

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة وهران - السانیا -

قسم الفنون الدرامية

كلية الآداب واللغات والفنون



بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير
الموسوم بـ :

مرجعيات بناء الشخصية في مسرح بن قطاف مسرحية العيطة أنموذجا

إشراف :

الدكتورة زاوي فتيحة

إعداد الطالب :

بوكراس محمد

أعضاء لجنة المناقشة

جامعة وهران

د. صياد سيد أحمد رئيسا

جامعة وهران

مشرفا مقررا

د. الزاوي فتيحة

جامعة وهران

مناقشا

د. تامر أنوال

جامعة وهران

مناقشا

د. جميلة زقاي

السنة الجامعية 2011 - 2012

كلمة شكر

الشكر لله أولاً وآخراً

الشكر الجزيل إلى الدكتورة فتيحة زاوي، التي أشرفت على هذا العمل، وكانت حريصة جداً على ألا تبعدني مشاغل الإدارة عن واجبي البحثي، وصبرت معي إلى آخر لحظة من عمر هذا البحث.

شكر خاص إلى كل أساتذة قسم الفنون الدرامية الذي درست عندهم واستفدت من علمهم وخبرتهم ونصائحهم.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى أعضاء لجنة المناقشة التي تجشأت عبء قراءة هذا العمل.

شكر جميل إلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد على إنجاز هذا البحث وأخص بالذكر، الأستاذ محمد بن قطاف الذي أعطاني من وقته الكثير رغم ظروفه الصحية الصعبة، الأستاذ إبراهيم نوال الذي فتح لي خزائن مكتبته الخاصة وإلى الأصدقاء محمد بن باباعلي، ناصر خلاف، الحبيب سوالي، رابح هوادف، قادة، نور الدين وكل زملاء الدفعة.

مقدمة

مقدمة

شهدت الدراسات النقدية المسرحية ازدهارا وتنوعا من حيث الموضوع وزاوية تناول والمنهج المستعمل. إلا أن الدراسات تبقى ناقصة فيما يتعلق بالشخصية المسرحية التي تعد بمثابة حجر الزاوية في البناء الدرامي للمسرحية، وأحد المكونات الأساسية للعمل المسرحي، مقارنة بالدراسات النقدية التي تناولت الشخصية في الرواية والحكاية الشعبية والقصة، وسيعتمد البحث على هذه الدراسات دون أن يغفل الخصوصيات التي تتمتع بها الشخصية في العمل المسرحي بالنظر إلى مقتضيات العرض المسرحي وخصوصيات الخشبة" وهو ما أشارت إليه "آن أوبر سفيلد" على أن الشخصية المسرحية موضع تقاطع مجموعتين سيموطيقيتين هما: المجموعة النصية، ومجموعة العرض" ويتضح من ذلك أن الشخصية المسرحية نتاج تلاقح وتقاطع رؤيوي بين المتخيل المقروء في النص، والمرئي المجسد خلال العرض.

وإلى جانب اعترافنا بهذا النقص في مجال دراسة الشخصية في العمل المسرحي نؤكد أن الاهتمام بها كان مبكرا حيث اعتبرها أرسطو إحدى المكونات الست للعمل التراجيدي : الحبكة، الشخصية، الفكر، اللغة، المراثيات المسرحية والغناء. ولقد وضعها أرسطو في كتابه فن الشعر بعد الحبكة مباشرة، على اعتبار أن الشخصيات تتحدد ملامحها طبقا للأفعال التي تقوم بها، وإن تشكيل الشخصيات في العمل الدرامي محكوم بالحبكة.

وربما تعود ندرة الدراسات المتعلقة بالشخصية إلى اعتراف بعض النقاد المعاصرين بالغموض الذي يكتنف مقولة الشخصية، حيث ظلت إحدى المقولات الأشد غموضا في الأدب، ولكن النقلة التي أحدثتها الشكلاونيون الروس (حركة أدبية ظهرت في الربع الأول من القرن العشرين وساهمت في نشوء البنيوية) بتركيزهم على أدبية الأدب وبتوجههم إلى دراسة النصوص السردية، تعتبر نقلة نوعية وسابقة في عالم الأدب ، بعد ما كان الاهتمام محصورا في النصوص الشعرية، أدى هذا التوجّه الجديد إلى ظهور الدراسة العلمية للقصة، وكان هذا سببا في تزايد الاهتمام بموضوع الشخصية.

وتعد البحوث التي أنجزها كل من "فلاديمير بروب"، "جولييان غريماش"، "تريفيطان تودوروف" و"فيليب هامون" من أهم ما كتب عن تحليل النص السردي، وعن مقولة الشخصية، ولذلك ستحاول الدراسة أن تستفيد من آراء هؤلاء الباحثين في تأسيس الخلفية النظرية التي انبنت عليها الدراسة التطبيقية، هذه الأخيرة التي يمكن اعتبارها بمثابة دراسة حالة من المسرح الجزائري متمثلة في نموذج من أعمال الكاتب محمد بن قطاف، متمحورة حول الإشكالية الرئيسية: ما هي مرجعيات بناء الشخصية في مسرح محمد بن قطاف؟ وما يتفرع عنها من تساؤلات ثانوية: حول تجربة الكتابة الدرامية عند بن قطاف وما هي طريقته في بناء الشخصيات؟ وما هي طبيعة شخصياته؟ وتنطلق هذه الدراسة من فرضية واحدة فرضت نفسها من خلال قراءتنا لنصوص بن قطاف، ومشاهدتنا لبعض عروضه المسرحية، ومفادها أن بن قطاف يعتمد على المرجعية الاجتماعية في بناء شخصياته المسرحية.

وتأسس اهتمامنا بالكاتب والممثل والمخرج محمد بن قطاف كنموذج لهذه الدراسة على عدة اعتبارات ذاتية وموضوعية أبرزها: أن الكاتب "محمد بن قطاف" ينجح في نصوصه إلى عرض القضايا السياسية والاجتماعية، وكثيرا ما تتسم شخصياته بطغيان الجوانب الفكرية والاجتماعية على حساب الجوانب الوجدانية والعاطفية.

أن للكاتب رصيدا من النصوص يصل إلى ما يزيد عن عشرين نصا باللغة العربية والفرنسية، منها ما هو إبداع ومنها ما هو اقتباس ومنها ما هو ترجمة، وأغلب هذه النصوص لم يتم تناولها بالبحث والدراسة الأكاديمية حسب علمي، خاصة ما يتعلق بجانب الشخصية.

إضافة إلى أن تنوع المهام التي مارسها هذا الرجل في عالم المسرح من ممثل إلى مخرج إلى كاتب إلى مسير لعدد المؤسسات المسرحية، أثرى تجربته وسمح له بتكوين أسلوب متفرد في الكتابة خاص به.

أما مسرحية "العيطة" التي اخترناها مجالا لدراستنا التطبيقية فتعد علامة بارزة في ريرتوار المسرح الجزائري وقفزة نوعية، سواء من حيث مواكبتها للواقع الاجتماعي أو من حيث شكلها الدرامي أو من حيث نجاحها الفني والإعلامي، وهو ما جعلها مدار اهتمامنا، واضعين مرجعيات بناء الشخصية عنده موضع البحث والتنقيب، مستأنسين في ذلك بمنهج تحليل المحتوى وبالمناهج السيميولوجية الحديثة مركزين على آراء "غريماس" و"فيليب هامون" حول الشخصية، فهما ودراسة، معتمدين عليها في هيكله الدراسة التطبيقية للنص المسرحي، محاولين الإحاطة بكل ما يتعلق بالشخصية بمختلف أنواعها وتصنيفاتها، دون اللجوء إلى التطبيق الآلي للإجراءات والتقسيمات الموجودة في الجانب النظري، وإنما استيعابها واستلهاها لروحها.

ولعل من الدوافع الموضوعية لخوض غمار هذا البحث الموسوم بـ: **مرجعيات بناء الشخصية في مسرح بن قطاف ، مسرحية العيطة أنموذجا**. هو تقديم مساهمة متواضعة في مجال الدراسات النقدية المسرحية حول الشخصية باعتبارها أحد أهم عناصر البناء الدرامي وأصعبها، هذا من جهة ومن جهة ثانية، يعتبر هذا البحث فرصة لاستيعاب المناهج السيميولوجية الحديثة والتمرس على تطبيقها.

أما الدافع الذاتي فيعود إلى اهتمامي الخاص بالمسرح الجزائري المعاصر نصوصا وعروضا.

قاصدا تحقيق الأهداف التالية:

• التعرف على تجربة الكتابة الدرامية عند محمد بن قطاف.

• اكتشاف طريقته في بناء شخصياته المسرحية.

• تحديد المرجعيات الموجهة للكاتب في بناء شخصياته.

وعليه قسمت الدراسة إلى مدخل تم التعرض فيه لأهم المصطلحات المفتاحية الواردة في البحث، متبوع بثلاثة فصول، اشتمل كل فصل على مجموعة من المباحث والمطالب حسب ما يقتضيه البحث، وما تستوجبه الدراسة والتحليل.

يتطرق الفصل الأول إلى مفهوم الشخصية في الدراسات النقدية المعاصرة، خاصة عند كل من "فلاديمير بروب"، "رولان بارت"، "تزفيتان تودوروف" و"كلود ليفي شتراوس" وتم الوقوف عند آراء هؤلاء النقاد على وجه الخصوص، كونها جاءت مكملة لبعضها، رغم أنها يختلف فيما بينها من ناحية المدخل المنهجي وطريقة تناول.

وخصصنا مبحثين في هذا الفصل لتقديم عرض مفصل عن الشخصية /العامل عند "غريماس" وعن الشخصية /العلامة عند "فيليب هامون"، والتي اعتمدناها كأرضية لتأطير دراستنا التطبيقية.

وتناولت الدراسة في الفصل الثاني لمحة وجيزة عن أهم المراحل التي مرّ بها المسرح الجزائري وتوقفت عند العشرية الأولى من الألفية الثالثة لأهميتها من حيث غزارة الإنتاج وتنوعه، وظهر المهرجانات المسرحية في الساحة الثقافية وغيرها. وكان الغرض من تقديم هذه اللوحة هو تحديد السياق الزمني والمكاني الذي ظهر فيه الكاتب محمد بن قطاف. ثم رأساً تم التطرق إلى الكتابة الدرامية عنده، والوقوف عند النقاط التي تبرز لنا طريقته في كتابة نصوصه المسرحية، وما هي المواضيع التي شغلت باله على مدار ثلاثين سنة من التأليف تمحضت عن أزيد من عشرين نصاً مسرحياً بين تأليف وترجمة واقتباس.

وفي الفصل الثالث ركزت الدراسة على مسرحية العيطة كنموذج تطبيقي، محاولة الكشف عن النمذجة الشكلية للشخصيات من خلال تطبيق التصنيف المقترح من طرف "فيليب هامون" ثم التعرف على النمذجة المضمونية للشخصيات من خلال تطبيق المفاهيم السيميولوجية لـ "غريماس"، بدءاً باستخراج البرامج السردية المستعملة في النص المسرحي موضوع الدراسة، مروراً بالكشف عن البنية السطحية بمكوناتها السردية والخطابي، وصولاً بالشرح والتحليل إلى البنية العميقة.

وكانت خاتمة الدراسة بمثابة عرض للنتائج المتوصل إليها، من خلال الوقوف على أهم ما يميز الكتابة الدرامية عند بن قطاف ومرجعياته في بناء شخصيات مسرحية العيطة.

لقد كانت رحلة البحث مخفوفة بالصعوبات، على مستوى الجهاز المفاهيمي "الغريماسي" أو "الهاموني"، إذ يتطلب الأمر تمرّسا كبيرا، وخبرة واسعة، ونصا قصيرا بالإمكان التحكم فيه، ولكن التطبيق على نص مسرحي مثل "العيطة"، طويل ومليء بالشخصيات والمواقف، قد زاد من صعوبة المهمة، أضف إلى ذلك قلة المراجع في الموضوع، واضطراب المصطلح من كاتب إلى آخر، وصعوبات الترجمة.

وعلى قلة الدراسات السابقة في مجال دراسة الشخصيات استفدنا من دراسة جريدة حماتش التي تحمل عنوان: **بناء الشخصية في حكاية عبدو الجماجم والجبل لمصطفى فاسي** تحت إشراف الدكتور عبد الحميد بورايو، صادرة عن منشورات الاوراس في إطار الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007، وهي دراسة تستعمل المنهج البنيوي السيميولوجي.

ومن أهم المصادر الموجهة في هذا البحث كتاب "فيليب هامون" الذي يحمل عنوان: "سيميولوجية الشخصيات الروائية"، ترجمة سعيد بن كراد، الصادر عن دار الكلام بالرباط، سنة 1990. وهو كتاب تناول فيه صاحبه الشخصية بالتحليل والتشريح متعرضا إلى دال الشخصية ومدلولها، ومستويات وصفها، وتصنيف الشخصيات، مستفيدا من كل الدراسات التي سبقته في مجال دراسة الشخصية مثل "تودوروف"، "غريماس"، "كلود ليفي شتراوس"، "رولان بارت" وغيرهم. إذا وفقت الدراسة في تحقيق جزء من أهدافها المسطرة، فالفضل يعود ابتداء إلى توجيهات أستاذتي الفاضلة "فتيحة زاوي" التي تابعت مراحل الدراسة باهتمام بالغ، وكانت خير معين، فلها جزيل الشكر والتقدير و العرفان، كما لا يفوتني أن أجزل الشكر إلى كل أساتذة قسم الفنون الدرامية بوهرا ن وجميع الأصدقاء والزملاء الذين لم يدخروا جهدا في مد يد المساعدة، راجيا في الأخير أن تكون هذه الدراسة المتواضعة إضافة إلى حقل المعرفة.

المدخل

مفهوم الشخصية

مفهوم البناء

مفهوم المرجعية

مفهوم الشخصية:

ستعرض الدراسة إلى مفهوم الشخصية وتطوره في عدد من الحقول المعرفية، بداية بتحديد معناه لغوياً ثم فلسفياً. وبعد ذلك نتوقف عند مفهوم الشخصية في علم الاجتماع وعلم النفس ثم في مختلف مدارس النقد الأدبي، مستعرضين دلالتها لدى مجموعة من النقاد المهتمين بالدراسات السردية. واضعين في عين الاعتبار أن مفهوم الشخصية معقد ومتغير، ولهذا اختلفت وجهات نظر العلماء الذين تناولوا بالبحث موضوع الشخصية وتنوعت تفسيراتهم وتباينت طرق دراستهم لها، وقد أحصى البورت ALLPORT G أكثر من خمسين تعريفاً للشخصية في اللغات الأجنبية بعضها لاهوتي وبعضها فلسفي وبعضها اجتماعي وبعضها الآخر سيكولوجي¹.

1. **الشخصية لغة:** ورد في لسان العرب في مادة (شخص): الشخص جمع أشخاص وشُخص، وشُخص، والشخص العظيم الشخص، والأنثى شخيسة، والرجل شخيص إذا كان سيداً في قومه، والشخص هو كل جسم له ارتفاع وظهور، وشخص ببصره أي رفعه فلم يطرف عند الموت². ربطت هذه المعاني الشخص بالرؤية وبالمكانة، والشخصية عنصر ثابت في التصرف الإنساني وطريقة المرء العادية في مخالفة الناس والتعامل معهم، ويتميز بها عن الآخرين³.

أما كلمة "شخصية" فإنها لم ترد إلا في العصر الحديث، وقد جاءت مترجمة عن اللغة الفرنسية (PERSONNAGE) وهي مشتقة من الأصل اللاتيني (PERSONA)، وهي تعني القناع وهي بدورها ترجمة لكلمة يونانية تعني الدور الذي كان يؤديه الممثل عندما يضع القناع، ذلك أن الممثل الواحد كان يؤدي عدة أدوار، وتوسع معنى كلمة (PERSONNAGE) ليدل على الشخصية المسرحية والروائية ككيان متكامل يشبه الشخص الحقيقي، كما أن للشخصية في المسرح خصوصية تكمن في

¹ سامية حسن الساعدي، الثقافة والشخصية بحث في علم الاجتماع الثقافي، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1983، ص 116.

² ابن منظور. لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1990، ج 7، ص 51.

³ جبر عبد النور. المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979، ص 146.

كونها تتحول من عنصر مجرد إلى عنصر ملموس عندما تتجسد بشكل حي على الخشبة من خلال أداء الممثل، وما يميزها في المسرح أكثر كونها تعبر عن نفسها مباشرة من خلال الحوار والمونولوج والحركة والإيقاع دون الحاجة إلى تدخل وسيط.¹

بينما في اللغة العربية معرضة لبعض الاضطراب، لأننا لو مضينا على تمثيل الدلالة الغريبة وفلسفة الاشتقاق في اللغة الفرنسية خصوصا لكان المصطلح هو "شخصنة" لا "شخصية"، وذلك على أساس أن "الشخصنة" مصدر متعد يدل على تمثيل الحالة بنقلها من صورة إلى أخرى، ولكنه في الأخير يتبنى مصطلح الشخصية نظرا لأنه جرى على اللسان، واستعمله كثير من الباحثين أمثال: محسن جاسم الموسوي، لويس عوض، مصطفى تواتي، فاطمة الزهراء سعيد وغيرهم.²

2. الشخصية في الفلسفة: الشخص في اصطلاح المنطقيين هو الماهية المعروضة للتشخيصات، وقد غلب إطلاقه بعد ذلك على الإنسان، أي على الموجود الذي يشعر بذاته ويعبر عن أفعاله ويسأل عنها.³

وظهر تعريف كلمة الشخص ضمن تعريف الإنسان في كتب المتكلمين والفلاسفة القدماء، ومن الأقوال التي تُعرّف الشخص ما ورد في علم الكلام من تعريفه ضمن الجدل حول أفعال الإنسان ومصادرها، فقد انتقل إلى الدلالة على المجرد في النفس والجوهر والنوع الإنساني. كما أن الربط بين الإنسان وأفعاله ظهر وكأنّ الفعل عنصر مستقل عن فاعله وهو الإنسان؛ ولهذا فقد عُني بعض الفلاسفة بدراسة الفعل من حيث ارتباطه بالإرادة والمشية. ويهمّ البحث من تلك الآراء متابعة مفهوم الشخص/الإنسان الذي اتضح أنّه يُغطّي الشخص وبعض عناصر الشخصية من أفعالها وسماتها العقلية والنفسية. وإذا كانت أغلب تلك التعريفات قد ركّزت على فكرة السببية في الكشف عن دلالة الفعل، فإنّ ذلك راجع إلى هاجس البحث عن تأويل لبعض المسائل الفكرية أكثر من العناية

¹ ينظر ماري الياس ، حنان قصاب ، المعجم المسرحي ، مكتبة لبنان ط 1 ، 1997 ، ص 269.

² ينظر: عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية، بحث في تقنية السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ، ع. 240. ديسمبر 1998، ص 75.

³ ينظر: جميل صليبا . المعجم الفلسفي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت، 1982 ص 689.

بالوصف والتحليل؛ ولهذا فقد جاء عرض الشخصية في سياقات مختلفة، منها ما عرّف الشخص ومنها ما عُني بأفعال الإنسان والكشف عن دلالتها ومصادرها¹. قال ابن سينا: "الصورة الإنسانية والماهية الإنسانية طبيعة لا محالة يشترك فيها أشخاص النوع بكل سوية وهي بحد ذاتها شيء واحد، وقد عرض لها أن وجدت في هذا الشخص وفي ذاك الشخص"، وقال أيضا: "الشخص يصير شخصا بأن يقترن بطبيعة النوع بخواص عرضية لازمة وغير لازمة"²

3. الشخصية في علم الاجتماع: يهتم علم الاجتماع بموضوع الشخصية باعتبارها أحد الأسس الجوهرية التي تقيم الحقيقة الاجتماعية، فالجتمتع يقوم كنسق من العلاقات المتبادلة بين الأفراد ولهذا لا يمكن أن نغزل الفرد عن مجتمعه وثقافته، لأنه لا يصبح إنسانا إلا من خلال تفاعله مع الآخرين في الجماعة³.

ويعرفها بيسانز BIESANZ بأنها تنظيم يقوم على أساس من عادات الشخص وسماته وهي تنبثق من خلال العوامل البيولوجية والاجتماعية والثقافية، ويؤكد عالم الاجتماع سوروكين SOROKIN أهمية موضوع الشخصية في علم الاجتماع لأنه يرى أن الأفراد هم المكونات الأساسية في كل الأنساق الاجتماعية والثقافية ورغم عدم إنكاره لأهمية العوامل الوراثية والبيولوجية في الشخصية إلا أنه يرى أن الجانب الأكبر من الشخصية الإنسانية يتركز على الدعائم الاجتماعية والثقافية⁴، ثمّة ربط لأفعال الإنسان الفردية والاجتماعية بما ينتج عنها من نظم اجتماعية تتمثل في العادات والاتجاهات؛ وكأنّ المجتمع بعامة يمثل شخصيّة لها نمط معين، يمكن لهذا النمط أن يُفرز شخصيات تنتمي إليه مع مراعاة الاختلافات النوعية المتمثلة في السمات النفسيّة⁵.

¹ ينظر: حسين مروة. الترعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية، دار الثقافة، بيروت، 1981 ج2، ص71

² جميل صليبا، المرجع السابق، ص 689.

³ ينظر: سامية حسن الساعاتي، مرجع سابق، ص 117.

⁴ المرجع نفسه، ص 117-119.

⁵ ينظر: علي عبد الرزاق جلي. دراسات في المجتمع والثقافة والشخصية، دار النهضة العربية، 1984، بيروت ص345.

وهو الرأي الذي ذهب إليه "جان ديفينيو" في دراسته حول علم الاجتماع والمسرح حيث يعتبر أن أبطال "شكسبير" و"لوبي دي فيغا" و"كالديرون" هم أفراد هامشيون أو مجرمون ليس لهم أدنى قاسم مشترك مع أبطال القرون الوسطى، أنهم جميعاً غرباء عن المعايير المقبولة إما لعدم إمكانهم الاستمرار في الالتزام بها وإما لأنها تبدو لهم عبثية ووهمية جمعتهم شخصيات لا نمطية، فهو يرى أنه من الواجب شرح أعمال ذلك العصر على ضوء وعي جماعي مريض، نظامه القيمي في طريق الانهيار، ثم يتساءل كيف ولماذا اخترع الناس مسرحاً يدور حول شخصيات المدينة من المجتمع التي ربما تكتسب جاذبيتها بسبب هذه اللعن؟ ولكنه في الأخير يجب بأن مسرح النهضة الإسباني أو الإنجليزي لا يعكس المعايير و القيم الرسمية، ولكنه على النقيض من ذلك يظهر مخاطر أزمة اجتماعية، فتشخيص الفعل الإجرامي من خلال البطل الضد ANTIHEROS الذي يرمز للأزمة الاجتماعية هو الذي يؤدي إلى تضامن المشاهدين، فالعقوبات التي يتلقاها الأبطال تساهم في تقوية الوعي المعياري لدى المتلقين¹. إذاً علم الاجتماع يهتم بالشخصية بوصفها أحد أسس النظام الاجتماعي؛ فالمجتمع يقوم على تبادلية العلاقة بين الفرد والمجتمع، حيث يعتبر الفرد عنصراً مهماً وتؤثر شخصيته في تفاعله مع المجتمع، كما يؤثر المجتمع بوصفه منظومة شاملة على بناء الشخصية وتكوينها. وتستفيد الدراسة كثيراً من هذه النظرة للكشف عن مرجعيات بناء الشخصية ومنظومة علاقاتها.

4. الشخصية في علم النفس : يعتبر علم النفس الشخصية ميزة الإنسان النفسية، وهي في الوقت نفسه مجموعة تصرفاته، وطريقة عيشه، وتتكون شخصية الإنسان منذ سنواته الأولى، وتطبع بالأحداث والصدمات والخيبات والنجاحات التي تتعرض لها والتي تُغيّر من معالمها تدريجياً، واعتبر "كاتل" (R.B.CATALL) "أن الشخصية هي ما يسمح لنا بالتنبؤ بما سيقوم به شخص ما في موقف ما"، وعرفها "ألبرت" "G.ALLPORT" بأنها التنظيم الديناميكي لتلك المنظومات النفسية للإنسان التي

¹ ينظر: بيير زيمبا. النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ترجمة: عائدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة 1991، ص 72-74.

تحدد سلوكه وأفكاره. أما فرويد فقد اعتبر بأنها تكامل الهو والأنا والأنا الأعلى، وأن كل دراسة عن الشخصية هي بالضرورة تحليلية وعليها أن تفتش عن تاريخ الليبدو.¹

يعرفها "فريدنبرغ" في كتابه "علم نفس الشخصية والتوافق" بأنها: "نظام من الخصائص المعقدة الذي عن طريقه يمكن أن تتعين هوية نمط الفرد"، بينما عرفها "روشكا" بأنها: "التنظيم الدينامي المتكامل أو التركيب للخصائص النفسية التي تتصف بالثبات وبدرجة عالية من الاستقرار المظهر العقلي الخاص بالإنسان".²

ما يلاحظ على التعاريف السابقة أنها تجمع على اعتبار الشخصية استعدادا يحدد استجابة الفرد ويمكننا من التنبؤ بمواقفه، وهي في الوقت نفسه التنظيم الديناميكي الثابت نسبيا لكنه يتغير طبقا للعوامل الاجتماعية وظروف المحيطة.

وللشخصية عند علماء النفس جانبان: أحدهما ذاتي والآخر موضوعي، فالجانب الذاتي هو الذي يعبر عنه الفرد بقوله "أنا" مشيرا بذلك إلى حياته العقلية والإدراكية والجسمية من حيث هي موحدة ومستمرة، أما الجانب الموضوعي فيتألف من مجموع ردود الفعل النفسية والاجتماعية التي يواجه بها الفرد بيئته وأنماط السلوك التي تعينه على تكييف نفسه وفقا لبيئته الطبيعية والاجتماعية.³

5. الشخصية في الدراسات النقدية:

ترجم الكلمة اليونانية (ETHOS) بـ الشخصية أو الأخلاق كما استخدمها عبد الرحمان بدوي، وهي الترجمة الحرفية الأقرب للأصل، وتدل في رأي أرسطو على الجانب الأخلاقي الذي يصدر عن الشخصية، ويحدد نوعية إرادتها وقراراتها الفعلية. إن التراخيديا ليست تصويرا للشخصيات

¹ ينظر: روز ماري شاهين . قراءات متعددة للشخصيات ، دار ومكتبة الهلال، ط 1، 1995، ص. 38/37

² ينظر: يحيى البشتاوي، بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي، الأردن، ط 1، 2004، ص. 14 / 15.

³ جميل صليبا، مرجع سابق، ص 692.

وإنما هي محاكاة لأفعال هذه الشخصيات، ومعنى هذا هو أن الفعل أهم من الشخصية لأنه هو الذي يصنعها¹.

يرى أرسطو أن المأساة محاكاة لعمل ما، فكان من الضروري وجود الشخصيات التي تقوم بذلك العمل، وتحمل كل واحدة منها الصفات الفارقة في الشخصية والفكر، تنسجم مع الأعمال التي تسند إليها؛ فالشخصية في الشعرية الأرسطية لا تمثل إلا ظلا للأحداث التي تقوم بها، والمؤلف يهتم بالأحداث أولا، ثم يختار الشخصيات التي تناسبها، وفي هذا التحديد الأرسطي تكون طبيعة الأفعال هي التي تتحكم في رسم صورة الشخصية، والمأساة بهذه الصورة لا تحاكي فعلا من أجل أن تصور الشخصية، ولكن محاكاة للفعل تتضمن محاكاة الشخصية²، فالفعل (PRAXIS) في رأي أرسطو ينبثق من علتين هما الفكر والشخصية، فشخصية الإنسان تملي عليه أن يسلك سلوكا معيناً ولكنه يأتي من الأفعال فقط ما يتماشى مع ظروف معينة في حياته، أما فكره فيدله على ما ينبغي أن يبحث عنه أو يتجنبه في كل موقف يصادفه، ومن ثم فإن الفكر والشخصية هما اللذان يصنعان أفعال الإنسان³.

وعلى هذا الأساس فالكاتب المسرحي يعنى أساساً بما يفعل الناس، فالعناية بالطباع تكون على قدر ما تفصح الأعمال عنها، وقد أوضح "أرسطو" أن الفعل أو الحدث هو موضوع الدراما. وبين في الوقت نفسه أن الشخصية لا يمكن أن تكون في ذاتها مادة الدراما، بل أن كيانها يرتبط ارتباطاً عضوياً بالحدث⁴.

استمر هذا التصور عند المنظرين الكلاسيكيين الذين يرون الشخصية مجرد اسم يقوم بالفعل أو الحدث وفاءً منهم لهذه الرؤية الأرسطية، حيث لم تعرف التراجيديا سوى ممثلين وليس

¹ ينظر: تعليقات ابراهيم حمادة على نص أرسطو طاليس، فن الشعر، مكتبة انجلو المصرية د، ت، ص 104

² ينظر: ديفيد ديتش، مناهج النقد الأدبي، ت: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1967. ص.ص. 49، 50.

³ ينظر: أرسطو طاليس، فن الشعر، مرجع سابق، ص 101.

⁴ ينظر: رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، هلا للتوزيع والنشر، الجيزة، مصر، ط1، 2000. ص.ص. 20، 21.

شخصيات، إلى أن أصبح عنصراً مهيماً أساسياً، واكتملت بنيويها واستقلت عن الحدث في القرن التاسع عشر.¹

مع مطلع القرن التاسع عشر بدأت الشخصية، تحتل مكاناً بارزاً، وأصبح لها وجود مستقل عن الحدث. تُعامل الشخصية في هذه الفترة على أساس كائن حي له وجود فيزيقي، فتوصف ملاحظاتها وحيويتها و انفعالاتها...²، وعلى هذا الأساس ساد الاعتقاد في النقد الغربي طيلة القرن التاسع عشر أن أساس النثر الجيد هو رسم الشخصيات ولا شيء دون ذلك، وصارت الشخصية ذات وجود فعلي متعدد المستويات لا يستمد شرعيته من الأعمال وحدها، بل أضحت في بعض الأعمال السردية مدار القصة ومادتها. ومع بداية القرن العشرين بدأت الرؤية إلى الشخصية تتغير، و مواقف الكتاب والدارسين بشأنها تتعدد، منهم من يجعلها إنساناً حياً من الواقع، ومنهم من يشيعها، ومنهم من يتنكر لها تماماً، وهناك من يقف موقفاً وسطاً منها.³

ويلخص عبد المالك مرتاض المراحل التي مرت بها الشخصية في القرون الأخيرة بثلاث مراحل كبرى متمثلة في:

مستوى التوهج والعنفوان والازدهار: ويرتبط بازدهار الرواية التاريخية والرواية الاجتماعية خصوصاً مع جملة من الكتاب أمثال "إيميل زولا"، "هكتور مارلو"، "جوستاف فلوبير"، "تولستوي"، "كافكا" وغيرهم.

عهد الاهتزاز والتشكيك: جاء بعدما وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارها، أين طرحت ضرورة الحد من سلطة الشخصية. من أهم المنادين بهذا التوجه "أندري جيد" و"فرجينيا وولف" و"جيمس جويس" إذا يعتبرون من الأوائل الذين دعوا إلى التقليل من أهمية الشخصية الروائية.

¹ ينظر: حويدرة حماتش، بناء الشخصية في حكاية عبود والجماحم و الجبل مقارنة في السرديات، منشورات الأوراس، د.ط، 2007 ص. 56، 57.

² ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط. 1، 1982. ص. 571.

³ ينظر: الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، سلسلة مفاتيح، 2000. ، ص. 96، 97.

الشخصية كائن ورقي: ثم لم تكد الحرب العالمية الثانية أن تضع أوزارها حتى وجدت مدرسة جديدة متمردة عن الحياة رافضة للتاريخ منكرة لوجود الشخصية على أنها صورة من صور الحياة الاجتماعية، فنادوا بأن لا شيء يوجد خارج اللغة، وأن الشخصية ليست إلا مجرد عنصر من عناصر المشكلات السردية، وأنها كائن ورقي لا غير، وذلك منذ منتصف القرن العشرين وممن يمثلونها: "نتالي صاروت"، "كلود سيمون"، "صمويل بيكت"، "رولان بارت"، "جيرار جينات" وآخرون¹.

ولكن هناك من يرى العكس، حيث تقول نظيرة الكثر: "تعد الشخصية عمقا استراتيجيا ومقياسا يؤسس للبنية السردية وجمالياتها"².

إذن تعد الشخصية كيانا نصيا، إذ المعنى الموجود في أي فن من الفنون هو الذي يعطيها كيانها وهو ما ذهب إليه "استين وراين" و"رينيه ويليك" من أن الشخصية لا تنمو إلا من وحدات المعنى، تصنع من الجمل التي تنطقها³.

وما يُعدّ تقزّما للشخصية، بحق ما نجده عند "كافكا" الذي يقلص دور الشخصية في روايته "المحاكمة" بإطلاق مجرد "رقم" على شخصيته. وقد أطلق فيما سبق على شخصية رواية "القصر" مجرد حرف⁴.

في مقابل هذه الآراء التي تقزّم الشخصية، هناك من الدارسين من أنصفها من بينهم "تزيفيتان تودوروف" الذي يرى أنه في الأدب تلعب الشخصية دورا من الدرجة الأولى، وأن عناصر السرد الأخرى تنتظم انطلق منها، ولكنه في الوقت نفسه يؤكد أن دراسة الشخصية تطرح عدة مشاكل لازال حلها بعيدا⁵.

¹ ينظر: عبد المالك مرتاض، المرجع السابق، ص 91.

² ذوبي خثير الزويبر، سيميولوجيا النص السردية، مطبعة دار هومة، د.ت ط1، ص21، ص 24

³ ينظر: بكري احمد شكيب، سيميائية الشخصية في نص مسرحية اللثام، مجلة متون، ع5، جامعة الجزائر، ديسمبر 2011، ص161.

⁴ عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس، 1998، ص.128.

⁵ ينظر: رولان بارت التحليل البنيوي للسرد، ترجمة حسن بحراوي وآخرون، طرائق التحليل السرد الأدبي (مجموعة من المؤلفين) منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص48.

نفس الموقف ذهب إليه "رولان بارت" حينما رأى أن التحليل البنيوي منذ ظهوره استشرع نفورا كبيرا من معاملة الشخصية باعتبارها جوهرًا حتى ولو كان بهدف تصنيفها، فالشخصيات حسبه (كيفما كانت التسمية التي نطلقها عليها: الشخصية الدرامية أو العوامل)، تشكل مستوى وصف لازم تصبح الأفعال المعروضة خارجه غير ممكنة التجلي بشكل يجعلنا نقول بأنه لا يوجد سرد في العالم دون شخصيات¹.

البناء:

بداية لا بد من الوقوف على أصل هذه الكلمة التي تشتق في اللغات الأوربية من الأصل اللاتيني "STRUCTURE" الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية وما يؤدي إليه من جمال تشكيلي، وتنص المعاجم الأوربية على أن فن المعمار يستخدم هذه الكلمة منذ منتصف القرن التاسع عشر، لكن نبيلة إبراهيم عرفت البناء بأنه الطريقة التي يتكون منها إنشاء الإنشاءات أو جهاز عضوي أو شكل كلي².

ويعرف "ميشال فوكو" البناء أو البنية على أنه ذلك الكل الذي يتكون من ظواهر متماسكة لا تكتسب معناها إلا بانتمائها إلى هذا الكل³.

أما البشتاوي فيعرفه إجرائيًا بأنه عملية كشف العلاقات الداخلية المدركة التي تميز سلوك الشخصية وطبائعها الفردية في المجتمع، وكما يوظفها المؤلف المسرحي في نصه ويصوغ أدائها الممثل والمخرج في العرض المسرحي وفق تنظيم العناصر بوحدة بنائية متكاملة تظهر بالنتيجة النسق العلم للشخصية⁴.

المرجعيات:

¹ المرجع نفسه ص 23.

² ينظر: يحيى البشتاوي، المرجع السابق، ص 13.

³ ينظر: عبد الوهاب جعفر، البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشال فوكو، دار المعارف، مصر، دط، 1989 ص 333.

⁴ ينظر: يحيى البشتاوي، المرجع السابق، ص 14.

المرجعيات هي المصدر الذي يأخذ منه الكاتب مادته، فهي توفر له بعض سمات الشخصية لخدمة غاية معينة يريد الوصول إليها، إلا أن هوية الشخصية لا تنحصر في هذه المرجعيات لأن الكاتب يلون شخصياته بألوان رؤيته وفكره ليخرجها على صورة خاصة انطلاقاً من مذهبه الأدبي، وطرائقه الجمالية، وطبيعة تجاربه.. ومن هذا اعتبار هوية الشخصية حاصلة من مجموع ما يراد لها في القصة.

وقسم الدارسون مرجعيات بناء الشخصيات إلى النوعين التاليين:

1. شخصيات ذات مرجعيات ثقافية غير متصلة بشخص الكاتب :

إن الشخصية لا تنحصر في القصة التي تضمنتها، فقد تكون مأخوذة من الثقافة أي مما هو خارج عن القصة، تأخذ منه بعض سماتها وخصائصها، وبه تكون بعض أعمالها وعلاقاتها متوقعة أو بعيدة عن التوقع وتشمل المرجعية الثقافية مرجعيات مختلفة أهمها:

أ. شخصيات تتصل بالتاريخ: وهي الشخصيات التي ينشئها صاحبها انطلاقاً من شخصيات ذات وجود فعلي في التاريخ، وهذه المرجعية التاريخية تنفرع إلى عدة أنواع كالسياسية والدينية والثقافية. كما يمكن أن تحمل كل هذه الأنواع في الوقت نفسه .

ب. شخصيات تتصل بالأسطورة: وهي الشخصيات المحيلة على الأساطير كالألهة التي نجدها في الملاحم اليونانية (الإلياذة الأوديسة...).

ج. شخصيات تتصل بالمجتمع: وهي الشخصيات تحيل على نماذج أو طبقات اجتماعية أو فئات مهنية وأفعالها مستقاة من مجتمع له وجود حقيقي.

د. شخصيات تتصل بالحالة النفسية: وهي شخصيات تحيل بعض أنواع المرض النفسي كالانفصام (شيزوفرينيا) أو بارانويا أو بعض الطباع كالإعجاب بالنفس...

هـ. شخصيات تتصل بالفكر: وهي شخصيات تحيل على أفكار إيديولوجية أو اجتماعية أو فلسفية .

2. شخصيات ذات مرجعيات متصلة بشخص الكاتب:

وتكون هذه الشخصيات محيلة على ذات منشئها وعلى جوانب متعلقة بحياته ومزاجه، فهي إذن لا تحيل على الثقافة ولا تتصل بالمعارف الموجودة عند القراء وإنما هي مؤشر إلى حضور الكاتب. لابد من الإشارة إلى أن سمات الشخصيات يمكنها أن تكون متصلة بعوامل أخرى غير العوامل التي سبق ذكرها:

أ. تاريخ إنجاز المتن الحكائي: إن الشخصيات تنسب إلى زمن معين تكون خصائصها وسماتها مرتبطة بذلك الظرف التاريخي.

ب. تاريخ الشخصية القصصية ذاتها: وتختلف أهمية هذا العامل باختلاف المذاهب الأدبية، حيث نجده أكثر بروزا في المذهب الطبيعي حيث تكون الشخصية نتاج مكوناتها الوراثة والطبيعية وتأثرها بمعطيات الوسط.

جـ. بيئة المتن القصصي: إن انتساب الشخصية إلى وسط معين يتسم بثقافة وقيم ومعطيات ونظم وعلاقات معينة قد تكون محددة لبعض سمات الشخصية القصصية.

وتوصلنا من خلال هذا الاستعراض، إلى أن هذه المرجعيات تمثل بالنسبة للكاتب مصدرا يأخذ منها مادته، فهي توفر له بعض سمات الشخصية لخدمة غاية معينة يريد الوصول إليها، إلا أن هوية الشخصية لا تنحصر في هذه المرجعيات لأن الكاتب يلون شخصياته بألوان رؤيته وفكره ليخرجها في صورة خاصة انطلاقا من مذهبه الأدبي، وطرائقه الجمالية، وطبيعة تجاربه.. ومن هنا يمكن اعتبار هوية الشخصية حاصلة من مجموع ما يراد لها في القصة.¹

¹ جريدة حماتش ، المرجع السابق ص 67-70.

الفصل الأول: مفهوم الشخصية في النقد المعاصر

تمهيد

1- الشخصية عند بعض النقاد المعاصرين

1.1 الشخصية / الوظيفة: فلاديمير بروپ (VLADIMIR PROPP)

2.1 الشخصية / المفاعل: رولان بارت (ROLAND BARTHES)

3.1 الشخصية / البنية العقلية: كلود ليفي شتراوس (CLAUDE LEVI-STRAUSS)

4.1 الشخصية / الحالة: تزفيتان تودوروف (TZVETAN TODOROV)

2- الشخصية عند فيليب هامون (PHILIPPE HAMON)

1.2 الشخصية / العلامة فيليب هامون :

2.2 تصنيف الشخصيات:

3.2 مدلول الشخصية

4.2 دال الشخصية

3- الشخصية / العامل: ألجير داس جوليان غريماس (ALGIRDAS JULIEN GREIMAS)

1.3 البنية السطحية

المكون السردى

المكون الخطائى

2.3 البنية العميقة

التقطيع

التراسل بين البنية العميقة والبنية السطحية

تمهيد :

تطرقنا في الدراسة في هذا الفصل إلى تلك الآراء والنظريات التي لها اتصال مباشر بمفهوم الشخصية، ذلك المفهوم الذي تطوّر من ربط الشخصية بالشخص إلى ربط الشخصية إما بدورها أو بوظيفتها أو بمعطى لغوي أو سردي. وقبل عرض لهذه الآراء والنظريات لابد من الإشارة إلى أننا جمعنا جل هذه الآراء في مبحث واحد وأفردنا لكل من آراء غريمانس وهامون مبحث لكل منهما نظراً لأهميتهما في البحث وذلك استناداً إلى تقسيم جويده حماش على النحو التالي :

النمذجة الشكلية للشخصية: يمكن نمذجة الشخصيات من الناحية الشكلية وقف عدة اعتبارات؛ الشخصية الثابتة أو السكونية التي لا تتغير مع القص، والشخصية النامية أو الدينامية التي تتغير حسب ما يطرأ عليها داخل الحكاية، كما يوجد تقسيم آخر: الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية، الشخصية المعقدة والشخصية البسيطة.

وهناك تقسيم "فيليب هامون" الذي ربط النمذجة الشكلية للشخصيات بثلاث أنواع من العلامات: منها يحيل على العالم الخارجي، ومنها ما يحيل على فعل تلفظ، ومنها ما يحيل على دلالات منفصلة عن نفس الملفوظ.

النمذجة المضمونية للشخصيات: وتبني على تترتب من علاقة بين الأحداث والشخصيات وهو ما توصل إليه "ف. بروب" الذي رأى أنه يمكن وجود ثلاث إمكانيات لتوزيع الوظائف بين الشخصيات تتمثل فيما يلي:

- مطابقة مستوى الفعل للشخصية.
- شغل الشخصية الواحدة لمستويات فعل متعددة.
- أن يتجزأ مستوى فعل واحد بين عدد من الشخصيات.

وميز بين سبعة أطراف تسند لها الوظائف سنتحدث عنها لاحقاً بنوع من التفصيل .

ولكن هذه النمذجة المضمونة للشخصية ستجرد مع غريماس من المفهوم الأدبي الخاص الذي لا يرتبط بنظام سمائي معين بقدر ارتباطه بنشاط القراءة، فتتموقع الشخصية داخل المحكي، ومن خلال علاقاتها بملفوظات الفعل يقسم "غريماس" الشخصيات إلى ممثلين (ACTEURS) وعوامل (ACTANTS) وذلك بحسب وظيفتها وموقعها داخل الخطاب، حيث ينظر إلى وظيفة الممثل المزدوجة. بحيث يمكنه أن ينجر دورا موضوعاتيا كما باستطاعته أن يؤدي دورا عامليا داخل التركيب السردى العام كدور (المعارض. المساعد)

أما العامل فحسب ما يقوم به من عمل فانه يسهم في انجاز ثلاث محاور دلالية كبرى تعتمد على ستة عناصر خلافية.

محور الرغبة (الذات – الموضوع)

محور التواصل (المراسل – الملتقي)

محور القدرة (المساعد – المعارض).¹

ولقد حلولنا مقارنة آراء غريماس من خلال تلميذه "جوزيف كورتيس" * JOSEPH " COURTES الذي بسط هذه الآراء وجعلها قابلة للفهم والاستيعاب .

¹ ينظر: جويده حماش، المرجع السابق ص. 62 و ما بعدها.

* يعد جوزيف كورتيس J.Courtès من أهم أعضاء مدرسة باريس السيميوطيقية إلى جانب ثلة من الباحثين الذين كانوا يدرسون في جامعات العاصمة الفرنسية ومؤسساتها العليا وكانوا تلامذة غريماس ، ومن هؤلاء الدارسين : ميشيل أريفي M.Arrivé وشابرول C.Chabrol وجان كلود كوكي J.C.Coquet وآخرين. كورتيس تصوراته النظرية والمنهجية في تطبيقه التحليلي من اللسانيات التوليدية التحويلية التي أرسى دعائمها الأمريكي نعوم شومسكي، والتي تربط المستوى السطحي بالمستوى العميق، كما عمل على تجريب مصطلحات أستاذه غريماس للتأكد من نجاعتها وكفائتها الإجرائية والتطبيقية. هذا، ويتجاوز كورتيس سيمياء التواصل التي نجدها عند فرديناند دوسوسير ورولان بارت وجورج مونان وبريطو وآخرين نحو سيميائية الدلالة التي أسسها غريماس في دراساته وأبحاثه السيميوطيقية العديدة وخاصة كتابه "Du sens". ويعتمد كورتيس في منهجيته السيميوطيقية على المقاربة الوصفية العلمية الرصينة التي تتكى على الاستقراء والاستنباط منتقلا من مستوى إلى آخر جامعا بين التصور المنهجي والتحليل التطبيقي بشكل تعليمي بيداغوجي. وإذا كانت اللسانيات الوصفية تهتم بالدال من خلال رصد بني التعبير والشكل اللغوي للمنطوق، فإن السيميوطيقا لدى كورتيس تهتم بدراسة المحتوى أو المدلول عن طريق شكلته أي دراسة شكل محتواه. فعلى مستوى شكل المدلول يتم التركيز على النحو والصرف والتركيب وعلى مستوى الجوهر يدرس الجانب الدلالي.

1. الشخصية عند بعض النقاد المعاصرين:

1.1 الشخصية/ الوظيفة

فلاديمير بروب (VLADIMIR IAKOVLEVITCH PROPP) * :

ظهرت العناية بالوظيفة التي تقوم بها الشخصية مع الباحث الروسي فلاديمير بروب (VLADIMIR PROPP) في كتابه مرفولوجيا الحكاية (الصادر سنة 1928) الذي ينطلق أساساً من ضرورة دراسة الحكاية اعتماداً على بنائها الداخلي، وليس اعتماداً على التصنيف التاريخي أو الموضوعاتي، ولكي يوضح نموذج يعطي الأمثلة التالية :

يعطي الملك نسراً للبطل ، النسرة يحمل البطل إلى مملكة أخرى

يعطي الجد فرساً لـ سوتشينكو ، الفرس يحمل هذا إلى مملكة أخرى

يعطي الساحر قارباً لإيفان ، القارب يحمل إيفان إلى مملكة أخرى

تعطي الملكة خاتماً لإيفان ، يخرج من الخاتم رجال أشداء يحملون إيفان إلى مملكة أخرى.

يلاحظ بروب أن الأمثلة الأربعة تحتوي على عناصر ثابتة وعناصر متغيرة، فالذي يتغير هو أسماء وأوصاف الشخصيات وما لا يتغير هو أفعالهم / وظائفهم ، وعليه استخلص بروب من ذلك ما يلي: "إن ما هو مهم في دراسة الحكاية هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات، أما من فعل هذا الشيء، أو ذاك، وكيف فعله. فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع لا غير"¹.

¹ ينظر: حميد حمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص24.

* فلاديمير بروب (1895-1970) من مواليد مدينة بطرسبورغ، وأحد رواد المدرسة البنوية .

وتقول شلوميت كنعان في صدد تعريفها للوظيفة عند بروب: "أنها العنصر الثابت الذي يستخرج من أحداث متماثلة ومن القائمين بهذه الأحداث الذين هم أشخاص القصة ، وقد تظل الوظيفة واحدة حتى وإن تغير الأشخاص القائمون بها"¹.

وإذا كان بروب ينبه إلى أن كل الوظائف تتكرر بطريقة مدهلة ، فإنه يدعو إلى مراعاة دلالة كل وظيفة منها ودورها في السياق الحكائي العام، ذلك أن الوظائف المتشابهة قد يكون لها دلالات مختلفة إذا ما أدرجت في سياقات متباينة ، ويعني بروب بالوظيفة : عمل شخصية ما وهو عمل محدد من زاوية الدلالة داخل جريان الحكاية.²

وقد حدد بروب الوظائف التي تقوم الشخصيات في الحكايات العجيبة في واحد ثلاثين وظيفة ووضع لكل وظيفة مصطلحا خاصا بها مثلا: وظيفة الابتعاد (ELOIGNEMENT) يرمز لها بـ B فإن تنوعاتها المختلفة يرمز لها بـ B¹ - B² - B³ إلخ

وبعد أن تحدث بروب عن الوظائف بالتفصيل قام بتوزيعها على الشخصيات الأساسية في الحكاية العجيبة فرأى أن هذه الشخصيات الأساسية تنحصر في سبع شخصيات هي :

- 1.المعتدي أو الشرير (AGRESSEUR OU MECHANT) /2. الواهب (DONATEUR) 3
- المساعد (AUXILIARE) / 4. الأميرة (PRINCESSE) /5. الباعث (MANDATEUR) /6. البطل (HEROS)
- 7/البطل المزيف (FAUX HEROS) 3 ما يلاحظ في هذا التوزيع هو التقليل من أهمية نوعية الشخصيات ووصافها، وخصائصها الذاتية، بل بالوظائف التي تقوم بها ونوعية هذه الوظائف⁴.

¹ السيد إبراهيم ، نظرية الرواية ، دار قباء ، القاهرة ، 1998 د.ط ، ص 17.

² ينظر: حميد حمداني، المرجع السابق ، ص 24.

³ http://fr.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Propp

⁴ ينظر: المرجع نفسه ، ص 25.

2.1 الشخصية/الفاعل:

رولان بارت (ROLAND BARTHES) *

لقد استفاد رولان بارت (ROLAND BARTHES) كثيرا من آراء "بروب" و"تودوروف" و"كلود بريمون" وعلى وجه الخصوص آراء "غريماس" التي أسس على ضوئها دراسته للشخصية.

لقد أشار في كتابه النقد البنيوي للحكاية، أن توجه جزء من الأدب المعاصر بالنقد نحو الشخصية ليس بهدف تدميرها لأن هذا الأمر مستحيل، بل لتجريدها من الشخص، لأن هذا الأدب يتطلب فاعلا دائما، ولكن هذا الفاعل من الآن فصاعدا سيكون فاعل كلام.¹

وهو يرى أن التحليل البنيوي حريص جدا على عدم تحديد الشخصية في عبارات الجواهر النفسانية عبر فرضيات متعددة، بل في تحديد الشخصية ليس باعتبارها كائنا بل مشاركا، وأن الشخصيات تصنف في السرد بحسب ما تفعل وليس بحسب ما تكون عليه، فاعتبر الشخصية فاعلا في النص القصصي، ولهذا الفاعل وظائف يظهر من خلالها دوره في القصة كما تظهر سماته، يضاف إلى ذلك أن له أعمالا تظهر بواسطتها علاقات الفاعل في ثلاثة محاور هي: الحب، والتواصل، والمساعدة.²

ويقول في هذا الصدد: "ولهذه المفاهيم الثلاثة كثير من النقاط المشتركة، والنقطة الأهم هي تحديد الشخصية عبر اشتراكها في دائرة الأعمال، على أن هذه الدوائر قليلة العدد، نموذجية وقابلة للتصنيف ولهذا السبب أطلقنا على مستوى الوصف الآخر اسم مستوى الأعمال... وينبغي ألا يفهم من هذه التسمية معنى الأعمال الدقيقة التي تشكل نسيج المستوى الأول، ولكن معنى الإنشاءات

* رولان بارت: (1915-1985) واحد من أهم أعلام النقد ليس في فرنسا بل في العالم احترق ميادين علمية كثيرة علم الاجتماع وعلم النفس و الانثروبولوجيا، درس في كل من تركيا، رومانيا، مصر..

¹ ينظر: رولان بارت. النقد البنيوي للحكاية، ترجمة: انطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1988، ص123.

² ينظر: المرجع نفسه ص 125.

الكبرى للتأدية العملية (رَغْب ، تواصل ، كافح)¹. ويضيف حول القضايا التي تثيرها مسألة تصنيف شخصيات السرد بأنها لم تحل بعد بشكل قاطع: "أؤكد أننا قد نتفق بشكل تام على أن شخصيات السرد العديدة لا يمكن أن تخضع لقواعد الاستبدال، وعلى أنه يمكن حتى داخل نفس العمل الأدبي أن تستغرق نفس الصورة شخصيات مختلفة ، ومن جهة أخرى يبدو أن النموذج العاملي المقترح من طرف غريماس وهو النموذج لذي تناوله تودوروف من منظرو مختلف قابل لأن يصمد لاختبار عدد كبير من السرود، وكل نموذج بنيوي بقيمته تكمن في شكله القانوني"².

3.1 الشخصية/البنية العقلية:

أشار كلود ليفي شتراوس (CLAUDE LEVI - STRAUSS)*

أشار "كلود ليفي شتراوس" الأنثروبولوجي البنيوي أثناء تحليله لأسطورة أوديب بطريقة بنيوية واستناد إلى آراء كل من "غريماس" و"تودوروف" يكتشف التعارض العام الذي تنطوي عليه الأسطورة عن نظرتين متقابلتين إلى أصل الإنسان: نظرة الأصل الواحد التي ترد ولادة الإنسان إلى الأرض فتقلل من أهمية القرابة (حين يقتل أوديب أباه)، ونظرة الأصل المزدوج التي ترجع ولادة الإنسان إلى جماع ذكر وأنثى، والتي تؤكد من أهمية القرابة وتعلي من شأنها (حين تدفن انتيغونا أخاها).

فهو لا يهتم بمسار القص بل بالنموذج البنيوي الذي يمنح القصة معناها فهو يبحث عن البنية الفونيمية للأسطورة ، ويؤمن أن تطبيق النموذج التحليل اللغوي سوف يفضي في النهاية إلى الكشف عن البنية الأساسية للعقل الإنساني ، أي البنية التي تحكم الطريقة التي يشكل بها البشر مؤسساتهم

¹ رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، المرجع السابق، ص 125

² رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد ، المرجع السابق ، ص 24

* كلود ليفي شتراوس: أنثروبولوجي فرنسي ولد سنة 1908، درس الديانات المقارنة وعلم الأعراق. من مؤلفاته: الجنس البشري والتاريخ، 1952؛ الأنثروبولوجيا البنيوية 1958؛ وأساطير 1964

ومصنوعاتهم وأشكال معرفتهم¹، ويلاحظ أن هذا الربط لم يُعَيَّن إلا النماذج المجردة التي قد تتداخل فيما بينها؛ فقد تنتمي الشخصية إلى أكثر من بنية موحدة نظراً لاستبعاد كانت غايته إذا محاولة التوصل إلى البنية العقلية و التركيبية المنطقية التي يُشكل البشر وفقها حياتهم .

4.1 الشخصية المعاصرة:

ترفيان تودوروف (T.TODOROV):*

يرى "ت. تودوروف" أن الشخصية تعتبر الصنف الأكثر غموضاً في الشعرية، وذلك لقلة اهتمام الكتاب والنقاد بهذا المفهوم²، كما تعرض لذلك الخلط الوارد بين الشخصيات والأشخاص، حيث يقول: "لقد استطعنا كتابة سير أشخاص مستكشفين حتى أجزاء حياتها الغائبة من الكتاب، ماذا كان يفعل هاملت خلال سنوات دراسته؟ وننسى أن مشکل الشخصية هو قبل كل شيء لساني، لأنه لا يوجد خارج الكلمات ولأنه كائن ورقي"³.

كما أشار إلى أن الشخصية مرتبطة بالحالة التي تمرّ بها في القصة، وتعني الحالة مرحلة حديثة تعيشها الشخصية من توازن، فقوة، ثم فقدان للتوازن، ثم قوة، إلى أن تصل إلى الحالة الخامسة، وهي التوازن. وقد اهتم بالحالة في القصة، لأنها حسبه تمثل نظاماً مكرراً في الحكايات وترتبط بها الشخصية دوماً، ومن هنا فقد صارت الشخصية لديه بمثابة الحالة⁴.

وهو يجرّد الشخصية - سواء كانت فاعل أو مفعول - من محتواها الدلالي، ويتوقف عند وظيفتها النحوية فيجعلها بمثابة "عون" (AGENT) .

ولقد اختصر "ت. تودوروف" منظومة العلاقات بين الشخصيات في ثلاثة روابط وهي:

¹ ينظر: رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، مصر 1998، ص 96، 97.
* ترفيان تودوروف -فيلسوف فرنسي- بلغاري وُلِدَ في 1 مارس 1939 في مدينة صوفيا البلغارية. يعيش في فرنسا منذ 1963، ويكتب عن النظرية الأدبية، تاريخ الفكر، ونظرية الثقافة وله أزيد من 21 مؤلفاً في الفكر والنقد و الأدب.
² ترزيان تودوروف ، مفاهيم سردية ، ترجمة عبد الرحمان مزيان ، منشورات الاختلاف ط 1 ، 2005، ص 71.
³ المرجع نفسه ص 71.
⁴ ينظر: تودوروف، نقد النقد، ترجمة : سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت 1986، ص 123 وما بعدها .

الرغبة: تظهر عند كل الشخصيات تقريبا، وتكون أوسع انتشارا، ويعطي كمثال عليه (الحب)

التواصل: أقل وضوحا ولكنه ليس أقل أهمية من الأول، ويعطي مثال (الائتمان على السر)

المشاركة: النمط الثالث من الروابط التي تتحقق بفعل المساعدة.

ولكنه وصف هذه الروابط بأنها عامة جدا ولا يمكن اختصار كل العلاقات البشرية، وكل أنواع السرد في هذه الروابط الثلاثة، لأنه سيكون اختصار محلا، ولذلك تعمق كثيرا في تحليل العلاقات بين الشخصيات ودعم هذه الروابط، أو كما يسميها في مواضع أخرى بالمحمولات بعلاقات أخرى تشتق منها طبقا لقاعدتي الاشتقاق:

التعارض: كل واحد من المحمولات الثلاث (الرغبة، المشاركة، التواصل) يملك محمولا معارضا له.

المجهول: أي الانتقال من البناء للمعلوم إلى البناء للمجهول. مثال الرغبة: "أ" يحب "ب"، "أ" محبوب من طرف "ب"، وهكذا يسري الأمر على المحمولين المتبقين

ويحصل معنا في الأخير اثنا عشرة علاقة مختلفة تظهر أثناء السرد¹

يقول تودوروف: " يبرز من وجهة النظر هذه تمييز آخر بين كل تلك العلاقات التي عددناها فكل عمل يبدو أولا كأنه حب أو ائتمان على سر... إلخ ، ولكنه قد يظهر بعدئذ كأنه كراهية ، فمظهر العلاقة لا يتصادف بالضرورة مع جوهرها على الرغم من أن الأمر يدور حول الشخص نفسه واللحظة ذاتها، يمكننا الافتراض إذن بوجود مستويين اثنين من العلاقات : مستوى الوجود ومستوى الظهور (...) ينبغي الافتراض بمحمول جديد انه الوعي والإدراك فهو يشير إلى ما يجري عندما تدرك إحدى الشخصيات أن العلاقة التي كانت تربطها مع الشخصيات الأخرى ليست كما كانت تظنها سابقا"²

¹ تزيفتيان تودوروف، الأدب والدلالة، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الانماء الحضاري، حلب ط 1، 1996، ص 56 إلى 58.

² المرجع نفسه ص 59.

2. الشخصية عند فيليب هامون * "PHILIPPE HAMON":

1.2. الشخصية / العلامة : فيليب هامون :

طرح فليب هامون بشمولية أولى محاولات التحليل السميولوجي لمقولة الشخصية، فانتقل بها من مجرد كونها مقولة بسيكولوجية تحيل على كائن حي يمكن التأكد من وجوده في الواقع، ومن مجرد كونها مقولة خاصة بالأدب وحده، إلى تناولها من حيث كونها علامة يجري عليها ما يجري على العلامة، واعتبر أنها علامة فارغة، أي بياض دلالي لا قيمة لها إلا من خلال انتظامها داخل نسق محدد، إنها كائنات من ورق على حد تعبير بارت.¹ وهو يعتبر أن الشخصية علاقة لسانية، وإنسانا حيا من الواقع ، ومفهوما معنويا، وشيئا من الجمادات كالديقق، والفيروس، وغيرها.

وترجع الأهمية الخاصة التي تكتسبها آراء هامون في كونه استفاد من دراسات كل من: "تودوروف"، "إتيان سوريو"، "بريمون" و"رولات بارت و شتراوس وعلى رأسهم "غريماش".

لذلك كثيراً ما تتقاطع آراء فيليب هامون حول مفهوم الشخصية مع عدد من النقاد الذين استفاد منهم. إلا أنه يتميز في نظره للشخصية، حيث يعتبرها بياضا دلاليا يمتلئ تدريجيا ويبنى مع فعل القراءة، حيث يقول في هذا السياق: "السمة الدلالية للشخصية ليست ساكنة، ومعطاة بشكل قبلي، يتعين علينا فقط أن نتعرف عليها، ولكنها بناء يتم اطرادا زمن القراءة وزمن المغامرة الخيالية، إنها "شكل فارغ" تقوم المحمولات المختلفة (الأفعال أو الصفات) بملئها، إذا الشخصية هي دائما تكاثف لأثر السياقي ونشاط استذكاري وبناء يقوم به القارئ"²، ولهذا فإن صورتها لا تكتمل إلا عند نهاية الحكاية، وبذلك تبقى رهينة هذه المعاني والوحدات الدلالية التي تبدأ ببداية الحكاية وتنتهي بنهايتها، ولو أصدرنا حكما أو تصورا معينا في حق الشخصية قبل اكتمال الحكاية، فسنكون قد أخطأنا في حقها، وشوهنا صورتها الحقيقية.

* ولد سنة 1940 بفرنسا حاز على شهادة الدكتوراه من جامعة السوربون سنة 1981، وهو حاليا بروفيسور بنفس الجامعة.

¹ ينظر: فليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار الكلام، المغرب 1990. ص 7، 8.

² المرجع نفسه ص. ص 29، 30

وإذا كانت الدراسات الحديثة قد تعاملت مع الشخصية على أساس كونها علامة لسانية ليس لها حياة خارج النص، لا قبله ولا بعده، لأنها ليست أكثر من كائن من ورق، شأنها في ذلك شأن الشخصية السينمائية على حد تعبير ميشل بورتو، فإن هؤلاء المنظرين، والسيميولوجيين منهم على الخصوص، لم يفتهم مع ذلك التنبيه إلى الاختلافات الموجودة بين العلامات اللسانية، فميزوا بين العلامات المرجعية "SIGNES REFERENTIELS" والعلامات الاستذكارية "SIGNES ANAPHORIQUES" العلامات الواصلة "SIGNES EMBRAYEUSE" كما فعل هامون في إحدى دراساته الهامة حيث خص كل مجموعة منها بمواصفات خاصة.

أ.العلامات التي تحيل على معطى في العالم الخارجي (طاولة، زرافة، بيكاسو، نهر) أو على مفهوم (بنية، قيامة، حرية). ويمكن تسمية هذه العلامات بالعلامات المرجعية، فهي تحيل على معرفة مؤسسية أو تحيل على شيء معلوم، ويمكن التعرف على هذه العلامات بواسطة المعجم.

ب. العلامات المحيلة على هيئة تلفظية: وهي علامات ذات مضمون "عائم" فلا تأخذ معنى محددًا إلا بارتباطها بوضعية محققة في الخطاب (هنا والآن)، وهي خلافاً للأولى علامات غير محددة في المعجم، كالضمائر وأسماء الإشارة مثلاً.

ج.العلامات المحيلة على علامة منفصلة قريبة أو بعيدة عن نفس الملفوظ: وسواء أكانت متقدمة في سلسلة المنطوق أو المكتوب، أو متأخرة، معروفة بوظيفتها الإبدالية اللاحمة واقتصادية، لأنها تقلص من حجم الإرسالية وطولها، لذلك سميت بالعلامات الاستذكارية¹ "اسم العلم والتعريف في بعض استعمالاته، أغلبية الضمائر، أدوات الاستبدال المختلفة..²".

¹ ينظر: عبد العالي بوطيب، الشخصية الروائية بين الأمس واليوم، مجلة علامات، جدة ع 54، ديسمبر 2004، ص 369

² ينظر: فيليب هامون، مرجع سابق ص، 23.

2.2 تصنيف الشخصيات:

ومادامت الشخصية في مقاربة هامون علامة لسانية، شأنها في ذلك شأن كافة العلامات فانتهي إلى أن الشخصيات تنوزع بدورها حسب أصنافها إلى ثلاث فئات هي :

أ. فئة الشخصيات المرجعية: شخصيات تاريخية (نابليون الثالث في ريشليو عند ألكسندر دوما) شخصيات أسطورية (فينوس، زوس) شخصيات مجازية (الحب، الكراهية)، شخصيات اجتماعية (العامل، الفارس). إن هذه الشخصيات تحيل على معنى قائم وثابت حددته ثقافة ما، كما تحيل على أدوار واستعمالات ثابتة. إن قراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة.

ب. فئة الشخصيات الإشارية: إنها دليل على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص: شخصيات ناطقة باسمه "PORTE-PAROLE"، أو الجوقة "CHOEURS" في التراجيديات القديمة، رواة ومن شابههم، ويكون من الصعب أحيانا الإمساك بهذه الشخصيات. لأن الإبلاغ أو العملية التواصلية يمكن أن تعيقها أو تتسرب إليها آثار تشويشية مختلفة، أو عمليات تمويهية، لتخل بإمكانيات فك رموز المعنى.

جـ. فئة الشخصيات الاستذكارية: يتم فهم هذه الفئة بالرجوع وجوبا للنسق الخاص بالمؤلف، إنها علامات تنشط ذاكرة القارئ: (الحلم التحذيري، مشهد الاعتراف والتمني، التكهّن، الذكرى، الاسترجاع، الاستشهاد بالأسلاف..). كل هذه العناصر تعد أفضل الصفات، وأفضل الصور لهذا النوع من الشخصيات، ووظيفتها تنظيمية وترابطية بالأساس، ومن خلالها يتمكن المؤلف من أن يحكي نفسه بنفسه.¹

وينبها هامون بخصوص هذا التصنيف للشخصية/ العلامة إلى ملاحظتين، تتعلق أولاهما: بإمكانية الشخصية الواحدة المشاركة في هذه الأنواع الثلاثة في وقت واحد أو بشكل متتابعي.

¹ ينظر: عبد العالي بوطيب، مرجع سابق ص ص 370 ، 371

وتؤكد الثانية على أن الفئة الأخيرة هي التي قمنا بالأساس، وأن بلورة نظرية عامة للشخصيات تتم انطلاقاً من مقولة المعادلة أو التكافؤ والاستبدال والاستدكار¹.

قلنا سابقاً أن الشخصيات الروائية علامات لسانية، والعلامة كما عرفها دوسوسير "DE SAUSSURE" تتكون من وجهين متلازمين هما الدال "LE SIGNIFIANT" والمدلول "LE SIGNIFIE"، إذا الشخصية من هذا الاعتبار تتكون من دال/ الاسم، ومدلول/ المحمولات المختلفة المدرجة داخله ومبثوثة داخل النص. علماً أن وجه العلامة الأول المتمثل في الدال/ الاسم لا يحمل في الغالب أي إيجاء دلالي محدد، باستثناء قيامه بوظيفة التمييز بين شخصية وأخرى، مما يجعل عملية تحديد خصوصيات الشخصية مسألة موكولة بالدرجة الأولى، للوجه الثاني للعلامة المدلول الذي يعني المضمون عند يسفيلد².

3.2 مدلول الشخصية:

بعد التعريف الذي قدمه هامون للشخصية معتبراً إياها وحدة دلالية، وذلك في حدود كونها مدلولاً منفصلاً، وأن هذا المدلول قابل للتحليل والوصف. وأن هذه الشخصية لا تبني إلا من خلال جمل تتلفظ بها أو يُتلفظ بها عنها³، ويمكن تعريف المدلول بأنه الجانب المجرد وغير المحسوس للعلامة⁴.

استعرض جملة من آراء بعض السيميائيين حول مفهوم الشخصية، فبالنسبة لكلود ليفي شتراوس في دراسة مشهورة حول عمل "بروب" قدم تصوراً للشخصية أكثر شمولية من تصور هذا الأخير "بروب" لا يحتفظ من مدلول الشخصية سوى بوظيفتها السردية، ففي حكاية ما تقارن الشخصية بكلمة نصادفها في وثيقة ولكنها غائبة في القاموس، أو باسم علم، أي حد محروم من أي

¹ ينظر: فيليب هامون المرجع السابق، ص 26.

² سعيد علوش، المرجع السابق، ص 91.

³ ينظر فيليب هامون، المرجع السابق، ص 28.

⁴ عبد الوهاب جعفر، المرجع السابق، ص 333.

سياق (...) إنه سند لكون حكائي يحلل كثنائيات تقابلية، متألّفة بشكل متنوع داخل كل شيء، هذه الشخصية تشبه فونيمًا*، (ولقد عرفت "رمان سلدن" الفونيم بأنه الصوت الدال الذي يدركه من يستخدم اللغة ويميز معناه لا بحكم وقعه في ذاته بل بحكم اختلافه عن غيره من الأصوات)¹. ولكن، وعلى خلاف المورفيم** اللساني الذي يمكن للمتحدث أن يتعرف عليه بسرعة، فإن "السمة الدلالية" للشخصية ليست ساكنة، وليست معطاة بشكل قبلي، ولكنها بناء يتم اطراداً، زمن القراءة، إنها شكل فارغ تقوم المحمولات المختلفة بملئها (الأفعال أو الصفات).

إن الشخصية هي دائماً وليدة مساهمة الأثر السياقي (التركيز على الدلالات السياقية الداخل/نصية) ونشاط استذكاري وبناء يقوم به القارئ.²

ويضرب مثلاً مهماً حول السياق، عندما يتحدث عن ظهور شخصية تاريخية مثل شخصية (نابليون) أو أسطورية مثل شخصية (فيدرا) سيجعل من دورها داخل الحكاية أمراً متوقّعا، بخلاف شخصية غير معروفة فإنها في البداية تشكل بياضاً دلالياً يتم ملؤه تدريجياً عبر سير خط الحكاية، إلا أن مدلول الشخصية، أو "قيمتها" لا يتشكل فقط من خلال التكرار (تكرار الإشارات، تكرار البدائل البورتريه، اللازمة) أو من خلال التراكم والتحويلات، ولكن يتشكل أيضاً من خلال التقابل، من خلال علاقة شخصية بشخصيات الملفوظ الأخرى، إن هذه العلاقة تتغير من مقطع إلى آخر، إنها تلعب على مستوى الدال كما تلعب على مستوى المدلول.³

وبعد هذا أورد مجموعة من الآراء تنص في عمومها أن مدلول الشخصية ينبنى بفعل التكرار، والتراكم، والتحول. يقصد بالتكرار إيراد مواصفة ما أو وظيفة عدة مرات. أما التراكم

* الفونيم Phonème أصغر الوحدات الصوتية الدالة

¹ رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، مصر 1998. ص 91

** المورفيم morpheme أصغر الوحدات الدلالية وهناك من ترجمه بـ معنيم من المعنى

² ينظر فيليب هامون، المرجع السابق ص 28

³ ينظر المرجع نفسه، ص 29، 30

يعني أن الشخصية غنية بمواصفات ووظائف مختلفة من خلال النص الروائي. بينما يقصد بالتحول مقدرة الشخصية على التغير بفعل التأثيرات التي تمارسها الأحداث على بنية الشخصية¹.

وفي سعيه للوصول إلى التمييز بين الشخصيات من خلال محاور دلالية طرح مشكلتين:

المشكل الأول: يكمن في فرز هذه المحاور، فهل سنحتفظ فقط بالمحاور التالية كمحاور ملائمة: الجنس (شخصية مذكرة شخصية مؤنثة) السن (شيخ مقابل شاب)، الإيديولوجيا (مؤمن مقابل ملحد) السكن (عالم ثقافي حضري مقابل عالم طبيعي بدوي) أم سنحتفظ بمحاور أخرى؟

والمشكل الثاني: يكمن في إقامة تراتبية داخل المحاور المحتفظ بها. أي هذه المحاور الدلالية هي الأخرى يجب أن تصنف حسب استخدامها في تمييز كل شخصيات الرواية أو البعض منها، فإذا افترضنا أن التحليل سيحتفظ بالمحاور التالية كمحاور ملائمة: الجنس، الأصل الجغرافي، الإيديولوجيا، الثروة، هذا على مستوى الموصفات:

الشخصيات/المحاور	الجنس	الأصل الجغرافي	الأيديولوجيا	الثروة
ش1	+	+	+	+
ش2	+	+	+	+
ش3	+	Ø	Ø	Ø
ش4	+	+	Ø	Ø
ش5	+	+	Ø	Ø

فإن الشخصية ش1 ستعتبر أكثر تعقيدا من ش2 التي لا يخبر عنها بنفس عدد المحاور (هذا التعقيد لا علاقة له مع التعقيد أو الغنى الخاص بشخصية معينة في المقارنة السيكلوجية التقليدية).

¹ ينظر: حسن بحراوي، المرجع السابق، ص 245

الجدول السابق يتضمن محاور السمات الدلالية المتعلقة بالمواصفات التي يجب أن تصنف حسب استخدامها في التمييز بين كل الشخصيات أو البعض منها، وبهذا يمكن تحديد الشخصيات/نمطية أو كتل غامضة أو تجمعات منسجمة لشخصيات محددة بعدد المحاور الدلالية نفسها، أو بالسمات الدلالية نفسها. كما يمكن استنتاج ما يلي:

ش1 و ش2 تنتمي إلى فئة واحدة ، وش4 وش5 إلى فئة أخرى ، في حين تتقابل ش3

مع (ش1+ش2)+(ش4+ش5) مثلاً.

الجدول السابق الذي يبين مواصفات الشخصيات يمكن وضعه في مواجهة جدول آخر

يتضمن وظائف الشخصيات، أي مختلف الأفعال التي تقوم بها.

الوظائف / الشخصيات	الحصول على مساعد	توكيل	قبول التعاقد	الحصول على معلومات	الحصول على متاع	مواجهة ناجحة
ش1	+	+	+	+	+	+
ش2	+	+	+	+	+	+
ش3	+	+	+	+	0	0
ش4	+	+	0	0	0	0
ش5	+	0	0	0	+	0
ش6	+	0	0	+	+	+

يمكن استنتاج من جدول وظائف الشخصيات، وجود شكل تراتبي: ش1 وش2 تصنيفان في فئة الشخصيات النمطية (تقوم هاتان الشخصيتان بالوظائف نفسها وبأكبر عدد منها). تُعدُّ ش1 وش2 وش3 أكثر نشاطا من ش5.

وعلى التحليل أن يقارن بين هذه الشخصيات، ومن خلال هذه التصنيفات يحصل الدارس على تحديد الشخصيات الرئيسية مثلا: (ش1 أقل شكلنة وأكثر تعقيدا من ش3 وش5) والشخصيات الثانوية أو ذات "الأدوار" العادية، وهذه تحدد من خلال وظيفة واحدة أو مواصفة واحدة.¹ ويبقى هذا التصنيف المعتمد على ثنائية بسيطة عاجزا عن تحليل جزئيات السمة الدلالية، لأن النتائج التي تم الحصول عليها عبر الجدول، يمكن أن تخضع بدورها للتحليل كمجموعات فرعية.

4.2 حال الشخصية:

4.2.1 كيفية اختيار حال الشخصية وتقديمها في النص:

تعد عملية تقديم الشخصية، عبر الفضاء النصي من البحوث الهامة التي شغلت الدراسات النقدية الحديثة، ذلك أن الشخصية، تشغل موقعا إستراتيجيا في بناء العمل الأدبي. ولعل هذه الأهمية هي التي دفعت "فيليب هامون" أن يخصص محورا خاصا بتقديم الشخصية، من خلال دال منفصل، أي مجموعة متناثرة من الإشارات التي يمكن تسميتها "سمته".

إن الخصائص العامة لهذه السمة تتحدد في جزء هام منها، بالاختيارات الجمالية للكاتب، فقد يقتصر المونولوج الغنائي، أو السيرة الذاتية على ضمير المتكلم، أما في حكاية مروية بضمير الغائب، فإن السمة ستركز على اسم العلم بعلاماته الطبوغرافية المميزة وبسكونيته وغناه، بدرجة تعليله (في قضية العلاقة بين دال ومدلول) إن التواتر مضافا إليه سكونية اسم العلم أو بدائله - فمثلا: "سورال" لا يمكن أن يصبح "روزال" أو "بورال" بعد أسطر قليلة - يعد عنصرا هاما في انسجام ومقروئية النص. إنه يشكل في الوقت نفسه ضمانا الديمومة والحفاظ على الخبر على مدى تنوع

¹ فيليب هامون، المرجع السابق ص 34 - 37.

القراءات. فنص تتغير فيه إشارات الشخصيات مع كل جملة (أكلت الفرس، يقفز، أنت لطيف الخ)، لا يمكن أن يشكل نصا "منقرا".

إلا أن هذه الملاحظة لا تصدق إلا على النصوص "التامة" والموجهة للاستهلاك. فتلمس البدايات، أو الكتابات الأولية للكتاب، تبين أن هؤلاء كانوا يترددون كثيرا في اختيار اسم العلم (زولا تردد كثيرا وهو يهين "Au BONHEUR DES DAMES" ما بين "لوز" و"دنيز" كاسم للبطل). الشخصية الواحدة تحمل أكثر من اسم، شخصيات مختلفة تحمل نفس الاسم، تغير في الديمومة، نفس الشخصية هي تباعا امرأة ورجل، شقراء وسمراء، وتواتر التحول (شخصيات مختلفة تقوم بنفس الفعل أو تتلقى نفس الأوصاف¹).

إن السمة تحتوى إذن على جذر للمعادلات يمتد من العناصر الأكثر اقتصادية (الإشارات: هو، هذا، هم، مجرد حرف K مثلا عند كافكا في بعض أعماله، إلى الأكثر غنى (البورتية، الوصف) مروراً باسم العلم (الاسم، اللقب، الكنية) وكل التنويعات التوضيحية مثل: شجرة النسب التي يلحقها زوالاً ببعض رواياته.

يجب ألا ننسى بأن تمييزنا بين دال/مدلول، لم يتم إلا من أجل مصلحة التحليل، كما أن عملية توزيع الدال يمكن أن تصبح موضوعاً للسردية: بحث عن اسم العلم (من أنا؟)، بحث عن الأب أو الأم، كشف الأسماء المستعارة في الروايات البوليسية أو روايات المغامرة الخ.

إن كل هذه الثيمة (كشف القناع، التسمية، استعادة الاسم، فقد الاعتبار، الخ) لا تقوم إلا باستعراض أنساق المعادلات النحوية معتمدة على عملية حضورها أو غيابها، تأخرها أو وضعها السابق أو اللاحق داخل سلسلة توزيعها.

سيكون على التحليل إذن، إبراز الحركية السميائية للشخصية التي تمتد من الأصوات المحاكية إلى المحاز مروراً بالرمز والنمط والتشخيص. وبطبيعة الحال، فإن هذا التعليل مبني حسب قيمة

¹ ينظر: فيليب هامون، المرجع السابق ص. 54، 55.

الشخصية، أي حسب مجموع الأخبار التي تعد هذه الشخصية سنداً لها على امتداد الحكاية. إنها أخبار تبني في نفس الوقت بشكل تنابعي واختلافي أثناء القراءة، كما تبني بشكل استعادي¹.

2.4.2 أساليب تحديد الشخصيات :

أ. الوصف الجسماني: الملابس الكلام الرنان، عرض الدوافع السيكلوجية الخ. إن هذه الأساليب الأخيرة لا تستعمل إلا من أجل تبرير الانسجام الداخلي للشخصية من خلال نسجها لعلاقة ما بين فعل ومجموعة من الأفعال. ما بين مشروع وإنجاز هذا المشروع، ما بين سبب ونتيجة.

ب. مساعدو الشخصية: ليسوا في أغلب الأحيان سوى تجسيد لبعض مميزات السيكلوجية والأخلاقية والجسدية (هراوة هرقل، أسد إيفان).

ج. تشتغل الإحالة على بعض القصص المعروفة: مكتوبة على هامش النص العام للثقافة كتقليص لحرية الشخصيات وكتحديد مسبق لقدرتهم، مثل الإحالة على "فودر" في (LA CUREE)، سفر التكوين في خطيئة القس موري.

د. أن يكرر النص نفسه بنفسه: (التعير) حيث تعيد الشخصيات، بشكل مختصر، إنتاج النسق العام لشخصيات العمل الأدبي في مجمله. من هنا سيحيل النص على نفسه بنفسه وسينغلق على نفسه. ففي (HORLA) لـ "موباسان" يحتوي النص على مقطع (المقطع التوسطي للحكي، المؤرخ 12 يوليو وهو أكثر المقاطع طولاً، وفيه تدخل شخصيات جديدة إلى النص وفيه يستعمل الحوار خاص بالتنويم المغناطيسي عند الدكتور (PARENT) بباريس، هذا المقطع يعيد إنتاج الترسيم العامة للحكاية (صراع على السلطة وغياب المعرفة وفقدان الإرادة).

وإضافة إلى ذلك غالباً ما تستغل هذه الصور كتشكيل، أي كلوحات تشتغل في اندماجها في العمل، أو عند الإشارة إليها، كرموزه التضعيفية.

¹ ينظر: فيليب هامون، المرجع السابق ص. 56-60

هـ. الأفعال المتكررة غير الوظيفية: يمكن أن يقوم التحليل بتصنيف هذه الأفعال في خانة الموصفات الدائمة للشخصية. إنها لا تقوم إلا بالتوضيح دون أن تمس التحولات. إن الأمر يتعلق بأسلوب قريب أحيانا من التضخيم. فالجملية التالية: "حطاب فقير يذهب لقطع الأخشاب كل يوم في الغابة" لا تقوم في حقيقة الأمر سوى بتحديد السمة: فقير جدا.

إن كل تكرار وحدات ما يعد أمرا هاما، ولكن يمكن أن يكون له وظيفة أو وظائف متغيرة: وظيفة تأجيلية (تأخير حل الحبكة) تضخيمية، ديكورية، فصلية (تأكيد أجزاء الملفوظ) وقد لاحظ كلود ليفي شتراوس، أن الأسطورة تستعمل في غالب الأحيان، ولغاية بنيوية عملية التضعيف لقطع ما (تؤكد الانسجام الداخلي، الإعلان عن حدث قد يقع، تمويه تعارض ما... الخ).

ز. الديكور كأسلوب لتحديد الشخصية: هل هذا الديكور "يتطابق" أو "لا يتطابق" مع عواطف وأفكار الشخصيات: شخصيات سعيدة تتموضع ضمن فضاء جذاب، وشخصيات تعيسة تتموضع في مكان مغلق الخ. نحن هنا - في مستوى عام - أمام نوع من الكناية السردية: الكل للدلالة على الجزء، الديكور للشخصية، وهذا أمر لا يخص الكتاب الواقعيين وحدهم فالمؤلف الواقعي يقوم بانزياحات استعارية عن الحبكة إلى الجو العام للشخصيات، ومن الشخصيات إلى الإطار الزمكاني الذي يمكن اعتباره كترجمة استعارية للشخصية، إن هذا المؤلف يهوى هذه الجزئيات المجازية.

إن الوصف يمكن أن يعتبر دائما عاملا جماعيا، وعلينا دراسة هذا العامل بدقة. فهو ليس مجرد صنو للشخصية، ولكن يمكن اعتباره نهر لا يمكن اجتيازه معيقا للشخصية، ويمكن أن يكون في نفس الوقت موضوعا للبحث، ومرسلا للمعرفة ورغبة في الفعل الخ.¹

¹ ينظر: فيليب هامون، المرجع السابق ص 82-86.

3. الشخصية/العامل:

الجيرداس جوليان غريماس (ALGIRDAS JULIEN GREIMAS)*

ينطلق غريماس من ملاحظة مفادها "أن الذهن البشري ينطلق من عناصر بسيطة لكي يصل إلى خلق موضوعات ثقافية، ويسلك سبيلا معقدا يواجه فيه إرغامات عليه أن يتجاوزها، واختيارات عليه أن يحدد موقعه ضمنها"¹.

ولقد عرف مفهوم الشخصية عنده تطورا ملحوظا، لأنه اعتمد على التحليلين اللذين قاما بهما كل من "بروب" وبعده بعشرين سنة "أتيان سوريو" حيث الشخصيات عنده هي العوامل في حين هي تمثل الأدوار عند "سوريو"².

السؤال المطروح هنا: كيف يمكن رد نص سردي ببعده التشخيصي التصويري إلى بنية دلالية منطقية سابقة عنه في الوجود ومولدة له؟ أو كيف يتم الانتقال من المفاهيمي المجرد إلى الشخص المحسوس؟³ وللإجابة على هذا التساؤل اقترح "غريماس" مستويين للدلالة:

- مستوى سطحي، وفيه يخضع السرد بكل مظهراته لمقتضيات المواد اللغوية الحاملة له.
- مستوى عميق، ويشكل جذرا مشتركا تكون السردية داخله منظمة بشكل سابق عن مظهرها من خلال هذه المادة التعبيرية أو تلك.

1.3 البنية السطحية:

انصب اهتمام غريماس على تناول المعنى النصي من خلال بنيتين:

البنية السطحية: حيث السطح يفرز تنظيما يساعد على تفسير التمفصلات السطحية الظاهرة.

* الجيرداس جوليان غريماس (A. J. Greimas) ولد عام 1917 بروسيا وتوفي في باريس بفرنسا عام 1992. لسانياتي وسيميائي من أصل ليتواني. يعد مؤسس السيميائيات البنيوية انطلاقا من لسانيات فرديناند دي سوسير. كان منشط "مجموعة البحث اللساني- السيميائي" بمدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية ومدرسة باريس السيميائية

¹ سعيد بنكراد، المرجع السابق ص 29

² عبد الوهاب الرقيق، المرجع السابق ص 151.

³ سعيد بنكراد، المرجع السابق، ص 31.

البنية العميقة: التي ترتبط بمفهوم إيديولوجي يحيل على سيكولوجيا الأعماق، ومفهوم العمق مفهوم نسبي ، لأن كل توليد خطابي إلا ويحيل على اللحظات الأكثر عمقا، وتستعمل السيميائية مصطلحي العمق والسطح للإشارة إلى تقدم المسافة السردية التي تنطلق منها البنيات الأولية للدلالة على إنتاج تعبيرها¹.

وتعتمد البنية السطحية على زاويتين²

- زاوية المكون السردية : الذي ينظم تتابع حالات الشخصيات وتحولاتها.
- زاوية المكون الخطابي : الذي يتحكم في تسلسل الصور وآثار المعنى.

1. 1. 3 : المكون السردية:

يُقدّم النص في هذا المستوى، بوصفه بنية عاملية تشكل مستوى توسطيا بين المحايثة والتجلي، لأنها هي البؤرة الأساسية التي من خلالها يتم الانتقال من المستوى العميق إلى المستوى السطحي، أي الانتقال من العلاقات إلى العمليات، ومنه إلى الملفوظ السردية.

ودراسة البنية العاملة، هو رصد لـ "قواعد تركيبية تحكم البناء النصي في مستواه التوزيعي"³، وهي قواعد يراها "غريماس" تنظم السردية قبل أن تتجلى نصيا، بخلاف "بروب" الذي بحث عن السردية في تحليلها السطحي من خلال تتابع الوظائف.

ويعمم "غريماس" هذا الطرح على كل عالم دلالي صغير بقوله أن "عالمًا دلاليًا صغيرًا، لا يمكن أن يحدد كعالم، أي ككل دلالي، إلا بالمقدار الذي يكون في إمكانه أن يُبرّر أماننا كمشهد بسيط، كبنية عاملية."⁴

¹ ينظر: سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط1، 1985، ص ص 52-53.

² ينظر: حميل حمداوي في مقدمة جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمة: جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007، ص12.

³ سعيد بنكراد، المرجع السابق، ص23.

⁴ حميد حمداوي، المرجع السابق ، ص33.

البنية العنصرية، مستوى من مستويات التحليل السيميائي للنصوص السردية، تقوم على أساس (النموذج العنصري)، الذي يُعد تشخيصاً غير تزامني، و استبدالاً لعالم الأفعال. ذلك أن السرد يقوم على التراوح بين الاستقرار والحركة والثبات والتحول في آن. ففيما تتغير مضامين الأفعال بصفة مستمرة، يظل الملفوظ السردى ثابتاً.

والنموذج العنصري جاء على أساس التعديلات التي قدمها غريمالس كصياغة جديدة للنموذج بروب الوظائف، و قال بأنه " بدل الحديث عن الوظيفة، يجب الحديث عن الملفوظ السردى (ENONCE NARRATIF)، وبدل الحديث عن دوائر الفعل يجب الحديث عن العامل (L'ACTANT)، كونه بؤرة للاستثمار الدلالي، وبدل النظرة التوزيعية، يجب التفكير في الكشف عن مستوى آخر لتنظيم السردية وهو ما توفره النظرة الاستبدالية، وبدل الحديث عن التابع الوظيفي يجب الحديث عن خطاطة سردية، تمثل تمفصلاً منظماً للنشاط الإنساني توزيعياً واستبدالياً"¹.

والنموذج العنصري يتناول من زاويتين :

أولاً - النموذج العنصري كنسق :

نسقيته تتجلى في كونه صورة أو شكلاً مثالياً تجريدياً "يمثل شكلاً قانونياً لتنظيم النشاط الإنساني، أو هو النشاط الإنساني مكثفاً في ترسيمة ثابتة رغم تغير عناصر مظهرها"².

يخضع النموذج العنصري لنظام التقابلات، تشكل ثلاث ثنائيات من العوامل، وهي :

المرسل / المرسل لأجله

الذات / الموضوع

المساعد / المعارض

¹ سعيد بنكراد، المرجع السابق، ص 24.

² المرجع نفسه، ص 43.

وهذه الثنائيات تتحدد من خلال المحاور التالية

أ. علاقة الرغبة (RELATION DE DESIR) :

تجمع هذه العلاقة بين "الذات" (SUJET) و"الموضوع" (OBJET)، و"داخل هذه العلاقة، لا تتحدد الذات إلا من خلال دخولها في علاقة مع موضوع، فبدون غاية ما (محتملة أو محينة)، لا يمكن الحديث عن ذات فاعلة، كما أن الموضوع لا يمكن أن يتحدد إلا في علاقته بالذات، فنخرج عنصر الرغبة كراغب ومرغوب فيه، لا يمكن للموضوع أن يتحدد كعنصر داخل علاقة"¹. وبهذا نرى أن العلاقة القائمة بينهما تتموقع في "محور دلالي" (UN AXE SEMANTIQUE) يتمثل في "الرغبة" (LE DESIR)، حيث تعد هذه العلاقة من أهم دعائم العمل السردي، والعلاقة بينهما هي "علاقة ربط تسمح - باعتبار - هذه الذات وهذا الموضوع كتواجد سيميائي لأحدهما من أجل الآخر"².

وعلاقة الرغبة بين الذات والموضوع تمر من خلال ملفوظين :

- ملفوظ الحالة (ENONCE D'ETAT) : وهو الذي "يجسد وضعية كل عنصر في علاقته بالعنصر الآخر"³، حيث أن (الذات) قد تكون في حالة اتصال (٨) أو في حالة انفصال (٧) عن الموضوع، " فإذا كانت الذات في حالة الانفصال فإنها ترغب في الاتصال، وإذا كانت في حالة الاتصال فإنها ترغب في الانفصال"⁴، والذات هنا يسميها غريماس بـ "ذات الحالة" (SUJET D'ETAT).

- ملفوظ الانجاز (ENONCE DE FAIRE) : ملفوظات الحالة، يترتب عنها تطور ضروري قائم يسميه غريماس "ملفوظات الانجاز"، وهذا الإنجاز يصفه بأنه "الانجاز المحوّل" (FAIRE).

¹ سعيد بنكراد، المرجع السابق، ص 49.

² جوزيف كورتيس، المرجع السابق، ص 105.

³ نادية بوشفرة، مباحث في السيميائيات السردية، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو - الجزائر، 2008، ص 52.

⁴ المرجع نفسه، ص 34.

(TRANSFORMATEUR)، حيث يسير في اتجاه الاتصال أو في اتجاه الانفصال وذلك حسب نوعية رغبة ذات الحالة¹.

والإنجاز المحوّل يفضي أيضا- باعتباره يعمل على تطوير الحكى - إلى خلق ذات أخرى يسميها غريماس بـ "ذات الإنجاز" (SUJET DE FAIRE)، وقد تكون ذات الإنجاز نفسها الشخصية الممثلة لذات الحالة (SUJET D'ETAT)، وقد يكون "العامل الذات" (L'ACTANT SUJET) في هذه الحالة ممثلا في الحكى بشخصية يسميها "ممثلين" (ACTEURS).²

ب. علاقة التواصل (RELATION DE COMMUNICATION) :

لمعرفة علاقة التواصل داخل الحكى وفهمها لابد من معرفة أن كل رغبة من لدن ذات الحالة لابد أن يكون وراءها محرك أو دافع، يسميه غريماس "المرسل" (DESTINATEUR)، كما أن تحقيق الرغبة لا يكون ذاتيا بطريقة مطلقة، ولكنه يكون موجهها أيضا إلى عامل آخر يسمى "مرسلا لأجله" (DESTINATAIRE)، وهنا تكون علاقة التواصل بين المرسل والمرسل لأجله، والتي بدورها تمرّ عبر علاقة الرغبة من خلال علاقة الذات بالموضوع.

ويلاحظ أن الموضوع - كوعاء للقيمة في محور الرغبة - يتموقع هنا- في محور التواصل- كحلقة إبلاغية بين المرسل والمرسل لأجله، "ويمكن صياغة هذه العلاقة الثلاثية بين المرسل والموضوع والذات على الشكل الآتي : يقوم المرسل بإلقاء موضوع للتداول وتقوم الذات بتبني هذا الموضوع والاقتناع به لتبدأ رحلة البحث"³.

¹ نادية بوشفرة ، المرجع السابق ، ص34.

² المرجع نفسه ، ص34.

³ سعيد بنكراد، المرجع السابق، ص51.

وعلى خلاف العلاقة بين الذات والموضوع "القائمة على المساواة والاستقلالية"¹، فإن العلاقة بين المرسل والمرسل لأجله قائمة على "سلم تراتي يتبوأ فيه المؤتي (المرسل) مركزاً فوقياً، وتكون علاقته بالمؤتي إليه (المرسل لأجله) قائمة على تبعية هذا إليه أو وفق تعبير غريماس الاصطلاحي موجهة من الكل إلى الجزء"². وهذه التراتبية تجد تبريرها في وظيفة المرسل، وهي "المحافظة على قيم أصيلة وترسيخها وضمان استمرارها"³.

وبخصوص منظومة القيم التي توظف المسار السردي ضمن علاقة تواصلية وأخرى تحريكية تقويمية بين المرسل والمرسل لأجله، فإنه لا يمكن تبسيطها في ثنائية الخير والشر، بل "يجب أن نتحدث عن المرسل باعتباره شكلاً مشخفاً للقيم، أي ضماناً أساسية على وجود كون قيمي نقيس به التحولات، ونطابق من خلاله بين البداية والنهاية"⁴.

ج. علاقة الصراع (RELATION DE LUTTE) :

ضمن هذه العلاقة يتعارض عاملان ، الأول يسميه غريماس "المساعد" (ADJUVANT) والثاني "المعارض" (OPPOSANT)، وينتج عن هذه العلاقة منع العمل على حصول علاقة الرغبة والتواصل، أو الحيلولة دون تحقيقها.

فالمساعد يتمثل دوره في "مد المساعدة من خلال العمل في اتجاه الرغبة أو تسهيل التواصل"⁵، ودور المعارض يتجسد في "خلق العراقيل بتصديدها، إما لتحقيق الرغبة أو للتواصل مع الموضوع"⁶، وحسب غريماس، داخل المجتمع هناك دائماً صورة للمساعد وصورة للمعارض بدءاً

¹ نادية بوشفرة، المرجع السابق، ص 51.

² محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردى (نظرية غريماس)، الدار العربية للكتاب، تونس، 1991، ص 43.

³ المرجع نفسه، ص 44.

⁴ سعيد بنكراد، المرجع السابق، ص 52.

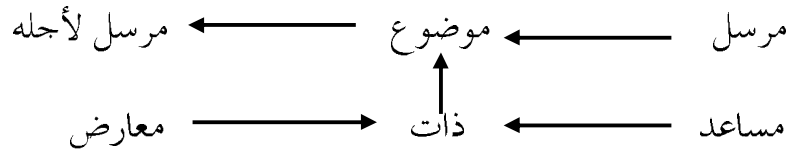
⁵ جوزيف كورتيس، المرجع السابق، ص 110-111.

⁶ المرجع نفسه، ص 111.

من الحالة الاجتماعية وضروب الصراع بينهما، لأن المساعد "يقف إلى جانب الذات والثاني يعمل دائما على عرقلة جهودها من أجل الحصول على الموضوع"¹.

ولأن المعيق في النصوص السردية الحديثة، تطور ولم يعد ذلك المؤثر الخارجي فقط، بل أصبح صورة داخلية للإعاقة، كأن يكون البطل معيق نفسه، فإن كثيرا من الدراسات "برهنت على أن المساعد لا يشكل عنصرا أساسيا في تداول المعنى ولا يتجاوز حدود إظهار الصفات الصوغية للفعل .. أما المعيق، فإنه يشكل صورة أكثر تعقيدا، ما دام يعين في نفس الوقت ما يسمى حاليا بالذات المضادة، ومساعدة سلبيا"².

وهذا هو المخطط الكامل للأنموذج العملي الغريماسي :



ثانيا - الأنموذج العملي كإجراء :

ننتقل هنا من رصد العناصر المشكلة للأنموذج العملي كنسق ثابت، إلى رصد هذا النموذج في حركيته، أي الانتقال "من مستوى العوامل كخطاطة قانونية تستند إلى مجموعة من القواعد المجردة، إلى الوجود المشخص (أي التحقق الحداثي) لهذه العلاقات"³

أ. الخطاطة السردية (SCHEMA NARRATIF) :

السرد يقوم على التحول من حالة لأخرى، لأن علاقة الذات بالموضوع تتراوح بين الاتصال والانفصال، إذن فهو عبارة عن "ربط مركبي لمتواليات من ملفوظين ترابطيين (وصلة وفصلة

¹ حميد لحمداني، المرجع السابق، ص36.

² سعيد بنكراد، المرجع السابق، ص53.

³ المرجع نفسه، ص54.

أو العكس)، لهما نفس الذات ومتصلين بعلاقة اقتضاء بسيطة¹، والانتقال من حالة لأخرى (من اتصال إلى انفصال والعكس) يستلزم اللجوء إلى فعل التحويل، وعملية الانطلاق من الحالة الأولى إلى الحالة الثانية لا يتم عن طريق الصدفة، بحيث "يجب التعامل مع هذا الانتقال كعنصر مبرمج بشكل سابق داخل خطاطة سردية، ويشكل - الانتقال - في هذه الحالة مجموعة من اللحظات السردية المرتبطة فيما بينهما وفق منطق خاص"²، ويتجسد هذا الانتقال في ملفوظ سردي يتضمن تحولاً في علاقة الذات بالموضوع تتراوح بين الاتصال والانفصال.

والخطاطة السردية "تنظم تعاقب الملفوظات في شكل أطوار أربعة متماسكة البناء ومرتبطة فيما بينها ارتباطاً وثيقاً خاضعاً لمبدأ التدرج والافتراضات المنطقية: التحريك، الكفاءة (الأهلية)، الأداء والتقويم"³.

أ. 1 التحريك (MANIPULATION): وهو عبارة عن تعاقد يكون في بداية كل محكي بين المرسل والفاعل الإجرائي (ذات الانجاز)، يتم من خلاله إقناع الأخير ذات الانجاز بتبني مشروع والعمل على تحقيقه، وهو "فعل يمارسه إنسان على إنسان ممارسة تلزمه تنفيذ برنامج معطى"⁴.
والتحريك من موقع النموذج العملي يعني "خلق صيغة فعل الفعل، أي الدفع بالذات إلى القيام بفعل ما أو الإقناع بهذا الفعل"⁵.

أ. 2 - الأهلية (COMPETENCE): ويطلق عليها كذلك الكفاءة وأيضاً المقدرة، ومن المعروف أن الإنجاز يعد دليلاً على الكفاءة التي يتمتع بها منجزه وفاعله الإجرائي، ولتحقيق أي إنجاز لابد من توفر شرط الكفاءة في من سيتولى أمر القيام بالإنجاز، لأنها شرط ضروري يسبق

¹ جوزيف كورتيس، مرجع سابق، ص 112.

² سعيد بنكراد، المرجع السابق، ص 55.

³ رشيد بن مالك، البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، الجزائر، 2001، ص 26.

⁴ المرجع نفسه، ص 27.

⁵ سعيد بنكراد، مرجع سابق، ص 56.

الفعل المؤدي لامتلاك موضوع ما، ومنه فالأهلية هي "ذلك الشيء الذي يدفع للفعل، أي كل المسبقات والمفترضات التي تجعل من الفعل أمرا ممكنا"¹.

تأسيسا على ما سبق، فإن الأهلية تنطلق من ملفوظ حالة يبين الحالة المتجلية للذات الفاعلة عند مرحلة التحريك كشرط لتحقيق البرنامج السردى، وهي : 1- وجوب الفعل (DEVOIR-FAIRE) 2- معرفة الفعل (SAVOIR-FAIRE) 3- قدرة الفعل (POUVOIR-FAIRE) 4- إرادة الفعل (VOULOIR-FAIRE).

هذه العناصر الأربعة، يسميها البعض "بالمكيفات التي تحدّد من الذات القائمة بالفعل كفاءتها"² وامتزاج هذه المكيفات مع بعضها البعض، يولد أنساقا عديدة من أنماط الكفاءة التي تطبع حالة القائم بالفعل : "إن ضمنا الرغبة في الفعل إلى الشعور بوجوب الفعل، انتهينا إلى تجسيد الطاعة النشيطة .. بينما الشعور بعدم وجوب الفعل وعدم الرغبة في الفعل، يؤول إلى المقاومة النشيطة. ودمج الشعور بوجوب الفعل في الرغبة في عدم الفعل يميّز التردّد"³.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه العناصر أو المكيفات، تعتبر هدفا مرحليا تسعى الذات إلى تحقيقه كشرط لتحقيق موضوع القيمة، فإذا كان الانجاز يتحدد من خلال وجود موضوع قيمة هو أساس الفعل ومبرره الرئيسي، فإن الأهلية بدورها تفترض موضوعا ولكن من طبيعة أخرى، إنه موضوع استعمال محدد داخل برنامج استعمالي.

أ. 3- الأداء (PERFORMANCE) : ويمثل اللحظة السردية الهامة التي يباشر فيها العامل الإجرائي عملية التحويل الاتصالية أو الانفصالية بموضوع القيمة. ولما كان الانجاز مرتبطا بالكفاءة من حيث أنه يمثل وجهها المتحقق، فإن الفاعل "يسقط عناصر كفاءته على الأداء الأساسي المحول

¹ سعيد بنكراد، مرجع سابق، ص 60.

² محمد الناصر العجيمي، المرجع السابق، ص 60.

³ المرجع نفسه، ص 61.

للحالات وفيه تختفي الأطراف المحفزة له (المرسل) وتظهر الأطراف المضادة للفاعل (ANTI-SUJET) والمعيقة لرغبته في تنفيذ برنامجه والساعية إلى زعزعة قواعده الإستراتيجية، مما ينتج مواجهة تتم عبرها تحويلات أساسية، وتنشأ في إطاره المواقع الإستراتيجية للعوامل ومواضيع القيمة وتنقلاتها من طرف إلى آخر تبعاً لقوة هذا الطرف وضعف الطرف الآخر¹.

وحتى نفهم إجرائية الأداء في الخطاطة السردية، ينبغي النظر إليه "باعتباره وحدة سردية تتكون من سلسلة من الملفوظات السردية المترابطة فيما بينها وفق منطق خاص"².

أ. 4 - الجزاء (SANCTION) : وهو "المرحلة المتوجة للرسم السردى، إذ فيها يتم النظر في البرنامج السردى المحقق، وتقوم النتائج وفقاً للترامات الفاعل التعاقدية مع المرسل في أثناء عملية التحريك"³، بحيث يكون الجزاء إيجابياً أو سلبياً، كما يتميز كل من الجزاء والتحريك بحضور مكثف للمرسل، و "لا يمكن أن يدرك إلا في علاقته بالتحريك"⁴. فمن أجل إنجاز البرنامج بنجاح، يجب أن يكون متبوعاً بمقطع سردي تلتخص مهمته في تقويم نتائج الفعل الإنجازي من طرف المرسل إليه، فهو يعد "صورة خطائية مرتبطة بالتحريك"⁵، فبعد تغيير الأوضاع بواسطة الفاعل الإجرائي يتولى الجزاء تقويم الوضعية النهائية (L'ETAT FINAL)، كونه الصورة النهائية للفعل السردى والكون القيمي.

فالجزاء هو الحكم على الأفعال التي تم إنجازها من الحالة البدئية إلى الحالة النهائية، حيث يعد المرسل الحلقة الرابطة بين البداية والنهاية، بين التحريك والإنجاز، فهي "الأداة التي يتم عبرها تقييم الإنجاز المتحقق في فعل نهائي"⁶، ففي البرنامج السردى تتميز مرحلة الجزاء بدور خاص، إنه

¹ رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص23.

² سعيد بنكراد، المرجع السابق، ص63.

³ رشيد بن مالك، المرجع السابق، ص29.

⁴ سعيد بنكراد، المرجع السابق، ص64.

⁵ نادية بوشفرة، المرجع السابق، ص73.

⁶ سعيد بنكراد، المرجع السابق، ص66.

دور المرسل للجزء الرئيسي، لتعاقد الفعل الإجرائي، ويتجسد هنا المرسل كبؤرة تتحدد "داخلها مشاريع التحريك وتتلور البرامج السردية الهادفة إلى دفع ذوات -أصدقاء أو خصوم- لممارسة الأفعال التي ترغب فيها"¹، حيث ينتهي المرسل في الأخير باستعادة المعرفة المكثفة في المرحلة البدئية للأحداث، على شكل حُكم على الحالات والتحويلات للأفعال الممارسة من طرف الذوات، ومنه فالفعل الممارس من طرف المرسل في نهاية النص مزدوجاً، الأول يتعلق بـ "مطابقة الأفعال المنجزة وطرق تنفيذها مع معايير الكون القيمي"²، فالمرسل هو ما/ من يقوم بالحكم على مدى مطابقة الأفعال للكينونة، أما الثاني فمرتبط "بالأفعال التي تلي المطابقة المحددة في التعرف وهذه الأفعال تحيل على الجزء"³.

ومنه فالجزء يتجسد كحكمة تختصر الأحداث وتشتغل كخلاصة لها.

ب. البرنامج السردى (LE PROGRAMME NARRATIF) :

الخطاطة السردية هي عملية تنظيم للحظات السردية السالفة الذكر، تجسيدا لغاية مسطرة مسبقا، ضمن مشروع عملي يهدف إلى تحقيق الصلة بين الذات والموضوع، ألا وهو البرنامج السردى الذي يبرّر الفعل السردى ويضمن وحدته وتماسكه من بداية النص إلى نهايته، وعليه فالبرنامج السردى هو "صيغة تركيبية منظمة للفعل الإنسانى بشكل صريح أو ضمني"⁴. فالأمر "يتعلق بعملية التحويل التي تتّسم باتصال الفاعل بموضوع القيمة المرغوب في امتلاكه أو الانفصال عنه بفقدانه أو استلابه منه"⁵ والبرنامج السردى يتحدد بطريقتين:

¹ سعيد بنكراد، مرجع سابق، ص 66.

² المرجع نفسه، ص 66.

³ المرجع نفسه، ص 66.

⁴ المرجع نفسه، ص 68.

⁵ نادية بوشفرة، المرجع السابق، ص 54.

- حالة الاتصال ٨ تقود لحالة الانفصال ٧ .

- حالة الانفصال ٧ تقود لحالة الاتصال ٨ .

والمخطط التالي يوضح ذلك:

ذ ٧ م ← ذ ٨ م

ذ ٨ م ← ذ ٧ م¹

فالذات تتميز في الحالة الأولى بانفصالها عن موضوع القيمة، لتتحول إلى اتصال، في حين تتميز في المرحلة الثانية باتصالها مع موضوع القيمة، لتتحول إلى انفصال.

والفعل المحول تقوم بممارسته ذات فعل أو ذات الانجاز (ذ₁)

بهدف تغيير ملفوظ الحالة (ذ₂). وهذا التحول يمثل له بالشكل التالي:²

-فعل محول : [ذ ← (ذ₁ ٨ م)].

-فعل محول : [ذ ← (ذ₁ ٧ م)].

والنص السردي، قد يحتوى على برامج سردية عديدة:

1 - من حيث الأصل والفرع : إذ نجد برنامجا سرديا قاعديا والذي يستهدف الحصول على موضوع القيمة. كما نجد برنامجا سرديا استعماليا (PROGRAMME NARRATIF D'USAGE)، وهو الذي نجده وسيلة مدرجا ضمن البرنامج الأساسي، والذي يعد برنامجا ثانويا يحقق إنجازا فرعيا.

2 - من حيث التضاد القيمي : فكل برنامج سردي يقابله برنامج ضديد " يحيل البنية السجالية على انشطار داخل البرنامج السردي الأصلي إلى برنامجين: برنامج الذات المثمنة قيميا، أي المحفل الذي يعبر عن كون قيمي إيجابي، وبرنامج الذات المضادة، أي المحفل الذي يمثل القيم المردولة، وهو

¹ سعيد بنكراد، المرجع السابق، ص 69.

² المرجع نفسه، ص 69.

ما يشكل المضمون الذي يخضع للنفي".¹ وعليه فكل تحويل وصلي أو فصلي في برنامج سردي ما، يؤدي بالضرورة إلى تحويل عكسي في البرنامج الضديد. ومنه فالسارد قد يركز على أحد البرامج السردية جاعلا الآخر ضمينا في اتجاه معاكس، حيث إذا امتلكت ذات ما موضوعا ما، أدى ذلك إلى سلبه من ذات أخرى، وبهذا نحصل على وجهين من وجوه التحويل:

أ- تحول اتصالي (TRANSFORMATION CONJONCTIVE): متجسد في صورة الامتلاك.

ب- تحول انفصالي (TRANSFORMATION DISJONCTIVE): متجسد في صورة الاستلاب.

الأول يجسد "التملك في حالة الفعل الانعكاسي، والمنح في حالة الفعل الانعكاسي المتعدي"،² والذي يتحقق عن طريق الذات المتصلة بالموضوع. والثاني يجسد "التنازل إذا كان الفعل انعكاسيا والحرمان إذا كان متعديا"،³ فالتنازل يتحقق إذا كان الفعل انعكاسيا، لأن القائم بعملية التحويل هو نفسه الفاعل الحالي المنفصل على الموضوع في النهاية، والانتزاع يتحقق إذا كان الفعل متعديا، ذلك أن القائم بفعل التحويل هو غير الفاعل الحالي المنفصل في النهاية عن الموضوع، وهذا كله يجسد الطابع الإشكالي (CARACTERE POLEMIQUE)، الذي يتمحور عليه مدار الحكيم".⁴

¹ سعيد بنكراد، المرجع السابق، ص 70.

² جوزيف كورتيس، المرجع السابق، ص 116.

³ المرجع نفسه، ص 116.

⁴ نادية بوشفرة، المرجع السابق، ص 56.

3. 1. 2 : المكون الخطابي:

المكون الخطابي هو آخر مستوى في المسار التوليدي للنص، ففيه تتحول البنية التجريدية للنص إلى تجلٍّ محسوس بواسطة "عملية التخطيب" (DISCURVISATION)، "فالتركيب الخطابي، بعناصره المتنوعة هو المسؤول في نهاية المطاف عن إعطاء بعد صوري ومحسوس لوجه مغرق في التجريدية"¹. وتستند عملية التخطيب في الانتقال من المجرد إلى المحسوس إلى مستويين : مستوى صوغ الممثلين، ومستوى التفضيء و التزمين.

أولا - مستوى الممثل :

وهو المستوى الذي ينتقل بالخطاب من تجريدته إلى بعده الإنساني، فكلمة (مستبد) حولت كلمة (الاستبداد) من كونها مقولة ذات دلالة مجردة إلى كائن مشخص.

وإذا كان العامل "يتميز بنيته التركيبية النحوية في المستوى السردى، فإن الممثل يتميز بنيته الدلالية بوصفة وحدة معجمية منتمية إلى الخطاب"². ويقوم الممثل بدورين هامين على المستوى الخطابي :

- دور ثيماتي (ROLE THEMATIQUE).

- دور تصويري (ROLE FIGURATIF).

وللتمييز يرى "جوزيف كورتيس" (J.COURTES)، أن "البعد التصويري يعود إلى الحواس، أي إلى كل ما يدرك مباشرة من خلال المدركات الخمس، وهو بذلك قابل للمعانية في العالم الخارجي، ويتحدد البعد الثيمي بوصفه كونا مجردا أي : بصفته مضمونا لا رابط بينه والعالم الخارجي، وبعبارة أخرى لا وجود للشيء إلا من خلال النسخ المتولدة عنه، وينظر إلى البعد

¹ سعيد بنكراد، المرجع السابق، ص 83.

² عبد المجيد العابد، سيميائيات الخطاب الروائي، مجلة أفنان، العدد 18، جمادي الأولى 1431هـ، ص 16.

الشيء بوصفه وجوداً معاشاً لقيم تولد ثيمات، لتتحول هذه الثيمات إلى سلوك، أي إلى معطى تصويري¹.

الدور التصويري: يقوم الدور التصويري على سلمية محددة في التحليل : صور، مسارات صورية وتجمعات صورية.

1 الصورة (FIGURE) :

وهي "وحدة قارة تعرف من قبل نواتها الدائمة، ويمكن النظر إليها من خلال الذخيرة المتعلقة بحدود الإمكان، أي بمختلف الدلالات الممكنة لأي صورة قبل استعمالها، ثم من حيث الاستعمال الذي يتعلق بتحقيق هذه العوالم أو جزء منها"². وقد قدمت "نادية بوشفرة" مثلاً توضيحاً³ من خلال المفردة المعجمية المتمثلة في (القلب)، فهي تعني في مفهوم أول ذلك العضو الصنوبري الشكل المودع في الجانب الأيسر من الصدر. لكن سرعان ما تتوافد إلى هذا التصور الأولى دلالات حافة متنوعة بتنوع واختلاف المجال الذي سبقت فيه، فهي - أي المفردة المعجمية للقلب - في سياق آخر تعني تحويل الشيء من حال إلى حال .. وفي معنى آخر هي الروح المتعارف عليها عند المتصوفة، وفي مفهوم مغاير تعني هذه المفردة جوهر الأشياء ووسطها. وتعدد هذه المفاهيم لا يجعلنا نتهيب التعامل مع المفردة المعجمية الواحدة التي تأخذ أكثر من مدلول، لكنها تشترك جميعها في صور جوهرية تلمّ بها فتعطيها صفة التوحد المتمثلة في (الحيوية واحتلال الوضع المركزي) التي يسميها غريماس "الصورة النووية" (SEME NUCLEAIRE) وهي أساس المكون الخطابي، إذ يعرفها قائلاً : إنها الصور الأساسية المنطوية على إمكانات تعبيرية، ماثلة بالقوة وميسرة تحقيق مسارات سيمية في سياق الخطاب.

¹ عبد المجيد العابد، المرجع السابق ، ص16.

² المرجع نفسه، ص17.

³ نادية بوشفرة، المرجع السابق ص80-81

واختيار الصورة في ذاتها ولذاها يظل قاصرا في التحليل السيميائي، لأن أي نص لا يتضمن صورا منعزلة، بل يشمل تعالقا بينها يسمح بالانتقال من المعجم إلى التركيب¹.

2 المسارات الصورية والتجمعات الصورية:

إن ترابط الصور فيما بينها بشكل منسجم، وديناميتها بصفة متناظرة يولد مسارات تصويرية متجلية في المقاطع السردية. أي ذلك التسلسل في الصور المنضمة إلى بعضها في تلاحم شديد، يحيل على بعضها البعض، فالإخوة والأخوات والأبناء والأجداد والأعمام والأخوال... تؤلف في مجملها مسارا صوريا بعنوان "علاقة القرابة"².

هناك ضربان من ضروب تضام الصور³:

- **الضرب الأول** : يسميه غريماس بـ "المسار الصوري" (PARCOUR FIGURATIF)، ويعرفه بأنه مجموعة صور متلاحمة يشد بعضها بعضا ويحيل بعضها على بعض، فالسيارة والقطار والحافلة والطائرة تؤلف مسارا صوريا يحمل عنوان "وسائل النقل"، كذلك يجسد الملفوظ التالي الوارد في مستهل نص الأرناب والفيلة : "زعموا أن أرضا تتابعت عليها السنون وأجذبت وقلّ مأوها وغارت عيونها وذوى نبتها ويس شجرها" مسارا صوريا قائما على مفهوم الجفاف.

- **الضرب الثاني** : يسميه غريماس بـ "التجمع الصوري" (CONFIGURATION FIGURATIVE) ويحدده بقوله : "نسوق مثالا مألوفا دالا على هذا الضرب من التعبير التصويري، وهو أن الشمس تنتظم في إطارها كوكبة من الصور مثل الأشعة والاشراق والحرارة والهواء والشفافية والختانة والسحاب .. هذه الملاحظة تحملنا على القول بأن الصور اللفظية تظهر نظريا في حدود الملفوظات، لكنها تخرق بيسر هذه الحدود لتؤلف شبكات صورية تقوم بينها علاقات

¹ عبد المجيد العابد، المرجع السابق، ص17.

² نادية بوشفرة، المرجع السابق ص83.

³ محمد الناصر العجيمي، المرجع السابق، ص79- 80

متنوعة يمكن أن تمتد على مقاطع كاملة مكونة تجمعات صورية. ويضيف في موضع لاحق أن هذه التجمعات تؤسس، وإن في حدود طرافة الخطاب من حيث هو شكل منظم للمعنى ومن الأمثلة المجسدة للتجمع الصوري في نص (الأرناب والفيلة)، أن صور الجفاف والعين وما توحى به من خصب والجبل وأحجار الأرناب والعراء والقمر تأتلف جميعها في إطار (الحياة في الغابة)".

الموضوع والدور الموضوعاتي (THEME ET ROLE THEMATIQUE) :

1. المسارات الصورية والتجمعات الصورية: هي تعبير عن موضوعات معينة ومقصودة، حيث يقابل الصوري الموضوعاتي ويتعلق به من خلال استثمار دلالي مجرد ذو طبيعة مفهومية لا غير¹.

ولما كان باستطاعة شخصية ما أن تتبنى مساراً سوريا وتحققه، عُدَّت قائمةً بدور غرضي (ثيماتي)، هذا الدور هو وليد اختزالين : يقوم الأول على حصر "التجمع الصوري" في المسار الصوري وعلى جعل هذا المسار منسوباً إلى عون كفاء بالنسبة إلى الثاني، وعلى الدارس أن يرصد الأدوار الغرضية التي تتبناها شخصية وتضطلع بها، حتى يحدد منها صفاتها ووظائفها على امتداد الخطاب السردي، ويجلوها من ثمّ في كثافتها الدلالية².

2. القائم بالفعل :

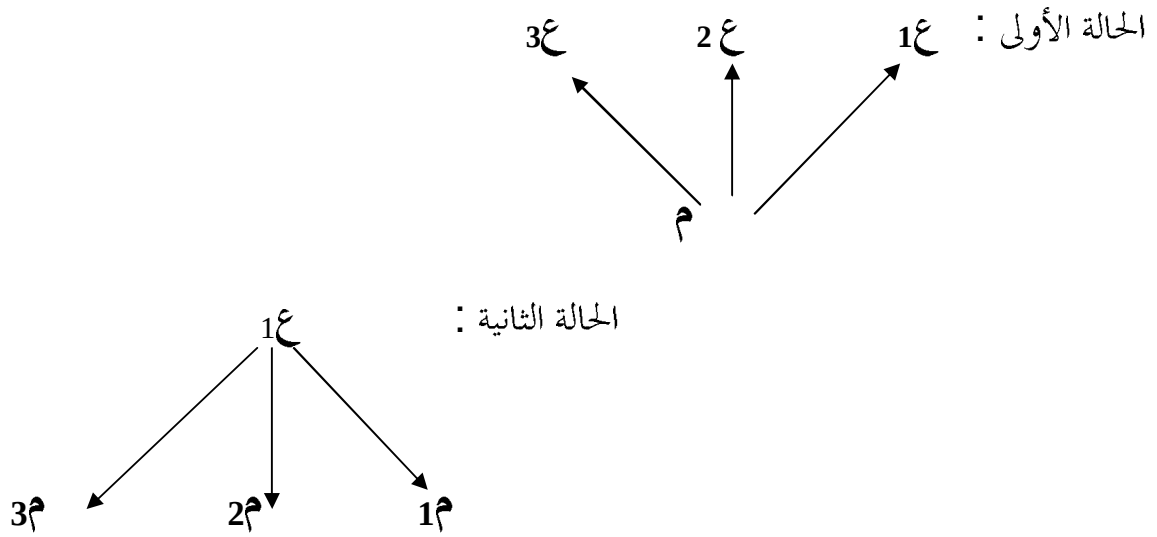
ليس من الضروري عند غريماس أن يتطابق العامل والممثل، فالعامل على المستوى الخطابي قد يقوم بأدوار غرضية (ثيماتية)، فملك الأرناب مثلاً في قصة (الأرناب والفيلة)³، ينتصب مرسلاً من حيث وظيفته العاملة، ويقوم بأدوار غرضية كمسؤول على رعيته. كما أن ممثلاً واحداً يمكن أن يقوم بأدوار عاملية متعددة، فالأرناب (فيروز) تقوم بدور الفاعل الإجرائي والمفوض عن

¹ نادية بوشفرة، المرجع السابق، ص 84.

² محمد الناصر العجيمي، المرجع السابق، ص. ص 81-82.

³ المرجع نفسه، ص. ص 82 - 84 .

المرسل. ويوضح غريماش هذه المسألة على الشكل التالي مستخدماً الرمز (ع) للدلالة على العامل، والرمز (م) للدلالة على الممثل¹.



ثانياً - التزمين والتفضيء (SPATIALISATION ET TEMPORALISATION) :

إذا كانت عملية التخطيط على مستوى الممثل تخرج البنية الدلالية من التجريد إلى المحسوس، فإن هذه البنية تبقى ساكنة وعمومية ما لم تكتمل عملية التخطيط على مستوى التفضيء والتزمين.

1. التزمين (TEMPORALISATION) :

هو "إجراء يهدف إلى إفراغ البنية الدلالية البسيطة في قالب زمني، بهدف إلغاء بعدها السكوني ... وتحويلها إلى ما يشكل خاصية هذا الخطاب أو ذاك"².

ودراسة الزمن داخل النص السردى تهدف إلى اكتشاف دوره وكيفية توظيفه في عملية إنتاج المعنى، ولهذا تمّ الاهتمام بالزمن السردى لا بزمن القصة في بعدها التاريخي الخطي، وفي هذا المجال فإن "جيرار جينيت" (G.GENETTE) قدم في نظريته الأدوات الاجرائية التي تمكّن من تحديد

¹ حميد لحمداني، مرجع سابق، ص 37.

² سعيد بنكراد المرجع السابق، ص 86.

موقع التزمين ضمن المسار التوليدي للنص، حيث تحدث عن زمن الحكاية، المفارقات الزمنية، الاسترجاعات، الاستباقات، الوقفة، المشهد، الحذف، وغيرها من المسائل التي يتعذر على هذا المبحث الخوض فيها¹.

2. التفضيء (SPATIALISATION) :

التفضيء "ليس سوى تخطيط لسلسلة من الأماكن التي أسندت إليها مجموعة من المواصفات لكي يتحول إلى فضاء، وبهذا المعنى يعدّ التفضيء برمجة مسبقة للأحداث وتحديد طبيعتها (الفضاء يحدد نوعية الفعل)، وليس مجرد إطار فارغ تصب فيه التجارب الإنسانية"².

وقد قام غريماس بتعديل لتقسيم بروب للمكان، حتى يستجيب للتناول السيميائي للبنية الفضائية. غير أن تقسيمه المعدل هذا، لم يتجاوز — كأداة إجرائية — حدود الحكاية الشعبية، حيث سمّي الفضاء الأول الذي ينطلق منه البطل ويعود إليه في النهاية (محفل التحريك والجزاء) بـ "الفضاء الخارجي" (ESPASE HETEROTOPIQUE)، وسمّي الفضاء الذي يحدث فيه الفعل التأهيلي، بـ "الفضاء الجاني" (ESPASE PARATOPIQUE)، وسمّي الفضاء الذي يقع فيه الفعل التحويلي بـ "الفضاء الوهمي" (ESPASE UTOPIQUE). ويمكن صياغة ذلك في الجدول التالي³:

محفل التحوّل	محفل الإجراء		محفل التحريك
	التحويل	التأهيل	
فضاء خارجي E. HETEROTOPIQUE	الفضاء الوهمي E. UTOPIQUE	الفضاء الجاني E. PARATOPIQUE	فضاء خارجي E. HETEROTOPIQUE

¹ ينظر: جيران جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، الهيئة العامة للطباعة الأميرية، ط2، 1997، ص45-168.

² سعيد بنكراد، المرجع السابق، ص87.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص89. ونادية بوشفرة، المرجع السابق، ص115.

3.2 . البنية العميقة:

في المبحث السابق، تحدثنا عن البنية السطحية بمكوناتها السردية التركيبية والخطابي التصويري، وقلنا أنها بنية متجلية عبر تمظهر لساني أو غير لساني، من خلال أشكال تعبيرية عديدة (قصة، مسرح، سينما...) تجسد بنية دلالية مجردة سابقة عنها في الوجود، ألا وهي البنية العميقة.

3.2.1 . التقطيع:

يرى "غريماس" أن المعنى كامن في البنية الدلالية في شكل مقولات مجردة، قابلة للانفجار الدلالي، عبر سلسلة من العلاقات المنطقية الداخلية الناتجة عن ثنائيات الاختلاف والتقابل. وحتى يتمكن من رصد الآلية المولدة للدلالة، لجأ إلى وسيلة التقطيع للكشف عن الوحدات المكونة للنسيج الدال¹.

أولا - الوحدات المعنوية الصغرى :

1. السيم (LE SEME) :

تعريفه : هو "وحدة المعنوية الصغرى التي لا يمكن أن تتحقق إلا خارج إطار وحدة اشمل منها... ويرمي التحليل السيمي إلى رد المعاني و المدلولات إلى الحدود السيمية، يعني إلى الشبكات المنظمة للحدود الابتدائية"² والسيم لا يكتسب دلالاته من خلال صورته المعجمية المفردة "إنه ليس له إلا وظيفة تمايزية، وبفعل هذه الخاصية فإنه لا يُلتَقَطُ إلا داخل مجموعة عضوية، أي في إطار بنية، وليكن هذان اللكسيما (ولد وبنت) مثلا، نستطيع القول بأنهما يمتلكان سيمًا مشتركًا فوق محور (التجليل) في علاقة البنوة بأحد الوالدين أو إلى كليهما، وسيمًا مختلفًا على محور (الجنوسة)"³.

¹ محمد الناصر العجمي، المرجع السابق، ص 87.

² رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، دار الحكمة، دط، 2000، ص 167.

³ جوزيف كورتيس، المرجع السابق، ص 73-74.

أنواعه :

السيم النواتي (LE SEME NUCLEAIRE) : هو الذي يدخل في تكوين وحدات تركيبية، أي اللكسيمات (عناصر مستوى التمثيل)¹، وكمثال لذلك نأخذ "صورة (قمة جبل) وتعيين السمات النواتية لها، تكون : شاقولي + منته + سام + مرتفع + شامخ + ...، هذه السيمات النواتية المتعددة التي التقطناها وعلى غرار جميع السيمات النواتية التي يمكن لنا أن نصادفها في امتحان المستوى العميق، تشكل ما يسمى المستوى السيميائي للمعنى"².

السيم السياقي (LE SEME CONTEXTUEL) : "تتمظهر داخل وحدات تركيبية أوسع تتضمن ربطا بين لكسيمين على الأقل"³، وعلى الأصح والأدق بين صورتين، "فلفظة (أصداء) مثلا مكونة من سيمات أهمها: الرجوع والخفوت، وتغير دلالتها بتغير القسم الذي تنتمي إليه والذي يستفاد من السياق، فإذا كان (أصداء صوت رجل) أدرجت في سياق إنساني، وإذا كان المقصود (أصداء صوت أسد) حملت دلالة الحيواني، وإذا كان المقصود (أصداء البركان) كان لها دلالة تخص الطبيعة..."⁴

ب . التشاكل الدلالي والتشاكل السيميائي :

ترد السيمات على امتداد المساحة النصية للخطاب في شكل مجموعات أو حزم " مترابطة فيما بينها بوشائج متينة، تصبغ ذلك التوارد بطابع الوحدة والاتساق"⁵ وفيه نوعان :

1 - التشاكل الدلالي (L'ISOTOPIE SEMANTIQUE) :

"فمن السيمات المترددة على سبيل المثال في نص (الأرانب والفيلة) ما هو موصول

¹ جوزيف كورتيس، مرجع سابق، ص76.

² نادية بوشفرة، مرجع سابق ص94.

³ جوزيف كورتيس، مرجع سابق، ص76.

⁴ محمد الناصر العجيمي، مرجع سابق، ص90-91.

⁵ نادية بوشفرة، المرجع السابق ص95.

بالجسد في حقيقته المادية، كالعطش والارتواء ووطء الفيلة أجحار الأرناب، وقتل عدد منها، وخوف فيروز الوقوع تحت أقدام الفيلة...¹

2- التشاكل السيميائي (L'ISOTOPIE SEMIOTIQUE) : ويخص تواتر السيمات النواتية، وذلك كـ "تراوح دلالة نص (الأرناب والفيلة) بين الإنساني والحيواني، فما يتصل بالجسد وبالصرع من أجل البقاء بوجه عام يحيل على الحيواني، أما ما يخص التنظيم الاجتماعي والسياسي والقيم الروحية - إجمالاً - فيحيل على الإنساني"².

ثانياً - البنية الأساسية للدلالة (LA STRUCTURE ELEMENTAIRE DE LA SIGNIFICATION) :

أ . نظام البنية (SYSTEME DE STUCTURE) :

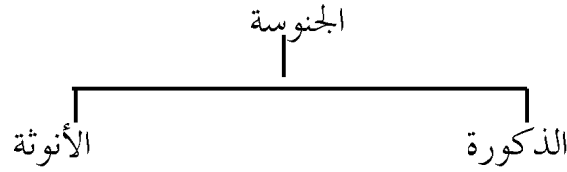
سبق أن عرفنا بأن السيم وحدة معنوية صغرى، لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وحدات سيمية أخرى ضمن وظيفة خلافية، أي أن السيم لا يفهم إلا في بنية قائمة على علاقات الاختلاف والتقابل، حيث لا يتأتى مفهوم العلم إلا بمقابلته بالجهل، ولا يحصل إدراك مفهوم الموت إلا بمقابلته بالحياة.. إلى غير ذلك من الثنائيات المتقابلة التي تعدُّ البنية الأساسية للدلالة، "فنحن ندرك الأشياء في ضوء ما يقابلها، تلك هي خصوصية العقل الاستبطاني الشاملة للمعرفة الإنسانية.. إننا بهذا التقابل، إنما نعطي تجربتنا والعالم الذي نحيا فيه شكلاً"³.

وتقابل السيمين المكونين للدلالة، يقتضي وجود عنصر مشترك بينهما، يسمى بـ "المحور الدلالي" (AXE SEMANTIQUE)، فثنائية التضاد التي تفصل بين سيمي الذكورة والأنوثة، يجمعها محور دلالي هو الجنوسة، ومحور الوجود يجمع ثنائية التضاد التي تفصل بين سيمي الموت والحياة، وهكذا.

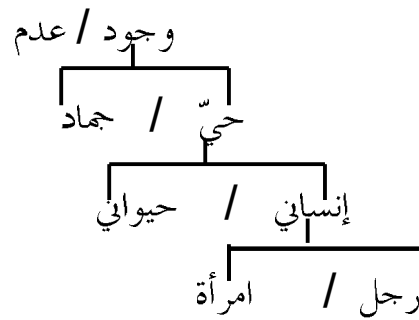
¹ نادية بوشفرة، المرجع السابق ص95.

² المرجع نفسه ، ص96.

³ المرجع نفسه، ص98.



كما أن أي محور دلالي، يمكن أن ينتظم في علاقة تقابلية مع محور آخر، إلى أن نصل إلى محاور دلالية يتوالد بعضها من بعض كما يوضحه الشكل التالي¹.



ب. المربع السيميائي (LE CARRE SEMIOTIQUE) :

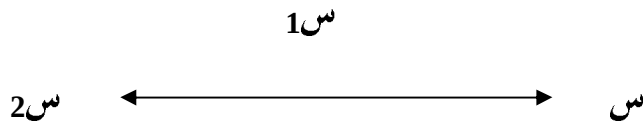
ب. 1- مفهومه : انطلاقاً من البنية الدلالية الأساسية القائمة على علاقات التقابل والاختلاف، نستطيع أن "نؤسس نموجاً منطقياً ينظم شبكة من العلاقات بين وحدات دلالية متولدة عن البنية المذكورة، نسمي هذا النموذج (المربع العلامي)"²، أي المربع السيميائي الذي "لا يتحقق الفهم الحقيقي للصور الدلالية والسيميولوجية للنص أو الخطاب بحال من الأحوال، إلا إذا اعتمدنا عليه. ويقوم هذا المربع المنطقي والعلائقي في جوهره على لعبة الاختلافات الدلالية لبناء المعنى وتنظيمه. فلا يمكن الحديث عن الغني إلا بالحديث عن الفقير، ولا يمكن الحديث عن السعادة إلا بالحديث عن الشقاء، ولا يمكن الحديث عن الفرح إلا بالحديث عن الحزن. ومن ثم، فالمربع

¹ محمد الناصر العجيمي، المرجع السابق، ص 94.

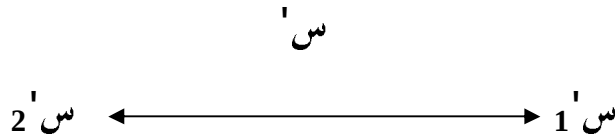
² المرجع نفسه، ص 95.

السيمائي عبارة عن قاعدة منطقية دلالية يختزل كل التظاهرات السطحية للنص، ويتضمن كل الآليات المنطقية لتوليد السرد تركيباً ومعجماً. ويعني هذا أن المربع السيمائي هو بمثابة المنطق، بينما البنية السطحية بمثابة السرد والحكي. كما أن المربع السيمائي بنية أساسية لتشكيل الدلالة والمعنى النصي والخطابي، بله عن كونه بنية تمييزية وتعارضية، حيث تتميز العلاقات والعمليات داخله تضاداً وتناقضاً وتضمناً، فتتحدد المعاني والدلالات الثابتة بواسطة التقابلات والقيم الخلافية¹.

ب. 2- بنيته : يمكن أن نعتبر (س) محورا دلالياً يتضمن معنى معيناً، وبناءً على خاصية التوالد التي ذكرناها، فإن هذا المحور يتمفصل إلى سيمين متضادين س₁ و س₂ :



وإذا كان المعنى (س) يقابله غياب مطلق لهذا المعنى وهو (س') ، فإن هذا الأخير يتمفصل بدوره إلى سيمين متضادين :

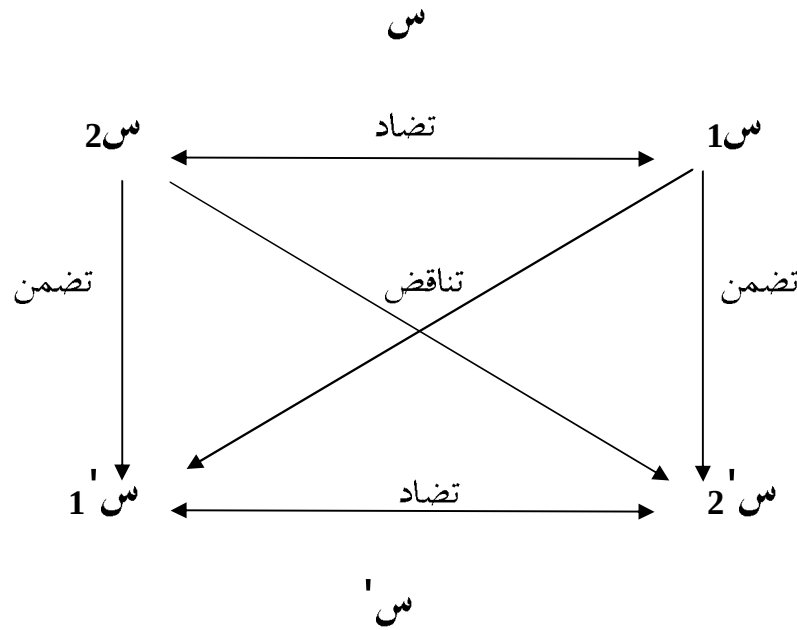


أما س₁/س₂ و س₁'/س₂' فهما ثنائيتان ترتبطان بعلاقة اقتضاء، فإذا كان س₁ هي الحياة، فإنها تقتضي س₂' التي هي لا موت.

¹ ينظر :جميل حمداوي، الآليات السيميائية لتوليد الدلالة في النصوص والخطابات، مجلة دنيا الرأي الالكترونية،

من هذه العلاقات التقابلية القائمة على التضاد والتناقض والاقتضاء، يمكن وضع الترسيم

الشكلية التالية¹:



وهذا مثال ملموس نوضح به شبكة العلاقات في المربع السيميائي من خلال بنية دلالية

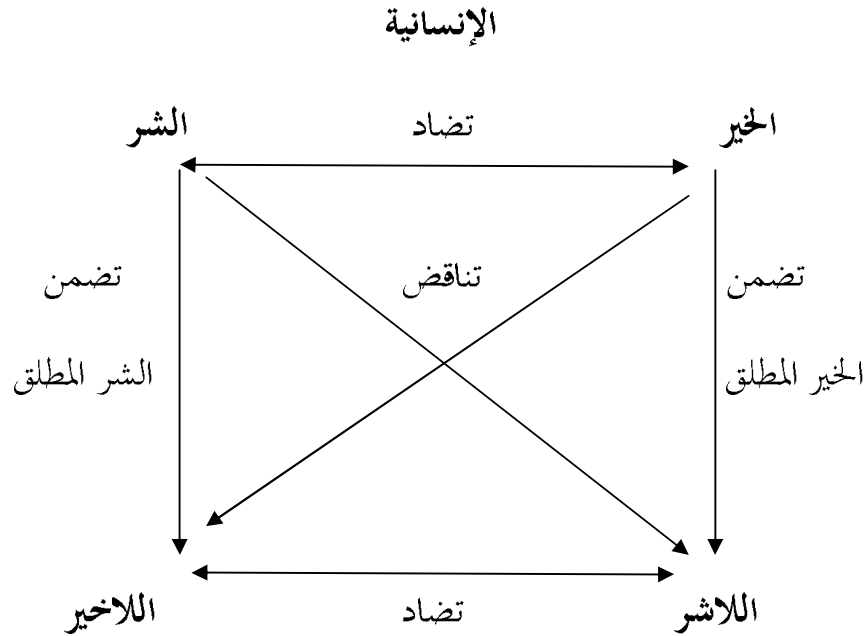
أساسية قائمة على ثنائية التقابل بين سيمي الخير والشر:

- سيم (الخير) يتضاد مع سيم (الشر).
- سيما الخير والشر يجمعهما محور دلالي تركيبي، يمكن أن نسميه بمحور (الإنسانية).
- محور الإنسانية يتقابل - عن طريق التوالد الدلالي - مع محور دلالي آخر تنعدم فيه الأحكام القيمية المتعلقة بالخير والشر.
- هذا المحور يتم فصل إلى سيمي (واللاخير) و (اللاشر).
- ثمة علاقة (تناقضية) تربط بين سيمي (الخير/اللاخير) وبين سيمي (الشر/اللاشر).
- وثمة علاقة تضمن بين (الخير/اللاشر) وبين سيمي (الشر/واللاخير).
- المحور الدلالي التركيبي لسيمي الخير واللاشر، يمكن أن نسميه بمحور (الخير المطلق).

¹ ينظر: جوزيف كورتيس، مرجع سابق، ص 92.

- المحور الدلالي التركيبي لسمي الشر واللاخير، يمكن أن نسميه بمحور (الشر المطلق).

هذه العلاقات تؤسس لكون قيمي يعبر عنه المربع السيميائي التالي:



2.2.3 التراسل بين البنية العميقة والبنية السطحية :

أولا - تسريد النموذج التكويني :

المربع السيميائي، كترسيمة هندسية لشبكة من العلاقات المنطقية القائمة على التضاد والتناقض والاقتضاء، إنما يعبر - في نظر المدرسة السيميائية الفرنسية - عن كون قيمي دلالي، يتسم بالتجريد والسكونية واللازمنية، و سابق عن أي تمظهر سطحي، وقابل للتحقق والظهور في أشكال تعبيرية عديدة، من خلال تحريكه ونفخ الروح فيه.

وتتم عملية انتقال الدلالة من بنيتها العميقة، ذات الشكل العلائقي، المجرد، الساكن والزمني، إلى بنية سطحية ذات الخصوصية العملية، المحسوسة، الديناميكية والزمنية، عبر مستويين:

أ. المستوى العاملي :

عملية تحريك المربع السيميائي، تجعلنا أمام سلسلة من الحالات والتحويلات، من النفي إلى الإثبات أو من الإثبات إلى النفي، و "إن عملية الإثبات والنفي الخاصة بالمضامين، تشير إلى أولى العمليات التحويلية الممكن إنجازها وطرحها على شكل ملفوظ سردي بوجهيه الانفصالي والاتصالي. حينها ستبدو العلاقات الثلاث : التناقض، الاقتضاء (التضمن) والعكس، باعتبارها تحولات، وستعمل هذه التحويلات على نفي مضمون وإثبات آخر. حينها سنسمي (الانفصال) التحول الخاص بالنفي، وسنسمي (الاتصال) التحول الدال على الإثبات. وإذا نظرنا إلى هذه التحويلات من زاوية كونها عمليات، فسنكون حينها أمام الشروط الأولية للتسريد".¹

وهذا المستوى يقع في موقع يبيّن يتوسط التجريد المطلق والمحسوسية المطلقة، فالمقولة المجردة (استبعاد - حرية) كبنية دلالية بسيطة في المستوى العميق، يمكن تسريدها على المستوى العاملي بثنائية (مستبعد/حر) كـ(عاملين) ينفي أحدهما الآخر في علاقة تضاد.

ب. المستوى الخطابي :

هذا المستوى "يقوم بالكشف عن المنطق العميق الذي يظهر في الحكايات تحت غطاء الخطابي التصويري"²، وهكذا فإن علاقة التناقض، وكذا العمليات التي عبرها تتم عملية النفي والإثبات الخاصة بالحدود المتناقضة، ستأخذ شكل تمثيل تشخيصي ذي طبيعة سجالية : نحن أمام ذاتين تتصارعان من أجل الحصول على موضوع ما، وتحددان، عبر هذا الصراع، بصفتهما قطبين متناقضين. إن موضوع هذا الصراع وغلبة إحدى الذاتين على الأخرى، هو ترجمة تشخيصية للعملية التي من خلالها يتم نفي أحد الحدود المشكلة لبنية التناقض.

¹ سعيد بنكراد، مرجع سابق، ص37.

² المرجع نفسه ، ص38-39.

والتفضيء والتزمين، يتحققان داخل النص السردى كإسقاط لوضعيات إنسانية قابلة للتصور، حيث تتحرك كائنات على شكل أفعال ومواصفات. إن هذا العالم يحتاج - لكي يشتغل بشكل تام - إلى ذوات تأخذ على عاتقها أنسنة الفضاء والزمان. و العامل ينفجر - على المستوى السطحي - في عدد لا محدود من الممثلين.

ثانيا - نمط الوجود السيميائي والمسار السردى :

نمط الوجود السيميائي (MODE D'EXISTANCE SEMIOTIQUE) :

انطلاقا من التعامل مع الشخصية من خلال وظيفتها عند بروب، فإن ما يحدد كينونة الذوات الفاعلة عند غريماش هو دورها العائلي ، ولهذا "فإن نمط الوجود السيميائي لعامل ما، لا يمكن الإمساك به إلا من خلال مجموع الأفعال الصادرة عنه والمندرجة ضمن مسار محدد"¹. ومن هذه الزاوية، فإن "الذات باعتبارها هيئة مولدة لأعمالها تمر تباعا بثلاث صيغ مختلفة للوجود السيميائي هي:

ذات افتراضية ← ذات قادرة على التحقق ← ذات محققة"²

- 1- الذات الافتراضية (أو الممكنة) : سابقة على اكتساب الكفاءة.
- 2- الذات القادرة على التحقق : هي التي تنتج عن هذا الاكتساب.
- 3- الذات المحققة : تعني الذات وقد قامت بالعمل الذي يصلها بموضوع القيمي، ومنه تحقيقه للمشروع السردى.

¹ سعيد بنكراد، مرجع سابق، ص72.

² جوزيف كورتيس، المرجع السابق، ص38.

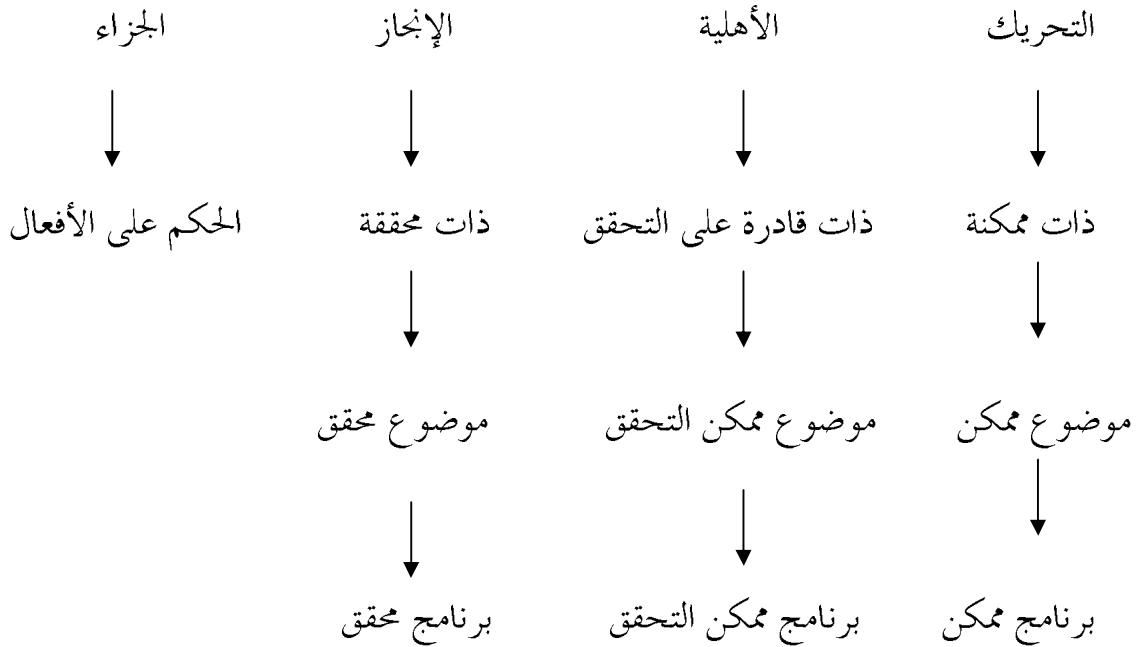
ولأن الذات "لا تتشكل إلا بوجود موضوع ما تتحدد، فإن الموضوع يمر بنفس المراحل ويعرف نفس نمط الوجود، لنكون بذلك أمام ثلاثة أنماط للوجود السيميائي لموضوعات القيمة، مطابقة للمسار العام للذات ومحدد له :

موضوع ممكن ← موضوع ممكن التحقق ← موضوع محقق¹.

ولما كان البرنامج السردى - باعتباره مشروعاً إنجازياً يستهدف تحقيق رغبة (الذات) في الاتصال أو الانفصال بـ (الموضوع) - يمر هو الآخر بنفس المراحل:

برنامج ممكن ← برنامج ممكن التحقق ← برنامج محقق

ومنه، فالخطاطة السردية التي تعد ناظماً منطقياً لمجموع عناصر النص سنكون أمام التعادلات التالية:²



¹ سعيد بنكراد، المرجع سابق، ص 73.

² المرجع نفسه، ص 73-74.

أ. سيرورة المسار السردى :

المسار السردى الذي يتحدد من خلاله نمط الوجود السيميائي للبرنامج السردى، لا يكون بالضرورة خطيا ومتواصلا، فقد تحدث انقطاعات وتوقفات لسبب ما (نقص الكفاءة، قوة المعارض، .. الخ)، مما يؤدي إلى تراجع البرنامج السردى إلى مرحلة الإمكان (إن كان في مرحلة التحيين مثلا)، كأن يعاد تأهيل (الذات) عبر عملية رسكلة، بهدف استئناف (الفعل التحويلي). وهنا يتبين أن الميزة الأساسية للترسيمة العاملة التي وضعها "غريماس" هي قدرتها على استيعاب خطابات أخرى إضافة إلى الخرافة والمسرح والأسطورة.

الفصل الثاني: مسرح الجزائري وتجربة الكتابة الدرامية عند بن قطاف

تمهيد

1. مراحل المسرح الجزائري

- 1-1 بدايات المسرح الجزائري
- 2-1 المسرح الجزائري قبل الاستقلال
- 3-1 المسرح الجزائري بعد الاستقلال
- 4-1 المسرح الجزائري في العشرة الأولى من الألفية الثالثة

2. تجربة الكتابة الدرامية عند بن قطاف

- 1-2 اللغة في مسرح بن قطاف
- 2-2 الموضوع في مسرح بن قطاف
- 3-2 العنوان في مسرح بن قطاف
- 4-2 الشخصية المسرحية في أعمال بن قطاف المسرحية

تمهيد

مر المسرح الجزائري منذ نشأته وعبر تطوره بعدة مراحل، خضعت كل مرحلة من مراحلها لظروف سياسية واجتماعية معينة، ورغم أن معظم الدراسات تحيل على زيارة جورج أبيض إلى الجزائر سنة 1921، ودورها في بعث الحركة المسرحية الجزائرية، إلا أن هناك آراء عديدة ومتضاربة أحيانا، ولكنها تؤكد أن المسرح في الجزائر كان موجودا قبل هذا التاريخ، من خلال الأشكال ما قبل المسرحية التي كانت سائدة في المنطقة، ومن خلال البنايات المسرحية التي بناها المعمرون، وقبلها الآثار التي مازالت شاهدة حتى اليوم على وجود مسارح في الهواء الطلق وجدت مع وجود الرومان في هذه المنطقة.

ولكن ما يهم الدراسة بعيدا عن الخوض في التفصيل والتأريخ، هو القيام بعرض تاريخي سريع لتحديد السياق التاريخي والمناخ الثقافي والسياسي الذي ظهر فيه المسرح الجزائري ومختلف المراحل التي مر بها، وهذا لمعرفة السياق العام الذي ظهر فيه الكاتب محمد بن قطاف، ثم التعرف على أعماله وعلى طريقته في الكتابة الدرامية، كل هذا حتى نتمكن من فهم النصوص، والتعرف على شخصياته المسرحية وتحديد المرجعيات المعتمدة في بنائها.

1. مراحل المسرح الجزائري:

1-1 بدايات المسرح الجزائري:

سعى المسرح الجزائري منذ بداياته الأولى إلى تنمية الوعي الجماهيري بقضية الاستقلال، حيث يقول الدكتور عبد القادر جغلول: "بعد رفض الشعب الجزائري الذي عانى البؤس والحرمان للمحتل وبعد المواجهات المسلحة معه غيرت المقاومة الشعبية نهجها، وأصبحت تناضل على الساحة الثقافية والسياسية، فلم ينشأ المسرح الجزائري جزافاً في فترة فوران ونهضة ثقافية، إذ في السنوات العشرين من هذا القرن تشكلت فترة فاصلة تمت فيها هيكلية الدائرة الثقافية الجزائرية"¹.

لقد كانت فترة الاحتلال الفرنسي من 1830 إلى 1888 فترة قحط ثقافي وفني، الفرق الفرنسية التي كانت تقدم عروضاً مسرحية في ذلك الوقت كانت تقتصر على تقديمها في الثكنات العسكرية فقط ولم تكن تستخدم المسارح الرومانية، مع العلم أن الفرنسيين بنوا في الجزائر مسارح كثيرة منذ عهد الاحتلال، وكانت ترتادها الفرق الفرنسية، وتقدم فيها الأوبرات والمسرحيات المختلفة للفرنسيين.

ومن الأشكال التعبيرية الشعبية القريبة من المسرح التي ينبغي الوقوف عندها في الجزائر، هي لعبة "القراقوز" — العين السوداء — باللغة التركية — التي ظهرت أثناء الحكم العثماني للجزائر، ويذكر المؤرخون أن هذه اللعبة انتقلت من تركيا إلى الشام ومصر ووصلت إلى شمال إفريقيا، وعرفت تغيراً كبيراً، وكان الناس يُقبلون على مشاهدة هذه اللعبة التي تدور حول مغامرات شخصية "القراقوز" المتنوعة.

لقد استطاع هذا التعبير الفني في الجزائر أن يساير مختلف الجوانب الثقافية والاجتماعية والسياسية لمجتمع، وظهرت فعاليته في مخاطبة الوعي الجمعي وحثه على الثورة ضد الاستعمار الفرنسي، مما دفع بالسلطات الاستعمارية إلى منع لعبة القراقوز في 1843، لكن هذا القرار لم يمهّد تماماً

¹ أحمد بيوض: المسرح الجزائري: 1926-1989، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر 1998، ص 11.

فرجة القراقوز فقد بقيت تقدم في منازل بعض الأثرياء في بعض المدن الجزائرية بعيدا عن الرقابة الاستعمارية¹.

وأكد مخلوف بوكروح حقيقة وجود مسرح في تلك الفترة، من خلال تحقيقه نص "نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق" الذي كتبه ابراهيم دانيوس (1798 - 1872)، واكتشفه الباحث البريطاني "فليب سادجورف"² في مكتبة اللغات الشرقية بباريس، وهو أول نص درامي عربي حديث عرف طريق النشر على الطباعة الحجرية في 1847 بمدينة الجزائر².

وهو ما أكدته أيضا "ارليت روث"³ ARLETTE ROTH لما تحدثت عن الأشكال ما قبل المسرحية التي تحدث في الأعراس والمآتم، كما أكدت وجود مسرح القراقوز في الجزائر قبل سنة 1835 غير أن سلطات الاحتلال أصدرت سنة 1843 قرارا يمنع إقامة عروض القراقوز بحجة أنها كانت تحرض على الثورة ضدها، وتقدم الفرنسيين في صورة ساحرة، وهو ما يعضد ما نقله "لاندو" عن الرحالة "دوشان" بأنه شاهد تمثيليات للقراقوز يظهر فيها الشيطان مرتديا بزّة جندي فرنسي⁴.

ويرى محي الدين بشطارزي أنّ الهوة العميقة التي كانت قائمة بين الجزائريين والفرنسيين جعلت الجزائريين لا يشاركون في العروض التي كان يقدمها الفرنسيون في وقت مبكر، ما ساهم في تأخر ظهور الحركة المسرحية الجزائرية.

ويشاطر هذا الرأي الباحث عبد الكريم جدري، حيث رأى أنّ جذور المسرح الجزائري تعود إلى نشاطات الأمير خالد في فرنسا خلال حضوره سنة 1910 لمأدبة أقامها جورج أبيص في

¹ العمري بوطابع، المسرح الجزائري، النشأة والتطور، مجلة الثقافة، العدد الممتاز 6-7، وزارة الثقافة، الجزائر 2005، ص 8

* فيليب سادجورف، دكتور وباحث بريطاني، كان أستاذ محاضر بقسم الدراسات العربية بجامعة ألدنبريا باسكتلندا وهو متخصص في الأدب العربي، أرجع إلى أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره م س، ص 12.

² ابراهيم دانيوس، نزهة المشتاق و غصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، تحقيق وتقديم مخلوف بوكروح، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، رغاية، الجزائر، 2003، ص 23

³ Arlette Roth , Le Théâtre Algérien , François Maspero .Paris 1967, p15 .

⁴ أحمد منور، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، دار هومة للطباعة النشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2005، ص 11.

باريس بمناسبة حصوله على دبلوم الكونسرفتوار، ووقتها طلب الأمير من الممثل المسرحي المصري تزويده ببعض النصوص المسرحية على إثر عودته إلى وطنه، و في سنة 1911 بعث جورج أبيض للأمير بثلاث مسرحيات هي: "ماكبت" لوليم شكسبير و"المروءة والوفاء" للكاتب خليل اليازجي و"شهيد بيروت" لحافظ إبراهيم¹.

وكل ذلك شجع الأمير خالد على تأسيس فرق مسرحية في سنة 1911، حيث شكّل الجمعية المسرحية بالمدينة برئاسة إسكندر محمد بن القاضي عبد المؤمن، ومثلت مسرحية "المروءة والوفاء" بممثل القاضي عبد المؤمن عام 1912، ثم مسرحية "مقتل الحسين" سنة 1913، فرقة مسرح العاصمة برئاسة قدور بن محي الدين الحلوي، وقامت بتمثيل "ماكبت" بقصره بعيون الزرقاء بالقرب من الحامة، أما جمعية البلدية فقد أسندت برئاستها للقاضي محي الدين بن خده وقامت بتمثيل نفس المسرحية بحضور جمع من المثقفين².

وشهدت الجزائر قبل الحرب العالمية الأولى فترة مثمرة في الميدان الفني، تزامنت مع الزيارات التي قامت بها بعض الفرق العربية، كانت أولها فرقة "الجوق المصري للتمثيل والرقص والغناء" في 1909، ومع حلول 1912 بدأ التمثيل المسرحي ينتشر في الجزائر، إذ مثلت فرقة المدينة مسرحية المروءة والوفاء، وفرقة العاصمة مثلت مسرحية ماكبت، ونفس المسرحية قدمتها فرقة البلدية، وفي سنة 1913 قدمت فرقة المدينة مسرحية "مقتل الحسين" وفي السنة الموالية قدمت مسرحية "يعقوب اليهودي"، كما قدّمت فرقة الآداب التونسية ثلاثة عروض في 1913: صلاح الدين الأيوبي، عطيل أو القائد³.

¹ ينظر أحمد بيوض، المرجع السابق، ص 13.

² ينظر: العمري بوطابع، المسرح الجزائري النشأة والتطور، مجلة الثقافة، المرجع السابق، ص 8 وما بعدها، وينظر: أحمد بيوض، المرجع السابق، ص 13.

³ ينظر: أحمد منور، المرجع السابق، ص 13.

وبدأت في هذه الفترة تظهر بوادر حركة مسرحية عبر النوادي والجمعيات الثقافية في عشرينيات القرن العشرين، التي عبرت عن انفعالات الشخصية الجزائرية وأفرزت فيما بعد ميلاد المسرح الجزائري ومن أهم هذه الجمعيات (جمعية المطرية*)، ودادية الطلبة المسلمين**، جمعية المهذبية***¹.

وتأثر المسرح الجزائري بالظروف الثقافية السائدة في الجزائر مع مطلع القرن العشرين خاصة بعد الزيارات التي قامت بها بعض الفرق العربية إلى الجزائر والتي وجدت صدى كبيرا عند الجمهور خاصة المثقف منه، فضلا عن النشاط المسرحي الذي كانت تقوم به الفرق المسرحية الفرنسية المنتشرة عبر مختلف المدن الجزائرية التي كان يوجد بها عدد كبير من السكان الأوروبيين.

ويتفق الباحثون في الجزائر على أن بداية المسرح في الجزائر كانت عام 1921، مع تأسيس جمعية الآداب والتمثيل العربيتين برئاسة علي شريف الطاهر وتقديمها ثلاث مسرحيات: الشفاء بعد العناء (1921)، خديعة الغرام (1923)، بديع (1924)². هذا الرأي يعضده الأستاذ سعد الدين بن شنب عندما يؤكد أن أول مسرحية جزائرية تأليفًا وتمثيلًا ومتفرجين كانت الشفاء بعد العناء والتي قدمت نهاية شهر نوفمبر 1921 في قاعة التلاميذ القدامى لثانوية العاصمة³.

*-جمعية المطرية: جمعية تأسست عام 1911 على يد اليهودي "ناطون إيدمون" ضمت في بادئ الأمر اليهود فقط، ثم توسعت لتشمل المسلمين أيضا، كانت تهتم بالموسيقى الأندلسية، انضم إليها كل من "محي الدين بشطارزي، سلالي علي، الطاهر علي الشريف، ابراهيم دحمون، رشيد قسنطيني... الخ، وقد نجحت هذه الفرقة في المحافظة على التراث الأندلسي كما وسعت نشاطها ليشمل فيما بعد المسرح.

** -ودادية الطلبة المسلمين: تأسست عام 1919 على يد بشطارزي وآخرون مثل بن جول، شريف سعدان، وغيرهم، بالجزائر العاصمة، وكانت مهمتها مساعدة أبناء الفقراء على الدراسة، وقد قامت هذه الودادية بإصدار مجلة التلميذ، وكانت تصدر باللغتين العربية والفرنسية.

***-جمعية المهذبية: أنشأت سنة 1921، على يد الطاهر علي الشريف الذي كتب "الشفاء بعد العناء 1921، قاضي الغرام 1922، بديع 1924. وشكل تلامذتها الإرهافات الأولى للتمثيل العربي في الجزائر .

¹ ينظر، أحمد بيوض، مرجع سابق، ص ٢٢٢؟

² ينظر، صالح مباركية، المسرح في الجزائر: النشأة الرواد والنصوص، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، 2005، ص 37

³ أحمد منور، المرجع السابق، ص 13.

2-1 المسرح الجزائري قبل الاستقلال

1.2.1 المسرح الجزائري قبل الثورة التحريرية

تبدأ هذه المرحلة سنة 1921 مع دخول فرقة جورج أبيض بدعوة من الأمير خالد¹، لكن في تلك المرحلة لم تكن للشعب الجزائري ثقافة اسمها المسرح، ففشل جورج أبيض في أول زيارته إلى الجزائر*، لكن من ناحية أخرى، فقد كان لهذه الزيارة دور بالغ الأهمية في بداية النشاط المسرحي في الجزائر، حيث ظهر المسرحي "علي الطاهر الشريف"، وأنشأ جمعية "المذهبية" وكتب عدة مسرحيات ذات فصل واحد، ومنها مسرحية "الشفاء بعد العناء"، "قاضي الغرام"، وقد كتبت باللغة العربية الفصحى.

كما تم تأسيس جمعية التمثيل العربي برئاسة محمد منصالي وضمت: إبراهيم دحمون - محي الدين بشطارزي - عزيز لكحل - علال العرفاوي وقدمت مسرحيتين: في سبيل الوطن 1922، وفتح الأندلس 1923، كما قدم هواة آخرون مسرحية بعنوان "المصلح" لأحمد فارس سنة 1923، وتوالى بعد ذلك ظهور الفرق المسرحية².

إلا أن أول مسرحية هُلب لها الجزائريون وعرضت عشرات المرات في كثير من المدن الجزائرية مسرحية "جحا" لـ علي سلاي المدعو "علالو"، والتي مثلت على خشبة المسرح الجديد "الكورسال" في 12 أبريل 1926³، وقد حققت المسرحية نجاحا كبيرا شهدت به تعاليق الصحف المحلية في ذلك الوقت، بحيث امتلأت القاعة التي كانت تتسع لحوالي 1500 متفرج، مما جعل الفرقة تعيد عرضها ثلاث مرات متتالية دون أن يضعف إقبال الجمهور عليها، وهو ما شجع الكاتب على

¹ ينظر بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، المكتبة الشعبية، د ت، د ط، ص 14.
* ويورد بن شنب أسباب عديدة لعدم إقبال الجمهور على رأسها عدم تجاوب الصحافة مع مدير الفرقة، بعد قاعة العرض عن الأحياء الشعبية التي قطعها الجزائريون، ويذكر بشطارزي أن عدد الذي حضر العرض في العاصمة في المرة الأولى 300 متفرج وفي المرة الثانية 700 متفرج بعدما نشط المثقفون وعلى رأسهم الأمير خالد الدعاية. ينظر: أحمد منور، المرجع السابق ص 14.

² المرجع نفسه، ص 14.

³ ينظر إدريس قرقوي، التراث في المسرح الجزائري، ج 1 مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، ط 1، 2009، ص 61.

تأليف مسرحية أخرى بعنوان: "زواج بوعقلين" ولقيت نجاحا لا يقل عن نجاح مسرحية "جحا". وإلى غاية سنة 1931 كان علالو قد كتب سبع مسرحيات^{*}، ثم اعتزل المسرح بعد هذا التاريخ، واصل مشوار علالو رجل متعدد المواهب التحق بفرقة الزاهية سنة 1926، هذا الرجل هو رشيد قسنطيني ممثل كوميدي موسيقي ومغني فكاهي وكاتب بارع، كتب أزيد من ستة عشر مسرحية أشهرها زواج بوبرمة¹.

وإذا ما تحدثنا عن هذه المرحلة، فإننا نجد كذلك "محي الدين بشطارزي" أحد أهم الكتاب الجزائريين في تلك الفترة، حيث ذهب بمسرحه الفكاهي والحاد كذلك إلى تهذيب أخلاق الشعب الجزائري المسلم ومحاربته للظواهر الدخيلة عليه². وكانت المواضيع عموما في تلك الفترة اجتماعية نقدية وسياسية على غرار مسرحية "بني وي وي" و"فاقو" التي حققت في ست عروض حوالي 8000 مشاهد³.

ويلفت انتباهنا الأستاذ أحمد منور إلى نقطة مهمة وهي أن فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية بشكل خاص قد تميزت بعودة ظهور المسرح المكتوب بالفصحى من جديد، على يد كتاب ينتمون في معظمهم إلى جمعية العلماء المسلمين، وكان رائدهم في الكتابة محمد العيد آل خليفة الذي كتب سنة 1938 مسرحية من فصلين بعنوان "بلال بن رباح"، ومسرحية "الناشئة المهاجرة" لمحمد الصالح رمضان، "حنبل" لتوفيق المدني، ومسرحية "المولد" لعبد الرحمان الجيلالي. ويتميز المسرح العربي الفصيح في هذه الفترة بأنه كان مدرسيا أي موجهها إلى طلبة مدارس جمعية العلماء، لكن أهم كاتب

^{*} هذه المسرحيات هي: جحا 1926، زواج بوعقلين 1926، أبو الحسن أو النائم اليقظان 1927، الصياد والعفريت 1928، عنتر الحشايش 1930، الخليفة الصياد 1931، حلاق غرناطة 1931، و المسرحية الثامنة هي "عاشور وأخوه" التي كان يجب ان تمثل في 6 سبتمبر 1945 في الماحيستيك فانتظرت حتى سنة 1976 كي تمر تحت عنوان المهر . ينظر : عبد القادر جغلول، الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر دار الحداثة بيروت، ط1، 1984، ص109.

¹ ينظر أحمد منور، المرجع السابق، ص. ص 19-20.

² - Voire: Allalou (Salali Ali), L'aurore Du Théâtre Algérien (1926-1930), Edition Dar Elgharb. 2004.p p 42.43.

³ Bachetarzi mohieddine ,Mémoires 1919-1939,ENAG Edition, alger 2009, tome1, p 145

في هذه المرحلة هو أحمد رضا حوحو الذي أدار جمعية المزهري القسنطيني للموسيقى والتمثيل التي تأسست سنة 1948 وترك حين استشهاده أزيد من عشر مسرحيات في تلك الفترة،¹ كما حففت السلطات الفرنسية من الضغط على المسرحيين الجزائريين ، بغية استدراجهم في صفها لخدمة أغراضها فقامت بتعيين محي الدين بشطارزي مديرا للمسرح الغربي بقاعة الأوبرا، ومصطفى كاتب مساعدا إداريا له و هذا في 30 من سبتمبر 1947.²

2. 2.1 المسرح الجزائري أثناء الثورة:

تواصل نضال الكتاب المسرحيين حتى أثناء الثورة الجزائرية، ومن المسرحيات التي عرضت أثناء الثورة التحريرية على سبيل المثال لا الحصر نذكر: مسرحية "الجثة المطوقة" (LE CADAVRE ENCECLE)، ونشرت لأول مرة في مجلة أسبري (ESPRIT) الفرنسية سنة 1954، وعرضت بمسرح موليير ببروكسل يومي 25 و 26 نوفمبر 1958، لقد تغنى فيها كاتب ياسين بالثورة وعبر فيها عن ألام شعبه.

وتعد مسرحية "الباب الأخير" لمصطفى لشرف، أول نص مسرحي نشر بتونس عن الثورة التحريرية، صدر في مجلة الفكر شهر جويلية 1957، وهو نص كتب أصلا بالفرنسية أرسله صاحبه من سجن "لاسانتي" بباريس إلى مجلة الفكر.

وقد كتبت مسرحية "حنين إلى الجبل" لصالح خرفي سنة 1957، وعرضت في إطار نشاط الطلبة بتونس مسرحية "مصرع الطغاة" لعبد الله الركيبي، نشرت سنة 1959.³

ويمكن الإشارة إلى فرقة المسرح لجبهة التحرير الوطني التي تعود فكرة إنشائها إلى أواخر عام 1956 وبداية عام 1957 حيث جرت الاتصالات الأولى بين المناضل بومنجل ومصطفى

¹ أحمد منور ، المرجع السابق ، ص 23 وما بعدها.

² ينظر عز الدين جلاوي ، النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية، دار هومة ط1، 2001، ص 47.

³ ينظر أحسن تليلاي، الثورة الجزائرية في المسرح العربي، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، الجزائر د.ط، 2008 ص 24 وما بعدها .

كاتب، وتأسست فعليا بقرار من لجنة التنسيق والتنفيذ في مارس 1958 بتونس بقيادة مصطفى كاتب وكانت تضم خمسة وثلاثون فنانا من كل مناطق الوطن ومن الخارج، ينقسمون إلى قسمين: قسم للمسرح وقسم للغناء، وفي 24 ماي 1958 تم إنتاج أول عرض مسرحي بعنوان "نحو النور" من تأليف عبد الحليم رايس (1924-1979)*، وتم عرضه في المسرح البلدي بتونس وهو عبارة عن لوحا فنية تمثيلية لثقافة الشعب الجزائري، وقامت الفرقة بجولة عبر مختلف المدن التونسية، وفي شهر سبتمبر 1958 قدمت مسرحية "منصيرات" للكاتب "امانويل روبلاس" في تونس وفي مدن ومجاورة. وفي نفس السنة قدمت عروضاً في مختلف المدن الليبية وفي يوغوسلافيا.

ثم أنتجت مسرحية "أبناء القصة" تأليف عبد الحليم رايس وإخراج مصطفى كاتب وكان أول عرض لها بالمسرح البلدي بتونس يوم 10 ماي 1959، وجسدت كفاح الشعب الجزائري داخل المدن. وتم عرضها على المجاهدين في المراكز الصحية ومراكز العبور على الحدود الجزائرية التونسية.

ثم جاءت مسرحية "الخالدون" من تأليف عبد الحليم رايس وإخراج مصطفى كاتب، وجسدت كفاح الشعب الجزائري في الجبال. وتم عرضها بالمسرح البلدي بتونس يوم 12 أفريل 1960، وخلال شهري سبتمبر وأكتوبر من نفس السنة طارت الفرقة على الصين وقدمت هذا العرض بحضور الوزير الأول آنذاك، ومباشرة من الصين إلى موسكو أين قدمت العرض في الخامس ديسمبر 1960 بمختلف المدن هناك.

* اسمه الحقيقي بوعلام رايس، بدأ الراحل حياته المهنية كعوض في شركة الكهرباء بمدينة الجزائر، إلى أن انتقل إلى العمل كممثل بالإذاعة، وفي سنة 1956 توجه إلى باريس، حيث اتصل بفيدرالية فرنسا لجبهة التحرير، وساهم في تكوين خلية من المناضلين، وكان دورها القيام بالدعاية وجمع الأموال، في مارس 1958 توجه إلى تونس لتعزيز الفرقة الفنية التي ترأسها مصطفى كاتب وأصبح هو أمينها، وقدم "أولاد القصة" و"الخالدون"، دم الأحرار". اهتم الراحل بالسينما وأدى أول دور له في فيلم "العفيون والعصا" و"سعود" لسليم رياض، و"الشبكة" لبن ددوش و"المفيد" الذي هو آخر أعماله. توفي عبد الحليم رايس إثر سكتة قلبية يوم 8 نوفمبر سنة 1979 عن عمر يناهز 55 سنة، أثناء تصوير المسلسل التلفزيوني "السيان" لأحمد راشدي". تم تقليد عبد الحليم رايس وسام الاستحقاق الوطني "وسام الأثير" يوم 21 ماي 1992 من طرف رئيس الحكومة. ينظر: جريدة المساء، الصادرة بتاريخ 21 / 07 / 2008 أو الموقع الإلكتروني: <http://www.djazairiess.com/elmassa/9563>

وفي 04 جانفي 1961 تنتج الفرقة مسرحية "دم الأحرار" من تأليف عبد الحليم رايس وإخراج مصطفى كاتب، جسدت القيم والمبادئ العليا لثورة نوفمبر. وتطير بها على كل من المملكة المغربية ومصر والعراق¹.

لقد كان المسرح الجزائري في هذه المرحلة عاملا مساعدا في الحفاظ على مقومات الأمة الجزائرية وهويتها، وكان عاملا فعالا في الدعاية للثورة التحريرية وعدالة القضية الجزائرية.

3.1 المسرح الجزائري بعد الاستقلال

1.3.1 المرحلة الأولى 1962-1988:

غداة الاستقلال، وبالضبط في الثامن من جانفي 1963 صدر مرسوم تأميم المسرح الجزائري* وبموجبه نشأ المسرح الوطني الجزائري على المبادئ التالية: "أن مهمة المسرح باللغة الأهمية بالنسبة لشعبنا، لذا يجب على المسرح أن يخضع بصفة مطلقة لهذه المهمة، لا يعقل أن يسمح ببقاء المسرح في أيدي الخواص، قطع الطريق أمام المتاجرة بالفن الدرامي ضرورة حتى لا يسقط في الترفيحية البحتة... في الجزائر التي تتبنى الاشتراكية اليوم يبقى المسرح ملكا للشعب وسيصبح أداة نافعة لخدمته"². من هنا نستنتج أن الدولة الناشئة أقرت حاجة المسرح، وتعترف بنقص الخبرة المسرحية والتكوين الأكاديمي، نابذة مبادرات القطاع الخاص في المسرح، بمعنى أدق السيطرة على الإنتاج ووسائل الإنتاج³.

ويضيف علولة: "استطاعت هذه المؤسسة الشابة (المسرح الوطني) أن تنتج بوسائل ضئيلة خلال أربع سنوات (1963-1966) عشرين عرضا مسرحيا، إضافة إلى دورات تكوينية وفتح مركز

¹ إبراهيم نوال، تكريم الفرقة الفنية لجهة التحرير الوطني منشورات المسرح الوطني 2008. ص 5، 6.

* المرسوم رقم 12/36 المؤرخ في 1963/01/08. والأمر رقم 38/70 المؤرخ في 1963/01/08.

² عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، موفم للنشر 1997، ص. 13، 14.

³ نورالدين عمرو، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتيت، ط1، 2006، ص، 147.

تكوين التمثيل والكوريغرافيا ببرج الكيفان، وإصدار مجلة مسرحية¹. ولكن هذه الوتيرة لم تستمر على نفس المنوال، فجاء قرار اللامركزية وأنشئت على التوالي سنة 1972 أربع مؤسسات مسرحية جهوية بكل من عنابة وهران قسنطينة وسيدى بلعباس، وأنتجت الفرق المسرحية الخمس حوالي مائة مسرحية في عشرين سنة.

ظهر في هذه المرحلة كتاب مسرحيون، منهم أحمد عياد المدعو رويشد من خلال مسرحياته "حسان الطيرو" 1963، "الغولة" 1964، "البوابون" 1970، وولد عبد الرحمن كاكي الذي استلهم مسرحياته من التراث ووظفها في قالب بريختي كمسرحيات "ديوان القراقوز" 1965، و"القرباب والصالح" 1966، و"كل واحد وحكمه" 1967، وغيرها، وظهر كذلك كاتب ياسين مع فرقة (مسرح البحر) حيث ألف "غبرة الفهامة أو "مسحوق الذكاء" المستمدة من التراث الشعبي، ومسرحيته "الرجل ذو النعل المطاطي" التي تناولت الثورة الفيتنامية والبحث في التاريخ، كما عالج في مسرحية "محمد خذ حقيبتك" مشاكل الهجرة الجزائرية، أما مسرحية "فلسطين المخدوعة" فتعرضت للقضية الفلسطينية.

ويعد عبد القادر علولة الذي اشتهر بثلاثيته "الاقوال 1980 الأجواد 1985، اللثام 1989"، من ألمع رجالات المسرح الجزائري كتابة وإخراجا وتمثيلا لتجربته الفنية الغنية والمثيرة، حيث لاحظ طلائع هذه التجربة بانضمامه المبكر إلى المسرح الوطني الجزائري ممثلاً، ثم انتقل إلى الكتابة المسرحية ثم الإخراج إذ عُرف في بداية هذه التجربة بترعته البريختية، وشكل بذلك ظاهرة مسرحية فريدة في تاريخ المسرح الجزائري بالنظر لما خلفه من نتاج إبداعي جاد ومتميز، جلب إليه اهتمام الدارسين والباحثين².

¹ عبد القادر علولة، المرجع السابق، ص 14.

² ينظر صالح بوشعور محمد الأمين، أثر السرد في بنية التأليف المسرحي الجزائري، رسالة ماجستير، إشراف د. ميراث العيد، جامعة وهران، 2010/2011، ص 46.

وأيضاً محمد بن قطاف الذي كتب ثاني نص له سنة 1979 مسرحية "قف" والتي طرح فيها وبشكل جريء مظاهر التسلط والحد من حرية التعبير، ثم مسرحية "جحا والناس" 1980، ثم "ياستار وارفع الستار" سنة 1982، ثم مسرحية "عقد الجوهر" سنة 1984، وهي مسرحية تتناول مختلف مراحل الكفاح الجزائري، ثم مسرحية "جيلالي زين الهدات" سنة 1986، ثم اقتبس "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" للروائي الراحل الطاهر وطار سنة 1987، التي حصدت الجائزة الأولى في مهرجان قرطاج سنة 1988، وغيرها.

ويشير عبد القادر علولة إلى ملاحظة هامة متعلقة بالإنتاج المسرحي ما بين 1970-1980 أن أغلبه يميل إلى البيان السياسي أكثر منه إنتاج فني.¹ وأن أغلب نصوص تلك الفترة هي نصوص موجهة للعرض، كتبت أساساً للخشبة، وليس لتقرأ أو تنشر.

1.3.2 المرحلة الثانية 1988 إلى 2000:

عرفت بداية هذه المرحلة أحداث الخامس من أكتوبر 1988، والتي جاءت في سياق دولي عرف بانحيار المعسكر الشرقي بقيادة الاتحاد السوفياتي سابقاً، وانحيار كل الرموز المتعلقة به، وعلى جميع المستويات، الاقتصادية والاجتماعية والثقافية؛ وسائر المسرح هذا السياق، حيث سار في طريق الانفتاح والنقد الاجتماعي، وظهرت بوادر التنظيم التي طرأت على مسرح الهواة²، فبرزت للوجود الجمعية الوطنية لمسرح الهواة أثناء انعقاد الأيام المسرحية الثانية ببرج بوعريريج 1988، وبلغ عدد الفرق المنضوية تحت لواء هذه الجمعية نحو 78 فرقة موزعة على التراب الوطني، وجاءت فكرة إنشاء الفيدرالية الوطنية لمسرح الهواة بعد مهرجان مستغانم لمسرح الهواة دورة 1990، عندما لاحظ المسرحيون الشباب أن هذا المهرجان قد بدأ ينحرف عن أهدافه،³

¹ عبد القادر علولة، المرجع السابق ص 14 وما بعدها.

² حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002، ص 10.

³ حفناوي بعلي، مسارات ومدارات مسرح الهواة في الزائر، مجلة الثقافة، عدد ممتاز 6-7، المرجع السابق، ص 42.

ونظم مهرجان المسرح المغاربي بمبادرة من السلطات المحلية لباتنة سنة 1988، وكانت بهدف التبادل الثقافي والمسرحي بين دول المغرب العربي التي شاركت في هذه الطبعة عدا موريتانيا، ولكن للأسف توقف المهرجان بعد دورته الأولى رغم أنه كان مقررا مرة كل سنتين¹، كما ظهرت التعاونيات وفرق حرّة، وعلى رأس هذه الفرق الحرّة "فرقة مسرح القلعة" التي ظهرت إلى الوجود سنة 1989 وقدمت للمسرح الجزائري خيرة الأعمال التي حازت على جوائز قيمة في مختلف المهرجانات داخل وخارج الوطن، أنتجت من 1989 إلى 1993 أي خمس سنوات سبع مسرحيات، خمس منها لابن قطاف، كانت العيطة الانطلاقة ثم مسرحية فاطمة التي ترجمت إلى خمس لغات² ... ، إلى جانب فرقة مسرح القلعة بالجزائر العاصمة، ظهرت تعاونية أول ماي^{**} برئاسة عبد القادر علولة في وهران، وازدهر المسرح نوعا ما ولكن لفترة قصيرة، حيث ظهر الإرهاب مع بداية التسعينات، وحصد أرواح مسرحيين شكلوا ذاكرة المسرح لثلاثين سنة خلت من قبل، على رأسهم الراحل عبد القادر علولة، عزالدين مجوي ... وبهذا تراجعت الحركة المسرحية، وبعد سنة 1999، ومع صدور قانون المصالحة الوطنية، بدأت الحركة المسرحية تعود إلى سابق عهدها نوعا ما، فظهرت المهرجانات المسرحية و الملتقيات والندوات والورشات التكوينية في عديد ولايات الوطن³.

1 نور الدين عمرون، المرجع السابق، ص ص 251 ، 252.

* مسرح القلعة أول فرقة مسرحية حرة، خرجت من رحم المسرح الوطني، تأسست سنة 1989، ضمت ست أعضاء امحمد بن قطاف، عز الدين مجوي، صونيا، زياني شريف عياد، وتقنيين وهما سيد علي العياشي وعمار بلعور. ينظر احمد بيوض، المرجع السابق، ص 170.

² عصمت كامل اسماعيل، حوار مع المسرحي بن قطاف، مجلة الثقافة الصادرة عن وزارة الثقافة، العدد 17 سبتمبر 2008، ص 68.

** "الجدير بالذكر أن وهران كانت سباقا في خوض غمار تجربة المسرح الحر حيث فتحت تعاونية "أول ماي" الشهية لمن يريد تأسيس تعاونية في إطار مهيكّل و منظم على غرار تعاونية "الغمزة" لسعيد بن يوسف و"المثلث المفتوح" التي أسسها المرحوم سيراو بومدين ويواصل مشوارها الممثل الفكاهي بلاحة بن زيان حسب الباحث المسرحي لخضر منصوري مؤسس تعاونية مسرح النقطة". ينظر:

يومية المسار العربي الصادرة بتاريخ 2012/01/04.

³ ينظر سوالي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، رسالة ماجستير، إشراف د. ميراث العيد، جامعة وهران 2010/2011، ص 169

4.1 المسرح الجزائري في العشرة الأولى من الألفية الثالثة:

شهد المسرح الجزائري مطلع العشرة الأولى للألفية الثالثة، انتعاشة ملحوظة بداية بإعادة فتح المسرح الوطني الجزائري في 16 أبريل 2000، والشهر المسرحي الذي أعقبه، ثم الاحتفاليات الضخمة التي توالى تباعا من تظاهرة سنة الجزائر بفرنسا 2003، وصولا إلى تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية، مروراً بالجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007. والمهرجان الإفريقي الثاني بالجزائر 2009.

وكانت هذه العشرة عنواناً لأكثر من مائة وخمسين مسرحية، بينها أعمال أعيد إنتاجها كـ: "القراب والصالحين"، "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"، "الأجواد"، "الحبزة"، "132 سنة"، "فاطمة" وغيرها، إضافة إلى إنتاجات جديدة على غرار: "الحوات والقصر"، "صيف من رماد"، "مذكرات امرأة أرق"، "المنعرج"، "نجمة"، "جزائر الشاعر"، "بدون تعليق"، "الدرس"، "البذلة البيضاء"، "المنتحر"، "الزائر"، "علماء الطبيعة"، "الحكواتي الأخير"، "البوقالة"، "الغوتية"، "فوضى" .. وغيرها.

اللافت للانتباه، أنه اعتباراً من سنتي 2003 و2004، اتسع نطاق المسرح الجزائري أكثر بفعل عروضه المكثفة دولياً، بالتزامن مع حراكه داخلياً ومواكبة سائر أعماله من لدن أعداد جماهيرية هائلة، وزاد المشهد الركحي ثراءً بيعت مسارح جهوية جديدة، في إطار عملية واسعة تهدف إلى استرجاع ممتلكات قطاع الثقافة من مسارح وقاعات سينما وترميمها وإعادة بعثها من جديد وبناء مسارح جديدة، بغية الوصول إلى سقف ثماني وأربعين مسرحاً جهوياً بمعدل مسرح لكل ولاية، إضافة إلى استصدار مرسوم تنفيذي يحدد شروط تنظيم المهرجانات الثقافية، وفي ظله تم تأسيس حوالي عشر مهرجانات مسرحية في سائر مناطق الجزائر وفي كل الأنواع المسرحية ولكل الشرائح الاجتماعية¹.

¹ ينظر الجريدة الرسمية، المرسوم التنفيذي رقم 03-297 المؤرخ في 2003/09/10 المحدد لشروط وكيفية تنظيم المهرجانات الثقافية.

وإذا كان ترسيم مهرجان الجزائر للمسرح المحترف، واستحداث مهرجان الجزائر الدولي للمسرح ومهرجان مسرح الطفل، ومهرجان مسرح الهواة، ومهرجان المسرح الفكاهي ومهرجان مسرح العرائس ومهرجان المسرح الأمازيغي وآخرها مهرجان المسرح النسوي، وغيرها، إضافة إلى الأيام المسرحية التي تدعم من طرف الوزارة الوصية، وتنظم على مستوى محلي أو جهوي أو وطني، أسفر عن إنتاج أعمال غزيرة، وكان له آثاره على صعيد الكم، إذ جرى على سبيل المثال لا الحصر إنتاج 48 مسرحية في إطار تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية سنة 2007، دون احتساب ما أنتجته الفرق والتعاونيات الحرة.

في هذا الشأن، يشير د. جمال مفرج إلى استمرار افتقار المدن الجزائرية لقاعات العروض المسرحية، وعلى سبيل المثال لا يوجد على مستوى العاصمة سوى مسرح واحد هو المسرح الوطني محي الدين بشطارزي الذي يعود تاريخ تأسيسه إلى فترة الوجود الاستعماري. وأن إقامة المهرجانات المسرحية لم تؤثر على حراك ثقافي مستدام، لأنها لا تحقق مكاسب في أغلب الأحيان، بل ظلت للاستهلاك فقط، حتى وإن شكّل المهرجان الدولي للمسرح على سبيل المثال لا الحصر استثناء عبر ترسانة من ورشاته التكوينية وملتقيات الدراسات الدسمة¹.

ويرى الناقد المسرحي أحمد شنيقي بحتمية إعادة النظر في نمطية المؤسسات المسرحية، منتقدا مسرحة نصوص لا علاقة لها بالواقع، ويربط شنيقي ذلك بعزوف الجماهير عن مواكبة ما يُعرض مستدلا بأن متوسط الجمهور بين سنتي 1963 و1965، كان يصل إلى 402 متفرجا للعرض الواحد وكلهم كانوا يشتركون التذكرة، أما اليوم فالعروض تكاد برأيه تقدّم في مسارح فارغة². كما يرى أن المهرجانات لم تضيف شيئا إلى المسرح الجزائري، ما يطرح تساؤلات حول جدواها³.

¹ جمال مفرج، مداخلة في ملتقى واقع الفنون في الجزائر، يومي 27 - 28 نوفمبر 2011

² جريدة الفجر، حوار مع الناقد أحمد شنيقي، عدد 2011/05/04

³ المرجع نفسه، العدد نفسه.

لكن تبقى المهرجانات المسرحية التي أصبحت محطات هامة في الأجندة الثقافية الوطنية والدولية فرصة للتنافس بين الفرق المحلية و الاطلاع على جديد الساحة المسرحية، وهي فرصة أيضا للانفتاح على الآخر، والاستفادة من الخبرات العربية والعالمية في مختلف المهارات المسرحية، ولكن مع ضرورة خلق آليات وميكانيزمات للتقييم العروض المقدمة والمواضيع المقترحة للتدارس، وتقويم التنظيم والتأطير، لتحقيق المزيد من النجاح.

تجربة الكتابة المسرحية عند بن قطاف:

بن قطاف ممثل قبل أن يكون مخرجاً وكاتباً، بالنظر إلى جل الأعمال المسرحية التي شارك فيها، في المسرح الوطني بعد سنة 1966 إلى جانب نخبة مسرحية من أمثال كاكي، علولة، مصطفى كاتب، عبد الحليم رايس، زياني شريف عياد وغيرهم ، الأمر الذي أوقفه على تجربة جعلته فيما بعد يكتب بطريقة خاصة، من أبرز مميزاتها:

الاعتماد على الغناء (تقريباً جل مسرحياته فيها أكثر من مقطع غنائي)، وربما يعود السبب في ذلك إلى أن بن قطاف كان مولعاً بالغناء، صاحب صوت جميل*.

تبنى عناصر المسرح الملحمي وعلى رأسها التغريب**، (كسر الجدار الرابع والدخول في علاقة مع الجمهور، كسر الإيهام من خلال التعليق على كلام شخصياته...).
الاعتماد على الراوي وأسلوب مسرح الحلقة، على سبيل المثال "الشهداء يعودون هذا الأسبوع". مع احتفاظه في كل أعماله المسرحية بعنصر الحكاية " لأن الحكاية هي روح الدراما،

* التحق أحمد بن قطاف سنة 1963 بالإذاعة الوطنية على أساس المشاركة في مسابقة الغناء فوجد نفسه عن طريق الخطأ في مسابقة التمثيل، وبعد مشاركته في المسابقة أعجب به أعضاء اللجنة ومن يومها أصبح ممثلاً إذاعياً مع ونيش وفضلاء وغيرهم إلى أن التحق بالمسرح الوطني سنة 1966. ينظر: محمد بوكراس ، حوار مسجل مع الكاتب أحمد بن قطاف بالمسرح الوطني بتاريخ 29 فيفري 2012

** أطلقت كلمة التغريب (distanciación) عام 1935 عندما سافر بريخت للمرة الثانية إلى الاتحاد السوفياتي (سابقاً) ينظر: فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي ، سعد الله ونوس أنموذجاً إشراف عبد المالك مرتاض، جامعة

وهران، 2003/2002 ص 76

ووظف تبعا لذلك الراوي لتحقيق عنصر التغريب، فالراوي يعمل جاهدا على فصل المشاهد عما يراه ممثلا أمامه على خشبة المسرح، وذلك إما بإعادة رواية الحدث مما يضيف عليه طابع البعد الزمني، أو بإشراك المتلقي بواسطة المباشرة في الخطاب¹

إن نص بن قطاف المتحرك والجامع بين الأصالة والمعاصرة، لم يكتف بتوصيف اللحظة والوقائع، لكنه "تعدى ذلك إلى هندسة فضاءه الخاص، وترصيف الأحداث والوقائع"².

كتابات بن قطاف تتركز على شخصية محورية حاملة للأحداث وتستعمل الشخصيات الثانوية كأكسسوارات، رغم أن بن قطاف يؤكد في هذا السياق قائلا: "لم أكتب المونودرام"³ لأن المونودرام "يحاول تجسيد حدث ومن خلال شخصية واحدة تلم بهواجسه، وهذا يعطي مساحة أكبر لتجسيد الشخصية"⁴ والشخصية المونودرامية إذا حكمنا عليها من خلال زاوية نظر الكاتب نجدها مستنبطة من مجموعة من الشخصيات وبأصوات مختلفة، رغم أننا نجد أن كتابة المونودراما "لا تبتعد كثيرا عن كتابة المسرحية"⁵.

ليس هدف بن قطاف البحث عن أشكال مسرحية مثل الحلقة والقوال، لكن في برولوج مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" مثلا، نجده يعتمد على القوال أو الحكواتي الذي أخذ صورة المجموعة (الكورس)، وبالتالي يتخلص من تاريخية الموضوع إلى اختيار تقنية الإخبارية، فالحاكي الممثل هو الذي يقول القصة، وبالتالي حين يتحدث الحاكي فهو يتحدث بلغة شعبية

¹ المرجع نفسه، ص 93.

² عبد الرحمان بتريدان، أسئلة المسرح العربي، دار الثقافة والتوزيع، الدار البيضاء، 1987، ص 159.

³ عبد الناصر خلاف، حوار مسجل مع الكاتب محمد بن قطاف بالمسرح الوطني الجزائري، فيفري 2010

⁴ محمود أبو العباس، المونودراما، مكتبة العبيكان، الرياض، 2009، ص 15

⁵ المرجع نفسه، ص 17

مفهومة، لكن أحيانا تغرق مفرداتها في اللامعنى لأن فيها اغتراب، وتحتاج إلى تفسيرات وإحالات كأنها رسالة موجهة لمتفرج غير عادي.

2-1 اللغة في مسرح بن قطاف:

إن مشكلة اللغة كانت دائما واحدة من النقاط الرئيسية في النقاش حول المسرح. هكذا يرى أحمد شنيقي الذي يتساءل عن ماهية اللغة التي ينبغي أن نكتب بها؟ العربية الفصحى، العربية العامية، الأمازيغية أم الفرنسية؟ الخيار معقد، والنقاش لا يزال موضوع الساعة في جميع البلدان العربية والأفريقية، ثم يجيب قائلا: "هذا الجدل لا يخلو من الصبغة الأيديولوجية. ... مع علالو، قسنطيني وبشطارزي اختار المسرح لغة الحياة اليومية. كانت تظهر من حين لآخر مسرحية باللغة العربية "الكلاسيكية"، في مدينة أو أخرى من مدن الجزائر. لكن الجمهور كان يختار لغة العامية، هكذا عبر علالو في مذكراته: "لا ينكر أحد أن العربية التي نستخدمها جعلت المسرح متاح للجمهور العريض. هذه اللغة المسماة خطأ "المبتدلة" كانت في تلك الفترة لغة مأخوذة من العربية الفصحى أساسا، لم تكن تختلف عنها إلا في عدم الامتثال لبناء الجملة ومورفولوجيتها. إنها كانت لغة شعبية بامتياز وشعراؤنا كانوا دائما تستخدمونها ليؤثروا في الناس وتشمل هذه"¹.

إن العودة إلى التراث الشعبي تكسب الكاتب المسرحي لغة أصلية، لغة ثرية بثراء الفكر الذي يعبر عنه. فإذا ما استوعب هذا الكاتب معطيات اللغة وفجر طاقاته، عند ذلك تفجرت لديه مكنونات الأفكار، وفي هذا الصدد يقول الكاتب توفيق الحكيم: "يجب الاقتراب قدر الإمكان من اللغة العامية التي تتطلبها حياة بعض الشخصيات العادية ... إنها تجربة التزلو باللغة العربية الفصحى إلى أدنى لتلاصق العامية دون أن تكون هي العامية، والارتفاع بمستوى العامية دون أن تكون هي الفصحى، إنها اللغة الثالثة التي يمكن أن يتلاقى عندها كل الشعب"²، والكلام نفسه تقريبا يقوله

¹ Ahmed cheniki, le théâtre algériens histoire et enjeux, edisud, 2002. p p 75, 76.

² توفيق الحكيم، مسرحية الصفقة، مكتبة الآداب، مصر، ص 158

علالو: "كنت أكتب باللغة العامية المفهومة من طرف الجميع ولكن ليست باللغة السوقية الرديئة فهي لغة عربية ملحونة ومنتقاة"¹

لقد كتب محمد بن قطاف باللغة الثالثة بطريقة محكمة وشاعرية وتراثية مشحونة بالإيحاءات والرموز، تفيد في تطوير المعاني والأفكار، نابعة من عمق انتمائه، فهو ابن حي حسين داي بالجزائر العاصمة، ذلك الحي الشعبي المحاط بالأسواق والساحات العمومية والأسواق الشعبية.

وهذا ما ظهر جليا في نصوصه، فمثلا في مسرحية عقد الجواهر أول لوحة العجوز تغني لطفل صغير في المهد :

أمي عزيزة علي ... تكبر وتعيش لي ... وانحنيك ليدي ... يادري ياربي؟

اولادك دايرين بي ... نحكيلهم شوي ... كيف جيت ... وكيف مشيت .. ويادري ياربي

غدوة تلحق أختك وأخوك تقرا على جدودك وابوك².

في هذا المقطع الصغير كثير من الصور والدلالات والإيحاءات:

"أمي عزيزة علي" / ارتباط بالأصول ، "تكبر وتعيش لي" ارتباط بالفروع

وانحنيك ليدي (أضع لك الحناء في اليد وهو رمز التفاؤل والفرح) / ارتباط بالتراث

يادري ياربي (أليس كذلك يا ربي) / ارتباط بالقدر

تقرا على جدودك وبوك / ارتباط بالهوية والتاريخ

¹ أحمد بيوض، المرجع السابق، ص 23

² محمد بن قطاف، مسرحية عقد الجواهر، مخطوط غير منشور، ص1

وفي مقطع آخر من مسرحية "قف" 1979 يستعمل لغة بسيطة مشحونة بالرمزية، وكمثال على ذلك:

الشاب : البلاد اللي تنشنق فيها الكلمة... البلاد اللي تنشنق فيها الدمعة ..لابد يكون فيها الصداع .

المنادي : قول استغفر الله (ويهوي عليه بالضرب)

الشاب : (ساقطا على ركبتيه) مرحبا بالصداع اللي يزيد لي فهامة على فهامة.

المنادي : (وهو يضربه) حسبنا راح واكمل كل شي ..قول استغفر الله

الشاب: زيدولي الصداع

المنادي : حسبناه خرج من المحكمة وشي ماصار .. قول استغفر الله

الشاب : اغوت بالصداع

المنادي :النار في يدنا وتتحرق أنت وإياه ..أثقو منكم البلاد..كل دار فيها هذا المرض تريب (تقدم) ،كل راس فيه هذا المرض ينقطع، حتى كروش الامهات تنفقر ويخرج الصداع، ونحرقوا الصداع.

الشاب : لكن ما تقدروش تحرقو الريح ... الريح يرفد رمادو

المنادي:ندفنو رمادو

الشاب : تنوض سبولة حباتها مريضة بالصداع¹.

هو مقطع صغير من حوار يتصاعد فيه التوتر ويحتدم فيه الصراع بشكل متسارع، بين شاب ثائر ورجل مستبد، لكن النتيجة التي وصلنا إليها أخيرا أن عاقبة الاستبداد والقهر هو دفع

¹ احمد بن قطاف، مسرحية قف، مخطوط غير منشور، ص33

المقهور إلى الذهاب إلى آخر نقطة من الإصرار. كان هذا سنة 1979، وهو تنبؤ واستشراف لما يطلق عليه اليوم إعلاميا الثورات العربية.

كما كتب بن قطاف باللغة الفرنسية، ولكن فرنسيته جاءت بسيطة، فيها كثير من الصور المستوحاة من الواقع الاجتماعي الجزائري، كمثال عن ذلك مطلع مسرحية الصباح الهادئ: أين نجد لغته الفرنسية مشحونة الصور المعبرة عن الحياة اليومية الجزائرية.

"Au loin, une voix de « mouadhan » emplit le ciel de sa mélodie. Des moteurs se mettent en marche. des rideaux métalliques s'ouvrent. La ville s'éveille.

Un rayon de lumière vient se poser sur la fenêtre du café de la paix que vient d'ouvrir salah le cafetier. Au fond, dernière un petit paravent, une lumière vacillante, diffusée par un réchaud à gaz, éclaire faiblement l'arrière-salle.

Quatre à cinq petites tables sont disposés à droite.

Chuchotements de voix et pas rapides passent leur chemin. Salah les salue en souriant comme chaque matin.

Bonjour... bonjour... bonjour. (les passants s'éloignent) c'est beau, la silhouette d'une femme voilée dans la pénombre du petit matin. Le pas rapide et furtif, le dos courbé, les yeux rouges de sommeil fixés sur ce point lumineux, là-bas : la gare routière, tout au bout du grand boulevard de la liberté.

(il se remet au travail : ustensiles à préparer, verres à laver, plateaux de cuivre à essuyer)"¹

كما يمكن أن نسوق مثالا آخر عن الكتابة باللغة الفرنسية عند بن قطاف من مسرحية كيشوت حيث يقول في أحد الحوارات ما يلي:

"Quichott : n'aie crainte, Pancho . Nous sommes immortels !

Pancho : nous sommes surtout coincés par des bandits monsieur, et le mieux pour nous serait de se retirer sans faïres d'histoires...

Quichott : nous retirer ? Sans réponse ? Sans mot d'excuse ?

César : hé vous entendez ? ils veulent des excuses. Nous allons leur en donner des excuses.

(brandissant leurs bâtons, ils avancent sur quichott, qui tire un revolver de sa veste).

¹ M'Hamed Benguettaf , MATINS DE QUIETUDE, Lansman édition , 1998 p 5

Quichott : Pancho ! prends cette arme et tiens- les en joue pendant que je prends le volant.

(la vue de l'arme fait reculer, les bandits).

Pancho (qui s'était placé derrière quichott) : monsieur, je ne sais pas me servir de ça, et j'ai peur de blesser quelqu'un..

Quichott : je ne te demande pas de blesser quelqu'un, mais de tuer le « quelqu'un qui oserait toucher à un seul cheveu de la voiture !

Pancho : ça aussi, je ne saurais pas le faire...

Quichott : sais-tu au moins conduire ?

Pancho : je crois que oui ...

Quichott : alors, qu'est-ce que tu attends, démarre !

(pendant que Pancho se glisse au volant, quichott fait reculer les assaillants. Pancho essaye de mettre en marche un moteur qui ne répond pas. Les autres reculent encore, tout en se gardant des coups de quichott).

Quichott : eh bien Pancho, qu'est-ce que tu fait ?

Pancho : voilà, voilà ...

(le moteur tousse, mais finit par ronfler)

Quichott : (tout à son combat) : de vous autres basses et viles canailles, je ne fais aucun cas . vous menez le combat des lâches, tapis dans le m*noir comme tous ces rats que la lumière effraye . jetez-moi des pierres, insultez moi autant que vous voudrez votre courage vous place si loin des champs de bataille. Quant à vous, madame, dulcinée de tout le monde, catin de cette république sans hymne et sans bannière, sans peuple et sans eau, je reviendrai vous sauver malgré vous. Patientez donc et attendez l'heure !"¹

ما نلاحظه في النص السابق، هو استعمال ألفاظ درجنا على سماعها في لهجتنا المحلية مثل:

"لو كان واحد يمس شعرة من سيارة " وهذا نجده كثيرا في فرنسية بن قطاف التي لم تكن لغة أكاديمية ولكنها متأثرة جدا بالعامية الجزائرية.

2.2 . سميانية العنوان في مسرح بن قطاف:

لقد اهتم علماء السمياء اهتماما واسعا بالعنونة (TITROLOGIE)

¹ M'Hamed Benguettaf QUICHOTT, l'homme qui n'y était pour rien, Lansman édition 2003,p28

إذ يعد أداة إجرائية للولوج إلى خبايا النص وكشف أسرارته، وهو المدخل الحقيقي لأي كتاب وقد أدى انتباه العلماء الغربيين إلى مكانة العنوان ودوره في تكثيف الدراسات في هذا المجال إلى أن استوى علما قائما بذاته هو علم العنوان.

وتعني مادة (ع.ن.ن) عند بن منظور¹ عَنّ الشيء ويعنّ ويعنّ عَنّا وعنوانا ظهر أمامك. وعَنّ الكتاب يعنّه عَنّا وعنّته كعنونه، والتعنين الحبس، والعنان الحبل والعنّة الحظيرة التي تحبس فيها الإبل والغنم.

وتحيل هذه المادة (ع.ن.ن) على المعاني التالية:

الخفة: يقال للرجل انه طرف العنان إذا كان خفيفا

السبق: والعنوان من الدواب التي تباري في سيرها الدواب فتقدمها.

الامتلاء: العنان بالفتح السحاب وقيل العنان التي تمسك الماء.

الرمز والإيماء: يقال للرجل الذي يعرض ولا يصرح وقد جعل كذا وكذا عنوانا لحاجته.

المعني الإصلاحي للعنوان: هو علامة وهو نص مضغوط تجتمع فيه الكتابة كاملة ولذلك قد يحيا الكتاب بعنوان وقد يموت به، ويعرفه جيارر فيغر (G.VIGNER) بأنه النص الجزئي (MICRO TEXTE) ذو شكل وحجم مميزين، والذي يهدف إلى تعيين شيء أو نظام سمياني معين مثل: رسم، موسيقي.. لصالح قارئ عمومي²

وظائف العنوان: قسم الباحث بلقاسم حمام وظائف العنوان إلى محورين انطلاقا من

دراسته لأراء فاغنر وجيارر جنيت (GENETTE) وهانري ميران (MITTERRAND)

¹ ينظر ابن منظور، المرجع السابق، ج13، ص290.

² بلقاسم حمام، وظائف العنوان، مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية، العدد 2/ 2008/ 2009 الصادرة عن كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة بلعباس، منشورات مكتبة الرشاد، ص68.

المحور الأول: يعتمد على علاقة العنوان بمضمون الكتاب (المرجعية والإحالة)، وتندرج فيه الوظائف التالية: التسمية /التعبئة/التعيين/القطيعة/الإشهار/الإزاحة.

المحور الثاني: وتعتمد على علاقة العنوان بالمتلقي (التواصلية)

وتندرج فيه الوظائف التالية: الشرح/الإغراء/التذكر/الإيماء/التحريض/الادبيولوجية¹.

أما الطيب بودربالة فيعرف العنوان بقوله : العنوان نص مختزل ومكتف ومختصر، وهو نظام دلالي رامز له بنيته الدلالية السطحية وبنيته الدلالية العميقة مثل النص، ولا يخفى على أحد وجود شبه كبير بين العنوان وتسمية المولود الجديد، فالتسمية تؤسس لنسب الطفل واندماجه في الجماعة وكذلك الحال بالنسبة للعنوان الذي يؤسس لانتماء النص الأدبي والثقافي والادبيولوجي والحضاري²

اعتنى بن قطاف كثيرا بعناوين مسرحياته التي ألفها بنفسه، أو تلك التي اقتبسها أو ترجمها، حيث تحرر كليا من عناوين النصوص الأصلية وراح يقدمها بعناوين جديدة نابعة من المعنى والمنحى الجديد الذي أخذه النص، وكمثال على ذلك مسرحية كيشوت والتي اقتبسها اقتباسا حرا عن نص دون كيشوت للكاتب الاسباني سيرفوتاس، وكيشوت عند بن قطاف لها عدة دلالات.

أيضا مسرحية "الجيلالي زين الهدات"³، التي اقتبس فكرتها سنة 1986 عن الكاتب البرازيلي كارلوس كيروستيليس حيث غير العنوان الأصلي تماما، وأعطاه عنوانا جذابا من اللغة الشعبية، لكن هناك مسرحيات احتفظ لها بعنوانها الأصلي على غرار مسرحية "الشهداء يعودون

¹ بلقاسم حمام، المرجع السابق ، ص69.

² ذوبيي خثير الزوبر، المرجع السابق ، ص21.

* فكرة كتابة النص كانت من طرف محمد فلاق الذي اقترح نص البرازيلي كارلوس كيروستيليس على بن قطاف لترجمته لكن بن قطاف اخذ فكرة الناصر من النص واهرج منها نصا جديدا لا يمت بأي صلة للنص الأصلي ، وكان بمناسبة مشاركة الفريق الوطني في كأس لعالم دورة الميكسيك سنة 1986. ينظر حوار محمد بوكراس ، مرجع سابق .

هذا الأسبوع" التي اقتبسها عن نص الروائي الراحل طاهر وطار والتي تبني عنوانها الأصلي، ويعود ذلك حتما إلى القوة الدلالية و الرمزية التي يحملها العنوان.

أما مسرحياته التي ألفها فقد راعى فيها بصورة دقيقة اختيار العنوان، سواء من ناحية علاقة العنوان بالمضمون (التسمية /التعبئة/التعيين/القطيعة/الإشهار/الإزاحة). أو من ناحية علاقة العنوان بالمتلقي (الشرح/الإغراء/التذكر/الإيماء/التحريض/الادولوجية).

مسرحية "قف" في البداية وضع لها اسم "الصداع" هذه الكلمة التي ترددت كثيرا في المتن، والتي كان يعني بها الثورة، ولكنه تردد أخيرا وضع مكانها كلمة قف كعنوان لمسرحيته، وهذه الكلمة أيضا ترددت كثيرا في المتن على لسان الصبي، وكان سبب تغيير العنوان هو القوة الدلالية و الرمزية لكلمة "قف" فعل أمر، صادر عن ضمير الكاتب، الذي كان من بداية العرض إلى آخر مشهد فيه ينتقد الواقع، ويعبر عن رفضه لسياسة تكميم الأفواه؛ إذن هو عبارة صريحة وواضحة ومختصرة جدا تحيل المتلقي على الفكرة الأساسية في المسرحية.

نفس الشيء في مسرحية "عقد الجواهر" التي تتحدث عن كفاح الشعب الجزائري ضد المستعمر الفرنسي، فالعنوان هنا مشحون بالرمزية ، فهو يحيل المتلقى على الشيء النفيس، الغالي، والنادر، كما يحيل على الاتحاد والترابط مثل حبات العقد التي يربطها ذلك الخيط الذي يمنعها من التشتت والتفرق والضياع، وهو عنوان قصير، وواضح ، ومثير للتساؤل.

بن قطاف في عنوانه لمسرحياته لم يستعمل كثيرا أسماء شخصياته، فما عدا "فاطمة"، "حسنه وحسان" و"كيشوت" و"الجيلالي زين الهدات"، جاءت بقية مسرحياته تحمل عناوين تحيل على الموضوع مثل: "العيطة"، "التمرين"، "الصباح الهادئ"، "قف"، "ياستار وارفع الستار"، "موقف ثابت"...، وهو ما يعطى إشارة أن اهتمام بن قطاف كان منصبا حول الموضوع، وما الشخصيات إلا حاملة لهذا الموضوع.

2-3 الموضوع في مسرح بن قطاف:

تعالج الدراما السلوك الإنساني، والدوافع المحركة له وقضاياها المختلفة، لهذا كان لزاماً أن تكون الكيفية المستعملة في طرح المواضيع مناسبة لإحداث الأثر الإيجابي عند المتلقي كونه العنصر الثالث في العملية ولا يجب إهماله. حيث يقول بيتر بروك في ذلك: "المسرح هو شخص يجتاز الشارع وآخر ينظر إليه وهو يفعل ذلك، إن هذا مسرح"¹.

حاولت الدراسة استقراء المواضيع المطروحة في مسرح بن قطاف، بدءاً بمسرحية "قف" التي ألفها سنة 1979 وأخرجها للمسرح الوطني حاج عمر، حيث تطرح المسرحية مظاهر التسلط والحد من حرية التعبير، ويظهر ذلك من خلال حوار المهدي مع أمه التي تنصحه بأن يكف عن الكلام، ولكنه يتمادي في التعبير عن أفكاره ليحاكم في النهاية ويعدم. ويعبر بن قطاف عن هذه المسرحية بمثابة الجذع الذي تتفرع منه كل الأغصان (كل النصوص التي تأتي فيما بعد)، ويقول في هذا الصدد: "كل المؤلفين -تقريباً- كتبوا نصاً واحداً وحوله تدور باقي نصوصهم، فمثلاً شكسبير كتب حول موضوع السلطة وكل ما يدور حولها، حتى "روميو وجولييت" تندرج في هذا الإطار"².

مسرحية "حجا والناس" ألفها وأخرجها للمسرح الوطني سنة 1980، هي في حقيقتها اقتباس حر عن مسرحية "مجلس العدل" لتوفيق الحكيم، لم يحتفظ من مسرحية الحكيم إلا بخيط رفيع، تدور أحداثها في قرية يسكنها، وهي عبارة عن حلم في ذهن شخصية الكاتب الذي يستحضر شخصية حجا ليكتب روايته، فيها جانب من الفكاهة، وتتعرض بالنقد الساخر للحكام.

مسرحية "ياستار وارفع الستار" ألفها وأخرجها سنة 1982 للمسرح الوطني، يتعرض فيها للمشاكل التي تواجه الفنان أثناء أداء واجبه تجاه مجتمعه والعراقيل التي يتعرض لها.

¹ ينظر: حمومي أحمد، المسرح والواقع الاجتماعي، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 1985، ص 23.

² محمد بوكراس، حوار مسجل مع بن قطاف، مرجع سابق.

مسرحية "عقد الجواهر" ألفها سنة 1984 وأخرجها زياني شريف عياد للمسرح الوطني، وهي عبارة عن لحمّة من عدة لوحات، يبرز فيها الكاتب بطولات الشعب الجزائري منذ سنة 1830 مروراً بمختلف الثورات الشعبية حتى الحرب العالمية الثانية، في ليلة زفاف ساعد وسعدية، وفي لحظة فرح عارم، يأتي خبر دخول الاستعمار إلى الجزائر، فيقع البطل ساعد بين خيارين صعبين، وكأنه بطل تراجيدي يواجه قدراً محتوماً، فهل يختار زوجته وبالتالي حياته الخاصة؟ أم يختار الذهاب إلى المقاومة وبالتالي القضية على حساب السعادة الفردية؟ وهنا يقرر ساعد المقاومة، بالتالي الخلود.

مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" التي تُطرح فيها إشكالية التعامل مع الشهداء والتاريخ والأبطال الذين ضحوا من أجل طرد المحتل الفرنسي، من خلال اجتهاده في إعداد نص الروائي الطاهر وطار، يظهر فيها شخصيات متعددة تمثل فسيفساء من المجتمع الجزائري من مجاهدي آخر لحظة، وأتباعهم وأرامل شهداء وأبطال لا يتكلمون، لكنهم حاضرون حتى ولو قصر المجتمع في حقهم. وفي غمرة الاستعدادات لاستقبال وفد من المسؤولين جاء ليزور القرية، عمي العابد، مشغول بانتظار عودة الشهداء، وهو الأمر الذي لم يصدقه أحد، وكل من سمع هذه القصة يشك أن عمي العابد قد أصيب بالجنون، وكل يرد على الأمر بطريقته الخاصة، ولكن عمي العابد وأمام إصراره على استقبال القطار الذي سيأتي بالشهداء إلى القرية، يدهسه القطار الذي كان يحمل المسؤولين الذي كانوا في مهمة ليس إلى قرية العابد ولكن إلى قرية أخرى، لذلك لم يتوقف القطار في المحطة. في موضوع القصة دلالة كبيرة، على الذين خانوا عهد الشهداء، وزوّروا التاريخ.

"موقف إجباري"، مسرحية أخرى يصور فيها يوميات الثنائي السجين والسجّان، يقتسمان نفس الظروف، لكن ليس بنفس الأسباب، وبعيدا عن كل الملابس، تنشأ بين الرجلين مودة، السي عبد القادر الثوري والثائر الذي يكتب تاريخ نضالاته ويهديها لشعبه من خلال المقاومة، موقف إجباري ليس فقط زنازة ولكنها معاناة أفراد هذا المجتمع، ينتظرون فيه الحافلة التي لن تأتي.

لغة شعبية بسيطة وجميلة، التراث حاضر فيها بكل أعماقه مليئة بالشاعرية، مشحونة بالدلالات السيميائية والركحية ما يجعلها واضحة للمخرج والممثل والجمهور على حد سواء.

الموضوع الأساسي في مسرح بن قطاف هو متابعة الواقع الاجتماعي في بعده الاديولوجي، بعيدا عن التفاصيل والقضايا الهامشية التي كان يتطرق إليها في مسرحياته، ولكن ليس كمواضيع مستقلة وإنما يستعملها كمادة لتعزيد الموضوع الأساسي، وهو تعرية التشوهات الفكرية التي طرأت على المجتمع وانعكاساتها على الجانب النفسي والاجتماعي. وكل هذه المواضيع التي تناولها مسرح بن قطاف تنطلق من فكرة مركزية : تعرية الفساد.

أبطال بن قطاف يحاربون الفساد ويذهبون ضحية نضالهم فعلى سبيل المثال :

العابد في مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" يدهسه القطار.

الجمعي في مسرحية "العيطة" يصاب بالجنون.

المهدي في مسرحية "قف" يشنق.

4-2 الشخصيات المسرحية عند بن قطاف:

يعتبر عمل الشخصية الأساس المميز لها بوصفها حزمة من العناصر الخلافية على حد تعريف كلود ليفي ستراوش، صحيح أن الاسم والجنس والعمر والوضع الاجتماعي كانت أهم دلائل العناصر الخلافية، غير أنها جميعا ومهما كانت مدلولاتها لا يمكنها أن تعني شيئا دون معرفة طبيعة فعلها وسياقه¹.

ومن خلال الاطلاع على نصوص بن قطاف اتضح أن اهتمامه ببناء الشخصية المسرحية ينحصر، بعالم أفكارها، بقناعاتها الإيديولوجية وعلاقاتها الاجتماعية، أكثر من اهتمامه بالجوانب السيكلولوجية، وبالتالي تأتي ملاحظتها الخارجية وحتى ملابسها موافقة لهذا التوجه.

1 الشريف لدرع، بريخت والمسرح الجزائري ن قمامات للنشر والتوزيع ، ط1، 2010، ص 126.

ولكن اهتمامه بعالم الأفكار عند شخصياته يتأسس من تتبع أفعال الشخصية وسياقها وموقفها، فقد تصرّح شخصياته بملفوظات تحت تأثير ظرف ما، لكنه يتوقف عند أفعالها. مثال:

"المعلم الكبير يجي على الحداش، يتلاقى بيهم خارجين يرفد يده: الله يعاونكم، الله يعاونكم."¹

الفعل المروي: أن المدير يدخل إلى مكتبه على الساعة الحادية عشر، أي أنه غير ملتزم بوقت الدوام الرسمي، ومن هنا يتضح لنا الملمح العام لهذه الشخصية.

يؤكد بن قطاف أنه يرسم الشخصية حسب استعدادات كل ممثل في المسرح الوطني الجزائري، ويعرف بحكم خبرته علاقة كل واحد من الممثلين وقربه أو بعده من الدور، يقول "اشتغل معهم جميعا كممثل على خشبة المسرح أو كمنخرج، فمن نادر جدا أن أخطأ في توزيع أدوار مسرحياتي، فأنا أختار الممثل القريب إلى الدور من كل النواحي وليس من الناحية الفيزيائية فقط."²

كما أنه يختاره لأسماء شخصياته، يأتي موافقا لخطاب هذه الشخصيات، ولمواقفها الاديولوجية داخل النص وهو ما يلاحظ بوضوح في مسرحية "قف" أين تحمل الأم اسم حورية والأخت اسم أمال والبطل اسم المهدي، وعن هذا الأخير يقول بن قطاف أن اختياره يحمل عدة دلالات منها: المهدي من الهداية، أو حتى المهدي المنتظر، في دلالة على طول الانتظار، ويعني أيضا المهدي بن بركة تلك الشخصية السياسية المغربية المناضلة، وكلها دلالات يكتترها هذا الاسم، فيها أيضا نية للهروب من مقص الرقيب.³

نفس الشيء لما يختار لبطل مسرحية "عقد الجواهر" اسمي "سعد" و"سعدية"، واسم "صالح" صاحب المقهى في مسرحية "الصباح الهادي" في مسرحية فاطمة اختار هذا الاسم لتلك المرأة الفلاذية، بكل ما يحمله هذا الاسم من دلالة دينية ووجدانية بحكم أنه لا يخلو أي منزل أو حي من هذا الاسم، وهي مسرحية الوحيدة التي تحمل اسم امرأة.

1 محمد بن قطاف، العيطة، مخطوط غير منشور، ص18.

2 عبد الناصر خلاف، حوار مسجل، المرجع السابق.

3 محمد بوكراس، حوار مسجل، المرجع السابق.

الفصل الثالث : دراسة تطبيقية لمسرحية العيطة أنموذجا

تمهيد :

1. تقديم مسرحية العيطة

1-1 ملخص المسرحية

2-1 قراءة في العنوان

2. النمذجة الشكلية لشخصيات مسرحية العيطة حسب مقارنة فيليب هامون

1-2 تصنيف الشخصيات في مسرحية العيطة

2-2 علاقة الشخصيات فيما بينها

3. النمذجة المضمونية لشخصيات مسرحية العيطة حسب مقارنة ج. غريماس

1-3 البنية السطحية

المكون السردى

المكون الخطابى

2-3 البنية العميقة

البنية الدلالية ونظامها

التراسل بين البنية العميقة والبنية السطحية

1. تقديم مسرحية العيطة:

شرح المؤلف في كتابة نص مسرحية العيطة مع مطلع سنة 1988 (جانفي او فيفري) وكان أول عرض لها سنة 1989 بقاعة ابن خلدون من طرف فرقة مسرح القلعة

كتبت هذه المسرحية في مرحلة حاسمة من التاريخ المعاصر للجزائر أي قبيل أحداث 5 أكتوبر 1988، التي تمخض عنها نهاية عهد الأحادية وفتح الباب على مصراعيه أمام التعددية السياسية والإعلامية، إذا هي مسرحية استباقية من حيث موضوعها ومن حيث عنوانها، لأنها انطلقت من نقد الواقع الاجتماعي ومحاكمته، وتكهنت بأن هذا الواقع قد يؤدي إلى انفجار.

يقول عبد الرحمان بن زيدان معلقا على مسرحية "العيطة" بأنها: اختصرت المكان والزمان في خطابها التجريبي ، فجعلت من هذا الاختصار وسيلة للانفلات من الرقابة الذاتية للدخول بجرأة إلى المواضيع الأكثر سخونة في الواقع والأكثر مأساوية... وهو ما يمكن تسميته بمسرح الأطروحة، المسرح الذي يعتمد على تسييس الخطاب المسرحي، تكثيف النقد الاجتماعي والسياسي في فضاء النص الدرامي حتى أننا ندرك أن معجم هذا النص مستمد من القاموس السياسي ، ممارسة التعليمية من خلال توظيف الخطاب المباشر.¹

كتبها بن قطاف بلغة عامية بسيطة، ولكنها مفعمة بالصور التهكمية والكاريكاتورية الساخرة حيناً من الوضع القائم وناقمة عليه أحيانا، يقول بن زيدان معلقا على لغة "العيطة": من هنا اختار المؤلف محمد بن قطاف المهمة الصعبة في الكتابة الحاملة لأطروحة سياسية واضحة يتم نقلها إلى المتقبل ، وذلك بلغة شعبية كسرت نخبوية اللغة.²

¹ ينظر: عبد الرحمان بن زيدان، خطاب التجريب في المسرح العربي، مطبعة سندي، مكناس ط1، 1997، ص ص 98-99

² المرجع نفسه ، ص 90.

1.1 ملخص المسرحية:

تبدأ المسرحية بدخول ممثل إلى خشبة المسرح يدخل في علاقة مباشرة مع الجمهور يقول: "ما تظنوش أي دخلت إلى هنا بسهولة، الضوء الأحمر في كل المفترقات خاصة الضيقة... نقدم نفسي: الاسم ماهوش مهم... المهنة سحار... ولكن بالدرقة

المهنة سحار، كيف بابا وجدي واللي سبقوهم... ندبر راسي كيما كل السحارين الخليلين مدبرين راسهم"، هذا السحار بما يمتلك من قدرات خارقة في حقيقة الأمر ما هو إلا ذلك الفنان المسرحي الذي يستطيع في ساعة من الزمن أن يطير بك في أزمنة وفضاءات لا تحدها حدود

يقوم بدور الفنان كل عز الدين مجوبي رحمه الله و صونيا بالتناوب، يهرن الساحر على قدراته العجيبة، في السحر إلى أن يقول: "السحار العادي يخرج كل شي بيض وناصع، لكن أنا سحار عجيب، قادر نطرطق صباغي نخرج من بولون عبد" لحظتها يظهر ممثل (يؤدي هذا الدور بن قطاف) ويأمره بالقيام بعدة ادوار مسرحية فيقوم بها على أحسن وجه، مما يدل على أنه ممثل بارع، ثم يضيف "من الأحسن ندخلو في الموضوع" فيترك شعورا بان العرض لم ينطلق بعد: يقدم لنا شخصية الجمعي بن محمد بن الخير ويعلن على الخشبة "بداية الفرجة"

الجمعي بن محمد بن الخير، ذلك العامل البسيط الذي كان يحب عمله "ومن قوة ما سكنه الغرام وهلكه... كان يحب المعمل انتاعه والآلات اللي فيه... عاشر وحد الآلة خمسة وعشرين عام... ومن بعد بدا يشوف فيها تتلاشى... كل يوم تضيع لها حاجة"

إذا خمس وعشرون سنة من عمره مع آله عيشوش في معمل ينتج "البولونات" البراغي، وفي يوم من الأيام تتعطل آله عيشوش بسبب ضياع أحد "بولوناتها" براغيها، فيبذل الوسع والجهد لإيجاد هذا "البولون" وفي رحلة البحث يتعرض لعديد العراقيل والمثبطات والإغراءات

مثلا : "الحاسبي، رافد محفظة سميئة، كيفه، ويقول لي: وعلاش يا وليدي تهلك في صحتك؟ حبست عيشوش، الله لا يردّها"

"المعلم الكبير يجي على الحداش، يتلاقى بيهم خارجين يرفد يده: الله يعاونكم، الله يعاونكم، ويدخل، يشوفني تحت عيشوش والسلك في يدي، يخزر في مليح مليح، يهز راسه، ويتوجه للمكتب انتاعه، وعلى الشناش بالضبط، يخرج يعاود يخزر في مليح مليح ويقول لي: وقت الغداء وبعد الشناش ممنوع الخدمة بعد الشناش، احترموا القانون"

وخلال هذه الرحلة يقوم الجمعي بتعرية الواقع، وكشف الفساد المتفشي في أوصال المجتمع بدأ برّب العمل "المعلم" مروراً بـ "العساس" والامام و"الحاسبي" وبيع بعض الشخصيات التي أطلق عليها مسميات إيحائية دالة مثل الزربوط، وأصحاب الفوق، والأطباء و الخطاطون وغيرهم مستعملا تلميح مرة و التصريح مرات مثل : "كي كنا حنا نخدمو ثمن سوايع في النهار، هما كانوا يسرقو ثمن سوايع في النهار، وطبعاً ثمن سوايع مضروبة في خمسة وعشرين عام يتسمى... يتسمى.."

"التحت خمجت، ماشي كيما لفوق، كل شيء نقى، كل شيء، في مكانه، كل شيء منظم، كل شيء موجود، كل شيء مقسوم وكل واحد ياخذ حقه".

كمثال على التلميح : "معبودنا في السماء ومعبودهم قاعدين عليه، لاصقين فيه"

وأمام بعض حالات الفساد التي يعجز التلميح أو التصريح عن التعبير عنها يلجأ إلى السخرية أو كوميديا السوداء "بولون نحينا من آلة مخلصها الشعب وترمات، نخطوه في آلة مخلصها الشعب وحابين يرموها، يعني من الشعب وإلى الشعب".

"القطرة ياصحاب الفوق ديروا القودرون GODRON على السطح ماشي علينا"

وينتهي المسرحية بأغنية :

ملكة النحل خطبها فكرون

شرطت فيه يطير

الفكرون سرق جنحين الطير

راح لشمس ترودو قمري .. حرقاتو الشمس

مشيرا إلى وضع الجزائر بعد 1988، وظهور الأحزاب السياسية ، أين أصبح الجميع يتهافتون على كرسي الحكم.

2.1 دلالة العنوان :

المسرحية تحمل عنوان "العيطة" و "العيطة" في العامية الجزائرية بمعنى الصرخة، والتي هي انفجار صوتي يخرج من قاع البطن، ولا يمكن لهذا الانفجار الصوتي ان يحدث إلى في حالة انفجار شعوري فرح عارم أو غضب جارف فتكون الاستجابة البسيكو بيولوجية هي الصراخ.

وبالنظر إلى سياق الملفوظ السردي في النص المسرحي محل الدراسة ، تتجه مدلولية "العيطة" إلى انفجار اجتماعي يخرج من قاع المجتمع. وهي في نفس الوقت تحذير ، بمثابة صفارة إنذار أو بوق أو ناقوس، ومن أجل التأكيد الدلالي لهذا الملفوظ ، جعل بن قطاف الخاتمة عنوانا لمسرحيته ، جل العنوان آخر كلمة يتلفظ بها الجمعي في النص ويسدل الستار.

لكن بن قطاف دق هذا الناقوس قبل سنوات من هذا التاريخ ، فهو حين كتابة مسرحية "قف" تحدث عن العيطة "بين العيطة الأولى والعيطة الثانية كاين سحابة"¹

لقد استعمل كلمة العيطة في نص مسرحية قف ، وأكثر من ذلك فهو تحدث وبنفس النبرة النقدية الحادة عن الأوضاع الاجتماعية والفروقات الطبقية ، والحد من حريات التعبير ، يقول في مقطع من مسرحية "قف" : (المهدي (بطل المسرحية) في حوار مع أمه حورية)

¹ محمد بن قطاف ، نص مسرحية قف ، المصدر السابق ، ص 32.

المهدي: وليدك عريان و الظلم يحوِّس عليه ، في هذي البلاد المعيشة صعبت وانا دقيت كل البيان ولقيتها مغلوقة

الأم: اعمل واش طلبوا منك حتى ينساوك ، وما تريدش اتقول ، بطل من القول.

المهدي: البطالة هي الشغل الرسمي في هذا البلاد¹

وفي مقطع آخر

الشاب: البلاد اللي تنشنق في الكلمة... البلاد اللي تنشنق فيها الدمعة لا بد يكون فيها

الصداع² و الصداع في مقصود الكاتب هو الثورة³.

¹ محمد بن قطاف ، نص مسرحية قف ، المصدر السابق ، ص 04.

² المصدر نفسه ص 33.

³ محمد بوكراس ، حورا موثق مع الكاتب محمد بن قطاف ، يوم 29 فيفري 2012 .

2. النمذجة الشكلية للشخصيات مسرحية العيطة حسب تحديد فيليب هامون:

1-2 تصنيف الشخصيات في مسرحية العيطة:

قام هامون من خلال دراسته لمقولة الشخصية بعملية تنميط لهذا المفهوم موزعا إياه على ثلاثة فئات: فئة الشخصيات المرجعية، فئة الشخصيات الإشارية، فئة الشخصيات الاستذكارية. وما تجدر الإشارة إليه قبل الشروع في عملية التصنيف هو أن كل شخصيات المسرحية تظهر في البداية كعلامة فارغة (بياض دلالي) على حد تعبير هامون، غير أن ملأها يتم بطريقة مباشرة من خلال تقديم بورترى أو من خلال الإشارة إلى المكانة الاجتماعية، ولكن ذلك كان يتم عن طريق عرض أفعال الشخصيات ومواقفها وتكثيف مدلوليتها سواء من الناحية الكمية (تواتر المعلومة بشكل صريح) أو من الناحية الكيفية (حديث الشخصية في حد ذاتها من خلال تقمص دورها من طرف أحد الممثلين على خشبة النص أو على خشبة المسرح أثناء العرض أو من خلال حديث الجمعي عنها.

2. 1.1. الشخصيات المرجعية في مسرحية العيطة - أحمد بن قاطنة:

وهي نوع من الشخصيات التاريخية و الأسطورية والاجتماعية والمجازية تحيل على معنى ناجز وثابت تفرضه ثقافة ما، بحيث أن مقروئيتها تظل دائما رهينة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة وذلك حتى يتمكن من إحالتها على النص الكبير الذي تمثله الثقافة بمفهومها الشامل¹

والنص الثقافي والاجتماعي الذي تحيل إليه الشخصيات مسرحية العيطة هو الواقع الجزائري المحلي بكل أبعاده الثقافية والاجتماعية والسياسية و الايديولوجية في فترة الثمانينات أين بدأت القيم الاشتراكية في التبدد والاضمحلال، وبقيت شعاراتها وبعض تطبيقاتها تطبق على البعض دون الآخر، وظهرت طبقة اجتماعية جديدة تسعى إلى التسلق ولو على حساب المبادئ والأشخاص، وأصبح المجتمع في وضعية يمكن أن نطلق عليها سوسيولوجيا بأن النظام الاجتماعي

¹ جريدة حماتش، المرجع السابق، ص. 63 / 64.

أصبح عاجزا عن تأطير الوعي الاجتماعي وأصبح المجتمع في حالة انتظار تغيير ما، ربما يمكن تشبيهها بالحالة التي كان يعيشها المجتمع الروسي قبل الثورة البلشفية أين كان تـ"تشيكوف" يكتب بطريقة استباقية استشرافية عما هو حاصل فعلا، فمثلا: حلم "الأخوات الثلاث" بالذهاب إلى الموسكو طوال المسرحية ولكنه لم يتحقق رغم انه حلم تافه، إذا هناك حالة من التراوح والتأمل، نفس الشيء تحدث عنه بن قطاف في مسرحية "العيطة" الآلة "عيشوش" التي عاشها 25 سنة و التي هي رمز الجزائر كانت تنتج "البولونات" (البراغي) وعندما ينقصها "بولون" (برغي) يقوم بالمستحيل لكي يجده ويصلح آله ويعود إلى عمله ، ولكنه لا يوفق ويواجه بقائمة طويلة من العراقيل.

2. 1.1.1. الشخصيات ذات المرجعية الاجتماعية :

شخصية الجمعي: تعتبر هذه الشخصية محورية في المسرحية، تنطلق منها كل الدلالات المستخلصة، فهذا العامل الذي قضى في مصنعه مثابرا حريصا خمسة وعشرون عاما يصطدم بمحيطه (زملاءه في العمل الذين يعطلون الآلات ويخرجونها من المصنع ويرمونها في زاوية المهملات، مديره الذي لا يلتحق بالعمل إلى بعد الساعة الحادية عشر ويخرج من المعمل بعد ساعة ، يوبّخه لأنه مازال في المعمل بعد نهاية الدوام، الحارس الذي يمنعه من البحث في حظيرة الآلات المهمة عن ما يحتاجه لتصليح الآلات، المحاسبي الذي يثبطه عن عزمه .. إلخ) ما هي دوافع الجمعي التي جعلته يختلف عن غيره من العمال؟

إن الإجابة على هذا السؤال تقتضي منا الوقوف على المرجعيات التي تشتغل في وعي هذا العامل، حتى تتمكن استجلاء محمولها الدلالي بكل موضوعية.

المرجعية الأولى : التشبع بالثقافة الشعبية

المرجعية الثانية : التشبع بالروح الوطنية

شخصية المعلم: شخصية لا تظهر في النص إلا من خلال حديث الجمعي، الذي وان كان قصيرا ولكنه موجز ومشحون بكثير من الدلالات، لأن حديث الجمعي تركز على مواقف محددة ولم يركز على التصوير الخارجي لشخصية المعلم ولا لصفاته وإنما تركز على مواقفه، على أفعاله، وهنا نستحضر مقولة أرسطو حول الشخصية الذي يرى أن طبيعة الأفعال هي التي تتحكم في رسم صورة الشخصية، وأفعال المعلم تتمثل فيما يلي :

يأتي على الساعة حادية عشر صباحا أي بفارق ثلاث ساعات عن موعد العمل يقول للعمال الذين يرمون الآلات: "الله يعاونكم" بمعنى انه غير مبالي بما يحدث في مصنعهم وغير واعي بحجم المعضلة .

يخرج من العمل على الساعة الثانية عشر أي في وقت الخروج المحدد قانونيا بالضبط يركب سيارة فجرة جديدة ، في إشارة من الجمعي، بأن هذه السيارة من أموال الشركة وأخرها يلوم الجمعي لأنه مشغول بإصلاح آلتهم، وتجاوز الوقت المحدد للخروج من العمل، بدل أن يشكره ، وأكثر من ذلك يعنفه ويقول له: "ممنوع الخدمة بعد الثناش". كل هذه الوقف لتي سردها الجمعي تعطي صورة واضحة عن شخصية المعلم الانتهازية السلبية.

شخصية المحاسبي: لم يعرفه باسمه بل بوظيفته، والمحاسبي أو المحاسب: هو من يدير الشؤون المالية والمحاسبية للشركات والمؤسسات، الكاتب رسم هذه الشخصية في صورة كريكاتورية: "المحاسبي، رافد محفظة سمينة، كيفه، ويقول لي: وعلاش يا وليدي قهلك في صحتك؟ حبست عيشوش، الله لا يردها، الناس الكل باعت زعافها وشرات الهنا، اضربها انت ثاني بركة وازدم في المعمة الكبرى، الجهاد الأكبر، في المسابقة الكبرى وراء الدولار، في التجربة اللي تخليك امبراطور ولو محلي".

تحاول هذه الشخصية أن يدخل الجمعي في مشروع تحويل عن الهدف ولكن ليس باستعمال القوة ، بل باستعمال أسلوب الترغيب و الإغراء الموغل في عالم الأشياء التافه، مما يدل أن المحاسبي كان في يوم ما شخص سوي ، يمارس مهامه في إطار قانوني ولكنه دخل في برنامج آخر موازي ولكنه معاكس في الاتجاه.

الكاتب رسم هذه الشخصية الكاريكاتورية بسرعة كبيرة من خلال ملفوظ سردي قصير ولكنه قوي أبان عن التشوه النفسي الخطير الذي تعيشه هذه الشخصية من خلال ملفوظ "الناس الكل باعت زعفها واشرات الهنا " إذن مواقفه ليست مبدئية ولكنها مبنية على السير في الركب العام ولو كان على حساب المبادئ و القوانين.

شخصية الزربوط: هذه الشخصية كدال (اسم علم) تثير النشاط الاستذكاري للقارئ، الأمر الذي يجعل من دورها داخل الحكاية أمرا متوقعا لا يحمل بياضا دلاليا، وهو تعمد من بن قطاف لإشراك القاري في بناء المعنى عبر هذه التسمية ذات الدلالية السياقية. وقد وفق الكاتب في اختيار آلية (التحول) في رسم مدلول هذه الشخصية التي ظهرت فجأة على مسرح الأحداث متبينة موقفا معينا لتنتهي إلى موقف آخر.

"احنا في البولونات كيفاش نلقاهم كيفاش نردوهم، وهو جاء من الهية رافد صباعه وزادم في وسطنا... اسألوني اسألوني، نعرف كل شيء، وحافظ كل شيء...".

"زربوط كيف شاف الطيب يهدد فيه قطع بطاقته النقابية وبدا ياكل فيها...".¹

شخصية الإمام: المراهنة على الدال لتحديد هذه الشخصية عبر الدلالة الساقية هي عملية مضللة للقارئ، لأن الكاتب فاجأ قارئه بمدلول يناقض الدال مستخدما آلية التحول، فهذه الشخصية التي ظهرت في البداية واعظة ومرشدة للناس "فقهيا لا يجوز المرور من باب التطوع

¹ أحمد بن قطاف، العيطة، المصدر السابق، ص19.

إلى باب التدهور، ومن باب الاشتراك في المعنى إلى الفردية الشعبية¹، ثم ناصحة للمسؤول "يا أمير المؤمنين، لا تحكم في عباد الله بحكم الجاهلين، ولا تسلك بهم سبيل الظالمين، ولا تسلط المستكبرين على المستضعفين"² تراها في الأخير انقلبت على عقبها صاغرة ذليلة "من ذاك النهار الامام رجع يمشي عريان زربوط غير هكذا (يحرك رأسه) مع اللي علقول ناقس ما يخليناش نرقدو"³.

شخصية الخائن: لم ترد في النص كاسم علم يحدد دالها، وإنما باغت بها الكاتب قارئه على نحو يضعه أمام مدلول الخيانة في أول وهلة تظهر فيها هذه الشخصية "يا عفريت، كنت معانا، ما تغامرش خير لك... خاطيك خاطيك، هذه خطة طاكطيك، أنا نموت معاكم التحت، أنا مع الطبقة الكادحة"⁴. ثم تأتي بعد ذلك بقية الملفوظات التي تعمق المدلول وتعززه ولاتأتي بجديد مغاير للدلالة التي كونها في اللحظة الأولى.

عمي بوعظمة: اعتمد بن قطاف في بنائه الشكلي لهذه الشخصية أسلوبين:

- أسلوب الدلالة السياقية: دال الشخصية وهو اسم العلم المركب من لفظتين يضع القارئ أمام معنى الاحترام والتقدير وحميمية العلاقة بين الكبير والصغير من خلال لفظة "عمي"، وأمام الحالة المادية العسيرة من خلال لفظة "بوعظمة".

- أسلوب التكرار والتراكم: تعميق مدلول الشخصية المحيل على مواصفات الاخلاص والأمانة والتمسك بالمبدأ من خلال الملفوظات السردية في بداية النص وفي آخره "عمي بوعظمة كان مكانه الهية، كان كيف يخصني شوي زيت لعيشوش نروح نشوفه، يفتح باب المخزن

¹ أحمد بن قطاف، العيطة، المصدر السابق، ص 22.

² المصدر السابق، ص 22

³ المصدر نفسه، ص 24.

⁴ المصدر نفسه، ص 15.

بواحد المفتاح ديمّا في جيب الصدرية انتاعه، يحط يده على كتفي وهو يعرق ويكلم في على الطبقة العمالية، على النضال على الكفاح...، كان مكانه الهية، ومن بعد مانيش عارف كيفاه فرغ المخزن انتاعنا من الزيت على غفلة"¹.

"هذا عمي بوعظمة عاود قلع، مزية قامو بيه بالخف، عجب، الواحد كيف يموت ديمّا يقومو بيه، ديمّا يسبقو بيه، يكبرو بيه ويغفرو له ذنوبه قبل سيدي ربي، صح فيك، في النهاية اديتها، نشهد لك مناضل حتى بعد الموت"².

2.1.1. 2 الشخصيات المجازية:

على مستوى هذه الفئة نميز جملة من الشخصيات المعبر عنها بـ "أصحاب الفوق"، رمز أصحاب السلطة، "عيشوش" المحيلة على الجزائر، و"البولون" وهو رمز الفساد.

أصحاب الفوق: رمز للطبقة الحاكمة لزمرة المسؤولين، المكلفين بالسهر على مصالح الشعب وتحقيق الحماية له، كانت على مدار المسرحية محط سخط وغضب "الجمعي" الذي يعتبرها سبب ما وصل إليه المصنع وما آلت إليه حالة عيشوش.

شخصية الأطباء: شخصية ترمز لرجالات الأمن والمخابرات نظرا للكيفية التي يعالجون بها بعض القضايا. وتم بناؤها عبر:

- أسلوب الدلالة السياقية: التي يتضمنها دال الشخصية، إذ يحيل القارئ على حالة مرضية تتطلب العلاج.

- أسلوب التراكم والتكرار من خلال التركيز على:

¹ محمد بن قطاف، العيطة، المصدر السابق، ص. 17/16.

² المصدر نفسه، ص. 20.

الوظائف المسندة لهذه الشخصية: "تكيه على الحيط"، "ارفعوهم لدار التنويم المغناطيسي"، "سيويه على يميني ونفطويه على يساري"، "شكون هدرك؟ شكون كلفك؟ الامتحان الجاي نطلع لك ثلث بولونات..."

المواصفات التي تتحلى بها: "الأطباء، عفارت يا خوي عفارت، غير شافوني عرفو واش بيّ، فحصوني دارو لي تحاليل معمقة"¹

الخطاطون : شخصية ترمز لرجال القانون و التشريع الذين استعملوا لمنح الغطاء القانوني على ممارسات الفساد. وقد تم تحديد هذه الشخصية من خلال أسلوب تقديم المدلول على الدال، حيث عرّف الكاتب بالوظيفة المسندة لهذه الشخصية قبل ذكر دالها "انتبهت لوحدهم اللافية مكتوب عليها بالعربية والفرنسية (خاص بالخاص)... كيفاش نقدر نحولوا حروف بسيطة إلى جملة مفيدة مكتوبة بخط ينوض الميت: اجميل اجميل اجميل، لالا من هذه الناحية الحمد لله، عندنا الخطاطين"².

ونستنتج من خلال وقوفنا عند هاته الشخصيات المجازية أنها تمثل منظورا إيديولوجيا معارضا لـ "الجمعي"، ويتضح ذلك من خلال الملفوظ التالي: "محال تطلع ، كاين معراج واحد طلّع الدفعة الأولى ومن بعد اتكسر".

عيشوش : هو اسم الآلة التي يشتغل عليها الجمعي ، والتي ارتبطت بها مدة خمسة وعشرين سنة ، و التي حملها اسم أمه، وهي مشتقة لغويا من مادة (ع ي ش) العيش / الحياة، واختيار هذه الاسم رغم ما في العرض من نظرة سودوية قائمة للوضع، يبقى اختيار هذه الاسم الباعث على الأمل، ومؤشر على استمرار الحياة،

¹ محمد بن قطاف، العيطة، المصدر السابق ، ص19.

² المصدر نفسه، ص10.

شخصية عيشوش مجازية ولم تكن حاملة لنص معين، ورغم أنها جسدت في العرض بآلة مركونة في الجهة اليمنى من الخشبة طول وقت العرض ماعدا بعض اللحظات أين يتم تحريكها في الوسط ثم يتم إرجاعها إلى مكانها، ولكن مع ذلك كانت طوال المسرحية مدار الحكي، متراوحة بين الدلالة المباشرة المحلية على الآلة في المصنع وبين الدلالة الرمزية المحلية على شيء أكبر، قد يكون الجزائر: "عجيب آلة تصنع البولونات الملونين لما يخصها بولون مانلقاوهش"

2. 1. 1. 3 الشخصيات ذات المرجعية التاريخية :

شخصية سيدنا دود عليه السلام: هي الشخصية التاريخية الوحيدة التي وردت في النص وبحكم معرفتنا السابقة بهذه الشخصية التي ورد ذكرها في القرآن وفي الكتب السماوية الأخرى وبالتالي فإن هذه الشخصية تحيل على معنى قائم وثابت حددته الثقافة الدينية ، وإن قراءتها مرتبطة بدرجة استيعابنا لهذه الثقافة. و الدليل أن الجمعي أكد انه استوعب هذه الثقافة منذ نعومة أظافره وهي الشيء الوحيد الذي مازال يتذكره، وربما هو السر في تمسكه الشديد بقيمة العمل. "لأن سيدنا داود سلطان ويخدم بيديه، وعليها ترقى وأصبح نبي"

2. 1. 2 الشخصيات الاستذكارية:

نذكر أن هامون قد نبهنا بإمكانية مشاركة الشخصية الواحدة في هذه الأنواع الثلاثة في وقت واحد أو بشكل متتابعي. وتعتبر شخصية سيدنا داود عليه السلام: شخصية استذكارية لأنها تندرج ضمن الاستشهاد بالأسلاف،

3. 1. 2 الشخصيات الإشارية:

دليل حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنه

شخصية الراوي: حضرت في المسرحية متجسدة في شكلين:

- في شخصية من الشخصيات تماهت مع شخصيتي "الفنان" في المقطع التمهيدي و"الجمعي" في بقية النص.

- كوظيفة سردية أساسية اعتمدت في كتابة المسرحية وعرضها على الركح، حيث لاحظنا إعادة بعث وتطوير لتقنيات الحكواتي في سرد القصة.

شخصية الفنان: حضرت هذه الشخصية في شكلين مختلفين:

- في شكل شخصية من شخصيات المسرحية تضطلع بدور معين رأيناه واضحا في البداية معبر عنه بالملفوظ السردى التالي: "نقدم نفسي: الاسم ماهوش مهم... المهنة سحار... ولكن بالدركة..."¹. وحددت هذه الشخصية عن طريق أسلوب التراكم والتكرار الذي ركز على المدلول دون الدال من خلال التركيز على الوظيفة، من مثل "أما أنا، سحار عجيب، لأن المسرح عجيب، سحار خيالي، لأن المسرح خيالي... قادر نقول للجمهور هنا فوق راسي كاين تاج الاشتراكية، يلزمه يتخيل تاج الاشتراكية. نقول له هنا في هذا المكان تحيط بي الديمقراطية، يلزمه يتخيل المحيط الديمقراطي وديمقراطية المحيط..."²

- في شكل ممثل تقمص جميع الأدوار التي أتت المسرحية على ذكرها.

1.2 علاقة الشخصيات فيما بينها:

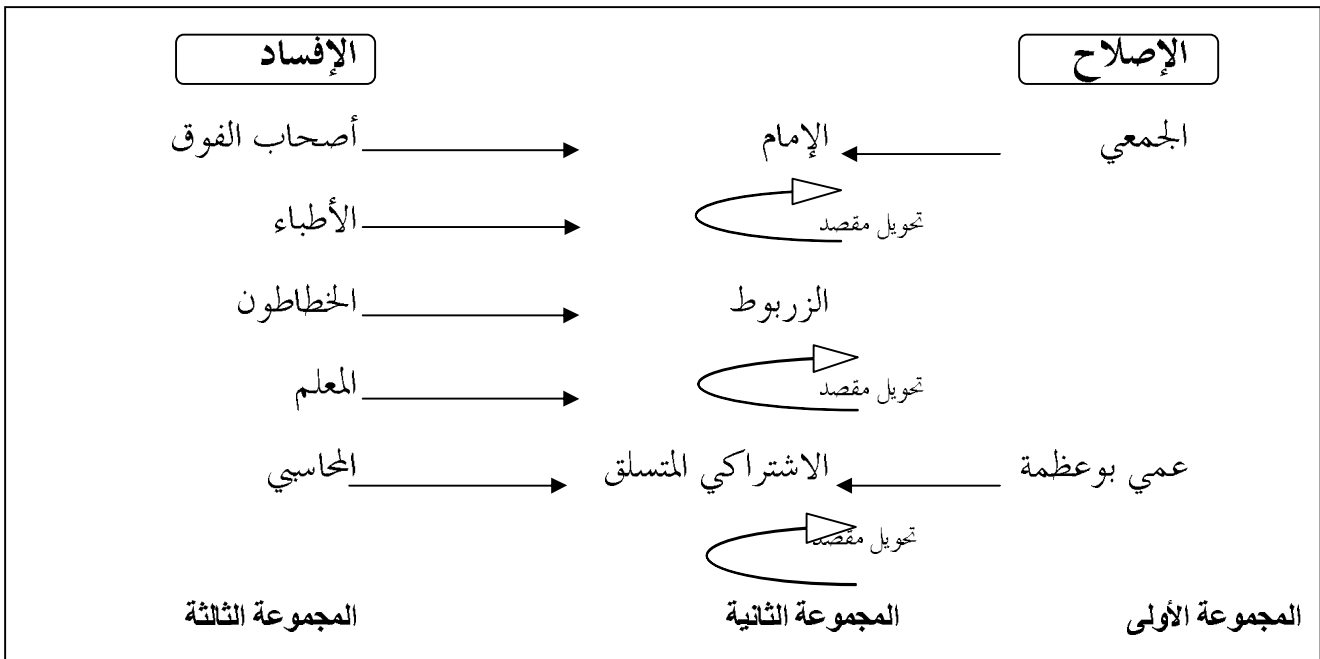
سنقف في هذا التحليل عند شخصية "الجمعي بن محمد بن الخير" باعتبارها محور هذه المسرحية وكيف تفاعلت مع بقية الشخصيات في النص، ويلاحظ أن هذه الشخصية ألها عاشت جوا صداميا مليء بالقلق و التوتر.

لقد وضع بن قطاف شخصياته المسرحية في طرفين متقابلين: "الجمعي" من جهة وبجانبه "عمي بوعظمة" وهو الشخصية الايجابية الوحيدة في المسرحية، وباقي الشخصيات المسرحية

¹ امحمد بن قطاف، العيطة، المصدر السابق، ص01.

² المصدر نفسه، ص 02.

الواردة على لسان "الجمعي" كلها شخصيات سلبية وقد نجح إلى حد بعيد في رصد صفاتها المميزة عن طريق السرد الحكائي عل اعتبار أن بن قطاف جعل من "الجمعي" في كثير من محطات المسرحية راوياً وسخر هذه الشخصيات في خلق الصراع والصدام المحكوم عند "الجمعي" بالإصرار على تصليح الآلة، من خلال دق كل الأبواب، وتكرار المحاولة والمخاطرة من أجل إنقاذ آله عيشوش بما تحمله من دلالة مزدوجة، في حين نجد "أصحاب الفوق" يستخرون كل ما لديهم من أجل عرقلة ومواصلة المشروع الكبير الذي يبدأ من تعطيل آلات المصنع ، ومحاربة كل صوت مناوئ وبكل الطرق (ترغيب وترهيب). ويمكن تجسيد منظومة العلاقات بين الشخصيات داخل النص كما يلي:



تأثير المجموعة الثالثة على المجموعة الثانية باستعمال أسلوب الإغراء وأسلوب الترهيب أدى إلى تغيير في الموقف وتغيير الموقع .

تأثير المجموعة الثالثة على المجموعة الأولى أدى إلى نتيجتين :

عمي بوعظمة : "قامو بيه بالخف"

الجمعي: "فلت من عقلوا".

3. النمذجة المضمونية لشخصيات مسرحية العيطة حسب مقاربة ج. غريغاس:

3. 1 البنية السطحية:

1. المكون السرحي:

تضمنت مسرحية "العيطة" ثلاثة برامج سردية، ولكل منها مبررات تأسيسه وعوامله وخطاطته السردية. فرغبة الفنان في نقد الوضع المحلي وتعريضه أسسَ لبرنامج سردي رئيسي أسس هو الآخر لبرنامج مضاد. لكن هذان المشروعان ما كان لهما أن يتحققا إلا بإنجاز برنامج آخر استعمالي.

1- البرنامج السردى الاستعمال: هو "برنامج ثانوي"، اضطرت شخصية "الفنان"

باعتبارها (ذات حالة) إلى خوض غماره كتمهيد للمشروع الرئيس الذي يستهدف (نقد الوضع المحلي)، فحتى يتمكن الفنان من تحقيق ذلك، كان عليه أن (يتصل) بـ (الجمهور) الذي يحول دونه عائق (مقص الرقيب). فعامل الذات كان إذن في حالة (انفصال) عن الموضوع (الجمهور)، فعزم على القيام بفعل تحويلي يتحقق به (الاتصال) بالموضوع، ونعبر عن ذلك بالصيغة الآتية:

$$\text{ذ ٧ م} \Leftarrow \text{ذ ٨ م}$$

ذ : ذات الحالة (الفنان) / م : الموضوع (الجمهور)

٧ : الانفصال / ٨ : الاتصال / $\Leftarrow$: الفعل التحويلي

1. 1. 1. 3 تحديد العوامل :

أ. على مستوى علاقة الرغبة (RELATION DE DESIR) : طرفا الرغبة هما "الذات"

(SUJET) و"الموضوع" (OBJET)، وهما عاملان يظهران لنا من خلال الملفوظ السردى الاستهلاكي

للمسرحية "ما تظنوش أني دخلت إلى هنا بسهولة، الضوء الأحمر في كل المفترقات خاصة الضيقة

...نقدم نفسي: الاسم ماهوش مهم... المهنة سحار... ولكن بالدركة...¹ حيث أن رغبة (النقد) بينت الراغب وهو الذات (الفنان)، والمرغوب فيه وهو الموضوع (الجمهور).

ملفوظ الحالة هذا، ترتب عنه عزم الذات على القيام بـ (فعل تحويلي اتصالي) سعيا إلى تحقيق الرغبة، والذي عبر عنه "ملفوظ الانجاز" (ENONCE DE FAIRE) التالي : "وأنا بصراحة دبرت راسي باش ندخل هنا عندكم، استعملت ألف حيلة وحلية باش نوقف أمامكم ونبرهن على المقدرة انتاعي"² ، طبعاً ذات الحالة تستعين في تحقيق رغبتها بـ ذات الانجاز التي يناط بها القيام بـ الفعل التحويلي الاتصالي أو ما يسميه غريماس بـ "الانجاز المحوّل" (FAIRE TRANSFORMATEUR).³ وذات الانجاز هنا هي نفسها ذات الحالة، أي (الفنان)، حيث يعبر عنها بالصيغة التالية :

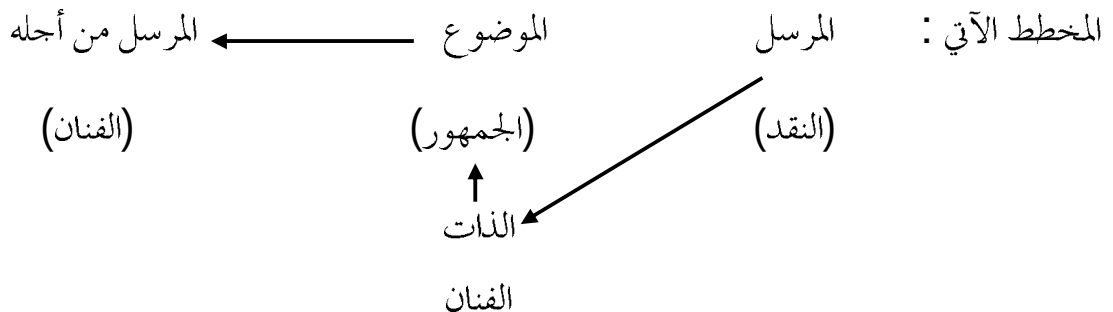
$$\text{ذ (1)} \Leftarrow (\text{ذ 1 م}) \Leftarrow (\text{ذ 1 م 8})$$

ذ : ذات الحالة (الفنان) / ذ 1 : ذات الانجاز (الفنان) / م : الموضوع (الجمهور)

٧ : الانفصال / ٨ : الاتصال / $\Leftarrow$: الفعل التحويلي

ب. على مستوى علاقة التواصل (RELATION DE COMMUNICATION): إن رغبة

ذات الحالة (الفنان)، كان وراءها دافع هو (النقد) الذي ينتصب هنا كـ "مرسل" (DESTINATEUR)، و ذات الحالة كـ "مرسل من إليه" (DESTINATAIRE)، والذي يعبر عنه



¹ أحمد بن قطاف، العيطة، المصدر السابق، ص 01.

² المصدر نفسه، ص 01.

³ حميد حمداني، المرجع السابق، ص 34.

إذن (الفنان)، ينتصب "ذاتا" و "مرسلا من أجله"، كما أن الموضوع (الجمهور) يتموقع على محور الرغبة كحلقة تحريكية، وعلى محور التواصل كحلقة إبلاغية.

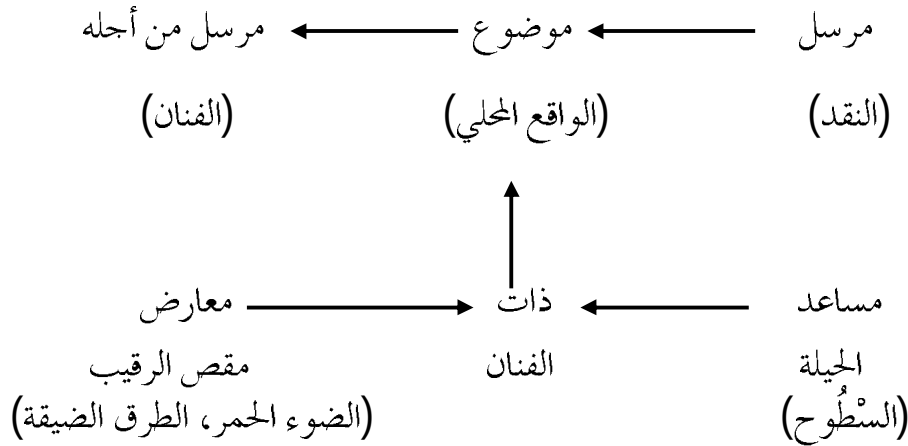
جـ. على مستوى علاقة الصراع (RELATION DE LUTTE) : طرفا الصراع هما عاملا

"المساعد" (L'ADJUVANT) و "المعارض" (L'OPPOSANT)، ويتجسدان في :

- المعارض: مقص الرقيب المعبر عنه بـ(الضوء الأحمر والطرق الضيقة).

- المساعد (الحيلة) والمعبر عنها بـ(السُّطُوح).

والشكل التالي يحدد العوامل الستة في هذا المقطع حسب النموذج العاملي لـ غريماس :



1.3. 2. 1. الخططة السردية:

أ. التحريك : (نقد الواقع المحلي) كـ(عامل مرسل)، استطاع أن ينهض في المسرحية كقائم بفعل (التحريك)، إذ تمكّن من إثارة الرغبة لدى الفاعل الاجرائي (ذات الانجاز) وإقناعها بتبني المشروع الانجازي الساعي إلى تحقيق رغبة (ذات الحالة) في الوصول إلى غايتها (الجمهور).

ب. الأهلية: الأهلية باعتبارها موضوعا استعماليا، لم ترد في هذا المقطع السردى كهدف مرحلي سعت (ذات الانجاز) تحقيقه للوصول إلى موضوع القيمة، وذلك لتوفرها مسبقا والمعبر عنها

بالمفوز السردى "المهنة سحار، كيف بابا وجدي واللى سبقوهم...ندبر راسي كيما كل السحارين المحليين مدبرين راسهم"¹.

جـ . الانجاز: وهي مرحلة عبر عنها المفوز السردى التالى "وأنا بصراحة دبوت راسي باش نقدر ندخل هنا عندكم، استعملت ألف حيلة وحيلة باش نوقف أمامكم ونبرهن على المقدرة انتاعي"²، وهو إشارة إلى اللحظة السردية الهامة التي باشر فيها العامل الاجرائي عملية التحويل الاتصالية بموضوع القيمة (الجمهور)، متخطيا العامل المعيق للرغبة وهو (مقص الرقيب) المعبر عنه بـ(الضوء الأحمر، الطرق الضيقة)، ومستفيدا من العامل المساعد (الحيلة) المعبر عنه بـ(السطوح) "ما تظنوش أني دخلت إلى هنا بسهولة، الضوء الأحمر في كل المفترقات خاصة الضيقة، مزية كاين السطوح"³.

د. الجزاء: عادة ما يكون الفعل الانجازي متبوعا بمقطع سردي تلتخص مهمته في تقويم نتائج الفعل الإنجازي، غير أننا نلاحظ أن كل المقطع السردى المتضمن للمشروع السردى الاستعمالي هو تنويه وإشادة بما قامت به (ذات الانجاز)، بمعنى أن الملفوظات السردية الدالة على التحريك والأهلية والانجاز هي في مجموعها تقييم بالإيجاب للفعل الانجازي.

1- البرنامج السردى الأساسى:

ويتمثل في رغبة الفنان في نقد الواقع المحلى وتعريضه، وقد فعل ذلك من خلال مقطعين سرديين قدم صورتين مختلفتين لهذا الواقع.

والفنان باعتباره (ذات حالة)، أوعز لذاتين أخريين بتنفيذ رغبته عبر برنامجين سرديين متضادين: برنامج مثمن قيميا وآخر مردول قيميا. ونستطيع أن نمثل لهذه الوضعية بالصيغة التالية:

¹ محمد بن قطاف ، مسرحية العيطة ، المصدر السابق ، ص01.

² المصدر نفسه ، ص01.

³ المصدر نفسه ، ص01.

ذ : ذات الحالة (الفنان)

٧ : الانفصال / ٨ : الاتصال / ⇐ : الفعل التحويلي

المرسل	الموضوع	المرسل من أجله
(النقد)	(الواقع المحلي)	(الفنان)

المعارض	الذات	المساعد
مقص الرقيب	(ذ1+2ذ)	الفن
(الضوء الأحمر)		(السحر)

إلى المسرحية.

121

ذ (1) $\Leftarrow$ (ذ 1 ٧ م) $\Leftarrow$ (ذ 1 ٨ م)

ذ : ذات الحالة (الفنان) / ذ 1 : ذات الانجاز (الجمعي) / م : الموضوع

٧ : الانفصال / ٨ : الاتصال / $\Leftarrow$: الفعل التحويلي

1-1-1- تحديد العوامل :

أ. على مستوى علاقة الرغبة (RELATION DE DESIR) :

الملفوظ السردى "ومن قوة ما سكنه الغرام وهلكه... كان يحب المعمل انتاعه والآلات اللي فيه...عاشر وحد الآلة خمسة وعشرين عام...ومن بعد بدا يشوف فيها تتلاشى... كل يوم تضيع لها حاجة..."¹ هو ملفوظ بين وجود علاقة رغبة بين طرفين جعلت من شخصية "الجمعي بن محمد الخير" طرفا يمثل "الذات" (SUJET)، وجعلت من آلة الإنتاج "عيشوش" طرفا يمثل "الموضوع" (OBJET)، ورغبة (الإصلاح) هي ما يجمع بين الطرفين.

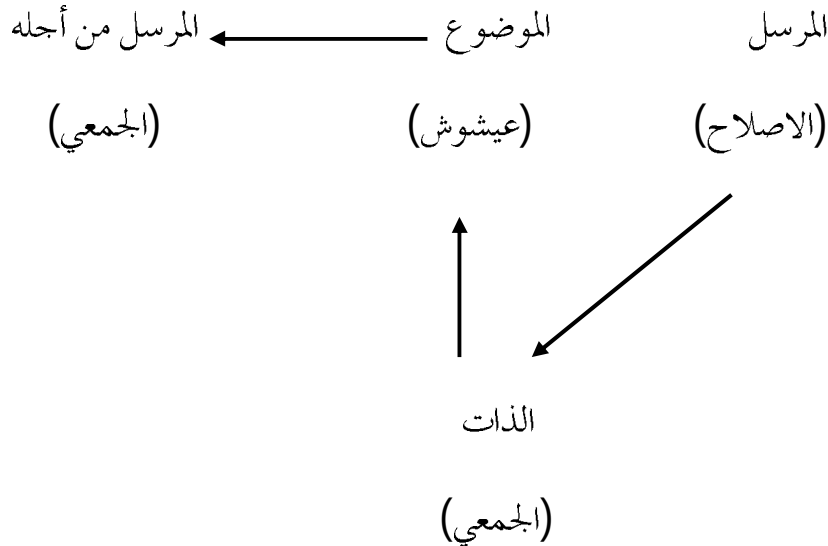
تعطل آلة الإنتاج "عيشوش" يمثل الوضعية التعيسة التي آل إليها الوطن المعبر عنه بـ "البقرة" في المسرحية، وهو ملفوظ حالة (ENONCE D'ETAT)، بين حالة (انفصال) الذات (الجمعي) عن الموضوع (عيشوش)، والتي يعبر عنها بالصيغة التالية: (ذ ٧ م)

ملفوظ الحالة هذا، ترتب عنه عزم الذات على القيام بـ (فعل تحويلي اتصالي) سعيا إلى تحقيق الرغبة، والذي عبر عنه (ملفوظ الانجاز ENONCE DE FAIRE) التالي:
"اشتكى... حذر... أهذر... بدا يجري من مدير لمسؤول، من نقابي لوزير، من مخزن لمؤسسات أخرى"².

¹ محمد بن قطاف، العيطة، المصدر السابق، ص 06

² المصدر نفسه، ص 06.

ب. على مستوى علاقة التواصل (RELATION DE COMMUNICATION) : رغبة (إصلاح الآلة) هنا تنتصب "مرسلا" (DESTINATEUR) تدفع ذات الانجاز (الجمعي) إلى السعي لتحقيقها. أما ذات الحالة (الفنان) فتموقع كـ "مرسل من أجله" (DESTINATAIRE)، والذي تعبر عنه الصيغة التالية :



إذن "الجمعي" ينتصب (ذاتا)، و (مرسلا من أجله)، كما أن الموضوع (عيشوش) يتموقع على محور الرغبة كحلقة تحريكية، وعلى محور التواصل كحلقة إبلاغية.

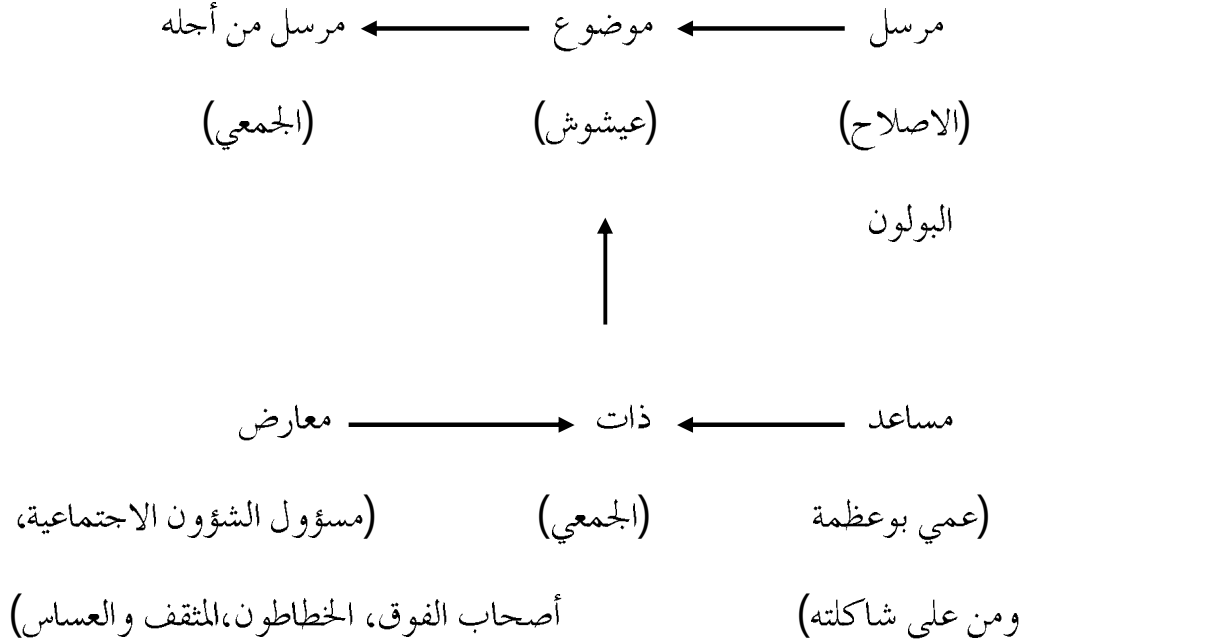
ج. على مستوى علاقة الصراع (RELATION DE LUTTE) : طرفا الصراع هما عاملا "المساعد" (L'ADJUVANT) و "المعارض" (L'OPPOSANT)، ويتجسدان في :

- المعارض: وتمثله عدة شخصيات :

- مسؤول الشؤون الاجتماعية.
- أصحاب الفوق والمصالح.
- الخطاطون .
- العساس.
- الخيانة (خيانة بعض الرفقاء)

- المساعد : وتمثله شخصية عمي بوعظمة ومن على شاكلته.

والمخطط التالي يحدد العوامل الستة في المقطع السردى :



1.1. 2 الخطاطة السردية :

أ. التحريك (MANIPULATION) : (الاصلاح) المعبر عنه بـ "البولون" كعامل مرسل، استطاع أن ينهض في هذا المقطع كقائم بفعل (التحريك)، إذ تمكن من إثارة الرغبة لدى الفاعل الاجرائي (ذات الانجاز) وهي "الجمعي" وإقناعها بتبني المشروع الانجازي الذي يستهدف (الاصلاح) أو الوصول إلى "البولون" كما هو معبر عنه في المسرحية.

ب. الأهلية (COMPETENCE) : تأهيل "الجمعي" كذات إنجاز يناف بها القيام بالمهمة الانجازية للبرنامج السردى، تمّ من خلال عدة تمارين عبرت عنها الملفوظات السردية التالية:

- "كيما قادر نقول للجمهور: لو كان نظرتك اصباغي نخرّج عبد من بولون (يخرج عبد من بولون وهو الجمعي)"... هكذ... يتحرك... هكذا... يجبس... نصنع بيه واش نحب... ملك روماني مثلا¹. (يتقمص الجمعي دور الملك الروماني)
- "قادر كذلك اُردُّو دكتاتور"². (يتقمص الجمعي دور الملك الدكتاتور)
- "حتى في مسائل الحب وأبطاله..."³ (يتقمص الجمعي دور الملك العاشق)
- "قادر نصنع العجب : فلاح بسيط، يحرث الأرض، يزرع الأرض، ويغذي الشعب"⁴.

وتبعا لأنماط الأهلية الوارد ذكرها في ص..؟ من هذا البحث، فإن أهلية (ذات الانجاز) هي من نمط (الطاعة النشيطة)، كونها جمعت بين الرغبة في الفعل أو إرادة الفعل VOULVOIR-FAIRE، ووجوب الفعل DEVOIR-FAIRE.

ج. الانجاز (PERFORMANCE): نلاحظ هنا نوعين من الأفعال الانجازين:

- أفعال إنجازية مطلوبة، سعت فيها ذات الانجاز إلى تحقيق غايتها بطرق أبواب المسؤولين والمسيرين... وعن طريق العمل النقابي، وذلك من مثل ما جاء من الملفوظات السردية التالية: "اشتكى... حذر... اهدر... بدا يجري من مدير مسؤول، من نقابي لوزير، من مخزن لمؤسسات أخرى"، "تعرف بلجان كثيرة للغاية لقباته (سي النقابة)".

- أفعال إنجازية بادرت فيها ذات الانجاز عملية الاصلاح (البحث عن البولون) بنفسها، بعد يأسها من الوقوف أمام أبواب المسؤولين مستجدية إياهم التدخل، وهو ما دلت عليه الملفوظات

¹ أحمد بن قطاف، العيطة، المصدر السابق، ص 02.

² المصدر نفسه، ص 02.

³ المصدر نفسه، ص 03.

⁴ المصدر نفسه، ص 03.

السردية التالية: "صممت ما نضيعش وقي...قلت نمشي...ومشيت في أطراف المدينة... وراء وحد الجبل صغير كاين حضيرة واسعة فيها وفيها وفيها..."، "رفدت الشكارة على ظهري وبديت نمشي"¹.

د. الجزء (SANCTION): نجاح ذات الانجاز في الوصول إلى غايتها، يتطلب حسب التصور الغريماسي حضور المرسل في إطار المهمة التمجيدية لتثمين الفعل الانجازي بناء على العقد المبرم بين الطرفين، وهو ما تمّ بالفعل من خلال الملفوظ السردى "بولون نحينا من آلة مخلصها الشعب وترمات، نخطوه في آلة مخلصها الشعب وحابين يرموها، يعني من الشعب وإلى الشعب"².

2. البرنامج الفرعى المضاد:

إن استعادة "الجمعي" لموضوع القيمة "البولون" أو تحقيق رغبة (الاصلاح)، هو تحويل وصلي أدى إلى تحويل عكسي (انفصالي) حرم ذاتا أخرى من الموضوع، وهو الأمر الذي أسس لبرنامج سردي ضديد أخذ على عاتقه إعادة افتكاك موضوع القيمة، هذه الوضعية تلخصها الصيغة التالية:

$$ذ(2) \Leftarrow (ذ2 م) \Leftarrow (ذ2 م)$$

ذ: ذات الحالة (الفنان)

ذ2: ذات الانجاز الثانية (الذات الضديدة للجمعي)

م: الموضوع

٧: الانفصال / ٨: الاتصال / ←: الفعل التحويلي

¹ محمد بن قطاف، العيطة، المصدر السابق، ص 09.

² المصدر نفسه، ص 12.

1-1-2- تحديد العوامل :

أ. على مستوى علاقة الرغبة (RELATION DE DESIR) : تعطل آلات الإنتاج، أبان عن طرف آخر يستفيد من هذه العطالة "شفت فيها خواتات عيشوش يحبسو بالوحدة، وبالوحدة يخرجو فيهم نحو الحاضرة" والموقف السلي للعمال كان مساعدا "والغاشي اللي كان هنا، كل يوم يجي يتفرج شوي ويروح..."¹.

لكن ثمة موقفا أثار حفيظة المستفيدين من توقف آلات الإنتاج، وهو ملازمة "الجمعي" لآلة "عيشوش" حتى لا تتعطل "المعلم الكبير يجي على الحداش، يتلاقى بيهم خارجين يرفد يده: الله يعاونكم، الله يعاونكم، ويدخل، يشوفي تحت عيشوش والسلك في يدي، يخزر في مليح مليح، يهز راسه، ويتوجه للمكتب انتاعه، وعلى الشاش بالضبط، يخرج يعاود يخزر في مليح مليح ويقول لي: وقت الغذاء وبعد الشاش ممنوع..."².

"لجنة النقي تلقاني ديما موسخ، لجنة الطاعة تلقاني ديما عاصي، أنت ماشي مصلحة التصليح، أنت مدفوع لك باش تمشي عيشوش، حبس ماهيش رزقك، اللي شراها يصلحها والايدير راسه"³.

الملفوظات السردية المذكورة أعلاه، بين وجود علاقة رغبة بين طرفين جعلت من شخصية "أصحاب المصالح" طرفا يمثل "الذات" (SUJET)، وجعلت من عطالة آلة الانتاج "عيشوش" طرفا يمثل "الموضوع" (OBJET).

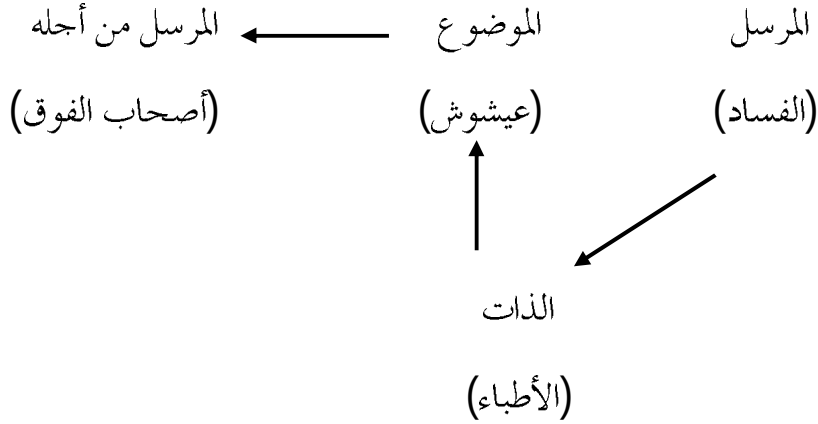
ب. على مستوى علاقة التواصل (RELATION DE COMMUNICATION) : رغبة تعطيل الآلة أو (الفساد) هنا تنتصب "مرسلا" (DESTINATEUR) تدفع ذات الانجاز (الأطباء)

¹ احمد بن قطاف، العيطة، المصدر السابق ، ص18.

² المصدر نفسه ، ص18.

³ المصدر نفسه ، ص18.

إلى السعي لتحقيقها. أما ذات الحالة (أصحاب الفوق والمصالح) فتموقع كـ "مرسل من أجله" (DESTINATAIRE)، والذي تعبر عنه الصيغة التالية :



إذن شخصية (الأطباء) تنتصب "ذاتاً"، و (أصحاب الفوق) "مرسلاً من أجله"، كما أن الموضوع (عيشوش) يتموقع على محور الرغبة كحلقة تحريكية، وعلى محور التواصل كحلقة إبلاغية.

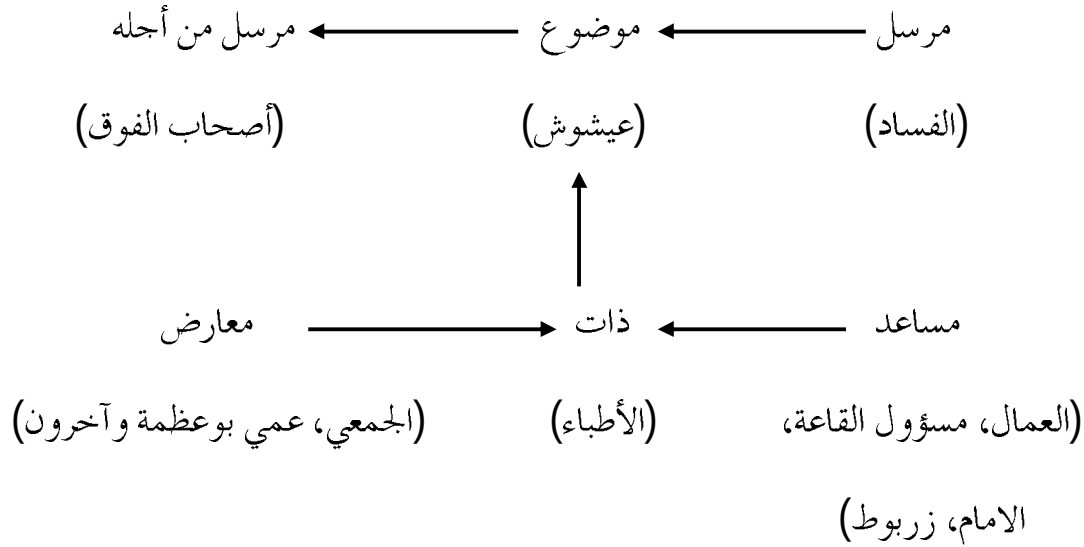
ج. على مستوى علاقة الصراع (RELATION DE LUTTE) : طرفا الصراع هما عاملاً

"المساعد" (L'ADJUVANT) و"المعارض" (L'OPPOSANT)، ويتجسدان في :

- المعارض: وتمثله شخصيات :

- "الجمعي"
- "عمي بوعظمة"
- إخوان سابقون
- المساعد: وتمثله شخصية :
- العمال.
- مسؤول القاعة.
- الامام والزربوط.
- جنود.
- المثقف

والمخطط التالي يحدد العوامل الستة في المقطع السردى :



2-1-2- الخطأ السردية :

أ. التحريك (MANIPULATION) : (الفساد) كعامل مرسل، استطاعت أن ينهض في هذا المقطع كقائم بفعل (التحريك)، إذ تمكن من إثارة الرغبة لدى الفاعل الاجرائي (ذات الانجاز) وهي (الأطباء) وإقناعها بتبني المشروع الانجازي الذي يستهدف (تعطيل آلة الانجاز عيشوش) بترع "البولونات" منها كما هو معبر عنه في المسرحية.

ب. الأهلية (COMPETENCE): وردت عدة ملفوظات سردية دلت على أن ذات الانجاز (الأطباء) سبق لها وأن تعاملت مع حالات مشابهة للتي نحن بصددتها: "خرجوني للحديقة نتنفس ونشم الهوى مع جميع الاخوان اللي سبقوني، واللي عندهم تجربة طويلة في الأمراض المشتركة انتاع البشرية العمومية"، "هذا عمي بوعظمة عاود قلع، مزية قامو بيه بالخف"¹.

فالتجربة السابقة، أكسبت "الأطباء" أهلية التعاطي مع هذه الحالة، الأمر الذي عبر عنه "الجمعي" بقوله: "الأطباء، عفارت يا خوي عفارت، غير شافوني عرفو واش بي".

¹ احمد بن قطاف، العيطة، المصدر السابق ، ص28.

ونشير إلى أن أهلية "الأطباء" في هذا البرنامج السردى تفوق أهلية "الجمعي" في برنامجه السردى، حيث جمعت بين وجوب الفعل (DEVOIR-FAIRE)، معرفة الفعل (SAVOIR-FAIRE)، قدرة الفعل (POUVOIR-FAIRE) وإرادة الفعل (VOULVOIR-FAIRE).

ج. الانجاز (PERFORMANCE): وهنا برزت الأهلية في وجهها المتحقق في سلسلة من الملفوظات السردية المترابطة وفق منطق يبين المنحى الإجرائي للانجاز:

- معاينة الحالة: "الأطباء، عفارت يا خوي عفارت، غير شافوني عرفو واش بيّ، فحصولي دارو لي تحاليل معمقة"¹.

- أسلوب الدوران في حلقة مفرغة: كتبوا لي زوج تشكات في النهار واجتماع أسبوعي خاص بالبولونات، قهدرو و تفرغ قلبك باش تبرى"².

- أسلوب التهريب عن طريق التنكيل بالأضعف: "المهابل راهم لاباس (نورمال)، حاب تخرجهم من عقولهم والا واش؟ أنا اللي نعرف واش من بولون خاصهم والا أنت؟ من بعد نلتهى بيك... زربوط كيف شاف الطبيب يهدّد فيه قطع بطاقته النقاية وبدا ياكل فيها"، "من ذاك النهار الامام رجوع يمشي عريان وزربوط غير هكذا (يحرك راسه)".³

- أسلوب الاقناع: "أمالا كيف يشوفوني وعفت، يفهمو بللي مالا زعمش نزعف كيف تمرض عيشوش، يلزمك غير النظرة انتاعك تجاه الكرة الأرضية وما حولها، هي ملونة، فيها الطالع، فيها النازل، فيها التوريسست والفولكلور الأصيل العتيق، فيها اللي يطير وفيها اللي يسوق البعير".⁴

¹ محمد بن قطاف، العيطة، المصدر السابق، ص19.

² المصدر نفسه، ص19.

³ المصدر نفسه، ص23.

⁴ المصدر نفسه، ص25.

- أسلوب المساومة: "الحاسبي، رافد محفظة سميكة، كيفه، ويقول لي: وعلاش يا وليدي تملك في صحتك؟ حبست عيشوش، الله لا يردّها، الناس الكل باعت زعافها وشرات الهنا، اضربها انت ثاني بركلة وازدم في المعمة الكبرى، الجهاد الأكبر، في المسابقة الكبرى وراء الدولار، في التجربة اللي تخليك ابراطور ولو محلي، تسد احتياجات انتاع اليوم، هذا قرمود خضر، هذا رخام وردي، هذا زواج تعاوده، أنت يا وليدي تستاهل هذا الشيء كامل، وهذا الشيء كامل يا وليدي يجي بلا زعاف، نشري لك محفظة كيما انتاعي".¹

- الأسلوب المعالجة الأمنية: "كيف كمّل يزيد راسي يتعمر زعاف، حتى لبسولي قميص عند ذرعين طوال، هما يرفدوني..."، "أما درت صباطي فوق راسي ومشيت عليه، وحلفت نوصل حتى اسطنبول. أنا هكذاك في عقلي وهما وحد الناس بداو يجرو من وراي، أنا ما نعرفهمش، بصح ما زلت متفكر العصا البيضاء تلعب في يديهم وهما يجرو من وراي ويعيطو ويصفرو... لحقوبي بي حبابي اللي مانعرفهمش، ضحكت لهم، وصل الأول شتني، وصل الثاني لاحلي بوحدة، وصل الثالث طاح علي بالعصا انتاعه البيضاء".²

- اسغلال أخطاء المعارض: "ما كنتش نتصور تزلق العصا من يده، أنا ما كنتش حاب، بصح الكتوب وليد الحرام ديما يعاكسني، أمالا رفدت العصا البيضاء، وسيت اللي كانوا يضحكوا ويصفقوا ومن بعد طحت على راس واحد كان قدامي بالعصا البيضاء اللي رجعت حمراء..." حيث يتم استغلال هذا الخطأ إعلاميا وسياسيا لتسويغ العقوبة "جنالكّم واحد ما كانش صباطه في مكانه"³

¹ احمد بن قطاف، العيطة، المصدر السابق، ص18.

² المصدر نفسه، ص. ص 27 / 28 .

³ المصدر نفسه، ص. ص 28/29

- أسلوب تكميم الأفواه: "حيننا نكونو نقابة نعالجو فيها المشاكل انتاع الأجهزة الهضمية التي تكونها جرثومة (ليّ ليّ) وكذلك مشاكل المسؤولية، خرجت من مكاني وتقدمت للميكرو (يتحالمو الميكرو)، يجيبوا ويحاول يتكلم، ويتحالمو الميكرو".¹

د.الجزء (SANCTION): الملفوظ السردى التالى الذى أتى على لسان "الجمعي" هو مقطع خطابي يمكن اعتباره خلاصة تقييمية للمشروع الانجازيين الثانويين، فلقد تم فيه الوقوف على النتائج المحصلة لكليهما: "بيدا يحطم في السلام والآلة، على خاطر كي كنا حنا نخدمو ثمن سوايع في النهار، هما كانو يسرقو ثمن سوايع في النهار، وطبعاً ثمن سوايع مضروبة في خمسة وعشرين عام يتسمى... يتسمى قلّنا كيف كيف، ولكن ما وصلناش كيف كيف، ضيعنا صبابطنا وربما سراولنا، هما ماشي كيف كيف، قراو العقوبة، شراو البروتال، يتسمى إذا حبست عيشوش نرجعو صالحين للنخالة".²

ملاحظة :

- نرجّح أن "الجمعي" قد تموقع في البرنامج السردى الأول في خانة (ذات الانجاز)، وكان في البرنامج السردى الثاني أقرب إلى (عامل المعارض) منه إلى عامل (ذات الانجاز)، فبعد (اتصاله) بـ(موضوع القيمة) "البولون" فقد الأهلية الانجاز على مستوى معرفة الفعل (SAVOIR-FAIRE) و قدرة الفعل (POUVOIR-FAIRE) التي تمكنه من التأسيس لمشروع سردي يستهدف الحفاظ على "البولون"

- والأمر ينسحب أيضا على شخصية "الأطباء" التي تتموقع كـ(عامل معارض) في البرنامج السردى الأول، حيث كانت في حالة (اتصال) بموضوع القيمة، لكن (انفصالها) عن موضوع القيمة أسس لبرنامجها السردى والذي انتقلت بموجبه إلى موقع (عامل الذات).

¹ محمد بن قطاف، العيطة، المصدر السابق، ص 29.

² المصدر نفسه، ص 30.

2.1.3. المكون الخطابي:

كنا في المطلب الأول، درسنا البنية السطحية للمقامة البغدادية في مستواها العاملي من خلال المكون السردى، نحاول في هذا المطلب أن ندرسها من خلال مكوناتها التركيبية، الذي يمنح النص بعده التصويري ووجهه المحسوس.

1- مستوى الممثل :

قام الممثلون بأدوار عاملية على مستوى التركيب السردى، وفي هذا المستوى يقومون بأدوار خطابية تنتقل بهم إلى ما يشكل العالم المحسوس المتجلي في النص. وهذه الأدوار هي نوعان:

الفنان : رأيناه على المستوى العاملي متموقعا في خانة (ذات الحالة) و(المرسل من أجله) ضمن البرنامج السردى الرئيسى، لكنه هنا على المستوى الخطابي نراه يقوم بوظيفتين:

- وظيفة سردية يتبوأ فيها موقع (راو).
- وظيفة تمثيلية يتقمص فيها أدوار مختلف الشخصيات التي يتحدث عنها (الراوي).
- وفي كلا الوظيفتين تم تقديمه تصويريا وثيماتيا على النحو التالى:
- أ- على مستوى الدور التصويري (ROLE FIGURATIF):
- صورة التسمية (السحار): هي صورة سمعية تحيل على دلالات منها الخفة والسرعة والخداع البصري والالتيان بالعجائب...
- صورة المغني: وهي صورة سمعية ثانية تحيل على دلالات مختلفة كالطرب والتسلية...
- صورة الهندام (COMPINISSON): وهي صورة بصرية تحيل على دلالة النشاط والجاهزية للعمل.
- صورة الكوريغرافي: صورة بصرية ثانية تحيلنا على الحركة والتعبير الجسدي.
- تألف الصور السمعية والبصرية المذكورة أعلاه يمكن إدراجه ضمن مسار وتجمع صوريين هو (الفنان والقدرات التعبيرية التي يتمتع بها).

ب - على مستوى الدور الثيماتي (ROLE THEMATIQUE): الناقد القائم بفعل التعرية للواقع المحلي.

ملاحظة : نشير إلى أن شخصية "الفنان" تقاسم دورها في المسرحية ممثلان (مجوي وصونية)، ويمكن أن تتفجر إلى عدد أكبر من الممثلين بحسب حاجة المخرج إلى القدرات الكورغرافية والصوتية والتمثيلية ... كما فعل "ميسوم لعروسي" عند إعادة إخراجها للمسرحية. **الجمعي** : هو أيضا في هذا المستوى يقوم بوظيفتين:

- وظيفة سردية: تتمثل في (الراوي)، والتي هيمنت على المساحة الكبرى للنص، تاركة هامشا صغيرا لشخصية (الفنان) أثناء المقطع السردى التمهيدى.

- وظيفة تمثيلية: مثل فيها دور شخصية "الجمعي بن محمد بن الخير".
وقد تم تأطيره تصويريا وثيماتيا على النحو التالي:

أ - على مستوى الدور التصويري:

- التسمية (الجمعي): صورة سمعية تحيل على دلالات شعبية وتراثية محبوبة: يوم الجمعة، الجماعة، الجامع، الشخص الذي يجمع بين الناس ولا يفرق...
- الغناء والانشاد: صورة سمعية تحيل على دلالة الفرح والحبور.
- الحركة الكثيرة: التنقل، الصعود، النزول،... وهي صورة بصرية تحيل على دلالة النشاط والجد.

- الهندام (COMPINISSON): وهي صورة بصرية تحيل على دلالة الجاهزية للعمل.
- حذاء معلق حول الرأس: صورة بصرية رمزية تحيل على دلالات متناقضة بعيدا عن أي سياق، منها أنه يفعل ما يراه هو ، تدني المستوى الفكري ...

- الصور المذكورة أمدتنا بدلالات معجمية كوننا تناولناها بمعزل عن أي تركيب، لكن حين تناولها متعلقة وملتحمة ضمن سياق وتجمع صوريين فإنها تضعنا أمام دلالة (مواصفات العامل الجاد والمخلص).

ب - على مستوى الدور الثيماتي: عامل محب للوطن.

عيشوش: شخصية تموقت في خانة عامل (الموضوع) على المستوى العاملي، وفي هذا المستوى نراها تتجسد:

أ - على مستوى الدور التصويري:

- التسمية: تحيل على دلالة مصدر الرزق.

- الصورة البصرية: آلة إنتاج تحتاج إلى "بولون" سرق منها.

- صور سمعية قدمتها معادلا لـ: الأم عيشوش وبقرة اليتامى.

- تألف الصورتين السمعية والبصرية المكورتين يحيل على دلالة (الخير والعطاء والحنان).

ب - على مستوى الدور الثيماتي: معادل موضوعي لحالة الوطن.

أصحاب الفوق: شخصية تموقت في خانتي (عامل المعارض) و (العامل المرسل من أجله)

على المستوى العاملي، وفي هذا المستوى تم تقديمها على النحو التالي:

أ - على مستوى الدور التصويري: الملفوظات السردية قدمت صورة نمطية معروفة عن هذه

الشخصية، تحيل على دلالة التعالي وعدم الاكتراث بمن دوهم مرتبة، وعلى بذخ العيش، وأيضا على التفاهم والاتفاق على اقتسام الريوع. وذلك من خلال ملفوظات سردية على لسان الجمعي (الراوي):

- "القطرة يا أصحاب الفوق، لو كان ما تصلحوش راكم تطيحو السقف علينا".¹

- "لما تكون في وضعية تنظر فيها للناس من فوق، الغضب ما يوصلكش، أنت تشوفهم

أقزام، غل"².

¹ محمد بن قطاف، العيطة، المصدر السابق، ص 08.

² المصدر نفسه، ص 8.

- السحاب لكحل في الصيف معلوم هما ما يشوفوهش، ما حبطوش التحت"¹.
- التحت خمجت، ماشي كيما لفوق، كل شيء نقي، كل شيء، في مكانه، كل شيء منظم، كل شيء موجود، كل شيء مقسوم وكل واحد يأخذ حقه"².
- صح، معبودنا في السماء ومعبودهم قاعدين عليه، لاصقين فيه"³.
- ب - على مستوى الدور الثيماتي: أعداء الوطن من أصحاب القرار والمصالح.
- المُعَلِّم: شخصية من شخصيات أصحاب الفوق. قدم تصويريا وثيماتيا كالتالي:
 - أ - على مستوى الدور التصويري:
 - التسمية (المُعَلِّم): هي صورة سمعية تحيل على دلالات مختلفة: المسؤول، المالك أو صاحب الشيء، الحريص على العمل، المحاسب...
 - "المعلم الكبير يجي على الحداش، يتلاقى بيهم خارجين يرفد يده: الله يعاونكم، الله يعاونكم، ويدخل، يشوفي تحت عيشوش والسلك في يدي، يخزر في مليح مليح، يهنز راسه، ويتوجه للمكتب انتاعه، وعلى الشاش بالضبط، يخرج بعاود يخزر في مليح مليح ويقول لي: وقت الغداء وبعد الشاش ممنوع"⁴، هذا الملفوظ يقدم صورة بصرية تتضمن دلالة مناقضة لدلالة الصورة السمعية (التسمية): انعدام المسؤولية، غياب الحرص على العمل وعدم المحاسبة، بل محاسبة العامل الجاد والمنضبط.
 - "ويروح يطلع في سيارته، سيارته هاييلة، تشبه للمعمل انتاعنا نهار دشنوه، جديدة، سيارة لما يفتح بابها تغني"⁵، ملفوظ يقدم صورة نمطية عن المسؤول: الأبهة والتعالي...

¹ أحمد بن قطاف، العيطة، المصدر السابق، ص 14.

² المصدر نفسه، ص 15.

³ المصدر نفسه، ص 15.

⁴ المصدر نفسه، ص 18.

⁵ المصدر نفسه، ص 18.

- تألف الصور المذكورة يحلينا على (انقلاب في مفهوم المسؤول والمسؤولية) أو (إسناد المسؤولية لمن لا يستحقها).
- ب - على مستوى الدور الثيماتي: نموذج من المفسدين.
- الأطباء: شخصية تموقت في خانة (ذات الانجاز) ضمن البرنامج الفرعي الثاني في المستوى العاملي، وفي المستوى الخطابي نراها تتجسد:
- أ - على مستوى الدور التصويري:
- التسمية (الأطباء): هي صورة سمعية تحيل على دلالات مختلفة: كالتخصص المهني المرموق، الاحترافية، الرحمة والانسانية ...
- "تكيه على الحيط"¹، "ارفعوهم لدار التنويم المغناطيسي"²، "سيبوية على يميني ونفطويه على يساري"³، "شكون هدرك؟ شكون كلفك؟ الامتحان الجاي نطلع لك ثلث بولونات ..."⁴ الخ، هي ملفوظات تقدم صورة مناقضة لصورة التسمية، إذ تحيل على دلالة العنف والترهيب.
- "الأطباء، عفارت يا خوي عفارت، غير شافوني عرفو واش بيّ، فحصوني دارو لي تحاليل معمقة"⁵ ملفوظ يقدم صورة تحيل على دلالة الكفاءة والخبرة.
- تألف هذه الصور المتنافرة يمدنا بدلالة (المعالجة المتخصصة للملف).
- ب - على مستوى الدور الثيماتي: رجال الأمن والمخابرات.

¹ محمد بن قطاف، العيطة، المصدر السابق، ص 25.

² المصدر نفسه، ص 24.

³ المصدر نفسه، ص 25.

⁴ المصدر نفسه، ص 23.

⁵ المصدر نفسه، ص 19.

المحاسبي: شخصية تموقع في خانة (عامل مساعد) ضمن البرنامج الفرعي الثاني في المستوى العملي، وفي المستوى الخطابي تم أطيرها تصويريا وثيماتيا على النحو التالي:

- أ - على مستوى الدور التصويري:
- التسمية (المحاسبي): تحيل على دلالة التفتيش والمراقبة.
- الملفوظ السردي "المحاسبي اللي يحاسب المحاسبي"¹ يعمق دلالة التسمية.
- الملفوظ السردي "المحاسبي... رافد محفظة سمينة، كيفه"² يقدم صورة بصرية كاريكاتورية تحيل على شخصية "الأثرياء الجدد" في ثقافتنا الاجتماعية.
- من خلال المشاهدة العرض نلاحظ أن النبر على كلمة "كيفه" صورة سمعية تعضد دلالة الصورة البصرية.
- ملفوظ "الحقيبة السمينة" يحيل على دلالة المفاجآت التي قد تحملها الحقيبة خاصة السمينة.

ب - على مستوى الدور الثيماتي: مفاوض الجمعي للتخلي عن قضيته.

الزربوط: شخصية تموقع في خانة (عامل مساعد) ضمن البرنامج الفرعي الثاني في المستوى العملي، وفي المستوى الخطابي تم أطيرها تصويريا وثيماتيا على النحو التالي:

- أ - على مستوى الدور التصويري:
- التسمية (الزربوط): تحيل على دلالة: عدم الثبات على الشيء، الحركة الدائرية، عدم توقع اتجاه الحركة، التحرك ليس ذاتيا بل من قوة خارجية...
- الملفوظات السردية التالية تقدم صورا لشخصية "الزربوط" تؤكد دلالة التسمية:
- "بداها واحد ما يجيش ييرى، ما يحب حتى واحد ييرى، تقول بعثوه بلعاني، احنا في البولونات

¹ احمد بن قطاف، العيطة، المصدر السابق، ص25.

² المصدر نفسه، ص25

كيفاش نلقاهم كيفاش نردوهم، وهو جاء من الهية رافد صباعه وزادم في وسطنا... أسألوني أسألوني، نعرف كل شيء، وحافظ كل شيء... "، "زيدونا في السومة"، زربوط كيف شاف الطبيب يهدّد فيه قطع بطاقته النقاية وبدا ياكل فيها..."¹.

ب - على مستوى الدور الثيماتي: مكلف بإحداث الفوضى والخلط.

الامام: شخصية تموّعت في خانة (عامل مساعد) ضمن البرنامج الفرعي الثاني في المستوى العاملي، وفي المستوى الخطابي تم أطيرها تصويريا وثيماتيا على النحو التالي:

أ - على مستوى الدور التصويري:

- التسمية (الامام): تحيل على دلالة: التقوى، التوجيه والارشاد للخير.

- هناك ملفوظات سردية قدمته في صورة الواعظ والمرشد إلى الخير العام: "فقهيا لا يجوز

المرور من باب التطوع إلى باب التدهور ومن باب الاشتراك في المعنى إلى الفردية الشعبية".²

- وهناك ملفوظات قدمته في صورة الناصح لأولي الأمر: "يا أمير المؤمنين، لا تحكم في

عباد الله بحكم الجاهلين، ولا تسلك بهم سبيل الظالمين، ولا تسلط المستكبرين على المستضعفين".³

- وهناك ملفوظ سردي يصوره وهو يعود إلى بيت الطاعة: "من ذاك النهار الامام رجع

يمشي عريان زربوط غير هكذا (يحرك رأسه) مع اللي عقلو ناقص ما يخليناش نرقدو".⁴

ب - على مستوى الدور الثيماتي: إسباغ الشرعية الدينية على الفساد.

الخطاطون: شخصية تموّعت في خانة (عامل مساعد) ضمن البرنامج الفرعي الثاني في

المستوى العاملي، وفي المستوى الخطابي تم أطيرها تصويريا وثيماتيا على النحو التالي:

¹ محمد بن قطاف، العيطة، المصدر السابق، ص25.

² المصدر نفسه، ص22

³ المصدر نفسه، ص22.

⁴ المصدر نفسه، ص24.

- أ - على مستوى الدور التصويري:
- التسمية (الخطاط): صورة سمعية تخيل على دلالة التجميل والتزيين.
- الملفوظ السردي التالي قدم صورة مدعمة لدلالة الصورة الاسمية: "انتهت لوحدهم اللافقة مكتوب عليها بالعربية والفرنسية (خاص بالخاص)... كيفاش نقدر ونحولوا حروف بسيطة إلى جملة مفيدة مكتوبة بخط ينوض الميت: اجمل اجمل اجمل، لالا من هذه الناحية الحمد لله، عندنا الخطاطين".¹

- ب - على مستوى الدور الثيماتي: إسباغ الشرعية القانونية على الفساد.
- المثقفون والفنانون: شخصية تموقت في خانة (عامل معارض) ضمن البرنامج الفرعي الأول، وفي خانة (عامل مساعد) ضمن البرنامج الفرعي الثاني في المستوى العاملي، وفي المستوى الخطابي تم أطيروها تصويريا وثيماتيا على النحو التالي:

- أ - على مستوى الدور التصويري:
- ترديد أغنية "الحمد لله"²: هي صورة تخيل على نموذج من الغناء السبعيني المشيد بإنجازات الثورة الزراعية والصناعية.
- صورة اللهاث وراء الخبزة بأي طريقة: "هذه هي خدمتهم، البحث عن لاشيء... الخبزة، كل واحد كيفاه يجيبها، اللي بالريح، اللي بالراحة اللي بالكذب اللي بالتشويه، حتى بالاجتماعات، صعب اللي والفها...".³

- ب - على مستوى الدور الثيماتي: سلبية دور المثقف والفنان وعدم استقلاليتهم.
- العساس: شخصية تموقت أيضا في خانة (عامل مساعد) ضمن البرنامج الفرعي الثاني في المستوى العاملي، وفي المستوى الخطابي تم أطيروها تصويريا وثيماتيا على النحو التالي:

¹ محمد بن قطاف، العيطة، المصدر السابق، ص 10.

² المصدر نفسه، ص 13.

³ المصدر نفسه، ص 13.

أ- على مستوى الدور التصويري:

- قدم في صورة مظهرها فيها الشدة والحزم: "هنا كل شيء معلوق"،

ممنوع، ممنوع على الشعب يدخل"،

- "راك عارف وين راك؟ مع من راك تـدر؟ قـدام من راك واقف؟ أنا رب

المقلة هنا، خوك سلطة فهمت سلـطة"¹

- كما قدم في صورة مظهرها ليونة ومبررا اضطراره إلى هذا العمل: "اسمع يا أخي، أنا ثاني

كنت خدام، كنت نمشي للمعمل في الصباح الباكر، كنت نشرب العرق انتاعي

كيفك...".²

ب- على مستوى الدور اليماني: السلبية تجاه الفساد .

الحائن: شخصية تموقت هي الأخرى في خانة (عامل مساعد) ضمن البرنامج الفرعي الثاني

في المستوى العاملي، وفي المستوى الخطابي تم أطيها تصويريا وثيماتيا من خلال الملفوظات السردية

التالية:

أ- على مستوى الدور التصويري:

- "يا عفريت، كنت معانا، ما تغامرش خير لك...خاطيك خاطيك، هذه خطة

طاكطيك، أنا نموت معاكم التحت، أنا مع الطبقة الكادحة"³.

- "اتعنكش في حبل وجاء طالع في الظلمة، لما فاق بينا فقنا بيه، طل علينا وبدا

يهترف: إخواني المناضلين، في هذه الظروف الصعبة القاسية ، يلزمنا نشدو في الصحيح،

¹ محمد بن قطاف، العيطة، المصدر السابق ، ص14.

² المصدر نفسه، ص11.

³ المصدر نفسه، ص15.

والصحيح هو الخروج من الظلمات إلى وين بغيت، والمناضل الصحيح هو اللي يطمح دائما للصعود، يلزمنا نزيرو رواحنا،...فالتزيار التزيار، والنضال النضال"¹.

- "لما لحق لوسط الحبل، لقي نصو الفوقاني مطلي بالزيت، عبي يعافر، والو، تعلق في الوسط".²

ب- على مستوى الدور الثيماتي: الخيانة.

مسؤول القاعة: بحكم موقعه أيضا كـ (عامل مساعد) في البرنامج السردي الفرعي الثاني، تم تأطيره تصويريا وثيماتيا في المستوى الخطابي:

أ- على مستوى الدور التصويري:

- موقف الموبخ لـ "الجمعي" على ملاحظاته تجاه تدخلات "الزربوط"، من مثل: "ما تحشمش؟ قددر غير انت؟ اما لا وين راهي حرية التعبير؟ يلزمكم تتعلمو شوي ديمقراطية... ودار لصاحبنا وقالو عبر عبر يا أخي...".³

ب- على مستوى الدور الثيماتي: مكلف بعرقلة الاصلاح.

عمي بوعظمة: شخصية تموقت في خانة (عامل مساعد) في البرنامج الفرعي الأول، وفي خانة (عامل معارض) في البرنامج الفرعي الثاني، تم تصويره وإسناد دور ثيماتي له على النحو التالي:

أ- على مستوى الدور التصويري:

- صورة التسمية (بوعظمة): صورة سمعية تحيل على دلالة الفقر.

- صورة طيفية في لحظتين استذكاريتين:

1. "عمي بوعظمة كان مكانه الهيه، كان كي يخصني شوي زيت لعيشوش نروح

نشوفه، يفتح باب المخزن بواحد المفتاح ديما في جيب الصدرية انتاعه، يحط يده على كتفي وهو

¹ احمد بن قطاف، العيطة، المصدر السابق، ص16.

² المصدر نفسه، ص16

³ المصدر نفسه، ص20.

يعرق ويكلم في على الطبقة العمالية، على النضال على الكفاح...، كان مكانه الهية، ومن بعد مانيش عارف كيفاه فرغ المخزن انتاعنا من الزيت على غفلة"¹.

2. "هذا عمي بوعظمة عاود قلع، مزية قامو بيه بالخف، عجب، الواحد كيف يموت ديما يقومو بيه، ديما يسبقو بيه، يكبرو بيه ويغفرو له ذنوبه قبل سيدي ربي، صح فيك، في النهاية اديتها، نشهد لك مناضل حتى بعد الموت"².

- تألف الصور بمدنا بدلالة الأمانة والاحلاص.

ب - على مستوى الدور الثيماتي: شخصية مثالية لـ "الجمعي" في حب الوطن والإخلاص له

سيدنا دواد:

أ - الدور التصوري:

- صورة التسمية: تحيل على دلالة العمل المتقن في ثقافتنا الشعبية.

- صورة سمعية من خلال حكاية شعبية تضمنت معنى التفاني في العمل.

ب - الدور الثيماتي: نموذج العامل المتقن.

النمل:

أ - الدور التصوري:

- قدم في صورة الكائن الضعيف: "تقدر تعفس عليه في أي وقت"³.

- صورة قابلة للتأمل والدراسة: "تقدر تتربع وتعدي فشارك في دراسة هذه الفئة التايهة في

كل اتجاه"⁴.

¹ محمد بن قطاف، العيطة، المصدر السابق، ص. ص 16 / 17.

² المصدر نفسه، ص 20

³ المصدر نفسه، ص 09.

⁴ المصدر نفسه، ص 09

- صورة الحركة والنشاط: "عالم النمل عالم عجيب، ديمّا يتحرك، ديمّا ينشط، وخاصة عارف علاش...".¹

ب - الدور الثيماتي: نموذج المجتمع الديناميكي الفعال.

البقرة:

أ- الدور التصويري:

- التسمية: صورة معجمية تحيل على دلالة مصدر الخير ومؤشر الغنى في ثقافتنا الشعبية.

- قدمت في صورة ملكية يستفيد منها الجميع: "زمان... كنا نشربو الحليب بزاف...".²

- ثم تعرضها للقرصنة: "مسؤول الشؤون الاجتماعية كانت عندو بقرة ما دفع فيها حتى شيء، لقاها في الطريق هاملة تبكي على مولاها دحساته طيارة...".³

ب- الدور الثيماتي: معادل موضوعي لحالة الوطن.

ملكة النحل، الفكرون، الغول، الراعي، الشمس، القمر، نجمة الغرار...:

أ- الدور التصويري:

- الصورة المعجمية تحيل على دلالات قيمية أخلاقية في المخيال الشعبي.

- قدمت في صور سمعية (حكايات وأهازيج شعبية) أحالت على دلالات مختلفة: الطموح، الاعتداء على ملكية الغير، العقوبة، العمل، الاخلاص، الاستغلال...

ب - الدور الثيماتي: نماذج تؤخذ منها الدروس والعبر.

2- التزامين والتفضيء (SPATIALISATION ET TEMPORALISATION):

¹ احمد بن قطاف، العيطة، المصدر السابق، ص 09.

² المصدر نفسه، ص 07.

³ المصدر نفسه، ص 07.

الحديث عن التزمين و التفضيء في العمل السردي، هو حديث عن عملية واعية يقوم بها السارد في توظيف الأزمنة والأمكنة، تتجاوز مفهوم الإطار أو الوعاء الزمكاني للحكاية، إلى المشاركة والإسهام في بناء المعنى وإنتاج الدلالة.

فهل الزمان والمكان كانا وظيفيين في المقامة المسرحية بالمعنى المذكور؟ أم كانا مجرد إكسيسوار شكلي؟

أولا - التزمين (TEMPORALISATION):

التزمين كمستوى من مستويات عملية "التخطيط" للنص، ظهر أثره واضحا ضمن المسار التوليدي للنص، فرغم ما يبدو من أن الزمن في النص يوظف قصة تروى وقعت في سياق حدثي ماضوي، إلا أن الكاتب نجح في توظيف الأزمنة والتلاعب بها، الأمر الذي أسهم في إنتاج المعنى وتوليد الدلالة، وذلك من خلال وقوفنا على:

1- المفارقة السردية: حيث لاحظنا في البرنامجين السريين الفرعيين عدم تطابق السرد مع نظام القصة باستخدام آلية (الاسترجاع RETROSPECTION) من مثل: "شحال كانت شابة، جبهتها الرمادي في ضوء الشمس ترجع بيضاء، زنودها تسيل عرق مالح يتحول لغنية علمتها لأولاد الحارة، أنفاسها خيوط ذهبية ما تشوفهاش العين تشبه الحرية..."

2- المشهد: وهي آلية إدراج الحوار في صورته اللحظية الآنية ضمن سياق حدثي ماضوي بحيث يتحقق الاندماج الفضائي - الزماني الذي تندمج فيه الذات الساردة مع محفل التلفظ والمعبر عنه بـ "الأنا والها والآن"¹ من مثل:

"قالك يصنع الحديد، وياكل من بخدمة يديه..."

— ما تغضبش يا أخي البلاد ما تحملش الغضب.

¹ ينظر عبد المجيد العابد، سيميائيات الخطاب الروائي، مجلة أفنان، العدد 18، ص 18.

— معلوم لما تكون في وضعية تنظر فيها للناس من فوق، الغضب ما يوصلك كسش...¹

3- الاستراحة: وهي وقفات ومشاهد ولوحات إنشائية ووصفية تبطيء الوتيرة السردية،

من مثل "بولون نحيناه من آلة مخلصها الشعب وترمات، نخطوه في آلة مخلصها الشعب وحابين يرموها، يعني من الشعب وإلى الشعب".

الفنان: ماهيش المرة الأولى!!

لكن خارج مساحة الواقع

الزمن يحول والوقت يجبس

يبقى الفضاء من غير حدود

أليف مألوف منقوش هنا

في ذاكرة نسات قجر مفتوح²

هذا الكسر لخطية الزمن هو طريقة متعمدة من الكاتب بهدف توظيفه في المسار التوليدي

للنص و إنتاج الدلالة المقصودة.

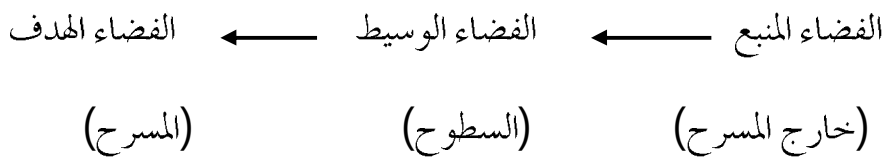
ثانيا - التفضي (SPATIALISATION) :

رغم أن الفضاءات المذكورة في المسرحية لم تؤثت بإكسيسوارات بصرية كثيرة، إلا أن

الكاتب استطاع إقحامها في المسارات التوليدية للمعنى بحسب البرامج السردية المنجزة:

ففي البرنامج السردى الاستعمالي يمكن التمييز بين ثلاثة أنواع من الفضاءات يلخصها

الشكل التالي:



¹ أحمد بن قطاف نص مسرحية العيطة المصدر السابق ص 08

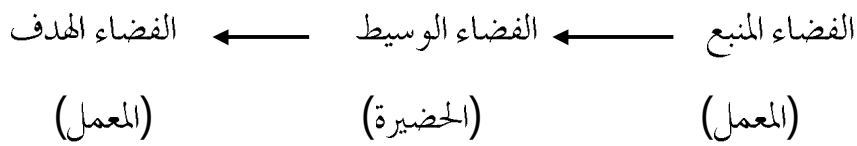
² المصدر نفسه ص 12

الفضاء المنبع: هو المحفل الذي كانت فيه (ذات الحالة) أي (الفنان) منفصلة عن الموضوع (الجمهور)، والذي تم فيه فعل (التحريك).

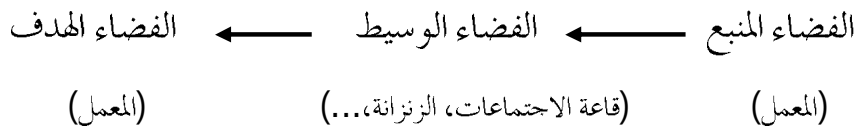
الفضاء الوسيط: هو المحفل الذي تمت في العملية الانجازية.

الفضاء الهدف: هو محفل التمجيد الذي تم فيه الجزاء

وفي البرنامج الفرعي الأول:



وفي البرنامج الفرعي الثاني:



البرنامج المحفل	محفل الإجراء		محفل التحريك	محفل التمجيد
	التأهيل	التحويل		
البرنامج الاستعمالي	خارج المسرح	السطوح	خارج المسرح	المسرح
البرنامج الفرعي 1	المعمل	المسرح	المعمل	المعمل
البرنامج الفرعي 2	المعمل	قاعة الاجتماعات، الزنزانة...	قاعة الاجتماعات، الزنزانة...	المعمل

والجدول الآتي يلخص تموقع الفضاءات ضمن البرامج السردية للمسرحية:

2.3.2 البنية العميقة :

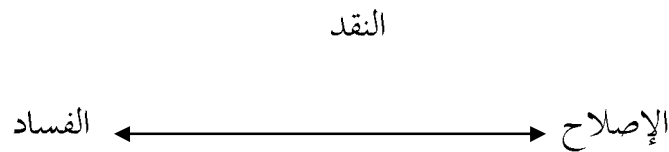
1.2.3 البنية الدلالية ونظامها:

أولا - الوحدة الدلالية الأساسية وتوالدها :

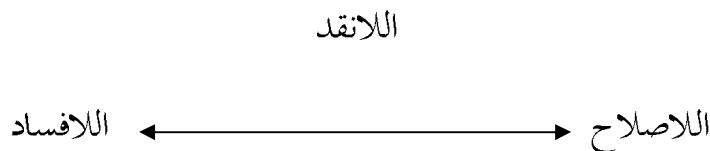
1-1-1 الوحدة الدلالية الأساسية :

1-1-1-1 السيم (LE SEME) : يمكن القول أن (الرغبة في نقد الواقع المحلي وتعريته)، التي يلخصها سيم (النقد) هي ما يشكل الوحدة الدلالية الأساسية للنص.

1-1-1-2 المحور الدلالي (AXE SEMANTIQUE) : سيم (النقد) إذا فرّعناه إلى سيمين متقابلين بحسب الطريقة التي تم بها، صار (محورا دلاليا) ثنائية (الإصلاح/الفساد). ويمكن صياغة ثنائية التقابل بين هذين السيمين في الشكل التالي :



1-1-1-3 التوالد الدلالي : وإذا كان يمكن لأي محور دلالي أن يتقابل مع محور دلالي آخر عبر آلية التوالد المنتجة للدلالة، فإن المحور الدلالي المقابل لمحور النقد، هو محور (اللانقد)، والذي يتفرع بدوره إلى سيمين متقابلين في ثنائية (الإصلاح/الالافساد)، والذي نصيغه في الشكل التالي:



ثانيا - نظام البنية :

1-2 - العلاقات الدلالية :

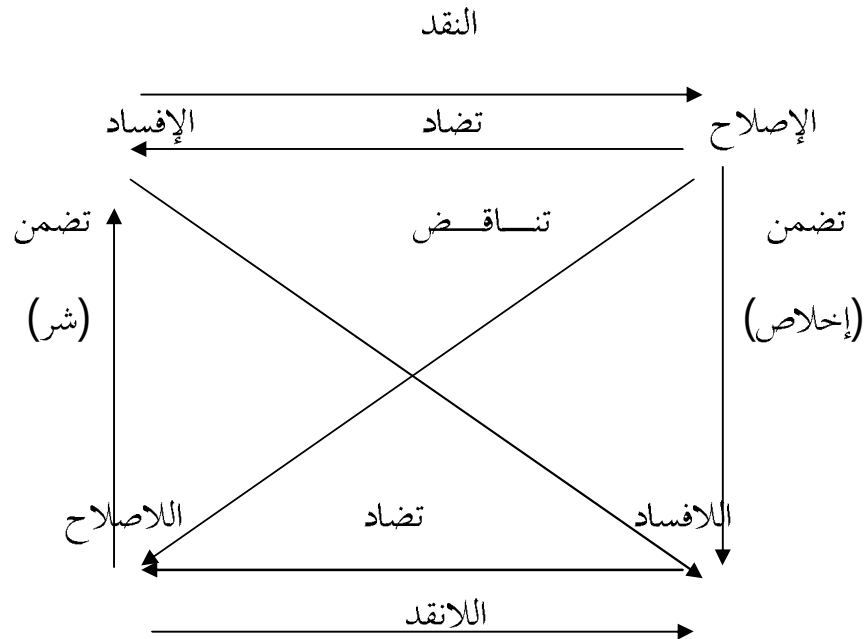
1-1-2- علاقة التضاد : هناك علاقة (تضادية) تتأسس بين (الإصلاح) و (الإفساد) على محور (النقد)، وبين (الاصلاح) و (الافساد) على محور (اللانقد).

2-1-2- علاقة التناقض : وهناك علاقة (تناقضية) تتأسس بين (الاصلاح) و (الاصلاح)، وبين (الفساد) و (الافساد). وهي علاقة تضاد قيمي كلي.

3-1-2- علاقة التضمن : أو علاقة (استلزامية) تتأسس بين (الاصلاح) و (الافساد) على محور (الاخلاص)، وبين (الفساد) و (الاصلاح) على محور (الشر).

2-2 - المربع السيميائي (LE CARRE SEMIOTIQUE) :

العلاقات المذكورة أعلاه، يمكن صياغتها هندسيا في ترسيمة تختزل الكون القيمي الدلالي الذي تتأسس عليه المقامة البغدادية قبل تحليلها النصي في هذا المربع السيميائي :



2. 2. 3. التراسل بين البنية العميقة والبنية السطحية:

استنادا إلى الرأي القائل باستحالة حيادية الكاتب والأديب من القضايا الإنسانية والاجتماعية والوجودية بصفة عامة، فإن القناعات والمبادئ التي يحملها الكاتب، لا بد وأن تتجلى بشكل أو بآخر فيما يكتب كموقف إيديولوجي يتخذه، وذلك من خلال عملية الإثبات والنفي التي يقوم بها تجاه القيم، تثمينها أو استخفافا بها.

السؤال الذي يطرح نفسه هنا : كيف تم استثمار القيم الكامنة في المستوى العميق على المستوى السطحي ؟

انتقلت القيم المشكلة للعالم الدلالي للنص إلى المستوى السطحي عبر مستويين :

أولا - على مستوى المكون السردى :

إن الأفعال التحويلية التي قامت بها (ذوات الانجاز) بهدف (الاتصال) بـ (الموضوع) وهو (الجمهور) في البرنامج السردى الاستعمالي، و(عيشوش) في البرنامجين السرديين الفرعيين المتضادين، يعد أولى العمليات الهادفة إلى تسريد النموذج التكويني. وهو ما تعرضنا له أثناء حديثنا عن المكون السردى في بداية هذا الفصل .

ثانيا - على مستوى المكون الخطابي :

وهو المستوى التشخيصي الملموس الذي يكشف موقف الكاتب من منظومة القيم، فقد تجسدت عملية (الانفصال) و(الاتصال) الواردة في المستوى العاملي، بانحياز (الكاتب) إلى قيم دون أخرى، حيث ثَمَّن (الإصلاح) وفضح (الفساد).

الخلاصة

خاتمة:

لقد شق المسرح الجزائري طريقه بعد الاستقلال، راصدا تغيرات المجتمع، متابعا لكل حيثياته وانعطافاته، وفيما لخطه الأول الذي رسمه الرواد علالو، بشطارزي، قسنطيني، التوري، كاتب ياسين، مصطفى كاتب، علولة، كاكي وغيرهم، وهو النهج الذي سار عليه محمد بن قطاف من خلال مختلف النصوص التي ألفها على مدار خمسين سنة من الإبداع والعطاء، مجسدا جملة من الشخصيات المسرحية (الجمعي بن محمد بن الخير، فاطمة، المهدي، صالح...) شخصيات تعيش حالة صراع مع الواقع الجديد اجتماعيا وسياسيا وثقافيا بعد الاستقلال، أفرزته حالة من الانتكاسة بسبب الحلم الاشتراكي الذي رفع شعارات رنانة مثل العدالة الاجتماعية، المساواة، التكافل وغيرها، ولكن سرعان ما ظهرت طبقة جديدة متسلقة على هذه القيم والمبادئ والشعارات، فتولد عن هذا الوضع المتناقض خطاب نقدي حاد تجسد في بعض الأعمال الروائية ولكن تجسيد الأعمال المسرحية لهذا الوضع كان أكثر جرأة وحدة وتأثيرا، نظرا لما يتميز به المسرح من قدرة فائقة على التبليغ وبحكم جماهيرته الواسعة تجعل تأثيره بالغا وواسعا، ولكن ساد إلى جانب ذلك خطاب ممجد ومقدس لمنجزات تلك المرحلة.

لقد توصلت الدراسة إلى جملة من النتائج نوردتها فيما يلي :

1. يعتمد بن قطاف في بناء الشخصية على المرجعية الاجتماعية من حيث : الزمان، المكان، الأسماء، المواقف... بهدف محاكمة الواقع ونقد الوضع القائم وتعريته أمام المتلقي، وبالتالي لم يولي اهتماما كبيرا لتطور الشخصية من الناحية السيكلولوجية قدر اهتمامه بها في الناحية الايديولوجية.

بن قطاف من خلال مسرحية العيطة موثق وشاهد على مرحلة

2. استعمل بن قطاف التغريب من خلال الحديث المباشر والغناء الذي يهدف إلى تحويل اهتمام المتلقين وإخراجهم من حالة الإيهام والتوحد مع الشخصية، وأحيانا يستعمل صيغة التعليق الجاني في محاولة إلى الدفع بالمتلقي إلى اعتناق منظور الشخصية المتحدثة وتفسيرها للأحداث، والهدف

هو كسر الإيهام واستحضار عقل المتلقى من خلال جدلية ثنائية الإصلاح و الإفساد الحاضرة دائما في أعماله.

3. حكاية (بداية وسط ونهاية)، أساسية في نصوص بن قطاف، قد لا تكون حكاية حقيقية في تفاصيلها ولكنها مستلهمة من الواقع، تدفع إلى السؤال الذي عادة ما يكون صادما وفي بعض الأحيان رمزيا، فحين نقرأ عنوان "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" التي اقتبسها عن رواية للكاتب الراحل الطاهر وطار، واعتمد فيها على المشهدية، نتساءل مثلا : لماذا يعود الشهداء؟ وهل الشهداء يعودون حقا؟ ومن هو كيشوت؟ ولماذا العيطة؟ ...

4. يستعمل بن قطاف المناجاة في مسرحياته كثيرا، لأنها تتميز بطبيعة مزدوجة حسب "هلتون" تجمع بين سمة الحديث المباشر إلى الجمهور، وبين سمة الاعتراف الصادق، كما أنها تزيد من وعي الجمهور وتزوده بتفاصيل أكثر .

5. رغم أن بن قطاف لم يكتب أي مسرحية إذاعية، ولكن خصوصية الكتابة الإذاعية هي التي دفعته إلى الكتابة الركحية، لأن الكتابة الإذاعية تخضع كثيرا إلى الإرشادات المسرحية مثل: التوقف، الكلام بصوت خافت، الصراخ ... فالتمثيلية الإذاعية عمادها حاسة السمع، الخيال الرحب الفسيح الذي يتيح للمستمع أن يخلق في آفاق رحبة غير محدودة بزمان أو مكان.

6. لقد كانت عملية بناء شخصيات مسرحية العيطة ترتكز أساسا على جملة من المعطيات الفكرية والتاريخية والاجتماعية، حاولنا تحليلها منطلقين من مقاربتين هامتين مقارنة "غريماس" ومقاربة "هامون". إذ أتاحت لنا الاقتراب أكثر من شخصيات هذا النص والكشف عن المرجعيات التي يعود إليها. معتمدا دائما على ثنائية الإصلاح مقابل الإفساد.

7. العيطة هي مجموعة من الحكايات داخل حكاية واحدة، وهي من نوع المسرح داخل المسرح، حيث أن لمسرحية العيطة بدايتين : البداية الأولى لحظة دخول الممثلين والبداية الثانية يتم الإعلان عنها رسميا من خلال ملفوظ: "والآن تبدأ الفرجة"، وهي عبارة عن راوي يحكي سلسلة من

الحكايات. حكاية الجمعي، حكاية "أصحاب الفوق"، حكاية "بوعظمة"، حكاية "الزربوط"، حكاية "الإمام"، حكاية "المعلم"، حكاية "المحاسبي". ولكنها في مجموعها تدور حول فكرة واحدة وهي تعرية الواقع، وهو نفس الأسلوب الذي اعتمده في معظم أعماله المسرحية.

8. الشخصية في مسرحية العيطة هي واحدة وتتعدد خلال العرض تحاكي الواقع كما هو كائن وكما يراه هو، ولكن بطريقة تكشف للمتلقي عن الواقع كما ينبغي أن يكون عن طريق دفع المتلقي إلى عقد المقارنة والمقابلة، وبالتالي إلى إعمال العقل وتحريك قواعد المنطق.

الملاحق

امحمد بن قطاف في سطور

من مواليد 20 ديسمبر 1939 بحسين داي بالجزائر العاصمة . يقول عن بداياته الأولى : "كانت الإذاعة الوطنية في 1963 تبحث عن مواهب غنائية لتشكيل فرقة الإذاعة الموسيقية، فذهبت للاشتراك بتشجيع من الأشخاص المحيطين المقتنعين بأن صوتي جميل، قصدت الإذاعة في اليوم المحدد ودخلت إلى موقع إجراء الاختبار لأتفاجأ بأشخاص يعطونني نصا لأقرأه ويطلبون مني تجربة تمثيل، فاكتشفت أنني أخطأت في الموعد وأن اليوم الذي ذهبت فيه هو الخاص باكتشاف المواهب التمثيلية"¹.

و بعد نجاحه في اختبارات الأداء أصبح ممثلا متربصا مدة ستة أشهر ما فتح له الباب لدخول الإذاعة، أين تعرف على أسماء مهمة وكان أول معلم له في هذا المجال هو الأستاذ محمد ونيش، وأول عمل مسرحي إذاعي هو : "بلا عنوان" سنة 1965 من تأليف الراحل محمد حلمي ، حيث كان يبحث لتأديتها عن ممثلين يتقنون اللغة العربية، ووزع الأدوار على ممثلي الإذاعة، كان أحدها من نصيب بن قطاف . ويرجع امحمد بن قطاف الفضل في رصيده الثقافي إلى العملاق مصطفى كاتب، حيث يقول : "لو لا هذه الشخصية العظيمة لما كان بن قطاف ولا الممثلين الحاليين، يكفينا أنه مؤسس معهد الفنون الدرامية"².

التحق بالمرشح الوطني الجزائري في عام 1966

اشتغل كممثل في حوالي 80 مسرحية من ريبورتوار المسرح الوطني في 60 إلى 70 بالمائة منها كان له فيها الدور الرئيسي

ترجم واقتبس وألف أكثر من 25 مسرحية

أخرج عديد من مسرحيات منها "بوحدبه" لمحمد التوري "جحا والناس"، "ياستار وأرفع الستار"، "التمرين" لمحمد بن قطاف

¹ djairnews.info/culture/46-2009-03-26-18-34-49/27358-2011-03-16-17-16-19.html

² المرجع نفسه.

عضو مؤسس لمسرح القلعة 1989 .

حصل على كثير من الجوائز أهمها :

- جائزة أحسن تمثيل رجالي في المهرجان الوطني للمسرح المحترف (1986 بالجزائر) .

- الجائزة الأولى في مهرجان قرطاج 1987. بمسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"

- الجائزة الأولى في مهرجان قرطاج 1989. بمسرحية "العيطة" من تأليفه .

شارك في إقامة تأليف في ليموج بفرنسا 1994 .

وفي إقامة تأليف في فيلا مونطالوفو بسان فرانسيسكو (كاليفورنيا) 1995

كرم في عديد المهرجانات داخل وخارج الوطن من أهمها : سنة 2009

§ شغل منصب المدير العام للمسرح الوطني الجزائري منذ 2003 إلى يومنا هذا.

§ محافظ المهرجان الوطني للمسرح المحترف منذ 2005 إلى يومنا هذا.

§ مستشار مكلف بدائرة المسرح في إطار تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007.

§ رئيس دائرة المسرح بالمهرجان الثقافي الإفريقي الثاني بالجزائر 2009.

§ رئيس شرفي بالمهرجان الثقافي الدولي للمسرح دورة 2011 و 2010.

§ رئيس دائرة المسرح في تظاهرة تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية 2011

لائحة بمسرحيات احمد بن قطاف (تأليف - اقتباس - ترجمة)

الرقم	عنوان المسرحية	طبيعة النص	المخرج	سنة التأليف	ملاحظة
1.	حسنا وحسان	تأليف	أحمد أقومي	1975	
2.	قف	تأليف	امحمد بن قطاف	1979	
3.	جحا والناس	تأليف	امحمد بن قطاف	1980	
4.	ياستار وارفع الستار	تأليف	امحمد بن قطاف	1982	
5.	عقد الجوهر	تأليف	قرمي جمال	1984	أعيد إنتاجها 2011
6.	الجيلالي زين الهدات	اقتباس حر عن نص لكارلوس كيروستيليس	محمد فلاق	1986	
7.	العبيطة	تأليف	زياتي شريف عياد	1989	
8.	فاطمة	تأليف	زياتي شريف عياد	1990	مترجمة إلى العديد من اللغات
9.	التمرير	تأليف	امحمد بن قطاف	1994	أخرجها افان روموف بالفرنسية
10.	باب الفتوح عن نص لمحمود ذياب	إعداد النص	سليم رياض	1974	
11.	ولا العفاريات الزرق لعلي سالم	اقتباس	حاج عمر	/	
12.	الشهداء يعنون هذا الأسبوع عن نص للظاهر وطار	اقتباس	زياتي شريف عياد	1997	وأعيد إخراجها في إطار تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية 2011
13.	ابليس لعور كاين منو	ترجمة ايفان فانوفتش هل هو موجود لناظم حكمت	علال المحب	/	
14.	آخر المساجين	تأليف	عز الدين مجوبي	/	منولوج / مسرح القلعة
15.	الرجل صاحب النعل المطاط لكاتب ياسين	ترجمة	مصطفى كاتب	/	
16.	البدلة البيغاء لراي براد بوري	اقتباس	محمد بن عربية	/	
17.	ألف تحية لعرفية لمحمد ديب	ترجمة أضفت لها الأغاني	زياتي شريف عياد	1993	مسرح القلعة
18.	موقف ثابت ARRET FIXE	ثم اقتبسها باللغة الفرنسية	زياتي شريف عز الدين عبار فوزي بن ابراهيم	1996	
19.	باية، لعزير شواقي	ترجمة	زياتي	/	مسرح القلعة

20.	الصباح الهادئ MATINS DE QUIETUDE	تأليف باللغة الفرنسية	حيدر	1998	
21.	كشوت QUICHOTT L'HOMME QUI N'Y ETAIT POUR RIEN	تأليف باللغة الفرنسية	شوقي بوزيد دريمو تركوير مخرج فرنسي من قرونوبل	2003	اقتباس حر عن دون كيشوت لـ سرفونتاس لعبت في فرنسا أزيد من 100 مرة

نص مسرحية العيطة

مسرحية

العينة

بقلم: محمد بن قطاف

الفنان:

سيداتي، أوانسي، سادتي، أولا وقبل كل شيء مرحب بكم... ثانيا ما تظنوش أني دخلت إلى هنا بسهولة... الضوء الأحمر في كل الطرقات... وخاصة الضيقة... مزية كاين السطوح... ثالثا نقدم نفسي... الاسم ماهوش مهم... بحيث أشياء كثيرة ضيعت أساميها، علاش تحبوني ننقل روجي باسم طويل عريض معمر بنقاط استفهام... المهم المهنة... المهنة سحر... كيف بابا وجدي واللي سبقهم... ولكن سحر بالدرقة... على هذا ما نيش معروف على المستوى العالمي... لكن على المستوى المحلي ندير راسي... كما كل السحارين المحليين الآخرين، مدبرين راسهم... وانا بصراحة دبرت راسي باش قدرت ندخل هنا عندهم... استعملت الف حيلة وحيلة باش نوقف أمامكم ونبرهن على المقدرة امتاعي... على خاطر باش تسحر الناس ساهل، الصعوبة في النوع... لهذا انسدت البيبان أمام المقدرة... هنا في هذه البلاد كاين السحر الممنوع والسحر المباح، السحر الخارق والسحر العادي الي يقدر عليه أي إنسان... الساحر العادي اللي نعرفوه الكل وشفناه الكل يقدم حاجات والفناها... من كرسي صغير يصنعك عرش... من دورو صغير يصنعك ثروة كبيرة... من كمشة تراب يرميها في الهواء يبني لك قصر مصنوع بالجماجم... جماجم المسحورين... من تحت برنوسه الأكل يخرج لك

منديل أبيض حمام أبيض ارنب أبيض وحتى ورد أبيض، كل شيء أبيض ساطع صافي مريح... أما انا... سحر عجيب... لأن المسرح عجيب... سحر خيالي... لأن المسرح خيال.

قادر نقول للجمهور، هنا فوق يدي هذه الممدودة موجود قصر حيوطه بلار... يلزمه يتخيل قصر حيوطه بلار... شفاف... قادر نقول له هنا فوق هذا الكف موجودة سفينة يتلاعب بها الموج في وسط بحر هايج... يلزمه يتخيل السفينة والموج والبحر الهايج... قادر نقول له هنا فوق راسي كاين تاج الاشتراكية، يلزمه يتخيل تاج الاشتراكية... قادر نقول له هنا في هذا المكان تحيط بي الديمقراطية... يلزمه يتخيل المحيط الديمقراطي وديمقراطية المحيط... قادر نقول له لو كان نطرطق اصباغي نخرج عبد من بولون... هكذا... (يخرج عبد من بولون)... هكذا... يتحرك... هكذا... يتوقف... نقدر نصنع بيه واش نحب... أمير روماني مثلاً؟ ... ساهل...

الجمعي ما أجمل النار! ما أخفها وما أبردها! كل شيء تمر به يتغير مضمونا وشكلا تسرقه الرياح... آه لو سقط القمر في النار... وسال بياضه في جمجمة الآلهة، لأعدت صنع الكون في كف امرأة وفي زجاجة خمر! ...

الفنان شحال جميل هذا المقطع من المسرح العالمي، يرن كالموسيقى العالمية! ... ولكن ماهوش مشكلنا... احنا ناس محليين... قادر نردو دكتاتور... صغير

الجمعي باسم حرية الإنسان... وبمقتضى الظروف العالمية الراهنة... من الضروري، بل من الحتمي، أن نقسم هذا العالم إلى قسمين: البشرية... والآخرين... ونحن البشرية!

الفنان يالطيف! وحنا واش وصلنا للدكتاتورية العالمية... احنا ناس محليين، ونموتو في المحلية... حبيت برك نعطيكم هذه الأمثلة باش تعرفوا أنني سحر ندبر راسي، حتى في مسائل

الحب وأبطاله...

الجمعي
آه!! أمواج ترتدي فساتين بيض تلتطم في أحشائي... وألسنة النار تدق أبواب البحر...
وكأنها فتحت وتسرب البحر إلى الرمال فشربته... وبقيت بين أدغال جافة وجبال ترد
صدى ندائي... سأصنع من شعاع الشمس جناحين... وأصنع من حبي سيفاً يقاتل
الموت ويصرعه... وأضمك إلى صدري... جليات!!

الفنان
عشق والا خيلني... هكذا اللي يحب والا يبطل... كلام موزون معبر يخرج الدمعة من
الحجر... هنا ثاني عندنا ناس يحبو... أكثر من هكذا... ولكن مع الأسف، الحب
امتعهم محلي... ومع هنا في محليتنا لو كان نبحتو مليح... كايين شخصيات تستاهل
يتكلم عليها التاريخ... ولكن هنا ثاني ومع الأسف، كايين تاريخ عالمي وتاريخ محلي...
يعني تاريخ يدبر راسه... كيف حالتي... ما تحقروهاش... في مستواي قادر نصنع
العجب:

الجمعي
فلاح بسيط... يحرث الارض... يزرع الحب... ويغدي الشعب...

الفنان
أو أعجب:

الجمعي
إنسان سلبي... ما يحرث الارض... ما يزرع الحب... ويجوع الشعب
الفنان
في الحقيقة السحر العصري تطور مع تطور "التكنولوجيا"... والحديث يطول بينا لو
كان نساعفو أرواحنا... لهذا من الأحسن ندخلو في الموضوع ونحبسو الفلسفة...
نطلب فقط تركزو معاي... أنتم وأنا نتخيلوا إنسان... أنتم وأنا نتعرفو عليه... هكذا...
يعطينا اسمه.

الجمعي
الجمعي بن محمد بن الخير

الفنان
هكذا... المهنة.

الجمعي	كنت عامل.
الفنان	طبعا في معمل... هكذا... في أي شركة.
الجمعي	(لا يجيب)
الفنان	ساعات ما يجاوبش... المهم كان خدام... الجمعي بن محمد بن الخير كان خدام... عايش في واحد المجتمع... مجتمع... مجتمع.
الجمعي	تغير
الفنان	تطور!
الجمعي	نحو ماذا؟
الفنان	نحو الرفاهية والازدهار والتقدم...
الجمعي	راك تتوم.
الفنان	الخيال ينفع ساعات... من مهامه الأساسية...
الجمعي	تتحي على خاطرك.
الفنان	ياالجمعي بن محمد بن الخير ما تقطعنيش في كل مرة... قلنا مجتمع تطور نحو الرفاهية والازدهار والتقدم، وهذا هو الواقع...
الجمعي	واش من واقع؟
الفنان	علاه كاين زوج؟
الجمعي	خاطيني الماتيماتيك.
الفنان	تتكر بللي الناس راها اليوم خير من البارح؟
الجمعي	واش من ناس؟
الفنان	الناس... كل الناس!... الناس اللي هما...
الجمعي	الأقلية الساحقة!
الفنان	شكون؟
الجمعي	اللي راهم خير من البارح.

الفنان	هذه سياسة هذه... هذا ما زال ما ردينا هاش يمشي دخل في النقابة...
الجمعي	كنت فيها قبل ما... ينصحوني نخرج... وأنا كيف نخرج نخرج من كل شي بالجملة... خرجت من النقابة، اخرجت من الخدمة، اخرجت من حوايجي، خرجت من عقلي، خرجت من الـ...
الفنان	أووو!! ... وين أخوي؟ أنا السحار والا أنت؟ إذا عدن انت تقول لهم على كل شيء قبلي... أنا لاه راني هنا؟...
الجمعي	باش تسلم لي شهادة وفاة!
الفنان	وفاة شكون؟
الجمعي	الجمهورية!
الفنان	جمهورية شكون؟
الجمعي	السحارين!
الفنان	تزيد كلمة نمسخك... ما تتساش راك هنا... (فوق الكف) قادر نردك كلب... نردك قرد... نردك طلاب...
الجمعي	ردني خدام برك
الفنان	صعيب!!
الجمعي	ياك انت سحار
الفنان	السحر ما يقدرش يصنع خدام
الجمعي	امالا علاه تكذب على الناس؟
الفنان	يالجمعي بن محمد بن الخير خلينا نخدمو على ارواحنا...
الجمعي	أنا مانيش باغي نزعك... نعرفك سحار تقدمي... وماكش من اصحاب البرنوس الأكل... بصح طولت...
الفنان	يلزم مقدمة باش الناس تفهم أشكون أنت من أين جيت علاش جيت هبلت...

الجمعي الناس تفهم اعطيها راس الخيط برك.

الفنان وانت خليتنا نمدو راس الخيط والا كرعيه...

الجمعي اسمع يا هذا... إن الثورة أعطت...

الفنان ... اخلاص!!!... سيداتي، أو انسي، سادتي... نعتذر عن هذا الخلل الفني الخارج عن نطاقنا والذي أدخلنا في أشياء ما كناش حابين ندخلو فيها... في الحقيقة هذا الإنسان زلق من فمه كلام ما كناش ناويه... هو ما هو لا ثوري، ولا سياسي... ولا حتى آدمي... هو فقط إنسان شعبي بسيط.. كان خدام، وما عندوش وقت يضيعه في أمورات تقلق عباد الله... هو كان عنده الوقت يخدم برك... ومن قوة ما خدم بالنية، سكه الغرام وهلكه... كان يحب هذا ما كان... طبعا حب محلي... يحب المعمل امتاعه... يحب الآلات اللي فيه... وخاصة يحب من الناس تحب كيفه... الجمعي بن محمد بن الخير تربى في عالم وبين كلمة الرجل عندها قيمة... وبين قيمة الرجل موزونة بقيمة حبه... وبين الحب قيمته الهبال... ما نقصدش أن الجمعي مهبول لا... كان يحب بزاف هذا ما كان... الجمعي بن محمد بن الخير عاش وحده الآلة خمسة وعشرين عام... ومن بعد بدا يشوف فيها تتلاشى... كيف داخله... كل يوم تضيع لها حاجة... من جلدها، من مخها من روحها من ميثاقها... اشتكى ما كان... حذر ما كان... اهدر ما كان... إمالا بدا يجري من مدير لمسؤول... من نقابي لوزير... من مخزن لمؤسسات أخرى السفلى منها و العليا... حتى هول الساكنين في الأبراج وقدموا بيه شكاية وتعرف بلجان كثيرة للغاية نقابات "السي النفاية!"... طبعا والفها و والفاته حتى ملها وملاته وضرب فلتته... حبة هبال صغيرة!

ادأوه يدأوي... ببرى ويوللي... يخدم أيامات ويعاود يفلت... ويبقى هكذاك بين ذهاب وإياب حتى لنهار زاد عليه الحال... فلت! لما شاف الحالة فلتت الجمعي بن محمد بن الخير عاد ما يفرقش بين الأرض والسماء بين العبد والحيوان بين اللي معاه واللي ضده، تخط كل شي في راسه... وبصراحة أنا ثاني... تخط كل شيء في راسي... لهذا غير هو اللي يعرف يحكي القصة كما ينبغي... على خاطر هو عنده الفلثة... وما كانش اللي يعرف تصريف الكلام كيف مولى الفلثة! إمالا يا الجمعي بن محمد بن الخير ابدأ الخرجة واللى عاكسك قول له "حمار!"

الجمعي نبدأ باسم الله والا باسم الثورة والا باسم الحزب...

الفنان أنا يظهر لي...

الجمعي حمار!!

الفنان الفرجة!

الجمعي زمان ما كانوش البولونات مزربعين... زمان كنا قبل ما نخرجو نخلوا مضاربنا نقبين... نكنسوا الأرض... نمسحو الآلات... وكنا نشربو الحليب... بزاف! مسؤول الشؤون الاجتماعية كانت عنده بقرة... ما دفع فيها حتى شي... لقاها في الطريق هاملة تبكي على مولاها دحساته طيارة!... حك يديه وحمد ربي اللي رزقه ببقرة مستقلة ما هي ملك حتى واحد... بقرة شعبية... موشمة وتغني الشعبي:

يا حصراه وأنا عوامه * بين احبابي وناسي حوامة

شكون قال نرجع هوامة * أنا بقرة اليتامة

كثرو علي العجامة * العار والأخبار والشامة

زمان ما كانوش البولونات مزربعين... كاين غير الـ... (كان قطرة ماء سقطت عليه)... القطرة... يا صحاب الفوق لو كان ما تصلحوش راكم تطيحو السقف علينا... يهديكم لله ديرو "القودرو" بالخف... على السطح ماشي علينا... ربما النقبة ماشي واسعة... بصح الماء صعب... كيف يلقي شقة يتسرب... أنا نخاف من الحاجة اللي تتسرب... تفكرني في الثعبان... الثعبان دمه بارد... ما يهدرش... ما عندوش صوت عنده السم... يضرب ويهرب... وما يخدمش... يسرط برك... ومع هذا الخدمة ماهيش حاجة طايحة، الناس الكل تعرف هذا... حتى أنا... لما كنت تلميذ صغير علمني وحد الشيخ كبير كل المواد اللي يكبر بها مخ الإنسان، بصح مع الكبير ضيعت بزاف... بقات في راسي غير واحد الحكاية امتاع سلطان فنان... اسمه "داود" الشيخ هذاك كيف يسمعنا نقولو داود نواظرو يطيحو من الزعاف... يقول لنا: "ما تعيطولوش داود... عيطلو سيدنا داود... ماشي على خاطر سلطان... على خاطر خدام"... قال لك يصنع الحديد... وياكل بخدمة يديه... قال لك من قوة اللي يعرق بزاف رجع نبي... نبي وسلطان ويخدم بيديه، ما يخدم عليه حتى واحد... على هذا طلع لدرجة نبي وسلطان". سبحان الله! قد ما ربي شرف الإنسان وعلاه، قد ما رخسه خوه الإنسان! على خاطر الإنسان اللي ما يخدمش رخيص، وأنا رافض نكون... رخيص...

ما ترفضش يا أخي... البلاد ما تحتاجش للغضب... ما تتبناش بالغضب... ما تنتظمش بالغضب!...

الفنان

الجمعي معلوم... لما تكون في وضعية تنتظر فيها للناس من فوق... الغضب ما يوصلكش...
أنت تشوفهم أقزام... نمل...

والنمل طبعاً، تقدر تعفس عليه في أي وقت... كما تقدر تتربع وتعدي نهارك في دراسة
هذه الفئة التايهة في كل اتجاه!... عالم النمل عالم عجيب! ديما يتحرك، ديما ينشط،
وخاصة عارف علاش... قالتها لي وحد النملة تلاقيت بها صدفة:

الفنان " يا عزيزي ما تستغربش... هذه الصفوف اللي رايحة وجاية وهذه المجموعات
المتساندة اللي داخلة في غار وخارجة من واحد آخر، كلها تتحرك على هدف واحد:
باش تقضي على الجوع وما تمدش يدها للحقارين... على خاطر احنا على الحقرة متنا
ونموتو".

الجمعي سبحان الله! النمل وما يحملش الحقرة... النمل... بصح احنا واش جانبنا للحشرات...
احنا غير عباد برك... تضبطنا قوانين... تزيرونا مراسيم... تحاصرنا مواد متعددة
الأرقام... ماناش هاملين... كايين كل ما يلزم يكون لمحو الفوضى... وحتى لمحو
الأمية الاجتماعية... اليوم كل شيء تغير كل شيء تحرر كل شيء تقرر يا أخي...
احنا اللي ما قدرناش نتبعو هذه المسيرة العملاقة، وبقينا جاهلين موخرين ما نعرفو ما
نديرو... أيا البارح وأنا خارج من هيه سقسيت روعي واش ندير ذرك... نروح نخدم
ما نقدرش... أنا خاصني بولون وبين نلقاه؟ على خاطر لو كان لقيته النهار الأول، كنت
ما نروح الهيه، ما نداوي ما نبري، ما نولي... ما نروح ما نداوي ما نبري مانوللي...
بصح اللي كل يوم يطيرو له بولون بالعاني، بالسيف يروح يداوي يبري ويوللي...
حوست على هانز اللي يطيرولي البولونات... ما حكمتهمش... ماعرفتش كيفاه
يزلقو... لهذا لما خرجت البارح من الهيه... صممت ما نضيعش وقتي في البحث
عليهم... قلت نمشي... ومشيت... في أطراف المدينة... وراء واحد الجبل صغير
كاين حظيرة واسعة... فيها وفيها وفيها... قريب قتلوني...

- الفنان هنا ما عندك حتى شغل هنا... هنا العصا لمن عصى هنا...".
- الجمعي وأنا وين عصيت؟ كاش قانون عفت؟... كاش مادة كليتها؟ أنا كنت حاب برك ندخل لهذا الـ... الجبانة أمتاع قطع الغيار كاش ما نلقط بولونات وحاجات ربما تصلح هذا ما كان...
- الفنان هنا كل شيء مغلوق!...
- الجمعي الصنادق مفتوح، والآلات مصدية مرمية في الخلاء، خليني ندخل يرحم والديك كاش ما نلقى قطعة والا زوج يساعدوني نصلح هذي كـالـ....
- الفنان ممنوع! ممنوع على الشعب يدخل.
- الجمعي يا اخي الشعب عنده مشاكله، وأنا عندي مشاكل... أنا خاصني بولون والشعب الحمد لله ما خاصه حتى شيء...وزيد هذه خردة... من حق الشعب يحوس على قوته فيها...
- الفنان هذه ماهيش خردة شعبية! راك عارف وين راك؟ مع من راك تهدر؟ قدام من راك واقف؟ أنا رب المقلة هنا خوك سلطة! فهمت؟ سلطة!! (يشد بعنف من الرقبة ويسقط)...
- الجمعي هكذا ما يزيد يقول لحتى واحد، أنا السلطة... "Faux et usage de faux"... ولو كان تفيق بيه السلطة يقول أنا السلطة... تقطع له راسه... على خاطر هنا يتسمى راك تغلطوا في الشعب... والسلطة ما تغلطتش الشعب... تفهمه! ... اسمح لي نتخطى عليك... بكل احترام على كل حال... بصح لازم ندخل للمزبلة... علاش دايمًا يحبو يزغفونا... وزيد أنا وين كان على بالي إذا ملكية خاصة؟ حتى خرجت باش انتبهت لوحد اللافتة مكتوب عليها بالعربية والفرنسية "خاص بالخاص" أنا الحق يقال في الأول دهشت... بصح من بعد افتخرت... كيفاش نقدر نحول حروف بسيطة إلى جملة مفيدة، مكتوبة بخط ينوض الميت أجمل أجمل أجمل... لالا من هذه الناحية الحمد لله، عندنا الخطاطين عندنا... المهم عملت شكامة والحق يقال خاطيني التشويش هكذا قلت له كجيت خارج لقيت واقف عند الباب يستنى في رافد في يده ليسرى بندقية صيد ويهدد في بالصبع لاللي يشهد بيه.

الفنان أنت من هنا ما تتحركش! انت هنا تطيح! انت هنا تدفن! أنت...! أولا شكون انت؟

الجمعي نسيت!

الفنان علاش نسيت؟

الجمعي على خاطر المريخ احمر ونوار الدفلة شباب... الدفلة صعب حصادها والتين في الشمال ذابت عليه الثلوج... العناصر سالت والهبال يدوخ بعقول الرجال والبحل جبد روحه... الجراد جاء ياكل الصابه غرق... النمل طار والنحل في إضراب... النمر ظاهر انبايه ركبه "مرقو" جايج لوعال... البرانس كحلة تريخ بالعنبر... اداها النعاس حتى تسرقت يمات عنتر... هذا بيكي هذا يشكي والمخلوقة ماتت في عروق شجرة... ها هو علاش نسيت!...

الفنان روح يا أخي... الله يداوي حالك... انت بلا شك تكون...

الجمعي لا مانيش واش راك تخمم... نتعب ساعات برك... فرق بين اللي يتعب ساعات وبين اللي... يهبل ديما...

الفنان رفدت الشكارة على ظهري وبديت نمشي حتى نسمع فيه يعيط ويديه كابشين في سلك الباب اللي غلقه بسلسلة طويلة "اسمع يا أخي..."

أنا ثاني كنت خدام... كنت نمشي للعمل في الصباح الباكر...

كنت نشرب العرق امتاعي كيفك...

كنت نرضه في عالم يفقر في...

كنت نخدم على عالم مبني على الكسب...

وباه تكسب يا أخي لازم تستغل الآخر...

علاش تحقرني بالخزرة امتاعك؟

واش حاسب روحك؟ انت اليوم بطل امتاع والو...

والناس ما تسجدش للخدمة والعرق...

الناس تسجد للمال!

المجتمع ودر عقله!

الجمعي

حببت ندور ليه نقول له: المجتمع ودر عقله على خاطر اللي يصنع الخيرات ودروله عقله" بصرح لواش من فايده وهو رافض يتعب ساعات من راسه كملت طريقي وكلامه يرن في أوداني "المجتمع فلت الحق على الفجر وأنا نمشي ونفكر كيفاش فلت علاش فلت كيفاش فلت علاش فلت حتى وصلت للمعمل أمتاعي هذا الصباح... بكري... كالعاده... أوه ما جيتش يدي فارغين... وجبت معاي بولونات من كل حجم، وقطع ربما يجو عليها... هكذا ما يشقاش نكتبو على باب المعمل امتاعنا" خاص بالخاص" بولون نحينا من آلة مخلصها الشعب وترمات، نخطوه في آلة مخلصها الشعب وحابين يرموها... يعني "من الشعب وإلى الشعب!"

الفنان

ماهيش المرة الأولى!!

لكن خارج مساحة الواقع...

الزمن يحول والوقت يحبس...

يبقى الفضاء من غير حدود...

أليف مؤلف منقوش هنا...

في ذاكرة نسات قجر مفتوح...

الجمعي بن محمد بن الخير لما يخرج من الهيه...

أو يخرجوه أو يهرب من الهيه...

في الليل يمشي يقابل مصيره...

ومصيره معمل مهجور...

كل شيء فيه محطم... كل شيء فيه مهشم... كل شيء فيه مظلم...

لكن خارج مساحة الواقع...

الجمعي يدخل كالجن يدور

مع الأشباح في معمل مهجور...

يغير لباسه كبكري...

يجبد آلاته كبكري...

يعري على زناده كبكري وينشد...

وينشد، ينشد، ينشد...

الجمعي (تحت الآلة وهو يصلح)

نحن عمال الجزائر * * * نبني ونشيد

الاشتراكية سبيلنا * * * نحو الغد المشرق

نحو حياة جماعية * * * تموت فيها الفردية

فإلى العمل يا كلاب... يا كلاب؟

(يخرج من تحت الآلة في يده دفتر يحقق فيه).

يا عباد يا عباد... (ثم ينفذ الغبار من على الدفتر)... العنكبوت...

وهذا الدفتر الذهبي امتاعنا واش راه يدير التحت...

زمان كان فوق... واللي ما لاقتش به حاجة يسجلها،

ويسكت... حاجات كثيرة ماهيش لايقة... ويخصها ترجع لايقة...

وباش ترجع لايقة يليقلها تنتظم... هنا الفوضى كالتنا...

(يرفد القلم اللي طاح من الدفتر ويكتب)... المدير ماهوش في محله...

الفنان والمدير اللي نصب المدير ماهوش في محله... والمدير اللي نصب المدير اللي نصب

المدير ماهوش في محله... العمل هجروه من محله... والزبالة حلت في محله...

والمعمل دخلاته ارياح محلية، كونت زوابع حسابية... فسدت العقلية...

الجمعي (القلم لم يكتب شيئا)... واش به ما حبش يكتب؟ (يجرب) ما فيه والو... القلم

فارغ... ناشف... (وهو يتصفح أوراق الدفتر) على بها ما كتب حتى

واحد... حتى شيء... لالا أستغفر الله كاين ورقة... الأولى...

هذه نهار التدشين... (يقرا)... الحمد لله الحمد لله الحمد لله الحمد

لله... هذه صفحة الحمد لله... رانا فرحانين... ونشكرو السلطات

اللي شيدت هذا المعمل... وشارت هذه الآلات... باش

نعملو الإنتاج... ونكبرو المعمل... باش يزيد الإنتاج والإنتاجية

المنتوجة... وإن شاء الله... نصدروهم الكل بالجملة... ونوصلو

نكفرو... نكفرو! نكفو ارواحنا...

واليوم رانا لابس... واليد في اليد ناكلو يماث التخلف... والفقير...

والجهل وكل الأمراض الاجتماعية المجموعة في عبون الانتهازية.

ورانا فرحانين بزاف بزاف بزاف... وانا مستعدين بزاف

بزاف بزاف... وانا نستكثرو خيرهم بزاف بزاف بزاف...

فالإمام بزاف بزاف بزاف... والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته على الباقيين... أما بعد!... (يقالب الصفحة)... ما كاين حتى شيء بعد أما بعد... على هذا زلقتلي حاجة هنا...

صغيرة... (في رأسه)... راهم يحوسو عليها... هذه خدمتهم... البحث

عن لاشيء... الخبزة! كل واحد كيفاه يجيبها... اللي بالريح

اللي بالراحة اللي بالكذب اللي بتشويه... حتى الاجتماعات...

صعيب اللي والفها... يرجع لوكان يخص اجتماع في النهار

يلبس الأكحل ويدير التلث أيام بالطلبة... اللي يعشق

ويحب ما ينضربش ما يقاطعولوش في الطريق... ما يسدوش

قدامه البيان... على خاطر الحب صعيب يا!... يهبل... يهبل...

شحال كانت شابه... جبتها رمادي في ضوء الشمس ترجع

بيضاء... زنودها تسيل عرق مالح يتحول لغنية علمتها لاولاد

الحارة... انفاسها خيوط ذهبية ما تشوفهاش العين تشبه

للحرية... كان اسمها... اسمها... اسمها... نسيت! عارف ماحقيش

ننسى، بابا كان يقول يقول لي النسيان يوصل لبعيد... تقدر تقطع

البزولة اللي رضعاتك بلا ما تفيق... بصح أنا نسيت... نساوني...

كل شيء... حتى القرآن نسيت، نسيت اشحال فيه من حزب...

رايي يقول لي سنتين حزب... ورايي يقول لي يا لجمعي العن الشيطان.

حزب واحد لا شريك له، وساعات تجي في بالي غير سورة وحدة...

سورة أهل الكهف... وهذه فيها حزب ونصف... وانا تودرت...

على هذا عطاولي بيت لهيه... قالو لي عندك الغاشي بزاف في
راسك... هبلو... كاش ما خلاولي في راسي... راسي ما فيه والو...
غير شوي سطر يضربني هنا كنشوف... السحاب الكحل...
في الصيف معلوم هما ما يشوفوش... ما حبطوش التحت...
أنا عشت بزاف التحت... ما شي ساهلة الطلعة...
صعيب تطلع... ومحال تطلع... ما كاش الدروج... كان معراج
واحد طلع الدفعة الأولى ومن بعد تكسر... التحت الظلمة
بزاف... صاحبك ما تشوفوش... واذا زلق طرف خبز من فوق
نتعاون على البر والتقوى، هذا فوق هذ... الرادوس!...
الرادوس رياضة تعتمد على لياقة بدنية فايقة... وطبعاً
باش تكسب هذه اللياقة يلزم تجري... تجري في الصباح بكري...
تجري في العشية بكري... تجري في كل وقت بكري... والحمد لله
احنا في بلادنا نكسبو كل الأرقام القياسية في الجري بكري...
ماشى باش نوصلو للمعمل بكري... ولا باه نوصلوا للمزرعة والا
للمكتب بكري لا... باش ناكلو بكري برك... ونزبلو بكري ثاني...
قبل الآخرين... شي مدهش... لكن الفضل كله يرجع للـ... مدربين...
الحق يقال عندنا مدربين اختصاصيين في تعليم الجري... وانا
نجرو ومازالنا...

التحت هذه هي الخدمة... التحت خمجت!... ماشى كالفوق... كل شيء نقي... كل
شيء في مكانه. كل شيء منظم... كل شيء موجود كل شيء مقسوم وكل
واحد ياخذ حقه... كل شيء والمكتوب يا خوي...

الفنان كل شيء مقدر يا خوي... واللي عطاء ربه ما ينحيله حتى واحد... واش
دخلكم بين العبد والمعبود!

الجمعي صح... معبودنا في السماء ومعبودهم قاعدين عليه... لاصقين فيه...
وعلى هذا الطلعة زادت صعابت... كاين اللي جرب يطلع وحده... باش

يقعد... "يا عفريت! كنت معنا... ماتغامرش خير لك... هاذوك ما طلعهمش

التعب والعرق... احنا خاوتك اللي...

الفنان خاطيك خاطيك... هذه خطة "طاكطيك"... أنا نموت معاكم تحت...

أنا مع الطبقة الكادحة مع الطبقة اللي تعرق، مع الطبقة اللي تبني وتشيد مع ومع ومع ومعكم".

الجمعي أنا غير سمعته يهدر هكذا عرفته حاب يخليلها... اتعنكش

في حبل وجاء طالع في الظلمة... خصو شوي يولي كالناس

الكل... اشتراكي... لما فاق بينا بيه طل علينا كالزعيم

وبدا يهترف:

الفنان "إخواني المناضلين في هذه الظروف الصعبة القاسية يلزمنا نشدو في الصحيح... والصحيح هو الخروج من الظلمات إلى وين بغيت... والمناضل الصحيح هو اللي

يطمح دائما للصعود... يلزمنا نزيرو ارواحنا وعضو الحديد باش نكونو رجال... باش نكونو خير خلف لخير سلف... فالتزيار التزيار والنضال النضال"...

الجمعي أيها الأخ... وين راك طالع وحدك ومخلينا؟

الفنان أيها الأخ... الاشتراكية درجات... كما أن المؤمن

القوي خير من المؤمن الضعيف... الاشتراكي المرفه

خير من الاشتراكي المزلول.

الجمعي وكمل يناضل!... لما لحق لوسط الحبل لقي نصفه فوقاني

مطلي بالزيت... عي يعافر، والو... تعلق في الوسط...

الفنان ها ما تخلوناش "تباطينيو"

الجمعي أهوه، الحق إذا كنت راجل

شفت الخطة!... أحبط لنا ونشوفو كيفاه نطلعو الكل مع بعضنا...

الفنان يطبطب!... انا راني قريب نوصل... راني في الوسط... وحتى إذا مت

نموت همزة وصل بين الظلمات والنور".

الجمعي يا بوقلب!... اشحال الطلعة صعيبة... هنا كل شيء صعيب... كل شيء متناقض، كل

شيء ممنوع كل شيء مباح... سلم واستسلم خلي الخبز ينتكل جيفة... خللي مول المال يشري كل شيء والجيعان يبيع كل شيء، وانت ابقى تعيط يا عيشوش!! عيشوش؟

أسمها عيشوش تفكرت... سميتها على أمي... كيفاش نسيت اسم أمي؟... كيفاش؟...
نقلع حوايجي؟... على بالي... عيبي عليك... موالف نفوت قدام اللجنة بحوايجي؟...
خوك دايمًا عريان يعرف القانون. (... ..) هذا عمي بوعظمة أحكم امتاع التناش
ورايح للأخرة... بابابا... البارح برك دفناه، سقموله كواغطه بعد ووسقوه... عمي
بوعظمة كان مكانه الهية... كان كيف يخصني شوية زيت للعيشوش نروح نشوفه...
يفتح باب المخزن بواحد المفتاح

دايمًا في جيب الصدرية امتاعه... يحط يده على كتفي
وهو يعرق ويكلم في علي الطبقة العمالية على النضال
على الكفاح على... كل شي... عمي بوعظمة كان دايمًا يهدر
بالعقل... يرتب كلامه... على خاطر الوقت ملكنا كان يقول...
إذا عمرناه يتعبنا نوللو سياده... هكذا كان يقول...
كان مكانه لهية... ومن بعد ما نيش عارف كيفاه فرغ
المخزن امتاعنا من الزيت... على غفلة... وحتى المصنع
اللي كان يبيع لنا ذيك الزيت حتى هو فرغ... على غفلة
وطار البولون الول من جنب عيشوش... اتعجبنا... كيفاش
آلة تصنع البولونات الملونة، ونهار يطيرلها بولون ما
نلقاوهش... في حتى مضرب... سألنا طلعلنا هبطنا الناس الكل
ماشى شغلها... وين تدقدق: "خاطبين البولونات خدمتي ماشى البولونات".
لما طارلها البولون الثاني حبست... لما حبست حبسنا...
لما حبسنا عمي بوعظمة ماجاش للخدمة ربع أيام...
لقاوه في الحديقة الوطنية واقف على كراع ويشطح في القباص...
رفدوه قبالة لدار التنويم المغناطيسي...

أنا زدت من وراه شوي... شفت فيها خواتات عيشوش يحبسو بالوحدة... وبالوحدة يخرجو فيهم نحو الحظيرة... والغاشي اللي كان هنا... كل يوم يجي... في الوقت...

يتفرج شوي ويروح... المعلم الكبير يجي على الحداش يتلاقى بيهم خارجين يرفد يده:"
الله يعاونكم الله يعاونكم"... ويدخل... يشوفني تحت عيشوش والسلك في يدي... يخرز
في مليح مليح يهز راسه ويتوجه للمكتب امتاعه... على الثناش بالضبط يخرج يعاود
يخرز في مليح مليح ويقول لي "وقت الغدا... وبعد الثناش ممنوع"... ويروح... يطلع
في سيارته... سيارة هايلة... تشبه للمعمل امتاعنا نهار دشنوه... جديدة... سيارة لما
يفتح بابها تغني له:" هابي بيردتويو! على هذا ما انتبهش لغناء عيشوش... شيء
طبيعي كل واحد وموسيقته... وأنا ما نيش عارف كيفاه خرج الدم من السلك... لما
شافو الدم حذروني... ماخلاونيش في المرتبة اللي كنت فيها... ساعة ناقصة من هنا
نصف نهار ناقص من الهية، لجنة النقى تلقاني دايمًا موسخ، لجنة الطاعة تلقاني دايمًا
عاصي... "أنت ماشي مصلحة التصليح... أنت مدفوع لك باش تمشي عيشوش...
حبست ماهيش رزقك، اللي شراها يصلحها وإلا يدبر راسه"... شفت ليهم واحد واحد
وهما يضحكو بصوت عالي... معمر قلة حياء... فيه تعدي... فيه دز معاهم...
ضحكت حتى أنا ورفعت وجهي للسما... شفت المريخ يضحك لي... فاتح ذرعيه
ويهتف بصوت حنين:" ارواح ارواح"... ضحكت له وجيت طالع ليه... وسط مشاهب
حامية ما انقاست ما انجرحت... صاروخ طالع وآخر نازل وراسي بيناتهم

شاد الميزان... طالع والهوى رافني ويسرع... يسرع... يسرع... لما حطني في قلب المريخ طبعنتي الظلمة... (يعود الصاروخ)... هذا عمي بوعظمة كاش ما نسي وما خلاوش يدخل... تكون حاجة مهمة... إنشاء الله ما يكونش الإمضاء امتاع عزرين برك... على خاطر في الأيام عنده الخدمة بزاف... اللي ماتو كامل ما عندهمش الكواغط... مجهولين... والمجهول في وقتنا هذا ما تصحله في الجنة ما تصحله في النار... ديما تخصه حاجة... كما أنا يخصني بولون... وحتى واحد ما فاق... غير الأطباء! عفارت يا خوي عفارت... غير شافوني عرفو واش بي... تقول درسو الملف امتاعي... ثم ثم فحسوني دارولي تحاليل معمقة وكتبولي زوج شكات في النهار واجتماع أسبوعي خاص بالبولونات الاجتماعات الاولى كانت لاباس! عندك الحق تهدر تفرغ قلبك... باش تبرى... بصر في الآخر فسد الجو وقريب طاحت الدار علينا... خاوتنا كيف ما يحبوش للحاجة تتجح يلقاو القملة في... وزن شادي... بداها واحد ما يحبش يبرى... ما يحب حتى واحد يبرى... تقول بعثوه بالعاني... احنا في البولونات كيفاش نلقاؤهم كيفاش نردوهم لمضاربهم وهو جاء من الهية رافد صباعه وزادم في وسطنا...".

الفنان "اسألوني، اسألوني نعرف كل شيء وحافظ كل شيء... الستين الأحاديث الربيعين، الميثاق الأول والثاني والثالث والرابع والي جاي، قانون المرور قانون الأشغال قانون الشرع والتشريع... وحتى القانون".

الجمعي أنا ما حبيتش نزعف، طلبت من مسؤول القاعة يرفده علينا ويديه للمجموعة امتاعه... هو مريض ثقافيا واش

دخلو في الاتعاب البولونية... كل واحد ومرضه يرحم والديكم... غمني المراقب وقال لي: "ما تحشمش؟ تهدر غير أنت؟ أمالا وين راهي حرية التعبير؟ يلزمكم تتعلمو شوية الديمقراطية!"... جيت نحل فمي صفعني بكل حرية وديمقراطية دار لصاحبنا وقال له: "عبر عبر يا أخي، وباش يسهل له مهمة التعبير بدأ يسأل فيه: "منينك وين زدت اشحال في عمرك إذا متزوج إذا عندك الذراري كيفاش الأحوال كيفاش الطقس بارد والا سخون إذا الغنمي والبكري راهم يشبعو... وإذا الجفاف راهي تصب فيه الشتاء".

والله الجفاف... راك تعرف الجفاف... كيف يكون الجفاف... أنا يظهر لي... الجفاف يكون... في الحقيقة... قضية الجفاف هذه...
جافة!....

وتهم الجميع!

أنا ما جيتش نزحف... حببت نقول برك أن الجفاف امتاع العقول يجيف... خذيت صفقة أخرى بكل حرية وبكل حرية قعدنا نسمعو بالسيف!

راني نشوف فيك تحب الكفوف بزاف انت... غير انت... واش فيها خوكم يجوز امتحان وإذا فات بخير وعلى خير... يخرج؟... يخرج على خاطر بدا يبى... وبحيث بدى يبى نعطوه فرصة... واحد ما منعكم تبراو وغتتمو الفرصة... المجال مفتوح لكل الطاقات اللي ترغد على روحها...

ودار يزغد فيه: "الأدب؟

والو!

الفلسفة؟

والو...

السياسة

والو...

والو حتى في النقابة؟

لأن هذه بغل

الماكلة؟

بطل العالم في الوزن الثقيل!

الثقافة؟

بع تع تع !!

عشرة على عشرة والحمد لله اللي فتح لك ربي البصيرة، روح راك مرسم!

أنا ما حبيتش نزحف... حكيت خدي وقلت ما عليش غير نصيبو حل للبولونات المفقودة! احنا درنا وهو جبد من تحته قرعة "ويسكي"... احتفالا بنجاحه... عمر الكاس الاول للفم... بعثه على نفس تفرع قال الحمد لله وشاف في مليح: "تعرف ياالجمعي! لو كان نوللي كابران برك... امتاع الثقافة... هذا الشعب هذا... نحبي له التراث... نبني له التراث... نوكل له التراث... نشرب له التراث..."

أنا ما حبيتش نزحف ما صبت ما نقول بالظهر زاد الكاس الثاني للفم... قرعه كالأول وشدني:"

تعرف ياالجمعي!... لو كان نولي "أجودان" امتاع الثقافة؟... هذا الشعب هذا... نجيب له غير "الماي ماي"... من هيه... باش يربطاب راسه... انجروه!"

الجمعي أنا ما حبيتش نزحف درت روعي ما سمعتوش... ميز معانا الكل ويفرغ الكاس الثالث وتتأصف القرعة... حساه بالتي... استغفر وجابو فوق الطابله:" تعرف ياالجمعي!... لو كان نولي وزير... هذا الشعب هذا... نقتله بالضحك... النحيله التشناف... على خاطر ما عندوش الراي ياالجمعي ما عندوش... مرضناه يا خاوتنا مرضناه... "الثورة الزراعية، الاشتراكية... حملة تطوع، معركة تشجيرية، نقابية... غميناه بهذا الفولكلور"Radicalement il faut tout changer". أنا ما حبيتش نزحف في قلبي يا ربي وما يكملش القرعة على خاطر ذوك يشوف روحه إمبراطور الثقافة... ويقفز على مق فوق الطابله وهو يبوس ويعنق...

"justement ياالجمعي!... لو كان نوللي لفوق ... نديرك انت ذراعي اليمنى... في زوج كيف نقول لك نديرو فرناسة في الثقافة، نديروها"...

أيآي !!!... ونقرز على نصف القرعة اللي بقات ونعطيهها على نفس... عياو في:" آهاه ياالجمعي ياك انت تصلي؟...

بطلتها "أنا طاندان نريقلي البروبلام"... لغة أمي راحتلي ياو... لصقته في الرقبة جبدته وبعده ونزروطله بوحدة طارت له السكره" قال لي "كسكيسباس؟" قلت له هذا وين كنت وزير قال لي "سيبابوسيل" ونزيدلو بدماع ناضت الناس تسلك فيه وتخلطت... مسؤول القاعة شاد بوق وينادي:" يا ناس ماعندكمش الراي"... واحد في الشوكة رافد مصلحة ويغني:" الراي راي الشعب... الراي راي الشعب" من الهيه اللي رافد القريزيل ويشرب اللي سالها نحوه دايرة تحته وبارك عليه والإمام في الوسط يعيط:" أيها الناس! ! يقول ابن زعفان الدماري في كتاب السنن الحميدة والتغيرات الجديدة... إن الراي هو التدبير والراي امتاع هنا ليس كالراي امتاع الهيه، فلا تخلطو رحمكم الله!" أنا سمعته يهدر أذنت... هو يمع الأذان وينطلق:" اعلمو أن هذا الراي ليس براي وفقهيا لا يجوز المرور من باب التطوع إلى باب التدهور ومن باب الاشتراكية في المعنى إلى باب الفردية... التشعبية التي تخرش في البشرية.. لأن العقل يشيب على ما شب عليه"... ويعطيه المراقب بكفريه وطنية جابته على ركابيه وتعاود

تتوض يا حبيبي نولات الدعوة كحلة.. لو كان ما ضربتش الصفارة كنا نقضو بعضانا... ادخل الطبيب الكبير شاف للسقف لقاه ماكاش، واللى للأرض لقاه تقلعت... دار صباعه في ونه وبدا ينقر...

"ما هذه الفوضى؟ ما هذا القتال؟ ما هذه النيوف المخففة والشوارب المنفخة؟..."

زربوط زيدونا في السومة!

شكون اهدر؟ هذا اجتماع ثقافي والا اجتماع بولوني؟...

زربوط يا حبيبي الثقافة يلزمها "تسانديكي" و"السانديكه" يلزمها تنتقف

جيبوه إلى هنا...

(يؤتى به)

انت المسافة للي بين كرعيك وقمة راسك... شبر ونصف... تحب تتكلم على مسافة امتاع آلاف الأميال؟ اشكون كلفك؟ اشكون هدرك؟... المهابل راهم لاباس "تورمال"... حاب تخرجهم من عقولهم والا واش؟... أنا اللي نعرف واش من بولون خاصهم ولا أنت؟ من بعد نلتهى بيك... الامتحان الجاي نقلع لك ثلث بولونات مع اللي الأزمة روح انت القاهم في السوق... والله يا راسك غير عشر سنين وهو هكذا...

(يطلع وينزل راسو كمن يقول نعم)

الجمعي زربوط كيف اسمع الطبيب يهدد فيه قطع بطاقته النقابية وبدا ياكل فيها... كيف كمل تقيا الطوابع على حوايج الطبيب... قريب قتله لو كان ماشي الإمام دخل في الوسط وبدا يهدن في الطبيب... ادقم ليه طاح على ركايبه: "يا أمير المؤمنين لا تحكم في عباد الله بحكم الجاهلين... ولا تسلك بهم سبيل الظالمين ولا تسلط المستكبرين على المستضعفين..."

كيف كمل قالو الطبيب: "انت ما يشقاش انطير لك بولون، ها هم خاصينك زوج بعد"
ارفعوهم لدار التتويم المغناطيس!"

من ذاك النهار والامام رجع يمشي عريان وزربوط غير هكذا (يحرك راسه) مع اللي زادو علقولو ناقوص ما يخليناش نرقدو... أول بارح جانا مرسوم، منع علينا التجمعات البولونية وغيرها... ويأكد علينا نفوتو الفحوص واحد واحد وكلها يعوم بحرهم... امالا البارح قررت نخرج... ما هربتش... خرجت... لقيت الباب مفتوح... خرجت... العساس ماكانش في موضعه... ما كانش يعس... عمره ما عس... ما يشوفش مليح في الليل... بصح اسمعني لما قلت له ابقى على خير... حسبي العساس امتاع النهار قال لي طريق السد تدي ما ترد... رايح نقول له داروك هنا غلطة، مزية ما عملتش ذيك الغلطة... ومزية كانت الظلمة... أنا غير لحقت لشجرة البلوط و واحد جاء يجري ويسأل فيه: "ما خرج حتى واحد ما خرج حتى واحد؟" ... بلا ما يخزر في قال له: "ما كاش ما كاش ما كاش!" رجع يجري وبدا الضوء يشعل في كل جهة وخيالات تتحرك رايحة جاية... أنا كملت طريقي بلا ما ننقلق... المشكل امتاعهم ما نعرف واش وقع عندهم.. على خاطر كنت مزروب نشوف عيشوش... سمعت بها مريضة بزاف.. وأنا كيف تمرض هي نزعف... إمالا كيف يشوفوني زعفت يفهموني.. يفهموني بللي ما لازمش نزعف كيف تمرض عيشوش...

بللي زعافي ماهوش زعاف وطني... ماهوش زعاف ثوري... يتستفو خط واحد
ويبدأو يغنيولي: "بلادنا جميلة والحمد لله... بلادنا كبيرة ما شاء الله... فيها الجبال
العالية يا حبيب الله... فيها الصحراء الغامقة يا عاصي الله... فيها ربايعك والعياذ
بالله!"

فهمت؟

خفت نفهم يروحلي الزعاف!

"اسمع... يلزمك تغير النظرة امتاعك تجاه الكرة الأرضية وما حولها... هي ملونة
والحمد لله.. من كل فن شوية والحمد لله... فيها الطالع فيها النازل... فيها الابيض فيها
الاكل... فيها" التوريست" والفولكلور الأصيل العتيق... فيها اللي يطير وفيها اللي
سوق البعير"...

فهمت؟

خفت نفهم يروحلي الزعاف!

ويزيد يعلي صوته..

تكيه على الحيط

ويزيدو يفهموني... كل شيء... الاعراب... كان وأخواتها... حروف الكسر والرفع...
الصرف وكل القواعد اللي متركز عليها الحاضر والمستقبل... وبصراحة البغل يفهم...
سيبويه على يميني ونفطويه على يساري بالسيف... بالسيف تفهم.. وأنا من قوة ما
فهمت تطروشت وبقيت لاصق في "خاصني بولون خاصني بولون خاصني بولون" ما
نغيض حتى واحد، غير المحاسبي... ماشي المحاسبي امتاع المعمل لا... المحاسبي
اللي... يحاسب المحاسبي... رافد محفظة سميئة... كيفه.. غير هو اللي فيه شوي
روح المسؤولية وتشفه حالتي... يسكتهم ويقول لي:

وعلاش يا وليدي تهلك في صحتك؟ حبست عيشوش؟ الله لا يردّها... الناس الكل باعت
زعافها وشرات الهناء... أضربها انت ثاني بركله وازدم في المعمة الكبرى في الجهاد

الأكبر... في المسابقة الكبرى وراء الدولار... في التجربة اللي تخليك إمبراطور... ولو محلي... محلي وتنفذ أوامرك.. محلي لكن عالمي في عين الناس.. محلي تسد الاحتياجات امتاع اليوم.. وهي كثيرة.. هذا قرمود اخضر هذا رخام وردي.. هذا زواج تعاوده.. وأنت وليدي تستاهل هذا الشيء كامل يا وليدي يجي بلا زعاف.. نشريلك محفظة كما امتاعي؟

كيف يكمل يزيد راسي يتعمر زعاف، حتى يلبسولي قميص عنده ذرعين طوال.. هما يرفدونني وانا نحس روحي نمشي على بساط طويل هائل.. رجلي فيه حفاي وكتافي معمر نوار اكحل.. نوار بارد يجمد العين واللسان.. يمحي تاريخ ميلادك.. وكيف نحس باب الحديد تسكر علي نعيط إلى اللي خلقتني:" علاش ماتت عيشوش!.. شكون قتلها عيشوش!.. ومن بعد تعييني وحدة الراحة كبيرة.. تردني نضحك نضحك نضحك، بصح مانيش عارف علاه نضحك.. (يقلع الصاروخ) هذا عمي بوعظمة عاود قلع.. مزية قامو بيه بالخف، عجب.. الواحد كيفا يموت ديما يقومو بيه.. ديما يسبقو فيه.. يكبرو بيه ويغفرو له ذنوبه قبل سيدي ربي.. والشيء اللي كان خاصة في حياته كامل يلايموهله ويعطوه له وشوية زيادة.. صحة فيك! في النهاية أديتها.. نشهد لك مناضل حتى بعد الموت.. أنا مازال ماعطاوهاليش.. ما نعرف.. الله يسهل.. ذرك يخلوه يدخل بلا شك.. بطاقة رسمية كيف هذه تفتح له حتى أبواب الجنة.. هنا كان في النار.. ما كانتش عنده وحدة رسمية.. بصح.. لو كان زدت شوية معانا تدخل للجبهة بلا بيها.. قالك ما يطلبو والو... غير شوي

حساسيته.. أو إحساس.. (فجأة) خليني نهدر انت.. مخلصينك على جالي؟ حوايجي..
حوايجي.. واش بيهم حوايجي؟ على بالي انحيهم!.. مانيش زعفان.. أن كيف شفتهم
يضحكو ويصفقو.. أنا كنت نبكي.. جيت نبكي.. مالفينش البولون اللي يمشي عيشوش
بكيت واش فيها؟.. هما علاش يضحكو ويصفقو؟ علاش بعثو واحد يرفد التلفون؟
علاش غير حطه انفتح الباب الكبير ودخلو السيارات؟.. علاش كيف حبطو ذوك اللي
لابسين الابيض الغاشي زاد قوى؟ الضحك والتصفاق زادو قواو؟.. أنا كنت نبكي هذا
ما كان.. وحدة الدمعة شفتها نقرت على الباب وهي تجري حبيبت نجيبها.. امالا درت
صباطي فوق راسي ومشيت عليه، وحلفت نوصل هكذا حتى لاسطنبول.. أنا ما هدرت
مع حتى واحد.. نمشي على راسي كاش واحد يسالني.. تقول عمرهم ما شافو واحد
يمشي على راسو.. أنا هكذا في عقلي وهما.. واحد الناس بداو يجرو من وراي.. أنا
ما نعرفهمش.. بصر ما زالت متفكر العصي البيضاء تلعب في يديهم وهما يجرو
وراي ويعيطو ويصفرو.. وانا تجري ونتساعل علاش؟ علاش راني تجري؟ هارب؟
مناش نهرب؟ كاش ما عملت؟.. انتجت برك.. أمالا أمرت نفسي نحبس.. وحبست..
لحقو بي أحبابي اللي ما نعرفهمش.. ضحكت لهم.. وصل الأول شتمني.. وصل الثاني
لاحلي بوحدة.. وصل الثالث طاح علي بالعصا امتاعه البيضاء.. قلت اللهم متن جلدي
وخشن راسي.. بصر.. بصر واش نعمل واش والمكتوب يعاكسني ديما. ما كنتش
نتصور تطيح قدام يدي اليمنى بالذات.. أنا ما كنتش

حاب.. بصح المكتوب وليد الحرام ديما يعاكسني.. كان الدم خارج من فمي ومن نيفي.. وخاصة من صباطي.. وكان الجمهور الكريم يتفرج علي.. وكان اللون الأحمر في عينيه قدام عينيه على الحيوط على الأرض في السماء وذيك الدمة رايحة لطرف الشارع جاية أمالا.. ارفدت العصا البيضاء وسبيت اللي كانوا يضحكو ويصفقو ومن بعد طحت على كل راس كان قدامي بالعصا البيضاء اللي رجعت حمراء ومن بعد.. ومن بعد ما على باليش واش وقع.. يمكن رقدت.. نسمع في صوت يقول هانا جبنا لكم واحد صباطه ماكانش في مكانه.. عرفته مهبول.. على خاطر صباطي كان في مكانه، راسي اللي ماكانش في مكانه.. لما فطنت وحكيت عيني لقيت روعي في بيت.. غير وحدي.. الشهر الأول ما هدرت مع حتى واحد.. وما هدر معاي حتى واحد.. الشهر الثاني سكنو معاي واحد شغله البزاق على الأرض.. من اللي ينوض وهو " تفوه، ها هو دورو!.. تفوه ها هو دورو".. الشهر الثالث خرجوني للحديقة نتنفس ونشم الهوى مع جميع الإخوان اللي سبقوني واللي.. عندهم تجربة طويلة في الأمراض المشتركة امتاع البشرية العمومية!! شفت العجب!.. ثمة عرفت وحسيت ما نيش وحدي ما دام.. الهبال مقسوم بصفة ديمقراطية على الرجال! لما تعرفنا على بعضا مليح، رجعنا نقعدو مع بعضنا مليح.. وصبحنا نكونو طبقة عمالية.. جنونية!.. وحيينا نكونو نقابة..(فجأة).. خليني نهدر انت! (يرجع للهدوء) نقابة ضد الأمراض النفسية والعقلية نعالجو فيها

المشاكل امتاع.. الأجهزة الهضمية اللي تكونها جرثومة "لي لي" .. جرثمة يا لطيف.. ما لقاولهاش الدواء.. كيف "السيدا" .. وكذلك مشاكل المسؤولية اللي عندها علاقة بأخذ المالية الشعبية.. الجهر به للشؤون الشخصية والكهرومنزلية باه يفتح ربي على الإنتاج والإنتاجية! ! خليني نهدر انت! .. ما ننساش ضرك انحيهم.. روح روح برك.. يا ودي ما تخافش.. حسبتني مهبول؟ انحي سروالي هنا.. ياك السروال انحيوه.. ابعيدا!.. في الظلمة في الظلمة ما نقدر نصلحو والو.. هكذا قلت لهم في الأول.. زيدولنا شوي ضوء ما نا نشوفو والو.. ما قدرناش نخدمو.. على خاطر أنا حاب نقعد في منصبي وننتج.. هكذا قلت لهم في الأول.. ما شافوش في.. ما كانوش يسمعو في.. كانوا يسمعو في بعضهم.. واحد كان يحكي لهم على سرواله الجديد اللي وصله هدية.. "خليني نهدر أنت" .. سروال عجيب.. "أكورديون" .. يطلع ويهبط وحده مع النفحات.. مكانه ديما في الجناح.. خدمته يهدن العمال المقلقين في اجتماعاتهم:

"يا خوي يرحم والديك.. هذا المسؤول اللي راك داخل فيه هذه الدخلة المشومة.. ماهوش نازي.. ماهوش إقطاعي.. ماهوش بورجوازي.. هذا راه وليد الشعب.. واللي عينه هنا وليد الشعب.. واحنا اللي راك تشوف فينا هنا الكل أولاد الشعب.. إملا يحي الشعب... وتحى النقابة.. وتحى الاشتراكية.. ونحيا احنا".

ماشى على ظهر عيشوش!.. اذا حبست يبيعوها وحنا قبلها.. يلزمها الزيت يلزمها النقى يلزمها تمشي..

برك ما تخوف في العمال.. رانا لابس.. وزيد عندنا باش نقابلو

خرجت من مكاني وتقدمت للمكرو.. خليني نهدر انت.. (في الميكرو).. إخواني..
(يتتحالو الميكرو يعاود يجيبو) إخواني.. (يعاود يتتحا له الميكرو ودائما يعاود يجيبو
ويحاول يتكلم وهكذا مرات عديدة).. إخواني العمال.. راكم تشوفو في حالة المعمل
امتاعنا كيفاش رايحة وتتدهور.. وهذا بسبب ناس ما يهمش تحي عيشوش والا تموت..
(يتتحا له الميكرو).. خليني نهدر!.. على خاطر عيشوش ماشي امتاعهم امتاعنا..
(يتتحا له الميكرو).. راكم تشوفو بعد هذه المدة الطويلة وين وصلو والى وين وصلنا..
خليني نهدر!.. (لما يشوف ما خلاوش يبدا يحطم في السلاالم والآلة) على خاطر كيف
كنا نحطو ثمن شوايع في النهار، هما كانوا يسرقو ثمن سوايع في النهار (يضع حاجز
بالقطع المتصلة) وطبعاً.. ثمن سوايع مضروبة في خمسة وعشرين عام.. يتسمى
فرتونه... يتسمى قلعنا كيف كيف.. ولكن ما وصلناش كيف كيف.. يتسمى.. بين
الانطلاقه والوصول.. ضيعنا صبابطنا.. وربما نضيعو اسراولنا.. هما ماشي كيف
كيف.. قراو العقوبة.. شراو "البروتال".. يتسمى إذا حبست عيشوش.. يتسمى نرجعو
صالحين للنخالة.. (يبدا يضرب بالحجر) يتسمى وعل عمره ما يكبر.. كل يوم يطيرو
له ريشه.. وفصل الشتاء.. وفصل الشتاء واصل.. فيه برد يبيكي.. بصح شكون تبقى له
دمعة تجري.. شكون تبقى له دمعة تجري.. شكون تبقى له دمعة تجري.. (يتوقف
ناظرا حوله).. وهذو علاش راهم طايحين؟ وأنا علاش راني نشوف في الدنيا بألوان
عمري ما شفتها.. الله! ! النمل وللى احمر!.. والضباب مرة يطلع مرة ينزل.. مرة
يلفني وانا ندور معاه ونتبع في حركاته.. كاللي يرقص

مع امرأة جميلة مصنوعة من ضباب.. عطشت وجيت نشرب.. الشراب.. ماهوش
على خاطر نلقى لذة فيه، لا! باه نسكر.. ننسى.. ونبكي.. بنادم ساعات يحب يبكي..
والدمعة ساعات تحرن.. وما تنزلش.. وفي أوقات كيف هذه بنادم لو كان يلقاها
بالذهب، يشري.. لكن ما بقى ما ينباع.. غير واش يقدر يشري الخدام:" الحمد لله
والقنطة" في هذه الكرة الأرضية كل شيء على.. كل شيء على.. غير العرق والمبدأ..
عطشت.. وجيت نشرب.. الشراب.. باه نسكر.. ننسى.. ونبكي.. ماهوش على حالتي
لا.. على الحالة.. تسعة آلاف وميات نهار وزيادة طاحت من الحساب.. تسعة آلاف
وميات نهار وزيادة نطوات على الاحلام.. تسعة آلاف وميات نهار وزيادة برمالها
سدت فكر الانسان.. النهارات ما عندهاش ذنب.. الانسان كلاهم بالشاي والكلام..
بالتهاون والفساد!.. الانسان حرق تسعة آلاف وميات نهار وزيادة بالخيانة لعيشوش!!
عطشت وحببت نشرب.. اللي جات.. باه ننسى نسكر ونبكي.. على واش حامل
الرصيف من نشيد حزين.. على نوتات الشوارع الجامدة.. على بنيان طاح وثقله طاح
علي.. على قصور النايمين تحت السماء الزرقاء!

ويا العيطة.. (تنطلق العيطة ولما تعلق)

ملكة النحل خطبها فكرون شرطت فيه يطير...

الفكرون سرق جنحين الطير...

راح للشمس ترده قمري...

حرقاته الشمس...

دخانه دار على الأرض...

سبع دورات..

وتزربع في السماء السابع..

نجمت الغرار فسخت... والراعي تودر..

صبت الشتاء وطاح القمر تكسر...

لبست النجوم الأكل...

راحت للشمس تشتكي لقاتها بردت..

بكات النجوم.. طاح اليقوت..

في حجر بنت الغول..

راحت للسوق تبيع بالحبة..

وحدة تخبات في شعرها..

شمها الغول...

قال بكيتي قالت لالا شعرك زيتي قالت لالا.. حبك راعي قالت إيه.

شد الغول شعر بنته وبدا يدور حتى طاحت...

في طيحتها زلقت الياقوتة جات على الأرض...

رجعت منجل شاد الراعي قطع بيه راس الغول..

تلاح الراعي مس بكفه خد البنية وقال لها: نحبك!

رجعت عذرة لاحت بذرة ناضت شجرة..

ذلك الشجرة كانت تولد غير الياقوت..

بصح بدا ينقص!

الانسان ياكل اللي ما ينتكل.. الانسان اذا جاع يضيع إنسانيته.. الإنسان ظلام
لما يكون في راسه عرش وتاج.. الإنسان كاف غامق.. ومع هذا بابا إنسان.. وأمي
اللي حملتني تسع شهور إنسان.. وهما في زوج علموني أن الشجرة اللي ولدت
الياقوت.. ماشي محال تولد الرجال.. الخدامين!!

ويا العيطة

النهاية

الجزائر 7/24 /1988.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

قائمة المصادر

القواميس المعاجم

1. ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي ، بيروت، دط، 1990.
2. جبور عبد النور، المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، بيروت، ط1، 1979.
3. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني ، بيروت، 1982.
4. رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، دار الحكمة، دط، 2000.
5. ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي ، مكتبة لبنان ط1 ، 1997.
6. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني بيروت ، دار سوشيريس المغرب الطبعة 1، 1985.

قائمة المصادر باللغة العربية

7. احمد بن قطاف، مسرحية قف، (مخطوط غير منشور) 1979.
8. احمد بن قطاف، مسرحية جحا والناس ، (مخطوط غير منشور) 1980.
9. احمد بن قطاف، مسرحية ياستار وارفع الستار، (مخطوط غير منشور) 1982.
10. احمد بن قطاف، مسرحية عقد الجوهر (مخطوط غير منشور) 1984.
11. احمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع ، اقتباس عن طاهر وطار (مخطوط غير منشور) 1987.
12. احمد بن قطاف، مسرحية العيطة، (مخطوط غير منشور) 1989.

قائمة المصادر باللغة الفرنسية:

1. M'Hamed Benguettaf, FATMA, Collection le traversier, 1998.
2. M'Hamed Benguettaf, QUICHOTT, l'homme qui n'y était pour rien, Lansman édition 2003
3. M'Hamed Benguettaf, LA REPETITION ou Le rond-point, Lansman édition , 1994
4. M'Hamed Benguettaf , MATINS DE QUIETUDE, Lansman édition , 1998

قائمة المصادر الرقمية

- 1- قرص مضغوط CD لمسرحية العيطة إخراج زياني شريف عياد 1989.

قائمة المراجع :

المراجع باللغة العربية

- 1- أحمد بيوض، المسرح الجزائري : 1926-1989، منشورات التبيين، الجاحظية ، الجزائر 1998.
- 2- أحمد منور، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، دار هومة للطباعة النشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2005.
- 3- أحسن تليلاني ، الثورة الجزائرية في المسرح العربي ، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، الجزائر د.ط، 2008.
- 4- إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري ، ج1 مكتبة الرشاد للطباعة والنشر ، الجزائر ، ط1، 2009
- 5- الشريف لدرع، بريخت والمسرح الجزائري ن قمامات للنشر و التوزيع ، ط1، 2010
- 6- بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، المكتبة الشعبية، دت، د ط.

- 7- توفيق الحكيم : مسرحية الصفقة، مكتبة الآداب، مصر.
- 8- جميل حمداوي في مقدمة جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمة، جمال حضري، منشورات. الاختلاف، الجزائر، 2007.
- 9- جريدة حماتش، بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماحم و الجبل مقارنة في السرديات، منشورات الاوراس، د.ط، 2007.
- 10- حميد لحمداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافى العربى، بيروت، ط1، 1991
- 11- حفناوي بعلي، اربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002.
- 12- حسين مروة. التزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية، دار الثقافة، بيروت ، 1981.
- 13- رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، هلا للتوزيع والنشر ،الجيزة ، مصر، ط1، 2000.
- 14- رشيد بن مالك، البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، الجزائر، 2001.
- 15- رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصة للنشر، الجزائر، 2000.
- 16- روز ماري شاهين . قراءات متعددة للشخصيات ،دار ومكتبة الهلال، ط 1 ، 1995.
- 17- عبد الرحمان بن الزيدان ، أسئلة المسرح العربى، دار الثقافة والتوزيع، الدار البيضاء، 1987.
- 18- عبد القادر علولة ، من مسرحيات علولة ، موفم للنشر 1997.
- 19- عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس، 1998.
- 20- عبد الوهاب جعفر، البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشال فوكو، دار المعارف، مصر، دط، 1989
- 21- عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية، بحث في تقنية السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ، ع. 240. ديسمبر 1998.
- 22- عبد القادر جغلول، الاستعمار و الصراعات الثقافية في الجزائر ،دار الحداثة بيروت، ط1، 1984.

- 23- عزالدين جلاوجي ، النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية، دار هومة ط1، 2001.
- 24- علي عبد الرزاق جليي. دراسات في المجتمع والثقافة والشخصية، دار النهضة العربية، بيروت، 1984.
- 25- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط.1، 1982.
- 26- محمد الناصر العجمي، في الخطاب السردى (نظرية غريمانس)، الدار العربية للكتاب، تونس، 1991.
- 27- محمود أبو العباس، المونودراما.. مكتبة العبيكان، الرياض، 2009.
- 28- نادية بوشفرة، مباحث في السيميائيات السردية، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو- الجزائر، 2008.
- 29- سامية حسن الساعاتي ، الثقافة والشخصية بحث في علم الاجتماع الثقافي ، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1983.
- 30- الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، سلسلة مفاتيح، 2000.
- 31- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر: النشأة الرواد و النصوص، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، 2005.
- 32- العمري بوطابع، المسرح الجزائري ، الجذور، مجلة الثقافة ، العدد الممتاز 6-7، وزارة الثقافة ، الجزائر.
- 33- يحيى البشتاوي، بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي ، الأردن ، ط1، 2004.

المراجع المترجمة إلى اللغة العربية:

- 1- اونا شودهوري، المكان المسرحي جغرافية الدراما الحديثة ، ت :د.امين حسين الرباط ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1979.
- 2- بيير زبما. النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ترجمة: عابدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة 1991.

- 3- تزيفتيان تودوروف ، مفاهيم سردية ، ترجمة عبد الرحمان مزيان ، منشورات الاختلاف ط 1،2005.
- 4- تزيفتيان تودوروف، نقد النقد، ترجمة : سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت 1986.
- 5- تزيفتيان تودوروف، الأدب والدلالة، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب ط 1، 1996
- 6- جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997.
- 7- ديفيد ديتش، مناهج النقد الأدبي، ت: محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1967.
- 8- رمان سلدن، النظرية الادبية المعاصرة ، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، مصر 1998.
- 9- رولان بارت التحليل البنيوي للسرد ، ترجمة حسن بحراوي وآخرون، طرائق التحليل السرد الأدبي (مجموعة من المؤلفين) منشورات اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، ط1، 1992.
- 10- رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة، انطوان أبوزيد، منشورات عويدات، بيروت، ط، 1988.
- 11- فليب هامون، سمولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنگراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار الكلام ، المغرب 1990.

المراجع الأجنبية:

- 1- Ahmed cheniki, Le Théâtre Algériens Histoire Et Enjeux, edisud, 2002.
- 2- Allalou (Salali Ali), L'aurore Du Théâtre Algérien (1926-1930), Edition Dar Elgharb.
- 3- Arlette Roth, Le Théâtre Algérien , François Maspero .Paris 1967
- 4- Bachetarzi mohieddine, Mémoires, 1991-1939, ENAG Edition, Alger 2009,
- 5- Butler, Judith: Trouble dans le genre. Paris (La Découverte. 2006)

جرائد ومجلات:

- 1- الجريدة الرسمية، العدد 55، الصادرة بتاريخ 2003/09/14.
- 2- جريدة الفجر، حوار مع الناقد أحمد شنيقي، عدد 2011/05/04.
- 3- جريدة المسار العربي، الصادرة بتاريخ 2012/01/04.
- 4- جريدة المساء، الصادرة بتاريخ 2008 / 07/ 21
- 5- جمال مفرج ، مداخلة في ملتقى واقع الفنون في الجزائر، يومي 27 – 28 نوفمبر 2011.
- 6- مجلة أفنان، العدد 18ن جمادي الأولى 1431هـ.
- 7- مجلة الثقافة ، العدد الممتاز 6-7، وزارة الثقافة ، الجزائر 2005
- 8- مجلة الثقافة الصادرة عن وزارة الثقافة ، العدد 17 سبتمبر 2008.
- 9- مجلة ضفاف الإبداع ، العدد الصادر بتاريخ 2011/02/28.
- 10- مجلة متون، ع 5، الصادرة عن جامعة الجزائر ، ديسمبر 2011
- 11- مجلة علامات، جدة، ع 54 ، ديسمبر 2004
- 12- مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية ، العدد 2، الصادرة عن كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة بلعباس 2008/ 2009 ، منشورات مكتبة الرشاد.

الحوارات المسجلة:

- 1- محمد بوكراس، حوار مسجل ا مع الكاتب محمد بن قطاف، يوم 29 فيفري 2012.
- 2- عبد الناصر خلاف، حوار مسجل مع الكاتب أحمد بن قطاف بالمرشح.وج. فيفري 2010.

الرسائل الجامعية:

- 1- أحمد حمومي ، المسرح والواقع الاجتماعي، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 1985 .
- 2- جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي: سعد الله ونوس أنموذجا، إشراف عبد المالك

مرتاض، جامعة وهران، 2003/2002.

3- الحبيب سوالي ، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر ،رسالة ماجستير، إشراف د.ميراث العيد، جامعة وهران 2011/2010

4- صالح بوشعور محمد الأمين، أثر السرد في بنية التأليف المسرحي الجزائري، رسالة ماجستير، إشراف د. ميراث العيد، جامعة وهران، 2011/2010.

الموقع الإلكتروني:

1- www.pulpit.alwatanvoice.com

2- www.fr.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Propp

3- www.djazairnews.info/culture

4- www.djazairnews.info/culture/46-2009-03-26-18-34-49/27358-2011-03-16-17-16-19.html

الفهرس

الشكر

مقدمة

03.....

10 المدخل :

10 الشخصية

18..... البناء

19..... المرجعية

الفصل الأول : مفهوم الشخصية في النقد المعاصر

التمهيد

22.....

24..... 1. الشخصية عند بعض النقاد المعاصرين.....

24..... 1-2. الشخصية/ الدور: فلاديمير بروب

26..... 2-2. لشخصية/الفاعل: رولان بارت (Roland Barthes)

27..... 3-2 الشخصية/البنية العقلية: كلود ليفي شتراوس (Claude Lévi-Strauss)

28..... 4-2 الشخصية/الحالة: ترفيطان تودوروف:

30..... 2. تحديد الشخصية عند فيليب هامون (Philippe Hamon)

30..... 1-3. الشخصية / العلامة فيليب هامون

32..... 2-3. تصنيف الشخصيات:

33..... 3-3. مدلول الشخصية.....

37..... 4-3 دال الشخصية.....

3. الشخصية/العامل: عند الجيرداس جوليان غريماس (j.Greimas).....41

1-2 البنية السطحية.....41

2-2 البنية العميقة.....60

الفصل الثاني: المسرح الجزائري و تجربة الكتابة الدرامية عند بن قطاف

التمهيد 72

1.مراحل المسرح الجزائري 73

1-1 بدايات المسرح الجزائري 73

2-1 المسرح الجزائري قبل الاستقلال 77

3-1 المسرح الجزائري بعد الاستقلال 81

4-1 المسرح الجزائري في العشرة الأولى من الألفية الثالثة 85

2. تجربة الكتابة الدرامية عند بن قطاف.....87

1-2 اللغة في مسرح بن قطاف 89

2-2 سيميائية العنوان في مسرح بن قطاف 93

3-2 الموضوع في مسرح بن قطاف 96

4-2 الشخصية المسرحية في أعمال بن قطاف المسرحية.....99

الفصل الثالث: دراسة تطبيقية مسرحية العيطة أنموذجا

1.تقديم المسرحية العيطة 102

1-1 ملخص المسرحية 103

105.....	2-1 دلالة العنوان
107.....	2.النمذجة الشكلية لشخصيات مسرحية العيطة حسب مقارنة فيليب هامون
107.....	1-2 تصنيف العلامات والشخصيات في مسرحية العيطة
115.....	2-2 علاقات الشخصيات فيما بينها
117.....	3.النمذجة المضمونية لشخصيات مسرحية العيطة حسب مقارنة غريماس
117.....	1-3 البنية السطحية
148.....	2-3 البنية العميقة
152	الخاتمة
155	الملاحق
194.....	قائمة المصادر والمراجع

الطالب محمد بوكراس

عنوان رسالة الماجستير: مرجعيات بناء الشخصية في مسرح أمحمد بن قطف،

" العيطة أنموذجاً "

المخلص

شهدت الدراسات النقدية المسرحية ازدهارا وتنوعا من حيث الموضوع وزاوية تناول والمنهج المستعمل. إلا أن الدراسات تبقى ناقصة فيما يتعلق بالشخصية المسرحية التي تعد بمثابة حجر الزاوية في البناء الدرامي للمسرحية، وأحد المكونات الأساسية للعمل المسرحي، مقارنة بالدراسات النقدية التي تناولت الشخصية في الرواية والحكاية الشعبية والقصة، وتعد البحوث التي أنجزها كل من "فلاديمير بروب"، "جوليان غريماس"، "تزيطان تودوروف" و"فيليب هامون" من أهم ما كتب عن تحليل النص السردي، وعن مقولة الشخصية، ولذلك ستحاول الدراسة أن تستفيد من آراء هؤلاء الباحثين في تأسيس الخلفية النظرية التي انبنت عليها الدراسة التطبيقية للشخصيات، هذه الأخيرة التي يمكن اعتبارها بمثابة دراسة حالة من المسرح الجزائري متمثلة في نموذج من أعمال الكاتب امحمد بن قطف، متمحورة حول الإشكالية التالية: ما هي مرجعيات بناء الشخصية في مسرح امحمد بن قطف ؟

وعليه قسمت الدراسة إلى مدخل تم التعرض فيه لأهم المصطلحات المفتاحية الواردة في البحث، متبوع بثلاثة فصول، اشتمل كل فصل على مجموعة من المباحث والمطالب حسب ما يقتضيه البحث، وما تستوجهه الدراسة والتحليل. يتطرق الفصل الأول إلى مفهوم الشخصية في الدراسات النقدية المعاصرة، خاصة عند كل من "فلاديمير بروب"، "رولان بارت"، "تزيطان تودوروف" و"كلود ليفي شتراوس" وتم الوقوف عند آراء هؤلاء النقاد على وجه الخصوص، كونها جاءت مكملية لبعضها، رغم أن كل من هذه الآراء يختلف عن الآخر من ناحية المدخل المنهجي وطريقة تناول. وخصصنا مبحثين في هذا الفصل لتقديم عرض مفصل عن الشخصية /العامل عند "غريماس" وعن الشخصية /العلامة عند "فيليب هامون"، والتي اعتمدناها كأرضية لتأطير دراستنا التطبيقية.

وتناولت الدراسة في الفصل الثاني لمحة وجيزة عن أهم المراحل التي مرّ بها المسرح الجزائري وتوقفت عند العشرية الأولى من الألفية الثالثة لأهميتها من حيث غزارة الإنتاج وتنوعه، وظهرت المهرجانات المسرحية في الساحة الثقافية وغيرها. كل هذا من أجل تحديد السياق الذي ظهر فيه الكاتب امحمد بن قطف، ثم رأسا تم التطرق إلى الكتابة الدرامية عند امحمد بن قطف، والوقوف عند النقاط التي تبرز لنا طريقة بن قطف في كتابة نصوصه المسرحية، وما هي المواضيع التي شغلت باله على مدار ثلاثين سنة من التأليف تمخضت عن أزيد من عشرين نصا مسرحيا بين تأليف وترجمة واقتباس.

وفي الفصل الثالث ركزت الدراسة على مسرحية العيطة كنموذج تطبيقي، وحاولت الكشف عن النمذجة الشكلية للشخصيات من خلال تطبيق التصنيف المقترح من طرف "فيليب هامون" ثم التعرف على النمذجة المضمونية للشخصيات من خلال تطبيق المفاهيم السيميولوجية لـ "غريماس"، بدءا باستخراج البرامج السردية المستعملة في النص المسرحي موضوع الدراسة، مروراً بالكشف عن البنية السطحية بمكوناتها السردية والخطابي وصولاً بالشرح والتحليل إلى البنية العميقة. وكانت خاتمة الدراسة بمثابة عرض للنتائج المتوصل إليها، وتحديد طريقة الكتابة الدرامية عند بن قطف ومرجعياته في بناء شخصيات مسرحية العيطة.

الكلمات المفتاحية:

النقد؛ السيميولوجيا؛ الدلالة؛ المربع السيميائي؛ العيطة؛ فيليب هامون؛ فلاديمير بروب؛ النمذجة الشكلية؛ النمذجة المضمونية؛ غريماس.