جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية: **الآداب واللغـــــات**

قسم : **اللغة والأدب العربي**

الرقم التسلسلي :.....

رقم التسجيل :M. LCT/05/2011

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في: الأدب العربي

تخصص : النقد المسرحي في الجزائر

العنـــوان

سيميائية النص الموازي (الفرعي) في المسرح الجزائري الحديث

– مسرحيات عزالدين جلاوجي أنموذجا–

إعداد الطالبة

فرجان نبيلة

تاريخ المناقشة : 2014/12/14

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة :

- د. سيليني نور الدين أستاذ محاضر (أ) جامعة المسيلة رئيسا.
- د. مجناح جمال أستاذ محاضر (أ) جامعة المسيلة مشرفا ومقررا.
- د. بوزيان أحمد أستاذ محاضر (أ) جامعة تيارت ممتحنا.
- د. بوفسيو عيسى أستاذ محاضر (أ) جامعة المسيلة ممتحنا.

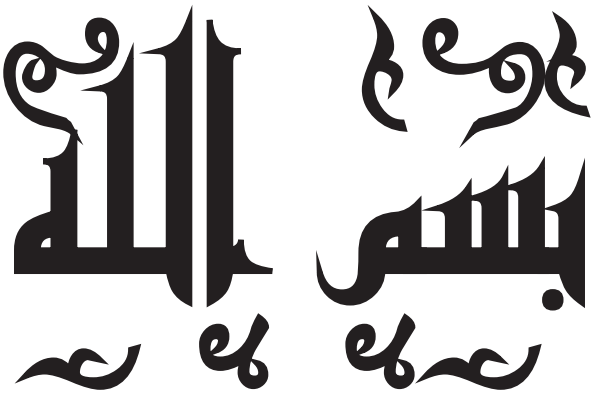
السنة الجامعية: 2015/2014

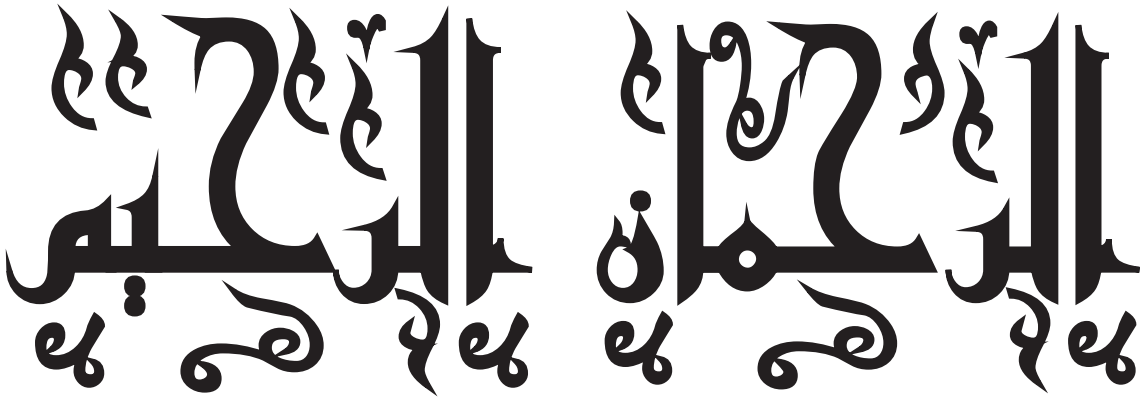
شكر وعرفان

أتقدم بخالص الشكر والعرفان إلى الدكتور جمال مجناح

الذي تكرم بالإشراف على هذا العمل المتواضع .

وإلى كل من مد لي يد المساعدة من قريب أو بعيد.


بسم الله


الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى النبع والأصل ... الحبيبان الرحيمان

أبي وأمي

إلى إخوتي الكرام

إلى من حرر أحلامي وجعل الصعب سهلا

بلقاسم

إلى من ملآ دنياي أملا وإشراقا

أنس وقصي

إلى الزهرة الندية حياة وجميع أفراد أسرتها

الذين أدين لهم بالكثير

مقدمـــــة :

المسرح كيان متكامل في معلم الثقافة والفنون، تحدده إحداثيات النص بجمالياتها الأدبية والفنّية والعرض بكل مؤثراته وتفاعلاته ،مما يتيح له ثراء دلاليا لا محدودا تمتزج فيه أنساق متعددة من العلامات.

وتعد السيميائية من أبرز المناهج التي حاولت الوصول إلى مقاربة لدراسة العمل المسرحي في ظلّ ازدواجيته بين النّص والعرض، ساعية إلى وضع نظرية متكاملة له والتوفيق بين العناصر و المكونات التي يتشكل منها خطابه، حيث سعى هذا الاتجاه على مستوى النص الدرامي الموازاة بين التوجه لدراسة البنى الرئيسية المتمثلة أساسا في الحوار من جهة ، والبنى الفرعية أو ما يعرف بالنصوص الموازية بشقيها العتبات والإرشادات من جهة أخرى، فإن كانت الأولى بطاقات تعريفية تحيط بالنص وتحيل إلى مضمونه (الغلاف، العنوان، الإهداء...)، فالثانية هي تلك الومضات المبثوثة في ثنايا المتن الّتي تساعد على قراءته وتصور مفهومه الإخراجي، وبالتالي فهي همزة وصل بين النص والعرض.

و رغم الدور الذي تكتسيه النصوص الموازية في إضاءة النصوص الدرامية وتوجيهها باعتبارها أنظمة من العلامات الدالة تنتظم كلها في فلك التحليل السيميولوجي، إلا أنّنا نلمس إهمالا وتهميشا لدورها من قبل النقاد والدارسين وذوي الاختصاص، خاصة إذا ما تعلق الأمر بالإرشادات المسرحية، وهذا ما ولّد بداخلي الرغبة في خوض غمار هذا الموضوع.

لذا ارتأيت أن يتمحور بحثي حول سيميائية النص الموازي(الفرعي) في المسرح الجزائري الحديث بغية إماطة اللّثام عن أهميته والأبعاد السيميائية التي يزخر بها .

ولأنّ المقال لا يتضح إلاّ بمثال كانت مسرحيات عز الدّين جلاوجي (التّاعس والنّاعس، البحث عن الشّمس،أمّ الشّهداء)، حقلا خصبا للتطبيق كونها تحفل بطاقات دلالية مكثفة . كما لم تقتصر استفادتي على مسرحياته هذه فحسب بل اعتمدت كذلك على مؤلفاته النقدية "كالنّص المسرحي في الأدب الجزائري"و " المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر" هذا الأخير يعتبر الدراسة النقدية العربية الوحيدة – على حد علمي – الّتي عنيت بدراسة الإرشادات المسرحية . وانطلاقا منه رحت أحاول التعمق أكثر في أغوار هذا الموضوع .

وقد اعتمدت كذلك على مراجع عدة من أبرزها:

- مدخل لقراءة الفرجة المسرحية لـ محمد التهامي العماري .

- المسرح والعلامات لإلين أستون وجورج ساقونا .
- الفضاء المسرحي-دراسة سيميائية- لأكرم يوسف.
- عتبات -جيرار جينيت من النص إلى المناص –لعبد الحق بلعابد.
- بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن- الشخصية)لحسين بحراوي .

ولقد تطلبت هذه الدّراسة التوليف بين العديد من المناهج أبرزها المنهج السيميائي كونه محور الدراسة، وكذا المنهج الوصفي التحليلي الّذي وظفته في التعريف بالنص الفرعي وأنواعه ومكوناته ووظائفه، وكذا في تتبع واستقراء أفكار الكاتب، وتحليل مضامين نصوصه، بالإضافة إلى استخدام المنهج التاريخي في عرض الجذور التاريخية للنص الفرعي سواء على المستوى العالمي أو الجزائري، وفي دراسة وتحليل زمن كتابة المسرحيات.

وبناء على المادة العلمية التي جمعتها، والإشكاليات التي يطرحها الموضوع قسمت هذه الدراسة إلى مدخل و ثلاثة فصول وهي :

مدخل نظري بعنوان " سيمياء المسرح بين النّص والعرض" كان لابدّ بداية – حسب ما تقتضيه دراستي – أن أوضح ماهية المسرح بين الأدبية والفنية بالتعريف بثنائيتي النص والعرض(باعتبار النص الموازي مكون دلالي هام للأول،كما أنّ الإرشادات المسرحية عامل مهم في الربط بين الثنائيتين)، وأن أبرز وجهات النظر في المفاضلة بينهما، لآتي بعد ذلك لعرض لمحة عن سيمياء المسرح من حيث تعريف المصطلح وضبط مفهومه وعرض جذوره ومبادئه ومجالاته وكذا أنواع العلامة المسرحية، منوهة بدوره في قراءة وتأويل النص والعرض على حدّ سواء.

أمّا في الفصل الأوّل فقد وضّحت مفهوم النص الموازي مبرزة قسمين منه، الأول العتبات "المناص" ويشمل كل ما يحيط بالنص من بنى والذي يتفرع لقسمين النص الفوقي والنص المحيط ،هذا الأخير الذي كان محور دراستي، والذي ينقسم بدوره إلى قسمين النص المحيط النشري والنص المحيط التأليفي، و قد اقتصرت على عرض العناصر المناصية التي تتوافق مع المؤشرات التي تتضمنها المسرحيات المدروسة(الغلاف ، العنوان، اسم المؤلف، المؤشر الجنسي الإهداء...).

أمّا القسم الثاني من هذا الفصل فقد خصّصته للإرشادات المسرحية بدءا بتحديد مفهومها وتاريخها وأنواعها وأهميتها، وفي نهاية هذا الفصل قمت بمسح تاريخي لمسار النص الموازي في المسرح الجزائري الحديث تبعا لمراحل زمنية متسلسلة.

وحتى تستكمل الدراسة هدفها عمدت في الفصلين الثاني والثالث التطبيق المباشر على المسرحيات المنتقاة، حيث خصّ الفصل الثاني بدراسة عتبات المسرحيات الثلاث. فكانت الانطلاقة من الغلاف بتفسير علاماته اللغوية واللونية و تأويل أيقوناته البصرية بغية كشف أبعاده الدلالية ورؤى الكاتب الفنية والإيديولوجية.

أمّا العنصر المناصي الثّاني الذي اشتغلت عليه فهو العنوان مرتكزة في دراسته على أربع خطوات(البنية، الدلالة، القراءة السياقية الداخلية وكذا الوظيفية) ،لأصل بعد ذلك إلى اسم المؤلف، المؤشر الجنسي والإهداء. وفي الفصل الثالث تناولت سيمياء الإرشادات المسرحية من زاوية قرائية باعتبارها مقاطع وصفية وسردية مكونة للنص الدرامي، ومن زاوية إخراجية باعتبارها معطيات واقتراحات يعمل بها فريق الإخراج. وقد بدأت بتوضيح آليات التقطيع المسرحي للأعمال المدروسة وكشف أبعادها ،لأنتقل إلى سيمياء الشخصية من زاوية قرائية حيث صنفت الشخصيات حسب الوظائف والأدوار التي قامت بها، أمّا من المنظور الإخراجي فقد خصّت بتوضيح طرق التشخيص وكل ما يمكن استغلاله من مؤشرات توضح مظهر وأداء الممثل، ثم عرجت على دور الإرشادات في التعبير عن الزمن من خلال شرح وتأويل العلامات الزمنية، وما تحدثه من مفارقات، ودورها المحدود في الإشارة لزمن العرض، وختاما عرضت لدور الإرشادات في تحديد الأماكن ووصفها حيث تراوحت بين أماكن مغلقة ومفتوحة موسومة بدلالات خاصة، كما تطرقت للجانب السينوغرافي في المسرحيات الثلاث.

و من أبرز الصعوبات التي واجهتي قلّة المصادر والمراجع التي تعالج الإرشادات المسرحية وكذا تشعب الموضوع واتساع آفاقه.

لا يفوتني في نهاية هذا البحث أن أقدم أسمى عبارات الشكر والعرفان لأستاذي الدكتور جمال مجناح الذي تفضل بالإشراف على هذا العمل المتواضع، والذي لم يبخل عليّ بعونه ونصائحه.
كما أشكر كل من مد لي يد العون من قريب أو بعيد.

مدخـــل:

"سيمياء المسرح بين النص والعرض"

أولا : ثنائية النص والعرض

ثانيا: سيمياء المسرح

أولا :ثنائية النّص والعرض

لطالما كانت الّضرورة سببا لكل اختراع و إبداع في حياة البشرية، لذا كانت حاجة الإنسان للتواصل مع غيره، سببا للبحث عن وسيلة تمكنه من التعبير عمّا يجول بخاطره، وما ينازع نفسه من مشاعر وأحاسيس،وترجمة لما يحيط بها من أحداث و مستجدات، فكان له أن يعبر عن ذلك بإبراز قدراته ومهاراته بخلق قوالب فنية تحمل قيما جمالية تبرز هويته و ثقافته، و ترصد أبعاد حضارته ماضيا وحاضرا.

و يعد المسرح من أرقى و أسمى الأشكال الفنية و الأدبية ، "ومن أكثر الفنون استعصاء على التعريف لتراوحه بين النص و الخشبة من جهة ،و لجمعه بين عشرات من الفنون ابتداء من الكلمة مرورا بحركة الجسد وصولا إلى الموسيقى و الضوء حتى أطلق عليه أبو الفنون"[1]، مما جعل مفهومه يختلف من باحث لآخر، و صعب حصره في تعريف واحد.

لذا سنحاول عرض أبرز تلك المفاهيم:

1- تعريف المسرح:

1-1/ لغة : جاء في القاموس المحيط للفيروز أبادي في مادة سرح بمعنى:"المسرح بالفتح المرعى"[2].

وفي المعاجم الحديثة نجد للمسرح معنى قريبا من مدلوله المعاصر كونه فن مستحدث لدى العرب "المسرح ج مسارح ،مكان يعدّ لتمثيل الروايات" [3]أي يحمل معنى المكان الذي يقام فيه العرض، و يجسد فيه النّص.

1-2/اصطلاحا:

ورد في المعجم اللغوي لماري إلياس و حنان قصاب أنّ كلمة مسرح(théâtre) تعني :

- المسرح (théâtre)مأخوذة من اليونانية(théâtron) التي تعني مكان الرؤية أو المشاهدة، وصارت تدل فيما بعد على شكل العمارة.
- وصف شكل من أشكال الكتابة، يقوم على عرض المتخيل عبر الكلمة.

(1)- عز الدين جلاوجي : المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ط1،دار التنوير،الجزائر ،2012،ص 15-16.

(2)-الفيروز أبادي:القاموس المحيط ،مادة :سرح ،جمع الهرويني ،دط ،ج2،مكتبة النوري ،دمشق/سوريا، ،دت ،ص228.

(3)-كرم بستاني وآخرون:المنجد في اللغة والأعلام، ط38،دار المشرق،بيروت /لبنان،2000،ص330.

- و أيضا بمعنى: مجمل الأعمال التي تنتمي إلى عصر معين أو مدرسة محددة، فيقال المسرح الكلاسيكي أو المسرح الشعبي[1].

من خلال ما سبق يتبين لنا أن مصطلح "مسرح" تنوع مدلوله فهو يطلق على المكان، و النص الأدبي و كذا على الاتجاهات الفنية المسرحية.

هذا و تكونت على أساس كلمة دراما* مصطلحات عديدة منها:

1/مسرحي بمعنى أدب أو فن أو إخراج أو عرض أو نقد أو قيمة أو تأثير.

2/فن التمثيل أو الإخراج المسرحي.

3/الكاتب المسرحي.

4/فن التأليف و التمثيل المسرحي.

5/ مسرحة.

6/شخصيات المسرحية[2]

أمّا الأرديس نيكول فيرى أنّ: " المسرحية تكون فقط مقتبسة من الحياة و معنى هذا أن هدف الكاتب المسرحي أن يعطينا من فوق منصة المسرح صورة طبق الأصل، إمّا لمشهد قد يكون حدث بالفعل، وإمّا لشيء تخيله الكاتب في صورة تجعله مشابها لما يقع في الحياة "[3].

يضيف هذا الرأي لما سبق أن المسرح مرآة تعكس أحداث الواقع " فالدراما في أصفى درجاتها هي التعبير الجماعي عن أهم اللحظات في حياة الإنسان "[4].

أمّا نهاد صليحة فتعتبر المسرح " نشاطا جماعيا تكامليا يتحقق من خلال اتحاد و تناغم مجموعة من العناصر، ويمثل النّص اللّغوي الحواري المنطوق إحداها و تتضافر جميعها لإنتاج التجربة المسرحية"[5].

---

(1)-ينظر، ماري إلياس و حنان قصاب : المعجم المسرحي-مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض- ط1،مكتبة لبنان ناشرون، بيروت/لبنان، 1997، ص 42 .

*-دراما :كلمة يونانية الأصل وتعني الحركة أو الفعل والحدث والأحداث التي تشكل النص.

(2)-ينظر، عبد المجيد شكري : فنون المسرح و الاتصال الإعلامي، ط1، دار الفكر العربي،القاهرة/مصر ،2011،ص18.

(3)- نقلا عن عبد المنعم أبو زيد : الخطاب الدرامي في المسرح الحديث،د ط ،مكتبة الأدب،مصر ،دت ،ص 4.

(4)- أبو الحسن عبد الحميد سلام: مصادر الثقافة المسرحية، ط1،مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 1995، ص155.

(5)- نهاد صليحة:المسرح بين النص والعرض ،دط،مكتبة الأسرة،مصر ، 1999،ص11.

إنّ هذا التعريف يركز على التّفاعل و التكامل بين جميع أقطاب العمل المسرحي (من مؤلف ومخرج، ممثلين،، ديكور...) و يعد النص الدرامي، جزءا من العمل المسرحي ككل.

ويرى عز الدين جلاوجي أنّ المسرح "يبدأ أولا نصا أدبيا، يقوم على تقنية الحوار بين شخصيات متصارعة، تحاكي أو تعرض موضوعا قد يكون متخيلا أو ممكن الوقوع، و ذلك لأهداف كثيرة منها المتعة الفنية أو الفكرية،كما يمكن أن يجسد هذا النص على الخشبة"[1].

يضيف هذا التعريف لما سبق أهمية الحوار و الصراع ،و كذا الغاية من المسرح في بلورة مفهومه.

من المفاهيم السابقة يتبين لنا أنّ المسرح فن أدبي أدائي إبداعي يقتطع أحداثه من الحياة انطلاقا من نص مكتوب ليجسد أمام الجمهور حركة و قولا ضمن احتفالية جماعية تضّم (المخرج، الممثلين، الديكور...).

1-3- علاقة المسرح بالأدب و الفن:

شهدت ساحة النّقد الأدبي في أوائل القرن العشرين ظهور دراسات تعرف بالأجناس الأدبية وتحاول إبراز الفروق بينها، نتيجة الخلط بين ما هو شعري و روائي و مسرحي لاشتراك هؤلاء في عدة سمات، ومن بين هاته الدراسات تلك التي خصّت بتوضيح علاقة المسرح بغيره من الآداب والفنون.

إنّ المسرح بصفته أدب و فن، نراه يتقاطع مع عدة أجناس من فنون القول و الأداء. ويعد الشعر من أكثر فنون القول ارتباطًا بالمسرح فهو الأب الشرعي له، فالإرث المسرحي القديم كتب شعرا، ففي احتفالات اليونان الدينية لديونيسوس إله الخمر،الذي"اعتادوا أن يقيموا له حفلين أحدهما في أوائل الشتاء، بعد جني العنب و عصر الخمور. ويغلب عليه المرح و تنشد فيه الأناشيد الدينية وتعقد حلقات الرقص، وتنطلق الأغاني،ومن هذا النوع المرح نشأت الملهاة (الكوميديا)*، والحفل الثاني في أوائل الربيع حيث تكون الكروم قد جفت و تجهمت الطبيعة، و هو حفل حزين و منه نشأت(التراجيديا)"**. [2] فكانت بذلك الأشعار متماشية مع طبيعة الاحتفالات التي تقام تحت

(1)- عز الدين جلاوجي : المسرحية الشعرية في الأدب المغربي المعاصر، ص 15 .

* -كوميديا "comédie" :هي مسرحية يقوم الفعل الدرامي فيها على تخطي سلسلة عقبات لا تحتمل خطرا حقيقيا لذلك تكون الخاتمة سعيدة.

** - تراجيديا"tragédie":كلمة يونانية قريبة من tragos الماعز، وodeبمعنى غناء، وتستعمل للدلالة على المسرحية المأساوية.

(2)- عمر الدسوقي:المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دط ،دار الفكر العربي ، دت ،ص5 .

رعاية إله الخمر و بذلك كانت النواة الأولى للدراما لدى الإغريق و العالم ككل و أول أشكال المسرح الشعري، حتى أن أرسطو حين نظّر لأصول المسرح و بحث فيها عنون كتابه بـ(فن الشعر) قاصدا بذلك المسرح بكل أبعاده.

والمسرح الشعريّ هو تسمية يقصد بها المسرحية المكتوبة شعرا أو بلغة نثرية لها طابع شعري، أي أنّها المسرحية المكتوبة شعرا دراميا لكي تجسد على الخشبة، و تستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شعرا والمسرح المكتوب نثرا. حيث يتداول في حوارها، كلمات شعرية مما يضفي هالة من الجمال و الشاعرية و تأثيرا أبلغ في نفوس المتلقين، و يتطلب ذلك مهارة لغوية يسعى فيها الكاتب إلى خلق توازن بين درامية الحوار و جماليته، ويعنى هذا أخذه من القصيدة الغنائية مقوماتها الجمالية، لا طريقة تشكيلها.

لذا يجب أن تكون الغلبة فيه للمسرح الذي يجب أن يحافظ على كل خصوصياته، في حين يفقد الشّعر بعض خصوصياته ليكون دراميا.....ونعني بالخصوصية هنا فكرة الصّراع، و تعدد الأصوات التي يتصف بها المسرح فإذا خلت المسرحية الشّعرية منها عدت شعرا فقط و لو صيغت حوار.[1]

وبالرغم من أنّ المسرحية تشترك مع الفنون الأدبية من حيث توظيفها للغة و رسمها لأبعاد فنية وجمالية، إلاّ أنّها تختلف عنها في بعض السمات التي تبرز في البناء الفني و كذا طريقة تلقيها، ومن أبرز هذه الاختلافات أنّ "المسرح فن مقروء مسموع مرئي هذا أول جوانب تباينه عن بقية فنون القول و نقصه عنها، و مع أنه فن مقروء كالملحمة و الرواية و الشعر، فإنّه لا يتم ناجزا حين كتابته على الإطلاق "[2].

فالعمل المسرحي المعدّ للعرض لا تتم جماليته و تذوقه إلاّ بالتجسيد على خشبة المسرح باشتراك الممثلين، المخرج... إلخ، أمّا الفنون الأدبية الأخرى فتكتمل لحظة انتهاء المؤلف منها.

كما أنّ المسرح عمل جماعي تعاوني ، لا يستطيع المؤلف أن يتحكم في عمله المسرحي كما يفعل كاتب القصة لأنه يجب أن يضع في اعتباره الدور الذي يؤديه كل من :الممثل ، المخرج، الجمهور، مهندس الديكور ... إلخ.

(1)- ينظر،عز الدين جلاوجي:المسرحية الشعرية في الأدب المغربي المعاصر،ص 24،26.

(2)- فرحان بلبل:النص المسرحي الكلمة والفعل- دراسة-دط،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2003،ص 127_128.

و إذا ما قارنا المسرح بالقصيدة الغنائية مثلا ،نرى أن هذه الأخيرة تعبر عن تجسيد موقف إنساني واحد، وتعبر عن حالة نفسية لشاعر واحد، بينما المسرحية متعددة الشخوص و التجارب" فالأفراد في المسرحية ليسوا ذواتا منفردة وإنّما هم ذوات متصلة و الكاتب الذي ينطق الشخوص و يحركها لا يعبر عن وجدان ذات واحدة و لا ينحصر في تجربة واحدة دون سواها، وإنّما يعبر عن وجدانات مختلفة متضاربة ".[1]

أمّا القصّة و الرواية فتتفقان مع المسرح في الفكرة و الحادثة و الشخصية و اللغة. "فالدراما شأنها شأن القصّة لابدّ و أن تتعرض لموقف محدد مجسم موحد ،يثير خيال القارئ أو المتفرج و يجعله يفهم المعنى أو المعاني التي ينطوي عليها هذا الموقف و الحدث في المسرحية ،شأنه شأن الحدث في القصّة يرمي إلى إثارة استجابة عاطفية خاصّة، يصل إليها الكاتب لا عن طريق الخطابة و إنّما عن طريق الترتيب الفني لمادته ".[2] إلاّ أنّه يبرز الاختلاف جليا في وسائل التعبير، فالمسرحية تستخدم في عرض أحداثها الممثلين، الملابس، الديكور، الإكسسوار...إلخ بينما الرواية و القصة فتعتمد المادة اللغوية فقط وسيلة للتعبير و رسم شخوصها و أحداثها.

بالإضافة إلى الاختلاف في طريقة معالجة الأحداث ،فالدراما تقيدها حدود الزّمان و المكان ،لذا نجد الحدث المسرحي يقوم أساساً على انتقاء المؤلف ما يلاءم مادة عمله المسرحي.

إنّ الشخصية المسرحية تختلف عن الشخصية الروائية فالمؤلف المسرحي يوظف عددا محدودا من الشخصيات مقارنة بالمؤلف القصصي الذي يمتلك مجالا واسعا في توظيفها، بينما نجد أن الحدود التي تحدّ المؤلف المسرحي تلزمه أن يركز على شخصية أو شخصيتين ،كما أنّ الشخصية الروائية نتخيلها بوصف أبعادها الداخلية أو الخارجية، لكن الشخصية المسرحية يمكن أن نراها تقف أمامنا، بملامحها الجسدية و هيأتها الخارجية ، عن طريق الحركة و الحوار." وإذا كان الكاتب لا يستطيع-كما في القصّة و الرواية-أن يحلل الشخصية فإنّه يتيح لنا المجال لفهم نوازعها، من خلال سلوكها على المسرح، و حوارها مع الآخرين، أو مناجاتها، ونراه يضعها في مواقف تساعد على كشف سماتها".[3]

(1)- محمد زكي العشماوي:دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دط ،دار الشروق ،1994،ص43.

(2)- رشاد رشدي :فن كتابة المسرحية، دط ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998،ص41.

(3)- أنطونيوس بطرس : الأدب تعريفه أنواعه و مذاهبه ،دط،المؤسسة الحديثة للكتاب ،طرابلس/ لبنان 2005،ص 193.

إذن الشخصية في الرواية و القصة، شخصية افتراضية يتخيلها القارئ كما يشاء، بينما الشخصية المسرحية شخصية حية ماثلة أمامنا.

إنّ أهم ما يميز المسرح عن غيره من الآداب هو اعتماده على الصراع، حيث يعد حجر الأساس في البناء المسرحي، فهو منبع التشويق و الترقب و مقياس جودة النص حيث يبرز كفاءة المؤلف أو إخفاقه في تشكيل نصه الدرامي و إظهار قيمته الفنية. فهو الذي يجعل الأحداث التي تقوم بها شخصياتها مثيرة ،و لقد تغير تناول بقية عناصر التأليف المسرحي، فجرت تعديلات كثيرة على بناء الشخصية و ثار الكتاب على الحبكة، و أيّدهم النقاد أحيانا في الثورة عليها، لكن الصراع هو العنصر الوحيد الذي لم يتغير و لم تتبدل مظاهره.[1]

ويعد الحوار أبرز أداة فنية تميز المسرح عن غيره من الفنون الأخرى فبواسطته تتواصل الشخصيات، وتبدو لنا سماتها، و يبرز لنا الصراع، و تتجسد الأحداث، فالكاتب المسرحي يعتمده دعامة لبناء نصه وأسلوبا في التعبير الدرامي في حين يمكن لأنواع أدبية أخرى شعرية و نثرية كالقصيدة والقصة و الرواية أن تستغني عنه أو تعتمد عنه اعتمادا متفاوتا حسب الحاجة إليه، إلا أنّها لا تضاهي المسرح في كثافته.

فالقّصة مثلا توظف وسائل فنية لعرض أحداثها من سرد ووصف و تعليق بينما الكاتب المسرحي يعتمد على الحوار كعمود فقري للنص ككل.

و نظرا لهذه السمات التي يتميز بها المسرح كان من "أكثر فنون الأدب استعصاءً على كاتبه، وأشدّها حاجة إلى مهارة فنية خاصة تستطيع أن تؤلف بين عناصر هذا الفن المتشعبة من قصة وممثل و مسرح و جمهور و حوار، و أن تخضع في غير افتعال لقيود المسرح و التزاماته، و أن تتعاون كل هذه العناصر في غير تضارب أو تنافر حتى يصل الكاتب إلى عمل فني متكامل ومتناغم".[2]

"فالعمل المسرحي يجمع المؤلف و الأديب و الشاعر و الناقد و الموسيقي و الرسام و الفنان".[3]

ويشترك هذا العمل الإبداعي-المسرح- مع جملة من الفنون الأخرى كالنحت و الرسم الموسيقى والعمارة... إلخ بتعبيرهم عن حس فني أو قضية فكرية أو إنسانية غير أنّهم ينضوون تحت لوائه فنجده

(1)-ينظر، فرحان بلبل : النص المسرحي الكلمة و الفعل، ص 61.

(2)-محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي و الأدب المقارن ،ص 41.

(3)- هند قواس : المدخل إلى المسرح العربي، د ط، دار الكتاب اللبناني، بيروت /لبنان، 1981،ص 17.

قائدهم و سيدهم ،و لك أن تلمس ذلك في مشاهدتك لمسرحية ما ،حيث نراها توظف جملة من التقنيات الفنية من عمارة و موسيقى... إلخ. غير أنّ الأثر الذي يحدثه في نفوس متلقيه قد يكون أعظم أثرًا وأجلّ من باقي الفنون الأخرى لتعدد وسائله و لما يحمله من سمات خاصة تميزه.

"حيث نجده ينفرد من بين كل الفنون الجميلة بكونه يتمتع بوجود مزدوج فهو فن زماني(بما أنّه يتضمن كلاما) و فن مكاني(مادام يتطلب حيزا من المكان ليتم تبليغه) وهو يختلف عن الفنون المكانية الخالصة-كالرسم و النحت مثلا- الّتي تقتصر في تبليغها عن عنصر المكان ،كما تختلف عن الفنون الزمنية المحضة – شأن الموسيقى و الشعر- التي تكتفي في إيصالها بعنصر الزمان فقط ".[1] فالنصوص الموسيقية رغم استنادها لنصوص مكتوبة إلاّ أنّه لا يمكن الاكتفاء بقراءتها و تذوقها مثل النص المسرحي.

والفرق كذلك بين المسرح و بقية الفنون أنّها إبداعات اكتملت لحظة الانتهاء من إنجازها، أمّا المسرحية فيضيف إليها كل زمن أو حتى مخرج أو ممثل تغيرا، فتبدو كل مرة مختلفة عن السابق. فاللوحة الفنية تكتمل بانتهاء الفنان منها و تحتفظ بقيمتها الجمالية بذاتها ،بينما النص المسرحي يحتاج إلى عرض.

إذن المسرح يشمل مجموعة من الفنون كالموسيقى و الرقص و الغناء و العمارة و الرسم و التصوير و الشعر لذا "فإنّ الخطاب المسرحي لا يمكن تحديده كجنس أدبي فقط، لأنه يوجد في نقطة تقاطع بين مجموعتين من الأنواع الفنية: مجموعة الفنون الأدبية، ومجموعة فنون الفرجة".[2] هذه الازدواجية تتجسد في ثنائيتي النص و العرض، و هي أبرز سمة تميزه و تجعله ينفرد عن غيره. فما المقصود بالنص و العرض ؟ و ما هي أبرز خصائصهما؟

لاشكّ أن المسرح من أرقى الفنون الأدبية الأدائية التي تجمع بين ثنائيتي النص والعرض ،حيث يتمتع كل منهما بخصائص تميزه عن الآخر:

النّص الدّرامي:

هو النّص المعد للتجسيد على خشبة المسرح "والمبني على أساس التقاليد والأعراف الدّرامية المتعارف عليها وهو يسبق النّص المسرحي ثم يصاحبه بعد بداية العرض، وهو على ذلك مجرد مشروع عرض

(1)- محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية،ط1، منشورات دار الأمان، الرباط/المغرب، 2006،ص11.

(2)- حسن يوسفي: قراءة النص المسرحي -دراسة في مسرحية شهرزاد_ دط، مكتبة عالم الفكر ،الكويت، 1995، ص 8.

مسرحي أو هو في حالته هذه مثله مثل أي رواية أو قصة نستطيع قراءته مكتوبا بخط اليد، أو مطبوعا كما أن حواره وإرشاداته بمثابة حوار الرواية ووصفها".[1] يمكن للمخرج ترجمته إلى عرض مشاهد.

إذن النّص الدرامي كتابة فنية إبداعية تسعى إلى التميز على خشبة المسرح ،لذا يجب عدم إغفال إمكانية تحققه المشهدي.

النّص المسرحي المعروض:

هو تحول النّص الدرامي المكتوب إلى عرض سمعي بصري ،بتجسيده على خشبة المسرح من خلال تعاون فريق العمل من مخرج وممثلين ،مصممي المناظر والملابس والإضاءة....وغيرهم.

وهو كذلك رسالة موجهة قصديًا، بهدف إجراء التواصل من خلال إنتاج معنى وخبرة جمالية، إلاّ أنّها تنتج بواسطة عدة قنوات: موسيقى، حركة...إلخ بالإضافة إلى الأنساق اللغوية.[2]

يبرز التعريفان السابقان أهمّ ملامح النّص والعرض ونقاط الاختلاف بينهما من حيث شروط إنتاج كل منهما، و الوسائل الّتي يوظفانها، وطريقة تلقيهما.

2- خصائص النص والعرض:

لكل من النّص والعرض خصائص تميزه عن الآخر، والتي يمكن أن نستعرضها فيما يلي:

- النّص الدرامي يوظف علامات لغوية لفظية تشكل المادة التعبيرية لنّصه، بينما العرض يعتمد على ما هو لغوي وغير لغوي لتحقيق التواصل مع المتلقي.
- "مادة النّص الدرامي سيميائية متجانسة (سمعية في الأغلب)بينما العرض في حقيقته نسق غير متجانس من العلامات، تختلف من حيث مادتها وطبيعتها وقواعد تركيبها ولا تشكل العلامات اللفظية/ اللسانية في هذا النسق سوى مكون من مكوناته".[3]
- يوضح الجدول التالي "لكوفزان" أنساق العلامات السمعية والبصرية التي تتواجد بالعرض المسرحي من خلال تصنيفه لنظم علامات المسرح. [4]
-

(1)- شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، ط1،دار فلور للنشر، 2001، ص 2.

(2)- ينظر، أكرم يوسف: الفضاء المسرحي-دراسة سيميائية-ص90.

(3)- محمد التهامي العماري : مدخل لقراءة الفرجة المسرحية ، ص22.

(4)- إلين أستون وجورج سافونا : المسرح والعلامات، ترجمة سباعي السيد، د ط، مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1996،ص148.

1- الكلمة 2- النغمة	النص المنطوق	المثل	الزمان	علامات سمعية (الممثل)
3- المحاكاة 4- الإيماء 5- الحركة	تعبير الجسد		الزمان والمكان	علامات بصرية (الممثل)
6- المكياج 7- تصفيف الشعر 8- الملابس	مظهر الممثل الخارجي		المكان	
9- الإكسسوار 10- المناظر 11- الإضاءة	شكل خشبة المسرح	ما هو خارج المثل	المكان والزمان	علامات بصرية (خارج الممثل)
12- الموسيقى 13- المؤثرات الصوتية	الأصوات غير اللفظية		الزمان	علامات سمعية (خارج الممثل)

إنّ هذا التصنيف يبرز ثماني علامات سمعية وبصرية مختلفة ترتبط بالممثل باعتباره محورا لبثّ العلامات، بالإضافة إلى خمسة أنواع للعلامات السمعية البصرية، التي تنتجها أنظمة أخرى غير الممثل ،إلا أنّ العرض قد يستعمل علامات أخرى تنتمي إلى قنوات إدراكية أخرى كالشم واللمس والذوق.

فهناك بعض العروض المسرحية تعتمد البخور كعلامة شمية للتعبير عن أجواء روحانية معينة ،بغية دغدغة مشاعر المشاهد وشدّ انتباهه، مما يساعده على التخيل والاندماج مع الشخصيات.

وقد أدّى الفصل بين الممثل والمتفرج في الممارسة المسرحية الغربية إلى إقصاء العلامات اللمسية، وكذا الذوقية، غير أن بعض اتجاهات المسرح الطليعي في النصف الثاني في القرن العشرين، مالت إلى تحطيم الحدود بين أقطاب التواصل المسرحي، والصهر بين الممثلين والمتفرجين في فضاء واحد، بحيث يتمكن من أن يلمس بعضهم بعضا، ومقاسمتهم المأكولات مع بعضهم، فتندمج بذلك العلامات اللمسية والذوقية في التواصل المسرحي.[1]

*المسرح الطليعي: هو تيار يقوم على كسر الأعراف المسرحية ويمهد لمنظور جديد.

(1)- ينظر، محمد التهامي العماري : مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 126_127.

- تتم قراءة النّص الدرامي بشكل خطي ،حيث يمكن للقارئ أن يقرأ الفقرة، ثم يكرر قراءتها من جديد، أو أن يعود إلى ما قبلها أو ما بعدها والموازنة بين الفقرات في أيّ زمان أو مكان شاء، بينما العرض فتكون قراءته تزامنية، فلا فاصل زمني طويل بين البث المسرحي والمتلقي فالأقوال والأفعال تأتي متتابعة، لذلك نجد "القارئ للنص لن تفوته أيّة علامة لأنّ فهمه يرتبط بفك رموز كل علامة من العلامات أمّا المتفرج فيجد نفسه أمام وابل من العلامات السمعية، البصرية... وهذا يجعله يتغاضى عن العديد من العلامات اللغوية".[1]

إذن هناك اختلاف في طريقة تلقي كل من النّصين.

- يكتسب النّص الدرامي صفة الثبات بعد تأليفه وعرضه، بينما العرض فهو دائم التغير بتغير الممثلين والمخرجين، وحتى بتغير الزمان والمكان.
- يخضع النّص الدرامي لهيمنة المؤلف بينما العرض يتدخل فيه المؤلف والمخرج، صانع الديكور، والسينوغرافي، والممثلين، ومصمم الأزياء ويقدّم للجمهور. مما يجعل عناصر الإبداع متعددة في تشكيل فنياته، لذا يعد "العرض المسرحي فن جماهيري شعبي ينفتح على العامة والأدبيين، أمّا القراءة فهي فن الخاصة ونشاط فردي".[2]
- النّص الدرامي يطلق العنان لخيال القارئ المبدع في تخيل عالم النص المسرحي فهو قابل لأن يكون موضوعا لقراءة لا نهائية، فالشخصية الورقية في تحديد ملامحها تخضع لخيال القارئ. بينما العرض يفرض حدودا لخيال المتلقي حيث يراها حية حاضرة أمامه بكل مواصفاتها.
- يرتبط النّص الدرامي بالخشبة، ومن ثم فهو لا يأخذ دلالته إلاّ حين يندمج في العرض، وهي مسألة تمليها طبيعته الداخلية، ولاسيما أنّه يتخذ شكل حوارات موزعة بين أدوار متعددة، وأنّ دلالته لا تكتمل إلاّ داخل المقام التلفظي الذي يختاره له المخرج، ولعلّ هذا ما يجعل النص الواحد يمكن أن يكون أساسا لعروض عديدة ومتباينة حسب الدلالة التي يمنحها إيّاه هذا المخرج أو ذاك.[3]

(1)- عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي- في ضوء النظرية التداولية- ط1، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، 2003، ص46.

(2)- جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، ط1 ،هلا للنشر والتوزيع، الجيزة/ مصر، 2000، ص59.

(3)- ينظر، محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص21.

- النّص الدرامي من أكثر عناصر العرض المسرحي قابلية للتخلف عن مواكبة زمن العرض فمن السهل التجديد في أسلوب التمثيل والإخراج، وبناء العرض المسرحي... لكن تجديد كتابة النصوص المسرحية يحتاج لاستيعاب الجوهر الفكري للمجتمع وإلى إدراك فلسفته، وإلى التمييز بين ما هو أساسي فيه وما هو ثانوي.[1]

انطلاقا مما سبق نستنتج أن لكل من النص والعرض خصائص وسمات تميز كلا منهما عن الآخر.

فما العلاقة بينهما ؟

وهل يمكن الاستغناء عن أحدهما في العمل المسرحي ؟.

3-الجدلية بين النص و العرض:

إنّ أوّل ما يكشف عنه فن المسرح من تناقض جدلي هو الثنائية نص/عرض. فهو دونا عن غيره من الفنون الإبداعية الأخرى يتسم بخاصية الازدواجية بين النص المكتوب(نص المؤلف)والعرض المسرحي(نص المخرج).

" فقيام الخطاب المسرحي على ثنائية أساسية نص-عرض هي التي تجعلنا نعتبر وضعه الأجناسي وضعا إشكاليا. فالطرف الأول من هذه الثنائية يجعله فنا يقترب من بعض الأجناس الأدبية الأخرى، والطرف الثاني يجعله جزء لا يتجزأ مما يسمى فنون الفرجة."[2]

و لقد أثارت هذه القضية جدلا حادا بين النقاد و المسرحيين و تعددت آراؤهم حول ذلك ،ففريق منهم راح يمجد النص و يعطيه الأولوية في الممارسة المسرحية، ويعود ذلك للعصر اليوناني حيث أن الشعراء هم الذين اشتغلوا في المسرح و فضّلوا عن الممثلين، و عدّوا المسرح جنسا أدبيا لا يشكل العرض فيه سوى عنصرا من عناصره، مهمته ترجمة ما هو مكتوب. و أول ما نستدل به في هذا الشأن رأي أول منظر للفن المسرحي أرسطو في كتابه فن الشعر يقول "ومع أن المشاهد ذات تأثير كبير إلاّ أنّها أبعد الأجزاء عن الفن، إذ من الممكن أن نلمس تأثير المأساة بلا تمثيل و لا ممثلين، ثم إنّ جمال المشاهد يعتمد على فن المهندس أكثر من اعتماده على فن الشّاعر".[3]

---

(1)-ينظر، فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، ص 124.

(2)- محمد فراح : الخطاب المسرحي و إشكالية التلقي – نماذج و تصورات في قراءة الخطاب المسرحي –ط1،مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء/المغرب ،2006،ص 16.

(3)- أرسطو: فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، ط1، هلا للنشر و التوزيع، مصر،1999،ص51.

إنّ معالجة أرسطو للمسائل الجوهرية التي تخص المسرح كان أساسها النص، و ذلك بالأخص من خلال مسرحيات سوفو كليس، حيث حاول أن يبرز ما يميز المسرحي عامة، والتراجيديا خاصة عن فنون التعبير. فوضح أهداف التراجيديا وأسسها و مكوناتها و شروط تحققها الفكرية و الجمالية بالتركيز على النص.

و على مرّ العصور راح طائفة من الفلاسفة أمثال أوغست كونت و بعض الشعراء أمثال ملارميه يشيدون بالنص ، و يغلبونه عن العرض و حججهم في ذلك هي : [1]

- أنّ النص يتضمن جوهر العمل المسرحي (أي فكر الكاتب و الفلسفة).
- تلقي النص الدرامي قائم على القراءة التي هي عملية ذهنية عمادها التفكير و التأمل بينما العرض قائم على الحواس و القراءة في نظرهم أسمى.
- القراءة كافية لإمتاع فكر الإنسان المثقف الجامح بخياله و إبراز قيمة العمل الأدبية.

هذا الرأي يشير إلى سطحية العرض كونه يخاطب الحس، ويبعد المتفرج عن الجوانب الجمالية ويعزز دور النص في عملية التلقي .

وعلى امتداد تاريخ المسرح كانت تطرح مسألة إبراز الأولوية التي يكتسبها النّص الدرامي أو النّص المسرحي. "ففي المسرح الكلاسيكي القديم (وكذلك في مسرح ألفرد دوموسيه و راسين و كورني و برنارشو كانت تعطى للنص الدرامي أهمية قصوى". [2]

وقد غالى البعض في موقفهم حين اعتبروا أنّ النص المسرحي الجيد يمكن أن يتخلى عن العرض والتجسيد على الخشبة. فخيال القارئ بالإضافة إلى الحوار و الإرشادات المصورة للمكان و الزمان و أوصاف الشخصيات و الحركة تغني عن عرضه و رأوا في خلود بعض المسرحيات دعما لحججهم كمؤلفات سوفوكليس، شكسبير...إلخ.

في حين رأى بعضهم"أنّ النص المسرحي متكافئ دلاليا مع نص العرض و أنّ الشكل المتغير (النبرات، الأصوات) ". [3]

(1)- ينظر،محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 13_14.

(2)- أكرم يوسف : الفضاء المسرحي- دراسة سيميائية – ص 56.

(3)- عمر بلخير : تحليل الخطاب المسرحي _في ضوء النظرية التداولية_ص43.

وقد أدّى تثمين دور المؤلف و عمله في الممارسة المسرحية إلى ظهور تيار معاد له ،حيث تبنى العديد من المهتمين بالمسرح هذا الرأي و أشادوا بأفضلية التعبير الشفوي و أولويته و عدّوا الكلام أسبق من الكتابة ،حيث برز ذلك عند مجموعة من المسرحيين و المخرجين أمثال آرتو ، أبيا، جوردن كريج.. إلخ. الذين قللوا من قيمة النص الدرامي في العمل المسرحي، وأعطوا الرّيادة للعرض الذي تتجلى فيه الاحتفالية الجماعية التي تتم أمام الجمهور.

" و يذهب هؤلاء إلى أنّ ما يحقق للمسرح أصالته و خصوصيته هو العرض. أمّا النّص الدرامي فلا يعدّ في نظرهم —سوى عنصر من عناصر العرض الأخرى، إن لم يكن أقلها شأنا _و قد بلغت استهانتهم بالنّص إلى الدعوة إلى إقصائه من المسرح، و تأسيس مسرح قائم على الفضاء و على إمكانات الجسد التعبيرية ".[1]

حيث اتّجه كل من كريج و آبيا إلى العرض في محاولة تحرير القدرات السحرية الميتافيزيقية الكامنة في الفراغ المسرحي و في جسم الممثل .

فكريج يرى أنّ المسرح ينحصر في إتاحة الرؤية و العرض المسرحي المثالي هو الذي لا يعتمد على النص المسرحي إلاّ في حدود قدرته على الإيحاء بمعنى عام، وبإحساس عام، ثم يترجمها بأقل الكلمات ليصل إلى قمة التجريد .وفي تصوره للعرض المسرحي يقول (إنّ مسرح المستقبل سيكون مسرح رؤى، لا مسرح طقوس، لا مسرح أقوال...).[2]

أمّا آرتو ففي مراحل اجتهاده الأخيرة تخلى عن احترامه للنص المسرحي حتى أنّه دعا إلى استبعاده حيث يقول :(أفعل بالنص ما يحلو لي، النص على المسرح شيء مسكين دائما، لذا أؤديه بالصراخ و الالتواءات و هي ذات معنى بالطبع... إنني أبادر إلى القول بصراحة أنّ أي مسرح يخضع الإخراج فيه لسيطرة الكلمة هو مسرح أحمق ،مسرح مجانين، مسرح قواعد اللغة ،مسرح بقالة، مسرح لا شعري...) [3].

بينما غروتوفسكي تارة يعد النّص جزءًا من العرض و تارة أخرى يلغيه كليا حيث يقول: (إنّ الالتزام بنص المؤلف و أفكاره هو هدف من أهداف المسرح التقليدي و نحن على العكس من

(1)- محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 14.

(2)-ينظر، سعد أردش : المخرج في المسرح المعاصر ، دط ،عالم المعرفة ،الكويت ،1998 ،ص 71_ 72_73.

(3)- ينظر، المرجع نفسه،ص185_186.

ذلك...نعتقد في قيمة المسرح الذي سماه بعضهم المسرح المستقل أنّ النص بالنسبة إلينا مجرد عنصر من عناصر العرض و مع ذلك فهو ليس أقل أهمية).[1]

وفي تنظيره لمسرحه الفقير يقرّ بأنّه "ينبغي أن يستغني المسرح عن العناصر الزائدة، فالعملية المسرحية يمكن أن تستغني عن الأزياء و الموسيقى ،بل يمكن أن تحيا بدون نص مسرحي".[2]

يتضح لنا ممّا سبق أن مجمل هاته الآراء أغفلت جانب النص إلى حد بعيد،في حين جعلت العرض المسرحي يحتل الرّيادة، سواء أكان التركيز على الموسيقى أو الإضاءة، أو إيحاءات الجسد.

إنّ الموقف الذي يضع النص الأدبي أفضل من العرض أو يجعله مماثلا له "قد يكون مجرد وهم فمجموع العلامات البصرية و المسموعة و الموسيقية التي يخلقها المخرج و مصمم الديكور والممثلون، تشكل معنى ما أو نخبة من المعاني التي تتخطى النص في مجمله".[3]

كما أن قراءتنا للنص المعد للتمثيل لا يمكننا التعامل معه دون صورته الإخراجية حيث أنه من الصعب التفاعل مع النص الدرامي دون أن يكون له تصور قبلي عن التمسرح.

و بالمقابل إنّ إلغاء النص أو تهميشه كعنصر فعّال في العرض يحول حتمًا إلى بهتان العمل المسرحي أو حتى فشله ،فلا وجود للمسرح دون نص يحتضن فكر ورؤى مبدعه."لذا يصعب تصور عرض بدون نص، حتى و لو غاب الكلام فيه كليًا فالمايم*- إذا اعتبرناه مسرحًا- حيث تهيمن عن الحركة و الإيماء، لا يمكن تصوره بدون نص سابق عليه كون المتفرج يقوم بترجمة ما يرى من خطابات بصرية إلى لغة منطوقة فيعبر الكلام /مباشرة من الإرشادات المسرحية إلى ذهن المتفرج عن طريق الإخراج دونما حاجة إلى المرور عبر الممثل".[4]

إذن و بناء على ما سبق يتضح لنا أنّ المسرح قائم على ثنائية النّص و العرض ،فهو نتاج أدبي و عرض في آن واحد.

---

(1)- ينظر،سعد أردش : المخرج في المسرح المعاصر ،ص 222.

(2)- جيزي جروتفسكي: نحو مسرح فقير،ترجمة:كمال ندى ،دط، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد/ العراق ،1986، ص21_22.

(3)- آن أوبرسفلد : قراءة المسرح، ترجمة:مي تلمساني، ترجمة: مي تلمساني، دط، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 1982، ص20.

*المايم:هو نوع من فن التمثيل الصامت المؤدى على خشبة المسرح،يعتمد أساسا على الحركة الإيحائية للجسم.

(4)- محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص22.

أماجاك كوبو فقد أراد أن يعيد التوازن بين شطري العملية الإبداعية ،الكاتب الشاعر و المخرج الشاعر، بعد أن اختل الميزان بفعل شطحات كريج و أبيا.فهو يرى أنّه يجب على المخرج أن يكتشف روح الوحدة الأساسية للدراما و أن يجسد إيقاعها في عمله...ويجب أن يكون أمينا متواضعا، و ناضجا و حساسا، إنّ عليه أن يقرأ النص و يحس إيحاءاته و أن يملكه تماما.(1)

نرى أن كوبو أعلى من دور النص وأعطاه الأولوية في الممارسة المسرحية، كما طالب المخرج بترجمة النص والمحافظة على أفكاره، مما جعل البعض يتهمونه بأنّه صاحب اتجاه أدبي .

ولعلّ الجدل القائم بين النص و العرض قد يكون سببه العلامات السيميائية التي يستخدمها كل واحد منهما و قد عبر جيري فيلتروسكى **j.velrusky** عن هذا التناقض بقوله: "إنّ التوتر الجدلي القائم بين النص الدرامي و النص المسرحي يرتكز أساسا على قاعدة العلاقة بين المركبات السمعية/ الصوتية ..وبين المصادر الصوتية المستعملة بواسطة الممثل إذ أنّ الأولى في الحقيقة هي جزء لا يتجزأ من الثانية".(2)

فإذا كان الخطاب المسرحي يتشكل من النص المكتوب و النص المعروض فإنّ ثمة علاقة متضمنة بينهما مادام النص الأول يتوق إلى أن يتمثل في الذهن على شكل عرض متخيل و بدون هذه الميزة لا يمكن للنص المسرحي أن يكون أكثر من تراكم للدلائل اللغوية و غير اللغوية كما أن هذا التمثل لا يمكن أن يتصور إلاّ إذا افترضنا أن هناك بنية معرفية تفترض وجود قواعد و أسس للمقابلة بين النص الدرامي و بين الطريقة المتخيلة لإمكانية عرضه.(3)

إذن العلاقة بين النص و العرض علاقة جدلية ارتباطية، يتحول فيها النص من نظام مكتوب إلى نظام مرئي مسموع، يمكن لنّصه المكتوب أن نمسرحه بخيالنا و لكن جماليته و اكتمال صورته الفنية لا تتم إلا بالعرض في إطار احتفالي. فالمسرح فسيفساء متجانسة لا يمكن في أي حال من الأحوال إهمال جانب منها، سواءً أكان النص أو العرض، لأن التحيز لعنصر على حساب الآخر يحول دون أداء عمل مسرحي متميز.

---

(1)- ينظر، سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر،ص90.

(2)- أكرم يوسف: الفضاء المسرحي -دراسة سيميائية_، ص 58.

(3)-ينظر، محمد فراح : الخطاب المسرحي و إشكالية التلقي، ص21_22.

ثانيا: سيمياء المسرح

شهدت النظريات النقدية الحديثة قفزات نوعية نتيجة تقدم الدراسات اللغوية والأدبية والفلسفية ونحوها، الأمر الذي انعكس على تنوع قراءة ودراسة الأعمال الإبداعية من منظورات نقدية متعددة، والتي أرادت أن تسبر أغوارها، وتستجلي كنهها، وتكشف سر بهائها، محاولة تحريرها من المناهج السياقية التي كبلتها وحصرت آفاقها.

ويعد المنهج السيميائي من أبرز المناهج النقدية التي عكفت على دراسة مختلف الأنساق العلاماتية ووظائفها في المجتمعات ،فولجت بذلك أبواب الآداب والفنون من بابها الواسع. وبما أنّ المسرح لوحة فنية وأدبية زاخرة بالأنظمة المتنوعة الثابتة والمتحولة نتيجة ازدواجيته بين النص والعرض باتت مجالا خصبا للدراسات السيميائية التي تبلورت في اتجاه جديد سمي بسيمياء المسرح، وقبل التطرق له ، وجب علينا البدء بعرض مفهوم السيمياء.

1- تعريف المصطلح وتاريخه :

تعد السيميائية من المصطلحات البارزة التي تتردد في مجالات علمية وأدبية متعددة، وبالرغم من أنّ الكثيرين حاولوا تقريب مفهومها، وضبط تصوراتها ورؤاها ،إلا أنّها ظلتّ تشكو عدم القدرة في تحديد توجهاتها لشموليتها وتنوع مجالاتها، وإن بدا لنا أنّها تدور في فلك مشترك، يسمو لهدف واحد، وهو دراسة العلامات داخل الحياة الاجتماعية ،إلاّ أنّ دروبها متعددة وطرق معالجتها مختلفة مما أدى إلى"التضخم والتضارب لتشعب المقاربات للعلامة وتداخل أنحاء تأويلها، وقد نتج عن ذلك تداخل مسالك البحث وتشابك مستوياته، و احتشاد كم كبير من المصطلحات المنتظمة في إطارها إلى حد التشبع وربما تداخل بعضها مع بعض، وقد قاد ذلك بدوره إلى التباس مجال درسها وعدم التقيد بحدود واضحة تسيجه وتكسبه قدرا أوفى من الانضباط العلمي "[1].ويعدّ حقل اللّغة والأدب من أوسع فضاءات السيميائية، "فمن بين الأنظمة السيميائية المختلفة يتميز النّظام اللّغوي باعتباره قادرا

(1)- محمد الناصر العجيمي : موقع السيميائيات من مناهج البحث العربي الحديث، مجلة سيميائيات،ع:2 ،مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران/ الجزائر،2006، ص 24.

على وصف الأنظمة السيميائية الأخرى، ولأنّه النّظام الذي يوفر حصادا أوفر وأثرى على مستوى توليد الدلالة وإمكانيات التأويل . " [1].

أ- المصطلح عند الغربيين :

"إنّ مصطلح السّيميائية موغل في القدم حيث« نجد مصطلح سيموطيقا semiotike في اللّغة الأفلاطونية إلى جانب مصطلح "Grammatik" الذي يعني تعلم القراءة والكتابة، ومندمج مع الفلسفة أو فن التفكير، ويبدو أنّ السيموطيقا اليونانية لم يكن هدفها إلاّ تصنيف علامات الفكر لتوجيهها في منطق فلسفي شامل"[2].

فالسيموطيقا في العصر اليوناني يقترب مفهومها من المنطق الصّوري، ويختفي المصطلح لمدة طويلة و لا نجده إلاّ في دراسة للفيلسوف الإنجليزي جون لوك حيث اعتبره " العلم الذي يهتم بدراسة الطرق والوسائط التي يحصل من خلالها على معرفة نظام الفلسفة والأخلاق، وتوصيل معرفتها، ويكمن هدف هذا العلم في الاهتمام بطبيعة الدّلائل التي يستعملها العقل بغية فهم الأشياء، أو نقل معرفته إلى الآخرين " [3].

من خلال تعريف جون لوك يبدو أنّ تصوّره للسيمياء مشابه لما قدمته الفلسفة الأفلاطونية بتركيزه على العقل وبالتالي المنطق." لكن مدلول المصطلح تغير وأصبح علما منهجيا جديدا لمقاربة النّص وكان ذلك على يد الفيلسوف الأمريكي تشارلز بيرس (1838-1914) الذي له الفضل في تسمية هذا العلم بالسميوطيقا وللساني السويسري فريناند دي سوسير (1857 – 1913) فضل تسمية هذا العلم بالسيمولوجيا " [4].

إذن نحن أمام مصطلحين السيميولوجيا، والسميوطيقا، ويفضل الأوربيون مفردة السيميولوجيا، أمّا الأمريكيون فيفضلون السيموطيقا.

---

(1)- طامر أنوال : المسرح والمناهج النقدية الحداثية- نماذج من المسرح الجزائري والعالمي- دط، القدس العربي، 2011، ص 165.

(2)- عصام خلف كامل : الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، ،دط، دار فرحة للنشر والتوزيع، د ت، ص14.

(3)- ميشال أريفي وآخرون : السيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة : رشيد بن مالك، تقديم :عز الدين مناصرة، منشورات الاختلاف، 2002، ص22.

(4)- محمد خليفاتي : مقاربة سيميائية لنص إلى طغاة العالم لشابي، مجلة دراسات أدبية،ع3، مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعليمية، ،القبة/ الجزائر، جوان 2009، ص115.

وقد ذكر دوسوسير في الفصل الثالث من كتابه علم اللّغة العام تفسيرا لمفهوم السيميولوجيا وذلك في قوله " اللّغة نظام من العلاماتsystem of signs تعبر عن الأفكار ويمكن تشبيه هذا النظام بنظام الكتابة أو الألفباء المستخدمة عند فاقدي السمع والنطق أو الطقوس الرمزية... أو غيرها من الأنظمة، ولكنّه أهمّها جميعا ويمكننا أن نتصور علما موضوع دراسته حياة العلامات في المجتمع حيث هذا العلم يكون جزء من علم النفس الاجتماعي وهو بدوره جزء من علم النفس العام، وسأطلق عليه علم العلامات Sémi log" [1].فدوسوسير تنبأ بوجود هذا العلم وحاول التأصيل له وتحديد موضوعاته، وأكدّ على أنّ علم النفس هو الأب الروحي له كون هذه الدلائل ذات طابع اجتماعي نفسي، وبالتالي تبنى دوسوسير سيكولوجية اجتماعية لتدعيم منحاه السيميولوجي.

بينما بورس " ظلّ طول حياته يحرص على تعميق الدعوى التي فحواها أنّ السيميائيات بوصفها مرادفه للمنطق هي ركيزة المنهج العلمي، ولا غرور أن تصبح الرياضيات والكيمياء، وعلم الفلك، وغيرها من العلوم الأخرى موضوعات السيميائيات " [2].

"ولهذا فإنّ السيميائيات في تصور بورس ليست صنافة جامدة تدرج أنواع العلامات في خانات قارة بشكل نهائي، إنّها على العكس من ذلك ترد كل الأنساق إلى حركية الفعل الإنساني. إنّها تجعل من الإنسان علامة، وتجعل منه صانعا للعلامة" [3].

أي أن بيرس يعتبر أنّ النشاط البشري كلّه نشاط سيميائي، وبالتالي النشاط اللساني كذلك سيميائي لأنه جزء منه ،وقد حاول غريماص تحديد الفارق بين المصطلحين في اللّغة الفرنسية حيث اعتبر السيموطيقا تحيل إلى الفروع أي إلى الجانب العلمي والأبحاث المنجزة حول العلامات اللفظية وغير اللفظية في حين استعمل السيميولوجيا للدلالة على الأصول، أي على الإطار النظري العام لعلم العلامات، وفرق آخرون بين المصطلحين على أساس أنّ السيميولوجيا تدرس العلامات غير اللسانية كقانون السير في تدريس السيموطيقا الأنظمة اللسانية كالنص الأدبي...ولكن التفرقة بين السيميولوجيا أو السيميوطيقا لم تعد قائمة خصوصا بعد أن قررت الجمعية العامة التي تأسست عام 1947 بتبني مصطلح " sémiotique".

(1)- عصام خلف كامل : الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، ، ص17 .

(2)-أحمد يوسف : السيميائيات ومرتكزاتها الابستيمولوجية، مجلة سيميائيات، ص 35 .

(3)- سعيد بنكراد :السيميائية والتأويل _مدخل إلى سيميائيات ش س بورس _، دط،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء /المغرب، ص 28.

وعلى العموم يجمع الدارسون أن السيميولوجيا هي العلم الذي يتناول العلامات ،بالبحث في دلالاتها المختلفة.

المصطلح عند العرب :

ببحثنا عن لفظة سيمياء نجد أن" لفظة السيمياء لها أصل مشترك بين لغات عدة كاشتراكها ما بين اللّغة العربية والسريانية، ويمكن افتراض أصل سام لها، ولوجود جذور الكلمة في المعاجم العربية التأسيسية الأولى أمكن القول أن الأصل للفظة السيمياء عربي، فضلا عن ورودها في القرآن الكريم، وشيوع استخدامها عند العرب القدامى "[1].

ولقد وردت في القرآن الكريم خمس عشرة مرة لفظة "وسم" ومشتقاتها :

كقوله تعالى :"وَبَيْنَهُمَا حِجَابٌ وَ عَلَى الأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلاً بِسِيمَاهُمْ " [2].وقوله كذلك " زُيِنَ لِلْنَاسِ حُبُّ الشَّهَوَاتِ مِنَ النِّسَاءِ والْبَنِين وَالقَنَاطِيرِ المُقَنْطَرَةِ مِن الذَّهَبِ وَالفِّضَّةِ وَالخَيْلِ المسَوَّمَةِ وَالأَنْعَامِ وَالحَرْثِ".[3]

كما"اهتم القدامى من العرب وغير العرب مثل أهل المشرق القديم بهذا الجانب من علوم اللسانيات منذ أكثر من ألفي سنة، رابطين بينه وبين ما أسموه بأسرار الحروف، ويمكن ذكر دراسات عدة للحاتمي والبوني وابن خلدون وابن سينا والفارابي والغزالي والجرجاني والقرطاجني "[4].وبذلك تداولت هذه اللفظة في التراث العربي الإسلامي لدى المتصوفة ونقاد البلاغة والأدب، مناطقة، فلاسفة..... إلخ.

إنّ المساهمة التي قدمها المناطقة والأصوليون والبلاغيون العرب مساهمة مهمة في علم الدلالة انطلاقا من المفاهيم اليونانية.حيث تباينت التقسيمات للدلالة حسب الفرق لأجل استنباط الأحكام، فعند الشافعية هناك المنطوق والمفهوم، أمّا الحنفية فقسموها إلى أربعة أقسام : دلالة العبارة، دلالة الإشارة، دلالة النّص، ودلالة الاقتضاء، كما صنفوها حسب الوضوح والإبهام. كما يمكن إيجاد تلك العلاقة

(1)- محمد سالم سعد الله : مملكة النص (التحليل السيميائي للنقد البلاغي الجرجاني نموذجا) ،ط 1، دار الكتاب العالمي، عمان/ الأردن، 2007، ص08.

(2)- الأعراف، الآية 46.

(3)- آل عمران، الآية 14.

(4)- طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحديثة ، ص166.

الاعتباطية المذكورة لدى دوسوسير ممتدة في دراسات الفخر الرازي. " وهذه الدراسات للنّظام الإشاري في التراث العربي هي دراسة ظلّت في مرحلة التجربة الذاتية للنّص المقدس ولم تتجاوزها "[1].

إذن تعددت مفاهيم السيمياء في التراث العربي القديم حيث ارتبطت بعلوم السحر والطلسمات وبعلم الدلالة وأحيانا نجدها في حقل المنطق والتفسير والتأويل. ولكن السيميائيات القديمة سواء عند العرب أو غيرهم لم تكن واضحة المعالم حتى جاء الروّاد المعاصرون.

أمّا السيمولوجيا بمفهومها الحديث فقد ظهرت عند العرب عن طريق الترجمة والمثاقفة والاطلاع على المؤلفات المنشورة في أوربا، وقد بدأت السيميولوجيا في دول المغرب العربي أولا عن طريق محاضرات الأساتذة منذ الثمانينات في كتب ومقالات تعرف بها في كتب كل من (صلاح فضل، جميل حمدان..... إلخ)،أو عن طريق الترجمة (سعيد بنكراد) .

"ولقد خلق وفود السيميائية على الثقافة العربية اضطرابا أدى إلى قلق الملتقى العربي لمثل هذه النظريات الوافدة ومن ثم انعكس ذلك عليه وأدى به إلى رفضها، أو صعوبة تقبلها ومهاجمتها كما أدى تعدد اتجاهات السيمولوجيا عند نقادنا العرب إلى ثقل المصطلح والحذر في التعامل معه " [2].

كما اختلفت المصطلحات التي أطلقت على هذا العلم، حيث نجد(نجد السيميائيات ،السيميائية الدلائلية ، علم الإشارة، علم العلامات، علم الرموز، السيميولوجيا...إلخ.

"وقد دعا معظم اللسانيين العرب خاصة المغاربة لترجمتها بالسيمياء نظرا لتأصلها في الحقل الدلالي اللغوي العربي التي هي مأخوذة من السمة بمعنى العلامة بينما نجد البعض رفض هذا المصطلح منهم الدكتور صلاح فضل وتبعه في ذلك الدكتور الغذامي وفضّلا الاسم الأجنبي السيميولوجيا "[3].

2- سيمياء المسرح والتأسيس :

كانت الدراما في معظم المعاهد الأكاديمية تدرس كفرع من فروع الأدب ،باعتبارها أدبا دراميا ومن ثم فهي معزولة عن العملية المسرحية...إنّ خطأ هذه المداخل كان عقبة في وجه تقدم الدراسات المسرحية مادامت لا تتأمل الدراما في سياقها المسرحي،لأنّ عملا ما لا يوجد فقط للقراءة وإنّما

(1)- طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحديثة،ص166.

(2)- عصام خلف : الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، ص 24.

(3)- المرجع نفسه، ص 23 .

للمشاهدة أيضا واختبار مسرحية ما من حيث سماتها الأدبية وحدها يتجاهل وظيفتها الأساسية كمسودة للإخراج وكحدث مسرحي لابّد من تجسيده في مستويين هما الزمان والمكان.[1]

فتلك الدراسات النقدية أدبية معيارية قاصرة عن الإلمام بحقيقة العمل المسرحي الذي يتجلى في النص و العرض معا وما يتضمناه من مكونات سمعية وبصرية وشمية.... إلخ ،وبمجرد تحرر الدراما من قيود النقد الأدبي التقليدي بدأت مجالات دراستها تتسع آفاقها وتتعدد رؤاها. وبالرغم من أنّ السّيمياء اقتحمت فضاءات متعددة في شتى أصناف العلوم الإنسانية خاصة الشعر ،الرواية والأساطير...،إلا أن المسرح كان الأقل حظا رغم غناه بالمواد السيميائية المتنوعة.

فالطبيعة المزدوجة لخطابه بين النّص المكتوب ونص المخرج خلقت إشكالية وخصوصا في تطبيقاته المسرحية وعملية الانتقال من النص إلى العرض وما ينتج عنه من مفارقات وهذه المشكلة تتعلق أيضا بالفضاء الخاص بالنص المكتوب والفضاء الخاص بالعرض المسرحي والتساؤل ما يزال قائما حتى اليوم ولم يحسم بعد، فيما إذا كان هذان النوعان ينتميان إلى حقل الاستقصاء نفسه و هل للنص المسرحي صلة منطقية بسيمياء العرض المسرحي؟، وفيما لو كان من الممكن اعتبار سيمياء المسرح والدراما مشروعا واحدا متكاملا أوهما فرعان منفصلان تماما [2].

ولعلّ من أبرز المشاكل التي عرقلت سيمياء المسرح في بداياتها ،اللّغة الغامضة التي صيغت بها وأسلوبها المجرد، مما جعل فهمها يصعب على القارئ العادي .

كما أنّ غنى المسرح بالأنساق المتعددة والمتنوعة أدى إلى تشعب دراسته ، فالنص المسرحي يجعل القارئ يجول في فضاءات رحبة وآفاق شاسعة من الدلالة والتأويل، ويتوجب عليه ألا يقتصر تركيزه على النّص فقط، بل أن يأخذ بعين الاعتبار إمكانية عرضه ،حيث تتحول الشخصية من ورقية إلى حقيقية ماثلة أمامنا.

تصدرت مقالة لكاوزان بعنوان سيميولوجيا المسرح ثلاثة وعشرون قرنا أم اثنتان وعشرون سنة إشارة إلى إمكانية القيام بتحقيب لسيميولوجيا المسرح ،وعلى هذا الأساس تمت الإشارة إلى أفلاطون وملاحظاته المتعلقة بالعلامة اللغوية وفن الشعر لأرسطو الذي ميز بين عمل الشاعر وعمل الممثل والرواقيين الذين يعتبرون من أوائل منظري العلامات والقديس أوغسطين الذي اقترنت عنده نظرية

(1)- ينظر،آن أوبرسفلد: قراءة المسرح، ترجمة: مي تلمساني ،ص12.

(2)-ينظر، أكرم يوسف :الفضاء المسرحي – دراسة سيميائية– ص20.

العلامة بالموضوع المسرحي، وفي أواخر القرن التاسع عشر ظهرت تلميحات شحيحة جدا إلى المسرح في كتاب دروس في اللسانيات العامة لدوسوسير وقد كان بورس معجبا بالفن المسرحي ولكن رغم إشارته لذلك في فكره السيميائي فإنّ هذه الإشارات تندرج في إطار السيميائيات والمسرح.[1]

ويرجع الفضل في ظهور سيميائيات المسرح إلى مدرسة براغ من خلال الدراستين اللتين قدمهما كل من أوتاكارزيش وجويان موكاروفسكي. حيث قام أعضاء مدرسة براغ بتطبيق منهج سيميوطيقي على بعض الأشكال الفنية من المسرح،كما اهتموا بسميوطيقا النص والعرض معا والعلاقات بين الاثنين.

ولقد كان لتلك الدراستين دور كبير في طرح الأسس التي ينبني عليها أغنى متن لنظرية درامية ومسرحية معاصرة، أخرجت الشعرية الدرامية من ميدان النقد الأدبي الذي ألحقت به منذ أن كتب أرسطو (فن الشعر) ولسنوات عديدة، تم تطبيق تعريف سوسور للعلامة من قبل موكارفسكي (النص /الدال / والموضوع الجمالي / المدلول)ثم تولى بيتربوغاتير مهمة تخطيط المبادئ الأولية (التسويم المسرحي) وكان لدراسته في المسرح الشعبي أثرها الهام..... ثم عبر جيري فلترويسكي عن أهمية عملية السميأة المسرحية أي إخضاع الموضوع لعلم السيمياء... وفيما بعد أشار رولان بارت إلى أنّ المسرح هو مرسل كثيف لعدد كبير من العلامات تعمل معا بانتظام مرن وبهذا الشكل يكون فن المسرح موضوعا خصبا للدراسة السيميائية [2].

أمّا عند العرب فنبيلة إبراهيم وسامية أسعد ،كانتا من الأوائل الذين اهتموا بسيميائيات المسرح بنشرهما لمقالات تعرف بها.

ولم يقتصر الأمر عند العرب على المقالات المنشورة هنا وهناك فقد تعدى ذلك إلى نشر كتب مترجمة أو موضوعات تتعلق بسيميولوجيا المسرح ككتاب حقول سيميائية من إعداد وترجمة محمد التهامي العماري، سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض لهاني أبو الحسن سلاّم.

3- مجالاتها وتطبيقاتها :

(1)- ينظر، أحمد بلخيري: سيميائيات المسرح، مطبعة النجاح الجديدة،ط1 ،الدار البيضاء/ المغرب ، 2010 ،ص 27.

(2)-ينظر، أكرم يوسف :الفضاء المسرحي - دراسة سيميائية- ص16.

بإمكان السيميائية كمنهج بحث أن تقوم بتحليل العمل المسرحي نصا وعرضا .فالنص الدرامي سلسلة من الدوال اللفظية التي تحمل جملة من المدلولات، وما هو موجود على خشبة المسرح هو عبارة عن دال يحيل إلى عدة مدلولات ، يتفاعل معها المتلقي أثناء فك شفرات العرض وعلاماته .

" وإن كانت الرسالة المسرحية رسالة معقدة لأن عددا كبيرا من النظم الجمالية تعمل في آن واحد مما يجعل تحليلها مليئا بالإثارة والصعوبة، حيث تعددية مستويات النص (المكان والزمان والأحداث والشخصيات) والتعددية الأكثر عددا لمستويات العرض وعناصره، والقراءة السيميولوجية منوطة بإبراز هذا التعدد، مع أنّ القراءة السيميولوجية لا يمكن أن تكون قراءة نهائية لأن كل قراءة جديدة تبرز شفرات أخرى "[1].

فالمسرح بثنائيته نص وعرض يعد ملتقى لعلامات متعددة منها ما هو سمعي، وبصري، شمي، لمسي.... إلخ. لذا فإن الدراسة السيميائية تكون على مستويين (النص الدرامي _ النص المسرحي المعروض).

أ- على مستوى النص الدرامي :

إنّ النص الدرامي قابل للتحليل مثله مثل أيّ موضوع ذي شفرة لغوية(كالرواية ،القصة... إلخ). فهو يضّم جملة من الدوال اللغوية من حروف وكلمات وجمل و التي تعبر عن عدة مدلولات على القارئ فك شفراتها. غير أنّه يظل خطابا ناقصا ما لم يصل الخشبة حيث تترجم تلك العلامات اللفظية اللغوية إلى علامات سمعية وبصرية.

فهو عملية إنتاجية وفضاء يتواصل فيه مؤلف النص مع قارئه وهذا النص لا يكف عن التفاعل، حيث يفك دوما لغة الاتصال لغة التمثيل أو لغة التعبير ويعيد بناء لغة أخرى ناجمة عن الأعراف الثقافية والاجتماعية والتاريخية ،وبهذه الطريقة نتمكن من قراءة هذا النص عبر مجموعة من التحليلات الأسلوبية التي تتركز على تكويناته الصوتية ووحداته الدلالية، ومركب أحواله المتتالية والموضوعة في مكان مميز وفي تسلسل زماني مكاني وكذلك متتاليات أحداثه المترابطة.[2]فالهدف الأساسي للسيميائيين هو تحديد وفهم الخطاب الدرامي.

(1)- هاني أبو الحسن سلام : سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض -مسرحي شكسبير والحكيم - ط1،دار الوفاء ،مصر ، 2002،ص 07.

(2)-ينظر،أكرم يوسف: الفضاء المسرحي -دراسة سيميائية- ص69.

فالسيميائية تسعى إلى تناول النص الدرامي كجنس أدبي مشابه للرواية أو القصة دون إغفال حقيقة قابليته للعرض لذا سيتم التركيز على إبراز المكونات التي يتشكل منها النص المسرحي والتي يمكن تحديدها فيما يلي :

- الشخصية.
- الحدث ، الصراع.
- الزمان.
- المكان.
- اللغة، الحوار، والإرشادات.

ب- العرض المسرحي :

كانت بنيوية براغ أول من حاولت وضع سيميائية خاصة بالنص المسرحي تخلصه من تبعيته للنص الدرامي، وكان أوتاكارزيش قد رفض بأن يسلم بغلبة آلية للنص الدرامي المكتوب، واعتبر أنه يحتل مكانة في نسق الأنساق الذي يقوم بالتمثيل الدرامي كله في حين خطا "يان موكاروفسكي" خطوة أكثر حسما في كتابه " محاولة تحليل بنيوي لظاهرة الممثل" إذ استفاد من التحاليل البنيوية للانتقال باتجاه سيمياء خاصة بالعرض ولاسيما في تصنيفه مجموعة العلامات الإجمالية من سيمات شارلي شابلن.[1]

حيث وجدت سيمياء المسرح في العرض المسرحي مجالا خصبا في دراستها ،كونه ثري بالأنساق السيميائية المتنوعة التي تنطوي على سلسلة من الرسائل (أصوات وصور والروائح... إلخ)، على المتفرج فك شفراتها حتى يستوعبها ويتذوقها.

فالعرض المسرحي حافل بعدد من الأنساق المتنوعة وعلى مجموعة من الشفرات المشتركة بالنسبة للممثلين والمتفرجين مما يجعله حقلا غنيا للاستقصاء السيميائي. وبذلك يعتمد تحليل العرض على معياريين أساسيين : [2]

حامل العلامة : الممثل والمكان ،فبدونهما لا يقوم العرض.

(1)-ينظر، أكرم يوسف : الفضاء المسرحي- دراسة سيميائية- ص 57.

(2)-ينظر، محمد التهامي العماري:مدخل إلى قراءة الفرجة المسرحية، ص 34_35.

1- طبيعة مادة العلامة: البصرية، السمعية، الشمية..... إلخ، ولكن أشيعها هي البصرية والسمعية التي يمكن أن نصنفها إلى:

- أنساق بصرية مرتبطة بالممثل : الإيماء، حركة الممثل، تعابير الوجه، الماكياج، القناع ،تصفيف الشعر، اللباس.
- أنساق سمعية ترتبط بالممثل : كلام، نبر.
- أنساق بصرية مرتبطة بالمكان: شكل المكان وأبعاده، الديكور، الإكسسوار، الإنارة، الألوان والأشكال.
- أنساق بصرية مرتبطة بالمكان، الموسيقى، المؤثرات الصوتية.

وعلى العموم فإن المقاربة السيميائية للعمل المسرحي تقتضي بعض الخطوات الإجرائية عبرت عنها سامية أسعد فيما يلي: [1]

- "دراسة النص الدرامي باعتباره مجموعة دالة ومنتهية متضمنة لعناصر العرض.
- دراسة العرض المسرحي باعتباره مجموعة دالة أخرى مستقلة، لا يشكل النص فيها سوى عنصر سمعي، وتتفاوت أهميته بحسب نوعية العرض.
- رصد العلاقة بين النص والعرض ومحاولة البحث عن الشفرات التي يتم بمقتضاها الانتقال من الأول إلى الثاني شريطة استثمار نتائج الدراسة الأولى والثانية".

ج- العلامة المسرحية :

يعدّ المسرح بشقيه نص وعرض حقلا لعلامات متعددة سمعية، بصرية، شمية.... إلخ، مما جعله مجالا خصبا للدراسات السيميائية تنظيرا وتطبيقا من خلال رصد العلاقة بين العلامات وتبين ماهيتها وتصنيفها، وكذا كشف مجالات توظيفها في الحياة العملية.

وتتسم العلامة المسرحية بالتعقيد حيث يمكن أن تحل بعضها محل بعض نظرا لتعدد شفرات العرض المسرحي، حيث يمكن استبدال علامة بأخرى .

1- مكونات العلامة المسرحية :

تتألف العلامة المسرحية مثل كل علامة من دال ومدلول وتحيل إلى مرجع:

أ-الدال المسرحي :

(1) - محمد فرّاح: الخطاب المسرحي و إشكالية التلقي، ص 76 _77.

تتنوع وتتباين الدوال المسرحية في العمل المسرحي من حيث مادتها وآلية اشتغالها من حيث توظيفها لدوال متعددة سمعية، بصرية، شمية...غير أنّ الدوال السمعية والبصرية هي الأبرز والحقيقة أنّ مميزات كلّ منهما ما تزال غير واضحة وفي حاجة إلى دراسات معمقة غير أن هذا لم يمنع الدارسين من المقابلة بينهما وإبراز خصائص كل منهما وسماته وهي سمات ليست نهائية بقدر ما هي سمات مهيمنة. ويمكن إجمال التقابلات بين هذين النوعين من الدوال في الجدول التالي :[1]

الدوال البصرية	الدوال السمعية
1- أشكال الأشياء وألوانها وهيئاتها....	1- أصوات يتم التلفظ بها في الزمن.
2- تدرك الدوال بحسب تجاورها المكاني.	2- تدرك الدوال بحسب تجاورها الزماني.
3- تملك هذه العلامات ديمومة زمنية في الأغلب.	3- انعدام الأصوات فور التلفظ بها.
4- بروز المرجع على الخشبة (التعليل).	4- غياب المرجع على الخشبة (يرمز له).
5- الإحالة المباشرة على المقام.	5- المقام غير ظاهر على الخشبة مباشرة.
6- تجسيد المعنى.	6- تقديم المعنى بواسطة نسق دلالي مجرد.

من خلال الجدول يتبين لنا أن الدوال البصرية يحتضنها فضاء العرض، بينما الدوال السمعية فندركها من خلال التلفظ الصوتي.

ب-المدلول المسرحي :

إنّ العلامة المسرحية لا تملك مدلولا محددا بشكل مسبق، بل هي تستقي مدلولها انطلاقا من السياق الذي توظف فيه، وبالنظر إلى العلاقات التي تربطها بالعلامات الأخرى، فأهم ميزة تميز العلامة المسرحية هي تعدد دلالاتها حيث تتعد المعاني التقريرية المباشرة إلى المعاني الإيحائية الرمزية. كما أنّ علاقته بالدال ليست نهائية وثابتة، وهذا ما يسمى التحولية فالدال الواحد يمكن أن يحيل على مدلولات متعددة تبعا للتوظيف الذي ورد به.[2] وتكمن صعوبة تحليل العلامة المسرحية لتعدد المعنى باختلاف السياق الذي تظهر فيه شفرات متعددة على خشبة المسرح، فالملابس التي يرتديها الممثل مثلا تبرز جزءًا من شخصيته ،كما أنّها تدلنا على مكانتها الاجتماعية أو تلمح إلى مدلولات أخرى

(1)-ينظر، محمد التهامي العماري : مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص26.

(2)- ينظر،المرجع نفسه، ص 30_31.

أي أنّ العلامات في العرض المسرحي ديناميكية يسخرها المخرج وفقا لما يخدم العمل الدرامي.

ج–المرجع:

يعد المرجع من أبرز المفاهيم الّتي اهتمت بها السيميائيات الحديثة ، "واعتبرته ليس مفهوما ثابتا بل هو خاضع للتطور من جوانب التعبير الفني أو المعرفي أو التعبير الذاتي"[1].فهو يجمع بين المرجع الماثل أمامنا على الخشبة والمرجع اللفظي المتمثل في النص الدرامي .

"إنّ اعتبار الفعل المسرحي نظاما علاماتيا فقط وإسقاط وظيفته المرجعية يعد في الواقع تقليص للفعل المسرحي فالمسرح مرجع لذاته، حيث يصبح من العبث محاولة إكساب عناصره كلّها مدلولا ما ،وهو بالنسبة للمتفرج ذو طابع أيقوني مسيطر حيث إنّه يرى قبل أن يدرك".[2]

2– أنواع العلامة المسرحية :

اختلف الدارسون في تقسيمهم للعلامات المسرحية ، وفي هذا الإطار قام تادوزكوزان بتقسيم الدلالات إلى مجموعتين : دلالات طبيعية وأخرى اصطناعية، ليحاول التوفيق بين الأهداف النظرية والأهداف العلمية لخدمة المقاربة السيميولوجية المتعمقة ،ولإيجاد الأدوات المؤقتة للتحليل العلمي للعرض المسرحي، والمقصود بالدلالات الطبيعية هي تلك التي توجد بدون مشاركة الإرادة وإرسالها يظل لا إراديا بالرغم من أنّ لها طابع الدلالة في نظر من يدركها ويفسرها...أمّا الدلالات الاصطناعية فهي ناتجة عن عملية إرادية ولأنّها تخلق عمدا لتحقق التواصل مع الملتقى في اللّحظة التي ترسل فيها[3].كما قسّم بعضهم العلامة المسرحية إلى ثلاثة أنواع أخرى، وهي:

أ/ العلامة الأيقونية : والتي تميزها صفات خاصة تمكنها من أن تكون علامة ،ويتضح موضوعها من خلال التشابه بين الدال والمشار إليه ،مثل العلامات السينوغرافية أو حتى جسد الممثل.

ب/العلامة الإشارية : أي من خلال الارتباط الفيزيقي أو التجاور يحقق المؤشر ماهيته ،مثل المكان الذي تقطنه الشخصية ويحيل إلى مستواها الاجتماعي.

ج/ الرمز : وهو ما اتفق عليه مجموعة من الناس بناء على اصطلاح معين ،مثل توظيف الحمامة البيضاء كرمز للسلم أوكل ما يبتكره الفنان من علامات إبداعية خاصة به.

---

(1)– رابح بوحوش:المناهج النقدية وخصائص الخطاب اللساني، ص43.

(2)– آن أوبرسفلد:قراءة المسرح،ترجمة :مي تلمساني،ص41.

(3)–ينظر، محمد فراح :الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي،ص78.

3- خصائص العلامة المسرحية:

للعلامة المسرحية خاصيتان تميزانها عن باقي العلامات :

أ- خاصية التحول: حيث تتميز العلامة المسرحية بالتحول والديناميكية.

ب- القدرة التوليدية: فالعلامة الواحدة قد تتولد عنها علامات متعددة ،فمن اللّباس (الزي المسرحي)يمكن أن تتولد مجموعة من العلامات من حيث الجنس، السن الذوق (متحضر/بدوي)، النوع ...

وقد يزداد الأمر تعقيدا عندما تولّد العلامة علامة أخرى أو أكثر تكون خارجة عن سياق المعنى المرسل إلى المتلقي أو تتعارض معه ،ومن هذه العلامات التي تتولد عن علامات أخرى .[1]

ومن خلال كل ما سبق يبدو لنا أن سيمياء المسرح لازالت تخطو خطواتها الأولى في عالم المسرح محاولة فك شفرات النص والعرض بغية تفسير العمل المسرحي .

وسنحاول في بحثنا هذا تطبيق المنهج السيميائي في دراسة النص الدرامي وتحديدا النص الفرعي لمسرحيات عز الدين جلاوجي.

(1)ينظر، إسماعيل بن اصفية :سيمياء الفضاء المسرحي، مجلة التواصل الأدبي، ع1، جامعة باجي مختار، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، عنابة/الجزائر، جوان2007، ص200.

الفصل الأول :

"النص الموازي في المسرح الجزائري"

أولا : العتبات

1- النصّ المحيط النشري.

2- النصّ المحيط التأليفي.

ثانيا: الإرشادات المسرحية

1- مفهوم الإرشادات المسرحية .

2- تاريخ الإرشادات المسرحية.

3- أنواع الإرشادات المسرحية.

4- أهمية ووظائف الإرشادات المسرحية.

ثالثا: العتبات والإرشادات في المسرح الجزائري الحديث

.

عكفت الاتجاهات النقدية الحديثة على دراسة كل ما يرتبط ببنية النّص و يتيح فهمه وتأويله و فك رموزه و لعلّ من أبرز هذه البنيات النّص الموازي أو ما يسمى بالنص الفرعي، المناص ، المناصصة... مرفقات النص ... إلخ) .

و يعدّ مصطلح النص الموازي الأكثر تداولا ربما لأنّه يعبر عن توازي هذا النص مع النص الأصلي لخدمته،" و يذكر أن أول من اقترحه هو(J.M.thomasseau) في مقالته بمجلة الأدب عدد 53 لسنة 1984 بعنوان (قصد تحليل المناص المسرحي) حيث يحمل عنده كل من عناوين الأحداث المحتملة و قائمة الشخصيات الزمنية والفضائية و توصيف الديكور و مؤشرات العرض"[1].

إنّ هذا الرأي يحصر النص الموازي في حدود نص الإرشادات المسرحية فقط، بينما النّص المسرحي يتعدى كونه نص عرض فحسب ،بل هو كذلك نص أدبي يطبع ليقرأ و بذلك يزخر بعدة مؤشرات دلالية تحيط به لذا هو "كل بنية نصية مستقلة و متكاملة بذاتها و هي تأتي مجاورة لبنية النص الأصلي كشاهد تربط بينهما نقطتا التفسير أو شغلهما لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التحاور"[2] أي " مجموع العناصر الموجودة على حدود النّص داخله و خارجه في آن تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه"[3] وبذلك يكون النّص الموازي في العمل المسرحي مؤلف من العتبات (العنوان والإهداء ...إلخ) و كذا الإرشادات المسرحية " و التي كلها تنتمي إلى النّظام الديسكالي لنص المسرح و تدخل جميعها في ميدان الدراما والتي سماها جون ماري توماسو بالمتعاليات المسرحية "[4]. و لنا أن نعرف بهما فيما يلي :

أولا: العتبات

يعد المنهج السيميائي من المناهج السبّاقة التي شرعت في دراسة كل ما يحيط بالنص ويتعالق معه وبرز ذلك خاصة من خلال مجهودات جيرار جينيت –في بحثه عن الشعرية التي تتجاوز النصوص

(1)– عبد الحق بلعابد: مكونات المنجز الروائي(تطبيق شبكة القراءة على روايات محمد برادة)،مخطوط دكتوراه ،تخصص الأدب ومناهج الدراسات النقدية، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر ،2007–2008،ص 49_50 .

(2)– سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي(النص و السياق)،ط1، المركز الثقافي، الدار البيضاء /المغرب، ص11.

(3)– محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها التقليدية ج1، ط1 ، دار توبقال ، الدار البيضاء /المغرب ،1989، ص 76.

(4)–طامر أنوال : المسرح و المناهج النقدية الحداثية ،ص 173.

الأدبية –حيث بحث عن كل ما يجعل النّص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى فيما يسمى بالمتعاليات النصية و هي :

التناص: أي تقاطع النصوص بطريقة مقصودة أو غير مقصودة .

الميتناص: عبارة عن تعليق يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحيانا .

المناص (النص الموازي) : كل ما يحيط بالنّص من عنوان، إهداء، غلاف.. إلخ.

التعالق النصي(النص اللاحق) : توليد النص لنص آخر عن طريق علاقات التحويل و المحاكاة، ويرتبط بالمحافظة على البنيات الكبرى لذلك النّص النموذج من خلال ما قد يوظّفه النّص السّابق .

النص الجامع(معمارية النص): يتحدد في الأنواع الفنية و الأجناس الأدبية التي يتقاطع معها النّص حيث تختلف المتون و الجنس واحد.

المناص :

هو شبكة من العناصر النّصية تحيط بالنص، تسمح لنا بولوجه واقتحام عوالمه وفهم بناه العميقة فهي التي ترسم أبعاده البنائية والدّلالية ،وتبرز قيمته الفنية والجمالية وتكشف لنا عن نوايا الكاتب ومقاصده .و ينقسم المناص إلى قسمين:

أ/ **النّص الفوقي** : و هو كل الخطابات التي تكون خارج النص و لكنّها تعين على فهمه و شرحه كالاستجوابات ، التعليقات ...إلخ

ب/النّص المحيط :وهو كل ما يحيط بالنص من مصاحبات كالغلاف ، اسم الكاتب ، العنوان ...إلخ (وهذا هو محور تطبيقاتنا) و ينقسم بدوره إلى قسمين :

1/ النّص المحيط النشري (مناص الناشر):

و هو تلك البنى المناصية التي تحيط بالنّص و تعود مسؤوليتها للناشر المشرف على إنتاج الكتاب أي (الغلاف ، السلسلة، كلمة النّاشر....إلخ).

وسنقتصر في عرضها على ما تضمنته مسرحياتنا المدروسة فقط.

1-1الغلاف:

يعد الغلاف أول شيء يلفت انتباه القارئ، ويحظى بقدر كبير من اهتمام الناشر أو حتى الكاتب، فهو لا يعتبر وسيلة لحفظ الكتاب فحسب، بل يتعدى ذلك بكونه عاكسا لعدة مؤشرات سيميائية يزخر بها.

" والغلاف المطبوع لم يعرف إلاّ في القرن 19، إذ أنّه في العصر الكلاسيكي كانت الكتب تغلف بالجلد ومواد أخرى، حيث كان اسم الكاتب والكتاب يتموقعان في ظهر الكتاب، وكانت صفحة العنوان هي الحاملة للمناص، ليأخذ الغلاف الآن في زمن الطّباعة الصناعية، والطّباعة الإلكترونية والرقمية أبعادا وآفاقا أخرى "[1].

ويحمل الغلاف و ما يشتمل عليه من ألوان وصور وأشكال مصاحبة ،أيقونا علاماتيا زاخرا بالإيحاءات التي تكون من اختيار الكاتب، أو دار النشر بغية التعبير عن المضمون، وإعطاء الكتاب طابعا جماليا يغري ويجذب القراء .كما أنّ للون الغلاف دلالة رمزية وجمالية حيث يساهم في لفت انتباه القارئ والتأثير عليه.

" أمّا شكل الخط فإنّه يكتسي أيضا بعدا إيحائيا وجماليا، فالبعد الجمالي يتمظهر في تشكيل صورة بصرية لاستثمار الإمكانيات التشكيلية التي يتوفر عليها رسم الحرف، في حين يتجلى البعد الإيحائي في أنّ الخط يحمل خصوصيته بصفته علامة رمزية، وكونه أيضا يستلزم امتلاك الموضوع الذي ينوب عنه ويمثله "[2]."وتتفاوت الأشكال والخطوط من حيث قدرتها على التناغم وإمتاع الآخرين، فهناك من الأشكال ما يسر، وآخر يذهل، وآخر يرهب، ولكن أفضل الأشكال ما ينسجم مع الذات في تناغم جمالي مثير "[3].

2 – النّص المحيط التأليفي:

عبارة عن مؤشرات مناصية ترجع مسؤوليتها للمؤلف من اسم مؤلف، العنوان، الإهداء، الاستهلال، التصدير، التمهيد ، المؤشر الجنسي، الملاحظات، الحواشي.

2-1- العنوان:

أ- العنوان لغةً:

ورد في لسان العرب أنّ مادة "عنا" تحمل معنى" الظّهور، ويقال عنت الأرض بالنبات، تعنو عُنُوًّا، النبت يعنو إذا ظهر، القصد: يقال عنيت فلانا عنيا أي قصدته.

---

(1)- عبد الحق بلعابد : عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ط1،منشورات الاختلاف،الجزائر،2008، ص 46.

(2)- سعاد لعلي : محاورة الواجهة الأمامية للكتاب – مقاربة سيميائية لواجهات المدونات الشعرية لـ " عثمان لوصيف " جامعة محمد خيضر، قسم اللغة والأدب العربي ، بسكرة / الجزائر ، 2010، ص 04.

(3)- عبيدة صبطي ونجيب بخوش : الدلالة والمعنى في الصورة، دط، دار الخلدونية،الجزائر،2009 ص 53.

الوسم أو السمة أو العلامة: قال ابن سيدة: وفي جبهته عنوان من كثرة السجود أي أثر"[1].

إذن: عنا تدل على (الظهور، القصد، السمة).

ب- اصطلاحا:

يعدّ العنوان من المصطلحات الإجرائية التي تسمح باستنطاق النّص وكشف بنياته الدلالية وإزاحة كل غموض عنه، " فهو أول لقاء بين القارئ والنّص، وكأنّه نقطة الافتراق حيث صار هو آخر أعمال الكاتب، وأول أعمال المتلقي" [2].

ولقد اهتم به النّقاد حتى أنّهم حاولوا وضع علم خاص به هو علم التترولوجيا (علم العنوان)، ويعد لوي هويك أحد أكبر المؤسسين المعاصرين للعنوانيات في كتابه(سمة العنوان)، حيث يعرف العنوان بأنه مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل وحتى نصوص قد تظهر على رأس النّص لتدل عليه، وتعينه، وتشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف[3].

ج- خصائص العنوان:

وللعنوان عدّة خصائص " فهو مشروط بالإيجاز حيث لا يتجاوز حدود الجملة إلا نادرا، فهو نص صغير يعد مدخلا لنص كبير، كثيرا ما يشبهونه بالجسد رأسه هو العنوان "[4].يرتبط أحيانا بالنّص ارتباطا مباشرا أو قد يحيل إلى بعد إيحائي حينما ينزاح عن لغة التواصل مما يجعله مثيرا لانتباه القارئ. كما يتموضع على الغلاف وفي الصفحة الداخلية الأولى، ويكتب بخط مميز، سواء بخط بارز، أو بطريقة خاصة في الكتابة، باستغلال طاقات اللّون والحيز أو بإيقاع خاص(كأن يكون مسجوعا).

د- أنواع العنوان:

(1)- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري (ابن منظور) ، لسان العرب، مادة (عنا)،ج15 ،دط،دار صادر، ص106_107

(2)- محمد مفتاح : ديناميكية النص، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990، ص 72.

(3)-ينظر، عبد الحق بلعابد : عتبات -جيرار جنيت من النص إلى المناص- ص 66_ 67.

(4)- محمد الهادي المطوي : شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفرياق، مجلة عالم الفكر،ع1، مج 28، يوليو 1999 ، ص455.

"العنوان واقعة لغوية تتموقع على تخوم النّص أو بعبارة أدق على بوابة النّص لتؤطر كيانه اللّغوي والدلالة" [1].لذا تتعدد أنواعه من أبرزها ما يلي:

1-العنوان الحقيقي: وهو العنوان الأصلي الذي يلخص مضمون النّص أو يدل عليه.

2-العنوان الفرعي: حيث يلي العنوان الرئيسي ويتفرع عنه.

3-العنوان المزيف: يوجد بين الغلاف والصفحة الداخلية .

4-العنوان الجاري: يتعلق بالصحف والمجلات.

5-العنوان الموضوعي: وهو الذي يشير إلى موضوع النص.

هـ- وظائف العنوان:

لم يحظ العنوان في القديم بأهمية خاصة من قبل النقاد في دراساتهم، إلاّ أنّ المنهج السيميائي قد أنصفه وأولاه عناية، وبذلك تعددت مباحثه .وتعد وظائف العنوان من المباحث المعقدة للمناص، لذا اتجه بعض الدارسين إلى تحليله متّخذين من الوظائف اللغوية التواصلية سبيلا للمقاربة، ليفتح الباب واسعا أمام السيميائيين للبحث في هذه الوظائف على اختلاف وجهات مقاربتها.لذا سنحاول أن ننظر إليها بمنظار السيميائية، والتركيز على "البنية والدلالة والوظيفة والقراءة السياقية".[2]

لقد قام جيرار جنيت بإبراز أربع وظائف للعنوان la fonction désignation:

1- **الوظيفة التعيينية f. de désignation**:

وهي الوظيفة التي تعين اسم الكتاب،وتعرف به للقراء بكل دقة وبأقل احتمالات اللبس.

2- **الوظيفة الوصفية f. de dexription**: وهي الوظيفة التي يقول العنوان عن طريقها شيئا عن النص.

3- **الوظيفة الإيحائية (f. connotative)**: وهي أشد ارتباطا بالوظيفة الوصفية، إلاّ أنّها ليست دائما قصدية.

4- **الوظيفية الإغرائية (f. seductive)**

(1)- شادية شقرون: سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، محاضرات الملتقى الأول السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، قسم اللغة والأدب العربي، بسكرة/الجزائر، 2000، ص 270.

(2)- جميل حمداوي: مقاربة العنوان في النص الأدبي، مجلة الكلمة، السنة الأولى، عدد 2فبراير 2007، ص08.

حيث يسعى العنوان من خلالها أن يكون مناسبا لما يغري ،جاذبا قارئه المفترض، وينجح لما يناسب نصه محدثا ذلك تشويقا وانتظارا لدى القارئ [1].

بالإضافة إلى الوظائف الأربع للعنوان يمكن أن نضيف وظائف أخرى مثل وظيفة التجنيس(تكشف عن الجنس الأدبي قصة، مسرحية، رواية)، وظيفة تناصية، وظيفة التخصيص، وظيفة الإحالة، وظيفة الحث، الوظيفة التأسيسية، الوظيفة الانفعالية، الوظيفة التكثيفية... [2].

إذن للعنوان وظائف متعددة فهو الذي يقوم بالتعيين ووصف المحتوى، وإبراز أجواء النص، وخلق الانسجام والاتساق، وكذا إغراء القراء وتشويقهم ودفعهم للاطلاع على النصوص، وبذلك يدعم القيم الأدبية والفنية للأثر الأدبي.

2-2- اسم المؤلف:

يعد اسم المؤلف من أبرز المؤشرات المناصية المهمّة التي، "لا يمكننا تجاهله أو مجاوزته، لأنّه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فهي تثبت هوية الكاتب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله ،دون النظر للاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا " [3] وقد يكون اسم المؤلف مصحوبا بصورته الفوتوغرافية، أو حتى سيرته، ومجمل أعماله مما يمنح النّص بعدا معنويا وبصريا، فعن طريق بيبيوغرافيته وأعماله يتمكن المحلل من فهم النص وشرحه، ويكشف عن مجالات إبداعه، ويتموضع اسم المؤلف في الغالب على صفحة الغلاف وصفحة العنوان، أو حتى نهاية الكتاب.

وظائف اسم المؤلف:

لاسم المؤلف وظائف هي:

1-وظائف التّسمية: وهي التي تعمل على تثبيت هوية العمل للكاتب بإعطائه اسمه وبالتالي يؤكد على حضوره.

2-وظيفة إشهارية: وهذا لوجوده على صفحة العنوان التي تعد الواجهة الإشهارية للكتاب وصاحبه ،حيث أن الاسم اللامع دافع لاقتناء الكتاب.

---

(1)-ينظر،عبد الحق بلعابد : عتبات -جيرار جنيت من النص إلى المناص- ص 86_ 87_ 88.

(2)- ينظر، الطيب بودربالة : قراءة في كتاب سيمياء العنوان لبسام قطوس – محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، قسم اللغة والأدب العربي ،بسكرة/الجزائر ، 2000 ،ص 26.

(3)- عبد الحق بلعابد : عتبات -جيرار جنيت من النص إلى المناص - ص 63.

3-وظيفة الملكية :وهي الوظيفة التي تعبر على أحقية تملك الكاتب لمؤلفه.

حيث يقوم المجتمع بسن "قوانين تضبط العلاقة بين المؤلف وأعماله من خلال قانون حقوق المؤلف، وهي قوانين حديثة العهد، حيث لم تتخذ شكلها القانوني إلا مع الثورة الفرنسية" [1].

2-3- المؤشر الجنسي :

يلحق المؤشر الجنسي بالعنوان وهو بمثابة تعريف بجنس العمل الأدبي " حيث أنّ الأجناس توجد كمؤسسة ،فهي تشتغل كآفاق انتظار بالنسبة للقراء وكنماذج للكتابة بالنسبة للكاتب .فمن جهة فإن الكتاب يكتبون تبعا لنظام الأجناس الموجودة، ومن جهة أخرى فإن القراء يقرؤون تبعا لنظام الأجناس الذي يعرفونه عن طريق النقد الأدبي أو المدرسة أو نظام توزيع الكتاب (ولكل مرحلة نظام للأجناس خاص بها وله علاقة بالإيديولوجية المهيمنة)".[2]

لذلك فإنّ المؤشر الجنسي يسهل الكثير على القارئ والمؤلف على حد سواء حيث يحقق التواصل بينهما وبالتالي يساعد على القراءة .

2-4- الإهداء:

" هو تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصا أو مجموعات، وهذا الاحترام يكون إمّا في شكل مطبوع (موجود أصلا في العمل)، وإمّا في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة "[3]. والإهداء قد يتوجه به للخاصة، حيث يتسم بالطابع الشخصي أين يعبر فيه الكاتب عن مشاعر الخاصة، أو يتوجه به إلى العامة حيث لا يحدد شخصا بعينه كأن يهدى مثلا إلى كافة القراء. وفي حالات نادرة قد يهدي الكاتب عمله إلى نفسه، وهو بذلك إهداء ذاتي.

ويتواجد الإهداء في أغلب الأحيان على الصفحة الأولى التي تعقب العنوان.

2-4-1- وظائف الإهداء:

للإهداء وظيفتان أساسيتان هما:

---

(1)- عبد السلام بن عبد العالي : التراث والهوية (المؤَلَّفُ في تراثنا الثقافي)، ط1 ،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/ المغرب، 1987، ص82.

(2)- علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري-من البنية إلى القراءة- دط، دار الثقافة للنشر والتوزيع ،الدار البيضاء،2000،ص141.

(3)- عبد الحق بلعابد : عتبات -جيرار جنيت من النص إلى المناص- ص 93.

- الوظيفة الدلالية: وهي الباحثة في دلالة هذا الإهداء، و ما يحمله من معنى للمهدي إليه والعلاقات التي سينسجها من خلاله ،كالتعبير عن المشاعر القومية وأثرها في تأويل النص.
- الوظيفة التداولية:" وهي وظيفة مهمة لأنّها تنشط الحركية التواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام، محققة قيمتها الاجتماعية وقصديتها النفعية في تفاعل كل من المهدي والمهدى إليه "[1].

فالإهداء عتبة لها أهميتها كونها تكشف عن جانب من شخصية الكاتب، وتمنح للنص بعدا واقعيا.

ثانيا: الإرشادات المسرحية

إنّ المطلع على أغلب النصوص المسرحية المطبوعة أو المخطوطة يلاحظ أنّها قائمة على قسمين منفصلين متصلين في آن واحد، نص الحوار ونص الإرشادات وما يتضمنه من إشارات وملاحظات تتخلل هذا الحوار أو تقع في بدايته أو نهايته.

ولقد تجاهل الكثير من النقاد والمسرحين منذ نشأة المسرح الإرشادات المسرحية واعتبروها في معظم الأحيان شيئا خارجا عن متن المسرحية، فيما اعتبرها البعض منهم أمرا مسلما به وكفى، حتى أنّ الممثلين والمخرجين ومصممي الديكور همشوها في معظم النصوص المسرحية بدعوى أنّها تحد من حريتهم في الإبداع، كما أن بعض القراء لم يولوها اهتماما لأنهم رأوا في ذلك عرقلة لسير تتبعهم لقراءة المسرحية وأحداثها وأفعالها.

"وفي حقيقة الأمر، إنّ التقليل من شأن الإرشادات المسرحية والدّور الذي تلعبه في النّص الدرامي يعد نظرة قاصرة تجهل أهمية الإرشادات في إضاءة النص الدرامي ككل ،والدور الذي تقوم به في مجال التحليل السيميولوجي ،باعتبارها نظاما دالا ونصا مواز للنص الرئيس، لذا فإن النقاد الذين يهتمون اهتماما جادا بالعمليات الدرامية في المسرحية يأخذون بعين الاعتبار الإرشادات المسرحية في محاولة للبحث عن مشروع خاص مثل الكشف عن النص الفرعي".[2]

وتعد الإرشادات المسرحية ميزة أساسية للمسرح الحديث نظرا للدور الفني والجمالي الذي تلعبه. فما مفهوم الإرشادات المسرحية؟. وما تاريخها ؟وما هي أنواعها ؟ وما مدى أهميتها ووظائفها ؟

(1) عبد الحق بلعابد : عتبات –جيرار جنيت من النص إلى المناص– ص99.

(2)– إلين أستون وجورج ساقونا : المسرح والعلامات: ترجمة : سباعي السيد، ص 105 .

1- مفهوم الإرشادات المسرحية

مصطلح الإرشادات المسرحية (indications théâtralité) جذورها يونانية وتعني التثقيف والتكوين ،كما أطلق عليها أيضا تسمية dida scalies وهي لفظة مشتقة من اللفظة اليونانية التي تفيد معنى معلوم وإعلام فتبرز وظيفة هذا النص الثاني، متمثلة في تقديم معلومات تساعد على بيان كيفية أداء الحوار وطبيعة التقبل المنتظرة منه ،أما التسمية الأخرى فهي regie وتدل على ما يتعلق بتنظيم الفرجة ومنه اشتق مصطلح regiesseur وهو القائم على هذا الفعل، وقد كان يطلق على المخرج قبل أن يكتسب الإخراج الموقع الذي يحتله في الحياة المسرحية منذ أواخر القرن التاسع عشر [1].

كما يطلق أيضا على هذا النّص لفظ النص الفرعي أو النّص الثانوي على اعتبار أن ما ينطق به الممثلون محور النّص وأساسه ولذلك فهو نص رئيسي (نص الحوار) أمّا ما لا ينطقون به فهو قليل الأهمية مقارنة بالحوار ودوره لذا فهو نص ثانوي " أو نظرا للحجم الذي يحتلانه في نص المسرحية غالبا وفي طريقة تعامل المخرجين المحدثين معهما عند إنجاز الفرجة " [2].فنص الحوار في معظم النصوص المسرحية يحتل حيزا نصيا كبيرا مقارنة بنص الإرشادات كونه أبرز سمة فنية للمسرح.

وعلى العموم تكتسب الإرشادات المسرحية عدّة تسميات سواء في النقد العربي أو الغربي كملاحظات الكاتب، الإرشادات المسرحية، التوجيهات الركحية للنص المرافق. ..... إلخ، والتي كلها تعبر عن " النص الذي يكتبه المؤلف ولا يلقيه الممثلون ويكون الغرض منه خلق الشروط التلفظية المحيطة بحوار الشخصيات في العرض المسرحي "[3].

فهي المعلومات الخاصة التي تشير للشخصيات وتبرز المثيرات المسرحية كالإكسسوارات والموسيقى والمؤشرات الصوتية وغيرها من العناصر التي تساهم في بناء العرض المسرحي ، حيث يحوّل الإخراج هذه الإرشادات إلى علامات مرئية وسمعية على الخشبة .

ويتخذ نص الإرشادات المسرحية شكلا يميزه عن نص الحوار كأن يوضع بين قوسين أو يكتب بخط رقيق أو بارز كما هو الحال في النصوص العربية أو يطبع بحروف مائلة في النصوص الغربية

(1)- ينظر،محمد المديوني : التراجيديا في المرآة العربية- توفيق الحكيم نموذجا _دط،المعهد الأعلى للتربية والتكوين المستمر، 2004، ص 47_ 48.

(2)- المرجع نفسه ، ص 48.

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

حيث ترد هذه الإرشادات في شكل مفردات أو عبارات أو فقرات حسب اختيار كل كاتب .

2- تاريخ الإرشادات المسرحية :

لعلّ الباحث في تاريخ المسرح منذ نشأته ، يجد أنّ الإرشادات المسرحية_ كعنصر مستقل عن الحوار _كانت غائبة تماما في النصوص اليونانية ،حيث كان الحوار يرصد المعلومات التي تخص الشخصية وملامحها والمكان والحركة . "فالحوارات التي توضع على لسان الممثل في النصوص الدرامية الإغريقية مشبعة بالروح الشرعية والإيقاعات والصّور والحكم، فضلا على أنّها اعتمدت القص والسرد لإيصال المعلومات والأخبار عنها "[1].وكمثال على ذلك نأخذ هذا المقطع من مسرحية (أوديب ملكا لسوفوكليس):

" أوبديبوس: أي أبنائي أيتّها الذرية الناشئة من نسل كاد موس ما بالكم تحثون على هذا النّحو ومعكم هذه الأغصان تتوجها هذه الشرائط ؟ على حين فقد ملأ المدينة دخان البخور وارتفعت فيها الأصوات بالأناشيد و شاع بين أهلها الأنين، لم أرد أن أتلقى جواب هذا السؤال من فم أحبتي، ومن أجل ذلك أقبلت إلى هذا المكان أنا أوديديبوس الذي يعرفه النّاس جميعا: هلمّ أيّها الشيخ تحدث فإنّ سنك تؤهلك للنيابة عنهم، ما مصدر هذه الهيئة التي أنتم عليها ؟ أرهبة أم رغبة؟ ثق بأني شديد الحرص على معونتكم فقد أكون خليقا بالغلظة والقسوة إن لم يمسني
الإشفاق عليكم مما تضيقون به وتشكون منه "[2].

من خلال هذا المقطع يتبين لنا أنّ الحوار تكفّل بإبراز جملة من الإرشادات المسرحية كالإشارة لتحديد ملحقات الديكور مثل أغصان الشرائط والإشارة إلى التصويت الأناشيد، الأنين، وتحديد المكان المدينة، إبراز الملامح المادية والمعنوية للشخصية:(التقدم في السّن،الإشارة للحالة النفسية).

أمّا المسرح الروماني وبالرغم من أنّه نشأ على مبادئ المسرح اليوناني في القرن الثالث قبل الميلاد إلاّ أنّ الرومان قد أوجدوا بعض التقاليد المسرحية على يد هوراس "حيث إضافة لزيادته في عدد الشخصيات ودعوته لخلق التكامل في الأحداث المسرحية قام بإحداث فصول في المسرحيات "[3].

والتي تعد خطوة هامة يحددها النص الإرشادي ،كونها تشير إلى تغير الحدث والمكان .

---

(1)- ينظر، عقيل مهدي يوسف : أسس نظريات فن التمثيل، ط1 ،دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت/ لبنان، 2001، ص23.

(2)- محمد غنيمي هلال : دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، ص76 _77.

(3)-ينظر، دريني خشبة : أشهر المذاهب المسرحية، ط1،الدارالمصرية اللبنانية، القاهرة/مصر،1999ص 24.

وفي العصر الإليزابيثي لم تلق الإرشادات حيزا واضحا في النصوص الدرامية حيث كانت أغلب المعلومات المؤطرة للشخصية والمكان والديكور. ...متضمنة في سياق الحوار بحيث "كان الممثل يقف وسط الجمهور ويتكلم بسرعة أكثر وبصورة طبيعة وكان يحشو في سياق كلامه ملاحظات جانبية بين الحين والأخر "[1] ففي حشو الممثل لملاحظات جانبية، دليل على غياب الإرشادات في النص الدرامي وتكفل الحوار بذلك.

"ولم تهتم مسرحيات شكسبير بالإرشادات المسرحية بشكل كبير ولكن نجد بعضا منها، كما في مسرحية تاجر البندقية ومسرحية حلم منتصف ليلة صيف ،ومسرحية الملك لير ،ومسرحية مكبث مثلا، وإن كان كوردون كريج ينفي أن يكون شكسبير قد كتب تعليمات لمسرحياته (كلا إنّ شكسبير لم يكتب من ذلك كلمة واحدة، بل كل هذه التعليمات المسرحية من أولها إلى آخرها من المبتكرات الغثة التي وضعها محررو النشر المختلفون)"[2].

و " يمكن أن نعتبر بداية ظهور الإرشادات الإخراجية بمعناها الحديث تزامن مع ظهور مسرح العلبة الإيطالية *في القرن السادس عشر، ومحاولة رسم صورة تشبه الواقع من خلال الديكور وتجسيده على الخشبة، ومع تحول الفضاء المسرحي إلى صورة عن مكان مأخوذ من الواقع وكذلك مع تطور مفهوم الشخصية من مجرد دور يتقمصه الممثل إلى شخصية لها مواصفات فردية أقرب إلى الطبيعة الإنسانية "[3] .

فهذه التغيرات التي طرأت على مسار المسرح جعلت الحاجة إلى وجود الإرشادات المسرحية في النص الدرامي أمرا ضروريا بغية وصف الشخصية والمكان والزمان. .. إلخ دون الحاجة إلى حشو ذلك في الحوار مما يفقده جاذبيته وإيجازه.

" وفي القرن الثامن عشر برز هذا التوجه أكثر حيث كانت محاولات لتقوية التأثير المسرحي وزيادة الأحداث قابلية للتصديق ،وعلى هذا الأساس بدأ ينظر إلى الحدث الدرامي على أنّه يكون أقرب

---

(1)- عقيل مهدي يوسف :أسس نظريات فن التمثيل ،ص 43.

* العلبة الايطالية: شكل من أشكال العمارة المسرحية التي تقوم على أربعة جدران تشبه العلبة، ومن خلال الحائط الرابع (الإيهامي) يتابع الجمهور مايجري على الخشبة.

(2)- جميل حمداوي :الإرشادات المسرحية، ديوان العرب ،يوم24 أفريل 2011على الرابط www.diwanalarab.com

(3)- عز الدين جلا وجي : المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص 362.

للتصديق كلما كان الزمن الذي حدث فيه أقصر والمكان الذي يقع فيه أكثر تجانسا ،وهكذا انقضت مدة الحوادث والمسافات التي تفصل بين مختلف المناظر من أجل بلوغ درجة أكمل من الإيهام "[1]

وإذا ما لاحظنا النّص البرجوازي وجدنا أنّ المعلومات تقدم داخل الحوار لتكمل الإرشادات خارج الحوار .

فالإرشادات المسرحية خارج الحوار اعتبرت وسيلة لتطوير المسرح الإيهامي، حيث تعمل الإرشادات الخاصة بالتشخيص الجسماني والصوتي مثلا على تعميق محاولة التمثيل الذي يميز النّص البرجوازي .

ولقد ازدادت أهمية الإرشادات المسرحية خاصة في نصوص المسرح الواقعي والطبيعي، أين تبلورت فكرة المخرج حيث يقوم بعد دراسة النّص بتحضير نسخة الإخراج، فيرصد عليها كمًا كبيرا من الملاحظات التفصيلية للإنتاج يقول ستان أحد رواد المسرح الطبيعي:(لقد تفرغت لدراسة النص وكتبت بشكل تفصيلي ملاحظات الإخراج، لقد كتبت ملاحظات تفصيلية لكل ممثل، لقد كتبت كل شيء في ملاحظات الإخراج كيف وأين ومتى وبأي طريقة يجب أن تجسد الشخصية أو تفسر؟ كيف يسلك الممثل حركة وأداء صوتيا ؟ومتى؟ وكيف يتحرك على خشبة المسرح؟ وقد أضفت إلى كل هذا كل أنواع الاستكشاف لكل حركة: الخروج، الدخول، عبور الخشبة من مكان إلى آخر. ... ولقد وضعت بالتفصيل الديكور والأزياء والماكياج وسلوك وعادات الشخصيات)[2].

إن وعي المخرجين بأهمية الإرشادات المسرحية وقرب الحوار الدرامي من الحوار اليومي جعل المؤلفين يركزون عليه في نصوصهم بغية توجيه المخرج لأدق التفاصيل.

" ولقد تطور النص الفرعي الرمزي على يد الكتاب الطبيعيين أمثال أبسن وتشيخوف وأشتهر المسرح التعبيري الذي قدّمه كتاب مثل سترند برج وبير انديللو "[3]، حيث كان هؤلاء الأدباء يتقنون وصف المكان والشخصيات. ... إلخ انطلاقا من الإرشادات المسرحية التي تتضمنها نصوصهم الدرامية.

وكمثال على ذلك نأخذ مقتطف من مسرحية لويجي براندللو (ست شخصيات تبحث عن مؤلف).

---

(1)- إلين أستون وجورج سافونا : المسرح والعلامات، ص135_ 134.

(2)-ينظر،سعد أردش : المخرج في المسرح المعاصر، دط، عالم المعرفة،الكويت،1998 ،ص 53.

(3)- إلين أستون وجورج سافونا : المسرح والعلامات، ص132.

- "الأب: (ينهض وهو يصرخ يتظاهر): الحقيقة .
- الحقيقة يا سيدي الحقيقة
- (يندفع في جنون خلف الستارة)
- المدير: (لم يعد يحتمل، يتظاهر) ؟ الحقيقة دعونا من هذا كله الأضواء ،الأضواء، الأضواء (تنتشر الأضواء في أرجاء المسرح ويتنفس المدير الصعداء وينظر الممثلون كل منهم إلى الآخر في حيرة واضطراب)

آه لم أشهد لهذا مثيل من قبل لقد تسببوا في ضياع يوم كامل من أيام التدريب..." [1].

إنّ هذه الإرشادات التي تضمنها هذا النص تعبر عن حركة الممثل (يندفع في جنون)، وتبرز ملامحه النفسية (يتنفس المدير الصعداء، ينظر الممثلون في حيرة واضطراب).

وفي النّص الراديكالي ارتبطت الإرشادات بنوع خاص بالإبداع المسرحي لماير هولد وزملائه من روسيا بعد الثورة وإبداعات بيساكتور وبريشت في ألمانيا أثناء العشرينيات وأوائل الثلاثينات من هذا القرن والتي اتسمت بالصبغة التعليمية الموجهة لخدمة توجهات سياسية واجتماعية معينة تقوم بتحطيم الإطار الإيهامي لزيادة التأكيد على المسرح كمسرح... وتكون الإرشادات المسرحية إلى حد كبير ملحوظ إشارات ذكية ونجد هنا وهناك اهتماما بالبعد الجمالي للإخراج وقضية النغمة والطريقة التي يخاطب بها العرض المتفرج [2].

ويعد بروتولت بريشت من أوائل المسرحين الذين وظفوا الإرشادات الإخراجية حيث كان يقوم بتضمين التعليقات وأسماء الأغنيات و التلميح لطريقة الأداء أو المكان أو الزمان في نصوصه الدرامية.

- بيلاجيا فالسوفا تحضر درسها الأول في الاقتصاد .
- تقرير عن 1 مايو 1905.
- شقة المدرس فيسوفيتسيكوف في روستوف .
- في صيف 1905 هزت البلاد انتفاضات واضطرابات زراعية .

(1)- الأرديس نيكول : المسرحية العالمية ،ج4،دط،هلا للنشر والتوزيع ،دت، ص 222.

(2)- ينظر، إلين أستون وجورج ساقونا : المسرح والعلامات، ص132_134_135.

وقد كان برشت يعطي للأغنيات والمقطوعات الشعرية التي يتم ترتيبها عناوين مثل (أغنية الإجابة في تمجيد الثورة) [1].

ولقد وظفت الإرشادات بشكل مكثف ومسهب عند طائفة من المسرحين التجريبيين كأداموف، وجيني وصمويل بيكت حيث احتلت الإرشادات المسرحية الجزء الأكبر من نصوصهم، حتى صارت تعادل الوصف في النص الروائي.

وكمثال على تلك النصوص نأخذ مقتطفاً من نص(بلا كلمات)لصمويل بيكت حيث ينكر فيها الكلمة ودورها في إحداث التواصل وينتهي بانتفاء القدرة على الفعل عند إدراك اللاجدوى.

- المنظر صحراء. إضاءة باهرة

" يلقى برجل من الجناح الأيمن للمسرح إلى منتصف الخشبة، حيث يقع متكورا يهب الرجل واقفا لتوه. ينفض الغبار عن ملابسه يستدير جانبا ويستغرق في التفكير .

- ينبعث صغير من الجناح الأيمن .
- ينتبه الرجل ويفكر، يتجه إلى الجناح الأيمن .
- يقذف به فورا مرة أخرى إلى منتصف المسرح حيث يقع، يهب واقفا في الحال ،ينفض الغبار بملابسه ،يستدير جانبا ويستغرق في التفكير "[2].

نلحظ في هذا المقتطف عدم وجود الحوار، حيث أن النص جاء كله في شكل إرشادات مسرحية تكفلت بإبراز ملامح الشخصية المادية (يعلوه الغبار) ،ووصف حركاتها وصفاتها (متكورا يستدير، يتّجه.... إلخ).

فالنّص هنا لفظي في قراءته لا يتضمن حوارا ظاهرا، ولكنّه كتب ليجسد على الخشبة ونضعه في دائرة المسرح الذي قوامه الفعل النابع من الشخصية .

وكما هو معلوم أن المسرح فن وافد من الغرب احتضنه العرب، لذا سار المسرح العربي على خطى المسرح الغربي تقليدا ومحاكاة له، فراح بعض الكتاب العرب يوظفون الإرشادات المسرحية كما وظفها الغرب ،وقد اختلف ذلك من مؤلف لآخر بين مسهب ومقلل ومعتدل ولنأخذ على سبيل المثال نموذجين من المسرح العربي ،مسرح صلاح عبد الصبور ومسرح سعد الله ونوس.

---

(1)- ينظر، إلين أستون وجورج ساقونا : المسرح والعلامات، ص 116.

(2)- نهاد صليحة : التيارات المسرحية المعاصرة، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1997،ص 15.

فلو تأملنا مسرح صلاح عبد الصبور لوجدناه يتفنن في استخدام الإرشادات المسرحية بدقة وكنموذج لذلك نأخذ هذا المقتطف من مسرحية مأساة الحلاج، " الساحة في بغداد في عمق المشهد الأيمن جذع شجرة يتعامد عليه فرع قصير منها، لا يوحي المشهد بالصليب التقليدي، بل بجذع شجرة فحسب معلق عليه شيخ عجوز ،تضيء مقدمة المسرح ليبرز ثلاثة متسكعين" [1].

وفي مسرحية مسافر الليل نراه كذلك يشير إلى طبيعة التصويت والإضاءة والشخصيات .

" يرتفع صوت كأنّه يستجدي نغما، وتلمع في ركن العربة المواجهة للراوي، دائرة ضوء يظهر فيها عامل التذاكر بثيابه التقليدية الصفراء "[2].

وفي مسرح سعد الله ونوس نلحظ كذلك توظيفه للنص الفرعي.

- "مصطفى: ميمون، ميمون (يلتفت ميمون نحو الصوت متطلعا باستغراب) تعالى.
- ميمون: (يقترب مترددا وهو يمعن النظر إلى الرجلين) ماذا تريد أيّها السيد الغريب ؟
- مصطفى: السيد الغريب .
- ميمون: لا أظن أني رأيتك قبل الآن ويدهشني أنّك تعرف اسمي ،كما يدهشني دخولك إلى هذا المكان.
- مصطفى: (هادرا ومهددا) ميمون "[3].

3- أنواع الإرشادات المسرحية:

رغم قلة الدّراسات الخاصة بالإرشادات المسرحية إلا أن النقاد والمسرحيين قد تباينوا في تحديد أنواع الإرشادات المسرحية وتفاوتت المقاييس التي يصنفونها بها، ويبرز كتاب المسرح والمناهج النقدية الحداثية لطامر أنوال بعض التصنيفات التي قام بها بعض النقاد والتي ندرجها فيما يلي:

يقترح ميشال بريني تصنيفا للديدسكالية في أربعة سجلات: [4]

- الديدسكالية الأولية: خاصة بقائمة الشخصيات، معلومات حول المكان وزمن الفعل .

(1)- صلاح عبد الصبور- مسرح صلاح عبد الصبور -مجلد2،دط ، د ت ،ص449.

(2)- المصدر نفسه، ص 622.

(3)- سعد الله ونوس : الملك هو الملك، ط4،منشورات دار الآداب ،بيروت /لبنان ،ص 70_71.

(4)- طامر أنوال :المسرح والمناهج النقدية الحداثية ، ص 177_178.

- الديدسكالية الوظيفية: شرح قبل كل حوار تشير إلى هوية المتحدث، التلميح لتقسيمات الدرامية (فصل– لوحة)، ووحدات التمثيل (مشهد – مقطع) .
- الديدسكالية التعبيرية: إرشادات حول كيفية اللعب ،طريقة الأداء، إيقاع الكلام، نبرة الصوت، المشاعر أو النوايا التي تحرك الكلام.
- الديدسكالية النصية: موجودة ومقحمة داخل الحوار.
- أما ميكيال ابساشاروف في كتابه عرض الخطاب يعرض أربعة أنواع من الديدسكالية: [1]
- "الديدسكالية الخارجة عن النص: (الخاصة بمقدمة الكاتب) .
- الديدسكالية المستقلة :(الخاصة بالقراءة وليست موجهة للإخراج).
- الديدسكالية التقنية :(الموجة للمختصين السينوغرافين) .
- الديدسكالية العادية: (الخاصة بالقارئ والمتفرج).

أما الباحثة " ساندا غولوبانتيا " فتحدد نوعين من المجالات: [2]

- الديدسكالية الموضوعية: تسرد وتصف الحركات، الإيماءة، الأفعال، أو بالتحديد الموضوع المتحدث، الفاعل، المكان، التوقيت. .... إلخ.
- الديدسكالية الذاتية: حيث يتدخل الكاتب بشكل شخصي.

وقد صنفت إيلين أستون وجورج سافونا في كتابهما المسرح والعلامات أنواع الإرشادات المسرحية إلى ستة أنواع وهي:

1- تميز الشخصية .
2- الوصف الفيزيقي للشخصية.
3- التميز الصوتي للشخصية .
4- أشكال الكلام .
5- عناصر التصميم وموقع الشخصية منها.
6- العناصر التقنية .

(1)- طامر أنوال :المسرح والمناهج النقدية الحداثية: ص 179.

(2)- المرجع نفسه :ص 180.

والملاحظ أنّ هذا التصنيف يعد الشخصية محورا للإرشادات المسرحية بالإضافة للدور الذي تلعبه في التأطير للسينوغرافيا وعلاقتها بها.

وعلى العموم يمكن القول أنّ الإرشادات المسرحية تتضمن مجموعة من العناصر التي تشكل العمل الدرامي ذات الأبعاد اللغوية والبصرية و السيميائية وهي:

3-1- إرشادات تتعلق بالتقطيع المسرحي:

وذلك بإبراز الخصائص الشكلية المميزة للمسرحية والطريقة التي يتم بها تنظيم المتن.

فعلى مرّ تاريخ المسرح اتخذ التقطيع أشكالا متعددة ،حيث قد يرد في شكل عدد من الدخائل تتخللها أناشيد الجوقة أو قد يرد النص فصولا مجزأة أحيانا إلى مشاهد أوقد يرد لوحات.

إنّ صياغة تقطيع المسرحية إلى فصول ومشاهد أو إلى لوحات أو غياب التقطيع المشهدي يحيل إلى قراءة لكنهِ وعمق المسار العام للمسرحية. فعدم ظهور التقطيع ينبئ عن وجود مكان موحد وزمن خارجي وهو الذي يرسم العالم المكاني الزماني للخيال المطابق للزمن الحقيقي للعرض...،أمّا التقطيعيين الأوليين فيسمحان باختلال هذين العالمين علم الركح وعالم الخيال وإن كان التقطيع التقليدي فصل، مشهد ،هو تقطيع فرض نفسه لأكثر من 70سنة في تاريخ المسرح العالمي [1].

وقد تقسم المسرحية إلى ثلاثة فصول حسب الأحداث :

أ- البداية (التمهيد)

ب-الوسط (ذروة التأزم العقدة)

ج- النهاية (الانفراج الحل)

أو تقسم إلى أربعة فصول " وهذا هو الشائع حيث يكون الأول لإثارة الاهتمام بالموضوع والثاني للوصول بالمشكلة إلى الذروة والثالث لتجميع ما تناثر من الخيوط ووصل بعضها ببعض تمهيدا لحل العقدة الكبرى عند الختام " [2] .وقد تتعدى أربعة فصول إلى خمسة فصول وهذا ما نصح به هوراس لكتاب الدراما حيث يقول " إذا أردت لمسرحيتك النجاح وأن تعرض مرة ثانية فإنّها لا يجب أن تقتصر أو تزيد على خمسة فصول "[3] . أي تكون هناك:

---

(1)-ينظر، طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية ،ص 174.

(2)- علي أحمد بكثير : فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، دط، مكتبة مصر، دت، ص 99.

(3)- إلين أستون وجورج ساقونا : المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد ،ص 31.

أ- مرحلة التمهيد (العرض).

ب- مرحلة تصاعد الأفعال.

ت- مرحلة التهاوي .

ث- مرحلة الذروة.

ج- مرحلة النهاية (الحل)

3-2- إرشادات مسرحية متعلقة بالشخصية: وتتضمن ما يلي:

أ- **أسماء الشخصيات،** والتي توضع في شكل لائحة في بداية المسرحية أو داخل الحوارات.

ب - **إشارات دالة على الشخصية الدرامية من حيث صفاتها المادية والمعنوية والاجتماعية** مثل: طويل ، غاضبا، مرتبكا... إلخ والتي تصور حركاتها وانفعالاتها وإيماءاتها .

ج- **إرشادات دالة على عمليات النطق والتصويت والصمت** مثل: بصوت خافت، صاح بأعلى صوته، دون أن ينطق بكلمة . ... إلخ .

3-3- إرشادات مسرحية دالة عن الإطار الزماني أو المكاني: مثلا: في الليل، في المدينة... إلخ

3-4- إرشادات سينوغرافية : تتعلق بالديكور والإضاءة و الأكسسوارات والموسيقى ،تصميم الملابس، ،أي كل ما يتعلق " بفن تشكيل فضاء العرض والصورة المشهدية في المسرح"[1].

3-5- إرشادات خاصة بتحديد وجهة الخطاب: مثل: قال الرجل لصديقه .

4- أهمية ووظائف الإرشادات المسرحية:

تكتسي الإرشادات المسرحية أهمية بارزة في النص الدرامي قد توازي ما يقوم به النص الحواري من وظائف تساهم في تلقي وفهم الأثر الأدبي، ومن جملة تلك الوظائف نبرز ما يلي:

- تقوم الإرشادات المسرحية بتحويل ما هو لفظي إلى بصري سمعي حيث يذهب إينكاردن إلى أنّ النصين يتقاطعان بواسطة الأشياء التي يتم عرضها على الخشبة . والواقع أنّ هذا الاقتران لا يجد تجسيده الأمثل إلا في إخراج واقعي يحرص معدّو العرض فيه على عرض واقع ركحي يستمد مرجعيته من نص الإرشادات المسرحية ،وهو ما يستلزم أن المؤلف وهو يكتب النص يأخذ في اعتباره الخشبة و

(1)- ماري إلياس وحنان قصاب : المعجم المسرحي، ص 265.

إرغاماتها ،كما يستحضر الكيفية التي سيعيد بها المخرج بناء العوالم التخيلية التي تقدمها المسرحية على الخشبة [1].

- تحمل الإرشادات المسرحية وظائف دلالية و سيميائية، حيث تتحول تلك الإرشادات إلى رموز وعلامات وأيقونات بصرية دالة، تتضمن في طياتها رسائل ومقاصد مباشرة وغير مباشرة سواء أكانت تلك الرسائل لغوية أو مرئية ،يستفيد منها المتلقي سواء كان مخرجا ممثلا أو سينوغرافيا أو حتى قارئًا.

أ- **بالنسبة للمخرج**: تعد الإرشادات المسرحية رؤية إخراجية تصور وجهة نظر المؤلف قد يأخذها المخرج بعين الاعتبار أو لا .

" وعلى الرغم من مظاهر الاختلاف حول أهمية ورود هذه الإرشادات فإنّها باعتبارها طبقة نصية لغوية ينبغي أن تلازم العمل المسرحي بشكل ضمني أو ظاهر وذلك لأن من شأنها أن تساعد على قراءة النصوص المسرحية وعلى تصور مفهوم إخراجي معين لها "[2].

أمّا عن تهميش المخرجين لها فيبرز في إهمال عدد منهم عند إقدامهم على إخراج هذا النص أو ذاك محتوى الإرشادات الركحية في صورتها التي وردت في نص المؤلف ،وذهابهم مذاهب أخرى على أساسها يقيمون قراءاتهم الشخصية للمسرحية ،ويؤولونها التأويل الذي يرون ،إلا أنهم لم ينفوا مع ذلك وجود هذه الإشارات ،ولم ينكروا ثنائية النص في ما ذهبوا إليه ،وإنّما عملوا على تعويضها بأخرى قد نجدها مكتوبة في كراس الإخراج[3].

فالإرشادات تعد اقتراحات ومعطيات واحتمالات تشير إلى كيفية الإخراج ولا تتخذ طابع الإلزام الكلي، بل تلعب دورا هاما في توجيه وبناء وتخطيط العمل المسرحي من خلال العلامات اللغوية التي يبثها النص الإرشادي .

ب-**بالنسبة للممثل**: الإرشادات المسرحية تلعب دورا هاما له كونها تساعده على التعرف على الشخصية التي سيجسدها ،فهي التي توجهه وتساعده على تمثيل الدور وتقمصه واستيعابه لغويا وبصريا ،باعتباره هو حامل العلامة." فالممثل يؤسس إبداعه على مادة أبدعها غيره من قبل (النص

(1)- ينظر، محمد التهامي العماري : مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 19.

(2)- محمد فراح : الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي ، ص39.

(3)-ينظر ،محمد مديوني : التراجيديا في المرآة العربية -توفيق الحكيم نموذجا- ص 48.

) وتوجيهات المخرج الذي يعد عمله أيضا مؤسسا على مادة سابقة (إبداع المؤلف) .فهما كالفنان التشكيلي الذي يبدأ عمله من حيث وجود مادة خام "[1].لذا فإنّ " عملية الغوص من قبل الممثل في نص المؤلف وتفكيكه ودراسته ومعرفة أعماق العوالم المكونة له وبخاصة الدور والشخصية الخاصة بالممثل كأسلوب من أساليب العمل. ...يدل على سعة وعي الممثل ووعي موهبته – والتكامل المبدع بين الاثنين– هو تأكيد لاستقلالية إبداع كل منهما، بل وهي إبعاد لكل فكرة تنبئ أو تشي بعبودية أحدهما للآخر "[2].

فالإرشادات تقوم بتوجيه الممثل لما يلي:

1– الحركة: حيث تقوم برصد الحركات وتوجيهها كونها "أهم المكونات البصرية التي ترسم جمالية العرض المسرحي، كما أنّها جزء مهم من الخطاب المسرحي ، ترافق الكلام أحيانا أو تكون بديلة عنه أحيانا أخرى، ولها دورها الدلالي في التعبير عن الانفعال والعواطف والمشاعر والأحاسيس والانفعالات، مما يسمح للمتلقي / المشاهد القارئ أن يتخيلها لفهم سياق الكلام "[3].

وتقوم الإرشادات بتوضيحها انطلاقا من: [4]

– "الأمكنة المتتابعة التي يشغلها في مقابل الممثلين الآخرين و الديكورات ومختلف الأشياء الحاضرة على الخشبة والجمهور .

– أساليب التنقل ووسائله المختلفة: مشي بطيء، مشي سريع، جري، السير على الأقدام .

– الاستعانة بوسيلة من وسائل النقل: حيوان ،دراجة ،كرسي متحرك .

– التحركات الجماعية أو الفردية .

– كيفية الدخول إلى الخشبة ومغادرتها ".

– إذن للحركة أهمية ومستلزمات في تصميمها وتوجيهها من قبل الكاتب والمخرج على الممثل استيعابها وحسن أدائها ."فهو الذي يقرر تتابع حركته لكي يظهر بهذا التتابع حقيقة العرض

(1)– أبو الحسن عبد الحميد سلام : الممثل وفلسفة المعامل المسرحية ، ط 1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2009، ص 178.

(2)– إبراهيم عبد الله غلوم ، قاسم محمد ، عوني كرومي : تقنيات تكوين الممثل المسرحي، ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/لبنان، ص 139.

(3)– عز الدين جلا وجي : المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص 167.

(4)– محمد التهامي العماري : مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص44.

المسرحي، ويكتشف جسم الممثل القوة الدافعة لحركته الأوتوماتيكية التي تترجم كل تجربة ،وليس بالضرورة أن تتحدد هذه التجربة بحدود الحقيقة ، إنما تتخطاها بشكل الخيال الذي ينتج عن تتابع الحركات التي تحتوي على المعنى. فالحركة هي الشكل الذي بثت فيه الحياة نبضات التجربة.

وهي عبارة عن خطوط متموجة" [1]منبعها جسد الممثل.

2- الانفعال:

حيث تعبر الإرشادات عن مختلف الانفعالات التي كثيرا ما نجدها في النصوص الدرامية (فرحا – مبتهجا – غاضبا. ... إلخ)، فالانفعال ظاهرة جلية في المسرح فهو يظهر فعلا أورد فعل مصاحبا للغة المنطوقة، أو يظهر دونها ولكنه دوما يفصح عن مشاعر وأحاسيس الشخصية .

3- إبراز العناصر اللسانية المصاحبة للكلام: كصفات الصوت من ارتفاع وانخفاض التي تحمل معان نفسية (غضب، فرح، خوف) وتعلمنا عن طبيعة العلاقات بين الشخصيات (احترام، تهديد...) .

4- الإيماء: تقوم الإرشادات بالتلميح لتعابير الوجه وما تفصح عنه من معان ،كالتعبير عن الحالة النفسية والانفعالية.

ج- بالنسبة للسينوغرافي:

تؤدي الإرشادات المسرحية باعتبارها علامات دورا هاما بالنسبة للسينوغراف في اختيار التقنيات التي تساعد في تشكيل المشاهد المسرحية وتجسيدها على الخشبة والسينوغرافيا "كلمة تستخدم اليوم في كل اللغات بلفظها المستمد من الكلمة اليونانية (skenographia) المنحوتة من(sken)والخشبة (graphikos)تمثيل الشيء بمخطط وعلامات " [2] أي أنها " فن تشكيل المكان المسرحي أو الحيز الذي يضم الكتلة والضوء واللون والفراغ والحركة وهي العناصر التي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام "[3] حيث تشمل الديكور، الإضاءة، الماكياج وتصميم الملابس، الإكسسوارات. والديكور من أبرز المكونات التقنية التي تعكس جمالية العرض وكثيرا ما تقوم الإرشادات بالتأثيث له من خلال التعبير عن الصورة

(1)- إبراهيم عبد الله غلوم وآخرون: تقنيات تكوين الممثل المسرحي، ص217.

(2)- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ص 265.

(3)- عز الدين جلا وجي : المسرحية الشعرية المغاربية في الأدب المعاصر ، ص 197 .

واللون والشكل، حيث تشكل الألفاظ والعبارات لوحات فنية على السينوغرافي إبراز جماليتها وتناسقها من خلال رسم معالم المكان الذي يدور فيه الحدث ،كما قد يفيد في الإحالة لزمن الحدث.

كما تشير الإرشادات أحيانا للإضاءة نظرا للدور الذي تلعبه في تشكيل العرض المسرحي، فهي التي تجلي مكوناته البصرية: الممثل، اللباس، الماكياج. ..... إلخ .

بالإضافة إلى دورها في إبراز التعابير الدرامية والانفعالية المتنوعة، حيث تؤدي جملة من الدلالات فهي قد توحي: بحالة الجو (صحو / غيوم)،أو استحضار مكان محدد أو زمان كالفصل من السنة (صيف /شتاء)، واللحظة من اليوم (صباح / مساء) وتنوير، طبائع الشخصيات ، كما توحي بالأثر النفسي الذي يريد المخرج خلقه في نفس المتلقي(أثر مأساوي /أثر ميلودرامي).. [1]فالإضاءة إذن تشكل الفراغ وتدل على الانتقال المكاني والزماني وتكسب الفضاء شاعرية وجمالا.

كما تحيل الإرشادات كذلك على الموسيقى سواء بأصوات طبيعية أو بشكل مؤثرات اصطناعية صوتية. وتؤدي الموسيقى عدة أدوار: [2]

- **وظيفة إعدادية:** حيث تلعب الموسيقى دور وسيط الذي ينقل المتفرج من عالمه اليومي إلى العالم التخيلي في بداية العرض (أي كإعلان لبداية العرض).
- **وظيفة تركيبة:** عند التشديد على موقف من المواقف الدرامية (كإبراز تأزم الحدث) .
- **وظيفة تعبيرية:** أي تستطيع الموسيقى الإيحاء بشعور أو انفعال أو مزاج(كالتعبير عن الخوف أو الفرح).
- **وظيفة تأشيريه:** تتمثل في الإحالة على مكان جغرافي أو عصر من العصور أو على انتماء اجتماعي كموسيقي العامة، موسيقى النخبة .
- **وظيفة حكائية:** وذلك حين تستعمل لتميز شخصية من الشخصيات بحيث تصاحب دخولها إلى المكان الركحي أو خروجها منه، فتصبح بذلك علامة دالة عليها .
- **وظيفة شعرية:** أي أنّها تميل إلى خلق أثرها الخاص والتأثير في حس المتفرج .

وتساعد الإرشادات السينوغرافي في الإشارة للماكياج الذي هو عبارة عن مجموعة من المواد

---

(1)- ينظر، محمد التهامي العماري : مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 100.

(2)- ينظر، المرجع نفسه، ص 104_ 105.

والطرائق التي يستعين بها المسرحي لأغراض كتفخيم قسمات الممثل وإبرازها في خدمة الإيهام حيث يساعد على اندماج الشخصية في التخيل ،فيقدم معلومات عن جنسها ووضعها الاجتماعي بالإضافة لوظيفتها الجمالية [1].

وتساهم الإرشادات في توجيه السينوغرافي في تحديد اللباس، حيث يعكس اللباس في المسرح دلالات مختلفة كما هو الشأن في الحياة الواقعية كالجنس و السن و الانتماء الطبقي... إلخ

وكذا الإشارة إلى الحلاقة والتصفيف الذي يعطى دلالات هامة في العرض المسرحي، فبواسطته نستطيع معرفة انتماء الشخصية ،كما أنّ توظيف الإكسسوار باعتباره علامة يساعد على الإفصاح عن عدة دلالات.

د- بالنسبة للقارئ:

أمّا عن أهميتها-الإرشادات _ بالنسبة للقارئ العادي فهي تساعده على مسرحة النص الدرامي وتخيل شخوصه والأحداث من خلال العلامات التي تشير للمكان والزمان والشخصيات .

- تتكفل الإرشادات المسرحية بتفسير وتدعيم الحوار، "كون العلاقة بين الحوار والإرشادات المسرحية هي التعالق والتكامل كما يذهب إلى ذلك رومان اينكاردن فالحوار يمكن أن يوحي بالطريقة التي يمكن أن يتلفظ بها النص وهو بهذا يكمل نص الإرشادات المسرحية ،وبالمقابل فإنّ الإرشادات المسرحية تنير نص الحوار وتسمح للقارئ بإدراك السياق الذي تندرج فيه الأحداث والوقائع التي تعرضها المسرحية "[2] فالقارئ يمكنه فهم الحوار عن طريق النص الإرشادي

" إنّ الإرشادات المسرحية تضع إطارا للحوار بمعنيين: حرفيا في الإخراج الطباعي للصفحة، ومسرحيا في أنّها تضفي على النص كونه مسودة للإخراج المسرحي "[3].

- تسهم الإرشادات في التأثيث لخلق فرجة فنية كون المسرح يوظف عدة فنون ،حيث يحوّل كل من المخرج والممثل والسينوغراف تلك التعليمات إلى عرض بصري يزخر بالفنية والجمالية وعناصر الفرجة من خلال تحركات وانفعالات وإيماءات وكلام الممثل وكل ما يؤطر الخشبة من سينوغرافيا باعتبارها مؤشرات فنية وجمالية.

---

(1)-ينظر، محمد التهامي العماري : مدخل لقراءة الفرجة المسرحية ، ص 47.

(2) محمد التهامي العماري : مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 18_19.

(3)- إلين أستون وجورج سافونا : المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد ، ص 11.

- تؤدي الإرشادات المسرحية الوظيفية الميتامسرحية أي كشف لعبة الفعل المسرحي (إلغاء الجدار الوهمي) عن طريق الشرح و التفسير و النقد و التعليق ."و بالنظر إلى العلاقة بين الحوار و الإرشادات المسرحية ،يشير أحد الباحثين إلى إمكانية اعتبار الإرشادات المسرحية لنص درامي ما ميتالغات و دراستها على أساس كونها كذلك و يستند هذا الرأي للطابع الوصفي لهذه الإرشادات "[1].

ولنا أن نوضح ذلك من خلال مقتطف من مسرحية الفيل يا ملك الزمان لسعد الله ونوس.

" يتحركون بخطوات ذليلة منسحبين، وتخفت فترة بعد ذلك ينتفض الجميع ،يقفون صفا أمام الجمهور، وقد نفضوا عن حركاتهم وهيئاتهم مظاهر التمثيل. .....بعد لحظات .

الجميع: هذه حكاية .

الممثل 5: ونحن ممثلون .

الممثل 3: مثلناها لكم لكي نتعلم معكم عبرتها "[2].

من خلال النص الفرعي يتبين لنا أن ما يقوم به الممثلون ما هو إلا تمثيل وهذه هي الوظيفة الميتامسرحية.

- إن وجود الإرشادات المسرحية في النص المسرحي تجعل منه سمة تميزه عن النص الروائي. فهذا الأخير يتميز بكثرة المقاطع السردية التي تؤشر إلى الماضي ،بينما الإرشادات المسرحية مقاطع وصفية تعبر في الغالب عن الحاضر.
- تساهم الإرشادات المسرحية في مساعدة العاملين في مجال السينما والكتابة السينارستية فكاتب السيناريو في حاجة لتوظيف الإرشادات الإخراجية عند كتابة المشاهد السينارستية، لذا لابدّ أن تكون له خبرة في أصول الكتابة المسرحية وتقنياتها، مما يجعل الإرشادات بنية ضرورية ضمن السيناريوهات السينمائية، وبذلك يتآلف الفنّان(السينما و المسرح).

ثالثا: العتبات والإرشادات في المسرح الجزائري الحديث

---

(1)- حسن يوسفي: المسرح والمرايا-شعرية (الميتامسرح) و اشتغالاتها في النص المسرحي العربي والغربي- دط، منشورات اتحاد كتاب المغرب، دت، ص35_36.

(2)- وسيم الكردي : الكلام وتحرير المعنى "مقاربات نصية تعليمة درامية لمسرحية الفيل يا ملك الزمان "، ط1،مؤسسة عبد المحسن القطان فلسطين 2007،ص 120.

لاشكّ أنّ المرور على كل العتبات أمر صعب نظرا لاختلافها تبعا لتغير الأثر الأدبي أو حتى تبدّل الفترة الزمنية وصعوبة حصرها، إلا أنّنا سنحاول في إضاءات خاطفة إبراز أهم سماتها. باطلاعنا على بعض أغلفة المسرحيات الجزائرية، نلمس أنّ كثيرا منها لم تعن بالجانب الشكلي الجمالي ،الذي له دور في محاورة النص ولعلّ ذلك راجع لأن هذه الأعمال موجهة للعرض بالدرجة الأولى، فأغلب الأعمال المسرحية جاءت على شكل مخطوط أو مسودة إخراج.

وحتى بعض الأعمال الموجهة للقراءة نجدها لا تولي أهمية لتضمين صور على واجهاتها .وعلى سبيل المثال مسرحية (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) لمحمد بن قطاف .

أو قد يقتصر الناشر على إدراج صورة فوتوغرافية للمؤلف فقط ،كمسرحية التراب لأبي العيد دودو، غير أن بعض الأدباء والناشرين ركبوا نهج الحداثة في تخيير تصاميم الأغلفة والصور لأعمالهم، بغية شحن الغلاف بطاقات دلالية تخاطب المتن ،كالصالح لمباركية في مسرحيته النار والنور التي احتوت واجهتها على لوحة فنية توحي بالنار والنور بامتزاج اللون الأحمر والأصفر والأزرق والأسود.

– أمّا على ظهر الغلاف فأحيانا توضع سيرة المؤلف الثقافية وأبرز أعماله _وبالتالي يغدو واجهة إشهارية تفصح عن مكانته الأدبية_ وأحيانا أخرى يترك شاغر حسب خيارات المؤلف.

– أمّا اسم المؤلف فتارة نجده مدونا على الأعمال المسرحية وتارة أخرى يسقط ويعوضه اسم المؤلف الأصلي (في حالة الاقتباس) ،كمسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع التي أدرج فيها اسم الطاهر وطار عوضا عن اسم محمد بن قطاف .وفي ظلّ ظاهرة التأليف الجماعي قد يكتفى بتدوين اسم الفرقة فقط "حيث لجأ العدد الكبير من رجال المسرح إلى التأليف الجماعي كحل للأزمة التي دخلها المسرح عندنا وفي نفس الوقت كمواجهة عنيفة لندرة النصوص المحلية أو عدم صلاحيتها للعرض إن هي وجدت"[1] .

وبالنسبة لعتبة الإهداء فهي مغيبة في أغلب المسرحيات ربّما لاعتبار بعضهم أن المسرحية مشروع عرض أكثر منه عمل أدبي، غير أنّ هذا لا ينفي تواجد هذا المناص في بعض الأعمال سواء بصيغة الإهداء العائلي أو الإهداء الخاص، ففي مسرحية حنبعل لتوفيق المدني برزت هذه العتبة التي تشي بالكثير، يقول عن ذلك عبد الله الركبي :"ومن الإهداء ندرك غرض المؤلف، فهو يهدي

(1)– جروة علاوة وهبي : ملامح المسرح الجزائري ،دط، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2004،ص 91_92.

هذه المسرحية إلى الشباب المغاربي حامل راية الكفاح في سبيل حرية الأمة وشرف الوطن. أقدم هذه الرواية* التي تحيي له صفحة من جهاد أبطاله القوميين وفيها عبرة وذكرى".[1]

أمّا عن العناوين والإرشادات المسرحية فسنتتبعها من خلال مسيرة النص الدرامي عبر مراحل زمنية متعددة.

ويعد التأريخ للكتابة المسرحية الجزائرية مهمة صعبة، لاسيما بداياتها فهي محاطة بعدة عراقيل نتيجة قلة المصادر والمراجع التي ترصدها، وكذا ندرة الجهات المعنية التي تهتم بها وبمؤلفيها . وأول نص مسرحي ظهر في الجزائر كان بداية من القرن التاسع عشر لإبراهيم دانيوس "حيث يتوفر لدينا حول هذه الفترة نص مسرحي واحد باللغة العربية هو(نزهة المشتاق في مدينة طرياق في العراق) وقد ورد ذكره مع نصوص أخرى في كتاب تاريخ الجزائر الثقافي ".[2]

" وهو نص مسرحي قائم على أسلوب الحوار والصراع الدرامي والبناء الدرامي، كما قسّم المؤلف المسرحية لقسمين وفصول، وتقترب الكثير من عرض المقامات في وصف المكان ،بمعنى أدق وصف سردي لمكان الحدث واستخدم الكاتب أسلوب التجسيد لمظاهر الفرجة الفنية في العالم العربي كالحكواتي وأرفق المؤلف الحوار ببعض الإرشادات الفنية ". [3]

إذن إنّ الاهتمام بتوظيف الإرشادات المسرحية في أول نص مسرحي في الجزائر كان قائما منذ القرن التاسع عشر احتذاء بالنص الدرامي الغربي ،نظرا للدور الذي تقوم به الإرشادات في وصف المكان والحدث ... إلخ .

أمّا عن النصوص الأولى التي عرضت في الجزائر فقد كان مصدرها فرنسي حيث أنّه " مع بداية الاحتلال حاولت السلطة الفرنسية خلق جو ثقافي أوروبي وبادرت بإنشاء نوادي للتسلية والترفيه وفرق مسرحية في ثكنات الجيش وبدأت في تشييد مسارح للأوبرا وقاعات للحفلات في مناطق تواجد المعمرين، وذلك لتوطين الزاحفين الأوربيين الجدد والاستقرار في الأراضي التي تم السيطرة عليها".[4]

---

*-كانت تسمى المسرحية في بدايتها الأولى بالرواية التمثيلية

(1)- عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث(1830-1974)، دط، الدار العربية للكتاب، 1983، ص22.

(2)- صالح لمباركية : المسرح في الجزائر ، ط2 ، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع ، قسنطينة/ الجزائر ، 2007 ، ص 26 .

(3)- نور الدين عمرون : مسار المسرح الجزائري إلى سنة 2000 ،ط1، شركة باتنيت ، 2006 ، ص 122 .

(4)- المرجع نفسه ، ص 85 .

حيث كانت تعرض هذه النصوص خصيصا للجمهور الفرنسي المتواجد بالجزائر ومن أبرزها (الفرنسيون في الجزائر لـ دومنيون ، أسرى الجزائر للكاتب بيرتو، فيدرا من تأليف راسين، مسرحية القلق .... إلخ. كما أن النصوص المسرحية الأولى التي تم عرضها خصيصا للجمهور الجزائري كانت نصوص مشرقية تزامنت مع زيارة جورج أبيض للجزائر عام 1921 وزيارة فرقة عز الدين المصرية سنة1922 وفرقة فاطمة رشدي ،حيث قاموا بتقديم عدة عروض مسرحية كمسرحية صلاح الدين الأيوبي و ثارت العرب التابعة لفرقة جورج الأبيض ... إلخ

ويرجح بعض الدارسين أن هذه النصوص ساهمت في بلورة فكرة المسرح لدى الجزائريين رغم فشل عروضها، و انطلاقا من هذه المرحلة التي مهدت لنشأة المسرح في الجزائر سنحاول التنقيب في النصوص المسرحية تبعا للمراحل التي مرّ بها علّنا نكشف بين ثناياها عن النص الفرعي ومدى توظيف الأدباء له ،والدور الذي نيط به ،ولو أنّها مهمة شاقة لعدم توفر النصوص المطبوعة لاسيما في بدايتها أو لعدم الاهتمام بتدوينها والاعتماد على الارتجال والعروض الشفوية.

المرحلة الأولى : من سنة 1922 إلى سنة1937

" ابتداء من السنة 1921 وهي سنة زيارة جورج أبيض للجزائر وسنة تأسيس الفرق المسرحية الجزائرية وخلال أربع سنوات متتالية من بعد ،قدّمت فرقة المذهبية وجمعية الآداب والتمثيل ثلاث مسرحيات من تأليف رئيسها علي الشريف الطاهر الذي يعد أول مؤلف مسرحي جزائري في عصر النهضة ، هذه المسرحيات هي الشفاء بعد العناء في فصل واحد سنة 1921 وقاضي الغرام في أربع فصول سنة 1922 ومسرحية بديع في ثلاثة فصول سنة 1924 م " [1]

وما يلاحظ عن هذه المسرحيات تأثرها بالنصوص المشرقية من حيث الأسلوب وتوظيف اللغة العربية الفصحى ،حيث توحي عناوينها بذلك فهي تعكس التأثر بالتراث العربي. أمّا عن تقسيم النص المسرحي إلى فصول فهذا يبين التأثر بالمسرح الأوروبي وتقنياته.

وفي عام 1922 قام محمد رضا المنصلي بتقديم أول عرض مسرحي بالمفهوم الأوروبي وهي مسرحية في سبيل الوطن المقتبسة من نص تركي ،حيث تعالج فكرة فشل الأفكار الإنسانية في غير بيئتها وقد

(1)- عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري –دراسة نقدية – ط1،الطباعة الشعبية للجيش،الجزائر،2007،ص 41 .

قامت " على أسس ومبادئ المسرح بالمفهوم الأوروبي وتمتلك نص درامي بداخله حوار فعلي ركحي بصراع درامي وبعقدة مسرحية ." [1].

بالإضافة إلى هذا العمل نجد أعمالاً أخرى قدّمها جملة من الأدباء ولكن ما يؤخذ عنها أن عروضها لم تلق نجاحا نتيجة لعدة أسباب من جملتها :

- عدم تعود الجمهور الجزائري على المسرح كفن مستحدث في بيئتهم .
- انتشار الجهل والأمية مما جعل من الصعب فهم اللغة العربية الفصحى ما عدا فئة محدودة من المثقفين .
- عدم مهارة الكتاب المسرحين في التأليف لثقافتهم المحدودة .

إذن لقد أسهمت الجمعيات الثقافية في تلك الفترة في رسم الملامح الأولى للمسرح الجزائري

وهي " جمعيات كانت تعمل مجتمعة في حالات كثيرة فقدمت مئات المسرحيات باللغة العربية الفصحى لم يبق منها سوى عناوينها " [2] مما لا يمكننا من رصد النص الفرعي ضمن نصوصها.

أمّا عن الانطلاقة الفعلية للمسرح الجزائري فيرى بعض الدارسين أنها كانت على يد بعض الهواة الذين اعتمدوا على مواهبهم الخاصة، فجاءت عروضهم شعبية فمسرحية جحا لعلالو :" هي أول مسرحية أعلنت بداية المسرح الجزائري كفن ثقافي له طابعه الخاص " [3] والتي حقق عرضها نجاحا ملحوظا وهي ملهاة في ثلاثة فصول .

ولعلّ السر في نجاح هذه العروض هو الاعتماد على التراث الشعبي الذي يوحي بأصالتهم ورفضهم للاستعمار وكذا توظيفهم للغة العامية التي يفهمها الشعب و معالجتهم لواقع المجتمع الجزائري في ظلّ حالة الحرب ، كمسرحية العهد الوفي ، آش قالوا لرشيد القسنطيني بني وي وي و فاقو .... إلخ .

وأبرز رجال المسرح في هذه الفترة هم علالو و دحمون ورشيد القسنطيني ومحي الدين بشطارزي، فألف على سلال(زواج بوعقلين ،أبو الحسن المغفل، الصياد والعفريت، عنتر الحشاشي ، الخليفة والصياد ، حلاق غرناطة).

---

(1)- نور الدين عمرون : مسار المسرح الجزائري إلى سنة 2000 ، ص 91 .

(2)- صالح لمباركية : المسرح في الجزائر ، ص 76.

(3)- المرجع نفسه ، ص81 .

أمّا رشيد القسنطيني فكتب (العهد الوفي ، زواج بوبرمة ، بابا قدور الطماع ، شد روحك) ولبشطرزي(العالم بالخطأ ، جحا المعتدّ ، الهماز ، الحاجة حليمة ، الخداعين .... إلخ). وما يمكن الإشارة إليه أن هذه النصوص المسرحية كانت تؤدى ارتجاليا حيث كان الممثلون يقومون بكتابة النصوص وفي غالب الأحيان تحضّر شفويا وتدون لاحقا " فالمسرح الجزائري كان شعبي ارتجالي بعيد عن القوالب الأدبية والفنية الرسمية ،وهو أساسا يعتمد على الموهبة والعفوية ولم يقترن أبدا بالمدارس الأوروبية ،وأصحابه عصاميون يجهلون فن الكتابة والقراءة ،وهذا ما جعلنا لا نعثر على نصوص مسرحية تم تمثيلها في تلك الفترة ،بل ربما لم تكتب أصلا ولم تدون "[1].

لذا في بحثنا عن هذه النصوص لا نجد سوى ملخصات أو مذكرات لهذه الأعمال.

ممّا يحول دون تمكننا من الإلمام بالنص الفرعي في نصوصها ماعدا عناوينها ،وبتفحصنا لهذه الأخيرة يتضح لنا أن أغلبها مستوحاة ومقتبسة من الحكايات الشعبية المتداولة في التراث الشفهي الشعبي التي تزخر به قصص كتاب ألف ليلة وليلة (جحا ، عنترة الحشيشي الحالم ، أبو الحسن الذكي، حلاق غرناطة).

كما تعكس هذه العناوين كذلك أبعادا اجتماعية وأخلاقية بالإضافة إلى الطابع الهزلي لها مثل زواج بوبرمة ، بوسبسي ، عايشه أباندو ..... إلخ .

فمسرحية جحا مثلا تعالج التسلط الإنساني وقلة الحوار داخل العائلة وأفراد المجتمع الذي يؤدي إلى الأذى للجميع، أما مسرحية بوبرما فقد عالجت " الواقع الحقيقي لحياة البخلاء بحيث يتحول الإنسان البخيل إلى مريض نفسي يحطم حياته وحياة أقاربه"[2].

المرحلة الثانية : من سنة 1938 إلى سنة 1953 م

شهدت مرحلة الحرب العالمية الثانية تناقصا في النتاج المسرحي نظرا لعدة أسباب من جملتها: "فقدان العديد من رجالاته الأوائل الذين كان لهم الفضل في إرساء أسسه الأولى وتمكينه من الاستمرار، فقد توفي دحمون المعروف (بإبراهيم دحمون) الذي اشتهر بلعب الأدوار النسائية سنة

(1)- صالح لمباركية : المسرح في الجزائر ،ص 48.

(2)- نور الدين عمرون : مسار المسرح الجزائري إلى سنة 2000 ، ص 96 .

1942، كما توفي أيضا ابن شوبان 1943 ،أعقبه بعد ذلك قطب المسرح الكبير وأحد ركائزه الأساسية رشيد بلخضر المعروف برشيد القسنطيني عام 1944 ". [1]

بالإضافة إلى تزايد ضغوط الاستعمار على المسرح الجزائري وذلك بفرض الرقابة الشديدة عليه الأمر الذي جعل الكتاب المسرحيين يميلون إلى الاقتباس" غير أن جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ورغم كيد الاستعمار حاولت كسر هذا الجمود، وفعلا ظهرت بعض الأعمال ذات النزعة الإصلاحية المنحدرة من فلسفة جمعية العلماء المسلمين الجزائريين". [2]

كما أنّ نهضة الفن المسرحي المشرقي العربي نتيجة الإصلاحات السياسية والدينية والاجتماعية والتأثر بفنون الغرب وكذا نهضة الطباعة والصحافة جعلت الأدباء الجزائريين يبدعون في الكتابة المسرحية.

وتعد مسرحية بلال بن رباح لـ (محمد العيد آل خليفة) المسرحية الشعرية الأولى في الأدب الجزائري الحديث التي ألفها عام 1939 حيث أسالت حبر العديد من النقاد الجزائريين ،وتعالج قضية الصبر ومجابهة الظلم والطغيان رغم العذاب ولقد " جاءت هذه المسرحية الشعرية في فصلين يحتوي الفصل الأول منها على ثمانية مشاهد والفصل الثاني على تسعة مشاهد ، وقد عمد الشاعر في بناء مسرحيته إلى إبراز أسس فنية عالية في البناء المسرحي خاصة من حيث الشكل "[3] .

وابتداء من سنة 1947 حظي المسرح الجزائري باعتراف من طرف الحكومة الفرنسية وأسهم في ظهور عدة فرق مسرحية منها : فرقة المسرح الجزائري ، فرقة هواة التمثيل العربي ،و فرقة المزهر القسنطيني وفرقة مسرح الغد .... إلخ .

وإثر كل هذا شهد المسرح تطورا من حيث الكم والكيف فكانت محاولات مسرحية بالفصحى نذكر منها الناشئة المهاجرة لمحمد الصالح رمضان وأعقبتها مسرحية الخنساء أمّا أحمد توفيق المدني فقد كتب حنبعل ،وكتب عبد الرحمان الجيلاني مسرحية المولد ، وكتب أحمد رضا حوحو (صنيعة البرامكة)و أدباء المظهر ومحمد الطاهر فضلاء في الصحراء ،وقد اتجهت معظم هذه المسرحيات للمنحى الإصلاحي الاجتماعي التربوي الديني في إرشاد الجمهور للاقتداء بالسلف الصالح وإبراز

(1)- أحمد بيوض: المسرح الجزائري (نشأته وتطوره 1926 ، 1989)،دط، منشورات الجاحظية، الجزائر ، 1998 ،ص 59 .

(2)- عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري ، ص 44 .

(3)- صالح لمباركية : المسرح الجزائري، ص 151 .

بطولاتهم وشيمهم من خلال انتقاء شخصيات إسلامية أو تاريخية كأبطال لها كمسرحية بلال حنبعل ويوغرطة .... إلخ .

ولكن للأسف " أنّ معظم النصوص المسرحية المأخوذة من التاريخ الإسلامي ضاعت ولم يبق لها أثر لعدم اهتمام أصحابها بالتوثيق والطبع ،وقد حفظ لنا التاريخ مسرحيات حول المولد النبوي وهجرته الشريفة وبعض الصحابة رضوان الله عليهم".[1]

من خلال تتبعنا للنصوص الفصيحة لتلك الفترة نلاحظ اهتماما جادا بتوظيف الإرشادات المسرحية باعتبارها نصا موازيا للحوار. ولعلّ السبب في ذلك احتذاء هؤلاء الأدباء بالنصوص المسرحية العربية التي تولي عناية بالإرشادات المسرحية وكذا لتأثرهم بالأسلوب الروائي الذي يتطلب الوصف والسرد لدفع عجلة الأحداث. وسنقدم بعض النماذج المسرحية لتلك المرحلة التي توضح توظيف الكتاب لها والدور الذي تقوم به في النص المسرحي .

ففي مسرحية بلال لـ محمد العيد آل خليفة كثيرا ما يلجأ الكاتب إلى تضمينها بين ثنايا نصه لدفع الأحداث وإبراز أفعال شخصياته .

ففي وصف محمد العيد آل خليفة لدخول أبو بكر الصديق في مجابهة أمية بن خلف نجده يقول :

"أمية :(يسل سيفه ويهجم على بلال فيدخل أبو بكر ومعه عبيدة)

أبو بكر : أمية ما هذا ؟

أغمد السيف مسرعا وضع عن بلال منك كل وثاق

إلى الآن لم ينفك في القيد رازحا يلاقي به ما كان منك يلاقي ؟

أمية : (يتأخر عن بلال و يغمد سيفه) .

هلم أبا بكر فسمه أبعكه فأنت الذي أغريته بشقاقي

.....

(يأخذ أمية الثمن من أبي بكر وينصرف هو وعبيدة)".[2]

وفي مسرحية (يوغرطة) لعبد الرحمان ماضوي التي تعالج المقاومة النوميدية ضد الاحتلال الروماني وشجاعة يوغرطة للتصدي للغزاة الرومانيين ، نجد " أنّ الأسلوب الخبري (السردي) في هذه المسرحية

(1)- صالح لمباركية : المسرح الجزائري ،ص 148 .

(2)- محمد العيد آل خليفة : بلال بن رباح ،دط، المطبعة العربية ،الجزائر، 1986 ، ص 24 .

هو الغالب ويضطر إليه الكاتب لدفع الأحداث رغم أنه لجأ إلى تحديد الفترات الزمنية للأحداث بين سنة 13 ق م وسنة 105 ق م ،وهذه حيلة في السيطرة على مجريات الأحداث وضبطها ".[1]

كما أنّه كان يعبر عن انفعالات شخصياته وأبعادها النفسية انطلاقا من الإرشادات، ولنا أن نتمثل ذلك في المقطع التالي :" يوغرطة : (يقوم مرعوبا) أنت ....أزعجتني .

رنيدة : يوغرطة مالك صرت تنزعج لأدنى شيء؟ قل لي ...أحقا أنك رضيت بوضع السلاح ؟

يوغرطة (بملل وضجر وقد عاد إلى جلوسه) :نعم.

رنيدة : أحقا ؟

يوغرطة (بملل وضجر) : نعم ، نعم ....لا تزيدي في قلقي أنت أيضا ".[2]

وإذا ما عدنا إلى مسرحية أدباء المظهر لأحمد رضا حوحو نجد أنّه قد استخدم الإرشادات المسرحية في وصف الفضاء المكاني ورصد تحركات شخصياته وإبراز الأحداث ،وكمثال على ذلك نقدم ما يلي:

الفصل الأول : المنظر الأول

" غرفة بسيطة الأثاث تحتوي على منضدة خشبية كبيرة وعدة كراسي قديمة مبعثرة هنا وهناك يبدو من طرف الغرفة الأستاذ خليل جالسا على مكتبه حيث تكدست عليه عدة كتب وأوراق وهو غارق في الكتابة إذ يظهر تلميذه مراد متأبطا.

مراد : (بلهجة حزينة)

السلام عليكم .

خليل (يعبث بلحيته البيضاء).

وعليكم السلام ....ما معك من الأخبار يا مراد ؟ عساك أتيت لنا بشيء فإنّك تدري أني لم أشرب شايا ولم أدخن إلى الآن .

مراد(يأخذ كرسيا ويجلس على مقربة من خليل) .

لم أتحصل على شيء وللأسف ..... إلخ ".[3]

---

(1)- صالح لمباركية :المسرح الجزائري ،ص 297 .

(2)- المرجع نفسه ، ص 145 ،نقلا عن عبد الرحمان ماضوي :يوغرطة،ط3،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1984،ص16.

(3)- أحمد رضا حوحو : صاحبة الوحي (قصص أخرى) المطبعة الجزائرية ، 1954 ، ص 49 .

إنّ الاعتماد على الإرشادات المسرحية وما تتضمنه من مقاطع وصفية وسردية وتعبيرها عن عدة أحداث متلاحقة ،جعلت تلك المسرحيات محل نقد حيث نرى صالح لمباركية يصرح بما يلي:

" تبين دراسة الفن المسرحي في الجزائر أنّ الاهتمام بالقواعد الفنية للمسرح في مجملها منعدمة وأنّ النصوص المتوفرة لدينا قريبة من الفن الروائي الوصفي السردي منه إلى الفن المسرحي الحركي التعبيري الذي يعتمد على الشخصية والصراع الدرامي "[1]

فهناك أساليب عديدة طغت على النص المسرحي في الجزائر كالأسلوب الإخباري والسردي والمباشر، فهذا محمد الصالح رمضان قد عمد إلى الشروح والتوضيحات لدفع الأحداث وتطويرها بدل الحوار والصراع والمجابهة بين الشخصيات وهذا ما نلاحظه في مسرحية (الناشئة المهاجرة) إذ بالغ الكاتب في شرحه للمواقف والمناظر ومثال ذلك " يعود السكون يسود الصمت ثم يزور الكرى أجفان الحرس فيتثاءبون وتذبل أعينهم ، فيطرقون برؤوسهم ، وبعد لحظات يسمع حفيف وشخير".

وبعد هذا المثال مباشرة نجده يقول :" يعود الصمت حالته الأولى وبعد مدة يخترق السكون صوت ديك مؤذنا بانتهاء الليل واقتراب الصبح ".[2]لقد رأى صالح لمباركية أنه في تكرار هذا الوصف يجعل من النص سردا ووصفا بعيد عن الدراما والصراع بين الشخصيات .

وفي مقطع آخر يقول " يتباطأ علي في الرد فيغتاظ القوم عليه وتمتد أيدي بعضهم إليه ويقتحم الآخرون الدار ، يبحثون عن محمد في كل جانب،لا يجدون محمد فيعودون إلى الطفل المتناوم المتثائب يصرخون في وجهه وينوشونه بأيديهم ".[3]

لقد قام الكاتب في هذا المشهد بحشد عدة أحداث متلاحقة (ورود تسعة أفعال) واختزل دور الحوار في التعبير عن أحداثها وتطويرها ،مما جعل أسلوبه قصصي روائي أكثر منه مسرحي "إنّ فن المسرحية أكثر صعوبة من فن القصة لأنّ الكاتب المسرحي يلتزم قواعد فنية كثيرة ولأنه لا يقدم قصة فحسب وإنّما يقدم مسرحية معقدة ".[4]

إذن إنّ توظيف الإرشادات المسرحية(وما تتضمنه من مقاطع وصفية إخبارية والاعتماد عليها بشكل مسهب لتحريك عجلة الأحداث والدفع بالصراع قدما عوضا عن الحوار)جعل مسرحيات

(1)- صالح لمباركية :المسرح الجزائري، ص 278 .

(2)- المرجع نفسه ،ص 295.نقلا عن محمد الصالح رمضان: الناشئة المهاجرة، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1989،ص19

(3)- المرجع نفسه ، ص 296. نقلا عن محمد الصالح رمضان: الناشئة المهاجرة،ص20.

(4)- شوقي ضيف :في النقد الأدبي ،ط 5 ، دار المعارف ،مصر، د ت ،ص 224 .

هؤلاء محل نقد ،فهم يعدّون الحوار دعامة أساسية في تحريك الأحداث وإبراز الصراع والاعتماد على الإرشادات يجعل من العمل الأدبي أقرب إلى فن الرواية والقصة السردية الوصفية .

أمّا عبد الله الركيبي فيرى_ في مسرحية حنبعل_ أنّ توفيق المدني:" لم يعن برسم الشخصيات رسما فنيا بحيث تظهر فيها الملامح الخاصة لكل شخصية لأنّ الكاتب مشغول بالحدث التاريخي ومشغول بالبطل وشجاعته .... كذلك فإن اللغة وإن كانت عربية فصحى فإنها تميل إلى الخطابية في الصياغة والأسلوب وتظهر من خلالها عواطف المؤلف ومشاعره المتفجرة "[1].

فمن خلال مسرحية حنبعل – البطل التاريخي الذي وقف في وجه روما وحاربها وانتصر عليها– أراد الكاتب أن يحث الجزائريين على النضال و مقاومة المستعمر لإخراجه من أرضهم فداء للوطن ، وبذلك جاء الإهداء عاكسا لرغبة المؤلف في تحرير وطنه ،كما مكننا من فهم أبعاد النص.

وعلى العموم فإنّ النص المسرحي في تلك الفترة استعمل كوسيلة لإثارة المشاعر الوطنية ودعوة الشعب للتحرر من ربقة الاستعمار.

أمّا عن المسرحيات التي كتبت بالعامية كمسرحية زعيط و معيط و نقاز الحيط نلحظ عدم توظيفها للإرشادات المسرحية ،وإذا ما تأملنا عناوين تلك الفترة نجد أن أغلب المسرحيات الفصيحة التي ألفت تلك الفترة جاءت تحمل عناوين لأبطال من التاريخ وشخصيات لامعة حققت أمجادا عريقة كمسرحية بلال لـ محمد العيد آل خليفة ، الخنساء لمحمد الصالح ، حنبعل لأحمد توفيق المدني، يوغرطة لعبد الرحمان الماضوي ، بالإضافة إلى مسرحيات تحمل عناوين ذات أبعاد اجتماعية كامرأة الأب أو عناوين ذات طابع فكاهي اجتماعي مثل بوحدبة لمحمد التوري و زعيط و معيط ونقاز الحيط ..... إلخ.

المرحلة الثالثة : 1954 – 1962

ارتبط المسرح الجزائري في هذه الفترة بالثورة التحريرية وبجبهة التحرير، فكان النص النضالي من أبرز المواضيع التي ولجها الأدباء الجزائريون ،حيث ظهرت نخبة من الأدباء جنحت إلى الكتابة المسرحية على شاكلة عبد الله الركبي وأحمد رضا حوحو وأبو العيد دودو الذين أبوا إلا أن يقوموا بدورهم الوطني وهو نشر الثورة التحريرية بطريقتهم الخاصة والفذة.[2]

(1)–ينظر، عبد الله الركبي : تطور النثر الجزائري الحديث (1830 –1974) ، ص 222.

(2)–ينظر، محمد مصايف : النثر الجزائري الحديث ،دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983 ، ص 103 .

وقد واجه المسرح في تلك الفترة صعوبات جمة مما دفع بالبعض التوجه نحو الخارج نتيجة الإجراءات التعسفية للمستعمر الفرنسي .

فظهر المسرح الجزائري بفرنسا سنة حيث تم الاكتفاء بعرض النصوص المسرحية الكوميدية التي عرضت سابقا في الجزائر .

أمّا المسرح الجزائري في تونس فقد شهد نشاطا أكبر حيث قدمت الكثير من المسرحيات كمسرحية نحو النور، أولاد القصبة ، دم الأحرار، الخالدون... إلخ .

بالإضافة إلى مسرحيات كاتب ياسين الجثة المطوقة –مسحوق الذكاء – الأسلاف يضاعفون ضراوتهم .

يتضح مما سبق أنّ المسرح ازدادت أهميته أثناء الثورة التحريرية وعرف منعرجا حاسما ، حيث واجه رجال المسرح صعوبات كبيرة ،" فاستمرار النشاط المسرحي في ظلّ هذه الظروف قد يفسر أنّهم قبلوا مواصلة العمل تحت التغطية الفرنسية والتنازل في المهمة التي ينبغي أن يلعبها المسرح خاصة في هذه الظروف العصيبة التي كانت تشهد فيها الجزائر ثورة تحريرية ".[1]

ويرجع الصالح لمباركية قلة النصوص التي ألفت في تلك الفترة (1945 – 1962) لسببين :

الأول قلة الاهتمام بالفن المسرحي في تلك الفترة للظروف الحرجة التي يعيشها الشعب الجزائري مع الاستعمار، فكل المثقفين والمبدعين توقفوا عن نشاطهم فكثير منهم دخل السجن وقليلهم هاجر.

أمّا السبب الثاني فهو عدم وضوح الرؤيا الثورية للكفاح والجهاد، فالحركات التي كانت تدعم الفن المسرحي غابت من الساحة وأصبحت كل الحركات تترقب وضوح الرؤية الثورية للكفاح والجهاد.[2]

وإذا ما تأملنا بعض النصوص الدرامية الفصيحة نجد أن كتابها بقوا متمسكين بتوظيف الإرشادات المسرحية لما لها من دور في التعبير عن الأحداث والشخصيات، وكذا عرض المكان والزمان ولنا أن نوضح ذلك انطلاقا من مسرحية مصرع الطغاة(لعبد الله الركبي) والتي تعالج تأسيس الشباب للأحزاب السياسية التي تميل إلى الحلول السلمية ،وكذا تعرض مدى ظلم الاستعمار الفرنسي للجزائريين.

(1)- مخلوف بوكروح :البعد الثوري للمسرح الجزائري ، مجلة المصادر،ع:8 ،المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة نوفمبر، ماي 2003، ص 125.

(2)-ينظر، صالح لمباركية: المسرح الجزائري ،ص162 .

" (يخرج الضابط ويعود بـ (رحمة) قابضا عليها وهي مقيدة ، تحاول التملص من قبضته وتصيح)
رحمة :أتركني أمشي حرة ..... لا تخش أن أفر فليس هذا من طبعنا.
(فيحدجها المدير بنظرة واستنكار لموقفها الشجاع) .
المدير(بتهكم): أهلا بالبطلة الشجاعة ...أهلا بجاندارك ؟
إنّها لم تترك لي مكانا بجانبها لاسيما وأنا جزائرية يا سيدي المدير ؟
المدير (في حدة) : أ تسخرين من بطلة فرنسا أيتها الوقحة سأحطم رأسك يا حمقاء... متى كان للعبيد أن يتطاولوا على أسيادهم ؟!"[1]

لقد قام عبد الله الركيبي باستخدام الإرشادات المسرحية في إبراز أهم الأحداث وكذا عرض انفعالات كل من المدير ورحمة على غرار سابقيه الذين أدركوا مكانة هذه الشروحات في توجيه القارئ والممثل وكذا المخرج في عملية التلقي .

أمّا مسرحية أبناء القصبة لعبد الحميد رايس فاللافت للنظر توظيفها للإرشادات المسرحية بلغة فصيحة رغم أن لغتها عامية ،كما لو أن الإرشادات ذات طابع رسمي أكاديمي يقتضي توظيف اللغة الفصيحة .

" توفيق : في الأمان يا حكيم (الحكيم يخرج) .
عمر (مفكرا) سمعته واش قال ؟ ....قال مع السلامة يا (السي هشام) .
خويا : أنت هو سي هشام .
توفيق :نعم يا راس الحشيش ، أنا هو هشام .
عمر : (محييا تحية عسكرية) سامحني يا سي هشام (يتبادلان النظرات ويتعانقان)"[2].

أمّا عن عناوين تلك الفترة فبالإضافة إلى أنّها تتميز بالطابع النضالي السياسي إلا أنها كذلك تميزت برمزيتها فمسرحية التراب يرمز عنوانها " إلى الأرض والوطن ، وإلى أقصى درجات حب الوطن

(1)- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر،ص168.نقلا عن نصر الدين صبيان:اتجاهات المسرح العربي في الجزائر،رسالة ماجستير،جامعة دمشق،(1984_1985)،ص47.

(2)- المرجع نفسه، ص185.نقلا عن عبد الحليم رايس:أبناء القصبة، ع2،منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية ،الجزائر،2000،ص16.

والتمسك به ، وهو يعني بعبارة أوضح : الأرض التي ولد فيها الإنسان الجزائري ، فأحس وكأنه مربوط إليها بحبال يستعصي على الزمان قطعها ".[1]

كما أن مسرحية " دم الأحرار" يوحي عنوانها بتضحية المجاهدين بأنفسهم قربانا لتحرر وطنهم .

المرحلة الرابعة (1962 – 1982)

بعد أن حصلت الجزائر على استقلالها بعد رحلة كفاح وتحد ضد المستعمر الغاشم" كان لابّد للمسرح أن يكسب نفسا جديدا و طويلا لمواصلة الدّرب من أجل التحرر التام ، وهذا ما دفع الحكومة إلى تأسيسه كإجراء وطني ثوري يخدم الثقافة الوطنية والاختيار الاشتراكي التي تبنته الجزائر"[2].

وبذلك انطلق المسرح في آفاق رحبة ، فكان اجتماعيا وسياسيا في الوقت نفسه حيث سار المسرح في عدة اتجاهات وهي :

المسرح الشعبي والذي يمثله رويشد حيث قدم عدة مسرحيات منها (حسن الطيرو و الغولة والبوابون) ،"وقد تمكن من إرساء مسرح بسيط جريء يعطي من خلاله صورة للواقع المعيش ولا يحرم الجمهور حقه في التسلية"[3]، بالإضافة إلى بروز مسرح الأصالة والتراث ممثلا في مسرحيات ولد عبد الرحمن كاكي التي استوحاها من التراث ،بالإضافة إلى الاقتباس من المؤلفات العالمية ، حيث قام بكتابة عدة مسرحيات كمسرحية كل واحد وحكمو ، والقراب والصالحين ، ديوان القرقوز ، إفريقيا قبل واحد.

أمّا مسرح الواقعية الثورية فقد مثله عبد القادر علولة في مسرحياته التي قدمها (العلق و الخبزة ؛ الطعام لكل فم وحمق سليم).

وبعد الاستقلال ألّف الجنيدي خليفة مسرحية في انتظار نوفمبر جديد وهي مسرحية اجتماعية سياسية في أربعة فصول تعالج قضية العلاقة بين الشعب والمسؤولين.

كما لمع نجم كاتب ياسين الذي كانت مسرحياته على مستوى فني عال تعكس أفكاره النضالية كمسرحية (الرجل ذو النعل المطاطي 1972) التي تعبر عن نضال الشعب الفيتنامي الذي قهر

(1)- حفناوي بعلي : الثورة الجزائرية في المسرح العربي ،دط، إصدارات محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف ، 2008، ص 143 .

(2)- بوعلام رمضاني : المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر ،دط، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب ،دت، ص 23 .

(3)- المرجع نفسه ، ص25 -26 .

أمريكا وفي فترة ما بعد الاستقلال تميز أدبه بخصائص تلائم المرحلة التي تعيشها الجزائر ومن هنا كان مسرح تلك الفترة يعالج قضايا فكرية وفلسفية ،ترصد هموم الإنسان.

وقد اعتمد الكتاب آنذاك على مصدرين هما التأليف المحلي والاقتباس من المسرح العالمي .

وفي عام 1972 " أعيد تنظيم وهيكلة المسرح الوطني حيث أصبح مؤسسة عمومية ذات طابع صناعي وتجاري الأمر الذي عجل بميلاد أزمة مالية ".[1]وتم تطبيق قرار اللامركزية حيث أنشئت أربع مؤسسات مسرحية تابعة للدولة من 1972 إلى 1976 (مسارح جهوية بوهران ، قسنطينة ، عنابة ، سيدي بلعباس) الأمر الذي انعكس سلبا على المسرح حيث شهد ركودا في إنتاجه وعلى " الرغم من بروز مسرحيات في المستوى سواء من حيث الموضوع المعالج أو الشكل المقدم كالأقوال لـ عبد القادر علولة و(ناس الحومة) ،فإن هناك من الأعمال ما هو ضعيف".[2]

ويعد مسرح علولة من الأعمال الرائدة التي حظيت بإعجاب الجماهير لتميزها بطريقة خاصة في التشكيل الفني ، حيث تأثر علولة بالمسرح الملحمي سواء في التعبير عن التوجهات السياسية أو صياغة الأشكال الفنية التي تعبر بها ،حيث اختار القالب الملحمي السردي والاتكاء على التراث بتوظيف شخصية الراوي ، المداح ، أو القوال* وقد ظهر ذلك بجلاء في ثلاثيته المشهورة (الأقوال – الأجواد– ا للثام) أين اعتمد فيها على عنصر السرد والرواية من خلال شخصية القوال بغية توضيح الأحداث ووصف الزمان والمكان وتوضيح أبعاد الشخصيات عوضا عن الاستعانة بالإرشادات المسرحية.

ففي مسرحية الخبزة الذي يعبّر فيها علولة على ما تلاقيه الطبقة الكادحة من ظروف قاسية نتيجة استغلال الطبقة البرجوازية تبرز شخصية سي علي انطلاقا من مدخل القوال يقول: "كان سي علي في الحرفة كاتب ....قريب يلحق ستين عام حنين كريم شعبي معروف قلبوا واسع ويحسن العون والظروف خبزتو يحضرها من الحروف ....

(1)– أحمد بيوض :المسرح الجزائري ، ص 109 .

(2)– بوعلام رمضاني :المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص32.

*القوال: شخصية شعبية يطلق عليها اسم الشاعر الجوال، وهو ذلك الرجل الذي يحمل الرباب ويتيه في الأرض بحثا عن الناس في الأسواق والقرى والمدن.

ضيق المكتب والقلم قدام فعالوا الطيبة تشهد يوم القيامة".[1]

وفي مسرحية الأقوال نرى القوال يعرض ما سيأتي من أحداث وشخصيات

" القوال : الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة لي في صالح الغني الطاغي .

الطاغي المستغل .

واللي في صالح الكادح البسيط والعامل .

أقوالنا اليوم يا السامع على قدور السواق وصديقه .

أقوالنا اليوم على غشام ولد داوود وابنه .

أقوالنا اليوم على زينوبة بنت بوزيان العساس.

نبداو بقدور السواق القوال "[2].

كما اعتمد كذلك ولد عبد الرحمان كاكي على شخصيتي القوال والمداح كوسيلتين فنيتين تساعدان على إيصال القصة إلى الجماهير ، ففي مسرحية القراب والصالحين يبدأ المداح في رواية قصة أولياء الله الصالحين التي تتناول قصة القراب سليمان بائع الماء وأولياء الله الصالحين الثلاثة ويقدمهم للجمهور .

" المداح : نهار من النهارات ، و نهارات ربي كثيرة ، في جنة رضوان وجنة ربي كبيرة ، تلاقاو ثلاثة من الصالحين الواصلين قدام واحد المريرة ، الثلاثة من أهل التشريف وسيرتهم سيرة

اللي يذكرهم في ثلاثة ما تفوت فيه صديرة

واللي يزورهم في ثلاثة ما تركبهم غيرة

وما يفوت قلبهم لا بو مالي ولا بو هالي ولا دربالي لا شريف ، هما ذكار الجنان مين يكون ملان الخريف ".[3]

إن دواعي توظيف القوال أو المداح أو بمعنى آخر الراوي كتقنية تحقق عدة أهداف من جملتها :[4]

- تحقيق التغريب وكسر الإيهام.

---

(1)- عبد القادر علولة : الخبزة ، مخطوط، ص 4 .

(2)- عبد القادر علولة : الثلاثية(الأقوال، اللثام ،الأجواد)، دار موفم للنشر ، الجزائر ، ص 23 .

(3)- ولد عبد الرحمان كاكي : القراب والصالحين، منشورات الدورة الخامسة والثلاثون للمهرجان الوطني لمسرح الهواة ،بمستغانم من 10الى 20 أوت 2002، ص 5 .

(4)-ينظر، علي حسن المخلف : توظيف التراث في المسرح _دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس-دط، مكتبة الأسد ،دمشق، ص68.

- سرد الحوادث الطويلة التي لا يمكن تجسيدها على المسرح .
- تحقيق الربط بين الماضي والحاضر والمستقبل .
- تقديم وصف داخلي وخارجي للشخصيات .
- نقل أفكار المؤلف ورؤاه .
- والجديد في وظيفة الراوي ؛هو إبداء الرأي ونقد ما يجري ، بل الاعتراض عليه وتقديم حلول بديلة.

المرحلة الخامسة من 1983 – 2006

شهدت هذه المرحلة انتعاشا ملحوظا من حيث الإنتاج لكل المسارح الوطنية و الجهوية حيث حاول المسرحيون بداية من عام 1983 إيجاد حلول للنهوض بالمسرح نصا وعرضا بعد مرحلة الركود التي عاشها، أين تمّ عرض العديد من المسرحيات كمسرحية (قالوا العرب قالوا) لزياني شريف عياد وعز الدين مجوبي عن المهرج للماغوط ، وعرضت مسرحية جحا باع حماره لمصطفى كاتب ، وفي 1985 قدّم المسرح مسرحية الحافلة تسير لمحمد بن قطاف المقتبسة عن إحسان عبد القدوس ، ومسرحية الأجواد لعبد القادر علولة التي تعالج مشكلة القدرة الشرائية للمواطن الجزائري، ومسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع لمحمد بن قطاف المقتبسة عن رواية الطاهر وطار. والعدد الأكبر من النصوص المؤلفة كان في نهاية الثمانينات نتيجة انعكاس الظروف السياسية على المسرح حيث برزت حرية التعبير ودخول الجزائر في التعددية الحزبية ."غير أنّ المسارح ا لجهوية أبعدت نفسها عن الطباعة ولم تهتم بذلك حيث لا نجد أيّة مسرحية عرضت وطبعت في كتاب للتوزيع مع حقوق المؤلف إلى غاية سنة 2000"[1]. وفي العشرية السوداء (1992 -1999) شهد المسرح الجزائري تراجعا نتيجة عدة ظروف من بينها :

- اغتيال أقطاب العمل المسرحي عز الدين مجوبي، عبد القادر علولة، وكذا هجرة عدد كبير من المسرحيين وتوجه آخرين للشاشة الصغيرة كمصطفى كاتب وعلى العموم فإن المسرح الجزائري في هذه الفترة غني بأسماء لامعة ساهمت في تطور المسرح الفصيح كالمؤلف عز الدين جلاوجي ومسرحياته البحث عن الشمس، النخلة والسلطان، التاعس والناعس ... إلخ صالح لمباركية، الفلقة النار والنور ... إلخ عز الدين ميهوبي الدالية ... إلخ

(1)- نور الدين عمرون: المسار المسرحي في الجزائر إلى سنة 2000، ص225.

- بالإضافة إلى الأسماء التي ألّفت للمسرح العامي كجمال حمودة (ضيق الخاطر، إلي يزرع الريح، قهوة ولا تاي) سعيد دراجي (حكمة لبلوبة ، الطائر العجيب...إلخ)

وعلى العموم فقد اتجهت مسرحيات هذه الفترة إلى اتجاهات اجتماعية وسياسية بأبعاد رمزية وهذا ما تفصح لنا عنها عناوينها كالبحث عن الشمس التي ترمز للبحث عن الحرية ...إلخ.

وعن الإرشادات المسرحية ومدى توظيفها، فإنّنا نلحظ أنّ المسرحيات الفصيحة استعملت كوسيلة لوصف المكان والزمان والتعريف بالشخصيات وتواريخ الأحداث بشكل موجز ،كما لو أنّها فلاشات تساعد القارئ و المخرج و الممثل دون إطالة وإسهاب مملّ. ففي مسرحية النار والنور لصالح لمباركية نجده يصف لنا منزل مختار كالتالي : " بيت خال من الأثاث ما عدا بعض الألبسة المعلقة وأعمدة خشبية ملقاة في ناحية البيت في الأقصى باب مفتوح يؤدي إلى الغرف الأخرى وباب من الجهة الأخرى يؤدي إلى الخارج " [1]

وفي وصفه لاشتباك بين المجاهدين والعدو .

" المشهد مظلم قصف المدافع وطلقات الرصاص ، تبدو مجموعة من الرجال في ساحة المعركة جنود في مواجهة العدو ، يتنقلون من مكان إلى آخر ، يخرج جندي فتصيبه رصاصة يسقط الجنود يتقدمون خارج الخشبة يعودون إلى الجندي المصاب"[2].

إنّ النص الإرشادي الذي بين أيدينا يؤطر إلى كيفية تجسيده على الخشبة من خلال الإشارة للإضاءة (مشهد مظلم) ، وكذا تحركات الممثلين على الخشبة .

وحتى في بعض النصوص المكتوبة بالعامية نجدها توظف الإرشادات المسرحية بلغة فصيحة ولنا أن نوضح ذلك في هذا المقتطف من مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع لـ محمد بن قطاف المقتبسة عن رواية الطاهر وطار.

" العابد : وصلني بللي راهم راجعين الكل .....في الأمان !

المسعي : (يتوقف مستديرا برأسه نحوه) ...خفاف عقله ...

المجموعة : (قائلة ما يفكر فيه المسعي) ...في طريقه للهبال...الناس ماشية للقدام و مشدود للماضي ... يتحسر على وليده ...لو كان رجع كما رجعت البقية كان شيء ما يخصه ... يعطوه

(1)- صالح لمباركية : النار والنور ،دط، باتنيت للنشر والإشهار ، 2005 ،ص12.

(2)- المرجع نفسه، ص 07 .

تبرنة و إلاّ رخصة سيارة و إلاّ...بصح ما ولاش...أنا ثاني وليدي ما ولاش...صح الحمد الله جاب حقه وأكثر...

المسعى : كالي ما آنيش ...(يناديه) يا لمسعي الشهداء ما يكذبوش !".[1]

بعد عرضنا لهذه اللمحة التاريخية الخاصة بالنص الفرعي في المسرح الجزائري الحديث يتبين لنا أن هذه التقنية المسرحية قد حظيت باهتمام الكتاب المسرحيين الجزائريين و تفاوتت درجة استخدامهم لها من مرحلة لأخرى و من كاتب لآخر و تنوعت بين التقليل و الإسراف في توظيفها، فكثيرا ما كان يستغلها الكاتب المسرحي في تنوير الحوار و في وصف المشاهد ورسم ملامح شخصياته و إبراز الديكور ...

إنّ هذه الظاهرة الفنية قد وظفت في أول نص مسرحي بالجزائر (نزهة المشتاق في مدينة طرياق في العراق لإبراهيم دانيوس)حسب ما أرّخه لنا النقاد إلا أننا لم نتمكن من رصدها في المرحلة الأولى من نشأة المسرح الجزائري نظرا لعدم الاهتمام بطبع الأعمال المسرحية و لضياع معظمها. غير أنّه في أولى المحاولات للكتابة بالفصحى ظهرت الإرشادات المسرحية بقوة و أصبحت وسيلتهم المفضلة في دفع وتيرة الأحداث و وصف شخوصها... وما أخذ عن أعمال تلك الفترة أنها أقرب إلى الفن الروائي الوصفي السردي من الفن المسرحي، نظرا لغلبة استخدام الإرشادات المسرحية عن الحوار ،كمسرحية الناشئة المهاجرة لمحمد الصالح رمضان.

لقد استقرت الإرشادات المسرحية بين ثنايا النص الدرامي سواء في النصوص الفصيحة أو حتى العامية، إلا أنّ بعض الكتاب المسرحيين لم يوظفوها و عوضوها بتقنيات أخرى ،كمسرح علولة ومسرح ولد عبد الرحمن كاكي اللذان كثيرا ما اعتمدا على شخصية القوال أو المداح في جرّ عجلة الأحداث وتحديد الشخوص ... عوضا عن الإرشادات المسرحية .

وإلى يومنا هذا مازالت الإرشادات المسرحية متعاظمة الدّور ولا يزال صداها واسعا بين المسرحيين و ما يلحظ حديثا أنّها تميل إلى الإيجاز و الدقة في وصف المكان و الأحداث، وإمكانية تحققها المشهدي .كأعمال عز الدين جلاوجي (التاعس والناعس، البحث عن الشمس، ومسرحيات صالح لمباركية، النآر و النور...).

(1)- محمد بن قطاف : الشهداء يعودون هذا الأسبوع ، مخطوط ، ص 4 _5 .

بعد هذه الإطالة عن النص الفرعي في المسرح الجزائري والقضايا التي تحيط بالنص الدرامي عموما ننتقل لدراسة النص الفرعي في مسرحيات عز الدين جلاوجي من خلال عتباتها وإرشاداتها المسرحية.

الفصل الثاني :

"سيمياء العتبات"

1- الغلاف

2- العنوان

3- اسم المؤلف

4- المؤشر الجنسي

5- دار النشر

6- الإهداء

حين ينتج الكاتب المسرحي نصّه الرئيس ، نجده يتخذ آليات إبداعية خاصة وفقا لكيفية ما يقوم على إثرها بتنظيم بنياته النصية تبعا لرؤيته الفنية ، بغية تحقيق أهداف تحيط بالشخصيات والزمان والمكان والأحداث... إلخ . كما يسعى كذلك لمنح نصه هوية تميزها داخل الثقافة التي يتداول داخلها ، ويتم له ذلك من خلال النصوص الموازية والتي تتحاور وتتجاور مع النص الرئيس ولا تقل أهمية عنه .

وهذا ما انتهجه الكاتب عز الدين جلاوجي في نصوصه المسرحية والتي سنتخذ من نصوصها الموازية نماذج للدراسة والتحليل انطلاقا من المسرحيات التالية :

التاعس والناعس، البحث عن الشمس، أمّ الشهداء .

وستكون البداية مع العتبات "فكما أننا لا نلج الدار قبل المرور بعتباتها فكذلك لا يمكننا الدخول إلى عالم المتن قبل المرور بعتباته لأنها تقوم من بين ما تقوم به بدور الوشاية والبوح "[1] .فلا يخفى علينا أثرها في إنتاج النصوص وتأويلها، فهي المداخل الأولى التي بها نقتحم فضاءات النص وتنار لنا بها دهاليز المتن .

وستقتصر دراستنا على ما تضمنته المسرحيات السالفة الذكر من مناصات.

1- الغــلاف :

لم تعن دور النشر وحتى المؤلفين إلى وقت قريب بغلاف العمل الأدبي حيث عدوه هامشا لا قيمة له في مجال تحليل وتأويل النص، غير أنّه حديثا أضحى التنافس حول جماليات تصميم الغلاف من انتقاء للألوان والصور ونوع الخط .... إلخ أمرا ملحوظا والهدف من ذلك إغواء وإغراء القارئ وإثارة اهتمامه، وكذا التعبير عن قصدية المؤلف أو المنتج والمساعدة على فك شفرات النّص "لأنّه المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص"[2]بسعيه الحثيث على ربط علاقات تواصل مع المتلقي كيف لا وهو الذي يحتضن العنوان والجنس الأدبي والصور.. إلخ . "

هذا الفضاء الإعلامي الذي يزخر به الغلاف جعل المتلقي في ظل المناهج النقدية الحداثية يقرأه قراءة نقدية تحليلية بما أنه اللافتة الأولى التي ترشده إلى طريق النص وقراءته تأملا ومقارنة وتحليلا وهذا ما نسعى إليه وستكون البداية مع مسرحية التاعس والناعس.

---

(1)- عبد الرزاق بلال : مدخل إلى عتبات النص-دراسة في مقدمات النقد العربي القديم -، ط1، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000 ، ص23.

(2)- مراد عبد الرحمان مبروك : جيوبوليتيكا النص الأدبي -تضاريس الفضاء الروائي- ، ط1،دار الوفاء الإسكندرية ،2001 ،ص124.

1-1 غلاف مسرحية التاعس والناعس :

يعد غلاف هذه المسرحية العتبة الأولى التي تغري القارئ لما يتضمنه من أبعاد دلالية وجمالية قوضتها له طريقة تشكيله وتصميمه، مما يسمح لنا بقراءته بناء على استراتيجيتي الإنتاج والتلقي، لذا أولى الكاتب والناشر عناية لتصميم الشّكل الخارجي للغلاف باعتباره واجهة إشهارية وهمزة وصل مع القراء بما يحفل به من علامات لغوية ولونية وأيقونات بصرية . حيث بدت الواجهة زاخرة بعدة مؤشرات مناصية (اسم الكاتب ،العنوان، المؤشر الجنسي، الصورة، دار النشر) وسنكتفي في دراستنا للغلاف بالوحدات غير المتكررة في الصفحات الأخرى من العمل.

في الواجهة الأمامية للمسرحية وعلى الجانب الأيمن يلحظ الرقم سبعة مما يوحي لنا بأنها سلسلة من إبداعات المؤلف التي قد تكون سبعة أو تتجاوزها ،الأمر الذي يكشف عن غزارة إنتاج المؤلف. وسط الغلاف تموضع العنوان (التاعس والناعس) بخط أبيض بارز يوحي بالهيمنة والتمركز وأسفله بدت لنا أيقونة بصرية متمثلة في صورة لحمارين منبطحين على الأرض .

و الأكيد أن الغلاف محرض للقارئ بما يحتويه من علامات وأيقونات تهدينا إلى فهم النص بغض النظر عن بعده الجمالي ، فهذه الصورة حتما لا تخلو من دلالة ولم تختر اعتباطا بل لها مدلولات تحيل إليها والغلاف بهذا الشكل طارح لعدد من الأسئلة والتي نلخصها فيما يلي : لم اختار الناشر صورة لحمارين دونا عن الحيوانات الأخرى ؟ و لماذا هذه الثنائية تحديدا ؟وهل نحن بصدد الاطلاع على مسرحية تروي قصة هذين الحمارين ؟ أم المقصود شيء آخر ؟ و لم تصوير وضعية الانبطاح لا الوقوف ؟ و ما علاقة الغلاف بنصه وعنوانه ؟

تعد الصورة عنصرا من عناصر المناص النشري التي تتطلب منا الاقتراب من سيميائيات الصورة والتي تبحث في مدلولات الصور البصرية وعلاقتها مع الأنساق الأخرى فـ" إنتاج دلالة ما عبر العلامة الأيقونية (الصورة مثلا) لا يعود إلى ما يثيره الدال داخلها مثلا من تشابه مع ما يحيل عليه، بل يعود الأمر إلى امتلاك سنن يتم فيه وعبره توليد كل الدلالة الممكنة".[1]

لعلّ المتلقي بمجرد ما يصافح بصره الصورة يظن أنّه بصدد الاطلاع على مسرحية بطلاها من

(1)- أمبيرتو إيكو: سيميائيات الأنساق البصرية ، ترجمة :محمد التهامي العماري ، محمد أودادا ، مراجعة وتقديم :سعيد بنكراد ،ط1،دار الحوار للنشر والتوزيع ،سوريا /اللاذقية، 2008 ،ص11.

جنس الحيوانات ، لكن عند تصفحه للنص الدرامي يكتشف أن البطلين هم من البشر ،وأنّ هذه الثنائية تعبر حتما عن التاعس والناعس .

"التاعس : تعبت .....كرهت ألست بشرا".[1]

وفي موضع آخر يقول " التاعس: هل يمكن للإنسان الناعس المتطفل الفاشل أن يصير ملكا".[2]

إذن إنّ في اختيار صورة الحمارين لدليل قاطع على تقاطع صفات التاعس والناعس مع هذا الجنس الحيواني وسنحاول الوصول إلى سر هذا الاختيار.

الحمار رمز للسلبية وعدم الوعي وجهله لقيمة ما يحمله ولنا أن ندرك ذلك في قوله تعالى" مثل الذين حملوا التوراة ثم لم يحملوها كمثل الحمار يحمل أسفارا بئس مثل القوم الذين كذبوا بآيات الله والله لا يهدي القوم الظالمين".[3]

فالتّاعس رغم اعتلائه السلطة بضربة حظ إلاّ أنّه لم يقدر قيمة تلك الأمانة وراح يعيث في الأرض فسادا .

"الملك: أنت مخطئ يا صاحبي إنّ الذي نصّبني ملك هو الغراب.....وأمّة تؤمن بالغراب وتقوضها في اختيار حاكمها أمة ليس جديرة بالاحترام..... هيا هيا نخرج لنعرفك على الرعيّة وأكشف لك بعضا من طغياني وجبروتي ".[4]

أمّا ما يشترك فيه التّاعس مع الحمار هو ما يبدو عليه من شقاء وتعب دون الحصول على جزاء أنّه مهمش في مجتمعه نتيجة خلل ما .

" يصل أحدهما في ثياب العمل وقد بدا عليه الجهد والتّعب "[5].

الناعس : أنت ترهق نفسك كثيرا وتجدّ في العمل أكثر من أيّ إنسان آخر"[6].

كما أنّه مسخر مستغَل وبذلك هو رمز للغباء وهذا ما يقرّ به.

" الناعس : أنا لم أمت جوعا منذ ولدت .

---

(1)- عز الدين جلاوجي: التاعس والناعس ،ط3،دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر ،2010 ،ص 8.

(2)- المصدر نفسه :ص 29.

(3)- سورة الجمعة: الآية5.

(4)- عز الدين جلاوجي : التاعس والناعس ،ص 31.

(5)- المصدر نفسه، ص7.

(6)- المصدر نفسه ،ص8.

التاعس: لأنك تأكل من جهدي أيها الغبي.

النـاعس : أحسـنت...مـا عليـك إلا أن تسـتريح تخلـد للراحـة التامـة...وسيسـوق الله لـك تاعسـا ليخدمك.

التاعس : (متراجعا عن اندفاعه) أكاد أقتنع ..صدقت...أنت محق والله ..لست وحدك من قضيت مـا مضـى مـن عمـرك مـتطفلا علـي...الأرض مـلأ ى بـالمتطفلين في عـالم النباتـات والطيـور والحيوانات...و ملأى بالأغبياء الأشقياء مثلي".[1]

ولعلّ ما يكشف لنا سر هذا الاختيار هو ما وجدناه بين ثنايا النص الدرامي ولنتأمل هذا المقتطف:

"الناعس: هل تراني أعمل ؟

التاعس :أبدا أنت والعمل كالملائكة والشياطين .

الناعس :أحسنت .

التاعس : لم افهم .

الناعس : هل مت؟

التاعس : بل أنت في صحة جيدة.

الناعس : صدقت ...نائم ملء جفونك ولكن .....

التاعس : (مقاطعا) ولكن ماذا أيها الغبي ؟ لماذا تفلسف كل شيء؟

الناعس : صدق من قال تفلسف الحمار فمات جوعا ".[2]

ولو استقصينا مورد هذا المثل لوجدناه يحيل إلى قصّة حمار كان يمشي في الطريق وقد أنهكه التعب والعطش والجوع ،وبعد مدة من السير وجد في نفس الوقت على اليمين العشب وعلى اليسار الماء . ذهب ناحية اليمين ليأكل العشب فقال لنفسه بأنه عطش جدا، ولما أراد الذهاب ناحية اليسار لشرب الماء قال لنفسه بأنه جائع جدا جدا ،وبقي على هذا الحال حتى مات .

فالتاعس يرى حاله من حال ذاك الحمار فهو يشقى ويكد ويظن أنه يفهم الحياة جيدا لكن دون نتيجة فهو دائم البؤس والتعب ومستغل من الغير.

---

(1)- عز الدين جلاوجي : التاعس والناعس ،ص11.

(2)- المصدر نفسه ، ص 10.

إنّ التاعس كما لو أنه تنبأ بقدره المحتوم ففي نهاية المسرحية يلقى حتفه بأمر من الناعس نتيجة تفلسفه في أمور السياسة والحكم .

" الناعس : لن أسكت عن ظلمك الساكت عن الحق شيطان أخرس.

التاعس: (متعجبا) مالكم هل انقلبت الدنيا يا قوم ؟ هل انقلبت الدنيا".[1]

إنّ في انبطاح التاعس لتعبير عن التعب والإرهاق نتيجة السعي وراء الرزق والاستسلام في عدة مواضع من الأحداث ، كما أنّه انعكاس لنهايته المؤلمة على يد جلاده الناعس .

أما انبطاح الناعس فهو يشي بكسله وركونه للراحة منذ أن كان ذليلا حتى أصبح ملكا تنحني له الهامات .

فصورة الغلاف تعكس تضمين رمزي " الذي هو أفضل طريقة للإفضاء بما لا يمكن التعبير عنه".[2]حيث يسمح للمتلقي بالانفتاح على تأويل وقراءة الصور لفهم مرامي الكاتب وأبعاد النّص فرياح الحداثة جعلت الأدب " ذا طبيعة خاصة تجنح نحو الانفعال والاستبطان والكشف والشمولية والمغايرة واللاتحدد واللاانفعالية والكثافة والغموض والتعقيد والتعدد واللاواقعية".[3]

فهذه العلامة الأيقونية صارت رمزا في مسالك التأويل لتستفز القارئ وفقا لما يلي:

القارئ

↑↓

الصورة

↑↓

العنوان

↑↓

المضمون

(1)- عز الدين جلاوجي : التاعس والناعس ، ص 31.

(2)- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، دط،ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون /الجزائر ، 1991، ص273.

(3)- مصطفى ناصف :الصورة الأدبية ،دط ،مكتبة مصر القاهرة، 1958، ص74.

أمّا عن اللّون الذي اختير للغلاف فهو اللون الرمادي ،مما يجعلنا نتساءل ما السّر الفني وراء انتقاء هذا اللون ؟

لقد أولت الدراسات النقدية الحديثة اهتماما بالغا بدور الألوان في التعبير فراحوا يؤولونها ويبرزون مقاصدها واعتبروا " أن هناك علاقة مكمنها الشعور تربط بين اللّون واللّغة والفكر والزمان والمكان وهي علاقة إيحائية جمالية مستقلة لإخراج اللّون من مجرد كونه كلمة أو مفردة أو مجرد صبغ على الورق تراه العين إلى أن يكون عالما واسعا غنيا ".[1]

فاللّون علامة بصرية لها أبعاد رمزية ودلالية " ويعد اللون الرمادي وخصوصا الرمادي المتوسط أكثر الألوان جميعا حيادا وهو لون خال تماما من التعبير، وهو لون غامض سلبي عديم الشخصية منافق طفيلي مداهن متلون "[2] كما يعبر عن "التداخل والنفاق والضبابية في كل شيء"[3].

بإسقاط ذلك على واجهتينا وربطها بمدلول النص يتجلى لنا أن هذا اللون يعبر عن بعض صفات البطلين، فالتاعس في معظم أحداث المسرحية كان سلبي وعديم الشخصية منقاد للناعس يسمح له باستغلاله بخنوع .

أمّا ما يلمح به الرمادي من صفات الناعس فهو التعبير عن التطفل، حيث كان التاعس يعيش عالة على صديقه والمجتمع ،منافق متلون نراه تنكر لصديقه الذي كان يعيله وأمر بقطع رأسه .

"الناعس :في الغد جزوا رأسه أمام الملأ ليكون عبرة لكل المغفلين .

الحراس : (بصوت واحد) لبيك مولانا لبيك سيدنا.

التاعس : (متعجبا) مالكم هل انقلبت الدنيا يا قوم ؟

هل انقلبت الدنيا ؟

النّاعس (يضحك فيما يكون الحرس يبتعدون بالتاعس).

يا له من حسود غبي ؟ ومتى استقامت الدنيا متى؟متى ؟"[4].

مما سبق يتضح أنّ الغلاف اصطبغ بصفات كلا البطلين ولنا أن نعبر عن ذلك بالمخطط التالي :

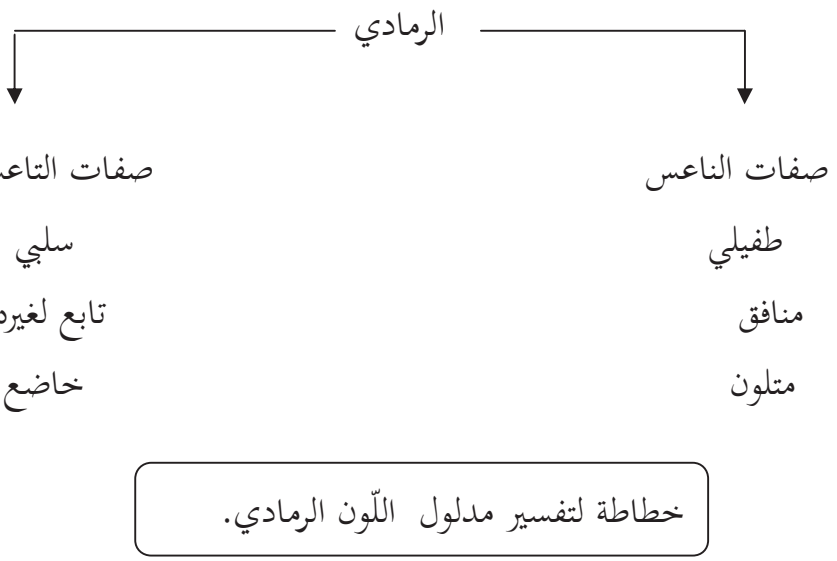
---

(1)- ظاهر محمد هزاع الزواهرة: اللون و دلالاته في الشعر-الشعر الأردني أنموذجا-ط1،دار الحامد للنشر و التوزيع ، 2008 ،ص226.

(2)- عبيدة صبطي و نجيب بخوش : الدلالة و المعنى في الصورة ، ص53.

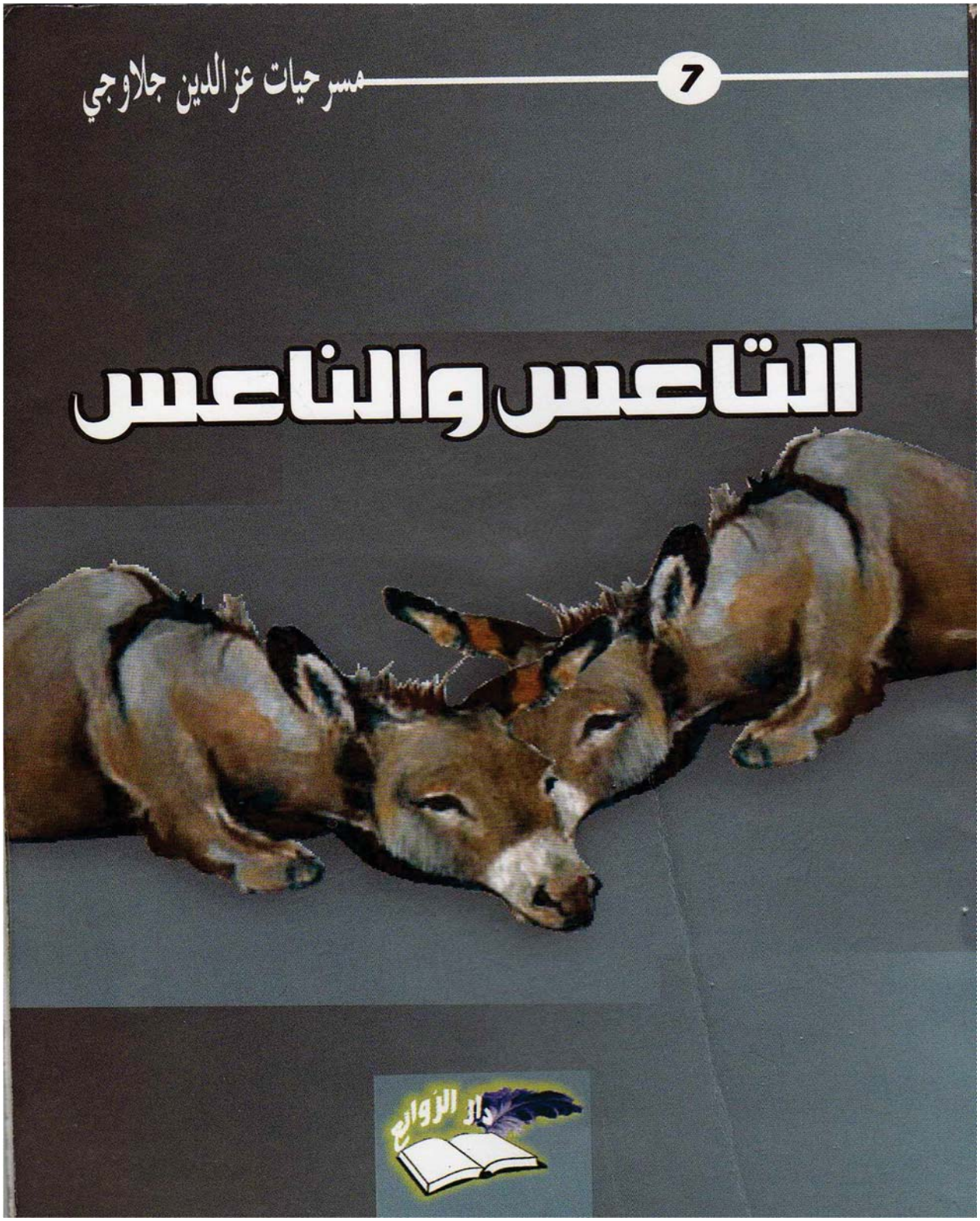
(3)- قدور عبد الله ثاني : سيميائية الصورة -مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم – ،ط2،دار غريب للنشر و التوزيع أنساب، وهران ،دت، ص 143.

(4)- عز الدين جلاوجي : التاعس و الناعس ،ص32.



خطاطة لتفسير مدلول اللّون الرمادي.

يمكننا أن نعتبر كذلك اللّون الرمادي نتاج الصراع بين اللونين الأبيض والأسود ،أو بالأحرى الصراع بين الناعس و التاعس، بين الخير والشر المبادئ واللامبادئ ،فبالرغم من سلبية التاعس إلاّ أنّه كان يحلم بحكم يسوده العدل والقيم والمبادئ الأخلاقية عكس ما حكم به التاعس .



غلاف مسرحية التاعس والناعس

1-2غلاف مسرحية البحث عن الشّمس :

في قراءتنا البصرية لغلاف هذه المسرحية نجد أنها اتخذت التصميم نفسه بباقي مسرحيات السلسلة ،ممارسا غلافها سلطته اللسانية و الأيقونية لما يحمله من أبعاد تجارية و جمالية .ففي الزاوية العلوية للغلاف الأمامي دون الرقم "2" و قد كتب باللون الأسود مما يعني أنّها المسرحية الثانية من هذه السلسلة ،ببروز أكثر نجد عنوان المسرحية يتوسط الصفحة و أسفله بدت لنا صورة لمنظر طبيعي يصور لنا ظاهرة غروب الشمس بمحاذاة جبل و بحر .

إنّ الصورة تقرأ أو تؤول مثل النّص اللساني رغم اختلاف طبيعتها و طريقة تلقيها ،فالرسالة اللّسانية تظل حبيسة قواعد النحو و التداول ، أيّ خطية خلاف الرسالة البصرية التي لا تخضع لقواعد تركيبية صارمة إلا أن عناصرها تدرك بشكل متزامن ، كما أن الرسالة اللسانية قابلة للتفكيك يقوم المتلقي بإعادة تركيبها ليحصل المعنى، في حين الرسالة البصرية تركيبية لا تقبل التقطيع إلى عناصر صغرى مستقلة و كذلك الرسالة اللسانية تقوم على الخاصية الاعتباطية أمّا الرسالة البصرية فهي قائمة على المماثلة و المشابهة.[1]

هذه الصورة من المنظور السيميائي تختزن معاني خفية ضمن هذا النص البصري تحتاج منا إعمال الفكر و ربط وشائجها مع النص و العنوان ،فالصورة تتعدى كونها حلية جمالية فقط لتصبح وسيلة تواصل في جدلها وتخاطبها مع المتن.

بتفحصنا للصورة نلحظ الشمس غائبة عن المنظر و البحث جار عنها، هذا ما أعلنه عنوان النص وأقرّه متن المسرحية ، فالشمس كانت تلوح بأشعتها الذهبية باعثة الحياة على أرجاء المكان و لا تغيب عنه أبدا.

"المقهور: (متذكرا) كان قصرا فخما عظيما...تطل عليه الشمس لا تطل إلا عليه و لا تغرب عنه أبدا...و كانت حوله حدائق غناء.. و أزهار و ماء...كان النّاس جميعا رغم اختلاف أجناسهم وألوانهم ومشاربهم إذا أرادوا استنشاق الهواء أو رؤية الشمس جاءوا هنا...صدقني بل قد تحمل إليهم الشمس و يحمل إليهم الهواء إلى مساكنهم، نعم هذه هي الحقيقة.
صدقني لا تظنني مجنونا و لا حالما".[2]

(1)- عبد الحق بلعابد : مكونات المنجز الروائي (تطبيق شبكة القراءة على روايات محمد برادة) ،ص102.

(2)- عز الدين جلاوجي: البحث عن الشمس ،ط3،دار الروائع للنشر والتوزيع ،الجزائر،2010،ص15_16.

غير أنّ هذه الشّمس قد غيبت و سرقت بفعل فاعل نتيجة غياب الوعي.

" المقهور: (وقد انحدرت دموعه) ألم تقل أنك تعرف عني كل شيء ؟أجل لقد كنت فاقدا الوعي و الحس و كنت مخمورا... ولما أفقت...وجدت الظلام يضرب بجدرانه من حولي فذبلت ".[1]

هذه الشّمس الغائبة ينتظر شروقها لتسطع على المكان و لعلّ في اختيار الناشر لمنظر الغروب وانعكاسه على الجبل و البحر لتعبير عن ثبات الفلسطيني و تحديه رغم كل شيء ،فالجبل يتخذ كرمز للصمود و الثبات، أمّا البحر فيعبر عن القوة و التحدي و العطاء و بالفعل فالمقهور في نهاية المسرحية تمكن من هدم الجدار الذي حرمه من نور الشمس طويلا .

أمّا عن اللّون الذي أصطبغ به الغلاف فهو اللون الأصفر، و أكيد أنّ هذا الاختيار لا يكاد يخلو من دلالة حيث "يسهم تأثير الفعل اللوني بالدرجة الأساس في إضفاء قدرات جديدة من الإثارة، وتوسيع القابليات التشكيلية الجمالية لهيكل النص".[2]

فاللون الأصفر يعكس لون الشمس مصدر الضوء واهبة الحرارة والحياة والسرور، هذا ما كان يبحث عنه المقهور في زمن القهر بعدما حجب عنه نورها، فعّم الذبول والشحوب ملامح حياته. وعلى النقيض من ذلك قد يعبر هذا اللون عن كل ما يوحي بانعدام الحياة.

"حيث يأخذ إيحائيته من فصل الخريف لما يسيطر عليه من دلالات المرض و الموت و الجفاف، ولا يأتي بالخضرة و العشب."[3] لذا غالبا ما يعبر اللون الأصفر عن الحزن والهم والذبول والكسل والتحامل وهذا ما نجد صداه في النّص.

"المقهور : (منكمشا على نفسه) أحح أح أشعر بالبرد القارص ينهش مفاصلي نهشا .

الغريب : (بمرارة) البرد فقط ؟ وهذه الرائحة العفنة التي تملأ عليك المكان أما أحسست بها ؟ وهذا الظلام الذي يسدل ستائره عليك و هذه الجرذان و الصراصير و العناكب التي تملأ عليك الحجرة، وهذه النخلة الميتة التي لم يبق منها إلا الجذر. إنّي لأعجب كيف أن الدود لم يأكلك!

المقهور: (بحزن و حسرة) بل أحس بها جميعا كما أحس بالبرد تماما و لكن...

الغريب: (مقاطعا) ولكن ماذا ؟!

---

(1)- عز الدين جلاوجي: البحث عن الشمس ،ص16.

(2)- يوسف حسن نوفل: الصورة الشعرية و الرمز اللوني، ط1،دار المعارف ،القاهرة، دت،ص41.

(3)- ظاهر محمد هزاع الزواهرة: اللون و دلالته في الشعر –الشعر الأردني أنموذجا–ص 121.

المقهور: ولكن لا حيلة لي".[1]

فاللون هنا ليس مجرد صبغة ترى بل هو علامة لها دلالات تؤول توحي كذلك بالخنوع والخضوع.

"المقهور: تعودت عيني الظلام فمالت إليه شعرت بادئ الأمر بالوحشة و لكن بعد ذلك استأنست بالجرذان و الصراصير و العناكب ، لقد كانت لي رفيقة تملأ علي وقتي و تقتل الفراغ ".[2]

ولم يقتصر توظيف هذا اللّون و استثماره الدلالي على الإقرار بصفات المقهور فحسب ، بل تجاوزه ليعبر عن الطرف المضاد (ملك الشمس ، الربيب وحلفاؤه)،فاللون الأصفر الداكن كثيرا ما يعبر عن الغش و الخداع حيث يقال ضحكة صفراء، هذا ما وسم به أعداء المقهور و مغتصبي أرضه.

"ملك الشّمس: (وهو يقهقه) كن صبيا وديعا يا هذا و لا تعاند قلت لك أنا ملك الشّمس وسيدها .

ملك الشّمس: أجل ملك الشمس و سيدها يا مغرور.

المقهور: الشّمس للجميع (يضرب الجدار بقبضته) .

افتح ، افتح .

ملك الشّمس: (وهو يقهقه) كن صبيا وديعا يا هذا ولا تعاند ،قلت لك أنا ملك الشّمس وسيدها".[3]

المقهور: ما سمعت بهذا أبدا الشّمس للجميع لا سيد لها و لا ملك .

ملك الشّمس: هل تريد أن تتأكد .

المقهور ومم أتأكد ؟

ملك الشّمس: من أنّني ملك الشّمس حقا و صدقا إن كنت لا أحتاج إلى ذلك .

الملك: كيف ستؤكد لي.

ملك الشّمس : سأظهر لك لتراني و تتأكد بنفسك من أنني ملك الشّمس الذي تخضع له كل الرقاب ".[4]

---

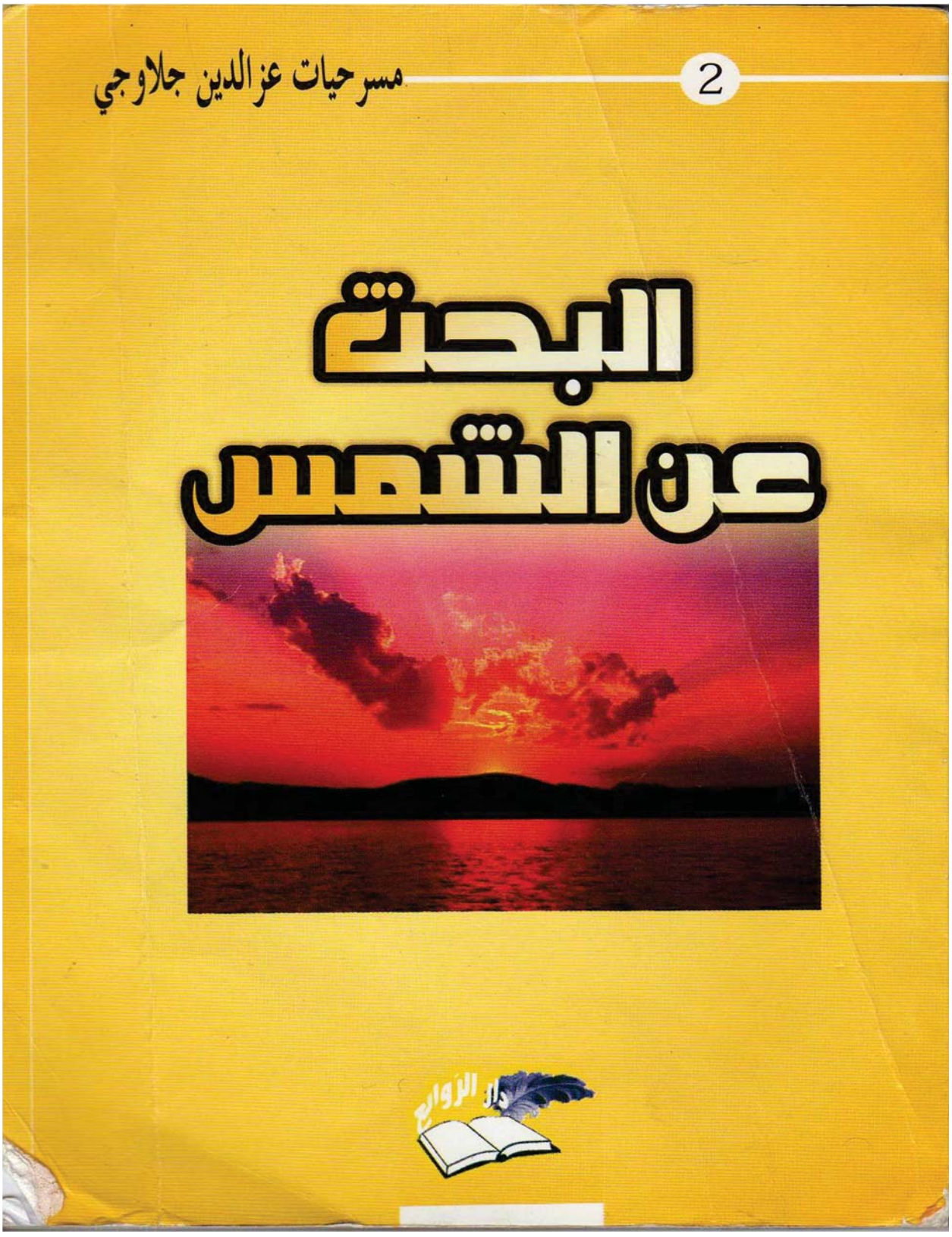
(1)- عز الدين جلاوجي: البحث عن الشمس، ص 11.

(2)- المصدر نفسه ،ص19.

(3)- المصدر نفسه، ص 34.

(4)- عز الدين جلاوجي: البحث عن الشمس ،ص 35 .

خطاطة لتفسير مدلول اللون الأصفر.



غلاف مسرحية البحث عن الشمس

1-3- غلاف مسرحية أم الشهداء:

يعد الغلاف علامة إشارية لما يفصح عنه من دلالات تجعله يتعالق مع النّص .باطلاعنا على غلاف هذه المسرحية نجده قد اتخذ طريقة خاصة في التنظيم و التشكيل و حتى في انتقاء اللون و هي طريقة عهدناها في مسرحيات هذه السلسلة التي استثمرت إمكانات الطباعة ،فهذه الأخيرة أحدثت "نقلة نوعية عبر الاشتغال على الحيز الفراغي و اللعب به و التحكم في أبعاد المكتوب حتى يكون بؤرة للاهتمام و مستقطبا للرؤية و تفويض لحضور الصوت و المعنى ".[1]

على الركن الأيسر من هذا العمل دوّن الرقم(8) أي أن هذه المسرحية تحتل الرتبة الثامنة من سلسلة الكاتب، أمّا أدنى العنوان فنجد صورة لحمامتين بيضاوين تحاول كل منهما مسك شريط قد علق به جرس و قد رسمتا على خلفية زرقاء فاتحة اللون .

ولاريب أنّ توظيف الصّور و غيرها من العلامات الرامزة علامة فارقة في أعمال عز الدين جلاوجي المسرحية، يسعى من خلالها التكثيف الرمزي للنص، و لو أن الصورة لا يمكن أن تمثل موضوعها بشكل مطلق ، "فالعلامة الأيقونية إذا تنشأ نموذجا من العلاقات (بين الظواهر الخطية) مماثلا لنموذج العلاقات الإدراكية التي ننشئها عندما نعرف شيئا و نتذكره"[2] لذا سنحاول تأويل الصورة و توضيح مدلولاتها بمحاورتنا للعنوان دون إغفال علاقته بالنص .

إنّ الحمامة في موروثنا الثقافي لها دلالة خاصة ،فنوح عليه السلام بعد الطوفان أرسل غرابا كي يتمكن من معرفة ما إذا كانت الأرض شربت الماء، غير أنه حلّق و لم يعد بعد ذلك بعث بحمامة فعادت و رجعت مغطاة بالطين و في منقارها غصن زيتون حينها علم أن السّلام و الأمان قد عمّ المكان .فاتخذت بذلك الحمامة رمزا للسلام، وهذا ما طمح إليه أبطال المسرحية و حققوه باستشهادهم حيث عمّ السلام ربوع الجزائر بفضل تضحياتهم الجسام .

"لا تحزني أمنا أم الشهيد.

لا تجهشي فاليوم عيد.

قد أزهرت أرضنا

(1)- خالد حسين حسين: اللغة والكتابة واستراتيجية التسمية، مجلة الموقف الأدبي، ع:485 ،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، كانون الأول 2006، ص4.

(2)- أمبيرتو إيكو : سيميائيات الأنساق البصرية، ص 50.

قد أشرقت شمسنا

في الفضاء البعيد ". [1]

و هذا ما حلم به أبطال المسرحية ، وسعوا لتحقيقه.

"فاطمة: ستعودون مكللين بالنصر المبين...و ستطهر أرض أجدادنا و آبائنا من المحتلين الظالمين...وستعود يا أحمد لنبني عشا في ظل حرية الجزائر نربي ابننا الصغير... بينما يمرح أمام أبصارنا...وسيغدو رجلا نغرس فيه بذور الرجولة و الوطنية ليواصل الجهاد الأكبر على درب آبائه و أجداده .

أحمد: ما أحلى ذلك اليوم الموعود يا فاطمة حين يلتقي الأحباب و الرفاق حين تكفكف الدموع... حين تعود البسمة للشفاه و الفرحة للوجود...حين ترتفع أغانينا و زغاريدنا... وأهازيجنا".[2]

أمّا اللون الأبيض للحمامتين فيرتبط بالبراءة و الرقة و السّلام و التضحية و الطهارة فهو في القرآن الكريم "رمز للصفاء و النقاء أو رمز للفوز في الآخرة نتيجة العمل الصالح في الدنيا "[3] فهو يمثل الفطرة الأولى للأشياء على وجه الأرض فحقيقته تدل على معاني سامية أعلاها الطهر والصفاء والبراءة و الحرية و السلام و الاستقرار.[4]

و هذا ما آمنوا به ،نيل الشهادة في سبيل الله و الوطن ،فها هو الأب يقر بذلك "عشت ثمانين سنة كاملة فهل تعتقدين أنّي سأزيد مثلها؟

لقد أكملت عمري ولي الشرف العظيم أن أموت شهيدا دفاعا عن كرامتي و أرضي .

الأب: (غاضبا) سبحان الله سكت دهرا و نطقت كفرا .

مزق شرايينى إن شئت .

أهرق دمي...

اذبحني من الوتين إلى الوتين .

أحرقني .

فحمني .

---

(1)- عز الدين جلاوجي : أم الشهداء ،ط3،دار الروائع ،الجزائر ،2010،ص 58.

(2)- المصدر نفسه، ص 32.

(3)- عبيدة صبطي ،نجيب بخوش : الدلالة و المعنى في الصورة ،ص 42.

(4)-ينظر، قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة _ مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم _ص 143.

ولكن ازرعني في هذه الأرض .

هنا ولدت .

و هنا عشت.

وهنا أموت .

و إن شئت أنت أن ترحل فارحل .

أنا لا أخون و لا أحب الخائنين "[1].

فهم يسعون إلى نقاء و صفاء وطنهم من كل دنس و رجس بدحر المستعمر .

" أحمد (بحماس) صدقت أبت .

ستنتفض الأرض كالمارد الجبار .

نزرعها شظايا و نار .

نزرعها بالجراح الحمر .

بالزنود السمر .

و سيسير شعبنا قوافل على درب الكرامة و العزة .

ليسترد لهذه الأرض عزها و كبريائها .

يغسل وجهها الجميل بدمائه الغالية يطهره من كل رجس و خبث "[2].

أمّا صورة الحمامتين فلا تخلو كذلك من رمزية حيث تبدوان للناظر كما لو أنهما تعانقان أرواح الشهداء ،محاولتين حمل جرس يدق في عالم النسيان للتذكير بالتضحيات الجسام التي قدمها الشهداء و أسرهم كي لا نسقطهم من ذاكرتنا، فالكاتب من خلال هذا العمل يقف وقفة إجلال واحترام للذين ضحوا بالغالي والنفيس من أجل الوطن كي لا ننسى، فهم خالدون في خلدنا وتاريخنا خلودهم بالجنة، إنّ اللّون " ليس أصباغا ترى وينتهي أثرها بمجرد غض الطرف عنها ،بل إنّها تحمل من المعاني والدلالات الجمالية الشيء الكثير الذي يدوم ويخلد". [3]

وكما عودنا عز الدين جلاوجي بطريقته في انتقائه للون _الذي يعكس لنا صفات كلا الطرفين

---

1)- عز الدين جلاوجي : أم الشهداء ، ص17.

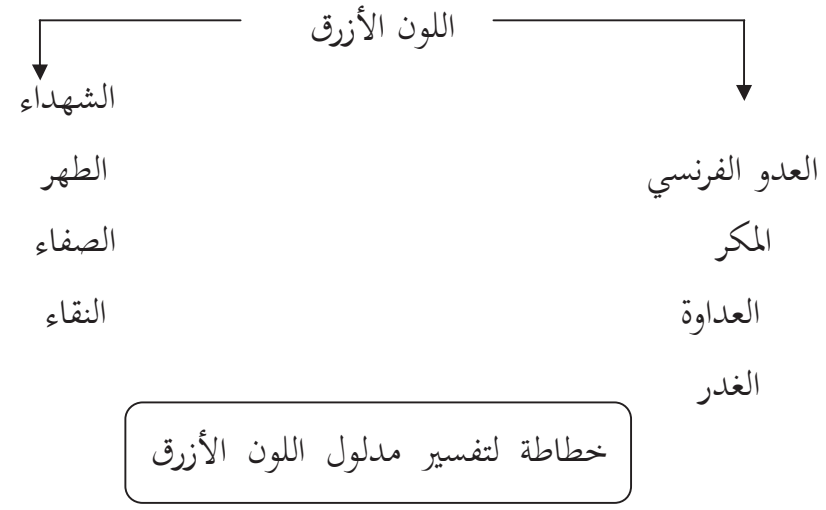
2)- المصدر نفسه، ص18.

3)- ظاهر محمد هزاع الزواهرة: اللون ودلالاته في الشعر -الشعر الأردني أنموذجا -ص15.

المتصارعين_ نراه قد طوع اللّون الأزرق لخدمة أغراض دلالية، فهذا اللون يستحضر لون السماء و البحر و الفضاءات الفسيحة و الحرية و هذا ما كان يناشده أبطال المسرحية و يتطلعون إليه في كفاحهم ضد المستعمر الغاشم، ويرمز كذلك لـ" الصبر و الثقة و الانتظار و الاحترام و يعبر عن سمو النفس و المثالية كما يرمز إلى الخلود و الإخلاص و هو لون السلام"[1].و هذه شيم أبطالنا.

أمّا المدلول السلبي الذي يعبر عنه اللون الأزرق فهو"المكر و العداوة و الغدر بالعيون الزرقاء التي تراقب بشدة "[2]، وهذا ما يتطابق مع العدو الفرنسي.

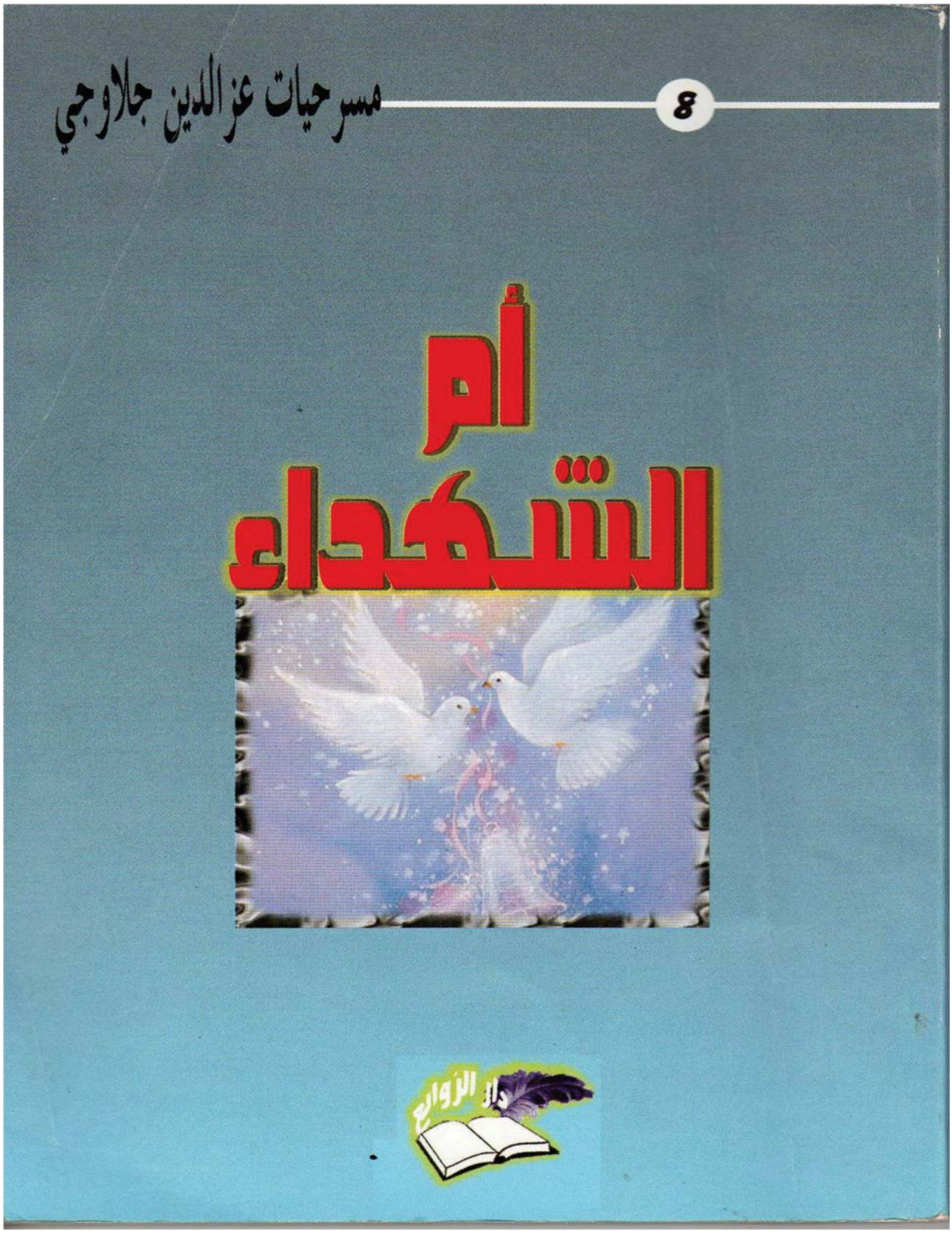
ويمكن أن نعبر عما سبق بالمخطط التالي :



خطاطة لتفسير مدلول اللون الأزرق

(1)- عبد الله الشاهر: الأثر النفسي للون ،مجلة الموقف الأدبي 1988 ،ص 175 .

(2)- ظاهر محمد هزاع الزواهرة: اللون و دلالته في الشعر –الشعر الأردني أنموذجا_، ص 69.



غلاف مسرحية أمّ الشهداء

2- العـــــنوان :

يعد العنوان أولى العتبات التي يقتحمها المتلقي لكشف فضاءات النص و إضاءة دروبه و هو من أكثر العتبات ثباتا و استقرارا ، فكثيرا ما تتغير أو تزول باقي العتبات (من غلاف، دار نشر...إلخ) بتعاقب الطبعات إلا أن العنوان يظل ركنها القار و حصنها المنيع.

إنّ العنوان مرسلة لغوية إعلانية تجارية تحمل على إيجازها العديد من المعاني و الدلالات التي قد تختزل سطور النص و تسهم في فهمه و تحديد مقاصده الدلالية ، حيث أنّها تسهم في بناء المعنى وتوليد الدلالة عن طريق التفاعل النصي الذي يحتاج إلى قارئ مبدع و منتج ثان للنص، فالعنوان نتاج مشترك بين المرسل و المرسل إليه لا يخلو من قصدية رغم ما يبدو عليه من غموض لأنّ هدفه الأساسي لفت انتباه المتلقي و ربط خيوط التواصل بينه و بين المؤلف، لذا يمكننا أن نعبر عن ذلك بالخطاطة التالية :

المعنون ← الكاتب ← العنوان ← القارئ و الجمهور

المرسل ← المرسالة ← المرسل إليه

و نظرا لأهميته فقد احتل مكانة هامّة في الدراسات النقدية باعتباره علامة دالة فهو " يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النّص و دراسته "[1]، لذا راح النقاد يحاورونه ويبحثون فيه علهم يدخلون بواسطته عوالم النّص .

و في حقيقة الأمر لا يمكن مقاربة العنوان مقاربة علمية دون استحضار المنهج السيميائي باعتبار العناوين علامات تنطوي على رموز و أيقونات دالة على المسرحية، لذا ستر تكز مقاربتنا لعناوين نصوص عز الدين جلاوجي على منهجية مبنية على أربعة خطوات، البنية و الدلالة و القراءة السياقية الداخلية و الوظيفية .

2-1- عنوان مسرحية التاعس و الناعس :

يتكون عنوان التاعس و الناعس في بنيته اللغوية من عنصرين تركيبين أي مفردتين يتوسطهما حرف عطف و هما ركنان إسناديان معطوفان.

يتميز هذا العنوان بافتقاره التركيبي باعتباره جملة ناقصة طالها الحذف، وتعد هذه الظاهرة سمة

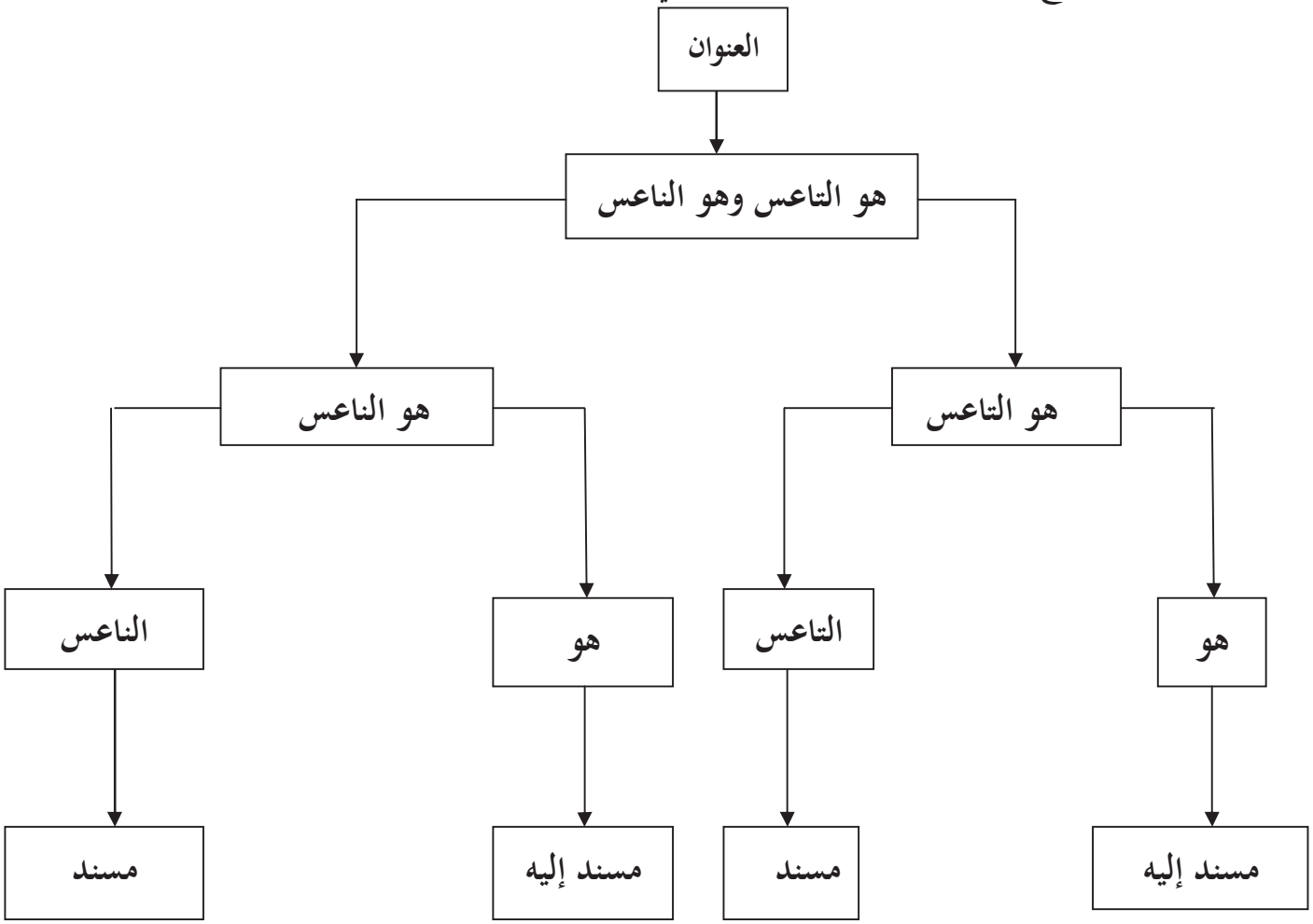
(1)- محمد مفتاح: ديناميكية النص (تنظير و انجاز)،ط3 ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،1990 ، ص 72 .

العنوان الحديث نظرا لطبيعته التي توجز الكثير من المعاني في لفظ مختصر مشحون بالدلالات، وتحتاج لنباهة من المتلقي لكشفها "فالدارس للعنوان بالإضافة إلى بحثه عن الدلالة يستحضر بنية العنوان و مضامينه للوقوف على طريقة مبدع النص في صنع عنوانه و لا مناص للدارس هنا من اللجوء إلى التأويل".[1]

لذا علينا إتمام هذا الافتقار التركيبي بوضع تقديرات نحوية بغية استكمال هذا الافتقار فمن وجهة نحوية يمكننا أن نحدد عناصر العنوان على النحو التالي:

العنوان بشقيه خبر لمبتدأ محذوف تقديره(هو)، أي أن العنوان يقدر ب(هو التاعس وهو الناعس).

و يمكن أن نوضح علاقاته الإسنادية بالمخطط التالي :



(1)– أحمد قنشوبة : دلالة العنوان في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، الملتقى الوطني الثاني للسيمياء و النص الأدبي ،جامعة محمد خيضر قسم اللغة والأدب العربي، بسكرة/الجزائر، 2002 ،ص 51.

و بما أنّ السيميائية تنفتح على آفاق رحبة من التأويل، يمكننا كذلك أن نعتبر الخبر ماثلا في النّص وما على القارئ سوى الغوص فيه حتى يتم الكشف عن المسند إليه وبالتالي يسدّ باب الحذف و تتضح هذه العتبة، فالعنوان هو الموضوع العام للنص.

ولأن النّص يشير إلى إشارات دلالية متعددة و يجر معاني لا نهائية ،لذا يصعب علينا حصر المسند في معنى واحد حيث يتنوع من قارئ إلى آخر .

ومن ناحية الصياغة الصرفية يظهر لنا أنّ العنوان جاء كعلامة على شكل جملة معطوفة لاسمي الفاعل المعرفة التاعس و الناعس ،و اسم الفاعل عند النحاة يدل على الفعل ومن قام به بغير تقيد بالزمن، فالتاعس اسم مشتق من الفعل تعس "تعس وتعس تعسا: هلك ،تعس وأتعسه الله :أشقاه وأهلكه، عثر وأكبّ على وجهه فهو تعس وتاعس وتعيس ".[1]أما الناعس فهو مشتق من الفعل "نعس _ نعسا الرجل: أخذته فترة في حواسه فقارب النوم فهو ناعس".[2]

هذا العنوان المتألّف من مكونين فاعلين لصيغتي اسم الفاعل يطرح الكثير من الأسئلة وهي:

لم جاء العنوان موسوم بهذه الثنائية ؟ هل هو يعبر عن أبطال المسرحية ؟ و لم جاء بصيغة اسم الفاعل؟ هل هاتان الثنائيتان تحملان التناقض أم الوفاق بينهما ؟

تبقى دلالات العنوان تحتاج توضيحا يحتمل عدة تأويلات لذا علينا البحث في تعالقه مع النّص الرئيس كون هذا الأخير منبعا لأبعاد العنوان ،بالإجابة عن هذه التساؤلات تبدأ عملية التفسير حيث يخضع لاحتمالات دلالية يوجهها له النص .

فالعنوان هنا يشير إلى الشخصيتين المحوريتين الفاعلتين و كذا صفاتها التي تتسم بالثبوت وتتضح هذه الأخيرة من خلال صيغتي اسم الفاعل (التاعس و الناعس) ، فالمؤلف لم يختر لأبطاله أسماء واقعية إنّما منحها اسما يدل على صفاتها فالتاعس بالفعل إنسان تعيس عاثر الحظ يشقى ويكد دون مقابل، و هو مدرك لذلك كما لو أن قدره أن يولد تاعسا و يعيش تاعسا و يموت تاعسا.

يقول"التاعس: مقاطعا صدقت أنا تاعس اسم على مسمى".[3]

---

(1)- كرم بستاني وآخرون :المنجد في اللغة والأعلام ،مادة تعس،ص61.

(2)- المصدر نفسه، مادة نعس،ص819.

(3)- عز الدين جلاوجي :التاعس و الناعس ،ص 7.

هذا الوضع الذي رافقه طيلة حياته كان خاتمته، أين تمت تصفيته من قبل صديقه الناعس دون أن يجد آذان صاغية في المجتمع، ومن ناحية أخرى نجد أنّ الناعس تطابق اسمه مع أفعاله فهو كسول طفيلي لا يعرف سوى النوم عاش عبءا على التاعس وهو كذلك ناعس بالفطرة .

" التاعس: و أنت لا تعرف إلا النوم صدق من سماك ناعس .

الناعس: (يتكئ على مرفقه) و هل تريدني أن أخيب ظن والدتي يرحمها الله ؟ أنا اسم على مسمى يا صاحبي ".[1]

و لقد جاء الاسمان معرفة كإثبات لتواجدهما هذا الإثبات الذي تحقق بفعل التعريف نجد صداه في النص حيث حضرا فعليا في جميع أوراق المسرحية، و لقد اختار الكاتب أن يجمع بين الاسمين بحرف العطف الواو بحيث يصبح الثاني في علاقة مع الأول مما يدعونا للتساؤل هل الذي يجمعهما الوفاق أم الخلاف؟

إن الواو علامة عبرت عن التناقض بين التّاعس والنّاعس و بالتالي تحولت من أداة وصل إلى أداة فصل ،حيث تعبر هذه الثنائية عن طرفي نقيض أو قطبين العلاقة بينهما يشوبهما التصادم وتنتج عنها تناقضات تفضي لصراع تكشفه المسرحية ليعبر في الأخير عن صراع بين سلطة مستبدة وطبقة كادحة و لنا أن نوضّح ذلك من خلال الثنائيات المتقابلة التالية :

التاعس ⟷ الناعس

التعب ⟷ الراحة

الكد ⟷ الكسل

الحظ العاثر ⟷ الحظ السعيد

العبودية ⟷ الملك

الفشل ⟷ النجاح

اليأس ⟷ التفاؤل

المبادئ ⟷ اللامبادئ

المهمِش ⟷ المهمَش

المستغِل ⟷ المستغَل

(1)- المصدر السابق، ص 7.

الطبقة المعدمة ←——— البرجوازي

ورغم تكافؤ حضورها في أحداث المسرحية إلا أننا نلحظ تقديم اسم التاعس عن الناعس ربما لطهارة نفسه وصفاء سريرته، فالنفس الإنسانية أميل للاعتداد بقيم الخير عن الشر ولنا أن نبين التناقض بينهما من خلال الحوار التالي:

"الناعس :وعلام عزمت في حكمك هؤلاء التعساء .

الملك : (يضحك) لقد بدأت في استعبادهم ....سأمعن في إذلالهم و إهانتهم حتى أحولهم كلابا تجوع وتهان لتتبع وتطيع .

التاعس :أما لو حكمتهم آه لو حكمتهم ؟ وما عساك تفعل ؟

التاعس : سأملأ البلد عدلا ...سأحارب الظلم وأشيع الخير والمحبة والفضيلة ....سأفرغ خزائن المال وأوزعها على الرعيّة كلها ...سأحول الجميع .. إلخ".[1]

هذه الثنائية تعكس التناقض الصارخ بين شخصيتين أحدهما يدافع عن المبادئ والثاني يدوس عليها، لكن المفارقة العجيبة تكمن في أن يتحول الناعس الكسول الظالم إلى ملك يسوس الرعية بينما التاعس الكادح يصفى في مجتمع انقلبت به الموازين في دولة آمنت بحكم الغراب .

لاشكّ أنّ الدلالات التي يحويها العنوان تنطلق في آفاق رحبة فهو يشع ببعد رمزي، فالناعس رمز للطبقة الكادحة المستغلة التي تشقى وتكد دون مقابل ودون أن تحظى بالمكانة التي تستحقها ،بينما الناعس رمز للأصولي الطفيلي الذي يتغذى على أوجاع الآخرين ،فهناك "عدم تكافؤ التركيب اللّغوي والناتج الدلالي عنه إذ يتسع هذا الناتج عن عناصر الحضور وعلاقاته ومن ثم عن حدود التركيب لتشغل علاقات الغياب بصورة أكثر فعالية في تأسيس ذلك الناتج ".[2]

أمّا عن الوظائف التي تقلدها عنوان التاعس والناعس يمكن أن نجملها فيما يلي :

-الوظيفة التعينية: والتي يتم بمقتضاها تعين اسم الكتاب .

-الوظيفة الوصفية :والتي بمقتضاها أعطانا العنوان فكرة على أنّ المسرحية تقوم على شخصيتي التاعس والناعس .

(1)- عز الدين جلاوجي :التاعس و الناعس ، ص12.

(2)- محمد فكري الجزار : العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي ،دط، الهيئة المصرية للكتاب،مصر،1998،ص149.

-الوظيفة الإيحائية: التي بينت لنا بعض توجهات المؤلف وقدرته على التلميح باختياره لصيغتي اسم الفاعل حيث عبرت عن صفاتهما، والبعد الرمزي والذي تجلى في التلميح لثنائيتي (المستبد/الطبقة الكادحة).

-الوظيفة الإغرائية: برزت في طريقة التشكيل البصري الذي هدفه لفت انتباه القارئ" حيث يمارس العنوان في بعديه اللغوي والبصري دوره السلطوي وتنطلق منه فعاليات التلقي الأدبي وقد أصبحت هذه المساحة محط عناية احتفالية لدى المهتمين بالنشر عموما".[1]

فالناشر لم يقتصر اهتمامه على العنوان كرسالة تحمل بين طياتها دلالة بل أولى عناية بالجانب البصري المرئي لماله من دور في إغراء ولفت انتباه المتلقي ، لذا اهتم الناشر بالبعد الجمالي للعنوان حيث تمركز وسط الصفحة بخط غايته الزخرفة والجمال بلون أبيض ليكسر قتامة اللّون الرمادي كما لو أنه يدعو ويجنح للسلم والوفاق بين المستبد والرعية .

كما برزت هذه الوظيفة في الاختيار الواعي للعنوان الذي يمكن أن نعتبر وظيفته تناصية كذلك حيث يتردد في تراثنا الشعبي مثل "تلاقي الناعس مع التاعس "ولو أن مضربه يختلف عن مضمون مسرحيتنا.

ومن جهة أخرى للعنوان جمالية إيقاعية خاصة من خلال السجع لما يولده من نغم تأنس له النفس وتطرب له الأذن.

2-2-**عنوان مسرحية البحث عن الشمس** : برز عنوان مسرحية البحث عن الشمس كبنية محورية و عتبة أولى للنص .

(1)- محمد التونسي حكيب: إشكالية مقاربة النص الموازي وتعدد قراءته-عتبة العنوان نموذجا-مجلة الأقصى مؤتمر الآداب، العدد الأول، 2000، ص557.

لقد جاء العنوان في صورة مركبة تحتاج إلى تأمل أكبر لفتح مغاليقها و التسمية المركبة تحيل على بعد حركي عكس التسمية المفردة التي تحيل على بعد سكوني.

إنّ أول ما يلفت انتباه القارئ لفظة البحث و التي هي دال يعبر عن صيغة المصدر_ الذي هو في تعريف النحاة الاسم الدال على الحدث الجاري على الفعل بغير تقيد بالزمن_ و هو يحيلنا لفقدان شيء أو ضياعه والفشل في الوصول إليه بجهد و تعب وقد جاء معينا و محددا من خلال تعريفه بـ "ال" ليعبر عن الحركية المستمرة و الدائمة في سبيل الوصول إلى الشق الثاني من العنوان و هي الشمس ذاك الكوكب المنير واهب الحياة و الدفء و النور .

فهل البحث جار عن نور يضيء الدروب الحالكة؟ أم دفء يذيب الجليد؟ أم أشعة تحي الكائنات لتعيد الحياة؟ أم المقصود أمر آخر؟

الدلالات التي تمخضت عن العنوان تشي بنوع من الدهشة تحث القارئ على التفكير و تقوم بدور المحفز على التأمل و وتدعو لملء فضاء من البياضات و التوقعات التي تركها المؤلف للقارئ ليملأها و لا يتأتى ذلك دون العودة للنّص حيث يتبني هذا الأخير التّكفل بتأكيد تلك التوقعات. فالعنوان ينتج"أفقا توقعيا لدى المتلقي قارئا كان أو مستمعا ، بناء على كلمات النص المصغر(العنوان) فتتكون لديه فرضيات ، فهو لا يدخل فضاء القراءة صفحة بيضاء و إنّما لديه ذخيرة مكونة قبلا تدخل فيها معرفته بمقاصد الكلام و أدوات التواصل اللّغوية و الرمزية و تجاربه القرائية السابقة و ظروف إنتاج النّص و غيرها"[1]، إنّ العناوين لا تتساوى في درجة التبليغ فإذا كان دور البعض يعمد إلى الإحالة المباشرة لموضوع ويصفه فإنّ هناك عناوين تعتمد على تكثيف وتعميق النّص.

غير أنّ العنوان هنا أعطانا لمحة بأن هناك ضياع و بحث عن شيء و في مسرحيتنا هذه لا يمكننا إغفال علاقة العنوان بالنّص فقد حضرت دلالته في النّص ،ففي الصفحات الأولى من المسرحية يظهر لنا المقهور محروما من الشمس مما يجعلنا نتوقع أنّه مسجون.

"المقهور : (حالما) إيه، ما أحلى الشّمس ...هل تعلم أني منذ زمان و أنا أحلم بالشّمس و أشعّتها الدافئة ؟

الغريب: لا شيء يعدل الشمس مطلقا و لكن الحلم لا يكفي يا مقهور"[2]

(1)- محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية _التشكيل و مسالك التأويل _ط1،منشورات الاختلاف ،الجزائر ،2012، ص 74.

(2)- عز الدين جلاوجي: البحث عن الشمس ،ص 13.

لكن عند الاطلاع على الصفحة السابعة يتكشف لنا المقصود.

"المقهور: (وقد انحدرت دموعه) ألم تقل أنّك تعرف عني كل شيء؟ أجل لقد كنت فاقد الوعي والحس كنت مخمورا و لما أفقت و فتحت عيني...

وجدت الظلام يضرب بجدرانه من حولي...فذبلت الأشجار و الأزهار ومات كل هزار ، وغار الماء، وبدأ القصر يتقلص حتى أضحى حجرة واحدة وهي هذه التي تراها وذبلت النخلات الواحدة تلو الأخرى و هوت أعجازها .

(ينتحب باكيا) و أخبرت بعد ذلك أن قوما سرقوا الشمس و اتجهوا بها إلى الغرب هل تعرف"[1].

هنا يبدو للقارئ أنّ العنوان سابح في فضاء مجازي فالمؤلف قام بمسح لمعنى الشمس المعجمي ليعيد تحميله بدلالات جديدة فالعنوان يتضمن بداخله الرمز.

فهذه العلامة (الشمس) تفاجئ القارئ بدلالة مخالفة لدلالتها المتعارف عليها عن طريق الرمز أين يحلق العنوان من العالم الواقعي إلى عالم المجاز وفقا للمخطط التالي:

الدال ←——— مدلول 1 ←——— مدلول 2

الشمس ←——— نجم ←——— حرية

و بما أنّ العنوان ينفلت من حدود معناه المعجمي نحو أفاق التأويل و الغموض ،مما يجعل شخصيات المسرحية كذلك تتحول إلى رموز .

المقهور= المواطن الفلسطيني .

الغريب = الضمير .

ملك الشمس = الهيمنة الإمبريالية، أمريكا .

الربيب = إسرائيل .

فالعنوان هنا اختزل متنه بطريقة غير مباشرة ،اختار صاحبه طريق الكناية و التي هي بتعريف أهل البلاغة لفظ أطلق و أريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى و فيها تعبير عن المعنى المراد تلميحا لا تصريحا، فالشمس إذن هي الحرية، هذا المطلب الذي أصرّ المقهور للوصول إليه بتحفيز من الضمير.

(1)- عز الدين جلاوجي: البحث عن الشمس ، ص17.

وبذلك يحتاج هذا العنوان "إلى قراءة أخرى غير القراءة المباشرة فالبعد التكثيفي داخل صوغ العنوان له وظيفة كشفية لفتح أفق القراءة بشكل أكثر اتساعا"[1]وبنضال المقهور يتحقق الحلم.

"المقهور يجب أن أزيل الحاجز الذي وضعوه، إنّ الشمس من حقي أنا أيضا فلماذا أحرم منها ؟

(يعود إلى الثقب من جديد...يتوقف بعد لحظات) مواصلة الحفر هكذا سيفني طاقتي و لكن لابأس، إمّا أن أرى الشّمس و أنعم بدفئها و إمّا أن أموت دون ذلك ،إنّ الحياة بلا شمس حياة دودة الأرض".[2]

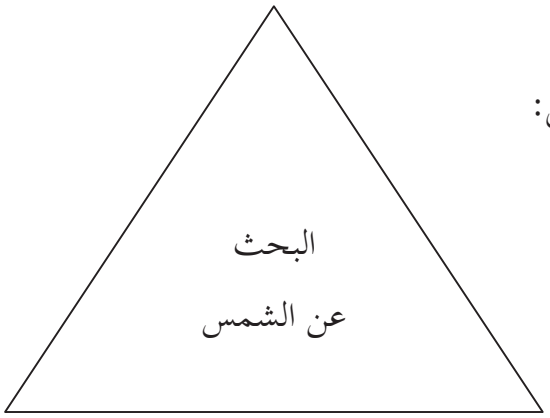
"يفرون جميعا و تشرق الشمس فيضيء المكان الرحب و نلاحظ الجرذان و الصراصير و العناكب فارة"[3]، أما عن الوظائف التي يتضمنها العنوان تتلخص فيما يلي :

-الوظيفة التعينية :و هي الاستراتيجية التي يتبناها الكاتب ليقدم بها اسم عمله و يحدد به هويته .

-الوضعية الإيحائية: فتجلت في تعبير الشمس عن الحرية مما جعل الوضعية الوصفية تتراجع في هذا العنوان.

-الوظيفة الإغرائية: و هي التي تحمل القارئ على تصفح المنتج و اقتنائه وقد تجلت في حسن اختيار العنوان المبطن بالرمز و الإيحاء و طريقة تشكيله حيث "ساعدت الفنون البصرية المعاصرة على تعميق فكرة (النص) و لعبت الكتابة بوصفها كذلك دورا في منح المعنى أبعادا من الشكل الكتابي و التوزع على البياض و استغلال بعض العناصر الخارجية التي قد تعوض عندما تترجم لغويا دور بعض الجوانب الأخرى".[4]

حيث جاء العنوان بهذا الشكل الهرمي:



(1)- محمد حسن حماد : تداخل النصوص في الرواية العربية _بحث في نماذج مختارة _،دط،الهيئة المصرية للكتاب ،1997،ص 59 .

(2)- عز الدين جلاوجي :البحث عن الشمس ، ص37.

(3)- المصدر نفسه ،ص 81.

(4)- محمد سالم محمد أمين طلبة : مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر _دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد _،ط1،الانتشار العربي، بيروت/ لبنان ،ط 1،2008،ص19.

فعلى رأس الأولويات البحث أين تثبت الأقدام على قاعدة أساسها الحرية .

أما عن انتقاء اللون الأصفر اللامع في تلوين العنوان فهو يعبر عن القيمة النفيسة للمبحوث عنها تلك السبيكة الذهبية التي لا يدرك قيمتها إلا من تجرع مرارة فقدها ،إنها الحرية .

الوظيفة التناصية :فبعودتنا للأدب الفلسطيني نجد أن الشمس لطالما وظفت كمعادل و رمز للحرية ولنا أن نذكر بعض عناوين الروايات الفلسطينية البحث عن الشمس الكرمل، رجال في الشمس وجوه لا تراها الشمس.

لذا على القارئ أن يكون مسلحا بزاد ثقافي ليسهل عليه فهم دلالات العنوان فـ"على الرغم من ضآلة عدد علاماته واشتغال قاعدة تركيب واحدة غالبا في تنسيقها تجعلنا نعده بمثابة عمل نوعي "[1].

2-3- عنوان مسرحية أمّ الشهداء:

يطرح هذا العنوان شأن باقي سلسلة مسرحيات عز الدين جلاوجي جملة من التساؤلات باعتباره شبكة دلالية ينبثق منها النّص كونه "عنصر ضروري يمثل المنطلق و النّص هدفه فله الأولوية على باقي عناصر النّص لأنه أول ما يلاحظ من الكتاب ،كما أنّه عنصر منظم للقراءة و لهذا التفوق تأثيره الواضح إلى التأويل الممكن للنّص"[2]. مما يجعل القارئ يحذو مسلك التأويل علّه يفك شفراته و يصل إلى معانيه و ذلك بالمرور على التركيب و الدلالة و الوظيفة. هذه العناصر التي لا نفصلها إلا لدراسة منهجية.

يعد هذا العنوان على المستوى اللغوي تركيبا إضافيا لجملة اسمية مركبة أسندت فيه المفردة النكرة إلى الجمع المعرفة مما يسهم في إقامة علاقة تفاعلية بين المضاف و المضاف إليه ،ولا يخلو هذا العنوان كذلك من ظاهرة الحذف فالتركيب الإضافي كلام لا يحسن السكوت عليه ولا يعطي معنى وحده .

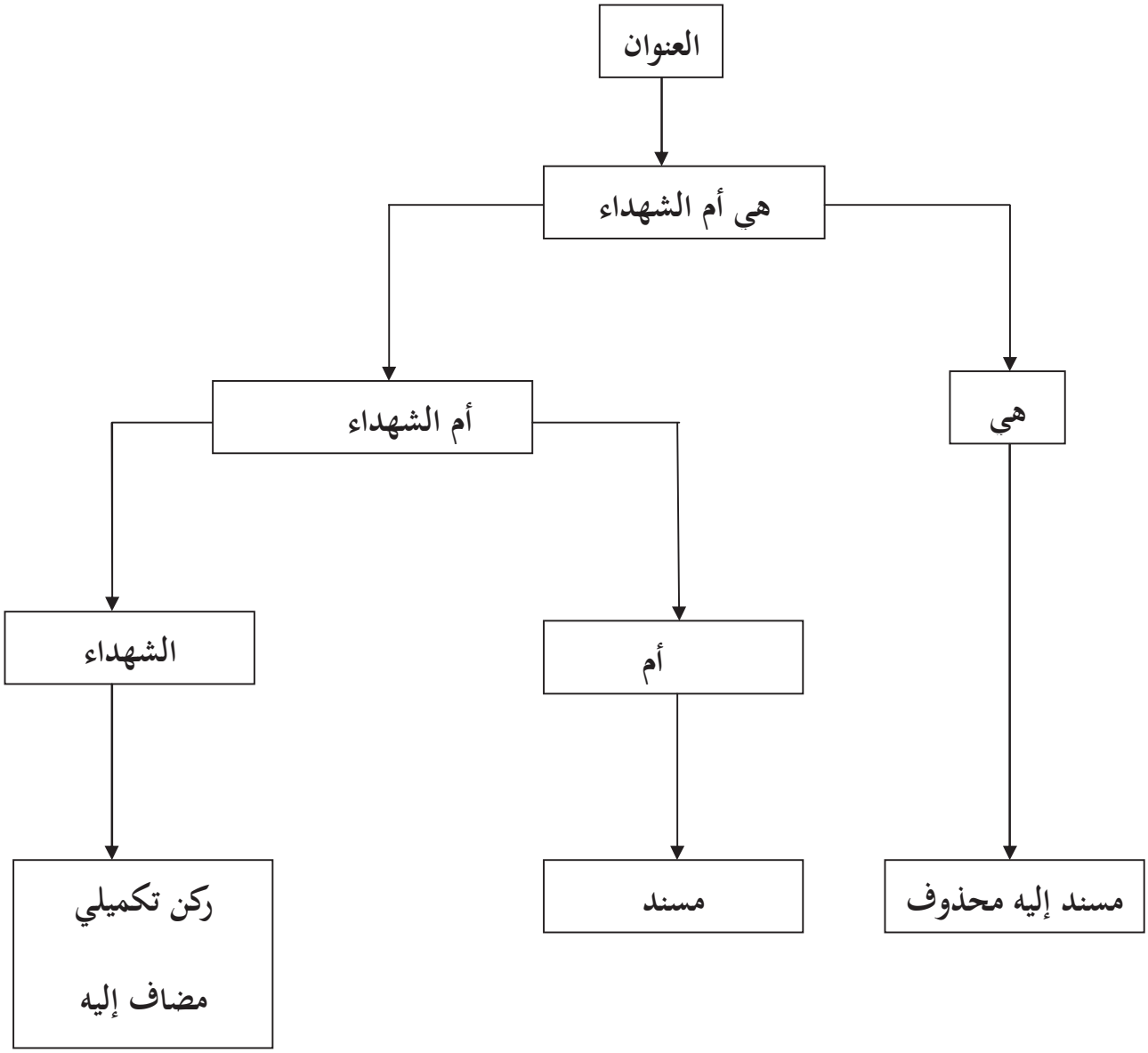
و من وجهة النحوية يمكننا أن نعتبر أم الشهداء خبر لمبتدأ محذوف تقديره هي، وبذلك يكون العنوان :(هي أمّ الشهداء).

---

(1)- محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي،د ط،الهيئة المصرية للكتاب، مصر ،1989، ص23.

(2)- محمد التونسي جكيب : إشكالية مقاربة النص الموازي و تعدد قراءاته _عتبة العنوان نموذجا_ ص 568 .

ويمكن أن نمثل لذلك بما يلي :



العلاقة في هذا العنوان هي علاقة إضافة بما أفادته من تخصيص، فلفظة أم النكرة مطلقة في البدء لتكتسب اللفظة احتمالات أوسع للتأويل، التي تحيل حتما لمعاني الحب و الحنان الغريزي و العاطفة الجياشة و أسمى العواطف الإنسانية و ما على المتلقي إلاّ أن يستحضر ذلك الشعور تجاه الأم ،ذلك الرابط الغريزي .إلا أنّ إضافتها للشّهداء وجهت المتلقي نحو استنتاجات مرسومة من قبل المؤلف تربطه بالنّص و بالتالي استطاعت أن تزيل عنها الغموض و التعميم بتعريفها ،فالأم هنا علامة اتضحت هويتها و اكتسبت تعريفها في وطنها من خلال أبنائها الشهداء (أحمد ،صادق عائشة) لتصبح هذه الأم رمزا للتضحية و أمّا لكل الجزائريين .

فها هي روح أحمد تناجيها و تقول لها :

"أحمد : أنت أمنا و ما تزالين .

و أنت أم هذا الشّعب الأمين ".[1]

إنّ الاستشهاد في سبيل الجزائر هو حياة لها و لقضيتها و خلود للشّهداء في الأرض والسّماء وبالتالي حق لهذه الأم أن تكون أمّا للجزائريين الذين قدموا قربانا للوطن، فلفظة الشهيد _التي تعني المقتول في سبيل الله ومن يشهد له الله و ملائكته بالجنّة _جاءت بصيغة جمع التكسير لتعبر عن الرفض والعصيان و كسر لكل عائق، فصيغة هذا الجمع كسرت شوكة المستعمر.

فهي بكل ما تحمله من معاني التضحية و السّمو الروحي و الطهارة و لو أنها قيدت لفظة الأم من ناحية الدلالة إلاّ أنها منحتها بعدا إيديولوجيا و دينيا كونها ألحقت بمن يعتلون أسمى الدرجات العليا في الجنة ،كما أنها ليست أمّا لشهيد واحد بل لشهداء ، وتتضح دلالة هذا العنوان في نهاية النص أين يستشهد أبناؤها الثلاثة ،مما يبرز بوضوح مدى تعلق العنوان بالمتن السردي حيث

(1)- عز الدين جلاوجي :أم الشهداء، ص57.

أعطانا تصورا قبليا للأحداث و مجرياتها و لخصها في عبارة واحدة (أم الشهداء)وهو بذلك "علامة اختلافية عدولية يسمح تأويلها بتقديم عدد من الإشارات و النبوءات حول محتوى النّص".[1]

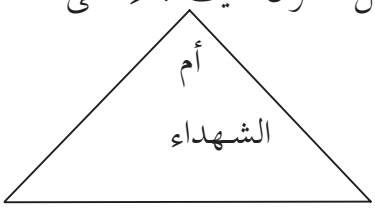
و لقد تضمن العنوان في هذه المسرحية العديد من الوظائف من أبرزها :

-الوظيفة التعيينية: وهي التي وسمت الكتاب.

-الوظيفة الوصفية: حيث عبّرت عن هذه المرأة التي استشهد أبناؤها الثلاثة.

-الوظيفة الإيحائية: وتتجلى في التلميح بأنّ الموضوع اجتماعي سياسي، فبقدر اختصاره إلا أنه يحيل إلى آفاق رحبة من الدلالة ،فالأم رمز للجزائر كما سبق و أن وضحنا.

-الوظيفة الإغرائية: التي برزت من خلال إثارة فضول القارئ والاختيار الموفق للعنوان فصيغة جمع التكسير تغرينا بمعرفة شعور هذه الأم التي لم تفقد ابنا واحدا بل فقدت أكثر من ذلك. بالإضافة لطريقة تشكيل العنوان حيث جاء على الشكل الهرمي التالي:



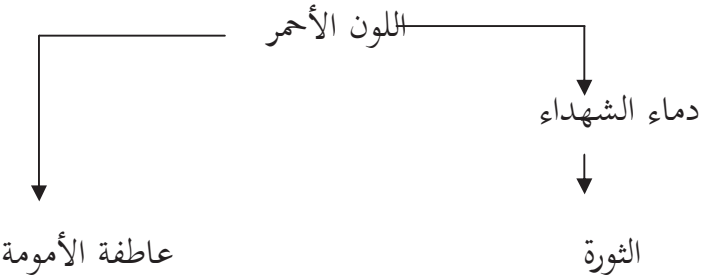
إنّ العنوان وفق هذه الطريقة من التشكيل يبدوا لنا أنه يتناص مع الحديث النبوي الشريف قال الرسول صلى الله عليه و سلم: { الجنة تحت أقدام الأمهات} ،فالأم اعتلت رأس الهرم و الشهداء أسفلها، وقد حظي العنوان باختيار خاص للّون فهذا الأخير يتعدى كونه موجات ضوئية ليتحول لرسالة حافلة بالمعاني التي تحيل إلى مضمون حيث وقع اختيار الناشر على اللّون الأحمر ليصطبغ به عنوانه هذا اللّون الذي كثيرا ما يرتبط بالدّم و النّار و العنف و القوة و الثورة "فمن ارتباطه بلون الدّم استعمل للتعبير عن المشقة و الشدة و الخطر و اشتعال الحروب".[2]

(1)- طاهر روينية : شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد القديم، ملتقى السيميائية والنص الأدبي، معهد اللغة العربية وآدابها ،جامعة باجي مختار، عنابة /الجزائر،1995 ،ص121.

(2)- عبيدة صبطي ونجيب بخوش : الدلالة والمعنى في الصورة، ص 140.

فالأحمر الذي امتزج بعنوان أم الشهداء عبر عن تلك الدماء التي ضحى بها أبناء هذا الوطن لترتوي بها الأرض حتى الثمالة لا تفقدها الوعي بل تكسبها الحرية و تفقد أعداءها الحياة و ترمي بهم في الدرك الأسفل و الأوسخ في ذاكرة التاريخ .

وكذلك يستغل اللّون الأحمر في توظيفه "كرمز للعاطفة المتدفقة لأنه يزيد طاقة و حرارة الجسم فهو يتميز بإشعاع غزير"[1] وبالتالي قد يعكس عاطفة الأمومة الفياضة و حبها لأبنائها.



خطاطة لتفسير مدلول اللّون الأحمر

إذن حق لهذا العنوان أن يحتل الصدارة لما يحمله من هالة نورانية جمعت أسمى المشاعر لتنطلق في فضاءات رحبة لا تحدها أطر الغلاف.

3- اسم المؤلف :

يعد اسم المؤلف من أهم ملحقات المناص التي توضع على عتبة الغلاف التي لها دور على المستوى المعنوي و البصري للعمل و ما يلحظ في جميع مسرحيات هذه السلسلة أنّ الناشر أبقى على نفس تصميم و ترتيب وحدات المناص ، حيث احتل اسم المؤلف في مسرحيات هذه السلسلة عدة مواقع في العمل الواحد متخذا أعلى الصفحة منبرا له، "إنّ اختيار هذا الموقع لا يخلو من دلالة فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع الذي يعطيه وضعه في الأسفل لذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى".[2]

(1)- المرجع السابق، ص250.

(2)- حميد لحمداني :بنية النص السردي –من نظور النقد الأدبي–ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ،1991،ص60.

فهذه المنزلة تعبر عن سلطة المؤلف و هيمنته على نصه المسرحي .

و على الرغم من تردد ورود اسم المؤلف على أوراق المسرحية إلا أنّه كان في كل مرة يحظى بخصوصية معينة و دلالة مختلفة، فعلى الواجهة الأمامية للغلاف اقترن اسم المؤلف بالمؤشر الجنسي (مسرحيات عز الدين جلاوجي) معلنا بذلك ملكيته الخاصة لمسرحياته ،فهذه الأخيرة لا تملك أية هوية دون الانتماء لصاحبها فهو الذي يمنحها مشروعيتها و يتبنى و جودها، وبذلك دلّت هذه العبارة على وظيفة الملكية، كما اقترن اسم المؤلف بالوظيفة الإشهارية و التي نجدها فاعلة بصورة أوسع في الغلاف الخلفي لهذه السلسلة ،حيث احتوت على نبذة مختصرة للتعريف بالمؤلف كما لو أنّها ومضة إشهارية تختزل مسيرته الأدبية في بضعة أسطر ترصد مكانته و تحيط بالميادين التي اقتحمها، مما كشف لنا شمولية و غزارة إبداعه و تعدد صنوف الأجناس الأدبية التي نبغ فيها، أمّا على ظهر صفحة العنوان فقد جاءت هذه العتبة بمثابة بطاقة هوية للعمل (اسم المؤلف : عز الدين جلاوجي) و بذلك أدّت وظيفة التسمية، و في الصفحة الأخيرة من العمل اندرج اسم المؤلف ضمن عرض لأبرز إنتاجاته الأدبية في مجالات متعددة من أعمال نقدية وروائية وكذا القصصية وعرض للكتب التي هي تحت الطبع بغية إبراز جدارته الأدبية و الفنية و قد جاء هذا العرض الإشهاري أكثر تفصيلا مما جاء على الواجهة الخلفية للغلاف.

4- المؤشر الجنسي :

جاءت هذه العتبة كمؤشر لغوي تداولي "ينتج عن تعاقد صريح بين المبدع و المتلقي أساسه تواصلي وبذلك تتقلص المسافة الجمالية بين النّص ومتلقيه"[1].

ولقد برز هذا المؤشر في ثلاثة مواضع من العمل:

- على واجهة الغلاف الأمامية أين امتزج باسم المؤلف حيث كشف لنا أنّ العمل الذي بين أيدينا هو إبداع مسرحي لعز الدين جلاوجي مما هيأنا لتقبل النّص و كذا استحضار الآليات التي تمكننا من فهمه و بالتالي وطّد العلاقة مع المتلقي بالكشف عن جنسه فغياب هذه العتبة تجعل القارئ في "حالة من الحيرة أثناء هذا التلقي و عليه أن يسعى لحلها فتكون مهمته في هذه الحالة استنتاجيه إذ يحاول أن يستنتج الموقف التجنيسي لنّص الكاتب".[2]

(1)- علي آيت أوشان: السياق و النص-من البنية الى القراءة- ص142.

(2)- حسن محمد حماد :تداخل النصوص في الرواية العربية _بحث في نماذج مختارة _مصر،1997،ص57 .

-على الواجهة الخلفية للغلاف حيث أشارت عبارة (صدر في هذه السلسلة المسرحية)إلى جنس العمل .

- على الصفحة الداخلية للعنوان التي جاءت بمثابة بطاقة تعريف للعمل حيث برز هذا المؤشر من خلال عبارة النوع : مسرحية.

5- دار النشر: و تمثل السّلطة التجارية لهذا المنتوج و قد برزت هذه العلامة أسفل الغلاف مرفقة بأيقونة متمثلة في كتاب مفتوح و ريشة و التي ترمز إلى الكتابة، فالريشة هي الوسيلة الأولى التي استخدمها العرب للتدوين. لذا اتخذتها هذه الدار كرمز للتمسك بأصالة و عراقة التراث العربي الذي تعتز به ،و قد أرفقت هذه الصورة بعبارة دار الروائع معلنة بذلك أنها تحتضن روائع الدرر الإبداعية و الفنية و ما هذه السلسلة المسرحية إلا واحدة منهم، والواضح أنّ الوظيفة التي تؤديها هذه الوحدة هي الوظيفة الإشهارية لكل ما يصدر عن هذه الدّار.

6- الإهـداء:

الإهداء عتبة نصية لها أهميتها شأنها شأن باقي العتبات الأخرى يهدف من خلالها الكاتب الإقرار بالشكر والتقدير لشخص ما ،غير أنها قد تحمل بين أسطرها القليلة رسائل تكشف جانبا من شخصية الكاتب وإيديولوجية وتمنح النص بعدا مرجعيا، كما أنّها قد تعطي تصورا قبليا عن مضمون العمل ومقصديته وبالتالي تكشف عن استراتيجية الكتابة .

ورد الإهداء في مسرحية عز الدين جلاوجي كخطاب افتتاحي في الصفحة الأولى التي تعقب العنوان وقد كتب بصيغة نثرية بخط مطبوع يقول فيه الكاتب:

"إلى الطفل الشهيد .

محمد جمال الدرة .

الذي أصاعد ذات انتفاضة إلى سدرة الشهداء .

إلى كل الواقفين في طليعة الأمة العربية .

الذائدين عن حياتها.

المنافحين عن عزتها وكبريائها.

الرافعين ألويتها خفاقة مكابرة.

إليهم جميعا أرفع هذا الإيحاء"[1].

يعد الإهداء رسالة لغوية مشحونة بدلالات عاطفية وأبعاد إيديولوجية لذا نراه يرسل على مستويين الخاص والعام، فالإهداء الخاص يبعث به الكاتب للطفل الفلسطيني محمد الدرّة ذاك الصبي الذي أزهقت روحه أمام كاميرات العالم، هذه العتبة تجعلنا نتساءل هل هناك علاقة بين الرباعية (الإهداء والصورة المصاحبة للغلاف والعنوان والمتن) ؟ وهل هناك أبعاد إيحائية ومرجعية لها؟ بكشفنا عن وظائف الإهداء يمكننا الإجابة عن ما سبق :

-الوظيفة الدلالية: حيث عبر فيها المؤلف عن أسمى مشاعر الحب والتقدير للبراءة التي اغتيلت غدرا من طرف الصهاينة بدم بارد والذي حرم من الشّمس في وطنه.

-الوظيفة الرمزية: حيث يعكس الإهداء تضمينا رمزيا، فالدرة رمز لكل مقهور حجبت عنه شمس الحرية في وطنه.

-الوظيفة التداولية: وهي التي تخلق حميمية بين الكاتب وجمهوره وتربط خيوط المحبة بينهم.

أما الإهداء العام فهو الذي توجه به الكاتب إلى كل من يتقلد مكانة عالية في الأمة المدافع عن وطنه الغيور عليها وقد تكفل هذا الإهداء بوظيفتين :

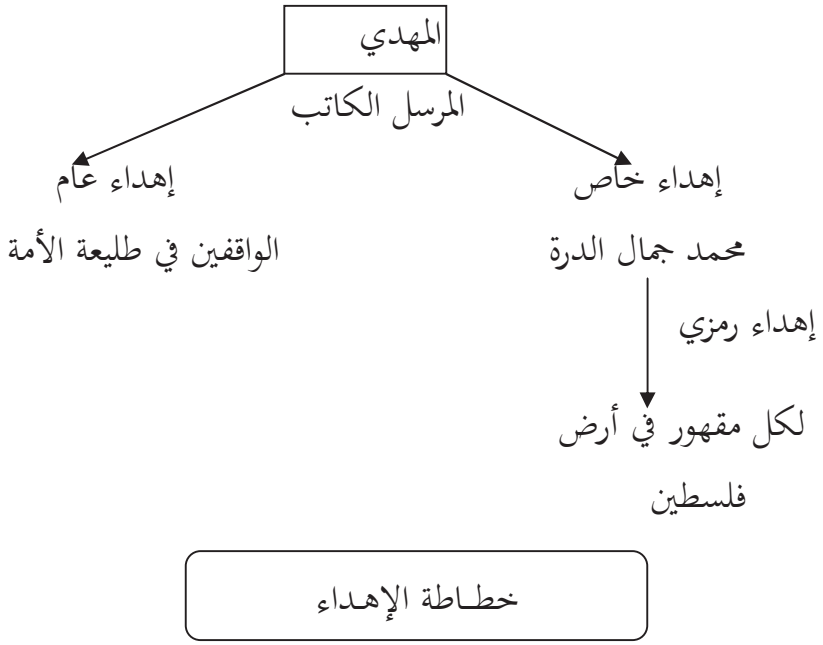
- وظيفة دلالية :تبرهن على عمق المحبة التي تكتنف نفس الكاتب تجاه أبناء أمته الذين توحدهم رابطة الأخوة والتاريخ واللّغة والدين وقضية فلسطين.

فالكاتب يقر بجميل كل من جاهد واستشهد في سبيل أمته والتزم بقضاياها.

- وظيفة رمزية :فهناك رسالة ضمنية مبطنة داخل هذا الإهداء للالتفات للقضية الفلسطينية كونها القضية التي تقضّ مضاجع الأمة العربية وتشغلهم وهي التي تلم شملهم ولو بأضعف الإيمان .

فالكاتب يتجه نحو أبناء أمته بغية التنبيه واستنهاض الهمم لما يحاك ضد أبنائها. ونرى العنوان لا يخلو من قصدية سواء في اختيار المهدي أو عبارات الإهداء حتى أنه وضح لنا روامز الغلاف من صورة ولون وفك شفرات العنوان وأماط اللثام عن مضمون النّص وتحول إلى لافتة تهدينا للطريق نحو النص، ولعلّ في إقرار الكاتب بعبارة "أرفع هذا الإيحاء" تنبيها لنا بأن النّص حافل بالرموز والمعاني الملغومة ما على القارئ إلا التسلّح بالزاد الثقافي والمعرفي لكشف ألغامها الموقوتة ويمكن أن نمثل لكل ما سبق بالمخطط التالي:

(1)- عز الدين جلاوجي: البحث عن الشمس، ص05.



خطـاطة الإهـداء

الفصل الثالث:

"سيمياء الإرشادات المسرحية"

أولا: سيمياء التقطيع المسرحي

ثانيا: سيمياء الشخصية .

ثالثا: سيمياء الزمان .

رابعا: سيمياء المكان .

كما هو معلوم أنّ الخطاب المسرحي يتشكل من ثنائيتي النّص والعرض وأن ثمة علاقة بين هذين النصين، باعتبار قابلية تحول النّص الدرامي إلى عرض سواء في ذهن المتلقي أو على خشبة المسرح.

وتعد الإرشادات المسرحية حلقة أساسية في الربط بينهما، انطلاقا من تحويل ما هو لفظي إلى ما هو سمعي أو بصري في شكل(حركات، إيماءات، ديكور...إلخ)، بالإضافة إلى أنها مكون أساسي لكل من النصين (النص الدرامي – نص العرض)، فهي بنية هامّة في تشكيل نسيج النّص الدرامي توازي الحوار الذي تكمله وتسد ثغراته بإمدادها للقارئ بجملة من التصورات والمعطيات والأحداث... أمّا في الثاني فتعتبر بمثابة خطة إخراجية توجه فريق العمل المسرحي.

ومن هذا المنطلق سنحاول مقاربة الإرشادات المسرحية على مستويين:

- ✓ على مستوى النص الدرامي باعتبارها إرشادات قرائية.
- ✓ على مستوى العرض باعتبارها إرشادات إخراجية .

وستكون البداية بإبراز التقطيع المسرحي والذي يعتبر إرشادا قرائيا وإخراجيا رغم صعوبة الفصل والتمييز بينهما في آن واحد:

أولا: سيمياء التقطيع المسرحي

للبناء المسرحي جانب خارجي تصمم فيه المسرحية تبعا لرؤية الكاتب ومقاصده الفنية ،بين تركها كتلة واحدة أو تقسيمها إلى فصول مجزأة أحيانا كثيرة إلى مشاهد، أو قد ترد على شكل لوحات، ويخضع هذا التقسيم لطرق متعددة ترتبط بالمكان أو الحدث أو حتى الأثر الفرجوي الذي يختزنه(كإنزال الستار أو إظلام القاعة)، وعموما وإن اختلفت المقاييس "على الكاتب المسرحي أن يستوحي الشكل من موضوعه مستهديا بذلك بروح التناسب والتناغم"[1].

وتكمن أهمية التقطيع بجعل المتلقي يقف على كيفية تركيب المسرحية ومن ثمة فك شفراتها والوصول إلى دلالاتها، كما يساعد المخرج والممثل "على سهولة المعالجة والتحليل وبالتالي الاستيعاب"[2].

وفيما يلي سنتطرق لدراسة التقطيع الذي اعتمده عز الدين جلاوجي في مسرحياته:

أ- التقطيع المسرحي في مسرحية التاعس والناعس:

(1)- علي أحمد بكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص99.

(2)- محمد سعيد الجوخدار: مبادئ التمثيل والإخراج، دط، مبادئ التمثيل والإخراج، دار الفكر، دت ، ص100.

ضمّت مسرحية التاعس والناعس ثلاثة أجزاء، ولاشكّ أنّ هذا التقسيم ذو صلة بالنموذج السردي الثلاثي الذي أشار إليه أرسطو في كتابه فن الشعر عندما ربط تحقق تمام الفعل المحاكي في التراجيديا بشرط قيامه علي بداية ووسط ونهاية، ولقد ترجمت هذه الفترات في المجال المسرحي بمراحل مخصوصة تتطابق أو تكاد مع مكونات هذا النموذج وهي :

1/ مرحلة التمهيد(نشأة الأزمة وبناء العناصر التي تقوم عليها).

2/ العقدة .

3/ حل العقدة.

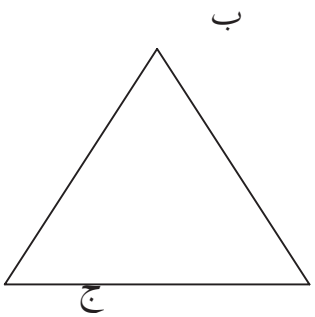
وقد قسمت المسرحية بناء على الحدث والمكان، ولنا أن نتبين ذلك من خلال عرض موجز لمضامين الفصول:

القسم الأول: استهل الفصل الأول بنص إرشادي يبرز فيه المؤلف ملامح الشخصيتين الرئيسيتين التاعس والناعس، فالأول أضناه العمل وأتعبته الحياة، والثاني متكاسل متقاعس. يدور بينهما حوار يشتكي فيه التاعس مله وتعاسته، لينصحه الآخر بأن ينهج نهجه في الراحة والتكاسل، ثم ينتقلان إلى الحديث عن الإمارة التي يحلم بها الناعس، ويرى أن مبلغها سهل قوامه الشدة والجور.

القسم الثاني: الناعس والتاعس يصلان مدينة كبيرة تعج بالفوضى، وتغلب عليها المشاجرات، ويظهر فيها السلاح سيدا للموقف، يخلق هذا الجو الرعب والهلع في نفس التاعس الذي يمضي مهرولا محاولا الرجوع من حيث أتى، يحاول الناعس تهدئته، ومعرفة السبب وراء هذه الفوضى، فيسأل العديد من النّاس(الشاب ، الكهل، الشخص...) ليعلم أن الملك قد مات واختلف في من هو أحق بخلافته ،ولكنهم في الأخير اتفقوا على أن يطبقوا تقليدا ورثوه عن أجدادهم وهو تحكيم الغراب، هذه القاعدة التي فتحت أبواب آمال الناعس ، ليحط فوق رأسه الغراب ويعلن ملكا ، وبذلك يتحقق المستحيل...، بينما يبقى التاعس أسيرا للدّهشة والانبهار وسط هتافات بحياة الملك.

القسم الثالث: ينتقل الكاتب في هذا الفصل بالأحداث إلى القصر ليظهر حالة الرفاهية والترف التي آل إليها الناعس، وعظم مكانته ، وخضوع رعيته له مبرزا تسلطه وجبروته.

ذات يوم يزور التاعس الناعس الملك ويدور بينهما حوار طويل يتباهى فيه الناعس بقهره واستذلاله لرعيته وظلمه واحتقاره لها من أجل أن يبقى الكل تحت لوائه وطوع بنانه، وهذا ما رفضه التاعس وانتفض لأجله بشدة محاولا كسر قيود الظلم ، إلاّ أنّه دفع حياته ثمنا لذلك.



خطاطة الترسيمة الثلاثية

أ- البداية : رفض الواقع والبحث عن السلطة.

ب- الوسط (العقدة) تولى الناعس الحكم.

ت- النهاية: إعدام التاعس.

ب- التقطيع المسرحي في مسرحية البحث عن الشمس :

نلحظ غياب التقطيع المشهدي في هذه المسرحية، نظرا لكون أحداثها تجرى في مكان واحد وهو غرفة المقهور:

بدأ الكاتب مسرحيته بنص إرشادي يصف لنا المكان الذي تعيش فيه أبرز شخصية في المسرحية ،والممثل في غرفة رطبة مليئة بالجرذان والصراصير، اتخذها المقهور منعزلا يغرق فيه في سبات عميق، ليفاجأ بغريب كله وقار يحاول إخراجه من تقوقعه ،والأخذ بيده وتوجيهه وإحاطته علما بأن الوصول إلى الشمس لا يكون إلا بكسر حواجز الظلام.

وبفضل هذا الرجل يبتدئ مشوار المقهور في البحث عن الشّمس، إلاّ أنّه يصطدم بأعداء هدفهم ألا يحقق مرامه، وأن يبقى الظلام يلون أيامه، ويعرقل أحلامه وهم : ملك الشمس وربيبه وأعوانه.

فهم أجمعوا على قتله بالمماطلة والتسويف، وتشكيل محكمة عدل مفتعلة أوهم بأنها تحفظ حقوقه وهي في الحقيقة أول من يهضمها.

وهكذا رويدا رويدا يقهر المقهور ويشغل بتوافه الأمور، وينتظر للشّمس ظهور، وينسى عدوا في بيته لا يكن له سوى الحقد والشرور.

وتنطلي هذه الخدعة على المقهور ليمنح نورا خيل له أنّه الشّمس الرؤوم، ليعود إلى سباته معتقدا أنّ الشّمس تلوح بأشعتها عليه، إلاّ أن الغريب يعود لإيقاظه مجليا له الحقائق، فيعزم على مسح العار بالدّم، ويجابه أعداءه ويحطم الأغلال والقيود لتسطع الشمس بنور أضاء المكان، وطهره من العناكب والجرذان والصراصير.

ج- التقطيع المسرحي في مسرحية أم الشهداء

حوت هذه المسرحية خمس لوحات، وغالبا ما يقسم منظرو التراجيديا المسرحية إلى خمس مراحل حسب مسار الأحداث:

اللوحة الأولى:

بدأ الكاتب مسرحيته بنص فرعي يوضح لنا بساطة العائلة، وطابع بيتها القروي، ثم انتقل ليعرض لنا رغبة أحمد في الجهاد والانتفاض والدفاع عن الوطن وحفظ كرامته، إلا أن أمّه تعارضه نتيجة خوفها عليه، فهي تخشى أن يلقى مصير خاله، الذي نهج المنهج ذاته.

اللوحة الثانية :

أحمد يرفض أن يتم زواجه رغم إلحاح وإصرار أفراد عائلته ، لأنه وضع نصب عينيه التزاما أعظم، هو التزامه مع وطنه، فضميره يأبى أن يسعد ويبتهج وأرضه تبكي وتئن، لذلك لبى نداء الوطن.

اللوحة الثالثة:

ينتقل بنا الكاتب إلى حيز مكاني آخر وهو الجبل شكلت مغارته مركزا جهاديا ضمّ أحمد ورفاقه الذين أجمعوا على حمل راية الجهاد حتى يتحقق النصر، وقد شاركتهم النساء في أداء ذلك الواجب، وما فاطمة زوجة أحمد إلاّ واحدة منهن و نموذجا للمرأة المناضلة.

وتنتهي هذه اللوحة بتصوير مشاهد التلاحم وبشائر النّصر من جهة أخرى .

اللوحة الرابعة:

في منزل أحمد يجلس أفراد عائلته والحزن يخيم عليهم نتيجة قلقهم على ابنيهما أحمد والصادق، فجأة يسمعون حركة في الخارج ليدخل عليهم أحمد رفقة صحبه، ويجلب بقدومه الفرحة والبهجة، فيهب أفراد عائلته لعناقه.

إلاّ أنّ مكوث أحمد لم يطل، لأنهم لم يلبثوا إلاّ قليلا حتى جاء أحد أصدقائهم يعلمهم بضرورة المغادرة قبل أن يداهمهم العدو.

يدخل الضابط رفقة بعض العساكر، ويحاول استنطاق أفرادها قصد معرفة مكان أحمد، لكن دون جدوى.

اللوحة الخامسة:

الأم تدور بقلق، وابنتها منشغلة بغزل الصوف، وبجوارها الابن البشير، يدخل الأب فجأة، تسأله الأم عن مصير أحمد ورفاقه بعد المعركة، فيجيبها أنّ المعركة نجحت، لكنه يجهل مصير ابنها، في تلك الأثناء يدخل صديقا أحمد يحملان أمانة من أحمد لأمّه، ويزفان بحزن نبأ استشهاده لتنفجر أمّه باكية منتحبة.

تفتح الكيس فتجد فيه علم الوطن، يشرع الأب في تعليقه دون خوف، يداهم البيت من طرف جنود العدو الذين يذلون الأب ويأمرونه بتمزيق العلم، غير أنه يرفض ذلك بقوة .

يقتاد الجنود الصادق مكبلا بالأغلال ويرمون به أمام أمّه ويطلقون عليه النّار وهو مستبشر متشوق لنيل الشهادة، وتتوالى الأحداث الدرامية باستشهاد كل أبناء هاته الأم التي تبقى وحيدة رفقة حفيدها البشير.

فجأة يظهر أبناؤها مخضبين بالدّماء يقولون: لا تحزني أمّنا فنحن أحياء نرزق.

تنتهي المسرحية بأغنية يؤديها أطفال المدارس :(لا تحزني أمنا أمّ الشهداء...).

مما سبق يتبين لنا أنّ التقطيع المسرحي يحيل لدلالات هامة ،تتعلق بتحديد مجال ومراحل الحدث ،من بداية وذروة وعقدة و نهاية وتعين للمكان ،و كذا تيسّر سبل فهم وتحليل المسرحية للمتلقي سواء كان قارئا أو مخرجا.

2- سيمياء الشخصية :

احتلت الشخصية المسرحية مكانة بارزة في أعمال الأدباء ودراسات النقاد والقراء باعتبارها أداة محركة للأحداث الدرامية سواءً في النص الورقي أو على خشبة المسرح، فهي اللبنة الأساسية لمعمار البناء الدرامي "ومن أهم القيم الدراماتيكية، إذ يقع عليها عبء تصوير الحدث الدرامي"[1].فلا يمكن أن تنتج مسرحية دون وجود شخصية ينبع منها الفعل باعتبار أنّ "الشخصية الفنية الدرامية في النّص

(1)- فؤاد علي حارز الصالحي : دراسات في المسرح ،ط1،دار الكندي للنشر والتوزيع ،الأردن، 1999،ص49 .

الأدبي لها القدرة على تطوير الحدث، وتطوير النّص داخليًا وخارجيًا وتمتاز بالتركيز والدقة والمتانة، والبعد الفني في التفكير والعمل والاستجابة ورد الفعل، لذلك فإنّ العمل الأدبي الجيد يقاس بمدى متانة الشخصية وقوتها في التأثير"[1].

وبالتالي فإن نجاح المسرحية وتميزها يتوقف على مدى توفيق الكاتب في اختيار شخصياته والآلية التي يصف بها أفعالها، ويرسم بها ملامحها، ويبرز أبعادها فهي " بمثابة الأضواء الكاشفة عن الملامح الداخلية والخارجية للشخصية، والمنيرة للبواعث القارة في داخلها، والدافعة لها على سلوك هذا المسلك أو اتخاذ هذا الموقف دون ذاك "[2]وتتجلى هذه الأبعاد فيما يلي :

1-**البعد المادي** : ويقصد به التركيبة الفيزيولوجية للشخصية مثل : الجنس، الطول، الحجم، المظهر العام ...

2-**البعد الاجتماعي** :" حيث يتم عرض الحالة الاجتماعية للشخصية مثل الوضع الطبقي، ونوع التعليم، ونوع العمل، والحياة الأسرية والمالية، والدين والهوايات ...إلخ"[3]. وتتجلى أهمية هذا البعد في رسم الصورة العامة للشخصية التي تساعدنا على فهم طريقة التصرف في المواقف والتعامل مع الغير.

3- **البعد السيكولوجي**: وهو الذي يحدد فيه الكاتب الجوانب النفسية للشخصية، باعتباره "ثمرة للبعدين السابقين و متمما لهما إذ أنّ أثرهما المشترك هو الذي يحي في الشخصية ، ميولها ومزاجها وعقدها وهواجسها وعوارضها المرضية و من ثم يتحكم في سلوكها وعلاقاتها ونظرتها العامة إلى الأشياء وقوة صراعها واحتكاكها بالآخرين" [4].

أ- الشخصية من منظور قرائي:

اختلفت المقاربات والنظريات حول مفهوم الشخصية، ووصلت إلى حد التضارب والتناقض، ففي النظريات السيكولوجية تتخذ الشخصية جوهرا سيكولوجيا وتصير فردا أي ببساطة كائنا إنسانيا، ومن المنظور الاجتماعي تتحول إلى نمط اجتماعي يعبر عن واقع طبقي ويعكس وعيا

(1)- عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 130.

(2)- عبد المطلب زيد : أساليب رسم الشخصية المسرحية_ قراءة في مسرح كليوباترا لشوقي _دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2005 ، ص 28.

(3)- المرجع نفسه، ص 28.

(4)- علي عواد : المعرفة والعقاب – قراءات في الخطاب المسرحي العربي-ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،2001،ص58.

إيديولوجيا، أمّا النقد البنيوي فيعتبرها علامة يتشكل مدلولها من وحدة الأفعال التي تنجزها في سياق السرد وليس خارجه.[1]

و قد تبلورت هذه الفكرة نتيجة جملة من البحوث الرائدة في الحقل البنيوي والسيميائي انطلاقا من مجهودات فلاديمير بروب الذي سعى إلى البحث عن العنصر الثابت في الحكايات الشعبية والخرافات بالنّظر إلى وظائف الشّخوص، ممّا مكنه من تحديد دوائر الفعل واقتراح نموذج ينظم البنية السردية في الأعمال المدروسة ،بالإضافة لمجهودات كل من كلود ليفي ستراوس وسوريو وتنبير، والإضافة المهمة التي قام بها غريماس بناء على استفادته من أبحاث من سبقوه حيث قام بإسقاط نتاج أبحاث بروب في الأدب الشفوي على الأدب المكتوب في محاولته وضع نموذج شامل للوصول إلى كل النصوص السردية، لتصبح الشخصية من منظورهم" مجموعة من العلامات والبنيات التي تستمد وجودها المستقل من داخل النص، وهي بذلك تتطلب أن ينظر إليها في ذاتها ومقوماتها التي تمنحها صفاتها الشخصية المميزة التي تكتسبها في علاقاتها مع غيرها من الشخصيات التي يزخر بها النص الحكائي".[2]

ولقد تعددت التقسيمات والتصنيفات للشخصية من حيث أدوارها ووظائفها، فتّم تقسيمها حسب الدور الذي تلعبه ومدى أهميتها إلى شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية.

والشخصية الرئيسية هي "التي تدور حولها معظم الأحداث وتؤثر في الأحداث أو تتأثر بها أكثر من غيرها من شخصيات المسرحية وتستمد معظم الشخصيات وجودها من مقدار صلتها بها ومن طبيعة تلك الصلة "[3]، فهي" الفاعل المركزي، ومركز جذب وتوجيه مختلف أفعال باقي الشخصيات"[4].في حين تقوم الشخصيات الثانوية بأدوار محدودة مقارنة بأدوار الشخصية الرئيسية، بينما تقسم الشخصية تبعا لدورها إلى:

الشخصية النامية: وهي التي يكون للأحداث دور في نموها وتطورها منتقلة من حال إلى آخر، نتيجة الصراع الذي تخوضه مع غيرها.

(1)-ينظر، محمد بوعزة : تحليل النص السردي-تقنيات ومفاهيم-ط1،الدار العربية للعلوم ناشرون،لبنان،2010، ص56.

(2)- سعيد يقطين : قال الراوي _ البنيات الحكائية في السيرة الشعبية _، ط1،المركز الثقافي، الدار البيضاء، 1997، ص88.

(3)- ا لمرجع نفسه، ص 216.

(4)- عبد القادر القط :من فنون الأدب المسرحية ، ص26.

الشخصية المسطحة: وهي الشخصية التي تمتاز بالثبات، ولا تتغير سماتها بتطور الأحداث. فمقياس الحكم بين الشخصية المسطحة والنامية أنّ هذه الأخيرة" تفاجئنا بطريقة مقنعة وإن لم تفاجئنا فإنّها مسطحة".[1]

كما صنفت الشخصيات ضمن نماذج متعددة بناء على الوظائف التي أسندت لها، وبذلك ظهرت العديد من النماذج المتنوعة.

فيما يلي سندرس أبرز الشخصيات في مسرحيات عز الدين جلاوجي انطلاقا من الإرشادات المسرحية محاولين استثمار المفاهيم السابقة. وسنقوم بتقسيمها وفقا للنماذج التالية:

- الشخصية المأزومة : التاعس.
- الشخصية الانتهازية: الناعس.
- الشخصية المضطهدة: المقهور.
- الشخصية القمعية : ملك الشمس .
- الشخصية النضالية : أحمد .
- الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية :الأم .

1- الشخصية المأزومة :

التاعس : يعد التاعس شخصية محورية اعتلت صفحة تقديم الشخصيات، كما تردد ذكرها في جل محطات المسرحية باعتبارها عنصرا فعّالا أسهم في تحريك مجريات الأحداث وطرفا أساسيا في الصراع مع الناعس.

واللافت للانتباه أنّ الكاتب لم يختر لبطله اسم علم بل جنح إلى النمط التجريبي الجديد الذي يختلف عن النمط التقليدي بتعيينه للاسم وجعله صورة للشخصية في الواقع ،ولعلّ مرد ذلك أنّ هذه المسرحية تقوم على الحدث لا على الشخصيات.

فالشخصية هنا لا تملك اسما بل ينوب عنها لفظ الناعس الذي يعكس دورها ويبرز وظيفتها ويصف ذاتها، فالتاعس دال يحيل إلى إنسان عاثر الحظ يشقى ويكد دون أن تبتسم له الحياة ويحالفه الحظ!

ولقد كان للمقطع الإرشادي الأول من المسرحية الفضل في إرساء معالم شخصية التاعس

(1)- تزفيطان تودوروف : مفاهيم سردية، ترجمة : عبد الرحمان مزيان ، دط، منشورات الاختلاف ،2005،ص 75_76 .

تمكن من خلاله الكاتب من إعطاء المتلقي صورة لإنسان كادح أضناه العمل وأنهكته الحياة:

"بعد لحظات يصل أحدهما في ثياب العمل وقد بدا

عليه الجهد والتعب... يدخل البيت البسيط المتواضع .

ثم يعاود الخروج ... ينشر ثيابا

مغسولة على حبل مربوط بين شجرتين ".[1]

فالمؤلف هنا عبر عن وظيفة الشخصية في سياق درامي دون الاهتمام بتحديد مظهرها إلاّ في إشارته لوصول أحدهما في ثياب العمل، بغية التركيز على إبراز الجانب الاجتماعي للتاعس والذي يظهر فيه كفرد عامل معتمد على نفسه خدوم لمجتمعه، يلاحقه العمل أينما حل ، فعبارة(بدا عليه التعب) تفتح أمام القارئ تخيلا لا محدودا لوضع التاعس الذي أضحى فيه التعب الظل الذي لا يفارقه.

إنّ التاعس شخصية مأزومة" تبحث عن القيم الأصيلة في واقع مضطرب فهو يتصف بقدر من الوعي الفكري العميق لكنه عاجز عن إصلاح مجتمعه، وعن القدرة على التعايش معه، إنّه مثقف فكريا لكنه غير قادر على الحركة السلوكية ومن ثم ينتهي به الحال ليصبح شخصية مهمشة مغتربة".[2]

ففي بادئ الأمر يظهر انقياد التاعس للناعس رغم المعارضة له في أفكاره، إلا أنّه لا يلبث أن يقتنع بما يقول ، وقد عكست الإرشادات جانبا من سلبيته في إقناع غيره، وعدم تشبثه بآرائه:(متراجعا عن اندفاعه)(ص09) ،(بحيرة)(ص11)، (مترددا)(ص11).

ولنا أن نوضح ذلك في المقطع التالي:

"الناعس : أنا لم أمت جوعا منذ ولدت .

التاعس : لأنك تأكل من جهدي أيها الغبي...

الناعس: أحسنت ما عليك إلا أن تستريح وتخلد للراحة التامة...وسيسوق الله لك تاعسا يخدمك.

التاعس:(متراجعا عن اندفاعه) أكاد أقتنع... صدقت ...".[3]

---

(1)- عز الدين جلاوجي: التاعس والناعس ، ص07.

(2)- طه وادي: الرواية السياسية، دط ،مكتبة الأنجلو ، القاهرة، دت ،ص23.

(3)- عز الدين جلاوجي: التاعس والناعس، ص11.

وفي مقطع آخر:

"التاعس: هل يمكن أن أكون أنا أيضا ملكا.

الناعس: ممكن جدا.

التاعس: لقد أفرحتني...أفرحتني .

الناعس: ولكن بشرط .

التاعس : ما هو؟

الناعس : أن تؤمن بذلك بعمق.

التاعس:(مترددا) ولكن ... ؟؟ نعم نعم ...".[1]

إنّ التاعس شخص تعود أن يتفانى في عمله، ويسعى لكسب قوته بعيدا عن النزاعات ...ليدفع به صاحبه لمرافقته في بيئة تعج بالفوضى واللاأمن بغية الوصول إلى السلطة مما خلق في نفس حالة من الرعب عكستها الإرشادات التالية :(مرعوبا (ص17))، (يندفع فارا (ص17))، (يتركهما ويسرع مبتعدا)(ص18)، (يتنفس مرتعدا(18))، (وهو يلتصق بصاحبه(ص19))، (خائفا(ص20)).

ورغم مكانة التاعس البسيطة في المجتمع إلا أنّه يحمل مبادئ أخلاقية في تصوره للحكم، فهو يحلم أن يملأ البلد عدلا ويحارب الظلم وينشر الخير في المجتمع... الأمر الذي جعله يصاب بالذهول والحيرة جراء ما يحدث في المجتمع من اللامنطق واللاعدل ، فصديقه الناعس المتطفل الذي كان يعيش عالة عليه أضحى ملكا تنحني له الرؤوس بتفويض من الغراب.

وتظهر الإرشادات التالية حالته النفسية المنهارة واندهاشه لتقلد صديقه سدّة الحكم: (يبتعد الجميع تاركين التاعس ،يقف مدهوشا(ص24))، (التاعس وهو يفطن من دهشته(ص24))، (يرتفع صراخه(ص24))، (يسقط أرضا (ص24))، (يقف وسط الإيوان وقد بدت الدهشة عليه (ص29))، (يتأمل صاحبه وقد تغير كلية... يفرك عينيه (ص26)).

إنّ التاعس يعيش حالة انفصامية بين الواقع وعالم المثل التي تراوده، فهو عاجز عن التكيف مع المجتمع، ويختزن بداخله صراعا من تذمر وألم وصمت.

ورغم ما يخالج هذه الشخصية من خوف إلاّ أنّ هذا لم يمنعها من رفض الظلم والسعي إلى

(1)- عز الدين جلاوجي: التاعس والناعس ، ص12.

التغيير وبذلك نعدها شخصية نامية تحولت من دائرة السلبية إلى الإيجابية حين واجهت رمز الاستبداد بأفعاله الجائرة وصفاته الذميمة أمام الملأ مفاجئة إيانا بموقفها الشجاع حيال جبروت الناعس، محاولةً كسر حاجز الخوف والرعب، ولنا أن نمثل لذلك فيما يلي:

"التاعس: لن أسكت عن ظلمك، الساكت عن الحق شيطان أخرس.

الناعس: ثم ماذا ؟

التاعس: إنك مجرد ناعس تافه...(يصيح بملء فيه).

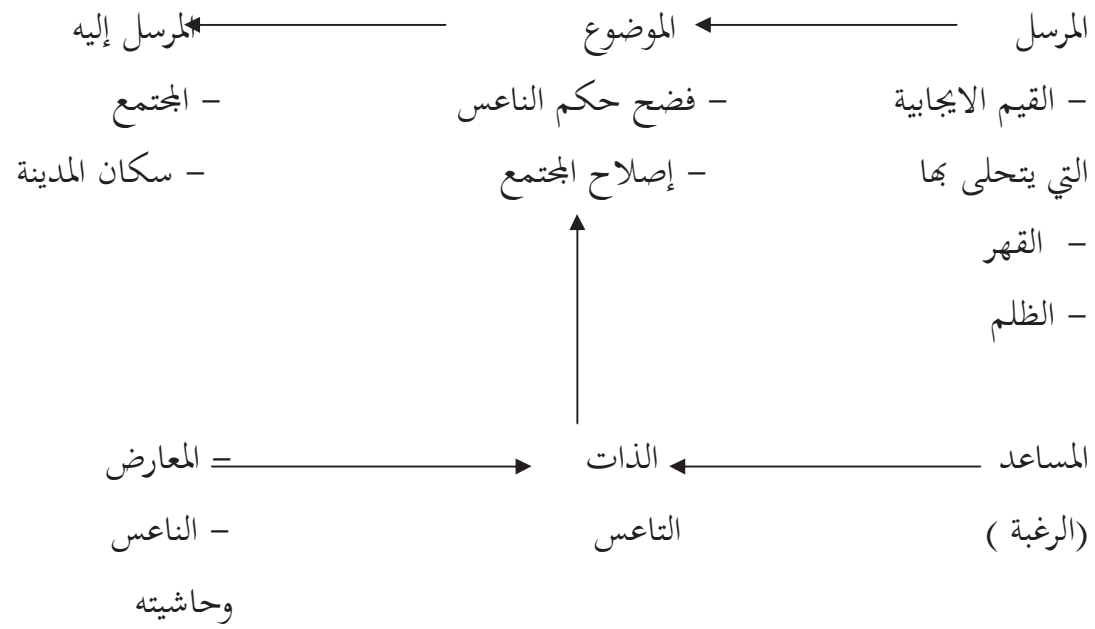
أيّها الناس... يا غافلون.

لتنتهي حياته بعد أمر الناعس بجز رأسه:

(يمسك به الحراس، ويجرونه وهو يقاومهم...)

التاعس(متعجبا) ما لكم هل انقلبت الدنيا؟"[1].

"إنّ السيمياء تنظر إلى الشخصية بصفتها علامة جزئية من نسيج علاماتي يتكون تدريجيا من خلال تقطيعها إلى نموذج عاملي عندما يضاف إليه مستوى وظيفي ومستوى وصفي يتحول من نموذج عاملي إلى ممثل (Actor) وحينها يوسم باسم يتميز به ، ويصل إلى مرحلة الفردية".[2]من هذا المنطلق يمكن أن نمثل لشخصية للتاعس بما يلي:



(1)– عز الدين جلاوجي :التاعس والناعس،ص32.

(2)– آراء عابد الجرماني : اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية ، ط1،دار الأمان ،الرباط /المغرب، 2012، ص 88.

لاشك أن شخصية التاعس تحمل دلالات اجتماعية وسياسية تعكس أفكار وإيديولوجية المؤلف في رؤيته للمجتمع، صاغها بطريقة رمزية تعبر عن الطبقة الكادحة التي تؤمن بالقيم الأخلاقية والإنسانية إلا أن حقوقها تهضم، وكرامتها تداس في مجتمع تفشى فيه الظلم والاستبداد، فالأفواه مكممه، والحقوق مهضومة ...مجتمع يؤمن بالحظ والصدفة، والحديد والنّار، وبذلك يصور لنا الواقع الراهن الذي أضحت المجتمعات العربية تعيشه.

2- الشخصية الانتهازية :

- الناعس

تعد شخصية الناعس من أكثر الشخصيات بروزا تعادل التاعس في حضورها بسيطرتها على معظم أحداث المسرحية ، وقد منحها المؤلف كذلك صيغة لاسم الفاعل ليميزها ويعطيها بعدا خاصا يشي بوظيفتها في البناء الدرامي ، فهو نموذج للكسول الخامل الذي يقضي أيامه غارقا في الراحة والنوم يعتمد في إعالته على صديقه التاعس ، هذا ما حرص المؤلف على إبرازه في أول مشهد من المسرحية من خلال مقارنته بشخص الناعس ورسم الصورة المتناقضة بينهما، فالأول عاد من العمل وهمّ باستكمال الأعمال المنزلية بينما الآخر نائما يتململ في مكانه :

"... يظهر أحدهما نائما ...

...ضجيج وأصوات ...

يصل أحدهما في ثياب العمل .

وقد بدا عليه الجهد والتعب...

يدخل البيت البسيط المتواضع.

...يتحرك النائم ...يفرك عينيه ...

ويجلس مكانه ... (يتثاءب) ".[1]

بالرغم من سلبيته وإدراكه لذلك، إلا أنّه لا ينكر طمعه في السلطة فكثيرا ما راوده حلم أن يكون ملكا تخضع له الرقاب ، وتركع له الهامات ، وترتعد له القلوب ، ولم تغفل الإرشادات عن إبراز تلك السلوكيات التي تترجم ما تنطوي عليه نفسه من مكنونات سلبية تبرز مكره وغايته في

(1)- عز الدين جلاوجي: التاعس والناعس،ص7.

اعتلاء سدة الحكم ،كانفعال الغضب المنبعث من الأنانية وحب الذات في سبيل الحصول على غايات فردية .ومن أمثلة ذلك :

"الناعس: لما الخوف ونحن غريبان ؟ لا دخل لنا فيما وقع ... أو سيقع .

الكهل : لكن النار تأكل الأخضر واليابس ... والفتنة تحرق القريب والغريب .

التاعس : أرأيت ؟ ألم أقل لك ؟

الناعس : (بغضب) لن أخرج ولتحرقني النار."[1]

هذا الانفعال ينم عن الإصرار للوصول إلى السلطة مهما كلف الأمر وبالفعل فقد نالها الناعس بضربة حظ ، في مجتمع يؤمن بتحكيم الغراب .

ولأن التسمية "تخضع بدقة إلى الوظيفة التي أوكلت إلى الشخصية المقصودة بها "[2]، عمد جلاوجي على تغيير اسم شخصية الناعس إلى الملك جراء تغير مجرى الأحداث أو ربما أراد الكاتب أن يعبر عن مفارقة وصول الناعس المتطفل إلى الملك:" (يظهر الناعس في زي الملك)

الحاجب : (يدخل راكعا) زائر سيدي .

الملك : من أهل رعيتي ؟"[3]

"فالكاتب في تعاطيه مع هذه الأسماء يجد نفسه في وضع مفارق، لأنه من جهة يسمح لنفسه في التحكم في مصائرها ، فقد يختار الإبقاء عليها ، أو استبدالها بأخرى أو حتى إلغاءها ".[4]

إنّ حكم التاعس مبني على الاستبداد والظلم والتنكر للغير والاستخفاف بهم ،كيف لا وقد نسي صديقه الذي كان له خير عون وسند :

"(يواصل الملك حديثه غير آبه بصاحبه)

التاعس : وعلى ما عزمت في حكمك هؤلاء التعساء ؟

الملك : (يضحك) لقد بدأت في استعبادهم ، سأمعن في إذلالهم و إهانتهم ، حتى أحولهم

---

(1)- عز الدين جلاوجي: التاعس والناعس، ص19.

(2)- عبد المالك مرتاض : تحليل الخطاب السردي-معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق –دط، ،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 135.

(3)- عز الدين جلاوجي: التاعس والناعس ،ص25.

(4)- حسين بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن- الشخصية)، ط2،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء /المغرب ،2009،ص 258.

كلابا تجوع وتهان لتتبع وتطيع !"[1]

إنّ سمة الغدر متأصلة في نفس الناعس وقد أبرزها لنا الكاتب جليا في مشهد اقتياد التاعس لإعدامه دون رحمة أو شفقة ، والأدهى والأمر أن الملك مصرٌ على ما يفعله وفخور لأنّه أحد رموز عالم فاسد لا تتغير معالمه :

"التاعس: جروا هذا اللعين إلى السجن .

الحراس : (بصوت واحد) لبيك مولانا لبيك سيدنا.

(يمسك به الحراس ويجرونه وهو يقاومهم).

الناعس : وفي الغد جزوا رأسه أمام الملأ ليكون عبرة لكل المغفلين.

الحراس : (بصوت واحد) لبيك مولانا... لبيك سيدنا .

التاعس : (متعجبا) مالكم هل انقلبت الدنيا يا قوم ؟ هل انقلبت الدنيا ؟

الناعس : (يضحك فيما يكون الحرس يبتعدون بالتاعس) يا له من حسود ....ومتى استقامت الدنيا متى ؟ ".[2]

واللافت للانتباه أنّ الكاتب قد عاد لاستعمال لفظة " الناعس" ، والأرجح أن سبب ذلك يعود إلى كون التاعس مدركا لحقيقته وخبايا نفسه وحتى ماضيه ،فهو في نظره يبقى الرجل الناعس المتطفل الذي لم يكدّ يوما حتى يحظى بهذا المنصب ويلقب بالملك.

إنّ الشخصيات تقوم بالتعبير عن الرؤى الإيديولوجية وعلى هذا الأساس عكست شخصية الناعس نموذجا للتردي الذي تعيشه المجتمعات في ظل الاستبداد .

4-الشخصية المضطهدة :

المقهور : المقهور شخصية محورية في مسرحية البحث عن الشّمس ، تصدرت صفحة الأدوار، واحتلت عدة مواقع من المتن، وقد ارتأى الكاتب أن يكون اسمها صيغة لاسم المفعول دالة على من وقع عليه القهر لتنطبع في ذهن المتلقي أبرز ملامحها و سلوكاتها.

فهو ذلك المواطن المضطهد المثبط العزم ،المكسور الإرادة يعيش على هامش الحياة ويتخبط في ظلمتها ولا يشاركه فيها إلا الجرذان والعناكب والصراصير ،يقضي أيامه غارقا في سبات عميق.

(1)- عز الدين جلاوجي: التاعس والناعس ،ص32.

(2)- المصدر نفسه ،ص32.

وقد وفق الكاتب في رسم هذه الصورة في أول لقاء بين القارئ والشخصية :

"في حجرة مظلمة رطبة لا باب لها.

أرضيتها مليئة بالجرذان والعناكب والصراصير.

كان المقهور نائما مدثرا بغطاء ممزق.

يملأ شخيره الحجرة.

بعد لحظات يدخل الغريب وهو

رجل عليه سمات الوقار يلبس ثيابا

بيضاء جديدة "[1].

هذا المشهد يبين لنا مدى القهر الذي يعيشه المقهور في غرفة قذرة ، استسلم لأن تكون مستقرة رغم أنها تملأ نفسه يأسا وتكاسلا، وتدثره بظلام حالك يحجب عنه نور الحياة ...، إلى أن دخل حياته الغريب محاولا تحريره واستنهاض همته ، لكنه لم يفلح في بادئ الأمر.

وتظهر المقاطع الإرشادية التالية عمق سباته:

(لا يرد وينكمش على نفسه ص(9)،(يتململ ولا يرد، ص (9))،(ينكمش على نفسه، ص (10))... إلخ .

إنّ ركون المقهور في زاوية هذه الغرفة العفنة لا يعني موت إحساسه ، فنفسه مثقلة بالحزن والأسى والحسرة والشوق لنور شمس مضى ولم يترك إلا الأحلام ..... أحلاما بعودته من جديد ، إلا أنّ هذه الأخيرة لم تكن حافزا يدفعه إلى الانتفاض والسعي لتحقيقها ، لأنها و إن كانت تهز نفسه وتداعب أفكاره إلا أنّ اليأس يقطعها واليقين باستحالة تحققها يزيد تغلغله في نفق الحزن والظلمة ، ولا مراء أن العبارات التالية تبلغ ذلك :

(بحزن وحسرةص11)،(حالماص11)،(حائرا12)،(متذكرا ص15)،(متحسرا ص16)،(بحزن ص20) ....الخ

وبالرغم من شدة يأس المقهور إلا أنّ الغريب استطاع بصعوبة أن يبث فيه الأمل والقوة للتحرك والمضي قدما ، والتخلص من تقوقعه بالتدريج ، وإقناعه بأنّ الوصول إلى الشمس لا يكون إلا

(1)- عز الدين جلاوجي: البحث عن الشمس، ص9.

بتغيير حاله ، فلا يمكن بأي حال من الأحوال أن تجتمع الشّمس مع القذارة والركود والظلام ، لأنها رمز الحياة والنّور .... مما جعل الأمل يتسلل إلى قلبه ، ليتمكن من التحرك شيئا فشيئا :

(يحرك رجليه ببطء وبصعوبة ويضج(ص23))،(يحاول المقهور تحريك رجليه (ص 23))،(يحركهما ...يهتف فرحا (ص23))،(يتحرك محاولا القيام(ص25))،(يحاول أن يقف ... بعد لحظات وقد وقف يصيح فرحا (ص25))،(تسيل دموعه فرحا(ص26)).

ولما خطا المقهور أولى خطواته نحو التغيير ، بادئا رحلة البحث عن الشمس اصطدم بأول أعدائه "ملك الشمس " والذي يسعى لإعادته إلى دوامة الغفلة من جديد هو وأعوانه .

هنا خلق هذا الصراع الدهشة والخوف والتراجع في نفس المقهور ، وجعل جهوده تنهار وتتلاشى لاسيما بعد اعتقاده أن الشمس ملك خاص لغيره ، وما عليه إلا أن يكون عبدا مطيعا لسيدها حتى ينال بعضا من نورها :

(يبتعد عن الجدار مرعوبا (ص33))،(مندهشا(ص34))،(وهو يصعد فيه النظر بإعجاب (ص35)) ، (منبهرا (ص35))...

وبتوالي الأحداث شغل المقهور بتوافه الأمور، وغاب عنه النور ليعاد إلى دوامة القهر والخوف والإرشادات التالية توضح ملامح استكانته وضعفه أمام ملك الشمس :

محدثا نفسه باستغراب (ص40)،معتذرا(ص42)،يطأطئ له رأسه (ص43)،مضطربا (ص43)،خائفا (ص46)،.... إلخ

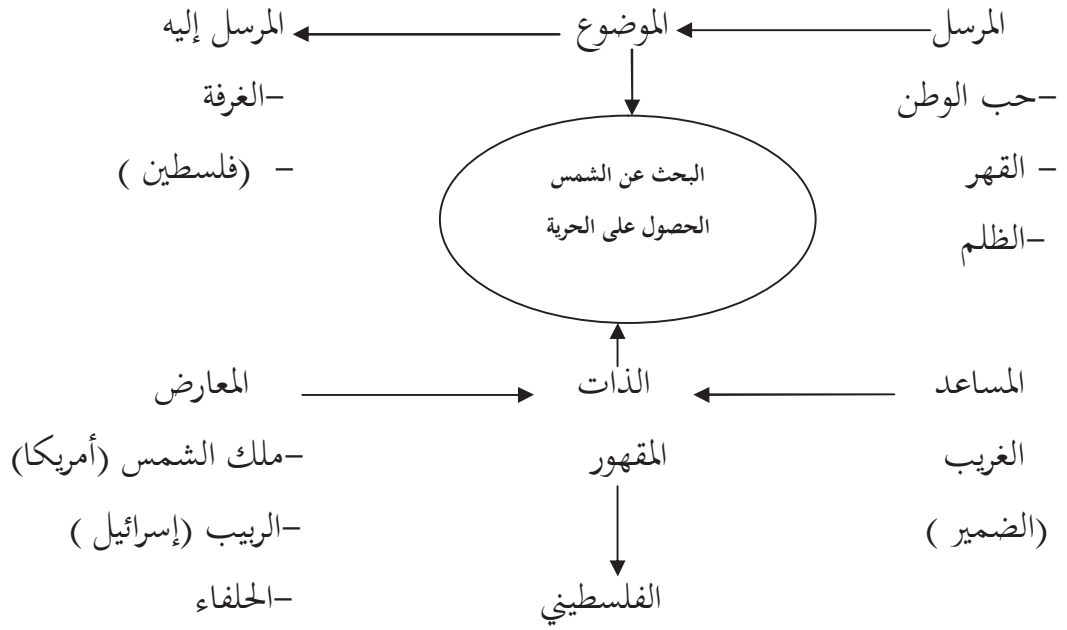
في نهاية المسرحية تشحن طاقات المقهور من جديد ، بعودة الغريب الذي أيقظ فيه قوة وصلابة وأعاد إليه ثقته بنفسه ، لينتفض ويقتل كل أعدائه ويكسر حواجز الظلام ويحقق حلمه بالوصول إلى الشمس التي جعلت الحياة تدب من جديد في جسده ،وغسل ضياؤها كل غشاوة أعمت بصيرته ، وأنارت بأشعتها الذهبية بيته ، وطهرته من كل قذر ، وجعلته مكانا يليق به كعظيم جبار :

(يقوم فزعا(ص74))،(يغضب(ص76))،(متحمسا(ص79))،(يقعد أرضا ، ويشرع في شحذ الرمح (ص79))،(...يسدد الرمح جيدا، يطعنهم جميعا(ص79))،(يطعنه عدة طعنات ...(ص80))،(يمسح الدم عن ذراعه(ص80))،(يبدأ في العمل، فيحطم كل الجدران فتتهاوى بسرعة (ص80))،(مهددا (ص80))...هذه المؤشرات توحي بطاقة المقهور وقوته وانتفاضه

أمام أعدائه.

إنّ القارئ لهذه المسرحية والذي لا يغيّب دور العتبات، يمكنه أن يدرك أنّ المقهور نموذج للمواطن الفلسطيني وما يعيشه من عزلة وتهميش جراء ويلات الاحتلال الإسرائيلي الغاصب الذي جعل الشعب الفلسطيني يتخبط في ظلمات القهر والظلم ، وكلما هبّ لينتفض باحثا عن الحرية والعدل أوهم باللجوء إلى منظمة عدل جائرة تحركها أمريكا(ملك الشمس) باعتبارها الحليف الأول لإسرائيل.

لاشكّ أنّ للمقهور دوراً مهماً في بناء الأحداث حيث يرسم لنا مجرياتها مرورا بعدة مراحل إلى أن يصل إلى الدور العاملي، والذي يمكن تمثيله بما يلي:



خطاطة الدور العاملي لشخصية المقهور

5- الشخصية القمعية

ملك الشمس : إن ما يستوقفنا في دراسة هذه الشخصية تسميتها ، حيث يبدو لنا الاسم للوهلة الأولى موحيا بالإيجابية ، فالشمس رمز للحرية لكن بالنظر إلى العلاقات التي ينسجها مع باقي

شخصيات المسرحية ، نكشف أنه ذاك المتجبر الذي يحتكر الشمس ويدعي أنها ملكه الخاص، ليحرم الضعفاء من نورها ، ويقهرهم في أوطانهم .

يعد ملك الشمس شخصية قهرية قمعية تمتاز بالمكر والدهاء في تنفيذ مخططاتها الخبيثة التي تحسن صقلها لتنطلي بسهولة على المقهور ، هذا الأخير الذي انبهر من ضخامته وزاده اندهاشا قناع الفخر و الوقار المصطنع الذي يحجب وراءه ما لا يبديه، ولهجته الخشنة الاستعلائية .

(يظهر ملك الشمس طويلا عريضا مستنير الوجه ، فهو عكس المقهور تماما(ص35))، (بصوت خشن (ص33))، (يقهقه عاليا(ص34))، (وهو يقهقه(ص34))، (مفتخرا(ص35)).

إنّ ملك الشمس لا يتوانى في حشد أحلاف له ، ينضوون تحت لوائه ، ويشاركونه في نصب مكائده بإحكام ، كإنشائهم محكمة عدل مفتعلة تقرّ أفعالهم الدنيئة ، وتضفي عليها طابعا من الشرعية ، وتدين كل من يقف كحجر عثرة أمام مخططاتهم ومساعيهم ، ويعتبرونه خارجا عن القانون .أمّا مكره ودهاؤه فهما طبعان متأصلان فيه هو وأعوانه الخاضعين لسلطته والمؤتمرين بأوامره :

(يأمر الثالث(ص39))،(يشير الأول (ص39))،(آمرا (ص60))،(يصفق للجنود فيحضرون (ص61))....الخ.

ما يميز هذه الشخصية كذلك المراوغة والتلاعب والعمل على تحقيق ما يخدم أهدافها، وولائه للربيب، فبتوطينه له يكون ملك الشّمس قد زرع في بيت المقهور همّا جديدا ، ومرضا عضالا يكبت أنفاسه ويزيد حياته قهرا ومرارة ، ، رغم تظاهره بصداقته وخدمته :

"ملك الشمس: (فرحا) مبارك عليك الانتصار.....

الربيب : وأين ما اتفقنا عليه ؟

ملك الشمس : تقصد السلاح ؟ ".[1]

"ملك الشمس :(يربت على كتفه –الربيب – مطمئنا) لا تخف لقد رسمنا خطتنا المميتة ".[2]

هذه الإرشادات تظهر علاقة ملك الشمس بالربيب، أمّا عن تظاهر ملك الشمس بالاهتمام بشؤون المقهور فتظهر فيما يلي:

(1)- عز الدين جلاوجي: البحث عن الشمس، ص60.

(2)- المصدر نفسه، ص 61.

"ملك الشمس : والشمس إياك أن تمسكها لو تقربها.

المقهور:(فزعا) تؤذيني ؟ أليست رحيمة رؤومة ...

ملك الشمس :(متلعثما)لا ،نعم نعم هي كذلك طبعا ، ولكنها لم تألفك بعد.

المقهور :آه ، فهمت الآن ، لن أقربها أبدا .

ملك الشمس : جميل أيها الوديع .

ملك الشمس: عندي هدية لك .

(يصفق فيحضر جندي في يده كيسا) ....

ملك الشمس : خذ هذا الفراش الوثير ، لقد صنعناه لك من الحرير الخالص ..... .

ملك الشمس : (يودع المقهور) تركتك في أمان ....."[1].

بعد دخول المقهور في سباته من جديد يغادر ملك الشمس ظانا أنه قد نجح في مهمته ، ويوقن أن المقهور لن يخرج من قبره أبدا ، إلاّ أنّ الأحداث تأخذ مجرى آخر بعودة الغريب الذي يشحن المقهور بطاقة عظمى تحيي روح القوي الجبار فيه ، وتريه حقيقة أعدائه بعدما أميط اللثام وأزيلت الغشاوة التي أعمت بصيرته ، فينكل بأعدائه ويقتلهم جميعا ليمحي العار بالدم ، وبهذا تشرق الشمس من جديد وتعانق أشعتها روحه وتبعث فيه الحياة مرة أخرى ...

أمّا ملك الشّمس فتظهر نهاية المسرحية حقيقة ضعفه المخفي وراء ما يتظاهر به من قوة وعظمة بعدما رأى الموت يحدق به من كل جانب :

"المقهور : (يمسح الدم عن ذراعه ...يبدأ بالعمل ، فيحطم كل الجدران ، فتتهاوى بسهولة).

ملك الشمس :(وهو يظهر خلف الجدار المهدم ، أشعث أغبر)

ياويلي ما هذا البركان !؟ ما هذا البركان !؟ ....."[2].

إنّ ملك الشمس في هذه المسرحية معادل موضوعي للهيمنة الإمبريالية الأمريكية من خلال الدعم الذي منحته ولازالت تمنحه رفقة الدول العظمى لإسرائيل .

6- الشخصية النضالية

أحمد :

(1)- عز الدين جلاوجي: البحث عن الشمس ، ص 72.

(2)- عز الدين جلاوجي: البحث عن الشمس ، ص80.

لاشك أن الاسم الذي اختاره الكاتب لهذه الشخصية يعكس مكانتها وأهميتها ، فأحمد من أسماء رسولنا الكريم "صلى الله علي وسلم " الموحية بالقيم الإيجابية من حمد وشكر .

ويعد أحمد هنا شخصية محورية إيجابية فعّالة ، كونه يمثل نموذجا لمناضل قوي مقدام، محب لوطنه، عزم ألا يرتاح حتى يحرر أرضه فإمّا حياة حرية وعز أو موت شهادة وكرامة .... وهذا ما أظهرته الإرشادات :

"أحمد : (بحماس) صدقت أبت .....

ستنتفض الأرض كالمارد الجبار .....

نزرعها شظايا ونار..... ".[1]

ورغم انشغاله بواجبه إزاء وطنه ، إلاّ أن هذا لم يمنعه ببر والديه ، والحفاظ على روابطه الأسرية ، ولنا أن نستشف ذلك من خلال ما يلي :

(يضم أخته بالشمال وأباه باليمين يقبلهما ، يحضنهما أحمد مع أخته أبيه)(ص25).

إنّ أحمد نموذج للشجاعة والقوة والإقدام ، لم يلق بالاً لمستقبله الشخصي لأنّ همه الأكبر كان وطنه والإخلاص له وحب الخير للغير ، وهذا ما نلتمسه في ثنايا المسرحية التي توضح بجلاء قلقه على أصحابه ، وشدة خوفه عليهم :

" .....أحمد قلق يجيء ويروح .....

"أحمد : (يقوم مسرعا ويصيح في الجميع)

قوموا انظروا ها هم قد عادوا .....

عاد الرّجال الكبار .....

عادوا على رؤوسهم أكاليل النصر .....عادوا .....عادوا".[2]

ويستمر أحمد على هذا النهج المحفوف بالمخاطر التي وإن عظمت تبقى هينة أمام عزمه وقوة إرادته ، وصلابة جلده الذي ظل يحاول أن يزرع بعضا منه في قلب أمّه المنفطر عليه .

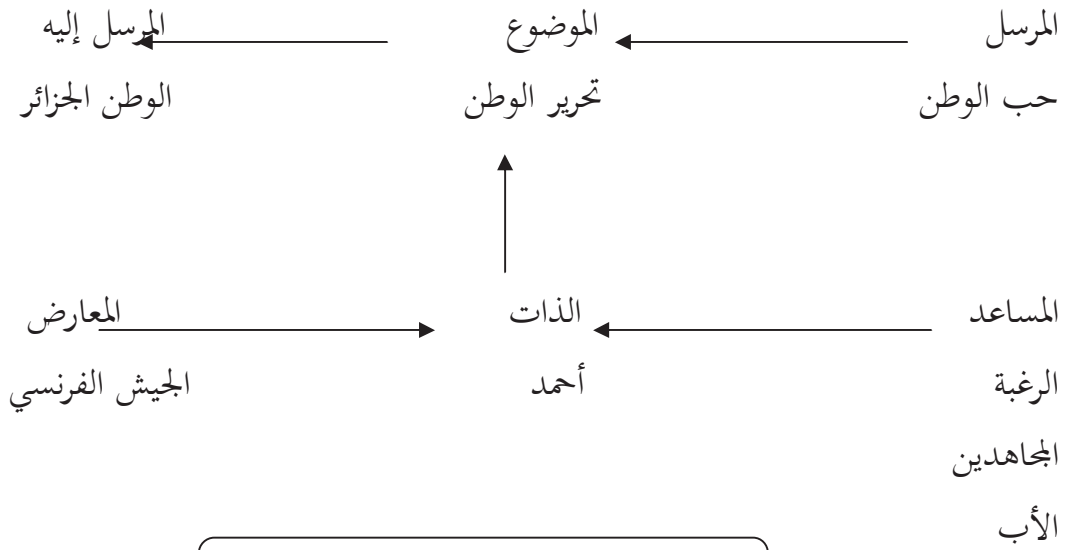
وفي نهاية المسرحية يحقق أحمد مرامه بنيله الشّهادة ... لتبقى روحه الخالدة التي لا تموت أنيسا يخفف آلام أمه وجراحها ، وتجعل قلبها الدامي يسعد لفراق ابن عانق الجنة .

---

(1)- عز الدين جلاوجي: أم الشهداء، ص17.

(2)- عز الدين جلاوجي: أم الشهداء ، ص33.

ويمكننا أن نمثل لشخصية أحمد وفق مخطط النموذج العاملي بما يلي :



خطاطة الدور العاملي لشخصية أحمد

7- الشخصية ذات الكثافة النفسية :

الأم :

تعد الأم شخصية فعالّة في مسرحية أم الشهداء، لم يقتصر حضورها على لوحات العمل فحسب ،بل تعدى ذلك بتربعها على عرش عنوانه معلنة حضورها وتميزها عن باقي الشخوص، كيف لا وهي رمز الحب والدفء والحنان، ولعلّ هذا ما جعل الكاتب لا يمنحها اسما سوى ما يعبر عن بعدها الاجتماعي، باعتباره أبلغ وأدل من أي لفظ.

إنّ أول ما استهل به المؤلف لتقديمها هو توضيح وضعها الاجتماعي الذي يصور كفاحها في بيئة قروية بسيطة حيث تبدو فيه الأم نموذجا لفرد خدوم لأسرته:

" بيت قروي يظهر كل ما فيه بساطة الأسرة وفقرها، تظهر عائشة منشغلة بشؤون البيت... بعد لحظات تدخل أمها وهي تحمل فوق ظهرها قربة ماء وفي يدها حلاب ".[1]

إنّ هذه الشخصية تحمل داخلها حشدا من الانفعالات والتوترات النفسية أكثر من غيرها من الشخصيات الأخرى ،عبرت عنها الإرشادات بدقة مكنتنا من الغوص في نفسيتها موضحة عمق أزمتها وما يقف وراء سلوكاتها، حيث كان المؤلف على درجة عالية من البراعة في تصوير

(1)- عز الدين جلاوجي، مسرحية أم الشهداء، ص07.

حالتها النفسية المتولدة عن الصراع بين الغريزة والواجب، بين غريزة حب أبنائها، والخوف من أن يلقوا مصيرا يماثل مصير خالهم الذي قتل أمام أعين آله وذويه، وبين حبها لوطنها وحرصها عليه: تبتعد عنها في حزن (ص80)، منتحبة بغضب (ص14)، بحسرة (ص15)، حزينة (ص23).

وحين تأكدت من ترسخ فكرة الجهاد في نفوس أفراد أسرتها، ولم تجد سبيلا لإقناعهم بالتخلي عن قناعاتهم، أضحت تائهة مضطربة ،تحاول إقناع نفسها بالامتثال لرغبة أبنائها ونداء الواجب: تمسح دموعها(ص23)، تسبقها دموعها(ص24)، تنظر إليه صامتة باكية(ص26)، تعد صرّة بها طعام وتسلمها له(ص27)...إلخ.

فهذه الأم رغم ما تبديه من رفض لفكرة الجهاد، إلاّ أنّ هذا لا يخفي حبها لوطنها وشجاعتها والتي تظهر في مساندتها للمجاهدين، ومجابهتها للعدو:

تحمل الأم الغطاء وتدخل المجاهد(ص42)، تمزقه وهي تضم حفيدها (ص44)، تحضنه إليها(ص44)، تنفجر باكية (ص51)، تفتح وتخرج علم الجزائر، تضمه وتجهش بالبكاء (ص52)، تحميه الأم خلفها (ص53)، تدفعه إلى الخلف(ص53)،تندفع إليه وتحضنه(ص54)...إلخ. لقد شاء القدر أن يضاعف أحزان هذه المرأة لتفجع مرة أخرى في أفراد أسرتها الذين طالتهم يد المستعمر الآثم، لتبقى في الأخير تناجي أرواحهم ،تائهة حزينة ليس لها من أنيس سوى حفيدها البشير(تقف الأم حزينة تحدث نفسها (ص56)، تقف الأم حائرة (ص57)).

وخلاصة القول أنّ الإرشادات قد اكتست أهمية بالغة في تصوير الشخصيات، لأنها حملت في مكنوناتها دلالات موحية هدفت في أغلبها إلى وصف نماذج متنوعة من الشخصيات الإنسانية (المناضلة، المتأزمة، الانتهازية، القمعية...إلخ).

وقد استطاع المؤلف أن يكسر رتابة التقليد وينتهج نهج الحداثة بميله لتوظيف الرمز سواء على مستوى الشخوص أو الأحداث المتعلقة بها، والتي تشير في أغلبها إلى الواقع العربي الراهن.

ب- الشخصية والرؤية الإخراجية :

من المعلوم أنّ النّص المسرحي لا يقتصر على عرض أقوال الشخصيات وما يدور بينها من حوار، بل هو كذلك يشخص أفعالها، ويبرز هيأتها وحركاتها وانفعالاتها وإيماءاتها انطلاقا من

الإرشادات المسرحية التي يزخر بها ، والتي تساعد على قراءة القائمة على مبادئ العرض (أي تحقيق الفرجة المسرحية).

"فالنص عنصر مفجر لمجموع طاقات يرتبط عمقها وأصالتها بعمق وأصالة النّص بتأثيرها بتبصيره وكشفه عن اللامألوف في المألوف أو بالعكس، وبإضاءته لخط التنوير فيما هو معروف، أو عن المدهش في حياة معاشة يعكسها هذا النّص ثم يبلورها بإضافاته وآرائه".[1]

فالإرشادات المسرحية تعتبر جملة من المعطيات والاقتراحات التي توجه الممثل وتساعده على الانسجام مع الدّور المسند إليه كونها تتجسد ضمن أدائه، فالممثل إذا ما أحسن التفاعل مع الإرشادات المتعلقة به ،ضمن تميز عرضه وأسهم بفاعلية في نجاح العمل المسرحي .

فيما يلي سنحاول أن ندرس الشخصية انطلاقا من الإرشادات التي تؤشر للإخراج باعتبارها مساعدة لأقطاب العمل المسرحي وقابلة للتجسيد على الخشبة.

لعلّ أبرز مؤشر بالخطة المعلنة لإخراج هذه المسرحيات، هو قائمة الأدوار التي تصدرت كل منها:

	التاعس والناعس	البحث عن الشمس	أم الشهداء
شخصـــــيات المسرحية	-التاعس -الناعس - شخص - شاب - كهل -شيخ	- المقهور - الغريب - ملك الشمس - الربيب - الحلفاء - الحكيم	الأب: رب أسرة في الثمانين من عمره الأم : في الخمسين أحمد: الابن الأكبر الصادق: الابن الثاني عائشة : أختها الصغرى فاطمة : زوجة أحمد البشير: ابن أحمد في الخامسة من عمره المجاهدون : ثلاثة مجاهدين الضابط : من جيش الاستعمار الجنود : خمسة جنود من جيش الاستعمار

(1)- إبراهيم عبد الله غلوم، قاسم محمد وعوني كرومي: تقنيات تكوين الممثل المسرحي، ص163.

إنّ المؤلف عرض هذه اللائحة بغية مساعدة المخرج على توزيع الأدوار جاعلا إياها مرتبة حسب الأهمية والملاحظ أنّه جعل عدد الشخوص معدودا ، وهذه الطريقة يتخذها المؤلف "ليوفيهم حقهم من العناية في رسم الشخصيات ".[1]

والملاحظ أنّ المؤلف لم يخص شخوصه بأي سمة تميزهم في كل من مسرحيتي التاعس والناعس والبحث عن الشّمس، كون أسمائها تعبر في حد ذاتها عن صفاتها (المقهور، التاعس،الناعس ....) أو عمرها (شاب، كهل، شيخ ... إلخ).

أمّا مسرحية أم الشهداء فقد انفردت لائحتها ، بمؤشرات خاصة كالسن ، أو انتظامها وفق التسلسل الأسري ، أمّا فيما يتعلق بالشخصيات الثانوية، فقد ميزت حسب تعدادها .

"إنّ الممثل يترجم بلغة مرئية وسماعية كلمات ووقفات النّص المسرحي وهو يترجمها بطريقة غير متوقعة تتفق كثيرا مع تلك التي تخيلها قارئ النّص المسرحي ، إنه يترجمها بجسده ووجهه وصوته"[2]حيث" يقع الممثل في نقطة التقاطع بين عالمين متباينين ومترابطين، عالم الخشبة الواقعي المادي (الآن ،هنا) ، وعالم التخيل الغائب أي عالم الحكاية الذي تعرضه المسرحية ، فالممثل هو الذي يخلق شروط استحضار هذا العالم التخيلي بزمانه ومكانه ، وهو الذي يضطلع بتلاوة كلام الشخصيات ، وتشخيص الأحداث".[3]

وللكاتب المسرحي طرق وآليات خاصة للتعبير عن شخصياته والكشف عن نوازعها وعلاقاتها مع غيرها ليخلق منها بنية حية زاخرة بالمدلولات ، وتتعدد وسائل التشخيص التي سنحاول توضيحها على ضوء الإرشادات المسرحية .

1- التشخيص بالمظهر :

وهو "الذي يعرفنا بمظهر الشخصية (الشكل ، البنية ، القوام ...)ويوفر لنا مادة كبيرة لفهمها، وتحليل مزاجها وطبيعتها ومكانتها الاجتماعية ".[4]

(1)- رشاد رشدي :فن الكتابة المسرحية ، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ص 46.

(2)- فيليب قان تيجام :التكنيك المسرحي، ترجمة: يوسف البدري ، دط، مكتبة الاسكندرية ،د ت، ص 19.

(3)- محمد التهامي العماري : مدخل لقراءة الفرجة المسرحية ،ص 35.

(4)- علي عواد: المعرفة والعقاب-قراءات في الخطاب المسرحي العربي-ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/لبنان، 2001، ص64.

و المتصفح لهذه المسرحيات يلحظ أنّ الكاتب لم يول اهتماما بالغا بالمظهر الخارجي والفيزيولوجي للشخصيات ، فمتن هذه المسرحيات يفتقر للإرشادات المسرحية التي تصوره خاصة إذا ما قورنت بتلك التي عنيت بالتشخيص بالفعل رغم ما يكتسيه المظهر الخارجي للشخصية من أهمية ،ولعلّ مردّ ذلك طبيعة مواضيع المسرحيات التي تقتضي التركيز على الحدث وعلى روح وذات الشخصية لا على مظهرها ، فالكاتب –على سبيل المثال – وضح لنا طبيعة شخصية الناعس انطلاقا من أفعالها المبثوثة في ثنايا النّص الإرشادي ، تاركا للمتلقي سواء كان قارئا أو مشاهدا حرية تصور مظهرها .لكن هذا لا ينفي وجود بعض الإرشادات التي كانت كفيلة بالإيحاء لأبعاد اجتماعية وسياسية وحتى نفسية أدت رغم قلّتها دورها المتمثل في إعطاء تصورات للمشاهد ، والجدول التالي يوضح ذلك :

المسرحية	الشخصية	العبارة	ص	الدلالة
الناعس والتاعس	التاعس	يظهر في ثياب العمل	07	جديته وامتهانه لوظيفة ما
	الناعس	يظهر في زي الملك	25	إظهار القوة والهيبة
البحث عن الشمس	المقهور	نائما ومدثرا بغطاء ممزق	09	إظهار الاستكانة والضعف والكسل
	الغريب	يلبس ثيابا بيضاء جديدة	09	إظهار الوقار
	ملك الشمس	يظهر ملك الشمس طويلا عرضا مستنير الوجه.	35	الضخامة والقوة والجبروت
	ا المقهور	ينفض ثيابه البالية ويعدل من هندامه	43	إظهار استعداده
أمّ الشهداء	الصادق	الصادق مكبلا في لباس عسكري	54	انتماؤه لجيش التحرير

إنّ المتأمل لما ورد في هذا الجدول يلحظ أنّ هذه الإرشادات كانت لها دلالات عميقة تجعل المطّلع عليها ينفذ إلى أعماق الشخصيات ،ويزيل عنها كل لبس وغموض .

2-**التشخيص بالفعل** : "وهو التشخيص الماثل في الفعل الذي تقوم به الشخصية من خلال سلوكها وحركتها ومواقفها في الأزمات "[1]. لكن لابد أن يراعي الأديب في ذلك توافقه مع الشخصية، بحيث يكون هنالك منطق يدفع الأحداث على خشبة المسرح، لذا لابد من "ضرورة الاهتمام بمفهوم الحركة أو الجيستوس الذي بإمكانه أن يفجر الطاقات الجسمانية والجسدية للممثلين، وأن يمنحها أبعادا بلاغية وتداولية تترك آثارها على المتلقي سواء كان قارئا أو مستمعا أو مشاهدا، وتشغل حمولاته الفكرية والفنية والثقافية والإيديولوجية"[2].

لعلّ أبرز حركة يوليها المؤلف العناية هي حركة دخول وخروج الممثلين نظرا لأهميتها البالغة في بناء المسرحية. فعندما يدخل شخص من الشخوص أو يخرج لابد أن يكون ذلك لضرورة طبيعية فيشارك في إفصاح الشخصية عن ذاتها ويساعد على نمو الخط الدرامي ، والكاتب الذي يدخل شخوصه ويخرجهم دون داع مفهوم أو سبب معقول ، إنما يدل قصور هذا على أنّه لم يعرف شخوصه بعد معرفة عميقة تؤهله للكتابة عنها [3].

إنّ تعيين جلاوجي لحركة دخول وخروج شخصياته لا يأتي اعتباطا بل يرمي من خلاله إلى غايات مبيتة تخدم المضمون ، ولنا أن نلتمس الدّور الذي تلعبه من خلال دراستنا لمسرحية أمّ الشهداء أنموذجا .

الإرشاد المسرحي	الشخصية	الدلالة	الصفحة
تظهر عائشة منشغلة ، تدخل أمها	عائشة	التمهيد لبداية المسرحية	07
يدخل الأب فجأة	الأب	مفاجأة المشاهد	10
يدخل الولدان أحمد وصادق دون أن يتكلما	أحمد والصادق	البدء في تقديم الدّور	09

(1)- علي عواد : المعرفة والعقاب - قراءات في الخطاب المسرحي العربي_ ص 62.

(2)- محمد فراح : الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي-نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي- ، ص 39.

(3)-ينظر،علي أحمد بكثير: فن المسرحية من خلال تجربتي الشخصية ،ص103.

فاطمة (وهي تخرج من المغارة)	فاطمة	البدء في تقديم الدّور	29
يدخل ثلاثة مجاهدين	المجاهدون	البدء في تقديم الدّور	42
ينصرف جميع المجاهدين	المجاهدون	تغيير مجرى المسرحية	42
ينصرف الضابط ، وتبقى الأم تضم حفيدها إلى صدرها.	الضابط	تغيير مجرى الأحداث	45
يدخل الأب فجأة.	الأب	لفت نظر المشاهد	47
الأم تخرج وتعود.	الأم	إدخال الضيوف	49
يدخل مجاهدان جاءا مع أحمد في أوّل الأمر، عليهما سمة الحزن.	المجاهدان	لفت نظر المشاهد لغياب أبرز شخوص المسرحية	49
يدخل أطفال المدارس يحيطون بالأم ويغنون.	أطفال المدارس	هدم الجدار الرابع	58

إنّ إشارة المؤلف لدخول أطفال المدارس وإحاطتهم بالأم يعكس رؤية مسرحية جمالية تتضمن تغريبا وهدما للجدار الرابع، وذلك بمشاركة الأطفال في العمل المسرحي ، محققا نوعا من كسر الإيهام ويؤكد على المسرحة، وهي إحدى تقنيات المسرح الملحمي لتحقيق التغريب في بعض الصيغ المسرحية كمسرح الأطفال، حيث تسمح هذه التقنية للممثل، أن يلتمس مدى تجاوب الجمهور مع العرض أحيانا، لحد تحريض المتفرج وحثه على التفاعل معه، كما تخلق المسرحية نوعا من التواصل المباشر مع الممثل والمتفرج.ومن هنا نلمس أنّ الإرشادات المسرحية قامت بالوظيفة الميتامسرحية.

ولم يقتصر اهتمام المؤلف على التأطير لحركة الدخول والخروج فحسب ، بل عني كذلك بأفعالها (الحركة ، الإيماء ، الانفعال) وجعل متونه حافلة بها .

وسنوضح ذلك في الجدول التالي والذي ستقتصر فيه الدراسة على أبرز الشخصيات الرئيسية ، ونسقط منه ماسبق دراسته من عناصر تجنبا للتكرار:

1- الإيماء والانفعال في مسرحية التاعس والناعس

أ-شخصية التاعس

الشخصية	الإرشاد المسرحي	نوعه	ص	الدلالة
التاعس	يصل أحدهما وقد بدا عليه الجهد والتعب	حركة	07	الاستعداد لبداية العرض
	يدخل البيت البسيط المتواضع ثم يعاود الخروج	حركة	07	الانتقال من مشهد لآخر
	ينشر ثيابا مغسولة	حركة	07	تعريف المشاهد بنشاط الشخصية.
	مقاطعا	انفعال	07	تأكيد الأمر.
	متراجعا عن اندفاعه	انفعال	11	إظهار عدم التمسك بالرأي.
	بحيرة	انفعال	11	إظهار الدهشة..
	مترددا	انفعال	12	إظهار عدم التمسك بالرأي.
	وهما يدخلان مدينة كبيرة	حركة	17	التمهيد لبداية الفصل الثاني.
	مرعوبا	انفعال	17	إظهار الخوف .
	يندفع فارا	حركة	17	إظهار شدة الخوف.
التاعس	يتركهما ويسرع مبتعدا	حركة	18	إظهار الخوف .
	يتنفس مرتعدا	حركة+ا فعال	19	إظهار الخوف.
	وهو يلتصق بصاحبه	حركة	19	إظهار الخوف .
	خائفا	انفعال	20	إظهار الخوف.
	ينتظر ردا من صاحبه ثم يستمر في الحديث	انفعال+ حركة	23	إظهار الولاء .
	التاعس يقف مدهوشا	انفعال	24	إظهار الدهشة وعدم التصديق.
	يفطن من دهشته	انفعال	24	إظهار عودته لوعيه .
	يسقط أرضا	حركة	24	إظهار انهياره.
	يبقى التاعس مندهشا لا يحرك	انفعال	28	إظهار الدهشة.

	ساكنا			
	يلزم الصمت ولا يرد	انفعال	29	إظهار الذهول.
	يهمان بالخروج ، عند الباب يتراجع التاعس	حركة	31	إظهار التراجع وتغيير وجهة النظر.
	متعجبا	انفعال	31	عدم التصديق .

لو تصورنا أنّ دور التاعس أوكل لممثل ما ليؤديه ملتزما بما وضحنا من إرشادات فلا شك أنّه سيعرض لنا على خشبة المسرح شخصية مشبعة بمزيج من الانفعالات يتصدرها الخوف والتردد في مستهل العرض ، والدّهشة والذهول في لبّه ، وتصد ومعارضة في نهايته .

إنّه لمن الإنصاف القول أنّ كل هاته الإرشادات أعطت صورة حية للتاعس ، ولاشكّ أنّ الممثل إذا ما هضمها وأعاد صياغتها في قالب جديد وجعل جسده وسيلة لعرضها ، قدّم للمشاهد عرضا ناجحا مفعما بالحياة .

ب- شخصية الناعس:

المؤشر الإرشادي	نوعه	ص	دلالته
يتحرك... يفرك عينيه ويجلس مكانه.	حركة	07	إظهار استيقاظه
يتثاءب.	إيماء	07	إظهار الكسل واستمرار حالة النعاس.
يتكئ على مرفقه.	حركة	07	إظهار الكسل.
يعتدل النّاعس في جلسته.	حركة	08	الاستعداد للكلام.
مقاطعا.	انفعال	10	الإسراع في إبداء الرأي.
يدخلان مدينة كبيرة.	حركة	17	الانتقال من مشهد لآخر.
يقترب من شخص دنا منهما.	حركة	18	الاستطلاع عن الأمر.
لشاب اقترب منهما.	إيماء	18	الاستطلاع عن الأمر.
بغضب.	إيماء	19	الإصرار على الأمر.
للكهل.	إيماء	19	تحديد وجهة الخطاب.
يجلس على عرش ضخم.	حركة	25	إظهار حالة الترف والأبهة.

يقف من مكانه غاضبا.	حركة/ انفعال	26	إظهار الغضب.
يكشف الغطاء عن تمثال غراب عن يمينه.	حركة	28	لفت الانتباه.
بتحد.	انفعال	28	إظهار التحدي.
يشير إليه بيديه ثم يخضه.	إيمـــاء/ حركة	29	محاولة استنطاقه.
يضحك.	انفعال	30	إظهار الدهاء والمكر.
يهمان بالخروج.	حركة	31	تغيير مجرى الحديث.
يضحك.	انفعال	32	إظهار الاستخفاف.

المتتبع لما خصّه الكاتب لهذه الشخصية من تشخيص بالفعل بما اشتمل عليه من حركة وانفعال وإيماء ،يلحظ الدّور الذي لعبته في تزكية صفات وسمات شخصية النّاعس، وجعلها أكثر فاعلية في العمل المسرحي، ففي بداية المسرحية أسهمت إرشادات الحركة في إظهار تكاسل النّاعس للمشاهد، ثم انتقل الكاتب للتعمق أكثر في هذه الشخصية للتعبير عن انفعالاتها وحركاتها التي تبرز جانبا آخر من ذات الناعس الملك، والتي تصب إجمالا في التحدي والدّهاء والمكر والاستخفاف بالغير.

2-الإيماء والانفعال والحركة في مسرحية أم الشّهداء:

أ- شخصية أحمد :

الإرشاد المسرحي.	نوعه	ص	الدلالة.
بقلق.	انفعال	11	إظهار التوتر.
بغضب.	انفعال	11	إظهار الغضب.
بحماس.	انفعال	17	إظهار الرغبة في الدّفاع عن الوطن.
وهو يقوم.	حركة	20	تغيير مجرى الحديث.
يضمها إليه.	حركة	23	إظهار حبه للأم.
يضمّ أخته بالشمال وأباه باليمين ويقبلها.	حركة	25	إظهار حبه لأفراد أسرته.
يحضنها أحمد مع أخته وأبيه.	حركة	27	تأكيد حبه لعائلته.

أحمد يجيء ويروح.	حركة	29	إظهار قلقه على أصدقائه.
يقوم مسرعا.	حركة	32	إظهار لهفته وشوقه لصحبه.
يتعانقون.	حركة	33	إظهار تلاحم أحمد ورفاقه.
يضحكون.	انفعال	40	إظهار سعادتهم.
مبتسما.	انفعال	41	محاولة طمأنة الأم.

الملاحظ أنّ إرشادات الفعل المتعلقة بشخصية أحمد تصنف من جهة في خانة الانفعال، وهذا يتوافق مع طبيعة الشخصية الثورية النضالية الغيورة على وطنها، لأنّ الغضب والحماس كلاهما انفعال ثائر...

ومن جهة أخرى تحيلنا بقية الإرشادات إلى الاقتراب أكثر من ذات أحمد، فقلبه المتشبع بحب الوطن والحقد على أعدائه، ينبع في الآن ذاته حبا لكل أفراد عائلته، دون إغفال ودّه وخوفه على صحبه وتراحمهم ، فهم صاروا جسدا واحدا وروحا واحدة... هذا ما حرص المؤلف إبرازه للمتلقي.

ب- شخصية الأم:

العبارة	نوعها	ص	الدلالة.
تدخل الأم وهي تحمل فوق ظهرها قربة ماء، وفي يدها حلاب.	حركة	07	إظهار البيئة التي تعيشها فيها الأم.
تبتعد عنها في حزن.	حر/ان	08	إظهار ما تخفيه من حزن وأسى.
منتحبة بغضب.	انفعال	14	إظهار المعارضة في الرأي.
بحسرة.	انفعال	15	إظهار الأسى.
وهي تمسكه.	حركة	15	إظهار المعارضة.
حزينة.	انفعال	23	إظهار الألم وشدة الحزن.
تبكي.	انفعال	23	إظهار الألم وشدة الحزن.
تمسح دموعها.	حركة	23	إظهار تمالكها لنفسها.
تسبقها الدموع.	انفعال	24	إظهار عدم قدرتها على تمالك نفسها.

تنظر إليه صامتة باكية.	حر/انفعا	26	إبراز شدة الحزن.
(تعد صرّة بها طعام ...وتسلمها له).	حركة	27	إظهار حرصها على ابنها.
فرحة.	انفعال	40	إظهار الغبطة والسرور.
للجريح.	إيماء	42	تحديد وجهة الخطاب.
تحمل الأم الغطاء وتدخل المجاهد.	حركة	42	إظهار حرصها على حماية المجاهدين.
تمزقه وهي تضم حفيدها.	حركة	44	إظهار التحدي.
تحضنه إليها.	حركة	44	إظهار الحب.
تنفجر باكية.	حركة/ انفعال	51	إظهار شدة الحزن.
تفتحه وتخرج منه العلم الجزائري تضمه وتجهش بالبكاء.	حركة/ انفعال	52	إظهار حنينها لابنها ووطنيتها.
تحميه الأم خلفها.	حركة	53	إظهار حب الوطن.
تدفعه إلى الخلف.	حركة	53	إظهار القوة والتحدي.
تندفع إليه وتحضنه.	حركة	54	إظهار الحب (حبها لابنها).
ترتمي فوقه.	حركة	56	إظهار شدة حبها لابنها.
تقف الأم حزينة تحدث نفسها.	حركة/ انفعال	56	إظهار شدة الحزن.
تقف الأم حائرة.	ح/ان	57	إظهار الذهول وعدم التصديق.

لقد أسهم هذا المزيج من الإرشادات المتراوح بين الحركة والانفعال في اكتمال ملامح هذه الشخصية أمام المتلقي، فما خصّت به من إرشادات الحركة يعكس كونها امرأة متفانية في خدمة من تحب، أمّا بقية الإرشادات الخاصة بالانفعال فقد جعلت من هذه الشخصية حقلا خصبا تمتزج فيه المشاعر وتتنوع فيه الانفعالات، لتجعل بذلك المشاهد أمام قلب مشبع بالحب، مدمى بالألم والحزن.

3- التشخيص بالكلام والصمت:

" وهو عنصر الكشف عن بعض جوانب الشخصية من خلال جهاز النطق أو الصوت (عمقه ومداه وحجمه واتساعه) الذي يميزها عن غيرها، وهكذا نجد أنّ الكلام مرشد أمين ومتنوع إلى فهم الشخصية التي نود أن نعرفها".[1]

" وللصوت حضوره المتعدد والمتنوع باختلاف الأشخاص، وبتنوع مواضع التشديد والتخفيف وطبيعة النّبر".[2]

وتمنح الإرشادات المسرحية متلقيها سماتا خاصة بالأصوات كالجهر والهمس ، مشكلة ملامح الصوت(قوة ، شدة ، ليونة...) بغية تحقيق غايات تخدم السياق بتعبيرها عن الموقف والشخصية، وكذا لإدراك غايات فنية وجمالية .

وفي الجدول التالي سندرس أمثلة مستوحاة من المسرحيات الثلاث :

المسرحية	الشخصية	الإرشاد المسرحي	ص	الدلالة.
التاعس والناعس	التاعس	يرتفع صراخه	24	إظهار الغضب.
	التاعس	يصيح بملء فيه	31	محاولة إيصال صوته للجميع.
	الحراس	بصوت واحد	32	الولاء والإذعان والطاعة.
	سكان المدينة	ترتفع أصواتهم...	20	إظهار الاختلاف.
البحث عن الشمس	المقهور	يملأ شخيره الحجرة	09	إظهار عمق سباته، واستغراقه في النوم.
	الغريب	بصوت أعلى	10	شدة الغضب، الإصرار.
	المقهور	يصيح فرحا	25	شدة فرحه وسروره.
	المقهور	بصوت أعلى	33	الإصرار
	المقهور	يصرخ مندهشا	33	شدة دهشته
	ملك الشمس	بصوت خشن	33	إظهار القوة والجبروت والاستعلاء
	ملك الشمس	يقهقه عاليا	34	الغرور
	ملك الشمس	وهو يقهقه	34	الاستهزاء

(1)- فرديب ميليت وجير الدايدس : فن المسرحية ، تر: صدقي حطاب ،مراجعة :محمود سميرة ،دط، دار الثقافة ، بيروت، 1996 ، ص452.

(2)- وسيم الكردي : الكلام وتحرير المعنى-مقاربات نصية تعليمية درامية لمسرحية الفيل يا ملك الزمان-ص15.

	ملك الشمس	بلين	39	المراوغة والخداع
	الحلفاء	أصوات بغضب كأنما رجع صدى	41	الحقد
	الحكيم	يناقش الحكيم مع مساعديه، القضية همسا...)	44	التآمر سرا
	الحكيم	يرتفع صوته	45	الإهانة
	الجنود	بصوت واحد	61	إظهار الولاء والخضوع لملك الشمس
	المقهور	يصيح خائفا مضطربا	69	إظهار شدة الهلع
	الغريب	يظهر بعد لحظات يصيح مستغربا	73	إظهار الدهشة
	الجندي	صارخا	80	الخوف والهلع
أم الشهداء	أحمد	يقوم مسرعا ويصيح في الجميع	32	إبراز شدة الفرح
	قائد المجموعة	بصوت خافت	35	إبراز الحزن
	الأم	بلطف حزين	12	إظهار شدة الحزن
	الأم	تجهش بالبكاء	25	إظهار شدة الحزن
	الأم	تنفجر باكية	52	إظهار شدة الحزن

المتأمل للجدول السابق ،يلحظ حسن استثمار الكاتب لآليات الصوت وإمكاناته التي وضّحها ضمن إرشادات تخللت الحوار، عنيت بعمق الصوت وشدته، والتي وزعت بعناية على شخوصه كل حسب ما يتماشى مع دوره... فمنها الموحية بالغضب والانفعال كصراخ التاعس المتحدي للناعس، وأخرى عكست الاستهزاء والغرور تارة ،والمراوغة والدهاء تارة أخرى، وهذا ما تطابق مع شخصية ملك الشمس، دون أن نهمل تلك المعبرة على الفرح والغبطة والسرور والتي جعلتنا نتخيل نشوة النصر مرتسمة على وجه المقهور.

ولا يقل الصّمت عن الصوت أهمية في توليد الدلالة فمواضع الصّمت قبل الكلام وأثناءه وبعده، متنوعة الدلالات ولنا أن نبينها فيما يلي:

المسرحية	الشخصية	العبارة	ص	الدلالة
التاعس والناعس	التاعس	يلزم الصمت ولا يرد	29	إظهار الانبهار
أمّ الشهداء	الأب	بعد لحظة صمت	14	الاستغراق في التفكير
	الأب	بعد صمت	25	الرضا والقبول
	الأم	تسكت منتحبة	26	إظهار شدة الحزن
	الأم	تنظر إليه صامتة باكية	26	إظهار شدة الحزن
	أحمد	بعد صمت	31	تغيير الكلام
	أحمد	صمت حزين	34	إظهار الحزن
	الأسرة	يقابل بالصمت	42	اللامبالاة والازدراء
	الأم	صمت	44	اللامبالاة والتحدي
	الأب	بعد صمت	48	تغيير مجرى الحديث
	المجاهدون	صمت	50	التهرب من الإجابة
	الضابط	بعد صمت	54	تغيير مجرى الحديث

إنّ الإرشادات المرتبطة بالصمت وإن قلّت كما في هذه المسرحيات، إلا أنّها أسهمت بفاعلية في التعبير عن الغاية التي وظفت لأجلها، فهي تختزن جملة من الإيحاءات التي تراوحت بين ما هو نفسي كالانبهار والرضا والإقرار ،وما هو معبر عن الحزن والأسى، دون أن نغض الطرف عن دورها في تنظيم سيرورة الأحداث، حيث تنتقل بالمشاهد من محطة لأخرى بانسياب سلس لا يشوبه تكلف.

ثالثا: سيمياء الزمن:

يعد الزمن من أبرز الأدوات الفنية التي يبني عليها العمل الدرامي والتي تمنحه هويته الخاصة انطلاقا من احتضانه لسير الأحداث، وتفاعل الشخصيات معها، وبالتالي يهندس لها أبعادا

وظيفية وجمالية، فهو "المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة، وحيز كل فعل وكل حركة، بل أنّها بعض لا يتجزأ من كل الموجودات، وكل وجوه حركتها ومظاهرها وسلوكها ".[1]

ويرتبط الزمان بعلاقة جدلية مع المكان " فلا الزمن ولا الحيز يستطيع أحدهما أن يتخذ كينونته إلا من وجود الآخر في اندماج تام معه".[2]باعتبار أنّ تصوير الشخصية التي تصدر عنها الأقوال والأفعال لا يكون إلا في إطار زماني ومكاني، لذا لا يعقل أن نفصلهما عن بعضهما إلا لضرورة منهجية.

إنّ تحديد ماهية الزمن في المسرح ليس بالشيء السّهل، ذلك أنّه فن مرتبط بعناصر عديدة ومتنوعة منها تحديد أبعاد الزمن في العمل، زمن امتداد العرض المسرحي، وزمن امتداد الفعل الدرامي وكذلك الفترة التاريخية التي ترجع إليها الحكاية ، إضافة إلى علامات أخرى دالة على الزمن كإيقاع النّص والعرض ، وإيقاع الكلام والحركة على الخشبة.[3]

كما يصعب التحكم في الزمن على مستوي النّص والعرض "وتكمن الصعوبة في كون علامات الزمن في النّص تبدو غامضة أحيانا، أما على مستوى العرض، فالإيقاعات والتقطيعات يصعب إدراكها جيدا نظرا للسرعة التي تتجلى عليها، فالزمن يسري ديناميكيا على الطريقة الخطية ".[4]

ونظرا لاختلاف ماهية الزمن بين ثنائيتي النّص والعرض يمكننا أن نقاربه تبعا لتعدديته وتوزعه في النص أو خارجه كما يلي:

أ- زمن الكتابة (زمن الخلق) :

ويقصد به الزمن الذي ألف فيه العمل، والذي يمكننا من فهم الأبعاد الفنية والفكرية للمؤلف من خلال سياقه التاريخي والاجتماعي والسياسي.

حيث تعد المؤشرات الزمنية المدونة آخر كل عمل مسرحي، والتي وضعت عن قصد بمثابة إحالات مرجعية تمكننا من التواصل مع النّص وفهمه وتأويله "فهذه المؤشرات السياقية كفيلة بخلق نوع من التفاعل بين النّص وقارئه وهي بمثابة ذخيرة يمكن أن تتضمن سبل فهمه وتأويله".[1]

---

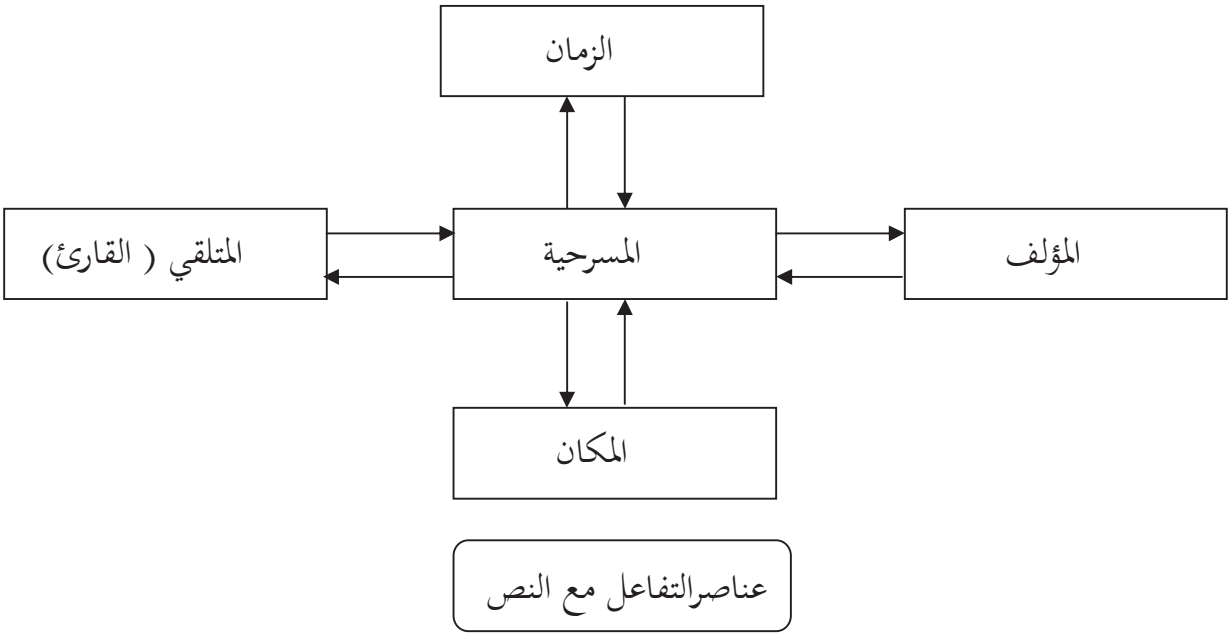
(1)- عبد الصمد زايد : مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة ،ط1، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988،ص07.

(2)- عبد المالك مرتاض: نظرية القراءة – تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية-دار الغرب، وهران /الجزائر، 2003 ، ص 222.

(3)-ينظر، ماري إلياس وحنان قصاب : المعجم المسرحي ، ص238.

(4)- عمر بلخير : تحليل الخطاب المسرحي -في ضوء النظرية التداولية - ص83.

ويمكن أن نمثل لذلك بهذا الشكل:



إنّ "التاعس والناعس" نتاج مسرحي دخل عالم المسرح سنة 2006، والمطلع عليها يلحظ أنّها تحمل عبر صفحاتها خلاصة أفكار الكاتب ورؤاه التي ولدت من رحم الأوضاع المزرية التي تعيشها الأوطان العربية ،والتي هزّت دعائم نموها الحضاري والاقتصادي وجعلتها تتخلف عن ركب الحضارة والرقي، ولا شك أن حسن تفاعل الكاتب مع تلك المعطيات جعلته يتنبأ بما يتقاطع مع ما يعيشه العرب اليوم في ظل ما عرف بالربيع العربي.

كما تشير آخر صفحة في مسرحية(البحث عن الشمس) إلى تاريخ كتابتها المحدد سنة"1989م"، والذي يقترب من زمن الانتفاضة الفلسطينية ضد المستعمر اليهودي الغاشم عام 1987/12/09، وكذا الإعلان عن تأسيس الدولة الفلسطينية من طرف واحد عام 1988م في الجزائر، وبالتالي فإن هذه المسرحية صدى لإحساس كاتب جزائري قومي أراد أن يمجد هذا الوطن ويبث الحمية في نفوس ثواره ويبعث فيهم روح الأمل والتفاؤل بتحقيق النّصر، ولعلّ الإهداء كان أبلغ في الإفصاح عن تلك المشاعر، والمتن أقدر في تصوير ما يمارسه اليهود وحلفاؤهم من قهر.

إنّ هذه المسرحية رسالة أمل تحمل في طياتها نهاية متوقعة وأكيدة وهي انتصار الخير على الشر، وعودة الحق للجبارين.

---

(1)- علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري-من البنية إلى القراءة -ص28 .

أمّا مسرحية أم الشهداء فقد كتبت بتاريخ 1998م، يذكرنا هذا التاريخ بفترة قاتمة من تاريخ الجزائر وهي العشرية السوداء، ولعلّ تلك الدماء التي نزفتها الجزائر جعلت الكاتب يعود بنا إلى الثورة التحريرية وإلى التضحيات الجسام التي قدمها أجدادنا ليعكس بذلك تضمينا رمزيا ورسالة يدعو من خلالها للحفاظ على الوطن، فهو أمانة في أعناقنا يجب أن نحفظها ونرعاها.

إنّ هذه المسرحية ترحل بالقارئ إلى عالم كله وطنية وتضحية وأم الشهداء ما هي إلا نموذج لامرأة ضحت بفلذات كبدها من أجل أن تبقى راية الوطن خفاقة.

ب- زمن القراءة : " وهو زمن يأتي في نهاية المطاف مميزا من المراحل الزمنية التي لا تزيد في حقيقتها عن اللحظات ،ويتميز هذا الزمن بالطول والراحة والتجدد بتجدد الأحوال والأشخاص فهو زمن ذو صفة تعددية".[1]

ج- زمن الحدث المسرحي : هو زمن يتجسد بالكتابة فكل"نص إبداعي يباشر علاقات تختلف درجاتها حدة وخفة مع الزمن الحقيقي الذي فيه يفترض أن ينتظم الحدث الماثل في الشريط السردي"[2] ويحرص فيه المؤلف أن يبدوا واقعيا في خلق الإيهام.

لو أردنا التنقيب عن زمن الأحداث في المسرحيات المدروسة نجد أنها لم تضبط بتاريخ دقيق يحدد الفترة الزمنية التي تضمنتها أحداثها. فمسرحية التاعس والناعس غير محدودة بزمن نظرا لكونها تحمل رؤية إيديولوجية يمكن إسقاطها على أي زمان ومكان،كما أن الكاتب يهدف من خلالها إلقاء الضوء على الوضع السياسي في البلاد العربية عامة من أجل إرساء فكرة الثورة ومحاربة الظلم والديكتاتورية أينما كانت، وأيّ كان زمانها، والناعس وإن كان مستسلما في بادئ الأمر، إلا أنّه واجه الظلم، ودفع حياته ثمنا لذلك.

أمّا مسرحية البحث عن الشمس فتشير أحداثها ورموزها إلى زمن سياسي ثوري يرصد معاناة الشعب الفلسطيني التي ليست وليدة الحاضر، ولقد عبر الإرشاد المسرحي التالي عن ذلك:"...كان المقهور نائما مدثرا بغطاء ممزق...".[3]

(1)- عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ،دط، عالم المعرفة، الكويت،1990،ص 182.

(2)- عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ،ص187.

(3)- عز الدين جلاوجي : البحث عن الشمس ، ص09.

وبتعمقنا في النّص الحواري المرتبط ارتباطا تكامليا مع النصوص الإرشادية ، نجد أن الفعل الماضي الناقص (كان) يحيل إلى معاناة موغلة في القدم" المقهور: كدت أضمر كلية، جسمي كله توقف عن الحركة منذ قرون، مذ فرضت عليّ الظلمة، ودخلت في سبات عميق".[1]

لتنطلق الأحداث من زمن الخضوع والاستكانة إلى زمن الانتفاض والنصر.

ومسرحية أم الشهداء هي الأخرى أطرت بزمن سياسي ثوري باعتبار أحداثها تتناص مع الثورة التحريرية بكل ما تزخر به من تحد وصمود وبسالة واجهت بها العدو الغاصب.

بعودتنا إلى النّصوص الإرشادية نجدها تؤطر للزمن الحاضر كلحظة مترامية الأطراف تظهر في كل أجزاء النّص بشكل منظم، ولاشك أنّ هيمنة الحاضر راجعة لكون العمل ينطلق من الحاضر وينتهي في الحاضر، حيث يمتد على خط مستقيم في اتجاه واحد، وعبر إيقاع منسجم.

إلا أنّ الإرشادات المسرحية أحدثت مفارقات زمنية بالإحالة إلى أزمنة أخرى عبر آليات متعددة وظّفها المؤلف، ولنا أن نوضحها فيما يلي:

1- المفارقات الزمنية :

أ- الاسترجاع (سرد استذكاري):

"ويتشكل من مقاطع استرجاعية تحيلنا إلى أحداث تخرج عن حاضر النّص لترتبط بفترة سابقة على بداية السّرد"[2] وقد استغل المؤلف هذه التقنية في مسرحيتي البحث عن الشّمس، وكذا مسرحية أم الشهداء بغية الربط بين الماضي والحاضر لتعليله وإضاءة جوانب مغيبة من الأحداث، ففي مسرحية البحث عن الشّمس يستحضر الكاتب ماضيا مضيئا مفعما بالحياة ليربطه بما آل إليه المكان الذي استحالت شساعته ضيقا وانحسارا، ونوره ظلاما وحصارا.

"المقهور: (متذكرا) : كان قصرا فخما ... عظيما... تطل عليه الشّمس، لا تطل إلاّ عليه... ولا تغرب عنه أبدا... وكانت حوله حدائق غناء... وأزهار وماء... وكان النّاس جميعا رغم اختلاف أجناسهم وألوانهم ومشاربهم، إذا أرادوا استنشاق الهواء، أو رؤية الشمس جاءوا هنا...

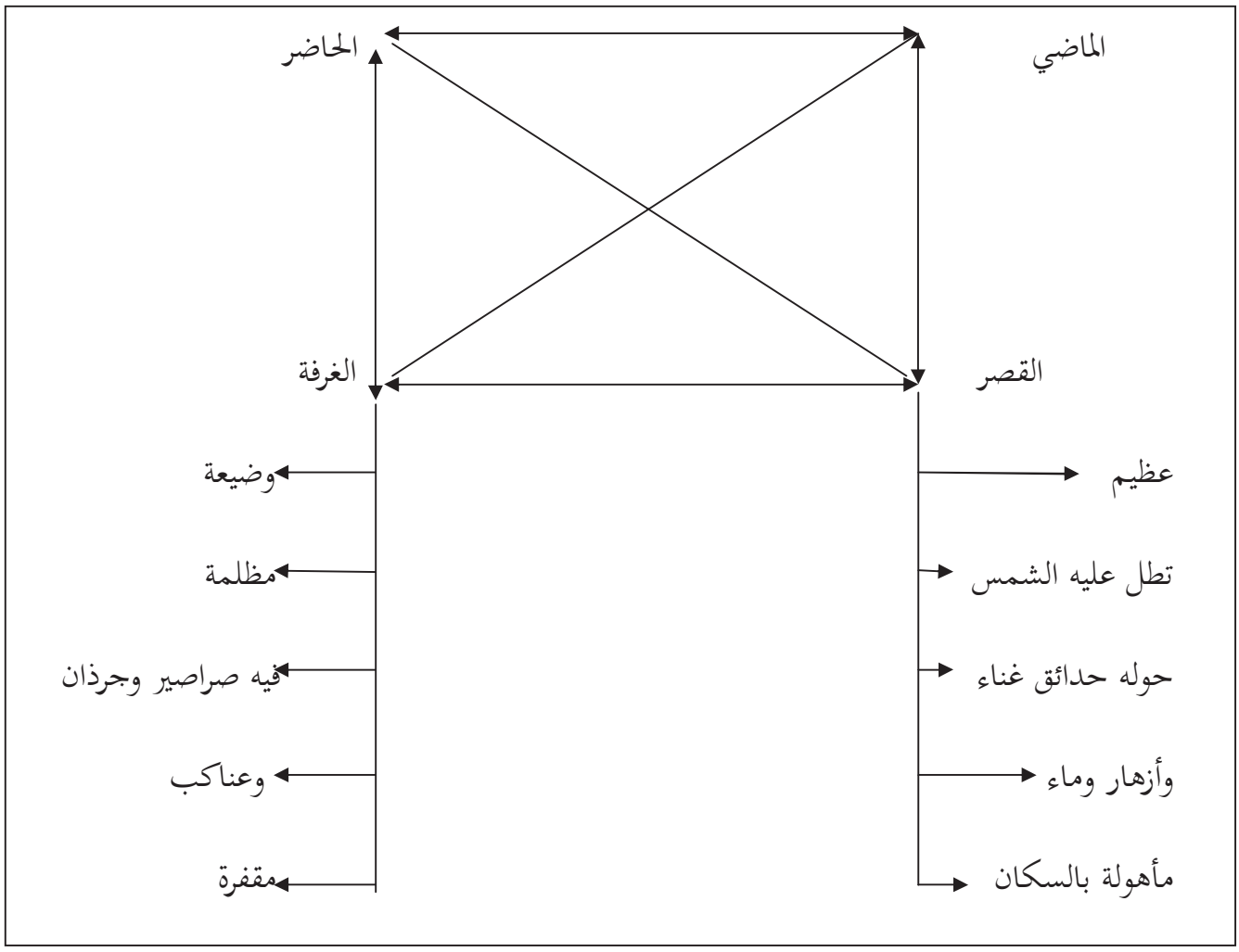
(1)- المصدر نفسه ، ص26.

(2)- حسين بحراوي : بنية الشكل الروائي(الفضاء_ الزمن_ الشخصية)، ص119.

صدقني بل لقد كانت تحمل إليهم الشّمس، ويحمل إليهم الهواء إلى مساكنهم، نعم هذه هي الحقيقة، صدقني لا تظنني مجنونا أو حالما ".[1]

هذا الاسترجاع يعتبر بمثابة مقارنة بين الماضي والحاضر، وعرض لواقعين متناقضين لنفس المكان. حمل في مجمله ملامح الحسرة والأسف على ما فات، ليقدم لنا ملامح المقهور النفسية المثقلة بالأحزان والهموم نتيجة تغير معالم المكان بتآمر الأعداء عليه.

ويمكن أن نوضح من خلال هذا الاستذكار رمزية العلامة الزمنية و تداخلها مع العلامة المكانية بالمربع التالي:



(1)- عز الدين جلاوجي : البحث عن الشمس ، ص16.

غير أنّ هذا الاستغراق في الماضي سلبي، فرغم إدراك المقهور لماضيه المجيد إلاّ أنّه لم يحرك فيه روح الإرادة، وبقي مستسلما لزمن القهر لولا تدخل الغريب.

كان لابدّ للمؤلف في مسرحيته أن يوضح لنا طول معاناة المقهور وقد تم له ذلك باستغلال تقنية الاسترجاع عن طريق التذكير بالماضي الذي يربطه ربطا وثيقا بالحاضر وذلك من خلال لفظة (متحسرا) الواردة في المقطع التالي :

"المقهور: (متحسرا) بل منذ زمن طويل طويل، لست أدري ماذا وقع حتى انقلب الوضع هكذا"[1].فهذه العبارة توحي بطول أمد معاناة المقهور حتى أنّه لا يستطيع أن يحصرها بزمن .

وإذا ما عدنا إلى مسرحية أم الشهداء نجد أن المؤلف قد وظّف هذه التقنية بغية تبرير خوف الأم وفزعها على ابنها أحمد، تلك الأحاسيس التي كادت أن تغيب عنها روح المقاومة وحب الوطن:

"الأم : (متذكرة بحزن) كان خالك بمثل هذه الثورة وهذا الإباء... بمثل هذي الكبرياء وهذا التحدي.."[2].

لقد تم قطع وتيرة الزّمن بفضل هذا الإرشاد ليعود ثلاثين سنة إلى الوراء حسب ما ورد في النّص الحواري:" الأم : (بلطف حزين) ولدي لا تفجعني فيك كما فجعت في خالك منذ ثلاثين سنة"[3].

لتغدو تلك اللحظات هاجسا يؤرقها وينعكس على حاضرها، فهذا الاسترجاع جاء بمثابة شرح وتفسير وتبرير لكل حالات الانفعالات وإدانة للمستعمر على همجيته وقتله للأبرياء، مما مكننا من تفسير الحاضر، وسد ثغرات النّص، وتوضيح جزئياته من خلال تداخل الزمنين (الماضي/ الحاضر) ،غير أنّ هذا التذكر له بعد آخر من حيث أنه يقدم لنا صورة عن نضال أبناء الجزائر.

كما ساهم الاسترجاع في إضاءة بعض المواقف ،والكشف عن طبيعة الشخصيات التي تصدر عنها كموقف فاطمة التي فضلت مستقبل الوطن على مستقبلها حين أراد أحمد الانسحاب من حياتها :" أحمد: (متذكرا) بل رضيت كل الرضي...

(1)- عز الدين جلاوجي : البحث عن الشمس ، ص16.

(2)- عز الدين جلاوجي :أم الشهداء، ص12.

(3)- المصدر نفسه، ص12.

قالت وعلى شفتيها ابتسامة وفي عينيها دموع وفرح...

... نداء الجزائر أولى من ندائي".[1]

ب- الاستشراف : "استباق أو لقطة مستقبلية، مفارقة زمنية لحدث في المستقبل قياسا إلى اللحظة الراهنة"[2]من خلال عرض لأحداث لم تتحقق بعد، أي مجرد تطلعات بالقفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث.

وعلى المستوى الوظيفي يعتبر هذا الاستشراف بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها... فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما، أو تكهن بمستقبل إحدى الشخصيات، كما أنها قد تأتي على شكل إعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات.[3]

وبالعودة إلى مسرحية البحث عن الشمس يتضح لنا استغلال المؤلف لهذه الخاصية "... يعود إلى الكوة، وينظر منها فينبعث إليه شعاع الشمس فيجلس حالما آه الحمد لله، سيعود القصر كما كان، وستنمو الأشجار والأزهار وينساب الماء رقراقا وتغرد العصافير ويكتمل نخاعي الشوكي"[4].

يعمل هذا الإرشاد على توقع تحسن الحال وعودة المياه إلى مجاريها، فالمقهور خطا أولى خطواته نحو تحقيق حلمه. حيث أطلق العنان لخياله وأمله خيرا بما يخبئه له الغد، فهذا الاستشراف يحمل تطلعات لمستقبل لا تغيب عنه شمس.

مسرحية أم الشهداء هي الأخرى استشرف فيها أحمد مستقبل وطنه تحت ظل الحرية:"(بحماس): صدقت أبت، ستنتفض الأرض كالمارد الجبار...

نزرعها شظايا ونار...

نزرعها بالجراح الحمر...

بالزنود السمر...

---

(1) – عز الدين جلاوجي :أم الشهداء، ص23.

(2)–جير الدبرنس: المصطلح السردي– معجم المصطلحات– ترجمة: عابد خزندار، مراجعة: محمد بريري، ط1،المجلس الأعلى للثقافة،2003، ص45.

(3)– ينظر، حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء _الزمن_ الشخصية) ، ص 132.

(4)– عز الدين جلاوجي : البحث عن الشمس ، ص33.

وسيسير شعبنا قوافل على درب الكرامة والعزة...
ليسترد لهذه الأرض عزها وكبرياءها...
يغسل وجهها الجميل بدمائه الغالية...
يطهره من كل رجس وخبث... "[1]

أراد الكاتب من خلال هذا الاستشراف بناء صورة لمستقبل وطنه فهو يحلم بل يوقن أن الحلم سيتحقق يوما، فلا بدّ للأرض أن تزهر وتطهر من كل رجس بفضل قوة أبنائها.

أمّا عن تعامل المؤلف مع سير وتيرة زمن الأحداث من حيث بطئها أو سرعتها، فلقد لعبت فيه الإرشادات دورا هاما، فهي تقلص الزمن أحيانا، وأحيانا أخرى تسرعه أو حتى تحذفه وفق تقنيات، سنحاول أن نوضحها فيما يلي:

2- تسريع السرد: "يحدث تسريع إيقاع السرد حين يلجأ السارد إلى تلخيص وقائع وأحداث فلا يذكر عنها إلا القليل، أو حين يقوم بحذف مراحل زمنية من السرد فلا يذكر ما حدث فيها مطلقا ".[2]

أ/ خلاصة الأحداث غير اللفظية:" تقتصر على تلخيص الأحداث غير اللفظية ويتشكل أساسا من سرد تلخيصي يتناول فيه أجزاء من القصة يقوم الراوي باختيارها وصياغتها".[3] ويتم ذلك بأسلوب شديد الكثافة والتركيز، ويلجأ الكاتب في هذا النوع للتقليص من زمن القصة والدفع بها إلى الأمام، وكمثال على ذلك: "المقهور: (يبدأ في نقر الجدار بكل قوة وعزيمة ... كلّما يتسع الثقب في الجدار تزداد قوته وعزيمته... يغبر شعره وملابسه، يتصبب العرق من على جسده كله... يحس أنّه قد كان يحقق الهدف... يتوقف عن الثقب يمسح العرق) يظهر أن الجدار صلب جدا، فرغم الزمن الطويل الذي استغرقته، ورغم الجهد الكبير الذي بذلته، إلا أنني لم أنحت منه إلا القليل، ولكن لا بأس، من طلب الشمس قدم مهرها غاليا"[4].

(1)- عز الدين جلاوجي : أم الشهداء ، ص17.

(2)- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء _الزمن _الشخصية)،ص154.

(3)- محمد بوعزة: تحليل النص السردي - تقنيات ومفاهيم- ص 93.

(4)- عز الدين جلاوجي : البحث عن الشمس، ص32.

" إنّ ملاحظة الإيقاع الزمني ممكنة دائما بالنظر إلى اختلاف مقاطع الحكي وتباينها فهذا الاختلاف يخلف لدى القارئ دائما انطباعا تقريبيا عن السرعة الزمنية أو التباطؤ الزمني من خلال التقنيات الحكائية"[1].

ب/ الحذف: يلعب الحذف دورا حاسما في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته، فهو من حيث التعريف تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث [2].

كما يتضمن الحذف ما يلحظه القارئ من انقطاع في الاستمرار الزمني للقصة من حيث السكوت عن أحداث فترة ما... أو إغفال الحديث عن جانب من حياة أحد الشخصيات. ولا تخلو مسرحيات جلاوجي من هذه التقنية، فالقارئ لمسرحية أمّ الشهداء يلتمس تغيبا جزئيا لأحد جوانب شخصية أحمد، فالمؤلف أغفل الحديث عن تفاصيل زواجه وانتقل مباشرة من اللّوحة الثانية التي لم يقتنع فيها أحمد بفكرة الزواج البتة، إلى اللوحة الثالثة التي تشارك فيها النضال رفقة زوجته فاطمة في الجبل .دون أن يتطرق للأحداث التي توضح اقتناعه بالفكرة أو زواجه بفاطمة ، وبإطلاعنا على اللّوحة الموالية نلتمس حذفا آخر، فالكاتب لم يذكر الخمسة أعوام الأولى لحفيد العائلة، بل اكتفى بذكر رعاية جدته له.

"ولعلّ الحالة النموذجية للحذف الافتراضي هي تلك البياضات المطبعية التي تعقب انتهاء الفصول فتوقف السّرد مؤقتا إلى حين استئناف القصة، من جديد، لمسارها في الفصل الموالي... وتكون بمثابة قفز إلى الأمام بدون رجوع أي مجرد تسريع للسرد من النوع الذي تقتضيه أوفاق الكتابة الروائية".[3]

وفي المسرحية ذاتها وتحديدا في نهايتها حين يشير الكاتب لدخول أطفال المدارس وإحاطتهم بالأم ،نلمس ظاهرة الحذف محدثة مفارقة زمنية من نوع خاص ،يختزل فيها المؤلف مراحل تاريخية بالقفز من زمن الثورة إلى زمن الاستقلال في لحظة واحدة مما أسهم في هدم الجدار الرابع بغية تحريض المتفرج على التفاعل مع الموضوع وتمرير فكرة الحفاظ على الوطن .

(1)- حميد لحمداني بنية النص السردي –من منظور النقد الأدبي _ص76.

(2)-ينظر، حسين بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء _الزمن _الشخصية)،ص156.

(3)- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء _الزمن _الشخصية) ،ص164.

3-تعطيل السرد : ينتج تعطيل السرد عن توظيف تقنيات زمنية تقضي بإبطاء إيقاع السرد، وتعد الوقفة أحد أهم هذه التقنيات.

أ- **الوقفة:** "هي ما يحدث من توقفات وتعليق للسّرد بسبب لجوء السّارد إلى الوصف والخواطر والتأملات فالوصف يتضمن عادة انقطاع وتوقف السّرد لفترة من الزمن".[1]

لقد وظّف الكاتب هذه التقنية جاعلا منها محطات انتقالية بين فصول ولوحات مسرحياته، موقفا بذلك السّرد قصد الشروع في الوصف، وفيما يلي نماذج عن ذلك :

المسرحية	الوقفة	ص	المدلول
الناعس والناعس	عند جذع شجرة كبيرة، يظهر أحدهما نائما.	07	إبراز المكان
	ومدينة كبيرة... أصوات ضجيج ونقاشات حادة تصل من بعيد ثم تبدأ في الاقتراب رويدا رويدا ... جمع من النّاس يحملون لافتات ... جموع أخرى يحملون هراوات وسيوف	17	التأطير للمشهد بوصف المدينة
	في قصر المملكة يظهر النّاعس في زي الملك، يجلس على عرش ضخم حواليه يقف الجنود للحراسة مدججين بالأسلحة ... وأمامه يقف جمع من أبناء الرعية في صمت تام	25	التأطير لمشهد اعتلاء الناعس للحكم
البحث عن الشمس	في حجرة مظلمة رطبة أرضيتها مليئة بالجرذان والعناكب والصراصير .كان المقهور نائما مدثرا بغطاء ممزق يملأ شخيره الحجرة .	09	التأطير للمشهد بوصف الحجرة والمقهور
	يظهر ملك الشمس طويلا عريضا مستنير الوجه، فهو عكس المقهور تماما	35	وصف الحالة التي آل إليها ملك الشمس
الشهـ ـم	بيت قروي يظهر كل ما فيه بساطة الأسرة وفقرها	07	التأطير للمشهد

(1)- محمد بوعزة: تحليل النص السردي _تقنيات ومفاهيم _ ص 96.

			بوصف المدينة
	في الجبل تحت ظل الأشجار وارفة مغارة كبيرة يجلس الرفاق عندها، العلم يرفرف عاليا	29	التأطير للمشهد بوصف المدينة
	في البيت نفسه سابقا، يظهر الشيخ جالسا وبجانبه حفيده، في حين كانت الأم حزينة	37	التأطير للمشهد ووصف الشخصيات

يظهر مما سبق أن استعمال المؤلف لهذه الآلية كان في الغالب مؤطرا في بداية كل مشهد، بغية وصف المكان أو الشخوص قصد تهيئة المتلقي لما يلي من أحداث.

د- **زمن العرض المسرحي**: "هو الزمن الذي يربط المتفرج بالمسرحية يحويه داخل أسوار الإيهام، ينقله من ضفة الواقع إلى عوالم الخيال، زمن مغاير لزمنه، وسياق يقارب أو يختلف عن سياقه، كل ذلك خلال مدة زمنية يحددها المخرج وفق رؤيته الجمالية"[1].

"ولقد جرى العرف وفقا لما استقر عليه ذوق الجمهور في خلال العصور المختلفة أن يكون الزمن الذي تستغرقه المسرحية من ساعتين إلى ثلاث ساعات، ومن ثمة وجب على كاتب المسرحية أن يشكل الأحداث التي تجرى في هذا الوقت والمحدد بطريقة تكسبها الإثارة والقوة والتركيز"[2].

أي أنّ الكاتب إذا أراد خلق نتاج مسرحي موجه للعرض يجب أن يراعي كم الأحداث وخضوعها لمتطلبات الخشبة، ولمدة العرض.

وتتكفل الإرشادات المسرحية بتوضيح زمن الأحداث والذي يتجلى في بعض المؤشرات اللفظية (الليل، النّهار، إلخ) أو على مستوى التقطيعات (مشاهد، فصول، لوحات...إلخ) ، أو عن طريق الاستعانة بالإضاءة والديكور والإيقاعات، " فالقطعة الموسيقية أو دقات الساعة (الزمنية) قد تشير إلى الوقت الذي مر ومن ناحية أخرى فإن الإضاءة الخافتة أو المبهرة (المكانية) قد تستخدم لتحقيق نفس الأثر"[3].

بالعودة إلى النصوص المسرحية المدروسة محاولين كشف زمن العرض، لا نجد أي مؤشرات زمنية واضحة تستغل في الإخراج، ما عدا تلك التقطيعات التي تقسم المسرحية إلى فصول ولوحات (في

(1)- طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، ص 231 _232.

(2)- محمد زكي العشماوي: المسرح وأصوله واتجاهاته المعاصرة،- مع دراسات تحليلية مقارنة- دط، دار النهضة العربية، دت ،ص24.

(3)- إلين أستون وجورج ساقونا ،ترجمة: سباعي السيد ، المسرح والعلامات، ص41.

مسرحيتي التاعس والناعس و أم الشهداء)، أما مسرحية البحث عن الشمس فقد وظفت اللحظة كوحدة زمنية ترتب الأحداث، وتمهد لدخول الشخصيات.

المسرحية	النص الإرشادي	الصفحة
البحث عن الشمس	بعد لحظات يدخل الغريب	09
	يحاول أن يقف... بعد لحظات وقد وقف يصيح فرحا	25
	يعود إلى النقر من جديد... بعد مدة وقد انبسطت أساريره	33
	يواصل الثقب بحماس... بعد لحظات يفتح كوة فيهتز فرحا	33
	يعود إلى الثقب من جديد يتوقف بعد لحظات	37
	يناقش الحكيم مع مساعديه القضية همسا ... وبعد لحظات	44
	يدخلان في صراع عنيف وبعد لحظات يتغلب المقهور على الربيب ويكاد يقضي عليه.	53
البحث عن الشمس	يودع الربيب ملك الشمس، ويدخل داره الجديدة، ولا يبقى إلا المقهور ،يقف إلى الجدار يضربه بقوة وقد كساه العرق وغطاه الغبار... بعد مدة يظهر ملك الشمس.	62
	(الغريب يظهر بعد لحظات يصيح مستغربا)	73
	الغريب: (بعد لحظات) خاب ظني فيك أيها الأحمق.	74
الشهداء	الأب: (بعد لحظة صمت) صدقت بني.	14
	أحد الجنود(بعد لحظات يدخل عجلا).	41

وقفنا فيما سبق على أنماط متعددة من الأزمنة المؤطرة للعمل المسرحي والتي أبرزتها الإرشادات المسرحية ، هذه الأخيرة وإن قلّ عددها واختلفت طبيعتها إلا أنها تنصهر في بوتقة واحدة وهي تحقيق التوازن بين عناصر العمل الفني والإيحاء برمزية الزمان وكذا مساعدة المتلقي (قارئا أو مشاهدا) على قراءته وتأويله.

رابعا: سيمياء المكان:

يعد المكان عنصرا جوهريا لأي عمل مسرحي سواء كان مقروء أو مجسدا على خشبة المسرح ، فهو الحيز الذي يحتضن عناصر العمل الدرامي باعتباره الفلك الذي تتحرك فيه شخوصه، فلا

يمكن لقارئ مسرحية ما أن يتصور أحداثها دون ربطها بالمكان الذي جرت فيه، ومن جهة أخرى فإنه أول ما يلفت بصر المشاهد حين يرفع الستار لذا فهو ذو "طبيعة مركبة لكونه يرتبط بالواقع (مكان العرض المسرحي) من جهة وبالمتخيل (مكان الحدث الدرامي) المعروض على الخشبة من جهة أخرى".[1] ويتداخل مع مصطلح المكان مصطلحات أخرى كالفضاء المسرحي والفضاء الدرامي، و هذا الأخير يقصد به "الفضاء الذي يصوغه الخطاب الدرامي والذي ينتظم في جملة أنساق سيميائية مشكلا (رسالة غير لغوية) أي أنّه مكون بفضل اللغة سواء داخل النّص الدرامي الرئيسي أو من خلال النّص الثانوي(أي ملاحظات وإرشادات المؤلف)"[2]، أمّا الفضاء المسرحي فهو عنصر أساسي في العرض المسرحي، كونه يحوي عدد ا كبيرا من أنساق العلامات.

من خلال ما سبق يتبين لنا "أنّ الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكان الفضاء"[3].

ولا يقتصر دور المكان على تحديد ذلك الحيز الجغرافي أو البناء الهندسي الذي تدور فيه الأحداث، بل يتعدى ذلك بالإفصاح عن جوانب من حياة شخوصها (النفسية، الاجتماعية...إلخ) وكذا إبراز هوية المكان، وما يحمله من رموز تفصح عن قيم حضارية وثقافية واقتصادية...إلخ.

وقد تبنت بعض الدراسات البنيوية والسيميائية عددا من الاقتراحات لدراسة الفضاء الدرامي(المكاني) بناء على تصنيف الأماكن من خلال التقاطبات المكانية، حيث تصنف الأمكنة وتبحث في دلالتها في شكل ثنائيات ضدية بحيث تعبر عن العلاقات والتوترات بين قوى وقيم متعارضة .تبعا لهذا التصور يمكننا تصنيف الأماكن إلى ثنائيات متعارضة انطلاقا من الجدول التالي: [4]

(1)- ماري إلياس وحنان قصاب : المعجم المسرحي ، ص473.

(2)- أكرم يوسف: الفضاء المسرحي-دراسة سيميائية-ص66.

(3)- حميد لحمداني: بنية النص السردي-من منظور النقد الأدبي- ص63.

(4)-ينظر، محمد بوعزة : تحليل النص السردي - تقنيات ومفاهيم-ص101.

المسافة	الحجم	الاتساع	الشكل	الحركة	الاتصال	العدد	الإضاءة
مكان قريب / مكان بعيد	مكان صغير / مكان كبير	مكان محدود / مكان لا محدود	مكان دائري / مكان مستقيم	مكان جامد / مكان متحرك	مكان منفتح / مكان منغلق	مكان مأهول / مكان مهجور	مكان مضاء / مكان مظلم

غير أنّ الفضاء الدرامي(العرض) فضاء غير متجانس وهو يعيش على محدوديته، كما أنّه فضاء غير متجانس وغير مستمر ، مليء بالحواجز والثغرات والألوان والروائح والأزياء، لذا فهو لا يخضع لمفهوم التقاطبات ، غير أنّه أفاد بشكل كبير عند الاشتغال به على إنشاء الفضاءات المكانية في النصوص الدرامية.[1]

بناء على المفاهيم السابقة سنقوم بدراسة المكان انطلاقا من الإرشادات المسرحية المبثوثة ضمن ثنايا النّص الدرامي التي تصوره أو تشير إليه، محاولين إبراز دلالاته باعتباره معطى سيميائي وبالنظر لعلاقته بباقي شخصيات المسرحية وكذا مكونات الخطاب.

أ- المكان والمنظور القرائي

يمكن أن نميز في مسرحيات عز الدين جلاوجي نمطين من الأمكنة : الأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة:

	المكان	
المسرحية	المكان المغلق	المكان المفتوح
التاعس والناعس	البيت قصر المملكة	عند جذع شجرة مدينة كبيرة
البحث عن الشمس	الغرفة	
أمّ الشهداء	بيت قروي المغارة	الجبل

(1)- ينظر،أكرم يوسف : الفضاء المسرحي –دراسة سيميائية- ص81.

أولا: الأمكنة المفتوحة:

1- أمام البيت:

«عند جذع شجرة كبيرة يظهر أحدهما نائما...»[1].

يعد هذا المكان المشهد الأول الذي انبثقت منه أحداث المسرحية، والمرآة التي عكست الحالة الاجتماعية والنفسية للبطلين التاعس والناعس اللذان اختلف تفاعلهما مع هذا المكان، فالناعس اختاره مجالا للراحة بتفيئه تحت ظل شجرة، غير آبه بالضجيج المحيط بالمكان، الذي يوحي بالنشاط وحركة النّاس بينما هو غارق في النوم، كأنّ الناعس يهرب من واقع الغرفة البسيطة التي تكبح أنفاسه إلى فضاء رحب شاسع بشساعة آماله وطموحاته، فهو غير راض على هذا المكان الذي حتى كسله لم يلق فيه راحته، فكيف لأحلام أن تحلق فيه!؟

بينما صديقه التاعس لا يعتبر هذه الساحة مكانا يرتاح فيه من وهنه، بل يعده مجالا يستكمل فيه حلقة أعماله اللامتناهية.

2- المدينة:

لم تحظ هذه المدينة بأي اسم سوى وصفها بالكبر، مما يوحى بترامي أطرافها أو كثافة سكانها، ميزتها البارزة الفوضى واللاأمن والتمرّد، كما لو أنّها مسرح لحرب أهلية

"وهما يدخلان مدينة كبيرة... أصوات ضجيج... ونقاشات حادة تصل..."[2]. هذا الصراع منبعه الاختلاف حول السلطة بعد الفراغ السّياسي الذي شكله موت الملك، لذا فهذه المدينة تبحث عمن يحكمها، وفيها صارت أحلام الناعس حقيقة رفعته إلى أعلى المراتب وجعلته ملكا آمرا ناه بفضل حظّ ملكه الغراب إياه، وبهذا صارت المدينة تحت إمارة ظالم مستبد نتيجة جهل أهلها الذين احتكموا لتقاليد أعمت بصائرهم فألبست الباطل حلة الحق، وجعلت الغراب دستورها. لتصبح هذه المدينة مكان قمع بامتياز يحكمه قانون الغاب.

3- الجبل: "في الجبل تحت ظل الأشجار ... مغارة كبيرة يجلس الرفاق عندها... العلم يرفرف عاليا"[3] .

(1)- عز الدين جلاوجي : التاعس والناعس، ص 07.

(2)- عز الدين جلاوجي : التاعس والناعس، ص 17.

(3)- عز الدين جلاوجي : أم الشهداء، ص 29.

لطالما كان الجبل رمزا للقوة والصمود والثبات، فهو يعد – تاريخيا- مكانا منفتحا على الرؤى التحررية، ولعلّ ثورتنا التحريرية أبرز مثال على ذلك فشرارتها انبثقت من قممه الشاهقة التي حضنت رجالا كانت هممهم أكثر علوا من قممه.

لذا انسجم هذا المكان إلى حد بعيد مع موضوع المسرحية عموما، ومع أحداث اللوحة الثالثة بصورة خاصة، فهذا المكان احتضن أحمد المجاهد ورفاقه الذين استمدوا شجاعتهم من شموخه وجلدهم من صموده، وكانوا أوفياء لوطنهم عازمين على تحقيق استقراره مؤدين بذلك رسالتهم في الحياة، تماما كما أدّتها الجبال التي خلقت لتكون للأرض رواسيا وأوتادا. كما جعلهم هذا المكان يعانقون الطبيعة بكل ألوانها، ويشحنون طاقاتهم من هدوئها ليفجروه فيما بعد سمفونيات تعزف على البنادق والمدافع لترقص جثث العدو على وقعها، فغدت بذلك علامة سيميائية شحنت بدلالات تاريخية وسياسية بامتياز.

ثانيا: الأمكنة المغلقة

1- البيت البسيط :"... يدخل البيت البسيط المتواضع..."[1].

تمت الإشارة إلى هذا المكان بعبارة (البيت البسيط)دون ذكر لأي تفاصيل تصفه، غير أنه يبدو أن بطلي المسرحية لم يجدا فيه الراحة والاستقرار مما جعلهما يتوجهان صوب المدينة لتحقيق أحلامهما، كل ذلك يوحي بحياتهما الاجتماعية البسيطة.

2- البيت القروي(مسرحية أم الشهداء):

استهل المؤلف مسرحيته بالإرشاد التالي:

"بيت قروي يظهر كل ما فيه بساطة الأسرة وفقرها...

بعد لحظات تدخل أمّها وهي تحمل فوق ظهرها قربة ماء وفي يدها حلاّب"[2]

انطلق الكاتب في تحديده لأبعاد هذا المكان بالإشارة لبساطته وكذا لطابعه القروي ، دون أن يدرج تفاصيل وصفه المادي، غير أنه قد ركز على إبراز قيم التآلف والمحبة بين أفراده فهم كالبنيان المتراص يشد بعضه بعضا.

(1)- عز الدين جلاوجي : التاعس والناعس، ص 07.

(2)- عز الدين جلاوجي : أم الشهداء، ص07.

وبتتبعنا لهذه العلامة الموزعة عبر ثنايا المتن نجد أن سمته البارزة هي الحزن الذي ظّل يخيم على كل زوايا البيت: "قلق يخيم على البيت ... الصمت سيد الموقف..."[1]. وهذا نتيجة الخوف مما يخبئه الغد المجهول لأفراده من جهة، والخوف على مستقبل وطن جعلته أيادي الأعداء مظلما أسود من جهة أخرى. غير أنّه وبالرغم من كل ما أحاط بأفراد الأسرة من حزن إلا أن بيتها ظل رمزا وخلية للنضال والكفاح، ومدرسة تلقن الوطنية بأسمى معانيها:"...في حين يعمل الأب على تعليق العلم في البيت"[2].

ومعلما تاريخيا يشهد على بطولة أبنائها الذين استشهدوا في ردهته فيكفيه فخرا أنّه احتضن أمّا قدمت لوطنها أغلى ما تملك.

3- الغرفة:

"في حجرة مظلمة رطبة لا باب لها، أرضيتها مليئة بالجرذان والعناكب والصراصير، كان المقهور نائما بغطاء ممزق، يملأ شخيره الحجرة. بعد لحظات يدخل الحجرة الغريب، وهو رجل عليه سمات الوقار، يلبس ثيابا بيضاء جديدة".[3]

اكتسى هذا المكان المغلق في مسرحية البحث عن الشمس أهمية بالغة، لأنه ارتبط ارتباطا وثيقا بالشخصية البطلة في المسرحية، وشكل مسرحا احتضن جلّ أحداثها. وقد اختار الكاتب لوصف هذا الأخير عبارات وألفاظا منتقاة بدقة وإحكام، جعلت المتلقي يتصور الواقع المزري لهذه الغرفة وتثير في نفسه الاشمئزاز لا سيما عندما جعل العناكب والصراصير الأنيس الوحيد للمقهور، وسط الظلمة والفضاء المعكر صفوه بشخيره.

" في حجرة مظلمة رطبة ... أرضيتها مليئة بالجرذان والعناكب والصراصير... يملأ شخيره الحجرة..."[4].

(1) – عز الدين جلاوجي : أم الشهداء، ص19.

(2)– المصدر نفسه ، ص52.

(3)– عز الدين جلاوجي : البحث عن الشمس ، ص09.

(4)– المصدر نفسه، ص09.

أما رطوبتها فراجعة لغياب نور الشّمس ودفئها، لاسيما وأنها تفتقر لباب غيّب هو الآخر، وغاب معه كل أمل بالخروج من دهاليز هذا القبر... أمل انقطع رجاؤه نتيجة سلبية وضعف إرادة المقهور.

إلا أنّ هذا الرجاء المنقطع بدأت بوادره تلوح في الأفق بدخول الغريب الحجرة:

" بعد لحظات يدخل الحجرة الغريب، وهو رجل عليه سمات الوقار، يلبس ثيابا بيضاء جديدة"[1].

إنّ الغريب بكل ما يحمله من نور وصفاء ونقاء يعكس سرا كامنا في ذات العملاق النائم وهو الضمير، والذي باستيقاظه فيه حُوِّل من ضعيف مستسلم مستكين إلى قوي جبار، وسيل عارم يجرف كل عدو أثيم.

فالغرفة التي جُعلت للمقهور قبرا يغط فيه في سبات عميق، هي ذاتها الغرفة التي انطلقت منها شرارة انتفاضه التي ما لبث أن صارت نارا لظى تحرق كل غاصب دنيء، لأن المقهور أدرك أن الحرية ليست صورة لشمس تعلق، بل هي أرض تعشق، وراية عالية شامخة فوق رؤوس العدى ترفرف وتتألق...

بعد استنطاقنا للعلامة المكانية في هذه المسرحية، والتي مثلت بؤرة الصراع فيها، نجد أن دلالتها الرمزية تعكس بجلاء القضية الفلسطينية -كما سبق ووضحنا- فالغرفة هنا معادل موضوعي لأرض فلسطين، وما سادها من جو كئيب مظلم دلالة على ما يخيم على هذه الأرض المباركة من أحزان وآلام وأنات، وما يحبك لها من مؤامرات...

وقد حاول الكاتب بعث الأمل والتفاؤل بسطوع شمس الحرية على ربوعها يوما ما، لكن ذلك لن يكون إلا بالقوة، لأنّ ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بها.

"... وتشرق الشّمس فيضئ المكان الرحب وتلاحظ الجرذان والصراصير والعناكب فارة"[2].

فالعلامة المكانية هنا تعبر عن صورتين متضادتين تؤكد في مجملها أن الإرادة هي من تُغير الحال والمكان.

4- القصر:

(1)- المصدر السابق، ص09.

(2)- عز الدين جلاوجي : البحث عن الشمس ، ص81.

"القصر" الفخر والأبهة والترف، لذا تباهى بجماله وعظمته الكثير من شعراء العرب- فيما مضى- غير أن اختيار الكاتب لهذا المكان في مسرحية التّاعس والنّاعس لا يرمي من خلاله إلى توضيح عظم الحال التي آل إليها النّاعس بقدر عنايته بإبراز مدلول آخر يرتبط بهذا الحيز المكاني ارتباطا وثيقا وهو المدلول السياسي القمعي الاستبدادي، فالقصر هنا رمز السّلطة والتّسلط، والنّاعس يمثل رمزا ديكتاتوريا بامتياز.

"في قصر المملكة يظهر الناعس في زي الملك، يجلس على عرش ضخم حواليه يقف الجنود للحراسة مدججين بالأسلحة ... وأمامه يقف جمع من أبناء الرعية في صمت ". [1]

وقد أعطى هذا الوصف الدقيق لهذه العلامة المكانية أبعادا جلية، جعلتنا نستنطق رموزه وشفراته الخفية، فالنّاعس المتربع على عرش ضخم استغل منصبه الذي ساقه له القدر وجعله أداة يحتقر بها الرعية، فهو بذلك حاكم مستبد يعمل على قهر رعيته وإذلالها لتبقى دوما مذعنة خائفة صامتة.

القصر

(مركز السلطة القمعية الديكتاتورية)

⇩

الجند المدججون بالأسلحة

(حماية السلطة +ترهيب الرعية)

⇩

الرعية

(الصمت=الخضوع، الخوف، الاستسلام، الإذعان)

إذن القصر في هذه المسرحية هو مركز السلطة والمنطلق الذي تنبثق منه الأوامر والقوانين، أمّا الجند فهم طبقة مسخرة لخدمة الملك، وسيف يقتل كل معارض حتى وإن كان خليل الملك يوما.

(1)- عز الدين جلاوجي : التاعس والناعس، ص 25.

5- المغارة:

"تحت ظل الأشجار مغارة كبيرة يجلس الرفاق عندها، العلم يرفرف عاليا... ". [1]

إنّ أول تصور ترسمه لفظة المغارة في أذهاننا ذلك المكان الشريف الذي احتضن نبينا محمد "ص"، وفيه تنزل عليه الوحي في غار حراء...كما وردت في القرآن الكريم سورة تحمل اسم "الكهف"، وهي تسرد لنا قصة فتية آمنوا بربهم فزادهم هدى، فلجئوا إلى الكهف لينشر لهم الله من رحمته ورفقه، وليحافظوا على دينهم وتقواهم، وينفروا من القوم الكافرين.

هذا من الجانب التاريخي الإسلامي، أمّا من جهة أخرى فلطالما اعتبرت الجبال والمغارات معقلا للثوار المجاهدين، وهذا ما ينطبق على مسرحيتنا هذه، فأحمد ورفاقه جعلوا من هذه المغارة مركزا جهاديا ، زاخرا بقيم التكافل والنضال والمحبة، اجتمعوا فيه لمقاومة المستعمر الآثم، جاعلين تحرير وطنهم الهدف الأسمى والمرام الأعظم، وما العلم المرفرف نصب أعينهم إلا رمز لوطنيتهم.

لقد أسهمت الإرشادات المسرحية الموزعة عبر ثنايا المسرحيات المدروسة في إبراز خصوصيات الأمكنة ومدلولاتها، حيث أصبح تفاعل العناصر المكانية وتضادها يشكلان بعدا جماليا من أبعاد النّص الأدبي والجدول التالي يوضح ذلك:

المسرحية	المؤشر الإرشادي الدال على المكان	ص	طبيعة المكان	نوعه	دلالته
التاعس والناعس	عند جذع شجرة كبيرة	07	مفتوح	اجتماعي / نفسي	بساطة حياة النّاعس وكسله
	يظهر أحدهما نائما	07			
	يدخل البيت البسيط المتواضع	07	مغلق	اجتماعي	بساطة حياة الناعس والتاعس
	مدينة كبيرة	17	مفتوح	سياسي	كثرة النزاعات
	قصر المملكة .... يجلس على عرش ضخم	25	مغلق مغلق	سياسي/ قمعي	تولى الناعس الحكم والترف الذي

(1)- عز الدين جلاوجي : أم الشهداء ، ص29.

					أضحى يعيشه.
	يقف وسط الإيوان	27	مغلق	سياسي	الحكم على التّاعس بالإعدام أمام أعين الجميع
البحث عن الشمس	غرفة مظلمة رطبة	09	مغلق	اجتماعي/ سياسي	الاضطهاد السياسي والحصار غياب الوعي السّياسي
	أرضيتها مليئة بالجرذان والعناكب والصراصير يملأ شخيره الحجرة	09			
	يدق على الجدار بقبضته	32		سياسي	محاولة الانتفاض
	يبتعد عن الجدار مرعوبا	33			
	يضرب الجدار بقبضته	34			
	يعود إلى عمله فيفاجأ بالبيت	51		سياسي / قمعي سياسي	الاستيطان التضليل السياسي للمقهور الاستمرار في الانتفاض محاولات الاستيطان
	وهو يجلس فوق كرسي أمام بيته الجديد	52			
	يتركها ويدخل بيته	56		سياسي	
	يعود إلى ثقب الجدار	60			
	يدخل داره الجديدة ولا يبقى إلا المقهور يقف إلى الجدار	62		سياسي	
	يعود إلى بيته ويبسط الفراش بعيدا عن الشمس	73		سياسي	التخاذل والتراجع
	يلج البيت فيجده نائما	73		سياسي	التخاذل والتراجع

	يملأ شخيره الحجرة				
	يفرون جميعا، وتشرق الشمس فيضيء المكان الرحب	81		سياسي	تحقيق الحرية
أم الشهداء	بيت قروي ... يظهر بساطة الأسرة وفقرها	07	مغلق	اجتماعي	بساطة حياة الأسرة
	قلق يخيم على البيت	19	مغلق	نفسي	إظهار حالة الحزن
	في الجبل تحت ظل الأشجار	29	مفتوح	سياسي	اتخاذه كمركز ثوري
	مغارة كبيرة	29	مغلق	سياسي	اتخاذها كمركز ثوري
	وهي تخرج من المغارة يدخلون المغارة	29	مغلق	سياسي	اتخاذها كمركز ثوري
	في البيت نفسه سابقا	37	مغلق	سياسي	ترقب أخبار المجاهدين
	وهو يحرس أمام الباب	42	مفتوح	سياسي	الحيطة والحذر
	يقوم بتعليق العلم في البيت	52	مغلق	سياسي	التحلي بالوطنية

نستنتج مما سبق أن البنى المكانية التي وضّحها الكاتب ضمن إرشاداته المسرحية والتي انتقيت لتكون حيزا تجري عليه أحداث مسرحياته، كانت متنوعة ليس حسب نمطها فحسب (مفتوحة/مغلقة)، بل حتى حسب دلالتها ووظائفها، فمنها التي كانت رمزا للاستبداد والديكتاتورية كالقصر في مسرحية التّاعس والنّاعس، ومنها ما جسد قيم الألفة بامتياز كالبيت في مسرحية أم الشّهداء، دون أن نغفل تلك التي كانت رمزا للتحدي والثورة والمواجهة كالجبل والمغارة في ذات المسرحية. وكذلك ما أحالت إليه غرفة المقهور في مسرحية البحث عن الشّمس من دلالات متناقضة جمعت بين القهر والحصار والإقامة الجبرية في بادئ الأمر، وانتهت كمكان للانتفاض في النهاية.

كل تلك الأيقونات والرموز المكانية انسجمت إلى حد بعيد مع مزاج وطبائع الشخصيات، وأفصحت عن الحالة التي تعيش ضمنها، وجعلتنا ندرك أنّ المكان ليس مجرد حيز جغرافي، أو بناء هندسي يوصف أو يُتخيل، بل هو يتعدى ذلك كونه يشارك هو الآخر في نجاح العمل المسرحي، فعلاقة المكان بالشخصية والأحداث علاقة تكافئية تكاملية يؤثر كل منها على الآخر، ويتأثر به.

ب- المكان والرؤية الإخراجية:

يعد الفضاء المسرحي أول ما يخطف بصر المتلقي حين يرفع الستار، فهو المجال الذي يجري فيه الفعل الدرامي والموضح لملامح العمل فنيا وجماليا من خلال الأنساق المتنوعة التي يحفل بها(كاللغة والموسيقى والديكور والإضاءة ...)حيث تحمل في طياتها إشارات سيميائية وفرجوية.

ويتخذ الفعل الدرامي :"في العرض المسرحي بعدا بصريا ودعامة مادية – هي المكان الحركي- وذلك بناء على شفرة فضائية تسمح للمتفرج بالربط بين دوال مكانية ملموسة ومدلولات مرتبطة بالفضاء التخيلي الذي تستدعيه حكاية المسرحية، وهي شفرة تقوم في جانب كبير منها على اختيارات المخرج الإيديولوجية وعلى تأويله الخاص للفضاء الدرامي"[1].

ما يميز العلامات المكانية المسرحية أنها ثلاثية الأبعاد من حيث :

- ❖ أنها علامة بصرية رغم اتخاذها لصورة رمزية .
- ❖ تجانس الدال المكاني مع مرجعه في أغلب الأحيان.
- ❖ تقوم العلامة المكانية المسرحية على إحالة مزدوجة، فهي تحيل على مكان آخر غائب أي مرجع تخيلي، لكنها تحيل كذلك على ذاتها وعلى وجودها الشاخص.[2]

كما تعمل الإرشادات المسرحية على تحديد العلامات وإبراز حدودها المادية وأوصافها وعلاقاتها بالأحداث والشخوص التي يستغلها فيما بعد المخرج والسينوغرافي بفك شفراتها وسد ثغراتها لخلق نظام للدلالة، حيث يؤثث الفضاء بجملة من العناصر وهي:

- ❖ جسد الممثل وما ينبثق عنه من أنساق بصرية (حركة ، إيماء، تعابير الوجه، ماكياج...إلخ)، وأنساق سمعية كالكلام والنّبر .

(1- محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 69.

(2)-ينظر المرجع نفسه، ص69.

- ❖ الديكور، الإكسسوار، الإنارة، الأشكال، الألوان.
- ❖ الموسيقى والمؤثرات الصوتية.

و لقد قدمنا فيما سبق عرضا حددنا فيه كل ما يتعلق بالشخصيات وكذا تفاعلها مع المكان.

لذا سنقتصر على بقية العناصر والتي تندرج ضمن إطار)المكونات السينوغرافية والمتعلقة بتشكيل فضاء العرض

أ- المكان والسينوغرافيا في مسرحية التاعس والناعس:

إنّ مسرحية **"التاعس والناعس"** كانت أقل اهتماما من حيث إبراز فضاء العرض – خاصة إذا ما قورنت بمسرحية(البحث عن الشّمس) ، رغم أن أحداثها كانت موزعة على عدة أمكنة .

حيث اكتفى الكاتب بتصوير بساطة البيت والساحة المحيطة به ،أمّا ما أدرج من مؤشرات سينوغرافية (شجرة، أصوات، حبل الغسيل، ثياب مغسولة) فقد ذكرت عرضا لا لغاية وصف الأمكنة، بل أوجدتها الحاجة لتصوير الشخوص ووضعياتها.

أمّا المدينة كعلامة من علامات الانفتاح الحضاري، والقصر كمركز سلطوي قمعي، نراهما تفتقران لما يميزهما من مؤشرات تبرز هندستهما المعمارية أو تصف ما يحويه كل منهما، نظرا لتركيز الكاتب على إبراز البعد السّياسي للمكان أكثر من وصف تفاصيله. وقبل أن نوضح العناصر السينوغرافية لابدّ من الإشارة أن هذه المؤشرات هي أيقونات بالدرجة الأولى كونها تشتغل في فضاء العرض المسرحي.

	المؤشر السينوغرافي	نوعه	مدلوله
أنساق بصرية	لافتات- عصي- هراوات	إشارة	الفوضى والعنف
	تمثال الغراب	رمز	التقاليد البالية في اختيار الحاكم
	عرش ضخم	إشارة	التسلط
	يقف الجنود مدججين بالأسلحة	إشارة	قمع الرعية وحماية السلطة

ب- المكان والسينوغرافيا في مسرحية البحث عن الشّمس:

التزم الكاتب في مسرحيته بوحدة المكان مما سهل عليه تأثيثها بمؤشرات سينوغرافية أثرته وجعلته زاخرا بالدلالات، والجدول التالي يوضح ذلك:

	المؤشر السينوغرافي	نوعه	الدلالة
انساق بصرية	الجرذان—العناكب- الصراصير-الماء العفن	إشارة/رمز	توضيح قذارة المكان/تواجد المتطفلين
	الجدار	إشارة/ رمز	الحاجز الذي يحجب النّور /الحصار
	الثقب	إشارة/ رمز	-بوادر دخول الضوء /بصيص الأمل
	السعفة، السنان، الرمح	إشارة/ رمز	إبادة الحشرات /الانتفاض
	الكرسي الموضوع في زاوية البيت	إشارة/ رمز	استيطان الربيب داخل منزل المقهور/استيطان الصهاينة
	الضّوء الذي دخل عبر الجدار	إشارة/رمز	تسلل النور إلى المكان/ الأمل
	إضاءة الشّمس للمكان	إشارة/رمز	الشمس/الحرية

الواضح أنّ كل هذه التفاصيل السينوغرافية التي وضحها الكاتب تسهل مهام فريق العمل عامة، والسينوغرافي خاصة وتنطوي على أبعاد رمزية.

ج -المكان وسينوغرافيا في مسرحية أم الشهداء:

لم يركز المؤلف في مسرحية أم الشّهداء على إعطاء وصف دقيق من هندسة وأثاث وديكور، بل قدمها في عرض عابر يجد فيه السينوغرافي العديد من الثغرات ، فالبيت مثلا وصف بعبارة: "بيت قروي يظهر كل ما فيه بساطة الأسرة وفقرها "[1]. دون أن يفصل في أوصافه ، غير أنّ بعض الأحداث والشخوص أبرزت مكونات البيت ، ودفعت بالكاتب أن يدرجها من خلال علامات يمكن لفريق العمل المسرحي استثمارها ، والتي نوضّحها في الجدول التالي:

	المؤشر السينوغرافي	نوعه	الدلالة
أنساق بصرية	الحلاب، القربة، الكسرة، لبن، الطعام ، صرة	إشارة	بساطة المكان/ البيئة القروية

(1)- عز الدين جلاوجي : أم الشهداء ،ص07.

	السكين، الماصورة	– إشارة	التعسّف والقوة
	البندقية	إشارة	المقاومة
	العلم	رمز	حب الوطن
أنساق سمعية	صوت (ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون) [1]	رمز	الإحالة لمرجعية دينية تمجد الشهداء
	أصوات من بعيد ونباح كلاب	إشارة	قدوم العدو
	إنشاد أطفال المدارس للأغنية	رمز	مشاركة المتلقي بهدم الجدار الرابع

أمّا الجبل فرغم أنّه المحطة الثانية في المسرحية إلاّ أن الكاتب لم يخصّه بأي علامات سينوغرافية سوى احتضانه لمغارة كبيرة مغطاة بأشجار كثيفة، كما أشار للعلم المرفرف أمامها والذي يكتسي دلالة رمزية تعبر عن اعتزاز المجاهدين برموز الوطن .

إنّ المتتبع لسينوغرافيا المكان في مسرحيات جلاوجي يلمس محدودية إرشاداته الواصفة للمكان ، وتغيبه لعنصري الإضاءة والموسيقى .أي أنّ أغلب إرشادات الكاتب كانت قرائية أكثر منها إخراجية.

وهذا ما يؤكّده جلاوجي في قوله "حتى يستطيع المؤلف أن يصل بالنّص الأدبي إلى مستوى عال من الجودة حري به أن يتحرر من قيود الخشبة والجمهور والممثلين وأن يصب كل مقدرته الفنية والأدبية والإبداعية في الارتقاء بأسلوب النص المسرحي ولغته وفنياته ويترك مهمة الخشبة والتجسيد والإخراج لأصحابها المختصين . لهم أن يقتبسوا ولهم أن يغيّروا زيادة وإنقاصا"[2]، فمسرحياته موجهة بالدّرجة الأولى للقارئ، غير أن ذلك لا ينفي إمكانية عرضها مع منح السينوغرافي نوعا من الحرية في التعبير عن رؤاه الفنية انطلاقا من النّص.

(1)– آل عمران ، الآية 169.

(2)– عز الدين جلاوجي : النص المسرحي الجزائري ، ص140.

خـــاتمة :

بعد استكمالي لعملية البحث خلصت إلى جملة من النتائج أهمها:

- المسرح أدب وفن ، أدب لأنّه يقوم على نص مكتوب، وفن لأنه يقوم على أساس الفعل والأداء.
- الخطاب المسرحي يتسم بالازدواجية بين النّص والعرض ولكل واحد منهما خصائصه المميزة، ولكن في الوقت نفسه العلاقة بينهما علاقة اتحاد واشتراك وتكامل.
- السيميائية أولى المناهج التي ألقت الضوء في تطبيقاتها المسرحية على النّص الموازي (إرشادات / عتبات)وخصته بالدراسة والتحليل.
- النّص المسرحي يتكون من نصين متباينين (النّص الفرعي ونص الحوار) ولا يمكن إغفال دور كل منهما، لأنّهما عنصران متكاملان وظيفيا.
- الإرشادات المسرحية ميزة أساسية للمسرح الحديث نظرا للدّور الفني والجمالي الذي تلعبه.
- تفاوت الكتّاب المسرحيين الجزائريين في توظيفهم للإرشادات المسرحية بين مسهب ومقلل ومعتدل.
- إنّ النّص الموازي بنية نصية يتم توظيفها قصد إنتاج المعنى وتشكيل الدلالة من خلال خلق تفاعل نصي بينه وبين النّص الرّئيس.
- استطاعت النّصوص الموازية في مسرحيات عز الدين جلاوجي المدروسة أن تثبت بجدارة احتواءها على مؤشرات سيميائية_ باعتبارها علامات (لغوية بصرية) تتضمن في طياتها رسائل تخضع لنسق التحليل السيميائي_ حيث اتضح من خلالها ما يلي :
- أنّ الغلاف بما يحويه من علامات لونية ولغوية وأيقونات بصرية يرشدنا إلى فهم النّص وأبعاده، ويعكس مضمونه الرمزي.
- عناوين مسرحيات عز الدين جلاوجي حافلة بطاقات دلالية مكثفة ،تختزل سطور نصوصها في عبارات موجزة مسهمة في فهمها وتأويلها، كما أنّ لها أبعادا جمالية تغري بها كل قارئ خاصّة إذا ما تعلق الأمر بتوظيف الرّمز.
- كشف الإهداء في مسرحية البحث عن الشّمس جانبا من شخصية الكاتب ورؤاه، كما أعطى تصورا قبليا عن مضمون العمل ومقصديته.

أمّا على مستوى الإرشادات فقد خلصت إلى ما يلي :

- إنّ الإرشادات المسرحية المدروسة وجدت من أجل مساعدة القارئ على تلقي النّص وتخيل أحداثه وكذا مساعد ة المخرج وفريق العمل المسرحي في تجسيد النص على خشبة المسرح.
- التقطيع المسرحي يخضع لتغير الحدث والمكان ،ويحيل بذلك لدلالات هامة، تشمل فهم وتحليل المسرحية للمتلقي سواء كان قارئا أو مخرجا.
- تتجلى أهمية الإرشادات المسرحية القرائية في كونها تصور وتصف نماذج متنوعة من الشخصيات كالمناضلة والمتأزمة والانتهازية...إلخ، أمّا الإرشادات الإخراجية فترسم مظهرها الخارجي وتعوض حركاتها وانفعالاتها وإيماءاتها وتبرز آليات الصوت، وإمكاناته ، وهي بذلك تشكل جملة من المقترحات التي تسهل مهمة الممثل في أداء دوره.
- لقد لعبت الإرشادات دورا هاما في تحريك عجلة الزمن ، فهي تقلصه ، وتسرعه أو حتى تحذفه وفقا لتقنيات خاصّة أحسن الكاتب استعمالها .
- تقوم الإرشادات المسرحية بالتعبير عن البنى المكانية المفتوحة والمغلقة، التي تنطوي على دلالات خاصة ترتبط بالموضوع.
- لم يعن الكاتب بعناصر السينوغرافيا (الموسيقى، الإضاءة ،...إلخ) لأنّ نصوصه المسرحية قرائية أكثر من كونها إخراجية.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم :برواية ورش عن نافع

أولا: المصادر

1– عز الدين جلاوجي: البحث عن الشمس، ط3، دار الروائع للنشر والتوزيع،الجزائر،2010.

2– عز الدين جلاوجي: التاعس والناعس، ط3، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر،2010.

3– عز الدين جلاوجي: أم الشهداء، ط3، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر،2010.

ثانيا: المراجع.

أ/المراجع العربية :

1– إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية ابن عكنون،الجزائر،1991.

2– إبراهيم عبد الله غلوم ،قاسم محمد، عوني كرومي: تقنيات تكوين الممثل المسرحي،ط1،المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت/لبنان.

3– أبو الحسن عبد الحميد سلام: الممثل وفلسفة المعامل المسرحي، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2009.

4– أبو الحسن عبد الحميد سلام: مصادر الثقافة المسرحية، ط1، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 1995.

5– أحمد بلخيري: سيميائيات المسرح، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء/ المغرب، 2010.

6– أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره(1926–1989)، دط، منشورات الجاحظية، الجزائر، 1998.

7– أحمد رضا حوحو: صاحبة الوحي(قصص أخرى)، دط، المطبعة الجزائرية، 1954.

8– آراء عابد الجرماني: اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، ط1، دار الأمان، الرباط، 2012.

9– أكرم يوسف : الفضاء المسرحي–دراسة سيميائية–ط1، دار مشرق مغرب، دمشق/ سوريا،2000.

10–أنطونيوس بطرس: الأدب تعريفه أنواعه مذاهبه، دط، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس/ لبنان، 2005.

11–بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، دط، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، دت.

12–جروة علاوة وهبي: ملامح المسرح الجزائري، دط، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومه، 2004.

13–حسن يوسفي: المسرح والمرايا–شعرية الميتامسرح و اشتغالاتها في النص المسرحي العربي والغربي– دط، منشورات اتحاد كتاب المغرب، دت.

14–حسن يوسفي: قراءة النص المسرحي_ دراسة في مسرحية شهرزاد، دط، مكتبة عالم الفكر ، الكويت، 1995.

15–حسين بحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء ، الزمن، الشخصية)،ط2،المركز الثقافي العربي، دار البيضاء/ المغرب،2009

16–حفناوي بعلي: الثورة الجزائرية في المسرح العربي، دط، إصدارات المهرجان الوطني للمسرح المحترف، 2008.

17–حميد لحمداني: بنية النص السردي–من منظور النقد الأدبي–ط1،المركز الثقافي العربي للطباعة و التوزيع، 1991.

18–رابح بحوش: المناهج النقدية وخصائص الخطاب اللساني، دط، دار العلوم، عنابة/ الجزائر، 2010.

19–رشاد رشدي: فن الكتابة المسرحية، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

20–سعد أردش :المخرج في المسرح المعاصر ،دط، عالم المعرفة ،الكويت،1998.

21–سعد الله ونوس: الملك هو الملك، منشورات دار الآداب، ط4، بيروت، لبنان،1983.

22–سعيد بنكراد: السيميائية والتأويل–مدخل إلى سيميائيات ش س بورس–دط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب.

23–سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي–النص والسياق– ط1، المركز الثقافي، الدار البيضاء/ المغرب، دت.

24–سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، ط1، المركز الثقافي، الدار البيضاء، 1997.

25–شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، ط1، دار فلور للنشر، 2001.

26–شوقي ضيف: النقد الأدبي، ط5، دار المعارف، مصر، دت.

27–صالح لمباركية: المسرح في الجزائر ، ط2، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة/الجزائر،2007.

28–صالح لمباركية: النار والنور، دط، باتنيت للنشر والإشهار، 2005.

29–صلاح عبد الصبور: مسرح صلاح عبد الصبور ، د ط، مج2 ،دت .

30–طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحديثة، دط، القدس العربي، وهران، 2011.

31–طه وادي: الرواية السياسية، دط، مكتبة الأنجلو، القاهرة.

32–ظاهر محمد هزاع الزواهرة: اللون و دلالته في الشعر–الشعر الأردني أنموذجا، ط1،دار الحامد للنشر و التوزيع ، 2008.

33–عبد الحق بلعابد: عتبات– جيرار جنيت من النص إلى المناص– ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.

34–عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص–دراسة في مقدمات النقد العربي القديم ،ط1، إفريقيا الشرق، المغرب ،2000.

35–عبد السلام بن عبد العالي: التراث والهوية–المؤلف في تراثنا الثقافي–ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/ المغرب، 1987.

36– عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالاته في الرواية العربية المعاصرة، ط1، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988.

37–عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، ط1، دار النهضة العربية، بيروت/ لبنان، 2009.

38–عبد القادر علولة: الثلاثية(الأقوال، الأجواد، اللثام)، دط، دار موفم للنشر، وهران، الجزائر،1997.

39–عبد القادر علولة: الخبزة، نسخة مرقومة.

40–عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث (1830-1974)،دط، الدار العربية للكتاب ،1983.

41–عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي-معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق – دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

42–عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد- دط، عالم المعرفة، الكويت، 1990.

43–عبد المالك مرتاض: نظرية القراءة-تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دط، دار الغرب، وهران/ الجزائر، 2003.

44–عبد المجيد شكري: فنون المسرح والاتصال الإعلامي، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة/مصر، 2011.

45–عبد المطلب زيد: أساليب رسم الشخصية المسرحية-قراءة في مسرح كليوبترا لشوقي- دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة،2005.

46–عبد المنعم أبو زيد: الخطاب الدرامي في المسرح الحديث، دط، مكتبة الأدب، مصر، دت.

47–عبيدة صبطي ونجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة، دط، دار الخلدونية ، الجزائر، 2009.

48–عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ط1، دار التنوير، الجزائر، 2012.

49–عز الدين جلاوجي: النص المسرحي الجزائري، دراسة نقدية، ط1، الطباعة الشعبية للجيش،الجزائر،2007.

50–عصام خلف كامل: الاتجاه السيمولوجي ونقد الشعر، دط، دار فرحة للنشر والتوزيع، دت.

51–عقيل مهدي يوسف: أسس نظريات فن التمثيل، ط1، دار الكتاب الجديد، بيروت/ لبنان، 2001.

52–علي أحمد بكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، دط، مكتبة مصر، دت.

53–على آيت أوشان: السياق والنص الشعري-من البنية إلى القراءة- دط، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2000.

54–علي حسن المخلف : توظيف التراث في المسرح –دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس– دط، مكتبة الأسد، دمشق.

55–علي عواد: المعرفة و العقاب–قراءات في الخطاب المسرحي العربي–ط1،المؤسسة العربية للدراسات و النشر، 2001.

56–عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ط1، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، 2003.

57–عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دط، دار الفكر العربي، دت.

58–فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل–دراسة– دط ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق/ سوريا، 2003.

59–فؤاد علي حارز الصالحي : دراسات في المسرح، ط1، دار الكندي للنشر و التوزيع ، الأردن، 1999.

60–قدور عبد الله ثاني :سيميائية الصورة –مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم– ط2، دار غريب للنشر و التوزيع أنساب، وهران ،دت.

61–محمد العيد آل خليفة: بلال بن رباح، د ط، المطبعة العربية، الجزائر، 1986.

62–محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية– التشكيل ومسالك التأويل_، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2012.

63–محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، مخطوط.

64–محمد بنيس: الشعر العربي الحديث– بنياته و إبدالاته التقليدية، ج1، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء/ المغرب، 1989.

65–محمد بوعزة :تحليل النص السردي–تقنيات و مفاهيم– ط1، الدار العربية للعلوم ، منشورات الاختلاف، الجزائر،2010.

66–محمد تهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ط1، منشورات دار الأمان، الرباط/ المغرب، 2006.

67–محمد حسن حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية–بحث في نماذج مختارة – دط ،الهيئة المصرية للكتاب،1997.

68–محمد زكي العشماوي: المسرح وأصوله واتجاهاته المعاصرة، دط، دار النهضة، دت.

69–محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دط، دار الشروق، 1994.

70–محمد سالم سعد الله: مملكة النص،ط1 ، دار الكتاب العالمي، عمان/ الأردن، 2007.

71–محمد سالم محمد أمين طلبة : مستويات اللغة في السرد العربي–دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد–ط1، الانتشار العربي ، بيروت/لبنان،2008.

72–محمد سعيد الجوخدار: مبادئ التمثيل و الإخراج ، دط، دار الفكر، دت .

73–محمد فراح: الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي–نماذج وتصورات – ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء،2006.

74–محمد فكري الجزار: العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي ، دط، الهيئة المصرية للكتاب، مصر،1989.

75–محمد مديوني: التراجيديا في المرآة العربية–توفيق الحكيم نموذجا ، دط، المعهد الأعلى للتربية والتكوين المستمر، 2004.

76–محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

77–محمد مفتاح : ديناميكية النص، ط2، المركز الثقافي العربي، 1990.

78–مراد عبد الرحمان مبروك: جيوبوليتيكا النص الأدبي–تضاريس الفضاء الروائي، ط1،دار الوفاء ، الإسكندرية، 2001.

79–مصطفى ناصف : الصورة الأدبية، دط، مكتبة مصر، القاهرة/مصر،1958.

80–نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

81–نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، دط، مكتبة الأسرة، مصر، 1999.

82–نور الدين عمرون: مسار المسرح الجزائري إلى سنة 2000، ط1، شركة باتنيت، 2006.

83–هاني أبو الحسن سلام: سيمولوجيا المسرح بين النص والعرض–مسرحي شكسبير والحكيم–ط1، دار الوفاء، مصر، 2002.

84–هند قواس: المدخل إلى المسرح العربي، دط، دار الكتاب اللبناني، بيروت/ لبنان، 1981.

85–وسيم كردي: الكلام وتحرير المعنى، ط1، القطان للبحث والتطوير التربوي، فلسطين، 2007.

86–ولد عبد الرحمان كاكي: القراب والصالحين، منشورات الدورة ال35 للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم من 10إلى 20 أوت 2002.

87–يوسف حسن نوفل : الصورة الشعرية و الرمز اللوني ، ط1،دار المعارف، القاهرة ، دت .

ب/المراجع المترجمة:

1– أرسطو: فن الشعر ، ترجمة: إبراهيم حمادة ، ط1،هلا للنشر و التوزيع ، 1999.

2– الأرديس نيكول : المسرحية العالمية، ج4،دط ، هلا للنشر و التوزيع ، دت.

3– إلين آستون و جورج سافونا: المسرح و العلامات، ترجمة: سباعي السيد، دط، مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1996.

4– أمبيرتوإيكو: سيميائيات الأنساق البصرية، ترجمة: محمد التهامي العماري، محمد أودادا، مراجعة و تقديم، سعيد بنكراد،ط1،دار الحوار للنشر و التوزيع ، اللاذقية/سوريا،2008.

5– آن أوبرسلفد: قراءة المسرح ، ترجمة: مي تلمساني، دط، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة،1982.

6– تزفيطان تودروف: مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمان مزيان، دط ، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005 .

7– جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة،ط1،هلا للنشر و التوزيع، الجيزة/ مصر، 2000 .

8– جيزي جروتفسكي : نحو مسرح فقير، ترجمة: كمال ندى ، دط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد/العراق،1986.

9– فرديب ميليت و جيرا لدايدس: فن المسرحية، ترجمة :صدقي حطاب، مراجعة: محمود سميرة ، دط، دار الثقافة، بيروت/لبنان،1996.

10– فيليب قان تيجام: التكنيك المسرحي، ترجمة: يوسف البدري، دط ، مكتبة الإسكندرية، دت.

11– ميشال أريفي و آخرون: السيميائية أصولها و قواعدها ، ترجمة : رشيد بن مالك، دط، منشورات الاختلاف، 2002.

ثالثا: المعاجم و القواميس:

أ/المعاجم و القواميس العربية:

1– أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري(ابن منظور):لسان العرب، ج15، دط، دار صادر، دت.

2– الفيروز أبادي: القاموس المحيط ، جمع الهروينى، دط ، مكتبة النوري ،ج 2 ، دمشق/ سوريا، دت.

3– كرم بستاني و آخرون: المنجد في اللغة و الأعلام ، ط 38 ، دار المشرق، بيروت/لبنان، 2000.

4– ماري إلياس و حنان قصاب : المعجم المسرحي–مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض، ط1 ، مكتبة لبنان ناشرون،بيروت،1997.

ب/المعاجم و القواميس المترجمة :

1– جير الدربرنس: المصطلح السردي–معجم المصطلحات، ترجمة عابد خزندار، مراجعة محمد بريري،ط1،المجلس الأعلى للثقافة، 2003.

رابعا : الدوريات و المجلات

1– أحمد يوسف : السيميائية و مرتكزاتها الإبستمولوجية ،مجلة سيميائيات، ع:2،مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب ،جامعة وهران/الجزائر،2006.

2– إسماعيل بن اصفية: سيمياء الفضاء المسرحي، مجلة التواصل الأدبي، ع:1،جامعة باجي مختار، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، عنابة/الجزائر، جوان 2007.

3– جميل حمداوي: مقاربة العنوان في النص الأدبي ، مجلة الكلمة، عدد 2، فبراير 2007.

4– خالد حسين حسين: اللغة و الكتابة و استراتيجية التسمية، الموقف الأدبي،ع:485، اتحاد الكتاب العرب، كانون الأول 2006.

5– عبد الله شاهر: الأثر النفسي للون، مجلة الموقف الأدبي ، 1980.

6– محمد التونسي جكيب: إشكالية مقاربة النص الموازي و تعدد قراءاته–عتبة العنوان نموذجا، مجلة الأقصى، مؤتمر العدد الأول ، 2000.

7– محمد خليفاتي: مقاربة سيميائية لنص إلى طغاة العالم ، مجلة دراسات أدبية، ع3،مركز البصيرة للبحوث و الاستشارات و الخدمات التعليمية ،القبة/الجزائر،2009.

8– محمد الناصر العجيمي: موقع السيميائيات من مناهج البحث العربي الحديث، مجلة سيميائيات، ع:2،مختبر السيميائيات و تحليل الخطاب، جامعة وهران/الجزائر،2006.

9– محمد الهادي المطوي : شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفرياق ، مجلة علم الفكر، ع1،مجلد 28،يوليو1999.

10– مخلوف بوكروح: البعد الثوري للمسرح الجزائري، مجلة المصادر، ع: 8المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية و ثورة نوفمبر، ماي 2008.

خامسا: الملتقيات

1– أحمد قنشوبة: دلالة العنوان في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، الملتقى الوطني الثاني للسيمياء و النص الأدبي، جامعة محمد خيضر ،قسم اللغة و الأدب العربي، بسكرة/الجزائر،2002.

2– سعاد لعلي: محاورة الواجهة الأمامية للكتاب ، مقاربة سيميائية لواجهات المدونات الشعرية لعثمان لوصيف، منشورات جامعة محمد خيضر، قسم اللغة و الأدب العربي،بسكرة/الجزائر،2010.

3– شادية شقرون: سيمياء العنوان في ديوان البوح للشاعر عبد الله العشي، الملتقى الأول لسيمياء و النص الأدبي، جامعة محمد خيضر، ،قسم اللغة و الأدب العربي،بسكرة،2000.

4– طاهر روينية: شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد القديم ، ملتقى السيميائية و النص الأدبي، جامعة باجي مختار/الجزائر، معهد اللغة العربية و آدابها، عنابة،1995.

5– الطيب بودربالة: قراءة في كتاب سيمياء العنوان لبسام قطوس، الملتقى الوطني الثاني للسيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، قسم اللغة و الأدب العربي، بسكرة/الجزائر،2000.

سادسا : الأطروحات و الرسائل الجامعية

1– عبد الحق بلعابد: مكونات المنجز الروائي(تطبيق شبكة القراءة على روايات محمد برادة) مخطوط دكتوراه، تخصص الأدب و مناهج الدراسات النقدية، جامعة الجزائر،2007-2008.

سابعا: المواقع الإلكترونية

1– جميل حمداوي: الإرشادات المسرحية، ديوان العرب يوم 24أفريل 2011على الرابط:

. www.diwana larab.com

فهرس الموضوعات

مقدمة	
مدخل: سيمياء المسرح بين النص والعرض.	04
أولا: ثنائية النص والعرض.	05
1- تعريف المسرح.	05
2- خصائص النص والعرض.	12
3- الجدلية بين النص والعرض.	15
ثانيا: سيمياء المسرح.	20
1- تعريف المصطلح وتاريخه.	20
2- سيمياء المسرح والتأسيس.	24
3- مجالاتها وتطبيقاتها.	26
الفصل الاول: النص الموازي في المسرح الجزائري الحديث.	33
تمهيد.	34
أولا :العتبات.	34
1- النص المحيط النشري.	37
1-1- الغلاف.	35
2- النص المحيط التأليفي.	36
2-1- العنوان.	36
2-2- اسم المؤلف.	39
2-3- المؤشر الجنسي.	40

2-4- الإهداء.	40
ثانيا: الإرشادات المسرحية	41
1- مفهوم الإرشادات المسرحية.	42
2- تاريخ الإرشادات المسرحية.	43
3- أنواع الإرشادات المسرحية.	48
4- أهمية ووظائف الإرشادات المسرحية.	51
ثالثا: العتبات والإرشادات في المسرح الجزائري الحديث.	57
تمهيـــد	58
المرحلة الأولى: من سنة 1922 إلى سنة 1937.	60
المرحلة الثانية: من سنة 1938 إلى سنة 1953.	62
المرحلة الثالثة: من سنة 1954 إلى سنة 1962.	67
المرحلة الرابعة: من سنة 1962 إلى سنة 1982.	70
المرحلة الخامسة: من سنة 1982 إلى سنة 2006.	73
الفصل الثاني: سيمياء العتبات في مسرحيات جلاوجي.	77
1- الغلاف.	78
1/1- غلاف مسرحية التاعس والناعس	79
2/1- غلاف مسرحية البحث عن الشمس.	86
3/1- غلاف مسرحية أم الشهداء.	91
2- العنوان.	96
1/2- عنوان مسرحية التاعس والناعس	96

2/2- عنوان مسرحية البحث عن الشمس.	101
3/2- عنوان مسرحية أم الشهداء.	105
3- **اسم المؤلف.**	109
4- **المؤشر الجنسي.**	110
5- **دار النشر.**	111
6- **الإهداء.**	111
الفصل الثالث: سيمياء الإرشادات المسرحية.	114
أولا: سيمياء التقطيع المسرحي.	115
أ- التقطيع المسرحي في مسرحية التاعس والناعس	115
ب- التقطيع المسرحي في مسرحية البحث عن الشمس.	117
ج- التقطيع المسرحي في أم الشهداء.	118
ثانيا: سيمياء الشخصية.	119
أ- الشخصية من منظور قرائي.	120
1- الشخصية المأزومة.	122
2- الشخصية الانتهازية.	126
3- الشخصية المضطهدة.	128
4- الشخصية القمعية.	131
5- الشخصية النضالية.	133
6- الشخصية ذات الكثافة النفسية.	135
ب- الشخصية والرؤية الإخراجية.	136

1- التشخيص بالمظهر.	138
2- التشخيص بالفعل.	140
3- التشخيص بالكلام والصمت.	146
ثالثا: سيمياء الزمن.	149
أ- زمن الكتابة.	150
ب- زمن القراءة.	152
ج- زمن الحدث المسرحي.	152
د- زمن العرض المسرحي.	160
رابعا: سيمياء المكان.	161
أ- المكان والمنظور قرائي.	163
أولا: الأمكنة المفتوحة.	164
ثانيا: الأمكنة المغلقة.	165
ب- المكان والرؤية الإخراجية	172
أ- المكان والسينوغرافيا في مسرحية التاعس والناعس.	173
ب- المكان والسينوغرافيا في مسرحية البحث عن الشمس.	173
ج- المكان والسينوغرافيا في مسرحية أم الشهداء.	174
خاتمة.	176
قائمة المصادر والمراجع	178
فهرس الموضوعات	187

ملخص الدراسة:

هدفت هذه الدراسة إلى إضاءة جانب هام من بنى النصوص المسرحية، وكشف أبعاده السيميائية، وهو حقل النصوص الموازية، الجامعة بين عتبات تحيط بالمتن وتشير إليه مساهمة في فهمه وتأويله وإبراز جمالياته.

و إرشادات مبثوثة في ثنايا المتن تغذى خيال القارئ، وتجعله ينفذ إلى صميم العمل المسرحي، ليصوغه في ذهنه من جهة، ومن جهة أخرى توجه فريق العمل المسرحي وتمنحه معطيات هامة تساهم في تحقيق عمل درامي ناجح.

ولعلّ مسرحيات عز الدين جلاوجي مثال زاخر بتلك البنى، خاصة على مستوى العتبات. فقد جاءت محاطة بأسوار جمالية دالة منتقاة بدقة، تربط عرى التواصل بينها وبين المتن ،ممارسة سلطة الإغراء ، بما تحفل به من رمزية و أبعاد جمالية ودلالية سواء على مستوى اللون أو الصور أو حتى العناوين والإهداءات...إلخ.

وبالمقابل احتلت الإرشادات المسرحية مساحات نصية هامة في أعمال جلاوجي، فالمطلع عليها تستوقفه تلك العبارات و الألفاظ الموزعة بدقة وفقا لما تستدعيه وظيفتها، فمنها من تكلفت بتصميم هيكل المسرحية ومنها من صورت الشخوص، وأخرى وصفت الأمكنة ، وبعضها أشّر للأزمنة .لتتيح للمتلقي سواء قارئا أو مخرجا تحويل علاماتها اللفظية إلى علامات زاخرة بالحركة.

إنّ الاهتمام بالأبعاد السيميائية للنصوص الموازية في الأعمال المسرحية يضمن لها وصولا سهلا للأهداف التي سطرت من أجل تحقيقها، ويمنحها مرونة حين تجسيدها على خشبة المسرح، كما يساهم تنوعها في شد وإغراء القارئ. و إضفاء المتعة والتشويق للمشاهد.

وأخيرا يمكننا أن نقول أن التنوع في العلامات السيميائية التي تزخر بها النصوص الموازية هو روح هاته الأعمال وسحرها.

كلمات المفاتيح: السيميائية– النص الموازي– الإرشادات المسرحية– العتبات.

Abstract :

The objective of this study is to highlight an important aspect of play's textual structures, and to show their semiological dimensions, that is the field of parallel texts, which unites thresholds hovering around and indicating content, thus contributing to the understanding, grasping, and the exhibition of aesthetics. Those dimensions are instructions disseminated in the premises of content which, in turn, nourish the readers imagination, and invites them to the core of the plays so as to fully picture them, to instruct the play team, and give it crucial data that contributes to the feasibility of a successful drama production.

The works of Ezzeddine Djellaoudji, for example, can be a good demonstration to such kind of plays structures, especially at the level of thresholds which are surrounded with such cunningly chosen aesthetic structures linking it to the content. This is to be achieved through the application of luring and seduction authority, which is full of symbolic, aesthetic, and semantic dimensions either at the level of colour, figures of speech, titles, or even dedications.

In contrast, the reader of Djallouli plays witnesses those important textual instructions which are distributed with such exactness and variant functions. Some of the textual instructions were endowed to care for designing the frame of the play , some of it pictured characters, others indicated time and place references. This is to enable the reader, and the producer to transform the verbal markers to moving and vivid ones.

The study of semiological dimensions in plays's texts has many advantages. It guarantees the easy feasibility of the already set objectives, as it merits those plays with flexibility when action takes place at the stage. Their variances catch the reader, and add more amusement and suspense to viewers.

Finally, we can say that the semiological signs embodied in parallel texts are its spirit and magic.

Mots-clés: sémiologie-dimensions sémiologiques-didascalies -seuils

Résumé:

L'objectif de cette étude est de mettre en evidence l'aspect très important des structures textuelles et de montrer leurs dimensions sémiologiques, il s'agit ici du domaine des textes parallèles qui contribuent à la bonne compréhension et qui participe à mettre en lumière le côté esthétique de ces écrits. Ces dimensions aident les lecteurs à pénétrer dans le fond du texte et offrent à l'équipe du travail théâtral des données très importantes qui peuvent aboutir à une bonne production dramatique.

Dans ce context, les œuvres d'Ezzeddine Djellaoudji, par exemple, peuvent être un bon exemple, en particulier, au niveau des seuils qui sont entourés de structures esthétiques bien choisies qui sont pleines de dimensions symboliques, esthétiques et sémantiques.

En revanche, les didascalies, en tant qu'instructions et indications textuelles, étaient bien placées pour concevoir le décor, décrire les personages et les lieux ou pour situer les événements dans le temps mettant ainsi de l'ambiance et du movement dans le texte.

L'étude des dimensions sémiologiques dans les textes de théâtre a de nombreux avantages. Elle garantit la réalisation des objectifs visés de ces travaux et leur donne de la flexibilité lors de la présentation sur scène tout en attirant les téléspectateurs.

Ainsi, on peut dire que les signes sémiologiques qui existent abondamment dans les textes parallèles sont le vrai esprit du travail et le véritable secret de sa magie.

Keywords: semiotics-semiological dimensions-captions-thresholds