الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

جامعة وهران 1
Université d'Oran 1
أحمد بن بلة

كليـــة الآداب والفنـــون
Faculté des Lettres et des Arts
قســم الفنـــون
Département des Arts

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في العلوم

موسومة بـ

سيميائية الخطاب في الدراما الجزائرية بين النظرية والتطبيق

من إعداد الطالب:

سماعين محمد

بإشـــراف

أ.د جميلة مصطفى الزقاي

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د. صياد سيد أحمد	رئيســـــا	جامعـــــة وهـــران 1
أ.د. جميلة مصطفى الزقاي	مشرفا مقررا	المركز الجامعي تيبازة
أ.د. راس الماء عيسى	عضوا مناقشا	جامعـــــة وهـــران 1
أ.د. منصوري لخضر	عضوا مناقشا	جامعـــــة وهـــران 1
أ.د. قرقوة إدريس	عضوا مناقشا	جامعة سيدي بلعبـــاس
أ.د. مباركي بوعلام	عضوا مناقشا	جامعـــــة سعيـــــدة

السنة الجامعية:1440-1441هـ/ 2018-2019م


بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

تشكـــرات

أتقدم بالشكر الجزيل لكل من أمدني بيد العون والمساعدة في إتمام هذا

البحث، خاصة الأستاذة الدكتورة المشرفة "**مصطفى جميلة زقاي**" التي لها

كل الفضل والعرفان في مرافقتي طيلة مشوار ما بعد التدرج

وإلى الكاتب الدرامي "**سليم سوهالي**"

كما أتقدم بخالص الشكر والتقدير جمعية سينما الشباب وللسيناريست

"**عبد الحليم زروقي**"

وإلى الأستاذة "**زلازلي نصيرة**"

مـــقدّمة

نقترب من المئوية الأولى للبداية الفعلية للدراما الجزائرية، عرف المسرح الجزائري ابتداء من سنة 1926 تحولا على مستوى الشكل والمضمون معا، من خلال مسرحية جحا "لعلالو" (علي سلالي) التي أرست أسس المسرح الجزائري، ووضعت اللبنة الأولى في تجسيد صرح الدراما الجزائرية الحديثة، بمختلف روافدها الفنية من مسرح وسنيما ودراماتورجيا، ودراما إذاعية وتلفزيونية وفنون إيقاعية من الأوبرا وبالي ... وغيرها من فنون السمعي البصري.

الدراما الجزائرية تشهد دينامية متواصلة ونشاطا مكثفا وتطورا مذهلا في كل مجالاتها الإبداعية ومكوناتها الموضوعاتية، فلم يتوقف الركح الجزائري منذ بداياته عن العروض المسرحية المستمرة والمتواصلة عبر أجيال من المسرحيين الجزائريين الذين تعاقبوا على هذا الركح المتوهج بإبداعاتهم الفنية الخالدة.

أثرى رواد المسرح الجزائري المشهد الثقافي والفكري والفني بأعمالهم المنبثقة عن مختلف الخلفيات والمرجعيات الفلسفية والفكرية والمنطلقات الإيديولوجية، متأثرين بمذاهب فنية وأدبية أثرت في القوالب الدرامية المكتوبة وفي تشكل النصوص المسرحية وتعدد المدارس الإخراجية.
فمنذ أوائل الرواد: علالو، باشطارزي، قسنطيني، المؤسسين للمسرح الجزائري، الذي عرف قمة ازدهاره وتألقه مع عبد الرحمن كاكي وعبد القادر علولة وكاتب ياسين، محمد بن قطاف، وغيرهم، ورغم مرور المسرح الجزائري بفترات تراجع وسكون إلا أنه ما فتأ أن عاد من جديد مع جيل جديد ورؤى جديدة لمسرح جزائري متجدد.

أسهمت السنيما الجزائرية بشكل كبير في تبلور الدراما الجزائرية، حيث صنعت أفلاما بقيت راسخة في ذاكرة وريبارتوار السينما العالمية، تدرجت من سينما الثورة، على غرار فيلم معركة الجزائر "La bataille d'Alger" سنة 1966 من إخراج جيلور بوينتكور "Gillo Pontecorvo" وبطولة براهيم حجاج، الأفيون والعصا "L'Opium et le Bâton": تأليف مولود معمري وإخراج أحمد راشدي سنة 1969، وجاء فيلم دورية نحو الشرق سنة 1971 للمخرج عمّار العسكري، ضمن سلسلة من أفلام سينما الثورة الجزائرية.

شهدت السينما الجزائرية طفرة كبيرة مع فيلم وقائع سنين الجمر، للمخرج محمد الأخضر حمينه والكاتب رشيد بوجدرة من حيث المستوى الفني والمضامين السردية، أهّلته ليحوز على جائزة السعفة الذهبية بمهرجان كان عام 1975، فكان أول فيلم إفريقي وعربي يتوج بهذه الجائزة المرموقة.

تعددت مشارب واتجاهات السنيما الجزائرية، من اتجاهات ثورية إلى اتجاهات اجتماعية سياسية واتجاهات واقعية، هذا التباين والتعدد انعكس إيجابا على الإنتاج لسنيمائي المتفاعل مع المتغيرات المحلية والمساير للأحداث السياسية والاجتماعية، وما سنيما الإرهاب إلا من نتاج هذا الاحتكاك بين السنيما والمحيط.

وقد استفادت السنيما الجزائرية من التطور التقني الكبير في مجال الصناعة السينمائية وأصبحت لها حرية في الفكر والتعبير حينما تخلصت من الاحتكار العمومي، مما أسهم في بروز نخبة متميزة من السينمائيين الجزائريين المرموقين على المستوى الدولي، حيث يتوالى التألق والتتويجات على غرار فيلم خارجون عن القانون للمخرج رشيد بوشارب الذي رشح لجوائز الأوسكار لأفضل فيلم أجنبي سنة 2012.

هذا الزخم الهائل للدراما الجزائرية، عبر تاريخها الحافل الزاخر بإنتاجات فنية لا منتهية، في كل أجناس الدراما المختلفة، ومع هذه الشمولية الفنية والانفتاح على كل الأشكال الدرامية ومختلف المضامين الثقافية، ومع هذا الإنتشار الذي تعرفه الدراما الجزائرية سواء على المستوى الوطني الدولي حتى العالمي، هذه الغزارة الإنتاجية والتسارع الكبير والمستمر للصناعة الدرامية في الجزائر وهذه التراكمات الإبداعية الكثيرة تجعلنا نتساءل، هل واكبت الحركة النقدية هذا الإنتاج الدرامي الكبير؟ هل حظيت الدراما الجزائرية بدراسات نقدية مستفيضة؟ هل كان النقد الدرامي الجزائري في مستوى الخطابات الدرامية الإبداعية؟ هل استفاد الخطاب النقدي الدرامي في الجزائر من الدرس النقدي الحديث والمعاصر؟

من هذا المنطلق تعد الدراسة والبحث بالتحليل والنقد للظاهرة الإبداعية في الدراما الجزائرية في منتهى الأهمية لأنها حقل خصب للدارس الناقد، مما تحمله من فرص ومميزات كبيرة للناقد، فالدراما الجزائرية لم تستوف حقها من الدراسات النقدية ولم يستطع النقد الدرامي التفاعل مع الإنتاجات الدرامية الكبيرة، ولا مسايرة الحركة الإبداعية المستمرة، مع أننا لا ننكر المجهود النقدي المبذول من طرف الدارسين والبحاثة في المجال الدرامي الجزائري الذين فتحوا لنا أبواب الولوج مشرعة للمزيد من البحث والدراسة، ومواصلة المسيرة النقدية الناجحة الذين كان لهم الفضل في بدأها، كما كان لهم السبق في تأسيس النقد الدرامي الجزائري.

تعددت الخطابات النقدية التزامنية والتعاقبية التي درست الدراما الجزائرية، وتباينت من حيث الأسس النظرية والمناهج البحثية، فكانت تخضع لرؤى انطباعية احيانا ومناهج علمية انطلاقا من الدرس النقدي الحديث، واشتملت هذه الخطابات النقدية في مجملها على ما يلي:

– خطاب التعلم: والمراد به الخطابات النقدية التي تراعي الجانب التعليمي على غرار تعليمية المسرح، فن التمثيل، فن الإخراج، نظرية الدراما، الدراماتورجيا، السينوغرافيا، الكورغرافيا، ... وغيرها، وقد اشتغل النقاد على هذا الجانب فنجد مكتبات البحث تعج بأطروحات الدكتوراه ورسائل الماجستير ومذكرات الليسانس في مدارس الإخراج المسرحي وفن التمثيل والمسرح الاحتفالي ومسرح الحلقة وكل ما يتعلق بأبجديات الفن والأدب التمثيلي والنقد المسرحي والسينمائي، وهذا الخطاب التعليمي مهم للغاية لإنشاء أجيال من الأكاديميين والنقاد المحترفين في الميادين الفنية والدرامية.

– خطاب التاريخ: وهو خطاب نقدي يؤرخ للدراما الجزائرية، روادها، موضوعاتها، خلفياتها الفكرية والإيديولوجية، في إطار تاريخي اجتماعي سيكولوجي، وهذا ما يسمى بالنقد الحديث أو النقد السياقي الذي شاع في منتصف القرن التاسع عشر في أوربا وفكرة السياق على ما يرى سترلينتز من أقوى أفكار القرن التاسع عشر تأصلا وأعظمها تأثيرا، والمقصود بما هو أن الشيء لا

يمكن أن يفهم منفردا، وإنما يفهم فقط بدراسة أسبابه ونتائجه وعلاقته المتبادلة، وعلى هذا الأساس كانت المناهج التاريخية والاجتماعية تمضي قدما لدراسة الأدب والفن بتبين العلاقة بين المبدع ومجتمعه وتاريخه وظروفه النفسية، وفي هذا الإطار توجه النقاد في الجزائر إلى دراسة سياقات الإبداع الدرامي، فنجد كتاب "المسرح الجزائري والثورة التحريرية" لحسن ثليلاني، وكتاب أحمد منور "مسرح الفرجة والنضال في الجزائر" وكتاب بوعلام رمضاني "المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر"، وكتاب بيوض أحمد "المسرح الجزائري (1926-1989)"، و"السنيما الجزائرية وحرب التحرير" للكاتب عدة شنتوف، وكتب كثيرة تعنى بتوظيف الأنثروبولوجيا والتراث في الدراما الجزائرية، وبهذا استفاد النقد الدرامي الجزائري بالدرس النقدي الحديث وطبق مناهجها السياقية في دراساته النقدية.

تطرقنا آنفا إلى خطاب التعليم الذي يدرس الأنساق الدرامية من بنى فنية وأساليب تعبيرية في إطار نسقي محايث داخل الفضاء المسرحي والنص الدرامي مبرزا العلاقات الداخلية لمختلف الأنساق، كما تميز الخطاب التاريخي بدراسة السياقات العامة للعمل الدرامي، لكن أين الخطاب النقدي الحداثي المعاصر في المنظومة النقدية الدرامية الجزائرية؟

الخطاب النقدي المعاصر أو الخطابات النقدية ما بعد البنيوية، هي الخطابات التي لا تكتفي بدراسة أحد أطراف المثلث الإبداعي أو ثلاثي العمل الإبداعي، فإن كانت الدراسات السياقية تكتفي بالبحث في محيط العمل الخارجي الإبداعي، والدراسات النسقية تهتم بدراسة الأنساق الداخلية للنص أو العمل الدرامي، فإن الخطابات ما بعد البنيوية تدرس المثلث المكون للظاهرة الإبداعية: المؤلف أو المحيط، النص أو العمل الإبداعي الدرامي، والمتلقي والمؤول، وهذا للوصول إلى تصور كامل أو متكامل لغائية العمل الدرامي.

نلحظ أن النقد الجزائري الدرامي لم يستفد من الدرس النقدي الحداثي من خلال اكتفائه بالدراسات السياقية، على عكس النقد الأدبي الجزائري الذي تبنى الخطابات الحداثية المعاصرة،

وذهب بعيدا في هذا المشروع الرائد، على عكس النقد الدرامي الجزائري الذي بقي خجولا ومنصرفا عن الخطابات النقدية الحداثية إلا من بعض المحاولات النادرة، لذا اخترت أن يكون موضوع الدراسة أو الأطروحة "سيميائية الخطاب في الدراما الجزائرية بين النظرية والتطبيق" لأسباب ذاتية وموضوعية: أما الأسباب الذاتية: التأثر بالدراسات النقدية المعاصرة والحداثية، تدريس مقاييس النقد ما بعد البنيوية والنقد السيميائي لعدة سنوات بالجامعة.

الأسباب الموضوعية: أهمية البحث في موضوع السيميائيات عموما وسيميائيات الدراما تحديدا، البحث في ميكانيزمات الانتقال من المرتكزات النظرية إلى التطبيقات النقدية في نماذج من الدراما الجزائرية المعاصرة.

وللإحاطة بالموضوع من خلال الإشكالية الرئيسية: ما النقد الذي نريده للتنظير لمنهج قراءة إجرائية؟ ما المعرفة النقدية التي نريد أن نعتمدها لحل المشكلات النقدية؟

وهذا عن طريق اقتراح رؤية نقدية لمنهج نقدي معاصر انطلاقا من الموضوع الفكري والفني الحداثي مرتكزا على نظرية ما في النقد، ومناهجه البحثية، من خلال التصورات المباحثية التالية:

- ما أهمية البحث في الدرس النقدي الحداثي؟
- ما موضوع سيميائيات الخطاب؟
- كيف يتم البناء النظري (الفرضيات، المبادئ، القوانين) للنقد السيميائي؟
- ما هي استراتيجيات التلقي في ضوء المنهج السيميائي؟
- كيف يكون مستوى (الإجراء) التطبيق؟
- ما مدى انتاجية المنهج السيميائي وقدرته على الفعل؟
- كيف نختار العينات البحثية؟
- ما هي النماذج التطبيقية المناسبة؟
- هل النقد السيميائي يمكنه أن يطبق على كل الأعمال الدرامية دون استثناء؟

- ما الآليات الإجرائية التي يعتمدها الناقد السيميائي في الدراسة؟
- ما الهدف من هذه الدراسة؟ وما هي الغائية البحثية المرجوة؟

إن الخطاب النقدي ما بعد البنيوية يفتح مجالا واسعا أمام الخطابات النقدية في التفكيك والتركيب في الهدم وإعادة البناء في البحث والتنقيب في البنى العميقة للنصوص، ملء الفراغات الرأسية العمودية، في التأويل وإعادة انتاج المعنى.

هذه أهم منطلقات الفكر النقدي ما بعد البنيوية الذي أولى أهمية كبيرة للدراسات والأبحاث في مجالات النقد الثقافي، نظرية التلقي، السيميائيات، والتفكيكية.

وبما أن السيميائيات هي موضوع البحث والدراسة، فالسيميائيات تدرس جميع الفنون والآداب، وفق منهج نقدي حداثي يجمع ما بين المناهج النقدية السياقية والمناهج النقدية النسقية، بدون إهمال دور المتلقي في تفكيك الشيفرات النصية، البصرية والصوتية، وفي الكشف عن دلالاتها المعجمية وحقولها الرمزية، ويسعى السيميائيون إلى الكشف عن الشيفرات والقواعد والقيود المستترة المسؤولة عن إنتاج المعنى.

وقد كان للعالم اللساني فرديناند دي سوسير الفضل الأول في ظهور السيميائيات حيث يقول في كتابه "محاضرات في اللسانيات العامة": إذا كان بالإمكان تحديد اللغة كنظام من العلامات (الدلائل) يعبر عما للإنسان من أفكار يمكن مقارنتها بأنظمة أخرى كالنظام الألف بائي والنظام الإشاري العسكري فمن الممكن أن تتصور علما يدرس حياة العلامات في صلب الحياة الاجتماعية، وقد يكون جزء من علم النفس العام ونقترح تسميته بالسيميولوجيا (Sémiologie) أي علم علامة و(Logie) بمعنى علم فتصبح علم العلامة ولعله سيمكننا من أن نعرف مما تتكون العلامات وماهي القوانين التي تسيرها، وبهذا فقد أرسى دي سوسير للمنهج السيميائي السيميولوجي الذي يعتبر اللسانيات جزء من السيميائيات، وهذا ما ذهب إليه (مارتينيه) بأن السيميولوجيا دراسة جميع السلوكيات والأنظمة التواصلية. ولقد حصر سوسير

السيميولوجيا في علاقتها بعلم النفس الاجتماعي وعلم النفس العام، العلامة حسب سوسير لا توجد سوى داخل المؤسسة الاجتماعية، وبهذا تزعم سوسير سيميائيات السيميولوجيا في إطارها اللغوي، ويقسم دي سوسير العلامة إلى دال ومدلول فالعلامة (Signe) عنده تتكون من دال (Signifiant) ومدلول (Signifie) وهو المتصور الذهني للدال وباقتران الدال والمدلول تفهم العلامة اللسانية على عكس (بيرس) Pierse الذي ربطها بالإطار المنطقي والفلسفي، حيث يرى بيرس أنه أول من ارتاد هذا الموضوع المتمثل في تفسير وكشف ما أسماه بالسيميوطيقا أي نظرية الطبيعة الجوهرية والأصناف الأساسية لأي سيموزيس محتمل.

وبهذا يتجاوز بيرس الطرح الثنائي للعلامة الذي قدمه دو سوسير، يقدم تقسيما ثلاثيا للعلامة، فهو ينطلق من مبدأ مقولة الثلاثية (Triadique).

العلامة تنقسم إلى ثلاثة عناصر: الممثل: Representamant تقابل (الدال) عند دو سوسير، الموضوع: Objet لا يوجد لها مقابل، المؤول: L'interpretent تقابل (المدلول)عند دو سوسير.

فالعلامة عند بيرس لا تحمل دلالة أحادية وإنما بإمكانها أن تحيل إلى دلالات غير منتهية وذلك ما أطلق عليه بالسيرورة الدلالية والتأويلية اللامتناهية.

أما (رولان بارت Barthes) فقد صدرت نظريته عن فهم جديد للسانيات سوسير ومشروعه سيميولوجي، إن موضوع السيميولوجيا هو كل نسق من العلامات: الصورة، السلوكات، المناسك، البروتوكولات...إلخ، كلها تمثل أنساق دالة، لكن بارت ذهب في تنظيره إلى الاختلاف مع سوسير، أن اللسانيات ليست فرعا، ولو كان مميزا من علم العلامات بل السيميائيات التي تمثل فرعا من اللسانيات.

ويحدد بارت مجالات وموضوعات سيميولوجيا في ما يلي:

1. وسائل الاتصال الحيواني: فالحيوانات تتواصل من خلال بعض الأنظمة الدلالية كالصوت والحركة، 2. دلائلية التواصل الجماهيري: تهتم بتحليل ودراسة أشكال التواصل الجماهيري كالروايات البوليسية، الأغاني، الأفلام التلفزيونية والصحافة. 3. دلائلية السرد: تهتم بدراسة وتحليل أشكال السردية، وقد سعى غريماس إلى إرساء قواعد البحث السيميائي السردي بالاستعانة إلى ما توصل إليه بروب، 4. دلائلية الأزياء: والتي تبحث في دلالة الأزياء وبعض الطقوس، 5. دلالة الثقافة: البحث ودراسة مختلف الأشكال الثقافية.

وقد تفرعت السيميائيات إلى عدة فروع لدراسة الأعمال الأدبية والفنية من شعر وسرد ومسرح وموسيقى وسينما، بتعدادها العلاماتي وتشكلها الرمزي والأيقوني، فجاءت سيميائية الدلالة وسيميائية التواصل وسيميائية الصورة، لتفكيك وتركيب البنيات العميقة في المادة السمعية البصرية، ومهما اختلفت القراءة المصطلحية بين السميوطيقا والسيميولوجيا فهما يشتركان في المنهج ويختلفان في الإجراء، فالسيميولوجيا إذن مرادفة للسيميوطيقا، وموضوعهما دراسة أنظمة العلامات أيا كان مصدرها لغويا أو غير لغويا، فاختصت السيميولوجيا بجانب التنظير، أما السيميوطيقا بجانب التطبيق على غرار: غريماس وموباسان وميشيل وكوكيه.

ونهدف من خلال هذه الدراسة النقدية الحداثية إلى الولوج للخطاب النقدي السيميائي الذي يمد الناقد بآليات تمكنه من اكتشاف مكنونات العمل الأدبي والفني والبحث في خباياه، والولوج إلى فضاءاته المنفتحة على جميع الاحتمالات التأويلية اللانهائية، واقتحام أغوار العمل الدرامي وتفكيك شفراته وتوضيح معانيه للمتلقي، وتمكينه من قراءة الموضوع من مختلف الزوايا النقدية الممكنة، وكذا أن تستفيد الفعاليات المكونة والمساهمة في تشكيل الخطاب الدرامي الجزائري –من مبدعين ونقاد– من المعارف السيميائية في المنجز النقدي النظري (التنظيري) والإجراء النقدي التطبيقي، وهذا لإرساء أسس مشروع علمي بحثي حول الدراسات السيميائية في الدراما الجزائرية بجميع أجناسها: مسرح، دراماتوجيا، سينما، دراما تلفزيونية، من خلال التطبيق النقدي

الإجرائي على أعمال درامية معاصرة، لم تدرس من قبل في الخطاب النقدي الدرامي الجزائري، وللكشف عن أعمال درامية جديدة سواء في الكتابة الدرامية من خلال النص الدرامي لمسرحية "ثورة بلحرش" للكاتب الشاب "سليم سوهالي" أو من خلال الدراسة السيميائية التفكيكية لفيلم "المحنة" من إنتاج سينما الشباب، وهذه الأعمال ترقى إلى الدراسة النقدية، إضافة إلى تثمين وتشجيع المبدعين الشباب في الدراما الجزائرية وبإعطائهم حقهم في الدعاية والانتشار عن طريق الاشتغال النقدي الأكاديمي على هذه النماذج وغيرها، وبذلك نبتعد عن النمطية والتكرارية للمواضيع نفسها، والتخلص من إعادة الاستنساخ التي أرهقت المتن النقدي الدرامي الجزائري، حيث لا نتوقف عند حقبة تاريخية معينة، ولا نكرّس كل المجهودات النقدية على أسماء ورموز درامية معينة، حتى أصبحت مستغرقة ومستهلكة نقديا، بل يجب علينا أن نساير تجارب إبداعية رائدة لجيل جديد من المبدعين وفق رؤيا نقدية متجددة ونماذج تطبيقية معاصرة.

ولتحقيق هذه الغاية والوصول إلى هذه الأهداف وضعنا استراتيجية منهجية متمثلة في التصور العام للموضوع وخطة بحث تمثلت في مدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

وفي المدخل الموسوم بمصادر النقد السيميائي تطرقنا إلى:

النقد الجديد الأنجلوسكسوني وذلك بالتعرض لجذوره الأولى ثم نشأته، والنقد الجديد في فرنسا مع ظهور لسانيات دي سوسير وأخيرا المدرسة الشكلانية الروسية.

ثم انتقلنا إلى **الفصل الأول** الموسوم بـ السيميائيات وتحليل الخطاب، وقسمناه إلى ثلاثة مباحث، المبحث الأول: السيميائيات المصطلح والمفاهيم: وتطرقنا فيه إلى إشكالية ازدواجية المصطلح والمنطلقات الفكرية للسيميائيات، بداية بالسيميولوجيا عند فاردينياند دي سوسير، والسيميوطيقا عند شارل ساندرس بيرس، وإبراز أوجه الاختلاف بين السيمولوجيا عند "دي سوسير" والسيموطيقا عند "بيرس"، وصولا إلى السيمياء ونظرية شارل موريس.

وفي المبحث الثاني: الاتجاهات السيميائية قسمناه إلى الاتجاهات السيميائيات النسقية التي تحوي مجالات سيمياء التواصل عموما والتواصل لدى "شينون" و"ويفر" تحديدا، ثم انتقلنا إلى سيمياء الدلالة مركزين على أهم عناصرها، وخصصنا حيزا مهما لسيميولوجيا الدلالة عند "بارت"، وانتقلنا إلى السيميائيات السياقية، وأهم مجالاتها سيميائية الأهواء بين المصطلح والتأصيل، ثم انتقلنا إلى سيميائية التأويل بداية بنظرية التأويل وأشكال التأويل وصولا إلى الهرمينوطيقا وفضاء التأويل.

والمبحث الثالث: تحليل الخطاب، تعرضنا لمفهوم مصطلح الخطاب وانتقلنا إلى تحليل الخطاب والأنساق الخطابية على غرار الشخصية، الزمان، الاسترجاع، الاستباق والمكان، وتطرقنا إلى آليات تحليل الخطاب من التحليل السيميائي للخطاب الشعري لدى عبد المالك مرتاض، إلى تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) لدى محمد مفتاح، ثم تحليل الخطاب الأدبي (دراسات تطبيقية) لإبراهيم صحراوي، وأخيرا تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير) لدى سعيد يقطين، وانتقلنا إلى سيميائية الشخصيات، ونظرية غريماس في تحليل الخطاب السيميائي.

وفي **الفصل الثاني** الموسوم بـ: سيميائيات الدراما، قسمناه إلى ثلاثة مباحث، المبحث الأول: سيمياء براغ للدراما، تعرضنا فيه إلى أهم المنظرين لسيمياء الدراما على غرار أدمير كوريه، الذي يرى أن الفن حقيقة سيميائية، وبان ميوكاروفسكي حول الوضع الراهن لنظرية المسرح، والعلامة والدراما في إطار السياق الدرامي.

والمبحث الثاني: تشكلات الفضاء السيميائي الدرامي، تطرقنا إلى النص الدرامي، والفضاء الدرامي، إضافة إلى الممثل والجمهور، وانتقلنا إلى سيمياء الطقوس في الدراما، وإلى سيميائية الكودات الدرامية، والتفاعل السيميائي للعلامة الدرامية، وتناظر الفضاءات الدرامية، والذاتية والموضوعية في الدراما، الوحدات الرئيسية لتشكل البناء الدرامي، وأخيرا الإتصال الدرامي.

والمبحث الثالث: السيميائيات الثقافية، تعرضنا فيه إلى سيمياء الثقافة، والفضاء الدرامي.

أما في **الفصل الثالث** الموسوم بـ: سيميائية الخطاب في الدراما الجزائرية نماذج تطبيقية، واخترنا نموذجين الأول: سيميائية الخطاب في النص الدرامي "ثورة بلحرش" دراسة تطبيقية، قمنا بتلخيص المسرحية، وتحليل سيميائية الخطاب في مسرحية "ثورة بلحرش"، من خلال المراحل الآتية: سيميائية العنوان، وسياق الخطاب في مسرحية ثورة بلحرش، وأنساق البنى الدرامية في الخطاب السيميائي لمسرحية ثورة بلحرش، من خلال سيميائيات الشخصيات والحوار في مسرحية "ثورة بلحرش"، وصولا إلى السياقات التأويلية للخطاب في مسرحية "ثورة بلحرش"، وإبراز مرجعيات سيميائيات الخطاب في مسرحية ثورة بلحرش.

وانتقلنا إلى النموذج التطبيقي الثاني فيلـــم "المحنـــة" تكريس السيـاق أم تغيير المسـاق دراسـة تفكيكية سيميائيـة، وذلك من خلال دراسة المحاور الرئيسية التالية: تحليل فيلم المحنة مقاربة سيميائية، مع بطاقة تقنية للفيلم، واستهللنا بتلخيص أحداث الفيلم، والتفكيك السيميائي للفيلم بداية بسيميائيات العنوان، ثم قراءة في سميائيات الأفيش، وتعرضنا إلى ازدواجية العلامة، فالعلامة السيميائية المحورية والزمن السينمائي، وانتقلنا إلى الفضاء السيميائي المغلق ثم الفضاء السيميائي الانتقالي وصولا إلى الفضاء السيميائي المفتوح والفضاء السيميائي للفعل، وقمنا بالتفكيك السيميائي لسبعة وعشرين لقطة من الفيلم.

خاتمة: وفيها ما توصلنا إليه من نتائج في هذا البحث.

واعتمدنا على منهجين في البحث، وذلك يفرضه منطق العنوان وغاية البحث المتمثلة في خطابين أحدهما نظري والآخر تطبيقي، همزة الوصل بينهما هي "بين" التي تفيد التوسط والانتقال من أمر إلى آخر ومن حالة إلى أخرى وهي لا تعني القطيعة بين جزئين أو قسمين بل تدعو إلى الاستمرارية والاقتران، اعتمدنا في الشق النظري على المنهج الوصفي التحليلي، الذي يساهم في التعرف على ظاهرة الدراسة ووضعها في إطارها الصحيح وتفسير جميع الظروف المحيطة بها، وبعد ذلك الوصول إلى النتائج الدراسية التي تتعلق بالبحث وبلورة الحلول التي تتمثل في الشروح

والتوضيحات التي يسوقها الباحث لإنهاء الجدل الذي يتضمنه متن البحث، أما في الشق التطبيقي اعتمدنا على المنهج السيميائي الذي هو موضوع الدراسة وغايتها.

واستندنا في هذا البحث على عدة مصادر –أفادتنا خلال هذه الرحلة البحثية– أهمها كتاب سيمياء "المسرح والدراما" لإيلام كير، وكتاب "السيميائيات ونظرية العلامات" لجيرار دولودال، كتاب رولان بارت "درس السيميولوجيا"، وكتاب "سيمياء براغ للمسرح" لمجموعة من المؤلفين.

أهم الصعوبات التي واجهتنا الكم الهائل من المصادر والمراجع في مجالات السيميائيات، تعدد المفاهيم واختلاف المصطلحات وتباين الرؤى النقدية، صعّب علينا عملية حصر مجالات البحث وتحديد مسارات الموضوع في مرتكزاته النظرية في مقابل قلة النماذج التطبيقات النقدية السابقة خاصة في الدراما عموما وتحديدا الدراما الجزائرية.

وفي الأخير نصبو من خلال هذا البحث أن يكون إضافة للمجهود النقدي الدرامي الجزائري المعاصر.

مدخـــل

مصادر النقد السيميائي

أهم مصادر النقد السيميائي:

1.النقد الجديد الأنجلوسكسوني:

1.1. الجذور الأولى للنقد الجديد:

إن العلاقة القائمة بين التوجهات الجمالية والأبعاد الفلسفية قارة وقائمة بالقوة، حتى وإن تبدى لنا غير ذلك مع بعض التوجهات الشكلانية أو تلك التي تدعو صراحة لإلغاء كل ما هو خارج النص أو سابق عليه سواء كانت قيما ذاتية أو اجتماعية أو أخلاقية متصلة بسيرورة الحياة البشرية في تنوعها وتشابكها وتعقدها. والنقد الجديد الأنجلوسكسوني لا يشذ عن هذه القاعدة، فامتداداته النظرية تتجاذبها نزعتان هما: الانجذاب للفلسفة المثالية من جهة والنزعة المحلية المحافظة من جهة أخرى.

ففي ما يتعلق بالجانب الأول فإن هناك من يرى بأن النقد الجديد في أمريكا ينهل من منابع الفلسفة المثالية عند كانط 1724-1804 وهيجل 1770-1831 التي تناولت مفهوم الجمال الفني من منظور علاقته بالمتعة الجمالية وأثرها في النفس الإنسانية، وهذه الأفكار ساهمت بشكل كبير في ظهور توجهات فنية تركز بصورة كبيرة على المتعة الفنية أكثر من أي شيء آخر مثل مدرسة الفن للفن أو المدرسة الرمزية[1]. أما الانجذاب أو النزعة الثانية للنقد الجديد فهي ارتباطه بما يعرف بـ "مدرسة الجنوب" وهي جماعة من النقاد كانت مرتبطة ببرنامج سياسي وثقافي يشمل الأقلية الجنوبية في الولايات المتحدة الأمريكية، والتي كانت تنادي بمبدأ المساواة في توزيع الأراضي وتعمل على محاربة النزعات الاجتماعية والنفسية التجديدية، كما اتسمت مواقف الجماعة بالمحافظة والإقليمية في الطرح حتى في المنظور الجمالي فقد نادى أحد أقطابها وهو ألان تيت بمبدأ "الجمالية الإقليمية[2].

---

[1] عمار زعموش: مدرسة النقد الجديد والنقد العربي، مجلة الآداب، العدد 4، جامعة قسنطينة 1997، ص212، جامعة قسنطينة.

[2] ستا نلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة: إحسان عباس ومحمد يوف نجم، دار الثقافة، بيروت 1958، ص164.

2.1. في نشأة النقد الجديد:

بدأ النقد الجديد في الولايات المتحدة متأثرا بأعمال آيفورأرمستر ونغريتشاردز 1893-1979 وإليوت، لكن يمكن القول أنه ظهر بصورة دقيقة عام 1924 بظهور كتاب "مبادئ النقد الأدبي" لريتشاردز والذي كان بمثابة أطروحة أثارت إشكاليات وجدلا قويا لدى النقاد والدارسين وبخاصة في بريطانيا في النصف الثاني من القرن العشرين، هذا بالإضافة إلى كتاب "معنى المعنى" الذي ألفه بالاشتراك مع تشارلز.ك. أوغدن.

وما يستخلص من أطروحة ريتشاردز هو التوجه المناقض للنظرية الوضعية La Positiviste théàrie، والداعي للتركيز على المميزات والخصائص المكونة للحقيقة الأدبية والظاهرة الفنية انطلاقا من مستويين تؤديهما اللغة الشعرية هما: الوظيفة الانفعالية La fonction emotiveوالوظيفة الرمزية المرجعية La fonctionreferentielle ، والنص الأدبي من هذا المنظور ينتج قيما غير مطابقة مع الواقع المادي في بساطته أو حدوديته، ونكون إذاك بصدد مجموعة من المواقف الكلامية التي يتواصل معها المتلقي دون أن يربط مباشرة بين اللغة الشعرية ومدلولاتها المتداولة في الواقع "وأوضح مثال عن اللغة الانفعالية هو الشعر الذي يعنى كليا بإثارة مشاعر أو مواقف. وفيه لا يكون انتباه القارئ أو الكاتب...موجها إلى أي من الصلات الموضوعية بين الكلمات والأشياء. الشعر تصريح زائف ..فعندمانقرؤه على نحو صريح، لا ترد أبدا مسألة اليقين أو عدم اليقين بمعناها الفكري".

إن نظرة ريتشاردز هذه على ما تحمله في طياتها من دعوة شكلية فهي تختلف عن المدرسة الشكلانية التي تهمل البعد الإنساني الانفعالي من النص، والتي تبناها النقاد الجدد في أمريكا فيما بعد، رغم عدم اطلاعهم على أدبيات المدرسة الشكلانية الروسية: فريتشاردز[1] على الرغم من دعوته

[1] آن جيفرسون وديفيد روبي: النظرية الأدبية الحديثة، ترجمة سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، ط1، دمشق 1992، ص12.

إلى الاهتمام والتمحيص في كل جزيئات النص الأدبي، لأن تفاعل عناصر النص مجتمعة هي التي تعطيه معنى ووظيفة، فهو بالمقابل يدعو لمبدأ تحديد انفعالية اللغة الشعرية في مستوى المؤلف والقارئ، أي البحث عن القيمة الأدبية المتولدة عن التواصل مع النص.

فمهمة الناقد الأدبي هي أن يمسك ويتسلح بنظرية عامة عن القيمة Valeurيتمكن من خلالها تجسيد تماسك النص في المستوى الفني والحفاظ على جماليته[1]. كما أن القارئ مطالب بالبحث عن إجابات لجملة أسئلة تتصل بالكتابة والمعنى هي:

"ماذا Quoi و "لماذا" Pourquoi و" كيف" Comment والبحث عن السؤال المناسب وتحديده هو جوهر البعد الجمالي في الرؤية "الريتشارذدزية" التي تقيم في هذا المستوى جانبا من المقارنة بين العلم كمعطى معرفي وبين الشعر كواقعة جمالية انفعالية يملك لغة خاصة ويسعى عبرها لأن يتجاوز العلم بالإجابة على الأسئلة الثلاثة. ففي حين يجيب العلم عن ال "كيف" على الشعر أن يجيب عن جميع الأسئلة بحكم وظيفته الانفعالية العاطفية المؤثرة بصورة مباشرة في المجتمع عبر خلق رؤى تنفيسية ممكنة تسعف الإنسان في خلق توازنه وممارسة نوع من العلاج النفسي عبر النصوص الأدبية[2].

3.1. مصطلح النقد الجديد:

أطلق ج. أ. سينجارن مصطلح (النقد الجديد) على أعمال النقاد:

(T.S.Eliotت.س.ايليوت) (وآلانتيت Tate Allen) و(كلينيثبروكسBrooks Kleanth) وجون كرو رانسوم Ranson john crowe، وليفر... وغيرهم ممن خالفوا النقد النفسي والاجتماعي، وهذا النقد الذي ظهر في الولايات المتحدة وأوربا بعد الحرب العالمية الأولى، يناقض المناهج النقدية

[1] فايز اسكندر: النقد النفسي عند ريشاردز، مكتبة الأنجلو مصرية، د ت، ص 31.

[2] تيري إيجلتون: نظرية الأدب ترجمة شاكر ديب، منشورات وزارة الثقافة، ط1، دمشق 1995، ص85.

الكلاسيكية النفسية والاجتماعية والجمالية الذوقية. وأصحابه يرون في االنقد الكلاسيكي قصورا كونه يتناول قضايا مرضية بعيدة عن العمل الأدبي، أو يعالج قضايا وظواهر اجتماعية وتاريخية بدل اهتمامه بحقائق وخبايا النص الأدبي[1].

والمتتبع لحركة النقد الجديد في الولايات المتحدة الأمريكية يلاحظ أن حقيقة هذا التوجه في الممارسة النقدية والذي يقف في وجه الأطروحات النفسية والاجتماعية إنما يتركز في جامعات الجنوب المحافظ والمعروف تاريخيا بصراعه مع الشمال في قضية تحرير العبيد... وغيرها من القضايا التي كانت تتخذ طابعا فلسفيا تقدميا وبعيدا عن المواجهة السياسية اعتمد أصحاب النقد الجديد في طبعته الأمريكية على مجموعة من المفاهيم التي تتسم بطابع الانسجام والوحدة، مما يقربها من أن تكون مدرسة نقدية متكاملة الأبعاد.

لقد ظهر مصطلح (النقد الجديد) لأول مرة في كتاب الناقد الأمريكي ج. أ. سينجارن الذي يحمل عنوان "النقد الجديد" سنة 1912، فكان بذلك صاحب المصطلح ومبتدعه[2]. وقام الناقد جون كرو رانسوم–الذي يعد أرسطو النقد الجديد–بالترويج للمصطلح طارحا مجموعة من البدائل النقدية الجديدة التي تسعى لتشكيل بعد تصالحي بين النقد وعلم الجمال، حيث يرى أن غاية النقد ليست هي معرفة الأدوات التقنية للأدب، ولا المعالجة النفسية للنصوص أو إصدار الأحكام القيمية الأخلاقية.

إنه يؤمن بمنهج نقدي هو المنهج الجمالي الذي يضيء العمل الأدبي من الداخل.

فوظيفة النقد في مقاربته للنصوص الشعرية هي بالأساس مقاربة أنطولوجية تستند في جوهرها إلى التركيز على الفهم المتوازن للمبنى الشعري للنص في تفاعله مع مكوناته الجزئية الداخلية بغية

[1] محمد عزام: المنهج الموضوعي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، الطبعة 1، دمشق، 1999، ص61.
[2] المرجع نفسه، ص63.

الإمساك بمنطق القصيدة وعلاقته بالسياق الشعري. وهذا المسعى هو ما يعرف بنظرية النسيج والتركيب، وهي نظرية تبحث أساسا في الشكل والمعنى حتى تميز بين النص المعرفي والنص الأدبي.

وانطلاقا من هذه المفاهيم يتعامل أصحاب النقد الجديد مع النص من منظور يتسم بطابع "الموضوعية"، فالتحليل الذي يتناول خصائص القصيدة من منظور النظرية الجديدة La nouvelle Théorie بحسب تسمية تيري إيجلتون للنقد الجديد- "يتميز بالصرامة في تحديد توترات النص ومفارقاته وغموضه وكل هذا من خلال ما تتيحه وتوحي به بنيته فقط"[1].

إن القصيدة من منظور النقد الجديد تتحول إلى غاية في ذاتها منفصلة عن الكاتب والقارئ على حد سواء، وهذا الموقف يتناقض بشكل جذري مع التصورات والقواعد التي تأسست وفقها النظرية النقدية التقليدية التي تقرأ النص بوصفه تعبيرا تلقائيا مباشرا عن أحاسيس الكاتب ومشاعره، وصدى لانفعالاته وعواطفه والتي وجدت مظهرها لدى نقاد نظرية التعبير "التي ربطت الفن بشخصية الفنان كي تطلق سراح هذه الشخصية في حركتها المتفجرة الخلاقة التي لا ينبغي أن تحدها حدود أو تفرض عليها أية قاعدة إلا التعبير عما تؤمن به أو تنفعل إزاءه.. ولذلك لم يكن يعني هذه النظرية من العمل الفني إلا الكشف عن شخصية أو ذاتية الفنان الفردية المتفردة"[2].

إن اهتمام النقد الجديد في أمريكا وفي بريطانيا تركز بشكل أساسي حول النص الشعري، وكانت كل المقالات التي كتبت أو الاستنتاجات المتوصل إليها أو حتى التصورات المنهجية النقدية، فقد وضعت القصيدة في بؤرة اهتمامها. وهذا التركيز كان على الشعر الغنائي في البداية، ثم انتقل إلى الأشكال الشعرية الأخرى التي تمزج بين السخرية والتوتر والتناقض الظاهري والمفارقة والغموض والتأملات الميتافيزيقية. والهاجس المركزي لهذا الاندفاع هو قناعة هؤلاء النقاد بأن النص الشعري

[1] Terry Eagleton, Critique etthéorielittérairestraduit par MaryseSouchard, ed PUF, paris page 49 1994.

[2] جابر عصفور: نظريات معاصرة، دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة الأولى، دمشق، 1997، ص24.

ينتج ضربا من المعرفة المخالفة للمعرفة العلمية، كما أن إحكام النسج يجعل الصياغة الشعرية غير قابلة للتكرار، لأن حقيقة اللغة الشعرية مفارقة لسواها من اللغات[1].

ويؤكد الناقد الإنجليزي تيري إجلتون في كتابه "النقد والنظرية الأدبية" حين يشير إلى أن مفهوم الأدب في نظر أصحاب نظرية النقد الجديد يعني بالأساس الشعر La poésie فهؤلاء النقاد ومعهم ريتشاردز".J.A. Richards الذي يهتم فقط بالشعر وإليوت T.S. Eliot يوسع الدائرة لتشمل المسرح الشعري، أما ليفيسF.R. Leavis الذي يعد شاذا في طرحه لأنه تناول دراسة الرواية فإنه يصنفها ضمن الشعر المسرحي Poémedramatique وهو ما يحيل على شيء آخر غير الرواية كما نعرفها. وسلوك النقاد الجدد هذا ينسجم ويتناسب مع أغلب النظريات الأدبية التي تجعل مجال اهتمامها جنسا أدبيا محددا تطور وفقه كل تصوراتها وتنظيراتها[2].

إن الملاحظة السابقة التي طرحها إيجلتون تعين وظيفة هذا النقد الجديد الذي يتميز بخصوصية الاهتمام الواضح بالنصوص الشعرية، لأن القصيدة في حقيقتها تمثل جنسا أدبيا مغلقا من حيث تفاعله مع الأبعاد التاريخية المؤثرة في بنيته وفي شكله.

وإمكانية وضعه في خانة الأجناس المفتوحة على التنوع الأسلوبي محددة لأن أسلوب الجنس الأدبي يشكل قيمه جمالية ثابتة لا يمكن تجاوزها ببساطة في سياق تصنيف أساليب الشعراء. فهناك ما هو قاسم مشترك دائم وثابت وقار هو أسلوب الجنس الشعري.

إن الطرح السابق ينسجم في سيرورته مع الحركات الأدبية التي عرفتها أوروبا والعالم في بدايات القرن العشرين، ولعل الدعوات القائمة على تخليص الشعر من الضبابية والغموض، والداعية لاعتماد أداوت أكثر تنسيقا ودقة في التعبير والبناء كان من دعاتها الناقد والشاعر

[1] ك. م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، ص39.

[2]Terry Eagleton, Critique etthéorielittéraires, Page 50.

الأمريكي عزراباوند A. Pound (1885)، والإنجليزي ت. س إليوت T.S.Eliot 1888-1965 الذين نادوا بالنقد الموضوعي الذي طبقوه خاصة في ميدان الشعر وتقول نظرية المنهج الموضوعي:

"إن الأدب وعلى الخصوص الشعر ليس تعبيرا عن شخصيته الشاعر وعن أحوال المجتمع، وإنما هو خلق، وصحيح أن الأدب قد يعكس ملامح من شخصية خالقه أو من بيئته، ولكن وظيفة الفنان هي أن يحيل هذه العناصر كلها إلى شيء جديد وهو العمل الفني المستقل بوجوده عن كل ما أسهم في صنعه[1].

4.1. حوصلة:

لقد تميز أصحاب خطاب النقد الجديد في صورته الأولى في بريطانيا وأمريكا بتركيزهم على ما يمكن عده بعدا شكلانيا في النصوص الشعرية، وذلك عبر تمردهم على النظرية الأدبية السائدة منذ أفلاطون ومن بعده أرسطو والتي تجعل العمل الأدبي محاكاة لما يجب أن يكون عليه واقع الحياة الإنسانية، وبالتالي فنجاح أو فشل الأثر الأدبي مرهون بمدى تطابقه مع المبدأ الجمالي الأساسي للنظرية. وتتحدد المهمة المركزية للإبداع بوظيفته الأخلاقية.

لقد كانت حركة النقد الجديد موجهة ضد النقد الأدبي التقليدي الذي يحتكم في مظهره اللانسوني إلى جملة من القواعد والضوابط تستند إلى مسلمتين مركزيتين: الأولى قوامها أن نرى في الأثر انعكاسا للوسط ولشخصية الكاتب، ونستطيع اكتشافهما بفضل الطرائق التاريخية.

أما الثانية فقوامها الاعتقاد بأن الكاتب يقول ما يريد قوله، وعلى هذا النحو فإن دراسة الوسائل التعبيرية عند الفنان تسمح لنا باستنباط شخصيته.
والشفافية تكون كاملة بين حرف النص ومقاصد الكاتب[2].

[1] محمد عزام: المنهج الموضوعي، مرجع سابق، ص16.
[2] جان لوي كابانس: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة فهد عكان، دار الفكر، الطبعة 1، دمشق 1982، ص13.

وخلاصة المحاور الأساسية للبحث في النقد الجديد كما لاحظنا من خلال المبحث السابق تبين أن النقاد الجدد يعمدون أساسا إلى التركيز على الجوانب التطبيقية في دراسة النصوص الأدبية، ويتم ذلك وفق منطلقات مركزية تتلخص فيما يلي:

أ. ينبغي أن تكون الانطلاقة في الدراسة والتحليل في النص الأدبي من النص نفسه، ولا يتم اللجوء إلى أي مرتكز خارجي سواء أكان تاريخيا أم اجتماعيا أو سياسيا أو ثقافيا أو حياة الكاتب.

ب. إن النص الأدبي قيمة حدسية انفعالية نفسية مستقلة بذاتها، وليست حقيقة معرفية أو فلسفية.

ج. تتميز القصيدة الشعورية بكونها وحدة عضوية متكاملة في مستويات الشكل والمضمون والخيال والمعنى والموسيقى.

د. من خصوصيات العمل الأدبي ابتعاده عن البساطة واتصافه بالتركيب وتميزه بقابلية التأويل والقراءة المتعددة.

هـ. على الناقد اعتماد القراءة الفاحصة لبنية النص في المستويات التركيبية والمعجمية والأسلوبية والبلاغية للكشف عن الدلالات والرموز والإيحاءات.

وبهذا فقد فرضت هذه الأطروحات سيطرتها على الساحة النقدية في أمريكا فترة من الزمن، وشغلت النقاد في العالم العربي "ولا أظن أن مدرسة نقدية استطاعت أن تثير في مصر من الجدل، وأن تغذي العديد من المعارك النقدية مثلما فعلت مدرسة النقد الجديد" [1].

ويعود ذلك بالأساس إلى التوجهات الجديدة التي بدأت تشق طريقها في المستوى العالمي مع النظرية البنوية التي استندت إلى مقومات التزامنية أو السانكرونية التي وقفت في وجه النظريات التاريخية والاجتماعية إضافة إلى أن جانب الضعف الأساسي في مدرسة النقد الجديد في أمريكا

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة عالم المعرفة رقم 232، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت 1998، ص133.

هو أنها لم تضبط بدقة جهازا مفاهيميا وإجرائيا ثابتا بل اصطنعت مناهج ووسائل شتى للكشف عن جمالية العمل الأدبي تختلف باختلاف النقاد واهتماماتهم الخاصة.

5.1. النقد الجديد في فرنسا:

إذا كنا قد أشرنا سابقا إلى خصوصيات النقد الجديد في الولايات المتحدة الأمريكية، وبينا أسسه ومنطلقاته الفكرية والجمالية، فإن الاتجاه الجديد للنقد الذي تبلور بشكل واضح في فرنسا من خلال حركة نقدية تميزت عن النقد الجديد الأنجلو-سكسوني بأنها لا تمثل توجها وحيدا متنوعة في مضمونها متجانسة في مقارباتها وطموحاتها الإجرائية، انطلقت في بداية الستينات ثم انتقلت بعد ذلك إلى أمريكا وتعود هذه السيرورة الجديدة إلى أصول متجذرة في الفكر الأوروبي المتعلق بالقيم الفلسفية والمعرفية التي سعت إلى الإندماج مع المسعى الشامل للروح العلمية، التي بدأت بالظهور بنهاية العصر الكلاسيكي، وقد أفرزت هذه المتغيرات جملة من التوجهات في مجال النظرة للأدب والتعامل مع الإبداع من خلال الإسهام في تشكيل وعي مغاير بالنص الأدبي عموما والنص السردي على وجه الخصوص.

ويقودنا البحث في المسارات الموجهة لبروز القيم النقدية الجديدة إلى رصد توجهات أساسية كان لها الأثر الواضح في إعادة تشكيل الخطاب النقدي، وفق معايير لم تكن متداولة من قبل، على اعتبار أن النقد الجديد في أمريكا الذي نادى بالعودة إلى داخل النص، كان قد اعتمد معايير النقد التطبيقي، أو ما يعرف بالنقد العملي الذي يقوم على إلغاء كل ما هو خارج عن النص والبحث عن المعنى الصحيح الكامن بداخله: فالنص كل مغلق كما أن التفسير أيضا مغلق ونهائي.

إن التوجه الجديد للاهتمام بالخطاب الأدبي والخطاب النقدي تبلور بصورة مناقضة للطرح اللانسوني عبر مسارات متلاحقة ومتشابكة تميزها جملة من المنطلقات أهمها:

2. لسانيات دوسوسير:

من المسلم به أن عالم اللسانيات السويسري فردينان دوسوسير قد أحدث ثورة كبيرة في المفاهيم المتصلة بدراسة اللغة ووظيفتها وطبيعتها، وقد كانت أفكاره بمثابة قطيعة معرفية امتدت تأثيراتها إلى مختلف العلوم والمعارف الإنسانية التي اعتمدت المناهج الوضعية والبنيوية. "ولا يكاد يوجد باحث لساني غير مدين بشيء لدوسوسير" وإشعاع علم اللسان على بقية فروع المعارف الإنسانية قد تجسم منذ أن تمخضت عنه الرؤية البنيوية كطريقة في التفكير ومنهج في البحث"[1].

وقد كانت الانجازات الأساسية لدوسوسير هو نظرته إلى اللغة نظرة شمولية ومنهجية تقوم على الدراسة العلمية الوصفية في مقابل الأطروحات والدراسات التاريخية والمقارنة التي كانت سائدة في عصره وخاصة تقاليد النحاة الجدد Les néo-grammairiens.

كما يجب التأكيد على الطابع العلمي للسانيات أكثر من الجانب الوصفي الصرف لأن الطابع الوصفي كما يرى أندري مارتيني André Martinet لا يخلو من مزالق بوصف الدراسة نشاط إنساني[2].

ونظرة دوسوسير للغة ستنجر عنها تطورات لاحقة تلقي بظلالها على المدارس اللسانية اللاحقة، كالمدرسة الوظيفية والتوزيعية والتحويلية. كما أثرت على صياغة مفهوم النص الأدبي والمقاربة النقدية الأدبية على حد سواء.

"لقد قدم سوسير في محاضراته بين 1906 و1911 مجموعة من المقترحات الجديدة في دراسة اللغة، تقوم على جملة من الثنائيات التقابلية التي تفضل في البحث اللساني، وتميز بين مستويات

[1] عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983، ص32.

[2] André Martinet: Eléments de linguistiquegénérale; Armand Collin, Paris 1970, page 6.

عدة في التعامل مع اللغة من منظور علمي بعيد عن كل حكم قيمي تفاضلي، وتتحدد هذه الثنائيات في التمييز بين الدال والمدلول، اللغة والكلام السانكروني والدياكروني وطبيعة العلامة اللغوية ومفهوم القيمة.

1.2. ثنائية اللغة والكلام:

لقد طرح سوسير هذه الثنائية والتي تميز بين اللغة والكلام، و التي شكلت القاعدة الأساسية لكل الدراسات اللسانية المعاصرة، فهذه الثنائية هي الأساس المنهجي والعلمي الذي وضعه دوسوسير للدراسة العلمية للغة في ذاتها بعيدا عن كل التمظهرات والآداءات الفردية أو الخصائص العامة والمطلقة التي يمثلها اللسان كقدرة وطاقة كامنة غير محددة.

يقول: **"دي سوسير"**: "لا ينبغي الخلط بين اللغة واللسان، فما اللغة إلا جزء محدد منه، بل عنصر أساسي وهي في نفس الوقت نتاج اجتماعي لملكة اللسان[1].

فاللغة في نظره ظاهرة إنسانية لها أشكال كثيرة تنتج من الملكة اللغوية، واللسان هو جزء معين متحقق من اللغة بمعناها الإنساني الواسع، وهو اجتماعي ومكتسب ويشكل نظاما متعارفا عليه داخل جماعة إنسانية محددة.

ومنه نصل إلى أن اللغة تختلف عن اللسان" الذي يمثل تمظهرا فرديا واجتماعيا في آن، وتختلف أيضا عن الكلام الذي يعد فعلا نطقيا كلاميا Fait de parole ، وأداء فرديا يستند إلى تركيبات لغوية خاصة بالذات المتكلمة للتعبير عن قناعاتها وأفكارها.

وفق الخصائص النفسية والصوتية التي تحددها القدرة والمعرفة الشخصية باللغة. أما اللغة فهي المظهر الاجتماعي للسان والبعيد عن ذاتية المتكلمين، إنها نسق منظم ووحدة قائمة بذاتها محكومة بقيم الاكتساب والعرف[2].

[1] أحمد مومن: اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، 2005، ص 123.

[2] F. De Saussure: cours de linguistiquegenerale: page 31.

كما أن اللغة من ناحية أخرى وسيلة تواصل يتم عبرها تحليل الخبرة الإنسانية بشكل مختلف من مجموعة بشرية لأخرى عبر الحمولة الدلالية والخبرة الصوتية التي تتم عبر وحدات تمييزية وأخرى استتباعية[1].

ونظرا لكون اللغة نظاما من العلامات والدلائل فإنها تؤسس لنظام رمزي يمكن المتكلم من القيام بالفعل الفردي المحكوم بالإرادة والذكاء وهو الكلام. ومن هنا كان منطلق الدراسات اللسانية اللاحقة في سعيها لإقامة جهاز مفهومي يختص بالدراسة الأدبية للنصوص باعتبارها أفعالا كلامية خاصة منحوتة من نسق بنائي كلي هو اللغة.

وفي هذا الصدد يرى الدكتور صلاح فضل أن مبدأ الفصل بين اللغة والكلام عند سوسير يمثل الأساس المعرفي لحقول الدراسات النظرية والتجريبية في اللغة والأدب عبر دفع التحليل الجدلي للعلاقة القائمة بينهما في إنتاج قيم جديدة تتعلق ببلاغة الخطاب وهذا بطبيعة الحال من خلال التحليل الفعلي للنصوص وأشكال الخطاب المختلفة[2].

2.2. ثنائية الدال والمدلول

ويبدو من خلال هذه الثنائية أن التمييز الذي أقامه بين مفهوم الدال والمدلول قد خلخل القناعات السائدة في الارتباط الثقافي المتضمن لعلاقة الأسماء بالأشياء المميزة عنها أو الدالة عليها. فالعلاقة اللغوية ليست لها علاقة مباشرة مع الشيء الذي تدل عليه وإنما هي قائمة على ثنائية تمثلها صورة سمعية تستدعي صورة ذهنية[3].

أما المرجع الخارج فيبقى بالتالي بعيدا عن جمال الدراسة اللسانية، وهذا الواقع هو ما يحيل عن القول باعتباطية العلامة اللغوية في إحالتها على المرجع المسمى الذي يتغير بتغير اللغات

[1] André Martinet: Eléments de linguistiquegénérale, Armand Collin; Paris 1970, page 20.

[2] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة 164، الكويت 1992، ص21.

[3] Ferdinand de Saussure: cours de linguistiquegénéraleédpayot 1983, page 98.

والبيئات الاجتماعية. "وهكذا تكون نظرية العلامة السوسيرية قطيعة جذرية مع المفهوم الإسماني الذي يوحد بين اللسان والفكر، الكلمة والشيء ولا يرى في اللغة غير مجرد مدونة[1]. فالدال اللغوي لا يمكن النظر إليه على أنه صوت له دلالته المباشرة على شيء أو معنى، بل على أنه يندرج في وضعية خلافية مع الدوال الأخرى وأن معناه يتحدد بحسب موقعه من الجملة وبطبيعة العلاقات التي يقيمها النسق اللغوي عبر محوري التركيب والاستبدال.

وبهذا المنحى تصبح اللغة مجالا واسعا لإمكانيات التأويل والتركيب البلاغي وتتحرر من أحادية المعنى الذي يربط بين اسم وشيء أو بين دال ومرجع ثابت حتى وإن كان ذلك بمفهوم "الضرورة"، كما هو الحال عند إميل بنفنيست Benvenist Emile الذي حاول استدراك مقولة الاعتباطية بقوله أن "العلاقة بين الدال والمدلول ليست اعتباطية وإنما ضرورية".

أما الثنائية الثالثة التي قدمها دوسوسير وأسهمت بشكل منهجي في صياغة الدرس اللساني الحديث هو تمييزه بين المقاربة التاريخية الدياكرونية في دراسة اللغة وبين المقاربة التزامنية الآنية السانكرونية.

لقد أطلق سوسير اسم الألسنية التزامنية diachronie على كل الدراسات والمقاربات التي كانت معاصرة له أو سبقته، حيث كان الألسنيون يهتمون بدراسة الجوانب التاريخية للغة.

ودراسة النصوص المكتوبة بلغات منقرضة وهمهم الأساسي في ذلك هو اقتفاء تاريخ اللغات والتطورات التي لحقتها سواء من جانب الأصوات أو القواعد والمفردات ليصلوا إلى رسم شجرة لتفرع اللغات وتصنيفها إلى لاتينية وهندية وأوروبية. وقد قام سوسير في دراسته الوصفية للغة بإلغاء الجانب والعنصر التاريخي في مقاربة اللغة للسانيات التزامنية Synchronie التي تقوم على تحليل العلامات اللغوية المكونة لنظام مغلق منقطع عما قبله وعما بعده، حيث يتم إهمال البعد

[1] عثماني الميلود: الشعرية التوليدية: شركة النشر والتوزيع المدراس، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص14.

التاريخي للعلامات، وهذا ما يقودنا إلى الحكم على اللغة وتداولها بناء على مبدأ الاستعمال والانتظام في مرحلة محددة ومضبوطة، وبالتالي يمكن التحكم في الخصائص العامة للغة ونقل هذه المتغيرات[1].

وقد أقام بناء على المبدأ التزامني طريقته في دراسة اللغة ضمن النصوص تقوم على تحديد محورين:

– يقوم الأول على تصنيف العلامات استنادا إلى المجال التركيبي Paradigmatique بما يتطلبه النسق الكلامي.

– أما المحور الثاني فهو يقوم على الاستبدال السياقي الذي يحدد المستوى الدلالي للغة ضمن المجال الواحد المستعمل وهو ما كنا قد أشرنا إليه في حديثنا عن اعتباطية العلامة اللغوية.

ويرى أحمد المتوكل أن التصنيف الذي يقدمه سوسير في محور السياق يقدم المحمولات والموضوعات. أما محور العلاقات التركيبية فيتضمن المحمولات والموضوعات والأدوات[2]، ففي المرحلة الأولى يتم تمديد مدلول الوحدة اللسانية انطلاقا من العلاقات التركيبية لأن وظيفتها هي تحديد قيمة الوحدة بالمقارنة مع الوحدات الأخرى ضمن نفس النسق الخطي. أما في المرحلة الثانية فيتم الاستناد إلى العلاقات السياقية الدلالية التي تكون وظيفتها هي تحديد الحقل أو المجال الدلالي الذي تنتج ضمنه الوحدة اللسانية التي يتم وصفها.

من خلال ما سبق يتبين لنا أن سوسير قد خطى بالدرس اللساني خطوة جديدة باتجاه البحث بأدوات منهجية وعلمية في حقيقة اللغة، غير أن هذه البداية لم تتناول النصوص الأدبية كقيمة كلية بل تعاملت مع اللغة بوصفها نظاما للتواصل شبيه ببقية الأنظمة التواصلية، وعلى الرغم من ذلك فقد كانت هذه المنهجية ذات أصداء عميقة في كتابات النقد الجديد في فرنسا وخاصة لدى رولان بارث وتودوروف.

---

[1] F. De Saussure: cours de linguistiqueGénéral. Charles Bally, Albert Sechehaye, Page 34.

[2] أحمد المتوكل: اللسانيات الوظيفية مدخل نظري، مطبعة عكاظ، الرباط 1989، ص90.

إلا أن التحديد المنهجي لتطور المفاهيم السوسيرية كان قبل ذلك قد أخذ أبعادا جديدة حاولت استثمار الثنائيات التقابلية لسوسير لنقلها إلى حقل الدراسات الأدبية، وهو ما قامت به المدرسة الشكلانية.

3. المدرسة الشكلانية (رومان جاكبسون):

تعتبر الشكلانية الروسية الممهد الفعلي للدراسات السيميوطيقية في غرب أوربا سيما في فرنسا واسمها الحقيقي جماعة أبوياز (O- oiaz). وقد ظهرت هذه الجماعة كرد فعل على انتشار الدراسات الماركسية في روسيا خاصة في مجال الأدب والفن، وقد أصدرت مجلة تسمى ب (الشعرية/poetica) بمساعدة من مؤسسة الدولة لتاريخ الفنون. وقد نشطت المدرسة في العقدين الأوليين من القرن العشرين لتعرف اضمحلالا في أواخر سنوات الثلاثين من القرن نفسه. لقد تحامل على هذه الجماعة كثير من الخصوم فاتهموها بالجريمة الشكلانية كما فعل تروتسكي في كتابه (الأدب والثورة)، حيث قال سنة 1924م: "إذا ما تركنا جانبا الأصداء الضعيفة التي خلفتها أنظمة إيديولوجية سابقة على الثورة، تجد أن النظرية الوحيدة التي اعترضت الماركسية في روسيا السوفياتية خلال السنوات الأخيرة هي النظرية الشكلانية في الفن"[1].

ونستحضر من أعدائها كذلك ماكسيم كوركي ولوناتشارسكي الذي وصف الشكلانية في سنة 1930م بأنها: "تخريب إجرامي ذو طبيعة إيديولوجية"[2].

ومن ثم فقد كانت سنة 1930م نهاية أكيدة للشكلانيين الروس حتى إن أحد السوسيولوجيين الروس أراد تطعيم المنهج الشكلي بالتحليل الاجتماعي الماركسي كما هو الشأن بالنسبة لأرفاتوف.

---

[1] الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، الطبعة الأولى سنة 1983م، ص:09.

[2] المرجع نفسه، ص:9.

بيد أن إشعاعها انتقل إلى العاصمة تشيكوسلوفاكيا (براغ)، حيث رومان جاكبسون الذي أنشأ حلقة براغ اللسانية مع تروبتسكوي والتي تولدت عنها اللسانيات البنيوية والمدرسة اللغوية الوظيفية. وبقي الإرث الشكلاني الروسي طي النسيان مدة طويلة إلى أن ظهرت مدرسة بنيوية سيميائية أدبية وثقافية جديدة تسمى بمدرسة تارتو (TARTU) نسبة إلى جامعة تارتو بموسكو.

هذا وقد نشأت الشكلانية الروسية بسبب تجمعين هما:

أ. حلقة موسكو اللسانية التي تكونت سنة 1915م، ومن أهم عناصرها البارزة رومان جاكبسون الذي أثرى اللسانيات بأبحاثه الصوتية والفونولوجية. كما أغنى الشعرية بكثير من القضايا اليقاعية والصوتية والتركيبية سيما نظريته المتعلقة بوظائف اللغة والتوازي والقيمة المهيمنة...

ب. حلقة أبوياز بلينيكراد وكان أعضاؤها من طلبة الجامعة. أما عن خطوط التلاقي بين المدرستين فتتمثل في الاهتمام باللسانيات والحماسة للشعر المستقبلي الجديد كما عند فلاديمير مایاكوفسكي، وباسترناك، وأسيق، وماندیل...

هذا، ولم تظهر الشكلانية إلا بعد الأزمة التي أصابت النقد والأدب الروسيين بعد انتشار الإيديولوجية الماركسية واستفحال الشيوعية، وربط الأدب بإطاره السوسيولوجي في شكل مرآوي انعكاسي مما أساء ذلك إلى الفن والأدب معا. هذا ولقد ارتكزت الشكلانية على مبدأين أساسيين هما:

أ. إن موضوع الأدب هو الأدبية: أي التركيز على الخصائص الجوهرية لكل جنس أدبي على حدة.

ب. دراسة الشكل قصد فهم المضمون أي: شكلنة المضمون ورفض ثنائية الشكل والمضمون المبتذلة.

ولقد قطعت الشكلانية الروسية مراحل عدة في البحث الأدبي واللساني. ففي المرحلة الأولى كان الاهتمام ينصب على التمييز بين الشعر والنثر. في حين كانت البحوث في المرحلة الثانية تتعلق بوصف تطور الأجناس الأدبية. ومن ثم فقد نشرت كثير من الدراسات الشكلانية وترجمت في مجلات غربية هامة مثل: مجلة الشعرية (oétique)، ومجلة التحول (Change).

ويرى دافيد كارتر (David Karter) بأن الشكلانية الروسية قد عرفت ثلاث مراحل أساسية. وفي هذا يقول: "إن ثلاث مراحل متميزة في تطور الشكلانية الروسية والتي يمكن أن تتميز بثلاث استعارات. تنظر المرحلة الأولى إلى الأدب كنوع من "الآلة" له تقنيات مختلفة وله أجزاء تعمل. وعدت المرحلة الثانية الأدب على أنه "كائن حي"، أما المرحلة الثالثة فقد رأت أن النصوص الأدبية هي عبارة عن أنظمة"[1].

ونستحضر من رواد الشكلانية الروسية: تينيانوف(Louri Nikolaievitch Tynianov)، وإيخنباو (Boris Eichenbaum)، وشلوفسكي(Victor Borissovitch Chklovski)، وفلاديمير بروب (Vladimir lakovlevitch-ro)، وتوماشفسكي (Tomachevsky)، وجان مكاروفسكي (Mukarovsky)، ورومان جاكبسون (Roman Jakobson)، وميخائيل باختين (Bakhtine)، وأوسيب بريك (Ossi-Brik)، وفينوكرادوف (Vinogadrov)، وكريكوريفينوكور(GrigoryiVinokour) وقد انصبت اهتمامات هؤلاء على التمييز البويطيقي بين الشعر والنثر. في حين اهتم موكاروفسكي بالوظيفة الجمالية ووصف اللغة الشعرية. أما اللساني رومان جاكبسون فقد اهتم بقضايا الشعرية واللسانيات العامة خصوصا ما يتعلق بالتواصل والصوتيات والفونولوجيا.

أما السيميائي فلاديمير بروب فقد أعطى عناية كبيرة للحكاية الروسية العجيبة فوضع لها مجموعة من القواعد المورفولوجية القائمة على الوظائف والعوامل.

[1] دافيد كارتر: النظرية الأدبية، ترجمة: د. باسل المسالمه، دار التكوين، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة 2010م، ص:30.

ومن جهة أخرى فقد ركز ميخائيل باختين في أبحاثه المختلفة على جمالية الرواية وأسلوبيتها واهتم بالخصوص بالرواية البوليفونية (المتعددة الأصوات)، فأثرى النقد الروائي بكثير من المفاهيم مثل: فضاء العتبة، والشخصية غير المنجزة، والحوارية، وتعدد الرؤى الإيديولوجية، الخ...

وعليه فقد كانت أبحاث الشكلانيين الروس نظرية وتطبيقية في آن واحد، ومن نتائج هذه الأبحاث: ظهور مدرسة تارتو Tartu التي تعتبر من أهم المدارس السيميولوجية الروسية. ومن أعلامها البارزين: يوري لوتمان صاحب (بنية النص الفني)، وأوسبينسكي، وتزتيفان تودوروف، وليكومتسيف، وأ.م. بينتغريسك.

ولقد جمعت أعمال هؤلاء في كتاب جامع تحت اسم (أعمال حول أنظمة العلامات...تارتو) (1976م).

هذا، ولقد ميزت تارتو بين ثلاثة مصطلحات هي: السيميوطيقا الخاصة التي تدرس أنظمة العلامات ذات الهدف التواصلي، والسيميوطيقا المعرفية التي تهتم بالأنظمة السيميولوجية وما شابهها، والسيميوطيقا العامة التي تتكفل بالتنسيق بين جميع العلوم الأخرى. لكن تارتو اختارت السيميوطيقا ذات البعد الإبستمولوجي المعرفي.

وهكذا، فقد اهتمت هذه المدرسة بسيميوطيقا الثقافة حتى أصبحنا نسمع عن اتجاه سيميوطيقي خاص بالثقافة له فرعان: فرع إيطالي (أمبرطو إيكو، وروسي لاندي..)، وفرع روسي (مدرسة تارتو). وتعنى جماعة تارتو (موسكو) بالثقافة عناية خاصة باعتبارها الوعاء الشامل الذي تدخل فيه جميع نواحي السلوك البشري الفردي منه والجماعي.

ويتعلق هذا السلوك في نطاق السيميوطيقا بإنتاج العلامات واستخدامها. ويرى هؤلاء العلماء أن العلامة لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها في إطار الثقافة. فإذا كانت الدلالة لا توجد إلا من خلال العرف والاصطلاح، فهذان بدورهما هما نتاج التفاعل الاجتماعي. وعلى

هذا فهما يدخلان في إطار آليات الثقافة. ولا ينظر هؤلاء العلماء إلى العلامة المفردة بل يتكلمون دوما عن أنظمة دالة. أي: عن مجموعات من العلامات ولا ينظرون إلى الواحد مستقلا عن الأنظمة الأخرى، بل يتحدثون عن العلاقة التي تربط بينها.

سواء كان ذلك داخل ثقافة واحدة (علاقة الأدب- مثلا- بالبنيات الثقافية الأخرى مثل: الدين، والاقتصاد، والبنيات التحتية...الخ)، أو يحاولون الكشف عن العلاقات التي تربط تجليات الثقافة الواحدة عبر تطورها الزمني أو بين الثقافات المختلفة للتعرف على عناصر التشابه والاختلاف، أو بين الثقافة واللاثقافة[1].

وإذا انتقلنا إلى مرتكزات الشكلانية الروسية لفحص دعائمها النظرية والتطبيقية فيمكن حصرها في النقط التالية:

- الاهتمام بخصوصيات الأدب والأنواع الأدبية. أي: البحث عن الأدبية، وما يجعل الأدب أدبا.
- التركيز على شكل المضامين الأدبية والفنية ودراستها في ضوء مقاربة شكلانية.
- استقلالية الأدب عن الإفرازات والحيثيات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والتاريخية (دراسة الأدب باعتباره بنية مستقلة عن المرجع).
- التركيز على التحليل المحايث قصد استكشاف خصائص العمل الأدبي.
- التوفيق بين آراء بيرس وسوسير حول العلامة (أعمال ليكومستيف-مثلا).
- استعمال مصطلح السيميوطيقاالإبستمولوجية والتركيز على الأشكال الثقافية.
- الاهتمام بالسيميوطيقاالإبستمولوجية والتركيز على الأشكال الثقافية.
- التشديد على خاصية الاختلاف والانزياح بين الشعر والنثر.

[1] سيزا قاسم: (السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد)، مدخل إلى السيميوطيقا، الجزء الأول، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ص:40.

- الإيمان باستهلاك الأنظمة وتجددها وتطورها باستمرار من تلقاء ذاتها.
- عدم الاكتفاء بالأعمال القيمة والمشهورة في مجال الأدب أثناء التطبيق النصي والنظري، بل توجهت الشكلانية الروسية إلى جميع الأجناس الأدبية/ مهما كانت قيمتها الدنيا مثل: أدب المذكرات، وأدب المراسلات، والحكايات العجيبة... قصد معرفة مدى مساهمتها في إثراء الأعمال العظيمة، كما فعل ميخائيل باختين مع الأجناس الشعبية الدنيا في كتابه (شعرية دوستويفسكي)[1].

ومن أهم مؤلفات الشكلانيين الروس: (كيف صيغ معطف غوغول) لالبوريس إيخانباوم، و(شعرية دويستفسكي) و(الماركسية والفلسفة) لميخائيل باختين، و(الشعر ذاته) ليوري تينيانوف، و(الحكايات الروسية العجيبة) لفلاديمير بروب، و(سيمياء الكون) و(بنية النص الفني) ليوري لوتمان، و(نظرية النثر) لشلوفسكي، وهلم جرا...

المبادئ النظرية:

تنبني الشكلانية الروسية على مجموعة من المبادئ النظرية التي يمكن حصرها في العناصر التصورية التالية:

– التركيز على أدبية النص (Littérarité) أي: العناية بما يميز النص الأدبي عن باقي النصوص الأخرى، أو ما يسمى بالوظيفة الجمالية أو الشعرية عند رومان جاكبسون.

فكل جنس أدبي له وظيفته الخاصة، حيث تمتاز القصة بالوظيفة القصصية والرواية بالوظيفة الروائية، والمسرح بالتمسرح، وهكذا مع باقي الأجناس الأدبية الأخرى...

[1] ميخائيل باختين: شعرية دويستفسكي، ترجمة: الدكتور جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1986م.

وترتكز الوظيفة الجمالية على إسقاط المحور الاستبدالي على المحور الأفقي. ونعني بالمحور الاستبدالي المعنى أو الترادف أو الدلالة. في حين يقصد بالمحور التأليفي علاقات المجاورة أو علاقات التركيب النحوي. ويعني هذا كله أن الوظيفة الجمالية تتضمن الدلالة والنحو معا.

– **العناية بالشكل**: لقد تجاوز الشكلانيون الروس ثنائية الشكل والمضمون، وقد اعتبروا الشكل علامة الدلالة، وأساس المعنى. فمن خلال الشكل يبدو المعنى مبنيا ويتجلى في آثاره الفنية والجمالية واللغوية والنصية.

– **الانفتاح على اللسانيات**: أهم ما تمتاز بها الشكلانية الروسية أنها كانت تعنى كثيرا بمكتسبات اللسانيات خاصة في دراسة الشعر بتوظيف المستويات الفونولوجية والصوتية والإيقاعية والتنغيمية ودراسة البنية الصرفية ورصد مستويات الدلالة والتركيب معا. بالإضافة إلى تطبيقها على السرد كما فعل فلاديمير بروب في كتابه (مورفولوجيا الخرافة) حينما درس الخرافة الشعبية العجيبة في ضوء التركيب السردي القائم على الوظائف والتحولات النحوية[1].

– **المقاربة البنيوية**: تستند الشكلانية الروسية إلى المقاربة البنوية اللسانية التي تعنى بدراسة بنيات السرد والشعر والحكاية، وكذلك تحليل بنيات الشخصيات بطريقة بنوية محايثة وثابتة ووصفية وسكونية.

– **الاهتمام بنظرية الأدب**: يعد الشكلانيون الروس من أهم العلماء الذين اهتموا بتأسيس نظرية للأدب في ضوء المعطيات اللسانية والمقاربات الشكلانية والتصورات البنوية والسيميائية. وبهذا يكونون قد مهدوا للدراسات البنوية اللسانية والدراسات السيميوطيقية الشكلية.

– **إقصاء المرجع الخارجي**: لقد أقصى الشكلانيون الروس ما يسمى بالمرجع النفسي والاجتماعي وتجاوزوا المضامين والمحتويات والخبرات والشعارات الإيديولوجية نحو استجلاء أسرار الشكل بنية ودلالة ووظيفة.

[1] فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1986م.

– **الدفاع عن الشعر الجديد:** كانت الشكلانية الروسية تدافع عن الشعر الجديد أو ما يسمى أيضا بالشعر المستقبلي كما عند ماكايوفسكي، ويمتاز هذا الشعر بطابع رمزي إيحائي، ويتسم بالغموض على مستوى المجاز، بلغ عن الانزياح والاهتمام بالشكل والتنغيم الإيقاعي، والطابع غير العقلي...كما اعتني بشعر (أنا أخماتوفا) الذي كان يطبعه النظم السريع والبعد السيكولوجي.

وعليه، فقد كانت الشكلانية الروسية مهتمة بتحليل الشكل وبنية النص واستخدامه للغة أكثر من المحتوى أو المضمون. أراد الشكلانيون الروس أن يؤسسوا أساسا علميا لدراسة الأدب. وكانت عقيدة الشكلانيين الروس المبكرة متطرفة: فقد كانوا يؤمنون بأن المشاعر الإنسانية والأفكار التي يتم التعبير عنها في الأعمال الأدبية ثانوية، وقدموا السياق فقط من أجل تطبيق التقنيات الأدبية. وخلافا للنقد الجديد في أمريكا لم يهتم الشكلانيون بالدلالة الثقافية والأدبية للأدب ولكنهم كانوا يرغبون في اكتشاف كيف تستطيع مختلف التقنيات الأدبية أن تنتج تأثيرات جمالية معينة[1].

وهكذا، فقد كان الشكلانيون بصفة عامة والشكلانيون الروس بصفة خاصة يرجحون كفة الشكل على المضمون، ويهتمون بالأبنية والأنساق والخطاطات التجريدية وذلك على حساب المضمون الذهني والعاطفي والإنساني.

آثار الشكلانية الروسية:

لقد ترك التيار الشكلاني الروسي والتشيكي كذلك تأثيرا إيجابيا في ثقافة أوروبا الغربية ابتداء من سنوات الستين من القرن الماضي بعد ترجمة أعمال الشكلانيين الروس إلى اللغتين: الإنجليزية والفرنسية. ويعد تزيتيفان تودوروف (T.Todorov) أول من عرف الفرنسيين بالكتابات الشكلانية الروسية، كما يبدو ذلك واضحا في كتابه (نظرية الأدب: نصوص الشكلانيين الروس) 1965م[2].

[1] دافيد كارتر: النظرية الأدبية، مرجع سابق، ص:29.

[2] FormalistesRusses: Théorie de la littérature, textes des formalistesrusses, Réunis,-résentés. Et traduits- arTzvetanTodorov; Editions du Seuil,1965.

وقد ساهمت جوليا كرستيفا (Julia Kristieva) بدورها في تعريف الغربيين بكثير من التصورات الشكلانية خاصة مفهوم التناص، وكانت تستند في بحوثها النظرية والتطبيقية إلى التوفيق بين اللسانيات والتحليل الماركسي قصد إيجاد التجاور بين الداخل والخارج. ويعني هذا أنها أعطت أهمية كبرى للعلامة في علاقتها بالمرجع المادي.

هذا، ولقد استعملت كريستيفا مصطلحات سيميوطيقية للوصول إلى التدليل في النصوص المعللة، فقد استبدلت المعنم أو السيمSéme الموظف من قبل مدرسة باريس السيميوطيقية بمصطلح سيمانااليز Sémanalyse.أي: التحليل المعنمي أو السيمي. كما ركزت كريستيفا على الإنتاج الأدبي بدل الإبداع الأدبي. لذا لم يكن هدفها الدلالة بل المدلولية لذلك وظفت مصطلحات ذات بعد ماركسي كالمنتج والممارسة الدالة والمنتوج على عكس المصطلحات الموظفة في الفكر الرأسمالي واللاهوتي مثل: المبدع والإبداع الفني.

ولا ننسى التأثير الكبير لكتاب (مورفولوجيا الحكاية العجيبة) لفلاديمير بروب على علم السرد الأوروبي، وما أثاره من ضجة أدبية وسجال نقدي لافت للانتباه خاصة مع كلود ليفي شتروس.

وعلى العموم، فقد كان البنيويون والسميائيون الفرنسيون عالة على الفكر الشكلاني الروسي يأخذون بخطواتهم المنهجية ويتمثلون تصوراتهم النظرية والتطبيقية إحالة وتناصا واستيعابا وتطويرا إلى أن تداخلت النظريات النقدية والأدبية والفنية وضاعت بصمات الرواد والمتمثلين.

وعليه يعد الشكلانيون الروس من السباقين إلى تطبيق البنيوية اللسانية والسيميوطيقا في دراسة النصوص الأدبية من خلال الاعتماد على مبدأي الشكل والاستعانة باللسانيات. ومن ثم فقد برز مجموعة من الدارسين مثل: فلاديمير بورب الذي درس الحكاية الشعبية في ضوء مقاربة مورفولوجية سيميائية ترتكز بالخصوص على الوظائف والتحولات، ورومان جاكبسون الذي اهتم

بالأدبية وشعرية النص وميخائيل باختين الذي ركز كثيرا على الرواية الحوارية أو البوليفونية ويوري لوتمان الذي اهتم بسيميائية الثقافة كما في كتابه (سيمياء الكون)، وجان موكاروفسكي الذي اهتم بالوظيفة الجمالية في الآداب والفنون. أما أوسيب بريك (O. Brik)، فقد اهتم بدراسة البنيات العروضية والتنغيمية والإيقاعية في الشعر، بينما مال فينوغرادوف إلى دراسة آثار الأسلوب. في حين ركز تينيانوف على جدلية الأجناس الأدبية. أما طوماشفسكي وفيكتور شلوفسكي، وبوريس إيخانباوم، فقد ركزوا كثيرا على البنيات السردية في النصوص المحكمية...

وعلى الرغم من سلبيات هذه المدرسة التي كانت تقصي الجوانب المرجعية والمضمونية، فإنها أعادت الاعتبار للشكل البنيوي، بعد أن استفحلت الدراسات الاجتماعية ذات الطابع الماركسي. والتي هيمنت على النقد الأدبي في القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين.

الفصل الأول

السيميائيات وتحليل الخطاب

أ-المبحث الأول: السيميائيات المصطلح والمفاهيم

ب- المبحث الثاني: الاتجاهات السيميائية

ج- المبحث الثالث: تحليل الخطاب

أ-المبحث الأول: السيميائيات المصطلح والمفاهيم

أ/1-إشكالية ازدواجية المصطلح:

يعد المصطلح عقد اتفاق وجسر تواصل بين الكاتب والقارئ كما يعد وسيلة أساسية لحمل المعنى وتبليغه، بحيث مزال السيميائيون الغربيون يحاولون تحيد الفرق بين المفهومين "رغم أن المصطلحين يتحدان في الشطر الأول من الكلمة (semio)، ثم يفترقان: في أحدهما (logie) الذي هو أصل الكلمة ويعني الخطاب، على حين أحدهما الآخر ينتهي بـ (tique) والذي يعني شبه الديداكتيكية الذي يعني التعليمية".[1]

والمصطلح السيميائي واحد من المصطلحات التي ولجت إلى الدراسات العربية في العصر الحديث نتيجة الاحتكاك بالنقد الأدبي العالمي والرغبة في تجاوز المفاهيم التقليدية التي سادت النقد القديم إلى مفاهيم حداثية تنفتح على آفاق المعرفة العلمية "ونتيجة للتفاعل بين اللسانيات والعلوم الإنسانية بشكل عام كان من نتائج ذلك أن تعددت مناهج النقد الحديث وتم انتقالها من النموذج السياقي إلى النموذج النصاني (علم النص) وكان واجب الملتقي في البلاد العربية إدراك أصول هذه المناهج والنظريات الوافدة من الحضارة الغربية، وكشف العلاقة بينها والمفاهيم والمتصورات اللسانية التي تم إثراؤها وتجديد محتوياتها"، حتى تكون هذه المناهج متكاملة واضحة المعالم في تحليل النص الأدبي، لأن العلاقة بين اللسانيات والعلوم الإنسانية بصنفيها علاقة متجذرة بين المنهج والمصطلح لدى المنظرين الأوائل في النقد الجيد.

ولقد ظهر مصطلح السيميائية la sémiologie أول مرة سنة 1752 في مجال الطب العلاجي أو الطب النفسي ويعني دراسة الأعراض المرضية، ولا يزال إلى يومنا هذا فرعا طبيا، ثم انتقلت إلى الحقول المعرفية الأخرى ومنها الحقل اللغوي والأدبي، "ويعد الفيلسوف الانجليزي "جون لوك john loke (1632-1704) واسطة عقد بين الفترة الأولى التي ظهر فيها مع الفلاسفة

[1] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، دار الغرب للنشر والتوزيع، د.ط، د.ت، ص:67.

اليونانيين وعلماء هذا العلم ومنظريه في نهاية القرن الماضي وهذا القرن،وهو أول من قدم مصطلح سيمولوجيا أو سيميائيات ولقد كان هذا مجرد تنبؤ بهذا العلم وثورة في حقل العلوم الإنسانية وخاصة منها البنيوية والأنثروبولوجية* والمدارس السيميولوجية التي تطورت فيما بعد".[1]

ويذكر "غريماس" A.Grimas حين سألته جريدة العالم الباريسية على مشكل الاختلاف بين المصطلحين سنة 1968 مع "جاكبسون"، "ستراوس"، "بنفنيست"، "بارت"، على أن المصطلح مستعمل فقط في الحقل الطبي حيث يعني دراسته للأعراض المرضية، في حين استعملت السيميولوجيا على المستوى التاريخي والمعرفي مع "دي يوسير" وانتشرت في الثقافة الأوروبية".[2]

فإن المتتبع لتطور الدرس السيميائي يصل إلى أن منحدراته العلمية ظهرت في بعض جوانبه وبشكل واضح في الدراسات اللسانية وبوجه أخص في كتاب "دروس في اللسانيات العامة" cours de linguistiques général لصاحبه "فاردیناند دي سوسير" حيث تمت الولادة الفعلية للسيميولوجيا وبظهور حقيقي وفي شكل العلم الذي نعرفه اليوم، فكتب: "أنه إذا كان بالإمكان تحديد اللغة كنظام من الدلائل يعبر عما للإنسان من أفكار يمكن مقارنته بأنظمة أخرى، واقترح عندئذ تسمية هذا العلم سيميولوجيا (semiologie) أي (علم دلائل)، (علم العلامة)، (علم العلامات)، (علم الإشارات والرموز)، (علم دلالة الأمراض)، (علم الأدلة) بحيث كلها تسميات لمصطلح واحد"[3]، وأيضا من دلائل ذلك استخدام لفظة (sémiotique) للدلالة علم السيمياء، ومثل هذا كثير في الحقل اللساني.

* الأنثروبولوجيا: أو علم الإنسان، يشمل كل الأبحاث المتعلقة بالإنسان، سواء من حيث عقله أو بدنه، وسواء من حيث هو فرد أو نوع، وكلمة أنثروبولوجيا يونانية الأصل من: "أنثربوس"، معناها الإنسان، ولوجوس ومعناها علم، (أ.س.رابوبرت، مبادئ الفلسفة، تر: أحمد أمين، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، .ط، 1969، ص:34.

[1] عبد الرحمن مزيان، قراءة سيميائية في الشعر العربي الحديث، منشورات جامعة تلمسان، دط، 2001، ص:14،15.

[2] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، مرجع سابق، ص:68،69.

[3] GARDIES André, 25 ans de sémiologie, éd. Corlet – Télérama, France, Janvier 1991, p :59.

أما بيرس (1839–1914) العالم المنطقي الأمريكي بصفته السابق في المحاولة لتكوين علم مستقل "اختار له تسمية مصطلح "السيميوطيقا" نظرا لانتشاره في الثقافات الأخرى الأنجلوساكسونية والروسية مع العلم أن المصطلح سيميولوجيا ظل راسخا بصورة قوية في فرنسا وغيرها من البلدان اللاتينية بفعل جهود كل من "رولان بارت"، "مارتيني"، "غريماس"...إلخ".[1]

كما يؤكد "لودال"، أسبقية على "دي سوسير حيث يقول: "للسيمياء حسب هذا الاقتباس تسميتان اختلفا بحسب أصل كل منهما، فالسيميوطيقا وردت عند "بيرس" بالإنجليزية والسيميولوجيا وردت عند "دي سوسير" بالفرنسية، و"بيرس" نفسه يذهب إلى أن كلمة (semiosis) هي إغريقية، كانت تعبيرا موجودا أيام الإغريقيين، ولكن "غرينلي" (greenlee) يرجعه إلى قول الفيلسوف "ج.لوك" الذي تعني به علم المنطق (logies)[2]، فنجد أيضا "جان ديبيو" الألسني في معجمه حين أورد: " sémiotique reprend le projet de sémiologie de f. de Saussure et s'assigne pour objet l'étude de la vie des signes au sein de la vie social)[3]*، وعليه فـ "جان ديبيو" ومعاونية لم يفصلوا في إشكالية الازدواجية المصطلحية بين سيميوتيكا وسيميولوجيا، بل ذهبوا إلى التاريخ للمصطلحين منذ جهودات "بيرس" وصولا إلى إرهاصات "دي سوسير".

وهذا النوع من الكلمات المتقاربة نجه مستعملا في مواد علمية أخرى:

Biologie ⟵ علم الأحياء

Sociologie ⟵ علم الاجتماع

Théologie ⟵ علم الأديان أو اللاهوت

[1] مولاي علي بوخاتم، المصطلح والمصطلحية، الجهود والطرائقية، مكتبة الرشاد للطباعة والتوزيع، د.ط، الجزائر، 2004، ص:59.

[2] غريب اسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، 2002، ص:15، 16، 17.

[3] DUBOIS Jean (Ed.), Dictionnaire des sciences du langage, LAROUSSE, 2007.

*:السيميائية تعيد صياغة المشروع السيميولوجيالفرديناند وسوسيروتتكفل بموضوع دراسة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية.

Zoologie ⟵ علم الحيوانات

وكأن كلمة خطاب Logos تحولت إلى تعميم حتى صارت تعني (علم) وهكذا أصبحت السيميولوجيا تعني علم العلامات أو علم الإشارات أو علم الرموز.

وعلى الخلاف من ذلك، عند صياغات أخرى لدى "عبد المالك مرتاض" مثل: السيميائية والسيماوية والسيميائية والسيميائيات والسياما، أي علم الإشارات أو العلامات وكلها مصوغة عن طريق التوليد اللفظي ميلا إلى السهولة في المخرج والسلاسة في التعبير.

وأيضا نجد "قاسم المقداد" قد أوجد "مصطلح العلامية مقابلا للفظ الأجنبي sémiologie نقلا عن معجم "غريماس"، "كورتيس"، السيميائي المعقلن، ثم صاغ المصطلح المعرب "سيميائية".[1]

وفي الأخير، وبالتوازي مع هذه الصياغات أمكننا أن نحسب مصطلحات سيميائية وسيميولوجية أكثر ترجيحا إلى الصواب فضلا عن كل مصطلحات النقاد العرب والمنقولة من المعاجمية العربية القديمة ومبرر ذلك العوامل التالية:

1- إن المصطلح سيميولوجيا أقرب إلى الترجمة عن اللغة الفرنسية مثلما هو مصطلح سيميوتيكا أقرب إلى الترجمة عن اللغة الانجليزية.
2- تشاكل المصطلحان، سيميائية وسيميولوجية في اللاحقة سيميو-semio ولو بالصدفة، أي تشاكل اللاحقتان في الأصل الإغريقي والأصل التراثي العربي.
3- القول بمصطلح السيميولوجيا بالألف لفظا لا معنى له على وزن جيولوجيا، وجغرافيا، لأن اللاحقة (a) في آخر لفظ لا أصل لها في اللغة الفرنسية بل في اللغة الانجليزية.
4- ثم إن المصطلح السيميائي هو كذلك أقرب إلى الشجرة المعاجمية العربية وليس بالضرورة لتوكيد نجاعته لما يتوفر عليه من دلالات: وسم، سمة، سيمة وسواها من المصطلحات.
5- النقد السيميائي، المنهج السيميائي، النقد ما بعد البنوية، كل هذه الروافد المعرفية تحيل مباشرة إلى السيميولوجيا والسيميوطيقا.

[1] عبد الجليل مرتاض، دراسة سيميائية ودلالية في الرواية والتراث، منشورات ثالة، د.ط، 2004، ص:06.

أ-2/-المنطلقات الفكرية:

يعد اهتمام الفكر الإنساني المعاصر بوصف أنظمة العلامات وتحليلها ظاهرة فكرية رافقت القرن العشرين، ويعود هذا الاهتمام الجلي إلى طبيعة العلامة في حد ذاتها من حيث هي وسيط ثقافي رافق الحضارة الإنسانية من خلال مراحل تحولها، وفي خصم هذه الأهمية أنشأ الباحثون حقولا معرفية مختلفة يطورون فيها المعطيات العلمية مما أثرى دراسة العلامات.

أ-3/-فاردیناند دي سوسير (F.de. Saussure) 1857-1914:

يعتبر "دوسوسير" رائد المدرسة الأوروبية عامة والفرنسية خاصة في حقل اللسانيات الحديثة، حيث أعطى نفسا جديدا للغات الأوروبية من خلال كتابة (دروس في اللسانيات العامة) (cours de linguistiques générale)، هذا الكتاب الذي تركه على شكل محاضرات، كان قد ألقاه قبل وفاته على طلابه هؤلاء الذين جمعوها من بعده في كتاب، ويعتبر هذا المؤلف بحق ركيزة أساسية لكل باحث في حقلي اللسانيات والسيميولوجيا التي تنبأ بوجودها، بحيث وضع أرضية لإمكانية وجود تصور شامل لمنوال علم مستقل يمكن أن ينفرد بالعلامة ويحررها من ضغوط تعدد المعارف، والعلوم، ويقول في هذا الصدد: "يمكننا أن نتصور علما جديدا يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية، علما قد يشكل فرعا من علم النفس العام، وسوف نسمي هذا العلم بالسيميولوجيا، ومن شأن هذا العلم أن يطلعنا على كافة هذه الدلائل وعلى القوانين التي تحكمها ولأن هذا العلم لم يوجد بعد فإنه يمكننا التكهن بمستقبله إلا أنه له الحق في الوجود، وموقعه محدد سلفا، إن اللسانيات ليست سوى فرعا من هذا العلم العام، والقوانين التي يستكشفها السيميولوجي ستكون قابلة لأن تطبق على اللسانيات".[1]

[1] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، مرجع سابق، ص:90.

وتعتبر المفاهيم الأساسية التي جاء بها "دي سوسير"، تعتبر أساسا اعتمد عليه جل الباحثين الذين ينتمون إلى مدارس لسانية متلاحقة ولولا ظهور النظرية السوسيرية التي تعد مرجعا لهذه المدارس، ما كان لها أن تكون على ما هي عليه.

وأيضا يقول "دوسوسير": "إن اللسان البشري وهو أكثر الأنظمة التعبيرية تعقيدا وانتشارا، وأكثرها تمثيلا للعملية السيميولوجية ومن هذا المنطلق يمكن أن يصبح النموذج العام للسيميولوجيات".[1]

وبما أن الواقع تشمل على عدة أصناف من الدلائل فإن الدلائل اللسانية تشكل صيغة نوع خاص من مجموع تلك الوقائع ذلك أن اللسانيات تمثل فرعا من هذا العلم العام، ولعل من جملة العقبات التي تواجه السيميولوجيا في رأي "دي سيوسير"، كتحديد طبيعة موضوعها وفي كيفية وضعها كعلم مستقل بكيانه راجع في نظره إلى فقدان ما يمكنه أن يعرفنا بطبيعة المسألة السيميولوجية أي اللسان.[2]

نظرا للأهمية الكبرى في تصنيف الظواهر الدالة والكشف عن طبيعتها، يرجع عدم دراسة اللسان سببا في عدم تشكل السيميولوجيا كعلم، أما وأنه قد وضعت مع "سوسير" نظرية اللسان في ذاته فإنه من المفروض الآن أن يوضع مثل هذا العلم العام وبذلك يصبح تأخر ظهور السيمولوجيا مرتبط بظهور تشكل اللسانيات كعلم مستقل، وعليه فالقوانين التي تكتشفها السيميولوجيا يمكن تطبيقها على اللسانيات ومنه تصبح السيميولوجيا أعم من اللسانيات ولقد تطلع "دي سيوسير" إلى السيميولوجيا بمنظار لساني لا فلسفي بالرغم من أنه لم يبين السيميولوجيا المرتجى، إلا أن بعض المفاهيم والتميزات الأساسية التي وضعها لعلم اللسان وعلى الأخص مفهوم العلامة اللفظية، جرى تطبيقها من قبل أتباعه لكون اللغة النسق الأكثر تعقيدا وشيوعا على مجالات أخرى من العلامات.[3]

[1] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، مرجع سابق، ص:95.

[2] حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص:70.

[3] عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، دار الطليعة للطباعة والنشر، الرباط، د.ط، د.ت، ص:30.

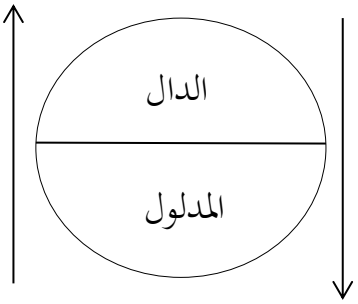
لذلك يعرف "سوسير" العلامة، انطلاقا من نقد التصور الزاعم بأن اللغة لائحة من المفردات مقابلة لعدد من الأشياء.

إن العلامة signe في نظر "دي سوسير" "توحد بين مفهوم concept وصورة سمعية image acoustique، ما بين شيء واسم".[1]

ومما تجدر الإشارة إليه ها هنا هو أن الصورة السمعية ليست الأصوات المادية بخصائصها الفيزيائية، وإنما هي البصمة النفسية للصوت فهو بهذا يضع حاجزا بين العلامة من حيث هي حقيقة نفسية، والشيء الذي تحيل إليه في الواقع الخارجي، وعليه فإن "فاردیناند دي سوسير" يميز بين مستويين: "النفسي يقوم على الصورة السمعية والمفهوم، أما المستوى المادي فيوجد بين الصوت المادي والشيء الخارجي أي ما يعرف باسم المرجع أو المرجوع إليه".[2]

إن تعامل "دي سوسير" مع النظام اللساني دفعه إلى اعتماد الوحدات الأساسية المتجانسة التي تشكل فيما يسمى العلامات، فهي في نظره وحدة نظام تتكون من صورة سمعية ومفهوم أي الفكرة التي تقترن بالصورة السمعية فمثلا: "كلمة (رجل) هي علامة لسانية مكونة من صورة سمعية وهو الإدراك النفسي لتتابع الأصوات (ر،ج،ل)، أما المفهوم فهو مجموعة من السمات الدلالية: حي، ناطق، عاقل، إنسان، ذكر، راشد،...إلخ.

والعلامة اللسانية لا تتأتى إلا إذا تم الاتحاد التام بين الصورة السمعية والمفهوم، فهي حسب تشبيه "دي سوسير" لها، كالورقة التي لا يمكن تمزيق إحدى صفحتيها دون إتلاف الأخرى".[3]



[1] De SAUSSURE Ferdinand, Cours de linguistique générale, Bejaïa, éd. Talantikit, 2002, p : 15.

[2] عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، مرجع سابق، ص: 30-31.

[3] المرجع نفسه، ص: 31.

يقترح "دوسوسير" تعويض مصطلحي الصورة السمعية والمفهوم بمصطلحي دال ومدلول singnifie et signifiant تجنبا للإشكاليات الناجمة عن اطلاق البعض اسم العلامة على الصورة الصوتية والعلاقة بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية arbitraire أي عدم وجود علاقة بينهما، فهي نتاج عن تواضع واتفاق اجتماعي معين، "ففكرة(أخت) لا ترتبط بأي صلة داخلية مع تعاقب الأصوات (أ،خ،ت) تلك التي تقوم مقام الدال بالنسبة لها، ويمكن تمثيل هذا الأخير بأي تعاقب آخر أيا يكن شكله، وحجتنا في ذلك هي الاختلافات القائمة بين اللغات ووجود اللغات المختلفة ذاتها، إن لمدلول (boeuf) أي ثور دالا، (b,o,f) في هذا الجانب من الحوار (ochs) في الألمانية"[1]، وهذا من جهة ثانية فهي تقوم على الخطية (linéaire) التي لها علاقة بالوحدات الدالة عند "دي سوسير"، ولقد تحدق عن الطابع الخطي الدال حيث أنه "ينتقل عبر الزمن فهو محدود بوقت انجازه لأنه أثر سمعي دال يقتضي زمنا معينا لانتقاله لينتهي ذلك بانتهاء الزمن طريقة التلاحق والتعاقب في الامتداد الخطي للإنجاز الفعلي للكلام، وعندما ينتقل من العلامة السمعية (المنطوقة) إلى المرئية (المكتوبة) يلتزم التلاحق الخطي الزمني عن طريق تعاقب العلامات الكتابية بخطية مطردة".[2]

للسيميولوجيا عند "دي سوسير" إذا، موضوعين: أولهما رئيسي وينصب على دراسة الدلائل الاعتباطية، وثانيهما ثانوي وينكب على دراسة الدلائل الطبيعية، فالسيميولوجيا تدرس نوعين من الدلائل، "مجموع الأنساق القائمة على اعتباطية الليل لأن الدلائل التامة الاعتباطية تحقق نموذج الطريقة السيميولوجية أفضل من الدلائل الأخرى"[3]، وعليه فالعلامة عند "دي سوسير" اقتران بين الدال والمدلول فهي صورة بحته وليست جوهر «substane».[4]

[1] ف. دوسوسير، محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي، مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1986، د.ط، ص:89-90.

[2] المرجع نفسه، ص:100.

[3] حنون مبارك، دروس في السيميائيات، مرجع سابق، ص:71.

[4] ف. دوسوسير، محاضرات في الألسنية العامة، مرجع سابق، ص:89.

إلى جانب "دي سوسير" يوجد مجموعة من الباحثين اللسانيين، منهم من اقتفى أثره ومنهم من خالفه إلى درجة المعارضة واقتراح البديل، ويعد "يلمسليف" أحد المعتمين على طروحات "دي سوسير"، فهو بوجه عام من مستويين للغة: مستوى العبارة ومستوى المضمون، فعلى مستوى المضمون مثلا، نستطيع أن نتحقق من الجمل التالية من عدة لغات:

لست أعرف ⟵ عربي

I don't know ⟵ انجليزي

Je ne sais pas ⟵ فرنسي

Naluvara ⟵ اسكيمو

تشترك في مقصود معين، بالرغم من الاختلافات في التركيب[1]، وكذلك إذا قارنا من حيث التقطيع بين لغات مختلفة نجد أن كل واحدة تختلف عن الأخرى في كيفية فرزها للمنطقة الدلالية المقصودة مثلا:[2]

عربي شجرة	فرنسي arbre	ألماني baum	دانماركي trae
خشب	Bois	Holz	Skov
حرش		Wald	
غابة	Foret		

أما على مستوى العبارة، نجد أن كل لغة تختار من المنطقة الصوتية للحروف المناسبة لها، ولا تقبل إلا ببعض التنويعات الممكنة، مثلا: الصوائت في اللغة العربية ثلاثة، بينما في اللغات الأخرى خمسة أو أكثر:

ـَـــــــ	ـِـــــــ		ـُـــــــ	
a	i	e	U	O

[1] عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، مرجع سابق، ص:31-32.

[2] المرجع نفسه، ص:34.

مستوى العبارة: إذا يتضمن (الصورة والشكل)، أما مستوى المضمون (المادة والمعنى).[1]

ومن الواضح أن ما يهم مستويي العبارة والمضمون هو الصورة والجوهر، من هنا يمكن التمييز بين أربعة علوم، يبحث كل منها في قسم من أحد المستويين:

1-**مستوى العبارة:** ويتمثل في:

أ- جوهر العبارة، وهو موضوع الفونيطيقا

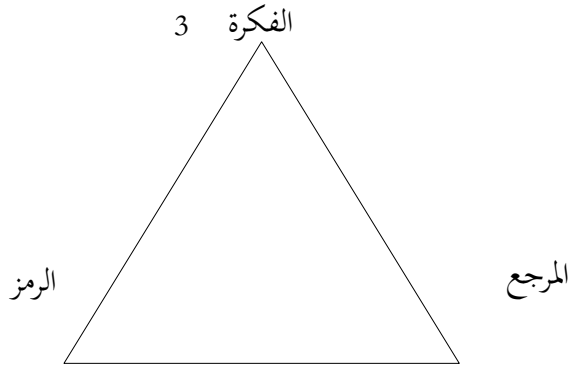
ب- صورة العبارة، وهو موضوع الفونولوجيا

2-مستوى المضمون: ويتمثل في:

أ- صورة المضمون، وهو موضوع علم المبنى.

ب- جوهر المضمون، يختص به علم المبنى.

واللغة عند "يلمسلاف" هي صورة متميزة مترتبة بين جوهرين: جوهرة العبارة، جوهر المضمون، ومن الذين اعترضوا "دي سوسير"، "أوجدن" و"ريتشاد"،خاصة في كتابهما (the meaning of the meaning) بحيث أقصيا الواقع الخارجي في تعريفه للعلامة، حيث أنهما "أشارا إلى أهمية التحليل المزدوج الذي يتناول العلاقة بين الكلمات والأفكار من جهة، والأشياء المشار إليها (المرجع) من جهة أخرى، وقد اختصرا فكرتهما في شكل مثلث اشتهر بالدراسات الدلالية".[2]



[1] عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، مرجع سابق، ص:33.

[2] أحمد حساني، العلامة في التراث، الحداثة، العدد:02، 1993، ص:35.

[3] المرجع نفسه، ص:35.

1-الرمز: هو الكلمة المنطوقة، تتكون من سلسلة الأصوات المرتبة ترتيبا معينا.

2-الفكرة: هي المحتوى الذهني الذي يحضر في ذهن السامع حينما يسمع كلمة معينة وهذا المحتوى مجرد عملية من عمليات الربط الذهني أو الإحالة وهو يكون مثال لشيء موجود في الواقع الخارجي وهذا ما يسمى عندهما Référence.

3-المرجع: هو الشيء المعين أو المرجع (référence)، هو الشيء المشار إليه إذا ارتبط ذهنيا بشيء آخر.

أ-4/-شارل ساندرس بيرس:

الواقع أن السيمياء لم تصبح علما قائما بذاته إلا بالعمل الذي قام به الفيلسوف الأمريكي "بيرس" (1839-1914) والذي يعتبر المؤسس الحقيقي والفعلي للسيمياء، فالسيمياء تبعا لرؤيته هي علم الإشارة، وهو يضم جميع العلوم الإنسانية والطبيعية حيث يقول: "ليس باستطاعتي أن أدرس أي شيء في هذا الكون كالرياضيات والأخلاق، علم النفس، علم الصوتيات، علم الاقتصاد (...) إلا أنه نظام سيميائي"[1]، فهو يختلف في رؤيته الشمولية للعلامة عن "دي سوسير" في أنه وسع مجالها الإجرائي لتشمل ظواهر مختلفة، من الحياة الإنسانية وبهذا يكون قد أسس علما مستقلا يتخذ العلامة موضوعا له سواء أكانت لسانية أم غير لسانية وهذا العلم هو السيميائية (sémiotique)، إذا كان "دوسوسير" وظف مصطلح السيميولوجيا للدلالة على العلم الجديد فإن "بيرس" وظف مصطلح (سميوتيك)، ويعتبر هذا الاختلاف في المصطلح تمييز المدرستين المختلفتين، فقد استعمل السيميائيون مدرسة باريس مصطلح "دي سوسير" (sémiologie) في حقلهم، وهو تمييزا لعملهم عن السيمياء العالمية المتبعة في (أوروبا الشرقية، إيطاليا، الو.م.أ).

وكان هذا عند بعض النقاد والدراسين استعمال مصطلح (سيميوطيقا)، وذلك لميلهم للمدرسة الأمريكية وتأثرهم بها خاصة كتاب الانجليزية الذين يفضلون استخدام "ج.لوك" لهذه

[1] بيير جيرو، علم الإشارة السيميولوجيا، تر: منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، د.ط، د.ت، ص:10،11.

التسمية، بداية باستعارتها من اليونانية، بحيث يقول "جون لوك" (1632–1704) عن السيميوطيقا: "بأنها تعني مذهب العلامات التي يستخدمها الذهن للوصول إلى فهم الأشياء أو في توصيل معارف إلى الآخرين".[1]

وقد دعى "بيرس" إلى نظرية عامة في العلامات أكد فيها على الوظيفة المنطقية لها، بحيث جعل هذا الحقل مرادفا للمنطق حيث يقول: "إن المنطق في معناه ليس إلا كلمة أخرى للسيميوطيقا"[2]، أيضا يقول: "ليس المنطق بمفهومه العام إلا اسما آخر للسيميوطيقا، والسيميوطيقا نظرية شبه ضرورية أو نظرية شكلية للعلامات"[3]، وعليه فالمنطق هو فرع من الرمزية (symbolistique)، أي علم الفكر الذي تجسده الدلائل، فيفحص المنطق الدلائل ويؤولها اعتمادا على الفرضية والاستنباط والاستقراء، أما الظاهراتية "فهي الدراسة التي تصف خاصيات الظواهر في مقولاتها الثلاثية، ويعني ذلك أن سيميوطيقا "بيرس" تتأسس على تحليل مقولات الوجود بوصفية كيفية موجودا وضرورة، وإذ تهتم بتمظهر الدليل"[4]، وهي المنطق المشاكل للواقع (vraisemblable) الذي يسمح بإصدار حكم في الحالات التي لا نجد فيها يقينا تاما، بل نملك تبديات لا غير، أما الرياضيات موضوعها صياغة الفرضيات واستنباط النتائج منها، "إنها تستدعي الملاحظة بحيث تضع بناءات في الخيال وفق قواعد مجردة وتلاحظ هذه الاشياء الخيالية وتجد علاقات بين أجزائها"[5]، والعلامة عن "بيرس" هي "شيء ما قائم لشيء آخر، ومدرك ومعبر عنه من شخص ما وهذا هو المفهوم العام للعلامة".[6]

---

[1] قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصورة، مرجع سابق، ص:82.

[2] المرجع نفسه، ص:86.

[3] اريفيه ميشال وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، د.ط، 2002، ص:27-28.

[4] حنون مبارك، دروس في السيميائيات، مرجع سابق، ص:76.

[5] المرجع نفسه، ص:77.

[6] عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، مرجع سابق، ص:50-51.

وينطلق في تصنيفه للأحكام من وجهة شاملة كونه "وجد أن كل الأحكام بالرغم مما بينها من اختلاف تشترك في تركيب ثلاثي واحد هو: موضوع، رابطة ثم محمول".[1]

ينتقل "بيرس" من المقولات الثلاث إلى عوالم ثلاث مستندا في ذلك "إلى الخلفيات الفلسفية التي تشكل منطلقاته وبالخصوص الفلسفة الظاهراتية (phoneroscopique)"، وقد جاءت هذه العوالم الثلاث على الشكل التالي:

1-المقولة الأولية: premieté: هي حال وجود ما يوجد بحد ذاته إيجابيا ودون نسبة إلى أي شيء آخر...[2]، وأيضا هي العالم الأول من بين عوالم ثلاث، تتميز عن العالمين الآخرين بكونه يحتوي على الموجودات التي تكونه والتي تدخل في علاقة جدلية معه، فوجودها يتحدد بوجود هذا العالم الذي توجد فيه، هذا العالم المرتبط أيضا بهذه الموجودات التي تشكله ويطلق "بيرس" على هذه الموجودات الممكنات les possibles.

2-المقولة الثانوية: secondaire: العالم الثاني هو عالم الموجودات أو كما يسميه "بيرس" بالموضوعات les objets، ويتميز هذا العالم بعلاقته مع الوقائع بكونه:

1- غيريا: لا يمكن لأي شيء أن يكون غيريا إلا بالنسبة لشيء ثان.
2- علاقة: لا يمكن أن يدخل شيء في علاقة إلا مع شيء ثان.
3- وجوبا: الشيء إما أن يكون وجوبا أو سلبا، فهو يدخل في علاقة مع شيء ثان.
4- أثرا: لا يمكن لشيء أن يكون أثرا لشيء ثان.
5- تعلقا: لا يمكن أن نتحدث عن شيء متعلق إلا بشيء ثان.
6- استقلالية: لا يمكن أن يستقل شيء إلا عن شيء ثان.
7- نفيا: لا يمكن لشيء أن ينفي، أو ينفى إلا بشيء ثان.
8- واقعا: لا يمكن لشيء أن يكون واقعا إلا بتحيين بشيء ثان.

[1] عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، مرجع سابق، ص:47-48.
[2] المرجع نفسه، ص:47-48.

9- نتيجة: لا يمكن لشيء أن يكون نتيجة إلا لشيء ثان.[1]

3-**المقولة الثالثية**: هي حال وجود ما يوجد بحد ذاته، من حيث أنه يقع نسبة بين ثان وثالث[2]، ويطلق على موضوعات هذا العالم (الضروريات) nécessitants، إن الثالث le troisiéme هو ما يربط بين الأول والأخير المطلقين، ويقيم بينهما علاقة، تشمل هذه المقولة كل ما يمكننا أن نعرفه عندما نفكر تفكيرا منطقيا أي مجموع الأشكال والعمليات الذهنية الواعية، وعلى رأسها العلامة بالذات الثلاثية، إذهي مقولة الفكر والقانون.

اعتمادا على هذه المقولة يقدم "بيرس" مفهومه للعلامة، الدليل حيث تمثل العلامة المقولة الثالثية باعتبار أركانها الثلاثة، ف "بيرس" يمثلها على التوالي: العلامة نجد ذاتها، الموضوع، التعبير، فالدليل إذا، هو كل ما يبلغ تصورا محددا عن موضوع، الدليل أو الممثل représentaient هو بمثابة أول ينسج علاقة مع ثان يسمى موضوعه، وهي علاقة ثلاثية أشد أصالة حيث يمكنها تحديد ثالث يسمى مؤوله، وذلك بأن ينسج مع موضوعه نفس العلاقة الثلاثية التي ينسجها هو ذاته مع الموضوع ذاته.[3]

يطلق "بيرس" على تلك الذات بالدليل أو الممثل، العلاقة عند "بيرس" ثلاثية المبنى مكونة من:

1- الصورة: وهي الحامل المادي للعلامة، تقابل الدال عند "دي سوسير".

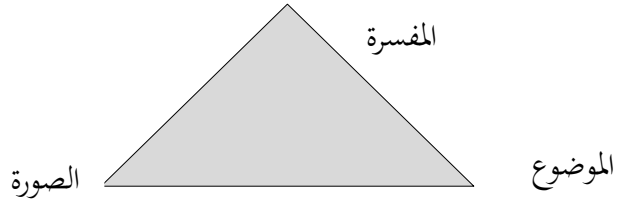
2- المفسرة: تقارب مفهوم المدلول عند "دي سوسير" غير أنها تختلف عنه في كونها علامة ثانية، ناتجة عن الأثر الذي يتركه موضوع العلامة في ذهن المفسر.

[1] FONTANILLE Jacques, Pratiques sémiotiques,éd.puf, France, Septembre 2008, p : 33.

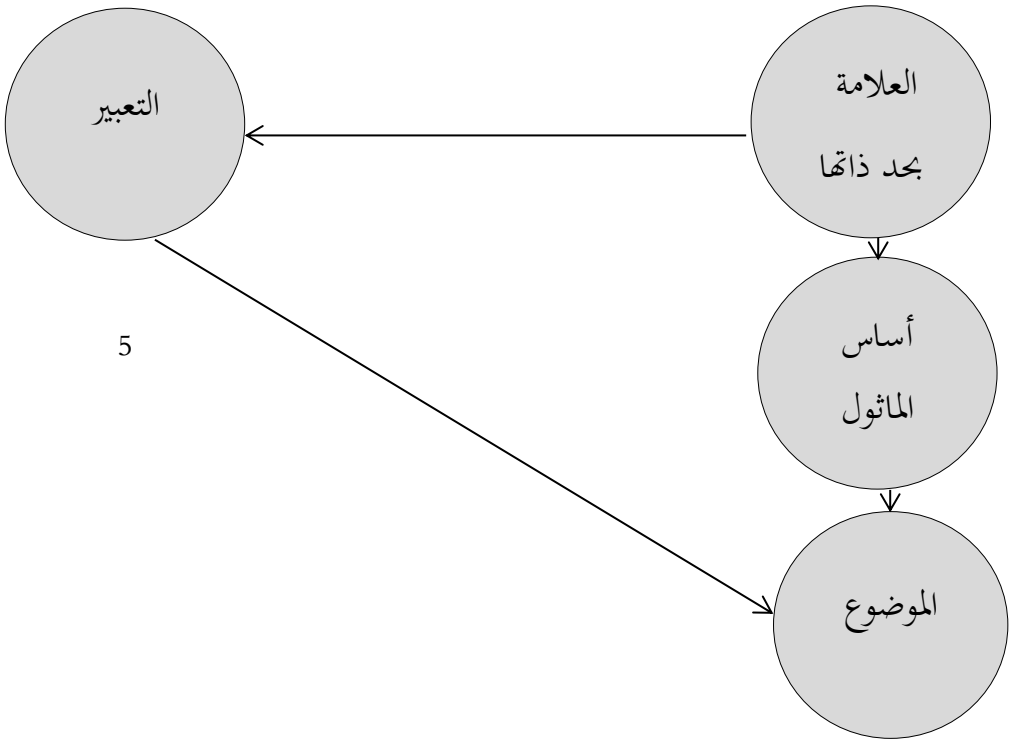
[2] عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، مرجع سابق، ص:48.

[3] حنون مبارك، دروس في السيميائيات، مرجع سابق، ص:48.

3- الموضوع: هو الشيء الذي تحيل إليه العلامة[1]، ويمكن توضيح المبنى للعلامة عند "بيرس" في الشكل المثلث الآتي:[2]



ويضيف "بيرس" أن العلامة بحد ذاتها لا تنال الموضوع المباشر، بل من وجه ما يسميه (أساس المأثول) والمأثول عنده "مصطلح مرادف للعلامة في حد ذاتها"[3]، مثلا: العلامة المركبة (سجين القديسة هيلانة) دالة على الموضوع (نابليون الأول) من حيث أنه سجين الجزيرة المذكورة، أما التعبير فهو "تصور آخر تبعثه العلامة في ذهن الشخص المدرك"[4]، أي ما يصدر عنه من رد فعل ظاهر كان أو غير ظاهر كما هي الفكرة أو الصورة الذهنية.



[1] أحمد حساني، العلامة في التراث، مرجع سابق، ص:29.

[2] عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر (مخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، المركز الثقافي العربي، د.ط، د.ت، ص:78-79.

[3] عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، مرجع سابق، ص:50-51.

[4] CHEHAD Salah, Cours de sémiologie générale, Midad Université Presse, Constantine, 2007, p :14. .

[5] عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، مرجع سابق، ص:50-51.

أ-4/أ-التقسيم البيرسي للعلامة:

لقد طبق "بيرس" القاعدة الرياضية التي تصنف كل الأنظمة العددية إلى ثلاثيات، ونجد هذا التطبيق الرياضي يتخلل كل الطرقات البيرسية وخاصة في العلامة سواء كانت لغوية أو غير لغوية حيث يقسمها إلى ثلاثة أنواع:

1-الأيقونة (icon): استعملت هذه الكلمة في بداية القرن 19م وقد استعملت في الانجليزية سنة 1993م، وفي الفرنسية سنة 1938م وكانت النموذج الغربي للكلمة الروسية (ikona) وهذه الكلمة جاءت بعد أن تشبع المجتمع الغربي بالفكر المسيحي الذي يعتبر أن الصورة هي صورة الله، لكن بعد أن شهد المجتمع الغربي تطور حضاريا وتكنولوجيا بدأ مفهوم الصورة الدينية المقدسة يغيب شيئا فشيئا فاسحا المجال للصورة الفوتوغرافية، إلا أن هذه الصورة بالرغم من تطورها فإنها كما يقول "برنارتوسان" b. toussaint: "لا تتحدث أبدا عن نفسها، دلالتها تفوق شكلها التعبيري".[1] والأيقونة عند "بيرس" هي: "علامة إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها، فقد يكون أي شيء أيقونة لأي شيء آخر، سواء كان هذا الشيء صفة أو كائنا أو فردا أو قانونا".[2]

العلامة الأيقونية أو الصورية (icône): هي "العلامة التي تكون فيها العلاقة بين المصورة (الدال) والموضوع (المشار إليه) علاقة تشابه في المقام سواء وجد الموضوع أو لم يوجد، وسواء كان الشيء نوعية أو كائنا موجودا أو عرفا".[3]

مثل: الصورة الفوتوغرافية، فهي ورقة مطبوعة (مصورة أو دال) تحيل إلى شخص ما (الموضوع أو المشار إليه) وفق مبدأ التشابه.

---

[1] BARTHES Roland, L'aventure sémiologique, éd. SEUIL, Paris, Octobre 1985, p : 41.

[2] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، مرجع سابق، ص:84.

[3] عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، المركز الثقافي العربي، د.ط، د.ت، ص:81.

2-**المؤشر (Indice) أو الإشارية**: هي "العلامة التي تكون فيها العلاقة بين المصورة والموضوع علاقة سببية".[1]

مثل: ارتباط الدخان بالنار، أو الأعراض الطبية التي تشير إلى وجود علة عند المريض.

3-الرمز (symbole): هو العلامة التي تكون فيها العلاقة بين المصورة والموضوع علاقة محض عرفية وغير معللة، فلا يوجد تشابه أو صلة طبيعية أو علاقة تجاوب.

يقول "بيرس": "العلاقة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه، ولذلك يطلق عليها في بعض الأحيان تسمية (العادات أو القوانين) وهي أقرب إلى كليات منها إلى الحقائق المتحققة، ويمكن القول أنها تجليات للرمز نفسه".[2]

مثل: ارتباط الحمامة البيضاء بالسلام، والشمس بالحرية، صوت الغراب بالشؤم.

أ-4/ب- تحليل العلامة:

التحليل البيرسي: لنذكر أولا بأن تحليل "بيرس" يتم انجازه سيميوتيكيا في ثلاثة أزمنة وفي ثلاثة مستويات مختلفة العلاقة:

أ- بالعلاقة مع الممثل: تحلل العلامة ذاتها بعلاقة مع ذاتها.

ب- بالعلاقة مع موضوعها.

ت- بالعلاقة مع علاقة المؤول: وبعبارة أخرى بالعلاقة مع العلامة أو مع مجال العلامات الذي يضع القارئ أو المستمع فيه الممثل لكي يمكن لهذا الأخير أن يحيل على الموضوع.

إن الزمن الثالث أو المستوى الثالث يفترض عن طريق الاستعادة السيميوتيكية وجود الزمنيين الثاني والأول، وكذلك فإن الزمن الثاني أو المستوى الثاني يفترض وجود الزمن الأول، ومن

[1] عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مرجع سابق، ص:81.

[2] المرجع نفسه، ص:82.

هنا فإن الجدول التالي يوضح لنا التحليل البيرسي، ويمكن من التمييز بين تسعة أنماط من العلامات الفرعية (Les sous- signes):[1]

	1	2	3
مم1 (R_1)	علامة وصفية	علامة فردية	علامة عرفية
م2 (O_2)	أيقونة	قرينة	رمز
مؤ3 (I_3)	دليل (ريم)	علامة ثنائية	برهان

وتتضح هذه المفاهيم الموجودة في الجدول من خلال ما يميزه "بيرس" في هذا النوع بين ثلاثة فروع يسميها على التوالي:

1-**Rhema (ريم)**: "يقابله حرفيا في المنطق عند العرب لفظة مفردة وتنطبق عليه أيضا لفظة التصور، ويعني: كل علامة مفردة أو مركبة لا تصلح لأن تكون حكما، بل هي فقط حد له وبالتالي لا تحتمل لا الصدق ولا الكذب.

مثال: المحمولات البسيطة أسمر والمحمولات المركبة طويل الشعر، والاستعارات مثل: أسد بدل سمير.

2- Dicent: تعني القول، وهي تختص بقول التام لا الناقص الذي يندرج تحت مفهوم (rhema) ويصطلح عليها (dicent) التصديق في العربية، ويحددها "بيرس" بأنها "علامة قابلة للحكم" أي تقبل الصدق أو الكذب.

مثال: في مجال الهندسة المعمارية مثال للتصديق في واجهة البناية، إذ أن الواجهة تؤلف وحدة مغلقة تامة، يمكن أن يحكم فيها بالسلب أم بالإيجاب.

[1] مطاع صفدي، مجلة النصوص الفكرية والإبداعية والنقدية (العرب والفكر المادي)، مركز الإنماء القومي، العدد3، 1988، ص:120.

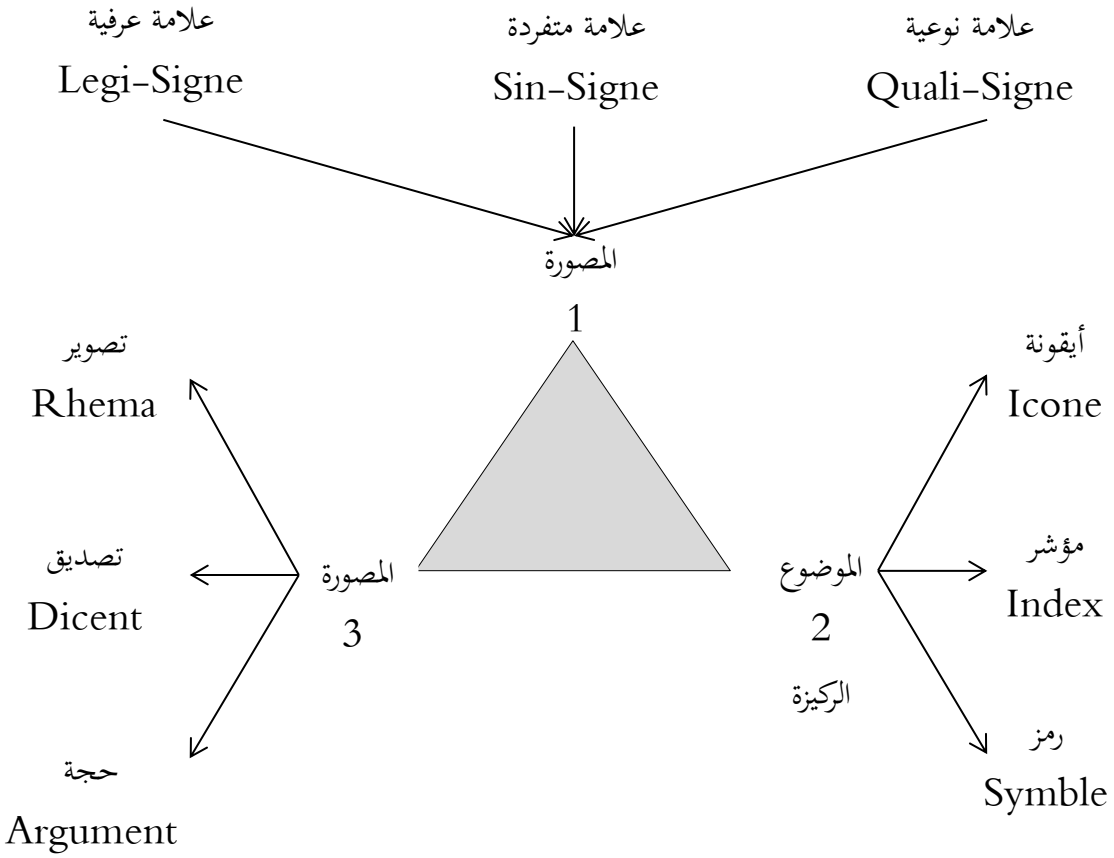
Argument–3: تعني الحجة وهي تأليف من العلامات لا يتعلق سوى بالقواعد وهي أكمل سائر العلامات وهي دائمة الصدق، مثل: حجج الأقيسة المنطقية:[1]

أ هو ب

ب هو ج

أ هو ج

وكذلك الأشكال الشعرية كالموشحات وغيرها، وكل هذا موضح في المخطط التالي:[2]



[1] عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، مرجع سابق، ص63.

[2] أحمد حساني، العلامة في التراث، مرجع سابق، ص:29.

أ-5/-أوجه الاختلاف بين السيمولوجيا عند "دي سوسير" والسيموطيقا عند "بيرس":

إذا نظرنا إلى المدارس السيميولوجية أو السيميوطيقية الموجودة حاليا نجد اختلافا كبيرا بينهما، وهذا راجع إل المنطلقات الأولى التي ارتكزت عليها، ويتجلى ذلك واضحا بين سيميولوجيا "فاردیناند دي سوسير" وسيميوطيقا "شارل ساندرس بيرس"، ومرد ذلك إلى اختلاف الأسس التي ارتكز كل واحد عليها وتتجلى هذه الاختلافات فيما يلي:

فاردیناند دي سوسير	شارل ساندرس بيرس
-العلامة حصيلة اتحاد الدال بالمدلول، فهي علاقة ثنائية -العلامة لا تتجاوز الحقل اللغوي -السيميولوجيا فرع من علم النفس العام -انطلاق السيميولوجيا من الحقل اللساني	-العلامة حصيلة إتحاد ممثل أول، موضوع ثان ومؤول ثالث، فهي علاقة ثلاثية. -العلامة لغوية وغير لغوية -السيميوطيقا فرع من علم المنطق انطلاق السيميوطيقا من الحقل الفلسفي المنطقي.

هذه الخطاطة توضح الفرق الجوهري بين المدرسة الفرنسية والمدرسة الأمريكية، ويتجلى في أن الرائد الأول بنى منظومته السيميولوجية على ثنائية تتماشى وبنية الفكر الغربي الذي ينتمي إليه وتظهر هذه الثنائية في منظومته كالتالي:

- ثنائية المنطوق والمسموع
- ثنائية الصوت والمعنى
- ثنائية الفرد والمجتمع
- ثمائية اللسان والكلام
- ثنائية العلاقة الاستبدالية والعلاقة الترابطية
- ثنائية السنكرونية والديكرونية
- ثنائية التطابق والتقابل.[1]

[1] مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر: أحمد الحمداني وآخرون، إفريقيا الشرق الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 1987، ص:65.

هذه الثنائية تلازم النظرية السوسيرية من بدايتها إلى غاية النهاية وهي بمثابة العمود الفقري للمدرسة الفرنسية، والسمة التي تضفي عليها خصوصياتها، أما الرائد الثاني (المدرسة الأمريكية) فقد بنى منظومته على ثلاثية تمثلت فيما يلي:

- ثلاثية الدال والمدلول والمرجع
- ثلاثية الأيقون والمؤشر والرمز
- ثلاثية الممثل والمؤول والموضوع
- ثلاثية الممكنات والموجودات والواجبات.[1]

أ-6/-السيمياء ونظرية شارل موريس:

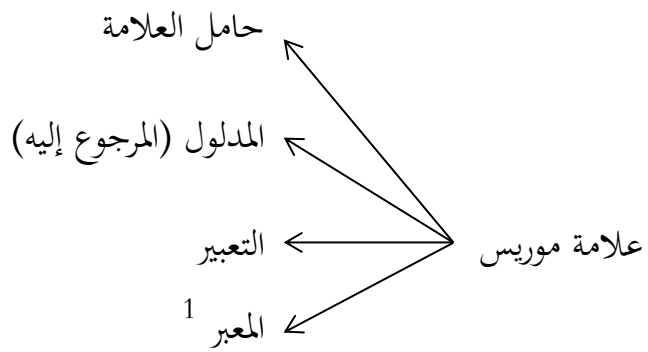
يعتبر "شارل موريس" من اللذين قدموا نموذجا سيميولوجيا فلسفيا يعتمد على المذهب السلوكي، بحيث استطاع أن يميز بين الأبعاد الدلالية والأبعاد التركيبية والأبعاد الوظيفية للإشارة، فطبقا لرأيه فإن العلاقة بين الإشارة والمجموعة الاجتماعية هي علاقة دلالية والعلاقة بين الإشارة والإشارات الأخرى هي علاقة تركيبية، أما العلاقة بين الإشارة ومستعمليها فهي علاقة وظيفية.[2]

خرج "موريس" من معنى الصيغة أو الاستجابة أو رد الفعل واكتفى بمجرد الميل أو الرغبة، يعني ذلك أنه إذا وجد ميل أو رغبة صريحة للقيام باستجابة معينة لمثير منطوق معين، فالدلالة على وجود ارتباط يجعل الاستجابة تكون لذلك المثير، وهذا الارتباط اشتراطها،مثلا: يطارد الكلب الطريدة عن سماعه الصغير، يشكل الصفير حلول العلامة والاصطياد المدلول، وسلوك الكلب هو التعبير، والكلب ذاته المعبر[3]، وهذا يعني أن العلامة عند "موريس" تتمثل في المخطط التالي:

[1] مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، مرجع سابق، ص:41.

[2] عبد القادر فيدوح، دلالية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط1، 1993، ص:15

[3] عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، مرجع سابق، ص:20.



[1]

يستعمل كلمة (علامة) بالمعنى الشائع، أي المعنى الذي يميزه "بيرس" بلفظ العلامة بحد ذاتها، والذي يختص بالدال فقط، وبما أن العلامة بهذا المفهوم لا تقوم إلا ضمن عملية الدلالة أي التسويم (simiosis) ما تدل عليه العلامة أي المدلول، والأثر يحدث في المتلقي العلامة، وعلاوة على ذلك يمكن إضافة عنصر رابع لعملية التدليل أو التسويم، وهو الكائن العضوي الذي يصدر عنه التعبير أي المعبر interpréter[2]، استنادا على قائمة التسويم يقترح "موريس" التعريف الآتي للعلامة: "ع هي علامة على المدلول بالنسبة للتعبيرات ت بقدر ما يأخذ ت بالاعتبار م بمقتضي حضور ع".[3]

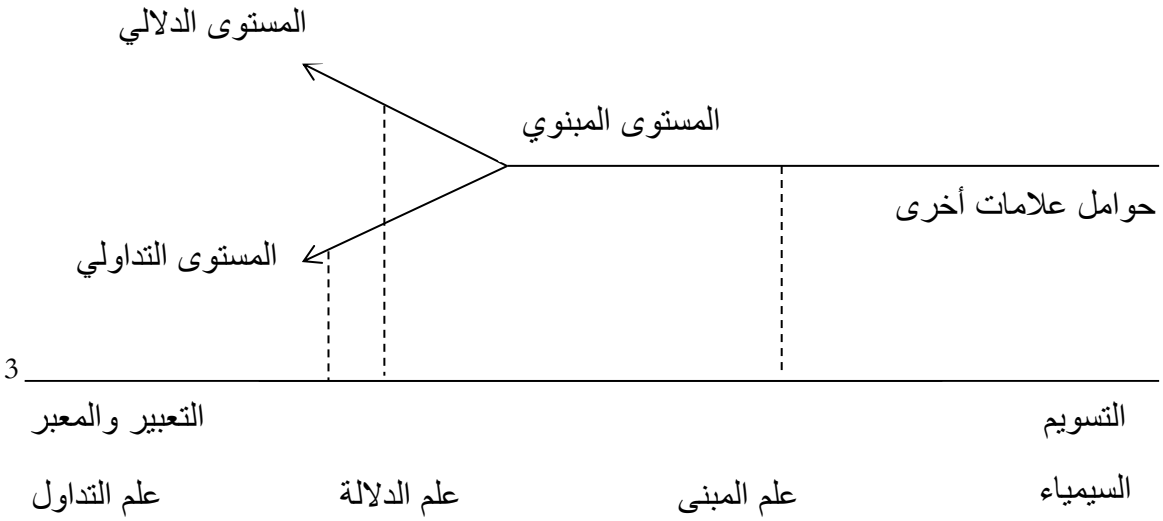
نلفت هنا النظر إلى مفاهيم العلامة والمدلول والتعبير والمعبر يتعلق بعضها بالبعض فشيء ما لا يكون علامة إلا إذا فهم من معبر ما على أنه علامة لشيء آخر، والأخذ بالاعتبار لأمر ما هو تعبير ليس إلا لكونه يلزم عن أمر ما يقوم بدور العلامة، والمعبر هو كذلك لأنه فقط يأخذ باعتباره أمرا ما يتوسط العلامة.[4]

ويمكن أن نمثل هذه المفاهيم بالمثال الآتي: "عابر سبيل يوقف أحد سائقي السيارات، وينبه إلى أنه على مسافة ما ثمة جرف ترابي يسد الشارع اثر ذلك يستدير السائق باتجاه طريق آخر، فالسائق هو المعبر والكلمات التي وجهها له عابر السبيل هي حامل العلامة والواقع بأن الشارع

[1] عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، مرجع سابق، ص:20.
[2] المرجع نفسه، ص:71.
[3] المرجع نفسه، ص:71.
[4] الطيب دبة، مبادئ في اللسانيات البنيوية، دار القصبة للنشر، د.ط، 2001، ص:57.

مسدود بجرف ترابي هو المدلول أو المرجوع إليه، وفي حال كذب عابر السبيل يشكل المقصود المزعوم بمجرد معنى".[1]

لا شك أن الجزء الأهم والأنجح من نظرية العلامات عند "موريس" هو الذي يحدث فيه التمييز بين ثلاثة مستويات سيميائية يشكل كل واحد منها فرعا خاصا من علم السيمياء، وانطلاقا من الموضوعات الرئيسية لعلاقة التسويم يحاول "موريس" أن ينتزع ثلاثة علاقات ثنائية أخرى، فالعلاقة القائمة بين العلامة والموضوع الذي ينطبق عليه العلامة يشكل المستوى الدلالي sémantical للتسويم، وبالتالي يسمى المجال الذي يبحث فيه هذا المستوى بعلم الدلالة (sémantics)، والعلاقة بين العلامة والمعبر تشكل المستوى علم التداول (pragmatics).[2]
وأخيرا يحصي "موريس" العلاقة الصورية التي تحصل بين العلامات نفسها، ويمكن أن نمثل التفريع المذكور لهذا العالم بالتصميم الآتي:



للدلالة على العلاقات القائمة على المستويات الثلاثة يقترح "موريس" المصطلحات التالية: "فعلى المستوى المبنوي يقال للعلامات أن بعضها يستلزم الآخر، بمعنى مهمل يشمل كل

[1] الطيب دبة، مبادئ في اللسانيات البنيوية، مرجع سابق، ص:75.
[2] المرجع نفسه، ص:76.
[3] أحمد مومن، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 2002، ص:31.

المستويات (implicates)، وعلى مستوى الدلالي يقال أنه يدل على (designates) وترجع إلى أو تحيل على (denotes) وعلى المستوى التداولي بأنها تعتبر عن (express)، فهكذا مثلا، وترجع إلى الأفراد التي تنطبق عليها وتعتبر عن المعبر الذي يتلقى الكلمة.[1]

أ-6/-أ-علم المبنى:

يعرف على أنه دراسة العلاقة المبنوية القائمة بين العلاقات ذاتها، بغض النظر عن علاقات العلامات إلى الموضوعات أو إلى المعبرين، وانطلاقا من اعتبارات لسانية ومنطقية ورياضية إلى تصور منهج صوري عام يعني بتركيب العلامات واستنباط بعضها البعض، ولقد لقي هذا المنهج امتدادا واسعا في المنطق الرمزي الحديث بفضل جهود "بول"، "بيرس" و"راسل"، بحيث أنه مع المبنى المنطقي بلغت نظرية العلاقات المبنوية أعلى درجة من الإحكام والإتقان، فهذا المنطق يهمل كليا ما أسميناه بالمستويين الدلالي للتسويم، ليحضر شغله في البنية المنطقية النحوية.[2]

أي في مبنى عملية التسويم بحسب هذه النظرية تصبح اللغة أية مجموعة من العناصر يرتبط بعضها ببعض استنادا إلى صنفين من اللغة: قواعد الصيانة وقواعد التحويل.

أ-6/-ب- علم الدلالة:

في سيمياء "شارلز موريس"، يشير علم الدلالة إلى ذلك الجانب من السيمياء الذي يهتم بمعاني الإشارات قبل استعمالها في قول أو منطوق معين ويؤدي علم الدلالة عند "موريس" إلى دراسة ما سماه "دي سوسير" الترابطات، وما يسميه السيميائيون قوائم التبادل، ولقد حاول "بول ريكور" البرهنة على أن السيمياء تهتم بالعلاقات التبادلية، وإن علم الدلالة هو دراسة القضايا ومعانيها المرجعية.[3]

[1] عبد القادر فيدوح، دلالية النص الأدبي، مرجع سابق، ص:13.

[2] المرجع نفسه، ص:13.

[3] روبرت شواز، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة الغربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994، ص:248.

وعالج "موريس" علاقة العلامات بمدلولها، وهي الموضوعات التي ترجع أو يمكن أن ترجع إليها المدلولات[1]، فمن الظاهر أن هذه العلاقة هي غير بسيطة لأن أول ما تقصه العلامة هو المدلول، ومن ثم المرجوع إليه إن وجد.

فيرى "موريس" أن علم الدلالة لم يستطيع بعد أن يبلغ مرتبة الوضوح والمنهجية التي عرفتها بعض أجزاء علم المبنى، إذ يعتمد علم الدلالة على القواعد الدلالية التي تحدد عند أية شروط يمكن تطبيق العلامة على شيء (Objet) أو حال (Situation)، وصياغتها العامة هي كالآتي: إن حامل العلامة "س" هو الذي يدل على الشروط أ، ب، جـ...إلخ، التي يصح تطبيقها، فإن حقق موضوع أو حال ما الشروط المطلوبة، يكون عندئذ مرجعا لـ: س، بالطبع هذه القواعد غير مصرح بصياغتها من قبل اللذين يستعملون العلامات على بعض الحالات فقط.[2]

أ-6/-ج- علم التداول:

هو العلم الذي يتناول بالبحث عن علاقة العلامات أو أيضا هو الجزء من السيمياء الذي يهتم بأصل العلامات واستعمالاتها وتأثيراتها على السلوك المختص بذلك.[3]

وبما أن معظم المعبرين عن العلامات، إن لم يكن كلهم كائنات حية، يمكن التعريف عن علم التداول بأنه العلم الذي يعالج كل الظواهر النفسية والبيولوجية والاجتماعية التي ترد في عملية التسويم[4]، ويرتكز هذا العلم على القواعد التداولية (pragmatical) التي من شأنها أن تضع الشروط التي يجب توفرها في المعبرين عن هذه العلامات، حتى يصح أن يكون حامل العلامة علامة.

وبالطبع، فإن أية قاعدة عند استعمالها تشكل نمطا أو نوعا من السلوك، وهذا المركب يوجد مركب تداولي في كل القواعد، لكن في بعض اللغات ثمة عوامل للعوامل تخضع لقواعد

[1] عادل فاخوري، تيارات السيمياء، مرجع سابق، ص:80.

[2] المرجع نفسه، ص:81.

[3] المرجع نفسه، ص:81.

[4] رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام سعيد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986، ص:67.

تداولية خاصة، فعلامات التعجب مثل: (آه !)، والأوامر مثل (تعال إلى هنا !) والعبارات مثل: (صباح الخير)، ...إلخ، لا ترد إلا عند توفر شروط معينة عند مستعملي اللغة، فمجال علم التداول مشتت غير محصور وأن الفصل بين علم الدلالة لا يمكن الأخذ به في معظم الحالات.[1]

وفي تصنيفه للعلامات، يميز "موريس" ثلاثة أنماط متأثرا في ذلك بتصنيفات "بيرس" وهذه الأنماط: العلامة الشاهدية، العلامة الوصفية، العلامة الشاملة (الكلية)، فالشاهد هو علامة تشير إلى موضوع فردي كما في قولنا "هذا" عند الإشارة بالأصبع إلى فرد معين.

والعلامة الشاملة هي التي ترجع إلى كل شيء مثل: عبارات (أمر ما)، (الشيء)، و(الموجود)، وهي بالتالي لا تحمل توقعات مخصوصة، أما العلامة الوصفية فهي علامة تحيل على أمور كثيرة.

إذا كانت العلامة الوصفية تمتلك في ذاتها بعض خصائص الشيء الذي ترجع إليه فهي أيقونة (Icon) كالصورة الفوتوغرافية والخارطة الفلكية... وإن لم تكن كذلك فإنها تدخل في باب الرمز.[2]

وعلى مستوى واحد من هذه الأنماط الثلاثة المذكورة، يجري "موريس" تفريعا ثنائيا إلى العلامات العينية (sinsign) وعلامة قانونية (lesgisign)، فالعلامة العينة هي أمر مخصوص مرة واحدة وبدور العلامة، أما العلامة القانونية فلا ترتبط بتحقق مخصوص لها، بل تبقى هي ذاتها في كل تجلياتها، فمثلا كلمة (بيت) بغض النظر عن تعدد لفظها أو كتابتها فهي علامة قانونية.[3]

ووفقا لمعيار آخر يصنف "موريس" العلاقات إلى مجموعتين، العلامة الغالبة (dominant)، والعلامات المميزة (spécifie) وكل مجموعة تتعين بالنظر إلى المجموعة الأخرى، فما يكون علامة غالبة بالنسبة إلى بعض العلامات المميزة قد يكون بدوره علامة مميزة بالنسبة إلى علامة غالبة أعم منها.[4]

---

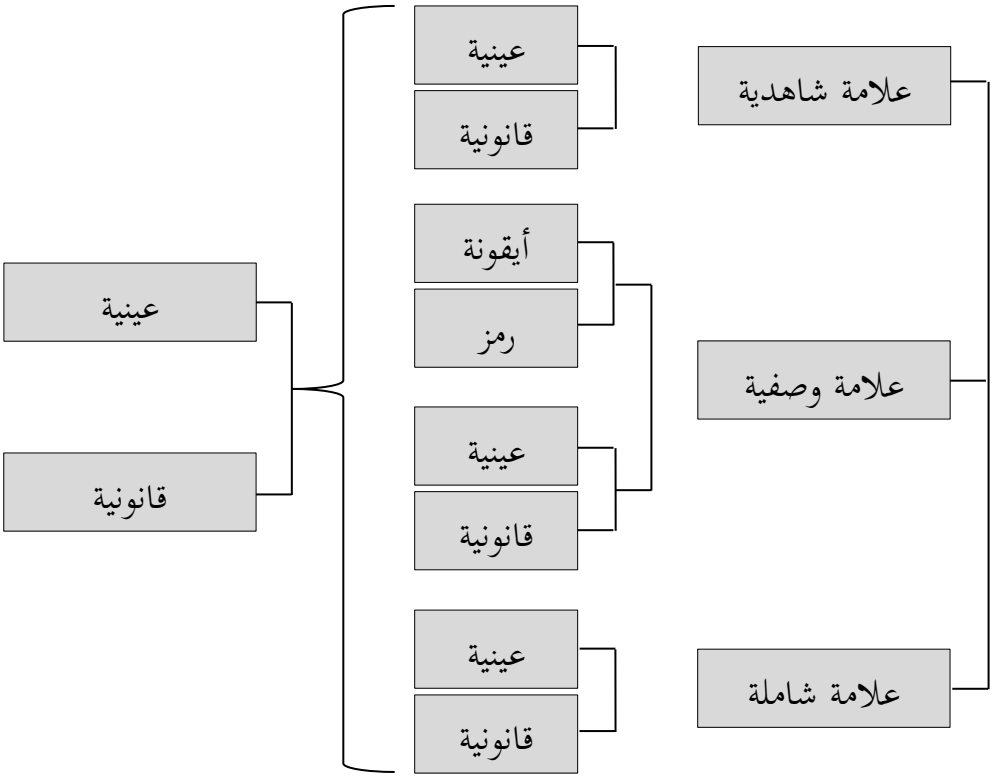
[1] رولان بارت، درس السيميولوجيا، مرجع سابق، ص:82.

[2] المرجع نفسه، ص:84.

[3] رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، د.ط، 2000، ص:89.

[4] المرجع نفسه، ص:84.

ويمكن إجمال تصنيفات "موريس" كلها في المخطط التالي:[1]



[1] ابن غنيسة، نصر الدين، فصول في السيميائيات، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص:77.

ب– المبحث الثاني: الاتجاهات السيميائية

ب–1– السيميائيات النسقية:

ب–1–أ– سيمياء التواصل :

يستند التواصل حسب رومان جاكبسون R.jakobson إلى 6 عناصر أساسية هي: المرسل، المرسل إليه، الرسالة، القناة، المرجع واللغة وللتوضيح أكثر نقول:يرسل المرسل رسالة إلى المرسل إليه، حيث تتضمن هذه الرسالة موضوعا أو مرجعا معينا، وتكتب هذه الرسالة بلغة يفهمها كل من المرسل والمتلقي، لكل رسالة قناة حافظة كالظرف بالنسبة للرسالة الورقية، والأسلاك الموصلة بالنسبة للهاتف وللكهرباء واللغة بالنسبة لمعاني النص الإبداعي...

هذا وتهدف سيميولوجيا التواصل إلى الإبداع عبر علاماتها وأماراتها وإشاراتها والتأثر في الغير عن وعي أو غير وعي، وبتغبير آخر تستعمل السيميولوجيا مجموعة من الوسائل اللغوية وغير اللغوية لتنبيه الآخر والتأثير فيه عن طريق إرسال رسالة وتبليغه غايتها، ومن هنا فالعلامة تتكون من ثلاثة عناصر: الدال والمدلول، والوظيفة القصدية.

ويمثل هذه السيميولوجيا كل من بريطو Prieto ومونان mounin وبويسنس buyssens الذين يعتبرون الدليل مجرد أداة تواصلية تؤدي وظيفة التبليغ، وتحمل قصدا تواصليا وهذا القصد التواصلي حاضر في الأنساق اللغوية وغير اللغوية.[1]

وظف السيميائيون العرب مصطلح التبليغ والإبلاغ مقابلا للمصطلح الأوروبي (communication)، وهو في تمثلنا أدق وأدل على هذا المعنى من مصطلح (التواصل) الذي قد يشيع في كتابات بعض النقاد العرب المعاصرين، إذ إن المصطلح الأوروبي على صيغة النقدية

[1] عواد علي، معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1996م، ص:96، 97.

المعنوية في حين معادلة العربي (التواصل) محايد لا يتعدى إلى أي معنى في غيره وإنما يقتصر على ما فيه من معنى في نفسه.

والمفهوم العام (التبليغ) هو الإخبار، أو نقل أمر من أعلى إلى أدنى، أو من أعلى إلى مستوى مماثل له في الدرجة، وهو لفظ قديم الاستعمال في اللغة العربية، وقد ورد في القرآن الكريم وصف لوظيفة الأنبياء المرسلين إزاء من أرسلوا إليهم من الأهم ليبلغوهم رسالات الله تعالى، ويرتبط أيضا برسالة التوجه من الظرف (أ) إلى الظرف (ب) في حالة انعدام الوسيط، وفي حالة وجوده فإن الصورة التبليغ تنحجز من ثلاثة أطراف:

(أ) الباث أو المرسل.

(ب) مستقل أول على سبيل الوساطة

(ت) مستقبل آخر على سبيل العلم.[1]

ويطلق عليها "عبد الله الغدامي" (نظرية الاتصال).

والحق أن العرب قد تعاملوا مع نظرية التبليغ فحاموا من حولها، فقد أشاروا إليه وقرروا نظرية من حوله، وهي "إن اللفظ يتغير بحسب تغير الصورة في الذهن".[2]

ويعرف "دوسوسير" السيميولوجيا"علم موضوعه أنظمة العلامات أو الرموز التي بفضلها يتواصل البشر فيما بينهم"[3]، إلا أنه لم يشر إلى اللغة بوصفها نظاما إبلاغيا في كتابة "محاضرات في علم اللسان العام "إلا عرضا على حد تلامذته أمثال: "بويسنس"، "مارتيني"، "بريطو"، لأنه جاء في فترة لم يشق فيها البحث اللساني طريقه مما جعله يقتصر على تقديم تصور لهذا العلم الذي وضع تلاميذه خاصة "بويسنس"، و"بريطو" أسسه فيما بعد.

[1] عبد الملك مرتاض، نظرية التبليغ بين الحداثة الغربية والتراث العربي، تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وأدابها، جامعة وهران، العدد: 01، 1992، ص:13.

[2] محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، الدار البيضاء، المغرب للنشر والتوزيع، ط1، 1987، ص:15.

[3] المرجع نفسه، ص:15.

لقد كان ميلاد سيميولوجيا التواصل مع "ايريك بويسنس" الذي نشر في سنة 1943 "اللغات والخطابات محاولة في اللسانيات الوظيفية في إطار السيميولوجيا"، أعيد النظر في الكتاب ونشر من جديد سنة 1967، تحت عنوان "التواصل والتعبير اللساني"، المطبوعات الجامعية بيروكسل".[1]

ويرى أصحاب هذا الاتجاه "بويسنس (Buyssens)"، "مونان (Monane)"، "كرايس (Chriss)"، "أوستين (Austin)"، "فتجنشتان (Fedjenstein)"، و"مارتيني" (Martient)، أن العلامة تتكون من وحدة ثلاثية المبنى: الدال والمدلول والقصد مركزين على الوظيفة الاتصالية التي توجد في البنيات السيميائية التي تشكلها الحقول اللسانية وغير اللسانية، وهذا التواصل يكون مشروط بالقصدية التواصلية الواعية، وإدارة المرسل في التأثير على الآخرين، ومن هنا ينحصر موضوع السيميائية في العلامات القائمة على الاعتباطية[2]، وهذا يعني أن تحديد أي تعبير مهما كان فإنه مرهون بتعيين مقاصد المتكلمين والكشف عنها.

وهكذا، يبعد أنصار سيمياء التواصل ذلك النوع من السيميائية "الذي يدرس البيئات التي تؤدي وظائف غير وظيفة التواصل المعتمد على القصدية، لأن هذا سيلتبس بعلوم الإنسان".[3]

ويرى "لوربير" العلامة بأنها "حركة يقصد بها الاتصال بشخص ما، أو علامة بشيء ما".[4]
وهكذا، لا يمكن أن يكون هناك مسار سيميولوجي إلا إذا توفر شرط مهم وهو: القصدية "قصد التواصل من قبل متكلم يكون معترفا به من طرف متلقي الرسالة".[5]

---

[1] دليلة مرسلي وآخرون، مدخل إلى السيميولوجيا (نص وصورة)، تر: عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995، ص:16.

[2] عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مرجع سابق، ص:85.

[3] المرجع نفسه، ص: 85.

[4] VERBEKEN Dominique, Entre sens et signification, éd, L'Harmattan, Paris, 2009, p :17.

[5] دليلة مرسلي وآخرون، مدخل إلى السيميولوجيا (نص وصورة)، مرجع سابق، ص:16.

وقد تمسك بهذا الشرط كل من "مونان (Monane)"، "أندري مارتني (Martinet)"، و"بريطو (Brieto)"، فنجد "مونان" يرى أنه "لا يمكن أبدا أن يكون هناك مسار سيميولوجي بدون علم أحد الطرفين: الباث والمتلقي".[1]

وشرط قصد التواصل يسمح بالتميز بين:

أ- وحدات تتوفر على قصد التواصل تسمى دلائل (Signe).

ب- وحدات لا تتوفر على قصد ويمكن الحديث حينئذ عن أمارات (Indices).

وقد رأى بعض السيميائيين بالعودة إلى فكرة "دي سوسير" بشأن الطبيعة الاجتماعية للعلامة، إذ حصروا السيميائية في دراسة أنساق العلامة ذات الوظيفة التواصلية.

إذ ينبغي للسيميولوجيا حسب "بويسنس" أن تهتم بالوقائع القابلة للإدراك، المرتبطة بمجالات الوعي والمصنوعة قصدا من أجل التعريف بمجالات الوعي، هذه ومن أجل أن يتعرف الشاهد على وجهتها... التواصل في رأي "بويسنس" هو ما يكون موضوع السيميولوجيا.[2]

وكلاهما يتفرع إلى نفريعات:

1-**محور التواصل**: وينقسم التواصل السيميائي إلى تواصل لساني وغير لساني.

أ-التواصل اللساني: ويتم في عملية التواصل البشري من خلال الفعل الكلامي، ومن الذين قدموا صورة متكاملة عنه "سوسير"، "بلومفيلد"، "ليشنون"، و"يفر"، كل واحد من هؤلاء تناوله من زاوية مختلفة عن الآخر، إذا أننا نجد "سوسير" ينظر إلى التواصل اللساني على أنه حدث اجتماعي في الفعل الكلامي، وحتى تتحقق دائرة الكلام لابد من توفر إجماع الطرفين على الأقل، وإليه "بلومفيلد" من وجهة نظر سلوكية فهو يصف ما يلاحظ من الخارج ويميز بين فعل الكلام نفسه، ثم يعمد إلى تحليل كل ذلك في لحظات ثلاث:

[1] دليلة مرسلي وآخرون، مدخل إلى السيميولوجيا (نص وصورة)، مرجع سابق، ص:16.

[2] عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مرجع سابق، ص:85.

أولا: الوضعية التي سبقت في علم الكلام (الحافز لدى المتكلم).

ثانيا: الكلام (رد فعل).

ثالثا: الوضعية التي تلت فعل الكلام.[1]

ويستخلص "بلومفيلد" رأيه عن التواصل اللساني من تحليله لحوار دار بين "جاك" و"جيل" الذين كانا يتحولان، فشعرت "جيل" بالجوع حين رأت تفاحة متدلية من غصن شجرة التفاح، فصدر عن حنجرتها ولسانها وشفتيها نوع من اللفظ تعبيرا عما أحست به نط "جاك" على الحاجز ثم تسلق الشجرة فقطف التفاحة، وقدمها إلى الفتاة، فما كان من هذه إلا أن التهمتها.[2]

وتعرف نظرية "بلومفيلد" في كتب اللسانيات الغربية بهذه الرسمية:

حح ـــــــــــ رع ـــــــــــ رض ـــــــــــ حض

تفسير الرسمة:

1-حح: الحافز الحقيقي (le stimulus effectif)

(شعور "جيل" بالجوع ومشاهدتها التفاحة)

2-رع: رد الفعل العلمي (réaction active)

(مجاورة "جاك" السياج، وتسلقه الشجر)

3-رض: رد الفعل الاستعاضي (réaction substitutive)

4-حض: الحافز الاستعاضي (stimulus substitutif)

(ملفوظ "جيل" يسمعه "جاك").[3]

---

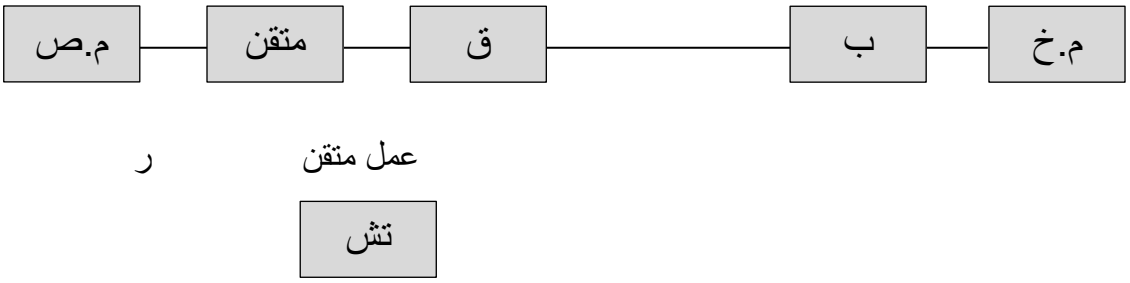
[1] BOYER H. et al. Nouvelle introduction à la didactique du français langue étrangère, éd. Corinne Booth-Odot, France, Juillet 1990, p : 103.

[2] عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مرجع سابق، ص:86.

[3] عبد الجليل مرتاض، نظرية التبليغ بين الحداثة الغربية والتراث العربي، مرجع سابق، ص:16.

– التواصل لدى "شينون" و "ويفر":

يبلور كل من "شينون و "ويفر" نظاما عاما للتواصل يؤكد ناحية أساسية في الطريقة التي ينقل بها الخبر، كما في الترسيمة التالية:



ويكون على مصدر الإخبار (م.خ) أن يرسل رسالة إلى المتلقي، ومن هنا يكون على الباث (ب) أن يعالج تلك الرسالة بحيث يحولها إلى علامات صالحة للنقل عبر قناة الإرسال (ق)، من مثل البرقيات التي تتحول إلى مجموعة من النقط، والخطوط والفراغات، أي إلى علامات (عل)، وحين تلتقط تلك العلامات (عل متق) في مكان الالتقاط، يعني ذلك أنها تحولت من شفرات إلى حالتها الطبيعية الأولى، أي أنها بفضل الملتقط عادت إلى وضعها السابق قبل أن يشفرها الباث، ومن هنا تصبح مؤهلة لكي تصل إلى مكان وصولها (مص)، إن عملية تشفير وفك شفرات الرسائل هي الأخرى تنجر بواسطة شفرات، لكن عملية إرسالها يمكن أن تتعرض إلى تشويش (تش) من صخب أو صخب ضوضاء، الشيء الذي يجعل هذه الرسائل التي تؤدي مهمتها الإبلاغية، ولهذا القضاء على هذا التشوش يكتسب أهمية بالغة في هذا الصدد.[1]

ب–التواصل غير اللساني: يطلق عليه "بويسنس" (buyssens) هذه التسمية (التواصل غير اللساني) على اللغات غير المعتادة، ويصنفه حسب معايير ثلاثة:

أولا: معيار الإشارية النسقية كعلامات السير والدوائر والمستطيلات.

ثانيا: معيار الإشارية اللانسقية كالملصقات الدعائية.

[1] عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مرجع سابق، ص:91.

ثالثا: معيار الإشارية وهي التي لمعنى مؤشرها علاقة بشكلها كالشعارات الصغيرة، التي ترسم عليها مثلا: قبعة أو مظلة ثم تعلن على واجهات المتاجر دليلا على ما يوجد فيها من البضائع، ويتفرع هذا المعيار الأخير: معيار آخر للإشارية التي ليس لمعنى مؤشرها إلا علاقة ظاهرية أو اعتباطية (كالصليب الأخضر) الذي يشير إلى الصيدلية ومعيار آخر للإشارية يقيم علاقة بين معنى الرسالة والعلامات التي تنتقل هذه الرسالة بواسطتها، ويتفرع عنه كذلك معيارا آخر للإشارية ينوب مناب المعيار الأول: فالكلام معيار للإشارية المباشرة إذ لا شيء يحول بين الأصوات الملتقطة ودلالتها التي رسمت لها.[1]

2**–محور العلامة**: يصنف أصحاب هذا الاتجاه العلامة إلى أربعة أصناف:

أ–المؤشر: ويقسم بدوره، على أصناف متعددة: "كالكهانة والعرافة اللتين تشدان حمرة الأصيل والسحب المنبئة بالصحو أو الشتاء، وكأعراض المرض، أي مؤشراته، كالحمى والألوان غير الطبيعية، وكالبصمات والآثار الدالة على وقائع ماضية.[2]

ب–الإشارة: يحدد "بريطو" الإشارة بأنها: العلامة التي هي بمثابة اصطناعي، ولا تقوم الإشارة بدورها المناطة به، أي المهمة الخاصة بإنتاج فعل دلالي معين، إلا بوجود متلقي لها، بمعنى أن الإشارة التي ينتجها (س) لا يكمل معناها في الفعل الدلالي إلا انطلاقا من اللحظة التي يلتقطها فيها (ص).[3]

ت–الإيقون (Icone): هي علامة تدل على شيء تجمعه إلى شيء آخر علاقة مماثلة والتي تربط برباط طبيعي بين الشيء وهذا النوع من العلامات، فالبصمة بمثابة أيقون (Icone) للأصبع وانعكاس الوجه على المرأة فهو بمثابة أيقون لهذا الوجه، ثم لكي تكون المماثلة ذات فعل سيميائي، ينبغي أن يكون للمتماثلين اختلاف واضح لذلك، سوف نخطئ لو أعدنا (س) أيقون (س) الذي هو نفسه.[4]

---

[1] عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مرجع سابق، ص:92.

[2] المرجع نفسه، ص:93.

[3] غريب اسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، 2002، ص:46.

[4] المرجع نفسه، ص:46.

ث–الرمز (Symbol): هو أفضل هذه العلامات من حيث هو علامة تدل على موضوعها بالوضع عكس ما هي عليه بالنسبة لكل من الأيقونة والشاهد، ذلك أننا حينما نستحضر كلمة الرمز لا نجد أن العلاقة فيها بين العلامة والموضوع علاقة اعتباطية محضة بل هناك شيء ما يجعلنا لا نسلم بهذا تماما، لأن هناك بدائية الرابط الطبيعي بين الدال والمدلول.[1]

ويذكر قاموس أكسفورد (Oxford dictionary) "أن الرمز عبارة عن شيء يقوم مقام شيء آخر، أو يمثله أو يدل عليه، لا بالمماثلة وإنما بالإيجاد السريع أو العلاقة العرضية أو بالتواطئ... إلخ.

باختصار فكل شيء يصحح وجود شيء آخر أو يدل على شيء متواطئ عليه أو يكون هو المتواطؤ عليه نفسه، فهو يرمز من ذلك الحرف المكتوب والرسالة البريدية أو الشكل أو العلامة المتواطأ عليها.[2]

وتستعمل كلمة (رمز) على نطاق واسع بمعان مختلفة بالطبع، ويجب تأويلها بحذر دائما.

ب–1–ب– سيمياء الدلالة :

يختصر أنصار هذا الاتجاه (وفي مقدمتهم بارث) العلامة إلى وحدة ثنائية المبنى: (الدال والمدلول)، على غرار ما اقترحه سوسير للعلامة اللغوية، ولكن ما يميزه عن الاتجاهات الأخرى، وما يجعله على النقيض من سوسير، هو قلبه للأطروحة السوسيرية القائلة بعمومية علم العلامة، وخصوصية علم اللغة فجعل علم العلامة جزء من علم اللغة العام، ولذلك أصبح النظام اللغوي المغلق نموذجا يجب أن يحتذى به في دراسة جميع الأنظمة الدالة، وقد سلك بارث هذا الاتجاه فقد حدد منذ أن ألف كتاب الأساطير أن السيميائية تقوم على العلاقة بين الدال والمدلول والعلامة،

[1] ملاس مختار، دلالة الاشياء في الشعر العربي الحديث (عبد الله البردوني نموذجا)، طبع على نفقة الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها التابع لوزارة الاتصال والثقافة، د.ط، 2002، ص:21.

[2] غريب اسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، مرجع سابق، ص:46.

وهذه الأخيرة مكونة من الدال و المدلول، يشكل صعيد الدوال صعيد العبارة، وصعيد المدلولات صعيد المحتوى، وإذا أخذنا مثال للأدب نجد أنه يتكون من مثلث: العنصر الأول فيه الدال أو القول الأدبي، والعنصر الثاني هو المدلول أو العلة الخارجية للعمل الأدبي، والعنصر الثالث هو العلامة أو العمل الأدبي وهذا العمل ذو دلالة.

ب-1/ب-أ-عناصر سيمياء الدلالة: تتوزع في ثنائيات كلها مستقاة من الألسنية البنيوية وهي: اللغة والكلام، الدال والمدلول، المركب والنظام، التقرير والإيحاء.[1]

يعارض هذا الاتجاه سيمياء التواصل، ويناصر سيميولوجيا الدلالة، ومن ممثلي هذا الاتجاه "رولان بارت R.barth"، حيث يسجل أن اللغة لا تستنفذ كل إمكانيات التواصل، فنحن نتواصل سواء توفرت القصدية أم لم تتوفر، بكل الاشياء الطبيعية والثقافية سواء كانت اعتباطية أم غير اعتباطية، لكن المعاني التي تستند إلى هذه الأشياء الدالة ما كان لها أن تحصل دون توسط اللغة، إذ إن تفكيك ترميزية الأشياء يتم بالضرورة بواسطة اللغة باعتبارها اللسانية.[2]

تأسس هذا الاتجاه السيميولوجي على يد "رولان بارت"، الذي قبل أن يتم مشروعه هذا مر بعدة مراحل مختلفة وقبل بسطها نتعرض لموقفه كيف قامت السيميولوجيا كعلم، "فرولان بارت" يبني الطرح الذي يذهب إلى أن تطور العلوم نتيجة لتطور ما قد أسس قبلها بمعنى أن علما جديد يبني على أنقاض علم قديم، يقول فيما يخص نشأة السيميولوجيا: "استمدت السيميولوجيا، هذا العلم نحدده رسميا بأنه علم الدلائل، استمدت مفاهيمها الإجرائية من اللسانيات، إن طرح اللسانيات أصبح يتفكك اليوم، من شدة الشبع ومن شدة الجوع، مدا وجزرا، وهذا التفويض للسانيات هو ما أدعوه من جهتي السيميولوجيا.[3]

[1] غريب اسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، مرجع سابق، ص: 116.

[2] علي زغينة، محاضرات الملتقي الوطني الثاني (السيمياء والنص الأدبي)، منشورات الجامعة، دامعة محمد خيضر، بسكرة، د.ط، 2002، ص:266.

[3] رولان بارت، درس السيميولوجيا، مرجع سابق، ص:20-21.

فاللسانيات بالنسبة لـ: "بارت" قد استنفذت وظيفتها التي أنشأت من أجلها وتطورت عنها السيميولوجيا وحلت في نفس الوقت محلها، وكان هذا العمل الذي قدمه ما هو إلا قلب لأطروحة "دي سوسير" القائلة بعمومية علم العلامات وخصوصية علم اللسانيات، وذلك بقوله: "يجب منذ الآن قلب الأطروحة السوسيرية لأن اللسانيات ليست جزء، ولو كان مميزا من علم العلامات، بل السيميولوجيا هي التي تشكل فرعا من اللسانيات.[1]

إن هذا الاتجاه يعد جزء من البحث السيميولوجي المعاصر ويعود إلى مسألة الدلالة، فعلم النفس والبنيوية، وبعض المحاولات الجيدة للنقد الأدبي كلها تدرس الواقعة بوصفها دالة، وافتراض الدلالة يعني إلى علم السيميولوجيا، ولعله يمكننا الملاحظة أن نظرية التواصل عند البنيويين قد قامت بقتل الإنسان واستبداله بالنسق.[2]

وإذ كان أنصار سيميولوجيا التواصل يرون في الدليل، الدال والمدلول والقصد، فإن أنصار سيميولوجيا الدلالة لا يرون في الدليل غير الدال والمدلول، حيث إن الدلالة تتكون في الوقت الذي ننسى العلاقة بين شكل التعبير ودلالة التعبير لكي لا تهتم إلا بالأخير.

إذا الدلالة لا تهتم بعدد من المجالات منها أنظمة التواصل غير اللسانية، وبدون شك لهذا السبب حدد عملها في التحليل البنيوي للنصوص[3]، وباختصار العلامة هي وحدة ثنائية المبنى: الدال والمدلول.

حتى استوعبت دراسة الأساطير على العكس فهم "دي سوسير" المحدد المقتصر على تقديم تصور عام لهذا العلم، ولا يعني "بارت" بالأسطورة (علم الأساطير التقليدي)، بقدر ما يعني النظام المعقد للصورة الذهنية، المعتقدات التي يكونها مجتمع ما، لكي يستند ويوثق شعوره بوجوده وهو:

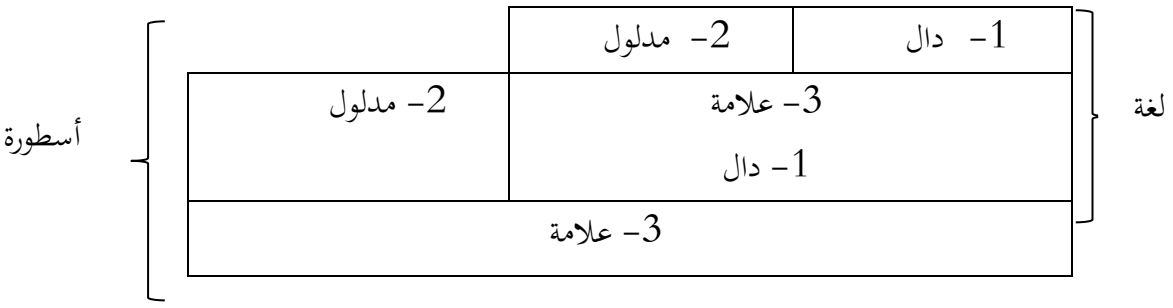
[1] الشيخ بوقربة، الإبلاغية وسيميولوجيا الدلالة عند "رولان بارت"، تجليات الحداثة، العدد1، 1992، ص:34.
[2] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، د.ط، 1989، ص:14.
[3] المرجع نفسه، ص:34.

"أي نسيج نظامه الخاص بالمعنى نفسه فقد حدد "بارت" منذ أن ألف كتابه (الأساطير) Mythologie أن السيميولوجيا تقوم على العلاقة بين العلامة والدال والمدلول.[1]

يشكل صعيد الدوال صعيد العبارة ويشكل صعيد المدلولات صعيد المحتوى، وإذا أخذنا نظاما مثل الأدب، نجد أنه يتكون من مثلث العنصر الأول فيه هو الدال أو القول الأدبي، والعنصر الثاني هو المدلول، أو العلة الخارجية للعمل، والعنصر الثالث هو العلامة، أو العمل الأدبي، وهذا العمل ذو دلالة.[2]

وثمة مثال آخر هو "باقة الورد، إذ يمكن أن تستعمل لترمز إلى العاطفة وهي الدال في الوقت نفسه والعاطفة هي المدلول والعلاقة بين الاثنين (اي الحصيلة الترابطية)، اللفظة الثالثة باقة الورد بوصفها علامة من المهم أن نفهم أن باقة الورد شيء مختلف عن باقة الورد بوصفها دالا: أي بوصفها كيانا زراعيا.[3]

وفي حالة الاسطورة (Mythe) يقترح "بارت" القاعدة الترميزية، الدال والمدلول ونتاجهما الأسطورة وهي العلامة، وهذه الأخيرة تعمل دائما بوصفها نظاما سيميولوجيا من نمط ثان، مركبة على أساس سلسلة من العلامات الموجودة قبلها[4]، ويمكن تمثيل تحليل الأسطورة عند "بارت" بهذه الخطاطة:[5]



[1] عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مرجع سابق، ص:97.

[2] المرجع نفسه، ص:97.

[3] BARTHES Roland, L'aventure sémiologique, Ibid, p : 42.

[4] عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مرجع سابق، ص:98.

[5] المرجع نفسه، ص:98.

ب-1/-ب-ب- عناصر سيميولوجيا الدلالة عند "بارت":

تتوزع عناصر الدلالة عند "بارت" على أربعة ثنائيات مستقاة من اللسانيات البنيوية، وهذه العناصر هي على التوالي:

أ-اللغة والكلام: إذا كانت اللسانيات بين اللغة والكلام، وتجعل وجودها ضروريا لها فإن السيميولوجيا لا تفضل بينهما، بل تراهما سيان، ففي الأولى يستحيل أن توجد لغة دون أن يوجد كلام، وفي الثنائية يجب أن تتعاقب اللغة والكلام دون أن ينطلق سويا من المنطلق نفسه.

فالثوب كما تصفه بمجلات الأزياء يعد لغة، إذا أخذ من مستوى التواصل اللباسي ويعد كلاما إذا أخذ من مستوى التواصل اللفظي.

وأيضا نظام الاثاث الذي يكون بدوره موضوعا دلاليا، تتشكل اللغة من تعارضات بين قطع الاثاث المتماثلة وظيفيا (نوعين من الخزائن أو نوعين من الأسرة...) التي تحيل كل واحدة منها حسب طرازها على مستوى الغرفة الواحدة (التأثيث)، ويتشكل الكلام هنا إما من التنويعات غير الدالة التي يمكن أن يضيفها المستعمل على وحدة ما، وأما من حريات التنسيق بين قطع الاثاث.[1]

ويرى "بارت": "أن الامتداد السيميولوجي لمفهومي اللغة/كلام لا يخلو من إثارة بعض المشاكل التي تصادف الجوانب التي لا يمكن فيها اتباع خطي النموذج اللغوي.[2]

وتتخلص فيما يلي:

أولا: أصل النظام الخاص بجدلية اللغة والكلام، ففي اللغة يستحيل أن يدخل فيها شيء لم يكن الكلام قد اختبره وعلى العكس من ذلك يستحيل تصور كلام لا يعترف من مخزون اللغة، ذلك أن وضع اللغة تم بتواطؤ الناطقين بها على ما فيها من دلالات، في حين أن العلامات، وهي مجال السيميولوجيا، تم وضعها بطريقة اصطناعية انفرادية أي اعتباطية لتدل على تل عليه، بسبب من ضغط الخارجة التي تولد الدلالات، فتدفع الإفراد إلى توليد دوال عليها.

[1] رولان بارت، مبادئ في علم الدلالة، نقلا عن: الشيخ بوقربة، الإبلاغية وسيميولوجيا الدلالة عند رولان بارت، تجليات الحداثة، ص:38.

[2] عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مرجع سابق، ص:99.

ثانيا: إذا كان للغة والكلام نفس الحجم في اللسانيات، لأن اللغة مجموعة من القواعد يستظل الكلام بظلها، فهما في السيميولوجيا غير متناسبين من حيث الحجم، لأنه توجد مسافة شاسعة بين النموذج وبين إنجازه في نظام الثياب، حتى ليكاد أن يكون لغة دون كلام.[1]

ب–الدال والمدلول: سبق أن أوضحنا أن العلامة في مفهوم "دي سوسير" و "بارت"، تتكون من وحدة ثنائية المبنى (الدال والمدلول) فهناك نوعان من العلامات احداهما لسانية والأخرى سيميولوجية وتتميز العلامة السيميولوجية عن العلامة اللسانية بدلالتها التي تنحصر في وظيفتها الاجتماعية، وهذه الوظيفة مرهونة بالاستعمال المحدد بزمنه، والزمن علامة لهذا الاستعمال، فاللباس يستخدم للوقاية من البرد، ولا يستعمل هذا اللباس الواقي من البرد.[2]

أما فيما يخص المدلول فإنه ينقسم إلى قسمين:

1–مدلول لساني: يجد مصداقية في علم الدلالة، حيث يعبر لغويا وبكلمة مفردة، فلفظة ثوب مفردة على المستوى اللغوي وهي مدلول لما يرتديه الإنسان.

2–مدلول سيميولوجي: يجد مصداقيته في غير حقل علم الدلالة، ويعبر عنه بمجموعة من المترادفات تكون بمثابة عناصر وصفية له، فالثوب واحد، ومع ذلك يمكن أن يكون مدلولا لمجموعة من الأوصاف مثل: حريري، ناعم، وسواها...[3].

وهكذا نرى أن طبيعة الدال لا تختلف عن طبيعة المدلول، ويستحيل الفصل بينهما في حالة التعريف بهما، ولعل الأمر الوحيد الذي يختلفان فيه هو أن الدال واسطة بين الدلالة والمدلول، في حين أن المدلول لا يمكن أن يكون واسطة، لأنه أحد طرفي هذه المقولة الثلاثية.

---

[1] الشيخ بوقربة، الإبلاغية وسيميولوجيا الدلالة عند "رولان بارت"، الحداثة، مرجع سابق، ص:38.

[2] المرجع نفسه، ص:38-39.

[3] VERHAEGEN Philippe, Signe et communication, éd. de Boeck, Bruxelles, 2010, p : 56.

ج–المركب والنظام (Systéme et syntagme): "إن أسلوبي المجاز والكناية يسهلان الانتقال من اللسانيات إلى السيميولوجيا، وعلى الرغم من أنه لا يمكن تعريف وحدات المركب، الناتجة عن عملية التقطيع، ولا لوائح التعارضات الناتجة عن التصنيف، تعريفا قبليا، وذلك شريطة القيام الاختبار الاستبدالي* (paradigmatique) العام على الدوال والمدلولات، ومع ذلك فمن الممكن أن يوضع لبعض الأنظمة السيميولوجية تخطيط يتعلق بالمركب التعبيري وبالنظام، وهما محورا اللغة، على هذه الصورة، فإن التحليل السيميولوجي يقوم بتوزيع الأحداث التي وقع جردها الخطاب على كل محور من هذين المحورين، ومن المنطق أن يشرع بعد ذلك بتجزئة الخطاب في البداية إلى تعابيره، لأن هذه التجزئة تمدنا بالوحدات التعبيرية، وتصنف هذه الأخيرة بدورها في مجموعات صيغ صرفية، إذا كنا أمام نظام لا نعرف، فمن المستحسن أن نبدأ في تحليلنا السيميولوجي بمجموعة الصيغ الصرفية التي توصلنا إليها بطريقة اختبارية، ثم ينتقل بعد ذلك إلى دراسة النظام قبل دراسة المركب التعبيري، ولكن بما أن الأمر يتعلق بعناصر نظرية، يجب علينا أن نتقيد بالترتيب المنطقي الذي يفرض البدء بالمركب التعبيري، والانتهاء بالنظام.[1]

	النظام	المركب
اللباس	فئة من الثياب والقطع أو التفصيلات التي لا يمكن ارتداؤها في الموضع نفسه من الجسم في الوقت ذاته، والتي يؤدي التنويع فيها إلى تغيير الملبس: طاقية، قلنسوة، قبعة	رصف عناصر مختلفة في اللباس نفسه: تنورة قميص، بلوزة، معطف.
	مجموعة التنويعات الأسلوبية للقطعة نفسها (كالسرير مثلا)	تنضيد قطع الأثاث المختلف في مكان واحد (سرير، خزانة، طاولة، الليل...إلخ)

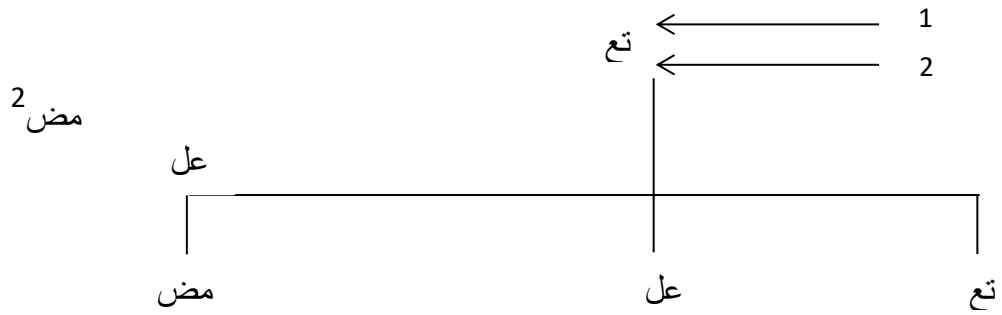
[2]

* استبدالي: هو المحور الذي يعكس العلاقات الموجود بين الأدلة أو العناصر القادرة أن تقوم بنفس الوظيفة، (ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، مرجع سابق، ص:25.

[1] رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، مرجع سابق، ص:40

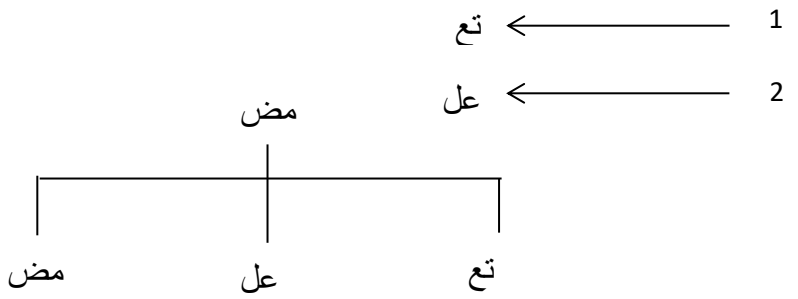
[2] عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مرجع سابق، ص:104.

د–التقرير والإيحاء (التعيين والايحاء) actualisation connotation: يتألف كل نظام سيميولوجي من مخطط للتعبير يرمز له بالحرفين (تع)، والآخر للمضمون يرمز له بالحرفين (مص) كما يتألف من دلالة مطابقة بين المخططين من علاقة يرمز لها بالحرفين (عل)، فيكون هذا النظام: (تع،عل،مض)، فإذا افترضنا أن هذا النظام (تع، عل، مض) أصبح بدوره عنصرا في نظام ثان بعد امتداد له، فسنجد أنفسنا أمام نظامين تداخل أحدهما في الآخر، وانفصلا في الوقت نفسه، ويتحقق هذا الانفصال بطريقتين حسب النقطة التي تم منها تداخل النظام الأول في النظام الثاني[1]، ففي الطريقة الأولى يصبح النظام الأول مخططا تعبيريا أو دالا على النظام هكذا:



يشكل النظام الأول صعيد التقرير، ويشكل النظام الثاني (وهو توسيع للأول) صعيد الإيحاء، ويمكن القول أن النظام الموحي نظام يتكون مستواه التعبيري ذاته من نظام الدلالة، أي من نظام معقد تشكل اللغة المنطوقة نظامه الأولى وهذا هو شأن الأدب.

أما في الطريقة الثانية، فإن النظام الأول: (تع، عل، مض)، لا يصبح مخططا للتعبير كما هو الشأن في الدلالة الإيحائية، بل يصبح مخططا للمضمون أو مدلولا للنظام الثاني هكذا:



[1] محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، مرجع سابق، ص:33-34.

[2] المرجع نفسه، ص:33-34.

هذه الطريقة الثانية هي حالة اللغة الواصفة للغة، تلك التي هي عبارة عن نظام يتكون مخطط مضمونه من نظم دلالي، أو أنها بعبارة أخرى سيميائية في سيميائية أخرى.[1]

الاستنتاج: إن السيميولوجيا عند "بارت" تنشد الدلالة بغض النظر عن المصدر شرط أن تجتنب الصفة، والشكل الذي يحقق ذلك هو اللغة لكن عندما تنتج الاشكال الأخرى دلالات مثل الموضة (mode) أو الأسطورة (mythe) فإنها تكون عرضة للسلطة، ولكي تجنبها يجب عليها أن تستعير توسط اللسان لأنه في النسق اللساني توجد ثلاثية: الدال والمدلول والعلامة، وهذه الابعاد الثلاثية تتجسد أيضا في الأشكال التعبيرية الأخرى، لكن بشكل مغاير، يقول في هذا الصدد "بارت" موضحا نموذج الأسطورة: "نجد في الأسطورة الخطاطة ذات الأبعاد الثلاثية، لكن للأسطورة نسق خاص تبني عليه انطلاقا من سلسلة سيميولوجية توجد قبلها: إنه نسق سيميولوجي ثان".

وفي كتابة "أساطير" يوضح الأبعاد الثلاثية للأسطورة في الخطاطة التالية:

اللسان	العلامة	دال مدلول مدلول
الأسطورة	دال علامة	

[2]

[1] محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، مرجع سابق، ص:34.

[2] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، مرجع سابق، ص 86.

ب2– السيميائيات السياقية:

ب–2–أ– سيميائية الأهواء :

إن حديثنا عن نظرية سيميائية الأهواء، و كيفية تبلور مفاهيمها وصياغة مبادئها، لا ينفي أنه لم يكن هناك دراسات تناولت موضوع الأهواء بالطرح والتفكير، مما ساعد على تمهيد الطريق أمام ظهورها.

وتعد الفلسفات السابقة والدراسات السابقة من بين الدراسات التي اهتمت بدراسة الأهواء البشرية تحليلا وتصنيفا.[1] أما الفلسفة اليونانية فيمثلها كل من أفلاطون وأرسطو فنجد أرسطو مثلا قد تحدث عن مجموعة من الأهواء كتابه الخطابة مثل: الغضب، الحب والمنافسة.

وبما أن أرسطو قد اهتم بموضوع الخطابة والخطيب وكيفية إقناع المتلقي، فقد أشار إلى تلك العواطف والانفعالات ليدرجها ضمن إطار آليات الإقناع والتأثير في المستمع.

وفي ذات السياق نجد مجموعة من فلاسفة الغرب قد تحدثوا عن موضوع الأهواء مثل: توماس الإكويني، سانت أوغستين، ديكارت، كانت، هيغل، سبينوزا، دافيد هيوم وغيرهم.

وإذا توقفنا عند هيوم نجده قد درس "الهوى" باعتباره نقيضا للعقل وبين أن الهوى هو ما يحدث في دواخل الإنسان لما يجد نفسه أمام بديل أو خيار أو مشكلة ما.

وهو أقوى من الغريزة الحيوانية، إذ ينتاب الإنسان ويغمر عقله ويكتسح تمثلاته، وهو ضروري على نحو ما هو طبيعي، وقام هيوم بجرد الأهواء وتصنيفها حسب طبيعتها ووظيفتها وقوتها وضعفها وعنفها وهدوئها وجسد حدتها ومفعولها من خلال علاقة القرابة والصداقة والعداوة والصراع.[2]

[1] جميل حمداوي : سيميوطويقا الهواء (رواية الإرهابي 20 لعبد الله ثابت أنموذجا)، ط1، سنة 2016، ص10.
[2] نظيف محمد، ما هي السيميولوجيا، المغرب، الدار البيضاء، د.ط، 1994، ص 41.

ويتضح لنا من خلال تصور "دافيد هيوم" حيث أنه تحدث عن الهوى كموضوع مناقض للعقل باعتبار أنه يتجاوزه الحدود إذ يجد أنه أقوى من الغريزة الحيوانية في المقابل يرى أنه أمر ضروري كون الهوى ملازم للذات البشرية فيعتبره بذلك شيئا طبيعيا.

أما بالنسبة للثقافة العربية فنجد أن موضوع الأهواء قد درس من طرف مجموعة من المفكرين والباحثين العرب مثل "ابن حزم" في "طوق الحمامة" ويتجلى لنا مفهوم الهوى عنده من خلال حديثه عن الحب كمجال لمادته العلمية في مؤلفه فما سماه في باب الوصل يمكن تحليله سيميائيا ببناء علاقة الوصل بين الذات (المحب) والموضوع (المحبوب) كذلك "ابن حزم" وغيرهما.

إلى جانب هذه الدراسات نجد لعلماء النفس باعا في هذا الباب إذ أنهم أبرزوا دور الأهواء في الإبداع، وتحدثوا عن أعراضها وطرق علاجها، وهنا إشارة إلى الجانب النفسي وإسقاطاته في النصوص والخطابات الأدبية.

لكن بالرغم من هذه المحاولات والأبحاث في موضوع الأهواء إلا أن أصحابها سواء في الثقافة الغربية أو العربية لم يتجاوزوا حدود الجمع والتصنيف، فهم بذلك "لم يدرسوا الأهواء دراسة معجمية دلالية وتركيبية ضمن متواليات ومقاطع نصية صغرى وكبرى، باستقراء شكل المضمون بنيويا وسيميائيا".[1] وإنما كان تصورهم لموضوع الأهواء أنها مضافات فتحدد اشتغالهم على مجرد الحصر والجمع لها من حيث طبيعتها ووظيفتها وقوتها وغيرها من المعايير.

ب2/-أ-1- البوادر الأولى لظهور سيميائيات الأهواء:

يرجع الفضل لظهور سيميائية الأهواء إلى كل من "غريماس" و"جاك فونتاني" اللذان عملا بدورهما على تجاوز سيميائية العمل، والانتقال إلى التفريق بين العمل والعاطفة ويعد المقال الذي أصدره "غريماس" ضمن كتابه (في المعنى2) المعنون بجهات الذات البداية الأولى لانطلاق مشروع

[1] جميل حمداوي: سيميوطويقا الأهواء (رواية الإرهابي 20 لعبد الله ثابت أنموذجا)، ط1، 2016، ص 12.

سيميائيات الأهواء ومن خلاله تم التوجه إلى الاهتمام بسميائيات الانفعال والمشاعر الجسدية والأهواء الذاتية، بعدما كانت مهملة في سيمياء الفعل والعمل، حيث تناول في مقاله هذا دراسة تكييفات الذات الإستهوائية من خلال استحضار منطق الجهات (القدرة، الإرادة، الرغبة، الواجب).[1]

إلى جانب هذه الأطروحة نجد له مقالا صادر سنة 1983 الذي عنونه بـ (الغضب) إذ تحدث عن الأهواء ودرس من خلالها آثار المعنى داخل المقاطع النصية أين تتجلى فيها صورة الهوى الذاتي (الغضب) وتوصل إلى أن الغضب يتكون من ثلاثة أجزاء مفصلية تكون البرنامج السردي الحكائي الإستنباطي وهي : إحباط ..... إستياء ..... عدوانية .[2]

ونتيجة لهذه التمخضات الفكرية تم ميلاد سيميائية الأهواء كنظرية مكتملة محددة المفاهيم والتقعيد النظري والإجرائي وكان في سنوات التسعينات من القرن الماضي و بالضبط في سنتي 1991م-1994م مع الجيرادس جوليان غريماس AlgeradosGreimos جاك فونتاني Jacquefontanille في كتابهما الموسوم بـ: "سيميائية الأهواء من حالات الأشياء حالة النفس إلى النفس "، (Sémiotique des passions des états de choses aux état d'àms) وكان رد فعل على الانتقادات التي تلقاها غريماس من طرف النقاد نظرا للاهتمام الذي أولاه لسيميائية الحدث وإهماله للجوانب النفسية ما جعله يعيد النظر في دراسته الإبستومولوجية ليصل في النهاية إلى التوفيق بين داخل النصوص وخارجها أي الجمع بين حالات النفس وحالات الأشياء.

ب-2/أ-2- مجالات سيمياء الأهواء:

في إطار التطور الإبستومولوجي الذي تخضع له الحقول المعرفية عرفت السيميائية السردية الغريماسية تحولا من سيميائيات العمل إلى سيميائيات الهوى، باعتبار أن الهوى ملازم للذات، وبحديثنا

[1] نظيف محمد، ما هي السيميولوجيا، مرجع سابق، ص 46.

[2] جميل حمداوي: سيميوطويقا الأهواء (رواية الإرهابي 20 لعبد الله ثابت أنموذجا)، مرجع سابق، ص 15.

عن سيميائية غريماس نجد أنه قد استفاد من عدة حقول معرفية كالرياضيات والفيزياء. بالإضافة إلى تأثره بمجموعة من الباحثين ك "بروب" و"شتراوس" في بناء نظريته الأولى. وتأثر في صياغة مفاهيم نظرية الأهواء من الظاهرتين الفونومولوجية باعتبارهم، من الفلاسفة الأوائل الذين ربطوا بين الذات الشعورية وعالم الأشياء إدراكا ومقصدية، كما يتجلى لنا ذلك عند "هوسول" و"ميرلوبونتي" حيث حاول الربط بين الشعور وإدراك العالم ضمن علاقة تواصلية تفاعلية وبتعبير آخر يتوسط الجسد الإستهوائي الذات وعالم الأشياء وذلك عن طريق تشغيل الحواس لإدراك العالم وتحديد مقصدية الذات وهنا يتم الحديث عن الانتقال من حالات الأشياء إلى حالات النفس، كما استفاد من فينومونولوجيا " هوسرل " أين أخذ عنه مجموعة من المفاهيم كالتوترية والتوتير خصوصا المسار التوليدي الذي يتكون من البنية السطحية والعميقة والمستوى السردي ثم التجلي الخطابي وظل غريماس محافظا على هذه المفاهيم إلى أن وظفها في نظريته الثانية (الأهواء) مع الميل إلى الجانب الانفعالي بالتركيز على البعد التداولي.[1]

ب-2/أ-3- المصطلح والتأصيل في الثقافة العربية:

جاء لفظه "الأهواء" حاملا لفيض دلالات بها الضلالة وتارة أخرى الميل والعشق. الحب والحنين ويكون الهوى في الخير والشر.

ولقد كانت الأهواء وجهة بحث كل من الفلاسفة والأدباء وعلماء الأخلاق ومن خلال هذا يتضح لنا أنها حمالة أوجه لعدة معان.

وبالرغم أن اللفظ واحد إلا أن المعاني تختلف من معجم إلى آخر ومن قاموس إلى آخر، فمثلا يعرف المعجم الموسوعي لألفاظ القرآن الكريم هوى/ استهوى- استهوى: استهوته استهواء، ج (هوى) أي أغواه وأضله كقوله تعالى: "كالذي استهوته الشياطين في الأرض حيران"[2]، فهناك لفظة الهوى جاءت بمعنى الإضلال.

---

[1] الجيرداس غريماس، جاك فونتاني : سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس ، تر : سعيد بن كراد، ط1 ، دار الكتاب الجديدة المتحدة، 2010، ص 74.

[2] سورة الأنعام، ص 71.

وكذلك هوى أهوى يهوي تهوي، تهوى، ج (هوي) تميل وتحن.

يقول تعالى: "فَاجْعَلْ أَفْئِدَةً مِّنَ النَّاسِ تَهْوِي إِلَيْهِمْ".[1]

وهنا جاءت بمعنى الميل والحنين.

أما معناها في القاموس الوسيط فلفظة هوى تعني: (هوى) أي الميل أو النفس المائلة إلى الشهوة، والهوى المهوي، والجمع أهواء فالهوى النفس المائلة إلى الشهوى و قوله تعالى "أَفَرَأَيْتَ مَنِ اتَّخَذَ إِلَهَهُ هَوَاهُ"[2]. وهنا جاءت لفظة الهوى بمعنى الحب،[3] أما في معجم العين جاءت لفظة الهوى، "مقصور الحب نقول هوي، هوى، يهوي، هوى، والرجل هو، ذو هوى، محامر، وامرأة هوية، لا تزال تهوي على تقدير ويقال للمستهام الذي يستهيمه الجن: استهوته الشياطين فهو حيران هائم، وهاوية من أسماء جهنم معرفة بغير الألف واللام، والهاوية بالألف واللام كل مهواة لا يدرك قعرها والهوة كل وحدة عميقة".[4]

ب-2/أ-4- معاني الأهواء في علم النفس الحديث:

باعتبار أن معاني الأهواء هي علامة دالة ومؤشر على وجود جانب شعوري انفعالي نفسي تتكون من الذات ومن خلال الأهواء كعلامة كدليل كمؤشر نستطيع الكشف الجوانب الخفية للنفس البشرية. وعليه نقول أن الإحساس لا يمكن إدراكه ولا رؤيته ولا ملاحظته إلا من خلال تجزئته وتحويله إلى وحدات للعزل والتمييز، وهذا ما يطلق عليه في اللغة العادية بالهوى، الإستعداد، الشعور، الميل، الحب، الكراهية.

ومن هنا نستطيع القول أن الأداة المثالية للكشف عن الحالة الشعورية الكامنة في النفس الإنسانية هي العلامة والدليل على ذلك هو أسبقية الإحساس عن الوجود، فشرطه الوحيد إخراجه إلى عالم الخطاب وتجزئته وتحويله إلى وحدات.

---

[1] سورة ابراهيم، الآية 37.

[2] سورة الفرقان، الآية 23.

[3] أحمد مختار عمر: المعجم الموسوعي لألفاظ القرآن الكريم وقراءاته، ط1، مؤسسة سطور المعرفة الرياض 2002.

[4] الخليل بن أحمد الفراهدي، معجم العين، مح، معمري المخزومي ابراهيم السامرائي، دار الكتب العلمية، مج 4، ط1، 1424هـ.

والأهواء تختلف معانيها في اللغة العادية، فهناك من يرى أنها الشعور وهناك من يربطها بمشاعر الحب والكراهية، إذ أننا نلاحظ تداخل بين الإنفعال والعاطفة والإحساس والهوى.

الإنفعال: هو حالة نفسية تحدث نتيجة لمثير خارجي أو داخلي يؤدي اضطرابات عامة ويفسر تبعا لأشكاله وهي كالآتي:

عنيفا ومؤقتا : يكون سريع الظهور والزوال كالهيجانات مثل الغضب والخوف.

هادئ: ويدوم طويلا ويستحوذ على النفس ويصبح موجه للسلوكات كالعاطفة مثل الحزن، الصداقة والحنان.

العاطفة: انفعال هادئ يدخل النفس ببطء وهدوء ثم ما يلبث أن يستحوذ على النفس كلها ويصبح موجها للسلوك، وتؤثر هذه العاطفة سلبا وإيجابا في مختلف جوانب الحياة النفسية كالتفكير والتذاكر، الاعتقاد، المعاملة.

الشعور: هو حدس الفرد لحياته الشخصية ويتضمن هذا التعريف المعرفة المباشرة للأشياء أي معرفتنا بالذات معرفة تتعلق بأحوال عالمنا الداخلي من فرح وحزن وتفكير وتصميم، والشعور مرتبط بموضوع فما من شعور فارغ وإن الشعور ممتلئ بموضوع، فنحن لا نشعر بالفرح بمعزل عما يثير فرحنا ولا بالغضب بمعزل عما يثير غضبنا.

فالشعور حالة نفسية تنتاب الإنسان فهي حالة فردية كامنة في العالم الداخلي ويعبر عنها الفرد بملفوظات دلالية لمعان مختلفة مثل البكاء وقت الفرح أو البكاء عند التألم وقت المرارة والأسى لتخلص من حدة الألم والوجع.[1]

الهوى: يعرف الهوى في علم النفس بالقول أنه: الهوى عاطفة نمت على حساب غيرها من العواطف فالهوى يجعلنا نرى كل شيء من خلاله.

[1] أنس شكشك: علم النفس العام، القوى النفسية المعرفية والقوى النفسية المحركة للسلوك، ط1، دار النهج للدراسات والنشر والتوزيع، حلب سوريا 2008، ص 71.

هو حالة نفسية تنمو على حساب حالات مشابهة لها فهو إحساس يجعل المرء يرى كل شيء ويعرفه كذلك بقوله: هو دافع يحرك صاحبه و عاطفة لآنه انفعال "طويل الأمد" وهيجان لأن تأثيره عنيف وشديد وهو أكثر من ذلك ظاهرة نفسية كلية تبدل من عالم الشخصية بأكملها كهوى البخل والحب.[1]

مما هو معلوم أن علم النفس يهتم بحالات الشعور واللاشعور وهي حالات كامنة في النفس البشرية لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال أفعال الجسد وتدخل العاطفة ضمن الدراسات التي قام بها علماء النفس وهي تمثل حالة نفسية، داخلية كامنة في الأعماق البشرية ويكون لها دور في تغيير الشخصية تغييرا كليا وجذريا فهي بذلك عاطفة تؤثر على الكيان الجسدي والمعنوي للإنسان.

ب–3– سيميائية التأويل:

يمثل التأويل أو الهرمينوطيقا احد التيارات الهامة و الأساسية في الفلسفة المعاصرة، وذلك باشتغاله على مختلف النصوص وبما هو فن لقراءتها، وعلى كل ما هو قابل للفهم والتعقل في مجال العلوم الإنسانية، كما أنها تحمل من الثراء ما يجعلها "ضرورة إنسانية لا يمكن اقتلاعها"[2].

ويمكن توضيح هذا الاتجاه الفلسفي في صورته المعاصرة داخل الفلسفة الغربية من خلال مدرسته التاريخية في أوروبا والتي مثلها كل من "شلايرماخر" و"فيلهم دلتاي"، ثم "هيدغر" و"غادامير" وصولا إلى "بول ريكور"* الذي يعد كأحد أبرز فلاسفة هذا التيار في الفلسفة الفرنسية المعاصرة، وهو المجال الفلسفي الذي يحاول تعريفه من خلال الرجوع إلى مجالات العقل

[1] أنس شكشك: علم النفس العام، القوى النفسية المعرفية والقوى النفسية المحركة للسلوك، مرجع سابق، ص 78.

[2] عبد العزيز العيادي، فلسفة الفعل، مكتبة علاء الدين، المغرب، ط1، 2007، ص 174.

* بول ريكور: فيلسوف ولد في فالانس عام 1913، تأثر بوجودية كارل ياسبرز وبفينولوجية هوسرل التي سعى إلى التعريف بها في فرنسا، وأبدع في الفلسفة التأويلية، من مؤلفاته: الإرادي واللاإرادي، محاولة في التفسير، الاستعارة الحية رمزية السر، الذات عينها كأخر، صراع التأويلات، وغيرها، توفي سنة 2005. انظر: نبيل داودة، معجم الفلاسفة القدامى والمحدثين، نوميديا للطباعة والنشر، الجزائر، 2009، ص 173

الإنساني، على أنه: "بناء رمزي للذات والوجود، فمهمة الهرمينوطيقا هي إثبات أن الوجود لا يصل إلى الكلام وإلى المعنى، إلا من خلال تأويل متواصل لجميع الدلالات التي تحصل في عالم الثقافة"[1]. مما يجعلها كمنهج لدراسة ما يمكن أن يطرح في مجال العلوم الإنسانية، وما تتيحه للوعي الإنساني ككل.

إذ أخذت في بدايتها الأولى طابع القداسة، باعتبارها تمثل مجالا "لتأويل النصوص الفلسفية أو الدينية و للإنجيل تخصيصا ... وينطبق هذا اللفظ خاصة على تأويل ماهر رمزي".[2] فقد ارتبطت بشرح وفك الرموز التي كان ينقلها "هرمس" الوسيط بين الآلهة و البشر، ثم شموليتها للجوانب الفلسفية أي كتفكير لفهم النص، لأن الإنسان أصبح يحاول أن يتفهم المعرفة ويتعقل مختلف الأمور المرتبطة بذاته أيضا، أي يؤولها، فهذا الفهم الذي هو أصل التأويل بالنسبة إلى"ديلتاي"، الأمر الذي جعل "بول ريكور" يتساءل عن علاقتهما كمفهومين في العلوم الإنسانية، وما يمكن أن يفرزه الفهم من تأويلات متعددة، وكذا ما يمكن أن يصل إليه التأويل من خلال عملية الفهم ذاته، لذلك يعتبر "ديلتاي" أن التأويل هو فن الفهم من حيث تطبيقاتها المماثلة.

فالحديث عن التأويل يحيلنا إلى مجموعة الفلاسفة الذين سبقوا "بول ريكور" ولاسيما "غادامير" الذي أخذ التأويل في فلسفته مساحة معرفية واسعة ضمن مشروعه الفلسفي، إذا يظهر" التأويل على أنه عبارة عن فن، كما يذهب إلى ذلك" شلايرماخر"، بمعنى طريقة الاشتغال على النصوص بتبيان بنيتها الداخلية، ووظيفتها المعيارية والمعرفية، والبحث عن حقائق مضمرة في هذه النصوص"[3]، وإذا ارتبط في بدايته بإشكالية قراءة الكتابات اللاهوتية والنصوص المقدسة، ليفتح

[1] Paul Ricœur ،le conflit des interprétations ، essais d'herméneutique ، édition du seuil ، paris 1969 ،p :26.

[2] A. La lande, vocabulaire technique et critique de la philosophie ،puf, 1962, p412 .

[3] محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002، ص29.

عهدا جديدا مع "شلايرماخر" الذي يمثل عتبة الانتقال من التأويل اللاهوتي إلى التأويل الفلسفي الإنساني من خلال توسيع حركة التأويل، من قراءة النص المقدس إلى فحص وتمحيص مختلف النصوص في ميادين العمل الذي يتجه صوب النصوص أو حول كل كلام، فهو مستمر أي هناك لا نهائية في التأويل مادام الكلام يؤول وبالتالي لا يتوقف ذلك على تحقيق معنى معين، وإنما كيفية الانتقال في المعنى و إعادة تأويله من جديد وعليه "ليس التأويل إيجاد معنى لشيء لم يكن له معنى، ولا هو نصب دلالة لموضوع يبحث عن دلالته، و إنما هو إحالة من دلالة إلى أخرى وإعادة تأويل معنى سابق، وتأويل المعنى مجددا لا معنى له سوى أنه تجديد الفهم نفسه"[1]. فالمعنى يكون موجودا كما تكون الدلالة موجودة أيضا، إلا أنه يتم كشفها ومعرفتها، أي إنها تفهم من خلال هذا التأويل بشكل جديد.

إن مفهوم التأويل يتعلق بالفهم، أي فن فهم النصوص، "وقد عرف تطورا منهجيا حيث كان قاعدة أساسية لمجمل التطورات التي وقعت في مجال العلوم الإنسانية، حتى ليمكننا القول أنها تحولت عن هدفها الأول –البراغماتي– وهو المساعدة على فهم النصوص الأدبية فحسب، بل تعدادها إلى ضروب معرفية أخرى كانت تعتمد التأويل كالحقوق و الفلسفة، وعليه فان التأويل لم يكتسب مكانته اللائقة ضمن منظومة العلوم الإنسانية إلا من خلال ظهور ما يسميه "غادامير" ميلاد الشعور التاريخي"[2]، فإذا عدنا إلى جينيالوجيا التأويل في الثقافة الغربية منذ العصر اليوناني إلى غاية العصور الحديثة، نجد أنه يظهر بوصفه مفهوما يقترب من معنى الهرمينوطيقا اقترابا واسعا، وليس ذلك تطابقا لمعنى المصطلحين، وإنما من حيث العمل أو الوظيفة الفلسفية التي يقدمها التأويل عند اشتغاله بالنصوص على اختلاف أنواعها. "تتضمن بالإغريقية في اشتقاقها"tekhne" التي تشير إلى (الفن) فكلمة "herméneutique بالمعنى الاستعمال التقني لآليات ووسائل لغوية

[1] علي حرب، التأويل والحقيقة، قراءات تأويلية في الثقافة العربية، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، (د–ط)، 2007، ص23.

[2] عمر مهبيل، من النسق إلى الذات، قراءات في الفكر الغربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص159.

و منطقية و تصويريةواستعمالية ورمزية"[1].وذلك من أجل تحقيق المعنى و إظهاره في النص، أي عن طريق العملية التأويلية التي تتعلق بالنصوص في جميع مجالاتها المعرفية.

إن مفهوم الهرمينوطيقا "سمي في بعض الكتابات بعلم التأويل أو التأويلية الذي يبحث عن تفسير النص و فهمه، وقد ذكر بأن المصطلح اشتق من (هرمس)في اليونانية وهو الملاك الذي ينقل الرسائل الآلهة وتعاليمها إلى الأرض ".[2]

فالتأويل من خلال ذلك يظهر على أنه محاولة تسعى إلى كشف قوى الآلهة انطلاقا من عملها المتمثل في تلك الرسائل التي يقدمها (هرمس) الرسول الذي يبلغ البشر بكل ما ينقله إليهم من خطابات لغوية تفسيرية، من خلال هذا المجال الواسع يذهب ريكور إلى النظر إليها على أنها "نظرية عمليات الفهم في صلتها مع تفسير النصوص "[3]، أما لفظة "interprétation"مشتقة من الأول وهو لغة :الرجوع ويرادف التفسير وقيل هو الظن بالمراد و التفسير القاطع به، فاللفظ المجمل إذا لحقه البيان بدليل ظني يسمى مفسرا".[4]

مما يؤدي إلى بيان طبيعة التأويل، متمثلا في عمل التفسير وذلك بالشكل الذي يستوجبه هذا الفعل بالعودة إلى الأصل اللغوي الذي يحدده .

ويذهب إلى ذلك أحد الباحثين إلى القول "بعلم التأويل، أي أن علم التأويل أو الهرمينوطيقا هو علم إستراتجية القراءة "[5]. فالهرمينوطيقا إذن هي ذلك العلم الذي يهتم بالقراءة وما يستوجبه هذه العملية من آليات تقوم عليها و بالتالي "فالهرمينوطيقا هي علم التأويل"[6]الذي من شأنه أن يجعل

[1] عامر عبد زيد، قراءات في الخطاب الهرمينوطيقي، منشورات ابن النديم، الجزائر، ط1، 2012، ص 7.

[2] المرجع نفسه، ص 11.

[3]Paul Ricœur ،du texte a l'action ،édition du seuil ، paris ،1986 ،p :83.

[4] عبد المنعم حنفي، المعجم الشامل للمصطلحات الفلسفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 2000، ص175.

[5] محمد بن عياد، التلقي و التأويل :مدخل نظري، مجلة علامات، المغرب، العدد10، 1998ص8.

[6]Paul Ricœur, de l'interprétation, essai sur Freud, Ed, seul ،paris, 1965, p :32.

القراءة النقطة الرئيسية في هذه العملية الفكرية، بحيث يقوم هذا العلم على خدمة القراءة، و بالتالي على خدمة النص المقروء باعتباره نصا قابلا لعملية التأويل .كما نجد مصطفى النحال "في ترجمته لنص "بول ريكور"(البلاغة الشعرية والهرمينوطيقا)، حيث يقول "ريكور":سوف انطلق من التعريف الذي يعتبر الهرمينوطيقا فنا لتأويل النصوص[1]. فالهرمينوطيقا بالنسبة له هي ذلك الفن الذي يتأسس حول تأويل النصوص مهما اختلفت تشكيلاتها وإذا رجعنا إلى كلمة tionaterprétni فإننا نجدها :"تستخدم في الترجمة عن الفرنسية بمقابل عربي هو التأويل الذي يتعدى شرح النصوص المقدسة لغويا إلى مرحلة أخرى أعمق يغدو فيها فنا أو جمالية، يعني بأبنية النصوص الداخلية وحقائقها المضمرة التي تتجاوز المعلن، وحتى الداخلي إلى ما هو ايدولوجي وتاريخي وثقافي، فيكون التفسير بذلك مرحلة أولى تسبق التأويل".[2]

وذلك ما يجعل من التأويل كعملية تفسيرية عبارة عن فهم لمختلف الأشياء التي تطرح لهذا التفسير، باعتباره تفسيرا لما يؤول إليه الشيء المراد معرفته وتأويله[3]. حتى يتبين العمل الحقيقي داخل النص كمجال للمعرفة وفق منهج الشرح والتفسير، ومن ثم معرفة المعنى الذي يختبئ وراء معطيات النص.

فمنهج التأويل يسمح لنا بكشف ميادين متنوعة ومتعددة، وفق علاقات معرفية مختلفة، فهو المفتاح الذي لابد منه لفتح المعاني المغلقة داخل النصوص وفهمها، والفهم هنا يتعلق بكل أنواع النصوص على اختلافها وتنوعها، وبالتالي فهو يقوم بعملية فحص لهذه النصوص داخليا وربطها بسياقاتها العامة خارجيا، مع مجاوزة ذلك التصور الكلاسيكي لعملية الفهم، هذا الفهم الذي يعد بمثابة "الملكة الطبيعية التي يمتلكها الجميع"[4]. والذي يقترن بالظواهر الاجتماعية والسلوكيات

[1] عبد الغني بارة الهرمينوطيقي والفلسفة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص86.

[2] المرجع نفسه، ص 94.

[3] الخراط محمد، اغتيال التاريخ في التأويل الفقهي، مجلة الأزمنة الحديثة، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ع7، 6.

[4] gadamer .h.g, l'art de comprendre, écrits 1 ،herméneutique et tradition philosophique, trad, pierre ،Fruchon, aubier, paris ;1982, p :125.

الفردية، وكذا مختلف الأحداث التاريخية والإبداعات الفنية والجمالية، فالذات هي التي تفهم الأخر عبر اللغة، التي تعبر عن هذا التأويل من خلال النص.

ب–3–أ– نظرية التأويل:

إن طريقة الاشتغال حول النصوص سواء بمحاولة فهم أي نص، أو تأويله لابد من التركيز على بعض المسائل المتعلقة بذلك، إذا يعتمد التأويل في ذلك على ثلاثة أسس: العالم الذي يحيل إليه النص، من خلال المعاني التي يحملها، وما يمكن أن تقدمه من علامات نصية كمحل للفهم والتفسير، ثم قدرة القارئ على إدراك العالم كمرجع للنص، وقدرته أيضا على تطبيق النص، أي جعله طبيعيا أو واقعيا بربطه بمرجعية خارجية خاضعة لتغيرات المواقف الاجتماعية باعتبارها متغيرات تدخل في هذه العملية[1]، وهنا يتأثر النص بتلك التغيرات التي يحاول هو التعبير عنها من جهة وفهم القارئ لهذه التعبيرات ودلالات من جهة أخرى، وفق الواقع الطبيعي الذي ينتمي إليه النص لكل مواقفه التاريخية والاجتماعية.

لقد تم مع "دلتاي" التأسيس لمبدأ حديث في فن التأويل، أي "ينبغي أن نفهم النصوص انطلاقا من النصوص نفسها وليس اعتبارا من المذهب الذي تنتمي إليه، بحيث لا يوجد المذهب النص وإنما يستقيل النص بحقيقته عن كل توجه يسجنه ضمن إطار الخاص، ففهم النصوص لا يمكن له أن يقتصر على التفسير اللاهوتي في كل محاولة لمعالجة نص من النصوص، بل لابد من التطبيق المنهجي لقواعد التأويل من لغة ومنطق، وترجمة"[2]، حتى لا يخرج ذلك عن منهج التأويل لأن الأمر هنا يتعلق بالمعنى، وهذا الأخير لا يمكنه.

أن ينكشف أو يتضح بصورة ما إلا بتدخل مثل الشروط اللازمة لعملية تأويلية تسمح لنا بمعرفة كلية وشاملة كما يرى ذلك "دلتاي" انطلاقا من المعرفة، أو الفهم الكلي للمعنى الذي

[1] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص138.
[2] محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، مرجع السابق، ص 31.

يحجبه النص إلى فهم أجزاء هذا النص، كما أن الفكر المسيحي "وضع من الضوابط والقواعد ما يحول دون تدخل الأهواء في التفسير والتأويل"[1] "لأنها عملية تتعلق بالموروث الديني، وعلى النصوص المقدسة سواء المسيحية أو اليهودية باعتبارها تهتم بالهرمينوطيقا من خلال تفسيراتها المقدمة كنصوص تأسيسية، عليها احترام محتوياتها المقدسة.

إن العمل الذي يحاول "دلتاي" الوصول إليه هو وضع التأويل في سياقات أخرى تؤسس لهذه العملية بشكل أخر، وهو "منح الهرمينوطيقا دور الابستومولوجيا العامة في علوم الفكر، فأصبحت معه بمثابة المنطق الجديد لعلوم الفكر مقابل علوم طبيعية، فمنهج العلوم الطبيعية هو التفسير أما منهج علوم الفك (أو العلوم الإنسانية) فهو الفهم أو التأويل، وذلك عكس النزعة الوضعية التي جمعت بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية على منهج واحد، وهو المنهج الاستقرائي التفسيري"[2] ف"دالتاي" أراد أن يجعل للتأويل "مكانة عملية تضاهي علم الطبيعة "[3] على أنه مجال من مجالات فهم وتفسير الواقع، من خلال بحث المعنى.

فالفكر يتميز بخاصية إنسانية تجعل من التأويل أو الفهم تعبيرا عن كل ما هو قابل للتعقل، لأن الهرمينوطيقا "hermeneutiqu" التقليدية حتى دلتاي"Dilthey"كانت غايتها هي "تطوير أداة وآلية التأويل"L´interprétation"، فهناك شروط للتأويل لأن هناك أسبابا تعيق الفهم في الحال، هذه الأسباب قد رصدها ريكور "Ricoeur" فيما يلي:

– العلاقة الدائرية بين فهم التفصيل وفهم الكل–علاقة دائرية هي في أساس الحلقة التأويلية المسافة الثقافية بين زمن المؤلف وزمن المؤول، والصفة المخفية عن قصد أو المحرفة عن غير قصد

[1] بولس ألخوري، المفاهيم الفلسفية واللاهوتية في المجادلة بين المسيحيين والمسلمين من القرن الثامن الى القرن الثاني عشر، المكتبة البوليسية، لبنان، ط1، 2005، ص6.

[2] كيحل مصطفى، الأسنة والتأويل في فكر محمد أركون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011، ص90.

[3]Gadamer .H.G, Vérité et méthode ،les grandes lignes d'une herméneutique philosophique, trad, pierre fruchon, Ed,seuil, paris, 1996, p :286.

للمعنى الأساس، و السمة الغربية التي يتصف بها الكاتب بكونه شخصا أخر، كل هذا يفرض على التأويل مظهرا استباقيا ورهانيا حول المعنى الذي يعدله إلى حد ما التمحيص المنهجي"[1]. فعلى التأويل أن يتخلص من كل هذه المعيقات التي تعرقل عملية الفهم التي من خلالها نستطيع أن نكشف عن ما هو ملتبس وغامض داخل نص معين، سواء ما تعلق بما هو مفصل أو ما هو كلي وشامل، لأن ذلك يتطلب المعرفة والتوضيح، مع مراعاة تلك المسافة الثقافية بين أطراف النص أي بين المؤلف و المؤول، للوصول إلى المعنى المطلوب مهما كانت طبيعته.

لقد حاول" دالتاي" أن يلتمس أساسا منهجيا، وتطبيقا يظهر اختلاف واستقلال العلوم الإنسانية عن العلوم الطبيعية، فعمل على تطوير هرمينوطيقا "شلايرماخر" إلى منهج كلي للعلوم الإنسانية بأدواتها المنهجية، وإنما أصبح الاختلاف بينهما يكمن في التوجه المعرفي لكل منها، أي في قصدياتهما الموضوعية"[2]، فالمسالة إذن تتعلق بالفهم الذي يشمل كل جوانب الحياة الإنسانية وانطولوجيتها، هذه الانطولوجيا التي ركز عليها "هايدغر" صاحب الفلسفة الانتقالية حين بحث في معنى هذا الوجود وفي حقيقته، فقد اهتم بتجربة الذات في الوجود أو الوجود في العالم، في مقابل ذلك يوسع "غادامير" حلقة الفهم ليصبح وجود مع الأخر والتي كانت مع العالم عند هيدغر، "فالوجود مع الأخر يكون عبر تجربة التواصل الذاتي"[3]، فهناك اهتمام بالأخر لأن الفهم كتفاهم يؤدي وظيفة المشاركة في بلورة المعنى، وإضفاء الدلالة نتيجة تلاحم الذات مع الأخر في شكل آراء معينة.

إن التأويل لم يعد فهم من أجل النص، بل الفهم عبر النص للعودة إلى الذات الإنسانية، فالنص ما هو إلا مرآة تقرأ الذات الإنسانية من خلال ذاتها، أي مع "غادامير" هناك لا نهائية الفهم الإنساني، بحيث لا يبلغ الاكتمال أو اليقين، فهذا الفهم دائما يبقى فهما قابلا للفهم من

[1] مخلوف سيدا حمد وآخرون، اللغة والمعنى مقاربات في فلسفة اللغة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص139.
[2] سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، (د-ط)، 2002، ص 88.
[3] محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، مرجع سابق، ص41.

جديد، أو قراءة دائمة لتلك المعارف التي ندركها حول العالم، ولأن الأمر متعلق بالمعرفة وبمستوى الوجود في هذه المعرفة، ثم إن غياب هذا الوجود شكل نوعا من الغموض في الأشياء على مستوى الخطاب، وبالتالي لابد من التوضيح في مثل هذا النوع من الخطاب وتأويله، قصد الكشف عن ما هو غامض من الدلالات العميقة لتلك الإشارات المتضمنة في هذا الخطاب، ومنه: "اتضحت مسألة اقتراح استبدال" المنهج العلمي "أو يمكن "التحليل الفلسفي" بنوع جديد من المناهج، وهي مهمة "الهرمينوطيقا"، لأن المنهج العلمي لم يصل إلى شمولية تامة في المعرفة بفعل حدود الناشئة من حدود المنهج نفسه، أي من القواعد والأنظمة والمقولات التي تفرغ الذات من محتواها لتجعلها ذاتا عارفة دون أن تكون فاهمة أي مفكرة في هذا الذي تعرفه، مؤولة لما لم يظهر لها أثناء المعرفة، دون أن تكون منتجة لتمثلاتها الداخلية عن الأشياء"[1].

فإذا كان المنهج العلمي يدعو إلى الشمولية والسعي نحو المعرفة الحقة، فإن المنهج التأويلي يلجا إلى بعث طريقة جديدة أساسها توزيع مساحة تواجد الحقيقة وجعلها أكثر مرونة وإنسانية، وأكثر انفتاحا على المعارف الأخرى، وهي لا تخرج أيضا عن تلك المحاولة الريكورية من أجل منح التأويلية وضعا أكثر شمولية، إذ نجد أن التأويل قد شكل موضوعا محوريا في فلسفة "ريكور" فحديثه عنه هو حديث الأساليب والمناهج، أو الوظائف والمفاهيم التي تجعل منه نشاطا فكريا وسبيلا معرفيا لقراءة النص[2]، ويتميز التأويل في نظره "بخاصية التملك، أو الامتلاك (L´appropriation) لأنه إنجاز أو تحقيق فعلي للإمكانات الدلالية الكامنة في النص داخل الخطاب الخاص بالذات المؤولة".[3] فالنص عند بنائه انطلاقا من فهم المعنى الذي يختص بخطاب الذات التي يهتم بعملية الفهم، حيث يصبح فهما خاصا بهذه الذات المؤولة وقد يعكس نوعا من

[1] عمارة الناصر، اللغة والتأويل مقاربات في الهرمينوطيقيا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، دار القدس العربي، الجزائر، (د-ط)، 2013، ص 14.

[2] محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، صفائح نقدية في الفلسفة الغربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص118.

[3] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص 52.

العلاقة بين الذات الإنسانية واهتماماتها فالفعل الإنساني دائما في علاقة مع عملية الفهم والتفسير وقد لا يخرج في ذلك عن مجال النص، أي التأويل في حد ذاته ينطبق على الفعل الإنساني تماما مثلما ينطبق على النص.

إن فكرة المنهج "ظلت مسيطرة على هرمينوطيقا "ريكور" باستمرار، فكأنه لم يقرا في كتب أسلافه من أعلام الهرمينوطيقا إلا اهتمامهم ببناء المناهج، أما ما عدا ذلك من أفكارهم فقد كان محل نقده، فكان يثمن عاليا حرص "شلايرماخر" على بناء منهج لعلم التفسير، وإقحام "ديلتاي" لمفهوم الآثار المكتوبة و محاولة لبناء منهج موضوعي لدراسة الحياة الإنسانية، وكان يعيب على "غادامير"عدم اهتمامه بشكل كافي بفكرة المنهج، رغم تأكده من ضرورة اتخاذ مسافة اغترابية في الفهم الانطولوجيا للنص"[1]، وذلك لأهمية هذا السبيل في تطوير الفكر الهرمينوطيقي بشكل عام، وليس فقط مع "ريكور" بل مع كل الفلسفة المعاصرة التي تحاول الاهتمام بالنصوص على اختلافها.

وبالحديث عن التأويل الذي يجعل النص في عالم منفتح، ولا محدود من هذه المعرفة الفلسفية، تطرح فكرة الحدود، أي حدود التأويل في مجال قراءة النص، بحيث يطرح "امبرتو[2] ايكو" هذه الفكرة من خلال بحثه عن وضع إجراءات تحد من الإفراط في التعامل مع النص كمساحة معرفية تم تمارس فيها التأويلات في هذا المجال، مع التميز بين التأويل الخاطئ والتأويل المناسب، وهذا جعل من "امبرتوايكو"لا يتعرض إلى فكرة انغلاق النص، لأن النص يبقى دائما نصا مفتوحا على قراءات مختلفة ومتعددة،" فلا يوجد أكثر انفتاحا حسب ايكو من النص مغلق " Rien n'est plus ouvert qu'un texte fermé".[3]

---

[1] لزهر عقيبي، جداية الفهم والتفسير في الفلسفة بول ريكور، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص149.

[1] محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، صفائح نقدية في الفلسفة الغربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 118.

[2] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص 52.

[3] عبد الغني بارة، استعمال النصوص وحدود التأويل، في نقد الممارسة التأويلية عند امبرتو ايكو، مجلة مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، ع1، 2009، ص 167.

ومن ثم وجب معرفة وتحديد نوعية التأويل الذي نقره في أي نص من النصوص المختلفة. فما يخشاه "ايكو" هو تلك الذاتية المفرطة التي تفرض علاقتها بالنص، مما دفع بالاهتمام بالتأويل وبحدود، وكذا النظر إلى النص على أنه وحدة دلالية تضمن تلك العلاقة المترابطة والمنسجمة لجميع أجزاءه، فكل جزء يشكل جانب مهم داخل الكل الذي تهدف إليه جميع الدلالات الأخرى، حتى تتشكل بذلك الدلالة الكلية للنص بشكل عام.

قد سعى "ايكو" إلى بحث الحدود التي تضمن للنص أساسه وبنيته الكلية، في ضل وجود تأويلات تحاول أن تجعل النص يميل إلى منهجية كل قارئ أو مؤول حسب رؤيته في ذلك، مما يجعل من أمر التأويل أمرا صعبا لا يمكن حسمه على وجهه الصحيح، إلا أن ما ذهب إليه "ايكو" كمحاولة لوضع حدود التأويل "اصطدم بسور النص المنيع الذي يرفض كل وصاية"[1]، فالممارسة التأويلية بحد ذاتها تمثل محور النص أداته التي يتحرك من خلاله، كي يعبر عن وجود بعيدا عن معطيات الذات الإنسانية، لأن النص المؤول يفرض قيودا على مؤوليه"[2]، فلا بد من استعمال التأويل بما يسمح به النص كشرط لذلك، وهذا لوجود تلك العلاقات الدلالية لوحدة النص لا يصرح بمحتوياته، بشكل سهل وبسيط، فالكلمة في النص حسب "ايكو "تريد أن تقول شيئا أخر غير ما يبدو عليه الأمر في الظاهر"[3]، ومن ثم تصبح التجربة الهرمينوطيقية خاضعة لأوليات النص من بنية لغوية وغيرها، حتى تضمن شروط العملية التأويلية التي تقصد النص، مما جعل "ايكو" يقر بصعوبة الدخول في القصدية التي "لا وجود لسبيل أخر لإقرارها"[4]، مما يجعل من ذلك كله مجالا للتأويل داخل النص، وهذا ما شكله رأي "ايكو" في النظر إلى منهجية التأويل التي طرحت مع الكثير من المختصين في هذا المجال لا سيما "بول ريكور".

---

[1] عبد الغني بارة، استعمال النصوص حدود التأويل، مرجع السابق، ص 179.

[2] Umberto Eco, les limites de l'interprétation ،Ed, grasset, 1990, p :17.

[3] امبرتو ايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ت: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، 2000، ص 30.

[4] Umberto Eco ،les limites de l'interprétation, op .cit, p :14.

إن منهج التأويل قد جعل من" ريكور "يقر بوفائه "لشلايرماخر" نظرا لبحث هذا الأخير عن القواعد العامة المنهجية للتأويل بشكل عام، وكذلك "دلتاي" الذي اجتهد في وضع منهجية خاصة للعلوم الإنسانية دون الابتعاد عن ذلك الطابع العلمي المميز لها، "فهدف الهرمينوطيقيا هو تجاوز أزمة المعنى التي يعاني منها الإنسان، من خلال إقامة تأويل على أسس صحيحة، بالتركيز على تعدد القراءات بدل القراءة الواحدة، من أجل الوصول إلى المعنى العميق والخفي بدل المعنى السطحي[1]"، أي تصحيح وجهة الإنسان أو القارئ في اكتساب الحقيقية التي يخبؤها النص، وذلك بقراءته وفق أشكال متعددة بما يتناسب مع هذه النصوص المختلفة، بهدف كسب المعنى المتستر رغم وجود تلك الاختلافات اللغوية حول مجال النص.

ب3-ب- أشكال التأويل:

قد لا يقتصر التأويل على شرح النصوص المقدسة فحسب، بل له أهمية تعكس صورته الفنية والجمالية، من خلال تلك النصوص التي ينفذ إلى أعماقها الداخلية محاولا كشف تلك الحقائق الغامضة التي تحتاج إلى من يبرزها، ويجعلها تظهر بصورة علنية لأنها في حالة من الانغماس تحت لغة النص الذي يحملها، مما يجعلها في حاجة إلى تلك الآلية التي بواسطتها تصبح قريبة من المبتغى الذي يقصده الباحث في هذا المجال، ولأن هذه النصوص لا تكتفي بما هو ظاهر بل تتعدد ذلك إلا ما هو خفي وغير معلن، ما يجعلنا نتوقف عند التفسير الذي يعنى بشرح الألفاظ والمفردات، وإنما نتعدى ذلك إلى التأويل الذي يذهب إلى الجمل والمعاني وما تحمله في باطنها" فالتأويل بما هو استنباط وغوص على الباطن وهو بمثابة إمكان عقلي لا ينضب وقد كانت مناهج التأويل والتفسير انجازات فكرية هائلة "[2]، في تاريخ الهرمينوطيقيا الغربية بشكل عام.

[1] كيحل مصطفى، الأسنة والتأويل في فكر محمد أركون، مرجع سابق، 89.

[2] علي حرب، التاويل والحقيقة، مرجع سابق، ص 16.

فمنهج التأويل يسمح لنا بكشف ميادين متنوعة ومتعددة وفق علاقات معرفية مختلفة، فهو المفتاح الذي لابد منه لفتح المعاني المغلقة داخل النصوص وفهمها، والفهم هذا يتعلق بكل أنواع النصوص على اختلافها، وعليه يقوم التأويل بعملية فحص لهذه النصوص داخليا وربطها بسياقاتها العامة خارجيا مع مجاوزة ذلك التصور الكلاسيكي لعملية الفهم، الذي يقترن بالظواهر الاجتماعية والسلوكيات الفردية، بمختلف الأحداث التاريخية والإبداعات الفنية والجمالية.

لقد اهتم "بول ريكور" بمسالة التأويل اهتماما جعل منه يرغب في محاولة وضع أسس علمية له وللفهم بصفة عامة، كما حرص على الربط بين الطابع الانطولوجي والابسيمولوجي لتأويل النص، أي محاولة فهم الذات لوجودها من خلال النص من جهة، ومعرفة القواعد المنهجية في تحليلها لهذا النص من جهة أخرى.

ب–3–ج– الهرمينوطيقا وفضاء التأويل:

لقد عملت الهرمينوطيقيا من خلال تطرقها إلى النصوص في ساحة الفكر الإنساني على بحث إمكانية الوصول إلى المعنى، لذلك "فإن وظيفة التأويل تنصب على إيضاح مقاطع غامضة وغير مستوعبة من النصوص، لأن المعنى الجلي والواضح لا يحتاج إلى تفسير تأويل وقد يحتاج إلى تأويل ليكون معقولا"[1]، وعليه يبدو أن للتأويل وظيفة أساسية لا يمكن الاستغناء عنها مهما كانت طبيعة النصوص المؤولة ومعانيها التي لا طالما تتخذ نوعا من الغموض والرمزية في التدليل عن محتوياتها المعرفية واللغوية، لذلك وجب معرفتها وتعلقها، كما أن الهرمينوطيقيا عليها "أن تفهم اللغة من زاوية رمزية"[2]، وتلك هي الوظيفة التأويلية التي يحتاج إليها المعنى من خلال فهمه وتفسيره وجعله أكثر انكشافا ووضوحا.

[1] عامر عبد زيد قراءات في الخطاب الهرمينوطيقي، مرجع سابق، ص 8.

[2] Umberto Eco, Sémiotique et philosophie de langage ،trad, % yriam Boouzaher, Ed PUF, Paris, 1988, p : 217.

"فالتأويل هو مجرد إيضاح أو إنارة لما تعتمه في الفهم، فالفهم ليس مجرد قبض بديهي لدلالة النص وإنما يتعثر أمام الوضعيات الغامضة والمبهمة من القصدية الكامنة في هذا النص، فهو يستعين بالتأويل من أجل رفع الحجب والكثافات التي تحول دون إدراكه لذاته عبر الغيرية المتجسدة في النص"[1]، ومن ثم يصبح هذا الفهم يعبر عن رغبته داخل النص، انطلاقا من تأثره بالتأويل الذي يحرره من قيوده التي لا تجعله واضحا للقارئ المستعمل لهذا النص.

وعليه " فإن التأويل يعني أن الحقيقة لم تقل مرة واحدة، وأن كل تأويل هو إعادة تأول، أو يعني كما في الحالة الإسلامية، أن الوحي لا يمكن القول فيه مرة واحدة، وفي مطلق الأحوال فإن التأويل ينبني على الفرق والتعدد ويفترض الاتساع في اللفظ وفيض المعنى، لذلك من غير الممكن أن تكون نهائيا"[2]. فالحقيقة غير نهائية مادام هناك تأويل لا نهائي، فهي دائما في تحول مستمر ولا يمكن تحديدها بوجه من الوجوه، ويمكننا أن نجد للتأويل عدة أبعاد منها: "التأويل القديم وهو التأويل الرمزي وله جانبان، التأويل الهرمسي الذي لا يلتزم بقواعد ثابتة، والتأويل العقلاني الذي يقيد النص بقواعد أساسية في تأويله وإدراك مقاصد الظاهرة والباطنة، من هنا تأتي مقولة "امبرتو ايكو" الذي يضع تصنيف ثنائي بين التأويل الفلسفي اليوناني القائم على العقلية اليونانية والقوانين المنطقية: الثالث المرفوع ومبدأ التناقض ومبدأ الهوية، وبين التأويل الهرمسي الذي تنزلق الدلالة فيه وتغيب القواعد ويعد هذا التأويل ذو تأثير على التصورات المعاصرة"[3]، أي أن التأويل في جانبه الهرمسي يختلف عن التأويل العقلاني الذي يقوم بضبط النصوص وفق قواعد أساسية بغية ما يذهب إليه النص انطلاقا من المعاني التي يحملها وبكل خصوصيتها وأشكالها المختلفة، وذلك عكس التأويل الأول الذي لا يرتكز على مثل هذه المبادئ الثابتة في تطرقه إلى معاني النصوص.

[1] محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، مرجع سابق، ص 59.
[2] علي حرب، التأويل والحقيقة، مرجع سابق، ص 59.
[3] محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، مرجع سابق، ص 59.

يختلف التأويل المعاصر من حيث الغاية والوسيلة "فالتأويل واحد من مناهج الفكر القديم المتجدد، وقد تنوعت مواقفه ورهاناته بتنوع السلطات الفاعلة سواء كانت عقلية أو أسطورية أو لاهوتية تقوم على مركزية النص، لكن هذا الأمر اختلف مع مشروع الحداثة ومقولة الأنسنة فقد كانت هناك تصورات جديدة غدت الرهان الرابح فيه"[1]، أي أن النص باعتباره مساحة معرفية تحمل الكثير من العلامات والمعاني الدلالية المتعددة، قد يجعل منه نصا منفتحا على العديد من الاتجاهات المعرفية واللانهائية، ومنه تظهر رهانات التأويل وفق هذه التعددية اللامحدودة.

ومنه يمكن القول إذا كان "شلايرماخر" قد تعامل مع الهرمينوطيقا"باعتبارها علما أو فنا يصوغ قواعد وقوانين تعصمنا من سوء الفهم، وإذا كان "دالتاي "قد أقام الهرمينوطيقا على أساس أنها الخاصية المميزة للإنسانيات في مواجهة المناهج الوصفية لعلوم الطبيعية، فإن مفكري الهرمينوطيقا مثل "بيتي" ريكور" وهيرش" يسعون لإقامة نظرية موضوعية في التفسير، أنهم مثل "شلايرماخر" يحاولون إقامة الهيرمينوطيقا علما تفسير النصوص يعتمد على منهج موضوعي صلب يتجاوز عدم الموضوعية التي أكدها غادامير"[2]، وهذا ما يجعل منها أي الهرمينوطيقا مسألة تتطلب البحث أكثر في أشكالها وسياقاتها المتعددة، وفي علاقتها بالنصوص.

[1] عامر عبد زيد القراءات في الخطاب الهرمينوطيقي، مرجع سابق، ص 107.

[2] المرجع نفسه، ص 139

ج- المبحث الثالث: تحليل الخطاب

قبل الشروع في الحديث عن آليات تحليل الخطاب أن نعرض بعض المفاهيم التي من شأنها أن تمهد لنا الطريق للولوج في عالم الخطاب و تحليله.

ج-1-الخطاب:

الخطاب يحتوي على "مادة": وسيط للإظهار: شفاهي أو لغة مكتوبة، صورة ثابتة أو متحركة وإيماءات...، و"شكل" يتألف من مجموعة من التقريرات السردية التي تقدم القصة، وبشكل أدق تتحكم في تقديم تتابع المواقف والوقائع، ووجهة النظر التي تحكم هذا التقديم، وإيقاع السرد ونوع التعليق.[1]

وعليه فالخطاب يحتوي على مادة وشكل فالأول وسيلة لاظهاره، أما الثاني يعتمد على المتكلم في اختيار طرق تقديم هذا الخطاب من تعليقات ووجهات نظر.

أما الخطاب عند مايكل شورت هو "اتصال لغوي، يعتبر صفقة بين المتكلم والمستمع، نشاطا متبادلا بينهما، وتتوقف صبغته على غرضه الاجتماعي".[2]

ومن هذا يمكن القول أن الخطاب هو عملية تفاعلية يشارك فيها أطراف متعددة كالمتكلم والمستقبل هذا الأخير الذي من شأنه أن يوجه دلالة الخطاب بالاستعانة بعدة مرجعيات ثقافية دينية اجتماعية...، ذلك أن الخطاب عبارة عن نسيج لغوي تتضافر فيه عدة عناصر على هيئة طبقات جيولوجية يشكلها المبدع لتصنع في الأخير بنية واحدة هي الخطاب.

---

[1] جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، العدد368، القاهرة مصر، ط1، 2003، ص62.

[2] نعيمة سعدية، التحليل السيميائي للخطاب، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن ط 1، 2016، نقلا عن سارة ميلز، الخطاب، ص5.

ج-2- تحليل الخطاب:

أما عن تحليل الخطاب فيمكن القول أنه عملية نقدية تسعى إلى فك رموز الخطاب انطلاقا من زاوية معينة له سواء نفسية أو اجتماعية والسعي إلى استقراء العلامات فيه وهذا من شان المقاربة السيميائية إلى غير دلك من المجالات، لذا نجد نعيمة سعدية تعرفه بأنه "مصطلح جامع ذا استعمالات متعددة، يشمل على مجالات واسعة من الأنشطة: التداولية-السيميائية اجتماعية-نفسية-أسلوبية...الخ، إنه في استفاضة دائمة: موضوعا، مجالا علما، منهجا، يسعى في اجتماع جزئيتيه اللتان ساهمتا بشكل فعال في تكوينه، إلى تحليل وفك شفرة الخطاب من أجل فهمه، على اختلاف أنواعه: (أدبي/شعري/نثري) سياسي، إشهاري، اجتماعي، نفسي تعليمي، علمي...الخ. حتى لا نقف عند هذا الأخير(الخطاب)مكتوفي الأيدي وعاجزين لا نملك اليات التحليل، ولا قدرة على القراءة والتأويل، باعتباره خطابا متماسكا، غاية في التعقيد والتشابك".[1]

ج-3- الشخصية:

يمكن القول أن الشخصية في النص السردي هي عماد الكتابة ومقوم من مقوماتها، حيث عدت دراسة الشخصية من أهم المواضيع التي ترتكز عليها الدراسات الأدبية، فنجد الكثير من الدارسين يخوضون غمار دراستهم في سبيل العناية بهذا العنصر وإبراز خصائصه ومفاهيمه وأشكال تقديمه واختلاف تصنيفاته داخل المتن الروائي، إذ يرى محمد بو عزة في مؤلفه: تحليل النص السردي أن المقاربات والنظريات حول هذا المفهوم تختلف وتتضارب "ففي النظريات السيكولوجية تتخذ الشخصية جوهرا سيكولوجيا، وتصير فردا شخصا، أي ببساطة كائنا إنسانا، وفي المنظور الاجتماعي تتحول الشخصية إلى نمط اجتماعي يعبر عن واقع طبقي، وتعكس وعيا إيديولوجيا، بخلاف ذلك لا يعامل التحليل البنيوي الشخصية باعتبارها جوهرا سيكولوجيا، ولا نمطا اجتماعيا، وإنما باعتبارها علامة يتشكل مدلولها من وحدة الأفعال التي تنجزها في سياق السرد و ليس

[1] نعيمة سعدية، التحليل السيميائي للخطاب، مرجع سابق، ص3.

خارجه"[1]. ويؤكد هذه الفكرة حميد لحمداني في معرض حديثه عن الشخصية من منظور البنائية فيقول أن: "النظرة البنائية المعاصرة للشخصية مستمدة في مجموعها من مفهوم الوظائف في اللسانيات، ذلك أن الكلمة في الجملة ينظر إليها على أنها تحمل دلالات خارج سياقها، بل أنها تأخذ دلالتها إلا من خلال الدور الذي تقوم به وسط غيرها من الكلمات ضمن النظام العام للجملة"[2].

أما إبراهيم خليل فيرى أن "الشخوص هم: الأفراد الخياليين أو الواقعيون الذين تدور حولهم الرواية، أو القصة، أو المسرحية، وبسبب الدور الذي تضطلع بت الشخصيات في السرد الروائي جرى الاعتراف بالروائي على أساس مقدرته في رسم الشخوص"[3].

أما الشخصية في مفهومها السيميائي فتختلف عن ما سبق وذكرنا، ومن أهم السميائيين الذين أولوها عناية بالغة فليب هامون فقد حددها تحديدا دقيقا حين قال "كما هو الشأن مع العلامة اللسانية، فإن الشخصية لا تتحدد من خلال موقعها داخل العمل السردي(فعلها) فقط، ولكن من خلال العلاقات التي تنسجها مع الشخصيات الأخرى أيضا"[4].

ويواصل في المفهوم نفسه "فعوض أن تكون مقولة الشخصية مقولة سيكولوجية تحيل على كائن حي يمكن التأكد من وجوده في الواقع (...) وعوض أن تكون مقولة خاصة بالأدب وحده، نظر إليها في سياقنا هذا، على العكس من ذلك باعتبارها علامة، يصدق عليها ما يصدق على كل العلامات، بعبارة أخرى، إن وظيفتها خلافية، فهي كيان فارغ ,أي بياض دلالي لا قيمة لها إلا من خلال انتظامها داخل نسق هو مصدر الدلالات فيها، وهو منطلق تلقيها أيضا"[5].

---

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، الدار العربية للعلوم، ط1، 2010، ص 39.

[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص51.

[3] إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم، ط1، 2010، ص173.

[4] فليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار، د ط، 1983، ص8.

[5] المرجع نفسه، ص6.

وعليه فمفهوم فيليب هامون للشخصية يلتقي مع مفهوم العلامة.

إذن فمفهوم الشخصية يختلف من مرحلة زمنية إلى مرحلة زمنية أخرى، فمفهومها عند أرسطو مثلا يختلف عن مفهومها عند علماء القرن العشرين وما بعده، فضلا عن تعدد المرجعيات التي تسهم بدورها في تحديد المفهوم، إذ يختلف باختلاف المناهج النقدية وتباينها، كما تساهم طبيعة الجنس الأدبي المدروس في تشكيل هذا المفهوم، فالشخصية في الرواية ليست كالشخصية في المسرح، هذا الأخير الذي يحول كل شيء فيه إلى علامة ومن هذا الشخصية، وهذا ما يؤكده بيتر بوغاتريف في قوله أن المسرح ما هو إلا "بنية سيميائية تحول كل شيء إلى إشارة، وهذه التحويلية هي الصفة التي تميز المسرح عن باقي الفنون".[1]

عموما فقد "بدأ التفكير بدراسة الشخصية بطريقة علمية تجريبية منذ أواخر القرن التاسع عشر، ونشأ في علم النفس علم خاص سمي علم الشخصية يدرس الإنسان مركزا في الوقت نفسه على الفروق الفردية وعلى تشابهه مع غيره من الأفراد، ولما كانت هناك جوانب متعددة للشخصي، منها ما هو فطري أو غريزي، ومنها ما يكتسب من البيئة والثقافة، وكذلك أنواع مختلفة من السلوك، فقد اختلف الباحثون في الشخصية في تغليبهم جانبا على جانب، أو في تركيزهم على عنصر دون آخر"[2].

وإلى جانب هذا العنصر الذي أسال حبر الكثير من النقاد في مجال الدراسات السردية هناك عناصر أخرى لها أهمية بالغة أيضا في تشكيل النصوص الإبداعية ومن ذلك الزمان والمكان.

ج-4- الزمان:

تعد قضية الزمن واحدة من القضايا التي أسالت الحبر الكثير، فهذا سعيد يقطين يقسم الزمن إلى ثلاثة أقسام، هي زمن القصة، وزمن الخطاب، وزمن النص، إذ نجده يقول: " يظهر لنا

[1] مجموعة مألفين، سيمياء براغ للمسرح، تر: أدمير كوريه منشورات وزارة الثقافة، دمشق سوريا، دط،1997، ص18.

[2] عبد الله خمّار، تقنيات الدراسة في الرواية "الشخصية"، دار الكتاب العربي، الجزائر، د ط، 1999، ص21.

الأول في زمن المادة الحكائية، وكل مادة حكائية ذات بداية ونهاية إنها تجري في زمن، سواء كان هذا الزمن مسجلا أو غير مسجل كرونولوجياً أو تاريخياً"[1].

ويبسط محمد بوعزة هذا المفهوم فيرى أن زمن القصة هو:" زمن وقوع الأحداث المروية في القصة، فلكل قصة بداية ونهاية يخضع زمن القصة للتتابع المنطقي".

أمّا زمن الخطاب أو زمن السرد فهو:" الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة، ويكون بالضرورة مطابقاً لزمن القصة"[2].

"أما زمن النص فيبدو لنا في كونه مرتبطا بزمن القراءة في علاقة ذلك بتزمين زمن الخطاب في النص أي بإنتاجية النص في محيط سوسيو- لساني معين"[3].

وعليه فالزمن في الخطاب ليس زمن واحد، بل يتعدد ويتخذ أشكال مختلفة، كما يندرج تحت خانته بعض التفرعات التي يطلق عليها بالمفارقات، والمتمثلة في الاسترجاع أو الاستذكار وهي عملية الرجوع إلى الخلف، وكذا الاستباق أو اللاحق الذي يحاول الكاتب من خلاله أن يأخذ ذهب المتلقي لأحداث مستقبلية.

ج-4-أ- الاسترجاع:

فهو – كما ذكرنا- المفارقة الزمنية التي من شأنها أن تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للّحظة الراهنة، وهي استعادة لوقائع حدثت سابقاً (من قبل) ونأخذ على سبيل المثال" استشاط جون غصبا رغم أنه أخذ على نفسه عهدا منذ سنين طويلة بألّا يفقد أعصابه، وشرع في الصراع بطريقة جنونية"[4].

[1] سعيد يقطين، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص89.

[2] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص87.

[3] المرجع نفسه، ص89.

[4] ينظر، جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص25.

ج-4-ب- الاستباق:

مفارقة زمنية تتجه نحو المستقبل بالنسبة إلى اللحظة الراهنة للتلميح إلى واقعة أو أكثر ستحدث مستقبلا، وهو نوعان استباق مكمل وهو الذي يقوم بسد الثغرات التي نتجت عن الاعقال، واستباق متكرر، وهو الذي يقص مستبقا زمن وقائع ستقص مرة أخرى[1].

ج-5-المكان:

المكان أو الأمكنة التي تقدم فيها الوقائع والمواقف (مكان المواقف وزمنها، مكان القصة)، والذي تحدث فيه اللحظة السردية.

هذا ولو أنه من الممكن أن يتم السرد بدون الاشارة إلى مكان القصة، ومكان اللحظة السردي أو العلاقة بينهم (جون أكل ثم نام) إلا أن المكان يمكن أن يلعب دوراً مهما في السرد، وأن السمات أو الصلات بين الأماكن المذكورة أعلاه يمكن أن تكون مهمة وتؤدي وظيفة موضوعية وبنيوية كوسيلة للتشخيص.

فمثلا إذا قام السارد بأداء سرده من سرير في أحد المستشفيات فإن هذا يعني أنّه أو أنّها على حافة الموت، وأنّها تسارع من أجل أن تكمل سردها، وفضلا عن ذلك فإن من السهل أن يتفهم الواحد أن هناك سرداً أو أكثر تتعارض فيه اللّحظة السردية مع المسرود- أنا أسرد من خلية شحن وقائع حدثت في مكان طلق – (...) وهناك أنواع من السرد تقدم فيه الأمكنة التي تحدث فيها الوقائع المسرودة وفقا لوجهات النظر المختلفة، وهكذا دواليك.

ويرتبط المكان بالزمان في الخطاب، وهو عنصر لا يقل أهمية عن عناصر تشكيل النص "لذا يمكن النظر في عالم الرواية والوقوف على مراميه، ومدلولاته العميقة، ورموزه، وما فيه من جماليات الوصف، إلى جانب جماليات السّرد القصصي"[2].

---

[1] جيرالد برنس، المصطلح السردي، مرجع سابق، ص186.

[2] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، نقلا عن يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تقديم وتر: سيزا قاسم، مجلة عيون المقالات، العدد8، 1987، ص69.

ويعرف لوتمان المكان بأنه:" مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة... تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية مثل: الاتصال، المسافة..."[1].

ويضيف إبراهيم خليل متحدثا عن ارتباط المكان بالزمان، مدعماً رأيه بأمثلة استقاها من رواية نجيب محفوظ(زقاق المدق)، ورواية غالب هلسا (البكاء على الأطلال)، لبيان العلاقة الوطيدة بينهما، فـ:" الزمن لا ينفصل انفصالا تاماً عن المكان، ومثلما رأينا في مقدمة ديكنز DICKENS لروايته قصة مدينتين تداخل العصر بالفضاء الروائي كذلك نرى في فضاء الرواية سواء أكانت تاريخية أم غير تاريخية أداة متممة لوعي القارئ بالزمن"[2].

ومن ذلك فالزمن والمكان في الخطاب السردي عنصران لا ينفصلان عن بعضهما البعض، ويلتحمان في هالة من الانسجام والاتساق الذي يصنعه المؤلف لنسج أحداث القصة وتطوّراتها. لكن هناك فرق بينهما يكمن في أنّ: "المكان ثابت على خلاف الزمان المتحرك، وهو في ثبوته واحتوائه للأشياء الحسية، إنّه المجال الذي تخرج منه الشخصيات الروائية أو تزحف إليه بعد عجز أو إخفاق وهو الحيز الذي يكشف عن نظام الأخلاقيات، وهو الفضاء والفراغ والخيال"[3].

أما الزمان فإدراكه لا يكون مباشراً، وإنّما تحيل عليه مجموعة من العناصر من تسلسل للأحداث أو عدمها.

ج-6-آليات تحليل الخطاب:

تختلف آليات تحليل الخطاب من منهج إلى منهج آخر، ومن ناقد إلى ناقد غيره، حيث لو أخذنا نصا وطلبنا من عدة نقاد أن يقدموا قراءة لهذا النص وفق منهج محدد فإن القراءات تختلف فيما بينها وتتباين، ذلك أن الجانب التطبيقي للمنهج قابل للتطور واكتساب أشكال جديدة

[1] ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، نقلا عن محمد أبو رزيق، المكان في الفن، وزارة الثقافة، عمان، ط1،2003، ص30.

[2] المرجع نفسه، ص124.

[3] مولاي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيمائوي، الإشكالية والأصول والامتدد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005، ص273.

يصنعها الناقد، من شأن هذه الأخيرة أن تجعله مجالا خصبا ومتنوعا، إذ نجد البنيوية أحد أهم المناهج التي أولت في مشروعها النقدي الاهتمام بالنص من الداخل وإقصاء كل مرجعياته الخارجية، حيث نجدها "تبعد انتباهنا عن أوهام الوعي وتوجهنا نحو البنية التحية اللاواعية للمعنى، فاللاوعي هو الذي يتوسط بيننا وبين العالم، خالقا الوهم المزدوج عن الواقع و الذاتية"[1]، لهذا استطاعت البنيوية أن تخلص النقد من قبضة السياق الذي لازمته زمنا طويلا.

بداية لا يمكن القول أن البنيويين قد حددوا قواعد نهائية لتطبيق هذا المنهج على النصوص الإبداعية وهذا ما أقر به بشير تاوريريت بقوله "أنه ليس ثمة قواعد أو آليات بنيوية محددة أو مضبوطة ينتهجها الناقد البنيوي في مقاربة النص الأدبي فقد غدا من المحال العثور –داخل المؤسسة البنيوية– على قواعد أو مبادئ تمكننا من القبض على جماليات نبض النص في عنفوانه و تمرده الأمر الذي جعل النصية تمارس سحرها اللامحدود أمام المادة النقدية"[2]، إلى انه هناك من يحدد معالمها الأساسية التي لا يمكن أن يحيد عنها أحد من النقاد والتي تعتبر بمثابة الأسس التي ينبني عليها هذا المنهج أولها كما ترى يمنى العيد في مؤلفها في معرفة النص هو تحديد البنية كبنية مستقلة بذاتها حيث لا يلجأ في تحليله إلى عناصر خارج إطار هذه البنية[3].

كما على البنية حين تعزل عن سياقاتها الخارجية أن تتمتع بثلاث مميزات حددها جون بياجيه وهي: الشمولية والتحولات والضبط الذاتي، أما الخطوة الموالية فهي التحليل البنيوي والتي يشترط فيه أن يتسلح الناقد بالعلوم التي من شأنها أن تساعده على التحليل كأن يكون المحلل ملما باللسانيات لأن التحليل يعتمد على اللغة التي بني عليها النص[4]، معنى ذلك أن الناقد يخضع النص إلى التحليل العميق للكشف عن أسراره وخباياه مستعينا بما لديه من رصيد ثقافي ومعرفي.

---

[1] فاتح علاق، التحليل السيميائي للخطاب الشعري في النقد الأدبي المعاصر(مستوياته واجراءاته)، مجلة جامعة دمشق، مج25، العدد 1و2، 2009، ص151.

[2] ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناد الأدبي، مركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط3، 2002، ص185.

[3] ينظر، يمنى العيد، في معرفة النص، دار الافاق الجديدة، بيروت لبنان، ط3، 1985، ص35.

[4] المرجع نفسه، ص35.

أما الخطوة الأخيرة فتقوم على وصف الخطاب من خلال شرح قوانينه الداخلية، هذه الأخيرة هي التي تحدد كيانه وذلك من خلال "دراسة الرمز، الصورة، الموسيقى، وذلك في نسيج العلاقات اللغوية وفي أنساقها بإمكان الناقد أن ينظر في هذا النسيج مقاربا المستوى السطحي للبنية نافذا إلى مستواها العميق"[1].

تنوعت الدراسات النقدية البنيوية في الساحة الغربية واختلفت بداية من تحليل قصيدة القطط لبودلير من طرف كل من رومان جاكبسون وكلود ليفي شتراوس، والتي تعد من أول الدراسات النقدية في هذا المجال, ثم تلتها الدراسات المتعاقبة التي حاولت أن تبدأ من النص وتنتهي إليه، ومن ذلك ما ساهم به نقادنا العرب في مجالات عدة ففي الشعر مثلا نجد كمال أبو ديب في مؤلفه جدلية الخفاء والتجلي، وبنية الخطاب الشعري لعبد الملك مرتاض، وعبد الله الغذامي في الخطيئة والتكفير وغيرهم الكثير، أما في مجال الرواية فنجد يمنى العيد في مؤلفها تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، وكتاب في مناهج تحليل الخطاب السردي لعمر عيلان...

كما عرفت نظريات السرد تطورا وانفتاحا كبيرين على علوم متعددة، واستطاعت بفضل المشتغلين في هذا المجال على اقتراح تقنيات للتحليل السرد ومن ذلك ما كتبته فايزة يخلف عن المسارات المنهجية لتحليل الرواية.[2]

حيث تستلزم منهجية تحليل الرواية وجود فرضية تتلخص في وجود سيرورة ذهنية متراتبة ومتلازمة وهو ما يقتضي مساءلة أولا الدليل التفكيري وهي مرحلة يتم فيها تشكل الفكرة الأولى التي تظهر في الذهن، ثم تليه مرحلة مدار الحديث النصي: ويحيل إلى تمفصل جزئيات لحدث الروائي وما ارتبط بذلك من قضايا جزئية وكما يسميها فان ديك V.Dick بالماكرو قضايا أو الفابيولا Fabula عند ايكو Umberto Eco وهي التي تعادل البنى الأولية للدلالة حسب غريماس Greimas، ثم

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، مرجع سابق، ص36.

[2] ينظر فايزة يخلف، سيميائيات الخطاب والصورة، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، ط1، 2012، ص103.

التطرق إلى مدارات الحديث السردية؛ ويقصد بها الالية التي تصف فعل تحول السرد إلى حبكة، ثم تأتي عملية استقراء البنية الإظهارية العامة؛ والتي تجسد الأسلوب الذي يثبت كل المراحل السابقة وتحقيقها في اللغة التي تمنحها شكل الرواية.

وقد تم العمل على تحديد هذه الخطوات المنهجية، بناء على خلفية فلسفية ضابطة وموجهة: هي فسفة التدلال (sémiosis) الذريعية[1].

يعد المنهج السيميائي أكثر المناهج أهمية في تحليل الخطاب، حيث ينطلق في عمله من النموذج اللّساني ويشترط في مشروعه النقدي تفريغ الخطاب من مضامينه، فالنص في مرحلته الأولى يسعى إلى: "الإبانة عن مكونات النص ووحداته المختلفة، وعزلها لتمكن من معرفة العلاقات التي تقوم بين هذه الوحدات في كل المستويات"[2]، وبالتالي الوصول إلى المعنى، وتأتي بعد ذلك في مرحلة ثانية عملية التأويل والربط بمختلف الجوانب التي تم استبعادها سابقا، وتمييز الصفات السيميائية الخاصة بكل خطاب ونقصد بذلك الخصائص والصفات التي تطبع أنواع الخطاب، فالخطاب السياسي يختلف في صفاته السيميائية عن الخطاب الديني على سبيل المثال، من جوانب عدّة منها استخدام العلامات، والتركيز على بعض الألفاظ دون غيرها في خطاب معين، وقد اعتبر الباحثون أن تحليل الخطاب علم " وضع قبل ظهور السيمياء، ضمن تطبيقات علم البلاغة فهو الحقل المعرفي الذي اشتمل على الاهتمام بصناعة النص وانتاجه فضلا عن دراسته وتحليله وعليها ظهر علم الأسلوب بوصفه علما يهتم بتحليل الخطاب"[3]. ومنهم من رأى أن تحليل الخطاب هو من شأن المنهج السيميائي أكثر من بقية المناهج، حيث يرى منذر عياشي أن:"

[1] فايزة يخلف، سيميائيات الخطاب والصورة، مرجع سابق، ص103.

[2] فرحان بدوي الحربي، الأسلوبية في النقد الأدبي –دراسة في تحليل الخطاب–، المؤسسة الجامعية لدّراسات، ط1، 2004، ص 23.

[3] المرجع نفسه، ص24.

القواعد العرفية وشروط تأويل الدلالة والاشارة السميولوجية والمفاهيم التي تستخدم في معرفة العالم، وفي العمل والوظائف النفعية قد اندمجت كلّها بسلاسة في مهمة تحليل الخطاب"[1].

ويجدر الاشارة في هذا المقام إلى أن تحليل الخطاب يتخذ آليات متعددة ومتباينة، فمقاربة النص من وجهة نظر سيميائية لا تدعي الإلمام الكلي لظّواهر السردية في الخطاب، ولا كل إشكالياته المخزنة في ثناياه[2]. فتحليل الخطاب أحد خصائص المنهج السميائي تطبيقياً، فالدلالة بذلك:" قائمة على الاختلاف، إذ لا دلالة في غياب الاختلاف، ولذلك فالتحليل السيميائي للنّصوص هو في العمق اعتراف وتوصيف لهذا الاختلاف"[3]

ويمكن القول أن هذا الاختلاف يحدده الناقد، أثناء اتخاذه طريقة محددة في تحليل النص،انطلاقاً من مرجعياته الثقافية، لكن هذا لا يمنع من وجود خطوط عريضة للمنهج لا يمكن لأحد أن يتجاوزها أو يتجاهلها.

حيث تسعى السيميائيات إلى إبراز شكل المضمون،و يقوم تحليل الدلالة على مسلمات و مبادئ قاعدية [4]هي:

1-مبدأ المحايثة: فالتحليل المحايث لا يحتاج إلى أخبار أجنبية خارجة عن النص، ويمكن أن نتحقق من هذا المبدأ عن طريق فعل القراءة الذي يستند فيه فهمنا للنص بعد قراءته مفصلة المضمون الشامل الذي نسعى إلى بنائه، بصرف النظر عن الاعتبارات الخارجية.

2-المسلمة البنيوية: تمفصل مضمون النص على وجود اختلافات قائمة بين عناصره الدالة، هذه الإختلافات، وهي التي ترسم القيمة النسبية للعناصر، فالمعنى متوقف هنا على فهم هذه

[1] منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 2002، ص35.

[2] ينظر، نصر الدين بن غنيسة، فصول في السيميائيات، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1،2011، ص63.

[3] المرجع نفسه، ص99.

[4] ينظر، ان إينو وأخرون، السيميائية الأصول، القواعد، والتاريخ، تر: رشيد بن مالك، مجدلاوي، عمان الأردن، ط1، 2008، ص230،231.

الإختلافات في مضمون النص، وعندما يتعلق الأمر بوصف تنظيم المضمون، وجب فهم لعبة الإختلافات، إذ يتولد في هذا المساق مفهوم البنية، وتوجد ضمن هذه المسلمة النظرية قاعدة لقيادة التحليل السيميائي، تتمثل في تعيين الاختلافات بين العناصر، تحديد ما يحيل إليه الاختلاف والقيمة التي ينتقيها للعناصر المميزة.

3-مستويات الدلالة: ينبغي أن يتوافر الحد الأدنى من التجانس بين العناصر الخلافية لمقارنة الأشياء القابلة للمقارنة، وتذهب السيميائية في اقتراحها إلى أن المضمون الشامل للنص، يمكن أن ينظم ويوصف على أساس مستويات مختلفة هي: المستوى السيميائي أو المنطقي الدلالي، والمستوى السردي، والمستوى الخطابي، ومستوى التعبير: البنيات اللسانية والأسلوبية، ومستوى المضمون.

وفيما يلي عرض لأهم الدراسات العربية التي اشتهرت في تحليل الخطاب، وبيان لمنهجية كل ناقد في تناول النصوص الأدبية وآلياتها في تطبيق المنهج.

ج-6-أ- التحليل السيميائي للخطاب الشعري لدى عبد المالك مرتاض:

يعطي الناقد الكبير عبد المالك مرتاض في مؤلفه مبادئ عامة للتحليل السيميائي و يدعوا إلى التركيب المنهجي، ويقصد به دمج المناهج الحديثة – المنهج التكاملي – فيما بينها لتحليل النص الواحد، أمّا فيما يخص المنهج السيميائي فيكون للكشف عن نظام العلاقات، عن طريق تعرية البنية الفنية لنّص، بدمجها في بوتيقات التشاكل، والتباين، والتناص، والتماثل، والانزياح، يطبق هذا الأخير الذي يزيح الدلالة عن موضعها، ليمنحها خصوصية جديدة، من شأنها أن تشحن لغة المبدع، حيث عبد المالك مرتاض المنهج السيميائي على قصيدة لبدر شاكر السياب بعنوان:" شناشيل ابنة الجلبي"، وقد قامت دراسته هذه على ثلاث مستويات[1]:

أ. التماس التشاكل، والتباين في لغة بدر شاكر السياب من خلال القصيدة.

[1] ينظر، نعيمة سعدية، تحليل الخطاب والإجراء العربي –قراءة في القراءة، مجلة الأثر، عدد خاص، (أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب)، ص 87.

ب.تحليل النص الشعري لإجراء المماثلة والقرينة: وذلك برؤية فنية، تمنح النّص أبعاداً دلالية خصبة.

ت.تقويم اللّغة الشعرية لهذا النص في الشبكة الحيّزية لمنح الحيز الشعري شكلا سيميائياً.

يمكن القول أن مرتاض ومن خلال تطبيقه لهذا المنهج على النص الشعري أنّه يعتبر الانزياح إجراء من الإجراءات السيميائية.

ج-6-ب- تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) لدى محمد مفتاح:

خصص محمد مفتاح القسم الثاني من كتابه إستراتيجية التناص، والذي جاء في ثلاثة فصول كما يلي: بنية التوتر، ثم بنية الاستلام، يليه بنية الرجاء، وطبق هذه الإجراءات على رائية ابن عبدون، ينبه محمد مفتاح إلى قضية مهمة في تحليل الخطاب، وهي اجتماع مدارس عدّة في مجال تحليل الخطاب التي تصعب من مهمة فهم الآراء والنظريات المتعلقة به، مما يؤدي بطريقة أو بأخرى إلى الانتقاء العشوائي والأعمى للمصطلحات والمفاهيم من طرف المحللين، والذي بدوره يؤدي إلى اللانظامية، والخلط، والاضطراب في عملية التحليل.

كما ينبهنا إلى فكرة قد سبق ذكرها، وهي أن إجراءات تحليل الخطاب من صنع صاحبها وتختلف من ناقد إلى آخر، ويعتبر عمله محاولة ليست مفروضة على أحد لكنّها تجربة شخصية لتحليل الخطاب، إذ يقول: "هذا الذي نحن فيه رأي لا نجبر أحد عليه، ولا نقول يجب على أحد قبوله أو كراهيته"[1]، فمن هذه المقولة التي افتتح بها الناقد مؤلفه يمكن أن نستخلص إلى أن آليات التحليل لا تتشابه دائماً، بل الاختلاف هو ميزة من مميزاتها، ولا يمكن أن نعتبر عيباً، ذلك أن النقاد تختلف وجهات نظرتهم للنّص الأدبي الواحد.

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1983، ص5.

ج-6-ج- تحليل الخطاب الأدبي (دراسات تطبيقية) لإبراهيم صحراوي:

يركز إبراهيم صحراوي في دراسته التطبيقية في رواية جرجي زيدان على المستويات المتعدّدة للخطاب، والتي ترى أنّها ترتبط ببعضها البعض ولا يمكن الفصل بينها أو تجاوز أحدها والاستغناء عنه، ولا نقصد هنا أنّها تتداخل فيما بينها، لكن دراسة كل مستوى على حدا، دون اسقاط أي مستوى في التحليل، وهذه المستويات تختلف من باحث إلى آخر، وذكر المستويات بالنسبة لرولان بارث R .BARTHES، ومستويات تودوروفT.TODOROUV.

وتتلخص آلية تحليل الخطاب عند إبراهيم صحراوي في مراحل، تختص الأولى في الإبانة عن مكونات النص ووحداته المختلفة وعزلها لتّمكن من معرفة العلاقات التي تقوم بين هذه الوحدات في كل المستويات، والتمكن بالتالي من الإمساك بالمعنى، لتأتي بعد ذلك مرحلة التأويل وربط النص بمختلف الجوانب التي سُبق واستبعدت[1].

ج-6-ح- تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير) لدى سعيد يقطين:

طبق سعيد يقطين آليات تحليل الخطاب السردي (الرواية)، وقد اتبع في تحليله للخطاب الروائي خطى جيرارجينيت في كتابه "خطاب الحكاية: بحث في المنهج"، وقد طبق على رواية الزيني بركات لجمال الغيطاني، والتي كان لها صدى واسع في الوسط النقدي العربي، إضافة إلى روايات أخرى، حيث قام بقراءة متفحصة ودقيقة لبنية الزمن في الرواية سابقة الذكر، في سبيل الوقوف على جملة السمات والخصائص التي يتميز بها الخطاب الروائي، وقد عرض سعيد يقطين في الجانب النظري من مؤلفه مفاهيم عديدة من شأنها أن تضيء للقارئ عتمة الطريق إلى التطبيق ومن هذه المفاهيم الزمن وتمفصلاته، الصيغة والرؤية السردية، وغيرها من المفاهيم، وقد بحث عن حل لمشكلة التداخل بين النص والخطاب فيخرج بنا من متاهة المصطلحات، وهذا ما انعكس على الجانب

[1] فرحان بدوي الحربي، الأسلوبية في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص23.

التطبيقي، إذ كان تطبيقه تجليا لما طرحه في النظري، ومما يمكن استخلاصه من دراسة سعيد يقطين، أن مفهوم الخطاب في الرواية أكثر وضوحا في النظرية والتطبيق أكثر من مفهومه في الشعر، رغم كون استخدامات النقاد للخطاب كان أكثر في تحليل الشعر.

إن الباحث في مجال السيميائيات لاشك يجدها تراهن على الموسوعية والشمولية، فهي سعي لدراسة مختلف العلامات، لهذا تزايدت مجالاتها، وهي في تزايد مستمر نظرا لتزايد المد الدلالي في العالم، أمّا مجالات تطبيق السيميائيات على الخطاب السردي، فتتعدد بدورها ومن ذلك نذكر سيميائية العنوان والغلاف، وسيميائية الشخصيات، وسيميائية الزمان والمكان، وغيرها، ولكل من هذه العناصر آلياتها في التحليل، وهذه الآليات ليست ثابتة في حدّ ذاتها، لذا ارتأينا إلى عرض بعض طرق تحليل كل عنصر من هذه العناصر والمنهجية المتبعة في التحليل:

ج-6-ح-1- سيميائية الغلاف والعنوان:

أ. العنوان: عنيت الدراسات السيميائية بالعناصر المحيطة بالنص، أو ما اصطلح عليه بالنص الموازي –حسب جيرار جنيت – الذي يعد منطقة التماس الأولى التي تثير وعي المتلقي، وقد اعتبر العنوان إلى وقت قريب هامشا لا قيمة له، وملفوظاً لغوياً لا يقدم شيئا لتحليل النص، إلى أن جاء المنهج السيميائي الذي أولى في مشروعه النقدي الاهتمام بكل تفاصيل وتضاريس النص، فالعنوان الذي يوجد في الصفحة الأولى من هذه الرواية مثلاً هو أساس كل خطاب، وعليه يبنى النص أو المشهد أو الفصل أو القسم عبر التحوير والشرح والتمطيط والإسهاب في المعنى حتى قيل أن الرواية تتلخص في العنوان.

وقد حدد رولان بارث أربع وظائف أساسية للعنوان هي:

- **وظيفة بيولوجية:** الإعلان عن النص باعتباره منتجاً وسلعة.
- **وظيفة إشارية:** العنوان علامة من علامات وسم وتمييز النص.
- **وظيفة تلفظية:** العنوان يخبر عمّا سيليه من النص.
- **وظيفة نفسية:** العنوان يثير شهية القراءة لدى القارئ.

أمّا عن منهجية مقاربة العنوان فتتعدد لكن أغلبها يركز على أربع خطوات هي: البنية، الدلالة، والوظيفة، ثم القراءة الداخلية منها والخارجية.

فالعنوان يعكس النص من جانبيه السطحي والعميق، لذلك فالعناية بهذا العنصر تعتبر غاية في الأهمية لأن العنوان يقول الكثير عن النص، وقد يختزل النص في ملفوظ قصير، والعلاقة بينهما علاقة تفاعلية وجدلية، إذ يرى جميل حمداوي في هذا الصدد أن العنوان هو:" المركز وما عداه محيط، أما العلاقة بينهما فهي علاقةجدلية تتمثل في تفاعل النص مع العنوان عبر الانسجام الدلالي أو تغييب أفق انتظار القارئ"[1].

وتختلف العناوين وتتعدد فمنها ما يدل على أسماء الشخصيات مثل الزيني بركات، وعناوين تدل على الزمن كطيور في الظهيرة، وعناوين دالة على المكان كميرامار، وأخرى تدل على حدث أو وصف مثل: بان الصبح...

أما الحديث عن آليات مقاربة العنوان، فلا يمكن أن تنفصل عن كون العنوان ملتصق بنصه، والنص والعنوان كلّ متكامل لا يمكن فصل عناصره، فالعنوان جزء يمثل الكل، والذي يجعل العنوان أكثر دلالة هو ارتباطه بنصه، أما إذا ما أخذنا عنواناً مجرداً من نصه فإننا نحصر ونقلص دلالاته لذلك ينظر إلى العنوان على أنه نص موازي له مقوماته الخاصة وفي الوقت ذاته في علاقة اتصال وتفتح مع النص إننا في مقاربة العنوان نبحث بطريقة أو بأخرى عن معنى النص في هذه الجزئية (العنوان)، وللوصول إلى هذه الغاية يفترض على الناقد الإجابة عن عدّة تساؤلات على مستويات عدّة من بينها على المستوى التركيبي هل العنوان جملة اسمية أم فعلية؟، هل جاء نكرة أم معرفة؟ جملة تامة أم ناقصة؟ هل العنوان يدل على اسم علم أم حيوان أم مكان أم زمان؟ أو أنّه يعبر عن حدث معين أي البحث في نمط صياغة العنوان، وغيرها من الأسئلة التي من شأنها أن

[1] جميل حمداوي، صورة العنوان في الرواية العربية، نقلا عن رحماني علي، سيميائية العنوان في روايات محمد جبريل، الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنص الأدبي، ص7.

تحيط بكل تفاصيل هذه الجزئية، إضافة إلى الدلالات التي يضيفها طول أو قصر العنوان، ودراسة الإنزياحات فيه إن وجدت، والتناص وغيرها من الظواهر، هذا من جهة ومن جهة ثانية القراءة الخارجية للعنوان، من حجم الخط، واللّون ...، ويجدر الإشارة هنا إلى أن القراءة الأولى للعنوان من جوانبه التركيبية والدلالية والصوتية وغيرها تفترض مبدأ التأويل الذي يمارسه الناقد انطلاقا من خلفياته المعرفية، وعودة إلى النص، لذلك فالعنوان يعبر عن فكرة انص ككل، ولمقاربة العنوان يجد الناقد نفسه بين هذه الجزئية أي العنوان وما يمتلك من رصيد معرفي و خلفية ثقافية تساهم في توجيهه لمعرفة خفاياه، اعتمادا على سياقات خارجية.

وبهذه الطريقة يمكن أن نقارب العنوان ونفك غموضه ونكشف عن مدى انسجامه وتعلقه بالنص، فالعنوان وسيلة للكشف عن المخبوء.

ب. الغلاف: يعد من مظاهر التعبير عن النص بطريقة أو بأخرى، وتتدخل فيه عدة عناصر تعمل على تشكيلة منها الألوان والصورة بأنواعها، مستوى الخط ... وغيرها إذ لا يمكن أن يكون الغلاف منفصلاً عن الكتاب الذي يحمله، خاصة في مجال الإبداع الروائي، لذا أصبحت العناية به كجزء لا يتجزأ من النص، ذلك أن الغلاف هو أول ما يواجه المتلقي، ويتطلب بدوره عناية فائقة تنم عن اختيارات واعية ومنسقة، والتي لابد أن تكوّن علاقة مع النص، سواء علاقة جزئية أو كلية أو علاقة تضاد ... وغيرها من العلاقات، ولتحقيق هذه الغاية يستلزم خاصيتي التناسب والمرونة البصرية ذلك أن العين تميل وتنجذب نحو الأشياء ذات الأبعاد الفنية والصور المحفزة والألوان المتناسقة والجذابة.

أمّا مقاربة الغلاف فتعتمد على طبيعة المحتوى ذاته فآليات مقاربة الصورة الفوتوغرافية تختلف عن آليات مقاربة صورة مرسومة أو لوحة فنية، على سبيل المثال، كما تعتمد أيضا المقاربة على معرفة واسعة عن دلالات الألوان وتداخلها، والجمع بين الألوان في الصورة الواحدة والجدير بالذكر هنا أن قراءة الغلاف لا تسلم بدورها من سطوة النص وسياقاته، فلا يمكن للناقد أن يقارب غلاف رواية بعيدا عن محتواها.

فالصورة في مفهومها العام عبارة عن:" علامة أيقونية مبنية على علاقة مشابهة نوعية بين الدال والمرجع أو بين الموضوع وما يمثله، إنّها الدليل الذي يقلّد أو يسترجع بعض خصائص الموضوع الأصلي: الشكل، الأبعاد الألوان، نسيج... وكل ما يستوعبه معنى الصورة المرئية"[1].

وعلى هذا الأساس، فتحديد طبيعة الصورة يكمن في معرفة الطريقة التي تمرّ من خلالها الصورة إلى العين باعتبارها نظيرا لشيء تمثله[2].

أما الحديث عن الألوان فكانت باكورية الاهتمام بها منذ عهد أفلاطون و أرسطو إذ نجد أرسطو يقول في هذا الصدد "الألوان البسيطة هي ألوان عناصر الوجود أعني النار والهواء والماء والتراب"[3] ثم تلته الاهتمامات في هذا المجال فبعد "حوالي ثمانية عشر قرنا كتب ليونارد دي فنشي معبرا عن نفس الفكرة تقريبا حين قال: أول الألوان البسيطة الأبيض...الأبيض يمثل الضوء الذي بدونه ما كان يمكن رؤية لون، والأصفر التربة، والأخضر الماء، والأزرق الفضاء، والأحمر النار، والأسود الظلام الكامل"[4].

فيصبح اللون بدوره لغة تحيل إلى مدلولات، ومن ثمة اتخذ اللون وظيفة تكنولوجية من شأنها أن تأخذ مكان اللغة و الكتابة، فمقاربة الألوان تستدعي ربطها بنفسة المبدع وبنفسية المتلقي، إضافة إلى الوسط الاجتماعي و بيئة الفنان.[5]

وبذلك يمكن أن تساهم دلالات الألوان تضافرا مع الصورة من نقل المعنى الخفي والمستتر وآرائهما.

وعملية تحويل الصورة إلى لغة تعبر عنها يستدعي التركيز الكبير على كل أجزاءها ومكوناتها، تركيزا يفضي إلى استيعاب كل التضاريس من ألوان ودرجات تركيزها، واستثمار كل رمز داخل الصورة ومحاولة فك شفراته عن طريق ربطه بمحتوى النص.

---

[1] فايزة يخلف، سيميائيات الخطاب والصورة، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص18.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص18.

[3] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة مصر، ط2، 1997، ص 111.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] ينظر، نعيمة سعدية، التحليل السيميائي والخطاب، مرجع سابق، ص30.

لهذا فالصورة أو الغلاف بصفة عامة في العمل المكتوب له وزنه وأهميته الكبيرة في توجيه الدلالة، لأنه بنية مكونة من لغة خاصة هي لغة الخطوط والأشكال والألوان، ومن خلال هذه اللّغة يمكن إظهار الواقع أو التعبير عنه أو الإحالة إليه.

أمّا القراءة في هذا الصدد تعني اختراق الحدود التقديرية أي الظاهر، لمحاولة الكشف عن الباطن، واستخراج مختلف العلاقات التي تتحكم في العناصر الشكلية والتعابير الخطابية، ومن ذلك تقوم العملية التفكيكية لهذه العناصر والتراكيب، بهدف كشف رموزه وتحليلها وسبر أغوارها، فالصورة هنا بمثابة الإشارة التي لها وظيفة نقل الرسالة، فالمبدع لاشك أنّه ينتقي صورة للغلاف، هذا الانتقال لا يكون اعتباطياً، بل له مبرراته، التي تكشف عن مدلولاته، عن طريق التحليل السيميائي الذي يستثمر في كل العناصر الدالة، وما ينبغي الإشارة إليه أن التحليل العميق للعناصر لا يقتصر فقط على الإدراك البصري وحده، حتى يتمكن من القبض على الدلالة فلابد له من نشاط خيالي يستكمل النظرة الأولى ويوسع آفاقها ومدلولاتها.

ج-6-ح-2-سيميائية الزمان والمكان:

إن العلاقة بين الزمان والمكان علاقة تكامل، وتعد هذه من الأساسيات، لأنها تجسد جدلية الواقع في أي عمل أدبي، وبخاصة العمل الروائي، فهما يتفاعلان ويتبادلان التأثير، فمن الصعب دراسة الزمان بمعزل عن المكان خاصة في العمل السردي.

وقد عالج حميد لحمداني مسألة المكان في الدّراسات الرّوائية، إذ تطرق إلى مجموعة من المصطلحات التي تتقارب في معناها من معنى المكان، مثل مصطلح الفضاء، والفضاء الجغرافي، والفضاء الدلالي، والفضاء النصي. وخلص إلى استخدام مصطلح المكان في الرواية لشموليته، في حين ذهب إلى أن الفضاء يشير إلى المسرح الروائي بأكمله، وهذا ما ذهب إليه معظم النقاد العرب[1].

[1] ينظر، مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيمائوي، الإشكالية والأصول والامتداد، 2003-2004، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005، ص275.

إن الحديث عن المكان يستدعي بالضرورة استحضار ما كتبه غاستون باشلار في هذا الصدد عن الفضاءات ومن ذلك كتابه جماليات المكان، يحاول الكاتب في هذا الكتاب الإجابة عن السؤال ما هو المكان في العمل الأدبي؟ حيث يجيب عن هذا التساؤل بأن "المكانية في الادب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة، ومكانية الأدب العظيم تدور حول هذا المحور"[1].

كما يثير باشلار قضية غاية في الأهمية حول علاقة بين المبدع و القارئ و يخص كتابه هذا بالإجابة عن سؤال: كيف تصبح الصورة الفنية التي أبدعها الشاعر ملكا للقارئ؟ ان المؤلف هنا يتحدث عن تعليق القراءة، فعلى سبيل المثال عندنا نقرأ في عمل ما وصفا لحجرة فإننا نتوقف عن القراءة لنسترجع حجرتنا، ويقصد بذلك أننا حين نقرأ الأدب فإنه يرجعنا إلى تذكر بيت الطفولة.[2] والناقد هنا يتحدث عن المكان الأليف دون غيره من الأماكن، ويرى إبراهيم أحمد ملحم في حديثه عن شعرية المكان أن "المكان الذي يدخل النص الشعري ليس دخولا عابرا، بل يضرب بجذوره فيه كاملا، أو في أجزاء كبيرة ،و قد لا يتيسر لنا الإمساك بشيء له قيمة من المعنى إلا بالوقوف على خبرة الشاعر بالمكان من خلال النص"[3].

يمكن أن نستشف من خلال هذا القول مدى أهمية المكان مضاف له خبرة الشاعر في تشكيل المعنى.

لذلك عد المكان من أهم عناصر قراءة النص لما يشكله من علاقات مع مكونات النص من زمان وشخصيات وحدث ...، فالنص ينقل المكان من مفهومه العادي إلى أفاق جديدة من رؤية تخييلية تكونها اللغة وانزياحات تساهم في تشكيل وعي جمالي للنص ككل، دون إلغاء للمكان الحسي المباشر الذي يعد نقطة الانطلاق في التحليل والتأويل.

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت لبنان، ط5، 2000، ص6.
[2] المرجع نفسه، ص7.
[3] إبراهيم أحمد ملحم، شعرية المكان قراءة في شعر مانع سعيد العتيبة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص5.

قسم النقاد الفضاء إلى خمسة أنواع:

1-الفضاء الجغرافيl'espace geographique:

ربطت الناقدة جوليا كرستيفا هذا النوع من الفضاء بدلالاته الملازمة للقصة، وأثناء دراستها لهذا المكون لم تجعله أبدا منفصلا عن دلالته الحضارية، فهو اذ يتشكل من خلال العالم القصصي يحمل معه جميع الدلالات الملازمة له، والتي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور حيث تسود ثقافة معينة أو رؤية خاصة للعالم"[1] فلا يمكن أن نفصل الفضاء عن المرجعيات الثقافية لعصر من العصور، اذ يرى حميد لحمداني أن الفضاء من هذا المنظور هو "الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة (...) فالروائي مثلا -في نظر البعض- يقدم دائما حد أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن"[2]

يمكن القول أن الفضاء الجغرافي يتشكل من الحكي، وهو المكان الذي تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات.

2-الفضاء النصي l'espace textuel:

ويقصد به الحيز الذي تأخذه الكتابة للتعبير عن المعنى، ويقصد به الفضاء كمكان تشغله الكتابة باعتباره حروفا تحتل حيزا مكانيا من الصفحة الورقية، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف وتنظيم الفصول وحروف الطباعة وتشكيل العناوين...[3].

---

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، ص54.

[2] المرجع نفسه، ص53.

[3] محمد عزام، فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار، اللاذقية سوريا، ط1، 1996، ص114.

ويمكن القول أن الفضاء النصي هو بدوره أيضا فضاء مكاني لأنه يتشكل عبر المساحة لكنه يختلف عن سابقه(الفضاء الجغرافي) كونه لا يتعلق بتحرك الشخصيات، بل يتعلق بمكان تحرك عين المتلقي وعليه فهو فضاء الكتابة باعتبارها طباعة[1].

إذن هو مظهر من مظاهر التشكيل الخارجي للنص والتي تعمل على ابراز جمالية النص و قيمته الفنية انطلاقا من شكله الخارجي.

3-الفضاء الدلالي l'espace sémantique:

يحدد جيرار جينيت هذا المفهوم في قوله "إن لغة الأدب بشكل عام لا تقوم بوظيفتها، بطريقة بسيطة إلا نادرا، فليس للتعبير الأدبي معنى واحد، إنه لا ينقطع عن أن يتضاعف ويتعدد، إذ يمكن لكلمة واحدة مثلا أن تحمل معنيين تقول البلاغة عن أحدهما بأنه حقيقي، وعن الاخر بأنه مجازي"[2] حيث يتشكل الفضاء الدلالي بين هذين المدلولين.

والفضاء الدلالي موجود لا محال حتى وإن خلت الرواية من الأمكنة فالفضاء في هذه الحالة حاضر في اللغة، في حركية الشخصيات وفي الإيقاع الجمالي لبنية النص الأدبي.

4-الفضاء كمنظور أو كرؤية l'espace comme une perspective ou vision:

ويشير إلى طريقة الراوي في السيطرة على عالمه الحكائي بما فيه من شخوص على واجهة تشبه خشبة المسرح[3]، يعني ذلك أن المكونات السردية تتوجه وفق رؤية الكاتب.

ومن النقاد من يضيف نوع اخر من الفضاءات وهو ما اصطلح عليه بالفضاء الروائي l'espace rommanque، فهو مكان متخيل مشكل من ألفاظ لا من موجودات ، أو صور فهو إذن مكان غير حقيقي ينشأ عن طريق الكلمات، اذ لا يمكن بناء الأحداث والشخصيات في

[1] ينظر، حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور لنقد الأدبي، المرجع السابق، ص56.
[2] المرجع نفسه، ص60.
[3] المرجع نفسه، ص62

مكان لا ملامح له، فضلاً عن كون المكان يوصل الإحساس بمغزى الحياة، ومن خلال هذا يعمد الروائي إلى إضفاء الواقعية على المكان في رواياته، وإلباس شخصياته ثوب أفراد مجتمعه الذي يعيش فيه، كي يعبر عن ما لا يستطيع التعبير عنه بصورة مباشرة فيتحول إلى رمز[1]

وعليه فهو فضاء لا يوجد إلا في التركيب الخطي الذي تشكله الكلمات المطبوعة، ومعنى ذلك أنه لا يمكن أن نجد هذا النوع من الفضاء في المسرح أو السينما.

أما الزمان فهو: "جسر يربط بين الوحدة والتباين، له فاعلية معيّنة تتحدّد حسب مراحله".[2]

وهو عنصر أساسي في بناء الرواية، وفي حدّ ذاته علامة "فمع صيرورته تظهر الحركة التبادلية بين النظام الشكلي للأشياء وبين العودة إليها بالاستبطان الموضوعي الناتج عن الادماج المكثف بين الصورتين معاً"[3].

ويذكر كل من بسام بركة، وماتيو قويدر، وهاشم الأيوبي في كتابهم المشترك مبادئ تحليل النصوص الأدبية أن الزمان من أساسيات الكتابات الأدبية، ذلك أنّه لابد لأي نص أدبي أن يقع في زمن معين، ويحكي عن زمن ما، وواجب الدارس أن لا يأخذ هذا العنصر بطريقة اعتباطية، لكن السير باتجاهات نقدية من شأنه أن يحيط بأوجه الزمان وبوظائفه داخل النص[4].

ويختصر النقاد السابق ذكرهم المحاور الأساسية لتحليل الزمان في محوران أساسيان هما:

أولا: "أنواع الزمان المذكورة في النص، أي طريقة التعبير عن الظروف الزمانية، بما فيها الأفعال والمفعولات وأسماء الزمان والتواريخ"[5]وذلك من خلال المعطيات الدالة على الزمان.

---

[1] ينظر، بان صلاح الدين محمد حمدي، الفضاء في روايات عبد الله عيسى السلامة، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد 11، العدد1، ص200.

[2] مولاي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيمائوي، مرجع سابق، ص277.

[3] نفلة حسن أحمد، التحليل السيميائي للفن الروائي، دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات، دار الكتب والوثائق القومية، دط، 2012، ص118.

[4] ينظر، بسام بركة، ماتيو قويدر، هاشم الأيوبي، مبادئ تحليل النصوص الأدبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 2002، ص78.

[5] المرجع نفسه، ص78.

ثانيا: أنماط التعبير عن الزمن وهي كيفية تقديم معطيات الزمن؛ من تقديم صريح أو تقديم ضمني يكتشفه القارئ من تحليلاته لهذه المعطيات، وما إذا كانت المعطيات منفصلة أو أخذت بصفة إجمالية كإطار عام للنص، وما إذا كانت قد قدمت متسلسلة أم هنالك تلاعب بالزمن، مثل تقديم أو تأخير في الأحداث.[1]

يجمع النقاد إلى ان الروائيين المعاصرين استعملوا في مجال الزمن تقنيتين أساسيتين هما إما أن يقوم الراوي بسد أحداث لا تنتمي إلى الحاضر حيث تسبق الحاضر وتسمى السابقة و هي أحداث تنتمي إلى المستقبل، أما التقنية الثانية فيقوم فيها الراوي بسرد أحداث تنتمي إلى الماضي عن طريق إيقاف السرد والرجوع إلى أحداث سابقة بالنسبة للحظة الراهنة، وهو ما يسمى باللاحقة، وقد يوظف الروائيين التقنيتين معا فيصبح في الرواية قفزات بين الحاضر والماضي والمستقبل[2].

لكن فاعلية الزمن لا تكمن فقط في القول بأن المؤلف نوع استخدم الزمن الماضي أو الحاضر أو المستقبل أو نوع بين هذه الأزمنة، بل جوهر تحليل الزمن يكمن في معرفة الدلالة من وراء هذه الاستعمالات للزمن، والوصول إلى وظيفة هذا الزمن داخل الرواية انطاقا من تأويل الإشارات التتوميء ولا تصرح.

ج-6-ح-3- سيميائية الشخصيات:

الشخصية character "كائن موهوب بصفات بشرية و ملتزم بأحداث بشرية ممثل متسم بصفات بشرية، والشخصيات يمكن أن تكون مهمة أو أقل أهمية، فعالة (حين تخضع للتغيير) مستقرة (حينما لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها) أو مضطربة وسطحية أو عميقة"[3].

[1] بسام بركة، ماتيو قويدر، هاشم الأيوبي، مبادئ تحليل النصوص الأدبية، مرجع سابق، 79.

[2] المرجع نفسه، ص80.

[3] جيرالد برنس، المصطلح السردي، مرجع سابق، ص 42.

ويمثل مفهوم الشخصية عنصرا محوريا في كل سرد، بحيث لا يمكن تصور شبكة سردية بدونه، ومن ثمة كان التشخيص محور التجربة الروائية، ومع ذلك يواجه البحث في موضوع الشخصية صعوبات معرفية متعددة، حيث تختلف المقاربات والنظريات حول مفهوم الشخصية اختلافا بلغ بها حد التضارب والتناقض، وكأننا لا نتحدث عن العنصر نفسه، ففي النظريات السيكولوجية تتخذ الشخصية جوهرا سيكولوجيا وتصير فردا أو شخصا أي ببساطة تصير "كائنا إنسانيا"، وفي المنظور الاجتماعي تتحول الشخصية إلى نمط اجتماعي يعبر عن واقع طبقي، وتعكس وعيا إيديولوجيا، بخلاف ذلك نجد أن البنيويين لا ينظرون إلى الشخصية بالمنظارين السابقين، وإنما باعتبارها علامة يتشكل مدلولها من وحدة الأفعال التي تنجزها في سياق السرد، وليس خارجه[1].

ويرى محمد عزام أن الشخصيات الروائية ليست وجودا واقعيا، وإنما هي مفهوم تخيلي تدل عليه التغيرات المستخدمة في الرواية، فالشخصية في الرواية تتجسد لتتخذ شكلا دالا من خلال اللغة كما يرى فيليب هامون أن الشخصية الروائية هي تركيب يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص.[2] ويؤكد دلك بنفنست في دهب إليه في قضية لا استقلالية الشخصية الروائية داخل النص ذلك أن القارئ يستطيع التدخل بفضل رصيده المعفي وتصوراته القبلية صورة غير التي يتصورها الاخرون عن الشخصية[3].

وعليه يمكن القول أن القارئ له دور في تحديد هوية الشخصية الحكائية انطلاقا من مرجعياته الثقافية مضاف لها عناصر تعريفها داخل المتن الحكائي.

ويعرفها رولان بارت بأنها نتاج عمل تأليفي كان يقصد أن هويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تسند إلى اسم علم بتكرار ظهوره في الحكي[4].

---

[1] ينظر، حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص51.

[2] نعيمة سعدية، التحليل السيميائي والخطاب، نقلا عن محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص9.

[3] المرجع نفسه، ص109.

[4] المرجع نفسه، ص109.

وتعد الشخصية الفاعل الأساسي الذي يربط بين الأحداث والأمكنة، وهي التي تمنح النص الأدبي معناه وكنهه، ومن هذا المنظور تكون كل حكاية أشخاص[1].

حيث يمكن التمييز بين ثلاث أبعاد للشخصية[2]:

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

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

أبعاد اجتماعية: تتعلق بمعلومات حول وضع الشخصية الاجتماعي، وايديولوجيتها وعاقتها الاجتماعية (المهنة، الطبقة الاجتماعية/ الوضع الاجتماعي: فقير غني/ايديولوجيتها: رأسمالي، أصولي، سلطة).

وعليه ومن خلال هذه الأبعاد يمكن أن نتعرف على الشخصية من خلال ما يقدم السرد عنها من أقوال وأفعال.

ويقتضي التحليل التمييز بين ما تقدمه الشخصية عن نفسها وما يقدمه السارد عنها، وما تقدمه الشخصيات الأخرى عن الشخصية أي التمييز بين الوصف الذاتي والوصف الغيري، حيث يقدم فيليب هامون مقياسيين في التحليل هما المقياس الكمي؛ والذي ينظر في المعلومات المباشرة المعطاة حول الشخصية، والمقياس النوعي؛ والذي ينظر إلى مصادر هذه المعلومات المباشرة هل هي مقدمة من طرف الشخصية نفسها أم عن طريق شخصيات أخرى أومن طرف السارد، أم أن المعلومات استخلصت عن طريق نشاطات الشخصية.[3]

[1] بسام بركة، مبادئ تحليل النصوص الأدبية، مرجع سابق، ص 85.

[2] محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، مرجع سابق،ص39.

[3] المرجع نفسه، ص40.

وانطاقا من معيار مصدر المعلومات يمكن التمييز بين طريقتين في تقديم الشخصية[1].

التقديم المباشر: يكون فيه التقديم من طرف الشخصية نفسها دون وسيط.

التقديم غير المباشر: والتي تعرف فيه الشخصية عن طريق وسيط يكون بمثابة ناقل للمعلومات حيث يميز النقاد بين ثلاثة اتجاهات لدراسة الشخصية[2].

من حيث الخصائص الذاتية للشخصية؛ وفي هذا الاتجاه ينبغي تحديد الخصائص الذاتية للشخصية في الرواية، ويركز فيه على أسماء الشخصيات ودلالاتها، النعوت التي ترافق كب شخصية، إضافة إلى صفاتها الخلقية الثابت منها والطارئ، ومتابعة تطور ونمو الشخصية عبر أحداث الرواية من مولدها ونشأتها وأصلها ونسبها...

ثم من حيث وظيفة الشخصية؛ ويقصد بها الأعمال التي تقوم بها الشخصية في كل مرحلة، ودورها في وقوع الحدث أو إعاقته، وللوصول إلى هذه الوظيفة وجب التركيز على مجموع العوامل الروائية التي تلخص في ستة عوامل هي: بطل الحدث، وهو الشخصية التي لها هدف ما، وتعمل على تحقيقه، ثم الهدف الذي يرمي إليه البطل ثم الباعث وهو الذي يحفز البطل للعمل على تحقيق الهدف، ثم الطرف المستفيد من تحقيق اهدف؛ ويمكن أن يكون البطل، ثم الطرف المساعد للبطل لتحقيق الغاية، ثم الطرف المعيق للبطل الذي يعرقل مساعيه في تحقيق هدفه.

ويحدد ارتباط هذه العوامل علاقات يمكن أن نلخصها على النحو الآتي:

البطل + الهدف =علاقة الرغبة.

البطل + المساعد= علاقة القدرة.

البطل + المحرك=علاقة المعرفة.

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، مرجع سابق، ص44.

[2] ينظر، بسام بركة، مبادئ تحليل النصوص الأدبية، مرجع سابق، ص87،88،89.

وعليه يمكن القول أن الشخصيات هي الموجه الرئيسي للموضوعات داخل الرواية، وهي المحرك لسيرورة الأحداث، ومهما يكن ما تقوم به الشخصيات فإن وظائفها تتلخص في ثلاثة عناصر هي:

1-أن تكون الشخصية موضوع الحدث الروائي.

2-تقوم بدور الراوي لأحداث القصة.

3-تحدد وجهة نظر الرواية والزاوية التي ينظر من خلالها إلى الحدث.

أما الاتجاه الثالث فيقتضي تحديد العلاقات بين الشخصيات ويمكن حصرها في ثلاثة أنماط هي:

- العلاقات المنطقية بين الشخصيات كالأخوة والأبوة ... وغيرها.

- العلاقات الزمنية بين الشخصيات ويقصد بها مثلا العلاقات التي تربط بين جيل وجيل أو بين مرحلتين من عمر الشخصية.

- العلاقات التراتبية بين الشخصيات، ونعني بها العلاقات التي تربط بين شخصيتين أو فئتين من الشخصيات تنتميان إلى مستويات مختلفة ومتباينة اجتماعيا أو ثقافيا، منها العلاقات بين صاحب العمل وعماله.

لا يمكن الحديث عن التحليل السيميائي للخطاب بعيدا عن غريماس وما جاء به في مشروعه النقدي في السيميائيات السردية.

ج-7- نظرية غريماس في تحليل الخطاب السيميائي:

ج-7-أ- الأدوات الإجرائية:

يعد المشروع الغريماسي للسيميائية امتداد لسيميائية العمل، كوننا لا نستطيع فهم سيميائية إلا في ضوء إستعابنا لمفاهيم سيميائية الأفعال والأشياء، وبتعبير آخر يمكننا القول أنها تستمد مبادئها وتصوراتها من السيميائيات الكلاسيكية (السيميائية السردية أو سيمياء العمل)، لكن أهم ما يميز هذه الدراسة هو أنها اتخذت بعدا تحليليا جديدا في دراستها للنصوص والخطابات السردية

وهو البعد الانفعالي، وهو الجزء المكمل للبعد العاملي والتيماتيكي (المعجمي) اللذان اعتمدتها سيميائية العمل في دراستها. "... فالإنسان لا يفعل فقط، إنه بالإضافة إلى ذلك يضمن الفعل شحنة انفعالية تحدد الكثافة التي يتحقق من خلالها هذا الفعل، وهي إشارة أيضا إلى طبيعة كينونة الذات الفاعلة وتأثيرها في فعلها".[1]

وإذا اعتبرنا أن الهوى سلسلة من الحالات الانفعالية، التي تتطور خارج البعدين المعرفي والتداولي وهما المكونين الرئيسيين في النص السردي ليحقق بذلك بعدا جديدا داخل المسار التوليدي وهو البعد الانفعالي، فإن ذلك يستدعي منا اعتماد مجموعة من الأدوات والآليات الإجرائية التي تمكننا من تحديد التمظهرات الدلالية للهوى داخل النصوص والخطابات الأدبية.

وكان البرنامج السردي أول ما بدأنا به هذه الإجراءات:

ج-7-ب- البرنامج السردي:

إن البرنامج السردي هو سلسلة من الحالات والتحولات المتتابعة والمنظمة تنظيما منطقيا التي تنشأ تبعا للعلاقة الموجودة بين الفاعل و الموضوع، وهو الإطار الذي يحدد للفعل منطلقه وغايته ويحكم تماسكه من بداية النص إلى نهايته، وذلك يستدعي منا الحديث عن النموذج العاملي عند " غريماس ".

والذي أشار من خلاله إلى تجليات العناصر الفاعلة في البنية العاملية للنص السردي، حيث يرتكز هذا النموذج على ثلاثة أزواج من العوامل هي:[2]

ج-7-ب-1- النموذج العاملي

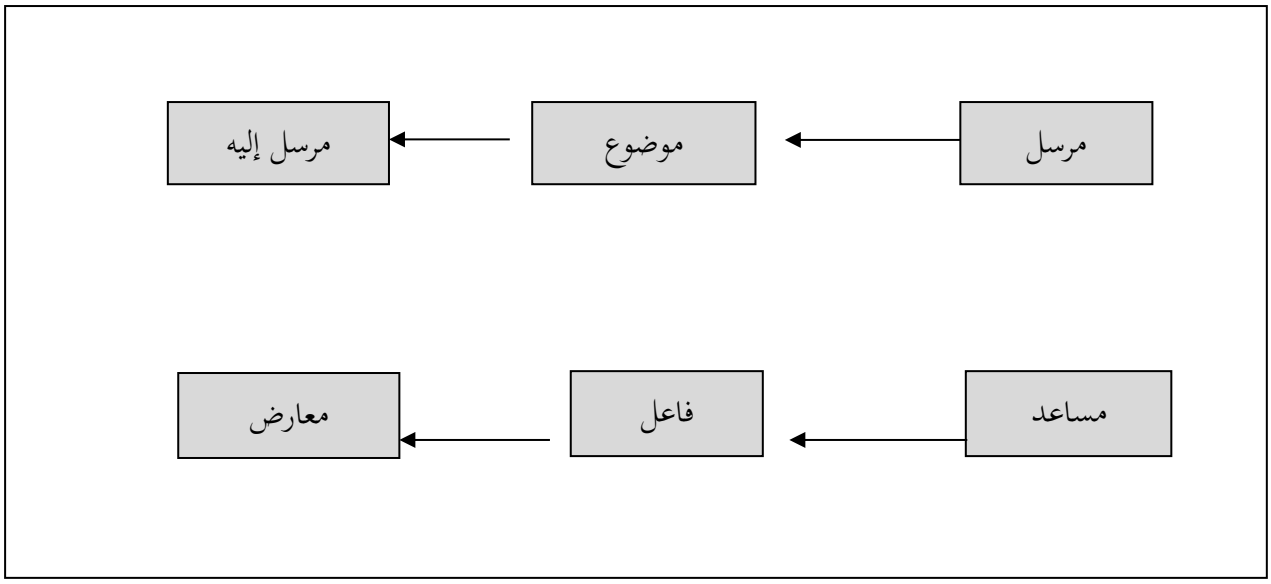
الذات الفاعل/ الموضوع ⟵ المرسل/المرسل إليه ⟵ المساعد / المعارض

[1] الجيرداس غريماس، جاك فونتاني: سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ترجمة : سعيد بن كراد، ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة 2010، ص 62.

[2] رشيد بن مالك : مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر 2000، ص 23.

ويرى غريماس أن فاعلية هذا النموذج وبساطته تكمن في كونه يتمحور حول موضوع الرغبة الذي يسعى الفاعل لأجله، ويقع كالموضوع للتواصل بين المرسل والمرسل إليه ورغبة الفاعل من جهة الموجهة وفق إسقاطات المساعد والمعارض.[1]

ويرجع السبب في ذلك إلى أن الشخصيات تظهر غالبا على سطح الخطاب السردي، وكأنها موضوعات بسيطة، لكن وجود بعض المقومات يكسبها أهمية لتصبح مشروعا أو برنامجا ترغب في إنجازه وهكذا تكرس كل طاقتها للحصول على الموضوع المرغوب فيه، فتتجلى الحكاية من خلال هذه العلاقات المتنوعة تحت عامل مشروط ممثلا كالتالي:[2]

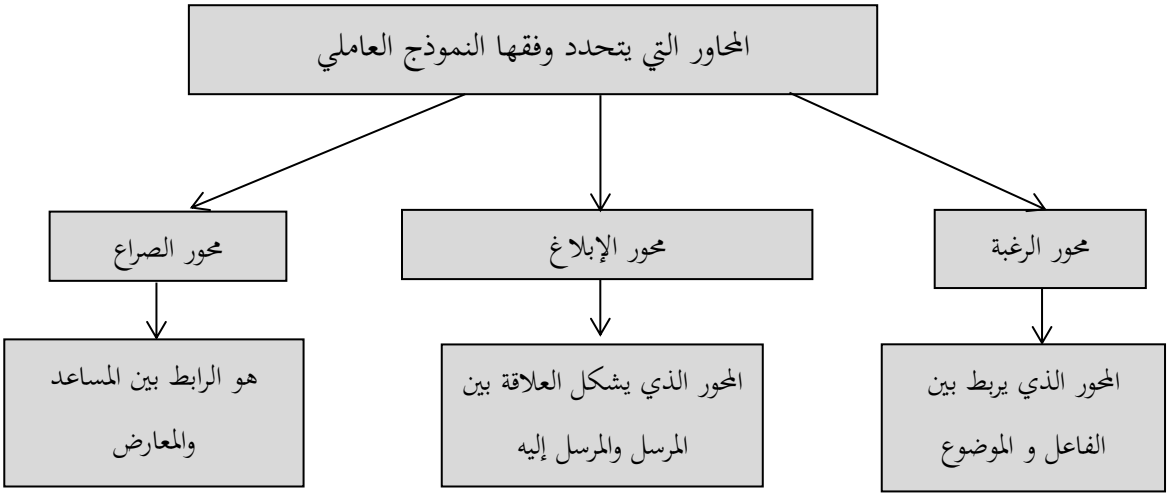


النموذج العاملي عند غريماس

[1] A.j.grémas, Sémantiquestructurale, penf, Paris,1986, p180.

[2] رشيد بن مالك : مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر 2000، المرجع نفسه، ص 30.

كما يرى غريماس أن هذه العوامل المكونة للبنية العاملية تتحدد وفق ثلاثة محاور هي :



وتأسيسا على هذه المحاور الثلاثة نستطيع التعامل مع كل العلاقات المشكلة لأي نشاط إنساني كيف ما كانت طبيعته.[1]

هذا عن المحاور التي يتحدد وفقها النموذج العاملي أما أهم المرتكزات فتتمثل فيما يلي:

ج-7-ب-2- النموذج العاملي:

-الفاعل/الموضوع Objet/Sujet :

تشكل هذه الثنائية (ذات/موضوع) المحور الأساسي داخل النموذج العاملي لأنها بمثابة المصدر للفعل ونهايته لأن علاقة الحد الأول (الفاعل) لا تتحدد إلا من خلال دخولها في علاقة مع الحد الثاني (الموضوع) كما أن هذا الأخير لا يدرك إلا من خلال علاقته بالفاعل، كما يمكن الاعتماد على عاملي (الفاعل، الموضوع) لتحديد مصطلح ملفوظ حالة "énonce d'état" حسب "**غريماس**" كون أن هذا الأخير ينهض على مفهومي "الفاعل والموضوع" ويقوم بمهمة وصف نوعية العلاقة القائمة بينهما.[2]

[1] سعيد بن كراد : مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الاختلاف الجزائر، ط2، ص48.

[2] المرجع نفسه، ص48.

-المرسل/المرسل إليه Désinateur/Déstinataire :

تعتبر العلاقة بين الفاعل والموضوع علاقة إستتباعية تعالقية، غير أن الأمر يختلف بالنسبة إلى المرسل و المرسل إليه (الباعث على الفعل والمستفيد* من الفعل) المحددين من خلال محور الإبلاغ لأن المرسل يمارس سلطة على المرسل إليه، نظرا للمكنات التي تمنحها إياها الكفاية وعلى هذا الأساس تكون للمرسل مهمتين أساسيتين في البداية وفي النهاية.

أما في البداية فيقوم بمهمة (التحريك) أي أنه محرك، أما في النهاية فيقوم بمهمة التقويم فهو (مقوم) وتكون لعلاقة التواصل أو الإبلاغ أهمية بالغة بالنسبة لعلاقة الرغبة، ويرجع السبب في ذلك إلى أن كل رغبة لدى الفاعل تنجز عن قوة دافعة ومحركة ومما يجب معرفته أن موضوع القيمة لا يكون مطلوب من طرف الفاعل فقط وبصفة مطلقة، قد يكون موجها إلى عامل آخر وهو المرسل إليه.[1]

-المساعد/المعارض Adjuvant/Opposant :

ترتبط ثنائية المساعد المعارض مع محور الصراع حيث يجمع هذا الأخير بينهما حسب رأي "غريماس" ومن خلال محور الصراع تتضح لنا العلاقة بين المساعد والمعارض أي أنه إذا كان المساعد يقف إلى جانب الفاعل ويسانده وذلك بتوفير جميع العوامل المساعدة والإمكانات الموصولة لتحقيق رغباته والاتصال بموضوعه، وقد تختلف طبيعة نوع هذا المساعد فقد يكون إنسانا أو حيوانا أو شيئا أو ظروفا طبيعية أو اجتماعية ... فإن الأمر يختلف بالنسبة للمعارض حيث يكون بمثابة الحاجز الذي يقف بين الفاعل وموضوعه فيمنعه من تحقيق برنامجه.[2]

وبعد أن تحدثنا في هذا العرض عن العوامل المكونة للبنية العاملية وهي عوامل ستة تقوم هي الأخرى على علاقات تربط فيما بينها حددها غريماس في ثلاث وظائف هي:

- العقد Contrat

* قد يكون المستفيد في بعض الحالات باعثا ومستفيدا في الآن نفسه، وهذا عندما يكون الموضوع محل اهتمامهما مشترك.

[1] ينظر رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، د.ط، 2000، ص 57.

[2] ينظر سعيد بن كراد: مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الاختلاف الجزائر، ط2، ص54.

- الاختيار Epreuve

- الإتصال، الإنفصال Conjonction/Disjonction.[1]

وتتحقق هذه العلاقات الظاهرة في النص أو الخطاب في شكل بنيات وأنظمة سطحية وعميقة نكشف لنا عن الأبعاد الدلالية التي تنطوي عليها.

وإذا قلنا أن النموذج العاملي لا يتحقق بناؤه إلا من خلال هذه الثنائيات (الفاعل/الموضوع، المرسل/المرسل إليه، المعارض) فكيف تتحقق هذه الفئات داخل البرنامج السردي؟

إن تشكل الشخصيات في علاقتها المختلفة وتحولاتها من حالة إلى أخرى وإنتقالها من موضوع إلى آخر هو ما يعرف بالبرنامج السردي وفي كل مرة نجد الرغبة هي المحرك الأساسي لبلوغ الهدف أو الموضوع ذا القيمة من أجل تحقيق هذه القيمة يتدخل فعل محول " Faire transformation" تكمن وظيفته في نقل الشخصية من حالة إلى أخرى وهذا التحول والتتابع الحاصل يسميه غريماس بالبرنامج السردي.[2]

فالبرنامج السردي هو سلسلة من الحالات المتتابعة والمنظمة تنظيما منطقيا التي تنشأ تبعا للعلاقة الموجودة بين الفاعل والموضوع وهو الإطار الذي يحدد منطلقه وغايته ويحكم تماسكه من بداية النص إلى نهايته.[3]

* ب س برنامج سردي

* و: وظيفة

* ف1: فاعل الحالة يستفيد من موضوع القيمة أو يحرم منه.

* م : الموضوع.

[1] سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص69، 70.

[2] سعيد بن كراد: مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الاختلاف الجزائر، ط2، ص54.

[3] رشيد بن مالك: البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة 2001، ص 22.

ويقوم البرنامج السردي على حالتين مختلفتين يمتلك فيهما الفاعل موضوع القيمة أو يفقده.

إمتلاك ب س و [ف1 (ف 2 1 م)

فقد ب س [ف1 (ف2 م)

أما الوضعية الأولى فتمثل حدوث امتلاك وذلك بالانتقال من حالة افتقار إلى حالة امتلاك واكتساب والحالة الثانية تشكل حالة افتقار حيث يفقد فيها الفاعل موضوعه.

أهم العوامل التي تساهم في إنجاز البرنامج السردي :

1. التحريك Manipulation (فعل الفعل Faire faire)
2. الكفاءة Compétence ماهية الفعل (Etre foire)
3. الإنجاز La performance فعل الماهية (Faire être)
4. الجزاء (التقويم) (Sonction) ماهية الماهية (Etre être)[1]

حيث نلاحظ أن هذه العوامل تسهم في بناء البرنامج السردي أو إفشاله تبعا للعلاقة التي تحكم البنية العاملية، كما لا يمكن أن تنجح ما لم تكن لديها رغبة في الموضوع أو قوة محركة تحفزها على إمتلاكه وتحكم هذه البرامج قواعد منطقية تعطيه صفة النظام حيث تتحدد بأطوار أربعة التي ذكرناها سابقا مرتبطة فيما بينها إرتباطا وثيقا، وفق مبدأ التدرج لتشكل بذلك قاعدة تتأسس عليها العلاقات بين الشخصيات والأدوار العاملية التي تستند إليها.

1- تصيغ الحالات Modalisation des états :

تعتبر سيميائية الأهواء العاطفة كبنية إضافية أو رائدة وهذا مقارنة ببنية صيغية للقيام بعمل ما، فباعتبار الذات كعامل أساسي أمر ضروري لاستثمار الهوى كفعل "Action" وبهذا يصبح الهوى يمثل الرغبة، إذ تصبح الإرادة تمثل شرطا يجب توفره بين الرغبة والهوى، ولا يمكن تصور رغبة

[1] رشيد بن مالك: البنية السردية في النظرية السيميائية، مرجع سابق، ص 23.

من غير هوى أو عاطفة، وبغض النظر عن هذه العاطفة سواء كانت إيجابية أو سلبية (الحزن، الفرح، الاضطراب، الغضب ...) أولية أو نهائية، ويكون ذلك قبل القيام بالعمل أو بعده كل هذه الانفعالات هي انعكاسات إضافية خارجة عن البنية الصيغية للفعل المتمثلة في الكفاءات.[1]

وهذا ما تؤكده لنا سيميائية العواطف في اعتمادها تصييغ الحالات تقوم على الكفاءات التي تحدد وضع الذات والموضوع بحيث تتجلى العاطفة على أساس هذا التصور كزيادة "surplus" وكفائض excédent إن تصييغ الفعل يحدد كفاءة الفعل الذات التي تكون بمثابة تنظيم تركيبي Syntagmatique أو إستبدالي Paradigmatique فمن خلال البعد الاستيدالي تكون للذات شحنة صيغية معقدة في حين تكون الشحنة الصيغية تراتبية وتطورية Miéraxhsée et évolutive بالنسبة للبعد التركيبي.[2]

وهي عبارة عن كفاءة مهيمنة تحدد الذات وتجعل العناصر الأخرى وهي الذوات التابعة لها، حيث تكون الرغبة" "تسير على طول المسار المعرفة والقدرة على الفعل ما يمثل ذات الرغبة وقد تكون المعرفة هي التي تمثل الكفاءة المهيمنة فتصبح مسيطرة وطاغية على الرغبة ومعرفة الفعل وهذا ما يعرف بذات القانون وعليه يمكن أن نميز نوعين من الذات:

أ. ذات الرغبة : Sujet de desir :

تكون الرغبة مسيرة للمعرفة و القدرة على الفعل.

ب. ذات القانون : Sujet de droit :

تكون الكفاءة هي المسيطرة على الفعل والرغبة يسمح التنظيم التركيبي للكفاءات في سيمياء الحدث بفهم كيفية تطور البنية الصيغية للذات على طول مسارها وتطورها حيث يتمحور حول:

[1] الجرداس غريماس، جاك فونتاني، سيمياء الأهواء: مرجع سابق، ص53 .

[2] عمي ليندة: إشتغال العواطف في قصيدة أراك عصي الدمع لأبي فراس الحمداني، منشورات تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2012، ص23.

ملفوظات الفعل" Enoncés de faire :

فهو يهتم بمسارات الفعل أو الحدث، لتصبح الذات بذلك صورة مضمرة ثابتة وقارة فلا يصدر عنها أي انفعالات أو أحاسيس تمكنها من التصرف فيما تقوم به أو تريده أو تعبر عنه.[1]

2. كفاءات الذات Les modalité de l'être :

في هذه المرحلة يعمد تصييغ الذات على وصف صيغة وجود قيمة في علاقته مع الذات متجاوزة العلاقات القصدية الموجودة إلى العلاقات الوجودية بالإضافة إلى تحديدها وضع ذات الحالة، حيث تخضع حالتها النفسية للكفاءة المستثمرة في موضوعات فضائهما الخلاقي حيث يسمح هذا الأخير بقياس العاطفة[2] والحكم عليها كبنية قابلة للملاحظة والتقييم في النص أو الخطاب.

ج-7-ب-3- المربع السيميائي le carré sémiotique:

اذا سلمنا بأن الدلالة د هي في الواقع تجليات لعالم دال، يمكن بالمقابل أن نتصور متسما بغياب مطلق للمعنى ونقيضا ل د،و إذا افترضنا أن المحور الدلالي د يتمفصل على مستوى شكل المضمون إلى سيمين متضادين (contraires)[3]:

د1----------د2

فإن كل واحد منه\ين السيمين يحيل على نقيضه (contradictoire)

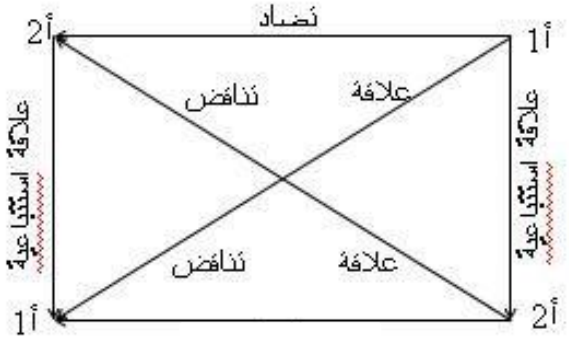
دَ1**********دَ2

[1] عمي ليندة : إشتغال العواطف في قصيدة أراك عصي الدمع لأبي فراس الحمداني، مرجع سابق، ص23.

[2] المرجع نفسه، ص 24.

[3] رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، حيدرة الجزائر، دط، 2000، ص 14.

بناء على هذه الاستنتجات، يمكن أن نصيغ المربع السيميائي في الشكل الاتي:



تحت تضاد

ويمكن "للحكاية أن تبرز تمثيلا عامليا مشروطا بطبيعة العلاقات التي تقوم بها الشخصيات والوظائف المسندة إليها في صلب القصة".[1]

لقد صاغ غريماس مشروعه الجديد انطاقا من مرجعيات أولهـــا المفاهيم العلميـــة التـــي صاغهـــا دو سوسير من مثل اللغة والكلام والدال والمدلول، التي كانت بمثابة معبر للسيميائيات في بداياتها الأولى، ويمكن تلخيص المرتكزات النظرية لنظرية غريماس العاملية في:

1- فلادمير بروب v.propp:

يمثل البحث الذي قام به بروب خطوة حاسمة في وضع منهجية جديدة لتحليل النصوص القصصية، حيث انكب إهتمامه على دراسة مجموعة من الحكايات الشعبية العجيبة الروسية، وقد وصل من هذه الدراسة إلى استخلاص واحد وثلاثين وظيفة، حيث يمكن ضم مجموعة من الوظائف إلى بعضها لخلق ما سماه دائرة الفعل الذي يحدد لشخصية بعينها، وعليه فقد قدم بروب هذه الوظائف التي تحدد فعل الشخصية والتي لها أهمية بالغة في الدراسات السيميائية السردية.

[1] رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، مرجع سابق، ص30.

انطلق بروب من فرضيات للوصول إلى قالب نموذجي لتشكيل الحكاية وهي كالاتي[1]:

1-الثابت والمتغير: فالعناصر الدائمة حسب رأيه هي وظائف الشخصيات، أما المتغير فهي أسمائها.

2-محدودية الوظائف: حدها في إحدى وثلاثين وظيفة، وليس بالضرورة أن تون كلها في حكاية واحدة.

2-الانتماء إلى شكل أدبي واحد: يرى بروب أن جميع الحكايات الشعبية تنتمي من حيث بنيتها إلى نمط واحد.

حيث استفاد غريماس من التتابع الزمني للأحداث والتحول بوضع أطراف المربع السيميائي، ومن مسألة الاختبارات التي وضعها بروب في بلورة الخطاطة السردي، كما استفاد غريماس من إختزال بروب للوظائف في سبع دوائر كما سبق وذكرنا، اذ حدد العوامل السردية الممثلة للنموذج العاملي وهي (المرسل والمرسل إليه والذات والموضوع والمساعد والمعارض)،وعليه يمكن القول أن غريماس أكمل ما بدأه بروب وطوره وارتقى به من التحليل التجريبي الدقيق للحكايات الشعبية إلى نظرية عالمية لها مقولاتها ومناهجها الخاصة.

2-كلود ليفي شتراوس claude levie strauss:

أكد سعيد بنكراد على أهمية مشروع شتراوس وقيمته التاريخية والدور الذي لعبه في فتح افاق واسعة في مجال السيميائيات السردية خاصة والسيميائيات عامة، رغم أنه لم يستطع بلوة أدوات إجرائية منفصلة عن المتن الحكائي وفاعلة فيه.[2]

[1] ينظر، حشلافي لخضر، بديرينة فاطمة، السيميائيات السردية من فلاديمير بروب إلى غريماس، مجلة مقاليد، العدد9، ديسمبر 2015، ص76.

[2] ينظر، مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2003، ص24.

يرى شتراوس أن منهج بروب منهج يهدف إلى تحليل المحتوى الشكلي في حين أن منهجه البرجماتي الذي يهدف إلى الغوص في أعماق الشكل لاستخلاص الوحدات المرتبطة بالنظام الاجتماعي المتصل بالحكاية الخرافية، ويمكن القول أن غاية شتراوس ليست تقليص الوظائف بل كسر نزيجة بحث بروب المفضية بوجود واحد وثلاثين وظيفة يتتابع حدوثها في الحكاية، رغم أنه لا يقلل من فضل بروب في أسبقيته في اكتشاف الوظائف والتي استفاد منها الكثيرون في مجال الدراسات السيميائية، أما غريماس فيمكن القول أنه هذب ما قدمه شتراوس في نقد بروب و الذي يتلخص في كون مشروع هذا الأخير يتسم بالبساطة والعامية ولا يصل بذلك إلى البنى العميقة.

إذ أن قراءة غريماس للمشروع البروبي هي محاولة منه لاسيتعاب النموذج التحليلي ضمن تصور جديد للحكاية، لهذا لا يمكن فهم الانتقادات التي قدمها غريماس لبروب إلا من خلال المشروع الذي كان يحاول بناء عناصره، وهو مشروع قائم في جزء منه على تعديل المشروع الأول[1].

وعليه فقراءة شتراوس لمشروع بروب كانت مثابة القراءة التعديلية التي بحثت في نقاط الضعف فيما جاء عن بروب،هذه القراءة كانت نقطة انطاق غريماس في بلورة مشروعه.

3-إتيان سوريو E.Sourieau :

تتلخص أهمية سوريو في أنه "برهن على أن التأويل العاملي يمكن تطبيقه على نصوص مختلفة من الحكايات الشعبية (النصوص المسرحية)، وهو تصنيف تجد التمييزات نفسها بين القصة التي لا تتشكل عنده سوى سلسلة من الذوات الدرامية، وبين مستوى الوصف الدلالي الذي ينجز انطاقا من الوضعيات القابلة للتفكير في إجراء عوامل"[2].

وانطلاقا من هذا أحصى غريماس انطلاقا من تصور سوريو في دراسة النص المسرحي إضافة إلى تصور بروب عن الشخصيات في الحكاية الخرافية عاملين جديدين هما المساعد والمعارض.

[1] سعيد بنكراد، السيميائية السردية، مرجع سابق، ص36.

[2] المرجع نفسه، ص45.

4-تنيير Tesniere.l:

استخلص غريماس من تنيير مصطلح العامل Actant، ومن ضبطه لمفهوم الملفوظ، ومن هذا اقترح غريماس تعديات تتلخص في تقليص العوامل التركيبية وردها إلى وضعها الدلالي، وتجميع كل الوظائف الموجودة في المتن، وإسنادها إلى عامل دلالي واحد، لكي يكون لكل عامل استثماره الدلالي الخاص به[1].

ومن هذا كله استطاع غريماس تكوين ما يسمى بالنموذج العاملي Modèle Actantiel الذي يرتب وينظم الأفعال داخل النص السردي.

[1] سعيد بنكراد، السيميائية السردية، مرجع سابق، ص 46،47.

الفصل الثاني

سيميائيات الدراما

أ–المبحث الأول: سيمياء براغ للدراما

ب–المبحث الثاني: تشكلات الفضاء السيميائي الدرامي

ج– المبحث الثالث: السيميائيات الثقافية

أ–المبحث الأول: سيمياء براغ للدراما

سنتطرق إلى أهم رواد هذه المدرسة.

أ–1 أدمير كوريه:

السيمياء كعلم تعني بدراسة الظواهر الإشارية من حيث طبيعتها، وخواصها واتساقها وأشكالها، وهو علم واسع ساد كل الميادين ابتداء من الخمسينات.هذا الانفتاح الواسع ولد عدة مصطلحات خاصة بهذا الميدان والتي اتسمت بالغموض والتجريد، بينما حصل انفتاح للنقد الادبي والمسرحي، ونظرا لخصوصية مصطلحاته عملت الألسنية والسيمياء على تزويده بمصطلحات خاصة،عمل المترجم على فك بعض الغموض الذى لزم الدراسة السيميائية بعرض المفاهيم العامة للسيمياء قبل الولوج لدراسة سيمياء براغ للمسرح.

السيمياء عند دوسوسير هي العلم الذي يدرس حياة الإشارات ضمن المجتمع .. والألسنية جزء من العلم العام السيميولوجيا، ومهمة السيمياء عنده هي الكشف عن العوامل أو الشروط المؤدية إلى نشوء الإشارات وتحديد القوانين التي تخضع لها أي تحديد عملية التسميؤ.[1]

أراد سوسير أن يكون السيمياء علم يتخطى اللسانيات إلى عدة ميادين أي يتخطى مجال اللغة التي يستخدمها البشر للتواصل، ورأى أن اللغة كشف إشاري يتعدى (اللغة الالف باء) إلى كل مجالات الحياة كالثياب التي تعطي المتلقي انطباعا عن لابسها (مرتبة الاجتماعية، عمره، ذوقه...). فكل الظواهر الطبيعية والثقافية لها عناصرها الاشارية انتظمت كاللغة وفق قوانين (أنساق) محددة، واستجابتنا لمعاني الإشارات يدل على اختبارنا للكيفية التي تعمل بها تلك القوانين.

ونجد الإشارة عند سوسير : دال + مدلول⟵ علاقة ثنائية فالعلاقة بينهما اعتباطية ليست لها مبررات منطقية أو دوافع طبيعية،في المقابل استخدم بيرس لفظة الرمز بمعنى إشارة وهو

[1] ينظر،مجموعة من المؤلفين،سيمياء براغ للمسرح،دراسات سيميائية،تر: أدمير كورية،دمشق،وزارة الثقافة،د.ط،1997، ص4.

عنده ثلاثي يتضمن علاقة بين: الإشارة والموضوع والمعنى؛أي أن الإشارة (شيء) من شأنه أن يرمز إلى شيء أخر وهو الموضوع، يثير في ذهن المتلقي إشارة وهي بمثابة المدلول عند سوسير أو المفهوم الناتج عن العلاقة بين الإشارة والموضوع.

"وتتجلى أهمية بيرس في تصنيفه للإشارات وتحديد علاقاتها في إيجاد أن الظواهر سواء كانت طبيعية أو لغوية تتجلى عبر ثلاث إشارات".[1]

1-المؤشر index: كإشارة يرتبط بموضوعه (بشيء) بواسطة علاقة حسية قد تكون سببية أو تقاربيه مثل : الرعد والبرق (اشارة) يدلان على قدوم عاصفة (موضوع).

2-الأيقونة icon: هي إشارة تقيم علاقتها بموضوعها من خلال الشبه الموجود بينهما مثل: الصورة الفوتوغرافية هي المثال عن الإشارات الأيقونية لأن هناك شبه بين ما تمثله والموضوع (الشخص). فالمؤشر والأيقونة لهما إشارات لها دوافعها ومبرراتها وعليه يمكن تعليل الرابطة بين الدال و المدلول عقليا أو منطقيا.

3-الرمز: فهو بمثابة العلامة أو الإشارة اللغوية عند سوسير أي تكون علاقتها بالموضوع اعتباطية، تجاوزت تصنيفات بيرس للإشارات – الستين – تجلت أهمها في الدراسات المسرحية التي وضعها السيميائيون أمثال: بافيس، دينو، هيلبو، فيشر، ليخت جوهانسن.

يرى سوسير أن اللغة هي شكل (بنية) وأن الوحدات الصوتية تكتسب قيمتها من خلال علاقتهما واختلافهما مع وحدات أخرى خاضعة لنسق اللغة وليس لنظام العقل،فالوحدة الصوتية (الفونية) بذاتها ليس لها معنى خاص بها،ولكن علاقتها بوحدات أخرى تختلف عنها يحددها النسق اللغوي فهي التي تولد المعنى وعليه فإن اللغة حسب سوسير لا تقوم إلا على الإختلافات، أو التضاد فهو الذي يفصل الألفاظ ويميزها معنويا عن بعضها البعض.ويرى أن العلاقات التي تقيمها الإشارات اللغوية تدور حول محورين تركيبي واستبدالي في العلاقة التركيبية، إذ يتجلى زمنيا حسب تعاقب الألفاظ وموقعها في الجملة وعلاقاتها ببعضها البعض كما حتمتها قواعد اللغة،ولكن اللفظة

[1] أنور المرتجى، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، د.ط، 1987، ص 25.

كما يؤكد سوسير، ليست محصورة في علاقاتها الأفقية المتجلية في الجملة، بل لها علاقة استبدالية مرتبطة بذاكرة المتكلم، وهذا يعني عند تركيب الجملة أفقيا يتم إختيار ألفاظ معينة على حساب ألفاظ أخرى،كان محتملا استبدالها بتلك التي استخدمت فعليا ترتبط هذه الكلمات التي كان من الممكن أن تكون بديلة غيابيا بالألفاظ الفعلية للجملة عن طريق تداعي الأفكار.

هذا التصور الألسني البنيوي لعلاقات الوحدات اللغوية المتجلية في تركيب اللفظة والجملة أو الخطاب له نظيره في المسرح.[1]

فالعرض المسرحي كاللغة شكل وبنية علائقية لها نسق خاص بها وعليه أي وحدة صغرى سمعية كانت أو بصرية تمثل إشارة،تدخل في علاقة تركيبية مع إشارات أخرى تخضع كاللغة لقواعد خاصة بالمسرح مثل: إذا ظهر مهرج على الخشبة وعلى رأسه قبعة،نعلم جيدا من سياق الحدث أن القبعة هي غطاء للرأس، ولكن إذا رفع المهرج قبعته عن رأسه عند لقائه بسيدة،فذلك يدل على احترامه لها،وإذا انتهى المهرج من أدائه لبعض الألعاب البهلوانية مثلا وأمسك بقبعة بعد أن قلبها رأسا على عقب ودارها بين المتفرجين، عندها تصبح القبعة ذاتها أداة لجمع النقود،فالقبعة كالوحدة اللغوية يتوقف معناها على تمفصلها مع عناصر أخرى فعند تمفصلها مع رأس المهرج كانت تشير إلى أنها غطاء للرأس ثم انتقلت إلى الإشارة الاحترام في لقاء السيدة وصارت إشارة لجمع النقود حين دار بها على المتفرجين.[2]

في العلاقة الأولى حافظت القبعة على وظيفتها النفعية التقليدية ولكن اكتسبت معنيين مجازيين مختلفين عندما تغير سياقها، الأمر الذي أدى إلى تغير وظيفتها وبالتالي معناها، فالمعنى أو البعد الإشاري لم يعد متأصلا في القبعة بذاتها، (كما هو ليس متجذرا في الفونيمة اللغوية)[3] بل

[1] ينظر،إيلام كير، سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، د.ط، 1992، ص 56.

[2] ينظر مجموعة مؤلفين،سيمياء براغ للمسرح،مرجع سابق، ص

[3] GERVEREAU Laurent, Voir, comprendre, analyser les images, éd. La découverte, Paris, 2000, p : 111.

نشأ عن علاقتها التفاعلية الجديدة التي أقامتها مع عناصر فيزيائية لجسم الممثل وحركاته وعلاقته بأفراد آخرين وافتراضها سياق خاص، وتستطيع سيميائيا أن نخلص إلى أن القبعة في الحالتين المجازيتين لم تستحل إلى الإشارة فحسب، بل استحالت إلى إشارة لإشارة،لأنها فقدت قيمتها النفعية المتعارف عليها اجتماعيا وصارت ترمز الى الإحترام وجمع النقود اللذين هما إشارة وليست شيئا.

وتكسب أبعاد الكناية والمجاز التي يتميز بها النص الفني،لذلك يؤكد (أوبير سفليد) أن تحليل الموضوع (الشيء) الموجود على الخشبة لا يختلف جوهريا عن تحليل الموضوع في النص.

فالعناصر السمعية البصرية للمسرح تشكل بنية مجازية سيميائية لها كل مواصفات النص وعليه يمكن أن نخضعها إلى منهجية التحليل السيميائي، لكن التحليل السيميائي للعرض المسرحي لم يحظ بالدقة العلمية التي حظي بها ألسنية تحليل النص اللغوي،وذلك أن نص العرض دائم التحول، وليس ثابت كالفيلم أو النص المكتوب[1]، فتعدد المواد (تمثيل، موسيقى، ديكور عمارة، نص لغوي) واختلاف أنساقها وسياقاتها يزيد من تعقيد بنية العرض إلا أن جهود كل من بافيس، دينو، دي ماريني، أوبر سفيلد ... ذللت معظم الصعوبات التي قد تواجد التحليل السيميائي للعرض باستخدامها لتقنية التصوير السينمائي.

والعلاقة بين الألسنية والسيميائيات علاقة وثيقة الصلة خاصة عند سوسير الذي اعتبر اللسانيات فرع من السيميائيات، وتتضح العلاقة بينهما سواء من حيث المنهجية أو العرض الذي تطمح إلى تحقيقه كل منهما،حيث ننظر إلى السيمياء على أنها علم يعني بدراسة جميع الظواهر الاجتماعية والثقافية، بما في ذلك اللغة على أن هذه الظواهر آليات تواصلية،تعمل وفق أنساق إشارية (ضمنية) خاصة بها،أي أن الظواهر تختلف من حيث مادتها ونسقها، حيث مادة اللغة هي بنية صوتية ومادة لغة المرور هي بصرية،مادة لغة المسرح بصرية سمعية.والقاسم المشترك بين هذه

[1] رولان بارت، المغامرة السيميولوجية، تر: عبد الرحيم حزل، المغرب، مراكش، دار تينمل، د.ط، 1993، ص 76.

الأمثلة هو الشكل أو البنية لأن عناصر أي لغة تعمل دائما كبنية علائقية[1]، حيث تكتسب العناصر معانيها،أو قيمتها الإشارية،حسب موقعها (سياقها) في البنية واختلافها مع عناصر أخرى حددها نسق (قانون) معين.

يعد المسرح ظاهرة ثقافية وعليه فهو آلية تواصلية لأن بنيته الإشارية تشترط ممثل (مرسل) ومستقبل –متفرج (مرسل إليه) غير أنه كبنية فنية خاضعة لنسق سيميائي ليست اعتباطية لأن التلازم بين دلالاته ومداليله له حوافزه ومبرراته التي تقع ضمن سياق العمل المسرحي، وقد يكون لهذا التلازم مبررات تاريخية وسياسية وثقافية غير مباشرة تتعدى قصدية المؤلف والمخرج.

يعد المنهج السيميائي كالمنهج الألسني معني بتفكيك الظاهرة المسرحية إلى أصغر وحدات إشارية ممكنة، لفحص بنيتها وتصنيف طبيعة عناصرها سمعيا وبصريا، وتحديد علاقاتها المتبادلة ضمن سياقاتها، ومعرفة الأنساق الخاضعة لها والمتحكمة بصياغة معانيها.

كما يسهم التحليل السيميائي على توضيح العلاقات المتبادلة بين الوحدات الإشارية الأساسية والثانوية لتحديد متجهاتها ومدى إسهامها في تكوين الإتجاه العام المهيمن على البنية الكلية للعمل المسرحي.[2]

"فالمنهج السيميائي أقرب إلى البويطيقا البنيوية poetics منه إلى المنهج التأويلي أو التفسيري الذي يختزل غائية النص بالمؤلف"[3]. حيث يصف المواد الداخلية في البنية المسرحية ويحدد علاقاتها ووظائفها،للوقوف على القوانين الضمنية التي تحكم ظاهرة التسميؤ عامة،وقد تبلورت هذه المنهجية نظريا وعمليا في دراسات سيميائي براغ متأثرين بالألسنية البنيوية.

[1] ينظر، رولان بارت، المغامرة السيميولوجية، مرجع سابق، ص 77.

[2] بيار غيرو، السيمياء، تر: أنطوان أبو زيد، لبنان، بيروت، منشورات عويدات، د.ط، 1994، ص 125.

[3] COURTES Joseph, La sémiotique du langage, ARMAND COLIN, Espagne, 2007, p : 32.

وعليه يمكن القول أن تبلور السيمياء نظريا وعمليا في دراسات سيميائي براغ جاء نتيجة التأثير الذي أحدثته بالألسنية البنيوية.

ونخص بالذكر الدراسات التي قام بها (أوناكار زيش) والتي كان لها دور فعال في بلورت أفكار سيمياء براغ للمسرح وإن كان منهجه ظاهراتيا أكثر منه سيميائيا،إضافة إلى الدراسات السيميائية التي قام بها كل من هوسرل، بوغاتريف، بروساك، ميركاروفسكي، فيلتروسكي.

ويرى أصحاب سيمياء براغ أن اللغة كأي نشاط تتجه نحو غائية سواء كنا نحلل اللغة كتعبير أو كتواصل، واللغة هي نسق (نظام) ذو وسائل تعبير غائية التوجه.

وعليه فهي تتبنى مفهوم سوسير للنسق nguela، بشرط أن يكون ذو وظيفة غائية، ويرى (فرتسو اغاديه) أن هذا يعود إلى الطبيعة الغائية للوعي عند (هوسرل) أكثر مما هو مدين لسوسير وهي أي أن اللغة ليست فقط مدينة لهيمنة الطبيعة بل تخضع إلى عوامل ثقافية وذاتية تمكن الإنسان من تفجير طاقته الخلاقة وعليه تختلف وظيفة اللغة حسب غاياتها.

ونجد (كارل بوهلر) يشير إلى ثلاث وظائف كامنة للغة:[1]

الوظيفة التعبيرية: توجه التواصل نحو المتكلم (يعبر عن شعوره).

الوظيفة المناشدة: توجه التواصل نحو المخاطب والمتلقي (التأثير فيه).

الوظيفة التمثيلية: تقوم بتمثيل العالم الفعلي وتنقل معلومات عنه.

ثم أضيفت الوظيفة الجمالية موجهة نحو فنية أو جمالية الرسالة بذاتها ثم أضاف ياكبسون وظائف أخرى.

وقد يكون للكلام أكثر من وظيفة، كل وظيفة تخضع لنسق خاص بها وتطبع الكلام أو النص بطابعها.

[1] ياكبسون رومان، قضايا الشعرية، تر: محمد لولي، مبارك حنون، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط1، 1988، ص25.

وإن استخدام هذا المنهج على النص أو العرض المسرحي يؤدي بالضرورة إلى تقسيمه إلى وحدات حسب هذه الوظائف،وذلك بهدف تصنيف غائية الوظيفة فقد تكون وصفية، أمرية، اقناعية، تمثيلية، تذمرية، معلوماتية ... وعلى أساس هذا التصنيف يمكن معرفة الوظائف أو الوظيفة المهنية على النص أو العرض بعيدا عن هوية المؤلف، أهدافه، أو إيديولوجيته.

لفت رواد براغ النظر إلى خصائص اللغة ووجدوا أن اللغة القياسية (العملية) بالنسبة للمتلقي هي محض معلومات نظرا لطبيعتها الآلية مما يجعلها مؤلوفة لا تلفت انتباه المتلقي،بينما اللغة الشعرية (لغة الفنون عامة) وإن كانت متناقضة في بنينها للغة القياسية، فتخضع دراستها لوظيفتها الفنية التي تتميز بتغريب اللغة عن دورها المتعارف عليه اجتماعيا،وتتجه هذه اللغة نحو الجمالية لإحداث مؤثرات في المتلقي وهي ما تتميز بالانحراف والتكرار كما يرى "جيفري ليج" وهو خروج عن القواعد والتراكيب للغة القياسية لإبداع الصور مجازية ورمزية تفاجئ المتلقي وتستحوذ على انتباهه.

فالبعد عن المألوف هي أساس شد انتباه المتلقي إلى ذاتها كبنية اشارية،بيد أن غرابة موادها صيغتيها وسياقها وجماليتها لا تعد شيء لولا وجود اللغة القاسية كخليفة لها.

ويرى رواد براغ أن اللغة ليست هي فقط من تملك تملك خاصية التصدير بل هذه الخاصية ملازمة لجميع الفنون،لأن لكل فن مادته ونسقه، فنحن عندما ننظر مثلا إلى لوحة فنية وإن كانت تمثل مشهد له وجود في الواقع نجدها تدخل في سياقات جديدة أو تكرر بطريقة غير متوقعة أو انحرفت من حيث الحجم أو اللون أو الشكل عن ماهي عليه في الواقع فاللوحة هنا ليست نسخة فوتوغرافية للموضوع كما هو في الواقع والتي قيمتها تكون عملية ووظيفتيها تواصلية وغايتها خارجية،لكن اللوحة إشارة فنية ووظيفتها جمالية محضة وغايتها كامنة في ذاتها في تكوينها ودلالاتها تتعدى ما هي عليه في الواقع[1]، وعليه فمهمة التصدير لا تنحصر في تجريد المواضيع من آليتها المعهودة بل وتدخلها ضمن علائق بنيوية جديدة تكسبها خاصية التفرد من خلال تفاعل عناصرها

[1] ينظر، مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مرجع سابق، ص 17.

لتكّون إشارات جديدة تأسر المتلقي وتجعل لها دلالات لا متناهية (من حيث اللون الحجم، الشكل...).

وقد أولى الناقد "ميكاروفسكي" اهتماما بالغا بتحديد مفهوم البنية فهو يرى أنها جملة عناصر لها توازن داخلي يضطرب ويستعيد توازنه باستمرار،تبدو وحدتها كأنها جملة من التناقضات الديالكتيكية،والذي يدوم ليس إلا هوية بنية في مجرى الزمن،بينما التكوين الداخلي أي العلاقات المتبادلة لعناصرها –تتبدل باستمرار، وفي هذه العلاقات تحاول عناصر بذاتها السيطرة على عناصر أخرى،كل عنصر يحاول توكيد ذاته ضد العناصر الأخرى تلك العناصر التي تحتل الصدارة مؤقتا لها أهمية حاسمة في تقرير المعنى العام للبنية الفنية[1] (العنصر الذي يثبت ذاته عن العناصر الأخرى مؤقتا هو الذي يحدد معنى البنية فالبنية متغيرة باستمرار تتغير بتغير الزمن). فكل عنصر يحاول توكيد نفسه ضد الآخرين.

ونجد ميوكاروفسكي يقترح بأنه "لكي يتم فهم أي عمل فني كبنية ينبغي أن يدرك حيال خلفية أعراف فنية معنية تم تزويدها من قبل التقليد الفني الكامن في وعي كل من الفنان والمتلقي"،يقصد هنا أن لفهم العمل الفني يجب أن نربطه بالأعراف والتقاليد الخاصة بكل مجتمع، وهذه الأخيرة يوظف في العمل بوعي كامن من الفنان و المتلقي،وعليه فالمسرح كالبنية لا يدرس فقط انطلاقا من الأجزاء الداخلة فيه، بل هو مجموعة لاستقل عن الفنون الأخرى "فالبنية كشبكة من العلاقات الديناميكية قد حولت أنظار الباحثين عن دراسة المسرح كمجموعة مستقلة من الفنون، إلى البنية التي هي كل ديناميكي أكبر من الأجزاء الداخلة فيه".[2]

[1] ينظر، مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مرجع سابق، ص 14.

[2] المرجع نفسه، ص 14.

وإن الأجزاء عندما تدخل في البنية تكتسب مدلولها الخاص،إذ يقول ميوكاروفسكي "أن الأجزاء عند دخولها في البنية تكتسب شخصية خاصة"[1] (كما قلنا سابقا عن القبعة كانت الغطاء للرأس ثم عند دخولها في النسق تغير مدلولها).

فالبنية في المسرح لها أهمية كونها تلفت أنظارنا إلى أن مختلف الفنون الداخلة في تركيبه لم تعد تتمتع باستقلاليتها، ولم تعد تقوم بوظائفها الملازمة لفنونها فهي تدخل في نسق المسرح فتتحول إلى مادة متجانسة لها هوية ووظيفة في المسرح (يدخل الشعر كجنس أدنى في تركيب المسرح؛ يوظف إحسان عبد القدوس في مسرحيته لا أستطيع أن أفكر وأنا أرقص في مشهد من مشاهدها بيت شعري على لسان جثة تخرج من التابوت،هنا يخرج الشعر عن وظيفته المعروفة كشعر حيث يدخل في تركيب المسرح ويخضع لبنيته).

بالإضافة إلى الإهتمام الذي أولوه سيميائي براغ للبنية كاهتمامه بالكلام parole والنسق langue والعلاقة بينهما نصيب من اهتمامهم،سواء في مجال اللغة أو الفن.[2]

وعليه فالنسق هو القوانين أو الأنساق التجريدية للغة (قواعد والنحو)، والكلام هو ما يقوم به الفرد من تطبيق فعلي للنسق التجريدي.

فالكلام parole أو الخطاب مكتوبا أو شفهيا لابد أن ينطوي على نسق حتى يفهم من قبل المتلقي له.

وهذين المصطلحين في مجال الفن يصبح من خلالهما في هذا المجال العمل الفني الصادر من الفنان الجانب التنفيذي الموازي للكلام،والتقاليد الفنية التي اعتمد عليها هي النسق المشترك بينه وبين المتلقي لعمله.

العمل الفني = الجانب التنفيذي الموازي للكلام.

[1] ينظر، مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مرجع سابق، ص 14.

[2] يوسف أحمد، الدلالات المفتوحة، مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، بيروت،المركز الثقافي العربي، ط1، 2005، ص22.

التقاليد الفنية = النسق المشترك بين الفنان والمتلقي.

وبتطبيق هذين المصطلحين في المسرح يقول بوغاتيريف "لابد أن يكون المشاهد مهيئا لتلقي الأداء الإفرادي للممثل أو لأي فنان،وذلك عن طريق اتفاقه وذلك الفن كمعيار اجتماعي هذه هي نقطة الانسجام بين حقل اللغة وميدان الفن"[1] لذلك يرى أتباع حلقة براغ أن أي دراسة موضوعية للعمل الفني تقتضي البحث عن النسق أو الأنساق التي خضع لها (الأنساق الاجتماعية الخاصة بكل مجتمع (المجتمع المصري يختلف عن المجتمع الجزائري على سبيل المثال).
فلقد انكب باحثوا براغ على دراسة طبيعة (الإشارة الفنية) وعلاقتها بالواقع وكيفية فهم وإستجابة المتلقي لها،كان ميكاروفسكي أول من عني بذلك في دراسته (الفن كحقيقة سيميائية 1946) وكان تأثيره بمبادئ سوسير حول العلاقة واضحا.فهو يرى أن أي عمل فني كإشارة sign يتكون من ثلاثة عناصر :

1-العمل الفني هو الدال signifiee الصادر عن الفنان.

2-المدلول هو ما يقابل المعني أو (الموضوع الجمالي) كامن في الوعي الجمعي أي التقاليد والأعراف الفنية التي تمثلها المجتمع والكامنة في الوعي الجمعي،تعين المتلقي على اختبار الموضوع الجمالي وربط الدال بالمدلول او بمعنى المترجم.

3-العلاقة المجازية بين العمل الفني والسياق الاجتماعي العام الذي يرمز إليها فالعمل الفني لا يتمتع باستقلالية مطلقة كما يرى الشكلانيون الروس ولا هو انعكاس للواقع وليس وثيقة تاريخية أو اجتماعية كما أرادت أن تصوره المادية التاريخية،[2] وليس تعبيرا عن ذاتية الفنان كما تتخيله الرومنطقية بل هو وسيط بين الفنان والمتلقي.

[1] مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مرجع سابق، ص 15.

[2] ينظر، الدليمي منصور، المكان في النص المسرحي، إربد، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 1999، ص 98.

انطلاقا من هذا يتحرر العمل الفني من أحادية التأويل، سواء كانت ذاتية أو تاريخية، ويستحضر أنساقا فنية مشتركة بينه وبين المتلقي والذي يقيم في اختياره للعمل جماليا علاقة مجازية بين العمل كدلالة والواقع التاريخي والثقافي والاجتماعي العام كمدلول.

العمل الفني (المسرحية مثلا) = الدال

الواقع التاريخي الثقافي الاجتماعي (هو الذي يحدد المدلول) = المدلول

غير أن اعتبار العمل الفني مجرد إشارة؛عرض ميوكاروفسكي إلى النقد لكنه تنبه لذلك في دراسات لاحقة ورأى العناصر المكونة للعمل الفني هي الأخرى تعمل كإشارات جزئية تسهم معا في تكوين اتجاه ا لمعنى الكلي للعمل الفني.

ومن المفاهيم النظرية التي شغلت اهتماما سيميائي براغ ما يأتي:[1]

1-اللغة ووظائفها وخصائصها

2-مفهوم البنية

3-الكلام والنسق والعلاقة بينهما

4-الإشارة الفنية وعلاقتها بالواقع وكيفية فهم واستجابة المتلقي لها.

بحث ميوكاروفسكي عام 1941 حول الوضع الراهن لنظرية المسرح وهو تحليل نقدي للأسس النظرية التي قامت من عليها بعض نظريات المسرح ومحاولة لتحديد مفهوم المسرح سيميائيا.

أكد الناقد على أهمية نظرية (اوثاكار زيش) الذي عرف المسرح أنه تفاعل ديناميكي لجميع عناصره، وعلى أنه وحدة قوى متميزة داخليا بتوتر متبادل،وهو كذلك مجموعة من

[1] مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مرجع سابق، ص 31.

الإشارات والمعاني،هذا التعريف البنيوي يناقض نظرية فاغنر التي ترى المسرح على أنه تركيب لمجموعة من الفنون المستقلة.

فميوكاروفسكي يرفض أن يكون المسرح مزيجا من فنون لها استقلاليتها ويعتمد على مفهوم بنيوي يفترض أن تكون بنية المسرح ليست فقط دينامكية (اوثاكار زيش) وتحرض على تفاعل جميع الفنون في داخلها بل تعمل على تجريدها من خصوصية استقلاليتها ووظائفها السابقة المستمدة من أنساقها الخاصة وصهرها في كلّ موحد له خصائص ومقومات جديدة خاضعة لنسق الفن المسرحي.

وعليه فإن ميوكاروفسكي يحدد أن خضوع العناصر الأخرى لبنية المسرح يجعلها تتجرد من وظائفها التي حددت لها سابقا[1]،وتصبح تابعة لبنية المسرح تخدم أغراضه ولا تعتبر مستقلة،فهي تدخل وتنصهر في كل موحد فتشكل بنية واحدة جديدة خاضعة لنسق الفن المسرحي.

مثلا: عنصر الموسيقى في المسرح لم يعد من حيث وظيفته امتداد لفن الموسيقى بل صار جزء من بنية المسرح مكملا له ويخدم أغراضه، وبذلك قد صهر المسرح هذه الفنون (الموسيقى جزء من هذه الفنون) وحولها إلى عناصر تحمل هويته وتخدم أغراضه.

"يعتبر التحليل السيميائي العمل المسرحي بنية سيميائية تخضع وحداتها الإشارية من حيث التلازم لأحكام نسق معين"[2]ويستلزم الفهم الموضوعي للعمل استحضار التقاليد الفنية التي خضع لها العمل الفني.

في بحث بوغاتيريف "مساهمة في دراسة الإشارات المسرحية" 1948 نجد نقدا سيميائيا لتحليل اوتكار زيش لظاهرة تلقي المتفرج لمسرح الدمى إذا يرى زيش أن مسرح الدمى يشعر

[1] ينظر، باشلار غاستون: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط3، 1987، ص 65.

[2] لوتمان يوري: سيمياء الكون، تر: عبد المجيد نوسي، بيروت، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، ط1، 2011، ص 78.

المتلقي بالهزل والغرابة وكانت خلفيته في ذلك سيكولوجية تضع المتلقي في تواصل مباشر مع الموضوع الحسي دون أن تقيم اعتبار لأبعاده السيميائية والأنساق (التقاليد الفنية) الخاصة التي تخضع لها العمل الفني، إذ وضح بوغاتيريف الخطأ الذي وقع فيه زيش والذي يكمن في عدم إدراكه لمسرح الدمى كنسق متميز للإشارة أي رآه كموضوع بذاته (كشيء بذاته) وليس كالإشارة لموضوع،وعندما نعي الإشارات الفنية كموضوعات فعلية تصدر عن الموضوع الفعلي وليس عن النسق الإشارات الذي يكوّن هذا العمل،فإننا سنلقي نفس الانطباع الذي وصفه زيش (أي الهزل والغرابة وعدم الارتياح كون الدمى صغيرة الحجم وحركتها متخشبة وتتكلم مثل البشر وليست بشرا)، ذلك أن زيش قارنها بالواقع البشري أو واقع مسرح الممثل الحي كنسق، ولم ينظر الى الدمى كبنية فنية لها سياقها ونسقها، وعليه فاستخدام نسق أخر في التحليل يجعل العلاقة بين الإشارة وموضوعها تهتز وينتفي التلازم بين الدال والمدلول.

وهذا ما يجعل المتفرج إزاء أحداث ليس لعلاقاتها وتطوراتها مبررات كافية ⟵شعور بالغرابة والهزل وعدم الارتياح.

لذا يؤكد بوغاتيريف على ضرورة اعتبار مسرح الدمى كأي مسرح آخر يتكون من النسق من الإشارات ومن ذلك النسق تتعرف على طبيعة البنية الفنية ووظيفتها والنسق يضمن الإستجابة الصحيحة للعمل.

"إذا اعتبرنا مسرح الدمى تماما كأي مسرح آخر وكأي فن – على أنه نسق لإشارات عندها ولا دمية واحدة ستبدو لنا مضحكة، رغم أن حركتها لا تتطابق كليا وتلك التي للبشر الأحياء".[1]

أما في بحثه (السيمياء في المسرح الشعبي) 1948 فيرى أن المسرح بنية سيميائية تحول كل شيء إلى إشارة،وهذه التحويلية هي الصفة التي تميز المسرح عن باقي الفنون (يحول الممثل مظهره،

[1] مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مرجع سابق، ص 44.

لباسه، صوته حتى خواص شخصيته إلى مظهر،زي،صوت وشخصية، الشخصية أي التي يمثلها في المسرحية). فالمسرح يعطي انطباعا بتحول الواقع وليس الواقع بذاته.

فالتحولية في المسرح لا تلغي الواقع بل تمسرحه،أي تعطي المتفرج إحساسا بالمسرح،هذا الإحساس لا يمنعه من استحضار الواقع لذلك يؤكد بوغاتيريف بأنه "في التحول المسرحي لا يجوز للمتفرج والممثل أن يكون لديهما إحساس بتحول كلي" فالمسرح يتأرجح بين الواقع والوهم هذا التأرجح يجعل المتلقي يشعر بأن حتى الأشياء الفعلية التي بينها وبين العالم الخارجي علاقة أيقونية تتحول إلى:[1]

1- إما إلى إشارة لإشارة

2- أو تصبح إشارة لموضوع (شيء)

يعتبر بوغاتيريف أول من لفت النظر إلى خصوصية الإشارة المسرحية حيث وصفها بأنها (إشارة لإشارة) حيث لم ينكر وجود علاقة بين الإشارة والموضوع (الشيء) الحسي، لكن النسق المسرحي كونه نسق جمالي فإن سياق العناصر يتغير باستمرار وعليه فالإشارة داخلة تتجرد من حافزها العملي النفعي التواصلي الذي يربطها مباشرة بموضوع محدد له وجود متوقع في العالم الخارجي، وبتغريب الإشارة عن الموضوع (الشيء) المادي المتوقع أن ترمز إليه تلفت الإشارة أنظارنا إلى دلالات الموضوع وليس إلى الموضوع وهذا ما يفسر رأي بوغاتيريف بأن كل شيء على الحشية هو إشارة لإشارة لظاهرة التحولية أهمية بالغة حيث البنية المسرحية ترغم بعض العناصر الداخلة فيها على التخلي عن بعض إشاراتها التابعة لفنوانها الأصلية وتكسبها إشارات إضافية جديدة فرضتها البنية المسرحية، مثلا قطعة النحت (إضاءت براقة تعطيها جو من الحيوية نابض بالحياة، إضاءات مظلمة تعطيها جو كئيب وموحش).

[1] إيلام كير، سيمياء المسرح والدراما، مرجع سابق، ص 59.

حيث ربط بوغاتيريف ظاهرة التحول المسرحي أحيانا بالسحر نظرا لاهتمامه بدراسة الفلولكور والطقوس والشعائر والمسرح الشعبي.وعليه ظل البحث عن هوية العناصر الثابتة والمتأصلة في المسرح شبه ضبابيا عند يوغاتيريف. إلى أن جاء ميوكاروفسكي وفاتروسكي وهونزل ووضحوا ظاهرة التحول بدقة.[1]

فيوضح ميوكاروفسكي أن الأدب،الرسم،العمارة،الرقص،النحت تتواجد كمونيا في المسرح لكنها حين تحتك به تفقد خاصيتها التكوينية ويتغير جوهرها وتصبح تابعة للمسرح وهذا الأخير لا يكتسب هويته من هذه العناصر أو يفضلها لكن يكتسبها من التمثيل والإخراج فهذين العنصرين هما المتأصلين في المسرح، فالإخراج بالنسبة لميوكاروفسكي نشاطا ذا طبيعة فنية تصارع من أجل وحدة جميع عناصر المسرح ووجود هذين العنصرين يصف المسرح على أنه وجود مستقبل وموحد عن بقية الفنون.

كما أن هناك عناصر تحتل الصدارة في العرض المسرحي وقد تسيطر على المسرح في مرحلة تاريخية غير أن هذا لا يعني أنها متأصلة فيه ففي مراحل سابقة وجدت مسارح بدون نص أدبي وبدون رقص ونحت وموسيقى غير أنه من الصعب وجود مسرح بلا ممثل لأن الممثل هو مركز نشاط الخشبة وكل شيء أخر على الخشبة سواه يتم تقييمه بالنسبة إليه كإشارة لتكوينه الفيزيائي والعقلي فرغم أن الممثل يتحول إلى شيء (شخصية درامية) إلا أنه عنصر متأصل في البنية المسرحية، وعامل أخر ملازم للظاهرة المسرحية حسب ميوكاروفسكي هو الفضاء وهو يتخطى الخشبة التقليدية إلى الصالة إلى فضاء خارج مبنى المسرح إلى خشبة متخيلة[2].وتكمن أهمية الفضاء ليس فقط كونه عنصر متحول (فضاء/ مشهد) إنما لأنه عنصر بنيوي ثابت يحدد أنشطة العناصر الأخرى وعنصر أخر هو الجمهور كعنصر متأصل في المسرح وفي حديثه عن العلاقة بين الجمهور

[1] العماري، محمد التهامي: سيميائيات المسرح، نشأتها وموضوعها ووضعها الإبستيمولوجي، مجلة عالم الفكر، مج (33)، ع(2)، أكتوبر-ديسمبر، 2004، ص 22.

[2] ينظر، مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مرجع سابق، ص 24.

والمسرح يتحدث عن الحوار بقوله "غالبا ما يعمل الحوار بطريقة خاصة تجعل الجمهور يفهمه بطريقة تختلف عن فهم الشخوص المسرحية وقد يفهم الجمهور الظرف قبل الممثلين وهذا ما يجعل الجمهور كعنصر متأصل في المسرح" يؤكد أيضا فلتروسكي على أن التمثيل لا يمكنه أبدا أن يتقلص إلى درجة الكمون فبدونه لا يوجد مسرح".[1]

كما يصيف أن اللغة بدورها متأصلة في المسرح ويبدو أن فلتروسكي أهمل المسرح الطليعي لاسيما عند غروتسكي كون الطاقة التعبيرية لجسم الممثل حلت محل اللغة الفعلية وهناك مسارح كثيرة لا تقيم اعتبار للغة أما عن هوسرل في دراسته (ديناميكية الإشارة في المسرح) فقد أبدي عناية خاصة بظاهرة التحول وعلاقتها بالعناصر التوحيدية ويؤكد أن المسرح ظاهرة تمثيلية كل عناصره تقوم بتمثيل شيء ما يؤكد هوسرل أن أهمية الخشبة ليس في تكوينها المعماري بل في تمثيلها لفضاء درامي (يحررها من أحادية التمثيل الفضائي الفعلي)، مؤكد أنها قد تتمثل سمعيا أو ضوئيا أو حركيا ويضرب مثال على ذلك في الفصل الأخير من مسرحية (بستان الكرز) لم يتمثل البستان على الخشبة فضائيا ولم يشهد الجمهور كيف انهالت الفؤوس على أشجار الكرز لكن أصوات قطع الأشجار أعطت المتفرج شعورا بما يجري في الخشبة فكما جرد هوترل الخشبة من ثوابتها المعمارية جرد الممثل من وظيفته كممثل ورأى أن أي شيء قد يتحول إلى ممثل كقطعة الخشب فأهمية الممثل سواء كان إنسانا أو شيئا ليس في ماهميته بل في الوظيفة التي يقوم بها في تمثيله لدور شخصية ما وعليه فدور الممثل أو الشخصية أو المشهد قد يعهد بها الى عناصر أخرى فليس هناك قاعدة ثانية تحكم وظيفة العناصر المسرحية فالثابت في المسرح هو المتحول فالخاصية التحويلية قاعدة مميزة لفن المسرح لكن تحويلية المسرح تعرقل مهمة تعريف العوامل التوحيدية للمواد المسرحية[2] فهذه التحويلية حين ننسبها للمخرج أو الممثل أو النص قد تخرج المسرح عن محوره أو تعرضه للاختزال وعليه فهو نزل يدعو الى ضرورة استرداد الاعتبار للنظرية القديمة لفن المسرح ونرى أن جوهره في التمثيل في الفعل حيث اعتبر التمثيل أو الفعل متجذرا في المسرح وليس الممثل أو الفاعل لان دور الممثل قد يقوم به عنصر اخر بينما

[1] ينظر، مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مرجع سابق، ص 47.

[2] ريكور بول، إشكالية ثنائية المعنى، تر: فريال غزول، مجلة ألف، ع (8)، 1988، ص 66.

الفعل قد يصدر من معظم العناصر بما فيها الممثل وقد شبه جميع العناصر الداخلة في تركيب المسرح (الكلمة الممثل الثياب المشهد الموسيقى) بالموصلات لثيار واحد اما ان ينتقل التيار فيها من واحد لآخر أو يتدفق عبر عناصر مختلفة في وقت واحد والتيار هو الفعل الدرامي فلفعل الدرامي هو الذي يعمل على تمسرح جميع العناصر وتدخل في شبكة علائق ديالكتيكية تتخطى وحداتها الإشارية وما ينجر عنها من دال ومدلول ورغم ان التمسرح يخضع عناصره الى وحدة ديناميكية إلى أنه لم يصل إلى قوانين ثابتة له كتلك التي وصلت اليها الالسنية الحديثة للغة لأنه يرتبط بشروط تاريخية، اجتماعية، ثقافية وجمالية،[1] وربما تخضع لخيارات المؤلف أو المخرج.

اهتم هونزل بما سمي "بالتراتب الهرمي للتقنيات الدرامية"ووظائفها فحين تخضع عناصر المسرح لترتيب معين كرضخ بعض العناصر(الباقية) لمقاومة هيمنة عنصر آخر استلزمته طبيعة الحركة المسرحية أو ظروف تاريخية معينة، وهذا ما شرحه هوترل في دراسته للتراتب الهرمي للتقنيات الدرامية في القصيدة الديثرامبيه فنجده يقول"وإن كنا لانزال نلاحظ ميزان ديثرامبيه في العرض، غير أن الانتقال في التوكيد إلى الفعل والتمثيل يعادل تحولا أساسيا في الوظيفة "[2].

في حين إهتم فلتروسكي كثير بالذات والموضوع، فقد حاول في بحثه (الإنسان والموضوع في المسرح) أن يشرح الفعل المسرحي من منظور سينمائي،فيرى أن الذات قد تكون ممثل وهذا واضح، فيما تتحول أحيانا الأشياء إلى ذات فاعلة تقوم بالفعل المسرحي.كما شغلت فلتروسكي العلاقة بين النص الدرامي والعرض المسرحي ...

ب– الفن كحقيقة سيميائية:

ب–1– يان ميوكاروفسكي:

يصدر وعي الفرد عن مضمون الوعي الجمعي، فأي مضمون عقلي يتعدى حدود الفرد يتحول إلى إشارة بحكم قدرته على التواصل.

[1] ريكور بول، إشكالية ثنائية المعنى، مرجع سابق، ص 67.

[2] مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مرجع سابق، ص 25.

إذ يعد العمل الفني إشارة وبنية وقيمة في آن واحد، وإن جميع العلوم الإنسانية تعني بظاهرات لها خاصية سيميائية بحكم وجودها الثنائي في كل من الإدراك الحسي والعقل الجمعي.

حيث لا يتطابق العمل الفني مع نفسية المتلقي "لكن الوعي الذي يكون وسيط بين المؤلف والجماعة يجعل الحالة قابلة للإدراك والتواصل"[1] يدخل في تركيب العمل الفني دائما (شيء) من صنع الإنسان، لكن هذا الشيء قد يتغير بحكم الزمان والمكان لهذا لا يمكن أن نجعله هو محور الحكم على العمل الفني،أو اختزاله فيه (هذه التحولات قد نلحظها في ترجمات متوالية لعمل أدبي معين).

فتشترك في كل عملية إدراك لعمل فني عناصر نفسية تماثل تقنية (تداعي الأفكار للإدراك الجمالي) التي تحدث عنها فيشنر، اذ تصبح هذه العناصر موضوعية متى تقررت من قبل النواة المركزية التابعة للوعي الجمعي (صفاتها، كمياتها).

الصفات: "حالة الوعي الذاتي للوحة انطباعية تختلف عن حالة الوعي الذاتي للوحة تكعيبية.

الكميات: "كمية الصور والانفعالات المثارة في عمل كلاسيكي أكبر.[2]

تستدعي الدراسة الموضوعية لظاهرة الفن النظر إلى العمل على أنه إشارة مؤلفة من:

1- رمز حسي ابتدعه الفنان.

2- معنى (أي موضوع جمالي)كامن في الوعي الجمعي.

3- علاقة بالشيء المرموز إليه. هذه العلاقة تشير إلى السياق الكلي للظواهر الاجتماعية.

أما المقوم الثاني من هذه المقومات وهو المعنى الكامن في الوعي الجمعي فيتضمن البنية الحقيقية للعمل الفني إشارة للتواصل (معلوماتية).[3]

[1] خمري حسين، نظرية النص: من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط1، 2007، ص 33.

[2] ينظر، مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مرجع سابق، ص 34.

[3] المرجع نفسه، ص 36، 37.

العمل الفني هو كلام قد يعبر عن حالة نفسية أو عن فكرة. أو عن إنفعال ... بعض الفنون كالأدب والرسم والنحت ... وظيفة التواصل فيها واضحة، لكن هناك بعض الفنون وظيفة التواصل فيها غير واضحة كالموسيقى والعمارة.

كل عناصر العمل الفني حتى الأكثر شكلية لها قيمتها التواصلية في معزل عن الموضوع (أعمال بعض الرسامين السرياليين). فهذه الأعمال التي بلا موضوع طاقتها التواصلية تكمن في الخاصية السيميائية الفعلية للعناصر الكلية أي البنية في كليتها تقوم بدور المعنى.

وعليه للعمل الفني وظيفتان؛ الأولى؛ مستقلة والثانية تواصلية (لنقل الأفكار) وهذه محصورة بشكل خاص في الفنون التي لها موضوع؛ كالأدب والرسم والنحت ...

العلاقة التواصلية بين العمل الفني والشيء المرموز إليه لا تملك قيمة وجودية قد نجد أعمال قائمة على موازاة وتوازن علاقة مزدوجة بواقع محدد، تكون الواحدة بلا قيمة وجودية والأخرى محض معلوماتية.

والأخيرة تتمثل بلوحة أو تمثال لشخص (معلومات عن هذا الشخص) وخال من أي قيمة وجودية في الوقت ذاته، وفي الأدب تتميز الرواية التاريخية والسيرة القصصية بذات الثنائية.

تبقى دراسة بنية العمل الفني قاصرة ما دامت الخاصية السيميائية للفن لم تشرح بما فيه الكفاية، وسيبقى العمل الفني مجرد بنية شكلية أو مجرد انعكاس لحالات المؤلف النفسية والفيزيولوجية ... ومن هذا علينا؛

– تطبيق أبحاث علم الدلالات اللغوية على ظواهر العلوم الإنسانية خاصة تلك التي لها خاصية سيميائية.

– والعمل الفني يتميز بخاصية الإشارة،ولا يمكن مطابقته مع نفسية مبدعه ولا نفسية متلقيه ولا بالشيء الذي يصنعه الإنسان، فهو موضوع جمالي موجود في وعي المجتمع ككل (الوعي الجمعي).[1]

[1] بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص 102.

- كل عمل فني عبارة عن إشارة مستقلة تتألف من؛

1- شيء يعمل كرمز حسي.

2- موضوع جمالي كامن في الوعي الجمعي يقوم بوظيفة المعنى .

3- علاقة بالشيء المرموز إليه.

لا تشير هذه العلاقة إلى وجود محدد بل إلى السياق الكلي للظواهر الاجتماعية، الفلسفة، الدين، السياسة، الاقتصاد التابعة لمجتمع ما.[1]

تتواجد الوظيفتان السيميائيتان –المستقلة والتواصلية– في الفنون التي لها موضوع ويشكلان معا إحدى التناقضات الدياليكتيكية الهامة في تطور هذه الفنون، تظهر الثنائية –المستقلة والتواصلية– نفسها في مجرى التطور على شكل تأرجح مستمر لعلاقتها بالواقع.

ج– حول الوضع الراهن لنظرية المسرح:

ج–1– يان ميو كاروفسكي:

سعى المسرح إلى توطيد العلاقة بينه وبين الجمهور بطرق مختلفة، وقد حقق سعيه نتائج جيدة إلى حد ما، لكنها لم تصل لدرجة الكمال الذي يسعى له المسرح، وقد تحولت المشكلة بين المتفرج والمسرح إلى مشكلة العلاقة بين المسرح والمجتمع.

فالعلاقة بين المسرح والمجتمع علاقة وطيدة والشروط الضرورية للتواصل المكثف والفهم التام بين هذين العنصرين هو الوحدة العضوية التي تصدر عن نظرية الوجود. وعن شعور ديني وخلقي واليونان القديمة والعصور الوسطى مثال على ذلك.

لكن خصائص عصر معين أو شعب ما لا تتردد كلها على المسرح، خاصة المسرح المعاصر، وكل فن يحتاج إلى جمهور فمهمة المسرح جلب استجابة الجمهور له، وجره إليه، وكل هدا يتوقف على الهدف الفني للمخرج إذا أراد أن ينزع الحاجز بين الخشبة والصالة أو يتركه ...، فالعلاقة بين المسرح والمشاهد ثنائيا نشطة إذ قبول الجمهور التقاليد الفنية التي يقيم هذا المسرح عرضه عليها يحقق اندماجه في العرض المسرحي الفعلي ويحقق المسرح هدفه.

[1] مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مرجع سابق، ص 40.

حاولت (حلقة أصدقاء) تقريب أفكار المسرح عن طريق المحاضرات، لكن ذلك لم يكن سهل كون الهدف الفني للمسرح يجسد ولا يشرح، فبنية العرض المسرحي معقدة للغاية ومرنة بشكل خطر، وتقديم شرح منهجي لجميع مشكلات المسرح لا يساعد على حلها.

حيث ظهر المفكر (لاتكار زيش) وجاء بنظريته التشكيلية التي تعرضت إلى عدة انتقادات. لكنها رغم ذلك أتت ببعض الأفكار الصائبة، ومن ذلك ما ورد في كتابه (علم جمال الفن) حيث نظر فيه إلى المسرح من حيث شموله وتعقيده على أنه تفاعل ديناميكي لجميع عناصره، وعلى أنه وحدة قوى متمايزة داخليا بتوتر متبادل وهو كذلك مجموعة من الإشارات والمعاني.[1]

_ إذ انطلق كل من بوغاتيريف وهونزل، وبوريان ... من هذا المفهوم للمسرح.

_ وقد ساهم كل من (يندريك فوداك) و(فاكلاف تيل) بشكل فعّال في معرفتنا لجوهر المسرح، حيث عيشا موجة الانبعاث التي مر بها المسرح الأوروبي حيث كان الحماس والتطور السريع التي مر بها المسرح خاصة في ألمانيا وفرنسا وروسيا، هذه السرعة كانت لها سلبية حيث تم التخلي عن بعض المفاهيم غير المكتملة كما كان لهذا الوضع ايجابية أيضا تمثلت في قوة الموازنة لعناصر المركب المسرحي.

فكان تيل في (مذكرات المسرح) يستخدم تعابير المسرح بارتياح كبير في حديثه عن المسرح الفرنسي، الروسي الألماني، الياباني، مهما تغير العنصر المهيمن في هذا الشكل المسرحي. هذه الاستجابة مهدت الطريق للمفكر _ زيش _ الذي أعطى كما سبق وذكرنا النظرية التشكيلية للمسرح "أول مثال عن منهجية الأفكار المسرحية وتناغمها الفلسفي.[2]

فالمسرح مجموعة من الفنون فهو ذو طبيعة تركيبية وهذه هي الصيغة الأولى لتركيبية المسرح، فهو بالنسبة لفاغنر مجموعة عدد من الفنون المستقلة والآن أصبح مفهومه واضح فحالما تدخل

[1] ينظر، بصل، محمد إسماعيل، قراءة سيميائية في مسرح سعد الله ونوس، منشورات دار الأهالي، ط1، 2001، ص 102.

[2] ينظر، جمعة حسين: في جمالية الكلمة، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 2002، ص 67.

هذه الفنون المستقلة المسرح فهي تتخلى عن استقلاليتها (تخترق بعضها البعض، أو تناقض بعضها البعض)، وباختصار "تنحل مندمجة بفن جديد موحد تماما".[1]

فالموسيقى مثلا تجعل كل الأحداث المسرحية تتشكل وفق نموذجها وتأخذ أشكالا انطلاقا من خلفية موسيقية، وكذلك هو الشأن بالنسبة للنحت فحضور تمثال على الخشبة لا يساوي حضوره في مكان أخر ويمكن القول أنه ممثل جامد يختلف عن الممثل الحي.

وكذلك بالنسبة للفنون الأخرى من أدب ورسم وعمارة ورقص...كل هذه تحضر بقوة في المسرح لكن بدخولها فيه تفقد شخصيتها ويصغر حجمها.

لكن ما يميز المسرح كجنس فني موحد ومستقل هو عنصري التمثيل والإخراج فهما يناضلان من أجل وحدة جميع العناصر.

والمسرح يحتوي على عدة عناصر وهي تتفرع وتنتج عناصر أخرى كالشخصية الدرامية مثلا: تتشكل من الصوت، تعابير الوجه، الإيماءات، الحركة، الثياب ... حيث تتفرع إلى عناصر أخرى، فالصوت وحده ينقسم إلى طبقة الصوت تحولاته، نبرته، شدة الزفير والسرعة ... ولو أخدنا نبرة الصوت نجدها بدورها تتفرع إلى نبرات تماثل الميول العقلي للفرد (غضب، فرح، سخرية...)، العناصر المذكورة لا يمكن اعتبارها كلها أساسية وضرورية جدا للمسرح. كونه دائم التطور والتحول.

تميز المسرح عبر العصور بخاصية التحويلية (قابلية التحول) وهي أن يسيطر عنصر معين من عناصر المسرح في فترة معينة، وعنصر أخر في فترة زمنية أخرى، لهذا قد تتساوى جميع العناصر في الأهمية، فأحيانا الممثل نفسه الذي هو أداة الفعل الدرامي قد يختفي ولو آنيا. من المسرح وقد يقوم بدوره عنصر أخر كالضوء مثلا ... (اضطراب الضوء وتغير لونه وتلازمه لعويل العاصفة، في إخراج (بوريان) لمسرحية "حلاق إشبيلية" عبر عن ثورة الشعب المفترض أنها وقعت خارج المسرح لأن الخشبة كانت خالية).

[1] مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مرجع سابق، ص 45.

تناقض جماعة موسكو لفن المسرح الفكرة التقليدية القائلة أن العناصر الإفرادية للمسرح مقيدة بعلاقات ثابتة ومتوقعة، وقد شرح هذه الفكرة "تيل" أثناء حديثه عن إخراج مسرحية (العم فانيا) فهو يرى أن المخرج في هذه المسرحية يعتمد على تجربته في الإيماءات وتعابير الوجه وأفعال الناس التي ليست حصيلة منطقية للكلمة المحكية مثلما الألفاظ ليست ناتجة عن حركات خارجية فكلاهما قد يصدر تناسبيا وأحيانا لا تناسبيا ...[1].

يتجلى جوهر المسرح في علاقات لامادية تعيد تجميع نفسها باستمرار في كل عرض مسرحي، حيث كل العناصر تدخل ضمن هذا الجريان إذ يعمل التوتر الدائم إلى خلق مواجهة بين العناصر فيما بينها، ويدخل ضمنها حتى التوقف، فلا ريب أن نجد مناهج للإخراج تستمر الوقفات فيها كعناصر ديناميكية.

ليس الممثلون وحدهم أدوات الفعل وردود الفعل بل المسرح ككل مشارك في هذه العملية، فالخشبة في حركة دائمة بين الممثل والشيء الساكن فقد يحدث في لحظة توتر جاد أن المسدس الذي وجهه شخص لعدوه فاعلا أكثر من الممثل ذاته حتى الديكور قد يتحول إلى ممثل وبإمكان الممثل أن يصير ديكور، فتعاقب الأفعال وردودها يخلق توترا متجددا ومستمرا يختلف عن عقدة التوتر الصاعدة باستمرار (تعارض، مفاجأة، وكارثة) التي تسود أنماط مسرحية معينة ومراحل تطورية للمسرح ...[2].

ج-2- العلامة والدراما:

يمكن أن ندرس العلامة بالنظر إلى وظائفها المختلفة، تلك الوظائف التي يمكن إيجازها فيما يلي:[3]

1_ وظيفة سياقية أو إحالية(Referential): دلالة العلامة على السياق.

[1] ينظر، مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مرجع سابق ، ص 53.

[2] مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مرجع سابق، ص 51.

[3] حسين خالد، شؤون العلامات، من التشفير إلى التأويل، دمشق، دار التكوين، ط1، 2008، ص 75.

2_ وظيفة تعبيرية (Expressive): دلالة العلامة على منتجها /مرسلها.

3_ وظيفة ندائية /خطابية (Conative): إشارة العلامة إلى مستقبِلها.

4_ وظيفة صلاتية (Phatic): تأسيس العلامة علاقة بين مرسلها ومستقبلها.

5_ وظيفة شكلية (Formal): إشارة العلامة إلى صيغتها وتركيبها.

6_ وظيفة ميتالغوية: إشارة العلامة إلى ذاتها وإلى النظام العلاماتي الذي تنتمي إليه.

7_ وظيفة اجتماعية (Social): دلالة على السياق الاجتماعي المحيط بها.

يتأسس هذا التصنيف على تصنيف أقدم هو تصنيف رومان جاكبسون (1972) الذي يضاف إليه تصنيف هاليداي (1978).

كذلك يمكن تناول العلامات من زاوية الشفرات أو الأنظمة العلاماتية (Codes) التي تنتمي إليها، ويمكن تصنيف تلك الأنظمة إلى ثلاث فئات كبرى :

1- **شفرات اجتماعية:** وتضم اللغة ولغة الجسد والسلع وأنماط السلوك والتنظيمات مثل قواعد المرور وما شابهها.

2- **شفرات نصية:** وتضم الشفرات العلمية مثل الرياضيات والجمالية مثل الشعر والدراما والنحت والرسم والموسيقى والبلاغية الأسلوبية مثل الحبكة والشخصية والحدث والحوار والزمكان والإعلامية مثل الصور والأفلام والصحف والمجلات والإذاعة والتلفزيون.

3- **شفرات تفسيرية:** وتضم الشفرات الإدراكية كالإبصار والإنتاجية التفسيرية (إنتاج النصوص وتفسيرها (Decoding /Encoding) والأيديولوجية كالفردية والحرية والطبقية الاجتماعية والجنس والذكورية والرأسمالية وغيرها.[1]

[1] QUIROZ G. et al, Les unités discursives dans l'analyse sémiotique: la segmentation du discours, éd. PETER LANG, Berlin, 1998, p : 51.

ومن ناحية أخرى يمكن تناول العلامات من زاوية علاقة بعضها ببعض لأن العلامة لاتنتج دلالتها الكاملة بمعزل عن بقية العلامات.من هذه الزاوية تصنف العلاقات بين العلامات في نص إلى علاقات رأسية (Paradigmatic) وعلاقات أفقية (Syntagmatic).

العلاقة الأفقية هي علاقة دمج وتركيب، أما الرأسية فهي علاقة اختيار. ويضرب بارت مثالا غير لغوي لهذين النوعين من العلاقات بين العلامات وهو الملابس: العناصر التي لا يمكن أن ترتدى في مكان من الجسم في وقت واحد هي عناصر رأسية، أما العلاقة بين أجزاء اللباس المختلفة –القميص والبنطالون والجوارب والحذاء– فهي علاقة أفقية.[1]

وكما أن هناك علاقات بين العلامات، فهناك علاقات بين النصوص، وقد نحتت (جوليا كريستيفا) ومن بعدها (جيرار جينيت) مجموعة من المصطلحات لتغطية مختلف العلاقات عبر النصوصية، وهذه الدراسة إلا أن تنتقل بالتطبيق من النصوص اللغوية إلى غيرها من النصوص المعاصرة التي تستخدم شفرة اللغة وحدها _وهو انتقال له أهميته البالغة لأن الاقتصار على تحليل شفرة اللغة لا يستنفذ كل الإمكانات التي تتيحها السيميوطيقا.

ليس هذا كل ما يمكن أن يقال عن العلامة، فلكل علامة على الأقل ثلاثة مستويات من الدلالة: القيمة المعجمية المحدودة، والقيمة الإيحائية، والقيمة الأيديولوجية (أي المعنى الحرفي والمعنى المجازي والمعنى الثقافي). العلامة اللغوية "أم" تعني تحديدا: كائن حي مؤنث ولد مرة واحدة على الأقل، ولكنها تعني كذلك الحب والدفء والعطف والتضحية وهكذا ... مثال آخر غير لغوي: صورة فوتوغرافية مثيرة (لشارون ستون). المعنى المحدد للصورة هو ظاهرها –صورة النجمة السينمائية– ولكن الصورة توحي بالجمال والجنس والشهوة وأسطورة هوليود مصنع الأحلام الذي يصنع النجوم وفي النهاية يدمرها.

[1] رولان بارت، درس السيميولوجيا، مرجع سابق، ص 64.

ويبقى أن نتوقف عند جانب من جوانب الخطاب برزت أهميته منذ أن طور (هاليداي) نسقه اللغوى الوظيفي (1978،1985) في كتابته اللغة كسيميوطيقا اجتماعية[1]، ومدخل إلى النحو الوظيفي، وتزايدت هذه الأهمية مع تزايد الإتجاه إلى السيميوطيقا ونعنى به الكيفيات أو الوسائط (بين المنتج و المستقبل والنص)-وهى ترجمة مصطلح (Modality)- وهى التعبيرات التي توحى بيقين منتج النص، أو شكه ودرجات الصدق والاحتمال، وقد اتسع المصطلح -مع تطور نصوص عصر الإنفوميديا- ليشمل :[2]

البعد الواحد	في مقابل	تعدد الأبعاد
الألوان	في مقابل	الأبيض والاسود
الثبات	في مقابل	الحركة
المونتاج	في مقابل	التشظية والتفتيت
الصمت	في مقابل	الصوت

ج-3- السياق الدرامي:

لكل عصر ولكل ثقافة نصوصه ونصوصها الأثيرة، ويتوقف وجود النصوص ورواجها وأهميتها على حاجة الجماعة البشرية إليها،وعلى طبيعة تلك الجماعة، وخلفيتها الثقافية والحضارية، كما أن الخصائص الشكلية والموضوعية للنصوص تتغير بتغير السياق الذي تنشأ فيه. فلنقارن مثلا بين القصيدة الجاهلية وقصيدة التفعيلة، بين الكوميديا الإغريقية وكوميديا المسارح العربية الخاصة اليوم، بين كتب التراث والكتب المعاصرة.

هذا على سبيل التمثيل لا الحصر. وإذا أخذنا العديد -أو بكاء الموتى- مثالا للجزء الأول من المقولة السابقة وجدناه في بلد كمصر -مثلا- ينتشر في القرى لا المدن ويناسب تناسبا

[1] ينظر، بن كراد سعيد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص 73.

[2] ينظر: إيلام كير، سيمياء المسرح والدراما، مرجع سابق، ص 89.

عكسيا مع مستوى التعليم والتحضر،كما أنه لم يعد في الوقت الراهن –حتى في القرى– بنفس أهميته ورواجه الذي كان عليه في فترات تاريخية سابقة.

"كل شئ على المسرح له دلالة تنتظم داخل الدلالة الكلية للعمل المسرحي بجميع مكوناته، ودلالاته المصاحبة في المسرح تكون جزء من استجابة الجمهور وتنتج عن أعراف اجتماعية، والمقاربة العلاماتية للمسرح نبهت إلى أهمية "الدلالات المصاحبة" للحوار، وإلى النص الفرعي (Subtext)، وأثبتت الدراسة السيميولوجية للمسرح بطلان منطق (دي سوسير) حين أنكر تعدد الدلالات اللغوية حيث تتعدد الدلالة الواحدة في المسرح طبقا لتعدد النبر الصوتي عند الممثل الواحد في الدور الواحد، كما أثبتت نكران (بنفنست) من منطلقه اللغوي، لتبادلية العلامات من نظم سيميوطيقية"[1]، حيث يمكن في المسرح استبدال علامة حركية بعلامة أيقونية، كما يمكن أن تحل اللغة محل المنظر، والضوء محل الإشارة اللغوية،كذلك إمكان التوحيد بين نظامين للعلامات على المسرح (الصورة والكلمة والأيقونة والرمز) توحيدا يعتمد على التعارض الجدلي بينهما من خلال وحدة بوليفونية.

تقصر المقاربة السيميائية في المسرح أثر معطيات النص والغرض على الفنان أولا ثم المتفرج بعد العرض شريطة أن تكون له خبرة محددة، وأثبتت المقاربة السيميائية للمسرح قدرة العلامة على التحول والمزج بين الأنظمة والدلالات الرمزية والأيقونية والإشارية.

الفنان الحداثي مواجه لذاته ونقده الدائم لها مع تواري الصوت الأحادي لصالح الصوت المبهم الذي يجمع الشخصي مع اللاشخصي من خلال شخصيات المسرحية.

المسرحي الحداثي يبحث دائماً عن خصوصية الأشكال المسرحية بكسر الشكل المتناسق وإسقاط النمط و الخروج على التصميم المسبق ،وخلط الأنواع الأدبية وتداخلها.

[1] فضل صلاح، في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2007، ص 85.

المسرحي الحداثي تتداخل عند شخصياته الأماكن والأزمنة والسرد والحوار والرد المنعكس على ذات الشخصية المسرحية.

إن النظرية الحداثية في المسرح بكل فروعها (السيميائية والشكلية والأسطورية والنفسية البنيوية الأدبية والأيديولوجية البنيوية) تعود على المتلقي وعلاقته بالنص وصولاً إلى معنى النص سواء فشلت في ذلك أو نجحت، قصرت وسائلها عن ذلك أو وصلت إلى ما تبتغيه. فعبء الدلالة تلقيه النقدية الحداثية على التلقي متعدد الدلالة أو مقصراً عن بلوغها بحكم أن كل قراءة هي إساءة قراءة –وفق التفكيكية. والحداثة تترك للمتلقي حرية إنتاج مدلولات النص من جديد، أو إشراك القارئ في إنتاج الدلالة الغائبة عن النص، تأسيساً على فكرة موت المؤلف أو وجوده (البين بين) ووجود النص (البين بين) حسب (بلوم). إن التفكيك، وهو العمود الفقري لنظرية ما بعد الحداثة*، ينفي وجود معنى في النص نفسه على اعتبار أن كل قراءة إنما هي إساءة قراءة وأن المعنى بذلك لانهائي لأن القراءة إساءة لانهائية استناداً إلى نظرية الإختلاف عند الفرنسي دريدا وعدد من أصحاب ذلك الاتجاه في أمريكا.

وعلى العموم وفي هذا المضمار نجد كتاب كير إيلام "العلامات في المسرح والدراما"، وكتاب مارتن إسلن "مجال الدراما "كيف تخلق العلامة الدرامية المعنى على المسرح والشاشة من أهم الكتب في هذا المجال .

أما كير إيلام فيري أن "العلاقة بين عالم الواقع، وعالم المسرح مشروطة بمدى قدرة المتفرج على الإنتقال من عالم الواقع إلى عالم الاحتمال".[1] وهو ما يعني إلقاء عبء تحصيل الرسالة على المتفرج وقدرته على فهم الإشارات المسرحية في مجموعها من خلال نسق مسرحي يصل به إلى المغزى العام للعرض. ذلك يتطلب متفرجاً ذا طبيعة خاصة، ويتمتع بخبرة ذوقية ومعرفية متميزة، وربما قدرة نقدية أيضاً.

[1] كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، مرجع سابق، ص 97.

كل إشارة لها نظامها ووظيفتها الخاصة بها، وعلى المتفرج أن يحولها بعد ذلك إلى دلالات تتجمع وتتراكم حول هدف واحد، وهذا يحتم عليه دوام الانتباه والتيقظ لإستقبال كل إشارة على حدى، واستخلاص المعلومة ذات المغزى من الأداء المسرحي،كما يتحتم عليه ترتيب المعلومات كيفما يشاء وصولاً إلى المغزى الذي يكونه لنفسه على المدى الزمني للعرض وبشكل مفاجئ ومتقطع. وهو ما يعني بطبيعة الحال تعدد الدلالات والمعاني بعدد المتفرجين النابهين ذوي الذوق والخبرة النقدية.

إن الترادف يعمل في النص، أو في العرض على جمع الإشارات المسرحية في نظام مسرحي يجانس أو يقارب بين الشفرات (codes) المسرحية والشفرة الحضارية ويوجد بينها، لأن الشفرة في المسرح هي ما يعكسه كل نظام مسرحي من نظم ومواقف حضارية.[1]

إن اختلاف الإحساس الجمالي المتحصل من قراءة النص المسرحي عن الإحساس الجمالي المتحصل من مشاهدة عرض ذلك النص نفسه، وهو أمر ينسحب على الإتجاه البنيوي اللغوي والأسلوبي في إطار كل من نسق النص ونسق العرض بالإضافة إلى النسق النوعي العام وفق الإتجاه الأدبي أو الفني الذي ينتمي إليه النص أوالعرض (طبيعي /ملحمي /تعبيري /واقعي /عبثي /تسجيلي /رمزي ...الخ).

إن مجموعة الإشارات المسرحية في النص أو في العرض المسرحي تتحد لتكون أنموذجاً حضارياً، لا للواقع نفسه بل لما هو محتمل في الواقع، ولو أننا رجعنا إلى ما أرشد إليه (لاجوس أجري) في فن كتابة المسرحية لاكتشفنا أن عالم الاحتمالات هو الأساس فيما يرى لكتابة الحدث المسرحي.

[1] ينظر، الجزار محمد فكري، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1998، ص86.

كما أن قراءة فكر (**بريخت**) ومسرحه الملحمي تدلنا على أنه يخص المتلقي على النظر إلى كل معطيات مسرحه (مضموناً وشكلاً) على أساس من الاحتمالات عبر مسافة تبعيدية يحرص على وجودها بين مسرحه ومتلقي هذا المسرح بالمشاركة الإدراكية التي لا تخلو من العاطفة المحايدة. ويرى أن الإقناع بواقعية النص أو الغرض /الافتراضية لا يتم من خلال الوساطة القصصية، بل من خلال الإطار المكاني "هنا" والإطار الزماني "الآن" والإطار الحواري "أنت"، وهذا نفسه الذي وجدناه عند (**جاري**) و(**أرتو**) و(عند نجيب سرور) ثم عند (الاحتفاليين المغاربة) والمشاركة من بعد حيث المسرح عندهم يرتكز على (نحن /هنا /الآن).[1]

"ويرى أن عالم المسرح عالم يقف متماثلاً مع عالمنا، وغير متماثل معه في آن واحد"[2]، ولو راجعنا (الفريد فرج) في دليل متفرجه الذكي إلى المسرح لرأيناه يكشف عن عقد يبرمه المسرحي مع المتفرج على قبول الإيهام على أساس من إحتمال وجود الحدث والشخصيات على ما رسمه فنان المسرح، وبذلك يصدق المتفرج ما هو مصنوع وموهم على أنه واقع حقيقي يتحلى بالصدق.

[1] ينظر، عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، سلسلة الدراسات النقدية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص22.

[2] المرجع نفسه، ص 25.

ب–المبحث الثاني: تشكلات الفضاء السيميائي الدرامي

1– النص الدرامي
2– الفضاء الدرامي
3– الممثل
4– الجمهور.

ب–1– النص الدرامي:

ساد الاعتقاد في الأزمنة الماضية:أن هدف المسرح هو إعادة نسخ الكتابة المسرحية، وفي أزمنة أخرى ساد الرأي أن المسرحية هي مجرد نص لعرض مسرحي وليس عملا أدبيا مستقلا (رأي "زيش" في علم جمال الفن الأدبي).

وبالنظر إلى الدراما بعيدا عن هذين الرأيين نجد أنها جنس أدبي يشبه القصيدة الغنائية والقصة، لذلك لا تتطور الدراما إلا بالأدب، فهي تستمد مصادرها من هذين الجنسين،لكن المسرح يلجا إلى الدراما أكثر كونها شعر الحوار،فالمسرح يجعل الحوارية ذات قيمة كونها تخلق سلسلة من الأفعال وردود الأفعال.

عندما تصبح الدراما جزء من المسرح فهي تتخذ شكلا مغاير عما كان لها كعمل أدبي (مسرحيات شكسبير تختلف مكتوبة عن كونها ممثلة على الخشبة) وتختلف هذه الخاصية من مسرحية إلى أخرى، فهناك أعمال درامية تقاوم الإخراج كالمسرحيات المعدة للقراءة، ومسرحيات لا حياة لها خارج المسرح (مسرحيات روستان مثلا).

يتصرف الممثل والمخرج في النص الدرامي حيث يركزان على نواح ويقلان من أهمية نواح أخرى. فالكاتب هنا هو سيد الكلمة المكتوبة فقط،ولا يتدخل في عناصر أخرى كالصوت، وتعابير الوجه ... وهذه يوفرها الممثل ويعني بها فلا يمكنه أن يقدم فقط ما يخصه الكاتب، ففي المسرح نرى إنسان بأكمله وليس ما يرينا الكاتب منه.

يصف ستانسلاقسكي في مؤلفه (حياتي في النص) التوتر القائم بين النص الدرامي والمسرح في فصل من هذا الكتاب عنوانه: "عندما تلعب دور شرير حاول أن تجد أين هو الخير"، يحاول أن يوصل فكرة من خلال هذا الفصل مفادها أن الدور يمثل بصفة جيدة عند استحضار نقيضه[1] (فاللون الأسود يصبح فعلا اسودا حين يظهر بعض من اللون الأبيض كنقيض له).

لكن هذا لا يتحقق دائما، أي يكمل النص بنقيضه دائما، فهناك مراحل تاريخية يكون الجهد فيها منصبا على تحديد العرض المسرحي بوسائل النص، بينما هناك مراحل أخرى يترك مساحة للتجسيد المسرحي كمسرحيات "**إبسن**" التي لها معنى مزدوج وكذلك هو الشأن بالنسبة لمسرحيات "تشيخوف" مما يترك مهمة نقل الفكرة على الحدس الخلاق والحساسية الفنية.

وعليه فالعلاقة بين الدراما والمسرح متوترة وقابلة للتحول ومنه فالمسرح ليس خاضعا للأدب ولا الأدب خاضع له.

ب–2– الفضاء الدرامي:

ليس الفضاء الدرامي مماثل للخشبة وللمكان ذو الأبعاد الثلاثة،فكل حركة يقوم بها الممثل تقيم من حيث علاقتها بالحركات السابقة والحركات اللاحقة المتوقعة علاقة، يمكن للفضاء الدرامي أن يتجاوز الخشبة إلى كل الإتجاهات ومن هذا ظهرت الخشبة الخيالية، فقد يقع الفعل خلف الخشبة أو فوقها أو تحتها. ويلجا المسرح إلى الخشبة الخيالية لأسباب منها الأفعال التي يصعب تجسيدها كالمباريات، أو تجمعات كبيرة من الناس لذلك قد يتخطى الفضاء المسرحي الخشبة إلى الصالة، والنظرة المعاصرة للمسرح ترى الخشبة والصالة على أنهما كل واحد من وجهة نظر الفضاء الدرامي، لكن قد تفقد هذه النظائر معناها في خشبة المسرح الشعبي الذي يلف الجمهور حوله.

[1] ينظر، مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مرجع سابق، ص 54

فالفضاء المسرحي هو القوة التي بإمكانها أن تجمع كل عناصر المسرح وتقيم منها كل متكامل لا ينحصر في الخشبة، لكن ما يجعل كل العناصر مترابطة ومنسجمة مع العرض.[1]

ب-3- الممثل:

فهو أكثر عنصر يقوم بالفعل، وكونه كائن حي يجعل منه ذو أهمية أكبر من بقية العناصر الجامدة ويوضح هيجل في "علم الجمال "أن مادة الدراما المدركة حسيا وعقليا ليس مجرد صوت للإنسان أو كلمة منطوقة بل هي الإنسان برمته الذي يؤثر بوجوده الكلي في الصور والمقاصد والأفعال وتصرفات الآخرين.

فالممثل يعتبر محور خلق للإشارات مع العناصر الأخرى على الخشبة ومن هنا فوفرة الإشارات المسرحية التي تحدث عنها "**زيش**" وطورها "بوغاتيريف" تدرك بالحواس فقط، أما الممثل وما يصاحبه من تعابير وجهه يدرك عبر المشاركة الوجدانية المباشرة للمتفرج ومن ذلك فهو أكثر العناصر الحقيقة على الخشبة، فهو يحدد بمساهمته في الفعل.

تعمل أحيانا الأشياء كممثل، ويحدد ذلك بقدرتها على الفعل فهذا الأخير هو الميزة التي تحدد طبيعة الشيء إذا كان ممثل أو عنصر مكمل له.

أثار ديدرو في كتابه comedien paradoxe sur le، إشكالية حول علاقة الممثل بالشخصية التي يجسدها،فيما إذا كان الممثل يخلق الشخصية من نفسه، أم يقوم بذلك بمعزل عن حياته الشخصية، والنظرية المعاصرة شرحت هذه الإشكالية ورأت أن العلاقة بين الإنسان والفنان عند الممثل هي متباينة، أي أن الممثل يتأثر بحياته الشخصية أثناء أدائه التمثيلي بصفة ايجابية ولا يمكن إذن الفصل بين الإنسان كشخص ونفس هذا الإنسان كممثل، وقد روى "كوكيلين" عن حادثة تألمه حين استقبل خبر وفاة والده والذي فيه أطلق صرخة مبكية وحادة وصادقة لدرجة أن روح الفنان فيه انتبهت لذلك، وقدر أن يستغلها على الخشبة.

[1] ينظر، مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مرجع سابق، ص 56.

بيد أن هذه العلاقة بين حياة الممثل وإبداعه الفني محكومة بخطط مبتدعة تعمل كخاصية دائمة لممثل معين وتنتقل من دور لأخر.

ب-4- الجمهور:

وهو عامل أساسي في المسرح فهو يقوم بدور الإيجاز، لأن كل ما يحدث فيه هو موجه نحوه، فقد يعرف الجمهور عن وضع ما وزمن معين أكثر مما يعرفه الشخصيات الدرامية، وهذا ما يكشف عن مساهمة الجمهور في فعل الخشبة وعليه فالتأثير متبادل بين فعل الخشبة وفعل الجمهور يكون جليا في المسرح الشعبي حين ينخرط الممثل في حديث مباشر مع الجمهور، أو في المسرحيات الارتجالية الكوميدية إذ يفسر الممثل ضحك الجمهور بالاستجابة الايجابية أو السلبية لكلامه.

يصور مشهد الرجل الأعمى في مسرحية "ل**دوهايمل**" تدخل المشاهد في الفعل المسرحي، حيث يقف الرجل الأعمى أمام نافذة مطلة على بحيرة عند الغروب، وعندما يتقدم الرجل من النافذة يصبح المنظر الجميل المضيء ظلاما أمام هذه الخلفية السوداء التي أنيرت إنارة قوية بضوء بنفسجي زاهي وغير حقيقي يتفوه البطل بوصف المنظر الجميل وصفا شعريا بهذه الطريقة يدعي المتفرج ليحل محل المتكلم، وأمام هذه النافذة هو أيضا يصبح رجل أعمى.

فالجمهور بذلك كليّ الوجود في بنية المسرح كما يساهم في فهمه للموضوع على الخشبة بطريقة غير تلك التي يكون عليها في الواقع.

ومن ذلك نخلص أن تنظيم العرض المسرحي أخذ شكل البنية structure الذي يدخل في تركيبه حشد من التناقضات التي تتفاعل فيما بينها[1] مما تبقي الكل في حركة دائمة، "كما تحلق هذه البنية أمام عيني المتفرج (الجمهور) دون أن تكون مرتبطة بالواقع الوجودي.لكنها تشير إلى الواقع، ومرحلة ومجتمع محددين"[2].

[1] ينظر، بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 47.

[2] مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مرجع سابق، ص 61.

ب–5– سيمياء الطقوس في الدراما:

الزي القومي هو شيء مادي وإشارة في آن واحد إذا يحدد الزي القومي (هوية أعضاء طبقة اجتماعية، هوية قومية، دين...) وقد يرمز إلى منزلة لابسه، وعمره ... فالزي هو إشارة لإشارة وليس إشارة إلي شيء مادي، وقد يشير إلى إشارات عديدة تستخدم على الخشبة إضافة إلى الملابس والمشاهد والأثاث المسرحي الذي هو بمثابة إشارة –لأشياء مادية فعلية يراها المشاهد على أنها كإشارة لإشارة أو كإشارة لأشياء مادية مثلا :إذا كان الممثل يلبس خاتم ألماس (إشارة) لثرائه لن يبالي النظارة إذا كانت الألماسة حقيقة أم مزيفة. فالخاتم هنا ليس إشارة إلى شيء بذاته بل هو إشارة ترمز إلى غنى الشخصية (إشارة لإشارة)

كل الإشارات المسرحية بالنسبة "لاوتكار زيش" لها وظيفتان:[1]

– الوظيفة الأولى والأكثر أساسية في إعطاء وصف فوتوغرافي للشخوص المسرحية و لمكان الفعل.

– الوظيفة الثانية هي الاشتراك في الفعل الدرامي.

– الخصائص التي أوردها "زيش" يمكن تطبيقها في المسرح وحتى في الحياة اليومية: في المسرح يغير الشيء إشارته بسرعة شديدة وبتنوع كبير (يعبر مفيستو عن رضوخه لفاوست بواسطة قبعته وفي ليلة (walpurgiss) يعبر بقبعته ذاتها عن سيطرته المطلقة على القوى الشيطانية).

كما يمكن للأشياء عند دخولها كإشارات في المسرح أن تكتسب مميزات تكن تحملها في الحياة الواقعية فهي تشبه الممثل أي قابلة للتحول (يتحول الممثل على الخشبة إلى شخص أخر). مثل (تحول رباط حذاء "شارلي شابلن" –في فيلم الاندفاع نحو الثروة حين ينهمك شابلن في الأكل– إلى معكرونة).

يستخدم الكاتب المسرحي خصائص اللغة كوسائل إشارية تعبر عن الوضع القومي والاجتماعي للشخصية (لهجتها، لغتها الاصطلاحية، مفرداتها...) وقد يعبر عن مضمون الكلام بواسطة إشارات مسرحية أخرى كالإيماءات.

[1] ينظر، إيلام كير، سيمياء المسرح والدراما، مرجع سابق، ص 79.

فالكلام المليء بالأخطاء قد يحدد الأجنبي أو قد يحدد الشخصية الكوميدية لذلك فالممثل الذي يلعب دورا تراجيديا لشخصية أجنبية، أو مندوبا لشعب أخر –كالقيام بدور "شايلوك" في محاولة وصف تاجر البندقية اليهودي كشخصية تراجيدية، هذا يحتم على الممثل تجنب طريقة اللفظ اليهودية أو محاولة اختزالها إلى الحد الأدنى حتى لا تصبح الشخصية ذات طابع كوميدي في موقف تراجيدي.

بالإضافة إلى اللغة التي تعبر كإشارة عن طبيعة الشخصية وخصائصها يوجد: الثياب التي عنيّ بها المسرح الشعبي للتعبير عن طبقة معينة من المجتمع لا تستمد دائما من واقع هذا المجتمع (شخصية الفلاح تمت فيها عملية مزج اللهجات عديدة لخلق لغته).

"مسرحية "عروس بالمقايضة" تجنب المخرج فيها عمدا استخدام ثياب شعبية من مناطق خاصة من "بوهيميا" وابتدع ثوبا مسرحيا يمثل فلاحة بوهيمية بشكل عام"[1].

يؤكد "ف. أن. زاروزينا" أن الواقعية والرمزية متداخلان في المسرح الشعبي ففي ذات المسرحية قد نجد الواقعية في الثياب كارتداء الممثل ذنب كي يلعب دور حيوان،وتلوين جسمه ليماثل لون الطير الذي يقوم بدوره، وفي ذات الوقت نجد رمزية مدهشة في الأثاث وفي تصاميم المشهد وليس المسرح الشعبي فقط يدمج الأساليب المختلفة بل تجده في فنون أخرى فنجد الرسام "بيكاسو" والمستقبليون يدمجون قطع من أشياء حقيقية في لوحاتهم التكعيبية.

– التعبير اللفظي للمسرح هو بنية إشارات ليس مؤلف فقط من الإشارات اللغوية لكنه مصحوب بإشارات أخرى مثل الكلام الذي يوحي بمنزلة صاحبه ينطق بمصاحبة إيماءات الممثل ويكتمل بمظهره ولباسه وهذه الميادين التي يستمد منها المسرح إشاراته تكون أحيانا صغيرة وأحيانا أخرى كبيرة لكنها دائما متعددة.

ومن وسائل تصوير الشخصية: الوصف الذاتي لدور الشخصية، وخير مثال على هذا الشخوص المسرحية في المسرحيات الدينية للقرون الوسطى والمسرحيات الأخلاقية والشعبية على عكس

[1] مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مرجع سابق، ص 70.

تراجيديات شكسبير وبوشكين، من وسائل التعريف الذاتي بالشخصية نجد: المونولوغ يعرف فيه الجمهور بالجوانب الأساسية من سلوك الشخصية، ونجد أيضا: لهجة الشخصية (كما سماها زيش) وهي مهمة حاسمة للكاتب والممثل، إضافة إلى لهجة الشخصية تقوم الثياب بالتعريف ببعض جوانب الشخصية أيضا، ومحاكاة وإيماءات الممثل بوصف الدور (مكتب فاوست يعبر عن شخصية المقيم فيه).[1]

ويصف الأدوار أيضا الفعل، وبكلام الشخصيات الأخرى عن الشخصية حيث تزداد تعددية الإشارة بموجب الدور الذي يقوم به الممثل خاصة حين يكون الجمهور ملما بجوانب الشخصية المسرحية، ففي إخراج حكاية "الصغيرة صاحبة الثوب والقبعة الحمراء" على الممثل الذي يلعب دور الذئب أن يجعل الجمهور في اعتقاد دائم أن الحفيدة غير قادرة على الإدراك أن هذا الذئب ليس جدتها، وفي نفس الوقت يجب أن يظهر كأنه ذئب وإلا سيعتقد الجمهور والحفيدة معا أنه المرأة العجوز (الجدة)، ونجد هذه التعددية كثيرا في أعمال الكتاب الرمزيين "مسرحية بيرغنت لإبسن ومسرحية هانيل هيملفارت الجرس الغارق لهوبتمن"[2].

– تختلف علاقة الجمهور بالإشارات المسرحية عن علاقاته بالإشارات في الحياة الواقعية (مشية الرجل المسن في الواقع تثير الشفقة لكنها في المسرح إشارة تخدم عرض كوميدي).

يتميز العرض المسرحي عن بقية الفنون بغزارة الإشارات كونه يحوي عدة فنون (رسم، نحت، شعر، موسيقى، رقص...) وكل فن من هذه الفنون يخلق إشارات، غير أن هذه لفنون قد تفقد أو تكتسب إشارات حين تدخل في بنية المسرح (الموسيقى تجسد مشهد موت رجل أكثر من المشهد نفسه خال منها..).

[1] ينظر، مجموعة من المؤلفين، أنظمة اللغة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، إشراف ناصر حامد أبو زيد، وسيزا قاسم، القاهرة، دار إلياس العصرية، ط1، 1986، ص 81.

[2] مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مرجع سابق، ص 69.

وهذه التعددية الإشارية أيضا تزداد بحكم أنها تفهم من طرف الجمهور بطرق مختلفة (على حسب ميول المتفرج ...الموسيقى مثلا في مشهد فراق..)

لا تنقص التعددية من شأن المسرح بل تجعله متميزا عن باقي الفنون وقابل للإدراك في آن واحد.

ويتقاطع حقل اللغة مع ميدان الفن في أن المستمع يجب أن يتقن لغة المتحدث (اللغة كواقع اجتماعي) كي يفهم الكلام، كذلك وجب على المشاهد أن يتقن لغة ذلك الفن كمعيار اجتماعي، لكن يوجد فرق بين إشارات اللغة وإشارات الفن في عملية الإدراك، فقول شخص أجنبي عبارة (ابنتك هو فتاة جيدة) سيدرك منها المستمع أن المقصود (ابنتك هي فتاة جيدة) ولن يزعجه الأمر.

حيث ندرك العمل الفني أو الدور المتقن في المسرحية على شكل "كل"whole (يقلد الممثل دور عطيل مثلا حسب الممثل الشهير في كل شيء حتى عيوبه الفردية) حيث (تحل محل الإشارات في الأسلوب المسرحي إشارات أخرى مبتدعة من قبل ممثل شهير تصبح ضرورية لإتباعه وللجمهور).[1]

وكل إشارة كما ذكرنا سابقا هي إشارة لإشارة أو إشارة لشيء مادي، فالملابس تعبر عن منزلة الشخصية الملكية، وطريقة المشي تعبر عن عمره وطريقة كلامه تشير إلى أن شخصية أجنبية مثلا يشعر المشاهد اتجاه الممثل بالثنائية، أي يرى الممثل من جهة أنه ممثل ومن جهة ثانية أنه شخص حي وهذا جلي مثلا عندما تشاهد الأم ابنها في دور ملك ...

ولهذا الشعور بالثنائية "أهمية بالغة كونه يجعل الإشارات التي يعبر عنها الممثل مفعمة بالحيوية ويؤكد على أنه من المستحيل المطابقة بين الممثل والدور الذي يلعبه وليست عناصر التمثيل من ملابس، قناع، إيماءات، إلا إشارة لإشارة ترمز إلى الشخصية التي يراد تصويرها على الخشبة، حيث أبرزت هذه الثنائية بوضوح في المسارح اللاواقعية"[2].

[1] ينظر، مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مرجع سابق، ص 81.

[2] بارت رولان، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام عبد العالي، المغرب، الدار البيضاء، دار توبقال، ط3، 1993، ص94.

لهذا يطالب مخرجي المسرح الطبيعي من الممثلين الإقلال من الظهور العلني بين الناس حتى يتمكن المتفرج من تخيل الممثل أنه (هملت الحقيقي وليس ممثل يقوم بدوره على سبيل المثال).

ب–6– سيميائية الكودات الدرامية:

مسرح الدمى هو أكثر الأشكال التقليدية وضوحا، إذ يحاول مخرجوا هذا النوع من المسرح جعله أكثر طبيعة حيث تشبه" دماهم" البشر الأحياء، لكن ذلك لم ينجح فكلما كان صوت الممثل الذي ينطق بألفاظ الدمية طبيعيا أدرك المتلقي الفرق بين الشخص الحي والدمية... ومن ذلك فقد افتقر مسرح الدمى للكثير من التقنيات الموجودة في المسرح العادي اذ يجعل مسرح الدمى المتفرج يتذكر باستمرار أن ما يراه هو مجرد تمثيل.

كان مسرح الدمى ملفت الانتباه خاصة في العصور التي كان لابد للمسرح أن يثبت وجوده كمسرح يخضع لقوانين خاصة به، وهناك مخرجين معاصرين يستعينون بأدوات شكلية لمسرح الدمى في أعمالهم ومن ذلك الحركات البطيئة للدمى...

يفسر زيش كيفية إدراك الجمهور لمسرح الدمى مقارنة بمسرح الممثل الحي، فهو يرى أننا يمكن أن نفهم هذه الدمى على أنها:[1]

أولا: دمى لا حياة فيها، ومن هذا ينتج لدى المتلقي إحساس بالغرابة و تثير فيه جانب الهزل كون أشكالها صغيرة وتتحدث مثل البشر، حيث أن المتلقي يعتبرها دمى لكنها تريد أن يعتبرها بشرا فهي في الأخير لا تقوم إلا بفعل البهجة والإضحاك.

ثانيا: الدمى كأنها كائنات حية إذا عملنا على إظهارهم للحياة بواسطة الأحاديث والحركات، ورغم هذا فإن الشعور بعدم حقيقتهم يحوم حول المشاهد، ويكّون لديه من جديد شعور بالدهشة لصغر حجمها، وحتى لو أخذت هذه الدمى الأحجام الحقيقية للبشر، كان منظرهم مثير للرعب أكثر مما تثيره الجثة الحقيقية من رعب.

[1] ينظر، مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مرجع سابق، ص 81.

هذه الملاحظات التي قدمها زيش تعتبر هامة ومشوقة قد تنطبق أيضا على أنواع أخرى للمسرح، لكن زيش في أحكامه هذه انطلق من إدراك خاطئ لمسرح الدمى حيث لم ينطلق من مسرح الدمى على أنه نسق متميز للإشارات، وهذا أمر في غاية الأهمية (كون ما قاله زيش يمكن تطبيقه على فن أخر).

ويكمن خطأ زيش في الحكم على مسرح الدمى بأنه مثير للغرابة والضحك في انطلاقه من أن الدمى موضوع بذاته وليس إشارة لموضوع وقد ربط الدمية بالممثل الحي.

فالذي "يخلق لدى المتلقي إحساس بالهزل عامة هو (المنطلق) أي ربط الفن بالحقيقة الواقعية وعدم اتخاذها على أنها إشارة لشيء ويحدث أيضا هذا إذا أدركنا إشارة لنسق معين على أنها إشارة لنسق مختلف غير الذي نعبر عنه"[1].

اللهجات المحلية، الأخطاء اللغوية في كلام أجنبي، حديث الأطفال ... تدرك كأنها هزلية إذا كان سامعها ينطلق من اللغة القياسية على أنها وحدها صحيح وعليه لو اعتبرنا مسرح الدمى كأي مسرح أخر عندها لا يمكن أن تثير الدمى شعور عدم الارتياح أو الهزل.

لكي يفهم المرء جمال الفن الشرقي يجب أن يتعلم إشاراته لكن حين يفهم هذه الإشارات فقط بمقارنتها مع إشارات الفن الغربي أو خلفيته، سيفاجئ المتلقي بأن هذا الفن (الرسم مثلا) يثير الضحك كما ينطبق هذا على الموسيقى الشرقية.

وعليه فالحل عندما يقع توتر بين نوعين من الفن (توتر بين مسرح الدمى ومسرح الممثل الحي) على الإشارات التي نراها متأصلة في الفن أن تكون مهيمنة ونجد إشارات مسرح الدمى مهيمنة عندما يكون الجمهور أطفالا أما عندما يكون الجمهور من الكبار فتكون إشارات مسرح الممثلين الأحياء هي المسيطرة على إدراكهم لمسرح الدمى، لهذا يعجز عن إدراك جميع تقنيات مسرح الدمى.

[1] المسدي عبد السلام، ما وراء اللغة، بحث في الخلفيات المعرفية، تونس، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، د.ط، 1994، ص36.

ب–7– التفاعل السيميائي للعلامة الدرامية:

تعد كل عناصر العرض المسرحي إشارات و قد عبر عن هذا الرأي أوتكار زيش في علم جمال الفن الدرامي (الفن الدرامي هو فن الصور وهو كذلك من جميع النواحي على الإطلاق)[1]، والمهم في هذه العناصر أنها تعبر عن الأشياء المرموز إليها على خشبة براغ القومية، فالطبيعة الأساسية للممثل ليس في كونه شخص يتكلم ويتحرك على الخشبة لكن كونه يمثل شخص ما وليس بالضرورة أن يكون كائن حي، بل يمكن لأي شخص أن يكون ممثل حتى قطعة الخشب بإمكانها أن تتحول غلى ممثل.

حيث لا يقتصر دور الممثل على أداء تمثيل شخصية درامية فقط وإلا فأي شيء يمكن أن يقوم بهذا (الآلات في المسرح الميكانيكي ل شيلمر وليزيسكي وليزر) ... ويظهر في مسرحية فاوست دور الله في (البرولوغ) فقط كصوت، فبما أن خشية المسرح تحررت من ربطها بالعمارة، صار بوسع جميع الجوانب الدرامية أن تصل للحرية المماثلة.

فخشبة المسرح ليس بالضرورة أن تكون عمارة أو ساحة أو بلدة ... بل يمكن التدليل عليها بواسطة الصوت فقط (بستان الكرز ... ذكرناها سابقا).

على عكس ما أراده زيش أن تكون الخشبة دائما في المسرح في مكان يرمز إليه معماريا، حتى جاء المسرح الحديث و حررها من ثوابتها المعمارية السابقة.

ومن هذا المسرح المؤسلب* فاستخدمت تقنية الكنايات المشهدية، أي استخدام أغراض بسيطة للدلالة على أشياء معلومة (فسحة خضراء على الأرض تعني ساحة معركة)، فالجزء يمثل الكل، وقد يدل الجزء على عدة كليات مختلفة، (درجات السلم كانت تقريبا كافية لجميع مشاهد

[1] مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مرجع سابق، ص 97.

* المؤسلب: النظرية الأسلوبية المتضمنة الدراسات النقدية المعاصرة التي تعنى بدراسة الشكلانية الجمالية للنصوص الأدبية، ومن أبرز روادها ياكبسون وبوفون.

تاجر البندقية)، فكانت المشهد الرمزي في المسرح المؤسلب يستخدم الأدوات ذات المعنى الإفرادي قدر الإمكان ومع مجيء المسرح التكعيبي المستقبلي ظهرت مواد جديدة على الخشبة، هذه الأدوات شكلت إنشاءات إضافية وجديدة لم يعرفها المسرح سابقا، ومن هنا يلتبس الأمر بالنسبة لهذه الإنشاءات. من منها تحمل وظيفة سيميائية عندما لا ينقل لونها و لا شكلها هذه الوظيفة ؟.

والإجابة عن هذا السؤال تكمن في أفعال الممثل على البناء المسرحي على مختلف هذه الإنشاءات (الأرض العارية، السطوح المعلقة، السلالم، السطوح الانحدارية ...).

مـثـــل:

الجسم الذي يظهر في مسرح تاجروف "جيروفل جيرافلا"، لا يعرف المشاهد ماهيته إلا حين يجلس جيروفل ومارسكوين يدرك أن تلك الأداة هي مقعد مزدوج، وحين يقعد مجموعة من القراصنة على هذا المقعد يتضح للمتفرج أن هذا المقعد جزء من ظهر مركب ...).

فالوظيفة الإشارة في المشهد تقررت بفعل الممثل لكن رغم ذلك وظيفته يتخللها بعض الغموض.[1]

لذلك وجب على بنية الإشارات المسرحية أن تحافظ على توازنها في كل موقف، فثبات البنية يساعدها على جعل الإشارات قابلة على تطوير معاني مركبة، ففي المسرح الصيني مثلا (خطوة نحو مخرج المسرح علي اليسار يشير إلى العودة ويتخذ معنى مختلف في وقت أخر، وممكن أن تتخيل أن هذه الخطوة في حالة واحدة تدل على ساحة معركة يعود إليها بطل جريح، بينما في حالة أخرى تشير الخطوة إلى التوق الذي يذكرنا بعاشق).[2]

وفي مسرح الدمى كذلك نجد إشارات التي تدل على معاني ثابتة:

دخول دمية من فوق الخشبة تدل على شبح مفاجئ.

[1] مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مرجع سابق، ص 99.

[2] المرجع نفسه، ص 104.

اختفائها عبر الأرض يرمز إلي الموت أو الذهاب إلى الجحيم.

من هذه البنية التقليدية يمكن أن تقع تغييرات أدق وكلما كانت القاعدة البنيوية أكثر ثباتا كلما حاكت الخيوط النسيجية نماذجا وصورا تسحرنا بجمالها.

أطلعنا المسرح التكعيبي على أدوات مسرحية وتخلى عن أدوات أخرى، ومن المخرجين الذين تخلو عن الخشبة كليا (أوخلويوف، كروبيوسف)،[1] وضعوا الخشبة بين المتفرجين لم يبقى في المسرح أوخلويوف وسينتروفيج إلا أرضية الخشبة الممثل، الإضاءة، الصوت وحين تتغير بنية المسرح لهذه الدرجة وجد أن يتهيأ لصيغ عمل جديدة.

وكما ذكرنا أن الخشبة الإنشائية ركزت على أفعال الممثل نجد بالمقابل الخشبة المتمركزة تركز على الممثل بحد ذاته حيث يتحول الممثل في مسرح أوخلابوف إلى ممثل –مشهد، ممثل –طقم مسرحي، ممثل –أثاث، ممثل –أكسيسوار ...، لا تقتصر خاصية التحول على المسرح الصيني أو الياباني أو الروسي فقط، بل هي طرائق مماثلة للتعبير الدرامي، فالإشارات المسرحية لها ميزة تغير مادتها ونقلها من ناحية إلى أخرى متحولة من مظهر بصري لآخر سمعي[2]. من خلال هذه الخاصية أي التحويلية نفسر تحويلية البنية الدرامية.

ويستعير الفنان عناصر من فنون أخرى كاستخدام بيتهوفن في خاتمة سيمفونيته التاسعة الكلمات حيث أحس أن الأنغام وحدها لا تكفي لإرضاء المستمع، واستخدام بعض الرسومات التكعيبية لقصاصات الجرائد ... هذه الأمثلة تؤكد عدم تحول المواد في الفنون الأخرى، وفكرة تناقض مفهوم فاغنر للمسرح كفن تركيبي بالنسبة لفاغر كل ما يستعان به في المسرح له عدة استعمالات، ويضع كل الأدوات المسرحية في علاقة متوازنة. فيرى أن على المتفرج أن يوازن بين مؤثرات الأدوات الدرامية المتعددة كي يحدث انطباعات لها الأثر ذاته، وعلى ذلك فهو يفصل

[1] مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مرجع سابق، ص 105.
[2] المرجع نفسه، ص 111.

عناصر المسرح كلها فلا يكون هناك نص درامي بل هناك نص، موسيقى، ممثل، مشهد، أثاث مسرحي ... لكن المسرح وجد دون موسيقى، وأحيانا دون مشاهد في بعض أنوع المسارح وأحيانا أخرى بدون ممثلين...[1]

فإذا كان الفن المسرحي يقوم على مجموعة من الفنون المتعددة فلن يكون هناك مسرح فني حين تكون الوسيلة الوحيدة هي الممثل بحد ذاته، أي الممثل بدون خشبة مسرح، بلا كلمات، بلا موسيقى أو مشهد وعليه يجب الاعتراف حتى بالمسرح الإيمائي كعرض مسرحي.

ومن هنا في نظرية فاغنز يفقد المسرح جوهره ويصبح تعريفه ضبابيا غير واضح عندما يشكله من فنون كثيرة ومتعددة.[2]

والحديث عن الخاصية التحويلية للإشارة المسرحية قد أثار مشكلة مصداقية تعريف المسرح، وعليه تصبح فكرة رد الاعتبار لنظرية المسرح القديمة ملحة، والتي ترى أن جوهر المسرح في التمثيل والفعل، وعليه فالشخصية الدرامية والمكان والعقدة لا تحضر بقوة في هذه النظرية وكأنها عناصر مفصولة عن بعضها البعض.

أما الفعل فيمكن أن هـ يحصر عدة عناصر ولا يقتصر على الممثل فقط لذلك تشبه الكلمة الممثل، اللباس، الموسيقى بموصلات مختلفة لتيار واحد، ينتقل إما من عنصر لآخر أو يتدفق عبر عناصر متعددة في وقت واحد.[3]

تعمل الموسيقى وفق دوالها في عرض المسرحية كمشهد موسيقى أو كفعل، ومن هذين المنطلقين يمكن تقييم مسرحها من وجهة نظر الفعل الدرامي.[4]

جعلت التحويلية المسرح متنوعا وجذابا إلا أنها أدخلته في مشكلة تعسر تعريفه، فأصبح واحد (كلّ) متكاملا ومتعدد (دخول فنون منفصلة فيه).

---

[1] بلبل فرحان، النص المسرحي، الكلمة والكلام، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 2003، ص 48.

[2] مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مرجع سابق، ص 116.

[3] المرجع نفسه، ص 119.

[4] المرجع نفسه، ص 120.

ب-8- تناظر الفضاءات الدرامية:

تفقد الكثير من الأعمال الدرامية الكلاسيكية قيمتها حين تقدم على المسرح الحديث وتبدو مشوهة، ذلك إن كل وسائل الدراما الحديثة تغيرت عما كانت عليه في المسرح القديم (اكتسبت الأغنية، الموسيقى، الرقص وظيفة مختلفة...).

فقد انبعثت التراجيديا اليونانية من (الديترامب الدايونيسي) (ترنيمة بنسيد الكورس أحداثها تمجيد للآله دايونيسيوس) ابتكار محدد أدخله أسكيلوس.

فنجد تحول الأحداث والفعل على الخشبة دراميا فقط بواسطة الدلالة اللفظية الشعرية التي كانت في الدراما القديمة شرطا ضروريا لفهم و تقسيم الجمهور للمسرحية، فالفعل الدرامي يبرز من خلال اللفظة (اللغة).

"إن مرونة إشارة الدرامية بالضبط هي التي تمكن اللفظة أن تصبح ممثلا أو مشهدا يأخذ على عاتقه مهام تقنيات شعرية أخرى للدراما"[1]. حيث يظهر الإدراك المسرحي كنتيجة لتركيب التعارض بين التمثيل العقلي والواقع يشير نص يوريبيديش إلى شيء لم يستعرض من قبل الممثل لكنه حاضر في التمثيل رغم غيابه على الخشبة[2]

يدخل السرد كفعل درامي متمم للمسرحية لاسيما حين يكون هناك تراتب هرمي محدد للتقنيات الدرامية.

يحقق الإخراج المسرحي للأعمال القديمة نتائج باهرة ليس بكسر التراتب الهرمي للتقنيات الدرامية المعطاة أو بتعويضه بالواحدة أو أكثر من البدع الحديثة لكن بفهم جوهر الترتب الهرمي الأصلي.[3]

[1] مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مرجع سابق، ص 129.
[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 130.
[3] ينظر، المرجع نفسه، ص 133.

ب–9– الذاتية والموضوعية في الدراما:

الفعل هو العلاقة النشطة بين الذات والموضوع، فالفعل ثانوي كون وقوعه يجعلنا نفكر مباشرة في غائيته، والأهم من ذلك أن الفعل يحمل غاية ما والانتباه للفعل في حد ذاته يعطيه خاصية الإشارة، وحين يدخل في وعى المشاهد يصبح معنى.

فالفعل في المسرح في حد ذاته غاية، هذا الفعل لا يقتصر على الإنسان وحده كما يرى المسرح الواقعي بل يتوقف على مساهمة أي عنصر في الفعل، لذلك فقد يكون الموضوع (الشيء) الذي لا حياة فيه ذات مؤدية للفعل.

ب–9–أ– من الممثل إلى الموضوع:

يحمل الممثل على عاتقه عدة مهام أهمها نقله لمجموعة كبيرة من الإشارات، قد ينقلها جسمه، صوته، حركاته... فكل شيء على الخشبة هو إشارة، وكل عناصر أداء الممثل غائية، وكلما كثرت أفعال الممثل وتعقدت كثرت إشاراته القصدية وغير القصدية، أما الممثل الثانوي فتقل حركاته غير القصدية،لكنه لا يجذب الانتباه كالممثل الرئيسي الذي لا يسمح لانتباه الجمهور أن ينزاح إلى الممثلين الثانويين إلا في مواقف قليلة، فبالنسبة للجمهور يربط الممثل بفعل محدد، وهذا الفعل يحدد الأكسيسوار المسرحي.

يصل الفعل أحيانا إلى درجة الصفر حيث يصبح الشخص جزء من الديكور (حراس لمدخل لا يمكن اعتبارهم ممثلين فاعلين) إذ تدنى واقعهم إلى درجة الصفر، وهذه الشخوص بأدوارها المحصورة جدا يمكن استبدالها بتماثيل وهذا ما ينقلهم من مجال الإنسان إلى مجال الشيء وعليه فمجالي الكائن الحي والموضوع (الشيء) متداخلين ولا يمكننا الفصل بينهما بسهولة.

ب–9–ب– من الموضوع إلى الممثل:

يختلف الديكور عن الثياب كون الأول يصف المكان والزمان الخاص بالمشهد أما الثاني فيصف الشخص.

نقول على الديكور أن لديه اكتفاء ذاتي حين لا يفعل أي يبقى خارج نطاق الفعل وليس له تأثير على مجراه، لكن هذا تصور غير صائب كون الديكور يأخذ مسارا مختلف في نقاط شخصين في فندق أو قصر ملكي، وعليه فالديكور هنا لعب دور ولا يمكن اعتبار فعله من الدرجة صفر.

تتمتع الأكسيسوارات بقوة الفعل حيث تجذب نحوها فعل ما، وتتضح أهميتها في حالة الأكسيسوارات المتخيلة، بحيث يقوم ممثل بأداء دور يتطلب اكسيسوارات في حين أنه يمثل بدونها، فإن المشاهد يشعر بحضورها رغم أنها غائبة فعليا[1]، بهذه الطريقة تعمل الأشياء كممثل في الأداء المسرحي.

ب–9–ج– العلاقة بن الذات والموضوع:

يعد الانتقال من عناصر التكوين المسرحي تدريجي لهذا هي مجالات مترابطة فيما بينها تشكل وحدة كلية هي الآداء المسرحي، وعليه لا يمكن الفصل بين الذات والموضوع كونهما يستبدلان موقعهما كما ذكرنا سابقا (قد يتحول الإنسان "الممثل" إلى شيء والعكس)، ومن هذا فالعلاقة بينهما في المسرح هي تناقض ديالكتيكي، وهذا التناقض يظهر في بعض البني ويختفي في أخرى.

ففي عصر المسرح الواقعي برزت الذات كعنصر فاعل أما الأشياء فهي مواد للفعل، لكن في العصر الحديث عمل المسرح على ضبط العلاقة بين الإنسان والشيء ووجدت أن رؤية الوجود لابد أن تنطلق من كونه وحدة ديناميكية تتبادل فيه الذات والشيء،الفعل والانفعال .. (التشيؤ في العصر الحديث).[2]

[1] ينظر، إيلام كير، سيمياء المسرح والدراما، مرجع سابق، ص 71.

[2] مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مرجع سابق، ص 149.

ب–10– الوحدات الرئيسية لتشكل البناء الدرامي:

يتدخل المخرج غالبا في النص الدرامي، وقد يكشف هذا أحيانا على نقاط الضعف في العمل الأدبي، يصبح النص الدرامي بعد الإخراج ينتمي إلى النمط الدرامي سواء احتفظ بحواراته التي كتبها المؤلف أم لا كما يتواجد النص بجميع خواصه البنيوية قبل أن تكون العناصر الأخرى لبنية المسرح موجودة.

ب–10–أ– ثنائية التقابلية الدرامية:

يستخدم المسرح الدراما كشكل أدبي بالإضافة إلى أشكال أخرى وبعض أنواع المسارح يفضل استخدام النصوص القصصية أو الغنائية على الدراما، وعليه فالمسرح يدخل في علاقة مع الأدب ككل والدراما جزء منه.

ب–10–ب– الحوار الدرامي وتعددية الممثلين:

من المكونات الأساسية للدراما هو عنصر الحوار،الذي تقوم به الشخصية، وكل شخصية في المسرح يتم تمثيلها من قبل ممثل مختلف، وبإمكان ممثل واحد القيام بجميع أدوار الممثلين في بعض أنواع المسرح (بعض رواة الحكايات التقليدية في الفولكلور)، لكن عندما يقوم كل ممثل بدور شخصية معينة يرى المشاهد كل المشاركين في الحوار فيسقط كل وحدة معنوية على جميع السياقات المتنافسة دون انتظار لردة فعل الآخر اتجاه ما قيل، حيث يتواجد هذا النوع من النص الدرامي، بينما التشخيص لعدة شخصيات من قبل ممثل واحد فيكثر في النص القصصي.[1]

ب–10–ج– الأحاديث المباشرة، ملاحظات المؤلف وتحويلها:

يختلف العرض المسرحي عن النص الدرامي المكتوب كون هذا الأخير يحتوي على التوجيهات المسرحية وهي ملاحظات وتعليقات المؤلف، وهذه تحذف في العرض، وتستبدل

[1] ينظر، مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مرجع سابق، ص 153.

بأنساق سيميائية وتسعى إلى أن تكون عملية التحويل ذات تعديلات أمينة قدر الإمكان، حيث تتحكم في هذه العملية كل من: عدد وأهمية ملاحظات المؤلف في النص فيظهر في العمل فجوات نتيجة حذف تلك الملاحظات.

"إن الأهمية النسبية للأحاديث المباشرة وملاحظات المؤلف في النص الدرامي تنعكس أيضا في أنواع مختلفة للعلاقات بين شخوص الخشبة والشخصيات التي تبرز على الخشبة"[1].

ب–10–د– النص الدرامي والفضاء المسرحي:

يتشكل الفضاء الدرامي من العلاقات بين الشخصيات والشخوص المسرحية يسبب تغير هذه العلاقات إلى تغير الفضاء الدرامي، بما أن العلاقات السيمانتية (المعنوية) في حد ذاتها مبهمة فلا يمكن للفضاء الدرامي أن يتكئ عليها، فوظيفة المشهد لا تتغير جوهريا في ظرف معين، فبإمكان الفضاء الدرامي أن يحصر ذاته ضمن أجزاء صغيرة من الخشبة، والخشبة مرتبطة بالنص الدرامي بنسب مختلفة، ومن هذا يمكن القول أن الفضاء المسرحي يتوقف إلى حد ما على بنية النص الدرامي.[2]

ب–10–هـ– الدراما والفنون الإيقاعية:

يحدد النص الدرامي الموسيقى كعنصر في المسرح، سواء وضعها لنص درامي أو تم تأليفها حتى تكون اثناء إلقاء النص متفوقة على الإتجاه الصوتي للنص ذاته، فنسبتها متغيرة حسب طبيعة الصوت، ومهمة واضع الموسيقى للنص الدرامي معقدة فاختيار الموسيقى في النهاية تقرره لغة الدراما.

[1] مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مرجع سابق، ص 154.
[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 156.

"على أية حال ليست الموسيقى المسرحية وثيقة الصلة بالنص كأداء الممثل، حتى حين يبدو أنهما متماثلين".[1]

ذلك أن عناصر الموسيقى وعناصر صوت النص ينتميان إلى نسقين سيميائيين مختلفين كليا.

الحركات مستقلة: الحركات المستقلة هي ترجمة لتعليقات وحواشي المؤلف.

أما **الحركات الثانوية:** فهي متعددة و هامة تساعد على تجسيد معنى الكلام ويمكن القول أن هذه الإشارات تتحول:

1- الإشارة المكتوبة تترجم في العرض إلى إيماءة.

2- المعنى الساخر الذي يرمز إليه بعلامات الاقتباس يصعب التعبير عنه، فقد يرمز إليه بإيماءة أو بتكشيرة...

3- تستخدم الإيماءات أيضا للتعبير عن تركيب معقد، يكتب فوق الحرف أو تحته علامات صوتية.

4- بعض المعاني ليس لها دال في اللغة مثل توجيه الحديث لشخص ما فالقارئ يعرف المخاطب من السياق.

5- الإيماءات التأثيرية والتي يعبر عنها بمرافقة ضمائر أو ظروف تأشيرية تكشف عن الواقع المراد الإشارة إليه في سياق الحديث.

6- الإيماءات المقولبة مثل رفع كأس مرفقا بعبارة (في صحتك).

7). الحركات الغريزية يستقبلها الجمهور على شكل إشارات مثل (تحريف الوجه أثناء الصراخ...).

ب-10-و- الصوتيات:

ثلاثة عناصر مهمة في مجال الصوت هي التنغيم، تنويع النطق، الحدة خصوصا في الحوار الدرامي.

[1] مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مرجع سابق، ص 159.

التنغييم: من خصائصه الإرتفاع والإنخفاض يقاطع المؤلف استمرارية التغييم بملاحظاته، ففي المسرحيات التي يسيطر عليها التنغيم تكون الملاحظات ضئيلة جدا (كمسرح ميترليك، ووايلد، وكارل كابيك) فالتنغيم يعني بتقييد الحركات المستقلة معنويا (الأفعال) لأنها تشوش تموجه الحر والسلس.[1]

تنويع النطق: يجزأ الكلام إلي قطع مستقلة وهو ما يسمى بالثغرات السيمانتية (المعنوية)، يشير إليها المؤلف بوضوح بواسطة الملاحظات، تشير كل قطعة منفصلة من الكلام إلى خواص نفسية أو إلى حالة مؤقتة لذهن الشخصية الناطقة.

الحدة Intensity: "تتميز الحركات الفيزيائية في العرض المسرحي بالنمطية بينما في حالة سيطرة حدة الصوت فتكون حركات الممثل خاضعة لتقليد ما"[2].

عناصر وخواص ثابتة:

تتمثل الخواص الثابتة للشخصية في اسم الشخصية، بنية الممثل الفيزيائية ومواصفاته الأزياء، وجه الممثل أو قناعه، درجة نغمه العامة، ارتفاع وتنوع نطقه... إضافة إلى مميزات ثابتة كالطريقة التي ينطق بها الممثل ألفاظ معينة...

سيمياء هذه العناصر لم تدرس بعد، هناك بعض المؤشرات لها:[3]

1- يمكن لاسم الشخصية أن يأخذ وظيفة تعين هوية الشخص فقط، أو لغرض نقل تشكيلة من المعاني كقومية الشخصية (اسم أجنبي)، الخواص الرئيسية للشخصية (السيد...).

2- بإمكان البنية الفيزيائية وخواصها أن تطور إمكانيتها السيميائية في عرض حركات صعبة حين يكون الجسم جزئيا أو كليا قد تعرى.

[1] ينظر، مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مرجع سابق، ص 164.

[2] المرجع نفسه، ص 165.

[3] محمد مفتاح، دينامية النص (التنظير والإيجاز)، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص 96.

3- قد يرتبط الزي بشخصية محددة أو شهيرة (ثياب هاملت السوداء).

4- حركة عضلات الوجه أكثر خاصية فاعلية في التعبير عن الحالات النفسية للشخصية، وخواص الوجه غالبا تعبر عن شخصية مزاجية وحتى طريقة عيشه وخلفيته...

- فاستخدام عضلات الوجه هو تكملة لكلام المتكلم ولا يمكن سيميائيا تجاهل أي من الصفات في المسرح. قد استعملت بعض أنواع المسرح القناع (التراجيدية اليونانية الكلاسيكية)، وهنا لغة المؤلف هي التي أعطت المعاني وليس حركات عضلات الوجه.

5- العلاقة بين تنويع النطق والتنغيم هامة للغاية فأينما يكثر التنغيم يهبط تنويع النطق في أدنى مرتبة في الترتب الهرمي لعناصر الصوت، وهنا يفرض التنغيم ذاته بشكل رئيسي، فالطابع العام للنطق بإمكانه أن يشير إلى جنس الشخصية، عمرها، بعض خصائصها العقلية (اللطف،الفظاظة، الخجل).

الشخص بنية معقدة من الإشارات وجميع حركات الشخص تشكل بنية لإشارات، كل أجزائها على علاقة متبادلة ومنتظمة هرميا، والممثل مقيد بعدة عناصر يفرضها النص الدرامي، مثل أداءه النطقي مقيد بعنصر التنغيم الذي يحدد النص.

فهو بذلك "ليس فقط بنية لبنى بل جزء مكمل للعرض المسرحي ككل"[1].

ب-10-ي- الثالوث الدرامي:

تعد الشخصيات المنخرطة في الحوار ذوات فاعلة، محصورة في حدود معينة، والمؤلف أيضا هو ذات لكنه ذات مركزية.

فنقص القرارات العفوية للشخصيات يشير إلى أن المؤلف كقوة غير مرئية هو فوقهم (مسرحيات سوفليكس).

[1] مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مرجع سابق، ص 171.

أما حين يتولى المخرج مهمة المِلف عليه أن يختار ممثلين تنسجم صفاتهم مع متطلبات الأدوار.

بعض النصوص تعطي للمثل الحرية في اختيار الوسائل اللغوية الخارجة عن نطاق اللغة، وتبقى مهمتها (أي النصوص) تحتيم المعنى ويتحقق ذلك بطريقتين مختلفتين:

- اسم الشخصية ثم تعيينه نمطيا وقياسيا أرفقت به مجموعة ثابتة من الأدوات وفق التقليد السائد.
- كل موقف حسب النص مقيد بتقليد أيضا يتميز بجملة محددة من الأدوات.

تؤثر الدراما على جميع العناصر المكونة للمسرح وتحدث ضغطا شديدا فيها، ذلك أن المسرح مشكل من عدة عناصر كل عنصر منها هو مكمل لفن مستقل، فالفنون الإفرادية (أدب، موسيقى نحت...) تساهم في تطوير الأدب الدرامي عبر وسيط هو المسرح.

ب-11- الإتصال الدرامي:

يعرض لرأي (**جورج مونان**) الذي يرى أن الإتصال المسرحي يتم على نحو ما يتم الاتصال اللغوي بين المتحدث والمستمع فالرسالة اللغوية تلغي الحاجز بينهما، وكذلك يتوحد كل من الممثل والمتفرج. ويرى البعض أن عملية التوصيل المسرحي لا يمكن أن تكون مباشرة وموحدة بين الممثل والمتفرج وإلا كان المتفرجون جميعاً على درجة واحدة من الاستجابة.

ويرى (**إيلام**) أيضاً أن رسالة المسرح لا يمكن أن تختزل إلى وحدات منفصلة يمثل كل منها إشارة حركية لها معناها الخاص، كما أن الأداء المسرحي يمثل وحدة يبحث المتفرج من خلال عناصرها المتفرقة عن قيمتها المحددة. وأن المعنى على خشبة المسرح يكون من الثراء والانسياب بحث يصعب إرجاعه إلى عناصر متفرقة تعلن عن نفسها.[1]

[1] ينظر، إيلام كير، سيمياء المسرح والدراما، مرجع سابق، ص .103

ويأخذ (مارتا آسيان) عند مناقشته لعملية "خلق العلامات الدرامية للمعنى على المسرح في مجال الدراما على السيميولوجيين غموض لغتهم والتجريد الشديد في أسلوبهم ونتائجهم"[1] في الوقت الذي تتبلور فيه مهمة النقد السيميولوجي في التساؤل حول كيفية صنع العمل الإبداعي (الدرامي) ومحاولة تقديم أكثر الإجابات واقعية عن طريق فحص العلامات، وتوضيح دور العرض. وهذا ما دعاه إلى تأليف كتابه هذا. لذا يبحث في كيفية توظيف العلامات الدراسية في خلق الإتصال بين الشخصيات الدرامية بعضها البعض وبينها وبين المتفرج من خلال العرض المسرحي.وذلك في أسلوب أكثر سلاسة وأقل ألغازاً عن الكتابات السيميولوجية المتعددة التي صدمته لغتها وأسلوبها وتعقيداتها النظرية دون تمثيل.

يقصر (إسلن) أهمية المنظور السيميولوجي في المسرح على معطيات النص الدرامي عند عرضه على الفنان الدرامي، وفي أثناء عرضه مسرحياً، وبعد العرض على متفرج محدد لديه قدرة نقدية ما. ويقصر (إسلن) العملية السيميولوجية برمتها على العرض المسرحي /في المسرح /وعلى العرض السينمائي بالوسيط السيميائي والتليفزيوني.

"يخطّئ إسلن افتراضات أرسطو التي تحكمت في عملية الممارسة الدرامية في أماكن كثيرة خلال عصور طويلة، وهي لا تصلح /من جهة نظره /سوى لزمن أرسطو وجمهوره"[2].

وهو يخلص في كتابه ذي الثلاثة عشر فصلاً، ومقدمة، وتمهيد إلى زيف عملية فصل الشكل عن المحتوى؛ إذ كان الشكل عنده يحدد المحتوى، والمحتوى يفرض شكله، والتعبير في الشكل يغير في المحتوى كما أن التغيير في المحتوى يفرض شكلاً مختلفاً للتعبير عنه، وهو بذلك ينظر إلى المسألة نظرة دياليكتيكية، وهو في ذلك يبدو متفقاً مع الشكلانية الروسية نظرتها إلى علاقة

1 جيرار دولودال، السيميائيات ونظرية العلامات، تر: عبد الرحمن بوعلي، سوريا، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص88.

2 لوتمان يوري، سيمياء الكون، مرجع سابق، ص 111.

المحتوى بالشكل، حيث ترى المحتوى جزءً من الشكل والشكل هو الذي يستدعي المحتوى[1]، وهو ما التفتت إليه مسرحيات توفيق الحكيم التعليمية و العبثية ...الخ.

كما يرى (إسلن) عند مناقشته لمعنى العرض المسرحي أن كل عناصر العرض الدرامي –لغة الحوار، والمنظر، والإيماءات، والملابس، والمكياج، وتلوين الصوت بالنسبة للممثلين، مثلها مثل العديد من العلامات الأخرى، يسهم كل منها بطريقته في خلق "معنى" العرض.

وحين يرى أن خيال المتفرج هو الذي يقوم بتوليد الأثر النهائي والمعنى الأخير حيث يكون المعنى هو غاية التجربة فعلاً وليس مجرد التسلية التافهة فهو يقترب من إتجاه استجابة التلقي التي قام بها (ريتشاردز) في المنهج النقدي التجريبي الذي طبقة على عينات من المتلقين للشعر من خلال قصيدة محددة مع فشل منهجه آنذاك، وهو يقترب أيضاً مما أسماه (كروتشه) النقد التوليدي، ساخراً، ويتعارض مع الاتجاه التفكيكي الذي ينفي وجود أثر نهائي للعمل الإبداعي،انطلاقا من فكرة الإختلاف المرجأ التي تصورها (جاك دريدا) تأثراً ب (هايدجر).

و(إسلن) في مناقشته لعلامات الدراما (الأيقونة /المؤشر /الرمز) يربطها بالإطار الخاص بالعرض، والممثل والمرئيات، والتصميم، والكلمات،والموسيقات،و الصوت،بوصفها علامات، ليخلص من ذلك إلى أن البنية بوصفها دالاً تربط العلامات بالمؤدين، وبالمتفرجين، وكفاءاتهم الاجتماعية والشخصية،وصولاً إلى تدرج المعنى في العرض المسرحي تحقيقاً لأثره.

ويخلص (إسلن) إلى أن السيميولوجيا (رموز العلامات) في اعتمادها على السيميوطيقا (أنظمة العلامات) قد أتاحت لنا بعض المناهج والأدوات التي يمكننا باستخدام الوسائط الدرامية أن نشق بها مدخلاً ملموساً عملياً وواقعياً لفهم الدراما وتذوقها النقدي، وباختبار الوسائل والعلامات التي تنقل الدراما بوساطتها المعلومات الأساسية التي تتشكل من خلالها الحكاية الدرامية شيئاً فشيئاً، والتي من خلاله ترسم الشخصيات وزمان الأحداث ومكانها،كما يلقي

[1] ينظر، فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، القاهرة، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص 84.

الضوء قوياً على العملية التي يتسنى لكل من الفنان المسرحي، والمتفرج من خلالها أن يفهم الخط الأساسي للفعل الدرامي، بل للأرضية الأساسية التي تنشأ عنها المستويات العليا، والمعقدة، والمتباينة لمعنى العرض في النهاية أمام الجمهور.

وفي تأصيله للاتجاه السيميولوجي يرى أن سيميوطيقا الدراما بشكلها الحالي تدين إلى عمل النقاد الشكليين الروس الذين بدءوا في تطوير أساليب لدراسة الجوانب الشكلية للأعمال الأدبية عن طريق تحليل دقيق للطريقة التي تنتج بوساطتها هذه الأعمال تأثيراتها الفعلية[1]، إذ شرع أنصار هذه النزعة، خاصة في براغ في الثلاثينات من هذا القرن، في تطبيق هذا المنهج على الدراما، تأثراً برائدين هما الفيلسوف الأميركي (تشارلز س. بيرس) (1914/1839م)، (فرديناند دي سوسير) (1913/1857م).

عند انتقاله للحديث عن سيميولوجيا المسرح يخطّئ (إسلن) القول أن المسرح، والدراما على وجه العموم، بوصفه نظاماً من العلامات، يمكن معالجته مثل اللغة وصرفها وبنفس الصرامة العملية التي تعالج بها اللسانيات "اللغات اللفظية"، ويرى أنذاك القياس مضلل، لأن تعقيد العرض الدرامي يصدر عنها عدد كبير جداً من "الدوال" في آن واحد في سياق العرض مع ثبات بعض الدوال تبعاً لثبات المنظر المسرحي أحياناً، أو تغير التلوين الصوتي في الأداء التمثيلي، وفي تعبيرات الوجوه من لحظة إلى أخرى، وهو ما يستحيل معه التوصل إلى وحدة أساسية مشابهة لوحدة المعنى الأساسية في اللسانيات.

من هنا نجد (إسلن) مثل (إيلام)، لهما وجهة نظر واحدة حول تلك القضية.كذلك يخلص إلى أن العرض الدرامي، على عكس التعبير اللغوي، ونتاج معظم الفنون الأخرى، ليس عملاً فردياً يعكس قصد فرد واحد إلى الاتصال، فلا المؤلف ولا المخرج، مهما كانت فاعلية دوره

[1] ينظر، مجموعة من المؤلفين، السيميائية والنص الأدبي، الملتقى الوطني الأول، جامعة محمد خيضر، منشورات الجامعة، ع7-8، نوفمبر، 2000، ص 14، 15، 16.

في التنسيق بين عمل الفريق، بإمكانه أن يسيطر تماماً على المنتج الكلي –النهائي "الرسالة" التي تصل إلى المتفرج– تتذبذب في التناغم بين فنان وآخر، أو مصمم وآخر في العرض المسرحي نفسه، مما يؤدي إلى تذبذب التناغم في وعي الجمهور أو إدراكهم اللاوعي.

ويقف (إسلن) على أرضية ما بعد الحداثة، حيث ينطلق من فكرة "إن النص الدرامي هو مخطط أولي لحدث محاكي، ولكنه ليس هو بذاته يعد دراما بمعنى الكلمة، فالنص الدرامي غير المؤدى هو أدب، ويمكن قراءته كقصة، هنا يتداخل الأدب السردي مع الشعر الملحمي والدراما"[1]، وهو يستشهد على ذلك بقوله "فإذا قام (ديكنز) بقراءة أجزاء من رواياته فإنه –بمعنى ما– قد مثلها ومن ثم حولها إلى دراما"[2].

ولما كان خلط الأنواع الأدبية والسرد الانعكاسي (حكي الممثل لنفسه، وتشخيصه لنفسه كما في المونودراما) هي من ركائز فنون ما بعد الحداثة، فلأن ما يقوله (إسلن) هنا هو نظرياً ضمن منظور ما بعد الحداثة، و(إسلن) يخلط الأنواع الأدبية، ويلغي بذلك فكرة الإبداع المتخصص، ويلغي الحركة وهي عمود المسرح الفقري، ويلغي عناصر العرض المسرحي، ويلغي الضلع الثالث في العملية المسرحية وهو (المتفرج)، ويلغي فعل الحضور واحتفاليته وهي أساس المسرح.

إذا كان من رأي (إسلن) نفسه أن "الممثل الرديء يضعف دلالة كلامه" وكان (ديكنز) كاتباً، وليس ممثلاً فإن مجرد قراءة (ديكنز) أو غيره لروايته سوف تضعف دلالة عمله لأنه ليس ممثلاً، كما أنه قول (إسلن) في موضع آخر من كتابه "أن الدراما في أثناء العرض هي حياة إنسانية" فإن قراءة (ديكنز) أو غيره لروايته، قصة كانت أو مسرحية، لا يصنع الحياة الإنسانية لانعدام وجود عرض يجسد الرواية أو المسرحية. و(إسلن) نفسه يدلل على صحة ذلك الرأي بشواهد متدرجة يضربها حول مذيع يطلق خبراً من الإذاعة، وآخر يطلقه من التليفزيون ليؤكد أن الخبر مذاعاً من التليفزيون أكثر اتساعاً وكشفاً لهيئة المذيع (ملبسه، مزاجه، شكله، المنظر في

[1] بصل محمد إسماعيل، قراءة سيميائية في مسرح سعد الله ونوس، مرجع سابق، ص 46.

[2] المرجع نفسه، ص46.

الخلفية، المناظر المصاحبة للخبر الذي يذيعه)، فكل تلك علامات إضافية هامة تعطي الخبر والمذيع مصداقية أكبر وتأثيراً أعمق عند متلقي الخبر، ويرى أن للمرئيات والتصميم بوصفها علامات الدراما أربعة نظم أساسية هي:[1]

1- **الديكور**: ودوره في إنتاج المعلومات والمعنى في العرض المسرحي؛ فهو نظام العلامات الخاص بالبنية التحتية (بالإضاءات) التي تحدد حركة الممثلين وتؤثر في أدائهم ومشاعرهم.

2- **وظيفة المنظر**: وهي وظيفة معلوماتية أيقونية تحدد المكان والزمان، والأوضاع الاجتماعية للشخصيات.

3- **الملحقات المسرحية**: (الأثاث، والأدوات، والآلات، وسائر الأشياء المستخدمة في أثناء العرض).

4- **الضوء**: ويلعب دوراً متزايداً أبداً بين النظم الدرامية البصرية، فهو يؤدي وظيفة أيقونية واضحة (تصوير الليل والنهار وإلى جانب عرض جوانب رمزية كتوجيه انتباهنا إلى نقاط بؤرية في الحدث، أو حالة نفسية للشخصية).

النص الدرامي: وهو العنصر الوحيد من الحدث الدرامي الذي يترك أثراً دائما للأجيال القادمة. فالدراما بدون أثر مكتوب لم تخلف أي أثر على الإطلاق من ورائها. لهذا يعده النقاد والدارسون العنصر الأساس للدراما بما يتضمنه من عناصر هامة منتجة للمعنى المعجمي والدلالي والمرجعي (سياسياً واجتماعياً، فكلمات الحوار وسيط إتصالي إنساني ناقل للحقائق والمعلومات العاطفية، كما تتميز بوساطتها الشخصيات، إذا لكل شخصية مفرداتها ولهجتها ومصطلحات مهنتها، والحوار ينتج المعنى في الدراما على عدد من المستويات).[2]

1- **السياق الدرامي**: ودوره في فهم التعبيرات اللفظية والأفعال (ما وراء اللفظ أو الفعل).

[1] ينظر، الدليمي منصور، المكان في النص المسرحي، مرجع سابق، ص31.

[2] ينظر، مجموعة من المؤلفين، سيميائية براغ في الدراما، مرجع سابق، ص 48.

2- **النص الفرعي (Subtext)**: وهي مقولة مألوفة للغاية منذ أكد (تشيكوف) على النسيج المعقد للمعنى الذي يشكله النص الدرامي، فالشخصيات خاصة في المسرح (تشيكوف) نادراً ما تقول ما تعنيه فعلاً.

3- وكذلك تعد الموسيقي والصوت من علامات الدراما بما تشكل من نظام دلالي. يخلص (إسلن) في النهاية إلى وضع قائمة لنظم العلامات المشتركة بين جميع الوسائط الدرامية :

- **نظم التأطير**: وتقع خارج نطاق الدراما (المعمار/الجو).
- **نظم العلامات المتاحة للتمثيل**: (الشخصية /توازن الأدوار /الإلقاء /التعبير /الإيماء /لغة الجسد /الحركة /الملابس /الماكياج /تصفيف الشعر).
- **نظم العلامات المرئية**: (التصوير المكاني /المرئيات ونظام الألوان /الملحقات /الإضاءة).
- **النص**: (بمعانيه المعجمية والمرجعية والدلالية /الأسلوب /النوع "نثري، شعري" /السمات الفردية /البنية الكلية /الإيقاع /التوقيت) .
- **نظم العلامات المسموعة** (موسيقى /أصوات غير موسيقية).

وفي استعراضه للعلامات على المسرح يحدد أن العلامة الأيقونية علامة بصرية وسمعية مباشرة. ويرى أن العرض بأكمله أيقونة، والعلامة الإشارية تشير إلى شئ ما (أسهم / لافتات / حركة ما/ إيماءة) وتستمد معناها من علاقة تجاوز مع الشيء الذي تصوره،كما أن الضمائر الشخصية (أنت، هو) هي علامة مؤشرة، أما العلامات الرمزية فتستمد معانيها من التراث، فهي صفات متواضع عليها، وهي تشكل معظم حديث البشر، وهي اعتباطية بعضها إيماءات، وبعضها تقاليد في الأزياء وغيرها.

وفي هذا المضمار استطاع "تاديوز كاوزان "(T . Kawzan) أن يصنف نسقاً يعمل في المسرح تحتل فيه العلامات البصرية أكبر نسبة وهي: الإيماءة Gesture الحركة، الماكياج، تسريحة الشعر، اللوازم properties، الملابس، الديكور، الإضاءة، في حين تشمل العلامات السمعية:

الكلام، النغم الموسيقى، المؤثرات الصوتية الأخرى، ويمكن إضافة نسقي العمارة والصورة المعكوسة (ثابتة أو متحركة) بالإضافة إلى أنساق الذوق والشم واللمس التي تعمل في بعض الحالات[1].

والعلامات المسرحية في مجملها أدوات تستخدم إراديا لإقامة التواصل بين النص المسرحي والمخرج، وبين المخرج والممثل، وبين المخرج والمصمم، وبين الممثل وزميله، وبين العرض والجمهور، وبين العرض والنقاد، فالوعي الواضح بالطريقة التي يعمل بها العرض، وكيف يمكن أن يفشل، ولماذا على أساس تحليل جميع الوسائل التي يوظفها صانعوا العرض سيسهم مساهمة كبيرة في المناقشة النقدية للعرض الدرامي، تجنباً للانطباعية المجردة التي تكتنف كثيراً من النقد الدرامي، والذي يكتبه كل محرري الصحف اليومية والأكاديميون، كما أن أهمية العلامات للمتفرج تكمن في أن الفن كله، وفي الدراما بوجه خاص،كثيراً ما يقوم على تقاليد مشتركة بين الفنان وجمهوره، ومن ثم ينبغي أن تغدو هذه التقاليد مهارة مكتسبة يتم تعلمها في نهاية الأمر للحصول على أقصى درجة من المتعة، ويأخذ على (تاديوش كوفزان) في تصنيفه للعلامات المسرحية أن التصنيف يبدأ بالنص ويرى (إسلن) أن المنطقي أكثر هو بدء تصنيف علامات العرض المسرحي بالممثل لأنه المركز الذي تتمحور حوله الدراما بمؤداه، وهو أمر لم تره (سامية أسعد) فيما كتبت عن سيميولوجيا المسرح إذا استبعدت أن يكون الممثل هو المركز الذي تتمحور حوله الدراما بمؤداه، وهو الأمر الذي يخلص إليه (إسلن) حيث يرى أن الممثل هو العلامة الأيقونية الأولى (علامة لإنسان) مستنداً إلى (أمبرتو وإيكو) في مقالته "سيميوطيقا العرض المسرحي"، ويخلص (إسلن) إلى أربع ركائز حول الممثل هي:[2]

1- أنه العلامة الأيقونية الأولى /لأنه علامة لإنسان / وهو رأي إقتبسه من (أيكو).

[1] ينظر، إيلام كير: سيمياء المسرح والدراما، مرجع سابق، ص 115.

[2] منيز الزامل: التحليل السيميائي للمسرح، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 2014، ص75.

2- أن إختيار الممثلين هو أهم النظم السيميوطيقية الأساسية المولدة للمعنى من خلال جاذبية الأداء وتوازنه.

3- طريقة نطق الممثل لكلمات الحوار لها أهمية قاطعة بالنسبة لمعنى الدراما بما يصاحبها من إيماءات.

4- حركة الممثل في الفراغ المسرحي لها دور هام في تحديد معنى الدراما.

يطابق (إسلن) نظمه بنظم (أرسطو) الستة حول التراجيديا فيجدها متطابقة معه (عنصر لفظي، وعنصر بصري، وعنصر موسيقي سمعي، وثلاثة عناصر هي حبكة، شخصية، فكر) كما أنه زاد على (أرسطو) ونظمه نظم التأطير والتمهيد الخارجي، وخلاصة القول هي أن إتجاهات نقد الحداثة ونقد ما بعد الحداثة قد تمحورت حول سمات النص الأدبي، وحول سمات العرض المسرحي لكشف حقائق الإبداع، وكيفية عملها فيه ورؤية العمل الإبداعي (الأدبي والمسرحي) بوصفه جزء من تاريخ تطور الأدب أو الفن وتطور أشكاله وسماته لتمييز وظيفة الحيلة وفهمها في كل حالة بمفردها، من خلال نزع الألفة بين المتلقي ومنهجه الأدبي الأثير لديه، مما أوجد لكل منها حدوداً ودوراً، يستهدف تحقيق أثرها، حتى مع رفض التفكيكية الإعتراف بأن ما اجتهدوا فيه يشكل اتجاهاً.

مع أن كل نظرية هي فاصل بينها وبين غيرها من النظريات، إلا أنه لا يتيسر لعصر أدبي أن يذيب الفواصل الفنية بين الأجناس الأدبية، ويطمس معالمها، لأن الأجناس الأدبية تستعير خصائص بعضها البعض. ولئن كان هذا التوجه يشكل أساس مسرح ما بعد الحداثة إلا أن خلط الأجناس الأدبية والفنية في العمل المسرحي التفكيكي (ما بعد الحداثي) هو هدف أسمى عند أصحاب هذا الإتجاه حيث يخلطون في أدبهم بين الأنواع الأدبية والفنية من سرد إنعكاسي، وحوار، وقصة، وقصيدة، وأغنية، وفن تشكيلي، وموسيقى مع الإحالة إلى نصوص أخرى، وتجميع ذلك كله كذرات، وشظايا فيما يمكن أن يطلق عليه (التوليفة)[1].

[1] ينظر، سعد الله، محمد سالم: مملكة النص التحليل السيميائي للنقد البلاغي، الأردن، إربد، عالم الكتب الحديثة، ط1، 2007، ص 78.

إن النص المسرحي الحداثي في تعبيره عن حيرة الذات المعاصرة، وشكها وسلبياتها وعدم سعيها نحو إعادة التوازن للحياة يرخي العلاقة الوثيقة بين الشكل والواقع ويتأرجح بين تمثيل الواقع، وعدم تمثيله، ويستعين بأشكال التجريد والخيال المكثف، ويعمل على تغيير فلسفة المكان والزمان ويرسم المكان في الحدث ضيقاً تبعاً لضيق المجال النفسي للشخصيات الدرامية، ويعمل على بتر التسلسل الزمني ويستبدله بالإشراقات الداخلية وبقع الأزمنة المتناثرة، وبناء الشخصيات بناء هندسياً لغوياً إعتماداً على الأسطورة وإرتكازاً على المفارقة وميل اللغة نحو الإشارة، والتمرد على أساليب الربط وتكوين العلاقات المألوفة، وذلك كله مازال بعيداً عن حساسيتنا الأدبية والفنية.

خلاصة:

- بإمكان المؤلف المسرحي أن يعطي عناصر معينة مكانة هامة في البنية الدرامية بواسطة اللغة وحدها.
- من أهم الفنون التي تساهم في البناء المسرحي ولا تنخفض مساهمتها إلى درجة الكمون هو التمثيل فبدونه لا يوجد المسرح.
- يتحد نسق اللغة ونسق التمثيل لتشكيل الوظيفة العامة للدراما في صياغة سيمياء المسرح.
- –يقوم المسرح على نسقين سيميائيين لا غنى عنهما اللغة والتمثيل.
- سيمياء اللغة وسيمياء التمثيل متعارضان تماما في خصائصهما الأساسية، فهناك توتر دياليكتيكي بين النص الدرامي والممثل.
- لا يصدر الإدراك للعمل الفني من خلفية نفسية للمؤلف أو المتلقي لكنه ينبع من الوعي الجمعي الذي يجعله قابل للفهم ويعطيه قابلية التواصل، وغالبا ما يدخل شيء من صنع الإنسان في تركيب هذا العمل، هذا الشيء لا يمكن أن تتخذه كخلفية للحكم على العمل الفني كونه قابل للتغير بحكم الزمان والمكان.
- يلعب الجمهور دور بارز في المسرح فيقوم بفعل اتجاه الخشبة وعليه فعلاقته بها متبادلة (تَأثير وتأثُر)، خاصة في المسرح الشعبي يكون الجمهور مشارك مباشر في الفعل.

- تصور الشخصية في المسرح بعدة وسائل من بينها الوصف الذاتي لدور الشخصية (المونولوج، لهجة الشخصية) إضافة إلى الفعل الذي تقوم به هذه الشخصية، وكلام الشخصيات الأخرى عنها.
- تختلف علاقة الجمهور بالإشارات في المسرح بعلاقتهم بها في الحياة الواقعية، كما أنها تتعدد بحكم ميول الجمهور.
- يربط "زيش" استقبال الجمهور لمسرح الدمى بالنظر إلى خلفية الفن الحقيقي، أي تمثيل الكائن الحي، فأصبحت الدمى بذلك مثيرة للغرابة.
- يتميز المسرح بخاصية التحويلية مما يجعله أكثر إنتاجية وتنوعا.

ج– المبحث الثالث: السيميائيات الثقافية

ج–1–سيمياء الثقافة:

أنصار هذا الاتجاه المستفيدين من فلسفة الماركسية يرون أن العلامة تتكون من وحدة ثلاثية المبنى: الدال والمدلول والمرجع، فهم يؤكدون أيضا أن الإنسان والحيوان والآلات تلجأ إلى العلامات الأخرى، ويذهب أنصار هذا الاتجاه إلى أن العلامة تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها في إطار الثقافة، وهو لا ينظر إلى العلامة المنفردة بل يتكلم عن أنظمة دالة أي مجموعة من العلامات، ولا يؤمن باستقلال النظام الواحد عن الأنظمة الأخرى بل يبحث عن العلاقات التي تربط بينها سواء داخل ثقافة واحدة أو يحاولون الكشف عن هذه العلاقات التي تربط بين تجليات الثقافة الواحدة عبر تطورها الزمني أو بين الثقافات المختلفة.

ج–1–أ– مفهوم الثقافة:

فهي كلمة قديمة وعريقة في اللغة العربية ووصفه بالقلم المبري حيث يقوم المثقف بتعلم أمور جديدة كما هو حال القلم عندما يتم بريه، ولطالما استعملت الثقافة في عصرنا الحديث للدلالة على الرقي الفكري والأدبي والاجتماعي، فهي لا تعد إجمالا فإن الثقافة هي كل مركب يتضمن المعارف والعقائد والفنون والأخلاق والقوانين والعادات.

وعندما ظهر هذا المفهوم لأول مرة في أوروبا في القرن 18، يشير فيما يشير إليه إلى "عملية الاستصلاح أو تحسين المستوى، أما في القرن التاسع أصبح يشير بصورة واضحة إلى تحسين أو تعديل المهارات الفردية للإنسان لاسيما من خلال التعليم والتربية"[1]، وبحلول القرن العشرين، برز مصطلح الثقافة للعيان ليصبح مفهومها أساسيا في علم الأنثروبولوجيا.

ج–1–ب– الثقافة والحقل السيميائي:

أهم النشاطات في المجال الدلائلي في الاتحاد السوفياتي الذي عرف تقدما منذ صور أعمال ندوة الدراسة البنيوية للأنظمة الدلائلية في مسوكو سنة 1962.

[1] فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، القاهرة، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص 150.

كما أنها تعتبر إتجاه من الإتجاهات السيميائية الحديثة المستفيدة من فلسفة الأشكال الرمزية عند كاسبيرز، "ولهذا الاتجاه أنصار ومؤيدون في الاتحاد السوفياتي هم (يوري لوتمان، ابفانوف، وسبيسكي، تودوروف) وفي إيطاليا نجد (روسي، لاندي، امبرتو ايكو)"[1]، فسيميائية الثقافة تنطلق من اعتبار الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساق دلالية، وهي كذلك عبارة عن إسناد وظيفة للأشياء الطبيعية وتنميتها وتذكرها.

كذلك يرى أنصار الاتجاه الثقافي أن "العلامة السيميائية تتكون (الدال، المدلول، المرجع)".[2]

ج-1-ج- إهتمامات سيميائية الثقافة:

فقد تميزت جماعات الاتحاد السوفياتي اللسانية باهتمامها الخاص بالسيميائية وخصوصا سيميائية الثقافة بفروعها المتنوعة ومنهم يوري لوتمان، ايفانوف أو سبنسكي، تودورف وبيانيجورسكي، وهم أحفاد وأشقاء جماعة الشكلانيين السوفيات، وهو أول من نادوا بأدبية الأدب بشكل منظم، وبالعودة إلى النص والانطلاق منه وتفكيك نظامه اللساني، كذلك اهتمت مجموعة أخرى بسيميائيات الثقافة ومن بينهم امبرتو ايكو وقبل هذا إهتم رومان ياكبسون بسيميائية الثقافة والأدب.

أ-رومان ياكبسون:

إن الدراسات التي تتناول أنظمة الثقافة والفن تقوم على الفرضية الأساسية القائلية "يمكن استخدام نماذج الاتصال مثل هذه الأنظمة".[3] وقدم ياكبسون في ذلك نموذجا على النحو التالي:

السياق (الاتصال)

المرسل ——————————————— المتلقي

الصلة (الشفرة)

[1] آن اينو وآخرون، السيميائية، الأصول، القواعد والتاريخ، تر: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص: 35.

[2] أمينة فزاري، أسئلة وأجوبة في السيميائية السرية، دار الكتاب الحديث، مصر، القاهرة، ط1، 2011، ص: 3.

[3] آن اينو وآخرون، السيميائية، الأصول، القواعد والتاريخ، مرجع سابق، ص: 43.

ب-ايفانون:

جاء ايفانون بما يسمى بالخطوط الرئيسية لسيميائيات الثقافة في مؤتمر موسكو 1962، وفق أربعة مراحل:

أولا: يرى ايفانون "أن الإنسان والحيوان وحتى الآلات تلجأ إلى العلامات غير أن الإنسان يستخدم علامات تتميز بالغنى والتعقيد"[1]، في حين تفتقر إليها العلامات الأخرى، وقد يكون مصدر ذلك أن اللغة الطبيعية تحمل في ثناياها "نسقا للعالم".

ثانيا: قدم ايفانون مفهوم النموذج أو الأنظمة المنمذجة، وهذه الأسس لسيميائيات الثقافات توصف الأنظمة السيميائية بأنها: "أنظمة نمذجة العالم"[2]، أي أنها عناصر العالم الخارجي في شكل تصور ذهني على أنه نسق أو نموذج.

ثالثا: يؤكد على الجانب التواصلي أي نقل المعلومات، وهذا ما جعل جماعة موسكو تارتو يهتمون بقنوات التواصل على أنها العلم الخاص لتخزين ونقل المعلومات آليا، ودراسة الذكاء الاصطناعي.

رابعا: فإن المفاهيم الخاصة بالنمذجة تستمد على المدخل الرياضي والمنطق والدراسات السيميائية عند كل من (بيرس، موريس، كارناب)، أما المفاهيم الخاصة بالاتصال تعتمد على المدخل اللغوي أو اللغة عند كل من (دي سوسير، بويسانس، مونان).

إذا فالثقافة وفق جماعة موسكو هي "حقيقة تتجاوز الحدود الإقليمية وتعلو فوق الحدود حيث أنها قادرة على توحيد ظواهر متنوعة"[3]، فالثقافة هي مجموع دراسة هذه الأنظمة من زوايا مختلفة (التقنية ،الاجتماعية، السلوكية، الايديولوجية).

---

[1] آن اينو وآخرون، السيميائية، الأصول، القواعد والتاريخ، مرجع سابق، ص: 43.

[2] المرجع نفسه، ص: 44.

[3] المرجع نفسه، ص: 44.

ج- يوري لوتمان و أوسبنسكي:

في مقالة لهما بعنوان "الآلية السيميوطيقية للثقافة"، حيث كتبا أن الثقافة هي "الدائرة غير الموروثة للجماعة"، وهي ظاهرة اجتماعية، ولكن لا تستبعد إمكانية وجود طابع فردي للثقافة، فإذا "رأى الفرد نفسه ممثلا للجماعة أو أصبح هو نموذجا للجماعة، كذلك الدراسات السيميائية للثقافة لا تهتم بالثقافة كنظام من العلامات فقط"[1]، بل تؤكد على أن علاقة الثقافة بالعلامة والدلالة تتضمن حقيقة واحدة من المقولات النمطية الأساسية في الثقافة، فيمكن أن تقدم على أنها آلية أو ميكانيزم في الإبداع الجمالي للنصوص.

يقول أيضا لوتمان وأوسبنسكي: "أن اللغة تقوم بوظيفة اتصالية نوعية واضحة، ومن خلال هذه الوظيفة يمكن دراسة اللغة بوصفها نظاما فعالا مستقلا"[2]، غير أن للغة دورا آخر داخل إطار نظام الثقافة، لأن لديها قابلية على التوصيل.

د-أراء جماعية:

من خلال دراسة جماعية مشتركة تقدم جماعة (موسكو تارتو) على تصور عام لسيميائية الثقافة:

أ-وجوب التفريق بين مفهومين للثقافة: فالأول: مفهوم الثقافة من منظور الثقافة ذاتها، والثاني مفهوم الثقافة من منظور ما وراء النظام العلمي الذي يصفها.

ب-إن تعريف الثقافة بأنها مجال لتنظيم المعلومات وذلك تابع من خلال موضوع الوصف، وهذا في حد ذاته يعتبر دليلا على أن "العلم أو نظرية المعلومات في القرن العشرين ليس نظاما ما ورائيا ولكنه جزء من موضوع الدراسة وهو الثقافة الحديثة".[3]

---

[1] آن اينو وآخرون، السيميائية، الأصول، القواعد والتاريخ، مرجع سابق، ص: 44.

[2] المرجع نفسه، ص: 44.

[3] المرجع نفسه، ص: 45.

ج-1-د- سيميائيات امبرتو ايكو:

لقد قام امبرتو ايكو بتطوير نموذج سيميائي اتصالي بإضافة الشفرات الصغرى التي تسهم في فك شيفرات الرسالة من قبل القارئ، وبما يتيح فهم الرسالة وإعادة تركيب شفرة المرسل وخلقها من جديد.

كما قام بتقسيم الدلائل الإشارية إلى قسمين: دلائل قصدية ودلائل غير قصدية، ثم حصر هذه الدلائل في ثمانية عشرة نسقا تتمثل في: "اللغات الطبيعية والمكتوبة والأنساق الخطية والحكي وآداب السلوك والأساطير والطقوس والمعتقدات والرسائل والتواصل الجماهيري، والعلامات الشمية والحسية والذوقية وأنماط الأصوات، وحركات الأجسام، وسيميائية الحيوان، ودلالات المكان والحركة".[1]

ج-1-هـ- سيميائية الثقافة وسيميائية الصورة:

ارتبطت سيميائية الثقافة بسيميائية الصورة لأن المجتمع أصبح يعيش في عصر ثقافي يعتمد على الصورة بشتى أشكالها، ومختلف معانيها "بدءا بالصورة التليفزيونية المباشرة عن طريق الأقمار الصناعية والصورة السيميائية وأفلام الكرتون، وحتى الصورة في مجال الإشهار، وكتب الأطفال"[2]، فهي تصل أهدافا فمثلا نستطيع مقاربة منظومة الفنون البصرية الجديدة وتتأمل بعض ملامحها التقنية ووظائفها الجمالية وخاصة إيقاع هيمنتها على حياتنا المعاصرة وتوجيهها لأهم استراتيجيات التواصل الإنساني يجعلانها بؤرة إنتاج المعنى في الثقافة المعاصرة، وكذلك من يملك القدرة على المتاجرة أو بالصورة والتحكم في إنتاجها وتسويقها يستطيع إدارة المواقف لصالحه.

كما على القارئ أن يكون مجهزا بترسانة أو جهاز من الأدوات الإجرائية التي تمكنه من اكتشاف خبايا الصورة، لأن شروط إعداد وتكوين واستقبال الرسائل البصرية الثابتة تشرك معارف وثقافات من النوع التاريخي والاقتصادي والسياسي والاجتماعي والنفسي.

---

[1] بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدينا للطباعة والنشر، فيكتوريا، الإسكندرية، ط1، 2006، ص: 195.

[2] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، ص: 23.

فلذا نجد مساءلة الصوت من خلال المقاربة السيميولوجية الحديثة ليست جزءا لدوالها التقريرية بل عليها أن تبحث عن المدلولات الايحائية للوصول إلى النسق الايديولوجي الذي يتحكم في هذا النوع من العلامات وهذا ما سماه "رولان بارث" بالأسطورة.

إذا الصورة تعرف بأنها "كل تقني تمثيلي مجسد أي إدراك مباشر للعالم الخارجي في مظهر المضيء".[1]

فالصورة حسب رولان بارث تتميز بأنها ذات استقلالية بنيوية تتشكل من عناصر منتقاه، ومعالجتها وفق مطلبين هما: المهني الجمالي والايديولوجي اللذين يعطيان لها بعد أنميتنا، فتوجه إلى الملتقى الذي لا يكتف باستلامها فقط، بل يعيد قراءتها على ضوء ما يملك من زاد ثقافي، أن تكون لديه مرجعية أو خلفية ثقافية حضارية، لذلك فإن الصورة توحي بمجموعة من الدلالات اللاثابتة ويبقى القرار للقارئ في إختبار البعد منها وهكذا فإن قراءة الصورة الواحدة تتعدد بتعدد القراء.

لكن بارث يذهب إلى أبعد من ذلك ليثبت أن إختلاف القراءات ليس مفتوحا إلى مالانهاية، فهذه القراءات مرتبطة بالمعارف المستثمرة في الصورة منها (معارف لغوية، أنثروبولوجية، تجريبية، جمالية).

وهذا الحصر لعدد القراءات يعود إلى إفتراض وجود ضمني لنوع من المضامين الثابتة والتكوينية للإنسان الاجتماعي داخل مجموعة لغوية وثقافية تتمثل المضامين الثقافية لتأويل الصورة في المضامين التاريخية وتتطور بتطور المجتمع الذي ينتج هذه الصورة أو يستقبلها.

أ–تأثير الصورة في المتلقي:

تعد الصورة من الأنواع التي لها تأثير قوي في جذب أو لفت انتباه القارئ، كما يصل أيضا تفكير القارئ إلى فهمها والتمعن فيها لأجل تفكيك رموزها وإدراك موضوعها والمعاني التي تتمثل.

[1] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، مرجع سابق، ص: 25.

فالصورة تستقطب أكبر عدد من جمهور القراء لمشاهدتها واستجاب خطوطها وجزيئاتها ومضامينها.

وبالتالي فإن: "تأثير الصور يمس قاعدة كبيرة من القراء أو المشاهدين وهذا نتيجة للخصائص السابقة وهي سرعة لفت الانتباه والفهم".[1]

ذلك أن الصورة يصل تأثيرها العميق في القارئ نتيجة تمتعها بإمكانية مخاطبة الجانب النفسي للإنسان لأنها تعطي للقراء إحساس بالشعور بأنهم يشاركون في الحدث، وبذلك يمكن التعبير عن عواطف الحزن والفرح أو الخوف والغضب...إلخ، مثل النقل المباشر لقصف فلسطين في صورة الحزن والغضب الذي ينتاب الشعب الفلسطيني وهم يدفنون ضحاياهم، وصور الأطفال المشوهين والمصابين والجرحى تثير أحاسيس الإنسان مهما كان جنسه.

والصورة لها بنية دلالية تتمثل في الرموز البصرية مثل: الألوان، الأشكال والحركات، وهذه البنيات تمثلت في الرموز التي تحمل معنى الكلمات أو المخططات أو رسوم أو إشارات وبذلك يمكن تقسيم الرموز إلى رموز لغوية، بصرية ثابتة، ورموز اجتماعية ثقافية.

ب–سيميائية الخطاب الثقافي:

يمثل هذا الاتجاه، عدد من العلماء والباحثين في روسيا "يوري لوتمان" و"يوريس أوسبنكس"، "فياتشلاف"، "فلاديمير "تودوروف" وفي إيطاليا نجد "امبريطو ايكو" و"روسي لاند".

وقد استفاد هذا الاتجاه في تطبيقاته التي اختلفت باختلاف ممثليه، في عدة الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنظمة دلالية فالثقافة حسب هذا الاتجاه تنشأ كلما تحولت أية وظيفة بصفة آلية إلى علامة لهذه الوظيفة، بحسب "ايكو" "أن الثقافة تقوم بانتقاء بعض الظواهر فتسن إليها وظيفة (دلائل) في الوقت الذي تبلغ فيه شيئا ما في شروط ملائمة"[2]، لذلك فإن تسمية هذا

[1] MARTINE Joly, Introduction à l'analyse de l'image, éd. NATHAN, France, 1998, p : 71.

[2] محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، مرجع سابق، ص:34.

الاتجاه بسيمياء الثقافة، ناشئة في الحقيقة في طبيعة الموضوعات التي يتناولها والتي هي عموما عبارة عن ظواهر ثقافية، وهو من هذه الناحية يختلف مع الاتجاهين السابقين، اتجاه التواصل واتجاه الدلالة.

وقد تبلور هذا الاتجاه عام 1962 عندما بدأت جماعة موسكو عملها المنهجي بعقد مؤتمر في موسكو حول الدراسة البنيوية لأنظمة العلامات، وينطلق أنصار هذا الاتجاه من اعتبار الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقا دلالية، وهم يرون أن العلامة وحدة ثلاثية المبنى تتكون من الدال والمدلول والمرجع.

ويرى "لوتمان" أن الثقافة تتكون من نظم دالة مختلفة ومميزة، لكن هذه النظم الدالة والمتميزة، حتى وإن كانت ذات بنى محاثية (immanente) لا تشتغل إلا باعتبارها تنتمي إلى وحدة يرتكز بعضها على بعض، فليس هناك أي نظام من هذه النظم الدالة يمتلك آلية تسمح له بالاشتغال.[1]

ومن أهم المفاهيم التي تبناها هذا الاتجاه، تلك التي تناولها "إيفانوف" في افتتاحية المؤتمر:

1- تأكيده أن الإنسان والحيوان وكذلك الآلات تستخدم علامات، إلا أنها عند الإنسان تنفرد بالغنى والتعقيد في حين تفتقر إليها العلامات الأخرى.

2- تقديمه لمفهوم النموذج (الأنظمة، المنمذجة) التي تعد الأسس المحورية في الدراسات السيميائية السوفياتية.

3- تأكيد على الجانب التواصلي في جميع أنظمة العلامات.

4- "العلامة لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها في إطار الثقافة"[2]، وقام أقطاب مدرسة موسكو بكتابة مقال عنوانه (نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات)، تتناول أهم الطروحات الجوهرية لهذا الاتجاه، وقد أثارت ترجمة هذه المقالة اهتمام الباحثين في الغرب حينما نشرت أول

[1] ينظر عبد القادر بوزيد، بحوث سيميائية (عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر)، دار الغرب للنشر والتوزيع، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، العدد: 01، 2002، ص:9-10.

[2] عبد الإله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مرجع سابق، ص:107.

مرة في كتاب بعنوان (بنية النصوص وسيميوطيقا الثقافة) بالإنجليزية عام 1973، وقام بترجمتها إلى العربية "نصرو حامد أبو زيد" في كتاب (أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة).

ومن أبرز الطرحات التي جاءت في المقالة:

1- وظيفة الأنظمة السيميائية مرتبطة مع بعضها البعض ضمن بنية عضوية جوهرية.

2- يمكن أن تشكل ثقافات متنوعة وحدة بنائية (ووظيفة من خلال منظور سياقي أوسع "عرقي- جغرافي").

3- النص قد يعامل على أنه علامة متكاملة، أو مجموعة متوالية من العلامات، ولا يتجزأ إلى علامات منفصلة بل إلى خواص وملامح متميزة.[1]

وتنشأ الثقافة عندما تتحول الوظائف إلى دليل بصفة آلية فتقوم باختبار بعض الظواهر لتستند إليها وظيفة الدلائل، غير أنه من الضروري التميز بين تلك الظواهر التي هي دلائل عن تلك التي لها وظائف أخرى غير التواصل، كالقطار مثلا: يستعمل للنقل لا للتواصل.

كما أن الثقافة لا يجوز عنها بدون الذاكرة ذلك أن جوهرها نفسه.

ويقارن "لوتمان" بين البنية السيميائية للثقافة والبنية السيميائية للذاكرة، يمكن اعتبار الثقافة تثبيتا (fixation) لتجربة الماضي، ولكن يمكن أيضا أن تلعب دور البرنامج وتشتغل باعتبارها أمرا وتوجيهها (instruction) لإنتاج نصوص جديدة وفق طريقة معينة، ويبرز جوهر الثقافة باعتبارها بروزا واضحا في النصوص الفلكلورية.

لكن هذا لا يعني التثبيت النهائي أو تجميد سمات السيميائية للثقافة، بل يفترض فقط أن مفهوم التطور لا ينفصل عن التراكم والبناء والمعلومة التي تستخدم بالتدريج من أجل إدخال التعديلات الضرورية على برامج السلوك، وبالنظر إلى التحولات التاريخية الداخلية، والاتصال والاحتكاك بالثقافات الأخرى الذي يؤدي إلى ظاهرة التعدد الثقافي (كما يبرز في الملبس والذوق الموسيقى والسلوك...).[2]

[1] ينظر، عبد الإله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مرجع سابق، ص:109.

[2] ينظر، عبد القادر بوزيد، بحوث سيميائية (عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر)، مرجع سابق، ص:18.

ويقول "إيفانوف" وآخرون: "إننا لو اعتبرنا جماعة ما بوصفها فردا ذا بنية مركبة، فإنه يمكن أن نفهم الثقافة في تماثلها مع الآلية الفردية للذاكرة، باعتبارها جهازا للحفاظ على الأخبار ومعالجته"[1].

فهي إذا، ترسخ التجربة السابقة بواسطة التذكر (الصناعة التذكرية) وتلعب دور البرامج، ذلك أنها حصيلة ما يعمله الإنسان عبارة عن سلوك ذو معنى الذي هو إنجاز لبرنامج معين (الثقافة)، وهي تلك التعليمات المتحكمة في سلوك الإنسان، فمن خلالها نصوغ الواقع الذي نعيش فيه والعالم الذي نحيا فيه وهذا ما أشار إليه "لوتمان" سابقا في مقارنته بين البنية السيميائية للثقافة والبنية السيميائية للذاكرة.

ولعل هذا التصور أحد جوانب التقارب بين "كريستيفا"، وأقطاب سيمياء الثقافة، فهي تقول: "إن الحركات والإشارات المرئية المؤلفة كذلك الرسم والصورة الفوتوغرافية، والسينما والفن التشكيلي، تعتبر لغات من حيث أنها تنقل رسالة من مرسل إلى متلق من خلال استعمال شفرة النوعية، وذلك دون أن نخضع لقواعد بناء اللغة الكلامية كما يقننها النحو"[2].

وقد يكون من المفيد أن نشير إلى أنه ثمة اتجاه حاول أن يوحد بين سيمياء التواصل وسيمياء الدلالة يمثله الباحث والناقد الإيطالي "امبريتو إيكو"، فهو يرى أن السيمائية بحاجة إلى علم يدرس قنوات الاتصال المختلفة وتصاحبه في الوقت ذاته نظرية للدلالة، وذلك لأن النظم الرمزية لا تنتقل من مرسل إلى متلق إلا إذا توضحت لديها معرفة سابقة لنظام الدلالة الذي تعتمد عليه الرسالة المبثوثة"[3]

وهكذا، يصبح كل نسق ثقافي نسقا تواصليا بما أن الموضوع الثقافي قد صار المحتوى الممكن لأي عملية تواصلية، ويعني ذلك أن قوانين التواصل هي قوانين ثقافية والحصيلة هي أن كل

[1] ينظر، عبد القادر بوزيد، بحوث سيميائية (عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر)، مرجع سابق، ص:110.

[2] المرجع نفسه، ص:111.

[3] عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مرجع سابق، ص:111.

ظاهرة ثقافية تبدو وحدة دلالية وأن المدلول يضحى وحدة ثقافية، وبناء على ذلك يمكن القول إن أي واقعة ثقافية تعود بالضرورة إلى السيميوطيقا.

ولعله يبدو واضحا أن السيميوطيقا التي تعني بالثقافة ككل ترادف إلى حد ما الإبستيمولوجيا* إذ هي نظرية نقد الواقع والعلم والإيديولوجيا.[1]

السيميوطيقية المسرحية:

إن السيميولوجيا تهتم بالبحث عن كيفية صناعة المشاهد المسرحي للمعنى اعتمادا على العلامات (الرموز، الإشارات، والدلالات) بحيث توجد علاقة وطيدة بين عالم الواقع وعالم المسرح، لأن هذا الأخير ما هو إلا مجموعة من الإشارات يجسدها المسرحي على تلك الخشبة.

وبناء على ذلك، فإن سيميوطيقا المسرح لا تبحث عن حقيقة المعنى أو المعنى الصحيح الذي يختلف حوله المتلقون وإنما تسعى إلى استخلاص عدة معان ممكنة، أما التفسير فيقوم به المخرج أو الممثل أو القارئ أو المشاهد، وكلما كان العمل المسرحي ثريا وخصبا ومتعدد الأبعاد والأعماق، فإن المعاني والتفسيرات تتعدد وتتعمق في رؤية تسعى لاحتواء العالم، خاصة أن قراءة المسرحية تحتاج إلى قدر كبير من التخيل والتصور، فهي لا تقرأ الرواية لافتقارها إلى الوصف، مما يحتم على القارئ أن يتخيل المشاهد والمواقف والشخصيات...إلخ.[2]

أي أنه يضع نفسه بطريقة ما في مستوى الفنان المبدع، سواء تمثل في الكاتب أو المخرج أو الممثل أو حتى مهندس المناظر، وهذا التواصل بين كل الأطراف المعينة في العملية المسرحية يعني أن النص المسرحي ليس سيئا منتهيا أو بنية مغلقة، بل شيء يتحرك وينمو ويسعى إلى الإستمرار في العرض، ونظرا لاستحالة نقل كل شفرات النص إلى العرض، يختار العرض بعضها، ويتجاهل البعض الآخر، بل ويخلق أحيانا شفرات أخرى.

* الإبستيميولوجيا: (نظرية المعرفة)، وهذه الكلمة مشتقة من الكلمة الإغريقية épisteme المعرفة أو العلم (الموسوعة الفلسفية المختصرة، نقلها عن الانجليزية: فؤاد كامل آخرون، ص:475).

[1] ينظر، مارسيلو داكسال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، مرجع سابق، ص:07.

[2] ينظر، نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، مرجع سابق، ص:374-375.

ج-2- الفضاء الدرامي:

ج-2-أ- فضاءات النص الدرامي والنص المسرحي:

يقصد بالنص الدرامي dramatic text نص المؤلف (المكتوب)، وهو ذلك النوع من التخيل fiction المصمم خصيصا للتمثيل المسرحي (ماعدا حالات خاصة جدا)*[1] والمبني على أساس "أعراف" convention درامية خاصة، ويقصد "بالنص المسرح" the performance "نص العرض" الذي يعني هنا مركب ظاهرة تشارك في تعامل الممثل المتفرجين لإنتاج المعنى meaning وإيصاله بوساطة العرض نفسه والأنساق التي تشكل أساسا له.

أما الخطاب المسرحي والخطاب الدرامي فهما مجموع المكونات الصغرى التي تشارك في صياغتهما، وهي الفضاء والزمان والفواعل "الشخصيات" وطرق تمكن البنيات structures السردية والمادية من تنزيلها في إطار زماني ومكاني cronotop frame وتمكن الفواعل subjects من شحنها دلاليا[2].

وقد أشار كير إيلام keir elam إلى هذا التمركز بالقوة المزدوج والمثير للانتباه السيميائي، بنص العرض المسرحي ونص الدراما المكتوب[3].

وكان هذا الجدل يزداد حدة ويبرز بشكل كبير كلما طرحت مسألة تحديد الأولوية النسبية التي يكتسبها النص الدرامي أو النص المسرحي، كما أن المكانة التي تعطي لهذا أو ذلك تبدلت بشكل ملحوظ على إمتداد تاريخ المسرح، ففي مثال المسرح الكلاسيكي القديم وكذلك في مسرح الفرد دوموسيه وراسين وكورني وبرنارد شو)كانت تعطي للنص الدرامي أهمية كبرى، في حين تم تقليص دور النص الدرامي إلى درجة الصفر، كما أن أرتو مثلا، كما أن هناك إشكالية مسرحية تعتمد على الحوار المرتجل (كوميديا ديلارتي) وبعضها خال من الكلام (الإيماء)[4].

---

[1] *هناك مسرحيات كتبت للقراءة فقط، مثل مسرحية لورانزاشيو" لالفرد دوموسيه، بلوحاتها التسع والثلاثين، وهي لم تكتب لكي تمثل، وموسيه نفسه قام بنشر بعض مسرحياته بين عامي 1883-1834 تحت عنوان لا يخلو من ايجاز واضح" مشهد في مقعد" أي المسرح المقروء.

[2] ينظر، بن كراد سعيد، سيميولوجيا الشخصيات السردية، عمان، الاردن، دار المجدلاوي، ط1، 2003، ص 63.

[3] ينظر،كير ايلام، سيمياء المسرح والدراما، مرجع سابق، ص8.

[4] كان انطونان ارتو يحلم بمسرح يتحرر فيه العرض من «استبعاد" الكلمة وان يمتلك لغته الخاصة، ويعتبر فنا مستقلا كالموسيقى والرقص (انظر المسرح وقرينه).

كانت بنيوية براغ أول من طرح هذه الإشكالية في محاولة لوضع سيميائية خاصة للنص المسرحي.

وكان اوتاكار زيش otakar zich في مؤلفه علم جمال الفن والدراما عام 1931 قد رفض أن يسلم بغلبة الية للنص الدرامي المكتوب واعتبر أنه يحتل مكانة في النسق الذي يقوم بالتمثيل الدرامي كله[1].

في حين خطا يان موكاروفسكي خطوة أكثر حسما في كتابه محاولة تحليل بنيوي لظاهرة الممثل في العام نفسه، إذ إستفاد من التحاليل البنيوية للإنتقال باتجاه سمياء خاصة بالعرض ولاسيما في تصنيفه مجموعة العلامات الايمائية gestural في ميمات mimes شارلي شابلن[2].

لقد اعتبر غريماس، حسب منظوره في ميدان علم السيمياء "ليست مؤهلة بعد لدراسة كل أنساق العلامات الظاهرية والمختبئة"[3].

وكان قد أطلق هذه الفكر انطلاقا من اهتمامه بدراسة البنيات السيميا قصصية مرجئا إلى دراسة البنيات الفوقية ذات المصدر الاستدلالي والمنطقي ولم يعتبر غريماس في ذلك أية مشكلة، إذ يكفي برأيه فهم هذه السيمياء كعلم توفيقي وإصلاحي، وأن نجعل منه مكانا لإلتقاء علوم سيميائية أخرى للحيز والنص والحركية والموسقى[4].

إلا أن السيميائيات بقيت مواظبة على محاولاتها الدؤوبة من أجل وضع نظرية متكاملة للفن المسرحي تربط ما بين النص الدرامي والنص المسرحي، وفي كل الأحوال فإن هناك سؤال لا يزال من دون إجابة حتى اليوم، وهو ما إذا كانت دراسة كل من النص المسرحي والنص الدرامي مشروعا واحدا متكاملا، أم أنهما بالضرورة فرعا دراسة منفصلان تماما؟

---

[1] ينظر،كير ايلام، سيمياء المسرح والدراما، مرجع سابق، ص:12

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص: 12

[3] أمبرتو إيكو: السيمياء وفلسفة اللغة، عرض: انطوان أبو زيد، العرب والفكر العالمي، العد2، مركز الانماء العربي، بيروت، ص:98.

[4] ينظر، المرجع نفسه، ص:98.

وحتى الأن لا يزال البحث السيميائي يتناول النص المسرحي كجنس أدبي مشابه للروية أو القصة، في حين يتم التعامل مع العرض المسرحي من منظار سيميائيّ اخر.

وقد عبر جيري فيلتروسكي j-veltrusky عن هذا التناقض بين النص الدرامي ونسق النص المسرحي بقوله: "إن التوتر الجدلي القائم بين النص الدرامي والنص المسرحي يرتكز أساسا على قاعدة العلاقة بين المركبات السمعية الصوتية الدالة الفنية، وبين المصادر الصوتية المستعملة بواسطة الممثل إذ أن الأولى في الحقيقة هي جزء لا يتجزأ من الثانية[1].

أشارت باولا غوللي بولياتي p-g- poliati بأن وحدات التي تفصل النص الدرامي "لا يفترض أن ينظر إليها على أنها وحدات النص اللساني التي تمكن ترجمتها إلى ممارسة مسرحية، بل على أنها تدوين لساني لإمكانية المسرح التي تشكل القوة المحرضة للنص المكتوب"[2].

إذن فعلاقة النص الدرامي بالنص المسرحي هي علاقة مركب الضوابط المتبادلة التي تؤلف "بينصية" intertextual تظهر على شكل علامات لغوية ومادية (أيقونية، رمزية، شاهدية) كما النص الدرامي، باعتباره نسقا لغويا بالدرجة الأولى، يكون ملفوظا في أي موضع من خلال نموذج العرض المقترح، وهذه العلاقة ليست مجرد علاقة اتوماتيكية أو تناظرية، فالنص الدرامي المقروء يستند إلى عنصر لا يصل المشاهد، ونقصد بذلك الإرشادات الإخراجية للإخراج بهدف تحقيق نصه ماديا (...) وهذه الملاحظات الإخراجية على عكس أجوبة الشخصيات يمكن ردها مباشرة إلى المؤلف، وتدخل في اطار ما وراء الخطاب metadiscours[3].

---

[1] L. Bourissoux et P. Pelpel, Enseigner avec l'audio-visuel, éd. d'organisation, Paris, 1992, P : 62.

[2] كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما، مرجع سابق، ص: 314.

[3] ينظر، دومينيك مينيغينو: ازدواجية الخطاب المسرحي- الحياة المسرحية- ع39- وزارة الثقافة- دمشق- 1993- ص:34 .

أما نص العرض المسرحي فهو مقيد بإشارات النص الدرامي المساعد (تعليمات المؤلف) co-text إلى حد ما فقط، والعكس غير صحيح، إن معالجة الفضاء المسرحي (نصا وعرضا) خاضعة لهذه الإشكالية المعقدة التي سبق ذكرها، وبالتالي فإن بناء فضاء العرض المسرحي لابد أن يأخذ بعين الإعتبار فضاء النص المكتوب، وهذا ما يقودنا إلى البحث في نوعين من الفضاء المكاني المسرحي فضاء النص الدرامي وفضاء العرض المسرحي وإيجاد العلاقات المتبادلة بين البنيتين النصيتين، أخذين بعين الإعتبار أسبقية النص الدرامي،سواء أكان ذلك ظاهرا أو مضمرا، ذلك أنه يجري وصف المسرحي بأنه تحقيق" بالفعل أو بالقوة" للنص الدرامي.

صحيح أن النص الدرامي يقيد العرض المسرحي بنواح مختلفة، ليس من الناحية اللسانية "اللفظية" وإنشاء بنية الفعل وحسب، بل كذلك من ناحية تعيين الحركة والديكورات وغير ذلك بنسب متفاوتة من خلال سلسلة الروامز المسرحية، إلا أنه من الضروري الإشارة إلى أن قارئ النصوص الدرامية لا يبني العامل الدرامي ولا الفضاء الدرامي بالطريقة نفسها التي يبنيها المتفرج فهذا الأخير يتلقى الملفوظات في تتابعها المستمر، أما القارئ فيستطيع معالجة النصوص كفضاء يمكن التطواف في جوانبه كافة (كالقفز فوق مشاهد معينة والعودة إلى الوراء، وإجراء مقارنات بين المقاطع وفق ما يقوله دومينيك مينيغينو d.mengenao [1].

كما أن الشروط الإدراكية والزمنية التي يعمل بها ومن خلالها القارئ تكون مغايرة تماما، ناهيك عن أن المتفرج يتعامل مع مجموعة أنساق علاماتية أكثر تنوعا وتخصصا عبر الحاملات المسرحية وبالتالي فهو يتلقى ملفوظات مكشوطة (على العظم) "فالكلمات الملفوظة على خشبة المسرح لا تنبثق إلا وهي منزاحة عن نفسها، تجاوزتها الكتابة فتركتها تظهر شفافة"[2]. وعلى الرغم من ذلك تبقى أهمية كبيرة للحصول على صورة واضحة لألية تشكل الفضاء الدرامي فضاء الحدوتة وفضاء الاجتماعي التي تضفي المعنى على حياتنا وعلاقتنا بالعالم، وتلك المعايير الدرامية والمسرحية

[1] دومينيك مينيغينو: ازدواجية الخطاب المسرحي، مرجع سابق، ص: 35.

[2] المرجع نفسه، ص:36.

المعمول بها، مادامت هذه العوامل يمكن أن تكون وفي ان واحد، مسؤولة عن فهمنا لخطاب النص الدرامي.

ج-2-ب- سيمياء النص الدرامي:

ينطوي مفهوم النص الدرامي على أنه "رسالة مكتوبة مكونة من روامز وأعراف متبلورة ينشأ الإطار المسرحي على أساسها، وتهدف إلى تمكين القارئ والمخرج من تفسير هذا النص، وترجمته إلى عوالم درامية وفضاءات تخيلية، وفقا لقاعدة الميل إلى التوافق مع المعيار والانحراف عنه"[1]. أما المعيار فهو يحدد بقابلية التنبؤ بظاهرة ما على أساس من الظواهر السابقة أو البينصية INTER textual (كل نص يحمل نص اخر) أو من معلومات تم تلقيها مسبقا تكسب القارئ "كفاءة درامية"dramatic competence تمكنه من فك الروامز المخصصة لنص درامي بالمقارنة مع نصوص أخرى[2].

وقد أطلق هانز روبرت ياوس h.r. jauss على هذه الحالة اسم "أفق التوقعات" horizon of expectation الذي يتم بواسطته "قياس المسافة الجمالية" الناتجة عن الانحرافات الجزئية عن المعايير القائمة[3].

يمكن النظر اذن الى النص الدرامي كأي نص اخر فني على انه مؤلف من رموز لكل منها مضمونه الخاص، والفن في هذا الوجه مشابه للتنجيم والنبوءة والاساطير (لاحظ اصرار ايتيان سوريو في كتابه الشهير "مائتا ألف وضع درامي"على منح شتى وظائف الدراما أسماء ورموزا مستقاة من علم التنجيم[4].

---

[1] L. Bourissoux et P. Pelpel, Enseigner avec l'audio-visuel, Ibid, P : 62.

[2] ينظر،كير ايلام: سيمياء المسرح والدراما، مرجع سابق، ص: 145

[3] ينظر، روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال (مقدمة نقدية)، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص:76.

[4] رولان بارت: نظرية النص، ترجمة: منذر عياشي العرب والفكر العالمي العدد 3-1998-بيروت-مركز الانماء القومي، ص93.

كما أن النص الدرامي يضم مجموعة أخرى من الدلالات اللغوية بحدودها المادية من حروف متسلسلة في كلمات وجمل وفقرات، ومن وجهة أخرى يضم المدلول بمستوياته المختلفة، في النص كما يقول رولان بارت "نظاما لا ينتمي إلى النظام اللساني، ولكنه على علاقة معه، علاقة تماس وتشابه في الوقت ذاته"[1].

وقد قامت كريستيفا بتعريف النص على أنه "جهاز نقل لساني يعيد توزيع اللغة واضعا الحديث التواصلي (نقصد المعلومات المباشرة) في علاقة ملفوظات سابقة او متزامنة"[2]، وهذا النص لا يكف عن التفاعل، فهو يفكك دوما لغة الاتصال، ولغة التمثيل، أو لغة التعبير، ويعيد بناء لغة أخرى متمفصلة وناجمة عن الاعراف الثقافية والاجتماعية والتاريخية.

وحسب ما يقوله تواين فان ديك: "يكون الفضاء الدرامي هو الشكل والمضمون اللذان يتموضع فيهما النص الدرامي، بما هو مجموعة مواقف ومسارات أحداث"[3].

يتمتع النص الدرامي إذن بقدرة واسعة على بث العلامات، فهو سلسلة نتاجات مستمرة العطاء على شكل تلفظات يتابع عبرها الفاعل الحيوي، والذي هو بلا شك فاعل المؤلف وفاعل القارئ"[4].

إن بحثنا في الفضاء الدرامي يتطلب منا الإشارة الى أن كلمة "نص" وفق راي بول ريكور p.ricoeu تطلق أساسا على "كل خطاب discours ثم تثبيته بواسطة الكتابة"[5]، كما يرى رولان بارت ان النص الدرامي "ليس إلا خطابا لا يستطيع أن يتواجد إلا عبر خطاب اخر"[6].

---

[1] رولان بارت: نظرية النص، مرجع سابق، ص:93.

[2] G. Mialaret : Psychopédagogie des moyens audio-visuels dans l'enseignement du 1er degré, Unesco, Paris, 1964, P : 68.

[3] Ibid, P : 69.

[4] Ibid, P : 70.

[5] رولان بارت: نظرية النص، مرجع سابق، ص: 101.

[6] الناصر العجيمي مدخل الى نظرية غريماس السردية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1993، ص: 212.

ج-2-ج- الخطاب الدرامي:

يتألف الخطاب الدرامي من وحدات خطابية صغرى متداخلة ومركبة من علامات مختلفة ومتناغمة معا، وتتولى هذه الوحدات جملة العمليات التركيبية على المستويين التزامني synchronic والتتابعيdiachronic لتساهم في انتاج هذا الخطاب، وذلك عبر ادراج عنصر التلفظ enonciation الذي يمكن من صياغة الخطاب متمفصلا عبر مكوناته الصغرى التي حددها غريماس في ثلاثة انواع اساسية الفضاء، الزمان، والفواعل (الشخصيات)[1].

يشكل الفضاء الدرامي مكونا أساسيا من مكونات النص الدرامي، حيث تقوم الفواعل Agints اللافظة من خلال عملية "التفكيك التركيب" بصياغته قصد تنظيمه بصفة مستقلة نسبيا، وهو يبني بأشكال متضمنة ومتنوعة داخل النص الدرامي، لذلك فإن أول عمل بحثي يجدر القيام به هو رفع الإلتباس، وإزالة سوء الفهم الذي وسم هذا المكون الخطابي المهم، وخصوصا الكشف عن العلاقة القائمة بين فضاء الحكاية والفضاء الدرامي وتحديد عناصر تكوينه، وهو موضوع بحثنا هذا، على أن نشير ‘لى بعض التمايزات في هذه الفضاءات.

والفضاء الدرامي (المكاني) كما يقدم من خلال الحبكة الدرامية plot هو مجموعة انتقالات مكانية (كما في المسرح الاليزابيثي)، أو فضاء ثابت كما في التراجيديا الإغريقية ومسرح الكلاسيكية الفرنسية..) أنه باختصار، الفضاء الذي يصوغه الخطاب الدرامي، والذي ينتظم في جملة أنساق سيميائية مثلا "رسالة غير لغوية"[2] أي أنه مكون يفضل اللغة سواء داخل النص الدرامي الرئيسي، أو من خلال النص الثانوي أي ملاحظات وإرشادات المؤلف meta [3] languag، فهو فضاء لفظي بامتياز verbal space، وهو فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب، وهو لذلك يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه المؤلف الدرامي

[1] الناصر العجيمي مدخل الى نظرية غريماس السردية، مرجع سابق، ص 182.

[2] يسمى رولان بارت هذه الحالة" الكتابة بالصوت" وهو عنوان كتاب له.

[3] ينظر، منذر الزامل، التحليل السيميائي للمسرح، مرجع سابق، ص 15.

بجميع أجزائه، وهذا التحديد السيميائي لم يبق من دون تأويل أو دلالة، وذلك لأن تشكل الفضاء الدرامي من الكلمات أساسا يجعله يتضمن كل المشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها.

وقد اقترحت جوليا كريستيفا في سبيل ذلك أن نسمي تحليل النص بالتحليل العلاماتي، الأمر الذي يعني أنه" يتضمن المرجع التحليل نفسي الحاضر في التحليل العلاماتي"[1].

ج-2-ح- الأنساق السيميائية للفضاء الدرامي:

وقد أشار ياندريش هونزل y. hownel إلى تمفصل اللغة الأولى في الدراما، فنسب مركزيتها إلى "تفوق الحوار على السرد، واستتبع ذلك تفوق الفعل على الرواية"[2]، وهناك عامل ثالث لا يقل أهمية في تشكيل هذا الفضاء يتعلق بالاطار الوصفي الذي يقدمه مؤلف النص الدرامي الذي يجري الأحداث، ويضع الفواعل فيها، ذلك هو النص الثانوي.

بشكل عام ينتظم الفضاء الدرامي في جملة أنساق سيميائية، مشكلا رسالة عبر لغوية، لكنه يتجاوز الوصف السردي الخطي، كما في الحكاية الأصلية، ليتمفصل عبر ثلاثة مستويات: مستوى "غريماس للشخصيات الفاعلة، وكذلك ايتيان سوريو، والمستوى الإنشائي performative، انطلاقا من ذلك يمكن وضع تصنيفين كبيرين للفضاء الدرامي حسب المستوى الوظيفي الأول توزيعيdistributive والثاني تركيبي synthetic حسب ما حدده ابراهام مول"[3].

ج-2-خ- الفضاء الدرامي الوصفي:

وهو الفضاء (المكاني) الذي ترسمه الشخصيات الدرامية من خلال الوصف اللفظي عبر تقديم علامات أيقونية (الصورة، التخطيط، الإستعارة) وشاهدية ورمزية، وتعتبر أدوات الإشارة اللفظية أشكال علامات تأشيريه نموذجية، فهي تشكل الوسائل الأولية التي تكيف اللغة نفسها بواسطتها تجاه المتكلم

[1] ينظر، منذر الزامل، التحليل السيميائي للمسرح، مرجع سابق، ص 18.

[2] كير ايلام: سيمياء المسرح والدراما، مرجع سابق، ص: 214

[3] منذر الزامل، التحليل السيميائي للمسرح، مرجع سابق، ص 25.

والمتلقي بالنسبة إلى زمان الفعل ومكانه، مثلما تكيف اللغة نفسها بشكل واسع بالنسبة إلى المحيط المادي المتخيل والمزعوم الذي تشغله.

وبما أن الخطاب الدرامي هو خطاب "انوي" حيث يعرف الفاعل Agent المتكلم كل شيء في حدود موقعه في الفضاء الدرامي، لذلك تلعب هذه الإشاريات دورا كبيرا في حدود موقعه في تشكيل الفضاء، وقد سمى جون لايونس j- lyons هذه الحالة بعبارة "التفعيل الفضائي للزمن spationlisation of time "[1].

إن أهمية الوصف الفضائي تنبع من مستوى الوظيفة الاستعمالية أو المعنوية لمفردات هذا الفضاء (العلامات)، وتعدد هذه الاستعمالات أو ضرورتها، " فوجود بندقية معلقة على الجدار في المشهد الأول يعني أنه يجب أن تطلق النار في المشهد الأخير"[2] كما يقول تشيخوف.

ج-2-د- الفضاء الدرامي والشخصية الدرامية:

تعتبر الشخصية الدرامية الركن الأول والأساسي في النص الدرامي، فهي تتحرك في فضاء ممتلئ ماديا، وغني بالأحداث والمشاعر، كما يرتبط تشكيل هذا الفضاء بشكل كبير بحركة هذه الشخصية (الفواعل) وظهورها، ونمو الأحداث التي تسهم فيها، إن اختراق الشخصيات ومميزاتهم الخاصة تساهم في إعطاء صورة واضحة عن الفضاء الدرامي الذي يساهم هو الاخر في الكشف عن الفضاء النفسي والاجتماعي للشخصيات المعينة،كما ينقل خطاب المؤلف من خلالها، فأي تغيير في الفضاء (المكاني) سيؤدي حتما إلى نقطة حاسمة في الحبكة والمنحنى الدرامي للخطاب، وكذلك في تركيب الحوار التداولي ووظيفته اللغوية والدرامية.

[1] ينظر، كير ايلام: سيمياء المسرح والدراما، مرجع سابق، ص: 21.

[2] المرجع نفسه، ص 116.

ولن تكون كما يرى هنري ميتران « h – mitterand "هناك دراما بالمعنى الأرسطوي للكلمة، ولن يكون هناك أي حدث، مالم تلتق شخصية درامية بشخصية أخرى في بداية القصة، وفي مكان يستحيل فيه هذا اللقاء"[1].

ولقد أطلق ميتران على هذا اللقاء الاستثنائي اسم "الخرق المولد للفضاء الدرامي أو الوظيفة الانشائية"[2].

قال فيليب هامون: ph. Hamon" إن البيئة الموصوفة تؤثر في الشخصية وتحفزها على القيام بالأحداث، وتدفع بها إلى الفعل، حيث يمكن القول بأن وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية"[3].

ومن هذه الناحية يكن اعتبار الفضاء الدرامي بمثابة بناء تتم إشادته اعتمادا على المميزات والتحديدات التي تطبع الشخصيات، بحيث يجري التحديد التدريجي ليس فقط لخطوط المكان الهندسية، وإنما أيضا لصفاته الدلالية، وذلك كي يأتي منسجما مع التطور الحكائي العام المندرج في إطار الحبكة[4].

كما أكد هنري ميتران على أن الشخصية الدرامية تستطيع أن تخترق الأمكنة (الفضاءات) ويمكن أن تتواجد حتى في حالة غيابها، حيث تظل محافظة على مكانتها ودورها في البيئة الفواعلية[5].

---

[1] مجموعة من المؤلفين، أنظمة العلامات اللغة والأدب والثقافة، مرجع سابق، ص 103.

[2] المرجع نفسه، ص 97.

[3] المرجع نفسه، ص 77.

[4] الشكلانيين الروس بين الخرافة (الحكاية) وسيوزت يتوافق التمييز بين العالم الدرامي كبناء وبنية ترتيب الاعلام الاستراتيجي مع تمييز (الحبكة) في تحليلهم للسرد، فالخرافة خط الحكاية الأساسي في السرد الذي يتوصل إليه القارئ بعد ترتيب الحوادث بشكل منطقي بتجريده الحبكة التي تشكل تنظيم السرد العملي نفسه من الأشياء المضافة.

[5] ينظر،كورتيس جوزيف، مدخل إلى السيميائيات السردية والخطاب، تر: جمال الحضري، منشورات الاختلاف، ط1، 2007، ص90.

فالفضاء (المكاني) كما يقول جورج كرندول g.kernodle"غير مستقل عن الشخصية التي تندرج فيه،والمنظور الذي تتخذه هذه الشخصية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الدرامي، ويرسم طبوغرافيته، ويجعله يحقق دلالته الخاصة وتماسك خطابه الإيديولوجي"[1].

كما أن الفضاء المكاني الدرامي يعاش على عدة مستويات: اجتماعية وطبقية وثقافية ونفسية... إلخ، وبوصفه(كائنا) مشخصا وتخيليا، فهو فضاء استثنائي، وغير معتاد، ولا يشابه الواقع الذي نعيش فيه ونخترقه يوميا أو واقعيا، إنما نحاول الحصول عليه وفق قاعدة الإنحراف والمعيار الجمالي، وباعتباره الطرف الحيوي الاخر، بعد المؤلف.

إلا أن أهم تدخل للمؤلف الدرامي في فضاء النص الدرامي يكمن في قائمة الإرشادات والمعلومات والملاحظات التي يقدمها عن الفضاء والحركة والحالات الشعورية للشخصيات داخل الحوار وخارجه، والتي اصطلح على تسميتها «النص الفرعي" أو "ما وراء الخطاب"meta discoure.

ج-2-ذ- التقاطب والتناظر في الفضاء الدرامي:

قدمت القراءات البنيوية والسيميائية عددا من الاقتراحات للكشف عن بنية الفضاء (المكاني) الدرامي وعن دلالاته، وذلك باستخراج المبادئ التي تنظم اقتصاد المكان من خلال المستويات التي تشكل أساس تنظيم البناءات الخطابية بنص فتم بناء مجموعة من التقاطبات المكانية يمكن العثور عليها في النصوص الدرامية، والتي أظهرت الدراسات المتفرقة وجود عدد كبير منها، وتأتي تلك التقاطبات في شكل ثنائيات ضدية تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة، بحيث تعبر عن العلاقات والتواترات التي تحدث عند اتصال الشخصيات بأماكن الأحداث، ومن الملاحظ أن هذه التقاطبات والثنائيات الضدية تنسجم مع المنطق والأخلاق السائدة والمعتقدات السياسية والتموضع الاجتماعي والطبقي.

لم يكن مفهوم "التقاطب" من اكتشاف البنيوية أو السيميائية، فجذوره الأولى نراها عند أرسطو في كتابه "الفيزياء" حيث تبرز التقاطبات التي يحددها جسم الانسان الواقف بالنسبة للمحاور الهندسية (طول، عرض، إرتفاع) مثل يمين/ يسار أمام/ خلف أعلى/ أسفل، ودفع يوري لوتمان y.lotman

[1] خضراوي محمد أحمد، سيميائية التسمية (قراءة في الأبعاد الاجتماعية والرمزية للأسماء والأشياء)، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 104-105، بيروت، 1988، ص 37.

بالقضية إلى حدود إقامة نظرية متكاملة للتقاطبات المكانية، فالفضاء بالنسبة له هو "مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر والحالات والوظائف والصور والدلالات المتغيرة التي تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانية المعتادة كالامتداد والمسافة"[1].

فمفاهيم مثل "الاعلى /الاسفل القريب /البعيد المنغلق /المحدود /اللامحدود- المنقطع /المتصل، كللها أدوات لبناء النماذج الثقافية والاجتماعية والعقائدية والأخلاقية من دون أن تظهر عليها أية صفة مكانية، ويرى لوتمان أن هذه النماذج في عمومها تتضمن وبنسب متفاوتة صفات مكانية، تارة في شكل تقابل بين السماء /الأرض أو تراتبية سياسية، أو اجتماعية، أو طبقية تارة أخرى: يسار / يمين، أو مهنية: راقية /دونية، وكل هذه الأشكال تندرج وتنتظم ضمن نماذج للعالم تطبعها صفات فضائية مكانية بارزة، وتقدم لنا نموذجا أيديولوجيا متكاملا يكون خاصا بنمط ثقافي محدد، وقدم لوتمان ثراءات مهمة في هذا المجال عندما قام بتحليل فضائي لسفر إبليس في الكوميديا الالهية لدانتي، وتحدث أيضا عن اخرون حاولوا اقتفاء نظرية لوتمان في التقاطبات وتطويرها وتطبيقها على الفضاء الانساني عامة، فقدم رولان بارت تحليلا بنيويا سيميائيا مماثلا على الفضاء الراسيني، قارن من خلاله بين البيت وخارجه، وكذلك بين القصر المغلق والخارج المفتوح، وقد اعتبر بارت ان أي هرب من فضاء الداخل إلى فضاء الخارج في التراجيديا الراسينية يؤدي حتما إلى الموت[2].

ودرس غاستون باشلار في كتابه المعروف "شعرية المكان" جدلية الخارج، وعارض بين القبو والعلية، وبين المتناهي واللامحدود[3].

[1] يوري لوتمان: سيمياء الكون، مرجع سابق، ص 79.

[2] ينظر، جان راسين: فيدر ومأساة طيبة او الشقيقان العدوان، ترجمة: ادونيس، وزارة الاعلام، الكويت، 1979، ص:5-13.

[3] ينظر، غاستون باشلار: جماليات المكان ترجمة: غالب هلسا المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، 1984، ص:227.

إن الحديث عن التقاطبات المكانية وتطبيقها في إنشاء الفضاء الدرامي لا يعني أن النص الدرامي والفضاء الدرامي خاضعان تماما لهذه التحديدات الفيزيائية والهندسة الصارمة فالفضاء الدرامي فضاء متجانس وغير مستمر، هو فضاء مملوء بالحواجز والثغرات، ومملوء بالألوان والروائح والأزياء، لكن مفهوم التقاطبات أفاد بشكل كبير عند الاشتغال به في إنشاء الفضاءات المكانية في النصوص الدرامية.

وأبرز المبدأ الأساسي الذي يقول بأن بناء الفضاء الدرامي إنما يتم عن طريق التضاد، ونشير بشكل خاص الى الدور الكبير الذي لعبه ايتيان سوريو في "احتمالات الدراما" التي تشكل نظاما وظائفيا يمكن ترتيبه في مجموعات رياضية للحصول على الأوضاع الدرامية.

كما قدم لوتمان، مفهوما جديدا اخر لفهم الفضاء الدرامي، وهو مفهوم "الحد" الذي عرفه بأنه "الخط الذي يعهد إليه تقسيم فضاء النص مكانيا إلى فضاءين صغيرين غير متقاطعين وفق مبدأ أساسي وهو إنعدام قابلية الإختراق، وتكون للبنية الداخلية في كل منها استقلاليتها الخاصة التامة، ولا منفذ لأحداها على الأخرى"[1].

أشار لوتمان الى مآل الحكاية الخارقة التي تتكون من جزئين مختلفين هما (المنزل) و(الغابة) والحد بين الإثنين واضح، فهناك طرق الغابة وأحيانا النهر (الصراع مع الوحش غالبا ما يحدث فوق الجسر)[2].

ج-2-ز- الفضاء المسرحي:

ج-2-ز-1- سيمياء النص المسرحي:

"ورامزة العلاقات المستخدمة في المسرح تأتي نتيجة التجربة الشخصية والاجتماعية، العلمية والادبية والثقافية"[3].

[1] يوري لوتمان: سيمياء الكون، مرجع سابق، ص 82.

[2] لاحظ أسطورة، والصراع مع الأب وقتله فوق الجسر، وقد حلل كلود ليفي ستروس ذلك بشكل مفصل.

[3] تاودز كافزان: العلامة في المسرح ترجمة: ماري الياس، الحياة المسرحية، ع35/34، دمشق، 1990،ص:54.

فدراسة تشكل الفضاء المسرحي تتطلب منا دراسة سيميائية النص المسرحي كمدخل لدراسة الية بناء هذا الفضاء الناتج عن مجموعة أنساق العلامات التي يتشكل منها النص الدرامي، والتي تشكل أيضا مجموعة أنساق الاتصال، وسماها رولان بارت "تعدد الأصوات الاعلامية"[1].

يشبه النص المسرحي النص الدرامي في أنه رسالة موجهة قصديا.إلا أن النص المسرحي يختلف عن النص الدرامي جذريا في كون رسالته موجهة لا إلى "ذوات" subjet منفردة ومستقلة في المكان والزمان، بل إلى "ذوات جمعية" ترتبط مع بعضها البعض في علاقة (نحن/ الأن، هنا) وتنتج هذه الرسالة عموما بواسطة تعدد قنوات اعلامية من موسيقى وحركة وديكور واضاءة ... إلخ، إضافة إلى الأنساق اللغوية التي تميز خطاب النص الدرامي، وكان كريستيان ميتز c.mitze قد أشار إلى أن "أنساقا" شتى ومختلفة تتدخل في الرسالة ذاتها. وربما يعود السبب وراء ذلك إلى الغنى السيميائي لنص العرض الذي يحول جميع الأشياء والأجسام والحركات فيه إلى علامات ذات دلالات وظيفية، لا تقبل التشويش أو "التضييع" بالمعنى الإعلامي للكلمة[2].

إن العلامة المسرحية "سواء كانت تمثالية أو رمزية أو إتفاقية، ودلالة الرسالة سواء كانت حقيقية أو بالتضمن فإن جميع المسائل الأساسية السيميائية هذه موجودة في المسرح[3]، وفي الوقت الذي تسيطر فيه الوظيفة النفعية لموضوع ما في الحياة اليومية على دلالتها، فإن للدلالة في النص المسرحي الأهمية كلها كما أن صعوبة دراسة النص المسرحي سيميائيا تأتي من كونه لا يعمل "كبناء تركيبي كما جاء في نظرية ريتشارد فاغنر القائلة بتوازي أنساق علامات الفنون المتعددة التي تشكل نص العرض من إضاءة وموسيقى وديكور ورقص وكلمات ... إلخ، وتكون مهمة المخرج حينئذ خلق توازن فيما بين تلك الفنون، وكان فاغنر قد حدد في موضوع رسالته "الاوبرا والدراما" أنه تمكن البرهنة على "إمكان الوصول إلى نتائج هائلة من تعاون الموسيقى والشعر المسرحي"[4]، بل أنه يعمل كشبكة وحدات

[1] رولان بارت: مقالات نقدية في المسرح: د. سها بشور المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1987، ص: 59.
[2] المرجع نفسه، ص: 59.
[3] المرجع نفسه، ص: 33.
[4] ثروت عكاشة: موسوعة الموسيقى فاجنر، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ب ت، ص:217.

سيميائية تنتمي إلى مستويات أنساق مختلفة ومتفاوتة الأمر الذي يعني أنه لا تنبثق متتاليات series متجانسة ذات مستوى واحد من العلامات أو الإشارات، بل ينبثق بالأحرى نسيج ضروب تعبير متمايزة تماما، وتتحكم بالنسق الواحد منها مجموعة ضوابط دلالية ونحوية كلية، تنشا عنها في نهاية المطاف بنية واحدة موحدة.

ولهذا يمكن أن نطلق على سيل الاعلام الخطاب المسرحي المتعدد والمندمج الخطوط في آن واحد وما ينتج عنه من بنية متمفصلة في المكان والزمان تسميه النص[1]، وقد اطلق موكاروفسكي على هذا النص سيميائيا اسم "النص العلامة الكبرى"[2]، وذلك في المداخلة التي قدمها في المؤتمر الثامن للفلسفة في براغ 1934، وكانت أولى المحاولات لدراسة الفن كواقع سيميائي.

كانت "بنيوية" براغ قد ورثت عن سوسور مشروع تحليل سلوك الإنسان الدلالي والاتصالي من خلال إطار السيمياء العامة، وورثت عنه كذلك تحديد كون العلامة تعمل بوجهين، وتربط حامل vehichle المادة أو الدال signfier بالتصوير الذهني mental concept أو المدلول، signied وقد استهل موكاروفسكي تطبيق تعريف سوسير للعلامة بتعيين عمل الفنون في حد ذاته (أي عمل العرض المسرحي ككل) في العمل نفسه ك (شيء) أو كمجموعة عناصر مادية، ويكون معها المدلول أو " الموضوع الجمالي "aesthetic object" الكامن في الشعور الجماعي الخاص بالجمهور، وفي أن موكاروفسكي اعتبر العرض المسرحي، مؤكدا على أهمية النظر إليه ك "رسالة" لا ك "محتوى" content متضمن في "شكل" form لا معنى له[3]، وأن "العمل الفني هو علامة وبنية وقيمة في ان واحد"[4].

[1] ينظر، جندريك هونزل. جندريك: ديناميكية الاشارة في المسرح، ترجمة: ادمير كورية، الحياة، الحياة المسرحية، ع29/28، دمشق، 1987، ص: 31.

[2] روبرت سي هول نظرية الاستقبال، مرجع سابق، ص:47.

[3] المرجع نفسه، ص:48.

[4] تاودز كافزان: العلامة في المسرح، مرجع سابق، ص: 54.

وقد قسم موكاروفسكي العمل الفني إلى المكونات التالية: فكرة العمل أو المصادر الدورية، والرمز الحسي الذي يعادل الدال (حسب مصطلحات سوسور)، والهدف الجمالي المحمول في الوعي الاجتماعي، والذي يعمل كمعنى والعلاقة بالشيء المدلول، والجانب الخلافي للإشارة[1].

وفق هذا المنظور السيميائي يكون نص العرض بمثابة "علامة كبرى" ويبني معناه على أساس وقعه ككل فتخضع جميع عناصر العرض (موسيقى، اضاءة، ديكور، تمثيل ملابس ...) لكل نصي موحد، يولد الحضور الجمعي معانيه كل حسب كفاءته الثقافية (competenc cultural) المسرحية (theatrical competence).

إن السؤال الذي يشغل السيميائيين اليوم يتعلق فيما اذا كان بالامكان توحيد الوحدات السيميائية لهذه الانساق المختلفة والمتداخلة، حتى يمكن تأليف "العلامة الصغرى" التي يمكن أن تكون موازية لماهية (الكليمة) moneme أو (الصوت) phoneme أو البيت bit (الوحدة الاعلامية الصغرى) والتي نستطيع من خلالها دراسة المكونات الأساسية للعرض المسرحي فضائيا وزمنيا وفعاليا، إن دينامية النص المسرحي وعدم قابليته للتكرار (تماما) نتيجة الجانب الحيوي الذي يميزه عن السينما أو الفنون التشكيلية، تجعل العلاقات الداخلية الدقيقة التي تستوي في عرض ما متبدلة من عرض لأخر ولو بشكل طفيف، ولذلك تطرح كثافة النص المسرحي –من جهة العلامات– مسألة الفضاء المسرحي، "فتقدم له وفرة اعلامية غنية يتعين عليه أن يختار منها"[2]، بل إنه حدث جمالي تجري إبانته كبنية صورية ومادية[3].

[1] ينظر، روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، مرجع سابق، ص:49.

[2] كير ايلام: سيمياء المسرح والدراما، مرجع سابق، ص: 73.

[3] في الحدث غير الجمالي يكون التكرار ضروريا لترميز الرسائل وفك الرامزة بشكل واضح، اما الرسائل المسرحية فهي ليست تكرارية.

ج-2-ز-2- تقطيع النص المسرحي:

كان اقتراح العالم السيميائي البولندي تاديوش كوفزان kowzan.t الذي قام بتصنيف أنساق العلامات المكونة لنص مسرحي وفقا لمعيارين رئيسين: المعيار الأول بحسب أساليب الإستقبال من قبل المتفرجين، والمعيار الثاني من حيث منشأ العلامات وأنساقها.

ويمكن انطلاقا من المعيار الأول تحديد دستورين كبيرين macro- codes أولهما يرمز إلى العلامات السمعية، وثانيهما يتناول العلامات البصرية[1]، ويمكن على أساس المعيار الثاني أن نميز بين العلامات المتأتية عن الممثل وتلك الواقعة خارجا عنه، ومن شأن الربط بين هذين المعيارين أن يحدد مسبقا أربع فئات من العلامات، وقد يصار أيضا إلى تجزئتها وفقا لمعيارين اخرين، الأول يتناول الاتساع المكاني (الفضاء) والثاني المدى الزمني، إن جميع العلامات السمعية تنقل عبر الزمن، أما العلامات البصرية فهي تعمل "كلها" في الفضاء المكاني، وقد أشار ابراهام مول في كتابه "نظرية الاعلام جمالية التلقي" إلى أن العرض المسرحي يتجلى في ثلاثة أبعاد للمكان وبعد واحد للزمان كمجموعة موحدة، على الرغم من أن كل رسالة مشاركة تمتلك تركيبها المكاني الزماني الخاص بها، ولا تعمل بالضرورة في جميع الأبعاد المستخدمة في العرض ككل، فالرسائل اللسانية مثلا محض زمانية، أو أنها تندرج على الأقل في الفضاء السمعي acoustic space" [2].

أما الحركة فهي فضائية مثلثة الأبعاد، وكان فوزان قد سلم في حينه بأنه يمكن وضع تصنيف أكثر تفصيلا بكثير، ووضع قائمة باللغة والنغمة وميمياء الوجه والايماء والحركة والمكياج وتسريحة الشعر والملابس والأغراض والديكور والاضاءة والموسيقى والمؤثرات الصوتية (بما في ذلك التشويش الخارجي).

[1] ينظر، بيتر بوغاتيريف: العلامات في المسرح ترجمة: د. حنان قصاب حسن الحياة المسرحية، ع35/34 وزارة الثقافة دمشق- 1990 ص:48.

[2] كير ايلام: سيمياء المسرح والدراما، مرجع سابق، ص: 72- 71.

يمكن أخيرا إعادة تجميع هذه الأنساق في فئات خمس تبعا لما كانت تتناول النص المنطوق به، والتعبير الجسدي، ومظهر الممثل الخارجي، ومظهر الفضاء المشهدي (الركحي)، والمؤثرات السمعية غير المنطوق بها[1].

وهنا لابد أن تقع سيمياء الكلام على مستويات عديدة، فيصار إلى دراسة الوحدات الألسنية (ولا سيما العبارات المركزية) على المستوى الدلالي بصفتها حاملة لمعان، كما سيصار إلى دراسة البنيات النحوية، وكذلك التأثيرات السمعية والنطقية، ويجري في النهاية استخراج المعاني الجديدة الناجمة عن هذه العملية، فعلى سبيل المثال قد تشكل وفرة الحروف التي تحتوي على "صفير" أو حدة في اللفظ أو "فحيح " كصوت الأفعى، أو تتالي الكلمات القديمة في خطاب معين دليلا على مرحلة تاريخية قديمة أو تكون هناك كلمات الية كصوت الكومبيوتر، للدلالة على شخصية قادمة من الفضاء مثلا فيما تكون التناوبات الإيقاعية والنطقية والمكانية دلالات على تبدلات في المزاج، أو في الموقف، أو الشعور لدى شخصية ما، ونحن هنا بصدد ما تمكن تسميته بال"سوبر علامات" أي(علامة مركبة من الدرجتين الثانية والثالثة) حيث تكون للكلام إضافة إلى وظيفة المعاني البحتة، وظيفة علامية (سيميائية) إضافة إلى مستوى صوتي ونحوي وعروضي[2].

وكنتيجة نهائية تعني إقتراحات كوفزان تقطيع العرض من أجل تعيين وحدة العرض السيميائية، وذلك وفق معيار زمني يقطع المستويات المختلفة لهذا العرض من أوله لآخره، ويجعل من وحدة العرض السيميائية "شريحة"slice تحوي جميع العلامات التي تبث في وقت واحد، والتي تكون مدتها مساوية للعلامة (الإشارة) التي تدوم أدنى ما يكون[3]، غير أن بعض العلامات التي تبدو ظاهريا من الإشارات غير القابلة للتجزئة ليست في الحقيقة من العلامات الدنيا، وإنما هي من طبيعة العبارة ذاتها.

[1] كير ايلام: سيمياء المسرح والدراما، مرجع سابق، ص:79.

[2] ينظر، بيتر بوغاتيريف: العلامات في المسرح، مرجع سابق، ص: 60.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص: 61.

يوضح الجدول التالي الذي وضعه كوفزان من أجل دراسة الوحدات السيميائية لنص العرض المسرحي وجود 13 نسقا علاماتيا موزعة وفقا لدستورين كبيرين: سمعي وبصري[1].

1-الكلمة 2- النغمة	النص المنطوق	الممثل	علامات سمعية	الزمان	علامات سمعية/ الممثل
3-المحاكاة 4-الايماء 5-الحركة	تعبير الجسد		علامات بصرية	المكان والزمان	علامات بصيرية/ الممثل
6-الماكياج 7-تصفيف الشعر 8-الملابس	مظهر الممثل الخارجي			فضاء	
9-الاكسسوار 10-المناظر 11-الاضاءة	شكل خشبة المسرح	ما هو خارج الممثل		فضاء وزمن	علامات سمعية/ خارج الممثل
12-الموسيقى 13-المؤثرات الصوتية	الاصوات غير اللفظية		علامات سمعية	زمان	

ج-2-ر- السيمياء في الفضاء المسرحي:

إن هذا يقودنا إلى البحث في تمفصل المعيارين اللذين تحدث عنهما تادويش كوفزان في تصنيفه لأنساق العلاقات المكونة للنص المسرحي وهما: معيار الاتصال، ومعيار المنشأ، أي مواصفات العلامة ذاتها، مثل قابليتها للتحول (الحركة) mobility، و(الدينامية) dinamic، وكذلك تصنيفها (علامة طبيعية، علامة اصطناعية)، من قانون السيمياء الذي يقول: أن كل الأجسام والأشياء الموجودة على المسرح تشحن بقوة دلالية فائقة مع التأكيد على أولوية الدال بالنسبة لجميع العناصر في العرض.[2]

[1] إلين استون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، أكاديمية الفنون، ط1، 1996، ص: 148.

[2] ينظر،كير ايلام: سيمياء المسرح والدراما، مرجع سابق، ص:14.

وكانت بنيوية براغ قد أكدت على القدرة الكبيرة للعلامة على التحول إلا أن القانون الذي صاغه المخرج والمنظر التشيكوسلوفاكي ياندريش هونزل وأطلق عليه اسم دينامية العلامة" يعتبر المرجع الأساسي الذي بنى عليه السيميائيون دراستهم للعرض المسرحي فيما بعد.

ينطلق هونزل في تطبيق "دينامية العلامة" مسرحيا من المفهوم الذي صاغه اوتاكا رزيش في مؤلفه "علم الجمال الفن والدراما" عام 1931 واعتبر فيه "أن الفن الدرامي هو فن الصور image، فالممثل يمثل شخصية درامية (فوجان يمثل هاملت)، والمشهد يمثل القصة (قوس قوطي يمثل قصرا)، والاضاءة المشعة ترمز إلى النهار، والمعتمة إلى الليل، وتدل الموسيقى على حدث (ضجيج يمثل صوت موسيقى..)"[1].

وهذا ما يعطي للقانون الثاني للعلامة وهو قانون "التصدر الهرمي " foregroundig" أهمية قصوى في سمياء العرض المسرحي.

ولقد كنا مندهشين يقول هونزل "حين اكتشفنا أنه لا ضرورة لفسحة الخشبة أن تكون مكانية، لأن الصوت يستطيع أن يكون الخشبة، والموسيقى تستطيع أن تكون الحدث الدرامي، والمشهد أن يكون النص"[2].

كما اعتبر أن الفضاء المسرحي مشروع سيميائي غني، وأن الخشبة المسرحية تأخذ قيمتها من خصوصيتها الدرامية لا من طبيعتها الخشبة المعمارية.

الفضاء المسرحي مشروع سيميائي، وتأخذ الخشبة المسرحية قيمتها من خصوصيتها الدرامية لا من طبيعتها المعمارية.

ولقد أكد بيتر بروك وغروتوفسكي واخرون على هذا المفهوم حين نظرو إلى الفضاء الفارع باعتباره مشروعا مسرحيا معدا لأن يمتلئ بالقوة بصريا وصوتيا.

[1] عدد من المؤلفين: سيمياء براغ للمسرح، مرجع سابق، ص: 63.

[2] جندريك هونزل: ديناميكية الإشارة في المسرح، مرجع سابق، ص: 32.

لقد افترض هونزل أن أي حامل مسرحي يمكنه مبدئيا أن يقوم مقام صنف مدلول للظواهر (الصوت بدلا من محطة القطار، وجسد الممثل بدلا من جدار أو كرسي أو طاولة... الخ.

ومن هنا فقد اعتبر فلتروسكي أن الممثل وصفاته الفيزيولوجية هو "الوحدة الدينامية لمجموعة كاملة من العلامات"[1]، وهذا ما ترك أثره على بعض الدارسين والمذاهب المسرحية المعاصرة.

لقد أتاحت هذه العلاقة الموجهة إمكانية الحديث عن مفهوم مهم في صياغة الفضاء المسرحي وهو المفهوم الذي وضعه فلتروسكي وسماه المتصل الذاتي الموضوعي objective subjective – continum[2]، والذي درس من خلاله جدلية العلاقة ما بين الحي والجامد، أو بين الذاتي والموضوعي في المسرح، وهذا المفهوم يوضح من خلاله الكيفية التي تتحرك عبرها جميع حاملات العلامة المسرحية البشرية وغيرها في سياق التمثيل.

أما المفهوم الثاني الذي يسمح لأنساق العلامات المسرحية بإنشاء الفضاء المسرحي فهو يتعلق بقدرة العلامة على التضمين وهو مفهوم صاغه بوغاتيريف في معرض حديثه عن اللباس المحلي كعلامة دلالية المفهوم النفعي والبنيوي في علم الاعراف عام 1938، ويرى بوغاتريف أن الديكور المسرحي أو العرض أو الأزياء ... هي علامات تدل على علامات وليست علامات تدل على العرض، فالزي القومي هو شيء مادي وعلامة في آن واحد توفر بواسطة حامل علاقة العلامة العلامة الواحدة الاساس لترتيب ثانوي للعلامة العلامة (حامل علامة العلامة المسرحية "يكتسب المعاني الثانوية مثل" الجلالة" او "اغتصاب السلطة".

في الديكور الرمزي الإيحائي ترجع العلامة إلى الشيء ذاته وبشكل مباشر، ضمن شروط خضوعها إلى الكودات الثقافية والكودات الدرامية الخاصة (كما في مسرح الشرق الأقصى اوبرا بكين ومسرح "النو" والكابولي والكاتاكالي الهندي)، وهذا ما يميز فضاء المسرح الطبيعي الذي

[1] كير ايلام: سيمياء المسرح والدراما، مرجع سابق، ص:16 .

[2] المرجع نفسه، ص: 26.

يعتني بأدق التفاصيل المكونة لهذا الفضاء، بحيث تصبح العلامة دالة على الشيء ذاته الأمر الذي يفقدها ديناميكياتها، وهو ما سماه رولان بارت بـ "مريض العلامة"[1]، مثل وضع أشجار حقيقية، شلالات، طاولات، ملابس تاريخية متحفية وطعام حقيقي على خشبة المسرح.

نموذج يمثل استعمال الأغراض والأكسوارات ضمن مستوى الدلالة الحقيقية، الرمح يمثل رمحا، وكذلك التاج يدل على نفسه، مع استخدام ملابس الملك (العلامة تدل على ذاتها).

أما المسرح الفقير فهو يتميز بـ (حاملات علامة) قليلة ويلعب فيه الممثل حامل العلامة الأساسي- كما عند بريشت وجروتوفسكي وبروك- فينشئ بالحركة والايماءة والصوت فضاءه المسرحي، ففي المشهد السادس من مسرحية فاوست إخراج جروتوفسكي (فاوست في الغابة) "يخلق الممثل فضاء الغابة من خلال محاكاة صوتية لهبوب الريح، وتساقط الأوراق، وأصوت الليل، وعويل الحيوانات الليلية"[2].

مفهوم ثالث واستراتيجي يتعلق بدينامية العلامة المسرحية وقابليتها للتحول، وهو مفهوم التراتب الهرمي في العرض (الحركة العمودية)، وقد أطلق عليها اصطلاحا تسم التصدير، فلقد تأثر منظرو براغ باوتاكار زيش، وفهموا العرض المسرحي "كتراتب هرمي ديناميكي للعناصر"[3]، وكانت دراسة موكاروفسكي المبكرة عن شارلي شابلن قد بدأت بتمييز موضوعة البحث ك "بنية" أي كنسق عناصر تحققت جماليا واجتمعت في تراتب هرمي مركب تكون فيه الغلبة لعنصر على العناصر الأخرى، ولقد أوضح موكاروفسكي في هذه الدراسة ازدواجية شخصية شابلن وانتماءها إلى فضاءين مختلفين ومتناقضين (فضاء الصالونات الارستقراطية البرجوازية) متمثلة شكليا في لباسه الفوقي (القبعة، البابيون، ربطة العنق والصدرية)، واللباس السفلي (السروال الواسع متعدد الثنيات، والحذاء الضخم) وهو يدل على عالم التشرد والفقر، لقد أثبت موركاروفسكي ان "تصدر" شابلن

[1] بيتر بوغاتيريف: العلامات في المسرح، مرجع سابق، ص: 49.

[2] جيرزي كروتووسكي: المسرح الفقير، تر: سمير سرحان، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2002، ص:63.

[3] كير ايلام: سيمياء المسرح والدراما، مرجع سابق، ص: 28.

بشكل دائم نابع من سلوكه المزدوج والمتناقض في الأماكن التي تتطلب منه انسجاما مع فضائها الاجتماعي والمعماري والطبقي أن يمارس فيه سلوك شخصية الرجل العصري (شابلن في المطعم الراقي في "فيلم أضواء المدينة" يسلك سلوك الرجل المتشرد ولا يحترم آداب الطعام الرسمي).

ولقد أكد معظم المنظرين البنيويين في المسرح على عدم إمكانية التعين المسبق لتبدل التراتب الهرمي للعلامة المسرحية العائد إلى قابلية العلامة للتحول الدائم.

إن ما يثير في بنية العرض المتغيرة، وفقا لفلتروسكي هو الصورة في قمة التراتب الهرمي، أي "التصدر" والتي تجذب إليها معظم انتباه الحضور، ففي تراث المسرح الغربي، عندما يظهر الممثل النجم على خشبة المسرح فإنه يحتل قمة التراتب الهرمي، ويشد انتباه المتفرجين إليه.

لقد بينا من خلال المفاهيم السابقة التي تتعلق بدينامية العلامة وتحركها الدائم على محاور متقاطعة تشكل الفضاء المسرحي ثلاثة أبعاد للمكان وواحد للزمان: محور عمودي يشكل مفهوم التصدير أو التراتب الهرمي، ومحور أفقي استبدالي يتعلق بمفهوم المتصل الذاتي الموضوعي، ومحور ثالث (العمق) ويتعلق بمفهوم الدلالة بالتضمن حيث تتحرك العلامة المسرحية بين العلامة الطبيعية والعلامة المسرحية المصطنعة التي تتضمن حاملات دلالة متنوعة (سيف يتحول الى صليب أو معول).

ج-2-ش- الأنساق الدرامية في الفضاء المسرحي:

لقد أحصى ايتيان سوريو "مائتي الف وضع درامي" تمكن من مقابلتها برقم مماثل مسرحيا[1].

كما إدعى منظرو الحركة الجسدية أنه بإمكان الإنسان أداء عدد كبير من الحركات العلامات باليد والذراع تصل الى (700.000) علامة.

[1] جيرزي كروتووسكي: المسرح الفقير، تر: سمير سرحان، مرجع سابق، ص:65.

أما بالنسبة "لفن العرض فنذكر ال (800) علامة التي تؤدي باليدين من قبل ممثلي الدراما الراقصة الهندية kathakali، وهي تعادل من ناحية الكم المفردات الأساسية للإنكليزية والفرنسية، كما تمكن الشخصيات متابعة حوارات طويلة من خلال الحركة "[1]، ويتعذر أيضا ان نعالج بالتفصيل التوابع النحوية والسيميائية لكل نسق مساهم في بناء الفضاء المسرحي على حدة، نظرا لأن بعض المكونات كالماكياج والزي لها أدوار مميزة وبارزة وشاهدية، وتحكمها قواعد كالجنس والمزاج والفضاء الجغرافي... إلخ[2].

التقسيم العلاماتي الذي اقترحه تاديوش كوفزان، وهو التقسيم الوحيد الذي نال نسبيا شرعيته حتى الأن من قبل سيمياء المسرح، ويمكن اختصار تصنيف كوفزان إلى خمسة أنساق رئيسية هي:

(أ)- أنساق التعبير الجسدي : أيماء، حركة، تحرك.

(ب)-أنساق المكان الحركي: أغراض، ديكور، إضاءة.

(ج)- أنساق المظهر الخارجي للممثل: ماكياج ،تسريحة، لباس.

(د)-أنساق النص المنطوق: الكلام، النبرة.

(هـ)-أنساق المؤثرات السمعية غير المنطوقة: موسيقى، مؤثرات صوتية.

ج-2-س- أنساق التعبير الجسدي:

تنتمي أنساق العلامات الخاصة بالتعبير الجسدي للمثل والتي ينتجها هذا الجسد من خلال تقنياته إلى حيز العلامات البصرية الداخلية في إطار الفضاء والزمان المسرحيين، وهي "علامات يمكن أن تسمى العلامات الحركية، علامات الإحساس الحركي أو الوعي الحركي أو الحركية"[3].

[1] إيلام كير، سيمياء المسرح والدراما، مرجع سابق، ص 32.

[2] المرجع نفسه، ص: 45.

[3] المرجع نفسه، ص:55.

ويعتبر الممثل حامل العلامة الأول والأساسي مهما اختلفت طبيعة العروض المسرحية.

لقد حلم انطونان آرتو بـ "شعر في الفضاء" مستقل عن اللغة المنطوقة، يكون فيه لجسد الممثل أن "يصور أفكارا ومواقف ذهنية ولمحات من الطبيعة، وأن يذكر الأشياء أو التفاصيل الطبيعية دائما، كتلك اللغة الشرقية التي تصور الليل بشجرة حط عليها طائر أغمض عينا، وبدأ يغمض العين الأخرى"[1].

وتحدث جروفتسكي عن "الممثل المقدس" الذي يستطيع تشييد لغة نفسية تحليلية خاصة به، هي لغة الأصوات والمحركات، والتي تمنه من إزالة كل عنصر معوق كي يستطيع تخطي كل قيد يمكن تصوره، "فمن حيث الصوت يجب أن يكون عند الممثل المقدس أكثر نموا مما هو عند رجل الشارع، بالإضافة إلى ذلك يجب أن يستطيع جهاز التنفس عند الممثل إصدار انعكاسات صوتية لا إرادية سريعة بحيث لا تفسح للفكر مجال التدخل، لأن التفكير يزيل التلقائية، كما يجب أن يكون الممثل المقدس قادرا على حل كل معضلات جسمه السهلة المنال، ويعرف كيف يوجه الهواء إلى أجزاء الجسم التي تقوم بتكوين الصوت وتضخيمه، وتشمل هذه الأجهزة الرأس والأسنان والأنف والبطن والعمود الفقري وغيرها"[2] .

ج-2-س-1- الايمـــــــــاءة:

"أي أن على الممثل ألا يماثل نفسه مع الشخصية التي يمثلها بأن يتخذ منها موقفا محددا، ويعبر عن رأيه، ويحفز المشاهد على أن يقف منها موقفا انتقاديا، هذا المشاهد الذي لا يتعين عليه أن يتقمص الشخصية"[3]، وفي تأكيد بريشت على هذا الشرخ الدراماتورجي بين الوظيفتين، سعى إلى فضح التنويه الحقيقي الذي يتولى الممثل القيام به في أدائه كحامل علامات، وبالتالي فان التركيز على الايماءة وتمسرحها هكذا، فقد تنوعت مع عدد من الكتاب والمخرجين مثل بيراندللو

[1] انتونان آرتو: المسرح وقرينه، سامية أسعد مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، 2011، ص: 31.

[2] جيرزي كروتوسكي: نحو مسرح فقير، مرجع سابق، ص: 34.

[3] المرجع نفسه، ص 36.

في مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" مثلا، وبيتر هاندكه p.handke في مسرحية "كاسبار" حيث التركيز على مسرح اللغة، وهناك أيضا جوليان بك j.bech وريتشارد ششنر r.svhecner.

ج-2-س-2- أنساق المظهر الخارجي للمثل (ماكياج تسريحة لباس):

تعتبر حاملات عاملات هذه العناصر من الأنساق الخاصة بالفضاء، وهي تترابط مع بعضها البعض بشكل كبير لتشكل الفضاء المسرحي الذي ينتمي إليه الممثل: لقد تحدث رولان بارت في كتابه "نظام الموضة" system de la mode عام 1957 عن دور الملابس ووظيفتها الاجتماعية، ودلالاتها المكانية، واستخلص من ذلك علاقتين: واحدة تقيم علاقة ما بين الفضاء الاجتماعي والمكاني، وأخرى بين الزي والموضة، والعلاقة التي تربط بين عناصر هاتين المجموعتين هي علاقة تبادل[1]، يحدد اللباس، الجنس، السن، الانتماء الجغرافي والطبقي والزمني، كان يحدد (ريف مدينة)، أو الفضاء (لباس بحر، لباس فضاء، لباس عسكر..) وغالبا ما يكون اللباس مرتبطا بعلامات أخرى، الكلام نفسه ينطبق على التسريحة والماكياج.

ج-2-ص- أنساق المكان الركحي (ديكور، اضاءة، اغراض):

كما أعطى ابيا أهمية كبيرة للضوء كأهمية الموسيقى، إذ وجد فيه مصدر قوة لتوهج الشكل المشهدي، وكذلك للتعبير عن كوامن الممثل من خلال تحفيزه الداخلي على إخراج روح الشخصية التي يمثلها، في عام 1895 نشر ابيا أهم اعماله بعنوان "الموسيقى والاخراج" دعا فيه إلى مسرح "الجو" بدل" المظهر"، أي أن يقدم للمتفرج الاحساس بجو الغابة مثلا، لا أن يتم تصويرها، إن الضوء والموسيقى-حسب ابيا- يشكلان وحدة هارمونية يكمل أحدهما الاخر على الخشبة، فالضوء يستطيعان يعطينا كل تجليات الحالة العاطفية، بواسطة ظلاله، ووحدته، وتموجاته، والضوء والموسيقى "هما الوحيدان اللذان يستطيعان التعبير عن الطبيعة الباطنية لكل الظواهر"[2].

---

[1] دافيد كارتر، النظرية الأدبية، مرجع سابق، ص 32.

[2] جيمس روس- ايفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك، ترجمة: فاروق عبد القادر، مركز الشارقة للإبداع الفكري، د.ت، ص: 81-82.

ترتبط الالوان بالإضاءة ارتباطا وثيقا، وتعتبر واحدا من أهم الانساق التي تشكل الفضاء المسرحي، لأنها ترتبط بالمسافة والمدى واللامحدودية، وبالعمق وحرارة الاشياء، وتلعب انساق العلامات اللونية دورا كبيرا في بناء الفضاء المسرحي، وذلك نتيجة الترابط الكبير ما بين فكر الفضاء ومفهوم اللون في الجو والدلالات التي تنتج عنهما، ولقد خضعت الألوان عبر العصور لسلسة من الروامز والأعراف، وكان غوته قدم ملاحظات عميقة في دراسته للألوان الانتوبتكية entoptic، وذلك حول العلاقة بين الفضاء واللون في الجو، وقام بعملية ترميز لهذه الألوان ودلالاتها، أشار إلى أن الازرق والاخضر هما لونا السماء والبحر والسهل والخصيب، وظلال الظهيرة في بلاد الشمس، وهما في جوهرهما لونان جويان وليسا بلونين أساسيين، وهما باردان يسلبان الأشياء اجسامها، ويثيران في نفس الانطباعات عن المسافة والمدى والعمق، ولهذا السبب فإن اللون الازرق المائل إلى الخضرة هو العنصر المبدع للفضاء في تاريخ التصوير الزيتي[1].

إنطلاقا من هذه المفاهيم يمكن إيجاد علاقات لونية تقاطبية تلعب دورا في تشكيل الفضاء الدرامي المسرحي وهي: المرئي الهوائي /اللامرئي الحار /البارد البعيد /القريب - اللامحدود... الخ، فاللون الأزرق هو لون مرئي، وهو دائم الارتباط بالقاتم، وغير المنار، وهو كما يقول اشبنغلر "لا ينضغط داخلا علينا بل إنه يجرنا إلى البعيد، إنه (لا شيئية ساحرة)[2].

أما البنفسجي وهو لون خاضع للأزرق فهو لون النسوة العاهرات، ولون الكهنة الذي يعيشون حياة العزوبة، في حين أن الأحمر والأصفر هما لونان شعبيان، لونا الجمهور والأطفال، وهما يناسبان الفضاءات المفتوحة أيام الأعياد والأسواق والاعجازات الصاخبة، ولهذا فهما يناسبان المسرحيات الشعبية والكوميدية، في الوقت ذاته تم ترميز الأسود والأزرق كلونين مترفعين غير واعيين، فكانا لوني التراجيديا الإغريقية، أي لوني القصور والملوك والأبطال.

[1] شكري عبد الوهاب: القيم التشكيلية والدرامية للون والضوء، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، 2007، ص:161.
[2] المرجع نفسه، ص: 280.

يقدم لنا علم الألوان معلومات واسعة بشأن صفات العلامات اللونية وخصائصها، وهذه العلامات ترتبط بشكل وثيق بتشكيل الفضاء المسرحي بصريا وفلسفيا، فالفضاء اللانهائي لم يكن يعني في نظر الشعور الكلاسيكي سوى اللاشيئية الكاملة، لذلك فان استخدام الأزرق والأخضر بما لهما من قوى مذيبة للقريب، ومبدعة للبعيد لا يعني سوى تحد لاستبداد صدر المنظر وإحسام وحدته، والأصفر الشاحب يعني الخيانة والخديعة والغيرة والحسد والكآبة، حتى شكسبير يقول في الليلة الثانية عشرة "كآبة خضراء وصفراء"[1]. (أنظر الجدول رقم 02)

الجدول رقم (02):

	صفة اللون Hue	قيمة اللون Value	شدة اللون intensity
الحجم	الألوان الدافئة أو الساخنة تزيد من الحجم الظاهري للأشياء.	القيم المالية تزيد من الحجم الظاهري للأشياء ولكن التناقض القوي مع الخلفيات أو الأرضيات أيضا له التأثير نفسه	الشدة الكاملة تزيد الحجم الظاهري
المسافة	الألوان الدافئة تجعل الأشياء تتقدم نحو العين أما الالوان الرطبة فتتراجع إلى الخلف	القيم المنخفضة تتدافع إلى الأمام، أما التناقضات الواضحة في قيمة في شيء ما فتجعله يتقدم نحو العين.	الشدة الكاملة تزيد الحجم الظاهري
الحدود الخارجية أو المحيط ou line or contour	الألوان الدافئة تلين قليلا من الحدود الخارجية أكثر مما تفعل الألوان الباردة، وأن الألوان المتناقضة تجعل الحدود الخارجية أوضح أكثر مما تفعله المتصلة realated	تناقض القيمة يؤكد الحدود الخارجية.	تناقض الشدة يؤكد الحدود الخارجية

[1] شكري عبد الوهاب: القيم التشكيلية والدرامية للون والضوء، مرجع سابق، ص:164.

جذب الانتباه atiention	الألوان الباردة تجذب الإنتباه أكثر من الألوان الباردة، أما التناقض بين الألوان الدافئة والباردة فيجب الانتباه أيضا	القيم المفرطة في الانخفاض أو العلو تجذب الانتباه ولكن التناقضات المفاجئة أو غير المتوقعة أكثر تأثيرا	الشدة الكاملة تجذب الانتباه، خاصة عندما تتناقض مع الألوان المكملة او المحايدة
الأحاسيس والمشاعر	الألوان الدافئة تثير الأحاسيس والمشاعر، بينما الألوان الباردة فهي تسبب في تهدئة هذه الأحاسيس اما الجمع بين الألوان الدافئة والباردة معا فيعطي تأثيرا متوازنا.	القيم العالية تضفي البهجة، أما القيم المنخفضة تتسبب في إشاعة الهدوء الذي قد يصل إلى حد الإحباط، أما تناقصها فهو يثير النفس ويحفزها	الشدة الكاملة تشد العزم وتبث القوة والإثارة، أما الشدة المنخفضة فتسبب في الهدوء وتدعو للاسترخاء.

كان جون اوسن أول من اقترح اعتبار اللغة نوعا من الفعل الاجتماعي هادفا من وراء ذلك إلى إظهار أنه "عندما ننشئ الألفاظ فإننا لا نقوم دائما بإنشاء محتوى قضية ما وحسب، بل إننا نقوم بإنشاء بعض المسائل كالاستفهام والأمر للتأثير على محاورينا أو اقناعهم ... إلخ"[1].

الفضاء السمعي وهو تابع بشكل أساسي للرسالة شبه اللسانية، وللمؤشرات الوضعية attiudina التي لا تعني الفعل المقصود بقدر ما تعني الوضعية المتخذة (بونيا) تجاه العالم المرسل إليه، والمحتوى الخبري ولإنجازي للفظ أثناء الأداء[2].

وقد تحدث ستانسلافسكي عما يسمى بـ "المنظور" في مجال الفعل اللفظي، وعن التلوين الفني للصوت، كما في اللوحة، وعن ضرورة توزيع ألوان الكلام وفق "خط المنظور" الفني المراعي للتابع[3]، إلا أن الفضاء اللفظي الذي تنشئه كلمات الممثلين وخصائصها الفيزيائية أخذ بعدا مختلفا

[1] كير ايلام: سيمياء المسرح والدراما ، مرجع سابق، ص: 243.

[2] المرجع نفسه، ص 245.

[3] ينظر،كونستانتين ستانسلافسكي: اعداد الممثل في التجسيد الابداعي، ترجمة: شريف شاكر منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1985، ج2، ص: 185.

فأصبح مقاربا لفضاء المؤثرات الصوتية في بعض العروض الحديثة، حيث أخذت الكلمات تفقد دلالاتها اللغوية لصالح الدلالات الفيزيائية، فأصبحت العلامة "إشارة" فيزيائية كما في تجارب روي هاري في "مسرح القلب" وكان هذا المخرج الأمريكي قد وصل بعد 25 عاما من الأبحاث الصوتية إلى ثماني طبقات للصوت، فأشار الى "أن أغلب البشر يعيشون طوال حياتهم على بعد واحد للصوت"[1]، وفي عروضه المسرحية أبعد هارت كل أنساق العلامات الفضائية الأخرى كالديكور والأزياء والكلمات، وبنى الفضاء عنده عن طريق صرخات وهمسات الممثلين[2].

ج-2-ض- أنساق المؤثرات غير المنطوقة (موسيقى مؤثرات صوتية اخرى):

فالموسيقى هي على التوالي: إشارة، قرينة، عرض، صورة، رمز، وباختصار "علامة" وللموسيقى مظهر تأويلي: فالتأويلات الدينية أو الفلسفية أو النفسية تكشف دلالة الأصوات، ولها مظهر إجرائي: فمعنى الموسيقى يتضمن الطريقة التي يستعمل بها، ولها مظهر وضعي: لا معنى للعنصر الموسيقي إلا مطورا أو مستبدلا بالرموز القريبة في الفضاء من ضمن نسق معروف[3].

ج-2-ض-1- نظرية التواصل في الفضاء المسرحي:

درسنا حتى الان موضوع تشكل الفضاء انطلاقا من سيميائية النص الدرامي والمسرحي، وبينا في كل لحظة من هذه الدراسة العلاقة التواصلية المنطلقة من طبيعة وصفات العلامات ذاتها وفق ما درسها سوسير وبيرس، أي العلامة ك "كيان" يمكن حسيا (الدال)، يسجل بالنسبة لمجموعة محددة من المستعملين غيابا في ذاته (المدلول)، والعلاقة التي تربط بينهما (الدلالة)، وبينا أيضا أن النص المسرحي المحتوى والداخل في علاقة جدلية مع الفضاء المسرحي يشكل "العلامة

[1] كونستانتين ستانسلافسكي: اعداد الممثل في التجسيد الابداعي، مرجع سابق، ص: 211.

[2] ينظر، جيمس روس- ايفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك، مرجع سابق، ص: 189.

[3] ينظر، جيرار لودال: بيرس او سوسير ترجمة: عبد الرحمان بوعلي، العرب والفكر العالمي، العدد الثالث 1988، مركز الانماء القومي، بيروت، ص: 116.

الكبرى" وبالتالي فإنه يشكل رسالة لغوية جمالية هدفها التواصل[1]، رغم اعتراض جورج مونان الجدي والقابل للنقاش على الية التواصل المسرحي، إن هذا الأمر يتيح لنا الحديث عن مرسل ومتلق ومرجع ونظام روامز، ونظام توقعات، وكفاءات درامية، وكفاءات مسرحية يحتاجها المتفرج لزيادة إنتاجية التواصل المسرحي، والمرسل حسب تفريع ياكبسون لوظائف اللغة يشكل مجموعة وظائف مترابطة: (المرجعية والانفعالية والأمرية والاتصالية والمابعد ألسنية والجمالية) وهذه الوظائف يمكن أن توجد جميعها في مرسلة واحدة، تحمل –كما يقول– عدة مستويات من الواقع: المستوى التقني والفيزيائي للمادة[2] (الفضاء المسرحي) التي تتكون منها الدلالات، والمستوى الذي ينم عن الطبيعة الخلافية (على المحور الاستبدالي) للدلالات، ومستوى المدلولات المصرح عنها، أو المومأ إليها، ومستوى أنظمة التوقعات النفسية والمنطقية والعلمية والفنية (الأعراف) التي تحيل إليها الإشارات.

[1] ينظر، روبرت سي هول نظرية الاستقبال، مرجع سابق، ص: 127.

[2] ينظر، امبرتو ايكو: المرسلة الشعرية، الفكر العربي المعاصر، العددان: 18.19، مركز الانماء القومي، بيروت، 1982، ص103.

الفصـــل الثالـث

سيميائية الخطاب في الدراما الجزائرية نماذج تطبيقية

سيميائية الخطاب في مسرحية "ثورة بلحرش"

دراسة تطبيقية

فيلم المحنة تكريس السياق أم تغيير المساق

دراسة تفكيكية سيميائية

سيميائيــة الخطـاب

فـــي مسرحيـــة "ثـــورة

بلحـــرش"

دراســـــة تطبيقيـــــة

1- تلخيص المسرحية:

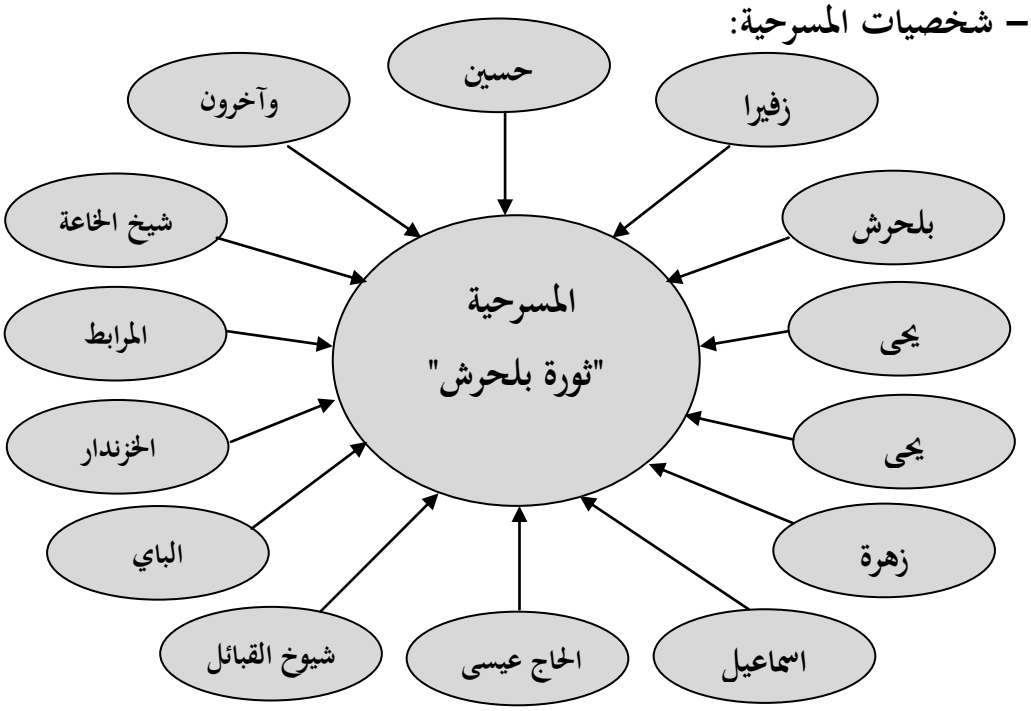
تحاكي مسرحية ثورة بلحرش حدثا تاريخيا تراجيديا، وهي تروي قصة مأساوية حدثت لقبائل الحضرة في الشمال القسنطيني الذين عانوا من القهر والظلم من قبل الأتراك، وأحفاد الإنكشارية الذين نهبوا الخيرات واستعبدوا العباد وأرهبوهم وأرهقوهم وأجبروهم على دفع الإتاوات للداي بالعاصمة، وفي حال لم يدفعوا فسوف يلقون العقاب الشديد، فسوف تسبى نساؤهم ويستعبد أطفالهم وتحرق دشورهم، وبالرغم من توسلات زعيم شيوخ قبائل الحضرة أنهم لا يستطيعون الدفع، بل هم في أمس الحاجة إلى المساعدة في هذه السنوات العجاف، إلا أن الباي لم يمهله، فقتل الأغا الحاج عيسى زعيم القبائل، وقتل رجال الدشرة ونساءها وبناتها ومنهن زفيرا محبوبة حسين، الذي كان غائبا أثناء الحادثة بسبب مرافقته قافلة الحجيج- لتوفير الحماية لهم- ولما عاد وعلم بمقتل أبيه حاج عيسى وأسر محبوبته زفيرا وإحراق الدشرة والتنكيل بأبنائها، فقرر وقتذاك الالتحاق بثورة بلحرش، هذا الزعيم الثائر ضد حكم الأتراك، والذي التف حوله سكان المنطقة لمحاربتهم والتصدي لجبروتهم والثأر منهم، ومن بينهم حسين الذي سعى إلى تحارير محبوبته وكاد أن يحقق هذه الأمنية لولا أن أحد الجنود الانكشاريين قتلها في آخر لحظة وهي تهم بالفرار مع حسين، ولهذا أقسم حسين على الانتقام والثأر لمقتل والده ومحبوبته ولكل من عانى من ظلم الأتراك، وكان له ما أراد بفضل خطته المحكمة، التي تبناها الزعيم بلحرش، ومن خلالها إغراق معسكر الباي وقتل الشاب اسماعيل -صديق حسين-الباي، وانتصر بلحرش وثورته.

إن هذه المسرحية ثورية، كانت في مضامينها ثورة ضد الأتراك الغاصبين، فهي تتبنى خطابا ثوريا ضد الظلم والاستبداد من أي كان وفي كل زمان ومكان.

1- أ-الإطار الشكلي لنص مسرحية ثورة بلحرش:

النص في خمسين (50) صفحة، ولم يحدد الكاتب الفصول والمشاهد.

1-ب- شخصيات المسرحية:



2- سيميائية الخطاب في مسرحية "ثورة بلحرش":

انطلاقا من مجريات البحث في شقه النظري الذي تطرقنا من خلاله إلى محاولة الإحاطة بمفهوم الخطاب عموما والخطاب المسرحي على وجه الخصوص، فمسرحية ثورة بلحرش تحمل خطابات المسرح الثوري من المنطلقات الفلسفية والفكرية في المسرح وتحديدا اتجاهات الخطاب الثوري في المسرح الجزائري، فإن تحليل الخطاب يجب أن يأخذ على عاتقه مهمة ودراسة تحليل وتفكيك الخطابات وتفسير ملفوظاتها وفق معطيات الخطاب الداخلية والخارجية، وعلى هذا النحو ينبثق تركيب النص ومعناه من وصف القارئ وفعاليته لاسيما في النصوص التي تتميز بالعمق والتعقيد في الشكل والمعنى فبذلك انفتحت الخطابات على الاختلاف والمغايرة "لأن الخطاب فضاء وثقوب ومساحة مفتوحة وقراءته تتيح لقارئه الولوج إلى عالمه والتجريب في حقله والتنزه في منعرجاته والتعرف إلى تضاريسه واختيار موقع ما على خارطته، وإذا كان النص يحتمل أكثر من قراءة فكل قراءة يقودها منطق داخل النص ولكل قارئ استراتيجية الخاصة وراء قراءته، فالقراءة تسمح بالاختيار والترحال والاغتراب[1]، فمسرحية "ثورة بلحرش" هي مسرحية تاريخية تستلهم أحداثها وشخوصها من وقائع

[1] عبد الكريم درويش: فعالية القارئ في إنتاج النص، مجلة الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافية، فلسطين 2000، العدد 64، ص222.

حقيقية أو مفترضة لحقبة زمنية من تاريخ الجزائر أي خلال التواجد العثماني، وهنا اختلف المؤرخون حول ماهية هذا التواجد هل هي حماية أو غزو أو استعمار؟

إلا أن المسلم به أن العثمانيين دخلوا الجزائر بطلب من أهلها للتصدي للحملات الصليبية إلا أن هذه الحماية تحولت تدريجيا إلى استعمار واضطهاد للشعب الجزائري واستيلاء على مقدراته والتحكم في مصيره- فأصبح حاميها حراميها – قرابة ثلاثة قرون من 1514م إلى 1830م، وهذا ما أدى إلى نشوب ثورات شعبية مناهضة للغزاة في كل مرة، وهذا ما صوره المسرح الجزائري، فكانت مسرحيات "يوغرطة" و"حنبعل" علامات فارقة في المسرح الجزائري، وفي نفس السياق فمسرحية "ثورة بلحرش" هي مسرحية تاريخية أيضا، وهذا ما يدعونا إلى التساؤل ما علاقة المسرح والثورة والتاريخ؟ ولماذا يعتمد الكاتب المسرحي على الملاحم التاريخية؟ وما علاقة هذا كله بالخطاب الثوري؟

2- أ/- التاريخ والمسرح:

إن علاقة المسرح بالتاريخ علاقة متجذرة، حيث ولد المسرح من رحم التاريخ والأسطورة فكان المسرح الإغريقي القديم ينهل من حكايات ومن الأسطورة ومن ملاحم "طراودة"، "روائع سفوكل"، "أوديب" و "أنتيقون" وغيرها "وقد سبق "لأرسطو" وأن قصر منابع الإبداع على ثلاثة مصادر أساسية هي التاريخ والواقع والأسطورة، وذلك في مقاربته بين الواقع والمحتمل فلاحظ أن كتاب المسرحية اليونانية دأبوا على استلهام الواقع والأحداث الممكنة الوقوع، وإذا كان الكثير منهم قد اعتمد أسماء معروفة ومشهورة، فإن نصوصا أخرى بنيت على وقائع وأسماء مخترعة ليس لها أي سند تاريخي[1]".

[1] اسماعيل بن صفية: قناع التاريخ وقضايا الثورة في مسرحية يوغرطة لعبد الرحمن ماضوي، مجلة الأثر، العدد 13 مارس 2012، ص240.

إن توظيف الأسطورة التاريخية في المسرح جاء لإشباع رغبات المتلقي الذي ترسخت في ذاكرة ثقافته الشعبية، الحكايا المروية المتوارثة لأشخاص كانوا رمزا للبطولة والشجاعة والإقدام من أجل أوطانهم، فكانت هذه الإيقونات كالملوك والفرسان التي تشبههم الأسطورة بالآلهة أو أنصاف الآلهة، فكانت حياتهم مليئة بالمغامرة وبالمعجزة وبالأعاجيب، تستدعي اهتمام المتلقي وتشوقه لمعرفة هذه السير لنماذج بشرية مثالية "كانت أحداث الماضي دائما مادة فنية للأدب شعرا وقصة ومسرحا، فالإنسان يجب أن يسمع الحكايات التي يعرفها، أشخاصا رسخوا في ذاكرته بالهالة التي صنع لهم، حقيقة كانت هذه الهالة أو متوهمة وكلما أوغلت أحداث الماضي في القدم كانت أغلى على القلب وأشحذ للخيال وألذ في المتعة[1]، ولتعلق الناس بالأسطورة الممجدة لبطولات تاريخية، فلم يجد المبدعون المسرحيون أفضل من النهل من هذه الأحداث واستلهام التاريخ والاعتماد على أنماط بشرية تلقى كل الإقبال لدى الجمهور، لتوظيفها في أعماله المسرحية، وقد استفاد الكاتب المسرحي العربي من ذلك "إن للكاتب المسرحي العربي وجد أمامه فسحة زمنية ومكانية في انتهاء ما يشاء ومن أحداث تاريخية، وأي حدث تاريخي يدور موضوع مسرحية حوله سوف يتلقاه المتفرج العربي باعتباره جزءا من تاريخه[2]، وقد تجاوز عمر المسرحية التاريخية العربية القرن والنصف، فكانت إرهاصاته الأولى في عصر العثمانيين ثم انتشرت في حقبة الاستعمارية وامتدت بعد الاستقلال وهي حتى اليوم مازالت تلقى المسرحية التاريخية النجاح لدى الجماهير العربية، على غرار مسرحيات "أحمد شوقي" التاريخية ومسرحية (الزير سالم) و(مأساة الحلاج) لصالح عبد الصبور" و(مغامرة رأس المملوك جابر) "لسعد الله ونوس" وغيرها.

2-ب/- المسرحية التاريخية والخطاب الثوري:

إذا كانت المسرحية هي فن أو تقنية تحويل النص إلى خطاب مسرحي محمل بدلالات كشيفة "إذ لا يمكن أن تشتهر مسرحية من المسرحيات بمجرد أنها صورت مشهدا، أو وضعا

[1] فرحان بلبل: مرجعات في المسرح العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001، ص15.
[2] المرجع نفسه، ص17.

طبيعيا، أو اجتماعيا بطريقة مطابقة للواقع، لأن الغاية من العمل المسرحي هو التأثير في جمهور المتفرجين الذين تختلف طبائعهم، وأمزجتهم، وثقافتهم، وأهواؤهم[1]، لذا كانت المسرحية التاريخية هي الخطاب الأشد تأثيرا لأن الكاتب المسرحي حين يقوم بتوظيف التراث يقوم في الوقت نفسه بإثارة وجدان الأمة لما للتراث من حضور حي ودائم في وجدانها "فكانت المسرحية التاريخية السلاح الأقوى والأمضى، فهي تتقدم إلى الناس بما يعرفونه من الأحداث التاريخية.

وبما يعتبرونه النماذج العليا من العزة والشموخ، وبما يفتخرون به من الشخصيات التاريخية الفذة، فمن منا لا يستثار بصلاح الدين الأيوبي وخالد بن الوليد وطارق بن زياد وصقر قريش وعنتره؟[2]، هذه الشخصيات التاريخية تستحضر كلما دعت الضرورة وساءت الظروف التي كانت تمر بها المنطقة العربية، من ظلم وطغيان، فكانت هذه المسرحية تحاكي التاريخ وتعرض الأحداث بصورة جديدة تراعي الانية، لذا أدرك المسرحيون العرب، وهم يتناولون التاريخ أنهم ليسوا مؤرخين وإن اعتمدوا الحدث التاريخي، فكانوا يغيرون سير والأحداث ومسار الشخصيات وذلك لأمرين[3]:

أولها: أن بناء القصة التاريخية يختلف عن بناء كتابة التاريخ، فالأول قوامه الخيال والثاني قوامه الحقائق.

ثانيها: أن المسرحية التاريخية لم تكن غايتها الوقوف عند الماضي بل التغلغل في أسرار الحاضر ويختار من المادة التاريخية العناصر التي يراها ذات دلالة وبطرح ما ليس كذلك.

وكانت المسرحية التاريخية ولا زالت تسعى إلى شحذ الهمم وإذكاء الروح الوطنية والقومية وكانت تدعو الجماهير إلى الثورة وتغير الواقع وترجع بهم في معترك المقاومة السياسية والعسكرية

[1] الحمادي فطومة: تداولية الخطاب المسرحي، المتلقى الدولي الخامس "السيمياء والنص الأدبي"، ص589.
[2] فرحان بلبل: مرجعيات في المسرح العربي، مرجع سابق، ص20.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص21.

ضد المستعمر، وهذا ما يذكره "اسماعيل سيد علي" في تناوله للأسباب التي تجعل الكاتب المسرحي العربي يوظف التاريخ، وهي:

– الفخر بمآثر العرب وتاريخهم تعويضا عن ضعف الأمة في حاضرها بسبب طغيان الاستعمار عليها، فيكون استلهام المواقف القومية بهدف الفخر والاعتزاز وإثارة الحمية والأنفة في النفوس.

– التمسك بالهوية القومية العربية وخاصة في فترات الهزات الكبرى التي تضعف كيان الأمة فيخيم عليها الإحساس بالإحباط والضياع فيكون التراث معوضا عن الشعور بالنقص ودافعا لعودة الثقة بالنفس.

– الوقوف أمام المستعمر فيكون توظيف التراث بهدف التمسك بالشخصية الوطنية في مقابل سعي الاستعمار لطمسها.

– محاولات التأصيل للمسرح العربي وذلك بالسعي إلى استلهام الأشكال المضامين التراثية لمواجهة السلطة الثقافية الغربية[1].

2–ج/– مسرحية ثورة بلحرش امتداد للخطاب الثوري في المسرح الجزائري:

إن مسرحية "ثورة بلحرش" التي تدور أحداثها أثناء قيام ثورة بلحرش سنة 1808 بمناطق الشمال القسنطيني وهي ثورة شعبية على الظلم والقهر الذي كانت تعاني منه الأرياف الجزائرية حتى العهد العثماني "سارت المسرحية التاريخية في هذا المحور منذ ظهورها وكانت تقصد إلى إذكاء الروح القومية في وجه التراك ثم وجه الاستعمار الغربي على المقاومة لإبراز خصائصه القومية والإنسانية[2].

إن ثورة بلحرش هي مرحلة هامة من مراحل التحرر والانعتاق التي خاضها أبناء الجزائر ضد كل الطغاة والمتغطرسين"، هكذا قدم "سليم سوهالي لمسرحيته، وفي هذا إقرار بأن هذه

[1] ينظر أحسن تليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، منشورات وزارة الثقافة، 2007، ص66.

[2] فرحان بلبل: مرجعات في المسرح العربي، مرجع سابق، ص26.

المسرحية هي جزء من تشكيل خطاب الثورة والمقاومة الذي طبع المسرح الجزائري ووظف التاريخ" شكلت العودة إلى التاريخ إحدى المعالم التي طبعت حركة التأليف لدى نخبة من رواد المسرح الجزائري، والعودة إليه مظهر من مظاهر مقاومة المحتل الذي سعى إلى طمس الشخصية الجزائرية والقضاء على مقوماتها، فأعادوا بعث الصفحات المشرقة واستدعوا الشخصيات التي ساهمت في رسم معالمه[1]، وقد تبنت أغلب هذه النصوص –المسرحية التاريخية– جمعية العلماء المسلمين بسبب المحافظة على الهوية والوطنية ومحاربة محاولات طمس انتماء الجزائر العربي والإسلامي، كما كانت هذه المسرحيات ذات بعد أخلاقي وتعليمي وتوجيهي، على غرار مسرحية "بلال بن رباح" لمحمد العيد آل خليفة وهي في محتواها الرمزي دعوة إلى مقاومة العدو الفرنسي بالصبر والنضال على نهج وأثار الشخصيات الإسلامية التي واجهت بطش الكفار والمشركين بالصبر إيمانا منهم بعدالة قضيتهم[2]، ومسرحية "حنبعل" لأحمد توفيق المدني، فهي سياسية ثورية بامتياز منذ الصفحة الأولى حيث نقرأ "إلى الشباب المغربي حامل راية الكفاح في سبيل حرية الأمة وشرف الوطن أقدم هذه الرواية التي تحيي له صفحة من جهاد أبطاله الأولين، وفيها عبرة وذكرة[3]، كما لا يمكننا أن ننسى مسرحية "يوغرطة" لعبد الرحمن ما ضوى التي تستحضر بطولات هذا البطل الذي وقف في وجه الرومان.

يرى بعض الدارسين مثل فرحان بلب، أن اعتماد المسرحين العرب والجزائريين على المسرحيات التاريخية لما تتمتع به من إمكانات إسقاطات الماضي على الحاضر، ومن مضامين إيحائية تلميحية متوارية في اشكال تراثية مجسدة، هروبا من الرقابة الاستعمارية، وهذا الرأي تم دحضه، "وكانت سلطات الاحتلال تتصدى لهذه المسرحيات بالمراقبة والإجبار على الحذف والتغيير حينا، ويمنع العروض حينا، وباقتحام مكان العرض حينا ثالثا، وكان فرض العقوبات على

[1] اسماعيل بن صفية: قناع التاريخ وقضايا الثورة، مرجع سابق، ص239.

[2] المرجع نفسه، ص243.

[3] أحسن تليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، مرجع سابق، ص67.

المسرحيين يتم بقوة في كل الأحيان، وتورد الدراسات عن تاريخ المسرح العربي أمثلة كثيرة عن الصدام بين المسرحية التاريخية وبين سلطان الاحتلال[1]، أما بعض الباحثين، فقد أرجع عودة رواد المسرح إلى التاريخ إلى قلة التجربة وإلى انعدام التركم ابداعي المسرحي في الأدب العربي، كما يقول عبد القادر القط" أن المؤلفين العرب استمدوا موضوعاتهم في البداية من التاريخ حين كان أول عهدهم بهذا الشكل الجديد من أشكال التأليف الأدبي، لم يوجد بينهم لغياب البيئة المسرحية، فكان طبيعيا أن يلجأ إلى التاريخ يقتبس من أحداثه وشخصياته ما يغيبه عن الخلق الشامل[2]، وهذا ما يسهل عمل الكاتب المسرحي لأن صعوبة التأليف المسرحي تكمن في تصور الموضوع وطريقة بناءه.

أما المسرحية التاريخية فهي نماذج جاهزة وهياكل تحتاج فقط إلى شيء من التجميل، فالأحداث معروفة والشخصيات كذلك والموضوع والحل في المتناول، لكن لا يمكن إلا للكاتب الموهوب المتمرس أن يخرج الحكاية التاريخية ويحولها إلى مسرحية تقرأ وتشاهد وتحمل كل مقومات البناء الدرامي.

إن المسرح الجزائري يعج بالمسرحيات التاريخية التي تقدم خطابا يدعو إلى الثورة، وقد استلهمت هذه المسرحيات أحداثا تاريخية وقعت في الجزائر خلال الفترات: النوميدية، الإسلامية وحقبة الاستعمار الفرنسي.

أما ما يميز مسرحية "ثورة بلحرش" أنها تطرح قضية الثورة على العثمانيين خلال تواجدهم بالجزائر، وهذا ربما الشيء الجديد الذي يميزها عن باقي المسرحيات الثورية التاريخية الأخرى.

كما سنركز في دراستنا التحليلية على النص الدرامي المكتوب الذي هو بين أيدينا، باعتباره مادة ثابتة وقارة، وسنحاول تفكيك هذا النص ودراسة مختلف عناصره، وذلك ليتسنى لنا استقراء

[1] فرحان بلبل: مرجعات في المسرح العربي، مرجع سابق، ص27.

[2] اسماعيل بن صفية: قناع التاريخ وقضايا الثورة، مرجع سابق، ص241.

مكنوناته الإبداعية واكتشاف خباياه الدلالية عن طريق القراءة النقدية واستجلاء معانيه ورسائله وأفكاره ومعرفة مقاصده التي هي من أهم العوامل المؤثرة في استعمال اللغة وتأويل الخطاب وتوجيه الرسالة إلى المتلقي واختيار استراتيجية النص، "ويتمثل الدور الأساسي للمقاصد في بلورة المعنى كما عند المرسل، إذ يتوجب عليه مراعاة كيفية التعبير عن قصده، وانتقاء الاستراتيجية التي تتكفل بنقله مع مراعاة العناصر السياقية الأخرى[1]، كما تعددت مفاهيم القصد في مختلف الدراسات النظرية، فيدل القصد على أحد ثلاثة أمور "دال على الإرادة، دال على المعنى، دال على هدف الخطاب، وهي المفاهيم العامة للقصد [2]، لذا سنحاول تحليل الخطاب الثوري في مسرحية ثورة بلحرش عن طريق:

- القراءة.
- الشرح.
- التفسير.
- التأويل.

3- سيميائية العنوان:

احتل العنوان مكانة متميزة في الإبداعات الأدبية والدراسات النقدية، كونه ظاهرة فنية وثقافية تتوفر على ثراء بنيوي بما يثيره من إشكالات وقضايا جمالية ووظيفية لفتت انباه النقاد والمنظرين إلى حد أن وضعوا له علما خاصا مستقلا هو علم النترولوجيا(*)، إذا أن العنوان هو بوابة المتلقي للولوج إلى النص وهو المفتاح الدلالي لمضامين المتن الإبداعي، وقد عنون الكاتب

[1] يونسي فضيلة: مفاهيم المقاصد وعلاقتها بالخطاب، مجلة الخطاب، العدد 6، يناير 2010، ص283.

[2] عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، مقاربة تداولية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 2004، ص7.

*يقوم العنوان بدور الوسيط بين القارئ والنص، وهو ظاهرة فنية جمالية ولافتة إشهارية مثيرة للوجدان، وقد أفرد له النقاد علما يسمى "النترولوجيا". وإذ يحتل العنوان الصدارة في الفضاء النصي للعمل الأدبي، فإنه يتمتع بأولوية التلقي، ولهذا عد من أهم عناصر النص الموازي.

مسرحيته ب "البودالي" كعنوان بارز وأصلي ولمزيد من التفصيل والتعريف والشرح استعمل أداة أو الاختيارية أو "ثورة بلحرش" ولأكثر توضيح وضع أسفل العنوان الفرعي إحالة تدل على الإطار الزمني" عام 1808"، ولقراءة هذا العنوان يجب أن نبحث عن مستوياته وهي:

- **العنوان الحقيقي**: وهو العنوان الأصلي، بطاقة تعريف منح للنص هويته.
- **العنوان الفرعي**: يعد العنوان الرئيسي لتكملة المعنى.
- **العنوان المزيف**: يوجد بين الغلاف والصفحة الداخلية.
- **العنوان الجاري**: يتعلق بالصحف والمجلات.
- **العنوان الموضوعي**: وهو الذي يشير إلى موضوع النص.
- **العنوان النوعي**: تفسير إلى النص ذاته[1].

وبما أن العنوان الحقيقي هو البودالي، الذي لا يحيل إلى أي دلالة رمزية ولا يعطي أي معنى أبعد من اسم لشخص ما لا يحمل له المخزون التراثي والثقافي أي ذكرى على عكس عناوين المسرح التاريخي الأخرى، على غرار مسرحيات: يوغرطة، حنبعل، بلال بن باح، صلاح الدين الأيوبي وغيرهم من الرموز التاريخية التي تحمل قامات شامخة في الفكر وزعامات بطولية وأيقونات علمية لأن للعنوان أربع وظائف أساسية وهي: الإغراء، الإيحاء، الوصف والتعيين، فالبودالي لا يغري المتلقي ولا يوحي إلى أي شيء، بل هو وصف لشخصية أو كنية لها، "لذا اعتمد بعض الدارسين في تحليلهم للعنوان على وظائف اللغة، وبصفة خاصة التي قال عنها رومان ياكبسون Roman Jakobsonفي كتابه: قضايا الشعرية، إذ تبين أن للعنوان وظيفة انفعالية ومرجعية وانتباهية وجمالية وشعرية وميتالغوية، وقد تتسع لتشمل الوظيفة التعيينية التحريضية والبصرية الأيقونية[2]، فقد لجأ الكاتب إلى وضع عنوان فرعي هو ثورة بلحرش، وهذا لإظهار المعنى والمغزى

[1] محاضرات الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2000، ص270.

[2] شلواي عمار: مسرحية أهل الكهف "لتوفيق الحكيم"، مقاربة سيميائية، الملتقى الثالث السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص14.

أكثر، فهو يتكون من شقين: ثورة-بلحرش، والثورة تحمل الكثير من الدلالات، فهي التمرد والاحتجاج والرفض والانتفاضة، من أجل التغيير الشامل-بكل الوسائل المادية والمعنوية-لوضع ما، أما بلحرش: اسم مضاف للثورة، فهو من قام بهذه الثورة كما تحيل إليه عبارة "ثورة بلحرش"، فنسبت إليه حصرا وقصرا، إذا فإن النص المسرحي يتحدث عن ثورة قام بها بلحرش، وهذا ما يتطابق مع تعريف ليوهوك Leo Hoek للعنوان بأنه مجموعة علامات لسانية تصور وتعين وتشير إلى المحتوى العام للنص[1]، ولمزيدا من الإيضاح أضاف الكاتب عام 1808، فهذه التركيبة: البودالي/ ثورة بلحرش/1808 هي ثلاثة مؤشرات لمساعدة القارئ للتعرف على مضمون النص، إنها المفاتيح الأولى التي تفتح بها مغاليق النص، وقد وضع تحت هذا العنوان صورة لفارس يرتدي لباسا شعبيا تقليديا ويحمل بيده اليمنى وهو يمتطي جودا أبيض اللون رافعا أحدى أطرافه الأمامية، وهذه الصورة لم توضع اعتباطا، بل كانت لهدف ودلالة، "ومن أهم العناصر التي يستند إليها العنوان، النص الموازي Paratexte، إذ بمثابة عتبة تحيط بالنص (النص الموازي الإطار الخارجي) وعبرها تقتحم أغوار النص وفضاءه الرمزي والدلالي، أي أن النص الموازي هو دراسة للعتبات المحيطة بالنص، ويفككه جيرار جينيت G,Genette إلى النص المحيط والنص الفرقي Epitexte[2]، فعتبات النص تمثل هذه الصورة على النحو الدلالي التالي:

- **الفارس**: هو رمز الثائر.
- **اللباس الشعبي**: هو دلالة على أن هذه الثورة هي ثورة شعبية.
- **البندقية**: هي سلاح للدفاع عن الأرض وليس للاعتداء لأنها موجهة نحو الأسفل وهي غير مرفوعة إلى الأعلى.
- **الجواد الأبيض**: الجواد هو الخير، فالخيل في نواصيها الخير، والأبيض لون السلام.

[1] شلواي عمار: مسرحية أهل الكهف "لتوفيق الحكيم"، مقاربة سيميائية، مرجع سابق، ص16.
[2] المرجع نفسه، ص13، نقلا عن حمداوي: السميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، العدد 1997/25، ص105.

– **رفع الرجل:** رفع أحد الأطراف الأمامية للجواد دلالة على أن الفارس مات متأثرا بجروح أصيب بها في المعركة.

وهذه القراءة التحليلية يعززها الكاتب حين يقول في لمحة حول المسرحية "إن ثورة بلحرش 1808 هي ثورة شعبية قام بها أبناء الجزائر ضد مظالم البايات الأتراك، وبقيت عالقة بالذاكرة الشعبية إلى يومنا، حيث كان يطلق اسم البودالي في نواحي الشمال القسنطيني، ويعني الثائر على كل الثائرين الذين قاموا طغيان الأتراك وهمجية اليولداش والإنكشارية[1]، ومن خلال هذه النبذة التي قدمها الكاتب، نلمس التوجه الفكري والإيديولوجي للخطاب في هذا النص المسرحي، فإذا كان العنوان يعين طبيعة النص ويحدد نوع القراءات المناسبة له، فهو أيضا يعلن عن مقصدية ونوايا المبدع ومراميه الإيديولوجية، فهو إحالة تناصية وتوضيح للمعنى[2]، وهذا ما يؤكد أهمية وضع العنوان المناسب لكل عمل إبداعي، بل إن العنوان هو الفكرة الأساسية الذي يحاول النص إبرازها والمحور الرئيسي الذي يسير على نهجه الخطاب، وهذا ما يؤكده ياكبسون في نظرية التواصل[3].

السياق

العنوان

المرسل (الكاتب) ← **المرسل إليه**

الصلة

المتلقي/ القارئ

الشفرة

[1] سليم سوهالي: ثورة بلحرش، المسرح الجهوي، سكيكدة، ص2.

[2] شلواي عمار: مسرحية أهل الكهف "لتوفيق الحكيم"، مقاربة سيميائية، مرجع سابق، ص14.

[3] رومان ياكسبون: قضايا الشعرية، ت: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، ط1، 1988، ص28.

4- سياق الخطاب في مسرحية ثورة بلحرش:

سنتطرق إلى الإطار التاريخي الذي جرت فيه أحداث المسرحية في عهد التواجد العثماني في الجزائر.

4-أ- الإطار الزماني:

4- أ-1- التواجد العثماني في الجزائر:

كان دخول الأتراك العثماني إلى الجزائر بسبب استنجاد أهلها بالأخوين عروج وخير الدين الذين تمكنا من فتح مدينة جيجل سنة 1514، واستقرا في مينائها الصغير، ثم توجها إلى مدينة الجزائر، بعدها اتصلت بهما شخصيات بارزة "لإقناعهم وترجيهم بالقدوم لتخليصهم من مضايقة وظلم الصليبيين[1]، ودخلت بذلك الجزائر تحت الحماية العثمانية، وأصبح خير الدين رئيسا لها، وبهذه الطريقة تكونت إيالة الجزائر[2].

وعرفت إيالة[*] الجزائر عدة أشكال من أنظمة الحكم السياسية عبر فترات تاريخية محددة.

الفترة الأولى: هي فترة حكم البيلارباي أو باي البايات، واستمرت من 1518 إلى سنة 1588 تميزت باستقرار الحكم التركي في الجزائر.

الفترة الثانية: وهي فترة حكم الباشاوات والتي امتدت من سنة 1588 إلى سنة 1659، وحددت مدة حكم الباشا بثلاث سنوات.

الفترة الثالثة: فترة حكم الأغاوات القصيرة، وتميزت بالفوضى والاضطراب.

الفترة الرابعة: فترة الدايات التي بدأت سنة 1671 وتواصلت إلى غاية الاحتلال الفرنسي للجزائر، وتميزت باستقلالها السياسي الفعلي عن سلطة الباي العالي.

---

[1] يحي بوعزيز: الموجز في تاريخ الجزائر، ج2، ديوان المطبوعات الجامعية، أغسطس 2017، ص22.

[2] سبنسر وليم: الجزائر في عهد رياس البحر، تر: عبد القادر زبادية، ش.و.ن.ت، الجزائر، 1980، ص36.

* إيالة: هي ولاية من الولايات التي تشكل الإمبراطورية العثمانية وتتبع حكم الباب العالي في القسطنطينية.

وقسمت الجزائر من الناحية الإدارية إلى أربعة أقسام رئيسية هي:

1- دار السلطان: كان يضم مدينة الجزائر وضواحيها.

2- بايلك الغرب: كان عاصمته مازونة ثم معسكر وأخيرا وهران بعد جلاء الإسبان عنها عام 1792م.

3- بايلك التيطري: ضم المناطق الوسطى ومناطق جنوب دار السلطان، وكان عاصمتها المدية.

4- بايلك الشرق: يقع من شرق دار السلطان وبايلك التيطري، كان أكبر المقاطعات والأقاليم، وكان عاصمته قسنطينة.

4- أ-2- أسباب قيام الثورات على الحكم العثماني:

بعد موت الداي محمد عثمان باشا تولى مقاليد الحكم الداي مصطفى باشا 1798-1805 الذي انتهج سياسة جديدة قوامها تصدير المزيد من المحاصيل الزراعية إلى خارج البلاد عن طريق الشركات الأوروبية والمحتكرين اليهود أمثال بكري وبوشناق، بالإضافة إلى استحواذ عمال البايلك والملاك المقيمين بالمدن على أربع أخماس المحصول بدون مجهود، وعليه فقد تقلصت الأراضي الزراعية وتناقصت المساحات المستغلة، كما أن المتمعن في هرم السلطة في المجتمع يلاحظ على رأسهم الأقلية التركية الحاكمة التي استأثرت بالحكم والصناعات الكبرى واستحوذت على 1،5 مليون هكتار من الملكية العقارية إلى جانب عوائد الضرائب والتجارة[1]، وما يميز هذه الضرائب هي كونها تصفية وغير عادلة لا تخضع لأي نظام قانوني، ولقد أدى هذا الضغط المتزايد على الأهالي إلى إعلان العصيان واندلاع سلسلة من الثورات في جميع الجهات، مثل منطقة جرجرة 1804-1810-1823 وشمال قسنطينة 1804 والغرب الجزائري 1803-1809، كما شملت مناطق النمامشة والأوراس وواد سوف 1818-1823 والتيجانية سنة 1818.

[1] زمام نور الدين: السلطة الحاكمة والخيارات التنموية بالمجتمع الجزائري، 1962-1998، دار الكتاب العربي، 2002، ص26.

4-أ-3- المصدر التاريخي لمسرحية ثورة بلحرش:

إن ثورة بلحرش كانت في فترة حكم عثمان باي (1803-1804) حاكم بايلك الشرق ضمن إيالة الجزائر في العهد العثماني، اندلعت هذه الثورة من المنطقة الشرقية للبايلك (جيجل والقل وميلة) فراح ضحيتها الكثيرون وعلى رأسهم الباي عثمان ليخلفه عبد الله خوجة با اسماعيل باي على رأس بايلك الشرق.

وقائد الثورة هو محمد بن عبد الله بن الأّحرش الدرعي النسب المالكي المذهب الدرقاوي الطريقة، زعم أنه من شرفاء فاس، كان بليغ الأسلوب في الحديث، فصيح اللسان في خطابة الناس، ما لبث ابن الأحرش أن كسب الأنصار والموالين من مختلف القبائل حتى أصبحت كلمته مسموعة مطاعة بين الناس في منطقة الوادي الكبير وجبال زواغة وناحية وادي الزهور فجمع حوله الأنصار من شاطئ البحر على تخومك قسنطينة حتى ذهب السيخ المبارك إلى تقدير عدد أتباعه بمئة ألف رجل.

ولما بلغ خبر خروج عثمان باي للجهات الغربية للبايلك لجمع الضرائب إلى بلحرش، بادر بمهاجمة قسنطينة، لكن قايد الدار الحاج أحمد بن الأبيض بالقرب من منطقة سيدي محمد الغراب فوقعت ملحمة دفعه ابن الأبيض وأهل المدينة للتراجع داخل أسوار ليحتموا بها ويدافعوا عنها، اكتفى ابن الأحرش بالاستيلاء على الضواحي ومحاصرة المدينة لكنه لم يتمكن من دخولها، استعان ابن الأبيض وأهل المدينة بالمدافع لتفريق جموع ابن الحرش التي تجمهرت حول أسوار المدينة، بهذا تراجع ابن الأحرش ومن معه بعد أن أصيب بجروح بليغة.

بلغ خبر ابن الأحرش إلى الباي وهو في طريق العودة من الجزائر لتسديد الضرائب السنوية المتوجهة على البايلك، فأعاد تنظيم دفاع المدينة واستعد لملاحقة ابن الأحرش وإلحاق الهزيمة به خاصة بعد تلقيه خطاب شديد اللهجة من داي الجزائر، فتوجه الباي عثمان ناحية وادي الزهور وقام باستعراض عسكرية لإرجاع هيبة البايلك، ينها بعث الباي خمس مائة فارس على رأسهم آغا المحلة ولما بلغوا وادي الزهور فوجئوا بمحاصرة القبائل لهم، بعد أربعة أيام من الحصار بلغ الخبر إلى الباي فذهب لنجدتهم وبعد وقوع مشادات عنيفة تمكن الفرسان من فك الحصار ل يستطع الباي التراجع

بعد أن كان أقام الحواجز بقطع الأشجار، وهو ما اضطره للمبيت بسهل وادي الزهور الذي تحول بالليل إلى مستنقع جراء هطول الأمطار، ولم يعد بمقدور جيش الباي ركوب الخيل أو استعمال المدفعية، وهو ما نجم عنه هزيمة نكراء للباي عثمان.

وبعد مقتل عثمان باي تولى عبد الله خوجة بن اسماعيل باي على قسنطينة، فلم يتوان هذا الأخير عن ملاحقة ابن الأحرش لقطع دابر ثروته مثل ما حدث ناحية بجاية، أين هزم جيش ابن الأحرش هزيمة نكراء اضطرته للالتحاق بابن الشريف عبد القادر الدرقاوي الذي أعلن الثورة ضد الأتراك بالغرب، ومن هنا بدأت تتوالى أخبار مقتل ابن الأحرش بين من قال أن الباي محمد بن عثمان (بوكابوس) تمكن من قتله بعد أن هدم داره بجبل طرارة شمال غرب تلمسان، ومنهم من قال أنه قتل على يد ابن الشريف عبد القادر الدرقاوي الذي اعتبره منافسا شرسا له[1]، ومن خلال هذه الشواهد التاريخية تتجلى صدقية المسرحية في محاكاتها لثورة بلحرش، وكانت الحكاية الأساسية من نسج خيال الكاتب، على غرار الشخصيات الرئيسية كحسين وزفيرا، وهذا يدخل في إطار المسرحية التاريخية بمستوياتها التالية:

- مسرحية تاريخية تصور الحكاية التاريخية كما كانت دون تحريف أو إضافة.
- مسرحية تاريخية تصور جزء من الحكاية التاريخية وتضيف أجزاء أخرى من المتخيل الابداعي.
- مسرحية تاريخية ليس لها مصدر تاريخي، بل هي بأكملها من نتاج الكاتب.

5- أنساق البنى الدرامية في الخطاب السيميائي لمسرحية ثورة بلحرش:

إن الدراما تختلف اختلافا كليا عن باقي الأجناس الأدبية والفنية، باعتبارها نتاج عملية إبداعية جماعية معقدة، تتركب من عناصر متداخلة تسهم في إيصال الخطاب الذي يريده المؤلف- إلى المتلقي، فللدراما تقنياتها الخاصة وتركيبتها البنيوية الكلية التي يصعب تفكيكه لأن المعمار

[1] زمام نور الدين: السلطة الحاكمة والخيارات التنموية بالمجتمع الجزائري، مرجع سابق، ص27.

الدرامي متلاحم ومتجانس ومتناسق لا يتجزأ إلا ضرورة النقد والدراسة، ولكل عنصر درامي دوره وأهميته بالموازاة مع العناصر الأخرى المشكلة للنص الدرامي، (كالحدث، الحوار، الصراع، الشخصيات، اللغة).

5- أ/- الحدث:

هناك بعض اللبس في تعريفه وتحديد معناه منذ أرسطو إلى الآن، الحدث المسرحية، هل هو الحكاية أو القصة في حد ذاتها؟، أم كيفية الحكي التمسرحي؟، وهل كل حكاية تصلح لأن تكون مادة لعمل مسرحي؟، "فالدراما فعل ومهما كان نوع الحدث لابد أن يصدر عن شخصية معينة وإلا لم يكن له معنى، ولكن الدراما مع ذلك ليست أي حدث، إنها حدث ينبني على مفارقة، وهذه المفارقة لا يمكن أن تتحقق إلا باحتكاك شخصيتين أو أكثر من نوع معين[1]، هذا الاحتكاك الذي يولد الصراع بين أشخاص أو أفكار أو إرادات متضادة، أي الصراع بين الفعل ورد الفعل، إنها معركة تديرها قوى متعاكسة الرؤى والتوجهات، تحاول كل واحدة منها فرض منطقها والسيطرة على الأخرى، وهذا ما جعل من المسرحية عملا إبداعيا مركزا جدا يحمل خطابات هي عصارة أفكار ويعرض الكاتب المسرحي مختلف المواقف والآراء بحيادية تامة، بعيدا عن الحشو والاستطراد السردي، معتمدا على الحوارية، فالنص الدرامي معد للتمثيل أمام الجمهور في وقت لا يتجاوز ساعتين أو الثلاث على أقصى تقدير، تحاكي المسرحية فيه فعلا تاما وكاملا له بداية ووسط ونهاية، فالبداية معناها أن تقلع المسرحية من نقطة غير مسبوقة وتكون بالتالي سببا لا نتيجة، لكنها تؤثر فيما يليها، أي الوسط الذي يفضي بدوره إلى الخاتمة[2]، وهنا يمكن أن نفرق بين الحكاية العادية والحدث الدرامي، فالحكاية أو الحدث العادي يتسلسل تسلسلا زمنيا، أما الحدث الدرامي فيتطور تطورا سببيا، وهذا ما نستجليه في مسرحية "ثورة بلحرش"، فالحدث الدرامي يتطور

[1] رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، دت، ص25.

[2] ينظر أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة-بيروت، لبنان، 1973/02، ص23.

تطورا سببيا، فبسبب الظروف القاسية التي تمر بها قبائل الحضرة التي أدت إلى عدم تمكنهم من دفع "الدنوش" وهذا ما أدى إلى معاقبتهم من طرف "الأغا" و"الباي"، فتم قتلهم وسبيت نساؤهم، مما أدى ب "حسين" إلى الثورة من أجل الثأر، هذا وإن الحدث الدرامي ينقسم إلى قسمين[1]:

الحدث البسيط: هو الذي يعتمد في بنائه على قصة أو حدوثه، ويتطور بالطريقة التي تعرف "بالكل المستمر"، أي حينما يحدث التغيير في مصير البطل دون انقلاب أو تعرف.

الحدث المركب: هو الذي يعتمد في تركيبه على قصة أو حدوثه رئيسية تغذيها قصة أو حدوثه فرعية أو أكثر من ذلك، أي أن هناك خيطا رئيسيا واحدا لتطور الحدث الأول، بينما يوجد خيطا فرعيا أو أكثر جنبا إلى جنب مع الخيط الرئيسي، يغذيه ويقوى منه، كما أن الحدث المركب هو الحدث الذي يتضمن الانقلاب أو الاكتشاف أو الإثنين معا.

ومن هنا فإن الحدث في مسرحية "ثورة بلحرش" هو حدث مركب يعتمد على قصة تاريخية رئيسية وهي ثورة بلحرش تغذيها قصص أخرى، كقصة "حب حسين لزفيرا"، وقصة "قبائل الحضرة مع الأتراك"، كما يتضمن الانقلاب والاكتشاف معا، وهذا عندما انقلب مسار الأحداث بقتل الأغا للحاج عيسى وأسر زفيرا واكتشاف حسين بعد عودته حقيقة موت أبيه واختفاء محبوبته، ولكي تكون هذه الأحداث في سياق درامي، تحركه شخصيات في وتيرة دينامية متسارعة "وللحفاظ على الحركة الدرامية لا يدع المؤلف الأحداث تسير سيرا عاديا فاترا حتى تصل المسرحية إلى القمة أو الأزمة، بل يحاول أن يبلغ هذه القمة عن طريق مواقف صغيرة متوترة تتعقد ثم تنحل تباعا صاعدة طوال الوقت إلى قمة المسرحية وأزمتها[2].

إن ثورة بلحرش هي ملحمة تاريخية، تروي الكثير من الأحداث المتشعبة وقعت في إطار مكاني وزماني معين، جمع الكاتب خيوطها ونسج أحداثها وحبكها خدمة للهدف الرئيسي للمسرحية،

[1] عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998، ص81، 82.

[2] عبد القادر القط: فن المسرحية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الجيزة، مصر، ط1، 1998، ص37.

خاصة "أن المسرح هو الفن الأدبي الوحيد الذي يستطيع العودة إلى الملاحم والحكايات القديمة والأساطير والسير الشعبية القديمة التي ما يزال كل شعب من شعوب الأرض يحن إلى أجواء ما فيها من تراثه[1].

5- أ/-1- الحبكة في مسرحية ثورة بلحرش:

الحبكة في المسرحية هي التي تحول لذائذ الحكاية إلى قصة مسرحية، فهي التي تسبق وقائع الحكاية في تعارض عنيف بين رغبات الشخصيات، وهي ترابط أحداث القصة بتسلسل منطقي[2]، لقد استطاع الكاتب مسرحة الوقائع التاريخية لقصة ثورة بلحرش، وتحويلها إلى نص درامي مقروء ومعد التمثيل، وجعل منها بنية متماسكة وكيانا مترابطا، فلم تكن المسرحية بالطول الممل المضجر للقارئ أو المتفرج، كما كانت الأحداث مركزة لا تشتت ذهن القارئ، وعدد الشخوص مقبولا ومتوازنا في التوزيع بين الأطراف المتضادة، إن الطول الكافي هو الذي يسمح لسلسة من الأحداث التي تتوالى وفقا للاحتمال والضرورة، وأن تنتقل بالبطل من الشقاوة إلى النعيم أو من النعيم إلى الشقاوة[3].

إن الحبك الدرامي يكون محكما إذا ارتكز من الأساس على المعطيات الموضوعية والتزم بالقواعد الفنية للكتابة الدرامية، فالكاتب الدرامي ليس كالروائي يبدأ نصه من حيث أراد، بل إن النص المسرحي لابد أن يبدا من الوضعية الأساسية، أي لحظة التأزم، "ومن هنا جاءت أهمية نقطة البدء، فكاتب المسرحية لا يستطيع أن يحاكي الحكاية من أولها كما يستطيع القصاص أن يفعل، وإنما هو يبدأ مسرحيته حين تبدأ الأمور في التأزم[4]، وهذا ما بدأ به الكاتب مسرحيته، ففي المشهد الأول، تخبرنا زافيرا من خلال حوارها مع حسين عن بداية تعقيد ما في الأحداث أو بداية أزمة، كما يتضح في هذا الحوار:

---

[1] فرحان بلبل: النص المسرحي، الكلمة والفعل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص44.

[2] المرجع نفسه، ص45.

[3] ينظر أرسطو: فن الشعر، مرجع سابق، ص23-24.

[4] رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، مرجع سابق، ص42.

زفيرا: لكن أنت تعلم بلي الحالة صعيبة والدشرة ضيقة وعيون الناس ما ترقدتش، يلزم ابن آدم احاذر[1].

نستشف من خلال كلام زفيرا بأن هناك خطب ما ومشكلة أو ظرف عقد الأمور وجعلها صعبة لدرجة أن الناس لا تنام خوفا من أمر محدق وأن على الانسان أن يأخذ حذره، فالخوف والحذر مؤشران على وجود أمر خطير وكبير في الأفق، فكلام زفيرا لم يأت من فراغ بل من حقائق وأحداث جرت بالفعل أدت بزفيرا إلى البوح بها الآن، لجعل المتلقي يدرك أن التأزم بلغ حدا لا يمكن السكوت عنه، "فالمسرحية يجب أن تبدأ بالحاضر وتشير إلى الماضي إشارات يتضمنها الحاضر، لأن الدراما توجد حيث الموقف متأزم، أي قمة الموقف، وهي تهمل ما سبق هذا الموقف وما يليه[2]، وهذا ما يؤكده الحاج عيسى في المشهد الثاني.

الحاج عيسى: والله جف الضرع وشح الزرع، ما لقينا بها وين والأوجاق وعسكر اليولداش ما يرحمونا، إما لا يلزم حل، ولا نلقاو مخرج لهاذ الحلقة اللي رانا فيها[3].

ومن البداية يعرفنا الكاتب بأصل المشكلة أو الأزمة ثم تبدأ الأمور في التأزم أكثر فأكثر إلى أن تصل إلى الصراع وتتعقد حتى تتصل إلى ذروتها، ثم تتدرج إلى الحل أو النهاية، وهذا ما يسمى بالانتقال التدريجي، "وكذلك على الكاتب أن يراعي الخطوات التي يتم بها كل عمل وكل حادث وكل حركة نفسية أو فكرية تقع لشخوص مسرحيته[4]، وكان النص المسرحي متدرجا في عرض الأحداث وتباين عواطف وانفعالات الشخصيات واختلاف ردود أفعالها حسب اختلاف المواقف، فكان موقف شيوخ قبائل الحضرة متزنا عقلانيا في معالجة الأمور، وهذا ينم عن حكمتهم في التعاطي مع الأحداث، متخذين الحوار أسلوب للخروج من هذه الأزمة، على النقيض من ذلك، فإن الباي وأعوانه تعاملوا مع الوضع نفسه بتسرع وتهور معتمدين على القوة وسيلة للتعامل مع

[1] سليم سوهالي: ثورة بلحرش: مرجع سابق، ص4.

[2] علي أحمد باكثير: فن المسرحية تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، ط1، 1984، ص43.

[3] سليم سوهالي: ثورة بلحرش، مرجع سابق، ص6.

[4] علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مرجع سابق، ص78.

شيوخ الحضرة بدل الحوار، مما أدى إلى استثارة مشاعر العداء لدى القبائل الجزائرية اتجاه الأتراك وانضمامهم لثورة بلحرش للتخلص من ظلمهم وجورهم ولتغيير تأزم الأوضاع، هكذا حبك الكاتب مسرحيته ونسج خيوطها، كما يقتضي بناؤها الدرامي، "فالحبكة تتألف من مراحل ثلاث هي: (التمهيد-وسط-النهاية)، ففي التمهيد يقدم الكاتب شخصيته ويرى الخيوط الأولى للحكاية، وفي الوسط يزج بالشخصيات في لحظة تأزم الصراع، وهنا تأتي العقدة أو أزمة المسرحية التي يمسك فيها الكاتب بأنفاس المتفرج ويجعله يتسأل بلهفة: ماذا سيحدث بعد ذلك؟، وفي النهاية تنحل الأزمات وينتهي الصراع وتختتم الحكاية[1]، وهذا ما سأوضحه بالتفصيل من خلال عناصر البناء الدرامي للنص بداية بالعقدة.

5-أ/-2- العقدة:

هناك فرق بين العقدة والحبكة، فالعقدة ترتبط بمنحى درامي محدد أو المنحى التصاعدي الذي تتشابك فيه الأحداث وتنعقد، تكون العقدة هي القمة أو الذورة التي يصل إليها تأزم الأحداث، بينما الحبكة هي المسار الذي تتشابك فيه خيوط الأحداث طوال المسرحية وهي بذلك أعم وأشمل من العقدة[2]، فإن العقدة جزء من الحبكة التي تتطور فيها الأحداث وتتسارع لتصل إلى الذروة أو العقدة وإلى قمة الصراع، وهذه الحركية في الإيقاع الدرامي هي من مميزات العمل المسرحي، "بحيث يستمر الخط المسرحي متحركا لا يقف لحظة واحدة[3]، والعقدة هي الذروة التي يصل إليها التأزم أو هي قمة التأزم.

ففي نص مسرحية ثورة بلحرش تتمثل الذروة في الموقف الذي تم فيه قتل الحاج عيسى من طرف الآغا وحرق الدشرة وأسر أطفالها وسبي نسائها، وهذا ما يتجلى في هذا المشهد:

---

[1] فرحان بلبل: النص المسرحي، الكلمة والفعل، مرجع سابق، ص46.

[2] ينظر ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1997، ص162.

[3] علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مرجع سابق، ص78.

الآغا ودون أن يمهل رد الخوجا على الحاج عيسى، يخرج سيفه ويتقدم إلى الشيخ عيسى وأمام الجمع يغرسه في أحشاء الحاج عيسى وسط صراخ النسوة وبكاء الأطفال، الآغا بعد أن قتل الحاج عيسى يصرخ فيهم قائلا:

الآغا: صه سكوت، هذا جزاء الناس اللي ما تخاف أوامر عسكر عصمللي.

ثم يأمر جنوده قائلا لهم.

الآغا: هيا عسكر أحرق الدشرة، خيروا أجمل النساء جيبوهم عندي، يا الله.

الجنود يبدؤون في تحطيم الأشياء وضرب الرجال بسياطهم وسط عويل وصراخ الأطفال، لحظات موسيقية حزينة لنشاهد زفيرا رفقة صديقتها زهرة وبالقرب منهم جثة الحاج عيسى الآغا يقترب منهم وهو يبتسم قائلا.

الآغا: عفارم عفارم، آمان ربي آمان، بنات جميلات شالابي شالابي (معناها بالتركية أنيقة) آمان ربي آمان جمال باهي.

ثم يأمر جنوده قائلا لهم:

الآغا: هيا جندي اديهم قدامي، بنات جميلات ي الله آمان ربي آمان...

يقوم الجنود بشد وثاق زفيرا وباقي الفتيات وسط عويل وبكاء الحاضرين، ثم يأمروهن بالسير، لتبقى جثة الحاج عيسى تحت دائرة ضوئية والناس حولها يعلو لحن موسيقي حزين[1].

إنها قمة الذروة، فبعد محاصرة الآغا لدشرة الحاج عيسى وعزمه على معاقبتهم بأخذ كل شيء، وعندما حاول الحاج عيسى إقناعه بأن السكان ليس لديهم أي شيء وأن المخازن فارغة، بل إنهم يعانون الفقر والجوع، قتل الآغا الحاج عيسى جراء موقفه المدافع عن الدشرة.

[1] سليم سوهالي: ثورة بلحرش، مرجع سابق، ص 20-21.

5- أ/-3 – الحل والنهاية في مسرحية ثورة بلحرش:

باعتبار أن بداية المسرحية تكون غير مسبوقة، فإن نهايتها تكون غير متبوعة، فالنص المسرحي مجال مغلق، وبما أن بعد كل أزمة يأتي الحل في الواقع كما في المسرح، لذا فإن المتلقي في المسرح كما في الرواية أو السينما أو في الحياة ينتظر بكل لهفة إلى ما ستؤول إليه الأمور بعد أن وصلت الأزمة إلى الذروة، لهذا فيجب أن يكون هناك مبررات موضوعية يعتمدها الكاتب للهبوط من المنحى التصاعدي للأحداث بسلاسة تكفل للمتلقي الإنسيابية في التخفيف من حدة الانفعال جراء تفاعله مع الأحداث، ويكون هذا الهبوط في مستوى أفق توقعات المتلقي.

فإذا افترضنا أن نهاية المسرحية كانت عندما قتل الآغا الحاج عيسى وأخذ الجنود زفيرا، فكيف سيكون موقف المتلقي؟ حتما سيكون ناقما على هذه النهاية غير المتوقعة وغير المقنعة، لأنها تتنافى مع النواميس السماوية والتشريعات والأعراف الدرامية، "إن الكلمات هي التي شيدت العالم، الكلمات الصادقة والأفكار العالية والمبادئ العظيمة هي التي وحدها قادت الإنسان في كل أطوار وجوده وبنت الأمم والشعوب في كل مراحل حياتها... فأي حركة وطنية أو قومية أو إنسانية قامت أول أمرها على شيء غير المبادئ والكلمات[1]، فإن الكاتب المسرحي يدافع عن مبادئ إنسانية ثورية ضد الظلم والعبودية متبنيا خطابا تحرريا، وهذا ما يصبو إليه المسرح الثوري، فإن الكاتب سليم سوهالي اتجه نحو النهاية المنتظرة نحو الحل، فبعد التحول الذي طرأ على شخصية حسين بعد اكتشافه لما آلت إليه الدشرة من قتل لأبيه وأسر لمحبوبته، مما عجل في حدوث انقلاب في موقفه وتحول في تعاطيه مع الأمور، فالتحق رفقة شاب اسماعيل لثورة بلحرش، وذلك لتحرير زفيرا والثأر لأبيه ولكل رجال الدشرة المقتولين، وأثناء رحلة الثأر والثورة، وبعد اقتحامه لبيت الآغا باحثا عن زفيرا حدثت مفارقة فوجدها حاملا من الآغا في شهرها التاسع، وهنا كادت أن تكون هذه الحادثة مأزقا يورط الكاتب، فإذا حرر حسين زفيرا الحامل بابن الآغا، فما مصير هذا الإبن؟،

[1] ينظر عز الدين اسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دار الفكر العربي، د ت، ص39.

وقد خرج الكاتب من هذه الورطة باقتدار ينم عن حس إبداعي وتحكم كبير في تسيير الأحداث، يحسب للكاتب سليم سوهالي، فقد اختار الحل الأنسب للتخلص من هذه المشكلة فكان هذا الموقف وهذا الحوار:

زفيرا: يا حسين حل عينيك وشوف حالتي، ما يمكنيش نرجع للدشرة وفي بطن زريعة الظلم والحقرة.

وبعد حوار مع حسين...، وفي هذه اللحظة نشاهد جندي صبايحي يتسلل دون انتباه حسين وجماعته له، الجندي يصوب مسدسه ويطلق النار على زفيرا، الرصاصة تستقر في أحشائها[1].

ثم تتوالى الأحداث متسارعة إلى أن يحاصر بلحرش ورفاقه، الباي وجنوده، وهذا بعد خطة محكمة أعدها حسين تمثلت في إغراق الباي عن طريق طوفان السد، وهذه النهاية مريحة للمتلقي وتحمل الكثير من الدلالات في ذهنه، فالظلم لابد أن ينهزم وينتصر الحق في الأخير، كما تحمل مقاربة دينية لدى المتخيل الجماعي للمتلقي، سنوضحها في الجدول التالي:

الأشخاص	الفعل	مآل الفعل	ملاحظة
الباي وجنوده	الظلم والطغيان وقتل الأبرياء وسبي النساء واستعباد الناس.	الغرق ثم القتل	نلاحظ أن الأسباب نفسها تؤدي إلى نفس النتائج
فرعون وجنوده	الظلم والطغيان وقتل الأبرياء وسبي النساء واستعباد الناس.	الغرق	

وبعدما قتل اسماعيل الباي تنتهي المسرحية، مخلفة صدى إيجابيا لدى المتلقي، فخطاب المسرحية الثوري هو الدال وتلقي الرسالة لدى القارئ هي المدلول، لكن ابن بلحرش من كل هذا؟ بلحرش الذي يحمل عنوان المسرحية اسمه، فلقد كان هذه الشخصية باهتة الحضور وتحمل دلالة

[1] سليم سوهالي: ثورة بلحرش، مرجع سابق، ص32-33.

رمزية، فبلحرش شخصية نمطية تكتفي بالوعظ والتحريض من خلال خطاب ثوري يكاد دوره أن يكون هامشيا، ولم يظهر إلا في منتصف المسرحية في الصفحة 25، فهو بالنسبة لحسين سوى سند وشخصية مساعدة، فالبطل الحقيقي والشخصية الرئيسية هو حسين الذي حيكت الأحداث وحبكت من أجله، وكانت المسرحية تروي في مجملها مسيرته، وهنا نتساءل: ألم يكن حري بالكاتب أن يعنون مسرحيته ب "حسين الثائر".

6- سميائيات الشخصيات في مسرحية "ثورة بلحرش":

لا توجد دراما دون أحداث كما لا يوجد أحداث دون أشخاص تحركها، "تحيا الشخوص في المسرحية وتروي قصتها بنفسها، أما في القصة فالشخصيات تحيا ويروي الكاتب قصتها[1]، فالشخصية في المسرح هي العنصر الحيوي الذي تستطيع من خلاله التعرف على الأحداث وهي مفتاح المؤلف وجواز دخول المتلقي بكل مستوياته للولوج في عالم المسرح نصا وعرضا، وقد تكون الشخصية من التاريخ يحمل المؤلف تفاصيلها التاريخية أو لا يحملها تاركا اسمها يستدعي ملامحها من المخزون الثقافي والمعرفي لدى المتلقي[2]، وتتباين أهمية الشخوص بتباين أهمية دورها وتأثيرها في العمل المسرحي، وقد يبرز الكاتب أبعادها الاجتماعية الفيزيولوجية والنفسية وقد يهمل هذه التفاصيل بحسب نوع وهدف المسرحية، فالمسرحيات العصرية الغربية مثلا تولي أهمية كبيرة لهذه الأبعاد لدورها الكبير في إظهار الأزمات الاجتماعية والنفسية التي يمر بها المجتمع المغربي حين تهمل بعض المسرحيات الإسهاب في ذكر تفاصيل الشخصية وذلك لإبراز الموضوع أو الحدث أكثر وإظهار مساوئ ومحاسن الشخصية يدخل في هذا الإطار.

ففي مسرحية ثورة بلحرش الشخصية الرئيسية هي حسين الذي يكتفي الكاتب بوصفه أنه شاب بلباس جزائري عادي، وهذه رمزية كبيرة، فحسين هو شخصية مجردة تمثل كل الشباب

[1] مصطفى محمد الفار: باقان من النثر العربي الحديث، دراسة تطبيقية، دار الفكر، عمان، ط1، 2000، ص114.
[2] رضا غالب: الممثل والدور المسرحي، أكاديمية الفنون، القاهرة، مصر، 206، ص49.

الجزائري وترمز إليهم بغض النظر عن انتمائهم الطبقي ومستواهم التعليمي ومظهرهم الفيزيولوجي، فلكي تكون ثائرا وبطلا يكفي الإرادة والتصميم فقط، وهذا ما يدفعنا إلى البحث في أنماط الشخصيات التي اعتمد عليها الكاتب لحمل خطاباته.

6-أ/- الشخصية الرئيسية:

هي الشاب حسين الذي تدور حوله الأحداث، هذه الشخصية المحورية التي خلفها المؤلف لملأ الفضاء الدرامي للنص، والتي تجاوب معها المتلقي باعتبارها الخيط الرئيسي للعمل المسرحي من البداية إلى النهاية "ولكي يحتدم الصراع ويستمر إلى النهاية يجب أن تكون بين هذه الشخوص شخصية محورية من ذلك الطراز القوي العنيد الذي لا يقنع بأنصاف الحلول وتكون من بداية ظهورها في المسرحية قد بلغت أوج كمالها ونضجها أو كادت"،[1] فشخصية حسين هي التي حملت على عاتقها الخطاب، وهي التي ساهمت في إبراز الصراع وتطوره، فهي الشخصية المفتاحية المفككة لشفرات الخطاب.

6-ب/- الشخصيات الثانوية:

فهي الشخصيات اللامتطورة لها وظيفتها كل حسب مقتضيات الحال، "فمنها ما يقوم مقام الكورس الإغريقي في التعليق على الأحداث والدراية بها دراية تامة، ومن ثم فهي تقوى المفارقة الدرامية وتعمقها[2]، ومن بينها الشخصيات المساعدة والشخصيات المضادة.

6-ب/-1- الشخصيات المساعدة:

هي التي تساعد الشخصية الرئيسية وتساندها في الصراع ومن بين هذه الشخصيات:

[1] علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مرجع سابق، ص60.

[2] رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، مرجع سابق، ص35/34.

- **شخصية بلحرش:** هذه الشخصية التي ساهمت مساهمة كبيرة في تطور الحدث وتوجيهه، هذا الرمز التاريخي الثوري الذي ساعد حسين على إتمام مهمته وتحقيق هدفه والثأر لمحبوبته ووالده وعشيرته.
- **شخصية زفيرا:** هذه الشخصية التي كان لها دور فعال في توجيه الأحداث وتحفيز حسين على التحول إلى ثائر وانقلابه على الأتراك وسعيه إلى تخليص محبوبته زفيرا من أسرهم.

6-ب/-2- الشخصيات المضادة:

- **شخصية الآغا:** هذه الشخصية الانتهازية الاستغلالية، حيث استغل تفويض الباي له لجمع إتاوات، فنكل بالدشرة وقتل زعيمها الحاج عيسى والد حسين، وسبى محبوبته زفيرا، فكانت شخصية الآغا هي الشخصية المضادة الأولى لحسين، والمعاكسة له في تحقيق أهدافها.
- **شخصية الباي:** هذه الشخصية المتغطرسة، المتجبرة، المتشبثة بالسلطة، الساعية إلى إرضاء الداي بكل السبل وحتى إن كان الثمن إبادة كل المعارضين والثائرين.

كما كانت هناك شخصية ثانوية وهي:

- **شخصية الراوي:** وتمثلها شخصية يحي الذي كان في كل مرة يجعل المتلقي في أهبة الاستعداد الذهني لتلقي شفرات الرسالة وتفكيكها للتنبؤ بسير الأحداث ومصير الشخصيات في المستقبل، بالرغم من أن الكاتب لم يوظف الراوي كما هو الحال في مسرح التغريب، وإنما توارى هذا الراوي في شخصية الدرويش يحي الذي يلقي بعض الكلمات الموزونة والغامضة لتسترعي انتباه المتلقي، وكان يمثل دور الكورس في التراجيديات الإغريقية حين يتدخل في نهاية المشاهد أو في وسطها ليعلق على الأحداث أو ليخبر بمآلها، "في هذه اللحظة يظهر يحي بالقرب منهن وهو يضحك مشيرا بعكازه ناحية قائلا:

يحي: إفرحي يا فروجة /والفكرون رجع خوجا /لرياح قوات هوجا /لبابور داته الموجة /آه، آه.

البنات يضحكن مما قاله يحي البهلول لكن هذا الأخير يواصل كلامه قائلا:

يحي: في غياب السبع/ الذيب كثر صياحه/ وكي مات العقاب/ الفروج نشر جناحه/ القمح والزيتون يدوهم بالسيف/ والزوالي يكل التراب وإذا ما شبع يجيف[1].

إن شخوص مسرحية ثورة بلحرش تحمل الكثير من الدلالات الرمزية والإسقاطات السياسية والاجتماعية والثقافية نبينها على النحو التالي:

الشخوص	الدلالات	الإسقاطات
زفيرا	الوطن المغتصب	سياسية
حسين	المقاومة	ثورية سياسية
الحاج عيسى	الهوية والأرض	ثقافية/ سياسية
بلحرش	الفكر الثوري	إيديولوجية
الباي والآغا	الإقطاعية والإمبريالية	اقتصادي/ سياسي
المرابط	براغماتية	اجتماعية

إن هذه الشخوص التاريخية المظهر ما هي إلا إسقاطات على واقع نعيشه اليوم.

7- الحوار جوهر الخطاب في مسرحية ثورة بلحرش:

إن ما يميز الخطاب المسرحي عن الخطابات السردية هو الحوار الذي يرافق النص المسرحي من البداية إلى النهاية مساهما في تطور الأحداث، "يعتبر الحوار من أهم عناصر التأليف المسرحي، فهو الذي يوضح الفكرة الأساسية ويقيم برهانها، ويجلي الشخصيات ويفصح عنها ويحمل عبء الصراع حتى النهاية[2].

[1] سليم سوهالي: ثورة بلحرش، مرجع سابق، ص10.

[2] علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مرجع سابق، ص60.

فهو الأداة الوحيدة التي تساعد الكاتب على إبراز أبعاد الشخصيات والكشف عن الأحداث وتطوير الصراع، فالحوار هو من يتولى تسيير المنحى الدرامي وانتقاله من التأزم إلى الحل "فهو يقوم بمهمة التمهيد للحدث ويوجهه سير الحكاية بوضوح وحيوية ويساهم في تطوير الحبكة للوصول إلى الهدف الأعلى[1]، والهدف الأعلى في مسرحية ثورة بلحرش هو الخطاب الثوري في حد ذاته وهذا ما يتضح من خلال هذا الحوار.

حسين: هاو قبر بابا المقتول على يد الآغا الظالم، باب الإنسان البسيط المتسامح كان همه أكافح الفقر ويحمي دشرته من شرور البايلك، صعيبة الحقرة ومعيشة الذل، ما صبت بيها وين، زفيرا في قفص الذل، خسرت بابا وضاعت مني زفيرا والحزن يعصرني، صعيبة معيشة القهر والطغيان[2].

ومن خلال هذا يبرز دور الحوار وأهميته، فهو يذكر المبررات والأسباب ويغذي دوافع الفعل الذي سيقوم به حسين ويحث على اتخاذ موقف من الأحداث، فقد قتل والد حسين على يد الآغا الظالم، والده الذي كان همه الوحيد محاربة الفقر وحماية الدشرة من شر البايلك الذي ازداد ظلمه إذلالا بسببي زفيرا، فماذا يفعل حسين أمام هذه الأوضاع؟

هل يرضى بهذا الواقع؟ وهذا ما ينفيه الشاب الذي يرضى بهذا الوضع يستحق الموت، لكن ما الحل؟ يتساءل حسين إلى متى يبقى وضع الظلم؟ لا يمكن الانتظار أكثر و يؤيده الشاب بأن الكلام لا يفعل شيئا.

فهذا الحوار الواضح المباشر المصور للأحداث بكل موضوعية والذي يطرح إشكالية تبحث عن حلول، مما يسهم في إقحام المتلقي في هذا الفضاء الدرامي الذي يدعوه إلى المساهمة في إيجاد الحل المناسب في مثل هذه الأوضاع، فلا يوجد أي إنسان شريف يرضى بالذل والإهانة، ومن غير المعقول ولا المعقول أن يكتفي بالخطب والكلمات في مواجهة هذا الظلم والواقع عليه وعلى أمته،

[1] فرحان بلبل: النص المسرحي، الكلمة والفعل، مرجع سابق، ص 109-110.

[2] سليم سوهالي: ثورة بلحرش، مرجع سابق، ص25.

بل لابد من رد فعل مادي وملموس يوازي قوة الفعل أو يفوقه ليغير هذا الواقع، فقد ساهم الحوار إذا في إبراز الحدث وتطوره، والكاتب المسرحي مقيد لا يمكنه تقديم شخصياته كالروائي أو السارد، فهو يعتمد على الحوار في الكشف عن أبعاد هذه الشخصيات، يقول الناقد المسرحي أريك بنتلي في هذا الصدد "كثيرا ما تقوم جملة من جمل (هنريك ابسن) بأربع أو خمس مهام في الوقت نفسه، فهي تلقي الضوء على الشخصية التي تنطق بها وعلى الشخصية التي يوجه إليها الكلام والشخصية التي يدور حولها الكلام.

وهي تطور الحدث إلى الأمام وتنقل في ذات الوقت إلى المتفرج معنى غير المعنى الذي تفهمه الشخصيات[1]، فالحوار هو الوسيلة الوحيدة والرئيسية التي يستخدمها المؤلف للإخبار والإدلاء بالمعلومات المتعلقة بالحدث ولرسم أبعاد شخصياته وتوضيح طبيعتها وإبراز خصوصياتها والتعريف بكنهها، وهذا ما قام به الكاتب وهو يصور لنا شخصية بلحرش من خلال هذا الحوار:

الشاب: من هو هذا الشيخ بلحرش يا حسين.

حسين: الشيخ بلحرش كان يقول ملة الظلم ملة فريدة وكلامه صواب.

الشاب: مانيش فاهم.

حسين: اسمع يا اسماعيل الشيخ بلحرش عالم كبير هو اللي بنى جامع بنى فرقان ودرس في زاوية سيدي الزيتوني، هو اللي حما شط جيجل والقل من النصارى، كل ناس واد الزهور وسكان القل بيجلوه ويحترموه، هو يكره الظلم والحقرة خصوصا ظلم الترك والأجاق[2].

فقد أمدنا الكاتب بسيرة بلحرش في بضع سطور، فهو شخصية كريزماتيا، عالك كبير وقائد إسلامي عظيم وزعيم لمنطقة شط جيجل والقل والتي حماها من النصارى في الماضي ويكره ظلم الأتراك، ولكن ماذا فعل تجاه هذا الظلم؟ هذا ما يكشفه الحوار اللاحق:

[1] رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، مرجع سابق، ص50

[2] سليم سوهالي: ثورة بلحرش، مرجع سابق، ص25.

الشاب: زيد يا حسين زيد فهمني، راني متشوق مكوي بنار الحقرة والظلم، زهرة أختي سباوها خديمة في ديار أعيان المدينة[1].

ومع هذا الحوار يتحدث في الأصل عن بلحرش فقد أضاف معلومة متعلقة بماهية هذا الساب الذي اكتشفا أنه أخ زهرة التي أصبحت جارية وهذه معلومة ثانية عند أعيان المدينة وهم الأتراك وهذه معلومة ثالثة لأن قبائل الحضرة يسكنون في الدشور، وهنا تكمن أهمية الحوار في تعدد مهامه ومعانيه، وبعد هذه الإحالة التي تضمنها حوار الشاب ووظفها الكاتب لاستدراك جهل المتلقي بكنه الشاب ومصير زهرة، يتواصل الحوار ليخبرنا بما قام به بلحرش تجاه الأتراك.

حسين: وأنا في طريقي مروح من بيت ربي سمعت الناس تتكلم وتحكي بأن الداي بعث البحرية من الدزاير باش تقبض على بلحرش، لكن سكان واد الزهور والرجال والأحرار قهروهم وهزموهم، ثورة رايحة تكون كبيرة وما تفراش[2].

وبهذا فقد علمنا من خلال هذا الحوار أن بلحرش يقود ثورة التف حولها السكان ويخوض معركة وحربا مع الأتراك.

إن مهمة الحوار الأساسية هي الكشف عن الشخصية في أبعادها المختلفة "فبفضل الحوار نعلم ما كان من أمر تلك الشخصية، وعليه أن يخبرنا بما هي عليه الآن ويلمح إلى ما إلى ما ستصير إليه[3]، وهكذا كان الحوار في مسرحية ثورة بلحرش أحد أهم ركائز الخطاب الثوري، فقد ساهم في نقل رسالته ومدلوله بصورة مباشرة بعيدة عن اللبس والتأويلات، فالوضوح والمباشرة سماته لتوجيه الخطاب، وهذا من مظاهر تجليات الالتزام في المسرح.

[1] سليم سوهالي: ثورة بلحرش، مرجع سابق، ص25.

[2] المرجع نفسه، ص25.

[3] ينظر: عز الدين اسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، مرجع سابق، ص39.

إن الخطاب الثوري هو الخطاب الذي يتبنى فكرا أو إيديولوجية معينة، لذا فهو يركز على ما تقوله الشخوص وما تطرحه من أفكار، فالخطاب الثوري لا يروي قصة شخص معين بقدر ما يروج لفكرة معينة تحملها هذه الشخصية التي تعتبر أداة ووسيلة وليست غاية في حد ذاتها، فكان الحوار خارجي في كل المسرحية بين الشخوص وغاب الحوار الذاتي لأن هذا النوع من الحوار يوظف لإبراز تناقضات الشخوص بين ما تكنه وما تظهره، فهو حوار يحمل تعقيدات وهواجس نفسية، وبما أن الخطاب الثوري هو خطاب مواقف، فالشخوص تجهر في مواقفها شأنها شأن الكاتب المسرحي الثوري عبر التاريخ، فهي تدافع عن هذا الموقف من الحياة ومن الوجود ومن الآخر.

كما كانت هناك بعض التدخلات السردية الضرورية لربط القارئ بالأحداث، كما لا يخلو النص من بعض الإرشادات المرافقة، وهذا ما يتماهى مع تعريف آن أوبرسلفد للنص الدرامي بأنه عبارة عن حوار وإرشادات، ونستشهد بعض التدخلات السردية للكاتب "المكان معسكر بلحرش، نشاهد الثوار وهم منكبون على تنظيف بنادقهم وأسلحتهم، وفي مكان ما حسين رفقة اسماعيل وزهرة جالسون، زهرة تقترب قليلا من حسين وهي تحمل إيناء به أكل[1]، وفي مقطع آخر "موسيقى ذات إيقاع قوي، سمع صهيل الخيل وأصوات بشرية، تضاء دائرة ضوئية لنشاهد الزعيم بلحرش وهو رجل في مقتبل العمر، طويل القامة، أشقر اللحية، في غاية الصحة، وخلفه جدار مسجد قروي صغير بواد الزهور، وبالقرب منه حسين والشاب اسماعيل وجمع من أنصاره الثوار[2]، ومن خلال هذا الوصف السردي لبلحرش وتكوينه الفيزيولوجي، وأما عبارته خلفه مسجد، فهي دلالة على الخلفية الدينية لهذه الشخصية، عموما كانت هذه التدخلات ضرورية ومبررة دراميا، وفي الأخير "لا نكون مبالغين إذا قلنا أنه بدون الحوار لما كان هناك أدب مسرحي[3].

[1] سليم سوهالي: ثورة بلحرش، مرجع سابق، ص25.

[2] المرجع نفسه، ص36.

[3] عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، مرجع سابق، ص131.

7-أ/- اللغة أداة اتصال درامي في مسرحية ثورة بلحرش:

لقد صنعت المسرحية التاريخية التميز والخصوصية في المسرح العربي، أما أهم ما فعلته المسرحية التاريخية فهو أنها كانت قابلة للانتقال السريع من بلد عربي إلى بلد عربي آخر منذ نشأة المسرح العربي حتى اليوم، ولم تجد أمامها عائقا من خصوصيات الأقطار العربية التي حجبت هذا الانتقال عن المسرحيات الواقعية إلا بمقدار، والسبب أن المسرحية التاريخية اعتمدت على حدث تاريخي يعرفه العرب جميعا وعلى اللغة الفصحى التي يتكلمها العرب جميعا[1]، اللغة هي وعاء الأفكار ولها وظيفتها في إيصال الخطاب المسرحي القارئ عن طريق اللغة المكتوبة، وللمشاهد عن طريق اللغة المنطوقة فهي وسيلة طيعة في يد الكاتب إن أحسن استعمالها، فلكل موضوع لغته، ولكل مذهب أدبي أو فني أو فكري لغته أيضا، فاللغة تختلف باختلاف الاتجاهات والتوجهات وتخضع لأحكام الخطاب وهدفه واستراتيجياته وقوانينه أيضا، ومنه تباينت مستويات اللغة المكتوبة، ففي الكلاسيكيات هي لغة شعرية راقية، جادة، تعبر عن ضمير أمة.

أما في الرومانسيات فهي لغة ذاتية شاعرية تعبر عن هواجس الفرد، وفي الواقعية هي لغة تعبر عن مجتمع وترمز إلى طبيعته، واللغة هي شفرة تواصل بين الأمم، ومن ضمنها الأمة العربية التي ننتمي إليها، وبما أن الأحداث التي تروي سير وبطولات شخصيات تاريخية معينة لفترة زمنية غابرة كانت لها خصوصياتها الثقافية المغايرة لخصوصياتنا اليوم والمتباينة معها، خاصة في اللغة، فمن غير المعقول أن يتكلم الأجداد بلغة الأحفاد بل الأجيال تتوارث اللغة على بعضها البعض مع إدخال بعض التغيرات التي لها مبرراتها بفعل تغير الزمان وبفعل التطور، ولكي يتحقق الإيهام لصدقية الأحداث التاريخية يجب أن تكون اللغة المتداولة هي الأقرب لتلك الفترة، وعلى أقل تقدير لابد للكاتب أن يعود إلى اللغة الأصلية لتلك الشخوص، فأحداث ثورة بلحرش تجري في إطار زماني قريب نوعا ما وفي إطار مكاني معلوم، وتحاكي شخصية ثورية معروفة بأبعادها الإسلامية وانتماءاتها العربية الجزائرية.

[1] فرحان بلبل: مرجعيات في المسرح العربي، مرجع سابق، ص35.

فقد وظف الكاتب لغة أرقى من العامية وأقرب إلى اللغة العربية الفصحى، وكان هناك اختلاف بين النقاد والدارسين حول توظيف اللغة في المسرح بين المؤيد لاستعمال اللغة العامية وبين المنادي لتكريس اللغة الفصحى خاصة في المسرحيات التاريخية لما تحمله من دلالة رمزية كبيرة لدى المتلقي، "فمن الرأي الشائع في الأوساط المسرحية عندنا أن نستعمل اللغة الفصيحة في المسرحيات التاريخية"[1]، باعتبار أن اللغة الفصحى هي لغة لها أصولها النحوية والتركيبية وتتمتع بكيان وانتشار كبير منذ القدم، مما أهلها لأن تكون لغة تواصل بين الأمة ذاتها ومعترف بها لدى الأمم الأخرى، "واللغة الفصحى عندنا هي اللغة المحايدة التي يستطيع الكاتب القدير أن يتصرف فيها ويخلق منها ألولنا متنوعة من التعبير تناسب الشخصيات المتنوعة التي يرسمها الكاتب[2]، أما كاتب مسرحية ثورة بلحرش فقد آثر أن يستعمل اللغة الفصحى في المتون السردية، الوصفية الإخبارية، "ينطفئ الضوء لحظات، لتضاء دائرة ضوئية، نسمع خرير المياه، زقزقة العصافير، لنشاهد زفيرا رفقة زهرة وهن أمام نبع الماء جالسات لملأ الجرار يتبادلن أطراف الحديث[3]، هذه اللغة الفصحى التي لم تخل من بعض العيوب اللغوية والاختلالات التركيبية، كما في المقطع السابق هناك سوء تعبير في عبارة "لتضاء دائرة ضوئية"، إذ كان يكفي أن يقول لتضاء دائرة، بالإضافة نسجل خطأ نحويا ورد في عبارة "لنشاهد زافيرا رفقة زهرة وهن أمام نبع الماء جالسات".

والأصح "نشاهد زفيرا وزهرة جالستين أمام نبع الماء"، كما نلاحظ أن الكاتب أهمل اللوازم كالفواصل بين الجمل والنقاط في آخر العبارات والفقرات وأهمل وضع إشارات الاستفهام والتعجب، وهذا ما قد يؤثر في المعنى وتوضيحه ويخل بانسجام التراكيب اللغوية.

أما في الحوار فقد وظف لغة أقرب إلى الفصحى فمزج بين لغة الشعر الملحون واللغة العامية الوظيفية، وهذه التجربة الثالثة-كما أسماها توفيق الحكيم-لإيجاد لغة صحيحة لا تجافي

[1] علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مرجع سابق، ص81.
[2] المرجع نفسه، ص81.
[3] سليم سوهالي: ثورة بلحرش، مرجع سابق، ص9.

قواعد الفصحى، وهي في الوقت نفسه مما يمكن أن ينطقه الأشخاص ولا ينافي طوابعهم ولا جو حياتهم، لغة سليمة يفهمها كل جيل وكل قطر وكل إقليم، ويمكن أن تجري على الألسنة في محيطها، وهذه اللغة هي اللغة الوسطى الأقرب أكثر إلى الفصحى والمبتعدة عن العامية التي لا نجدها تتلائم مع الملاحم والأساطير التاريخية لما للتاريخ من رمزية لدى الشعوب.

وفي هذا الشأن يقول ماكارتي Makarty اللغة العامية، لغة إكليشيهية، وهي تطمس الشخصية وتخيفها أكثر مما تفصح عنها وتبديها[1]، استعمل الكاتب هذه اللغة الوسطى الموزونة وذلك لكي تكون الأقرب إلى فهم المتلقي حين تعبر بلسانه، مما يسهل في وصول المعنى والخطاب لديه قارئا كان أو مشاهدا، فإذا استعمل الكاتب لغة عربية فصيحة قحة لخلق التباعد والتغريب لدى القارئ والجمهور الذي سينشغل عن وظيفة الاستقبال الأمثل والإيجابي –كما أرادها ياوس jauss– للبحث عن معاني هذه الكلمات الغريبة عن قاموسه ومخزونه اللغوي المحدود، فوظف لغة الأم وأحادية اللغة التي تحدث عنها جاك دريدا jacques Derrida، لكن سلبيات هذه اللغة المختلطة أنها لا تجد الانتشار بوصفها نصا مقروءا في الأقطار العربية الأخرى، كما أنها تصعب من مهمة الباحث اللغوي والألسني وتمنعه من الغور في البنية العميقة للنص.

نجح الكاتب في إبراز أبعاد الشخصيات عن طريق لغتها، فتماهت لغة حسين مع بعده الرومانسي، نستدل على هذا من خلال شاعرية خطابه مع محبوبته.

زفيرا: واش الجديد عندك يا حسين/ يا الله قول.

حسين: في الجديد نقول: ما دمت حي نهواك/ يا زينة المبسم.

نحلم بلقاك/ في هذا المرسم.

انبوح بهواك/ مانيش كاتم.

أنت حبي/ وعليك نخمم.

[1] علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مرجع سابق، ص39.

زفيرا: كمل كلامك راه موزون وعجبني

حسين: بلقاك يا هايفة/ يا كاملة الزين

أنا نكون فرحان/ واسمك في لساني

تضوى لي الدنيا/ تزها بك العين.

واللي ما يهوى/ ما يفهم معاني[1].

كما تفاعلت اللغة مع سير الأحداث وتأزمها، وتغيرت لغة الشخصية بتغير وضعها وموقفا، فها هو حسين الرومانسي الشاعر يتحول إلى ذاك الخطيب الثائر.

حسين: يا إخواني أنا من سنين وأنا عايش تحت سلطة الخوف والقهر، كا ما نزرعوا حبة وإلا غرسنا شجرة إلا والبايلك يملكها، أصبحنا خدام البايلك نتعبوا نزرعوا ونحصدوا وكل ما نتجناه يروح لمخازنه، الجوع عشعش في بيوتنا والمرض سكن في فرايس أهلنا، عايشين كالموت بلا معنى ولا هدف، غير أيامات من قبل هجم الآغا وعسكر اليولداش على دشرتنا، قتلوا بابا وسباو نسانا، فرغوا مطامر عولتنا وبقينا نعانيو من البرد والجوع كل هذا الظلم والحقرة يلزم أرواحوا والحل هو السلاح ودخان البارود[2].

نلاحظ في أغلب نصوص المسرح الجزائري تواجد شخصية البهلول أو المجنون أو الدرويش، وهذه الصفات في الواقع تطلق على المتخلفين ذهنيا والمصابين بأمراض عقلية أو عصبية، وعلى النقيض من ذلك نجدها في المسرح الجزائري تقول الحكمة والعبرة والنبوءة، وتكرس بهذا مقولة بين الحكمة وجنون شعرة أو الحكمة تخرج من أفواه المجانين، لكن بعيدا عن هذا الكلام غير المقنع يلجأ الكاتب المسرحي الجزائري إلى هذه الشخصية ليعوض الراوي من جهة، ومن جهة ثانية

[1] سليم سوهالي: ثورة بلحرش، مرجع سابق، ص4.

[2] المرجع نفسه، ص28.

يتسنى له التعبير عن آرائه ومواقفه بكل حرية، وهذه من عيوب وسلبيات الكاتب المسرحي الجزائري، وتوشي بقصوره في فهم آليات الكتابة الدرامية التي تجبر الكاتب على اتخاذ موقف جحيادي من الأحداث والصراع والشخصيات، فهل يعقل أن يقول يحي الدرويش هذا الكلام؟

يحي: آه آه آه آه، دارت الدورة/ وتكسرت الناعورة/ وعثرت فرس الباي وأنتما ملمومين/ كي حب الرمان/ ما لقايتوا بها وين/ يا شيوخ الزمر/ ما ينفع لا قمح ولا تمر/ كلامكم هبال/ هيا انسجوا الجبال وسرجوا البغال/ وشوروا للجبال/ يفرح الباي ويتبدل عليكم الحال.

يستمر يحي في الضحك وهو يشير إليهم قائلا:

يحي: يكثر السوال/ وتتبدل الأحوال/ وكحل العين يحوال/ توكلوا بالأرطال وتشربوا بالأسطال/ وعمركم يطوال/ وتشوفوا الأهوال/[1].

كما ساهمت اللغة في تحديد الإطار الزماني للأحداث فمثلا: كلمات الدنوش والمكوس، ومعناها الإتاوة، ويطلق عليها اليوم الضرائب، فهذه الكلمات كانت تستعمل في عهد التواجد التركي في الجزائر على غرار كلمة البايلك أو حكم الباي والمصطلح ما زال متداولا إلى اليوم، فالبايلك في لغتنا العامية هو الدولة.. نقول أرض البايلك، أي أرض الدزلة، ونستدل على أمة ما من خلال لغتنا، واختلاف اللغة يعني اختلاف المصير والفكر، واللغة الأخرى تدل على الآخر المختلف وتكشف عن دوافع الصراع وأهدافه دفاعا عن هوية وحضارة وتاريخ ولغة أيضا، ويتباين هذا الصراع اللغوي من خلال هذه الكلمات الأجنبية التي وظفها الكاتب.

الآغا: صه أسكت ما تهدرشي، أنا أغا عسكري عصمللي، أنت تسمعني الشيخ عيسى أنت شاق شاملاق (معناها أنت لا تملك شيء بالتركية).

الآغا: عفارم عفارم...آمان ربي آمان بنات جميلات...شالابي شالابي (معناها بالتركية أنيقة)[2].

[1] سليم سوهالي: ثورة بلحرش، مرجع سابق، ص7.

[2] المرجع نفسه، ص 20-21.

وظف الكاتب بعض الكلمات التركية التي تدل على انتماء الشخصية المضادة، وبهذا فقد كرست اللغة هذا التباين وأبرزت الاختلاف بين الأتراك والجزائريين في اللغة والهوية والوطن وبينت مكامن الصراع.

7- ب/- دلالات السيميائية لبعض المفردات للمسرحية:

إن اللغة هي الثوب الذي نلبسه للخطاب، فقد عكست توجهاته الثورية، فكانت قوية متسارعة صادمة أحيانا، ومتضادة متسارعة أحيانا أخرى.

نماذج من الكلمات المتضادة المستعملة في خطاب المسرحية:

الكلمات الدالة على الواقع	الكلمات الداعية إلى التغيير
– الظلم	– الثورة
– القهر	– التمرد
– الطغيان	– مرفوعين الرأس
– الإذلال	– الثوار
– الحقرة	– السلاح
– القتل	– دخان البارود
– السبي	– الموت بكرامة
– الظلام	– الفجر

فكانت هذه هي الكلمات المفتاحية في النص، والتي تكررت خلال أغلب مشاهد المسرحية شاهدة على وقع الكلمة في النفوس وثقالها في المعنى والدلالة والرمز، وأهميتها في توصيل الخطاب ما تجلى الخطاب الثوري الملتزم في هذا المقطع من النص:

بلحرش: كل إنسان مسؤول على وضعه، للي بغا يعيش في العبودية يرضى بمعيشة الوصفان يقبل الواقع، وللي بغا يعيش حر راسو مرفوع للسماء لابد يثور ويكسر سناسل الذل والعبودية[1].

[1] سليم سوهالي: ثورة بلحرش، مرجع سابق، ص 45.

وهنا يتجلى الالتزام في المسرح وبالأخص الالتزام السارتري المبني على ثلاثة ركائز: الحرية- الاختيار- المسؤولية، والذي سيتضح أكثر من خلال هذا الجدول:

العبارة	مظاهر الالتزام	النتيجة
– للي بغا يعيش في العبودية ويرضى بمعيشة الوصفان، وللي بغا يعيش حر راسه مرفوع للسماء.	الاختيار	الالتزام: هو حرية الاختيار واتخاذ موقف ما تجاه وضع ما وتحمل مسؤولية ما سينتج عن هذا الموقف.
–كل إنسان مسؤول على وضعه.	الحرية	
– يقبل الواقع/ لابد يثور ويكسر سناسل الذل.	المسؤولية	

8- السياقات التأويلية للخطاب في مسرحية "ثورة بلحرش":

الدراما هي فعل ورد فعل يوازي الفعل أو يفوقه، فلا يخلو أي نص مسرحي من صراع، "الصراع يمثل العمود الفقري في البناء الدرامي"[1]، مهما كان نوع هذا الصراع، صراع نفسي داخلي أو صراع خارجي مادي بين الأشخاص وصراع خارجي معنوي كصراع الأفكار، وهو جدلي متضاد كصراع الإرادات، وصراع الحضارات، فالصراع هو النبض الذي تحيا به الدراما منذ مئات السنين.

8-أ/- طبيعة الصراع:

يعتبر الخطاب الثوري الحقل الأنسب والنموذج الأمثل لتحقق الصراع بين الأفكار والنظم والأيديولوجيات، فالكاتب الثوري يصارع كل العقائد الفكرية والمؤسسات السلطوية الدينية والسياسية والاجتماعية والثقافية وذلك من أجل إرساء مبدأ يؤمن به، "فلا تكاد تفرغ الحياة كل

[1] عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، مرجع سابق، ص105.

يوم من صور هذا الصراع سواء بين أشخاص وآخرين حول مبدأ أم بين الشخص ونفسه حول فكرة أو نزعة"[1]، "والصراع يأتي بعد معرفة الكاتب شخوصه، حسن اختياره لها في الموضوع الذي يعالجه، والفكرة الأساسية التي يدور حولها، بحيث تكون هذه الشخوص متباينة متناقضة ليتولد بينهما الصراع الذي لا تنهض المسرحية إلا به"[2]، فالصراع في مسرحية بلحرش بقدر ما هو صراع أفراد وقبائل الحضرة ضد الحكم العثماني الجائر، فهو أكبر من ذلك بكثير. فهو صراع أمة بأكملها ضد الغزاة، وهذا ما أراد أن يوضحه الكاتب من خلال التذكير بأن ثورة بلحرش في الشرق الجزائري ماهي إلا جزء من ثورات يقودها زعماء آخرين في مختلف أنحاء الجزائر، فهذا دلالة على الانتماء الحضاري والثقافي والتماسك والتآزر والاتحاد بين الجزائريين في مواجهة مصير مشترك في وطن واحد.

بلحرش:...في الوقت اللي راني معاكم، إخوانكم في غرب البلاد جيه معسكر ثاروا على بايلك الغرب، مثلكم رفضوا معيشة الذل والحقرة، سي الشريف الدرقاوي رجل حر من أولاد الغرب الجزائر رفض الظلم باي وهران وسيطرة الأوجاق، كل أبناء الجزائر رافضين الظلم وإذا كتب ربي وانتصرنا هنا في الشرق وحطمنا البايلك لابد نعاونوا إخوانا في وهران، معسكر وسهول بلعباس باش يقضوا على بايات الشر والقهر والاستعمار[3].

ومن خلال هذا المقطع الحواري تعرفنا على الطرف الأول من الصراع، إنه بلحرش ومن وراءه كل الثوار في مختلف أنحاء الجزائر الذين ثاروا على ظلم الأتراك والإقطاعية وعلى حكم الداي مصطفى باشا والبايات الذين احتكروا التجارة في البلاد وفرضوا الإتاوة المجحفة على السكان، إنها ثورة ضد الظلم والذل والقهر.

[1] ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص288.
[2] علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مرجع سابق، ص57.
[3] سليم سوهالي: ثورة بلحرش، مرجع سابق، ص37.

أما الطرف الثاني في الصراع فهم الأتراك الذين جاؤوا لمساعدة الجزائريين ثم أصبحوا سببا في فقرهم وإذلالهم.

زفيرا: جدي حكالي الله يرحمه وقال بللي الترك جاؤوا بكري باش يساعدونا، لكن رجعوا حاكمين وطغوا والحاكم إذا طغى يرجع عدوا هكذا كان يقول جدي[1].

وهذا هو الطرف المضاد الذي يشمل الحكم التركي من الباي والآغا وأتباعهم من جزائريين كخليفة الباي والمرابط وشركائهم كالخوجة، هؤلاء الذين يريدون إبقاء الأمور على حالها واستمرار الوضع ومحاربة كل من يريد غير ذلك، كما لم تخل النعرة القومية عند الأتراك.

الباي: اسمع يا آغا الخيل أنت تركي مثلي وأنا عندي فيك ثقة كبيرة/ ناس هذا لمدينة يلزم نعسوهم ومهمتك أنت في غيابي هي أنك تعس كل هذا الناس اللي بقاو من وريا هنا منهم الخليفة وشيخ البلاد والخزندار والكاهية وخصوصا رباعة الأعيان وكبار المدينة لا ثقة ولا أمان[2].

أطراف الصراع	دوافع الصراع	طبيعة الصراع	أهداف الصراع	أبعاد الصراع
بلحرش وكل الثوار	دافع ثوري	مادي معنوي	التغيير	سياسية، اجتماعية، ثقافية.
حكم الأتراك	دافع واقعي	مادي معنوي	تكريس الواقع	سياسية، اقتصادية.

8 –ب/– تطور الصراع:

من خلال هذه المعطيات التي تكشف عن هذا التناقض والتضاد بين الطرفين في الرؤى والتوجهات، طرف يريد أن يثور على واقع وأن يغيره وطرف آخر يسعى إلى تكريس هذا الواقع والإبقاء عليه، ومن هذا المنطلق بدأ الصراع، والصراع الدرامي حينما يبدأ إنما يبدأ كنتيجة حتمية

[1] سليم سوهالي: ثورة بلحرش، مرجع سابق، ص9.

[2] المرجع نفسه، ص 13.

لمعطيات معينة، إلى أن يتطور من موقف معين لا يمكن أن يؤدى إلا إلى احتمال واحد[1]، وبدأ تطور الصراع في مسرحية ثورة بلحرش، انطلاقا من هذه الهواجس النفسية الداخلية التي كانت تبوح بها زفيرا لصديقتها زفيرا.

زفيرا: يا زهرة من اللي عرفت صلاحي ونا نشوف عساكر الترك تجي هنا عندنا تدي من كل الخيرات، اشحال وحنا نعانيوا من هم اليولداش وفرسان المخزن.

زهرة: هذا مكتوب علينا ومقدر، زيد هكذا مشات من زمان.

زفيرا: لا هذا ظلم مفروض، والبايلك رجع ثقيل ما عدناش ندفعوا للباي قوت ولادنا[2].

وهذا النوع من الصراع هو الصراع الداخلي الذي يعبر عن معاناة الشخصية، فمعاناة زفيرا تعكس معاناة كل سكان الدشرة الذين ضاقوا ذرعا من أفعال الباي وجنوده كما أن الصراع الداخل قد يؤدي بالشخصية إلى اتخاذ موقف طارئ ومفاجئ قد يغير مجرى الأحداث، كما حصل مع الشخصية الرئيسية حسين الذي بعد صراع داخلي قرر أن يلتحق بالثوار.

الشاب: أنا معاك فين ما مشيت يا حسين وصلني ربي مقهور.

حسين: اسمع روح لم حوايجك وجيب معاك العوين، الطريق طويلة...

الشاب: بربي يا حسين يقبلنا الشيخ ونكونوا من الثوار...[3]

فقد تمخض عن الصراع الداخلي لشخصية حسين موقفا إيجابيا ساهم في تشويق المتلقي لمعرفة نتيجة هذا الصراع الداخلي، كما ساهم في تطور الأحداث بالتحاق حسين بثورة بلحرش، وساهم بذلك أيضا في تطور الصراع "الذي يكون صراعا بين شخص وآخر أو بين شخص والمجتمع الذي يعيش فيه أو بين فكرة وفكرة، والصراع يتوفر في العالم الخارجي كما داخليا أو مزيجا

[1] عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، مرجع سابق، ص126-127.

[2] سليم سوهالي: ثورة بلحرش، مرجع سابق، ص09.

[3] المرجع نفسه، ص26.

من الصراع الخارجي والنفس[1]، أما الصراع الداخلي للطرف المضاد والذي يوضحه هذا الحوار بين الآغا والشيخ حول كيفية التصرف حيال شيوخ قبائل الحضرة.

الآغا: اسمع يا شيخ، هذا الكلام اللي يهدروا فيه الباي ما يقبلوش، اللي يهم الباي هو صوارد الدنوش، وزيد راك على بالك بلي الباي اللي ما يدفعش الدنوش راسه يطير ويتعلق على أسوار القصبة في دزاير.

الشيخ: هذا الأمر نعلم به لكن يلزم نلقاو حل مع هذا الناس.

الآغا: اسمع مليح احنا اللي يهمنا هو المال الغرايم والمكوس، يانجيبوهم يا السيف يأكل رؤوسنا، وعلى هذا الحل هو الدبوس[2].

فقد نتج عن هذا الصراع الداخلي للطرف المضاد فعل سلبي يبرره الموقف البراغماتي المتخذ وينبثق عن الفكر المكيافيلي وشعاره الغاية تبرر الوسيلة.

أما الصراع الخارجي في مسرحية ثورة بلحرش، فهو صراع مباشر بين الطرفين المتضادين، وهذا النوع من الصراع لا يقبل الحلول الوسطى، فحتما وبالضرورة ستحسم المعركة لهذا الطرف أو ذاك، فلا حيادية في الصراع إما أن تكون معي أو تكون ضدي، هكذا يبنى الخطاب المسرحي على الجدلية التي تدعو المتلقي إلى اتخاذ موقف منحاز. في هذا الصراع مع أحد الأطراف وذلك كل حسب مبادئه وأفكاره وإيديولوجيته، هذا الصراع الفكري والمادي تجلى مظهره من خلال صراع الأفكار والغايات بين الفكر الثوري المدافع على المبادئ الإنسانية، وفكر استئصالي مبني على المصلحة وعلى الطبقية والتمييز، ويتجلى الفكر الثوري في هذا المقطع:

بلحرش: إذا قدرنا ربي وهزمنا الباي نبنوا دولة على العدل والاحسان ما فيها حقرة، لا بابات وأعيان دولة يحي فيها الإنسان مكرم معزز في أمان[3].

[1] رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، مرجع سابق، ص44.

[2] سليم سوهالي: ثورة بلحرش، مرجع سابق، ص17.

[3] المرجع نفسه، ص44.

أما الفكر العنصري الاستئصالي فيتجلى من خلال هذا المقطع:

الباي: صح يا ربي كي عاد المقملين والعرايا يثوروا على سيادهم، أنا الباي عصمان بن محمد باي قسنطينة، يلعبوا بيا الذر والحفايا، أنا عصمللي بن عصمللي...

أنا نمشي لواد الزهور ونفني سكان المداشر، الدم يسيل ودان[1].

والصراع الخارجي المادي في المسرحية بدأ صراعا لفظيا عنيفا وغير متواز بين الآغاوالحاج عيسى.

الآغا: هيه شيخ عيسى وين هي مال بايلك.

الحاج عيسى يحاول أن يجيب لكن الآغا يمنعه قائلا:

الآغا: صه اسكت ما تهدرشي، أنا آغا عسكري عصمللي أنت تسمعني...

الشيخ عيسى يصمت ليستمر الآغا في كلامه قائلا:

الآغا: أنا الآغا عيسى القرمللي بن شولاق عثماني...جيت هنا باش أن أدبكم ونعلمكم تدفعوا حق الباي[2].

وكان الصراع متدرج منتقلا من صراع نفسي داخلي (زفيرا) إلى صراع خارجي (بين الحاج عيسى والآغا) وكما كان هذا الصراع متصاعدا "فالصراع الصاعد أو ما نسميه المتدرج أو المنطقي أو المتفق مع الافتراضات المطروحة، هذا النوع من الصراع لا يوجد إلا مع وجود الهجوم والهجوم المضاد في الأساطير[3]، واستمر الصراع محتدما بين الأتراك والثوار الذين استطاعوا القضاء على الآغا، ولم يبقى إلا الباي الذي خاض معركته الأخيرة ضد بلحرش، لكن لابد للحق أن ينتصر وتنتصر المبادئ على الظلم والطغيان وعلى الإقطاعية "فلقد زالت الدولة العثمانية حاملة معها

[1] سليم سوهالي: ثورة بلحرش، مرجع سابق،ص41.

[2] المرجع نفسه، ص20.

[3] شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، مرجع سابق، ص66.

نظامها الإقطاعي المتخلف[1]، وانهزم الباي وبسقوط حكمه سقطت كل أفكاره الاستعمارية والاستغلالية، وانتصر بلحرش وفكره الثوري.

يا فارس القومان ما بقاش الهدره

هذا الباي مات طايح في حفرة

لقوم الطغاة يبقى لهم عبرة

وجروح الرجال ترتاح وتبرا

ذيا فارس القوم هذا الحرب طويل

يحتاج الفرسان من ركاب الخيل

الشر ينهزم يفرح القليل

والفجر أعلم بعد ظلام الليل[2].

وهذا الشكل من الصراع يحفز المتلقي ويجعله يقظا متفاعلا مع مجريات الأحداث، ومتشوقا إلى معرفة ما سيؤول إليه الصراع، إن إثارة المتلقي هو من بين الأهداف التي يصبو إليها الخطاب الثوري.

ختاما "الصراع هو نبض المسرحية وروحها في كل كلمة أو حركة أو إيماءة تقوم بها الشخصيات المتعارضة ويتولد عنها الشد والجذب الذي يدفه بالصراع المتصاعد إلى الذروة، ويعد الصراع الصاعد أو الصراع المتطور هو أفضل أنواع الصراع الدرامي"[3].

[1] فرحان بلبل: مرجعيات المسرح العربي، مرجع سابق، ص90.

[2] سليم سوهالي: ثورة بلحرش، مرجع سابق، ص49.

[3] فاطمة يوسف: مسرحية المناهج، مركز الاسكندرية للكتاب، 2006، ص29.



الصراع المتصاعد في مسرحية "ثورة بلحرش"

9- مرجعيات سيميائيات الخطاب في مسرحية ثورة بلحرش:

اعتمد المسرح منذ نشأته الأولى على التاريخ، الأمر الذي امتد إلى حد بعيد في مسرح عصر النهضة في أوروبا، حيث يتناول الكاتب واقعة تاريخية أو شخصية تاريخية وينسج حولها أحداثا تنهض الشخصية بها، إذ تكون منها بمثابة المحور، "ولقد عرف المسرح العربي المسرحية التاريخية من ذلك المنظور أيضا[1]، وقد تبنى المسرح العربي القضايا العربية سياسية كانت أم

[1] أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي بين الاقتباس والإعداد، ص141.

اجتماعية، فتبنى الثورات التحريرية ضد الاستعمار كالثورة الجزائرية، والثورات ضد الحكام كثورة 1952 بمصر، وما هو اليوم يتبنى ثورات الربيع العربي، وانتسب إليها، حيث أصبح يعرف بمسرح ثورات الربيع العربي، فانتمى إليها فكريا وإيديولوجيا، وهذا النهج الخطابي الثوري ليس بالغريب عن المسرح العربي، "لقد ولد المسرح العربي منذ النسائم الأولى ليقظة العرب في منتصف القرن التاسع عشر، ثم تحول إلى ريح عاصفة، فخاض جميع المعارك العربية الفكرية والسياسية منذ ولادته، واستمر في هذه المهمة مع الانقلابات الاجتماعية الكبيرة التي عصفت بالوطن العربي، وكان المسرح العربي من دون مسارح الأمم جميعا مرتبطا بالذاكرة العربية باعتباره سلاحا فكريا واجتماعيا يتخذ الفن لبوسا له، فلم يكن فنا محضا على الإطلاق على عكس المسرح عند بقية الأمم[1]، فقد آثار المسرح العربي تمرير الرسالة الخطابية على الاهتمام بالجمالية الفنية، فكان الموضوع أهم من الشكل والفن المسرحي مجرد وسيلة لتحقيق هدف ولم يكن غاية في حد ذاته، وهذا ما نلحظه في عدد هام من نصوص المسرح العربي التي كرست الثقافة الخطابية المباشرة أحيانا وأهملت ما دون ذلك، وهذا يعود بالأساس إلى سيكولوجيا الكاتب والمتلقي العربي في آن واحد، فهو يتجه مباشرة إلى ما يقوله النص ولا يهمه كيف يقوله، وهذا يعود إلى البيئة السوسيو ثقافية التي نشأ فيها الفرد العربي، كما يعود أيضا إلى أن مخزونه المعرفي مستمد أساسا من التراث العربي الإسلامي المبني على الأخلاقيات لا الجماليات، فالخطابية هي موروث ثقافي وعنصر مهم في التركيبة الاجتماعية العربية، فالفرد العربي تعود على تلقي المواعظ والتعاليم الدينية التي تدعو إلى الالتزام بالتشريع ت والأعراف وإلى المثالية الأخلاقية متخذة من بطولات الأسلاف ومآثرهم نموذجا يجب أن تحتذي به الأجيال، والكاتب المسرحي العربي والجزائر يجزء من هذه التركيبة تأثر بها وأثرت في كتاباته، ويتضح ذلك من خلال اهتمامه بالفكرة على حساب البناء الدرامي، وهذا ما نلحظه على العموم على المسرحية التاريخية[2]:

[1] فرحان بلبل: مرجعيات المسرح العربي، مرجع سابق، ص77.

[2] أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي، مرجع سابق، ص142.

- الحبكة في المسرحية التاريخية غير قوية نتيجة لتشعب الأحداث.
- تعتمد المسرحية التاريخية على الحض نحو فكرة ما مع أن منطلقاتها هي الفاعل التاريخي.
- تهدف المسرحية التاريخية إلى خدمة المعرفة التاريخية والإحاطة بها.
- توظف في المسرحية التاريخية عناصر المسرح للدعاية لشخصية أو لموقف.
- الفاعل التاريخي فيها يطغى على الفاعل الدرامي.
- كثيرا ما ينحو الحوار فيها نحو السرد والخطابية والاستطراد والغنائية إلا عند كاتب متمكن.
- تزخر المسرحية التاريخية بالشخصيات الثانوية والمساعدة.
- يتقنع المؤلف فيها خلف شخصية أو أكثر.
- إيقاعها متباطئ.
- عنصر الخيال فيها مقيد بالوقائع والحقيقة التاريخية إلى حد كبير.

9-أ- الخلفية الفكرية والثقافية للخطاب:

إن لكل كاتب دافعه الذاتي والموضوعي لكتابة نص مسرحي، وهذا من أجل بلورة فكرة ما أو الدفاع عن إيديولوجيا معينة، أو لتحصيل مصلحة مادية كربح تجاري، ومعنوية كالفوز بجائزة أدبية مثلا، وموضوع المسرحية هو الذي يكشف عن فكر كاتبه ونواياه، وهذا ما لمح إليه الكاتب سليم سوهالي في تقديمه للمسرحية، حين قال:

نحاول من خلال هذا العمل المسرحي إبراز بعض الجوانب الهامة التي رافقت هذه الثورة الشعبية والتعرف على رجالاتها (كما يذكر والدوافع التي كانت وراء ذلك)، أردنا أن نقدمها في شكل عمل درامي وقالب فني الغرض منه تعريف الأجيال الصاعدة بتلك التضحيات الجسام التي قدمها أجدادهم عبر التاريخ، كما تهدف إلى التعريف بكل الرجال الشرفاء الذين ساهموا في كتابة صفحات خالدة من تاريخنا[1]، فقد ذكر الكاتب أن دافعه من وراء كتابة هذه المسرحية هو

[1] سليم سوهالي: ثورة بلحرش، مرجع سابق، ص2.

التعريف بثورة بلحرش وبرجالاتها من جهة، ومن جهة ثانية تعريف الأجيال الصاعدة بتلك التضحيات التي قدمها أجدادنا، وسواء انطلق الكاتب المسرحية فجسدها بالشخصيات والأحداث وعبر عنها بالحوار، أم انطلق من حدث ووظف له شخصيات تجسده، فإن ذلك كله يجب أن يخضع لتحليل الباحث والناقد[1]، وبصفتنا نقادا ودارسين نحاول قراءة ما بين السطور وما وراء قول الكاتب، وبغض النظر عما قاله كتبرير لدوافع كتابته للنص، فإننا سنحاول استيضاح الدوافع والمنطلقات الفكرية من خلال النص ذاته، فالأجيال الصاعدة كما قال الكاتب ليست في حاجة إلى بذل جهد جسدي بالقدوم إلى المسرح ودفع ثمن التذكرة، وبذل مجهود ذهني لتحليل وتفكيك شفرات الخطاب للتعرف على أحداث تاريخية سابقة تروي حكاية ثورة شعبية ضد التواجد العثماني بالجزائر كان هذا الدافع مبررا لو كتب النص وعرضت المسرحية في تلك الفترة، أي عصر النهضة، إن الاتجاه الأبرز والأهم في المسرح وفي عصر النهضة وفي إدخال الجمهور في لعبة المسرح وإقناعه بها هو الوقوف في وجه المحتل العثماني وطغيان الحكام الذين نصبهم في مراكز السلطة[2]، أما أن تعرض المسرحية اليوم في القرن الواحد والعشرين بهدف تعريف الجيل بتاريخ أجداده، فهذه مسألة تحتاج إلى إعادة نظر، فبهذا ستلغى مادة التاريخ من المناهج التعليمية وتدرس في المسرح، والكاتب المسرحي ليس مؤرخا ولا يتحمل مسؤولية كتابة التاريخ بل يحاول أن يقدم قراءته للأحداث التاريخية وإبراز وجهة نظره واتخاذ موقف ما من الظاهرة التاريخية وفق فكره المعاصر، "وقد تعامل الكاتب مع المادة التاريخية كما وردت في كتب التاريخ، واعتمد الكتاب الحدث نفسه كما ورد والتزموا بالتفسير التاريخي نفسه، لكنهم فتشوا في كتب التاريخ نفسها عن أسباب ثانوية ذكرها المؤرخون لما حدث وجعلوها أسبابا رئيسية فيما حدث، ثم أضافوا إليه ما يقتضيه الفن من تواشيح الخيال وابتداع شخصيات غير موجودة تؤكد الأسباب التي اعتمدوها،

[1] أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي، مرجع سابق، ص123.

[2] فرحان بلبل: مرجعيات المسرح العربي، مرجع سابق، ص10.

وبذلك كان التاريخ القديم إطارا زمانيا قديما لأفكار معاصرة[1]، وهذه هي الدوافع الحقيقية من خلال التعرض للحادثة أو الشخصية التاريخية في المسرح.

10- تحليل الخطاب السيميائي في مسرحية ثورة بلحرش:

"من المعروف أن التاريخ والأساطير مصدران من مصادر التأليف المسرحي في الآداب القديمة والحديثة، فمن معينيها يستمد المؤلف المسرحي مادته الخام ليسوغ منها عمله الفني الذي يبين فيه رؤيته الفلسفية الخاصة"[2]، فقد كانت المنطلقات الفكرية للكاتب ثورية بداية بالعنوان ثورة بلحرش الذي يحمل دلالات ثورية لغة وموضوعا، والبناء الدرامي كله يحمل فكرا ثوريا من أحداث وشخصيات وحوار ولغة وصراع، والخطاب ثوريا أيضا، وكان الهدف الأعلى للنص يدعو إلى الثورة على الظلم بكل أشكاله وفي كل زمان ومكان، وقد تعامل الكتاب مع المادة التاريخية على هذا الشكل لأن غايته لم تكن إعادة تقييم التاريخ أو تصحيح كتابته، بل كانت التحريض على الثورة والتنبيه إلى الأخطار المحدقة بالأفكار الجديدة والدعوة إلى إنهاض الأمة من كبوة التخلف، ولكي يحققوا ذلك كانوا يأتون للمتفرج بما يعرفه من أحداث ثم يخرجون به إلى نتائج لم تخطر بباله، وهي التصدي للسلطات الحاكمة والدفاع عن الثورة وأخذ زمام المبادرة في شؤون الحكم[3]، وهنا تكمن أهمية الخطاب الثوري وخطورته، وهذا ما نستشفه من خلال خطاب مسرحية بلحرش ونقرأه في متنه ونستقرؤه في تفكيك شفراته واستقبال رسائله المتعددة.

10-أ- الخطاب السيميائي من النظري إلى التطبيق في مسرحية ثورة بلحرش:

لنؤكد أن اختيارنا لهذا النص المسرحي لم يكن بمحض الصدفة، بل تطبيقا لاستراتيجية البحث، والهدف منه هو الإحاطة بسيميائيات الخطاب في المسرح الجزائري والربط بين النظرية

[1] فرحان بلبل: مرجعيات المسرح العربي، مرجع سابق، ص30.

[2] ابراهيم حمادة: هوامش في الدراما والنقد، مرجع سابق، ص52.

[3] فرحان بلبل: مرجعيات المسرح العربي، مرجع سابق، ص30.

والتطبيق من خلال اختيار نص يتلائم مع طبيعة الموضوع، وكان نص مسرحية ثورة بلحرش يصب في صلب موضوع البحث، ونموذجا تطبيقيا مناسبا للتحريض والثورة[1].

أ– تحريض صريح معلن.

ب– تحريض مستتر (نصوص مشفرة).

ج– دعوة للتمرد على الواقع بصيغة خطاب ثوري.

د– تربوي أخلاقي يوجه السلوك باتجاه معين.

10– أ–1– تمظهرات الخطاب الثوري في مسرحية ثورة بلحرش:

سنبرز تجليات النظريات والأفكار الثورية في النص المسرحي، وذلك من خلال ماهية الخطاب وأهدافه واستراتيجياته.

يتعرض الخطاب في مسرحية ثورة بلحرش لثورة شعبية يقودها شخص يتبنى فكرا أو إيديولوجية تدعو إلى الثورة على نظام حكم سياسي وعلى مؤسساته الاجتماعية والثقافية لتغييره واستبداله بنظام آخر يتوافق مع مبادئ وتصورات وأهداف هذه الثورة التي تختلف باختلاف دوافعها ووسائلها وأشكالها ومنطلقاتها، وثورة بلحرش تتماهى مع المنطلقات الفلسفية والفكرية للخطاب الثوري وتحديدا مع فلسفة نيتشه الداعية لموت الآلهة وفلسفة كيركجارد الوجودية، فالخطاب الثوري هو خطاب فكري يتبناه المسرح بالقوة وبالفعل، "فطبيعة التفكير الدرامي الجبري أو المنطلق من معتقد الجبرية الدرامية، حيث الفكرة تحرك كل العناصر: تصنع الحدث أو تفرضه على شخصيات تتسارع مع بعضها البعض لتحقيق تلك الفكرة التي خلقت قبل وجودها وقبل وجود تلك الأحداث...وهو نوع من التفكير الذي يسير على نهج الوجودية المثالية كما هو عند كيركجارد[2]، فالفكرة الرئيسية في الخطاب لمسرحية ثورة بلحرش هي ثورة الإنسان من أجل التحرر

[1] يوسف رشيد جبر: وظيفة التحريض بين سلطة المسرح ومسرح السلطة، مجلة الأكاديمي جامعة بغداد، 2007، ص108.

[2] أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي، مرجع سابق، ص124.

المادي والمعنوي من الظلم والقهر، وهذا هو المنطلق الثوري الوجودي الداعي إلى التخلص من المعتقدات السائدة بأن قدر الإنسان لا يصنعه هو بل هو مقدر عليه أو الجبرية القدرية التي يرفضها نيتشه وترفضها زفيرا أيضا.

زهرة: هذا مكتوب علينا ومقدر وزيد هكذا مشات من زمان.

وزفيرا: لا هذا ظلم مفروض والبايلك ارجع ثقيل وما عدناش قادرين ندفعوا للباي قوت أولادنا[1].

كما يرفضها حسين كذلك.

العجوز: هكذا قدر بي علينا.

حسين: لا يا لالة جميلة، هذا ماشي مكتوب ربي، هذا ظلم الإنسان لأخيه الإنسان هذا ماشي مكتوب، هذا معناه القهر والطغيان[2].

ومن خلال هذا الحوار الذي يتبنى الفكر الثوري، فكل من حسين وزفيرا يرفضان منطق الجبرية القدرية كمقاربة لتبرير الأمور، كما يتضح هذا المنطلق الفكري الثوري الذي يدعو الكاتب الثوري إلى محاربة المؤسسات الدينية وخطاباتها الرجعية من خلال هذا الحوار:

المرابط: خير سيدي الباي على خديمك.

الباي: أنت اليوم لازم تخرج للغاشي، يعني الناس في الدشور والدواوير، وتقول بللي على الناس كافة يدفعو اللازمة، وللي ما يدفعش راه يخاف على أهله وعرشه، يعني لازم تخلعهم وتفهمهم بللي خدمة البايلك تعني خدمة ربي.

المرابط: فاهم سيدي فاهم ما يكون غير خاطرك.

[1] سليم سوهالي: ثورة بلحرش، مرجع سابق، ص9.
[2] المرجع نفسه، ص23.

الباي بعد أن يضحك ينادي على أحد معاونيه ويأمرهم بإعطاء شيء من النقود للمرابط، هذا الأخير يعود بعد لحظة ليسلم النقود للمرابط الذي يرتمي على الأرض ويقبل أقدام الباي في منظر مخزي، الباي يبتسم ابتسامة مكرة ليقول له:

الباي: نوض نوض يا شيخ برهوش، إذا أنطق الدرهم يسكت السيف والكلام[1].

فالمرابط يمثل رجل الدين وزعيم مؤسسة دينية تفتي وتبرر لأفعال الحاكم-دينيا-مهما كانت هذه الأفعال شنيعة ومتعارضة مع القيم الإنسانية، وذلك طمعا في كسب مادي ومصلحي يقربها من السلطة، وهذا إسقاط على دور بعض المؤسسات الدينية التي مجدت الاستعمار قديما، ومجدت الأنظمة الديكتاتورية بعد الاستقلال، وانقسمت بانقسام مصالحها في التعاطي مع أحداث الربيع العربي اليوم، "إن الثورة الاجتماعية محاكاة أساسا بهدف السخرية، فقد يظل الكاتب المسرحي يحاول قتل الإيمان بالله، إذ لم يكن ذلك إلا عن طريق محاربة المؤسسات الدينية والشخصية ذات السلطة الدينية، كما أن الكاتب كان نموذجا للفكر الالتزامي المتأثر بنظرية الالتزام السارترية، وهذا ما يتضح في موضوع نصه وفي مواقف الشخصيات، فقد أدرك حسين بأنه حر في اختيار المواقف، وهو مسؤول عن هذا الاختيار، فهذا هو الالتزام، فحسين اختار أن يلتحق بثورة بلحرش إيمانا بمبادئها وأهدافها والتزاما تجاه نفسه وأهله ووطنه.

كما تماهى الخطاب الثوري مع الخطابات الثورية لمسرح ثورات الربيع العربي من خلال طرحه لمقاربة كيفية التعامل مع الحاكم الظالم.

زفيرا: جدي حكالي الله يرحمه، وقال بللي الترك جاو بكري باش يساعدونا، لكن رجعوا حاكمين وطغاو، والحاكم إذا طغى يرجع عدو، هكذا كان يقول جدي[2].

[1] سليم سوهالي: ثورة بلحرش، مرجع سابق، ص15.

[2] المرجع نفسه، ص9.

وكلام الجد هنا يمثل مصدر منم مصادر التشريع والحكم على الأمور من خلال الأعراف المتوارثة والمتفق عليه، ومن بين هذه الأعراف أن الحاكم وهذا بالمطلق ودلالة ذلك "أل" التعريف، مهما كان هذا الحاكم وأين كان إذا طغى يصبح بالضرورة عدوا، وهذه الإشكالية موجودة اليوم وتطرح بحدة خاصة في بلدان ثورات الربيع العربي، إذا كان الحاكم طاغيا فهل هو عدو؟ وإذا كان عدوا هل نثور عليه؟

إن لكل خطاب هدف معين يختلف ويتباين باختلاف نوع الخطاب وأسلوبه في توصيل الرسالة إلى المتلقي من أجل التأثير وهي الغاية المنشودة، "أما من حيث تقسيم تلك الغائية فإن الباحثين يقسمونها إلى ثلاثة أقسام قد تحقق التطهير وقد تحقق التغيير:

1- مسرحية المشكلة: وهي التي تتعرض لمشكلة ما دون أن تنتهي المسرحية بنهاية محددة (مسرحية ذات نهاية مفتوحة).

2- مسرحية الرسالة: وهي التي تتعرض لمشكلة ما توضع لها نهاية محددة بحيث لا تترك لخيال المشاهد أو فهمه نهاية مغايرة.

3- مسرحية الدعاية: وهي التي تتعرض لقضايا سياسية أو فلسفية وتتعرض للتاريخ لأن المسرحية عندئذ تدعو لمغزى ديني أو فلسفي لكسب التأييد لموقف سياسي أو هي تجدد الدعوة لمظهر من المظاهر التاريخية"[1].

فالخطاب الثوري هدفه تحقيق التغيير كما عند برتشت، لا التطهير كما عند أرسطو، ومسرحية ثورة بلحرش هي مسرحية الرسالة والدعاية معا، فهي توجه رسالة مباشرة غير قابلة للتأويل، وهدفها سياسي، وهي التحريض على الثورة من خلال تعرضها لوقائع تاريخية ذات أبعاد سياسية، كما أن مسرحية ثورة بلحرش تدخل في إطار الفئات الثلاث من المسرح الثوري، الفئة الأولى وهي الثورة الاجتماعية، والفئة الثانية خطاب الثورة الخلاصية، أي عندما يثور الكاتب

[1] ينظر: أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي، مرجع سابق، ص113-114.

المسرحي على الرب ويحاول أن يأخذ مكانه، وتجلى هذا من خلال خطاب المسرحية الذي يحمل الفكر الخلاصي، المتمثل في الثورة على وضع مفروض آخر مخلصا للبشرية، كالزعيم بلحرش الذي يؤكد في هذا المقطع مرامي وأهداف الثورة الخلاصية.

بلحرش: إذا قدرنا ربي وهزمنا الباي، نبنوا دولة على العدل والإحسان، وما فيها حقرة لا بايات ولا أعيان، دولة يحي فيها الإنسان مكرم معزز في آمان... ما يبقاش مظلوم وإلا يدي حقه[1].

أما الفئة الثالثة من المسرح الثوري التي تبناه خطاب المسرحية، فهي الثورة الوجودية التي تحدث عندما يثور الكاتب على ظروف وجوده، وهذا هو موضوع مسرحية ثورة بلحرش، فهي ثورة على الظروف الاجتماعية والسياسية وعلى الأوضاع الاقتصادية، بل ثورة على نظام الحكم التركي برمته.

لقد بنى الكاتب خطابه الثوري على استراتيجية التحريض، "يعد التحريض من الوظائف المهمة التي يضطلع بها المسرح لدى جميع الشعوب التي لا تجد فضاء متكاملا للتفكير الحر...، إلا أن ما يميز هذه الوظيفة هو المظهر الذي تبدو فيه، إذ أنها محكومة بطبيعة الحياة الاجتماعية والسياسية وبطبيعة المجتمع[2]، فحملت مجمل العلامات الدلالية في النص الدرامي الخطاب الثوري، وساهمت في بناء استراتيجيته، فكانت تحرض على اتخاذ موقف رافض وتبني الفكر الثوري، "ويدخل التحريض في ثنائية افتراضية مع الرفض والاحتجاج، فكل رفض هو احتجاج، وكل رفض ينطوي على تحريض غايته توجيه سلوك معين على الضد منه[3]، وقد اعتمد الكاتب في تمرير رسالته التحريضية على الرمزية التاريخية، فبلحرش لم يكن إلا رمزا للإنسان الثائر، فالثورة توجد أينما تواجد إنسان يمر بنفس الظروف في كل زمان ومكان، وهذه الاستمرارية هي مقصد الخطاب الثوري ورسالته ودلالاته السيميائية.

[1] سليم سوهالي: ثورة بلحرش، مرجع سابق، ص44

[2] يوسف رشيد جبر: وظيفة التحريض بين سلطة المسرح ومسرح السلطة، مرجع سابق، ص95.

[3] المرجع نفسه، ص95.

فيلـــــم "المحنـــــة"

تكريس السيــاق أم تغيير المســاق

دراســة تفكيكية سيميائيــة



تناولت السينما الجزائرية المعاصرة –بجرئة– ظاهرة الإرهاب، التي ضربت في الصميم المرجعيات الفكرية والثقافية للأمة، وحاولت خلخلت البنى الاجتماعية للمجتمع، مما ترك بالغ الأثر على سيكولوجية الفرد، فيمكن اعتبار فيلم باب الواد الحومة "Bab El Oued City" «الذي أخرجه مرزاق علواش في ظروف صعبة وخطيرة سنة 1993، وكان هذا الفيلم جريئا في تناول الأزمة الأمنية والسياسية التي عاشتها الجزائر في جو يميزه الخوف والحذر وفقدان الثقة لدى أفراد المجتمع الجزائري».[1]

أثبتت سينما الإرهاب تفاعل السينمائي الجزائري مع الظاهرة ودوره المؤثر والمفصلي في تحديد المفاهيم الدقيقة للإرهاب برفع الغطاء عن دوافعه والكشف عن حقيقته الإجرامية أمام المشاهد، فتخندق مع الانتليجنسيا الجزائرية التي كانت تواجهه في الصفوف الأولى بالفكر والثقافة والفن التهديد الإرهابي، فكانت الأكثر استهدافا من طرف الجماعات الإرهابية من جهة، ومن

[1] عدة شنتوف: السينما الجزائرية بين الأمس واليوم، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، 2012، ص 117.

جهة أخرى حاولت السلطة السياسية فرض رؤيتها على السينمائيين الجزائريين عن طريق النظرة الشمولية التي تقيد الحرية والموضوعية في التعاطي مع الأحداث، مما جعل السينمائيين الجزائريين – في تلك الفترة– ينحازون إلى جانب الشعب الجزائري المقهور وينضوون معه ويرون المشهد من زاوية أخرى مغايرة تماما لرؤية الجماعات الإرهابية والسلطة الحاكمة، ناقشت أفلام سينما الإرهاب في الجزائر بشكل كلي أو جزئي، علني أو مضمر إذ تناولت مختلف رهاناتها، وتطرقت إلى واقعها النفسي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي على كافة الأطراف المعنية بها خصوصا النساء والأطفال والشيوخ.[1] وهذا ما يحسب لصالح "سينما الإرهاب" في الجزائر التي كانت في معترك الأحداث تصور المعركة المحتدمة رغم ضبابية المشهد وخطورته.

السينمائي الجزائري كان أول من يلفظ هذا التعويم الإيديولوجي ويرفض سياسة فرض الواقع بالقوة والإكراه، عكس السينما المصرية باعتبارها السينما الرائدة في الوطن العربي التي شاب تغطيتها للظاهرة الحذر فكانت مقاربتها سطحية في تحليل الظاهرة «حاولت السينما المصرية أن تقترب بحذر من تناول موضوع الإرهاب الذي أصبح يشكل ظاهرة عامة تروع المجتمع المصري وتهدر جدران الأمان الهش الذي يحتمي به المواطنون وتفتك بعرى الوحدة الوطنية وتربك النظام وأجهزته في مواجهة تلك الجماعات المسلحة، وتردد أجهزة الإعلام و تخبطها في التعامل مع هذه الظاهرة[2]».

فيلم "المحنة" يندرج ضمن هذا السياق الإيديولوجي على غرار أفلام" السينما الإرهاب" في الجزائر ويشكل حلقة من حلقات ريبرتوار السينما الجزائرية المعاصرة، فماذا أضاف هذا الفيلم "المحنة" كجديد للسينما الجزائرية؟ هل يختلف أم يتوافق مع ما سبقه من أفلام تغطي ظاهرة الإرهاب في الجزائر؟ هل وفق صانعوا الفيلم من منتج ومخرج وسيناريست وممثلين وغيرهم في تقديم التيمات؟ وهل نجحوا في اختيار التقنيات؟ هل المقاربة السيميائية هي الأنجح في تفكيك البنى

[1] بشار إبراهيم وآخرون: الإرهاب والسينما، مدارك إيداع ونشر وترجمة وتعريب، د.ت، د.ط، ص 215.

[2] علي أبو شادي: السينما والسياسة، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، سنة 1998، ص 119.

الدرامية السينمائية وفي إعادة تركيبها؟ وفق قراءة الناقد السينمائي؟ وللإجابة عن هذه الفرضيات يجب أولا الإحاطة بالمفاهيم العامة للسيميائيات، وثم تقديم الفيلم في إطاره المكاني والزماني وتفاعله مع الإنتاج السينمائي السائد والجزء الأكبر لهذه المقالة سنخصصه للجانب التطبيقي التحليلي المقاربة السيميائية ضمن المراحل التالية:

- الناقد السينمائي هو ذلك القارئ المبدع للأعمال السينمائية، ضمن إطار تراكمي تحمله التجارب السابقة وإطار علمي أكاديمي في تحليل الأعمال الفنية وفق القواعد الإجرائية التزامنية والتعاقبية، على الناقد السيميائي أن يتبع بعض الخطوات الإجرائية وأن يتصف ببعض المواصفات حددها غريماس في.[1]
- «السيميائي لا يتردد في استعارة أفكار الآخرين ويستعملها كمعلومات استكشافية Heurstiaques مرة أخرى ... إن ما يهمه فوق أي شيء هو تلاؤم هذه الأفكار مع ما يعتقد أنه حالة علمه الآن.
- السيميائي شديد الإعجاب باللغات الشكلية إنه يريد أن يعطي شكلا (Forme) بمفاهيمه الإجرائية ولعلاقاتها حتى تختزل إلى مجرد حساب.
- إنه بحاجة إلى منطق لساني يتناول على سبيل المثال الكذب والسر، والحيلة والصراحة، على نفس مستوى الحقيقة والخطأ، إنه بحاجة إلى منطق تكافؤي (Equivalence) وليس منطق هوية (D'id'entité).
- إنه منجذب إلى النماذج المنطقية الرياضية، ذلك لأنه يريد بناء أنحاء، ولغات من خلال إستعارة النماذج الشكلية التي يتضاعف عددها كل يوم، والتي تقدم نفسها بوصفها تقنيات وقوالب.
- على السيميائي أن يمتلك قدرا من المفاهيم الإبستمولوجية المفسرة Explicit التي تسمح له (عندما يتعلق الأمر بتحليل الدلالات) بالاقتناع.

[1] ينظر جميل حمداوي: مدخل الى المنهج السيميائي، مرجع سابق، ص 23.

1- تحليل فيلم المحنة مقاربة سيميائية:

إن محاكاة الواقع وإعادة تشكيله هذا ما يسعى إليه الفيلم وما تصبوا إليه السينما، «إن السينما هي اكتشاف صور يستند في نظامه على إعادة بناء وتصوير الواقع في حركيته المكانية والزمانية، وليس من باب المصادفة أن يطلق الإخوان لوميير على (السينماتوغراف) في تسجيل اختراعهم عام 1895 صفة "آلة لإعادة الحياة الحقيقية".[1]

السينما هذا الفضاء العلاماتي الأوسع الذي يضم مختلف الحقول الدلالية اللغوية وغير اللغوية ويضم ذلك كل الفنون الدرامية والإيقاعية «إن فن الفيلم فن خاص تماما ليس بسبب من خاصيته باعتباره فن وصناعة إنما لأن الفيلم هو أكثر تأثيرا على الجماهير وأكثر عالمية من كل الفنون الأخرى، إن إمكاناته وتأثيراته على قلوب وعقول الملايين هي من السعة بحيث لا يمكن مقارنتها بأي من الفنون الأخرى[2]»، هذا الفيض الدلالي الذي يحتكم المشاهد والمتلقي والناقد على تفكيك جزئياته لإعادة تركيب المدلول الكلي للخطاب السينمائي، هذه السيرورة الدلالية، الدلالات غير منتهية، السيرورة المؤدية إلى إنتاج الدلالات، السيميوزيس (Sémiosis) هو ما نسعى إليه من خلال هذه المقاربة التحليلية السينمائية السيميائية.

1-أ/- بطاقة تقنية للفيلم:

- المدة الزمنية للعرض: ساعة واحدة وسبعة وأربعون دقيقة.
- عدد اللقطات: 63 لقطة.

وجعل من التقطيع السينمائي اللقطات ذروة للفيلم تعويضا لآلة (لوما Loma) وهي الرافعة التي تسمح بتحريك الكاميرا بطرق مختلفة، حيث لم تتعدى بعض اللقطات 3 ثواني تفاديا للستاتيكية.

فيلم "المحنة" – إنتاج: سينما الشباب.

إخراج: زروقي نورالدين.

---

[1] Grimas, du sens, paris, éd, seuil, 1970, p8.

[2] قيس الزبيدي: المرئي والمسموع في السينما، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2006. ص 48.

سيناريو: زروقي عبد الحليم.

بطولـة: عبد المالك قداوي

جمال عروسي.

حمزة فغولي.

فتيحة وراد.

1-ب/- ملخص الفيلم:

الفيلم يروي أحداث قصة الشاب "صالح خالد" الفنان الموسيقي الذي تتعرض عائلته للقتل على يد جماعة إرهابية بمدينة تيارت، ومن هول الصدمة والمأساة يحاول هذا الشاب الانتقام من قتلت عائلته باندفاع وتسرع وهو في حالة من الغضب والهستيرية باحثا عن الجناة في المناطق الجبلية والغابية، مما يؤثر سلبا على وضعه الصحي وحالته النفسية المتردية، إلى أن يصادف وجوده رؤية مشهد قتل الإرهابيين لأحد عناصرهم، فيقوم "خالد" اليائس بالانهيال على جثة الإرهابي المقتول بالضرب المبرح، وعند شعوره بالبرد اضطر إلى ارتداء معطف الإرهابي -الذي كان يحمل هويته-، وفي هذه الأثناء يعثر عليه فرقة للدرك الوطني وتعتقله للاشتباه أنه فرد من أفراد الجماعات المسلحة، وبعد التحقيق معه واكتشاف حقيقته يساعده قائد فرقة الدرك الوطني "حكيم" -الذي تعرض إلى المأساة نفسها بتعرض عائلته هو الآخر للتصفية من طرف الجماعات الإرهابية- في الخروج من هذه الأزمة ومن دائرة الانتقام إلى فضاء أوسع وبانتقاله إلى مدينة وهران يتخلص شيئا فشيئا من الصدمة التي تلاحقه و يندمج من جديد مع عالمه الفني وخاصة بعد لقائه مع "أحلام" ليقرر بعد إلحاح "حكيم" العودة إلى مدينة تيارت واجتياز امتحان شهادة البكالوريا لتكون المفاجأة الكبرى بالعثور على أخته الصغرى "أمال" على قيد الحياة، حيث خبأتها أمها تحت السرير وتنتهي القصة بنجاح خالد بشهادة البكالوريا.

1-ج/- فيلم "المحنة "تكريس لسياق إيديولوجي وتجديد لمساق سينمائي:

يدخل فيلم "المحنة" سينما الواقع من أبوابه الواسعة فهو يعبر عن الواقعية التاريخية التي تحاكي الأوضاع المأساوية التي مر بها الشعب الجزائري، خاصة الجزائر العميقة ففيلم "المحنة" يعتبر أول فيلم سينمائي "تيارتي" فكرا وإنتاجا وسيناريو وإخراجا وتمثيلا، فأحداث الفيلم مستوحاة من المجازر التي شهدتها المنطقة في العشرية المظلمة من تاريخ الجزائر المعاصر، وقد حظي بإشادة كبيرة من طرف الصحافة الفنية كما تحصل على جائزة أفضل فيلم في إطار تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، والأهم من ذلك كله المشاهدة الكبيرة من طرف الجمهور المحلي والوطني في دور السينما وفي مواقع التواصل الاجتماعي، فما سر النجاح والانتشار الجماهيري؟

إن العامل الأول في نجاح الفيلم هو المصداقية في تناول معاناة الإنسان الجزائري في فترة زمانية عصيبة، "الإنسان الجزائري يتقاطع في معاناته وحرمانه وأحلامه مع كل إنسان في العالم، وتصبح الكاميرا أحسن وسيلة لتقريب الأفكار والأحاسيس بين المشاهدين في العالم".[1]

أما العامل الثاني: معالجته لقضية ذات بعد إنساني، يجسد ها هذا التضامن مع معاناة كل إنسان معرض للموقف نفسه الذي تعرض له بطل الفيلم "صالح خالد" ضحية الإرهاب، والسينما هي فن الإنسانية وإنسانية الفن، "إنه هذا الفن الذي يمارس عن طريق مباشرته الواضحة وعمق لغته الصورية تأثيرا لا متناهيا في صياغة عواطف ورغبات الجماهير".[2]

إن الهدف الأعلى لفيلم "المحنة" والقصدية المباشرة هي التعاطف مع الضعف الإنساني ضد الهمجية والإجرام بكل أشكاله، هذا الهدف الإنساني البعيد عن المادية البراغماتية هو الذي جعل فيلم "المحنة" يختلف عن أفلام سينما الإرهاب في الجزائر، التي كانت تدافع عن إيديولوجيا محددة وتتبنى مواقف سياسية وفكرية ترتقي إلى بلورة نظرة عدائية اتجاه الأخر، وتجسد صراع حضاري مختلق، "هكذا جاءت سينما الإرهاب كحركة فنية مقاومة للعنف والإرهاب، ساهمت في تجديد

[1] بشار الابراهيم وآخرون: الارهاب والسينما، مرجع سابق، ص200.

[2] أمير العومري: اتجاهات في السينما العربية، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2010، ص 87.

التيمات السينمائية، وذهبت بالتخييل السينارستي إلى مداه حيث تعرضت الأفلام لقضايا المرأة والحرية والجنس والدين والتعصب والعنف والاغتصاب، فكشفت عن العديد من المعطيات المتعلقة بالصراع الاجتماعي والسياسي حول السلطة في الجزائر كما ظهرت بجلاء ضد المنظومة الإيديولوجية التقليدية بالنسق الفكري الليبيرالي[1]"، ولاقت معظم أفلام سينما الارهاب الكثير من الانتقادات بسبب مهاجمتها غير البريئة للخلفيات الثقافية والدينية للمجتمع الجزائري، مكرسة بذلك نظرة الغرب اتجاه الشرق،«كان فيلم "بركات" وهي كلمة جزائرية تعني كفى قد أثار منذ بدأ عروضه العامة في خريف 2006، أصداء وردود فعل غاضبة بل وشديدة الغضب[2]»، وقد أساءت بعض الأفلام الجزائرية بصفة صريحة أو ضمنية لمعتقدات الشعب الجزائري وللدين الإسلامي، كفيلم "رشيدة " تقع مخرجته يمينة بشير في خطأ شائع ومعتمد في الفكر الغربي، حيث خلط بين التيار الديني المتشدد والعصابات الإجرامية التي تعيش عليه وترتزق منه، فتسقط فحوى الخطاب الديني المتشدد وتطوى دوافعه وأسبابه وتضفي عليه الكثير من طبائع الفايكينغ والتاتار[3]»، وفي الجانب الآخر هناك من الأفلام المعارضة للنظام السياسي القائم" فجميلة صحراوي" تعبر في فيلمها عن رفضها الصريح للتفسير الرسمي للأحداث الدموية التي شهدتها الجزائر طوال حقبة التسعينيات وربما بعدها أيضا من تداعيات النزاع السياسي المسلح بين التنظيمات الإسلامية المسلحة وقوات الأمن الجزائرية".[4]

أما فيلم "المحنة" فقد ناء بنفسه عن كل الصراعات السياساوية التي كانت بعيدة عن الواقع المأساوي من خلال نظرتها من الضفة الأخرى لأحداث الأفلام عبر ما سوقته الوسائل الإعلامية الغربية التي سعت إلى تشويه صورة الجزائري والمسلم، وبالتشكيك في المأساة الوطنية، ومازالت عبارة: من يقتل من؟ لم تمحوها الذاكرة الجماعية.

---

[1] جان أليكسان: السينما العربية وأفاق المستقبل، دمشق، المؤسسة العامة للسينما، ص889.

[2] أمير العومري: السينما العربية، مرجع سابق، ص89.

[3] جان أليكسان: السينما العربية وآفاق المستقبل، مرجع سابق، ص291 .

[4] قيس الزوبيدي: المرئي والمسموع في السينما، مرجع سابق، ص 183.

فيلم "المحنة" خرج من رحم الأزمة الجزائرية الأمنية والسياسية والاجتماعية والنفسية، عايش أحداثها بكل صدق وصورها بموضوعية، ولم يوظف الإرهاب إلا لإبراز الضحية، فالإرهاب كظاهرة يعيد التشكل والتمظهر في التاريخ البشري فهو لا يحتكم لفكر بعينة أو بعقيدة ولا يتعلق بعرق بشري أو طائفة أثنية، بل يحكمه الإجرام وتغذيه الكراهية.

إن الهاجس المركزي لفيلم "المحنة" هو الإنسان الضحية أما الفعل الارهابي فلا يتجاوز أربعة لقطات في الفيلم أي حوالي 7% من المركب الفيلمي، ولهذا يبتعد فيلم "المحنة" عن تحليل الظاهرة بل اعتمد على التجريد وعزل هذا الفعل الارهابي على عكس بعض الافلام التي اعتمدت على «الخلط بين التيار الديني المتشدد وعصابات المرتزقة والإرهابيين، تولد عن ذلك الخلط دمغ العقيدة الاسلامية حتميا بالدعوة ضد التنوير وخصوصا بتعلم المرأة وأخطر من ذلك وصم العقيدة بالإرهاب ووأد الفرحة ومناهضة الحياة».[1]

وقد يقول البعض أن فيلم "المحنة" يكرس لخطاب السلطة ويساهم في الدعاية لميثاق السلم والمصالحة الوطنية، وهو فعلا يدعو إلى السلم باعتباره قيمة إنسانية عظيمة وهدف أسمى تدعوا إليه كل الديانات فهو أكبر من كل سلطة وبفضله استمر التاريخ الانساني وفي كنفه نتعايش فهو الضمان الوحيد لاستمرارية الحياة البشرية.

لم يتطرق فيلم "المحنة" إلى المصالحة وفق سياسة السلطة، بل تجاوزها إلى تعاطي الضحية مع الأحداث بالعدول على الانتقام والتفكير في النجاح بالمستقبل دون نسيان صريح للماضي الأليم، وهكذا يبتعد ابتعادا جوهريا عن تبني خطاب السلطة في تكريس سياسة اللاعقاب.

1-ج/1- سيميائيات العنوان:

إن العنوان هو أولى عتبات الفيلم ،ومفتاح المتلقي للولوج في دهاليزه وهو أبرز العلامات الممططة التي تحيل المتخيل إلى عوالم لا متناهية من الافتراضات وإلى فضاءات أوسع من التوقعات

[1] خليفي شعيب: النص الموازي للرواية، مجلة الكرمل، ع 46، 1992، ص 89.

والتأويلات إن العنوان هو المرآة التي تكون في بداية الأمر مكسورة تعطي انطباعا مشتتا ومن زوايا وأحجام متعددة تدفع العنوان كي يفتح سؤال ولا يتم الإجابة عنه إلا متأخرا».[1]

وعند القراءة السيميائية نرتكز في عملية تحليله على مستويات:

المستوى الصوتي: ويعتمد على النبر والتنغيم وسيميائية الحروف.

المستوى البنية والتركيبة أو المستوى التركيبي البنيوي: الذي يعالج وضعية العنوان أو هيئته التركيبية.

المستوى الدلالي: الذي ينظر إلى دلالات الكلمة في ذاتها أو في إطار إيديولوجي خارج نطاقها المحيط.

المستوى البلاغي: يوسع المعنى برونق الاستعارات وعالم التشبيه وفضاء رمز ويزيد في عملية إغراءه لعملية التلقي.

المستوى المعجمي: يحدد ضمن الحقل الدلالي المعجمي الطبيعي الفلكي النفسي...إلخ.

"المحنة" بكسر الميم هي كلمة جاءت معرفة بلام التعريف وهي لام زائدة عن بينة الكلمة، والفرق بين النكرة المعرفة في علوم اللغة.

- فالنكرة: هي الاسم الذي يدل على مسمى عام، شائع غير معين.
- أما المعرفة هي الاسم الذي يدل على مسمى معين معروف.

وتعرف معنى "محنة" في معجم "المعاني الجامع"، معجم عربي عربي.

- محنة (إسم).
  - الجمع: محنات ومحن
  - المحنة: البلاء والشدة والجمع: محن

[1] محنة /www.el maany.com/ar/dicti/org

- المحنة: بلاء وشدة، ما يمتحن الإنسان به من بلية، تجربة شديدة ومؤلمة وخاصة تلك التي تمتحن الشخصية.

أو القدرة على التحمل.

وفي قاموس "المعجم الوسيط".

محنة: جمع محن [م ح ن]: يعيش في محنة: ما يمتحن به الإنسان من بلية ومصيبة:- المحنة خير واعظ للإنسان.

وفي معجم اللغة العربية "المعاصر"

محنة: المواقف المحرجة والظروف السيئة.

كلمات قريبة:

مَحِنَ:

مُحِنَ -مُمْحَنٌ -مَحْناَ- والمفعول ممحون[1]

"فما هي هذه "المحنة"؟ ومن هو الممحون المفترض؟

فالمجال الدلالي للمحنة هو مجال مغلق [بلاء وشدة، تجربة شديدة مؤلمة القدرة على التحمل، مصيبة خير واعظ للإنسان].

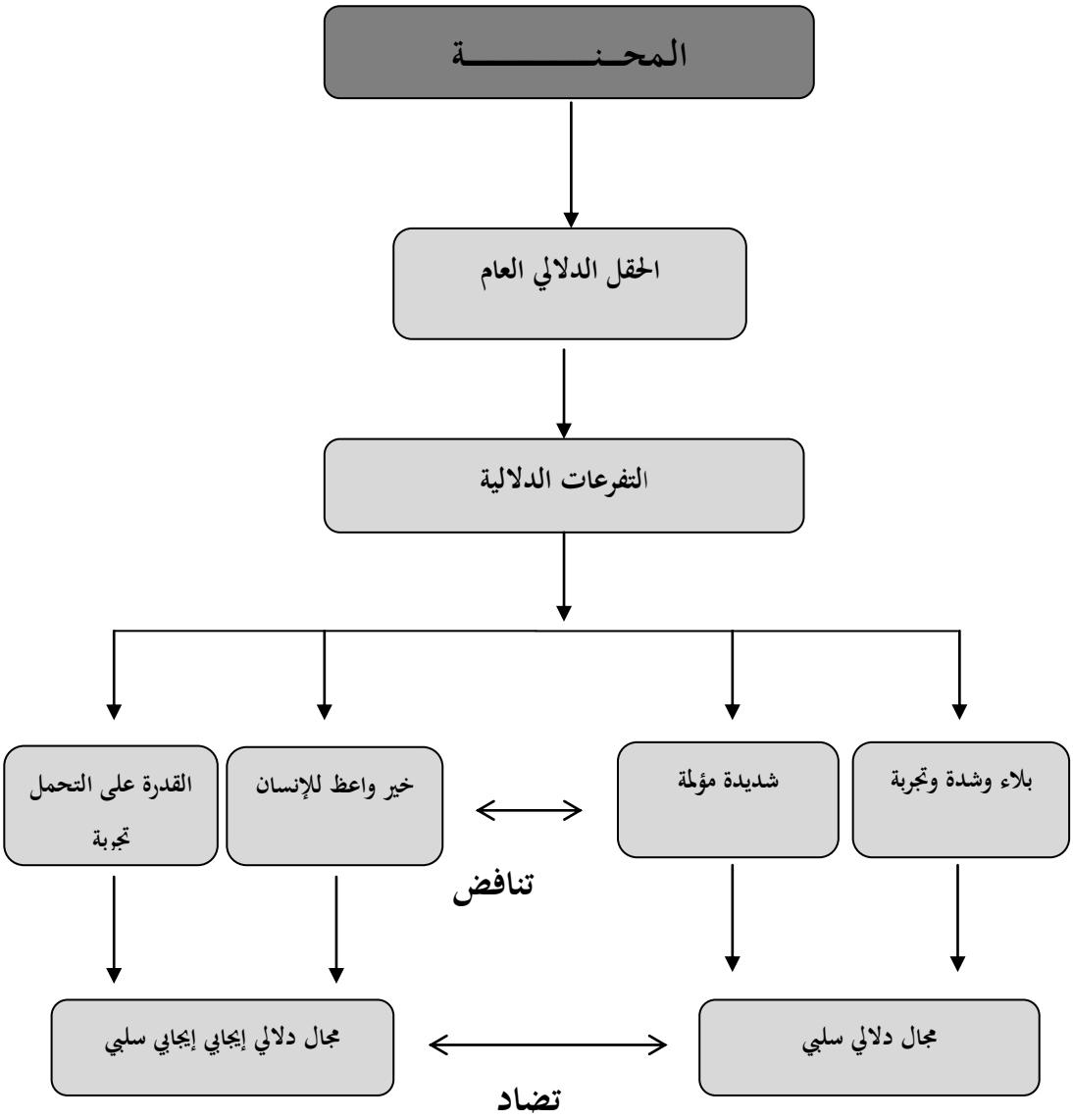
وقد حدد رومان ياكبسون ستة وظائف للتواصل هي :

1. الوظيفة الإنفعالية .2. الوظيفة المرجعية.3. الوظيفة الانتباهيــة.4. الوظيفة الشعريــة. 5. الوظيفة الميتالسانية. 6.الوظيفة الافهامية.[2]

[1] ياكبسون رومان: قضايا الشعرية، ت.ر محمد الولي، دار توبقال للنشر، ط1، 1988، ص33.

[2] جميل حمداوي: سيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، م25، ع3، 1997، ص107.

وسنوضح هذا المدلول السيميائي من خلال الترسيمة التالية:



فهذه الصورة الأكوستيكية التي تربط بين صورة سمعية وتصور ذهني نطرح مجموعة من الفرضيات تقودنا في الأخير إلى تشكيل المعنى الدلالي النهائي "للمحنة".

1-ج/2- قراءة في سميائيات الأفيش:

إن أفيش الأفلام الاشهارية هي العلامة البصرية الأولى التي يلتقطها المشاهد قبل ولوجه إلى عالم الفيلم، وسميائية الصور الدور المفصلي والمؤثر على المتلقي، وعندما نقوم بالتحليل السيميائي للأفيش نقف[1] على أربع وظائف أساسية: الوصف والتعيين والإغراء والإيحاء.

- **الوصف:** أفيش فيلم المحنة يتصدرها عبارة [Production cinéma jeunes] وأسفلها خط أحمر أفقي مستقيم وأسفله في أقصى اليمين وجه لا يظهر منه إلا العينين، تلفه خلفية مظلمة وأسفل منه خط احمر أخر يوازي الخط الأول، وفي صدر الأفيش رجل كهل يرتدي بدلة دركي ويبدو على وجهه علامات الغضب وهو يكشر عن أسنانه ويمسك بشاب أسفل منه، هذا الشاب يبدو مستسلما مغمض العينين تلفهم خلفية مظلمة وأطياف بعيدة لأشخاص وفي أسفل الأفيش يمينا كتبت "المحنة" وفي وسطها [L'épreuve]، وفي أسفل الأفيش يسارا كتبت أسماء: مالك قداوي [Malik Kadaoui] – جمال لعروسي [Djamel Laroussi].

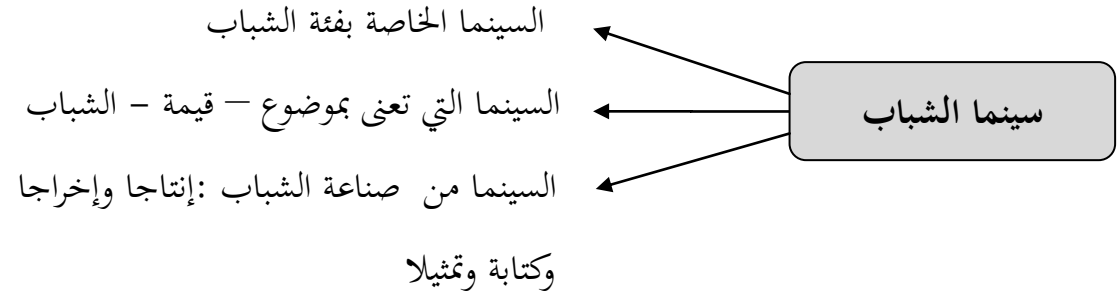
- **التعين:** فيلم سينمائي من خلال التجربة القبلية التي يمتلكها جمهور السينما.

- **الإغراء:** الصورة تغري المتلقي لمشاهدة الفيلم للجمالية الفنية والترويج التجاري الذي يدخل ضمن الصناعة السينمائية.

- **الإيحاء:** وهو الفضاء المفعم بالعلامات السيميولوجية والسيميوطقية للأفيش الذي أبينه في المخطط التالي:

[1] Dr. youssof. M. Rida, Dic, du française/librairie du libon p423 : Al- Kamel.

إنتاج	سينما الشباب
تعيين	مقصور عليه



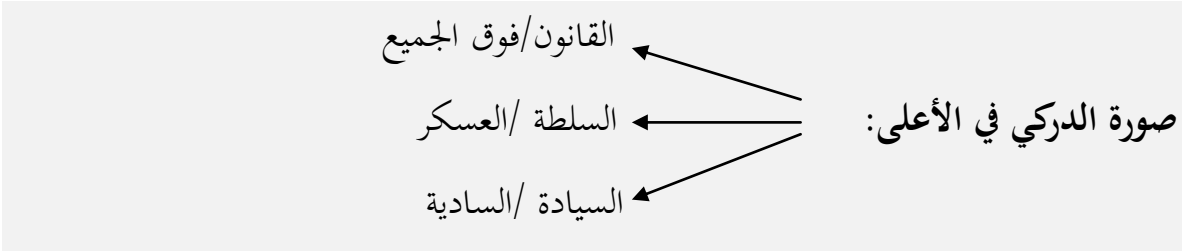
1-ج/2-أ- إزدواجية العلامة :

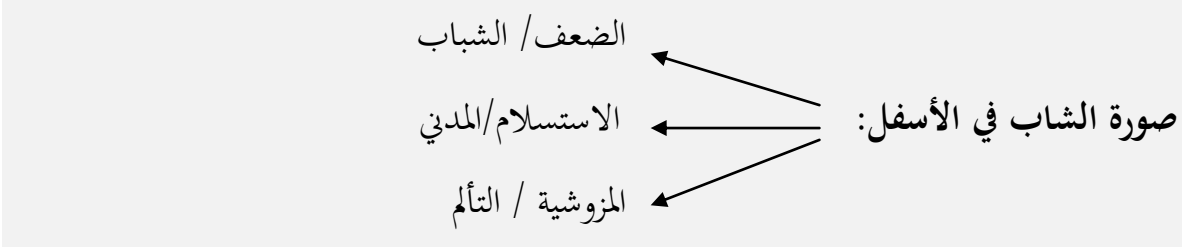
سينما الشباب/ سينما الشيوخ = الحاضر/الماضي= التجديد/ التقليد= الاستمرارية/ القطيعة.

الخطوط الحمراء =/ المحرم، الممنوع/المغلق /المحدود.

العينان/ الخلفية السوداء = الرؤية المنعدمة /البصر/العمى = النور/الظلام.

الدركي والشاب /الجنس ذكر= المجتمع الذكوري.





"**المحنة**": **تضم في داخلها**: L'Epreuve

المحنة : L'Epreuve
- الحقل الدلالي للمحنة /الحقل الدلالي L'Epreuve
- الثراء اللغوي / القصور اللغوي
- عدد مفردات اللغة العربية >عدد مفردات اللغة الفرنسية

جاء في ترجمة كلمة L'Epreuve: محنة، بلية، بلوى، نكبة،

وهنا نلاحظ أن في اللغة الفرنسية لا يوجد مرادف لكلمة محنة[1] وجاء في لاروس: Larousse

Epreuve : Malheur , Adversité qui frappe quelqu'un.



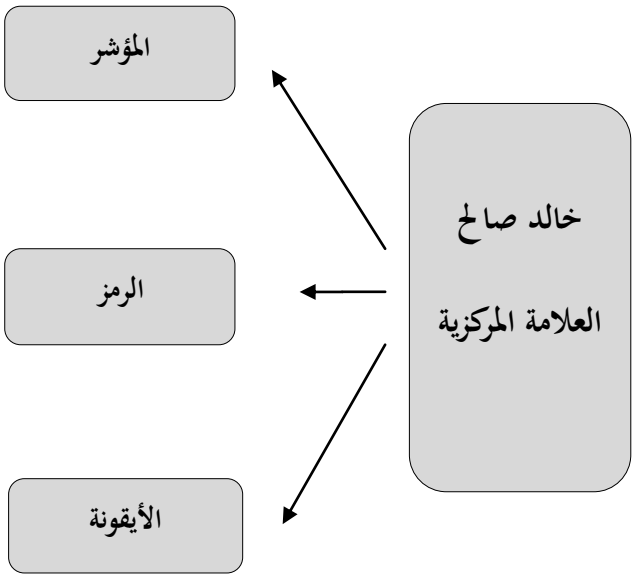
الصورة رقم 01: صورة أفيش الفيلم

[1] Larousse paris codex 06 p 475.

1-ج/3- سيميائيات الأسماء:

إن الأسماء علامات دلالية تحيل على مرجعيات تاريخية وثقافية واجتماعية سيكولوجية وفي فيلم "المحنة" نقف عند الدلالات السيميائية لأسماء الشخصيات المؤثرة في المسار الدرامي، وهم من حيث الأهمية العلاماتية على النحو التالي:

العلامة المركزية: وهي بطل الفيلم الذي تدور في فلكه كل العلامات الأخرى المساعدة والمضادة والمعارضة وسنقوم بتفكيك اسم البطل بهذا المخطط السيميائي.



اسم علم مذكر على صيغة اسم الفاعل من الفعل خلد، إذ دام:

وعلى هذا فهو صفة مشبهة لاسم الفاعل والمعنى: الدائم، الباقي، الذي أبطأ عنه المشيب والضعف وقد أسن فكأنه خلق ليخلد ويدوم.[1]

هو رمز ديني تاريخي وقد أحب المسلمون هذا الاسم على اسم: سيف الإسلام "خالد بن الوليد" الفارس البطل الذي لا يهزم.

[1] ينظر: ./www.el maany.com/ar/name/khaled

هو الولي الصالح المتواجد ضريحه في أعالي مدينة تيارت وهو "سيدي خالد" بن علي بن عمر بن علي بن خالد بن زكريا بن عبد المولى، يرجع نسبه إلى "علي بن أبي طالب" و"فاطمة الزهراء" بنت محمد بن عبد الله رسول الله صلى الله عليه وسلم[1]، وهو من أسرة معتبرة مشهورة بالشرف والبركة والعلم والكرم والشجاعة وخصال الخير عند قبائل الأحرار ونواحيهم في مناطق تيارت، وتيمنا به يسمي سكان تيارت منذ القرن 18 أولادهم باسم "خالد" فأصبح أيقونة تعرف بها تيارت وأهلها.

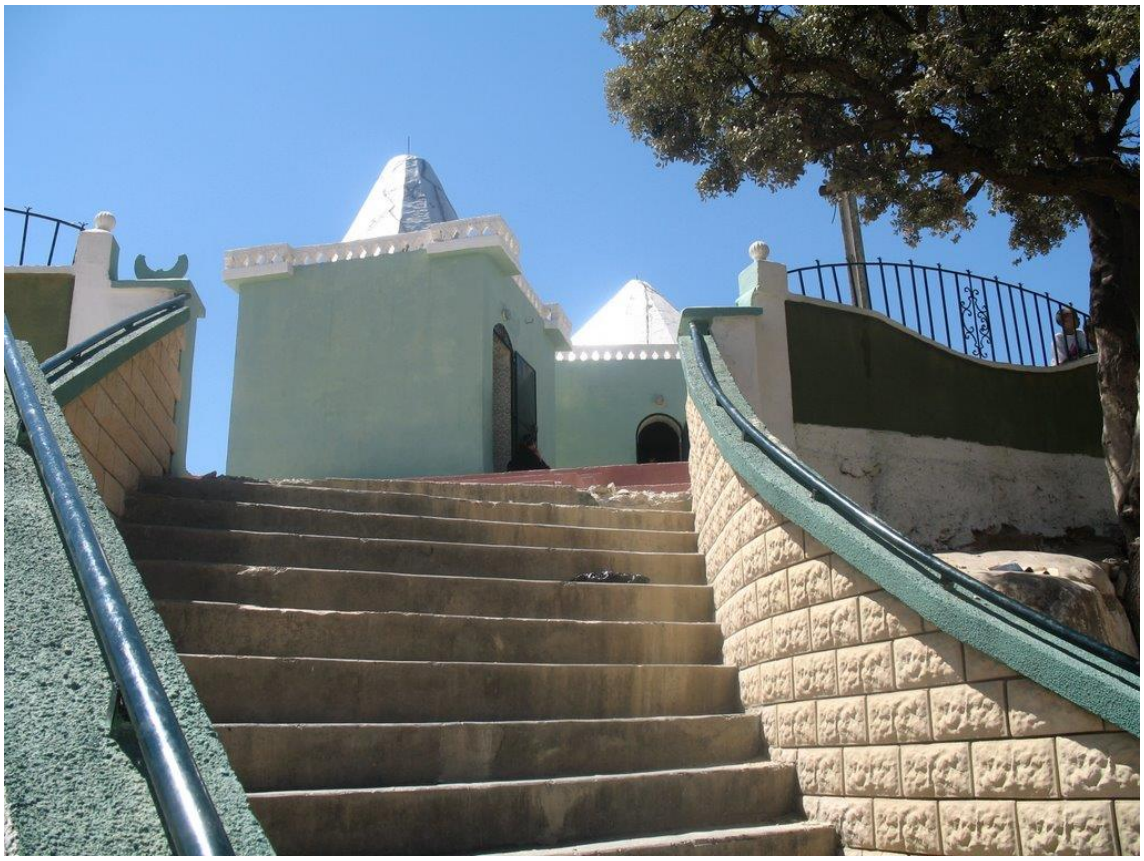
المؤشر "خالد1" + **الرمز** "خالد2" + **الايقونة** "خالد3" = العلامة = الخير والصلاح = صالح خالد.

وبطل الفيلم اسمه "صالح خالد" وهذه علاقة تضمينية.



الصورة رقم 02: بطل الفيلم "خالد"

[1] ينظر ويكيبيديا: ./www.com/ar/name/khaled



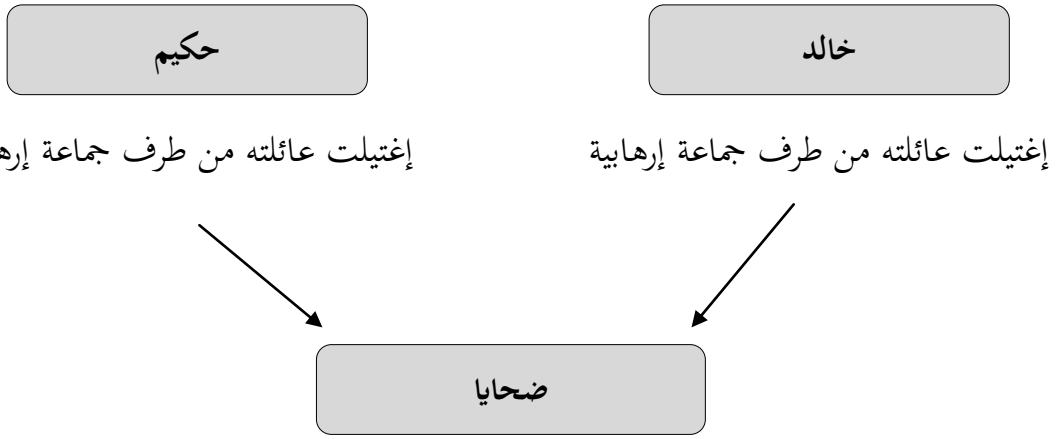
الصورة رقم 03: صورة لضريح سيدي خالد تيارت

العلامة المساعدة الأولى هي "حكيم"، جاء في قاموس معاني الأسماء:

حكيم: فاعل من حكم.

حَكُمَ الشخص: صار حكيما، وهو أن تصدر أعماله وأقواله عن روية ورأي وسداد.

هذا ما يتجلى في مهنة "حكيم" قائد فرقة الدرك الوطني يمثل القانون والضبطية القضائية، مهمته في الفيلم الشخصية المساندة لـ"خالد" في محنته والمساعدة له على الخروج من هذه المحنة وهو يشترك مع "خالد" في المأساة نفسها.



***الشخصية المساعدة الثانية:** تدعى "أحلام": اسم عربي مؤنث بصيغة الجمع والحلم ما يراه النائم في نومه، وأحيانا في يقظته أو هو من الحِلم بكسر الحاء بمعنى الأناة، الصبر وكلاهما جائز.

***العلامة المفتاحية** "أمال": أمال: اسم علم عربي مؤنث بصيغة الجمع، ومفرده أمل: وهو الأمنية، الطموح الرغبة.

***العلامة المعارضة:** الإرهاب. هذا المصطلح السياسي الأمني الذي يطلق الآن على جماعات تعمد إلى استعمال أساليب العنف والتقتيل والتخويف والترهيب والتنكيل بكل أشكاله، خاصة ضد العزل والأبرياء وهذه الظاهرة يحاربها كل العالم بكل الوسائل العسكرية والسبل الفكرية والدينية.

وللتدليل على الأبعاد السيميائية للأسماء في فيلم المحنة اخترنا بعض اللقطات منها:

حكيم يسلم مفتاح البيت إلى "خالد" وهي كلمات ذات دلالة مفتاحية.

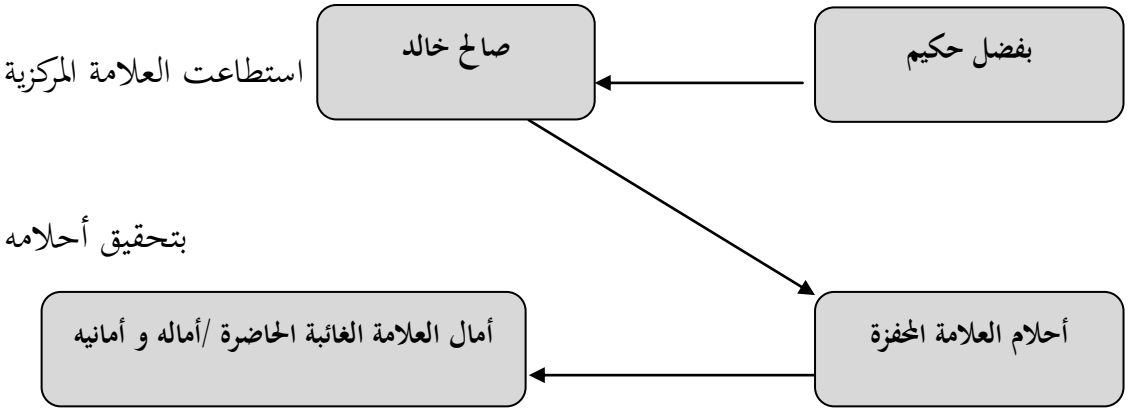
حكيم = مرافقة ومساندة.

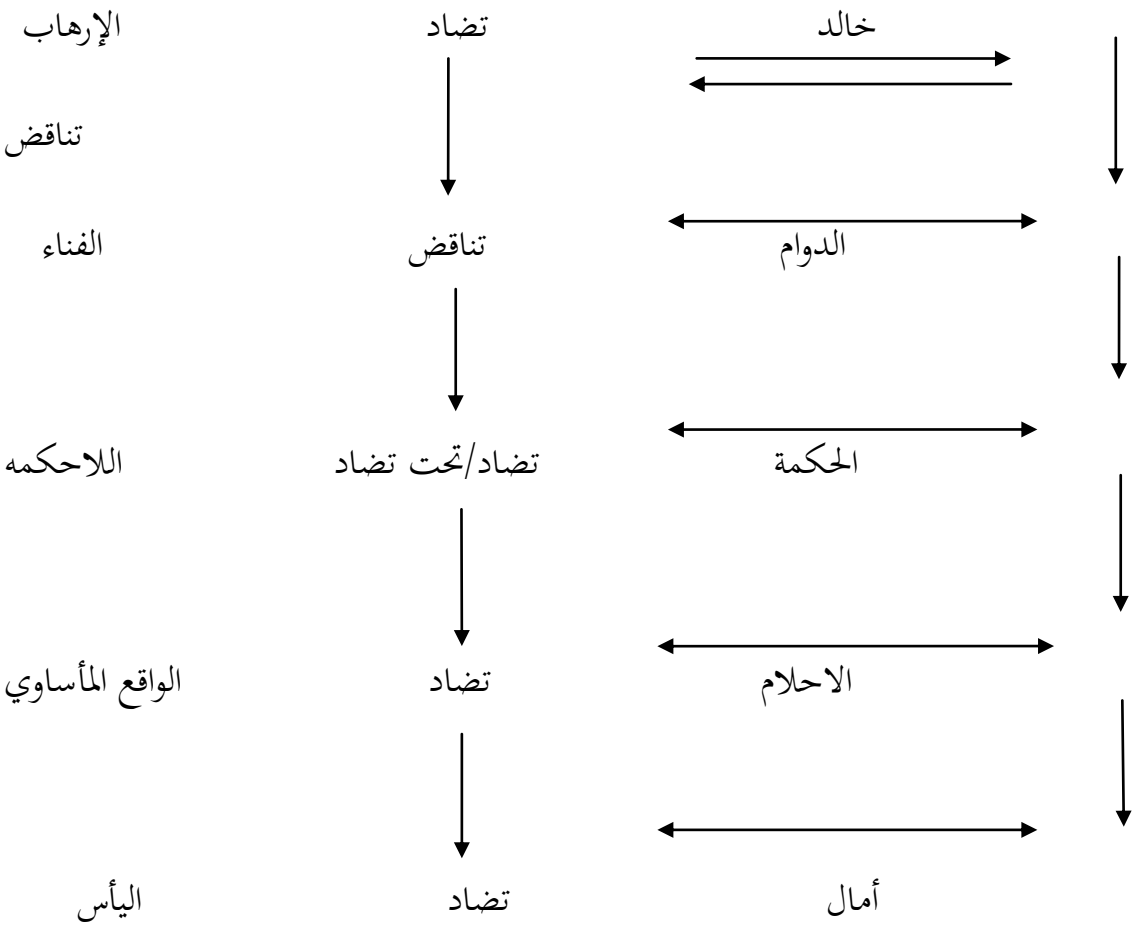
مفتاح = الحل والانفراج.

البيت = الطمأنينة والسكينة.

وفي لقطة أخرى تلتقي أحلام "بخالد" وتخبره بأن أخته الصغرى "أمال" ما تزال حية، يدخل "حكيم" حامل معه "أمال".

سنعيد تركيب هذه العلامة المفككة.





1-ج/4- سيميائية الفضاء المغلق:

الفيلم السينمائي "المحنة" يحمل مجموعة من العلامات هي التي تنتقل في وسط معين من مرسل إلى متلقي بإتباع شفرة أو مجموعة من الشفرات، ومتلقى هذه المجموعة من العلامات يباشر تأويلها على وفق ما يتوفر له من شفرة أو شفرات مناسبة وباعتبار السينما فن زمني يحاكي زمن الاحداث وزمن تصورها وزمن عرض الفيلم ومشاهدته، "لأن السينما هي فن الزمان وتهتم بالمشاكل المتعلقة بكيفية تناول الزمان الواقعي، أي الحاضر الماضي المستقبل أو الأحداث المتتالية أو المتباعدة بفواصل زمنية مختلفة".[1]

لقطة ما قبل البداية: إغتيال لرجل يحمل محفظة ويضع نظارة طبية من طرف شخصين.



الصورة رقم 04: مشاهد من لقطة الاغتيال

[1] لويس جاكوب: الوسيط السينمائي، ت.ر، أبية الحمزاوي، دمشق، المؤسسة العامة للسينما، 2006، ص136.

خلفية اللقطة ←علامة صوتية ←[صوت المؤذن].

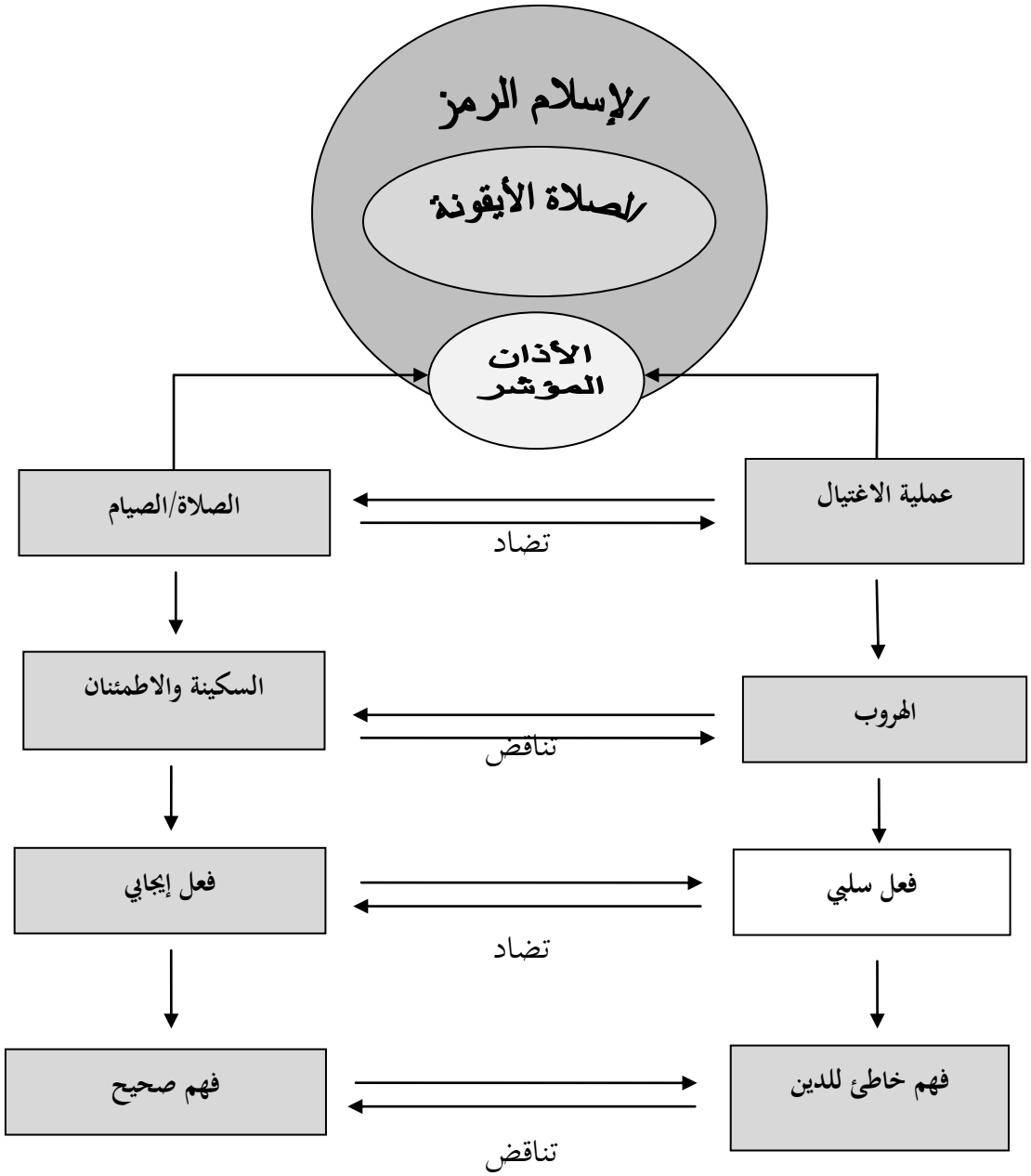
المكـان ←مدينة تيارت

الزمـان ←وقت الغروب

الأحـداث ←مجموعة قليلة من الناس في المسجد يؤدون الصلاة.

الأب يرتقب من ثقوب النافذة المغلقة وهو في حالة غضب، الأم في إنتظار عودة إبنها "خالد" في حالة من الجزع، الأب يصلي، يفطر بعد المغرب.

وسنقوم بالقراءة السيميائية للعلامات والأحداث:



2- العلامة السيميائية المحورية:

2-أ/- الزمن: للزمن والوقت دلالات معينة وهذا ما أراد أن يظهره المخرج من خلال تصوير ساعة كبيرة دائرية تشير عقاربها إلى السابعة وخمسة دقائق (19:05)، وهي في مفترق الطرق، فالفيلم يعبر عن حقبة زمنية معينة وعن وجهة نظر، ومفترق الطرق يؤدي إلى جميع الاحتمالات، وللساعة عدة رموز ودلالات من بينها:

- دلالة الساعة باعتبارها آلة ووسيلة لمعرفة الوقت والزمن.

- دلالة الساعة من الناحية الدينية: يقول جل وعلا "وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ كَذَلِكَ كَانُوا يُؤْفَكُونَ" (الروم55). فى الآية الكريمة وردت كلمة الساعة بمعنى القيامة، وبمعنى جزء من الزمان.

ونتعرف على مقدار هذا الجزء من الزمان من سياقات قرآنية في نفس الموضوع، يقول جل وعلا: (يَسْأَلُونَكَ عَنْ السَّاعَةِ أَيَّانَ مُرْسَاهَا (42) فِيمَ أَنْتَ مِنْ ذِكْرَاهَا (43) إِلَى رَبِّكَ مُنتَهَاهَا (44) إِنَّمَا أَنْتَ مُنذِرُ مَنْ يَخْشَاهَا (45) كَأَنَّهُمْ يَوْمَ يَرَوْنَهَا لَمْ يَلْبَثُوا إِلاَّ عَشِيَّةً أَوْ ضُحَاهَا (46)[1]، أي إن مقدار الساعة هنا هو جزء من اليوم، ونفس المعنى فى قوله جل وعلا: (فَاصْبِرْ كَمَا صَبَرَ أُوْلُوا الْعَزْمِ مِنْ الرُّسُلِ وَلا تَسْتَعْجِلْ لَهُمْ كَأَنَّهُمْ يَوْمَ يَرَوْنَ مَا يُوعَدُونَ لَمْ يَلْبَثُوا إِلاَّ سَاعَةً مِنْ نَهَارٍ بَلاغٌ فَهَلْ يُهْلَكُ إِلاَّ الْقَوْمُ الْفَاسِقُونَ (35)[2]، وقوله جل وعلا: (وَيَوْمَ يَحْشُرُهُمْ كَأَنْ لَمْ يَلْبَثُوا إِلاَّ سَاعَةً مِنْ النَّهَارِ يَتَعَارَفُونَ بَيْنَهُمْ قَدْ خَسِرَ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِلِقَاءِ اللَّهِ وَمَا كَانُوا مُهْتَدِينَ (45).[3] وليس هذا الجزء محددا تحديدا دقيقا.

وفي ثقافتنا المعاصرة نطلق كلمة الساعة على (آلة الساعة) كما نطلقها على الوحدة الزمنية المعروفة.

[1] سورة النازعات، الآية 42-46.

[2] سورة الأحقاف، الآية 35.

[3] سورة يونس، الآية 45.

2-أ/1- الزمن الفيزيائي والنظريات النسبية: اعتقد كل من غاليليو ونيوتن ومعظم الناس حتى القرن العشرين أن الوقت كان متشابهًا للجميع في كل مكان. هذا هو أساس الجداول الزمنية، حيث يكون الوقت معلمة. يستند مفهومنا الحديث للوقت على نظرية النسبية لأينشتاين، حيث تعمل معدلات الوقت بشكل مختلف اعتمادًا على الحركة النسبية، ويتم دمج المكان والزمان في الزمكان حيث نعيش على خط عالمي بدلاً من جدول زمني. في هذا الوقت هو عرض تنسيق. وفقًا للنموذج الكوسمولوجي السائد في نظرية الانفجار الكبير، بدأت نفسها كجزء من الكون بأكمله منذ حوالي 13.8 مليار سنة.

2-أ/2- الفيزياء الكلاسيكية: تقريبًا في عام 1665 أو حوالي عام 1665، عندما استمد إسحاق نيوتن (1727-1643) حركة الأجسام التي تسقط تحت أثر الجاذبية، بدأت أول صياغة واضحة للفيزياء الرياضية في علاج الزمن: الزمن الخطي، الذي تم اعتباره ساعة عالمية.

الزمن المطلق، والصحيح، والرياضي، من نفسه، ومن طبيعته يتدفق بشكل متساو دون النظر إلى أي شيء خارجي، واسم آخر يسمى المدة: النسبية، الظاهرة، والوقت المشترك، هو بعض المعقول والخارجي (سواء كانت دقيقة أو غير قابلة للتطبيق) قياس المدة بوسائل الحركة، والتي تستخدم عادة بدلاً من الوقت الحقيقي؛ مثل ساعة، يوم، شهر، سنة، تم تصميم آلية الساعة المائية التي وصفها غاليليو لتوفير التدفق الصفحي للماء خلال التجارب، وبالتالي توفير تدفق مستمر للمياه لفترات من التجارب، وتجسيد ما قام بتسميته نيوتن المدة.

في هذا القسم، تعالج العلاقات المدرجة أدناه الوقت كمعلمة تعمل كمؤشر لسلوك النظام المادي قيد النظر، لأن فصول نيوتن تتعامل مع تدفق الزمن الخطي (ما يسميه الوقت الرياضي)، يمكن اعتبار الوقت معلمًا متغيرًا خطيًا، وهو تجريد لمسيرة الساعات على وجه الساعة. ويمكن بعد ذلك تقابل التقاويم وسجلات السفينة بمسيرة الساعات والأيام والشهور والسنوات والقرون.

2-أ-3- الزمن من المنظور الفلسفي: إن مفهوم الزمن ومحوريته بالنسبة لأي رؤية إدراكية تروم فهم الكينونة واستكناه دلالة الوجود، سواء كانت هذه الرؤية الإدراكية رؤية فلسفية أو علمية.

فما إذاً الزمان؟

فلسفياً، ثمة تصورات متناقضة وشديدة التباين والإختلاف. ويختزل الشيخ الرئيس ابن سينا هذا الإختلاف في كتاب "الطبيعيات" فيقول: "فمن الناس من نفى أن يكون للزمان وجود البتة، ومنهم من جعل له وجوداً لا على أنه في الأعيان الخارجة. بل على أنه أمر متوهم، ومنهم من جعل له وجودا لا على أنه أمر واحد في نفسه، بل على أنه نسبة ما على جهة ما". لكن مع هذا التباين والتعدد أرى أنه يمكن اختزال هذه التصورات في قسمين اثنين: قسم يرى الزمان ذا كينونة واقعية خارج الذات، أي زمان طبيعي موضوعي مستقل عن الذات المدركة؛ وقسم آخر يذهب إلى اعتبار الزمان نتاج الذات، أي أنه مجرد مقولة ذهنية أو إبداع ذهني أنتجه الإنسان لإدراك صيرورة الواقع الكوني وحركته.

لكن هذا الإختزال لا يكشف عن عمق إشكال الزمان ولا عن المقدار الهائل من الأبحاث والمراجعات التي حظي بها. بل يبدو لي أن رحلة الفلسفة والفيزياء بحثا عن دلالة الزمان يليق بها أن تشبه بالرحلة الملحمية للروائي الفرنسي مارسيل بروست في رائعته المطولة "بحثا عن الزمان الضائع" فرغم أن بروست لا يتناول في روايته مفهوم الزمان بالتحديد، بل يتناول صيرورة الحياة وما تصنعه من شروخ زمانية في الذاكرة، فإن عشرة آلاف صفحة من الموسوعة الروائية لبروست المعنونة "بحثا عن الزمان الضائع"، وما نجد فيها من حرص على تقديم زمان متفلت متجزئ مندثر، هي تجربة أدبية فريدة فيها الكثير من الشبه مع حكاية مفهوم الزمان في حقلي الفلسفة والفيزياء، فقد بدأ الزمان فيهما ممتدا ومطلقا وانتهى متشظيا ومخروما من كل الجهات، وكذلك طبيعة الزمان البروستي.

2-أ/-4- الزمن من المنظور التاريخي: لم يقتصر الاهتمام بالزمن التاريخي على المؤرخين فحسب، بل كان محل اهتمام العديد من الفلاسفة وخاصة منهم رواد الفلسفة التأويلية. حيث اعتبر هايدغر في كتابه "الوجود والزمان Etre et temps" أن الزمان ليس وعاء مطلقا تجري فيه الأحداث وتقع التغيرات، بل هو تابع للتغيرات ذاتها يتنوع بتنوعها ويتخصص بتخصصها، لأنه زمان علائقي ليس انسيابيا أو صيرورة ... فليس هناك زمان واحد بل أزمنة كثيرة تعكس كثرتها تعدد مستويات الانتظام البنيوي « (Pomian (l'ordre du temps 352-356.

كما اعتبر غادامير في كتابه "الحقيقة والمنهج " Hans-Georg Gadamer, dans Vérité et méthode أنه لا يمكننا أن نرى الماضي في حدود ذاته فحسب لأن معناه يتحدد على ضوء الأسئلة التي توجه إليه من الحاضر وأكد أن مفهوم المسافة الزمانية يعد من أهم المفاهيم المحددة للوعي التاريخي لكونها عاملا أساسيا في فهم التاريخ.

انسجاما مع ما سبق ومن أجل تحديد تساؤله حول التحقيب التاريخي.

الزمن في الأدب والشعر:

يقول أحد الشعراء:

نعيب زماننا والعيب فينا

وما لزماننا عيب سوانا

ونهجو ذا الزمان بغير ذنب

ولو نطق الزمان لنا هجانا

ويقول آخر:

دع الأيام تفعل ما تشاء

وطب نفساً إذا حكم القضاء

ولا تجزع لحادثة الليالي

فما لحوادث الدنيا بقاء

2-ب/- سيكولوجية الزمن:

نقد بسيكولوجية الزمن الدراسة العلمية المنصبة على الزمن بعدّه متغيرا نفسيا، ينطوي على استجابات وافعال سلوكية خلال تفاعله مع الذات الإنسانية، وأثر ذلك في مكونات الشخصية الإنسانية وحركتها، ذلك أن الزمن حيز كل فعل، وجزء لا يتجزأ من مختلف مظاهر السلوك الإنساني، فالأشياء في الحياة كلها تبدأ مع الزمن، فهو العنصر الوحيد الذي تتغير فيه وخلاله الأشياء، وهو عصي على التبدل والتغير.

والزمن يدرس هنا ظاهرة سيكولوجية، ومجالا أساسيا من مجالات علم النفس، يجري تناوله بفهم الكيفية التي يستجيب فيها الناس لمواقف الحياة المختلفة وفقا لزمنهم المعيش، فإحساس الإنسان بالزمن وإدراكه له (الحس الزماني) متجذر في مناحي حياته كلها وعبر مراحل الحياة الفردية، فالإنسان مفطور على الذاكرة والتوقع، أي إنه ينظم حياته، ويصوغها في ثنايا الماضي والحاضر والمستقبل، أي إن الزمن متغير، يحمل في طياته دلالات نفسية واجتماعية، سواء كان الزمن في الإنسان أم الإنسان في الزمن.

علم نفس الزمن أو سيكولوجيته إذا يتناول الزمن في مجاله النفسي، واقعا ذاتيا شعوريا ذهنيا، ولا يتناوله في مجاله الموضوعي المادي، فهو يخضعه للقياس والتحليل من جهة أثره، أو علاقته بمتغيرات الشخصية الإنسانية، عاملا مستقلا، أو من جهة تأثره بطبيعة متغيرات الشخصية الإنسانية وتفاعله معها متغيرا تابعا، يتلون نتاجه بأثر المتغيرات المعيشة الأخرى ولونها.

وأساسه تتوجه سيكولوجية الزمن بالدراسة إلى عملية تكون مصطلح الزمن وانبثاقه لدى الإنسان خلال مرحلة الطفولة، وتطور هذا المصطلح، مستعيرة أدوات علم نفس النمو ومناهجه وفرضياته لتحقيق ذلك.

ثم تخضع الزمن للدراسة معطى شخصيا أو ذاتيا Subjective Time، يتباين من ذات إلى أخرى بعدّه شعوريا نفسيا من حيث طبيعته، حيث إن علاقة الوجود بالزمن تنطلق من الذات الإنسانية ووعيها الفردي.[1]

[1] علي شاكر الفتلاوي، سيكولوجية الزمن، دار صفحات للدراسات والنشر، الإصدار الأول، 2010.

2-ب/1- الزمن في علم الاجتماع: في منظور علم الاجتماع استثمار الزمن تصنع الأمم حضاراتها وتبني تاريخها، وتحقق تقدمها السياسي والاقتصادي والاجتماعي، وتقوي شبكة علاقاتها الاجتماعية ويكون لها مشاركتها في صناعة الحضارة، وتتقدم في مؤسساتها العلمية والتكنولوجية، وتزدهر آدابها وفنونها، وما تقدم فرد ولا نهضت أمة إلا بحسن استثمارها للزمن.[1]

2-ب/2- الزمن في الدراما: يحدد (أرسطو) النص المسرحي بأنه قصة ممسرحة له بداية ووسط ونهاية ويمتاز ببناء له خصوصية.

والمسرحية كما نرى تستقي فعلها الرئيسي بعد المحاكاة (imitation) والانتقاء (Selection) والتركيز (Focus) والتمييز من الحياة العامة او من الاسطورة اومن التاريخ اومن انشاء المخيلة وتبني لها شكلا وهيكلا في ترتيب الافعال والاحداث تتنامى بشخصيات من الانفعالات وصولا الى المعنى ذو الخلاصة الفكرية او العاطفية او الجمالية (Aesthetic) تؤدي لاتخاذ موقف ازاء ما نرى أو نقرأ كل ذلك يجري في بودقة واحدة تتداخل وتتفاعل فيها العناصر المرئية والمسموعة مهما تعددت واختلفت تسمياتها وانواعها. كل ذلك يحدث في اطارين الزمان والمكان(1) ولاشك ان لكل عنصر من عناصر النص أو العرض المسرحي له شروطه الخاصة وعلاقاته الذي بالضرورة تمد اذرعا حسية داخلية أو خارجية ملموسة لتحتضن وتتفاعل مع العناصر الاخرى مكونة علاقات جديدة ومدركات تسترعي الانتباه والانفعال لتبرهن لنا داخل تكوين (composition) حسي اسمه الزمن مفهوما أو مدركا عقلانيا انيا يفترق بنا الى تجربة حية أو آلية -ماضيا أو حاضرا أو استشراقا مستقبليا. والزمن هنا ظاهرة ووحدة اساسية تتضح اهميتها في نظريات الدراما عبر العصور.

[1] صلاح الدين عبد المتعال، أبعاد الزمن الاجتماعي، مركز الدراسات المعرفية، دط، 2016، ص 8.

2-ب/3- الزمن السينمائي:

والزمن في السينما له وجودياته المعقدة في تركيبها، تتموضع في أكثر من مكان وتجل:

- الزمن الشكلاني
- الزمن الفني
- الزمن الذهني
- الزمن الواقعي

أ- الزمن الشكلاني: ويتمثل في مدة الفيلم، مدة المشهد، مدة الحوار، مدة الفعل، مدة ردة الفعل، مدة الحدث، مدة المؤثر. وهي مدد تتعلق بمركبات الفيلم وتموضعاتها ومؤثراتها والتعامل مع بنائيته، من كتابة السيناريو، حتى تركيب الفيلم على طاولة المونتاج.

ب- الزمن الفني: زمن ملتبس، ما بين ضرورة التعبير السينمائي، وقيادة زمنه الواقعي. هل الفيلم يدور حول سيرة حياة، ضمن العمر الواقعي، أم في جزء من العمر الواقعي للشخصية، أم هو عمر مجتزأ من حدث تاريخي، أم أن الفيلم سيرة حدث تاريخي، قد يمتد لسنوات طويلة، وربما لقرون؟ الزمن الفني هو الزمن الذي يدير واقعية هذا الزمن، ويجعل منه زمنًا قابلًا للعرض، أمام المتلقي.

ج- الزمن الفني: وهو ذلك الاختصار التشويقي للحدث، وتناوله من زوايا فنية قادرة على نقله من واقع إلى فن، سواء أكان ممكنًا أم مستحيلًا، كالخيال العلمي، والأساطير، والافتراضات التاريخية للحكايات.

د- الزمن الذهني: يتماهى مع الفني، بربطه المشاهد ضمن ذهنية واقعية، لكنه يتغاضى عن منطق المسافة ومنطق المكان الواقعي ذاته. وقد قدم اختراع المونتاج قيمة ابداعية للزمن الذهني، وأسهم في تنامي الإيقاع الفني للمشهدية السينمائية. الزمن الذهني؛ اتفاق "جنتلمان" بين المشاهد ومبدع الفيلم.

هـ- الزمن الواقعي: هو الزمن الذي يفترضه الفيلم، من نهار وليل، ونمو الشخصيات عمرًا وأحداثًا. ويحدد الزمن الواقعي -أحيانًا- جندر الفيلم، ما بين تاريخي أو حياتي، أو معاصر، أو فنتازيا، وما إلى ذلك من أنواع للأفلام.

تتداخل هذه المفهومات الزمنية في ما بينها، ويفرضها بناء الفيلم ونوعه والحلول الفنية الإبداعية، من كاتب وصانع الفيلم.

وللزمن فلسفة يعبر عنها كثير من مبدعي السينما، ليس بوصفه هيكلية ببعدها الثلاثي: ماض، حاضر، مستقبل، وإنما سلسلة من الزمن المنحوت من الواقع، ومن الخيال، ومن الافتراض؛ سماه تركوفسكي النحت في الزمن، إذ من المستحيل أن يتواصل المتلقي مع الأحداث والحكاية من دون الربط الزمني المنطقي، وإلا أصبح الفيلم عبارة عن لوحات صور متلاحقة.



الصورة رقم 05: ساعة المدينة

قراءة في اللقطة:

شكل الساعة: دائري، دلالة رمزية حول دوران الوقت والأحداث والتاريخ.

التوقيت: يرمز إلى حدث تاريخي أو حقبة زمنية محددة.

عقارب الساعة: العقرب يرمز للسع وغدر الوقت.

تشير الساعة إلى رقم 7: وهو رقم أسطوري ورمزي مقدس في مختلف الثقافات الإنسانية ويحمل دلالات لا متناهية، مثال: السموات السبع، ملوك الجن السبع، الفن السابع، ... إلخ.

مفترق الطرق: هو احتمالات اللامتوقع من الأحداث والدروب المؤدية إلى المجهول.

خلفية الظلام: دخول إلى نفق مظلم لا نعرف كيف الخروج منه.

وهذا كله مرتبط ارتباطا سيميائيا ورمزيا بمفاهيم المحنة من جميع منظوراتها.

ويحمل الزمن دلالات لانهائية كما تطرقنا آنفا، إلا أن أعظم دلالة هي النسبية، حيث يُرى هذا العمل من مختلف الزوايا: زاوية المخرج والكاتب، وزوايا المتلقين من نقاد ومتفرجين.

في الجزء الأول من الفيلم يتبلور الفضاء السيميائي المغلق من خلال دلالاته المادية المحسوسة والمعنوية التي يلتمسها المشاهد في لقطات التي تشكل الفيلم: "ن اللقطات مهم كانت حيوية أو مثيرة أو شيقة فإنها لا تشكل الفيلم، وما يشكله هو الطريقة التي يترتب فيها تسلسل هذه اللقطات ،محافظة على الرابطة العضوية فيما بينها"[1] فترتيب اللقطات هو تراكم للعلامات المغلقة ففي البداية يقول الأب لـ"خالد": من اليوم الباب يتبلع على السبعة لوكان تجي من بعد هذا الوقت تبات برا، فاستعمال الحقل الدلالي المعجمي والرمزي المغلق تكرر في لقطات الفيلم مضطردا إلى أن يصل إلى ذروته بالاغتيال الوحشي لعائلة خالد، فسمعنا كلمات وشهدنا حركات وإيماءات تجسد: الأبواب المغلقة /النوافذ الموصدة /الظلام /إطفاء الأضواء /القتل /الإرهاب ... إلخ.

ويصور الفيلم مجموعة إرهابية تتوشح بالسواد تشحذ السيوف يقوم الأمير بإعطاء عناصر المجموعة أقراص أو حبوب مهلوسة قبل ذهابهم للقيام بعملية الاغتيال وهو يقول" على بركة الله"، وفي الجانب الأخر مجموعة من الشباب المخدرين والسكارى يحيون العرس، نشاهد خالد يعزف على العود ويطلب فتح النافذة من أجل التهوية لأنه يشعر باختناق، وعند محاولة فتحها من أحد الشباب يسمع صوت إطلاق الرصاص، تغلق النافذة تطفئ الأنوار صور لأشباح عند الأبواب.

سنقوم بالتفكيك السيميائي لهذه اللقطة:

اللباس الأسود = الخلفية الإيديولوجية السوداوية.

شحذ السيوف = قطع الرؤوس في التراث الدموي.

[1] صلاح الدين عبد المتعال، أبعاد الزمن الاجتماعي، مرجع سابق، ص165.



الصورة رقم 06: السيف: رمز للقتل للعنف للكراهية للدماء.

الحبوب المهلوسة = تغيب العقل/ غسل الأدمغة



الصورة رقم 07: الحبوب المهلوسة: تغيب العقل/ غسل الأدمغة

العرس= الفرح/الحياة



الصورة رقم 08: لقطة من العرس

المخدرات والخمر= الهروب من الواقع المرير /الفشل



الصورة رقم 09: لقطة تظهر المخدرات والخمر

فتح النافذة /غلق النافذة = التنفيس/التضييق = التنفس/ الاختناق



الصورة رقم 10: لقطة إغلاق النافذة

إطفاء الأنوار/الظلام/الأشباح = فقدان الأمل/اليأس/الكوابيس .



الصورة رقم 11: لقطة إطفاء الأنوار

وفي لقطة أخرى يشتري "خالد" هدية لأخته –خاتم– المقبلة على الزواج لكنه ينسى أن يعطيه لها وفي أثناء غلقه الباب البيت يتذكر ويحاول الرجوع لإعطائها إياه لكن أصدقاؤه يلحون عليه بالذهاب لكي لا يتأخروا على موعد العرس وبعد التردد يلتحق خالد بأصدقائه ولا يسلم الخاتم لأخته.

وعند تفكيك هذه اللقطة نحصل على ما يلي:

الخاتم = الزاوج = الفرح ⁄ وفعلا لم يتم الزواج ولم تفرح أخت خالد التي قتلت وعائلتها من طرف المجموعة الإرهابية

عدم تسليم الخاتم =لا زواج=لا فرح

علاقة تحت التضاد

وفي لقطة ذهاب المجموعة الإرهابية لاغتيال عائلة "خالد" يقوم الطفل "أمين" بانتظار أخيه الأكبر "خالد"– الذي وعده بإصلاح لعبته– لساعة متأخرة من الليل فيفتح الباب للإرهابيين ظانا أن أخيه خالد "عاد فيكون أمين" أول من يقتل .

التفكيك السيميائي للقطة:

قتل≠ الطفل أمين.



الصورة رقم 12: لقطة قتل الطفل أمين

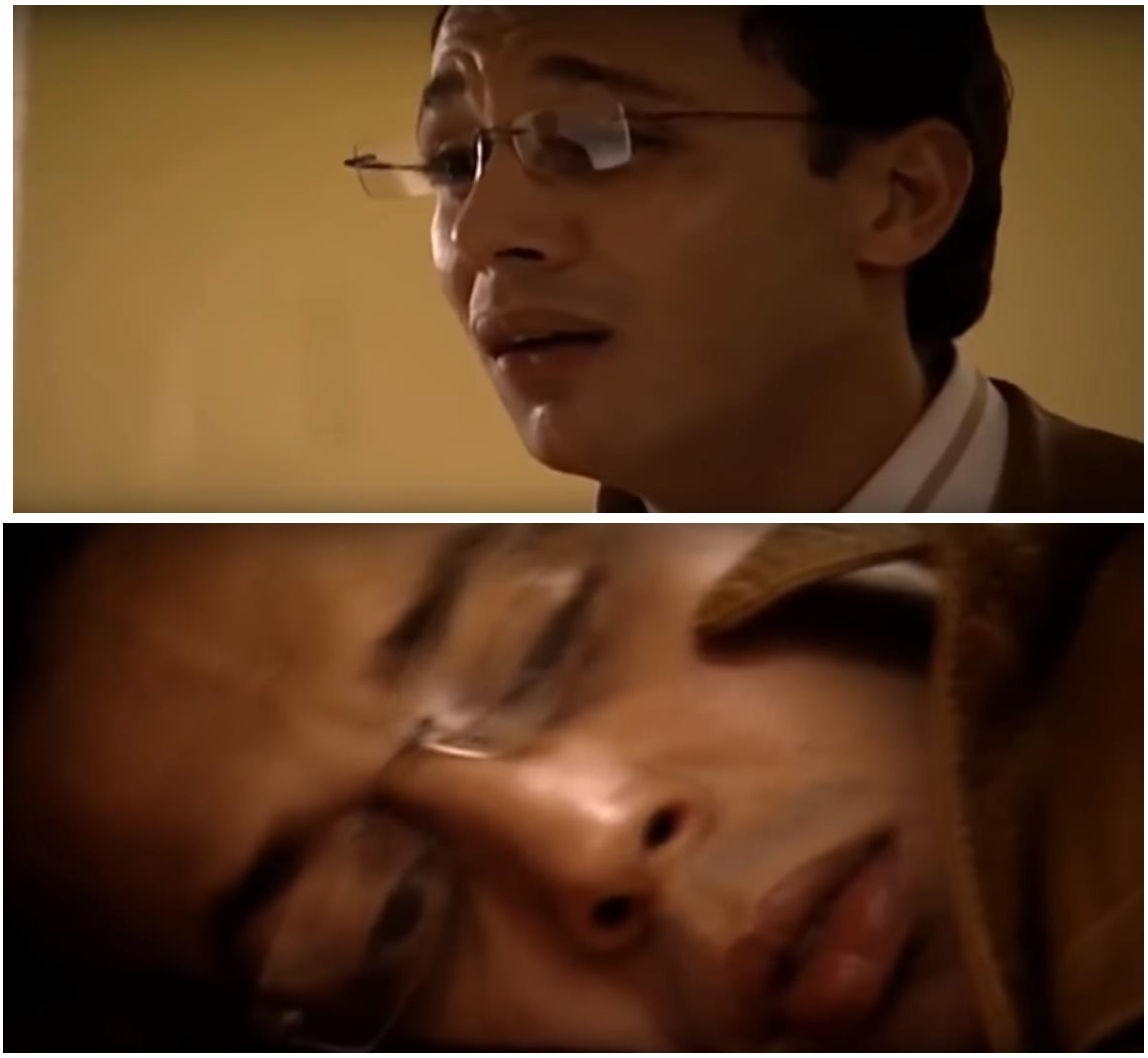
قتل= لا أمن– لابراءة

الطفل أمين = البراءة، الأمن .

لا براءة = لا أمن ≠ براءة ، أمن

وهذه علاقة تضاد و تحت تضاد ،وهذا ما أكده أمين في لقطة سابقة لما قال له أخيه "خالد" [ضروك تكبر وتروح للمدرسة] فأجابه أمين [راني خائف ليقتلوني الإرهاب كما قتلوا صاحبي رابح].

واللقطات الحاسمة الأكثر تأثيرا،كانت صدمة "خالد" بفاجعة مقتل عائلته، وصدمة المشاهد لهذه اللقطات المأساوية لذا "يصبح عنصر الزمن ذا أهمية كبرى في وضوح التعبير وفعاليته على الشاشة».[1]



الصورة رقم 13: لقطة اكتشاف الجريمة وصدمة خالد مع خلفية موسيقية حزينة

[1] صلاح الدين عبد المتعال، أبعاد الزمن الاجتماعي، مرجع سابق، ص136.

وهذا ما تمثله اللقطات والأحداث الآتية:

لم يصدق "خالد" ما حدث لعائلته وما جرى له من انهيار جعله يدخل إلى المشفى بعد استفاقته من غيبوبته ويهرب "خالد" من المستشفى ويحاول تقصي أثر المجموعة الإرهابية التي قتلت عائلته وهذا من أجل الانتقام لهم، أثناء البحث يضيع نظاراته، يشاهد مجموعة إرهابية ويقوم أميرهم بتصفية أحد عناصره بسبب الخيانة، ينهال "خالد" على جثة هذا الإرهابي بالضرب وهو يصرخ "شدرنالكم"؟ يشعر بالبرد ينزع معطف وحذاء الإرهابي ويردتيهما، ويركض في حالة هستيرية نحو الأحياء المتاخمة للغابة يدق الأبواب المغلقة لكي تفتح لكن من دون جدوى.

- **تفكيك اللقطات والرموز السيميائية:**

فقدان النظارات = ضبابية الرؤية = فقدان التوازن.



الصورة رقم 14: الشعور بالبرد = تجمد الإحساس والمشاعر.

إرتداء المعطف = إرتداء إيديولوجية القاتل = مواجهة القتل بالقتل.



الصورة رقم 15: لقطة ارتدائه المعطف

لبس الحذاء = تقفي الأثر= تتبع الخطوات.



الصورة رقم 16: لقطة ارتدائه الحذاء

دق الأبواب = البحث عن مخرج = البحث عن ملجأ وعن مساعدة .



الأبواب المغلقة = الانسداد = الامبالاة /الأخر= العزلة.



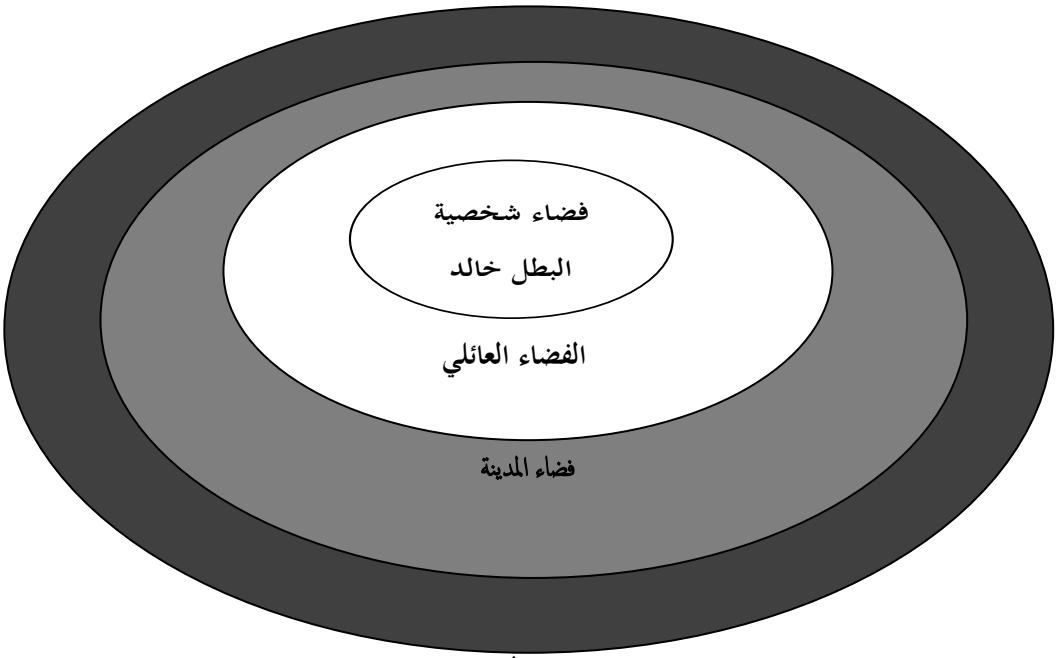
الصورة رقم 18: لقطة الأبواب المغلقة في وجه خالد

كان لدور المكان الانعكاس الحقيقي للفضاء السيميائي المغلق في الجزء الأول المأساوي من فيلم "المحنة" فقد تم "تناول موضوع المكان بطريقة حساسة فإن الفضاء التصويري يمكن أن يكون أحد العناصر الديناميكية في تعبيرية اللقطة[1]، ففضاءات الشخصيات كانت معقدة وفضاءات

[1] صلاح الدين عبد المتعال، أبعاد الزمن الاجتماعي، مرجع سابق، ص144.

الأحداث متأزمة والمعجم الدلالي السائد هو معجم القتل والعنف والخوف والظلام، فالسوداوية والانغلاق وعتمه الصورة أثرت على سيرورة المشهد وحبست أنفاس المشاهدين.

ونبين من خلال هذه الترسيمة الفضاء السيميائي المغلق.



3- الفضاء السيميائي الإنتقالي:

يبدأ بتحول الأحداث، فبعد إلقاء القبض على "خالد" من طرف رجال الدرك الذين عثروا في المعطف الذي كان يرتديه على هوية الإرهابي المفتول وهذا ما عرض خالد للاستنطاق من طرف قائد فرقة الدرك الوطني المساعد الأول "حكيم" إلى أن تنكشف حقيقة "خالد" الضحية الذي يواسيه "حكيم" ويدعوه إلى استضافته في مدينة وهران.

"حكيم": تولي لتيارت.

"خالد": شبقالي في تيارت.

"وبذلك يمكن الإيقاع أن يلعب دور الوسيط في رفع درجة التوقع، وبناء العاطفة ،ويدفع الفيلم إلى الامام ويمنح الموضوع العادي علاقات جديدة ولونا غير متوقع".[1]

[1] صلاح الدين عبد المتعال، أبعاد الزمن الاجتماعي، مرجع سابق، ص143.

وبهذا يتحول توقع المتلقي الذي كان ينتظر مشاهدة رد فعل خالد وموقفه من مقتل عائلته.

4- الفضاء السيميائي المفتوح:

بتلقى الدعوة من طرف "حكيم": **واش رايك تمشي تسكن معايا تونسني ونونسك تبدل شويا هوا حتى يفرج ربي**، وهذا هو انتقال إلى فضاء أوسع وأرحب.

تبدل شويا هوا = التغيير والتنفيس.

يفرج ربي = انفراج الأزمة.

وفي لقطة أخرى "حكيم" بلباس مدني يصارح باكيا "خالد" بفقدان زوجته "مريم" وإبنته "صبرينة".

تفكيك اللقطة سيميائيا:

اللباس المدني/ اللباس العسكري = حكيم المدني/حكيم العسكري= الإنسان الباكي/المؤسسة الصارمة.



الصورة رقم 19: لقطة تظهر حكيم باللباس المدني



الصورة رقم 20: لقطة تظهر حكيم باللباس المدني والعسكري

مريم/صبرينة = القداسة / الصبر

علاقة تضمينية حكيم يمارس عمل مقدس يجب فيه ان يتحلى بالصبر.

كما تجمع علاقة تضمينية مع خالد وحكيم.

حكيم ⟵ ضحية ⟶ خالد

وفي لقطة أخرى بعد زيارة لمعرض الفنون التشكيلية يتحفز خالد للعودة لممارسة الفن، يحاكي التحفة الفنية التي رآها في المعرض للفنانة "أحلام " وهو يقوم بتصميم التحفة الفنية تساوره الهواجس والكوابيس من جديد وبتذكر الفاجعة ويراوده مشهد اغتيال عائلته ويصاب بحالة هستيرية، يرمي التحفة الفنية بكل قوة نحو المرآة التي تنكسر ،وهذه علامة سيميائية معقدة تحتاج إلى تفكيك.

التحفة الفنية = الفن



الصورة رقم 21: لقطة تظهر تأمل خالد في التحفة الفنية

المرآة = واقع الشخصية الاجتماعي والنفسي المتأزم

تكسير المرآة بالتحفة الفنية = تكسير الواقع المأساوي وتجاوزه بممارسة الفن.

وفي اللقطة الموالية: "حكيم يخاطب خالد": "اسمع خالد ذوك الناس لقتلوا عايلتك وعايلتي وصلونا نقطعوا لياس من الدنيا، نشوفوا كلشي كحل، نكره حياتنا نطلبوا الموت، نحطوا راسنا في لرض كيما حطيت أنت راسك" يرفع خالد رأسه المنكسر وينهض واقفا.

*** تفكيك سيميائي:**

ذوك الناس= الآخر ،العدو

لقتلوا عايلتي وعايلتك = نحن الضحية

نوع العلاقة تضادية

الآخر = اليأس، الظلام، الموت، الاستسلام

نحن= الأمل، النور، الحياة، التحدي

نوع العلاقة تناقضية

رفع الرأس = التحدي

الوقوف = المواجهة

وفي اللقطة التالية:

خالد يجد نظاراته ويضعها.



الصورة رقم 22: لقطة عثور خالد على نظارته

وجد النظارة = وجد الرؤية الصحيحة = إعادة التوازن.

وضع النظارة = تبنى هذه الرؤية والسعي إلى تحقيقها .

وفي لقطة أخرى : يتصل بأحلام الفنانة ويتعرف على فرقتها .

الاتصال بأحلام = مواصلة الحلم

تعرف على الفرقة = الإدماج في الحياة من جديد



الصورة رقم 23: لقطة التعرف على الفرقة

وفي اللقطة الموالية أحلام في ورطة لأنها تشارك في مسابقة الأغنية وعازف العود في الفرقة يتغيب متعمدا إفشال أحلام التي تريد الفوز بالمسابقة، وتكون المفاجأة بالتحاق "خالد" بالفرقة وتعويض عازف العود بكل براعة وسد الفراغ والشغور.

*** تفكيك اللقطة سيميائيا:**

المسابقة = الامتحان

الكرسي الشاغر= المكان الشاغر= الفراغ الاجتماعي والسيكولوجي

الجلوس على الكرسي= ملئ المكان= سد الفراغ = إثبات الوجود

العزف على العود= العودة = الحضور

وهذا ما جاء في كلمات الأغنية التي غنتها أحلام

نوصي لقمري صابغ الجناح *** كي فرفر وعلا وراح**

وبان معاه الفرح ولاح *** وقاصد طريق وهران**

سيميائية الأغنية:

القمري صابغ الجناح = مذكر الحمام الجميل = رمز السلام و الجمال

بان معاه الفرح ولاح = ظهور الفرج والفرح

فرفر و علا = خالد = رمز السلام = علو الهامة والمكانة

الفرج والفرح = العودة إلى تيارت = النجاح في الباكالوريا

وهذه العلاقات الدلالية تجمع: تضاد/تناقض/تضمين



الصورة رقم 24: لقطة التحاق خالد بالفرقة



الصورة رقم 25: لقطة إهداء أحلام العود لخالد

تحليل اللقطة: العود من العودة والرجوع إلى الأصل.

العود سلطان الآلات الفنية وضابط إيقاع الجوقة وإيقاع الحياة.

أحلام = تحقيق الحلم.



الصورة رقم 26: لقطة التقائه بأخته أمال الناجية الوحيدة من المجزرة

تحليل السيميائي للقطة:

حكيم بلباسه العسكري يمثل السلطة في مظهرها السلمي.

حكيم يحمل أمال: السلطة تحمل الأمل لضحايا المأساة.

احتضان خالد لأمال: رجوع الأمل في نفوس ضحايا المأساة.



الصورة رقم 27: لقطة نجاح خالد في شهادة البكالوريا

التحليل السيميائي للقطة:

خالد يقفز إلى الأعلى: تحقيق الحلم والوصول إلى القمة.

القفز: هو تغلب خالد على جميع المآسي والصعوبات التي واجهته.

الأعلى: عكس الأسفل = انتصار القيم العليا على القيم السفلى = السلم ينتصر على الكراهية.

5- الفضاء السيميائي للفعل :

نستقصي الفضاء السيميائي الذي تتحرك فيه العلامة، ومنطلقات ودلالات أفعالها، وعلاقاتها بالعامل المساعد وبالعامل المعارض، وسأقوم بتفكيك وإعادة التركيب إعتمادا على

المنطق والفلسفة وعلم الإجتماع وعلم النفس وفي هذا الصدد يقول ليش [Leach] "السيمياتيك نقطة التقاء لأنواع من التفكير والمناهج، مثل: الفلسفة وعلم النفس وعلم اللغة، وإن اختلفت اهتمامات كل لاختلاف نقطة البداية".[1]

الفضاء السيميائي للفعل تحدده أبعاد شخصية الفاعل ودوافعه وخلفياته الثقافية وتركيبته النفسية وانتمائه الاجتماعي وصورته الفيزيولوجية، فلكل فعل رد فعل يوازيه في القوة ويعاكسه في الاتجاه "خالد" بعدما قتلت عائلته من طرف الجماعة الإرهابية فكر في الانتقام لكنه فشل في تنفيذ هذا الفعل، فما هي أسباب هذا الفشل؟ هذا ما سنحدده في هذا الفضاء السيميائي ونمثله في الترسيمة التالية:

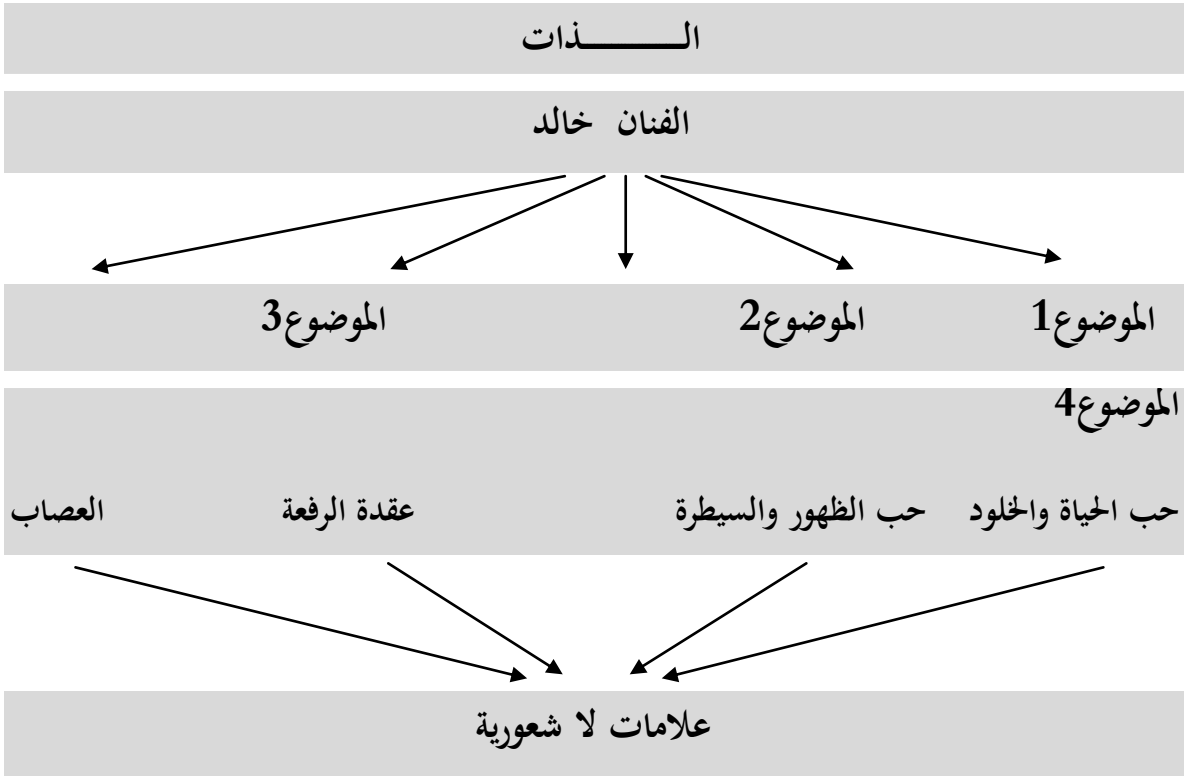
الفرضية ← التعيين ← الغائية

الإنتقام ← البحث في الجبال ← سلبية

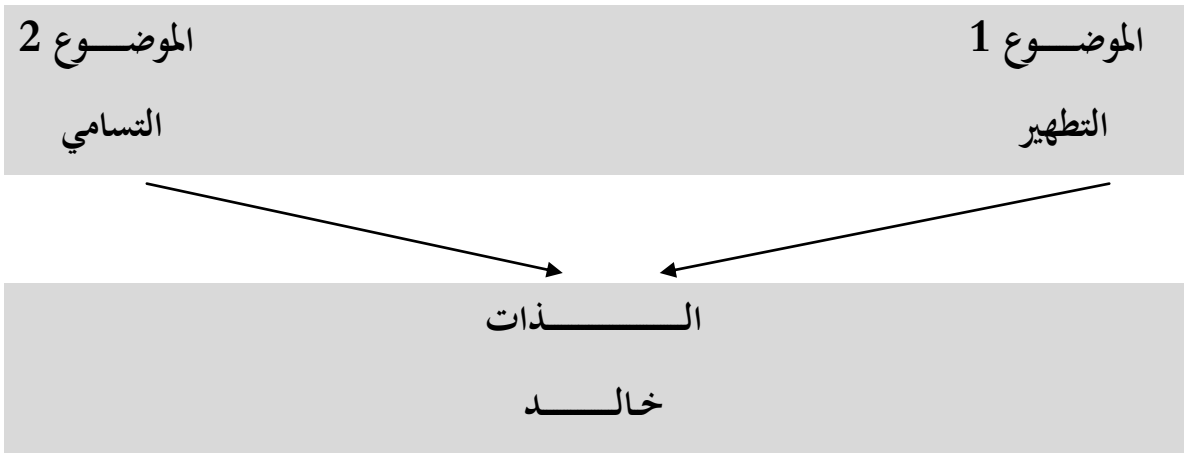
أسباب فشل "خالد" في الإنتقام يعود بالأساس إلى تركيبة العلامة المركزية "خالد" الذي يمارس العزف على العود والنحت، إنه فنان وللفنان خصوصياته تجعله يختلف عن الإنسان العادي في بنائه السيكولوجي الذي يؤثر في مواقفه وسلوكاته وفي تعاطيه مع الأحداث ،وفي هذا السياق تقول "جوليا كريستيفا": "إن الربط بين السيمولوجيا والتحليل النفسي في غاية الاهمية بالنسبة إلينا"[2]، وهذا ما ذهب إليه مجموعة من علماء النفس على غرار فرويد وآدلر في إثبات العلاقة الوطيدة بين السيكولوجيا والإبداع عموما والفن على وجه التحديد، وهذا ما يظهر من خلال هذا المخطط.

[1] منقور عبد الجليل: علم الدلالة، أصوله ومباحثه في التراث العربي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001، ص43.

[2] مجموعة من المؤلفين: مدخل إلى مناهج النقد الادبي، عالم المعرفة، 1997، ص59.



وظهرت هذه العلامات السيميائية التي تميز الفنان خالد في سيميائية اسمه، ومن خلال عدة لقطات من الفيلم عندما تحصل على أعلى نقطة 19.5 في القسم، كما تجلى العصاب عدة مرات أبرزها الحالة الهستيرية عند هروبه من المستشفى، والركض في كل الاتجاهات بحثا عن الجناة في الغابة وعندما عثر عليهم لم يستطع مواجهتهم بل لجأ إلى التعنيف اللفظي والضرب الجسدي لجثة الإرهابي، وتجلى أيضا في لقطة النحت على التحفة الغنية وتكسير المرآة ومن مظاهر العصاب أيضا البكاء والصراع الداخلي، حالات من العصاب استطاع "خالد الفنان" تجاوزها عن طريق التطهير والتسامي.

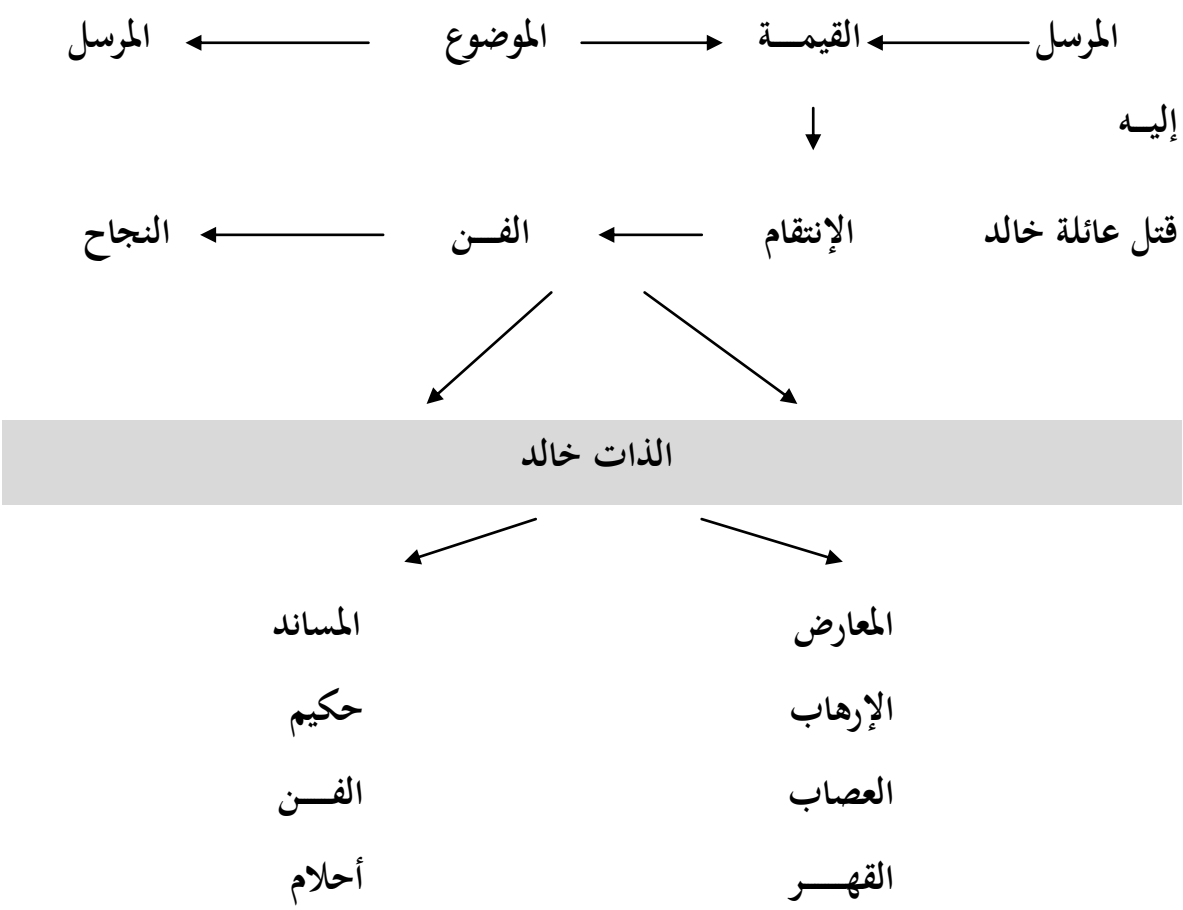


يلخص "سلتر" العلاقة بين القدرة الإبداعية والاضطراب النفسي بقوله "يصدر العمل الخلاق عن العناصر النشيطة والصحية للشخصية ويمكن للسيمات السيكوباتية أن تضفي على العمل طابعا أو لونا خاصا، وقد تؤدي عمليات التثبيت العصابية إلى إختيار مادة من نوع خاص للعمل عليها وتطويرها، وقد تجبر الأحزان والمحن الفنانين على البحث عن طريقة خلاقة تساعدهم على التطهير،[1] ووراء كل عمل يبعثه اللاشعور الشخصي ويغذيه، فيكون مصدر حقيقي للإبداع وللكشف عن الحقيقة المؤلف في الوقت نفسه لأن "الإبداع في جوهره ليس إلا تنفيسا عن الصراع الذي يسكن الشخصية، ووراء تفاعل آلياته المتعددة من كبت [Répression] وقمع [Suppression] وتسام [Sublimation] وتبرير وقلب [onversion] وتقهقر وهي تفضي جميعها إلى أنواع شتى من السلوك ،قد يكون أرفعها شأنا –في ما يخصنا– التسامي الذي: يؤدي إلى إظهار عبقرية وامتياز في الفن أو في العلم".[2]

هذا ما حققه "خالد"، لقد استطاع أن يتجاوز معاناته وآلامه والأثر السلبي للمأساة التي حلت به بفضل تحويل قيمة الانتقام والكراهية إلى قيمة حب النجاح والتطلع على المستقبل وهذا ما نبينه في الترسيمة العاملية الثانية:

[1] ينظر أنور عبد الحميد الموسي: علم النفس الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

[2] علي عبد الله المعطي محمد فلسفة الفن، بيروت دار النهضة العربية، ص83.



6- التشكيل السيميائي لفيلم المحنة:

بعد تفكيكنا للفضاءات السيميائية المتعددة لفيلم المحنة، نصل إلى الفضاء "بتشكيله اللوني أو الترميزي يبقى إحدى المهام الإبداعية التي يلهث وراءها كل مبدع، وتمثل هذه الرموز الفضائية التي يظن كل مبدع أنه متفاوت فيها مع الآخر هي التي تستهويه بالتبني الفني للأنساق التي يركبها[1]، فيلم المحنة اعتمد في تشكله الترميزي والدلالي الكلي على جزئيات تحيل من خلال تركيبها على الحقيقة التأويلية في بعدها الإنساني وهذا "ما يعطي عظمة وجمال الفيلم هو ذلك التوجه الإنساني، الواقعيون الحقيقيون فلاهيرتي ودوفينكو ورونار ودوسكا، يؤسسون أعمالهم على توافق الإنسان مع العالم[2]، ويلاحظ الناقد السيميائي الحضور والغياب لعلامات ورموز إنسانية تحيط

[1] تشاندلز دانيال: أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، ص253.

[2] ينظر عبد الجليل مرتاض: دراسة سيميائية ودلالية في الرواية والتراث، ص143.

وتضم وتساند العلامة المركزية "خالد"، "فالإرجاء أو الغياب هذا هو محور اللعب الحر في المنظور التفكيكي، حيث أنه يؤكد الصيغة الدريدية (نسبة إلى ديريدا) والتي تقول أن الدال يشير إلى مدلول يتحول بدوره إلى دال يشير إلى مدلول يتحول بدوره إلى دال في لعبة لا نهائية.[1]

درس خالد في الثانوية كتب على لافتتها "أفلح"، وكان من المتوفقين في الدراسة وبسبب اغتيال عائلته غادر الثانوية "أفلح"، وبعد تجاوزه الأزمة يعود لثانوية "أفلح" وينجح في شهادة البكالوريا، هذه الجزئية "أفلح" التي قد تغيب عنا دلالتها أو نهملها فهي مجرد لافتة تحمل اسم، وعند تفكيكها السيميائي نحصل على ما يلي:

اللافتة ← أفلح = أفلح ← بن عبد الوهاب بن عبد الرحمن بن رستم = عبد الرحمن بن رستم ← الدولة الرستمية

دال مدلول دال مدلول دال مدلول

= الدولة الرستمية ← تيهرت = تيهرت ← أفلح الامام الثالث= أفلح ← النجاح=النجاح ← خالد= خالد ← أفلح

دال مدلول دال مدلول دال مدلول دال مدلول مدلول مدلول دال

وهكذا فعلاقة خالد بأفلح تجاوزت اللافتة والثانوية إلى فضاءات دلالية تاريخية وزمانية ومكانية ورمزية للنجاح والتفوق.

وجاء في لقطة أخرى عندما تحدث خالد مع زميلته وهي تحمل حوليات في البكالوريا والخلفية كانت بوابة كتب في أعلاها "جامعة ابن خلدون"، هذه الجزئية الثانية عبد الرحمن بن خلدون العلامة الذي كتب مقدمته المشهورة "بفرندة" تيارت، حيث أن النجاح في البكالوريا يعني الولوج إلى جامعة ابن خلدون:

ابن خلدون ← الجامعة

دال مدلول

[1] أمير العومري: إتجاهات في السينما العربية، مرجع سابق، ص76.

أما الجزئية الثالثة في أغنية "طريق وهران":

أغنية طريق وهران ⟵ علي معاشي= علي معاشي ⟵أنغام الجزائر=أنغام الجزائر⟵ الوطن = الوطن ⟵ الشهداء

دال مدلول دال مدلول دال مدلول دال مدلول

= الشهداء ⟵ علي معاشي = علي معاشي ⟵ الفن = الفن ⟵خالد = خالد ⟵علي معاشي

دال مدلول دال مدلول دال مدلول دال مدلول

فهذه الجزئيات تحيل إلى تشكيل التصور الترميزي المرتبط بالوعي الجماعي "إن وعينا مرتبط دائما وبشدة بالزمن لأن وجودنا مشروط به بالضرورة، ولحظات حياتنا هي المقياس والاختبار لكل افعالنا، فكل لحظة تمر تصبح غير قابلة للتعويض، وإيقاع قلوبنا هو إيقاع أيامنا وسنواتنا[1]"، وهذا ما نبينه من خلال هذا الجدول:

العلم الإنساني	الإمام أفلح	عبد الرحمن بن خلدون	علي معاشي	خالد
الزمان	832 م-871 م	1375م-1379م	1927 م-1958 م	الاستمرارية
المكان	تيارت	تيارت	تيارت	

إن القراءة "التفكيكية ليست هي التي تقول ما أراد القول قوله، بل تقل ما لم يقله القول، وهذا معنى قول التفكيكيين أن النص ينطوي على فراغات لان النص في حقيقته كون من المتاهات" وفي الأخير نصل إلى نتيجة التصور السيميائي الكلي والنهائي المفترض للمحنة.

ماثول ⟵ مـؤول فيلم "المحنـة" ⟵ موضوع

المحنة البنية السطحية القدرة على التحمل "البنية العميقة"

[1] ينظر عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، سلسلة عالم المعرفة، العدد 272، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001.

خاتمـــة

أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذه الدراسة والبحث الموسوم بـ "سيميائية الخطاب في الدراما الجزائرية بين النظرية والتطبيق":

- السيميائيات: فكر وموضوع ومنهج نقدي معاصر.
- السيميولوجيا مصدرها لسانيات "فرديناند دو سوسير" مصطلح يشير إلى علم العلامة لدى الأوربيين.
- السيميوطيقا: مصدرها "بيرس" ربط العلامة بالمنطق، مصطلح أنجلوسوكسوني.
- يحصر دو سوسير العلامة بأنها حصيلة اتحاد الدال بالمدلول، فهي علاقة ثنائية، لا تتجاوز الحقل الغوي.
- العلامة عند ساندرز بيرس، فرع من علم المنطق حصيلة اتحاد ممثل أول، موضوع ثان، مؤول ثالث، فهي علاقة ثلاثية.
- فرديناند دي سوسير يرى العلامة بأنها أداة لدراسة المجتمع.
- شارل موريس (Charles morris) يعتبر السيميائية قانونا لدراسة كل العلوم.
- إيريك بوبسنس يتخذها وسيلة لتأثير على الآخرين.
- بريتو Louis jean prito يعتبرها علما لدراسة اشتغال أنظمة العلامات.
- جوليا كريستينا: ترى العلامة بأنها أداة لإنتاج المعني.
- غريماس يعتبرها نظرية المعنى.
- أمبرتو ايكو السيميائيات ممارسة تأويلية.
- رولان بارث السيميولوجيا هي الدلالة.
- سيمياء براغ أسست لسيميائيات الدراما.
- دراسات أوتاكارزيتش كان لها الدور الفعال في بلورة سيمياء براغ للمسرح.

- خلص باحثوا سيمياء براغ على رأسهم ميكاروفسكي أن أي عمل فني يتكون من ثلاثة عناصر: العمل الفني الدال Signifiee الصادر عن الفنان، المدلول وهو يقابل هو ما يقابل المعني، العلاقة المجازية بين العمل الفني والسياق الاجتماعي العام.
- يمكن أن ندرس العلامة بالنظر إلى وظائفها الدرامية التالية:

1. وظيفته سياقية أو إحالية.
2. وظيفته تعبيرية.
3. وظيفة خطابية.
4. وظيفة صلاتية.
5. وظيفة شكلية.
6. وظيفة ميتالغوية.
7. وظيفة اجتماعية.

- الفضاء الدرامي منفتح على كل العوالم الدرامية المنتجة للعلامات والرموز من النصوص الدرامية، النصوص الإخراجية، الممثل، السينوغرافيا، الصورة الصوت، المؤثرات السينمائية، الخلفيات التصويرية، الأنساق اللغوية وغير اللغوية، الجمهور.
- الدراسة التطبيقية لسيمياء النص الدرامي تتم عبر سيميائية الخطاب المسرحي وفق قراءة أفقية للشكل وعمودية للمتن الدرامي.
- سيميائية الخطاب في دراما "ثورة بلحرش"، تخضع لقوانين التحليل السيميائي، الإحالات السياقية، والبنى النسقية، والقراءات التأويلية.
- التقطيعات في الخطاب الدرامي في فيلم "المحنة" متوازنة ومتدرجة.
- عمق البؤر الدلالية في التشكيل السيميائي في خطاب فيلم المحنة.
- كثرة الإشارات والارتدادات الترميزية للشخصيات والأحداث والفضاءات.

- القراءة السيميائية من أنسب المناهج لتفكيك الحقول الدلالية اللغوية وغير اللغوية، والتراكيب السينمائية للخطاب للوصول إلى المعنى المفترض لتصور الخطاب لدى المتلقي.
- مصار الخطاب السيميائي هي النقد الجديد (الأمريكي) ولسانيات دي سوسير والشكلانية الروسية.
- النقد السيميائي، المنهج السيميائي، النقد ما بعد البنيوية، كل هذه الروافد المعرفية تحيل مباشرة إلى السيميولوجيا والسيميوطيقا.
- وظف دي سوسير مصطلح السيميولوجيا للدلالة على العلم الجديد وعلم العلامة، أما بيرس فالسيميوطيقا هي علم الإشارة وهو يضم جميع العلوم الإنسانية والطبيعية.
- الفكر السيميولوجي مبني على الثنائيات، ثنائية المنطوق والمسموع ثنائية الصوت والمعنى، ثنائية الفرد والمجتمع ثنائية اللسان والكلام، ثنائية العلاقة السنكرونية والديكروتية، ثنائية التطابق والتفاعل.
- الفكر السيميوطيقي مبني على الثلاثيات، ثلاثية الدال والمدلول والمرجع، ثلاثية الأيقون والمؤشر والرموز ثلاثية الممثل والمؤول والموضوع ثلاثية الممكنات والموجودات والواجبات.
- الاتجاهات السيميائية متعددة تدرس الأنساق البنائية النصية والخلفيات الفكرية والسياقات التاريخية والاجتماعية والسيكولوجية. للبحث عن تفسيرات وتأويلات للمعاني الميتانصية.
- اهتم "بول ريكور" بمسألة التأويل اهتماما بالغا، جعل منه يبحث في وضع أسس علمية له وللفهم بصفة عامة، كما حرص على الربط بين الطابع الأنطلوجي والابستيمولوجي لتأويل النص، أي محاولة فهم الذات لوجودها من خلال النص من جهة، ومعرفة القواعد المنهجية في تحليلها لهذا النص من جهة أخرى.
- تحليل الخطاب إجراء تطبيقي نقدي يسعى إلى فك رموز الخطاب وقراءة مضامينه وتلقي رسائله وفق منهج وصفي معين.

- تسعى سيميائيات الخطاب إلى الإبانة عن مكنونات النص ووحداته المختلفة، البحث في العلاقات التي تقوم بين هذه الوحدات في كل المستويات، للتمكن من الإمساك بالمعنى عن طريق التأويل وربط النص بمختلف الجوانب.
- يسهم التحليل السيميائي في توضيح العلاقات المتبادلة بين الوحدات الإشارية الأساسية والثانوية لتحديد متجهاتها ومدى إسهامها في تكوين الاتجاه العام المهيمن على البنية الكلية للعمل الدرامي.
- يرى ميوكاروفسكي أن العمل الفني إشارة وبنية وقيمة في آن واحد، وأن جميع العلوم الإنسانية تعنى بظاهرات خاصة سيميائية بحكم وجودها الثنائي في كل من الإدراك الجسمي والعقل الجمعي.
- إن النظرية الحداثية في المسرح تبنى على المتلقي وعلاقته بالنص وصولا إلى معنى النص، وتترك للمتلقي حرية إنتاج مدلولات النص من جديد.
- تقتصر المقاربة السيميائية في الدراما إثر معطيات النص والعرض على الفنان أولا ثم المتفرج بعد العرض، شريطة أن تكون له خبرة معينة.
- أثبتت المقاربة السيميائية للدراما قدرة العلامة على التحول والمزج بين الأنظمة والدلالات الرمزية والأيقونية والإشارية.
- إن مجموعة الإشارات الدرامية في النص أو العرض المسرحي تتحد لتكوّن خطابا أنموذجيا حضاريا.
- الممثل محور خلق الإشارات عبر المشاركة الوجدانية المباشرة للمتفرج، فهو أكثر العناصر الحقيقية في الدراما.
- تختلف علاقة الجمهور بالإشارات الدرامية عن علاقته بالإشارات في الحياة الواقعية.
- تتميز دراما العرض عن بقية الفنون بغزارة الإشارات كونها تحوي عدة فنون (رسم، نحت، موسيقى، رقص، ...)، وكل فن من هذه الفنون يخلق إشارات.

- تتبلور مهمة النقد السيميولوجي في التساؤل حول كيفية صنع العمل الإبداعي الدرامي ومحاولة تقديم أكثر الإيجابات واقعية عن طريق فحص العلامات.
- يبحث الناقد السيميائي في كيفية توظيف العلامات الدرامية في خلق الاتصال بين الشخصيات الدرامية بعضها البعض وبينها وبين المتفرج من خلال العرض الدرامي وذلك في أسلوب أكثر سلاسة وأقل تعقيدا.
- يخلص إسلن إلى أن السيميولوجيا (رموز العلامات) في اعتماداها على السيميوطيقا (أنظمة العلامات) قد أتاحت لنا بعض المناهج والأدوات التي تمكننا باستخدام الوسائط الدرامية، أن نشق بها مدخلا ملموسا عمليا وواقعيا لفهم الدراما وتذوقها النقدي.
- إن سيميوطيقا الدراما بشكلها الحالي تدين إلى عمل النقاد الشكلانيين الروس، الذين بدأوا في تطوير أساليب لدراسة الجوانب الشكلية للأعمال الأدبية عن طريق تحليل دقيق للطريقة التي تنتج بواسطتها هذه الاعمال تأثيراتها الفعلية.
- العلامة لا تكسب دلالتها إلا من خلال وضعها في إطار ثقافي.
- التقسيم العلاماتي الذي اقترحه كوفزان هو التقسيم الوحيد الذي نال نسبيا شرعيته النقدية، ويمكن اختصار تصنيف كوفزان إلى خمسة أنساق رئيسية:

أ. أنساق التعبير الجسدي: الإيماء، الحركة، التحرك.

ب.أنساق المكان الحركي: أغراض، ديكور، إضاءة.

ت.أنساق المظهر الخارجي للمثل: ماكياج، تسريحة، لباس.

ث.أنساق النص المنطوق: الكلام، النظرة.

ج. أنساق المؤثرات السمعية غير المنطوقة: موسيقى، مؤثرات صوتية.

- هناك بعض اللبس في تحديد ماهية الخطاب، وتداخله مع مفاهيم ومصطلحات أخرى كمصطلح النص، ويظهر هذا التباين عند النقاد الغرب بين المدرسة الفرنسية والمدرسة الأنجلوسكسونية.

- مسرحية ثورة بلحرش هي استمرارية للخطاب الثوري في المسرح الجزائري.
- المسرح الجزائري تحديدا والدراما الجزائرية عموما هي دراما الثورة بامتياز، منذ البدايات الأولى إلى الفترة الحالية.
- تحتل دراما الثورة الجزء الأهم من إنتاجات الدراما الجزائرية لأسباب موضوعاتية وشخصانية.
- تعتبر المادة التاريخية أو توظيف التاريخ السبيل الأنجع لطرح أفكار إيديولوجية وسياسية معينة في قالب أسطوري للتأثير في المتلقي.
- محاكاة الأحداث التاريخية وإحياء رموزه واسقاطها على الواقع لإذكاء نار الثورة لدى المتلقي، والاقتداء بماضي الأمجاد هي المادة التحفيزية للتغيير.
- أهم مصادر الخطابات الثورية في الدراما هي خطاب الثورة الخلاصية وخطاب الثورة الاجتماعية وخطاب الثورة الوجودية.
- طرح الكاتب من خلال أحداث النص الدرامي لثورة بلحرش، إشكالية خطيرة ومعقدة ما زالت تثير الجدل والتساؤلات، هل التواجد العثماني في الجزائر حماية أم استعمار؟
- الدفاع عن الخصوصية الجزائرية، ثقافة وهوية واستقلال هي الهدف المباشر لثورة بلحرش.
- التحليل السيميائي للخطاب الدرامي لنص ثورة بلحرش تم بتفكيك أنساق البنى الدرامية في إطار السياقات الخطابية التاريخية والاجتماعية والسياسية من خلال مرجعيات فكرية وإيديولوجية للوصول إلى التأويل المحتمل لمضامين الخطاب، لتشكيل رؤية محددة لدى المتلقي.
- سينما الإرهاب مصطلح ظهر في السينما العربية يطلق على الأفلام التي تصور ظاهرة الإرهاب والتطرف، من خلال التطرق إلى خطابات التكفير والعنف والكراهية التي يحملها هذا الفكر.

- تدخل سينما الإرهاب في الجزائر ضمن سينما الواقع، تحمل رؤية سينمائية لواقع سياسي اجتماعي في فترة زمنية معينة.
- فيلم المحنة توثيق وتسجيل لمرحلة مهمة من تاريخ الجزائر سنوات الإرهاب، العنف، واللأمن.
- أحداث فيلم المحنة وشخصياته من عمق الجزائر والمناطق الداخلية المنسية والمهمشة.
- لهدف الأعلى لفيلم المحنة هو "السلم" قيمة اجتماعية وإنسانية نبيلة.
- استفاد فيلم المحنة من التراكمات الدرامية العربية والجزائرية في معالجتها وتصويرها لظاهرة الإرهاب.
- فيلم المحنة يحمل الكثير من العلامات والرموز الدرامية والدلالات الأيقونية والمؤشرات التي تحتاج إلى تفكيك سيميائي واعي وإلى مستويات متعددة من القراءة.
- فيلم المحنة تجربة ناجحة لجمعية سينما الشباب تستحق التثمين والتشجيع رغم نقص الإمكانات المادية.
- فيلم المحنة نموذج لصورة الفنان في السينما الجزائرية المعاصرة.

قائمـــــة

المصـادر والمراجـع

قائمة المصادر والمراجع

المصـــــادر:

1. القرآن الكريم، برواية حفص.
2. سليم سوهالي: ثورة بلحرش، المسرح الجهوي، سكيكدة.

المراجع بالعربية:

3. إبراهيم أحمد ملحم، شعرية المكان قراءة في شعر مانع سعيد العتيبة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011.
4. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم، ط1، 2010.

ـــ بنية النص الروائي، نقلا عن محمد أبو رزيق، المكان في الفن، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2003.

5. ابن غنيسة، نصر الدين، فصول في السيميائيات، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011.
6. أحسن تليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، منشورات وزارة الثقافة، 2007.
7. أحمد المتوكل: اللسانيات الوظيفية مدخل نظري، مطبعة عكاظ، الرباط 1989.
8. أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة مصر، ط2، 1997.
9. أحمد مومن: اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، 2005.

ـــ اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 2002.

10. أمير العومري: اتجاهات في السينما العربية، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2010.
11. أمينة فزاري، أسئلة وأجوبة في السيميائية السرية، دار الكتاب الحديث، مصر، القاهرة، ط1، 2011.
12. أنس شكشك: علم النفس العام، القوى النفسية المعرفية والقوى النفسية المحركة للسلوك، ط1، دار النهج للدراسات والنشر والتوزيع، حلب سوريا 2008.
13. أنور المرتجى، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، د.ط، 1987.
14. أنور عبد الحميد الموسي: علم النفس الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

15. بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990.

16. بسام بركة، ماتيو قويدر، هاشم الأيوبي، مبادئ تحليل النصوص الأدبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 2002.

17. بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدينا للطباعة والنشر، فيكتوريا، الإسكندرية، ط1، 2006.

18. بصل، محمد إسماعيل، قراءة سيميائية في مسرح سعد الله ونوس، منشورات دار الأهالي، ط1، 2001،

19. بلبل فرحان، النص المسرحي، الكلمة والكلام، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 2003.

20. بن كراد سعيد، سيميولوجيا الشخصيات السردية، عمان، الاردن، دار المجدلاوي، ط1، 2003.

21. بولس ألخوري، المفاهيم الفلسفية واللاهوتية في المجادلة بين المسيحيين والمسلمين من القرن الثامن الى القرن الثاني عشر، المكتبة البوليسية، لبنان، ط1، 2005.

22. جابر عصفور: نظريات معاصرة، دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة الأولى، دمشق، 1997،

23. الجزار محمد فكري، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1998.

24. جمعة حسين: في جمالية الكلمة، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 2002.

25. جميل حمداوي: سيميوطويقا الأهواء (رواية الإرهابي 20 لعبد الله ثابت أنموذجا)، ط1، 2016.

ـــ سيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، م25، ع3، 1997.

ـــ صورة العنوان في الرواية العربية، نقلا عن رحماني علي، سيميائية العنوان في روايات محمد جبريل، الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنص الأدبي.

26. حسن أحمد، التحليل السيميائي للفن الروائي، دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات، دار الكتب والوثائق القومية، دط، 2012.

27. حسين خالد، شؤون العلامات، من التشفير إلى التأويل، دمشق، دار التكوين، ط1، 2008.

28. الحمادي فطومة: تداولية الخطاب المسرحي، المتلقى الدولي الخامس "السيمياء والنص الأدبي".

29. حمداوي: السميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، العدد 1997/25.

30. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

31. حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987.

32. خمري حسين، نظرية النص: من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط1، 2007.

33. الدليمي منصور، المكان في النص المسرحي، إربد، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 1999.

34. رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، دت.

35. رشيد بن مالك: البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة 2001.

ـــــ مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، حيدرة الجزائر، دط، 2000.

36. رضا غالب: الممثل والدور المسرحي، أكاديمية الفنون، القاهرة، مصر، 2006.

37. زمام نور الدين: السلطة الحاكمة والخيارات التنموية بالمجتمع الجزائري، 1962-1998، دار الكتاب العربي، 2002.

38. سعد الله، محمد سالم: مملكة النص التحليل السيميائي للنقد البلاغي، الأردن، إربد، عالم الكتب الحديثة، ط1، 2007.

39. سعيد بن كراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2003.

40. سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، (د-ط)، 2002.

41. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، د.ط، 1989.

42. سيزا قاسم: (السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد)، مدخل إلى السيميوطيقا، الجزء الأول، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب.
43. شكري عبد الوهاب: القيم التشكيلية والدرامية للون والضوء، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، 2007.
44. الشيخ بوقربة، الإبلاغية وسيميولوجيا الدلالة عند "رولان بارت"، تجليات الحداثة، العدد1، 1992.
45. صلاح الدين عبد المتعال، أبعاد الزمن الاجتماعي، مركز الدراسات المعرفية، دط، 2016.
46. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة 164، الكويت 1992.
47. الطيب دبة، مبادئ في اللسانيات البنيوية، دار القصبة للنشر، د.ط، 2001.
48. عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، دار الطليعة للطباعة والنشر، الرباط، د.ط، د.ت،
49. عامر عبد زيد، قراءات في الخطاب الهرمينوطيقي، منشورات ابن النديم، الجزائر، ط، 2012.
50. عبد الجليل مرتاض، دراسة سيميائية ودلالية في الرواية والتراث، منشورات ثالة، د.ط، 2004.
51. عبد الرحمن مزيان، قراءة سيميائية في الشعر العربي الحديث، جامعة تلمسان، 2001.
52. عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983.
ـــــ ما وراء اللغة، بحث في الخلفيات المعرفية، تونس، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، د.ط، 1994.
53. عبد العزيز العيادي، فلسفة الفعل، مكتبة علاء الدين، المغرب، ط1، 2007.
54. عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998.
ـــــ المرايا المحدبة، عالم المعرفة رقم 232، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت، 1998.
ـــــ المرايا المقعرة، سلسلة عالم المعرفة، العدد 272، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001.
55. عبد الغني بارة، الهرمينوطيقي والفلسفة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

56. عبد القادر القط: فن المسرحية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الجيزة، مصر، ط1، 1998.

57. عبد القادر بوزيد، بحوث سيميائية (عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر)، دار العرب للنشر والتوزيع، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، العدد: 01، 2002.

58. عبد القادر فيدوح، دلالية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط1، 1993.

59. عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، سلسلة الدراسات النقدية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985.

60. عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007،

61. عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، المركز الثقافي العربي، د.ط، د.ت.

62. عبد الله خمّار، تقنيات الدراسة في الرواية "الشخصية"، دار الكتاب العربي، الجزائر، د ط، 1999.

63. عبد الملك مرتاض، نظرية التبليغ بين الحداثة الغربية والتراث العربي، تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وأدابها، جامعة وهران، العدد: 01، 1992.

64. عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، مقاربة تداولية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 2004.

65. عثماني الميلود: الشعرية التوليدية: شركة النشر والتوزيع المدراس، الدار البيضاء، ط1، 2000.

66. عدة شنتوف: السينما الجزائرية بين الأمس واليوم، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، 2012.

67. عز الدين اسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دار الفكر العربي، د ت.

68. علي أبو شادي: السينما والسياسة، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، سنة 1998.

69. علي أحمد باكثير: فن المسرحية تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، ط1، 1984.

70. علي حرب، التأويل والحقيقة، قراءات تأويلية في الثقافة العربية، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، (د-ط)، 2007.

71. علي شاكر الفتلاوي، سيكولوجية الزمن، دار صفحات للدراسات والنشر، الإصدار الأول، 2010.

72. علي عبد الله المعطي محمد، فلسفة الفن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985.

73. عمارة الناصر، اللغة والتأويل مقاربات في الهرمينوطيقيا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، دار القدس العربي، الجزائر، (د-ط)، 2013.

74. عمر مهبيل، من النسق إلى الذات، قراءات في الفكر الغربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

75. عمي ليندة: إشتغال العواطف في قصيدة أراك عصي الدمع لأبي فراس الحمداني، منشورات تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2012.

76. عواد علي، معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1996م.

77. غريب اسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، 2002.

78. فايز اسكندر: النقد النفسي عند ريشاردز، مكتبة الأنجلو مصرية، د ت.

79. فايزة يخلف، سيميائيات الخطاب والصورة، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، ط1، 2012.

80. فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، القاهرة، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 2000.

81. فرحان بدوي الحربي، الأسلوبية في النقد الأدبي -دراسة في تحليل الخطاب-، المؤسسة الجامعية لدّراسات، ط1، 2004.

82. فرحان بلبل: النص المسرحي، الكلمة والفعل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

ـــــ مرجعات في المسرح العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001.

83. فضل صلاح، في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2007.
84. قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1.
ـــــ سيميائية الصورة، دار الغرب للنشر والتوزيع، د.ط، د.ت.
85. قيس الزبيدي: المرئي والمسموع في السينما، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2006.
86. كيحل مصطفى، الأسنة والتأويل في فكر محمد أركون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011.
87. لزهر عقيبي، جداية الفهم والتفسير في الفلسفة بول ريكور، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012.
88. ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1997.
89. مجموعة من المؤلفين: أنظمة اللغة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، إشراف ناصر حامد أبو زيد، وسيزا قاسم، القاهرة، دار إلياس العصرية، ط1، 1986.
ـــــ مدخل إلى مناهج النقد الادبي، عالم المعرفة، 1997.
90. محمد بوعزة، تحليل النص السردي، الدار العربية للعلوم، ط1، 2010.
91. محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، صفائح نقدية في الفلسفة الغربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
ـــــ تأويلات وتفكيكات، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002.
92. محمد عزام: المنهج الموضوعي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، الطبعة 1، دمشق، 1999.
ـــــ فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار، اللاذقية سوريا، ط1، 1996.
93. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1983.
ـــــ دينامية النص (التنظير والإيجاز)، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990.

94. مخلوف سيدا حمد وآخرون، اللغة والمعنى مقاربات في فلسفة اللغة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

95. مصطفى محمد الفار: باقان من النثر العربي الحديث، دراسة تطبيقية، دار الفكر، عمان، ط1، 2000.

96. ملاس مختار، دلالة الاشياء في الشعر العربي الحديث (عبد الله البردوني نموذجا)، طبع على نفقة الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها التابع لوزارة الاتصال والثقافة، د.ط، 2002.

97. منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 2002.

98. منقور عبد الجليل: علم الدلالة، أصوله ومباحثه في التراث العربي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001.

99. منيز الزامل: التحليل السيميائي للمسرح، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 2014.

100. مولاي بوخاتم، المصطلح والمصطلحية، الجهود والطرائقية، مكتبة الرشاد للطباعة والتوزيع، د.ط، الجزائر، 2004.

ـــــ مصطلحات النقد العربي السيمائوي، الإشكالية والأصول والامتداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005.

101. ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، مركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط3، 2002.

102. الناصر العجيمي، مدخل الى نظرية غريماس السردية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1993.

103. نصر الدين بن غنيسة، فصول في السيميائيات، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011.

104. نظيف محمد، ما هي السيميولوجيا، المغرب، الدار البيضاء، د.ط، 1994.

105. نعيمة سعدية، التحليل السيميائي للخطاب، نقلا عن سارة ميلز، الخطاب، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2016.

106. يحي بوعزيز: الموجز في تاريخ الجزائر، ج2، ديوان المطبوعات الجامعية، أغسطس 2017.

107. يمنى العيد، في معرفة النص، دار الافاق الجديدة، بيروت لبنان، ط3، 1985.

108. يوسف أحمد، الدلالات المفتوحة، مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط1، 2005.

المراجع المترجمة:

109. أ.س.رابوبرت، مبادئ الفلسفة، تر: أحمد أمين، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، .ط، 1969.

110. أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة-بيروت، لبنان، 1973/02.

111. اريفيه ميشال وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، د.ط، 2002.

112. إلين استون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، أكاديمية الفنون، ط1، 1996.

113. امبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ت: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، 2000.

ـــــ السيمياء وفلسفة اللغة- عرض: انطوان ابو زيد-العرب والفكر العالمي-العدد2- مركز الانماء العربي-بيروت.

ـــــ المرسلة الشعرية، الفكر العربي المعاصر، العددان: 18.19، مركز الانماء القومي، بيروت، 1982.

114. ان إينو وأخرون، السيميائية الأصول، القواعد، والتاريخ، تر: رشيد بن مالك، مجدلاوي، عمان الأردن، ط1، 2008.

115. آن جيفرسون وديفيد روبي: النظرية الأدبية الحديثة، ترجمة سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، ط1، دمشق 1992.

116. انتونان آرتو: المسرح وقرينه، سامية أسعد مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، 2011.

117. إيلام كير، سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، د.ط، 1992.

118. بارت رولان، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام عبد العالي، المغرب، الدار البيضاء، دار توبقال، ط3، 1993.

119. باشلار غاستون: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط3، 1987.

120. بشار إبراهيم وآخرون: الإرهاب والسينما، مدارك إيداع ونشر وترجمة وتعريب، د.ت، د.ط،

121. بيير جيرو، السيمياء، تر: أنطوان أبو زيد، لبنان، بيروت، منشورات عويدات، د.ط، 1994.

ـــــ علم الإشارة السيميولوجيا، تر: منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، د.ط، د.ت.

122. بيتر بوغاتيريف: العلامات في المسرح ترجمة: د. حنان قصاب حسن الحياة المسرحية، ع35/34، وزارة الثقافة دمشق، 1990.

123. تاودز كافزان: العلامة في المسرح ترجمة: ماري الياس، الحياة المسرحية، ع35/34، دمشق، 1990.

124. تشاندلز دانيال: أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت،

125. تيري إيجلتون: نظرية الأدب ترجمة شاكر ديب، منشورات وزارة الثقافة، ط1، دمشق 1995.

126. جان أليكسان: السينما العربية وأفاق المستقبل، دمشق، المؤسسة العامة للسينما.

127. جان راسين: فيدر ومأساة طيبة او الشقيقان العدوان، ترجمة: ادونيس، وزارة الاعلام، الكويت، 1979.

128. جان لوي كابانس: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة فهد عكان، دار الفكر، الطبعة 1، دمشق 1982.

129. جندريك هونزل. جندريك: ديناميكية الاشارة في المسرح، ترجمة: ادمير كورية، الحياة، الحياة المسرحية، ع29/28، دمشق، 1987.

130. جيرار دولودال، السيميائيات ونظرية العلامات، تر: عبد الرحمن بوعلي، سوريا، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2004.

ـــــ بيرس او سوسير، ترجمة: عبد الرحمان بوعلي، العرب والفكر العالمي، العدد 3، مركز الانماء القومي، بيروت، 1988.

131. جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، العدد368، القاهرة مصر، ط1، 2003.

132. الجيرداس غريماس، جاك فونتاني: سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، تر : سعيد بن كراد، ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، 2010.

133. جيرزي كروتووسكي: المسرح الفقير، تر: سمير سرحان، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2002.

134. جيمس روس- ايفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك: ترجمة: فاروق عبد القادر، مركز الشارقة للإبداع الفكري، د.ت.

135. دافيد كارتر: النظرية الأدبية، ترجمة: د. باسل المسالمه، دار التكوين، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة 2010م.

136. دليلة مرسلي وآخرون، مدخل إلى السيميولوجيا (نص وصورة)، تر: عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995.

137. دومينيك مينيغينو: ازدواجية الخطاب المسرحي- الحياة المسرحية-ع39- وزارة الثقافة- دمشق- 1993.

138. روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال (مقدمة نقدية)، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2004.

139. روبرت شواز، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة الغربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.

140. رولان بارت: المغامرة السيميولوجية، تر: عبد الرحيم حزل، المغرب، مراكش، دار تينمل، د.ط، 1993.

ـــــ درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام سعي العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986.

ـــــ نظرية النص، ترجمة: منذر عياشي العرب والفكر العالمي العدد 3-1998-بيروت-مركز الانماء القومي.

ـــــ مبادئ في علم الدلالة، تر: محمد البكري، دار الحوار للنشر، اللاذقية، سوريا، 1987.

141. رومان ياكسبون: قضايا الشعرية، ت: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، ط1، 1988.

142. سبنسر وليم: الجزائر في عهد رياس البحر، تر: عبد القادر زبادية، ش.و.ن.ت، الجزائر، 1980.

143. ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة: إحسان عباس ومحمد يوف نجم، دار الثقافة، بيروت 1958.

144. الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، الطبعة الأولى سنة 1983م.

145. عبد الجليل مرتاض: دراسة سيميائية ودلالية في الرواية والتراث.

146. غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1984.

ـــــ جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط5، 2000.

147. ف. دوسوسير، محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي، مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1986، د.ط.

148. فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1986م.

149. فليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار، د ط، 1983.

150. ك. م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1996.

151. كورتيس جوزيف، مدخل إلى السيميائيات السردية والخطاب، تر: جمال الحضري، منشورات الاختلاف، ط1، 2007.

152. كونستانتين ستانسلافسكي: اعداد الممثل في التجسيد الابداعي، ترجمة: شريف شاكر، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1985، ج2.

153. لوتمان يوري: سيمياء الكون، تر: عبد المجيد نوسي، بيروت، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، ط1، 2011.

154. لويس جاكوب: الوسيط السينمائي، ت.ر، أبية الحمزاوي، دمشق، المؤسسة العامة للسينما، 2006.

155. مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر: أحمد الحمداني وآخرون، إفريقيا الشرق الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 1987.

156. مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، تر: أدمير كورية، دمشق، وزارة الثقافة، د.ط،1997.

157. ميخائيل باختين: شعرية دويستفسكي، ترجمة: الدكتور جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1986م.

158. ياكبسون رومان، قضايا الشعرية، تر: محمد لولي، مبارك حنون، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط1، 1988.

المحاضرات والملتقيات:

159. شلواي عمار: مسرحية أهل الكهف "لتوفيق الحكيم"، مقاربة سيميائية، الملتقى الثالث السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة.

160. علي زغينة، محاضرات الملتقي الوطني الثاني (السيمياء والنص الأدبي)، منشورات الجامعة، دامعة محمد خيضر، بسكرة، د.ط، 2002.

161. مجموعة من المؤلفين، السيميائية والنص الأدبي، الملتقى الوطني الأول، جامعة محمد خيضر، منشورات الجامعة، ع 7-8، نوفمبر، 2000.

162. محاضرات الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2000.

163. محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، الدار البيضاء، المغرب للنشر والتوزيع، ط1، 1987.

المجلات:

164. اسماعيل بن صفية: قناع التاريخ وقضايا الثورة في مسرحية يوغرطة لعبد الرحمن ماضوي، مجلة الأثر، العدد 13 مارس 2012، ص240.

165. بان صلاح الدين محمد حمدي، الفضاء في روايات عبد الله عيسى السلامة، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد 11، العدد1.

166. ثروت عكاشة: موسوعة الموسيقى فاجنر، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ب ت.

167. الخراط محمد اغتيال التاريخ في التأويل الفقهي، مجلة الأزمنة الحديثة، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ع7، 6.

168. خضراوي محمد أحمد، سيميائية التسمية (قراءة في الأبعاد الاجتماعية والرمزية للأسماء والأشياء)، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 104-105، بيروت، 1988.

169. خليفي شعيب: النص الموازي للرواية، مجلة الكرمل، ع 46، 1992، ص 89.

170. رولان بارت: مقالات نقدية في المسرح: د. سها بشور المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1987.

171. ريكور بول، إشكالية ثنائية المعنى، تر: فريال غزول، مجلة ألف، ع (8)، 1988.

172. شلافي لخضر، بديرينة فاطمة، السيميائيات السردية من فلاديمير بروب إلى غريماس، مجلة مقاليد، العدد9، ديسمبر 2015.

173. عبد الغني بارة، استعمال النصوص وحدود التأويل، في نقد الممارسة التأويلية عند امبرتو ايكو، مجلة مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، ع1، 2009.

174. عبد الكريم درويش: فعالية القارئ في إنتاج النص، مجلة الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافية، فلسطين 2000، العدد 64، ص222.

175. عمار زعموش: مدرسة النقد الجديد والنقد العربي، مجلة الآداب، العدد 4، جامعة قسنطينة 1997، جامعة قسنطينة.

176. العماري، محمد التهامي: سيميائيات المسرح، نشأتها وموضوعها ووضعها الإبستيمولوجي، مجلة عالم الفكر، مج (33)، ع(2)، أكتوبر-ديسمبر، 2004.

177. فاتح علاق، التحليل السيميائي للخطاب الشعري في النقد الأدبي المعاصر (مستوياته واجراءاته)، مجلة جامعة دمشق، مج25، العدد 1و2، 2009.

178. محمد بن عياد، التلقي والتأويل: مدخل نظري، مجلة علامات، المغرب، العدد10، 1998

179. محمد بوعزة، تحليل النص السردي، نقلا عن يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تقديم وتر: سيزا قاسم، مجلة عيون المقالات، العدد 8، 1987.

180. مطاع صفدي، مجلة النصوص الفكرية والإبداعية والنقدية (العرب والفكر المادي)، مركز الإنماء القومي، العدد3، 1988.

181. نعيمة سعدية، تحليل الخطاب والإجراء العربي – قراءة في القراءة – مجلة الأثر، عدد خاص، (أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب).

182. يوسف رشيد جبر: وظيفة التحريض بين سلطة المسرح ومسرح السلطة، مجلة الأكاديمي جامعة بغداد، 2007، ص108.

183. يونسي فضيلة: مفاهيم المقاصد وعلاقتها بالخطاب، مجلة الخطاب، العدد 6، يناير 2010، ص283.

المعاجم والقواميس:

184. أحمد مختار عمر: المعجم الموسوعي لألفاظ القرآن الكريم وقراءاته، ط1، مؤسسة سطور المعرفة الرياض 2002.

185. الخليل بن أحمد الفراهدي، معجم العين، مح، معمري المخزومي ابراهيم السامرائي، دار الكتب العلمية، مج 4، ط1، 1424هـ.

186. عبد المنعم حنفي، المعجم الشامل للمصطلحات الفلسفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 2000.

187. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

188. نبيل داودة، معجم الفلاسفة القدامى والمحدثين، نوميديا للطباعة والنشر، الجزائر، 2009.

189. رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، د.ط، 2000.

المراجع باللغة الأجنبية:

190. A. La lande, vocabulaire technique et critique de la philosophie ،puf, 1962.

191. A.j.grémas, Sémantiquestructurale, penf, Paris,1986.

192. André Martinet: Eléments de linguistiquegénérale, Armand Collin; Paris 1970.

193. André Martinet: Eléments de linguistiquegénérale; Armand Collin, Paris 1970.

194. BARTHES Roland, L'aventure sémiologique, éd. SEUIL, Paris, Octobre 1985.

195. BOYER H. et al. Nouvelle introduction à la didactique du français langue étrangère, éd. Corinne Booth-Odot, France, Juillet 1990.

196. CHEHAD Salah, Cours de sémiologie générale, Midad Université Presse, Constantine, 2007.

197. COURTES Joseph, La sémiotique du langage, ARMAND COLIN, Espagne, 2007.

198. De SAUSSURE Ferdinand, Cours de linguistique générale, Bejaïa, éd. Talantikit, 2002.

199. Dr. youssof. M. Rida, Dic, du française/librairie du libon p423 : Al- Kamel.

200. DUBOIS Jean (Ed.), Dictionnaire des sciences du langage, LAROUSSE, 2007.

201. F. De Saussure: cours de linguistiqueGéneral. Charles Bally, Albert Sechehaye.

202. Ferdinand de Saussure: cours de linguistiquegénéraleédpayot 1983.

203. FONTANILLE Jacques, Pratiques sémiotiques,éd.puf, France, Septembre 2008.

204. FormalistesRusses: Théorie de la littérature, textes des formalistesrusses, Réunis,-résentés. Et traduits- arTzvetanTodorov; Editions du Seuil,1965.

205. G. Mialaret: Psychopédagogie des moyens audio-visuels dans l'enseignement du 1er degré, Unesco, Paris, 1964.

206. *gadamer .h.g, l'art de comprendre, écrits 1 ،herméneutique et tradition philosophique, trad, pierre ،Fruchon, aubier, paris ;1982.*
207. *Gadamer .H.G, Vérité et méthode ،les grandes lignes d'une herméneutique philosophique, trad, pierre fruchon, Ed,seuil, paris, 1996.*
208. *GARDIES André, 25 ans de sémiologie, éd. Corlet – Télérama, France, Janvie.*
209. *GERVEREAU Laurent, Voir, comprendre, analyser les images, éd. La découverte, Paris, 2000.*
210. Grimas, du sens, paris, éd, seuil, 1970.
211. *L. Bourissoux et P. Pelpel, Enseigner avec l'audio-visuel, éd. d'organisation, Paris, 1992.*
212. *MARTINE Joly, Introduction à l'analyse de l'image, éd. NATHAN, France, 1998.*
213. *Paul Ricœur, de l'interprétation, essai sur Freud, Ed, seul ،paris, 1965.*
214. *Paul Ricœur ،du texte a l'action ،édition du seuil ، paris ،1986.*
215. *Paul Ricœur ،le conflit des interprétations ، essais d'herméneutique ، édition du seuil ، paris 1969.*
216. *QUIROZ G. et al, Les unités discursives dans l'analyse sémiotique : la segmentation du discours, éd. PETER LANG, Berlin, 1998.*
217. *Terry Eagleton, Critique etthéorielittéraires.*
218. *Terry Eagleton, Critique etthéorielittérairestraduit par MaryseSouchard, ed PUF, paris 1994.*
219. *Umberto Eco, les limites de l'interprétation ،Ed, grasset, 1990.*
220. *Umberto Eco, Sémiotique et philosophie de langage ،trad, % yriamBoouzaher, Ed PUF, Paris, 1988.*
221. *VERBEKEN Dominique, Entre sens et signification, éd, L'Harmattan, Paris, 2009.*
222. *VERHAEGEN Philippe, Signe et communication, éd. de Boeck, Bruxelles, 2010.*

المراجع الأنترنت:

223. *www.com/ar/name/khaled/.*
224. *www.el maany.com*
225. *www.el maany.com*

قائمة الملاحق

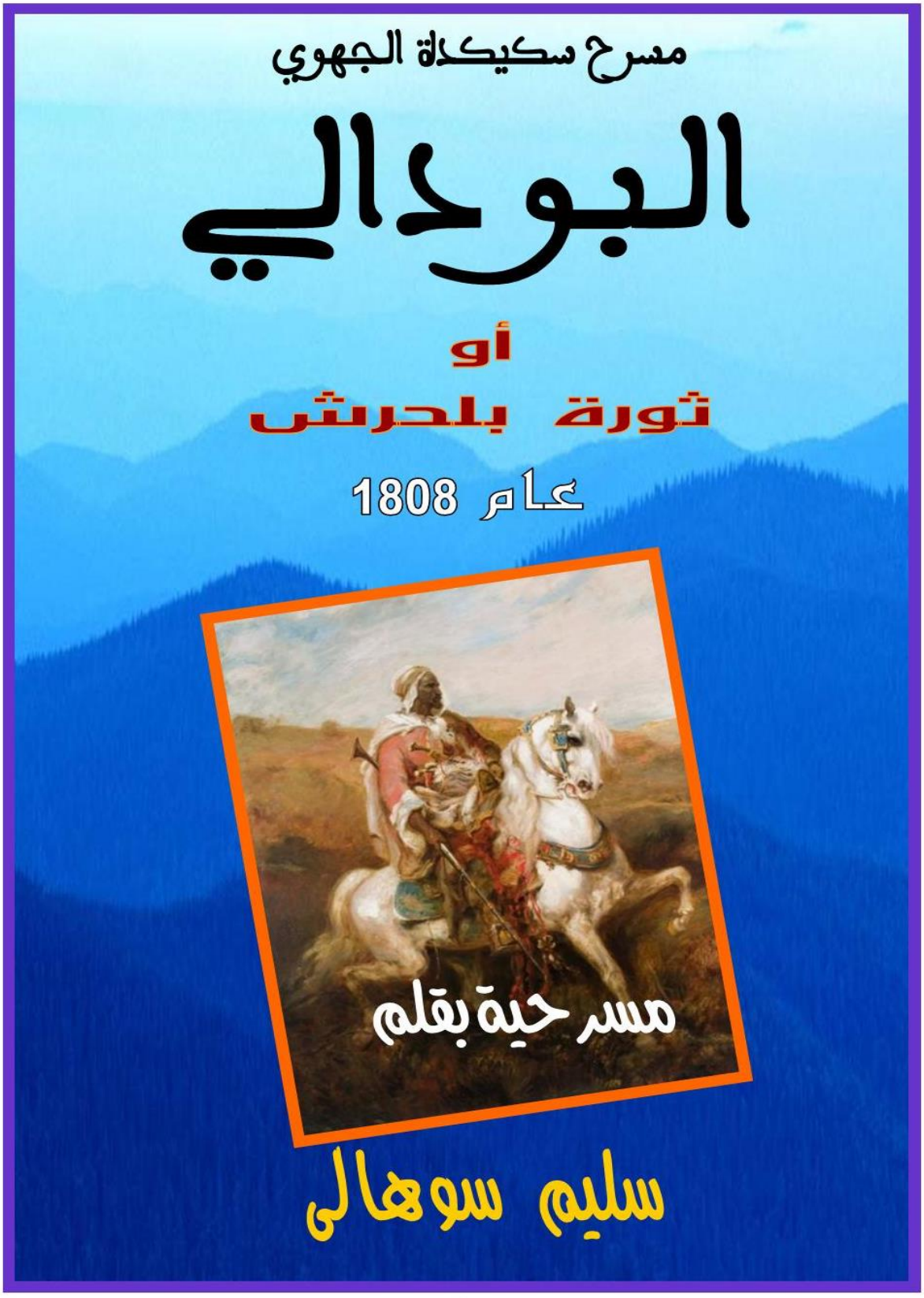
الملحق رقم 01: المصطلحات السيميائية

ثبت المصطلحات

السيميوطيقا	Sémiotique	النموذج العاملي	Modèle actanciel
السيميولوجيا	Sémiologie	الملفوظ السردي	énoncé narrative
السيميائية	Sémiotique	فاعل (الذات)	Actant sujet
الدال والمدلول	Signale et signifiant	فاعل (موضوع)	Actant objet
التواصل	Communication	محور الرغبة	Axe de désire
اللغة	Langue	فاعل (مرسل)	Actant destinateur
نظام	System	فاعل (مرسل إليه)	Actant destinataire
العلامات	Signes	محور الإيصال	Axe de communication
علم اللغة	Linguistique	فاعل (مساعد)	Actant adjuvant
سيميولوجيا الثقافة	Sémiologie culturel	فاعل (مناهض)	Actant opposant
المظاهر الدلالية العامة	Manifestations sémantique général	محور القدرة	Axe de pouvoir
التجلي اللغوي	Manifestation linguistique	الانفصال	Conjonction
التحليل السردي للخطاب	l'analyse narratif du discourt	الاتصال	Disconjonction
الشكلية	Formalisme	ملفوظات الفعل	Enoncé de faire
القيمة المهيمنة	La valeur dominante	ملفوظات الحالة	Enoncé d'état
البنيوية الشكلية	Structuralisme formel	فعل تحويلي	Faire transformateur
الأدبية	Literatunost ou littéralité	فاعل إجرائي	Sujet opérateur
التحليل الشكلي والوظائفي	L'analyse formel du fonction	البرنامج السردي	Programme narrative
الدلالية الهيكلية	Sémantique structurale	البرنامج السردي العادي البسيط	Le programme narrative normal simple
السرد	Narrativité	حالة نهائية	Etat final
السارد	Le narrateur	حالة البدنية	Etat initia
المرجع	Référence	البرنامج السردي المركب	Le programme narrative complexe
العامل	Actant	مضاعفة المشروع السردي	Dédoublement du programme narrative
الدلالة	Signifie	الخطاطة السردية	Le parcoure narrative
مستوى ظاهري أو صريح النص	Manifestation textuelle	الكفاءة	compétence
قسم باطني وبنيوي	Niveau profond	الموجهات	modalités
تظاهراتها الخطابية	Manifestations discursive	الاختبارات الثلاثة	Les trois épreuves
فعل تأويلي	Faire interprétative	الاختبار التأهيلي	L'épreuve qualificative
التحول	Le transformation	الاختبار الرئيسي	L'épreuve principal
مقاطع	segments	الموضوع الاستعمالي	L'objet modal
التشاكلات الدلالية	Les isotopies	وموضوع القيمة	L'objet de valeur
المربع السيميائي	Le carré sémiotique	الإنجاز الرئيسي	La performance principal
السيميائي المنطقي	Logico sémantique	الإنجاز الاستعمالي أو التأهيلي	Le performance modal ou qualificative
تضاد	opposition	الاختبار النهائي الجزاء والتمجيد	L'épreuve final (véridique)
تناقض	contradiction	التحريك	manipulation
تضمين	implication	لإنجاز	performance
تسريد المربع السيميائي	Narrativisation du carré sémiotiques	الجزاء	sanction

الوحدات السيمية	Les unités sémiques	إرادة الفعل	Vouloir faire
الأيديولوجيا	idiologie	معرفة الفعل	Savoir faire
الوحدات السردية	Les unités narratifs	لوجوب/ القدرة على الفعل	Pouvoir faire
المكون الدلالي	Le composant sémantique	مرحلة المواجهة	confrontation
المكون السردي	Composant narratif	مرحلة الهيمنة	domination
المكون الخطابي (التصويري)	Composant discursive	مرحلة المنح	Don
بالفاعل الماورائي المحول	Metasujet transformateur	الإنجاز التنفيذي	Performance exécutif
الفعل الانعكاسي	Faire réflexif	والإنجاز التقريري	Performance décisif
الفاعل النقيض أو المضاد	L'anti sujet	اللفاظم	Lexèmes
المعانم	sémèmes	التزمين	Temporalisation
مسارات صورية	Parcours figuratifs	التفضيء	Spatialisation
الدور الموضوعاتي أو الغرضي	Le role thématique		

الملحق رقم: 02: النص الدرامي "ثورة بلحرش"



1

لمحة حول المسرحية

تدور أحداث المسرحية اثناء قيام ثورة بلحرش عام 1808 بمناطق الشمال القسنطيني حيث نحاول من خلال هذا العمل المسرحي إبراز بعض الجوانب
الهامة التى رافقت هذه الثورة الشعبية والتعرف على رجالاتها والدوافع التى كانت وراء دلك
فانتفاضة بلحرش تعتبر بحق ثورة شعبية وانتفاضة فلاحيه على المظالم والقهر الذي
كانت تعاني منه الأرياف الجزائرية أواخر العهد العثماني وذلك جراء السياسة
المالية الثقيلة للبايلك والتصرفات الجائرة لبعض الحكام وقد عبرت هذه الثورة بعمق عن مدى التعاسة والبؤس الذي عرفته جموع الفلاحين ومدي تمسك
سكان الأرياف بالمبادئ البسيطة القائمة على التقشف والزهد في الحياة لقد كانت ثورة بلحرش التي اندلعت بالشرق الجزائري عام 1808 تهدف إلى وضع حد
لاستنزاف خيرات الريف وتسخير سكانه لفائدة الامتيازات الأجنبية والاحتكارات اليهودية التي كانت تهدف إلى تصدير الحبوب والمواد الأولية التي ينتجها الريف الجزائري بأسعار زهيدة في فترة كانت المجاعة والأمراض تعصف بالسكان الجزائريين وذلك بأمر من الداي مصطفى باشا الذي مكن اليهود / بكري و بوشناق من كل احتياطي الحبوب بالشرق الجزائري آنذاك
إن ثورة بلحرش 1808هي ثورة شعبية قام بها أبناء الجزائر ضد مظالم البايات
الأتراك وبقيت عالقة بالذاكرة الشعبية إلى يومنا حيث كان يطلق اسم **البودالي**
في نواحي الشمال القسنطيني ويعني الثائر على كل الثائرين الذين قاوموا طغيان الأتراك وهمجية اليولداش والانكشارية
إن هذه الثورة هي مرحلة هامة من مراحل التحرر و الانعتاق التي خاضها أبناء الجزائر ضد كل الطغاة المتغطرسين
ونظرا لقيمة هذه الثورة أردنا أن نقدمها في شكل عمل درامي وقالب فني الغرض منه تعريف الأجيال الصاعدة بتلك التضحيات الجسام التي قدمها أجدادهم عبر التاريخ كما نهدف الى التعريف بكل الرجال الشرفاء الذين ساهموا في كتابة صفحات خالدة من تاريخنا

سليم سوهالى



باي قسنطينة يعود بعد ان قدم الدنوش للداي فى الجزائر العاصمة عام 1800 م

المشهد الأول

المكان نبع ماء بالقرب من قرية من قرى الشمال القسنطيني مطلع القرن التاسع عشر مؤثرات صوتية موسيقى جو رومانسي يعكس هدوء المكان

يظهر على الركح شاب – حسين– بلباس جزائري عادي في حركات سريعة كأنه يبحث عن شيء ما لحظات يجلس بعد أن يئس من البحث على صخرة

في هذه اللحظة تسقط بجانبه حبة تين يرفع رأسه يحاول أن يحدد المكان

لكن سرعان ما يسمع ضحكات انثى يشعر بالسرور يقف ليتجه ناحية الصوت

تظهر زافيرا يتقدم الشاب إليها قائلا

حسين: ضنيتك نسيتي الموعد وقلت فى نفسي ما عليك غير تصبر وتستنا

ياحسين /حتى لالة كحلة لعيان تجود عليك بزيارة

زفيرا : لا أنا مانسيتش /لكن انت تعلم بللي الحالة صعيبة /والدشرة ضيقة

وعيون الناس ماترقدش / يلزم ابن ادم احاذر /يالله قوللي كاش ما نسجت

كلام باهي انحي علي ضيق الخاطر

حسين : يتنهد / كل ماتطول المدة ومانشوفكش/ نصبر روحي بالشعر والكلام

الموزون /هو برك افاجي على /وينحي الغمة على صدري/

زفيرة : واش الجديد عندك ياحسين/ يالله قول

حسين : فى الجديد انقول : مادمت حي نهواك /يازينة المبسم

نحلم بلقاك/ فى هذا المرسم

انبوح بهواك /مانيش كاتم

انت حبى /وعليك نخمم

زفيرة تبتسم : كمل كلامك راه موزون وعجبني

حسين : بلقاك ياهايفة / ياكاملة في الزين

انا نكون فرحان /واسمك في لساني

تضوي لي الدنيا /تزها بك العين

واللي مايهوي/ مايفهم المعاني

زفيرة : اه اشحال حلو هذا الكلام /واشحال هو مفرز فى معانيه

زفيرة تصمت لحظة مما يدفع بحسين الى مخاطبتها قائلا

حسين : زفيرا واش بيك قوليلي / وعلاش راكي ساكتة/

زفيرة : ساكتة برك /.تفكر..بغيت انقولك حاجة /

حسين : يالله قولي / راكي حيرتيني

زفيرة : مانخبيش عليك البارح رحت للمرابط مسعود وقدمت له الزيارة

حسين : امشيتي للمرابط /..واش ماعجبكش فى كلامه /

زفيرا : قاللى كلام مشبك المعاني/ قاللي /كلاب كحلة /تنهش لحمك/ وتكدد عظمك تكثر السلفة /وتغلى الحلفة / وتفرغ القفة /ويغلب خزها على ماها / الصوف البيضاء/ ترشا و تسواد/ وموت الباي شينة/ فى طين الواد

حسين : يضحك ./.املا كلام المرابط خلعك يالالة

زفيرة :ايه خلعني /كامل الكلام اللى قاله للنساء/ فى هذا الدشرة اصرا /

حسين : يازفيرا هذا انسان كيما احنا /لاقوة ولا سلطان غير فى يد الرحمان / المرابط اخرف /وزيد الباي راه في قسنطينة /واحنا هنا بين هذا الجبال

زفيرا : كي سقسيت جدة/ قالتلى بللى الكلاب الكحلة هما عديانى اما كلامه على كثرة السلفة / وتغلى الحلفة /تفرغ القفة/ قالت لي عام اكحل تكون فيه جايحة كبيرة والناس تموت بالجوع والشر

حسن :يازفيرا الاجال بيد الله اللى مات بالحفاء والا بالعراء والجوع /مكتوب ربي

زفيرا : حسين هذا الكلام نعرفه /وياما سمعته /الشئ اللى قاله المرابط حاسة باللى راح يوقع منا على عام /و إلا سنين

حسين : يا لالة منا لهذاك الوقت يرحمها ربي / خلينا فى المفيد/ انا راني يمكن هذا العام /نمشي مع ركب الحج /القرعة طاحت على/ والشيخ هكذا قرر وبربي كي نروح العام الجاي /اندير العرس

زفيرا : ادير عرس انتاع من هذا العرس ...كاش ماشافت عينك امرأة أخري

حسين : عرسي وعرسك يا زافيرا وإذا بغى ربي مانطولش وتكوني عندي في البيت

زفيرا : إنشاء الله يا حسين

حسين يتحرك في اتجاه معين طالبا من زفيرا التزام الصمت نسمع أصوات قادمة حسين بعد أن اطلع عما يجري يعود ليخاطب زفيرا قائلا

حسين : هيا هيا زفيرا ناس كبار جايين لهذا المكان يا لله يا لله يازفيرا
زفيرا تتوارى بعد أن رمت بمنديلها الحريري إلى حسين هذا الأخير يلتقطه ويتوارى بعد أن ارتسمت بسمة عريضة على وجهه
لحظة يدخل بعدها أربعة شيوخ بلباس عادي الشيخ يسيران باتجاه نبع الماء

احدهم وهو سي الطيب يطلب من الثلاثة الاخرين الجلوس بالقرب من نبع الماء قائلا
سي الطيب : اتفضلوا يا رجا ل/ واقعدو فى هذا المكان/ أهنا كانو جدود اجدودنا
يقعدو /باش يفصلوا فى امورهم ومشاكلهم/ امالا إحنا لازم نتبعوا الجرة
الشيوخ يجلسون حيث طلب منهم الشيخ بعدها يواصل كلامه قائلا
سي الطيب: أسيادي مرة أخري نرحب بكم عندنا/ في دشرتنا هذه كيما جرات
العادة من زمان /على بالكم بللي عيطتلكم /باش تعرفوا بللى ركب الحجاج
راه قريب يوصل لعندنا /منا على شهر والا شهرين اكون اهنا /
وعلى هذا رانا اهنا باش نتشاورو/ ونتفاهموا على الناس اللى بغاو يمشوا للحج / ونحددوا العدد لكل دشرة وعرش /
هذه النقطة الأولى / والنقطة الثانية/ هي مال لوجاق يعني صوارد الباي/ اللى لازم ندفعوهم /الميعاد اوصل.. هي تفضل سي سليمان
سي سليمان : والله ياسي الطيب/ فيما يخص الحجاج /اللى عندنا السنة حاجة قليلة
هاك عارف احوال الناس /الغالبية مايش لاحقة على القوت/
وعلى هذا عندنا ستة من المرفهين/ اللى قادرين يمشو مع الركب
اسي الطيب : وانت الحاج عيسي/ واش حال عندكم
الحاج عيسى : عندا تناعشر أن تراس/ راهم رايحين يمشوا للحج / وحسب الأخبار اللي عندنا السنة انشأ الله القافلة كبيرة وكبيرة ياسر
سي الطيب : وانت اسي مخلوف راك ساكت/ اسيدي واش عندكم في دشرتكم /
سي مخلوف : والله احنا فينا وعلينا/ يمكن عندنا خامصطاش نتراس / تمشي للحج على ربي
سي الطيب : اما حنا رانا قررنا/ باش نبعثوا خمسة من الشبان القادرين/
باش يحموا القافلة كيما جرات العادة/ ومنهم ولدي حسين رايح

اكون من الاولين /

سي سليمان : انا يظهرلي ياسي الطيب/ ركب الحجاج إنشاء لله رايح يوصل هنا على شهر والا شهرين/ والأمور راها ماشية بخير وعلى خير / الأمر اللي لازم نلقاو له الحل هو مال البايلك / وانتما تعرفوا بللى اليولداش والصبايحية منا على أيام اطبطبوا ألبيبان /الباي يلزم يدي حق الداي و الدنوش لدار السلطان فى الدزاير/ واش هو الحل الدنيا راها شوي مزيرة /والناس ماراهاش لاحقة /

الحاج عيسي : مفيد كلامك ياسي سليمان/ والله جف الضرع وشح الزرع / مالقينا بها وين / والاوجاق وعسكر اليولداش مايرحمونا امالا يلزم حل/ والا نلقاو مخرج لهذا الحلقة اللى رانا فيها/

سي مخلوف : ياشيوخنا كونوا عاقلين/ الباي مايبغي حتى شي غير الدنوش/ راكم عارفين /اذا مالمش هذا الدنوش/ وطلعهم للدزاير لدار الداي راسه اطير فى عشية/ ماعنده حتى حل غير انه يجمع الدنوش بالعقل والا بالسيف /وانتما عارفين واش يستنا فينا اذا ماقدرناش نوجدوا المال الكافى/ والمفروض على الدشور والاعراش انتاعنا /

سي الطيب : عارفين ياالسي مخلوف عارفين /كاف الشكارة شحال اكلا من بني آدم /الباي غول لارحمة ولاشفقة/ قدامنا حل واحد انشوفوا كيفاش/ ربما نبعثوا جماعة تمثل الدشور والعراش ونبينو للباي حالنا وحوالنا/ والا واش قلت يالحاج عيسي/

الحاج عيسي : انا يظهرلي/ رانا نهرسوا فالماء بهراوة / الباي مايسمع غير صوت الريال والسلطاني / تبكي والا تشكي /هذا مايجيب والو الحل فى راي انا / نشوفوا كيفاش انديروا / ربما نشوفوا قايد ميلة ربما اساعدنا فى حل

سي مخلوف : لا قايد ميلة ولا شيوخ الميلية / الدعوة ماينفع فيها والو/ غير المال الباي ما تهموا غير الشكارة

سي الطيب : واذا دارت الدواير واش يلزم انديروا

الحاج عيسى : انا يظهرلي / يارجال يلزم نوسعوا المشورة بين الاعراش /

يمكن الناس تفهم / اللموا الشيء اللى قدرنا عليه / والباقى على على ربي

سي مخلوف: ايه يارجال/ البايلك يمص الدم من العروق / الضلم والهم ومانـاش ملاح

الحاج عيسى : اللى هربنا منها رانا فيها

سي الطيب : كيما ايقولوا الكاتبة فى الجبين ما ينحوها اليدين

في هذه اللحظة وبدون مقدمات يدخل يحي المهبول ليفاجئ الشيوخ وهو يقهقه مخاطبا إياهم قائلا

يحي : اه اه اه اه دارت الدورة/ وتكسرت الناعورة / وعثرت فرس الباي وانتما ملمومين/كي حب الرمان /مالقيتوا بها وين /يا شيوخ الزمر ماينفع فيها لا قمح ولا تمر/ كلامكم هبال / هيا انسجوا الحبال وسرجوا البغال / وشوروا للجبال / / يفرح الباي ويتبدل عليكم الحال /

يحي يستمر فى الضحك وهو يشير اليهم قائلا

يحي : يكثر السوال / وتتبدل الاحوال /و كحل العين يحوال / توكلوا ا بالارطال وتشربوا بالاسطال / وعمركم يطوال / وتشوفوا الاهوال

يحي يستمر في الضحك ثم يغادر المكان دون أن يكترث للشيوخ ولا لرد فعلهم

سي مخلوف وهو يبتسم يخاطب الحاج عيسى قائلا

سي مخلوف : والله غير عنده الحق هذا البهلول يمكن بعثه ربي لينا باش أبصرنا بالحق/ الحل رآه نطق به سرجوا البغال /واقطعوا الجبال /

الحاج عيسى : هذا مسكين مرفوع عليه القلم / بوهلول وروحاني / ساعة على ساعة يجيب كلمات لكن بلا معني حد ما يفهمها

سي الطيب : هذا المرة جاب كلمات ليهم معني / وكلامه على شكارة الباي ماعلينا يالحاج عيسى غير نسرجوا بغالنا ونطلعوا لجبالنا

الحاج عيسى : الحل في يد ربي مولانا هيا يارجال اليوم غداكم عندي وانتما ضيافي والضيف ايجيب معاه الخير

سي مخلوف : اكثر خيرك لكن الحال بعيد وانا لازم نمشي

الحاج عيسى : ابدا هذا محال عيب وعار علي اذا خليتكم بلا غدا

سي مخلوف : ياسيدي ما يكون غير خاطرك يالله سي الطيب

ودون سابق انذار يعود يحي البهلول ليخاطبهم قائلا

يحي : ايه عمي الفكرون/ تحزم ودار قرون / قالهم اريب قيطون /راح للقلتة ا

اخروض فيها /

اشيوخ الدشور اعطوني الشمة /

الشيوخ لايعيرون لكلامه أي اهتمام وهم يتهياؤون لمغادرة المكان يحي يواصل كلامه قائلا

يحي : تنقص الشمة / وتتفرق اللمة / ويجوا رجال الهمة / وعلى دشوركم

تروح الغمة / اعطوني الشمة / ياوجوه الغمة

الحاج عيسي يرمي اليه بعلبة الشمة يتلقفها يحي وهو يضحك

الشيوخ يغادرون الخشبة موسيقى الضوء ينطفئ تدريجيا ليعم الظلام

موسيقى مصحوبة بأهازيج دينية الضوء يعود نشاهد ركب الحجاج وهم يحملون رايات ذات الوان متعددة يتقدمهم شيخ الركب يسير الموكب في شكل استعراضي متناسق وفق ايقاع الموسيقى (يمكن تحويل المشهد الى استعراض كوريغرافي)

ينطفىء الضوء لحظات لتضاء دائرة ضوئية نسمع خرير الماء زقزقة العصافير

لنشاهد زفيرا رفقة زهرة وهن امام نبع الماء جالسات لملء الجرار يتبدلن اطراف الحديث

زفيرا : اليوم ستة شهور عدات من اللى مشاو الحجاج ومعاهم حسن

زهرة : يعيا ويرجع يازفيرا وتعرسي يالالة

زفيرة : من فمك لربي ...لكن قلبي اقول العكس ..راني خايفة يازهرة

زهرة : بركاي ماتخرفي

:زفيرا : مانيش نخرف انا حاسة بشى حاجة رايحة تفسد حياتي

زهرة : وقيلا كلام المرابط اثر فيك وخلاك تشوفي الدنيا كلها كحلة شدي في ربي

زفيرا: سبحانه

زهرة : حقا راهم اقولوا بللى الحاج عيسى رايح هذا الايام يمشي لقسنطينة

مع شيوخ الدشور ...باش يطلبوا من الباي والوجاق اخففوا عليهم هم

الدنوش.... الناس.. ماراهاش قادرة

زفيرا : يازهرة من اللى عرفت صلاحي وانا نشوف عساكر الترك تجي

هنا لعندنا تدي من كل الخيرات اشحال واحنا نعنيو من هم اليولداش وفرسان والمخزن

زهرة : هذا مكتوب علينا ومقدر وزيد هكذا مشات من زمان

زفيرا : لا هذا ظلم مفروض و البايلك ارجع ثقيل وما عدناش قادرين ندفعوا للباي قوت اولادنا

زهيرة : واش نديروا احنا فلاحين فقراء ومساكين والبايلك بعساكره وفرسانوه يتحكم فينا كيما احب

زفيرا : جدي حكالي الله يرحمه وقال بللي الترك جاو بكري باش اساعدونا لكن رجعوا حاكمين وطغاو والحاكم اذا طغا يرجع عدو هكذا كان ايقول جدي

زهرة : مانقدروا نديروا والو البايلك صعيب واللى هز راسه اطير ياما سمعنا على رجال ثاروا حكموهم وشنقوهم كاين حتى اللى طيشوه من كاف الشكارة

زفيرا : كاف الشكارة ...

زهرة : هيه كاف الشكارة .. فى مدينة قسنطينة اللى غضب عليه الباي يعطوه صحن زيتون كحل ياكلوا وهذا معناه انهم رايحين يقتلوه يدوه يربطوه بحبل داخل الشكارة ويرميوه من كيفان واد الرمال فى قسنطينة

زفيرا : منين تعرفي كل هذا الحكايات ...يازهرة

زهرة : انا عمي كان اروح لقسنطينة كل عام مرة/ وكي ايجي كان يحكي لبابا وكنا نسمعوا حكايات وحكايات

زفيرا : يادرا من شاف قسنطينة وسوارها وقولو ا بللي عندها سبع بيبان وكي اطيح الليل السراج اضوي شوارعها/ و بيوتها مطلية بالجير الابيض وجوامعها معمرة وناسها بلدية لباسهم حرير وجريدي

زهرة : ياحسراه واش احكى عمي على نساهم ورجالهم النساء تتبختر بقفاطن اسطنبول وحرير الهند روايح وعطور من كل نوع ناسها تجار ايه اللى وصلك ياذيك المدينة

زفيرا : يمكن ربي يفتح علينا ونزوروها كاش مرة

زهرة : احلمي يازفيرا هذيك قديدة بعيدة على وعليك

زفيرا : ماتدري ربي حنين كريم

زهرة : من شاف يمكن ...هيا الحال راح واحنا طولنا اهنا

زفيرا : عندك الحق طولناها هي اروحوا لديارنا

في هذه اللحظة يظهر يحي بالقرب منهن وهو يضحك مشيرا بعكازه ناحية ما قائلا

يحي : افرحي يافروجة/و الفكرون رجع خوجا / لرياح قوات هوجا/

البابور داته الموجة / آه آه

البنات يضحكن مما قاله يحي البهلول لكن هذا الاخير يواصل كلامه قائلا

يحي: فى غيا ب السبع /الذيب كثر صياحه / وكي مات العقاب /الفروج انشر

جناحه / القمح والزيتون يدوهم بالسيف / والزوالي يكل التراب

واذا ماشبع ا يجيف

افرحي يافروجة كي الفكرون رجع خوجة / والبابور داته الموجة (يكرر)

ثم ينصرف دون ان يهتم لضحكات الفتيات

زفيرا : اه يا يحي انت برك اللى راك مليح لا مسؤولية ولا تكسار الراس

زهرة : مهبول ا مسكين ....لكن كلامه مرتب موزون

زفيرا : شي كلمات ليها معنى

زهرة : بهلول روحاني ...و كلامه كله معاني

زفيرا : اه يازهرة الدنيا حكايات وقصايص يالله بنا الحال راح والوقت مشى

الضوء ينطفيء تدريجيا موسيقى هادئة زفيرا تحمل جرتها وتسير خلف زهرة ليغادرن الخشبة

يعود الضوء لنشاهد الباي جالس فوق اريكته وعلى يمينه ويساره افراد من حاشيته (قايد الطاسة /وقايد السبسي / والخزندار والشاوش /

مفتي المدينة قايد الجلب / وحارسان) موسيقى تدخل راقصة لتقوم باداء رقصة على انغام ايقاع لحن مستوحي من المالوف القسنطيني الباي يتابعها بشغف وهو يحرك رأسه تماشيا مع ايقاع الموسيقى وباشارة منه يقوم قايد السبسي و يسرع لاشعال الشيشا ووضعها

أمامه اما قايد الطاسة فيقوم برفع ابريق الشاي والفناجين من اما م الباي تمر لحظات ليرفع الباي يده طالبا من الراقصة الكف عن الرقص هذه الأخيرة تغادر لتصمت الموسيقى ويعم الصمت المكان. الباي ينظر فى وجوه الحاضرين والكل يرتعش من شدة الخوف ليخاطبهم

الباي : اسمعوا يا اهل الحل فى هذا المدينة من غدوا انا رايح نمشي ونشور لبلاد

الحضنة وبالتحديد لمسيلة باش نجمع الغرايم والمكوس وقت اللازمة قرب ودنوش الداي سلطان المحروسة لازم توصل فى وقتها وعلى هذا انا اليوم لميتكم هنا باش نقولكم بللى راني نخللى خليفة وهو قايد الدار الحاج احمد بلبيض

المطلوب منكم تحافظوا على النظام . والحاجة الثانية هو تبعثوا عسكرنا لكل الاعراش والجهات باش الموا الدنوش والعرش اللى توخر يدي خطية جيبوا اولادهم ونساهم يبقاو رهينة هنا حتى اسلكوا الغرايم والمكوس

الباي يسكت لحظة ثم يخاطب الخزندار قائلا

الباي : وانت يا الخزندار حين نرجع يلزم نلقى الخزاين مليانة

الخزندار : ياسيدي انا خديمك وكل مايدخل من مال لبيت المال نجردوا نحسبوا ونخبيه اللى عندنا راه مقيد ومحسوب ذهب وفضة ومال عقون

الباي : فكرتني مانيش نشو ف فى خوجا الرحبة ولا باشدفتر وين هو

الخزندار : خوجا الرحبة ياسيدي امشي لرجال المخزن جهة اولاد عبد النور باش ايجيب البقر والماشية بعد ما اعطيناه الاذن وباشدفتر راه اقيد فالمال

الباي : (بلهجة تركية) اما ن ربي امان عفارم عفارم والكاهية وين مشى

الخزندار : الكاهية ياسيدي راه فى الرحبة مع المكاس يجمعوا فالمكوس من الناس اللى ناصبة خيامها فى الرحبة

الباي : قوللى ياخزندار اليهودي بن يامين راه يدفع المكس انتاع الخشب

الخزندار : هو ياسيدي راه توخر علينا هذا العام وكيما تعرف خدايم هذا السيد هو حاكم مرسى القل وبجاية اتاجر مع الفرنسيس واحنا ما دينا شي

الباي : هذا اليهودي الداي اللى حماه وطلع شانه علينا

افى هذه اللحظة يدخل الحاجب يحي الباي ليقف معتدلا .الباي ينظر إليه ثم يخاطبه قائلا

الباي : قوللى .. هذاك راه هنا ..

الحاجب : نعم سيدي راه هنا يستنا الإذن انتاعك باش يدخل

الباي : يالله دخلهم (يطلب من الراقصة ان تغادر الديوان هي وكل الحاضرين الجميع ينسحب بعد أداء التحية ليبقى الباى والحارسان)

الباي : هيا خفو خلونا انشوفوا هذا الضيف

الحاجب يخرج ليعود مصطحبا معه شيخ كبير السن هذا الأخير يلقى التحية على الباي ويقف باحترام قبالة الباى /هذا الأخير يرد ثم يطلب منه الجلوس بالقرب منه الشيخ يجلس وما أن يستوي حتى يبادره الباي قائلا

الباي : شيخنا بن الفقون أنت على بالك علاش راك هنا

الشيخ : لا ياسيدي

الباي : امالا راك هنا باش تسمع مني هذا الكلام المهم

الشيخ : سمعا وطاعة يامولاى الباي

الباي : انا راح نمشي لبلاد الحضنة باش نجمع الغرايم والمكوس وتعرف بللى

ناس البادية راهم بداو يتمردوا على البايلك وانت عارف واش يلزم علينا

على هذا انا رايح نأدبهم ونردهم للطريق

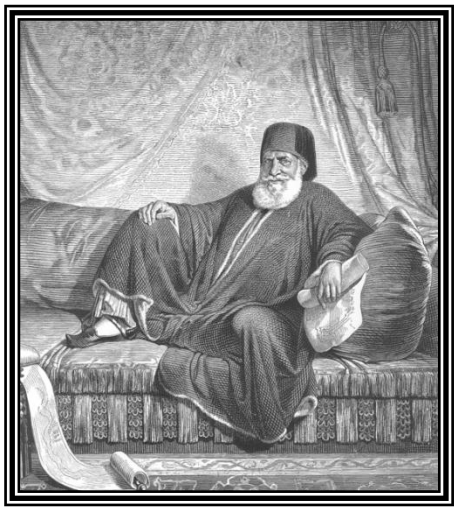
ومعايا فرسان المخزن وهذه ماهيش عملية ساهلة وعل هذا انا رايح

نكلفك باش تحافظ على امن المدينة وتحط بالبال على خليفتي الحاج احمد بلبيض

الشيخ : مايكون غير خاطرك سيدي عثمان لكن مادام الخليفة معين وأنا واش هو دوري

الباي : انت شيخ الشيوخ وكبير الشرفاء ومن عايلة ليها شان كبير والخليفة

ما هو غير خيال للحاكم كل شي في يدك فهمت ياسي بلفقون



الشيخ : فهمت ياسيدي عثمان فهمت

الباي : مادام راك فاهم هذايبشر بالخير المطلوب منك هو انك تكون عيني

في البلاد بعد غيابي وخاصة جماعة الديوان عينك على يهود الرحبة

الشيخ : نعم سيدي نعاهدك باني نكون عند حسن ضنك

الباي : مادام عاهدتني واعطيتني كلمة مابقاش واش نقول

الشيخ : شكرا سيدي عثمان على هذا الثقة

الباي : تفضل ارجع لدارك وتهيا باش تقوم بالمهمة المطلوبة منك

الشيخ يغادر المكان بعد ان أدى التحية للباي ما أن يغادر الشيخ المكان حتي يشير الباي للحاجب بإدخال آغا الخيل وهو شخص مكتنز الوجه بدين بلباس تركي

مزركش يحمل سيف مع دخوله يؤدي التحية على طريقة الجيش الانكشاري الباي يرد عليه التحية ليخاطبه قائلا

الباي : اسمع يا اغا الخيل انت تركي مثلي وأنا عندي فيك ثقة كبيرة/ ناس

هذا لمدينة يلزم نعسوهم ومهمتك أنت في غيابي هي انك تعس كل

هذا الناس اللى بقاو من ورايا هنا منهم الخليفة وشيخ البلاد والخزندار

والكاهية وخصوصا رباعة الاعيان وكبار المدينة لا ثقة ولا أمان

اغا الخيل : مايكون غير خاطرك سيدي عثمان باي انا خديمك

الباي : عفارم عفارم جندي عصمللى صح

اغا الخيل : سيدي عثمان أنا لي مطلب صغير إذا ممكن

الباي : تفضل واطلب ما تبغي



لباس خاص بحراس الباي

اغا الخيل : سيدي انا عندي طلب صغير

الباي : تكلم اغا الخيل قول واش هو المطلوب

اغا الخيل : انا سيدي بغيت نرجع اغا يولداش سيدي

الباي : حين نرجع نشوف امرك اغا المهم انت الكل فى الكل

اغا الخيل :امرك سيدي

الباي يشير للاغا بالانصراف هذا الأخير يعود خطوات للوراء يحي الباي وينصرف فى نفس اللحظة الباي يطلب من الحاجب إدخال شخص آخر ومن زاوية أخري

الحاجب ينفذ امر الباي ليظهر اغا الصبايحية وهو ضابط عسكري يحمل سيفه يحي الباي ثم يقف معتدلا الباي يخاطبه قائلا

الباي : هيه اغا واش حال الصبايحية

اغا الصبايحية يرد بشئ من الانضباط وبلغة يطبعها الجد تغلب عليها اللكنة التركية قائلا

اغا الصبايحية : تمام سيدي تمام

الباي : عفارم اغا عفارم قوللى اغا الجند ساكن فى الخيام

اغا الصبايحية : نعم سيدي عسكر ساكن خيام كل شيء تمام

الباي : امان ربي امان اغا عصمللى قوللى اغا اشحال عندي من عسكر داخل كل خيمة

اغا الصبايحية : ثلاثين سيدي ثلاثين جندي

الباي : واش حال عندي من خيمة

اغا الخيل : 500 خيمة سيدي زيد حامية بسكرة وحامية تبسة وسطيف وبجاية معاها جيجل سيدي

الباي : عفارم اغا عفارم انت رجل دولة وضابط عسكر عصمللى

اسمع اغا انت لازم تتهيا باش تعاوني فى جمع المكوس والغرايم وعلى هذا يلزم تنظم الصبايحية واليولداش وتدهم الدشور والاعراش اللى مابعثتش المال

واللازمة عاقبوه والباقي يمشي معايا للحضنة وشيء يمشي لبلاد الشاوية

والباقي يدهم قبايل الحضرا بلا ماتنسي فرسان الزمول ورجال المخزن

اغا الصبايحية : تمام سيدي تمام كل شيء يمشي حسب الاوامر انتاعك سيدي

الباي يطلب من اغا الخيل مغادرة القاعة والالتحاق بمكان عمله قائلا

الباي : اغا عسكري عصمللي روح لمكانك وعد رجالك وهيي سلاحك

اغا الصبايحية : تمام سيد تمام

الاغا يغادر المكان ليعود الحاجب ومعه شخص بلباس المرابطين هذا الاخير يحي الباي ليقف مكانه الباي يطلب منه الاقتراب اكثر الشخص يتقدم الباي يخاطبه قائلا

الباي : سيدي انت مرابط وعالم كبير وربي نفعنا براكتك واحنا مسلمين بالبرهان وكلام القرآن اللى مالى صدرك وعلى هذا هذا انا ناديتك

المرابط : خير سيدي الباي انا خديمك

الباي : اسمع شيخنا الناس تامن بالبرهان انتاعك وقوة الحكمة اللى معطيتلك والبايلك يطلب منك خدمة

المرابط : انعم سيدي انا خديمك

الباي : البايلك اعطاك برنوس وعلا شانك وكبر برهانك

المرابط: نعم سيدي انا خديمك

الباي : انت اليوم لازم تخرج للغاشي يعني الناس فى الدشور والدواور وتقول بللى على الناس كافة يدفعوا اللازمة واللى مايدفعش راه اخاف على اهله وعرشه يعني لازم تخلعهم وتفهمهم بللى خدمة البايلك تعني خدمة ربي

المرابط : فاهم سيدي فاهم مايكون غير خاطرك

الباي : اسمع الناس مازالها تامن بكلامك امالا المطلوب منك تبدا من الآن دعايتك وخلي الناس تصدق كلامك

المرابط : من غدوا ياسيدي نركب على حماري ونمشي للمداشر والجبال ونفهم الناس ونبلغ المورد ياسيد الأسياد

الباي : عفارم عفارم عفريت مرابط عفريت اه اه اه يضحك

الباي بعد أن ضحك ينادي على احد معاونه ويأمره بإعطاء شيء من النقود للمرابط هذا الاخير يعود بعد لحظة ليسلم النقود للمرابط الي يرتمي على الارض ويقبل اقدام الباي فى منظر مخزي الباي يبتسم ابتسامة ماكرة ليقول له

الباي : نوض نوض ياشيخ برهوش اذا نطق الدرهم يسكت السيف والقلام

دائرة ضوئية تبقى مسلطة على المرابط وهو يواصل تقبيل أقدام الباى ليعم الظلام فيما بعد كامل الخشبة



من ازياء القرن التاسع عشر فى المدن الجزائرية

يعود الضوء لنشاهد جمع من شيوخ قبايل الحضرة واقفون أمام الأغا رفقة شيخ الخلعة وجنديان من الصبايحية الآغا وهو ينظر اليهم بازدراء واحتقار مخاطبا اياهم بلهجة يملؤها الغضب قائلا

الاغا : اسمعوا يا شيوخ قبايل الحضرة انتما اليوم اهنا باش تنفذوا كلامي وكلام الباي على بالكم بللي وقت اللازمة وصل وحق دار السلطان علينا بجل وانتما مازالكم راقدين تستناو هذه اشحال من مرة وأنا نفكر فيكم وعلى هذا اليوم انقولكم في يديكم شهر كل عرش أيجيب اللي عليه وإلا واحد مايمنع من العقاب وزيد الدنوش اللى إروحوا لدار السلطان فى الدزاير يدخلوا بيت المال

يسكت الاغا ليتقدم شيخ الخلعة وهو شخصية مقربة من الاغا قائلا

شيخ الخلعة : اسمعوا./ الكلام سمعتوه/ فى ريوسكم دوروه / مابقى غير تمشوا لدواوركم ودشوركم وكل واحد يخدم على روحوا الوقت مابقاش والحال راح علبينا والعرش والا الدوار اللى مابغاش يدفع تحرقوا البومبا والمدفع هيا تفرقوا هيا .....

الشيوخ لا يتحركون ومن بينهم يبرز الحاج عيسي يتقدم إمام الأغا وشيخ الخلعة وبلهجة يطبعها الهدوء يتكلم قائلا

الحاج عيسي : يا سيدي الأغا ويا سيدي الشيخ هذا الناس اللي قدامك راهم كلفوني باش نهدر ونتكلم باسمهم وإذا سمحتولى نتكلم راح

نعلمكم بالحالة اللى رانا فيها

اشيخ الخلعة : مابقاش هدرة

الاغا يتدخل ويطلب من الحاج عيسى إكمال قوله بعد ان اشار للشيخ بضرورة السكوت الحاج عيسي يواصل كلامه قائلا

الحاج عيسى : ياسيدي الآغا احنا رانا مضرورين جف الضرع ويبس الزرع

وأولادنا موتي بالجوع وما لقينا بها وين احنا لما تلمينا وجينا

ليكم طالبين يد المساعدة والعون وقلنا يمكن سيدي باي قسنطينة

يتبرع علينا من مخازن البايلك /احنا ماعندناش غير هو وعلى هذا

جينا ليك ياسيدي الاغا

الاغا وبنظرة ماكرة الى شيخ الخلعة يرد على الحاج عيسي قلئلا

الاغا : كلامكم سمعناه وضرك نطلب منكم تستناو

هنا شويا نروح انا والشيخ نتشاوروا في هذا الامر المهم

الآغا ينسحب خارج المكان ليتبعه الشيخ ليبقى الشيوخ واقفين أمام الجند

ينطفئ الضوء لتنار دائرة ضوئية على الآغا وقايد الدار وهما يتهامسان فيما بينهما ا

الآغا : اسمع يا شيخ هذا الكلام اللى راهم يهدروا فيه /الباي ما يقبلوش

اللى يهم الباي هو صوارد الدنوش وزيد راك على بالك بللى الباي

اللى مايديش الدنوش راسه اطير ويتعلق على أسوار القصبة فى الدزاير

الشيخ : هذا الامر نعلم به لكن يلزم نلقاو حل مع هذا الناس

الآغا : اسمع يا قايد الدار المثل أقول الفرس الهرابة تعلم الهوير واذا حنا سكتنا ل لهذا الناس رايحين اديروا مشكل ونروحوا احنا فى شكارة مقطعة

الشيخ : والحل المطلوب

الآغا : اسمع مليح أحنا اللي أهمنا هو المال الغرايم والمكوس يا نجيبوهم

يا السيف يأكل ريوسنا وعلى هذا الحل هو الدبوس

الشيخ : هي بالذات ما ينفع غير الدبوس والسيف

الآغا : أمالا رانا متفاهمين يا لله بنا أنت اللي تتكلم وتقول واش نقولك

الشيخ : ما يكون غير خاطرك سيدي الأغا

الضوء ينطفئ لنشاهد الشيوخ وهم ينتظرون عودة الأغا و الشيخ الاثنان يعودان إلى مكانهما بعد التشاور الاغا يجلس فى مكانه ليتقدم الشيخ مخاطبا

الشيوخ بلهجة حازمة قائلا

الشيخ : رانا خممنا مليح فى كلامكم وفهمنا معناه وعلى هذا رانا قررنا

باش نوصلوا شكايتكم لسيدنا الباي لكن مع هذا يلزم عليكم انتما

تحاولوا باش تساعدونا في جمع الغرايم والمكوس باش نكملوا

صوارد الدنوش

الشيوخ يتبادلون النظرات فيما بينهم وهم مندهشون مما سمعوه شيخ الخلعة

يواصل كلامه متجاهلا اندهاشهم

الشيخ : انتما ياشيوخنا معروفيين بالكرم والنيف وفرسان مكاحل ورجال

السيف أنا واثق بللي إنشاء الله تحمرولى وجهي قدام الآغا وسيدي الباي

الآغا يتدخل مضيفا لما قاله شيخ الخلعة

الآغا : هذوا رجال الهمة كلمة وحدة تكفي المهم كلامنا قلناه وكلامكم سمعناه

منا على ايام تسمعوا جواب الباي يالله بالسلامة

الشيوخ ودون تعليق ينسحبون تحت نظرات الاغا وشيخ الخلعة الملازمة لهم وعلامات الغضب بادية على وجوههم

موسيقى حزينة الضوء ينطفيء ليعم الظلام كامل الخشبة

مشهد

ظلام عام يسود الخشبة نسمع خرير الماء زقزقة الطيور الضوء يتصاعد تدريجيا لنري مكان النبع حيث نشاهد زهرة وزفيرا وهن منشغلات بملء الجرار بماء النبع

زفيرا : اه شحال هي هادية هذا الدشرة ومحلا ضوء الصباح حين تلوح خيوط

الشمس وتحمي الفريسة

زهرة : هنا فى هذا الدشرة زدنا وهنا تربينا من ماها شربنا وعلى ترابها مشينا

كل ما نعرفوه مايتعداش حدود الدشرة خايفة نكبروا ونموتوا هنا

زفيرا : الحمد لله مادمنا حيين نمشوا على رجلينا اللى كاتبة فى الجبين ماينحوها اليدين

زهرة : هاه زفيرا هاهو يحي منين جاي مسكين ابات برا لا دار ولادوار

زفيرا : هذا روحاني وكلامه رباني درويش حين يتكلم لازم تفهمي المعاني
فى هذه اللحظة يصل يحي بالقرب من نبع الماء يشرب بيداه
وهو يخاطبهم ملوحا بعصاه ناحية اليسار قائلا
يحي : عساكر مشمرة وخيول مسمرة / ويلعب خزها على ماها
يكثر القيل والقال / تجوع النساء وتموت الرجال /
قالوا يامن رشا سلاحه /وقبال الريح نشر جناحه / بكي ودموعه ساحو
تتهجل النساء / والطلبة يجياحو /
يا و.... ايجيكم حاكم القصور / بيده يخرب الدشور /
الكلاب تنابح وتدور / لا ناصر ...لامنصور
يحي ينظر الى زفيرا ثم يبتسم قائلا
يحي : مازلتي تستناي فى اللى راح / شور للقبلة مثل الطير حوم بجناح
القلة فرغت /والجمرة لهبت /ومايقعد فيه غير طويل العمر
خيول مسمرة /وعساكر مشمرة / وياويح من نسف على الجمر
زفيرا وزهرة وعلامات الحيرة تبدو واضحة على وجوههن يقفن بالقرب من النبع يحي يستمر فى كلامه وهو يدور حولهن قائلا
يحي : ايه على عرب المدينة / نارهم طافية وعراسهم حزينة/
ايجيهم باي /ويروح باي / وحياتهم فقر وغبينة
زفيرا وبعد ان سمعت كلام يحي تشجعت وسالته قائلة
زفيرا : عمي يحي قوللى واش تقول على حسن وركب الحجاج اللى مشاو
هذه مدة عام
يحي يواصل كلامه متجاهلا كلام زفيرا
يحي : الشمس مايغطيها غربال /واللى ينطح العقبة راكب الهبال
القلوب بردت /والشيوخ سكتت / الحق غاب وريش الغراب شاب
زفير ا تلتصق اكثر بصديقتها زهرة وهي تقول
زفيرا : يالطيف يالطيف من كلام هذا الدرويش
زهرة : خليه ...خليه اقول واش بغي ..
زفيرا : كلام اخوف

زهرة : لا لا راه غير اشير بالمعاني درويش مسكين

يحي يستمر فى كلامه وهو يدور رافعا عكازه الى السماء قائلا

يحي : يامجمد الماء فى السماء / ياخالق الاكوان

احمينا من شر الربا / وامسح دموع الصبيان

اللى خافك راه نجا / واللى طغا من صف الشيطان

يحي يمشى وهو يردد قوله (يا مجمد الماء فى السماء ياخالق الاكوان .....)

وبعد ان ابتعد زفيرا وهي تتابع يحي بنظراتها تخاطب زهرة قائلة

زفيرا : قلت لك كلامه ماهوش مليح

زهرة : لا ..هذا راجل روحاني .. مايكون غير الخير هي زفيرا هيا الحال راح

املاي القلة وخلينا نمشو للدشرة وربي اسلكها على خير

زفيرا بعد ان رفعت جرتها سارت خلف زفيرا وهي تنظر ناحية يحي

ما ان تبتعد الفتاتان عن نبع الماء حتى نسمع ونباح الكلاب

الضوء يخفت ليعم الظلام كامل الخشبة موسيقى



لباس نسوى جزائري اولاد نايل

القرن التاسع عشر

ظلام تام يسود الخشبة نسمع اصوات حوافر الخيل ممزوج بالصهيل نباح الكلاب بعدها نسمع صراخ النساء وبكاء الاطفال لحظات يعود الضوء تدريجيا لنسمع بكاء اطفال على خلفية موسيقى حزينة نشاهد مجموعة من اهل الدشرة بينهم زفيرا زهرة والحاج عيسى وعلامات الخوف بادية على وجوههم مجموعم من اليولداش باسلحتهم يحاصرون الجمع يدخل اغا المحلة وينظر

الى الشيخ الحاج عيسى ثم يقترب من زفيرا وزهرة اكثر ليخاطب الحاج عيسى بلهجة تطبعها اللكنة التركية قائلا

الاغا : هيه شيخ عيسى وين هي مال بايلك

الحاج عيسي يحاول ان يجيب لكن الاغا يمنعه قائلا

الأغا : صه اسكت ماتهدرشي انا أغا عسكري عصمللى انت تسمعني

شيخ عيسي انت شاق شاملاق (معناها أنت لا تملك شيء بالتركية)

الشيخ عيسي يصمت ليستمر الاغا فى كلامه قائلا

الاغا : انا الاغا عيسي القرمللي بن شولاق عثماني

عسكر عصمللى جيت هنا باش ان ادبكم ونعلمكم تدفعوا حق الباي

الاغا يشير لاحد مرافقيه وهو الخوجا قائلا

الاغا : خوجا فهم هذا الناس ...يالله امان ربي امان انا منهم غضبان

الخوجا يتوسط الجمع ليخاطب الحاج عيسى قائلا

الخوجا : اسمع يالحاج عيسي الأغا راه غضبان منكم لخطر انتما مادفعتوش

الدنوش والغرامة والمكوس اللى لازمة على دشرتكم وعلى هذا

اليوم رانا هنا باش نديو كل شيء مادام انتما ماكمش طايعين لسيدنا

الباي عثمان باي الشرق

الحاج عيسى يرد بغضب قائلا

الحاج عيسى : اسمع يالخوجا احنا رانا فى هم وغبينة حايرين فى قوت اولادنا

الجايحة ضربت العباد والجوع سكن بيوت الديس هذه اشحال واحنا

نقدموا فى الشكايات للقياد والشيوخ لكن لاخبر احنا يالخوجا رانا

نباتوا بالشر والمخازن فارغة احانا يالخوجا رانا فى غلبة

ماعندناش واش ندفعوا واذا القيتوا شي حاجة فى مخازنا ادونا

معاها

الاغا ودون ان يمهل رد الخوجا على الحاج عيسي يخرج سيفه ويتقدم الى الشيخ
عيسى وامام الجمع يغرسه فى احشاء الحاج عيسى وسط صراخ النسوة وبكاء الاطفال الاغا بعد ان قتل الحاج عيسى يصرخ فيهم قائلا

الاغا : صه سكوت هذا جزاء الناس اللى ماتخاف أوامر عسكر عصمللى

ثم يأمر جنوده قائلا لهم

ثم يأمر جنوده قائلا لهم

الآغا : هيا عسكر احرق الدشرة خيروا أجمل النساء جيبوهم عندي يالله

الجنود يبدؤون في تحطيم الأشياء وضرب الرجال بسياطهم وسط عويل وصراخ النساء والأطفال لحظات موسيقى حزينة لنشاهد زفيرا رفقة صديقتها زهرة وبالقرب منهم جثة الحاج عيسى الآغا يقترب منهن وهو يبتسم قائلا

الآغا : عفارم عفارم ...آمان ربي آمان بنات جميلات شالابي شالابي

(معناها بالتركية انيقة) امان ربي امان جمال باهي

يقترب من زفيرا التى كانت ملتصقة بجثة الشيخ عيسى وهي تبكي قائلا

اعلاش تبكي انت ....شيخ عيسي مات مكتوب ربي اه اها اه

ثم يأمر جنوده قائلا لهم

الاغا :هي يا جندي اديهم قدامي بنات جميلات يالله آمان ربي آمان

كل بنات ملك أغا ..أنا سلطان آمان ربي آمان .. هاهاهاهاه

الجنود يقومون بشد وثاق زفيرا وبا قى الفتيات وسط عويل وبكاء الحاضرين

ا و ثم يأمروهن بالسير لتبقى جثة الحاج عيسي تحت دائرة ضوئية والناس حولها ليعلو لحن موسيقى حزين الضوء ينخفض تدريجيا



جندي يولداش1800م



لباس شيخ الخلعة

يعود الضوء لنشاهد يحي وهو يحاول أن يشرب من النبع لكنه يلتفت إلى ناحية اليسار حيث نشاهد حسن وهو يحمل متاعه على ظهره وقد عاد من رحلة الحج حسن يتقدم من يحي هذا الأخير يضحك قائلا

يحي : ياو.. إيجي عام وروح عام /وتدور سلسلة العوام / تصفا السماء وتزول الغيام /

إيجي عام وروح عام / وفى دورة الأيام / يكثر الظلم و الغنان تجوع الناس ويحياو بالصيام /

حسن يضحك ثم يخرج من جيبه علبة الشمة يناولها ليحي قائلا

حسن :هاك يحي شمة حارة تنحيلك الدوخة

يحي ياخذ العلبة من يد حسن قائلا

يحي :نقصت الشمة / وتفرقت اللمة / وذلوا رجال الهمة /

حسن يهم بمواصلة السير إلى الدشرة لكن يتوقف مع ظهور عجوز أعلى المكان

حسن : عاش من شافك لالة جميلة

العجوز : الحمد لله على مرواح الخير حسن اوليدي

حسن : راكم لاباس مهنين ..واش بها الدشرة ساكتة لاصوت ولاغواث كي العادة نتمنى الخبر اللى سمعته مايكونش صحيح

العجوز تتنهد قائلة

العجوز : إيه ياحسن يابني واش خلا فينا عسكر لوجاق سبا نسانا وذل رجالنا

حسن متعجبا يرد :

حسن : مانيش فاهم واش راكي تحكي

العجوز : حسن يابني عسكر اليولداش والصبايحية دهموا دشرتنا سباو نسانا رهجوا مانا ذللوا راجلنا وقتلوا الحاج عيسي

حسن يضع الأشياء التى بيده وقد اندهش مما سمع يقترب أكثر من العجوز قائلا

حسن : وقتاش صارت هذه

العجوز : هذه مدة شهور كان ا الآغا هنا هو وعسكر الصبايحية طلبوا اللازمة وحق البايلك وإحنا ما لحقناش على قوت أولادنا الجوع الحفا و العرا الحاج عيسي بغى يفهم الآغا لكن الموت سبق

الآغا جبد السيف وقتل الحاج قدام أهل الدشرة

حسن بتأثر: بابا قتلوه ...

العجوز : الله يرحمه

حسن : يامصيبتي بابا اموت في غيابي (يبكي)

العجوز تقترب منه وتحاول ان تواسيه قائلة

لعجوز : هكذا قدر ربي علينا

حسن : لا يالالة جميلة هذا ماشي مكتوب ربي هذا ظلم الانسان لاخيه ا

الإنسان هذا ماشي مكتوب هذا معناه القهر والطغيان

لما بن ادم يرجع لعبة فى يد الحكام وتدور عليه دورة الايام

العجوز ترد : اشحال قتلوا من الناس خربوا الدشور وحرقوا البيوت

سباو النساء اشحال عانينا يا حسن

حسن : يلزم هذا الظلم ازول

العجوز : ياحسن يابني مابقاش قدامنا غير دخان البارود بعد ماسباو نسانا

وقتلوا رجالنا

حسن : وين هم رجال الدشرة

العجوز : ساقوهم للواد وذبحوهم مثل الشياه والنساء اخذهم لذيك المدينة

حسن : واشكون اداو من دشرتنا

العجوز : كل الصبايا



حسن : وزفيرا

العجوز تسكت لحظة ثم تحرك رأسها بالايجاب حسن يخاطبها قائلا

حسن : يالله قوللى وين هي ما تقوليش داوها

العجوز : كل بنات الدشرة الباهيات راهم وراء اسوار المدينة

حسن يتألم مما سمع يشعر بدوران الأرض حوله ليجلس أسفل صخرة

مصدوم مما سمع يبكي بحرقة العجوز تحاول أن تواسيه تحتضنه بقوة

يحي يظهر من بعيد يواصل كلامه قائلا

يحي : دارت الدوايرفرغت الغرايروذلت الحرايرداخت ودخدخت ولعب خزها على ماهاانحجبت الشمس وجفت الويدان من ماهاالى طابت كلاها وحين اشبع للكلاب ارماهانطلب ربي وناس ربي هو اللي خلقها وسماهاالظالم اسلك وياسعده من نجاها (يكرر)

نسمع قرقعة الرعد ثم صوت رذاذ المطر العجوز تقوم بتغطية حسن بلحافها ثم تاخذ بيده محاولة مساعدته للنهوض والاتجاه بخطوات بطيئة الى الدشرة

موسيقى حزينة الظلام يعم الخشبة



من ازياء الجييش التركي بالجزائر القرن التاسع عشر

يعود الضوء الى الركح لنشاهد حسن جالس بالقرب من قبر أبيه الشيخ عيسي وبجانبه احد شبان القرية

حسن يتنهد من شدة الحزن يخاطب الشاب قائلا

حسن : هاو قبر بابا المقتول على يد الآغا الظالم بابا الإنسان البسيط

المتسامح كان همه إكافح الفقر ويحمي دشرته من شرور البايلك

صعيبة الحقرة ومعيشة الذل ..ماصبت بها وين ..زفيرا في قفص الذل.. خسرت بابا وضاعت مني زفيرا والحزن يعصرني

اصعيبة معيشة القهر والطغيان

الشاب : واللى رضا بها يستهل الموت

حسن : لكن كيفاش انديروا لوقتاش واحنا في الحقرة والجوع ..مايمكنش نبقاو هكذا ونسانا ورجالنا لعبة فى يد اليولداش

الشاب : كل هذا السنين واحنا نمضغوا فالكلام ومادرنا والو

حسن : الشيخ عنده الحق ..الشيخ عنده الحق ...يكرر

ينتفض من مكانه وهو يردد نفس الجملة

حسن : الشيخ بلحرش عنده الحق الشيخ بلحرش عند الحق

الشاب بتعجب يرد متسائلا

الشاب : من هو هذا الشيخ بلحرش ياحسن

حسن : الشيخ بلحرش كان اقول ملة الظلم ملة فريدة وكلامه صواب

الشاب : مانيش فاهم

حسن : اسمع ياسماعيل الشيخ بلحرش عالم كبير هو اللى بني جامع بني فرقان ودرس فى زاوية سيدي الزيتوني

هو اللي حما شط جيجل والقل من النصارى

كل ناس واد الزهور وسكان القل ابجلوه ويحترموه

هو يكره الظلم والحقرة خصوصا ظلم الترك والاوجاق

الشاب : زيد ياحسن زيد فهمني راني متشوق مكوي بنار الحقرة والظلم

زهرة أختي سباوها خديمة فى ديار أعيان المدينة

حسن : وأنا فى طريقى مروح من بيت ربي سمعت الناس تتكلم وتحكي

بان الداي بعث البحرية من الدزاير باش تقبض على بلحرش

لكن سكان واد الزهور والرجال الأحرار قهروهم وهزموهم

الثورة رايحة تكون كبيرة وماتفراش

الشاب : أنا معاك فين ما مامشيت ياحسن وصلني وصلني راني مقهور

حسن : ياسماعيل أنت صغير وهول الدنيا واعر يلزم تبقى هنا فى الدشرة

الشاب : لا لا ياحسن مانبقاش هنا إذا بقيت هنا أموت مغموم

حسن ينظر الى الشاب نظرة طويلة ثم يخاطبه قائلا

حسن : اسمع روح لم حوايجك وجيب معاك العوين الطريق طويلة غدوى مع خيوط الفجر نمشوا لواد الزهور ونشوفوا واش يلزمنا

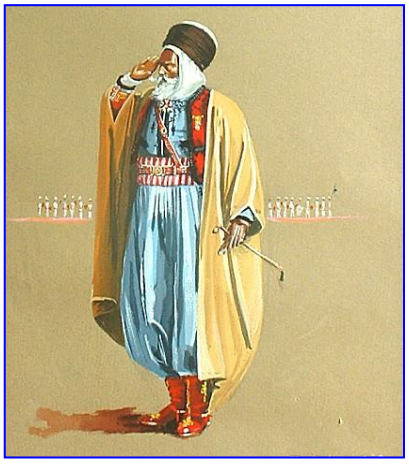
الشاب يعانق حسن من شدة الفرح قائلا

الشاب : بربي يا حسن يقبلنا الشيخ ونكو نوا من الثوار ضد الحقرة بغيت نخلف الثار يا حسن ونمحى العار..ا اللى لحق هذا الدشرة

حسن يرد قائلا

حسن : يالله ياسماعيل يالله روح ريح وغدوا ادير ربي تاويل

الاثنان يفترقا على ايقاع لحن موسيقى حزين الظلام يعم الخشبة



من لباس شيوخ القبائل القرن التاسع عشر

موسيقى ذات إيقاع قوي نسمع صهيل الخيل وأصوات بشرية كثيرة

تضاء دائرة ضوئية لنشاهد الزعيم بلحرش وهو رجل فى مقتبل العمر طويل القامة أشقر اللحية في غاية الصحة واقفا وخلفه جدار مسجد قروي صغير بواد الزهور وبالقرب منه حسن والشاب إسماعيل وجمع من أنصاره الثوار وبلهجة حازمة يخاطبهم قائلا

بلحرش : يارجال جبال الرهبة يالى مارضيتوش بالحقرة اليوم نبشركم

بخبر خير يمكن يزيد فى قوتكم ..اليوم كي
ساير الأيام انضموا لينا رجال جدد من أولاد هذا المنطقة
الغالية علينا حسن وإسماعيل من بني تفوت جاو جابتهم الحقرة
وظلم عساكر البايلك ... الثورة تمشي وتكبر وتحتاج الصبر
والرجال .كل اهل الدشور معانا لأننا رفضنا الظلم والحقرة
من بني تفوت لاولاد عيدون من بني خطاب لبني مسلم واولاد
عطية وبني بلعيد واولاد قاسم وبني مروان وبني تليلان
و اولاد على والعرابة وبني معزوز اولاد مبارك بني قايد
بني فرقان وبني هارون وبني يدير والمحاسنة وبني
عمران واولاد محمد وغيرهم من الاعراش والناس اللى
رفضت ظلم البايلك كل يوم ينضموا لينا ناس جدد
هذه سنين وسنين واحنا نعانو من جور حكام البايلك سرقوا
منا قوت أطفالنا سباو نسانا وحقروا رجالنا والراضي
بالذل الموت خير له
اخواني انا مانيش طالب ملك ولا سلطان أنا منكم وأنتما مني
اذا قدرنا وهزمنا عسكر الباي واعطيناهم درس يمكن
نعيشوا مرفوعين الرأس واذا مكتوب علينا ننهزموا على
الأقل نمو توا بكرامة الحياة بلا كرامة ماعندها حتي معني
إخواني جنود البايلك الصبايحية ولوجاق جايين يلزم
نتحزموا ونثبتوا لهم اشكون حنا

الحاضرون يكبرون رافعين سيوفهم وأسلحتهم فى الهواء على اثر سماعهم لما قاله بلحرش حسن يطلب الاذن من بلحرش ليكلم الجمع قائلا

حسن : يا اخواني انا من سنين وانا عايش تحت سلطة الخوف والقهر
كل مانزرعوا حبة وإلا غرسنا شجرة الا والبايلك يملكها اصبحنا
خدام البايلك نتعبوا نزرعوا ونحصدوا وكل ما نتجناه اروح
لمخازنه الجوع عشش فى بيوتنا والمرض سكن فى
فرايس اهلنا عايشين كي الموتي بلا معني ولا هدف غير ا

ا يامات من قبل اهجم الاغا وعسكر اليولداش على دشترنا قتلوا
باباوسباو نسانا فرغوا مطامر عولتنا وبقينا نعانيو من
البرد والجوع كل هذا الظلم والحقرة يلزم اروحوا والحل
هو السلاح ودخان البرود

الجماعة تهلل لما قاله حسن رافعين سيوفهم وبنادقهم الى السماء ليتدخل احدهم قائلا

الشخص : احنا ملينا من معيشة الحقرة والغبينة ملينا من طاعة باي
مايهموش غير المكوس وللازمة ملينا من الذل والحقرة

بلحرش يرفع يده باشارة ليسكت الجميع قائلا

بلحرش : اسمعوا يارجال مابقاش كلام زمان السكات عدا وفات
وللصبر حدود هاهي المدينة فيها نساكم مسبية وموالكم
مرمية فى مخازن البايلك كل واحد فيكم يستعد ليوم النزال
روحوا منا على ثلاث ا ايام نمشوا باش نهدموا اسوار
الباي ونقضيوا على عسكر لوجاق كونوا رجال يالله بنا

الجمع يسير خلف بلحرش فى جو حماسي رافعين اسلحتهم من بنادق وسيوف وبعض ادوات الحصاد موسيقى مؤثرة تواكب المشهد

المكان داخل ديوان الباي بمدينة قسنطينة

نسمع صوت المدافع وصراخ المقاتلين ممزوج بصهيل الخيل نشاهد الحاج احمد بلبيض خليفة الباي جالس وحوله اغا الخيل والكاهية وبعض اعيان المدينة وعلامات الخوف بادية على وجوههم يدخل شخص بلباس

عسكري يخاطب الخليفة قائلا

الشخص : ياسيدي الثوار ورباعة بلحرش حاصروا المدينة وبيبان
قسنطينة قريبة ليهم

الخليفة : كيفاش هذا مستحيل والمدافع مادارت والو

الشخص : ياسيدي ماينفعش

الخليفة البارح انا والفرسان اخرجنا ليهم فى المنية والواد المالح ولاقيناهم
عند باب القنطرة وماخليناهمش اقربوا وقلت لرايس البومباجية

يضرب بالمدافع

الشخص : ياسيدي اتباع بلحرش من الثوار قربوا وحاصروا لمدينة

وكاين منهم اللى قدر باش يتسسلل لداخل قسنطينة

الخليفة : كيفاش دخلوا للمدينة

الشخص : انعم سيدي دخلوا من باب الواد وحكمنا جماعة منهم ورميناهم

من السور

الخليفة يخاطب احد الحراس قائلا

الخليفة : امشي نادي على الشيخ سيدي محمد بلفقون الدعوة

راها قارصة علينا يالله

الحارس يغادر المكان ليدخل رجل اخر عليه اثار الحرب يخاطب الخليفة قائلا

الرجل : ياسيدي رجال بلحرش هجموا علينا من كل مكان احتلوا

ضواحي قسنطينة الثوار فى كدية عاتى وباردو حرقوا مخازن ا

البايلك ونهبوا الفنادق وداو حياك وشواشي وبرانس ولباس

حرير الدعوة ماهيش مليحة سيدي

الخليفة : قوللى يا احمد هما ضرك راهم لاتين بالنهب والسلب

الرجل : بالذات سيدي

الخليفة يستدير الى حاشيته ليخاطبهم قائلا لكن فى نفس اللحظة يدخل بلفقون هذا الاخير يحي الخليفة ويقف بجانبه

الخليفة يواصل كلامه مخاطبا الحاشية وبلفقون قائلا

الخليفة : اسمعوا ياهل قسنطينة الباي غايب واحنا مسؤولين على حماية ا

هذا المدينة ومادام الثوار مشغولين بنهب المخازن والفنادق رايح

انا والشيخ سيدي محمد بلفقون انضموا رواحنا مليح وعلى هذا

المطلوب منا هو التركيز على المدفعية وقصف الثوار بقوة كبيرة

يالله يارجال شوفوا سي مصطفى بن عاشور شيخ فرجيوة

هو وفرسانه باش يتوجهوا لعقبة الصمار ونلاقوا جماعة بلحرش

الخليفة ينهض من مكانه وخلفه يسير الجمع ليغادروا الديوان للتعالى

أصوات المقاتلين وطلقات المدافع ممزوجة بصهيل الخيل الظلام يعم الخشبة



يعود الضوء خافت ويبقى صوت المدافع ممزوج بصهيل الخيل والمقاتلين

وفى مقدمة الركح نشاهد شخصان وهما يتسللان من ثقب حائط

ليجدا نفسهما في زقاق حارة ضيقة ومظلمة بخطوات حذرة يسيران إلى الأمام

الاول : يالله ياسماعيل يالله لا يشوفونا حراس السور يالله

الثاني : خلاص راني معاك ياحسن رانا داخل المدينة وين هي دار الآغا

اللى سبا زفيرا وزهرة

حسن : على حسب ما قالولي راها غير قريبة من هنا يالله

اسماعيل : ياحسن اذا مت وقتلوني ماتخليهمش يرموني من فوق السور

حسن : يالله ياسماعيل الوقت ضيق

في هذه اللحظة نشاهد جندي صبايحي يقترب من حسن واسماعيل

ما ان يقترب منهم حتي يقوما بخنقه طالبين منه ان يدلهم على دار الآغا

الجندي يرفع يده مشيرا الى باب قريب حسن يقوم بقتل الصبايحي واضعا يده على فمه حتي لا يصرخ عاليا الاثنان يتجهان إلى الباب

حسن يقترب أكثر يدق الباب دقات خفيفة ينفتح الباب لتظهر زهرة وهي تحمل دلو ماء ما أن تري حسن حتى تصرخ لكن حسن يغلق فمها بيده

قائلا : لا يازهرة مايلزمش ..الموت اورانا فى كل مكان واحنا دخلنا من
فتحة داخل السور ..يالله وين هي زفيرا
زهرة وبدهشة تنظر الى اخيها سماعيل قائلة
زهرة : خويا اسماعيل توحشتك خويا
تحتضنه بقوة وهي تبكي لكن حسن ينهرها قائلا
حسن : الوقت ضيق يالله وين هي زفيرا باش نروحوا قبل ما الحراس افيقوا
اسماعيل : يالله يازهرة وين هي زفيرا باش نهربوا يالله
زهرة وبلهجة يشوبها الحزن ترد قائلة
زهرة : زفيرا مريضة راقدة على الفراش حامل في شهرها التاسع
حسن وكانه فقد صوابه يرد قائلا
حسن : حامل وفي شهرها التاسع يامصيبتي ..وانا كيفاش
زهرة : الاغا تزوجها بالقوة قداش وهي تقاوم فى شره لكن تغلب عليها
هي اليوم مريضة ومايمكنش تروح معانا
فى هذه اللحظة نشاهد زفيرا وهي تخرج من حجرتها
بخطوات بطيئة ووسط دهشة الجميع تتقدم إلى حسن هذا الأخير يحتضنها
حتى لا تقع على الأرض لتخاطبه قائلة
زافيرا : حسن مانيش أنا اللى بغيت هذا مقدر ياما استنيت وتمنيت
لكن هذا مكتوب علي
حسن والدموع على خديه يرد عليها قائلا
حسن : خدعوني فيك قوم الحقارة وقتلوا في قلبي الحنانة
اشحال وانا نحلم بلقاك يازينة المبسم وهاني قدامك مصدوم
لكن مهما كان مانخليكش هنا بين قوم الشر
زفيرا وبحزن شديد ترد قائلة
زفير : اه يا حسن الايام الباهية مشات وعدات والكحلة على سمانا جبات
مايمكنش نروح معاك وفي حشايا ولد العصمللي
حسن وبلغة تنم عن ألمه يرد قائلا
حسن : لا يلزم تمشي واللى تكتبت فى الجبين ماينحوها اليدين

زفيرا : يا حسن حل عينيك وشوف حالتي مايمكنش نرجع للدشرة
وفي بطني زريعة الظلم والحقرة تمنيت انعيش معاك بين
بيوت الدشرة وتكون بابات اولادي تمنيت نرجع لبلادي
لكن الحقرة وظلم البايلك كانوا سد

حسن : زفيرا الرجال ثارت في كل مكان ومشات اوراء بلحرش تقاوم
بايلك الظلم والطغيان واذا حب ربي شمس الحرية بين غيوم
الظلم تبان

زفيرا : انشالله ياحسن أولاد أولادنا أعيشوا في أمان

حسن : يالله يازفيرا يالله تروحي معايا الوقت ماهوش في صالحنا

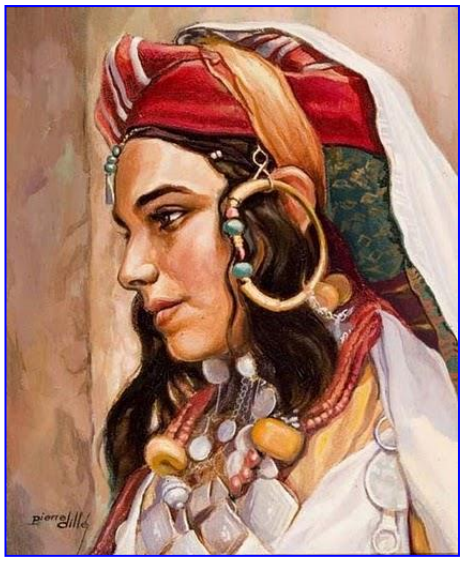
زفيرا : الله غالب ياحسن تمنيت أموت بين أحضانك ولا معيشة الذل
اللي راني فيها لكن

في هذه اللحظة نشاهد جندي صبايحي يتسلل دون انتباه حسن وجماعته له الجندي يصوب مسدسه ويطلق النار على زفيرا الرصاصة تستقر فى احشائها

في أحشائها ينتبه إسماعيل له فيصوب نحوه البندقية ويطلق الرصاص

الجندي يسقط على الأرض حسن يحتضن زفيرا إلى صدره يبكي بحرقة وحوله زهرة وإسماعيل في مشهد درامي مِؤلم موسيقى حزينة

الضوء ينطفئ تدريجيا الخشبة لتمتزج الموسيقى الحزينة بقصف المدافع وقرقعة السيوف الثلاثة ينسحبون تحت جناح الظلام بعد أن القوا آخر نظرة وداع على جثمان زفيرا الذي بقى محصورا تحت دائرة ضوئية



المكان مخيم الباي عصمان بالقرب من ميلة نشاهد الباي وبجانبه أغا الخيل وثلاثة من معاونيه الباي بلباسه وسلاحه يدور وعلامات الغضب بادية على وجهه يصرخ قائلا

الباي : كيفاش يقدر هذا البودالى المجنون يسمح لروحه ويهجم على
مدينتي وأنا حي هذا مانقبلوش أنا الباي عصمان

اغا الخيل يتدخل محاولا تخفيف من غضب الباي قائلا

الآغا : ياسيدي عصمان باي الشرق هذا البودالي بلحرش ماهو غير
مهبول يمكن داه الطمع باش يرجع باي ويحكم البلاد
لكن قدرته محدودة والفلاحين والخماسة اللى ثاروا معاه ماهما
غير ناس مقاليل لاحول ولا قوة لهم مسلحين بالمناجل والمداري

الباي : اسمع ياغا الخيل انا هذا الكلام اللى تقول فيه مايقنعنيش بلحرش
رجل قادر على شقاه وماتنساش بللى راه عنده مكانة بين ناس
قبايل الحضرة من عنابة الى جيجل كل الاعراش والدشور
راها معاه واذا فتح قسنطينة الفوضى تزيد لجهة الحضنة والاوراس

الاغا : ياسيدي كل الثورات اللى صرات فى بايلك الشرق رحيناها
وتغلبنا عليها تذكر كيفاش حطمنا عرش الحنانشة
وعرش النمامشة بناحية الاوراس والحراكتة وكل البدو اللى
ثاروا ضدنا بلحرش وجماعته يتهزموا بالسلاح والمال كل
شيوخ الخلعة واقفين معانا وفرسان المخزن

الباي : لكن يا اغا الثورة طولت وكثروا رجالها

الاغا : ياسيدي عصمان انا تركي مثلك ما نرضاش الهلاك ليك وليا
واذا تاخذ رايي نعطيك حيلة

فى هذه اللحظة بعد ان نسمع صهيل فرس يدخل شخص وهو رسول أهل قسنطينة يحمل رسالة يحي الباي يسلم له الرسالة الباي يفتحها

يحاول قراءتها لكنه لم يتمكن الآغا يتقدم منه يتسلم الرسالة ليقرءا ما جاء فيها قائلا

الآغا : من قائد الدار الحاج احمد بلبيض واعيان قسنطينة وبعد /نسلم على
مولانا عصمان باي ونبلغه ان قوات البودالى المسمي بلحرش
قد تراجعت عن حصار قسنطينة والفلاحين والخماسة اللى معاه

رجعوا لجباهم

الباي يقاطع الاغا مخاطبا الرسول قائلا

الباي :اسمع يامرسول خبرني بلحرش واللى معاه وين راهم ضرك

الرسول : حسب الإخبار ياسيدي عصمان البودالى وجماعته راهم فى واحد المكان يسمى بوقصيبة قريب لواد القطن

الباي ينظر الى الآغا ثم يخاطبه قائلا

الباي : اسمع يا أغا الخيل انت ضرك تركب على فرسك وتدي معاك فرسان اليولداش وتمشي لهذا المكان هذه ضربتنا

الآغا : امرك سيدي عصمان لكن كيف نمشي وانت هنا تبقى وحدك

الباي : انا ندخل لقسنطينة انشوف المدينة واهلها ونظم العسكر والناس

الآغا : اذا سمحلى مولاى انا نمشي نهي الجيش ونلحق على بلحرش ياراسه ياراسي

الباي : حاذر من قوم البودالى وكون حاذق

الاغا : ياسيدي عصمان انا عسكري عصمللى

الباي : يالله يا اغا

الاغا يغادر المكان بعد أن حي الباي تحية عسكرية

الباي يطلب من معاونيه قائلا

البا ي : هي يارجال قلعوا خيامكم وسرجوا عوادكم نمشوا لقسنطينة

الجماعة يتفرقون ليبقى الباي واقفا الضوء ينطفئ تدريجيا موسيقى



من ازيا ء الاتراك فى الجزائر القرن 19

المكان معسكر بلحرش نشاهد الثوار وهم منكبون على تنظيف بنادقهم واسلحتهم وفى مكان ما حسن رفقة اسماعيل وزهرة جالسون

زهرة تقترب قليلا من حسن وهي تحمل اناء به أكل لتخاطبه قائلة

زهرة : ياحسن يكفى هذا مكتوب ربي والموت حق علينا زفيرا ماتت

بين ايديك وقلبها مليان بمحبتك يالله ياحسن كول شويا راك

قريب تموت بالجوع والحزن شوف لحالك

اسماعيل يقترب ايضا من حسن ويحاول ان يقنعه قائلا

اسماعيل : كل الناس تموت اليوم والا غدوا والحزن ياحسن مايغير شيء

حسن ينظر الى اسماعيل وزهرة ليتنهد قائلا

حسن : اه يا سماعيل ياخويا البرج اللى بنيته رابت سيسانه

وعالم المحبة تقفلت بيبانه مشات زفيرا وبقيت انا و فى قلبي

حرقة بين ضلوعي تكبر الهموم والاحزان الدنيا ماليهاش

طعم ولا معني

زهرة : لكن ربي هكذا قدر

حسن : سبحانه لكن العبد كثر طغيانه

اسماعيل : شوف ياحسن اشحال من رجل مات اقاتل ضد الحقرة والذل

سال الدم وجرات ويدانه يكفي ياحسن هددنا قوم

الشر والباي وحكام البايلك فهموا بللى احنا من عهد اجداد

اجدادنا عشنا احرار فى رووس الجبال وفى ارضنا اللى

هي امانة

حسن : كان مليح لوكان ريينا اسوار ذيك المدينة اللى مايجي منها غير ا

الهم والغبينة

زهرة : مدافع لوجاق كانت قوية واحنا ثوارنا مايملكوش السلاح اللازم

اسماعيل : المهم البايلك يتعلم درس من هذا الفلاحين والخماسين

اللى حاسبهم مثل الموتى

حسن : هذه اشحال من سنين واحنا نعانو من الحقرة والهم والاحزان

نزرعوا الحبة ونطعموا بها كروش الملاك وشيوخ الخلعة

فى هذه اللحظة يقترب شخص من حسن واسماعيل قائلا

الشخص : يالله ياجماعة يالله مولانا الشيخ بلحرش راه رايح يتكلم

حسن وزهرة واسماعيل يتهياؤون للالتحاق بالشخص الضوء ينطفيء

لتعود دائرة ضوئية تسلط على بلحرش وهو يخاطب جموع الثوار قائلا

بلحرش : اليوم يارجال الهمة وياولاد الاحرار مرت شهور على ثورتنا

وكل يوم نودعوا شهداء واخوان لكن كل هذا ما يزيد فينا

الا شيء واحد وهو التضحية بكل ما نملك من متاع الدنيا

باش اولادنا واولاد اولادنا اعيشوا احرار ومايذلهمش

عسكر لوجاق ولا الصبايحية هذه اشحال واحنا ندفعوا

من دمنا وقوت اولادنا وجهد رجالنا باش نملاو مخازن

البايلك هذا البايلك اللى اشوف فينا مجرد عبيد وفلاحين

محكوم ومقدر علينا نخدموه وزيادة على هم الباي وشيوخ

الخلعة كل عام ندفعوا شبان من اولادنا يخدموا وصفان فى قصور ومخازن البايلك

اخواني كلكم تعلموا وان اليهود اليوم وبدعم من الداي مصطفى باشا

والباي عصمان احتكروا التجارة فى بلادنا وكل الامور

فى يديهم فى الوقت اللى راني انا معاكم اخوانكم فى

في غرب البلاد جهة معسكر ثاروا على بايلك الغرب

مثلكم رفضوا معيشة الذل والحقرة سي الشريف الدرقاوي

رجل حر من اولاد غرب الجزائر رفض ظلم باي وهران

وسيطرة الاوجاق كل ابناء الجزائر رافضين الظلم واذا

كتب ربي وانتصرنا هنا فى الشرق وحطمنا البايلك لابد

نعاونوا اخوانا فى وهران معسكر وسهول بلعباس باش

يقضوا على بايات الشر والقهر والاستعمار

الثوار يرفعون أسلحتهم وهم يصرخون يحي البودالى يحي بلحرش

يحيا الشريف الدرقاوي طلقات بارود تمتزج بذلك الصراخ يدخل شخص يتجه الى بلحرش يهمس بكلمات فى أذنه علامات الفرح تظهر على وجه بلحرش يرفع يده ليعود الهدوء الى المكان فيواصل قوله

بلحرش : يكون فى علمكم يا اخواني بان ثوارنا راهم فى هذا اللحظة تم

تمكنوا من حصار فرسان البايلك فى واد الزهور

والباي عصمان بشحمه ولحمه راه جاي من قسنطينة باش

أفك الحصار على فرسانه وهذه هي فرصتنا يالله يارجال

الثوار يهللون ويكبرون رافعين أسلحتهم في الهواء بعدها نشاهد حسن هو واسماعيل يستعدون لمغادرة المكان إسماعيل يخاطب حسن قائلا

إسماعيل : هاو جاب ربي الباي حتى ليدينا

حسن : اذا حب ربي نعفس على فريسته ونخلف الثار لزفيرا وكل

المقهورين والضعفاء اللى عناو من شر الظلم وطغيان

اليولداش والصبايحية

زهرة : ربي ينصركم عليهم حتى أنا إذا تسمحولي نرفد السيف والمكحلة

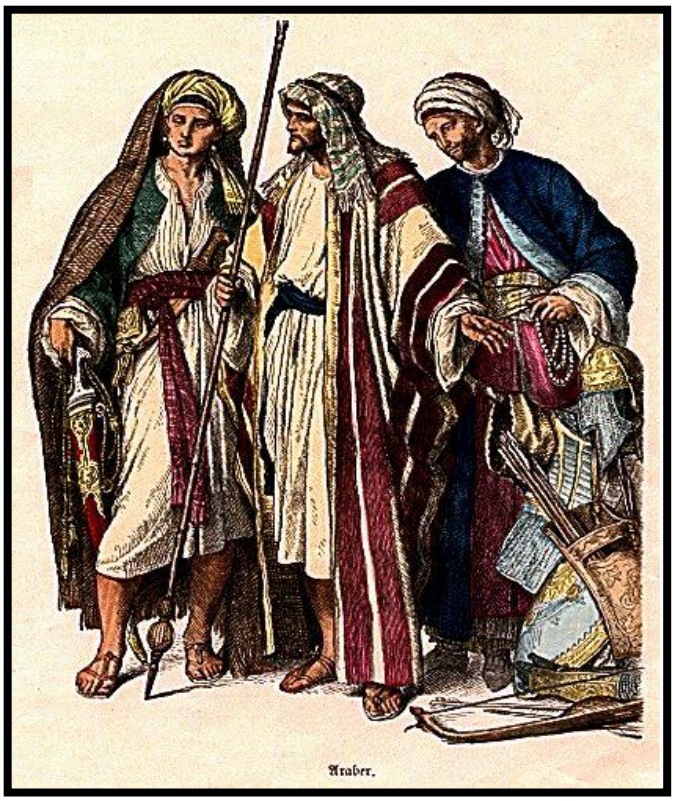
نخلف ثار النساء المسبيات المخطوفات من مداشرها وديارها

خلوني ياحسن نبرد قلبي فى اللي شربونا الذل وقهرونا خلوني

الظلم صعيب وحياة المذلة واعرة

حسن يناولها طبنجة وهي عبارة عن كابوس تقليدي وهو يبتسم

الكل يمشي في جو حماسي تتخلله طلقات البارود موسيقى الظلام يعن الخشبة



المكان مخيم الباي عصمان فى منطقة جبال القل نشاهد الباي وهو في كامل لباسه الحربي وبجانبه حراسه الباي يصرخ قائلا

الباي : وين هو مرابط برغيش يالله ...امان ربي امان مرابط آخر زمان

احد معاونيه يجيبه قائلا

المعاون : سيدي عصمان المرابط برغيش راه غير هنا فى ذيك الخيمة

الباي : وعلاش ماجانيش

المعاون : انت ياسيدي كنت نايم فى خيمتك وعلى هذا قلت ربما نخليك تريح احسن

الباي بغضب يرد على معونه قائلا

الباي : اعلم ياواحد الكلب بللى الداي بعثلي برية ايقول فيها ياتجيب راس بلحرش ياراسك اطير معناها راسي في الدلالة وانت تقول ريح

المعاون : قصدي سيدي راحتك

الباي : امشي جيب ذاك المرابط

المعون يسرع لإحضار المرابط الباي يخاطب شخص أخر قائلا

الباي : وانت يا احمد واش هما الأخبار انتاع فرساننا اللي حاصرهم بلحرش فى ناحية بني مسلم

احمد : سيدي سكان مداشر هذيك المنطقة راهم محاصرين جنودك هذه مدة واحد ماقدر يهرب إلا زوج منهم غير كي وصلوا لينا هذا الصباح

الباي : جيبهم حالا

احمد يذهب لإحضار الفارسان في نفس الوقت يعود المعاون ومعه مرابط برغيش المتميز بلباسه الرث والذي كان يوحي بأنه رجل روحاني يعلم الغيب الباي يسرع إليه وهو يسلم على يده قائلا

الباي : اسيدي بغريش بنصيحتك انفعني

بغريش وهو يقوم بحركات غير طبيعية ينظر إلى السماء ثم يركز بصره في وجه الباي ليرد قائلا

بغريش : هاي يي ي ي ....اسمع نعطيك هذا النصيحة واعقد عقدة

مليحة لا تقابل جناحك لهول الريح

ولا تزرع فى بور شحيح

بلحرش رجاله مثل الفيران

سكنوا الجبال زادوا الويدان

اللي خاف نجا واللى مات مشى

الباي : ياسيدي برغيش انت على بالك بللى فرساني محاصرين

ويلزم علي انجيهم من الموت واش تميز وتشوف

بغريش : هاي ي ي ....شور لجبال بني فرقان واسكن واد الزهور

ثم يتكلم البارود يكثر الغنان والفارس يضرب ويدور

ياو فى المرجة والمهراس الفرسان تعفس تعفاس

يكثر الهول والمراس وتبقى حكاية للناس

الباي وقد ضاق ذرعا من كلام بغريش يرد قائلا

الباي : اسمع سيدي بغريش انا ماشي

بغريش : الباي ماشي والسيف يحصد الشواشي تتهجل النساء

والموت يدي الغاشي / اللى خاف نجا واللى زدم خيطه راشي

الباي يتشاءم مما سمع ليرد على بغريش قائلا

الباي : الكاتبة فى الجبين تلحق

ثم يامر معونه بأخذ المرابط بغريش إلى حيث كان وعلامات الغضب بادية على محياه المعاون يقوم بأخذ بغريش هذا الأخير الذي بقي يردد

مايلي الباي مشي والسيف حصد الشواشي/ تتهجل النساء والموت يدي الغاشي.....

ليبقى الباي بمفرد يفكر فيما سيقوم به فى ذات اللحظة يدخل

احمد رفقة فارسين من الفرسان الناجين من حصار القبائل احمد يخاطب

الباي قائلا

حسان : سيد ي عصمان هذو هما الرجال اللي هربوا من الحصار

الباي يقترب منهما قائلا

الباي : كيفاش حكايتكم بالتفصيل

احد الفرسان وبعد أن اعتدل أمام الباي يبدأ في سرد الحكاية على مسامع الباي قائلا

الفارس : ياسيدي عصمان احنا كنا ماشيين مع أغا المحلة قاصدين
دشور ناس هذيك الناحية نتاع واد الزهور باش نادبوهم
ولما وصلنا لواحد المكان أسموه خناق عليهم انزل الرصاص
علينا كي المطر سكان الناحية كانوا مدايرين كمين مات الآغا
وكثير من اليولداش وباقى الفرسان مازالوا مخبيين فى ذوك
الويدان أقاوموا الجوع ورصاص السكان

الباي يتنهد وهو يشعر بغضب كبير مما سمع من أخبار قائلا

الباي : صحا يا ربي كي عاد المقملين والعرايا اثوروا على سيادهم
انا الباي عصمان بن محمد باي قسنطينة يلعبوا بيا الذر والحفايا
انا عصمللي بن عصمللي امان ربي امان

الباي وقد شعر بغضب شديد يخاطب احمد معونه قائلا

الباي : اسمع ياحمد سرج الخيل وطبقوا الخيم انا نمشي لواد الزهور
ونفني سكان المداشر الدم ايسيل ويدان يالله اربطوا المدافع
للخيل

حسن : سمعا وطاعة سيدي عثمان

الباي يبقى واقفا وعلامات الغضب بادية على محياه لنسمع أصوات حوافر الخيل وعجلات المدافع تمتزج بلغط الجند حالة حركة داخل المخيم

الضوء ينخفض تدريجيا موسيقى

دائرة ضوئية مرفوقة بمؤثرات صوتية نشاهد يحي وهو يلوح بعصاه فى الفضاء قائلا

يحي : يا زارع الموت / الشط اللى قاصده راه مالح
الدنيا حوت ياكل حوت / ويا سعده من كان فالح
الدنيا صندوق من الذهب / و الصح هو مفتاحه
واذا هبت عليه الرياح / ياخي طرطقوا الواحه
لا تخلوا الشر يغلب / والقلب تسكنوا الضغينة
الموت يحصد فى الحرب / والميت عزاه الدفينة

يمشي خطوات ثم ينظر الى السماء قائلا

يامحمد الماء فى السماء يا باعث الارياح

طالب منك النجا باغي نعيش هاني مرتاح

الجوع يجيب القمل / ومعاه معيشة الغبينة

الفارس ماينذل / مهما كانت دمعته حنينة

يامحمد الماء فى السماء /يا باعث الارياح

منك طالب النجا /اسيدي باغي نرتاح

يغادر الخشبة وهو يردد نفس الكلمات الظلام يعم الخشبة

المكان مخيم بلحرش نشاهد بلحرش وحوله بعض الثوار يتدارسون

خطة قتالية وهم يرسمون بعض الخطوط على التراب بلحرش يخاطبهم

بلحرش :يارجالنا الأخبار اللى وصلت لينا هذا الصباح تقول بللي الباي

عصمان راه وصل واد الزهور باش يفك الحصار على فرسانه

ومعاه مدافع وجيش اليولداش وحسب الاخبار راه ركز مدافعه عللى

سكان الدشور والمشاتي وقتل كثير من الابرياء والمطلوب منا حنا

اليوم نوجدوا رواحنا لهذه المعركة وهذا يعني يلزم خطة

احد المحيطين ببلحرش يخاطبه قائلا

الشخص : ياسيدي اذا سمحتلي انا عندي رأي يمكن تكون فيه فائدة لينا جميع

بلحرش : تفضل يالسعيد

الشخص: انا يا سيدي نعرف واحد من الثوار اللي راهم معانا هنا في

المعسكر اسمه حسن عنده شجاعة كبيرة ويتميز بالعقل وحسن ا

التفكير ويمكن أفيدنا بخطة والدليل على شجاعته هو انه لما

حاصرنا قسنطينة تمكن رغم حراس الأسوار وقوة المدافع باش

يدخل ويوصل حتى لدار الآغا اللى سبا خطيبته وخطفها من

الدشرة حين كان هو فى الحج وقتل قطعة من الحراس

وقدر يوصل ليها لكن الموت اخطفها

بلحرش : الرجال وما ادراك من الرجال

اشكون هو هذا الفارس الشجاع

الشخص : اذا سمحت سيدي نمشي لحافة الواد وين راه هو ورفيقه إسماعيل
أنجيبه

بلحرش : اسمع يا لسعيد كل الرجال الأحرار اللي مايقبلوش حياة الذل
والقهر شجعان لان الشهامة تفرض على مولاها انه اكون حر
ومايقبل العبودية غير مسلوب الإرادة ياالله يالسعيد امشي
وشوف هذا الرجل الحر

السعيد يمشي باتجاه الواد لإحضار حسن ليبقى الشيخ بلحرش وهو يخاطب مرافقيه قائلا

بلحرش : اذا قدرنا ربي وهزمنا الباي نبنوا دولة على العدل والاحسان
ما فيها حقرة لا بايات ولا أعيان دولة يحيا فيها فيها الانسان
مكرم معزز فى أمان
ضلم اليولداش وحقرة لبايلك هلكت البلاد وضيعت العباد
حتى رجعوا اليهود علينا اسياد

احد معاونيه يرد قائلا

المعاون : انشا لله يا سيدي انشالله أقدرنا ربي ونهزم دولة الضلم ولوجاق
وترجع الارض لمواليها ويتنعم بن ادم بالهناء والأمان

بلحرش : الهناء والأمان يلزموا علينا التضحية يا شعبان

المعاون : كلنا رانا مسبلين ونجاهدوا ضد ظلم اليولداش

بلحرش : إذا بغي ربي وقدرنا نهزموا بايلك الشر نعاهدكم
بللى مايبقاش مضلوم الا ويدي حقه

فى هذه اللحظة يعود السعيد رفقة حسن وإسماعيل الاثنان يقدمان التحية للشيخ بعد إن قدمهم السعيد بلحرش يبادرهم قائلا

وهو ينظر الى حسن قائلا

بلحرش : أنت شفتك من قبل

حسن : نعم سيدي انا لحقت بك لما رجعت من الحج وفى طريقي
احكاولي عليك ناس كانوا معاك لما حاربت في مصر ضد
نابليون بونابرت

بلحرش يتنهد ثم يرد قائلا

بلحرش : يابني ملة الشر ملة فريدة لما كنا راجعين من ارض الحجاز
انا وحجاج من تونس والمغرب والجزائر كانت جيوش
نابليون هجمت على ارض مصر انضمينا لأخوانا وجاهدنا
معاهم وشاركنا فى معارك كثيرة تبقى مفخرة لأولاد أولادنا

حسن : كل شيء يبقى مسطر تقراه الأجيال

بلحرش : إلهيه وإلا هنا الشر هو الفرنساويين ما كانش قادرين يحتلوا
مصر لو ماكانوش المماليك ضعاف والشعب المصري مقهور

حسن يعقب على ماقاله الشيخ بلحرش قائلا

حسن : الضلم ملة فريدة والقهر والطغيان مايبنوا ملك ولا دولة صحيحة

بلحرش : كل انسان مسؤول على وضعه اللي بغي إعيش فى العبودية
ويرضي بمعيشة الوصفان يقبل الواقع واللى بغي اعيش
حر راسه مرفوع للسماء لابد اثور ويكسر سناسل الذل
والعبودية المهم يا حسن احنا اليوم بغينا منك خطة يمكن ي
ينهزم بها الباي وجنود اليولداش

حسن : ياسيدي انا ماني غير فلاح صغير ساكن دشرة والشيوخ اللى
معاك هما اكثر مني ومعرفتهم ورايهم ابجل مني

بلحرش : لا يا حسن انا عارف واش باغي الذكاء ما يطلبش العمر

حسن : أمرك سيدي

بلحرش : الأخبار اللى وصلت لينا تقول وان الباي عصمان راه جاي
لواد الزهور باش ينتقم من الفلاحين وسكان المنطقة

حسن : ياسيدي الخطة فى راي تبدا من الليلة

بلحرش : كيف

حسن : ياسيدي لما يقرب الباي لواد الزهور فى هذا الوقت يلزم ثوارنا
من بني عيدون والاعشاش وبني مشاط وبني مسلم يطلقوا
عليه االنار هو وفرسانه

بلحرش : ومن بعد ياحسن

حسن : فى ذاك الحين الباي يبغي يتراجع لكن رجالنا اكونوا قطعوا

الطريق عليه بالخشب وشجر الفرنان

بلحرش : مفهوم

حسن : ولما يتراجع الباي مع فرسانه يكون مباته هنا قدامنا فى مرجة واد الزهور لما ينصب الخيام انتاعه تكون خطتنا نجحت

بلحرش : واذا تمت العملية كيما راك تقول يا حسن واش يلزم علينا

حسن : حينها ياسيد ي نبداو فى خدمتنا

بلحرش : وضح

حسن : كل واحد من رجالنال ازم يهبط لذاك المكان وين معسكر الباي واساهم فى بناء السد اللي يحكم الماء

بلحرش : سد الماء

حسن : نعم سيدي السد اللي رايح يتحول لطوفان يغرق فيه الباي وفرسانه من اليولداش قوم الظلم

بلحرش يفكر لحظة ليرد قائلا

بلحرش : عفريت ياحسن هذه هي خطتنا وإذا بغي ربي الباي يغرق في ماء ذيك المرجة ويبقى عبرة للطغاة

حسن: نتمني ياسيدي ننتقم من قوم اليولداش اللى سرقوا مني بابا حرموني من زهوة الدنيا انا كثير ما عانيت من معيشة الحقرة

بلحرش يقاطع حسن ليخاطب السعيد

بلحرش : يالله يالسعيد اربط حبالك ولم رجالك تخف اثقالك وحمالك/كل الرجال يلزم اكونوا هنا في الحين

السعيد يمشي لينادي رجال القبائل والثوار الموجودين بالمكان

اما الشيخ بلحرش فيعانق حسن قائلا

بلحرش : إذا بغى ربي مولانا ننتقموا لباباك وخطيبتك وكل المظلومين واللي عاشوا حياة القهر والهم و قساو البرد والجوع في حين مطامر البايلك مليانة

حسن : انشأ الله يا سيدي انشالله

بلحرش ينادي بعض معاونيه بأسمائهم مغادرا المكان أين بقي حسن

وإسماعيل هذا الأخير يعانق حسن قائلا

إسماعيل : اذا كتب ربي ونجحت الخطة نذبح كبش سمين ونذير وعدة

حسن : انشالله الكبش يا إسماعيل هو رأس الباي

إسماعيل : انشالله

موسيقى تمتزج مع أصوات المقاتلين وحوافر خيولهم الجمع يسر خلف بلحرش ينظم حسن وإسماعيل إليهم الظلام يعم المكان

مرة اخري يعود يحي تحت دائرة ضوئية متكئا على عصاه لحظة قصيرة تم يتكلم قائلا

كاين اللى عشق الدنيا وغواته

واللى عبد الفضة قتلاته

كاين من جهل ونسا صلاته

واسكن الشيطان فى ذاته

يسكت لحظة ليواصل قائلا

سبحان ربي من لاينام / خالق الدنيا والكون

يحمينا من قوم الظلام / وكل طاغي مهما اكون...(يكرر)

يتحرك خطوات ثم يواصل قائلا

نار الحرب قدات / وخيولهم جبات

/ يمشوا مثل الموجات / البارود حما فى يدينا

المطر يهبط زخات / الخير ايجي وهبات /

فى السبحة حبات / مولانا يلطف بنا

يسكت ثم يواصل

فى واد الزهور واقفين /رجالهم ملمومين /

ضنونا مغلوبين / الباي ستهزا بينا /

من الموت ماناش هاربين / فرسان مجاهدين /

من بكري معروفين / للموت نمشوا برجلينا

سبحان من لاينام / خالق الدنيا والكون /

حمينا من قوم الظلام / وكل طاغي مهما اكون

يغادر الخشبة وهو يكرر كلامه الضوء ينطفىء تدريجيا هدوء
يسود الخشبة
المكان مخيم الباي نسمع قرقعة الرعد ثم سقوط المطر ممزوج باصوات اليولداش وحوافر الخيل ووسط هذه الفوضى
نشاهد الباي وهو فى حالة غضب يصرخ في وجه احد معاونيه قائلا
الباي : اسمع ياغا اليولداش انا قلت يلزم تضرب الخيام هنا فى هذا المرجة ومنا مدافعنا تاكلهم ماكلة نحرقهم مثل الفيران
المعاون : ياسيدي هذا مكان خطير المطر راه يمشي ويزيد أنا نشوف بللي يلزم نرجعوا لمكان آمن
الباي : شوف هذيك الحالة رانا فيها كيفاش نرجعوا وحنا فى هذا الفوضى انا قلت يلزم نخيموا هنا
المعاون : سيدي هذه مغامرة بعينيها
الباي : قداش يلزم من وقت باش تكركر مدافعك و تلحق
المعاون : مهما كان سيدي الوقت لكن نخرجوا من هذا المكان
في هذا الوقت يظهر احد القادة اليولداش وعليه علامات الإرهاق مسرعا ما أن يصل إلى الباي حتى يخاطبه بعد التحية قائلا
قائد اليولداش: يا سيدي الباي راهم سدوا علينا طريق الرجوع قطعوا الشجر ولموا الحجر وسدوا الطريق ومحاصرين كل مخرج
الباي : داروها الحفايا لكن مدافعي توصلهم مهما داروا
المعاون : يا سيدي الباي المطر يقضي على قوتنا منا على ساعة اذا اذا بقات الأمطار هكذا ما نقدروش نحركوا مدافعنا ولا خيلنا
الباي : والحل كيفاش اكون
المعاون : حسب واحد من رجالنا كاين مسلك اسموه بوغدر يدينا الى ناحية الميلية
الباي : ايه اذا راك شايف هذا هو الحل يالله ياسيدي
فى هذه اللحظة نسمع صراخ الجند وحركات سريعة ممزوجة بصوت بصوت فياضان ماء قوي احد الفاريين يصرخ بعد أن وصل إلى المكان قائلا

الشخص : ياسيدي الباي الواد حمل والحملة دهمتنا من كل مكان على غير
رادة مدافعنا غرقت في الطين والماء دخل للخيام

الباي : داروها الحفايا داروها الحفايا

المعاون :يا لله يا سيدي الباي يا لله بنا قبل ما يلحق لينا الماء

الباي يسير خلف معونه واليولداش مؤثرات صوتية تبرق السماء قرقعة الرعد هبوب عاصفة قوية نسمع صراخ اليولداش فى كل مكان الظلام يسود الخشبة تتخللها ومضات البرق والرعد ممزوجة بطلقات البارود لحظات تعود الإضاءة خافتة إلى المنصة حيث نشاهد الباي رفقة قائد اليولداش وسط جثث جنوده الباي وهو مرعوب وعلامات الخوف على وجهه يصرخ قائلا

الباي : اه يا أولاد الحفايا بحال قتلتوني ....اه يا ..ولاد العرايا ...

قائد اليولداش : اسكت ياسيدي اسكت راهم جايين ...

الباي : (بغرور) انا الباي عصمان ولد العصمللية نتهان على يد اولاد ا
الحفايا

فى هذه اللحظة يظهر حسن رفقة إسماعيل في مكان عالي ودون سابق
إنذار يصوب بندقيته إلى رأس الباي ويطلق النار الباي يسقط

قائد اليولداش يصرخ طالبا منهما عدم قتله قائلا

قائد اليولداش : طالب الأمان منكم لا تقتلوني انا عبد مأمور مغلوب على
أمري خلوني نرجع لولادي (يسقط على الارض خوفا)

حسن : ارمي سلاحك للأرض وارفع يديك

إسماعيل ينزل إلى المكان الذي به جثة الباي يخرج من بين ثنايا
سترته خنجر يهم بقطع رأس الباي لكن في هذه اللحظة يظهر
بلحرش رفقة بعض الثوار بلحرش يصرخ مخاطبا إسماعيل قائلا

بلحرش : لا...

يافارس القومان مابقاش الهدرة
هذ الباي مات طايح فى حفرة
لقوم الطغاة يبقى لهم عبرة
وجروح الرجال ترتاح وتبرا
يافارس القوم هذا الحرب طويل

يحتاج الفرسان من ركاب الخيل

الشر ينهزم يفرح القليل

والفجر اعلم بعد ظلام الليل

حين يسمع هذه الكلمات

اسماعيل يرمي الخنجر من يده ثم يعود الى الوراء فى خطوات

حينها نسمع موال حزين تغنيه امرأة مرفوق بصوت قرقعة الرعد وسقوط المطر الضوء ينطفئ تدريجيا

يسدل الستار



الفهـــــرس

الفهـــــرس

شكـــــــــر

مقدمـــــــة أ–ل

مدخل: مصادر النقد السيميائي

1.النقد الجديد الأنجلوسكسوني 15

1.1. الجذور الأولى للنقد الجديد 15

2.1. في نشأة النقد الجديد 16

3.1. مصطلح النقد الجديد 17

4.1. حوصلة 21

5.1. النقد الجديد في فرنسا 23

1.2. ثنائية اللغة والكلام 25

2.2. ثنائية الدال والمدلول 26

3. المدرسة الشكلانية (رومان جاكبسون) 29

الفصل الأول: السيميائيات وتحليل الخطاب

أ–المبحث الأول: السيميائيات المصطلح والمفاهيم 40

أ/1–إشكالية ازدواجية المصطلح 40

أ–2/–المنطلقات الفكرية 44

أ–3/–فاردیناند دي سوسير (F.de. Saussure) 1857–1914 44

أ–4/–شارل ساندرس بيرس 50

أ–4/أ–التقسيم البيرسي للعلامة 55

أ–4/ب– تحليل العلامة 56

أ–5/–أوجه الاختلاف بين السيمولوجيا عند "دي سوسير" والسيموطيقا عند "بيرس" 59

أ–6/–السيمياء ونظرية شارل موريس 60

أ–6/–أ–علم المبنى 63

أ-6/-ب- علم الدلالة	63
أ-6/-ج- علم التداول	64
ب- المبحث الثاني: الاتجاهات السيميائية	67
ب-1- السيميائيات النسقية	67
ب-1-أ- سيمياء التواصل	67
ب-1-ب- سيمياء الدلالة	74
ب-1/ب-أ-عناصر سيمياء الدلالة	75
ب-1/-ب-ب- عناصر سيميولوجيا الدلالة عند "بارت"	78
ب2- السيميائيات السياقية	83
ب-2-أ- سيميائية الأهواء	83
ب2/-أ-1- البوادر الأولى لظهور سيميائيات الأهواء	84
ب-2/أ-2- مجالات سيمياء الأهواء	85
ب-2/أ-3- المصطلح والتأصيل في الثقافة العربية	86
ب-2/أ-4- معاني الأهواء في علم النفس الحديث	87
ب-3- سيميائية التأويل	89
ب-3-أ- نظرية التأويل	94
ب3-ب- أشكال التأويل	100
ب-3-ج- الهرمينوطيقا وفضاء التأويل	101
ج- المبحث الثالث: تحليل الخطاب	104
ج-1-الخطاب	104
ج-2- تحليل الخطاب	105
ج-3- الشخصية	105
ج-4- الزمان	107
ج-4-أ- الاسترجاع	108
ج-4-ب- الاستباق	109
ج-5-المكان	109

ج–6–آليات تحليل الخطاب 110
ج–6–أ– التحليل السيميائي للخطاب الشعري لدى عبد المالك مرتاض 115
ج–6–ب– تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) لدى محمد مفتاح 116
ج–6–ج– تحليل الخطاب الأدبي (دراسات تطبيقية) لإبراهيم صحراوي 117
ج–6–ح– تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير) لدى سعيد يقطين 117
ج–6–ح–1– سيميائية الغلاف والعنوان 118
ج–6–ح–2–سيميائية الزمان والمكان 122
ج–6–ح–3– سيميائية الشخصيات 127
ج–7– نظرية غريماس في تحليل الخطاب السيميائي 131
ج–7–أ– الأدوات الإجرائية 131
ج–7–ب– البرنامج السردي 132
ج–7–ب–1– النموذج العاملي 132
ج–7–ب–2– النموذج العاملي 134
ج–7–ب–3– المربع السيميائي le carré sémiotique 139

الفصل الثاني: سيميائيات الدراما

أ–المبحث الأول: سيمياء براغ للدراما 145
أ–1 أدمير كوريه 145
ب– الفن كحقيقة سيميائية 161
ب–1– يان ميوكاروفسكي 161
ج– حول الوضع الراهن لنظرية المسرح 164
ج–1– يان ميو كاروفسكي 164
ج–2– العلامة والدراما 167
ج–3– السياق الدرامي 170
ب–المبحث الثاني: تشكلات الفضاء السيميائي الدرامي 174
ب–1– النص الدرامي 174

ب–2– الفضاء الدرامي	176
ب–3– الممثل	177
ب–4– الجمهور	178
ب–5– سيمياء الطقوس في الدراما	179
ب–6– سيميائية الكودات الدرامية	183
ب–7– التفاعل السيميائي للعلامة الدرامية	185
ب–8– تناظر الفضاءات الدرامية	189
ب–9– الذاتية والموضوعية في الدراما	190
ب–9–أ– من الممثل إلى الموضوع	190
ب–9–ب– من الموضوع إلى الممثل	190
ب–9–ج– العلاقة بن الذات والموضوع	190
ب–10– الوحدات الرئيسية لتشكل البناء الدرامي	192
ب–10–أ– ثنائية التقابلية الدرامية	192
ب–10–ب– الحوار الدرامي وتعددية الممثلين	192
ب–10–ج– الأحاديث المباشرة، ملاحظات المؤلف وتحويلها	192
ب–10–د– النص الدرامي والفضاء المسرحي	193
ب–10–هـ– الدراما والفنون الإيقاعية	193
ب–10–ي– الثالوث الدرامي	196
ب–11– الإتصال الدرامي	197
ج– المبحث الثالث: السيميائيات الثقافية	208
ج–1–سيمياء الثقافة	208
ج–1–أ– مفهوم الثقافة	208
ج–1–ب– الثقافة والحقل السيميائي	208
ج–1–ج– إهتمامات سيميائية الثقافة	208
ج–1–د– سيميائيات امبرتو ايكو	212
ج–1–هـ– سيميائية الثقافة وسيميائية الصورة	212

ج–2– الفضاء الدرامي 219
ج–2–أ– فضاءات النص الدرامي والنص المسرحي 219
ج–2–ب– سيمياء النص الدرامي 223
ج–2–ج– الخطاب الدرامي 225
ج–2–ح– الأنساق السيميائية للفضاء الدرامي 226
ج–2–خ– الفضاء الدرامي الوصفي 226
ج–2–د– الفضاء الدرامي والشخصية الدرامية 227
ج–2–ذ– التقاطب والتناظر في الفضاء الدرامي 229
ج–2–ز– الفضاء المسرحي 231
ج–2–ز–1– سيمياء النص المسرحي 231
ج–2–ز–2– تقطيع النص المسرحي 235
ج–2–ر– السيمياء في الفضاء المسرحي 237
ج–2–ش– الأنساق الدرامية في الفضاء المسرحي 241
ج–2–س– أنساق التعبير الجسدي 242
ج–2–س–1– الايمـــــــاءة 243
ج–2–س–2– أنساق المظهر الخارجي للمثل (ماكياج تسريحة لباس) 244
ج–2–ص– أنساق المكان الركحي (ديكور، اضاءة، اغراض) 244
ج–2–ض– أنساق المؤثرات غير المنطوقة (موسيقى مؤثرات صوتية اخرى) 248
ج–2–ض–1– نظرية التواصل في الفضاء المسرحي 248

الفصل الثالث: سيميائية الخطاب في الدراما الجزائرية نماذج تطبيقية

1– تلخيص المسرحية 252
1– أ–الإطار الشكلي لنص مسرحية ثورة بلحرش 252
1–ب– شخصيات المسرحية 253
2– سيميائية الخطاب في مسرحية "ثورة بلحرش" 253

2– أ/– التاريخ والمسرح 254
2–ب/– المسرحية التاريخية والخطاب الثوري 255
2–ج/– مسرحية ثورة بلحرش امتداد للخطاب الثوري في المسرح الجزائري 257
3– سيميائية العنوان 260
4– سياق الخطاب في مسرحية ثورة بلحرش 264
4–أ– الإطار الزماني 264
4– أ–1– التواجد العثماني في الجزائر 264
4– أ–2– أسباب قيام الثورات على الحكم العثماني 264
4–أ–3– المصدر التاريخي لمسرحية ثورة بلحرش 266
5– أنساق البنى الدرامية في الخطاب السيميائي لمسرحية ثورة بلحرش 267
5– أ/– الحدث 268
5– أ/–1– الحبكة في مسرحية ثورة بلحرش 270
5–أ/–2– العقدة 272
5– أ/–3 – الحل والنهاية في مسرحية ثورة بلحرش 274
6– سميائيات الشخصيات في مسرحية "ثورة بلحرش" 276
6–أ/– الشخصية الرئيسية 277
6–ب/– الشخصيات الثانوية 277
6–ب/–1– الشخصيات المساعدة 277
6–ب/–2– الشخصيات المضادة 278
7– الحوار جوهر الخطاب في مسرحية ثورة بلحرش 279
7–أ/– اللغة أداة اتصال درامي في مسرحية ثورة بلحرش 284
7– ب/– دلالات السيميائية لبعض المفردات للمسرحية 289
8– السياقات التأويلية للخطاب في مسرحية "ثورة بلحرش" 290
8–أ/– طبيعة الصراع 290
8 –ب/– تطور الصراع 292
9– مرجعيات سيميائيات الخطاب في مسرحية ثورة بلحرش 297

9–أ– الخلفية الفكرية والثقافية للخطاب	299
10– تحليل الخطاب السيميائي في مسرحية ثورة بلحرش	301
10–أ– الخطاب السيميائي من النظري إلى التطبيق في مسرحية ثورة بلحرش	301
10– أ–1– تمظهرات الخطاب الثوري في مسرحية ثورة بلحرش	302
1– تحليل فيلم المحنة مقاربة سيميائية	311
1–أ/– بطاقة تقنية للفيلم	311
1–ب/– ملخص الفيلم	312
1–ج/– فيلم "المحنة "تكريس لسياق إيديولوجي وتجديد لمساق سينمائي	312
1–ج/1– سيميائيات العنوان	315
1–ج/2– قراءة في سميائيات الأفيش	319
1–ج/2–أ– إزدواجية العلامة	320
1–ج/3– سيميائيات الأسماء	322
1–ج/4– سيميائية الفضاء المغلق	327
2–أ/– الزمن	329
2– العلامة السيميائية المحورية	329
2–أ/1– الزمن الفيزيائي والنظريات النسبية	330
2-أ/2- الفيزياء الكلاسيكية	330
2–أ–3– الزمن من المنظور الفلسفي	331
2–أ/–4– الزمن من المنظور التاريخي	332
2–ب/– سيكولوجية الزمن	333
2–ب/1– الزمـــن فـي عـــلم الاجتـــماع	334
2–ب/2– الزمن في الدراما	334
2–ب/3– الزمن السينمائي	335
3– الفضاء السيميائي الإنتقالي	347
4– الفضاء السيميائي المفتوح	348
5– الفضاء السيميائي للفعل	354

6- التشكيل السيميائي لفيلم المحنة	358
الخاتمـــــــــــة	362
قائمة المصادر والمراجـــع	370
قائمة الملاحـــــــــق	388
الفهـــــــــــرس	

الملخص

إن النقد الجزائري الدرامي لم يستفد من الدرس النقدي الحداثي من خلال اكتفائه بالدراسات السياقية، على عكس النقد الأدبي الجزائري الذي تبنى الخطابات الحداثية المعاصرة، وذهب بعيدا في هذا المشروع الرائد، على عكس النقد الدرامي الجزائري الذي بقي خجولا ومنصرفا عن الخطابات النقدية الحداثية إلا من بعض المحاولات النادرة، لذا اخترت أن يكون موضوع الدراسة أو الأطروحة "سيميائية الخطاب في الدراما الجزائرية بين النظرية والتطبيق".إن الخطاب النقدي ما بعد البنيوية يفتح مجالا واسعا أمام الخطابات النقدية في التفكيك والتركيب في الهدم وإعادة البناء في البحث والتنقيب في البنى العميقة للأعمال الدرامية، ملء الفراغات الرأسية العمودية، في التأويل وإعادة انتاج المعنى.

الكلمات المفتاحية:

سيميولوجيا دو سوسير؛ سيميوطيقا بيرس؛ سيمياء الدراما؛ سيمياء براغ؛ فيلم المحنة؛ ثورة بلحرش؛ سيميائيات الثقافة؛ النقد الجديد؛ الشكلانية الروسية؛ سينما الإرهاب.

نوقشت يوم 24 جوان 2020