جامعة محمد بوضياف - المسيلة -

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

الرقم التسجيل: M.LCT /09/11

مذكرة مكملة لنيل شهادة: الماجستير في الأدب العربي

تخصص: النقد المسرحي في الجزائر

العنوان:

سيميائية النص الدرامي
عند عبد القادر علولة
- مسرحية اللثام أنموذجا-

إعداد الطالب

رضا رحموني

تاريخ المناقشة: 17 /12/ 2014

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة:

– أ.د. العمري بوطابع	أستاذ التعليم العالي.	جامعة المسيلة	رئيسا.
– د. جمال مجناح	أستاذ محاضر (أ).	جامعة المسيلة	مشرفاو مقررا.
– د. مباركي بوعلام	أستاذ محاضر (أ).	جامعة سعيدة	ممتحنا.
– د. محمد بن صالح	أستاذ محاضر (أ).	جامعة المسيلة	ممتحنا.

السنة الجامعية: **2014-2015.**

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

قال الله تعالى : (الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي لَهُ مَا فِي السَّمَوَاتِ وَمَا فِي الأَرْضِ وَلَهُ الْحَمْدُ فِي الآخِرَةِ وَهُوَ الْحَكِيمُ الْخَبِيرُ) [سورة سبأ: الآية 01]

في البداية أتوجه بالحمد والشكر إلى المولى عزّ وجل الذي منحني القدرة والإرادة لإنجاز هذا البحث

كما أتقدم بفائق الشكر والتقدير، إلى أستاذي الفاضل "د . جمال مجناح" الذي تفضل بالإشراف على هذه المذكرة، وشملني برعايته وتوجيهاته القيمة فربط أشتات أفكاري، ونبهني 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 .

ولا يفوتني شكر الأستاذة "رجاء علولة" زوجة الراحل "عبد القادر علولة" التي زودتني ببعض المراجع، وحدثتني عن التجربة الفنية لعلولة .

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 النهائيّة .

رحموني رضا

إهداء

إلى من عاش في الدنيا ليحمينا ويعلمنا، وعانى شظف العيش لينير درب عقولنا والدي العزيز، حفظه الله وسدد خطاه.

إلى والدتي الحنون التي أرضعتنا لبانَ العزِّ، وسقتنا من كأس الحياة الكريمة، وفطمتنا عن شراب الغواية، وجنبتنا مهاوي الردى، موجهة ومرشدة، ومعلمة وناصحة، ومازالت تبارك خطواتنا بالدعوات الصالحات.

إلى إخوتي الأمجاد الذين ترعرعت بين ظهرانيهم في وكر العائلة، والذين إذا اجتمعت بهم شممت عبق الحنان والألفة والذين أحيا بهم كلما جلست معهم.

إلى أخواتي الفضليات، الودودات الكريمات، فهم فخر لي لأنَّهنَّ بسطن أيديهن خدمة ومعونة في لمِّ شمل الأسرة وخدمتها والتربع على عرش سعادتها.

إلى الذين علموني أصول الكتابة وزرعوا في قلبي حبَّ اللغة العربية الجميلة إلى أساتذتي كافة.

إلى كل من يقرأ هذه المذكرة باحثا وقارئا، إلى أصدقائي الأعزاء.

رضا رحموني

مقدمة

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله –سيدنا محمد– وعلى آله وصحبه ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدين أمَّا بعد:

تعدّ "السيميائية" من الحقول المعرفية الراسخة في مجال الدراسات الحديثة، وقد ظهرت في القرن العشرين، على يد كل من عالم اللغة السويسري "فرديناند دي سوسير **1857–1913**" و"تشالز سندرس بيرس **1839–1914**" المنطقي الأمريكي، ثم جاء بعدهما من أمثال: "رولان بارت" و"أمبيرتو إيكو"و "أج غريماس".

وتهتمّ السيميائية في مجملها، بتفسير معاني الدلالات والرموز والإشارات الداخلية في مجالات اللغة والتعبير والفن، وقد احتلت "السيميائية" مكانا متميزا بين الدراسات اللغوية والنقدية، وأصبحت تحظى باهتمام عدد متزايد من الباحثين العرب والأجانب على السواء...

وللمسرح جانب مهم من الدراسات السيميائية، حيث خضع منذ القرن العشرين لعدَّة قراءات مختلفة، استمدت أدواتها التحليلية ومفاهيمها المنهجيَّة، من التطور الذي شهدته ساحة العلوم الإنسانية، فحاولت هذه القراءات في باطنها أن تكون بمثابة المفتاح للولوج إلى عالم الفن المسرحي، واكتشاف أبعاده الدلالية والجمالية وخصائصه الفنيَّة.

ثم تطوَّرت مفاهيم البحث، وأدواته التحليلية وآلياته الإجرائية، وخاصة مع ظهور علم السيمياء وتبلور المنهج السيميائي بآلياته النقدية الحداثيَّة، حيث أعطى نقلة نوعية في مجال الدراسة والتحليل المسرحيين، وأعطى بعد دينامي للخطاب المسرحي، وذلك لطبيعته العلامية وللعلاقة الاحتوائية بين النص الدرامي والعرض المسرحي، وما يتجلى من خلالهما من علامات متعددة من حيث البنية اللغوية الدراميَّة والمسرحيَّة كفرجة تخاطب المتلقي.

وبرز مجموعة من النقاد في هذا المجال نذكر منهم على سبيل المثال: الناقدة الفرنسية "آن أوبرسفليد" و"باتريس بافيس" و"أوندري هبلو" وغيرهم.

في حين نجد النقد المسرحي العربي غائب أو مغيَّب لعوامل عدة، أو بالأحرى يبعد بكثير عن هذا المنهج الحداثي "السيميائية" بصفة عامة، حيث نجد النقاد المسرحيين العرب كانوا منشغلين بالبحث في المضامين والبني الاجتماعية والأيديولوجية والتي يغلب عليها الطابع الذاتي والتأثري في

بعض الأعمال، إلى جانب الاشتغال بقضية لطالما أرقتهم وهي قضية التأصيل والتأسيس للمسرح في الثقافة العربية.

لقد حان الوقت للخروج بالنقد المسرحي من الانطباعية والذاتية والصحفية، إلى أحضان منهج حداثي سيميائي قائم على نظرية صلبة ويحْتكم إلى شبكة مفاهيمية متماسكة، في ظل تفكير إنساني منهجي، بتراكماته الثقافية يبحث ويجادل بأدوات إجرائية متكاملة ويطرح نقاشات مفتوحة على زاويا نظر متعددة، بغية سبر أغوار النصوص الدرامية الإبداعية.

إنّ النص المسرحي الدرامي يمثل نسقا من العلامات المتباينة، تؤطرها بني لغوية وغير لغوية أو مجموعة من العناصر الدّالة التي تتحدد من القراءة السيميائية المنهجية، التي تكشف عن المعنى بقراءة مستنيرة، والممارسة التي يدعوا إليها الخطاب النقدي، تجعل عملية النقد ممارسة للمعنى وتكشف عنه في تجليّاته وبخاصة عند تطبيقها على النصوص الدرامية ذات التركيب الجمالي الهادف.

ويأتي هذا البحث –في جانبه النظري– محاولاً التعريف بهذا العلم، وملابسات نشأته، ومصطلحاته وعلاقته بالمسرح والنص الدرامي على وجه الخصوص، في إطار السيميائيات السردية وما أتى به "غريماس"، كما حاول البحث في جانبه التطبيقي –وهو الأهم– الاستنارة بالخبرات النظرية السابقة وتوظيفها في تحليل النص الأدبي الدرامي، الذي يتميّز عن غيره من النصوص بقدرته الاستيعابية الهائلة للمقاربة السيميائية.

وحتى تتضح الأهمية وتكتمل الفائدة، فقد كان لزاما علي اختيار واحد من الكتاب والمخرجين المسرحيين الكبار، الذين لم يعطهم الدارسون حقهم من الاهتمام والبحث الكافيين، إذ وقع الاختيار على الراحل "عبد القادر علولة" الذي يعد من أشهر المخرجين والكتاب المسرحيين في القرن العشرين، لما امتاز به من تجديد في البناء الدرامي لنصوصه المسرحية، التي وظّفها لخدمة مجتمعه والذات العربيَّة ومعالجة أوضاعها وهمومها الراهنة.

فكان المسرح بالنسبة "لعلولة"، أداة تعبير يحقق بها أفكاره ورؤيته السياسية والاجتماعية ويعد نتاجه نموذجا راقيا فأعماله الدرامية المسرحية، تكتنز مشاعر وأفكار وتقنيات تجعلها من صميم الأدب الوطني الجزائري اللصيق بالأرض والإنسان، فكان أن كتب"علولة" مسرحية "اللثام"، وهي

ذات طابع اجتماعي سياسي تؤدي رسالة فحواها نبيل يمسّ الإنسانية بكل أطيافها ولكنها تنح نحوا جماليا في طرح هذه القضية على القارئ والمتفرج على حد سواء.

وعليه فإن هذا العمل يعد محاولة لتحقيق غايتين:

أولاهما: إيجاد مستوى تحليلي للنص الدرامي، والخروج من النمط التقليدي في تحليل النصوص وقراءتها "النقد السياقي"، نظرا لما تزخر به هذه المسرحية في نسقها أو نظامها الدلالي، من معالم خصبة يهيكلها الفكر والانفعال والصوت، بأبعادها المتحولة عبر مسالك سردية وفي حوارية درامية منسجمة.

ثانيهما: كشف أهمية سيميائية "غريماس" في تحليل ودراسة النص الدرامي، وما حققته السيميائيات بصفة عامة من تطور خطابها النقدي، بفضل أدواتها التحليليَّة وفي اهتماماتها بالخطابات المختلفة وامتدادها صوب أجناس أدبية غائرة في الشعرية، عجزت عن الوصول إليها مناهج نقدية أخرى.

ومسوغ اختيارنا لمسرحيّة "اللثام" هو أنّها:

– مسرحيّة تستلهم التاريخ الجزائري القريب، وتصوّر أحداثه وشخصيّاته خلال نصف قرن من الزمن تقريباً، مُعتمدة في ذلك على الوثيقة التاريخية، دون أن تلتزم بها تماما وهنا ميزة الكاتب المسرحي الناجح.

– كذلك هي مسرحيّة تحاول ردم الهوّة بين "الأبطال" التاريخيّين وأفراد الشعب الذين لم ينالوا حقّهم من التأريخ فأهملهم التاريخ، ونسيتهم ذاكرة الأجيال،على الرغم من أنّهم صانعوه الحقيقيّون، وبسواعدهم تمّ تحرير البلاد ونزع الاستقلال.

– ولعل من المهم القول أيضا، إنَّ القيمة الإبداعية للنصوص الدرامية عند "عبد القادر علولة"، كانت منطلقا في الاختيار، من بين عشرات النصوص الإبداعية هنا وهناك، فـ"علولة" الذي أسعد الجماهير لم يكن فقط أسد وهران بل كان أسد المسرح الجزائري، وموته في الشارع الذي عاش من أجله وهو متجه للمسرح في ليلة رمضانية، جدير بقراءة جديدة تضاف لاستكمال مسيرته المسرحيّة التجريبيّة الاستثنائيّة، ولقد عزّز هذا الدافع أيضا التشجيع القويّ الذي تلقيته من قبل الأستاذ المشرف.

إنَّ "السيميولوجيا" تتحرى الطريقة التي يتشكل بها المعنى ويتم توصيله عبر نظام من العلاقات التي يمكن تشفيرها وحل شفرتها وعليه فمن جملة الإشكالات التي تؤسس لهذا البحث تتلخص فيما يلي:

- كيف ينبثق ويتولّد المعنى عبر العناصر المتضمنة في كتابة الدراما؟
- هل يمكن تطبيق المنهج السيميائي السردي والاعتماد عليه في قراءة النص الدرامي من زاوية المكوّن السردي والدلالي والخطابي؟
- إلى أي حد يمكن استثمار نظرية "غريماس" السردية في دراسة النص الدرامي؟

إن المنهج الذي اعتمدناه في هذه الدراسة، هو المنهج السيميائي السردي، لأنّي رأيت في نجاح نتائجه بشبكاته المفاهيمية العلميّة، نموذجا يحتذى به في تحليل النصوص ومقاربتها، نظرا لما يمتاز به من فعاليّة في تحليل الأعمال الأدبية، لاسيما الدرامية منها، والتعامل معها بوصفها مجموعة من العلامات المكثّفة، التي تحمل إلى جانب معانيها الظاهرة، جملة من المعاني التي تتوالد وتتنامى مع كل تحليل.

إنّ المنهج ما هو إلا مجموعة من الإجراءات التي تفتح لنا مغاليق النص، منها ما يتطلبه النّص ومنها ما لا يتطلبه، ومن ثمّ على الدارس أن ينطلق من النّص ليصل إلى المنهج المناسب والإجراءات المناسبة ولاكتشاف خصائص النص وأبعاده المختلفة لا العكس، ذلك أنّ الانطلاق من المنهج كثيرا ما يشوه النص ويقتله، وفي نقطة مهمة،حيث نجد أنّ غالبية تحليلات "غريماس" **Greimas** تدور في مجال القصص غير الدرامية، لذلك من الضروري عند التطبيق على الكتابة الدرامية أن نخضعها لبعض التعديلات.

ومن خلال الإشكالات المطروحة والمنهج المتبع، قسمت هذا البحث إلى ثلاثة فصول ومقدمة وخاتمة وملاحق لشرح والتفصيل، وبما أنّ العنوان ورد بصيغة "سيميائية النص الدرامي عند عبد القادر علولة مسرحية "اللثام" أنموذجا"، فقد سلطت الضوء على جانب نظري يليه الجانب التطبيقي في أثناء عملية التحليل والاكتفاء بمسرحية "اللثام" دون غيرها.

كما آثرت التطرق بداية، من أجل تحقيق المطالب التي تفرضها إشكالات البحث، إلى السيميائيّة وعلاقتها بالمسرح والدراما الذي يمثله الفصل الأول من هذا العمل، ثم تطرقت في الفصل

الثاني إلى المكون السردي، من خلال إجرائية التقطيع لتحديد المسارات السردية وتطرقت بعد ذلك إلى بعض المعطيات الأيقونيّة، ثمَّ تطبيق النموذج العاملي والبرنامج السردي، بما فيها كفاءة الفاعل والإنجاز ومراحل الاختبار، ثم التحريك والفعل الإقناعي وصولا إلى مربع الصدق والكذب.

وفي الفصل الثالث، قمت بدمج المكوّن الدلالي مع الخطابي، باعتبار المكون الدلالي العتبة الأوّلية التي تصنع الدلالة وتتيح لها فرصة التمظهر في المستوى السطحي في بنيته الخطابية، فكان الاهتمام برصد وتحليل كل مقطع، من أجل إظهار النموذج العاملي ثم البرنامج السردي (مشروع التحويل)، ثم المسارات الصوريّة وصولا إلى السيم النواتي، وأخيرا المربع السيميائي الذي يؤطر المعنى والدلالة في المقاطع الجزئيّة، وصولاً إلى خطاب الشخصيات وأدوارها الموضوعاتية، وختمنا هذا الفصل بالبنية الفضائية البنية الزمانية.

وألحقت بالبحث ملحقا لسيرة "عبد القادر علولة"، وما قيل في إبداعاته وشخصيّته، وملحقا لبعض المقالات التي نشرت في الجرائد، ثم ملحقا لأهم الأعلام التي ورد ذكرها في البحث، ثم قائمة مصادر البحث ومراجعه 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 والنقديّة، ذلك لغياب معاجم اصطلاحية عربية، تعتمد الدقة والتحديد العلمي للمفاهيم السيميائية، فاكتفيت بتوظيف المصطلحات المعربة كما هي، هذا من جهة، ومن جهة أخرى قلة المصادر والمراجع التي تناولت النص الدرامي بالمنظور السيميائي، اللهم إلاّ النزر القليل مثل ما قدمه كل من "كير إيلام" "**KeirElam**" في كتابه "سيمياء المسرح والدراما" إلى جانب ما طرحته "آن أوبر سفيلد" في "قراءة المسرح" والتي أفادت في تعميق مبدأ التوحيد بين النصوص اللغوية المرتبطة بالعرض المسرحي، ومن ثمَّة تعميق مفهوم النّص بديلا لمفهوم النوع بوصفه أساسًا للبحث في التمسرح، كما أقامت التقابل الأولي الناتج عن تصنيف العلامات المسرحية نص، تمثيل في أساس هذه المسألة (التمسرح)، وبالتالي في صميم السيميولوجيا المسرحية،إلاّ أنّ هذه الدراسات تبقي إرهاصات تفيد منها الدراسات الحديثة.

ومن أهم المراجع التي اعتمدت عليها: كتاب "مباحث في السيميائية السردية" لنادية بوشفرة، ففيه تنظير لسيميائية السردية عند غريماس وتطبيق على نموذج لتوضيح الجانب النظري، وكتاب "بنى النص ووظائفه مقاربة سيميائية لنص الأقوال لعبد القادر علولة" لمؤلفه فاطمة ديلمي، وأيضا كتاب "المسرح والعلامات" لـ "إلين أستون وجورج ساقونا"، حيث شرحا فيه بإسهاب ثنائية النص والعرض، وعن عناصرهما ومكوّناتهما، وأيضا كتاب "سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض" لمؤلفه "هانئ أبو عبد الله سلام".

إنّ الاستعانة بالتراكم المعرفي الذي تزخر به "السيميائيات"، من أجل الوصول إلى المعنى الجوهري للنّص، يحتّم علينا ضرورة الاعتماد على أهم المصادر والمراجع التي يجدها القارئ في الصحف المخصّصة لها، إلى جانب التوجيهات والنصائح السديدة من الأستاذ المشرف، والتي لازمتني منذ البداية، فليس من السهل الخوض في غمار بحث يمدك بالمزيد كلما هممت بوضع خاتمة تجمع بها أطراف انتشاره، بل النّص في علاقة حميمية يرفض قطعها، حينها تجدك ملزما بوضع استراتيجية تبني عليها معالم البحث وأرجوا من الله أن أكون قد وفقت في ذلك حقا.

الفصل الأول

السيميائية وعلاقتها بالمسرح والدراما.

مدخل:

أولا: السيمياء في نشأتها الحديثة:

1: لغة.

2: اصطلاحا.

ثانيا: مفهوم العلامة وطبيعتها في المسرح.

1: عند دي سوسير.

2: عند بيرس.

ثالثا: سيميائية غريماس والنص الدرامي.

1: المستوى السطحي.

2: المستوى العميق.

رابعا: مفهوم الدراما.

1: لغة.

2: اصطلاحا.

خامس: عناصر البناء الدرامي.

سادسا: مفارقة المسرح بين النّص الدرامي والعرض المسرحي.

سابعا: تجليات التراث في مسرح عبد القادر علولة.

مدخل:

يعتبر المنهج النقدي محور كلّ مقاربة تحليليّة، «فهو الّذي يلمّ أطراف التحليل، ويمنح له الانسجام (...) ويضمن تلاحم فقراته (...) تلاحما فكريا ومنهجيّا، والمنهج قائم على أساس معرفي ونظري معيّن، وكونه مبنيّا بناءا نظريا بواسطة الأدوات المفهومية المشكلة له، فإنّه يقلل من الانطباعات الشّخصيّة»[1]، فنجاح الناقد رهين المنهج المتّبع، وقابليّة النموذج المدروس لاحتواء آلياته التحليليّة.

و في ما مضى كان تركيز نقاد الأدب «في البحث عن حقيقة الظاهرة الأدبية وجوهرها الإبداعي، فيما يتصل بها من مرجعيات ويحيط بها من بيئات»[2]، وعلى هذا المنوال ظهر المنهج التاريخي، الذي يحاول رصد الظاهرة الأدبية وتحليلها، وذلك بالتركيز على طبيعة المرحلة التاريخيّة التي يعيشها المبدع أو الأديب، وجاء بعد ذلك المنهج الاجتماعي، حيث كان تركيزه منصبا على فهم واقع العلاقات الاجتماعية المؤثّرة والمتحكّمة بمبدع النّص"**texte**"، ثمّ ذهب أصحاب المنهج النفسي بعد ذلك إلى محاولة فهم الظاهرة الأدبيّة من واقع وحالة البنية النفسية التي يعيشها الأديب في محيطه الخاص به، فالمبدع بالنسبة لهم هو بؤرة ومركز الاهتمام في عملية التحليل.

وأدرك نقاد الأدب ودارسوه، بعد طول ممارسة لهذه المناهج السياقيّة، «أنّها ركّزت اهتمامها على مرجعيات النّصوص أكثر من تركيزها على النّصوص ذاتها (...) وقد كان طبيعيّا أن يفكر هؤلاء النّقاد بقلب واقع المعادلة، (...) حيث ركّزت المناهج الداخليّة الجديدة للنقد على أدبيّة النص، لتقصر همّها في قراءة نظامه المستقل، ويلتقي في ذلك أصحاب المنهج الشكلي (...) والمنهج البنيوي مع أصحاب المقاربات الأسلوبية والسيميائيّة "**sémiotique**"...»[3].

---

[1] أحمد بلخيري: سيميائيات المسرح، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2010، ص21.

[2] عبد الله إبراهيم صالح هويدي: تحليل النّصوص الأدبية، قراءات نقدية في السّرد والشعر، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان 1998، ص07.

[3] المرجع نفسه، ص08.

وعليه يبقى العمل الإبداعي الفنّي« خطابا متميزا بالكفاءة العالية في تحويل المتلقي له إلى مستقبل لخطابه، مهما اختلف المرسل والمرسل إليه في الفضاء الزمكاني»[1]، فالناقد يكون متحفزا لقراءة العمل الإبداعي حسب تجربته الخاصة، فالأعمال النقديّة تختلف وتتعدد باختلاف وجهات النظر وزوايا القراءة، ولهذا غالبا ما طرح السؤال حول إمكانية قراءة المسرح؟ «فأغلب المهتمين بالمسرح كيفما كانت زاوية اشتغالهم به، يستشعرون صعوبة تحقيق هذا الطموح، أي: تأسيس لغة واصفة لظاهرة المسرحية (...) خصوصا وأنّ المسرح فن يقوم على مفارقات أبرزها ثنائية نص/عرض»[2].

هذه المفارقة والطبيعة المزدوجة للمسرح أثارت، «جدلاً حادًا بين المهتمين حول علاقته بالأدب، إذ سلّم بعضهم بأنّه نوع أدبي (...) في حين ذهب بعضهم الآخر إلى القول بأنّه فن مستقل ومباين للأدب»[3]، وكل فريق له مبرراته وحججه.

وصعوبة القراءة يستشعرها أصحاب الاختصاص وهو ما عبّرت عنه الناقدة الفرنسيّة "آن أوبر سفيلد" في مستهل كتابها "قراءة المسرح" قائلةً: «الكلّ يعرف أو يعتقد أنّنا لا نستطيع قراءة المسرح، الناشرون يعرفون ذلك جيّدا، للأسف، وهم لا ينشروا من المسرح إلا ما يدرس في الفصول، والمعلمون لا يجهلون ذلك، ويفلتون بصعوبة بالغة من مشكلة شرح أو محاولة شرح نص مفاتيحه في أيدٍ أخرى، ويعتقد الممثلون والمخرجون أنّهم يعرفون المسرح أفضل من أيّ شخص آخر»[4].

فالمسرح بهذا المفهوم، مستعصٍ في جميع أحواله ويتطلب جهدا كبيرا للإمساك بأبجدياته وتقاليده الراسخة في التاريخ، وهذا القول «ينطبق على سياقنا المغربي والعربي، الّذي يعد المسرح بالنسبة إليه فنا طارئا، جعله يفتقر إلى كتابات تساعد القارئ على امتلاك الأدوات الكفيلة بإضاءة مختلف مكونات هذا الفن»[5].

---

[1] الطاهر بومزبر: التواصل اللساني والشعريّة، مقاربة تحليليّة لنظرية جاكبسون، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 2007، ص26.

[2] حسن يوسفي: قراءة النّص المسرحي دراسة في "شهرزاد" لتوفيق الحكيم، د.ط، مكتبة عالم المعرفة، الدار البيضاء، المغرب، د.ت، ص06.

[3] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ط1، منشورات دار الأمان، الرباط، المغرب، 2006، ص13.

[4] آن أوبرا سفليد: قراءة المسرح، د.ط، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، مصر، د.ت، ص07.

[5] حسن يوسفي: قراءة النّص المسرحي، المرجع السابق، ص06.

وإذا رجعنا إلى المناهج النقديّة الحداثيّة، حيث تطوّر«الفكر البنيوي في القرن العشرين على يد الشكليّة الروسيّة، ولقد تركت لنا تراثا كبيرا من الدراسات الأدبية واللغوية »[1].

حيث كانت السيميائيات وليدة هذه الدراسات، وحظيَ مفهوم السيمياء باهتمام بالغ وقد كان لمؤسسه "فرديناند دي سوسير" **1857- 1913**، دور هام في إبراز أهم خصائصه، وفي تعريف "بيرس" **1857- 1914**، لعلم الإشارة حيث يقول:«إنّ السيمياء كعلم تعنى بدراسة الظواهر الإشارية من حيث طبيعتها وفواصلها وأنساقها، إنّ التسميات التي أطلقها "سوسير" في تعريف أنواع الإشارات كانت ذات أهمية في تحديد معالم السيمياء، كونها تعبر عن "دال ومدلول"، وقد أضاف "بيرس" تفسير العلامة وعددها بـ : الأيقونة والدليل والرمز»[2].

إنّ السيميائيات عرفت نموا واسعا في مجال العلوم الإنسانية،« إذ اهتمّت بدراسة الأنساق الدالة (...) وإنتاج المعنى في المجتمع، إلى جانب عمليّات التواصل، كما حظيت باهتمام كبير في حقل الدراسات الأدبية، خاصة الرّواية والشعر»[3].

ويعتبر "رولان بارت" «المادة المطروحة للدراسة مهما كانت طبيعتها، سمعية بصرية أو لغوية، نصا يتكون من مجموع علامات»[4]، وهذا ما ينطبق على عالم المسرح فهو غني بالعلامات المتنوعة لسانية وغير لسانية، ولذلك فالدّال فيه متنوع، ومن هنا اعتبر المسرح أبًا للفنون، وعليه يتعيّن في عملية التحليل «أن يُدرس مختلف الدوال فيه ومدلولاتها وعلاقات بعضها ببعض لتشكيل الدلالة المسرحية، وهذا هو ما تحرص عليه بالضّبط سيميائيّات المسرح»[5]، فهي تبحث في كل الأنساق وما يحيط بها من علاقات دالّة.

---

[1] إلين أستون جورج ساقونا: المسرح والعلامات، ت : سباعي السيد، د.ط، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، مصر، 1991، ص17.

[2] نقلا عن موقع الحوار المتمدن: صميم حسب الله، سيمياء براغ المسرحية ونظرية العرض المسرحي، تاريخ النشر 2010/5/1، ع1992.
show.art.asp?aid=213660./de bat/Www.alhewar-org

[3] لقجع جلول السايح نادية: التحليل السّيميائي للنّص المسرحي الشعري، مأساة الحلاج لعبد الصبور أنموذجا،إشراف: أحمد اليوسف، (مخطوط ماجستير)، جامعة وهران، قسم اللّغة العربية وآدابها، 2005/2004.

[4] ماري إلياس حنان قصاب: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1997، ص354.

[5] أحمد بلخيري: سيميائيات المسرح، ص39.

وبذلك« تكوّنت علاقة بين السيمياء من جهة بوصفها "علم العلامات" يختص بدراسة العلامات اللغوية، وبين المسرح بوصفه أحد الفنون المنتجة للعلامات من خلال عرفيه الأساسيين، النّص/عرض»[1].

إنَّ مجال علم العلامات هو التواصل البشري،« وسيمولوجيا المسرح هي إحدى محاولات هذا العلم، وإذا كانت الرسالة المسرحيّة رسالة معقّدة، لأنّ عددا كبيرا من النظم الخياليّة تصل في آن واحد مما يجعل تحليلها مليئا بالإثارة والصعوبة»[2]، وهو ما جعل الدراسات المسرحية قليلة وإن وجدت فهي غير مكتملة ومجرد تساؤلات، على الرغم بما يمتاز به المسرح من خصوصيّة وقابليّة تخضعانه لتحليل السيميائي « بوصفه مجموعة من العلامات تعمل معًا بانتظام، إذ أنَّ كل شيء يؤلف واقعا سيميائيا على خشبة المسرح ونص الكتاب المسرحي، (...) فحاولت السيميائيات الاقتراب من العناصر التي يتكوّن منها فن المسرح، ومدى التفاعل بين هذه العناصر في عمليّة إنتاج المعنى، لاسيما ما طرحته حلقة "براغ" من معالجات سيميائية للمسرح»[3]، وفي بلورت رؤية تحليليّة سيميائيّة للمسرح، لكشف ميكانزمات والتقنيات التي ينبني عليها الفن المسرحي بشقيه النص والعرض.

ويعود الفضل إلى أوّل انشغال بالمسرح والدراما، « إلى مدرسة "براغ" اعتبارا من عام **1931**، وبشكل محدود للدراستين الهامتين اللتين قدمها كلّ من "أوتاكارزيش" بعنوان "علم جمال الفن والدراما" و"يان ميوكاروفسكي" ،"محاولة تحليل بنيوي لظاهرة الممثل"، لقد كان لهاتين الدراستين دور كبير في طرح أسس التي سوف ينبني عليها أغنى متن لنظرية درامية ومسرحية معاصرة»[4].

إنّ الدراسة التي كتبها "يان ميوكاروفسكي" «تحت عنوان: "حول الوضع الراهن لنظرية المسرح" يبيّن عن أهمية تطوير العلاقة بين المتلقي وخشبة المسرح ليكون المتفرج أكثر قربًا من أجل أن يكون صاحب الدور الهام في العرض المسرحي»[5]، فالمتلقي له دور هام في العملية التواصلية الإبداعية.

---

[1] نقلا عن موقع الحوار المتمدن: صميم حسب الله، سيمياء براغ المسرحية ونظرية العرض المسرحي.

[2] هانئ أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النّص والعرض، ط1، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2006، ص06.

[3] لقجع جلول سايح نادية: التحليل السّيميائي للنّص المسرحي الشعري (مخطوط ماجستير)، ص01.

[4] أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية،د.ط، دار مشرق مغرب، دمشق، سوريا، 1994، ص16.

[5] موقع الحوار المتمدن: صميم حسب الله، سيمياء براغ المسرحية ونظرية العرض المسرحي.

و قد أخذ "بيتر بوغاتريف" على عاتقه «مهمة تخطيط المبادئ الأولية لـ "التسويم المسرحي" وكان لدراسته في "المسرح الشعبي" أثرها الحقيقي، ولاسيما عندما طرح المقولة التي ترى بأنّ المسرح يحوِّل جميع الأشياء التي تتعيّن فيه، وذلك بمنحها قدرة فائقة على الدَّل تفتقر إليها في وظيفتها الاجتماعية العادية»[1]، إنّه يحي في المتلقي الإحساس بما هو غائب عن وعيه الاجتماعي.

ويؤكّد الباحث "فلتروسكي" على «أهمية فن التمثيل فيولي النّص أهمية كبيرة وهذا ما جعله يركز على مدى تأصيل اللّغة في المسرح، (...) وحاول معرفة الفعل المسرحي وتحديده سيميائيا حيث يضمّ إليه الذات، الموضوع، فالشخصيات الدرامية، لتشكّل خطاً متماسكاً بواسطة مفصلية الفعل»[2].

أي أنّه كان «يسعى إلى رصد العلاقات بين نظام العلامات اللغوي الخاص بالنص الدرامي ونظام العلامات الخاصة بسياق العرض والتوتر الناشئ بينهما»[3].

ولقد عبر "جيري فلتروسكي" «عن أهمية عملية السميأة المسرحية أي: إخضاع الموضوع لعلم السيمياء بقوله: بالوحدة الدينامية لمجموعة كاملة من العلامات، تتحكم فيها على الدوام شبكة من المعاني الأولية والثانوية ترجع إلى الوحدات الثقافية والاجتماعية والنفسية والاقتصادية... عبر عملية ترميز **coding** مركزة»[4]، فكل عمل إبداعي له محمولاته ومدلولاته ورصيده الثقافي، وما على القارئ سوى كشف هذه المعاني عبر مسالك قرائية منسجمة.

ويَخْلُصُ "باتريس بافيس" إلى نتيجة مفادها أنّ« النّص والعرض يعدان نسقا دلاليا مولدا للمعاني، يرتبط فعل إنتاجهما وأنساقهما شرطيا بالحدث المسرحي موضع التحليل، كما يرتبط بالمحلل»[5].

---

[1] أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، ص17.

[2] لقجع جلول سايح نادية: التحليل السّيميائي للنّص الشعري، (مخطوط ماجستير)، ص01.

[3] إلين أستون جورج ساقونا: المسرح والعلامات، ص18.

[4] أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي، المرجع السابق، ص17.

[5] لقجع جلول السايح نادية: التحليل السّيميائي للنّص الدرامي، (مخطوط ماجستير)، ص03.

حيث أشار "رولان بارت" إلى أنّ المسرح «هو مرسل كثيف لعدد كبير من العلامات تعمل معا بانتظام مرن، وبهذا الشكل يكون فن المسرح موضوعا خصبا للدراسات السّيميائية»[1].

وعليه أصبح الاهتمام يتزايد مؤخرا «بالنّص الدرامي بعد أن تمّ التخلي عن النظرة البنيوية التي ترى في النّص حلقة مغلقة على نفسها، وبدأت اللسانيات في استبدال الجملة بالنص وتطوير براغماتية "أفعال الكلام" على يد "أكسفورد جون أستون"، كما حددت الأنثروبولوجيا الاجتماعية مسألة الفاعل والأدوار والمؤسسات الاجتماعية ونظيف بشكل خاص ما فرضته السيبرنيتيكية* ونظرية الإعلام من مفاهيم جديدة في عملية الاتصال»[2]، فكل هذه النظريات تنطلق من رؤية محددة وتشتغل على النص الدرامي لأنّها ترى فيه، عالم ملئ بالعلامات والمدلولات التي لا تنتهي.

لم يحظ "النّص الدرامي" بعناية الباحثين والدارسين في «نقد السيميائيات، فالتفاعل مع "النّص الدرامي" ينصب على محاولة اكتشاف منطق الحركة المسرحية في النّص، (...) في حين أن التعامل النّقدي مع العرض المسرحي ينصب على دراسة علاقة النّص، بالحركة الواقعية المجسّدة على الخشبة»[3]، فدراسة النصوص الدراميّة دراسة محايثة لم تكن من صلب اهتمامات الباحثين عامة.

وفيما يخص البحث العربي في سيمياء المسرح، نجد السبق لـ "نبيلة إبراهيم" و"سامية أسعد أحمد"، فقد كانتا من أوائل –على الصعيد العربي–، «الّذين اهتموا بسيميائيات المسرح، ذلك أنّ الأولى عرفت في أحد أعداد مجلة "فصول" سيميولوجيا المسرح وبالضبط بكتاب "سيميولوجيا المسرح والدراما" * لكير إيلام (...) أما الثانية فلها مقالة بعنوان "النقد المسرحي والعلوم الإنسانية"** منشورة في مجلة "فصول"»[4].

---

[1] أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي ، دراسة سيميائية، ص21.

* السيبرنيتيكيّة" cybernétiqu": علم يدرس ميكانيزمات تخزين المعلومات ونقلها، وكيفية التّحكم في الذكاء الطبيعي الصناعي.فاطمة ديلمي: بنى النّص ووظائفه، ط1، دار كنعان، دمشق، سوريا،2005، ص 9.

[2] أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي، المرجع السابق، ص17.

[3] لقجع جلول السايح نادية: التحليل السّيميائي للنّص المسرحي، المرجع السابق،، ص04.

* سامية أسعد أحمد: النقد المسرحي والعلوم الإنسانية (مقالة)، فصول، ع1، أكتوبر– نوفمبر، 1983، محور العدد "النقد الأدبي والعلوم الإنسانية".

** نبيلة إبراهيم: سيميولوجيا المسرح والدراما، تأليف كير إيلام عرض نبيلة إبراهيم، فصول، 03 مايو، يونيو 1982، الصفحات 264- 241- 248- 249، محور العدد "المسرح اتجاهاته وقضاياه".

[4] أحمد بلخيري: سيمياء المسرح، ص22.

وإذا رجعنا إلى "السيميولوجيا المسرحية"، فـ "بافيس" يرى بأنّها فرع من «السيميولوجيا العامّة وعلم الدلالات، فهي منهج لتحليل النّص أو العرض المسرحي، حريص على نظامها الشكلي وديناميـة وسيرورة بناء المعنى، هذا المعنى الّذي يكون بواسطة شراكة جامعة بين مطبقي المسرح والمتفرجين وباعتبار السيميولوجيا المسرحية منهجا نسقيّا للتحليل، مطبقا في المسرح»[1]، فهي وجهة نظر ينصبّ اهتمامها على شبكة العلاقات الداخليّة للنّص والعرض من أجل كشف بنية المعنى.

وبهذا سيكون بحثنا تطبيقا حافلا لسيميائية غريماس، حيث إنَّ قراءة النّص الدرامي هي عملية تحليلية تركز اهتمامها على البنية العميقة والبنية السطحية للنّص، أي: تحاول رصد وكشف الغرض من النّص الدرامي من خلال تحليل علاماته السطحيّة والعميقة.

فكان العمل التالي للبنيوي "غريماس"و «مقولته عن الذوات الفاعلة، المشتقة بوضوح من "بروب" "مورفولوجيا الحكاية الشعبية"»[2]، كان لها الأثر المباشر على التصنيف الّذي اتخذه "غريماس" لدراسة البنية الحكائية ،وخاصة البنية الحكائية السرديّة الدراميّة.

والنّص الدرامي الّذي بين أيدينا، يحمل عنوان (اللثام) "لعبد القادر علولة"، وهو عبارة عن مسرحية، استمدت مادة بنائها من الوضع الاجتماعي السياسي الّذي جعل منه "علولة" مادة طيعة تعين على الخلق الدرامي الكاشف عن معاني الأحداث التي يمثلها حيث أنّه «لا يمكن الاكتفاء بأنَّ دور المسرحية الواقعية يتمثل في تصوير الواقع ونقله إلى الجمهور، بل هو في الإيمان بأنّ الوقائع الموضوعيّة التي يمر بها النّاس في حياتهم المعروفة تمثل أعمق حقائق الحياة»[3].

كانت الفقرات السابقة متعلقة بتحديد سيميائيات المسرح من عند روادها الغربيين، وما تبعه من ترجمات ودراسات عربية، ويبدو أن البحث المسرحي العربي هو في أمسّ الحاجة إلى هذه السيميائيّات من أجل تحليل وإدراك المنطق الداخلي للنّصوص الدرامية، بعيدا عن الأحكام القبليّة والخلفيات الإيديولوجية، التي تحول كلها دون تأسيس سيميائيات تشتغل على النصوص الدراميّة.

---

[1] المرجع نفسه، ص32.

[2] ألين أستون جورج ساقونا: المسرح والعلامات، ص18.

[3] إلين أستون جورج ساقونا: المسرح والعلامات، ص04.

أولا: السيمياء في نشأتها الحديثة:

سنحاول في هذا العنصر رصد مفهوم السيمياء لغة واصطلاحا.

1- لغة:

تؤكد الدراسات اللغوية« أنَّ الأصل اللغوي لمصطلح "**Sémiotique**"يعود إلى العصر اليوناني، فهو آتٍ كما يؤكد "برنار توسان" من الأصل اليوناني "**Séméion**" الّذي يعني "علامة" و"**Logos**" الّذي يعني خطاب، وبامتداد أكبر كلمة "**Logos**" تعني: علم، فالسيميولوجيا هي: علم العلامات (..) إنّه يدمج الكلمتين "**Sémio**" و"**Tique**" يصير معنى المصطلح علم الإشارات»[1].

2- اصطلاحا:

إنَّ نظرية السيمياء* ليست بالنظرية الجديدة، فقد ظهرت «عند "أفلاطون"، وخاصة في الحوار الّذي يحمل عنوان "**Gratyle**"، وكذلك عند "أرسطو" الّذي اهتمّ بغائية اللّغة في كتابه "البلاغة" (..) وبلغت النظرية شأوا عظيما عند القديس "أوغسطين"، الّذي أكّد في مفهومه عن العلاقة بين الدال والمدلول وعلى البعد التواصلي للإشارة»[2].

إلاّ أنَّ السيمياء لم تنضج أدواتها إلا بعد مجيء اللساني السويسري "فرديناند دي سوسير"، والفيلسوف الأمريكي "تشارل سندرس بيرس"، فقد «ظهر في مطلع القرن العشرين مدخل لدراسة اللّغة، بفضل "دي سوسير" وذلك لدراسة بنيويّة تتضمن الأبعاد اللغوية "التعاقبيّة" **Diachronic** و"التزامنية" **Synchronic**، كما أنَّ مدخله الثنائي إلى السيميائيات البنيوية حدد الفارق بين اللغة **Lange** و"الكلام" **Parole** (...) واعتبار اللّغة نظاما من "نظم العلامات"**Sign-system**، صورت

---

[1] فيصل الأحمر: معجم السيميائيّات، ص11.

* السيمياء في اللغة العربية: "السُّومَةُ والسّيمَةُ والسّيمياء: العلامة. وتَسَوَّمَ الفَرَسَ: جعل عليه السّيمة."الجوهري": السُّومَةُ، بالضَّمِ، العلامة تجعل على الشاة، وفي الحرب أيضا تقول منه، تَسَوَّمَ، قال أبو بكر: قولهم عليه سيما حسنة، معناه: علامة، وهي مأخوذة من وَسَمْتُ أَسِمُ؛ قال: والأصل في سيما وَسْمَى فحولت الواو من موضع الفاء، فوضعت في موضع العين، كما قالوا: مَا أَطْيَبَهُ وما أَيْطَبَهُ، فصار سِوْمَى، وجعلت الواو ياء بسكونها وانكسارما قبلها ،وفي التنزيل العزيز ﴿**والخَيْلُ المسَوَّمَةِ**﴾، وقيل: الخَيْلُ المسَوَّمَةُ من التي عليها السِّما والسُّومة، وهي: العلامة". ابن منظور: لسان العرب، ج3، تح: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، سيد رمضان احمد، د.ط، دار المعارف، القاهرة، مصر، 114هـ، جذر "سَوَمَ"، ص2158.

[2] أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، ص13.

فيه العلامة اللغوية على أساس ثنائي كـ "دال" **Signifie** و"مدلول" **Signfied**، إنّ وجهي العلامة اعتباطيان مما يمكن اللّغة (...) أن تكون نسقا قادرا على التغيّر»[1].

وبدأ نبع السيميائيّة في نشأتها الحديثة« مع اجتماع نقّاد ولسانيين في اللّغة الشعرية (...) الشكلانية الروسيّة، وتبلورت الحركة في تيار النقد البنيوي في منتصف القرن العشرين على يد "دي سوسير"»[2].

ولقد اتّجهت الدراسات السّيميائية اتجاهين:

الأوّل: «اتجاه أنطلوجي يعنى بماهية العلامة، أي:بوجودها، وطبيعتها وعلاقتها بالموجودات الأخرى، سواء تشابهت معها أو اختلفت، ومن المهتمين بهذا الاتجاه:"بيرس"، و"ميشال فوكو"...

الثاني: اتجاه براغماتي يعنى بفاعلية العلامة وبتوظيفها في الحياة العلميّة، أي: اصطلح على استخدامها مجموعة من البشر، ومن المهتمين بهذا الاتجاه "سوسير"... »[3].

والذي حرّك البحث السيميولوجي هو تعريف"سوسير" للغة حيث يقول: «اللّغة نظام من العلامات تعبر عن أفكار (...) فهي مماثلة للكتابة وأبجدية الصم والبكم (...) والطقوس الرمزية (...) تتكون من وحدة ثنائية المبنى، الدال والمدلول والربط بينهما اعتباطي، إنَّ الدليل يجب أن يفهم داخل النظام حيث لا يمكن فهم وظيفة الأجزاء إلاّ في علاقتها الاختلافيّة مع الكل»[4].

ويجب الإشارة «إلى أنّ السيميوطيقية والسيميولوجية وجهة لعملة واحدة، والفارق بينهما يكمن في الاشتقاق والزّمن»[5].

حيث شاع مصطلح "سيميولوجيا" في الثقافة الفرنسية بتأثير من "سوسير" وشاع مصطلح "السيميوطيقا" بتأثير الثقافة الأنجلو ساكسونية ممثلة في "بيرس".

---

[1] إلين أستون جورج ساقونا: المسرح والعلامات، ص16.

[2] طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، د.ط، دار القدس، وهران، الجزائر،2011، ص168.

[3] شكري عبد الوهاب: النّص المسرحي، دراسة تحليلية لأصول النّص المسرحي، ج2، د.ط، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، 2007 ص100.

[4] طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، المرجع السابق، ص243.

[5] كارمن بوبيس: علامات العمل الدرامي، ت وتقديم: خالد سالم، ط2، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، 2003، ص06.

ويبدو أنّ الاستعمال العربي اليوم يميل إلى استعمال مصطلح السيميائيات على غرار الرياضيات، الطبيعيات...، بهذه الكتابة تختلف عن علم السيمياء الّذي يتعلق بمعرفة أسرار الحروف.

والسيميائيّة حسب مفهوم "كير إيلام" هي:« علم مكرس لدراسة إنتاج المعنى في المجتمع، وتعنى كذلك بعمليات الدلالة وعمليات الاتّصال (...) فاللغات بكل أصنافها والإيماءات وأنظمة الإشارات (...) تدخل في عملية تحديدنا وتعرفنا على ذواتنا في حركة وأنظمة من مدلولات وعمليات تواصل»[1]، فالسيميائيّة تقوم برصد تطور المعنى في كل الأنظمة والأنساق التواصلية عند مجتمع ما.

ثانيا: مفهوم العلامة وطبيعتها في المسرح:

1- عند دي سوسير:

العلامة حسب رأي سوسير وحدة ثنائية المبنى لا يمكن فصل أحدها عن الآخر:

الأوّل: الدال Signifier: أي «الحقيقة النفسية، أو الصورة السمعية التي تحدثها العلامة في المستمع الّذي تلتقط أذنه الأصوات، والصورة الذهنية (..) تتشكل في وجدانه بسبب سلسلة من الأصوات التي تكوّن الجانب المادي للعلامة»[2].

الثاني: المدلول Signified: «أي الصورة الذهنية، التي تتشكل في وجدان المستمع عند سماعه الدّال، أي: الأثر الذهني الّذي يتركه الصوت، إذن، المدلول يساوي الفهم، وعلى ذلك، فالعلامة اللغوية تنتج من الترابط بين الدال والمدلول (..) ويرى "سوسير" أنّ هناك شفرة مشتركة بين مُصدر الرسالة السمعية ومتلقي الرسالة»[3]،وهو التعارف بين طرفي الإرسال وهما المرسل والمرسل إليه.

2- عند بيرس:

أما الرائد الثاني في مجال نظم العلامات الفيلسوف الأمريكي "بيرس" نجده «يحاول أن يعطي تصورا مغايرا بتقسيمه الثلاثي للعلامة في علاقتها الثلاثية»[4]،

[1] طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، ص168.

[2] شكري عبد الوهاب: النّص المسرحي، ص101.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

[4] طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، ص244.

إنّ« المقولات الثلاث هو ما يحدد التجربة الإنسانيّة في مرحلة أولى كنوعيّات وأحاسيس (أولانيّة)، ثمّ كوقائع وموضوعات (ثنيانيّة) في مرحلة ثانية، وكقوانين وعادات (ثالثانيّة) في مرحلة ثالثة»[1]، إنَّ العلامة عند "بورس" «تشتغل وفق نفس المبدأ: مبدأ الثلاثية ومبدأ الإحالة، فالماثول (**représentamen**) يحيل على موضوع (**objet**) عبر مؤول (**interprétant**) »[2]،إنّ العلامة عند "بيرس" وحدة ثلاثيّة المبني عكس ما يطرحه "دي سوسير".

ويمكن تقسيم العلامة عند "بيرس" إلى:

أ– الأيقونة Icon: وهي« علامة ترتبط بموضوعها عن طريق التماثل (التشابه) مثل: صورة فوتوغرافية »[3] .

ب– المؤشر Index: وهي« علامة تشير إلى موضوعها أو ترتبط به مثل: الدخان كمؤشر إلى الحريق»[4]، وقد اعتبر "بيرس" «أن العلامات اللغوية التي تثير الانتباه كأسماء الإشارة أو الظروف أو الضمائر هي أيضا مؤشرات، بشرط ربطها بالشيء الّذي تشير إليه ربطا مباشرا»[5].

ج– الرمز Symbol:« يتفق على العلاقة بينها وبين الموضوع اتفاقا حرفيا ولا توجد علاقة تشابه بين العلامة والموضوع مثلا: الحمامة كرمز السلام»[6].

من خلال ما تقدّم ذكره عن مفهوم العلامة وأنواعها عند "دي سوسير" و"بيرس"، نجد أنّ طبيعة العلامة في المسرح لها خصوصيّاتها ومميّزاتها فلا شك «أن لكل قول أو فعل يفعل أو يلفظ يسمع أو صورة ترى دلالة ما»[7]من الناحية السيميائية.

وبالنسبة للنّص الدرامي أولاً« فإنّه يعد عنصرا ثابتا ما لم يصل الخشبة (...) وإذا كان النّص قائما على مجموعة من العلامات اللفظية اللغوية، فيمكن تقديمها للجمهور حسب معايير الإمكان

---

[1] سعيد بنكَراد: السيميائيّات والتأويل مدخل لسيميائيّات ش . س . بورس، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص 73.

[2] المرجع نفسه، ص 74.

[3] إلين أستون جورج ساقونا: المسرح والعلامات، ص19.

[4] المرجع نفسه: ص ن.

[5] شكري عبد الوهاب: النّص المسرحي، ص103.

[6] إلين أستون جورج ساقونا: المسرح والعلامات، المرجع السابق، ص17.

[7] هانئ أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النّص والمسرح، ص38.

والاحتمال وتوسيع حدود الخيال»[1]، فالعرض يمكن أن يمدّ النّص الدرامي بأنساق تساهم في تبليغ الرسالة في حلّة جمالية هادفة.

وإنّه من الممتع «مقاربة النّص المسرحي، دون الأخذ بعين الاعتبار إلزامية القراءة المتعددة والمفتوحة (...) لا يقول النّص المسرحي كل شيء لأنّه "نص مثقوب" كما تسميه "آن أوبرسفيلد" وهذه الثقوب قد يملأها القارئ للنَّص، وقد يملأها المخرج أثناء العرض، فالنَّص المسرحي يهدم لغة التعبير ليبني لغة أكثر كثافة في إطار لعبة تأليفيَّة»[2]، فهو يوظف علامات دراميّة متنوعة: بصرية كلامية، شميّة...

إنّ العلامات الدراميّة في النص الدرامي والعرض المسرحي لها دور بارز ومحوري في كشف المعنى الكلّي لكل منها فهي تسهم جميعا في خلق الفرجة المسرحية الممتعة والمؤثرة.

وبذلك تكون أفضل طريقة لدراسة وتحليل العرض المسرحي،«بتفكيك عناصره، وتجزئتها فما المسرح إلا محاكاة للواقع »[3]، إنَّ العلامات في المسرح هي مشابهة للواقع، وتكون مركّزة وذات رموز وشفرات متعددة.

ومنه «فدمج العلامات المتباينة على مستوى العرض المسرحي، ودراسة التداخل بين هذه العلامات كأن يتحوَّل الممثل –الجسد– إلى كرسي (..) يمنح العلامة حقلا خصبا يتجاوز حدود المنطق إلى عوالم الإيحاء والإيهام، حيث تتحول كلّ الأشياء على الخشبة وتمنح دلالات قد تفتقدها في الواقع»[4]، حيث تكون للشفرة دور أساسي في عملية بناء الحكاية المعروضة، والمتلقي لا يغيب عليه هذا الافتراض.

فتلقي العرض المسرحي أثره متوحّد عند المتلقي من خلال التعبير الدرامي الصوتي والتعبير الدرامي المرئي، وكلّها تندرج تحت مفهوم العلامات المسرحية، وهذه الأخيرة تكتسب «دلالتها الحقيقية لدى المتلقي الذي يرجعها إلى القيم الاجتماعية والأخلاقية والإيديولوجية المتفق عليها»[5].

---

[1] طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، ص246.

[2] طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، ص248.

[3] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص104.

[4] المرجع نفسه، ص107.

[5] طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، المرجع السابق، ص250.

وإذا كانت العلامة اللغوية حسب "سوسير" تنقسم إلى دال ومدلول وتحيل إلى مرجع، فإنّ طبيعة العلامة في المسرح كذلك تنقسم إلى دال ومدلول وتحيل إلى مرجع:

أ- الدال المسرحي:

يوظّف العرض المسرحي« دوالا متعددة ومتباينة تختلف من حيث مادتها وطبيعتها وقواعد اشتغالها (..) لكن تبقي الهيمنة للدوال السمعية والدوال البصرية»[1]، وبذلك يكون الدّال:« هو كلّ صورة صوتية أو حركية أو إيمائية أو إشارية أو رمزية أو أيقونية»[2]، فالمسرح يوظف دوال متنوعة بتنوع فضائه الركحي.

ب- المدلول المسرحي:

فهو كلّ« معنى أو مفهوم أو مغزى (..) وعلى ذلك فإنّ "الدّال" قائم في الشكل أو الأسلوب أو الوسيلة أو الأداة و"المدلول" قائم في المحتوى أو المضمون أو الهدف أو النتيجة أو القيمة، والتوصل إلى "المدلول" لا يتحقق من غير اكتشاف العلاقة بين "الدال" و"المدلول" الّذي تشير إليه العلامة»[3].

وما نستخلصه من العلامة المسرحية أنّها «لا تملك مدلولا محددا بشكل مسبق ولكن تستقي مدلولها انطلاقا من السياق الّذي توظف فيه، وبالنّظر إلى العلاقات التي تربطها بالعلامات الأخرى»[4]، وبذلك تتميّز العلامة في المسرح بتعدد دلالاتها بسبب تعدد السياقات التي توظف فيها بين النّص والعرض.

---

[1] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص26.

[2] هانئ أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النّص والعرض، ص39.

[3] المرجع نفسه، ص39.

[4] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، المرجع السابق، ص30.

ج- المرجع المسرحي:

يجمع في المكان نفسه «بين المرجع البصري الشاخص على الخشبة والمرجع اللساني المتضمن في الحوار، وهو يملك وضعا مزدوجا فمن جهة يتطابق العرض مع مرجع النّص الدرامي، ومن جهة ثانية تشكل علامات العرض ومرجعها الشيء نفسه، فالمرجع في العرض المسرحي (..) يكون حاضرا على الخشبة، وتشكل هذه الخاصية سمة مميزة للعلامة المسرحية ويطلق عليها "الإبانة"* **l'ostention**»[1].

إنّ من طبيعة العرض المسرحي «أن يعبر عن الواقع بغير الواقع، بل لنقل عليه أنّه يوحى به لا أن يعبر عنه لأنَّ الإيحاء في عرف "برغسون" أدرُّ للخيال سواء أكان الموحى به رمزا أو علامة أو إشارة، فالرمز ميزة العقل البشري والإنسان كما يقول الشاعر الفرنسي "بودلير" غابة من الرموز، بل إنّ البشر كما يقول "أمرسون" رمز يسكن رموزا»[2].

إنّ المسرح يوظّف رموز لها هدف معيّن، فالرمز له هدفه الاجتماعي والوجداني إذا ما وظّف بطريقة جمالية، والرموز ما هي إلاّ كلمات تحلّ محل كلمات أو إشارات أو أشياء أخري في الدلالة على معنى معيّن.

والعلامة «تشير إلى موضوعات أو أشياء أو أدنى من التجريد لأنّ المدلول عليه بعلامة، أدني من المدلول عليه برمز، وكل علامة تشكل دالا ومدلولا لنقل دلالة وإيصال معلومة»[3].

إنّ مسرحيّة "اللثام" تجسّد قيمة رمزيّة فعمال المصنع يرون بأنّ "مصنع الورق" رمز يعبر عن كرامتهم وحريتهم ومهنتهم الشريفة، فإذا أصاب هذا الرمز خلل ما والذي يمثل لهم قيمة اقتصادية واجتماعية وحتّى عاطفية، فإنّهم يثورون ويتّحدون ويحاولون التصدي لكل من تسوّل له نفسه بأنّ يمس بقيمة هذا الرمز.

---

* تعتبر الإبانة أكثر أشكال الدلالة بدائية، فعوض أن نجيب طفلا يسأل عن ماهية الحصاة بأنّه حجرة صغيرة شكلته المياه، فإنّنا نحضر الحصاة ونقدمها له.ينظر محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة الشعبيّة ص 33.

[1] المرجع نفسه، ص33.

[2] مصطفى الصمودي: قراءات مسرحية، د.ط، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص76.

[3] المرجع نفسه، ص77.

وإذا جئنا إلى "بيرس" نجده يصنف العلامات المسرحية إلى «ثلاثة تصنيفات: الأيقون، المؤشر، الرمز، فيتمثل الأيقون: في مختلف المظاهر المسرحية التي تبين صفة المكان والمشاهد الممثلة، والمحددة لعصر ما (..) أما المؤشر، فيرتبط بالإيماءات أو ما يوحي بمنظر كمنظر العاصفة تستخدم فيها آلات لنفخ الريح، والمطر الصناعي (..)، وإذا ذهبنا إلى الرمز: وجدناه ظاهرا في عامل العرض المسرحي، وهو ما يدركه الجمهور من دلالات خفية، موجهة إليه»[1].

إنّ كل تعبير أدبي يستهدف تجسيد دلالة ما «تحملها في المسرحيات شخصيات أمدّها الكاتب بوسائل كلامية وحركية، ذات دوافع ذاتية أو مؤثرات بيئية وحضارية متعارف عليها، لتعبر عن مشاعرها (..) فإنّ تعبيرها الدرامي يجسد مدلولات مواقفها التي تكشف عن ذلك كله عن طريق العلامات، وطبقا لهذه الرؤية، فاللغة هي نظام من العلامات الشكليّة، وهذا يعني أن المفتاح لفهم تركيب هذا النظام يكمن في "الاختلاف"»[2]، إن عنصر الاختلاف مهم فهو يمدّنا بمساحة شاسعة لمدلولات مختلفة.

هذا بالنسبة للنّص الدرامي وما تتمتع به لغته من معاني ودلالات، من أجل إدراك وفهم الرسالة التي يريد أن يوصلها لنا كاتب النص الدرامي وكذلك بالنسبة للعرض، حيث يجب أن تتحد اللغات الدرامية ذات الأنساق المتباينة وأن تكون متشاكلة حتّى تصل بنا إلى بنية فكرية ومشهدية موحّدة، وعليه «فالشفرات الاجتماعية تتطلب جهدا عمليّا لفهمها، ومحاولة تفسيرها ،فما يدور على الساحة اللغوية ليست "اللّغة" بحروفها وإنّما خطابات محملة بجلمة من التجارب الشّخصية (..) فاللغة فعل إرادي شخصي ينسج من حوله شبكة من العلاقات الاجتماعية تعكس مجموعة لا متناهية من التجارب الفردية»[3]، من حيث أنّ لكل فرد استعمالاته اللغوية الخاصة به، فهي كلامات فرديّة خاضعة لتجربة والثقافة الشخصيّة.

إنّ اللغة المسرحيّة تتوفر على أجناس متعددة للعلامة اللسانية وغير اللسانية، في مجموعها تكوّن بنية سيميائية يمكن تحليلها والاشتغال عليها، فالنّص الدرامي "اللثام" يمثل علامة لغوية كبرى،

[1] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص107.

[2] شكري عبد الوهاب: النّص المسرحي، ص40.

[3] طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، ص 252.

ومن خلاله سنحاول تعريف ونقل جزء من المضمون وذلك من خلال تقطيعه للوصول بعد ذلك إلى العلامة اللغوية الكبرى، أو التيمة العامة للنّص الدرامي .

ثالثا– سيميائية غريماس والنص الدرامي:

تختلف الدراسات والقراءات التي تتخذ «النّص الدرامي موضوعا لها حسب الأدوات الإجرائية المقترحة للمقاربة والتحليل، وبالتأكيد ليست هناك أداة واحدة بل أدوات (..) لاسيما إذا كانت أدوات مستنبطة اعتمادا على تحاليل داخلية، تعد مفاتيح لولوج النّص الدرامي وتفكيك فسفيساء وأسرار البنية الدرامية»[1]، لأنّ اللغة الدرامية تختلف عن اللغة الروائية واللغة الشعرية وغيرها من اللغات الأدبية.

ولأوّل مرّة في التاريخ صار المسرح ، «فنًا مستقلا بذاته وله نسق سيميائي خاص به، وميزة المسرح كفن قائم بذاته، عند سيميائي براغ تكمن في "تمسرحه" لجميع المواد المختلفة في بنيته، أي هوية المسرح الجمالية تكمن في التمسرح **theatricality**»[2]، على غرار الأدبية والشعريّة بعد ذلك.

كان ظهور كتاب « الدلاليّة البنيوية "لألجرداس جوليان غريماس" عام **1966**، حدثا معتبراً في الحقل السيميائي الأوروبي، وكعادته عمل على إضاءة مسائل مفهوميّة واصطلاحيّة»[3]

وبذلك فإنّ دراسة وتحليل بنية النّص المكتوب« تمنح إمكانية توظيف دراسات حداثيّة حول المتن الحكائي والسّرد والزمكنة، من خلال تصور سيميائي يوظف نظريات "غريماس" و"جاكبسون" و"جيرار جينيت"، إضافة إلى جهود العاملين في الحقل السّيميائي المسرحي مثل "آن أوبرسفيلد" و"كيرإيلام"»[4]، حيث ركز "غريماس"* على النص المسرود، وسار في ذلك على نهج "جيرار جينيت"

و كان تركيز «الدراسات البنيوية في مجال الأدب والفن على لغة العمل وعلى النّص»[5] وكان لهذا المنهج أثره البالغ في المناهج اللاحقة.وكانت المقاربة السّيميائية نتيجة لذلك، وبفضلها حددت الخطوط العريضة لولوج عوالم النصوص الدراميّة الفنيّة.

---

[1] أحمد بلخيري: سيميائيات المسرح، ص97.

[2] يان ميوكاروفسكي وآخرون: سيمياء براغ المسرحية دراسات سيميائية، تر وتقديم: أدمير كورية، د.ط، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1997، ص30.

[3] السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية، "غدا يوم جديد" لابن هدوقة، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000، ص 13.

[4] طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، ص169.

* "جوليان الجرداس غريماس" Jolien algirdas creimas :(1992/1917) عالم لساني وسيميائي فرنسي من أصل لتواني صاحب نظرية عامة في المعنى، من إنتاجه "الدلالة البنيوية" 1966.طامر أنوال: المسرح والمناهج النقديّة الحداثيّة، ص 169.

[5] ماري إلياس حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص105.

فالدراسات البنيوية المطبقة على المسرح قد استفادت «من الأبحاث البنيوية في مجال الأدب وعلى الأخص تلك التي تتطرق لبنية العمل السردي، من أهم هذه الأبحاث كتاب "مورفولوجيا الحكاية" لـ"ألغريداس غريماس" وبنية النّص الفني لـ "يوري لوتمان"، وقد أدى تطبيق هذه الدراسات البنيوية في مجال المسرح إلى حدوث تغير (..) فقد سمح بسبر مستويين في العمل هما: البنية العميقة **Structure Prufond** والبنية السطحية **Structure surface**»[1].

وعمل "غريماس"«على تكوين نظام بسيط من ستة عوامل بحيث تكون العلاقات دائما محددة بحتميات ثلاثة: المقتضى (الواحد يفترض الآخر) ومثاله: ظهور الشمس يقتضي وجود النهار، والتناقض: (الواحد يذكر بصورته السلبية) ومثاله: الوردة برغم روعة منظرها ورائحتها الزكية فهي مدعّمة بالأشواك والمعاكسة (الواحد يستدعي عكسه) ومثالها: اندفاع السيارة إلى الأمام يستدعي كلّ ما تمر به كما لو كان يندفع إلى الخلف»[2].

وعليه فالنّص الدرامي الّذي بين يدي القارئ يقترح مساحات شاسعة لإمكانيات لا حد لها ومدلولات لا نهاية لها، إنّه يمنح فرصة تمازج الأفعال، الخطابات، المشاهد، إنّه يدعو لأن تكون القراءة السّيميائية متعايشة مع سياق النّص الدرامي.

إنّ أهم شيء في السيميائية السرديّة «يتعلق بالذّات الباحثة عن موضوع، هذه الذات تتحرك اتجاه الإنجاز بعد أن تكون مؤهلة لذلك، فيكون في النهاية الجزاء إيجابيًا أو سلبيًا حسب نتيجة البحث وهنا يندرج مفهوم الاتصال والانفصال (..) ومفهوم التحوّل، فإذا توصّلت الذات إلى موضوعها يكون الاتّصال»[3]، وإذا لم تتوصل الذات لموضوعها يكون الانفصال.

و"بافيس" يري بإنّ السيميولوجيا المسرحية «هي فرع من السيميولوجيا العامة (..) فهي منهج لتحليل النّص أو العرض المسرحي حريص على نظامها الشكلي وديناميةوسيرورة بناء المعنى، هذا المعنى الّذي يكون بواسطة شراكة جامعة بين مطبقي المسرح والمتفرجين، وباعتبار السيميولوجيا

[1] المرجع نفسه، ص106.

[2] هانئ أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النّص والعرض، ص25.

[3] أحمد بلخيري: سيميائيات المسرح، ص13.

المسرحية منهجا نسقيا للتحليل مطبقا في المسرح» [1]، فـ"بافيس" يركز على المعنى كغيره من المفاهيم التي سبق ذكرها.

وعليه فالنّص الدرامي« رسالة مكتوبة، مكوّنة من روامز وأعراف متبلورة، ينشأ الإطار المسرحي على أساسها»[2]، ولدراسة وتحليل نص من النصوص الدرامية يستوجب الأخذ بعين الاعتبار «البنية العميقة والبنية السطحية للنّص والرّبط بينها، ودراسة البنية العميقة تعتمد على أدوات منهجية مستمدة من الدراسات اللغوية والدراسات البنيوية المطبقة على السّرد، وهي تأخذ بعين الاعتبار البناء الدرامي للحكاية وتطور الصراع في الفضاء المسرحي»[3].

وفي جميع الأحوال فالنّص ما هو إلا «سلسة من العلاقات الجمالية وعليه يمكن النظر إلى النّص الدرامي على أنّه مؤلف من رموز، لكل منها مضمونها الخاص، كما أنّه مجموعة من الدوال اللغوية (..) ومن جهة أخرى يضمُّ المدلول بمستوياته المختلفة في النّص»[4]، فالنّص مزيج من عبقرية المبدع وسلطة النص التي تفرض جدليّة الشكل والمضمون .

ومدرسة باريس لها الفضل في اهتمامها بالتحليل السّيميائي، عن طريق وضع آليات منهجية لمقاربة النّصوص الدرامية وتتبع المعنى عبر مسارات معينة وذلك عن طريق مستويين:

1- المستوى السطحي:

والذي يعتمد على «المكون السّردي المنظم لتتابع تسلسل حالات الشّخصيات وتحولاتها، إلى جانب المكوّن الخطابي المتحكم في تسلسل الصور، باعتبارها وحدات دلالية وصور معجمية والتركيز على الأدوار التيماتيكية* وربطها بالبنية العاملية والإطار الوضعي، بالإضافة إلى آثار المعنى ويشمل البرنامج السّردي ومكوناته الأساسية (التحفيز، الكفاءة، الإنجاز، التقويم) »[5].

---

[1] أحمد بلخيري، سيميائيات المسرح، ص32.

[2] أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، ص69.

[3] ماري إلياس حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص354.

[4] أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي، المرجع السابق، ص69.

* التيمة: كلمة thème مأخوذة من اليونانية thème التي تعني ما يعرض وما يمكن أن يكون موضوع بحث. في اللغة العربية يمكن أن تترجم التيمة بكلمة "الموضوع"، والتيمة هي عنصر من المضمون يتجلى بشكل، إنّها وحدة معنى. ماري إلياس حنان قصب حسن: المعجم المسرحي، ص 153.

[5] طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، ص214.

أي طبيعة «تراكب مفاصل الحدث في المسرحية وسلسلة من البداية إلى النهاية»[1]، فنجد في المستوى السطحي أنّ السّرد يخضع «بكل تمظهراته لمقتضيات المواد اللغوية الحاملة له، أي: مجموع العناصر التي تدرك من خلال التشخيص ذاته»[2]،أي:يتعلق الأمر بالنّص الدرامي في تجليّاته الخطيّة، فالدوال اللغوية تعتبر عتبة لولوج عمق النص.

2- المستوى العميق:

وفي هذا المستوى «ترسم شبكة العلاقات المنظمة لقيم المعنى وتبين نظام العمليات التي تنظم الانتقال من قيمة إلى أخرى، وعلى هذا المستوى يدرس المكون الدلالي والمنطقي من خلال مفهوم "التشاكل" فهو الميزة الخاصة لوحدة دلالية ما، والمربع السّيميائي الّذي يقوم على تشخيص علاقات التضاد والتناقض والاستلزام (الاستتباع) ومنه يولد المعنى في أشكال تصويرية متباينة موحَّدة للتمظهرات النّصية السطحية سردًا وحكيًا»[3].

والمربع السّيميائي حسب تعريف "بورايو" هو «صياغة منطقية قائمة على نمذجة العلاقات الأوَّلية للدلالات القاعدية التي تتلخص في مقولات: التناقض والتقابل والتلازم، فهو نموذج توليدي ينظّم الدلالة، ويكشف عن آلية إنتاجها عبر ما يسمى بـ "التركيب الأساسي للمعنى"»[4]، فالمربع السيميائي يأطر بشكل دقيق محاور الدلالة في النص المراد دراسته، ويكشف عن المعنى من خلال البنية الشاملة والكلية للمقاطع السردية ذات البعد اللغوي السطحي.

ويتعلق الأمر في المستوى العميق «بإمكانية الإمساك بـ"الفكرة" التي يحاول أن يعبر عنها النّص (..) ونعني به عمق الفكرة كما هي في صورتها الأولى في ذهن المؤلف قبل خروجها إلى النور وتجليها على شكل نص»[5]، وهذا ما يحاول الوصول إليه أي دارس للنصوص الأدبية والدرامية.

ولقد ارتأينا رسم خطاطة المربع السّيميائي *(**Carré sémiotique**) للتوضيح:

---

[1] ماري إلياس حنان قصب حسن: المعجم المسرحي، ص106.

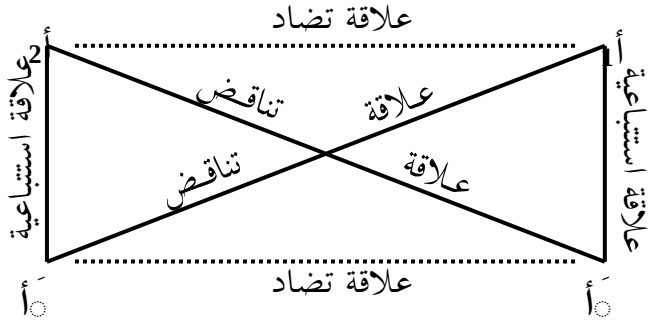
[2] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص210.

[3] طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية ، المرجع السابق، ص214.

[4] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، المرجع السابق، ص230.

[5] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص211.

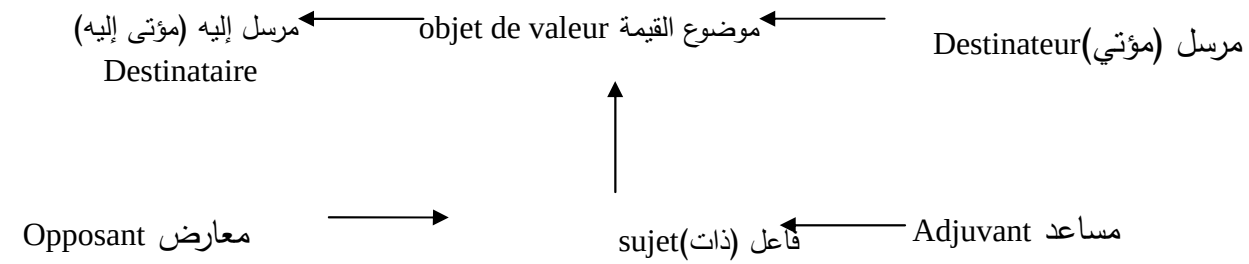
* كما يسمّيه غريماس le modèle constitutionnel(أي المثال التركيبي). ينظر:سمير المرزوقي جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا، ص 123.



إنّ المربع« يقوم على محورين اثنين هما أساس العلاقة الهيكلية، فكرة الانفصال وفكرة الاتصال، يحتوي المربع على نمطين للانفصال، الانفصال بالتضاد والانفصال بالتناقض، أما العلاقة الاستنتاجية فهي علاقة تناسقية»[1]

وأفاد "غريماس" المحللين فيما يعرف« بعلم "دلالة المعنى" خاصة في مجال السرد، حيث يرى أنّه من الضروري الاستناد إلى ما أسماه بالعوامل: الفاعل والموضوع والمساعد والمعارض والتي اتضحت بالبرامج السّردية»[2]، أو النموذج العاملي، فالبنية العامليّة في تعريفها البسيط« طريقة لتنظيم مواطن الخيال البشري وعرض مختلف العوالم الجمعيّة والفرديّة».[3]

و العوامل حسب "غريماس" منحصرة في ستة عوامل في كل أنماط السرد وهي: المرسل، المرسل إليه، الذات، الموضوع، المساعد، المعارض، وتكون على الترسيمة التالية[4]:



[1] سمير المرزوقي جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصّة تحليلا وتطبيقا، ص124.

[2] طامر أنوال: المسرح والمناهج النقديّة الحداثيّة، ص215.

[3] السعيد بوطاجين: الإشتغال العاملي، دراسة سيميائيّة، "غدا يوم جديد" لابن هدوقة، ص 19.

[4] ينظر: طارق ثابت: الشخصية في شعر أحمد طيب معاش مقاربات سيميائية، ط1، منشورات دار أسامة، باب الزوار، الجزائر، 2009، ص45.

وقد أثبت نظام العوامل قابليته للتطبيق في كل مجالات الحياة، وهو يشكّل البنية الأساسيّة لعالم المعنى، مهما تنوّعت هذه البنية وتعددت من مجتمع لآخر.

وميّز "غريماس" بين « " العامل" و"الممثل" فقدّم بذلك فهماً جديداً للشخصيّة في الحكي، هو ما يمكن تسميته "الشخصيّة المجرّدة"، وهي قريبة من مدلول "الشخصيّة المعنويّة" في عالم القانون، فليس من الضروري أن يكون "العامل" شخصا "ممثلاً"، فقد يكون مجرّد فكرة كفكرة التاريخ أو الدهر، وقد يكون جمادا أو حيوانا... إلخ، وهكذا تصبح الشخصيّة " مجرّد دور يؤدّى في الحكاية"، بغض النظر عمن يؤديه »[1] .

انطلاقا من هذه الأطروحة المنهجية سأقدم قراءة سيميائية، حيث سيكون عملي منصبا على اختيار نص من النّصوص الدرامية المسرحية لـ"عبد القادر علولة"، ووقع اختياري على مسرحية "اللثام" حيث ستكون كمتن أشتغل عليه وأختبر من خلاله إجرائية المفاهيم القرائية لـ"غريماس"، من خلال البنية السطحية،والبنية العميقة، وقوفاً عند المكوّن السردي والدلالي والخطابي.

[1] محمّد عزّام: شعرية الخطاب السردي، دراسة، د.ط، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، ص 17.

رابعا– مفهوم الدراما:

1– لغة:

إنَّ أصل كلمة«"**دراما**" من الفعل اليوناني"**Dràn**" الّذي يعني: فَعَلَ، وصيغة درامي "**dramatique** "موجودة في اللّغة اليونانية "**Dramatikos**" وفي اللاتينية "**dramaticus**" للدلالة على كلّ ما يحمل الإثارة أو الخطر»[1].

2 – اصطلاحا:

تطلق كلمة «"**دراما**" على كلّ الأعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها (..) كذلك تطلق على كلّ شيء تمثيلي من ابتكار الخيال»[2].

ويشير مفهوم "الدراما" في معجم "بافيس" إلى« الحركة "**Action**" فهو يشير في نفس الآن إلى جنس أدبي، مؤلف خصيصا للمسرح سواء تم عرضه أم لا»[3].

ودليل "إكسفورد" للمسرح وضع تعريفين لمصطلح الدراما:

الأوّل: مصطلح «يطلق بشكل عام على كلّ ما يكتب من أعمال مسرحية للمسرح في بلد ما (..) كما أنّه استخدم المصطلح للتعبير عن إنتاج فترة بعينها من تاريخ المسرح، مثل: دراما عصر عودة الملكية، أو الدراما الواقعية»[4].

الثاني: مصطلح «يطلق على أي موقف مسرحي ينطوي على صراع، ولأهداف مسرحية، يتضمن تحليل هذا الصراع، عن طريق افتراض وجود شخصيات مسرحية»[5].

ول "ميخائيل بختين" وجهة نظر حول الدراما حيث «تهدف إلى لغة وحيدة مفردة عن طريق شخوصها وحدها ويتحدد الحوار الدرامي بتّصادم بين الأفراد داخل عالم واحد، ولغة وحيدة»[6].

---

[1] ماري إلياس حنان قصب حسن: المعجم المسرحي، ص194.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

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

[4] شكري عبد الوهاب: النّص المسرحي، ص09.

[5] المرجع نفسه، ص ن.

[6] محمد أبو العلا: اللغات الدرامية ووظائفها وآليات اشتغالها، المرجع السابق، ص13.

وعليه فإنّ مفهوم "الدراما" تعني الحركة والفعل، وصفة الدرامية تتميّز بشحنة دلالية مفادها أنّ كل قصة تسرد أو تروى، إلاّ وتحتوي على عنصر أو فكرة القوى المتعارضة.

ولذلك تعدّ "الدراما"«نوع من أنواع الفن الأدبي، ارتبطت من حيث اللّغة بالرّواية والقصّة واختلفت عنهما في تصوير الصراع وتجسيد الحدث وتكثيف العقدة»[1].ومنه فالعمل الدرامي «تكوين أدبي يمثَّل فيه فعل حياة عبر حوار الشخوص فقط ويتدخلون فيه دون أن يتكلم المؤلف أو يظهر»[2].

ويحسم "فلتروسكي" الخلاف حول طبيعة الدراما بكونها «عمل أدبي بحد ذاته لا يحتاج إلى شيء إلاَّ إلى قراءة بسيطة ليدخل في وعي الجمهور، أو ليستخدم كعنصر لفظي للعرض المسرحي»[3].

ومفهوم كلمة "دراما" وطريقة توظيفها لا يختلف معناها عند العرب عنه عند الغرب، فنجد الدكتور "إبراهيم حمادة" يرى بأنّ كلمة "الدراما" «يونانية الأصل **Dian** ومعناها الحرفي يفعل أو عَمَل يُقام به، ثمّ انتقلت الكلمة من اللّغة اللاتينية المتأخرة **Drama** إلى معظم لغات أوروبا»[4].

إنّ كلّ ما سبق من آراء ومقولات حول وصف وتحديد ماهية الدراما ما هو إلا تركيز على العنصر الأساسي في الدراما، وهو الفعل، فـ"الدراما":فن أدبي يدخل في تشكيله عدّة أنساق، فهو أدب يحاكي الحياة ملئ بالحركة والفعل، يمثل على المسرح بواسطة أشخاص حقيقيين، وبفضل قصّة أو حكاية يبدعها أديب أو مخرج ما، وتحمل دلالات معيّنة حسب إيديولوجية مبدعها، فهي محاكاة لحدث ما وتصوير لفعل ما.

---

[1] س.و دَاوسن: الدراما الدرامية، ت : جعفر صادق الخليل، راجعه وقدم له عناد عزوان إسماعيل، ط4، منشورات عويدات، بيروت، باريس 1980، ص07.

[2] كارمن بوبيس: علامات العمل الدرامي، ص39.

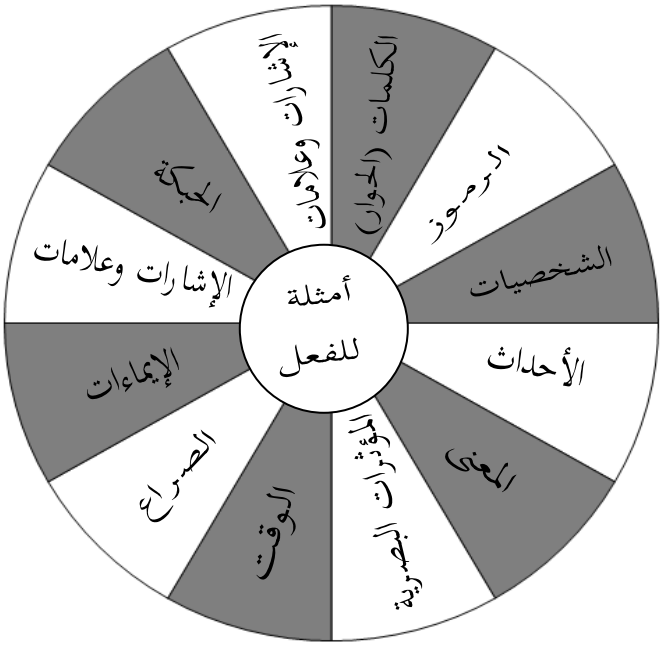
[3] محمد أبو العلا: المرجع السابق، ص14.

[4] شكري عبد الوهاب: النّص المسرحي، ص09.

خامسا– عناصر البناء الدرامي:

إنَّ كل ظاهرة هي عبارة عن بنية« ولأجل دراسة هذه البنية يتوجب تحليلها، أو تفكيكها إلى عناصرها المؤلفة (..) تأتي الدراسات السّيميائية لتدعيم وتوطيد العلاقة مع مفهوم "البنية" ذلك النظام من العلاقات والقواعد والتراكيب الثابتة الكامنة خلف بعض التغيّرات والتي تربط بين مختلف حدود المجموعة الواحدة»[1].

فالنّص الدرامي كجنس أدبي له ما يميزه في بنيته عن سائر فنون الأدب من رواية وشعر، وسوف نوضح ذلك من خلال الخطاطة التالية لعناصر البناء الدرامي التي تشكل هذا الجنس، والتي تشكل أمثلة للفعل، والفعل الدرامي هو عبارة عن عملية اتصال تخييلية مركبة ومعقدة والفعل الدرامي في أثناء عملية التمسرح يضم مرحلتين متوازيتين في عملية تشكله هما النّص والعرض[2].



خطاطة توضح عناصر الدراما*

وفيما يلي توضيح لعناصر الخطاطة:

[1] طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، ص183.

[2] ينظر: كارمن بوبيس: علامات العمل الدرامي، ص09

*إنّ عناصر الدراما تشكل نماذج وأمثلة للفعل، وهذه العناصر الآن أكثر شمولا واتساعا مما كانت عليه في زمن أرسطو.

1- **الكلمات (الحوار)**:والمتمثل في« اللّغة المسرحية وتشمل كلّ العلامات والكلمات والرموز»[1] والحوار هو« اللّغة التي تعبر بها الشّخصيات عن أفكارها وأحاسيسها ومواقفها (..) فالحوار مفتاح الشخصية، وصورة لأعماقها النفسيّة والاجتماعية ورؤيتها للعالم»[2]، فالكلمة هي «شكل من أشكال نظم العلامات المسموعة في العرض تشبه المحادثة في الحياة العادية لكنّها تختلف عنها جوهريا، فهي اقتصادية ودلالية دائما، ولا مجال للاعتباطية فيها، أما وظيفة الكلمة فهي الإبلاغ وتوصيل المعلومات عبر الشّخصيات والإيحاء بما يجري فوق الخشبة هنا/الآن»3.

2- **الإشارات**: هي « علامة أو سمة تعطي معنى محدد قاطع.

3- **الحبكة**: هي ترتيب وتسلسل الأحداث، وهي تنطلق من الأفعال أو الدوافع المحركة وتتميز بأن لها بداية ووسط ونهاية.

4- **الإماءة**: أي كلّ إيماءة يقوم بها جسم الممثل أثناء انفعاله للدلالة على إحساس ما.

5- **الصراع**: ودائما ما يكون بين إرادتين متكافئتين متضادتين (..).

6- **الصوت**: أي الضجة، أو انطباعة عقلية تنتج عن سماع هذا الصوت، كذلك تعني الكلمة المواد المسجلة»[4].

7- **الشّخصية (الشّخصيات)**:وهي «عناصر درامية تحمل الأفكار الواردة في الموضوع»[5].

8- **الوقت**: يتمّ التحكم فيه حسب طول أو قصر العرض المسرحي، وهو« يختلف عن الزّمن الطبيعي.(في الحياة العاديّة)

9- **المؤثرات البصرية**: (..) الصور المرئية التي تراها عين المشاهد على المسرح.

10- **المعنى (الفكرة)**: أي الأفكار الهامة التي يطرحها النّص»[6].

---

[1] كارمن بوبيس،علامات العمل الدرامي، ص23.

[2] محمد مكي وآخرون: القراءة المنهجية للمؤلفات المسرحية بالتعليم الثانوي الإعدادي، ط1، Top Edition، 2006، ص18.

[3] شريبط أحمد شريبط: شعرية بعض عناصر القصّة في رواية "سأهبك غزالة" لمالك حداد، مجلة آمال:ع04، جويلية، وزارة الثقافة، الجزائر 2009، ص36.

[4] شكري عبد الوهاب: النّص المسرحي، ص23.

[5] محمد مكي وآخرون: القراءة المنهجية للمؤلفات المسرحية، المرجع السابق، ص15.

[6] شكري عبد الوهاب: النّص المسرحي، المرجع السابق، ص14.

11- فعل أو حدث درامي: أي «ما يقوم به الممثل من أفعال موحية والفعل الدرامي أحد العناصر الأساسية في نظرية الدراما لـ"أرسطو".

12- الرموز: وهي «ما تحمله الشّخصيات من دلالات أثناء فعلها المسرحي، وقد تكون تلميحات أو إيحاءات تثير في نفس المتلقي معانٍ ودلالات موحية»[1].

إضافة إلى هاته العناصر هناك عنصر الإرشادات المسرحية، وهو النّص الّذي يكتبه المؤلف في النّص الدرامي، من أجل فهم مجريات المسرحية وكيفية تمثيلها، فهذه العناصر تختلف من مسرحيّة لأخرى حسب إيديولوجية الكاتب ومنهجه الإخراجي، فمثلا في مسرحيّة "اللثام" يغيب عنصر الإرشادات المسرحية، ويكون السرد هو الذي يطبع مجريات الحكاية أكثر من الحوار، وغيرها من العناصر التي تميّز نص "اللثام" وهذا ما سنتطرق إليه لاحقا.

[1] شكري عبد الوهاب: النّص المسرحي، ص24.

سادسا– مفارقة المسرح بين النّص الدرامي والعرض المسرحي:

إنّ المسرح هو «فن المفارقات بامتياز؛ وهي مفارقات محايثة لطبيعته، إنّه أدب وفرجة في الآن ذاته، وهو فن فردي لأنّ مؤلف النّص الدرامي كاتب فرد، وفن جماعي لأنّ العرض من إبداع فريق من الفنانين»[1]، إنّه يجمع بين العناصر السمعية اللغوية، المتعلقة بالنّص الدرامي، والعناصر البصرية، من خلال ما تدركه عين المشاهد من فضاء وجسد وحركة وديكور وأزياء....

يقول "يوري فلتروسكي" في مقالته "النّص الدرامي كعنصر أساسي" إنّ «الخلاف اللامتناهي في طبيعة الدراما، سواء كانت نمطا أدبياً أو قطعة مسرحية هي كليًّا 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»[2]، يرى "فلتروسكي" أنّ النّص والعرض وجهان لعملة واحدة.

إنّ الباحث المسرحي يواجه نمطين متباينين تبعا للمادة النّصية، على الرغم من كونهما متعالقين، لقد طرح هذان النمطان المتباينان إشكالية التعريف والمصطلحات، في مختلف الدراسات النقدية المسرحية القديمة والحديثة.

و كانت تدرس "الدراما" في معظم المعاهد العالميّة كفرع من فروع الأدب «إنّ خطأ هذه المداخل كان عقبة في وجه تقدم الدراسات المسرحية (..) لأنّ عملاً ما لا يوجد فقط للقراءة وإنّما للمشاهدة أيضا»[3].

وعليه فالمسرح يقوم على ثنائية هي: نص/عرض، وإنّ الطرف الأوّل في الثنائية يجعله قريبا من الأجناس الأدبية، في حين يجعله الطرف الثاني جزءا مما يسمى بفنون الفرجة، ومن ثمّ فالعلاقة بين النّص الدرامي والعرض المسرحي تتسم بالتعقيد والتشابك، إذ أنّها تطرح قضايا متداخلة وشائكة.

---

[1] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص20.

[2] يان ميوكاروفسكي وآخرون: سيمياء براغ للمسرح ،دراسات سيميائية، ص152.

[3] إلين أستون وجورج ساقونا: المسرح والعلامات، ص12.

وقبل استجلاء طبيعة العلاقة سنحاول التفريق بين هذين المكوّنين من خلال الجدول التالي:

النّص الدرامي	العرض المسرحي (الفرجة)
مادة تعبيرية لفظية	مادة تعبيرية لفظية وغير لفظية
تتم قراءته بشكل تعاقبي دياكروني خطي	تكون قراءته آنية وسنكرونية
يوظف مادة سيميائية متجانسة، (سمعية في أغلب الأحيان)	يوظف مادة سيميائية غير متجانسة (بصرية، سمعية...) [1]

إنّ حال الممارسة الإبداعيّة يؤكد أن عملية التأليف والكتابة مرحلة أساسية سواء قبل العرض أو بعده، فالنّص الدرامي هو نص المؤلف (المكتوب)، وهو ذلك النوع من التخيُّل المصمم خصيصاً للتمثيل على خشبة المسرح والمبني على أركان وأعراف دراميّة خاصة به.

والنّص الدرامي عادة ما يسبق النّص المسرحي ،«ثمّ يصاحبه بعد بداية العرض، وهو على ذلك مجرد مشروع عرض مسرحي، أو هو مثل أي رواية أو قصّة نستطيع قراءته مكتوبا بخط اليد أو مطبوعا، كما أن حواره وإرشاداته، هما بمثابة حوار الرّواية ووصفها»[2].

إنّ النّص المسرحي وهو نص العرض الّذي يشارك في تشكيله الممثلين وطريقة تفاعلهم مع المتفرجين من أجل إيصال الرسالة وإثارة المتعة.

وأمَّا الخطاب المسرحي والخطاب الدرامي «،فهما مجموع المكونات الصغرى التي تشارك في صياغتها وهي الفضاء والزّمان والفواعل، والشخصيات، وطرق تمكن البنيات السّردية والمادية من تنزيلها في إطار زماني، مكاني، وتمكن الفواعل من شحنها دلاليا»[3].

وما يثيره المسرح من مفارقات هو تداخل نص المؤلف (المبدع الأوّل)، ونص المخرج الذي يدخل على نص المؤلف تغييّرات حسب ما يفرضه عليه العرض المسرحي.

[1] ينظر: أحمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص20.

[2] شكري عبد الوهاب: النّص المسرحي، ص01.

[3] أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، ص55.

إنّ النّص الكلامي« يتحول أثناء العرض إلى أصوات تختلف عند إصدارها، عن المادة المكتوبة، إنّها تصدر مع وجود عناصر أخرى في الإخراج، النبرات والحركات والديكور، ...»[1]، فالعرض له قدرة على إعطاء معاني للجمل، غير المعاني المكتوبة في صفحات الورق.

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

إنَّ النّص الدرامي ومن خلال عناصر بنائه يمكن ألاّ يتقيّد بها المخرج ولا بنوايا المؤلف ومن خلال ذلك ينشأ النص المسرحي، إذن« النّص المسرحي هو النّص الدرامي المكتوب، بعد أن تناولته يد المخرج ومجموعة العمل (..) لتأتي للمعالجة النهائية تحويلا لكل المفردات المكتوبة إلى عناصر بصرية محسوسة»[2].

وتعد "بنيوية براغ" «أوّل من طرح إشكالية وضع سيميائية خاصّة للنّص المسرحي، تخلصه من تبعيته للنّص الدرامي، وكان "أوتاكار زيش" في مؤلفه "علم الجمال الفن والدراما" **1931**،رفض بأن يسلم بغلبة آلية النّص الدرامي المكتوب، واعتبر أنّه يحتل مكانه في نسق الأنساق الّذي يقوم بالتمثيل الدرامي كله»[3]، فالنّص المسرحي له دور هام في ضم أصول فكرة النص الدرامي التي سوف تولد بطريقة أخرى أو مشابهة على خشبة المسرح.

والجدل القائم بين النّص الدرامي، والنّص المسرحي حسب "فلتروسكي" «يرتكز أساسا على قاعدة العلاقة بين المركبات السّمعية الصوتية التي للعلامة (الدالة) الفنيّة، وبين المصادر الصوتية المستعملة بواسطة الممثل، إذْ أنّ الأولى في الحقيقة هي جزء لا يتجزأ من الثانية»[4].

وفي المقابل في العرض المسرحي نجد أن "رولان بارت" يرى بأنّ «المسرح نوع من الآلة السبرنيتيكية التي تبعث عددا من الرسائل المتزامنة، ومع ذلك فهي من إيقاعات مختلفة،إنّ المتفرج

[1] أحمد بلخيري: سيميائيات المسرح، ص24.

[2] شكري عبد الوهاب: النّص المسرحي، المرجع السابق، ص01.

[3] أكرم اليوسف الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، ص58.

[4] المرجع نفسه: ص ن.

يتلقى في الوقت ذاته ست أو سبع معلومات الصادرة عن الديكور، الأزياء، الإثارة، مكان الممثلين»[1] وهنا تكمن متعة المتلقي في إثارة جميع حواسه.

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

[1] أحمد بلخيري: سيميائيات المسرح، ص34.

سابعا– تجليات التراث في مسرح عبد القادر علولة:

يعدّ "علولة" من أهم المبدعين والمخرجين الجزائريين الّذين حاولوا تجديد المسرح العربي وتأصيله وتأسيسه على أسس تراثية، ومن هذه الأسس الفنية والجمالية والدرامية، نستحضر فن السيرة والحلقة والقوال، وفن السّرد ... فقد كان يدعو إلى قالب مسرحي يتضاد مع القالب المسرحي الغربي الأرسطي، وكل ذلك من أجل تأسيس المسرح العربي على أساس الموروث الشعبي.

و"علولة" تأثر بـ "بريخت" هذا الأخير ،«استفاد من القالب السّردي ليدخل على مسرحياته عناصر التغريب التي تشكل قطعا في استمرارية الحدث وتكسر الإيهام»[1].

ومنه قرر "علولة" «الثورة على القالب الأرسطي الكلاسيكي، والتمرد على العلبة الإيطالية (..) وهو الّذي تعود أن يرى الفرجة الشعبية في الأسواق والفضاءات الشعبية في الريف والمدينة، ومن هنا اقترح علولة أن يوظف فن الحلقة ومسرح القوَّال وفن السيرة، للاقتراب أكثر من الفلاحين والعمال...»[2].

ومن أهم عناصر التراث في مسرح علولة نذكرها على التوالي:

1– تقنية الحلقة:

الحلقة «فرجة شعبية تتميز بهندستها الدائرية تتوفر على عناصر الغناء، الحكي، التنكيت، والحوار، ويتوسطها القوَّال، الّذي يتميز بقدرة فائقة على الإبداع»[3].

ومن خلال بحث عبد القادر علولة المتواصل في الفرجة المسرحية وعناصر البناء الدرامي، توصّل أن للجمهور الجزائري رغبة كبيرة في سماع المسرحية والتقاط سرودها ومحكياتها والتقاطها بالأذن الحساسة التراثية، أكثر من مشاهدتها بصرياً، فتقنية الحكي لها تأثير كبير على جمهور المسرح.

وفي هذا النطاق يقول "علولة" موضحا تصوره النظري الّذي يقوم على مسرحة التراث، والدعوة إلى المسرح الشعبي المبني على فن الحلقة، القوال وفن الحكي: «إنّ النقطة التي ننطلق منها

---

[1] ماري إلياس حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص250.

[2] دنيا الرأي: جميل الحمداوي، نظرية الفرجة الشعبية عند المبدع المسرحي عبد القادر علولة، تاريخ النشر،2010/05/14.
http://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2010/05/14/198015.html

[3] العلجة هذلي: توظيف التراث في المسرح الحلقوي في الجزائر، مسرحية "القراب والصالحين" لولد عبد الرحمن كاكي أنموذجا، إشراف: بوطابع العمري (مخطوط ماجستير)، 2009/2008، ص35.

لتحقيق المسرح المحكي، ليست ماثلة في أنّ لنا تراثاً قصصياً يمكن إعادة تشكيله مسرحيا، وإنّما القضية هي أن لدينا تراثا قصصيا ذا طبيعة مسرحية، يصدر عن عناصر البناء المسرحي غير أنّه كتب بأسلوب الحكاية»[1]، وبهذا رجع "علولة" إلى التراث من خلال إحياءه والأخذ من نبعه والاستفادة منه من أجل خدمة المسرح وبذلك خدمة المجتمع.

2- تقنية التغريب:

الاغتراب في اللغة هو« البعد عن الأهل والوطن، وعند "هيغل" هو العالم الموضوعي الّذي يمثل الروح المغتربة، وغاية الفلسفة أن تقهر هذا الاغتراب عن طريق المعرفة وتقدم الوعي، عند "ماركس" متأثرا بـ "هيغل" فكرة أساسية، ونستخلص في أن يفقد الإنسان ذاته، ويصبح غريبا أمام نفسه، تحت تأثير قوى معادية وإن كانت من صنعه، كالأزمات والحروب ففي حال الاغتراب يستنكر الإنسان أعماله، ويفقد شخصيته، وفي ذلك ما قد يدفعه إلى الثورة لكي يستعيد كيانه» [2].

طبّق "علولة"« المنهجيّة البريختيّة بما فيها نظرية التباعد والتغريب، والاندماج، وتكسير الجدار الرابع، وذلك من أجل مساعدة الجمهور على التفكير والنقد والإدلاء بآرائه بكل صراحة»[3].

3- تقنية القوّال:

ويعدّ من أهم العناصر« التي تتعلق مباشرة بالسّرد وتؤدي إلى التغريب ووجود الرّاوي كدور مستقل وكشخصية خارج الحدث، وسرد الرّاوي وتعليقه على الحدث يسمح للمتفرج أن يحكم بموضوعية»[4].

ويحضر "القوال" في مسرحيات "علولة"« باعتباره راويا شعبيا، وساردا ينسق بين الشّخصيات ويمهد للأحداث، إنّه بمثابة المداح والحكواتي، أو بمثابة ممثل شامل، ويحضر في المسرحية العلولية بعصاه ولباسه المزركش ليروي الأحداث، ويتغنّى بخصال الشّخصيات المتجذّرة في الوجدان الشعبي، بالإضافة إلى تجسيد بعض المشاهد من خلال تقمص الأدوار»[5].

---

[1] دنيا الرأي: جميل الحمداوي، نظرية الفرجة الشعبية عند المبدع المسرحي عبد القادر علولة، تاريخ النشر، 2010/05/14.
http://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2010/05/14/198015.html

[2] مجمع اللّغة العربية: المعجم الفلسفي، د.ط، الهيئة العامة لفنون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر، 1983، ص16.

[3] دنيا الرأي: جميل الحمداوي، نظرية الفرجة الشعبية عند المبدع المسرحي عبد القادر علولة، المرجع السابق.

[4] حنان قصاب ماري إلياس: المعجم المسرحي، ص250.

[5] المرجع نفسه، ص251.

وهذا «اللعب بين الحكاية والتمثيل المسرحي يعطي ولادة جديدة لشكلين من الجمهور: الجمهور الداخلي والجمهور الخارجي، يشترك الجمهور الداخلي في التمثيل المسرحي، ففي اللحظة التي يتحدث فيها القوال يصبح الممثلون الآخرون متفرجين، ثمّ يستعيدون أدوارهم حين تعاد إليهم الكلمة»[1]، ف "القوال" له دور أساسي ومحوري في المسرح العلولي.

4- تقنية الاحتفال المسرحي:

وذلك من خلال« إشراك الجمهور في بناء العرض المسرحي خارج العلبة الإيطالية، ويلاحظ أن القوّال" يستخدم في أقواله الشعبية العامية الجزائرية ومسرح الشّخصية وكل ذلك من أجل التقرب من الجمهور الحاضر، بغرض خلق مشاركة وجدانية احتفالية»[2]، إنّ الفرجة بالنسبة لعلولة تعتمد على مدى قدرة المتلقي على إدراك ووعي ذاته ثمّ محاولة الثورة على واقعه وتغييره.

إنّ مراهنة "علولة"« على التوعية والاستدراج المدروس والمناورة الفنيّة (..) كانت من الأسباب التي تركته يغزو القلوب والعقول نخبويّا وجماهيريا (..) ناهيك عن تفوّق "علولة" في النهل من المنبع التراثي واللغوي بفضل بحوث ميدانيّة قادته إلى أعماق الجزائر الريفيّة حيث المسرح يمارس بعفويّة في الأسواق الأسبوعيّة»[3].

5- الواقعية واللغة العامية:

إنّ الصفة البارزة في الأدب الجزائري الحديث حسب "إبراهيم الكيلاني"« هي الواقعيّة، التي تعكس الأشياء والحياة والتجارب الفردية والجماعية في إطار فنّي، فهو إذن أدب حقيقي كتبه أناس من صميم الشعب، عميقو النظرة إلى الوجود، شديدو الحساسية بالصّلات الإنسانية التي تربط بين النّاس» [4]، وهذه الميزة تنطبق على مسرح "علولة" حيث يقول الباحث المغربي "حسن اليوسفي" عن مسرحية "الأجواد":« تريد أن تكون نموذجا للمسرح الشعبي ذي النزعة الواقعية الّذي يميل إليه علولة،

---

[1] دنيا الرأي: جميل الحمداوي، نظرية الفرجة الشعبية عند المبدع المسرحي عبد القادر علولة، تاريخ النشر،2010/05/14.
http://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2010/05/14/198015.html

[2] المرجع نفسه.

[3] بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري ذكريات وانطباعات، مجلة الثقافة، المسرح بين المنجز والممكن، وزارة الثقافة، الجزائر، ع 17، سبتمبر 2008، ص 89.

[4] القول: لإبراهيم الكيلاني: أدباء الجزائر، ط1، دار المعارف، مصر، 1958، ص11 نقلا عن: مجلة أمال، شريبط أحمد شريبط: شعرية بعض عناصر القص في رواية "سأهبك غزالة"، لماك حداد ، ع 04، جويلية 2004،وزارة الثقافة ،الجزائر، ص08.

فقد جعل من وضعيّة القوال إلى جانب اللهجة العامية وسيلتين فنيتين لترجمة هذا الاختبار، وقد نجحت هذه التجربة»[1]، فقد استطاع "علولة"« بذكائه وحنكته ومداعبته لغة الشارع اليومي وحشوه الذاكرة الاحتفالية بأفكار تقدميّة تقاوم القدر الراسخ في أذهان الطبقة المسحوقة»[2]، أن يمرر رسالته إلى الطبقة الكادحة.

يعتبر مسرح "علولة" من حيث الشكل، مسرح سردي، إنّه ينهل من التراث الثقافي والشعبي والتراث العالمي، ومن حيث المضمون يعالج المشاكل اليومية، وينطلق من رؤية سياسيّة ملحميّة بعد إعادة الاعتبار للوظيفة الاجتماعية للفن المسرحي، إنّه مسرح الشجاعة والتفائل والابداع، ومايميّز مسرح "علولة" هي خصّيصة القطيعة مع تشخيص الحركة يجب أن تشخّص الحركة بالقول، فالقول هو الذي يحيي الفعل والحركة في عقل المتلقي، أي يعطي الأفضليّة للقدرات السمعيّة وبالتالي القدرات التخييليّة.

[1] دنيا الرأي: جميل الحمداوي، نظرية الفرجة الشعبية عند المبدع المسرحي عبد القادر علولة، تاريخ النشر،2010/05/14.
http://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2010/05/14/198015.html

[2] بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري ذكريات وانطباعات، المرجع السابق، ص89.

الفصل الثاني
المكوّن الســـردي

تمهيد.

أولا-مضمون مسرحية "اللثام".

ثانيا-تأطير.

ثالثا-تقطيع النص الدرامي.

1 - المقطع الاستهلالي.

2 - المقطع الأساسي.

3 - المقطع النهائي.

رابعا: معطيات أيقونية (غرافية):

1 - سيميائية العنوان.

2 - سيميائية الافتتاح.

3 - النوع الدرامي.

خامسا: البناء الداخلي للنص الدرامي.

1 - مفهوم السرد.

2 - التوازن والاضطراب في المتن السردي.

3 - النموذج العاملي.

4 - الوحدات المؤسسة للنموذج العاملي.

5 - البرنامج السردي (مشروع التحويل).

6 - كفاءة الفاعل.

7 - الإنجاز ومراحل الاختبار.

8 - التحريك والفعل الإقناعي.

9 - مربع الصدق والكذب.

سادسا- جدول التغيّرات العامليّة.

سابعا -خلاصة المكون السردي.

تمهيد:

لقد كان المسرح «ولا يزال وسيلة من وسائل التنوير، فالمبدع، يجب ألاّ ينفصل عن الواقع وعليه في الوقت ذاته أن يصوره بطريقة فنيّة، تجعل المتلقي يلتفت إلى الظواهر التي يعيشها، سواء الأدبية أو الفنيّة أو الاجتماعية» [1]، فالمسرح اشتغال على الواقع ولكن بطريقة فنية.

وإنّه حين الانتقال إلى الكتابة عن« نص درامي، فإنّ النص يسّلمك مفاتيح لمغاليق في فضاءاتها الكلاميّة منسوجة بلغة دراميّة، عالم تتحدث فيه عن عوالم كلامية بأدوات كلامية» [2]، فالدراما لها أسرارها في فضاءها الكلامي مما يجعل الكتابة عن نص درامي حافل بكثير من المتعة والمشقة في آن واحد.

وعليه فإنّ« العمل الفنّي ليس منغلقا على نفسه بل يندرج ضمن سياقات اجتماعية وثقافية، ومن ثمّ فإنّ السيميائية لا تقف عند البنية الخارجية دون الداخلية» [3]، بل تحاور النص في كل محاوره السّردية.

وتبلورت السيميائيّة عبر محطات تاريخية متنوعة، ولقد أغنت« هذه الإبدالات، النظرية السيميائية، وجعلت منها إطارا حاضنا لنصوص ذات أبعاد مختلفة، اجتماعية وسياسية ودينية، حيث أصبح افتراضا، على كل من يتبناها رؤية ومنهجا أن يضع في حسابه الأسس الإبستمولوجية لها» [4]، بما هو معطى تاريخي لإرهاصات الولادة الأولى.

ومن جهة أخرى يستوجب على القارئ أيضا، أن يكون على دراية واسعة بالنّص فهو شرط مهم للقراءة الصحيحة والمثمرة« فالقارئ مطالب بأن يقرأ باطن النّص مثلما يقرأ ظاهره، وذلك ليتمكن من تخيّله ومن تفسيره تفسيرا سيميولوجيا إبداعيّا». [5]

---

[1] مجلة أصوات الشمال: بغداد أحمد بلية، عبد القادر علولة والتجديد في الشكل والمضمون، نشر في 2010/10/02
http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=12340

[2] مصطفى الصمودي: قراءات مسرحية، ص 30.

[3] فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، ط2، دار التنوير، حسين داي،الجزائر، 2008، ص 96.

[4] عبد المجيد العابد: مباحث في السيميائيات، ط1، دار القرويين، المغرب، 2008، ص 33.

[5] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998 ص 51.

وهذا ما يرمي إليه بحثنا من خلال « إعطاء النص قراءة مضبوطة يتفق عليها عدد كبير من القراء، من خلال الإمساك مبدئيا بمقاصد الكاتب الإبلاغية، ثم بالمقاصد الأخرى التي تخرج من يد الكاتب إلى يد القارئ الذي يقوم بعملية التفكيك والتركيب أو بتعبير سيميائي، يقوم القارئ بعملية الهدبنة* **(Dé-construction)** »[1]، من أجل الوصول إلى المعنى العميق للنّص الدرامي.

وعليه فإنّ النّص الدرامي** موضوع الدراسة وهو "اللثام" يتميز بكونه:

- « نصا سرديّا وليس نصا حواريّا.
- وكون الشخصية فيه رواية لقصّتها أو قصة غيرها.
- وبافتقاره إلى النص المساعد».[2]

هذه المميّزات هي التي ستجعلنا نعتمد على أدوات وإجراءات التحليل التي بلورتها السيميائيات السردية عند غريماس.

يدفعنا هذا الافتراض إلى التحاور مع النص الدرامي "اللثام" الذي فضلنا الاشتغال عليه واختباره لمدى تمثله لنظرية السيميائية السردية، باحثين في المسار السردي ثم المسار الدلالي والخطابي و انتهاء عند البنية الفضائية، والبنية الزمانية.

إنّ الجهاز الغريماسي النظري يتميز« بطاقته الإجرائية الهامة، فهو من الاتساع والقدرة على الاستيعاب بحيث يسوغ أن يوظفه في دراسة نصوص متنوعة تنوّع النصوص التي تملأ الساحة الثقافية».[3]

---

* مصطلح منحوت عن الهدم والبناء، وقد صاغه السعيد بوطاجين كمقابل للمصطلح (Dé-construction) وأورده في دراسته الموسومة بـ "الاشتغال العاملي" منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، أكتوبر 2000، ص 166.

[1] حسين خالفي: البلاغة وتحليل الخطاب، ط1، دار الفرابي، بيروت، لبنان، 2011 ص 26.

** النص الدرامي هو نص المؤلف(المكتوب) والنص المسرحي هو نص المخرج ونص العرض.

[2] فاطمة ديلمي: بنى النص ووظائفه، مقاربة سيميائية لنص "الأقوال" لـ "عبد القادر علولة"، ط1، دار كنعان، دمشق،سوريا، 2005، ص21.

[3] محمد ناصر العجيمي: في الخطاب السردي، نظرية غريماس (Greimas)، د.ط، الدار العربية للكتاب، تونس، 1991، ص 109.

أولا– مضمون مسرحية "اللثام":

إنّ المسرح إبداع ووعي« كونه كتابة بالكلمة، وانتقال بالكلمة من المقروء إلى المرئي المسموع. والكاتب المسرحي مسرحه، خياله قبل أي شيء، وإبداعه لنصه ينساب من خلال قلمه مدادا على الصفحات مدادا يرسم فيه كلمات» [1]، وما أجمل مداد عبد القادر علولة! حيث تناولت مسرحياته مواضيع تمسّ «القضايا السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية كمعاناة البسطاء والفلاحين والعمال والمثقفين في حياتهم اليوميّة، والإشارة إلى تدهور القدرة الشرائية عند المواطنين الجزائريين، وفساد الإدارة والبيروقراطية والتنديد بالصراع الطبقي والتفاوت الاجتماعي وتناول مشاكل الطلبة، ورصد علاقة الشعب بالسلطة الحاكمة، دون أن ينسى علولة الهموم القومّية والقضايا المصيرية الكبرى كقضية فلسطين، وقضية لبنان، والتبعية الاقتصادية للغرب» [2] يغوص "علولة" في آلام وآمال أفراد الشعب من أجل تنويره ليغير من مصيره المؤلم.

وقبل أن ألج فضاء مسرحية "اللثام" لـ "عبد القادر علولة" أرى أن أقدم ملخصا مكثّفا للقارئ، لعلّه يكون نقطة انطلاق لمن لم يتسن له قراءة النّص الدرامي.

إذ تعرض المسرحية في البداية وصفا لشخصية "برهوم الخجول" ابن أيوب الأصرم، كسرد استرجاعي لماضي الاستعمار الفرنسي، فـ "برهوم" عمره اثنان وأربعون سنة ولد بغابة من غابات الجزائر، بعد أن فرّ والده وأمه "الفارزية" وقد كانت حاملا به، وأخته "الغالية" وإخوته الذكور الأربعة من الجيش الفرنسي، على إثر قيام الحركة النقابية بحرق مخازن الكولون والهجوم على السجن.

وفي ليلة من الليالي في الغابة، ولد "برهوم الخجول"، فاستبشر به والده فرحا فذهب ليرى ولده **«وينادي بقوة دحام...دحام... رفد أيوب ولده بحنان ضمه على صدره، ولما جاء يقبل عليه، حين ما يهبط رأسه لقفوه الجدارميا من القفاء »**[3].

---

[1] مصطفى الصمودي: قراءات مسرحية، ص46.

[2] دنيا الرأي: جميل الحمداوي، نظرية الفرجة الشعبية عند المبدع المسرحي الجزائري عبد القادر علولة نشر في:

Pulput. Almatn voice-com /articcles/2010/05/11/198015.html 2010/05/14

[3] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواء، اللثام)، مسرحية اللثام، د.ط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية، الجزائر 1997، ص 158.

قام أخ "أيوب الأصرم"،"غالم" بتربية "برهوم الخجول"، عمل "برهوم" في خدمة الأرض والرعي بالماعز، عمل عند النجار "الألزاسي" والنجار "الغرناطي"...« **يعرف ينتبه ويسمع بعمق للناس يحب يتمتع بكلام الحلو... لما كان عمه غالم يخاطب أفراد العائلة عن الحرية، يقول: (كل واحد منكم يصبح إنسان حر في مجتمع الغد) برهوم (..) تجيه الشهقة من اللذة (..) ويحس نفسه طاير في المسكن عايم في الهواء»**[1].

تزوج "برهوم" من "الشريفة" بنت عمه يوم الجمعة، بعد يوم من الاستقلال، ولد لهم ثلاث بنات: الضواية، حليمة، العونية، وولدين العربي والطيب. كانت الحياة قاسية لعائلة "برهوم" فرحلوا إلى المدينة، بعد أن انتعش الاقتصاد الجزائري، عمل "برهوم" كعامل متأهل في مصنع الورق كميكانيكي، وقد برع في هذه الحرفة وكان يعمل في قسم عجين الحلفة، وهنا ينتهي قول "القوال".

يبدأ الحوار، في يوم من الأيام يرجع "برهوم" إلى منزله وهو مضطرب وهارب من المصنع، وبعد محاورة بينه وبين زوجته، وقد امتلكته الشهقة والرعشة يُخبر زوجته لماذا هو في هذه الحالة النفسية؟. «**برهوم: المصنع الوطني للورق اللي نخدموا فيه صانعينه الأجانب وفتح ببانه في 72 من هذاك الوقت وهو يتقلب في المشاكل، وحتى لليوم عمره ما نتج الكمية اللي لزمه ينتجها**»[2]. وأنه سوف يأتي لزيارته أصدقاؤه الثلاثة: الفيلالي، لعرج والبكوش، وهم يريدون أن يزيد المصنع من إنتاجه.

وقد زاروا "برهوم" لأنّهم يريدون أن يصلح البرمة أو آلة عجين الورق الكبيرة التي تغسل وتعجن الحلفة لأنّه خبير في الميكانيك، ولكن "برهوم" كان خائفا من عواقب هذه العملية. «**البرمة الكبيرة اللي تغسل وتعجن الحلفة راها خاسرة، راهم يمشوا في الدعاية ويقولوا برهوم ولد أيوب الأصرم عفريت في الميكانيك**»[3].

[1] عبد القادر علولة، مسرحية اللثام، ص 160.

[2] المصدر نفسه، ص 171.

[3] عبد القادر علولة: مسرحية اللثام، ص 173.

وأصرّت زوجة "برهوم" على أن يقوم بهذا العمل لأنّه بإصلاح الآلة سوف يعم الخير، وهنا ينتهي الحوار.

ويعود "القوال" للقول، حيث يصف "برهوم" وطريقة استقباله للنقابيين وخوفه، ودراستهم خطوات إصلاح البرمة، ورحيلهم بعد أن سلموه مخططها الداخلي، وما إن رحلوا جلس "برهوم" يتأمل في المخطط واجتمع إليه زوجته وأولاده «**بقى واقف شحال، كالتمثال ساهي متصور له كللي واقف أمام لجنة الطاعة والتأديب ويسمع في أصوات تشتم فيه... واش داك تلصق في جرة دوك المشوشين... سرقتوا وثائق رسمية من مخازن الإدارة وناوين تسرقوا البرمة الكبيرة... تسرقوها وتبيعوها خردة لليبان... هذا تخريب... تخريب اقتصادي**»[1].

بعد أن استيقظ من أحلامه ذهب مسرعاً إلى جاره الذي يسكن فوقه عند "سي خليفة" ورمى رسوم البرمة أمامه وكان من أعضاء الحركة النقابية.

وهنا ينتهي قول "القوال"، يبدأ "برهوم" و"سي خليفة" يتحاوران على مخطط البرمة، وقام "سي خليفة" بإقناع "برهوم" بأنّ هدف النقابيين نبيل، وأنَّ النضال هو السبيل الوحيد لاسترداد الحقوق وكرامة وشرف العمال، وبذلك تناقشوا على طريقة إدخال معدات الإصلاح والوقت الذي تتم فيه عملية الإصلاح، وهنا ينتهي الحوار.

ليعود قول "القوال"، كان "برهوم" لمدة ثلاثة أيام عندما يرجع من العمل يقفل على نفسه في غرفته ويدرس بدقة رسوم البرمة، وفي اليوم الرابع خرج "برهوم" قبل المساء قاصدا المصنع للعمل، وكان في حالة نفسية مضطربة، وعقله يفكر في والده، "أيوب الأصرم" المنفي،«**يمشي وباين كأن أيوب الأصرم يخاطب فيه ويقول له... هاذوا هوما الرجال يا وليدي اتحركوا ونيفوا على كرامتكم تكبر قوتكم...**» [2].

[1] المصدر نفسه، ص 178.

[2] عبد القادر علولة: مسرحية اللثام، ص 186.

وبعد عمل لمدّة ساعتين، حان وقت إصلاح البرمة، وبعد التنكر وصل إلى الجناح الذي فيه البرمة المعطلة وكانت المنطقة مظلمة فأخذ مصباحا وأشعله.

«شعل فيها الضوء وبقى يحقق...مكتوب عليها بالخط الأبيض "أن يأتي يوم لا بيع فيه ولا خلل" من جيهة و"كرامتنا هايمة وأملنا في البرمة" من الجيهة الأخرة...» [1].

بعدها لحق به "لعرج" و"الفيلالي" و"البكوش" وكونوا سلما بشري ليصعد "برهوم" إلى أعلى البرمة وبعد التحقق داخل البرمة وجد الخلل« **وجد المحرك مفتوح فالعين منه حدايد حاطينهم على الجنب ومنصلين خيطان الكهرباء...»** [2].

وبعد إصلاحها بسرعة ضغط "الفيلالي" على زر التشغيل، فسقط "برهوم" من فوق الآلة بعد أن انزلق فارتمى في مكان مظلم، فانكسرت رجله، أسرع أصدقائه لنجدته ونسوا الآلة تشتغل، حينها فقط شغل الضوء عليهم رجال الأمن والوقاية أتوا مسرعين لسماعهم صوت الآلة، فوقف "برهوم" على رجل واحدة وأمر أصدقاءه بالهرب وينتهي قول "القوال".

يبدأ الحوار في المستشفى بعد أن نقلوا "برهوم" إليه، وبعد أن علمت زوجته بذلك، أسرعت إلى المستشفى، ووجدته مكبلاً بالضمادات، ذلك لأنّه بعد أن سقط، قام رجال الأمن والوقاية بتسليمه للمستوصف، ولكن مجموعة من الأشخاص دخلوا عليه وضربوه مما تسبب له في جدع أنفه وجروح وكسور في جسمه، وبعد أن أتى الطبيب أبلغهم بأنّه تعرض للضرب، وأن من ضربوه قاموا بقطع أنفه، فأعطى الطبيب شهادة طبية لزوجة "برهوم" وهنا ينتهي الحوار.

يبدأ قول "القوال"، بعد أكثر من شهر تعافى "برهوم" وخرج من المستشفى، وبعد مرور أيام قام "برهوم" بأخذ الشهادة الطبية وتوجه نحو مركز الشرطة ليودع شكواه **«خرج يتخيل داير لثام ابيض على نيفه خيطته له شريفة مفصل كالعجار»** [3]

---

[1] المصدر نفسه، ص 187.

[2] المصدر نفسه، ص 188.

[3] عبد القادر علولة: مسرحية اللثام، ص 198.

ولكن يضطر للمرور بشوارع المدينة فيكبّله الخجل، وكأنّه قام بجريمة، وبعد أن أحس بضيق كبير انطلق "برهوم" يجري خارج المدينة، وهناك رجعت له الروح بعد ذلك أعاد "برهوم" اللثام ورجع يسير نحو مركز الشرطة وهنا ينتهي قول "القوال".

يبدأ الحوار في مركز الشرطة، بدأ "برهوم" بإيداع شكواه وبأنّه تعرض للضرب من مجموعة من الأشخاص، والحادث وقع في مصنع الورق ولكن يخبره المفتش بأنّه محل البحث، وبعد مروره في التحقيق وما علاقته بالنقابة ومن كتب على البرمة "التسيير الاشتراكي" وتتبعها علامة استفهام؟، وهنا ينتهي الحوار.

يبدأ قول "القوال"، "برهوم" ليوم كامل وهو في مركز الشرطة والمفتش يسأله عن المصنع والنقابة، ثمّ يقوم باحتجازه لأنّه متّهم بالتشويش والخيانة والتخريب، فبات "برهوم" تلك الليلة في السجن، وفي اليوم التالي قدم لقاضي التحقيق ثم مرر لقصر العدالة، وفي المحكمة انفجر عقل "برهوم"، «**طرطق صوته وسب طالب العدالة أنا باري... اتفقوا على راسي أنا عامل مزية وبغيت ندير الخير في خاوتي من أجل المصلحة العامة، وفي سبيل العدالة الاجتماعية**»[1] وهنا ينتهي قول "القوال".

يبدأ الحوار في السجن، تصاحب "برهوم" مع الحارس والمساجين، وأحس براحة فيه «**برهوم: قولي لسي خليفة باللي ماكانش ما أحسن من السجن للتأمل**»[2] ينتهي الحوار.

يبدأ قول "القوال"، بعد شهور خرج "برهوم" من السجن، وانتظر ليرجعوه للعمل في المصنع لكن لم يرجعوه، تنقل من حرفة لأخرى، وبمرور الزمن بدأ الحزن يسكنه وأصبح يبدو وكأنّه مجنون، إذا سأله شخص أين أنت ذاهب؟ يجيبه نهايتي القبر، أصبح يتصور له شبح والده ويسلم عليه، ظنّت عائلته أنّه جنّ، بدأ يخرج في الليل ويصاحب شبح والده، ووجد أشخاص مثله متشردين ومعزولين عن

[1] المصدر نفسه، ص 213.

[2] المصدر نفسه، ص 215.

المجتمع، تصاحب معهم وأصبحوا يلتقون كل ليلة في المقبرة، ليتكلموا عن المجتمع ويدرسوه لإيجاد الحلول ودخوله من جديد.

لم يستطع "برهوم" العيش في المنزل 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]، وبعد مرور أسابيع جاء خبر بأنّ أشباح تخرج من مقبرة النصارى في الليل، ذهب "سي خليفة" وزوجة "برهوم" للبحث عليه قبل أن تمسكهم الشرطة وهنا ينتهي قول "القوال".

يبدأ الحوار في المقبرة، يدخل "سي خليفة" و"الشريفة" إلى المقبرة، ويقوما بالنداء على "برهوم" فيسمعهم فيرد الإجابة فيغمى على "الشريفة" من الخوف، فيسرع إليها "برهوم" و"مسلكة الأيام" لإيقاظها، يُعرِّف "برهوم" بأصدقائه،وإثر حوارهم تأتي الشرطة على إثرهم ولكن يفروا بدخولهم في المقبرة فقد حفروا نفقا يوصل إلى جسر موجود وراء المقبرة، والذي يوصل إلى الوادي، والذي يوصل بدوره إلى شاطئ البحر.

من خلال هذا المضمون نقول: إذا كانت مسرحيتا "الأقوال" و"الأجواد" تنبأتا بفساد الوضع الاجتماعي، فإنّ مسرحية "اللثام" حاولت التحذير من العواقب السلبيّة لتبيّن أنّ الأزمة أصبحت أكثر عمقا وتعقيدا وأنّ الحلّ أضحى مستحيلا، إنّ خطاب"علولة" في هذا النّص الدرامي يواكب التطورات السياسية والاجتماعية للجزائريين ويحاول رصد العلل من أجل إيجاد الحلول بطريقة فنية بارعة.

[1] عبد القادر علولة، مسرحية اللثام، ص 221.

ثانيا– تأطير:

علينا بسط وتحديد بعض المفاهيم للتعريف أكثر بحكاية "برهوم الخجول" حيث يعدّ النص الدرامي "اللثام" امتدادا لنّصوص دراميّة سابقة عليه، إنَّ البنيّة الحكائيّة للمضمون تسير في نفس القالب، فالسارد أراد أن يعالج قضية أيديولوجية تمس أفراد المجتمع،،"فعلولة" يضرب لنا مثلا على معاناة الفرد الجزائري في ظل دولة البيروقراطية وسوء التسيير.

فبعد مسرحية "الأجواد" يواجهنا"علولة" بعرضه "اللثام"، « الذي ينبئ فعلا عن انهيار النظام القائم وانحسار الأيديولوجيا السائدة آنذاك، إذ يبيّن بطريقة رمزية أنّ مؤسسي الفكر الثوري، وجامعي لواء العدالة الاجتماعية هم المخترقون الأصليون للمبادئ التي يحملونها وبالتالي هم الذين يقضون عليها».[1]

سنحاول استنادا إلى ذلك« استثمار مقتضيات وإجراءات السيميائيات السردية الغريماسية التي تضع في صلب اهتماماتها الرئيسية دراسة شكل الدلالة في كل الخطابات السردية بحثا عن المعنى»[2]، وخاصة خطاب "**Discours**" "علولة" المتعالي في زاوية اشتغاله بالحياة.

[1] مجلة أصوات الشمال: بغداد أحمد بلية، عبد القادر علولة والتجديد في الشكل والمضمون، نشر في 2010/10/02
www.aswat-achmal.com/ar/?p=98ala=12340

[2] عبد المجيد العابد: مباحث في السيميائيات، ص 59.

ثالثا– تقطيع النص الدرامي:

سوف نتعامل مع النص الدرامي وفق آليات لتجزئة المقاطع، والتي تعد بمثابة فواصل للانتقال من عملية لأخرى.

يتكون النص الدرامي "اللثام" من ثلاثة مقاطع سرديّة، والمقطوعة من منظور عبد الحميد بورايو هي: «مجموعة من المتتاليات تخضع لأشكال مختلفة من العلاقات، فهي بنية متكاملة، وتعد الوحدة الحقيقية لمحتوى القصّة على المستوى الدلالي، وهي تتمتع بحرية نسبيّة في ارتباطها بغيرها من المقطوعات» [1]، فالدلالة لا تنبني في شموليتها إلاّ عن طريق مقطوعات منسجمة ومتسقة دلالياً بغض النظر عن حجم المتتاليات الخطيّة، فالمقطع هو «أفضل فضاء ممكن، حيث يمكن معاينة المعاني» [2] في الوحدة السردية الواحدة.

ويرتبط تقطيع النص، حسب "غريماس"، بمعايير أهمّها:«الفضاءات النصية، والتيمات المتتالية في تناسل خطاب النص والمكونات الخطابية المختلفة (...)، وكل ما من شأنه أن يطأ دلالة الخطاب ويخلق آثار معنى يسهم متضافرا في بناء دلالة النص» [3]، إنّه المعنى الكلّي المنبثق من المقاطع الدلاليّة الجزئيّة.

1– المقطع الاستهلالي: يتموضع من بدايته إلى غاية: «... **ما يغش في العمل ما يتغيب على الخدمة**» [4]، وقد تسنى لنا عزله استنادا إلى الإشارة التي تفيدنا بها الوضعية الاستهلالية، التي تُقدّم فيها الشخصيات، ولكنّها وضعية فيها صراع وتوتر بين النقابيين الذين قاموا بالهجوم على مخازن الكولون والسجن، وإدراكهم للظلم وسلب الحرية، وأيضا والِدة "برهوم" في الغابة، وتربية عمه له بعدما توفى والده وتزويجه "بالشريفة" ابنة عمه على إثر استقلال الجزائر كسرد استرجاعي، ورحيله إلى

[1] عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 96.

[2] رولان بارت: التحليل النّصي، تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة، ت وتقديم: عبد الكريم الشرقاوي، د.ط، دار التكوين، دمشق،سوريا، 2009، ص 13.

[3] عبد المجيد العابد: مباحث في السيميائيات، ص 60.

[4] عبد القادر علولة، مسرحية اللثام، ص 163.

المدينة بعد انتعاش الاقتصاد الجزائري، ثمّ عمله في مصنع الورق كميكانيكي، وما نلاحظه، أنّ الشخصيّة الرئيسية في المسرحية يبدأ تسلسل وصفها من المقطع الاستهلالي حتى يكون للقارئ رؤية وسمات مبدئية عنها وهذا ما يكشفه المقطع التالي:« **هذا ما يشبهش للآخرين... ها راه زعفان مشنف رافض الوضع الحالي... على حساب الصقرة: راه صامد...مسلح...** » [1] .

ويمكن تقسيم المقطع الاستهلالي إلى مقطوعتين وهما:

المقطوعة (أ): وتمتد من بداية النص إلى قوله:«...**يحس بنفسه طاير في المسكن عايم في الهواء بين السقف والحصيرة**»[2].

المقطوعة (ب): وتمتد من قوله:« **برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم زوجوه**»[3]، إلى «**ما يتأخر ما يتغيب على الخدمة**»[4].

إنّ سبب تقسيم المقطع الاستهلالي إلى مقطوعتين هو الجانب الزمني أي: مرحلة الاستعمار ومرحلة الاستقلال.

2- المقطع الأساسي: ويمتد من قوله: «**يا الشريفة... يا الشرفية**» [5] إلى قوله «**يتغلب على الحشمة وهجم هجمة وحدة**»[6].

هذا المقطع يمثل لب وجوهر النص الدرامي، لأنَّه يلخّص الحوار والنقاش الذي دار بين "برهوم" و"النقابيين" من أجل إصلاح آلة العجين، وخوف "برهوم" من هذه المهمة، وإدراكه لنية النقابيين الحقيقية «**هما ثلاثة الفيلالي لعرج والبكوش، تهمينهم بالتشويش، أما فالحق هما مخلصين، يموتوا على وطنهم ومتمنيين الخير والسعادة للعمال** (...) **مقصودهم المصنع يزيد**

[1] المصدر نفسه، ص 158.
[2] المصدر نفسه، ص 160.
[3] عبد القادر علولة: مسرحية اللثام، ص 160.
[4] المصدر نفسه، ص 163.
[5] المصدر نفسه، ص ن.
[6] المصدر نفسه، ص 201.

في الإنتاج»[1]، حيث قاموا بدراسة مراحل إصلاح البرمة ليلاً، وسلّموا "برهوم" مخططها الداخلي، وبعد ذلك ذهب "برهوم" إلى"السي خليفة " ليساعده فأقنعه إقناعا تاما بإصلاح البرمة، وفي الليلة الرابعة وبعد أن تسلل "برهوم" والنقابيين إلى البرمة قاموا بإصلاحها ولكن "برهوم" كُسرت رجله بعد أن سقط إثر تشغيل البرمة، نقل على إثرها إلى المستوصف، وبعد خروجه من المستشفى توجه إلى مركز الشرطة حاملا شهادة طبية لأنّه بعد أن سلمه رجال الوقاية والأمن للمستوصف، قام مجموعة من الأشخاص بضربه ما أدى إلى جدع أنفه، ويمكن تقسيم المقطع الأساسي إلى مقطوعتين هما:

المقطوعة (ج): وتبدأ من« **يا الشرفية... يا الشريفة»** [2] إلى« **عندك تعطس رها تطيح علينا قرمودة»**[3].

المقطوعة (د) وتبدأ من«**أصبح برهوم ولد أيوب الأصرم يتعامل بلطف»**[4] إلى «**يتغلب على الحشمة وهجم هجمة وحده»**[5].

3- المقطع النهائي:

والذي يشمل بقيت النّص من«**هاني خويا هاني»**[6]، إلى « **نخاف أنا دحام خويا»**. [7]

أثناء إيداع "برهوم" شكواه تفاجئ بأنّه مطلوب عند الشرطة بتهمة التخريب والتشويش، مرر إلى قصر العدالة وبعد أن حاكموه أدخلوه السجن، وهذا الأخير أثر فيه أيّما تأثير، إنّها ولادة جديدة في غياهب وظلمات السجن، وبعد خروجه منه لم يستطع العيش في المجتمع، أصبح مضطرب النفس يفكر بمثالية وبعمق كبير فرّ من المنزل وأصبح يسكن مع أصحاب القبور بقوانينهم البسيطة، لقد انتصر "برهوم" بهذه الطريقة، يفعل ما يريد إنه الغياب عن الوعي الاجتماعي بزمانه ومكانه، ليحل

---

[1] المصدر نفسه، ص 172.

[2] عبد القادر علولة، مسرحية اللثام ص 163.

[3] المصدر نفسه، ص 186.

[4] المصدر نفسه، ص ن.

[5] المصدر نفسه، ص 201.

[6] المصدر نفسه، ص ن.

[7] المصدر نفسه، ص 231.

مكان وزمان جديدين، لقد أصبح في منزله الحقيقي هو وجماعته يدرسون المجتمع ويبحثون عن الحلول من أجل ولوجه مرة أخرى.

وهنا ينتهي بنا المطاف إلى القول بأنّ هذا التقطيع ما هو إلاّ« تقطيع اعتباطي لتداخل المستويات وتعالقها في الوقت نفسه» [1]، فهو يتيح لنا حسب نظرنا تتبع المعنى بكل سلاسة وانسجام.

[1] رشيد ابن مالك: السيميائيات السردية، ص 46.

رابعا– معطيات أيقونية (غرافية):

إنّ الرؤية البصريّة الأوليّة للنّص الدرامي لها دور هام في تحديد مظهره الأدبي، فإذا أخذ القارئ مسرحية مطبوعة« فأوّل شيء يثيره هو الغلاف وما يتضمنه من عنوان أو تصنيف أجناسي أو صورة... »[1]، كل هذه المعطيات مهمة من الناحية القرائية، لذا لابد من التوقف عند هذه العتبات النصيّة ومحاولة تفسيرها وفهمها.

1– سيميائية العنوان:

يقف القارئ حائراً من مغزى تحولات العنْونَة من نص درامي لآخر في أعمال الكاتب والمخرج المسرحي الجزائري "عبد القادر علولة"، لأنَّ كل نص مسرحي يعالج قضية معيّنة فمن الخبزة... إلى "الأقوال"، "الأجواد"، ف "اللّثام"، كآخر إبداعاته المتميّزة، يجد القارئ نفسه أمام عتبات بحاجة لفك معناها، لولوج عالم النّص الدرامي.

وقبل ذلك نشير أوّلاً إلى مرادف "العنوان" كمصطلح لغوي، حيث جاء في "لسان العرب":« وعَنَنْتُ الكتاب وأَعَنَنْتُه لكذا أي: عَرَّضْتُه له وصرَّفْته إليه. وعنَّ الكِتابَ يَعُنُّه عَنًّا: كَعَنْوَتَه، وعَنْوَنْتُه وعَلْوَنْتُه بمعنى واحد، مشتق من معنى واحد، وقال "الليحاني": عَنَنْتُ الكِتابَ تَعْنِينًّا وعَنَّيْتُه تَعْنِيةً إذا عَنْوَنْتَه،... »[2].

وفي الجانب الإصطلاحي: يمثل« جزءًا أو مقطعًا يحيل على النّص أو يفضي إليه، بما هو مقطع لغوي أقل من الجملة، يمثل نصًا أو عملاً فنيًا، 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]

---

[1] حسن يوسفي: قراءة النص المسرحي، ص44.

[2] ابن منظور: لسان العرب، تصحيح أمين محمد عبد الله، محمد الصادق العبيري، ج9، ط3، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، 1999، مادة "عَنَنَ"، ص 441.

[3] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مطبوعات المكتبة الجامعيّة، الدار البيضاء، المغرب، 1984، ص89.

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

والعناوين ليس لها ميزة خاصة، فأحيانا تكون طويلة وأحيانا قصيرة، بل قد تكون حرفاً أو عدداً، فالعنْونة يمكن تفسيرها حسب النّص أولاً، وخصوصيات الكاتب ثانيا.

إنّ العنوان «له الصدارة، ويبرز متميّزا بشكله وحجمه، فهو أوّل لقاء بالقارئ، ... حيث صار هو آخر أعمال الكاتب، وأول أعمال القارئ».[1]

إنَّ عنوان "اللثام" ليس له مرجعيّة 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 بالنّص إلى عملية تأويلية، رغم أنّ« العنْونة في الشعر كثيرا ما تميل إلى الإيحاء، وتطيح بتوقعات المتلقي، وتتكتّم على نفسها، وترافع وتتصنع، فإنّ بعض العنْونة في حقل النثر أكثر إخلاصًا إلى الإحالة والتعيين وأقل رغبة في المراوغة والتكتم».[2]

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 قِناعها على أنفها وردُّ الرجل عمامته على أنفه (...)، وقال "الفرّاء": اللِّثام ما كان على الفم من النقاب واللِّفام ما كان على الأرنبة (...)، والمِلَثَّمْ: الأنف وما حوله».[3]

إنَّ عنوان المسرحيّة الذي بين أيدينا يخلوا من الفعليَّة، فهو تكوين دلالي ذا طبيعة ثبوتية مستقرة، استقرار في شفرة المعنى القابع في كينونته الاسمية، والتي تختلف عن الفاعليّة والتي تحمل سمات الزمانية والحركية، ونلاحظ أنَّ هذا العنوان عبارة عن مفردة معرفة على غرار باقي العناوين، الخبزة، الأجواد،

[1] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص263.

[2] بسام موسى قطّوس: سيمياء العنوان، ط1، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2001، ص117.

[3] ابن منظور: لسان العرب، مادة "لَثَمَ"، ص263.

الأقوال... وإنّما يدلّ اختيار "علولة" لهذا "العنوان" على أنَّ لديه أفقا من النضج والوعي والتجربة، ولم يكن اختياره اعتباطياً "فاللِّثام" هو وسيلة يستعملها الرجل أو المرأة كقناع لإخفاء جزء من وجهه فهو عبارة عن لباس.

إنَّ «الملابس ترسل علامات أو إشارات، تستخدم في التعرف على هذه الشخصية أو تلك وجنسها وقوميّتها، وفي بعض الأحيان ديانتها، ناهيك عن الوضع الاجتماعي والمهني» [1] فمصطلح "اللثام" كلباس له محمولات 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 بالتكبيل وفقدان الحرية، 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 لافت تحريضيّة تثويرية، تثبت الموقف السياسي النضالي، فهي علامة على الحسم والثبات، بحيث تتحوّل العلامة اللغوية إلى حقيقة نضالية ومرجع سلوكي فحينما نتعمق في أحداث النص الدرامي، وهذه المأساة ندرك بأن "اللثام" هو رمز لقيم مهضومة وحرية مكبوتة، وشعب مقهور.

وفي العنوان نوع من الرمز للحالة النفسيّة 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 نفس علولة إلى أن أرداه رصاص الغدر قتيلا.

إنّ عنوان المسرحيّة ينبؤ عن كاتب مسرحي ومخرج شحذته التجارب، وراودته ملايين الشوارد اللغوية، فلفظة "اللثام" سلَّمت نفسها لكاتب كان يقتات من رحم المجتمع، يترصد ذراته الأثيرية، يتفكر أحواله، وآلامه، وآماله ومتقلبًا في ملكوته آناء الليل وأطراف النهار، إنّ« للكلمة في النفس،

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

فعل الجرح في الجسد، فهي تترك أثرا في النفس كما يترك الجرح أثرا في الجسد (...) والكلمة التي لا تؤثر تشبه الطين اليابس ».[1]

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

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

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

2- سيميائية الافتتاح:

يمدنا المقطع الاستهلالي من افتتاحية مسرحية"اللثام" بصورة مشهدية،حيث يعطينا معلومات أساسية لرسم المتخيّل السردي في ذهن ووجدان القارئ، والمسرحيّة 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 المسرحيّة وتسجّل كجزء من الافتتاح، إنّ افتتاحية ما، غالبا ما تمزج بين الأحداث الماضويّة المسجّلة بالأحداث الجارية في العالم الدرامي الواقعي الذي يظهر لنا، فالاسترجاع «مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي للحظة الراهنة، استعادة لواقعة أو وقائع

[1] عبد السلام صحراوي وآخرون: مجموعة من الأساتذة والنقاد، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، ط1، دار هومه، الجزائر، 2002 ص223.

حدثت قبل اللحظة الراهنة»[1]، إن تسجيل الأحداث الماضية على لسان الشخصيات هو تقليد شائع من تقاليد النوع التراجيدي، حيث تتمركز الحبكات الدرامية حول لحظة توتر معينة وحيث للماضي قوة محتومة تلقي بثقلها على الشخصيات[2]، وخاصة في مسار تطور البناء الحكائي والسردي لمسرحية "اللثام".

يقول "رولان بارت" في كتابه المترجم "التحليل النّصي" إنَّ: «الافتتاح منطقة خطرة في الخطاب، ابتداء الخطاب فعل عسير؛ إنه الخروج من الصمت»[3]، إنّه نزيف الوالدة، ولادة عمل إبداعي يحمل شحنات ثقافية وفكرية متنوعة لمبدعه.

« برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم ازداد هاذاو اثنين وربعين عام بالتقريب ولداته الفارزية أمه بالفجر في الربيع داخل غابة كثيفه..» [4].

من خلال هذه المتتاليات اللفظيّة نجد تحديدات مهمة، "فبرهوم الخجول ولد أيوب الأصرم" فيه ذكر اسم الشخصية المحوريّة التي تلعب الدور الرئيسي في تطور مسار الحكاية الدراميّة، وفيه أيضا وصف لهذه الشخصيّة، إنّها خجولة وتعتبر سمة نفسية لصيقة بهذه الشخصية و"اثنين وربعين عام" و"الفجر" فيه التحديد الزمني، أو النسق الزماني و"غابة كثيفة" تدل على النسق المكاني.

إنّ الكاتب «يبدأ بطرح الشخصيّات بيضاء من حيث الدلالة ولكنّها شيئا فشيئا تروح تملؤها بالنعوت والمعلومات والأسماء والتصنيفات »[5] ، وما نلاحظه من خلال سيميائيّة الافتتاح، أنّ "علولة" بدأ مباشرة في رسم السمات العامة والأساسيّة للشخصيّة الرئيسيّة ولم يجعل ذلك مع تطوّر السرد والحكي الدرامي.

---

[1] دراسات موصلية: أحمد قتيبة يونس، الفضاء المسرحي في مسرح طلال حسن (مسرحية الإعصار) نموذجا، ع19، صفر، 1429هـ، ص25.

[2] ينظر: إلين أستون جورج ساقونا: المسرح والعلامات، ص 43.

[3] رولان بارت: التحليل النصي، ص 37.

[4] عبد القادر علولة: مسرحية اللثام، ص 157.

[5] طارق ثابت: الشخصيّة المدنيّة في شعر أحمد طيّب معاش، مقاربات سيميائيّة، –دراسة– ط1، منشورات دار أسامة، باب الزوار، الجزائر ص35.

إن الكاتب يضعك مباشرة في قلب الحدث، لا يدع لك مجالا للسؤال والتجوال بخيالك في رحاب النص الدرامي، إنّه يُمدك بالصورة المشهدية الكاملة للانطلاق في المسار السردي الحكائي في تجلياته الحوارية والصراعية وحبكته المتطوّرة.

3- النوع الدرامي:

من بين السمات الشكليّة المميزة للكتابة الدراميّة 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 فالشّكل الدرامي الذي تكتسبه تلك الفكرة يعتمد على نمط المسرح الذي يراه الكاتب مناسبا لها» [1]، وهو ما جعل علولة يكتب بطريقة تتناسب وإيديولوجيته التغريبيّة.

وعليه فإنّ النصوص الإبداعيّة « 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 "مسرحيّة" بموازاة مع العنوان » [2]، وهذا ما نلاحظه في أعمال "عبد القادر علولة" حيث كُتب في أعلى صفحة الغلاف، بالبند العريض وباللون الأحمر "**من مسرحيات علولة**"، إنّ اللون الأحمر يدلّ على الثورة والتغيير، إنّه لون الدم لون التضحية والنضال بالنفس والنّفيس.

وفي بعض الأحيان تمّ إهمال « الجانب البصري للنّص- أي غرافيتيه أو مظهر الايقوني- إلاّ أنّ الاشتغالات الحداثيّة بالنّص، أعادت الاعتبار لهذا الجانب واعتبرت التوزيع النّصي على بياض الورقة ذا دلالة»[3]، ويعبر بصورة أو بأخرى عن نوايا أفكار المبدع.

ومن ناحية أخرى نجد أنّ« العلاقة بين الشكل والمضمون، علاقة متطوّرة 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 ق**19**، كانت انعكاسا للتحوّلات الإيديولوجيّة (..) ومن

[1] حسن يوسفي: النّص المسرحي، ص13.

[2] إلين أستون جورج ساقونا: المسرح والعلاقات، ص21.

[3] حسن يوسفي: النّص المسرحي: المرجع السابق، ص45.

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 الملحمي».[1]

وهذا ما جعل "علولة" بعد اطلاع وتكوين وتجربة فنيّة، إلى استغلال تقنيات "بريشت" وتوظيفها في مسرحه، بعد الإطلاع على التراث الجزائري، والبحث في أصوله والغوص في خبايا الفكر التراثي، فحكاياتنا عبارة عن مسرح ولكن كتبت بطريقة قصصية، فـ"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.

[1] ماري إلياس حنان قصاب: معجم المسرح، ص107.

خامسا– البناء الداخلي للنّص الدرامي:

قبل ذلك نتطرق أولا إلى مفهوم السرد بشكل مختصر.

1– مفهوم السرد:

يذهب "عبد المالك مرتاض" إلى أن أصل السرد في اللغة العربية هو« التتابع الماضي على سيرة واحدة، وسرد الحديث والقراءة، من هذا المنطلق الاشتقاقي، ثم أصبح "السرد" يطلق على الأعمال القصصيّة على كل ما خالف الحوار، ثم لم يلبث أن تطوّر مفهوم "السرد" على أيامنا هذه في الغرب إلى معنى اصطلاحي أهم، وأشمل بحيث أصبح يطلق على النّص الحكائي، أو الروائي أو القصصي برمّته، فكأنّه الطريقة التي يختارها الرواي، أو القاص أو حتى المبدع الشعبي ليقدّم بها الحدث إلى المتلقي، فكان السرد إذن نسيج الكلام، ولكن في صورة حكي»[1].

إنّ المصطلح يرحل معناه ويبقى مبناه، ليواكب تطور الحركة النقدية عبر العصور، وبهذا أعطانا "عبد الملك مرتاض" مفهوم عام ورصد لانتقال معنى المصطلح.

وفي اشتقاق آخر نجد أن "السرديّة" "**Narrativité**" حسب مفهوم "غريماس":« تقوم على مجموعتين من الملفوظات المتتابعة والموظّفة المستندات فيها لتشاكل–ألسينا– جملة من التصرفات الهادفة إلى تحقيق مشروع»[2]، مشروع بناء معنى واضح يوصل القارئ إلى هدف معين.

2– التوازن والاضطراب في المتن السردي:

استنادا إلى مفهومي:« "الحركة **Mouvement**" المستعملة للدلالة على تغيير الوضعية الإستراتيجية، و"القوة"، يمكن أن نضبط المكون السردي **Compsante narrative** »[3]، على النحو الآتي:

---

[1] عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،سوريا، 2001 ص58.

[2] محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي، ص 35.

[3] رشيد ابن مالك: السيميائيات السردية، ص 88.

تبدأ مسرحية "اللثام" في المقطوعة (أ) من المقطع الاستهلالي، بمتتاليات من الملفوظات تعكس وضعيّة الاضطراب لوالد "برهوم الخجول" وعائلته، والافتراض الذي نلمسه لحالة الاضطراب يقع في أحد الاحتمالين:

- إما أنّ "علولة" بدأ بالسرد الاسترجاعي لماضي الاستعمار الفرنسي في الجزائر ليطبع المسرحية بطابع السوداويّة، لأنّ موضوع المسرحية سوف ينجرّ عن هذا الاضطراب الاستهلالي.
- أو لأنّ الاستعمار رغم زواله وانتهاءه، إلاّ أنّه أتى استعمار آخر، استعمار داخلي ينخر مؤسسات وهياكل الدولة ويضعف من قيمة الفرد الجزائري.

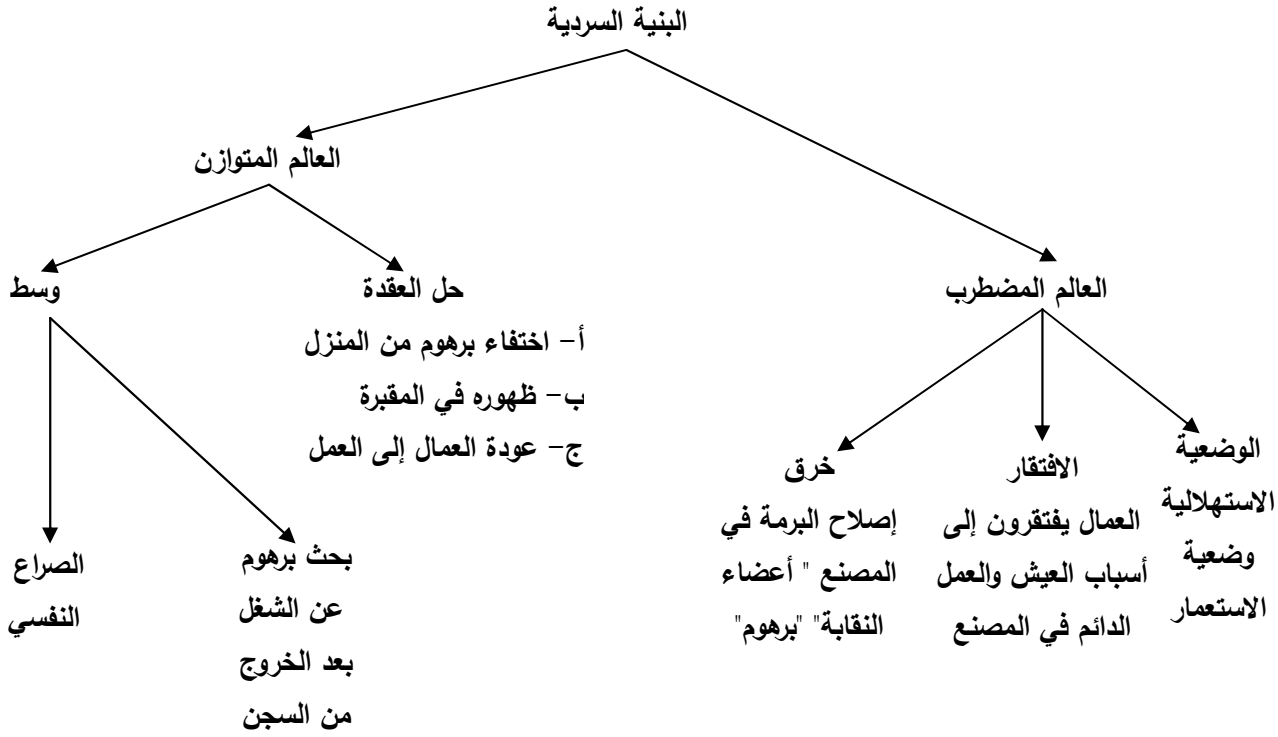
ثم ينتهي الوضع المضطرب في بداية المقطوعة (ب) من المقطع الاستهلالي إلى حالة توازن، جاء نتيجة زواج "برهوم الخجول" بعد الاستقلال وحصوله على منصب عمل كميكانيكي في المصنع، ولكن سرعان ما تأتي قوى لتضرب هذا التوازن وتخلق توترا جديداً في بداية المقطوعة (ج) من المقطع الأساسي نتيجة اختيار أعضاء النقابة "لعرج"، "الفيلالي"، "البكوش"، "برهوم" لإصلاح الضرر وسد النقص، وسقوطه من أعلى البرمة، وكسر رجله، وقام مجموعة من الأشخاص بضربه وجدع أنفه، على إثر تم نقله إلى المستوصف، ما جعله يقبع في المستشفى لعدة أيّام.

يزيد الاضطراب حدّة في المقطوعة (د) من المقطع الأساسي، بعد أن علم "برهوم" أنّه مطلوب عند الشرطة بتهمة التشويش والتخريب، ودخوله السجن على إثر ذلك، ثم يأتي المقطع النهائي، حيث تأخذ الأحداث مجراها في اتجاه خلق التوازن بعد خروج "برهوم" من السجن، ثم هروبه من المنزل وعيشه في المقبرة أين وجد راحته وهناءه.

إنّ المكوّن السردي يرتكز منذ البداية على« رصد مرتكزات النص وتصيّد المستويات التي لها صلة وثيقة بالمعنى العميق لهذا النص، ولكن قبل ذلك يجب أن يرتكز على توالي الأفكار وتسلسلها ثم ربط الدوال اللغوية بمدلولاتها»[1].

استناداً إلى النّحو السردي، يمكن أن نرصد المكوّن السردي في الخطاطة الآتية:

[1] حسين خمري: سرديات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2011، ص 76.



من خلال ضبطنا للمحاور العامة للنّص الدرامي، يمكن أن نلاحظ أنّ البنية السرديّة في بعض جوانبها الأساسية، تبرز من البداية مواجهة بين طرفين متضادين؛ الفاعل "برهوم الخجول" الذي يقوم بدور إصلاح الآلة و"الفاعل المضاد" "مدير المصنع" وإداريه (السلطة).

تقودنا صياغة البنية بهذا الشكل إلى التساؤل عن طبيعة "موضوع القيمة" **Objet de valeur**، الذي تتصارع من أجله هذه القوى، وبعبارة أخرى ما هو الموضوع الذي يملكه الفاعل ويريد الفاعل المضاد **Anti-sujet** امتلاكه.

إنّ الإجابة لا تبدو كما هي عليه، بل نلقاها في غاية التعقيد حيث لا نستطيع أن نفك الإشكال إلاّ باللّجوء إلى المنظور الذي يتبناه كل طرف في الصراع.

أ- المنظور الأول "مدير المصنع": إنّ المنظور الذي يتبناه مدير المصنع لا يظهر على أنّه فاعلاً مضاداً، فهو يمارس مهنة شرعيّة تخوّل له مراقبة الوضع في المصنع، إنّه يملك الحق في طرد العامل المشوش وإحالته إلى العدالة طبقا للإجراءات القانونية المعمول بها، غير أنّ "علولة" يخرج من هذا المنطق ويميل إلى التركيز على إمكانات سرديّة أخرى.

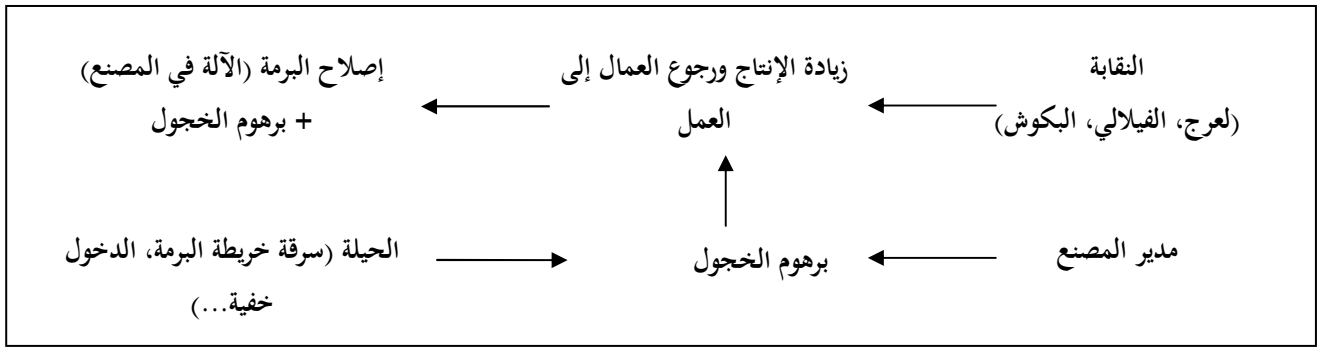
ب– المنظور الثاني "برهوم الخجول": يعتبر هذا الأخير مواطن عادي، يدافع عن حقّه في العمل والأكل والشرب والحياة الكريمة، ويؤدي اكتشاف أمره عند سقوطه من البرمة بعد إصلاحها، إلى ضياع حقه في العمل (الشرعي)، وتدميره جسمياً من خلال الضرب المتعمد ونفسياً من خلال إدخاله السجن وحرمانه من عائلته، ذلك أنَّ إخراجه من العمل وضربه إلى درجة القتل وإدخاله السجن يعني بكل بساطة تجريده من الحياة.

إنّ الرسالة التي بعثها"برهوم" إلى عائلته بعد أن هرب إلى المقبرة يتكلم فيها حسب قول "القوال": «...**يتكلم على مجتمع مثالي... على قرية مليانة بالورود... برج أخضر مشجر... قلعة لا تؤخذ... يتكلم على النظام الداخلي على حرية التعبير والإبداع...**» [1].

فمن خلال ما تقدم ذكره يمكن أن نسلم بأنّ النص يذيب رهان الصراع في موضوع قيمي واحد، هو حرية التعبير والعدالة الاجتماعية وتتحول العدالة الاجتماعية كمرسل حقيقي للصراعات المعلنة في النص الدرامي.

3:النموذج العاملي:

يمكن أن نؤطر التحليل السردي في شكل نموذج عاملي، يؤطر النّص كاملاً مع العلم أنّ«التحليل السردي لا يقضي بفرض النموذج العاملي على النصوص وإخضاعها لإطار قبلي تحشر قصرا فيه، بل لا يعدو أنّه تصور عام تكمن وظيفته في هدايتنا إلى نوعية الخطاب السردي وخاصيّاته» [2]، وهذا ما سنحاول القيام به من خلال رصد البنية العاملية:



(1) عبد القادر علولة: مسرحية اللثام، ص 221.

(2) محمد ناصر العجيمي: في الخطاب السردي، ص 73.

4- الوحدات المؤسسة للنموذج العاملي:

- **الفاعل- موضوع القيمة:** تعد العلاقة بين الفاعل وموضوع القيمة« بؤرة النموذج العاملي وتبدو من جهة "غريماس" محمّلة بالشحنة الدلالية الكامنة في الرغبة»[1]، ويجسّد لنا هذا المثال التجريدي، دور الفاعل "برهوم الخجول" والذي يسعى ويرغب لامتلاك موضوع القيمة، من خلال إصلاح الآلة لزيادة الإنتاج ورجوع العمال إلى عملهم لضمان منبع العيش لما يدره المصنع على العمال من أجرة يتقاضونها كل شهر.

- **المرسل- المرسل إليه:** يوحي حضور هاتين« الوحدتين العامليتين في الخطاب السردي بوجود عالم مؤسس على منظومة من القيم، يُحكم بمقتضاها على الأفعال سلباً أو إيجاباً فتحلُّ في مرتبة المحرم أو المباح أو الواجب... والوظيفة الموكلة إلى المؤتى تتمثل في المحافظة على هذه القيم وصيانتها وضمان استمرارها وذلك بتبليغها إلى المؤتى إليه الفاعل أو إملائها عليه»[2].

وما يحدد طرفي هذه العلاقة -علاقة الفاعل بالموضوع- العمليّة التي تجري بين عامل المرسل المجسّدة في أعضاء النقابة "لعرج، الفيلالي، البكوش" و"المرسل إليه" حيث يمكن أن يكون المكان وهو المصنع من خلال إصلاح البرمة ويمكن أن يكون "برهوم" ومنه يقوم "برهوم" بتمثيل دورين في الترسيمة العامليّة، وفي هذا السياق لابد أن نشير إلى أنّ وظيفة النقابة —المرسل- هي لم شمل العمال والدفاع عن حقوقهم وسد الضرر.

- **المعارض – موضوع القيمة:** يشمل عامل المعارض "مدير المصنع" أو السلطة الحاكمة، حيث يقوم باستفزاز العمال ويحاول التصدي لمساعيهم المستهدفة في تحقيق موضوع القيمة.

- **المساعد – موضوع القيمة:** حيث نجد العامل المقابل للمعارض وهو المساعد والمتمثل في "الحيلة"، التي استطاع بها الفاعل أن يظفر بموضوع القيمة ويسترجعه بعدما كان في حظوة المعارض "مدير المصنع".

---

[1] المرجع نفسه، ص 40.

[2] المرجع نفسه، ص 42.

5 – البرنامج السردي (مشروع التحويل):

بعد رصدنا لأهم الوحدات المؤسسة للنموذج العاملي، بقي لنا أن نتطرق إلى حركيته القائمة أساسا على التحويل، في انتقال الحالات من طور إلى آخر بفعل "الانفصال" أو "الاتصال" "فالانفصال" يمكن أن يحصل على مستوى الشخصيات القصصية (في حالة فراق أو رحيل أو وفاة...) أو على مستوى الشخصية والمكان (كأن يغادر البطل مكان ما)، كما قد يحصل "الانفصال" بين شخصية وممتلكاتها وفي كل الحالات يترتب على "الانفصال" حصول افتقار ما أما "الاتصال" فيحصل بين شخصيتين أو أكثر أو بين شخصية وممتلكاتها[1].

وبذلك يتحقق البرنامج السردي القاعدي، الذي تنهض عليه الحكاية عموما، والذي نصوغه رمزيا كالآتي:

ف ت (ف) ← [(ف1V1م) ← (ف1Λم)]

نجد أنّ وظيفة الفعل لصالح فعل الحالة (البرمة في المصنع)، أدّى إلى تقديم إنجاز، عبر مجرى الحكاية بسبب أداء الفاعل العملي "برهوم الخجول" والذي بموجبه استطاع إقامة تحويل اتصالي لموضوع القيمة (إصلاح الآلة من أجل رجوع العمال وزيادة الإنتاج)، مع أنّه فيما سبق كان منفصلا عنه.

في هذا الصدد تستوقفنا ملاحظة هامة، وهي أنّ "برهوم الخجول" الفاعل العملي، كان بمقدوره أن يصلح الآلة بمفرده لولا أنّه خائف إلى ما سيؤول إليه الأمر، لكنّه لم يفعل ذلك تفاديا لمزالق قد يقع فيها العمال بأسرهم، فيكون مصير العمال مهدد بالطّرد من العمل تحت سطوة مدير المصنع، خاصة إذا لم ينجح في إصلاح الآلة وكشف أمره، ولكن جرت الرياح بما تشتهي السفن بوجود المساعد، سواء أكان النقابيين "لعرج والفيلالي والبكوش" الذين زودوه بخريطة الآلة الداخلية،

---

[1] ينظر: سمير المرزوقي جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص **75-76**.

سوف نتعامل مع الرموز كما يلي: ف ت: فعل التحويل، ف: برهوم الخجول، ف**1**: الآلة (البرمة في المصنع)، ف**2**: مدير المصنع، م: موضوع القيمة "إصلاح الآلة ورجوع العمال وزيادة الإنتاج"، م**1**: إصلاح الآلة، م**2**: زيادة الإنتاج، م**3**: الإيهام والتنكر في جنح الظلام، م**4**: الصراع، **Λ**: رمز الوصل، **V**: رمز الفصل، ←: سهم الانتقال، ( ) : ملفوظ الحالة، [ ]: ملفوظ الفعل.

وتواطؤ زوجة "برهوم" معهم والتي كانت متحفزة لهذا الفعل، فكان على ذلك أن تحقق للفاعل صفة الكفاءة، والطاقة الكافية على الإنجاز المحققة للغرض المستهدف في كيفية إصلاح الآلة.

6-كفاءة الفاعل: تتيح لنا الحكاية بعد ممارسة القراءة المستمرة والمتكررة لها، أن ننظر إلى عنصر الكفاءة لدى الفاعل من خلال موجهين اثنين هما: إرادة الفعل+ وجوبه، وإن نحن اختزلنا القدرة على الفعل والمعرفة به، فذلك لأنّ القدرة البدنية لدى "برهوم" ضعيفة بالنسبة إلى آلة كبيرة يتطلب إصلاحها تكاثف مجموعة من الأشخاص، وعلى صعيد المعرفة بالفعل، "فبرهوم" يجهل إلى حد ما النتائج التي قد تؤدي إلى التهلكة، إن شك عمال الأمن في نيّته واكتشاف حقيقة ما يخفيه من أمر إصلاح الآلة.

إن الفاعل« لابد أن تكون له قبل ممارسة الفعل كفاءة خاصة لكي يصبح فاعلا عاملاً، وطبقاً لمنطق البواعث فإنّ افتراض الفعل من الفاعل يتطلّب مسبقاً كفاءة لأدائه وتتجلى هذه الكفاءة في أنّه لكي يقوم الفاعل بالفعل لابد أولا أن يفعله، أو يجب أن يفعله، أو يعرف كيف يفعله أو يستطيع فعله » .[1]

على هذا الأساس يستوي "برهوم" في مرتبة المقاومة النشيطة المنتظمة بين ضرورة وجوب الفعل والرغبة فيه، وهو الجانب الإيجابي في المسار السردي للحكاية.

7- الإنجاز ومراحل الاختبار:

يأتي الإنجاز ليثبت كفاءة الفاعل من خلال الاختبار الذي قام به "برهوم" والمؤسس على تلازم الاكتساب والانتزاع، المولدين لطابع الصراع والتوتر بينه وبين الفاعل المضاد (مدير المصنع) – السلطة البيروقراطية– فبعد أن كان الفاعل المضاد متصلا بموضوع القيمة بعد اكتسابه عنوة، أصبح منفصلاً عنه مفتقداً إيّاه، والسبب في ذلك راجع إلى استعمال "الفاعل" للحيلة التي أدت به إلى انتزاع حقه الذي سلبه من الفاعل الضديد.

ونكتب ذلك حسب الصياغة الرمزية الآتية:

[1] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، د.ط، عالم المعرفة، الكويت، 1999، ص 290.

ف ت (ف) ← [(فΛ2م) ← (فV2م)]

+

ف ت (ف) ← [(فV1م) ← (فΛ1م)]

نبسط المعادلة في مشروع التحويل الحاصل بين انتصاب فاعلين اثنين أمام موضوع واحد في الصياغة التجريدية الآتية:

ف ت← [(فΛ2مVف1) (فV2مΛ ف1)]

تبيّن ازدواجيّة البرامج السرديّة« كيف أنَّ اتصال الذات بموضوعها يعني إخفاق الأخرى، وتساعد هذه الخصوصيّة على التأكد من الطابع الجدالي لكل تحوّل سردي ولكل قصّة »[1] .

استنادا إلى هذه المعطيات التي تمّ تقديمها أعلاه، نبيّن المراحل الثلاثة التي هي مدار ذلك الاختبار، ونجد أنّ "غريماس" صنّف ثلاثة أنواع من الاختبارات« الاختبار الترشيحي الذي يكتسب البطل خلاله الكفاءة وطاقة الإنجاز، يليه الاختبار الحاسم وهو المصلح للافتقار، وأخيراً الاختبار الممجد الذي تقع فيه معرفة البطل الحقيقي ومكافأته» [2].

- **الإختبار التأهيلي**: الحاصل عندما اختار النقابيين "برهوم" كشخص قادر على إصلاح البرمة لامتلاك موضوع المعرفة والقدرة على الفعل.
- **الاختبار الرئيسي**: ويتحدد في عملية إصلاح الآلة والحيلة التي اتبعها "برهوم" والنقابيين لسد الضرر والقيام بالفعل المنوط بـ الفاعل.
- **الاختبار التمجيدي**: ويخصّ انتصار "برهوم" والنقابيين بتشغيل الآلة رغم أنّ النحو السردي الحكائي اتخذ مسارا آخر، ولكن يبقى "برهوم" فاعل مناضل ونشيط عبر مسار سردي عنيف – أن صح القول – ولكنّه انتصر في الأخير بعيشه في كنف قبر يضم كل أماله وأحلامه من أجل العودة إلى أحضان المجتمع من جديد.

[1] السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، دراسة سيميائيّة "غدا يوم جديد" لابن هدوقة،عيّنة، ص 70.

[2] سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص 72.

8- التحريك والفعل الإقناعي:

نوضّح في البداية في هذا العنصر أنّ الإشكال المطروح: هو كيف نبرر فعل النقابيين الذين طلبوا من "برهوم الخجول" مهمة إصلاح الآلة رغم علمهم بخجله وخوفه، وأنّ هذه العملية ستكون مجازفة باستقرار عمل العمال؟.

نلتمس الإجابة عن هذا الإشكال في أنّ الدافع هو "التحريك" (فعل الفعل) من أجل تغيير جذري لمجرى الأحداث، كي لا تبقى على حالها، فإن لم يكن هذا الدافع موجودا، لظلّ العمال في تهديد تام لمناصبهم وفصلهم عن العمل، وبالتالي فإنّ المستفيد الأوّل والأخير هو الفاعل المضاد (مدير المصنع وحاشيته البيروقراطية).

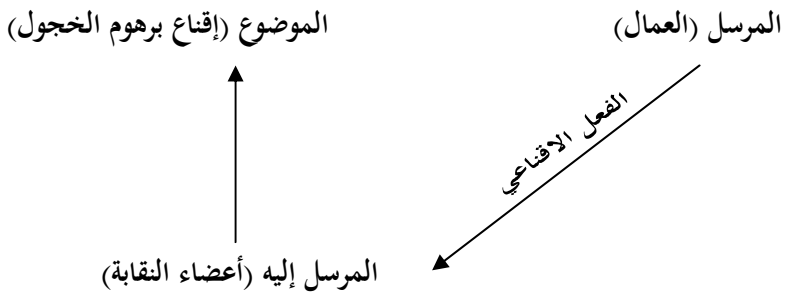
لقد نتج "التحريك" بواسطة العقد الإئتماني **(Controt fiduciaire)**، الذي سعى إليه النقابيون باعتبارهم "مرسلا إليه" ومدافعا عن حقوق العمال، ثم لا تلبث أن تستوي مرسل و"برهوم" مرسل إليه، ليستوى "برهوم" في الأخير "فاعلا".

حيث يقوم « المرسل بفعل إقناعي **(Faire persuasip)** يؤوله المرسل إليه (..) حيث يقبل المرسل إليه خطاب المرسل ولاشك في صحته في جميع الحالات هنا تكون دائما ذات طبيعة كلامية وتظهر هنا القيمة الانجازية للخطاب »[1]، وهو ما دار فعلا من حوار في منزل "برهوم" لإقناعه بهذه المهمة.

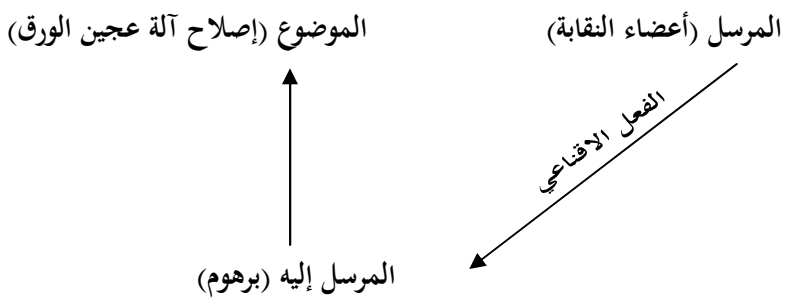
(1) سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص71.

ونستنتج من ذلك أن الفعل الإقناعي يتسم بطابع الازدواجية:

أولا:



ثانيا:



هكذا نتبيّن فعل التحريك مقترنا بتدخل "برهوم" في كلتا الحالتين:

إنّ التحريك « مرتبط بالتقويم مردّه إلى أنّ العلاقة الحالية بين الفاعل والموضوع، لا تستقيم فقط على الاتّصال والانفصال وإنّما من حيث صدقها، فقد تكون تارة صادقة وتارة أخرى كاذبة أو حتى باطلة... من دون تغيير في طبيعة تلك العلاقة الحاليّة، لأنّ الظاهر المتجلّي قد لا يطابق الباطن الإنيّ، نستدل في قولنا ما يمدنا به النص السردي من مواصفات ومعطيات، تبرز جملة من الأحكام التقييميّة الهادفة إلى وضع آليات معرفيّة بخصوص المصداقيّة والمتجليّة في الصدق والكذب والسر والبطلان »[1].

[1] نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، د.ط، الأمل، تيزي وزو-الجزائر، 2008، ص 136.

9 – مربع الصدق والكذب:

يظهر الصدق والكذب في حكاية "برهوم" على النحو التالي:

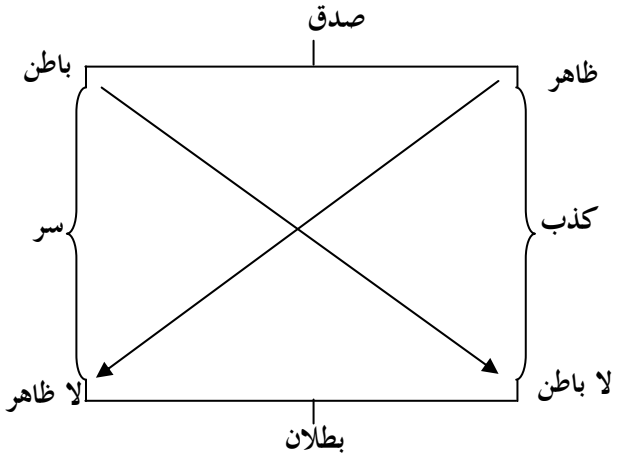
– **الصدق:** يظهر صدق النقابيين في توكيل "برهوم الخجول" بإصلاح الآلة وإعطاءه مخطط جهازها الداخلي، وكان "برهوم" قادرا على الوشاية بهم لـ "مدير المصنع" ولكنّه لم يفعل ذلك.

– **الكذب:** يظهر الكذب في "الفاعل المضاد" الذي يتمثل في "مدير المصنع" والذي أوهم العمال بأنّ الآلة لم يعطلها أي شخص، وأنّها تعطلت فقط وأنّه سيجلب لها مختص أجانبي من الخارج لإصلاحها:« **قالوا غادين يجيبولها فنّي مختص من الخارج باش يعدلها...** »[1].

ـ **السر:** يتمثل في عدم إفصاح "برهوم" صراحة للنقابيين خوفه على ما يترتب عليه جرّاء أداء هذه المهمة من ضرر قد يتسبب له.

ـ **البطلان:** يمكن أن نمثّله في إدعاء "برهوم الخجول" عندما كان يعيش في المقبرة، بأنّه عالم جميل وبأنّه برج عاجي، وإلى غير ذلك من الأوصاف، مع أنّه باطل.

والرسم البياني التالي يلخص هذه الوجوه جميعا:



[1] عبد القادر علولة: مسرحية اللثام، ص 174.

سادسا– جدول التغيّرات العاملية:

نحاول في هذا الجدول تأطير التغييرات التي طرأت على المواضيع التركيبية بكل عامل.

العامل	المقطع	المواضيع التركيبية
برهوم الخجول	1 (أ)	/
	1 (ب)	فاعل منفذ
	2 (ج)	فاعل منفذ
	2 (د)	فاعل منفذ
	3	فاعل منفذ
أعضاء النقابة	1 (أ)	فاعل منفذ
	1 (ب)	/
	2 (ج)	مرسل
	2 (د)	مرسل
	3	/
مدير المصنع وإداريه	1 (أ)	/
	1 (ب)	مساعد
	2 (ج)	فاعل مضاد
	2 (د)	فاعل مضاد
	3	فاعل مضاد
الشريفة	1 (أ)	/
	1 (ب)	مساعد
	2 (ج)	مساعد
	2 (د)	مساعد
	3	فاعل مضاد

سابعا– خلاصة المكون السردي:

من خلال التحليل السابق للنص الدرامي السردي نستخلص ما يلي:

- إنّ التحليل العاملي مفيد من حيث« قدرته على إبراز دور البنيات اللغوية في تنظيم عالم المتخيل الحكائي »[1]، ،فالمتتاليات الكلاميّة في جانبها السردي كانت منسجمة بانسجام المعنى العميق للحكاية.
- إنّ مقاطع النّص الدرامي ترابطت« فيما بينها عن طريق ما احتوته(..) من عناصر جينيّة باحثةً على الاضطراب الموالي »[2]، فالحلول الحاصلة في نهاية المقاطع تمّ استبدالها باضطرابات أخرى، بحيث نجد قيام "برهوم" بإصلاح الآلة وسقوطه من عليها، يمثل العنصر المفجّر للاضطراب الثاني الذي يتجسّد في معرفة "الفاعل المضاد" ، (مدير المصنع) لما كان يخططه "برهوم" من رغبته بإصلاح الآلة وعلى إثره تمّ ضربه وجدع أنفه.
- انبثق الاضطراب الموالي حيث بقى "برهوم" خارج المصنع وبالتالي خارج العمل، ويجسّد المسار السردي انقلابات مفاجئة وغير متوقعة، حيث ذهب "برهوم" لإيداع شكوى عند الشرطة لكي يعاقب "الفاعل المضاد" والأشخاص الذين ضربوه ولكن يحدث عكس ذلك ويكسر أفق التوقع ويسجن في الأخير "برهوم" بعد محاكمته.
- مرّ المسار السردي للنص الدرامي "اللثام" بعدة مراحل أهمها:

الوضعية الأولية: التي تميزت بحالة متدنية "لبرهوم" – الفقر– ليحصل بعد ذلك فعل التحول في دخوله مع أعضاء النقابة من أجل إصلاح الآلة، أي ظهور مرحلة الثبات: والذي انجرّ عنه تحول آخر من خلال وضع مضطرب، حيث تمثل في معرفة "الفاعل المضاد" لعملية إنجاز الآلة، هو فشل في

[1] برنار فاليط: النص الروائي تقنيات ومناهج، ت : رشيد بنخدو، د.ط، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، المشروع القومي للترجمة، 1994 ص98.

[2] عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسة لحكايات ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة، الملك شهريار، الصياد والعفريت الحمامة المطوقة ومالك الحزين، منشورات مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، دار الغرب، وهران–الجزائر، 2003، ص 61.

حدود الفاعل فقط، لينجرّ عنه بعد مدّة زمنية عودة العمال إلى العمل، وفي الأخير ينتصر "الفاعل"، حيث حددت الوضعية النهائيّة انتقام مضاد من "برهوم" والهروب من المجتمع والعيش في كنف المقابر وكنف القوانين السامية والروحية وبالتالي حدوث انتصار وتحقيق موضوع القيمة وهو الانتقام من المجتمع.

الفصل الثالث
المكوّن الدلالي والخطابي

تمهيد

أولا-المقطع الاستهلالي

1- المقطوعة (أ)

2- المقطوعة (ب)

ثانيا-المقطع الأساسي

1- المقطوعة (ج)

2- المقطوعة (د)

ثالثا-المقطع النهائي

رابعا-خلاصة البرامج السردية

خامسا-المربع السيميائي العام

سادسا-خطاب الشخصيات وأدوارها الموضوعاتية

سابعا-البنية الفضائية

ثامنا-البنية الزمانية

تاسعا- خلاصة المكون الدلالي والخطابي

تمهيد:

يقدم النَّص السردي للباحث «مادة جليّة في تجانسها وشفافيتها منذ اللحظة التي يلتقط فيها القارئ خيوط السرد، فيبدأ في نسجها مع تقدم النص (...) فلا يغيب عنه أولوية الكل على الأجزاء، لا مرحلية المواقف والعناصر المكونة للنص، ولا يلبث حين يتمثل بنيته الكلية أن يشرع في تأمل دلالته الشاملة مدركا مغايرتها لمعاني الوحدات المتفرقة» [1]، فللبنية العميقة معنى يجب استجلاءه وإظهاره في السطح أثناء التحليل، من خلال البنية الشاملة للمقطوعات السردية .

ونجد أنّ النظرية التداولية للنص تقوم على«مفهوم "مقام الخطاب" » [2]، والذي بدوره يتضمن« الجذور الداخلية للدلالة، حيث يتم خلاله، إبراز الموضوعات، أو الأغراض المكوّنة له وقد تكون أغراض ظاهرة مجسدة في أفعال وتصرفات الشخصيات، وقد تكون مضمرة»[3] فخطاب الشخصيات يبين عن رؤية الشخصية الورقية والتي بدورها تبين عن إيديولوجية الكاتب أو مبدع النص الأدبي.

ومن خلال دمجنا للمكون والدلالي والخطابي، سنحاول الوصول من خلالهما إلى رصد مجموعة الأفكار التي تنبثق عنها الرؤية العامة التي يتبناها ويناقشها "عبد القادر علولة" في هذه المسرحية.

يصل بنا المطاف هنا، إلى تحليل المكون الدلالي والخطابي من خلال تحليل البرامج السرديّة الثانوية لمقاطع النص الدرامي بالتفصيل، بعدما عرفنا بعدها الشامل في المكون السردي، على أن يكون لنا تحليل للبنيات الزمانية والفضائية لاحقا.

---

[1] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، د.ط، عالم المعرفة، الكويت، 1992، ص253.

[2] هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ط3، ت : محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1999، ص29.

[3] التواصل: مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، ع4، عنابة، الجزائر، 4 جوان 1999، ص15.

أولا– المقطع الاستهلالي: يصادف هذا الأخير برنامجين سرديين متضادين يقع الأول على مستوى المقطوعة (أ)، والآخر على مستوى المقطوعة (ب)، ليشكلا معا برنامجا سرديا مزدوجا للمقطع ذاته في النص الدرامي.

1– المقطوعة (أ): من بداية النص إلى قوله:«... **عايم في الهواء بين السقف والحصيرة** » .[1]

يجسد الكاتب من خلال الموقف الافتتاحي، عنصرًا سرديًّا يتمثل في ذكر قيمة وصفية موضوعاتية لكل من "أيوب الأصرم" وعائلته وهو يهرب إلى الغابة بعد هجوم "النقابة" على مخازن الكولون والسجن وما تعانيه الشخصية الجزائرية من سلب للحرية وطغيان وهمجية الاستعمار وبذلك نجد أنّ طابع الحياة الاجتماعية من استعمار وسلب للحريات ونهب لكل شبر من أرض الجزائر، كان له الأثر السلبي على الفرد الجزائري، فكان هذا الأخير يتوق إلى عيش كريم، فكان "أيوب الأصرم" رائد النقابة في جهة الغرب الجزائري، قام هو وزملائه بالثورة والهجوم على مخازن الكولون وإحراقها والهجوم على السجن وإخراج السجناء ثم الفرار في نهاية الأمر إلى الغابة.

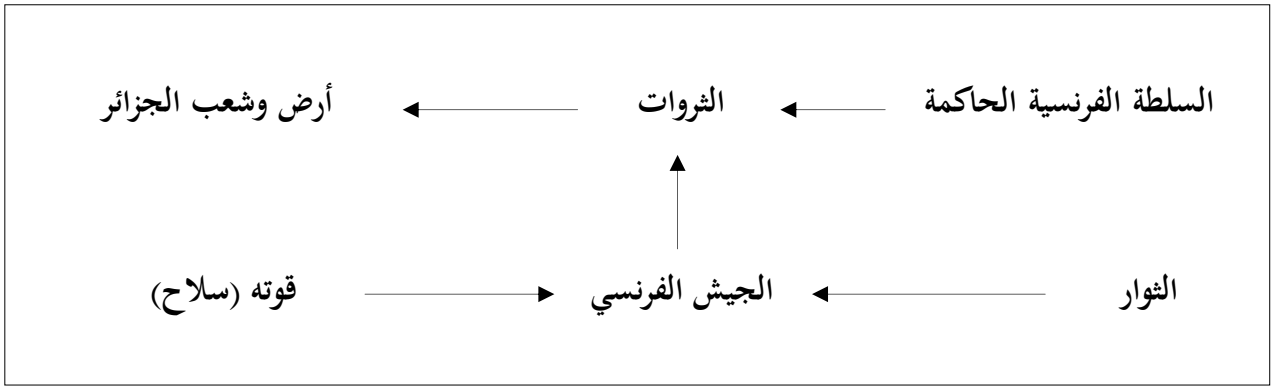
تطالعنا في مستهل النص الدرامي، وضعية اتصال انعكاسي، لذات فاعلة "الجيش الفرنسي" لأنّ كل المؤهلات كافية لامتلاك موضوع القيمة الذي يريده، وذلك في استعمار الأرض من أجل الثروات المادية وبناء إمبراطورية عظمى، علاوة على ذلك فهو يتصف بالقدرة المادية والبشرية ومشبعة برغبة الإقامة بمكان أو فضاء يضمن لها السيطرة على الأرض من أجل نهب خيراتها.

يمثل القائم بالفعل "الجيش الفرنسي" الفاعل المهيمن على تلك الأرض من دون أن يسمح للشعب الجزائري مقاسمته إيّاها، فيما يشكل العامل المناوئ له والمتمثل في الثوار سببا كافيا لعناء "الجيش الفرنسي"، في السيطرة التامة على أرض الجزائر، ولهذا تتجسد قوته من خلال السلاح فهو يعدّ عاملا مساعدا له، وتستقيم السلطة الحاكمة في هذا السياق مرسلا يتحكم في مصير المرسل إليه وهي أرض وشعب الجزائر.

[1] عبد القادر علولة: مسرحية اللثام، ص160.

1- النموذج العاملي:

لمزيد من الإدراك نبسط هذه الرؤية في شكل النموذج العاملي الآتي:



2_ البرنامج السردي (مشروع التحويل):

نؤطر هذا الشكل في الصياغة الرمزية للبرنامج السردي (أ) كما يلي:

ف ت (ف2)← [(ف2 V م1) ← (ف2 Λ م1)].[1]

فـ"الجيش الفرنسي" هو عنصر دخيل على تلك الأرض، على هذا الأساس ننطلق من افتراض أنه كان منفصلا عن "موضوع القيمة"، "الثروات الطبيعة" وباعتدائه على شعب وأرض تلك المنطقة أصبح متصلا بها، مما يثبت تحويله لفعل انعكاسي أجراه لصالحه.

تتجلى "كفاءه الفاعل" في مدى قدرته على تنفيذ الأداء، فمن جهة نتبّينها من خلال الإمساك، بـ "أيوب الأصرم" ومطاردة الثوار والإمساك بهم، ومن جهة أخرى العتاد الحربي الذي يمتلكه ولا يستطيع الثوار مجابهته بصدور عارية، وإنما باتخاذ أسلوب آخر وهو "الحرب خديعة".

تنتظم هذه الكفاءة وفق قرائن تحدد موجهات فعل الفاعل، حيث نجد "الجيش الفرنسي" غير راغب في الإقامة بمكان غريب عنه، لكنّه مضطر بل ومجبر على ذلك كي يضمن إشباع حاجاته من نهب لثروات وخيرات الجزائر الطبيعية، تحت الأرض وفق الأرض غير آبه بالحال الإنسانية المتدهورة للشعب الجزائري، وما يتعرض له من افتقار وضرر، وبالتالي فهو لا يشعر بوجوب مغادرة المكان وإخلائه لأسباب نذكر منها:

---

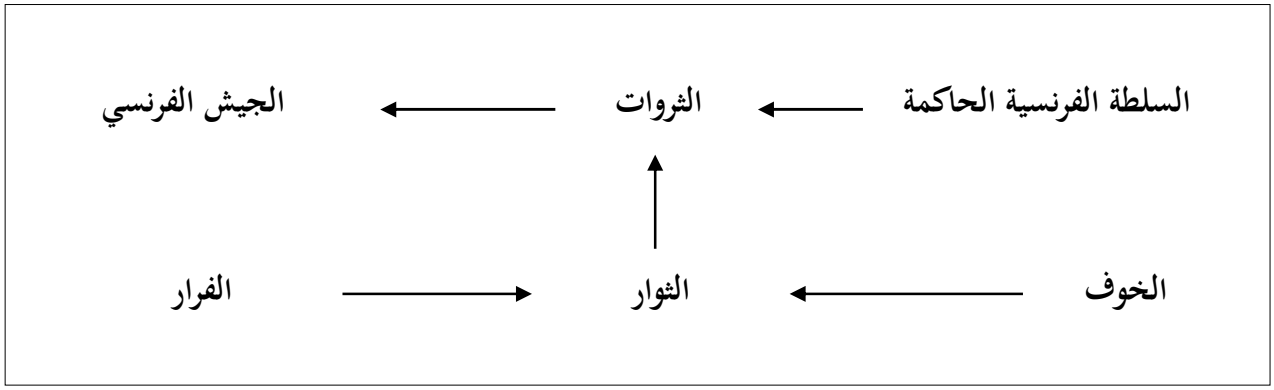
[1] ف2: الجيش الفرنسي، م1: الثروات الطبيعية.

- فرض إرادته بحكم قوّته العسكرية.
- وما يأنسه في نفسه من قدرته على البقاء قصرا.

في حين يقع "الانفصال" متعدٍّ لفاعل الحالة "الشعب الجزائري" عن "موضوع القيمة" وهو "الثروات الطبيعية"، مما يبرز عملية استلاب ناتجة عن فعل التحويل، تسبب فيه "فاعل عملي" هو "الجيش الفرنسي"، والمجسد لعامل المرسل إليه، من مرسل متمثل في السلطة الحاكمة، مع العلم أن ما يعارض اتصال الفاعل-الثوار- بموضوع القيمة و خوفها من القتل بالسلاح من الاستعمار، لتجد لغرائزها في الفرار.

3_ النموذج العاملي:

نبرز ذلك من خلال خطاطة النموذج العاملي:



4_ البرنامج السردي الضديد:

ومن خلال النموذج العاملي نحصل على البرنامج السردي الضديد، ليعكس لنا مسار البرنامج السردي السابق والذي نتبينه في التعبير الرمزي الآتي:

ف ت (ف2) ← [(ف1 Λ م2) ← (ف1 V م2)].[1]

فنجد أنّ معرفة الفعل قيمة موجبة في هذا المستوى السردي، من خلال إحداث"الفاعل" (الثوار) وصلة بفضاء مخازن الكولون والسجن« الذي يحوي موضوع القيمة المرغوب فيه ويعدّ فعل التأمل +

[1] ف2: الجيش الفرنسي، ف1: الثوار، م2: الثورات.

المعرفة، من الشروط الضرورية لامتلاك موضوع القيمة"،[1] لذلك كان على "الفاعل" انطلاقا من معرفته وإدراكه تكريس قيمة (ذكاء+حذر) لتحقيق تلك الوصلة وعدم الوقوع في فخ التصور، ويظهر في الملفوظ السردي:« **جمعة قبل ما يزداد برهوم تنظم إضراب عام في المنطقة المذكورة**» .[2]

ولكن رغم ذلك فمظهر التعبير الرمزي حيث نشير فيه إلى أن الانتقال من حالة وصلة بالموضوع إلى حالة فصلة عنه، يكتسي في هذا السياق طابع "الانتزاع" حيث اضطرّ "الثوار" التخلي عن المكان "للجيش الفرنسي" بفعل قوة السلاح.

2- المقطوعة (ب):

« **برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم زوجوه**» إلى قوله: «**ما يتأخر ما يتغيِّب على الخدمة**».[3]

تفاجئنا هذه المقطوعة بتحويل أو بانتقال مباشر في عناصر البنية الحكائية، حيث انتقل الشعب الجزائري (الثوار) من حالة انفصال إلى حالة اتصال، الناتج عن تحوّل في فعل الفاعل المعتدي، بفضل العامل المعارض (الثوار)، حيث تفاجئنا هذه المقطوعة، في تحويل للبنية السردية من وضعية لأخرى مشابهة للبنية السردية في المقطوعة (أ) وهي امتداد عندها، ولكن عناصر البناء العاملي تختلف كليّا، حيث أصبحت حالة الاتصال مع موضوع القيمة باسترداد الحق الضائع، استرداد الأرض والثورة على الاستعمار فهذه الحالة أدت إلى وجود ضدين من الانتقال هما: التنازل والمنح.

فالتنازل: يمارسه الجيش الفرنسي عن رضا وقناعة بإيقاف المعارك.

يأتي المنح: بمنح الحرية والاستقلال تحت ضعف الفاعل المعارض(الثوار).

وكل ما سبق من أحداث كان له تأثيره على الشخصية الرئيسية في المسار السردي، "فبرهوم" على إثر الاستقلال حصل زواجه وهو فعل إيجابي، ولكن يبقى السؤال مطروح هل يعد الاستقلال ركيزة أساسية لاسترداد الحريات الكاملة والعيش في كنف قوانين اجتماعية عادلة؟ هذا ما سنعاينه في أطوار الحكاية.

---

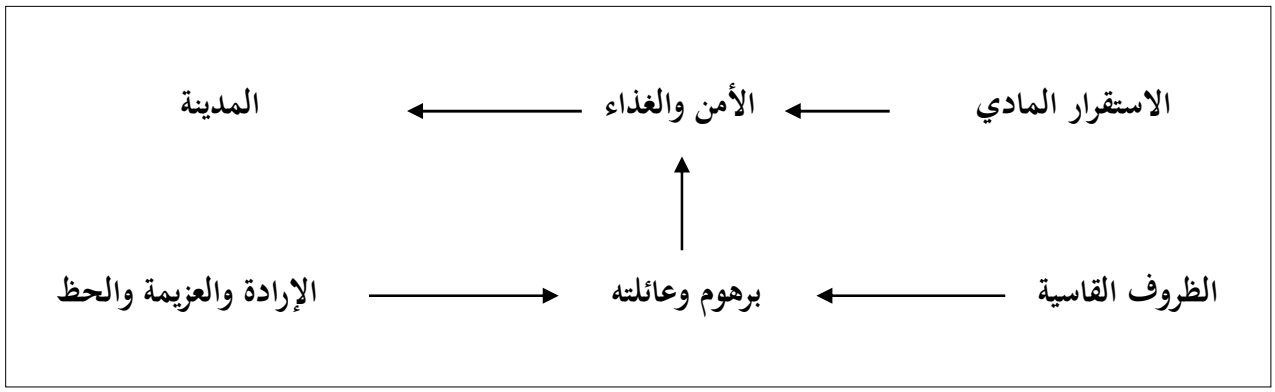
[1] مجلة "اللغة والأدب": ملتقى علم النص، دار الحكمة، الجزائر، ع15، أفريل 2001، ص256.

[2] عبد القادر علولة: مسرحية اللثام، ص157.

[3] المصدر نفسه، ص167.

وسنبدأ ذلك بما حصل "لبرهوم" على أثر الاستقلال والزواج وهذا ما سنوضحه في الخطاطة العاملية التالية:

1- النموذج العاملي:



فالحياة ليست حرية فقط، بل هناك واجبات يجب أن يقوم بها الفرد، بل إذا استلزم الأمر أن يضحي بنفسه من أجل خدمة الصالح العام.

ثانيا– المقطع الأساسي:

1– المقطوعة (ج):

ويبدأ من: «**يالشريفة... يالشريفة...**» إلى قوله:«**رفدت المبسس في يدها ومشات تجري للمستشفى**» .[1]

يطالعنا هذا المقطع بوجه جديد من اتصال الفاعل بموضوع القيمة، فالمعنى بالفاعل هو "برهوم الخجول" وبموضوع القيمة "إصلاح الآلة" ومن المعلوم أنَّ شخصية "برهوم" تعرف بالخجل والحشمة والخوف وليست اندفاعية ورغم امتلاكها المعرفة "كميكانيكي متأهل" ولكن هذه الصفات لم تكن عائقا في مجرى سير الأحداث، فهي تودّ التثاقل من أجل تدبير الحيلة المناسبة، ومعرفة موضوع القيمة جيّدا، وهو ما وافق رغبة أعضاء النقابة وإن لم يظهر ذلك على مستوى الفعل فقد أعطوه مخطط جهاز البرمة الداخلي ليدرسه بدقة وهدوء.

وبذلك نقول بأنّ إخفاق "أعضاء النقابة" و "سي خليفة" في إقناع "برهوم" بمهمة الإصلاح، سيؤدي بهم الأمر إلى جمود الفعل لأنَّ إخفاق الإقناع يعني بالضرورة البقاء تحت سطوة "مدير المصنع"، والذي « يحيل من الناحيّة الدلاليّة، على التكرار والرتابة »[2] وتتجلى طريقة الإقناع في سرقة مخطط البرمة كما يبيّن الملفوظ الذي ورد على لسان "القوّال":« **الفيلالي جبد ورقة مطبقة من تحت قمجته مدهم له وقال هادوا رسوم البرمة مخطط جهازها الداخلي جبوه لنا من الإدارة...ادرسه واستحفظ بيه باش نرجعوه** »[3]

إنَّ حصول النقص عند الفاعل "برهوم" نتيجة عدم المعرفة وامتلاكه لقيمة جهة إرادة الفعل قصد معرفة السر عن طريق التفكير في حيلة بطريقة أو بأخرى التي تحقق له القدرة على فعل التحري عن سر، اختيار النقابة شخصية "برهوم" لأداء مهمة أو فعل الإصلاح، وبالتالي سعى "برهوم" إلى إنجاز

---

[1] عبد القادر علولة: مسرحية اللثام، ص 189.

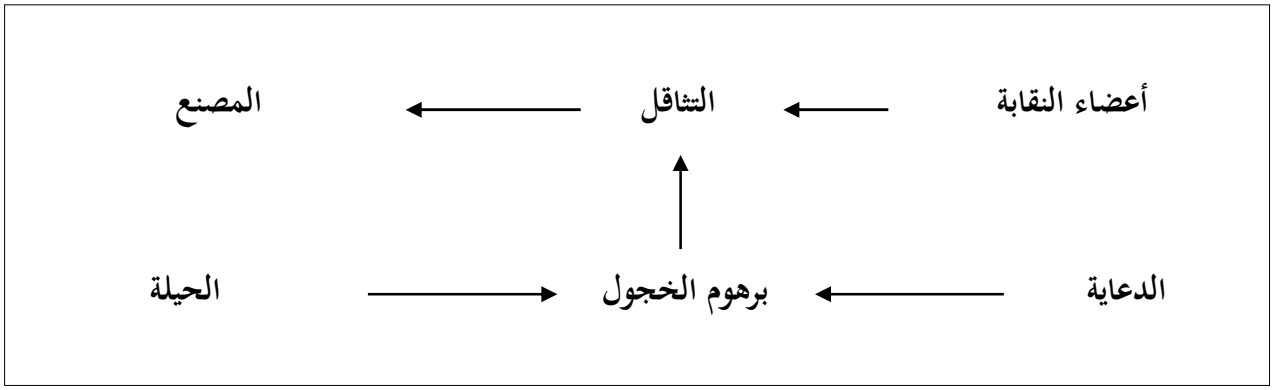
[2] السعيد بوطاجين: الإشتغال العاملي، دراسة سيميائيّة "غدا يوم جديد" لابن هدوقة عيّنة، ص 71.

[3] عبد القادر علولة: مسرحية اللثام، ص 177.

وصله بموضوع القيمة عن طريق تكريس قيمة ذكاء، لتحقيق تلك الوصلة وذلك عن طريق "التثاقل" ريثما تتحقق له المعرفة.

1- النموذج العاملي:

ويحلُّ أعضاء النقابة في هذا المقطع كمرسل والمصنع كمرسل إليه، كما يبيّنه شكل النموذج العاملي:



2- البرنامج السردي (مشروع التحويل):

ونستقرئ حالة "الاتصال" ببرنامج سردي، يحدد طرفي التحويل من انتقال الحالة من انفصالية إلى اتصالية، عن فعل انعكاسي لذات فاعلة هي: "برهوم الخجول".

ف ت (ف) ← [(ف V م3) ← (ف Λ م3)].[1]

ننطلق من تصورات هذا التّحويل، مبعثه المِلَكَة المعرفية للفاعل، "برهوم" وهو عوض أن يقبل بالوضع، نجده يحاول التهرب والتملص لأنّه يرى في ذلك ضررًا لا نفعًا، لذلك وجب "التثاقل" حتى تتم له المعرفة اللازمة لأداء المهمة .

3- المسارات الصوريَّة:

تبرز صور هذا المقطع في ملفوظ "الدعاية" التي ابتلي بها "برهوم" ليكون القائم بفعل الانجاز دلالة على أنه يواجه حادثا مكروها، خارج عن إرادته والتصوّر الأوّلي لصورة هذه المفردة المعجميَّة، نعني بها التنويه والتعريف، ولكن من خلال رصدنا لمساراتها الصورية، وجدناها في معنى الدعاية إلى مذهب أو رأي وفي معنى آخر وسائل مستعملة للتعريف بمشاريع اقتصادية أو صناعية، وفي معنى آخر الترويج لسلعة من السلع.[2]

---

[1] م3: التثاقل.

[2] ينظر: موقع قاموس المعاني، عربي عربي. www.almaany.com

4 – السيم النواتي:

" السيم" هو **Séme** هو« عنصر دلالي (...) لا يظهر على حقيقته إلاَّ في علاقته بعنصر آخر مغاير؛ إنَّ وظيفته خلافية ليس إلاَ، وعليه لا يمكن أن يدرك إلا في صلب مجموعة عضوية في إطار البنية »[1]، وتلتقي هذه المسارات الصورية السابقة في نقطة مشتركة، تخص السيم النواتي، والذي يظهر لنا في هذه المفردة محققا "نعمة أو نقمة" على صاحبها.

الدعاية ← **نقمة أو نعمة على صاحبها**

- **اختيار وانتخاب.**
- **الدعوة إلى مذهب.**
- **التعريف بمشاريع.**
- **التنويه بإنتاج.**
- **مصير، منتهى الأمر وعاقبته**

يمثل الدور الموضوعاتي المنوط بشخصية "برهوم" في هذا المقطع، في كونها أبدت استعدادا لخدمة النقابيين فميلها إلى طلب المساعدة من "سي خليفة" لدليل قاطع أو أكيد للسعي وراء المصلحة العامة التي تعود بالخير على الجميع، ويظهر هذا خصوصا في قول "القوال": « ... **ثلث ليالي وهو كل ما يرجع من الخدمة يبلع على روحه في البيت باش يدرس بدقة رسوم البرمة... »**[2] .

نجد السيمات من خلال هذه المقطوعة تحمل دلالات اجتماعية، لأنَّها قائمة أساسًا على المشورة والتحاور، بحيث تتواتر على امتداد هذا الجزء من النص الدرامي السردي وحدات دلالية صغرى، تخدم النظيرة المعّبرة عنها وذلك بمحاولة حل الإشكال وهي متوقفة على تلبية رغبات "برهوم" ليضمن للنقابيين والعمال عودة عمل الآلة عند إصلاحها.

---

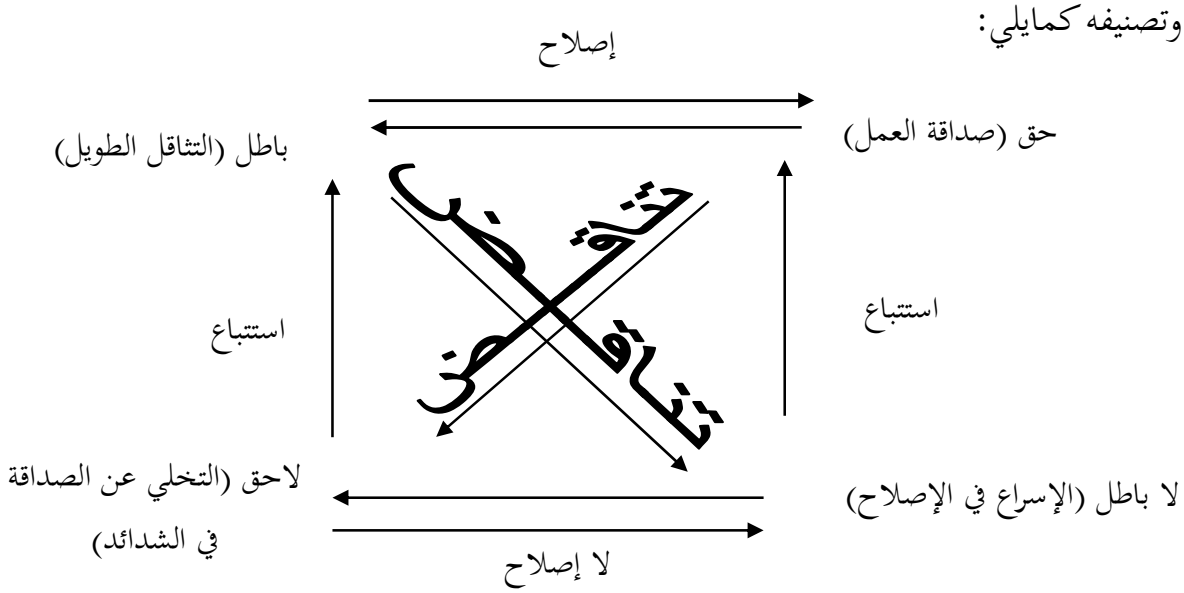
[1] رشيد ابن مالك: السيميائية السردية، ص96.

[2] عبد القادر علولة : مسرحية اللثام، ص 186.

يستفاد من هذا السياق وجود ثنائية الحق الباطل، المتولدة عن محور دلالي هو "الإصلاح" كيف ذلك؟ نجيب ببساطة بأنّ للعمال حق على "برهوم" بمقتضى العشرة والمصاحبة والزمالة في العمل تحت إطار سقف واحد هو "مصنع الورق"، فـ"برهوم" جزء لا يتجزأ من المصنع مادام عامل من عماله... ذلك أنَّه يعلم ما يضمره له العمال من احترام وحسن نيّة، ويأتي الباطل من تثاقل "برهوم" في أداء المهمة من دون سبب أو علة ظاهرة وجليّة للعيان.

5 – المربع المسيائي:

نؤطر هذه الثنائية حسب ما يمليه علينا المربع السيميائي في شكل شبكة من العلاقات المنطقية وتصنيفه كمايلي:



2– المقطوعة (د):

يشكل هذا المقطع بؤرة النص من خلال توتر الصراع فيه، حيث هناك اتصال بموضوع القيمة ومن خلال تتبعنا لنسق الخطاب نجد تحويل على مستوى إنجاز الفعل، فالفاعل الحقيقي "برهوم الخجول" بدأ بإنجاز الفعل، حيث تمكَّن من اكتشاف الكينونة الحقيقية لصفتا "الغدر، الخيانة" للفاعل المضاد "مدير المصنع"، وذلك من خلال الملفوظ التالي:« **مصنعكم سوسوه، والبرمة سبَّه باش يتوقفوا ثلاثين عامل... بعد البرمة يجعلوا الحلفة سبَّه، ويتوقفوا ثلاثين آخرين... اخبزتكم**

يا السي "برهوم" صبحت مهددة، إذا ما يقفوكش مع الفوج الأول يقفوك مع الثاني... كرامتك يا السي برهوم... البرمة إذا تصنعوها تبرهنوا بطاقتكم وبقوتكم الفعَّالة...» [1].

وبالتالي فإنَّ تأويل غاية وهدف "مدير المصنع" الذي يبيّتونه هو الهلاك والاعتداء على العمال ويعدّ النقابيون عاملا مساعدا للفاعل ومرسلاً في الآن نفسه، و"مدير المصنع" وحاشيته ينتصبوا معارضًا فيما يكون الدخول خفية مساعدا للاتصال بموضوع القيمة.

ولكن نعتبر سقوط "برهوم" من أعلى البرمة مؤشرا لانقلاب الحكاية والبرنامج السردي معاً، كونه يمثّل إساءة معقّدة تسهم في عرقلة مسعى الذات، لأنّ "مدير المصنع" سيعتدي على "برهوم" ويكون هذا الاعتداء مقدمة لظهور معارضين آخرين يمثلون عاملا جماعيّاً يؤدي دوراً واحداً

_ اتهام الشرطة "برهوم" بالتشويش.

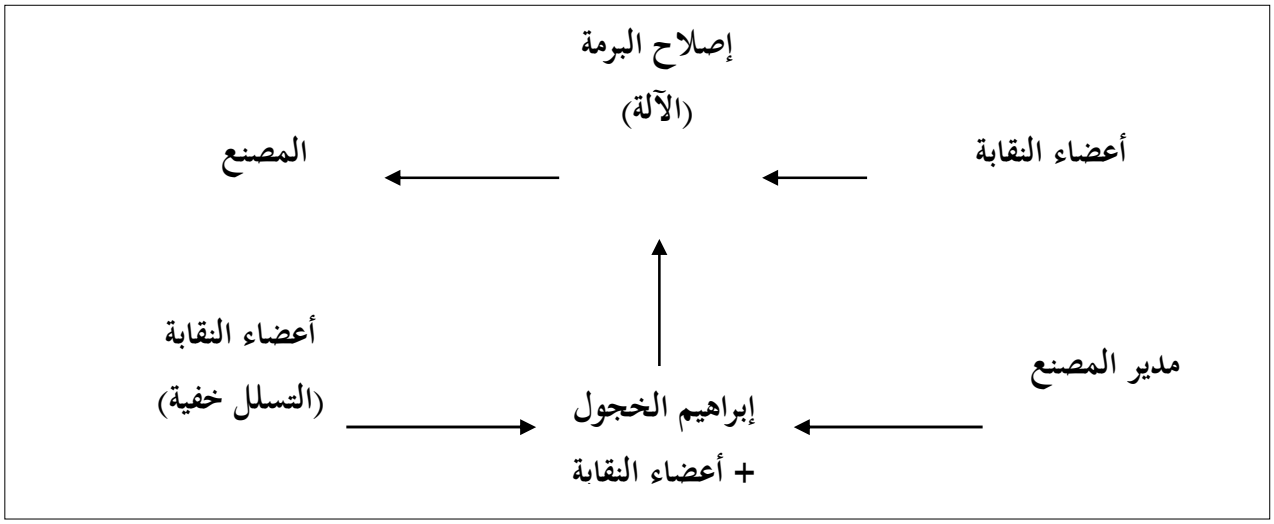
_ محاكمته.

_ دخوله السجن.

وبالتالي العودة إلى الحالة الأوّليّة إلى الوضع البدئي الذي يتّسم باللاتوازن، دخول المستشفى أوّلا ثمّ دخول السجن ثانيا.

1- النموذج العاملي:

وبتعبير آخر نوجز هذا البناء العاملي لبؤرة النص في النموذج العاملي التالي:



[1] عبد القادر علولة: مسرحية اللثام، ص182.

2_البرنامج السردي (مشروع التحويل):

نستفيد من البرنامج السردي، كي ننتهي إلى تحديد أهم الأبعاد العلمية والمعرفية لهذا المقطع من النص السردي.

ف ت (ف3) ← [(ف3 V م4) ← (ف3 Λ م4)].[1]

إذا تقدمنا قليلا في التحليل لوجدنا أنَّ الفاعل أمكنه الاتِّصال بموضوع القيمة بواسطة "الاستلاب" لا "الامتلاك"، لأنَّ الفاعل لا يستطيع رفض أداء الفعل بحكم عدم وجود المبررات التي تمنع القيام بالفعل، فمرجعيته قائمة على أساس المواجهة، فما يشكل اكتساب لدى المعارض بمسؤولية وامتلاكه السلطة وطرد العمال، يقابله رد فعل من طرف الفاعل "برهوم" من أجل استرداد موضوع القيمة (الحق الضائع).

بإمكاننا حصر الأحكام التقويمية، ونخص بالذكر إدّعاء "برهوم" والنقابة" بالذهاب لأخذ استراحة في الحمام وبادعائهم الكذب، فهل يحمل موقفهم هذا قيمة سلبية أو إيجابية؟.

يدفعنا الجواب بالقول، إن كانت هذه الميزة تهدف إلى استرداد حقوق مسلوبة فإنَّها تحل محل قيمة إيجابية ويتعذر علينا وصفها بالقيمة السلبية المرفوضة، كما هو الحال في الحكاية التي بين أيدينا والمتعلقة بالدرجة الأولى بتقدير مصير جماعة العمال، وليس فقط بمصير "برهوم" أو النقابيين؛ أمَّا إذا كان المراد من ميزة الكذب الدَّسيسة والخداع وإلحاق الضرر بالآخر، فإنها تعد قيمة سلبية غير مسموح بها، بل إنّها خرق القيم الإنسانية السامية، تحيل إلى الإساءة ونبذ كل ما هو صالح سوي، ومستقيم، لذلك ينبغي مكافحتها بإسقاط العقاب على الشخصية الكاذبة.

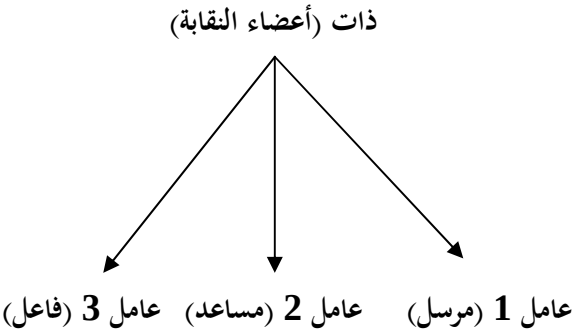
وما يمكن ملاحظته من خلال المقطوعة (د) أنَّ« ذاتا واحدة يمكن أن تسهم في عدّة عوامل أو تسند لها وظائف مختلفة (ذات، مرسل إليه، معارض) »[2]، وهو ما سنوضحه من خلال الترسيمة التالية:

---

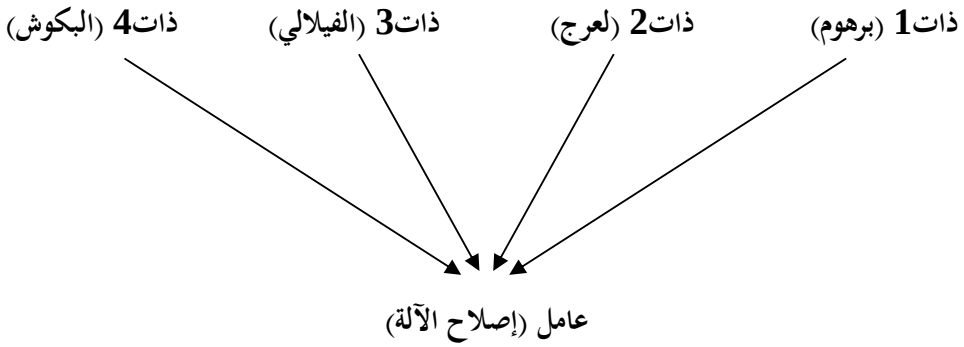
[1] ف3: برهوم وأعضاء النقابة.

م4: إصلاح الآلة.

[2] السعيد بوطاجين: الإشتغال العاملي، دراسة سيميائيّة "غدا يوم جديد" لابن هدوقة عيّنة، ص 15.



وبالمقابل يمكن« أن تشترك عدّة ذوات في دور واحد، الذات الجماعيّة مثلا، المجموعة والكتلة التي تسعى لتحقيق موضوع مشترك »[1] ، وهذا ما سنحاول توضيحه في الترسيمة التاليّة:



3- المسارات الصورية:

تحيل المقطوعة (د) على صورة هادفة هي صورة "الخطَّة"، التي وردت في السياق عدّة مرات، بمرادفاتها في الألفاظ التالية: النظام، الاتّفاق، المهمة، الدراسة، العقلانية، القوّة الفعّالة... وجميعها تأكيد لصورة "الخطَّة" وهي فيما تعنيه معجميّا، منهج أو طريقة، مجموعة من التدابير والإجراءات المتخذة والهادفة إلى إنجاز عمل ما.

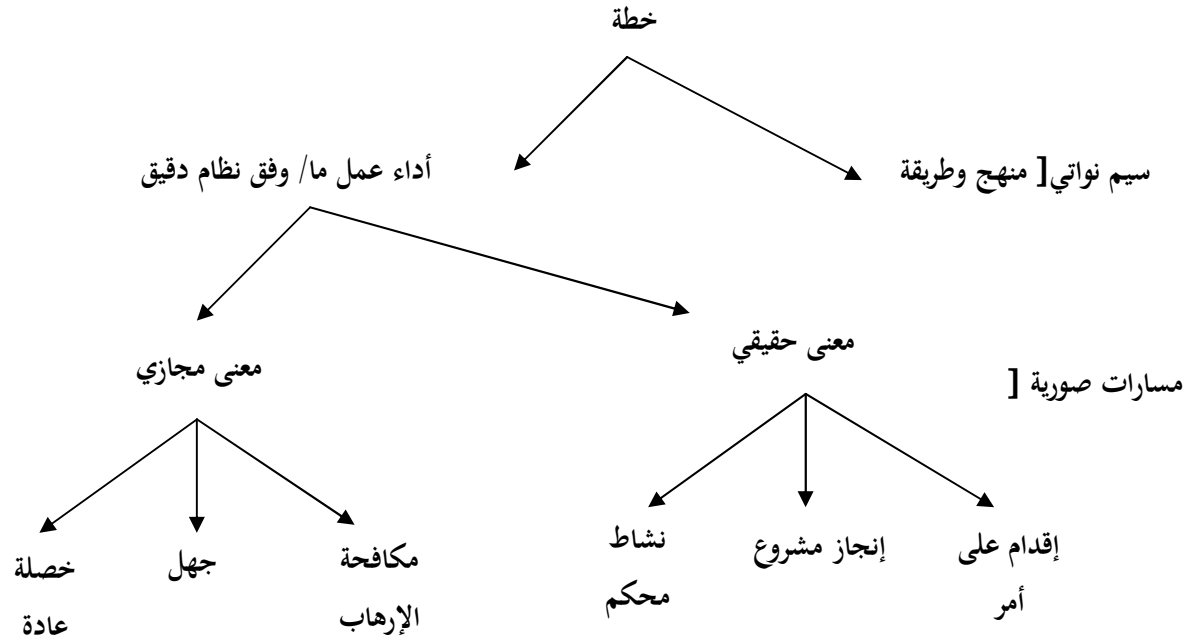
فصورة "الخطة" تتجسد مساراتها في معاني ودلالات متعددة ومختلفة فهي بمعنى: الحجة، أمر حالة، خطة، إقدام على الأمور، إنجاز مشروع، مخطط لمنع حدوث شيء مكروه أو نزول وباء وقد

[1] السعيد بوطاجين: الإشتغال العاملي، دراسة سيميائيّة "غدا يوم جديد" لابن هدوقة عيّنة، ص 15.

تستعمل في سياق اقتصادي لدلالة على: مشروع عام يتضمن تصاميم ومشاريع لما يستقبل في مجالات الاجتماع والاقتصاد والتعليم والتصنيع.[1]

4- السيم النواتي:

إنَّ الدلالات السابقة تستوي في سيم نواتي مشترك بينهما، معبَّر عنه بطريقة في أداء عمل ما وفق نظام دقيق.



وقد ترتّب على صورة "خطة"، رد فعل إيجابي عند "برهوم" كانت نتيجتة زوال الاضطراب والحشمة والخجل والخوف، ونجدها في مراحل صوّرها السارد بعناية فائقة، تلمّ بأدق التفاصيل لقوله:« ... **أصبح برهوم ولد أيوب الأصرم يتعامل بلطف غير عادي واحترام كبير من طرف زوجته وأولاده... أصبح وسط عائلته كأنّه بطل عظيم وراه يخطط في هجمات عنيفة ضد العدو... ثلث ليالي وهو كل ما يرجع من الخدمة، يبلع على روحه في البيت باش يدرس بدقة رسوم البرمة...**» .[2]

---

[1] ينظر: موقع قاموس المعاني، عربي عربي، www.almaany.com

[2] عبد القادر علولة: مسرحية اللثام، ص 186.

يتميز الدور الموضوعاتي لـ "برهوم"، في كونه كان قادرا على أداء المهمة، فهو يمتلك العزيمة فهي تسري في عروقه لدرجة الجرأة في الإقدام على الأفعال، ففعله يتأرجح بين إمكانية الوقوع واستحالته.

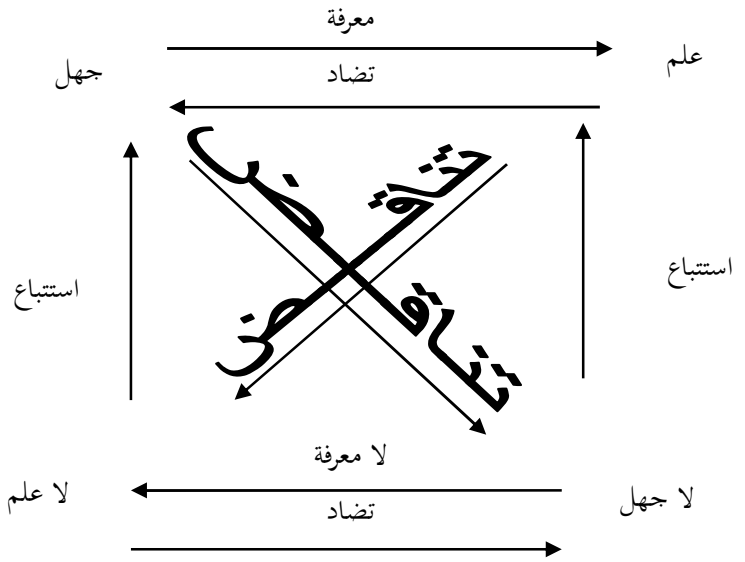
وهناك دور موضوعاتي آخر، يمثله "مدير المصنع" وهو دور المعتدي الظالم، يحيل هذا المقطع على دلالات متعددة، لكنّنا نكتفي بالقول أنّ السياق يرمز إلى دلالة سياسة أكثر منها نفسيّة ظاهرة سوء التسيير والبيروقراطية ونهب المال العام، واجتماعية ناتجة عن خيانة الأمانة والغدر اللذان تعرض لهما العمال.

5- المربع السيميائي:

إنّ هذه المقطوعة تمثل دليلا واضحا على تقابل سيمين متضادين هما: علم/ جهل، على مدار المقطوعة المؤسسة لمحور دلالي هو "المعرفة".

فبمجرد التفكير في خطة ناجحة يكسب "برهوم" علمًا بالحقائق السياسية الغامضة، بينما "مدير المصنع وإداريّوه" المتسلطون يظنون أنفسهم هم الأقوى، والأوفر حظًّا ويجهلون تماما ما ينتظرهم من عواقب وخيمة تنبئ بجزاء المتسلط المسيطر على ممتلكات الشعب.

تظهر ثنائي علم/ جهل، في المربع السيميائي مقترنة بشبكة من العلاقات المنتظمة وفق التضاد، التناقض والاستتباع، كما يمثله الشكل التالي:



ثالثا– المقطع النهائي:

يعالج المقطع النهائي، كيفية إعادة التوازن المفقود لـ "برهوم"، الذي تسببت فيه الشرطة بإيعاز من "مدير المصنع" بإعتداءه على "برهوم" واتهامه بأنَّه من المشوشين وفي الأخير كان مصيره السجن، حيث نجد أنّ «رمزية السجن نقيض للوجود، وبما أنّ جوهر الوجود هو الحريّة، فهو نقيض للحرية، ومن هنا اتّخذ السجن مدلوله الحقيقي وتحوّل إلى كابوس يجثم على صدر البطل –ولذلك يمكن القول– انطلاقا من أنَّ البطل حتّى وهو في بيته تحاصره الأشباح والكوابيس نتيجة الأحداث التي شاهدها »[1]، أو بالأحرى عاشها بمرارة قاسية.

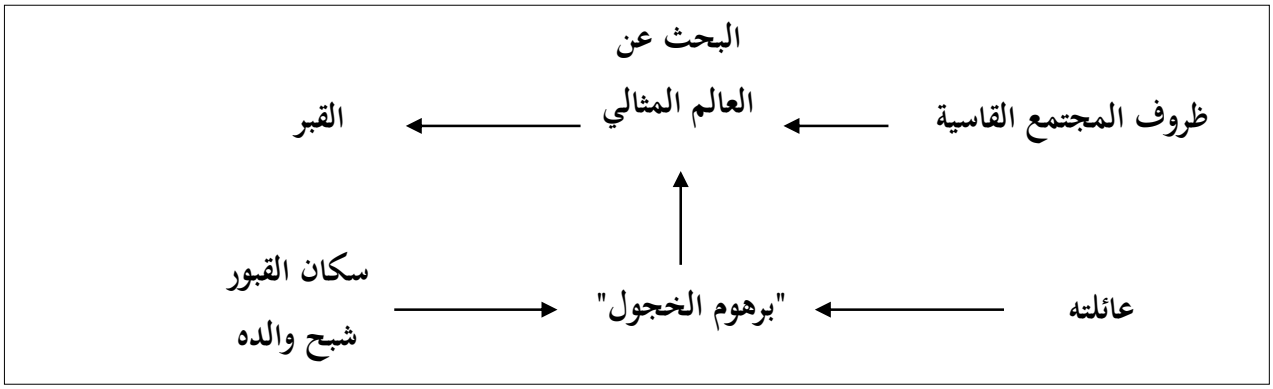
نجد أنّ الأحداث تنطلق من المجتمع ثم السجن وتعود إلى المجتمع، وهو نوع آخر من السجن، كأنّ رحلة البطل من السجن إلى السجن، وهو ما حدى "ببرهوم" للهروب والعيش في كنف المقبرة، حيث يروم فعل التحويل إلى انفصال الفاعل بموضوع القيمة المتمثل في "المصنع"، بمعنى الثأر والانتقام من الفاعل الضديد ولكنَّ الفاعل "برهوم" بعد خروجه من السجن تبني فعل انعكاسي، حيث تصبح ظروف المجتمع القاسية، وغياب العدالة الاجتماعية والفقر، عاملا مرسلا، وتمثل المقبرة (المكان) في معناها الحقيقي عاملا مرسلا إليه.

واللافت للاهتمام، أنّ من يتقمص دور المعارض للفاعل هو "عائلته"، ويعتبر شبح والده في معناه المتخيّل، وكذلك سكان القبور عاملا مساعدا لـ"برهوم" لتحقيق انتصاره المعنوي قبل أي شيء، إنّه المكان بما يسبح في فضاءه من علامات الموت والاندثار إنّه: السكون، العقاب، العذاب، إنّه مكان الحساب الأوّلي، إنه المكان المفضل لـ "برهوم" لدراسة المجتمع والبحث عن الحلول...

[1] أوريدة عبود: المكان في القصَّة القصيرة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، د.ط، دار الأمل، الجزائر، 2009، ص68.

1- النموذج العاملي:

نرصد المعطيات السابقة في شكل رسم لنموذج عاملي موضّح كما يلي:



2- البرنامج السردي (مشروع التحويل):

أدت ظروف المجتمع القاسية إلى انفصال "برهوم" عن الوعي الاجتماعي وبناء اتصال يتماشى وقدرة الوعي الشخصي للفاعل (برهوم) ليحقق تحويله لفعل انعكاسي.

ف ت (ف3/2) ← [(ف3/2 V م5) ← (ف3/2 ^ م5)].[1]

لقد اقترن فعل التحويل هنا، بكفاءة الفاعل المعرفية (برهوم)، حيث تتوفر فيه وحدتي وجوب الفعل والرغبة فيه، ونلمس النتيجة بأنّه أصبح يفكر بمثالية وبعمق كبير، فرّ من المنزل وأصبح يسكن مع أصحاب القبور، انفصل عن المجتمع بقوانينه الوضعية الجائرة، ليعيش في عالم أقرب من الروحانيات مكان يستوي فيه جميع الناس، ويحاسب فيه جميع الناس، لقد بنى اتصال جديد مع المجتمع إنّه مكان لدراسة والتحليل والمعالجة والتأمّل، إنّه مكان البحث عن الحقيقة في بنيتها العميقة.

ونجد أنَّ الترابط « بين المكان والإنسان يدل على قوة الحضور المكاني في الشخصية، وفق أبعاده الوصفية، ومن خلال تحديد الملامح العامة لها وتميزها من غيرها، حيث الأمكنة تنتج شخصياتها المتمايزة والمختلفة، والمكان عنصر فاعل في تحديد طبيعتها وملامحها، بحيث يمكن التمييز بين شخصية وأخرى بناءًا على المكان الذي تنتمي إليه » [2].

---

[1] ف2: "برهوم". ف3: برهوم الغائب عن الوعي الاجتماعي. م5: البحث عن العالم المثالي.

[2] أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، ص46.

فالشخصيّة التي تعيش في المدينة عكس الشخصيَّة التي تعيش في الريف، فهذه الأخيرة معتادة على الأماكن المفتوحة والهدوء والتنقل بحرية أكثر وهذا ما ينطبق على حال "برهوم" فالقبر بالنسبة له مكان مفتوح يغريه بالتجوال في روحانية المكان والانفلات من القيود من أجل التأمل وإعادة التفكير بما يتيح له إعادة تأهيل نفسي وفكري للعودة إلى أحضان مجتمع المدينة.

إنَّ أوضاع النفس في عالم القبور تتغيّر، وتتحوّل القيم ويستجيب الجسد لانفعالات جديدة تفرضها عليه روحانية المكان وسكونه ظلمته وهدوءه ليلا، وما يولده المكان من إحساس بالوحدة والعزلة.

إنَّ "برهوم الخجول" كان « يعمل لتجاوز الاغتراب" لأنّه كان يريد أن يكون شيئا، ويقيم مصالحة مع العالم، ومع الذات، ويستعيد صلته بالمجتمع والآخرين » .[1]

3- المسارات الصورية:

ننظر إلى هذا المقطع من حيث الجوهر الذي يدور حوله السرد، ونعني بذلك صورة "**القبر**" التي تردد ذكرها عدة مرات، كقول "القوال":« **إذا سأله شيء حد وين ماشي ياسي برهوم يجاوب عليه نهايتي القبر...** »[2]،« **كل ليلة يتلاقوا في مضرب معين عند الجبانة** »[3]،« **حلي عينيك شوفي... مدفن... قبر راه مفتوح هنا عند كرعيك** »[4]...

تتعدد دلالات هذه الصورة لنجد مفهومها في المعجم، تحيل على أنّها مكان يدفن فيه الميّت، وتدلّ أيضا على شخص ما حاول أن يقبر الموضوع أن يسكت عنه نهائيا ويخفيه حتى لا يبقى له أثر وأيضا، قبر سر صديقه ولم يبح به لأحد وأيضا، كان على حافة قبره، كان على وشك الموت.[5]

---

[1] عدنان بن ذريل: تحولات عازف الناي، قراءة ألسنة نقدية تحليلية للمسرحية، د.ط، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 1997، ص15.

[2] عبد القادر علولة: مسرحية اللثام، ص220.

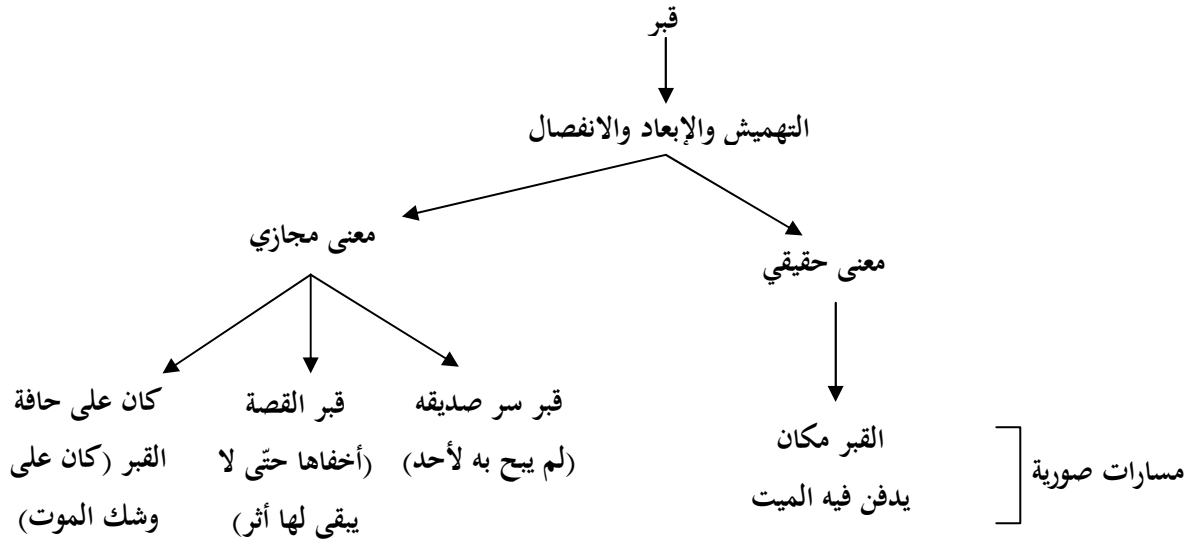
[3] المصدر نفسه، ص221.

[4] المصدر نفسه، ص223.

[5] ينظر: موقع قاموس المعاني، عربي عربي www.almaany.com

4- السيم النواتي:

نجد المسارات الصورية الآنفة الذكر وغيرها، تحقق سيما نواتيًّا يؤلف بينها ويتمثل في التهميش والإبعاد والانفصال.



ولـ"برهوم" دور موضوعاتي، يثبت ذكاءه ومعرفته بالحقائق، ونجد أنَّ السيمات في هذا المقطع متنوعة ولكنّها تفضي، إلى الاتساق والوحدة أكثر مما تؤدي إلى الاختلاف، مشكلةً بذلك نظاما نستقرئ من خلاله أهمّ الدلالات الكامنة في البنية العميقة للسياق المعني بالدّراسة.

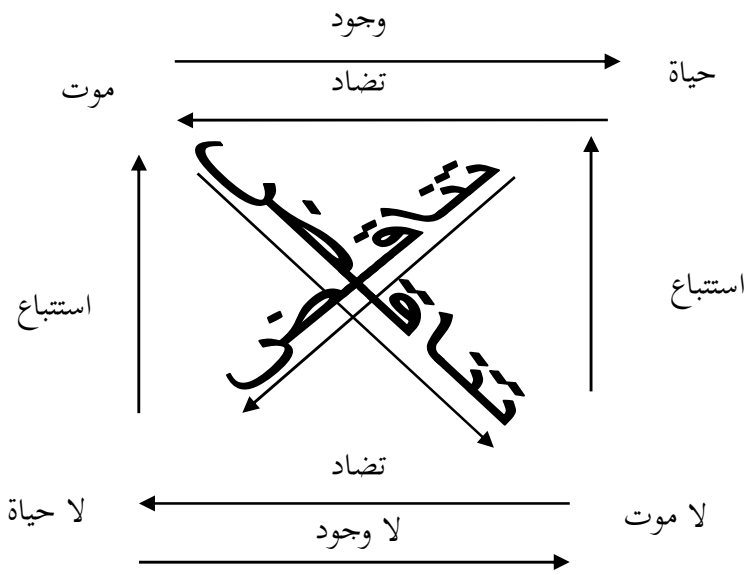
تعمد السّارد في هذا المقطع بالذات، إلى تصوير السجن والقبر- إن صح التعبير- والألفاظ المستعملة لم تأت تعسفا، كما ذكرنا سابقا، جميعها تحيل على بعد نفسي حيث نفسر هذه الظاهرة برسالة موجَّهة إلى الوعي الحاذق الذي يريد التغيير من زاوية "كلما ضاق الأمر انفرج"، فالحلول كثيرة، وما على الإنسان إلى التفكير والتأمل، والقبر والسجن أحسن مكان للبطل للتأمل في ملكوت المجتمع، ونجد "كارل ماركس" يقول:« ليس وعي البشر هو الذي يحدد وجودهم، بل العكس، يتحدد وعيهم بوجودهم الاجتماعي » .[1]

[1] أ- ك أوليدوف: الوعي الاجتماعي، ط1، ت: ميشيل كيلو، دار بن خلدون، بيروت، لبنان، 1978، ص7.

ويظهر هذا الوعي عند "برهوم" في حب العدالة، الحرية، المجتمع المثالي، الأمن، الاستقرار فهو فاعل الثأر يريد الخير للمجتمع، السلم والأمن، فكانت نهاية "برهوم" المقبرة والتي في المقابل بالنسبة له تحقق النجاة وعودت الحياة الهنيئة وقتل معنوي لقوانين المجتمع الجائرة.

5- المربع السيميائي:

نستشف ممَّا ورد سابقا ثنائية ضديّة: حياة / موت، في محور دلالي هو "الوجود" لتتشكل لنا البنية الأساسية وفق معطيات منطقيَّة، ينجم عن تفاعل بعضها ببعض شبكة من العلاقات نمثلها في الخطاطة التالية:



ونذكّر ونقول بأنَّ المربع السيميائي،« ليس معطى ثابتا بل هو قابل للتغيير، فهو رهين ديمومة النص القصصي لأنَّ تحويل الدلالات مرده إلى تطوّر الأحداث في إطار زماني ومكاني ما »[1]، وهو ما حدى بنا إلى كشف المعنى أو دلالة البنية العميقة من خلال المربع السيميائي لكل مقطوعة.

[1] معجم السيميائيات: فيصل الأحمر، ص230.

رابعا– خلاصة البرامج السردية:

بعد تتبعنا لتحليل المقاطع كل واحد بالتفصيل، نصل إلى محاولة الاقتراب من النص الدرامي من منظور يشمل جوانب تلك المقاطع وتفاعل بعضها ببعض.

وبالتالي فالأدوار الموضوعاتية المجسدة في النص والمقابلة للبرامج السردية، يمكننا حصرها في الجدول التالي:

	السلطة (مدير المصنع)	العمال	برهوم الخجول	الشرطة والقضاء
المقطع الاستهلالي برنامج سردي (أ)	Ø	Ø	– عاجزة عن المقاومة	Ø
برنامج سردي (ب)	Ø	Ø	– مسالمة – خجولة	Ø
المقطع الأساسي برنامج سردي (ج)	– معتدي – مستبد – ظالم	– عاجزة عن المقاومة. – ضعيفة معرفيا ومادي	– الاستعداد لخدمة العمال. – خجولة – متأهلة	Ø
برنامج سردي (د)	– يراقب تحركات النقابيين. – بيروقراطية	– عاجزة عن المقاومة. – تتفاءل خيرا	– ذكية، فطنة، – جريئة، عاملة	– معتدي – ظالم – لا تحلل بعمق
المقطع النهائي برنامج سردي	– كشف أمرها	– العودة إلى العمل – الانتصار	– الهروب والخروج من المجتمع. – انتصار معنوي	Ø
النص: خلاصة البرامج السردية	– ظالمة – معتدية – مستبدة	مغلوب على أمرها بجهلها لحقوقها	فطنة عارفة خجولة	غير عادلة وجائرة

ما يستخلص من الحكاية بصفة عامة، أن الغلبة كانت للبطل "برهوم" الذي استطاع بكفاءته المعرفية وحرصه، لرد الاعتبار أولا لعمال المصنع وثانيا للمجتمع واسترجاع الحرية والعدالة من المغتصب، برغم أنَّها ضعيفة نفسياً وخجولة وتخاف، ولا تتمتع بالقوَّة المادية سواء الجسديّة أو المالية

التي يتصف بها رجال السلطة المعتدين، إلاّ أنّ المفارقة قد بدت جليّة لأخذ العبرة، فذاك الضعيف نفسيا وجسديا والفقير ماديا قد يكون قوياً فكرياً وعلى حظ وافر من المعرفة والفطنة، كما هو حال "برهوم".

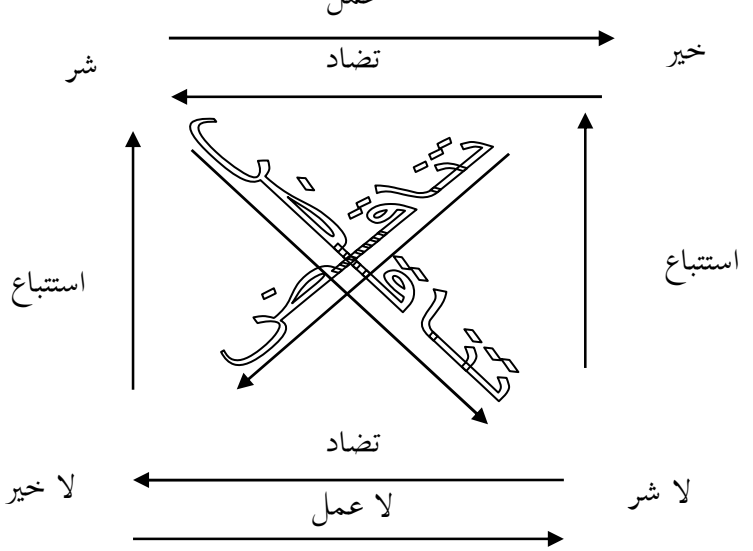
خامسا: المربع السيميائي العام:

في مراحل تحليلنا لنّص الدرامي، طالعتنا صور تستمد منابعها من فكرة الأضداد الثنائية مثل: وحدة/ تشتت، خائف،/ شجاع، الرفق/ العنف، جشع/ قناعة...

تشترك هذه الصور فيما بينها، لتكوّن نظيرة مزدوجة البنية وهي: الأخلاق الحسنة/ الأخلاق السيئة، وهي ذات مدى دلالي متعلق بالأخلاق الإنسانيَّة، وهي دلالة مصرَّح بها في النص الدرامي باعتبار هذا الأخير يعتمد على تقنية التغريب وعدم الإيهام التي انتهجها علولة في نصوصه المختلفة.

فوجود صور تنظيم حول ثنائيات نذكر منها: قوة الشخصية/ ضعيفة، أمن/ خوف، تعب/ راحة...، تفيدنا هذه الصور وغيرها في التوصل إلى قطب دلالي، ونعني به النظيرة المشار إليها بالصراع من أجل العدالة الاجتماعية، حتى لا يكون مصير العمال الفقر والبطالة.

نجمل في ختام تحليلنا للبنية العميقة في نص "اللثام"، ومن خلال البنيات الأساسية للدلالة التي رصدناها في مقاطعه السردية "عدل/ ظلم، حق/ باطل، علم/ جهل، حياة/ موت" البنية الأساسية العامة المقبولة لتلك البنيات، ونحصرها في ثنائية خير/ شر التي تستولي في محور دلالي هو "العمل" نقوم بصياغته في شكل مربع التقابلات في العلاقات المنطقية كما يوضحه المربع السيميائي.



تعد ثنائية، "خير/ شر"، جوهرية في النص الدرامي"اللثام"، بما تتضمنه هذه الحكاية لأخذ العبرة والعظة فـ"برهوم" مصدر الخير فهو لم يبخل بإعانة النقابيين على إصلاح الآلة، بينما يعد "مدير المصنع" وما ارتكبه هو وأعوانه من إفساد للآلة من غير حجة ولا مبرر يعد خيانة للأمانة والعمال.

سادسا– خطاب الشخصيات وأدوارها الموضوعاتية:

نلاحظ أنّنا أغفلنا عدّة شخصيات أثناء التحليل العاملي، وهو ما سنفعله في هذا العنصر وذلك لعدّة أسباب نذكر منها:

– الظهور والاختفاء المفاجئ لبعض الشخصيات في مسار الأحداث مثل: "غالم"، "سي خليفة" وهي تعدّ شخصيات إشارية مهمتها مساعدة الشخصيات الأساسيّة على التحرك والفعل داخل النص الدرامي.

– ورودها على مستوى السرد من خلال قول "القوّال" والحوار من غير أن يكون لها دور أساسي بالتحوّلات (الاتصال، الانفصال) وانقلاب الأحداث مثل: "الطبيب"، "مسلكة الأيام"، "سجين" "زائرة"، "الشرطي الأول"، الشرطي الثاني"، "الممرضة".

– ورودها كشخصيّات مرجعيّة تحيل على فترات تاريخيّة، وهي فئة الشخصيّات الاستذكارية مثل: "شخصيّة أيوب الأصرم".

تجسد الشخصيات« حضورها الكمّي والنوعي من خلال حواراتها، فبواسطتها تتخاطب فيما بينها وعن طريقها تعبر عن حالاتها ورغباتها ومواقفها إزاء الأشياء التي تعرض عليها، بما فيهم المخاطبين أنفسهم » .[1]

ولذلك سوف نتوقّف عند كل شخصية لرصد خطابها ونوعية القضايا التي تشغلها والإحساسات المرافقة لخطابتها، ودورها الموضوعاتي في بناء مادة الحكي الدرامي.

[1] حسن يوسفي: قراءة النص المسرحي، ص30.

فالدور الموضوعاتي أو الغرضي "**Rôle thématique**"*، يوضح « الوضعية الدلاليّة أو المعنوية للشخصيّة، عبر العناصر المكونة لهذه الوضعية الدلالية، والتي تتمظهر (..) عبر الصفات أو المؤهلات المسبغة عليها » .[1]

شخصية "برهوم الخجول": تعتبر من أهم الشخصيات« التي هيمنت نصيّا في عدّة صيغ متباينة، السرد، الحوار، الوصف، ملفوظات الحالة، ملفوظات الفعل، ولم تكن شخصيّة سلبيّة بالمفهوم السيميائي للكلمة، إذ تنتقل من وضع إلى وضع نقيض عن طريق الفعل ورد الفعل »[2] إنَّ خطاب "برهوم" يتوزّع على مختلف مراحل المسرحيّة أي: البداية والوسط والنهاية، لذا يمكن اعتبار خطابه عنصرًا أساسيًا في خلق الصراع الدرامي داخل النص والتأثير على ميزان القوى، يتميز خطابه في بداية أحداث المسرحية بالتشكيك في الآخر وعدم الثقة وذلك راجع لنفسيته الضعيفة حيث يقول برهوم في حواره مع زوجته:« **أنا نقتل يا الشريفة...؟ أنا نقتل...؟ كللي ما تعرفينيش، أنا ربع من آدم، ياك أنا يا الشريفة منين نسمع النموسة تزرنف بحدايا نمدلها حنكي باش ما نغيضهاش...**» .[3]

ولكن مع تطوّر مجريات الحكاية يتغير خطابه ويمثل دور الرافض للوضعية الاجتماعية المتدنية، الفقر والحرمان وغياب العدالة الاجتماعية...الخ، والطامح إلى تغيير الأوضاع المعيشية بعد اكتسابه تجربة عميقة عن الحياة.

ومن الأدوار التي يمثلها "برهوم":

دور الشخصية المتهورة: التي تصرخ في وجه القاضي وتسبّه مما جنت على نفسها دخول السجن، فخطابها ينسجم ومجريات الصراع.

دور الخجول: الذي ينزوي على نفسه ويراقب من بعيد ولا يشارك الآخرين، وهذا ما يدل عليه اسمه، حيث يمكن« للاسم أيضا أن يوحي بجزء من صفات الشخصيّة النفسيّة والجسديّة » .[4]

---

* يميل الكثير من الدارسين إلى ترجمة "Rôle thématique" بالدور الموضوعاتي.

[1] إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، ط1، دار الآفاق، الجزائر، 1999، ص185.

[2] السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية، ص 110.

[3] عبد القادر علولة: مسرحية اللثام، ص165.

[4] يوسف حطيني: مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، د.ط، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999، ص15.

دور المحب لمجتمعه: حيث يستخدم جل الوسائل والسبل الممكنة لدراسة المجتمع، والبحث عن الحلول للوصول إلى مجتمع تسوده العدالة والمساواة.

دور المنقذ: الذي يعرف بشجاعته وإصلاحه للآلة في المصنع تحت جنح الظلام، فهي شخصية متمسكة بالمبادئ الإنسانية لا تحيد عنها قيد أنملة، من أول كلمة في النص حتى آخر كلمة فيه، تتصدى بكل ما أوتيت من كفاءة للتيارات المتذبذبة والمتقلبة وسائر التيارات الرجعية الداخلية والخارجية، فهذه الشخصيّة التي رسمها "علولة" بشكل محكم لم يرض أن يسقطها حتى في أشد حالاتها بؤسا وذلا وانكسارا وحصارا، وكأنّ الكاتب يريد أن يقول لنا على لسان هذه الشخصيّة، إنّ أصحاب المبادئ لا يتزعزعوا ولا ينحنوا وإن سقطوا سقطوا واقفين.

شخصية الشريفة: يتميز خطابها بالتحدي والصمود، وتمثل رمز المرأة المناضلة في البيت وخارج البيت، خاطبها بتفاوت بين الأنثى الثائرة التي تريد التغيير ولو لزم الأمر التضحية بأعز ما تملك، وينطبق عليها قول القائل: "وراء كل رجل عظيم امرأة" وخطاب الأنثى التي تصبر لحال أسرتها،فهاهي تقول لـ "برهوم" بكل جرأة

« الشريفة: قضية كبيرة هذي يا برهوم... الجهاد يا برهوم الجهاد... اليوم الطايح أكثر من الواقف... اليوم البيت تتجفف بالدم... قابل أنت الطاقة وأنا نوقف عند الباب... سقم روحك يا ولد الغوالم... الدم اللي ما سالش عندنا هدو ثلث عياد يسيل اليوم يا ولد الأبطال... يتحاموا على راجلي وأنا هنا؟ » .[1]

فشخصية "الشريفة" تقوم بدور المساعد، وذلك بتقديم العون لزوجها وتواطئها مع النقابيين من أجل إصلاح الآلة، وأيضا تمثل دور المساعدة المادية لزوجها (مال)أثناء دخوله المستشفى ثم السجن.

شخصية أعضاء النقابة "العرج، الفيلالي، البكوش، سي خليفة": يتميز خطابهم بالنضال والوعي وحب العدل والحرية، ولديهم دراية واسعة بما يجري في دواليب السلطة، وهذا ما يظهر من خلال قول

[1] عبد القادر علولة: مسرحية اللثام، ص168.

"الفيلالي":« **واحد من الإداريين قال لهم... العمال راهم ضد الميثاق الوطني... حابين يزيدوا يقوّوا في إنتاج الورق معناه يزيدوا يطمعوا البيروقراطية بالكاغط** » [1].

وخطابهم فيه صدق وأخوة حقيقة غير مزيّفة، وخاصة من كانت له تجربة نضالية في جبهات القتال وهذا ما يظهر جليًّا في قول "سي خليفة":« **العمالية هذي يا السي برهوم شريفة... إذا تتصرفوا فيها بصدق، هدوء وعقلانية، ما يوقع فيهالا سجن ولا عقوبة، بالعكس... تفيدوا شركتكم وتفرجوا في نفس الوقت على ثلاثين عائلة** » [2].

فأعضاء النقابة يشكلون دور الرجال الشجعان، أصحاب الجرأة والضمير الحي، فهم يرفضون الخضوع للسلطة الجائرة ومواجهتها بكل السبل القانونية وغير القانونية من أجل تحقيق مصلحة العمال وإماطة اللثام عن كل زيف.

شخصية مدير المصنع : وإن لم يظهرها الكاتب في حوارية درامية إلاّ أنّ الكاتب أعطاها نصيبا من الوصف على لسان" القوّال"، فـ « أقوالها لم ترد البتة، (الحوار) لقد ظلّت موضوعا للقول (القوّال) والفعل معاً، لأنّ الآخرين هم الذين يذكرونها في أحاديثهم (برهوم وأعضاء النقابة) القائمة على التأويل والرؤى الذاتيّة»[3]، فهي شخصيّة مضمرة، فخطابها يمثل صورة المسئول الخائن، فدورها الموضوعاتي يتطابق مع دورها العاملي، ويتمثل في الخيانة والخديعة، مستعملين السلطة لتنفيذ خططهم الماكرة، من أجل إرضاء رغباتهم على حساب الطبقة الكادحة.

---

[1] المصدر نفسه، ص 171.

[2] عبد القادر علولة: مسرحية اللثام، ص 181.

[3] السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية، ص 109.

سابعا– البنية الفضائية:

فيما يخص البنية الفضائية، نجدها هي الأخرى تشغل حيّزا مهمًا في مجريات الحكاية فهي مدرجة في موضوع القيمة المرغوب فيها، وهو إصلاح الآلة من أجل عودة العمال إلى العمل وزيادة الإنتاج والتصدي للبيروقراطية الإدارية والذي يستمد دلالته من مصنع الورق، بمعنى الفضاء العام المألوف لها، والمتصل بحالة التوازن في بداية النص الدرامي وإعادته ثانية في نهايته، حيث يتوسطها اختلال في ذلك التوازن هو الآخر بفضاء الفعل في شقيه الهامشي والخيالي، ففضاء النص الدرامي فضاء إنساني ببعده الاجتماعي.

حالة التوازن	اختلال التوازن		حالة إعادة التوازن
	فضاء العمل		
	فضاء هامشي	فضاء خيالي	
فضاء عام (المصنع)	– رحيل "برهوم" إلى المدينة. – دخول "برهوم" المستشفى. – دخول "برهوم" السجن.	– مكان الموتى المدافن، القبر. – مكان خيالي لدراسة المجتمع وبحث الحلول من أجل مجتمع حر تسوده الحرية والعدالة الاجتماعية.	فضاء عام (المصنع)

يعكس الفضاء المكاني ببعديه (القريب والبعيد) ثنائية التعارض بين المصنع والنقابة التي تحميه وبين السلطة التي تريد تعطيله، حيث يشكل المصنع طاقة جذب واحتواء وجداني، فعلاقتنا بالمكان تقوم على تلقي جملة من العوامل المختلفة والعميقة وأحيانا تتعدى قدرتنا الواعية وتتوغّل في عالم الباطن واللاوعي[1]، فـ "الفضاء" حسب بعض علماء السيمولوجيا هو العنصر الدرامي الأكثر بروزا والذي يعطي الجنس الأدبي طابعًا مميّزًا، فهو الذي يحتوى عناصر البناء الدرامي، «حاول المؤلف بناء فضاء فكري يقول على الازدواجية التي تفترض للنص اللساني على أنه وحدات لسانية يمكن ترجمتها

[1] ينظر: أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، ص79.

إلى ممارسة مسرحية بل على أنه تدوين لساني لإمكانية المسرح التي تشكل القوة المحرضة للنص المكتوب»[1].

[1] دراسات موصيلية: أحمد قتيبة يونس، الفضاء المسرحي في مسرح طلال حسن (مسرحية الإعصار) نموذجا، ص 46.

ثامنا– البنية الزمانيّة:

إنّ علاقة الزمان بالمكان علاقة متداخلة، ويستحيل أن نتناوله بمعزل عن تضمين المكان كما يستحيل تناول المكان في دراسة تنصب على عمل سردي دون أن لا ينشأ عن ذلك مفهوم الزمان في أي مظهر من مظاهره.[1]

وهذا التداخل« ناتج عن عدم إمكانيّة الفصل بينهما عدا الناحية الإجرائيّة لأنّ الحديث عن إحداهما يستدعي الآخر» [2] .

ونجد أنّ المقاطع السرديّة حافلة بالبنية المكانية فهي تساير تطور البنية الحكائية طيلة مسارها السردي، وعليه نحاول تأطير البنية الزمانية في النص الدرامي التي جرت فيها أحداث الحكاية، والتي بمقتضاها جاءت هذه البنية مؤسسة على معمار منطقي، محكم البناء، إذ نلاحظ وجود استمرار في الحياة الاجتماعية التي كان يحياها العمال، فتحول دون سيطرة السلطة على المنشآت الاقتصادية ودون إعاقة حيوية العمال ونشاطهم.

حيث سعى أفراد النقابة للدفاع عن العمال، حيث اتفقوا مع "برهوم" لإصلاح الآلة، ليأتي التحول في حالته الحديثة وهو العمل الذي قام به "برهوم"، ليعود العمال إلى عملهم ويعود المصنع إلى إنتاج الورق، وتدحض مكائد ودسائس السلطة، وعودة العمال إلى سابق عهدهم الذي ألفته ودأبت عليه قبل ظهور فعل السلطة الغاشمة المستبدة بحرية الشعوب ومصادر رزقهم.

ولا يفوتنا أن نذكر في هذا الصدد، استعمال بعض الملفوظات في سياق النص إشارة للحضور القوي للبنية الزمانيّة.

« برهوم ازداد هذوا ثنين وربعين عام بالتقريب ولدته، الفرزية أمه بالفجر في الربيع داخل غابة كثيفة...» [3].

---

[1] ينظر: عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999، ص227.

[2] عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النّص القصصي الجزائري الجديد، ص97.

[3] عبد القادر علولة: مسرحية اللثام، ص157.

« برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم زوجوه ناسه مع الشريفة بنت عمه غالم جمعة من بعد الاستقلال... » [1].

« ثلث ليالي وهو كل ما يرجع من الخدمة يبلع على روحه في البيت باش يدرس رسوم البرمة » [2].

« برهوم عاد يتخبى في داره بالنهار وربي الغفّالة... ولى يخرج غير بالليل...» [3].

فالبنية الزمانيّة في نص "اللثام" تسير ومجريات النحو السردي لتحقيق غايات وأفكار النص الدرامي، فهي بمثابة الدلالة للكلمة حيث يستدعي كل منهما الآخر.

بهذه الممارسة التطبيقية التي نزعم فيها أننا ألممنا بكامل الرّؤى والجوانب المتضمّنة لنظرية السّردية عند "غريماس" نكون قد كشفنا عن بعض مفاهيمها وحاولنا قدر الإمكان تبسيطها من خلال الممارسة التطبيقية.

---

[1] المصدر نفسه، ص 160.

[2] المصدر نفسه، ص 186.

[3] المصدر نفسه، ص 220.

تاسعا– خلاصة المكون الدلالي والخطابي:

- إنّ النّص الدرامي "اللثام" يمتاز بالمعادل الموضوعي، فالموضوع والفكرة والرؤية التي يتبناها الكاتب توازي النص الدرامي في أطره وبناه اللغوية، فهي تحاكي الواقع وتقف عند خبايا الأمور فتأثر في إحساسنا وتهتز لها مشاعرنا، فإعادة تصوير الأحداث المأساوية لـ "برهوم الخجول" تمثل معادلا موضعيًّا لما هو في الواقع.
- إنّ البطل "برهوم الخجول" هو نموذج لشعب أو أمة فقدت شيئا كثيرا من كرامتها وحصانتها الاجتماعية.
- إن صورة الضياع الإنساني التي نستشفها من خلال تفكير البطل وسلوكه في المكان، ترمز إلى ضياع الشعب وفقدانه لهويته، فعندما يكون الإنسان غريب في وطنه تزداد قسوة المكان وغرابته، فتهدم الألفة بينه وبين ذلك المكان، ويولد العجز في التفاعل وفي الاستمرار فيه، وتغدو الحياة فيه مستحيلة وعقيمة وبائسة وبعيدة عن موطن الائتلاف.[1]
- إنّ النموذج العاملي يمكن أن يفرز العديد من الإمكانات النصية فهو ليس مرهونا بشكل محدد ومعين.
- إنّ البطل "برهوم" على الرغم من أنّه يشكل مع النقابيّين مجموعة نضاليّة إلاّ أنّه كبطل لا يتمتع بأي وعي نضالي مسبق، وقد أتيح له ذلك بتطور مجريات وأحداث المسرحية.

إنّ "عبد القادر علولة" حاول إذن أن يوصل تصوره للقضية الأساسية التي يعالجها في هذه المسرحية الثورية، سواء على مستوى الخطاب أو مستوى وجهات النظر المتحكمة في هذا الخطاب.

ومن خلال تحليلنا للمسار الصوري نستخلص القيم التالية:

1– تحكيم العقل: ويتمثل في الانضباط، والرزانة، باللّجوء إلى التأمل والحكمة في اتخاذ القرار السليم، والموضوعي، بعيدا عن الارتجال والتهور الذي يوقع بصاحبه في أخطاء، ومآسي متعددة، ينجرّ عناه إحساسا بالندم والحزن.

[1] ينظر: أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، ص81.

2- الوفاء بالعهد: يعتبر الوفاء صفة إنسانية نبيلة تعكسها قوة الشخصية، والوعي بتحمل المسؤولية، فيما يجسد الغدر، والخداع صفة النذالة والاحتقار وخيانة الأمانة.

3- انتصار الخير على الشر: يبيّن النص الدرامي "اللثام" تلك الثنائية الضدية القائمة دوما بين الخير والشر، من خلال صور صراع الإنسان مع المشاكل، والعراقيل التي تواجهه، ورغبته الدائمة في تحقيق الخير، بفضل صور التآزر والتعاون، والتشبث بالقيم كاحترام الآخر، والترابط الأخوي والاجتماعي.

4- الحرية: قيمة معنوية، يعمل الإنسان جاهدا لتحقيقها، بفضل صموده وتحديه للمصاعب رافضا بذلك كل أنواع الضغط والسيطرة والامتلاك، داعيًا إلى تغيير الأوضاع والمساواة بين الأفراد داخل المجتمع والواحد.

5- المعاني السامية للحب: تنم عاطفة الحب عن شعور صادق، ومقدس بين الرجل والمرأة، هذا الإحساس النبيل الذي يدفع بصاحبه إلى مواجهة كل المتاعب والتضحية بنفسه من أجل الطرف الآخر وهذا ما فعله "برهوم" مع زوجته "الشريفة"،وما فعلته "الشريفة" كذلك مع "برهوم".

الخاتمة

أختم هذا البحث بالإشارة إلى أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذه الدراسة المتواضعة في مجال السيميائية السرديّة، والتي أجملها فيما يلي:

1- تمثلت غاية هذا البحث الأساسية في محاولة المزاوجة بين المفاهيم الإجرائية النظرية السيميائية، مع نص من نصوص الدرامية للكاتب والمخرج المسرحي "عبد القادر علولة".

2- لابد أن تؤخذ السيميائية بحذر أثناء عملية التحليل، وذلك بمراعاة الخصوصيات الثقافية للمتن المدروس، ذلك أنّ السيميائيّة في منطقها الأصلي كانت دراسة في الثقافة الغربية، تختلف لغتها عن اللغة العربية، سواء من الناحية التّاريخيّة، أو البنية التركيبية، وإلاّ سوف يسقط الدّارس في المتاهات والحشو، والتأويلات، وتحميل النص ما لا يطيق، وبالتالي الخروج عن الهدف المنشود.

3- إنّ حقل التحليل السيميائي حقل واسع، ويكون أكثر فائدة إن توحدت الجهود، والآراء في (في العالم العربي).

4- تشكل السردية دراسة متكاملة فيما بينها، إذ على الباحث التطرق إلى دراسة المكون السردي مرورا بالمكون الدلالي، ووصولا إلى المكون الخطابي، والكل مرتبط بالبنيات الفضائية والزمنية.

5- أما على المستوى التطبيقي:

1- تقوم العدالة الاجتماعية على تحقيق التوازن الشامل والكلي للأفراد، الذي يعني رفاهية الحياة وتأمين العيش في سلام، فالحق لابد له أن يتغلب على الباطل وأن يسود العدل على الظلم، وألاّ يرضخ الواحد للموت في طواعية تامة، بل أن يدافع عن حياته لآخر لحظات عمره، فلا يمكن أن يستوي العلم والجهل أبدا في مرتبة واحدة، وبالتالي لا تكون هذه المفارقة إلاّ إذّا تم التمييز بينها ومعرفة كيفية التصرف بما يخدم المصلحة العامة.

2- جاءت المواجهة في النص الدرامي بمثابة الحل لاسترداد قيمة الموضوع والحالة هذه تمثل قيمة إيجابيّة، فقد وجدناها في شكل عقد، اتفق النقابيون مع "برهوم" لإصلاح آلة العجين، ورغم ما جرى "لبرهوم" إلاّ أنّ العمال عادوا للعمل في مصنع الورق.

3- سيادة الجماعة تأتي قبل سيادة الفرد، والفرد لا يكتسب قيمته إلا في علاقته مع عناصر الجماعة، مدمجا فيها في علاقة تواصل إنسانيّة بأفرادها تخدمه ويخدمها.

4- يبقى العامل الثقافي أهم عامل مسيِّر لبنية العوالم، فهو المحرك للعالم السياسي والعالم الاجتماعي والعالم الاقتصادي ومن ثمّة العالم الإنساني.

5- لقد شعرنا أثناء قراءتنا لنص "اللثام" أنّ الكاتب تحسس بقلبه معظم الشخصيات التي عاشت الثورة وما بعد الثورة، ومنها التقط أبطاله ووضعهم في ظرفهم وأمكنتهم الطبيعية، وغاص قلمه في تراب الجزائر، تجول في القرى والبوادي والسّهول والجبال ليعيش بين البسطاء.

6- إنّ مسرح "علولة" له تأثير قوي على المتلقي من خلال تقويم وجدانهم بعد اختلاله، ذلك أنّه مسرح متجذر في المواقف الصراعية المنتزعة من لحظات تاريخية محددة، وعليه يمكن أن ننظر إليه من زاوية المسرح التعليمي الثوري البريشتي.

وأخيرا في اعتقادي أنّ فضاء هذا البحث لا يزال مفتوحا، خاضعا للمناقشات والإضافات.

اللهم إني أسألك حسن الخاتمة، و أسأل الله التوفيق هو نعم المولى ونعم الوكيل.

قائمة المصادر والمراجع

❖ **القرآن الكريم: برواية حفص عن عاصم.**

- **المصادر:**

1- عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللّثام)، مسرحية اللثام، د.ط المؤسسة الوطنية للفنون المطبعيّة، وحدة الرغاية، الجزائر، **1997**.

- **المراجع العربية:**

2- إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقيّة، ط**1**، دار الآفاق، الجزائر، **1999**.

3- أوريدة عبود: المكان في القصّة القصيرة الجزائريّة الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، د.ط دار الأمل، الجزائر، **2009**.

4- أحمد بلخيري: سيميائيات المسرح، ط**1**، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب **2010**.

5- الطاهر بومزبر: التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليليّة لنظرية جاكبسون، ط**1**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، **2007**.

6- أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، ط**1**، درا مشرق مغرب، دمشق، سوريا **1994**.

7- السعيد بوطاجين: الإشتغال العاملي، دراسة سيميائية، ط**1**، منشورات الاختلاف، الجزائر **2000**.

8- بسام فطوس: سيمياء العنوان، ط**1**، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، **2001**.

9- هانئ أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النَّص والعرض، ط**1**، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، **2006**.

10- حسين خالفي: البلاغة وتحليل الخطاب، ط1، دار الفرابي، بيروت، لبنان، **2011**.

11- حسين خمري: سرديات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر، **ط1**، منشورات الاختلاف، الجزائر، **2011**.

12- حسن يوسفي: قراءة النّص المسرحي، دراسة في "شهرزاد" لتوفيق الحكيم، د.ط، مكتبة عالم المعرفة، الدار البيضاء، المغرب، د.ت.

13- طامر أنوال: المسرح والمناهج النقديّة الحداثيّة، نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، د.ط دار القدس، وهران، الجزائر، **2011**.

14- طارق ثابت: الشخصيّة المدنية في شعر أحمد طيّب معاش، مقاربات سيميائية، ط**1** منشورات دار أسامة، باب الزوار، الجزائر، **2009**.

15- يوسف حطيني: مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، د.ط، إتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا، **1999**.

16- محمد أبو العلا: اللغات الدراميّة وظائفها آليات اشتغالها، ط**1**، ألوان مغربيّة، الرباط المغرب، **2004**.

17- محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ط**1**، منشورات دار الأمان الرباط، المغرب، **2000**.

18- محمد مكّي و آخرون: القراءة المنهجية للمؤلفات المسرحيّة بالتعليم الثانوي الإعدادي، ط**1** **Top Edition**، **2006**.

19- محمد ناصر العجيمي: في الخطاب السردي، نظرية غريماس (**Grimas**)، الدار العربية للكتاب، تونس، **1991**.

20- محمّد عزّام: شعرية الخطاب السردي، دراسة، د.ط، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا، **2005**.

21- مصطفى الصّمدي: قراءات مسرحية، د.ط، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا **2000**.

22- نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السرديّة، د.ط، الأمل، تيزي وزو، الجزائر، **2008**.

23- نديم معلا محمد: في المسرح... في العرض المسرحي... في النّص المسرحي... قضايا نقدية ط**1**، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، **2000**.

24- سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصّة تحليلاً وتطبيقًا، د.ط، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، د.ت.

25- سعيد بنكَراد: السيميائيّات والتأويل مدخل لسيميائيّات ش.س.بورس، ط**1**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، **2000**.

26- عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، **1980**.

27- عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسة لحكايات ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة، الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوّقة، ومالك الحزين، د.ط منشورات مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، دار الغرب، وهران، الجزائر، **2003**.

28- عبد الله إبراهيم صالح الهويدي: تحليل النصوص الأدبية، قراءات نقدية في السَّرد والشعر ط**1**، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، **1998**.

29- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحيّة، ط**4**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، **1998**.

30- عبد المجيد العابد: مباحث في السيميائيات، ط**1**، دار القرويين، المغرب، **2008**.

31- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، **1999**.

32- عبد السلام صحراوي وآخرون: مجموعة من الأساتذة والنقاد، سلطة النّص في ديوان البرزخ والسكين، ط**1**، دار هومه، الجزائر، **2002**.

33- عبد القادر بن سالم: مكوّنات السرد في النّص القصصي الجديد، د.ط، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، **2001**.

34- عدنان بن ذريل: تحوّلات عازف النّاي، قراءة ألسنية نقديّة تحليليّة للمسرحيّة، د.ط منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، **1997**.

35- فاطمة ديلمي: بنى النّص ووظائفه، مقاربة سيميائية لنص "الأقوال" لـ "عبد القادر علولة" ط**1**، دار كنعان، دمشق، سوريا.

36- فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، ط**2**، دار التنوير، حسين داي، الجزائر، **2008**.

37- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النّص، د.ط، عالم المعرفة الكويت، **1992**.

38- شكري عبد الوهاب: النّص المسرحي، دراسة تحليليّة لأصول النّص المسرحي، ج**2**، د.ط، مؤسسة حورس الدوليّة، الإسكندرية، مصر، **2007**.

- **المراجع المترجمة**

39- أ- ك أوليدوف: الوعي الاجتماعي، ط**1**، ت: ميشيل كيلو، دار بن خلدون، بيروت، لبنان **1978**.

40- إلين أستون، جورج ساقونا: المسرح والعلامات، ت: سباعي السيد، د.ط، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، مصر، د.ت.

41- آن أبر سفيلد: قراءة المسرح، د.ط، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، مصر، د.ت.

42- برنار فاليط: النّص الروائي تقنيات ومناهج، ت: رشيد بن خدُّو، د.ط، الهيئة العامة لشؤون المطبعيّة الاميريّة، المشروع القومي للترجمة، **1999**.

43- هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النّص، ت: محمد العمري د.ط، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، **1999**.

44- كارمن بوبيس: علامات العمل الدرامي، ت: وتقديم خالد سالم، ط**2**، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، **2003**.

45- س . دَاوسن: الدراما والدراميَّة، ت: جعفر صادق الخليل، راجعه وقدّم له عناد غزوان إسماعيل، ط4، منشورات عويدات، بيروت، باريس، **1997**.

46- عدد من المؤلفين: سيمياء براغ المسرحية، دراسات سيميائيّة، ت: وتقديم أدمير كورية، د.ط منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، **1997**.

47- رولان بارت: التحليل النّصي، تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصّة القصيرة ت: وتقديم عبد الكريم الشرقاوي، د.ط، دار التكوين، دمشق، سوريا، **2009**.

- **المعاجم:**

48- ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله الكريم مي الكبير، محمد احمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، سيد رمضان أحمد، د.ط، دار المعارف، القاهرة، مصر، **114هـ**.

49- ابن منظور: لسان العرب، تصحيح: أمين محمد عبد الله، محمد الصادق العبيري، ط**3**، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، **1999**.

50- ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ط**1**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، **1997**.

51- مجمع اللغة العربيّة: المعجم الفلسفي، د.ط، الهيئة العامة لفنون المطابع الأميريّة، القاهرة مصر، **1983**.

52- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، د.ط، مطبوعات المكتبة الجامعيّة، الدار البيضاء، المغرب، **1984**.

53- فيصل الأحمر: معجم السيميائيّات: ط**1**، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، **2010**.

- **الدوريات العربية والمجلات:**

54- التواصل: مجلة العلوم الاجتماعية و الإنسانية، ع**4**، عنابة، الجزائر، **4**جوان **1999**.

55- آمال: مجلة تصدر عن وزارة الثقافة، ع**4**، الجزائر، جويلية **2009**.

56- مجلة اللغة والأدب: ملتقى علم النّص، دار الحكمة، الجزائر، **ع15**، أفريل **2001**.

57- مجلة الثقافة، المسرح بين المنجز والممكن، وزارة الثقافة، الجزائر، ع **17**، سبتمبر **2008**.

- **الرسائل الجامعيّة:**

58- العلجة هذلي: توظيف التراث في المسرح الحلقوي في الجزائر، مسرحيّة "القراب والصالحين" لولد عبد الرحمن كاكي أنموذجا، إشراف:بوطابع العمري (مخطوط ماجستير)، جامعة المسيلة، قسم اللغة والأدب العربي، **2009/2008**,

59- لقجع جلول سايح نادية: التحليل السيميائي للنّص المسرحي الشعري، مأساة الحلاج لعبد الصبور أنموذجا، إشراف: أحمد اليوسف (مخطوط ماجستير)، جامعة وهران، قسم اللّغة العربية وآدابها، **2005/2004.**

●المواقع الإلكترونية

60- الحور المتمدن: صميم حسب الله، سيمياء براغ المسرحيّة ونظريّة العرض المسرحي ع**1992**، تاريخ النشر: **2010/5/1**.

show.art.asp?aid=213660./de bat/www.alhewar-org

61- دنيا الرأي: جميل الحمداوي، نظرية الفرجة الشعبية عند المبدع المسرحي "عبد القادر علولة"، تاريخ النشر: **2010/05/14**.

http://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2010/05/14/198015.html

62- مجلة أصوات الشمال : بغداد أحمد بليَّة، عبد القادر علولة والتجديد في الشكل والمضمون نشر في **:2010/10/02.**

http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=12340

63- موقع قاموس المعاني: عربي عربي. **www.almaany.com**

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 كهاو مع فرقة " الشباب" بوهران دائما في إطار هذه الفرقة وحتى سنة **1960**، شارك في عدّة دورات تكوينية ومثل في مسرحية "خضر اليدين"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:**

ـ "أولاد القصبة" لعبد الحليم رايس ومصطفى كاتب **1963**.

ـ "حسن طيرو" لرويشد ومصطفى كاتب **1963**.

ـ " الحياة حلم" لمصطفى كاتب **1963**.

ـ "دون جوان" اقتباس وإخراج مصطفى كاتب **1963**.

ـ "ورود حمراء لي" لعلال المحّب **1964**.

ـ "ترويض نمرة" إخراج علال المحّب **1964**.

ـ "الكلاب" لحاج عمار **1965**.

- **أخرج بعد ذلك مسرحيات عديدة:**

ـ "الغولة" كتبها وريشد **1964**.

ـ "السلطان الحائر" لتوفيق الحكيم **1965**.

ـ "نقود من ذهب" اقباس من التراث الصيني القديم **1967**.

ـ "نومانس" اقباس حيمود ابراهيم ومحبوب اسطمبولي **1968**.

ـ " الدهاليز" مكسيم جوركي ..ترجمة محمد بوحابسي **1982**.

- **ألف وأخرج المسرحيات التالية:**

ـ "العلف" **1969**.

ـ "الخبزة" **1970**.

ـ " حمق سليم" مقتبسة من يوميات أحمق لجوجول **1972**.

ـ"حمام ربي" **1970**.

ـ "حوت يأكل حوت" **1975** أفها مع بن محمد.

ـ " القوال" أي الأقوال **1980**.

ـ "الأجواد" **1985**.

ـ " اللِّثام" **1989**.

ـ "أرلوكان خادم السيدين" ترجمة لمسرحية "جلدوني" **1993**.

ـ "التفاح" ألفها لفرقة المثلث، أخرجها زروقي بوخاري **93** . **1992**

ـ " 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:**

ـ "الكلاب" للمخرج هاشمي شريف **1971**.

ـ "الطارفة" أي الحبل للمخرج هاشمي الشريف **1971**.

ـ "تلمسان" للمخرج محمد بوعماري **1989**.

ـ "حسن نية" للمخرج غوتي بن دَدُّوش **1990**.

ـ "جنان بورزق" للمخرج عبد الكريم بابا عيسى **1990**.

- **شارك في صياغة و قراءة تعاليق الأفلام التالية:**

ـ"بوزيان القلعي" للمخرج حجاج **1983**.

ـ "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.

من 1968 إلى 1959 .. أخرج مع الطلبة عدّة 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 المطبعية وحدة الرغاية، الجزائر 1997، ص 5،6،7،8.

من ١٦ الى ٢٧ سبتمبر ١٩٨٥

8 نشرة السنا

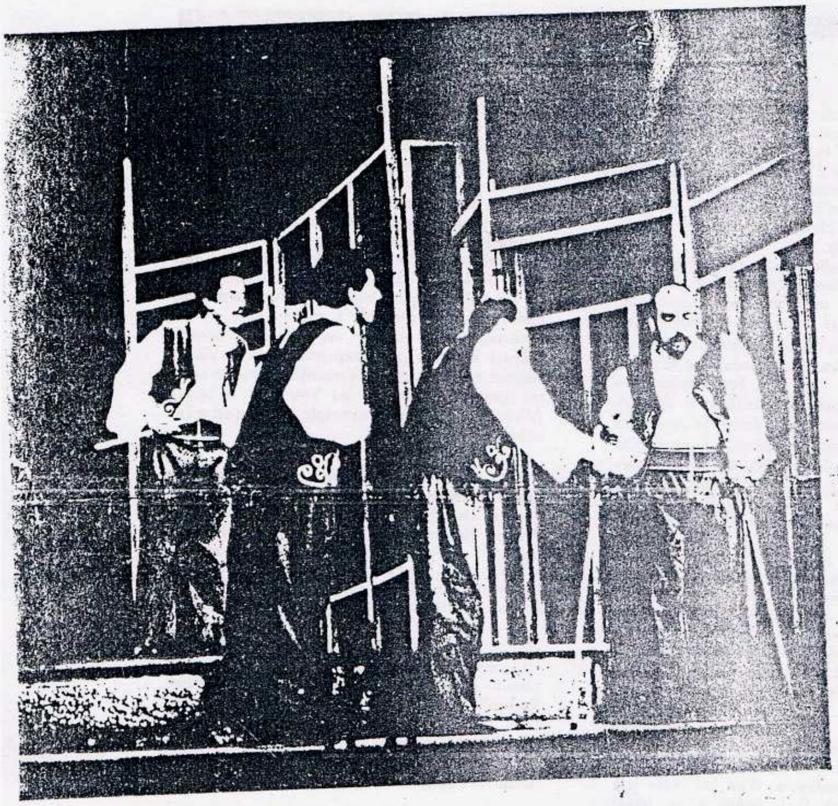
المهرجان الوطنى الاول للمسرح المحترف

وزارة الثقافة والسياحة

المهرجان الوطني الاول للمسرح - الجزائر 85

الاجواد

للمسرح الجهوى بوهران



هل من الضرورة أن نؤكد مرة أخرى ،بأن الفن الذى
يغير، لايطرح الاسئلة، لايستحق أن نصفق له.
المسرح اذن ـ هو فن تفجير الكلمة ـ اعطاء الحدث
رارة. الفنان لايقدم الحدث حياديا . انه يشارك فيه.
الفن الحيادى لايخدم المجتمع .

عبد القادر علولة ليس من النوع المحايد في المسرح،
ه صاحب موقف، صاحب انتماء ، .فمسرحه ،هو مسرح
الموقف .

عندما : تشاهد عملا مسرحيا لعلولة، لايمكنك الا ان
متفق .

تتفرج على مسرحه ، تضحك منه تتعاطف معه، وفى
نهايته لاتستطيع غير اطلاق آهة اعجاب والانحناء امام
هذا الكاتب الذى لايهدأ ،لايمل من البحث عن التجديد
الظهور فى كل عمل بوجه جديد، مع المحافظة على الخط
العام لمسيرته المسرحية .
علولة. يبحث عن شكل جديد في الكتابة المسرحية.
بدأ العملية مع "الاقوال" بعيدا عن البهرجة والدعاية
ى أقيمت مثلا حول الصديقي من المغرب وروجيه عساف
لبنان ـ انه الكاتب الاصيل الذى يحبذ العودة الـــى
شكال وفن "القوالة" ليقدم مايشد ويبهر .
الفرجة الفنية، عند علولة، هي تلك التي كنا نشاهدها
الاسواق، في الحلقات التي تلتف حول الراوى ـ
قوال ـ .

تعتمد مسرحية "الاجواد" على أسلوب اللوحـــــات
اللوحة الاولى : عنوانها الربوحي ، العامل فى البلديـــة
ى يتعاطف مع الجيوانات ،التي لم تطعمها البلديـــة
ة تتعرض لحياة الحبيب الربوحي.. هذا الانسان
المهضوم الذى يتعرض لمجموعة من التهم ،من طرف
سي حديقة الحيوانات .
اللوحة الثانية: نتعرف فيها على أكلي ومنور، أكلي
ى عرف الهجرة، وعرف النضال، والسجن. أكلي
ى فى الثانوية ، طباخا ، أكلي يتبرع بهيكله العظمي
ثانوية لانها لاتملك هيكلا عضميا لاستخدامه في تعليم
التلاميذ .

اللوحة الثالثة: نتعرف فيها على حياة جلول لفهايمي
العامل بالمستشفى ـ جلول لفهايمي ـ النقابي ـ الذى
ى بالفساد . جلول الذى أرغم على التقاعد حتى
ى الفساد .
من خلال حياته ،وعمله، نتعرف على الوضع المتعفن
المستشفيات .
اللوحات الثلاثة: تظهر وكأنها مستقلة،لكن الحقيقة
خيطا رفيعا يربطهما معا . المسرحية تنتهي بلوحـــة
سكينة ـ العاملة، التي أصيبت بالكساح، وأصبحت
تطرد من العمل.
يمكن لنا القول، أن عبد القادر علولة لايكف عن
على مستوى لغة الكتابة المسرحية وتأتى ـ الاجواد
لنا من جديد. أن علولة نموذج رجل المسرح
ي. انه يعرف ماذا يفعل ـ ولماذا ،وكيف يقدم
للجمهور.
على مستوى الكتابة، وعن الاخراج .هل نعود الى
مرة أخرى كذلك ، بأن علولة كمخرج مسرح يعد من
ى صارحنا .

انه في اعتقادى الرجل الاركسترا ـ القادر على قيادة
فريقه بعلمية، وبرؤية لايعتورها الضبب .
الديكور الذى يحمل بصمات زروقي بوخارى كان بسيطا
ومعبرا . انه مرة أخرى يبرهن بأن للديكور وظيفته
الاساسية في العرض المسرحي. كما أن الموسيقى التي
وضعها الفنانان رشيد وفتحي، كانت من العناصر التي
أعطت للعرض أبعادا فنية، فالموسيقى تعد في العروض
المسرحية من العناصر التي تساعد الممثل على اتقان
الاداء .

على مستوى الاداء ، فان العناصر التي برزت بشكل أكثر
رغم أن كل المشاركين في العرض بذلت جهدا كبيرا
وأعطت غير ماعندها أداء . لكن لايمنعنا هذا من ذكـــر
أسماء لم تتوقف عن تأكيد حضورها من عرض لعرض.
وتظهر في كل مرة بشيء جديد يقنع وينتزع منك التصفيق
ان ممثلا مثل "سيراط" وادار، وحيمور وبالقايد لايمكنك
الا أن تصفق لهم اعجابا لما يقدمونه من ابداعات فنيـــة
من حيث الاداء .
المهم أن العرض رغم ملاحظة البعض فيه من الطول اذ
كان يمكن أن يحذف قليلا من اللوحات الثلاثة دون أن
يمس بجوهر المسرحية. رغم هذه الملاحظة فالعرض كان من
العروض الجيدة، المتكاملة التي شهدها المهرجان في يومه
السابع .
الاجواد : عرض تدمه أجواد المسرح ..
الاجواد : عرض حقق له أجواد القاعة .

وهبي

SUR LE TAMIS

"LEDJOUAD" ou les généraux du théâtre

Avant de parler de «Ledjouad», ce festival dans le festival, invitons d'abord les gens à aller la voir, où qu'elle se trouve. Cette pièce est arrivée à Alger précédée d'une réputation de succès et, d'autre part, comme étant source de discussiosn, de débats et d'interrogations. Il n'en est rien : c'est un spectacle abouti. Il se laisse apprécier, il se fait savourer.

La trame de «Ledjouad», c'est la tendresse. Débordants d'humanisme, de bonté, de générosité, les personnages sont attachants parce que présentés dans leur vécu de humbles qui souffrent et espèrent, qui se racontent et luttent, et qui se soutiennent. Sans discours, ni slogans, sans s'apitoyer sur leur sort. Pour pouvoir le faire et rendre le peuple travailleur et citoyen dans sa vérité chaleureuse, il fallait le connaitre et être proche de lui, inépuisable humus dans lequel a cueilli Alloula Abdelkader quatre histoires et autant de destins qu'il a restitués sous forme de tableaux après les avoir, bien sûr, soumis au traitement artistique de la théâtralisation.

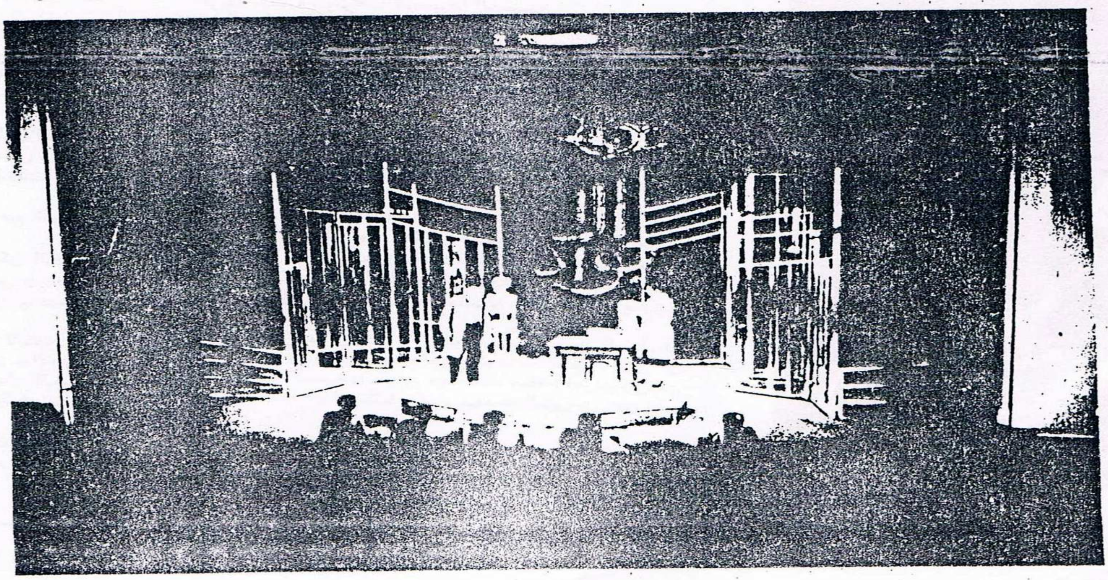
Habib Rebouki, le gardien et les problèmes du zoo, Akli, Menouar, un squelette et la science comme arme aux mains des masses, Djelloul El Fhaïm, travailleur de la santé, dans une course éffréné entre raison et folie et enfin Sakina, paralysée par la plus-value et l'exploitation capitaliste, c'est autant de destins livrés dans une ambiance poignante, dans une suite de scenes émouvantes.

«Ledjouad» est la réhabilitation du théâtre raconté de l'oralité patrimoniale, et du verbe débarrassé des brides du dialogue enfermé dans la succession de répliques. C'est un texte aux allusions décapantes, à la poésie d'une haute simplicité, assaisonné de touches humoristiques piquantes, c'est un texte fort qu'à confectionné Alloula. On ne peut dire que le texte sert la mise en scène ; ce serait amoindrir le côté «sur mesure», voir l'unité entre les deux entités qui font corps. En d'autres termes, ce n'est pas une mise en scène adaptée au texte : elle en émane, et l'enrichit. En jouant sur les pénombres pour marquer les ambiances dans le temps et sur le jeu de lumière par flaques pour délimiter ou indiquer l'espace, en introduisant la chanson sur air rai ou wahrani qui vient s'ajouter aux complaintes, en ne gardant comme décor que le nécessaire sobre et utile, les lieux étant pour la plupart suggérés par l'expression corporelle et surtout en dirigeant les comédiens chacun selon ses moyens (mais en les poussant à bout), Alloula aura réussi un exemple de mise en scène cohérente.

Les comédiens se prêtent au jeu avec un plaisir qu'ils communiquent au parterre avec une grande aisance. Amina Ghassoul, Fadela et Brahim Hachmaoui, Himour, Adar, Belkaïd se donnent à fond pour maintenir un rythme soutenu et capter l'attention public pendant plus de trois heures. Il y a aussi Sirat qui se défonce et s'éclate littéralement dans «Djelloul El Fhaïm».

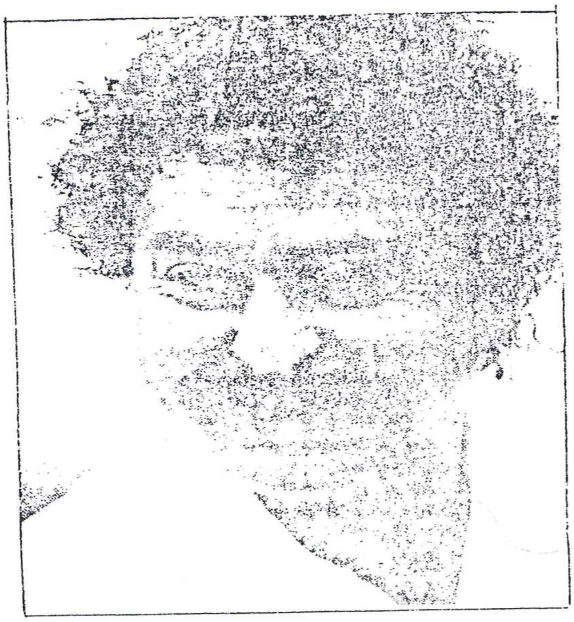
Par ce rôle époustouflant (et éreintant) Sirat fait reculer les limites qu'on trace d'habitude au talent. En signant les décors et la musique, Zerrouki et le duo Rachid et Fethi ajoutent leur grain de sel dans ce dessert qu'est «Ledjouad». A la fin du spectacle les applaudissement crépitèrent et l'invitation cribla la modestie de l'homme de théâtre Alloula.

YACINE.N.



مسرح

علولة يكرم بالقاهرة



● تلقى الكاتب والمخرج المسرحي عبد القادر علولة في بحر الاسبوع الفارط ميدالية تكريم من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي التي احتضنته هذه العاصمة العربية من الفاتح الى العاشر من سبتمبر الجاري. عبد القادر علولة كان من بين ثلاثة عشر رجل مسرحي عالمي الذين كرمهم المهرجان. فحسب المجلة الخاصة التي اصدرتها وزارة الثقافة المصرية بمناسبة انعقاد المهرجان فان الكاتب والمخرج المسرحي الجزائري قد كرم لجهوده الملموسة في تيار التجريبية العربية في المسرح ومحاولته في هذا الاطار ربط تيار الحداثة الاوربي والتراث في المغرب العربي

علولة لم يقتصر على حضوره لمشاهدة العروض في مهرجان القاهرة بل قام بتنشيط ندوة فكرية حول عمليات التجريب في المسرح الجزائري باعتبار ان التجريب في نظر علولة ظاهرة عالمية على مستوى الممارسة العلمية والمتابعة النقدية

استهل الكاتب الجزائري تنشيطه لهذه الندوة بذكر امثلة عدة عن التجارب التي انتهجتها مختلف الفرق المسرحية الجزائرية منذ تاميم المسرح سنة 1963 الى ان انتهى المحاضر بالحديث عن تجربة تعاونية اول ماي التي يراسها والتي تحاول حسب رايه تكوين نوع مسرحي جديد ينطلق من الثقافة الشعبية وخلق علاقة جديدة بين الممثل والمتلقي حيث يعتبر علولة ان الممثل هو قلب العملية المسرحية ولم يعد الممثل مضطر للعمل على البنية السيكولوجية والتشخيص فهو يعتمد الآن على الاخيل الصوتية فلابد من تدريبه حتى يصبح قادرا على التلوين الصوتي فهو ملتزم ان يكون ممثلا ومتفرجا في ان واحد.

فمثلا يختفي الممثل عن شخص ثم يتقمصه فيخرج منه ثانية ليحاوره ثم يتلبس شخصية اخرى ليتحاور مع الشخصيتين. هكذا قال علولة بخصوص تجربته الجديدة في تعاونية اول ماي. عن هذه الاخيرة قال علولة : ان التعاونية انشات لا لخلق طريقة جديدة في الانتاج بل لاعادة النظر في ممارسة المسرح ووظيفته للمؤسسة حيث ان المتعاونين في هذه المؤسسة كان لهم مشاريع كثيرة لم يقدر المسرح الجهوي بوهران تحقيقها نظرا لمحدوديته المالية

انتهت الندوة بنقاش تركز اساسا على اللغة المسرحية ووظيفة المتلقي والوظيفة الاجتماعية للفن الدرامي

للتذكير فقد شاركت الجزائر في هذا المهرجان بمسرحية «عرس الذئب» للمسرح الجهوي لقسنطينة كانت حسب عبد القادر علولة في مستوى العروض التي قدمتها الفرق المشاركة الاخرى

ومن المعلوم ان ليبيا وسوريا قد احرزتا على الجائزة الاولى لاحسن عرض في حين احرزت رومانيا على جائزة احسن تمثيل صنف رجال وبولندا على نفس الجائزة صنف نساء

□ و.ا.م

الجمهورية 28 سبتمبر 1992 (2)

DECORS

CULTURE

Ladjouad
(ACTE II)

"...SUR le plan architectural, votre spectacle d'hier est une calamité...". Ces propos, prononcés lors d'un débat auteur-public, le lendemain d'une représentation de théâtre, sont de Abdelkader Farah, scénographe de réputation mondiale, vivant en Angleterre. Ils sont dirigés vers l'une des grandes figures du théâtre algérien, Abdelkader Alloula, et son cellente œuvre "Ledjouad" donnée par la coopérative du 1er Mai Oran, à la salle du T.R.A lors des 2èmes journées théâtrales de Annaba.

Conçue dans un moule artistique propre à la "Halqa", et par nséquent nécessitant un espace scénique approprié, contrairement celui qu'offrait une salle comme celle du T.R.A, "Ledjouad" ne pouvait qu'être desservie par une telle architecture. Mais, il n'en demeurait pas moins que l'œuvre de Alloula (la seconde dans la voie "El-Halka et faisant partie d'une trilogie qui compte "Ledjouad" et "tham" prochainement sur les planches à Annaba) était chaudement applaudie, y compris par ceux qui ont quitté la salle avant la fin du spectacle. En effet, d'une durée de trois heures, l'histoire de "Lefhaimi" pouvait décourager plus d'un fidèle de la Halka, même si Sirat oumediène, Himour et compagnie soutiennent l'œuvre (et le pu-c) admirablement.

Toute complaisance mise à part, Abdelkader Farah était dur avec l'auteur (et le réalisateur) de la pièce. Mais sa remarque partici-it d'une approche constructive de l'œuvre et de ses spécificités. pendant une chose est certaine, si M. Farah, avait à refaire des remarques sur le même point (architectural) après la 2ème représentation, d'hier dimanche, de "Ledjouad" donnée cette fois dans le grand ll du théâtre, il aurait sûrement tempéré ses propos, sinon appaudi, superbe prestation de l'équipe de la coopérative du 1er Mai avec, à sa tête l'indomptable et époustouflant Sirat. Jouée dans une allègresse collective qui se fait de plus en plus rare sur les planches asi-poussiéreuses de nos théâtres, la pièce avait pour décor, outre lui conçu par Zerrouki, le public qu'imposait les règles mêmes de a "Halka".

Faisant ainsi partie du décor, les "spectateurs-acteurs" (par la ce de la nouvelle voie que Alloula a fait sienne) vivaient pleinent et entièrement le spectacle qu'avec une touche de maître (par voix, le ton, des variations, le rythme du jeu) Sirat menait, aidé par un Himour à la superbe voix qui agrémentait ce moment de plaisir r des chants très émouvants.

Ainsi "Ledjouad" trouvait son espace (presque) idéal et le public retrouvait son théâtre bien à lui. Un travail original, différent certes de ce que le théâtre aristotélicien et ses règles imposent, mais i en reste imprégné, fait que Abdelkader Alloula, lui-même, sount.

Une scène de la pièce "Ladjouad"

EL MOUDJAHID

Samedi 23 septembre 1989

THEATRE

Sirat au palmarès des journées de Carthage

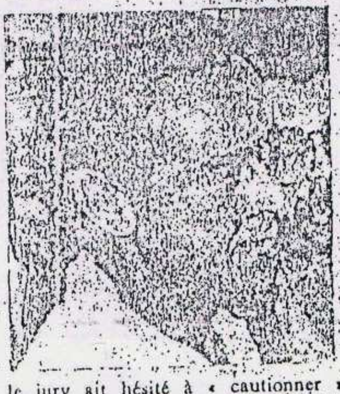
De l'envoyé spécial de l'APS à Tunis

Le comédien algérien Sirat Boumediene, pour sa prestation exemplaire dans la pièce « Ladjouad », d'Abdelkader Alloula (écriture dramatique et scénique), présentée par le Théâtre Régional d'Oran, est distingué en compétition officielle par le Prix de la meilleure interprétation masculine, lors des Deuxièmes Journées Théâtrales de Carthage (JTC), manifestation dont la cloture est intervenue samedi au palais des Congrès en présence de M. Bachir Bennaime, ministre tunisien des Affaires culturelles.

Le grand Prix de la meilleure œuvre théâtrale, toujours en catégorie « professionnelle » est partagé (ex-aequo) entre la pièce palestinienne « Les fils d'argent » et la production libanaise « Le faiseur de rêves ».

Le palmarès complet de la compétition officielle professionnelle recoupe logiquement dans l'ensemble les observations et analyses des critiques et spécialistes de théâtre présents aux 2èmes JTC. Une double remarque s'impose, cependant, concernant respectivement le Prix du meilleur texte, non décerné, et le Prix de la meilleure interprétation féminine.

Malgré ses longueurs crispantes, le texte de « Ladjouad » aurait mérité la récompense suprême dans sa catégorie pour le travail de recherche passionnant engagé par Alloula sur le champ de la langue, du langage et de la démarche dramatiques et théâtraux, dans une entreprise visant à remettre en cause tous les éléments constitutifs de la représentation traditionnelle. Il semblerait que



le jury ait hésité à « cautionner » par le premier prix une voie originale d'écriture dramatique, mais encore en exploration, tout en la mentionnant dans ses attendus, ce qui équivaudrait à une prime d'encouragement à défaut de prix.

Quant au Prix de la meilleure interprétation féminine, le choix de la talentueuse comédienne sénégalaise Assy Dieng, pour son rôle de « patronne des mendiants » dans « Le refus des mendiants » (Théâtre Daniel Sorano du Sénégal), aurait fait l'unanimité s'il n'y avait eu la prestation transcendante et inoubliable de la Palestinienne Nada Hamsi dans « Fils d'argent ». Sans doute que le jury a considéré que cette dernière, déjà lauréate du Prix d'interprétation féminine aux Premières JTC devait être classée hors concours et donner sa chance à une autre comédienne.

Ceci étant, voici le palmarès de la compétition officielle professionnelle des 2èmes JTC.

Grand Prix de la meilleure œuvre théâtrale (ex-aequo) : « Les fils d'argent », texte et mise en scène de Jawad El-Assadi, présenté par le Théâtre National Palestinien, et « Faiseur de rêves », adaptation et mise en scène de Raymond Jebara, donnée par la Troupe libanaise.

Prix du meilleur texte original : non décerné.

Prix de la meilleure mise en scène : « Carnaval », écriture et réalisation Habib Chebil, proposée par le théâtre triangulaire de Tunisie.

Prix de la meilleure interprétation masculine : Sirat Boumediene pour son interprétation dans « Ladjouad » d'Abdelkader Alloula et présentée par le théâtre régional d'Oran.

Prix de la meilleure interprétation féminine : Assy Dieng pour son rôle dans le « Refus des mendiants » de Aliouane Diop et Aminata Fall, et mise en scène de Jean Pierre Lars, jouée par le théâtre Daniel Sorano du Sénégal.

Prix de la meilleur technique : « Moi... L'incident », texte de Ismail Fahd Ismail et mise en scène de Monji Ben Brahim présentée par le théâtre national tunisien.

Enfin, le Prix du meilleur collectif a été décerné au théâtre Daniel Sorano du Sénégal.

ELMOUDJAHID Lundi 18/11/85

"Elitham" et "Ledjouad" à Casa

Sirat : "Jeloul El Fhaymi"

La quatrième édition du Festival International du Théâtre Universitaire de Casablanca (FITUC) aura lieu dans la capitale économique du Maroc du trois (3) au quinze (15) septembre 1991.

Avec quelque trente pièces dont des chefs d'œuvre du théâtre mondial que représenteront dix-sept troupes du Maghreb, du monde Arabe, d'Europe et d'Amérique, ce festival s'ouvrira cette année sous la devise *"tout travail de création authentique... qui fait preuve de recherche, d'imagination et d'originalite..."*

C'est précisément dans cet ordre d'idées que le doyen de l'université Hassan II de Casablanca et directeur du Festival séduit par le spectacle donné par le TRO à Grenoble en novembre 90, a tenu à inviter la troupe oranaise à la quatrième édition du FITUC *"afin que son œuvre artistique soit l'objet d'études et de recherches"*.

L'algerie sera ainsi representee par *"Elitham"* du theatre regional d'oran

En fait, explique-t-on du côté du théâtre d'Oran, le TRO, doublé& de la coopérative du 1er Mai, présentera également à cette occasion la pièce *"Ledjouad"* qui a connu un succès retentissant lors de sa création.

Pour rappel, la troupe du TRO vient juste de rentrer du Maroc où elle a donné 7 représentations à travers 7 villes du Royaume en qualité d'invité d'honneur du festival national du théâtre amateur tenu du 9 au 28 juillet à Tanger.

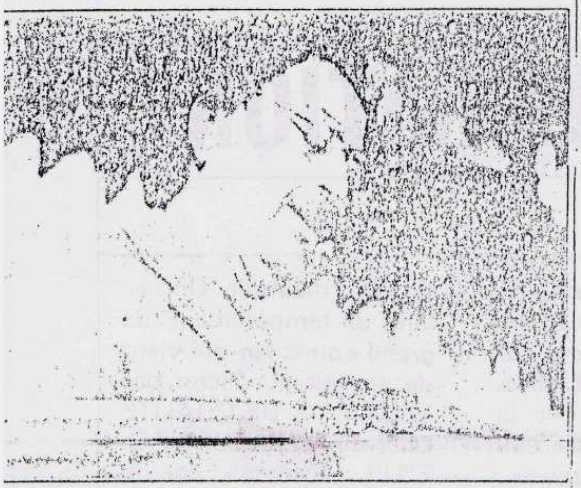
De nombreuses tables-rondes, des conférences et des ateliers seront également organisés au profit des cinq cents festivaliers.

Sous le thème *"dialogue des cultures et rapprochement de la jeunesse mondiale par la création et l'expression"*, cette 4ème édition du FITUC verra la participation de troupes d'Algérie, de Tunisie, de Libye, d'Egypte, de Palestine, du Sénégal, de France, de Belgique, d'Angleterre, d'Espagne, de Hollande, de Finlande, d'Urss, de Hongrie, de Pologne, de Bulgarie et du Canada.

ALGER républicain Jeudi 29 Août 1991

CULTURE

Hommage à Alloula



Le ministre égyptien de la Culture a rendu un hommage au amaturge-auteur-réalisateur de "L'djouad", Abdelkader Alloula, l'occasion du Festival international de théâtre qui s'est tenu au aire. *(Lire page 7)*

"Alloula figure prééminente du théâtre arabe"

L'hommage égyptien rendu au dramaturge algérien Alloula Abdelkader, récompense la recherche expérimentale effectuée par l'auteur et l'enrichissement qu'il apporte au théâtre traditionnel.

Dans une brochure éditée par le ministère égyptien de la Culture, M. Alloula Abdelkader est présenté comme *"une figure prééminente du théâtre arabe et ses mérites proviennent des efforts qu'il fournit pour faire accéder le théâtre maghrébin à la modernité"*.

Douze autres artistes ont été récompensés à l'issue du festival international de théâtre qui s'est tenu dernièrement au Caire (Egypte) et dans le cadre duquel M. Alloula Abdelkader a communiqué à ses hôtes les fruits de son expérience et celle du théâtre algérien depuis 1913. Le dramaturge s'est déclaré convaincu d'avoir créé en Algérie un nouveau type de communication entre le comédien et son public basé sur la multiplicité des modes d'expression, notamment vocale qui doivent constituer le comédien moderne tel que le conçoit Alloula.

De retour du Caire, M. Alloula Abdelakader s'est déclaré également convaincu que la coopérative théâtrale qu'il a créée à Oran est en mesure de faciliter une gestion dynamique des créations théâtrales. *"Une gestion administrative comporte inévitablement un frein à la créativité et limite considérablement les capacités de réalisation des troupes concernées. En quelque sorte, la coopérative vise le maximum de productions artistiques avec le moins de gaspillage possible en matière d'énergies et de finances"*, précise le dramaturge.

Bien que les résultats de toutes ces expériences soient très difficiles à identifier et même à définir, M. Alloula rappelle que celles-ci se sont appuyées sur le patrimoine local. A ce propos, il ne tarit pas d'éloges sur la récente production de la troupe de Constantine que le public caïrote à applaudie.

Rappelons que la Libye et la Syrie ont obtenu le premier prix attribué pour la meilleure représentation, alors que la Roumanie a décroché la meilleure interprétation masculine. La Pologne s'est également distinguée lors de ce festival.

APS

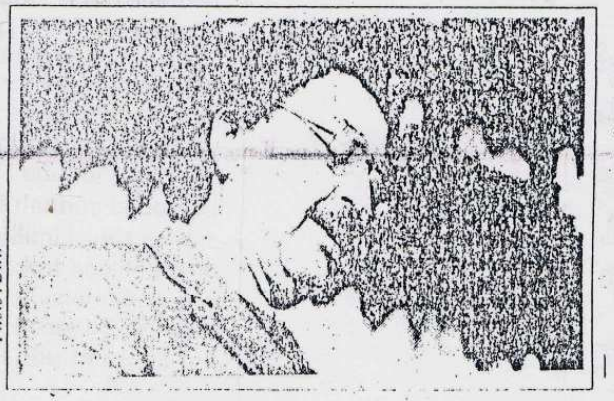


Photo : D.R.

ALGER républicain

LUNDI 28 SEPTEMBRE 1992

الملحق رقم (02): ـــ

HORIZONS 2000
Vendredi 1er Novembre 1985

«LADJOUAD»
pour inaugurer Carthage

CARTHAGE prépare activement ses prochaines journées théâtrales. La deuxième édition aura lieu du 7 au 16 novembre prochains. Elle sera précédée d'un colloque du 5 au 7 novembre qui aura pour thème central : « L'infrastructure et les équipements de théâtre dans leurs rapports avec les modes d'expression artistique et les circuits de diffusion ».

ORAN - Noureddine Ramzi. Une affiche des plus alléchantes est d'ores et déjà établie puisque pas moins de cinquante pays arabes, africains et européens, prendront part à cette manifestation culturelle qui promet, nous a affirmé avec force détails, M. Moncef Souici, directeur du théâtre national de Tunis de ces journées théâtrales au cours d'un entretien téléphonique. Et c'est à l'Algérie que revient l'honneur d'ouvrir cette édition 85 avec la pièce « Ladjouad ». (les généreux) de Abdelkader Alloula. C'est la dernière création du théâtre régional d'Oran qui s'est vu attribuer, rappelons-le, le premier prix du premier festival national du théâtre professionnel tenu, dernièrement, à Alger. Grâce également « Ladjouad », le premier prix d'interprétation masculine est revenu à Sirat Boumediène, un comédien du TRO de grande valeur.

Le théâtre régional d'Oran ne sera pas le seul à représenter l'Algérie aux deuxièmes journées de Carthage. Il y a également la pièce du théâtre régional de Constantine « Ghassalet annouader » écrite par Ammar Mohsein et montée par le TRC. Elle sera programmée le 9 novembre en hors-compétition.

A travers ce choix, l'Algérie part en position privilégiée au vu du contenu de ces deux pièces et aussi de leur mise en scène. Elles ont, jusque-là, été jouées à guichets fermés devant un public qui les a favorablement accueillies.

Plusieurs points de représentations sont prévus au cours de ces deuxièmes journées théâtrales de Carthage. Il y en aura cinq à Tunis, dont l'imposant chapiteau érigé sur l'avenue Habib Bourguiba en plein centre de la ville et que M. Moncef Souici se plaît à décrire longuement.

Ce véritable festival du théâtre dont l'organisation est biennale — l'autre manifestation théâtrale, à caractère purement national, étant annuelle — se déroulera sur un double plan : professionnel et amateur avec deux jours distincts et des prix pour chacune des deux catégories.

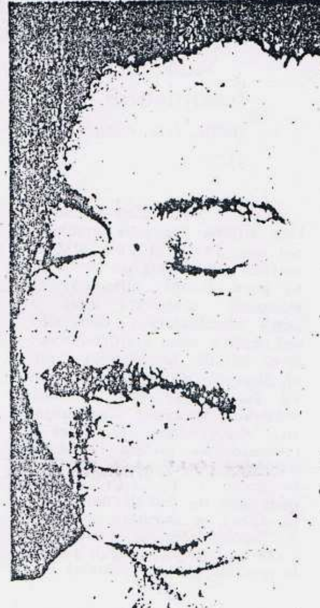
Au programme, il y aura également des projections de films, des expositions et surtout beaucoup de débats en perspective. L'hommage, cette année, sera consacré à la comédienne algérienne Keltoum, comme il l'a été, lors des précédentes journées théâtrales de Carthage à Mustapha Kateb.

Cette manifestation sera donc une nouvelle occasion pour nos deux pays d'approfondir les relations algéro-tunisiennes dans tous les secteurs.

En conclusion, il faut dire que l'organisation de ces journées théâtrales de Carthage, remonte au mois de novembre 1962, comme nous l'a rappelé M. Moncef Souici, d'abord en une manifestation tunisienne annuelle, puis en une rencontre qui s'est élevée au niveau international toutes les deux années.

الوحدة عدد 232 نفمبر 1985

مسرح



لقاء مع المسرحي عبد القادر علولة :

اني أعمل من أجل تطوير تجربتي المسرحية

كانت آخر مسرحية لعبد القادر علولة هي مسرحية "لاجواد وهذا العرض عبارة عن التقاء الواقع بالفن على خشبة المسرح انها عودة "القوال" ليعيد الى المسرح أبعاده السحرية. ففي البداية كانت الكلمة ثم بلاغة الشعر وأخيرا عظمة "القوال"، ذاكرة ثقافتنا الشفهية. شخصيات متعددة لمفهوم واحد أبدع علولة شخصيات واقعية وعادية وقدمها في قالب فني رائع. لم تتغير الكلمة بعد من نزاهتها وفنها واحساسها . انها [illegible] الاقوال في مسرحية "لاجواد".

"لاجواد" رمز لكل من اعطى للحياة حبه الابدى، "لاجواد" ذلك الشيخ الذى امتدت اليه الايدى لتملأ ذاكرته بشهادات الموت والحياة والحب والنضال. لاجواد هي القصة اليومية لابداعات انسانية. وقبل أن نبدأ الحديث مع "عبد القادر علولة" عن مسرحية "لاجواد"، نشكره هو الاخر عن تكرمه للجمهور بعمل فني رائع، رغم أن البعض قال بأن علولة لم يعط بعد للمسرح كل امكانياته الابداعية هل هذا صحيح؟ المستقبل أخبر، يجيب حتما وفي أعمال أخرى.

س: "لاجواد" هل هي عبارة عن استمرارية لمسرحية "لاقوال"؟

عبد القادر علولة: لايمكن أن نتكلم عن مسرحية "لاجواد"، اذ أنني أرى بأن هذه المسرحية هي مفصلة للواقع الجديد لمسيرة المسرحية. ان "لاجواد هي عبارة عن مجموعة من التساؤلات المرتبطة بنشاطي المسرحي. والنوع المسرحي الجديد الذى أعمل على تعميق أبعاده الفنية والمسرحية خاصة انها حاملة "لمفصلة" الواقع نظرا لاحتوائها على [illegible] عالية. لم تكن مسيرتي المسرحية عبارة عن "لاجواد" فقط بل "الخبزة"، "العلق"، "حمام ربي"، "حمق سليم" "الدهالير" و"لقوال" التي عمقت في التساؤلات التي أطرحها فيما يخص عملنا المسرحي من أجل أصالة مسرحنا، والرابط الذى يدفع بالعمل الفني الى البحث عن جذور له في ثقافتنا الشعبية ـ بعيدا عن كل شعبوية ـ للخروج بمسرحنا من النمط "الاريسطوطليس"، "الترتيب". كون "لقوال" تندرج ضمن هدفنا هو كيفية "مسرحية القول".

... [illegible] "لقوال" في "لاجواد" باعتبارها امتداد للقوال على مستوى المضمون وفي شكل الطرح الا أننا نلاحظ تجديدا في الاساليب التي استعملناها. اذ أننا عملنا على [illegible] القول وحتى في الالوان الصوتية [illegible] التي تمثل أسس الاتصال [illegible] على العمل من [illegible] الاداء "السوسيكاسكية" [illegible] الممثلين كل [illegible] الرائع الذى [illegible] تبليغ الفكرة او الخطاب. وهذا لا [illegible] لولا تدخل [illegible] آخرين [illegible] الموسيقى والديكور اللذين [illegible] اعطاء [illegible] في المسرحية لاننا نستعمل كل العناصر [illegible] في عملية الاخراج المسرحي من استعمال عقلاني لكل التقنيات المسرحية [illegible] والتي [illegible] في [illegible] "الكلمة" او "القول". والمدلول [illegible] أخذ بعين الاعتبار [illegible] ـ الاداء [illegible] ـ الذى يتشكل مع الاشارات المختلفة لتوصيل الخطاب الى اعلى المستويات [illegible].

ان "لقوال" هي [illegible] رابطة [illegible] على الجمهور في تفضيله الاتصال السمعي على الاتصال المرئي، كما انها تقييم لمكاسب التجربة المسرحية العالمية وربطها بخصوصيات المسرح في بلادنا التي [illegible] تاريخ "القواليين" و"الحلقة". وهذه المسرحية فتحت لنا آفاقا جديدة على مستوى فهمنا للوظيفة الاجتماعية الثقافية للمسرح من ناحية. ومن خلال [illegible] والاشكال [illegible] التي لابد من العمل [illegible] للخروج بجمهورنا من ذلك المسرح المرئي الذى يضعه في قالب تفريجي [illegible] عنه تلك العملية الابداعية في تخيله للمسرحية

(4)

par les terroristes.

« Six pieds sous terre, tu n'es pas mort »

L'Algérie s'en rappellera. Jamais la ville d'Oran n'aura vu d'aussi grandioses funérailles en ce 16 mars 1994. Environ un millier de citoyens avaient envahi les rues d'El Bahia pour exprimer leur colère, dénoncer le crime contre l'intelligence et dire toute leur reconnaissance à celui qu'on surnommait « le père des orphelins », Si Abdelkader, comme aimaient à l'appeler « les petites gens » pour qui il n'a eu de cesse de se consumer aussi sur scène. Il était environ 21 h ce 10 mars 1994 lorsque deux balles tirées à bout portant par deux terroristes atteignirent Abdelkader Alloula alors que, fidèle à ses habitudes, il se dirigeait paisiblement vers le Palais de la culture en cette veille de l' Aïd El Fitr.

Deux balles qui le maintiendront, cinq jours durant, suspendu entre la vie et la mort dans un état comateux avant de rendre l'âme à l'hôpital Val- de-Grâce, à Paris, à l'âge de 55 ans un 15 mars 1994, alors père de trois enfants.

Que dire de Alloula en cet anniversaire sinon cette uvre indissociable de toute une vie jusque dans le moindre détail du quotidien qui se prolongea au-delà des planches ? Que dire encore de Alloula sinon cette voix qui disait à elle seule tout l'engagement de l'homme, et ces yeux pétillants à la fois de bonté et d'intelligence comme seuls savent l'être ces êtres à l'esprit raffiné et illuminé ? Que dire enfin de cette sérénité d'un militant passionné pour un théâtre d'avant-garde qui puise toute sa force et sa richesse dans le génie et la sagesse populaire ?

Comédien, metteur en scène, auteur dramatique, il puise dans le verbe et la poésie pour dénoncer en permanence la corruption et la tyrannie des sphères dirigeantes. Il n'est certes point aisé de le ressusciter tant la dimension de l'homme et les circonstances de sa mort restent exceptionnelles.

Pour revenir à son ouvre, Lagoual (1980), Ladjouad (1985) et Litham (1998) auront constitué sa trilogie. Aussi, c'est avec Sirat Boumediène, Haïmour et bien d'autres qu'il créa la troupe du 1er Mai non après une opération de « dépoussiérage » des planches du TNA et du TRO.

Et remportera plusieurs prix à l'étranger. Vedette incontestée du théâtre algérien, il fut l'un des promoteurs du quatrième art, trente années durant, aussi bien par l'écriture que par la réalisation, et la quasi-totalité du théâtre amateur en Algérie revendique la paternité de ce dramaturge de même que le théâtre professionnel se définit par rapport à son uvre.

Par ailleurs, ceux qui l'ont connu témoigneront longtemps encore de son attention pour tout et tous : « Si Abdelkader ne faisait pas vingt mètres dans sa ville sans s'arrêter pour saluer quelqu'un, demander des nouvelles du fils ou de la maman malade de tel autre. » D'autres s'étonnaient alors qu'« un homme de sa stature soit dans la confidence avec tant de petites gens », c'est que l'homme au sourire permanent se ressourçait dans les rues de sa ville et dans le vécu de son peuple.

Autre particularité de l'artiste, c'est qu'il considérait l'action humanitaire comme

LE MATIN, N°437 jeudi 15 avril 1993

Il monte *Arlequin*, un autre Goual

Alloula change de couleurs

Dramaturgue de talent, Abdelkader Alloula n'a jamais cessé d'émouvoir son public. Après la très belle expérience faite avec *Lithan* et *Ladjouad*, il se jette sans hésitation dans la commedia dell'arte pour faire de *Arlequin, valet de deux maîtres* adaptée de Goldoni, le "goual" cher à la "halqa" du théâtre algérien traditionnel. La rencontre de ces deux genres théâtraux est un souffle nouveau et original insufflé à notre théâtre qui, lui, a grand besoin de revivre.

Rencontré au Théâtre régional d'Oran, après sa générale qui a eu lieu jeudi dernier, il a bien voulu nous entretenir sur son expérience d'homme des planches.

Le Matin : Peut-on vraiment parler de grande ressemblance entre la commedia dell'arte et notre théâtre traditionnel ?

Abdelkader Alloula : Il y a énormément d'aspects dramatiques théâtraux qui nous intéressent dans la commedia dell'arte. Notre théâtre traditionnel a en effet une grande ressemblance avec le modèle du personnage (Arlequin/Djeha, Hdidouane, etc.).

On peut également retrouver les autres personnages dans nos contes : la jeune fille que l'on marie contre son gré, le vieil avare, l'égoïste etc. On sent un grand aspect de rapprochement dans les deux genres (commedia dell'arte et halqa). Dans les deux cas, il y a surtout le spectateur qui refuse toutes illusions.

Donc, on revient à la distanciation chez Brecht ?

Effectivement, il y a une distanciation avant l'heure. Brecht a puisé dans le théâtre ancien chinois, la commedia dell'arte. De toute façon, le travail chez Brecht est conçu pour donner à la théâtralisation sa fonction artistique et ainsi, rompre catégoriquement avec le théâtre aristotélicien ou d'illusion qui tous deux travaillent à endormir le spectateur. Brecht n'a pas ignoré les grands moments de l'histoire du théâtre.

Ne pensez-vous pas que la scène fermée (italienne) est aussi celle de halqua ?

Notre attitude vis-à-vis de notre patrimoine civilisationnel nous amène à déboucher dans un genre nouveau, particulier. Le dispositif scénique et la mise en scène sont conçus pour une scène à l'italienne (salle fermée) et là les spectateurs peuvent se sentir dans une halqa.

Mais dans tous les cas de figures, notre démarche n'est pas de transformer la halqa mais de redonner à l'art théâtral sa pleine fonction artistique et sociale.

Les résultats de notre première expérience nous permettent d'aborder ce patrimoine universel à l'aise. On a vu par exemple dans cette pièce que tous les personnages ont des apartés, ils jouent le rôle puis ils le quittent facilement et cela est propre à la halqa

Le spectateur va s'amuser de voir comment on dupe quelqu'un d'autre. Il va vivre des relations interpersonnelles sans pour autant s'oublier, comme dans le cas du rôle de Béatrix.

Le spectateur est alors libre, il est invité à observer seulement.

Pourquoi ce choix du dialecte oranais ?

Par moments dans le jeu, les comédiens introduisent quelques mots oranais, c'est un théâtre qui repose exclusivement sur les capacités d'interprétation. Le jeu de l'acteur est là, c'est pour cela que nous parlons de traduction libre, parce que tout en restant très près du texte original de Goldoni, nous nous sommes permis de petits écartements toujours pour rendre la représentation à la fois plus populaire et impliquer le spectateur. Lors de notre tournée nationale, nous essayerons chaque fois d'induire des expressions spécifiques à la localité. Ce n'est pas pour faire des concessions ou une sauce locale mais puisque cela va dans l'esprit de la pièce, surtout au niveau de la scène de cuisine dans *Arlequin, valet de deux maîtres*.

Et concernant les costumes ?

Il y a eu quelques transformations, mais de toute façon la commedia dell'arte n'appelle pas à une reconstitution exacte. C'est-à-dire qu'on peut jouer *Arlequin, valet de deux maîtres*, avec des costumes modernes. Il faut dire que dans cette représentation, nous avons bien travaillé les costumes, celui d'Arlequin rappelle celui des lambeaux dont on habillait Djeha, et aussi ceux des petits bourgeois qui s'appellent les riches commerçants arabes de Médine, la Kuta, etc. Donc c'est un patrimoine commun.

Les répétitions vous ont pris beaucoup de temps ?

Non, pas tout à fait, on a passé quatre mois de répétitions, mais nous avons également souffert, surtout pendant le mois de Ramadhan. Les finitions du spectacle étaient un peu pénibles (j'en profite pour rendre hommage aux comédiens, car j'ai abusé de leur disponibilité).

Un dernier mot ?

Nos jeunes sont aujourd'hui très heureux et par ce modeste travail, nous souhaitons leur apporter des moments de joie et de bonheur, puis ranimer les capacités d'amour dans leur jeune cœur. Surtout en ces moments tragiques que traverse notre pays.

Je dirai simplement que l'Algérien est capable d'aimer son prochain.

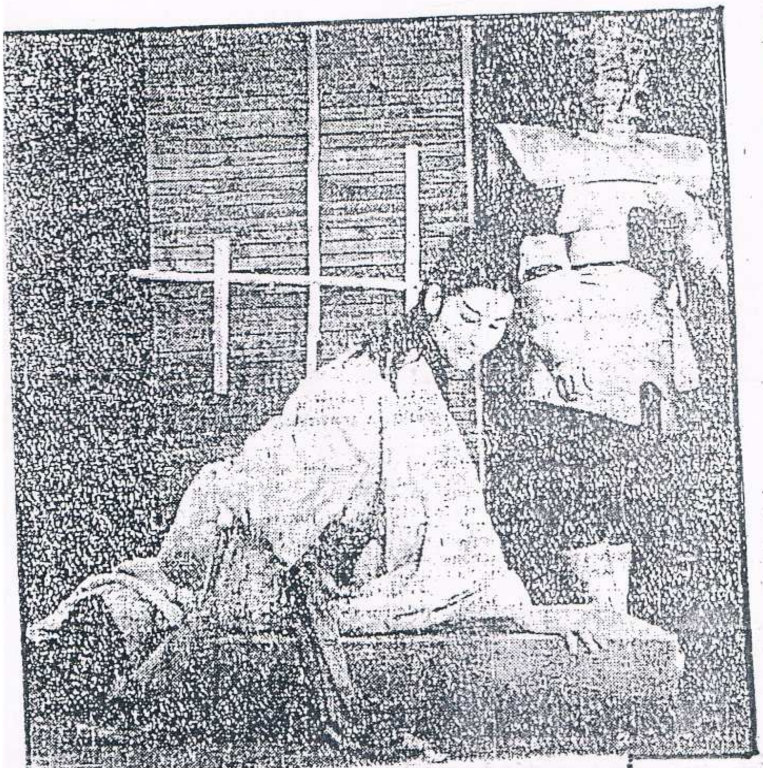
Entretien réalisé par
Naïma Hamouda

43

LA PRESSE

11 Mai 1967

LES JEUNES TURCS DU THEATRE ALGERIEN REFUSENT LA FACILITE



Les comédiens du T.N.A. « Un travail en profondeur »

Monnaies d'or

L'AUTEUR : Chu Su Chen (1368-1644).

L'HISTOIRE : elle a pour point de départ un conte chinois qui relate les péripéties d'une jeune fille qui, de peur d'être vendue par son beau-père s'enfuit et rencontre un jeune homme possédant 15 colliers de sapèques. Voyageant ensemble, ils sont poursuivis, arrêtés et inculpés de meurtre du beau-père que des voleurs auraient assassiné pour dérober 15 colliers de sapèques. Condamnés sans peuves à la peine capitale, ils seront innocentés au moment de leur exécution par un jeune magistrat.

Extraits du manifeste du T.N.A.

« Le théâtre devra dans son expression artistique la plus élevée, confondre le caractère national et le caractère des masses; pour travailler dans l'intérêt des masses, il lui faudra partir de leurs besoins et de leurs désirs.

« Le théâtre sera partisan du réalisme révolutionnaire. Réalisme qui dénonce la décadence et qui construit l'avenir. Il sera le partisan de la vérité dans le sens le plus profond, celle qui vivifie et non la vérité du détail superficiel qui désoriente.

« Le théâtre osera attaquer tous les problèmes négatifs qui vont à l'encontre des intérêts du peuple. Il n'évitera pas les contradictions. Il ne versera pas dans le conformisme béat ou l'optimisme stupide »

LA PRESSE 11 MAI 1967

45

LES comédiens, c'est bien connu, se lèvent tard. Ceux-là n'échappent pas à la règle, mais ce matin ils ont bien voulu abréger leur grasse matinée pour expliquer « leur » théâtre et s'expliquer eux-mêmes. Comédiens, oui, mais surtout comédiens algériens. Et, ces comédiens algériens détachés du TNA (1) parcourent grandes et petites villes, grandes et petites scènes en présentant au public une pièce... chinoise : Monnaies d'or qu'ils viennent de jouer à Tunis.

La mise en scène de Monnaies d'or a été réalisée par Abdelkader Alloula du TNA qui a, lui-même, adapté la pièce dont le titre original était « 15 colliers de sapèques ». Lors d'une interview accordée à la présentation de « Monnaies d'or », il a expliqué les motifs de son choix : « A l'origine, nous avions un projet réunissant une équipe d'une vingtaine de jeunes, décidés à jouer partout à l'aide d'un minimum de décors... Nous avions groupé les jeunes autour du principe de la décentralisation. L'idée de cette pièce est née de la suggestion d'un comedien agréé par l'ensemble. Elle a été choisie pour ses thèmes, pour les possibilités de jeu qu'elle offrait (utiles, au niveau de l'expression dramatique et acceptables par ses portées), enfin pour le travail d'adaptation au niveau du texte, du jeu de la synthèse qui était pour nous une expérience pure... Le but était d'adapter à partir d'une systhèse, pour la compréhension du public, ce thème ancien. ce jeu ancien qui appartient à mon sens à l'avenir ».

VULGARISER ET REVOLUTIONNER

Une vingtaine de jeunes, décentralisation, expérience, sont les premiers mots-clés pour la découverte de l'équipe de Monnaies d'or. Du reste ils s'expliquent eux-mêmes : « Deux idées ont contribué à la création de notre groupe. D'une part au TNA, les responsables se soucialent de décentraliser le théâtre ; d'autre part, nous, jeunes comédiens, voulions à tout prix instituer une sorte de théâtre expérimental, un théâtre de recherches ». Le double souci de vulgariser et « révolutionner » le théâtre s'est donc concrétisé voici quatre mois par la création au sein du TNA d'un « groupe de tréteaux où sont réunis, les enfants terribles, les jeunes Turcs du théâtre algérien.

Cette innovation constituait un complément original et intéressant des différentes branches du TNA déjà existantes. Le TNA, fondé en avril 1963 possédait déjà deux groupes : le groupe KAKI, formé essentiellement d'anciens comédiens amateurs passés professionnels et le groupe des comédiens du TNA, issus du Conservatoire, soit un ensemble de 80 artistes. La direction générale du TNA est assurée par Mustapha Kateb, lui-même metteur en scène avec Allel El Mouhib, Ould Abderahmane Kaki, Abdelkader Alloula, Hadj Omar et Hadj Smaïn.

Le résultat : l'Algérien même éloigné de la capitale peut voir chaque année, outre les variétés, trois à quatre pièces grâce aux tournées du TNA. Autrefois les comédiens donnaient des représentations dans cinq villes seulement : Alger, Oran, Sid Bel Abbès, Constantine et Annaba ; aujourd'hui, 80 villes sont « desservies » par le TNA.

EN PROFONDEUR

Monnaies d'or est la première pièce du groupe des Jeunes Turcs qui ont une âme de pionniers. « Nous faisons une expérience et cette expérience est d'autant plus passionnante qu'elle ne nous concerne pas seulement en tant que comédiens : le principal intéressé, c'est le public. Nous avons un travail énorme à faire et nous en sommes conscients : le public, surtout dans les régions retirées était habitué à un théâtre facile qui était en fait une série de sketches sans grande valeur. Nous avons à réaliser un travail en profondeur pour éduquer le public sans faire intervenir de faciles compromis. En ce sens, le choix de la pièce est fondamental : nous sommes certains que les masses peuvent être touchées par le théâtre de Brecht pour ne citer qu'un exemple. Le vrai théâtre peut avoir le double aspect récréatif et éducatif ».

COUP DIRECT

Le problème c'est de faire venir les gens. Pour cela le TNA et par là-même le « groupe de recherches » a pris un certain nombre de dispositions visant à faciliter l'accès du théâtre : bas prix, services d'informations, débats, expositions itinérantes, dépliants explicatifs de la pièce. Et puis il y a les parades pour le plaisir des comédiens et la curiosité du (futur) spectateur : « Quand nous arrivons dans une ville, nous organisons une parade pour annoncer la représentation. Les résultats sont surprenants : la technique du contact, du « coup direct » est gagnante. Les gens sont intrigués et amusés de voir les comédiens de pouvoir bavarder avec eux. Le comédien perd son côté de personnage inabordable visible uniquement sur la scène ».

Et, toujours dans ce souci de toucher le plus de couches possibles, les comédiens jouent en arabe dialectal. En Algérie ou en Tunisie, il n'y a pas de problème vital de compréhension. « Sauf pour quelques nuances, les spectateurs réagissent de la même façon, à Tunis comme à Alger ».

Est-ce surestimer le spectateur débutant que lui imposer des œuvres qui ne cèdent en rien à la facilité ? Les jeunes comédiens sont unanimes : habituer le public, sous prétexte de l'éduquer graduellement, à des pièces médiocres, c'est desservir le théâtre. Ce n'est pas leur metteur en scène Abdelkader Alloula qui leur dira le contraire puisqu'il déclarait dans l'interview citée plus haut : « Le jeu ne s'arrête pas à la rampe, mais nous revient en ricochet par l'intermédiaire du public. L'idéal serait que le public dise un texte mais nous n'en sommes pas encore là... Ceci tend à démentir les préjugés selon lesquels le public a besoin d'être éduqué. Le public est très apte à l'élévation. C'est le diminuer que de dire qu'il ne comprendrait pas. Il « marche » à 100 %. Dans la mesure où l'on s'adresse à l'intelligence de l'homme, celui-ci réagit d'une façon plus saine. En Algérie, le public est le même dans chaque région : c'est un public tout neuf et unique qu'on retrouve à travers tout le territoire, ce qui fait que notre théâtre ne peut être autre que populaire ».

DIFFICULTES ET PROBLEMES

Des difficultés, des problèmes, ils en ont : manque d'éléments féminins, manque de matériel ou éclairagiste défaillant etc... Mais leur énergie et leur conviction les font dépasser ces « incidents » pour ne voir que l'essentiel : le public et eux-mêmes, jeunes comédiens. Le « groupe », c'est leur période d'auto-formation. Quand on a 22 ans (c'est l'âge moyen des comédiens) tout est matière à expérience, le temps du premier bilan n'est pas encore venu ni pour eux, ni pour le théâtre contemporain en Algérie. On pourrait lancer des lauriers à celui-ci, villipender celui-là, dresser un tableau des troupes d'amateurs... Ce serait vain. Il faut passer en revue le front de la culture en Algérie, visiter un immense champ d'expériences dont les plus fructueuses sont sans doute encore à faire... » (2).

Les Algériens sont des gens réalistes.

Raymonde MINOIS

(1) Théâtre National Algérien
(2) « Où en est le théâtre algérien »

❖ **آن أوبر سفيلد:** ناقدة فرنسية وأستاذة بجامعة باريس الثالثة، متخصصة في الدراسات العلميّة للمسرح.

❖ **برتولد بريشت:** ولد في أوجسبورغ في **10** فبراير **1898**، في الوقت الذي كانت تنتشر فيه أفكار الاشتراكيّة من عائلة برجوازية، إذ كان والده مدير شركة لصناعة الورق أثناء الحرب العالميّة الأولى. في العام **1916** يلتحق بالجامعة لدراسة الطب إرضاء لرغبة والده رغم ميوله للأدب، وكأي شاب ألماني عانى من ويلات الحرب فبينما هو يدرس الطب استدعي للإلتحاق بصفوف الجيش في القسم الطبّي من السنة الاخيرة للحرب، وهناك تفتحت عيناه على بؤس الحياة فتتوسع أفاقه الانسانيّة.

بعد انتهاء الحرب هجر دراسته الجامعيّة ليدخل عالم الفن والأدب يدشنه بنظم القصائد الشعريّة التي يغنّيها في الشوارع والمقاهي، وقد جمع هذه الأغاني في كتاب بعنوان "الأغاني المنزليّة".

1919 يكتب أولى مسرحياته "بعل"، وفي سنة **1922** كتب مسرحيّته الشهيرة "طبول في الليل" تروي المسرحيّة مأساة جندي عائد إلى الحرب، وقد أحرزت هذه المسرحيّة نجاحا كبيرا نال على إثرها جائزة "كلاسيت".

وبعد هذا النجاح الذي أحرزه التحق بمسرح "دوتيش تياتر" **" Deutsh Theater"** ببرلين ليشغل منصب دراماتورج، وقد كانت هذه التجربة بمثابة المدرسة التي مكّنته من استيعاب جانب كبير من التراث المسرحي العالمي، وقد قدم خلال هذه الفترة عدّة تراجم واقتباسات لنصوص صينيّة ويابانيّة وإغريقيّة وأوروبيّة .

في **1933** ومع ظهور النازيّة دخل "بريشت" وأسرته رحلة طويلة في المنفى، كانت البداية بالنمسا، ليستقر أخيرا في الو، م، أ من سنة **1941** إلى **1949** وهي السنة التي رجع فيها إلى ألمانيا ويستقر في مدينة "برلين" ويشيّد مسرح "برلين انسامبل" الذي سيقدّم على خشبته أعماله الأخيرة إلى جانب تقديم تنظيراته وبحوثه عن المسرح الملحمي إلى أن وافته المنيّة هناك سنة **1956** أثناء تحضيره لمسرحيّة " جاليليو جاليلي".

أعماله: ترك في خزانته مجموعة متنوعة من المسرحيات التي نذكر منها:

- طبول في الليل **1922**.
- في ظلمات المدينة **1923**.

– الإنسان هو الإنسان **1924**.

– الرؤوس المستديرة **1943**...

❖ **جوليان الجرداس غريماس Julien Algridas Gremas**: "**1917 1982**" علم لسانيات روسي، عاش بالولايات المتّحدة الأمريكيّة منذ **1941**، من أهم المشاركين في الحلقة اللسانيّة 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 أنّه مؤسس ومدير " **la collection poétique**" بمطابع **Du Seuil** ساهم بشكل مكثف في تطوير السرديّات"**narratologie**"، من خلال تكثيف جملة من المصطلحات أمست عالميّة لأجل وصف ميكانزمات آليات السرد.

❖ **فلاديمير بروب vladimir prop: "1859 1970"**، ناقد ومفكر بنيوي روسي ، مؤسس مورفولوجيّة الحكاية، وقد استلهم أعماله بالدرجة الأولى "غريماس" من أهم مؤلفاته:مورفولوجيّة الحكاية **1928** بالروسيّة ترجمة إلى الإنجليزيّة سنة **1950**، الجذور التاريخيّة العجيبة، الحفلات الفلاحيّة الروسية .

❖ **فرديناند دي سوسير**:ولد في جنيف بسويسرا في **17** نوفمبر **1857**، ترعرع في أحضان عائلة عريقة اشتهرت بالعلم والمعرفة .

تلقى تعليمه الأوّل في جنيف، ثمّ انتقل إلى"ليبزج" بألمانيا لمزاولة دراسة اللسانيّات التاريخيّة والمقارنة، إضافة إلى اللغة السنسكريتيّة والإيرانيّة والإرلنديّة والسلافيّة والليتوانيّة، مكث هناك من **1876** إلى **1881** ومن ثمّ اتجّه إلى باريس التي أقام بها من **1881** إلى **1891** وتولى خلال هذه الفترة منصب مدير الدراسات بالمدرسة التطبيقيّة للدراسات العليا، وفي الوقت نفسه كان يحاضر لمجموع الطلبة في اللسانيّات التاريخيّة 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 الأوروبيّة" نشره سوسير في الواحد والعشرين من عمره، عندما كان طالبا في ألمانيا.

– "حالة الجر المطلق في السنسكريتيّة" وهي الأطروحة التي قدّمها لنيل شهادة الدكتوراه .

– مجموعة من المقالات حول اللّغة جمعت كلّها بعد موته.

❖ **رولان بارت:**

رولان بارت **roland barhes** فيلسوف فرنسي وناقد أدبي، دلالي، ومنظر اجتماعي، ولد في **12**نوفمبر **1915** وتوفي في **5** مارس **1980**، واتسعت أعماله لتشمل حقولا فكرية عديدة. أثر في تطور مدارس عدة كالبنيوية والماركسي وما بعد البنيوية والوجودية، بالإضافة إلى تأثيره في تطور علم الدلالة.

❖ **شارل سندرس بيرس charles sanders peirce**: ولد بـ"كومبردج" بما ساشيت **"1914_1839"**، والده رياضي معروف، أستاذ بجامعة هارفرد، وقد تلقى "بيرس" تكوينا متينا في العلوم التجريبيّة، الرياضيّات، المنطق والفلسفة ظلّ لمدّة خمس سنوات قارئا متخصصا في المنطق بـ **la johns hopkins university** ببلتيمور **"1884_1878"**، ومكلّف بالمحاضرات في الفلسفة بهارفرد، وإن لم يشغل أبدا رتبة أستاذ دائم بالجامعة رغم إصراره، وحوّر نظريّته في السيمونتيك من خلال مراسلاته مع " الليدي ولبي"، وبحياته لم ينشر شيئاما عدا بعض المقالات والمشاركة في قاموس للفلسفة وعلم النفس، **" dictionary of philosophy and psychology de baldwin"**، **"1902-1901".**

❖ **رومان جاكبسون Roman Jakobson: "1928-1816"** عالم لسانيّات روسي، عاش بالولايات المتّحدة من **1941**، من أهم المشاركين في الحلقة اللسانيّة ببراغ، من أبحاثه: أبحاث في اللسانيّات العامة.

فهرس
الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة: ..... **أ–و**

الفصل الأول:
السيميائية وعلاقتها بالمسرح والدراما.

مدخل: 08

أولا– السيمياء في نشأتها الحديثة: 16

1- لغة 16

2- اصطلاحا. 16

ثانيا– مفهوم العلامة وطبيعتها في المسرح. 19

1- عند دي سوسير 19

2- عند بيرس. 19

ثالثا– سيميائية غريماس والنص الدرامي. 25

1- المستوى السطحي 27

2- المستوى العميق. 28

رابعا: مفهوم الدراما. 31

1- لغة. 31

2: اصطلاحا. 31

خامسا– عناصر البناء الدرامي. 33

سادسا– مفارقة المسرح بين النّص الدرامي والعرض المسرحي. 35

سابعا– تجليات التراث في مسرح عبد القادر علولة. 39

الفصل الثاني:
المكـون الســـردي

ثالثا–تقطيع النص الدرامي.. 52
1 - المقطع الاستهلالي.. 53
2 - المقطع الأساسي.. 54
3 - المقطع النهائي... 55
رابعا– معطيات أيقونية (غرافية).................................... **56**
1 - سيميائية العنوان... 56
2 - سيميائية الافتتاح.. 59
3 - النوع الدرامي.. 61
خامسا– البناء الداخلي للنص الدرامي................................ 62
1 - مفهوم السرد.. 62
2 - التوازن والاضطراب في المتن السردي.............................. 63
3 - النموذج العاملي.. 66
4 - الوحدات المؤسسة للنموذج العاملي................................ 66
5 - البرنامج السردي (مشروع التحويل)................................ 67
6 - كفاءة الفاعل... 68
7 - الإنجاز ومراحل الاختبار.. 69
8 - التحريك والفعل الإقناعي.. 70
9 - مربع الصدق والكذب.. 72
سادسا – جدول التغيّرات العامليّة.................................. 73
سابعا– خلاصة المكون السردي.. 74

الفصل الثالث:
المكون الدلالي والخطابي

تمهيد:.. 77

2- البرنامج السردي (مشروع التحويل). 79
3- النموذج العاملي. 80
4- البرنامج السردي الضديد........ 81
2- المقطوعة (ب). 81
1- النموذج العاملي. 82
ثانيا- المقطع الأساسي. 82
1- المقطوعة (ج)........ 82
1- النموذج العاملي. 83
2- البرنامج السردي (مشروع التحويل). 83
3- المسارات الصورية. 84
4- السيم النواتي........ 84
5- المربع السيميائي........ 86
2- المقطوعة (د)........ 86
1- النموذج العاملي. 87
2- البرنامج السردي (مشروع التحيول). 87
3- المسارات الصورية. 89
4- السيم النواتي........ 90
5- المربع السيميائي........ 91
ثالثا- المقطع النهائي: 91
1- النموذج العاملي. 93
2- البرنامج السردي (مشروع التحويل). 93
3- المسارات الصورية. 94
4- السيم النواتي........ 95

سادسا- خطاب الشخصيات وأدوارها الموضوعاتية. 99
سابعا- البنية الفضائية. 102
ثامنا- البنية الزمانية. 103
تاسعا- خلاصة المكون الدلالي والخطابي. 105
الخاتمة: **108**
قائمة المصادر والمراجع: **111**
الملاحق: **118**
فهرس الموضوعات.
الملخص.

الملخص

تعتمد هذه الدراسة المنهج السيميائي وبذات "السيميائيات السردية" عند "غريماس" في تأويل نص من النصوص الدراميّة الأدبيّة الرائعة، لذلك كان موضوع هذه الدراسة:" سيميائية النص الدرامي عند عبد القادر علولة مسرحية "اللثام" أنموذجا"، فهذه الأخيرة تعتبر مسرحيّة ذهنيّة في الإغتراب أو فقدان الذات وخاصة في الاغتراب الاجتماعي الذي يصيب الإنسان نتيجة القهر السياسي، فكانت الدولة تحمل مدلول ورمز الجلاد بظلمها واستبدادها، وكان الأبطال هم الضحايا، وبذلك برزت في المسرحية تقنيات مختلفة الازدواجية، فكانت بليغة ومعبّرة، مثل: إزدواجية (الرمز و الواقع) أو إزدواجيّة (الواقع وما فوق الواقع)، نصادفها في تجارب هؤلاء الأبطال.

وعليه، فإنّ تأويل علامات النّص الدرامي من حيث مكوناته السرديّة والخطابيّة والدلاليّة، هو تأويل لرسالة النّص ورؤية الكاتب نفسه، وهنا يبرز دور القارئ النشط في قراءة الدلالات العميقة التي يسمح بها النّص بعلاماته الشكليّة المختلفة، وتأويلها حسب الرؤية النقديّة الخاصة به، في حدود استطاعة المنهج النقدي المطبق على المدوّنة، ولذلك كان لزاما علينا اختيار نص درامي يتلائم وطروحات "غريماس"النقدية، ليسير التحليل بكل حريّة ورحابة في تلمس جماليّة مكوناته الدراميّة، فكان اختيار مسرحيّة "اللثام"لعبد القادر علولة، التي لوحظ فيها الإمكانات الدراميّة القابلة للتناول والتأويل.

الكلمات المفتاحية: السيميائية / النص الدرامي/ عبد القادر علولة/ اللثام.

Résumé :

Cette étude se base sur le courant sémiotique, particulièrement chez « GREIMASS » dans l'interprétation d'un texte dramatique, littéraire exceptionnel ; c'est pourquoi l'objet de l'étude est : La Sémiologie d'un texte dramatique chez « Abdelkader ALLOULA » , la scène théâtrale « EL Litham » comme modèle ; cette dernière est considérée comme une scène théâtrale mentale en exil ou la perte de soi et notamment dans l'exil social qui touche l'individu pour cause de répression politique. L'État portait l'accent et le signe du bourreau de son injustice et de sa tyrannie où les héros furent les victimes ; et donc , sont apparues, dans le théâtre, des techniques à divers duplications, elles étaient éloquentes et expressives, telle la duplication (le symbole et la réalité) ou la duplication (la réalité et la surréalité), rencontrées dans les expériences de ces héros .

En conséquence, l'interprétation des signes du texte dramatique, du point de vue ses composantes narratives , discursives et significatives, est une interprétation dans la messive du texte et la vision de l'auteur lui-même. Ici, apparaît le rôle du lecteur actif dans la lecture des significations profondes que permet le texte avec ses divers signes formels et son interprétation selon la vision critique propre à lui dans les limites de la possibilité de l'approche critique appliquée à l'écrit . De ce fait, on a été censés choisir un texte dramatique qui s'adapte aux thèses critiques de « GREIMASS » pour que fonctionne l'analyse d'une façon autonome dans la palpabilité de l'esthétique de ses composantes dramatiques. D'où le choix du texte théâtral « EL Litham » de (Abdelkader ALLOULA) où l'on a observé le potentiel dramatique négociable et apte à l'interprétation .

***Mots clés**: sémiotique/ textes dramatique/ ABD EL KADER AALOULA/ AL THAME*

ABSTRACT

This study relies on the semiotic approach and specifically « The semiotic narratives » of Greimas in the interpretation of one of the wonderful dramatic literary texts, for that the subject of this study was: "Semiotic dramatic text" for Abdelkader ALLOULA the model play " EL Litham", so this later is considered a mental play in the alienation or self loss and especially in the social alienation which happen to people as a result of the political oppression, so the country was caring the symbol of the executioner for its injustice and tyranny, and the heroes were the victims, therefore it appeared in the play different duplication techniques, like : the duplication (The sign and the reality) or the duplication (the reality and what is above the reality) where we encounter it in these heroes' experiences.

Therefore, the interpretation of the dramatic text's signs from its narrative, rhetorical and semantic elements is the interpretation of the text's message and the reflection of the writer him self and here it comes the role of the active reader in reading the deep semantics which the text provides by it different formal signs, and interpreting it according to his own critical vision, within the capacity of critical applied approach on the blog, and so that it was necessary for us to select a dramatic text that suits Greimas' critical proposals and so the analysis goes freely and roominess in touching the beauty of its dramatic elements, so selecting the play of " El Litham" of Abdelkader ALLOULA where we can notice its dramatic capacity which is able to be understood and interpreted

Keywords*: semiotic/ dramatic text/ Abdelkader ALLOULA/ EL Litham*

تم بحمد الله