرح الأجناسي معقدا خصوصا وأنّ الطرف الأول في الثنائية يجعله قريبا من الأجناس الأدبية في حين يجعله الطرف الثاني جزءًا مما يسمّى فنون الفرجة، أي الفنون التي تقوم على أساس الإنجاز performance**»[1]. غير أنه لا ينبغي التنازل عن المقتضيات التي يعطيها النص الدرامي بما يحويه من شبكة العلامات المتنوعة.

ويذهب الباحث عز الدّين جلاوجي في حديثه عن هذه الإشكالية إلى القول :"**وسواءً آمنا أم لم نؤمن بأن المسرحية تكتب أصلا لتمثّل وتلقى، وأنّ المسرحية لا تظهر على حقيقتها ولا يمكن ميلادها إلا حين تجسّد على الخشبة فإننا مؤمنون بصدق أنّ أول خطوة في كل ذلك هي النّص. لأن المسرحية أينما تنقلت، وحيثما حلّت، وكيفما خرجت للناس، ومهما اختلف الزمان الذي تعرض فيه تبقى معتمدة أساسا على الفكر الذي يريده المؤلف ويبتغيه، ويود إيصاله، وعلى اللغة التي يبدعها لإيصال هذا الفكر وعلى تصويره للمواقف والشخصيات في الفعل الدرامي**"[2].

إن النص من وجهة نظر السيميوطيقية هو مجموعة من العلامات المترابطة من حيث المبنى والمعنى والتي تؤدي دلالة مكتملة قائمة بذاتها وطبقا لقول لفروسكي "**كل ما على المسرح علامة فإن كل ما يحويه النص الدرامي علامة**"[3]، فالنص الدرامي له رونقه وجماليته الخاصة ، ليس باعتباره بديلا عن العرض ولكن بوصفه مظهرا له، لأن النص لم يكن ليكتب دون مسرحة سابقة على رأي الكثير من الباحثين فانّه يقدّم المنبت الأساس للعرض؛ هذا النّص تتكاثف عناصر مختلفة ومتنوعة في بنائه. فما هي أهم المعالم المكونة للنص الدرامي؟ وكيف تناولتها السيميولوجيا المعاصرة؟.

---

[1] حسن يوسفي: قراءة النص المسرحي دراسة في شهرزاد لتوفيق الحكيم، مكتبة عالم المعرفة د.ت، ص7.

[2] عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري – دراسة نقدية سحب الطباعة الوطنية للجيش، الجزائر، 2007 ص17.

[3] حسن يوسفي: قراءة النص المسرحي ص 8.

أولا: العنوان:

يعد النّص والخطاب بيانات لغوية ودلالية شاملة، ترتبط بها موازيات نصية تضطلع بتحديد هويّتها، و وتمنحها تميّزا داخل الثقافة المؤطرة التي تتداول داخلها ولعل من ابرز بين هذه الموازيات النّصية العنوان، إذ يعدّ يعد مكوّنا أساساً في إنتاج النصوص وكذا تأويلها، و في نظريات الحديثة التي تحفل بالنص هو عتبة قرائية، وعنصر من العناصر الموازية التي تسهم في عملية التلقي والتواصل والفهم والتاويل، داخل فعل قرائي شمولي يفعّل العلاقات الكائنة والممكنة بينهما وهو عند **جيرار جينيت** «**مجموعة من العلامات اللسانية(...) التي يمكن أن توضع على رأس النص لتحدده وتدل على محتواه لإغراء الجمهور المقصود بقراءته...**» [1].

إن هذه الأهمية التي يحوزها العنوان في الدراسات الحديثة، توّجها نشوء مبحث علمي خاص، يسمى: علم العنونة (titrologie)يقول **رينكارت** :«**إن العنوان بالنسبة للقارئ محدد أولي وغالبا ما تحمل المسرحية اسم بطل أو شخصية رئيسة (...) ولا شيء زائد يقال، كما لو أن ذلك يعدُّ كافيا، فإيجاز العنوان يتطابق مع شهرة أو عظمة البطل...**» [2]. فيكون العنوان هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه فالعنوان لا يحكي النص ولا يلخصه، ولكنه يعنون له أو لقصيدته فضلا عن أنه يمظهره ليفرض العنوان نصه بوصفه قيمة ومعنى آتيا، ويفرض النّص-إن أفلح- عنوانه بوصفه مدخلا أساساً له ومحيلا على مجموعة من العلاقات المشكلة للعلاقة كمعنى.

---

[1] محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية التشكيل ومسالك التاويل، منشورات الاختلاف، ط1، 2012، ص15.

[2] حسن يوسفي: قراءة النص المسرحي ص :44.

1- العنوان لغة واصطلاحا:

جاء في لسان العرب مادة (ع، ن، ن) عَنَنْتُ الكتاب وأَعْنَنْتُهُ لكذا أي: عَرَضْتُ له، قال اللحياني: عننت الكتاب وعنيته: إذا عنونته، ويقال للرجل الذي يعرض ولا يصرح لقد فعل كذا وكذا عنوانا لحاجته، قال ابن البرّي: والعنوان هو الأثر[1].

وفي الاصطلاح يمكن القول إن العنوان علامة لغوية، تعلو النص لتسمهُ وتحدّده وتغري القارئ بقراءته والعنوان كما يراه ليو هوك (leohoek) مجموع العلامات اللسانية (كلمات، مفردة، جمل...) التي يمكن أن تدرج على رأس كل نص؛ لتحدده وتدل على محتواه العام وتغري الجمهور المقصود، فهو مرآة مصغرة لكل ذلك النسيج النصّي واسم فارغ، وهذا يعني أنه علامة ضمن علامات أوسع هي التي تشكل قوام العمل الفني[2]، «**إنّه نوع من أنواع التعالي النصّي (Transtectualite) الذي يحدد مسار القراءة التي يمكن أن تبدأ الرؤية الأولى للكتاب**»[3].

2- أنواع العنوان: «يتمظهر العنوان في أنواع منها[4]:

- العنوان الحقيقي: وهو العنوان الأصلي، بطاقة تعريف تمنح للنص هويته.
- العنوان الفرعي: ويعد العنوان الرّئيس لتكملة المعنى.
- العنوان المزيف: يوجد بين الغلاف والصفحة الداخلية.

العنوان الجاري: ويتعلق بالصحف والمجلات.

العنوان الموضوعي: وهو الذي يشير إلى موضوع النص.

العنوان النوعي: وهو تفسير للنّص ذاته».

3- وظيفة العنوان:

سعى العديد من الدارسين إلى البحث عن وظائف العنوان، معتمدين في ذلك على مقاربات عدة ومن بين هذه الوظائف اللغوية لجاكبسون، كما عمد بعضهم إلى تحديدها ومنهم:

"ليو هويك"، و"شارل غريفل"، و"ميتيرون"، وقد لاحظ "جينيت" أن هذه الوظائف خاضعة للتعميمات النظرية، فانطلق منها معدلا ومكملا، مرتبا ومجملا إيّاها في أربعة وظائف: الوظيفة التعيينية، الإيحائية، الإغرائية، الوصفية[1].

---

[1] ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري: لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت، مادة (ع ن ن)، ص195.

[2] عبد القادر رحيم: العنوان في النص الإبداعي أهميته وأنواعه، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد 2و 3، بسكرة، 2008، ص10

[3] عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص263.

[4] محاضرات الملتقى الثالث، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، 1920 أفريل 2004، ص359.

أ- **الوظيفة التعيينية(Fonction désignation)**: وهي الوظيفة الأولى، بحيث إنها تعيّن اسم الكتاب وتعرف به للقارئ بكل دقة وبأقل ما يمكن من احتمال اللبس...

ب-الوظيفة الإغرائية (Fonction séductive): وهي التي تشد القارئ المستهلك، وتنشط قدرة الثراء عنده، وتحرك فضول القراءة فيه بحيث تخضعه للتأثيرات الإيحائية للعنوان، تغريه بالاطلاع على متن الكتاب.

ج- **الوظيفة الوصفية:(Fonction descriptive)**: هي الوظيفة التي يمكن أن تكون إما موضوعاتية، أو خبرية، أو المختلطة والتي يقول العنوان عن طريقها شيئا من النص؛ فالعنوان نص وصف يمثل ملمحا من ملامح العمل الأدبي أو غير الأدبي وتعتبر هذه الوظيفة هي المسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان، كما أنها مفتاح تأويلي للعنوان بتعبير أمبيرتو إيكو.

د-**الوظيفة الإيحائية (Fonction connatative)**: هي الوظيفة التي دمجها جينيت مع الوظيفة الوصفية بادئ الأمر ثم فصلها عنها لارتباكها الوظيفي وتشتمل على قيم إيحائية من خلال أسلوب خاص[2].

من هنا يمكن القول إن العلاقة عنوان/ نص الملتقطة عبر التدرج (Hiearchie) أول رسالة موجهة للقارئ، تفتح أفق القارئ وتخلق لديه الفضول، ذلك أن العنوان قد يفضح عمّا بداخل النص فينقص من الفضول أو على العكس فقد يجلب انتباه القارئ فيسعى لمعرفة دلالات وأبعاد النّص، من هنا فهو يمنحه حافزا لتوقعاته الدلالية بخصوص ما يخبّئه هذا النص من مضامين ورؤى ،هذا النص كفيل بتأكيد التوقعات أو إهدارها وفي الحالتين يبقى العنوان موجها فعليا في عملية القراءة، فضلا عن جماليته الخاصة بوصفه خطابا يمارس وظيفته ضمن بلاغة الإيجاز[3]، «**وحتى تحدد دلالات العنوان وجب التسليم بأن مضمونه ليس ثابتا ولا يمكن تحديد تفرعاته دلاليا في استقلاليته، وإنما خلال العلاقات التي يقيمها مع عناصر النّص**»[4].

ثانيا- الشخصية:

---

(1) عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي لنجيب محفوظ، نقلا عن: ورشة الرواية 08 حلقة الشعرية المغاربة، من إعداد طلبة الماجستير دفعة2010/2009، جامعة الجزائر المركزية، ص20.

(2) المرجع نفسه: ص21.

(3) خالد حسين حسين: سيمياء العنوان القوة والدلالة «النمور في اليوم العاشر لزكريا تامر نموذجا» مجلة جامعة دمشق، المجلد21، العدد (3+4)، 2005، ص361.

(4) سهام بن زياني: قراءة سيميائية في عنوان الاجواد لعبد القادر علولة، دراسات أدبية، العدد الثالث، جوان، 2009، ص111.

تعد الشخصية احد أهم مكونات العمل الأدبي سواء السردي كما الرواية والقصّة أو الحواري كما المسرح، وقد لاقى مفهوم الشخصية اهتماما واسعا في كيفية تحديده حيث ظهرت العديد من التعريفات **منها:**

يعرفها **أريسطو طاليس** بقوله: « **هي كافة خصائص وصفات القائمين بالفعل، والمقصود بالفعل هنا هو الفعل الدرامي كما يتم تجسيده في النص المسرحي**»، وهنا نلمح أن أرسطو طاليس لا يجمح إلى تعريف الشخصية بوصفها كائنا سيكولوجيا، وإنما يعرفها بوصفها جملة من الخصائص والصفات[1].

ويرى **واطسن**: «**أن الشخصية هي مجموع أنواع النشاط التي نلخصها عند الفرد عن طريق ملاحظة خارجية لفترة طويلة تسمح لنا بالتعرف عليه**».

ويعرّفها **واردن** بدوره بالقول: « **إن الشخصية هي التنظيم الفعلي للإنسان عند مرحلة معيّنة من مراحل النمو تتضمن كل ناحية من النواحي النفسية، عقله، ومزاجه، ومهاراته، وأخلاقه، واتجاهاته**»[2].

ويعرفها بيرس بقوله: «**إن الشخصية مجموعة الاستعدادات والنزاعات والميول الفطرية والغرائز عند الفرد وكل ما اكتسبه من خبرة و استعدادات وميول**»[3].

---

[1] عصام الدين أبو العلا: آلية التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية للكتاب، 2007 د.ط ص:81.

[2] شكري عبد الوهاب: النص المسرحي –دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية والتعريف للمأساة الإغريقية المكتب العربي الحديث الإسكندرية، د ط1997، ص51.

[3] المرجع نفسه، ص51

مستويات الشخصية الدرامية وتحليلها:

«نظرا لأن المسرح غير خطي وإنما "جدولي" فإن الشخصية عنصر قاطع في رأسية النص Verticalte du texte وهي التي تسمح بتوحيد العلامات المتزامنة المتفرقة فالشخصية إذن في الفضاء النصي نقطة التقاء أو نقطة انطباق سلم الاختيار على محور التركيب، فهي الموضوع الشاعري ذاته»[1].

ويقوم النّص الأدبي بوصف الشخصية دلاليا ، عبر المظهر والأحداث، وعن طريق كينونته الداخلية وعن طريق ما يمكن ان تقوله الشخصيات الأخرى عنها بشكل مباشر- في الحوار والإرشادات المسرحية- أو غير مباشر، وقدّم بافيز دراسة خاصّة للشخصية الدرامية في إطار مفهوم السيميولوجية المعاصرة في بحث تحت عنوان "العوامل والممثلون "مبيّنا أطوارها من خلال الجدول التالي[2]:

المستويات	طراز الشخصية	مستوى الوجود
العرض	**الممثل**	**الشخصية المرئية**
النص	**المؤدي، الفاعل(الشخصية)، الأدوار**	**المستوى الاستدلالي أو المنطقية(الدوافع والثيمات ووحدات الحدث)**
تركيبة السرد (المستوى العميق)	**العوامل**	**المستوى الحكائي (منطقية الأحداث)**

ويعبّر(بافيز)— من خلال الجدول السابق- عن مستويات وجود الشخصية ويمكن إيضاح ذلك على النحو التالي[3]:

أ- **مستوى البنية الأولية** : الحامل للمعنى الذي يحتوي علاقات التضاد، التناقض، التضمين بين مختلف عوالم المعنى المكونة للمربع المنطقي السيميولوجي كما قدمه غريماس عام (1966-1970).

---

(1) آن اوبرسفيلد: قراءة المسرح، ترجمة: مي التلمساني، مطابع المجلس الأعلى للآثار د.ط، د.ت، ص 141.

(2) عصام الدين أبو العلا، آلية التلقي في دراما توفيق الحكيم، ص81.

(3) المرجع نفسه: ص82.

ب-**مستوى العوامل:** فيه تكون العوامل غير مادية وغير إنسانية مثل السّلام، الحب...الخ والعوامل ليس لها وجود إلا على المستوى النظري/ المنطقي في وحدات منطقية منظمة مكونة حدثا أو سردا.

ج – مستوى الشخصية: عبارة عن وحدات فاعلية مصورة، لها وجود داخل المسرحية، والشخصية هنا بمفهومها التقليدي.

ويمثل المستوى الوسيط –بين المستويين الثاني والثالث- مستوى الأدوار، وهي وحدات تصويرية عامة مثل الجبان، الخائن...الخ وينتمي الدور- في آن واحد- للبنية النصية (مثل تيرتوف وهو نوع معين من الخونة).

د- مستوى العرض المسرحي: أو مستوى الممثل بمفهومه التقني كما تؤدى أدواره بواسطة ممثلين حقيقيين.

«تعد الشخصية الدرامية حاملة وناقلة للمحتوى الفني والتعليمي، كالنص واللغة حيث تتميز كل شخصية بملامح جسدية ومعنوية، ويمكن للقارئ اكتشاف الصفات الأولى بسهولة لأن السارد أو الكاتب يعتمد فيها على التصوير الخارجي القائم على الملاحظة. أما الصفات المعنوية فإنه لا يتسنى للقارئ اكتشافها إلا من خلال أفعالها وأقوالها، وفي هذه الحالة تقوم الشخصية بإنجاز أفعال التعبير رغبة أو التظاهر بأمر ما وهي تبطن أمرا آخر، ويترتب عن ذلك انبثاق الشخصية وعلامتها»[1].

وهكذا فإن وجود الشخصية يكون وفق تصور بنيات دلالية مجرّدة، وليس لحظة تحقق النّص كمجموعة من العناصر ويفترض وجودها مستويين:

- مستوى أول: تحدد داخله الشخصية باعتبارها مسندا منجزا قبلا لاستقبال استثمارات دلالية متنوعة.
- مستوى ثاني: تتحدد داخله الشخصية من خلال بعدها باعتبارها عنصرا يقوم بالربط بين مجموعة من السمات[2].

وتأخذ الشخصية المسرحية أبعادا ثلاثة تتجلى في:

- البعد الجسماني: من حيث الجنسُ، البيئة،المظهر، الهيئة.
- البعد الاجتماعي: التعليم، العمل، مكانتها الاجتماعية، هواياتها.
- البعد النفسي: من حيث أهدافها، وقدراتها، ومساعيها، تفكيرها.

---

[1] ربعية رويقي: سيميائية العلامة في المسرح الجزائري أدباء المظهر لرضا حوحو أنموذجا مخطوط ماجستير جامعة باتنة.2010 -2011، ص86.

[2] سعيد بن كراد:سيمويولوجيا الشخصيات السردية (رواية الصراع والعاصمة الختامية نموذجا) ط 1، عمان، دار مجدلاوي، 2003،ص 49.

و يقودنا الحديث عن الشخصية من الجانب السيميولوجي ، إلى الحديث عن (فلاديمير بروب) ودراساته عن الشخصية الحكائية، إذ يعد أحد أهم رواد الشكلانية ومن المنظرين الأوائل في حقل الدراسات البنيوية الدلالية، حيث قدّم تصورا عن الشخصية في كتابة "مرفولوجية الحكاية الخرافية الروسية" ركز فيه على الجانب المورفولوجي للشخصيات الحكائية وأفعالها وما تصدره تلك الشخصيات من وظائف منوطة بها ،وقد عرف تحليله بالتحليل الوظيفي نسبة إلى الوظيفة لأن هذه الأخيرة وهي فعل الشخصية مهمّة في مسيرة الفعل[1].

لقد رسم بروب حدود الوظيفة في عملية إحصائية (31 وظيفة) من مجموع 100 حكاية خرافية روسية وحدد دوائر الفعل السبعة لأنها تسند الفعل لها فتحملها دلالة وقيمة بتحقيقها لدور الاعتدال أو المساعدة أو التفويض لذلك فإن إغفال البعد الثقافي في التعامل مع الشخصية يبقينا في حدود تحليل شكلي لا طائل من ورائه، فالشخصية وحدة معجمية ظاهرة من خلال التجلي النصي، وهي عنصر لا يستهان به من بين العناصر المشكلة للكون السردي، وإدراكها لا يمكن أن يتم بمعزل عن باقي تلك العناصر، وخاصة عنصر الحدث والفعل باعتباره وحدة داخل سيرورة تكون المعنى[2].

واشارت (آن أوبرسفيلد) في كتابها "قراءة المسرح" الصادر عام 1977 إلى الأزمة التي تعرفها الشخصية المسرحية، وأرجعت ذلك إلى انقسامها وتبعثرها وتفتتها بين مجموعة من المؤدّين ورأت أن خطابها أصبح مشكوكا فيه، وتشير أيضا إلى أن (rastier) يقرر في كتابه (دون جوان) إلى ضرورة الاستغناء عن مفهوم الشخصية إلى درجة الإنكار التام، لكنها تضع مجموعة من الشروط الواجب توافرها عند القيام بعملية تحليل الشخصية سيميولوجيا وتلخصها في:

- وجوب النظر إلى الشخصية بوصفها كلاّ مهما اختلفت مباحث دراستها.
- اختلاف مباحث تحليل الشخصية وفقا للحظة التاريخية للمسرحية.
- ضرورة عدم عزل الشخصية عن سياقها ولو بشكل مؤقت.

و«تعزى الدراسة الجيدة للشخصية في الأعمال الروائية إلى فيليب هامون ويعد حسن بحراوي أن أغنى التبولوجيات الشكلية تعود إلى فيليب هامون في دراسته المتميزة حول القانون السيميولوجي

---

(1) جهاد يوسف العرجا: سيميائيات الشخصيات في القاهرة الجديدة. لنجيب محفوظ، 2002 د. ط، ص21.

(2) نادية بوشفرة: معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، د.ت، ص 80، 81.

للشخصية باعتبارها قائمة على أساس نظرية واضحة تصفي حسابها مع التراث السابق ولا تتوسل بالنموذجين النفسي والدرامي وغيرهما من النماذج المهيمنة في التوبولوجيات السائدة»"[1].

يربط هامون الشخصية بالوظيفة النحوية التي تقوم بها داخل النص، وقد عمد إلى تصنيفها حسب ثلاث فئات هي [2]:

– شخصيات مرجعية:(personnage référentiel): وهي عنده كل الشخصيات التاريخية كنابليون أو الأسطورية كفينوس وزوس والجازية، الحب والكراهية والاجتماعية كالفارس والمحتال وكل هذه الأنواع تميل إلى معنى ثابت تفرضه ثقافة يشارك القارئ في تشكيلها.

– شخصيات إشارية(personnages embrayeurs): وهي الشخصيات الواصلة الناطقة باسم المؤلف.

– شخصيات استذكارية (personnages anaphores): وهذا النوع من الشخصيات كما يرى هامون تكون فيها مرجعية النسق الخاص للعمل هي التي تحدد هويتها حيث تقوم هذه الشخصيات داخل الملفوظ بنسج شبكة من الاستدعاء والتذكير بأجزاء ملفوظية وذات أحجام متفاوتة ووظيفتها تنظيمية وترابطية بالأساس.

تقوم مقاربة **هامون** للشخصيات على ثلاثة محاور، الأول يتعلق بمدلول الشخصية والثاني يتعلق بدال الشخصية، أما الثالث فيتعلق بمستويات التحليل فإذا ما عدّت الشخصية مدلولا فان العملية هنا تتعلق بدلالة يولدها النص ومن ثم يفسرها القارئ. فالمدلول محكوم بيد القارئ، ويرى هامون أن الشخصية وحدة دلالية بها تنمو على طول النص وهذا ما يراه اغلب السيميائيين «**إنها شكل فارغ تقوم المحمولات المختلفة بملئها بالأفعال والصفات، إن الشخصية هي دائما وليدة الأثر السياقي (التركيز على الدلالات السياقية الداخل/ نصية) ونشاط استذكاري يقوم به القارئ، وإذا اعتبرنا الشخصية دالا فإنها بذلك ولا شك تختلف عن كونها مدلولا لأننا نعرف أن المدلول شيء مختلف لا يظهر إلا من خلال دالّ هو مجموعة من الإشارات التي يمكن أن تكون سمة، فالشخصية تكون بمثابة دال "من حيث إنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها"** »[3].

فتحديد هامون للشخصية ليس أدبيا محضا «**وإنما هو مرتبط أساسا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص حيث يلتقي عنده مفهوم الشخصية بمفهوم العلاقة اللغوية يأتي فارغا**

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: نقلا عن زورو نصيرة، سيمياء الشخصية في رواية حارسة الظلال، لواسيني الأعرج، مجلة العلوم الغنسانية، بسكرة، ص216

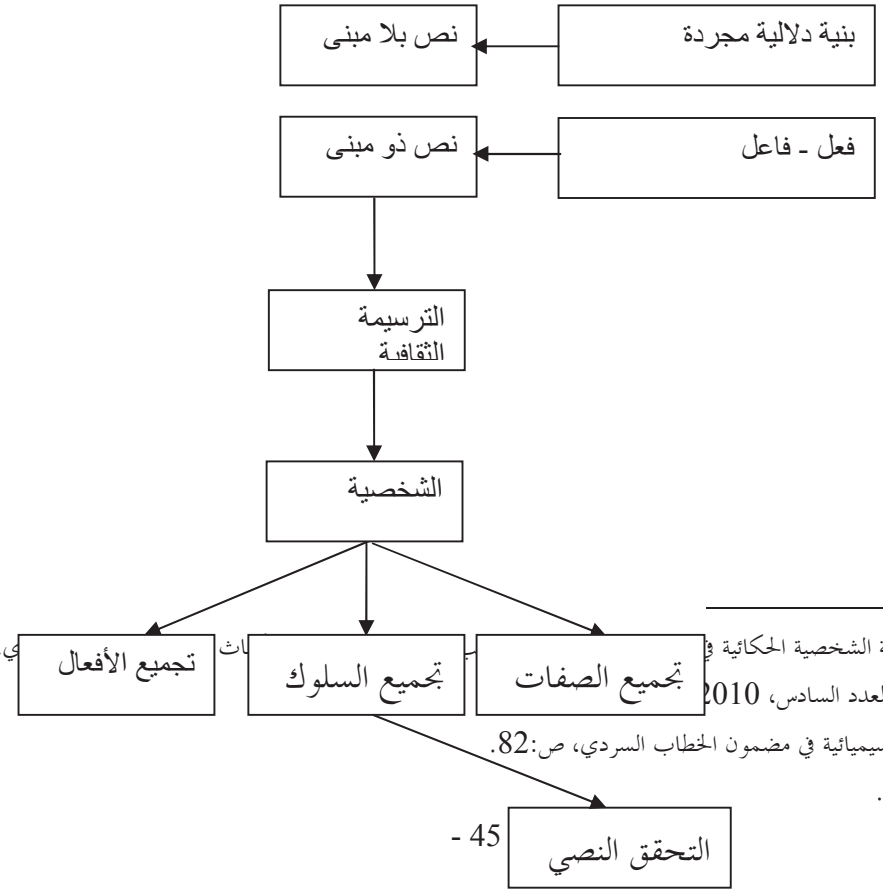
[2] فيصل الأحمر معجم السيميائيات، ص217.

[3] المرجع السابق، ص:218.

ويمتلئ بالدلالات بعد نهاية قراءتنا للنص»[1].ويرى **لوتمان** (**yourilotman**) في تناوله للشخصية بأنها قطب يغذي النص ببنية خاصة ذات جوهر دلالي بحت، فمستوى التجلي كما يرى لا يفيدنا بمعارف عن هذه الشخصية، كون النظرة الإستشراقية عليها تبقى سطحية تهتم بكل ما هو سطحي، لكن السعي إلى فهم مستواها الآني يجعلنا نتحرى الدّقة في النظر فيها و في وجودها العميق وتداعياتها المختلفة حيث يرى – لوتمان- بضرورة استحضار عنصرين أساسين[2]:

- البعد الدلالي أولا؛ فالنص يتحدد من خلال الكون الدلالي الذي يؤطره.
- وعالم الشخصية ثانيا فلا يمكن أن نشيد كونا دلاليا داخل نص سردي في غياب السند الذي يقوم عليه الكون وهذا السند هو الشخصية.

وقد ميز لوتمان بين الشخصية والعامل، حيث يعرّف هذا الأخير بكونه منبع الفعل وأصله، إنه التجسيد المطلق للفعل، في حين يصور الشخصية على أنها مجرد أداة محركة للتنفيذ... ونتيجة لذلك فإن العامل عند لوتمان أرقى مستوى ومرتبة من الشخصية فهو يعبر عن العظمة التي تجسدها التجربة الإنسانية في شموليتها فيما يجد الشخصية في صورة مصغرة للعامل لدرجة أنه يقزمها كي تقترب من تصور المتلقي الساذج ويمكن تلخيص تصوره وفق الترسيمة التالية[3]:



(1) آسيا جريوي:سيميائية الشخصية الحكائية في ...ث ...ي، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، العدد السادس، 2010.

(2) نادية بوشفرة: معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، ص:82.

3 المرجع السابق:ص:83.

– البنية الفنية للنص السردي عند لوتمان.

2– الأنموذج العاملي ودوائر الفعل:

نظام الأنموذج العاملي: هو عوامل ستة تُبرز الدور الوظيفي لكل شخصية من خلال العلاقة العاملية التي تربطها بالشخصية الأخرى هذا ما يشكل في التحليل السردي الأنموذج العاملي وتكمن بساطته في« **أنه كله متمحور حول موضوع الرغبة الذي يسعى الفاعل لأجله ويقع كموضوع للتواصل بين المرسل والمرسل إليه ورغبة الفاعل من جهة موجهة وفق إسقاطات الفاعل المساعد والمعارض** »[1].

والمعروف أن الفضل في صياغة ما يسمى بالأنموذج العاملي يعود إلى عالم السرديات الفرنسي غريماس، كما يعود الفضل في تكييف هذا النموذج مع خصوصيات الخطاب المسرحي إلى أوبرسفيلد والأنموذج العاملي يتكون من ستة عوامل ترتبط فيما بينها، حيث ينطلق غريماس في مفهومه للأنموذج العاملي من رؤية منبثقة من مثال بروب الوظيفي خاصة لدوائر الفعل السبع التي استقطبت اهتمامه فراح يتعمق في وظائفها ويتبين دلالتها، ليعطي بديلا لم وصل إليه بروب، حيث يعدل غريماس دوائر الفعل عند بروب بالحذف أو الإضافة فالشخصيات عند غريماس توصف في المحكي لا كمن حيث ماهيتها ولكن من حيث أفعالها لذلك سميت العوامل بأنها تنتمي إلى ثلاثة محاور دلالية كبرى، وهي : التواصل والرغبة (أو التحري) و الاختبار.

إنّ هذا الأنموذج أداة تحليلية تطبق إجراءاتها إلى أية مسرحية كانت ، لأنّ داخل الحكاية المسرحية يمكن أن نرصد اشتغالا معينا لهذه العوامل الستة بطريقة ما، ومن الأهمية بمكان اعتماد هذه و الخطاطة

[1] المرجع السابق:ص:86.

العاملية في التحليل فقد تحدث عنها أحد الباحثين قائلا :«**إن فائدة الخطاطة العاملية في الواقع وفي تقديمه في الإطار الملائم لتحرك القوى المتصارعة في النص وبالتالي تعليمنا في تجريب عدة حلول وعدم الثقة في البديهيات،كما أنها من جهة أخرى تسمح بالتخلص من التحديد السيكولوجي الأحادي الذي يقدمه الاعتماد على شخصيات، وذلك في إبراز كي تجتمع وكيف أنها مشدودة بشكل حتمي إلى بعضها عن طريق تركيبه وتركيب الحدث**»[1].

ويشكل النظام العاملي جملة من العوامل الستة كما يوضحه الشكل الأتي[2]:

ويتشكل نظام الأنموذج العاملي في شكل تقابلات هي عبارة عن ثلاث ثنائيات (tripartition binaire) من العوامل وهي: الفاعل/ موضوع القيمة، المرسل/ المرسل اليه، المساعد/ المعارض، تتفاعل عوامل كل ثنائية في علاقات للصلة (اتصالا كان أم انفصالا) مكونة هيكل الأنموذج العام، «**وتتضح وظيفة كل من المساعد والمعارض في تقديم المساعدة للفاعل الذي يراه غريماس هو الرئيس والمميز عن بقية الشخصيات الأخرى أما المعارض فمهمته الوقوف في وجه الفاعل في إطار وحدة سردية مشكلة من**[3]:

- **مهمة تأهيلية (المناورة)**: بين المرسل والمرسل إليه في إطار فعل إقناع (فعل الفعل).

-**مهمة أساس(الانجاز)**: يسعى الفاعل إلى تحقيق موضوع القيمة منتقلا من حال إلى حال وفق المنظور التلفظي الاتصالي أو الانفصالي.

-**مهمة تمجيدية (الجزاء)**: بعد تقديم الأفعال المنجزة تأتي آخر مرحلة هي مرحلة الجزاء يتعلق الأمر بتحديد المحور الأساس الذي يترجم ديناميكية الأثر حرفيا محركة بعزل الفاعل والموضوع عن الفعل وما يجمعهما، البحث، الإرادة، الرغبة».

---

(1) حسن يوسفي:قراءة النص المسرحي دراسة في شهرزاد لتوفيق الحكيم ص:26.

(2) نادية بوشفرة: معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، ص:87.

(3) طامر انوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، دار القدس العربي، د.ط، د.ت، ص:197.

يبني غريماس تصوره من خلال ستة فاعلين وثلاثة محاور[1]:

- محور الإرادة (الرغبة): 1فاعل/ 2/ موضوع:

يوجه الفاعل إلى الموضوع مشكلين علاقة تدعى الوصل.

[1] المرجع نفسه:ص:198.

- محور السلطة: 3 المساعد/ 4 المعارض:

يسعى المساعد إلى تحقيق الوصل بين الفاعل والموضوع يساعده ويتكاثف معه، أما المعارض فعكس ذلك يضر بمصلحة هذا التوافق.

- محور التحويل (أو محور المعرفة) ويضم كل من المرسل/ المرسل إليه:

والمرسل هو الذي يطلب تحقيق الوصل بين الفاعل والموضوع.[1]

وما نخلص اليه أنّ الشخصية محور مركزي في بنية النص المسرحي تنمو وتتطور من خلال ارتباطها بالأحداث ومن خلال محيطها البيئي أيضا والذي تحركه وتشكله عناصر أهمها ،التداخل بينه وبين الشخصية من حيث أنها بناء تركيبي يتحرك ضمن العمق المرمز برموز البيئة والمجتمع ،ومن حيث أنها تشكيل فكري يرتبط مع الأحداث والشخصيات الأخرى ضمن دائرة الصراع ،وهي تتراوح بين الدال تارة والمدلول تارة أخرى، إذ تشيد كونا دلاليا في النص ،وتختلف مستويات تحليلها من نص إلى آخر.

ثالثا– الفضاء المسرحي:

ينشأ الفضاء الدرامي عندما تتكون لدينا صورة عن البناء الدرامي لعالم أو أجواء المسرحية. وتتشكل هذه الصورة بواسطة الشخصيات وأفعالها، ثم بواسطة العلاقات التي تجمع هذه الشخصيات عند حدوث الفعل. وإذا ما قمنا بتفضية العلاقات بين هاته الشخصيات، فإننا نحصل على مرتسم لتصميم عاملي *Schema actanciel* للعالم الدرامي.

1– الزمن:

يعدّ الزمن من بين المفاهيم التي اختلف حولها الباحثون والدارسون فالزمن خيط وهمي مسيطر على كل التصورات والأنشطة والأفكار، فان لكل هيئة من العلماء مفهومها للزمن خاص بها، هذا الأمر جعل علماء النحو العرب يقفون عنده، حيث تابعوا دلالة اللغة على الحدث والفعل والحركة ولاحظوا أن الزمن لا ينبغي أن يتجاوز ثلاث امتدادات كبرى الامتداد الأول ينصرف إلى الماضي، والثاني يتمخض إلى الحاضر، والثالث يتصل بالمستقبل.

[1]– المرجع السابق، ص199.

1-1 تعريفه لغة:

جاء في لسان العرب أنّ «الزمن، والزمان: اسم لقليل الوقت، وكثيرة، وفي المحكم الزمن، والزمان، العصر، والجمع أزمُن، وأزمانُ، وأزمنة. وزَمَنُ زامنٌ: شديد.

وأزمنَ الشيء: طال عليه الزَّمانُ، والاسم من ذلك الزَّمن، والزمنة، وأزمن بالمكان أقام به زمانا، وعامله مزامنة، وزمانا من الزّمن»[1].

1-2 -اصطلاحا

يعرف بول ريكور(paulricoeur) الزمن بقوله: «**إنّ الطّابع المشترك للتجربة الإنسانية المسجلة والمتمفصلة والموضحة بفعل الحكي في كل أشكاله هو الزمن فكل ما نحكيه يأتي في زمن ما، يأخذ زمنا معينا يسير زمنيا وهذا الذي له سيرورة في الزمن هو الذي يمكن حكيه**»[2].

والزمن لدى أفلاطون: «**مرحلة تمضي من حدث إلى حدث لاحق**» بينما لدى أندري لالاند (A.lalande): «**متصور على أنه ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبدا في مواجهة الحاضر**»[3].

ويعتقد عبد الصمد زايد علة أن الزمن مادة معنوية مجرّدة يتشكل منها إطار كل حكاية وحيّز الأفعال وكل الحركات، «**والحق أنها ليست مجرد إطار، بل إنها لبعض لا يتجزّأ من كل الموجودات وكل وجوه حركتها ومظاهر سلوكها، فالزمن هو الحياة إنّ الزمن حي والحياة زمانية**»[4].

كما يعرفه محمد مفتاح بقوله: «**إن الزمان بأنواعه المختلفة إطاره هو المكان الذي ينجز فيه ولذلك فإنه لا مناص منه**»[5].

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، م13، كلمة زمن، ص 60.

[2] نادية بوشفرة: معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، ص:104.

[3] المرجع نفسه:ص:104.

[4] عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، تونس، د.ط، 1988، ص:07.

[5] محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1987،، ص:69.

1-3- أنواع الزمن:

للزمن أبعاد ثلاثة تحدد مجاله وأطرافه وبواسطة هذه الأبعاد يتشكل معنى الزمن وهذه الأبعاد هي الماضي (الما قبل)، والحاضر (هذه الأثناء) والمستقبل (ألما بعد)، حيث يشكل الماضي "السابق" في تقابله مع المستقبل "اللاحق" والآتي، على خلاف الحاضر الذي يستتب ولا يمكن الإمساك به كون لحظاته الزمانية تتصف بالآنية فيشهد حالة انفلات وتملص زئبقي مثل لحظات الكلام، لذلك يمثل زمانه -أي زمن الحاضر- بدرجة الصفر التي تتوسط لحظات الوجود السابقة واللاحقة[1] ويتبلور مفهوم الزمن من خلال أنواعه المختلفة في[2]:

- **الزمن المتواصل**: هو الزمن الكوني أو السرمدي الذي يبدأ مع بدأ الخليقة على وجه الأرض إلى غاية فنائها فعلى الرغم من امتداده يبقى محددا بطرفي البداية والنهاية.

- **الزمن المتعاقب**: هو زمن دائري –أو حلزوني- حركته تعاقبية، يدور حول نفسه كدوران الأرض حول نفسها. نجده في الليل والنهار، الأيام، الأسابيع، الشهور، الفصول الأربعة... فمساره متشابه شكلا، لكنه مختلف ومتغير مضمونا من حيث تغير الأحداث والشخصيات وما يحيط بها.

- **الزمن المنقطع**: ويسمى أيضا الزمن المتشضي، هو زمن طولي يتضمن مواطنا للانقطاع والتوقف مثل عمر الإنسان وفترات الحكم...

- **الزمن الغائب**: يتجسد في زمن اللاوعي لغياب في إدراك حقائق الأشياء، ويكون في حالة النوم أو حالات العقل غير الناضج، وعند المريض في غيبوبته...

- **الزمن الذاتي**: وهو الزمن النفسي، ويتمظهر في تحويل الزمن من العادي إلى غير العادي، متعلق بذات الفرد التي تتعامل مع موضوع ما بتوتر: فالأحداث السعيدة يتصورها المرء في زمن قصيرة مدته، لأنها تمضي بسرعة البرق. بعكس الأحداث الصعبة –المحزنة- التي يجدها في زمن طويل يكاد لا ينتهي، يتهيأ له على غير حقيقته مع أنّه في واقع الأمر – وحسب النظرة الموضوعية التي تنأى عن النظرة الذاتية- هو مجرد زمن عادي.

---

[1] نادية بوشفرة: معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، ص:104.

[2] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1988، ص199.

وإذا تطرقنا للزّمن في المسرح، فلم يعد مفهوم الزمن مجرد شريان نابض في المسرحية كما عرف عند اليونانيين بأن تتقيّد المسرحية بالوحدات الثلاث أي وحدات الزمان والمكان والموضوع، فقد جاءت الدراسات النقدية الحديثة لتغير هذه المفاهيم ؛ففي الدراسات الأولى للسيميولوجيا أولى العلماء اهتمامهم بدراسة مفهوم الزمن فهذا فرديناند دي سوسير يكشف دور الزمن في العلامة اللغوية تحت مسمى)الطبيعة الخطية للدال(يقول سوسير: «**إن اللغة أساسا نظام سمعي، فالعلاقة بين الدال والمدلول تتكشف عبر الزمن...**» [1].

وهذا يعني أن العلامة لكي تتصف بأنها علامة فإنها يجب أن تشتمل على كل من الدال والمدلول ويعتمد الدال- في الجملة اللغوية المنطوقة والمكتوبة- على الزمن لكي تكتمل، وإذا طبقنا المفهوم السوسيري في مجال الدراما، فإنّ الزمن يبدو جليا في تمام الجملة ثم المشهد ثم المسرحية ككل، وهذا يتطلب زمنا لكي يتم وفي العرض المسرحي تكون مفردات التعبير متزامنة في لحظة معينة، ويمكن إدراكها دون الحاجة إلى استغراق زمن ملحوظ لكن مسار هذه اللحظات تسير-كالجملة اللغوية- في مسار خطي لا يتم إلا بالزمن.

إنّ تحديد زمن الخطاب المسرحي يستلزم شرطا منها السياق والمتكلم ؛ إذ يقوم الحوار بمهمّة توضيح للزمن من خلال ما يضعه المؤلف في ثنايا المشهد من إرشادات زمنية بغرض إدراك الإطار الزمني الذي تقوم عليه الحكاية، والزمن في المسرح مرتبط مع خاصيتين منفردتين، زمن العرض وزمن المتخيّل من خلال ما يسمّى بالتنضيد «**إن كل صعود سردي للحدث نحو مصدره وهذا إجراء حاضر ليس فقط في المتخيل ولكن أيضا في القصة العواملية، يستلزم وجود استذكار**»[2]. فإذا أردنا أن نقيس زمن المسرحية في فكرة المؤلف لكانت النتيجة برهة من الزمن كلمحة البصر. وإذا أردنا أن نقيس زمن المسرحية من وجهة نظر المخرج، فنقيسها بالمدة التي شاهدناها فيها على الخشبة.

أما إذا سمعنا تفاصيل المسرحية من شخص رواها لنا، فيكون مقياس زمن المسرحية بالمدة التي أصغينا فيها للراوي، وهكذا نفهم أهمية الزمن[3] .

وهناك دلائل زمنية غاية في الأهمية يمكن استشفافها من خلال الشخصيات التي تزود المشاهد بمعلومات قيّمة عن زمن الأحداث بواسطة استعمال الأزمنة الفعلية والظرف، إلى جانب الاستعارات الزمنية، و الحديث عن الزمن المسرحي يعني وضع المسرحية نص/ عرض في إطار زمني محدود قابل

---

[1] عصام الدين ابو العلا: الية التلقي في دراما توفيق الحكيم، ص:43.

[2] طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، ص:225.

[3] المجلة الالكترونية عود الند:http://www.oudnad.net/spip.php?article738

للإدراك بتحديد إطاره وخلفيته «**إن دقة هذه الإرشادات وإلحاحها تموضع الأثر بكامله في ديناميكية زمنية عنيدة**»[1].

قسّمت آن أوبرسفيلد الزمن في المسرحية إلى: زمن العرض (...)، وزمن الحدث المعروض، ومن خلال شبكة العلاقات القائمة بي هذين الزمنين يفهم الزمن المسرحي بوصفه «**العلاقات القائمة بين هذين الزمنين** »[2]، كما تشير إلى مفهوم ديناليكتيكية الزمن في كل النصوص المسرحة المحددة في قطبي وحدة / انفصام وحتى فترة اللاّزمن تفرض وجود زمن ملغى، زمن آخر، زمن المرجع[3]. فالمسرحية إذن تحمل بين ثناياها نوعين من الزمن، واقعي حقيقي وهو زمن العرض الذي يدركه المتلقي وزمن فني زمن الأحداث الدرامية الخيالي.

1-المكان:

يعتري مصطلح المكان إشكاليات في الدراسات النقدية ولعل هذا الأمر ناتج عن الترجمات الغربية للمصطلح (space.espace) فلم يتعامل النقاد الغربيون مع مصطلح "المكان" إلا عرضًا ،وقد ترجم بعض النقاد العرب المصطلح الأجنبي ب: "الفضاء" وهو يعني في طياته الخواء والفراغ " emptiness" وأيضا يعني الخلاء المكاني بينما يترجمه البعض بالحيّز، ويشمل معطيات المكان، النتوء، الوزن، الحجم والشكل وهو الشيء المبني في فضاء مكان، وهو أيضا الامتداد المتصور، ويمكن أن يدرس من خلال وجهة نظر هندسية[4].

2-1- المكان/ الفضاء لغة: الدلالة اللغوية في المعاجم العربية، تشير إلى أن المكان هو: الموضع وتعني التوسع المكاني، وتطلق على وكنات الطير والمنازل ونحوها[5]، والفضاء: المكان الواسع من الأرض والفعل فضا يفضو فضوا فهو فاض، والفضاء الخالي الواسع من الأرض، والفضاء الساحة وما اتسع من الأرض.

2-2- المكان اصطلاحا:

لقد تعددت مفاهيم المكان واختلفت حسب التعريفات، فمنهم من ربطه بالمفاهيم الرياضية والفيزيائية ومنهم من أخرج مصطلح المكان من ذاك المفهوم العلمي الموضوعي الدقيق إلى آفاق التصور

---

(1) طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية،:ص:225.226.

(2) عصام الدين أبو العلا: آلية التلقي في دراما توفيق الحكيم، ص:43.

(3) نادية بوشفرة: معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، ص:226.

(4) مصطفى عطية جمعة المكان المفهوم والسيميوطيقا جريدة الرأي: العدد(11284)، 2010.ص 39.

(5) ابن منظور: لسان العرب، مادة: مكن، ص 195.

والتخيل يخاطب الوجدان ويرتبط بالجانب الإيهامي[1]، ويعرّف المسرحي الفرنسي "باتريس بافيز Pipavi" المكان المسرحي lieu theatral بأنه: « **المكان الذي ورد فيه العرض سواء أكان ذلك في المسرح المكشوف بالهواء الطلق أم في مدرسة أم في مكان خال...الخ** »[2].

2-3 -علاقة المكان/ الزمان:

لقد فنّد علماء الرياضيات الفكرة القائلة أن لا علاقة بين المكان والزمان، بحجّة أنّ المكان مادي، أما الزمان فهو يدرك ويلاحظ، أي غير مادي وإن كان يمكن متابعته وقياسه بوسائل مادية حيث يكاد تعريفهم للمكان يتماثل مع تعريفهم للزمان فالحركة بفهمهم تعدّ حلقة وصل بين الزمان والمكان؛ فدراسة حركة الأجسام والإشارات الضوئية تكشف عن أن المكان والزمان ما هما في الواقع إلا مظهران لبنية واحدة تسمى المكان/ الزمان[3].

2-4- المكان والتأويل العلاماتي:

"في الدراسات السيميولوجية يخضع مفهوم المكان للتأويل العلاماتي وبالتالي تسعى في قراءتها للمكان إلى ادراك جديد له يتجاوز ماديات المكان ، فمثلا التناقض بين مفتوح/ مغلق، عمق /سطح، فوق / أسفل، فلكل دلالة مرجعية خاصة بكثافة المتلقي، كأن يحيل الارتفاع إلى سمو طبقي أو مرتبة دينية، كمصدر لقيمة أو منصب، ومن ثم فإن وظيفة المكان هي دوما سيميائية بطريقة نوعا ما معقدة[4]، «**وتحيلنا السيميولوجيا (علم العلامات) في قراءتها للمكان إلى إدراك جديد للمكان، يتجاوز ماديات المكان إلى علامات المكان فهو ليس فضاءً فارغا ولكنه مليء بالكائنات وبالأشياء والأشياء جزء لا يتجزأ من المكان، وتضفي عليه أبعادا خاصة من الدلالات**» [5].

و«يشير الباحث حميد لحميداني إلى أربعة أشكال لمفهوم الفضاء: الفضاء الجغرافي الذي يقابل مفهوم المكان وهو حيز تحرك الشخصيات، فضاء النص وهو أيضا مكاني لكنه خاص بالحيز الذي تشغله الكتابة باعتبارها أحرفا طباعية، والفضاء الدلالي وهو مرتبط بالصورة وما توحي به من دلالة مجازية، في حين الفضاء كمنظور وهو خاص بالطريقة التي يوظف بها الكاتب شخصياته. فمن الفضاء الجغرافي

---

[1] باديس فوغالي: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، اربد،، ط1، 2008، ص174.

[2] ربعية رويقي: سيميائية العلامة في المسرح الجزائري ص101.

[3] ب س ديفيز: المفهوم الحديث للزمان والمكان، تر: السيد عطا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص12.

[4] Anneubersfeld lir de theatre نقلا عن طامر أتوال المسرح والمناهج النقدية الحديث ص 236.

[5] سيزا قاسم: القارئ والنص (العلامة والدلالة)، نقلا عن جريدة الاتحاد، العدد:1284.

الأوسع والأشمل نتدرج إلى مكان تواجد وحركية الشخصيات إلى فضاء النص المادي على مستوى الكتابة الطباعية فالفضاء الدلالي الإيحائي لنصل إلى إيديولوجية الكاتب»[1].

يرتبط الفضاء عند غريماس بالأفعال والفواعل ومن ثم بالاختبارات الثلاثة فيعقد بين كل منها فضاء خاص به، فالذي يعني عند بروب المكان الأصل ومسقط رأس البطل يسميه بالفضاء الخارجي (Espace hétérotopique) بمعنى الفضاء المجاور الذي ينطلق منه الفاعل لإنجاز فعله وإليه يعود لذلك فهو فضاء سابق للتحول، أو لاحق به، يراه غريماس أن التحول يعني تحقيق إنجازات من قبل الفاعل ويراه مؤطرا في فضاء الفعل (Espace topique) وقسمه إلى فضاء جانبي (Espace Para topique) وهو مكان للوساطة بين أقطاب وفضاء وهي (Espace Utopique) وهو فضاء يجري فيه التحول ولا تعلق بمكان معين ويمكن صياغة مفهوم الفضاء السيميائي في الجدول الآتي[2]:

الحالة الابتدائية	تحقيق الإنجازات			الحالة النهائية
فضاء خارجي Espace hétérotopique	فضاء الفعل Espace topique			فضاء خارجي Espace hétérotopique
	فضاء جانبي (إ. تأهيلي) Para topique	فضاء وهمي (إ. رئيسي) Utopiq ue	فضاء جانبي (إ. تمجيدي) Para topique	

و الفضاء في المسرح هو المجال الذي يجري فيه الفعل الدرامي، تعمل الإرشادات المسرحية على تقديم معطيات عامة بشأنه، يقوم القارئ فيما بعد على التدقيق فيها وفك واستكمال شفرتها في أفق بناء إطار زمكاني متخيل يضبط حدوده وفق مواصفات الشخصية وتطور الأحداث، وتجدر الإشارة إلى أن الفضاء المسرحي لا يكتسب بُعده الدرامي إلا إذا ما أصبح حضوره في النص حضورا وظيفيا، نلمس الحاجة إليه إما لكون الأحداث تقود إليه أو لأن الشخصيات تصدر في حواراتها عن تأثيراته، أو لأنه يشكل موضوعا في ذاته، موضوعا للحوار والنقاش بين شخصيات المسرحية[3].

ويمكن تمييز ثلاثة أنواع من الفضاءات في المسرح [4]:

---

[1] حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1991.ص62.

[2] نادية بوشفرة: معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، ص111، 112.

[3] محمد مكسي وآخرون، القراءة المنهجية للمؤلفات المسرحية بالتعليم الثانوي الإعدادي top édition ، ط1، 2006، ص53.

[4] طامر انوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، ص 233.

- الفضاء المرجعي الذي يشير إليه الكاتب والذي يجسد بفضل الديكور.

-الفضاء الركحي: أو المادي أين يلعب الممثلون، وهو خاص بحدود الخشبة.

- حيّز خارج الخشبة: قد يقع في الكواليس أو كما هو الحال في مشاهد المسرحيات الكلاسيكية، مكان الجريمة الذي يوصف احتراما لمبدأ آداب اللياقة.

و«يميز الباحثون بين ثلاث مستويات للفضاء هي[1]:

المستوى الأول :الفضاء الدرامي المجرّد الذي يوجد في النص المسرحي ويجري بناءه بواسطة خيال المتلقي. المستوى الثاني: الفضاء المشهدي. ويقصد به الفضاء الواقعي للمشهد الذي يتحرك فيه الممثلون.

المستوى الثالث: الفضاء السينوغرافي أو الفضاء المسرحي ويتحدد بكونه الفضاء الذي يتموضع فيه الجمهور والممثلون أثناء العرض».

وما نستنتجه هنا أنّ الفضاء لا ينبغي فهمه في إطاره الضيّق الذي تجري فيه أحداث المسرحية، فهو يأخذ أبعادا أخرى خاصة من المدلولات ، بل ينفتح الفضاء المسرحي على فضاء أوسع لمفهومه الاجتماعي والحضاري، فهو يسهم في خلق وتشكيل علاقات كثيفة ودالة بين مختلف الوسائط المباشرة وغير المباشرة في المسرح، ومن هنا قد لا ينحصر الفضاء في المكان الذي يجري فيه العرض المسرحي، ولا يحدّد أيضا بالمبنى المادي الممثل في قاعة العرض التي تتسع للمثلين في موقع تسلط عليه الأضواء[2] يقول مخلوف بوكروح: "**والفضاء المسرحي ليس مجرد خاصية من خواص الواقع المادي، إنه يعد بناءً تاريخيا للخبرة الاجتماعية، ذلك أن الفضاء الظاهري للمسرح هو عرف ثقافي أصبح فيما بعد عنصرا نشيطا للتعبير الفني سواء أمن حيث تكوينه للرؤيا أم من حيث تحديده للسياق، إنه مكان يتيح إمكانية التعبير، وهو خاصية من خصائص الثقافات والحضارات**"[3].

رابعا: الحدث

لقد تعرضت لفظة **(plot)** إلى تفسيرات عديدة، و لفظة حدث أو **(action)** يصعب تحديدها أو تعريفها، ويقع الكثير في الخلط بين الحبكة والحدث هذا الخلط نشأ مع أرسطو الذي يستخدم اللفظتين وكأن كل واحدة منهما مرادفة للأخرى، أي أن **(plot)** عنده هي الحدث والعكس صحيح، وفي حديثه عن عناصر البناء الدرامي التي يحددها على أنها ست عناصر أساسية يقول أرسطو: «**إن أهم هذه العناصر الست هي: plot فالتراجيديا ليست محاكاة لأشخاص بل محاكاة لأحداث، محاكاة للحياة،**

---

[1] امنة الربيع: المختبر المسرحي... نحو رؤية للفن والفعل، مجلة نزوي، مؤسسة عمان للنشر والإعلان، العدد 72، 2012 ص169

[2] حميد علاوي: التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم أطروحة دكتوراه دولة جامعة الجزائر، 20052006، ص125.

[3] مخلوف بوكروح: التلقي والمشاهدة في المسرح، مؤسسة فنون وثقافة لولاية الجزائر. الجزائر، 2004، ص91.

للسعادة والشقاء والسعادة والشقاء تأخذان شكل حدث، والهدف الذي يريد المؤلف تحقيقه هو نوع من النشاط وليس قيمة، صحيح أن لنا صفات معينة تتفق مع شخصياتنا لكن ما نفعله هو الذي يقرر سعادتنا أو تعاستنا فالممثلون إذاً لا يقومون بالتمثيل بغية تصوير شخصية ما أبدا إنهم يقدمون التراجيديا هي الحدث أي الحدوتة fable أو plot»[1].

1- لغة:

الحدث (LE Fait) يعني الشيء أو الظاهرة، من حيث هي موجودة، تقبل تنظيم العقل كمعطياتها فلفظ الحدث يتضمن حكما تقريريا **tugenent de onstation** على الواقع الخارجي **la rialitéexterieur** وعن هذا يرد اللفظ عادة منسوبا ومحددا بخاصية كأن نقول: الحدث الاجتماعي **Le fait sociale** والحدث اللساني **Le fait linguistique**[2].

2- اصطلاحا:

نص أرسطو في كتابه (فنّ الشعر) على أن الأصل في الدراما هو الحدث لا القصّة وأنّ اللغة في الدراما ،لغة سلوك لا لغة سرد ، فجوهر الاختلاف بين الدراما وغيرها من الأشكال الفنية الأخرى مثل الرواية، أو القصة يكمن في قيام الدراما على الحدث، والذي يتم خلقه عن طريق الحوار[3]. وفي كتابه "**تشريح الدراما**" يفرق بولتون Boulton بين مفهومي الحدث Action والحبكة Plot فيعرف الحبكة- في الدراما- بأنها السرد المتواصل للأحداث، ويعتمد هذا التسلسل على منطق ما أما الحدث فيؤكد بولتون على أن له علاقة مباشرة بما هو مجسد على خشبة التمثيل وما يراه جمهور المشاهدين أمامه.

أما بافيز Pavis فيعرف الحدث بقوله: « **هو العنصر المتغير أو الدينامي الذي يتيح الانتقال بطريقة منطقية- من موقف إلى آخر** » والحدث بذلك هو التسلسل المنطقي الزمني لمواقف مختلفة وتحليل السرد يتوافق مع الركيزة الأساس التي ينطلق منها النص محاورة مثل[4]:

توازن ← انتهاك ← احتمالية تحقيق

الانتقال

---

[1] عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص 34.

[2] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب،، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط5، 2006م، ص 110.

[3] سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، ط1، 2006 ص 31.

[4] عصام الدين أبو العلا: آلية التلقي في دراما توفيق الحكيم ص 38.

توازن وساطة عدم تحقيق

3- الحدث والشخصية:

يرتبط الحدث ارتباطا وثيقا بالشخصية، اذ يمكن القول إن العلاقة بينهما علاقة تلازمية، حيث لا نجد في المسرحية شخصيات دون أحداث ولا أحداثا دون شخصيات، فالشخصية هي صانعة الحدث وبالتالي يمكن القول إن الشخصية والحدث شيء واحد ولقد أفاد دارسوا السيميولوجيا في دراستهم للحدث الدرامي من انجاز العالم الألسني غريماس في إيجاد أنموذج للعوامل قادر على تحليل النص أو الحدث أو الفعل يقول غريماس: «**يعود نجاح النموذج إلى توضيحه مشكلة الموقف الدرامي وديناميةالمواقف والشخصيات وانبثاق حل الصراع كما أن له دورا دراميا لأي إخراج مسرحي إذ يهدف النموذج إلى توضيح العلاقات العادية وتجسيد الشخصيات...**».[1]

«إنه ومن خلال لقاء الشخصيات وعلاقاتها ومعايشتها للحدث المسرحي ينشأ صراع ما بين بعض تلك الشخصيات يميز الحدث المسرحي عن أحداث الحياة بما فيه من توتر ودلالات ويضفي على الشخصيات وجودا مسرحيا متميزا عن مثيلاتها في الحياة الواقعية على ان هناك مسرحيات قد يكتفي المؤلف فيها بحدث واحد هام يمكن أن يتحمل كل الدلالات التي يريد أن ينقلها المؤلف للمتلقين ويمكن أن يتيح هذا الحدث للمؤلف رسم شخصيات حية تعبر عن تلك الدلالات»[(2)].

4- الحدث والصراع:

يأتي الصراع (Conflict) بعد معرفة الكاتب بشخوصه وحسن اختياره لها في الموضوع الذي يعالجه بحيث تكون هذه الشخوص متباينة متناقضة حتى يتولد منها هذا الصراع، والذي لا تنهض مسرحية إلا به... وهذا الصراع ينبغي أن يكون متدرجا في الصعود فلا يلحقه ركود أو جمود في الطريق، ولا تثب به طفرة حتى يبلغ الذروة ويصدق هذا على الصراع الرئيس الذي يحكم المسرحية كلها من أولها إلى آخرها كما يصدق على الصراع الفرعي في كل فصل أو مشهد «**أن الصراع إذن يمثل العمود الفقري في البناء الدرامي فبدونه لا قيمة للحدث أو لا وجود للحدث، إن الصراع الدرامي يؤدي في جزئياته إلى لحظات من التوتر العاطفي**».[3]

5- وظائف الحدث (الفعل):

[1] المرجع السابق: ص 39.

[(2)] انظر عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت، 1987.ص 12 وما بعدها.

[3] المرجع السابق ص 13

«»«إن الوظائف الستّ التي أبرزها جاكبسون مناسبة ليس فقط لعلامات النص بل أيضا للعرض المسرحي فكل واحدة من حيث الوظائف ترتبط – ونحن نعلم ذلك– بالعملية التواصلية»[1]:

أ– الوظيفة الانفعالية: وهي أساس في المسرح ترتكز على المرسل بحيث يحاول الممثل أن يفرضها بكل إمكانياته الجسدية والصوتية على المتلقي بينما يعمل كل من المخرج والسينوغرافي في ترتيب عناصرها الركحية كشكل درامي.

ب– الوظيفة الندائية: وهي تتّجه نحو المرسل إليه وتفرض على المستقبل المزدوج أي المستقبل الممثل (الشخصية) المستقبل– الجمهور بأن يعي إجابة مؤقتة.

ج– الوظيفة المرجعية أو الإيحالية أو السياقية: وهي لا تترك أبدا المتفرج ينسى سياق التواصل (التاريخي والاجتماعي و السياسي وكذا النفسي وتحيل إلى شيء واقعي.

د– وظيفة إقامة الاتصال: وهي تذكر المتفرج في كل لحظة بشروط التواصل وحضوره كمتفرج في صالة المسرح التي تعمل على قطع الاتصال أو ربطه أو إطالته بين المرسل والمستقبل (فيما تعمل داخل الحوارات على تأمين الاتصال بين الشخوص).

و«يشير كير إيلام إلى وجود ستة عناصر مكوّنة للفعل وهي: الفاعل، القصد، لا نمط الفعل، وجهة الفعل(الطريقة والوسائل)، الوضع (زمان الفعل ومكانه وظرفه)، والغرض؛ فلابد للفعل من فاعلين ،بعيدا عن الخلط بين الشخصيات والفاعلين ،فد يكون الفاعلون من المجرّدات كالأفكار والقيم، أو شخصية جماعية ،لذا يحصل النمو الدرامي من خلال مفاهيم وحدة الفعل» [2].

خامسا– اللغة والحوار:

تعد اللغة بمستوياتها المختلفة أداة أساسية في المسرحية سواء كانت شعرية أو نثرية عامية أو فصحى فهي التي تعبر عن الوقائع والأحداث وتحمل معها شحنات عاطفية وفكرية تسهم في بناء الفعل كما أنها أداة تعبير بالنسبة للمؤلف لأنها صانعة الفكر والإبداع وإذا قرنّا اللغة بالإبداع المسرحي فإننا إذ ذاك نلامس جانبا مهما وحسّاسا من جوانبها، فاللغة هي التي تعطي للنص المسرحي جماليته وفنيته.

1– مفهوم اللغة المسرحية:

كانت أغلب الآراء والمواقف التي تناولت لغة المسرح العربي تنطلق من مرجعيات ترتكز على " مُثُل جمالية " وقد حدث سجال كبير بين دعاة العامية والفصحى في الأدب العربي عموما والمسرح

---

[1] طامر أنوال المسرح والمناهج النقدية الحداثية، ص185، 186.

[2] المرجع نفسه: ص186.

خصوصا، غير أن اللغة بمفهومها العميق تتعدى إشكالية / الفصحى/ العامية، ولا تقتصر على المكتوب فقط إذ هي جوهر فنّي له من خلاله تنشا قيمة أيّ عمل أدبي.

وتأخذ اللغة في الأعمال الدرامية صورا مختلفة، فمنها ما هو موجه للقائمين على العرض المسرحي، وهو يتمثل في النصوص غير الكلامية أو غير الملفوظة، ومنها ما هو ملفوظ، والنوع الأخير قد أخذ صورا كثيرة خلال رحلة الكتابة الدرامية الغربية منذ "**ايسخيلوس AESCHYLUS**" (ولد حوالي 25 ق.م) حتى الآن يعرف **محمد زكي العشماوي** اللغة بقوله: "**اللغة هي الصورة التي تتشكل بواسطتها فنون الأدب باعتبار أن اللغة مستودع عواطفنا وأفكارنا وأنها الوسيلة الوحيدة لرسم الشخصيات وتصوير الأحداث، وتحديد المغزى العام للعمل الأدبي**"[1].

ويعدّ الناقد "**محمد غنيمي هلال**" اللغة جوهرا فنّيا للمسرحية، من خلالها يكشف الأدب المسرحي عن أثمن مقوماته، بل ترتقي وظيفتها بتخليد الأعمال والنّصوص المسرحية في سجلاّت التاريخ لتبقى مع مرور الزمن مرجعا مهما يعود إليه الدارس كلما احتاج ذلك، وخير مثال على ذلك بعد عهدنا عن عهد شكسبير وموليير وكذا شوقي لكن نتاجهم بقي خالدا والفضل في ذلك يعود إلى اللغة التي طوّعتها عبقريتهم في المجال الفني[2].

ولا تقتصر اللغة المسرحية على ما هو مكتوب فحسب بل تتعداه إلى ما وراء ذلك فهي "**الصمت أحيانا بين المواقف والجمل، وهي الحركات والإشارات، وهي الأداء الذي يقوم به الممثل على الخشبة والتشخيص أو التمثيل**"[3] إنها تمثل وسيطا جوهريا وليست إنتاجا نهائيا تاما في ذاته مثل الرواية بل هي هنا بؤرة تتجمع فيها مشكلات تعدد المستويات والمرجعية ويتم فيها اختبار عنيف لمدى قوة تمثيلها للحياة بإعادتها إلى الحركة مرة ثانية، فالرّاوي في القصّة يلجا إلى أسلوب التوصيل باللغة حينما يتناول الحياة الباطنية أو الخارجية بعلاقاتها المكثفة حيث يرمز لها أو يحكيها باللغة ويتم بين طرفين مبدع- نص- متلقي إلا أنّه في المسرح يصبح أشدّ تعقيدا، إذ يصبح هكذا تقريبا، (المبدع- النص المكتوب- المخرج) [4].

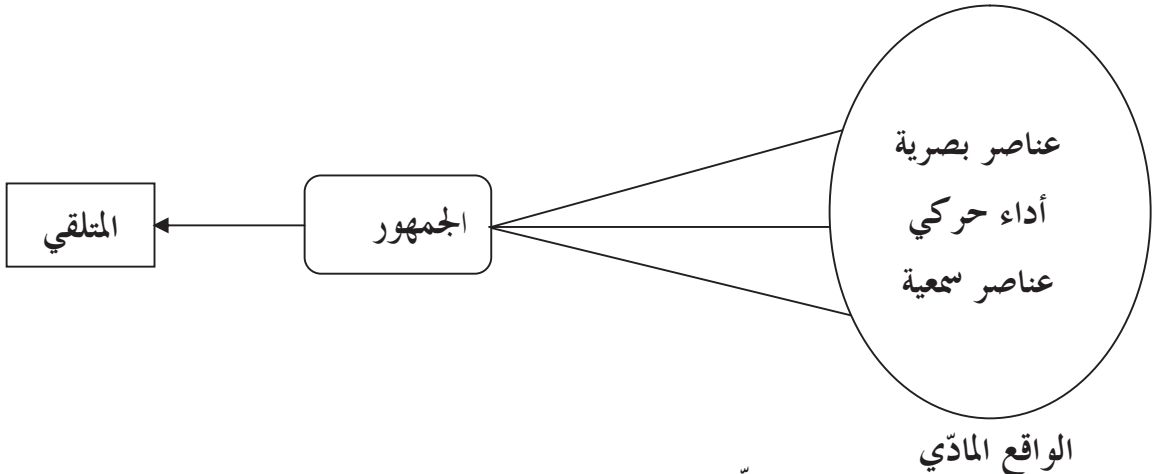
---

[1] المرجع السابق ص 186.

[2] محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، دار العودة بيروت، لبنان، 1975، ص9، 10.

[3] وليد إخلاص: لوحة المسرح الناقصة أبحاث ومقالات في المسرح، نقلا عن: عز الدين جلاوجي: بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، مخطوط ماجستير، جامعة المسيلة، 20082009، ص43.

[4] صلاح فضل: شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ط2، 1990، ص 241.



مخطّط يوضح التوصيل اللغوي المسرحي

بل هي أبعد من ذلك إنها أيضا الفكرة، لأن الأفكار هي التي تختار لغتها فبالرغم من أن الكاتب أصلا يتميز بلغته إلا أن الفكرة المسرحية من أجل تحققها هي التي تختار اللغة المناسبة وهذا يعني أن لغة لا تتناسب مع الفكرة قد تقضي عليها، أو أنها لا تحقق الهدف المطلوب لذا فالمسرح كشكل فني ووجود إبداعي لذاته لا يتحقق إلاّ بلغته.

تشير Jeandtte.R.Malkin في كتابها(العنف اللغوي في الدراما المعاصرة) إلى مقال جين فاينبر وعنوانه "مسرح اللغة"، الذي نشرته عام 1956، وفيه تميّز بين ثلاثة أنواع مختلفة من اللّغات الدرامية التقليدية وهي: لغة درامية تمثل عواطف وأفكار الشخصيات وعلاقاتها النفسية، ويصفها بأنها لغة قريبة من لغة العامة، والنوع الثاني هو اللغة الجسدية وتصبح اللغة فيها عبارة عن شكل من الأشكال الصوتية للإشارة، ويشير (فاينبر) إلى النوع الثالث الذي ظهر بعد الحرب العالمية الثانية وهو ما يطلق عليه" مسرح اللغة" حيث تتغير وظيفة اللغة تماما لتصبح في ذاتها مضمون الدراما وتوجد أمامنا كواقع درامي، ويقصر هذا النوع على كتابات بيكيت وأدامون وأبونيسكو[1].

2- الحوار:

[1] عصام الدين أبو العلا:آلية التلقي في دراما توفيق الحكيم، ص104.103.

إن الحوار الذي يجري بين الناس في واقع الحياة هو: **"الشكل الطبيعي للخطاب البشري، وهو في العمل الفني: الحديث الذي تتبادله الشخصيات"**[1] لذلك فهو يسهم في الكشف عن جوهرها ويدفع الفعل إلى الأمام، و هو اللغة التي تتوزع على ألسنة الشخصيات في المواقف المختلفة، وتسمى العبارة التي تنطقها الشخصية (بالجملة المسرحية) التي تختلف طولاً وقصرًا باختلاف المواقف، كما تتفاوت في فصاحتها تبعًا لمستوى الشخصية، وطبيعة الفكرة التي تعبر عنها، ذلك أن الحوار هو أداة المسرحية فهو الذي يعرض الحوادث، ويخلق الشخصيات، ويقيم المسرحية من مبدئها إلى ختامها[2].

المسرح هو فنّ المتحادثين والمتخاطبين وقد جعل عديد المهتمين من هذه الخاصية الحوارية جوهر المسرح، وخصوصا الذين عنوا بتداوليته ومنهم André petit-jean الذي يقول في دراسة له تحت عنوان الحوار في المسرح «**إن الكتابة الدرامية ذات جوهر حواري أساسا، يتمظهر على شاكلة متواليات من المقاطع تتحملها ذوات (شخصيات) متفاعلة. إن الوقوف عند مظاهر التفاعل داخل النص المسرحي من خلال قراءة الحوار من شأنه أن يساعدنا على إبراز المبادئ المتحكمة فيه، والوقوف على آثاره في حركية النص، ومدى ترجمته لأشكال التوتر الدرامي داخله**»[3].

وعلى هذا الأساس نجد أن الحوار هو «**أداة التخاطب في المسرحية، وهو السمة التي تشيع الحياة و الجاذبية في المسرحية. ويعتبر الحوار هو الخصيصة التي تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية الأخرى من حيث إن المسرحية لا تأخذ الشكل النهائي إلا عن طريق الحوار وخشبة المسرح**»[4]، إن الحوار في نهاية الأمر عبارة عن لغة مسبوكة في قالب تخاطب بين الممثلين والجمهور أو بين شخصيات المسرحية فيما بينها، ولا يمكن لهذا التخاطب إلا أن يكون كلاماً لأن الحوار يتموضع في لغة مكتوبة تتكون من كلمات، تحمل داخلها مواقفا وأفكاراً، تأتي على لسان شخوص المسرحية، لتحقق التواصل فيما بينها في عالم الخيال "الركح " ومن ثم تتواصل مع عالم الواقع" الصّالة" عالم المتفرج.

2-1- خصائص وشروط الحوار:

---

(1) عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، نقلا عن: عز الدين جلاوجي: بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، مخطوط ماجيستير، جامعة المسيلة، 20082009، ص172.

(2) توفيق الحكيم: فن الأدب، دار مصر للطباعة، د. ط، ص140.

(3) حسن يوسفي: قراءة في النص المسرحي، ص1516.

(4) عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، الطبعة الأولى، 1987، ص 28.

يعدّ الحوار الدرامي أداة تعبيرية عن الفعل في النص المسرحي وعن الانفعالات الداخلية والتفاعلات بين الشخصيات في العمل المسرحي، إذ يدفع الأحداث الجارية نحو هدفها، فالشخصيات المسرحية المتحاورة هي في الحقيقة في وضع فاعل يؤدّي فعلا، وبالتالي فإن الحوار يعدّ النص العنصر الذي يحمل الدراما، وتحقيق الدراما لا يكون إلاّ بتحقيقه، فالحوار الدرامي وُجدَ ليقال، أي؛ يقوم على الفعل وليس الرّاوي، لهذا كان لا بد له من توافر مواصفات معيّنة ليصبح دراميا وليس سرديا، ولعلّ من بينها ما يلي:

أ–الاقتصاد: إذا ترك المؤلف شخصياته تتحدث بإسهاب وتندمج في حديث لا هدف منشود منه ولا فائدة، فإنها تخرج عن الموضوع وتتعدى الحدود المرسومة لها، وتقضي على البناء الدرامي للمسرحية .. أي لابد من الاقتصاد في الحوار، بحيث تكون لكل كلمة وظيفة درامية معينة، وليس معنى الاقتصاد في الحوار هو الإيجاز لدرجة تؤدي إلى عدم الفهم[1].

ويصف "**إيريك بنتلي**" الحوار الدرامي بقوله: "**شديد البلاغة، أي إنه يرتفع عاليا عن العامية بتفنن مقصود، وهو في أدنى حدوده بلاغي، بمعنى أنه خطابي مزخرف ومهول**"[2]، ويقصد "**بنتلي**" بالفقرة السابقة أن الحوار ليس حوارا عاديا أو متدنيا، وإنما هو حوار فني بليغ يرتفع عن مستوى الحوار الجاري في الحياة اليومية حيث يجب ان يرسم بعناية فائقة، مع مراعاة اختيار ألفاظه بما يتناسب مع النّوع الدرامي من ناحية، وكذا طبيعة الشخصيات والمواقف من ناحية أخرى، ولكي تتحقق للحوار وظيفته على أكمل وجه كان لا بد له أن يمتاز بما يلي[3]:

ب – **مناسبة اللغة لموضوع المسرحية:** فالمسرحية ذات الموضوع التاريخي يختلف أسلوبُ لغتها عن أسلوب الموضوع الواقعي، ولغة المأساة تختلف عن المسرحية الكوميدية، وأسلوب المسرحية التاريخية التي تدور أحداثها في العصر الجاهلي يختلف عن مسرحية تاريخية من العصر العباسي أو العثماني.

ج– ملائمة الحوار مع الشخصية: فلغة المثقف غير لغة الجاهل. ولغة الفلاح غير لغة ابن المدينة. وكلاهما يختلف عن الجندي أو الطبيب، ولغة المثقف المتبجح بثقافته غير لغة المثقف المتواضع.

د– **الرشاقة وجمال الإيقاع:** فطول الجملة أو المقطع يؤدي إلى ضياع المعنى. والجمل التي ليس فيها إيقاع موسيقي جميل لا تفتن المتفرج أو القارئ؛ ونحب أن ننبه إلى أنه إذا كان الإيقاع الموسيقي في

---

(1) المرجع نفسه، ص 30.

(2) توفيق الحكيم: المرأة الجديدة مسرحية نقلا عن عصام الدين أبو العلا: آلية التلقي في دراما توفيق الحكيم، ص103.

(3) فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل دراسة مطبعة اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2003، ص 112.

الشعر مفروضاً على الشاعر، فإنه في المسرح أكثر فرضاً ووجوباً، فهو كلام يمتد على مدى ساعة أو أكثر. وإذا لم يحفل بالموسيقى الداخلية الخفية، فإن المتفرج يضيق به مهما برع الممثل في أدائه.

هـ- **مساعدة الممثل:** وذلك بالابتعاد عن الحروف التي لا تتلاءم إذا تجاورت كالقاف والكاف أو الشين والسين، وبالابتعاد عن الكلمات التي ترهق حنجرة الممثل.

يعد الحوار المسرحي فعلا من الأفعال، يساعد على نمو العمل المسرحي، لهذا يجب ألا تتعرض لغة الحوار إلى عملية ركود، ويأتي الركود من تتابع الجمل الحوارية، بحيث يأتي تتابعها على نسق واحد، فلا تتميز شخصية وشخصية أخرى، فالمؤلف المسرحي الناجح هو الذي يراعي درجة التفاوت بين الشخصيات فتأتي لغته الحوارية مناسبة لكل شخصية بحيث يكون لها الفضل في إحياء هذه الشخصية، كما يجب أن يحقق الحوار في المسرحية الصلة بين المسرح والجمهور عن طريق تراسل المدركات الموضوعية التي تصدر عن نفسية الممثل، وإذا فشلت لغة الحوار في ذلك، فإن هدف المسرحية يغيب عن المتلقي لأن الحدث في المسرحية لا يمكن فصله عن اللغة التي تحمله إلى المتلقين[1].

2-2- وظائف الحوار المسرحي:

ينظر الكثير من النقاد والدارسين للحوار بأن له العديد من الوظائف المهمة في المسرحية ولعل من أبرز الوظائف التي تكلم عنها النقاد هي:

أ- **تطوير الحبكة والحدث: حيث** يسعى الحوار إلى نقل المسرحية من التمهيد إلى العقدة وصولا إلى الحلّ، من خلال إبرازه لجوانب الصّراع ويسهم بدرجة كبيرة في تعميقه، والوصول به إلى ذروة التأزّم، كما يعطي الحدث المسرحي قيمته؛ من خلال الشرح أو التمهيد والتفسير (**وبه يزداد المدى النفسي عمقا أو الحدث تقدما إلى الأمام، فلا ركود في لغة المسرح**) [2]، وإذا لم يقم الحوار بهذه المهمة – تطوير الحبكة- فسوف يقع في السردية التي مجالها الرواية لا المسرح، ويتوقف تطوير الحبكة على الحوار في الأفعال التي لا يمكن أن تجري على الخشبة حيث لا تكون قادرة على استيعاب كل الأفعال أو استيعاب سرعة الزمن.

و ينبغي أن يسوق الحوار المسرحية وفق خطة معيّنة حتى يصل إلى نهاية القصة وإلى الهدف المرجو منها «**ولن يتحقق للحوار تأدية هذه الوظيفة إلا إذا كانت جملة في الحوار من أول المسرحية إلى آخرها مربوطة سلفا بالهدف الأعلى**»[3]، وهو ما ذهب إليه رشاد رشدي حيث يقول:« **لذلك يندر**

---

[1] محمد صايل حمدان: قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، ط1، 1991، ص 9192.

[2] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1997، ص613.

[3] فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، ص109.

أن نجد فقرة من فقرات الحوار مستقلة عن غيرها، بل إن جل الفقرات تكون نابعة من الشخصية، ومعبرة عن حادثة أو موقف، وفق إحساس مناسب لكل ما يقع»[1].

ب- الكشف عن الشخصيات: بالحوار نتعرف على ما يجول في دواخل الشخصية من أفكار وميول وعواطف، وبه نعرف مدى ثقافتها ونواياها الفعلية ومما قامت بإنجازه. وبالحوار يتطور الصراع بين الشخصيةُ وخصومَها حتى يصل إلى نهايته، ويجد الكتاب صعوبات كبيرة في تصوير شخصياتهم بواسطة الحوار، لأن الإنسان في العادة لا يكشف عن نفسه بالكلام، حيث بإمكانه إخفاء نواياه الشرّيرة والخيّرة. فلا أحد يقول عن نفسه إنه جبان. وإذا قال إنه شجاع اتهمناه بالادّعاء والتفاخر، ومع ذلك فإن على الكاتب أن يجعل الشخصية تُفصِح عن نفسها بشكل طبيعي. وهنا تتجلى مهارة الكاتب وطول باعه[2] «**وقد يستنطق الكاتب لسان حال الشخصيات فيعيرها أسلوبا تعبر به عن واقعها في عمق قد لا يحتمل صدوره عن الشخصية في مثل حالتها في الواقع**»[3].

وهذا ما يؤكده الناقد المسرحي إيريك بانتلي في هذا الصدد:« **كثيرا ما تقوم جملة من جمل إبسن بأربع أو خمس مهام في نفس الوقت، فهي تلقي الضوء على الشخصية التي يدور حولها الكلام وهي تطور الحدث إلى الأمام وتنقل في ذات الوقت إلى المتفرج معنى المعنى الذي تفهمه الشخصيات**»[4]. وهذا ما جعل الكتاب يلجئون إلى حيلة (الحوار الجانبي) أو (النجوى)- وهي من صيغ الحوار المختلفة التي تساعدهم في رسم ملامح شخصياتهم بصورة تسمح للمتلقي من فهم أفعالهم و مواقفهم.

إن كل كلمة تنطقها الشخصية تكون ثمرة للأبعاد الثلاثية للشخصية، البعد المادي والاجتماعي والنفسي، بل قد يبلغ الحوار درجة إتقان تجعله يلقي الأضواء على ما وراء الأبعاد، بمعنى أنه إذا سلكت الشخصية سلوكا ما، يتعرف المتلقي على هذا السلوك ويدركها وفي نفس الوقت يدرك من خلال الحوار أسباب إقبال هذه الشخصية على هذا السلوك أو هذا الموقف، أي على المبررات والدوافع لارتكاب هذا الفعل أو السلوك، والتعريف بالشخصيات يتم بطريقة غير مباشرة من خلال الحوار بين الشخصيات

---

[1] محمد مكسي وآخرون: القراءة المنهجية للمؤلفات المسرحية بالتعليم الثانوي الإعدادي، ص 46.

[2] رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص50.

[3] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص615.

[4] فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، ص110.

نفسها أو عن طريق المناجاة الفردية، وهي عبارة عن نصوص وخطابات تقرؤها الشخوص بصوت مسموع وكأنهم يقرؤونها لأنفسهم، فيكشفون عن سلوكهم وخبايا نفوسهم[1].

ج–الإيهام بالواقعية: إن الارتجال وتذويت الخطاب واستعمال بعض التراكيب اللغوية العامية، وتكرار بعض الجمل والكلمات.. كلها خصائص لغوية تجذر الحوار في الموقف الذي تدور فيه الوقائع، بشكل يصبح معه الحوار استنساخا للحياة وترجمة أمينة للمعيش، إن الشخصيات تتبادل الأخبار والآراء بشأن وضع يومي، أو قضية فكرية معالجة، تنخرط فيها بكل ما تحمله من تناقضات وملابسات، ومن البديهي ألا تعتبر المحتوى التخييلي المعروض في الحوار فائضا سرديا لأنه تماما مثل الحكي، قد سمح بعرض الفعل الإنساني وبتعبير الشخصيات عما تسمع وعما ترى تدرج تجاربها في إطار مرجعي هو التجربة اليومية المعيشة [2].

2–3– تداولية الحوار:

أخذت التداولية خلال تطورها مساراً معينا، متخذةً من اللغة ميدانا خصبا للدراسة مبينة علاقتها بالعالم الإنساني وتجليها في سلوكاته الحياتية، وهي بذلك تشتغل على ظواهر مرتبطة بالحياة كالحقيقة والفعل والعلاقات الاجتماعية، فكانت حاضرة بأبعادها المختلفة في الدراسة التي تتناول التواصل الإنساني اللساني وغير اللساني أيضا، ولم تكتف بتقديم صيغ جزئية تقليدية بل تجاوزتها إلى تناول قضايا مثل أفعال الكلام والحجاج وقواعد الحوار والتواصل بصفة عامة من خلال معالجتها لجوانب متنوعة كالقدرة الإنجازية والقدرة التأويلية وقدرة الفهم.

لقد كانت الظاهرة المسرحية ميدانا مهما بالنسبة للتداولية، ولعل من أهم النظريات التداولية التي كان لها صدى كبير في مجال الدراسات اللسانية، والتي اهتمت بدراسة التواصل المسرحي نظرية أفعال الكلام التي أسسها الفيلسوف الإنجليزي أوستين الذي يرى «**أن الوظيفة الأساس للغة ليست إيصال المعلومات والتعبير عن الأفكار، إنما هي مؤسسة تتكفل بتحويل الأقوال التي تصدر ضمن معطيات سياقية إلى أفعال ذات صبغة اجتماعية**»[3]، ومما جاء في مضامين النظرية التداولية على سبيل المثال لا الحصر الأفعال الكلامية والاستلزام الحواري فما المقصود بهما.

---

(1) محمد مكسي وآخرون: القراءة المنهجية للمؤلفات المسرحية بالتعليم الثانوي الإعدادي، ص 45.

(2) المرجع السابق: ص46.

(3) محاضرات الملتقى الدولي الخامس السيمياء والنص الأدبي منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، 15 و17 نوفمبر 2008. ص:591.

2-3-1- الأفعال الكلامية (تقنية الحوار):تعدّ اللغة - في مجمل مفاهيمها- منظومة من الاستعمالات (وفق إنتاج المتكلم) وهو ما يسمى بالقصدية وتشمل (الحالات الشعورية، الاعتقادات، الرغبات، المقاصد والإدراكات، وكذلك ضروب الحب والكره، والمخاوف والآمال بما في موحيات العقل نحو الأشياء أو الحالات الفعلية في العالم) وانطلاقا من مفهوم التداولية المبني على أساس أنها نظرية تبحث في علاقة العلامات بمستعمليها متجاوزة بذلك اللغة إلى الإنجاز فإن مضمونها يحيلنا إلى الحديث عن الأفعال الكلامية لأنها تعكس الجانب المادي للتداولية فالفعل اللغوي هو «... **كل ملفوظ يقوم على نظام شكلي دلالي إنجازي تأثيري، وفضلا عن ذلك يعد نشاطا ماديا نحويا يتوسل أفعالا قولية لتحقيق أغراض إنجازيه وغايات تأثيرية تخص ردود فعل المتلقي (كالرفض والقبول) ومن ثم فهو فعل يطمح إلى أن يكون ذا تأثير في المخاطب، اجتماعياً أو مؤسساتياً، ومن ثم إنجاز شيء ما** »[1].

ويقسم أوستن الفعل الكلامي إلى ثلاثة أقسام:

- **فعل القول**: ويراد به إطلاق الفعل في جمل مفيدة ذات بناء نحوي سليم وذات دلالة.

- **الفعل المتضمن في القول**: ويقصد به الغرض الإنجازي للفعل، أو الأفعال المنجزة حقيقة بحيث يلزم المتكلم نفسه أو غيره (متلقيه) بعمل شيء من خلال أقواله كالوعد والتحذير والأمر والنهي، ويشكل الفعل الإنجازي الحقيقي أساس النظرية التداولية لأنه يجسد الجانب التواصلي منها، ويرتبط بالغرض أو القصد وهذا ما جعل فان ديك يزاوج بين الفعل الإنجازي والسيميائية لأن هدا النوع من الأفعال يتطلب متلقيا لتأويل الفعل وقدرة المرسل على تبليغ خطابه والتعبير عن قصده لتحقيق التواصل: «**فاستعمال اللغة ليس عملا فرديا، بل عملية اجتماعية تتم من خلال تفاعل الأفراد فيما بينهم**»[2].

- **الفعل الناتج عن القول**: وهو بدوره الناتج عن إرسال سلسلة من الأفعال القولية المصحوبة بقوى إنجازية «... **فالتسبب في نشوء أثار في المشاعر والفكر، ومن أمثلة الآثار: الإقناع، التضليل، الإرشاد**»[3].

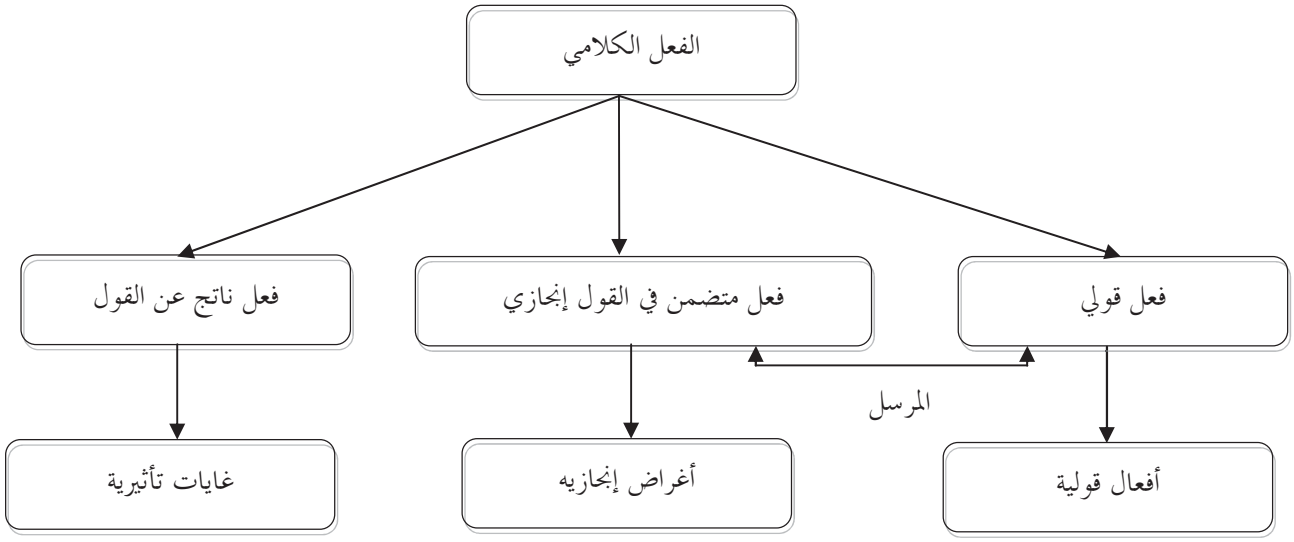
---

[1] جون سيرل: اللغة والعقل والمجتمع –الفلسفة في العالم الواقعي ترجمة: سعيد الغانمي، منشورات الاختلاف ط1، 2006، ص:128.

[2] فان دايك: النص والسياق استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة: عبد القادر قنيني، افريقيا الشرق، 2000، ص:227.

[3] مسعود صحراوي: التداولية عند العرب، دراسة تداولية لظاهرة الافعال الكلامية في الترجمات اللساني العربي دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2005.ص

ومما قدمه "سيرل" – فضلا عن ما جاء به أوستين– أنه أعاد تقسيم الأفعال الكلامية وميز بين أربعة أقسام: فعل التلفظ (الصوتي والتركيبي). الفعل القضوي (الإحالي والجملي) الفعل الإنجازي الفعل التأثيري» .والرسم الآتي يوضح الأمر:



يقوم النص الدرامي على دعامة أساس وهي الحوار« **إن الخاصية الأولى للدراما كنمط أدبي تكمن في لغتها المتجذرة في الحوار** »[1]، والذي يصاغ وفق ثنائية لغوية (متكلم– مخاطب).في صيغ حوارية بين الشخوص، ويوظف فيه المتخاطبان قوتهما الفكرية بشكل واسع، والحوار المسرحي بقدر ما هو حوار بين شخصيات فهو أيضا وأساسا حوار موجهُ من مؤلف إلى جمهور وهذه الخاصية هي التي عبر عنها المهتمون بتداولية المسرح بالتلفظ المزدوج (Double Enonciation) [2].

[1] عدد من المؤلفين: سيمياء براغ للمسرح دراسات سيميائية ترجمة: اومير كورية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997، ص:151.

[2] حسن يوسفي: قراءة النص المسرحي، ص 14

ولعل من بين أهم الدراسات المتميزة في الجانب التداولي للمسرح ما قامت بها آن أوبرسفيلد وأوركيوني حيث طبّقا ما يعرف نظرية أفعال الكلام على في دراستهما للخطابات المسرحية، وقد توصلت أوبرسفيلد إلى أن خصوصية التلفظ المسرحي تتجلى في تراكب وضعيتين للتلفظ هما[1]: وضعية التلفظ التخييلي، ووضعية التلفظ المشهدي، وأن الكتابة المسرحية الحديثة تولي اهتماما كبيرا لصراع الأفكار والعواطف التي تنتج عن صراع الأفراد والجماعات إذن فالمسرح يوظف الخطاب العادي(اليومي) لإظهار الحركية الخاصة للعلاقات الإنسانية بالطريقة التي تتجلى فيها استراتيجية أفعال الكلام.

وللشخوص في النّص الدرامي أبعادها التقليدية والاجتماعية والنفسية والطبيعية، مما يسوّغ أداءها اللغوي وأفعالها التأثيرية وبالتالي فإن أفعالها اللغوية يحتم وجود مجموعة من الشروط المحدّدة لتحقيقه منها:

2-3-2- الاستلزام الحواري: يرجع البحث في هذا الموضوع إلى الفيلسوف جرايس (Grice) من خلال محاضراته التي كان يلقيها في جامعة هارفارد سنة 1967 منطلقا في ذلك من مبدأ أن الناس في حديثهم قد يقولون ما لا يقصدون وقد يقصدون أكثر مما يقولون، وقد يقصدون عكس ما يقولون جاعلا بذلك كل همّه إيضاح الاختلاف بين ما يقال وما يقصد[2].

وكما هو معلوم فإن اللغة ليست وسيلة للتعبير عن الأفكار أو توصيل المعلومات فحسب؛ بل هي أيضا سبب في تحويل الوضعيات بجعل الآخر يعترف **بالنوايا التداولية للمتكلم**، وانطلاقا من تلك الأفعال الكلامية التي تلعب دورا في تحويل مقاصد ومعتقدات المتكلمين، وذلك من خلال العمليات الاستنتاجية للمتخاطبين، و يعد سيرل من بين الأوائل الذين تناولوا بالدرس الأقوال التي لا تدل صيغتها على ما تدل عليه فقد لاحظ أن التأويل الكافي لجمل اللغات الطبيعية يصبح متعذرا إذا اكتفينا بما تحويه الصيغة من معلومات، وأبرز مثال على ذلك المثال المشهور: **هل يمكنك أن تناولني الملح؟** ففي ظاهرها استفهام، ولكن دلالتها لا تشير البتة إلى الاستفهام إنما تشير إلى الطلب[3].

---

(1) محاضرات الملتقى الدولي الخامس السيمياء والنص الأدبي: ص 593.

(2) مسعود صحراوي: التداولية عند العرب، ص:33.

(3) محاضرات الملتقى الدولي الخامس للسيمياء والنص الأدبي، ص593.

الفصل الثاني

دراسة سيميائية في مسرحية "كل واحد وحكمه"

أولا: التعريف بالكاتب

ثانيا: ملخص المسرحية

ثالثا: قراءة في عنوان المسرحية

رابعا: سيمياء الشخصيات

خامسا: سيمياء الفضاء الدرامي

سادسا: سيمياء الحدث والصراع

سابعا: سيمياء اللغة والحوار

أولا– التعريف بالكاتب (حياته وآثاره الفنية):

عبد القادر ولد عبد الرحمان (كاكي) من مواليد 18 فيفري 1934 بمدينة مستغانم بالغرب الجزائري، انخرط في المرحلة الابتدائية بالفرقة المسرحية بالمدرسة التي يزاول فيها دراسته، وقد كان على راس فرقة الكورال المسرحي، التي كانت تقدم عروضا في ختام الموسم الدراسي بحضور أولياء التلاميذ، كما التحق بالكشافة الإسلامية الأمر الذي جعله يهتم بالنشاط الثقافي والمسرحي خاصة التراثي منه حيث كان يدرس المسرح على يد الأستاذ الفرنسي هنري كوردو وضمن فرقة (هواة المسرح) التي أنشاها الأستاذ سنة 1943 بمستغانم. وقد كان يدفع التلاميذ لحب التراث والتعمق فيه فيقول: (اذهبوا إلى شعبكم وخذوا عنه افن الصحيح ليس لدي كفرنسي ما أعطي لكم سوى التقنية، أما الفن الجزائري فهو بينكم).وهي دعوة صريحة للتلاميذ لحب التراث وهذا ما شد كاتبنا إليه واثر فيه كما تأثر في طفولته بعدد من الشيوخ في منطقته من بينهم لخضر بن خلوف، عبد الرحمان مجذوب، والشيخ حمادة وبالشعر الشعبي كالشعر الملحون والمداحات.

انظم في سنة 1947 إلى جمعية (السعدية) التي كانت تجمع بين عدد كبير من الفنانين الموهوبين في تلك الفترة من أمثال (سي عبد الرحمن الجيلالي) كما التقى مع منشط هذه الجمعية (ابن عبد الحليم مصطفى) الذي اكتشف مواهبه وعينه بمنصب مساعد مخرج، وأول عمل قام به كان في مسرحية (**سماسرة الزواج**) المقتبسة عن مسرحيات موليير (Muller) والتي تعالج غلاء تكاليف الزواج وما ينجر عنه من مشاكل تؤدي إلى تفكيك هذه الرابطة، كما التحق بالعديد من التربصات في فن الدراما، التي نظمتها وزارة الشباب آنذاك حيث تلقى من خلالها مبادئ الفن المسرحي لمدة سنتين ليرقى فيما بعد إلى مستوى مؤطر وطني للفن الدرامي ((éducateur national d'art dramatique.

ألف الكاتب (عبد الرحمان (كاكي)) خلال تواجده في هذه الجمعية ثلاث أعمال مسرحية أولها مسرحية (**الحقيبة**) لرجل الدين الروماني بلوتوس ومسرحية (**ديوان القاراقوز**) لكارلوس روزي وكذا مسرحية (**الأميرة الصلعاء**) ليونيسكو. تخلى عبد الرحمان (كاكي) عن جمعية (السعدية) عندما شددت فرنسا– في مرحلة الاستعمار– الخناق على الشعب الجزائري وما يكتبونه خاصة النصوص المسرحية الهادفة لينشئ بعد ذلك فرقة مسرحية خاصة عرفت ب(فرقة المسرح) وقد هيا لنفسه كل الظروف المواتية لإنشاء (مسرح الغد) الناطق باللهجة العامية، ويجدر القول هنا إن المسرحي عبد الرحمان

(كاكي) كان يجمع بين التأليف والتمثيل والإخراج « **ويبدو عليه ضعف واضح في النطق بالعربية الفصحى وهو يعترف متأسفا بجهله القراءة والكتابة بها ويصرح بانه يكتب مسرحيات عن طريق رسم الكلمات العامية الجزائرية بأحرف لاتينية**»[1].

وكان يعتمد في تكوينه على منهج الروسي ستلافيسكي (Stanislavski) في كتابه (إعداد الممثل) حيث تميز عمله بالقاعة من خلال ما اسماه بـــ (ما قبل المسرح) أي العمل بالمخابر والتي دامت عشر سنوات ابتداء من 1951 ليجمع فيه عددا من المسرحيات في عرض واحد من ذلك مسرحياته (الشبكة، الكوخ، السفر، ديوان القاراقوز). وتم عرض إبداعاته لأول مرة بباريس سنة 1964، حيث نال العرض إعجاب النقاد المهتمين بشؤون المسرح، « وقد صرح (عبد الرحمان (كاكي)) أن مخرج ورائد المسرح الفرنسي جون ماري سيرو (John Mari sirop) إلى جانب روجي بلان (Rougi Blin) قد صرحا بعد عرض مسرحية (الشبكة) بباريس بإعجاب النقاد والمهتمين بشؤون المسرح، وبان المعمرين الفرنسيين كانوا في غاية الغباء عندما سمحوا بتقديم هدا العرض. وبعد ذلك كتب مسرحيات عديدة نذكر منها (132 سنة) وهي مسرحية ثورية نضالية، وبعدها مسرحية (شغب الظلمة) و(إفريقيا قبل واحد) ومن هنا تحقق حلمه في تجسيد مسرح الغد، وقد قدمت أعماله في قاعة الماجستيك في الجزائر العاصمة سنة 1962».

تعرض عبد الرحمان (كاكي) لحادث سيارة في سنة 1968 أقعده عن العمل وأصبح عاجزا عن الاستمرار فيه واكتفى بالإشراف التقني والإداري على المسرح الجهوي بوهران، وقد كانت مسرحية (ديوان الملاح) التي كتبها سنة 1975 آخر عمل له، بعد ذلك انقطع نهائيا عن التأليف والإخراج المسرحي، تحصل على ميدالية ذهبية في المهرجان العربي الإفريقي بتونس 1987، وعلى ميدالية ذهبية في مهرجان المسرح التجريبي بالقاهرة سنة 1989 .توفي في سنة 1995 عن عمر يناهز 61 سنة.

آثاره:

عنوان المسرحية	سنة التأليف	نوعية التأليف
مسرحية دم الحب	1951	تجربة ذاتية
مسرحية تاريخ الزهرة	1953	مسرحية خرافية

[1] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر: ص 73.

مسرحية الدكتور منير	1953	مقتبسة من مسرحية جول رومان
مسرحية الشبكة	1957	تجربة ذاتية
مسرحية مضار التدخين	1958	مقتبسة من مسرحية الروسي تشيكوف
مسرحية السفر	1958	مقتبسة عن مسرحية الروماني بلوتس
مسرحية سماسرة الزواج	1958	مقتبسة عن موليير
مسرحية الاميرة الصلعاء	1958	مقتبسة عن يوجين يونيسكو
مسرحية نهاية اللعبة	1958	مقتبسة عن مسرحية صمويل بيكيت
مسرحية القاراقوز	1960	مقتبسة عن مسرحية(الطائر الأخضر)كارلوس غوزي
مسرحية 132 سنة	1962	تجربة ذاتية
مسرحية شعب الظلمة	1962	تجربة ذاتية
مسرحية إفريقيا قبل الواحد	1963	تجربة ذاتية
مسرحية ما قبل المسرح	1964	تجربة ذاتية
مسرحية القرّاب والصالحين	1965	تجربة ذاتية من اسطورة جزائرية
مسرحية كل واحد وحكمه	1966	تجربة ذاتية من اسطورة جزائرية
مسرحية الشيوخ	1967	تجربة ذاتية
مسرحية بني كلبون	1968	تجربة ذاتية عن حكاية شعبية
مسرحية ديوان الملاح	1968	تجربة ذاتية

ثانيا– ملخص المسرحية:

ألّف المسرحي الجزائري (كاكي) "كل واحد وحكمه" سنة 1966 وهي حكاية شعبية قديمة متداولة في بعض مناطق القطر الجزائري، إذ إنّها قصة واقعية جرت أحداثها في مدينة مستغانم، وهي قصة تناولتها الروايات منذ مائة سنة.

يبدأ النص المسرحي بشخصية (البخار) وهو رجل يبيع البخور في الأماكن الشعبية وهو معروف بسرد الحكايات والأقاصيص الموروثة يقترح هذا البخار أن يحكي قصة (الجوهر) ذات الأربعة عشر ربيعا والتي أراد أن يتزوجها الشيخ (جبور) المتزوج بثلاث نساء وله اثنا عشر ولدا، فتجد بطلتنا نفسها في مواجهة شيخ أراد أن يتزوجها بالقوة مستغلا ديون والدها المتراكمة لديه، حيث وافق أهلها على زواجها منه، في حين ترفض الفتاة الصغيرة هذا الأمر.

جاء اليوم الموعود وهو يوم الزفاف، ونقلت (الجوهر) إلى مقام الولي الصالح (سيدي المجذوب) الذي تزوره العروس في مدينة (مستغانم) تبركا به، وتغتسل بماء البحر مع العلم أن مقام (سيدي المجذوب)يتخذ مكانا مهما على تلة تطل على البحر، فتستغل (الجوهر) الفرصة وترمي بنفسها في البحر، إذ إنّها لم تجد مفرا إلاّ أن تنتحر حفاظا على حبها لشاب تهواه، ولا تنتهي حكاية (البخار) هنا عن (الجوهر) بل تنتقل الأحداث إلى عالم الجن والأرواح الخفية، فهذه الأرواح من جنس العفاريت، تنقذها وتعتني بها بعيدا عن أهلها، ويذهب شخص (الحاج جبور) إلى عالم الجن ليعيد عروسته، ولكن اختيار البنت للانتحار هو انتصار لها، وهي التي أرادت ذلك، وحكمت عدالة (العالم العلوي) بظلم (الحاج جبور) وجبروته، وفضلت الجوهر البقاء في عالم الصفاء والنقاء، وفي النهاية يموت الرجل الذي يريد الزواج منها وبعد ذلك بأيام وجدوا جسد الفتاة مرمياً على ضفة البحر.

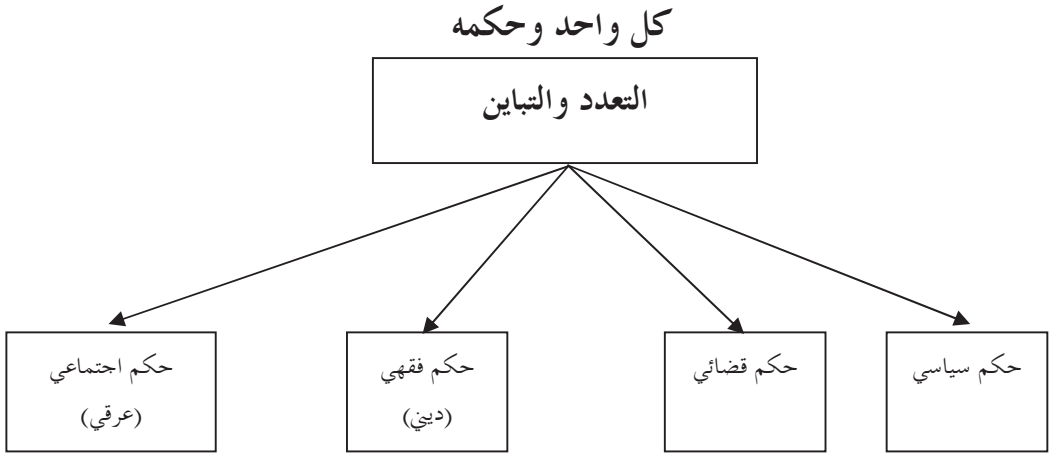
الحكاية تشبه القصص الحزينة التي تملأ المخيلة الشعبية والتي تنقل لنا الصراع بين الخير والشر، فالحكاية صحيح حزينة إلا أن المتسلط (الحاج جبور) وجد حقه في العقاب.

ثالثا– قراءة في عنوان المسرحية:

يعد العنوان "**كل واحد وحكمه**" أول العتبات للولوج إلى عالم النص المسرحي وهو أول ما تقع عليه عين المتلقي، ومن خلال بنيته اللغوية والتركيبية فهو مصاغ من جملة اسمية مكونة من ثلاث مفردات: -إذا صيغ بالفصحى– الأولى مبتدأ، والثانية اسم مضاف إليه "واحد" جاءت لفظا مفردا نكرة ذات إيحاء عام والخبر محذوف هنا والثالثة "حكمه" مبتدأ جاءت معطوفة كما أن الخبر أيضا محذوف، وهي مصدر قولنا: حكم بينهم يحكم حكما إذا قضى، وهذا ما يجعل المتلقي يطرح تساؤلات عدة عن طبيعة هذا الحكم هل حكم سياسي أم ديني أم عرفي ....وهلم جرا، مما يجعل القارئ أكثر تطلعا لمتابعة أحداث المسرحية.

ولفظ "كُلُ" في هذا العنوان يطلق في اللغة العربية على معان كثيرة ومنها العموم، ولذلك يسمونها في المنطق ألفاظ العموم، وهي التي تصور الشيء وتحيط بجميع ما تدل عليه، ومعناها هو معنى ما تضاف إليه، والعنوان : "**كل واحد وحكمه**" يمتلك **وظيفة مرجعية** فهو يحيل إلى النص كما يحيل النص إليه خاصة حينما يتقدم القارئ والمتفرج في قراءة ومتابعة المسرحية.

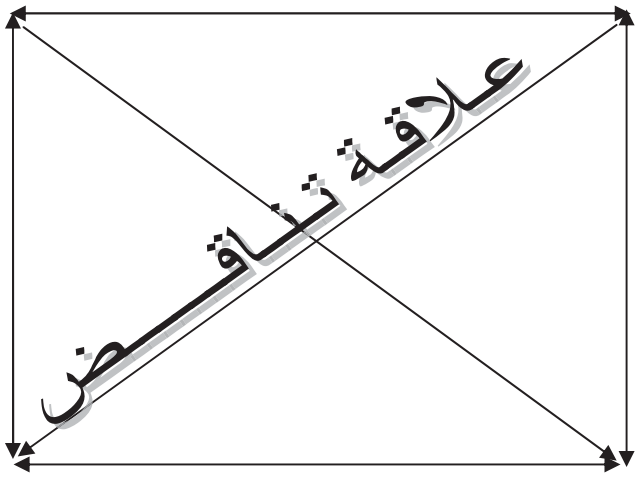
وحتى تحدد دلالات العنوان وجب التسليم بأنّ مضمونه ليس ثابتا ولا يمكن تحديد تفرعاته دلاليا في استقلاليته وإنما من خلال العلاقات التي يقيمها مع عناصر النص[1].فلكسيم "كل واحد وحكمه" تحدده صورة نواتية (Sème Nucléaire) تتمثل في التعدد والتنوع والتي تتفرع إلى مسارات سيمية متعددة.



[1] رشيد بن مالك: السيميائية بين النظرية والتطبيق نقلا عن سهام بن زياني قراءة سيميائية في عنوان الاجواد لعبد القادر علولة ص163

وهنا "**كل واحد وحكمه**" يحيلنا إلى الافتقار إلى عدالة اجتماعية وهذا ما يستلزم وجود أناس منصفين في أحكامهم، فالنص في دلالته العامة، يحاول تحقيق العدالة بين أفراد المجتمع بمختلف أطيافه بحكم أن الجزائر في تلك الفترة كانت تعيش صراعا على السلطة وانحطاطا في المستوى الفكري لمجتمع حديث الاستقلال ناهيك عن التّزمت والتمسك بالعادات والتقاليد التي قد تكون جائرة، فهؤلاء الأفراد الذين يمثلون المجتمع يسهمون بشكل كبير في خلق ثنائية "عدل/ظلم" التي سنمثلها بالمربع السيميائي (carre sémiotique) الذي جاء به غريماس كالآتي:

عدل علاقة التضاد ظلم



لا ظلم علاقة شبه التضاد لا عدل

ويمكننا تبيان التركيب السيمي للصورتين على الشكل الآتي:

عدل المساواة/ الحرية / العيش الكريم/ تحقيق الذات

ظلم اللامساواة/ اللاحرية/ الفقر/ التسلط والاستعباد

من خلال هذا المربع السيميائي نستشف العلاقات القائمة في دلالات العنوان :

- علاقة التضاد: والقائمة بين عدل/ ظلم
- علاقة شبه التضاد : لاظلم لاعدل
- علاقة التناقض: القائمة بين عدل لا عدل/ ظلم لا ظلم.
- علاقة التضمن: والقائمة بين عدل لا ظلم/ ظلم لا عدل.

ما يلاحظ أن هناك تضادا بين السيمتين العدل والظلم ضمن المحور الدلالي الحكم، ومن ثم يمكن الحديث عن المحور الدلالي وكذلك عن علاقة التراتبية، وهي تلك العلاقات الإرتباطية بين السمات الدلالية، هذه الثنائية نجدها تمثل بؤرة النص منها تنفجر كل الدلالات وقد تتفرع عنها ثنائيات أخرى المساواة/ اللامساواة، البراءة/ الشر، ذات معتدية/ ذات معتدى عليها، ومن خلال هذه الثنائية الأصل سارت أحداث المسرحية، ففي النص الذي بين أيدينا نجد الأحداث تتحرك على منحنيين متضادين كل واحد منهما يحاول فرض وجوده وتغييب الآخر ولكل طرف طريقته فالظلم يتجسد بالتسلط والمال والعدل يتجسد من خلال المواجهة والخلاص .

والعلاقة القائمة على التضاد هنا تسمى محو المركب، بينما علاقة شبه التضاد تشكل ما يسمى محور المحايد، وتسمى العلاقات القائمة بالخطاطة أو الترسيمة (schéma) وبالنسبة لعلاقة شبه التضمّن فهي المحور الموجه (deixis) وكذا العلاقة القائمة بين دلالات التضمن .بمحور الموافقة (conformes) .وبالتالي يقيم المربع شبكة عمليات دينامية وتركيبية. تمكننا من الكشف عن الدلالات الحقيقية التي يخفيها النص.

من هنا أمكننا القول أن عنوان "**كل واحد وحكمه**" يعكس تطلعات (كاكي) إلى محاولة معالجة القضايا المتعلقة بمجتمعه، لاسيما منها ما يتعلق بالعدالة الاجتماعية والمساواة بين الأفراد، معبرا عن مبادئه في تغيير الذهنيات وتجاوز التقاليد والعادات البالية، فبتتبعنا للجانب التركيبي واللفظي لهذا العنوان نجده يشير إلى صراع داخلي يحمل في ثناياه الصراع والتنافر قصد بعث الموقف الدرامي فهو يتحدث عن أقصى درجات الطمع الذي يطال حتى أخص خصوصيات الإنسان وهي التعبير عن مشاعره. ويضع (كاكي) هذا العنوان ليخاطب المتلقي بأن لكل شخص وجهة نظر معينة بالنسبة للحكاية وأن لكل قارئ حكمه الخاص عليها، فقد يكون الحاج (جبور) على صواب في تصرفاته بزواجه من أربع نساء بحكم ما تسمح به شريعة الدين الإسلامي الذي يجيز ذلك وبالنسبة لشخصية (الجوهر) فإن لها أيضا حق رفض هذا الزواج، ومن جهة أخرى يكون العكس، إذ على الحاج (جبور) تحقيق العدل بين زوجاته الثلاث قبل الإقدام على الزواج بالرابعة، وقد يكون هناك حكم آخر للمتلقي من خلال لوم الجوهر على عدم قبول الزواج برجل غني مهما كان سنه.

من خلال هذا التعدد للقراءات السابقة للعنوان لا يعني بالضرورة أن عنوان المسرحية قد أغلق أفق الانتظار لدى القارئ بل هو حيّز مفتوح لكن الكاتب حدّده وعيّنه ببيئة معينة متعلقة بـــ (الجوهر وجبور) وهو يملك مميزات عامة تسعى إلى تكسير الإيهام وتنبيه المتلقي إلى أنّه إزاء حكاية (مجرد حكاية) تقتضي منه اليقظة المستمرة لممارسة النقد والتقييم لمختلف عناصر هذا الكون الحكائي المسرحي.

رابعا– الشخصية:

يتضمن أي نص مسرحي مجموعة من الرسائل يبثها المؤلف، هذه الرسائل لا تصل بشكل مباشر على طول الخط إذ تتضمن مجموعة من الشفرات التي يحتاج حلها إلى إحالة مرجعية للمتلقي لفكّها ومن بينها الشخصية المسرحية التي تعد علامة تقع على عاتقها مهمات كثيرة في دوافع الفعل وإتمام المفعول على مستوى النّص الدرامي فهي تتطور كما يتطور الفعل المسرحي (الحدث) وتطورها محكوم وفق محور الزمان .بمجهر القارئ والمتفرج فهي تبنى على مراحل حسب شفرة معينة، ولا تعود إلى الوراء ،ومن خلال التعرف على مواقعها يتم الكشف عن العلامات الصغرى، والتي تحددها بدورها علامات كبرى كالملابس والسلوك والشكل والماضي، وشبكة العلاقات التي تقيمها فيما بينها.

وتحليل الشخصية من النّاحية السيميولوجية عملية بالغة التعقيد وذلك لصعوبة تتبع أحد الخيوط وتحليله حتى النهاية دون تقاطعه مع آخر فعند تحليل الشخصية يحدث نوع من التعارض او المقابلة، ولقد وضعت الدراسات الحديثة مجموعة من المعايير المنتهجة في تحليل الشخصية ولعل من أهمها **أنموذج غريماس** أو الأنموذج العاملي الذي استقاه من دراسات (بروب)و (سوريه) لدوائر الفعل غير أننا سنتحدث عن هذا الأنموذج حينما نتناول الحدث في المسرحية باعتبار أن الشخصية صانعة الحدث والحدث موجدها فهما في علاقة تلازمية تكاملية ونتناول الشخصية في مسرحية(**كل واحد وحكمه**) من جوانب أخرى منها:

1- مدلول الشخصية ودالها:

تتميز المسرحية بهيمنة الجانب القولي الحواري على الجانب السردي هذا الأمر نلمسه في مسرحية "كل واحد وحكمه" وإن ظهرت ملامح سردية في جانب مهم من شخصية الراوي (البخّار) إذ تعدّ هذه الشخصية مصدرا مهما من مصادر العملية الإخبارية وذلك بتقديمها أكثر معلومات حول سيرورة الأحداث ثم ما تلبث أن تترك مجالا واسعا للشخصيات الأخرى للحوار فيما بينها والتعبير عن نفسها بنفسها، ولعل ما يلفت انتباه المتلقي في المسرحية **أسماء** الشخصيات، وهو جانب مهم في تحليلها وفهمها باعتبارها دالا ومدلولا (**بنية سطحية، وبنية عميقة**)، حيث يشير فيليب هامون في حديثه عن الشخصية ووصفها بانّها «**تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها**».

لقد استند "(**كاكي**)" في أغلب أعماله على توظيف التراث الأسطوري، فجاءت شخصياته تراثية وأسطورية غنية بدلالاتها فهي رمزية من الطراز الأول وكل شخصية منها تملك دلالات خاصة واقعية أو ممكنة وفي الوقت نفسه تعدّ وجها من وجوه التجربة الإنسانية العامة، لقد وضع (كاكي) في مسرحيته أسماء منسجمة ومناسبة للشخصيات فهي تحقق للنص مقروئيته ومتابعته، وللشخصية احتماليتها ووجودها الفني، فالأسماء إشارات سيميائية دالة على جوهر الشخصيات وهي:

شخصية (البخّار) -بتشديد حرف الخاء-؛ والبخار رجل يبيع البخور في الأسواق والأزقة وينتقل من مكان إلى مكان ينشر رائحة البخور ويحادث الناس ويسأل عنهم، وفي الليل يسامرهم ويروي لهم حكاياته وأقاصيصه الشعبية، ولعل الكاتب استعان بشخصية البخار (الراوي) ووسم أفعالها بكل ما هو جميل وخير وممدوح، ليصبح إلى جانب ذلك ضمن صورة مخالفة ومناقضة لبعض شخصيات المسرحية.

(**جبور**) : اختاره (كاكي) مقابل اسم (**حميدي**) هذه الأخيرة مأخوذة من كلمة الثناء ؛ حيث صار محمودا، فقد استحمد الناس بإحسانه إليهم فاستوجب عليهم حمده، فهو كثير الخصال الحميدة ومن هنا علا عليهم ليتجبر ويتكبر فأصبح جبور (**حميدي المتجبر**) الذي يعيش وسط إطراء المجتمع له والمدح بقدراته وماله أو لأي شيء يتعلق به،

شخصية (الجوهر):جاء بما يحمله من دلالات عميقة فهي تمثل بطل التمزق البطل الضائع في متاهات الحياة، يجابه الخيبات حيث اختارت هذه الشخصية الانتحار ليس هروبا من واقعها بقدر ما هو شجاعة. وقد وظفه (كاكي) قاصدا، فالجوهر: من الجواهر أو كل ما يستخرج منه شيء ينتفع به، لا يقبل الانقسام وإذا انقسم يبهت بريقه ويصبح أشتاتا وهو حال الجوهر بصفات البراءة الصافية، وكان ردّها لما تحطمت طموحاتها بإنهاء كل شيء فإمّا تكون أو لا تكون.

اسم (السعدي): عكس مدلوله تماما وربما اختاره (كاكي) بهذا الاسم من باب (التهكم) فالسعدى مشتق من السعادة وبالعامية (السعد) يعني الحظ وفي هذه الحكاية لم تكن هذه الشخصية محظوظة بخسرانها كل شيء.

ويأتي **اسم (نقوس)** –خادم الحاج جبور – عازب رغم كبر سنه، شخص تابع لاحق يغير رأيه مع كل موجة لأنه لا يملك قوة المعارضة او حتى بأقل الاحتمالات، روح التحدي وهو مطالب بالطاعة وحسب كما يشير إلى ذلك اسمه ومثله الكاتب بالناقوس المصنوع من الخشب أو الحديد الذي يضربون به للإعلان عن وقت الصلاة؛ أي هو شبيه بالجرس الذي يرن وقت الحاجة إليه، أما عن شخصية كل من سليمان وزوجته فقد ذكر (كاكي) اسم الزوج سليمان ولم يذكر اسم الأم للدلالة على الغياب وسليمان شخصية زئبقية لا يثبت على حال ويتحرك بحيث لا يمسك فهو كالسم قاتل لغيره حتى اقرب الناس إليه، فلو قالت زوجته لا لكانت تجرّعت مرارة السم.

وقد وظف الكاتب شخصيات أخرى غير رئيسة لكن لولاها لما عدت المسرحية أسطورة وهي **شخصية الجن** والذي قسمه الكاتب إلى ثلاثة أقسام (جن الأرض، جن البحر، جن السماء) فجن الأرض للدلالة على الطبقة الشعبية العادية وغير لمثقفة، وجن البحر للدلالة على الطبقة المتعلمة وليست بالمثقفة في أمور الحياة، أما جن السماء فللدلالة على الطبقة الحاكمة والتي يجسدها القاضي الذي يحكم على الناس وهو (سكران) للدلالة على غياب تحكيم العقل (الرشوة في اغلب حالاتها والمظلومين في السجن) فلفظ الجن بصفة عامة جاءت للدلالة على أن الناس الداخل فيهم يستتر بهم فيقال(جنون) أو (شياطين) فهي نقيض الملائكة.

2- المستوى السماتي (العلامي) للشخصيات وأنواعها:

تجسد الشخصيات حضورها الكمي والنوعي من خلال حواراتها فبواسطتها تتخاطب فيما بينها وعن طريقها تعبر عن حالاتها ورغباتها ومواقفها إزاء الأشياء التي تعرض عليها بما فيها المخاطون أنفسهم.[1] وللوقوف عن كثب عن هذه الجوانب نقترح جدولا نتبع فيه ترتيب الشخصيات الرئيسة حسب ظهورها على مسرح الأحداث من حيث مقومات هويتها وخصائصها وأحوالها:

المحاور الشخصيات	مقومات الهوية الأساسية				الخصائص		الأحوال
					مادية	معنوية	
	الاسم	الجنس		السن	الجسم والمال	الثقافة والأخلاق	
البخار	البخار	ذكر	بائع متجول	/	/	شخصية حكيمة محترمة متفهمة	النقد والسخرية وصياغة الحكم والامثال
جبور	جبور (حميدي)	ذكر	تاجر	55سنة	ثري	منافق، طماع، شرير	من السعي الى الزواج الى الاصطدام بالواقع
الجوهر	الجوهر	أنثى	/	أربعة عشر ربيعا	فتاة صغيرة وجميلة، بالغة	غير محجبة، مخلصة وفية، شجاعة	ترفض الزواج من جبور وتظل مخلصة لسعدي إلى أن تضع حدا لحياتها
سعدي	سعدي	ذكر	حرفي بطال	/	فقير	سكير (حشايشي) غير جدي في تصرفاته	يتيم يعيش ظروف صعبة لا يملك حلول ولم يحاول البحث عنها
نقوس	نقوس	ذكر	خادم جبور	/	كهل	عازب رغم كبر سنه ضعيف الشخصية	من المعارضة لفكرة الزواج الى قبولها في الأخير
سليمان	سليمان	ذكر	/	/	فقير	متذبذب الآراء، أناني	من المعارضة الى تغليب المصلحة الشخصية على حساب رغبة الجوهر
الأم	/	أنثى	/	/	/	تقليدية خيرة، راضخة لأوامر جبور	من المعارضة إلى الانصياع

[1]- حسن يوسفي: قراءة النّص المسرحي، ص30.

وإذا حاولنا تتبع الشخصيات الموجودة في النص المسرحي بحسب المرجعيات المنوطة بها كما حددها "فليب هامون" فتكون كالآتي:

أ- شخصيات مرجعية personnages référentiels: ويندرج ضمنها شخصيات أسطورية (الجنّ) وهي غير (واقعية) من العالم الغيبي، وشخصيات ذات مرجعية اجتماعية تتمثل في شخصية (جبّور) ذلك الشخص المتسلط والمحب للتملك (الظلم)، وشخصية (الأم) و(سليمان) والتي تمثل عاطفة التحسّر على ضياع ابنتهما بسبب تلك الظروف الاجتماعية الصعبة التي يعيشونها (**الفقر**) وكذلك بسبب أنانيتهما ومصلحتهما الشخصية، فكلّ هذه الشخصيات المذكورة آنفا تعبر عن ظواهر اجتماعية متفشية في واقعنا المعيش، ومن هنا يمكن ان نطلق عليها اسم شخصيات مرجعية..

ب-شخصيات إشارية (واصلة) personnages Embrayeurs : ولعل ما يمثلها هنا هو شخصية (البّخار) ذات الوظيفة السّردية التي تشير إلى إيديولوجية الكاتب ((كاكي)) وتوجّهاته ونظرته إلى قضايا المجتمع والتي ساغها الكاتب بصفة اختلافيه عن باقي الشخصيات، فهي وإن ظهرت عبر فترات فقط إلا أن حضورها كان قويا في استمرار الحدث وتحقيق الفرجة المسرحية باستخدام ما يسمى السرد المقصود، كما يمثلها شخصية (نقوس) ذات "الوظيفة الاختلافية fonctionnalité différentille" مبرمجة لأداء دور تربطه علاقة بشخصية أخرى (**جبور**) وشخصية (**البخار**) **أيضا**، فهذه الشخصيات الإشارية تميّز بين القيم المرفوضة الممنوعة (ذات الطابع السلبي) والقيم المثمنة – المقبولة- (ذات الطابع الإيجابي).

ج- **شخصيات إستذكارية personnages anaphores» كانت** غائبة في هذه المسرحية.

3- الشخصيات والخطاب النهائي/خطاب المؤلف:

إذا تأملنا خطابات الشخصيات من زاوية العلاقة الممكنة فيما بينها أمكننا أن نصل في النهاية إلى استخلاص خطاب المؤلف خصوصا وأن خطاب هذا الأخير ما هو إلا خلاصة تركيب لصراع الخطابات داخل المسرحية، ومن خلال القراءة الأفقية تبين أن كل شخصية تجسد خطابا متميزا ويمكن أن نلخص ذلك من خلال الجدول الآتي:

الشخصيات	نوعية الخطاب
البخار	خطاب الحكمة
جبور	خطاب التسلط/السيطرة
الجوهر	خطاب المواجهة
سعدي	خطاب العجز
نقوس	خطاب التبعية
سليمان زوجته	خطاب المصلحة/الانصياع
الجن	خطاب الطبقات

من خلال تتبعنا لخطابات الشخصيات في الواردة في المسرحية بإمكاننا تحديد أكثر الخطابات حضورا وجعلها كنقطة انطلاق لتحديد العلاقات، وهي خطاب التسلّط والسيطرة، والذي يمثله (جبور)، وخطاب المواجهة الذي تمثله (الجوهر) فإذا اتخذنا خطاب كل من (جبور) و (الجوهر) كنقطة انطلاق يمكن أن نرصد بنيات علائقية تحكمها المحاور التالية:

- محور التسلّط: ويحكم العلاقة بين جبور وباقي الشخصيات.
- محور الفشل: ويحكم العلاقة بين جبور والجوهر.
- محور المواجهة: ويحكم العلاقة بين الجوهر ووالداها من جهة وجبور من جهة ثانية.
- محور الخلاص: ويحكم العلاقة بين الجوهر وواقعها.

وكل محور من هذه المحاور يرتبط بمظهر صراعي معين بين خطاب التسلط الذي يمثله (جبور) وخطاب المواجهة الذي تمثله(الجوهر) وبين سائر خطابات الشخصيات الأخرى وهذا الصراع تكون نتيجته ايجابية أحيانا وأحيانا أخرى سلبية كما يشخص ذلك الجدول الآتي:

	محاور العلاقة	
مجبور	التسلط	الفشل
	+	–
المجوهر	المواجهة	الخلاص
	+	+

فجبور بانطلاقه من موقع التسلط يكون صاحب القوّة، الأمر الذي يلغي أمامه باقي الخطابات الخاضعة له ويقوّضها ، فالصّراع في البداية كان لصالحه، بينما ما ربحه في محور التسلط والسيطرة، نلحظ أنّه يخسره في المحور الثاني– محو المواجهة– فحينما أراد خطاب المواجهة تحقيق الذّات ومواجهة هذا الأخير، ترتّب عن ذلك محور جديد هو محور الفشل . هذا التنافي والتقويض المتبادل بين هذه الخطابات هو الذّي يبنى على أنقاضه خطابا بديلا ينسل بين ثنايا النّص ويتسرّب عبر قنوات الصراع وهو خطاب تحقيق الذات من طرف خطاب المواجهة (الجوهر)، التي حاولت تحقيق العدالة بنفسها والثورة ضد الظلم من خلال محور الخلاص (الإقدام على الانتحار)، حيث دحر الخطاب الثاني خطاب التسلط، وهذا ما أراد الكاتب((كاكي)) أن يوصله وهو زرع الحقد والكراهة ضد كل نظام مستبد وظالم من خلال تحقيق الذات والتحرر مهما اقتضت الظروف حتى ولو على حساب التضحية بأغلى الأشياء.

خامسا– سيمياء الفضاء الدرامي:

إن النص الدرامي هو نص لفظي بامتياز، والفضاء الزمكاني مكون رئيس فيه، من خلال ما ترسمه الشخصيات الدرامية من خلال الوصف اللفظي، ويتشكل من خلال– الروابط اللفظ زمانية– مكانية بفضل أدوات تحمل مسميات تأشيرية، كأسماء الإشارة وظروف الزمان والمكان وليس هناك مكان بلا زمان فهما متلاحمان، فالمكان بحكم طبيعته زماني والزمان مكاني وهما اللذان يعبّران عن الفضاء الدرامي في المسرحية، وسنحاول الكشف عن وظائف ودلالات الزمان والمكان في" **كل واحد وحكمه**" إجمالا بحكم أن الزمان والمكان متلازمان. حيث أخرج الكاتب هذا العمل إلى النّور سنة 1967 وهي مرحلة بناء الجزائر من جديد بسبب ما خلفه المستعمر من دمار على جميع المستويات خاصة في الجانب العقائدي والفكري.

يرتبط الزمن بالحركة والقوة والفعل، كما يرتبط أيضا بالمكان، وعليه لعب الزمن هنا في هذه المسرحية دورا أساسيا في اكتمال تحقق العلامة المشتملة على الدال والمدلول، فدال الزمن داخل نص **"كل واحد وحكمه"** دال غير مباشر فالزمن في المسرحية لا يمكن إدراكه بسهولة لا على مستوى النص، ولا على مستوى العرض فالدال الزمني للنص يشير إلى زمان منقول يقدّمه العرض بوصفه انتقالا للآن فالزمن الذي نستشفه هو زمن لا يشير إلى زمن العرض الواقعي وإنما إلى زمن متخيّل يقفز من نقطة إلى أخرى، وقد أسهم خطاب الشخصيات في الإشارة إلى الزمن وتقدم الحدث من خلال استخدام (اليوم، المغرب، الفجر، الليل، الجمعة)، وكذلك باقي الدلالات على نهاية الأحداث (الزواج، العرس، الموت، السفر) فكلها تشير إلى الزمن في المسرحية.

وللفضاء الدرامي في المسرحية التي بين أيدينا بعد نفسي لدى المتلقي، وهو يشير إلى الجانب الاجتماعي والتاريخي الذي يرتبط بهذا المتلقي ارتباطا روحيا وثيقا، وقد نجح ((كاكي)) في بناء الفضاء الدرامي لمسرحيته من خلال خلق إحساس عميق بالمكان والزمان وخلق ذائقة جمالية بالنسبة للمتلقي، وهذا ما لمح إليه عن طريق حوار شخوص المسرحية أو المسرودة على لسان الراوي (**البخار**).حيث عمد (كاكي) إلى خلق فضاءات عديدة فيها انتقالات مكانية وزمانية عن طريق الحبكة موزعة في أحداث النص .

وعلى الرغم من أنّ (كاكي) ارتكز في مسرحيته على حكاية مستقاة من التراث الشعبي، إلا أنّه لم يرد إعادة تقديم تلك الحادثة التي وقعت في زمنها، فالهدف الأساس هو إتاحة الفرصة للمتلقي لكي يحكم على هذه الحكاية من خلال بعده عنها زمنيا، وبالتالي يؤدي إلى الانفصال عنها عاطفيا، قاصدا بدلك إيقاظ وعي المتلقي بالحاضر عن طريق إحالته إلى الزمن الماضي، من هنا فقد عزل ((كاكي)) المتلقي عن الحدث بحكم أنها حكاية وقعت أحداثها في الماضي مما يسهل لديه عملية التقييم والنقد الايجابي بعيدا عن الأحكام العاطفية.

في القسم الأول يبدأ الحدث (**زمن خلق الحكاية**) في السوق الشعبية- وهو مكان عام مفتوح- وعلى لسان الراوي (**البخار**) البائع المتجول في الأسواق وفى أول الأزمنة زمن الخلق للحدث، قصد من خلالها توليد جرعة من الترقب المثير للمتلقين، وحث حواسهم اتجاه العرض من خلال الطرح الدرامي للزمن ومحاكاته لزمن الحدث وبدأه بقول البخار: (في النهار ومع الصباح)، وبما أن الحكي يسبق المحكي

فغالبا ما يكون السرد في إطار الزمن الماضي، على الرغم من استخدام بعض الصيغ التي تشير إلى المستقبل والحاضر، ومن هنا فالزمن في "**كل واحد وحكمه**" إشارة إلى الماضي، وقد حدد الكاتب على لسان الراوي زمن الحكاية نسبيا، وحدد أيضا مكان الحكاية ويبدو ذلك من خلال إشارة الراوي (اهنآ) اي (هنا) أي في هذه المنطقة.

البخار: هذي وحد الميات سنة ولا أكثر الحاجة أصرات اهنآ، كان راجل شايب وقريب ينحنى، غير لولاد عندو طزينة، كان هو التاجر الكبير في المدينة، الزعفران التالي ايجيه بسفينة. ماله اكثير، اللي ماله اكثر واش يدير؟[1]

ثم ينتقل الحدث في المسرحية إلى بيت الحاج(**جبور**) البطل الرئيس في الحكاية الذي يعلم ابناؤه وزوجاته الثلاثة بقرار زواجه، ويترجم حديث جبور مع زوجاته وأولاده هدا الفضاء المكاني.

جبور: ...قاعدين **في هذه الدار** غير للماكلة والشراب...

واسم الإشارة "**هنا**" للدلالة على القرب يدلنا على المكان الذي يجري فيه الحدث، وعلى جانب آخر من المسرح يقف الحاج (سليمان) مع نقوس يتغير المكان هذه المرة من بيت جبور إلى بيت (الحاج سليمان) بعدما ارسل جبور خادمه نقوس لخطبة الجوهر.

البخار: (نقوس هذا الشي بانلو شين ولكن راح يخطب).

نقوس: الحاج سليمان.

سليمان: واش كاين نقوس.

نقوس: جيت نخطبك.[2]

ويحدث (كاكي) بعد ذلك تداخلا واضحا في الأمكنة والأزمنة فيتحول من مكان إلى آخر ومن زمن إلى آخر مستخدما صيغة الاستباق الزمني الذاتي متمثلة في تمنيات كل من(**جبور**)، (الجوهر)، (سعدي)، وعلى جانب من المسرح يقف الراوي (**البخار**) يشاهد الممثلين وهم يؤدون أدوارهم ويصبح شخصية مشاركة في الصراع وتطوير الحدث وكأنّه في الوقت الحاضر ويتدخل معلقا على كلام نقوس.

البخار: لمن تقرا زابورك يا داود، واعلاه راك تعذب في روحك يا نقوس؟

---

[1] ولد عبد الرحمان عبد القادر كاكي، كل واحد وحكمه، المهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم- فنون وثقافة- 2002 ص 5

[2] المصدر نفسه، ص 13.14.

وتتغير المشاهد من بيت الحاج (جبور) إلى بيت (سليمان) إلى بيت (سعدي)، وهي وسيلة بصرية بنى من خلالها (كاكي) فضاءه الدرامي فضخَّ للمتلقي عبر تحاور الشخصيات وصراعاتها تفاصيل الأجواء والمساحات التي تحدث في تلك الأماكن، فكان فضاؤه في حالة تحول وتداخل مستمرة من مكان إلى آخر ومن زمان إلى آخر فهذه الحركة الزمكانية في" **كل واحد وحكمه**" تخضع لفعالية العلاقات الموجودة في الأحداث داخل النص.

من المسرحية تعامل ((كاكي)) في "**كل واحد وحكمه** "مع الفضاء باستخدام الرموز وانتقل بنا إلى فضاءات زمكانية جديدة في بيئة جديدة، حيث تلعب الشفرات المكانية في هذا النص، دورا حاسما في تلقي القارئ لأحداثها وهنا يتداخل الزمن أكثر وتمتد المكانية في الفضاء إلى الآن/هنا إلى المستوى السابق من الأحداث مستخدما صيغة الاسترجاع الداخلي دون أن يتجاوز حدود زمن المحكي السابق (اختفاء الجوهر في البحر).

البخار: فاتو زوج جمعات.

الحاج جبور حاب يدير عرسو، نحكيلكم الحكاية كي صرات

انهار عرسها الداو البنت يزوروها.

من بعد هودوها للبحر إوضيوها.

وتخطات القلتة، وين كانو معاها الزغراتات ...وراحت عمدا للبلاعة.

الزغراتات رجعوا من داك الوقت بكايات... أموتها في ذاك الليل أتحكات.

كاين اللي قال عمدا حوست على الموت... وكاين اللي قال أدَّاوها الجنون.[1]

وعلى جانب آخر من المسرح يقف الجني (مجبر) في مكان آخر هو مملكة جن الأرض محاولا أن يلبي رغبة جبور في اعادة الجوهر متوهما ان الجن قد اختطفها

مجبر: يا سيادي اليوم رجعت محامي إنسان راه حاس روحه مظلوم، وقال ماشي حق على الجنون ورانا خطينا القانون

الجن1: واش من حق راه طالب؟

مجبر : الحق كيما نفرزوه.

[1] كل واحد حكمه ص 36.

الجن2: وفي اش من قانون راه طامع

مجبر: في القانون كيما نفتوه.

الجن1: امالا تنجم تهدر.[1]

مجبر: السيد حاس روحو كي أنغدر كان رايح يتزوج وخطفوله زوجتو جنون البحر، دار اللي لازم جاب الشمع بخر واستغفر راه يقول بلي هذا الشيء ظللك، شر اتعداو عليه واداها جن من جنون البحر.

لقد قذف ((كاكي)) شخصياته من الواقعية وجزّ بها في عالم آخر غيبي أسطوري، فمزج الواقع بالمتخيل لكي يبقى عائما في خيال المتلقي يصوغه كيفما شاء وأينما شاء، إنه يمزج الزمن السابق بالزمن اللاحق والمكان الحالي بالمكان الآخر فضاء مليء بالغرائبية (جن الأرض، جن البحر، جن السماء) وهو أسلوب ملحمي يتميز به الكاتب قصد نقل المتلقي من صفة المتلقي الساذج الذي يحكم بالعاطفة إلى المتلقي الناقد الذي يحكم بالعقل وهو يبين بهذا للمتلقي انه إزاء حكاية (مجرد حكاية).

إن الفضاء المكاني في النص الدرامي "**كل واحد وحكمه**"، نشأ من فعل وجهات نظر، أو حوارات بين الشخصيات، التي تقوم باختراعات للأمكنة، إضافة إلى أن المتلقي لهذه المسرحية، يعيد مسرحة الأمكنة الواردة، ويربطها بأمكنة في ذاته، أو يتخيّلها، فورود فضاء "البر والبحر والسماء" بتداعياته الكثيرة، يجعل من المكان يتجاوز وظيفته الاعتيادية، بوصفه مكانا لوقوع الأحداث، إلى فضاء واسع تتفاعل فيه أقطاب الإرسال، والإنتاج الدلالي في هذا النص الدرامي. فالفضاء لا يتحقق إلا بتعدد وتنوع الأماكن، بالإضافة إلى وصف طريقة تحرك الشخصيات. فهو هنا يضم كلاً من المؤلف، الشخصيات والقارئ. ومن هنا نقول عن المسرحية أنها لا تخص زمانا بعينه أو مكانا، بعينه فهي تجاوزت حدود الزمكانية إنها قضية اجتماعية تحدث في كل عصر تتحدث عن الظلم والاستبداد، ويمكن للمتلقي تفسيرها وتأويلها كيفما شاء.

سادسا– سيمياء الحدث والصراع:

مسرحية: "**كل واحد وحكمه**" من المسرحيات التي ألفها ((كاكي)) في بدايات مشواره الفنّي، وقد تم العرض الأول للمسرحية سنة: 1965، وإذا تتبعنا أحداث المسرحية بالقراءة التحليلية المتأنية،

[1] كل واحد حكمه ص 37.

فإنه يمكن القول إن حبكة المسرحية حبكة شبه تقليدية، فهي تبدأ بمرحلة عرض الأحداث بالاستناد إلى توظيف ما يسمّى المداح(القوال) والذي تجلى في شخصية البخار وعرض الشخصيات فالتعقيد ثم الحل، شأنها شأن الكتابة الدرامية الغربية، غير أن ما يلاحظ عليها أنها عالجت قضية أساسية مفردة منذ البداية حتى النهاية والمتمثلة في زواج الشيخ (جبور) بـــ(الجوهر) الفتاة التي لم تبلغ سن الأربعة عشر ربيعا وهي صراع بين الخير والشر، بين الظلم والعدل ويتضح ذلك من خلال تتبع الأحداث وتحليلها عن طريق أنموذج غريماس على النحو التالي:

إن تشكيل **البنية العاملية** في مسرحية "**كل واحد وحكمه**" سيكون من دون شك وفق تحديد الذوات أو الموضوعات وبقية العوامل المشاركة في تطوير الحدث، وهذا ما سيجعلنا نقف عند أهم العلاقات المكونة لهذه العوامل، وباعتبار النّص المسرحي الذي تناولناه بالدراسة، كُتبَ من أجل أن يُعرضَ على خشبة المسرح، فإنه يمكننا تقسيم الأفعال الدرامية على النحو الآتي:

المرحلة الأولى: في بداية أحداث هذه المسرحية، تتضح رغبة الحاج "جبور" في الزّواج من "الجوهر" فيرسل خادمه نقوس إلى بيت سليمان لخطبة الجوهر فيتلقى سليمان الخبر باستغراب ما يسمع، فيقع في حيرة من أمره ويخبر زوجته وهذه الرغبة التي تتعارض مع آراء زوجاته الثلاث وأولاده . فيتخذ منحى الحدث الشكل الآتي:

المرسل ← الفاعل ← المستقبل

(رغبة جبور في الزواج) (جبور) (سليمان وزوجته)

المساعد ← المفعول → المعارض

(المال والسلطة) (الزواج من جوهر تحديدا) (عائلته وخادمه+ العرف الاجتماعي)

يوضح الأنموذج السابق أن رغبة جبور بالزواج تمثل رسالة محفزة لأن يصبح جبور **الذات الفاعلة** لتحقيق ما يصبو إليه، أما **مستقبل** هذه الرسالة فهما الوالدان، ويبين هذا الموقف كيف يكون المال والسلطة وكسب سليمان وزوجته رضى جبور كي لا يطالبهم بحقوق الكراء والديون، **كعامل مساعدة** من أجل تحقيق الزواج، كما يعد رفض زوجته وأولاده وخادمه وكذا العرف الاجتماعي **العامل المعارض** لتحقيق هذه الرغبة، إذ إنّ العائلة تقابل هذه الرغبة بالرفض المطلق بحكم العادات والعرف الاجتماعي.

المرحلة الثانية: إذا انتقلنا إلى المرحلة الثانية من أحداث المسرحية نجد المؤلف يعرض لكيفية محاولة خروج الجوهر من هذا الموقف برفضها للزواج، ذلك أن الجوهر يوم الزفاف استغلت موقف أخذها للوضوء في البحر برمي نفسها بين أمواجه.

سليمان وزوجته ← الجوهر ← الجوهر

↓

الهروب والانتحار ← رفض الزواج ← عدم مقدرة سعدي على الزواج

نلاحظ أن المرسل قد تغير في هذه المرحلة من جبور وسلطته إلى سليمان وزوجته الراغبين في الاستمرار بالعيش في بيت جبور بحكم الفقر مقابل تزويجه البنت، كما أن مستقبل الرسالة والفاعل معا هو نفسه وهو (الجوهر) أما الموضوع فقد تغير من كسب رضى جبور إلى رفض الجوهر للزواج قصد تحقيق الذات، إذ وجدت الانتحار هنا الحل الأنسب فيكون بذلك العامل المساعد للخروج من الأزمة، بالإضافة إلى وجود عامل معارض يتمثل في عدم مقدرة الشاب (سعدي) على الزواج من الجوهر.

المرحلة الثالثة: تكشف الأحداث التغير الذي طرأ في حال (جوهر) من الحياة إلى الموت وهنا يكون الفاعل (جبور) الذي يسعى جاهداً للكشف عن مصير (جوهر) (الاختطاف) وبواسطة الجني (مجبر) والاستعانة بالجن الأرضي ومحاكمة خاطف جوهر (الجن سعدي) ويقف العامل المعارض هنا والمتمثل في قانون الجن البحري المخالف لقانون الجن الأرضي ويمكن رصد الحدث الدرامي على النحو التالي:

لغز اختفاء الجوهر ← جبور ← جبور(حسرته)

↓

مجبر (الجني) ← معرفة المختطف وسبب الاختطاف ← حكم وقانون الجن البحري

إن جبور قد عزم على معرفة سر اختفاء(جوهر) ونتيجة لحسرته وغيظه يستعين بناقوس خادمه لجلب المشعوذ ليعرف مكان جوهر ويزيل عنه وساوسه ولكن يصطدم (جبور) بالجن البحري الذي لا يأبه بقوانين غير قوانينه في الحكم.

المرحلة الرابعة: تعالج المرحلة الرابعة كيف أن معرفة الخاطف وسبب الاختطاف كان بمثابة حافز لمجبر للوصول لمحاكمة الخاطف وبمساعدة جن السماء تمكن من محاكمة الخاطف و لم يكن هناك عامل معارض في هذا الحدث.

سبب الاختطاف ← مجبر ← مجبر

↓

جن السماء ← حل لغز القضية ← .....

ومن واقع رصد عناصر الفعل من الأحداث الدرامية السابقة، يمكن القول إن ثمة خطان دراميان يمثلان معا حبكة مسرحية "**كل واحد وحكمه**" هما:

الأول خط رئيس للحبكة والشخصيات الفاعلة فيه هي الشخصيات الفاعلة في المسرحية.

الثاني: خط ثانوي للحبكة والشخصيات الفاعلة فيه هي الشخصيات الأخرى المتبقية.

في المرحلة الأولى يبدأ المؤلف في تحديد طبيعة الخط الدرامي الرئيس بإعلان (جبور) عن رغبته في الزواج من بنت ذات أربعة عشر ربيعا، وبالانتقال إلى المرحلة الثانية نجد رفض الجوهر لهذا الزواج والإقدام على الانتحار وفي المرحلة الثالثة والرابعة يعرض المؤلف لخطين دراميين للمسرحية بشكل متواز عن طريق تدخل مجبر وسعيه وراء كشف اللغز ومحاكمة مختطف "الجوهر"

ومن خلال تتبعنا لأحداث المسرحية وبالرغم من أن ((كاكي)) متأثر **بالمسرح البريختي** الذي يحاول كسر الإيهام وعدم محاكاة الواقع إلا أننا نلحظ وجود جانب كبير من الواقعية، وبهذا يمكن أن نقسم العوامل الرابطة بين أفعال الحبكة إلى قسمين أساسين هما:

- الاوّل منطق واقعي.
- والثاني منطق خيالي (أسطوري)

فالأفعال الدرامية في المنطق الأول تخضع في بنائها للمعقولية، أما بقية الأفعال وهي الخاصة بالغوص في عالم الجن فهي أفعال خيالية أسطورية الغرض منها تغيير مجريات الأحداث وصرف نظر المتلقي إلى إصدار أحكام نقدية ومحاولة إبعاده عن جو المسرحية بصرف النظر عما ستؤول إليه الأحداث باعتماده على **مبدأ التغريب**[1] وكسر الإيهام بالواقع.

إن هذه الأحداث ترتبط معا لتشكل عنصرا مهما من عناصر البناء الدرامي وبدونه تصبح هذه الأحداث من دون قيمة، وهو الصراع الذي يحث ما يسمى بالتوتر العاطفي إنه سلوك قائم بين رغبتين أو وسيلتين للوصول إلى هدف معين، وقد تناول المؤلف معادلة الصراع في فضاءات متقاطعة، كما أنه نجح في مخاطبة الإدراك الدرامي للمتلقي بقدر ما نجح في مخاطبة نوع من خياله الوجداني، ويحيل نص "**كل واحد وحكمه**" إلى **مرجعية سياسية اجتماعية** اقتفينا أثرها من خلال شفرات ترسم الصياغة

[1] – مبدأ التغريب: ويقصد به تغريب الأحداث اليومية العادية, أي جعلها غريبة ومثيرة.

الدلالية، حيث نلمس ثلاثة أنواع من الصراع تشكل مجموعة من العلامات السيميائية والدلالية وهي كالآتي:

الصراع الداخلي: وهو الأكثر بروزا والأعمق دلالة، صراع بين النفس والأنا والواجب ونلمسه عند البنت (الجوهر) التي تصارع ذاتها من أجل تحقيقها وفي الوقت نفسه تحقيق رغبة الوالدين.

جبور: راني نقارع للوجاب وقلت لك متكثرش الكلام ايه ولا لا؟

سليمان: أسيدي دخلت الخبر على أمها وقبلت.

الجوهر: قبلتي يا أُمّا؟

المرأة: ولكن هاذي حالة القليل.

الجوهر: يايما الحاج جبور اكبر من أبي شيباني.

المرأة: هو خطبك وحنا رانا في الغباني.

الجوهر: لا لا لا.[1]

ونلمس أيضا صراعا وجدانيا (ذهنيا) نفسيا عميقا يتجلى في حبها – أي الجوهر- لابن الجيران وفقدان الثقة بوالديها ورغبتها في الخروج من هذا المأزق.

الجوهر: سعدي.

سعدي: الجوهر.

الجوهر: من الفجر وأنا نقارعلك تفوت.

سعدي: إلا لخير؟

الجوهر: البارح في الليل جاو الخطابة .

سعدي: هاذ الشيء خير، شر الخطابة للغابة.[2]

.....

الجوهر: نروح أنشوف أمك ونقولها.

سعدي: بغيتي تزيديلها غبينة على غبينتها؟

[1] كل واحد حكمه ص 24.

[2] كل واحد حكمه ص28

الجوهر: ودروك اشتا حبيتني انديرؤ سعدي فيدني براي.[1]

ونما الصراع الداخلي لهذه الشخصية الرئيسة وتطور حتى بلغ ذروة التأزم:

الجوهر: سعدي ما رانيش نلوم فيك؟

سعدي: واشتا راكي تديري؟

الجوهر: راني نشتكي ليك.

سعدي: الناس تشتكي لحمّة وأيلا يسلكك، ولكن هاذا الشيء يوصل قلبي للقلق ولكن اشتا انديرأمك قبلت وايه قال باباك والشايب راه طامع يتزوج معاك ما كان قاضي يمنع هاذ الشيء وما كان حكم في هاذ الشيء يفتي.

الجوهر: نموت وما نتزوجش معاه.

إن هذا **الصراع الداخلي** دفع هذه الشخصية الرئيسية إلى اتخاذ قرار مصيري (**الانتحار**) وما هذا الصراع الداخلي للشخصية إلا علامة دالة على رفضها لواقعها المر (تزويجها بالغصب) وما تفكيرها بالموت إلا علامة دالة من علامات الوفاء والاخلاص (حب سعدي).

كما نلمس وجود **صراع مادي خارجي** طرفاه مختلفان أحدهما خالق لهذا الصراع (جبور ورغبته) والآخر غير متفهم ومعارض لهذه الرغبة وهو المجتمع (الزوجات والأولاد) وهكذا نشب الصراع الخارجي بين جبور ومجتمعه حين رفضوا فكرة زواجه مطلقا.

جبور: من الحج يا ولادي أنا مليت، وكل ما نولي يلقاوني بالبندير كلي تبليت، حاب نتزوج مع بنت ونبنيلها بيت ما عندكم فاش تنخلعوا في الزواج انا اشتهيت.

الجماعة1: بابا ياك أنت كبير في السن.

جبور: مازالوا اسناني .

.....

الجماعة: يا بابا انت ماشي عازب تزوجت ثلاث خطرات.

جبور: سكتوني ما انديرلتالي فيكم قاط(حساب).

[1] المصدر نفسه ص 29.

المرأة 1: لا أنت روح شوف روحك، انت لي راك حاب تتزوج.

المرأة 2: ما خفت من الكشفة ما خفت ايلا تتحوج؟

المرأة3: غير الحج رحت ثناعشر خطرة.[1]

جبور: اَصنتوا مليح الثلاث ...الثلاث... الثلاث وانتم راكم ثلاثة ولادكم اثنا عشر هي خمسة عشر الراي سمعته ما كانش اللي قال ايه، خمسة عشر فم قالت لا، مالا أنا نتزوج وانتم ديروا لي حبيتو، لي حبت تدي ولادها تديهم ولي بغات تطلق بسم الله .

إن إصرار (جبور) على الزواج بالجوهر وهي البنت الصغيرة **علامة دالة** على تسلطه وجبروته وما رفض زوجاته وأولاده إلا **علامة دالة** على التمسك بالقيم والعادات الاجتماعية.

ثم ما يلبث أن يظهر صراع آخر وهو **صراع صاعد** نما وتطور بعدما اتخذت (الجوهر) قرارها المصيري والمتمثل في الانتحار، ففي البداية حاولت إيجاد وسيلة للخروج من المشكلة بإقناع الشاب سعدي الزواج منها أو الهروب معه، ثم تطور الصراع تدريجيا إلى أن وصل إلى اتخاذ القرار الحاسم.

نستنتج مما سبق:

- وجود علاقة تلازمية تكاملية بين الحدث والشخصية.
- انقسام الحدث المسرحي إلى قسمين حدث داخلي وآخر خارجي.
- تمحورُ الصراع حول محاولة الجوهر التخلص من مشكلتها وهي الزواج من جبور بالانتحار.
- ارتباط الصراع بالجانب النفسي للشخصيات وتطورها.

سابعا- سيمياء اللغة والحوار:

تعد اللغة المنطوقة صانعة ومخرجة النص إلى الوجود، وبها تتحقق عملية التواصل بين المسرح والمتلقي عن طريق تراسل المدركات الموضوعية المصورة، وقد خلص كاتبنا في "**كل واحد وحكمه**" إلى إبراز لغة مسرحية تتخذ ميزاتها من التراث الثقافي الشعبي، لقد وظف ((كاكي)) لغة محكية، وهي لغة عامية جزائرية عربية مأخوذة من الشعر الملحون تحوي بين طياتها حكمًا وأمثالا من البيئة الزمانية والمكانية، وقد جاءت تراثية أقرب إلى لغة المداح التي استعملها في الأسواق والحلقات الشعبية، "**هذا**

[1] كل واحد حكمه ص 27.

المبدأ الجمالي الذي يستعيد فيه (كاكي) لغة الخطاب الشعبي التقليدي ليدخل عليه تطعيمات من فضاء الماثرة الشعبية وطاقات المّاح التبليغية فهو يتعامل مع اللغة في خطابه المسرحي الجديد كأداة تراثية منقولة من فضاء الحلقة". [1]

لقد أدّت لغة هذه المسرحية مفعولها في المشاهد وقد حاول ((كاكي)) بذلك الوصول إلى أسلوب لغوي جديد في المسرح الشعبي الذي يستمد موضوعاته من التراث، ففي هذا المقطع حيث يتحدث (البخار) عن (سعدي) الشاب الولهان واليائس تتجلى شاعرية لغة ((كاكي)) وقوتها في تضمينها للمعاني والرموز[2].

البخار: ربي اينوب

وانت تعي واتوب

اشتي درت انت ما دارو الناس من العيوب.

اشحال من عبد عايش في الدنوب

كاين شي احكايات يقلعو القلوب.

كاين كون يسمعهم مومن ايدوب

اشحال من واحد بالشر مسلوب

واشحال من واحد في الحرام محبوب..

كاين اللي شايب ويحوس على الشبوب

وكاين اللي داره مخروب.

اشتي درت انت ماداروا الناس من الدنوب...[3]

فهذا التعبير يوحي بالأفكار والتجارب الشعبية التي تعطي الأبعاد الرمزية والأسطورية لماضي الأمة وتراثها الفني الزاخر[4].

وسنتناولها كالآتي:

---

[1] بوعلام مباركي: لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، ص 60.

[2]– صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دار هماء للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط2،2007،ص 288.

[3] كل واحد حكمه ص 30.

[4]صالح لمباركية: المسرح في الجزائر: ص 289.

1- الحوار:

يجب في الحوار أن تخضع الكلمات لتنويع يبرز صوت كل شخصية لإبلاغ محتوياته ومقصديته فهو ينقل المسرحية من التمهيد إلى العقدة إلى الحل.

1-2- وظائف الحوار :

أ- الكشف عن شخصياته: استغل ((كاكي)) وظائف الحوار المباشرة في مسرحية **"كل واحد وحكمه"** للكشف عن شخصيات مسرحيته وتبيان أبعادها الاجتماعية والنفسية، إن شخصية **(جبور)** مثلا : هو عبارة عن رجل طماع استغلالي، و متسلط لا يهمه سوى فرض نفسه ويظهر ذلك في الحوار الآتي:

جبور: كون يقول لا نتفاهمو على كرا الدار وعلى الدراهم اللي سلفتهملو

البخار: ليمن تقرا زابورك يا دوود، وعلاه راك تعذب في روحك يا نقوس

سليمان: اسمع يا نقوس أنت راك تقول في هاذ الكلام في سيدي الحاج ماشي أنا، أنا ما قلت والو

نقوس: أمالا راك قابل تعطيهالو؟!

سليمان: نشوف يماها ورانا نردولو خبر[1]

وأيضا:

جبور: في المنام وما نحبوش يصرا الخدامة وين راهم؟

نقوس: راهم في الخدمة سيدي

جبور: وأنت وين راك؟

نقوس: راني هنا سيدي

جبور: مالا روح تخدم [2]

وكذلك الأمر بالنسبة لشخصية **(سليمان وزوجته)** واللذين يقفان موقف العجز والتفكير بالمصلحة الشخصية.

[1] كل واحد حكمه، ص24

[2] المصدر نفسه، ص28.

سليمان: يا مرا خمي في الدار اللي ساكنين فيها والدراهم يسالني

المرأة: اشتا نخمم ما قدنيش نخمم على القلالة والغبينة لي رانا فيها

ويستمر الكاتب في الكشف عن شخصياته من خلال الحوار ولعل شخصية الجوهر وسعدي تبدوان أكثر وضوحا من خلال الصراع النفسي الذي يعتريهما، وكذلك موقف الضعف والعجز عن إيجاد الحلول المناسبة.

الجوهر: كون ذا الشيء يصرا ويحبو يزوجوني بالسيف انروح

سعدي: وين تروحي يا بنية هاذي يسموها الدنيا وين ما تروحي كيف كيف تروحي للصحور ولا لجبال الريف تصيبي الحالة كيما هنا مبنية.

الجوهر: واشتا انديرؤ

سعدي: ما تديري والو اقبلي ما قبلوا والديك خير ما ترجعلهم تبهديلة، حتى واللي جمع وكما الرنقيلة يولي يهدر فيهم وفيك

الجوهر: كن نقول لأمي حبيت نتزوج بيك؟ !

سعدي: يا طفلة استعقلي! هذا ما كلام ما عندي دراهم والخدمة بروحها ما رانيش خدام خلي الجورة كيما راهي وقبال والدينا رانا جيران.[1]

ب-الكشف عن المكان والزمان: وهي وظيفة اخرى من وظائف الحوار التي انتهجها ((كاكي)) حيث تعددت الأزمنة والأمكنة في المسرحية وسنقتصر على البعض منها -على سبيل التمثيل لا الحصر- فها هو جبور في محاورته لنسائه وأولاده يكشف عن مكان الحوار:

جبور: انتم اللي واحد منكم ما جاب ما غاب قاعدين في هاذ الدار غير للماكلة والشراب... الكلام يوحي ان هذا البيت مأوى لجميع أفراد الأسرة رغم كثرة العدد تحت وصاية جبور.

ويبرز مكان آخر نستشفه من حديث جبور وخادمه نقوس عند ذهابهما لمعرفة رد سليمان.

المرأة: الحاج جبور راه عند الباب

سليمان: اشتا راه حاب؟

[1] كل واحد حكمه ، ص 28.29.

جبور: الدار أنا بنيتها قدام ربي وقدام العباد، الدار داري، والباب مازال مبلع في وجهي هاذي حالة الكراي مع الكاري، فالمكان –الدار– هي في الحقيقة ملك لجبور ومأوى لعائلة الجوهر، هذا ما يوحي بالظروف الصعبة والقاسية التي تعيشها هاته العائلة (الكراء).

ويعد مقام الولي الصالح (**سيدي المجذوب**) رمزا له أبعاده الدينية والروحية، بعد أخذ الجوهر لزيارته والتبرك به.

البخار: نهار عرسها داو البنت يزوروها. نفس الأمر بالنسبة للبحر الذي يوحي بالنقاء والصفاء.

البخار: من بعد هودوها للبحر يوضوها.[1]

أما من ناحية الزمن فتجلى أيضا من خلال الحوار وكان كثير الحضور كما سبقت الإشارة إليه ومن الأمثلة على ذلك:

جبور: ارفع صوتك هكا ما يسمعكش

البخار: علاش اسيدي؟

جبور: خاطر القليل غير يجي الليل يرقد في نصف نعاسه ما يحبش الليل ولكن يخاف اذا غدوة ما يبكرش واذا ما بكرش منيني ينجح خبزته؟

نقوس: مالا نرفع صوتي في وسط الليل؟[2]

وأيضا:

الام: نوض يا وليدي راه النهار والشمس نادت هذا شحال

سعدي: يا ما علاش حبيتيني نوض انا فارغ شغال

الام: نوض يا سعدي نوض ما تحصي اليوم يفتح عليك ربي.[3]

جـــ– **وظيفة توجيهية:** وكمثال على ذلك الحوار الذي دار بين الجوهر وسعدي:

الجوهر: كون ذا الشيء يصرا ويحبو يزوجوني بالسيف نروح

[1] كل واحد حكمه، ص 36.

[2] المصدر نفسه، ص 22.

[3] المصدر نفسه، ص26.

سعدي: وين تروحي يا بنية هاذي يسموها الدنيا وين تروحي كيف كيف، تروحي للصحور ولا لجبال الريف تصيبي الحالة كيما هنا مبنية

الجوهر: واشتا انديرؤ؟

سعدي: ما تديري والو اقبلي ماقبلو والديك خير ما ترجعلهم تبهديلة حتى واللي جمع وكما الرنقيلة يولي يهدر فيهم وفيك.[1]

وهو حوار ينم عن خطابه للمتلقي القارئ أو المشاهد وبالتالي فالكلام هنا موجه للقارئ والمشاهد بالدرجة الأولى وهو مليء بالحكمة والتوجيه إلى الرأي الصواب.

د- وظيفة جمالية :وقد استغلها ((كاكي)) لتوشيح نصه بالجمالية موظفا إيقاعا موسيقيًّا ذا ارتباط وثيق بالحوار ويرجع هذا إلى تأثر ه بالشعر الملحون أو ما يعرف بالمدّاحات.

الجوهر: وراهم حابين يزوجوني بالسيف وهذا الشيء تكليف.

سعدي: واش حبيتي تديري أنت، أنت صغيرة وباباك ضعيف والشايب بلا شك راه عمل شي تصريف.

هـ -وظيف سردية: وهي وظيفة غير مباشرة حيث لجأ الكاتب إلى **أسلوب السرد** بحكم طبيعة المسرحية الملحمية، التي تعتمد أساسا على السرد في منظومة الحكي المتقاطع المتواصل تبعا للمشكلات الاجتماعية الطارئة، فـ((كاكي)) هنا لا يتكلم باسمه إطلاقا وقد اقتصر ظهوره على شكل مسرحي اصطناعي هو (الراوي) الذي يحاكي الفولكلور والتراث الشعبي، إذ يعتبر مكونا رئيسا من المكونات السردية الدرامية وقد سرب من خلالها المؤلف ثيمات النص كآليات سردية، شكّلت أبرز ملامح البنية الدرامية في "**كل واحد وحكمه**"، وتظهر بعض الوظائف السردية التي تجسدت بدرجة كبيرة في شخصية (البخار) منها:

- شد الانتباه والفرجة: حيث عملت هذه الشخصية على شد انتباه المتلقي وإحلال الفرجة من خلال عنصر الإخبار وقص الحكاية وتفسير أحاسيس الشخصيات:

[1] كل واحد حكمه، ص 29.28.

البخار: الحكاية صرات وفيها شيء حكمات في الحقيقة كي الحياة شي خطرات تضحك وشيء خطرات تبكي.

الجماعة: احكي ...احكي رانا معاك احكي.

البخار: هاذي وحد الميات سنة ولا اكثر الحاجة صرات، هي كان راجل شايب وقريب ينحنا غير لولاد عندو طزينة كان هو التاجر الكبير في المدينة، زعفران التالي يجيه بالسفينة مالو كثير وجاهل الغبينة، اللي مالو كثير واش يدير.

الجماعة: يحج ولا يزوج قالو لولين؟

البخار: على هاذا الشيء تبنات الحكاية حاج بالقليل عشرين خطرة، الخطرة الأولى كانت له حجة وزورة والخطرات التاليين قلبها تجارة وهنا تبدا الحكاية.[1]

ويقوم (البخار) بتفسير إحساس الشخصيات وما يجول في خواطرها:

جبور: شوف

نقوس: اشتا نشوف آسيدي ثاني؟

جبور: شوف فيا وقول لي كي راني؟

نقوس: الحاجة الاولى انت انسان غني

جبور: ومن بعد شتا راك تشوف ثاني؟

البخار: نقوس أوصَل للمُحال وقال للشايب بلي شباب كل هذا الشيء راه مبني على البنت سمعتا بلي صغيرة أو مكتن محبوبة ما زالو والديها ما حجبوها البنت ماشي صغيرة، صغيرة عند الناس كاين اللي يقول طفلة وكاين اللي يقول شيرة.[2]

- تنظيم الفعل الدرامي: ساهمت شخصية البخار السردية على تزويد المتلقي مباشرة بالمعلومات الضرورية وإخباره بالأحداث والوقائع بأبعادها الزمانية والمكانية قصد تعميق إحساسه بالحدث.

جبور: اذا عندك كلمة غير قولها

نقوس: ما عندي لا كلمة...لا نص

[1] كل واحد حكمه ص 5.4

[2] المصدر نفسه، ص 16.

البخار: الحبّة باش تبرى يليق لك تفقيها واذا شريت حوتة من السوق اشويها ولا اقليها وإذا عجباتك وعندك المال اشريها (...) نقوس هاذ الشيء بانلو شين ولكن راح يخطب...[1]

ويواصل البخار سرد الأحداث في إطارها الزماني والمكاني وهو سرد مقصود غرضه كسر الإيهام (التغريب)

البخار: فاتو زوج جمعات والحاج جبور حاب يدير عرسو نحكيلكم الحالة كي صرات ما سمعت تسمعو نهار عرسها داو البنت يزوروها ومن ثم هودوها للبحر يوضوها...

ويظهر الجانب السردي **في** إظهار حدث آخر في زمن ومكان مختلف يكون بابا للتحاور بين شخصيات جديدة :

البخار: نقوس اجبرلو طالب فقير ولكن ما يعرف لا جن بحري لا جن يطير بانلو واحد أرضي اللي خطرة الفقير دار فيه خير ...الجن (مجبر) وصل الشكاية حتى لجنون الأرض واللي همنا الحكم والقانون في ديك لحكاية عند العباد ولا عند الجنون شفنا بلي في ذاك الوقت كان البنادم القليل كالقرد اللي بمالو يطيح الميزان من جيهتو والجيهة الأخرى ديما تترفع نشوفو كي فاتت عند الجنون.[2]

وأيضا:

البخار: أيام من بعد الصيادة صابو فريسة الجوهر على الشط سيدي الحاج فوت شي يمات ومات الحكاية اللي حكيناها ومثلناها ما بقالنا غير نكملو بشيء حكمات .[3]

ومن أشكال الحوار **غير المباشر "المونولوق"** ما تبلور في شخصية سعدي من حديث بينه وبين ذاته:

سعدي: بابا اسمك مليح وسميتني سعدي في هاذ الأرض ما جبرت سعادة، حاب صحيح طرق الصالح ولكن ماشي في هاذ العادة، أرجعت كل الهواء والريح والعباد كل شيء تشريه اللي عندو شي مال داير قضية، والقليل كي الحوت اللي في الشبكة يجيبوه الصيادة.

1-3 البعد التداولي للحوار :

[1] كل واحد حكمه ص13.

[2] المصدر نفسه ص .36

[3] المصدر نفسه ص46.

سنحاول الكشف عن الجانب التداولي في مقاطع وردت في نص "**كل واحد وحكمه**" وفق بعض المبادئ التي جاء بها بول غرايس وان اوبرسفيلد واوركيوني في تناولهم لتداولية الخطاب المسرحي، وذلك من خلال ما يلي :

أ– المعرفة السياقية: حيث يستخدم ((كاكي))بعض اللهجات غير المفهومة والتي يصعب استيعاب دلالاتها إلا من خلال المعرفة العامة والمعرفة السياقية المشتركة بين أطراف التواصل فعبارات (ما تدخل للبخور بغير الترياس ... يبعد لادرور...بهذا التسفليت راني نصور خبزتي...امالا اخطيك من الدواس....يا رسان القرقاش، ياقوم الظلام... تدهشر سكران ...ما يطغى بمفاثة وقضات ....سكتوني ما ندير للتالي فيكم قاط ... مانجمش يقارع حتى لغدوا... من كثرة لقلالة ولغبان... هذا الشيء راه يباننلك اشكيل..) فهذه العبارات لن تتواصل من خلالها أطراف التواصل إلا إذا اشتركت في المرجعية الثقافية واللغوية من خلال معارف مسبقة يشتركون فيها.

ب–مراعاة وضعية التلفظ (**Situation d'énonciation**): فالمتكلم قبل التلفظ يطرح مجموعة من الاسئلة من النمط الآتي من أكون لأتلفّظ بهذا القول؟ ما مقام الشخص الذي أخاطبه بهذا الاسلوب؟ لماذا أقول له ويقول لي؟ وغيرها.

نقوس: جيت تسمع ايه ولا لا دروك تسمعه

جبور: وانت شكون قالك اندق

نقوس: صحيح سيدي صحيح.. سليمان... سليمان.

جبور: اردمه برك ما تصهل كالبهيم.[1]

فجبور هنا يخاطب نقوس كونه خادمه وله سلطة عليه وإلا لما خاطبه بهذا الأسلوب غير المتادب فمقام الشخصيتين الاجتماعي مختلف تماما.

ج–الاستلزام الحواري: يمكن للغة أن تحوّل الوضعيات التخاطبية من خلال جعل الآخر يعترف ضمنيا بالنوايا التداولية للمتكلم ويسهم الفعل الكلامي في تحويل مقاصد المتخاطبين وذلك من خلال العمليات الذهنية الاستنتاجية التي يقوم بها المتخاطبون والتي لا تظهر في العملية اللفظية.

[1] كل واحد حكمه ص 24.23

جبور: واش ميزت؟

نقوس : واش ميزت؟

جبور: ايه

نقوس: ماميزت والو

جبور: علاش؟

نقوس: عندي ودنين باش نسمع... عينين باش نشوف ولكن الميز مانميزش[1]

وايضا:

جبور: شوف فيا وقولي كي راني؟

نقوس: الحاجة اللولى انت غني.

جبور: ومنبعد اشتي راك تشوف ثاني؟.

إن إجابات (نقوس) تبدو للوهلة الأولى ذات دلالات عادية أما دلالاتها الاستلزامية (الضمنية) تشير إلى أن (نقوس) هو مجرّد شخص تابع لا يملك أن يقول الحقيقة وهي كون الحاج (جبور) شيخا كبيرا (لم يعد بإمكانه الزّواج) وأنّ زواجه مخالف للأعراف والتقاليد والذي منعه من قول الحقيقة هو سلطة (جبور) عليه لأنّه خادمه ومصدر رزقه.

المراة 1: سيد الحاج جبور

جبور: بركاي ما تكبري في اسمي بلا تأويل.

المراة 2: سيدي الحاج حميدة

جبور: انساو الحاج يرحم والديكم.[2]

وتبدو اجابة (جبور) هنا أيضا ذات دلالة عادية لكن في دلالاتها الضمنية تشير إلى ان (جبور) يحاول إظهار نفسه صغيرا قادرا على الزواج ولقب الحاج الدّال على الاحترام والوقار قد يحرمه من الزواج.

[1] كل واحد حكمه ص11.

[2] المصدر نفسه ص.10

شروط النجاح: إن المتكلم قد يعتمد على شروط سابقة لم يعد لها وجود أثناء الخطاب ليصدر أفعالا كلامية مناسبة لتلك الشروط وهذا ما قد يضفي بعض الضبابية على العملية التبليغية، الأمر الذي قد يبطل تأثير قوة الكلام للأفعال الكلامية على المخاطب:

المرأة 1: سيد الحاج حبور

جبور: بركاي ما تكبري في اسمي بلا تاويل.

المرأة 2: سيدي الحاج حميدة

جبور: انساو الحاج يرحم والديكم.

ثم يوضح جبور سبب رفضه مناداته بهذا الاسم

جبور: هذا الاسم بروحو مركبلي علة لكم دادي دادة ...

ثم تتوقف زوجاته عن مناداته بصيغة الاحترام لفترة ولكن الشروط السابقة كانت قد ترّسخت في اذهانهم وظلوا يرددون (سيد الحاج).

وما نخلص إليه أن ((كاكي)) استطاع في "**كل واحد وحكمه**" أن يحقق انسجاما في الحوار باعتباره طقسا اجتماعيا يتجسد شفويا ويخضع لمجموعة قواعد منها ما ينظم البنية الداخلية للتبادل الحواري، ومنها قواعد الخطاب، وتنوعت هذه القواعد في النّص المسرحي بتنوع الوسط الاجتماعي والخصائص السيكولوجية للمتحاورين .

2- لغة الصورة المسرحية:

لقد صوَّر لنا ((كاكي)) في الجزء الأول من المسرحية صراعا بين رغبتين، رغبة جبور في الزواج والتي تعدّ عند البعض أمرا مشروعا، ومعارضة المجتمع وهي رغبة زوجاته وأولاده وكذا البنت: (الجوهر)، حيث استعمل ((كاكي)) أسلوبا فنيا سلسا ذا لغة تمتاز بالصدق والصراحة والحيوية، فهو ينتقي كلماته من واقع وعادات الناس لغة مستمدة من أغاني شعبية فلكلورية والتي في غالبها تعالج قضايا اجتماعية تمس كل الشرائح، فكان أن بيّن لنا كيف استغل (جبور) سلطته وماله من أجل تحقيق ما يصبو إليه حين يعلن أمام العائلة نيته بالزواج، لكنه يلقى معارضة شديدة من زوجاته وأولاده غير أنه لا يأبه بهم ويرسل خادمه (نقوس) للذهاب لبيت (سليمان)لخطبة (الجوهر)، حيث تمكن ((كاكي)) من

الربط بين الأحداث ربطا منطقيا متسلسلا يترك في القارئ والمشاهد أثرا نفسيا جميلا حيث لا يمل ولا يحس بالرتابة في مسايرة الأحداث.

جبور: من الحج يا ولادي أنا مليت

وكل ما نولي يلقاوني بالبندير كلي تبليت

حاب نتزوج مع بنت ونبنيلها بيت

ما عندكم فاش تنخلعوا في الزواج، أنا اشتهيت.[1]

الجماعة1: بابا ياك أنت كبير في السن.

جبور: مازالوا أسناني .

.....

الجماعة: يا بابا انت ماشي عازب تزوجت ثلاث خطرات.

جبور: سكتوني ما اندير لتالي فيكم قاط.

المرأة 1: لا أنت روح شوف أروحك، انت لي راك حاب تتزوج.

المرأة 2: ما خفت من الكشفة ما خفت آيلا تتحوج؟

المرأة3: غير الحج رحت ثناعشر خطرة.[2]

جبور: اَصنتوا مليح الثلاث الثلاث الثلاث، وانتم راكم ثلاثة ولادكم اثنا عشر هي خمسة عشر، الرأي سمعته ما كانش اللي قال ايه،خمسة عشر فم قالت لا مالا انا نتزوج وانتم ديروا لي حبيتو، لي حبت تدي ولادها تديهم ولي بغات تطلق بسم الله .

وفي الجزء الثاني من مسرحيته وفي جانب آخر من المسرح ينتقل بنا ((كاكي)) –بعدما عرض لنا جانبا واقعيا في الجزء الأول من المسرحية– إلى جانب آخر غيبي أسطوري.

جبور: نقوس

نقوس: انعم سيدي

[1] كل واحد حكمه، ص .5

[2] المصدر نفسه، ص.7

جبور: انا من هاذ الشيء ما نبرا راني متحقق بلي الدعوة الجنون داروها، وحتى ولد جارها من ديك الليلة ما بانش الجنون بيها بلا شك.

نقوس: الطفلة دروك ادّاها البحر ولا اداوها الجنون أحنا شتا نجمو نديرو؟

جبور: سمحت لباباها في الكرا وفي الدراهم اللي سلفتهملو وزدت اعطيتو باش يشري الشورة، كل هاذ الشيء ينحسب مال كثير.[1]

إنه يلج بنا إلى عالم بعيد عن الواقع إنّه عالم الجن، حينما تأزّمت أحداث المسرحية باختفاء (الجوهر) مما استدعى (جبور) للبحث عن سرّ اختفائها، حيث استطاع ((كاكي)) أن يصوّر هذا العالم في قالب لغوي مميز مليء بالرموز، والتي تجمع بين الحقيقي وغير الحقيقي مستخدما مادة مسرحية مرنة، فعلى الرغم من وصول الفكرة إلى المتلقي عن الخير والشر، إلا أن الرمز يكمن في هدف الكاتب الذي يرينا أن الأغنياء في النهاية هم الذين يغلبون بغض النظر عن العرف والتقاليد أو العقيدة والدين، هذا الرمز هو تعبير لا لفظي (إيماءة الصدمة).

لقد قدم ((كاكي)) بلغته صورا جزئية ليست تشكيلا عقليا واعيا وليست كذلك تشكيلا احتياطيا، إنما هي صور ترسبت في لا شعور الكاتب و لم يثرها و لم يجمع بينهما إلا شعور بالخوف من مستقبل(الجوهر) ومن هنا جاء الرمز في دلالة (البحر، جن السماء، البالوعة،ـــ جن الأرض، جن البحر) ودلالات الأسماء (جبور، جوهر، سعدي...) فالبحر يرمز هنا لفقدان الأمل في العودة عالم عميق وفسيح إذا غرق فيه الإنسان، والجن بأنواعه الثلاثة إنما في الحقيقة هو يرمز إلى طبقات المجتمع بدءا بالطبقة الشعبية البسيطة إلى الطبقة المتعلّمة وصولا إلى الطبقة الحاكمة صاحبة السلطة والحكم واتخاذ القرارات .

وما يمكن استخلاصه حول لغة مسرحية "**كل واحد وحكمه**" ما يلي:

– لغة سلوك لا لغة سرد (المسرحية كتبت خصيصا للعرض).

– بروز الحوار في المسرحية بوظائفه السيميائية المتعددة المباشرة منها كالكشف عن الشخصيات والكشف عن الزمان والمكان إضافة إلى وظيفته الجمالية وغير المباشرة كالسرد والمونولوق في بعض من أحداثها.

[2] كل واحد حكمه، ص36

- الحوار موزع بشكل متوازن بين الشخصيات.
- كتابة المسرحية بلغة عامية شعبية، وهو ما عرف عن كتابات ((كاكي)) المسرحية.
- ارتباط الصورة المسرحية باللغة المكتوبة بها؛ مما ساعد على تطور البناء الدرامي الفني المرسوم لها.
- تنوع علامات الحوار في المسرحية بين الدلالات العامة والدلالات الذاتية.

الخاتمة

خاتمة:

بعد هذا العمل لا يسعني إلا أن احمد الله الذي بنعمته تتم الصالحات، وأشكره على ما من به عليّ من إكمال هذا البحث، الذي كان هدفي من خلاله تسليط الضوء على سيمياء النص الدرامي ،مركزا على أحد أبرز الكتاب المسرحيين في الجزائر (عبد القادر ولد عبد الرحمان (كاكي)) من خلال مسرحيته "**كل واحد وحكمه**" وتوصلت من وراء هذا البحث إلى مجموعة من النتائج تتمثل فيما يلي:

- أن الجزائر كغيرها من أقطار الوطن العربي عرفت الفن المسرحي بصفة متأخرة. فضلا عن أنّ بدايته كانت تراثية.
- المسرح الجزائري تراوح مستواه بين النشاط والركود طيلة الفترة الاستعمارية.
- عناية السيمياء بدراسة العلامة هذا المصطلح الذي عرف صعوبات كبيرة من حيث تحديده كمصطلح ام لما يملكه من خصوصيات في ذاته.
- هيمنة قطبان رئيسان في الدراسات السيميولوجية هما السويسري فرديناند دوسوسير والأمريكي شارل بيرس واللذان عُنيا أيّما عناية بالعلامة حيث قسمها سوسير إلى دال/ مدلول وقسمها بيرس إلى ثلاثيته الشهيرة: ممثل/ موضوع/ مؤول.
- المنهج السيميائي هو الأنسب في تحليل الاعمال المسرحية سواء تعلق الأمر بالنص أو العرض باعتباره يدرس العلامات والمسرح هو فن ثري بهذه العلامات.
- قيام النص الدرامي على مجموعة من العناصر هي:

• العنوان الذي يعدّ عتبة نصية مهمة بما يحويه من بيانات لغوية ودلالية موسعة قد تسهم في تحديد هويته.

• الشخصية التي تعتبر بطاقة دلالية لها مستويات وجودها العميق في النص والعرض معاً إذ هي الحاملة والناقلة للمحتوى الفني الذي يريده المؤلف أن يصل إلى المتلقي.

• الفضاء الذي يعد مكونا أساساً من مكونات العمل المسرحي وهناك خاصية ثانية تميز النص المسرحي وهو المكان الذي يجري فيه الفعل ويضطلع القارئ فيما بعد على تدقيق معطيات النص وإرشاداته أو من خلال الحوار بين الشخصيات على استكمال شفرات الفضاء في أفق بناء إطار زمكاني متخيل يضبط حدوده وفق مواصفات الشخصيات.

• الحدث والذي يمثل العنصر الدينامي فهو التسلسل الزمني المنطقي ولا يقوم النص المسرحي إلا من خلاله إذ هو علامة مهمة تساعد في الكشف عن المعنى الذي يطرحه النص وله ارتباط وثيق بالشخصية ويملك بين طياته وظائف تحقق عملية التواصل في المسرح.

– اللغة بمستوياتها المختلفة من حوار وسرد وصورة لتعبر عن أفكار النص، فالنص الدرامي يمتلك خاصية حوارية هي جوهره والتي تعبّر ايضا عن تداوليته، والتي من خلالها يمكن الوقوف عند مظاهر التفاعل داخل النص المسرحي.

– عدّ نص مسرحية "**كل واحد وحكمه**" نظاما علاماتيا يتيح دراسته من الجانب السيميائي، فهو يحتوي على آليات تجسيده وبالتالي آليات تلقيه.

– أفق التلقي في العنوان "كل واحد وحكمه" يبقى مفتوحا بالنسبة للمتلقي.

– توظيف الشخصيات في المسرحية لم يكن اعتباطيا فهي شخصيات تراثية، خاصة ما تعلق بدلالة الاسماء. فضلا على أن كل شخصية تتميز بخطاب خاص.

– خلق الفضاء الدرامي في النص المسرحي ذائقة جمالية بالنسبة للمتلقي.

– اعتماد (كاكي) على مبدأ التغريب او ما يسمى كسر الجدار الرابع.

– احتواء نص "كل واحد وحكمه' على تصور إمكانات عرضه كونه عرضا أوليّا .

–انتهاج ((كاكي)) لأسلوب شعبي ملحمي مليء بالرموز والإيحاءات، يعتمد على الأساطير في قالب فني ساحر وتوظيفه عنصر الراوي (القوال/المداح) .

– الحوار في "كل واحد وحكمه" يحمل بين طيّاته أبعادا تداولية.

– اللغة في "كل واحد وحكمه" شعبية تراثية.

من هنا تتجلى أهمية المنهج السيميائي باعتباره منهجا تحليليا مميزا، يرمي إلى دراسة المعنى الخفي لأي نظام علاماتي بحيث أعاد للنص سلطته بما يحويه من آليات وإجراءات تعمل على فك ميكانيزمات الإبداع الأدبي. وهذا ما لمسناه في هذه المسرحية، حيث تبين لنا الخصوصية الثقافية والفنية التي يتمتع بها ((كاكي)) الأمر الذي جعله من بين أبرز الكتاب الذين سعو إلى. تأصيل الظاهرة المسرحية التي يمكن أن تتحقق عن طريق شدّ انتباه المتفرج، والتفاعل معه، والتأثير فيه، لذا فقد ركز على الحكاية الشعبية، التي قد تكون قناة من قنوات التجريب في المسرح.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

1.عبد القادر ولد عبد الرحمان (كاكي): "مسرحية كل واحد وحكه"، مكتبة الفنون الدرامية، ولاية الجزائر، الدورة الخامسة والثلاثون للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم من 10 إلى 20 أوت 2002.

2.ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري: لسان العرب، دار صادر، بيروت، م1، 1997 .

3.لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت.

4. أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1987.

5.ادريس قرقوة: الظاهرة المسرحية في الجزائر –دراسة في السياق والآفاق-

6.باديس فوغالي: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، اربد، ط1، 2008.

7.جهاد يوسف العرجا: سيميائيات الشخصيات في القاهرة الجديدة .لنجيب محفوظ، 2002.

8.جون سيرل: اللغة والعقل والمجتمع –الفلسفة في العالم الواقعي تر: سعيد الغانمي، منشورات الاختلاف ط1، 2006.

9.حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1991.

10. حسن يوسفي: قراءة النص المسرحي-دراسة في شهرزاد لتوفيق الحكيم، مكتبة عالم المعرفة د.ت.

11. طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية- نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، دار القدس العربي، د.ت.

12. محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية-التشكيل ومسالك التأويل، منشورات الاختلاف، ط1، 2012.

13. محمد مكسي واخرون: القراءة المنهجية للمؤلفات المسرحية بالتعليم الثانوي الإعدادي، TOP EDITION ط1، 2006.

14. محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1987.

15. محمد صايل حمدان: قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، ط1، 1991.

16. محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية ، دحلب، د ط.

17. محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، دار العودة بيروت، لبنان، 1975.

18. النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1997.

19. مخلوف بوكروح:- ملامح من المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،1982.

- التلقي والمشاهدة في المسرح، مؤسسة فنون وثقافة لولاية الجزائر. الجزائر، 2004.

20. منذر عياشي: العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، المغرب-.ط1، 2004.

21. مسعود صحراوي: التداولية عند العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1.

22. مخلوف بوكروح: التلقي والمشاهدة في المسرح، مؤسسة فنون وثقافة لولاية الجزائر. الجزائر، 2004.

23. نادية بوشفرة: معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع: د.ت.

24. سمير سرحان: دراسات في الادب المسرحي، ط1، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة 2006.

25. سعيد بن كراد: سيميويولوجيا الشخصيات السردية (رواية الصراع والعاصمة الختامية نموذجا) ط1، عمان، دار مجدلاوي، 2003.

26. عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، الطبعة الأولى، 1987.

27. عادل فاخوري: تيارات في السيمياء، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان- ط1، 1990.

28. عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998.

29. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1988

30. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط5، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، 2006.

31. عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

32. عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988.

33. عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت، 1987.

34. عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، ط 03 ، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، م 1967 .

35. عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري – دراسة نقدية- سحب الطباعة الوطنية للجيش، 2007.

36. عصام الدين أبو العلا: آلية التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيأة المصرية للكتاب.

37. فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، ط1، 2010.

38. فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل-دراسة-مطبعة اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2003.

39. صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دار بهاء للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط2، 2007.

40. رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص50.

41. شكري عبد الوهاب: النص المسرحي –دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية والتعريف للمأساة الإغريقية-، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، 1997.

42. توفيق الحكيم: فن الأدب، دار مصر للطباعة، د. ط.

الكتب المترجمة:

1. أمبيرتو ايكو: السيميائية وفلسفة اللغة، تر: احمد الأصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت ، ط1، 2005.

2.العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بن كراد، كلمة والمركز الثقافي العربي، ط1 2008.

3.ان اوبرسفيلد: – قراءة المسرح– تر: مي التلمساني، مطابع المجلس الأعلى للآثار، د.ط، د.ت.

4.ب س ديفيز: المفهوم الحديث للزمان والمكان، تر: السيد عطا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

5.جون سيرل: اللغة والعقل والمجتمع –الفلسفة في العالم الواقعي تر: سعيد الغانمي، منشورات الاختلاف ط1، 2006.

6.دانيال تشاندلر: أسس السيميائية. تر: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008.

7.مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة: لحمداني حميد وآخرون، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1987م.

8.ميشال اريفيه وآخرون: السيميائية أصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، ، منشورات الاختلاف، الجزائر، د.ت.

9.عدد من المؤلفين: سيمياء براغ للمسرح–دراسات سيميائية– ترجمة تر: اومير كورية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997.

10. فان دايك: النص والسياق– استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، 2000.

11. فردينان دي سوسور: علم اللغة العام، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، أفاق عربية للصحافة والنشر، ط3، د.ت.

12. توسان برنار: ما هي السيميولوجيا، ترجمة: محمد نظيف، ط 02 ، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000.

المنشورات والملتقيات:

1.محاضرات الملتقى الثالث، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، 19-20 افريل 2004.

2.محاضرات الملتقى الرابع: السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة: 29/28 نوفمبر 2006

3- محاضرات الملتقى الخامس: السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة: 15.17 نوفمبر .2008

4- ورشة الرواية 08 -حلقة الشعرية المغاربة- إعداد طلبة الماجستير دفعة 2010/2009، جامعة الجزائر المركزية

المجلات والدوريات:

1. دراسات أدبية، العدد الثالث ، جوان، 2009.

2. مجلة تجليات الحداثة، جامعة وهران العدد .1.1992.

3. مجلة الرافد، العدد 172.

4. مجلة الثقافة، تصدرها وزارة الإعلام والثقافة بالجزائر، العدد 55 ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1980.

5. مجلة الثقافة/العدد 1 ،2008.

6. مجلة المخبر ، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، العدد السادس، 2010.

7. مجلة حوليات التراث ،العدد السادس، جامعة مستغانم، 2006.

8. مجلة جامعة دمشق، المجلد21، العدد(3+4)، 2005.

9. مجلة جامعة دمشق، العدد الثاني ، المجلد 17، 2002.

10. مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد 2و 3، بسكرة، 2008.

11. مجلة نزوى فصلية ثقافية العدد 72 ، 2012

المخطوطات:

1. حدّة غنام: لغة الخطاب المسرحي الجزائري بين الفصحى والعامية 1970-1990 دراسة أسلوبية، مخطوط ماجستير جامعة باتنة 2009-.2010

2. حميد علاوي : التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم أطروحة دكتوراه دولة، جامعة الجزائر، 2005-2006.

3.مفتاح خلوف الانتاج الدلالي في العرض المسرحي "الدالية انموذجا" مخطوط ماجستير ،جامعة باتنة2008-2009.

4.عز الدين جلاوجي: بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، مخطوط ماجيستير، جامعة المسيلة، 2008-2009.

5.فاطمة شكشاك : التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر، مسرحية "كل واحد وحكمه" لـــ(كاكي) نموذجا مخطوط ماجستير، جامعة باتنة، 2009/2008.

6.ربعية رويقي: سيميائية العلامة في النص المسرحي-أدباء المظهر لرضا حوحو أنموذجا- مخطوط ماجستير جامعة باتنة، 2010-2011.

الجرائد:

جريدة الاتحاد، العدد: 1284.

مواقع الانترنت:

http: //www.diwanalarab.com/spip.php?article7796
http: //www.oudnad.net/spip.php?article738

الفهارس

فهرس الآيات القرآنية:

السورة	الآيـــة	رقمها	الصفحة
البقرة	﴿لِلْفُقَرَآءِ ٱلَّذِينَ أُحْصِرُواْ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ لَا يَسْتَطِيعُونَ ضَرْبًا فِى ٱلْأَرْضِ يَحْسَبُهُمُ ٱلْجَاهِلُ أَغْنِيَآءَ مِنَ ٱلتَّعَفُّفِ تَعْرِفُهُم بِسِيمَـٰهُمْ لَا يَسْـَٔلُونَ ٱلنَّاسَ إِلْحَافًا ۗ وَمَا تُنفِقُواْ مِنْ خَيْرٍ فَإِنَّ ٱللَّهَ بِهِۦ عَلِيمٌ﴾	273	*20*
الأعراف	﴿وَبَيْنَهُمَا حِجَابٌ ۚ وَعَلَى ٱلْأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلًّۢا بِسِيمَـٰهُمْ ۚ وَنَادَوْاْ أَصْحَـٰبَ ٱلْجَنَّةِ أَن سَلَـٰمٌ عَلَيْكُمْ ۚ لَمْ يَدْخُلُوهَا وَهُمْ يَطْمَعُونَ﴾	46	*20*
	﴿وَنَادَىٰٓ أَصْحَـٰبُ ٱلْأَعْرَافِ رِجَالًا يَعْرِفُونَهُم بِسِيمَـٰهُمْ قَالُواْ مَآ أَغْنَىٰ عَنكُمْ جَمْعُكُمْ وَمَا كُنتُمْ تَسْتَكْبِرُونَ﴾	48	*20*
الفتح	﴿مُّحَمَّدٌ رَّسُولُ ٱللَّهِ ۚ وَٱلَّذِينَ مَعَهُۥٓ أَشِدَّآءُ عَلَى ٱلْكُفَّارِ رُحَمَآءُ بَيْنَهُمْ ۖ تَرَىٰهُمْ رُكَّعًا سُجَّدًا يَبْتَغُونَ فَضْلًا مِّنَ ٱللَّهِ وَرِضْوَٰنًا ۖ سِيمَاهُمْ فِى وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ ٱلسُّجُودِ ۚ ذَٰلِكَ مَثَلُهُمْ فِى ٱلتَّوْرَىٰةِ ۚ وَمَثَلُهُمْ فِى ٱلْإِنجِيلِ كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْـَٔهُۥ فَـَٔازَرَهُۥ فَٱسْتَغْلَظَ فَٱسْتَوَىٰ عَلَىٰ سُوقِهِۦ يُعْجِبُ ٱلزُّرَّاعَ لِيَغِيظَ بِهِمُ ٱلْكُفَّارَ ۗ وَعَدَ ٱللَّهُ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَعَمِلُواْ ٱلصَّـٰلِحَـٰتِ مِنْهُم مَّغْفِرَةً وَأَجْرًا عَظِيمًۢا﴾	29	*21/20*
الرحمان	﴿يُعْرَفُ ٱلْمُجْرِمُونَ بِسِيمَـٰهُمْ فَيُؤْخَذُ بِٱلنَّوَٰصِى وَٱلْأَقْدَامِ﴾	41	*21*

فهرس المصطلحات الواردة باللغة الأجنبية:

المصطلح باللغة الأجنبية	المصطلح باللغة العربية	الصفحة
Sémion	العلامة	17
Logos	علم	17
Sociologie	علم الاجتماع	17
Zoologie	علم الحيوان	17
Biologie	علم الاحياء	17
Théologie	علم الاديان(اللاهوت)	17
Sémiotique	السيميوطيقا	17
chose réelle	الشيء الواقعي	26
la valeur	القيمة	26
Representant	ماثول	27
Objet	موضوع	27
Interprétant	مؤول	27
Qualisign	علامة كيفية(نوعية)	27
Sinsign	علامة تفردية	27
Legisign	علامة عرفية (قانونية)	27
Signiconique	علامة أيقونية	28
Indice	مؤشر	28
Sympol	رمز	28
Signrhématique	علامة حملية(خبرية)	28
Dicisign	علامة تفصيلية(قضوية)	28
Signargumente	علامة البرهانية	28
Sémiotique de	سيميولوجيا الاتصال	29

Communication		
Indications	امارات(معينات)	30
Sémiologie de Signification	سيميوطيقا الدلالة	30
La Communication	الاتصال	31
Mode	موضة	31
Mythologies	الاساطير	31
MECANIZME	آلية	33
Memory	الذاكرة	34
perfermnce	الانجاز	36
titrologie	العنونة	37
Transtectualite	التعالي النصي	38
Fonction désignatoin	وظيفة تعيينية	39
Fonction séductive	وظيفة اغرائية	39
Fonction déscriptive	وظيفة وصفية	39
Fonction connatative	وظيفة ايحائية	39
Hiearchie	التدرج (تسلسل هرمي)	39
Verticalte du texte	راسية النص	41
Personnage référentiel	شخصيات مرجعية	44
personnages embrayeurs	شخصيات إشارية	44
personnages anaphores	شخصيات إستذكارية	44
tripartition binaire	ثلاث ثنائيات من العوامل	48
Emptiness	الخواء/الفراغ	53
lieu theatral	المكان المسرحي	54
Espase hetérotopique	الفضاء الخارجي	55
Espase topique)	فضاء الفعل	55

Espase Paratopique	فضاء جانبي	55
Espase Utopique	فضاء الوساطة	55
Plot	حبكة	57
Action	حدث/حركة	57
Fable	حكاية	58
LE Fait	الحدث	58
tugenent de onstation	حكم تقريري	58
La rialitéexterieur	الواقع الخارجي	58
Le fait sosiale	الحدث الاجتماعي	58
Le fait languistique	الحدث اللساني	58
Conflict	الصراع	59
Double Enonciation	التلفظ المزدوج	70

فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة
تشكرات	
مقدمة	أ
مـــــدخل	
تمهيـــد	6
أولا بذور المسرح الجزائري	7
ثانيا مسار نشأة وتطوّر المسرح الجزائري	9
1 قبل الاستقلال	09
2بعد الاستقلال	12
ثالثا مسرح عبد الرحمن (كاكي)	14
1 (كاكي) واستلهامه للتراث الشعبي	15
2 اللغة الشعبية في مسرح (كاكي)	15
رابعا السيمياء دلالة المصطلح	17
خامسا العلامة مفهوم المصطلح	23
1 العلامة عند دوسوسير	25
2 العلامة معند شارل بيرس	26
خامسا اتجاهات السيميولوجيا المعاصرة	29
1 سيميولوجيا التواصل	29
2 سيميولوجيا الدلالة	30
3 سيميولوجيا الثقافة	32
الفصل الأول: معالم سيميائية في مضمون النص الدرامي	
تمهيد.	36
أولا العنوان	37
1 العنوان لغة واصطلاحا	38
2 أنواع العنوان	38
3 وظيفة العنوان	38

ثانيا الشخصية	40
1- مستويات الشخصية الدرامية وتحليلها	41
2 الانموذج العالمي ودوائر الفعل	47
ثالثا الفضاء المسرحي	49
1 الزمن	49
1.1 لغة	50
2.1 اصطلاحا	50
3.1 أنواع الزمن	51
2 المكان	53
2.1 المكان/الفضاء لغة	54
2.2 المكان /الفضاء اصطلاحا	54
3.2 علاقة المكان/ الزمان	54
4.2 المكان والتأويل العلاماتي	55
رابعا الحدث	57
1 لغة	58
2 اصطلاحا	58
3الحدث والشخصية	59
4 الحدث والصراع	59
5 وظائف الحدث(الفعل)	60
خامسا اللغة والحوار	61
1 مفهوم اللغة المسرحية	61
2 الحوار	63
1.2خصائص وشروط الحوار	64
2.2 وظائف الحوار المسرحي	66
3.2 تداولية الحوار	68
2-3-1 الأفعال الكلامية	68
2-3-2 الاستلزام الحواري	71
الفصل الثاني: دراسة سيميائية في مسرحية "كل واحد وحكمه"	

أولا : التعريف بالكاتب (حياته وأثاره الفنية)	73
ثانيا : ملخص المسرحية	76
ثالثا: قراءة في عنوان المسرحية	77
رابعا: الشخصية	80
1. مدلول الشخصية ودالها	81
2- المستوى السماتي (العلامي) للشخصيات وأنواعها	83
3- الشخصيات والخطاب النهائي(خطاب المؤلف)	84
خامسا: سيمياء الفضاء الدرامي	86
سادسا: سيمياء الحدث والصراع	91
سابعا: سيمياء اللغة والحوار	96
1- الحوار	98
1-2 وظائف الحوار	98
1-3 البعد التداولي للحوار	104
2- لغة الصورة المسرحية	106
خاتمة	111
قائمة المصادر والمراجع	115
فهرس الآيات القرآنية	122
فهرس المصطلحات الواردة باللغة الأجنبية	124
فهرس المحتويات	127

ملخص البحث بالعربية

استفاد المنهج السيميائي من ثمار المدارس النقدية السابقة وطوّرها في إطار صياغة نظرية متماسكة تركز كثيرا على أبعاد البنيات النصية ودلالاتها التي كانت مغيبة في المناهج النصّانية الأخرى، ولعل المسرح كان ميدانا خصبا للدراسات السيميائية نظرا لما يحمله النص المسرحي من أبعاد فكرية وفنية، ولما كان (كاكي) من بين الكتاب الجزائريين الذين سعوا الى تأصيل الظاهرة المسرحية فإن هذه الدراسة جاءت لتحاول مقاربة الكاتب من خلال أهم إبداعاته النقدية والمتمثلة في مسرحية "كل واحد وحكمه " ذات الصبغة النقدية معتمدة على المنهج السيميائي سبيلا لها قصد استنباط الجوانب الفنية والإحاطة بمختلف البنيات العميقة المستترة خلف مستويات اللغة وعلامات النص فكانت خطة البحث على النحو الآتي:

مدخل تطرقت فيه إلى بذور المسرح الجزائري ومسار تطوره وكذا مسرح ولد عبد الرحمن كاكي ولبعض مفاهيم السيمياء وموضوعها (العلامة) واتجاهاتها المعاصرة

أمّا في الفصل الأول فتناولت مكونات النص الدرامي وفق رؤية سيميولوجية معاصرة متسلسلة على النحو الآتي (العنوان، الشخصية، الفضاء، الحدث، اللغة والحوار)

وفي الفصل الثاني وهو الشق التطبيقي قمت بدراسة نص "كل واحد وحكمه" وفق بعض آليات المنهج السيميائي.

كلمات المفاتيح: سيمياء-المسرح – الجزائر– عبد القادر ولد عبد الرحمن كـــاكي– الـــنّص الـــدرامي الجزائري–

Résumé en langue française

L'approche sémiotique a bénéficié de théories des écoles critiques précédentes et l'a développé afin de formuler une théorie cohérente qui se concentre sur les démenions de la structure du texte et leur signification qui étaient absents dans les autres programmes textuels même le théâtre était un domaine fertile pour les études sémiotiques à cause de démenions intellectuelles et artistiques du texte théâtral voici kaki l'un des écrivains algériens qui ont essayé d'intégrer le phénomène théâtral cette étude a essayé d'approcher l'auteur d'âpres ses créations critiques les plus importantes de caractère critiques qui est basé sur l'pproche sémiotique afin de détecter les cotés artistiques et les différentes structures profondes qui ont caché derrière les signes du texte.

Le plan de la recherche est comme suit:

L'introduction:

En a étudié les origines du théâtre algérien et son évolution. Le théâtre oueld Abderrahmane kaki et certains concepts de sémiologie et ses thèmes (signe)

- Au premier chapitre on a pris les composants du texte dramatique selon la vision sémiologique conten contemporaine posée comme suit
- (le titre. Le personnage. l'espace l'événement. La langue. et le dialogue)
- Au deuxième chapitre. On a pratiqué certains mécanismes de l'approche sémiotique. Sur le texte de " **kol wahed ou houkmo**"
- A la conclusion on a pris les plus importants résultats de la sémiotique.

Les mots clé:sémiologie ,théâtre ,Algerie ,Abdelkader oueld Abderrahmane kaki ,Texte dramatique algerien.

ABSTRACT

The semiotic curriculum benefited from the fruits of the previous critical schools and developed it in the context of the formulation of a coherent theory that focus too much on text structures and their significance, which was absent in the other textual curriculum, and perhaps the theater was a fertile field for semiotic studies due to the intellectual and dimensions that the theatrical text has, and since "Kaki" was among the Algerian writers who sought to consolidate the theatrical phenomenon, this study comes to try to approach the writer through his most important critical creations represented in the play of " everyone and his rule" that has a critical form based on the semiotic curriculum as a way to develop the artistic concepts and get acquainted with the various deep structures hidden behind the language levels and the text signs, therefore, the research plan is as follows:

-An entry in which I talked about the seeds of the Algerian theater and its path of development، as well as Ould Abdel Rahman Kaki's theater and some Alsemiae concepts and subject matter (the sign) and its contemporary trends .

-In the first chapter، I have talked about the dramatic text components according to the semiological contemporary vision sequential as follows (title, personality, space, event, language and dialogue .(

-In the second chapter, which is the practical part, I have done a study of text of "each one and his rule," according to some mechanisms of the semiotic curriculum.

KEY WORDS : sémiotics.theater- algeria- abdlkadderoueldabderrahmaneoueld kaki- textdramatic algerian.