

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي



جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:/.....

رقم التسجيل: DL/13/15

سيمائية الفضاءات الدرامية في مسرحيات عبد القادر علولة

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم تخصص: الأدب العربي

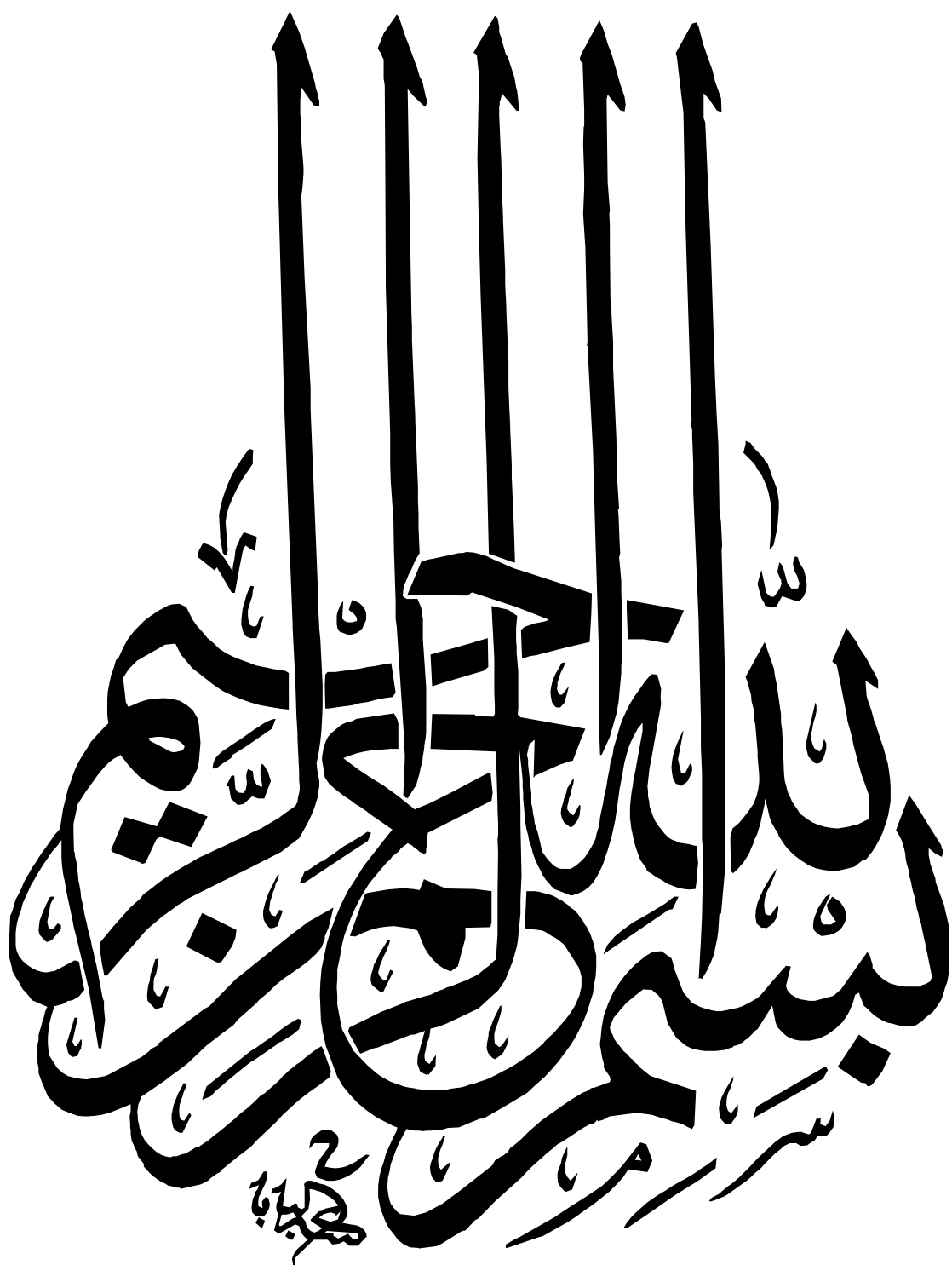
إعداد الطالب:

رضا رحموني

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
01	د. مفتاح خلوف	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	رئيسا
02	أ.د. جمال مجناح	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
03	د. أسماء غجاتي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	ممتحنة
04	أ.د. ليلي بن عائشة	أستاذة التعليم العالي	جامعة سطيف (02)	ممتحنة
05	د. بوعلام رزيق	أستاذ محاضر "أ"	جامعة برج بوعريرج	ممتحنا
06	د. صالح قسيس	أستاذ محاضر "أ"	جامعة برج بوعريرج	ممتحنا

السنة الجامعية: 2022/2021م



شكر وعرفان

قال الله تعالى: ﴿الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي لَهُ مَا فِي السَّمَوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ وَلَهُ الْحَمْدُ

فِي الْآخِرَةِ وَهُوَ الْحَكِيمُ الْخَبِيرُ﴾ سبأ/01

أتوجه بالحمد والشكر إلى المولى عز وجل، الذي منحني القدرة والإرادة لإنجاز هذا البحث.

كما أتقدم بفائق الشكر والتقدير، إلى أستاذي الفاضل "أد. جمال مجناح" الذي تفضل بالإشراف على هذه المذكرة، وشملي برعايته وتوجيهاته القيّمة، فربط أشتات أفكاري، ونبّهني إلى ميزة الدراسات السيميائية للنصوص الدرامية. وأتقدم بموفور الشكر والتقدير، إلى أعضاء لجنة المناقشة الذين تكرموا مشكورين بقراءة هذه المذكرة، ومناقشتها وتنقيحها من العلل والأخطاء. والشكر موصول إلى طاقم مكتبة البيان، الذين ساعدوني في طباعة هذا البحث. وأخيرا إلى كل من ساعدني على إنجاز هذه المذكرة، والوصول بها إلى صورتها النهائية.

رحموني رضا

إلى

إلى والدي العزيز، حفظه الله وسدد خطاه.

إلى والدتي الحنون، أطال الله في عمرها.

إلى ابنتي الحبيبتين، "مارية" و"ميرال".

إلى أمهما رمز الصبر والحب والوفاء.

إلى نجوم الدجى إختي الأعزاء: فوزية، سمير، وليد،

أمينة، مريم، هاجر.

إلى روح معلمي "رحموني العياشي" رحمة الله عليه.

إلى أساتذتي كافة.

إلى كل من يقرأ هذه المذكرة باحثاً وقارئاً، إلى أصدقائي الأعزاء.

مقدمة

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله -سيدنا محمد- وعلى آله وصحبه ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدين أمّا بعد: تعدّ السيميائية من الحقول المعرفية الراسخة في مجال الدراسات الحديثة، حيث تهتمّ بتفسير معاني الدلالات والرموز والإشارات الداخلية في مجالات اللغة والتعبير والفن، وقد احتلت "السيميائية" مكاناً متميّزاً بين الدراسات اللغوية والنقدية.

إنّ الأعمال الدرامية المسرحية لها جانب مهمّ من الدراسات السيميائية، حيث خضعت منذ القرن العشرين لعدّة قراءات مختلفة، استمدّت أدواتها التحليلية ومفاهيمها المنهجية من التطور الذي شهدته ساحة العلوم الإنسانية، فحاولت هذه القراءات في باطنها أن تكون بمثابة المفتاح للولوج إلى عالم الفن المسرحي وفهمه وتحليله، واكتشاف أبعاده الدلالية والجمالية وخصائصه الفنية.

ثمّ تطوّرت مفاهيم البحث، وأدواته التحليلية وآلياته الإجرائية، وخاصة مع تبلور المنهج السيميائي بآلياته النقدية الحداثيّة، حيث أعطى نقلة نوعية في مجال الدراسة والتحليل المسرحيين؛ وذلك لطبيعته العلامية وللعلاقة الاحتوائية بين النصّ الدرامي والعرض المسرحي، وما يتجلّى من خلالهما من علامات متعدّدة من حيث البنية اللغوية الدرامية، والمسرحية كفرجة تخاطب المتلقي، حيث برز مجموعة من النقاد في هذا المجال، نذكر منهم على سبيل المثال: الناقدة الفرنسية "آن أوبر سفليد" و"باتريس بافيس" و"أندي هبلو"... في حين نجد أنّ النقد المسرحي العربي، يبعد بكثير عن الدراسات السيميائية الجادة للنصوص الدرامية والمسرحية، فنجد الدارسين العرب منشغلين بالبحث في المضامين والبنى الاجتماعية والأيدولوجية، والتي يغلب عليها الطابع الذاتي والتأثري في بعض الأعمال، إلى جانب الانشغال بقضية لطالما أرقّتهم، وهي قضية التأصيل والتأسيس للمسرح في الثقافة العربية.

ونجد أنّ النصوص الدرامية الجزائرية، احتلت مكانةً رفيعةً بين الفنون النثرية، حيث استقطبت العديد من النقاد والدارسين، والمتأمل للنتاج المسرحي الجزائري والكتابات



الدرامية، يلاحظ مدى التطور الكبير الذي شهدته النصوص الدرامية على صعيد الشكل والمحتوى، رغم ميلها إلى التأريخ، وتصوير الواقع بكل ما شهده من استغلال واضطهاد؛ حيث حظي المضمون باهتمام كبير من قبل الكتّاب والمخرجين المسرحيين، لأنّ الهاجس الذي شغلهم في تلك الفترة هو تبليغ رسالة إلى المتلقي بطريقة مباشرة، يدرك من خلالها معاناة الجزائريين إبان الاستعمار الفرنسي، وأصبحت في فترة ما بعد الاستقلال تميل إلى التحرر من قيود التأريخ، فشهدت تغييرات في مستوى المضمون، واتّجهت نحو الاهتمام بالشكل المؤطر لهذا الأخير، بغرض لفت انتباه القارئ وتشويقه؛ لاستكناه مكنونات النصّ والغوص في أغواره.

وعليه كانت الرغبة كبيرة في مواصلة البحث في أغوار النصّ الدرامي الذي بدأته في رسالة الماجستير، حيث ركّزت في هذه الأخيرة على السيميائية السردية عند "غريماس"، فأردت التوسّع أكثر في مجال السيميائيات، وذلك من خلال ما طرحه كل من "فليب هامون" في "سيميائية الشخصية، وما طرحه أيضا "جيرار جينيت" في السيميائية السردية (الزمن)...

ففي بحثنا سنركّز على النصّ الدرامي، الذي يمثّل نسقا من العلامات اللغوية أو مجموعة من العناصر اللغوية الدالة، التي تتحدّد من القراءة السيميائية المنهجية، التي تكشف عن المعنى بقراءة مستتيرة وخاصة الممارسة التي يدعو إليها الخطاب النقدي السيميائي، حيث تجعل عملية النقد ممارسة للمعنى، وتكشف عنه في تجلياته وبخاصة عند تطبيقها على النصوص الدرامية ذات التركيب الجمالي الهادف.

ولا يخفى على أيّ باحث، أنّ الأزمة الجزائرية بظروفها وأسبابها ونتائجها، أسهمت في إنتاج كتابة إبداعية خاصة، ذات سمات فنية طبعتها بطابع الجدة والتميز، بناء على ذلك وقع الاختيار على أعمال الراحل "عبد القادر علولة"، -وذلك مواصلة لما اشتغالنا عليه في الماجستير-، الذي يعدّ من أشهر المخرجين والكتّاب المسرحيين في القرن العشرين، لما

امتاز به من سبق لتجديد بنية الكتابة الدرامية المستمدة من الموروث الشعبي، والتي وظّفها لخدمة مجتمعه، والذات العربيّة، ومعالجة أوضاعها وهمومها الراهنة.

فكان المسرح بالنسبة لـ "علولة" والكتابة له، أداة تعبير يحقّق بها أفكاره ورؤيته السياسيّة والاجتماعيّة، ويعدّ نتاجه نموذجاً راقياً، فأعماله الدراميّة المسرحيّة تكتنز مشاعر وأفكار وتقنيات تجعلها من صميم الأدب الوطني الجزائري اللصيق بالأرض والإنسان، ومنه تمّ اختيار ثلاثيته الموسومة بـ"الأقوال، الأجواد، اللثام"، وهي ذات طابع اجتماعي سياسي تؤدي رسالة فحواها نبيل يمسّ الإنسانيّة بكلّ أطيافها، ولكنّها تتحّ نحواً جمالياً في طرح قضاياها على القارئ والمتفرّج على حدّ سواء.

وعليه فإنّ هذا العمل يعدّ محاولة لتحقيق غايتين:

أولاهما: إيجاد مستوى تحليلي للنصوص الدراميّة، والخروج من النمط التقليدي في التحليل والدراسة، نظراً لما تزخر به هذه النصوص الدراميّة في نسقها أو نظامها اللغوي والدلالي من معالم خصبة يهيكلها الفكر والانفعال والفعل والصوت، بأبعادها المتحوّلة عبر المسالك السرديّة والحوارات الدرامية المنسجمة.

ثانيهما: كشف أهميّة السيميائيّة في تحليل ودراسة النصوص الدراميّة، وما حقّقته السيميائيّة بصفة عامة من تطوّر خطابها النقدي، بفضل أدواتها التحليليّة، وفي اهتمامها بالخطابات المختلفة، وامتدادها صوب أجناس أدبيّة غائرة في الشعريّة، عجزت عن الوصول إليها مناهج نقدية أخرى.

وكان وراء اختيار الموضوع أسباب عدّة منها:

- أننا نريد أن نخرج الفضاء من تلك السطحيّة التي سجنه فيها الباحثون مدّة من الزّمن، بجعله شيئاً جامداً، إطاراً شكلياً فارغاً في حين أنّ الفضاء بمفهومه العام، هو تجسيد للحياة ففيه حركيّة دائبة بين مكوناته ممّا جعلنا نصفه بأنّه عماد النصّ الدرامي.

- والنقطة الأخرى أنّ الفضاء أكثر اتساعاً وشمولاً من مصطلح المكان ليحتضن النصّ بأكمله، ويتّسع ليشمل العلاقات بين الأمكنة والشخصيات والزمن الذي وقعت فيه الأحداث.

- ومسوغ اختيارنا للنصوص الدرامية هو أنها استلهمت التاريخ الجزائري القريب، وصوّرت أحداثه وشخصياته خلال نصف قرن من الزمن تقريبا، معتمدة في ذلك على الوثيقة التاريخية، دون أن تلتزم بها تماما، وهنا ميزة الكاتب الدرامي الناجح.
- كذلك هي نصوص درامية تحاول ردم الهوة بين الأبطال التاريخيين، وأفراد الشعب الذين لم ينالوا حقهم من التأريخ فأهمّهم التّاريخ، ونسيتهم ذاكرة الأجيال، على الرغم من أنهم صانعوه الحقيقيّون، وبسواعدهم تمّ تحرير البلاد ونزع الاستقلال.
- ولعلّ من المهم القول أيضا: إنّ القيمة الإبداعية للنصوص الدرامية عند "علولة"، كانت منطلقا في الاختيار من بين العديد من النصوص الإبداعية، فـ "علولة" الذي أسعد الجماهير لم يكن فقط أسد وهران، بل كان أسد المسرح الجزائري، وموته في الشارع الذي عاش من أجله، وهو متّجه للمسرح في ليلة رمضان جدير بقراءة جديدة تضاف لاستكمال مسيرته المسرحية التجريبية الاستثنائية، ولقد عزّز هذا الدافع أيضا، التشجيع القوي الذي تلقّيته من قبل الأستاذ المشرف.
- إنّ النصوص الدرامية "الأقوال، الأجواد، اللثام" اكتسبت شرعية وجودها، وجمالياتها الفنية من خلال التفاعل الحاصل بين أفقيّتها السردية، الذي كانت الصّدارة فيه للشكل والمضمون معا، وإذا كان المضمون يجيب عن سؤال مفاده: ماذا يقول النص؟ وما هي الرّسالة الاجتماعية أو السياسية أو الأخلاقية التي أراد الكاتب تمريرها للقارئ؟ فإنّ الشكل يستلزم هو الآخر الإجابة عن أسئلة محتواها: كيف قال النص ما قاله؟ وما هي التقنيات السردية واللغوية التي لجأ إليها الكاتب من أجل تبليغ رسالته للمتلقّي، وإثارة فضوله واستمالة تفكيره، وتشويقه لمعرفة مضمون النص.
- وبناء على ما أثبتته المنهج السيميائي من فاعلية ونجاعة في مقارنة النصوص الأدبية من جهة، وما ناله من اهتمام كبير على السّاحة النقدية المعاصرة من جهة أخرى، حاولنا تطبيقه على النصوص الدرامية "الأقوال، الأجواد، اللثام" دون أن نحمل هذه النصوص ما لا طاقة لها به.



وسعيًا منّا إلى إحداث توافق منهجي بين النصوص الدرامية بما تتطوي عليه من مضامين، وترمي إليه من غايات وأهداف، والمنهج السيميائي بما يحمله من إجراءات، انفتحت دراستنا على بحث فضاء المكونات السردية التي وظّفها عبد القادر علولة، وهو بصدد تصوير أحداث النصوص الدرامية، في محاولة لكشف العلاقة الرابطة بين هذه المكونات، انطلاقًا من هذا المسعى كان البحث إجابة عن أسئلة تجسّد محتواها في:

- ماهي حدود التوافق بين عتبات النصّ الدرامي والمتن الدرامي؟
- كيف صور السارد الفضاء الدرامي للشخصيات؟ وما هي الأنواع الموظّفة؟
- ما هي الحقول الدلالية التي اندرجت ضمنها الشخصيات الحكائيّة، وما دلالاتها الماديّة والمعنويّة على الصعيدين الفنّي (الجمالي) والأيدولوجي؟
- ما هي البرامج السردية التي سعت شخصيات المسرحيات إلى تنفيذها؟
- ما هو أفق الصراع الذي أسفر عنه تفاعل الشخصيات؟ هل هو صراع الذات مع أفكارها، أم صراع الأنا مع الآخر؟ ومن هو الآخر المقصود هنا؟ هل هو المجتمع أو عنصر المجتمع؟ أم الوجود في حدّ ذاته؟
- كيف تعامل السارد مع فضاء الزمن، وما هي نظرتة للحاضر انطلاقًا من عودته (استرجاعه) للماضي، واستشرافه للمستقبل؟
- كيف كانت وتيرة السرد؟ هل سرّع الأحداث واكتفى بذكر ما يحقق الفائدة للقارئ المتلقي، أو اعتمد تقنية الإبطاء من أجل التفصيل في الأحداث، لتكون الفائدة أعم وأشمل؟
- ماهي التقنيات التي اعتمدها السارد في بناء الفضاء الدرامي من خلال فضاء الشخصيات وفضاء الزمان وفضاء المكان؟
- ما هي أشكال الأمكنة الدرامية التي احتوتها هذه النصوص؟ وكيف تعامل "علولة" مع كل شكل من أشكال فضاء المكان؟

إذن؛ المنهج الذي اعتمدناه في هذه الدراسة، هو المنهج السيميائي لأنّي رأيت في نجاح نتائجه بشبكاته المفاهيميّة العلميّة، نموذجًا يحتذى به في تحليل النصوص ومقاربتها،



نظرا لما يمتاز به من فعالية في تحليل الأعمال الأدبية، لاسيما الدرامية منها، والتعامل معها بوصفها مجموعة من العلامات المكتفة التي تحمل إلى جانب معانيها الظاهرة، جملة من المعاني التي تتوالد وتتنامى مع كل تحليل.

ومن خلال الإشكالات المطروحة والمنهج المتبع، قسّمت هذا البحث إلى خمسة فصول ومقدمة وخاتمة وملاحق للشرح والتفصيل، وكما أنّ العنوان ورد بصيغة: "سيمائية الفضاءات الدرامية في مسرحيات عبد القادر علولة"، أثرت التطرق في الفصل الأول - الجانب النظري - إلى السيميائية والمسرح (مفاهيم إجرائية ومعرفية)، وأهم مفاهيمها السيميائية، والإجراءات التي اعتمدها في تحليل النصوص الدرامية من خلال مفهوم الفضاء-المكان، ثمّ إنّنا استعملنا مصطلح "الفضاء"؛ لتدليل على فضاء العتبات وفضاء الشخصيات وفضاء الزمان وفضاء المكان، فكان لزاما عرض مختلف معانيها اللغوية والاصطلاحية لأنّتهى إلى إبراز صيغة ورودها في سياق البحث، وتطرقنا إلى مفهوم النصّ والدراما، وعرضت بعد ذلك العلاقة بين المسرح والمسرحية، وذكرت في ختام الفصل مفارقة المسرح بين النصّ الدرامي والعرض المسرحي، أمّا الفصول الأربعة فهي رغم احتضانها لمداخل نظرية إلاّ أنّها كانت ذا منحى تطبيقي.

لذا تناولنا في الفصل الثاني الموسوم "سيمائية فضاء العتبات"، جملة من العتبات النصية ابتداء ب سيميائية فضاء عتبة العنوان، نظرا للأهمية البالغة والخطيرة التي تحظى بها عتبة العنوان في بناء النصّ الدرامي، من ثمّ انطلقنا في المستوى النقدي نفسه إلى عتبة أخرى، وهي سيميائية فضاء عتبة الاستهلال، فهي المنطقة السردية الدرامية التي تنفتح بعد العنوان وتتجلى فيها مهارة الكاتب الدرامي من خلال إيهام القارئ وإقناعه والتدخل لاستكمال القراءة حتى النهاية، ثمّ عتبة الاختتام الدرامي التي تكمل دورة العتبات في بناء النصّ الدرامي، وتستكمل فضاء عمارية البناء الدرامي.

تعلّق الفصل الثالث بالدراسة السيميائية لفضاء الشخصيات الدرامية، حيث تضمّن مبحثين، تكفّل الأول بعرض الجانب النظري المتمحور حول الشخصية، تطرقنا فيه إلى أهم

التعريفات التي أسندت لمقولة الشخصية، وأهم مصطلحاتها، وموقف الدارسين منها، والمكانة التي احتلتها بين العناصر السردية الأخرى، وبعض الإجراءات السيميائية التي عنيت لتحليل الشخصية، لتوصل بعد هذه العتبة النظرية إلى اعتماد مقاربة "فيليب هامون" للشخصية وتطبيق إجراءاتها على الشخصيات الدرامية في المبحث الثاني، لنكشف انطلاقاً منه أنواع الشخصيات الموظفة في النصوص الدرامية، وأهم سماتها وأبرز برامجها السردية.

وعمدنا في الفصل الرابع إلى معالجة فضاء الزمن، حيث انطلقنا من تبين ماهية الزمن ونظرة النقاد له، لنعرض بعد ذلك أهم التقسيمات التي حظي بها من طرف النقاد والدارسين، لنجد في تحديدات "جيرار جينيت" وتقسيماته الإجراءات الأنسب والأكثر توافقاً مع طبيعة النصوص الدرامية، حيث يتبين من خلاله كيفية توزع المفارقات السردية، وتعرفنا من خلاله على وتيرة السرد، وطبيعة تعامل السارد مع تقنيتي التسريع والإبطاء.

ويجيب الفصل الخامس عن سؤال فضاء "سيميائية فضاء المكان"، لينفتح القسم التطبيقي على تمييزات بين أنواع الأمكنة داخل السياق السردية، وإشارات إلى أهم التقاطبات المكانية والدلالية التي احتضنتها النصوص الدرامية، وأضفت على منحها طابع التميز والتفرد، وإبراز بعض العلاقات التي تربط المكان بالعناصر السردية الأخرى، خاصة الشخصيات باعتبارها تتحرك في هذه الأمكنة، وتتفاعل معها، وتتأثر بها، وكل بحث أكاديمي بدأناه بمقدمة وأنهيناه بخاتمة تجمل نتائجه في شكل نقاط محددة.

وألحقت بالبحث ملحقا لسيرة "عبد القادر علولة" وما قيل في إبداعاته، ثم ملحقا لأهم الأعلام التي ورد ذكرها في البحث، ثم قائمة مصادر البحث ومراجعته العربية ومنها المترجمة، أما الفهرس الأخير فهو فهرس المحتويات.

لم يخل طريقي في إنجاز هذا العمل من بعض العقبات ولعل أبرزها صعوبة التعامل مع المصطلحات العلمية والنقدية، وجدل المفاهيم، وذلك لغياب معاجم اصطلاحية عربية تعتمد الدقة والتحديد العلمي للمفاهيم السيميائية، فاكثفت بتوظيف المصطلحات المعربة كما

هي هذا من جهة، ومن جهة أخرى قلة المصادر والمراجع التي تناولت النصّ الدرامي بالمنظور السيميائي، اللهم إلاّ النزر القليل مثل: ما قدّمه كل من "كير إيلام keir ilam" في كتابه "سيميائ المسرح والدراما"، إلى جانب ما طرحته "آن أوبر سفليد" في كتابها "قراءة المسرح"، إلاّ أنّ هذه الدراسات تبقى إرهابات تفيد منها الدراسات الحديثة.

وقد اعتمدنا في مقارنة هذه النصوص الدرامية على مراجع تنوّعت بين ما اهتمّ بالتطبيق وبالجانب النظري، حيث تناولت المراجع التنظيرية الجوانب النظرية في الخطاب السردّي، التي سهّلت لنا الولوج إلى أغوار النصّ، ومعرفة أهمّ مكوناته السردية، وإدراك أهمّ مفاهيمها، مثل: "بنية الشكل الروائي" لـ "حسن بحراوي"، و"بنية النصّ السردّي" لـ "حميد الحمداني"، و"بناء الرواية" لـ "سيزا قاسم".

ولمّا استدعت هذه المراجع، مراجع أخرى مكّمة تتعلّق بالجانب التطبيقي استعنا بما عني منها بالمنهج السيميائي، وما ينصّ عليه من إجراءات فعّالة، وموضوعية، مثل: "سيمولوجية الشخصيات الروائية" لـ "فليب هامون Ph Hamon"، و"خطاب الحكاية" لـ "جيرار جينيت Gerard Genette"، "الاشتغال العاملي" لـ "سعيد بوطاجين"، و"مدخل إلى السيميائية السردية" لـ "سعيد بنكراد"، "مقدمة في السيميائية السردية" لـ "رشيد بن مالك"، "الشكل والخطاب" لـ "محمد الماكري"، ومن المذكرات التي استعنا بها نذكر: نادية بوفنخور: رواية كراف الخطايا لـ "عبد الله عيسى لحيلح" مقارنة سيميائية، (الشخصية - الزمن - الفضاء)، إشراف: يحي الشيخ صالح (مخطوط ماجستير)، وأيضاً: سعدية بن السنتي: فنية التشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية الأمير، لـ "واسيني الأعرج" - دراسة سيميائية - إشراف: إبراهيم صدقة، (مخطوط دكتوراه علوم)...

إنّ الاستعانة بالدراسات السيميائية، من أجل الوصول إلى المعنى الجوهرى للنصّ يحتمّ علينا ضرورة الاعتماد على أهمّ المصادر والمراجع التي يجدها القارئ في الصحف المخصّصة لها.

ولا أختتم هذه المقدمة دون أن أتقدم فائق التقدير، وبالغ الاحترام وخالص الشكر والامتنان إلى أستاذي المشرف: الأستاذ الدكتور جمال مجناح، الذي اعتنى بهذا البحث، وتكفل برعايته منذ أن كان فكرة إلى أن أصبح بحثا متكاملًا.

شكري موصول أيضا للجنة المناقشة، التي ستثري هذا البحث بتصويبها لأخطائه وتقويمها لاجواجه.

الفصل الأول

المسرح والسينمائية

(مفاهيم إجرائية ومعرفية)

تمهيد

أولا- السينمائية

ثانيا- مفهوم المكان-الفضاء

ثالثا- دلالة مصطلح "النص" Texte

رابعا- دلالة مصطلح "الدراما" Drama

خامسا- المسرح والمسرحية مفاهيم وخصائص

سادسا- مفارقة المسرح بين النص الدرامي والعرض المسرحي

تمهيد:

إنّ الإشارات والعلامات المحيطة بنا تكاد أن تتكلّم عن نفسها، مشيرة إلى وظيفة ما، قد نعلمها نحن وقد نجهلها، فكلّ ما يحيط بنا في هذا الفضاء الحيّاتي الواسع، يشي بكلّ الطرق إلى أنّ الحضارة قد بلغت أوجّها، فمن طبيعة العالم المتحضّر أن يستخدم العلامات والإشارات أيّا كان نوعها، تجنّباً للإطالة، وميلاً إلى الإيجاز والاختصار.

فالعالم إن ملئ بالعلامات والإشارات، ملئ بالرموز والشفرات، التي استدعت في مجموعها حضور علم كان يجب أن يكون، ليعمل إلى جانب باقي العلوم على زعزعة نظام الاعتباطيّة فيه، ذلك العلم هو "السيمائية".

وقد تكوّنت علاقة بين "السيمائية" التي تختصّ بدراسة العلامات اللغويّة وغير اللغوية، وبين المسرح بوصفه أحد الفنون المنتجة للعلامات من خلال فرعيه: النصّ الدرامي، والعرض المسرحي، والحقيقة أنّ ما يهمّنا من كلّ هذه الإشارات الدّالة، هو العلامات اللغوية للنصّ الدرامي، على اعتبار أنّ اللغة أهمّ الأنظمة جميعاً، إذ لا يفهم أي نظام أو نسق إشاري إلّا من خلال اللغة، ونقد أعمال "عبد القادر علولة" وفق المنهج السيميائي.

وهذا ما نريد الوصول إليه من خلال مقاربة أفضية النصّ الدرامي، وفق المنهج النقدي السيميائي، وأن نأخذ بعين الاعتبار البناء الدرامي للحكاية، وتطوّر الصراع في الفضاء الدرامي المسرحي.

ولقد شكّل الفضاء عالماً محايثاً، تعيش فيه الكائنات وتتواجد فيه الأشياء، وتقع فيه الأفعال، وما ينتج عن ذلك من تقاطبات فضائيّة، وعلائق تراتبيّة أهّلت الفضاء الدرامي أن يخرج من تلك السّطحيّة التي سجّنه فيها الباحثون مدّة من الزمن، بجعلهم إيّاها شيئاً جامداً، إطاراً شكليّاً فارغاً في حين أنّ الفضاء بمفهومه العام؛ هو تجسيد للحياة ففيه حركيّة دائبة بين مكوّناته، ممّا أهّله لأن نطلق عليه العمود الفقري للنصّ الدرامي، وعليه سيلعب الفضاء دوراً حيويّاً على مستوى الفهم والتفسير والقراءة، وبالتالي يصبح الفضاء هنا أداة قويّة للتّوير والفهم والكشف والمعرفة .

وهذا ما يبرّر اختلاف الباحثين حول تحديد دقيق لمعنى الفضاء، فمنهم من يحصره في معنى المكان، ومنهم من يجعله في ثلاثية "مكان، زمان، سرد"، لكننا الآن نحاول أن نرى الفضاء برؤية مغايرة نوعا ما، فهو فضاء أدبي أوّلا، ودرامي ثانياً، لذلك سيكون عالما واسعا يلفّ كل الأمكنة، ويشمل كل مكونات بناء النصّ الدرامي، فهل يمكننا تخيل فضاء بلا أشياء، بلا عتبات، بلا أشخاص، بلا ألوان، بلا أحداث، بلا زمان بلا لغة، بلا إيقاع؟ برأينا لا يمكن التحدّث عن الفضاء بعيدا عن هذه الأركان مجتمعة أو متفرقة، وهذا ما حدى بنا إلى عنوانة الفصول بـ: سيميائية فضاء العتبات، سيميائية فضاء الشخصيات، سيميائية فضاء الزمن، سيميائية فضاء المكان.

فضبط المصطلح ضرورة منهجية وعلمية، نظرا لارتباط المصطلحات بالمفاهيم الأساسية لكل علم، وبمنظومة الأفكار والأنساق المعرفية المتفرّعة عنه¹، وتأسيسا لما سبق ارتأينا تحديد المصطلح والتسميات لضبط المصطلحات النقدية المختلفة في هذه الدراسة.

أولا - السيميائية:

1 - مفهوم السيميائية وجذورها عند الغرب:

إنّ مصطلح "السيميائية"، لاقى رواجاً وانتشاراً لا مثيل له على الساحة النقدية، وسبب ذلك، راجع إلى جذوره التاريخية في الثقافة الغربية، حيث يعود التفكير السيميائي إلى أيام اليونانيين القدماء، مع كل من "أفلاطون" "Aphlatun"، وأرسطو "Aristat"، والرواقيين* "les starciens".

¹ ينظر: مجناح جمال، دلالة المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970، إشراف: العربي دحو (مخطوط دكتوراه) جامعة باتنة، 2007-2008، ص12.

* الرواقيون: هم أصلا من العمال الأجانب في أثينا، وبالتالي هم دخلاء عليها، أصلهم الحقيقي يعود إلى الكنعانيين الفينيقيين القادمين من أرض كنعان، ومعهم ظهر لأول مرة في الحضارة الإغريقية، أولئك الذين لا يتكلمون اللغة اليونانية كلغة أصلية، وقد سبقوا "دي سوسير" إلى اكتشاف الدال والمدلول، حيث كانوا يتقنون ثلاث لغات: الكنعانية والأمازيغية واليونانية. لتوسّع ينظر: ميشال آريفي وآخرون، السيميائية وأصولها وقواعدها، دط، ترجمة رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص22.

أما "أرسطو" فقد كان له فضل سبق إلى تحديد فحوى التوسط الإلزامي بين الحدود المكوّنة للعلامة، من خلال تأكيده على ثلاثة عناصر يشترطها الحوار الإنساني، "الكلام، الأشياء، الأفكار"، فالكلام هو «الأصوات المتمفصلة في وحدات، وهي ما يخبر عن الأفكار، فمن دون علامات لا يمكن تصوّر أيّ شيء»¹، وإذا كان "أرسطو" قد حدّد عناصر الحوار الإنساني، فإلى من يعود فضل سبق في تحديد وجهي العلامة؟

بعد "أرسطو" قدم "الرواقيون" ليكونوا أوّل من يكشف عن وجهي العلامة "Signe"، والدالّ "Signifie"، والمدلول "Signifiant"، حيث تنبّهوا إلى أنّ الاختلاف في أصوات اللغة إنّما هي في حقيقته اختلاف شكلي ظاهري لمعان أو مرجعيات متشابهة في الجوهر².

وتأتي بعد ذلك "مرحلة جون لوك" -ق17- ميّز خلالها "السيمياء" عن غيرها من العلوم، حيث صنّف العلم إلى ثلاثة أصناف: علم الأخلاق، علم الطبيعة، علم السيمياء، ووضع تحت هذا الأخير علوما عديدة مثل: المنطق، ونظرية المعرفة...

بناء على ما تقدّم نستطيع القول: أنّ "السيمائية" القديمة ظلّت عند الإغريق والأوروبيين، مختلطة المفاهيم غير محدّدة القول، لكن هل استمرت هذه الرؤية، أم حدثت تطورات على المستوى المفهومي والدلالي لهذه النظرية؟

بإمكاننا القول أنّه بعد هذا المخاض التراثي العسير، كانت الولادة الفعلية لعلم السيمياء مع علمين من أعلام الفكر الإنساني الحديث هما: الفيلسوف الأمريكي: "تشارلز ساندريس بيرس Charls Sandres Peirce"، (1839-1914)، واللساني السويسري "فردينان دي سوسير Ferdinand de Saussure"، (1857-1913)، حيث نلاحظ أنّ مصطلح "السيمائية" لم يعرف استقراره المفهومي، إلّا في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، إذ اختلفت الآراء في أيّ العالمين أسبق إلى اكتشاف هذا العلم؟ فيرى بعض

¹ سعيد بنكراد: السيميائيات (النشأة والموضوع)، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م35، ع03، مارس، 2007، ص13.

² ينظر: غريب اسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، دط، المجلس الأعلى للثقافة، بيروت، لبنان، 2002، ص7.

الدارسين أنّ السيميائية بدأت مع "دي سوسير"، الذي تنبأ في محاضراته بولادة علم جديد، يعنى بدراسة العلامات، وهذا ما نستنتجه من خلال قوله: «يمكننا إذا أن نتصور علما يدرس حياة العلامات في صدر الحياة الاجتماعية، وهو يشكّل جانبا من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي جانبا من علم النفس العام، وسوف نطلق على هذا العلم اسم "السيمولوجيا"، ومن شأن هذا العلم أن يطلعنا عل كنه وماهية العلامات والقوانين التي تنظمها...»¹.

في حين يرى البعض أنّ نظيره "بيرس" كان منشغلا بإبراز معالم هذا العلم، مصطلحا عليه اسم "سيميوطيقا"، محددا موضوعه في دراسة جميع المعارف الإنسانية قائلا: «إنّه لم يكن في استطاعتي أن أدرس أيّ شيء: الرياضيات، الأخلاق، الميتافيزيقا، علم الأحياء (...). العلوم، لعب الورق، علم الأرصاد الجوية، إلّا كموضوعات سيميائية»². وهكذا نجد أنفسنا أمام مصطلحين متداولين في الثقافة الغربية، ورغم أنّهما يتداخلان تداخلا كبيرا، إلّا أنّ العديد من الباحثين حاولوا تعريف كل مصطلح على حدة، وشرحه وتبيان وظيفته، فمعظم الدراسات اللغوية تؤكد أنّ «الأصل اللغوي لمصطلح "Sémiotique" يعود إلى العصر اليوناني، فهو آت من الأصل اليوناني "Séméion"، الذي يعني "علامة" و "Logos" الذي يعني "خطاب"، وبامتداد أكبر كلمة "Logos"، تعني العلم، فالسيمولوجيا هي علم العلامات»³، فالسيمولوجيا هي «العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات لغوية كانت أو أيقونية أو حركية، وبالتالي فإنّ اللسانيات تدرس الأنظمة اللغوية والسيمولوجيا، تبحث في العلامات غير اللغوية التي تنشأ في حضان المجتمع»⁴.

¹ فردينان دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، تر يوسف غازي، مجيد النصر، دط، المؤسسة الجزائرية للطباعة، دت، ص27.

² أنور المرتجى: سيميائية النص الأدبي، دط، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1978، ص12.

³ فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2010، ص11-12.

⁴ المرجع نفسه، ص27.

ومعنى ذلك أنّ اللسانيات حسب "سوسير" جزء من السيميولوجيا؛ لأنّ هذه الأخيرة تدرس جميع الأنظمة كيفما كانت سننها وأنماطها التعبيرية لغوية أو غير لغوية، في حين تهتم "السيميوطيقا" «بالدراسة الشكلانية للمضمون، إذ تمرّ عبر الشّكل لمساءلة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة للمعنى»¹، ومردّد ذلك إلى أنّ الباحث في ميدان السيميائيات لا تهتمّ المعاني التي يتضمّنّها الشّكل، بقدر ما تهتمّ الكيفيّة التي قيل بها هذا المضمون.

وسرعان ما انتشر هذا العلم في أنحاء العالم، وانعقدت جمعية عالمية له في باريس (1969) تصدرها مجلّة "Sémiotique"، تضمّ باحثين من دول كثيرة نذكر منهم «جوليا كريستيفا J-Krustiva من بلغاريا، و"جان كوكي Koki" من فرنسا، و"أمبرتو إيكو Amperto Iko" من إيطاليا»².

وقد اتّبع "بيرس" في استخدامه مصطلح "السيميوطيقا Sémiotique"، جماعة عرفت بأصحاب مدرسة باريس، أمثال: غريماس، ميشال آريفي، كلود شابرول، جان كلود كوكي، وأصدرت كتابا بعنوان: "السيميوطيقا" عام 1982، شرحت فيه آراءها، وميزة هذه المدرسة أنّها لا تفضّل العلامة اللغوية على غير اللغوية³.

ومن خلال العودة إلى الأصول النظرية السيميائية نتساءل عن مفاهيمها وأهم الدلالات التي أسندت إليها؟

ف نجد أنّ عدّة معاجم لغوية وسيمائية، تجمع على أنّ لفظة "Sémiologie" أو "Sémiotique": «مشتقة من الأصل اليوناني "Sémeion" الذي يعني "علامة»⁴، كما تجمع

¹ إبراهيم صدقة: السيميائية، (المفاهيم والأبعاد، اتجاهات)، محاضرات الملتقى الوطني الأول "السيمياء والنص الأدبي"، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2000، ص78.

² صالح مفقودة: السيميولوجيا والسرد الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول، "السيمياء والنص الأدبي"، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2000، ص76.

³ ينظر: غريب اسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، ص17.

⁴ برنار توسان: ماهي السيميولوجيا؟، تر محمد نظيف، ط2، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2002، ص09.

أيضا على أنّ السيميائية تهتمّ بدراسة العلامات أو الإشارات أو الدوال اللغوية أو الرمزية، سواء كانت طبيعّية أو اصطناعية، مثل: لغة إشارات المرور، أو أصوات الحيوانات...

فالسيمياء غالبا تعرّف على أنّها «دراسة الشفرات، أي: الأنظمة التي تمكّن الكائنات من فهم بعض الأحداث، أو الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى»¹، ومن ذلك يظهر أنّ السيميائية تدرس العلامات اللغوية وغير اللغوية، باستثناء قلّة من الباحثين «الذين يدرجون العلامات التي يستعملها الحيوان تحت هذا العلم، مثل: "مورس Ch. Morris"، و"سبيوك Th. Sebeok"، بل إنّ البعض يذهب أبعد من ذلك في توسيعه لمجال السيمياء، ليشمل الاتصال ما بين الخلايا الحيّة، وحتىّ الاتصال ما بين الآلات "Cybernétique"، فايكو "U.Eco" مثلا يعرض من الأبواب التي تدخل تحت هذا المجال التفصيل الآتي: علامات الحيوانات، علامات الشّم، الاتصال بواسطة اللمس، كودة المذاق (...الموسيقى)².

ولعلّ "كير إيلام" يعطي للسيمائية حقّها إذ يحدّدها بأنّها «علم مكرّس لدراسة إنتاج المعنى في المجتمع، وتعنى كذلك بعمليات الدلالة وعمليات الاتصال (...)، فاللغات بكل أصنافها والإيماءات وأنظمة الإشارات (...) تدخل في عملية تحديدنا وتعرّفنا على ذواتنا في حركة وأنظمة من مدلولات وعمليات تواصل»³، فالسيمائية تقوم برصد تطور المعنى في الأنظمة والأنساق التواصلية، وغير التواصلية .

انطلاقا ممّا سبق يمكننا أن نستخلص ثلاث ملاحظات:

- أنّ السيميائية علم من العلوم يخضع لضوابط وقوانين معيّنة، شأنه في ذلك شأن سائر العلوم الأخرى.

- السيميائية تدرس العلامات وأنساقها، سواء كانت هذه العلامات لسانية أو غير لسانية.

¹ روبرت شولز: السيمياء والتأويل، تر سعيد الغانمي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ص14.

² عادل فاخوري: تيارات في السيمياء، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1990، ص07-08.

³ طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحديثة، (نماذج من المسرح الجزائري والعالمي)، دط، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، 2011، ص168.

-للعلامات أهمية كبيرة تتجلى في كونها تحقق التواصل بين الناس، على اعتبار التواصل الإنساني، هو تبادل العلامات بين بني البشر¹.

غير أننا نجد من الدارسين من يشير إلى أنّ السيميائية وسيلة عمل، أي يعتبرها منهجا من مناهج البحث، في حين يعرفها "بيرس" بأنها «نظرية شبه ضرورية أو شكلية للعلامات»².

وهكذا نجد أنفسنا أمام ثلاثة آراء، رأي يعتبر السيميائية علما، وثان يجعلها منهجا، وثالث يتخذها نظرية عامة، لكن الأمر الذي لا اختلاف فيه، أنّ عموم الدارسين يتفقون على أنّ "السيمائية" هي العلم الذي يدرس العلامات وأنساقها، ونعرض آراء بعض المنظرين في هذا المجال:

أ- "فردينان دي سوسير Saussure": يرى أنها أداة لدراسة المجتمع.

ب- "شارل موريس Chaeles morris": يعتبر السيميائية قانونا لدراسة كل العلوم.

ج- "لويس بريو Louis Jean Preto": يعتبرها علما لدراسة اشتغال أنظمة العلامات.

د- أما "جوليا كريستيفا J.Kristiva": فهي بالنسبة إليها أداة لإنتاج المعنى.

و- في حين يرى "غريماس Greimas": أنها نظرية المعنى.³

ويبدو واضحا أنّ هذه الآراء تختلف في شكلها باختلاف ترجمة كل دارس، وتتوحد في المعنى لأنها تبحث في الدلالة، وصيغ تجلياتها.

وإذا ذهبنا إلى "العلامة" نجد أنها تمّ الاعتناء بها على مستويين:

¹ ينظر: نادية بوفنغور: رواية كراف الخطايا لـ "عبد الله عيسى لحيلح"، مقارنة سيميائية، (الشخصية - الزمن - الفضاء) إشراف: يحي الشيخ صالح (مخطوط ماجستير)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة قسنطينة، 2009-2010، ص 15.

² جيار دولودال، جوويل ريطوري: السيميائيات أو نظرية العلامات، تر عبد الرحمن بوعلي، ط1، دار الحوار، سوريا، 2004، ص23.

³ ينظر: حسين خمري، السيميائيات والفكر النقدي المعاصر، مجلة الدراسات اللغوية، قسنطينة، ع01، 2002، ص170.

- «المستوى الأنطولوجي "Ontological": الذي يهتم بماهية العلامة ووجودها وطبيعتها، وعلاقتها بالأشياء الأخرى (بيرس).

- المستوى الدلالي "Pragmatic": الذي يهتم بفاعلية العلامة وبتوظيفها في الحياة العملية "سوسير"¹.

كما يمكن تلخيص "السيمائية" كما يراها "رولان بارت"، بأنها تعنى بدراسة الشفرات والأوساط، وتهتم بالأيدولوجية، وبالبنى الاجتماعية والاقتصادية، وبالتحليل النفسي، وبالشعرية، وبنظرية الخطاب،² فتهتم بجميع الزوايا التي تمسّ اشتغال البشر. وتقسم "السيمائيات" إلى عدة فروع؛ والسبب في ذلك هو أنّ هناك سيميائيات عامّة وسيميائيات فرعية، ذلك أنّ موضوع السيميائيات العامّة يتمثل في دراسة جميع الأنساق السيميائية الدالة، فحتّى التواصل الحيواني باعتباره نسقا سيميائيا دالا، يدخل في موضوع اشتغالها، لهذا يعتبر النصّ الأدبي جزءا من ذلك الموضوع وليس كل الموضوع، بل إنّ هذا الجزء نفسه، أي: النصّ الأدبي بوصفه موضوعا سيميائيا، يتفرّع هو بدوره إلى أجزاء، إذ هناك سيميائيات تخصّ الشعر وأخرى تخصّ الرواية، فكانت نتيجة هذا التعدّد ظهور سيميائيات الشعر وسيميائيات المسرح،³ ولكلّ منها تقنياته التحليلية السيميائية الخاصة.

وتتنقسم السيميولوجيا في أنواع ثلاثة: سيميولوجيا التواصل، وسيميولوجيا الدلالة، وسيميولوجيا الثقافة، ويقسمها "عادل فاخوري" إلى ثلاثة تيارات: التيار اللساني والتيار المنطقي والتيار السلوكي⁴، ويقسمها "محمد السرغيني" إلى ثلاث اتجاهات هي: الاتجاه

¹ غريب اسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، ص19،

² ينظر: رولان بارت، مبادئ في علم الدلالة، تر محمد البكري، ط2، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1986، ص29.

³ ينظر: أحمد بلخيري، سيميائيات المسرح، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2010، ص14.

⁴ ينظر: عادل فاخوري: تيارات في السيمياء، ص65.

الأمريكي والاتجاه الفرنسي والاتجاه الروسي¹، ولكل اتجاه من هذه الاتجاهات أصوله المعرفية ومناهجه في التحليل وأدواته الإجرائية.

2- مفهوم السيمائية وجذورها عند العرب:

إنّ التفكير السيميائي عند العرب، نشأ في أحضان علوم مختلفة منها: البلاغة، والمنطق، والنحو، وعلوم الكلام، والفلسفة... وغيرها وهذا ما يوضّحه لنا قول "عادل فاخوري": «تأثر العرب بالمدرستين المشائية والرواقية، في مجال الدلالة والفارابي» و"ابن سينا"، وقد انوجدت "السيمياء" في علوم المناظرة، والأصول والتفسير والنقد، وهي إمّا تعود إلى حقل المنطق، أو إلى حقل البيان، فالدلالة عند العرب القدامى تتناول اللفظة والأثر النفسي (...). أمّا الكتابة فهي تؤخذ بعين الاعتبار، إذ أنّها دالة على الألفاظ، لكن دورها ليس ضروريا عند "ابن سينا"، خلافاً "لأرسطو"، و"ابن سينا" لا يستثني الأمر الخارجي (Réfèrent) من العلامة²، ونفهم من هذا القول أن "السيمياء" عند العرب كانت مرتبطة بعلوم السحر والبلاغة والمنطق... حيث شهدت حضوراً في شرح ابن سينا "لأرجانون أرسطو"، وفي معالجة القدماء لقضية الدلالة باعتبارها البنية الرابطة بين اللفظ والمعنى، أو بين الدال والمدلول بالاصطلاح الحديث.

كما شهد حضوراً في علم أسرار الحروف، وعلم تشخيص الأمراض وغيرها، والدليل على ذلك ما نجده عند "ابن خلدون"، الذي خصّص فصلاً في مقدّمته لعلم أسرار الحروف يقول فيه: «المسمّى بالسيما، نقل وضعه من الطلسمات إليه، في اصطلاح أهل التصوّف من غلاة المتصوّفة، فاستعمل استعمال العام في الخاص، وظهر عند غلاة المتصوّفة، عند جنوحهم إلى كشف حجاب الحس وظهور الخوارق على أيديهم، والتصرفات في عالم العناصر، وتدوين الكتب، والاصطلاحات ومزاعمهم في تنزّل

¹ ينظر: محمد السريغيني، محاضرات في السيميولوجيا، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص55-58.

² ميشال آريفي وآخرون: السيميائية أصولها وقواعدها، ص25.

الوجود عن الواحد، وترتيبه، وزعموا أنّ الكمال الأسماي مظهره أرواح الأفلاك والكواكب، وأنّ طابع الحروف وأسرارها سارية في الأكوان على هذا النظام، (...) فحدث لذلك علم أسرار الحروف، وهو من تفاريع السيماء¹، وكلّ ذلك لا يعتبر بعيدا عن حقول السيمياء المعاصرة.

وما نجده عند "الجاحظ" ما يشير به إلى علم العلامات، عندما يتحدث عن مسألة طرائق الإشارة وعلاقتها باللفظ وما ينجم عن ذلك من دلالة، فيقول: «الدلالة باللفظ، فأما الإشارة فالبيد وبالرأس، وبالعين والحاجب والمنكب إذا تباعد الشخصان، وبالثوب وبالسيف وقد يتهدّد رافعا السوط والسيف فيكون ذلك زاجرا رادعا، ويكون وعيدا وتحذيرا (...) والإشارة واللفظ شريكان ونعم العون هي له، ونعم الترجمان هي عنه، وما أكثر ما تتوب عن اللفظ، وما تغني عن الخط»².

ومن الذين نحو نحوا سيمائيا في فكرهم نجد "الجرجاني"، والذي «تجاوز بها مقولة اللفظ والمعنى، حديثه عن ارتباطيّة العلامة اللغوية، فألفاظ اللغة عنده ليست إلّا مجرد علامات وسمات دالة على المعاني (...) فيمكننا أن نستبدل علامة بعلامة للدلالة على نفس المعنى»³، وأيضا ما نجده عند "ابن عربي" والرازي" من العرب القدامى، من إشارة للسمائية لا يسعنا المقام لذكرها.

ما نلاحظه أنّ مصطلح العلامة "Semion"، المأخوذة من اللغة اللاتينية، ينسجم مع المصطلح العربي: "سمة، سيمة، وتسويم، ومسوم"، وكلّها واردة في "القرآن الكريم" بمعنى "العلامة"، حيث وردت كلمة "سيماهم" في مواضع كثيرة في القرآن الكريم، ولكن ما هو المعنى المعجمي لمصطلح "السمة"، وما هي دلالاته؟

¹ ميشال آريفي وآخرون: السيمائية أصولها وقواعدها، ص 24.

² فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص 32.

³ المرجع نفسه، ص 33.

جاء في لسان العرب: «السومة، والسومة، والسيما: العلامة، وتسوم الفرس: جعل عليها السيمة، "الجوهري": السومة، (بالضم) العلامة تجعل على الشاة (...) قال "أبو بكر": قولهم عليه سيما حسنة، معناه: علامة، وهي مأخوذة من وسمت أسم، قال: والأصل في سيما وسمي فحوّلت الواو من موضع الفاء، فوضعت في موضع العين، كما قالوا: ما أطيبه وما أيطبه، فصار سومي، وجعلت الواو ياء بسكونها وانكسار ما قبلها، وفي التنزيل العزيز: «والخيل المسومة» وقيل: الخيل المسومة من التي عليها السيمة والسومة، وهي العلامة»¹.

وهذا دليل على أنّ العرب، قد عرفوا لفظاً يلتقي في دلالاته، ومفهومه مع المعنى الغربي للسيمائية، وإن لم يتطور هذا المفهوم إلى علم واضح له ضوابطه وقوانينه الخاصة، حيث تعرّض العلماء العرب في أبحاثهم للعلامة اللغوية، باعتبارها أداة للتواصل، ونقل المعارف، وفي هذا المقام يواجهنا سؤال ملح مفاده: هل وردت كلمة "سيماء" في هذه المصادر بمعنى "علامة"، جعل الباحثين العرب يستخدمون هذا المصطلح استخداماً موحداً أم لا؟

ما يبدو واضحاً أنّ الدارسين العرب مختلفون في شأن ترجمة مصطلح "السيمائية"؛ لأنّ كل باحث بحث عن المصطلح الذي يكون أقرب إلى اللغة التي يستمدّ منها دراسته، فمنهم من راقهم مصطلح "السيمولوجيا"، ومنهم من فضّل مصطلح "السيميوطيقا"، والبعض يستعمل مصطلح "الأعراضية"، وارتأى البعض تسميته "السيمائية"، وغيرهم فضّل علم العلامات، لكن رغم تعدّد التسميات، ظلّ مفهوم السيمائية مرتبطاً بالعلامة ووظائفها، وهو ما يوضّحه لنا قول "الرويلي والبازغي": «السيمولوجيا/السيميوطيقا لدى دارسيها تعني: علم العلامة، أو دراسة العلامات/الإشارات، دراسة منظّمة منتظمة»².

¹ ابن منظور: لسان العرب، ج3، تح عبد الله الكبير وآخرون، د ط، دار المعارف، القاهرة، مصر، 114هـ، جذر "سوم"، ص2158.

² الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2002، ص177-178.

والأمر نفسه يؤكد "محمد عزّام"، في إشارته إلى أن «علم الدلالة أو السيمياء، هو علم تفسير معنى الدلالات والرموز والإشارات وغيرها، ويعدّ من أحدث العلوم في ميادين اللغة والأدب والنقد، وهو امتداد للألسنية (...) وتطويرها؛ لأنه يعتمد عليها أصلاً، ويقوم على الدلالة "السيمياء" بدراسة أنظمة العلامات واللغات»¹، حيث نلاحظ أنه يطابق بين مصطلحي "علم الدلالة"، و"السيمياء".

ويعرّف "صلاح فضل" السيميائيات بقوله: هي العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزية في كلّ الإشارات الدالة وكيفية هذه الدلالة. "صلاح فضل" بهذا التعريف يشترط أن تكون الإشارات المدروسة ذات دلالة، لأنّ السيميائيات تدرس دلالة هذه الإشارات، أمّا "سعيد علواش" فيربطها بالثقافة ومظاهرها حين يقول: هي دراسة لكلّ مظاهر الثقافة، كما لو كانت أنظمة للعلامة، اعتماداً على افتراض مظاهر الثقافة كأنظمة علامات في الواقع.²

ومن أهمّ البحوث العربية نجدها تتجلى في «إنجازات عبد الحميد بورايو، وسعيد بنكراد، ومحمد ناصر العجيمي، ومحمد القاضي (...) فهذه البحوث تعكس بشكل نسبي الجهود التي تبذل في سبيل الارتقاء بالنقد العربي من الرؤية المعيارية إلى الرؤية العلمية، وتعكس أيضاً الطاقات التي عبأها أصحابها لقراءة وفهم التوجّهات المنهجية في تحليل النصوص السردية من منظور سيميائي»³.

ونستنتج من كلّ هذه التعريفات أنّ السيميائية نظرية واسعة لا يمكن الإلمام بكلّ جوانبها.

ثانياً - مفهوم المكان - الفضاء:

إنّ طبيعة مصطلحي: "مكان/فضاء" طبيعة تداخلية، فأحياناً يكون "الفضاء" شاملاً لمجموعة أمكنة، وأحياناً أخرى يكون "المكان" بدوره حاوياً لمجموعة أفضية، فهل في الأمر تناقض؟

¹ إبراهيم عبد الله: المتخيّل السردية، (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990، ص80.

² ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص18.

³ رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2006، ص34.

1- دلالة المكان - الفضاء عند الغرب:

إذا رجعنا إلى الفلسفة اليونانية القديمة نجد ممّن تطرّقوا "للمكان"، الفيلسوف "أرسطو"، حيث يقول: «فقد وجب أنّ المكان ليس بجزء ولا هيئة، بل هو مفارق لكلّ واحد ممّا يكون فيه، فإنّه مظهر أنّ المكان كأنّه شيء بمنزلة الإناء»¹، فنفي احتمال أنّ يكون المكان جزءا من الشيء الذي يحتويه، كما نفى أن يكون ذا طبيعة ماديّة، فهو ليس مادّة ولا صورة.

والهدف من هذا التشبيه، توجيه الفكر إلى الاحتواء والانفصال، وهما الأساس في تحديد ماهية المكان من خلال تمثيل قريب من الإدراك العقلي، وهو الإناء؛ فالإناء ملمّ ومحيط بالشيء الذي يحتويه، وكذلك المكان حاوٍ للأجسام التي يحتويها، كما أنّ الإناء ينفصل عن الأجسام التي هي بداخله، وكذلك المكان غير متّصل بطبيعة الأجسام، والعالم التي يحتويها، فاستخدم "أرسطو" هذا التشبيه لتصوير الاحتواء الذي يوفّره المكان للموجودات التي فيه، ولكن المكان ليس إناءً بالمعنى الحسيّ، وإلّا أصبح جسما وهذا ما نفاه أرسطو منذ البداية عندما رفض الطبيعة الماديّة له.

ويحدّد "أرسطو" تصوّره لطبيعة "المكان" قائلا: «هو نهاية الجسم المحتوي تماساً عليه ما يحتوي عليه، أعني الجسم الذي يحتوي عليه المتحرّك حركة انتقال، وبهذا تنتفي تماما الطبيعة الماديّة للمكان، فهو عبارة عن الحدّ الداخلي للحاوي والذي يكون ملامسا للمحتوى عليه، وهو المفهوم الذي سيستند إليه الفلاسفة العرب لتحديد تصوّره للمكان، هو إذا حدود وليس جسما، إلّا أنّ هذه الحدود أو هذا "المكان" له أبعاد ثلاثة وهي: بعد الطول وبعد العرض، وبعد العمق، وهذه هي التي بها يحدّ كلّ جسم»².

¹أرسطو طاليس: الطبيعة، ج1، تر إسحاق بن حنين، تح عبد الرحمن بدوي، ط2، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، مصر، 1984، ص287.

²المرجع نفسه، ص312.

هذه نظرية "أرسطو" للمكان وهي تشكّل خلاصة تصوّر الفكر اليوناني القديم حول المكان، والأساس الذي سنتبني عليه تصورات الفلسفة العربيّة، وكذلك الفلسفة الغربيّة الحديثة حول المكان.

ونجد من الذين خاضوا في ماهية "المكان" من فلاسفة العصر الحديث "كانط" حيث كان هناك انقسام حول مفهوم المكان بين الفلاسفة العقليين والحسيّين، فوقف "كانط" باحثاً عن حقيقة المعرفة وعن مصدرها بين العقل والتجربة، فحاول التوسّط بين التيارين، وأدرك أنّه من غير المعقول أن تكون كل الحقائق مستمدّة فقط من التجارب، كما أنّ العقل وحده لا يمكنه الإمساك بكل المعرفة، ومن هنا كان الحصول على الحقيقة عنده مرتبطاً باتّحاد الملكات العقليّة والمعطيات التجريبيّة الحسيّة.

فمفهوم "المكان" عنده غير مرتبط بتجربة بعينها ولا بحاسة معيّنة، إنّ شرط ضروري لحدوث الظواهر والتجارب، كما هو شرط لوجود الأشياء، ومن دونه لا يمكن تصوّر أي منها، وهو في النهاية مرتبط بتصورنا وحدسنا، ولا يمكن أن نستخلص مفهومه انطلاقاً من علاقة الأشياء بعضها ببعض؛ لأنّ «المكان ليس أفهما سياقياً، أو كما يقال، أفهما عاماً لعلاقة الأشياء بعامة، بل هو حدس محض، ذلك أنّه لا يمكن بدءاً أن نتصوّر سوى مكان واحد، وعندما نتكلّم على عدّة أمكنة فإنّنا لا نفهم ذلك إلّا أجزاء المكان بعينه»¹، ووفق ذلك، يتحدّد مفهوم المكان بوصفه حدساً يتشكّل انطلاقاً من حواسنا ككل، وتصوراتنا العقليّة وهو معطى قبلي لا يستنتج، ولا نحصل عليه كنتيجة للتجارب، والأمر نفسه بالنسبة إلى الزمان، فهما -أي: المكان والزمان- في نظر "كانط" مظهران للتصورات القبليّة التي نمتلكها، وليس أمرين مدركين، بل كلاهما وسيلة وكيفية للإدراك، مسلم بهما بالاستدلال العقلي.²

¹ عمّانويل كنط: نقد العقل المحض، تر موسى وهبة، د ط، مركز الانتماء القومي، لبنان، دت، ص 61.

² ينظر: ول ديورانت، قصّة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي، تر فتح الله محمد المشعشع، مكتبة المعارف، بيروت، ط 6، 1988، ص 339.

وإذا كان طرح "كانط" قد تمحور حول نفي الجانب التجريبي في صياغة مفهوم المكان، والتأكيد على ارتباطه بالحدس، والتصور الفكري والعقلي، فإن "برادلي" ناقش فكرة المكان من منظور الظاهر والحقيقة، أو المظهر والواقع، وإذا كنا لمسنا اختلاف الفلاسفة حول مفهوم المكان، بين من يراه مدركا بالعقل، ومن يعتقد أنه نتيجة لإدراكنا الحسي، فإننا مع "برادلي" نجد تفسيراً لهذا الاختلاف، من منطلق أنه قسم المعرفة إلى ظاهراتية تتميز أحياناً بالتناقض وعدم الشمولية، ومعرفة حقيقية صفتها "المطلق"، فتكون بذلك معرفتنا الأولية التي نعتقد صدقها مجرد شكل ظاهري قد يلامسه الخطأ، أما المعرفة الحقيقية، والتي تعتمد على الفكر، والحدس فهي الواقع والصواب، وهو ما جسده "برادلي" في تصوّره للمكان.

فإذا عدنا إلى عالمنا المحسوس، وهو الظاهر يرى "برادلي" «أنّ المكان كوحدة تستحيل معرفته في الواقع المباشر، على أساس أنّ معرفتي بالمكان الذي أوجد فيه معرفة محدّدة بعناصر الإدراك الحسي المكانية وهي الحدود، حيث تتوقّف معرفتي بمكاني الخاص الواقعي عند دائرة الأفق»¹، وهكذا يكون إدراكنا للمكان الكلي أمراً مستحيلاً، ولكن هذا في الظاهر فقط، إذ الواقع يبيّن أنّ الإنسان على دراية بمختلف الأماكن الموجودة ضمن هذا العالم بالرغم من أنّه لم يرها، فيرى "برادلي" بأنّ المفهوم الحقيقي للمكان سيكون من خلال الفكر، وهو التصوّر الواقعي، أو الباطني إنّه "الحقيقة المطلقة".

ونجد بعد ذلك أنّ "أنشتاين" قد أنكر وجود "مكان مطلق"، «واعتبر أنّ "المكان" دائماً مقدار متغيّر ونسبي، وأنّ التقدير المطلق لوضع أي جسم في المكان مستحيل، وإنّما هو في أحسن الحالات يقدر له وضعه بالنسبة إلى متغيّر بجواره»². ويكون بهذا قد جعل

¹ محمد توفيق الضوى: مفهوم المكان والزمان في فلسفة الظاهر والحقيقة، دراسة في متافيزيقيا برادلي، د ط، منشأة المعارف بالإسكندرية مصر، د ت، ص 48.

² مصطفى محمود: أينشتاين والنسبية، ط 7، دار المعارف، مصر، د ت، ص 40.

صفة "النسبية"، محل "المطلق"، وهو ما أثر على المفهوم العام للمكان. فما كان ثابتا مطلقا قبل "انشتاين"، أصبح متغيرا ونسبيا مع نظرية "النسبية".

والواقع أنّ لهذه النسبية انعكاسا ليس فقط على مفهوم الفلسفة والعلم للمكان، وإنما على كثير من المجالات الطبيعية، والاجتماعية، والنفسية، والسياسية، فلا شيء في هذا الكون ثابت، بما في ذلك الإنسان الذي هو عرضة لكثير من التحولات الداخلية والخارجية.

سنتوقف برهة لإثبات العلاقة القائمة التي تربط مصطلح "المكان" بمصطلح "الفضاء"، كما ورد في النقد الأوروبي الحديث.

فـ "باختين" يشير إلى صعوبة الفصل بين "المكان" و"الزمان"، مشيرا إلى العلاقة التي أقرّها "انشتين" بين "المكان" و"الزمان" في الواقع، ومحاولة تجسيدها في الأعمال الأدبية من منطلق الترابط، وصعوبة الفصل بينهما، وذلك بالاستناد إلى «أنّ مؤشرات "الزمان" و"المكان" في الزمكانية الفنية الأدبية تتشابك معا في كل واحد متجسد ومحدد بعناية، فالزمن كما هي الحال يتكثّف شاخصا، يكتسي لحما، ويصبح من الناحية الفنية مرئيا، وبالمثل فإنّ "المكان" يصبح مشحونا ومستجيبا لحركات الزمن والحبكة والتاريخ»¹. ونجد أيضا إسهامات النقد الظاهراتي مع الفرنسي "غاستون باشلار"، فالعمل الأدبي من منظور الظاهراتي، هو عالم خيالي يجسّد وعي الكاتب، فلقد أخذ "المكان" في هذا النقد أبعادا خيالية وبالتالي جمالية، إضافة إلى الأبعاد النفسية والفلسفية، فكان المكان من خلال كتاب "باشلار" «هو المكان الأليف، وذلك هو البيت الذي ولدنا فيه، إنّه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكّل فيه خيالنا فالمكانية في الأدب العظيم تدور حول هذا المحور»².

¹ الرويلي وسعد البارغي: دليل الناقد الأدبي، ص170.

² غاستون باشلار: جماليات المكان، تر غالب هلسا، ط 5، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2000، ص6.

والملاحظ على الدراسات النقدية الغربية المتعلقة بموضوع المكان، قد أفرزت عدت مصطلحات، فكلية "Espace" الفرنسية، و"Space" الإنجليزية، «مأخوذتان من اللاتينية "Spation"، بمعنى: المسافة، والامتداد اللامحدود، وكذلك بمعنى: الفسحة الفاصلة بالمفهوم المكاني والزمني للكلمة (...)، فقد عالجت الفلسفة اليونانية مفهوم "الفضاء"، واعتبرته وعاء يضم عناصر ترتبط ببعضها بعضا بعلاقة مكانية زمانية، وقد اعتبر "أرسطو Aristote"، الفضاء امتداد ينتظم في بنية معينة¹ فلا فضاء من غير زمان ومكان.

ولقد عرف المعجم الفرنسي "لاروس La rousse"، الفضاء "espace" أنه «اتساع غير محدود يحوي كل الأشياء... وتعني أيضا: اتساع في الكون أو الفضاء خارج الغلاف الجوي». ²فهو امتداد من الأرض إلى ما سواه في الكون.

فإذا اتصلت معاني "المكان" بـ"الموضع" أو "الموقع" عند العرب القدامى، فإن التفرقة واضحة عند الغرب، إذ أنهم فرقوا تماما بين مستويات مختلفة في المصطلحات القريبة من المكان، فهم يقولون "localité" الموضع، "lieu" المكان، "espace" الفضاء.

لقد اكتفى النقاد الكلاسيكيون باستخدام "lieu" لتدل على كل أنواع المكان، ولم يكن قد نشأ بعد مفهوم "الفراغ"، وعندما ضاق الفرنسيون من محدودية الاستعمال للمصطلح "lieu"، اضطروا إلى استخدام "espace"، والتي أدت رغبتهم في التعبير عن المعنى الصحيح.

ولم يرض النقاد "الإنجليز" على أن يتسع مفهوم كلمة place-space "مكان-فضاء" فأضافوا كلمة "location"، "localité"، أي: "الموقع-الموضع"، للتعبير عن المكان المحدد

¹ماري إلياس، حنان قصّاب: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط 1، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، 1997، ص 337-338.

²Jean Dufois et Al, Dictionnaire Larousse, (Dictionnaire du Francais au College), Etymolog, Edition Larousse, p405

الفصل الأول: المسرح والسيميائية (مفاهيم إجرائية معرفية)

لوقوع الحدث أو لوجود الشيء.¹ فكلّما تطوّرت البشريّة، احتاجت إلى مصطلحات أكثر دقّة تعبّر بها عن أغراضها.

ومعنى كلمة "الفضاء Space" في قاموس "إكسفورد Oxford" الإنجليزي: «عدد من المساحات أو الأماكن، فارغة، شاغرة، قابلة للاستعمال، لا يوجد مكان شاغر هنا، متّسع... مكان متّسع لا يوجد فيه بنايات، مدّة من الزمن، خلال فضاء اليوم، بمعنى الوقت، مساحة كليّة تحوي كل الموجودات والمتحركات»² فالمكان يشمل الزمان والمكان، وكل الأشياء...

أمّا معنى لفظة "المكان Place" في قاموس "إكسفورد" هو «-موقع خاص، نقطة أو مساحة، مدينة خاصّة أو بناية خاصّة، مكان الاجتماع أو اللقاء... مكان أو موضع يحجز لشخص ما، نضع شخص في مكان...»³، فـ "المكان lieu" "place"، يعني نقطة محدّدة، أو جزء من حيّز مرتبط لوجود الشيء خاضع للملاحظة والتجربة، وهو حيّز محدّد يشغل موضعاً ما.

و"الموضع" ذو قيمة معنويّة في الحياة كمرحلة، مرتّبة، درجة، والمكان من ناحية الرياضيات (المكان الإقليدي)، هو كلمة تستخدم لتدلّ على أي تجمع من النقاط، وتمثّل النقطة وفقاً للنموذج الرياضي للمكان جسماً ابتدائياً، ويمكن أن نعرّفها أنّها المنتهى الذي تؤوّل إليه دائرة صغيرة عندما تقترب قيمة نصف قطرها من الصفر، ليس للنقط إذن مقياس، ولا امتداد ولا عمق، وتقوم أيّة بنية من المكان على تجمع من النقط، لا على مجرد نقطة واحدة.⁴

¹ ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة العامة للكتاب، ط1، مصر، 1984، ص75.

² Oxford: Learner s Pocket Dictionary, University Preess, Edited by Victoria Bull, 2008, p 425

³ Oxford: Learner s Pocket Dictionary, p334

⁴ مصطفى الضّبع: استراتيجية المكان، (دراسة في جمالية المكان في السّرد العربي)، دط، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، شركة الأمل للطباعة والنشر، 1998، ص61.

الفصل الأول: المسرح والسيميائية (مفاهيم إجرائية معرفية)

وفي قاموس "لاروس" يعني "المكان" «مكان محدد في الفضاء... ومرادفه موقع...»¹، أمّا في القاموس الفرنسي "إزو" Auzou، فـ"المكان" هو «- جزء محدّد في الفضاء، مكان الانطلاق، الوصول... مكان مقدّس»²، فالذات لا يمكن أن تكون مكتملة الجوانب، إلّا إذا انبسطت خارج حدود ذاتيتها، فتلمس كل ما هو حولها ببسمة فتسقط من قيمتها على المكان، وهنا يصبح "المكان"، جزء هاماً من حياة الناس.

أمّا لفظة "فضاء" فيمكن لها أن تعني معاني عديدة حسبما ورد في قاموس "Azou" «فالفضاء اتّساع غير محدّد... وفي المفهوم القديم: يعني اتّساع بأبعاد حيث الخصائص معرّفة بالهندسة الإقليدية، المكان له ثلاثة أبعاد: الطول، العرض، الارتفاع، مساحة ضروريّة للعيش، المكان هو الحيز الجسمي المثالي أين يتحرّك الجسم، ونستطيع أن نعرّفه فقط بقياسات الطول»³، فالفضاء هو جزء من الكون الذي يكمن خارج مجالنا، والذي تكون فيه الكثافة النوعيّة أوطأ بالقياس لمكاننا الأرضي⁴. فالفضاء يتعلّق بما هو خارج مجالنا الأرضي.

أمّا مصطلح الموقع "localité"، "location" فيمكن له أن يكون في المفاهيم التالية:

أ- هو حالة الكينونة المكانية، أو فعل التحديد المكاني.

ب- هو الموضع المحدّد في مكان أو فضاء.

ج- قطعة الأرض المؤشرة المعلّمة بحدود.⁵

ومن خلال ما سبق، فقد استعمل مصطلحي "المكان والموضع" في العربية ليدلّا على المعنى ذاته بالنسبة لـ "lieu" في الفرنسيّة، بينما استعمل مصطلح "الفراغ" أو "الحيز" في

¹Dictionnaire Larousse, Jean Dufois et Al, p405

²Philippe Auzou, Dictionnaire Encyclopédique, Auzou, Nouvelle édition, Edition Auzou, 2014, p 1162.

³ Dictionnaire encyclopédique, Auzou, p 668

⁴ينظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ط3، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1973، ص412.

⁵ينظر: طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، التعبير-التأويل - النقد، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2002، ص21.

العربية، ليدلّ على المعنى ذاته بالنسبة "لفضاء" في العربية، ونجد لفظ "الموضع" في مقابل "localité" في الفرنسية، أو "location" في الإنجليزية.

ولم يكن هناك تدرّج شامل إلى المفهوم التخصصي أو الجزئي، "الفضاء" "espace" أشمل وأوسع من المكان "lieu"، وهذا الأخير أكبر من الموقع "localité"، وما نستنتجه أنّ "الفضاء" هو الأشمل والكلّي والأوسع، وأنّ "المكان" هو الجزء والأكثر محدودية وأنّ "الموضع" الموقع أكثر تحديداً من سابقه¹.

وإذا رجعنا إلى "الفضاء الفني" أو "المكان الفني"، نجد أنّ "سيزا قاسم" أكّدت أنّ إدراك المكان يكون بحسب درجة ثقافة الإنسان، إذ تقول: «إنّ مثل هذه الأنساق نتاج ثقافي في المقام الأول، ولكنها تدخل في تشكيل النصوص الفنية (...) فالفنّ يحطّم الأنساق السائدة ويضع بدائل تحلّ محلّها»²، فالمكان في النصّ الفني غير المكان في الواقع.

زيادة على ذلك، فالمكان الفني يبرز الطابع الرئيسي للنصّ السردي، ويضفي عليه طابعاً نفسياً رمزياً وإيديولوجياً، كما أنّه يتحكّم في حركيّة النصّ، والمكان الفني في النصّ الدرامي، لا يعيش منعزلاً عن باقي عناصر السرد الأخرى، وإنّما يدخل في علاقات ومفارقات متعدّدة مع المكونات الحكائيّة الأخرى، وعزله عنها يجعل من العسير فهم الدور الذي ينهض به الكاتب الدرامي المسرحي داخل السرد³.

¹ ينظر: سعدية بن السّيتي، فنية التشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية الأمير، لـ "واسيني الأعرج" -دراسة سيميائية- إشراف: إبراهيم صدقة، (مخطوط دكتوراه علوم)، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة سطيف، 2012-2013، ص 52.

² ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، (دراسة مقارنة في ثلاثيّة نجيب محفوظ)، ص 85.

³ ينظر: أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربيّة المعاصرة، ط1، دار الفارابي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2004، ص 77-78.

ف"الفضاء الفني" هو الذي خصّه منظروا الأدب والفلاسفة بمختلف التحديدات دون أن يحيطوا بشساعته، وهو ما فعله كل من "لايبنتز" و"كانط" حينما منحا الفضاء تعريفا شاملا مشتركا يجعل منه «حدسا غير قابل للتقسيم "Intuition indivisible"»¹. ذلك أنّ الفضاء الفني كما نفهمه يعلو أن تدركه الحواس إدراكا ماديا، لأنّ تلقيه لا يكون إلّا نفسيا وانطباعيا، أو كما سمّاه الفيلسوفان حدسا، كونه معرفة تلقائية لا تخضع للرقابة الذهنية الواعية.

كما لو كان ذلك التلقي يختزل كلّ أنواع المعرفة ويجرّدها من هويتها الأصلية، ليتمّ تلقيها بطريقة مفارقة لما صيغت له، وهو تلقي ذاتي هرمنيوطيقي* يتمّ داخل ذهن المتلقي، وهو تماما يحدث في تلقي "الفضاء" كمعرفة فنية مجردة، يختلف في هويته هذه عن الأماكن التي ندركها بالحواس، إنّنا إذن أمام «فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب، ولذلك فهو يتشكّل كموضوع للفكر الذي يخلقه(...) بجميع أجزائه ويحمله طابع مطابقا لطبيعة الفنون الجميلة، ولمبدأ الكون نفسه»².

لقد كان مصطلح "الفضاء" في بداية ظهوره مصطلحا أدبيا غير واضح مفتقرا إلى معرفة نظرية عميقة، إلّا أنّ كتابات الألمان أمثال "ه. ماير" و"هنري ميشران"، أسهمت إلى درجة كبيرة في تقريب الأسس الجمالية لمصطلح الفضاء، باعتباره مصطلحا نقديا قد يغني النقد خاصّة ما يتعلّق منه بالأعمال السردية.

كما كان للشعريين اهتمام كبير بهذا المصطلح حين طوّروه في أبحاثهم، وأعمالهم النقدية خاصّة في دراسة الفضاء الروائي، وبداية من الستينات والسبعينات من القرن الماضي أسهم الفرنسيون بقدر كبير في تطوير البحث في هذه المسألة خاصّة "جورج

¹ عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987، ص101.

² حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990، ص27.

بولي" في كتابه L'espace Proustien الصادر عام 1963، و"جليردوران"، و"رولان برنوف" أمّ كتاب "باشلار" La poétique de l'espace، فإنّه يعدّ أهم ما ألف في هذا الموضوع. ونجد أيضا الناقد السوفيائي "يوري لوتمان"، له جهد كبير في الكشف عن دلالة الفضاء ودوره في بناء الرواية من خلال كتابه "بنية النصّ الفني" سنة 1973م، حيث بنى دراسته على مجموعة من التقاطبات المكانية، التي ظهرت على شكل ثنائيات ضديّة تجمع بي عناصر متعارضة.

وقد وضع النقاد تصنيفات للفضاء تتقارب من حيث المفهوم، وسنذكر هذه التصنيفات الخمس من غير شرح حيث لا يسعنا المقام لذلك: أ-الفضاء الروائي. ب-الفضاء النصّي. ج-الفضاء الدلالي. د- الفضاء كمنظور أو رؤية. و- الفضاء الجغرافي. تطوّر مفهوم "الفضاء" مع تطوّر العلوم الدقيقة، كما كان لتطوّر العلوم الإنسانية، وعلى الأخص البنيويّة والسيميولوجيا، دوره في طرح هذا المفهوم كمفهوم نقدي، ولكن على الرغم من الأبحاث المتعلّقة بدراسة الفضاء، وخاصّة في الحكي تعتبر حديثة العهد، لأنّها «لم تتطوّر بعد لتؤلّف نظرية متكاملة عن الفضاء الحكائي»¹، وهنا ينزاح "الفضاء" عن مفاهيمه الأولى التقليدية، أي: أنّ حضوره أو استحضاره «لن يكون بصبغته، أمكنة تدور فيها الأحداث، والوقائع الحكائيّة أو تتمركز حولها الفاعليّة الشعريّة، بل الفضاء كوعي بالكتابة جماليا وتكوينيّا، الفضاء كشكل ومعنى، الفضاء كسؤال إشكالي، ملتصق بوعينا الثقافي والاجتماعي، والجمالي ولنسيجنا النفساني والمعرفي والأيديولوجي»².

فالفضاء الدرامي "Espace Dramatique"، هو العالم الذي يرسمه نص المسرحية من خلال الحكاية التي يرويها، وهو فضاء الصراع بين القوى الفاعلة التي تشكّل البنية

¹ حميد الحمداني: بنية النصّ السردّي من منظور النقد الأدبي، ط 2، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1993، ص53.

² حسن نجمي: شعريّة الفضاء الروائي، المتخيّل والهوية في الرواية العربية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2000، ص12.

العميقة للنص، ويتجلى بشكل ما في البنية الظاهرية عبر العلاقات المكانية المتولدة عن الصراع حسب رأي "يوري لوتمان"، و"آن أوبر سفليد".

ونجد أنّ استراتيجية الفضاء في «السرد تتنوع في كونه إطارا يشتمل على أحداث، فالحدث الروائي لا يقدّم إلاّ مصحوبا بجميع إحدائياته الزمانية والمكانية، وبين كونه فاعلا ومؤثرا في أحداث القصة تربطه بها علاقة جدلية، ويتّسع مفهوم الفضاء ليشمل البيئة الطبيعية والصناعية، بمختلف أنماطها ووظائفها، والشوارع وكل الأماكن التي تعيش فيها الشخصيات الروائية، كما يشمل الوقت من اليوم، وما يترتّب عليه من أضواء وظلمة أو الطقس بكلّ أحواله والأصوات والروائح»¹.

وإذا كان الفضاء الدرامي في العرض المسرحي يأخذ بعدا ملموسا، من خلال عناصر مرئية ومسموعة، فإنّ الفضاء الدرامي في الأدب القروء، يأخذ بعده المكاني من خلال عملية التخيّل²، فهو المجال الذي يجري فيه الفعل الدرامي، والذي تعمل الارشادات المسرحية على تقديم معطيات عامة بصدده، يضطلع القارئ فيما بعد على تدقيقها واستكمال ثغراتها، في أفق بناء إطار زمكاني متخيل، يضبط حدوده وفق مواصفات الشخصية وتطور الأحداث.

فالفضاء يمثّل «مسرحا تجري فيه الأحداث، وتتصارع في ميدانه الرحب الواسع الشخصيات والأفكار، ويمنحها البيئة المناسبة التي تعمل فيها، وتعبّر عن وجهات نظرها، ويحمل رؤية الأبطال ورؤاهم، ويجسّد منظور المؤلف، ويساهم في تطوير بناء العمل السردى، ويكتسح حياة الإنسان، ويعيش معه وفيه، ويشمله، ويلفه، ويحويه، ويشعر بكيئونه، ولا شيء يتحرّر من رقبتة، ولا كائن يوجد دونه»³.

¹ فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص125.

² ينظر: ماري إلياس حنان قصّاب، المعجم المسرحي، ص339.

³ الجبالي الغرابي: مكونات السرد "شجرة حناء وقمر أنموذجا"، ط1، دار الأكاديميون، عمان، الأردن، 2017، ص13.

وهذا ما سنشتغل عليه سيميائيًا في هذا البحث، من كشف واستكشاف لفضاء العتبات وفضاء الشخصيات وفضاء الزمن وفضاء المكان.

2- دلالة المكان-الفضاء عند العرب:

في الشق اللغوي نجد "ابن منظور" يحدّد لفظة "مكان" بأنها مأخوذة من مادة "كون"، والمكان عند أهل اللغة بمعنى "الموضع"، «لأنّه» موضع لكيّنونته، الشيء فيه، (...) والجمع منه أمكنة وأماكن¹.

ويذكر "ابن منظور" أقوالاً تأسيسية في تعريف "المكان" عند اللغويين فيقول: - قال "ابن سيّد": المكان الموضع، والجمع أمكنة، وأماكن، كقذال وأقذلة، وأماكن وهي جمع الجمع. - قال ثعلب: يبطل أن نكون مكاناً فعلاً، لأنّ العرب تقول: كن مكانك، وقم مكانك، واقعد مكانك، فقد دلّ هذا على أنّه مصدر من كان أو موضع منه. - "الفرّاء": لي في قلبه مكانة، وموقعة ومحلة. - أبو زيد: فلا مكين عند فلان بين المكانة يعني: المنزل. - أبو منظور: المكان والمكان واحد. - "الجوهري": ويقال: الناس على مكانتهم، أي: على استقامتهم، ويجوز أن يراد به على أمكنتها، أي: على مواضعها.²

وفي "القاموس الجديد" جاء تعريفه كما يلي: «هو موضع كون الشيء، وحصوله، قال الله تعالى: ﴿فَحَمَلَتْهُ فَانْتَبَذَتْ بِهِ مَكَانًا قَصِيًّا﴾³.

وفي "المنجد في اللغة والأعلام" حدّد "المكان" "بالموضع"، إذ ذهب إلى أنّ "المكان" «جمع "أمكنة"، وأمكن وأماكن: الموضع هو الموقع جمع مواقع، موضع الوقوع، ومواقع القتال»⁴.

¹ ابن منظور: لسان العرب، تح عامر أحمد حيدر، مراجعة: عبد المنعم خليل إبراهيم، مج 13، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003، باب "مكن"، ص510.

² ابن منظور: لسان العرب، ص508. وينظر أيضا الجوهري: الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، تح: إميل بديع يعقوب، ومحمد نبيل طريفي، مج 6، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1999، مادة "مكن"، ص91-92.

³ علي بن هادية، بلحسن الجيلالي، بالحاج كي: القاموس الجديد، ط5، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص1128، والآية 22 من سورة مريم.

⁴ المنجد في اللغة والأعلام، ط3، دار مشرق، بيروت، لبنان، دت، مادة "مكن" ص771.

وقد ذهب "الجرجاني" إلى وصف "المكان"، بأنه "فراغ" متوهم مستندا في ذلك إلى مقولة ارتبطت بعلم الكلام، حيث قال: «إنّ المكان هو الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم، وتنفذ في أبعاده»¹، فيتناول "المكان" من حيث علاقته بالاتجاه أو مكوناته الظرفية، أو محض ذاتيته الشئئية، بوصفه وجودا ماديا، كالدار التي تدلّ عليها مكوناتها البنائية، ليحيلنا بعد ذلك إلى ما يتّصف به المكان من علاقة طبوغرافية، وهو في تحديده للمكان المخصوص إنّما يتقارب مع ما ذهب إليه "ابن منظور" من أنّ "المكان" هو "الموضع".

وورد في كتاب "تاج العروس"، أنّ "المكان" هو «الحاوي للشيء (...)»، وهو اجتماع حاوٍ ومحوي، وذلك كون الجسم الحاوي محيطا بالمحوي، فالمكان عندهم هو بالمناسبة بين هذين الجسمين»²، وهنا يجب أن يناسب الحاوي للمحوي، أي: أن يكون المحوي بقدر سعة الحاوي، وترد فكرة التلاقي بين السطح الحاوي والمحوي عند "الكندي" الذي رأى في أنّ المكان، هو «نهايات الجسم، ويقال: هو التقاء أفقي المحيط والمحاط به»³.

ويشتق "المكان" عند "ابن دريد" من "ك"، م، ن "«كمن الشيء، استتر بشيء، فقد كمن فيه (...)»، والمكان، مكان الإنسان وغيره، والجمع أمكنة، ولفلان مكانة عند السلطان، أي: منزلة»⁴.

من خلال ما ورد سابقا يتّضح أنّ لفظة "مكان" ارتبطت في أكثر من مقام، بمعنى "الموضع" و"الموقع"، وإذا كان "المكان" لفظا دالّا على الكينونة في تماسه الاشتقاقي مع "المكان"، وخروجها من المادة ذاتها "كون"، فإنّه يعبر عن علاقة "المكان" بوصفه موضعا بكينونة قارة فيه، هي كينونة الإنسان في المقام الأوّل، ومنه ارتبط المكان بوجود البشر والحيوان والأشياء.

¹ عبد القادر الجرجاني: كتاب التعريفات، دط، دار المقدّس، بيروت، لبنان، 1985، ص253.

² الزبيدي محمد مرتضى: تاج العروس من جواهر القاموس، مج 9، دط، دار مكتبة الحياة، دت، ص348-349.

³ الكندي: الحدود والرّسوم، تح عبد الأمير الأعسم ضمن المصطلح الفلسفي عند العرب، دط، منشورات مكتبة الفكر العربي، بغداد، العراق، دت، ص192.

⁴ ابن دريد: جمهرة اللغة، مج 3، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، 1345، ص171.

فالمكان هو الحاوي للشيء، هذا الشيء الماكن بالمكان، والمكان الذي لا شيء فيه هو خلاء، خاو، أو هو الفراغ، وهذا يختلف عن مصطلح "فضاء" كما سنرى فيما بعد. إذن ما تتفق عليه المعاجم أنّ المكان هو الموضع، ولكن العبرة بالدلالة المقصودة والمفهومة لدى الباحث والقارئ، خاصة أنّ المصطلح مستخدم في الدراسات الأدبية العربية منذ عقود، واستقرّ استعماله بشكل كبير، وهذا يعني «أنّ المكان مجرد اصطلاح دال على وجود، وهذا الوجود: بشر، بيوت، مصالح، تشابكات (...)، ومن وراء ذلك هناك أفكار ومشاعر وأحاسيس ورؤى تتوالد، لذا فإنّ مفهوم "المكان" في الأدب لا يفهم من خلال الوصف المادي فحسب، وإنّما في العلاقة الجدليّة التي بين الإنسان/ البطل/ الأديب والمكان»¹.

ومن بين ما ورد في المعاجم العربية حول لفظ "الفضاء"، أقوال واتجاهات كثيرة ترمي إلى نواحٍ تؤدي مفاهيم مخصوصة في كثير من الأحيان. وقد أخذ "الفضاء": معنى "المكان" الواسع في الأرض، ففي "الصّاح": الفضاء هو «السّاحة وما اتّسع من الأرض، يقال: أفضيت إذا خرجت إلى الفضاء، وأفضيت إلى فلان بسرّي (...)، وأفضى بيده إلى الأرض، إذا مسّها بباطن راحته في سجوده»². وفي "لسان العرب" يقول 'ابن منظور': «فضاء، الفضاء: المكان الواسع من الأرض، والفعل فضاءً يَفْضُو فُضُوًّا فهو فاضٍ (...) وقد فضا المكان وأفضى، إذا اتّسع، وأفضى فلان إلى فلان، أي: وصل إليه، وأصله أنّه صار في فرجته وفضائه، وحيّزه (...) والفضاء: الخالي الفارغ الواسع من الأرض (...) والفضاء: السّاحة وما اتّسع من الأرض. يقال: أفضيت إذا خرجت إلى الفضاء (...) الفضاء ما استوى من الأرض واتّسع، (...) والصحراء فضاء»³.

¹ ياسين النصير: مدخل إلى النقد المكاني، ط1، دار نينوى، دمشق، سورية، 2015، ص40.

² الجوهري: الصّاح، (تاج اللغة وصحاح العربية)، مج 6، ص460.

³ ابن منظور: لسان العرب، مج 15، ص180، مادة "فضو".

ويؤكد "الزبيدي" أيضاً، أنّ كلمة "الفضاء" تأتي بمعنى الاتساع والخلاء، كما يرد في النصّ التالي: «والمفضي: المتّسع، وأفضى بهم بلغ بهم مكاناً واسعاً، وترك الأمر فضاء، أي: غير محكم، ويقولون: لا يفضي الله فاك... أي: أن يجعله فضاء واسعاً خالياً»¹، كما وردت لفظة "فضاء" بمعنى الحيز، فكلمة "فضاء" تعني "الحيز" وهو "المكان" المعلم بحدود معيّنة، أي: بمعنى ناحية من مكان "فضاء"².

وذهب "عبد الفتاح رياض" إلى أنّ "الفضاء" ينشأ دائماً من الطريقة التي تنتظم بها وضع المجسمات، والتنويع بالكتلة المجسّمة يخلق تداخلاً مع "الفضاء"، وقد يكون على قدر من الترابط والتعقيد حيث يصعب الفصل بينهما كعناصر مستقلة، إلا أنّ أحدهما يحدّد الآخر أصلاً، أي: أنّ الكتلة تحدّد "الفضاء"، و"الفضاء" يحدّد الكتلة.³

من خلال ما سبق ذكره؛ يتّضح أنّ المعاني المعجميّة للفضاء، تراوحت بين مدلولين هامين هما: -الحيز: المكان المحدّد من الفضاء بمعالم معيّنة. -والمكان الواسع، الشاسع، سواء كان ملئاً أو فارغاً أو خواء، وارتبط ذلك بالكينونة التي تتحقّق في زمن معيّن. ونخلص إلى أنّ "الفضاء"، هو ليس "المكان" ذاته، بل هو صفة الاتّساع أو الخلو أو الانتهاء للمكان، فهو صفة تطلق عليه من عدد من الصفات التي يمكن أن يتّسم بها المكان، لذلك لا يمكننا أن نستخدم كلمة "فضاء" بمعنى "مكان"، لأنها تخرج عن كونها صفة، قد تكون ملازمة للمكان، وقد لا تكون.

فالمكان يتأسّس بجغرافيته نتيجة المسافات الفاصلة بين الكتل والأشياء، بنظام علاقاتها مجتمعة، وما يصاحب ذلك دلاليّاً، أمّا "الفضاء" فهو يتأسّس مع الكتلة، والكتلة تأسّس معه، فهو وليد عمق محدّد، ولا يمكن للامتدادات والأعماق، أن تتمظهر من غير إدراكنا الحسيّ للفضاء، الذي هو أوسع من المكان، لأنّ المكان مكوّن له ويشكّله،

¹الزبيدي، محمد مرتضى: تاج العروس من جواهر القاموس، ص381.

²ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مج 15، ص181.

³ينظر: رياض عبد الفتاح، التكوين في الفنون التشكيلية، دط، دار النهضة المصريّة، مصر، 1973، ص111.

فالمزرعة، والكوخ، والحقل...تشكل في حقيقتها أماكن محدّدة بوصفها مواقع، وهي بمحيطها البيئي تشكل فضاء الريف، فالفضاء أوسع ومنفتح، وهو قابل للملء بالكتل والأجسام ليشكّل بذلك محيطاً للامتدادات الواسعة للحدود المكانية.

وإذا رجعنا إلى نظرة الفلاسفة المسلمين لـ"المكان" نجدها قد حملت ملامح وآثار الفلسفة اليونانية، فـ"الكندي" (185هـ-256هـ) بعد اطلاعه على مختلف الآراء اليونانية - خاصة أرسطو - التي تناولت المكان ولامس الاختلاف حوله، بين من يثبت وجوده ومن ينفيه، فينطلق في حديثه من هذه الزاوية، «فيثبت وجود "المكان" بالقول بأنّ زيادة الجسم أو نقصه أو حركته تقتضي وجود حاوٍ يجري فيه ذلك، وهذا الحاوي يبقى مع فساد المحويات»¹، فالكندي يثبت وجود "المكان"، وركّز على كون المكان ليس جسماً، وإنّما سطح أو نهاية الجسم، التي تتحقّق فيها ملامسة الحاوي لما يحتوي عليه.

والفارابي (260-339هـ) هو الآخر كانت نظريته قريبة من الطّرح اليوناني، فأكدّ وجود المكان وحدّد طبيعته -متأثراً بأرسطو - فينفي "الفارابي" أن يكون المكان جسماً أو صورة أو هيولي، فهو مستقل عن الجسم، إلّا أنّه محدود، ومتناه تماماً كما هو الجسم متناه، وهذا ما يؤكّد العلاقة المنطقية بين المكان والجسم الذي يحويه، فوجود أحدهما يعني وجود الثاني، وامتداد الجسم وتناهيّه، يتطلّب امتداداً وتناهيّاً للمكان، من منطلق الأشياء والأعداد، والمقادير التي تخضع للترتيب ينبغي أن تكون متناهية، ولا يمكن أن توجد بلا نهاية²، أي: أنّ المكان منفصل ومستقل عن هذا الجسم، و"الفارابي" يعتقد بعدم وجود "الخلاء"، وأنّ كل ما هو موجود هو ملاء؛ على اعتبار أنّ الهواء يشغل المكان، في حال انعدام وجود الأجسام والأشياء، وهذا يوافق آراء "الكندي" عن المكان.

¹ أحمد فؤاد الأهواني: أعلام العرب، الكندي فيلسوف العرب، دط، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مصر، دت، ص287.

² زينب عفيفي: الفلسفة الطبيعية والإلهية عند الفارابي، دط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، دت، ص164.

ويلحق التأثير اليوناني "أخوان الصفا" (القرن الرابع) للمكان؛ حيث قالوا بأنّ "المكان" «هو سطح الجسم الحاوي الذي يلي المحوي، وقيل لا بل المكان هو سطح الجسم المحوي الذي يلي الحاوي»¹، وهو أيضا ما وجدناه عند "أرسطو" الذي كان حريصا على نفي الطبيعة الماديّة للمكان من خلال كونه نهاية الجسم المحتوي، أو الحدّ الداخلي الذي يلامس المحتوى عليه.

ونجد أنّ "المكان" و"الفضاء" في الفلسفة اليونانيّة لا فرق بينهما، إلّا أنّ جماعة "إخوان الصفا" أشارت إلى أنّ هناك من الفلاسفة من يفرّق بين المصطلحين على أساس «أنّ الذين قالوا إنّ المكان هو الفضاء، إنّما نظروا إلى صورة الجسم ثمّ انتزعوها من الهيولي بالقوّة الفكريّة وصوّروها في نفوسهم وسموها الفضاء، وإذا نظروا إليها وهي في الهيولي سموها المكان»²، والواقع أنّ الفلسفة القديمة في حدود ما لامسه هذا البحث، لم تركز كثيرا على الفرق بين الفضاء والمكان، إلّا أنّ الأمر أصبح محل اهتمام النقد الأدبي الحديث.

وتصورات "أرسطو" للمكان نجدها أيضا عند ابن سنا، (370-427هـ) الذي يعرف المكان بأنّه «السطح الباطن من الجرم الحاوي المماس للسطح الظاهر للجسم المحوي، ويقال: مكان للسطح الأسفل الذي يستقرّ عليه جسم ثقيل»³، وأخذ الفلاسفة العرب بهذا التعريف، واعتبروا المكان السطح الداخلي للجسم الحاوي والملامس للجسم المحوي؛ وهو ما يعني أنّ المكان الذي يحوي الأجسام سيكون متناهيًا، وبهذا يتفق "ابن سنا" مع "أرسطو" في إنكار اللاتناهي للمكان، فهو محدود، ويمكن إدراك أو تصوّر أبعاده.

¹ إخوان الصفا: الرسائل، القسم الثاني، تح نور الدين بن جيو اخان، دط، مطبعة نخبة الأخيار، هيندي بازار، 1305هـ، ص 07.

² إخوان الصفا: الرسائل، القسم الثاني، ص 7.

³ أبو علي الحسين بن عبد الله بن سنا: تسع رسائل في الحكمة والطبيعيّات، ط2، دار العرب للبستاني، القاهرة، مصر، دت، ص 94.

ونجد "ابن رشد" (520-595هـ) قد اطلع على فلسفة "أرسطو" وآراء الفلاسفة العرب، واتّجه لتحديد مفهوم المكان «ويتابع "ابن رشد" تعريف "أرسطو" للمكان بأنه "نهاية الجسم المحيط"...»¹، فنظر "ابن رشد" في طبيعة الأجسام ووجد أنها تتميز بأبعاد محدودة، معلومة، متناهية.

وإذا كانت نظرة الفلاسفة العرب القدامى للمكان على هذا النحو، فإنّ فلاسفتنا في العصر الحديث، لم يخرجوا عمّا جاء به أسلافهم.

ولقد اهتمّ النقاد العرب المحدثون بقضية التشكيل المكاني داخل النصوص الأدبية، فنجد الجزائري "عبد الملك مرتاض" فقد اعتمد مصطلح "الحيز"، مستبعدا مصطلحي "الفضاء" و"المكان"، مبرّرا ذلك بأنّ مصطلح "الفضاء" قاصر بالقياس إلى مصطلح الحيز، و«أنّ الفضاء من الضروري أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما "الحيز" ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل...»²، لكن إذا استقصينا المعنى اللغوي للمصطلحين نجد أنّ: الحيز مشتق من حاز حوزا، والحوز هو "الموضع" إذا أقيم حوالیه سدّ أو حاجز، والحوزة: الناحية، والحيز: المكان وهو مأخوذ من الحوز أي: الجمع، يقال: "هذا في حيز التواتر"، أي: في جهته ومكانه³، أمّا "الفضاء" فمشتق من "فضو"، فضاء، فضاء المكان: اتّسع، والفضاء جمع أفضية: ما اتّسع من الأرض يقال: "مكان فضاء" أي: واسع⁴، وبذلك يكون "الحيز" محدودا، في حين يكون "الفضاء" أكثر اتّساعا وشموليّة، أمّا مصطلح "المكان" فقد كان أكثر تداولاً وشيوعا مقارنة بمصطلح "الحيز".

¹ زينب عفيفي: العالم في فلسفة ابن رشد الطبيعية، دط، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، 1993، ص51.

² عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، د ط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص141.

³ المرجع نفسه، ص138.

⁴ ينظر: بطرس حروفش: المنجد في اللغة والأعلام، جزء اللغة، ط28، دار المشرق، بيروت، 1986، ص587.

في حين نجد "عبد الحميد بورايو" يجمع بين لفظتي "حيز ومكان" في دراسته المعنونة بـ "المكان والزمان في الرواية العربية الجزائرية"، ولكن المصطلح الشائع في مختلف الدراسات العربية هو مصطلح "الفضاء" باعتباره أكثر تعبيراً عن مفهوم المصطلح الغربي.

وعليه نجد أنّ واقع الدراسات النقدية العربية يؤكد أنّ "الفضاء" و"المكان" هما الأكثر استعمالاً، فنجد من النقاد من يميل إلى "الفضاء"، كونه الأكثر اتساعاً، والأقدر على ليس فقط الأبعاد الجغرافية، وإنما الجوانب الفكرية والفنية والدلالية؛ خاصة إذا تعلّق الأمر بالأعمال الروائية، في حين نجد نقاد آخرين يعتقدون بأنّ "المكان" مع محدوديته يحمل من الدقّة والتركيز ما يجعله الأنسب لدراسة المجال الذي تتحرّك فيه الشخصيات، كما نجد نقاد يوظّفون المصطلحين بالدلالات نفسها، أو يشكّلون من خلال الربط بينهما، عبارات على شاكلة "الفضاء المكاني" في كتاب "بنية الشكل الروائي" لـ "حسن بحراوي"، أو "فضاء المكان الروائي" في كتاب شعرية الخطاب السردية لـ "محمد عزّام"، ويبدو أنّ الناقدين سعياً إلى معالجة المكان من منظور العلاقات المتداخلة بين هذا الأخير، وبين باقي العناصر السردية من زمان، وأحداث، وشخصيات.

و"حسن بحراوي" يؤكد على التداخل الحاصل بين "المكان"، وبين باقي المكونات السردية للعمل الأدبي، والملاحظ على الناقد "بحراوي"، أنّ لم يضع حدوداً فاصلة بين مصطلحي "الفضاء والمكان"، في حين رأى بضرورة التفريق بين: الفضاء الروائي والفضاء النصّي والفضاء الطباعي، من هنا شكّل الفضاء الروائي بؤرة اهتمام الدراسات التي تعنى بشعرية المكان، إلّا أنّ العائق الذي منع من تشكيل نظرية خاصة بالمكان-في نظر بحراوي- هو غياب الحركة بالنسبة للمكان، إذ أنّه في الغالب يتميّز بالثبات والجمود، فلا قيمة له إلّا إذا حدث فيه فعل، وهو ما جعل الدراسات تتجه نحو تفاصيل

خاصةً بالمكان الروائي، من ذلك مفهوم "الحد"، ومفهوم "التقاطبات" كآليات إجرائية لدراسة المكان في الأعمال الأدبية¹.

وأشار "محمد عزّام" في كتابه "تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثيّة"، إلى تحوّل رؤية النقاد إلى المكان، وباقي عناصر السرد في الدراسات النقدية الغربية والعربية، فسّطت الضوء على المكونات السردية التي تتمثّل في (الوظائف، والفواعل، ووجهة النظر، وبنية الزّمان، وفضاء المكان...)².

ونجد أنّ "حميد الحمّداني" في كتابه "بنية النصّ السردّي"، قد توقّف عند ضرورة التمييز بين "الفضاء" و"المكان"، حيث يرى بأنّ الرواية في الغالب تحتوي على مجموعة من الأماكن حتّى وإن انحصرت الأحداث في مكان واحد، فهناك أماكن تخلق في مخيلة الشخصيات، وهو ما أعطى "للحمّداني" تصوّراً للفرق بين "الفضاء" و"المكان"؛ لأنّ «مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقياً أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية، والمكان بهذا المعنى هو مكّون الفضاء، وما دامت الأمكنة في الروايات غالباً ما تكون متعدّدة، ومتفاوتة، فإنّ فضاء الرواية هو الذي يلفّها جميعاً»³.

ونجد الدراسة الموسومة بـ"الرواية العربية البناء والرؤيا" لـ"سمير روجي فيصل"، قد ميّز فيها بين "المكان الروائي" الذي «هو المكان اللفظي المتخيّل؛ أي: المكان الذي صنّعه اللغة انصياعاً لأغراض التخيل الروائي وحاجاته»⁴، و"الفضاء" الذي يحمل مفهومه دلالة «لا تقتصر على مجموعة الأمكنة في الرواية، بل تتّسع لتشمل الإيقاع المنظّم للحوادث

¹ ينظر: سمية الهادي، سيميائية المكان في شعر الصعاليك الجاهليين، إشراف: عباس بن يحيى (مخطوط دكتوراه)، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2014-2015، ص77

² ينظر: سمية الهادي، سيميائية المكان في شعر الصعاليك الجاهليين، ص79.

³ حميد الحمّداني: بنية النصّ السردّي من منظور النقد الأدبي، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1993، ص62.

⁴ سمير روجي فيصل: الرواية العربية، البناء والرؤيا - مقارنة نقدية - دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003، ص75.

التي تقع في هذه الأمكنة، ولوجهات نظر الشخصيات فيها»¹، فيغدو الفضاء أكثر اتساعاً وشمولاً.

والناقدة "سيزا قاسم" في كتابها "بناء الرواية"، نجدها قد ميّزت بين الآليات التي يتمّ من خلالها تقديم مكوّن الزمن ومكوّن المكان، فالزمن مرتبط بالإدراك النفسي، وبالأفعال والأحداث، وبالتالي يتمّ تصويره عن طريق السرد، أمّا المكان فمتعلّق بالإدراك الحسيّ وبالأشياء وهو ما يقتضي الوصف في تحديده.

وعلى العموم ما يمكن استخلاصه من معالجة النقد العربي لموضوع "المكان" هو تجاوز النقاد الحديث عنه بوصفه عنصراً ثانوياً في الرواية ليتعاملوا معه من منطلق كونه دعامة بنائية، وعاملاً يؤسّس بقوة البناء الفنيّ من خلال منظومة العلاقات التي تربطه بباقي المكونات التشكليّة (الزمن، والشخصيات، والرؤية...).

ونجد الدكتور "عبد الرحيم مراشدة" حين اسقّصائه لمفهوم "الفضاء" في الفلسفة العربيّة وغير العربيّة، خرج بحصيلة مفادها أنّ الفضاء «مصطلح جامع لمفهومات المكان والزمان والخلاء والأبعاد جميعاً»²، فالفضاء في هذا المفهوم يشمل جميع عناصر البناء السردية.

وقد أدرجت الباحثة "غيداء أحمد شلاش" مفهوم "الفضاء" ضمن «المفاهيم المتشعبة عن المكان، فعدّته من المصطلحات المقاربة للمكان من حيث المفهوميّة مثل: الامتداد، والبيئة، والحيز، والخلاء، والفسحة، والفضاء، والمحل والموضع، واعتبرت الفضاء هو أداء يشتمل على المكان والزمان، لا كما هما في الواقع، ولكن كما يتحققان في النصّ مخلوقين ومحورين من لدن الكاتب، ومساهمين في تخصيص واقع النصّ»³، ونسججه المتميّز.

¹المرجع نفسه: ص74.

²ياسين النصير: مدخل إلى النقد المكاني، ص41.

³المرجع نفسه، ص41.

إنّ استراتيجيّة الفضاء في السرد تتنوع في كونه إطارا يشتمل على أحداث، وهذا الأخير لا يقدّم إلّا مصحوبا بجميع إحداثياته الزمانيّة والمكانيّة، وبين كونه فاعلا ومؤثرا في أحداث القصة تربطه بها علاقة جدليّة، ويتّسع مفهوم "الفضاء" ليشمل البيئة الطبيعيّة والصناعيّة بمختلف أنماطها ووظائفها، والشوارع وكل الأماكن التي تعيش فيها الشخصيات الروائيّة، كما يشمل الوقت من اليوم، وما يترتّب عليه من أضواء أو ظلمة أو الطقس بكل أحواله...

ونظرا للالتباس الذي يقع بين مصطلحي "الفضاء" و"المكان" نقول: أنّ "الفضاء" لا يعدّ عنصرا مجزّءا فعليا فهو موزّع في شكل أمثلة، وطريقة تحديد ووصف الأمكنة في الروايات تكون عادة متقطّعة، وضوابط المكان متصلة غالبا بلحظات الوصف، وهي لحظات متقطّعة تتناوب في الظهور مع السرد ومقاطع الحوار، ثمّ إنّ تغيير الأحداث يفترض تعدديّة الأمكنة واتّساعها أو تقليصها حسب طبيعة موضوع الرواية.

إنّ مجموع الأمكنة هو ما نطلق عليه اسم "فضاء الرواية"؛ لأنّ الفضاء أوسع من مفهوم كلمة "المكان"، «والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء»¹، وبما أنّ الأمكنة في الروايات متفاوتة وكثيرة فإنّ فضاء الرواية هو الذي يلفّها جميعا، «إنّ الفضاء وفق هذا التحديد شمولي، إنه يشير إلى المسرح الروائي بكامله، والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي»².

وهذا ما يؤكّده "محمد البوريمي" عندما يتحدث عن "الفضاء الروائي"، فيقول: الفضاء الروائي «هو الحيز المكاني الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبسة بالأحداث تبعا لعوامل عدّة تتّصل بالرؤيا الفلسفيّة وبنوعيّة الجنس الأدبي وبحساسيّة الكاتب، وعلى هذا فالفضاء الروائي يتّسع (اصطلاحا) ليحتوي أشياء متباينة ومتعدّدة، لا حصر لها، بدءا من المساحة الورقيّة التي يتحقّق عبر بياضها جسد الكتابة، إلى المكان/

¹ حميد لحمداني: بنية النصّ السردّي من منظور النقد الأدبي، ص 63

² المرجع نفسه، ص 63.

الزمان/ الأشياء/ اللغة/ الأحداث، التي تقع تحت سلطة إدراكنا عبر أنماط السرد، والتي تجسّد عالم الرواية»¹، فالفضاء واسع يلفّ جميع أطراف السرد.

فعالم الاجتماع (1332-1406م) "ابن خلدون": «استخدم تعبير الفضاء بالمعنى الاجتماعي للمكان، وذلك أقرب إلى مفهوم الفضاء بالمعنى المعاصر، حين قال في كتابه: "ال عمران البشري": إنّ مساحة البيت، وهو المسجد، كان فضاء الطائفين»².

وإذا رجعنا إلى ما نشغل عليه في هذه المذكرة من خلال كيفية استعمال المصطلح النقدي "الفضاء" وطريقة توظيفه أثناء التحليل، فنجد أنّ الفضاء الدرامي، والمكان الدرامي مصطلحان بينهما صلة وثيقة، وإن كان مفهومهما يختلف، فالمكان الدرامي حيث يطلق من أيّ قيد يدلّ على المكان داخل النصّ الدرامي المسرحي، سواء كان مكانا واحدا أم أمكنة عدّة، ولكنّا حين نضع مصطلح "المكان" في مقابل مصطلح "الفضاء"، بغية التمييز بين مفهوميهما فإنّنا نقصد بالمكان الدرامي المفرد ليس غير، ونقصد بالفضاء الدرامي أمكنة النصّ الدرامي جميعا/الزمان/ الأشياء/ اللغة/ الأحداث/ العتبات/ الشخصيات...

بيد أن دلالة مفهوم "الفضاء" لا تقتصر على مجموع "الأمكنة"-وهذا ما يدلّ عليه إجرائيّة المصطلح في بحثنا- بل تتّسع لتشمل الإيقاع المنظم للحوادث التي تقع في هذه الأمكنة ولوجهات نظر الشخصيات فيها، ومن ثمة يبدو مصطلح "الفضاء" أكثر شمولاً واتّساعاً، من مصطلح "المكان"³، من هنا ندرك مدى شمولية الفضاء واتّساعه، إن لم نقل قدرته على احتواء عالم مليء بالأسرار الملغزة وبالأشياء المتعدّدة التي لا حصر لها. فالفضاء يتّسع ليشمل العلاقات المكانية، أو العلاقات بين الأمكنة والشخصيات والأحداث، فالفضاء ليس فقط المكان الذي تجري فيه أحداث الحكاية، ولكن أحد العناصر الأساسية والفاعلة في تلك الأحداث.

¹ ياسين النصير: مدخل إلى النقد المكاني، ص 39-40.

² ماري إلياس حنان قصّاب حسن: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ص 338.

³ ينظر: سمير روجي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا، (مقاربات نقدية)، ص 71.

ثالثا - دلالة مصطلح النصّ "Texte":

1- عند العرب:

1-1 الدلالة اللغوية:

نال مصطلح النصّ "Texte" حظا وافرا من المهتمين بوضع تعريف دقيق له، وعليه فإنّ ضبط مصطلح "النصّ"، يقتضي بعض التريث، وذلك بالرجوع، إلى المعاجم اللغوية القديمة والحديثة.

فلو عدنا إلى "لسان العرب" لوجدنا أنّ "النصّ" يحمل جملة من الدلالات، ذلك «أنّ مادة "نصص" تعني: رفعك الشيء نصّت الظبية جيدها إذا رفعته وأظهرته، ونص فلان الحديث، أي: رفعه إلى راويه ليظهر سنده، ومنه قولنا: نصّت الماشطة العروس، إذا أقعدتها على المنصة حتّى تظهر بين النساء، ونصّ المتاع: إذا جعل بعضه فوق بعض، ونصّ الرجل نصّا: إذا استقصيت مسأله لاستخراج كل ما عنده، ونصّ كل شيء منتهاه»¹ من خلال هذه الدلالات يمكننا أن نخلص إلى أنّ النصّ في اللغة، يحمل دلالة الرفع، والظهور، والاستقصاء، وغاية الشيء ومنتهاه، والجمع والتراكم، وهذه الدلالة الأخيرة أشير إليها في "أساس البلاغة" «تتاص القوم: أي اجتمعوا»²، أي: التضم والالتحام.

وورد في "محيط المحيط": «نصّ الكتاب لفلان وعلى فلان، بمعنى: أملاه وأنشأه، والنصّ هو الكتاب والسنة، وما لا يحتلّ إلاّ المعنى الواحد، أو ما لا يحتلّ التأويل، النصّ صيغة الكلام الأصلية التي وردت في أيّ مصنف كما جاء في المعجم الوسيط،

¹ ابن منظور: لسان العرب، مج 7، د ط، دار صادر، بيروت، لبنان، د ت، مادة "نصص"، ص 97-98. والفيروز أبادي: القاموس المحيط، مج 2، د ط، مؤسسة الحلبي وشركاه، د ت، ص 319.

² الزمخشري: أساس البلاغة، تح عبد الرحمن محمود، د ط، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د ت، مادة (نصص)، ص 495.

وفيه إشارة أيضا إلى ما لا يحتمل إلاّ المعنى الواحد ولا يحتمل التأويل، ومنه قولهم: "لا اجتهد مع نص"¹.

إلاّ أنّ المعاجم القديمة لم تأت بالمعنى الاصطلاحي للنص، وهذا النقص هو ما تداركته المعاجم الحديثة، مثل: "المعجم الوسيط"، فأثبت المعنى الاصطلاحي الذي هو «ما لا يحتمل إلاّ معنى واحد، أو ما لا يحتمل التأويل»²، ففرى أنّ "النص" يقترن بالتعيين ونفي الاحتمال، واستبعاد التأويل.

ف نجد أنّ التعريفات المعجميّة العربيّة تتميز بأنّها تخلو من دلالة "النسيج" - كما سنرى لاحقا عند الغرب -، فهي لا تشير إلى بنية النصّ في التعريف، والسبب راجع إلى أنّ المعنى الاشتقاقي للكلمة لا يفيد ذلك.

وعليه نجد أنّ أغلب التعريفات الموجودة في المعاجم العربيّة القديمة، «تشير إلى شرط الكتابة، وإلى إثبات المعنى وواحيته»³، حيث يشير قاموس "معجم مصطلحات الأدب" إلى أنّ النصّ يعبر عن «الكلمات المطبوعة أو المخطوطة التي يتألف منها الأثر الأدبي»⁴.

ويمكن تلخيص التعريفات المعجميّة العربيّة في التعريف الذي ذكره "حميد الحمداي" في كتابه "القصة في العالم العربي"، حيث يقول: «النصّ كتابة تكشف خبايا المتكلم، وترفع المعنى إلى أقصاه، وتحافظ على المحتوى وتصونه وتمنع معناه الوحيد من التأويل، والكتابة المذاعة تفضح معنى النصّ وتعرضه للشهرة والظهور»⁵.

¹ حميد الحمداي: القصة القصيرة في العالم العربي، ظواهر بنائية ودلالية، ط1، أنفو-برانت، فاس، المغرب، 2015، ص15.

² إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، وآخرون: المعجم الوسيط، ج1، دط، دار العودة، اسطنبول، تركيا، 1989، ص926.

³ حميد الحمداي: القصة القصيرة في العالم العربي، ظواهر بنائية ودلالية، ص15.

⁴ مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، د ط، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1974، ص566.

⁵ حميد الحمداي: القصة القصيرة في العالم العربي، ظواهر بنائية ودلالية، ص16.

1-2 الدلالة الاصطلاحية:

تجدر الإشارة إلى أنّ العرب، لم يتبلور عندهم المعنى الاصطلاحي للنص، إلاّ بعد الاتصال المباشر بالغرب، فما نستخدمه نحن، إنّما هو المعنى الغربي، دون فك الاشتباك مع المعنى العربي، «إنّ مفهوم النصّ الذي تشغل عليه الدراسات العربية الحالية، مفهوم أجنبي لمصطلح عرب خطأ، ولم يجد ما يطابقه في اللغة العربية»¹.

ومع ذلك نورد تعريفا كثيرا ما صادفناه خلال قراءتنا نحاول إيجازه في: مدوّنة كلاميّة: يعني أنّه مؤلف من كلام.

حدث: أنّ كل نص هو حدث، يقع في زمان ومكان معينين.

تواصل: يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف، ونقل تجارب إلى المتلقي.

تفاعلي: أي إقامة علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع.

مغلق: أي: انغلاق سمته الكتابيّة الأيقونيّة التي لها بداية ونهاية.

توالدي: إنّ الحدث اللغوي ليس منبثقا من عدم، وإنّما هو متولّد من أحداث تاريخيّة، ونفسيّة، ولغويّة (...)، وتتناسل منه أحداث لغويّة أخرى لاحقة له، فالنص إذن؛ مدوّنة حدث كلامي ذي وظائف متعدّدة².

يبدو أنّ مصطلح "النص" يمثل إشكالية إذ لم يعد يقتصر على دلالاته المعجميّة والاصطلاحيّة ليتداخل مع عدد من المصطلحات، كمصطلح "الخطاب Discours"، و"العمل"، أو "الأثر الأدبي".

وفجأة يقفز المصطلح إلى النقد العربي الحديث لا بمعناه المعجمي، لكن بمعناه في النقد الغربي الحديث، فما دلالة "النص Texte" في النقد الغربي الحديث.

¹ منير سلطان: التضمين والتناص، "وصف رسالة الغفران للعالم الآخر نموذجا"، دط، منشأة المعارف بالإسكندريّة، مصر، 2004، ص38.

² ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1992، ص120.

2- عند الغرب:

2-1 الدلالة اللغوية:

يعتبر مصطلح "النص" من أهم الإشكالات التي طرحتها المقاربات النقدية الجديدة، إذ لم يعد يقتصر على دلالاته المعجمية والاصطلاحية، بل انتقل إلى حقول أخرى ليكتسب ضمنها دلالات جديدة، تختلف حسب اجتهادات أصحابها وتوجهاتهم من جهة، وحسب تطورات المصطلح من جهة أخرى.

وقبل الحديث عن كل هذا بالتفصيل، علينا أن نذكر بداية مفهوم "النص"، في بعض الثقافات المستندة إلى الأصول اللاتينية، «لأن معنى "النص" Texte في أصل الاشتقاق، والوضع في معظم اللغات الأوروبية الحديثة، يعني: النسيج (...) في الفرنسية "Texte"، والإسبانية "Texto"، والانكليزية "Text"، والروسية "Tekta"، أخذ أصلا من اللغة اللاتينية "Textus"، ويعني اللغة المتينة، وكذلك النسيج»¹.

ومن هذا المنطلق، تحيلنا بعض المعاجم اللغوية الفرنسية إلى نفس المعنى، «فيطلق "النص" "Texte" على الكتاب المقدس، أو كتاب القداس، وهو في اللاتينية "Textus"، وتعني النسيج "Tissu" أو "Trame"»².

وفي معجم "لاروس" «النص باللاتينية "Textus"، الذي يعني تشابك مجموعة كلمات، جمل مركبة لنص مكتوب، عمل فني، أدبي...»³.

استنادا إلى هذه الخلفية النسيجية، ودلالاتها في المجال المادي الصناعي، تكون الثقافة الغربية قد عبّرت عن النص بكل دقة ووضوح؛ إذ لم تخرج عن المعنى الأصلي، لاعتبار النص نسيجا من الحروف والكلمات، ثم نسجها بالكتابة نسجا، يدلّ على الانسجام والانتظام والتشابك والتضام، وعليه فالأصوات والكلمات، إذا لم تستحل إلى كتابة، أي إلى

¹ عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمانية"، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986، ص43.

² Le Grand Robert de la langue Française, Toure 4, Paris, 1985, p 272 .

³ karim mancili, rebecca dubois, Le petit larousse , jllustré, 2017, p 1144.

نسيج فإنّها ليست نصّاً، وفي هذا المعنى، يقول "بول ريكور Paul Ricoeur": «نطلق كلمة النصّ على كلّ خطاب تمّ تثبيته بواسطة الكتابة»¹، أي: أنّ "النصّ"، ما نكتبه وما ندوّنه، فهو يؤكّد على المظهر الخطّي، وهذه نظرة تلتقي مع وجهة نظر "رولان بارت" Roland Barthes، حين نقرّ أنّ «كلمة "نصّ" تعني من حيث أصلها النسيج Texture»²، بمعنى أنّ النصّ "Texte" يصنع نفسه باستمرار، وهو نسيج كما تتسج العنكبوت نسجها في شبكة متلاحمة مترابطة منتظمة.

ما نستخلصه من كل ما قدّمنا؛ أنّ المعاجم اكتفت بالرجوع إلى أصل الكلمة، وما تدلّ عليه في أصلها، وما أصبحت تستخدم للدلالة عليه، فالنصّ "Texte" في ترابط ألفاظه المكتوبة والمرصوفة بطريقة ما، هو بمثابة النسيج المحبوك.

2-2 الدلالة الاصطلاحية:

بسبب تعدّد المقاربات النظرية التي تسعى لتحديد النصّ، فإنّنا نقتصر على تقديم فكرة عن بعضها انطلاقاً من مبادئ بعض المناهج النقدية، حيث كان في ما مضى، تركيز نقاد الأدب «في البحث عن حقيقة الظاهرة الأدبية وجوهرها الإبداعي، فيما يتّصل بها من مرجعيّات، ويحيط بها من بيئات»³.

وعلى هذا المنوال ظهر المنهج التاريخي، الذي يحاول رصد الظاهرة الأدبية وتحليلها، وذلك بالتركيز على طبيعة المرحلة التاريخية، التي يعيشها المبدع أو الأديب، وجاء بعد ذلك المنهج الاجتماعي، حيث كان تركيزه منصبا على فهم واقع العلاقات الاجتماعية المؤثرة المتحكّمة بمبدع النصّ، ثمّ ذهب أصحاب المنهج النفسي بعد ذلك، إلى

¹بول ريكور: النصّ والتأويل، تر منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، ع3، بيروت، لبنان، 1988، ص38.

²رولان بارت: لذة النصّ، تر محمد الرفرافي ومحمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع 10، 1990، ص35.

³عبد الله إبراهيم صالح هويدي: تحليل النصوص الأدبية، قراءات نقدية في السرد والشعر، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 1998، ص07.

محاولة فهم الظاهرة الأدبية من واقع وحالة البنية النفسية التي يعيشها الأديب، في محيطه الخاص به، فالمبدع بالنسبة لهم هو بؤرة ومركز الاهتمام في عملية التحليل.

هذا عن المناهج السياقية، أما المناهج النسقية، ممثلة بداية في الشكلية الروسية التي تختلف عن المناهج السابقة بحيث تنظر إلى النص؛ على أنه «بناء عضوي بمجرد الانتهاء من كتابته يصبح كلاً متكاملًا، ينظر إليه من داخله، وأن القوانين التي تحكم العلاقات بين مكوناته هي قوانين العمل نفسه»¹.

وكأننا نقرأ تعريف البنيوية للنص من حيث هو «بنية لغوية مغلقة مكتفية بذاتها في إنتاج المعنى، لا تحليل إلاّ عليها، طاقة تشتغل دونما حاجة إلى اعتبار سياق النشأة والتقبل»²، وهذه الرؤية تعدّ إحدى المبادئ الأساسية للبنيوية التي تقيم تحليلها، على عزل النص عن سياقه التاريخي والاجتماعي، كما تفصل بين النص ومبدعه، وتكمن فائدة هذه المقارنة إزاء النص الأدبي في كونها تتفادى كل إحالة مرجعية خارج النص، من أجل التركيز على النص ذاته.

غير أن كل هذا لم يمد طويلاً في عمر البنيوية، فظهرت "السيمائية"، التي أسهمت في تعريف النص قائلة: «النص لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب، وتحويل لنصوص أخرى»³، يسعى الدارسون لكشف خباياها وإنارة دروبها المعتمة، وهذا ما سنحاول كشفه سيميائياً، من خلال نصوص عبد القادر علولة.

رابعا- دلالة مصطلح "الدراما" "Drama":

السؤال الذي يطرح نفسه هنا ما معنى كلمة "دراما"؟ ومتى نشأ هذا المصطلح عند الغرب وما دلالاته واستعمالاته؟

¹ عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، ع232، الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل، 1998، ص159.

² الطاهر الهامي: القارئ سلطة أم تسلط، مجلة الموقف الأدبي، ع33، الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998، ص23.

³ عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشرحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، دراسات أدبية، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997 ص322.

1- الدلالة اللغوية: بالعودة إلى "المعجم المسرحي"، نجد بأن كلمة "دراما"، «مأخوذة من الفعل اليوناني "Dran"، الذي يعني: "فعل"، وصيغة درامي "Dramatique"، موجودة في اللغة اليونانية "Dramatikos"، وفي اللاتينية "Dramaticus"، للدلالة على كل ما يحمل الإثارة والخطر»¹، فهي الفعل والحركة التي تثير النفس ومكامن الهوى، وتحرك المشاعر وتختبرها، وتثير في النفس انطباعات وتساؤلات عديدة.

2- الدلالة الاصطلاحية: في هذا الشق نجد أن كلمة "دراما" تطلق «على كل الأعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها (...)»، وكذلك تطلق على كل شيء تمثيلي من ابتكار الخيال»²، فالدارمي هو المثير والمدهش وغير العادي وغير المألوف.

ويشير مفهوم "الدراما" في معجم "بافيس" حسب ما ورد في كتاب "اللغات الدرامية وظائفها وآليات اشتغالها"، "لمحمد أبو العلا" إلى «الحركة»، "Action"، فهو يشير في نفس الآن إلى جنس أدبي، مؤلفا خصيصا للمسرح، سواء تم عرضه أم لا»³، فالنص الدرامي، هو النص المكتوب الذي أعدّ ليعرض على الركح، وإذا لم يعرض يمكن قراءته كأبي جنس أدبي آخر، كالرواية، أو القصة، أو الأقصوصة...

وقد سبق لأب المسرح الفيلسوف اليوناني "أرسطو"، أن أشار في أول نظرية متكاملة للمسرح، «إلى أن "التراجيديا" تستطيع أن تحقق غايتها الخاصة بالقراءة فقط ودون الحاجة إلى العرض المسرحي»⁴، وهذا ما نجده عند الباحث "مارتن إيسلن" حيث يعتبر "النص الدرامي «قبل أن يمثل لا يعدو أن يكون أدبا، يقرأ، كما تقرأ الرواية»»⁵.

ونجد في دليل "إكسفورد" للمسرح، تعريفين لمصطلح "الدراما"

¹ماري إلياس، حنان قصّاب: المعجم المسرحي، ص194.

²المرجع نفسه، صن.

³محمد أبو العلا: اللغات الدرامية وظائفها وآليات اشتغالها، ط1، ألوان مغربية، الرباط، المغرب، 2004، ص14.

⁴محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ط1، منشورات دار الأمان، الرباط، المغرب، 2000، ص12.

⁵المرجع نفسه، ص15.

الأول: يذكر بأن كلمة "دراما" تطلق بشكل عام، على كل ما يكتب من أعمال مسرحية للمسرح في بلد ما (...). كما أنه استخدم المصطلح للتعبير عن إنتاج فترة بعينها من تاريخ المسرح، مثل: دراما عصر عودة الملكية، أو الدراما الواقعية...

الثاني: يذكر بأن مصطلح "الدراما" يطلق على أي موقف مسرحي ينطوي على صراع، ولأهداف مسرحية، يتضمن تحليل هذا الصراع، عن طريق وجود شخصيات مسرحية¹، فالدراما يتعدّد مفهوماً من الإنتاج، إلى المضمون الداخلي الذي يتضمن الصراع وعناصر البناء الدرامي.

ولـ "مخائيل باختين" وجهة نظر حول "الدراما"، حيث يرى أنها «تهدف إلى لغة وحيدة مفردة، عن طريق شخوصها وحدها، ويتحدّد الحوار الدرامي، بالتصادم بين الأفراد داخل عالم واحد، ولغة وحيدة»²، إضافةً إلى ما تعنيه "الدراما" من خلال الحركة والفعل، نجد أن صفة الدرامية إذا ما أطلقت على نص، فتخصّه بشحنة دلالية، مفادها أن كل قصة تُسرد أو تُروى، إلّا وتحوي فكرة القوى المتعارضة، والمتضادة، والمتصارعة على موضوع القيمة، حسب ما أتى به "غريماس".

ولذلك تعدّ "الدراما" «نوع من أنواع الفن الأدبي، ارتبطت من حيث اللغة بالرواية والقصة، واختلفت عنها في تصوير الصراع، وتجسيد الحدث، وتكثيف العقدة»³، ومنه فالعمل الأدبي تكوين أدبي يمثّل فيه فعل الحياة بتعقيداته المختلفة، ومفارقاتها المحيرة.

ويحسم "فلتروسكي" الخلاف حول طبيعة "الدراما" بكونها: «عمل أدبي بحدّ ذاته لا يحتاج إلى شيء، إلّا إلى قراءة بسيطة ليدخل في وعي الجمهور، أو ليستخدم كعنصر لفظي للعرض المسرحي»، فالدراما بالنسبة له نص لغوي مكتوب ومقروء في صفحات،

¹ ينظر: شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، ج2، د ط، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، 2007، ص9.

² محمد أبو العلا: اللغات الدرامية وظائفها وآليات اشتغالها، ص13.

³ س. داوسن: الدراما والدرامية، تح جعفر صادق الخليل، راجعه وقدّم له عناد عزوان اسماعيل، ط4، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1980، ص7.

ويتحوّل على الركح إلى عنصر ملفوظ مسموع مع عناصر العرض الأخرى الإضاءة، الديكور، الاكسسوارات، الأثاث...

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا أيضا، هل وجدت "الدراما" عند العرب؟

لم يحفظ لنا التاريخ شيئا عن وجود "الدراما" عند العرب في وثيبتهم الجاهليّة، كما نشأ عند جميع الشعوب، كالهنود والصينيين وعند اليونان، حيث نشأ في ظلّ المعابد كجزء من ألوان العبادات التي يقومون بها، ثمّ تطوّر حيث انفصل عن المعبد إلى الحياة، فصار فناً مستقلا عن الدين، يقصد لذاته من أجل المتعة والفرجة الفنيّة.

أمّا بالنسبة إلينا فالدراما فن جديد اقتبسناه من الغرب، كما اقتبسنا الفنون الأدبيّة الأخرى التي لم تكن معروفة لدينا، كالقصّة والرواية، وقد اقتبسنا "الدراما"، في صورته الأخيرة المتكاملة.¹

وعليه فكلّمة "دراما" وطريقة توظيفها، لا يختلف معناها عند العرب عنه عند الغرب، كما ذكرنا سابقا، فالباحث "إبراهيم حمادة"، يرى بأنّ كلمة "الدراما"، « يونانيّة الأصل "Dian"، ومعناها الحرفي، يفعل أو عمل يقام به، ثمّ انتقلت الكلمة من اللغة اللاتينيّة المتأخّرة "Drama"، إلى معظم لغات أوروبا».²

ونخلص إلى القول؛ أنّ كل ما سبق من آراء ومقولات حول وصف وتحديد ماهية "الدراما"، ما هو إلّا تركيز على العنصر الأساسي في "الدراما"، وهو "الفعل"، فالدراما هي فن أدبي، يدخل في تشكيله عدّة أنساق، فهو أدب يحاكي الحياة مليء بالحركة والفعل، يمثّل على المسرح بواسطة أشخاص حقيقيين، وبفضل قصّة أو حكاية، يبدعها ويتخيّلها أديب أو مخرج مسرحي، وتحمل في ثناياها دلالات وأهداف وقيم معيّنة، حسب منهج وأيديولوجية مبدعها، فهي إذن، محاكاة لحدث ما، وتصوير لفعل ما.

¹ ينظر: علي أحمد باكثير، فن المسرحية، دط، مكتبة مصر، دت، ص24 - 25.

² شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، دراسة تحليليّة لأصول النص المسرحي، ص122.

خامسا- المسرح والمسرحية مفاهيم وخصائص:

يعدّ المسرح من أكثر الفنون استعصاء عل التعريف، لتراوحه بين النصّ والخشبة من جهة، ولجمعه بين عشرات من الفنون، ابتداءً من الكلمة، مروراً بحركة الجسد، وصولاً إلى الموسيقى والضوء، حتّى أطلق عليه أب الفنون.

وسأحاول ذكر مجموعة من المفاهيم أعتقد أنّها الأحسن من بين المفاهيم الكثيرة، أولها ما ذكره "إتيان سوريو" حول المسرح: «بأنه الفن الذي يقوم على جمع الناس لطرح مصائرهم أمام أعينهم»¹، ويعود أصل كلمة المسرح Théâtre، للكلمة اليونانية Theatron، التي تعني مكان الفرجة أو المشاهدة².

ويعرف "توماس مونو" المسرح بقوله: «هو الفن المختلط الذي يقدم عرضاً مسرحياً أو درامياً في بناء مسرحي، وهو يشتمل على فن الأدب المسرحي والتمثيل والإدارة والإخراج والملابس والماكياج والإضاءة والموسيقى والرقص»³.

والمعجم المسرحي يذكر بأنّ "المسرح" «كلمة تستخدم للدلالة على شكل من أشكال الكتابة، يقوم على عرض التخيّل عبر الكلمة»⁴، فهذه المفاهيم تتفق في أنّ المسرح شكل من أشكال الكتابة أو التعبير عن الأفكار، يمكن تجسيدها على الخشبة بواسطة ممثلين.

وإنّ أحسن تعريف للمسرح، هو ما جاء في مقدمة كتاب "الوجه والقناع" في المسرح العربي المعاصر لـ"محمود أمين العالم" إذ يقول: المسرح هو (...) صدام الإنسان مع نفسه، مع وضعه مع قيمته، مع واقعه مع الواقع الإنساني، مع المصير الإنساني

¹ إتيان سوريو، نقلًا عن: محمد هاشم صوصي علوي: المسرح العربي والتراث المسرحي المغربي نموذجاً، ط1، طوب بريس، الرباط، المغرب، 2010، ص: 33.

² ينظر: عبد المجيد شكري: فنون المسرح والاتصال الإعلامي - المسرح النثري - المسرح الشعري - الإعلام والمسرح، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2011، ص: 17.

³ توماس مونو، نقلًا عن: محمد هاشم صوصي علوي: المسرح العربي والتراث المسرحي المغربي نموذجاً، ص: 33.

⁴ ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ص422.

عامة¹، فهذا التعريف يركّز على خاصية الصراع الناشب بين الإنسان ونفسه وغيره، فالمسرح إذن؛ هو مرآة تنعكس عليها وضعية الفرد والمجتمع.

إنّ الفن المسرحي، هو الفن الذي تلتقي عنده جميع الفنون، إذ ليس بين الفنون فنٌ كفن المسرح استطاع أن يصل موهبة الخلق الفني الغامضة بموهبة التلقي والاستقبال، فالمسرح ليس مجرد وسيلة ترفيهية، وإنما يتخطى دوره ذلك، ففي فترات عظمته جاهد كتابه وممثلوه في جوهره على حصيلة المعرفة في شمولها العام، وعلى قدرة الإنسان على الاستكشاف والتعجب والتأمل².

كما تتميز المسرحيّة عن القصّة، والرواية بأنّها تقوم على الحكي عن طريق الحوار من أولّها إلى آخرها، لتُتمثّل على خشبة المسرح، لكن القصّة في المسرحية لا تكون جيدة إلّا إذا كانت جميلة، تُثير لدى المتفرج الترقب والتوجس ولذة المتابعة، أن تمتلئ بالحيوية والحرارة، وأن تكون مشحونة بالصراع الذي يحبس الأنفاس، وهذه القصّة الجيدة الجميلة هي التي تتقطع الكتاب للوصول إليها³.

لذلك نعرّ على العناصر الجماليّة في المسرح، بين النصّ وبين العرض المسرحي أي: بين عمل مكتوب نطلق عليه "النص"، وبين فنون مشتركة أخرى مع فن المسرح نسميها "عرضاً"، إذ لا نستطيع أن نعتبر هذه الجماليات قوانين ثابتة، أو أحكامه معروفة مُسبقاً، بحيث يمكن التعرف على نتائجه، بل إنّنا لنقرّ بأنّ هذه الجماليات تحمل في كل مسرحية من المشكلات الجمالية الكثير نتيجة تواجد عدة فنون مساعدة أخرى، تعمل هي الأخرى مع فن الدراما على إثراء الشكل والعرض المسرحي، بجماليات فنيّة تتناسب مع خصائصها.

¹ ينظر: محمود أمين العالم، الوجه والقناع في المسرح المعاصر، ص: 3، نقلاً محمد هاشم صوصي علوي: المسرح العربي والتراث المسرح المغربي نموذجاً، ص: 34.

² بشير خلف: الفنون لغة الوجدان، دط، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2009، ص: 260.

³ المرجع نفسه، ص: 261.

من التعريفات السابقة، نستنتج أنّ المسرح يبدأ أولاً نصّاً أدبياً (نصّ درامي)، يقوم على تقنية الحوار بين شخصيات متصارعة، تحاكي أو تعرض موضوعاً قد يكون متخيلاً أو ممكن الوقوع، وذلك لأهداف كثيرة منها المتعة الفنيّة أو الفكرية، كما يمكن أن يجسّد هذا النصّ على خشبة (العرض المسرحي)¹.

سادساً-مفارقة المسرح بين النصّ الدرامي والعرض المسرحي:

إنّ الباحث المسرحي يواجه نمطين متباينين تبعا للمادة النصية: النصّ الدرامي/ العرض المسرحي، على الرغم من كونهما متعلقين، لقد طرح هذان النمطان المتباينان إشكالية التعريف والمصطلحات، في مختلف الدراسات النقدية المسرحية القديمة والحديثة. وقد أدّت هذه الطبيعة المزدوجة للمسرح إلى اختلاف الدارسين والنقاد حول صلته بالأدب، ولعلّ ما عمق هوة الخلاف بينهم، هو «أنّ الفن المسرحي يتوفر على بعض عناصر العمل الأدبي، أي: النصّ الدرامي، فالعمل المسرحي يقتضي وجود نص سابق عليه في الوجود وهو نص قد تتوفر له أحيانا قيمة أدبية تضاهي قيمة بعض روائع الأدب»².

يقول "يوري فلتروسكي" في مقالته "النصّ الدرامي كعنصر أساسي" إنّ «الخلاف اللامتناهي في طبيعة الدراما، سواء كانت نمطاً أدبياً أو قطعة مسرحية هي كلياً عقيمة، فإنّ الواحد لا يستغني عن الآخر، الدراما هي عمل أدبي بحدّ ذاته (...) وبذات الوقت أنّها نص باستطاعته، وغالبا كان القصد منه أن يستخدم كعنصر لفظي للعرض المسرحي»³، يرى "فلتروسكي" أنّ النصّ والعرض وجهان لعملة واحدة.

¹ ينظر: عز الدين جلاوي: بنية المسرحيّة الشعريّة في الأدب المغربي المعاصر، إشراف: عبد الملك ضيف، (مخطوط ماجستير)، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2008-2009، ص9.

² بليصق عبد النور: جماليات التلقي في المسرح الجزائري الحديث، مسرح عبد القادر علولة أنموذجاً، إشراف: بلخير عقاب، (مخطوط دكتوراه)، جامعة المسيلة، 2018-2019، ص64.

³ يان ميوكاروفسكي وآخرون: سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، تر وتقديم أدمير كورية، د ط، مشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1997، ص152.

وعليه، فالمسرح هو «فن المفارقات بامتياز؛ وهي مفارقات محايدة لطبيعته، إنه أدب وفرجة في الآن ذاته، وهو فن فردي لأنّ مؤلف النصّ الدرامي كاتب فرد، وفن جماعي لأنّ العرض من إبداع فريق من الفنانين»¹، وهذا ما يميّز المسرح عن بقية الفنون.

وقد سبق "لأرسطو" في أول نظرية متكاملة للمسرح - أي "الشعرية" - أن أشار إلى أن التراجيديا تستطيع أن تحقق غايتها الخاصة بالقراءة فقط، دون حاجة إلى العرض²، حيث كانت تدرس "الدراما" في معظم المعاهد العالمية كفرع من فروع الأدب، إن خطأ هذه المداخل كان «عقبة في وجه تقدم الدراسات المسرحية (...) لأنّ عملاً ما لا يوجد فقط للقراءة وإنما للمشاهدة أيضاً»³. فالنصّ الدرامي والعرض المسرحي كوجهي العلامة. وعليه، فالمسرح يقوم على ثنائية هي: نص/عرض، وإنّ الطرف الأول في الثنائية يجعله قريباً من الأجناس الأدبية، في حين يجعله الطرف الثاني جزءاً مما يسمى بفنون الفرجة، ومن ثمّ فالعلاقة بين النصّ الدرامي والعرض المسرحي تتسم بالتعقيد والتشابك، إذ أنها تطرح قضايا متداخلة وشائكة.

فالمسرح - كما يقول "مارتن إيسلن": "نص مطبوع يعرض فعلاً محاكي، وهو لا يعدّ عند هذا الحد مسرحاً بالمعنى الحقيقي للكلمة، فالنصّ الدرامي قبل أن يمثل لا يعدو أن يكون أدباً، يُقرأ كما تُقرأ الرواية، وتشكل هذه السمة قاسماً مشتركاً بين السرد الروائي والشعر الملحمي والدراما، على أن ما يميّز الدراما عن الأنواع المذكورة هو "العرض" تحديداً⁴.

إنّ حال الممارسة الإبداعية يؤكد أنّ عملية التأليف والكتابة مرحلة أساسية، سواء قبل العرض أو بعده، فالنصّ الدرامي هو نص المؤلف (المكتوب)، وهو ذلك النوع من

¹ محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 20.

² المرجع نفسه، ص: 12.

³ إلين أستون وجورج ساقونا: المسرح والعلامات، ص 12.

⁴ مارتن إيسلن نقلاً عن: محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص: 15.

التخيُّل المصمم خصيصاً للتمثيل على خشبة المسرح، والمبني على أركان وأعراف درامية خاصة به.

والنصّ الدرامي عادة مايسبق النصّ المسرحي، «ثمّ يصاحبه بعد بداية العرض، وهو على ذلك مجرد مشروع عرض مسرحي، أو هو مثل أي رواية أو قصة نستطيع قراءته مكتوباً بخط اليد أو مطبوعاً، كما أنّ حوارهِ وإرشاداتهِ، هما بمثابة حوار الرواية ووصفها»¹.

إنّ النصّ المسرحي هو نص العرض الذي يشارك في تشكيله الممثلين وطريقة تفاعلهم مع المتفرجين، من أجل إيصال الرسالة وإثارة المتعة.

وما يثيره المسرح من مفارقات هو تداخل نص المؤلف (المبدع الأوّل)، ونص المخرج الذي يدخل على نص المؤلف تغييرات حسب ما يفرضه عليه العرض المسرحي، فالنصّ الكلامي «يتحوّل أثناء العرض إلى أصوات تختلف عند إصدارها، عن المادة المكتوبة، إنّها تصدر مع وجود عناصر أخرى في الإخراج، النبرات والحركات والديكور...»²، فالعرض له قدرة على إعطاء معاني للجمل، غير المعاني المكتوبة في صفحات الورق.

وعلى كلّ حال فإنّ سيميائية النصّ الدرامي، كانت تكتفي باعتبار النصّ الدرامي، قطعة ثابتة وعنصر من عناصر العرض، فوجد النصّ المسرحي نفسه مهملاً كنسق تعبير بين أنساق عديدة، دون تركيز الاهتمام عليه وكشف ميزته في تشكيل المعنى.

إنّ النصّ الدرامي، ومن خلال عناصر بنائه، يمكن ألاّ يتقيّد به المخرج ولا بنوايا المؤلف، ومن خلال ذلك ينشأ النصّ المسرحي، إذن؛ «النصّ المسرحي هو النصّ

¹ شكري عبد الوهاب: النصّ المسرحي، دراسة تحليلية لأصول النصّ المسرحي، ص01.

² أحمد بلخيري: سيميائيات المسرح، ص24.

الدرامي المكتوب، بعد أن تناولته يد المخرج ومجموعة العمل (...) لتأتي للمعالجة النهائية تحويلاً لكل المفردات المكتوبة إلى عناصر بصرية محسوسة»¹.

وتعد "بنيوية براغ" «أول من طرح إشكالية وضع سيميائية خاصة للنص المسرحي، تخلصه من تبعيته للنص الدرامي، وكان "أوتاكارزيش" في مؤلفه "علم الجمال الفن والدراما" 1931، رفض بأن يسلم بغلبة آلية النص الدرامي المكتوب، واعتبر أنه يحتل مكانه في نسق الأنساق الذي يقوم بالتمثيل الدرامي كله»²، فالنص المسرحي له دور هام في ضم أصول فكرة النص الدرامي التي سوف تولد بطريقة أخرى أو مشابهة على خشبة المسرح.

والجدل القائم بين النص الدرامي، والنص المسرحي حسب "فلتروسكي" «يرتكز أساساً على قاعدة العلاقة بين المركبات السمعية الصوتية التي للعلامة (الدالة) الفنية، وبين المصادر الصوتية المستعملة بواسطة الممثل، إذ أن الأولى في الحقيقة هي جزء لا يتجزأ من الثانية»³.

وفي المقابل في العرض المسرحي نجد أن "رولان بارت" يرى بأن «المسرح نوع من الآلة السبرنيتيكية التي تبعث عدداً من الرسائل المتزامنة، ومع ذلك فهي من إيقاعات مختلفة، إن المتفرج يتلقى في الوقت ذاته ست أو سبع معلومات الصادرة عن الديكور، الأزياء، الإثارة، مكان الممثلين»⁴ وهنا تكمن متعة المتلقي في إثارة جميع حواسه.

وما نستخلصه مما سبق، أن قارئ النصوص الدرامية، لا يبني العالم الدرامي ولا الفضاء الدرامي بالطريقة نفسها التي يبنها المتفرج، هذا الأخير يتلقى الملفوظات في تتابعها المستمر، أما القارئ فيستطيع معالجة النصوص كفضاء يمكن الطواف في كافة جوانبه وهنا يمكن الحديث عن التحكم في مخيلة القارئ أو التصور العام أثناء العرض.

¹ شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، ص 01.

² أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، ط 1، دار مشرق مغرب، دمشق، سوريا، 1994، ص 58.

³ المرجع نفسه، ص 58.

⁴ أحمد بلخيري: سيميائيات المسرح، ص 34.

الفصل الثاني

سيمائية فضاء العتبات

- تمهيد

أولاً- سيمائية فضاء عتبة الغلاف.

ثانياً- سيمائية فضاء عتبة العنوان.

ثالثاً- سيمائية فضاء عتبة الاستهلاك.

رابعاً- سيمائية فضاء عتبة الاختتام.

خامساً- خلاصة سيمائية فضاء العتبات.

إنّ الرؤية البصرية الأولى للنص لها دور هام في تحديد مظهره الأدبي، فإذا أخذ القارئ مسرحية مطبوعة فأول شيء يثيره هو الغلاف، وما يتضمنه من عنوان أو تصنيف أجناسي أو صورة، كل هذه المعطيات مهمة من الناحية القرائية، لذا لابد من التوقّف عند فضاء هذه العتبات النصيّة، ومحاولة تفسيرها وفهمها.

ويعرّف "ج. جينيت" المناص "paratext" أي: النص الموازي، بأنه «عبارة عن ملحقات نصيّة وعتبات نطأها قبل ولوج أي فضاء داخلي، كالعتبة بالنسبة إلى الباب»¹، فالنص الأدبي لا يظهر عاريا من عتبات لفظيّة أو بصرية، وهذا قصد تقديمه للجمهور، أو بمعنى أدق جعله حاضرا إلى الوجود لاستقباله واستهلاكه.

وتكتسي هذه العتبات أهميّة بالغة في فضاء النصّ الدرامي، لأنها تساعد القارئ على استشرافه وقراءة النصّ، كما قد تضلّله أو تستثيره وتدفعه لقراءة المتن وفهمه، وكما يقول "سعيد يقطين" في تقديمه للكتاب "عتبات" (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص): «ما أكثر العتبات، وما أصعب اقتحام أي فضاء دون اجتياز العتبة ! العتبة فضاء»²، وتتمثّل هذه العتبات أساسا في العنوان، العناوين الفرعيّة، الديباجات، التذييلات، التصدير، الحواشي الجانيّة والسفليّة الهوامش المذيّلة للعمل، العبارة التوجيهيّة، الزخرفة، وأيضا طريقة تصميم الغلاف ووضع المطالع...

وعليه نطرح السؤال التالي، ما مدى توظيف "علولة" لمثل هذه التقنيات الطباعيّة؟ وكيف أنث فضاء نصوصه الدراميّة بها؟ وما الدور الذي تلعبه هذه العتبات في فضاء النصوص الدراميّة؟ وعليه سنركز في هذه الفصل على بعض العتبات دون غيرها، وسنحاول استقراء فضاء العتبات النصيّة الدراميّة المرتبطة بالغلاف والعنوان... انطلاقا من الشكل الخارجي للنصوص الدراميّة.

¹ حميد الحمداني: عتبات النصّ الأدبي (بحث نظري)، مجلّة علامات في اللغة، النادي الأدبي بجدة، مج12، ع46، شوال 1423هـ، ص08.

² عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، ط 1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، 2008، ص13.

للإجابة عن هذه الأسئلة وأخرى، ننطلق من العتبة الأولى التي تلفت انتباهنا وتشدّ أذهاننا بأفكار ودلالات، وتشوّقنا لمعرفة مضامين النصّ وأهدافه وهي: الغلاف.

أولاً - سيميائية فضاء عتبة الغلاف:

يرى "جيرار جينيت" أنّ الغلاف المطبوع «لم يعرف إلّا في القرن 19، إذ أنّه في العصر الكلاسيكي كانت الكتب تغلّف بالجلد ومواد أخرى، حيث كان اسم الكاتب والكتاب يتموقعان في ظهر الكتاب»¹، ولكن في العصر الحديث، وفي زمن الطباعة الصناعية، بدأ الكثير من الأدباء يبدعون في جماليات وفنّيات صورة الغلاف الأمامي ودلالاته، كعتبة أولى للنصّ، ولعلّ صدور الكثير من الأعمال الإبداعية، جعل المتلقي يحاول أن يقرأ هذه اللوحات قراءة سيميائية تحليلية، مقارنا دلالاتها بدلالات المتن الحكائي.

وجدير بنا في هذا المقام أن نتساءل عن مدى تقاطع دلالات غلاف النصوص الدرامية مع متنها، فهل هناك توافق بين الغلاف بتضاريسه وإيحاءاته، والنصّ بمكنوناته وأهدافه؟

إنّ الغلاف بمظهره الخارجي، يعدّ أوّل العلامات النصّية التي تقع عليها عين القارئ أثناء اقتنائه للنصّ الدرامي، «ويمكن اعتبار العناوين وأسماء المؤلفين، وكلّ الإشارات الموجودة في الغلاف الأمامي داخلة في تشكيل المظهر الخارجي»² للنصّ الدرامي، واختيار موقع كل هذه العلامات على الواجهة له دلالة السيميائية.

حيث ينهض هذا التشكيل الخارجي بوظيفتين: وظيفة إشهارية تتعلّق بالناشر، تنتهي بمجرد اقتناء الكتاب، ووظيفة تأويلية تتعلّق بالمتلقي، الذي يكتشف علاقات التماثل الدلالية بين الغلاف والنصّ، «وقد تظلّ هذه العلاقة غائمة في ذهنه»³ حتّى يطّلع على أحداث المتن الحكائي.

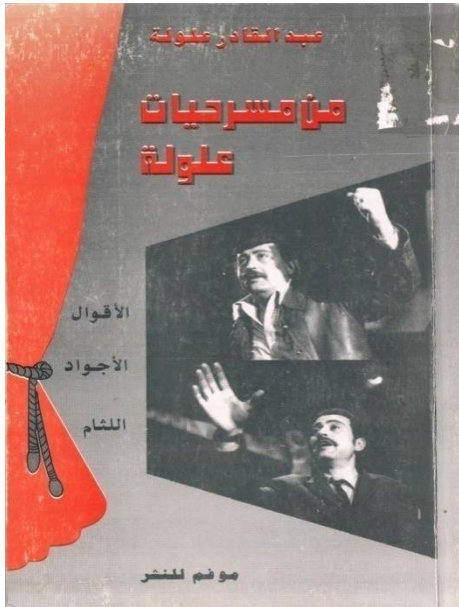
¹ عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، ص46.

² حميد الحمداني: بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي، ص60.

³ حميد الحمداني: بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي، ص60.

وبمجرد أن تقع أعيننا على النصّ الدرامي، تلفت انتباهنا مجموعة من الألوان والتميمات الكتابيّة تحتضنها صورة فتوغرافية، وجزء من ستار يستعمل للركح وهو بصورة المسدولة في جزء من الغلاف، فهذه التوليفة مقصودة من زوجة المبدع وهي "رجاء علولة"، حيث قامت بجمع أعماله التي اشتهر بها "الأقوال، الأجواد، اللثام" وطبعتها في كتاب واحد، فبغض النظر عن مواعمتها أو عدم مواعمتها لمكونات النصوص الدراميّة، فهي تشكّل لوحة إبداعيّة لا تقلّ أهميّة عن إبداعيّة النصّ ذاته.

فالمنتبّع للوحة الغلاف يكتشف دلالة هذه الصور والأشكال والألوان، دون أن ننسى تلك التيمات الكتابيّة التي توزّعت على فضاء الغلاف، وأكسبته رونقا فنياً وجمالاً، وأضفت على الواجهة الأماميّة للغلاف طابعاً من الإيحاء والدلالة، وأنارت للقارئ درب الانتقال إلى متن النصّ الدرامي، وشوقته لاستكناه مكوناته، فما هي الدلالات التي انفتحت عليها هذه التيمات، وما هي الوظائف السيميائيّة التي نهضت بها؟



1- اسم الكاتب: يتموضع اسم الكاتب -عبد القادر علولة- في أعلى الواجهة بلون أحمر، ووجود هذا الاسم في هذا الموضع بالذات، يوحي بعدّة دلالات منها: الرّفعة والسمو، وكأنّه يقف أمام القارئ قائلاً: هذا أنا عبد القادر علولة مؤلف هذه النصوص الدراميّة، لأنّ «وضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل»¹، وبتموضعه هذا يعلن عن رسالته، ويعترف بها ويلتزم بماضيه.

بالإضافة إلى هذا التموضع الفوقي أضفى اللون الأحمر الناصع على هذا الاسم طابع الخصوصيّة والتمييز، فكأنّنا نسمع صوت "عبد القادر علولة" يصدح قائلاً: هأنذا

¹المرجع نفسه، ص ٦٣.

الشهيد البطل، مازال لون دمي الأحمر الذي سال على أرض الشهداء، يرسل شعاع التضحية والتحرر إلى كل أصقاع الأرض.

2- العنوان: بعد اسم الكاتب، نجد تحته مباشرة عنوانا بالبند العريض ومن نفس اللون يشير إلى ما يحتويه الكتاب "من مسرحيات علولة"، وتحته مباشرة عناوين الأعمال الدرامية التي انطوى عليها الكتاب، مرتبة تحت بعضها، ومكتوبة باللون الأسود القاتم، قتامة ما يعبر عنه "علولة" ويسعى إلى كشفه، لينير درب الآخر نحو الحقيقة والضياء.

3- الصورة الفوتوغرافية والستار: أهم ما يلفت انتباه القارئ عندما يحقق في الغلاف، ذلك الستار الأحمر الذي ينسدل في جهة من الغلاف، ليكشف لنا عن تلك الصورة الفوتوغرافية، باللون الأبيض والأسود، إنها صورة تكتسي أهمية خاصة، كونها تشوق القارئ وتدعوه إلى فكّ طلاسمها وتأويل دلالاتها.

فالصورة تنطوي على صورتين متلاصقتين لكاتب هذه النصوص - "عبد القادر علولة" -، فالصورتان كلاهما نلاحظ من خلالهما أنّ "علولة" ينظر إلى المشاهدين من خلال الركح الذي يمثل عليه، ولكن ما يحير القارئ ويثير دهشته، هو ذلك الاختلاف من خلال وضعيّة اليد، حيث نجده في الصورة الأولى رافعا يده وهي مقبوضة، وفي الصورة الثانية رافعا يده وهي مبسوطة، فبين القبض والبسط علاقة تضاد، فهي تشير إلى استجماع القوة من أجل أن يثور المتلقي على الأوضاع المزرية التي يعيشها، وأن يرفع صوته عاليا لنيل حريته وحقوقه المهضومة، فهي ترمز أيضا إلى أنّ المجتمع قد فقد بطاقته بين تناقضات السلطة الحاكمة والمجتمع البائس، والصراع بين الحرية والوجود، وبين زمن الاستعمار وزمن الاستقلال، فهي لوحة تحريضية ثورية بريختية بامتياز.

فالصورة ذات اللون الأبيض والأسود الباهت، تعبر على أنّ الشعب الجزائري بعد الاستقلال لم تتضح له الرؤية بعد، في ظل سلطة غاشمة وتسيير تعسفي، وحرية مسلوكة مكبلة، وهكذا تتبدى لنا ملامح العلاقة الرابطة بين الصورة الفوتوغرافية والنص الدرامي،

ف"علولة" مثال لشخصياته البطلة التي تعاني أزمات فكرية وسياسية وثقافية، والتي ضاعت قيمتها ومقوماتها في دولة فقدت أسباب الحياة المعنوية فيها.

ونخلص في الأخير، إلى أنّ المظهر الخارجي للنصوص الدرامية كان بمثابة أيقونة دالة؛ لأنّ «الأيقونة في حقيقتها وشائبة توحى بما تتطوي عليه ثانيا»¹ النصوص الدرامية من أبعاد وأفكار وأحداث.

ثانيا- سيميائية فضاء عتبة العنوان: (Titre)

لا يستطيع القارئولوج إلى أغوار النص، قبل أن تطأ قدمه عتبة البوابة الأولى وهي «استتطاق العنوان واستقراؤه بصرياً وألصنيا»²، فالعنوان هو العتبة الأولى، التي يحاول القارئ فتحها، لأنه يعدّ أخطر العتبات المترتبة على جسد النصّ لتهبه كينونته ووجوده.

فالعنوان «مغناطيس لغوي دلالي أولي، فإن تمت عملية الجذب له ضمن العبور الآمن للنصّ (الرسالة)، وتمّ كسب القارئ مبدئياً، بانتظار ما يسفر عليه المتن وحتى بقية العتبات الأخرى»³، وهذا ما يسعى إليه كل كاتب.

والعنوان في النصّ الدرامي علامة مركزية، تشغل من بداية النصّ حتى نهايته، إذ يظلّ فضاء العنوان المعلق في رأس النصّ حاضراً ومؤثراً وموجّهاً في كل مراحل القراءة، ويعدّ العنوان على هذا الأساس «المفتاح الأول لعالم الحكاية، وهو الدالّ والحكاية هي المدلول، وهو مكملّ للنصّ ودال عليه، وليس ضرورياً أن يحتوي أجزاء النصّ كلّها، وإنما يخلق الإيحاءات والتعاليقات بين العنوان والنصّ، وتكثيف السردية -بعيدا عن

¹نويبي خثير الزبير: سيميولوجيا النصّ الدرامي -مقاربة سيميائية لرواية الفراشات والغيلان لعزالدين جلاوي، ط1، 2006، ص37.

²جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج 25، ع3، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، مارس 1991، ص97.

³سلاف سعودي: السخرية في المسرحية المغاربية الحديثة -دراسة فنية تحليلية- إشراف: فتحي بوخالفة، (مخطوط دكتوراه)، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2019-2020، ص93.

المباشرة والوضوح - وشعرية العنوان وسحريته بكل ما فيه من مباغته وغموض وإيهام، وغاية وإدهاش، هي أبرز مظاهر الحداثة»¹، فيتجلى معناه وحضوره من خلال المتن الدرامي.

ويشكل كل من العنوان والنص الدرامي ثنائية من خلال علاقة مؤسّسة، «إذ يعدّ العنوان مرسلّة لغويّة تتّصل لحظة ميلادها بحبل سرّي يربطها بالنص لحظة الكتابة والقراءة معاً، فتكون للنص بمثابة الرأس للجسد نظراً لما يتمتّع به العنوان من خصائص تعبيرية وجمالية كبساطة العبارة وكثافة الدلالة، وأخرى استراتيجية، إذ يحتلّ الصدارة في فضاء النص للعمل الأدبي»²، وهو حسب تعبير "جاك دريدا" يشبّهه «بالثريا التي تحتلّ بعداً مكانياً مرتفعاً يمتزج لديه بمركزيّة الإشعاع على النص»³.

وعليه يقف القارئ حائراً من مغزى تحولات العنوان، من نص درامي لآخر في أعمال الكاتب والمخرج المسرحي "علولة"، لأنّ كل نص مسرحي يعالج موضوعاً ما رغم أنّ القضية متشابهة في أعماله، فمن "الخبزة" ... إلى "الأقوال"، "الأجواد"، "فاللثام" كآخر إبداعاته المتميّزة، يجد القارئ نفسه أمام فضاء من العتبات بحاجة لفكّ معناها، لولوج عالم النصّ الدرامي.

وقبل ذلك لابد من مهاد نظري، يقف عند العنوان، وما استقام لها من رؤى وتصورات في الممارسة النقدية المعاصرة، وهي تنجز مشروعها النظري، للتوقّف عند نظام العنوان وأنساقها فيما اختاره "علولة" لنصوصه الدرامية، لنلاحق تجليات العنوان وآليات تشكّلها، متخذين شعرية العنوان، التي نراها أفقا صالحاً لتمثّل قرائي بما تمّ لهذه الفاعلية من استجابات لخصائص تجربته الدرامية في أفقها الدلالي، وتشكّلاتها الفنية وفي سياقاتها الشعورية والمعرفية.

¹ عبد الله رضوان: البنى السردية، نقد القصّة القصيرة، ط 2، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، 2002، ص 8.

² شادية شقرون: سيميائية العنوان في ديوان مقام البوح، محاضرات الملتقى الوطني الأول، "السيميائية والنص الأدبي"، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 7-8 نوفمبر، 2000، ص 271.

³ سلمان كاصد: عالم النص، د ط، دار الكندي للنشر، الأردن، 2003، ص 15.

1- مفهوم العنوان: Titre

تحيلنا المراجعة المعجمية، وهي تكشف عن جذر مفردة "عنوان"، في الجانب اللغوي إلى دلالات الظهور، القصد، السمة... مع أن هناك دلالات عديدة، ولكن اكتفينا بذكر ما يعيننا، فقد ورد في "لسان العرب" أن مادة (عنا) تحمل معنى: «الظهور: ويقال عَنَتِ الأرض بالنبات تنعو عُنُوًّا وعنا النبات يعنو إذا ظهر.

-القصد: يقال عَنَيْتُ فلانا عَنِيًّا، أي: قصدته. -الوسم أو السمة أو العلامة: قال "ابن سيده": وفي جبهته عنوان من كثرة السجود، أي: أثر»¹.

ما نستنتج أن هذه الدلالات اللغوية للعنوان تقترب من مساحة التداول الاصطلاحي وذلك على النحو التالي:

فالظهور يشير إلى أن عنوان الكتاب هو أول لقاء مادي محسوس بين القارئ والكاتب، فكان العنوان يظهر ويبرز أمام القارئ ليعلن عن نفسه، كما أن دلالة الظهور والبروز تشبه ما يهتم به النقد الحديث حول الصورة الأيقونية، والحيز الذي يشغله في الصفحة، وتشكله البصري الهندسي.

أما "المقصدية" في العنوان تعني: أن العنوان يقود إلى مرجعية ما: ذهنية أو فنية أو سياسية أو مذهبية، وفي الوقت الذي يقود العنوان القارئ إلى النص، فهو من زاوية أخرى يخبرنا بشيء ما.

وفيما يخص المعنى الثالث، "السمة"، فهي تحيل إلى أن عنوان الكتاب هو علامته التي بها يعرف، وإليه يشار دون غيره من الكتب. في حين أن اعتبار العنوان دليل ظاهر كونه يدل على باطن الكتاب ومحتواه.

وإذا بحثنا عن مفهوم العنوان في الآداب الأجنبية كالفرنسية مثلا، فالعنوان «مشتق من (تيتولوس) اللاتينية، كما ورد في معجم "قرايوس"، وهو ما دلّ على محتوى الأثر

¹ ابن منظور: لسان العرب، ج15، د ط، دار صادر، بيروت، لبنان، د ت، مادة (عنا)، ص101-107.

سواء بطريقة حسيّة، أو مجردة، أو مجازيّة¹، فالعنوان دائماً يشير إلى محتوى العمل الأدبي.

أمّا إذا ذهبنا إلى الجانب الاصطلاحي للعنوان، نجد من النقاد العرب القدامى من لهم انشغالات بهذه السيميائيات الحداثيّة، كـ"أبي بكر الصولي"، حيث أشار إلى أهميّة العنوان بقوله: «والعنوان العلامة كأنّك علّمته حتّى عرف بذكر من كتّبه ومن كتّبه إليه»²، مضيفاً: «والعنوان الأثر الذي يعرف به الشيء»³، فهو دال عليه مشير إليه.

وإذا رجعنا إلى ثقافتنا العربيّة الشعريّة، لم نعثر على ناقد أو محقق متأخّر من يقول بأنّ الشعراء كانوا يضعون عناوين لقصائدهم، «فالشّعراء القدامى لم يولوا العنوان أهميّة و"أرسطو" قبلهم لم يتطرق هو الآخر إليه»⁴، فالشّعراء القدامى ابتعدوا عن عنونة القصائد، وفضّلوا ترك القصيدة حرّة في اختيار مسار رحلتها، أمّ عن اسم "المفضليات أو الأصمعيّات"، فنسبه للناقدين "المفضّل الطيّبي" و"الأصمعي"، وبخصوص مصطلح "المعلّقات لأنّهنّ علّقن على أستار الكعبة، والمذهّبات لأنّهنّ كتبن بماء الذهب.

هكذا أصبح صوت واحد بإمكانه أن يمتلك ناصية القصيدة ككل، ثمّ مجموع القصائد في سلسلة تتابع عجيب، يسمح لسؤال شرعي وجيه لأن يتبادر إلى الذهن: ما سر افتقاد القصيدة العربيّة للعنوان؟ وحضور هذا الأخير في كتاباته النقدية "كالبیان والتبيين" "للجاحظ"، والأدبيّة "كمقامات الحريري"، التي اتخذت من أسماء أبطالها أو أماكن أحداثها عنواناً لها.

¹ محمد الهادي المطوي: شعريّة عنوان كتاب السّاق على السّاق في ما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر، مج28، ع1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر 1999، ص475.

² أبو بكر الصولي: أدب الكتّاب، نسخ وتصحيح وتعليق: محمد بهجت الأثري، محمود شكري الأبوسي، د ط، المكتبة العربية، بغداد، المطبعة السلفيّة، مصر، القاهرة، 1341، ص143.

³ المرجع نفسه، ص147.

⁴ ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاته التقليديّة)، ط1، دار توفال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص103.

إنّ هناك حكمة لذلك، كان قد تفتّظ لها "جان كوهين Jeanne Cohen" لما قال: «إنّ النثر يتوفّر دائماً على العنوان، أي: أنّ العنوان من سمات النصّ النثري كيفما كان نوعه؛ لأنّ النثر قائم على الوصل والقواعد المنطقيّة، بينما يمكن للشعر أن يستغني عن العنوان ما دام يستند إلى اللانسجام، ويفتقر إلى الفكرة التركيبية، التي توحد شتات النصّ المبعثر»¹، بهذا تكون فطرة الإنسان النقيّة، قد قادتته إلى تلك المعاني الخفية.

وما العنوان إلّا وليد القرن السادس عشر، الذي ترعرع في حضارة القرن العشرين وثقافة الاستهلاك ذات الأسواق التجارية الواسعة.

وبخصوص النقد الغربي من بين المشتغلين بـ"علم العنوان Titrologie" "ليو هوك Leo Hoek" الذي يعرف "العنوان" بأنّه: «مجموعة العلامات اللسانية (...) التي يمكن أن تدرج على رأس النصّ لتحده، وتدلّ على محتواه العام، وتغري الجمهور المقصود بقراءته»².

وبذلك يمثل "العنوان" جزءاً أو مقطعاً يحيل على النصّ أو يفضي إليه، بما هو «مقطع لغوي أقل من الجملة، يمثل نصّاً أو عملاً فنياً، ويمكن النظر إلى العنوان من زاويتين: في السياق، خارج السياق، والعنوان السياقي يكون وحدة مع العمل على المستوى السيميائي، ويملك وظيفة مرادفة للتأويل عامة»³.

لذلك اهتم أصحاب المنهج السيميائي بالعناوين باعتبارها نصّاً يمكن الاشتغال عليه وتحليله ومساءلته، وارتكز فكر النقاد وأبحاثهم على تقصّي حيثيات العناوين بوصفها مفاتيح إجرائية غير قابلة للتجاوز، كعتبات لها معنى في منظور النصّ المقروء، والعناوين

¹ جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنوان، مجلة عالم الفكر، مج 25، ع3، 1997، ص98.

² Leo Hoek: la marque du titre, (dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle), Mouton éditeur, Lahay, Paris, New york, 1981, p17.

³ سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د ط، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، المغرب، 1984، ص89.

ليس لها ميزة خاصة، فأحيانا تكون طويلة، وأحيانا قصيرة، بل قد تكون حرفا أو عددا، فالعنوان يمكن تفسيرها حسب النص أولا، وخصوصيات الكاتب ثانيا.

لنصل في الأخير إلى نتيجة مفادها، أنّ العنوان مرتبط ارتباطا عضويا بالنص الذي يعنونه، «فهو نص صغير يعدّ مدخلا لنص كبير، كثيرا ما يشبهونه بالجسد، رأسه هو العنوان»¹، فالعنوان له الصدارة، ويبرز متميزا بشكله، فهو أول لقاء بالقارئ حيث صار هو آخر أعمال الكاتب، وأول أعمال القارئ.

ويمكن اعتبار العنوان ممثلا لسلطة النص، بواجهته الإعلامية التي تمارس على المتلقي «إكراها أدبيا، كما أنّه الجزء الدال من النص الذي يؤثر على معنى ما، فضلا عن كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النص، والمساهمة في فكّ غموضه»². فكيف يتم اختيار الكاتب لهذه العناوين؟ هل يكون بطريقة عشوائية، اعتباطية، أم يخضع لقوانين وقواعد قصدية؟

ومما لا شكّ فيه «أنّ اختيار العناوين عملية لا تخلو من قصدية كيفما كان الوضع الأجاسي للنص، إنّها قصدية تنفي معيار الاعتباطية في اختيار التسمية»³، فإن كان المبدع يجهل وظائف العنوان، فإنّه لا يجهل أبدا أنّ اختياره للعنوان، ينطلق من التفاعل الحاصل بين وعيه كبات ومرسل، وبين متن عمله الذي بانتهاء آخر سطر فيه، يتشكّل عنوانه في ذهن مرسله، وهو ما يشكّل في النهاية العلاقة بين المبدع وإبداعه، «وتؤكد طبيعة التفاعلات التي تربط العنوان بنصه والنص بعنوانه»⁴، وإذا كان المبدع لا يبدع لنفسه، بل للقارئ فإنّ تلك العلاقة تنمو وتتحوّل إلى علاقة بين الإبداع وعنوانه، وبين المتلقي.

¹ محمد الهادي المطوي: شعرية كتاب الساق على الساق في ما هو الفاريق، ص455.

² شعيب حليفي: هوية العلامات - في العتبات وبناء التأويل - ط 1، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص11.

³ عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص، البنية والدلالة، ط1، شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص19.

⁴ المرجع نفسه، ص19.

وعليه يعمد القارئ إلى الدخول إلى النص من بوابة العنوان مؤولا له، مبتعدا عن النظر إليه على أنه فضلة لغوية، وإنما بالنظر إليه على أنه مكون أساسي يرتبط ارتباطا عضويا بالنص، فيكمّله ولا يتناقض معه، بل يعكس دلالاته بدقّة وأمانة، «فكأنّه نص صغير، يتعامل مع نص كبير فيأخذ به، ويهيئ له السبيل للمقروئية؛ لأنّه يكشف عمّا أراد الكاتب أن يبلغه إلى متلقيه»¹.

ولا ريب أنّ العنوان قد اكتسب هذه الأهمية، وحظي بكل هذه العناية انطلاقا من الوظائف التي أنيطت به، فما هي الوظائف التي ينهض بها العنوان:

2- وظائف العنوان عند "جيرار جينيت":

أ- الوظيفة التعينية: وتهدف إلى التعرّف على العمل بكلّ دقّة، وبأقل ما يمكن من احتمالات اللبس، من حيث أنّها تعرّف بالمتن وتشير إلى محتواه.

ب- الوظيفة اللغوية الواصفة: هذه الوظيفة تجعل العنوان يقول شيئا عن مضمون النص، ويصبح وسما وتسمية له.

ج- الوظيفة الإغرائية: وتعمل على لفت انتباه المتلقي، وشدّه إلى النص، بما يقدّمه من اختزال لمضامينه، وتكثيف لها، تتطلّب البحث عن توضيح لها، ولا يتأتى ذلك إلّا من خلال الرجوع إلى النص لتوضيح الدلالات، والإيحاءات بشكل أكثر تفصيل.

د - وظيفة المدلول: وهي مرتبطة بالوظيفة الثانية، إذ أنّ للعنوان وظيفة دلالية كما له وظيفة المدلول، لأنّه في حدّ ذاته يعتبر نصّا قائما يشير إلى نص ينكتب.

3- التحليل السيميائي للعنوان:

يتمّ النظر إلى العنوان من زاوية سيميائية عبر مستويين اثنين:

¹ عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999، ص277.

أ- مستوى خارج نصّي Hors-textule : يهتمّ بدلالات العنوان وإيحاءاته بعيدا عن نصّه، بمعنى نتبّع دلالاته إمّا معجميًا أو اجتماعيًا، فلسفيًا أو تاريخيًا، أي: «النظر إلى العنوان باعتباره بنية مستقلة لها اشتغالها الدلائلي الخاص»¹.

ب- مستوى داخل نصّي co-Textue : يتمّ النظر فيه إلى العنوان باعتباره بنية متضمّنة في النصّ، وموحية بمضامينه وملخّصة لأفكاره، هو «مستوى تتخطّى فيه الإنتاجيّة الدلاليّة لهذه البنية حدودها، متّجهة إلى العمل ومشبّكة مع دلاليّته ومحفّزة إنتاجيّتها الخاصّة بها»².

بعد هذه العتبة النظريّة، ننطلق في مسيرتنا باتجاه عناوين النصوص الدراميّة - موضوع الدراسة- لنعرف أي نوع من الإشكالات تطرحها هذه العناوين؟ وهل هناك علاقة تكاملية بينها وبين متونها الدراميّة.

3-1 عنوان (الأقوال):

يشكّل العنوان مفتاحا جماليا للنّصّ الدرامي يفكّ بعضا من استغلاقه، لقد جاء العنوان اسما على صيغة جمع التكسير، وهذا العنوان جاء معرفة (قول/ أقوال/الأقوال)، فقد جاء هذا العنوان ليرصد واقعا معلوما من جهة، وفعلا مجهولا لا يعرف فاعله من جهة أخرى، فمن قال؟ ومن يقول؟ ولماذا يقول؟ وما هي هذه الأقوال؟ ربّما تعدّدت الأقوال لتتعدّد القراءة وتعدّد الدلالة، ولكن هذا التعدّد يتوحّد داخل المتن فيصبح حدثا واحدا.

إنّ عنوان "الأقوال" تتجلّى رمزيّته في بنية النّصّ الدرامي في حدّ ذاته، الذي بني على "القول" من جهة، أضف إلى ذلك أنّ هذا "القول" الذي أعطى للنّصّ الدرامي بعدا بريختيًا، قد سرد لنا مجموعة من الأقوال المأثورة الثابتة، التي قاومت التغيّر والتحوّل

¹ محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتّصال الأدبي، د ط، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، 1998، ص 08.

² المرجع نفسه: ص 08.

الاجتماعي والاقتصادي والسياسي الذي حدث في المجتمع الجزائري، أو بالأحرى هذه الثقافة الشفوية التي يجب أن نحافظ عليها، ثم نترجمها إلى أفعال وحقائق.

ف"الأقوال" تحيل إحالة مباشرة فورية على "القول" في الأسواق وحوله الناس مجتمعة، إنها تحيل على الموروث الشعبي وتفعيل طاقة الحكيم لديه، مما يثير لدى متلقي عتبة العنوان نزعة التوجه المباشر نحو فضاء الأسواق الشعبية، ويسمح لأفق توقعه باحتمالية انتظار فعالية سردية محملة بمواضيع الراهن الاجتماعي في متن النص الدرامي، وبذلك ينجح الكاتب الدرامي في سياسة عنونة نصّه، حين يحرّض القارئ على المضي نحو مناخ يعرفه ويقدره، وعليه أن يتلقى المتن السردى للنص الدرامي انطلاقاً من هذا المناخ المقترح بقوة في عتبة العنوان.

و"الأقوال" - هذا العنوان - يحيلنا إلى أنّ المجتمع حال أفرادهِ إلى الكلام دون الفعل، بل أصبحوا يتاجرون بشعارات جوفاء فقط، قلّما يترجمونها إلى أفعال.

3-2 عنوان (الأجواد):

إنّ العنوان «بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تبنى عليه، غير إنه إما أن يكون طويلاً فيساعده على توضيح المضمون الذي يتلوّه، وإما أن يكون قصيراً، وحينئذٍ فإنّه لابد من قرائن فوق لغوية توحى بما يتبعه»¹، ومنه نقول بأن العنوان هو الموجه الرئيسي لفضاء النص، والعنوان من خلال طبيعته المرجعية والإحالية، يتضمن غالباً أبعاداً تناسيية، فهو دال إشاري يوحى إلى قصدية الباحث وأهدافه الأيديولوجية والفنية.

"الأجواد" هو عنوان لنص درامي ألفه "علولة" سنة 1985م، تضمن سبعة مشاهد أو لوحات مختلفة، مزج فيها بين النثر والشعر، "الأجواد" تحكي كرم الناس البسطاء، ومساعدتهم في بناء المجتمع الجزائري، ونهضته بعد الفترة الاستعمارية، الأجواد أو الكرماء (علال الروبحي، قدور، عكلي، منور، منصور، سكيّنة، جلّول الفهايمي)

¹أيوب جرجيس العطية: الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2014، ص127.

شخصيات مختلفة ولكنها تتحد من أجل هدف واحد، هو محاولة سدّ الافتقار الحاصل في سيرورة الحدث السردي في المتن الدرامي.

وعنوان نص مسرحية (الأجواد) "العبد القادر علولة" يتسم بالتشويق والإثارة للقارئ والمتفرج معاً، لمعرفة أسرار هذا العنوان القصير، وفي قصره قصد من المؤلف في عدم إفصاحه، وهذا ما اشترطه "ايمبرتو أيكو" ¹ u.eco في العنوان، أي عدم الإفصاح عن المحتوى وتشويش الرؤية لدى المتلقي، قصد صدم توقعاته وبالتالي جذب انتباهه ومتابعته للنص.

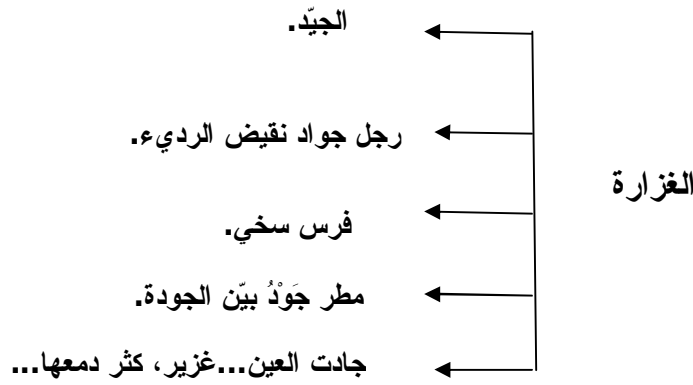
لا يهم إن كان الكاتب قد وضع عنوان مؤلفه قبل البداية أو بعد النهاية، لأنّ دلالات العنوان تبقى مفتوحة على جميع القراءات المرتبطة بمضمون النص ومعانيه المختلفة والمتشابهة.

إنّ العنوان والنص متكاملان ومترابطان، على الرغم من أنّ قراءة العنوان لأوّل وهلة، تحيلنا إلى المعنى المعجمي الموجود في القاموس، إنّ العنوان جاء عبارة عن اسم، والاسم يتسم بالثبات واليقين في اللغة، وبالاستناد إلى "لسان العرب" نعرّف "الأجواد" لغوياً: جاء في مادة «جود» الجيد: «نقيض الرديء»، والجمع جواد، وجيادات جمع الجمع، ويقال: هذا شيء بيّن الجودة والجودة، ورجلٌ جَوَادٌ: سخيٌّ، والجمع أجوادٌ، وجاد الرجل بماله يَجُودُ جَوْدًا، بالضمّ فهو جَوَادٌ» ².

وحتى تحدّد دلالات العنوان، وجب التسليم بأنّ مضمونه ليس ثابتاً، ولا يمكن تحديد تفرعاته دلاليّاً في استقلاليّته، وإنّما من خلال العلاقات التي يقيمها مع عناصر النصّ. إنّ مصطلح "الأجواد" تحدّده صورة نواتية، تتمثّل في الغزارة والكثرة والتي تنفرّع إلى مسارات سيميائية متعدّدة:

¹ حميد علاوي: غواية المعنى في مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" قراءة سيميائية لنصّ أحمد بن قطاف، مداخلة في كتاب النقد المسرحي المعاصر الإشكاليات والتحديات، المهرجان الوطني للمسرح المحترف، من 24 ماي إلى 7 جويلية 2011، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر، 2011، ص 165.

² ابن منظور: لسان العرب، مج 1، ج 7، مادة (جود)، ص: 821.



ف"الأجواد" هنا تحيل إلى الافتقار الحاصل في المجتمع، والذي استلزم وجود رجال أجواد، وما يدل على الافتقار الحقل المعجمي التالي:

«يصلح قسمته يرفد وسخ الناس»¹، «تعبان كالعادة، متحمل المخلوق بمصائبنا، وبمشاكل المغنبا»²، «نهدي جسدي (...) يستعملوه للدروس في العلوم الطبيعية»³، «زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها»⁴، فهذا الحقل المعجمي يتم فصل كالاتي:-
تعب + فقر. - ألم + تعب. - كرم + افتقار. - ألم + مرض.

إنّ الحقل الدلالي الذي يجمع تحت الألم والفقر والمرض، يحيل إلى الفترة التي أعقبت الاستقلال، والتي تميّزت بمشاكل في التسيير والإدارة، وسوء تطبيق المذهب الاشتراكي سياسيًا، فالنص في دلالاته العامة، هو تجسيد للاشتراكية وهذه الأخيرة هو «مذهب غايته تغيير شكل المجتمع بجعل وسائل الإنتاج مشتركة، وتوزيع الأموال (والأرباح) على المجموع، وتقسيم العمل المشترك ومواد الاستهلاك بين المجتمع»⁵.

فالأجواد حسب هذا المذهب، هم رجال هدفهم "التغيير" و"المساواة" والاشتراك مع الغير وبذل النفس في سبيل الجماعة، وهم الفاعلون في ثنائية: الخاص/العام، التي تحكم

¹ عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال-الأجود-اللاثام)، الأجواد، دط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 1997، ص01.

² المصدر نفسه، ص04.

³ المصدر نفسه، ص25.

⁴ المصدر نفسه، ص64.

⁵ المنجد في اللغة والأعلام: دار المشرق، بيروت، لبنان، ط3، 2002، مادة "شرك"، ص385.

السياق العام للنصوص، فالخاص: يفترض (اللامساواة، الثبات، الرأس، الاستنزاف، الرداءة، الفردية)، والعام: يفترض (المساواة، التغيير، الاشتراك، الجودة، الجماعة).

وصيغة العنوان تحقق وظيفتين هامتين من وظائف العنوان حسب "جيرار جينيت"¹:

1- الوظيفة الإيحائية fonction connotative: فالعنوان يوحي بأشياء تنتمي إلى منظومة عقدية وثقافية معروفة ومنسجمة مع المتلقي، فالجود له دلالاته العربية منذ القديم، منذ "حاتم الطائي" الذي مازال يضرب به المثل بالجود والكرم، وبالتالي ليس غريبا على المجتمع الجزائري أن يتّصف بهذه الصّفة، فهو رمز التضحية والقناعة .

ب- الوظيفة الإغرائية fonction séductive: إنّ العنوان الجيد هو الذي يحسن الدعاية للعمل، ويمكن من تسويقه تسويقا نافذا بناءً على الإغراء والإثارة والتشويق، فالغموض والتغريب والانزياح كلها وسائل للفت الانتباه، وتحقيق الجذب المطلوب والمنوط بالعنوان. وخلاصة القول؛ أنّ عنوان "الأجود" يعكس تطلعات المجتمع الجزائري، ويكشف عن توجهات "الكاتب" السياسيّة ومبادئه، التي لاشكّ أنّ في مصادر أعماله إشارات واضحة إليها، فمن "بريخت" إلى المسرحيات الروسية المترجمة كـ "حمق سليم" مثلا، نلاحظ التوجّه الاشتراكي والدعوة إلى نبذ الرأسمالية، فـ "الأجود" هي مرآة عاكسة للمجتمع الجزائري، وهو في طور المرور من حالة إلى أخرى (العام/ الخاص).

3-3 عنوان (اللثام):

إنّ عنوان "اللثام" ليس له مرجعية واضحة، وإنّما تبدو مرجعيته رمزية تشفّ ولا تبين، فكأنّ العنوان يقيم قطيعة مع إحالته، ولا يحتفظ منها سوى بمرجعيتها الرمزية، المتحجبة والمتكتمة، إنّ القارئ الناضج يخضع العنوان من خلال علاقته بالنص إلى عملية تأويلية، رغم أنّ «العنوان في الشعر كثيرا ما تميل إلى الإيحاء، وتطيح بتوقعات

¹ حميد علاوي: غواية المعنى في مسرحية "الشهداء" يعودون هذا الأسبوع، "قراءة سيميائية لنص أحمد بن قطاف"، ص: 165.

المتلقي، وتتكتم على نفسها، وترافع وتتصنع، فإنّ بعض العنونة في حقل النثر أكثر إخلاصاً إلى الإحالة والتعيين، وأقل رغبةً في المراوغة والتكتم».¹

فمسرحية "اللثام" تجسد تجربة الصراع السياسي والاقتصادي على هياكل الدولة واستعمالها لأغراض شخصيّة، والأثر الجانبي الذي تركه هذا الصراع على البنية الاجتماعية.

إنّ معنى كلمة "اللثام" حسب ما ورد في "لسان العرب": «ردُّ المرأة قناعها على أنفها وردُّ الرجل عمامته على أنفه، وقال "الفراء": اللثام ما كان على الفم من النقاب واللثام ما كان على الأرنبية، والمُلثَم: الأنف وما حوله».²

إنّ عنوان المسرحيّة الذي بين أيدينا يخلو من الفعلية، فهو تكوين دلالي ذا طبيعة ثبوتية مستقرة، استقرار في شفرة المعنى القابع في كينونته الاسمية، والتي تختلف عن الفاعلية والتي تحمل سمات الزمانية والحركية، ونلاحظ أنّ هذا العنوان عبارة عن مفردة معرفة على غرار باقي العناوين، الخبزة، الأجواد، الأقوال... فيدلّ اختيار "علولة" لهذا "العنوان" على أنّ لديه أفق من النضج والوعي والتجربة، ولم يكن اختياره اعتباطياً "قاللثام" هو وسيلة يستعملها الرجل أو المرأة كقناع لإخفاء جزء من وجهه فهو عبارة عن لباس.

إنّ «الملابس ترسل علامات أو إشارات، تستخدم في التعرف على هذه الشخصية أو تلك وجنسها وقوميّتها، وفي بعض الأحيان ديانيتها، ناهيك عن الوضع الاجتماعي والمهني»³، فمصطلح "اللثام" كلباس له محمولات دلالية كثيرة مثل: المرأة، الصحراء، الحشمة، الغموض، الخجل، الخوف... فالعنوان ينطلق بكل ما ينوء به سياسة غلق الأفواه وتكميم للحريات وآراء الأفراد، فمصطلح "اللثام" يشي معناه بالتكبير وفقدان الحرية،

¹ بسام موسى قطّوس: سيميائية العنوان، ط1، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2001، ص117.

² ابن منظور: لسان العرب، مادة "لثَم"، ص263.

³ نديم معلا محمد: في المسرح... في العرض المسرحي... في النص المسرحي... قضايا نقدية، ط1، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 2000، ص12.

فالعنوان متورط في الأيديولوجيا، ولا تثريب عليه في ذلك، فهو يطرح مشكلة الحريات العامة المستلبة ليس للمواطن الجزائري فقط، بل هو نموذج للمواطن العربي من المحيط إلى الخليج.

إنّ عنوان المسرحية عبارة عن لافتة تحريضية تثويرية، تثبت الموقف السياسي النضالي، فهي علامة على الحسم والثبات، بحيث تتحوّل العلامة اللغوية إلى حقيقة نضالية ومرجع سلوكي، فحينما ننتعمق في أحداث النصّ الدرامي، وهذه المأساة ندرك بأنّ "اللثام" هو رمز لقيم مهضومة، وحرّيات مكبوتة، وشعب مقهور.

وفي العنوان نوع من الرمز للحالة النفسية التي يستشعرها "علولة"، كواحد من الذين يألمون مما تعانيه شعوبهم، فكان يجد حريته من خلال الكتابة للمسرح والتمثيل على ركحه، وبقيت تلك الرغبة محتدمة في نفسه، إلى أن أرداه رصاص الغدر قتيلا.

فعنوان المسرحية ينبئ عن كاتب مسرحي ومخرج شحذته التجارب، وراودته ملايين الشوارد اللغوية، فلفظة "اللثام" سلّمت نفسها لكاتب كان يقاتل من رحم المجتمع، يترصد ذرّاته الأثيرية، يتفكر أحواله، وآلامه، وآماله ومتقلبا في ملكوته آناء الليل وأطراف النهار، إنّ «الكلمة في النفس، فعل الجرح في الجسد، فهي تترك أثرا في النفس كما يترك الجرح أثرا في الجسد (...) والكلمة التي لا تؤثر تشبه الطين اليابس».¹ فهذا ما استدعى اختيارا مناسباً للعنوان.

وعليه يجرّنا عنوان "اللثام" بمرجه إلى الطابع الأنثوي، فاللثام يستر وجه المرأة الجميلة، وبذلك يجب على كل من تسول له نفسه، بأن يغار على جمال الجزائر وألا يمسّها سوء، وأن يحافظ على منابع زينتها أن يغلق فمه، حتّى لا يثور وتأخذه جماح الغيرة على هذا الوطن.

¹ عبد السلام صحراوي وآخرون: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، ط1، دار هومه، الجزائر، 2002، ص223.

إنّ مصطلح "اللثام" يختزل النّصّ الدرامي أو يقوله دفعة واحدة، وهذا ينطبق على مسرحية "اللثام"، فكان "برهوم" الشخصية المحوريّة التي تدور أحداث المسرحية حولها، والتي جُدِعَ أنفها بسبب الفعل، الفعل الذي يكشف دهاليز الحقيقة، فبارتدائه "اللثام" قد أصبح يمثّل رمز لسلب الحرية والتهميش، وغلق الأفواه المناضلة، والتي تضع كلمة الحق نصب عينها ولا تستلم للفساد.

وعليه نلمس عند "الكاتب" نوع من الرفض والنيل من الواقع، من أجل إدانته والثورة عليه وتغييره، فمسرحياته عبارة عن معالجة سياسية اجتماعية.

و إذا عدنا إلى البنية اللغوية لهذه العناوين، وجدنا أنها جاءت في شكل أسماء، وهي توحى بالثبات والركون لا التغيّر والتحوّل، فالعناوين الثلاثة تنفتح على دلالات الثوابت التي يجب أن يتأسّس عليها المجتمع الجزائري، لا المتغيّرات الظرفيّة التي غيّرت بعضا من قيمه، ما يعني حرص الكاتب على تقرير حالة الشموخ والأنفة والكرامة التي يبحث عنها المواطن الجزائري البسيط، رغم ما يعانيه من ظروف معيشيّة صعبة في فترة ما بعد الاستقلال.

ثالثا - سيميائية فضاء عتبة الاستهلال (Prologue):

يعدّ الاستهلال أحد العناصر المهمّة والموجّهة في فهم النّص، وهو عند "جيرار جنيت Gerard Genette": «واحد من العتبات النصيّة المحيطة بالنّص والمساهمة في فهم النّص وتحليله»¹، كما أنّه يمثّل «مدخلا من المداخل التي تجعل المتلقي يمسك بالخيط الأوليّة والأساسيّة للعمل المعروض»²، وهذه الأهميّة لم تأت بداعي المصادفة، لأنّ الاستهلال عرف في البلاغات القديمة، اليونانية، واللاتينية، والعربية.

ففي الذاكرة العربية ترجع كلمة الاستهلال في لسان العرب إلى مادة "هَلَل"، وقد جاء فيها: «هَلَل وهَل السَّحَاب بالمطر، وهَل المطر هَلَا وانهل بالمطر انهلالا واستهلّ:

¹ جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج25، ع3، 1997، ص102.

² المرجع نفسه، صن.

وهو شدة انصبابه (...) استهلّت السّماء وذلك في أوّل مطرها، واستهلّ الصّبيّ بالبكاء رفع صوته وصاح عند الولادة، وكلّ شيء ارتفع صوته استهلّ¹.

وعليه يمكننا أن نقول أن هل، هلل، انهل، واستهل هي الأساس المعجمي لمادة استهلال، أمّ المعاني التي انضوت تحت هذه الكلمة فنجلها في: -أول المطر. -وقع صوت المطر. -رفع الصّبي بصوته، وإذا توسّعنا -بعد ذلك- قلنا أن الاستهلال هو البداية الدّالة على الخصب والحياة (استهلال السّماء/ استهلال الصّبي).

بعد التّتبّع المعجمي لكلمة "استهلال"، هل يمكن أن نتسحب هذه الكلمة وتصبح مصطلحا خاصّا من متعلقات الشّعْر (النّص) أو (العمل الأدبي)؟ ثمّ كيف نربط المعنى المعجمي بالمعنى المعرفي والاصطلاحي؟ هل يعدّ استهلال الصّبي برفع الصوت هو استهلال الشّاعر برفع الصوت والمناداة؟

هذا ما يجيب عنه "أبو علي الحسن بن رشيق"، في معرض حديثه عن "أبو عبادة الوليد بن عبيد البحرّي" وابتدائه السّهْل، ذكرا أنّ «القاضي الجرجاني فضّله بجودة الاستهلال -وهو الابتداء- على أبي تمام وأبي الطيّب المتنبي»²، بمعنى أنّ الابتداء عند "ابن رشيق" هو عينه الاستهلال عند "الجرجاني"، ليتحدّث بعد ذلك عن ابتداءات "أبي تمام" وجاء قوله فيها: «والغالب عليه نحت اللفظ وجهارة الابتداء»³، ألاّ نقول -بعد هذا- أنّ جهارة الابتداء هو رفع صوت الاستهلال.

وعليه تبذت العلاقة بين المعنى المعجمي والمعنى الاصطلاحي -من الناحية الدلالية- لا يعني الكثير، إن لم نبحت عن تخريجه النقدي، وكيف يوظّف؟ وماذا يقصد به؟

¹ ابن منظور: لسان العرب، مج 11، ص 701.

² أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج 2، تح محمد بن يحيى الدين، عبد الحميد، ط 5، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1981، ص 232.

³ المرجع نفسه، ص 233.

وخير ما نستشهد به في الدراسات النقدية نص ذي سلطة تنظيرية وتاريخية "لحازم القرطاجني" حين يقول: «وتحسين الاستهلاكات والمطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة، إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها، المنتزلة من القصيدة منزلة الوجه والغرة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجا ونشاطا لتلقي ما بعدها إن كان بنسبه من ذلك، وربما غطت بحسنها على كثير من التخون الواقع بعدها، إذا لم يتناصر الحسن فيما وليها»¹.

في هذا المقطع المقتبس، دعا "حازم القرطاجني" الشعراء إلى العمل على تحسين الاستهلاكات وإجادة صنعتها، ولتوضيح هذا الفعل وترسيخه في الذوق الأدبي عمد إلى مقارنة طريفة، نستحسنها كثيرا، إذ لا يوجد في رأينا - أفضل من وجه حسناء وغرة فرس ناصعة، ليعبر بهما عن المكانة التي يحتلها موقع الاستهلال بالنسبة لبنية القصيدة ككل.

وليكون أكثر إقناعا في حثهم، أسند للاستهلال دورين هما: - الدور الوظيفي الخارجي. - والدور النصي الداخلي، ويتعلق الأول بالمتلقي الذي يأسره الاستهلال، فيعمل قوة منبهة لتلقي باقي القصيدة، أما فيما يخص الدور النصي الداخلي، فكأننا بـ "حازم القرطاجني" جعل الاستهلال الحسن باب مغفرة يجبر ما ينتقض بعده، ويجبر ما يكسر فيما يعقبه، وبكلمة موجزة بين وظيفة الاستهلال في بنية القصيدة ذاتها، ووظيفته المنشطة الفعالة خارجها.

أما "ابن رشيق" فقد ألزم نفسه بباب سمّاه (باب المبدأ، والخروج، والنهاية)، لا بأس من ولوجه لمعرفة أسرار الاستهلال فيه، نقتبس منه قولاً، فسّر فيه أقسام العملية الإبداعية معللاً إيّاها: «إن حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطية النجاح، ولطافة الخروج إلى المديح، سبب ارتياح الممدوح، وخاتمة الكلام أبقى في السمع، وألصق بالنفس، لقرب

¹ أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن الخوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1981، ص309.

العهد بها فإنحسنت حسن، وإن قبحت قبح، والأعمال بخواتمها، كما قال رسول الله صلى الله عليه وسلم¹.

عالج "ابن رشيق" هنا - ثلاث عناصر في بنية القصيدة: -فاتحة القصيدة - وخاتمتها -ولعلّه بعد ذلك غرضها الأساسي، ألا وهو مثال المدح، ويمكن أن تستخرج من هذا الحديث نقطتين هامتين:

1- هذا التفسير قريب للمبحث النفسي منه للنقد اللغوي.

2- تركيزه على متلقي القصيدة، وآية ذلك قوله: (ارتياح الممدوح)، (أبقى في السّمع)، إنها الحاسة الدّالة على المتلقي، كذا في قوله: (داعية الانشراح) ليصل ناقدنا إلى تلخيص خبرته الشعريّة والنقدية في شكل نصائح نوردها لنبيّن أهميّة ودور الاستهلال في القصيدة القديمة، قال: «إنّ الشعر قفل أوّل مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره، فإنّه أوّل ما يقرع السّمع، وبه يستبدل على ما عنده من أوّل وهلة (...) وليجعله حلوا سهلا وفخما جزلا ولا يرغب عن التعقيد في الابتداء»².

فيكون مفتاح الشعر عند "ابن رشيق" جودة الاستهلال الذي يصنعه الشاعر ويهديه لمتلقيه، ولكي يتمكن المتلقي من استلام هديته بأمان، وجب على الشّاعر أن يبتعد عن التعقيد الذي ينجم عن التركيب اللغوي أو سوء فهم المتلقي له، كما ذكر أمثلة لشعراء كان استهلالهم نقمة عليهم.

وإذا كان "ابن رشيق" -فيما سبق- لمّح إلى دور المتلقين، فإنّه يعود ليلحّ صراحة على احترام رغباتهم وأذواقهم ابتداء من الاستهلال فسائر أركان القصيدة، يقول: «والفطن الحاذق يختار للأوقات ما يشاكلها، وينظر في أحوال المخاطبين فيقصد محابهم، ويميل إلى شهواتهم وإن خالفت شهوته، ويتفقد ما يكرهون سماعه فيجتنب ذكره»³، وكلّ ذلك

¹ أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص217.

² المرجع نفسه، ص218-219.

³ المرجع نفسه، ص218-223.

على حساب صناعة الشعر، ذلك أنّ الشّاعر تابع لبلاط الملك يحاول إرضاءه، ثمّ إنّ الشعر القديم يعتمد قرع السّمع (الصوت)، لا رؤية البصر (الخط)، التي تمكن من إعادة القراءة وبالتالي فكّ التراكيب المعقّدة.

لقد طرق النّقاد والبلاغيون باب هذا المصطلح على اختلاف تسمياته له، ودرجات الفهم ووضوح الرؤية لدى كل منهم، لكن النتيجة التي نبلورها -ها هنا- إجماعهم على وجود الاستهلال ودوره في تلقي القصيدة، بل إنّ من أهم المقومات التي يجب أن يتوافر عليها الاستهلال ليؤدي دوره النفسي، أن يتضمّن صورة غريبة حبلية بدلالات التشويق والإثارة، وأحلى ما تبدو هذه الظاهرة في فواتح سور القرآن الكريم: حم، عسق، يس، كهيعص*، فالاستهلال بهذه الحروف الفواتح قد أدى دوره وبعده النفسي الرائع على كل سامع أو قارئ للقرآن.

وفي الأخير يحسن التسجيل أنّ لتراثنا النقدي بذور في التلقي، جديرة بالتقدير والتثمين، أسبق من الفكر الألماني ونظرية التلقي الحديثة.

كما أنّ المتصفّح للتراث العربي، سيلتقي بكلمات تستعمل بمعنى يرادف مصطلح الاستهلال أو يقاربه دلالياً، والتي تضمّ مادة "فتح" وتشكيلاتها الصرفيّة: الفواتح، المفتاح، الفاتحة، الاستفتاح، كذلك مادة "بدأ" وتتويعاتها: البدء، المبدأ، بالإضافة إلى مصطلحي المطلع والمقدّمة، وهو ما نعثر عليه في النقد الغربي إذ نجد «المقدّمة/ المدخل (Introduction)، التمهيد (Avant-propos)، الديباجة (Prologue)، توطئة (Avis)، حاشية (Note)، خلاصة/ إعلان للكتاب (Notic)، عرض/ تقديم (Présentation)، قبل (ال) بدء القول (Avant-dire)، مطلع (Prélude)، خطاب بدئي (Discours préliminaire)، فاتحة/ ديباجة (Préambule)، خطاب الكتاب (Exorde)»¹.

* سورة مريم: رقم 19، سورة يس: رقم 36، سورة الشورى: رقم 46.

¹ عبد الحق بلعابد: عتبات (جبرار جنيت من النصّ إلى المناس)، ص 112-113.

ونشير إلى تفضيلنا لمصطلح "الاستهلال"، وللتوضيح أكثر نستعرض ما قيل عن "الاستهلال" في الفن المسرحي ما دمنا نشتغل على نصوص درامية مسرحية، ومن ثمة يتّضح لنا الفرق بينه وبين المقدمة.

يطالعنا "المعجم المسرحي" بعدّة مفاهيم للاستهلال، تستوقفنا ثلاث محطات بارزة، المرحلة اليونانية التي لا يمكن تجاوزها، ومحطة القرن السادس عشر كمحطة مفصلية، وأخيرا مرحلة الثورة البريختية.

ففي المسرح اليوناني القديم، «الاستهلال هو المقطع الذي يسبق دخول الجوقة، أي: أنّه يأتي في البداية الفعلية للتراجيديا، يختلف الاستهلال عن المقدمة في أنّه لا يشكّل مثلها وحدة عضوية مع الفعل الدرامي الأساسي في المسرحية، وإن كان يتعلّق بشكل أو بآخر بموضوع المسرحية وبجوّها العام»¹، أي أنّ هناك فصل على نحو ما بين الاستهلال والمقدمة.

أما في «القرن السادس عشر صار الاستهلال افتتاحية للمسرحية»²، وفي هذا المنحى تكريس لطابع "الإيهام Illusion"، ومع الملحمي تسجل عودة الاستهلال للجمهور لكن هذه المرّة لكسر "الإيهام Illusion" من خلال "التغريب Distanciation"³، «حيث استخدم على شكل توجيه للجمهور لتحقيق التغريب ولمنع اندماج المتفرّج بالعرض، ودعوته لأن يكون مراقبا واعيا»³.

يفتتح "علولة" النصوص الدرامية "الأقوال، الأجواد، اللثام" بمقاطع استهلالية حيث يمدّنا بصور مشهدية، تعطينا معلومات أساسية لرسم المتخيّل السردية في ذهن ووجدان

¹ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي، ص29.

²المرجع نفسه، ص29.

*الإيهام (Illusion): محاولة المطابقة بين ما يعرض في العالم الخيالي المصور على الخشبة ومرجعه في العالم الواقعي، ينظر: المرجع نفسه، ص92.

*التغريب (Distanciation): تقنية تقوم على إبعاد الواقع المصور، بحيث يتبدّى الموضوع من خلال منظار جديد يظهر ما كان خفيا أو يلفت النظر إلى ما صار مألّوفا فيه لكثرة الاستعمال. ينظر: المرجع نفسه، ص139.

³المرجع نفسه، ص30.

القارئ، ففي مسرحية "الأقوال" يقوم بالتوطئة لهذه الأخيرة والتعريف بفكرتها العامة، ووصف أحداثها العامة، واختبار مشاعر المتلقي، وتشويقه لمتابعة فعل السرد، «الأقوال يا السامع فيها أنواع كثيرة فيها اللي سريعة عظم ترعظ غواشي كالزلزلة تجعل القوم مفجوعة عجلانة(...) فيها اللي حلوة ماء تروي تحمس كالرفافة تملي القلوب ثيقة بالرزانة»¹؛ فهذا الاستهلال يجعل المتلقي لهذه المتتاليات السردية، في منحى اختباري يسقط عليه الأثر الدرامي في هذه الافتتاحية المشوقة.

وهذا ما ينطبق على مسرحية "الأجود" ففي استهلالها، نجد "علولة" يعرفنا بالشخصيات البطلة، ويمدنا بالصورة المشهدية التخيلية الكاملة عنها، لينطلق بعد ذلك في الحكى السردى الدرامي: «الرّبّوحي الحبيب في المهنة حدّاد خدام في ورشة من ورشات البلدية، في السنّ كبير مادام في عمره يحوط على الستين...»².

والمسرحية لا تبدأ بالضرورة من البداية، فمثلا نلاحظ أنّ "اللثام" تبدأ بسرد أحداث قبل استقلال الجزائر، ويتعلق الأمر بالاستعمار وما كانت تعانيه العائلات الجزائرية في ظل سلب الحرية، وخير دليل على ذلك عائلة "أيوب الأصرم".

إنّ هذه الأحداث المصوّرة لفترة الاستعمار تدخل في فعل الحبكة الدرامي، وهي نتيجة لتتابع الأفعال في الماضي الدرامي، أحداث وقعت قبل أن تبدأ المسرحية وتسجل كجزء من الافتتاح.

إنّ افتتاحية ما، غالبا ما تمزج بين الأحداث الماضوية المسجلة بالأحداث الجارية في العالم الدرامي الواقعي الذي يظهر لنا، فالاسترجاع «مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي للحظة الراهنة، استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة»³، إنّ تسجيل الأحداث الماضية على لسان الشخصيات هو تقليد شائع من تقاليد النوع التراجيدي، حيث تتمركز

¹ الأقوال: ص23.

² الأجود: ص82.

³ أحمد قتيبة يونس: الفضاء المسرحي في مسرح طلال حسن (مسرحية الإعصار) نموذجاً، دراسات موصلية، ع19، صفر، 1429هـ، ص25.

الحبكات الدرامية حول لحظة توتر معينة، وحيث للماضي قوة محتومة تلقى بثقلها على الشخصيات¹، وخاصة في مسار تطور البناء الحكائي والسردى لمسرحية "اللاثم".

يقول "رولان بارت" في كتابه المترجم "التحليل النصي": «إنّ الافتتاح منطقة خطيرة في الخطاب، ابتداء الخطاب فعل عسير، إنّ الخروج من الصمت»²، إنّ نزيف الوالدة، ولادة عمل إبداعي يحمل شحنات ثقافية وفكرية متنوعة لمبدعه.

يقول الكاتب: «برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم ازداد هاذو اثنين وربعين عام بالتقريب ولداته الفارزية أمه بالفجر في الربيع داخل غابة كثيفة...»³، من خلال هذه المتتاليات اللفظية نجد تحديدات مهمة، "فبرهوم الخجول ولد أيوب الأصرم" فيه ذكر اسم الشخصية المحورية التي تلعب الدور الرئيسي في تطور مسار الحكاية الدرامية، وفيه أيضا وصف لهذه الشخصية، إنّها خجولة وتعتبر سمة نفسية لصيقة بهذه الشخصية من بداية النص إلى نهايته، و"اثنين وربعين عام" و"الفجر" فيه التحديد الزمني، أو النسق الزمني و"غابة كثيفة" تدل على النسق المكاني.

إنّ الكاتب «يبدأ بطرح الشخصيات بيضاء من حيث الدلالة، ولكنها شيئا فشيئا تروح تملؤها بالنعوت والمعلومات والأسماء والتصنيفات»⁴، وما نلاحظه من خلال سيميائية الافتتاح، أنّ "علولة" بدأ مباشرة في رسم السمات العامة والأساسية للشخصية الرئيسية ولم يجعل ذلك مع تطور السرد والحكي الدرامي.

رغم أنّ هذه الافتتاحيات تغلب عليها الوظيفة الإخبارية، ومدارها الإخبار عن الشخصيات ومكان الأحداث وزمانها، إلّا أنّنا نلاحظ وجود الوظيفة الاستدراجية الإغرائية

¹ ينظر: إلين أستون جورج ساقونا: المسرح والعلامات، ص43.

² رولان بارت: التحليل النصي، تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة، تر وتقديم عبد الكبير الشرقاوي، د ط، دار التكوين، دمشق، سوريا، 2009، ص37.

³ اللاثم، ص157.

⁴ طارق ثابت: الشخصية المدنية في شعر أحمد طيّب معاش، مقاربات سيميائية، -دراسة- ط1، منشورات دار أسامة، باب الزوار، الجزائر ص35.

فالكاتب "علولة" يحرص منذ المستهل على شدّ انتباه القارئ وأسرّه في شباك النصّ، وتشويقه لاكتشاف مجاهل سرديّة دراميّة في متن النصّ.

إنّ الكاتب يضعك مباشرة في قلب الحدث، لا يدع لك مجال لسؤال والتجوال بخيالك في رحاب النصّ الدرامي، إنّه يُمدك بالصورة المشهدية الكاملة للانطلاق في المسار السّردي الحكائي في تجلياته الحوارية والصراعية، وحبكته المتطوّرة.

رابعا- سيميائية فضاء عتبة الاختتام:

حظيت خواتيم النصوص والخطابات باهتمام السّرديات في العقود الأخيرة، وتمثّل عتبة الاختتام في النصوص الدراميّة حساسيّة اللحظة الكتابيّة الأخيرة، التي تسدل الستار على مجريات الحدث الدرامي وفعالياته وطبقاته وتمثّلاته، على النحو الذي تتوازي تشكيلها وخطيّها مع عتبة الاستهلال في الأعلى، وتسهمان معا في رسم فضاء التشكيل النصّي للنصّ الدرامي واحتواء مناخه واستيعاب مقولته السردية.

فإذا كانت عتبة الاستهلال تهيمن على منطقة الأعلى، بوصفها سقف النصّ الدرامي -بعد مظلة عتبة العنوان- فإنّ عتبة الاختتام التي تهبط إلى أسفلها، هي قاعدتها الأرضيّة، ومن تفاعل العتبتين وتماسكهما وتضافر مكوناتهما يتحقّق قدر عال من قدرة النصّ الدرامي وفاعليّته على التشكّل والصورّة النصيّة في واقع الكتابة السردية.¹

إنّ مجموعة النصوص الدراميّة (الأقوال، الأجواد، اللثام) انطوت على عتبات اختتام درامي، لا تقل أهميّة وجماليّة عن عتبات الاستهلال، ففي النصّ الدرامي "الأقوال" الذي ينطوي على ثلاث لوحات مختلفة من حيث الموضوع ففي اللوحة الأولى التي تتحدّث عن "قدور السّواق وصديقه"، واللوحة الثالثة التي تتحدّث عن "زينوبة بنت بوزيان العساس".

يختتم السارد بعتبة إقفال تشكيلية تتلاءم وعتبة العنوان من جهة، وتستجيب لطبقات المتن النصّي التشكيليّة من جهة أخرى، على النحو الذي تتجسّد فيه وحدة سرديّة عضويّة

¹ ينظر: محمد صابر عبيد: حركيّة العلامة القصصيّة، جماليّات السّرد والتّشكيل، ط1، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، بيروت، 2014، ص73-74.

عالية التماسك في كل مفاصل القصة وأجزائها، وعناصر بنائها وتشكيلها: «قالوا وما قالوا على قدور وماصراله/ اللي ارفد قشه اهر بعد ما اترك شغله/ واللي قال شدوه العمال بعد ما سمحوه(...)/ ادخل معاهم في الصف انا واتسقت احواله(...) ولي يناضل من جديد رجعله الكرامة/ ومع النقابة سهران على المصلحة العامة/ حتى عاد قدور مثال في القعدة والقمة/ والسي ناصر انكشف حالته ما تعجب مشومة/ تحاسب وتراقب واطرد مكشوف من الخدمة»¹.

«قالوا ما قالوا على البنت مولات القلب الحساس/ اللي قال انتهت وقطعت النفس مشات/ (...) كاين اللي قال بعد ما احكالها خالها ريحت/ بكات على هم العمال زل عليها الضر ونعست/ في العطلة ديك مع الجيلالي عندها ما خرجت(...) جمعت في القهاوي ناقشت مع العمال وسهرت...»²

إنّ الراوي كلّ العلم هنا، يفتح على المروي لهم (المتلقين للوحته)، ويطلب منهم التدخل لاستكمال نواقص سرده، وهو مشروع تغريبي يدعو إلى التأمل بصدد إشراك مجتمع التلقي في ملء فراغات السرد الدرامي.

أمّا اللوحة الثانية التي تتحدّث عن "غشّام ولد الداود وابنه"، فهي أيضا تتوازي مع العنوان، لكنها تنحو نحو سرديّ آخر في بناء عتبة اختتامها، إذ ينقل أقوال الأب الحكيم الذي يوصي ابنه، الذي يطرح من خلالها حكم اجتماعية والبحث عن الحرية، «يا وليدي مسعود الشعب الخدام محتاج لناس كيفكم.. محتاج بالمتقنين اللي مأمنين في الاشتراكية ويخدموا الوطن والمصلحة العامة... وقتنا فات.. المستقبل.. على كل حال أنت تعرف خير مني..»³.

¹الأقوال: ص34.

²المصدر نفسه، ص76.

³الأقوال، ص56.

إنّ أقوال الأب تنفي كينونته بحكم استحالة حضوره ومجاوبته لمجتمع سالب للحرية، ويجعله مغترباً في وطنه، فهو أمام سياج مانع لا يمكنه اجتيازه، فيجعل ابنه يتنفس رؤيته وفهمه وإدراكه، وبالتالي يترك القارئ في هذا القفل حائراً مندهشاً، وكأنّه هو المخاطب الأول والأخير.

وفي النصّ الدرامي "الأجود" تتطوي هذه المسرحية على ثلاث لوحات تعالج مواضيع مختلفة وتتشترك في القفل الختامي المفتوح، الذي يعكس النزعة التغريبية التي انتهجها "علولة"، فيجعل المتلقي باحثاً مستقصياً، لا متماهياً مع الحدث، وذلك من أجل «كسر الوهم المرجعي، ودفع القارئ إلى تفاعل خطابي مخصوص»¹، ليساعده على النقد والإدلاء برأيه، واستعادة ذاتيّة وكينونته والثورة على واقعه، مثل نظيرتها السابقة- الأقوال- «الحبيب: شدتني بالهدرة.. أسكتوا أنتم عليّ حتى نكمل قلنا.. الأسبقية للمسجونين.. أنتم ماكلتكم برى.. أيا لعندي يا لغزالة... مريم تبغيك ومصدعة الجيران على الخبز اليابس...»².

فخاتمة النصّ السردية «لا تتطابق بالضرورة مع نهاية المسار الحدثي، إذ قد ينتهي النصّ، وتبقى النهاية معلّقة، وقد ينتظر القارئ، اعتماداً على المنطق الحدثي في القصة المقروءة، (...) خاتمة مناسبة لذلك المنطق، ثمّ يفاجأ بغير المتوقّع والمخيّب لانتظاره»³. وكذلك مسرحية "اللاثام"، فهي تتشارك مع سابقتها في القفل الختامي المفتوح، رغم أنّها تتناول موضوع واحد طيلة المتتاليات السردية، فيريد "علولة" من ذلك أن يجعل المتلقي يقهر اغترابه الروحي والفكري، ويستعيد وعيه وحريته، «صوت الشرطي: رانا محوطين عليكم... ما عليكم غير تخرجوا... وتسلموا نفوسكم نعرفوكم بالواحد... برهوم... "موسطاش"... لقرع وخيرة شوربة... (...) راجلك هو اللي اشتكى بيك... المقبرة

¹ مجموعة من المؤلفين: معجم السرديات، ط1، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010، ص167.

² الأجود، ص101.

³ مجموعة من المؤلفين: معجم السرديات، ص167.

هدى اجنابية... الجبانة هدي عليها الحصانة... كأنكم في سفارة... غادين تخلقوا لنا حادث ديبلوماسي مع فرانسة... القضية هادي سياسية»¹.

خامسا - سيميائية النوع الدرامي:

من بين السمات الشكلية المميزة للكتابة الدرامية هو «الأسلوب الذي يتم به تنظيم المحتوى داخل النص (...) فالدراما تنقسم إلى فصول ومشاهد، إنّ الكاتب المسرحي يمكنه أن يستشعر فكرة المسرحية قبل تأليفها، ومنه فالشكل الدرامي الذي تكتسبه تلك الفكرة يعتمد على نمط المسرح الذي يراه الكاتب مناسبا لها»²، وهو ما جعل "علولة" يكتب بطريقة تتناسب وإيديولوجيته التغريبية.

وعليه، فإنّ النصوص الإبداعية «غالبا ما تعلن عن انتمائها لجنس أدبي معين على صفحة الغلاف، وفي مجال اعتاد المؤلفون تصنيف أعمالهم ضمن نوع درامي، أو على الأقل وضع نعت "مسرحية" بموازاة مع العنوان»³، وهذا ما نلاحظه في أعمال "عبد القادر علولة"، حيث كُتب في أعلى صفحة الغلاف، بالبند العريض وباللون الأحمر "من مسرحيات علولة"، ويعدّ اللون الأحمر من الألوان التي تثير المشاهد، على الرغم من أنّ هذا اللون ليس من أقوى الألوان، وقد حملته التجربة الإنسانية الكثير من الدلالات، كالدلالة على القتل والاعتقال والحروب والعنف والإرهاب لارتباطه بلون الدم، إنّ اللون الأحمر يدلّ هنا على الثورة والتغيير، إنّ لون الدم، لون التضحية والنضال بالنفس والنفس.

وبنفس اللون -الأحمر- رسم على الغلاف ستار ويدل على ستار خشبة المسرح فهو علامة بصرية أيقونية تؤشر على المحتوى الأجناسي والنوع الدرامي بين دفتي

¹ اللثام: ص 180.

² حسن يوسف: قراءة النصّ المسرحي، دراسة في شهرزاد لتوفيق الحكيم، د ط، مكتبة عالم المعرفة، الدار البيضاء، المغرب، د ت، ص 13.

³ إلين أستون، جورج ساقونا: المسرح والعلامات، تر سباعي السيد، د ط، المطبعة الفنية الحديثة، الزيتون، 1980، ص 21.

الكتاب. فالاشتغالات الحداثيّة بالنّص، أعادت الاعتبار لهذا الجانب واعتبرت التوزيع النّصي على بياض الورقة ذا دلالة¹، ويعبر بصورة أو بأخرى عن نوايا أفكار المبدع. ومن ناحية أخرى نجد أنّ «العلاقة بين الشكل والمضمون، علاقة متطورة وجدليّة، فكل تغيير في المضمون يستعدي شكلا خاصا به، وكل شكل يفرز مضمونا خاصا به، وهذا ما بينه "زوندي" عندما أظهر أنّ التغيّرات التي طالت دراما القرن التاسع عشر، كانت انعكاسا للتحوّلات الإيديولوجيّة (...) ومن هذا المنظور يمكن تفسير التغيير الجذري الذي أحدثه "بريشت"، لأنّ التغيير في بنية ومضمون العمل المسرحي لديه، استدعى البحث عن شكل مسرحي جديد هو المسرح الملحمي².

وهذا ما جعل "علولة" بعد اطلاع وتكوين وتجربة فنيّة، إلى استغلال تقنيات "بريشت" وتوظيفها في مسرحه، بعد الاطلاع على التراث الجزائري، والبحث في أصوله والغوص في خبايا الفكر التراثي، فحكاياتنا عبارة عن مسرح، ولكن كتبت بطريقة قصصيّة، ف"علولة" رفض تقنية الجدار الرابع وآمن بالتغريب، حتى لا يندمج المتلقي أو القارئ مع المسرحية، وذلك ليجادل بوعي من أجل الثورة على واقعه وتغييره... وغيرها من التقنيات التي ذكرناها آنفا.

- خلاصة سيميائية فضاء العتبات:

1- إنّ عناوين النصوص الدرامية، تنبئ عن كاتب مسرحي ومخرج شحذته التجارب، وراودته ملايين الشوارد اللغوية، فلفظة "اللثام" أو "الأقوال" أو "الأجواد" سلّمت نفسها لكاتب كان يقتات من رحم المجتمع، يترصد ذرّاته الأثيريّة، يتفكر أحواله، وآلامه، وآماله ومتقلّبا في ملكوته آناء الليل وأطراف النهار.

2- إنّ البنية اللغوية لعناوين النصوص الدرامية، جاءت في شكل أسماء، وهي توحى بالثّبات والركون لا التغيّر والتحوّل، فالعناوين الثلاثة تنفتح على دلالات الثوابت التي

¹ حسن يوسف: قراءة النّص المسرحي، ص45.

² ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي، ص107.

يجب أن يتأسس عليها المجتمع الجزائري، لا المتغيرات الظرفية التي غيرت بعضا من قيمه، ما يعني حرص الكاتب على تقرير حالة الشموخ والأنفة والكرامة التي يبحث عنها المواطن الجزائري البسيط، رغم ما يعانيه من ظروف معيشية صعبة في فترة ما بعد الاستقلال.

3- إنّ انفتاح العناوين "الأقوال، الأجواد، اللثام" على المعاني السابقة -التي ذكرنا أثناء التحليل- ينبني على الأحداث الحاصلة في النصوص الدرامية من جهة، وتوجهات شخصياتها البطلة وصراعها الدرامي من جهة أخرى، وعليه فالقراءة والتأويل يتغيران بتغير القارئ، فإنّ الدلالات السابقة قد تختفي وتظهر دلالات أخرى حسب توجهات القارئ وتأويلاته للأحداث والصراع الدرامي...

4- إنّ ثلاثية "الأقوال، الأجواد، اللثام" على اختلاف مناخاتها، نجدها تتوحد في الكتابة السردية الدرامية، وأيضا تجمعها سياقات عنوانية متماثلة بعض الشيء، تحيل على اشتراكها في همّ اجتماعي إنساني ووجداني وانفعالي واحد، جعل البنيات اللسانية والسيميائية لفلسفة العنوان في هذه النصوص الدرامية، تتحوّل نحو تضامنيّا في تشكيل رؤيتها واقتراح مقولتها، داخل رغبة مشتركة في التعبير عن فضاء مشترك، وحساسية مشتركة وطبيعة سردية مشتركة.

5- بالرغم من أنّ الافتتاحيات تغلب عليها الوظيفة الإخبارية، ومدارها الإخبار عن الشخصيات ومكان الأحداث وزمانها، إلّا أنّنا نلاحظ وجود الوظيفة الاستدرجية الإغرائية فالكاتب "علولة" يحرص منذ المستهل على شدّ انتباه القارئ، وأسرّه في شباك النصّ وتشويقه لاكتشاف مجاهل سردية درامية.

6- إنّ النصوص الدرامية تتشارك في القفل الختامي المفتوح، فيريد "الكاتب" من ذلك أن يجعل المتلقي يقهر اغترابه الروحي والفكري، ويستعيد وعيه وحرّيته.

الفصل الثالث

سيمائية فضاء الشخصية

-تمهيد

أولا- مفهوم الشخصية

ثانيا- أنواع الشخصية

ثالثا- دال الشخصية ومدلولها

رابعا- مستويات وصف الشخصية

خامسا- خلاصة سيمائية فضاء الشخصية

تمهيد:

إنّ النصّ الدرامي هو إعادة تركيب للحياة، وإعادة تشكيل لتفاصيلها بروية الكاتب، وبأسس تخيلية مميزة، فالكاتب يجسّد فضاء معيّنًا، وهذا الفضاء يملك سيمة تخيلية، ويستحوذ على كلّ مشاهد النصّ الدرامي، لأنّه الإطار العام الذي يضمّ كلّ مكوناتها، ويضمن سيرورة الحكاية وفق مراحل من البداية إلى النهاية.

ولقد شكّل الفضاء عالما محايا تعيش فيه الكائنات، وتتواجد فيه الأشياء، وتقع فيه الأفعال، وما ينتج عن ذلك من تقاطبات فضائية، وعلائق تراتبية، أهّلت الفضاء الدرامي أن يخرج عن تلك السطحية، التي سجنه فيها الباحثون مدّة من الزمن، فالفضاء هو تجسيد للحياة، ففيه حركة دائبة بين مكوناته، ممّا أهّله لأن نطلق عليه العمود الفقري للنصّ الدرامي.

وعليه فالشخصية تكتسي في فضاء النصوص الدرامية المسرحية أهمية خاصة، لأنها «تعتبر أهم مكونات العمل الحكائي، إذ تمثّل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط، وتتكامل في مجرى الحكّي، لذلك لا غرو أن نجدها تحظى بالأهمية القصوى لدى المهتمين، والمشتغلين بالأنواع الحكائية المختلفة»¹.

فالشخصية تشكل بؤرة مركزية لا يمكن تجاوزها في النصوص المسرحية، فالمسرحية قد سبقت الأجناس الأدبية في الظهور بمئات السنين، واستأثرت بتقديم الشخصيات، وتنويع أساليبها وتحسينها، إلى أن أصبح إتقان رسم الشخصية معيارا رئيسيا للحكم على المسرحية وعاملا في نجاحها وانتشارها، ولا أدلّ على ذلك من التذكير بشخصيات "شكسبير" في مسرحياته الخالدة (هاملت، مكبث، عطيل، الملك لير...) ²

¹ سعيد يقطين: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1997، ص87.

² ينظر: بن ناصر علجية، ملامح الشخصية في روايتي "سيدة المقام" و"مناهاة ليل الفتنة" لواسيني الأعرج، واحميدة العياشي، إشراف: عقاب بلخير، (مخطوط ماجستير)، قسم اللغة والأدب العربي، 2010-2011، ص03

وتعدّ مقارنة "فليب هامون" للشخصيّة، أهمّ مقارنة لتحليل الشخصيّة في النصوص الأدبيّة، لأنّها تقوم على نحو اختلافي، فيسعى "هامون" من خلال ذلك، إلى إبراز وظيفة الشخصيّة، وطريقة بنائها، ورصد طبيعة العلاقات التي تربط بين الشخصيّات المختلفة في النصّ، والتي بفعلها يتبلور مدلولها، وهذا ما يدفعنا إلى القول: إنّ هذه المقاربة تجسّد الانتقال من لسانيات الدليل، إلى لسانيات الخطاب.

ومادامت دراستنا في هذا الفصل تركّز على عنصر "فضاء الشخصية" في النصّ الدرامي، فقد رأينا في مقارنة "فليب هامون" أهم نموذج تحليلي تعرّض لهذا العنصر بالدرس والتحليل سيميائيًا، ويعود سبب اختيارنا لهذه المقاربة بالتحديد إلى:

-كونها خلاصة لجميع البحوث البنيوية والسيميائية التي تطرّقت لهذا العنصر بالدرس والتحليل، حيث تعمّقت في تحليله مركّزة على جوانبه المختلفة كما تعرّض لها كل من "بروب"، "بريمون"، "ليفّي سترأوس"، و"غريماس".

-كونها أخصب المقاربات وأكثرها تماشياً مع النصّ الذي ندرسه، وأغناها تفصيلاً وتدقيقاً في التطرّق لعنصر الشخصيّة.

-لأنّها تسهّل عليناولوج لدراسة "فضاء الشخصية" انطلاقاً من جملة من المفاتيح التي يعتمدها الباحث، ويشغل وفقها، وتمكّنا من إدراك طريقة اشتغال الشخصية في فضاء النصّ.

ونظراً لغنى هذه المقاربة، رأينا دراسة بعض من المستويات التي أشار إليها "فليب هامون" متمثلة في: -أنواع الشخصية.- دال الشخصية مدلولها -مستويات وصف الشخصية.

أولاً- مفهوم الشخصية:

سنحاول تلمس معناها بداية في المعاجم اللغوية؛ حيث يرى معجم "اللغة العربية المعاصرة" أنّها: «اسم مؤنث منسوب إلى شخص (...) وهي أحد الأفراد الخياليين أو

الواقعيين، الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية (...) تقمص الشخصية (فن) قدرة الممثل على الإحياء بأنه هو نفسه الشخص الذي يؤدي دوره في العمل الفني»¹.

أما تسميتها الفرنسية "Personnage" فهي مأخوذة من «اللغة اللاتينية "Persona" التي تعني القناع، وهي بدورها ترجمة لكلمة يونانية تعني: الدور الذي كان يؤديه الممثل عندما يضع القناع، ذلك أن الممثل الواحد كان يؤدي عدة أدوار بتبديل الأقنعة في العمل نفسه، وهذا التقليد الذي استمر من الكوميديا اللاتينية، حتى لكوميديا "ديلارتي" في إيطاليا، يبرر وجود تسمية القناع "Masque"، التي تطلق على الشخصيات النمطية فيها، فيما بعد توسع معنى كلمة "Personnage" لتدلّ على الشخصية المسرحية والروائية لكيان متكامل يشبه الشخص * الحقيقي، بالمقابل صارت تسمية شخصية، تطلق على أي شخص في المجتمع يشكل حالة متميزة، الشخصية السياسية والأدبية والاجتماعية»².

وإذا فتشنا عن ماهيتها في العلوم الإنسانية المختلفة، نجدها تتباين وتتحدّد وفق الحقل الذي يشتغل فيه أولئك المنظرون، لذا تجد لها عدّة مفاهيم، لا يسعنا المقام لذكرها، وكون البحث حصر الحديث فيه عن الشخصية الدرامية، فسنركّز على آراء "فيليب هامون" التي سنطبّقها ونشتغل عليها من خلال النصوص الدرامية.

ف"هامون" يرى أن الشخصية في السرد هي «تركيب جديد يقوم به القارئ، أكثر ممّا هي تركيب يقوم به النصّ، ومعنى هذا أن الشخصية السردية ليست ملازمة لذاتها، وأنها لا تتمتع باستقلال تام داخل النصّ السردية، لهذا فإنّ القارئ يستطيع أن يتدخل برصيده

* فالشخص غير الشخصية فالكلمة الأولى تطلق على المنتسب إلى عالم الناس، أي: على إنسان حقيقي من لحم ودم يكون ذا هوية فعلية، ويعيش في واقع محدّد زمانا ومكانا، فهو إذن من عالم الواقع الحيّاتي لا من عالم الخيال الأدبي والفني. للتوسّع أكثر ينظر: الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص 98. في حين أن الشخصية في العمل الأدبي هي مفهوم تخيلي لسانی؛ تخيلي: لأن الشخصية تخلق بواسطة الخيال الإبداعي للروائي، ولساني؛ لأن اللغة هي التي تجسّد الشخصية المبدعة. للتوسّع أكثر: ينظر سمير روجي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا، ص 131.

¹ أحمد مختار عمر وآخرون: معجم اللغة العربية المعاصرة، مج1، ط1، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 2008، ص1174-1175.

² ماري إلياس حنان قصاب: المعجم المسرحي، ص269.

الثقافي (...). ليقدم صورة خاصة به، قد تكون مغايرة عما يتصوره الآخرون»¹، فالأمر كله مقرون بمخيلة القارئ.

وبهذا تكون الشخصية «نظاما ينشئه النص تدريجيًا، لكنها لا تعدم في بداية ظهورها هوية عامة، فهي في البداية شكل أو بنية عامة، وكلما أضيف إليها خصائص أضحت معقدة غنية مرغبة من دون أن تفقد هويتها الأصلية، والمتلقي إذ يتلقى كمًا غزيرًا من خصائص الشخصية الدلالية، ينتقي ما يراه أصلح، فينسى بعضها وقد يضيف غيرها»²، لذا فصنعها مرتبط -حسبه- بالقارئ وكيف يرسمها داخل مخيلته، باعتماده على فعل القراءة الذي مارسه على النص المقروء.

ويذهب "فيليب هامون" إلى أن «الشخصية وحدة دلالية، وذلك باعتبارها مدلولًا لا متواصلًا، ويفترض أن هذا المدلول قابل لتحليل والوصف (...) وأن هذه الشخصية لا تبنى إلا من خلال جمل تتلفظ بها هي، أو يتلفظ بها عنها فإنها ستكون سندا لحفظ وتحولات الحكاية»³.

ويذهب "هامون" أيضا إلى أن مفهوم "الشخصية" ليس مفهوما أدبيًا، ولا شكلا إنسانيًا، فالأواني في المطبخ، قد تكون شخصيات في رواية ما⁴، وإنما هو مفهوم مرتبط بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص، أما الوظيفة الأدبية للشخصية، تأتي حينما يحتكم الناقد إلى المقاييس الثقافية والجمالية، فالشخصية هي «كائن ورقي ألسني، بمعنى أنها أداة فنية يبدعها المؤلف لأداء وظيفة يتطلع الأديب إلى رسمها»⁵.

إن "هامون" يذهب في تحليله للشخصية بوصفها مرفيما فارغا، تقوم بنيته على الأفعال، والصقات، وتكسب معناها ومرجعيتها من خلال سياقات الخطاب الذي لا تكتمل

¹فيليب هامون: سيميولوجية الشخصية الروائية، تر سعيد بنكراد، ط1، دار الكلام، الرباط، المغرب، 1990، ص26

²مجموعة من المؤلفين: معجم السرديات، ص271.

³فيليب هامون: سيميولوجية الشخصية الروائية: ص26.

⁴ينظر: المرجع نفسه، ص.

⁵عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، د ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص68.

إلاّ باكتماله، وفي هذا يقول «بأنّها نسق من المعادلات المبرمجة في أفق ضمان مقروئية النص»¹. فتملاً بطاقتها الدلالية تدريجياً على امتداد القراءة.

أي أنّ الشخصية؛ تكون «علامة داخل نسيج النص ملتحمة مع باقي العلامات، ولن تحقّق علاميتها، إلاّ بقراءتها ضمن جملة من الروابط تصل بينها وبين الشخصيات الأخرى، مهما كان موقعها داخل المتن الحكائي»².

ثانياً - أنواع الشخصية:

إنّ أهمية التصنيفات التنظيمية الشكلية للشخصية التي اقترحها "فليب هامون"، تأتي من كونها قائمة على أسس نظرية واضحة، حيث وضعت حدوداً بينها وبين كل المقاربات التقليدية التي أسهمت في تعقيد مفهوم الشخصية، إذ أنّ كل النظريات التي حاولت إيجاد طريقة أو منهج لتحليل مفهوم الشخصية، تنتهي غالباً إلى النموذج النفسي، ويتمّ الخلط باستمرار بين مقولتي الشخصية والشخص.

وإذا أمعنا النظر في النصوص الدرامية "الأقوال، الأجواد، اللثام"، نلاحظ أنّ الكاتب، قد وظّف أنواعاً مختلفة من الشخصيات، تعدّدت أدوارها وتباينت أبعادها، وتقاطع بعضها في عناصر هامة ومركزية - حيث تشكّل في مجموعها فضاء القضية العامة التي يسعى الكاتب إلى طرحها ومعالجتها - تتمثّل في التعبير عن مشكلة تتمحور حول البحث عن كينونة الذات نفسياً واجتماعياً، والحياة والموت، والعدالة الاجتماعية، الحبّ والكراهية، التفاؤل والتشاؤم.

إنّ تعدّد الشخصيات في فضاء النص، وتنوع أدوارها، ساهم في إشعار القارئ بأشدد اليأس والاغتراب، وإشعاره كذلك بقيمة الوعي، وبلوغ عمق الأشياء الذي توصّل إليه الكاتب من خلال توظيفه لهذه الشخصيات، وهذا ما سنتطرق إليه بالدرس والتحليل.

¹ فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 50.

² كريمة بلخامسة: تحليل الخطاب الروائي في رواية "تجمة" للكاتب ياسين، (مخطوط ماجستير)، إشراف: الطاهر توات، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة تيزي وزو، 1999-2000، ص 144.

1- الشخصيات المرجعية:

تحدّد المرجعيّة، على أنّها «الوظيفة التي يحيل بها الدليل اللساني على موضوع العالم غير اللساني، سواء كان واقعيا أم خياليا»¹، بمعنى: تحيل على الواقع غير نصّي الذي يفرزه السياق الاجتماعي أو التاريخي... ومن هنا كانت الشخصية المرجعية هي التي تحيل على «معنى ناجز أو ثابت تفرضه ثقافة ما، بحيث أنّ مقروئيتها تظلّ دائما رهينة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة»²، وعنها يقول "هامون" إنّ «اندماج هذه الشخصيات داخل ملفوظ معيّن فإنّها ستشتغل أساسا كإرساء مرجعي يحيل على النصّ الكبير للأيديولوجيا»³.

وعليه، نلاحظ أنّ فضاء النصوص الدرامية "الأقوال، الأجواد، اللثام"، يحوي شخصيات ذات مرجعية اجتماعية، ومجازية، فقد وظّف الكاتب شخصيات ذات بعد اجتماعي من الطبقة العمالية الكادحة، وأولاها أهمية بالغة في النصوص الآتية الذكر.

1-1 شخصيات ذات مرجعية اجتماعية:

إنّ الشخصيات ذات المرجعية الاجتماعية نجدها تحيل على نماذج أو صفات اجتماعية أو على فئات مهنية، وهذه الشخصيات لا توجد فعلا خارج النصوص الدرامية، وإنّما هي ممكنة الوجود، باعتبار أنّ بعض سماتها أو ملامحها وأفعالها مستقاة من مجتمع ذي وجود حقيقي، فهي في بعض جوانبها محيلة عليه، ومتنزّلة فيه، بعد تنزلها في النصوص الدرامية.⁴

انطلاقا من ذلك، يمكننا تصنيف فضاء هذا النوع من الشخصيات داخل النصوص الدرامية إلى صنفين:

¹ رشيد بن مالك: مقدمة السيميائيات السردية، د ط، دار القصة للنشر، الجزائر، 2000. ص 230.

² حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 217.

³ فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 24.

⁴ ينظر: الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ط1، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000، ص 202-203.

1-1-1 فضاء الفئة المغلوبة:

يقصد بها تلك الشخصيات المستغلّة المقهورة من قبل السلطات الحاكمة، أو من طرف أصحاب المال، تنعت هذه الفئة بالذلّ والهوان، ودنوّ المرتبة (الحمقى، الكسالى، الأغبياء)، أمّا فيما يتعلّق بموقف الكاتب منها فهو يظهر مساندته لها وتعاطفه معها، كما يبدي نقمته عليها؛ لأنّه يرفض ركودها وانصياعها، ووقوفها صامتة جامدة لا تحرك ساكنا أمام الأوضاع، ويمكننا تعليل سبب ذلك بقلّة الوعي، وانعدام ثقافة المواجهة، ونجد ضمن هذه الفئة.

أ- شخصية "قدور السواق" (الأقوال):

شخصية "قدور السواق"، و"سي ناصر" أصدقاء منذ فترة الاستعمار الفرنسي، وبعد الاستقلال أصبح "سي ناصر" مدير شركة وطنية و"قدور" سائق بنفس الشركة، «يوم الاستقلال إذا مازلت شافي شكرنا ربي على السلامة وقلعنا كيف كيف... في البداية بديتظريف ومتواضع»¹، كانت الأمور تسير بشكل حسن إلى أن حدث تحوّل لشخصيّة "سي ناصر"، حيث استغل منصبه، واستغلّ "قدور" من أجل تلبية مطالبه وأطماعه الشخصية، وهذا ما أثبتته الملفوظ السردي الدرامي الوارد على لسان الراوي «عدت تكذب عليهم وتنوفقهم... تفرّق بيناتهم عمدا تبني لهم فخّات... تعرقلهم، وتقول لهم إذا ما عجبكمش الحال حبسوا الخدمة ديروا الاضراب... كلمة الاشتراكية عادت تخوفك»².

"قدور السواق" يعمل في الشركة منذ ثمانية عشر سنة، يعمل بصمت ويطبق أوامر مدير المصنع، «الشي اللي تقوله نأمن فيه ونعتبره مقدّس واليوم حديثك يجيني مرحلبة...»³، ولكن بعد فترة من الزمن أفاق "قدور" من غفوته، وحدث تحوّل إيجابي،

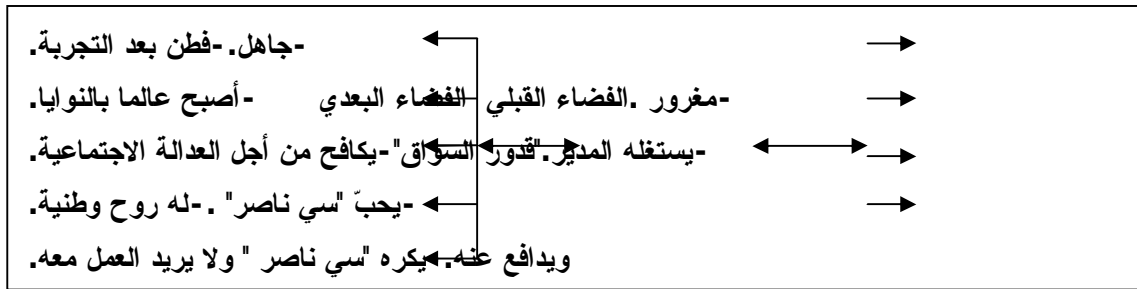
¹ الأقوال، ص 29.

² المصدر نفسه، ص 31.

³ المصدر نفسه، ص 25.

وتمكن من المعرفة التي كشفت دهاليز الحقيقة ونوايا صديقه، وأصبح مديره عدوّه الأول، «السنين اللي تبعتك فيها في الغشسهلت عليا نشوف اليوم بوضوح»¹.

واجه صديقه برسالة فيها استقلالته موضّحا ومفسّرا ومبرهنا على كلّ خطوة خطاها مع صديقه، في ظلمه وعدوانه وخيانتته للوطن، «ما بقيتش خوك أنا الآن عدوك... كلمة الأخ في فمك ما بقات لها معنة...طريقي وطريقك افترقوا، كل واحد يتبع مصيره... هذا هو اللي بغيتك تعرفه...الاستقالة...جيتك تعرف بالسي قدور فطن»².



فصفة القطيعة والمواجهة تتجلى وتظهر في أفعال "قدور السّواق"، من خلال السرد الدرامي بعدما كان في غفلة من أمره، فضحّي بعمله واستقال من أجل مبادئه ومعتقداته، وعدم الخضوع لمديره البيروقراطي المتسلّط المتعفنّ، فشخصيّة "سي ناصر" هو دودة عمياء تتخر جسد الشعب الجزائري واقتصاده، والتي يجب أن يناضل قدور السّواق لتحطيمها.

في ختام النصّ الدرامي، نلاحظ أنّ الكاتب ترك الخاتمة مفتوحة ليملأها القارئ بما يشاء بمخيلته الواسعة، فشخصية "قدور" شخصية مغلوبة على أمرها، فرض عليها جهلها وغرورها أن تعيش مهانة وذلاً طيلة ثمانية عشر سنة، في إطاعة أوامر "سي ناصر" ومعاداة زملائه العمال، ولكن بعد فترة من الزمن أصبح هذا النقص في المعرفة والجهل واضحا وجلياً، فبذل "قدور" جهده في سبيل التعبير الحر والتجديد، من خلال تقديم الاستقالة.

¹المصدر نفسه، ص32.

²الأقوال، ص33.

قدور السوّاق ← سكون ← لا حركة ← ذل وهوان ← موت نفسي.

قدور السوّاق ← حركة ← معرفة/فعل ← كرامة وعزّة ← انفجار نفسي.

أيضا نجد في النص الدرامي نفسه، من الشخصيات المغلوبة والمقهورة، حيث لا يسعنا المقام لذكرها مثل: شخصية "غشّام ولد الداود"، و"زينوبة بنت بوزيان العساس"، و"الرّبّوحي لحبيب"...

-شخصية "عكلي أمزغان الطّباخ" (الأجواد):

بالإضافة إلى تلك الشخصيات، وظّف الكاتب شخصيّة أخرى مغلوبة على أمرها، وهذا ما نلاحظه في الملفوظ السردي الدرامي التالي: «السي عكلي امزغان المرحوم مزيود في 1920 بقرب برج منايل...اغترب وهو في عمره 18 سنة، رجع للبلاد في سنة 1946 بعد مازوجوه مواليه في نفس السنة، ارفد مرته واخرج على والديه، دخل يخدم كمساعد طبّاخ في هذه المدرسة، في هديك المدّة خدم فترة طويلة حتى 1956، انسجن حتّى 1962، حين ما انحكم مرته واولاده رجعوا لبرج منايل، مرته ماتت سنة 1961 وأولاده كبروا وقعدوا عايشين مع جدهم»¹.

ما يلاحظ على هذه الشخصية أنّها تتّصف بالكرم والجود، وتحبّ الخير للآخرين ومعطاءة إلى حدّ النخاع، صديقه "منور"، يعملان في الثانوية، "عكلي" طبّاخ و"منور" بواب، تعارفوا في العمل بعد الاستقلال.

توفي "عكلي" ولكن قبل ذلك خطرت له فكرة، «نهدي هيكلي العظمي للمدرسة، ونديرك أنت المتوكّل في تنفيذ الوصيّة»²، أحسّ "عكلي" بدنوّ أجله، فأراد أن يوصي صديقه لإخراج هيكله العظمي من القبر، وتهيئته ليستعمل في دروس العلوم الطبيعيّة،

¹ الأجواد، ص113.

² المصدر نفسه، ص105.

«حاج نزيد نفيد هذا الثانوية اللي خدمناها، نفيد في التعليم...نفيد في تكوين الشبيبة»¹.
إنّها روح المقاومة في أعماق "عكلي"، فيرى في موته كفرد نصرا للجماعة حتما، فالنصر
هنا مجاز يتّصل بالمستقبل من ناحية الزمان، وبالأرض من ناحية المكان، وبالجماعة من
ناحية الإنسان.

قام "عكلي" و"منور" بدراسة كل الجوانب، الجانب العلمي لكيفية ترتيب العظام
والجانب الشرعي، وأنّ الدين يدعو إلى العلم والتضحية، والجانب القانوني فلا توجد مادة
تنفي هذه العملية، وقاموا بمراسلة السلطات، وبعد صعوبات جمّة تمّ قبول طلبهم، «قبل ما
يلقف...لما ينتشر العلم في بلادنا ويتملكوا فيه الخدامين البسطاء وقرانك قرانيني... لما
يعودوا يتصرفوا فيه في أعمالهم وحياتهم اليومية، ذاك الوقت بلادنا تحصل على
استقلال ثاني»²، وأيضا نجد شخصيّة "جلول الفهايمي" في المسرحية نفسها، فهي أيضا
من الشخصيات المغلوبة على أمرها...

-شخصية "برهوم الخجول" (اللاثام):

هذه الشخصيّة ضعيفة مسلوقة الرأي، تخضع خضوعا تاما لسلطة "النقابة" وتنفيذ
طلباتها، وتتصاع لرغبات النقابة، فهي من أتباع "النقابة" كرّست لكشف المستور، وكشف
"اللاثام" عن نوايا السلطة البيروقراطية.

"برهوم" عمره اثنان وأربعين سنة، تزوّج مع "الشريفة" ابنة عمّه يوم الجمعة بعد
يوم من الاستقلال، كانت الحياة قاسية لعائلة "برهوم"، رحلوا إلى المدينة بعد أن انتعش
الاقتصاد الجزائري، وعمل "برهوم" كعامل ميكانيكي متأهل في مصنع الورق، وقد برع
في هذه الحرفة، وكان يعمل في قسم عجّين الحلفة.

في يوم من الأيام، يقع "برهوم" في مشكلة، ويرجع إلى البيت خائفا، فأصدقائه:
"الفيلاي"، "العرج"، "البكوش"، يريدون منه أن يصلح آلة العجّين، ولكن "برهوم" كان

¹المصدر نفسه، ص106.

²الأجواد، ص124.

خائفاً من عواقب هذه العملية. استقبلهم في بيته ودرسوا خطوات إصلاح الآلة، وذهب مسرعاً بعد ذلك إلى جاره "لاندوشين"، وأقنعه هذا الأخير أنّ هدفهم نبيل، وأنّ النضال هو السبيل الوحيد لاسترداد الحقوق الضائعة.

بعد عدّة أيام من دراسة الخطّة، توجه "برهوم" قبل المساء قاصداً المصنع، وكانت حالته النفسية مضطربة، وعقله يفكر في والده، «يمشي وباين كأنّ أيوب الأصرم يخاطب فيه ويقول له... هذا هو ما الرجال يا وليدي اتحركوا ونيفوا على كرامتكم تكبر قوتكم»¹، بعد التتكر وصل "برهوم" إلى الجناح الذي فيه الآلة المعطّلة، صعد إلى أعلاها، وبعد المعاينة وجد الخلل، «وجد المحرك مفتوح قالعين منه حدايد حاطينهم على الجنب ومنصلين خيطان الكهرباء»².

بعد إصلاحها، ضغط "الفيلاي" على زرّ التشغيل، فسقط "برهوم" من أعلى آلة العجين فانكسرت رجله، حينها شغلّ الضوء عليهم رجال الأمن والوقاية، بعد سماعهم لصوت الآلة، فأمر "برهوم" أصدقاءه بالهرب.

تمّ نقل "برهوم" إلى المستشفى، وبعد أن علمت زوجته بذلك توجّهت مسرعة إلى المستشفى، حيث وجدته مكبلاً بالضمادات، وذلك بعد أن سقط قام مجموعة من الأشخاص بضربه والاعتداء عليه، ممّا تسبب له في جدع أنفه، وكسور في جسمه، وأخبرهم الطبيب بأنّه تعرّض للضرب، وأنّ من ضربوه قاموا بقطع أنفه، وأعطى الطبيب شهادة طبية لزوجته "برهوم".

تعافى "برهوم" ورجع إلى المنزل، وبعدها أخذ الشهادة الطبيّة وذهب إلى مركز الشرطة، ليودع شكايته، ولكن يخبره المفتش أنّه محلّ بحث، وبعد مروره في التحقيق اتّهم بالتشويش والخيانة والتخريب، ثمّ قدّم لقاضي التحقيق، ثمّ أدخل إلى فضاء جديد عليه هو

¹ اللثام، ص 186.

² الأجواد، ص 188.

السّجن، بعد شهور خرج "برهوم" من السّجن، ولم يتم إرجاعه للمصنع، وبدأ الحزن يسكنه، وأصبح يبدو وكأنه مجنون.

انتقل للعيش في فضاء آخر هو المقبرة، ولم تعرف زوجته بذلك، فبعث برسالة إلى أهله «يتكلم فيها على مجتمع مثالي، على قرية مليانة بالورود، برج أخضر مشجر، قلعة لا تؤخذ... يتكلم على النظام الداخلي، على حرية التعبير والإبداع»¹.

ذهب "سي خليفة" وزوجة "برهوم" للبحث عنه في المقبرة، فوجدوه مع أصدقائه، وأثناء حوارهم تأتي الشرطة على إثرهم، ولكن قاموا بالفرار بدخولهم في أحد المقابر، حيث فيه نفق يوصل إلى جسر موجود وراء المقبرة، والذي يوصل إلى الوادي، الذي بدوره يوصل إلى شاطئ البحر.

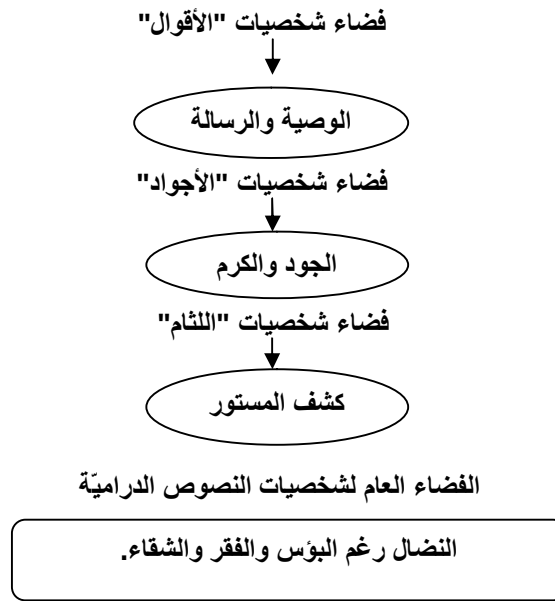
وما نخلص إليه، أنّ نمط ظروف الإنتاج في مجتمع سمته الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج، -حتى إن كان ملكا للدولة- هو المسؤول المباشر عن تحوّل الطبقة الكادحة إلى مجرد أشياء تابعة للأشياء المادية الأخرى، وهو ما يشعرهم بالغربة اتجاه ذواتهم واتجاه عالم الأشياء الذي يشكلونه هم أنفسهم، وعليه يرى "كارل ماركس" أنّ الحل الأمثل للقضاء على هذه الظاهرة لا يكون إلاّ من خلال ثورة مادية حقيقية، تعمل على تغيير الأوضاع في المجتمعات المغتربة تغييرا جذريا، وتعيد للإنسان إنسانيّته المستلبة².

فالكاتب وظف شخصيات من الطبقة العمالية الكادحة والبسيطة من المجتمع، ولكن رغم ما تعانيه من جهل وفقر واضطهاد، وما تحسّ به من اغتراب، إلاّ أنّ الفضاء العام لشخوص النصوص الدرامية هو فضاء النضال والتحدّي، رغم كل الصعوبات والعوائق والمشاكل الحيائية.

¹الأجود، ص221.

²ينظر: وابل نعيمة، الاغتراب عند كارل ماركس، دراسة تحليليّة نقدية، دط، مؤسسة كنوز الحكمة، الأبيار، الجزائر،

2013، ص9-10.



1-1-2 فضاء الفئة الغالبة:

تتميز هذه الفئة بسيطرتها وبسط نفوذها في المجتمع، وذلك بفضل الامتيازات التي يخولها لها المجتمع، وقد ظهر التسلط في المجتمع العربي بصفة عامة، والمجتمع الجزائري بصفة خاصة على أشكال مختلفة ومتنوعة، يتجلى ابتداء من القاعدة المؤسسة للمجتمع - الأسرة - حيث يعدّ الأب الصورة المثلى للسلطة ضمن الأسرة؛ كون الأعراف والتقاليد الاجتماعية، خوّلت له القبض على زمام الأمور، والتصرف على هواه في كلّ ما يخصّ حدود سلطته، بدءا بالزوجة وانتهاء بالأبناء، أمّا السلطة الثانية، فتمثّلها فئة الأغنياء، الذين يستغلون أموالهم في السيطرة على الفئات الضعيفة المحرومة.

انطلاقا من ذلك يمكننا تصنيف هذه الفئات، حسب ورودها في النصوص الدرامية إلى ثلاثة حقول دلالية: **حقل السلطة / حقل المال / حقل النفاق (الكذب)**، وكلّ حقل تتفرّع عنه مجموعة من الشخصيات المختلفة السمات والوظائف.

1-1-2-1 حقل السلطة:

ويقصد به مركز النفوذ والقوّة والرفعة، الذي توفره الشرائع والقوانين والأحكام للأفراد، ويمثل هذا الحقل شخصيات متّصلة بالسلطة العليا في الدولة من قريب أو من

بعيد، مثل: الرئيس، الوزير، الشرطة، فتحوّل لهم مناصبهم العليا، التحكّم في حياة الأفراد وحرّياتهم نذكر منهم: أ- الشرطي (اللاثام): هي شخصيّة منفّذة للقانون، خوّل لها هذا الأخير ممارسة العنف على الشخصية البطلّة "برهوم"، ابتداء من لحظة القبض عليه وتقديمه لقاضي التحقيق وإيداعه السجن، وهذا ما يوضّحه الملفوظ السردّي الدرامي التالي: «تعب "برهوم" مع المفتش عشية كلّها وهو يسأل فيه كيفاش، علاش، شحال، أنهار واش، شكون... يسأل فيه على عمال المصنع والبرمة ويسأل فيه كذلك على أشياء خارجة الموضوع»¹، ولا يحتوي قاموس هذه الشخصية إلّا على معاني الضرب والسّب والشتّم، والقتل والنّفي.

وبإمكاننا القول أنّ الكاتب وظّف مثل هذه الشخصيات، ليدلّل على النمط السياسي الذي انتهجته الهيئات الحاكمة بعد الاستقلال في معالجة الأزمات والمشاكل، كما يهدف إلى إبراز العلاقة السياسيّة المتفكّكة بين النظام والشعب.

1-1-2-2 حقل المال:

يعتبر المال وسيلة من وسائل إثبات الذات والسيطرة على الآخر، وكسب احترامه، ويعبّر الكاتب عن هذه المعنى في سياقات كثيرة عن طريق شخصيّات نذكر منها:

أ- شخصية "سي ناصر" (الأقوال): أغلب ما يمكن القول عن هذه الشخصية، أنّها شخصيّة مخادعة ومناققة، همّها الوحيد جمع المال، لا اعتقادها أنّها بالمال تبلغ القمم، وتستغل نفوذها وسلطتها لتنفيذ مشاريعها ومصالحها، مستغلة الطبقة المغلوبة والضعيفة، وهذا ما جاء على لسان صديقه "قدور السّواق" «يقولوا باللي أنت اللي دفعت الدراهم في المعمل اللي كاسب خوك (...) السيارة اللي شارّت مرتك نعيمة (...) الدار اللي بنيت (...) مقيومة بخمسة وتسعين مليون وهذا انت اللي نطقت بيه... زليجها جاي من اسبانيا (...) السي

¹ اللثام، ص 211.

ناصر كثرت الأقوال في الشركة على الآلات اللي مشرية من الطليان... ما عندهم حتى علاقة بالمنتوج»¹، فشخصية "سي ناصر" مثال للانتهازية والاستغلال وحب المال.

1-1-2-3 حقل الكذب والنفاق والخداع:

هي صفات معنوية، سلبية تدرج ضمن ما يسمى بأمراض القلوب، تتخذها بعض الشخصيات وسيلة للاستبداد والاستغلال والتمييز والغلبة.

أ- شخصية "خوسي الاسباني" (الأجواد): هذه الشخصية تظهر نقيض ما تخفي، فالشكل المتمظهر في الأفعال التي قام بها اتجاه "غشام"، من خلال إعانته عند زواجه وإعطائه بيت، وتوفير عمل في ورشته، وتوسطه بعدم ذهابه لأداء الخدمة العسكرية، فشخصية "خوسي" ترتدي قناع مزيّف، تدّعي فعل الخير، وتفعل شيء آخر، يعكس نية "خوسي" في تحقيق رغباته غير التي يعتقدها "غشام"، حيث ينتقل من وضعية صادقة إلى وضعية كاذبة،

فينخدع "غشام" لأنه يركز على ظاهر يجعله يعتقد أنه مطابق للكينونة، فيضعه مباشرة في

وضعية صادقة.

إنه يستغل "غشام" باسم التضامن والتعاون، ويخفي نوايا أخرى ليقوم باستغلاله «شوف عاطيك خدمة وما يخليكش تتعلم الحرفة... مسكنك باش تعس له المعمل، والدار وباش تنقي وتسقم الجنان... إذا بقيت هنا عمرك ماترفد راسك... عمرك ما تتعلم حرفة»².

بناء على ما تقدّم، إذا ما حاولنا تتبع ملامح الشخصيات ذات المرجعية الاجتماعية في النصوص الدرامية، نجدها تتبلور في فضاءين عامين أو اتجاهين:

¹ الأقوال، ص 87.

² الأجواد، ص 43.

-الاتجاه الأول: نستنتج من خلاله شخصية البطل، فهي شخصية مثقفة ترغب في التغيير، ترفض الواقع، اتخذت كل السبل للتعبير عن آمالها وآلامها(الحرية، الديمقراطية، العدالة الاجتماعية، الاشتراكية...).

-الاتجاه الثاني: تمثله شخصية المتسلط الذي يمثل دور المسيّر الناجح والمحب لوطنه، ويفشل في تحقيق ذلك، وبعبارة أخرى يستتر وراء المنصب المرموق للقيام بأفعال النهب والبيروقراطية والمحسوبية، ويستغل القانون لخدمة مصالحه الخاصة.

انطلاقاً مما سبق نصل إلى نتيجة مفادها أنّ "الكاتب" يطمح إلى تحقيق حلمه، المتمثل في رؤية بلاده تتمتع بالعدل والمساواة والحبّ والحرية والأمن والاستقرار. بالعودة إلى النصوص الدرامية، وتأمّل علاقات الشخصيات مع بعضها البعض، تتجلى لنا شخصيات لها أهميتها في سياق السرد، وأثرها الدلالي على العناصر السردية الأخرى، نناقش هذا النمط من الشخصيات ضمن ما اصطلح عليه "فليب هامون" "بالشخصيات المجازية".

2- الشخصيات المجازية (المعنوية):

أطلق عليها "هامون" اسم "المجازية"؛ لأنه ليس لها وجود مادي ملموس، لكن لديها أبعاد معنوية مرتبطة بالشخصية الرئيسية والشخصيات الثانوية، ولا يتسنى للقارئ اكتشاف هذا النوع من الشخصيات، إلا من خلال استجلاء علاقات الشخصيات فيما بينها، أو من خلال أقوالها وأفعالها التي تتضمن صفة أو عدة صفات معنوية، تشكل في مجموعها شخصية مجازية قد تكون إيجابية مثل: الحبّ والسعادة والتفاؤل، وقد تكون سلبية مثل: الكراهية والبؤس والجهل والظلم والاضطهاد وغيرها.

وقبل أن نتعرّض لأهم هذه الشخصيات، لأبد من الإشارة إلى أننا اعتمدنا في تتبعنا لهذه الشخصيات على المستويين:

أ- مستوى النص: نعتمد في استخلاص هذا النوع من الشخصيات على العلاقات التي تقيمها شخصيات المتن السردية الدرامية مع بعضها البعض مثل: علاقة الحب والكراهية.
ب- مستوى الجملة: نعتمد فيه على الألفاظ التي تعبّر بها الشخصيات عن حالاتها ومواقفها، مثل: الحزن والسعادة واليأس والتفاؤل والتشاؤم.

2-1-1 الجهل: إنّ ثلاثيّة "عبد القادر علولة" تبحث في الأساس عن أسباب الأزمة التي حلّت بالجزائر، من خلال الشخصيات الدرامية الواردة في النص، إنّ "الجهل" يعدّ سببا فاعلا في استفحال الأزمة، وممّا لاشكّ فيه أنّه منتشر في أوساط المجتمع بمختلف أشكاله، سواء كان الجهل بمعناه العام (الأميّة)، أو الجهل بالدين أو التاريخ، وجاء الجهل في ثانيا النص بالمعاني السابقة الذكر على النحو الآتي:

2-1-1-1 الجهل بالدين: حيث تحوّل الدين في أوساط الشخصيات، إلى وسيلة لتبرير الواقع بدل تغييره، فهم ينظرون إليه نظرة مغايرة تماما لمفهومه الحقيقي، وقد ورد الجهل بهذا المعنى على لسان السارد في مسرحية الأقوال: «عمار اللي خرج من الشركة بعد ما تخاصم معاك؟...راك عاقل منين اتزايوتا في الكلام كفرت عليه أنت وسبيته»¹، فالكفر بالله سبحانه وتعالى، والسبّ والشتّم ليست من خصال المسلم، وكلّها تدلّ على غياب الوازع الديني والجهل به.

2-1-2-2 الجهل بالتاريخ: فمعناه الابتعاد عن الماضي، وإهماله في محاولة لإحداث قطيعة معه، لكن لا يمكن أن يحدث تطوّر وتقدّم إلّا بالعودة إلى الماضي من أجل استلهم العبر، وحفظ الدروس، لأنّ التاريخ لا يعني الماضي بمعزل عن الحاضر، إنّما هما الماضي والحاضر معاً، ولعلّ أبرز مقطع سردي درامي يبيّن فيه السارد انتشار الجهل بالتاريخ رغم معاشته والتكرّر له، هو ما أتى على لسان "قدّور السّواق": «بقاوا شحال بين

¹ الأقوال، ص 25.

عينيا سنين الحرب اللي عشناهم مع بعض (...). كيفاش كنا متسبلين للموت باش شعبنا يعيش في الحرية والسعادة»¹.

فشخصية "سي ناصر" تتكرت للتاريخ الجزائري، ولأهداف الثورة الجزائرية المجيدة، «كيف كنت أنت تتكلم لنا على تاريخ جدودنا، كيف كانت الجزائر في عهد الرومان، كيف احتلوا بلادنا السبنيول، الترك، وكيف ادخل الاستعمار الفرنسي... كيف قاوموا جدودنا الأمير عبد القادر... المقراني، أولاد سيدي الشيخ»²، فهي شخصية تتصف بالخيانة والنفاق.

وقد استغل "علولة" كثيرا قضية تاريخ الجزائر وعلاقته بجيل ما بعد الاستقلال، وعالج من خلال ذلك الفجوة الرهيبة التي عاشها الجزائري بعد الاستقلال.

3-1-2 الجهل بالحالة الاجتماعية والسياسية: وخير دليل جهل "قدور السواق" بأفعال صديقه، وهذا ما يوضحه الملفوظ السردي: «اليوم قصدتك باش نستقيل من الشركة الوطنية، وفي نفس الوقت باش نستقيل من عقيدة الصداقة اللي كانت رابطتنا»³، ونلاحظ أيضا حيرة "سي ناصر" وجهله أيضا بذلك الوعي والفتنة عند "قدور السواق"، «كيف درت نزل عليك الوحي ولا عمروك ... ما نزل عليا الوحي ما عمروني كل يوم نشوف المنكر ونجرع حتى تعمرت... القدرة والناس المصلحين تعبوا معايا وفهموني بالعقل»⁴، فالملفوظ السردي: "فهموني بالعقل"، يؤكد على جهل "قدور" بالأمور السياسية والإدارية، التي كان ينتهجها "سي ناصر".

وأيضا نجد جهل "مسعود بن غشام ولد الداود"، بالحالة الاجتماعية والمأساوية التي عاشها والده طيلة حياته، «بغيت لمحات من التجربة متاعي بالكلام اللي تعرف... كلام

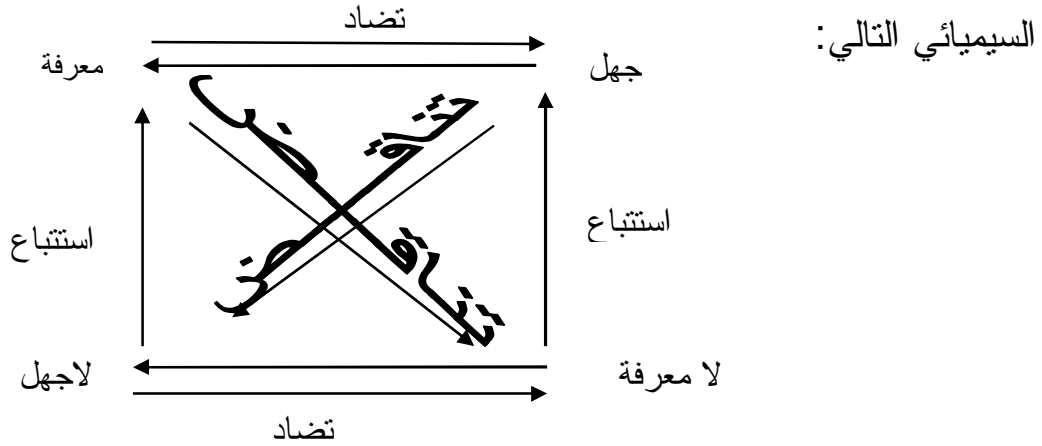
¹المصدر نفسه، ص 28-29.

²المصدر نفسه، ص 29.

³الأقوال، ص 24.

⁴المصدر نفسه، ص 27.

القلب، على كل حال أنت قاري، وتعرف خير مني»¹، "فمسعود" جاهل بحياة والده الاجتماعية، ففضاء ماضي الأجداد والآباء جزء أساسي لحياة الأبناء، ويجب أن تتقل بمصاعبها ومشاقها وحلوها ومرّها، يجب أن تتقل وتحفر في ذاكرة ووجدان الأبناء. وانطلاقاً من ذلك يمكننا التمثيل "للجهل" داخل النصّ السردّي الدرامي بالمربع



2-2 الخيبة: "برهوم" شخصيّة مثقّفة وخجولة، تحاول العيش بسلام مع زوجته وأولاده، عاشت شخصيّة "برهوم" أزمت اجتماعية حادّة، لكن "برهوم" وجد نفسه أمام تناقض كبير بين نفسيته الضعيفة والخجولة، وواقع مصنع الورق الذي يشتغل فيه، والذي يفقد إلى معطيات العدل والحب والمساواة، حيث اتّسعت الهوة بين عمال المصنع والمدير، ليأتي دور أعضاء النقابة لاستكمال النقص، ولكن حين يسدّ هذا الافتقار، يقع فرد في مشكلة عويصة جرّاء محاولته سدّ الثغرة.

هكذا ينبثق معنى الخيبة من التناقض أو التعارض الموجود في دواليب السلطة، "فبرهوم" يحلم بمجتمع نزيه، خال من أشكال الزيف والظلم، غير أنّه اصطدم بالواقع الحقيقي للمجتمع السياسي (السلطة)، القائم على الخداع والنفاق، وانعدام الحرّيّة والعدالة الاجتماعية، حيث سبب له هذا الواقع خيبة أمل كبيرة، ساهمت بشكل كبير في اتخاذه

¹المصدر نفسه، ص53.

الجنون سلاحا لمواجهة المجتمع الدرامي، «بالشوية بالشوية بدى "برهوم" يسكن في داخله الحزن... عاد يظهر كلي من عقله مخلخل».¹

فهذه الشخصية أتعبها الواقع، وأهلكها الظلم، ولم تجد إلا والدها لتبتّ له أحزانها وآلامها، «عاد المخلوق يتصور له شباح أباه أيوب الاصرم... يتصور له ويتكلم معاه»²، ولا ينحصر عنصر "الخيبة" على شخصية "برهوم" فقط، ففي مسرحية "الأقوال" نجد خيبة "قدور السواق" اتجاه أفعال مديره "سي ناصر"، وأيضا خيبة "جلول الفهايمي" اتجاه إدارة المستشفى، فهي ليست خيبة واحدة بل خيبات متعدّدة، فخيبة الشخصيات المذكورة آنفا هي خيبة أفراد، وخيبة الفرد تؤدي إلى خيبة المجتمع، وبالتالي إلى خيبة الوطن.

بناء على ما تقدّم نستنتج أنّ "الخيبة" شعور ينتج عن التناقض بين أفكار شخصية، وأفكار شخصيات أخرى، أو بين المثقّف والواقع المعيش، فطموحات المثقّف أكبر من إمكانياته، لذلك يصطدم بالواقع وينتهي به المطاف للهروب أو الانتحار أو السّجن، وخير مثال ينوب عن باقي الشخصيات في النصوص الدرامية، هو شخصية "برهوم"

2-3 اليأس: يكون نتيجة حتمية للشعور بالخيبة، ويأس شخصية "برهوم" وحزنه مرتبط بفضاء العمل والمسؤولين وأيضا فضاء المجتمع، حيث ينفي هذا الفضاء كل الطموحات والأحلام، ويمكننا تحديد مصدر اليأس والحزن الذي يعانيه، انطلاقا من الملفوظ السّردي الدرامي التالي: «لا يا سي خليفة ما نرجعش ما نقدرش... الحشمة... الحشمة... زادت قوات فيا بعد الحادث... المصنع اللي تنجر فيه نيفي ما نقدرش نرجع ليه»³.

"برهوم" ذكي في الميكانيك، وله مكانة وقيمة في المصنع، ولكن بعد خروجه من السجن طمست أحلامه وأمانيه، واصطدم بالواقع المزيف، فاكتشف الكذب والنفاق والجمود الفكري، وسيادة أصحاب المال، «بعد السجن وقع ما وقع لبرهوم...» قعد

¹ اللثام، ص 220.

² المصدر نفسه، ص 2.

³ اللثام، ص 197.

شحال وهو ينتظر يرجعوه لخدمته(...) خدم في القطاع الخاص عند شحال من واحد وكل مرة يتطرد بغير سبة¹؛ ونتيجة لذلك انتقلت شخصية "برهوم" من حالة التوازن والاستقرار إلى حالة اللاتوازن واللاستقرار، وانعكست هذه الحالة على تصرفاته وأفعاله، ويمكننا التمثيل لذلك بالملفوظ السردى الدرامى التالى: «عاد قليل وين يتكلم...ولى مشكاك ويظهر كللى ناس راهم يعسّوا ويتبعوا فيه(...) عاد يشك حتى في جيرانه...»². هذا اليأس جعله يفضل الانسحاب والاختفاء؛ لأنه لم يستطع التأقلم مع أوضاع المجتمع، وفشل في مسايرة نمط الحياة بها، ولعلّ اختفاءه تعبير عن عجزه على الانصهار والانتماء بمعانيه المختلفة، لاشكّ بمعناه السياسى أيضا.

2-4 الكراهية: يمكننا استنتاج صفتي الحب والكراهية من خلال علاقة الشخصية البطلة بالشخصيات الأخرى في النصوص الدرامية، ويتجلى ذلك من خلال أقوالها وأفعالها، وحتى من خلال شعورها، فهي قد تكنّ لهما حبّا وعطفا ومودة فتوافقها في آرائها وتساندها في أفعالها، وتحترمها في مواقفها، وقد تكنّ لها حقدا وكراهية، فتمقتها وتعارضها في أفعالها، وقد يتعدى إلى ممارسة العنف اتجاهها.

ونجد صفة "الحب" عند شخصية "العكلى"، فحبّه يتعدى ويتجاوز كل أنواع الحب، فهو يحبّ وطنه ويحبّ الأطفال، ويحبّ العلم والعلماء، فالأطفال ينظر إليهم على أنهم يمثلون عالم البراءة القناعة والسعادة الحقيقية والجمال والفرح، فهم كما الورقة البيضاء يكتب عليها الكبار ما يريدون من معارف وقيم وأفكار، فكان "العكلى" يفرح كثيرا عندما يعدّ الطعام للطلبة في الثانوية، ولم تكتمل فرحته إلا بعد أن أوصى صديقه "لمنور"، بأن يجعل من عظامه بعد وفاته، هيكلًا يدرّس به في مادة العلوم الطبيعية، «أجلي راني نشوف فيه

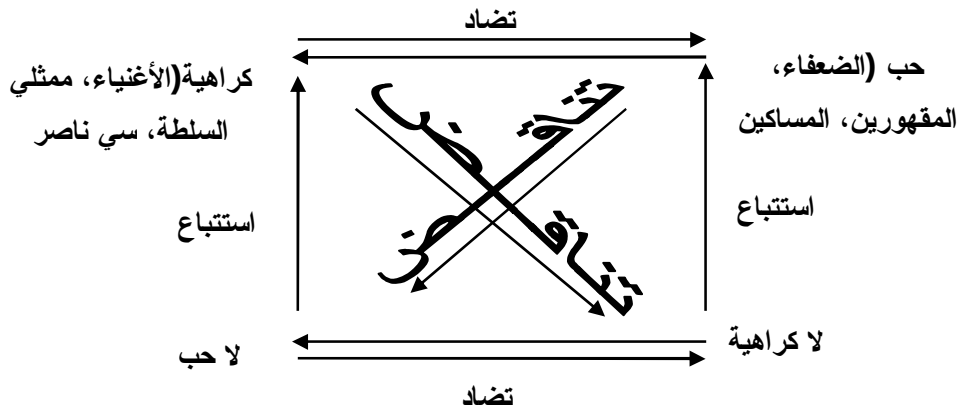
¹المصدر نفسه، ص197.

²المصدر نفسه، ص220.

يطل...وحاب نزيد نفيد هذه الثانوية اللي خدمناها...نفيد في التعليم...يا عكلي خوايا الوطنية نتاعك خارقة للعادة...الوطنية نتاعك راك موصلها للعظم»¹.

وترد شخصيّة "سي ناصر" في المتن الدرامي باعتبارها ممثلاً للاتجاه السياسي الإداري على مستوى المصنع، ويتبدّى لنا في الكثير من المواضع كره "قدور السّواق" لها، وحقده عليها؛ لأنها تستغل منصبها الإداري من خلال استغلال "قدور"، وعمال المصنع وخداعهم، ونذكر مثالا على ذلك يقول السّارد: «أنا عييت فيها وكرهت روعي...كرهت روعي وكرهتك أنت أكثر من كل شيء...إذن اليوم قصدتك باش نستقيل من الشركة الوطنية، في نفس الوقت باش نستقيل من عقيدة الصداقة اللي كانت رابطتنا»².

إنّ عاطفة الكراهية التي تشكّلت اتجاه "سي ناصر" مبرّرة؛ لأنّه يتاجر ويسرق وينافق باسم المصنع والعمال، ويمكن تمثيل صفتي الحب والكراهية من خلال المربع السيميائي التالي:



إذن؛ السؤال المطروح في هذا المقام، ما هدف "علولة" من توظيف هذه الشخصيات المجازية ضمن هذه الأحداث المتطوّرة؟

يهدف "علولة" من وراء توظيفه لهذه الشخصيات المجازية (المعنوية)، إبراز مدى تمسك الشخصيات بالحياة والحرية والعدالة الاجتماعية والحق، وإظهار الباطل أينما كان، رغم أنّها فقدت قيمتها في واقع بلغ فيه التشيؤ والمادية أقصى الدرجات، خاصّة وأنّ هذه

¹الأجود، ص106.

²الأقوال، ص24.

الشخصيات تدرك مدى فساد القوانين، التي تحاول السلطة من خلالها السيطرة على الأفراد، والوقوف حائلا بينهم وبين طموحاتهم.

3- الشخصيات الإشارية: Personnage Embrayeur

هذه الشخصيات «غير محيلة على ما هو من أمر الثقافة، وإنما هي مؤشرة إلى حضور الكاتب، وهي لا تكون ذات هوية مذكورة في التاريخ، ولا تكون متصلة بالمعروف الموجودة بين أيدي القراء، وإنما تكون محيلة على ذات منشئها، وعلى جوانب معينة من حياته ومزاجه»¹، وهو ما ذكره "هامون" حيث يقول: إنها «دليل حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص»²، وتتخذ الشخصية الإشارية قيمتها المرجعية بالعودة إلى الفضاء المكاني والزمني الذي ترد فيه، والسياق اللساني الذي يسمح بتأويلها. انطلاقا من ذلك يمكننا تحديد تلك الإشارات في ثلاثة أنواع: -أسماء الإشارة. - الفضاء المكاني. -الفضاء الزمني.

وقد عمدنا إلى تتبع الإشارات التي تحيل على تدخل الكاتب أو القارئ في النصوص الدرامية، وتمكنا من إحصاء عدة أشكال تعكس هذا الحضور، عرفت تواتر، وشغلت حيّزا أساسيا ومهما في فضاء النصوص الدرامية، نقوم بإظهار طريقة عكسها لهذا الحضور من خلال بعض النماذج.

لكن قبل تفصيلنا في هذا العنصر، نقوم أولا بتحديد مفهوم الكاتب أو القارئ، فالنص سواء كان أدبيا أم غير أدبي، تخلقه ذات وتتلقاه ذات أخرى، تسمى الذات الأولى "الكاتب"، وتسمى الذات الثانية "القارئ"، فالقارئ هو الأنا الثانية للكاتب، حيث أنه في «نفس الوقت الذي ينتج فيه المؤلف الواقعي عمله الأدبي ينتج أيضا صورة أدبية مسقطة عن ذاته، أي: أناه الثانية أو أناه الروائية الثانية، أو مؤلفا مجردا، وكذلك صورة قارئ

¹الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص103.

²فيليب هامون: سيميولوجية الشخصية الروائية، ص24.

ضمني، أو قارئ مجرد فالمؤلف المجرد هو منتج العالم الروائي الذي ينقله إلى المرسل إليهاي: القارئ المجرد»¹.

وتجدر الإشارة إلى أنّ هناك فرقا واضحا بين الكاتب الواقعي والكاتب المجرد، وتفصل بينهما مسافة، إذ يستنتج "بوث Booth" أنّ «هذا الكاتب الضمني مختلف دوما عن الإنسان الحقيقي، مهما تكن الصورة التي يمكننا تكوينها عن هذا الأخير؛ لأنّ الإنسان الحقيقي حين يخلق عملا، يخلق أيضا ترجمة سامية لشخصه»²، وكلاهما «يمتلك موقفا أيديولوجيا وتأويليا (...) ولا يمكن استنباط الموقف الأيديولوجي للمؤلف المجرد، إلّا بشكل غير مباشر من طريقة اختيار العالم الروائي، وانتقاء الثيمات والأساليب وكذا من المواقف الأيديولوجية التي تمثّلها المستويات الخيالية (السارد والمسروود له والممثلون)، التي يمكنها أن تتحدّث بلسانه»³، لذلك نفصل كل ما سبق ذكره فيما يلي:

3-1 السارد: Narrateur

يحتل السارد موقعا وسطا بين الكاتب والقصة، إذ ينهض بوظيفة السرد أو الحكّي، وينبغي الإشارة إلى أنّ "السارد" ليس «هو "الكاتب" أو صورته، بل هو موقع خيالي يصنعه الكاتب داخل النصّ، قد يتفق مع موقف الكاتب نفسه، وقد يختلف، وهو أكثر مرونة وأوسع مجالا من "الكاتب"؛ لأنّه قد يتعدّد في النصّ الواحد، وقد يتنوّع، وقد يتطوّر حسب الصورة التي يقتضيتها العمل القصصي ذاته»⁴، أمّا فيما يتعلّق بوضوحه، فهو يظهر بدرجات متفاوتة، «فقد يذكر بصراحة ويكون ذا هوية حقيقية، أو ذا هوية متخيّلة عندما يكون ذا اسم، لكن هذا الاسم لا يحيل على مسمّى حقيقي، وإنّما هو منشأ إنشاء، وقد يكون

¹ ينظر: جاب لينتقلت، مقتضيات النصّ السردّي الأدبي، تر رشيد بنحدو، ورد في طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات، سلسلة ملفات، 1/1992، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1992، ص88.

² ينظر: المرجع نفسه، ص89.

³ المرجع نفسه، ص88.

⁴ عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، ط2، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، 1996، ص17.

"السارد" بلا هوية، ولا اسم، فيكون خفيًا يستتبط من بعض القرائن، أو الإشارات أو الضمائر الواردة في الخطاب»¹.

وقد ميّزت "يمنى العيد" في كتابها "تقنيات السرد الروائي" أثناء حديثها عن الرؤية السردية وسمتها (مقولة هيئة النص)، بين السارد بتقديمها لوحة شاملة تلخص أنواع الرواة متبينة ما انتهى إليه كل من "تودوروف" و"جيرار جينيت"، حيث أجملت أنواع الرواة في: أ- السارد بضمير الأننا: هو سارد حاضر يروي قصته من الداخل، لذلك يظهر داخل المتن بمظهرين: مرة في هيئة بطل، ومرة في هيئة سارد يتحدث عن البطل²، وقد كثر استعمال هذا النوع في أعمال عبد القادر علولة.

ب- الكاتب الذي يعرف كل شيء: أو كلي المعرفة، بمعنى: "السارد" = "الكاتب"، والسبب في استعمال كلمة "الكاتب" بدل "السارد"؛ هو أن هذا الأخير يظهر في السرد بأنه هو "الكاتب"، حيث أن «"الكاتب" لا يحسن الاختفاء خلف "السارد" يتوسطه، أو خلف شخصيات»³، وهو "سارد" غير حاضر، يروي بضمير الغائب "هو"، لكن يتدخل في السرد (يروى من الداخل).

ج- السارد الشاهد: هو سارد «حاضر لكنه لا يتدخل، لا يحلل، يروي من الخارج، وظيفته التسجيل وكأنه تقنية آلية»⁴.

د- سارد يروي من الخارج غير حاضر: بمعنى "الكاتب"، هو الذي يروي لكنه ليس كلي المعرفة، فهو يبحث عن وسائل تخول له رواية ما يروي له الصلة بما يروي، لكن دون تدخل منه فيها⁵.

¹الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص136.

²ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط2، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1999، ص94.

³المرجع نفسه، ص95.

⁴يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص98.

⁵ينظر: المرجع نفسه، ص103.

وخلاصة القول أنّ "السارد" شخصية تتوب عن الكاتب، بشرط أن يسند لها الكاتب بعض العلامات حتّى تظهر حضوره في النصّ، وقد سمحت لنا قراءة النصوص الدرامية بمعرفة الوضع الذي اتّخذه السارد، والصورة التي ظهر عليها، فهو سارد حاضر يتحدّث بضمير الغائب "هو"، ينهض بالعديد من الوظائف، إضافة إلى وظيفة السرد (الحكي) نسبت له: وظيفة الشرح والتفسير، ووظيفة التقويم، وكذا التعليق والتعقيب، والوصف.

إنّ الشخصية المحوريّة في النصّ الدرامي "اللائم"، "برهوم" هي شخصية مثقّفة وواعية، خجولة، صدمت بواقع شركة وطنيّة يسيّرّها مدير يتّصف بالخبث والنفاق، فبرهوم يحلم بمجتمع يعمّه الأمن والعدالة الاجتماعية والحرية، كما يحلم بيوم تعود فيه المناصب لأهلها ويزدهر الوطن، هذا كلّ حرك فيه الرغبة لمساعدة أعضاء النقابة على نضالهم، ضدّ مدير المصنّع، متخذاً مع زملائه خطّة محكمة لتعرية الواقع المزيف في المصنّع.

أمام إصرار هذه الشخصيات على تنفيذ برنامجها السّردي، يتدخّل صوت آخر يوجّهها وينصحها، ويعلّق على أقوالها وأفعالها، هو صوت السّارد، وقد استهلّ الكاتب نصّه السّردي الدرامي، بتعليق جاء على لسان السارد يتبيّن فيه الوضعيّة الاجتماعية لـ"برهوم"، مستعينا بضمير الغائب، وذلك في قوله: «برهوم خاجول (...) قليل وين يشارك قرأينه في اللعب يعزل روحه، ويبقى يتفرّج غير من بعيد (...) يحلّ برزانه يعرف من هو الرامي القاوي ومن هو الغشاش، ولكن ما ينعت بصبعه ما يتوسّط في اللعب»¹، وأيضاً قول السارد: «كان الخبّاز الغرناطي يدخله يعمل عنده مرات ويلغى له "بارون" ومرات يخدمه مول الرحة ويتكلم معاه غير بالإشارة»².

فالسّارد في هاتّاه الملفوظات السردية يقدّم تعليقا على وضعيّة "برهوم" الاجتماعية، حيث يريد العيش في مجتمع تسوده الحرية والعدالة الاجتماعية، ويواصل السارد توضيح

¹اللائم، ص 57.

²المصدر نفسه، ص 160.

هذه الوضعيّة معلّقا عليها، ومعقّبا في الوقت ذاته، مثل ما جاء على لسانه: «كان برهوم الخجول لما يسمع العم يخطب على مجتمع الغد، حرية التفكير وحرية التعبير تجيه الشهقة من اللذة ويلز للحيط، كرعيه ينملو ويحس بنفسه طائر في المسكن»¹.

إنّ صوت الكاتب -على لسان السارد- يتقمّص دور العالم بحقيقة الأشياء والواقع، إذ يحاول في عدّة مواضع انتقاد المجتمع والتعليق عليه، مؤكداً أنّ إصلاحه أمر ميؤوس منه، وغرضه من ذلك توعية الشخصية البتلة، وينصحها بترك مثالياتها وهجر سلوكياتها، وعدم الإفراط في التمسك بقيم يستحيل تحقّقها في المجتمع عمّه الظلم والاستغلال، فالتصدّي والوقوف ضدّها مضيعة للوقت وموت صريح، وهذا ما يوضّحه لنا الملفوظ السردّي الدرامي: «برهوم: ندير...ندير بغيت ندير مديرة صغيرة في حياتي، افتحوا لي صكمم وخلوني حتّى أنا ندير ولو مرة فريدة ما عندك ما تدير يا المحوج مصيرك يتصرفوا فيه الآخرين...واش باغي تدير..أنت بنفسك مديرة الآخرين، أنت مديور فيك ومديور عليك، أعطوني نزيث وانصنف آلات المصنع ممنوع..خارج العمل.. مستحيل..باطل»².

يظهر هذا الملفوظ نيّة الكاتب -التي وضّحها على لسان السارد- في تعرية الواقع واستجلاء كنهه، كما يبيّن وجهة نظره الفعلية في انقلاب المفاهيم داخل المجتمع وانعكاسها، حيث صار المجرم بريئاً والبريء مجرماً، والمتنفّذ متمرّداً مشوّشا ومخلا بهدوء وأمن البلاد، فيتساءل عن الأشخاص الذين يعملون في مصنع الورق، إنهم سطحيّون جامدون تحرّكهم الرتابة في قوله: «اللي قول: رانا كحجر الشطرنج، الإمبريالية تقصر بينا»³.

¹المصدر نفسه، ص ن.

²المصدر نفسه، ص 161-162.

³اللتام، ص 171.

ويشير الكاتب إلى عدّة ظواهر اجتماعية سادت المجتمع، وكانت سببا في أزمتة وهي البيروقراطية، والمحسوبية، والتسيير العشوائي، «المصنع الوطني للورق الذي نخدموا فيه صانعينه الأجانب وفتح بيئاته للشغل في 72 ومن هناك الوقت وهو يتقلب في المشاكل، وحتىّ لليوم عمره ما نتج الكمية التي لزمه ينتجها»¹.

ونسجل إلى جانب وظيفة التعليق والتعقيب، وظيفة أخرى ينهض بها الكاتب بالاعتماد على السارد، تتمثل في الشرح والتفسير، إذ يعمد إلى تقديم تعليقات وتبريرات للأفعال التي يقوم بها "برهوم" مثل ما نلاحظه في الملفوظ السردى الآتي: «ظروف العمل بدأت تتحسن العمال مفكرين في حل للحلفاء ومحتاجينك في هذا الوقت.... لا يا سي خليفة ما نرجعش ما نقدرش... الحشمة... الحشمة زادت قوات فيا بعد الحادث...المصنع الذي تنجر فيه نيفي ما نقدرش نرجع له...»²، حتىّ يبرر سبب امتناعه للرجوع إلى المصنع، والعودة إلى العمل النقابي والنضالي.

إذا قلنا أنّ الكاتب استطاع أن يثبت حضوره من خلال الشخصية الساردة، بتعليقاتها وتبريراتها وتوجيهاتها ونصائحها للشخصية البطلة، فإنّه يمكننا القول أيضا أنّ الكاتب استطاع أن يبرز على متن فضاء النص، ويمرّر موقفه النقابي والأيدولوجي على لسانها، وذلك من خلال شخصيّة "برهوم"، وشخصيات أخرى في النصوص الدرامية...

فالكاتب عمد توظيف شخصيات تحمل العديد من الصفات والملامح، تمارس عملية نقدية للمجتمع، وفق ما يحتضنه من سلبيات وأخطاء حضارية، وانحرافات أخلاقية واجتماعية تؤسس لأزمة حادة، سوف تؤدي إلى تصدّع اجتماعي وتعطّل للمسار التقديمي، بل وإلى التفهقر الحضاري نفسه، هذه العملية جعلت "برهوم" وبقيت الشخصيات في المتون الدرامية، تعاني تأزّما نفسيا ووجوديا لأنها «تعيش ضحية الوعي الحاد لعالمها»³.

¹ المصدر نفسه، ص 170 - 171.

² المصدر نفسه، ص 197.

³ عبد الله إبراهيم: المتخيّل السردى، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990، ص 76.

هكذا استطاعت شخصية "برهوم" وغيرها من الشخصيات، أن تعبّر عن وجهات نظر الكاتب في فضاء السرد، كون هذا الأخير يهدف إلى تحليل الواقع الاجتماعي والسياسي من خلال وصف نفسيّة الشخصيات، واستطلاع تأزمها النفسي والأخلاقي، وإثبات مجموع القيم التي تحركها لتؤدي أدوارها داخل هذا المجتمع؛ فهو بذلك يقيس درجة انحرافها الأخلاقي والاجتماعي، ويستمدّ معايير هذا المقياس من القواعد الخالدة للدين الإسلامي.

كلّ هذا يدلّ على حضور شخصية الكاتب داخل المتن، ونحاول إيضاح هذا الحضور بواسطة بعض الملفوظات السردية الدرامية.

يبرز الكاتب الحثثات التي تتحكم في البنية التركيبية للمجتمع، كاشفا في الوقت ذاته عن هفوات أفراد متّخذ الشخصية البطلة واسطة بينه وبين القارئ، هذا ما نلاحظه في مسرحية "الأقوال" حيث يقول على لسان البطل «إذا يسقسوني اليوم على البيروقراطية نتكلم لهم على السي ناصر(...) نحكي كيف وليت لاهف تضغت وتعفس باش توضع مصالحك وتمتنها...كيف تستعمل إطار الدولة لمصالحك ومصالح الرجعية ضد البلاد وضد الاشتراكية (...) كيف البيروقراطية تستعمل هياكل الدولة باش تحارب مكاسب الشعب(...)، وكيف يدمج البيروقراطي، وكيف ما تبقى له حتّى روح وطنية»¹.

هذه النبذة الحادة في المخاطبة، كشفت عن الكثير من أسي وتبرّم في نفس الكاتب، بسبب التعاليم التي فطرنا عليها، واستتكارا للقوالب الجاهزة التي وجدناها أمانا، وفرضت علينا، فهو يرفض سياسة الاستسلام والانتظار، مدعّم موقفه بالكثير من الأفكار الفلسفية متحدثا عن الموت والحياة، العقد الاجتماعي، الحرية، الوجود والتشيؤ، حيث يقول على لسان "جلول الفهايمي" «جلول: عندي الحجج...كاينة كمشة قليلة من الأطباء اللّي يحبوا

¹ الأقوال، ص 32.

وطنهم وشعبهم والّتي عندهم الضمير المهني... قلال الّتي يشفهم المسكين... الأغلبية في الأطباء يتسماو... قزادرية... يختلفوا غير شوية على القزادرية»¹.

يتبدّى لنا أيضا رفضه التطرّف، وكل التيارات التي تضيق مساحة الحرية للفرد، وتسعى جاهدة من أجل جعل الجميع عجيبة لينة في يد أصحاب السلطة، حيث يعترض عليهم بشدّة قائلا على لسان "قدور السواق": «حببتك تعرف باللي قدور يحب وطنه وماذابيه على التقدّم وماذابيه على العدالة الاجتماعية... حببتك تعرف كذلك قدور إذا استقال من الشركة هذي ما يتخلّش على واجبه وعلى الكفاح في حفظ مكاسب الشعب»².

أمّا عن موقفه عن العلم والعلماء، والثقافة والمثقفين، فيبدو جليّا أنّه يركّز على حب العلم والمعرفة، الذي فيه تنوير للشعوب والأمم، وهذا ما ورد على لسان "العكلي أمزغان"، وهو يلفظ آخر أنفاسه ويوصي صديقه قائلا: «قبل ما تخرج منه الروح ناض، وأكّد لي بحماس اخدم العلم يا منورّ وسبل اللي تقدر عليه (...) لما ينتشر العلم في بلادنا ويتملكوا فيه الخدامين البسطاء (...) لما يعودوا يتصرفوا بيه في عمالهم وحياتهم اليومية ذاك الوقت بلادنا تحصل على استقلال ثاني»³.

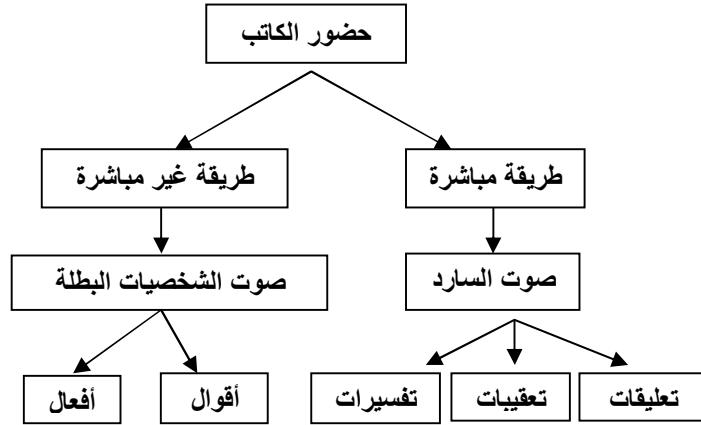
ونخلص في الأخير؛ إلى أنّ صوت السارد من ناحية، وصوت الشخصيات المحوريّة في النصوص الدرامية، استطاعا إلى حدّ بعيد إثبات حضور "الكاتب" بقضاياها التي أراد معالجتها، وبمواقفه الأيديولوجية التي قرّر تمريرها إلى القارئ، إنّ الصوتين معا يمثلان موقف الكاتب ورؤيته الحقيقيّة، فالكاتب رغم إيمانه العميق بضرورة التغيير والبحث عن البديل، إلّا أنّه على قناعة تامّة بأنّ الواقع ميؤوس من إصلاحه؛ لأنّ المجتمع في حالة ذهول وهستيريا جماعيّة، والمأساة طالت الجميع، وعليه كان حضور شخصيّة السارد، والشخصيات البطلة ضروريّا، سواء من خلال تعليقات وتعليقات وتعقيبات وتبريرات

¹الأجود، ص136.

²الأقوال، ص33.

³الأجود، ص124.

السارد، أو من خلال أقوال وأفعال الشخصيات البطلة، التي تختفي وراء شخصية الكاتب من أجل استكمال معادلة الأداء النقدي والإعلامي على مستوى المجتمع.



3-2 القارئ: تميّزت النصوص الأدبية الدرامية المعاصرة خاصّة السردية منها، باستدعاء القارئ للمشاركة الفعلية في بناء النص؛ لأنّ «الكاتب يخاطب المتلقي مباشرة ويدعوه للمساهمة في عملية تكوين النص»¹، والقراء نوعان: قارئ مجرد وقارئ واقعي، فماذا يعنيان؟ وما أوجه الاختلاف بينهما؟

أ- قارئ مجرد: يقصد به القارئ الذي تصوّره الكاتب عندما وضع خطابه، من خلال عناصر ونظم معينة، «فالكاتب يتصوّر قبل عملية الكتابة قارئاً ذا سمات وقدرات وهو اجس معينة، وهو ليس ذاتاً محدّدة ولا شخصاً معيناً، وإنّما صورة مجردة، متخيّلة، أو هو جملة سمات تفي بصورة متلق متصوّر ممكن قد تتقارب مع قارئ حقيقي»².

ب- قارئ واقعي: هو القارئ الحقيقي الذي يقرأ العمل الأدبي فعلاً، وهو ذو صور وملامح مختلفة اختلاف البيئات والعصور التي تتمّ فيها القراءة الفعلية، فهو من عالم الدنيا، وقد فرق "كايزر Kayzer" بين القارئين في قوله: «إنّ القارئ المجرد أو القارئ المتصوّر من طبيعة تخييلية، إنّهُ مجرد تصوّر عالَمه في ذهن الكاتب، ويمكن أن يجسّمه

¹ حميد الحمداني: القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النصّ الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي، 2003، ص13.

² الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص134.

-فيما بعد- القراء الفعليّون بدرجات مختلفة من التطابق مع الصورة التي وضعت له في الأصل، ويمكن أن يكون القارئ الفعلي (أنا وأنت وغيرنا)، بقراءته مضادا تماما للقارئ المتصور¹.

تصور لنا النصوص الدرامية جملة من العلامات التي تفرض وجود القارئ، حيث وظّفه الكاتب بطرق مباشرة وغير مباشرة، ونوضّح ذلك فيما يلي:

3-2-1 الإشارات المباشرة: يعتبر ضمير المخاطب علامة مباشرة دالة على القارئ، أو متلقي الخطاب، وقد ورد هذا الضمير على السارد تارة "القول"، وعلى لسان الشخصية المحورية تارة أخرى، والملاحظ في استعمال الكاتب لهذا الضمير تنوّعه بين ضمير المخاطب المفرد ("أنت)، وضمير المتكلم (أنا)، وأيضا ضمير المتكلم للجمع (نحن)، وأيضا ضمير المخاطب للجمع (أنتم).

إذا كان الضمير (أنا)، يحيل على المتكلم (الكاتب) أو السارد، والضمير (أنت) يحيل على المتلقي (المرسل إليه)، فإنّه بين الضميرين (أنا) و(أنت) (الكاتب/القارئ) علاقة ذاتية، فإذا تأملنا الملفوظ السردى الآتي «نبغي نقول الطريق اللّلي خذناها أنت وأنا راها ما تصلحش... أنا عيبت فيها وكرهت روعي وكرهتك أنت أكثر من كل شيء»².

نلاحظ أنّ السارد ينتظر إجابة من القارئ، أو تفسيراً لوضعية الضحية السياسية (أنا/أنت) في نفس الملفوظ يؤكّد الأهمية التي يكتسبها حضور القارئ في النص.

إنّ السارد-باعتباره نائبا عن الكاتب- نجده ينوّع في استعمال الضمائر (أنت/ أنتم/ هم/ نحن)، حيث يجعل الخطاب موجّها لعدد كبير من القراء، لأنّه يريد إشراكهم في مقاصده، ومثال ذلك «ولكن أنت من الناس اللّلي حابين يحلبوا الوطن حتى لعدم»³، وأيضا في قوله

¹المرجع نفسه، ص135.

² الأقوال، ص24.

³ الأقوال، ص25.

«لو كان راهم عاطيين لكم كوامن الغم تديروهم طاكسيات تفيدوا المصلحة العامة»¹، وأيضا قول السارد «أحنا وقتنا فات ... على كل حال أنت تعرف خير مني»²، أيضا قول السارد «الشريفة: من هم اللي معولين عليك؟»³.

تشير الملفوظات السردية الدرامية أنّ السارد يحدث قراءه مباشرة، لأنّه يعتبرهم طرفا مهماً وعنصرا له قيمته الخاصة في إعادة إنتاج النص، خاصة إذا كان القارئ يتدخل بشكل مباشر عن طريق بعض الأسئلة التي يطرحها عليه الكاتب، ما يدلّ على أنّ هذا الأخير يدرك أنّ القارئ حين يقرأ النص يتفاعل معه، ويتأثر به، ويتجسّد هذا التفاعل في مسائلة القارئ للنص من خلال إجابته عن الأسئلة التي يطرحها النص.

لكن ما يلتفت انتباهنا في هذا المقام، هو كثرة استعمال الضمائر الدالة على الجمع المتصلة منها أو المنفصلة، ليدلّ على أنّه على علاقة مع مجموعة من القراء، حيث يريد تنويرهم وتثويرهم من خلال قوّة الجمع والاتّحاد، كما لا حظنا ذلك من خلال عتبة الغلاف من خلال قبضة يده.

3-2-2 الإشارات غير المباشرة:

يبدو جليّا أنّ كلّ كاتب، وهو ينتج نصّه يفترض قارئاً معيّناً، فلا يمكن أن نتخيّل نصّاً دون قارئ؛ لأنّ كلّ نص يشترط مساعدة القارئ لتحيينه وتحقيق فعله، بعبارة أخرى لأنّ النص هو إنتاج يجب أن يكون مصير تأويله جزءاً من قدرته التوليدية.

وقد سمحت لنا السياقات المختلفة التي اختارها الكاتب -باعتبارها نسقا- (لغة النص، صفات الشخصيات، تحديد الزمان والمكان)، بالتأكّد من أنّ الكاتب قد حدّد قارئاً معيّناً يفهم النص ويتقبّله، «فلكي ينظّم الكاتب استراتيجيّته النصيّة، عليه أن يرجع إلى سلسلة من القدرات التي يرجع إليها هي نفسها التي يرجع إليها قارئه، ولهذا يتوقّع الكاتب قارئاً

¹الأجود، ص130.

²الأقوال، ص56.

³اللتام، ص160.

نموذجيا يستطيع أن يتعاون من أجل تحقيق النص بالطريقة التي يفكر بها الكاتب نفسه، ويستطيع أيضا أن يتحرك تأويليا كما تحرك الكاتب تأويليا¹.

وللكاتب وسائل متعددة توضع تحت تصرفه، نذكر منها: «اختيار اللغة (...) واختيار نمط النص، الموسوعة، واختيار الإرث المعجمي والأسلوب المعطى، وحصر الحقل الجغرافي...»²، وإن اختيار الكاتب لشخصيات بطله مثقفة، واعية تعاني الوحدة والغربة في وطنها، يوحي لنا أنه يوجه خطابه إلى قارئ له مستوى ثقافي محدد، كما أن استعانتة باللغة العامية وتقنية "القول" وشخصيات من الطبقة العمالية البسيطة الفقيرة -توظيف التراث-، تؤكد لنا نوع القارئ الذي يتوقع أن يقرأ النص، ويتناوله بالدراسة والتحليل.

حيث نستشف من تلك المرجعيات الأنفة الذكر، أنه لا يوجه خطابه إلى قارئ عادي، وإنما يوجهه إلى قارئ ثائر حر، ونستدل على ذلك ببعض النماذج التي تمسّ مختلف المرجعيات، لأنها تعتبر مفتاحا أساسيا لقراءة النص وإدراك أبعاده، «القول: زينوبة بنت بوزيان العساس قاصفة في القيمة تقول مولات ثمن سنين وقليلة في الصحة»³، نلاحظ استعماله للغة العامية التي تتوسط بين الفصيحة والسوقية، وأيضا شخصية "القول" التي تعتبر من الشخصيات المساعدة والإرشادية في النص الدرامي، وأيضا توظيفه للشخصيات الكادحة، مثل: شخصية الربّوحي الحبيب، وشخصية عكلي الطباخ...

بناء على ما تقدّم، نخلص إلى أن الكاتب استطاع من خلال هذه المرجعيات والتقنيات، أن يعطي للقارئ حقّه، حيث اعتبره شخصية من شخصيات السرد، ووفّر له كلّ الظروف التي تساعد على تفكيك النص، وملء فراغاته بعد القراءة والتحليل.

¹ أمبرتو إيكو: القارئ النموذجي، ترجمة أحمد بو حسن، ورد في طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات، سلسلة ملفات 1/1992، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1992، ص160.

² المرجع نفسه، ص160-161.

³ الأقوال، ص56.

4- الشخصيات المتكررة: Personnages anaphoriques

يؤكد "فليب هامون" على أنّ هذا النوع من الشخصيات هو الذي يهّمه أكثر في دراسته، «وأنّ النظرية العامّة للشخصيّة سوف تتبلور انطلاقاً من مقولات المعادلة "Equivalence" و"الاستبدال" Substitution و"الاستدكار" Anaphore، فالملفوظ الأدبي يتميّز باستقلاليته وخلقه لسنن ونحو خاصين به، هذا النحو الذي يوظّف الاسترجاعي أكثر من المرجعي أو التقريري، وكلّ شخصيات الملفوظ تحمل الاسترجاعيّة بشكل دائم»¹، من هنا نستنتج أهمّ الوظائف التي تنهض بها هذه الشخصيات: فنجد الوظيفة الاقتصادية، والوظيفة الاستبدالية، ووظيفة شحذ ذاكرة القارئ.

فإذا تتبعنا نمط هذه الشخصيات في النصوص الدرامية، نلاحظ أنّه ورد بصورة مكثّفة، لكن بإمكاننا التمييز بين نوعين من هذه الشخصيات: -شخصيات تنهض بوظيفة الاستدكار أو الاسترجاع، وشخصيات تقوم بتأويل الدلائل (الشخصيات الاستشرافية).

4-1 شخصيات لها قدرة على التذكّر (الاسترجاع): Personnages doués de mémoire

عرفت حضوراً واسعاً في النصوص الدرامية، وتأتي في مقدمتها شخصيّة "قدور السوّاق"، حيث راح يستذكر الماضي أثناء تقديمه الاستقالة لمدير المصنع، فيذكره بأيام الثورة والكفاح والنضال ضد المستعمر الفرنسي، ويعكس حديث قدور السوّاق "النوايا الطيبة التي كانت في الماضي وأيام الاستقلال التي تحلّى بها "سي ناصر"، ويتجسد في قوله: «يا حصراه على السي ناصر... بقيت من الاستقلال مودّة طويلة وأنا نامن في سي ناصر... بقاوا شحال بين عينيا سنين الحرب اللي عشناهم مع بعض... شحال من مرّة حكيت لولادي على عمهم السي ناصر (...). كيف كنا ندخلواهايجين للمعركة...»².

فهو يؤكّد على ضرورة العودة إلى الماضي من أجل استلهام العبر وحفظ الدروس، حيث أصبح الكثير يعتقد أنّ الماضي قيد للحاضر، وأنّه صفحة يجب طيّها ووضعها في

¹فليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائيّة، ص 25-26.

²الأقوال، ص 28-29.

خانة النسيان، وإحداثا قطيعة بينها وبين الحاضر، ممّا أحدث صراعا بين الأجيال، فاللاحق يجرّم السّابق، والسّابق يتبرّأ من هفوات اللّاحق، ويتهرّب كلا الطرفين من المسؤولية.

وقد عمد "قدور السّواق" إلى استحضار جملة من الأعلام لها وقعها ودلالاتها الثابتة في الماضي، وهذا يدلّ على استمرار الماضي في الحاضر، فهو لم يسترجع تلك الشخصيات اعتباطا، وإنّما لأغراض معيّنة تتلاءم وطبيعة السياق الواردة فيه، وهذا ما يثبته الملفوظ السردي الآتي «كيف قاموا جدودنا: الأمير عبد القادر...المقراني...أولاد سيدي الشيخ»¹، إنّ هذه الشخصيات البطة في تاريخ الجزائر كافحت وناضلت من أجل أن تعيش الجزائر حرّة مستقلة، ولكن حدث عكس ذلك، حيث حلّ الخراب والفساد، واستشرى بعد الاستقلال.

ويعزى كلّ ذلك الخراب إلى سوء التسيير، واستغلال المناصب من أجل السيطرة وبسط النفوذ، والمسؤول يضرب ويطرد ويقتل باسم القانون، وهكذا سيكون العنف والفوضى معادلا موضوعيا لهذه الظروف، ونجد في النصوص الدرامية عدّة شخصيات تنهض بوظيفة الاستذكار والاسترجاع، لا يسعنا المقام لذكرها.

بناء على ما تقدّم نستنتج أنّ الشخصيات المسترجعة أضفت على فضاء النصّ دلالات عميقة، وشحذت ذهن القارئ بأفكار مفيدة، وحقّقت بعض الوظائف التي أشار إليها "فليب هامون" في كتابه "سيميولوجية الشخصيات الروائية"، ونذكر منها:

أ-وظيفة اقتصادية: مثل شخصية "أيوب الأصرم" والد "برهوم"، فبمجرد ذكرها تتكوّن فكرة مسبقة في ذهن القارئ، لذلك سيكون السارد أو الشخصية المحورية في غن عن الاسترسال في وصفها، وتفسير تصرفاتها.

¹ الأقوال، ص 29.

ب- وظيفة شحذ ذاكرة القارئ: فكلّ الشخصيات المستحضرة تشحذ ذهن القارئ بدلالات عميقة، وأفكار دقيقة، سواء كانت هذه الشخصيات معروفة بالنسبة إليه، أو غير معروفة، فإذا كانت غير معروفة، وجب عليه القراءة لتكوين فكرة واضحة عنها.

4-2 شخصيات استشرافية:

تتهض هذه الشخصيات بوظيفة التعليق على وضع الشخصية المحورية، وتوجيه بعض النصائح لها بغية حمايتها في المستقبل، وخوفاً عليها من الانزلاق وراء حماسها وتفؤولها، وتسجل هذه الشخصيات فصلة مع الحاضر الذي تحيا فيه الشخصية المحورية، لتعقد وصلة مع المستقبل الذي تحقق فيه توازنها، فهي تؤلّ الواقع وتتوقّع المستقبل، وتدخل ضمن ما يسميه "جيرار جينيت": (اللاحق)، حيث تكون «بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي فتكون غايتها في هذه الحالة هي: حمل القارئ على توقع حادث ما، أو التكهّن بمستقبل إحدى الشخصيات... كما أنّها قد تأتي على شكل إعلان عمّا ستؤول إليه مصائر الشخصيات، مثل: الإشارة إلى احتمال موت أو مرض، أو زواج بعض الشخوص»¹.

ويصطلح على هذه الشخصيات اسم: الشخصيات الاستشرافية، والاستشراف هو «مجرد استباق زمني، الغرض منه التطلّع إلى ما هو متوقّع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي»².

وجدير بالذكر أنّه عند استقراءنا للنصوص الدرامية، لاحظنا أنّ توظيف الكاتب للشخصيات الاسترجاعية -بوظائفها المختلفة- كان أكثر من توظيفه للشخصيات الاستشرافية التي تتوقّع مستقبل بعض الشخصيات الموجودة داخل سياق السرد.

فشخصية "خوسي الاسباني" كثيراً ما كانت تنصح شخصية "عشّام ولد الداود" بترك العمل عند "خوسي الحدّاد"؛ لأنّه يستغله ولن ينتفع بشيء إذا بقي معه، «خوسي هو اللي

¹ حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص132.

² المرجع نفسه، ص133.

دار لي الراي شحال وهو ورايا...روح ضبر على روحك في جبهة هنا راك معفوس وعمرك ما ترفد راسك ما تنجح (...) إذا بقيت هنا عمرك ما ترفد راسك ما تتعلم حرفة»¹.

وقد عمد الكاتب إلى توظيف الاستباق في بعض الأحداث التي ستقع فيها الشخصية البطلة، بغرض الكشف للقارئ عن لمحات من مستقبل الشخصية البطلة، «ها هي البنت اللي مسافرة، وجبت بنتها للعجوز، تقدمها(...) شحال عمرها؟ تناعش سنة جاوبت الأم، قليلة المسكينة ياك ما مريضة سكتت الأم(...) مشات تسقي وفي الرجوع ثقلت الخطوة شافت أمها تشالي والعجوز ثانية يدها على فمها(..) العجوز مسحت الدمعة»².

فالسارد يتوقع أحداثا يحتمل أن تكون صحيحة، كما يحتمل أن تكون مستبعدة الوقوع، فالسارد يستمر في استباق الأحداث مستشرفا وضعيّة "جلول الفهايمي"، الذي كان يركض في أروقة المستشفى جيئة وذهابا، قائلا: «العامل: أصبري نميزوا ونشوفوا مليح قبل ما ناخذوا موقف...ربما هذي الجرية راه ديرها عفسة...حيلة تكتيكية...ربما لو ندخلو نخسروها عليه...ربما راه دافع روحه مجنون باش يكشف شي حاجة»³.

وصفوة القول أنّ: الشخصيات المذكورة آنفا قامت بوظائف متعدّدة داخل السرد، فنهضت بدور الشخصيات الاسترجاعية بعودتها إلى الماضي، أملا أن تجد فيه عزاء وبديلا عن الحاضر المزيف بالدنيا والخطايا، لكنها اكتشفت أنّ الماضي بدوره كانت له يد الطولى في تدنيس الحاضر.

كما قامت بدور الشخصيات الاستشراقية، إذ نهضت بمهمة استباق الأحداث وتوقع المستقبل، إنّها الشخصية التي توطر الأحداث، وتمرّر المشاهد وتؤدّي المواقف، وتفتعل العلاقات مع شخصيات أخرى، فكلّ الوظائف السردية متّصلة بها اتّصالا عضويا، حيث

¹الأقوال، ص43.

²المصدر نفسه، ص60.

³الأجود، ص135.

لا يوجد أداء حركي أو لغوي، إلا ويتمّ منها، فهي التي تقدّم الأمكنة وتفعّلها دلاليًا، وهي التي تقارب وتباعد بينهما، وهي التي تفاعل بين الشخصيات وتتفاعل معها، وهي التي تجري الحوار بنوعيه-الداخلي/الخارجي-وهي بالإضافة إلى كلّ ذلك تقوم إلى جانب الراوي بالتعليق على الأحداث، وبالتالي، فهي مركز للأحداث، ومفعلة لها. بعد تفصيلنا في أنواع الشخصيات المحركة لأحداث النصوص الدرامية، استطعنا تحديد موقف الكاتب من عدّة قضايا:

- موقفه من المثقف العربي عامّة، والمثقف الجزائري خاصّة، إذ بيّن معاناته في واقع رفع فيه شعار الاستبداد والظلم والتهميش والإقصاء. -موقفه من الأفكار السياسيّة المؤطرة للمجتمع، إذ يكشف عن تحجّر السياسة وتوقع مفهوما في الذهنيّات وجعلها أداة مطواعة وفق غايات فريديّة وصوليّة، وأهداف دنيويّة رخيصة.

ثالثا- دال الشخصية ومدلولها:

1- الراوي:

يعرّف الراوي "Narreteer" بأنّه: «الشخص الذي يروي القصة، أو هو الصوت الخفي الذي لا يتجسّد إلّا من خلال ملفوظه، وهو الذي يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات، ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها، وبذلك يمكن القول أنّه الواسطة بين مادة القصة والمتلقي»¹، فهو الذي يروي الحكاية.

ويعتبر "الراوي" المصدر الأساسي للمعلومات المتعلّقة بمعظم الشخصيات، حيث يقدّم تعليقات وكشفت عن صفات الشخصية ومؤهلاتها-كما ذكرنا سابقا-، سواء كانت إيجابية أو سلبية، خاصّة ما تعلّق منها بالشخصيات البطلة في النصوص الدرامية، ورغم

¹ عبد الله إبراهيم: المتخيّل السرد، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ص61.

أنّ الراوي «عنصر قصصي متخيل، شأنه في ذلك شأن سائر العناصر المكوّنة للأثر القصصي، فإنّ دوره أهم من أدوارها جميعا؛ لأنّه صانعها الوهمي وعلّة وجودها»¹. والراوي يؤدي وظائف عديدة في النصّ السردي، فهو ليس مجرد صوت ولا عنصر قصصي، فيقوم بوظيفة أساسية تتمثل في وظيفة الراوي السردية، ينضاف إلى ذلك التنسيق أو المراقبة، وهي تخصّ التنسيق الداخلي للخطاب، وتتمثل في إبراز مفاصل الحكاية الكبرى والربط بين أجزائها وضبط ما بينها من علاقات وفي تنظيم زمن الحكاية بالإضمار والارتداد والاستباق وغيرها والتصرّف في طرائق إدراج أقوال الشخصيات، واختيار الخطاب المناسب لنقلها.

ولعلّ المقام هنا يستدعي معرفة موقع الراوي في النصوص الدرامية، والمكانة التي يحتلّها في النصّ -زاوية الرؤية أو أشكال التبئير Focalisation- فما هي المكانة التي احتلّها الراوي في فضاء النصوص الدرامية؟ وكيف كان موقعه من فضاء الأحداث؟ ونجد أنّ الكثير من النقاد اهتمّوا بالرؤية السردية، ومنهم "تودوروف" الذي قسّمها إلى ثلاثة تصنيفات:²

أ- الرؤية من الخلف Vision par dernière، الراوي <الشخصية> ويتجلّى هذا النمط في «إيراد الراوي معلومات تتجاوز طاقة إدراك مشاركة أو شاهد عيان مجهول، فيورد معلومة تخصّ دواخل شخصيّة تجهلها الشخصية نفسها»³، وفيها يبدو الراوي عليما بكلّ شيء، مطلّعا على كافة أسرار الشخصية، إنّ شخصيّاته لا أسرار لها، فهو راو يتواجد في كلّ مكان، ويوجّه الأشياء كما يشاء.

ب- الرؤية مع "Vision avec" الراوي = الشخصية: هي رؤية منتشرة في النصوص السردية المعاصرة، وفيها يبدو الراوي مجردا من صفة العلم المطلق، إنّّه يعرف بقدر ما

¹ مجموعة من المؤلفين: معجم السرديات، ص 195.

² ينظر: مجموعة من المؤلفين: معجم السرديات، ص 285.

³ المرجع نفسه، 65.

تعرف الشخصيات، فلا يستطيع أن يمدّنا بشروح الأحداث قبل أن تتوصّل إليها الشخصيات نفسها، فهو مجرد شاهد.

ج- الرؤية من الخارج "Vision de dehors": الراوي > الشخصية:

هي رؤية نادرة في تاريخ السرد الأدبي، فلم توجد إلى من باب التجريب، وفيها يعلم الراوي أقلّ ممّا تعلم الشخصية، إنّه لا يصف إلّا ما ترى وتسمع، ولا يقوى على النفاذ إلى ضمائر الشخصيات.

أمّا "جيرار جينيت" فقد استغنى عن مصطلح "الرؤية" وعوّضه بمصطلح "التبئير"، واعتنى اعتناء خاصاً بـ"الصيغة" Le mode، وميّزها عن الصوت "La voix" (صوت السارد)، وبعبارة أخرى ميّز بين السؤال: من يرى؟ والسؤال: من يتكلم؟، وفي هذا السياق صنّف "جينيت" التبئير إلى¹:

أ- التبئير عند درجة الصفر، أو اللاتبئير: Afocalisation Zéro: وهو النمط الذي تمثّله الحكاية التقليدية، ويتمّ الإخبار السردى فيه من خلال مركز الشخصية ذاتها، فتصبح هي ذات التبئير أو موضوعه.

ب- التبئير الداخلي Afocalisation interne: وهو داخلي بمعنيين أولهما: أنّ «البؤرة تقع داخل عالم الحكاية. وثانيهما: أنّ البؤرة تقع داخل شخصية يسميها "جنيت" شخصية بؤرية تنتهي من خلالها المدركات والأفكار، ما تعلّق منها بالشخصية ذاتها أو بغيرها من الشخصيات»².

ج- التبئير الخارجي Afocalisation extern: الذي لا يمكن التعرّف فيه على الجانب النفسي للشخصية، ومعنى ذلك أنّ كل ما يسرد أو يوصف نابع من الشخصية الموجودة في النصّ الأدبي.

¹ ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلبي، ط3، منشورات الاختلاف، 2003، ص201-202.

² مجموعة من المؤلفين: معجم السرديات، ص66.

من خلال هذه المعطيات النظرية، نحاول معرفة مصدر المعلومات المقدّمة في النصوص الدرامية، وإدراك الطريقة التي لجأ إليها السارد (الراوي) لتقديم المعلومات المتعلقة بالشخصيات.

يقوم الراوي بتقديم معلومات حول جميع الشخصيات، لكن دون أن يشارك في الأحداث، غير أنه يركّز في تقديمه على الشخصية المحورية، حيث يتبدّى لنا في الكثير من المواضع أنه يتعاطف معها ويساندها، أو يقف ضدّ شخصيات أخرى، وهذا ما جعله في العديد من المرات يترك هذه الشخصية تعبّر عن حالتها ومشاعرها وأفكارها، في حين لا يترك أيّ مجال للشخصيات الأخرى، حتّى للدفاع عن نفسها.

فمثلاً شخصية "سي ناصر" لم تتح لها فرصة الدفاع عن نفسها، عندما اتّهمها "قدور السواق" بالسرقة والنفاق والخداع، وهذا دليل على تحيّر الراوي إلى الشخصية البطلة ومساندته لها.

أمام هذه الالتباسات لابد من الإجابة عن سؤال أثاره "جينيت" في صيغة: من يتكلّم؟ ونثيره نحن في هذا المقام بصيغتنا: من يتكلّم في النصوص الدرامية؟ من الصعب الإجابة عن هذا السؤال، لأنّ الراوي في النصوص الدرامية يشوبه الالتباس الحاصل بينه وبين الكاتب، ومع ذلك يمكننا تحديد موقع الراوي في النصوص الدرامية على النحو الآتي:

1-1 راو غير مشارك في القصة: وهو الراوي الذي يقدّم الملامح العامة للشخصيات، ويبيدي رأيه في أفعالها ومواقفها، وكثيراً ما يساير الشخصيات المحورية فيما تتبناه من أفكار ويساندها في برامجها السردية ونلاحظ ذلك من خلال شخصية "القول".

1-2 راو مشارك في القصة: وهو إمّا الشخصيات الرئيسية، حيث تدخل في علاقة مع الشخصيات الأخرى، وتتهض بمهمة السرد، إذ تقوم بتقديم المعلومات بدل الشخصيات، ويحتمل أن تتهض بالسرد شخصيات أقل أهمية، مثل: شخصية "العساس" في مسرحية "الأجواد"، أو شخصية الشريفة زوجة "برهوم" في مسرحية "اللاثام"، ويبقى "الراوي" معتمداً

على منظور الشخصية الرئيسية، وموقفها من المجتمع بكلّ مستجدّاته، من ظلم واستغلال واستبداد، ما يجعل القارئ أمام ما يسميه "جينيت" التّبْيِير الداخلي الثابت¹ Focalisation interne fixe.

استخدم الراوي في تقديمه للمعلومات ضمير الغائب "هو" «الذي يسمح له باتّخاذ مسافة مناسبة من الشخصية التي يقدّمها، بحيث يصبح في إمكانه الحديث عن أوصافها وانشغالها من موقع العين الراصدة»²، وينجح بالتالي في النقاط كلّ جزئية من جزئياتها وتفاصيلها، والتعرّض لمظاهرها وخفاياها من جميع الوجوه.

أ- شخصية "غشّام" ولد الداود (الأقوال):

أوردت وقّدت معلومات عن نفسها أكثر من المعلومات التي أوردها السارد عنها، كما قدّمت معلومات حول بعض الشخصيات، مثل: زوجته "بدره"، "خوسي الإسباني"، "حمّو الجار"، سواء كان هذا التقديم في صيغة أقوال أو في شكل حوارات، حيث تدخل في حوارات تفصح فيها عن أفكارها وآرائها وجهة نظرها، وكذلك الشخصيات التالية: "قدور السواق" في النصّ الدرامي "الأقوال"، وشخصية "الجيلالي" خال "زينوبة" في النصّ الدرامي أيضا "الأقوال"، حيث قدّمت معلومات عن نفسها وعن غيرها، وشخصية "برهوم" في النصّ الدرامي "اللاثام".

ونلخص أهم ما يلاحظ عن فضاء هذه الشخصيات في مايلي:

- حظيت أكثر من غيرها بتنوّع مصادر المعلومات.
 - حاورت أغلب شخصيات المسرحيّة وعلّقت عليها .
 - حضورها دائم في فضاء النصّ من أوّل جملة إلى آخر كلمة فيه.
- من خلال هذه الشخصيات استطاع الكاتب أن يصرّ واقع المجتمع، وما يعانيه من أزمات حادة.

¹ ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص201.

² حسن بحرواي: بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص233.

ب- شخصية "زينوبة" بنت بوزيان العساس (الأقوال):

تتجلى أهمية هذه الشخصية في تقديمها من طرف الراوي (القول)، من منظور اجتماعي، مثل قوله «القول: زينوبة بنت بوزيان العساس مريضة من القلب والأطباء ما جبرولها ادواء، قلبها خشين قيمة زوج قلوب والدقات متاعه سريعة...»¹.

ج- شخصية "العكلي أمزغان" (الأجواد):

اشترك في تقديم هذه الشخصية، "الراوي" والشخصية البطلة، لكن على الرغم من المعاناة التي عاشها والمرض الذي ألمّ به، قلبه طيب ويحبّ فعل الخير ويتجلى ذلك من خلال التبرّع بهيكله العظمي للمدرسة...

رابعا- مستويات وصف الشخصية:

1- الوظائف السردية للشخصيات الفاعلة:

من خلال هذا العنصر، سنحاول الكشف عن الأدوار العالمية التي تقف وراء أقوال الشخصيات وأفعالها، وذلك بالنظر إلى الشخصية على أنها عامل يتحدّد بنمط علاقاته مع العوامل الأخرى.

ومن ثمّ وجب علينا تحديد الوظائف التي تتوزّع في النصوص الدرامية، من خلال تحديد البرامج السردية التي ترغب الشخصيات في إنجازها؛ والملاحظ في النصوص الدرامية أنّ الشخصيات تسعى إلى تحقيق برامجها انطلاقاً من فضاء الشخصية المحورية التي تحلم بمجتمع نموذجي، وتتخذ الموضوع الأساسي أو البرنامج الرئيسي، وتكرّس برامج سردية أخرى فرعية تحاول من خلالها تحقيق البرنامج السردية، وسنركز في هذا العنصر على النصّ الدرامي "اللثام"، وما ينطبق على هذا الأخير، ينطبق على بقية النصوص.

¹الأقوال، ص 57.

*أخذ اهتمام الدارسين بالشخصية يتضاءل ويحلّ محله التعامل مع الأدوار السردية، ومن هنا جاء مفهوم العامل. ينظر: مجموعة من المؤلفين: معجم السرديات. ص 282-283-248.

وانطلاقاً من ذلك يكون الموضوع الأول الذي يسعى البطل إلى تحقيقه هو:

1-1 المصنع النموذجي: الموضوع الأول: نعلم أنّ المصنع النموذجي: المثالي $\neq$ المصنع الواقعي، والمقصود بالمصنع الواقعي هو: مصنع المدينة الذي يتخبط في مشاكل إدارية وسياسية مختلفة، وظلم ونفاق وكذب وغياب العدل، والنهب والسرقة والبيروقراطية واستغلال النفوذ، فهذا المصنع مزراح عن النموذج الأصلي، ونظراً لهذا الانزياح أعلن "برهوم" ثورة ضدّ هذا المصنع الفاسد بإيعاز من أعضاء النقابة "لعرج، الفيلالي، البكوش".

فـ"برهوم" وأعضاء النقابة، تمثّل ذات حالة؛ لأنها منفصلة عن موضوع القيمة وهو إصلاح الآلة، فالإيعاز هو عمل ذات فاعلة في ذات فاعلة أخرى لدفعها إلى تحقيق برنامج معيّن، والبرنامج هو إصلاح الآلة، ومحاولة الوصول إلى مصنع معياري، يتوفّر على مجموعة الأسس النموذجية التي تخضع لها المصانع العالمية، ولا تعتبر الذات في ملفوظ سرديّ ذاتاً فاعلة (Sujet du faire)، إلّا إذا حقّقت إنجازاً أو تحوّلاً، وعليه فإنّ "برهوم" وأعضاء النقابة هي ذات حالة، كانت منفصلة عن الموضوع، وهو إصلاح الآلة، ثمّ غدت متّصلة به بإصلاح الآلة وحقّقت التحوّل، فأصبحت ذات فاعلة.

ويبدو جليّاً أنّ هناك علاقة فصلية بين الذات والموضوع، أي: بين "برهوم" بإيعاز من أعضاء النقابة، وهذا المصنع المثالي، الذي ينشده ويطمح إليه، ولتحقيق هذه الرغبة يستلزم خلق علاقة فصلية بين الذات والمصنع الواقعي، وتوفير كفاءة مزدوجة لتحقيق رغبتين متقابلتين:

- الانفصال عن عالم المصنع. - الاتصال بالمصنع النموذجي.

لكن قبل الدخول في وصلة مع هذا "المصنع"، يجب تشخيص الداء لوضع الدواء المناسب، بعبارة أخرى يجب معرفة الأسباب السياسية والاجتماعية والاقتصادية للأزمة التي عرفها المصنع، ولمعرفة هذه الأسباب وجب على "الذات" الدخول في "وصلة" مع

"موضوع القيمة" وهو "إصلاح آلة العجين"، وكشف القناع عن تلاعب مدير المصنع بآلات المصنع، وبذلك يحيل الوضع البدئي على فصل مزدوج: "برهوم" مجتمع المصنع النموذجي "إصلاح الآلة".

إنّ عالم عمال المصنع الواقعي بوصفه "فاعلا جماعياً"، يتبنّى برنامجاً ينفي من خلاله "المتحول" بإقصائه لمجموعة من القيم (الصدق، حرية التعبير، العدل...)، جعل "برهوم" يتبنّى كل الوسائل الممكنة التي تساعد على الانفصال عنه، والاتصال بالعمال في المصنع الذين يحاولون القضاء على الفساد، ويرسي قواعد معرفة متحوّلة.

لتعويض هذا الافتقار، دخل "برهوم" في وصلة مع "موضوع القيمة" وهو "أعضاء النقابة"، فقام برهوم بإجراء عقد معلن مع أعضاء النقابة ذات الحالة المنفصلة عن موضوع القيمة - أعضاء النقابة - تتفق علناً مع ذات فاعلة أخرى - برهوم - من أجل تحقيق الاتصال مع موضوع البحث، وهو ما يوضّحه الملفوظ السردي الآتي: «برهوم الخجول ورفاقه، درسوا بعمق مراحل المهمة (...) بعدما كلموا ختموا الكلام على العمالية ناضوا مشورين (...) الفيلاي جبد ورق مطبقة من تحت قمجته مدهم له، وقال هذو رسوم البرمة مخطط جهازها الداخلي جابوه لنا من الإدارة... ادرسه واستحفظ بيه باش نرجعوه»¹.

إنّ "برهوم" يريد أن يفهم تركيبة الآلة المعطّلة، وطريقة إصلاحها، ولا يمكن اعتبار حصوله على مخطط الآلة الذي سرق من إدارة المصنع، سوى أحد عناصر الكفاءة بالنسبة "لبرهوم" (معرفة الفعل)، وهو يدخل في إطار برامج الاستعمالية التي تمهّد لاتّصاله بالموضوع المركزي، وانتقال "برهوم" من وضع إلى وضع آخر، يعكس تحوّلاً

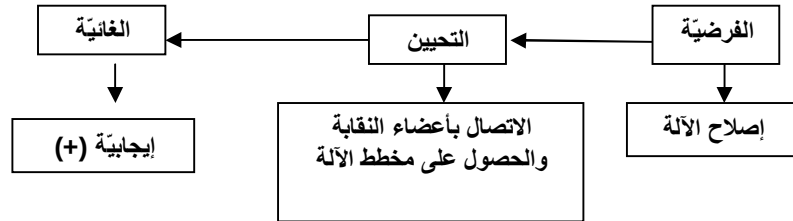
¹ اللثام، ص 177.

*الاتصال لغة: هو الانضمام والاجتماع والالتئام بين المنفصلين، وقد استخدم "غريماس" (Greimas 1966) هذه الكلمة للدلالة على علاقة عدم الافتراق بين الذات والموضوع، ورمز للاتّصال بـ(٨). مجموعة من المؤلفين: معجم السرديات، ص 13.

أساسيًا في "بنية الجهات Structure des modalités"، حيث انتقل من عالم يمكن أن نقول عنه "إيجابي" إلى عالم سلبي، أي من عالم الاستقرار والاتزان، إلى تخطيط النقابة والهجوم.

فهو مقتنع بوجوب الفعل، وهو الطريق الوحيد لإخراج عمال المصنع من الضياع والتهميش، عن طريق توجيه صفة قوية لمدير المصنع البيروقراطي، من خلال كشف خطايه وعيوبه، ونعلم أن وجوب الفعل يقترن ضمنيًا بالقدرة على الفعل (Pouvoir- Faire)، ومعرفة الفعل (Savoir faire)، ويتضح ذلك في قدرة "برهوم" على إصلاح الآلة، لأن مهنته كميكانيكي تؤهله لذلك.

وبناء على ذلك نستنتج أن موضوع "الاتصال" * بأعضاء النقابة، والحصول على مخطط البرمة، لا ينظر إليه باعتباره قيمة في حد ذاتها، إنما باعتباره وسيلة ضرورية تمكن "برهوم" من تحيين رغبته، للتمثيل على ذلك نقترح الترسيم الآتية:



حيث تكون: الفرضية=عنصر الرغبة المراد تجسيده، التحيين=يتمثل في طريقة تجسيده، الغائية=هي النتيجة التي تؤول إليها النظرية.

وما يهمنّا في هذه "الترسيمة" هي المرحلة الثالثة "الغائية"، أي: تحقيق الرغبة أو عدم تحقيقها، فالملاحظ أن "برهوم" استطاع أن يقنع نفسه ويخرج من عباءة الخجل ليعين أعضاء النقابة وليصبح عنصراً فعالاً ورئيسياً في مجرى الحكي، وهذا يدل على وجود عوامل مساعدة مكنته من تحويل الحالة البدئية إلى حالة نقيضة، وتتمثل هذه العوامل في:

أ- اتجاه أعضاء النقابة ودفاعهم عن المصنع.

ب- ذكاء أعضاء النقابة: فهم شخصيات مثقفة، ولهم نظرة ثاقبة، تملك مناهج التفكير والمنطق، تنهض بوظيفة النقد داخل المجتمع من خلال جدران المصنع، هذه الموصفات

سمحت لهذه الشخصيات بتحليل معطيات هذا الواقع الاجتماعي ونقدها والحكم عليها، فهذه الشخصيات (العرج، الفيلاي، البكوش، لاندوشين)، لم تكن حيادية، وإن كانت لها ديناميّة في مسار الحكي وفواعل نشطة على مستوى السرد.

ج- التظاهر بالخل والاحشمة أمام زوجته: والتي أخرجته من عباءة الخجل، وأعانتة كشخصيّة مساعدة على أن يؤدي دوره كشخصيّة بطلّة، يعتمد عليها في إصلاح آلة العجين.

د- انفصال عمال المصنع عن السلطة، أو بعبارة أخرى اتّساع الهوة بين عمال المصنع والسلطة (المدير).

أمّا إذا تحدثنا عن العوامل المعارضة لبرنامج "برهوم"، فنجد (مدير المصنع) الذي يمثّل السلطة، فهذا الأخير هو المتسبّب في الأزمة، وكان هدف "برهوم" وأعضاء النقابة في النهاية، هو فضح المدير وكشف عيوبه في تسيير مؤسسة من مؤسسات الدولة، بطريقة بيروقراطية.

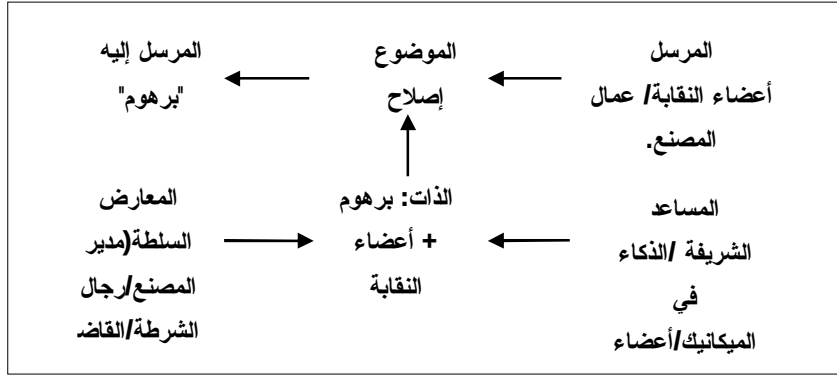
وبعد إنجاز الفعل (إصلاح الآلة)، كان مؤشرا لانقلاب الأحداث، حيث سجن البطل من جرّائه، وتعرّض للإهانة والضرب وجذع أنفه وكسرت أضلاعه من قبل رجال لم يتبيّن وجوههم "برهوم"، وتعرّض للإهانة من قبل رجال الشرطة، فالإصلاح لم يخلق التوازن في نهاية المقطع، ويعيد الوضع إلى سالف عهده، ولم تتحسنّ وضعية الشخصية (الشخصيات) بل انتهت بالفشل.

فالسجن مقدّمة لظهور معارضين يمثّلون عاملا جماعيا يؤدي دور المراقب، المقيد لحرية "برهوم"، وعليه هناك ثلاث مستويات لوضع المعارض:

-الأول: المستوى النحوي، عامل معارض: السجن.

-الثاني: طريقة التجلّي؛ ممثل جماعي (رجال الأمن+رجال الشرطة+المحقق+القاضي).

-الثالث: المستوى الدلالي، القيمة، لا أحد يعلو صوته فوق صوت الدولة (الظلم+الاستبداد+الاستغلال)، وبذلك تكون الترسّمة العامليّة للبرنامج السردية الأساسي على النحو الآتي:



وعليه؛ تتكوّن هذه الترسيمة العاملية من ثلاث مزدوجات متباينة من حيث الطبيعة والدور العمالي الذي تقوم به:

أ- **مزدوجة المرسل - المرسل إليه:** يعتبر واقع مجتمع المصنع الواقعي المزري، الدافع الأساسي الذي جعل "برهوم" يرغب في الانفصال عنه، بإيعاز من أعضاء النقابة، ويبدو المصنع على المستوى الصرفي عاملاً مفرداً، غير أنّه في الحقيقة عاملاً جماعياً؛ لأنّه يحتوي على مجموعة من الأفراد والقيم التي تجلّت نصياً، عكس خانة التلقي، التي تألفت من ممثل واحد، يكون المستفيد من هذا المشروع، لكن على المدى البعيد سيكون المستفيد هم عمال المصنع.

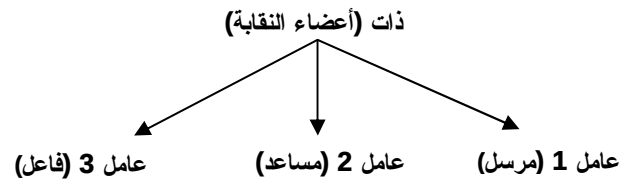
لأنّه بعد معرفة خبث مدير المصنع، سيحاول عمال المصنع الانفتاح على قيم جديدة، كقيمة التعاون والتآزر والتضامن، كما سيكون "برهوم" مستفيداً من الحركة المزدوجة (فصل ≠ وصل)، كونه يحتلّ خانتين متباينتين: (التلقي / المستفيد)، والذات الموجهة للرغبة، أمّا (عمال المصنع / أعضاء النقابة)، فيمكن أن تقدّم بطريقتين متباينتين:

- عامل جماعي مشخّص = مجموعة من العمال.
- عامل جماعي مجرد = مجموعة من القيم المهيمنة.

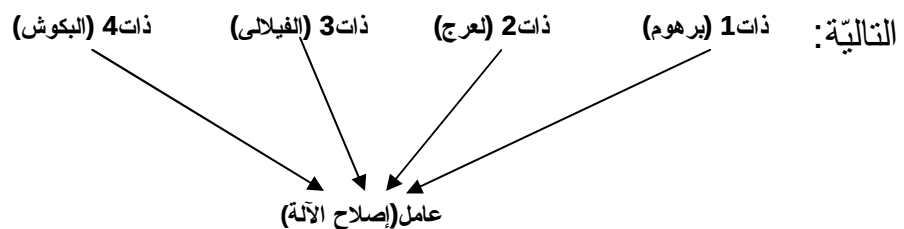
ب- **مزدوجة الذات - الموضوع:** يوجد ممثل واحد يؤدي دوراً عاملياً على مستوى خانة الذات؛ لأنّه توجد شخصيّة مجازيّة تشترك مع "برهوم" لتحقيق عنصر الرغبة وهي شخصيّة (العدالة الاجتماعية، والاشتراكية، وحبّ الوطن والعمل)، وهي علامات حاملة

لدلالات يمكن أن تنتقل من خانة الموضوع إلى خانة المرسل، كونها تسهم بشكل من الأشكال في تدعيم رغبة الذات وتقويتها.

ج- مزدوجة المساعد-المعارض: يبدو "برهوم" وحيدا في مسعاه الهادف إلى خلق عالم نقيض للوضع الأولى، حيث أراد أن يعرّي الزيف الذي يصطنعه "مدير المصنع"، ويظهر عنصر "المساعدة" ثريا من حيث عدد الممثلين، الذين يسهمون في القيام بدور عاملي واحد، ونجد كذلك: الذكاء، الشجاعة كعوامل مجازية. وما يمكن ملاحظته من خلال الترسيمة العاملية أن «ذاتا واحدة يمكن أن تسهم في عدة عوامل أو تسند لها وظائف مختلفة (ذات، مرسل إليه، معارض)»¹، وهو ما سنوضحه من خلال الترسيمة التالية:



وبالمقابل يمكن «أن تشترك عدة ذوات في دور واحد، الذات الجماعية مثلا، المجموعة والكتلة التي تسعى لتحقيق موضوع مشترك»²، وهذا ما سنحاول توضيحه في الترسيمة التالية:

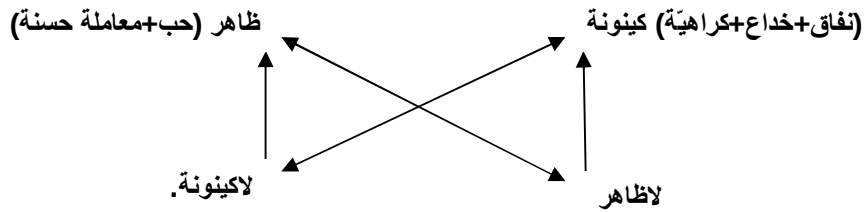


ما نلاحظه وجود هؤلاء الممثلين في خانة المساعدة، يساندون "برهوم" في موضوعه، ولهم علم بعنصر الرغبة، ولهم علاقة "بالذات"، ويملكون من بداية الأمر موضوعا أو برنامجا مضادا يرغبون في تحقيقه، فلا نجد بينهم لحظات صدامية، ناتجة عن تضاد الرغبات والمسااعي

¹ السعيد بوطاجين: الاشتغال العملي، دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة عينة، ط1، رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، 2000، ص15.

² المرجع نفسه، صن.

ويمكننا صياغة حالات وتحويلات مسار "عمال المصنع" انطلاقاً من مربع المصادقية الآتي: حيث نبين فيه الدورة الدلالية للعبة: (الحب/ الكراهية/ النفاق/ الخداع/ الظلم)، المتمفصلة على صعيد الظاهر والكينونة، والتي تقوم عليها وضعيّة كل فاعل في المسار السردي الذي ينتمي إليه:



في إطار تحقيق البرنامج السردى الرئيسى تتسلسل الأحداث مرتبطة ببرامج ملحقة تساعد على تنفيذ البرنامج السردى الآتى:

1-1-1 السجن - الموضوع: يعتبر السجن قيدا لكلّ سجين، ومثبّطا لعزيمته ولكن "برهوم" واصل مسعاه النشاط ولم تفتر عزيمته، وهذا ما يوضّحه الملفوظ السردى: «عاد ناشط في السجن مرّة على مرّة يخاطب صاحبه بكلام "هوشي مين" (...) فكّر في المجتمع وحلّ... وشاف واسمع العجب»¹.

الفاعل* في هذه الحالة فاعل جماعى، وهو "السلطة"، حيث أرادت تحقيق موضوع ذا قيمة، وهو سجن "برهوم" للحدّ من وتيرة الفعل الكاشف، الذى تتبّاه أعضاء النقابة، وعمال المصنع ليتوقّفوا عن المطالبة بحقوقهم، فالوضعيّة الابتدائيّة تكون: (السلطة v القبض على برهوم)، هذا المشروع لم يكن تحقيقه صعب على السلطة، فلا أحد يفلت منها.

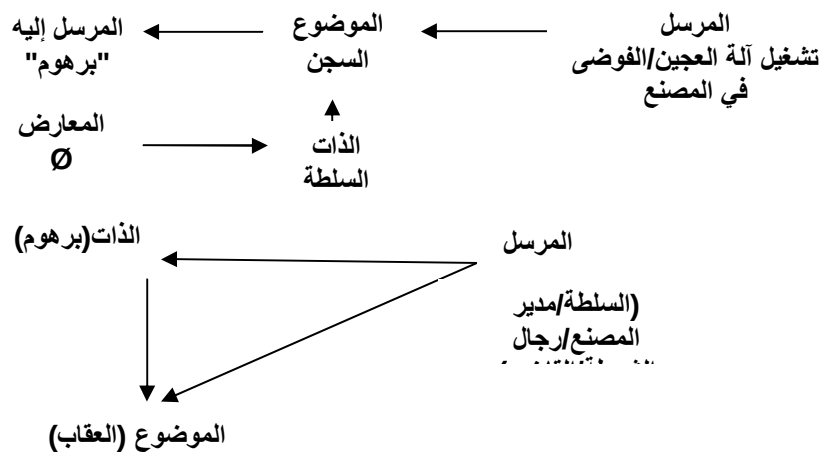
يكشف الملفوظ عن مدى سهولة تنفيذ هذا البرنامج بالنسبة للسلطة، فهي سرعان ما انتقلت

إلى حالة اتّصال بالموضوع. الفرضيّة ← التحيين ← الغائيّة.
سجن برهوم رجال الشرطة+قاضي التحقيق +

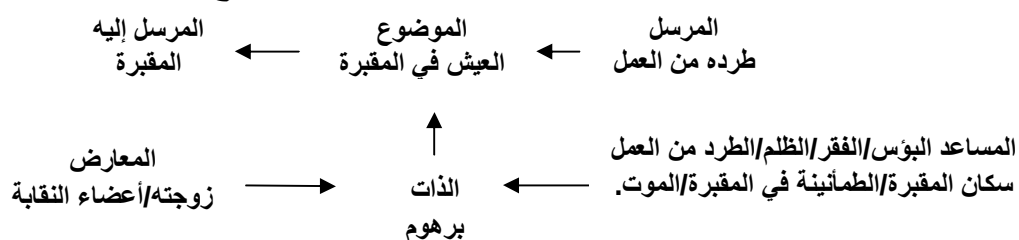
¹ اللثام، ص 213.

*لقد انصرفنا عن مفهوم الشخصية واستعاضت عنه بمفهومي الفاعل والممثل... للاستزادة أكثر؛ ينظر: مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، ص 57.

فكل الظروف كانت بمثابة العوامل المساعدة لإلقاء القبض على "برهوم" والزجّ به في السجن، فمدير المصنع يندرج ضمن خانة المساعدة.



1-1-2 المقبرة - الموضوع: هذا البرنامج السّردي يساعد "برهوم" على العيش في سعادة، حيث يدرس المجتمع، ويقهر اغترابه، محاولاً إيجاد الحلول لتطبيق العدالة الاجتماعية، وحرية أفراد، حيث أراد الدخول في وصلة مع المقبرة، وادّعائه الجنون للهروب من البيت والمدينة، ووجد من يشبهونه في المقبرة، فأحبّهم وتعايش معهم، لعلّ السبب الذي جعله يفكر العيش في المقبرة، هو ذكرى والده الشهيد، حيث كان يتخيّله في كل مكان وفي كلّ زاوية يتحدّث معه ويناقشه في أمور الوطن والمجتمع، فهي عودة للشهيد في مخياله اليقظ، فهذه الحالة هي نوع من مناجاة الذات؛ لأنها في أزمة وتبحث عن مخرج لأزمته. ولقد أصبح واضحاً من أنّ "برهوم" قاسى ويلات الاغتراب، فأجبرته معاناته الشديدة على محاولة إيجاد وسائل تتسيه همومه وأحزانه، وتخفّف بها شعوره بالاغتراب، فاتّجه إلى العزلة في المقبرة ليقهر اغترابه ويخفف عنه، ولما لها من رمزيّة الفناء والحساب، ونستعرض الترسّيمة العامليّة الخاصّة بهذا البرنامج الملحق:



يتّضح لنا من خانة المساعد، أنّها ذات سعة كبيرة، فاتّخذ "برهوم" وأقرانه من المنبوذين المقبرة مكانا لدراسة المجتمع، وإيجاد الحلول للدخول إليه من جديد، وهذا ما يوضّحه الملفوظ السردي الدرامي الآتي: «في دوّك السهرات ينظموا جلسات ويتكلموا على الإنسان على الفلسفة...يتكلموا على المجتمع، يدرسوا مع بعض كيف يشقّو فيه فتحة باش يدخلوا فيه من جديد»¹.

فاللحياة في المربع هي نفي لقيمة الحياة، وتعكس في الوقت نفسه ضياع "برهوم" وأصدقائه في عالم المقبرة (عالم الموت واللاعودة)، هذا البرنامج ساعد "برهوم" على السير في خطّة "ادّعاء الجنون"، من أجل أن يختلي بنفسه وينعزل بروحه، ويعيد تهيأت حالته الفعلية للولوج من جديد في هذا المجتمع الواقعي المزيف.

1-1-3 الحرية - الموضوع: إنّ قضية "برهوم" هي "الحرية" بمفهومها الأخلاقي والاجتماعي والثقافي، فهو يعيش في واقع قيّد سلوكه وتصرفاته، لذلك يرغب في التحرّر من القيود التي فرضها المجتمع من خلال "وصلة" مع موضوع القيمة وهو "الجنون"، ويمكننا وضع الجنون والعقل في مستويين: -مستوى "الهنا"، وهو مستوى "عمال المصنع"، ويحاول الانتقال إلى مستوى "اللاهناك"، وهو مستوى "الجنون" الذي يمثّل العالم الآخر، ويمكن أن نعتبره "برنامجا ملحقا Programme eanexe"، تكون الغاية منه تنفيذ البرنامج السردى الأساسي (دراسة المجتمع وكيف يسود فيه العدالة الاجتماعية والاشتراكية، ويطرّد كلّ ظالم منه)، ولأنّ "برهوم" شخصيّة مضطربة خجولة تتردّد في أقوالها وأفعالها، تريد أن تغير هذه المواصفات الشخصية، وتعيش في العالم الحقيقي الذي لا زيف فيه.

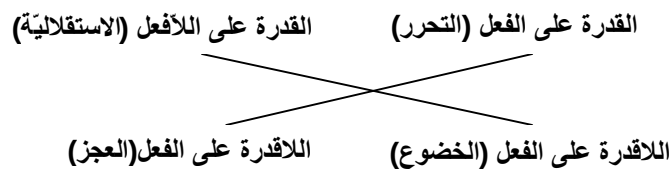
¹ اللثام، ص221.

فالحريّة عنده ليست مجرد ممارسة حق في الحياة، بل هي رفض للسائد والتحرّر من قيود التقاليد البالية والعادات السيئة، وهذا ما توضّح الرسالة التي بعثها لزوجته وأولاده من المقبرة «قراو الرسالة وعاودوها ما قدروا يفسروها...طبقوها قالوا فقد عقله نهائياً دسّوها..يتكلّم على مجتمع مثالي...على قرية مليانة بالورود..برج أخضر مشجّر..قلعة لاتؤخذ..يتكلّم على النظام الداخلي وعلى حرية التعبير والإبداع»¹.

إنّ "برهوم" في حالة انفصال عن موضوعه، ويرغب في إجراء تحويل عن الوضعية البدئية لينتقل إلى حالة وصل بموضوع الحرية، فهو يعاني الافتقار داخل الوطن الأصل (المكان الأصلي)، فأدّى به هذا الافتقار إلى الهروب عن مكانه الأصلي (المجتمع) إلى مكان لا حياة فيه (المقبرة)، فهذا المكان يتناسب وطبيعة تفكيره كما يتناسب ورغباته، ويمكن أن نصطلح على هذا المكان بالمجتمع البديل، ولكن السؤال المطروح: لماذا هرب "برهوم" إلى مجتمع الأموات؟ ولماذا يعتقد أنّه مجتمع مثالي للعيش فيه؟

لقد كان "برهوم" في حالة انفصال عن الموضوع (برهوم V الحرية)، لكن باتخاذ الجنون سبيلاً للتحرّر، يكون قد انتقل من حالة انفصال عن الموضوع إلى حالة اتصال به على النحو الآتي: ف (ذ) ← (ذ V ب) ← (ذ ٨ ب) *، ونعتبر هذه الرغبة مؤشراً لبروز حالات الصراع بين الذات الفاعلة، والسلطة.

وإذا وصفنا "برهوم" بأنّه "موضوع جهة Objet modal"، يمتلك القدرة على الفعل، له مميّزات: حكيم وذكي، بشكل جعله يقنع أهل المدينة بأنّه مجنون:



وبذلك ينتقل "برهوم" من فضاء المصنع، وفضاء مجتمع المدينة إلى فضاء يعتقد أنّه نظيف (المقبرة)، ينفي الاندماج وتثبيت التحرّر.

¹ اللثام، ص 221.

* ٨: رمز الوصل، V: رمز الفصل، ←: سهم الانتقال، (): ملفوظ الحالة، []: ملفوظ الفعل.

وتحقيق "برهوم" لهذه النقلة النوعية سوف يجري دون شك في الاتجاه المعاكس للفاعل الجماعي (المجتمع) الساعي بطريقة غير مباشرة إلى تكريس الجمود الفكري، واتباع السلطة فيما تأمر وتنهى، فكانت "المقبرة" مكاناً للتحرر الفكري، والدراسة الموضوعية لإيجاد الحلول، والعودة إلى أحضان المجتمع.

1-2 العمليات والعلاقات: انطلاقاً مما سبق يمكننا تلخيص هذه العمليات والعلاقات في مايلي:

أ- **العمليات:** - من الفصل إلى الوصل على صعيد "إصلاح الآلة" (موضوع القيمة)، (فا 7م-فا 8م)، لا توازن اجتماعي -> تحول حالي (أرق+حيرة+وسوسة)= لا توازن نفسي -> ادعاء الجنون -> تنفيذ الخطأ -> فعل (تحول فعلي).

- من الوصل إلى الفصل على صعيد "عمال المصنع"، فالمصنع كان في حالة توازن نسبياً، رغم كونه مكاناً يتصف بالنقص، لكن بعد أن قام "برهوم" بالفعل، انفصل العمال عن حالة التوازن.

ب- **العامل الفاعل:** يتأسس هذا الفاعل على كفاءة ضمنية وقدرة أدائية إنجازية.

ج- **الكفاءة:** تبرز كفاءة "برهوم" في مقدمة النص الدرامي، وفي الملفوظ السردي الآتي إثبات لذلك: «برهوم ولد أيوب الأصرم عفريت في الميكانيك...»¹، وتأسس هذه الكفاءة على النحو الآتي:

1-جهات الإضمار: (تأسيس الفاعل)

- إرادة الفعل: (إصلاح آلة العجين)، + الانتقام من مدير المصنع (المنافق، البيروقراطي) - وجوب الفعل: إحساس "برهوم" بوجوب التغيير.

2-جهات التحيين: (تأسيس الفاعل)

- معرفة الفعل: (يدرس مخطط الآلة مع جاره وأعضاء النقابة).

¹اللثام، ص173.

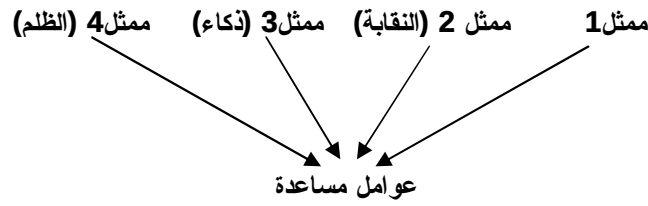
- القدرة على الفعل: (ذكي، مثقف...).

3- جهات التحقيق: بمعنى إسقاط الكفاءة على الإنجاز (التحويل وبروز الفعل).

- ماهية (الدراسة والتخطيط).

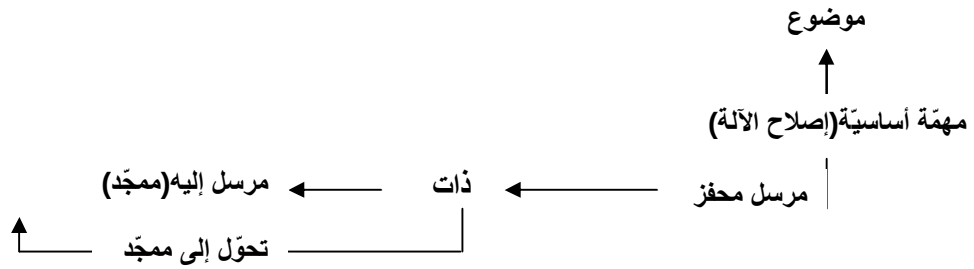
- فعل (إصلاح آلة العجين).

4- العوامل المساعدة: تتمظهر من خلال عدّة ممثّلين:



5- العوامل المضادة: الممّثل 1= السلطة / الممّثل 2= الخجل / الخوف من السجن.

ومن ثمة تتكوّن ترسيمة العوامل من:



وفي الترسيمة تمّ تغييب "العامل المضاد" عمدا لتداخله مع "موضوع القيمة"، حين يكون هذا الأخير هو "العامل المضاد" ذاته، وعليه هناك "انبناء وصلي"، وآخر "فصلي" عن "موضوع القيمة" (إصلاح الآلة) إلى حالة وصل معها، أمّ العامل الجماعي (عمال المصنع)، فينتقل من حالة "وصل" مع "موضوع القيمة" (الاستقرار)، إلى حالة فصل والاستقرار.

5- التحريك: يمثل "الرفض" رهانا حقيقيا لـ "برهوم"، إذ يظنّ أنّه لابدّ عليه تحمّل مسؤوليّة إصلاح الآلة، حتّى يكشف المستور بإيعاز وتوجيه من "أعضاء النقابة"، حيث كانوا يحلمون بعالم عمّالي "مثالي"، يحكمه العدل والمساواة وحبّ الوطن، ضدّ عالم السلطة الذي يحكمه الطمع والكذب وحبّ المصلحة الشخصية.

هذه الشخصية تبدو مقيدة "بعقد ائتماني" يتمّ بموجبه تشييد مجتمع تحكمه مجموعتين من القيم، لإزالة وضعيّة افتقار ناتجة عن سوء التسيير، وحبّ الذات والسلطة، هذا العقد الذي وقّعه "برهوم" مع نفسه جعله يضحّي كثيرا، حيث جدع أنفه وضرب حتّى كسرت أضلاعه وطرده من العمل وأدخل السجن.

"فبرهوم" بحكم امتلاكه للمعرفة، ومن موقعه كمرسل إليه/ مقوم، أدرك أنّه لن ينجح في صراعه مع السلطة فاتخذ الجنون وسيلة لدراسة المجتمع. إذا انتقلنا إلى مستوى الخطاب، فإنّنا نلاحظ أنّ هذا البرنامج الرئيسي يلقي تجلّياته في مسارين صوريين:

-المسار الأول: يتضمّن مجموعة من الصور نلاحظها داخل المجتمع، تحيل وحداتها المضمونيّة على مجتمع لا يمتثل في سلوكه لمقتضيات النظام الأخلاقي، الذي يحتكم إليه كلّ فرد في المجتمع النموذجي، الذي يتصوره "برهوم"، وأعضاء النقابة، ويتشكّل هذا المسار في الصور الآتية:

المسار الأوّل:- النفاق والسرقة والبيروقراطية (مدير المصنع).- الظلم (الشرطة). - الضرب (أناس لم يعرفهم "برهوم"). - البطالة (العمال الذين طردوا من المصنع).

-المسار الثاني: فيتشكّل من صور السطوة والظلم لعمال المصنع، من طرف مدير المصنع، (السلطة)، والخروج عن العدل، ولزوم الشرّ، والقمع والبطش، وهذا ما يوضّعه الملفوظ السردي الآتي: «اما العمال داخل المصنع في حصار شديد، الرعب والدهشة ساكنتهم والمخرج تالف...اللي يبيّن راسه يسقط عليه الكور»¹.

فالسلطة لا تبحث عن المجرم الحقيقي، وإنّما تزجّ في السجن مظلومين، لتبعد النظر عن المسؤولين المتسبّبين في الجريمة سواء كانت جريمة قتل أو سرقة، وكأنّ

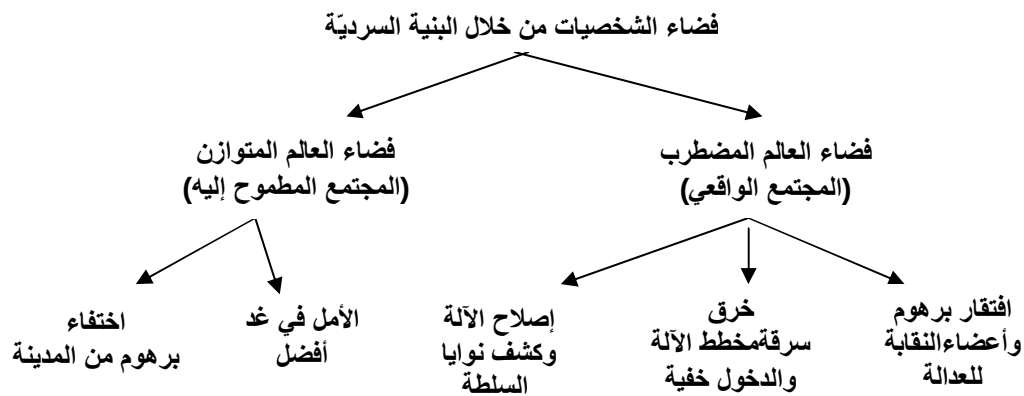
¹ اللثام، ص171.

"برهوم" يعمل على تحريك السلطة للدخول في "وصلة" بقيم العدل التي يحتكم تسييرها للفعل السياسي.

6-المواجهة: "برهوم" حين لاحظ الشرخ الموجود بين "مدير المصنع" والعمال، اتخذ قرار المواجهة، ومن الواضح أن اتخاذ قرار المواجهة، أو تنفيذ المهمة المؤهلة يرتهن إلى كفاءة "برهوم"، الذي أسس نفسه فاعلا في برنامج التغيير، هذه الكفاءة تظهر في ثقافته وذكائه في الميكانيك.

وصفوة القول، أن مسعى "برهوم"/البطل في النص الدرامي، يكمن أساسا في محاولة كشف المستور، وكشف نفاق السلطة، هذا على المستوى القريب، أما على المستوى البعيد، فهو يحاول كشف الأسباب الاجتماعية والثقافية والسياسية التي أدت إلى الأزمة السياسية، وتبعاتها التي عانت منها الجزائر، وتتبأ لها عبد القادر علولة.

ونحاول تجسيد هذه النتيجة عبر الخطاطة الآتية:



-خلاصة سيميائية فضاء الشخصيات:

نستخلص من دراستنا لسيميائية فضاء الشخصية في النصوص الدرامية لعبد القادر

علولة جملة من النتائج نلخصها في النقاط التالية:

1-إذا أمعنا النظر في النصوص الدرامية، نلاحظ أن الكاتب، قد وظف أنواعا مختلفة من الشخصيات تعددت أدوارها وتباينت أبعادها، وتقاطع بعضها في عناصر هامة ومركزية، تتمثل في التعبير عن مشكلة تتمحور حول البحث عن كينونة الذات نفسيا واجتماعيا،

والحياة والموت، والعدم والوجود، والعدالة الاجتماعية والظلم، الحب والكراهية، التفاؤل والتشاؤم.

2-وظف الكاتب شخصيات من الطبقة العمالية الكادحة والبسيطة من المجتمع وأولاهها أهمية بالغة، ولكن رغم ما تعانیه من جهل وفقر واضطهاد إلا أن الفضاء العام لشخص النصوص الدرامية هو فضاء النضال والتحدّي، رغم كل الصعوبات والعوائق والمشاكل الحياتية.

3-إن الشخصية السردية ليست ملازمة لذاتها، وإنها لا تتمتع باستقلال تام داخل النص السردى، لهذا فإنّ القارئ يستطيع أن يتدخل برصيده الثقافي ليقدم صورة خاصة به، قد تكون مغايرة عما يتصوره الآخرون.

4-هدف "علوة" من وراء توظيفه للشخصيات المجازية، إبراز مدى تمسك الشخصيات بالحياة والحرية والعدالة الاجتماعية، والحق وإظهار الباطل أينما كان.

5-إنّ صوت السارد من ناحية، وصوت الشخصيات المحورية في النصوص الدرامية، استطاعا إلى حدّ بعيد إثبات حضور الكاتب بقضاياها التي أراد معالجتها، وبموافقتها لأيدولوجية التي قرّر تمريرها إلى القارئ.

6-استطاع الكاتب أن يعطي للقارئ حقّه، حيث اعتبره شخصية من شخصيات السرد، ووفّر له كلّ الظروف التي تساعد على تفكيك النص وملء فراغاته بعد القراءة والتحليل.

7-إنّ الشخصيات المتكررة قامت بوظائف متعدّدة داخل السرد، فنهضت بدور الشخصيات الاسترجاعية بعودتها إلى الماضي، كما قامت بدور الشخصيات الاستشرافية، إذ نهضت بمهمة استباق الأحداث وتوقع المستقبل.

8-وما نستنتجه بعد تفصيلنا لأنواع الشخصيات المحركة لأحداث النصوص الدرامية، أنّها تدين الواقع السياسي الجزائري، ومعاناة المثقف في واقع رفع فيه شعار الاستبداد والظلم والتهميش، وما تمخض عنه من تدمير وتحطيم لكلّ البنيات المشكّلة له والفاعلة فيه،

وبذلك استطاعت هذه النصوص الدرامية، أن تقدّم في فضاءها خطاباً فنياً سياسوياً موازياً للخطاب السياسي المتعامل به في الواقع المزري، الذي لا مكان فيه إلاّ للظلام الذي يطمس الحقيقة ويخنقها.

9- استطعنا إلى حد ما تطبيق المربع السيميائي بعدما استنتجنا ثنائيتين ضديّتين انبنى عليهما المعنى العام في البنية العميقة، حيث تتحقّق من خلال الصراع بين الجهل والمعرفة من جهة، الحب والكره. من جهة ثانية.

الفصل الرابع

سيمائية فضاء الزمن

- تمهيد

أولا- مفهوم الزمن

ثانيا- دراسات وتصورات حول الزمن

ثالثا- تحديد فضاء زمن القصة الدرامية المفترضة

رابعا- اشتغال فضاء الزمن في النص الدرامي

خامسا- علاقات الترتيب الزمني (النظام)

سادسا- علاقات المدة أو الديمومة

سابعا- خلاصة سيمائية فضاء الزمن

- تمهيد:

إنّ الزمن يعتبر مكوناً هاماً من مكونات السرد، ويشكّل طبيعة العمل ويحددها، ويؤثر في بقية العناصر الأخرى، ويساهم في تطوير بناء العمل السردى، ويؤلف إطاراً محتوياً ومتفاعلاً مع بقية العناصر البنائية الأخرى.

وعليه فالنص الدرامي كعمل أدبي سردي يتجسّد من خلال الأحداث والفواعل، ولا بدّ لذلك من إطار زمني تتمّ فيه، ومكان تتحرّك فيه، ومن ثمّ يكون فضاء الزمن إطاراً ضرورياً لأفعال الشخصيات وموضوعاً لإدراكها في الآن نفسه، فحينما نربط تلك الأفعال المنجزة من طرف شخصيات معيّنة بزمن معيّن فنحن نثبت بطريقة أو بأخرى بأننا نستند في ربطنا هذا على وعي مسبق، بأن لحظة وقوع الفعل تخضع بالضرورة لآلية زمنية تتحكّم فيها وتؤطرها، كما تخضع تماماً لبناء وحتمية منطقية معيّنة، فالزمن هو الذي يحرك الفواعل والأحداث، ولا فواعل وأحداث من غير منحنى زمني.

ويعتبر موضوع الزمن في الأعمال السردية من أعقد المباحث، ويرجع سبب ذلك إلى وجود مفارقة بين القصة وطريقة سردها، فإذا لم تكن لدى الباحث خبرة بالتمييز الدقيق بين محتوى القصة كما يفترض أنّها جرت في الواقع، وبين طريقة عرضها على القراء، فإنّ إدراك تركيبها الزمني سيظلّ في نطاق غموض لا يمكن تجاوزه.

وعليه فإنّ السرد لا يلتزم حتماً بالترتيب المنطقي للقصة، كما يتصور أنّها جرت في الواقع، بمعنى أنّ السارد يمكن أن يبدأ من أيّ نقطة أراد، لكنّه سيكون دائماً مجبراً على مدّ القارئ بإشارات ضرورية، تسهل مهمّة جعله يعيد ترتيب الأحداث إلى حالتها المنطقية الخاضعة للتسلسل الزمني والترتيب المنطقي.

وإجراء مفارقة بين زمن السرد وزمن القصة ليس أمراً ضرورياً في جميع أنماط القص، بل هو مسألة اختيارية، فهناك قصص وروايات كثيرة يتطابق فيها زمن القصة بزمن السرد، بحيث يبدأ زمن السرد من نفس نقطة بداية الأحداث في زمن القصة، ويستمر هذا التطابق في النص السردى، وهناك أعمال قصصية نجد فيها مفارقات كثيرة

بين زمن القصة وزمن السرد بمعنى أنّ الكاتب يبدأ الحكاية من النقطة التي يريد له أن ينطلق منها مستخدماً الاسترجاعات والاستباقات لإعادة ضبط المسار الزمني المنطقي، وفق ما تملّيه عليه استراتيجيته الجمالية في السرد، وبهذه الوسيلة يمارس المبدع على القارئ تأثيره الجمالي عليه بطريقة أكبر.

وإذا رجعنا إلى الأعمال القصصية الأوروبية خلال القرن العشرين نجد أن معظمها استثمرت المفارقات بين زمن القصة وزمن السرد، من أجل خلق علاقة جديدة بين النص والقارئ، فهل وظف "علولة" هذه المفارقات الزمنية في نصوصه الدرامية؟ ونشير هنا مجدداً إلى أنّ احتمالات التلاعب بالمفارقات القائمة بين زمن القصة وزمن السرد لها طابع لا نهائي، ممّا يدفعنا للقول بأنّ لكلّ «نص قصصي يحتوي بصماته الخاصة»¹، فما هي البصمة الزمنية الخاصة التي تميّزت بها النصوص الدرامية عند "علولة"؟

أولاً - مفهوم الزمن:

حظي الزمن باهتمام كبير من قبل الباحثين، لذلك أثار البحث في موضوع الزمن تساؤلات وإشكالات، وخير من أبرز هذا التعقيد القديس "أوغسطين augustin"، في كتابه "الاعترافات les confessions"، حيث اعترف بعجزه عن تحديد ماهية الزمن، وشاركه في ذلك "باسكال"؛ مثل هذا الاعترافات تؤكد حيرة العلماء والفلاسفة، وحتى الكتاب والنقاد في تحديد مفهوم الزمن، إنّ «عدم تشخّص الزمن هو ما يجعل من أمر القول بوجوده على غاية من الصعوبة»².

واختلف الدارسون العرب في تحديد معناه، فمنهم من يجعله دالاً على الإبانة، فيقفه على زمن الحرّ أو زمن البرد، ومنهم من يجعله مرادفاً للدّهر، «فالزمن والزمان: اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم: الزمن والزمان العصر، والجمع أزمان وأزمان، وأزمنة،

¹ حميد الحمداني: القصة القصيرة في العالم العربي، ظواهر بنائية ودلالية، ص148.

² وهيبه بوطغان: البنية الزمنية في رواية عابر سرير، لأحلام مستغانمي، إشراف: العمري بوطابع، (مخطوط ماجستير) جامعة المسيلة، قسم اللغة والأدب العربي، 2008 - 2009، ص09.

وزمن زامن شديد، وأزمن الشيء طال عليه الزمان... وقال أبو الهيثم: الزمان زمان الرطب والفاكهة وزمان الحرّ والبرد، قال: ويكون الزمان شهرين إلى ستة أشهر (...). والزمان يقع على الفصل من فصول السنة وعلى مدّة ولاية الرّجل وما أشبهه»¹.

وبذلك يبقى تمثيل الزمن في أطر نظريّة أمر بالغ التعقيد، فإدراكه لا يتجرّد أبداً من الملابسات والظروف المحيطة بالكائن البشري ومع ذلك يمكن تحسّس آثاره؛ لأنّه «مثل الأوكسجين يعيشنا في كلّ لحظة من حياتنا (...)، غير أنّنا لا نحسّ به (...)، وإنّما نتوهّم، أو نتحقّق أنّنا نراه في غيرنا مجسّداً في شيب الإنسان، وتجاعيد وجهه وفي تقوّس ظهره»²، بمعنى أنّ الزمن لا يخرج عن نطاق المادّة المعنويّة غير الحسيّة، فهو مجرد لا مرجع له في أرض الواقع، إلّا أنّه مرتبط بالوجود، لا نلمسه لكنّه يترك أثره في الموجودات.

انطلاقاً من هذه النظرة التي تؤكّد أنّ "الزمن" ليس ملموساً بصفة حسيّة آليّة، وإنّما هو يدرك على نحو مخصوص، باعتباره أنّه غير موجود في الكون على نحو "مادي" خارجي فهو مفهوم لا معنى له إلّا من خلال التجربة الإنسانيّة، والوعي الذي يتمثّل معه وبه.³

توصّل الكثير من الباحثين إلى الجزم باستحالة تعريف "الزمن"، وتحديد مفهومه، ولعلّ هذه الصعوبة ترجع أساساً إلى اختلاف الزوايا والطرائق الراجعة إجمالاً إلى أمرين:

أ- صلة الزمن بعناصر الطبيعة والكون: حيث فهم الزمن كنسق مرتبط بحركة الكواكب والنجوم، وبمنازل الأفلاك ودورانها، وقوّة خاصّة تحكم انتقال جميع الكائنات عبر أطوار معيّنة من بداية وجودها إلى نهايتها.

¹ ابن منظور: لسان العرب، مج 13، مادة "زمن" ص 199.

² عبد الملك مرتاض: في نظريّة الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص 201.

³ ينظر: الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص 36.

ب- وعي الإنسان بالزمن: إذ لا يصير الزمن ذا معنى ووجود ذهني إلا من خلال وعي الإنسان به.¹

لكن على الرغم من تعدّد المقاربات وتوّع أشكال التعامل مع هذا العنصر، وجدت مقولة «الزمن اختزالها العلمي والمباشر مجسّداً بجلاء في تحليل اللّغة وبالأخص في أقسام الفعل الزمنية التي نظر إليها من خلال تطابقها مع تقسيم الزمن الفيزيائي إلى ثلاثة أبعاد: الماضي، الحاضر، المستقبل»²، إذ يحتل الحاضر مركزاً وسطاً بين الماضي والمستقبل، فلا رجوع إلى الماضي إلاّ منه، ولا استشراف للمستقبل إلاّ بناء عليه.

ثانياً - دراسات وتصورات حول الزمن:

إذا رجعنا إلى الزمن الأدبي، حيث نقول أنّ الزمن قديماً كان مجرد توقيت للأحداث، فإنّ النظرة إليه اليوم تغيّرت، وصار أهم بكثير من كلّ ذلك يقول "مصطفى تواتي": «لم يكن الزمن يشكّل قضية صعبة قديماً، ولكن حديثاً أصبح مشكلة عويصة، وذلك أنّه لم يكن إلاّ توقيتاً للأحداث، فأصبح عنصراً معقّداً وشرطاً حقيقياً من شرايين العمل الأدبي».³

1- تقسيم الزمن عند "جيرار جينيت":

لقد ظهرت محاولات لدراسة "الزمن" في الأدب مع "المنهج البنيوي"، واعتمدت على التصورات والإشارات التطبيقية التي قعد لها الشكلائيون الروس، وأهم هذه المحاولات، تلك التي قدّمها "رولان بارت"، و"تيزيفيطان تودوروف"، و"جيرار جينيت"، وسنكتفي في هذا العنصر بذكر ما قدّمه كل من "جينيت" و"غريماس" حول الزمن.

¹ ينظر: نادية بوفغور، رواية كراف الخطايا لـ"عبد الله عيسى لحيلح"، مقارنة سيميائية، (مخطوط ماجستير)، ص232.

² سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد، التأثير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1997، ص61.

³ مصطفى تواتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، (اللص والكلاب، الطريق، الشّحاذ)، ط1، الدار العربية للنشر، تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص144.

انطلق "جنيت" من كون الحكى مقطوعة مزدوجة الزمن، فنجد في الوقت ذاته:-
زمن المحكي(القصة)، و-زمن الحكى(الخطاب)، وهذه الازدواجية سمة لا تميّز الحكاية
السينمائية فحسب، بل تميّز الحكاية الشفوية أيضا، أما الإحاطة بالحكاية الأدبية المكتوبة
يكون أكثر صعوبة؛ لأنّ القصة المقدّمة في صورة واحدة أو شريط مرسوم توفّر إلى
جانب القراءة التتابعية، نظرة شمولية إلى القصة، أو قراءة تزامنية للقصة ككل.

بحيث تصبح القصة المصورة أو الشريط المرسوم معروضا أمامنا في لحظة زمنية
واحدة، وبالتالي لا يصير من الضروري أن نتابع الصور صورة بعد أخرى، لكن القصة
الأدبية المكتوبة هي الأكثر صعوبة ولا يمكن «إنجاز روايتها إلا في زمن هو زمن
القراءة وهو زمن زائف أو كاذب على حدّ تعبير "جنيت"¹، ونفهم من ذلك أنّ كل زمن لا
يمكن أن يستهلك إلا في زمن محدود هو "زمن القراءة".

اعتمادا على هذه التصورات، حاول "جنيت" دراسة العلاقات الموجودة بين زمن
القصة وزمن الخطاب بحسب ثلاثة تحديدات مهمة:

أ- التحديد الأوّل(الترتيب الزمني): يرتبط بالعلاقات الموجودة بين الترتيب الزمني لتتابع
الأحداث في القصة وترتيب الزمن الزائف.

ب- التحديد الثاني(الديمومة أو المدة Durée): يتعلّق بالعلاقات الموجودة بين المدة التي
هي نوع متغيّر لأحداث الحكاية، والمدة الزائفة(أي طول العمل الأدبي)، وعلاقتها
بالحكي (علاقات السرعة).

ج- التحديد الثالث(التواتر fréquence): يرتبط بعلاقات التواتر، أي: علاقات القدرة على
التكرار القصصي وكذا الخطابي، وسأركّز في التحليل والتطبيق على التحديد الأول
والثاني فقط².

¹جيرار جنيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص45.

²ينظر: نادية بوفغور، رواية كراف الخطايا، لـ"عبد الله عيسى لحيلح" مقارنة سيميائية، (مخطوط ماجستير)، ص

1 - 1 علاقات الترتيب الزمني (النظام): l'ordre tempore

تنشأ دراسة الترتيب الزمني للنص القصصي، على «مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردى، بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، بحسب ما هو معيّن صراحة من قبل الحكاية ذاتها، أو كما يمكن أن نستنتج من قرينة أو أخرى غير مباشرة»¹.

وإذا كان التسلسل الطبيعي للأحداث يجعل العمل القصصي قريباً من الواقع ونظيراً لما هو مألوف لدى الناس، فإنّ معظم الدراسات البنائية لا تقرّ بتطابق الأحداث الروائية مع الترتيب الطبيعي لأحداثها، لأنّ المبنى الروائي (الخطاب) يسعى دوماً إلى تفسير وتغيير رتبة المألوف، إذ يلجأ إلى مجموعة من المفارقات السردية تتجلى من خلالها مختلف أشكال التناظر بين الترتيب في القصة والحكي.

فهذا الخرق في ترتيب الأحداث راجع إلى أمور جمالية فنية، وأول شيء تفعله ذات القاص لتحقيق ذلك هو خلخلة الترتيب المنطقي لجريان الأحداث؛ لإيقاظ ملكة التخيل والإدهاش وروح المتابعة والتّرقب لدى القارئ.

إنّ هذه المفارقات ما كانت لتكون لو أنّ نظام الحكاية يعاد بشكل مطابق ومماثل لنظام القصة حيث تستجيب هذه المفارقات لرغبة أكثر منها لضرورة زمنية معينة، ولهذا لا يمكن إغفال جانب الإرادة، وهو موضوع نفسي بالدرجة الأولى، ويحدّد النظرة إلى الزمن ليس باعتباره نظاماً وتتابعاً وإنّما باعتباره شعوراً، ونلاحظ ذلك عندما نتطرّق إلى السوابق واللواحق، التي هي بمثابة إمكانيّات متعدّدة للقول عند الروائي، وهذا القول يكرّره كلّما دعت الضرورة، ويوقفه ليعود إليه لمّا يريد، والسبب راجع إلى أنّ الحكي لا يتمّ دائماً بمنطق تتابع زمني، إنّما الأحداث قد تتعرّض لتبريرات وتفسيرات ذاتية أو موضوعية، وهذا ما يدعو إلى افتراض وجود حكاية ثانية وثالثة².

¹ جيرار جنيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص 45.

² ينظر: نادية بوفغور، رواية كراف الخطايا، لـ "عبد الله لحليج"، مقارنة سيميائية (مخطوط ماجستير)، ص 244.

فكلّ مفارقة زمنيّة «تشكّل بالنسبة للحكاية التي تتدرج فيها حكاية ثانية من الناحية الزمنيّة، ومرتبطة بالحكاية الأولى بعلاقة من نحو سردي، حكاية أولى المستوى الزمني للحكاية التي تتحدّد انطلاقاً منه المفارقة الزمنيّة، لكن التشعّبات يمكن أن تكون أكثر تعقيداً يمكن للمفارقة الزمنيّة أن تشكّل صورة لحكاية أولى بالنسبة لمفارقة أخرى تسندها، أو عامة يمكن اعتبار مجمل السياق حكاية أولى»¹.

إنّ المفارقات الزمنيّة مرتبطة بمصطلحين هما: أ- المدى: وهو المسافة الزمنيّة التي تفصل بين نقطة انقطاع الحكي، ونقطة بداية الحكي المفارق، أمّا ب- السعة: فهي مدّة طويلة أو قصيرة من القصّة يمكن للمفارقة نفسها أن تغطّيها، ويقول "جنيت" في هذا المقام يمكن للمفارقة الزمنيّة «أن تذهب في الماضي أو في المستقبل بعيداً، كثيراً أو قليلاً عن اللحظة الحاضرة، أي: عن لحظة القصّة التي تتوقّف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية، سنسمّي هذه المسافة الزمنيّة: (مدى المفارقة الزمنيّة)، ويمكن للمفارقة الزمنيّة نفسها أن تشمل أيضاً مدّة قصصيّة طويلة كثيراً أو قليلاً، وهذا ما نسمّيه سعتها»².

إذا كان "المدى" يقاس بالسنوات والشهور والأيام، فإنّ "السعة" تقاس بالسّطور والفقرات والصّفات التي تمثّل الفضاء الطبوغرافي للخطاب داخل الرواية، وهذا حسب رأي "حسن بحرواي" والكثير من الباحثين، لكن "جنيت" يفترق معهم في تحديده لمفهوم السعة؛ لأنّه يقصد بها المدّة التي تشملها المفارقة الزمنيّة من زمن القصّة نفسه، وليس من زمن الخطاب.

1-1-1 الاسترجاع/ الاستباق:

يرى "جنيت" أنّ الزمن على مستوى القص ضربان: أ- زمن أوّلي: هو الحاضر ونعته بالأصلي، ب- زمن تابع، أي: متفرّع عن السابق، ويشمل الماضي (الاسترجاع analepes)، والمستقبل (الاستباق prolepsis).

¹ جيرار جينيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص 47.

² المرجع نفسه: ص 59.

1-1-1-1 الاسترجاعات: وهي عملية سردية يتم فيها ذكر أحداث تم وقوعها بالنسبة لزمن القصة المتخيلة، بينما يكون السرد قد تجاوز هذه الأحداث فيسترجعها السارد ضمن النظام الزمني للحكي، لذلك يعرفها "جنيت" بأنها: «ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة»¹، وبذلك يوقف السارد مجرى تطور الأحداث باستحضاره لأحداث ماضية.

أو كما يصطلح عليها في "معجم السيميائيات" بـ"الارتداد"، ويعرفه بأنه هو «سرد لاحق لحدث سابق للحظة التي أدركتها القصة»².

والاسترجاع تقنية سردية «موجودة في السردين الكلاسيكي والحديث، وسمي استرجاعاً لأنّ السارد يتذكّر أحداثاً سبقت، أو يسترجع أوصافاً سلفت، فيعود بالقارئ إلى الماضي لإنارة الحاضر... يعين على تلوين سطح الحكي، وتوقيف تدفق الزمان، والابتعاد عن التعجيل بوضع حد لخطاب المتن...»³، ويطلق عليه أيضاً التذكّر، والعودة إلى الوراء.

1-1-1-2 أنواع الاسترجاعات: يتميز الماضي بمستويات مختلفة متفاوتة، من ماض بعيد وقريب، ومن ذلك نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاعات يمكن تصنيفها على النحو الآتي:

أ - الاسترجاعات الخارجية: *Analepse Externe*

وهي التي تكون خارج النطاق للمحكي الأول، وتعود إلى ما قبل السرد والرواية، وتوظف عادة قصد تزويد القارئ بمعلومات تكميلية، تساعد على فهم ما جرى ويجري من أحداث، ولذلك يحتاجها الكاتب، فإذا قدّم شخصية جديدة فـ «يعرّفنا بماضيها، وطبيعة علاقتها بباقي الشخصيات»⁴.

ب - الاسترجاعات الداخلية: *Analepse Interne*

¹ جيرار جنيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص 59.

² مجموعة من المؤلفين: معجم السرديات، ص 17.

³ الجليلي الغرابي: مكونات السرد، شجيرة حناء وقمر أنموذجاً، ط 1، دار الأكاديميون، عمان، الأردن، 2017، ص 37.

⁴ عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مقارنة نظرية، الأمنية، ط 1، الرباط، المغرب، 2000، ص 156.

هي التي يكون الارتداد فيها إلى نقطة مضت وتجاوزها السرد، لكنها واقعة داخل الزمن القصصي، أي: متنزلة في زمن يعقب نقطة بداية القصة، لذلك تسمى «مثليّة القصة»¹.

3-1-1-1 وظائف الاسترجاعات: يمكننا تلخيص أهم المقاصد الحكائيّة التي تنهض بها الاسترجاعات: 1- ملء الفجوات التي يخلقها السرد سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصيّة جديدة، أو باطلاعنا على حاضر شخصيّة اختفت عن مسرح الأحداث، ثمّ عادت للظهور من جديد.

2- الإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانبا.

3- وسيلة لتدارك الموقف وسدّ الفراغ الذي حصل في القصة.

4- العودة إلى أحداث سبقت إثارتها برسم التكرار الذي يفيد التذكير أو حتّى لتغيير دلالة بعض الأحداث الماضية، سواء بإعطاء دلالة لما لم تكن له دلالة أصلا، أو لسحب تأويل سابق واستبداله بتفسير جديد...

2-1-1 الاستباقات: Prendre d'avance- proleps

وتعني حسب "جنيت" «كل عمليّة سرديّة تورد حدثا آت في مستقبل الأحداث، سواء بذكره أو الإشارة إليه»²، أي: حكي شيء قبل وقوعه، فالسرد الاستشرافي يعرض أحداثا لم يطلها التحقق بعد، أي: مجرد تطلّعات سابقة لأوانها، فيذكر الحدث مقدّما، ويسمى القفزة إلى الأمام.

وبذكر "جنيت" أنّ الاستباق الزمني «أقلّ ورودا بكثير من اللواحق كما نلاحظ على الأقلّ في التقليد السردّي الغربي، ويرى بالمناسبة أنّ الاستباق لا يخدم الإثارة السردية

¹المرجع نفسه، ص62.

²جيرار جنيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص51.

التي يتمسك بها الأدب خاصة في مفهومه الكلاسيكي»¹، لأنّ السارد الذي يقدّم مسبقاً النهاية يقضي على التساؤلات التي قد تطرح في البداية، وتبدو عملية القراءة بالتالي عبثاً.

1-1-2-1 وظائف الاستباقات: صنّف "جنيت" الاستباقات إلى فصائل تتشكّل الواحدة من رحم الأخرى، حتّى يتمّ إنجاز الخطاب وفق الخطّة التي وضعها السارد.

1-1-2-2 أنواع الاستباقات:

أ- **الاستباقات الداخلية:** prolepse- interne (مثلية القصّة) تأتي على شكل عمليّة سرديّة تسبق درجة السرد، لكن تقع داخل المدى الزمني المرسوم للمحكي الأول، ولا تتجاوزه، وتعدّ بمثابة متمّمات للحذوف التي تتعاقب على السرد، وهي بذلك تنهض بوظيفتين تدرجان ضمن نوعين من الاستباقات.²

- استباقات تكميلية: وهي التي تسدّ مقدّماً ثغرات لاحقة.

- استباقات تكرارية: وهي التي تكرر بعض المقاطع المهمّة التي تشير إلى أحداث لم يصل إليها المحكي بعد.

ب- الاستباقات الخارجية: Prolepse Externe

وهو حكي حدث لاحق للحدث الذي يحكي الآن، ولكن مستوى الحكي يخرج عن الحكي الأول ويتجاوزه، ويتمّ استعمال الاستشرافات الخارجية تمهيداً لأحداث لم يحن زمن وقوعها بعد، إذ تساعد هذه العمليّة القارئ على تمثّل مستقبل الشخصيات والتكهّن بحدوث طارئ سردي أثناء السرد، كما أنّها قد تؤدي وظيفة إعلان، مثل إشارة السارد إلى مرض شخصيّة، مصيرها سيكون الموت.³

¹المرجع نفسه، ص76.

²ينظر: المرجع نفسه، ص79 - 80.

³ينظر: نادية بوفنغور، رواية كراف الخطايا لـ"عبد الله لحيلج" مقارنة سيميائية، (مخطوط ماجستير)، ص 251.

1-2 علاقات المدة أو الديمومة:

يقوم تحليل ديمومة النص على ضبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية الذي يقاس بالثواني والدقائق والأيام، وطول النص الذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات والجمل، وتقود دراسة هذه العلاقة إلى «استقصاء سرعة السرد والتغيرات التي تطرأ على نسقه من تعجيل أو تبطئة له»¹، ومنه نستنتج أن دراسة هذه العلاقة باستقصاء «التفاوت النسبي بين زمن القصة وزمن السرد»².

هذا التعريف يقرّ لنا بصعوبة البحث في مثل هذه العلاقات، وهذا راجع لكون هذه الحركة صعبة القياس، فهي غالبا ما تخضع لتقييم الذات القارئة، وفي هذا الصدد يقول "جيرار جنيت": «إنّ مقارنة مدة حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية عملية أكثر صعوبة، فما يطلق عليه هذا الاسم تلقائيا، لا يمكن أن يكون غير الزمن الضروري لقراءته، لكنه من الواضح كثيرا أنّ أزمنة القراءة تختلف باختلاف الحدوثات الفردية»³.

ففي بعض الحالات مثلا، يمكننا القول إنّ هذا الحدث قد دام يوما بأكمله، وذلك الحدث دام ساعة واحدة، لكن كيف نقيس زمن الحكي؟ هل يمكننا أن نقرنه بزمن القراءة؟ هل ينبغي علينا أن نأخذ بعين الاعتبار القراءات السريعة والقراءات البطيئة؟

نظرا لهذه الصعوبة التي تكتسي دراسة المدة وقياسها، حاول العديد من الدارسين إيجاد ضوابط لهذه العلاقات من خلال التمييز بين أربع حركات سردية، هذه الحركات هي «فئة من الأشكال التي يتوسّل بها الخطاب الروائي لنظم خلايا الأزمنة التخيلية والقصصية، حتّى تؤدي بنيته التركيبية دلالة الأثر الكلية»⁴.

¹ سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلًا وتطبيقًا، ط1، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت، ص89.

² حميد الحمداني: بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، ص76.

³ جيرار جنيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص101.

⁴ عبد الوهاب الرقيق: في السرد، دراسات تطبيقية، ط1، تونس، 1998، ص48.

فالراوي قد يختار السياق المناسب ليمدّد في حبل الكلام أو ليقصّره أو أخيراً ليبتره، وهو إلى ذلك يقطع ويقصّر ويمدّد بناءً على خطّة تأخذ بعين الاعتبار عديد المعطيات، أبرزها معمار العمل الفنّي، وبلاغة المحكي، وجمالية التلقّي.

1-2-1 تسريع السرد: يشمل تقنيّتي، "الخلاصة" و"الحذف"، حيث مقطع صغير من الخطاب يغطّي فترة زمنيّة طويلة من القصة.

1-1-2-1 الخلاصة (المجمل): وتعتمد في الحكي على سرد أحداث يفترض أنّها حدثت في سنوات أو أشهر أو ساعات، وإيجازها في صفحات أو أسطر، أو حتّى بكلمات قليلة دون التّعرض للتفاصيل، حيث يعرفه "جنيت" بقوله: «هو السرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدّة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال»¹، فهو إجمال زمن الحكاية في زمن قليل من الكتابة، وأداء المعنى المقصود بأقل عبارات ممكنة.

2-1-2-1 الحذف (الإضمار): ellipse أو يبعد الحذف أو الإضمار «أسرع الحركات السردية، إذ يحيل على مدّة زمنيّة من الحكاية لا يوافقها حيّز في النصّ»²، فهو أقصى سرعة يمكن أن يسير بها السرد، وتتمثّل في تخطيه لأحداث بأكملها دون الإشارة إليها، وكأنّها ليست جزءاً من الحكاية.

2-2-1 تعطيل السرد: ويشمل تقنيّتي: "المشهد" و"الوقفة"، حيث مقطع طويل من الخطاب يقابل فترة قصصية محدودة.

1-2-2-1 المشهد: ويحقق المشهد الحواريّ «ضرباً من التساوي بين زمن الخطاب وزمن الحكاية»³، والمقطع الحواريّ، يمثّل بشكل عام اللّحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث المدّة والاستغراق، ويحتل المشهد موقعا متميّزا ضمن

¹ جيران جنيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص 109.

² مجموعة من المؤلفين: معجم السرديات، ص 147.

³ المرجع نفسه، ص 1.

الحركة الزمنية للنص الأدبي، وذلك بفضل قدرته على كسر رتابة الحكي بضمير الغائب لأن الراوي سيغيب، ويتقدم الكلام على أنه حوار بين صوتين.

1-2-2-2 الوقفة: وهي على عكس الحذف، السرعة الدنيا التي يمكن أن يسير بها السرد، وهي عبارة عن توقفات وصفية تقطع المسار الزمني للسرد، مما يعطي إحساسا بتوقف الزمن، بينما يستمر السرد في تقديم الكثير من التفاصيل الجزئية حول موضوع ما.

2- تقسيم الزمن عند "غريماس":

ركز "غريماس" في دراسته للزمن على الوحدات الوظيفية التالية: «سابق/لاحق، ماض/حاضر، مستقبل/ابتدائي، ممتد/منته...»¹، ذلك أن الأحداث الواقعة في بداية السرد تختلف بل تتنافى كلية مع الأحداث الواقعة في نهايته، حيث تتقلب مجرياتها وتعتريها تحولات هامة بين الزمنين: زمن البداية وزمن النهاية، أو بتعبير آخر بين لحظة "المقابل" و"المبعد"، لنجد أنفسنا أمام احتمالات متعددة مثل: ظهور فواعل واختفاء أخرى، وتواتر لسيرورة الأحداث وتناوب لها، وهيمنة بعضها على بعض في لحظات معينة، ناهيك عن تولّد أحداث جديدة تهدف إلى تحقيق أساليب أخرى للنزاع والصراع.

ومن أجل فهم دقيق للإجراء الخاص بمنح كون دلالي ما بعد زمني، يجب التعامل مع التزمين (Remporalisation) في مرحلة أولى، باعتباره «إجراء يهدف إلى إفراغ البنية الدلالية البسيطة في قالب زمني، ويهدف إلى إلغاء بعدها السكوني، وأولى تجليات التزمين تظهر وبشكل مبكر من خلال التحول من العلاقات إلى العمليات، فمجرد طرح ذات الخطاب كأداة أساسية لتحريك هذه البنية، معناه الإحالة على البعد الزمني، وترقب

¹ محمد ناصر العجمي: في الخطاب السردى، نظرية غريماس (Grimas)، د ط، الدار العربية للكتاب، تونس، 1991 ص104.

انتشار هذا الزمن في مسارات زمنية خاصة¹، تعمل على تحويل البنية من طابعها العمومي إلى ما يشكل خصوصية هذا الخطاب أو ذاك.

وتكمن أهمية التزمين في مرحلة أخرى، كما يؤكد المعجم في «خلق برمجة زمنية تتميز بتحويل محور الاقتضاءات (les implication) التسلسل الزمني للبرامج السردية) إلى محور التعاقب (succession) (البعد الزمني للأحداث)، هذه الأخيرة موصول بعضها ببعض بزييف سببي (pseudocausel)، مما يعني أننا ننتقل مع التزمين، من التعامل مع الحياة انطلاقاً من حدود تيمية، إلى التعامل معها انطلاقاً من حدود زمنية².

بناء على ما تقدّم ذكره، يتّضح لنا أنّ الزمن في النصّ السردى من منظور الصياغة الغريماشية فضلاً عن أنّه يندرج باعتباره جزءاً هاماً في إطار التصوّر العام لعملية إنتاج المعنى، فإنّ أهميته تكمن أيضاً في إعطاء بعد زمني لبنية تتميز بطابع لا زمني، بعبارة أخرى ترتبط هذه القضية بكيفية «تحوّل بنية لا زمنية إلى مجموعة من الأحداث تدرك داخل الزمن»³.

انطلاقاً من هذا التصوّر اعتبر الزمن المركز الموجّه لكلّ البنيات الحكائية ومقولاتها (من أفعال وفواعل وفضاءات)، والمؤثر فيها لكونه الإطار العام الذي يحتويها⁴. وبهذا يلجأ "غريماش" إلى تقسيم النصّ القصصي حسب المقاطع التي يرد فيها انفصال أو اتصال زمني؛ «فإذا كانت الحكاية مثلاً ملفوظة في الحاضر، فاستعماله صيغة الماضي يورد مقطعا نصياً جديداً يلعب دور لاحقة، بينما يدخل استعمال صيغة المستقبل مقطعا نصياً هو عبارة عن سابقه، كما قد يحدّد الاستعمال المكرّر لصيغة الماضي الناقص مقطعا مؤلفاً، بينما قد تعبّر صيغة الماضي البسيط عن تواجد مقطع مفرد»⁵.

¹ سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائية السردية، ط2، منشورات الاختلاف، الجزائر، د ت، ص86.

² المرجع نفسه، ص ن.

³ المرجع نفسه، ص87.

⁴ ينظر: سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائية السردية، ص ن.

⁵ سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص95.

لكن رغم أهمية هذه التحديدات وقيمتها النظرية والتطبيقية في فهم آليات اشتغال النص السردى، إلا أنها لا تجيبنا على كثير من الأسئلة الجوهرية التي تطرحها مشكلة الزمن داخل النص السردى.

وهذا ما جعل الكثير من الدارسين يوجهون انتقادات للبنية الزمنية التي بلور مفاهيمها "غريماس"، حيث اكتفى "غريماس" في بحوثه بـ«التقطيع الزمني الثنائي الذي تبنى فيه الحكاية على الثنائية الزمنية (قبلعكس بعد) مختزلين إياه في شكل يخفي كثيرا من التفاصيل الزمنية، التي تحكم الحكايات الصغيرة في صلب الحكاية الأم المروية، قبل وقوع الحدث الحاسم»¹.

وعليه ففهم الحكاية حسب ما يذهب إليه "رشيد بن مالك" مشروط بضبط المفارقات الزمنية التي تطرأ على التلاقي الزمني بين القصة والخطاب - اقتراح جنيت - وإبعاد هذه المفارقات كما فعل "غريماس"، يؤدي إلى إقصاء الدور الحاسم الذي تلعبه في تحديد المسار الدلالي العام للنص السردى، ولذلك فإنّ وصل النتائج التي توصل إليها "جنيت" بالنظرية السيميائية، «يعدّ ضرورة منهجية كما يرى "جنيت"، فإذا كانت تساعدنا على التحكم في التركيبة الزمنية وضبط أبعادها الدلالية المتنوعة، فإنّها من جهة أخرى تسهم في إظهار مقطوعات النص السردى وضبطها»².

تبعاً لذلك تكون دراستنا التطبيقية للبنية الزمنية في النصوص الدرامية "الأقوال، الأجواد، اللثام"، متبنية للمفاهيم الإجرائية التي طرحها "جنيت"، ومستغلين الطروحات التي قدّمها "غريماس"، وذلك من أجل ضبط الأبعاد الدلالية المتنوعة للزمن داخل نسيج النصوص الدرامية، انطلاقاً من تحديد الوحدات الوظيفية، ومروراً بمقطوعات النصوص الدرامية السردية، وصولاً إلى المعنى الناتج عن ضبط هذه البنية.

¹ قادة عقاق: السيميائيات السردية وتجلياتها في النقد العربي المغاربي المعاصر، نظرية "غريماس" نموذجاً، (مخطوط دكتوراه)، إشراف: رشيد بن مالك، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، 2007، ص 249.

² قادة عقاق: السيميائيات السردية وتجلياتها في النقد العربي المغاربي المعاصر، نظرية "غريماس" نموذجاً، ص.

وعليه نطرح الأسئلة التالية محاولين الإجابة عنها: كيف يشتغل الزمن في النصوص الدرامية؟ وكيف كانت وتيرة السرد فيها، وما طبيعة المفارقات الموظفة بين ثناياها؟ وما هو الأثر الدلالي الذي أضفته على السياق؟

ثالثا - تحديد فضاء زمن القصة الدرامية المفترضة:

إنّ القصة المفترضة هي مجموع الأحداث المسجلة في نص درامي ما، والنصوص الدرامية موضوع الدراسة تقدّم إلينا خالية من المؤشرات الزمنية الدقيقة في بعض المقاطع الدرامية، بمعنى تحديد الساعات والأيام والأسابيع.

لذلك نلجأ إلى طريقة أخرى تمكّننا من حساب المدة الزمنية التي استغرقتها أحداث القصة، تتمثل في تحديد إطار القصة العام بمرحلة من حياة الشخصية المحورية؛ فـ"قدور السوق" في النص الدرامي "الأقوال"، أو "الرّبّوحي الحبيب" في "الأجواد"، أو "برهوم الخجول" في "اللثام"، تعدّ هذه الشخصيات بؤرة الأحداث ومركزها، إنّها شخصيات مزدوجة الوظيفة داخل السرد الدرامي، فهي من جهة تعمل على تحريك الأحداث وتفعيلها، ومن جهة أخرى تنهض بمهمة السرد.

ومن ثمّ نصل إلى نتيجة مفادها أنّ زمن القصة هنا يرتبط بمرحلة مشتركة من حياة الشخصيات البطلة وهي مرحلة الكهولة، ولا أدلّ على ذلك من الملفوظات السردية الدرامية الآتية: ففي النص الدرامي "الأقوال" يقول السارد: «كيف كان معاملنا الكولون»¹، «يوم الاستقلال إذا ما زلت شافي شكرنا ربي وقلعنا كيف كيف»²، «السنين اللي تبعتك فيها في الغش سهلت عليا نشوف بوضوح»³، فنستنتج سن "قدور" بين 45-55 سنة، أمّ النصّ الدرامي "الأجواد" فنجد الملفوظ الدرامي يحدّد بدقّة سن "الرّبّوحي"

¹ الأقوال، ص 29.

² المصدر نفسه، ص ٢٠.

³ الأقوال، ص 32.

«الربوحي الحبيب في المهنة حدّاد (...) يعتبر كبير مادام يحوط على الستين»¹، أمّ النصّ الدرامي "اللثام" فيدلّ على ذلك الملفوظ السّردي الدرامي الآتي: «برهوم (...) ازداد هدوا ثنين وربعين عام يالتقريب»².

ومن بين العوائق التي وقفت حائلا بيننا وبين تحديد زمن القصّة، وجود ثغرات أو قفزات زمنيّة بين الأحداث، وكثيرا ما نلمح هذه الثغرات في السرد الدرامي، ففي "الأقوال" نجد السارد يتحدّث عن عمل "قدور" في الشركة الوطنيّة لمدة خمسة عشر سنة، «خمساطش سنة تقريبا وأنا ساكت باكم، أمّا اليوم نتكلم»³، ليترك لنا الثغرة الزمنيّة المتعلقة بفترة شباب "قدور" ومهنته غير محدّدة، أمّا النصّ الدرامي "اللثام" فنجد السارد يتحدّث عن عمل "برهوم" في مصنع الورق لمدة عشر سنوات: «برهوم (...) يخدم كعامل متأهيل في مصنع الورق، دخل يخدم هدو عشر سنين»⁴، ثمّ تحدّث عن المهن التي اشتغل بها "برهوم"، قبل أن يتوظّف في مصنع الورق، دون أن يكلف نفسه عناء تحديد المدة الزمنيّة التي استغرقها مكوث "برهوم" قبل أن يجد العمل في مصنع الورق.

تقدم لنا القصص في النصوص الدراميّة بصيغة الغائب، وهي صيغة تعبّر عن وجود بعد بين فضاء زمن القص وفضاء زمن الأحداث، ووجود مسافة بين السارد والوقائع التي يحكي عنها، حيث يكون موقعه من الأحداث شاهدا ينقل إلينا وقائع حدثت، ولا يشترك في صنعها، وهذه الظاهرة الأدبية الدراميّة تحمل بعدا موضوعيّا منطقيّا يقنعنا بأنّ عمليّة القص تتمّ من خلال شهادة موضوعيّة من خارج الأحداث، ونجد ذلك من خلال تقنيّة "القول" التي وظّفها "علولة" في كتاباته الدراميّة.

¹الأجود، ص 82.

²اللثام، ص 157.

³الأقوال، ص 23.

⁴اللثام، ص 162.

والنصوص الدرامية لا تفتقر إلى بعض الإشارات الزمنية المحددة في فضاء النصوص الدرامية من خلال الأيام وأجزائها: "النهار، المساء، الليل، الصباح، الفجر..."، والفصول: "الشتاء، الربيع...".

أما الإشارات الزمنية الدالة على الأيام أجزائها فهي تغطي جل النصوص الدرامية، ونمّثل لذلك بالملفوظات السردية الدرامية التالية: «ولادته الفريزية بالفجر»¹، «عشية كلها وهو يسأل فيه»²، «يوم الاستقلال (...) شكرنا ربي على السلامة وقلعنا كيف كيف»³، «وقت المغرب يلماوا كل ما يحصلوا عليه من مأكولات»⁴، «أنا راقد بعد عسة الليل»⁵... هذه الإشارات وأخرى تتوزع في لوحات النصوص الدرامية، وترافقها بذلك الإشارات الزمنية الدالة على السنوات، وسنأخذ السند الدرامي "اللثام" كسند نستخرج من خلاله هذا العنصر، وهو ينطبق على النصين الدراميين "الأقوال" و"الأجود".

يقول السارد في ثنايا الحكى الدرامي: «عاشين حامدين ربي عام يصك عام»⁶، وهذا يدلّ على أنّ المدة الزمنية التي استغرقتها أحداث القصة المفترضة طويلة جدًا، حيث تدوم عدّة سنوات، فالنصّ الدرامي "اللثام" دامت أحداث القصة فيه عدّة سنوات، فالكاتب ذكر مرحلة الاستعمار الفرنسي في معرض حديثه عن والد "برهوم"، وذكر زواج "برهوم" بالشريفة بعد الاستقلال، ثمّ تحدّث عن مصنع الورق الذي بدأ يشتغل في سنة 1972، وعمل "برهوم" فيه لمدة عشر سنوات، وهي فترة دخول الجزائر في عهد جديد.

فالنصّ الدرامي "اللثام" يؤرّخ لفترة ما بعد الاستقلال، حيث عكس لنا الكاتب من خلالها صورة المجتمع آنذاك، وما يسوده من زيف، ونفاق وخداع، كما وصف لنا

¹ اللثام، ص 157.

² المصدر نفسه، ص 211.

³ الأقوال، ص 29.

⁴ الأجود، ص 85.

⁵ المصدر نفسه، ص 93.

⁶ اللثام، ص 161.

الأوضاع الاجتماعية المزرية من فقر وبطالة وتهميش، وأعطى للقارئ صورة عن كيفية التعامل مع التجربة السياسية والاقتصادية الجديدة.

وقد افترضنا هذا الزمن، انطلاقاً من بعض القرائن اللغوية السردية التي احتوى عليها النصّ الدرامي "اللائم"، ونذكر منها: «شارعوا أيوب الاصرم أسبوع بعما حكموه، شارعوه بالسلاح وبعدهما حكموا عليه بالنفيان بعثوه مسلسل "لكيان"»¹، «برهوم زوجوه مع الشريفة (...) جمعة من بعد الاستقلال»²، «برهوم (...) يخدم كعامل متأهيل في مصنع الورق دخل يخدم هادوا عشر سنين»³، «المصنع الوطني للورق اللي نخدموا فيه (...) فتح بيانه للشغل في 72»⁴، هذه القرائن تجعلنا نفترض أنّ زمن الأحداث يعود إلى نهاية فترة الاستعمار الفرنسي، وفترة استقلال الجزائر.

وإذا انتقلنا إلى الإشارات الزمنية الدالة على الشهور، نجد لها حضور في النصّ الدرامي "اللائم" ونعثر على إشارات على امتداد النصّ الدرامي، والتي تحدّد لنا مدة استغراق أحداث القصة، ولكن ليس فيه تحديد لاسم الشهر «زائرة: ثلث شهور وهيا قافرة وين رايك عايش أنت»⁵، «بعد شهور خرج برهوم (...) من السجن»⁶.

ومن بين كل المؤشرات الزمنية التي يعرضها النصّ الدرامي "اللائم" نجد المؤشر الزمني المتعلّق بولادة الشخصية البطلة، «في صبيحة يوم من أيام الربيع ولداته الفرزية امه بالفجر في الربيع داخل غابة كثيفة»⁷، يمكننا اعتبار هذا المؤشر الزمني حسب "جيرار جنيت" "زمن الحكي الأوّل"، أو "الحكي عند درجة الصفر"، لأنّه يعدّ الحدث الأوّل

¹ اللائم، ص158.

² المصدر نفسه، ص160.

³ المصدر نفسه، ص162.

⁴ المصدر نفسه، ص170 / 171.

⁵ المصدر نفسه، ص217.

⁶ المصدر نفسه، ص218.

⁷ اللائم، ص157.

في القصة، وهو مفتاح زمنيّتها، وانطلاقاً من هذا الحدث نقارب فضاء زمن القصة الدرامي، لمعرفة المدة الزمنية التي استغرقتها أحداثها.

لم ترد الإشارات الزمنية الدالة على الفصول بصورة مباشرة ودقيقة، ولكن بإمكاننا استخلاص القرائن اللغوية الدالة على السنوات، حيث بدأت القصة في فصل الربيع في فترة الاستعمار الفرنسي، وقد اشتمل الحكّي السردّي على العديد من المحمولات والمعينات اللغوية المثبتة في قول السارد: «نسى باش يسجل ولد خوه عند فرانسّة في الحالة المدنيّة»¹، حوالي سنة 1954، ومن ثمة كان الزمن زمن الاستعمار الفرنسي، وتنتقل القصة لتجري أحداثها في فترة استقلال الجزائر، وتبرز في ذلك قرائن لغويّة دالة على ذلك «برهوم (...) زوجوه مع الشريفة بنت عمّه غالم (...) جمعة من بعد يوم الاستقلال»²، يعني سنة 1962.

وعندما ننقل أكثر في الحكّي السردّي الدرامي، نعثر على إشارة دقيقة تحيلنا على فترة ما بعد الاستقلال، ويوضّحها لنا الملفوظ السردّي الدرامي الآتي: «المصنع الوطني للورق اللي نخدموا فيه صانعيه الأجانب وفتح بيبانه في 72»،³ وهناك تحديد زمني آخر مذكور بدقّة في ثنايا الحكّي الدرامي: «برهوم الخجول راجل الشريفة بنت غالم يخدم كعامل متأهيل في مصنع الورق دخل يخدم هدو عشر سنين ... كان المصنع عاد كيف اتدشن»⁴، يعني أنّ "برهوم" دخل يعمل مع بداية تدشين المصنع، وعمل فيه لمدة عشر سنوات يعني إلى سنة 1982، نضيف إلى ذلك الأحداث التي نجمت عن طرد "برهوم" من المصنع حوالي ثلاث سنوات.

فالنص الدرامي "اللاثام" تغطّي أحداثه من فترة الاستعمار الفرنسي، وتنتهي في فترة ما بعد الاستقلال، وعليه يمكننا مقاربة المدة الزمنية التي استغرقتها أحداث القصة

¹المصدر نفسه، ص159.

²المصدر نفسه، ص160.

³المصدر نفسه، ص170/171.

⁴المصدر نفسه، ص162.

المفترضة، ونرجّح أنّ أحداث القصة قد استغرقت حوالي واحدا وثلاثين سنة (31)، وتجدر الإشارة إلى أنّ هذه المدة ليست مطلقة، وإنما تقريبية فقط، فهناك إمكانية نقصانها أو زيادتها، لكن ما هو أكيد أنّها لم تستغرق شهور.

وبعد تعرّفنا على زمن القصة المفترض، يجوز لنا السؤال عن كيفية اشتغال هذا الزمن في فضاء النصوص الدرامية، هل نعثر داخل المتن على استرجاعات للماضي؟ وهل نجد استشرافات للمستقبل أم لا وجود لها؟ وإذا كان المتن الدرامي يفتقر إلى هذه المفارقات، فهل يعني ذلك أنّ الأحداث رتبت بشكل منطقي دون ارتدادات؟ والإجابة عن هذه الأسئلة موضوع اشتغالنا في المباحث اللاحقة.

رابعا - اشتغال فضاء الزمن في النص الدرامي:

إنّ تقسيم العمل الدرامي إلى وحدات حدثية (حدث)، يتيح لنا إمكانية إدراك الأحداث "الماقبلية" و"المابعدية"، مقارنة بالدرجة صفر والحدث البدئي، وقد أكّد الشكلاونيون الروس على أنّ المبنى الحكائي قد يخضع لترتيب كرونولوجي (ماضي / حاضر / مستقبل)، أو لترتيب سببي منطقي في توالي أحداثه.

بمعينة وتحليل النصوص الدرامية؛ نتوصّل إلى تقسيم الأحداث في مسرحية "اللاثام" على النحو التالي، وسنشير إلى البارزة والمهمة فقط.

- الحدث الأول: رجوع "برهوم" إلى المنزل وهو خائف.
- الحدث الثاني: استقباله لأعضاء النقابة في بيته لدراسة خطة إصلاح آلة العجين.
- الحدث الثالث: سقوط "برهوم" أثناء إصلاح آلة العجين.
- الحدث الرابع: دخول "برهوم" المشفى.
- الحدث الخامس: توجّه "برهوم" إلى مركز الشرطة لتقديم الشكوى.
- الحدث السادس: توجيه التّهم لـ "برهوم" ودخوله السجن.
- الحدث السابع: خروج "برهوم" من السجن.
- الحدث الثامن: اعتقاله الناس وادّعائه الجنون.

- الحدث التاسع: برهوم يعيش في المقبرة.

- الحدث العاشر: "برهوم" يثير الفوضى داخل المدينة، وحضور الشرطة وزوجته وأصدقائه للبحث عنه.

اعتمادا على أهم الأحداث الدرامية التي تشكل هذه الوحدات، نسجل عدّة ملاحظات: التسلسل المنطقي يغلب على هذه الوحدات وفق منطق التداعي الحدتي حتى آخر وحدة؛ لأنّ الكاتب "علولة" لم يحدث أي تشويه على مستوى تقديم فضاء الأحداث زمنيا، أي أنّ الحدث الذي احتل المرتبة الأولى على مستوى الأحداث، بقي هو الأول على مستوى فضاء محور الزمن، وبقي الحدث الثاني ثانيا... والأخير هو الأخير.

بمقابلة هذه الوحدات، كما هي في السرد الدرامي، وكما هي في تسلسلها الحدتي، تظهر هيمنة الترتيب التتابعي لدرجة الصفر كلياً على مجرى السرد الدرامي في شكل زمني صاعد نحو النهاية.

لكن هذا التسلسل أو هذه الخطيّة، غالبا ما كانت تتكسر بسبب تنويع الكاتب في المفارقات الزمنية، (الاسترجاعات والاستباقات) خاصّة اللواحق (الاسترجاعات)، التي تراكمت مشكّلة فضاء ارتداديا، كان منها الخارجي والداخلي القريب في البعد الزمني والبعيد القصير المدى والطويل، والسوابق (الاستباقات) التي تعلّقت بالمقطوعات السردية التي لم يتم تحقّقها على مستوى الفعل، وتجلّت على مستوى القول فقط وقد تحقّقت في بعض الأحيان.

سابعا - علاقات الترتيب الزمني (النظام):

1- الاسترجاعات:

إنّ العودة إلى الوراء، بإيراد حدث من الماضي سابق لمستوى الحكي الأول ينتج عنه انكسار التسلسل الخطّي الزمني؛ لأنّ «كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكّارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي

وصلتها القصة»¹، ففي المتن الدرامي لنص "اللثام" يمكننا التمييز بين نوعين من الاسترجاعات:

1-1 استرجاعات خارجية:

وظيفتها تكميلية، إذ توضّح للقارئ حدثاً ما، وتوضح الممارسة الفعلية لهذه الوظيفة التأويلية لما يلجأ السارد إلى إيراد أحداث سابقة، مثلاً عن الحكاية الأولى ويحاول أن يربطها بها، وذلك لتبرير ورودها وممارسة سلطة على السرد.

ومن أمثلة هذه اللواحق الخارجية نجد في النص الدرامي "اللثام" استحضار الكاتب لأيام الاستعمار الفرنسي حيث يقول: «كان أيوب الاصرم اب برهوم الخجول في هداك الوقت عامل فلاحي خدام عند المعمر وكان رائد الحراكة النقابية مهيج مشهور عند عمال الفلاحة والخماسين ينشط من سيدي بلعباس لسيدي بومدين»²، فهذه اللاحقة خارجية، لأنها مستقلة موضوعاتياً عن القصة الابتدائية وامتدادها عدة سنين.

فعودة الكاتب إلى الماضي ليس بسبب الحنين إليه؛ وإنما للتمرد على الحاضر وإدانتته، وذلك من أجل « ملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث، لتفسيرها تفسيراً جديداً في ضوء المواقف المتغيرة، أو لإخفاء معنى جديد عليها مثل: الذكريات، حيث أنّ الحاضر يضيف عليها ألواناً جديدة، وأبعاداً متغيرة وتكون المقارنة والمقابلة بين الماضي والحاضر الروائي، إشارة إلى مسار الزمن، ومقاماً لإبراز معالم التغير ومواضع التحول»³.

ونخلص إلى أنّ اللواحق أو الاسترجاعات الخارجية، تكتسي أهمية تعليمية من خلال تحديد معالم الحكي في النص الدرامي، ونشير إلى أنّ حصرها كلّها قد يؤدي بنا إلى تكرار الملاحظات نفسها؛ لأنّ تحديدها أو لا يخضع للشروط ذاتها، وهي النظر في علاقتها

¹ حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 120.

² اللثام، ص 157.

³ سيزا قاسم: بناء الرواية، (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، ص 40.

مع الحكاية الابتدائية، ووظيفتها هي تقديم معلومة جديدة تؤدي غالبا وظيفة إكمال أو سدّ نقص قد يعود إلى الحدث نفسه أو الشخصية، أو هما معا.

1-2 الاسترجاعات الداخلية:

وهي لواحق يكون حقلها الزمني متضمنا في الحكاية الابتدائية، والنصّ الدرامي "اللتام" غنيّ بمثل هذا النوع من اللواحق، نذكر على سبيل المثال هذا الملفوظ السردّي الذي يسترجع فيه السارد ماضي شخصيّة "برهوم" قائلا: «قرى في الجامع بلا لوحة من وري الصف الأخير... برهوم خدم الأرض واسرح بالمعيز(...) كان النّجار "الانزاسي" يخدمه مرات ويلغاله "فاروم" ... كان الخباز الغرناطي يدخله يعمل عنده مرات ويلغى له "بارون" ومرت يخدمه مول الرحة ويتكلم معاه غير بالإشارة»¹.

فهدف الكاتب من عرض هذا الاسترجاع البعيد والغير محدّد في فضاء الزمن الدرامي، هو تقديم فترة معيّنة من حياة البطل وكشف وقائعها، والتذكر تتحكم فيه العودة إلى ما مضى، وهذه العودة غالبا ما يمارس فيها الكاتب سلطته على أحداث السرد، فيوردها من زاوية مخالفة هي التعرّف على ما مضى والتذكّر عند هذا المستوى يشتغل باعتباره مفعلا زمنيا؛ أي: هو بمثابة حاضر يرتبط بماض، وجعل هذا الماضي حاضرا من خلال فعل اللغة، أي أنّ الماضي يصير مضمنا في الحاضر.

فالنصّ الدرامي "اللتام" يعرض ذاكرة متعدّدة، فهي ذاكرة الشخصيات من خلال ما تسرده من أحداث ماضية، وأيضا ذاكرة النصّ من خلال ما تسجله من ملفوظات دراميّة، بواسطة السرد الدرامي، وهذا ما نلاحظه في الكثير من الاستذكارات داخل النصّ، حيث تقترن المحمولات اللغوية السردية الدالة على الماضي بالمحمولات الدالة على الحاضر، مثل قوله «المصنع الوطني للورق اللي نخدموا فيه صانعينه الأجانب وفتح بيبانه للشغل

¹اللتام، ص160.

في 72¹، وقوله أيضا: «من هناك الوقت وهو يتقلب في المشاكل، وحتى لليوم عمره ما نتج الكمية اللي لزمه ينتجها»².

فهذه الملفوظات الدرامية مزجت بين الماضي والحاضر (قبل/ الآن)، حيث يشير المحمول "الآن" إلى الحاضر الذي ينجز من خلاله عامل التواصل عملية القول بصفاتها أفعالا تنتج الخطاب، ويظل هذا الزمن بصيغته عملية القول، هو النقطة الأساسية التي يمكن اعتمادا عليها ضبط المعينات الزمنية الأخرى التي تشملها الأقوال السردية (الأمس ≠ اليوم).

وهذا ما يوضّحه لنا الملفوظ الآتي: «قلل النفس عليه وعاد يخيل يشوف في صور، اشباح تخاطب فيه... شاف السي خليفة يتبسم معاه ويقول له من اللي يزداد الانسان وهو في معركة حتى للموت... ارتاح شوية وشم ريحة البحر مزالك اشواط عديدة... شاف امه الفارزية معنقة الشريفة وتقول لها برهوم وليدي راجل خرج لبواه ما فشل ما باع اصحابه...»³.

فالتذكّر عبارة عن موقف من الزمن باعتباره واقعا، أي: حدثا واعيا بذلك قد يكون مرتبطا بالفرد أو الجماعة، وهذا الإرجاع تتذكّر من خلاله الشخصية البطلة شجاعته ونضاله الذي أدى به إلى إنجاز الفعل المتعلّق بإصلاح الآلة، حتّى وإن أودى به هذا الأخير إلى السجّن.

أمّا الاسترجاع المتعلّق بالملفوظ الدرامي الآتي: «بالشوية بالشوية بدى برهوم يسكن في داخله الحزن... عاد يظهر كللي من عقله مخلخل... رجعت فيه الحشمة غازرة على اللي كانت... عاد قليل وين يتكلم... ولّى مشكاك ويظهر له كللي ناس راهم يعسوا

¹المصدر نفسه، ص 170 - 171.

²اللائم، ص 171.

³المصدر نفسه، ص 212.

وتبعوا فيه»¹، فيقوم بوظيفة "ال فقدان"، حيث فقد "برهوم" عقله، وثقة أهل المدينة وفقد مقوماته، وكاد يفقد دينه وأخلاقه.

فنحن إذن بصدد صورتين مختلفتين لشخصية واحدة؛ حيث كان منصور شخصية متوازنة مستقرة، ثم صار شخصية غير مستقرة وغير متزنة، ومضطربة.

وتجدر الإشارة، إلى أنه لا يمكننا إحصاء كل الاستذكارات الواردة في فضاء النصوص الدرامية، لأن ذلك يؤدي بنا إلى الإطناب، بناء على ذلك نحاول رصد بعض المقاطع الاستراتيجية على امتداد كل النصوص الدرامية، مع الإشارة إلى صنفها (داخلية أو خارجية)، وإلى مداها (بعيدة أو قريبة) / (محددة أو غير محددة)، وإلى سعتها، التي تكون بارزة في النصوص الدرامية من خلال المساحة التي يحتلها الاستدكار ضمن فضاء زمن السرد، وتقاس بالسطور، والفقرات والصّفات التي يغطيها الاستدكار.

- جدول توضيحي لأهم المقاطع الدرامية الاستراتيجية:

الاسترجاعات	صنفها	مداها	سعتها	النص/الصفحة
- «حكيت لهم شحال من مرة بفخر كيف كنّا ندخلوا هايجين للمركة...».	- خارجي	- بعيد غير محدد.	- صفحة.	- الأقوال/ص 28 - 29.
- «يوم الاستقلال إذا مازلت شافي شكرنا ربّي على السلامة وقلعنا كيف كيف».	- خارجي	- بعيد محدد (أشهر الاستقلال الأولى).	- صفحتان	- الأقوال/ص 29 - 30.
- «كان عكلي طويل القامة وسمين شوية الشلغمة مبرومة والصوت عالي في النعمة، كانت تخرج الكلمة من فمه صافية موزونة ما ملفّة ما مكسة».	- خارجي	- بعيد غير محدد.	- صفحة.	- الأجواد/ص 104 - 105.
- «هذا شهر بالتقريب كنت راقد أنوم في روعي نشوي في	- داخلي.	- قريب محدد (شهر).	- 09 صفحات.	- الأجواد/ 93 - 101.

¹المصدر نفسه، ص 220.

الملفوف».				
- «كان أبواب الاصرم اب برهوم الخجول في هداك الوقت عامل فلاحى خدام عند المعمر».	- خارجي.	- بعيد غير محدّد	- فقرة.	- اللثام/ ص 157.
- «ثلث ليالي وهو كل ما يرجع من الخدمة يبلى على روحه في البيت».	- داخلي	- قريب محدّد (ثلاث ليال).	03 أسطر.	- اللثام/ ص 186.

مما تقدّم ذكره عن تموضع الاسترجاعات وسياقها وموضوعاتها، يمكن أن نقف على جملة من الملاحظات:

أ- أغلب الاسترجاعات غير مؤشّر إليها بشكل محدّد، فلا تمكّننا من قياس مداها إلا بشكل تقريبي، وكلّ عودة إلى الماضي مرتبطة بحدث مشابه، فيقوم الاسترجاع مقام الاستدعاء والتذكّر.

ب- تجاوزت الاسترجاعات في طولها واتّساع مساحتها الصفحة والصفحتين، وبذلك كانت الاسترجاعات ذات السّعة الطويلة هي المسيطرة في النصوص الدرامية.

ج- لم تكن هذه الاسترجاعات ذات مدى واحد ولا سعة واحدة، فقد ارتدّت إلى الماضي البعيد كما ارتدّت إلى ماض أقرب.

د- نهضت الاسترجاعات الخارجيّة بوظيفة إعلام القارئ بأمر سابق، وهي أكثر أشكال الاسترجاعات حضورا في النصوص الدرامية.

و- وفي هذا الصدد يمكننا القول، إنّ الاسترجاعات الداخليّة والخارجيّة قد شكّلت حيّزا واسعا في فضاء النصوص الدرامية، كما أحدثت انكسارات على مستوى فضاء الزمن الماضي.

2- الاستباقات: Prolepsse

تتشابه مفارقة الاستباق مع مفارقة الاسترجاع في تفسير خطيّة فضاء زمن القصّة، وتختلف عنها في كونها تمثّل قفزا على الحاضر باتجاه المستقبل، وتميّزت النصوص الدرامية "الأقوال، الأجواد، اللثام" بقلة ورود المقاطع الاستباقية، مقارنة بالمقاطع الدرامية

الاسترجاعية، لكن لا يمكننا القول أنها منعدمة، وقبل ملاحظة ما يمكننا ملاحظته عن نوعية هذه الاستباقات أو وظائفها، يجدر بنا الوقوف على تموضعها في فضاء النسق الدرامي الزمني.

وقد رأينا في مفارقة الاسترجاع كيف تنكسر خطية الزمن بالعودة إلى الماضي من حين لآخر، لأداء وظيفة إعلام القارئ، أو دونما وظيفة أساسية واضحة، وغالبا ما تعرفنا عليها من خلال كلمات على شاكلة: "كان، كنت، في السابق، بالأمس..."، وفي مفارقة الاستباق نجد قرائن أو صيغ أخرى للقفز على الحاضر، مثل: "السين وسوف" وما يضارعهما في المعنى، فالى أي مدى استطاع الكاتب "علولة" توظيف هذه التقنية، وهل نجد أثرا لأنواعها داخل المتن الدرامي؟

2-1 الاستباقات الخارجية:

وهي نادرة في النصوص الدرامية، مقارنة بنظيرتها الداخلية، ونورد هذا الملفوظ من نص "الأقوال" مثلا عن هذا النوع من الاستباقات: «فكر يا قدور في الأقدمية، التقاعد والمزيد في الخصلة...»¹، فالسارد يتوقع مواصلة "قدور السواق" العمل في الشركة، لكن هذا التوقع ليس يقينا، وإنما محتمل فقط، وبذلك يفتح باب الاحتمالات والتأويلات بداية بالسارد، مروراً بشخصيات النص الدرامي، وصولاً إلى القارئ.

ويأتي الملفوظ الدرامي التالي لبيّن لنا أيضا تنبؤ الشخصية الرئيسية "جلول الفهايمي" في مسرحية "الأجود"، بحصول مشاكل في عمله، «أنا الفهايمي ما نسواش... أنا متالبني الهم ... عندهم الحق اللي يسبتي (...). لو كان راني عايش في بلاد أخرى لو كان راهم سجنوني على طول العمر»²، فهذا التوقع محتمل حدوثه ومحتمل عدم حدوثه أيضا، قد يدخل السجن ليعدم بعد ذلك، ومن ثمة فهذه السوابق لم تنهض بوظيفة الإعلان ولا التمهيد، وإنما كانت مجرد تنبؤات تتراوح بين التحقق وعدم التحقق.

¹ الأقوال، ص 25.

² الأجود، ص 132.

2-2 الاستباقات الداخلية:

تكرّرت في المتن، وكان أغلبها قصير المدى، وغير محدّد، ونكتفي بالإحالة على أهمّ هذه الاستباقات، وأقواها دلالة وأطولها امتدادا على مساحة الصفحات، نمثّل لذلك بقول الشخصية الرئيسية في النصّ الدرامي "الثّام": «بقى شحال كالتمثال ساهي متصور له كللي واقف أمام لجنة الطاعة والتأديب يسمع في أصوات تشتم فيه... واش اداك تلصق في جرّة دوك المشوشين... سرقوا وثائق رسمية من مخازن الإدارة وناوين تسرقوا البرمة الكبيرة... تسرقوها وتبيعوها خردة لليبان... هذا تخريب... تخريب اقتصادي... انت هو رائس العصابة»¹.

فهذا المقطع الاستباقي منتظر آت، فالكارثة ستقع لا محال، والفوضى ستعمّ دون شك، وعليه فوظيفة التمهيد حاصلة، ووصف الاستباق التكراري ماثل ولو جزئي، لأنّ النتيجة كانت واضحة في النهاية، وموافقة أو مطابقة لهذا التمهيد الدرامي.

وذلك ما يثبته قوله أيضا: «برهوم: راني نشم في ريحة السجن ونشوف في رجال الشرطة يلقطوا في كمايمهم... راني نسمع في ولادي يتباكوا من ورايا»²، في هذا المقطع الذي بلغت سعته الاستشراافية فقرة، يمكننا اعتبار (غدا/ بعد غد) علامة متقدّمة تؤسّس لعدّة فرضيات واحتمالات، فقد يتساءل القارئ عن ماهية هذا الغد؟ هل هو فاصل بين (الآن والبعـد)، أي: بين حاضر "برهوم" وعائلته ومستقبلهما؟ بما أنّه اقترن بالخوف والبكاء، فهل يعني أنّه مغاير ومخالف لما كان أو أسوأ منه؟

سرعان ما يجد القارئ الإجابة عن هذه الأسئلة، فحقا كان الغد مليئا بالخوف ومكّلا بالجراح وملتهبا بالدماء، فهذا الاستباق كانت له وظيفة إعلانية قامت بتحضير القارئ، وإعداده لتقبل ما سيأتي، وإطلاعه على ما يمكن وقوعه انطلاقا من وجود ما يبرّر ذلك

¹الثّام، ص178.

²المصدر نفسه، ص179.

في الحاضر الراهن، خاصّة أنّ الاستباق أتى هذه المرّة على لسان من يخطط للحدث، ووقوعه (برهوم) .

ويعدّ الملفوظ الدرامي الآتي: «نشدوك تبات عندنا وغدوة الصبح ان شاء الله نقدموك لقاضي التحقيق... متهم يا السي برهوم بجرائم عديدة»¹، إثباتا للإعلان السابق، هذا الإعلان الذي سرعان ما تحقّق، ولذلك نقول عنه: إنّهُ "إعلان قصير المدى"؛ لأنّ تحقّقه لم يستغرق مدّة زمنيّة طويلة، ونحاول تلخيص باقي المقاطع الاستشرافيّة الواردة في النصوص الدراميّة "الأقوال، الأجواد، اللثام"، في الجدول التالي مع الإشارة إلى صنفها (داخليّة أو خارجيّة)، ومداها (قريبة أو بعيدة)، وسعتها بالنظر إلى حجم الفضاء النصي الذي تغطيه.

جدول توضيحي لأهم الاستباقات:

الاستباقات	صنفها	مداها	سعتها	النص/الصفحة
- «إذن اليوم قصدتك باش نستقيل من الشركة الوطنية وفي نفس الوقت باش نستقيل من عقيدة الصداقة اللي كانت رابطتنا».	- داخلي.	- قريب محدد(الآن فصاعدا.	- فقرة.	- الأقوال/24.
- «أنت من الناس اللي حابين يحلبوا الوطن حتى للدّم وبجعلوا مصيره زي آخر»	- خارجي	- بعيد غير محدّد	- سطر ونصف.	- الأقوال/25.
- «انهدي جسدي، يعني هيكلي العظمي للمدرسة ونديرِك أنت المتوكّل في تنفيذ الوصيّة».	- داخلي.	- قريب غير محدّد.	- سطران.	- الأجود/105.
- «بعد ما تموت بعامين واللا ثلاثة تجبدوا عظامي ببقى ملك للثانوية... يستعملوه للدروس في العلوم الطبيعيّة...».	- داخلي.	- بعيد محدّد (عامان أو ثلاثة أعوام).	- سطر ونصف.	- الأجواد/ 106.

¹المصدر نفسه، ص211.

- «قالوا غادين يجبوا لها فنمختص من الخارج باش يعدلها... واصحابنا اللي حابة توجدي لهم اتاي باغيين يصنعوا البرمة بالليل خفية».	- داخلي.	- بعيد (غير محدد).	- سطر ونصف.	- اللثام / 121.
- «يا سيدي نهار اللي تبرى يخرجوك من المستشفى بالطبل الغيطة والريات».	- داخلي.	- بعيد (غير محدد)	- سطر.	- اللثام / 192.
- «غدوة ان شاء الله نجيب لك قهوة بالحليب زغرفية حريرة».	- داخلي.	- قريب محدد (غدا)	- سطر	- اللثام / 121.

من خلال تتبعنا لمفارقة الاستباق في النصوص الدرامية "الأقوال، الأجواد، اللثام" نستخلص ما يلي:

أ- تفاوتت الاستباقات في أداء وظيفة الإعلان من حيث مداها، بين ما تحقق بعد صفحات قليلة، وبين ما تحقق في أواخر النصوص الدرامية، وبين ما لم يتحقق لأنه غير ممكن في فضاء زمن القصة الفعلي.

ب- معظم الاستباقات جاءت داخلية، لا تخرج عن القصة الدرامية الابتدائية.

ج- أغلب الاستباقات تنوعت بين المدى القريب والبعيد ومساحتها النصية متنوعة، من سطر إلى الفقرة إلى الفقرتين.

د- معظم هذه الاستشرافات تحققت وظيفتها الإعلان قبل نهاية أحداث النصوص الدرامية.

و- ومثلما أحدثت الاسترجاعات انكسارات على مستوى فضاء الزمن الماضي، فهذه الاستباقات أيضا أحدثت انكسارات على مستوى فضاء زمن المستقبل.

ولن تتم دراسة سيميائية فضاء الزمن، ولن تكتمل حركته في خطاب النصوص الدرامية بالبحث في المفارقات التي تتوقف على ترتيب الأحداث في القصة والخطاب، بل تستدعي أيضا الكشف عن مدته والحركات التي تحكمها.

سادسا - علاقات المدّة أو الديمومة:

1- الخلاصة: Sommaire

إنّ الخلاصة هي نوع من التسريع الذي يلحق القصة في بعض مقاطعها، حيث تتحوّل من جرّاء تلخيصها إلى نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل، فالوقائع التي يفترض أنّها جرت في أشهر أو سنوات تختزل في فقرات أو صفحات، دون التعرّض للشرح أو التفصيل.

ومتلما يؤشر حضور هذه التقنية على رغبة في التسريع والاختزال اللّذين يحقّقان وظائف بعينها في السرد الدرامي، فإنّ لغيابها دلالات أخرى تتحدّد وفقا للفترة الزمنية التي يمتدّ فيها زمن القصة قصرا أو طولا، وللوظائف التي يمكن أن تنهض بها في صميم النصّ الدرامي.

بالعودة إلى النصوص الدرامية "الأقوال، الأجواد، اللثام"، وامتدادها الزمني يلفت انتباهنا في البداية افتتاحية النصوص الدرامية، حيث أنّ الكاتب "علولة" يسترجع الحياة الماضية للشخصيات البطلة، دون أن يوظّف تقنية التلخيص، بل العكس نجد الكاتب يفصّل كثيرا في ذكر حياة أبطاله، والسبب في ذلك يعود إلى أنّ هذه الشخصيات المستحضرة هي الشخصيات الرئيسيّة في النصوص الدرامية، وهي التي تحرك الأحداث وتفعّلها، لذلك أراد الكاتب أن يزود القارئ بمعلومات كافية عنها، حتّى لا يكلف نفسه عناء العودة في كلّ مرّة لسوابق هذه الشخصية وذكر تفاصيل ماضيها، وطريقة من الطرق التغريبيّة التي استعملها "علولة" واشتهر بها في كتاباته نتيجة تأثره بمنهج "بريخت" الألماني في الكتابة الدرامية المسرحيّة.

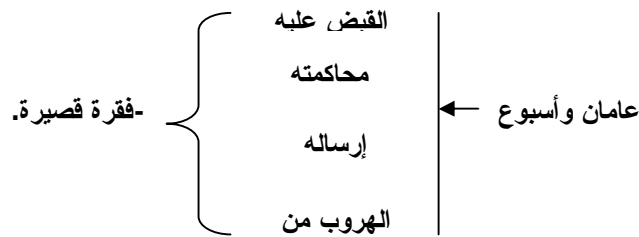
1-1 الخلاصة المحدّدة:

في هذا النوع يعمد الكاتب "علولة" إلى إيجاز وقائع دراميّة يفترض أنّها وقعت في فترة زمنيّة ما، قد تطول أو تقصر، مع أخذه بعين الاعتبار مهمّة إبراز حدود تلك الفترة

زمنيًا، هذا التحديد يسهّل على القارئ تقدير المدة الزمنية المستغرقة التي قد تقاس بالأيام أو الشهور أو السنين.

في النصّ الدرامي "اللاثم"، يلخّص السارد الوقائع التي حدثت لوالد "برهوم الخجول"، على إثر القبض عليه من طرف الجنود الفرنسيين في مدة زمنية طويلة تعدّت السنتين، قائلاً: «شارعوا أبواب الاصرم أسبوع بعدا حكموه شارعوه بالسلاح بعد ما حكموه عليه بالنفيان بعثوه مسلسل "لكيان" بعد عمين وصلت أخبار حزينة للقرية، قالوا لخوه غالم باللي هرب من السجن ومات في البحر كلاه الحوت»¹.

فهذا المقطع السردي الدرامي تعلن فيه الخلاصة صراحة، عن مقدار المدة الزمنية (عامين وأسبوع)، التي أجزها الكاتب في قصة قصيرة.



فيلجأ السارد إلى التلخيص والإيجاز فيلخّص أحداثا وقعت خلال عامين، في فقرة لا تزيد عن أربعة أسطر، فكان بذلك زمن السرد أو القص أقصر بكثير من زمن الوقائع، ممّا يؤدي بالتأكيد إلى تسريع السرد وتعجيله (سنتان/ فقرة).

1-2 الخلاصة غير المحددة:

يكمن الفرق بين الخلاصتين في طبيعة المؤشر الزمني، فإذا كانت الأولى محدّدة زمنيًا، فإنّ الثانية تفتقر إلى هذا التحديد، لأنّ السارد لا يشير بطريقة مباشرة، ودقيقة للفترة التي قام بتلخيصها، من ثمّ يصعب على القارئ تخمين هذه المدة وحتىّ تأويلها على الرغم من إيراد بعض العبارات الزمنية الدالة من قبيل (بعض سنوات)، أو (أشهر قليلة)، وهذه الإشارات من شأنها أن تحلّ المشكلة جزئياً، وذلك بتقديم الوحدة الزمنية المقصودة

¹اللاثم، ص158.

(سنة، شهر، يوم)، على نحو ما يوضّحه الملفوظ التالي: «بقاؤ شحال بين عينيا سنين الحرب اللي عشناهم مع بعض...شحال من مرة حكيت لولادي على عمهم السي الناصر...حكيت لهم شحال من مرة بفخر كيف كنا ندخلو هايجين للمعركة...كفاش كنا عايشين متسبلين للموت باش شعبنا يعيش في الحرية والسعادة(...) كيف كنا نخاطب الفلاحين على أبعاد الثورة المسلّحة»¹.

نحن أمام مؤشر زمني غير محدّد (سنين الحرب)، حيث يترك لنا الكاتب حرية التخمين والتأويل، ويجعلنا نتساءل عن عدد هذه السنوات، فقد لخصّ الكاتب أحداث سنوات طويلة في فقرتين.

ومن نماذج الخلاصة غير المحدّدة أيضا، نذكر ما جاء على لسان السارد في قوله: «كانت بين عكلي ومنور مودّة حلوة اهتموا مع بعض كثير بالقضية وتحدثوا في السرّ طويل على الهدية، كل ليلة يدرسوا جانب من المهمة درسوا الجانب العلمي: كيف تتركب العظام وفي الجانب الفلسفي، قالوا الدين الحنيف يدعي للعلم والتضحية ودرسوا الجانب القانوني فتشوا في الكتب وفلاو الدستور، ماصابوا حتّى مادة تنفي العملية»².

فهذه المدّة غير محدّدة زمنيا (كل ليلة)، لخصّ السارد أحداثها في فقرة، وبإمكاننا تأويل هذه المدّة بـ (ثلاثة ليال أو أربعة ليال أو خمسة عشر ليلة)، أو أكثر من ذلك، لكن لا يمكننا الجزم بدقّتها، وهذه الأحداث سرّعت حركة السرد الدرامي مقارنة بزمان الوقائع.

- كل ليلة (طويلة) ————— - فقرة (فضاء نصّي ضيق).

وتنهض تقنية "الخلاصة" سواء كانت محدّدة أو غير محدّدة في فضاء النصوص الدرامية بعدّة وظائف نوجزها فيما يلي:

- التقديم العام لشخصيّة جديدة: ونمثل لذلك بقول السارد: «جات وراها المرأة هاني هاني يا بنتي، مراة كبيرة لابسة الابيض وحالة كسانتها، الله يحمرّك الوجه يا بنتي

¹الأقوال، ص28 - 29.

²الأجود، ص107.

ويشدك في الدرية»¹، حيث نجد تقديمًا عامًا للشخصية لم يسبق وأن تناولها السرد، وهي عجوز مسافرة على متن القطار، وكان تقديمًا شاملاً موجزًا.

- عرض الشخصية الثانوية: لا يسعنا المكان لمعالجتها وذكرها بالتفصيل، ونذكر مثالاً على ذلك يتجسّد في قول السارد: «روح راه الحاج احمد الخبيث مطيّب عليا الطريق باش يديك تخدم عنده...أباك يكرهه ويكره سلالته»²، ففي هذا السطر استطاع الكاتب تلخيص صفات هذه الشخصية، وعلاقتها الظرفية بالشخصية الرئيسية، وهذه الشخصية شخصية ثانوية، لا تؤدي دوراً أساسياً في الحكي، ومعنى ذلك أنّ الكاتب على معرفة بكل الشخصيات التي يوردها، بالرغم من كونها شخصيات ثانوية، إلاّ أنّه قدّم تلخيصاً سريعاً عنها.

- المرور السريع على الفترات الزمنية الطويلة: ولا أدلّ على ذلك من هذا الملفوظ الوارد على لسان الشخصية الرئيسية - غشام ولد الداود مع ابنه مسعود - حيث يقول: «عامين وانا نخدم في الفلاحة والارض عند الكولون...ومن بعد وحد السيد كان يخدم معانا متصل بالنقابة ويعرف ناس في الاحزاب دبّرلي خدمة في القرية الفيلاج عند وحد الحدّاد اسبنولي، خدمت عند هداك الحدّاد ست سنين وانا مقابل الكير والنار»³.

فالسارد يلخص لنا فترات زمنية طويلة، متباعدة عن بعضها بسنوات متفاوتة، وبأحداث مختلفة، ويمرّ عليها سريعاً دون أن يتطرق إلى تفاصيلها، فنجد أنّه يتحدث عن عمل "غشام ولد الداود" عند الكولون، وظروف العمل القاسية، ثمّ تحدّث عن انتقاله للعمل عند الحدّاد الاسباني، فلم يمرّ على هذه الفترات مروراً سريعاً، فلو لم يلخصها في بضعة أسطر لاستغرق زمن السرد مدّة طويلة، ولكانت المساحة النصّية تفوق المتوقّع؛ لأنّ هذه الفترات بسنواتها الطوال ووقائعها المعقّدة، لا يمكن سرد أحداثها إلّا في كتاب كامل.

¹المصدر نفسه، ص60.

²المصدر نفسه، ص41.

³الأقوال، ص42.

وبعد عرضنا لهذه الوظائف بحسب ورودها في النصوص الدرامية، تجدر الإشارة إلى أن وجود هذه الوظائف في النصّ الدرامي الواحد يكون بشكل متفاوت؛ لأنّ النصّ الواحد قد لا يتوافر عليها جميعاً، كما أنّ الإفراط في التلخيص قد يخلّ بالنصّ الدرامي؛ لأنّ «التلخيص أقرب إلى الأسلوب التسجيلي منه إلى الأسلوب الأدبي، هذا فوق أنّه يتميّز بالتحديد»¹، إذ يعدّ من عيوب التلخيص، حتّى وإن كان الكاتب يرى أنّ الفترات التي يوجز أحداثها غير جديرة باهتمام القارئ.

2- الحذف: l'ellipse

ومعناه أن يلجأ الكاتب إلى تجاوز بعض الأحداث في الفضاء الزمني للنصوص الدرامية، مكتفياً بإخبارنا أنّ عدّة سنوات أو شهور أو أيام قد مرّت من عمر شخصياته دون أن يفصّل أحداثها، فالزمن على مستوى الوقائع: طويل (سنوات أو شهور)، ولكنّه على مستوى القول: صفر، وقد يكون الحذف صريحاً يذكره الكاتب، أو ضمناً لا يصرّح به وإنّما يستدلّ عليه القارئ من خلال ثغرة في التسلسل الزمني، إنّ الحذف في الفضاء الزمني للنصوص الدرامية، حاضر وبشكل مكثّف ومن أنواعه: الحذف المعلن والحذف الضمني.

2-1 الحذف المحدّد المعلن:

ينبغي الإشارة إلى أنّ هذا النوع من الحذف يتفرّع داخل النصوص الدرامية إلى:

- حذف محدّد يرتبط بتقنية أخرى، هي تقنية التلخيص الارتدادي وهو «التقنية التي تكتفي بإشارة عابرة إلى مضمون الفترة المخصّصة دون تجاوز ذلك إلى التصريح والتفصيل»²، وهذا ما نلاحظه في قول الكاتب: «كفّاش كنا عايشين كيفاش كنا متسبلين للموت باش

¹ سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثيّة نجيب محفوظ، ص 61.

² آمنة يوسف: تقنيات السرد، ط 1، دار الحوار للنشر، سورية، 1997، ص 85.

شعبنا يعيش في الحرية والسعادة... كيفاش كنا نتمنوا يكون المجتمع الجزائري... كيفاش كنت نحكيك على حياتنا في البادية، وكيف كان معاملنا الكولون»¹.

في هذا المقطع الدرامي السردى، لخص لنا الكاتب ما حدث أثناء الاستعمار الفرنسي مستعينا بتقنية الحذف المعتمدة على التلخيص الارتدادى؛ حيث قام بتعليق سريع على مضمون الفترة الزمنية لفترة الاستعمار الفرنسي حوالي 15 سنة - دون أن يتجاوز إلى سرد تفاصيل أحداثها.

وإذا تحدثنا عن النوع الثاني من هذا الحذف، فهو يتعلّق بالحذف محدّد، وهو لا يرتبط بأي تقنية أخرى، ويطلق عليه "الحذف الخالص"؛ ومعناه أنّ الكاتب يقوم فقط بتحديد الفترة الزمنية التي مضت دون أن يروي ما جرى فيها من أحداث، وفي الملفوظ الدرامي الآتي يتبدّى لنا سكوت الكاتب عن فترة زمنية متعلّقة بعمال الميناء: «عندنا عمال من الميناء مطردين رانا نلمولهم العيد قرب نعاونوهم كان فيهم اللي أكثر من عشر شهور ما ظربش ظربة...»²، حيث لم يكلف الكاتب نفسه سرد ولو حدث واحد جرى للعمال في هذه الأشهر، ولذلك يمكننا الاصطلاح عليه بـ "الحذف الخالص".

ويظهر في الملفوظ الدرامي الوارد على لسان "النور" : «السي عكلي امزغان المرحوم مزبود في 1920 بقرب برج منايل... اغترب وهو في عمره 18 سنة ورجع للبلاد في سنة 1946»³، لقد حدث إضمار في هذا المقطع لثمانية أعوام، وقد أهمل الكاتب ما حدث في هذه السنوات ربّما لاعتقاده أنّ ما جرى فيها من أحداث لا يهمّ القارئ، ولا يخدم المجرى العام للسرد الدرامي.

وهذا ما يجعلنا نقول إنّ هذه الحذوف أو الإضمارات في فضاء النصوص مقصودة؛ فإذا اعتبرنا ذهاب "عكلي" إلى بلاد الغرب وعودته إلى الجزائر ذا أهميّة نظرا للأحداث

¹الأقوال، ص 28 - 29.

²الأجود، ص 101.

³المصدر نفسه، ص 113.

التي تتعاقب بعده، على أساس أنّ هذا الاغتراب مهّد لحب "عكلي" لوطنه، والذي جعله يدخل في وصلة مع أحداث جديدة ساهمت في تطوّر السرد الدرامي.

2-2 الحذف غير المحدّد: في هذا النوع من الحذف تكون الفترة المسكوت عنها غامضة ومدّتها غير معروفة، وبالتالي يصعب على القارئ التكهّن بحجم الثغرة الحاصلة في زمنالقصّة، ونمثّل لهذا النوع بالملفوظات السردية الدرامية الآتية: «برهوم الخجول ولد أيوب الاصرم خاف. خاف وانطلق يجري دابر راسه في القفة لما خرج من المدينة رجعت فيه الروح... قلع القفة وريح شوية، لثم من جديد ودخل للخردة»¹، «قضية فتاو فيها المحاسبين وقالوا صعبة سياسة والشرع تأخر شحال من مرّة»².

تكمن الملاحظة الأولى في غياب أي تحديد زمني في الملفوظين، إضافة إلى ذلك؛ لا نعرف بالضبط ماهي المدّة الزمنية التي استراح فيها "برهوم" خارج المدينة، أو المدّة التي تأخّرت فيها محاكمة "برهوم"، وهذه الفترات الغير محدّدة زمنيًا ليست ذات تأثير على السرد الدرامي؛ لأنّه لو كانت مهمّة لما أهملها السارد، فهو يعلم ما يعدّ أساسيًا وضروريًا، كما يعلم بما هو ثانوي وهامشي داخل السرد.

2-3 الحذف الضمني:

وهو ما لا يصرّح بوجوده، ويستدلّ عليه من خلال ثغرات التسلسل الزمني هذا الحذف يشعر القارئ بوجود انقطاعات زمنية، نتيجة الانتقالات الفجائية داخل الحكي الدرامي، إذ ينتقل الكاتب في كثير من الأحيان من حدث إلى حدث مخلفًا وراءه ثغرات تعرقل التسلسل الزمني.

ونجد الحذف الضمني له حضور من خلال "تقنية النقط المتتابعة"، وهي التقنية التي تعبّر عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر، «وفي هذه الحالة تشغل البياض بين الكلمات والجمل، نقط متتابعة قد تنحصر في نقطتين، وقد تصبح ثلاث نقط أو

¹ اللثام، ص 200.

² المصدر نفسه، ص 213.

أكثر»¹، وما يهمنّا هنا هي "تقنية الحذف بالنقط المتتابعة"، التي تنحصر في ثلاث نقط، نذكر على سبيل المثال الملفوظات الآتية: «برهوم المثلث عاد يتخبى في داره وربى الغوفالة...ولى يخرج غير بالليل...يخرج بالليل ويروح يهوم في الأحياء المحوطة على المدينة..يمشي بالليل في الأحياء الفقيرة»²، «في نفس الوقت ولا بصفة فوضوية..سكوت..هاهو..خذوا كرارسكم..درسنا.. اليوم على الهيكل العظمي..»³، «بيديه ينتج الخيرات اللي عايش بيها المجتمع...هو الصّحة والقوّة والمقياس نتاع المجتمع...هو محرّك المجتمع...هو اللي بيه يسعد ويصعد المجتمع...»⁴.

فالسارد لم يوظف هذه النقاط اعتباطاً، وإنّما هدف من خلالها إلى الإفصاح عن كلام معيّن يكتفي بالإشارة إليه تنبيهاً للقارئ وإشراكاً له في العملية الإبداعية الأدبية، حيث يفتح له المجال للتأويل وملء الفراغات وسدّ الثغرات، بالإضافة إلى ذلك؛ فإنّ هذه التقنية تقوم بوظائف بنائية متعدّدة تخدم السرد، ومن ثمّ تسهم في تسريع حركته وتعجيلها.

ونصل إلى تحليل النصوص الدرامية فيما يخص "فضاء المدة" على مستوى الخلاصة والحذف إلى جملة من النتائج أهمّها:

أ- إنّ تقنية التلخيص والحذف ساهمتا في تسريع وتيرة السرد للزمن الدرامي بصفة معقولة، وإلى رصد كل مراحل زمن القصة بشكل يقرب من التوازي بين مدّة الأحداث في زمن القصة وبين امتدادها على مساحة الصفحات.

ب- إنّ اشتغال الخلاصة تمّ على مستوى فضاء الزمن، وتمّ على مستوى زمن القصة الخطّي التسلسلي، كما تمّ على مستوى المفارقات خاصة الاسترجاعية منها.

¹ آمنة يوسف: تقنيات السرد، ص 86.

² اللثام، ص 220.

³ الأجواد، ص 110.

⁴ الأقوال، ص 52.

وإذا كانت درجة حضور "الخلاصة" و"الحذف" في فضاء الزمن الدرامي متوسطة، فما هي درجة حضور التقنيات المعطّلة للسرد، وما نسبة تواترها داخل السياق السردى الدرامي؟

3- المشهد: Scene

ينهض المشهد بدور فعّال في الحركة العامة للقصة، إذ يعدّ محور الأحداث وهو يخصّ الحوار، حيث يغيب السارد، ويتقدّم الكلام حواراً بين الشخصيات، وبأنّ النصوص الدرامية المدروسة نصوص مسرحية، فبطبيعة الحال نجد من العناصر الأساسية للنصّ الدرامي المسرحي هو "الحوار"، ولكن يغلب على هذه النصوص في الكثير من مقاطعها السرد على الحوار، وهو ما ذكرته الباحثة "فاطمة ديلمي" في كتابها الموسوم بـ "بنى النصّ ووظائفه" حيث تقول عن نص "الأقوال": "بأنّه «نصّ سردي وليس نصاً حوارياً، وكون الشخصية فيه رواية لقصتها أو قصة غيرها، وبافتقاره للنصّ المساعد»¹.

3-1 الحوار الخالص / التناوب الجزئي:

ونعني به الكلام المباشر الذي يحدث بين شخصيتين أو أكثر دون الحاجة إلى وساطة أو تدخل من الكاتب، وما أكثر هذا النوع في النصوص الدرامية، وذلك لطبيعتها المسرحية، ونجد الحوار الخالص في اللوحات المسرحية للنصّين الدراميين "الأقوال"، "الأجواد"، ففي بداية كل لوحة يبدأ "القول" بالنقد للمسرحية ثم يبدأ الحوار بين الشخصيات إلى نهاية النصّ الدرامي.

ومثال ذلك ما يتعلّق باللوحة الأولى من مسرحية "الأجواد"، والمتعلّقة بشخصية "الربّوحي الحبيب"، حيث تقدّم "القول" لهذه الشخصية في صفتين حيث يقول: «الربّوحي لحبيب في المهنة حدّاد، خدام في ورشة من ورشات البلدية (...) البط يوقوق كأنّه قايم

¹ فاطمة ديلمي: بنى النصّ ووظائفه، مقارنة سيميائية لنصّ الأقوال لعبد القادر علولة، ط1، درا كنعان، دمشق، سوريا، 2005، ص21.

بتصفيقة حارة...»¹، ثم يأتي بعد ذلك الحوار إلى نهاية هذه اللوحة وهو حوار خالص لا يقم الكاتب نفسه فيه.

ولكن في النصّ الدرامي "اللثام" نجد عكس ذلك، فالكاتب يقم نفسه في الحوار وكثيرا ما تطول تعليقاته، وذلك من خلال تقنية "القول" التي اشتهر بها النصّ الدرامي العلوي، حيث نجد الكاتب يقدّم للشخصية الرئيسية، ثم يأتي الحوار بين الشخصيات، ليعود الكاتب للحديث والتعقيب على أحداث المسرحية، ثم الحوار وهكذا دواليك.

«القول: برهوم الخجول ولد أيوب الاصرم ازداد هدوا اثنين وربعين عام (...) صابوا في النهاية زوج بيوت ومطبخ في عمارة مهددة بالدمار»²، ثم يأتي الحوار: «برهوم: ندير... ندير بغيت ندير مديرة صغيرة»³، ثم يعود "القول" مرة أخرى: «برهوم الخجول راجل الشريفة (...) ما يتأخر ما يتغيب على الخدمة»⁴، ثم يأتي الحوار:

« برهوم: يا الشريفة...يا الشريفة...خفي...خفي غيتيني

الشريفة: واش بيك يا برهوم...مالك صفر وتشهق؟»⁵، ثم يعود "القول" مرة أخرى: «برهوم الخجول ولد أيوب الاصرم فتح الباب بالرجفة حين ما سمع الدقيق...»⁶، ثم يأتي الحوار وهكذا دواليك إلى نهاية النصّ الدرامي.

وتدخلات الكاتب من خلال تقنية "القول" ليست بتدخلات سريعة بل هي تدخلات طويلة، والغرض منها كسر اندماج أو تماهي القارئ أو المتلقي مع أحداث المسرحية سواء كان على المستوى الذهني (قراءة)، أو على مستوى الركح (مشاهدة)، وذلك وفق المنهج التغريبي الذي تبناه "علولة" في كتاباته.

¹الأجواد، ص 82 - 85.

²اللثام، ص 157 - 161.

³المصدر نفسه، ص 161 - 162.

⁴المصدر نفسه، ص 162 - 163.

⁵اللثام، ص 163 - 176.

⁶المصدر نفسه، ص 176 - 177.

وعليه فتدخلات الكاتب من خلال تقنية "القول" أنقصت صيغة التناوب المطلق بين أطراف الحوار، ولم يبق الحوار حواراً خالصاً كلياً إلى نهاية النص الدرامي، وإنما تحول إلى حوار خاص جزئي كما ذكرنا سابقاً.

وقد ارتبط مستوى الحوار بالموضوع -المقام- حيث كان رسمياً في مركز الشرطة مثلاً بين (الشرطي وبرهوم)، ويومياً اجتماعياً، مثل الذي جرى بين (برهوم وزوجته الشريفة)، وسياسياً بين (برهوم وأعضاء النقابة)، لهذا أدى اختلاف مقامات الحوار وموضوعاته بينا لخاص والعام، والرسمي واليومي، إلى إضفاء تنوع واضح أسهم بشكل كبير في تعدد الرؤى واختلافها.

ومن خلال هذه الحوارات، نجد أنفسنا أمام مشاهد حيّة تدور أحداثها بصفة تكاد تكون حقيقية، وهذا ما يجعل زمن الحكاية مساوياً لزمن السرد، ومن هنا نستنتج بصورة تلقائية أنّ المشهد هو الاتجاه المعاكس للتلخيص.

3-2 الحوار السردى / المروي:

ويقصد به الحوار الذي يسرده الكاتب على لسان "القول"، بعد أن تكون الشخصيات قد نطقت به، إذ يصبح "القول" طرفاً ثالثاً فيه، ومن أكثر أدوات شيوخ عبارات متبوعة بإضافات طويلة أو قصيرة حول موضوع الحوار، أو موقف أحد طرفي الحوار، أو تعليق له علاقة بالسياق الخارجي الذي جرى فيه الحوار.

تتكرر هذه العبارات في النصوص الدرامية، بشكل مكثف وغالباً ما تدعم أو تتبع بتعليقات أو تفسيرات أو تعقيبات "للقول"، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر في النص الدرامي "الأقوال".

«- قالوا الأطباء ازدادت هكذا ويمكن تعيش إذا حافظتوا عليها...»

قالوا والديها ما تعاكسوهاش -اتكلمت شحال مع الأطباء...»

- قالت: امها خليه يا زينوبة عاد كي ارقد...»

- وقال: النزع. ينعلك ويخزيك يا الشيطان الحرامي...»

- ناضت تجري فرحانة، وتقول لمها قالها قالها...»¹.

إنّ دخول مثل هذه العبارات على الحوارات الخالصة الجزئية يجعلها مروية مسرودة، ويمكننا أن نستخلص من هذه المشاهد الحيّة، نتيجة مفادها: أنّ التدخلات المختلفة للسارد "القول" بين طرفي الحوار، تعمل على تهيئة الوضع النفسي للمحاور، كما تبيّن الحالة الخارجية للشخصيّة قبل أن تباشر الكلام من جهة، ومن جهة أخرى تدعم الفكرة التي يطرحها أحد الطرفين المتحاوران أو تبيّن عدم جدواها.

هذه التدخلات سواء كانت طويلة أو قصيرة تسهم في أبطاء السرد وتعطيله، لكن هذا الإبطاء لم يكن عبثاً وإنما وُظف لهدف معيّن، من خلال الكشف عن الأبعاد النفسيّة والاجتماعيّة للشخصيات الدراميّة.

3-3 الحوار الداخلي (المونولوج):

إنّ الكلمة التي يقولها أحد الشّخوص لنفسه، أو الموقف الذي يحمله اتجاه نفسه بالذات، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بموقفه من الإنسان الآخر الذي يتموقع في مستوى خارجي عنه؛ أي كل كلام نفسي يحمل بالضرورة وجهة نظر الآخر، ووجهة نظر المتكلّم اتجاه الآخر.

وقد لجأ الكاتب إلى استعمال هذا النوع من الحوارات بصورة قليلة، وهذا اللجوء لم يكن اعتباطاً وإنما كانت له دوافع خلفتها ظروف معيّنة، أهمّها الحالة النفسيّة للبطل، حيث حاول من خلال هذه المونولوجات الهروب من واقع المستشفى الفاسد، والإدارات العموميّة بصفة عامة: «أنا الفهايمي ما نسواش... انا متالبني الهم... عندهم الحق اللي يسبّوني... عندهم الحق اللي مسميني جلول الفضولي... ولو كان راني عايش في بلاد اخرى لو كان راهم سجنوني على كول العمر... لو كان راه محكمو علي بالاعدام... ما

¹ الأقوال، ص 57 - 58.

نسواش انا... يلزمني السوط... اللكوط... هراوة زبوج هذي هي بالقلبوزة واجبد أعطيه السوط على الظهر الاكتاف لجناب... نستهل السقلة في الفم»¹.

تبرز البنية السردية نوعية الأفعال المستعملة، وهي أفعال لا تدلّ على أية حركة في الحاضر، وإنما تعكس ثباتاً واستقراراً، فهي أفعال تعكس ملفوظات حالة، بالرغم من طابعها الدرامي المسرحي، إلا أنها لا تسهم في التحوّلات الفعلية، أو في النمو الحدثي. إنّ هذه الأفعال تجسّد حركة خافتة، لذلك نلاحظ توقفاً زمنياً واضحاً، واقتراب هذا المقطع من لوحة حقيقة تقدّم "جلول الفهايمي" من الناحية النفسية الشعورية.

نجد أيضاً في قلق "عشام ولد الداود" تضخماً نصياً واضحاً، وإن ظهرت حركات جزئية تتخلّل التضخّات مانعة النصّ الدرامي من الدخول في مرحلة التوقّف، «مسعود وليدي هو الكبير في خوته وهو اللي يخلّفني لزمني نخبره ونتكلم معاه... ولكن واش نقوله... راه كبير وقاري ويعرف خير مني... واش نقوله كبرتك وقرّيتك الآن راك راجل لزّمك تتحمل بمك وخوتك»²، فهذا المقطع الدرامي يمثّل ما يختلج في نفسيّة "عشام"، إذ تحدّثه نفسه بأنّ الأجل قد دنا، وعليه أن يوصي ابنه "مسعود" ليخلفه من بعده في رعاية شؤون البيت.

بناء على ذلك، يمكننا الخروج بمجموعة من الملاحظات التي تعين على التعرّف على مدى اشتغال هذه التقنية، ومدى تأثيرها في تبطّء حركة السرد الدرامي، وإحداث الخلل فيه، تجنباً للرتابة، وكذا توازن زمن الخطاب على حساب القصّة الدرامية، ويمكن إجمال ذلك فيما يلي:

- إنّ حضور المشهد ظاهر وجليّ للطابع الدرامي المسرحي للنصوص المدروسة.
- إنّ أغلب هذه المشاهد جاء طويلاً وسيطر على جلّ فضاء النصوص الدرامية.

¹الأجود، ص 132 - 133.

²الأقوال، ص 39.

- إنّ المشاهد الدرامية وردت في سياق واقعي لا تخييلي، مرتبط بالمجرى الفعلي للأحداث.

4 - الوقفة: (الاستراحة) Pause

وهي نقيض الحذف، تحدث توقفاً في مسار السرد الدرامي؛ حيث يلجأ الكاتب إلى "الوصف الدرامي" الذي يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها، فيظلّ الفضاء الزمني للقصة ثابتاً في مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته، حيث ينقطع سير الأحداث ويتوقف الكاتب ليصف شيئاً أو مكاناً أو شخصية، وهذه الوقفات الوصفية الدرامية ليست زائدة، بل لها أهداف سردية يضيء السرد فيها الحدث الدرامي القادم، وتتجلى فيها أسلوبية الكاتب الدرامي.

والوصف في السرد؛ «حتمية لا مناص منها له، إذ يمكن أن نصف دون أن نسرد، ولا يمكن أبداً أن نسرد دون أن نصف»¹، لأنّ الوصف هو أحد العناصر الأساسية الفنية للعمل الفني الدرامي الذي يمثل بطريقة أو بأخرى، صورة من صور الحياة الإنسانية، هذه الصورة هي نتيجة استثمار اللغة كوسيلة من وسائل السرد الوصفي التصويري.

وعليه لم تعد مهمة الوصف الدرامي، تتمثل في نقل سمات الموصوف وخصائصه المرجعية، بقدر ما صارت تتركز على الإيحاء بالأبعاد النفسية والفكرية التي تسقطها الذات على ما يحيط بها من الأشياء والأماكن وغيرها، فورود اسم المكان، أو شيء ما في النصوص الدرامية، حتى وإن كان سنده مرجعياً واقعياً، لا يعني نقل حقيقة بالضرورة، وإنما هي وعاء محمل بالمعاني والدلالات التي تتماشى وحالة الشخصية الدرامية أولاً؛ سواء بالتماثل أو التعارض، وتتماشى والبناء الدلالي العام للخطاب الدرامي المسرحي ثانياً.

وفي هذا المقام لابدّ لنا من عرض أهم السمات التي تميز مقاطع الوقفة في فضاء النصوص الدرامية: "الأقوال، الأجواد، اللثام".

¹ عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردى، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ص 164.

4-1 المقاطع الوصفية الخالصة:

بمعنى المقاطع التي لا تقترن بالسرد، وغالبا ما تتعلّق بوصف الشخصيات، وهذا ما استنتجناه من وصف "القول" لـ"زينوبة بنت بوزيان العساس" و"الربوحي الحبيب" و"جلول الفهايمي" و"العرج، الفيلالي، البكوش"، و"برهوم" وغيرهم.

أ- وصف "زينوبة بنت بوزيان العساس": الذي جاء على لسان "القول" في قوله: «زينوبة بنت بوزيان العساس في عمرها تناعش سنة قاصفة في القيمة تقول مولات ثمن سنين وقليلة في الصّحة. درعيها ورجليها رقاق وارهاف وجهها حلو ظريف طابعينه عينيها، عينيها كبار لونهم قرفي حين يزغدو زغيد، يتسكجوا حين ماتغضب ويبتسموا حين ماتضحك(...) مريضة من القلب والأطباء ما جبرواها ادواء يمثلوا بيها في الثانوية من ناحية السيرة والدّكاء»¹.

هذه الوقفة الوصفية الدرامية لم توظّف عبثاً، وإنّما نهضت في فضاء النصّ بوظيفة تفسيرية دلالية كشفت عن الأبعاد الفزيولوجية والنفسية والاجتماعية لـ"زينوبة"، هذه الأبعاد أسهمت في تفسير سلوكاتها المختلفة ومواقفها.

ب- وصف "الربوحي الحبيب": جاء هذا الوصف على لسان "القول" في قوله: «الربوحي الحبيب في المهنة حدّاد، خدام في ورشة من ورشات البلدية، في السنّ يعتبر كبير مدام يحوّل على الستين، في القامة قصير شوية. السندان والمطرقة خلّاو فيه المارة، لونه أسمر بلوطي، وسنيه واحدة واقفة جذرتها تبان وزوج غايبين، شعره شهب كرد مبروم والشيب ما ترك شعرة، إذا عنقل الشاشية يظهر كأنّه مستف فوق رأسه تين يابس»²، ونذكر من هذا الوصف الخارجي الفيزيولوجي للشخصية، أنّها شخصية بسيطة من عامة الشعب.

¹الأقوال، ص56 - 57.

²الأجود، ص82.

ثمّ ينتقل "القول" بعد ذلك إلى الوصف الداخلي مزاجاً مع الوصف الخارجي (الفيزيولوجي)، حيث يقول: «والكلمة تخرج من فمه منقوشة تلمع موزونة في الثقل، وحلوة في النغمة من خلال المصائب التي تعافر معها (...) المبادئ التي يقودوه والمواقف التي ياخذها معروفة لدى الجميع»¹.

فهذا الوصف المادي والمعنوي يطول لصفحة كاملة، وهو بمثابة استراحة أحدثت انقطاعاً على مستوى زمن السرد، لكن هذا الانقطاع لم يحدث خلافاً أو إرباكاً، لأنه جاء في سياق التمهيد للأحداث داخل القصة الدرامية.

ج- وصف "برهوم الخجول": وهو ما يخصّ الملفوظ السردي الدرامي الآتي: «بالشوية بالشوية بدى برهوم يسكن في داخله الحزن... عاد يظهر كللي من عقله مخلخل... رجعت فيه الحشمة غازرة على التي كانت... عاد قليل وين يتكلم، ولى مشكاك، ويظهر كللي ناس راهم يعسوا فيه... ولى يحس كللي شبكة فوق راسه (...) عاد يلبس صباته بالمقلوب»²، هذا الوصف المادي والمعنوي، أسهم في إيقاف حركة السرد، لفترة مؤقتة، وقد كشف لنا هذا الوصف عن فوضى في نفسيّة وهياة الشخصية عكست اضطرابها النفسي.

4-2 الوقفة الوصفية المقترنة بالسرد:

يوجد شكل آخر لهذا النوع، يتحدّد بصيغة أخرى، إذ يقترن الوصف هذه المرة بالسرد، وهذا ما يجعل مدى الانقطاع عن السرد قصيراً جداً، نمثّل لذلك بالملفوظ الوصفي السردى الآتي: «برهوم المثلّم عاد يتخبّى في داره بالنهار وربى الغوفالة... ولى يخرج غير بالليل... ويروح يهوم في الأحياء المحوطة على المدينة، يمشي بالليل في الأحياء

¹الأجود، ص 82.

²اللتام، ص 220.

الفقيرة متصور له اشباح أيوب ابواه يمشي معاه مرافقه... في دوك الجولات الساهيرة»¹.

تتحقق الوقفة الوصفية من خلال الصفات التالية: الملثم، ربي الغوفالة، الأحياء الفقيرة،... فهي توحى إلى ما هو خارجي، فإنّ الأفعال المتسلسلة: يخرج، يروح، يمشي... توحى بالحركة السردية والتتابع في الأحداث، ونظرا لاقتران الوصف هنا بالسرد كانت المدة المستغرقة قصيرة، كونها تحيل على وصف داخلي في مجرى القصة يؤدي وظيفة بنيوية.

وفي المقطع الآتي الوارد على لسان "القول": «لزّت المرأة بخطوتين وامتدّت بين ولادها، مالت زينوبة وحطت راسها على ركبة خالها جمعت يديها ودارتهم بين افخاضها، شواربها زرق المسكينة»²، يبدو من خلال المقطع الوصفي السردى اقترانهما، حتّى لا تكاد تحسّ بوقفة أو استراحة إلّا من خلال السياق، وهذا ما أدّى إلى تقلّص أو قصر المدة المستغرقة في الوصف.

والملاحظة نفسها تنطبق على الملفوظ السردى الدرامى الآتي: «يشوف في حافلات مكدسة بالغاشي تسير على زوج جراير في كل دورة يتدفقوا منها الركاب... يشوف في السوايع تمشي بالمقلوب والنار خارجة من العمارات الادارية، والنار جارجة من السطح والطواقي واللفع تتسرب مع الدرج طالعة هابطة... يشوف في السماء يتعلوك والشمس ترمش وتضوي بالازرق والاحمر(...) برهوم خاف وانطلق يجري داير راسه في القفة»³.

وقد تحققت هذه الوقفة بصيغة "يشوف"، ونتيجة اقتران هذه الوقفة بالسرد لم يحدث خلل على مستوى زمن السرد، ولم يسهم الوصف في تعطيله بصورة واسعة.

¹ اللثام، ص 220.

² الأقوال، ص 72.

³ اللثام، ص 200.

ومن خلال هذه النماذج، نلاحظ أنّ الوصف امتزج مع السرد وحقق إبطاء السرد - ولو بصورة قليلة - وبالإضافة إلى هذه المقاطع، تتخلل النصوص الدرامية مقاطع وصفية أخرى تؤدي إلى إبطاء السرد وإيقاف حركته، تتعلّق هذه المقاطع بوصف المكان، وقد أجلنا التفصيل فيها إلى الفصل الأخير من البحث، حيث سنتناول عنصر فضاء المكان بالدراسة والتحليل.

بناء على ما تقدّم حول اشتغال الوقفة الوصفية يمكننا الخروج بجملّة من الخصائص:

- كان الوصف واقعياً يعتمد على الرؤية البصرية والمشاهد الفعلية.
- إنّ تفاوت المقاطع الوصفية طويلاً وقصراً لا يتعلّق بالموصوفات بقدر ما يتعلّق بالبحث في ارتباطها بالواقع والتخييل؛ وبالتالي بعلاقة الوقفة الوصفية وبنسيج النصوص الدرامية.
- الوقفة الوصفية في خطاب النصوص الدرامية تجلّت في الحركة السردية وفي سياق حدثي فعلي ضمن مجرى أحداث القصة، وتؤدي وظيفة الإعداد والبناء فيها.

سابعاً - خلاصة سيميائية فضاء الزمن:

ألخص القول إلى أنّ الزمن شكّل محورا رئيسيا في فضاء النصوص الدرامية من خلال عنصر التغيّر والتحوّل .

1- نستنتج من فضاء الارتدادات (الاستباق والاسترجاع)، أنّ فضاء الزمن في النصوص الدرامية ينطلق من الماضي ليسرد لنا مجريات الحاضر، ولكنه في الكثير من الأحيان يعود إلى الماضي باحثاً عن الزمن الغائب، حيث يستحضر بعض أجزائه، سواء كان هذا الماضي قريباً أم بعيداً، فالكاتب "علولة" استطاع أن يوظف تقنيّتي الاسترجاع والاستباق توظيفا درامياً جمالياً، من أجل أن يتمرّد على الواقع المزري الذي يتخبّط فيه المجتمع.

2- إنّ تقنية التلخيص والحذف ساهمتا في تسريع وتيرة السرد للزمن الدرامي بصفة معقولة، وإلى رصد كل مراحل زمن القصة بشكل يقرب من التوازي بين مدّة الأحداث في زمن القصة وبين امتدادها على مساحة الصفحات.

- 3- إنّ أغلب المشاهد جاء طويلاً وسيطر على جلّ فضاء النصوص الدرامية، وقد وردت في سياق واقعي لا تخيلي، مرتبط بالمجرى الفعلي للأحداث، ونجد المشاهد الحوارية قد أحدثت تقطعات زمنية مختلفة ومتنوعة على صعيد أنفاس الترتيب، خاصّة وأنّها تظهر على مستوى الخطاب بصورة شبه مستقلة، أدّت إلى كسر عموديته الخطيّة وخلخلة أبنيته وفك سلاسل تماسكه.
- 4- لقد استعان الكاتب بالوقفة الوصفية التي وإن أوقفت وتيرة السرد، وحدّت من سرعته في العديد من المواضع، لم توقف الأحداث ولم تخرج عن مجرى القصة.
- 5- إنّ اشتغال الزمن في النصوص الدرامية لا يمكن أن يستغني عن مساهمة القراء باختلاف مشاربهم الثقافية والفكرية، وهو ما يؤدي دون شك إلى إغناء النصوص وتركها مفتوحة للأفضية والدلالات.
- 6- إنّ المفارقات الحاصلة بين زمن السرد وزمن القصة، كان لها دور فعّال في توليد ما لا نهاية من الإمكانيات الإبداعية في مجال تشغيل الزمن.

الفصل الخامس

سيمائية فضاء المكان

- تمهيد

أولا- الفضاء الجغرافي

ثانيا- المكان / الشخصيات

ثالثا- وصف المكان

رابعا- التقاطعات المكانية

خامسا- التقاطعات الدلالية

سادسا- خلاصة سيميائية فضاء المكان

- تمهيد:

اهتم النقاد والدارسون بفكرة الزمن في العمل الأدبي كما اهتموا بفكرة المكان، وكنا قد أشرنا أنّ اللحمة بينهما وثيقة، فإذا كان المكان لا يبذر جنينه إلا في رحم الزمان، فإنّ «الزمن لا يجوز له أن ينفصل عن المكان إلاّ إجرائياً»¹، فيعتبر المكان أحد العناصر الأساسية التي تساهم في بناء النصّ الدرامي، إذ بدونه تتلاشى العناصر الأخرى، وتأتي هذه الأهمية بحكم وظيفته التأطيرية للمساحة التي تقع فيها الأحداث.

وينطلق التحليل السيميائي لفضاء المكان من فرضية مفادها، أنّ «الفضاء نظام دال يمكن أن نحلّه بإحداث التعاليق بين شكلي التعبير والمضمون، وننظر إليه على أنّه مركّب كالكلام، ويرتغن في وجوده الدلالي إلى الفعل الممارس فيه القيم المحقّقة من الاستعمال»².

ومعنى ذلك أنّ النصّ الدرامي لا يحتوي على فضاء واحد، لأنّ الفضاء الدرامي مثل المكونات الأخرى للسرد لا يوجد إلاّ من خلال اللغة، لذلك فهو يتحقّق من خلال تقنيتين، الأولى تتمثّل في الفضاء الموضوعي للكتاب، وهو فضاء يتعلّق بالتقنيات الكتابية الطباعية بشتّى أنواعها التي تعمل على تكثيف الفضاء السردّي وتقويته جماليًا وفنيًا، - وهذا ما تطرّقنا إليه في الفصل الأول من خلال فضاء العتبات - .

أمّا التقنية الثانية، فتتحقّق داخل الخطيّة اللفظيّة للخطاب الدرامي، أو بعابرة أوضح داخل خطيّة الأحداث السردية، حيث ينتج لنا المظهر التخيلي أو الحكائي للمكان الذي تنقله اللغة، فيتمّ الاستعاضة بها عن المشاهد والصور المكانية المختلفة، وخصائصها، الجغرافية، الاجتماعية، الحضارية.

انطلاقاً من ذلك سنتناول في هذا الفصل كل ما يتعلّق بالفضاء المكاني الدرامي، ونعتمد من خلاله إلى تحديد الأماكن الجغرافية التي تؤطر الأحداث، والتي تتحرّك فيها

¹ عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، د ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص 228.

² سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائية السردية، ص 90.

الشخصيات، وتنتقل منها وإليها ودراسة علائق هذه الأمكنة مع عناصر السرد الأخرى وتبيين مدى أهميتها في السياق السردى من خلال ذكر الوظائف التي تؤديها.

لذلك سنحاول الإجابة عن أسئلة مفادها: ما هي أشكال الأمكنة الدرامية التي احتوتها هذه النصوص؟ وكيف تعامل "علولة" مع كل شكل من أشكال فضاء المكان؟

أولا - الفضاء الجغرافي:

إذا كان الفضاء النصي الدرامي يهتمّ بالمساحة التي تشغلها مستويات الكتابة النصية (طريقة تصميم الغلاف، الحروف الطباعية، العناوين، تتابع الفصول...)، فإنّ الفضاء الجغرافي الدرامي لا يتعلّق بالمكان الذي تشغله الكتابة في النصّ الدرامي، وإنما يهتمّ بالمكان الذي يؤطر الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات، حيث لا يمكننا أن نتصور نصّا سرديّا دراميا دون تأطير مكاني للأحداث والشخصيات، وبتركيز أكثر عن "المكان" فهو ليس مجرد إطار للأحداث فقط، «وإنما هو عنصر حي فاعل في هذه الأحداث وفي هذه الشخصيات (...) إنّه حدث وجزء من الشخصية».¹

ذلك لأنّ المكان هو من يساعد الشخصيات في التفاعل مع الأحداث، ويصل المؤلف إلى مستوى عالٍ من الجودة، ويصبّ كلّ مقدراته الفنية والأدبية والإبداعية مع الارتقاء بأسلوب النصّ الدرامي المسرحي، ولغته وفنيّاته.²

وبناء على ذلك اقتصرنا لهذا العنصر على المستويات الآتية:

- المستوى الأول: نحاول من خلاله معرفة الأمكنة الدرامية المؤطرة للأحداث.
- المستوى الثاني: نقوم فيه بتحديد علاقة الشخصيات بالمكان.
- المستوى الثالث: تحديد علاقة الوصف بالمكان.
- المستوى الرابع: تحديد التقاطبات المكانية.

¹ مصطفى التواتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية اللّص والكلاب، الطريق، الشّحاذ، ص85.

² ينظر: العجلة هذلي، التجريب في النصّ المسرحي الجزائري، إشراف: العمري بوطابع، (مخطوط دكتوراه)، جامعة المسيلة، قسم اللغة والأدب العربي، 2016-2017، ص221.

وسبق وأشرنا في الفصل النظري - إلى أنّ الفضاء أعم وأشمل من المكان، فمجموع الأمكنة هو ما يبدو منطقياً أن نطلق عليه اسم فضاء المكان في النصوص الدرامية، ومادامت هذه الأخيرة تنطوي على أمكنة متعدّدة الأبعاد مختلفة الأنواع؛ فإنّ فضاء المكان هو الذي يلفّها جميعاً.

وعليه نطرح الأسئلة التالية لنجيب عليها في ثنايا البحث، فنقول: ماهي سمات الفضاء الجغرافي المؤطر للنصوص الدرامية؟ هل يغلب عليه طابع الخصوصية أو المحدودية؟ أم يوحي بدلالات أشمل تجعله أكثر من مجرد أمكنة عادية تتحرك فيها الشخصيات الدرامية، في فضاء النصوص الدرامية؟

بالعودة إلى هذه النصوص، وبإمعان النظر في العديد من ملفوظاتها السردية الدرامية فيها نتمكّن من تقسيم الفضاء المكاني للنصوص الدرامية إلى:

1 - الفضاء المكاني المحدود:

تطالعنا الكثير من القرائن الدالة على الفضاء المحدود، الذي تؤطره النصوص الدرامية، ولا ضير من الإشارة إلى البعض منها على سبيل المثال لا الحصر، مثل قول السارد: «من بعد وجد السيد كان يخدم معنا متصل بالنقابة ويعرف ناس في الاحزاب دبّلي خدمة في القرية الفيلاج عند وحد الحدّاد اسبنيولي»¹، وأيضاً قول السارد: «الحي اللي كنّا نسكنوا فيه خارج شوية على البلاد والسكان»²، وأيضاً قوله: «النهار الأول نبهني المسكين شافني دهشان عاد كيف خارج من البادية قال لي: المطرق ديريه على الدراع»³، وأيضاً القول التالي: «قطع مرتين بالليل حوش مدرسة القرية»⁴، وأيضاً القول التالي: «برهوم والشريفة خرجوا من البادية، الفقر دمرهم والمدينة لغات لهم»⁵.

¹الأقوال، ص42.

²المصدر نفسه، ص45.

³الأجواد، ص114.

⁴اللتام، ص160.

⁵المصدر نفسه، ص161.

حيث حملت هذه الملفوظات الدرامية محدّدات لغويّة: (القرية، البادية)، وأشارت لنا بملامح الفضاء المكاني المحدود الذي انطلقت منه الشخصيات الدرامية في الفعل الدرامي، ومنه إلى الفضاء المتّسع كما سنشير إليه لاحقاً - وفي هذا المقام جدير بنا أن نتساءل عن إمكانية انفتاح الفضاء الجغرافي للقرية على عوالم أخرى أشمل وأوسع؟!

إنّ الفضاء الواسع (المنفتح) قد نجد له حضوراً دلالياً من خلال بعض القرائن اللغوية التي تضمنها السياق السردى الدرامي، فما هي هذه القرائن، وكيف أوحّت لنا بملامح هذا الفضاء في النصوص الدرامية؟ هل يغلب عليه طابع الخصوصية أو المحدوديّة؟ أم يوحي بدلالات أشمل؟

2 - الفضاء المكاني المتّسع:

نجد أنّ هناك تعارض شائع بين «المكان المتّسع الذي يرتبط فيه بالفقر والفراغ والبرودة، وهو مكان يوحي بذوبان الكيان وتلاشيّه، فالإنسان يتيه فيه ويفقد نفسه، وبين المكان الضيق الذي يرتبط بالدفع والألفة والحماية، حيث يتمّ التعارف بين الناس»¹ اختار "علولة" المدينة بما تتفتح عليه من أمكنة، فكانت فضاء لتأطير الفعل الدرامي، وشكلاً لتمرير العديد من القضايا والأفكار، وحبلًا لتواصل مع المتلقي، حيث تسري فوقه وقائع القصّة وتخرقه الشخصيات، وتتداخل فيه الأزمنة، وعلى مستواه يتمّ إنجاز البرامج السردية، ففضاء المدينة اكتسب أهميّة دلالية في جل النصوص الدرامية انطلاقاً من احتضانه لمجموعة من الأمكنة المتفاوتة الأبعاد، المتباينة الوظائف، التي شكّلت في عمومها مسرحاً للأحداث ومواقع لتحرك الشخصيات وتقلّاتها.

من هنا يتبادر إلى أذهاننا السؤال الآتي: ما حقيقة هذه الأماكن التي اشتملت عليها المدينة؟ وما هي الأدوار أو الوظائف التي أسندها "علولة" لهذه الأماكن من أجل تمرير أفكاره وتبليغ رسالته للقارئ؟

¹ جماعة من الباحثين: جماليات المكان، ط2، درا قرطبة، 1988، ص63.

بعد اطلعنا على النصوص الدرامية "الأقوال، الأجواد، اللثام"، أدركنا أنّ الموضوع الأساسي الذي يهدف إليه "علولة" لمعالجة واستكناه أبعاده السطحية والعميقة، هو قضية الأزمة الجزائرية بكلّ ما تنطوي عليه هذه الأخيرة من خلفيات وخبايا، سواء ما تعلّق بأسبابها وعوامل بروزها، أو ما تعلّق بنتائجها وأهم مخلفاتها.

و من أجل توضيح الصورة أمام المتلقي عمد الكاتب إلى استغلال كافة عناصر السرد لإزالة الإبهام والإفصاح عن الجوانب الفكرية والأيدولوجية والسياسية للأزمة، دون إهمال لعنصر ما، أو إحداث قطيعة بين عنصر وعناصر السرد الأخرى، بل كان التكامل واضحا وجليّا، فرسم الشخصيات وحدّد صفاتها الفيزيولوجية والنفسية، وأخضعها لترتيب زمني يتناسب وطبيعة الأحداث، كما أطرها بأمكنة شهدت حضورا متباينا على امتداد صفحات النصوص الدرامية، فتفرّعت إلى:

أ- أماكن ذات طابع خدماتي: مصنع الورق، القطار، حديقة الحيوانات، الثانوية، المستشفى.
ب- أماكن ذات طابع اجتماعي: البيت، الشارع، المقبرة...

ج- أماكن ذات طابع إداري: دار البلدية، المكاتب السياسية، مركز الشرطة، السجن...

فهذه الأماكن رغم تعدّدها وتباين وظائفها على مستوى النصوص الدرامية، إلّا أنّها لا تستطيع تمرير أفكار معينة دون التفعيل الدرامي لهذه الأماكن، والتي تفعل إلّا باحتضانها لشخصيات معينة تمثّلها، فإذا قلنا "الثانوية"، نتذكّر مباشرة شخصية "عكلي أمزغان الطباخ" بطيبته وحبّه للعمل والعلم والوطن، كون هذه الشخصية المحركة للفعل الدرامي في هذا المكان، ومثله "الشركة الوطنية" التي تمثّلها شخصية "السي ناصر" مدير الشركة، بما تحمله هذه الأخيرة من معاني الخيانة والسرقة والبيروقراطية.

وعليه يمكننا القول إنّ أحداث القصص الدرامية في عمومها جرت في حيّز مكاني واسع -المدينة- وبذلك مرّر الكاتب عدّة دلالات للقارئ (أيدولوجية، اجتماعية، سياسية) نظرا لما ينطوي عليه من أماكن احتضنت شخصيات جمعت بين مختلف المتناقضات،

حيث تباينت قناعاتها، وتفاوتت طموحاتها واختلفت مستوياتها الاجتماعية والثقافية والدينية، فكان منها (الفقير والغني، الخير والشرير، القوي والضعيف، المثقف والجاهل). وهذا الفضاء الواسع للمدينة، هو إشارة مباشرة من "علولة"، إلى أن هذا الفضاء هو فضاء وطن، بكل ما ينطوي عليه من مؤسسات ومنظومات اجتماعية وسياسية، وما يدور فيها من صراعات داخلية، ومن ثم لم تكن القضية مقتصرة على مدينة احتضنت جملة من الأمكنة، إنما هي قضية وطن شهد أزمات حادة على كافة الأصعدة (سياسية، اجتماعية، عقائدية، فكرية)، حولته إلى مستنقع للخطايا، ومشنقة للمثقفين، ومذبحة للعقلاء، ومدفن للأبرياء وموقع لسفك الدماء، والمدينة ما هي إلا صورة مصغرة للوطن، فإن كان الكاتب قد صور لنا تلك الصراعات التي خاضها "برهوم" ضد مدير الشركة، فهي في حقيقة الأمر ليست إلا إسقاطا لصراعات الأنا والآخر، الفرد والمجتمع، وما تلك الأحقاد التي يكتنحها "قدور السواق" و"الربوحي الحبيب"، و"جلول الفهايمي" للسلطة إلا تجسيدا للعلاقة بين المثقف والسلطة والتهميش الذي يعانيه جرّاء تغييبه عن القضايا السياسية والاجتماعية لبلاده.

فهذا يعني أن المدينة هي «خلية اجتماعية تمجّ بشبكة من العلاقات والتناقضات، وبالتالي، تكرّس الفروقات الطبقيّة بين الفئات الاجتماعية وتتركها حبيسة الصراع والصدام، هذا الوضع الذي يسم هذه المدينة يجعل الإنسان الجزائري، يفقد هويته داخل فضاءها المترامي الأطراف، مسلوبا بمظاهرها المتعدّدة والمتنوّعة، الشيء الذي يؤدي به في نهاية إلى فقدان توازنه»¹.

انطلاقا من ذلك نستنتج أن هذا الفضاء الواسع الذي أطرّ حدود النصوص الدرامية، ما كان ليبرز على السطح لولا بعض المؤشرات المكانية والدلالية الموحية بأنّ القضايا المعالجة داخل النص، هي قضايا أمة تتعدّى قضايا مدينة محدودة الأمكنة والشخصيات.

¹ أحمد زنير: جمالية المكان في قصص إدريس الخوري، ط1، التتويحي للطباعة والنشر، الرباط، المغرب، 2009، ص41-42.

وبعد تعرّفنا على فضاء النصوص الدرامية العام والمحدود، بإمكاننا أن نتساءل عن الوظيفة الدلالية التي تؤديها الأماكن المؤطرة لفضاء المدينة بصفة خاصة، والمؤطرة لفضاء الوطن بصفة عامة، فهل يمكن أن تؤدي هذه الأماكن وظيفتها بمعزل عن الشخصيات؟ وهل هناك علاقة بين المكان والشخصية التي تتحرك فيها؟ وما طبيعتها إن وجدت؟

ثانيا - المكان / الشخصيات:

ينهض المكان الدرامي بدور هامّ في بناء النصّ الدرامي، وقد اكتسب هذه الأهمية انطلاقاً من تحركات الشخصية وتقلّباتها فيه، وحين نعزل المكان عن الشخصية يفقد دلّالته، ويتحوّل إلى حيّز جغرافي يفقد لوظيفته كمكوّن أساسي في العمل الدرامي السردّي، ولعلّ أفضل ما يبرز العلاقة المتينة بين الشخصية والمكان، هو ذلك التطابق الحاصل بينها، في كثير من الأحيان من خلال التسمية أو الوصف - حيث نجد كثيراً من الشّخصيات ينسبون «سواء في العالم الواقعي أو العوالم التخيلية إلى الفضاءات التي ولدوا فيها، وارتبطوا بها ارتباطاً خاصاً، فصاروا يميّزون في فضاءات أخرى باسم الفضاء الذي انتموا إليه»¹.

لهذا أصبحت العلاقة بين المكان والشخصية علاقة تبادلية تكاملية، فلا المكان يستطيع أداء وظيفته الدلالية بمعزل عن الشخصية، ولا الشخصية تستطيع الاستغناء عن المكان باعتباره شركة للعمل، ومستشفى للتداوي، وحديقة للترفيه، وثانوية لطلب العلم... فكلّما تحركت شخصية في السياق، «تحركت معها فضاء خصوصياً تمتلكه مثلما يمتلكها»².

حيث يشكّل الفضاء حيّزاً تستطيع الشخصيات أن تعتمد عليه في بناء علاقات (ثقافية، سياسية، اجتماعية) مع شخصيات أخرى، وبذلك يصبح المكان وسيلة للكشف عن

¹ سعيد يقطين: قال الراوي، البنّيات الحكائيّة في السيرة الشعبية، ص241.

² حسن نجمي: شعريّة الفضاء، المتخيّل والهويّة في الرواية العربيّة، ص133.

سلوكاتها الاجتماعية والنفسية وحتى أبعادها الفزيولوجية، فهي - الشخصيات - لا ترى فيه مجرد محيط طبيعي تربطها به علاقة الألفة والحميمية، ولكنه أيضا المحيط الحيوي الذي تحقق فيه كل مطالبها ورغباتها، ومن ثم يصبح تفاعل الشخصية مع المكان الذي تتحرك فيه دافعا لتطور الحدث الدرامي، وبالتالي تكون العلاقة بينهما علاقة وظيفية، حيث تظهر الشخصية تأثرها بالفضاء إيجابا أو سلبا، ويساهم هذا التأثير في البناء العام للنص الدرامي سواء من حيث الشكل أو المضمون.

وبإمعان النظر في متن النصوص الدرامية نلاحظ أن كل شخصية درامية تحتل مكانا خاصا يتوافق وطبيعة الوظائف التي تنهض بها داخل فضاء السياق السردى الدرامي للنص، كما يتوافق ونوعية البرامج السردية المسندة إليها، لذلك يمكن القول أن شخصيات مسرحيات علولة «شخصيات مؤمكة؛ مزاجها، من مزاج المكان وطبائعها من طبائعه»¹.

وقد سبق وذكرنا أن فضاء المدينة المتسع ضمن مجموعة من الأمكنة الجغرافية التي تمدنا بدلالات متنوعة، إذا ما احتضنت هذه الأمكنة شخصيات تتفاعل معها وتمثلها، لذلك نلاحظ أن "علولة" حاول تمثيل كل فضاء بإسناد شخصيات تؤدي وظائف تسهم في تحريك وتيرة الأحداث، فالشركة تمثلها شخصية "قدور السواق"، ومحطة القطار، و"القطار" تمثلها شخصية "زينوبة"، وحديقة الحيوانات تمثلها شخصية "الربوحي الحبيب"، والثانوية تمثلها شخصية "جلول الفهايمي"...

وكل مكان يفرض على الشخصية الممثلة له سلوكات معينة ووظائف خاصة؛ فإذا تحدثنا مثلا عن فضاء "المستشفى" في النص الدرامي "الأجواد"، بإمكاننا القول أن وظيفة "جلول الفهايمي" محدّدة في تقديم المساعدة للمرضى، كما يفرض عليه هذا المكان عدّة سلوكات، كأن يحسن التعامل مع المرضى ويحترمهم ويحاول التخفيف عنهم.

¹ نسيم بوقادير: سيميولوجيا الغياب والصمت في مسرح صامويل بيكيت في انتظار غودو نموذجاً - إشراف: نورالدين عمرو (مخطوط ماجستير)، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2011-2012، ص 139.

وإذا اعتبرنا "الشركة الوطنية" المكان الأصلي المطابق للشخصية الإدارية المحنكة - المدير سي ناصر - حسب تعبير "غريماس" يستوجب أن تعطي لنا هذه الأخيرة الصورة المثالية التي يجب أن يكون عليها كل مدير (مسير، ناجح، مطبق لقانون، كفاء، يحترمه العمال، والقدرة على الإنتاجية...)، ويمكننا قياس مدى مطابقة سمات هذه الشخصية للصورة المثالية التي يفرضها عليها فضاء الشركة؛ وبمجرد ابتعادها عن هذا الفضاء وارتدادها أماكن أخرى (السفر إلى بلاد أجنبية والمكوث طويلا فيها، الابتعاد عن الشركة، الذهاب إلى أماكن أصحاب النفوذ والسلطة...).

وانطلاقا من تعاملها مع الشخصيات الأخرى (احتقار العمال...)، يتبدى لنا مدى انحراف شخصية "سي ناصر" عن الأبعاد والصفات المثالية التي يجب أن تكون عليها باعتبارها ممثلة لمكان الإنتاج والإنتاجية، فانتقالها إلى أماكن تثير فيها حب المال وكسبه بطرق غير شرعية، كشف نفاقها وخداعها وسوء تسييرها، وبيروقراطيتها، وذلك ما أفصح عنه "قدور السواق" من خلال رسالة استقالته، وهذا ما يوضحه الملفوظ الدرامي الآتي: «السي ناصر راهم يقولو باللي أنت اللي دفعت الدراهم في المعمل اللي كاسب خوك (...) السيارة اللي شرات نعيمة مرتك (...) يا السي ناصر الدار اللي بنيت (...) مقيومة بخمسة وتسعين مليون وهذا أنت اللي نطقت بيه... زليجها جاي من سبانية (...) كثرت الأقوال في الشركة على الآلات اللي مشرية من الطليان... ما عندهم حتى علاقة بالمنتوج...»¹.

وإذا تحدثنا عن شخصية "عكلي أمزغان" في النص الدرامي "الأجواد" يلفت انتباهنا هذا المكان -الثانوية- الذي يعكس لنا العديد من الصفات الثقافية والاجتماعية والشعورية لهذه الشخصية، فالإتقان في إعداد الوجبات للتلاميذ، وحبها للعمل، تبين لنا الصورة النفسية المحبة للخير والتضحية من أجل الوطن.

¹ الأقوال، ص 27.

كما توحى فكرته بأن يقدم هيكله العظمي بعد موته للثانوية ليكون وسيلة بيداغوجية في تعلم دروس العلوم الطبيعية، بأنه مثقف يهتم بالعلم والمعرفة، وما يلفت انتباهنا في هذا المقام، أننا لا نسجل انحرافا لهذه الشخصية أثناء ابتعادها عن المكان الأصلي -وهي لم تبتعد عنه أصلا- وارتدادها لأماكن أخرى، بل نلاحظ انعزالها بعض الشيء في بيتها منحها الحرية اللازمة التي تمكنها من إنجاز برامجها السردية بكل سهولة، انطلاقا من تحركها مع صديقها -منور- في المكان (مقرات الدولة، البيت...)، رغم القيود والعراقيل، ثم تقاطعها مع الشخصيات الأخرى، وتعاملها معها بطريقة عشوائية تجعلهم يشكون في مصداقية أقوالها وأفعالها، لتتاح لها فرصة التنقل في الأمكنة المتعددة مع المكان الرسمي -الثانوية- بكامل حريتها.

لكن ما حقيقة هذا التفرد وما علاقة الشخصية البطلة بالمكان؟

فإذا ذهبنا إلى شخصية "زينوبة بنت بوزيان العساس" في مسرحية "الأقوال"، نجدها تتفاعل مع جميع الشخصيات، وتتقاطع معها وتعمل العديد من الأمكنة باختراقها؛ لأنها تؤدي دور الناقد الموضوعي داخل النص الدرامي، فهي إذا توجه انتقادا للمكان، إنما تنتقد الشخصيات الممثلة له، نظرا لما تتمتع به من حركية ودينامية فعالة، ما صوّغ لها إمكانية التفرد والتميز عن باقي الشخصيات الأخرى، التي وسمت بطابع السكونية، كونها لا تحرك ساكنا أمام الأوضاع، حيث تتأثر ولا تؤثر ويقع عليها الفعل دون أن تفعل شيء.

وإذا حاولنا تحديد علاقتها بالمكان نحصل على مجموعة خالية، لأنها تتحرك فيه وتنتقل عبر تشعباته، دون أن تشعر به، أو تحس بتفاصيله، ولعل أبرز مكان تتقاطع فيه الشخصيات بصورة مكثفة، بغض النظر عن طبيعة العلاقة التي تربطها به هو "القطار"، ليكون مكان للتنقل يجتمع فيه المسافرون للتنقل ليتفرقوا بعدها، «بنتي وصلنا وجدي روحك هاهي الرزمة نقرّبوا للباب اعطيني يدك ما تبعدني عليا (...) خرجوا للسقيفة وقرّبوا للباب اليد في اليد كل وحدة ورزمتها»¹.

¹ الأقوال، ص 68.

ويكشف لنا التقاطع بين الشخصية والمكان عن شبكة من العلاقات الدلالية التي تربط الأمكنة داخل النص الدرامي، مثل ما جاء على لسان السارد: «في العطلة ديك مع الجيالي عندها ما خرجت/ وين ما راح تمشي معاه كالكبير ما عيات ما ملّت/ جمعت في القهاوي ناقشت مع العمال وسهرت»¹، من هنا حظيت شخصية "زينوبة" وغيرها من الشخصيات في النصوص الدرامية باهتمام كبير من طرف الكاتب، حيث نلاحظ مساندة "علولة" لأفعال الشخصيات، وتحيزه لسلوكاتها، وتدخّله تدخلاً مباشراً لنصحها، وسخريته في الوقت ذاته من أفعال الشخصيات الأخرى، لأنّ هذه الأخيرة أضفت على المكان سمة "ال فراغ الدلالي" - حيث جعلته مجرد إطار لتقلّلاته وتحركاته ليقصر ذلك على الوظيفة الشكلية، في حين يفترض أن تفعله ليتعدى هذه الوظيفة ويكون معادلاً موضوعياً لنفسيتها ووضعيتها الاجتماعية، واتجاهاتها المعرفية والفكرية، الأمر الذي أثبتته علاقة "زينوبة" بالمكان؛ لأنها وحدها كما يسميها "إتيان سوريو" Ituansorio «القوة الموجهة»²، لهذا العالم الدرامي تعمل على تفعيل الأماكن دلاليًا، باختراقها والتفاعل مع شخصياتها.

ونظرا لهذه القيمة المادية والمعنوية التي يوفرها المكان للشخصيات، حظي المكان الدرامي باهتمام الدارسين فراحوا يعتنون بجمالياته وتقنياته، وهكذا نجد أنفسنا أمام سؤال لا مفرّ من الإجابة عنه مفاده: ما هي الوسيلة أو الطريقة المثلى التي اعتمدها الكاتب في تصويره للمكان، وما ينطوي عليه من خلفيات أيديولوجية وفكرية أو نفسية؟

ثالثا - وصف المكان:

تعتبر "تقنية الوصف" أنجع وسيلة، بل الوسيلة الأساسية لتصوير مكان ما في النص الدرامي، إذ يتمّ اتّصالنا بفضاء النص الدرامي عبر اللغة المستعملة لأسلوب الوصف الذي يعدّ أهم طريقة يعتمد عليها تصوير الفضاء في الأعمال الأدبية.

¹المصدر نفسه، ص76.

²عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ط1، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص212.

تنهض "تقنية الوصف" بوظيفة لها أهميتها الخاصة في كل بناء درامي، إذ تمهّد لنا الطريق للتعرف على الاتجاه الفني للنصّ الدرامي، فإذا تحدّثنا عن النصوص الدرامية الواقعية -وهي من خصائص النصّ الدرامي العلوي- مثلا تعنى عناية خاصّة بوصف الأشياء، لذلك كان له «وظيفة بالغة الأهمية والخطورة»¹، إنّها وظيفة ترتبط بتصوير العالم الواقعي بكلّ ما ينطوي عليه من اتجاهات فكريّة، ثقافيّة، اجتماعيّة، وإذا كانت نقطة انطلاق الكاتب الدرامي في التقاليد الواقعية هي عالم الواقع، فإنّ «نقطة الوصول ليست هي العودة إلى عالم الواقع، بل إنّها خلق عالم مستقلّ له خصائصه الفنيّة التي تميّزه عن غيره»².

وعليه فـ"الوصف" ليس مجرد تصوير مشهدي فوتوغرافي للأشياء التي تشغل المكان في النصّ الدرامي، وإنّما يكون محمّلا بالمعاني والدلالات الموحية؛ فهو «أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسيّ، ويقدمها للعين، أي النظر ويمثّل الأشكال والألوان والظلال (...) لا على أنّها تشكيل للأشكال والألوان فحسب، ولكن على أنّها تشكّل مظاهر المحسوسات من أصوات وروائع وألوان وأشكال وظلال وملحوسات»³.

ومعنى ذلك أنّ "الوصف" ليس غاية في حدّ ذاته، وإنّما هو تقنية تقوم بتصوير الأشياء في المكان تصويرا فنيا، تسير وفق ثلاث وظائف هي:⁴

أ- الوظيفة الجماليّة التزيينيّة: *Déscription ornement*

حيث لا يكون الوصف هنا وسيلة تعريف بالموصوف، ولا أداة في بناء القصة العضوي، وإنّما يكون هادفا إلى «تزيين النصّ بالعناصر البلاغيّة أساسا، كالاستعارات وضروب التشبيه وما شاكلها»⁵.

¹ سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثيّة نجيب محفوظ، ص 82.

² سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثيّة نجيب محفوظ، ص 78.

³ المرجع نفسه، ص 79-80.

⁴ ينظر: الصّادق قسّومة، طرائق تحليل القصة، ص 208-209.

⁵ المرجع نفسه: ص 209.

ب - الوظيفة التفسيرية: Description Symbolique

لابد أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكيم.

ج - الوظيفة الإيهامية: Description Sémiosique

بحيث يؤثر الوصف في القارئ حتى يتوهم أن ما يتقبله من خلاله هو الواقع.

وإذا كان "جيرار جينيت" قد أكد لنا أنه لا يوجد نص سردي خال من الوصف أو بإمكانه الاستغناء عن هذه التقنية في قوله: «إن القانون الذي يخضع له السرد يختلف عن ذلك الذي يخضع له الوصف، فإذا كان من الممكن الحصول على نصوص خالصة في الوصف فإنه من العسير أن نجد سردا خالصا»¹.

فإن ما نستشفه بعودتنا إلى متن النصوص الدرامية، حيث نلاحظ أن الكاتب يهدف إلى تعميق دلالة المكان، والتأكيد على أن وظيفته تتعدى الحدود الشكلية، وذلك ما نحاول البرهان عليه بتطرقنا إلى بعض المقاطع الوصفية الدرامية بالدراسة والتحليل.

إن الكاتب إذ يتبنى هذه الوظائف في تحديده للمكان وتصويره له، يبين مدى اهتمامه بهذا العنصر السردى الدرامي، وحرصه على إخراجه في أحسن شكل فني للتأثير في القارئ وجذب فكره وتشويقه للقراءة والمتعة، فـ"علولة" يدرك الأهمية التي يكتسبها المكان في تمرير أفكاره وتبليغ رسالته، الأمر الذي يضطره إلى تفادي البساطة في وصفه.

إن ما يلفت انتباهنا، ونحن نقدم على استقصاء أهم المقاطع الوصفية الدرامية المتعلقة بالمكان، أن "علولة" وهو يحاول تمرير أفكاره إلى القارئ، (وتتمحور هذه الأفكار حول الأزمة الجزائية وأسبابها القريبة والبعيدة، السطحية والعميقة، الفردية والجماعية، والتنبؤ لما سيحدث في المستقبل)، عمد إلى استغلال فضاء صفحات النصوص الدرامية، بكم هائل من القيم الفكرية والأيدولوجية، والاجتماعية، وكان لفضاء المكان دوره الفعال في استجلاء بعض هذه القيم، من خلال ملء تفاصيله بدلالات عميقة وموحية، وخلق

¹ جيرار جينيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص 65.

علاقات بينه وبين الشخصيات (الماكثة أو المتنقلة) فيه، وكل ذلك حفز الكاتب على الاهتمام بوصفه والعناية بكل وظائفه.

وسنقتصر في الشرح والتحليل على النصّ الدرامي "اللثام"، حيث نجد أمكنة عدّة حظيت بالوصف منها: "بيت الشخصية البطلة"، «فرج عليهم المولى وصابوا في النهاية زوج بيوت ومطبخ في عمارة مهددة بالدمار درجة تخلج ودرجة خاوية بيت الماء وحدة في السطح فوق الطبقة الثالثة»¹.

ولعلّ أهم مكان حظي بالوصف هو "بيت البطل"، نظرا لأهميته القصوى التي تنهض بها في سياق السرد، كونها المكان الأصلي للشخصية المحورية المحركة للأحداث الدرامية، وساعدتها بطرق مباشرة وغير مباشرة في إنجاز برامجها السردية، التي تشكل المحور الأساسي للسرد الدرامي، هذا من جهة، ونظرا للدلالات العميقة التي ترمز لها من جهة أخرى، حيث يوحي داخلها المؤطر بالفوضى؛ للأزمات الحادة التي يعانيتها الوطن برمته.

فإذا استقصينا المقطع الوصفي السابق، عن "بيت الشخصية البطلة" - اللثام ص 161 - حيث نلاحظ من خلال الوصف للبيت، أنّه حدّد الصفات العامة له: بيت ليس في الأصل بيت الشخصية البطلة، (ويتشكل من زوج بيوت ومطبخ)، لينتقل إلى الوصف التفصيلي لمتعلقات هذا البيت، بذكر مميزاته وتحديد وضعياته: (في عمارة مهددة بالدمار/ درجة تخلج، ودرجة خاوية/ بيت ماء وحدة في السطح فوق الطبقة الثالثة)، فهذا الانتقال له قيمته الدلالية، فهذا البيت يرمز في مداه البعيد إلى التششت الفكري والحضاري، والأزمات الحادة التي يعانيتها المواطن، إن لم نقل أمة بأكملها.

فالفكرة المحورية التي يدور حولها المقطع السابق، أنّ الشخصية الرئيسية "برهوم"، اختارت العيش في المدينة وسعت إلى ذلك بكلّ السبل، طالبة الاقتراب من سوق العمل،

¹ اللثام: ص 161.

وقد كشفت لنا صفات البيت، بعض المعطيات النفسية والفكرية والاجتماعية لهذه الشخصية -برهوم- ومن ذلك نذكر على سبيل المثال:

أ- عقد كراء لغرفتين ومطبخ: حيث يفتح على عدة دلالات، من خلال الانتقال والهجرة للبحث عن لقمة العيش الصعبة آنذاك، وأيضا ضيق البيت مقارنة بعدد أفراد عائلة "برهوم"، ولكن إذا قلنا أن البيت يرمز إلى الاستقرار والراحة، فأنى له أن يكون مريحا إذا كان ضيقا، ويفتقر إلى أبسط متطلبات الحياة وهي دورة المياه؟

ب- عمارة مهتدة بالدمار: لعلّ تصوير الكاتب للعمارة بهذه الصفة (مهتدة بالدمار)، جعلها تفتح على فضاءات دلالية مختلفة، فقد ترمز إلى السلطة التي دمّرت حياة المواطن الجزائري فهو يعيش في خراب اجتماعي ودمار نفسي، وأنّ الأزمة قد استفحلت ولا يمكن الخروج من دوامتها.

بناء على ما تقدّم نستنتج أنّ الكاتب، لم يعن بالجانب الجمالي أو التزييني للعناصر المكوّنة لبيت البطل، قدر عنايته بشحذ هذه العناصر بدلالات وخلفيات، ومعان تمكننا من فهم الفكرة الأساسية التي يهدف الكاتب إلى إبراز تجلياتها وإزالة الضبابية عن مكوناتها. بالإضافة إلى ذلك، أضفت الأمكنة الموصوفة على النصّ الدرامي "اللثام" دلالات وإيحاءات، ومرّرت أفكارا وقيما، سواء بطريقة سريعة مؤقتة، أو بطريقة بطيئة، ويمكننا تأكيد ذلك بإدراج بعض المقاطع الدرامية التي يخدم فيها الوصف الفكرة التي وضع من أجلها الملفوظ الدرامي، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر قول السارد وهو يصف بيت "سي خليفة لاندوشين": «الدار راشية وساعة على ساعة تنسل منها يجورة»¹.

حيث شغل هذا المقطع الوصفي الدرامي مساحة نصية قصيرة جدًا، ولكنها حوت دلالات عدة، فهناك علاقات تشاركية بين الأمكنة التي يصفها الكاتب، وبين الشخصيات التي تمثّلها.

¹ اللثام، ص 178.

والمقطع الوصفي يحمل بين طيّاته، جملة من القيم التي يريد الكاتب لفت انتباه المتلقي إلى سلبياتها، فالوضعية المزرية التي بلغها المواطن الجزائري ماهي إلاّ معادل موضوعي للإمهال واللامبالاة من طرف السلّطة.

ويتّضح من خلال ما تقدّم، أن المدينة الجزائرية، كفضاء دلالي تكرّس عالمها الخاص مقابل تحكّمها في مصائر النّاس، وإخضاعهم لها بصورة أو بأخرى، ومن ثمة تغدو المدينة مبعثا للضيق والشقاء.

والملاحظ على الأمكنة الدرامية الموصوفة، أنّها لم تتميز بالثّبات، وإنّما تغيّرت تبعا لتغيّر الخطابات النقدية التي مرّرتها، وهذا ما يمكننا الاصطلاح عليه "الوصف النفسي"، حيث حملت هذه الأمكنة بقيم شعورية مؤثّرة، فالسارد نسب لكل مكان شخصية أو شخصيات رغبة في إحداث تطابق بين المكان والشّخصية، وهذا ما يوضّحه الملفوظ السردى الدرامي التّالي: «وصل للجناح العاطل تسرب في ظلام الورشة(...) نطق بصوت رهيف موشوش الكلام (...) حد ما جوب عليه خدى خدمي وشعله فرفر بوجليد فوق راسه(...) وصل للبرمة... كحلة مدورة مرفوعة»¹، ف "برهوم" الميكانيكي البارع، أحدث وصلة نفسية مع المصنع رغبة في إصلاح آلة العجين التي أحبّها.

وإذا أمعنا الملاحظة في المقاطع الوصفية الدرامية المتعلّقة بالمكان الدرامي في صفحات النصوص الدرامية، نستنتج أنّها تراوحت بين نوعين من الوصف:

1 - الوصف الموضوعي:

ويتعلّق باستقصاء عناصر المكان، دون تدخّل لمشاعر الذات الواصفة، ويطالعنا مثال عن ذلك، يتجسّد في قول السارد: «الحي اللي كنا نسكرنا فيه خارج شوية على البلاد والسكان تقريبا كلهم يخدموا في المنجم»²، فعدم تدخّل مشاعر الكاتب في مسار عملية وصف "الحي"، أضفى على الصورة طابع الواقعية، وقربها أكثر إلى ذهن القارئ،

¹ اللثام: ص 187.

² الأقوال: ص 45.

فضاء "الحي" يوحي بالتهميش والبعد والاغتراب، فأعطتنا دلالة واضحة عن وضعيّة الشّخصيّة البطلة "عشّام ولد الداود" الفقيرة التعيسة في اللامكان.

2- الوصف النفسي: ويرتبط هذا النوع من الوصف «بروايات الوعي على وجه الخصوص حيث تصبح الأماكن حاملة لقيم شعوريّة مؤثّرة، يتضح من خلالها عمق الشّخصيّة وأبعادها النفسيّة وتصرفاتها الخارجيّة»¹، حيث تكون الأماكن الموصوفة محمّلة بقيم شعوريّة ترتبط بالأبعاد النفسيّة للذات الواصفة، وهذه المقاطع التي ترمي إلى تصوير المكان، ليست مقاطع وصفية خالصة، وإنّما تشهد تداخلا واضحا للوصف والحوار والسرد، ونمثّل لذلك بالمقطع الدرامي التالي: «الشريفة: هذا المدافن المفتوحين كلهم فيهم الموتى؟

برهوم: نعم... المدافن نصفناهم... جيرانهم وسكناهم... عندنا كذلك بيوت فوق المدافن

السي خليفة: عايشين على هامش المجتمع في مقبرة وعاجبكم الحال؟ (...)

السي خليفة: سامنين في مطامر وتقولوا باللي عندكم العقل (...)

برهوم: المدافن نصفناهم... ساكنين في الرخام يا السي خليفة كانش كيفنا؟

قاصد الخير: احسن من الحجرة الزرقة (...)

الهادي: قلنا الحشيش اليابس غرسنا الورد وضرفنا الشجر»².

إنّ وصف نفسي لفضاء المقبرة بخشيته وظلمته ورهبته، وهذا الوصف متعلّق بالشّخصيّة المحوريّة "برهوم الخجول"، حيث أسقطت ما يختلج بداخلها من أحاسيس ومشاعر حول هذا المكان الدرامي، ليصبح حاملا لقيم شعوريّة متباينة.

ولم نعثر داخل المتن الدرامي على نماذج كثيرة الوصف المكاني بنوعيه - الموضوعي أو النفسي - ويرجع ذلك إلى عدم اهتمام الكاتب بوصف الأماكن بصورة مفصّلة وبشكل كبير، واهتمامه أكثر بالأحداث التي توطّرها هذه الأماكن؛ لأنّ كثرة

¹آمنة يوسف: تقنيات السرد، ص96.

²اللتام: ص226-227.

الوصف تعيق سير وتواتر الأحداث، وتجعل أدوار الشخصيات ثابتة وذلك لسيطرة المكان وطغيانه على وجودها.

وبالرغم من ذلك، لعب الوصف المكاني دوراً مهماً في فضاء العمل الفني الدرامي، حيث استغلّه "علولة" لإسقاط الحالة الفكرية والنفسية للبطل على محيط المقبرة، «إذ أنّ التلاعب بصورة المكان يمكن استغلاله إلى أقصى الحدود، فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف، كديكور بسيط يوطّر الأحداث، إنه يتحوّل في هذه الحالة إلى محور حقيقي، ويقتحم عالم السرد محرراً نفسه هكذا من أغلال الوصف»¹.

رابعا - التقاطبات المكانية:

إنّ هذا المبدأ تمتدّ أصوله الأولى إلى الفيلسوف "أرسطو"، في كتاب "الفيزياء"، حيث يتحدث عن الأبعاد الكلاسيكية الثلاثة: «الطول، العرض، الارتفاع، مبرزا التقاطبات التي يحددها جسم الإنسان الواقف (يمين/ يسار، أمام/ خلف...»²، وبذلك أتت التقاطبات المكانية في شكل ثنائيات ضدية، تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة، بحيث تعبّر عن العلاقات والتوترات التي تحدث عند اتصال الكاتب أو الشخصيات الدرامية بأماكن الأحداث.

وتنهض هذه التقاطبات بدور هام في عملية السرد الدرامي، كونها تنظر إلى المكان باعتباره عنصراً خالياً من الدلالة، بل تستقصي دلالاته الخلفية (الأيدولوجية، الفكرية، الاجتماعية) انطلاقاً من رصد علاقاته بأبرز مكوّن سردي - الشخصية الدرامية - حيث لا يمكننا إحداث قطيعة بين المكان والشخصية، لأنّ تصوير المكان الدرامي دون شخصيات يجعله يقتصر على الوظيفة الشكلية الطبوغرافية، كحيز للإقامة والانتقال لا أكثر، لكن

¹ حميد الحمداني: بنية النصّ السردى من منظور النقد الأدبي، ص71.

² حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص33.

ربطه بعنصر الشخصية يفضي به إلى الانفتاح على علاقات تتحدّد بناء على العواطف والمشاعر التي تكنّها هذه الأخيرة له، (حب/ كراهية، تعلق/ نفور، تقديس/ مقت).
بناء على ما تقدّم نركّز في تحليلنا على كلّ عنصر من عناصر التقاطب الأصلي، ونعني به فضاءات الإقامة وفضاءات الانتقال، مع الإشارة إلى ما يتفرّع عن هذه الفضاءات من تقاطبات أخرى تابعة أو ملحقة ونبين ذلك في مايلي:

1- فضاء الإقامة:

1-1 فضاء الإقامة الاختيارية:

1-1-1 فضاء البيت: حظي فضاء البيت باهتمام كبير من طرف الأدباء والكتّاب، حيث لا نكاد نعثر على عمل أدبي خالٍ من توظيف البيت، بل لا يمكننا نحن كقراء للعمل الأدبي الدرامي أن نتصوّر نصّاً دون استحضار لفضاء البيوت، الذي تسند إليه عدّة وظائف تساهم في إثراء السرد وتعميق دلالاته الفكرية الجمالية.

والسؤال الذي يعترض طريقنا في هذا المقام هو: ما هي الدلالات العميقة التي يفتح عليها فضاء البيت، وما مدى تأثيره في بناء الفضاء العام للنصوص الدرامية؟

إنّ "البيت" بوصف فضاء مغلقاً، يعتبر المكان الأكثر أمناً لأيّ إنسان، «فهو ركننا في العالم، إنه كما قيل مراراً كوننا الأول، كون حقيقي بكلّ ما للكلمة من معنى»¹، فهل يمكننا تصوّر مجتمع دون أسرة، وإذا قلنا إنّ المكوّن الأساسي للمجتمع هو "الأسر"، فهل يمكن أن تعيش هذه الأسر بمنأى عن البيوت؟

إذا ذكرت الأسرة ذكر "البيت" بالضرورة، فلا أسرة بلا بيت، ولا بيت دون أسرة وبين الأسرة والبيت علاقة تفاعل، حيث تنشأ داخله حياة اجتماعية تحمل ملامح الارتباط والتعلّق بالمكان، وفي هذا المنحى يقول "ويليك": «فإنّك إذا وصفت البيت فقد وصفت

¹ غاستون باشلار: جماليات المكان، تر غالب هلسا، ط3، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1987،

الإنسان، فالبيوت تعبّر عن أصحابها، وهي تفعلّ الجوّ في نفوس الآخرين الذين يتوجّب عليهم أن يعيشوا فيه»¹.

وكلّ محاولة للفصل بين البيت والعنصر البشري تعدّ اعتباطيّة؛ لأنّ الإنسان بطبعه البيولوجي والنفسي والفكري لا يستطيع الاستغناء عن هذا الفضاء، لذلك كان من الخطأ النظر إلى البيت «كركام من الجدران والأثاث، يمكن تطويقه بالوصف الموضوعي والانتهاء من أمره بالتركيز على مظهره الخارجي وصفاته الملموسة مباشرة، لأنّ هذه الرؤية ستنتهي على الأرجح إلى الإجهاز على الدلالة الكامنة فيه وتفرّغه من كلّ محتوى»².

من هنا كان اهتمام الأدباء بهذا الفضاء الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالشخصيّات الممثّلة له، حيث تضيف عليه طابعاً مميزاً يتعلّق بنفسياتها، وطبيعة تفكيرها، فالشخصيّة المريضة تجعل البيت يتّصف بسمات الكآبة والحزن...

انطلاقاً من ذلك ركّزنا في دراسته على علاقة الشخصيّة الدراميّة به، بغية استقصاء بعض الملامح العامة لتلك العلاقة، وذلك بالتركيز على الوضع الذي تتّخذه الشخصيّة ضمن هذا الفضاء الدرامي.

بالعودة إلى فضاء النصوص الدراميّة (الأقوال، الأجواد، اللثام) نلاحظ أنّ فضاء البيت أدى عدّة وظائف دلاليّة، وما يلفت انتباهنا ونحن نلج أغوار "البيوت" ومن خلال الشخصيّات الرئيسيّة، وانطلاقاً أيضاً من المقاطع الدراميّة الوصفية الواردة حول هذا الفضاء نستنتج أنّ "البيوت" تشترك في صفة الضيق والقدم والبساطة، وغياب الأثاث الفاخر ووسائل الرفاهيّة، وفي بعض الأحيان تفتقر إلى أبسط متطلّبات الحياة كالمرحاض. والملاحظ على "فضاء البيوت" أنّه تكثر فيه شخصيّات أخرى، إضافة إلى الشخصيّة البطلة، وفي ذلك إحياء بأنّ الشخصيّة الرئيسيّة مقبّدة تحت طائلة المسؤولية الأسريّة

¹ حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصيّة)، ص43.

² المرجع نفسه، ص34.

المتعبة والمرهقة، وهذا ما أكسبها صفة التعب والإرهاق والمرض، وما تشترك فيه الشخصيات البطلة هو شظف العيش، وقلة العمل والفقر المدقع.

بالإضافة إلى هذا الافتقار الاجتماعي الذي يعنيه البيت، يعني أيضا تقلصا مساحيا، وتغيّرا مكانيا، حيث أنّ السارد صوّر لنا فضاء البيت ببساطته وقدمه، حظي بوصف شامل مسّ جميع مكوّناته، دون الإغراق في وصف تفاصيله، حيث رصد كل الممارسات التي احتضنها البيت، وكلّ التصرفات الصادرة عن الشخصية البطلة.

حيث تركّزت جلّ أعمالها النقدية داخل هذا الفضاء، فاتّخذته وسيلة مساعدة لتحقيق البرامج السردية التي تسعى إلى إنجازها، ومثال ذلك ما نجده في مسرحية "الأقوال" في اللوحة المتعلقة بشخصية "غشّام ولد الداود"، حيث في الملفوظات الدرامية تبين مسيرة شخصية "غشّام"، وما خطّطت له ونفّذته، ومن خلال البيت أنهت تقديم الوصايا لابنه "غشّام" عقب مرضه، وتجربته الحياتية الطويلة.

حيث يقول السارد: «اسبنيولي ذاك صبت فيه الخير أحسن من الكولون... كانت وحد البيت في حوش المصنع مطرّفة شوية اعطاهالي نسكرن فيها وعاوني نهار تزوجت... اعطاني خزانة قديمة ومواعن (...) عشنا في ديك البويطة عامين انا وامك»¹. وأيضا يقول: «حين ما وصلنا صبنا السكنة بيت واسعة ومطبخ البيت من جبهة والمطبخ من الجبهة الأخرى حتّى تقطع الحوش... الليلة الاولى ما قدرنا شترقدوا أنا وامك من قوّة الفرحة... بيت تدير زوج من البيت اللي كنا سكنينها ومطبخ»².

ومن هنا يمكننا القول أنّ "البيت" أدى وظيفته المنوطة به، وكان عاملا مساعدا في إنجاز الشخصية الرئيسية للعملية النقدية المسندة إليها في سياق السرد الدرامي، فحضور الأب الذي يوصي ابنه من غرفة البيت، ويسرد له حياته انطلاقا من البيوت التي سكنها، سمحت للشخصية البطلة تنفيذ برامجها السردية وممارسة أفعالها بكلّ حرية وطلاقة: لأنّ

¹ الأقوال، ص 42.

² المصدر نفسه، ص 44.

البيت تتجسّد فيه تركيبة العواطف، وتركيبية الأفعال، فالبيت يعتبر مرآة عاكسة لسكانها تتشكّل على شاكلته، وتعكس شخصيّته ومزاجه؛ بل يكتسب إلى حدّ بعيد مدلولاً أقرب أن يكون إلى المدلول الاجتماعي منه إلى المدلول النفسي.

لكن هل كان التوقع داخل فضاء البيت كافياً لإنجاز كل البرامج السردية؟ على الرغم من الأهمية القصوى التي ينهض بها هذا الفضاء على الصعيد الفني والنفسي، إلاّ أنّه لا يستطيع التوقع داخله لتحقيق أغراضه رغم ما يوفره من حماية وسريّة؛ بل سيضطرّ إلى الخروج إلى أفضية أخرى: (الشارع، السوق، مدينة مجاورة...)، سواء في اللوحة الدرامية المذكورة سابقاً عن شخصيّة "غشّام ولد الداود أو الشخصيات البطلة في النصوص الدرامية الأخرى، وهكذا تتّضح لنا الأهمية البالغة التي ينهض بها فضاء البيت في تشكيل البنية المكانية للنصوص الدرامية.

ونخلص إلى أنّ الدلالات المتعلقة بفضاء "البيت"، قد تتوّعت تبعاً لتعدّد الأحداث ولزماً علينا أن نشير إلى أنّ النصّ لا يقدّم لنا وصفاً مفصّلاً لأجزاء البيت وأقسامه، كما أنّه لم يركّز على العناصر الجمالية كالفخامة والجمال، والنظافة والكبر، ولكنه مع ذلك استطاع أن يعبر عن روحه من خلال الشخصيّة المقيمة فيه، كشخصيّة "زينوبة بنت بوزيان العساس"، أو شخصيّة "الرّبّوحي الحبيب"، أو "برهوم الخجول"... التي اخترقت هذا المكان، وأبرزت جمالياته من خلال مظهري الألفة والأمن الكائنين به.

ونخلص إلى أنّ فضاء "البيت" في النصوص الدرامية "الأقوال، الأجواد، اللثام" هو فضاء الألفة تعلّقت به الشخصيات الدرامية، وكان عوناً لها على الاتّصال بباقي الفضاءات المرغوب فيها.

1-2-2 فضاء الإقامة الجبريّة:

1-2-1 فضاء السّجن:

نظراً للأحداث التاريخية التي شهدتها العالم العربي، والجزائر خاصّة من استعمار غربي غاشم، وممارسات قمعيّة من رجال السياسة والفكر والدين، بدأ يهتم الأدباء

والكتاب العرب «بالمكان عناية جمالية كبيرة كما اعتنوا بالسجون، سجون الإنسان على وجه الخصوص»¹.

وإذا تحدثنا عن سجن الإنسان، فينبغي أن نشير إلى أن هذا السجن لا يقتصر على تلك الأمكنة الضيقة محدودة المساحة، وإنما تتعدى هذه الأبعاد الهندسية لتشمل كل السجون المتعلقة بالتجربة الحياتية المعاشة، فقد يتعرض الإنسان لسجن السلطة كبناء مادي، أو سجن المجتمع وسجن الشارع، وسجن البيت، وسجن السرير، وحتى سجن الفكر؛ «فداخل البيت إقامة جبرية للجسد، وداخل النفس إقامة جبرية للفكر، وداخل الماضي إقامة جبرية للحدث، وداخل المستقبل إقامة جبرية في الخوف من الاعتقال القادم، وداخل الأيديولوجيا إقامة جبرية للرأي الآخر، وداخل الفقر إقامة جبرية على أرصفة الشوارع، وداخل المرض إقامة جبرية في الموت البطيء»².

وفي النصوص الدرامية كان لهذا الفضاء وجود مادي، ووجود معنوي، أما الوجود المادي فتجسد في سجن السلطة كبناء، وذلك ما نجده في النص الدرامي "اللثام"، وبدأت بوارده تظهر بمجرد أن أنجز "برهوم الخجول" البرنامج السردى المتمثل في إصلاح آلة العجين المعطلة في ورشة من ورشات المصنع: «القول: ...يسأل فيه شمال وجنوب ويرجع للمصنع من جانب آخر باش يحقق بعدما اعطاه يقرأ ويمضي، المفتش شكر برهوم وصارحه قال له: الليلة نضيفوك... نشدوك تبات عندنا وغدوى الصبح ان شاء الله نقدموك لقاضي التحقيق... متهوم يا سي برهوم بجرايم عديدة... متهوم بالتشويش الخيانة والتخريب داخل مصنع الورق...»³.

¹ شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1994، ص309.

² شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، ص 311.

³ اللثام، ص211.

وقول السّارد أيضا: «رجال الشرطة طاروا على ولد الاصرم وسنسلوه ساعة من بعد عشى مبدل محسن ساجين في الحبس المركزي»¹، فالسجن في النصّ الدرامي كان فضاء القمع والتعذيب، حيث حاول هذا النصّ أن يعطي صورة واضحة عن الممارسات العنيفة التي احتضنها هذا الفضاء، من خلال التركيز على التعاليق الذهنيّة، فالتعليق على بنية الفضاء الدرامي «قد ينهض بوظيفة أساسيّة حين يغطي القصور الذي يلحق الوصف الطبوغرافي، ويفسح المجال لعمل المخيلة الذهنيّة، التي تسعى إلى تعويض النقص الحاصل في البناء الدلالي للفضاء السّجني، عن طريق التأمل، وإبداء الملاحظات حول هذا العالم الغريب»².

إذا استقصينا هذه التعاليق نتوصّل إلى طبيعة هذا الفضاء ومكوّناته، وإن كان بصورة مقتضبة، إذ ارتبط بكلّ ما هو مرعب ومخيف، ونمثّل لذلك بقول السّارد: «في نصف الليل دخلوا عليه شاب محشّش وزوج رجال عايشين في دنيا اخرى شاربين زاهيين ريحتهم غير قي...واحد من دوّك المخمرين بز لبرهوم حقق فيه مليح عنقه وقال لصاحبه زيدني وحدة وشوف اختي الدزيريّة واش تشرب...نخصّ منه برهوم ولزّه للحيط...بايتين المساجين يشخروا ويدفلوا وبرهوم المخلوق بايت يتّجرع حس آلة المفتّش ساكن ودنيه يتكتك في راسه...روايح السجن الديق غموه...»³.

شكل السّجن في هذا المقام فضاء مغلقا، ومثّل نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل ومركز للمعاناة، ومن هنا يصبح هذا المكان مكروها يشعر فيه المرء باليأس والاختناق، وهكذا تتواصل سلسلة عذاب "برهوم" اللامتناهية، فمن المستشفى إلى السّجن حيث يعدّ السّجن بمثابة قبر للأحلام والأفكار وكبت للحرية.

¹المصدر نفسه، ص213.

²حسن بحراوي: بنية الشّكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص60.

³اللتام، 212.

وإذا كان القهر، التقييد، والسّجن، كلّها عقابات ماديّة، فإنّ هذه الأحاسيس تعدّ نوعاً من أنواع العذاب المعنوي الذي يكرّسه هذا الفضاء، خاصّة إذا كان السّجين يحمل في ذهنه تصوراً لعالم خارجي تطبعه الحرّية، حتّى وإن كانت حرّية ماديّة فقط، هكذا تحدث مفارقة بين الفضاء الداخلي المقترن بالاضطهاد والحرمان، والفضاء الخارجي.

وبين لحظات العذاب المادّي والمعنوي الذي تتعرّض له شخصيّة "برهوم"، تجد هذه الأخيرة متنفساً في فضاء السّجن، حيث يقول السّارد: «برهوم: رانا نديروا الرياضة ونقراو... انا مع الأولين في القسم (...). برهوم: الحشمة راها تروح بالشوية»¹.

حيث أضفت على هذا الفضاء المخيف طابع الألفة، باندماجه مع السّجناء، وهنا تتبدّى لنا ملامح انفتاح هذا الفضاء وتغيّر دلالاته، فـ"برهوم الخجول"، أصبح يتأمّل ويتفكّر ويتدبّر في العالم الخارجي ليجد الحلول، ويلج هذا الأخير من جديد: «برهوم: قولي للسي خليفة ما كانش احسن من السّجن للتأمل»².

وبفضل هذا الفعل استطاع "برهوم" تحويل تجربة السّجن إلى فضاء للألفة والصداقة، حيث نشهد تجلياً من تجلياته المتمثّلة في تحوّل من «مكان للفصل إلى مكان للوصل مع الآخرين، ومن مكان لتعطيل الإنتاج الفكري عن طريق العزلة، إلى مكان لإنتاج أفكار جديدة، ومن مكان للصمت إلى مكان للحكي، ومن مكان لحجب المعرفة، إلى مكان للحصول عليها»³.

ويبقى فضاء السّجن من الفضاءات المؤثرة في الشّخصيّة، فـ"برهوم" رغم خروجه من السّجن ظلّ اليأس والحزن يلاحقانه، حيث شعر بالظلم والإهانة، وأدرك المعاناة التي يعيشها الكثير من المظلومين، في دولة يسيّرّها الفاسدون والانتهازيون، في مجتمع ازدهرت فيه الانتهازية والوشاية والجشع والبيروقراطية في فترة ما بعد الاستقلال،

¹المصدر نفسه، ص214.

²المصدر نفسه، ص215.

³شاكر النابلسي: جمالية المكان في الرواية العربيّة، ص318.

وأصبحت المادة والربح العاجل هما القيمة الوحيدة الثابتة، وأمّا ما عداها فمتغيّر ومتحوّل حسب المصلحة، وبذلك اختار "برهوم" العيش في المقبرة والهروب من المجتمع الذي غابت فيه العدالة والاشتراكية وروح الانسانية بقيمها العالية.

2- فضاء الانتقال:

إذا كان الكاتب الدرامي يعتمد في اختياره للشخصيات الدرامية على توجهاتها الفكرية والثقافية وحتى السياسية والنفسية، فيكون الاختيار متمحورا حول: (غنية/فقيرة، قوية/ضعيفة، جاهلة/متقفة، صادقة/كاذبة، أمينة/خائنة)، فإنّ اختياره لفضاءات الانتقال يخضع بالضرورة للتجارب التي تنهض بها هذه الشخصيات داخل المتن الدرامي.

ف "الفقير" مثلا يناسبه الحي الشعبي، والمقهى والسوق الشعبي، بينما يتوافق "الغني" مع الحي الراقي والسوق المعاصر، حيث ترتبط هذه المفارقات بصراعات متعدّدة الأبعاد مختلفة الأهداف، وهذا ما تجسّده النصوص الدرامية بتصويرها لتلك المشاحنات التي تقوم بين العامل البسيط، من ناحية والسلطة الإدارية من ناحية أخرى.

وبتقصينا لفضاءات النصوص الدرامية؛ نجدها تسهم إلى حدّ بعيد في تمرير عدّة قضايا ذات دلالات عميقة، فالقطار وسيارة الأجرة، والمقبرة... كشفت عن آراء الشخصيات في بعض القضايا الاجتماعية والسياسية، ورصد فضاء الشوارع عدّة ممارسات يومية.

انطلاقا من ذلك نحاول إبراز علاقة الشخصيات البطلة بهذه الفضاءات، فهل هذه الفضاءات عوامل مساعدة أو معارضة لهذه الشخصية في إنجاز برنامجها السردى؟ هل حافظت هذه الفضاءات على وظائفها الأصلية، أم انزاحت عن نموذجها الأصلي؟ وما مدى تأثير كل فضاء في ممثليه؟

2- 1 فضاء المقبرة:

يعدّ القبر المثلوى الأخير الذي يلجّه كل إنسان ذاق الموت، إنّهُ مكان الاستقرار النهائي حيث الهدوء والسكينة، مكان لا يضيق بمن قصده، بل يفتح له ويحتضنه، مريحاً إياه من عذابات الدنيا.¹

يحتلّ هذا الأخير في النصّ الدرامي "اللّثام"، مكانة خاصة تجعله مادّة أساسية في النصّ الدرامي، كونه يفتح على الفضاء الخارجي، فمنه تتأمّل الشخصية المجتمع، وقد شكّلت المقبرة فضاء لتحرك الشخصيات والتقاءها، وإطلاعها على ما يجري في المجتمع من أحداث متنوّعة، فالشخصيات اتّخذت من المقبرة مكاناً لدراسة المجتمع، ففي هذا المكان تستمع الشخصيات لجميع الحلول المقترحة وتندارسها فيما بينها.

وهذا ما يثبته قول السّارد: «في دوك الجولات الساهيرة تلاقى برهوم مع ناس مثله... ناس متالبهم الشر معدمتهم المصايب وعازلهم المجتمع... ناس مهيونين مثله غاترين في الأعماق فاقدين الامل ويجبو على اسفل الوجود... تصاحب برهوم مع دوك الناس... وجد في وسطهم الثقة السلم والهدنة...»².

وقد شكّلت المقبرة فضاء لتحرك الشخصيات والتقاءها وإطلاعها على ما يجري في المجتمع من أحداث متنوّعة، فهذه الشخصيات المهمّشة اتّخذت من المقبرة مكاناً لدراسة المجتمع، ففي هذا المكان تستمع الشخصيات لجميع الحلول المقترحة وتدرسها فيما بينها. إنّ فضاء المقبرة الذي يصوّره "علولة" في هذا النصّ، يفتح على عدّة دلالات إيجابية وسلبية، إنّ لم نقل سلبية، فهو يؤطرّ لحظات العطالة والبطالة، والممارسات اللاأخلاقية من المجتمع والسلطة التي أوصلت هذه الشخصيات إلى هذا المكان.

ومن ثمّ نستنتج أنّ فضاء المقبرة، حمل طابعاً سلبياً يوحى لنا بما تعانيه شخصيات النصوص الدرامية من ضياع وتهميش، إذ جعلت منه فضاء للعيش والحياة.

¹ ينظر: أحمد زنير، جمالية المكان في قصص إدريس الخوري، ص 76.

² اللّثام، ص 220-221.

وتتحول المقبرة إلى فضاء الاجتماع وتداول الآراء والأفكار حول المجتمع والفوضى التي يشهدها، ويمكننا أن نلاحظ من خلال المقطع الموالي أنّ "المقبرة" انزاحت قليلا عن صفتها الطبيعية كمكان للانتقال -الانتقال من الحياة إلى الموت- لتصبح فضاء للإقامة الحياتية: «تصاحب معاهم وسمّاهم اشباح المدينة...سارهم...كل ليلة يتلاقوا في مضرب معين عند الجبانة(...) ينظموا جلسات ويتكلموا على الانسان على الفلسفة...يتكلموا على المجتمع ويدرسوا مع بعض كيف يشقّوا فيه فتحة باش يدخلوا من جديد»¹.

والمقبرة باعتبارها فضاء تستمدّ وجودها من الواقع المتردّي الذي تحياه المدينة، فبدل أن يكون فضاء للهدوء والسكينة، وتفقد الموتى وتذكرهم، أصبح مكانا للحياة وممارسة فعل العيش.

كل هذه الدلالات لا ضير أنّها ستؤثر إيجابا على نفسية "برهوم" ومعنوياته، فبعد أن يأس من تصرفات وتناقضات مجتمع المدينة، انعكس ذلك سلبا على نفسيته وشخصيته، حيث يقول السارد: «برهوم المثلث عاد يتخبى في داره بالنهار وربى الغوفالة...ولى يخرج غير بالليل(...) ويروح يهوم في الأحياء المحوطة على المدينة...يمشي بالليل في الأحياء الفقيرة متصور له شباح أيوب ابواه يمشي معاه مرافقه»².

قرّر أن يتعدّى هذا المكان الذي أصبح ضيقا في نظره، إلى مكان أكثر رحابة وسعة في الامتداد، وهو المقبرة الذي نظنه ضيق، حيث يقول الكاتب: «ما بقاش برهوم الخجول ولد ايوب الاصرم قادر يزيد يعيش مخزون في داره...قطع مع ناسه...»³.

هكذا نستنتج أنّ فضاء المقبرة، كان له حضور في شذذ الخطاب الدرامي -اللثام- بدلالات خطيرة تعكس تصرفات الشخصيات التي تقصد هذا المكان، حيث يقول السارد:

¹ اللثام، ص455.

² اللثام، ص220.

³ المصدر نفسه، ص221.

«كثر الكلام على أيوب وجماعته...انطلق البحث من وري اشباح المدينة ورجال الشرطة قالوا آفة اجتماعية»¹.

ونخلص في الأخير إلى أنّ فضاء "المقبرة" عند "علولة" كانموثرا على الأزمات الحادة التي يعيشها المواطن الجزائري ماديا ومعنويا، وبذلك يسهم هذا المكان من قريب ومن بعيد في التمهيد للأزمة.

2-2 فضاء القطار:

إذا تساءلنا عن جماليات هذا الفضاء المكاني، نجدها تتجلى في كونه يصل سائر الفضاءات الأخرى ببعضها، ويسمح بتحريك مختلف الشخصيات، بأصنافها المتباينة وطبقاتها المتفاوتة فيه، ونظرا للوظائف المميزة التي يؤديها "القطار"، والتي تجعله ينزاح عن كونه مكان انتقال فحسب، ليتبنى جزءا كبيرا من الممارسات اليومية، التي يقوم بها الفرد الجزائري، فهو فضاء للالتقاء والمناقشة والصداقة، وتطرح الأحاديث.

هكذا نستنتج أنّ المواطن لا يستطيع الاستغناء عن وسائل الانتقال من بينها فضاء القطار، لذلك نشهد له حضورا في النصّ الدرامي "الأقوال" من خلال رحلة "زينوبة بنت بوزيان العساس" على متنه.

وقد صورّ لنا الكاتب الحالة الاجتماعية للمسافرين في محطة القطار، ولكن من خلال شخصية "زينوبة"، حيث يقول الكاتب: «وصلوا للمحطة النهار عاد ما طلّعش وغاشي قوي عند الشباك دايرالذالة، دخلت الأم في الصف وخلات زينوبة واقفة وتخزر في الناس (...) اللي رافد حقيبة خشينة ويدمر في الناس بيها (...) اللي تقول لولدها الجندي لو كان بغى عمك واجرى لو كان ما راكش في هذه الحالة (...) باقية تخزر في العجوز اللي قاعدة على البنك حاطة رزمة من جيه وقفة من الجبهة الاخرى حاكمة كساتها بسنيها حالة كموسة في حجرها تجبد من شونها وتكمس وترد في شونها (...)»

¹المصدر نفسه، ص ن.

واللي معنق خطيبته ويقول لها مليون ونصف في المفتاح بزّاف»¹، وقد نجح الكاتب من خلال "زينوبة" في تجسيد البعد الاجتماعي للمسافرين من خلال ذلك المحفل المكاني (القطار).

وهكذا تتبدّى لنا ظاهرة اجتماعيّة إيجابيّة، من خلال ذلك التآلف والتآخي، والتعاون فيما بين الأفراد، باعتباره فضاء مفتوحاً، حيث رصد لنا هذا المكان فضاء الأخلاق الحميدة، وهذا ما يوضّحه الملفوظ الدرامي الآتي: «العجوز مسحت الدمعة لزّت ليها زينب وقالت كوني هانية بالمرأة ما نغفل عليها غير اذا سلمتها لخالها في يده»².

حيث اتّخذت هذه الشخصيات من القطار مكاناً للانتقال والالتقاء والتعاون، ومن ثمّ لم يعد هذا الفضاء في نظر الكاتب سوى رمز لتكاثف المجتمع فيما بينه، والإفصاح عن همومه، وآلامه لغد مشرق منتظر في مكان الانتقال.

فشخصيّة "زينوبة" تنظر إلى فضاء القطار من خلال المسافرين، ترى فيه صورة ومشهد للمجتمع الكبير، ومن خلاله نقرأ، وتتّضح الصورة الاجتماعية والسياسيّة، وحتىّ الثقافية التي يعيشها المجتمع الجزائري، فالقطار هو فضاء وعبره يمارس الكاتب رؤيته النقدية، والملفوظ الآتي يبيّن ذلك: «زينوبة تخزر في المسافرين اللي معاهم في البوتية وتقرى في دواخلهم، تقرى في المرأة الملحفة (...) لافّة على ولدها وتدعى في قلبها على عجوزتها وتفكر في الكلام اللي تقوله لوليدها، تخزر في الجندي اللي حذا المرأة حاط راسه متكي وعلى وجهه التبسيمة يفكر في خوه الصغير اللي ماشي يطّهر ويعود يمشي كالبراقة والشاب اللي بحدى الجندي ويطل في البنت اللي مقابلته»³.

¹ اللثام، ص 58-59.

² المصدر نفسه، ص 60.

³ اللثام، ص 62.

فكلّ شخصيّة في هذا المكان الضيق لها همومها ومشاكلها وآلامها وأحلامها، والتي تبّتنا عن مجتمع يحلم بغد أفضل أكثر رفاهيّة وديمقراطيّة، وصفوة القول: أنّ فضاء القطار قدّم لنا صورة المواطن الجزائري بأبعاده الاجتماعيّة والثقافيّة.

خامسا - التقاطبات الدلاليّة:

1- ثنائيّة الانفتاح والانغلاق:

تتمتّع هذه الثنائيّة الجدليّة بدلالة كبيرة، نظرا للأهميّة الخاصّة التي تنهض بها انطلاقا من تبنيتها لعنصرين حكايين متميّزين: (الفضاء المكاني الدرامي، الشخصيّة الدرامية)، حيث لا يمكننا إسدال حكم على فضاء مكاني، فنقول: أنّه (منفتح أو مغلق)، دون تحديد موقف الشخصيّة الممثّلة له (الاجتماعي والنّفسي)، فبناء على تتقلّها (إقامتها) تحرّكها فيه، تطبعه بطابع الانفتاح أو الانغلاق.

وقد عمد "غاستونباشلار" إلى دراسة هذا التقاطب، أثناء تطرّقه لمسألة الداخل والخارج، حيث أشار إلى أنّ الداخل يمثّل المكان المغلق الذي يوفرّ قدرا كبيرا من الحماية فيصبح أكثر أمنا واستقرارا، ويمثّل الخارج المكان المنفتح الذي يوفرّ حماية أقل.¹ إنّ قضية انفتاح المكان وانغلاقه تتعدّى كونها قضية جغرافيا، لتتعلّق بما يملأ هذه الجغرافيا من أحاسيس وعواطف، ذلك أنّ قيم السعادة قد تتحقّق في المكان المغلق، كما قد تتحقّق في المكان المنفتح.

وقد يخضع المجتمع لمجموعة من القيم والقوانين تشكّل عدّة حواجز أمام الأفراد، ما يجعلهم يحسّون بالغربة داخله ولا يشعرون بالأمن والاستقرار فيه، وكلّ ذلك سيكون نابعا بالضرورة عن قناعاته الخاصّة، ووجهات نظرهم المتباينة، فيحكمون عليه بالانغلاق، لأنّه يحدّ من حرياتهم ويقيّد سلوكياتهم، الأمر الذي يؤدي بهم إلى التوقّع في مكان معيّن يحسّون فيه بالراحة، والاستقرار ويتحرّرون فيه من القيود التي كبّلت أيديهم في الفضاء الشاسع، حتّى وإن كان ضيق المساحة، محدود الأبعاد.

¹ ينظر: غاستونباشلار، جماليات المكان، ص 63.

انطلاقاً من ذلك لا يمكننا الحكم على انفتاح المكان وانغلاقه بناء على حدوده الطبوغرافية (مكان ضيق/ مكان منغلق، مكان واسع/ مكان منفتح)، لأنّ ذلك يعدّ حكماً اعتبارياً؛ فالبيت رغم حدّه من الحريات، وضيق مساحته الطبوغرافية يوفر الاستقرار والحماية اللازمة، في حين قد يتحوّل الخارج رغم شساعته، ورحابة مساحته إلى فضاء سجنى خانق.

بالانتقال إلى فضاء النصوص الدرامية، نلاحظ أنّ هذه الثنائية أصبحت السمة المميّزة للمكان بكلّ ما ينطوي عليه من عناصر ومكوّنات، فما مدى انفتاح الأمكنة المؤطّرة للنصوص الدرامية، وما هي الدلالات هذا الانفتاح والانغلاق؟

على المستوى الظاهري، نلاحظ أنّ فضاء "الغرفة" ينفّتح على البيت وينغلق على نفسه، والقرية هي الأخرى تتفتّح على عالم خارجي واسع كالمدينة والأحياء المجاورة، لكن إذا تأملنا هذه الأماكن في مستواها العميق لن يتسنى لنا الحكم عليها بالانفتاح أو الانغلاق، إلّا من خلال حركة الشخصيات الدرامية داخلها.

وتبعاً لذلك؛ نستشف من خلال الغوص في أغوار النصوص الدرامية، أنّ الشخصيات البطلية شخصيات واعية مثقّفة، حاول الكاتب من خلالها انتقاء المجتمع الدرامي الذي يحيل على المجتمع الواقعي بقيمه وسلوكاته، بأقواله وأفعاله، بأفراده ومؤسّساته، وفي هذا دليل على أنّها غير مقتنعة وغير راضية بما يحدث داخله.

ف "جلول الفهايمي" أو "غشّام ولد الداود"، أو "برهوم الخجول"، أو "عكلي أمزغان"... فهذه الشخصيات كانت تحلم بمجتمع مثالي، تتناهى قيمه مع قيم المجتمع الواقعي، إنّهُ مجتمع تحكمه مجموعة من الأسس والقواعد النموذجية، تخضع لها كل طبقات المجتمع.

وإذا تحدثنا عن شخصية "برهوم"، بمجرد عودته من السّجن -الذي نعتبره مكان ضيق- إلى مجتمع المدينة، لم يجد من يكفّف دمه، ويطيّب جراحاته ويثأّر للظلم والاحتقار الذي عانى منه.

وكذلك "جلول الفهايمي" الذي يرى في المستشفى مكان ضيق، بسبب الفعل السلطوي الغاشم والقوانين الجائرة، الذي ترى في المواطن الجزائري طبقات، فما يتاح للمواطن الغني، لا يتاح للمواطن الفقير من علاج.

وكذلك "قدور السّواق" الذي أصبح يرى في الشركة مكان ضيق بسبب البيروقراطية، والتسيير العشوائي، فأرقه الأمر وأثقل كاهله إلى حد أنه طلب الاستقالة.

ومن هنا كانت هذه الأماكن: المدينة، المستشفى، الشركة... بالنسبة لهذه الشخصيات الدرامية بمثابة سجن قيد سلوكاتها وحدّ من حرياتها، حيث لم تكن تحدّه جدران إسمنتية أو قضبان حديدية، وإنما كانت تكبله سلوكات منحرفة، الذي أدى بالشخصية إلى الهروب في بعض الأحيان إلى أفضية تمتاز بالضيق من الناحية الطبوغرافية، كما في مسرحية "اللثام"، حيث هرب "برهوم" إلى المقبرة مع أصدقائه، من أجل تكوين مجتمع يتوافق وطبيعة تفكيره، ويتناسب مع طموحاته وأحلامه، وأيضا نجد هروب "جلول الفهايمي" في أروقة المستشفى من مكان عمله (غرفة حفظ جثث الموتى)...

بناء على ما تقدّم يتّضح لنا أنّ فضاء المدينة، وفضاء المستشفى، وفضاء الشركة، رغم شساعة هذه الأمكنة، لا توفر السعادة للشخصيات البطلة، في حين يسعى فضاء المقبرة في النصّ الدرامي "اللثام" -رغم محدوديته- لتحقيق السعادة لشخصية "برهوم" ومن ثمّ اضطرّ "برهوم" إلى اتخاذ العزلة بديلا لصراعاته مع مجتمع المدينة، والملفوظ الدرامي يوضّح ذلك: «برهوم المثلّم عاد يتخبى في داره بالنهار وربى الغوفالة»¹، باستقصائنا لهذا الملفوظ السّردي نستنتج أنّ الأسباب السّطحية لانعزال "برهوم" عن أهل المدينة وأهله، تعود إلى جنونه، حيث يقول السّارد: «بالشوية بالشوية برهوم سكن في داخله الحزن... عاد يظهر كللي من عقله مخلخل»².

¹ اللثام، ص 220.

² المصدر نفسه، ص 2.

لكن هذا الانعزال لا يعود إلى الجنون، بل يتعدى إلى أبعاد أخرى تتعلّق بحالته النفسية والاجتماعية، فهو ينظر إلى مجتمع المدينة نظرة محلّلة، ناقدة للأوضاع، راغبا في استجلاء أهم القيم الفاسدة من بيروقراطية ومحسوبية ورشوة...، واستبدالها بقيم العدل والمساواة، حيث يقول السارد: «في دوك السّهرات ينظموا جلسات ويتكلموا على الانسان على الفلسفة...يتكلموا على المجتمع ويدرسوا مع بعض كيف يشقوا فيه فتحة باش يدخلوا من جديد»¹.

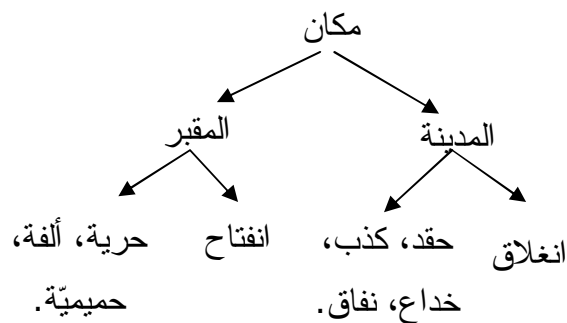
أمّا الشخصيات الأخرى فتتهم "برهوم" بالجنون مع أصدقائه، وأنّهم يشكّلون خطرا على المجتمع؛ لأنّه ترى في مجتمع المدينة المجتمع المثالي، وفي قوانينها المواد السلمية والسلطة العادلة، لذلك بعد هروب "برهوم" إلى المقبرة في اعتقادها انغلاقا وتوقعا، كما نعدّ مكوّنها وبقاءها في المدينة راضية بقوانينها.

هكذا تتّضح أبعاد الفضاءين (فضاء المدينة/ فضاء المقبرة)، ففضاء المدينة من وجهة نظر الشخصيات الدرامية، يتبنى خصائص الانفتاح وتجلياته، بينما يحتضن فضاء المقبرة في رأيها سمات الموت والانغلاق، فـ"برهوم" على يقين أنّ القيم المختلة لمجتمع المدينة بسلطته جائرة أبعدته عن وظيفته الحقيقية، وجعلته سجنا مروّعا، الأمر الذي دفعه إلى الفرار والهروب، وقطع الصلة حتّى مع زوجته وأولاده.

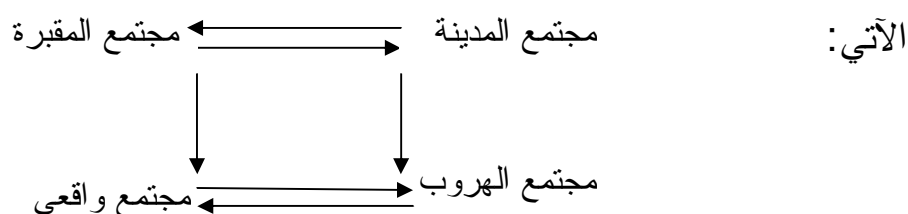
إنّ فضاء المقبرة الذي اتّخذه "برهوم" مجتمعا بديلا، كان مكان رحب احتضن العديد من القيم التي صوغت له القيام بعدّة برامج، ومهدّت له السبيل لتنفيذ جميع رغباته (التواصل، القراءة، التفكير، التشاور، التحليل، النوم، الطمأنينة...)، ليستغني من خلاله عن الفضاءات الأخرى، فيكون له البيت والشارع... لذلك سيتزيّن هذا الفضاء بكساء الحرية والأمن والاستقرار، في حين سيفتقر فضاء المدينة إلى مثل هذه الخصائص، ليتميّز بالضيق والمحدودية والانغلاق.

¹المصدر نفسه، ص221.

ومن هنا نستنتج أنّ هذه الثنائيّة لا تخضع للقيم الجغرافيّة (الاتّساع، الضيق، أو المحدودية)، بقدر ما تخضع لوجهة نظر الشخصيّة ذاتها، إذ تعتمد رؤيتها على معايير وأحكام نفسيّة واجتماعيّة، تنسجها أهواء ورغبات وقيم أيديولوجيّة وفكريّة تمنح لها السعادة والألفة، حتّى الحرّيّة.



إنّ فضاء المدينة رغم شساعة مساحتها، اكتسب طابع الانغلاق، وهذا الانغلاق لم يضيفه تشكّله الطبوغرافي، أو عناصره المكانيّة باعتبارها فضاءات جغرافيّة في حدّ ذاتها، إنّما أضفته سلوكات (أقوال وأفعال) الشخصيات الممثّلة له، حيث سيطرت عليها أمراض القلوب (كذب، خيانة، حب السلطة، نفاق...)، الأمر الذي حفّز "برهوم" للهروب إلى المقبرة، ودراسة المجتمع من خلال هذا المكان، ونوضّح ذلك من خلال المربّع السيميائي



ونصل في الأخير إلى أنّ تقاطب الانفتاح والانغلاق، يدخل في علاقة جدليّة مع سلوكات الشخصيّة النفسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة الموجودة داخل المكان، فإذا شعرت الشخصيّة بالراحة، والألفة والحميميّة في المكان، ومارست داخله كلّ حقوقها دون صراع أو ضغط أو قيود، كان هذا المكان منفتحاً بالنسبة إليها لتطبيق حرّيّتها فيه، وانفتاح طموحاتها عليه، فالمقبرة حسب رؤية "برهوم" هي البيت والشارع والسوق والمدينة... ما يدفعنا للقول إنّ هذه الشخصيّة سلبية لم تستطع التأقلم مع واقع مجتمع المدينة، ولم تستطع أن تغيّره لتحقيق المجتمع النموذجي، وآثرت القطيعة والهروب إلى فضاء المقبرة المحدود

والضيّق بالنسبة لأهل المدينة، وهذا ما ينطبق أيضا على الشخصيات البطلة في النّصين الدراميين: "الأقوال" و"الأجواد".

2- ثنائية الفوضى/ الانتظام:

نلاحظ أنّ هذه الثنائية داخل السياق الدرامي، قد أطّرت جملة من الأمكنة المكوّنة للفضاء الدرامي، وأكسبتها دلالات عميقة، جعلتها توحى بأبعاد نفسيّة واجتماعيّة تتعلّق في مجملها بأبعاد الشخصيات المتحرّكة فيها، ولعلّ أبرز مكان طغت عليه الفوضى، وأصبحت السمة المميّزة له التي نجدها في النصوص الدرامية هو المستشفى، وحديقة الحيوانات في النص الدرامي "الأجواد".

وهذا ما يوضّحه قول السّارد فيما يخصّ المستشفى: «ها راك اصبحت تجري ما صايب لوين الناس تسرق الدواء. اللحم. الكيسان. قرع. ملاحف. خضرة. سكر. قهوة. كل ما يطيح على اليد وأنت جايبها وراهم تنهي وتدايز فالناس...الطب المجاني راهمفاهمينه يا المحوج مليح ويعرفوا كيف يقصروا بيه...الفقراء والمساكين(...) السبيطار هذا كالتّي خلاّه لك البارودي بوك في التريكة»¹.

أيضا قول السّارد: «الأغلبية من الأطباء يتسماو... قزادرية...يختلفوا غير شويه على القزادرية...وحد حالفين وموفره فيهم البلاد والآخرين طالعين على باب الله...الطب المجاني يا السي الفهايمي ماشي الفوضى لازمة ينتظم»².

وأیضا ما يوضّحه الملفوظ السّردي خلال الشخصية البطلة "الربوحي الحبيب" بعد أن اشتكى له أطفال المدينة حول الفوضى التي تعيشها حديقة الحيوانات فيقول: «يا صاحب البلدية مخليينهم جياع في كل شهر تضيع منهم هايشة: القرد في حالة خطيرة.

¹اللائم، ص 133-134.

²المصدر نفسه، ص 136-137.

مخرج يده من السخية للصدقة. الذئب مدور على الجنب ويعوق والنسر يتدهشر وينازع محول عينيه على جارتها الطاوس يستنى فيها تسهى وتخرج من الشباك رأسها»¹.

إنّ الوضعية النفسية للشخصية القاطنة بالمكان أو المتحركة فيه، تلعب دورا فعّالا في طبع المكان بصفة (الفوضى أو الانتظام)، فالشخصيات البطلة تعيش في مكان مليء بالفوضى وتحاول أن تطبعه بطابع الانتظام.

بناء على ذلك يمكننا استكناه الحالة النفسية للشخصيات البطلة: "الرّبوحى الحبيب" و"جلول الفهايمي" جمعتهم صفات مشتركة -داخليا/نفسيًا- وهي (حبّ الوطن، الاشتراكية، النزاهة، حب الخير، الحنان، العطف، المودة، كره المسؤولين الفاسدين...)، وجسّدتها فوضى خارجية عمّت المستشفى وحديقة الحيوانات.

وإذا كانت هذه الفوضى التي حولت المستشفى وحديقة الحيوانات إلى مكان للانتهازية والسرقة والبيروقراطية والتسلط، ترمز في مداها البعيد إلى الفوضى التي عمّت الوطن بعد استقلال الجزائر، والتي مهدت للعشيرة السوداء، حيث تتبدى لنا ملامح تخاذل الأفراد-الشخصيات- والمؤسسات الممثلة للسلطة وتقاعسها عن أداء المهام المسندة إليها، متخفية عن الواجب المهني والضمير الإنساني متبنية سياسة النهب وخدمة المصالح الشخصية، وكل هذا سيفقد المجتمع كيانه الحضاري، ويزيل استراتيجيته الاجتماعية ويحطّم آماله الاقتصادية، ويسير نحو الانحطاط والركود.

بناء على ما سبق نستنتج أنّ (الفوضى / الانتظام) كانت المحفّز الأساسي، والنتيجة المتوقّعة للأزمات الحادة (عنف، قتل، سب، شتم...)، التي لحقت بالمجتمع داخل فضاء النصوص الدرامية.

سادسا - خلاصة سيميائية فضاء المكان:

1- إنّ أحداث القصص الدرامية في عمومها جرت في حيّز مكاني واسع -المدينة- وبذلك مرّر الكاتب عدّة دلالات للقارئ (أيديولوجية، اجتماعية، سياسية)، نظرا لما

¹الأجواد، ص83.

ينطوي عليه من أماكن احتضنت شخصيات جمعت بين مختلف المتناقضات، حيث تباينت قناعاتها، وتفاوتت طموحاتها واختلفت مستوياتها الاجتماعية والثقافية والدينية.

2- يكشف لنا التقاطع بين الشخصية والمكان، عن شبكة من العلاقات الدلالية التي تربط الأمكنة داخل النص الدرامي.

3- الملاحظ على الأمكنة الدرامية الموصوفة، أنها لم تتميز بالثبات، وإنما تغيرت تبعاً لتغير الخطابات النقدية التي مررتها، وهذا ما يمكننا الاصطلاح عليه "الوصف النفسي"، حيث حملت هذه الأمكنة قيم شعورية مؤثرة، فالسارد نسب لكل مكان شخصية أو شخصيات رغبة في إحداث تطابق بين المكان والشخصية.

4- إن تقاطب الانفتاح والانغلاق يدخل في علاقة جدلية مع سلوكيات الشخصية النفسية والاجتماعية والثقافية الموجودة داخل المكان، فإذا شعرت الشخصية بالراحة، والألفة والحميمية في المكان، ومارست داخله كل حقوقها دون صراع أو ضغط أو قيود، كان هذا المكان منفتحاً بالنسبة إليها لتطبيق حريتها فيه، حتى ولو كان مقبرة.

5- إن ثنائية (الفوضى / الانتظام) كانت المحفز الأساسي، والنتيجة المتوقعة للأزمات

الحادة (عنف، قتل، سب، شتم...)، التي لحقت المجتمع داخل فضاء النصوص الدرامية

6- تؤشر النصوص الدرامية مجملة لفضاء مكاني موحد نحسه يطفو على سطحها، تحمله

ذاكرة الراوي والشخصية معاً، فنجد فضاء الوطن، محنته، هو الصوت المتواجد

والمتمالي دائماً عبر بنية النص.



خاتمة

- أختم هذا البحث بالإشارة إلى أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذه الدراسة المتواضعة في مجال الدراسة السيميائية للنصوص الدرامية، والتي أجملها فيما يلي:
- تمثلت غاية هذا البحث الأساسية في محاولة الكشف عن الآليات التي تتحكم في بناء المكونات السردية للنصوص الدرامية "الأقوال، الأجواد، اللثام".
 - لا بد أن تؤخذ السيميائية بحذر أثناء عملية التحليل، وذلك بمراعاة الخصوصيات الثقافية للمتن المدروس، ذلك أنّ السيميائية في منطقتها الأصلي كانت دراسة في الثقافة الغربية، تختلف لغتها عن اللغة العربية، سواء من الناحية التاريخية، أو البنية التركيبية، وإلا سوف يسقط الدّارس في المتاهات والحشو، والتأويلات، وتحميل النص ما لا يطيق.
 - إنّ حقل التحليل السيميائي حقل واسع، ويكون أكثر فائدة إن توحدت الجهود والآراء، خاصة في العالم العربي.
 - أما على المستوى التطبيقي:
 - كانت العناوين الدرامية بمثابة أيقونة دالة، حيث شكّلت جسرا للعبور إلى ثنايا النصوص، حيث فتحت للقارئ باب التأويل، وحفزته لاكتشاف مضمونها.
 - مكّنتنا مقارنة "فيليب هامون" للشخصية من الكشف عن جوانب عديدة متعلّقة بهذه الأخيرة -شكليّة ومضمونيّة- انطلاقا من سماتها وخصائصها الفزيولوجيّة، وانتهاء بالدلالة التي أوحى بها وأسفرت عنها.
 - لم يهتم الكاتب بتحديد الأوصاف الخارجية للشخصيات، بقدر تركيزه على أفعالها ومواقفها، مبرزاً قيمتها الدلالية التي توحى بدعوة الكاتب للقارئ أو المتلقي إلى ضرورة التمسك بالأخلاق التي حثّ عليها الدين الإسلامي، والابتعاد عن كل ماله علاقة بملذّات الدنيا وشهواتها.

- يعكس لنا اضطراب الشخصيات، وتباين مواقفها، البنية المضطربة للواقع، التي تبرز معاناة قاطنيه "اليأس، الفقر، القلق، سخطهم وتهكّمهم وعبثيتهم بالقوانين والأحكام والمعايير وخوفهم من المستقبل.

- إنّ حالة اللاتوازن واللاستقرار التي تعانيها الشخصيات الدرامية توحى في مداها البعيد بحالة اللااستقرار التي عاشها المثقف الجزائري في فترة ما بعد الاستقلال، حيث أصيبت بالخبية والإحباط نتيجة غياب للقيم والمبادئ الإنسانية، وتغشي الفساد والبيروقراطية، وهي التي مهّدت للعنف والانفجار في فترة التسعينات.

- لقد شعرنا أثناء قراءتنا للنصوص الدرامية، أنّ الكاتب تحسّس بقلبه معظم الشخصيات التي عاشت الثورة وما بعد الثورة، ومنها النقط أبطاله ووضعهم في ظرفهم وأمكنهم الطبيعية، فالظروف التي مرّ بها "علولة" هي نفسها التي مرّ بها "توماس ستيرنر إليوت" في المجتمع الأوروبي من فساد الأخلاق والانحطاط وحروب جعلته يجسّد كل هذه الأشياء في أشعاره التي عكست حالاته النفسية وما كان يشعر به، فجسّد "علولة" أيضا كل ذلك في نصوصه المسرحية.

- أوكل الكاتب "للقول" جملة من الوظائف أهمها: التعليق، التفسير، التعقيب، في ثنايا النصوص الدرامية.

- لجوء الكاتب إلى تقنيتي الاسترجاع والاستباق في سياق السرد الدرامي أدّى إلى تكسير خطيّة الزمن، سواء بالارتداد إلى الماضي، أو باستشراف المستقبل، وفي ذلك تأكيد على استمرار التسلّط، الاستبداد، والإقصاء.

- إنّ عمليتي تسريع السرد وإبطائه كان لهما دور فعّال في بناء النصوص الدرامية، ففي حالة تسريع السرد استعان السارد بتقنيتي (الخلاصة والحذف)، حيث كان الخطاب الدرامي اختزالا للأحداث واختصارا لموضوعاتها، أمّا في حالة تعطيل السرد وإبطائه، فلجأ إلى تقنيتي الوصف والحوار ما أدّى إلى امتداد زمن القص الدرامي بزمن الأحداث.

- وظف الكاتب اللغة العامية ولكنها ليست اللغة السوقية أو الدارجة، بل ارتفعت لتشابه اللغة الفصحى في قوتها وبلاغتها.
- انطلاقاً من تحديد حركة الشخصيات داخل الفضاء المكاني، استطعنا استنتاج أن العلاقة بين الشخصيات والمكان تعدت الحدود الشكلية، حيث لم يعد المكان إطاراً خارجياً لتقلاتها وإقامتها، بل تجاوز ذلك ليصبح معادلاً موضوعياً لنفسيتها واتجاهاتها وسلوكاتها.
- إن أعمال عبد القادر علولة، (الأقوال، الأجواد، اللثام) تتطوي على تجانس كبير في فضائها السردي الدرامي الكمي والنوعي، على الرغم من أنها كتبت في مراحل زمنية متفاوتة نسبياً من حيث زمن الكتابة أو النشر، لكنها ذات نسق سردي درامي متماثل ومتداخل.
- تشغل النصوص الدرامية في حساسيتها السيميائية على تمثيل تجربة القهر والاضطهاد والمصادرة والنفي، مقابل البحث عن الحرية والكفاح الإنساني من أجلها، بأسلوبية تشكيل رمزية تمويه المكان والزمن والحادثة السردية الدرامية ضمن رؤية شاملة، يمكن أن تحدث في أي مكان وتحت أي ظرف، على الرغم من إمكانية القارئ بالإحالة على الزمن الراهن والمكان الراهن، وذلك لاحتواء القصة على إمكانات عصرية في جو أحداث القص الدرامي ومناخه.
- تقوم العدالة الاجتماعية على تحقيق التوازن الشامل والكلي للأفراد، الذي يعني رفاهية الحياة وتأمين العيش في سلام، فالحق لا بد له أن يتغلب على الباطل وأن يسود العدل على الظلم، وألا يرضخ الواحد للموت في طواعية تامة، بل أن يدافع عن حياته لآخر لحظات عمره، فلا يمكن أن يستوي العلم والجهل أبداً في مرتبة واحدة، وبالتالي لا تكون هذه المفارقة إلا إذا تم التمييز بينها ومعرفة كيفية التصرف بما يخدم المصلحة العامة.
- إن ما يطغى على فضاء مضمون النصوص الدرامية هو المحور الاجتماعي في إطار الأيديولوجية الاشتراكية التي تميزت بها جل الأعمال الدرامية في فترة ما بعد الاستقلال.

- يبقى العامل الثقافي أهم عامل مسير لبنية العوالم، فهو المحرك للعالم السياسي والعالم الاجتماعي والعالم الاقتصادي ومن ثمة العالم الإنساني.
- إن مسرح "علولة" له تأثير قوي على المتلقي من خلال تقويم وجدانهم بعد اختلاله، ذلك أنه مسرح متجذر في المواقف الصراعية المنتزعة من لحظات تاريخية محددة، وعليه يمكن أن ننظر إليه من زاوية المسرح التعليمي الثوري البريشتي.
- تتشأبين مكونات النصّ الدرامي (الشخصية، الزمن، المكان) علاقة تكامل تجعلها تتفاعل مع بعضها البعض تفاعلا إيجابيا، لتشكل في مجملها علامة دالة تحمل دلالات توحى في مداها البعيد بالأسباب الاجتماعية والسياسية للأزمة، وفي هذا تأكيد على أن الواقع كان منبعا للنصوص الدرامية، وهذه الأخيرة كانت انعكاسا لأسباب تأزمه، وتصويرا لظروفه، دون أن يفقدها هذا التصوير استراتيجيتها الفنية.
- إن هذا العمل في نظرنا يمثل حركة إبداعية متفرّدة في المسرح الجزائري التجريبي خاصة والمسرح العربي عامة، تفرّد آت من كونها إبداعات لجيل من الكتاب المسرحيين تشبّعوا بمبادئ وقيم نضالية ثورية، أثّرت ولا زالت تؤثر في أجيال ما بعد الاستقلال، لتمثّل بالنسبة لهم منبع إلهام وإبداع وابتكار.
- وأخيرا في اعتقادي أنّ فضاء هذا البحث لا يزال مفتوحا، خاضعا للمناقشات والإضافات.

اللهم إني أسألك حسن الخاتمة، وأسأل الله التوفيق هو نعم المولى ونعم الوكيل.

الملاحق

• حياته:

ولد فقيد المسرح عبد القادر علولة، في 08 يوليو 1939 في مدينة الغزوات، وتابع



دراسته الابتدائية في المدينة الصغيرة عين البرد غرب وهران، ثم واصل دراسته الثانوية في مدينة سيدي بلعباس، وبعد ذلك بوهران، توقف عن الدراسة في 1956، وبدأ يمارس المسرح كهواو مع فرقة "الشباب"

بوهران دائما في إطار هذه الفرقة وحتى سنة 1960، شارك في عدة دورات تكوينية وممثل في مسرحية "خضر اليمين" التي كتبها "محمد كرشاي"، وفي 1962 أخرج في إطار فرقة المجموعة المسرحية الوهرانية مسرحية "الأسرى" للمؤلف الروماني "بلوت". عند إنشاء المسرح الوطني الجزائري وظّف الفقيد كممثل.

-مثل أدوارًا عديدة في مسرحيات:

- "أولاد القصبة": لعبد الحليم رايس ومصطفى كاتب 1963. - "حسن طيرو": لرويشد ومصطفى كاتب 1963. - "الحياة حلم": لمصطفى كاتب 1963. - "دون جوان": اقتباس وإخراج مصطفى كاتب 1963. - "ورود حمراء لي": لعلال المحبّ 1964. - "ترويض نمر": إخراج علال المحبّ 1964. - "الكلاب": لحاج عمار 1965.

-أخرج بعد ذلك مسرحيات عديدة:

- "الغولة" كتبها وريشد 1964. - "السلطان الحائر" لتوفيق الحكيم 1965. - "نقود من ذهب" اقتباس من التراث الصيني القديم 1967. - "تومانس" اقتباس حيمود ابراهيم ومحبوب اسطيمبولي 1968. - "الدهاليز" مكسيم جوركي. .ترجمة محمد بوحابسي 1982.

-ألف وأخرج المسرحيات التالية:

- "العلف" 1969. - "الخبزة" 1970. - "حمق سليم" مقتبسة من يوميات أحقق لجوجل 1972.

- "حمام ربي" 1970. - "حوت يأكل حوت" 1975 أفها مع بن محمد. - "القول" أي الأقوال
1980. - "الأجواد" 1985. - "اللثام" 1989. - "أرلوكان خادم السيدين" ترجمة لمسرحية
"جلدوني" 1993. - "التفاح" ألفها لفرقة المثلث، أخرجها زروقي بوخاري 93 . 1992 -
"اقتباس لخمس قصص للكاتب التركي عزيز نسين" على شكل مسرحيات لتلفزيون 1990.
- ليلة مع مسجون. - السلطان والغربان. - الوسام. - الشعب فاق. - الواجب الوطني. -
أخرجها للتلفزيون بشير بريشي عام 1990.

- مثل في الأفلام التالية:

- "الكلاب" للمخرج هاشمي شريف 1971. - "الطارفة" أي الحبل للمخرج هاشمي الشريف
1971. - "تلمسان" للمخرج محمد بوعماري 1989. - "حسن نية" للمخرج غوتي بن ددوش
1990. - "جنان بورزق" للمخرج عبد الكريم بابا عيسى 1990.

- شارك في صياغة وقراءة تعاليق الأفلام التالية:

- "بوزيان القلعي" للمخرج حجاج 1983. - "كم أحبكم" للمخرج عز الدين مدور 1985.
أخرج ثلاث تمثيليات للإذاعة ومثل فيها عن مسرحيات من التراث العالمي .. سوفكليس ..
أرسطوفان .. وشكسبير . وكان ذلك عام 1967. ومن 1968 إلى 1959.. أخرج مع الطلبة
عدة مسرحيات من بينها مسرحية "الغول" لمحمد عزيزة..¹

¹ عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواء، اللثام)، مسرحية اللثام، د.ط، المؤسسة الوطنية للفنون
المطبعة وحدة الرغاية، الجزائر 1997، ص 5، 6، 7، 8.

ملحق الأعلام:

❖ **آن أوبر سفيلد:** ناقدة فرنسية وأستاذة بجامعة باريس الثالثة، متخصصة في الدراسات العلمية للمسرح.

❖ **أرسطو:** فيلسوف يوناني (384 ق.م 322 ق.م) ولد في اسطاغير، وارتبطت باسمه الميتافيزيقا والمنطق وأحد تلاميذ أفلاطون له كتاب "فن الشعر".

❖ **برتولد بريشت:** ولد في "أوجسبورغ" في 10 فبراير 1898، في الوقت الذي كانت تنتشر فيه أفكار الاشتراكية، في العام 1916 التحق بالجامعة لدراسة الطب إرضاء لرغبة والده، رغم ميوله للأدب، فبينما يدرس الطب استدعيًا للتحاق بصفوف الجيش في القسم الطبي من السنة الأخيرة للحرب، وهناك تفتحت عيناه على بؤس الحياة ففتوسع آفاقه الإنسانية.

بعد انتهاء الحرب هجر دراسته الجامعية، ليدخل عالم الفن والأدب، فكتب عام 1919 أولى مسرحياته "بعل"، وفي سنة 1922 كتب مسرحيته الشهيرة "طبول في الليل"، تروي المسرحية مأساة جندي عائد إلى الحرب، وقد أحرزت هذه المسرحية نجاحا كبيرا نال على إثرها جائزة "كلاسيك"، التحق بمسرح "دوتش تياتر" ببرلين ليشغل منصب دراماتورج، وقد قدّم خلال هذه الفترة عدّة تراجم واقتباسات لنصوص صينية ويابانية وإغريقية وأوروبية.

في 1933 ومع ظهور النازية دخل "بريشت" وأسرته رحلة طويلة في المنفى، ، وفي سنة 1949 التي رجع فيها إلى ألمانيا شيّد مسرح "برلين انسامل"، الذي سيقدم على خشبته أعماله الأخيرة إلى جانب تقديم تنظيراته وبحوثه عن المسرح الملحمي، إلى أن وافته المنية هناك سنة، 1956 أثناء تحضيره لمسرحية "جاليليو جاليلي".

أعماله: مسرحيات: - طبول في الليل 1922. - في ظلمات المدينة 1923. - الإنسان هو الإنسان 1924. - الرؤوس المستديرة 1943...

❖ **جوليان الجرداس غريماس** Julien Algridas Greimas: "19171982": عالم لسانيات روسي، عاش بالولايات المتحدة الأمريكية منذ 1941، من أهم المشاركين في الحلقة اللسانية ببراغ، من أبحاثه، أبحاث في اللسانيات العامة.

❖ **جيرار جينيت** Gérard Genette: ولد في 1930 وهو ناقد فرنسي، ومنظر بنيوي، وأستاذ بجامعة "السربون"، وأستاذ محاضر بالمدرسة العليا، كما أنه مؤسس ومدير " La collectionpoétique" بمطابع DuSeuil، ساهم بشكل مكثف في تطوير السرديات "Narratologie"، من خلال تكثيف جملة من المصطلحات، أمست عالمية لأجل وصف ميكانزمات آليات السرد.

❖ **فلاديمير بروب** vlاديمير prop: "18591970" ناقد ومفكر بنيوي روسي، مؤسس مورفولوجية الحكاية، وقد استلهم أعماله بالدرجة الأولى من "غريماس"، من أهم مؤلفاته: مورفولوجية الحكاية 1928 بالروسية، ترجمة إلى الإنجليزية سنة 1950، الجذور التاريخية العجيبة، الحفلات الفلاحية الروسية.

❖ **فرديناند دي سوسير**: ولد في جنيف بسويسرا في 17 نوفمبر 1857، ترعرع في أحضان عائلة عريقة اشتهرت بالعلم والمعرفة، تلقى تعليمه الأول في جنيف، ثم انتقل إلى "ليبزج" بألمانيا لمزاولة دراسة اللسانيات التاريخية والمقارنة، إضافة إلى اللغة السنسكريتية والإيرانية والإرلندية والسلافية والليتوانية، مكث هناك من 1876 إلى 1881، ومن ثم اتجه إلى باريس التي أقام بها من 1881 إلى 1891، وتولى خلال هذه الفترة منصب مدير الدراسات بالمدرسة التطبيقية للدراسات العليا، وفي الوقت نفسه كان يحاضر لمجموع الطلبة في اللسانيات التاريخية والمقارنة، في سنة 1891، عاد إلى مسقط رأسه استقر هناك يدرّس بجامعة جنيف، توفي "دي سوسير" سنة 1913 عن عمر يناهز الستة والخمسين عاما، نتيجة سرطان أصابه في حلقه، ومن مؤلفاته: - "دراسة حول النظام البدائي للصوائت في اللغات الأوروبية"، نشره "سوسير" في الواحد والعشرين من عمره،

عندما كان طالبا في ألمانيا. - "حالة الجر المطلق في السنسكريتية"، وهي الأطروحة التي قدّمها لنيل شهادة الدكتوراه. - مجموعة من المقالات حول اللغة، جمعت كلّها بعد موته.

❖ **رولان بارت** Roland Barthes: فيلسوف فرنسي وناقد أدبي، دلالي، ومنظر اجتماعي، ولد في 12 نوفمبر، بشيربورغ 1915، وتوفي في 5 مارس 1980، على إثر حادثة سير، تأثر في أعماله النقدية باللسانيات والتحليل النفسي والأنثروبولوجيا، واتسعت أعماله لتشمل حقولا فكرية عديدة، أثر في تطور مدارس عدة كالبنوية والماركسية، وما بعد البنوية والوجودية، بالإضافة إلى تأثيره في تطور علم الدلالة، من مؤلفاته الشهيرة: "درجة الصفر في الكتابة" 1953، "أساطير" 1957، "إمبراطورية العلامات" 1970، "لذة النص" 1973، وغيرها كثير.

❖ **شارل سندر بيرس** Charles Sanders Peirce: فيلسوف وعالم منطقي أمريكي، ولد بـ "كامبريدج" بـماساشيت "1839-1914"، والده رياضي معروف، أستاذ بجامعة هارفرد، وقد تلقى "بيرس" تكويننا متينا في العلوم التجريبية، الرياضيات، المنطق والفلسفة ظلّ لمدة خمس سنوات قارئا متخصصا في المنطق بـ la Johns Hopkins University ببليمور "1878-1884"، ومكّلف بالمحاضرات في الفلسفة بهارفرد، وإن لم يشغل أبدا رتبة أستاذ دائم بالجامعة رغم إصراره، وحوّر نظريته في السيمونتيك من خلال مراسلاته مع "الليدي ولبي"، وبحياته لم ينشر شيئا، ما عدا بعض المقالات والمشاركة في قاموس للفلسفة وعلم النفس، "dictionary of philosophy and psychology de baldwin"، "1901-1902".

❖ **رومان جاكسون** Roman Jakobson: "1816-1928" عالم لسانيات روسي، ولد بموسكو سنة 1896، عاش بالولايات المتحدة واستقرّ منذ 1941، من أهم المشاركين في الحلقة اللسانية ببراغ، من أبحاثه: أبحاث في اللسانيات العامة.

- **ليفي سترافوس كلود** Levi-Strauss Claude: عالم أساطير فرنسي، ولد ببروكسل سنة 1908م، وهو يعدّ من الأوائل الذي أرسو قواعد علم الإناسة البنيوي، من مؤلفاته الشهيرة:

-البنى الأولىّة للقرابة 1940م، -الفكر المتوحش 1962م، -النيء والمطبوخ 1964، -من
العسل إلى الرّماد 1967م، -العاري 1971م، هذا علاوة على العديد من المقالات التي
جمعت في مؤلف بعنوان "علم الإناسة البنيوي".



قائمة

المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

- المصادر:

1. عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواء، اللثام)، دط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغبة، الجزائر، 1997.

- المراجع بالعربية:

2. إبراهيم عبد الله: المتخيّل السّردي، (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990.

3. أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، تح محمد بن يحي الدين، عبد الحميد، ط5، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1981.

4. أبو علي الحسين بن عبد الله بن سنا: تسع رسائل في الحكمة والطبيعيّات، ط2، دار العرب للبستاني، القاهرة، مصر، دت.

5. أحمد بلخير: سيميائيات المسرح، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2010.

6. أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربيّة المعاصرة، ط1، دار الفارابي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2004.

7. أحمد زنير: جمالية المكان في قصص إدريس الخوري، ط1، التتوخي للطباعة والنشر، الرباط، المغرب، 2009.

8. أحمد قتيبة يونس: الفضاء المسرحي في مسرح طلال حسن (مسرحية الإعصار) نموذجاً، دراسات موصلية، ع19، صفر، 1429هـ.

9. إخوان الصفا: الرسائل، القسم الثاني، تح نور الدين بن جيو اخان، دط، مطبعة نخبة الأخيار، هيندي بازار، 1305هـ.

10. أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، ط1، دار مشرق مغرب، دمشق، سوريا، 1994، ص58.

11. آمنة يوسف: تقنيات السّرد، ط1، دار الحوار للنشر، سورية، 1997.

12. أنور المرتجى: سيميائية النصّ الأدبي، دط، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1978.
13. أيوب جرجيس العطية: الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2014 .
14. بسام موسى قطّوس: سيمياء العنوان، ط1، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2001.
15. بشير خلف: الفنون لغة الوجدان، دط، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2009.
16. جماعة من الباحثين: جماليات المكان، ط2، درا قرطبة، 1988.
17. الجيلالي الغرابي: مكوّنات السرد "شجرة حناء وقمر أنموذجاً"، ط1، دار الأكاديميون، عمان، الأردن، 2017.
18. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990.
19. حسن نجمي: شعريّة الفضاء الروائي، المتخيّل والهوية في الرواية العربية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2000.
20. حسن يوسف: قراءة النصّ المسرحي، دراسة في شهرزاد لتوفيق الحكيم، د ط، مكتبة عالم المعرفة، الدار البيضاء، المغرب، د ت.
- حميد الحمداني:
21. ———: القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النصّ الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي، 2003.
22. ———: القصّة القصيرة في العالم العربي، ظواهر بنائية ودلالية، ط1، أنفو - برانت، فاس، المغرب، 2015.
23. ———: بنية النصّ السردّي من منظور النقد الأدبي، ط 2، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1993.
24. ذويبي خثير الزبير: سيميولوجيا النصّ الدرامي - مقارنة سيميائية لرواية الفراشات والغيلان لعزالدين جلاوجي، ط 1، 2006.

-رشيد بن مالك:

25. —: السيميائيات السردية، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2006.

26. —: مقدمة السيميائيات السردية، د ط، دار القصة للنشر، الجزائر، 2000.

27. رياض عبد الفتاح: التكوين في الفنون التشكيلية، د ط، دار النهضة المصرية، مصر، 1973.

28. الزبيدي محمد مرتضى: تاج العروس من جواهر القاموس، مج 9، د ط، دار مكتبة الحياة، د ت.

29. الزمخشري: أساس البلاغة، تح عبد الرحمن محمود، د ط، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د ت.

-زينب عفيفي:

30. —: العالم في فلسفة ابن رشد الطبيعية، د ط، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، 1993.

31. —: الفلسفة الطبيعية والإلهية عند الفارابي، د ط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، د ت.

32. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائية السردية، ط2، منشورات الاختلاف، الجزائر، د ت.

33. السعيد بوطاجين: الاشتغال العملي، دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هودقة عينة، ط1، رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، 2000.

-سعيد يقطين:

34. —: تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1997.

35. —: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1997.

36. سلمان كاصد: عالم النص، د ط، دار الكندي للنشر، الأردن، 2003.
37. سمير المرزوقي: جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلًا وتطبيقًا، د ط، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت.
38. سمير روجي الفيصل: الرواية العربية، البناء والرؤيا - مقارنة نقدية - د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003.
39. سيزا قاسم: بناء الرواية، (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة العامة للكتاب، ط1، مصر، 1984.
40. شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1994.
41. شعيب حليفي: هوية العلامات - في العتبات وبناء التأويل - ط 1، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2005.
42. شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، ج2، د ط، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، 2007.
43. الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ط1، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000.
44. طارق ثابت: الشخصية المدنية في شعر أحمد طيّب معاش، مقاربات سيميائية، - دراسة - ط1، منشورات دار أسامة، باب الزوار، الجزائر.
45. طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحديثة، (نماذج من المسرح الجزائري والعالمي)، د ط، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، 2011.
46. طاهر عبد مسلم: عبقرية الصورة والمكان، التعبير - التأويل - النقد، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2002.
47. عادل فاخوري: تيارات في السيمياء، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1990.
48. عبد الحق بلعابد: عتبات (جيران جينيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، ط1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، 2008.

49. عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، ط2، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، 1996.
50. عبد السلام صحراوي وآخرون: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، ط1، دار هومه، الجزائر، 2002.
51. عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية، الأمنية، ط1، الرباط، المغرب، 2000.
52. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، ع232، الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل، 1998.
53. عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص، البنية والدلالة، ط1، شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، 1996.
54. عبد القادر الجرجاني: كتاب التعريفات، دط، دار المقدس، بيروت، لبنان، 1985.
55. عبد الله إبراهيم صالح هويدي: تحليل النصوص الأدبية، قراءات نقدية في السرد والشعر، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 1998.
56. عبد الله إبراهيم: المتخيل السرد، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990.
57. عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشرحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، دراسات أدبية، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.
58. عبد الله رضوان: البنى السردية، نقد القصة القصيرة، ط2، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، 2002.
59. عبد المجيد شكري: فنون المسرح والاتصال الإعلامي - المسرح النثري - المسرح الشعري - الإعلام والمسرح، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2011.
60. عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ط1، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، 2002.
- عبد الملك مرتاض:

61. _____: القصة الجزائرية المعاصرة، د ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.
62. _____: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987.
63. _____: بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمانية"، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986.
64. _____: تحليل الخطاب السردى، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999.
65. _____: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، د.ط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.
66. عبد الوهاب الرقيق: في السرد، دراسات تطبيقية، ط1، تونس، 1998.
67. علي أحمد باكثير: فن المسرحية، دط، مكتبة مصر، دت.
68. علي بن هادية، بلحسن الجيلالي، بالحاج كي: القاموس الجديد، ط5، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.
69. غريب اسكندر: الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، دط، المجلس الأعلى للثقافة، بيروت، لبنان، 2002.
70. فاطمة ديلمى: بنى النص ووظائفه، مقاربة سيميائية لنص الأقوال لعبد القادر علولة، ط1، درا كنعان، دمشق، سوريا، 2005.
71. الكندي: الحدود والرّسوم، تح عبد الأمير الأعسم ضمن المصطلح الفلسفي عند العرب، دط، منشورات مكتبة الفكر العربي، بغداد، العراق، دت.
72. محمد أبو العلا: اللغات الدرامية ووظائفها وآليات اشتغالها، ط1، ألوان مغربية، الرباط، المغرب، 2004.
73. محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ط1، منشورات دار الأمان، الرباط، المغرب، 2000.

74. محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1987.
75. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاته التقليدية)، ط1، دار توفال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2000.
76. محمد توفيق الضوى: مفهوم المكان والزمان في فلسفة الظاهر والحقيقة، دراسة في متافيزيقيا برادلي، د ط، منشأة المعارف بالإسكندرية مصر، دت.
77. محمد صابر عبيد: حركية العلامة القصصية، جماليات السرد والتشكيل، ط1، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، بيروت، 2014.
78. محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
79. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجيات التناص، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1992.
80. محمد ناصر العجمي: في الخطاب السردى، نظرية غريماس (Grimas)، د ط، الدار العربية للكتاب، تونس، 1991.
81. محمد هاشم صوصي علوي: المسرح العربي والتراث المسرح المغربي نموذجاً، ط1، طوب بريس، الرباط، المغرب، 2010.
82. مصطفى الضبع: استراتيجيات المكان، (دراسة في جمالية المكان في السرد العربي)، دط، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، شركة الأمل للطباعة والنشر، 1998.
83. مصطفى تواتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، (اللص والكلاب، الطريق، الشحاذ)، ط1، الدار العربية للنشر، تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
84. مصطفى محمود: أينشتين والنسبية، ط7، دار المعارف، مصر، دت.
85. منير سلطان: التضمين والتناص، "وصف رسالة الغفران للعالم الآخر نموذجاً"، دط، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، 2004.

86. **ميجان الرويلي، سعد البازغي:** دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2002.
87. **نديم معلا محمد:** في المسرح... في العرض المسرحي... في النص المسرحي... قضايا نقدية، ط1، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 2000.
88. **وابل نعيمة:** الاغتراب عند كارل ماركس، دراسة تحليلية نقدية، د ط، مؤسسة كنوز الحكمة، الأبيار، الجزائر، 2013.
89. **ياسين النصير:** مدخل إلى النقد المكاني، ط1، دار نينوى، دمشق، سورية، 2015.
90. **يمنى العيد:** تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط2، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1999.
- **الكتب المترجمة:**
91. **أرسطو طاليس:** الطبيعة، ج1، تر إسحاق بن حنين، تح عبد الرحمن بدوي، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984.
92. **إلين أستون، جورج ساقونا:** المسرح والعلامات، تر سباعي السيد، د ط، المطبعة الفنية الحديثة، الزيتون، 1980.
93. **أمبرتو إيكو:** القارئ النموذجي، تر أحمد بوحسن، ورد في طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1992.
94. **برنار توسان:** ماهي السيميولوجيا؟، تر محمد نظيف، ط2، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2002.
95. **تزفيتان تودروف:** ميخائيل باختين، المبدأ الحوارية، تر فخري صالح، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1996.
96. **جاء لينتقلت:** مقتضيات النص السردية الأدبي، تر رشيد بنحدو، ورد في طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1992.
97. **جيرار جينيت:** خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلبي، ط3، منشورات الاختلاف، 2003.

98. جيرار دولودال، جوويل ريطوري: السيميائيات أو نظرية العلامات، تر عبد الرحمن بوعلي، ط1، دار الحوار، سوريا، 2004.
99. روبرت شولز: السيمياء والتأويل، تر سعيد الغانمي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.
- رولان بارت:
100. —————: التحليل النصي، تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة، تر وتقديم عبد الكبير الشرقاوي، د ط، دار التكوين، دمشق، سوريا، 2009.
101. —————: لذة النص، تر محمد الرفرافي ومحمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع 10، 1990.
102. —————: مبادئ في علم الدلالة، تر محمد البكري، ط2، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1986.
103. س. داوسن: الدراما والدرامية، تح جعفر صادق الخليل، راجعه وقدم له عناد عزوان اسماعيل، ط4، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1980.
104. عمّانويل كنط: نقد العقل المحض، تر موسى وهبة، د ط، مركز الانتماء القومي، لبنان، دت.
105. غاستون باشلار: جماليات المكان، تر غالب هلسا، ط 5، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2000.
106. فردينان دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، تر يوسف غازي، مجيد النصر، د ط، المؤسسة الجزائرية للطباعة، دت.
107. فيليب هامون: سيميولوجية الشخصية الروائية، تر سعيد بنكراد، ط1، دار الكلام، الرباط، المغرب، 1990.
108. ميشال آريفي وآخرون: السيميائية وأصولها وقواعدها، د ط، ترجمة رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.

109. ول ديورانت: قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي، تر فتح الله محمد المشعشع، مكتبة المعارف، بيروت، ط6، 1988.
110. يان ميوكاروفسكي وآخرون: سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، تر وتقديم أدمير كورية، د ط، مشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1997.
- المعاجم والقواميس:
111. إبراهيم مصطفى، وآخرون: المعجم الوسيط، ج1، دط، دار العودة، اسطنبول، تركيا، 1989.
112. ابن دريد: جمهرة اللغة، مج 3، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، 1345.
113. ابن منظور: لسان العرب، تح عامر أحمد حيدر، مراجعة: عبد المنعم خليل إبراهيم، مج 13، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003.
114. ابن منظور: لسان العرب، ج15، د ط، دار صادر، بيروت، لبنان، د ت.
115. ابن منظور: لسان العرب، ج3، تح عبد الله الكبير وآخرون، د ط، دار المعارف، القاهرة، مصر، 114هـ.
116. أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن الخوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1981.
117. أبو بكر الصولي: أدب الكتاب، نسخ وتصحيح وتعليق: محمد بهجت الأثري، د ط، المطبعة السلفية، القاهرة، 134هـ.
118. أحمد فؤاد الأهواني: أعلام العرب، الكندي فيلسوف العرب، دط، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مصر، دت.
119. أحمد مختار عمر وآخرون: معجم اللغة العربية المعاصرة، مج1، ط1، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 2008.
120. بطرس حروفوش: المنجد في اللغة والأعلام، جزء اللغة، ط28، دار المشرق، بيروت، 1986.
121. جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ط3، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1973.

122. الجوهري: الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، تح: إميل بديع يعقوب، ومحمد نبيل طريفي، مج 6، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1999.
123. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د ط، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، المغرب، 1984.
124. الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مج 2، د.ط، مؤسسة الحلبي وشركاؤه، د.ت.
125. فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2010.
126. ماري إلياس، حنان قصّاب: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط 1، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، 1997.
127. مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، د ط، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1974.
128. مجموعة من المؤلفين: معجم السرديات، ط1، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010.
129. المنجد في اللغة والأعلام: دار المشرق، بيروت، لبنان، ط3، 2002.
- الكتب الأجنبية:

130. Philippe Auzou: Dictionnaire Encyclopédique, Auzou, Nouvelle édition, Edition Auzou, 2014.

131. Jean Dubois et Al: Dictionnaire Larousse, (Dictionnaire du Francais au College) ,Etymolog, Edition Larousse, 1987.

132. Le Grand Robert de la langue Français, Toure 4, Paris, 1985.

133. karim mancili: Le petit larousse, rebecca dubois, jllustré, 2017.

134. Leo Hoek: la marque du titre, (dispositifs sèmiotiques d une pratique textuelle), Mouton èditeur, Lahay, Paris, New york, 1981.

135. Oxford: Learner s Pocket Dictionary, University Preess, Edited by Victoria Bull, 2008.

- الملتقيات والمجلات:

136. إبراهيم صدقة: السيميائية، (المفاهيم والأبعاد، اتجاهات)، محاضرات الملتقى الوطني الأول "السيمياء والنص الأدبي"، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر 2000.
137. بول ريكور: النص والتأويل، تر منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، ع3، بيروت، لبنان، 1988.
138. جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج 25، ع3، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، مارس 1991.
139. حسين خمري: السيميائيات والفكر النقدي المعاصر، مجلة الدراسات اللغوية، قسنطينة، ع01، 2002.
140. حميد الحمداني: عتبات النص الأدبي (بحث نظري)، مجلة علامات في اللغة، النادي الأدبي بجدة، مج12، ع46، شوال 1423هـ.
141. حميد علاوي: غواية المعنى في مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" قراءة سيميائية لنص أحمد بن قطاف"، مداخلة في كتاب النقد المسرحي المعاصر الإشكاليات والتحديات، المهرجان الوطني للمسرح المحترف، من 24 ماي إلى 07 جوان 2011، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر، 2011.
142. سعيد بنكراد: السيميائيات (النشأة والموضوع)، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م35، ع03، مارس، 2007.
143. شادية شقرون: سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح، محاضرات الملتقى الوطني الأول، "السيمياء والنص الأدبي"، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 7-8 نوفمبر، 2000.
144. صالح مفقودة: السيميولوجيا والسرد الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول، "السيمياء والنص الأدبي"، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2000.
145. الطاهر الهمامي: القارئ سلطة أم تسلط، مجلة الموقف الأدبي، ع33، الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998.

146. محمد الهادي المطوي: شعريّة عنوان كتاب السّاق على السّاق في ما هو الفاريّاق، مجلة عالم الفكر، مج28، ع1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر 1999.

- الرسائل الجامعية:

147. بليصق عبد النور: جماليات التلقي في المسرح الجزائري الحديث، مسرح عبد القادر علولة أنموذجاً، إشراف: بلخير عقاب، (مخطوط دكتوراه)، جامعة المسيلة، 2018-2019.

148. بن ناصر عجيّة: ملامح الشخصية في روايتي "سيدة المقام" و"مهايات ليل الفتنة" لواسيني الأعرج، واهميدة العياشي، إشراف: عقاب بلخير، (مخطوط ماجستير)، قسم اللغة والأدب العربي، 2010-2011.

149. سعيّة بن السّيتي: فنيّة التشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية الأمير، لـ"واسيني الأعرج" -دراسة سيميائية- إشراف: إبراهيم صدقة، (مخطوط دكتوراه)، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة سطيف، 2012-2013.

150. سلاف سعودي: السّخريّة في المسرحيّة المغاربيّة الحديثة -دراسة فنيّة تحليليّة- إشراف: فتحي بوخالفة، (مخطوط دكتوراه)، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2019-2020.

151. سمية الهادي: سيميائية المكان في شعر الصعاليك الجاهليين، إشراف: عباس بن يحي (مخطوط دكتوراه)، جامعة المسيلة، 2014-2015.

152. عز الدين جلاوي: بنية المسرحيّة الشعريّة في الأدب المغاربي المعاصر، إشراف: عبد الملك ضيف، (مخطوط ماجستير)، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2008-2009.

153. العليّة هذلي: التجريب في النصّ المسرحي الجزائري، إشراف: العمري بوطابع، (مخطوط دكتوراه)، جامعة المسيلة، قسم اللغة والأدب العربي، 2016-2017.

154. **قادة عقاق:** السيميائيات السردية وتجلياتها في النقد العربي المغربي المعاصر، نظرية "غريماس" نموذجاً، (مخطوط دكتوراه)، إشراف: رشيد بن مالك، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، 2007.
155. **كريمة بلخامسة:** تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة" للكاتب ياسين، (مخطوط ماجستير)، إشراف: الطاهر توات، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة تيزي وزو، 1999/2000.
156. **مجنح جمال:** دلالة المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970، إشراف: العربي دحو (مخطوط دكتوراه) جامعة باتنة، 2007-2008.
157. **نادية بوفنغور:** رواية كراف الخطايا لـ"عبد الله عيسى لحيلح" -مقارنو سيميائية- (الشخصي- الزمن -الفضاء)، إشراف: يحي الشيخ صالح (مخطوط ماجستير)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة قسنطينة، 2009-2010.
158. **نسيم بوقادير:** سيميولوجيا الغياب والصمت في مسرح صامويل بيكيت-في انتظار غودو أنموذجاً- إشراف: نور الدين عمرون (مخطوط ماجستير)، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2011-2012.
159. **وهيبة بوطغان:** البنية الزمنية في رواية عابر سرير، لأحلام مستغانمي، إشراف: العمري بوطابع، (مخطوط ماجستير)، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2008-2009.



فهرس المحتويات

شكر و عرفان

مقدمة: أ-هـ

الفصل الأول

المسرح والسيمائية (مفاهيم إجرائية ومعرفية)

تمهيد 10

أولا - السيمائية 10

1- مفهوم السيمائية وجذورها عند الغرب 11

2- مفهوم السيمائية وجذورها عند العرب 11

ثانيا- مفهوم : المكان/ الفضاء 12

1- دلالة المكان - الفضاء عند الغرب 10

2- دلالة المكان - الفضاء عند العرب 12

ثالثا - دلالة مصطلح "النص" Texte 13

1- عند العرب 10

1-1 الدلالة اللغوية 10

1-2 الدلالة الاصطلاحية 12

2- عند الغرب 12

1-2 الدلالة اللغوية 10

2-2 الدلالة الاصطلاحية 12

رابعا - دلالة مصطلح "الدراما" Drama 14

1- الدلالة اللغوية 10

2- الدلالة الاصطلاحية 12

خامسا - المسرح والمسرحية مفاهيم وخصائص 16

سادسا - مفارقة المسرح بين النص الدرامي والعرض المسرحي 18

الفصل الثاني

سيمائية فضاء العتبات.

تمهيد	59
أولا-سيمائية فضاء عتبة الغلاف	61
1- اسم الكاتب	10
2- العنوان	12
3- الصورة الفتوغرافية والستار	
ثانيا-سيمائية فضاء عتبة العنوانTitre	61
1- دلالة مصطلح العنوان	10
2- وظائف العنوان حسب "جيرار" جينيت	12
3- التحليل السيميائي للعنوان	10
3-1عنوان (الأقوال)	10
3-2 عنوان (اللاثام)	10
3-3 عنوان (الأجواد)	10
ثالثا - سيمائية فضاء عتبة الاستهلال	63
رابعا - سيمائية فضاء عتبة الاختتام	67
سادسا - خلاصة سيمائية فضاء العتبات	79

الفصل الثالث

سيمائية فضاء الشخصيات

تمهيد	99
أولا-مفهوم الشخصية:	100
ثانيا-أنواع الشخصية:	100
1-الشخصيات المرجعية	100

1-1	شخصيات ذات مرجعية اجتماعية:	100
1-1-1	فضاء الفئة المغلوبة:	100
أ-	شخصية قدور السّواق (الأقوال)	100
ب-	شخصية "العلي أمزغان الطّباخ" (الأجواد)	100
ج-	شخصية "برهوم الخجول" (الثّام)	100
2-1-1	فضاء الفئة الغالبة	100
1-2-1-1	حقل السّطة	100
الشرطي (الثّام)		10
2-2-1-1	حقل المال	100
شخصية "سي ناصر" (الأقوال)		10
3-2-1-1	حقل الكذب والنفاق والخداع	100
ب-	شخصية "خوسي" الإسباني (الأجواد)	10
2-	الشخصيات المجازية (المعنوية)	100
1-2	الجهل	102
1-1-2	الجهل بالدين	10
2-1-2	الجهل بالتاريخ	10
3-1-2	الجهل بالحالة الاجتماعية	10
2-2	الخيبة	100
3-2	اليأس	100
4-2	الكراهية	100
3-	الشخصيات الإشارية	104
1-3	السّارد:	100
2-3	القارئ:	100
1-2-3	الإشارات المباشرة	10

10	3-2-2- الإشارات غير المباشرة.....
107	4- الشخصيات المتكررة.....
100	4-1 شخصيات لها قدرة على التذكر (الاسترجاع).....
100	4-2 شخصيات استشرافية.....
111	ثالثا - دال الشخصية ومدلولها.....
100	1- الراوي:.....
100	1-1 راو غير مشارك في القصة:.....
100	1-2 راو مشارك في القصة:.....
116	رابعا - مستويات وصف الشخصية.....
100	1- الوظائف السردية للشخصيات الفاعلة:.....
100	1-1-1 المصنع النموذجي: الموضوع الأول:.....
100	1-1-1-1 السجن: الموضوع:.....
100	1-1-1-2 المقبرة: الموضوع:.....
100	1-1-1-3 الحرية: الموضوع:.....
10	1-2- العمليات والعلاقات.....
119	خامسا - خلاصة سيميائية فضاء الشخصية.....

الفصل الرابع:

سيميائية فضاء الزمن

160	تمهيد.....
165	أولا - مفهوم الزمن.....
166	ثانيا - دراسات وتصورات حول الزمن.....
167	1- تقسيم الزمن عند "جيرار جينيت".....
166	2- تقسيم الزمن عند "ألجيرادس جوليان غريماس".....

175.....	ثالثا - تحديد فضاء زمن القصة الدرامية المفترضة.....
176.....	رابعا - اشتغال فضاء الزمن في النص الدرامي.....
181.....	خامسا - علاقات الترتيب الزمني (النظام):.....
182.....	1 - الاسترجاعات.....
166.....	1-1 استرجاعات خارجية.....
166.....	1-2 استرجاعات داخلية.....
186.....	2 - الاستباقات.....
166.....	1-2 الاستباقات الخارجية.....
166.....	2-2 الاستباقات الداخلية.....
188.....	سادسا - علاقات المدة أو الديمومة:.....
189.....	1 - الخلاصة.....
166.....	1-1 الخلاصة المحددة.....
166.....	1-2 الخلاصة غير المحددة.....
192.....	2 - الحذف.....
166.....	1-2 الحذف المحدد المعلن.....
166.....	2-2 الحذف غير المحدد.....
166.....	2-3 الحذف الضمني.....
165.....	3 - المشهد.....
166.....	1-3 الحوار الخالص / التناوب الجزئي.....
166.....	2-3 الحوار السردي / المروي.....
166.....	3-3 المونولوج (الحوار الداخلي).....
166.....	4 - الوقفة (الاستراحة).....
166.....	1-4 المقاطع الوصفية الخالصة.....

166..... 4-2 المقاطع الوصفية المقترنة بالسرد

167..... سابعا- خلاصة سيميائية فضاء الزمن

الفصل الخامس:

سيميائية فضاء المكان

160..... تمهيد

165..... أولا - الفضاء الجغرافي

165..... 1- الفضاء المكاني المحدود

166..... 2- الفضاء المكاني المتسع

166..... ثانيا - المكان/ الشخصيات

167..... ثالثا - وصف المكان

165..... 1- الوصف الموضوعي

166..... 2- الوصف النفسي

173..... رابعا- التقاطبات المكانية

160..... 1- فضاء الإقامة

165..... 1-1- فضاء الإقامة الاختيارية

165..... 1-1-1- فضاء البيت

166..... 1-2- فضاء الإقامة الجبرية

166..... 1-2-1- فضاء السجن

167..... 2 - فضاء الانتقال

165..... 1-2 فضاء المقبرة

166..... 2- 2 فضاء القطار

175..... خامسا - التقاطبات الدالية

165.....	1-ثنائية الانفتاح والانغلاق
166.....	2-ثنائية الفوضى/ الانتظام
166.....	سادسا - خلاصة سيميائية فضاء المكان
10	الخاتمة
199.....	قائمة المصادر والمراجع
209.....	الملاحق
217.....	فهرس الموضوعات
	ملخص الدراسة

ملخص الدراسة

ملخص باللغة العربية

يدرس هذا البحث "سيميائية الفضاءات الدرامية في مسرحيات عبد القادر علولة"، وعليه تدخل هذه الدراسة ضمن الدراسات النقدية السيميائية، التي تسعى إلى التعامل مع النصّ بكونه مجموعة من العلاقات النصّية، التي تربط بين جملة من العلامات؛ فحاولنا تطبيق كل ماقدّمه "فليب هامون"، و"جيرار جينيت"، و"غريماس" على أعمال عبد القادر علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، فهذه الأخيرة لها مكانة مرموقة في حقل المسرح الجزائري التجريبي، فقد سجّلت حضورها من خلال مواكبتها لأحداث هامة مرّت بها الجزائر.

فكان الفصل الأوّل عبارة عن مهاد نظري، حيث تحدّثنا فيه عن مفهوم السيميائية وجذورها التاريخية، وخصصنا جزءا لاستجلاء مفاهيم "الفضاء" و"المكان" عند العرب والغرب، موضحين كيفية استعمالنا للمصطلحات النقدية أثناء الدراسة والتحليل.

أمّا الفصل الثاني، فاشتغلت فيه على فضاء العتبات، باعتباره الباب الأوّل الذي يلج من خلاله القارئ عالم النصّ الدرامي.

ثمّ ركّزت في الفصل الثالث على فضاء الشخصيات، واستقرأنا في النصوص الدرامية سيميائيات أنواعا عدّة للشخصيات، واستطعنا من كلّ هذا الزخم أن نثبت سمات هامة للشخصيات؛ إذ أنها كلّها تعاني الغربة والاعتراب، والبأس والشقاء، وتبحث عن الأمن والأمان لتخدم وطنها.

وفي الفصل الرابع تحدّثنا عن سيميائية فضاء الزمن، وبذلك نجده يكتسب قيمة فنية جمالية رائعة، أثناء اكتشاف تقنياته في أفضية النصّ الدرامي.

ولا يمكن أن يقوم هذا الزمن إلاّ بوجود "المكان" بأفضيته المتعدّدة، الذي يجسّد وقوع الأحداث في النصّ الدرامي، وهذا ما تطرقنا إليه في الفصل الخامس من خلال سيميائية فضاء المكان.

الكلمات المفتاحية: السيميائية، الفضاء، الدراما، المسرح.

الملخص باللغة الإنجليزية:

Abstract

"The semiotics of dramatic spaces in Abdel Qader Alloula's plays." is the subject study of this research . Accordingly, this study is related to the semiotic critical studies, which aim to deal with the text as a set of textual relationships that coordinate a number of signs; We did our best to apply all the works of "Philip Hamon", "Gerard Genet" and "Grimes" on the works of Abdelkader Alloula (sayings, generosity , veil). So, the last cited one takes an important place in the field of the Algerian abstract plays because it was always present throughout the important events that Algeria went through.

The section presented as a theoretical one ,where we talked about the conception and the origins of the semiotics ,we devoted a part to explain the conception of "Space" and "place" in the Arab and Western world .Moreover , we explained the use of the critical terminology while analyzing the study.

In the second section ,I worked on the space of the threshold because it is the first entry that the reader can go through the field of the dramatic text.

In the third section, I focused on the space of characters, and in the dramatic text ,we could semiotically deduce a different kind of characters ,as we could proof ,from all these varieties, an important features of the characters ,which most of them suffers from alienation ,misery and looking for security and stability to serve its nation.

In the fourth section, we talked about the semiotics of the space of time, and thus we find that it has a wonderful artistic and aesthetic value, while discovering its techniques in the space of the dramatic text .And this time cannot take place without the existence of "place" with its different spaces, which embodies the occurrence of events in the dramatic text, and this is what we discussed in section Five through the semiotics of place.

Keywords: *semiotics, space, drama, theatre.*

الملخص باللغة الفرنسية:

Résumé:

«La sémiotique des espaces dramatiques dans les pièces d'Abdel Qader Alloula.» est le sujet d'étude de cette recherche. En conséquence, cette étude est liée aux études critiques sémiotiques, qui visent à traiter le texte comme un ensemble de relations textuelles qui coordonnent un certain nombre de signes ; Nous avons fait de notre mieux pour appliquer tous les travaux de "Philip Hamon", "Gérard Genet" et "Grimes" sur les travaux d'Abdelkader Alloula (dictons, générosité, voile). Ainsi, le dernier cité prend une place importante dans le domaine des pièces abstraites algériennes car elle a toujours été présente tout au long des événements importants que l'Algérie a traversés.

La section présentée comme une partie théorique, où nous avons parlé de la conception et des origines de la sémiotique, nous avons consacré une partie à expliquer la conception de « Espace » et « lieu » dans le monde arabe et occidental. De plus, nous avons expliqué l'utilisation de la terminologie critique lors de l'analyse de l'étude.

Dans la deuxième section, j'ai travaillé sur l'espace du seuil car c'est la première entrée que le lecteur peut parcourir dans le champ du texte dramatique.

Dans la troisième section, je me suis concentré sur l'espace des personnages, et dans le texte dramatique nous avons pu déduire sémiotiquement un autre type de personnages, comme nous avons pu prouver, à partir de toutes ces variétés, une caractéristique importante des personnages, dont la plupart souffrent de l'aliénation, la misère et la recherche de la sécurité et de la stabilité pour servir sa nation.

Dans la quatrième section nous avons parlé de la sémiotique de l'espace-temps, et ainsi nous trouvons qu'elle a une merveilleuse valeur artistique et esthétique, tout en découvrant ses techniques dans l'espace du texte dramatique. Et ce temps ne peut se passer sans l'existence du « lieu » avec ses différents espaces, qui incarne l'occurrence des événements dans le texte dramatique, et c'est ce dont nous avons parlé au chapitre cinq à travers la sémiotique du lieu.

Mots-clés : sémiotique, espace, drame, théâtre.