وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف المسيلة

كلية: الآداب واللغات

قسم : اللغة الأدب العربي

الرقم التسلسلي :.....

رقم التسجيل: MLCT/04/2011

مذكرة مكملة لنيل شهادة :.الماجستير

تخصص : **الأدب العربي** فرع : **نقد مسرحي في الجزائر**

العنـــوان

مسرحية "التراب" لأبي العيد دودو

دراسة سيميائية للمكونات البنيوية والجمالية

إعداد الطالب

دالي دليلة

تاريخ المناقشة :**18 ديسمبر 2014.**

أمام لجنة المناقشة المكونة من :

أ.د. عباس بن يحي	**أستاذ التعليم العالي**	جامعة **المسيلة**	رئيسا.
أ.د. فتحي بوخالفة	**أستاذ التعليم العالي**	جامعة **المسيلة**	مشرفا مقررا.
د. رابح ملوك	**أستاذ محاضر(أ)**	جامعة **البويرة**	ممتحنا.
د. عمار بلقريشي	**أستاذ محاضر(أ)**	جامعة **المسيلة**	ممتحنا.

السنة الجامعية2014/ 2015

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف المسيلة

كلية: الآداب واللغات

قسم : اللغة الأدب العربي

الرقم التسلسلي :.....

رقم التسجيل: MLCT/04/2011

مذكرة مكملة لنيل شهادة :.الماجستير

تخصص : **الأدب العربي** فرع : **نقد مسرحي في الجزائر**

العنـــوان

مسرحية "التراب" لأبي العيد دودو

دراسة سيميائية للمكونات البنيوية والجمالية

إعداد الطالب

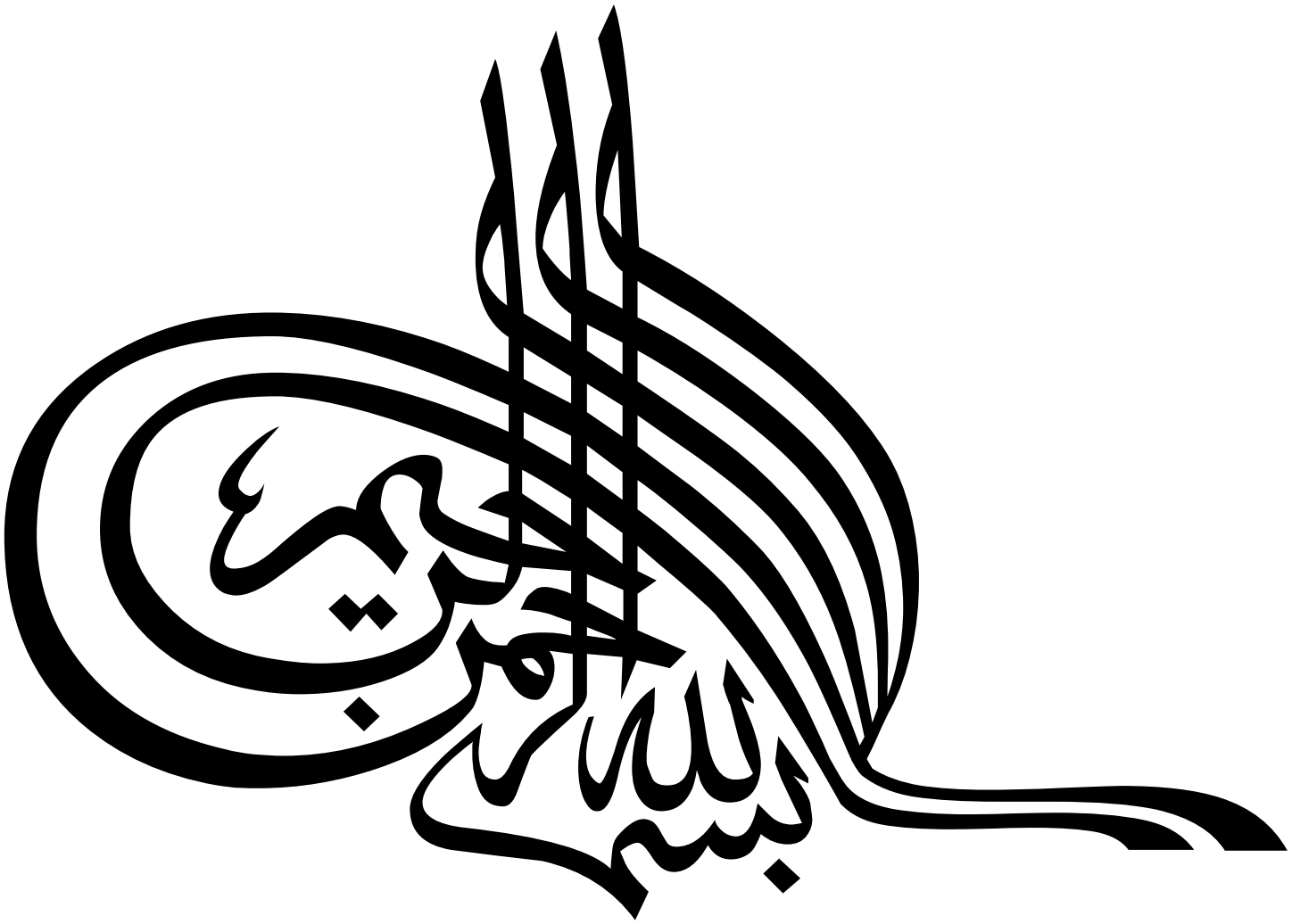
دالي دليلة

تاريخ المناقشة :**18 ديسمبر 2014.**

أمام لجنة المناقشة المكونة من :

أ.د. عباس بن يحي	**أستاذ التعليم العالي**	جامعة **المسيلة**	رئيسا.
أ.د. فتحي بوخالفة	**أستاذ التعليم العالي**	جامعة **المسيلة**	مشرفا مقررا.
د. رابح ملوك	**أستاذ محاضر(أ)**	جامعة **البويرة**	ممتحنا.
د. عمار بلقريشي	**أستاذ محاضر(أ)**	جامعة **المسيلة**	ممتحنا.

السنة الجامعية2014/ 2015


بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

أهدي هذا لبحث إلى كل من :

أمي الحبيبة حفظها الله ورعاها، فلولاها ما تمكنت من اجتياز هذه العقبة، وإلى روح والدي رحمه الله وأسكنه فسيح جنانه، وإلى جميع أفراد عائلتي، وإلى أبناء أخواتي وخاصة الكتكوت الصغير هارون، وإلى جميع زملائي وزميلاتي في الدفعة، وإلى كل أساتذتي طوال مشواري الدّراسي والجامعي، وإلى كل الذين أحبهم ولم يتسن ذكرهم.

كلمة شكر

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد الأمين صلى الله عليه وسلم، جاء في الحديث الصحيح عن أبي هريرة رضي الله عنه عن النبي صلى الله عليه وسلم قال: " لا يشكر الله من لا يشكر الناس".

رواه أحمد وأبو داود و الترميذي

أتقدم بأسمى معاني الشكر والتقدير إلى أستاذي المشرف الدكتور فتحي بوخالفة، الذي أعانني في هذا البحث من عنوانه حتى نهايته، أشكره جزيل الشكر وأقدر صبره على عثراتي وجهده في تصويب أخطائي.

كما أتقدم بخالص الشكر إلى كل أساتذتي طوال مشواري الدراسي والجامعي، وإلى كل زملائي وزميلاتي بجامعة محمد بوضياف بالمسيلة.

وشكري موصول إلى كل من مدَّى لي يد العون ولو بالكلمة الطيبة وخاصة عائلتي، وصديقتي مليكة صياد.

فـــهـــرس المحتويات

فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة
مقدمة	أ-ج
الفصل التمهيـدي: سيمياء المسرح	
1-السيميـــاء	06
1.1- دلالة المصطلح	06
أ- السيمياء عند الغربيين القدامى	06
ب - السيمياء في التراث العربي	07
ج -السيمياء عند المحدثين	18
1. 2 - إشكالية ترجمة المصطلح إلى العربية	21
2-المســـرح	24
2 .1 - مـــاهية المسرح	25
2 .2 - واقعية المسرح النضالي عند أبي العيد دودو	28
3 - علاقة السيمياء بالمسرح.	31
3 .1 - المسرح كحقيقة سيميائية	32
3 .2 - النص الدرامي كعنصر أساسي في المسرح	33
4 - أصناف العلامات في المسرح ودلالاتها	35
4. 1- العلامات المسرحية ذات الدلالة التواصلية	35
4 .2- العلامات المسرحية ذات الوظيفة الثقافية	37
4 .3 -العلامات المسرحية ذات الوظيفة الدلالية	40
الفصل الأول: سيميائية العنوان والشخصيات في مسرحية "التـراب"	
1 - سيميائية العنوان	45
1.1- مفهوم العنوان	45

2.1 – أهمية العنوان 48
3.1– أنواع و ووظائف العنوان 50
4.1– سيميائية عنوان مسرحية" التراب " 53
2 – سيميائية الشخصيات 55
1.2 – تعريف الشخصية 56
2.2 خصائص الشخصية 57
3.2– أنماط الشخصية 58
أ– شخصية الراوي 58
ب– الشخصية الرئيسية 58
ج – الشخصية الثانوية 59
4.2– شخصيات مسرحية" التراب " دراسة سيميائية 60

الفصـل الثاني: سيميائية الحوار والأحداث و الصراع في مسرحية " التـراب"

1 – سيميائية الحوار 76
1 .1–مفهوم الحوار 76
2 .1 – أهمية الحوار 77
3 .1– وظائف الحوار 78
4 .1– خصائص الحوار وأنواعه 81
5 .1– سيميائية الحوار في مسرحية" التــراب " 84
6 .1– لغة الحوار بين دلالة الشمول والكيفية والذات الحدث 95
2– سيميائية الأحداث 99
1.2 – مفهوم الحدث 100
2.2–أنماط الحدث 100

3.2 – الحبـــــــكة 101

3 – سيميائية الصراع 103

3 .1– مفهوم الصراع 103

3 .2–خصائص الصراع وأنواعه 104

4– سيميائية الأحداث والصراع في مسرحية" التـــــراب" 106

الفصـــل الثالث: سيميائية الفضاء الزماني والمكاني في مسرحية "التــراب"

1 –الفضاء الدرامي 116

2–سيميائية الفضاء الدرامي 117

3– سيميائية الفضاء الزماني في مسرحية "التـــراب" 117

1.3–مفهوم الزمن الدرامي 118

2.3–المفارقات الزمنية في مسرحية " التراب " 120

4–سيميائية الفضاء المكاني في مسرحية "التـــراب" 128

1.4– المكان الدرامي 128

2.4– سيميائية الأمكنة في مسرحية "التـــراب" 129

خاتمة 136

قائمة المصادر والمراجع 138

ملخص البحث 148

فهرس الموضوعات 150

مقدمـــــــة

مقدمة:

تعد المسرحية فنا متميزا عرفته الجزائر بعد الحرب العالمية الثانية، رغم وجود أشكال بدائية، وكان أقرب هذه الأشكال البدائية إلى المسرح لعبة القراقوز وخيال الظل، حيث عرفتهما الجزائر في الفترة العثمانية.

لقد لعب المسرح في الجزائر دورا هاما وريادیا، باعتباره أداة للنضال وسلاحا لمقاومة الاستعمار الفرنسي؛ فقد تناول المسرح الجزائري مواضيع تدعو إلى مناهضة الاحتلال في الجزائر بشتى الطرق، فكانت هناك مسرحيات هادفة إلى إيقاظ الوعي الوطني والتاريخي، نذكر منها مسرحية "الجثة المطوقة " لكاتب ياسين ومسرحية" مصرع الطغاة " لعبد الله الركيبي ومسرحية " أولاد القصبة " لعبد الحميد رايس، وقد كانت الواقعية هي منهج المسرح الثوري الجزائري الذي عبر بصدق عن ثورة نوفمبر المجيدة سواء في الجبال أو المدن.

وقد بقيت الثورة التحريرية على الدوام زادا لعقول أدبائنا وإبداعاتهم، فظهرت في شتى الأجناس الأدبية كالرواية والقصة وظهرت في المسرح الذي اخترت أن أغوص فيه لإرضاء ميولي، ولإثراء الساحة النقدية بهذا البحث البسيط الذي آمل أن ينال رضا كل من سمحت له فرصة الاطلاع عليه، ولعل أهم الإشكاليات التي أطرحها هنا هي كيف يمكن دراسة النص الدرامي سيميائيا؟ وهل يمكن اعتبار المنهج السيميائي هو أهم المناهج التي يمكن تطبيقها على المسرح؟ وقد اخترت الأديب أبى العيد دودو الذي يعد واحدا من الأسماء البارزة في صفوف الأدباء الجزائريين، حيث تميزت منجزاته المسرحية بواقعية ثورية مدهشة، وتعد مسرحية "التراب" التي ألفها الكاتب في السنة الأولى من الثورة وطبعت سنة 1968 هي موضوع بحثي الموسوم بـــ" **مسرحية "التراب" لأبي العيد دودو دراسة سيميائية للمكونات البنيوية والجمالية**" ،حيث تعد المسرحية واحدة من أهم إبداعات الكاتب، وقد اطلع عليها أبو القاسم سعد الله قبل الطبع وذكرها بقوله :"هي مسرحية ناضجة ذات أسلوب جذاب فكرتها عميقة تدور حول الصراع بين الوطنية والحب والتضحية وتحتوي على حوار فلسفي هادف شخصياتها تمثل قطاعات مختلفة من حياة الإنسان عامة والإنسان الجزائري خاصة".

وفي ضوء المنهج السيميائي سأحاول معالجة موضوع بحثي أما في الفصل التمهيدي فقد اعتمدت المنهج التاريخي الذي يصلح للتعريف بالسيمياء والمسرح والعلاقة بينهما.

وقد قسمت بحثي إلى فصل تمهيدي وثلاثة فصول، وقد عنونت الفصل التمهيدي بـــ: "**سيمياء المسرح**" تناولت فيه دلالة مصطلح السيمياء عند الغربيين القدامى، ثم في التراث العربي، ثم عند المحدثين، ثم إشكالية ترجمة المصطلح إلى العربية، لأنتقل إلى المسرح فتعرضت أولا لماهية المسرح ثم لواقعية المسرح النضالي عند أبي العيد دودو، ثم تناولت علاقة السيمياء بالمسرح فتطرقت من خلال هذه العلاقة إلى المسرح كحقيقة سيميائية، وإلى النص الدرامي كعنصر أساسي في المسرح، وختمت هذا الفصل بأصناف العلامات في المسرح ودلالاتها بدءًا بالعلامات المسرحية ذات الدلالة التواصلية، ثم العلامات المسرحية ذات الوظيفة الثقافية، وأخيرا العلامات المسرحية ذات الوظيفة الدلالية، ثم عرضت الفصول الثلاثة كما يلي:

-الفصل الأول: وعنونته بـــ: "**سيميائية العنوان والشخصيات في مسرحية" التـــراب** " تناولت في الجزء المخصص لسيميائية العنوان في جانبه النظري إلى مفهوم العنوان وأهميته وأنواعه ووظائفه، ثم حاولت في الجانب التطبيقي تحديد سيميائية عنوان مسرحية" التراب "،أما الجزء الثاني فخصصته لسيميائية الشخصيات عرضت فيه للتعريف بالشخصية وخصائصها وأنماطها، ثم قمت في الجانب التطبيقي بدراسة شخصيات مسرحية" التراب " دراسة سيميائية.

-الفصل الثاني : وموسوم بـــ:" **سيميائية الحوار والأحداث والصراع في مسرحية" التراب**"" ، وقد قسمت هذا الفصل إلى أربعة عناوين؛ الأول خصصته لسيميائية الحوار وعرضت فيه لمفهوم الحوار وأهميته وظائفه وخصائصه وأنواعه، ثم قمت في جانبه التطبيقي بتحديد سيميائية الحوار في مسرحية" التراب " ولغة الحوار بين دلالة الشمول والكيفية والذات والحدث ،أما العنوان الثاني فخصصته لسيميائية الحدث حددت في مفهوم الحدث وأنماطه والحبكة، أما العنوان الثالث خصصته لسيميائية الصراع حيث تعرضت فيه لمفهوم الصراع وخصائصه وأنواعه، أما العنوان الرابع والأخير فكان هو الجزء

التطبيقي لكل من الحدث والصراع، حيث قمت بدراسة سيميائية للأحداث والصراع في مسرحية" التراب".

-الفصل الثالث: وعنونته بـــ:" **سيميائية الفضاء الزماني والمكاني في مسرحية" التراب"** ،تناولت في هذا الفصل الفضاء الدرامي، ثم حددته سيميائيا، ثم تعرضت إلى سيميائية الفضاء الزماني في مسرحية "التراب" ،حيث حددت مفهوم الزمن الدرامي، ثم المفارقات الزمنية في مسرحية " التراب "، ثم تعرضت لسيميائية الفضاء المكاني في مسرحية "التراب"، وحددت المكـــان الدرامي وسيميائية الأمكنة في مسرحية "التـــراب" ، كما أنني أجملت في الخاتمة كلما توصلت إليه من نتائج.

وفي الأخير أتوجه بخالص تحياتي واعترافي بالجميل لأستاذي الفاضل الذي ساعدني على إنجاز هذا البحث الدكتور " فتحي بوخالفة "، وإلى كل من أمدّني بالدعم والنصيحة والتوجيه، وأرجو أن أكون قد حققت الغاية المنشودة من هذا العمل المتواضع، فإن وفقت فمن الله وإن أخفقت فمن الشيطان ومن نفسي.

الفصل التمهيـــدي

سيمياء المسرح

1- السيميـاء

1.1- دلالة المصطلح

أ - السيمياء عند الغربيين القدامى

ب - السيمياء في التراث العربي

ج - السيمياء عند المحدثين

2.1 -إشكالية ترجمة المصطلح إلى العربية

2-المســرح

1.2 - مـاهية المسرح

2.2 - واقعية المسرح النضالي عند أبي العيد دودو

3 - علاقة السيمياء بالمسرح

1.3 - المسرح كحقيقة سيميائية

2.3 - النص الدرامي كعنصر أساسي في المسرح

4 - أصناف العلامات في المسرح ودلالاتها

1.4- العلامات المسرحية ذات الدلالة التواصلية

2.4- العلامات المسرحية ذات الوظيفة الثقافية

3.4 - العلامات المسرحية ذات الوظيفة الدلالية

1- السيميـــاء:

يمكن القول أن السيمياء بدأت تفرض نفسها على الدراسات الأدبية والثقافية والإعلامية و الفنية منذ النصف الثاني من الفرن العشرين كما أنها شكلت تيارات متنوعة ومختلفة حسب مواضيع الدراسة مثل: الإشهار، السينما،الصورة ، والمسرح وغيرها.

وبالرغم من المحاولة الجدية للكثير من الباحثين في تقريب مصطلحات علم السيمياء ومفاهيمه إلى الأذهان إلا أن الكثيرين وجدوا اختلاف مصطلحات هذا العلم وتعددها.

1.1 - دلالة المصطلح:

أ – السيمياء عند الغربيين القدامى:

" تؤكد أغلب الدراسات اللغوية أن الأصل اللغويsémiotiqueأو السيمياء يعود إلى العصر اليوناني"« **تكوينيا الكلمة آتية من الأصل اليوناني ""sémeion الذي يعني علامة،وlogos، "الذي يعني خطاب الذي نجده مستعملا في كلمات من مثلsociologieعلم الاجتماع، وthéologieعلم الأديان (اللاهوت)Biologie علم الأحياء، zoologie، علم الحيوان،...وبامتداد أكبر كلمةlogos تعني العلم هكذا يصبح تعريف السيميولوجيا على النحو الآتي: علم العلامات».**[1]

وقد كان للفلسفة اليونانية الفضل الكبير في تحديد البوادر الأولى لهذا العلم حيث« **اتفق جل الباحثين والسيميائيين أن السيميائيات علم مستمد لمبادئه من مجموعة كبيرة من الحقول المعرفية كاللغويات والفلسفة..»**[2]حيث كان هدف الفلسفة اليونانية هو« **تصنيف علامات الفكر لتوجيهها في منطق فلسفي شامل: السيميوطيقا القديمة تنتمي إلى جرد مدلولات الفكر».**[3]

[1]توسان برنار: ما هي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف ، ط2،أفريقيا الشرق، المغرب 2000م، ص09.

[2]فيصل الأحمر: معجم السيميائيات،ط1 ،منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010م ، ص20.

[3]توسان برنار: ما هي السيميولوجيا، ص37 .

فالسيمياء علم قديم النشأة ارتبط بعلوم اللسانيات، كما يرى الكثيرون بحيث: «**أفرد الفيلسوف أفلاطون هذا الموضوع في كتابCarlyle وأكد أن للأشياء جوهرا ثابتا، وأن الكلمة"أداة للتوصيل وبذلك يكون بين الكلمة و معناها، أي بين الدال «Signifiant»والمدلول «Signifie» تلاؤم طبيعي Jeustessenaturell فلقد كان اللفظ يعبر عن حقيقة الشيء، وقد أشار أفلاطون إلى ما تمتاز به اللغوية من خواص تعبيرية، أي العلاقة الطبيعية بين الدال و المدلول، وبذلك كانت الأصوات أدوات تعبير عن ظواهر عديدة».**[1]،أما بالعودة إلى المعاجم الأجنبية فنجد أنها فرقت بين مصطلح كيمياء وسيمياء«:**الكيمياء(Chemistry) وهو علم كيمياء المعروف** و**(alchemy) يرمزفي هذه المعجمات إلى ما نطلق عليه في العربية مصطلح السيمياء ، وعند التعريف تقول هذه المعجمات الأجنبية انه علم كيمياء القرون الوسطى)).**[2]

ب – السيمياء في التراث العربي:

لقد عرف العرب في تراثهم القديم علم السيمياء رغم أن إشاراتهم إليه كانت مبعثرة ومتناثرة، فقد ربط علماء العرب قديما بين علم السيمياء وعدة علوم أخرى كعلم أسرار الحروف وعلم البلاغة ،وعلم النحو ،وعلم التصوف وعلم التفسير وغيرها ،غير أن لفظة سيمياء حملت دلالة واحدة سواء في المعاجم العربية كمعجم لسان العرب لابن منظور أو في القران الكريم أو الشعر العربي وهي العلامة، فبالعودة إلى المعاجم العربية نجد في لسان العرب لابن منظور أن: « **والسُّومة والسِّيمة والسِّيماء والسِّيمياء: العلامة، وسَوَّم الفرس: جعل عليه السِّيمة، وقوله عز وجل: «** ***حِجَارَة مِنْ طِينٍ مُسَوَّمَةَ عِنْدَ رَبِّكَ لِلْمُسْرِفِينَ*** **» قال الزجاج : روى عن الحسن أنها معلمة ببياض وحمرة...وقيل:** ***الْخَيْلُ***

---

[1]بلقاسم دقة: السيمياء في التراث العربي مجلة التراث العربي،ع91،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2003م،ص68

[2]موسى بن مصطفى العبيدان: علم السيمياء بين التراث والحداثة مجلة التراث العربي، ع95، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004 م ،ص16 /17 .

الْمُسَوَّمَةُ هي التي عليها السِّما والسُّومَةُ، وهي العلامة .وقال ابن الأعرابي :السِّيمُ العلامات على صوف الغنم».[1]

« وفي الحديث: قال يوم بدر: سوموا ،فإن الملائكة قد سومت ،أي اعملوا لكم علامة يعرف بها بعضكم بعضا.

وفي حديث الخوارج : سيماهم التحليق، أي علامتهم ، والأصل فيها الواو، فقلبت لكسرة السين ...والسِّيما ياؤها في الأصل واو، هي العلامة ويعرف بها الخير والشر»[2]

وذكر الجوهري في كتابه الصحاح«**السُّومَةُ بالضم : العلامة تجعل على الشاة ...و الخيلالْمُسَوَّمَةُ :المرعية ، الْمُسَوَّمَةُ : المُعلمة .»[3]**

وقد ورد هذا المعنى في القران الكريم في عدة مواضع نذكر منها:

قوله تعالى:﴿وَنَادَى أَصْحَابُ الأَعْرَافِ رِجَالاً يَعْرِفُونَهُمْ بِسِيمَاهُمْ﴾[4]

وقوله تعالى:﴿تَعْرِفُهُم بِسِيمَاهُمْ لاَ يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافًا﴾[5]

وقوله عز و جل:﴿سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ﴾[6]

وقوله أيضا:﴿يُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي وَالأَقْدَام﴾[7]

وقد وردت كلمة السيمياء كذلك في الشعر العربي نذكر أنه«**وأُنشد لأُسيد بن عنقاء الفزاري يمدح عُميلة:**

غلامٌ رماهُ الله بالحُسْنِ يافعاً　　　له سيمياء لا تُشقُّ على البصر
كأن الثريا علقت فوق نحـــره　　　وفي جيده الشعرى وفي وجهه القمـــر

---

[1] ابن منظور: لسان العرب ، تحقيق : عبد الله علي الكبير و آخرون ،دط ، مج3 ، دار المعارف ، القاهرة ،1981 م ،ص2158.

[2] المرجع نفسه،ص2159 .

[3] الجوهري: الصحاح، تحقيق: أحمد عبد الفور عطار، ط4 ،ج5 ، دار العلم للملايين، بيروت ،1990م،ص1955.

[4]– سورة الأعراف، الآية 48.

[5]– سورة البقرة، الآية 273.

[6]– سورة الفتح، الآية 29.

[7]– سورة الرحمن، الآية 41.

له سيمياء لاتشق على البصر أي يفرح به من ينظر إليه»[1]

وكما ذكر ابن منظور في معجمه لسان العرب بيتا آخر من الشعر ذكرت فيه لفظة السيمياء بصيغة السِّيما حيث« **أنشد شمرٌ في باب السِّيما مقصورة للجعدي**

ولهم ســـيما إذا تـــبصرهم بينت ريبة مـــن كان سأل »[2]

ويتضح مما سبق أن كلمة سيمياء في كل من القران الكريم والمعاجم العربية والشعر العربي القديم كان لها معنى واحد وهو العلامة.

أما بالعودة إلى مصطلح السيمياء كعلم عند العرب قديما فقد تعددت استعمالاته، فقد كان مفهوم السيمياء في عصر العالم الجليل جابر بن حيان يقترب(ت 815 م) من السحر حيث «**أنفق وقتا كبيرا، وجهودا كثيرة في إحالة الأجسام النوعية من صورة إلى أخرى، فوقع في طلب المستحيل ، وتحول عنده علم الكيمياء إلى علم السيمياء الذي كان في مفهوم ذلك العصر يقترب من السحر، كما تحول علم الفلك عند العرب إلى علم التنجيم».**[3]

ونجد القنوجي صاحب كتاب "أبجد العلوم" يرى أن علم السيمياء علم من قبيل السحر حيث ذكر « **ثم ظهر بالمشرق جابر بن حيان كبير السحرة في هذه الملة فتصفح كتب القوم واستخرج الصناعة وغاص في زبدتها واستخرجها ووضع فيها غيرها من التآليف، وأكثر الكلام فيها وفي صناعة السيمياء لأنها من توابعها لان إحالة الأجسام النوعية من صورة إلى أخرى إنما يكون بالقوة النفسية لا بالصناعة العملية فهو من قبيل السحر».**[4]

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، ص2159.

[2] المرجع نفسه، ص2159.

[3] موسى بن مصطفى العبيدان: علم السيمياء بين التراث والحداثة، مجلة التراث العربي، دمشق: ع95، ص15 ، 16 .

[4] صديق بن حسن القنوجي: أبجد العلوم،دط ،ج2 ، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، 1296 هـ، ص 320،319.

كما ذكر ابن سينا(ت427هـ) علم السيمياء في مخطوطة له" كتاب الدر النظيم في أحوال علوم التعليم " وهذا ما أشار إليه ميشال أريفيه في كتابه "السيميائية أصولها وقواعدها "حيث ذكر قول ابن سينا: « **علم السميا علم يقصد فيه كيفية تمزيج القوى التي في جواهر العالم الأرضي ليحدث عنها قوة يصدرعنها فعل غريب وهو أيضا أنواع**».[1]

وقد أشار الكاتب فيصل الأحمرفي كتابه " معجم السيميائيات" للأنواع التي ذكرها ابن سينا ((**فيذكر تلك الأنواع وهي متعلقة بالحركات العجيبة التي يقوم بها الإنسان وبعضها متعلق بفروع الهندسة، أما البعض الآخر فمتعلق بالشعوذة**».[2]

وهناك عدد من العلماء أدخلوا تحت علم السيمياء علوم عدة، كما فعل ابن خلدون (ت **808**هـ) في مقدمته حين قدم فصلا كاملا عنوانه" علم أسرار الحروف " جاعلا بذلك علم أسرار الحروف مرادفا لعلم السيمياء كما فهمه العديد من القدامى العرب، حيث ذكر في قوله:

«**وهو المسمى لهذا العهد بالسيميا نقل وضعه من الطلسمات إليه في اصطلاح أهل التصرف من المتصوفة، فاستُعمل استعمال العام من الخاص.**

وحدث هذا العلم في الملة بعد صدر منها وعند ظهور الغُلاة من المتصوفة وجنوحهم إلى كشف حجاب الحس وظهور الخوارق على أيديهم والتصرفات في عالم العناصر، وتدوين الكتب والاصطلاحات، ومزاعمهم في تنزل الوجود على الواحد وترتيبه. وزعموا أن الكمال الأسمائي مظاهره أرواح الأفلاك والكواكب ، وأن طبائع الحروف وأسرارها سارية في الأسماء . فهي سارية في الأكوان على هذا النظام، والأكوان من لدُن الإبداع الأول تنتقل في أطواره وتُعرب عن أسراره. فحدث لذلك علم أسرار الحروف. وهو من

---

[1] ميشال أريفيه وآخرون: السيميائية أصولها و قواعدها، تر: رشيد بن مالك ، د.ط ، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002 م، ص 23 .

[2] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات ، ص31 .

تفاريع علوم السيمياء ،لا يوقَف على موضوعه و لا تُحاط بالعدد مسائله .تعددت فيه تواليف البُوني وابن العربي وغيرهما ممن اتبع أثارهما».[1]

السيمياء مصطلح قديم أشار إليه العرب في تراثهم غير أن العلماء لم يجعلوا منه علما مستقلا بذاته، بل ربطوا بينه وبين وعلوم أخرى كعلم أسرار الحروف كما فعل ابن خلدون « **ولهذا يمكن القول إن دراسات النظام الإشاري في التراث العربي هي دراسة قديمة قدم الدرس اللساني ،إلا أن الأفكار والتأملات السيميائية التي وصلت ظلت في إطار التجربة الذاتية ، ولم تتجسد في إطار التجربة العلمية الموضوعية ومن ثم فالمنطلقات السيميائية للدراسة العربية تنقصها الإجراءات التطبيقية الموسعة».**[2]

واللافت أن علم السيمياء في التراث العربي غير مفهومه في العصر الحديث، حيث اكتسب هذا العلم مصطلحات جديدة« **فلم يتعامل معه عربنا القدامى إلا في إطار ما هو خارج عن المألوف ، أما مفهومه الذي يعرف به اليوم ، فإننا لا نجده إلا عبر إشارات من بلاغيينا وفلاسفتنا ، ضمن أبحاثهم المختلفة وذلك في شذرات متفرقة هنا وهناك».**[3]

وأهم هؤلاء البلاغيين والفلاسفة: الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني وابن عربي والرازي والغزالي وابن سينا ، حيث أشار الجاحظ (159- 255 هــ)إلى العلامات غير اللغوية في قوله: « **الدّلالة باللفظ ، فأما الإشارة فباليد ، وبالرأس ، وبالعين والحاجب والمَنكِب، إذا تباعد الشخصان ، وبالثَّوب وبالسَّيف. وقد يتهدَّد رافعُ السَّيف والسَّوط، فيكون ذلك زاجراً، ومانعاً، ويكون وعيداً وتحذيراً. والإشارة واللفظ شريكان، ونعم العــونُ هي له،**

---

[1]عبد الرحمن ا بن خلدون: المقدمة ، تحقيق: عبد السلام الشدادي، ط1 ، ج3 ، المركز الوطني للبحث العلمي والتقني، الدار البيضاء، المغرب ،2005 م، ص119.

[2]بلقاسم دقة: السيمياء في التراث العربي ، مجلة التراث العربي: ع91 ، ص68 .

[3]فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص32 .

ونعم الترجمانُ هي عنه. وما أكثر ما تنوب عن اللفظ وما تُغني عن الخطِّ».[1]

فالجاحظ كان على دراية بجميع أصناف العلامات اللغوية وغير اللغوية حيث يقول: «جميع أصناف **الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ ، خمسة أشياء لا تنقُص ولا تزيد :أولها اللفظ ، ثم الإشارة ، ثم العقد ، ثم الخط ، ثم الحال التي تسمى نِصبة . والنِّصبة هي الحال الدالة »**[2]،والجاحظ يبين أن الدلالة تتم باللفظ أو بغير اللفظ لأنها تؤدي إلى معنى وهذا معروف عن السيميائيات فهي تدرس جميع العلامات اللغوية وغيرها، حيث يقول الجاحظ في هذا الشأن: « **ومتى دلَّ الشيءُ على معنى فقد أخبر عنه وإن كان صامتاً، وأشار إليه وإن كان ساكتاً، وهذا القولُ شائعٌ في جميع اللغات ، ومتّفق عليه مع إفراط الاختلافات».**[3]

وقد أشار الجاحظ إلى نظرية الإرسال و التلقي وذلك حين بين الفرق بين الإرسال والتلقي فرأى أن « **اللفظ للسامع، وجعل الإشارة للناظر، وأشرك الناظر واللامس في معرفة العقد، إلا بما فضل الله به نصيب الناظر في ذلك على قدر نصيب اللامس. وجعل الخط دليلا على ما غاب من حوائجه عنه، وسببا موصولا بينه وبين أعوانه؛ وجعله خزانا لما لا يأمَن نسيانه، ممَّا قد أحصاه وحفظه، وأتقنه وجمعه».**[4]

وقد تحدث الدكتور عبد المالك مرتاض في كتابه نظرية النص الأدبي عن وعي الجاحظ المعرفي بأنواع التبليغ السيميائي:« **فالجاحظ ، كما نرى يتحدث ، بوعي معرفي مدهش في هذا النص ، عن أنواع التبليغ السيميائي فيجعل السمة اللفظية- المنطوقة-**

---

[1] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط7 ، ج1 ، مكتبة الخانجي، مصر، 1998 م ، ص77 / 78 .

[2] المرجع نفسه: ص76 .

[3] المرجع نفسه: ص81 ،82 .

[4] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، تحقيق:عبد السلام محمد هارون، ط2، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، مصر، 1965م، ص 45،46 .

أداة للاتصال بالسامع (المتلقي، أو المستقبل)، فهي سمة مرقونة. في حين جعل سمة الإشارة للناظر وحده (وهو ما نطلق عليه نحن : «السمة البصرية»».[1]

أما عبد القاهر الجرجاني(ت**471** هــ) فقد اهتم بالجانب الدلالي، فقد تحدث عن اعتباطية العلامة اللغوية :« **فألفاظ اللغةعنده ليست إلا مجرد علامات وسمات دالة على المعاني (...) فيمكننا أن نستبدل علامة بعلامة للدلالة على نفس المعنى».**[2]

وقد أشار الجرجاني إلى ذلك في قوله :((**كقولنا: زيد خارج : فما عقلتاه منه وهو نسبة الخروج إلى زيد لا يرجع إلى معاني اللغات، ولكن إلى كون ألفاظ اللغات سمات لذلك المعنى وكونها مرادة بها».**[3]فجعل الجرجاني بذلك اللفظ مرادفا للسمة

والكلام عند الجرجاني على ضربين:«**ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلا بالخروج على الحقيقة فقلت خرج زيد: وبالانطلاق عن عمرو فقلت: عمرو منطلق: وعلى هذا القياس و ضرب آخرأنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومـــــدار هذا الأمرعلى الكناية والاستعارة والتمثيل».**[4]

كما حدد الجرجاني مفهوم المواضعة حيث قال:«**المواضعة كالإشارة فكما انك إذا قلت: خذ ذاك: لم تكن هذه الإشارة لتعرف السامع المشار إليه في نفسه لكن ليعلم أنه المقصود من بين سائر الأشياء التي تراها وتبصرها، كذلك حكم اللفظ مع ما وضع له)).**[5]

---

[1] عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي ، ط2 ، دار هومة ، الجزائر ، 2010م ، ص167 .

[2] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات ، ص33 .

[3] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في عام المعاني، ط1، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، 1988م ، ص416.

[4] المرجع نفسه، ص202 .

[5] المرجع نفسه ، ص416 .

وقد أوضح عبد الملك مرتاض في كتابه نظرية النص الأدبي هذا القول:«**أي لا تأخذ غيره مما ترى... ولقد يعني هذا الملفظ ، كما هو واضح، الاستغناء عن التواصل باللغة التي قد يكون الاتحاد إليها في مثل هذا الموقف مضيعةً للوقت، ومَفسَدة للجهد، ففزع المرسل إلى اصطناع لغة الإشارة، لا لغة الألفاظ ، فأفهمَ وحسَم**».[1]

وقد تحدث الجرجاني عن التحول الدلالي وهذا ما أشار إليه فيصل الأحمر في كتابه " معجم السيميائيات":« **حيث أن ما تتميز به العلاقات اللسانية هو قابليتها للدخول في علاقات تركيبية ، إلى جانب التحول الدلالي ، بحيث تتحول العلامة في سياق معين إلى علامة ذات دلالة مركبة يتحول مدلولها إلى دال باحثا عن مدلول أخر**».[2]

ويقول فيصل الأحمر عن التحول الدلالي عند الجرجاني :« **و إن كان** ((**عبد القاهر**)) **لم يقل بمصطلح التحول الدلالي صراحة ، إلا انه أشار إليه من خلال حديثه عن الكلام وصنفيه،...ونجد**((**الجرجاني**)) **بعد حديثه عن أصناف الكلام، يعطي أمثلة عن المجاز والاستعارة ليثبت ذلك ، وكلامه هذا هو بالضبط ما تحدث عنه الحداثيون تحت مصطلح معنى المعنى كما عند** ((**أوجدن**)) **و**((**ريتشارد**))**، والأولانية والثانيانية و الثالثانية عند** ((**بورس**))».[3]

كما نجد عدد من علماء العرب قد تحدثوا عن الدلالة كابن عربي (560 هـ/ 1165م) وغيره من المتصوفة، فالمعروف عن إبن عربي والمتصوفة عامة«**هو نظرتهم الشمولية للكون، فهو يتعامل مع حروف اللغة كما يتعامل مع كل الموجودات**».[4]

وقد شرح الدكتور حميد الحمداني في كتابه القراءة وتوليد الدلالة الفرق بين" ابن عربي" و"بورس" وهو أن بورس« **حاول أن ينقل النموذج الصوفي الموجود**

---

[1] عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص170 .

[2] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص34 .

[3] المرجع نفسه، ص34 .

[4] المرجع نفسه، ص 34.

ليطبقه...على علم الدلائل ؛أي أنه حول دراسته من الفلسفة إلى السيميوطيقا بينما احتفظ" ابن عربي" بالنظام الفلسفي الصوفي وترك نظام الدلائل يحتل مكانته الخاصة دون عزله عنه)).[1]

أما نظرة فخر الدين الرازي (543هــ/ 606ه) للسيميائية فارتبطت بعلاقة الدال بالمدلول وحصر أنواع العلاقات بين الدال والمدلول في اللغة حيث قال:«**الألفاظ إما أن تدل على المعاني بذواتها، أو على وضع الله إياها، أو بوضع الناس،أو يكون الأول بوضع الله والباقي بوضع الناس**»[2]،وقد بين الرازي الحكمة من وضع الألفاظ للمعاني، وذلك لأن«**الإنسان خلق بحيث لا يستقل بتحصيل جميع مهماته فاحتاج إلى أن يعرف غيره ما في ضميره ليمكنه التوسل به إلى الاستعانة بالغير، ولابد لذلك التعريف من طرق، والطرق كثيرة مثل الكتابة والإشارة والتصفيق باليد والحركة بسائر الأعضاء، إلا أن أسهلها و أحسنها هو تعريف ما في القلوب و الضمائر بهذه الألفاظ**».[3]

وقد تبنى أصحاب المنهج السيميائي اليوم الرأي الذي جاء به الرازي قديما، ويرى الرازي أن الألفاظ هي الوسيلة الأسهل والأحسن في التواصل وإنتاج الأصوات « **فالألفاظ أسهل الأنساق السيميائية، وأحسنها لأنها لا تتطلب جهدا وعناء من حيث إنتاج الأصوات وإصدارها، وهذا الرأي هو ما يؤكد عليه الكثيرون من اللغويين السميولوجيين في مقدمتهم " فرديناند دي سوسير " الذي اهتم بالإشارة اللغوية لسهولة التحكم فيها».**[4]

وقد استبعد الرازي المرجع من مفهوم العلامة، وهذا يوافق ما ذهب إليه دو سوسير حيث يقول الرازي:« **للألفاظ دلالات على ما في الأذهان لا ما على في الأعيان**

[1] حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة، ط1، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء، المغرب، 2003م ،ص178.

[2] المرجع نفسه ، ص36 .

[3] فخر الدين الرازي: مفاتيح الغيب، ط1 ، ج1 ، دار الفكر، بيروت لبنان ،1981م، ص33 .

[4] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات ،ص36 /37 .

ولهذا السبب يقال: الألفاظ تدل على المعاني ،لأن المعاني هي التي عناها العاني، وهي أمور ذهنية».[1]

وتجدر الإشارة إلى جهود مفكرينا وفلاسفتنا العرب و اهتمامهم بمسألة العلاقة بين الدال والمدلول والدلالة ، حيث نجد أبو حامد الغزالي (450 هـ /505 هـ) صاحب كتاب "معيار العلم" يحدد معنى الإشارة « **وهي تتكون من (دال) وهو الصورة الصوتية (و مدلول) وهو المتصور الذهني لذلك الدال»**[2]، أما علاقة الدال بالمدلول فهي تقوم عند الغزالي على أربعة مراتب حددها في قوله:«**إن للشيء وجودا في الأعيان. ثم في الأذهان. ثم في الألفاظ . ثم في الكتابة**

فالكتابة دالة على اللفظ؛ واللفظ دال على المعنى الذي في النفس . والذي في النفس هو مثال الوجود في الأعيان».[3]

وقد شرح الغزالي هذه المراتب أو المحاور مع إعطاء كل محور مثاله « **وهذه هي حركةالإشارة شرحها الغزالي دون أن بسميها (إشارة) ولكن شرحه لها سبق عصر السيميولوجيا بقرون ولم يأت هذا العلم بشرح أكثر من الذي جاء به أبو حامد ...وتقسيم الغزالي كان حلا لمعضلة الدال والمدلول، وهي المشكلة التي تناولها السيميولوجيون الفرنسيون وقدموا لها حلا ليس بأكثر من حل الغزالي».**[4]

أما قول الغزالي في حديثه عن المعرفة « **إن للأشياء وجودا في الأعيان ، ووجودا في اللسان ووجودا في الأذهان،أما الوجود في الأعيان فهو الوجود الأصلي الحقيقي، والوجود في الأذهان هو الوجود العلمي الصوري والوجود في اللسان هو الوجود اللفظي الدليلي».**[5]

---

[1]فخر الدين الرازي: مفاتيح الغيب، ص31.

[2]عبد الله الغذامي:الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ط4 ،الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1998م، ص46 .

[3] الغزالي: معيار العلم،تحقيق : سليمان دنيا، د.ط ، دار المعارف، مصر،1961 م، ص75 .

[4]المرجع نفسه، ص47.

[5]فيصل الأحمر: معجم السيميائيات ،ص37 .

وهو ما يقابل عند دي سوسير" المرجع " و " المدلول " و " الدال " وعند بورس " الموضوع" و" المؤول" و" الماثول".

ومن الدارسين الذين اهتموا بالعلامة وطبيعتها نجد ابن سينا الذي اهتم بمكونات الدلالة وفي حديثه عن طبيعة العلامة يقول:«**إن الإنسان قد أوتي قوة حسية ترتسم فيها صورالأمور الخارجية... فترتسم فيها ارتساماً ثانياً ثابتاً، وإن غابت عن الحس... ومعنى دلالة اللفظ (هو) أن يكون إذا ارتسم في الخيال مسموع اسم، ارتسم في النفس معنى، فتعرف النفس أن هذا المسموع لهذا المفهوم، فكلما أورده الحس على النفس التفتت إلى معناه**».[1]

ويشرح الدكتور بلقاسم دقة هذا القول لابن سينا في مقال له بعنوان" علم السيمياء في التراث العربي" بمجلة " التراث العربي" بقوله :« **و إذا تدبرنا مفهوم ابن سينا لدلالة اللفظ نجده يتفق ومفهوم دو سوسير للعلامة ، فالعلامة في منظور ابن سينا ثنائية المبنى تتألف من مسموع، و معنى (مفهوم) ، وبهذا التصور يلغى من مفهوم العلامة المرجع الذي تحيل عليه العلامة، وذلك ما نجده عند دي سوسير أيضا إذ تتألف العلامة عنده من صورة سمعية(دال)وصورة ذهنية أو متصور(مدلول)**».[2]

وتعتبر هذه المجموعة من اللغويين و المفكرين العرب القدامى الذين كانت لهم إسهاماتهم في ميدان علم السيمياء، حيث كانت إرهاصاتهم السيميائية التي تفطنوا إليها منذ قرون هي نفسها التي بنت عليها السيمياء الحديثة نظرياتها ، فقد تفطن علماء العرب القدامى إلى قيمة علم السيمياء غير أن دراساتهم تركزت حول الدراسات القرآنية، فالقرآن كان الموجه و الباعث الحقيقي للدرس السيميائي.

---

[1] ابن سينا: العبارة ، تحقيق: محمود الخضيري، ط1 ، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1970، ص3/ 4 .

[2] بلقاسم دقة: السيمياء في التراث العربي، مجلة التراث العربي: ع91 ، ص 73 .

ج- السيمياء عند المحدثين:

السيمياءعلم حديث النشأة رغم الأفكار المتناثرة التي وجدت في التراثيين العربي و الغربي وما يميز هذا العلم هو نشأته في مكانين مختلفين وفي حقبة زمنية متقاربة ، ففي أوربا بشر عالم اللسانيات فردناند دوسوسير(**1857 -1914** م)(**Ferdinand deSaussure**) بميلاد هذا العلم وأطلق عليه اسم السيميولوجيا وعرفه بقوله:« **يمكننا أذن تصور علم يدرس حياة العلامات في صدر الحياة الاجتماعية »**[1]**«وسنطلق عليه اسم علم العلامات أو السيميولوجيا وسوف يكون علم اللغة قسما من السيميولوجيا».**[2]

فالسيميولوجيا تعنى:«**بالعلم الذي يبحث في أنظمة العلامات لغوية كانت أو أيقونية أو حركية، وبالتالي إذا كانت اللسانيات تدرس الأنظمة اللغوية فإن السيميولوجيا تبحث في العلامات غير اللغوية التي تنشأ في حضن المجتمع ».**[3]، وفي الحقبة ذاتها التي تنبأ فيها دو سوسير بميلاد علم السيميولوجيا،كان العالم والفيلسوف والمنطقي الأمريكي شارل سندرسبـــورس(C. S. Pierce) (1839- 1914م)، في الولايات المتحدة الأمريكية يحضر نظريته التي أطلق عليها اسم السيميوطيقاوهي كما قال الدكتور سعيد بنكراد في مقال له بمجلة عالم الفكر السيميائيات عند بورس« **نشاط معرفي شامل، إنها تهتم بكل ما تنتجه التجربة الإنسانية عبر مجمل لغاتها ومن خلال كل أبعادها».**[4]

---

[1] فردنان ده سوسر: محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي، د.ط ،المؤسسة الجزائرية للطباعة،1986م، ص27

[2]ميشال أريفيه وآخرون: السيميائية أصولها و قواعدها ، ص29 .

[3]جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر: مج25، ع3 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،1997م ، ص80.

[4] سعيد بنكراد: السيميائيات النشأة والموضوع، مجلة عالم الفكر: مج35، ع3 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ،2007م ، ص30 .

وقد ربط بيرس السيميوطيقا بالمنطق حيث يقول:« **ليس المنطق بمفهومه العام إلا اسما آخر للسيميوطيقا، والسيميوطيقا نظرية شبه ضرورية أو نظرية شكلية للعلامات».**[1]

وقد أكد بورس أن العلوم في مجملها لا يمكن دراستها بمعزل عن السيميوطيقا حيث يقول:« **إنه لم يكن بإمكاني على الإطلاق أن أدرس أي شيء – الرياضيات، الأخلاق، الميتافيزقيا، الجاذبية،الدينميكا الحرارية،البصر، الكيمياء ،التشريح المقارن،الفلك،علم النفس، الصوتيات، الاقتصاد، تاريخ العلوم،الهويست (ضرب من لعب الورق)، الرجال والنساء، النبيذ،علم المقاييس والموازين- إلا بوصفه دراسة علاماتية».**[2]

وبالتالي كانت دراسات بورس السيميائية متنوعة تنوع الموضوعات، فالسيمياء علم شامل « **فالإنسان يرى و العالم المحيط به من خلال علامات ولكنه يعبر عنهما أيضا من خلال علامات أخرى يستنبطها لتحقيق عملية التواصل ، أي إننا بقول إيكو" لا نتعرف على أنفسنا إلا باعتبارنا سيميائية في حركة وأنظمة من مدلولات وعمليات تواصل. والخارطة السيميائية وحدها هي التي تقول لنا من نكون وكيف (أو فيم) نفكر"».**[3]

والسيمياء حسب روبرت شولز«**هي دراسة الشفرات، أي الأنظمة التي تُمَكنُ الكائنات البشرية من فهم بعض الأحداث أو الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى، وهذه الأنظمةهي نفسها أجزاء أو نواح من الثقافة الإنسانية».**[4]

أما فيما يخص النظام الذي تقوم عليه السيمياء« **في حين جعل سوسير نظامه ثنائيا، جعل بيرس نظامه ثلاثيا. ثم طور تلاميذ كلا العالمين مشروعيهما كلاً بمعزل عن**

---

[1] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات ،ص17 .

[2]منذر عياشي: العلاماتية وعلم النص، ط1 ،المركز الثقافي العربي ، بيروت ،بنان ، 2004م ،ص15 .

[3]أمبرتوإيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، تر:أحمد الصمعي، ط1 ، المنظمة العربية للترجمة ،بيروت، 2005م، ص16.

[4] روبرت شولز : السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي ، ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994م، ص14/13 .

الأخر، فطعّم الشكلانيون الروس، ولغويو مدرسة براغ، وبنيويو مدرسة باريس لسانيات دي سوسير ، بينما استمر مشروع بيرس لدى مورس وكارناب وسواهم».[1]

فالعلامة عند دي سوسير تتميز بـــ « **طابعها المزدوج: فهي صوت ومعنى، حامل ومحمول، قيمة في ذاتها وقيمة في علاقتها بما تحل محله ...فإن العلامة لاتربط بين اسم وشيء بل تربط بين صورة سمعية وتصور ذهني، ومن هنا يكون الحدان اللذان تستدعيهما العلامة من طبيعة نفسية يطلق عليهما سوسير على التوالي: الدال للأداة الحاملة والمدلول للمضمون».**[2]

أما العلامة في تصور بيرس« **هي الوجه الآخر لإواليات الإدراك، لذا لا يمكن تصور سميائيات مفصولة عن عملية إدراك الذات وإدراك الآخر، إدراك "الأنا" وإدراك العالم الذي تتحرك داخله هذه " الأنا "، فالتجربة الإنسانية، ...تشتغل بكافة أبعادها كمهد للعلامات: لحياتها ولنموها ولموتها أيضا،...فالعلامة هي ماثول(représentamen) يحيل على موضوع(objet)عبر مؤول(interprétant).**

وهذه الحركة (سلسلةالإحالات) هي ما يشكل في نظرية بورس ما يطلق عليه السميوز، أي النشاط الترميزي الذي يقود إلى إنتاج الدلالة وتداولها».[3]

وفيما يخص تسمية السيمياء فقد تعددت التسمية في العالم الغربي، كما أشار إلى ذلك غريماس « **وهي في رمتها تقبع في المعاجم السيميائية المختصة، أبرزها:**

(Sémiologie ،semiotique ،Sémasiologie ،semanalyse)»[4]

غير أن أشهرها على الإطلاق السيميولوجيا السيميوطيقا فالأوربيون يفضلون مصطلح دي سوسير أي السيميولوجيا ، بينما يفضل الأمريكيون مصطلح السيميوطيقا نسبة إلى بورس.

---

[1] روبرت شولز: السيمياء والتأويل ، 09 .

[2] سعيد بنكراد:السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها) ، ط2 ،دار الحوار، سوريا ، 2005م ، ص 76 .

[3] المرجع نفسه، ص 91 .

[4] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات ، ص13 .

وقد علق جون ستروك(John sturrock) بذكاء قائلا«**بأن وجود هذين التراثين المختلفين ذاتهما، يقوم بعمله وكأنه شفرة بسيطة، " فعند قولي: (أنا سيميولوجي)،أنا أعلن ولائي للنموذج السوسيري أو الأوروبي في دراسة العلامة، أما حين أقول:(أنا سيميوطيقي)، فأنا هنا أنحاز للنموذج الأمريكي الشمالي الذي استلهمه الفيلسوف البراجماتي الكبير سي. اس. بيرس "**».[1]

وقد أورد الدكتور جميل حمداوي مجموعة من التعاريف المتعلقة بالسيمياء نذكر منها :«**السيميوطيقا هي عبارة عن لعبة التفكيك والتركيب، وتحديد البنيات العميقة الثاوية وراء البنيات السطحية المتمظهرة فنولوجيا ودلاليا ... ان السيميوطيقا لا يهمها ما يقول النص، ولا من قاله ، بل يهمها هو كيف قال النص ما قاله... فالسيميوطيقا، دراسة شكلانية للمضمون، تمر عبر الشكل لمساءلة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى**».[2]

1. 2-إشكالية ترجمة المصطلح إلى العربية:

لقد عرف مصطلح السيمياء أو السيميولوجيا عند نقله إلى العربية فوضى كبيرة، حيث ترجم المصطلح لعدة تسميات منها: علم العلامات، علم السيمياء، السيميائية، الدلائلية، علم الرموز، السيميولوجيا، السيميوطيقا،علم الإشارة، علم الدلالة ،علم المعنى،...وغيرها

فنجد الدكتور عبد السلام المسدي يترجمه في كتابه " الأسلوبية والأسلوب " إلى "علم العلامات " حيث يقول: «**هو علم افترض وجوده ف.دي سوسير محددا إياه بالعلم الذي يعكف على دراسة أنظمة العلامات مما يفهم به البشر بعضهم عن بعض، والذي**

[1] رامان سلدن: من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية ، تر: أمل قارئ وآخرون ، موسوعة كمبرج في النقد الأدبي: ط1 ،ج8 ، ع1045 ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ،2006م ، ص151 .

[2] جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر: مج25، ع3 ، ص79 .

أداه إلى هذا التصور اعتباره للغة نظام من العلامات قبل كل شيء ، و من الأنظمة العلامية التي يمكن لهذا العلم دراستها علامات قانون الطرقات مثلا».[1]

غير أن الدكتور عبد الله الغذامي يرى في هذا التعريب للمصطلح "بعلم العلامات " مشكلة حيث يقول: « **هو تعريب سليم ولا اعتراض عليه، لولا أنني وجدت مشكلة في النسبة إليه حيث استعصى علي أن أقول مثلا: تحليلا علاماتيا بدلا من تحليل سيميولوجي، ووجدت الإفراد غامض الدلالة فيما لو قلت(تحليلا علاميا) كما يفعل المسدي في كتابه».**[2]

وقد فضل الدكتور عبد الله الغذامي استعمال مصطلح السيميولوجيا على غيره من المصطلحات إذ يقول: « **فإني استخدم عن كره مصطلح (سيميولوجي)منتظرا مولد مصطلح عربي يحل محله معطيا كل ما تتضمنه من دلالات».**[3]

وقد وافق الدكتور صلاح فضل الغذامي في استعماله لمصطلح السيميولوجيا حيث يرى أن نقله من المصطلح الغربي السيميولوجيا أفضل من اشتقاقه فيقول: « **ولكننا نرى من الأفضل إطلاق الاسم الغربي عليه لأن النقل أولى من الاشتقاق في استحداث الأسماء الجديدة إذا كان هذا الاشتقاق سيؤدي إلى الخلط».**[4]

وهناك من ترجم المصطلح إلى السيميائية كما فعل الدكتور عبد المالك مرتاض الذي فضله على بقية الترجمات الأخرى حيث يقول: « **ونحن نؤثر اصطناع مصطلح« السمة » لطائفة من الأسباب».**[5]،وقد كتب "دراسة سيميائية تفكيكية لنص أين ليلاي"، كما كتب"ألفليلة وليلة – دراسة سيميائية–"

---

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب ، ط3، الدار العربية للكتاب، تونس، د.ت ، ص182.

[2] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص44 .

[3] المرجع نفسه، ص 45 .

[4] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1 ، دار الشروق، القاهرة، 1998م ، ص297 .

[5] عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي ،ص148 .

وقد تردد هذا المصطلح عند الكاتب رشيد بن مالك في مؤلفه "السيميائيات السردية" وكذا في كتابه الذي ترجمه عن ميشال أريفيه " السيميائية أصولها وقواعدها".

ويعيب الدكتور صلاح فضل على الباحثين ترجمة المصطلح إلى السيميائية بقوله:«**ونخشى أن يفهم القارئ العربي من السيمائية شيئا يتصل بالفراسة وتوسم الوجوه بالذات أو يربطها بالسيميا وهي العلم الذي اقترن في مراتب المعارف العربية بالسحر والكيميا**».[1]

ومن الذين ترجموا المصطلح إلى (الدلائلية)نجد «**الطيب البكوش في ترجمته لكتاب مفاتيح الألسنية لجورج مونان(تونس 1981) وكذلك كان المنصف عاشور**».[2]

وقد عاب الدكتور عبد الله الغذامي على هذا التعريب للمصطلح تقاربه مع مصطلح علم الدلالة فيقول: «**وهذا تعريب أكاد أميل إليه لولا تقاربه مع مصطلح (علم الدلالة) تقاربا يوشك أن يبلغ حد الالتباس**».[3]

ونجذ الباحثين" سيزا قاسم " و"نصر حامد أبو زيد " يفضلان مصطلح السيميوطيقا ونلحظ ذلك من خلال كتابهما " مدخل إلى السيميوطيقا ".

أما في ترجمة المصطلح إلى علم الرموز يرى الدكتور عبد الله الغذامي إن استعمال كلمة رموز لا يقوم إلا بثلث مجالات السيميولوجيا وذلك في قوله:« **ومع مصطلح السيميا وردت كلمة(الرموز) كبديل أو مرادف لها و لكن مصطلح (رموز) لا يقوم إلا بثلث مجالات السيميولوجيا لأنها مع الرموز تشمل العلامات و الإشارات**».[4]

وهذا التعدد في المصطلحات يرجعه الدكتور عادل فاخوري في مقال له بعنوان "حول إشكالية السيميولوجيا (السيمياء)" نشر بمجلة عالم الفكر إلى«**عاملان أساسيان**

[1]صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص297 .

[2]عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص 45 .

[3]المرجع نفسه، ص45 .

[4]المرجع نفسه، ص44 .

مسئولان عن الخلط و الاضطراب: فأولا، التدفق المستمر في المصطلحات، الناجم عن التنوع الهائل في المجالات السيميائية، حشر المترجم العربي في إحدى موقفين،إما في موقف العاجزعن متابعة الترجمة و النقل ، وإما في موقف العابث الذي يلهو في إلقاء الكلمات الرديفةاعتباطيا. وثانيا، إهمال التراث، إن لم يكن جهله، في علوم الدلالة و المنطق و البلاغة وأصول التفسير، جعل الباحث العربي يستحدث مصطلحات غريبة أدت إلى تشويش في الفهم بدلا من التواصل المطلوب».[1]

وعلى رأي الباحث رشيد بن مالك الذي يقول في هذا الشأن: «**إن المتتبع للترجمات العربية في مجال اللسانيات والسيميائيات ،يدرك لا محالة إن نسبة متواضعة منها تكاد تكون مشتركة بين الباحثين، لا يهم إن كان هذا الإجماع صادرا بشكل عفوي،إن المهم في كل هذا وذاك هو أن نتجاوز الاختلافات ونستثيق بما يجمع الباحثين ويعبئ طاقاتهم لتوحيد المصطلح**».[2]

ولكن هذا التعدد والاختلاف في ترجمة المصطلح الى العربية لا يلغي جهود الباحثين فيهذا المجال و لا ينقص من أهمية بحوثهم .

2- المـــسرح:

يعتبر المسرح أحد أنواع فنون الأداء، و هو شكل من أشكال التعبير عن الأفكار والمشاعر، حيث ينقل جوانب مهمة من الحياة الإنسانية « **فالمسرح لون من ألوان النشاط الفكري البشري المخصوص بالتعبير عن مشاعر الإنسان ودوافعه وعلاقاته وتاريخه**

---

[1] عادل فاخوري: حول إشكالية السيميولوجيا (السيمياء)، مجلة عالم الفكر، مج3 ، ع3 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ،1996م ، ص187 .

[2] رشيد بن مالك :السيميائيات السردية ، ط1، دار مجدلاوي ،عمان، الأردن، 2006م ، ص32 /33 .

وقيمه ونوازعه وإرادات أفراده بوصفهم ذوات خاصة أو لكل منها خصوصيتها المتفاعلة فكرا ومشاعرا وقيما مع غيرها في حيز زماني ومكاني».[1]

2 .1- مـــــاهية المسرح :

لقد وردت كلمة مسرح في العديد من المعاجم العربية، وحملت الكلمة دلالة واحدة تقريبا في جلها، أما في الاصطلاح فقد تعددت التعاريف واختلفت.

أ- التعريف اللغوي للمسرح :

وردت كلمة المسرح في لسان العرب لابن منظور في مادة سرح بمعنى المرعى« **المَسْرَحُ، بِفَتْحِ المِيمِ: المَرْعَى الَّذِي تسرح فِيهِ الدَّوَابُّ للرَّعْيِ».**[2]

أما في" القاموس المحيط " للفيروز أبادي فقد وردت كلمة المسرح بالدلالة ذاتها التي وردت بها في لسان العرب « **المسرح بالفتح: المرعى** »[3]

وقد أشار محمد مرتضى الزبيدي في مؤلفه "تاج العروس "إلى كلمة المسرح وهي تعني :« **المسرح (بالفتح المرعى) الذي تسرح فيه الدواب للرعي و جمعه المسارح».**[4]

أما في المعجم المسرحي لــ" ماري إلياس وحنان قصاب حسن" حيث جاءت كلمة مسرح في مادة سرح بمعنى« **المسرح كلمة مأخوذة من فعل سرح، وكانت تستعمل في الأصل للدلالة على مكان رعي الغنم وعلى فناء الدّار».**[5]

---

[1]أبو الحسن عبد الحميد سلام : حيرة النص المسرحي بين الترجمة الاقتباس و الإعداد و التأليف ،ط2 ، مركز الإسكندرية للكتاب ، مصر ،1993م ، ص19 .

[2]ابن منظور: لسان العرب ، مج3 ، ص1985 .

[3] الفيروز آبادي: القاموس المحيط ،تحقيق:محمد نعيم العرقسوسي ، ط8 ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، لبنان ، 2005م ،ص 224 .

[4] محمد مرتضى الزبيدي : تاج العروس ط1، ج2 ، المطبعة الخيرية بجمالية مصر، مصر، 1306ه ، 161 ص .

[5] ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي ، ط1 ، مكتبة لبنان ، لبنان ، 1997م ، ص424 .

ب – التعريف الاصطلاحي للمسرح :

لقد تعددت تعريفات المسرح اصطلاحا واختلفت، حيث قدم الباحث إبراهيم فتحي في كتابه الموسوم بـــ " معجم المصطلحات الأدبية " عدة تعريفات نذكر منها:«

– (1) بناء لتقديم عروض درامية

– (2) الأعمال الدرامية المجمعة مثل مسرح ابسن أو المسرح الفرنسي .

– (3) نوعية العرض الدرامي و فاعليته مثل المسرح الجيد والمسرح الممل.

وأصل الكلمة اليوناني يماثل أصلها العربي في أنها تعني مكان الرؤية حيث يسرح البصر. وقد فسرت الكلمة وطبقت بطرق مختلفة منذ بداية استخدامها حينما أشارت إلى مسرح ديونيزوس في أكروبول أثينا . ولكن المصطلح ظل جزءا حيا من الأدب مئات السنين وما يزال يتضمن معنى جوهريا، هو عرض في حوار أو تمثيل صامت لفعل يستتبعصراعا بين الشخصيات».[1]

أما في المعجم المسرحي لـــ" ماري إلياس وحنان قصاب حسن" فقد تعددت تعريفات المسرح نذكر منها:

«**–المسرح شكل من أشكال الكتابة يقوم على عرض متخيل قوامه الممثل والمتفرج.**

–المسرح هو مكان يقوم فيه العرض المسرحي

–المسرح(Théâtre)مأخوذ من اليونانية (Théâtron)التي كانت تعني حرفيا مكان الرؤية أو المشاهدة».[2]

كما عرف الدكتور أبو الحسن عبد الحميد سلامالمسرح في كتابه"حيرة النص المسرحي بين الترجمة الاقتباس والإعداد و التأليف" بقوله: « **المسرح نشاط إبداعي فكري حرفي جماعي من جهة إرساله وهو يحتاج في الوقت نفسه إلى نشاط جماعي**

---

[1] إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية ، ط1، التعاضدية العمالية لطباع والنشر،صفاقس – تونس ، 1986م ،ص 321 /322 .

[2] ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص424 .

بشري متلق له. فالمسرح إبداع تعبيري معروض في حالة من الأداء الحاضر على متلقين حاضرين جسدا وذهنا ومشاعر».[1]

كذلك يعرفه الدكتور صالح لمباركية في كتابه "المسرح في الجزائر" فيقول:«**المسرح روح الأمة وعنوان تقدمها وعظمتها، في فضائه وعلى ركحه تعبر الشعوب عنقضاياها الاجتماعية والسياسية وترسم أحلامها وتطلعاتها ، فهو أقرب الفنون إلى الذات،لأنه يصور التجربة الإنسانية حركة وقولا، فينقلها ممثلة بصورتها الحقيقية لا مواربة فيها،**

وبالتالي فإن أثر المسرح اشد وقعا فيما احسب من بقية الفنون الأخرى».[2]

والمسرح في الجزائر« **كان وسيظل أداة فعالة في توجيه الحركة الثقافية ، فقد لعب دوره كاملا إبان ثورة التحرير وما قبلها، وهو يؤدي رسالته بكل صدق وأمانة رغم كل الصعوبات، وينقل إلينا واقع الجزائر ثقافيا وسياسيا واقتصاديا ناقدا تارة وموجها أخرى**

ولقد أدى المسرح في رسالة مهمة لا يستهان بها في تهيئة الظروف وإعداد الشعب الجزائري للتحرر من الاستعمار الفرنسي ودلك بما كان ينشره من وعي اجتماعي وسياسي تحت غطاء فني، وهو ما يتجلى بصورة واضحة في النصوص المسرحية المؤلفة».[3]

لقد تعددت موضوعات النص المسرحي بصفة عامة و المسرح الجزائري بصفة خاصة، حيث نجد تنوعا كبيرا في الموضوعات التي عالجها المسرح الجزائري سواء قبل الثورة التحريرية أو بعدها، فالمسرح الجزائري قبل الثورة المجيدة تناول موضوعات اجتماعية وتاريخية ودينية هدفها الإصلاح، أما مسرح الثورة وما بعدها فقد ركز في

---

[1] أبو الحسن عبد الحميد سلام : حيرة النص المسرحي بين الترجمة الاقتباس والإعداد والتأليف، ص19 .

[2] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر،ط2 ، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة،الجزائر ،2007م ، ص1 .

[3] المرجع نفسه ، ص1.

السنوات الأولى للثورة على الموضوعات التي لها علاقة بالكفاح كالنص التسجيلي والإعلامي والنص النضالي،وبعد الاستقلال ظهرت موضوعات أخرى للنص المسرحي الجزائري كالنص الشعبي والنص الاجتماعي السياسي والنص المسرحي الذهني.

2 .2- واقعية المسرح النضالي عند أبي العيد دودو:

إن الدارس للمسرح النضالي الجزائري يجد الثورة والانتساب إلى الأرض اكتسبا أهمية دلالية كبيرة في المسرحية الجزائرية إبان الثورة التحريرية، وذلك على مستويات عدة منها التاريخي و السياسي وكذا على مستوى الوعي الوطني، حيث«**أصبحت الثورة المحور الأساسي الذي التف حوله كل الكتاب المسرحيين، وكل الأعمال المسرحية التي كانت ذات صبغة نضالية ، على الرغم من نشاط الأجهزة القمعية للسلطة الاستعمارية في الجزائر، لأن الهدف من العروض المسرحية هو نشر الوعي بين الأهالي والدعوة إلى الحماية الثورة ورعايتها والالتفاف حولها**»[1]، ومن أبرز الكتاب الذين كتبوا المسرح النضالي نجدأبى العيد دودو حيث أثنى الدكتور حفناوي بعلي عن منجزات أبي العيد دودو المسرحية قائلا:« **تتسم منجزاته المسرحية بواقعية ثورية مدهشة، تغلب عليها قوة الملاحظة وتدفق الذاكرة، ورقة ودقة الحس**».[2]

ففي كتابات أبي العيد دودو المسرحية الثورية نجد البطل يتغلب على شهوات النفس وعواطفه تجاه أسرته ليقف إلى جانب إخوانه لمحاربة الاستعمار« **والبطل الثوري في المسرحية الثورية، ينسى كل الروابط العاطفية والعلاقات الخاصة، لينهمك بكل قواه في الثورة، ويعنقها بكل جوارحه وأحاسيسه**».[3]

---

[1]صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، ص160 /161

[2] حفناوي بعلي: الواقعية والمسرح النضالي في تجربة أبو العيد دودو المسرحية ، مجلة الموقف الأدبي، ع450 ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2008 م، ص66 .

[3] حفناوي بعلي: الثورة الجزائرية في المسرح العربي [الجزائر نموذجا] ، د.ط ، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف وزارة الثقافة ، الجزائر ، 2008 م ،ص12 .

لقد كان الفن المسرحي بالنسبة للمؤلفين الجزائريين ومنهم أبو العيد دودو يعد«**وسيلة تعبيرية هامة، يحمل رسالة اجتماعية لطالما كان المرآة العاكسة لهموم المجتمعات، والمسرح النضالي برز خلال موجة التيارات التحررية التي ظهرت خلال القرن العشرين، النضال يعني العمل وفق موقف معين ومحدد، والمناضل هو الذي يؤمن بقضية تحررية وطنية، ويجاهد من أجل تحقيقها على الواقع... والأدب النضالي أدب قومي وطني وعالمي، يمكن أن يتخذ صورا عديدة لتحرر الإنسان من الاستغلال والعبودية».**[1]

لقد كان لأدباء وكتاب مرحلة الثورة دور ريادي في بث روح المقاومة في الشعب، حيث وقفوا إلى جانب الثورة منذ اندلاعها محاولين تغيير الأوضاع التي سادها القهر والاستعباد والطغيان والضعف، فالثورة بمفهومها العام «**هي التغيير، تغيير المجتمع من سلوكات إلى سلوكات أخرى جديدة، فالمسرح كله في كل اتجاهاته ،ثوري همه التغيير، يسعى دوما إلى الثورة على الأوضاع والمفاهيم والتقاليد والأعراف البالية نحو أفكار وأساليب ومبادئ مشرقة**»[2]، وهذا ما نلمسه عند الأديب والكاتب والقاص والمبدع أبي العيد دودو، فرغم قلة كتاباته المسرحية حيث كتب مسرحيتين فقط "البشير" و"التراب" إلاّ أنه حاول((**أن يقدم التعريف المتجانس للمسرح الثوري، الذي يصوغ تجربته المسرحية في إطار العصر كله**».[3]

إن الواقعية التي يصورها المسرح النضالي هي انعكاس للواقع المعيش خلال فترة الثورة وليست نسيجا مصنعا حول الواقع، وهذا ما يجعل المتلقي للمسرح النضالي كأنه أمام صورة حقيقية تتطابق مع الواقع تماما وليست من نسج خيال الكاتب، وبهذا يمكن

---

[1] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، ص162 .

[2] المرجع نفسه ص162 .

[3] حفناوي بعلي: الواقعية والمسرح النضالي في تجربة أبو العيد دودو المسرحية ، مجلة الموقف الادبي، ع450 ،ص80

القول «**إن الواقعية كانت منهج مسرح الثورة الذي عبر بحق عن ثورة نوفمبر المجيدة**».[1]

هكذا كان مسرح الثورة إبان الحرب« **مسرحا واقعيا مناضلا وسفيرا للجزائر في الخارج حيث سعى إلى تقديم هوية الجزائر الثقافية المتميزة عن شخصية المحتل وأكسبها بذلك المزيد من التأييد السياسي في الدول الشقيقة والصديقة**».[2]

لقد كانت الثورة التحريرية منذ اندلاعها ملهمة الأدباء الجزائريين فقد تعلقوا بها بأرواحهم وأفكارهم وإبداعاتهم الروائية والمسرحية« **إذ توجهت عدسة الكاتب إلى الجوانب المشرقة من حياة الثورة لرصد تطور حركة الوعي الثوري داخل الإنسان المظلوم، والتفاؤل بانبثاق فجر جديد**»[3]، لقد تميزت مرحلة الثورة عن غيرها من المراحل التي سبقتها، حيث كانت المسرحيات في المراحل السابقة « **تعالج بعض القضايا ذات الصلة بالحياة اليومية وباهتمامات الشعب كمسألة الاستعمار كيف يمكن التخلص منه، كذلك مسألة استغلال الكولون لطاقات الفلاح الجزائري.**»[4]،ومع اندلاع الثورة التحريرية اختلفت الأوضاع، وازداد الضغط الاستعماري على رجال الفكر والفن حيث رأى في الفن ورجاله «**علامة من علامات الإنذار بانتهاء حكمه في الجزائر**»[5] وما ميز هذه الفترة من تاريخ الجزائر هو التفاف الكتاب بما فيهم المؤلفين المسرحيين حول الثورة، ففي هذه المرحلة « **خرج المسرح العربي في الجزائر من المدينة والتحق هو الأخر بالجبال لخدمة الثورة وخدمة القضية الوطنية والتعريف بها في الأوساط العالمية،**

---

[1]أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره،ط2، دار هومة، الجزائر، 2011م، ص163.

[2]المرجع نفسه، ص163/ 164.

[3] عز الدين جلاوجي :النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية، د.ط ، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر ،2007م ، ص104 .

[4] جروة علاوة وهبي : ملامح المسرح الجزائري ، د.ط ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004 م ، ص49.

[5]المرجع نفسه، ص49.

السياسية منها والثقافية وشارك الفنان الجزائري ورجل المسرح في المعركة التحريرية من أجل استعادة السيادة الوطنية وتحرر البلاد من سيطرة الاستعمار الفرنسي».[1]

أما في تجربة أبي العيد دودو المسرحية وعلاقتها بالأيديولوجيا السياسية فيشير الدكتور حفناوي بعلي أن أبى العيد دودو الفنان« **يرى الأيديولوجيا شيئا عليه مناهضته لحماية عمله الفني من فقدان جوهره الاستطيقي / الجمالي، بسبب تقييده بمتطلبات ايديولوجية كثيرا ما تكون زائفة أو مغايرة للواقع، ولكن تستمد قوتها من قوة الثورة وقد تحولت الى سلطة ، هذا لا يعني أن العديد من الأعمال الفنية ليست ايديولوجية، وأنها حتى لو كانت أعمالا خارقة، لا تحتفظ في داخلها بشيء من ايديولوجية زمانها».**[2]

وخلاصة الكلام أن مسرح أبي العيد دودو كان نضاليا واقعيا، و الواقعية كما يقول الدكتور محمد زكي العشماوي« **ليست مجرد اتجاه ينقل الواقع أو يعالج مشاكل المجتمع أو يرشدناإلى وسيلة من وسائل إصلاحه و إنما هي تفسير معين للحياة ، ونظرة محددة لحقيقةالإنسان في هذا العالم.»**[3]

3- علاقة السيمياء بالمسرح :

يتميز المسرح عن باقي الفنون الأخرى ، لكونه يتألف من مجموعة من الأنظمة السيميائية كالسمعية والبصرية...الخ ، وبالتالي فهو يضم مادة تعبيرية لفظية وغير لفظية **«وبما أن المسرح هو ظاهرة ثقافية، فهو آلية تواصلية أيضا، لأن بنيته الاشارية تشترط وجود الممثل (المرسل) والمتفرج (المرسل إليه) غير أن المسرح، كبنية فنية خاضعة لنسق سيميائي، ليست اعتباطية ، لأن التلازم بين دلالاته ومداليله له**

---

[1] جروة علاوة وهبي: ملامح المسرح الجزائري ، ص51 .

[2] حفناوي بعلي: الواقعية والمسرح النضالي في تجربة أبو العيد دودو المسرحية ،مجلة الموقف الأدبي، ع450،ص81.

[3] محمد زكي العشماوي:دراسات في النقد المسرحي، د.ط، دار النهضة العربية، بيروت ، لبنان، 1980م ، ص238 .

حوافزه ومبرراته التي تقع ضمن سياق العمل المسرحي، وقد تكون لهذا التلازم مبررات تاريخية وسياسية وثقافية ، غير مباشرة ، تتعدى قصدية المؤلف والمخرج».[1]

1 . 3 – المسرح كحقيقة سيميائية:

إن علاقة المسرح بالسيمياء تكمن في أن المسرح فن منتج للعلامات بشقيه النص والعرض، والسيمياء هي العلم الذي يدرس العلامات على اختلافها لغوية كانت أو غير ذلك بما فيها العلامات المرتبطة بالمسرح وهذا ما أشارإليه الدكتورهاني أبو الحسن سلام في قوله:

«لاشك أن لكل قول يقال أو فعل يفعل أو لفظ يسمع وصورة ترى دلالة ما سواء اتخذ القول أو الفعل والسمع أو الرؤية، الضوء أو الظل أو الظلام شكل الحركة أو التحريك،أو شكل الصمت أو السكون والرؤية أو اللارؤية ولاشك أن ذلك كله يدخل في علم الدلالة (السيميولوجيا / السيميوطيقا)(semiotic /semiology)أي دراسة العلامات».[2]

وهذا القول يؤكد أن السيمياء علم شامل يمكن تطبيقه على أشكال التعبير المختلفة التي يعد المسرح أحدها وقد أكد بارت ذلك في قوله :«**ربما نكون قد أدركنا بالفعل أن semiology، يمكن تطبيقها على الأنشطة الإنسانية التي تتضمن السينما والمسرح و الرقص والعمارة والرسم والسياسة والطب والتاريخ والدين».**[3]

إن المسرح يشتمل على مجموعة من الفنون كالموسيقى والعمارة والرقص...الخ، غير أن «**المسرح صهر هذه الفنون وحولهاإلى عناصر تحمل هويته وتخدم أغراضه».**[4]

---

[1]يان ميوكاروفسكي وآخرون: سيمياء براغ للمسرح دراسات نقدية ، تر: أدمير كوريه، دط ، وزارة الثقافة، دمشق، 1997م ، ص10 .

[2]هاني أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض دراسة تطبيقية على مسرحي شكسبير والحكيم،ط1، دار الوفاء الاسكندرية ، مصر،2006م ، ص38 .

[3]المرجع نفسه، ص38.

[4] يان ميوكاروفسكي وآخرون: سيمياء براغ للمسرح دراسات نقدية ،ص17 .

لقد تم اعتبار المنهج السيميائي الأنسب في تحليل العمل المسرحي لتعدد الأنساق الداخلة في تركيبه بحيث « **تعتمد المنهجية السيميائية في تحليلها للعمل المسرحي على أن هذا الأخير هو بنية سيميائية تخضع وحداتها الاشارية، من حيث التلازم بين الدال والمدلول، لأحكام نسق معين، وأي فهم موضوعي للعمل يفترض، قبل أي شيء،**

تمثل القواعد النسق الفني: أي التقاليد الفنية التي خضع لها العمل الفني.»[1]

لقد كان المسرح عموما والمسرح الجزائري بشكل خاص قبل ظهور المنهج السيميائي يفتقر إلى رؤية علمية دقيقة ، حيث كانت الأعمال المسرحية تنتقد نقدا انطباعيا قائما على الذوق الشخصي.

وتجدر الإشارة إلى ظاهرة التحول الموجودة في المسرح والتي يشير إليها الكاتب بيتر بوغاتيريف في بحثه " السيمياء في المسرح الشعبي " « **فينظر إلى المسرح على أنه بنية سيميائية تحول كل شيء إلى إشارة وهذه ((التحولية)) هي الصفة التي تميز المسرح عن باقي الفنون، لأن فيه، يقول بوغاتيرف، يحول الممثل مظهره، لباسه، صوته وحتى خواص شخصيته إلى مظهر، زي، صوت، وشخصية الشخصية التي يمثل في المسرحية...فالتحولية في المسرح لا تلغي الواقع بل تمسرحه...لذلك يؤكد بوغاتيريف بأنه ((في التحول المسرحي لا يجوز للمتفرج والممثل أن يكون لديهما إحساس بتحول كلي))، فالمسرح كظاهرة فنية، يتأرجح بين الواقع والوهم».**[2]

هذا ما ميز المسرح عن باقي الفنون الأخرى فهو مجموعة من المواد تنتمي إلى أنظمة سيميائية متعددة، هذا ما جعله محل اهتمام الكثير من السيميائيين والمنهج السيميائي

[1] يان ميوكاروفسكي وآخرون: سيمياء براغ للمسرح دراسات نقدية، ص17 .

[2] المرجع نفسه،ص18 .

2. 3 – النص الدرامي كعنصر أساسي في المسرح :

النص الدرامي جزء مهم في المسرح باعتبار المسرح فنا ذا طبيعة مزدوجة فهو(نص وعرض)،« **فالمسرح هو فن المفارقات بامتياز؛وهي مفارقات محايثة لطبيعته:إنه أدب وفرجة في الآن ذاته . وهو فن فردي لأن مؤلف النص الدرامي كاتب فرد، وفن جماعي لأن العرض من إبداع فريق من الفنانين**».[1]

فالمسرح يجمع بين عناصر سمعية وأخرى بصرية، والعناصر السمعية متمثلة « **بالأساس في كل ما يتعلق بالنص الدرامي**».[2]

فالمسرح باعتباره نص مكتوب يجسد على خشبة المسرح فلا يمكن إهمال أي عنصر على حساب الآخر، فلا يمكن أن نتصور عرضا مسرحيا بدون نص سابق وهذا ما يؤكده الدكتور محمد التهامي العماري في قوله: «**يصعب تصور عرض بدون نص، حتى ولو غاب الكلام اللفظي فيه كليا فحتى "المايم (le mime)- إذا اعتبرناه مسرحا- حيث تهيمن الحركة والإيماء، لا يمكن تصوره بدون نص سابق عليه، ذلك بأن المتفرج يقوم بترجمة ما يرى من خطابات بصرية إلى لغة منطوقة**».[3]

ومن خلال ما تقدم فلا يمكن إهمال النص الدرامي الذي يعد أحد العناصر الأساسية لبنية المسرح، كما يقول يوري فلتروسكي: «**إن النص يتواجد بجميع خواصه البنيوية قبل أن تكون العناصر الأخرى لبنية المسرح قد خلقت .وكون أن النص يمكن أن يخضع لتعديلات أكثر أثناء إبداع عناصر المسرح إلا أن أهميتها تبقى ضئيلة**».[4]

إن أهم ما يميز النص الدرامي باعتباره ظاهرة أدبية قبل عرضه على الجمهور كونه يتألف «**من عنصرين متباينين ومتلازمين هما: نص الحوار ونص الإرشادات**

---

[1] محمد التهامي العماري : مدخل لقراءة الفرجة المسرحية،ط1، منشورات دار الأمان، الرباط، 2006م ، ص15 .

[2] المرجع نفسه، ص15 .

[3] المرجع نفسه، ص21 /22 .

[4] يان ميوكاروفسكي وآخرون: سيمياء براغ للمسرح دراسات نقدية ،ص152 .

المسرحية. والمقصود بالإرشادات المسرحية النص الذي يكتبه المؤلف ولا يؤديه الممثلون، قاصدا منه تيسير فهم المسرحية، وإبراز كيفية تمثيلها. ويتوجه هذا النص للقارئ سواء أكان مخرجا أم ممثلا أم قارئا عاديا. وهو يشمل فضلا على أوصاف الشخصيات وكيفية سلوكها، ومعالم الفضاء والديكورات...لائحة أسماء الشخصيات في مطلع المسرحية وكذا أسماءها في بداية الأقوال ،وتقسيمات النص من فصول ولوحات ومشاهد...».[1]

[1]محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية ،ص16 .

4 - أصناف العلامات في المسرح ودلالاتها:

لقد اكتسبت العلامات المسرحية أهمية كبيرة؛ سواء تعلق الأمر بالعلامات ذات الدلالة التواصلية أو بالعلامات المسرحية ذات الوظيفة الثقافية أو بالعلامات المسرحية ذات الوظيفةالدلالية، فالمسرح يشتمل على علامات لسانية كالكلام المتمثل في الحوار وعلى علامات غير لسانية كالعلامات البصرية والسمعية والذوقية ...الخ، غير أن العلامات اللسانية وغير اللسانية تؤدي معا دورا مشتركا في عملية التواصل (الدلالة التواصلية)، كما نجد بعض العلامات بالإضافة إلى وظيفتها التواصلية تؤدي وظائف دلالية وأخرى ثقافية في المسرح.

4. 1-العلامات المسرحية ذات الدلالة التواصلية

تعدالوظيفة الأولى للعلامات المسرحية هي التواصل ونذكر من بين هذه العلامات.

أ - **اللغة:** ولا تتعلق اللغة في المسرح بما هو ملفوظ شفوي أي الكلام ولا بالكتابة بل تتعداهما فهي:« **الصمت أحيانا بين المواقف والجمل، وهي الحركات والإشارات وهي الأداء الذي يقوم به الممثل على الخشبة، والتشخيص أو التمثيل** »[1]، فاللغة في المسرح تشمل ما هو لفظي وسمعي وبصري ولقد :«**أكدت سيمياء الاتصال الإنساني على أولوية البصر كقناة تلق في دائرة الاتصال البسيطة، نظرا لتعدد أبعادَ إرسالها وتلقيها الفضائية الزمنية بالإضافة إلى تعدد متغيرات اللون و القماشة في تلقيها وتعدد ومستويات**

---

[1] عز الدين جلاوجي:المسرحية الشعرية في الأدب العربي المعاصر، ط1، دار التنوير، الجزائر، 2012م، ص225/226.

القراءة الجزئية والكلية لإشاراتها، ويلي السمع البصر بنسبة أقل أهمية... ومن ثمة الشم واللمس والذوق الخاصة بالاتصال القريب »[1]

ب- الكينيزياء أو علم حركة الجسد Kinesics: تعد الكينيزياء أي لغة الجسد وإيماءاته عنصرا هاما في عملية التلقي لدى الجمهور المستقبل للمسرح حيث تعمل لغة الجسد على شد انتباه الجمهور تقول سوزي سوتون في هذا الشأن: « **تستطيع الإيماءات أن تلمح أو تضمن، تقترح أو تؤكد تقلل أو تبالغ، تعكس صورة ايجابية أو سلبية**»[2]فالإيماءات تعتبر« **شكلا من أشكال التخاطب الاجتماعي التي يمكن استخدامها بدلا من، أو بالإضافة إلى الكلمات** »[3]، كالإشارة بالرأس دليل على الموافقة، أو تحريك الرأس إلى اليمين وإلى اليسار دليل على الرفض وهذه الإيماءات تختلف من شعب لآخر، ويمكن وضعها في إطار الكينيزياء الاجتماعية التي تهتم حسب قول بردويستل **R.Birdwhistell** مؤسس الكينيزياء الحديثة« **بالناحية الثقافية للإيماءات و تعابير الوجه و أوضاع الجسد من حيث دلالاتها ودورها في ثقافة ما.**»[4]،ويمكن القول أن«**هذه العلامات الدالة أثبتت الدراسات أنها تستعمل في المسرح بنسبة عالية تنقلها الإيماءات وأوضاع الجسد ومقام الأصوات والسكنات والتحركات و تعابير الوجه».[5]**

---

[1] رئيف كرم: السيمياء والتجريب المسرحي، مجلة عالم الفكر: مج24، ع3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،1996م ،ص238 /239 .

[2]كلثوم مدقن: أصناف العلامات في المسرح ودلالاتها ، التواصلية ، الدلالية والثقافية، الأثر مجلة الآداب واللغات، ع6، جامعة قاصدي مرباح ، ورقلة ، الجزائر، 2007م ، ص266 .

[3]جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء ، تر : شاكر عبد الحميد ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ،2000م ص201 .

[4]كلثوم مدقن: أصناف العلامات في المسرح ودلالاتها ، التواصلية، الدلالية والثقافية ، الأثر، ع6، ص267/266.

[5]رئيف كرم: السيمياء والتجريب المسرحي، مجلة عالم الفكر: مج24، ع3 ،ص243 .

فالكينيزياء أو لغة الجسد تؤدي دورا كبيرا في المسرح بحيث « **لم يعد العرض انعكاسا للنص وتجسيدا له وإنما مساحة واسعة للارتجاجات والطاقات الكثيفة لجسد الممثل**».[1]

ج – الإظهار: « **يستطيع المسرح أن يستخدم أكثر الأنواع الدلالة بدائية وهو النوع المعروف في الفلسفة بالعرض والإظهار، لكي يعرف شيء أو يشار إليه أو يحال إليه**»[2]هناك أمثلة عديدة عن استخدام العرض والإظهار، إما بغرض تكرير الرسالة اللفظية أو بديلا عنها أو مكملة لها أو نقيضا للرسالة اللفظية «**اليد على الجبين تصاحب عبارة "رأسي يؤلمني " أو بديلا عنها "الابتعاد عن أحدهم بديلا عن عبارة "أنا منزعج منك" أوقد تكون مكملة لها(الابتسامة التي تصاحب عبارة "تفضل بالدخول")أو نقيضا للرسالة اللفظية ... (عندما يقول المضيف لزائره "تفضل بالجلوس " فيما الانزعاج باد في نبرة صوته وارتباكه الحركي**».[3]

4 .2–العلامات المسرحية ذات الوظيفة الثقافية :

على الرغم من أن الوظيفة الأساسية للعلامات المسرحية هي التواصل، إلا أنها قد تؤدي وظائف أخرى، كالوظيفة الدلالية والثقافية ومن بين العلامات المسرحية ذات الوظيفة الثقافية.

أ– البروكسيمياء: يقصد بها« **دراسة لغة الفضاء أو دراسة الاتصال الفضائي وإيجاد المعايير لذلك، أطلق عليها** ((أ.تهال))**E.t.Hall في الخمسينيات تسمية Proxemics**»[4]

---

[1]طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، د.ط ، دار القدس، وهران،2011م ، ص279 .

[2] كلثوم مدقن: أصناف العلامات في المسرح ودلالاتها، التواصلية، الدلالية والثقافية، الأثر مجلة الآداب واللغات ،ع 6 ، ص267 .

[3]رئيف كرم: السيمياء والتجريب المسرحي، مجلة عالم الفكر: مج24، ع3 ،ص240 .

[4]المرجع نفسه ، ص241 .

البروكسيمياء تدرس المسافات من حيث القرب والبعد بين الأجساد « **وكان لاكتشاف مفهوم ((الفضاء الشخصي))Personal Space من قبل كاتزKatz(1937)وتطويره من قبل((سومر))Somer (1969) وتعريفه كفضاء((له حدود غير منظورة يغلف جسد شخص ما يحرم ولوجه على الدخلاء))، فضل في عمل((هال))على((لغة الفضاء الخفية))Hidden dimension في ثقافات مختلفة كالثقافة الأمريكية واليابانية والعربية ومحاولته لتعيين تصنيف أولي لمقومات لغة الفضاء هو:**

– مقوم الفضاء الثابت Fixed Feature كالأهرامات، والمسارح الإيطالية التقليدية.

– مقوم الفضاء نصف الثابت Semi Fixed Feature، كالبيوت الجاهزة القابلة.

–للانتقال و الديكورات الثابتة والتي يمكن تعديل أوضاعها ونقلها

– مقوم الفضاء غير الشكليInformal Feature الذي لا يستوي إلا في تعامل الفاعلين كالأبنية المعدة لأكثر من استخدام، والسينوغرافية الفارغة التي تتشكل في أداء الممثلين أو العناصر المتحركة .»[1]

وقد كان للفضاء غير الشكلي دور كبير ومهم في المسرح حيث تكمن« **أهمية تصنيف ((هال)) للفضاء غير الشكليفي تقطيعه لمتصلContinuumهذا الفضاء و الخاص بالمسافات التقريبية التي تتحكم بالتفاعل داخله: المسافة الحميمة، المسافة الشخصية، المسافة الاجتماعية، المسافة العلنية»**[2]، والعرض المسرحي يوجدضمن المسافة العلنية حيث تقوم ما بين« **15قدما و25 قدما».**[3]

«ويصر((هال)) على أن هذا التقطيع يعمل في الثقافة الأمريكية والغربية عامة ويمكن إيجاد تقطيع آخر في ثقافات مختلفة.ومهما تكن نسبة هذه التصنيفات للفضاء الأولية ونسبة تقطيع متصل المسافة فإنها تحكم محاولة لضبط الاتصال البشري للأجساد في لغة

---

[1]رئيف كرم: السيمياء والتجريب المسرحي، مجلة عالم الفكر: مج24، ع3 ،ص241 .

[2]المرجع نفسه، ص242 .

[3]المرجع نفسه، ص ن .

الفضاء المتغيرة وفقا للمسافات الملائمة للموقف الاتصالي بما في ذلك من تحركات قرب وبعد».[1]

ب – الرمز: يؤدي الرمز وظائف عدة، فبالإضافة إلى الوظيفة التواصلية والدلالية يؤدي الرمز وظيفة ثقافية، وكما يقول الدكتور حنون مبارك«**إن كل نسق ثقافي نسق تواصلي ذلك أن الموضوع الثقافي قد صار بمثابة المحتوى الممكن لأية عملية تواصلية و أن كل تواصل يستلزم بالضرورة تبادل علامات. ومن جهة ثانية، ينبغي أن ينظر إلى الظواهر الثقافية بوصفها مدلولات يتواصل بها الناس**»[2]، أما مفهوم الرمز فهو «**عند ((موريس))علامة العلامة أي العلامة التي تنتج قصد النيابة من علامة أخرى مرادفة لها ومعنى ذلك أن العلامة اللغوية يصير لها مدلول آخر كالسلحفاة رمز البطء.**»[3]، أما كاسير الذي تقوم رمزيته «**على مجموعة من المنطلقات الفلسفية الخاصة بطبيعة النوع الإنساني...ذلك أن الإنسان يتميز عن كل نوع حيواني بما يمكن تسميته بالنسق الرمزي. وهذا المكسب الجديد من شأنه أن يغير مجموع الحياة الإنسانية . فالإنسان بمقارنته مع الحيوانات الأخرى لا يحيا فقط في واقع جد شاسع وإنما يحيا... في بعد جديد للواقع».**[4]

ويرى كاسير«**ضرورة تعريف الإنسان بوصفه حيوانا رمزيا...إن العلامات والرموز تنتسب إلى عالمين خطابيين مختلفين: فالعلامة عنصر من العالم الفيزيقي للكائن ، بينما الرمز عنصر من العالم الإنساني للمعنى».**[5]

هذا الكلام عن الرمز بصفة عامة، أما الحديث عن الرمز في المسرح فنجد من بين المهتمين بالعلامات المسرحية وتقسيماتها إسلن الذي حدد العلامات المسرحية ومنها

---

[1] المرجع نفسه، ، ص ن .

[2] حنون مبارك: دروس في السيميائيات، ط1 ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب ،1987م ، ص88 .

[3] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص89 .

[4] حنون مبارك: دروس في السيميائيات، ص82 .

[5] المرجع نفسه، ص83 .

الرمزية التي« **تستمد معانيها من التراث((متعارفة تشكل معظم أفعال البشر، الأزياء، طرق (التحيةالتقاليد)))».**[1]

فالرمز في المسرح يحمل معاني ولكن«**قد يتعدى الرمز داخل العرض المسرحي المعاني ليكون رمزا مجسدا من خلال ارتداء لباس معين يرمز إلى ثقافة شعب ما، أو احتواء الخشبة المسرحية على صورة حائطية ترمز إلى تمثال مجتمع ما »**[2].

وتجدر الإشارة إلى أن « **للرمز دورا هاما في تنظيم التجربة الإنسانية. فلكي تُبلغ هذه التجربة وتصبح عامة وكونية تحتاج إلى أن تصب في أبعاد رمزية.»**[3]

4 .3-العلامات المسرحية ذات الوظيفة الدلالية:

تعددت وظائف العلامات المسرحية فهي تؤدي الوظيفة التواصلية التي تعد جوهر عملها كما تؤدي الوظيفة الدلالية حيث« **لا مهرب للأبحاث المعاصرة في العديد من الحقول المعرفية من الخوض مباشرة في مسألة الدلالة، وبالتالي، فإن المقاربة السيميولوجية مقاربة ضرورية لأن كل الوقائع دالة».**[4]

أ- الأيقون: تكون العلامات الأيقونية في المسرح سمعية وبصرية وحسب بورس فإن«**الإحالة في حالة الأيقون قائمة على التشابه... ويميز بورس بين ثلاثة أنواع من الأيقونات:**

---

[1] هاني أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض دراسة تطبيقية على مسرحي شكسبير والحكيم،ص29.

[2] كلثوم مدقن: أصناف العلامات في المسرح ودلالاتها، التواصلية، الدلالية والثقافية، الأثر مجلة الآداب واللغات ،ع6، ص269 .

[3] سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل مدخل إلى سميائيات ش س بورس، دط، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء، المغرب، 2005م ، ص122 .

[4] حنون مبارك : دروس في السيميائيات، ص24 .

-الأيقون / الصورة، وهو كل الصور التي تحيط بنا والتي نودعها نسخة منا ، والعلاقة هنا قائمة على وجود تشابه بين الماثول وموضوعه . فما تحيل عليه الصورة هو نفسه أداة التمثيل.

-الأيقون / الرسم البياني، وفي هذه الحالة نكون أمام علاقة أيقونية بين الماثول وموضوعه قائمة على وجود تناظر بين العلاقات التي تنظم عناصر الموضوع وعناصر الماثول، مثال ذلك البيانات التي تستعملها الإحصائيات...

-الأيقون/ الاستعارة ، وفي هذه الحالة نكون أمام شبكة من العلاقات المعقدة ...مثال ذلك صورة شجرة صغيرة قد توحي بالطفولة . والتشابه هنا لا يتعلق بعناصر محسوسة ومشتركة بينهما بل يتعلق بخصائص مجردة كالطراوة و النضارة والعنفوان».[1]

فالإكسسوار والديكور وغيرهما من العلامات المسرحية الأيقونية التي تستطيع تأدية وظائف دلالية عدة حيث

«يؤدي الديكور في العرض المسرحي وظائف دلالية كثيرة ومتنوعة. فقد يفيد في إبراز معالم المكان الذي يدور فيه الحدث».[2]

إضافة إلى العلامات غير اللفظية التي تشكل علامات أيقونية في المسرح، يمكن أن تكون العلامات اللفظية أيضا علامات أيقونية فقد « **أضاف آخرون لغة الممثل التي تعمل أيقونة حلما يتلفظ بها الممثل ، لأنه يصبح آنئذ تمثيلا لشيء ما مساوق له فرضا».[3]**

ب – تحول العلامات:

يعد المسرح الفن المولد للدلالات، حيث تكتسب العلامات داخل المسرح معاني جديدة وهذا ما أشار إليه بيتر بوغاتيريف في دراسته الموسومة بعنوان ((السيمياء في المسرح الشعبي))« **إن الأشياء في المسرح – تماما مثل الممثل نفسه– قابلة للتحول ،**

---

[1]سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل مدخل إلى سميائيات ش س بورس، ص116 /117 .

[2]محمد التهامي العماري : مدخل لقراءة الفرجة المسرحية ، ص96 .

[3] عز الدين جلاوجي:المسرحية الشعرية في الأدب العربي المعاصر، ص199 .

كما يمكن أن يتحول الممثل- على الخشبة-إلى شخص آخر (شاب يتحول إلى شيخ أو امرأة إلى رجل الخ). هكذا أيضا أي شيء يستخدمه الممثل يمكن أن يكتسب وظيفة جديدة »[1]،أما يندريك هونزل في دراسته ((ديناميكية الإشارة في المسرح))فيشير إلى وظيفة المسرح الدلالية في قوله« **أما المسرح فليس له وظيفة أخرى سوى الإشارة إلى شيء آخر، ويكف عن أن يكون مسرحا إذا لم يدل على شيء آخر»**[2]،

ويمكن القول أن«**العلامة المسرحية علامة اقتصادية، فمن خلال علامة صغرى يمكن أن نتنبأ بالكثير من الدوال التي تنتج مجموعة من المعاني، ومنه يمكن أن يرد الدال متقلبا دلاليا حتى على مستوى الدلالات الاصطلاحية، فقد يحل العنصر الواحد على المسرح محل مدلولات مختلفة طبقا للسياق الذي يظهر فيه ، فما يقوم به الممثل من دور على خشبة المسرح في المشهد الأول يتحول في المشهد الموالي إلى دور مختلف بمجرد تغير وضعه أو لباسه أو صوته أو وظيفته فقد يتحول الطبيب إلى فلاح أو مدرس أو رجل أعمال ، فنجد لهذه المرونة في الدلالات الاصطلاحية مرونة في الوظائف الدرامية».**[3]

فخشبة المسرح تعد الفضاء المولد للعلامات المسرحية التي تكتسب دلالات جديدة عند عرضها « **فالعلامة على المسرح دينامية حركية يمكنها التحول، أو أن تحل علامات محل أخرى وهو ما يسمى بـــ ((القدرة التوليدية)) فمثلا: ((قد يتحول((مقبض السيف)) في أحد المشاهد إلى ((صليب)) وفي سياق آخر إلى أوتاد خشبية تمثل حائط أو سور الحديقة)).وأغلب التحولات أو حلول العلامات مكان بعضها البعض تتمثل في الإيماءات والشفرات، ونجدها خصوصا في ((المسرح الصامت))».**[4]

---

[1]يان ميوكاروفسكي وآخرون: سيمياء براغ للمسرح دراسات نقدية، ص66 /67 .

[2] المرجع نفسه، ص97 .

[3]كلثوم مدقن: أصناف العلامات في المسرح ودلالاتها، التواصلية، الدلالية والثقافية الأثر مجلة الآداب واللغات:ع 6، ص 268 / 269 .

[4]فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص106 .

إن العلامات المسرحية تلعب دورا هاما على خشبة المسرح سواء تعلق الأمر بالتواصل بين الممثل وجمهور المتلقين أو الدلالة، حيث تكتسب العلامات المسرحية دلالات ومعاني جديدة على خشبة المسرح، وقد تميزت العلامات المسرحية بقدرتها على التحول حيث نجد علامات تحل مكان علامات أخرى فنجد الرجل يقوم بدور المرأة وهذا ما شهده المسرح الجزائري في بدايته.

الفصل الأول:

سيميائية العنوان والشخصيات في مسرحية" التراب "

1 - سيميائية العنوان

1.1 - مفهوم العنوان

2.1- أهمية العنوان

3.1 - أنواع و ووظائف العنوان

4.1- سيميائية عنوان مسرحية" التـراب "

2 - سيميائية الشخصيات

1.2- تعريف الشخصية

2.2- خصائص الشخصية

3.2 - أنماط الشخصية

أ - شخصية الراوي

ب- الشخصية الرئيسية

ج - الشخصية الثانوية

4.2 - شخصيات مسرحية" التراب " دراسة سيميائية

1 - سيميائية العنوان:

يعد العنوان باعتباره علامة لسانية العتبة التي يتم ولوج النص من خلالها، بحيث يتحدد مضمون النص من خلال عنوانه وتتبين بنيته اللغوية والدلالية.

1 .1- مفهوم العنوان

يعرفه الدكتور جميل حمداوي في مقال له في مجلة عالم الفكر بعنوان((السيميوطيقا والعنونة)) بقوله: «**إن العنوان عبارة عن رسالة، وهذه الرسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه، يساهمان في التواصل المعرفي والجمالي، وهذه الرسالة مسننة بشفرة لغوية، يفككها المستقبل، ويؤولها بلغته الواصفة أو الماورا لغوية، وهذه الرسالة ذات الوظيفة الشاعرية أو الجمالية ترسل عبر قناة وظيفتها الحفاظ على الاتصال**».[1]

لقد أولت السيمياء للعنوان أهمية كبيرة وذلك لأنه «**المحور العام، وكل ما يدور في النص مسندات إليه وهو من سمات النص النثري لقيامه على الوصل والقواعد التركيبية المنطقية، كما يعد العنوان أول المراحل التي يتأملها الباحث السيميولوجي ، قصد كشف بنياته وتراكبيه ومنطوقاته الدلالية ومقاصده التداولية، إذ العناوين علامات سيميائية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص، كما تؤدي وظيفة تناصية، إذ العنوان يحيل على نص خارجي يتناسل معه ويتلاقح شكلا وفكرا**»[2]،وعلى هذا الأساس فإن العنوان«**يعد العنصر الأول الذي يظهر على واجهة الكتاب كإعلان إشهاري محفز للقراءة**».[3]

أما الكاتب محمد مفتاح فاعتبر العنوان بمثابة الرأس للجسد، و العنوان عنده هو المحدد لهوية النص حيث يقول:« **إن العنوان يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، ونقول هنا: إنه يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو**

---

[1] جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر: مج25، ع3 ، ص100.

[2] شلواي عمار: مسرحية أهل الكهف دراسة سيميائية ، محاضرات الملتقى الثالث" السيمياء والنص الأدبي ،منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 19 ــ 20 أفريل 2004م،ص359

[3] رشيد بن مالك :السيميائيات السردية ، ص81 .

المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه...فهوـــ إن صحت المشابهة بمثابة الرأس للجسد ...غير أنه إما أن يكون طويلا فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه، وإما أن يكون قصيرا، وحينئذ ، فإنه لابد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه».[1]

والعنوان عند الدكتور علي أحمد محمد العبيدي في مقال له بمجلة دراسات موصلية يعد«**المرجع الذي يتضمن بداخله العلامة والرمز، وتكثيف المعنى، إذ يحاول المؤلف أن يثبت فيه مقصده برمته بوصفه النواة المتحركة التي خاط عليها نسيج نصه والعنوان بوصفه علامة سيميائية، تمارس التدليل، وتتموقع على الحد الفاصل بين النص والعالم. لتصبح نقطة التقاطع الاستراتيجية التي يعبر منها النص إلى العالم، والعالم إلى النص ، لتنفي الحدود الفاصلة بينهما».**[2]

لقد حظي العنوان باهتمام كبير من قبل الكتاب والنقاد على حد سواء في الدراسات الحديثة، وهذا ما أدى إلى تعدد تعاريفه، فقد عرفه الدكتور عبد الله الغذامي في كتابه الخطيئة والتكفير بقوله: « **له الصدارة ويبرز متميزا بشكله وحجمه، وهو أول لقاء بين القارئ والنص، وكأنه نقطة الافتراق حيث صار هو آخر أعمال الكاتب، وأول أعمال القارئ».**[3]

وبالعودة إلى المدارس الغربية التي كان لها دورها الكبير في تأسيس علم العنوان نجد "لوي هويك " من كبار المؤسسيين والمنشغلين بالعنوانيات أو علم العنوان حيث قدم تعريفا دقيقا للعنوان في كتابه ((سمة العنوان)) في قوله هو:« **مجموعة العلامات**

---

[1] محمد مفتاح : ديناميكية النص، د.ط ، المركز الثقافي العربي بيروت ، لبنان، 1987م ، ص72 .

[2] علي أحمد محمد العبيدي: العنوان في قصص وجدان الخشاب(دراسة سيميائية) ، مجلة دراسات موصلية :ع23، مركز دراسات الموصل، الموصل، فيفري 2009م ،ص61 .

[3] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ،ص265 .

اللسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على ظهر النص لتدل عليه وتعينه، تشيرلمحتواه الكلي، وتجذب جمهوره المستهدف».[1]

أما صاحب النظرية التفكيكية جاك دريدا فقد شبه العنوان بالثريا و« **لم يشبه (دريدا) العنوان بالثريا اعتباطا، فهو مفتاح لإضاءة النص والكشف عن أسراره وخفاياه،إذ يمثل بنية صغرى لا يمكن أن تنفصل عن البنية الكبرى التي تحتها، فهو بنية افتقار يغتني بما يتصل به من نصوص ...ليتوحد معها على المستوى الدلالي».**[2]

وهناك علاقة متبادلة بين العنوان ومضمون النص، فمن خلال العنوان يسعى الكاتب إلى تبليغ القارئ رسالة بهدف «**إثارة فضوله وتحريضه على قراءة النص. نلمس رغبة الكاتب في تحريك القارئ في الطريقة التي بنى بها العنوان ».**[3]

«**أما العلاقة الثانية الممتدة من النص إلى العنوان، فإنها تقودنا إلى النظر في النص على أنه ألة لقراءة العنوانmachine à lire le titer وبناء الدلالة».**[4]

وعليه فإن العنوان يعد مفتاحا للنص وإعلانا له، والنص يفسر العنوان ويوضحه فالعلاقة بينهما قائمة على الترابط والتكامل فالعنوان « **بنية رحمية، تولد معظم دلالات النص، فإذا كان النص هو المولود فإن العنوان هو المولد الفعلي لتشابكات النص، وأبعاده الفكرية والإيديولوجية».**[5]

---

[1] عبد الحق بلعابد :عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) ، تقديم : سعيد يقطين ، ط1 ، منشورات الاختلاف، الجزائر،2008م ، ص67 .

[2] بتول حمدي البستاني : ثريا النص في حكايات الموصل الشعبية قراءة في التراكيب والدلالة مجلة دراسات موصلية، ع27 ، مركز دراسات الموصل ، الموصل ، نوفمبر 2009م ، ص1 /2.

[3] رشيد بن مالك :السيميائيات السردية ، ص81 .

[4] المرجع نفسه ص81 .

[5] جميل حمداوي : السيميوطيقا و العنونة ، مجلة عالم الفكر: مج25، ع3 ، ص106 .

1 .2- أهمية العنوان:

العنوان أحد أهم المقومات و المؤشرات الرئيسية التي ترافق النص حيث لا يمكن للنص أن يستغني عنها، فالعنوان هو الإشارة الأولى للنص الإبداعي، فمن خلال العنوان يلتقي النص بالقراء أو جمهوره من المتلقين ولذلك « **فالمؤلفون والكتاب لا ينتقون عناوينهم بشكل عفوي اعتباطي، ولكنهم يختارونها بشكل دقيق يتلاءم ومضامينهم الفكرية ورؤاهم الفنية. لذلك يعد العنوان مدخلا أساسيا لقراءة النص واختزال حمولته اللغوية والثقافية، وتوضيح أبعاده الدلالية. كما أن قصدية المؤلف في اختيار عناوينه تتمثل في الطريقة التي يصوغ بها هذه العناوين على المستويات التركيبية والدلالية والبلاغية، وذلك بهدف خلق ميثاق قرائي/ تواصلي مع القارئ يراعي كل الخصائص الفنية والمعطيات الفكرية للنص. لذلك أصبحت العنونة تقوم بدور أساس في بناء الأعمال الدرامية**».[1]

وتكمن أهمية العنوان في كونه العتبة النصية الأولى التي يعود إليها نجاح أو فشل العمل الفني، فالعناوين هي التي «**تساهم في شد انتباه المتلقي وإثارة فضوله وأسئلته**».[2]

بالإضافة إلى ذلك يعد العنوان ذا أهمية بارزة في تحديد النص «**فعن طريق العنوان تتجلى جوانب أساسية أو مجموعة من الدلالات المركزية للنص الأدبي. ومثل هذا قد يحدث في بقية النصوص...مما يجعلنا نسند للعنوان دور «العنصر الموسوم سيميولوجيا في النص»، بل ربما كان أشد العناصر وسما .و ليس معنى هذا أيضا أن جميع التحليلات النصيةلابد أن تشمل العنوان؛ بل على العكس من ذلك فإن اختيار العنصر الموجه للدلالة يمثل تحديا واضحا للمحلل واختبارا لمدى إصابته. ويصبح الشروع في تحليل العنوان أساسيا عندما يتعلق الأمر باعتباره عنصرا بنيويا يقوم**

---

[1] ميلود بوشايد، عبد الرحيم احميدي : دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد قراءة توجيهية وتحليلية، ط2،المغرب، 2007/2006 م ، ص46 .

[2] المرجع نفسه، ص46 .

بوظيفة جمالية محددة مع النص أو في مواجهته أحيانا. وذلك مثل الإشارة إلى شخصية أو شخصيات محورية ...أو الى مكان يشمل مساحة هامة محورية في فضاء النص أو إلى أحداث تمثل مؤشرا يحدد الطابع الفكري أو الايديولوجي للنص...أو يشيرإلى أساطير موظفة في النص ...إلى غير ذلك من الوظائف الدلالية و الجمالية»[1]،وقد تحدث الدكتورصلاح فضل عن العنوان وعلاقة التقابل التي يمكن أن تربطه بالنص إذا دل العنوان على أمرغائب في النصفي قوله:«**فإذا أشار العنوان على أمر غائب في النص، فإن التقابل بينهما يمكن أن يصبح هوالبنية المولدة للدلالة والجديرة بأولوية التحليل».**[2]

وباعتبار العنوان من أهم العناصر التي يتألف منها العمل الابداعي، فإن للعنوان أهميةبالغة تكمن في أنه « **سلطة النص وواجهته الإعلامية، وهو الجزء الدال منه .يسهم في تفسيره، وفك رموزه وغموضه، لذا عني المؤلف بعنونة نصوصه لأنه المفتاح الإجرائي الذي نفتح به تعاليق النص السيميائية...فالعنوان والنص يشكلان بنية معادلية كبرى ، بمعنى ان العنوان يولد معظم دلالات النص».**[3]

وأهمية العنوان تنبثق« **من حيث هو مؤشر تعريفي وتحديدي ينقذ النص من الغفلة؛ لأنه الحد الفاصل بين العدم والوجود ، فامتلاك النص عنوانا يعني أنه استحال كينونة فالعنوان هو علامة هذه الكينونة».**[4]

فالعنوان« **فضلا على أهميته في استخلاص البنية الدلالية للنص ...وإضاءة النصوص به فهو بنية عامة قابلة للتحليل والفهم والتفسير والتقويم أيضا من خلال**

---

[1] صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص، د.ط، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992م، ص218 .

[2] المرجع نفسه، ص218 .

[3] علي أحمد محمد العبيدي: العنوان في قصص وجدان الخشاب(دراسة سيميائية)، مجلة دراسات موصلية :ع23، ص63/62

[4] المرجع نفسه ، ص64.

عناصر النص الأساسية التي تتمثل في مشاهده ومتتالياته ووحداته الوظيفية ومراحل تكوين بنيته العامة».[1]

ويمكن القول أن أهمية العنوان تكمن في كونه علامة سيميائية لسانية تعلو النص تعمل على إغراء القارئ وتثير فيه جملة من التساؤلات حول مضمون النص، بالإضافة إلى أن الفضل يعود إليه في نجاح الكثير من الأعمال الإبداعية، وهذا ما جعله يحظى بهذه الأهمية، حيث أصبح علما قائما بذاته يدعى: "علم العنوان " أو " العنونة "Titrologieله العديد من الرواد نذكر منهم" جيرارد جينيت "، "لوي هويك " و "كلود دوشي "وغيرهم كثير.

1 .3-أنواع و ووظائف العنوان:

أ -أنواع العنوان: تعددت أنواع العنوان نذكر منها:

1- العنوان الحقيقي أو الأصلي(le titer principal): هو أول نقطة التقاء بين القارئ و الكاتب« **وهو ما يحتل واجهة الكتاب، ويبرز صاحبه لمواجهة المتلقي ، ويسمى" العنوان الحقيقي، أو الأساسي أو الأصلي" ويعتبر بحق " بطاقة تعريف تمنح النص هويته" فتميزه عن غيره.**

2 - العنوان المزيف(faux titer): ويأتي مباشرة بعد العنوان الحقيقي" وهو اختصار وترديد له، ووظيفته تأكيد وتعزيز للعنوان الحقيقي "ويأتي غالبا" بين الغلاف والصفحة الداخلية " وتعزى إليه مهمة استخلاف العنوان الحقيقي إن ضاعت صفحة الغلاف.

3 - العنوان الفرعي (sous titer): يستشف من العنوان الحقيقي، ويأتي بعده" لتكملة المعنى"...وينعته بعض العلماء" بالثاني أو الثانوي "مقارنة بالعنوان الحقيقي».[2]

---

[1]علي أحمد محمد العبيدي: العنوان في قصص وجدان الخشاب(دراسة سيميائية)، مجلة دراسات موصلية :ع23، ص63

[2]عبد القادر رحيم: العنوان في النص الإبداعي ــ أهميته وأنواعه ــ ، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية ، ع3/2 ، جامعة محمد خيضر بسكرة، جانفي/جوان2008م، ص336

4 – العنوان الشكلي: وهو العنوان« **الذي يميز نوع النص وجنسه عن باقي الأجناس**»[1]فيميز المسرحية عن القصة عن الرواية ...الخ

5–العنوان التجاري(titer courant): «**يقوم أساسا على وظيفة الإغراء لما تحمله الوظيفةهذه من أبعاد تجارية وهو عنوان " يتعلق [غالبا] بالصحف والمجلات"**».[2]

ب –وظائف العنوان:

لقد حدد "جيرار جينيت " وظائف العنوان في أربع وظائف مفصلا كل واحدة منها على حدى.

1– الوظيفة التعنينية أوالتعيينية (f. De designation):

« الوظيفة التعيينية وهي التي تعين اسم الكتاب وتعرف به للقراء بكل دقة وبأقل ما يمكن من احتمالات اللبس...فهي الوظيفة الوحيدة الإلزامية والضرورية، إلا أنها لا تنفصل عن باقي الوظائف لأنها دائمة الحضور ومحيطة بالمعنى».[3]

2– الوظيفة الوصفية:

« وهي الوظيفة التي يقول العنوان عن طريقها شيئا عن النص ، وهي الوظيفة المسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان...وهذه الوظيفة لا منأى عنها لهذا عدها "إمبرتو إيكو" كمفتاح تأويلي للعنوان »[4]

3– الوظيفة الإيحائية (f .Connotative):

«الوظيفة الإيحائية هي أشد ارتباطا من الوظيفة الوصفية، أراد الكاتب هذا أم لم يرد، فلايستطيع الكاتب التخلي عنها ، فهي ككل ملفوظ لها طريقها في الوجود، ولنقل

---

[1]عبد القادر رحيم: العنوان في النص الإبداعي ــ أهميته وأنواعه ــ ، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع3/2 ، ص337

[2]المرجع نفسه ،ص337 .

[3]عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، ص86 .

[4] المرجع نفسه ، ص87 .

أسلوبها الخاص، إلا أنها ليست دائما قصدية، لهذا يمكننا الحديث لا عن وظيفة إيحائية ولكن عن قيمة إيحائية، لهذا دمجها " جينيت " في بادئ الأمر مع الوظيفة الوصفية، ثم فصلها عنها لارتباكها الوظيفي.

4-الوظيفة الإغـــــرائية (f .Sèductive):

يكون العنوان مناسبا لما يغري جاذبا قارئه المفترض، وينجح لما يناسب نصه، محدثا بذلك تشويقا وانتظارا لدى القارئ كما يقول " دريدا "، غير أن " جينيت " يرى بأن هذه الوظيفة مشكوك في نجاعتها عن باقي الوظائف، وهي في حضورها وغيابها تستقل بأفضليتها عن الوظيفة الثالثة دون الثانية، ففي حضورها يمكنها أن تظهر إيجابيتها أو سلبيتها أو حتى عدميتها بحسب مستقبليها اللذين لا تطابق قناعاتهم و أفكارهم دائما مع أفكار (المرسل / المعنون) الذي يريد المرسل إليه (المعنون له) حملهم عليه».[1]

قد تحدث " جون بارث" /John Barth عن العناوين الإغرائية التي ليس لها معنى بحيث يهتم الكاتب بجمالية العنوان دون وعي وعلى حساب الكتاب وذلك في قوله:«**فأن يكون الكتاب أغرى من عنوانه ، أحسن من أن يكون العنوان أغرى من كتابه».[2]**

وقد وجه "جيرار جينيت " نصيحة للكتاب المهتمين بالعنوان على حساب مضمون النص « **ينصح الكتاب من أن يبتعدوا عن التأنق المفضوح في عناوينهم على حساب معنى النص ومضمونه قصد تحقيق أكبر المبيعات فالقارئ لم يعد مغفلا كما كان يعتقد».[3]**

---

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، ص87/88.

[2] المرجع نفسه، ص88.

[3] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين ، ص89.

ومما تقدم فقد تبين أن جينيت حدد الوظائف التي يتميز بها العنوان بدءا بالتعيينية التي تبين هوية النص وانتماءه إلى الوصفية التي تصف النص وتأوله مرورا بالإيحائية التي تخبر وتعلق عن النص، وانتهاء بالإغرائية التي تعمل على جذب القارئ إلى الكتاب أو النص.

1 .4- سيميائية عنوان مسرحية" التـــراب":

على اعتبار العنوان العتبة التي يتم ولوج أغوار النص من خلالها ، فلا بد قبل ولوج عالم النص أن يتوقف القارئ عند هذه العتبة أو النص الموازي كما يسميها "جيرارد جينيت "، ونجد" رينكارت" يقول بهذا الشأن: « **إن العنوان بالنسبة للقارئ محدد أولي، وغالبا ما تحمل المسرحية اسم بطلة أو بطل أو شخصية رئيسية».**[1]

غير أنني في مسرحية " التراب " لأبي العيد دودو لم أجد هذا النوع من العناوين فقد اتخذ العنوان واقعيته من النص الذي يتحدث عن التراب الذي يعني الأرض وحب الوطن والتمسك به، كما يقول الدكتور حفناوي بعلي عن عنوان المسرحية :« **ما يلفت النظر في هذه المسرحية عنوانها التراب ويرمز هنا إلى الأرض والوطن وإلى أقصى درجات حب الوطن والتمسك به».**[2]

وهذا الاختيار في العنوان "التراب" بدلا من الأرض أو الوطن يوحي بأكثر من مدلوله الظاهري، بل ينطوي على جملة من المعاني ، وهذا ما تحدث عنه الدكتور محمد مصايف في كتابه " فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث " قائلا عن عنوان مسرحية التراب لأبي العيد دودو :«**وأن عنوانها يصدق على موضوعها تمام الصدق ، وهو**

[1] حسن يوسفي: قراءة النص المسرحي دراسة في "شهرزاد " لتوفيق الحكيم، دط، مكتبة عالم المعرفة، الدار البيضاء، المغرب، 1995م، ص44 .

[2] حفناوي بعلي: الثورة الجزائرية في المسرح العربي [الجزائر نموذجا]، ص143 .

بعبارة أوضح الوطن أو الأرض التي ولد فيها الإنسان الجزائري فأحس وكأنه مربوط إليها بحبال يستعصي على الزمان قطعها».[1]

فعنوان المسرحية "التراب " جاء لفظة مفردة عبرت باختصار عن الموضوع الذي عنونته، وعنوان "التراب " ينتمي إلى ما يسمى "العنونة باسم المكان" حسب التصنيف الذي قام به الدكتور بسام قطوس حيث يرى« **إن التأكيد على مكانية النص إحلال القارئ في دائرة مجرى الأحداث حيث تتفاعل الوقائع وتتعالق مرتبطة ببعضها مع بعضها الآخر، والأمكنة منها المغلقة ... مثل الدار، المدينة ، الوطن ، ومنها المفتوح الذي يأتي على شكل فضاء كالمقهى وفيها اللامتناهي مثل البحر، الغابة والصحراء. وكل مكان له معنى ووظيفة»**[2]، ومن خلال الرأي السابق يمكن اعتبار عنوان مسرحية " التراب " ينتمي إلى الأمكنةالمغلقة لأنه حمل معنى الوطن .

وقد ورد عنوان المسرحية "التراب" اسما حيث أن«**الاسم يتعالى على الزمن وتحولاته، وتوسل العنونة بالاسمية يضمن لها الثبات».**[3]

واختيار عنوان "التراب " من طرف الكاتب أبي العيد دودو لم يكن اعتباطيا فالعنوان باعث على الانتماء إلى الأرض التي نشأ فيها الإنسان ولابد عليه أن يدافع عنها وقد تلاءمت إيحاءات العنوان مع موضوع المسرحية التي تميزت أحداثها بالواقعية.

ولعنوان "التراب " ميزة خاصة حيث تتعدد وتتنوع مدلولاته وذلك حسب أثره لدى المتلقي وما يثيره فيه من تساؤلات، فعلى قدر اتـــصال عنوان التراب بالمسرحية إلا أن له خصوصيته الذاتية التي تفرض نفسها على المتلقي والباحث أثناء قراءته لهذا العنوان، فيمكن أن يرمز "التراب " إلى أصل الإنسان وبداية خلقه و إلى نهايته ، فآدم عليه السلام

---

[1] محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1972م، ص51 .

[2] بسام قطوس: سيمياء العنوان ، ط1 ، وزارة الثقافة ،عمان، الأردن،2002م، ص136.

[3] بتول حمدي البستاني: ثريا النص في حكايات الموصل الشعبية قراءة في التراكيب والدلالة، مجلة دراسات موصلية: ع27 ، ص3 .

« سمى آدم لأنه خلق من أدمة الأرض... يقول أهل اللغة إنّ اشتقاق آدم لأنه خلق من تراب».[1]

فالتراب يدخل في تركيبة الإنسان ووجدانه كما ذكر في القرآن الكريم في مواضع عديدة نذكر منها قوله تعالى: **﴿هُوَ الّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ تُرَابٍ ثُمّ مِنْ نُطْفَةٍ ثُمّ مِنْ عَلَقَةٍ ثُمّ يُخْرِجُكُمْ طِفْلا ثُمّ لِتَبْلُغُوا أَشُدّكُمْ ثم لِتَكُونُوا شُيُوخًا وَمِنْكُمْ مَنْ يُتَوَفّى مِنْ قَبْلُ لِتَبْلُغُوا أَجَلا مُسَمًّى وَلَعَلّكُمْ تَعْقِلُون﴾**[2]

﴿قَالَ لَهُ صَاحِبُهُ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ أَكَفَرْتَ بِالّذِي خَلَقَكَ مِنْ تُرَابٍ ثُمّ مِنْ نُطْفَةٍ ثُمّ سَوّاكَ رَجُلا﴾[3].

﴿ وَاللّهُ خَلَقَكُمْ مِنْ تُرَابٍ ثُمّ مِنْ نُطْفَةٍ ثُمّ جَعَلَكُمْ أَزْوَاجًا وَمَا تَحْمِلُ مِنْ أُنْثَى وَلا تَضَعُ إِلا بِعِلْمِه﴾[4]

ولهذا نجد الإنسان يتمسك بالتراب ويدافع عنه وذلك بحكم شعوره اتجاه جزء من تكوينه وانتمائه الحضاري، فحبه للتراب الذي يعيش عليه هو الذي يدفعه لحمايته و للتشبث به، فالقارئ لمسرحية " التراب " يدرك أن الجزائري **« لم يكن يكافح من أجل مغانم اجتماعية، ولا من أجل حقوق أهدرت ، ويريد استرجاعها، وإنما من أجل صلة نفسية وتاريخية تربطه إلى هذا الذي أطلق عليه المؤلف ((التراب))، ومن أجل هذه الكرامة التي لايفرق المجاهد الجزائري بينها وبين حياة الوطن كرمز لعزته وبقائه».**[5]

2-سيميائية الشخصيات:

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، تح : عبد الله علي الكبير وآخرون، د.ط، مج1، دار المعارف، القاهرة ،1981 م، ص46 /47

[2] سورة الغافر الآية 67.

[3] سورة الكهف الآيــة37.

[4] سورة الفاطر الآية 11

[5] محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص51 .

الشخصية من العناصر الأساسية لبناء العمل الإبداعي سواء تعلق الأمر بالمسرحية أو غيرها من الأعمال الإبداعية الأخرى كالرواية والقصة ،فالشخصيات من خلال الصراع القائم بينها هي التي تنتج الحبكة ، وقد ثمن مارون الوود مكانة الشخصية وقيمتها بقوله: «**هناك ما هو أهم من الحبكة ، هناك ذلك الشيء الذي يعطي الحبكة معنى ومغزى وحياة...هذا الشيء هو الشخصية.**»[1]

والشخصيات في العمل المسرحي تختلف عن غيرها من الأعمال الإبداعية الأخرى حيث «**تتصف الشخصيات في داخل المسرحية بصفات تتحقق في كل عمل مسرحي جيد، وأهم هذه الصفات ألا تفقد كل شخصية صلتها بالعالم الحقيقي الذي تعيش فيه**».[2]

1 .2 – تعريف الشخصية:

يرى تودوروف أن الشخصية « **في العمل الإبداعي القصصي والمسرحي كائن ورقي ألسني**»[3]، فالشخصية في العمل الإبداعي يصنعها المؤلف بمخيلته لتقوم بالدور الذي يريده لها، فالشخصية هي محور العمل الإبداعي ومحرك أحداثه فهي:«**وحدة دلالية لا تولد إلا من وحدات المعنى، فلا تكون إلا من الجمل التي تقولها أو تقال عنها، و ما الشخصية إلا علامة لغوية مركبة دالة ورامزة إلى ذاتها كاستعارة من مجال بشري إلى مجال لغوي كتابي**».[4]

إن الشخصيةالمسرحية في العمل الإبداعي الذي يقوم به المؤلف هي« **تصوير منظم لجانب واحد من إنسان ما في جميع خصائصه التي تميزه عن غيره، موضوعا في حاله صراع مع الآخرين، مقصودا به الوصول إلى هدف معين**

---

[1] عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المربي المعاصر، ص102 .

[2] إسماعيل الضيفي: شخصية الأدب العربي خطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة، ط2، دار القلم، الكويت،1977م ، ص146.

[3] عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المربي المعاصر، ص 101 .

[4] محمد سلام محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد الغربي المعاصر، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2008م، ص124.

– تصوير الشخصية المنظم يعني أن يأتي الكاتب من أفعال الشخصية وأقوالها بما يخدم هذا الموضوع.

– وتصوير جميع أركان هذا الجانب يعني أن يقدم لنا الكاتب خصائص الشخصية الفيزيولوجية والنفسية والاجتماعية

– و(تميز)الشخصية عن غيرها ...يعني أن يكون لها صفاتها الخاصة التي تفرقها عن الآخرين.

–أما أن تكون الشخصية موضوعة في صراع مع الآخرين فهو الصفة التي تجعلها (درامية)».[1]

أما فيليب هامون فيرى أن الشخصية « **باعتبارها مفهوما سميولوجيا، يمكن أن تحدد في مقاربة أولى كمورفيم ممفصل بشكل مضاعف ...من خلال دال منفصل (مجموعة من الإشارات) يحيل على مدلول منفصل (معنى أو قيمة الشخصية)».**[2]

2.2–خصائص الشخصية:

تقوم الشخصية بتوجيه الأحداث في النص الدرامي وذلك وفقا لخصائصها المادية والاجتماعية والنفسية « **وتتجلى الشخصية في أبعادها المادية والاجتماعية والنفسية وتتخذ أدوارها بدقة بعد أن تحركها موهبة الكاتب وتختار لها ما يوافقها من ضروب السلوك».**[3]

أ – الخصائص المادية:

« وهي التكوين الجسماني للشخصية وما تحمله من ملامح وخصائص مميزة»[4]، فهذه الخاصية تتعلق بالطول والوزن والجنس(ذكر أو أنثى)...الخ.

---

[1] فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل دراسة، د.ط ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م، ص89 .

[2] فيليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، د.ط ، دار كرم الله ، الجزائر، 2012 م، ص33.

[3] حسن مرعي: المسرح التعليمي، ط1، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 2000م، ص37.

[4] أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ط1، دار وفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2006م، ص50.

ب- الخصائص الاجتماعية:

« **تعتمد على الانتماء الاقتصادي للشخصية مما يصنفها في طبقة اجتماعية تتوافق مع وضعها الاقتصادي خلال الفترة التاريخية للنص**»[1] ، وتشتمل هذه الخصائص على جوانب عديدة، كنوع الحياة الاجتماعية للشخص (متزوج ، أعزب ، مطلق ، أرمل) ومستوى تعليم الشخصية وطبيعة عملها وحتى هواياتها...الخ

ج-الخصائص النفسية:

«**وتتضمن هذه الخصائص النتائج المكونة عن تاريخ الشخصية السوي من عناصر إيجابية وقوة، وما تعانيه من ضعف أو خلل نتيجة تاريخها غير السوي، وتختلف هذه الخصائص بين الرجل و المرأة نتيجة اختلاف النوع الاجتماعي؛ كما تختلف في مراحل عمر الأطفال المختلفة حيث تتميز كل مرحلة بخصائص مميزة عن الأخرى**»[2]، فهذه الخصائص تتعلق بتفكير الشخصية وما تسعى إلى تحقيقه من أهداف.

3.2- أنماط الشخصية:

يمكن تمييز ثلاث أنماط من الشخصيات الدرامية في المسرحية بصفة عامة وتتمثل في شخصية الراوي، الشخصية الرئيسية، والشخصية الثانوية.

أ - شخصية الراوي:

يوكل إلى الراوي دور المعلق على الأحداث في المسرحية ، كما يعمل على ربط الأحداث ببعضها وتعريف الجمهور بها ، فهو شخصية « **تقوم بتعليق السردي المباشر في العرض المسرحي ، وتقوم بتوجيه هذا التعليق أساسا إلى الجمهور ، ويلعب الراوي دورا تمثيليا إلى جانب التعليق، وقد لا يلعب**».[3]

---

[1] أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص50 .

[2] المرجع نفسه ، ص51 .

[3] حمادة إبراهيم : معجم المصطلحات الدرامية المسرحية، د.ط، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة، 1963م ، ص137 .

ب – الشخصية الرئيسية المحورية:

وهي الشخصية التي« **تمحور عليها الأحداث والسرد**»[1]،فالشخصية الرئيسية تكون بارزة وواضحة الملامح يتعلق بها الصراع وتشارك في معظم الأحداث وتأثر فيها وتتأثر بهافهي :«**الممثل الأول الذي كان يلعب الدور القيادي في الدراما الإغريقية ثم يلعب أدواراً أخري ثانوية – أو غير ثانوية – في نفس المسرحية. أما الآن فيطلق المصطلح علي الشخصية التي تلعب الدور الأساسي في المسرحية كنص مكتوب**».[2]

ج – الشخصيةالثانوية:

وهي شخصيات مساعدة ومضادة، يكون ظهورها في الأحداث أقل من الشخصيات الرئيسية، أما دورها فيعد دورا مكملا حيث تعمل على تسليط الضوء على الشخصية الرئيسية فهي« **الشخصية المسرحية التي لها وظيفة في مجري الأحداث، ولكنها ليست وظيفة ضرورية وهامة لتطوير الحبكة الدرامية**»[3]، ومع ذلك فلا يمكن لأي عمل إبداعي الاستغناء على الشخصية الثانوية«**وربما وفق الكاتب في رسم الشخصية الثانوية فتكون أكثر نفاذا إلى نفوس المشاهدين وعقولهم من شخصية البطل نفسه**».[4]

وقد أكد الدكتور محمد على سلامة على أهمية الشخصية الثانوية بقوله:«**أن الشخصية الثانوية لها مكانتها و دورها ....، والكاتب المتمكن هو الذي لا يستغرق كل وقته في شخصيته الرئيسية، بل يهتم بشخصياته الثانوية مثل عنايته ببطله**».[5]

فلا يمكن إغفال دور الشخصية في العمل المسرحي وفي غيره من الأعمال الإبداعية الأخرى « **فهي التي تدور حولها الأحداث، وهي التي يجرى على لسانها**

---

[1] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ،ط1 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان، 1985م ، ص126 .

[2] حمادة إبراهيم: معجم المصطلحات الدرامية المسرحية، ص 156.

[3] المرجع نفسه، ص157 .

[4] عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية ، د.ط، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1978م ، ص27 .

[5] محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2007م، ص28

السرد، وهي التي تحمل الرموز والعلامات اللغوية الدالة على ما يريد الكاتب طرحه،وما يريد الناقد أن يستوعبه من النص حتى ولو أراد إماتة المؤلف».[1]

فالشخصية في أي عمل إبداعي لا يمكن تحديد دورها وأهميتها إلا مع نهاية العمل فهي باعتبارها« **مورفيما فارغا في البداية...لا تمتلئ إلا في آخر صفحة من النص»**[2]

4.2- شخصيات مسرحية" التـــراب " دراسة سيميائية :

تتميز الشخصية في المسرح عن غيرها من أنواع الإبداع الأخرى كونها لابد«**أن تتغير باستمرار، لأنه من المحال أن تظل الشخصية كما هي منذ أن يرسمها الكاتب من البداية إلى أن تنتهي المسرحية** »[3]، وهذا ما ميز شخصيات مسرحية "التراب"التي يعد "حميد "شخصيتها الرئيسية

الشخصية الرئيسية:

أ -**حميد:** يعد حميد البطل الرئيسي للمسرحية فهو حسب الكاتب أبي العيد دودو« **شاب في حوالي الرابعة والعشرين ، يرتدي بذلة بنية اللون، تكسو ملامحه مسحة من كآبة، تنافي طبيعته ومزاجه، ولكن نظراته يلوح بها العزم والتصميم».**[4]

هذا الوصف الذي قدمه الكاتب يحدد بناء شخصية "حميد " ببعديها المادي (الجسماني) والنفسي، من خلال هذا التقديم يبدو أن هناك تغيرات طرأت على هذه الشخصية، فقد ظهرت شخصية "حميد "كئيبة ولم تكن كذلك لكن هذه الكآبة رافقها العزم والتصميم وهما سمتان ترمزان للشخصية الثورية التي« **تحمل على عاتقها رسالة سامية ونبيلة يمليها الظرف والمسار الفكري للعمل المسرحي».**[5]

---

[1] محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، ص31.

[2] فيليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية، ص40 .

[3] عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، ط1، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، تونس 1987م، ص49 /50.

[4] أبو العيد دودو: التراب مسرحية من ثلاثة فصول ، ط1، دار الأمة، الجزائر، 2008م، ص 35 .

[5] حفناوي بعلي: الثورة الجزائرية في المسرح العربي [الجزائر نموذجا] ، ص80 .

وقد ظهرت علامات التصميم والعزيمة عند" حميد " واضحة في حديثه مع أمه "نوارة "حين أخبرها بقراره الجديد وهو تأجيل الزواج، والالتفات لما هو أهم وهو النضال في سبيل الوطن ،حيث يقول:«**يجب ان نتنازل عن كل رغباتنا طوعا ، حتى تفرغ قلوبنا لواجبنا المقدس**»[1]، فحميد الشاب المرح ، تغير وأصبح يتمتع بحس وطني فبعد أن كان يفكر في استقراره، أصبح يفكر في استقلال واستقرار الوطن، هذا التغيير في شخصية البطل "حميد" لم يكن مصادفة بل كانت هناك مشاعر محبوسة في داخله تجاه الوطن تحررت بعد لقائه مع كريم (أخو خطيبته فضيلة)، فقد أيقن "حميد" أن الحياة لا قيمة لها دون أن يبحث عن الحرية ، وأن الحرية لا يمكن الحصول عليها إلا بمشاركة إخوانه النضال في الجبل ويتضح ذلك في قوله:«**قراري بالصعودإلى الجبل . لقد اتضح لي، وأنا أصغي إلى كلماته ، إن مشاعري نحو الوطن المفدّى ..تلك المشاعر التي تسببت في فسخ خطوبتي الأولى .. كانت مجرَد بخار راكد في أعماقي ، قد يتصاعد أحيانا، فأنفثه في لحظة غضب وتذمر غير مجديين، إن مهجتي قد تلقت عنه أضواء رائعة، فتفتحت تريد الانطلاق**».[2]

لقد اتخذ حميد القرار الذي كان يشغل تفكيره منذ وقت طويل، وبعد شهر أصبح بين إخوانه المجاهدين حيث ترك كل شيء وراءه وتغيرت وجهته نحو الدفاع عن الوطن، " فحميد " رمز الشاب الجزائري الأصيل الثائر الذي يحمل هم وطنه قبل مستقبله، رمز للرجل الوطني والقائد المناضل، فقد ظهر حميد مرتديا جلابة وهي إحدى العلامات التي ميزت الثورة الجزائرية المجيدة، هذه الثورة التي أنست حميد حقده تجاه غريمه سعيد الذي لحق به إلى الجبل ليقتله ويضفر بفضيلة، فحديث حميد وشغله وتفكيره كله عن الثورة ولا شيء غير الثورة ويظهر ذلك جليا في قوله :« **إن ثورتنا العظيمة ستبتلع ذلك كله .سنجد أكبر عدد ممكن من المواطنين لممارسة العمل المسلح المتواصل، للضرب على أيدي**

[1]أبو العيد دودو: التراب، ص42 .

[2]المصدر نفسه، ص39

العناصر السياسية المتواطئة مع عدونا اللدود ، والقضاء على الدجل بجميع أنواعه،وقطع ألسنة الخيانة البذيئة أو سيعلمون أن قلة عددنا لا تدعونا أبدا إلى التراجع والاستسلام»[1]، حيث يعد" حميد "علامة دالة على الإخلاص إلى الوطن فلم يحرمه من أبنائه حتى وإن تعلق الأمر بغريمه "سعيد"، وهذا الحب للوطن من قبل "حميد" و إخوانه غيّر نفسية سعيد وحتى فضيلة ليصبحا من المخلصين للوطن والمدافعين عنه بأرواحهم.

الشخصيات الثانوية:

أ – **فضيلة** :تعد فضيلة بؤرة الصراع بين بطل المسرحية "حميد" وغريمه" سعيد" وهي على حد وصف الكاتب أبو العيد دودو« **فتاة في الثامنة عشرة ، تبدو رشاقة قوامها من تحت ملاءتها، وقد انحسر قناعها عن وجه صبيح** »[2]، مايميز شخصية فضيلة كأي فتاة هو سمة الخوف من ردود الفعل الخارجية ونظرة المجتمع لها ، فتأجيل العرس من قبل حميد يعد بمثابة الصدمة التي تعرضت لها شخصية فضيلة حيث تقول لحميد بعد سماعها خبر التأجيل «**...انك لاتستطيع أن تفهم شرف الفتاة!**»[3]، وحين لا تتمكن من إقناعه عن العدول على رأيه تخرج باكية وهذا يدل على يأسها من تحقيق رغبتها في الموضوع الذي جاءت من أجله.

لكن بعد تفكير طويل تقتنع فضيلة برأي حميد وتلحق به إلى الجبل ، وهناك في الجبل يسدل الستار عن العلاقة المزعومة بينها وبين سعيد، ويظهر للجميع أن فضيلة لم تكن على علاقة به و أنها لم تراسله يوما، بل هناك شخص آخر يدعى دحمان هو الذي كان يكتب الرسائل باسمها لسعيد، وقد غيرته الثورة فأصبح من أبنائها ولم يعد ذلك الفتى غير المسؤول، وينتهي الصراع بين حميد وسعيد وتسيطر المحبة على قلوب المجاهدين. ففضيلة هي شخصية ترمز للوطنية للفتاة الجزائرية التي تضحي بكل شيء من أجل حرية

---

[1] أبو العيد دودو: التراب، ص147.

[2] المصدر نفسه، ص55 .

[3] المصدر نفسه، ص58 .

التراب، رمز للشرف والأخلاق، رمز للحب والتضحية ويظهر ذلك في قولها:« **الذي أعرفه على التأكيد أن التاريخ سوف يتحدث عن فترة من الزمن ، امتلأت فيها جبالنا وشعابناحبا وأخوة**»[1] ، وما يميز شخصيات المسرحية قدرتها على التغيير الناتج عن التفكير وهذه علامات دالة على وعي شباب تلك الفترة من تاريخ الجزائر بما يجري حولهم ، ولاسيما النساء منهم.

ب –سعيد: يعد الشخصية المعارضة للشخصية الرئيسية حميد وقد حدد الكاتب أبو العيد دودو أبعاد هذه الشخصية الجسمانية والاجتماعية والنفسية في قوله: « **شاب في حوالي السادسة والعشرين ، طويل القامة ، تبدو عليه مظاهر النعمة، شعره الأسود يتدلى فوق جبينه، نظراته تنم عن هم وقلق، ولكنه يحاول إخفاء ذلك**»[2]، فقد حضر إلى بيت" نوارة " ليهددها أن يتركوا فضيلة وشأنها وأنه هو أحق بها من ابنها "حميد"، فمعارضته لحميد كانت نتيجة ردة فعله القوية تجاه الموقف المتمثل في خطبة "حميد لفضيلة وتحديد موعد العرس، ولكن عدم إقناعه لوالدة "حميد" وأختها سليمة بإلغاء العرس على الرغم من تهديداته المتواصلة، هذا ما جعله يفكر في الانتقام من حميد ، حيث يرمز سعيد للشاب الذي فاضت عاطفته حبا ويسعى إلى الدفاع عن هذا الحب الضائع.

ويقرر سعيد تتبع مسار الشخصية الرئيسية "حميد " للانتقام منه والظفر بفضيلة غيرأنه في الجبل وبعد أن عاش مع المجاهدين ورأى إخلاصهم وحبهم للوطن ،عرفت مشاعره وجهتها الحقيقية وهي حب الأرض ويتضح ذلك في قوله:« **في تلك الليلة التي ذهبنا فيها للهجوم على المخفر...تلك الليلة ذاتها قضيت على حبي للأخت فضيلة..واستسلمت مشاعري لسحر التراب.. وخلصت مشاعري له،وصرت أحمل لأخي**

[1] أبو العيد دودو: التراب، ص133 .

[2] المصدر نفسه، ص17 .

حميد المحبة الصافية الأخوة الصادقة»[1]

إن التحول هو السمة التي ميزت شخصية "سعيد" فقد ظهر يجمع بين العديد من العلامات السيئة كالكراهية والحقد والانتقام، بالإضافة إلى الخيانة التي نعت بها في الجبل بعد ذهابه إلى المدينة دون أن يعلم أحد بذلك ولم تكن الخيانة من صفاته ، لتصبح شخصية سعيد تشتمل على جملة من المزايا التي تدل على وعي وإدراك الموقف والعمل من أجل المصلحة العامة، فهذا التحول و التطور هو من سمات الشخصية المسرحية.

ج – كريم: ما ميز شخصية" كريم" على غرار الشخصيات التي سبقتها هو ثباتها على موقفها منذ بداية المسرحية إلى نهايتها، وهو النضال من أجل استرجاع الوطن الذي يخضع للقهر والاستبداد، فقد قدم الكاتب "أبو العيد دودو" أبعاد شخصية "كريم" المادية (الجسمانية) والنفسية في قوله : «**يدخل كريم، في حوالي الثالثة والعشرين، رفيع الجسم، ريع الطول ، شارد النظرة ، كمن يستعيد في ذهنه ذكريات قريبة العهد**».[2]

فقد ظهر كريم كشاب يحمل هموم وطنه، يعمل على إقناع الآخرين بضرورة الجهاد في سبيله، فكريم رمز للنضال والوطنية، يحاول جاهدا دفع كل أساليب القمع والاستعباد، فهو رمز للشباب الثائر من أجل غد أفضل، يسعى إلى تحرير التراب من أيادي الظلم، ويطوق إلى الحرية يظهر ذلك في وصفه للجبل:«**عندما تصل الجبل، وتشتم هواءه الطلق ، وتكون حرا مثله تماما.. عندئذ تمحى صورته الحاضرة من ذهنك، ولن ترى بعد ذلك سوى مستقبله الباسم ، أركانه الثابتة، تومئ اليك من بعيد، يلفها بريق المجد والخير والرخاء والعطاء**».[3]

---

[1] أبو العيد دودو: التراب، ص159 .

[2] المصدر نفسه، ص43 .

[3] المصدر نفسه، ص47 .

د – نوارة (أم حميد):« امرأة في حوالي الخمسين من عمرها، قوية البنية، نشيطة الحركة»[1]، يتضح من هذا الوصف أن الكاتب قدم بعد الشخصية المادي أما البعد النفسي لشخصية "نوارة" فيظهر في حديثها مع نفسها (المونولوج)، حيث تقول:« **...يا فرحتي يا سعدي!الدنيا لا تسعني اليوم لسعادتي. سيدخل ضوء النهار بيتي ..ينور الربيع في أرجائه».**[2]

نوارة رمز التضحية لم تقف في وجه ابنها عندما أخبرها بصعوده إلى الجبل، وهذا ما يؤكده الناقد محمد مصايف : «**عوامل كثيرة جعلت((نوارة)) لا تظهر امتناعا قويا أمام صعود حميد إلى الجبل منها شعور المرأة الجزائرية بوجوب التضحية بأعز شيء لديها في سبيل إنجاح الثورة الجزائرية، وهذا الشيء يدركه كل الجزائريين الذين عاشوا الثورة»**[3]لم تتردد"نوارة" في السماح لابنها "حميد " بالمشاركة في الثورة، لأنها كانت تعرف حقيقةالوضع في الجزائر وما فعله المستعمر فيها، فقد عانت هي وعائلتها وحشية هذا المستعمر الغاشم ويتبين ذلك في حديثها مع أختها سليمة :«**لازلت أذكر كيف قتلوا أخانا احمد. وكيف صبُّوا على أخيناالآخر عمار.. .النفط وحرقوه. راحوا ينظرون إليه ضاحكين ــوهو يحترق ويتآكل ويسودّ كشجرة بلوط .»**[4]

فقد برزت شخصية "نوارة" واضحة فهي شخصية تتمتع بإرادة كبيرة، وإحساس وطني واستعداد ثوري كبيرين، فهي رمز للصمود والعزة، حيث كانت نوارة على يقين بأن الثورة المباركة كانت ضد كل أنواع الاستبداد والقمع، بما في ذلك التقاليد البالية.

و– سليمة (خالة حميد) : وصف الكاتب أبو العيد دودو هذه الشخصية بمقارنتها مع أختها

---

[1]أبو العيد دودو: التراب، ، ص7.

[2]المصدر نفسه، ص ن .

[3]محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص54 .

[4]أبو العيد دودو: التراب ، ص53.

" نوارة " فقال: « **تصغرها ببعض سنوات، وهي تبدو أكثر حيوية و نشاطا من أختها**»[1] غير أن قوة شخصيتها ظهرت واضحة من خلال الحوار المطول مع أختها بالإضافة إلى الفطنة التي كانت تتمتع بها، فقد استطاعت أن تكشف كذبة "سعيد" منذ الوهلة الأولى عندما دخل عليهما وادعى أنه من الشرطة ، ويتبين ذلك في قولها: «**الحقيقة هي انك لست من الشرطة بالمرة ...لقد كذبت علينا لنفتح لك الباب ... هذه هي الحقيقة . لقد راقبت حركاته منذ البداية.** »[2]

بالإضافة إلى ذلك كانت "سليمة " وفية إلى وطنيتها ، لم تضيع الفرصة التي منحت لها للوقوف في وجه المستعمر ، فقد ضحت بفلذة كبدهاابنها "الشريف " من أجل هذه الأرض الطاهرة ، وبالرغم من أن مشاركتها في الثورة كانت ضمنية إلا أنها كانت في بعض الأحيان تعمل على إيصال بعض الرسائل إلى أمهات المجاهدين لطمأنتهم على أبنائهم.

تعد "سليمة رمز للوطنية للتضحية والصبر والوفاء، تعرف كيف تدافع على تراب وطنها.

ز – زهور : لقد كانت المرأة عنصرا هاما في الثورة التحريرية على اختلاف مستوياتها وساهمت بكل طاقتها وقدرتها في خدمة الثورة إلى جانب الرجل، هكذا كانت زهور ابنة«**الواحدة والعشرين ، قوية الجسم ، مرسلة الشعر**».[3]

لقد عملت "زهور" على إسعاف الجرحى في أجواف الجبل، وكانت تبذل كل طاقتها لإنقاذ المجاهدين المصابين وتسهر على رعايتهم، لأنها كانت تعلم بأن الثورة بحاجة لكل أبناءها، وخاصة أمثالها لتقديم الدعم ومختلف أنواع العلاج والإرشادات والنصائح للوقاية من الأمراض المختلفة.

---

[1] أبو العيد دودو: التراب، ، ص8 .

[2] المصدر نفسه، ص19

[3] المصدر نفسه، ص66.

لقد كانت رمز الفخر والاعتزاز والصمود والأخلاق،تحملت الصعاب إلى جانب المجاهدين ودافعت بإخلاص عن "التراب "، فقد كانت الجندية، والمجاهدة والمسبلة التي تعمل على حراسة جنود المجاهدين.

ح – زينب : تعد الثورة دليل واضح على بصمة المرأة الجزائرية المناضلة والمجاهدة والمكافحة الرافضة للكيان الاستعماري،وصف الكاتب أبو العيد دودو زينب قائلا : «**زينب، حوالي التاسعة عشرة ، بيضاء البشرة، تتدلى ضفيرتاها فوق صدرها .** »[1]

فقد كانت "زينب "تؤدي دورا هاما وفعالا إبان الثورة التحريرية، فكانت الممرضة التي تضمد الجراح ، و محضرة الطعام لإخوانها المجاهدين، لقد فعلت كل شيء من أجل تحرير تراب الجزائر، فهي رمز للنضال ومقاومة العدو.

لقد عانت" زينب من العادات والتقاليد البالية التي عاشتها المرأة الجزائرية خلال فترة الاحتلال و قبل اندلاع الثورة تقول مخبرة " سعيد " سبب التحاقها بالثورة: « **التحقت بالمدرسة في وقت متأخر، ولكني لم أكد أجتاز السنة الثالثة حتى أخرجت منها مرغمة، وتزوجت رضوخا لرغبة أهلي .ولم يرزقني الله بالأولاد ، فتركني زوجي مع أمه وسافر إلى فرنسا، على أن يعود بعد سنةعلى الأكثر، ولكنه لم يفعل. فقضيت سنتين مع حماتي، كان لا يمر يوم دون أن تذكرني بأني عاقر... فاحتملت ذلك مدة .. ثم جاء يوم الخلاص ..قامت الثورة وعلا صوت الأحراروإذا بي أجدني بينهم**».[2]

" زينب " هي رمز الصبر والتضحية والإرادة رمز للحرية والأخلاق النبيلة ترفض الذل والقهر والاستبداد بشتى أنواعه.

ط – الجريح (شعبان) : لقد أطلق عليه الكاتب أبو العيد دودو صفة الجريح حتى عند تقديمه للقارئ « **شاب في السادسة عشرة، متوسط القامة، جهوري الصوت ، يجر رجله**

[1] أبو العيد دودو: التراب، ص69

[2] المصدر نفسه، ص85 /86

جرا»[1]، لقد نعته الكاتب بهذا الوصف لتعدد إصابته فلم يشفى من الإصابة الأولى حتى تعرض للثانية، فظهر طوال المسرحية يعاني من الإصابة.

يعد الجريح من فئة المجاهدين الذين أدركوا ضرورة الكفاح، فبالرغم من إصابته أظهر صمودا كبيرا ويتضح ذلك في قوله لزهور: «**لا بأس أني اجمع الجراح ! حسبي إن يدي سالمتان، وعيني مبصرتان ، تتيح لي لمس الزناد ورؤية العدو ..فأضع لطغيانه حدا ، وأبني لتطاوله لحدا!**»[2]، ثم يطلب منها أن تخبر حميد بأنه جاهز للمعركة القادمة.

فقد أظهر الجريح صبرا وصمودا كبيرين فبالرغم من آلامه ، إلا أن ألمه الأكبر هو معاناة الشعب الذي يخضع لكل أنواع القمع والتعذيب هذا الشعور تؤكده كلماته عن الشعب«**جراح شعبي أشد إيلاما**».[3]

فالجريح هو رمز للصمود والتحدي، رمز للإرادة والعزيمة، رمز للشموخ والأخلاق الفاضلة، رمز للأمل، فقد بعث الأمل في أبناء الشعب، لأنه كان يؤمن بأن الأرض أمانة في أعناق أبنائها ما داموا على قيد الحياة .

ي- **دحمان** :كان حلقة الوصل المزيقة بين" فضيلة" و"سعيد "وهو« **شاب في نحو العشرين ، يرتدي لباسا عاديا، ابرز ما فيه جبهة عالية بعض الشيء، وعضلات قوية**».[4]

لقد سلكت شخصية " دحمان " الطريق الخاطئ في طلب العلم ، فقد احتال "دحمان "على صديقه "سعيد"، وأصبح يراسله باسم "فضيلة"، وكان" سعيد "يبعث معه الهدايا لفضيلة فيبيعها دحمان ويشتري بثمنها كتبا، وهذا الصنيع من "دحمان" سببه الضيق المادي الذي كانت تعانيه أسرته.

---

[1] أبو العيد دودو: التراب، ص70

[2] المصدر نفسه، ص119

[3] المصدر نفسه، ص71.

[4] المصدر نفسه، ص134 .

لكن بعد اندلاع الثورة وصعود "دحمان " إلى الجبل و اشتمامه نسيمه وتشبع روحه بالمبادئ السامية والأخلاق الفضيلة وشعوره بالمسؤولية تجاه وطنه وأبناء شعبه، إعترف بخطئه وكشف الحقيقة لصديقه "سعيد"، ووجه نفسه وجهتها الصحيحة وأصبح يكتب بصدق للقادة الثوار ويعمل على توصيل الرسائل ويؤرخ للثورة ويتضح ذلك من خلال حواره مع "سعيد" :« **سعيد :... وما هي وظيفتك في الثورة؟**

دحمان: كتابة الرسائل القادة ثورتنا في مختلف المناطق ، وتسجيل تاريخ المعارك التي احضرها بنفسي ، وتبليغ الرسائل إلى أصحابها في بعض الأحيان ، كما حدث في هذه المرة مثلا ، وإلا ما كنت تجدني هنا.

سعيد: (ضاحكا) ألا تكذب على التاريخ ،وتشوه تاريخ ثورتنا العظيمة، كما فعلت معي ومع الأخت فضيلة ؟

دحمان: ذلك وقت مضى، كما سبق أن قلت لك، ولن يتكرر.لن أكتب إلا ما أعيشه بنفسي، أو أكون على يقين من صحته وثباته».[1]

لقد كان "دحمان" بمثابة وسائل الإعلام في ذلك الوقت، وقد أصبح رمز الحقيقة والصدق أمام الجماهير.

بالإضافة إلى شخصيات المسرحية عمد أبو العيد دودو على إثراء نصه بالشخصيات المرجعية ذات الطبيعة التاريخية ، فنجذ شخصيات المسرحية تعتز عند ذكر أبطال المقاومة الشعبية أمثال الأمير عبد القادر وبوعمامة والمقراني وأولاد سيدي الشيخ ...ومنهم من يفتخر بباعث نهضة الأمة العلامة عبد الحميد بن باديس، ويجعل كلامه وشعره باعثا للأمل وعلامة على الخصب والنماء في وطن عاش القهر والظلم .

أما بالنسبة لاختيار الكاتب لأسماء الشخصيات فلم يكن جزافا بل كانت الأسماء علامات دالة على مكنون الشخصيات وأسهمت في تعميق وجودها، فنجد اسم "حميد "يدل

[1] أبو العيد دودو: التراب، ص164

على محمود السيرة وظهر في المسرحية كذلك ،أما "سعيد "فهو الذي يعيش الحياة الرغيدة ويتمتع بالبهجة وقد ظهر في المسرحية من أسرة غنية قبل التحاقه بالثورة ،أما "كريم " فهو الجامع لأنواع الخير والشرف ولكل ما يحمد، السخي، النزيه، المضياف وهذه المزايا اشتملت عليها شخصية "كريم".

وتدل فضيلة على الدرجة الرفيعة في الفضل والأخلاق، وأما زهور فقد قال عنها الكاتب على لسان حميد :«**انك زهور مجتمعة ولست زهرة واحدة كأن أباك شعر بأنك ستتفتحين وتلهمين أكثر كمية ممكنة من أنداء الجبال**»[1]، و" زينب "فهي الشجرة حسنة المظهر وطيبة الرائحة،و"نوارة" المرأة المشرقة التي تنفر من الريبة و"سليمة "وهي صالحة الضمير والخالية من الآفات والعيوب، أما "دحمان" فهو الشديد الدفع لغيره.

ويمكن اعتبار الأخلاق الفاضلة السمة التي تحلت بها«**معظم الشخصيات التي عهد إليها بأدوار هامة، فما من عضو في مجموعة كريم وحميد إلا وظهر على غاية من الإخلاص للثورة مبادئها، وفي أخوة مثالية شكلت قوة هذه الفرقة أمام العدو**».[2]

وما تجدر الإشارة إليه أن المسرحية تبدو محدودة نسبيا فيما يتعلق بالمعطيات الدلالية لشخصياتها التي أشار إليها الكاتب، وخاصة ما تعلق بالجانب المادي لبعض الشخصيات، حيث ركز الكاتب على الصفات النفسية والمعنوية للشخصيات ففي تقديمه لبطل المسرحية يظهر الجانب النفسي طاغيا« **شاب في حوالي الرابعة والعشرين، يرتدي بذلة بنية اللون، تكسو ملامحه مسحة من كآبة، تنافي طبيعته ومزاجه، ولكن نظراته يلوح بها العزم والتصميم**».[3]

أما بالنسبة لشخصية فضيلة ، فلم يذكر الكاتب أبو العيد دودو الصفات المادية إلا قليلا ، بينما كان تركيزه على الصفات المعنوية الإيجابية التي ظهرت من خلال حوارها

---

[1] أبو العيد دودو: التراب، ص99.

[2] محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص55 .

[3] أبو العيد دودو: التراب، ص 35 .

مع الشخصيات الأخرى، أما شخصية "سعيد فقد اهتم الكاتب بالجانب الاجتماعي للشخصية «**تبدو عليه مظاهر النعمة**».[1]

هذا فيما يتعلق بالجانب السّيمي لشخصيات المسرحية ، أما فيما يتعلق بالمستوى الفاعلي فيظهر أن المسرحية تحكي قصة "حميد" الشاب الذي عقد العزم بعد تفكير طويل، حيث استقر رأيه في الأخير على قرار الصعود إلى الجبل، بعد اقتناعه حيث ساعده "كريم " على اتخاذ القرار، من أجل الدفاع عن الوطن الذي يتعرض للاحتلال من طرف دولة الاستبداد والاستعباد، فيعود إلى البيت مصمما على الصعود، ولتحضير نفسه ليكون الالتحاق بالجبل في المساء من نفس اليوم ، وليقنع أمه بتأجيل عرسه على فضيلة إلى أجل غير مسمى، ولكن المشكلة التي كانت تشوش تفكير حميد هي كيفية إقناع خطيبته فضيلة.
هناك عدد من الشخصيات أخذت على عاتقها نصيبا وافر في تحريك عجلة الأحداث كزهور وكريم وزينب والجريح ، ولكن النص ركز على حميد وسعيد وفضيلة حيث كانت بطاقاتهم الدلالية أغنى وأوضح.

فقد كان نشاطهم الفاعلي كثيف مقارنة بالمساحة النصية للمسرحية، حيث كانت البداية الحقيقية لشعور حميد بواجبه تجاه الوطن منذ فشل خطبته الأولى حيث كان السبب خلافه مع والد خطيبته الأولى حول الثورة .

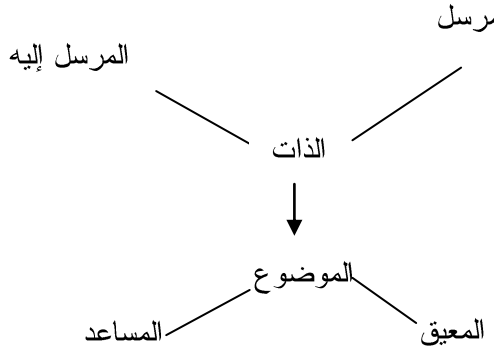
إن فعل ((إفشال الخطبة الأولى)) راجع إلى إرادة الفاعل حميد وذلك لاتصاله بموضوع وهو درجة تعلق حميد بالوطن والرغبة في الدفاع عنه، فمن أجل الوطن اتخذ حميد القرار مرتين في إلغاء زواجه، ليتخذ بعد ذلك قرار يعقبه التنفيذ مباشرة وهو الالتحاق بالثورة ، حيث تم الالتحاق في نفس اليوم الذي قرر فيه، فقد توفر حميد على إرادة قوية وصادقة من أجل استرجاع حرية الوطن والمساهمة في الدفاع عنه، حيث نجد

[1] أبو العيد دودو: التراب، ص17

أن وجهة الفاعل الأساسي "حميد" تغيرت من تأسيس أسرة واستقرار إلى تحرير وطن وتأسيسه وبناءه، حيث حقق ما يصبو إليه وأصبح قائدا في الثورة قاد عدة معارك.

أما الفاعل الثاني فهو فضيلة وكانت تسعى إلى تحقيق رغبتها في تأسيس أسرة والحفاظ عليها، وقد مرت بوضعين في المسرحية، الأول عند تأجيل حميد للزواج والثاني وهو قرارها الشخصي في الالتحاق بالثورة والذي كان مفاجئا، حيث كان هذا القرار نتيجة لإدراكها مدى أهمية الوطن وحاجته لها، ومعرفة الغاية من صعود خطيبها وهذا راجع إلى أن الفاعل الأول "حميد" نفذ رغبته، فأحست " فضيلة " الفاعل الثاني، أن الفعل صار واجبا عليها النتيجة التي أخرج بها أن فضيلة في الوضع الأول (تأجيل حميد للعرس) كانت منفعلة وليست فاعلة لتتحول في الوضع الثاني (قرارها في الالتحاق بالثورة) إلى فاعلة لأنها اتخذت القرار دون ضغوط.

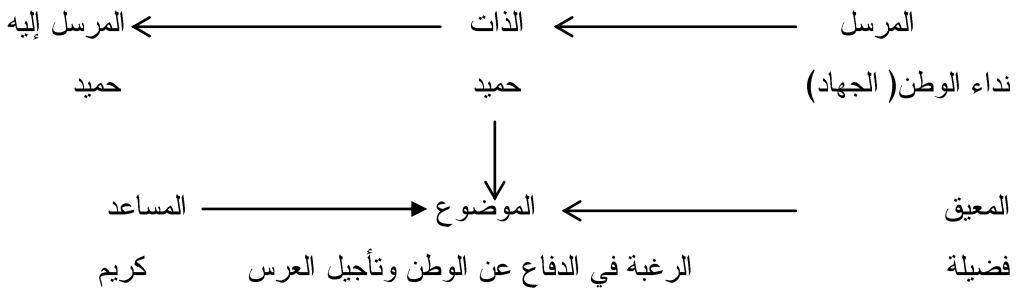
أما الفاعل الثالث فقد تمثل في" سعيد " وكان برنامجه هو الانتقام من "حميد " فيلتحق بالثورة من أجل تحقيق هذا المخطط، لكن هذا البرنامج لا يتحقق لأن سعيد يكتشف أن فعل الانتقام ليس في حق حميد وإنما الانتقام واجب في حق من سلبه حريته وهو الاحتلال. هذا فيما يتعلق بالجانب الفاعلي، أما فيما يخص البنية العاملية والمعروف «**أن الفضل في صياغة ما يسمى بالنموذج العاملي يعود إلى عالم السرديات الفرنسي كريماس، كما يعود الفضل في تكييف هذا النموذج مع خصوصيات الخطاب المسرحي إلى أوبرسفيلد. والنموذج العاملي يتكون من ست عوامل ترتبط فيما بينها عن طريق الخطاطة التالية:**



إن هذا النموذج أداة تحليلية تأخذ بعين الاعتبار كيفما كانت حكاية أية مسرحية».[1]

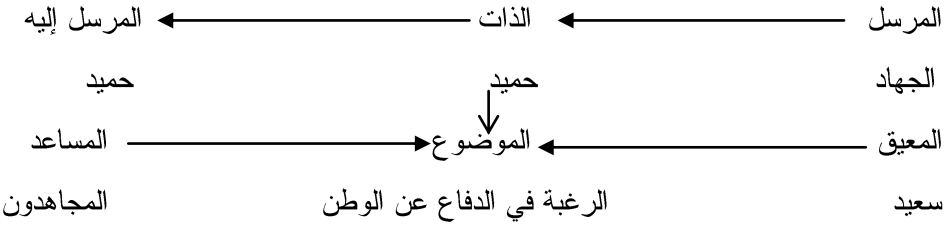
وبعد قراءة المسرحية ولكي أضمن لها الانسجام اللازم، قمت بتقسيمها إلى ثلاثة مقاطع زمنية لأعتمد هذا التقطيع في التحليل العاملي.

أ-المقطع الأول: ويشمل نصيا الفصل الأول ويمكن أن أقترح له الخطاطـــة التالية:



يمكن اعتبار حميد المرسل إليه والذات في الآن نفسه، الذات التي ترغب في الدفاع عن الوطن، أما المرسل فهو نداء الوطن أو الجهاد، وقد عمل كريم على مساعدته وإقناعه في اتخاذ القرار، غير أن حميد المرسل إليه كان يتوقع من فضيلة أن تكون عاملا مساعدا فيفاجئ بمعارضتها ورفضها لتأجيل العرس، إنها إذن بمثابة معيق.

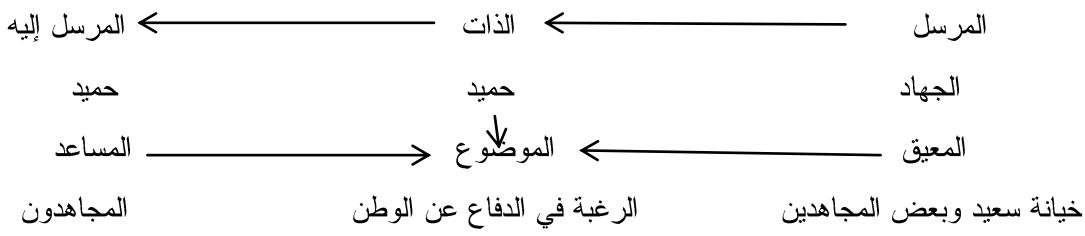
ب- المقطع الثاني: ويشمل نصيا الفصل الثاني ويمكن أن أقترح له الخطاطة التالية:



هناك أشياء بقيت ثابتة لم تتغير في تركيب الحدث وتتجسد عامليا في هذا المقطع في المرسل وكذلك ذات حميد التي لاتزال ترغب عن كيفية الدفاع عن الوطن، غير أن المعيق تغير وأصبح سعيد الذي يتربص بحميد من أجل الانتقام منه، أمَّا المساعد فلم يعد كريم فحسب بل اشتمل على مجموعة من المجاهدين الذين عملوا على مساعدة حميد على إنجاحغايته في الدفاع عن الوطن.

[1] حسن يوسفي: قراءة النص المسرحي دراسة في "شهرزاد " لتوفيق الحكيم، ص26.

ج – المقطع الثالث: ويشمل نصيا الجزء الأول من الفصل الثالث ويمكن أن أقترح له الخطاطة التالية:



هذه الخطاطة التي اقترحتها عبرت عن الجزء الأول من الفصل الثالث والتي تبين أن هناك أشياء عديدة لم تتغير كالمرسل وذات حميد والمساعد، غير أن المعيق ظهر لجميع المجاهدين في المسرحية في خيانة سعيد وبعض المجاهدين الذين نزلوا إلى المدينة وتأخروا في العودة إلى الجبل، غير أن المعيق يظهر في نهاية الفصل الثالث والأخير من المسرحية مساعدا لكن دون علم الجميع،حيث نزل سعيد رفقة بعض إخوانه من المجاهدين لجلب بعض الأسلحة والعتاد لمساعدة الثوار في مقاومة المحتل، ويسدل الستار بعد نهاية المعركة التي خاضها المجاهدون ضد العدو و"سعيد" يلفظ أنفاسه الأخيرة بين يدي "حميد" في سبيل هذا التراب الطاهر.

الفصل الثاني:

سيميائية الحوار والأحداث والصراع في مسرحية" التـراب"

1- سيميائية الحوار

1 .1 - مفهوم الحوار

1 .2 - أهمية الحوار

1 .3- وظائف الحوار

1 .4 - خصائص الحوار وأنواعه

1 .5- سيميائية الحوار في مسرحية" التراب "

1 .6- لغة الحوار بين دلالة الشمول والكيفية والذات والحدث

2- سيميائية الأحداث

1.2 - مفهوم الحدث

2.2-أنماط الحدث

3.2- الحبكة

3 – سيميائية الصراع

1 .3- مفهوم الصراع

2 .3 -خصائص الصراع وأنواعه

4- سيميائية الأحداث والصراع في مسرحية" التـراب "

1- سيميائية الحوار:

يعد الحوار أحد أهم العناصر الأساسية لبناء النص الدرامي فهو« **الأداة الرئيسية التي يبرهن بها الكاتب على مقدمته المنطقية، ويكشف بها عن شخصياته، ويمضي بها في الصراع. ومن الأهمية بمكان أن يكون حوار المسرحية حوارا جيدا، بما أنه أوضح أجزائها وأقربها إلى أفئدة الجمهور وأسماعهم**».[1]

والحوار تجسده الفواعل (الشخصيات) وفي المقابل يكشف عن حالاتها النفسية والمادية والاجتماعية، فالحوار يعد الفارق الجوهري الذي يميز النص الدرامي عن غيره من فنون الأدب الأخرى حيث إن« **ثنائية المتحدث – المستمع هي طريقة أساسية في الحوار الدرامي**».[2]

1.1-مفهوم الحوار:

يعد الحوار وسيلة التفاعل و التواصل بين الشخصيات فهو الـــذي يحمل العمل الدرامي إلى جمهور المتلقين« **وعلى هذا الأساس نجد أن الحوار هو أداة التخاطب في المسرحية، وهو السمة التي تشيع الحياة والجاذبية في المسرحية**»[3]، إذ لا يمكن تصور مسرحية مكتوبة بدون حوار فهو شريانها إن صح التعبير، ولعله ورغم قلة تناول هذا المصطلح إلا أن أغلب المؤلفين لم يختلفوا كثيرا في مفهومه حيث اقتربت مفاهيمهم له فنجد الدكتور محمد التهامي العماري يعرفه على أنه عبارة «**عن تبادل لفظي بين شخصيتين أو أكثر، أو بين شخصية وكائن آخر (إله أو روح أو مخلوق خرافي أو شيء...) ولعل السمة المميزة للحوار هي التبادل اللفظي، وتناوب المرسل والمرسل إليه على مقامي الإرسال والتلقي.والواقع أن، الحوار هو الصيغة الأنسب للشكل**

---

[1] لابوس أجري: فن كتابة المسرحية ، تر: دريني خشبة، د.ط، المكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دت ، ص410.

[2] إلين أستون وجورج ساقونا: المسرح والعلامات، تر: ساعي السيد، د.ط، مطابع المجلس الأعلى للآثار، دب، 1996م، ص80.

[3] عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما ، ص28 .

الدرامي. فهو الذي يبرز لنا كيف يتواصل المتخاطبون وكيف يفعلون ويتفاعلون وينبغي الإشارة إلى أن الحوار الدرامي هو أقرب ألوان الحوار من الواقع، وأشدها شبها بالمخاطبات التي تؤثث حياتنا الواقعة».[1]

وعلى اعتبار الحوار هو لغة التخاطب والتواصل بين الشخصيات في النص الدرامي فإن الحوار في العرض المسرحي على الخشبة هو الكلام، فالممثل على خشبة المسرح هو متكلم بالدرجة الأولى، فالحوار هو الكلام الذي هو عبارة عن « **سلسلة من الذبذبات الصوتية الصادرة عن الجهاز الصوتي للإنسان ، والتي تنتقل في الهواء إلى أن تصل إلى أذن المتلقي ؛ وبذلك يكون السمع الحاسة الطبيعية التي لا غنى عنها لإدراك وحدات هذا النسق».**[2]

1 .2- أهمية الحوار:

للحوار أهمية كبيرة في العمل المسرحي، فهو الأساس الذي تبنى عليه المسرحية حيث يحتل الحوار الجزء الأكبر في النص الدرامي، فهو يشغل أكبر مساحة نصية في المؤَلف، كما أنه أثناء العرض يشغل أكبر حيز زمني فهو« **العلامة التي يتميز بها النص المسرحي عن غيره من الفنون الأدبية حيث يستغني العمل المسرحي بالحوار التمثيلي عن الوصف والسرد، ويكون وسيلته في تقديم الشخصيات وكشف الحقائق ويساعد في تطوير النص وانتقاله من مرحلة إلى أخرى، وهو ذو دلالة مهمة في مفتتح المنظر وتكوينه من بدايته حتى نهايته، وهو يتمم الصورة ويحتويها ويقيم علاقاتها في بداياتها ونهاياتها».**[3]

---

[1] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية ، ص17 .

[2] المرجع نفسه، ص49 .

[3] نادر أحمد عبد الخالق: آفاق المسرح الشعري المعاصر مرايا الوهن للشاعر محمود الديداموني دراسة تطبيقية ، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2012م ، ص104 .

وتكمن أهميته أيضا في كونه الرابط بين شخصيات المسرحية وموضوعها وصراعها وأحداثها، وهذا ما جعله محل اهتمام الكتاب والمخرجين «**لأنه حامل المسرحية كلها وجامع لشمل جميع عناصرها** »[1]،إذ استولى على انتباه المؤلف والمخرج والقارئ والممثل والمتفرج، لذا أجد معظم الكتاب يختصرون تعريف النص الدرامي في نص الحوار والإرشادات المسرحية.

وتجدر الإشارة مما سبق إلى أن « **دور الحوار في النصوص الدرامية عموما هو تحديد الشخصية و المكان والفعل.ويبنى الحوار، في شكله الأكثر شيوعا،بنظام "الدور" taking-turn أي أن شخصية توجه الحديث إلى شخصية أخرى فتنصت ثم تجيب بدورها، وتتحول إلى متكلم**».[2]

1 .3- وظائف الحوار:

لا يوجد أي شك في أن الحوار لم يكتسي أهميته من فراغ، بل لما له من وظائف هي بالأحرى لها من الأهمية بمكان ، وقد تطرق إليها عدد من المؤلفين وتوسعوا فيها ولقد اخترت هنا أن أتناول أهم وظائفه على الإطلاق وهي« **ثلاث وظائف أساسية تعطيه صفته الدرامية .وإذا لم يقم بها الحوار لا يفقد دراميه فحسب، بل يخرج عن كونه حوارا مسرحيا .ويمكن للكاتب أن يبتكر للحوار مهمات أخرى ...لكنه لا يستطيع التخلي عن هذه الوظائف الثلاث . فهي القيد الذي لابد أن يكبل يديه به حتى يكون نصه منتميا إلى جنس المسرح**».[3]

أ - **تطوير الحبكة :** وهي الوظيفة الأولى التي يؤديها الحوار، فالحوار هو الذي « **ينقل المسرحية من التمهيد إلى العقدة إلى الحل . وهو الذي يكشف جوانب الصراع ويعمقه ويدفعه إلى التأزم .وهو الذي يعطي الفعل المسرحي قيمته إذ يرافقه شارحا أو يسبقه**

---

[1] فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل دراسة، ص106 .

[2] إلين أستون وجورج ساقونا: المسرح والعلامات، ص80.

[3] فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل دراسة، ص109 .

ممهدا أو يتبعه مفسرا ...وإذا لم يقم الحوار بمهمة تطوير الحبكة فسوف يقع في السردية التي ميدانها الرواية وليس المسرح...وأهم ما في تطوير الحوار للحبكة أنه يسوق المسرحية ضمن خطة معينة للوصول بها إلى نهاية القصة وإلى هدفها الأعلى .ولن يتحقق للحوار تأدية هذه الوظيفة إلا إذا كانت كل جملة في الحوار من أول المسرحية إلى آخرها ، مربوطة سلفا بالهدف الأعلى».[1]

ب – تصوير الشخصيات: تعد هذه الوظيفة من أهم وظائف الحوار، فالحوار هو الذي يكشف لنا الشخصيات بأبعادها الثلاثة ويحدد لنا أفكارها حيث أن « **كل كلام يجب أن يكون ثمرة لمقومات المتكلم الثلاثة، أي أبعاد شخصيته الثلاثة: المادية أو الجسمانية والاجتماعية والنفسية، فتعرف منه ما هو، ويوحي إلينا بما عسى أن يصير إليه في المستقبل».**[2]

وهذا ما أكده الكاتب فرحان بلبل فيما يخص تصوير الحوار للشخصيات في قوله « **فبالحوار نتعرف على أفكار الشخصيات وعواطفها. ونعرف مدى ثقافتها وما تنويه من أفعال وما أنجزته من مهام. وبالحوار تصارع الشخصية خصومها وتصل بصراعها إلى نهايته المحتومة»**[3]، كما يبين الكاتب فرحان بلبل المشكلة المقلقة التي يعاني منها الكتاب في تصوير الشخصيات بالحوار« **وهي أن الإنسان في العادة لا يكشف عن نفسه بالكلام بل يخفي عواطفه ونواياه الشريرة والخيّرة .فلا أحد يقول عن نفسه إنه جبان.وإذا قال إنه شجاع اتهمناه بالادعاء والتفاخر...ومع ذلك فإن على الكاتب أن يجعل الشخصية تفصح عن نفسها بشكل طبيعي. وهنا تتجلى مهارة الكاتب وطول باعه. كأن يضع الشخصية في موقف المضطر للاعتراف والبوح، أو في حالة انفعالية حادة تسمح لها**

---

[1] فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل دراسة، ص110/109 .

[2] لابوس أجري: فن كتابة المسرحية ، ص411 .

[3] فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل دراسة، ص110 .

بالإفضاء عن سريرتها، أو يقابلها مع صديق يتبادل معها المصارحة و المسارَّة. وقد يجعلها تكشف عن نفسها وحدها عن طريق المونولوج »[1]

ويمكن القول أن الحوار الجيد هو الذي يعمل على تقديم الشخصيات على نحو جيد، فالحوار ينمو من الشخصية ويكشف هو بدوره عنها ويبين أساس المسرحية وموضوعها، كما أن الحوار يصدر عن الشخصية ليعبر عنها ويحدد أبعادها الثلاثة النفسية والمادية والاجتماعية ، فالشخصية تقدم نفسها بالحوار، والحوار«**الجيد شيء مستحيل ما لم يصدر صدورا معبرا عن الشخصية التي تستعمله. وما لم يصلح للتعبير تعبيرا طبيعيا وبدون مشقة عما حدث للشخصيات**»[2]

ج –الإمتاع بالجمال: هذه الوظيفة من وظائف الحوار ارتبطت بمدى فصاحة الشخصيات فجميع « **الشخصيات في تاريخ المسرح تبدو فصيحة قادرة على وصف نفسها ووصف الآخرين ببراعة. فالعشاق يجيدون وصف مشاعر الحب. والسياسيون خطباء بارعون...**»[3]ونجد القارئ للنص الدرامي أو المتفرج للعرض المسرحي يتقبل فصاحة الشخصيات« **بل يرفض أن تتكلم كما يتكلم الناس في الحياة الواقعية. وما ذلك إلا لأن المتفرج العادي يدرك معنى المحاكاة في المسرح ببساطة مدهشة. ولا يشترط على الكاتبإلا أن يكون مضمون الحوار مشابها تماما لعواطف الناس وأفكارهم و أحلامهم**»[4]

ولهذا أعتبر المسرح منذ القديم « **فن من فنون القول وواحد من الأنواع الأدبية. ولذلك وجب أن يكون جميلا بصياغته وحسن سبكه وقوة بيانه ...فكان يحمل خصائص الإبداع الشعري مضافا إليها خصائص قوة البيان المسرحي. وكان له من جماليات الشعر مهاد موطأة لتحقيق الإمتاع بلذائذ الكلام . فلما صار نثرا صارت مهمته في تحقيق الإمتاع**

---

[1] المرجع نفسه، ص111 .

[2] لابوس اجري: فن كتابة المسرحية ، ص410 .

[3] فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل دراسة، ص111 .

[4] المرجع نفسه ، ص111 .

أصعب . ثم لما صار واقعيا يحاول أن يحاكي اللغة اليومية في مشاكل القضايا اليومية صار تحقيق الإمتاع الجمالي أشد صعوبة».[1]

كما يمكن تحديد مجموعة من الوظائف للحوار نجملها فيما يلي :

« 1 – تنمية وتطوير الصراع الصاعد.

2 – العنصر المتمم للحبكة الفنية والموضوعية .

3 –تكمن فيه العلاقة المباشرة بين النص وعناصره وبين المشاهد.

4 – دفع الحدث وتطوره وبناء الحركة والانتقال من موقف إلى أخر.

5 – التنوع والتعدد اللفظي تبعا لتنوع المستوى التعبيري في مراحل النص المختلفة»[2]

1 .4– خصائص الحوار وأنواعه.

1 .1.4–خصائص الحوار:

يؤدي الحوار جملة من الوظائف منها ما يتعلق بالحبكة ومنها ما يتعلق بالشخصيات ومنها ما يرتبط بتطور الحدث والصراع ولكن « **لكي يتحقق للحوار جميع وظائفه كان لابد له أن يمتاز بما يلي:**

أ– مناسبة اللغة لموضوع المسرحية . فالمسرحية ذات الموضوع التاريخي يختلف أسلوب لغتها عن أسلوب الموضوع الواقعي .

ب – أن يتلاءم الحوار مع الشخصية فلغة المثقف غير لغة الجاهل.ولغة الفلاح غير لغة ابن المدينة. وكلاهما يختلف عن الجندي والطبيب. ولغة المثقف المتبجح بثقافته غير لغة المثقف المتواضع.

ج – أن يكون رشيقا وذا إيقاع جميل. فطول الجملة أو المقطع يؤدي إلى ضياع المعنى.والجمل التي ليس فيها إيقاع موسيقي جميل لا تفتن المتفرج أو القارئ».[1]

---

[1] المرجع نفسه ، ص112/111 .

[2] نادر أحمد عبد الخالق: آفاق المسرح الشعري المعاصر مرايا الوهن للشاعر محمود الديداموني دراسة تطبيقية، ص105.

2.4.1- أنواع الحوار: هناك نوعان من الحوار تتميز بهما المسرحية: الحوار المباشر الديالوج والحوار غير المباشر ويشمل أشكال من التعبير تمثلت في المونولوج والسرد والكورس.

أ - الحوار المباشر(Dialogue):«وهو الحوار العادي بين الشخصيات أي الديالوج، الذي يشكل الجسد الرئيسي للدراما».[2]

ب- الحوار غير المباشر: يشتمل الحوار غير المباشر على المونولوج بالدرجة الأولى في العمل الدرامي والسرد والكورس بالدرجة الثانية.

- المونولوج (Monologue):« كلمة مونولق تعني كلام الشخص الواحد، وهي منحوتة Mono =واحد وlogos=الكلام »[3]من الكلمتين اليونانيتين

والمونولوج يعد حديث أو حوار داخل الشخصية لتعبر به عن مكنوناتها، فالمونولوج يقوم به فرد واحد يعمل على التأثير في جمهور المتلقين، وهو جزء من النص الدرامي أو المسرحية فهو«**مصطلح يستعمل بمعان عدة ، بيد أن المعنى الأساسي له هو الحديث المنفرد الذي يقوم به شخص واحد-ـ في وجود أو غياب مستمعين- ونجد مثالا لذلك في معظم الابتهالات و القصائد الغنائية و المرثيات»**[4]، أما الدكتور حمادة إبراهيم فيقدم تعريفا " للمونولوج " في كتابه " معجم المصطلحات الدرامية المسرحية" قائلا:«**المونولوج هو تكوين كلامي ، فردي الروح، يلقى أو يكتب، وبهذا فهو يمثل كلام متحدث واحد .وقد يشير المونولوج إلى : " التنجية - المحادثة الداخلية للشخصية - دراما الممثل الواحد- المناجاة الفردية ... الخ** " »[5]

---

[1] فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل دراسة، ص112 .

[2]أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، د.ط ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1997م ، ص113

[3] ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي ، ص494.

[4]أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، ص 23 .

[5]حمادة إبراهيم: معجم المصطلحات الدرامية المسرحية ، ص75 .

وقد استثمر المسرح الحديث«**المونولوق لغايات درامية لأنه يمكن أن يكون معبرا عن عزلة الشخصية وعدم تواصلها مع الآخرين**».[1]

– **السرد(Récit)** :السرد هو طريقة في التعبير يقوم على ربط الماضي بالحاضر،وربط الحاضر بمتطلعات المستقبل، كما أن السرد هو الذي يحدد الطريقة التي تروى بها أحداث المسرحية، وعليه « **فإن السرد هو الذي يُعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي**»[2]، فالسرد في المسرحية«**كلها قائم على الحكي: سرد ماضي الحدث، سرد ما كان، وسرد قليل مما سيكون**».[3]

والسرد هو أسلوب و أداة للتعبير، يترجم من خلالها كاتب المسرحية أفعال و سلوكات الشخصيات، فالسرد هو الإخبار عن الأحداث وتتابعها وتسلسلها وذكر توالي الأفعال والأقوال سواء كانت المسرحية واقعية أو متخيلة حيث أن «**السرد في المسرح هو رواية الأحداث دون محاكاتها بالفعل، بمعنى أن الشخصية عوض أن تفعل وتحاكي على أن الحدث يقع هنا / الآن فإنها تسرده** »[4]

–**الكورس(chorus)**:ارتبط الكورس بالمآسي اليونانية، وهو مجموعة من الأفراد تؤدي مقطوعات كلامية تتوجه بها إلى الجمهور بصوت واحد ونبر واحد.

«**وللكورس وظائف حددها كيتو في المسرح الإغريقي بثلاث وظائف أساسية تتمثل في: دورهم كمنشدين، دورهم كممثلين ودورهم في الحوار، وبجانب ذلك نجد بعض الوظائف الأخرى للكورس في أعمال الكتاب القدامى للمسرح الإغريقي**».[5]

---

[1] ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي495 .

[2]حميد لحمداني: بنية النص السردي ، ط1 ،المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1991م، ص45.

[3] أبو الحسن سلام: مقدمة في نظرية المسرح الشعري، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2005م ، ص182.

[4] عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب العربي المعاصر، ص293 .

[5]أحمد صقر: تاريخ النقد ونظرياته، في النقد المسرحي، د.ط ، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 2001م ، ص66 .

والكورس هو ما يميز الدراما الإغريقية عن الدراما الحديثة، فقد كانت الجوقة أي الكورس الإغريقية «**لا تشارك في الأحداث الدرامية، وإنما تمثل دور التفكير العادي** »[1] ويرى هيجل «**أن الشخصيات الفاعلة، المنهكة في السعي وراء أهدافها الخاصة، كانت تتلقى من الجوقة أحكامها بصدد قيمتها وصفاتها، ولهذا كانت الجوقة بالنسبة للجمهور، ممثلا موضوعيا لآرائه فيما يجري أمامه، وهذا يعني أن الجوقة كانت تجسد الوعي الجوهري أو الأعلى**».[2]

5.1- سيميائية الحوار في مسرحية" التـــراب "

إن المسرح يعتمد كثيرا على الحوار التواصلي وتبادل الكلام بين الشخصيات، فهو مسرح حواري أي شكل خطابي يميز الفن الدرامي عن غيره، وهذا ما يجده القارئ واضحا في مسرحية " التراب " لأبي العيد دودو حيث اعتمد الكاتب بشكل كبير على الحوار المباشر، الذي يرتكز على الرتابة و الاستطراد وهذا راجع إلى تطويل الكلام وامتداد التواصل المباشر بين شخصيات المسرحية من بدايتها إلى نهايتها.

ولقد اعتمد الكاتب أبو العيد دودو على الإسترسال المبنى على المونولوج والحوارات الثنائية الطويلة، وهذا ما يلاحظ منذ بداية المسرحية حيث تظهر نوارة وهي تلتفت نحو الجمهور وتحدث نفسها:«**يا فرحتي يا سعدي! الدنيا لا تسعني اليوم لسعادتي سيدخل ضوء النهار بيتي .. ينور الربيع في أرجائه.**

من كان يظن أن ابني...ولدي أنا(يسمع طرق على الباب الخارجي) ها قد جاء من يرى البشر مرتسما على وجهي !البسمة لا تزهر إلا في الوجه!»[3]

هذا الحوار النفسي الداخلي يجعل القارئ للمسرحية في حالة تأمل يكشف من خلالها مشاعر وملامح وأفكار شخصية " نوارة " ، كما يبرز هذا الحوار المنفرد الذي

---

[1] رمضان بسطاويسي: جماليات الفنون، د.ط ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1998م، ص411 .

[2] أبو العيد دودو: التراب ، ص 411 .

[3] المرجع نفسه ، ص35 .

تتوجه به نوارة إلى المتلقي ما تحس به "نوارة" من فرح دلت عليه تعابير وجهها، فالمونولوج عبر بصدق على الوظيفة الانفعالية التي تحس بها "نوارة" لأنه حوار النفس مع ذاتها فهي تتحدث مع نفسها لهذا نجده أكثر صدقا وصراحة، ويكشف مكنونات الشخصية بشكل عفوي .

إضافة للمونولوج فقد اتسم النص بالمناجاة التي يحدد الدكتور أسامة فرحات الاختلاف بينها وبين المونولوج في قوله:« **يمكن القول – عموما –أن الاختلاف بين الشكلين يكمن في أن موضوع المناجاة هو نفس المناجي، بينما يوجه المتحدث في المونولوج الدرامي اهتمامه إلى الخارج**».[1]

وقد ظهرت المناجاة في حديث كريم للعلم، هاته المناجاة التي جسدت مشاعره تجاه الوطن من خلال حوار طويل، حيث تضمنت وصف دقيق لعالم كريم النفسي

كريم : (مخاطبا إياه) ألوانك يا علمي تعكس أصالة ماضينا وحاضرنا . اليوم ترفرف هنا على التلال الخضر وغدا تحضنك السهول والبطاح ، وإني لأكاد أرى العيون ترنو إليك بنظرات الواله المستهام .(يقف تحته) في ظلك أشعر أن لي هويتي الخاصة وأني أنسب إلى الأرض التي ركزت فيها . (يلمسه بيديه) لا يهم أن تكون من كتان رخيص.عن قريب سنصنعك من مخمل كي تغدو ألوانك أكثر إشراقا ، وأشد بهاء وألقى، وأروع منظرا. حسبك الآن أنك تجسم حياة أمة، وتمثل كيان شعب رفض الفناء و الاندثار.»[2]لقد اتخذ "كريم " من العلم محورا ترتكز عليه مناجاته للوطن وأسقط عليه واقعه النفسي الذي يستنتجه المتلقي، ويشعر من خلاله بالحالة النفسية لشخصية "كريم " التي تظهر مفعمة بالحب والوفاء والإخلاص للتراب، وقد أوضحت عباراته أبعاد شخصيته ودوافعها وعزمها على الدفاع عن حرية الوطن ورموز سيادته، فيظهر "كريم "وهو يخاطب نفسه ويصف حالة الوطن من خلال مناجاته للعلم، فالعلم لم يحظى بمكانته

[1]أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، ص39.

[2]أبو العيد دودو: التراب ،ص 65 /66 .

اللائقة ، فقد صنع من كتان رخيص وهذا دلالة على عدم استقرار الوطن الذي تعبر عنه هذه الراية، كما أن العلم لم ينصب في كل مكان دلالة على أن الوطن مسلوب الحرية يعاني من الاستعمار، فمناجاة "كريم " للعلم لم تكن مصادفة بل لأن قطعة الكتان تلك تعبر عن وحدة وطن وترمز إليه .

غير أن المونولوج لم يكن هو المسيطر على أركان النص ، وإنما الحوار المباشر(الديالوج) هو الذي طغى على معظم فصول المسرحية، وذلك لما يتمتع به الحوار المباشر من حركية (دينامية) وهي الأنسب إلى العمل الدرامي، ولهذا نجد الكاتب أبى العيد دودو اعتمد على الحوار المباشر بشكل كبير يتخلله بعض المونولوج ، فمن خلال الحوار المباشر يتعرض الكاتب أبو العيد دودو لمجموعة من الأحداث والانفعالات والمشاعر الوجدانية وهذا عن طريق الكلام اللفظي ، فهو يعتمد على التعبير اللفظي أو الخطاب اللفظي وذلك باستعمال الكثير من الكلمات من أجل تحقيق أهدافه الفنية .

وقد تجسد الحوار المباشر" الديالوج " في حوارات ثنائية وأخرى جماعية، وقد اتخذ أبو العيد دودو من الحوار المباشر أداة للتعبير عما يدور في خلده من خواطر وأفكار، حيث أظهرت الشخصيات من خلال الحوار المباشر حضورها النوعي والكمي وعبرت عن حالاتها النفسية ورغباتها وعواطفها، حيث أن الحوار في مسرحية " التراب " دفع الحدث نحو التطور وولد إحساس لدى القارئ بكون هذه الشخصيات مشابهة للشخصيات الواقعية، ولدراسة الحوار المباشر " الديالوج "حاولت تطبيق الإجراء الذي اقترحه " مونو"« **وهو تشكيل وحدات تلفظية تتكون كل واحدة من الأسطر الحوارية لشخصية ما، أو بعبارة أخرى تكوين ((نص)) خاص بكل شخصية. هذه النصوص يتعين النظر إليها من الناحية الكمية أولا ثم من ناحية المحتوى الذي تتضمنه مع مراعاة الحالات النفسية**

المختلفة التي عبر فيها على هذه المحتويات»[1]، وسأقترح هذا الجدول لتسهيل تطبيق هذا الإجراء وسأتتبع ترتيب الشخصيات حسب ظهورها على مسرح الأحداث.

الحوارات / الشخصيات	عددها في كل فصل			عددها الإجمالي في المسرحية	محتواها	طبيعتها
	ف 1	ف 2	ف 3			
نوارة	174	0	0	174	التساؤل –الاهتمام بزواج ابنها ومن ثم تغيير وجهة اهتمامها وموافقة ابنها بصعود للجبل ومحاربة المستعمر	الخوف – القلق – الحذر
سليمة	111	0	0	111	السفر من أجل مساعدة أختها "نوارة " في تجهيزات العرس ، و طمأنتها حين داهمها سعيد والوقوف إلى جانبها	الشجاعة – العنف –السخرية– القوة – الحزم
سعيد	60	87	65	212	حب فضيلة–الانتقام من حميد ثم معرفة العدو الحقيقي الذي سلبه حققه و حريته وهو الاحتلال	الانتقام–اضطراب تساؤل – تناقض – تفكير – هدوء – صمت
حميد	102	96	80	278	حب الوطن و الرغبة في الدفاع عنه والتخلي عن ملذات الحياة	التضحية والإصرار – العقل والحكمة
كريم	28	116	11	115	النضال من أجل حرية الوطن و	الإقناع – التضحية

[1] حسن يوسفي: قراءة النص المسرحي دراسة في "شهرزاد " لتوفيق الحكيم، ص30

					إقناع الآخرين بالصعود للجبل ودفاع عن" التراب "	– التوازن
فضيلة	29	15	44	88	البحث عن الاستقرار الشخصي وبعد تفكير وندم بعد صعود خطيبها حميد قررت الالتحاق بالمجاهدين	الشرف – الندم – الخجل
زهور	0	92	35	127	لقد عملت "زهور" على إسعاف المجاهدين في أجواف الجبل، وكانت تبذل كل طاقتها لإنقاذهم	الصمود –الإعتزاز
زينب	0	54	26	80	أدت زينب دور الممرضة ومعدة الطعام والمجاهدة ، وعكست الأوضاع الاجتماعية المزرية التي عاشتها المرأة الجزائرية خلال فترة الاستعمارية نتيجة العادات والتقاليد البالية	الإرادة – التضحية – رفض الإستبداد– الصبر
الجريح	0	44	47	91	حب الوطن فرغم الإصابات المتكررة والألم يقاوم من أجل نيل الحرية والمشاركة في المعارك ضد المحتل	ألم– مقاومة – صبر – مثابرة – إصرار
دحمان	0	0	40	40	حب العلم والمعرفة أدى به إلى الكذب على صديقه سعيد وجارته فضيلة وجعله يظن أن فضيلة تحبه وبعد انضمامه إلى الثورة شعر بالندم و اعترف بالحقيقة	كذب – عبث – تهور–إساءة – حزن – ضحك– حياء – خزي – حماس

يمكن قراءة معطيات الجدول على المستويين الأفقي والعمودي فأتوقف في المستوى الأول عند نص كل شخصية لتحديد نسبة أو كمية حواراتها واستخلاص موقفها من حوارات المسرحية كاملة وتحديد نوعية القضايا التي شغلت كل شخصية والإحساسات التي رافقت

حواراتها، كما يمكن المقارنة بين الشخصيات من حيث خطابها في المسرحية في المستوى الثاني.

-أفقيا:

نوارة: اقتصر حوارها على الفصل الأول من المسرحية و نسبته 174/1316 فحضورها كان جزئيا ونلاحظ أن اهتمامها قد شمل أسرتها فكانت منشغلة ومتخوفة، مما جعلها شخصية قلقة تميل إلى الحديث مع نفسها وإلى التساؤل، كما أنها شخصية حذرة بحكم الوضع الذي يسود الوطن، وهذه الصفات طبيعية في الأم فهي تخشى على أبنائها من العدو غير أنها لا تمانع في إرسالهم من أجل الدفاع عن الأرض، حيث أن نسبة حوار الأم ووضعه في المسرحية يبين أن خطاب الأمومة في المسرحية اقتصر فقط على فترة ما قبل الصعود إلى الجبل.

سليمة :لم يتعدى حوارها الفصل الأول فكانت نسبته 1316 /111 فحضورها كان لمساعدة أختها ، وقد اهتمت في حوارها أولا بأخبار أسرة شقيقتها ثم بمشاجرة مع سعيد وطرده من بيت أختها نوارة بعد ما تبين لها سبب حضوره، فحوارها اشتمل على القوة والحزم فهي شخصية لا تعرف الخوف، لذا يمكن أن أعتبر حوارها خطاب الشجاعة.

سعيد: كانت نسبة حواره داخل المسرحية 212/1316 هذه النسبة جعلت من شخصية سعيد الشخصية الثانية في المسرحية من حيث الحضور بعد الشخصية البطلة (حميد)، فقد كان حاضرا في كل فصول المسرحية، واشتمل حوار هذه الشخصية على التهديد والانتقام ثم على التساؤل والتفكير فكانت شخصية مضطربة بادئ الأمر، لتميل إلى الهدوء والإطراق والإخلاص، وهذه علامات المحب فيمكن تسمية حواره بخطاب القلب.

حميد: شخصية تامة الحضور فقد توزع حوار هذه الشخصية على جميع فصول المسرحية، وبنسبة فاقت حوار كل الشخصيات278/1316، هذه النسبة جعلت من شخصية

حميد الشخصية البطلة، فحتى عند غيابه على الحوار يحضر في حوار الشخصيات الأخرى، وقد اشتمل حواره على مجموعة من الانفعالات والحالات النفسية عبرت عما يشغله، ويمكن تلخيصه في حب الوطن والرغبة والإصرار في الدفاع عنه والعزم على طرد المحتل كما عمل على مساعدة الآخرين في الالتحاق بالجهاد، فحوار شخصية"حميد" يصدر عن ذات تنشد الإعتاق والحرية فيمكن تسميته بخطاب الخلاص والحرية.

كريم : يحضر في فصول المسرحية كاملة غير أن حضوره بشكل مكثف كان في الفصل الثاني أما الفصلين الأول والثاني فقد حضر في مقاطع حوارية قليلة ، أما نسبة حضوره في المسرحية فكانت 115/1316 فحواره عكس تأثره الكبير بالثورة والانتماء للوطن والعمل على إقناع الآخرين بضرورة الكفاح المسلح ، لذلك نجد شخصية " كريم " تجمع كل الخصائص النفسية التي تجسد الخطاب الثوري المدعم بحب الوطن .

فضيلة :على الرغم من أن حوارها شمل جميع فصول المسرحية، إلا أن نسبته كانت قليلة فلم تتجاوز 88/1316 ومع ذلك فإن حوار الشخصيات الأخرى لا يخلو من ذكرها، ففي الفصل الأول كان الحوار بين الشخصيات في مجمله متعلق بفضيلة، فقد ذهب سعيد لبيت حميد ليطلب منه التخلي عن خطبة فضيلة فيلتقي أمه نوارة وخالته سليمة فقام بينهم حوار مطول بخصوص فضيلة نشب عنه شجار، كما أن حميد تحدث عنها مع كريم عن كيفية إقناعها بالموافقة على تأجيل العرس، فقدرتها على اتخاذ قراراتها بنفسها بعد تفكير تجعلها في موقع قوة وهذا ما ترجمته مواقفها في المسرحية ، أما انشغالاتها فقد توزعت: بادئ الأمر بالشرف و الزواج ثم بالحب الوطن والتضحية فشخصيتها تجمع الخصائص النفسية للفتاة الثورية وما تشتمل عليه من شجاعة وحكمة وتضحية ....الخ ، ويمكن إدراج حوارها ضمن خطاب الحب والتضحية .

زهـــور: إن نسبة حضورها في المسرحية جعلت منها شخصية ذات أهمية على الرغم من غيابها في الفصل الأول من المسرحية وذلك راجع إلى سبقها للشخصيات دائمة الحضور في الالتحاق بالجبل، فعملها الشاق والمتعب في الجهاد لم يثني من عزيمتها فقد

كانت تؤدي عملها بكل روح ووعي وعزيمة، ولهذا كان تأثيرها في الحياة الجهادية كبيرا. فقد عملت على تحقيق هدفها وهو إسعاف الجرحى لمواصلة الجهاد والدفاع عن الوطن لهذا كان دورها وحوارها فعالين في أحداث المسرحية بصورة تفوق بعض الشخصيات التي كان ظهورها في جميع فصول المسرحية، وقد حملت شخصية زهور جملة من الخصائص النفسية؛ تجسدت في مشاعرها النبيلة تجاه الوطن وهذا ما عبرت عنه في حوارها مع شخصيات المسرحية محاولين البحث عن سبل الخلاص لهذا الوطن من أيادي الطغيان ولهذا يمكن أن أدرج حوارها ضمن خطاب الصمود والأمل .

زينب: كانت نسبة حضورها في حوار المسرحية قليلة 80/1316، فمساحتها في الحوار كانت ضيقة توزعت بين الفصلين الثاني والثالث،فقد أدت زينب دور شخصية الفتاة الثورية والفدائية في الجبل، كما عكست من خلال حوارها الأوضاع الاجتماعية التي عانت منها الفتاة الجزائرية نتيجة العادات والتقاليد البالية إبان الفترة الاستعمارية، فقد وجدت في الجبل حرية من قيود العادات والتقاليد ، فهدفها كان تخليص الأرض من العدو ومن الأوضاع المجحفة في حق المرأة فحوارها يمثل خطاب رفض الاستبداد بكل أشكاله.

الجريح: يحضر حواره في المسرحية بنسبة 91/1316غير أن هذه النسبة شملت فصلين فقط هما الثاني والثالث ، وأهم ما شغل شخصية الجريح في خطابه الدفاع عن التراب والتغني بأمجاد الوطن وحفظ الأناشيد الوطنية الثورية، أما الحالات النفسية لشخصية الجريح فهي تجمع بين الألم ومقاومته والصبر والمرارة وهذه علامات الإخلاص والحب للوطن الجريح فحواره يمثل خطاب المقاومة والصبر.

دحمان :لم يشمل حوار شخصية دحمان سوى الفصل الثالث والأخير من المسرحية وبنسبة قليلة، وانشغالات هذه الشخصية في المسرحية كانت حب المعرفة والعلم وبأي طريقة حتى وإن كانت ضارة للآخرين، وهذا ما شهدته في المسرحية من إيذاء لسعيد وفضيلة فقد جمعت هذه الشخصية جل الخصائص النفسية من السخرية، اللامبالاة، الهدوء، الخجل، الندم أما حواره في المسرحية فقد اقتصر على نقل بعض الأخبار لحميد

وكشف حقيقة الصراع بين حميد وسعيد، فحواره ظرفي لم يستمر طوال فصول المسرحية وهو يمثل خطاب الحقيقة.

عموديا: يمكن استخلاص خطاب المؤلف بالعودة لخطابات الشخصيات وتحديد العلاقة فيما بينها، مع العلم أن خطاب المؤلف هو خلاصة تركيب خطابات الشخصيات في المسرحية، وإذا تأملنا القراءة الأفقية يظهر أن لكل شخصية خطاب يميزها عن باقي الشخصيات الأخرى، وتسهيلا للقراءة العمودية يمكن إدراج هذه الخطابات في الجدول الآتي:

الشخصيات	نوعية الخطاب
نـــــوارة	خطاب الأمومة
سليمـــة	خطاب الشجاعة
سعيـــــد	خطاب القلب
حميـــد	خطاب الخلاص والحرية
كريـــم	خطاب ثوري مدعم بحب الوطن
فضيـــلة	خطاب الحب والتضحية
زهـــــور	خطاب الصمود والأمل
زينب	خطاب رفض الاستبداد
الجريـــح	خطاب المقاومة والصبر
دحمـــان	خطاب الحقيقة

يعتبر خطاب شخصية " حميد "هو أكثر الخطابات حضورا في المسرحية، لذا سأعتبره نقطة البدء التي سأحدد بها العلاقات بين الشخصيات، يمكن أن أرصد من خلال خطاب شخصية " حميد " بنيات علائقية تحكمها المحاور الثلاثة :

محور القيادة: ويحكم العلاقة بين حميد وجميع المجاهدين.

محور الخلاص: ويحكم العلاقة بين حميد والتراب (الوطن).

محور الحميمية: ويحكم العلاقة بين حميد و فضيلة.

وكل هذه المحاور تندرج ضمن خطاب " الخلاص والحرية " الذي تمثله شخصية حميد، وكل محور من المحار السابقة يرتبط بمظهر صراعي معين بين خطاب حميد وخطاب باقي الشخصيات، ويمكن تحديد إيجابية وسلبية هذا الصراع ضمن الجدول الآتي:

	محاور العلاقة		
حميد	القيادة	الخلاص	الحميمية
	+	–	+

من خلال الجدول يتبين أن خطاب حميد بانطلاقه من محور القيادة يكون إيجابيا وقويا أمام كل الخطابات، وكذا خطابه كان بنفس القوة والإيجابية، أما خطاب الحب والتضحية الذي تمثله فضيلة حيث تمكن من إقناعها ، ليبقى محور الخلاص سلبيا حيث لم يتمكن من تخليص التراب في تلك المعركة وبقى أمله قائما، ولقد تبين مما سبق أن الخطاب الذي كان يرمي أبو العيد دودو إبلاغه للقارئ– من وجهة نظري– هو خطاب بحث الإنسان الدائم عن الحرية، وهذه طبيعة الإنسان الذي يسعى باستمرار لكسر القيود التي تكبل تحرره. وعلى الرغم من اعتماد أبي العيد دودو على الحوار الطويل بين الشخصيات و إلتزامه باللغة العربية الفصحى على لسان جميع الشخصيات رغم اختلافهم من حيث مستويات التعليم، إلا أن ذلك لم يحدث نفورا من الشخصيات .

وخلاصة القول فإن الحوار يحدد «**بوصفه (صيغة)، أي الشكل الخطابي الذي يميز الفن الدرامي، في مقابل صيغة الحكي التي تميز الرواية والقصة. فالحوار هو الأساس الأنطولوجي للكتابة المسرحية، لأن الكتابة المسرحية تفرض الحوار، والحوار (لغة). لكنه يستعمل مفهوم الصيغة أيضا بوصفها مقولة كبرى، تتضمن أنماط خطابية فرعية هي : الحوار والمونولوج والتعليق الفردي أو الترديد الجماعي**»[1]

[1] أحمد قتيبة يونس: البناء الدرامي في مسرح خيال الظل(ابن دانيال نموذجا) مجلة دراسات موصلية :ع11، مركز دراسات الموصل، الموصل جانفي2006م، ص70 .

أما دور الحوار سيمائيا فهو تحديد الشخصية والمكان والفعل، حيث أن الطبيعة الإشارية التي تتسم بها التبادلات (أنا) و (أنت) بين الشخصيتين (زهور – الجريح) تبدو واضحة جدا، لأن هناك سياق (هنا و الآن) المكاني، ولأن ظروف (هنا و الآن)الخاصة بالمكان هي ما يؤلف موضوع الحوار الرئيسي إذ يشار إليها غالبا في الحوار. فالشخصيتان تتبادلان الحوار وتشيران إشارة واضحة إلى المكان، فكل حديثهما كان على المكان ومدى حبهما له بل مدى تعلقهما به فمن خلال تتبعي للإشارات الواردة في الحوار تتضح لي السيطرة التامة للمكان، إنه ولا غرو يمارس سلطة حقيقية على كل الشخصيات المتواجدة فيه وخاصة (زهور و الجريح)، وتظهر هذه السلطة للمكان في المقطع الحواري التالي«**الجريح: أما هنا فإن منظر الجبال والغروب يحبو فوق قممها بأرجل من ذهب خالص، يوحي إليَّ بانطلاق لا حدود له... ويخيل إليَّ أني أسمع همس الجبال، وهي تناجي المساء بعذوبة ورقة ، متوسلة إليه أن يقترب، لتكشف أسرارها.**

زهور: أسرارها ؟ وهل للجبال أسرار؟ ...زهور:(باسمة) أسرار الليل والجبال!...

الجريح: أقسم لك، يا أخت، أنني لن أفعل .سأكون هادئا كالجبل... الجريح:(وحده، يسرح نظره بعيدا) رائع هو هذا المنظر. إنه يتيح لي أن أحلم بما تحلم به الجبال».[1]

عندما أتأمل بعض المقتطفات الحوارية من النص الدرامي" التراب " يبدو جليا كيف أن نظام العلامات اللغوي يشير وبشكل فعال إلى شخصيات العالم الدرامي في وضعية (الهنا والآن)، ويعمل كوسيلة لخلق الفعل من خلال الكلام والمتتبع لهذا المقتطف الحواري من نص المسرحية على لسان نوارة:«**أدخلي يا أختي!داري ترحب بك!**»[2] يتأمل في هذه المقولة(داري ترحب بك) فيتبادر إلى ذهنه مباشرة مدى السعادة الحقيقية التي شعرت بها نوارة لما رأت أختها سليمة، إذ أنها لم تكتفي بقولها إنني أرحب بك بل نجدها من فرط سعادتها أحست وكأن دارها بكل أثاثها وجدرانها تشاركها سعادتها

[1] أبو العيد دودو: التراب، ص 65 /66 .

[2] المصدر نفسه، ص8.

فلم تنتبه لنفسها إلا ولسان حالها(يقول داري ترحب بك) على سبيل التعبير المجازي، نفس المشاعر تبادلها سليمة لأختها وذلك واضح من إشارتها بالقول:«**دعيني أقبلك مرة أخرى، يا روح أختك!(تقبلها عدة مرات)**»[1]وهذا ما أكدته الإرشادات المسرحية المشار إليها بين القوسين، ثم نجد العتاب المشوب بالشوق والحنين والذي لا يعني عتابا حقيقيا ولكنه من باب الحب وصدق العاطفة الأخوية.

وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على مدى أواصر الأخوة آنذاك. ويبدو من خلال هذا الحوار أنه لا توجد شخصية مسيطرة ومتصدرة مكانيا واجتماعيا بل الملاحظ أن السيطرة كانت لعاطفة الشوق والحنين حيث أن كل الحوار كان يدور عن مدى اشتياق الأختين لبعضهما البعض وكل ذلك يتجسد في الإرشادات التالية:(الهنا والآن) الذي يمثل المكان وهو بيت نوارة الذي استقبلت فيه سليمة (داري ترحب بك) حيث تمت الإشارة إلى أرضيته (تضع القفة على الأرض)، كما تشيران إلى زوج سليمة الغائب الذي لم يحضر معها بل سيلحق بها بعد أيام وأيضا إلى شريكه اللذان أصبحا جزءا من العالم الخيالي من خلال الإحالة .

هكذا أجد أن استخدام الإشارات يحدد(الهنا والآن) والشخصيات والمكان وذلك لتكتمل الأبعاد الثلاثة للدراما بصفة عامة والنص الدرامي والمتمثل في مسرحية "التراب" بصفة خاصة.

1 .6- لغة الحوار بين دلالة الشمول والكيفية والذات والحدث:

« يرى علماء النحو الهنود أن الدلالة تتفرع إلى أربعة أنواع

1- الدلالة العامة أو الشاملة 2- الدلالة الكيفية 3-الدلالة الذاتية 4-الدلالة الحدثية».[2]

---

[1] المصدر نفسه ،ص8.

[2] هاني أبو الحسن سلام : سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض دراسة تطبيقية على مسرحي شكسبير والحكيم، ص86 .

ويمكن تطبيق هذا التصنيف على مسرحية" التراب "للبحث عن دلالات اللغة ومستوياتها،وسأختار بعض الأقوال للتمثيل بها

تظهر الدلالة العامة أو الشاملة في المقاطع الحوارية الآتية:

– في قول "نوارة " " لسعيد "

«نوارة: خائن إذن!»[1]

هذه دلالة ذاتية توحي بالشمولية لأن نوارة تنظر إلى كل الموظفين الحكوميين إبان الفترة الاستعمارية بالخونة وهذه النظرة خاصة بذات نوارة.

– في قول حميد يخاطب نفسه:

«حميد : (كمن يخاطب نفسه) كلنا على موعد .. أصبح كل مخلص منا يشعر شعورا واضحا أننا سنلتقي في ظلا زيتونة ما،عند منعطف شامخ .. فوق هضبة ما ، تحتضن الشمس والهواء، و تهتز للنور والظل و الألق .»[2]

هذه الدلالة الشمولية لا يتحدث فيها حميد عن نفسه بل على جميع الثوار الذين سيلتقون معه في الجبل.

– في قول "نوارة " " لكريم"

«نوارة: (تنظر إلى ابنها في حب) كلنا نريد مثل هذه الحياة!»[3]

هذا القول يحمل دلالتين دلالة ذاتية و أخرى شمولية تعكس نظرة نوارة للحياة الثورية في الجبال، هذه الحياة التي ترغب فيها هي وكل أبناء الوطن.

تظهر الدلالة الكيفية في المقاطع الحوارية الآتية:

– "نوارة " " لسعيد "**«نوارة: انك تكذب كذبا صريحا».**[4]

---

[1] أبو العيد دودو: التراب، ص28 .

[2] أبو العيد دودو: التراب ، ص39 .

[3] المصدر نفسه، ص44 .

[4] المصدر نفسه، ص 26

هذه دلالة كيفية تبين أن نوارة هنا متأكدة من كذب سعيد وتلومه على ذلك، وهي مسؤولة عن رؤيتها تجاه سعيد فهي حرة في نظرتها له ، ولا تستطيع أن تلزم بها غيرها في حين أن المتلقي هو الآخر له رؤيته الخاصة التي قد تتوافق مع رؤية نوارة وقد تتعارض.

– "حميد " لأمه "نوارة "

«حميد:(يرفع رأسها إليه) ماذا جرى يا أماه.. مالك تبكين؟»[1]

تساؤل حميد و إهتمامه بحال أمه زاد حدة عندما أبصر الدموع في عينيها، فما الباعث على هذه الدموع ؟ فكانت هاته الأخيرة سبب حيرة وتساؤل حميد من هنا تظهر الدلالة الكيفية التي أدتها الدموع إلى اهتمام حميد بأمه.

– "كريم" "لنوارة "

«كريم:(يقرب منها) كيف حالك يا أمنا ؟»[2]

هذه دلالة كيفية يسأل فيها كريم عن حال أم صديقه حميد وتظهر هذه الدلالة أخلاق كريم في معاملة أم صديقه باحترام وتعاطف كبيرين وهذا ما دلت عليه عبارة (أمنا)

– "كريم" لصديقه "حميد " **«كريم: ألم تشعر بخوف حين رأيته في يده ؟»**[3]

كما هي عادة الخوف من السلاح يسأل كريم حميد هل خاف من السلاح، فدلالة السلاح وهي خطر المواجهة ولد عند كريم نوع من التساؤل عن ردة فعل حميد عند رؤيته للسلاح.

أما الدلالة الذاتية فتظهر في المقاطع الحوارية الآتية:

ـ في حديث "نوارة " نفسها –

---

[1] المصدر نفسه ، ص35.

[2] أبو العيد دودو: التراب ، ص43.

[3] المصدر نفسه، ص96.

«يا فرحتي يا سعدي! الدنيا لا تسعني اليوم لسعادتي .سيدخل ضوء النهار بيتي .. ينور الربيع في أرجائه.

من كان يظن أن ابني ..ولدي أنا(يسمع طرق على الباب الخارجي) ها قد جاء من يرى البشر مرتسما على وجهي !البسمة لا تزهر إلا في الوجه!»[1]

بالتأكيد أن الدلالة هنا دلالة ذاتية لأن فرحة نوارة بولدها لا تشعر بها إلا هي فلا أستطيع أن أتوقع مثلا أن جيران نوارة سيفرحون بقدوم حميد وعرسه بنفس فرحتها هي فالسعادة هنا تدل على ذات نوارة، وكل ما يتعلق بالذات لا يمكن أن تشارك فيه الذوات الأخرى.

-"سعيد " "لنوارة "«**سعيد :(خجلا) نعم لقد كذبت في ذلك. للضرورة أحكام ..ولكني لا أكذب عليك الآن حرفا واحدا .أؤكد لك أن هذه هي الحقيقة».**[2]

هنا أجد سعيد يكشف نفسه وذاته أمام نوارة فهو يعترف بكذبه ويخجل من نفسه والأكيد أن هذا الشعور لا يمكن أن يشاركه فيه أحد، وعليه فإن الدلالة الذاتية هي من أصعب الدلالات فهي تعبر عن مكنونات الشخصية التي تتحدث عن نفسها فلا يستطيع المتلقي تمييز صدقها من كذبها.

تظهر الدلالة الحدثية في العديد من المقاطع الحوارية أذكر منها:

- "نوارة "لأختها " سليمة "«**نوارة :انزعي ملاءتك و أجلسي»**[3]

-«**نوارة :(لسليمة) اهدئي يا أختي دعيني أتفاهم معه »**[4]

-"نوارة " " لسعيد "«**نوارة: ...غادر بيتي في الحال !الله يكسر رقبتك»**[1]

---

[1] المصدر نفسه، ص8/7 .

[2] أبو العيد دودو: التراب، ص26.

[3] المصدر نفسه، ص8 .

[4] المصدر نفسه، ص22 .

-"نوارة "لابنها "حميد "

«نوارة:(ناظرة إليه) تفضل يا بني ! قل لي ماذا يشغل فكرك ؟»[2]

الدلالة الحدثية كثيرة في النص الدرامي لمسرحية" التراب "وهي دلالة يترتب عنها إنتاج دلالة غير كلامية أي القيام بفعل، وذلك من حيث أنها تحمل في طياتها القيام بأفعال معينة والتي تنتج بدورها أفعال أخرى غير كلامية ، وكأن كل فعل يعتبر حافزا ومولدا لحدث فتتسلسل الأحداث والأفعال

2-سيميائية الأحداث:

يعد الحدث أهم عنصر من العناصر المكونة للبناء الدرامي، وهذا ما أكده أرسطو في كتابه " فن الشعر" حيث اعتبر الحدث أول عنصر قبل الشخصية واللغة والفكر في بناء التراجيديا لأنه « **أكثر تلك العناصر أهمية هو بناء الأحداث...لأن التراجيديا – بالضرورة – لا تحاكي الأشخاص، ولكنها تحاكي الأفعال، والحياة بما فيها من سعادة وشقاء. وسعادة الإنسان وشقاؤه، يتخذان صورة الفعل ... فالشخصية تكسبنا خصائص، لكننا نكون سعداء أو أشقياء بأفعالنا. وعلى هذا، فالحدث الدرامي يستخدم فعلا كي يصور به شخصية، ولكنه يتعرض للشخصية بسبب علاقتها بالفعل».**[3]

وهذا ما أكده الدكتور عبد القادر القط في كتابه"من فنون الأدب المسرحية"«**على أنه مهما تكن وجوه الخلاف بين المسرحية وغيرها من الفنون((القصصية)) فإنها كغيرها من تلك الفنون – تعتمد في المقام الأول على قصة أو((حادث)) يعرض علينا من خلال الحوار. وعلى ذلك يمكن أن نعد القصة أو الحادث أو الموضوع العنصر الأول من عناصر العمل المسرحي».**[4]

---

[1]المصدر نفسه، ص29 .

[2]المصدر نفسه، ص37 .

[3]أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، د.ط، المكتبة الأنجلو مصرية، 1983م، ص97 .

[4]عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية ، ص11 .

والحدث في المسرحية يعرض وينمو من خلال الحوار، غير أنه العنصر الذي تبنى عليه المسرحية حيث أن الحدث في العمل الدرامي يشمل الأفعال والمواقف التي تؤديها الشخصيات، والتي تعمل على إنتاج دلالات معينة في النص الدرامي و تثير عواطف ومشاعر القارئ أو المتلقي «**فالحدث هو صورة وإشارة- بالمفهوم السيميائي- في الوقت نفسه، فهو صورة؛لأنه يدل مباشرة على الشخصية، كما إنه أداة كشف وتوضيح وهو إشارة لأنه لا يملك أهمية في ذاته، ولكن تظهر أهميته من علاقته بالشخصية**».[1]

1.2- مفهوم الحدث:

يعرفه الدكتور عبد العزيز حمودة في كتابه " البناء الدرامي" محددا الفرق بينه وبين الحدوتة «**هو الحركة الداخلية للأحداث أو الحركة الداخلية لما يتابعه المتفرج بأذنه وعينه فقط ، ثم المحصلة النهائية لهذه الحركة في أخر العرض**»[2]

أما الدكتور سعيد بنكراد فيعرف الحدث معتبرا النص ككل هو حدث حيث يقول«**إن النص في حد ذاته حدث، والحدث هو وقوع شرخ داخل المتصل الزمني والمتصل الفضائي. فإنتاج نص ما هو في واقع الأمر إلا تكسير للمتصل من أجل تسريب اللا متصل. ولقد ألح بورس(Peirce) (كثيرا في تصوره الخاص لإنتاج العلامة)، على أننا داخل المتصل لا يمكن أن ننتج علامة (المتصل بياض لا يوجد إلا في ذاته تماما مثلما كانت الأولانية مقولة اللامحدد و اللاميز و اللازمني)**».[3]

---

[1]أحمد قتيبة يونس: البناء الدرامي في مسرح خيال الظل(ابن دانيال نموذجا) مجلة دراسات موصلية ،ع11، ص70.

[2]عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998 م، ص43 .

[3]سعيد بنكراد: سيميولوجيا الشخصيات السردية (رواية " الشراع والعاصفة " لحنا منية نموذج)، ط1 ، دار مجدلاوي، عمان، 2003م ، ص37 /38 .

ومما سبق يمكن القول أن المسرحية هي سلسلة من الأحداث يتوالى بعضها البعض نتيجة صراع بين الشخصيات، وقد اعتبر الكاتب رشاد رشدي الدراما في مجملها حدثا قائلا«**فالدراما حدث مهما كان نوع الحدث لابد أن يصدر عن شخصية معينة وإلا لم يكن له معنى. ولكن الدراما مع ذلك ليست أي حدث.. إنها حدث ينبغي على المفارقة وهذه المفارقة لا يمكن أن تتحقق إلا باحتكاك بين شخصيتين أو أكثر من نوع معين**».[1]

2.2- أنماط الحدث:

ينقسم الحدث إلى نمطين وهما الحدث البسيط والحدث المركب و قد أورد الدكتور عبد العزيز حمودة تعريفا لهما:

الحدث البسيط:

«**الحدث البسيط هو الذي يعتمد في بنائه على قصة أو حدوثة واحدة**».[2]

الحدث المركب:

«**الحدث المركب هو الذي يعتمد في تركيبه على قصةأو حدوثة رئيسية تغذيها قصة أو حدوثة فرعية أو أكثر من ذلك** »[3]

والمهم في كل ذلك هو قدرة المؤلف على استخدام أي من هذين النمطين استخداما سليما وموفقا وهذا ما أشار إليه الأستاذ عادل النادي في كتابه "مدخل إلى فن كتابة الدراما" حين أعطى للمؤلف حرية اختيار الأحداث سواء كان الحدث بسيطا أو مركبا لأن«**كل منهما سلاح ذو حدين، ففي الحدث البسيط ليس من السهل الاحتفاظ بانتباه المتفرج طوال العرض ليركز على خيط واحد، فلا بد من وجود المقدرة الكافية لدى المؤلف على جذبا نتباه المتفرج، أما الحدث المركب فيحتاج إلى مقدرة في ربط الخيوط**

---

[1] رشاد رشدي :فن الكتابة المسرحية ، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،1998م، ص25 .

[2] عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، ص82/81.

[3] المرجع نفسه، ص82 .

كلها ببعضها (وحدة) وتحريكها في وقت واحد طوال المسرحية، من أجل أن تصب جميعها في النهاية في حدث درامي واحد».[1]

3.2-الحبــكة(Intrigue) :

يعد بناء الأحداث وتنظيمها وتنسيقها هو ما يسمى بالحبكة ومن ثمة يمكن تعريف الحبكة على أنها: «**مجموعة من الأحداث تتشابك خيوطها بسبب تعارض رغبات الشخصيات وهذا التعارض يتجسد من خلال أفعال في مسار ديناميكي يرسم الخط العام من البداية إلى النهاية، وتصل في قمة إثارة الجدل إلى " الذروة " وهي مرحلة تتوضع في منتصف المسرحية حين يصل التصاعد الدرامي إلى أوجه ويتعقد وتليها مرحلة الهبوط باتجاه الحل في الخاتمة**»[2]ويمكن القول أن الحبكة هي «**التي تقدم الإطار الرئيسي للفعل، وهي خط تطور القصة، وهي خطة الفعل التي يمكن عن طريقها للشخصيات وغير ذلك من العناصر المكونة للدراما أن تكشف عن نفسها**».[3]

فالحبكة هي الجزء الرئيسي في المسرحية حيث تتألف من أحداث متعاقبة وهي«**تتابع الأحداث الحدث تلو الحدث بحتمية درامية ، بحيث تخلق في وجدان المشاهد شعورا بأن الأحداث تتبع في طبيعتها ما سبقها من أحداث، وتؤدي إلى ما يليها من أحداث أيضا على أساس من التسلسل المنطقي**».[4]

وللحبكة أهمية كبيرة في المسرحية لأنها أداء لفعل، وأهم ما يميز الحبكة«**(أ) التقديمة الدرامية أو العرض (ب) نقطة الانطلاق (ج)الحدث الصاعد (د) الاكتشافات (ه) التنبؤ أو التلميح (و) التعقيد (ز)التشويق (ح)الأزمة (ط)الذروة (ي) الحدث الهابط (ك) الحل**»[5]

---

[1]عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص102.

[2]طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية نماذج من المسرح الجزائري و العالمي ،ص189 .

[3]المرجع نفسه، ص60 .

[4]المرجع نفسه، ص60 .

[5]عادل: النادي: مدخل الى فن كتابة الدراما ، ص61 .

وتتقارب عدة مفاهيم مع مفهوم الحبكة كالعقدة مثلا غير أن الفرق بينهما يكمن في أن«**وجود العقدة يرتبط بمنحى درامي محدد هو المنحى التصاعديالذي تتشابك فيه خيوط الأحداث وتتعقد، فتكون العقدة هي مرحلة الذروة في هذه الأحداث، في حين أن الحبكة ليست مرحلة وإنما هي مسار يتشكل من تشابك خيوط الأحداث ببعضها على مدى المسرحية**».[1]

3-سيميائية الصراع:

من خلال حوار الشخصيات وعلاقاتها ومعايشتها للحدث الدرامي ينشأ الصراع بين بعض الشخصيات، ولابد أن تكون الشخصيات على قدر من التباين والتناقض لينشأ بينها الصراع الذي تقوم عليه المسرحية « **على أن ينشأ من هذا التناقض تناغم في النهاية يحقق تلك الوحدة المنشودة في كل عمل فني**»[2]ويمكن القول أن الصراع هو أحد أهم العناصر التي يقوم عليها البناء الدرامي، فإذا كان الحوار هو المظهر الحسي للمسرحية فإن الصراع هو المظهر المعنوي لها فهو لا يقل أهمية على الحوار بالنسبة لفن المسرحية.

3 .1- مفهوم الصراع (Conflit):

لقد عرف العديد من الدارسين والنقاد المسرحيين الصراع تعريفا جادا كما يرى الدكتور فرحان بلبل في كتابه"النص المسرحي الكلمة والفعل"أن الصراع هو«**علاقة صدامية بين طرفين**»[3]. أما الدكتور عبد العزيز حمودة فيرى أن الصراع يمثل «**العمود الفقري في البناء الدرامي، فبدونه لا قيمة للحدث، أو لا وجود للحدث ...لأن الصراع**

[1] ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي ، ص167 .

[2]علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، د.ط ، دار مصر، مصر، 1984م، ص75.

[3]فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل دراسة ، ص56 .

الدرامي يجب أن يكون صراعا بين إرادات إنسانية، تحاول فيه إرادة إنسان ما أو مجموعة من البشر كسر إرادة إنسان آخر أو مجموعة أخرى من البشر».[1]

أما الصراع عند الكاتب الارديس نيكولفيعدأهم أجزاء المسرحية وهو« **النبع الذي تصدر عنه الرواية التمثيلية بتمامها ففي المأساة نرى على العموم صراعا بين القوى المادية بعضها ضد بعض، أو الذهنية،بعضها ضد بعض؛ أو القوىالمادية والذهنية معا. وفي الملهاة نجد باستمرار صراعا بين الشخصيات، وبين الجنسين، الذكر والأنثى، أو بين الفرد والمجتمع، و((الرأفة والرعب)). وهذه عبارة أرسطو المشهورة، يصدران في المأساة عن هذا الصراع؛ وجوهر المادة المضحكة في الملهاة يأتينا من المصدر نفسه».**[2]

فالصراع ينبع من فعل الشخصية و هو العنصر الذي يشد الجمهور أثناء العرض إلى مقاعده، والعرض المسرحي يصور للمتلقي الصراع على الخشبة، وقد يشمل الصراع أطرافا عديدة ، وقد يكون بين إرادتين فالصراع هو«**تناقص بين قوتين تمارس فيه الإرادة وعيها ويتجه بالقصة إلى هدفها»**[3]

3 .2 – خصائص الصراع وأنواعه:

3 .2 .1–خصائص الصراع :

يتميز الصراع الدرامي بجملة من الخصائص، وقد أجملها الدكتورفرحان بلبل في نقاط ثلاثة ذكرها في كتابه"النص المسرحي الكلمة والفعل " وهي كالآتي:

«**أ– أن يكون بين قوتين متكافئتين.**

ب –أن يكون كل من طرفي الصراع واعيا لمعركته مع الطرف الآخر. وهذا ما يشحذ الإرادة ويعمق الصراع ويضع الأقوال والأفعال والمواقف في إحكام التسلسل المنطقي.

---

[1] عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، ص110/105.

[2] الارديس نيكول: علم المسرحية، تر: دريني خشبة، ط2 ، دار سعاد الصباح، الكويت، 1992 م، ص134/133.

[3] فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل دراسة ، ص57 .

ج – أن يرتبط الصراع بالهدف الأعلى للمسرحية وأن يوصل إليه . وبذلك يظل قائما وقويا من أول المسرحية إلى أخرها .»[1]

3 .2 .2 –أنواع الصراع:

يوجد العديد من أنواع الصراع الدرامي المختلفة:

«– فهناك الصراع البدائي الأولي بين الإنسان والعالم الطبيعي وهو يمثل الإنسان في مواجهة قوى الطبيعة.

– وهناك الصراع الاجتماعي ، الصراع بين الإنسان و الإنسان

– وهناك نوع ثالث من الصراع هو الصراع السيكولوجي داخل النفس، صراع بين الرغبات داخل الشخصية

– وهناك أشكال فرعية من الصراع الاجتماعي مثل صراع الشخصية الرئيسية ضد مجتمع ما.

– وهناك نوع خامس من الصراع هو صراع الإنسان ضد القدر والمصير»[2]

هذه الأنواع التي ذكراها الكاتب إبراهيم فتحي في كتابه"معجم المصطلحات الأدبية " وقد أشار إلى أن معظم ضروب الصراع هي من ناحية الأساس « **طبيعية أو اجتماعية أو نفسية داخلية أو مزيجا من الأنواع الثلاثة»**[3]

وتجدر الإشارة مما سبق إلى أن الصراع ينتج من تفاعل الشخصيات الدرامية وتصادمها، لذلك نجده على أنواع عدة مثل: صراع الفرد ضد الفرد، صراع الفرد ضد معنى، صراع الفرد ضد تقاليد مجتمعه،صراع الفرد ضد مجموعة، صراع مجموعة ضد مجموعة...الخ وللصراع درجات متعددة قسمها الكاتب لابوس أجري في كتابه الموسوم بعنوان " فن كتابة المسرحية "إلى أربعة أقسام رئيسية كبرى:«**أولها الصراع الساكن،**

---

[1] إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية ، ص222 .

[2] المرجع نفسه، ص223.

[3] إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية ، ، ص223 .

وثانيها الصراع الواثب ، وثالثها الصراع الصاعد المتدرج في بطء، و رابعها الصراع المرهص أو الصراع الدال منطرف خفي على ما ينتظر حدوثه».[1]

- **الصراع الساكن:** و هوالصراع الراكد الخامد أيالصراع بطيء الحركة والتأثير« **إلا أنها حركة يبلغ من بطئها أن يخيل إلينا أنها هي السكون بعينه»**[2] .

- **الصراع الواثب:**وهو صراع يحدث بلا تدرج «**أي الذي يحدث وثبا وبسرعة... يحدث قفزا وبدون مقدمات».**[3]

-**الصراع الصاعد:** وهو الصراع المؤثر والمتدرج «**الذي يزداد شدة باستمرار... والصراع الصاعد- أي المتدرج -هو نتيجة لمقدمة منطقية واضحة محددة ولشخصيات متناسقة تناسقا بديعا اكتملت أبعادها الثلاثة، وقامت بينها الوحدة على أساس قوام ثابت»**[4].

ويمكن القول أن« **الصراع الصاعد هو الذي يتألف من صراع، وأزمة، ونتيجة».**[5]

-**الصراع المرهص:** وهو صراع على وشك النشوب«**لا يمكن قيام أي مسرحية بدون أن يرمز الكاتب المسرحي إلى عنصر الصراع فيها أو ((يرهص به))أي يكشف عنه ويدل عليه من طرف خفي»**[6]

ومما سبق يمكن القول أن الصراع ينشأ من الشخصيات ذات البناء المحكم، ومقدار الصراع تحدده قوة إرادة الشخصية بأبعادها الثلاثة الطبيعية والاجتماعية والنفسية.

4- سيميائية الأحداث والصراع في مسرحية" التراب":

---

[1] لابوس أجري: فن كتابة المسرحية ، ص242 .

[2] المرجع نفسه، ص256 .

[3] المرجع نفسه، ص 271/245.

[4] المرجع نفسه ، ص295/267 .

[5] لابوس أجري: فن كتابة المسرحية ، ص 249.

[6] المرجع نفسه، ص242 .

إن أحداث هذه المسرحية تبدأ بحادث وقع في الماضي قبل بدء أحداث المسرحية هو خطبة حميد بطل المسرحية لفضيلة، وقد أثر هذا الحدث على المسرحية ليكشف لنا الكاتب أبو العيد دودو عنه من خلال الحوار الذي دار في الفصل الأول في بيت نوارة والدة حميد حيث تستعد نوارة لتحضير لوازم العرس، وتبدأ أحداث هذا الفصل في غرفة ذات أثاث متواضع ولكن طابعها العام دال على الشكل الجزائري إبان فترة الاحتلال، حيث تنتظر نوارة من تبشره بالمناسبة، إذ تدخل أختها سلمية التي حضرت من العاصمة لمساعدتها وأثناء حديث الشقيقتين يقتحم عليهما البيت سعيد مدعيا أنه من الشرطة السرية، فتكتشف سليمة حقيقته فيقر أنه محب لفضيلة وينوي الزواج منها، وأنه لن يسمح لحميد بالاقتراب منها، وإلا فسوف يقتله وبعد أخذ ورد مع الشقيقتين تقوم نوارة بطرده من بيتها، يدخل حميد إلى البيت فتخبره أمه بالأمر وهي في غاية الاضطراب والخوف، فيطمئنها حميد ويخبرها بتأجيل العرس لأنه ينوي الالتحاق بالثورة فتبارك نوارة الفكرة غير أن فضيلة لدى سماعها خبر تأجيل العرس والتحاق حميد بالثورة من قبل شقيقها كريم فتعتبر ذلك إهانة لها فتأتي مسرعة إلى بيت نوارة لتتأكد من الخبر فتفاجأ بإصرار حميد على قراره دون مشاورتها، فتخرج باكية. يصور الكاتب أبو العيد دودو في الفصل الثاني الأحداث وقد انتقلت إلى ميدان المعركة حيث مكان استعداد المجاهدين لخوض المعارك وكلهم أمل في الانتصار، ما يميز هذا الفصل من أحداث، ظهور سعيد وكله عزم على قتل حميد ،غير أنه حظي بحب بعض المجاهدين كالجريح بعد مشاركته في إحدى المعارك التي أظهر فيها شجاعة كبيرة تم خلالها إنقاذ حياة الجريح،والحدث المفاجئ في هذا الفصل هو إلتحاق فضيلة بالثورة واضطرابها وارتباكها لرؤية سعيد كانا واضحين حتى لحميد.

في الفصل الثالث يرفع الستار على طريق جبلي حيث يظهر الجريح يواصل حديثا لزهور يُظهر فيه استياءه وعدم تصديقه لخيانة سعيد، والحدث الأبرز في هذا الفصل هو عودة سعيد إلى الجبل بعد اختفائه، هذه العودة التي زادت الأوضاع سوء بينه وبين حميد،

كما دلت دلالة واضحة على التغيير الذي طرأ على سعيد بعد الثقة التي منحها له كريم ولكن وقوف دحمان وكريم إلى جانب سعيد أبعد عليه التهم التي وجهها إليه حميد، فمغادرة سعيد للجبل ونزوله إلى المدينة لم يكن هربا، وإنما كانا بطلب من كريم للقيام بعدة أعمال في سبيل نجاح معركتهم القادمة أمام العدو.

والمتتبع لأحداث مسرحية " التراب " يجدها حافلة بأمثلة دالة على الحدث البسيط، ومن بين الأحداث البسيطة زيارة سليمة لأختها نوارة، والتحاق الشريف ابن سليمة بالثورة وعودة كريم للمدينة لإقناع الشباب بالالتحاق بالثوار، وفسخ خطبة حميد وتركه للعمل عند والد خطيبته الأولى من أجل خلاف حول الثورة، وقصة زهور التي تركت تعليم الأطفال ولبت نداء الثورة لتقف بجانب إخوانها... كل هذه الأحداث البسيطة وغيرها كانت علامات دالة على إخلاص شباب تلك الفترة للوطن ورفضهم للمستعمر فقد ضحى كل منهم بطريقته من أجل استرجاع الأرض المسلوبة، وقد سارت هذه الأحداث البسيطة جنبا إلى جنب مع الحدث المركب أو الرئيسي الذي كان ظاهره قصة عاطفية أما باطنه فهو الثورة الجزائرية، كما أشار إلى ذلك الدكتور محمد مصايف حيث اعتبر المسرحية «**إسهاما من المؤلف في بلورة الفكرة الثورية لدى شبابنا بخاصة وشعبنا بصفة عامة. وفي الحق أن هذا هو موضوع المسرحية. ولا أدل على ذلك من أنها ألفت في السنة الأولى للثورة الجزائرية. ونحس هذا الحدث منذ اللحظة الأولى...، عندما تزور سليمة خالة حميد،... أم هذا الأخير ((نوارة))، حيث نرى وصف السيدتين لألعاب الأطفال وصفا أقل ما يقال فيه أنه تكوين لجو المسرحية .فقد اتفقتا على أن أطفالها وأطفال غيرهما يلعبون بالسلاح، ويقيمون اجتماعات وكأنهم في الجبل أو في خلايا سرية للفداء ... وإذا أضفنا إلى هذا اقتحام سعيد لدار حميد... و ادعاءه أنه شرطي سري، واكتشاف**

السيدتين لكذبه، ورميه بالخيانة والتعامل مع الإدارة الاستعمارية ،تأكدنا منذ اللحظة الأولى أن موضوع المسرحية((الثورة الجزائرية)) لا ((حب حميد وسعيد لفضيلة))».[1]

فالحدث في هذا النص يُبين رغبة الكاتب في استرجاع حرية التراب الذي أصبح فيه أهله غرباء، بينما أصبح المحتل هو صاحب السلطة فيه، ولهذا عمد الكاتب إلى تطوير حدثه الرئيسي في النص انطلاقا من قصة عاطفية ليحقق هدفه الذي حدده وهو تنوير وتوعية الشباب على حب ما هو أهم في تلك الفترة من تاريخ الجزائر وهو الوطن.

وسأختار ثلاثة أحداث كان لها التأثير الكبير على مجريات النص الدرامي وسأحاول أن أحدد الأبعاد الدلالية لكل فعل منها على حدى، بدءا بحديث سعيد للشقيقتين نوارة وسليمة حين اقتحم عليهما البيتمدعيا أنه شرطي« **سعيد: (في اضطراب) أتشكين في ذلك ؟ شرطي سري. هذا عملي!... (مهددا) أقسم لك أن الزواج لن يتم لن يكون ذلك على أية حال وأنا على قيد الحياة».**[2]

في هذا المقطع يسخر الفاعل سعيد قوته ليقتحم البيت على الأختين، ويوجه لهما الإنذار وهو بمثابة التهديد لابن نوارة حميد ويدعي أنه سلطة حكومية (الشرطة السرية الاستعمارية) التي تملكها فواعل مضمرة في السلطة الاستعمارية وظيفتها قمع كل فرد متمرد عليها، وعليه فإن هذا التهديد يعبر من ناحية على حالة الحقد والغضب ومن ناحية ثانية يدل دلالة واضحة على أنه فعل كلامي يظهر من خلاله الخطر الذي سيلحق بحميد، وقد وضحت دلالة هذا التهديد من خلال المحتوى الدلالي الذي تجسده العبارات التالية من النص الثانوي أو نص الإرشادات المسرحية:(ناظرا إليها بحدة، بغضب، كيف لك أن تطلبي منك ذلك...)، وهذا التهديد إن دل فإنما يدل على الطريقة التي كانت تتعامل بها القوى الاستعمارية والتي جسدتها الشرطة السرية، وعليه فإن دخول الفاعل (سعيد) إلى

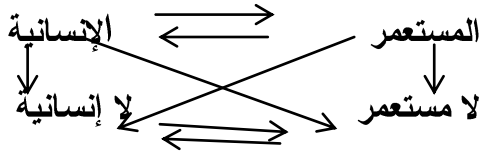
[1] محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث ،ص52 .

[2] أبو العيد دودو: التراب ، ص24/18 .

بيت نوارة على أساس شرطي يبين الطريقة الهمجية التي كانت تتعامل بها الشرطة السرية الاستعمارية مع المواطنين الأبرياء في بيوتهم.

وفي المثال الثاني«**نوارة:لازلت أذكر كيف قتلوا أخانا أحمد. وكيف صبوا على أخينا الآخر عمار.. النفط وحرقوه. راحوا ينظرون إليه ضاحكين..وهو يحترق ويتآكل ويسود كشجرة بلوط.**»[1]هناك دلالة تحققت بكل أبعادها من خلال صورة واضحة تذكرتها نوارة لتعكس جشع المستعمر ووحشيته ولا إنسانيته وهذا ما يؤكده المثال الثالث الأخير«**حميد: يشدّ على رصاصة بقوة) ولكن ..قسما بالدماء التي أريقت دونما رحمة، والأرض التي دنست طهارتها، إننا لن ندع لهم ذلك**»[2].

وقد أبدى الكاتب في نصه ومن خلال حوار الشخصيات رفضه للاستعمار الوحشي الذي يظهر ويتحدد على المستوى العميق في ما تكنه جميع الشخصيات من حقد لهذا الظالم ومن عطف على إخوانهم الذين لحق بهم أذى هذا الاستعمار، ويمكن تثبيت تجليات هذين المقطعين الأخيرين في المربع السيميائي الآتي :



إن الصراع في مسرحية "التراب "لأبي العيد دودو تحركه ثلاث شخصيات هي "حميد ""سعيد" "فضيلة" فخطبة حميد لفضيلة وقراره بالزواج حرك داخل "سعيد " صراعا نفسيا ووولد فيه الحقد والريبة والانتقام وهي وقود الصراع، هذا ما جعل الصراع الذي تُشكل أعماق سعيد مسرحا له هو الصراع الدرامي الأكثر وضوحا والأعمق دلالة في المسرحية، فدواخل شخصية سعيد كانت مسرحا لأزمة نفسية متتالية ومترابطة فيما بينها سببيا، فقلق سعيد وحيرته إزاء خطبة حميد وعدم تراجعه أدى بسعيد إلى اختيار الإنتقام واللجوء إلى الجبل لتخلص من حميد، لكن بعد معاشرة سعيد للمجاهدين ووقوفه إلى

[1]أبو العيد دودو: التراب ص53

[2]المصدر نفسه ، ص146.

جانبهم في بعض المعارك جعله يدرك عمق إخلاصهم للوطن وسعي لتحريره والدفاع عنه وولد لديه نوع أخر من الصراع، لكن هذه المرة كان الصراع بينه وبين نفسه أو « **بين ضميره الوطني ونفسه التواقة الإنتقام. وقد احتاج إلى وقت طويل، وإلى إطلاعه على أن ((فضيلة)) لم تكن تحبه في يوم من الأيام، ليغلب جانب الواجب على جانب الانتقام، فيلتحق بصفة نهائية بصفوف المجاهدين**».[1]

أما الطرف الثاني في الصراع فهو حميد وموضوع الصراع هو خطبته لفضيلة التي لم يكن يعلم عن حب سعيد لها، غير أنه في الجبل اطلع على الأمر، وما زاد الوضع سوءا و فاقم الصراع هو اختفاء سعيد المفاجئ الذي أربك حميد والمجاهدين فاتهموه بالخيانة.

أما المحرك الثالث للصراع فيتمثل في شخصية فضيلة التي عملت على تأجيج الصراع بين حميد وسعيد ودفعت قارئ المسرحية للشك والتساؤل عن طبيعة العلاقة بينها وبين سعيد و لاسيما أن سعيد ادعى أنها تكاتبه، كما هددت هي حميد بالزواج من غيره إن هو نفذ قراره في الالتحاق بالثوار، ويزداد الشك لدى القارئ عندما تلتحق فضيلة بالمجاهدين وتقع عيناها على سعيد فيعتريها الارتباك والاضطراب على مرأى من حميد، غير أن الشك والتساؤل يزولا لدى القارئ أو المتلقي للنص مع نهاية أحداث المسرحية وذلك بظهور شخصية دحمان التي كانت الأصل في نشوب الصراع، حيث عمل على تضليل سعيد بمراسلته باسم فضيلة مما جعله يتعلق بها، وكان هو المخلص لسعيد وفضيلة والمعلن لبراءتهما.

وينتهي الصراع بعد ظهور الحقيقة لحميد والمتمثلة في إخلاص فضيلة التي لم تكن على علاقة بسعيد، ويظهر صدق سعيد الذي أحب فضيلة من خلال الرسائل التي كان

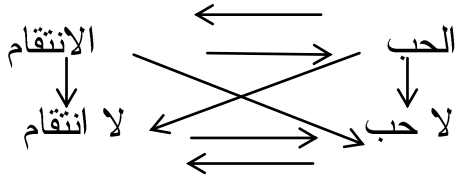
[1] محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص109 .

يكتبها صديقه دحمان باسمها وإخلاصه للواجب الوطني الذي دفعه إلى القيام بأعمال جبارة لصالح الثورة منها معرفة أوقات هجوم المستعمر كما جلب الأسلحة للمجاهدين.

فمسرحية "التراب " للكاتب أبي العيد دودو أخرجت الحب من مجاله العاطفي الضيق القائم بين الأفراد إلى المجال الإنساني الشاسع بين الجماعات، حيث جعل الحب أسلوبا في الحياة يشمل كل عزيز بما في ذلك "التراب".

والملاحظ على الصراع في مسرحية التراب أنها تبدأ بوضع هادئ، ولكن سرعان ما يبدأ الاضطراب بدخول سعيد إلى بيت نوارة ودعائه أنه من الشرطة ليزعزع الهدوء في بيت نوارة، حيث يحتل سعيد موقع الفاعل المنفذ في نص الحوار، هذا ما أدى إلى قلب الوضع في بيت نوارة من خلال التصادمات بينه وبين الأختين، حيث تبقى نوارة تتساءل طوال الحوار عن طبيعة العلاقة بينه وبين ابنها حميد، ويزداد الوضع حدة بعدما أدركت أن الفاعل المنفذ سعيد يريد إبطال عرس ابنها وأنه يخالف العادات والتقاليد ويحب فضيلة ويريد الزواج منها عن حب ، فالصراع يتمثل في منافسة سعيد لحميد على فضيلة ويستمر هذا الصراع طوال فصول المسرحية ويزداد ضراوة بعد إلتحاق سعيد بالجبل لينتقم من حميد ويفاجئ بالتحاق فضيلة إلى المجاهدين، ولئن كان الانتقام علامة من علامات الحقد والغضب والتعصب فإنه في الوقت ذاته إقرار من سعيد بفشله في إقناع فضيلة وسير الأمور إلى صالحه.

ففي الوقت الذي يفكر فيه الفاعل الرئيسي (حميد) في التعاطف مع المجاهدين والسعي إلى إبعاد الخطر عنهم يسعى سعيد للانتقام كبديل عن التعاطف، وهذا الانتقام كعلامة مثل بؤرة تولد الأفعال في المسرحية، فالصراع الذي ساد المسرحية هو صراع عاطفي، بدأ بصراع رجل ضد رجل من أجل امرأة وانتهى بصراع مناضلين ضد مستعمر من أجل التراب، ويمكن أن نمثل للصراع بالمربع السيميائي الآتي :



وقد اشتملت مسرحية " التراب " لأبي العيد دودو على جل أنواع الصراع ، والتي أذكر منها:

– صراع الفرد ضد الفرد: ويظهر هذا الصراع في نص المسرحية بين حميد وسعيد، وبين فضيلة وحميد، وبين دحمان وسعيد .

– صراع الفرد ضد تقاليد مجتمعه: يظهر هذا الصراع عند زينب التي ثارت على تقاليد المجتمع ضد الفتاة والتحقت بالثورة.

– صراع الفرد ضد مجموعة: يظهر هذا الصراع بين سعيد والشقيقتين (نوارة وسليمة)

–صراع مجموعة ضد مجموعة: يظهر هذا الصراع بين المجاهدين والخونة من جهة وبين المجاهدين وفرقة المستعمر من جهة أخرى.

– صراع نفسي: يظهر هذا الصراع عند سعيد بعدما تحركت نوازع الشك والغيرة في داخله.

ويمكن تحديد درجات الصراع التي اشتملت عليها المسرحية بدء **بالصراع الساكن** أو الراكد، وهذا ما ظهر في الحوار الروتيني الذي دار بين نوارة وسليمة في بداية المسرحية وبين زهور والجريح، أذكر منها بعض المقاطع:

«**نوارة: واشتقت إلى رؤيتي كما اشتقت إلى رؤيتك!**

سليمة: لا يمكنك أن تتصوري مقدار شوقي إليك ، يا عزيزتي!

نوارة: ولم يدفعك هذا الشوق إلى زيارتي قبل اليوم ؟...»[1] وقد استمر هذا الحوار حوالي تسع صفحات.

أما **الصراع الواثب** فقد ظهر في الحوار الذي دار بين حميد وفضيلة في بيته، حين لم يتمكن من إقناعها فتهب وتخرج باكية.«**فضيلة: (بلهجة حادة)الوهم يصور لك ذلك .انك تريد أن تجعل من نفسك بطلا .**»[2]

---

[1] أبو العيد دودو: التراب، ص8 .

[2] المصدر نفسه، ص61 .

أما **الصراع الصاعد** فقد ظهر في حوار سعيد مع نوارة وسليمة في بداية المسرحية ونهايتها ومن أمثلة ذلك:

«نوارة:ومن أنت يا ولدي؟

سعيد: (بنفس اللهجة)هذا شيء لا يعنيك!...»[1]، ويستمر هذا الحوار في التصاعد حتى يبلغ ذروته وتقوم بطرده .

كما تجلى في حوار حميد وسعيد في الفصل الثالث من المسرحية.

« حميد: (ينظر اليه في غضب) هكذا .

سعيد: (تختفي البسمة عن ملامحه)لماذا تنظر إلي غاضبا؟

حميد : أتسمي الخيانة سلاحا جديدا ؟ ...».[2]

وينتهي هذا الصراع بينهما بالانفراج أو الحل مع نهاية المسرحية.

أما **الصراع المرهص** الذي ينبئ بالنشوب الصراع فيظهر عند دخول سعيد إلى بيت نوارة مدعيا أنه من الشرطة السرية وتتفطن سليمة لذلك.

فالصراع في هذه المسرحية عميق الدلالة، فهو يجسد صراع الإنسان ضد الإنسان الذي ارتبط بأرض يحبها ويصارع من أجلها نتيجة تعلقه بحب كل الأشياء من حوله فيها فإذا فقد الأرض هانت كل الأشياء التي يحبها في سبيلها.

---

[1] المصدر نفسه، ص18

[2] المصدر نفسه، ص150 .

الفصل الثالث:

سيميائية الفضاء الزماني والمكاني في مسرحية "التـراب"

1 - الفضاء الدرامي

2- سيميائية الفضاء الدرامي

3- سيميائية الفضاء الزماني في مسرحية "التـراب"

1.3 - مفهوم الزمن الدرامي

2.3 - المفارقات الزمنية في مسرحية " التراب "

4- سيميائية الفضاء المكاني في مسرحية "التراب"

1.4- المكان الدرامي

2.4- سيميائية الأمكنة في مسرحية "التراب"

1 - الفضاء الدرامي Dramatic Space:

الفضاء الدرامي هو فضاء متخيل يخلقه القارئ عند قراءة النص الدرامي ليحدد من خلاله الإطار العام الذي تتفاعل فيه الشخصيات والأحداث، فهو مرتبط بالنص الدرامي والفضاء الدرامي غير مرئي على نقيض الفضاء المسرحي " فضاء الركح الذي تجسده الخشبة، وهو بشكل عام«**الفضاء المكاني كما يقدم من خلال الحبكة الدرامية plot بما هو مجموعة انتقالات مكانية (كما في المسرح الاليزابيتي) أو فضاء ثابت (كما في التراجيديا الإغريقية ومسرح الكلاسيكية الفرنسية..) وباختصار هو الفضاء الذي يصوغه الخطاب الدرامي والذي ينتظم في جملة أنساق سيميائية مشكلا((رسالة- عبر لغوية)) أي أنه مكون بفضل اللغة كما تقول جوليا كريستفيا سواء داخل النص الدرامي الرئيسي، أو من خلال النص الثانوي(أي ملاحظات وإرشادات المؤلف)..فهوفضاء لفضي بامتياز، Verbal Space وهو فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب. وهو لذلك يشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه المؤلف الدرامي. بجميع أجزائه».**[1]

وعليه ومما سبق فإن الفضاء الدرامي مكون أساسي من مكونات النص الدرامي الذي يعد نسقا من العلامات اللغوية التي يحملها الوصف والحوار، والتي تقدم تصورا لدى المتلقي عن الفضاء الزماني والمكاني وبنص الإرشادات المسرحية التي يقدمها المؤلف، فقارئ النص الدرامي يستطيع أن يتخيل الفضاء الدرامي عن طريق الوصف والحوار الذي «**تقوم به الفواعل"Agints اللافظة ،من خلال عملية "التفكيك -التركيب Deconstruction بصياغته قصد تنظيمه بصفة مستقلة نسبيا. وهو يبنى بأشكال متضمنة ومتنوعة داخلالنصالدرامي».**[2]

ولكل قارئ تصوره الذهني الخاص عن الفضاء الدرامي، فالفضاء الدرامي هو نصي متخيل على عكس الفضاء المسرحي الذي يعتبر مرئي ومجسد.

---

[1] أكرم يوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية ، ط1،دار مشرق ، المغرب ، 1994م ، ص66 .

[2] المرجع نفسه، ص65.

2 – سيميائية الفضاء الدرامي:

يعد النص الدرامي نص لفظي مكون بفضل اللغة، وبما أن الفضاء الدرامي هو مكون أساسي للنص الدرامي، فإنه بالضرورة يشكل من خلال «**روابط اللفظ الزمانية-المكانية Cronotopبواسطة أدوات تحمل سمات تأشيرية كأسماء الإشارة وظروف الزمان والمكان، إضافة إلى ذلك يتشكل هذا الفضاء من " الوصف السردي" Diegesis الذي تقوم به الشخصيات الدرامية أثناء الحوار التداوليDialogue أو المنفرد The Aside وقد أشار ياندريش هونزل Y.Hownzelإلى تمفصل اللغة الأولي في الدراما، فنسب مركزيتها إلى تفوق الحوار على السرد**».[1]

كما أن نص الإرشادات(النص الثانوي) التي يقدمها المؤلف لها دور مهم في تكوين الفضاء الدرامي من خلال الوصف الذي يقدمه مؤلف النص الدرامي عن الأحداث والشخصيات، فنص الارشادات يساعد في تشكيل صورة الفضاء الدرامي في نص المسرحية، من خلال توزيع المؤلف وتقطيعه لنصه إلى فصول ومن خلال تقديمه لملاحظات عن الحالات الشعورية للشخصيات وقد كثرت إرشادات الكاتب أبي العيد دودو في نص مسرحية " التراب " وذلك بحكم طبيعة النص الذي تميز بالواقعية الثورية.

3-سيميائية الفضاء الزماني في مسرحية "التراب":

يختلف النص الدرامي عن العرض المسرحي في استعمالهما للزمن، فالنص الدرامي شأنه شان الرواية والقصة، حيث يتعلق الزمن الدرامي بالنص الدرامي الذي تبدعه يد المؤلف حيث «**يكون إما بواسطة الإرشادات، أو بواسطة خطاب الشخصيات. إن الإرشادات تقدم عددا من الإشارات المتعلقة بالزمن. هذه الأخيرة، تتعلق أولا بالعصر المرجعي الذي اختاره المؤلف لكي يتأسس عليه الفعل. وتتعلق كذلك بحضور**

[1] أكرم يوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، ص70.

الشخصيات التاريخية، أو ميثولوجية. وأيضا عناوين عدد من النصوص»[1]، أما فيما يخص العرض المسرحي حسب أبراهام مولMoles . A إلى أن«**العرض المسرحي يأخذ مجراه في إطار فضائي لثلاثةأبعاد للمكان وبعد واحد للزمان، وكمجموعة متحدة».**[2]

1.3- مفهوم الزمن الدرامي:

يعد الزمن أحد أهم مكونات النص الدرامي، وهو مرتبط بالمكان حيث أن الفضاء الدرامي بشكل عام هو«**إدماج عنصري الزمان / المكان** »[3]، والزمن الذي أقصده هنا ليس زمن العرض المسرحي المستغرق على خشبة المسرح، وإنما الزمن الذي جرت فيه أحداث النص الدرامي، وهو على ثلاث مستويات الماضي الذي يعد استرجاعا لأحداث ماضية في النص والحاضر والمستقبل الذي يعد استشرافا لأحداث لم تقع بعد وعليه فإن الزمن الدرامي «هو**تمييز زمن الأحداث المعروضة. وهو زمن مضاعف، إنه يغطي في الوقت ذاته كثافة زمنية وكرونولوجية. إن الزمن المعروض يجري وفق إيقاع معين. ولكل فعل بداية ووسط ونهاية،أي كرونولوجية. يجري الزمن حسب مدة قابلة للقياس، متعلقة بالأحداث المعروضة. هذه الأخيرة، يمكن أن تمتد عبر مرحلة واسعة.»**[4]

إنالزمن في النص الدرامي مرتبط بالزمن الحاضر، فالمتلقي يرصده من خلال الإرشادات التي قدمها المؤلف أو من خلال الحوار بين الشخصيات الدرامية حيث يقع الفعل الدرامي في الحاضر دائما ، «**ولكن ذلك لا يعني أنه ستاتيكيStaticأبدا إنه يعين مـــرورالزمن الحاضر في الدراما وحسب . يمر الحاضر ويتحول إلى الماضي فيتوقف**

---

[1]أحمد بلخيري: نحو تحليل دراماتورجي للنص الدرامي ،ط1 ، مطبعة رانو، الدار البيضاء ، المغرب ، 2004م ، ص39 .

[2]أكرم يوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية ، ص39.

[3]المرجع نفسه ص39.

[4]أحمد بلخيري: نحو تحليل دراماتورجي للنص الدرامي ، ص39 .

في ذلك عن كونه حاضرا، ثم يمر الحاضر محدثا تغيرا فينشأ من هذه النقيضةحاضر مغاير جديد مرور الزمن في الدراما توالٍ مطلق لأزمنة حاضرة في المكان».[1]

غير أن مسرحية "التراب" لأبي العيد دودو تميزت باعتماد الكاتب على الزمن المتقطع، فقد اعتمد الكاتب أبو العيد دودو تارة على الاسترجاع الزمني وتارة على الاستباق الزمني، غير أن زمن الحاضر أو "الآن " كان هو الوحدة الزمنية الأكبر في النص، فالزمن الدرامي في نص المقروء عامة وفي مسرحية "التراب" خاصة هو زمن الفعل. فالمسرحية لا تبدأ بالضرورة من البداية فقد« **تمثل لحظة فعل هي نتيجة تتابع للأحداث في الماضي الدرامي، أحداث وقعت قبل أن تبدأ المسرحية وتسجل كجزء من الافتتاح».**[2]

فمسرحية التراب لأبي العيد دودو بدأت بمونولوج لنوارة يكتشف القارئ من خلاله أن فعلا حدث قبل افتتاح المسرحية وهو خطبة حميد ابن نوارة لفضيلة، وبعد المونولوج مباشرة تسجل أحداث ماضية على لسان نوارة تكشف للمتلقي ما جرى في حوار تداولي مع أختها سليمة،فقارئ المسرحية من خلال هذا الحوار يكتشف أن هناك أحداث كثيرة وقعت قبل أن تبدأ المسرحية: (عودة حميد من وهران بعد غياب طويل دام ثلاث سنوات، هروب عمار ابن نوارة إلى فرنسا ثم إلى ألمانيا، فسخ خطبة حميد الأولى بسبب مشادة كلامية بينه وبين والد خطيبته حول الثورة، خطبة حميد الثانية) وهذا ما يبين أن الحبكة الدرامية في هذا النص الدرامي تتمحور حول لحظة توتر معينة« **حيث الماضي قوة محتومة لا مهرب منها تلقي بثقلها على الشخصيات»**[3]،وعليه فإن خط سير الأحداث وتطورها لا يكون بشكل خطي حيث لاحظت قفزات زمنية مثل الاسترجاعات الزمنية ليكشف الحوار الذي تلاه بين سعيد والشقيقتين (نوارة وسليمة)، هذا الحوار الذي تم في

---

[1] أكرم يوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية ، ص39/38.

[2] إلين أستون وجورج ساقونا: المسرح والعلامات،ص42 .

[3] المرجع نفسه ،ص42 .

زمن الحاضر (الآن) كشف عن التوتر الناشئ وعن ظروف الشخصيات في المسرحية لينتقل اهتمام المتلقي للنص أو القارئ من ماذا حدث إلى ما الذي سيحدث والطريقة التي سيحدث بها فحيث« **تؤسس الافتتاحيات طبقات الماضي، فأن الختام ينظر تجاه المستقبل القريب والبعيد** »[1]، حيث ينتظر جميع المجاهدين في نهاية الفصل الثالث وقت نشوب المعركة ضد المستعمر، ولذا نجد كل الشخصيات تتحدث عما سيحدث في المعركة وماهي الخطط التي يجهزها العدو للانتقام من أفراد الشعب وعن مواقع المجاهدين، والقنابل اليدوية التي جلبها سعيد.

فالزمن الدرامي في نص المسرحية يتضمن انتقالات زمنية كرنولوجية تارة إلى الماضي عبر الاسترجاعات، وتارة إلى المستقبل عبر الاستباقات، غير أن الزمن الدرامي الحاضر يعد أهمها.

2.3- المفارقات الزمنية في مسرحية " التراب ":

لقد وظف الكاتب أبوالعيد دودو تيمة الزمن في مسرحية " التراب " توظيفا دقيقا يتلاءم مع طبيعة العمل الدرامي الذي يعتمد بشكل كبير على زمن الحاضر، غير أن نص المسرحية لم يخلو من المفارقات الزمنية التي تعود إلى الماضي والمستقبل، حيث يجد قارئ المسرحية العديد من المفارقات التي تكون استرجاعا لأحداث ماضية أو تكون استباقا لأحداث لاحقة، ففي الفصل الأول أجد الاستباق وهو الاستشراف الزمني ويتمثل في الإعلان عن أحداث لم تقع بعد ويبقى القارئ في حالة انتظار قد تكلل بحدوث توقعاته وقد يصطدم بعد حدوثها وهذا ما يظهر في قول سليمة:«**سيلحق بي بعد أيام فإن شريكه غائب لمدة أسبوع. وكان لابد لي من مساعدتك في تهيئة العرس.**»[2]والملاحظ على هذا الاستباق الزمني أن مدته الزمنية هي بضعة أيام، أما مساحته الورقية فهي لا تتجاوز السطرين. ويظهر الاستشراف الزمني في قول سعيد:

---

[1] المرجع نفسه ،ص49.

[2]أبو العيد دودو: التراب، ص09 .

«(بجفوة) ستعلمين ذلك في حينه»[1]

وهواستشراف غير محدد الزمن ومساحتهالورقية لا تتجاوز السطر. وفي قوله أيضا:

«(هاربا) ستندمون على كل هذا .. لو لم.. »[2]

وهواستشراف غير محدد زمنيا،وهناك العديد من الاستشرافات التي يمكن الإشارة إليها والتي تظهر في حوار حميد مع أمه نوارة.

« حميد: (يأخذ يديها بين يديه) إني مضطر إلى تأجيل العرس. لن يكون ثمة عرس بين أسبوعين.

نوارة: ومتى يكون إذن ؟ حميد:لا أدري. قد يكون بعد شهر أو سنة .. أولا يكون بالمرة»[3]، قول حميد الأول استشراف زمني محدد بأسبوعين، أما الثاني فهو غير محدد.

كما أجد في هذا الفصل الاسترجاع الذي هو عبارة عن استذكار لأحداث ماضية وسردها في اللحظات الآنية ويبدو هذا واضحا في قول نوارة:

«هذا هو السبب فيما أظن . حين زارني قبل سنتين تقريبا لم يبق معي أكثر من شهرين، ثم رجع إليها هاربا».[4]

وفي قولها أيضا **«(تضحك) عندما تركني قبل ثلاث سنوات قال لي هو الآخر إنه يريد أن يتعرف على أجزاء أخرى من وطنه. وهكذا كان أبنائي يجدون دوما سببا للابتعاد عني! ومنذ ذلك الحين لم يتح لي أن أراهم مجتمعين. فكلما زارني أحدهم، تغيب الآخر، وكأني لم أتعب عليهم بعد أن توفي والدهم وتركهم صغارا».**[5]

---

[1] أبو العيد دودو: التراب، ص18.

[2] المصدر نفسه، ص30 .

[3] المصدر نفسه، ص37

[4] المصدر نفسه، ص11.

[5] المصدر نفسه ، ص13.

فهذا الاسترجاع الذي وظفه الكاتب كانت مدته ثلاث سنوات، أما مساحه فقد شملت ثلث الورقة،وهناك استرجاع آخر ذكره الكاتب على لسان سليمة وهي تحدث أختها نوارة «**سليمة:...قبل أيام زارني أحدهم، وحين أخبرته بأني مسافرة إلى هذه المدينة، رجاني أن أتصل بأمه، وأبلغها وصية منه فلا بد أن أمضي إليها الساعة**».[1]

فهذا الاسترجاعاستغرق زمنيا أياما أما ورقيا فلم يتجاوز الثلاثة أسطر،وورد استرجاع آخر على لسان نوارة وهي تحدث حميد عن زمن وصول خالته سليمة قائلة:« **نوارة: قبل ساعة تقريبا**».[2]

وهواسترجاع مدته ساعة ومساحته الورقية لم تتجاوزالسطر.

ويمكن القول أن جل الاسترجاعات الموظفة في الفصل الأول كانت تصدر من نوارة أثناء حواراتها وهي تستذكر حداثا كثيرة وقعت لتسردها تارة لأختها التي لم تزرها منذ زمن طويل، وتارة إلى ابنها حميد لتبين له ما فعله المستعمر في حق أسرتها«**لازلت أذكركيف قتلوا أخانا أحمد . وكيف صبوا على أخينا الآخر عمار.. النفط وحرقوه راحوا ينظرون إليه ضاحكين ..وهو يحترق ويتآكل و يسود كشجرة بلوط** ».[3]

بالإضافة إلى استخدام الكاتب أبي العيد دودو للمفارقات الزمنية المتمثلة في الاسترجاع الذي يمثل ذاكرة النص حيث تتمحور حوله التجربة الذاتية للشخصيات ، وما يؤديه من وظائف جمالية ودلالية في النص الدرامي حيث تعمل الاسترجاعات على تذكير المتلقي أو المرسل إليه بالحادثة أو الموقف، والاستشراف الذي يعد تصويرا مستقبليا للأحداث حيث يؤدي الاستشراف وظيفة الإعلان عن الحادثة التي سيأتي ذكرها بالتفصيل لاحقا، استخدم الكاتب أبو العيد تقنيات زمنية أخرى منها الخلاصة والحذف هذا الأخير

---

[1] أبو العيد دودو: التراب،ص32.

[2] المصدر نفسه، ص 36.

[3] المصدر نفسه ، ص53.

يظهر في المسرحية في قول«**نوارة: كان واقفا هنا ..إنه يريد أن يمنعك من الزواج بفضيلة.. قال إنها حبيبته.. كان يراسلها منذ زمن طويل**».[1]

فالملاحظ هو حذف الكاتب لمجموعة من الأحداث وقعت في تلك الفترة.

أما الخلاصة التي تعد اختزالا لأحداث وقعت في شهور وسنوات في صفحات أو في سطور دون ذكر التفاصيل الخاصة بتلك الأحداث، فقد تجسدت في قول« **حميد : ذلك ما آمله في هذه اللحظة الراهنة، بكل ما في الأمل من إلحاح ، كما عرفه شعبي طيلة سنوات العبودية المريرة .** »[2]، فقد أختزل الكاتب على لسان شخصية حميد أحداث كثيرة مؤلمة عاشها الشعب مختصرا كل ذلك في بضع كلمات.

ما يميز الفصل الثاني هو خلوه من الاستشراف والاسترجاع، حيث اقتصر الكاتب على توظيف تقنيتي الخلاصةوالحذف هذه التقنية الزمنية الأخيرة تقتضي إسقاط فترة زمنية تطول أو تقصر من زمن المسرحية وعدم التعرض لما وقع فيها من أحداث بمعنى القفز بالأحداث إلى الأمام، وقد عبر الدكتور حميد الحمداني عنه بالقطع قائلا:«**هو تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها**».[3]

وعليه فقد كان للحذف حضورا في هذا الفصل من المسرحية يظهر ذلك في بدايته عند العتبة حيث يقول الكاتب أبو العيد دودو« **بعد شهر .. رقعة فوق هضبة، تنتصب على جانبيها أشجار صغيرة . في المؤخرة صخرة متوسطة الحجم تطل من خلفها بين وقت وآخر رؤوس بعض المجاهدين**».[4]

---

[1] المصدر نفسه، ص36.

[2] أبو العيد دودو: التراب ، ص 47.

[3] حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص77.

[4] أبو العيد دودو: التراب ، ص65.

وقد أسقط الكاتب فترة زمنية قدرها شهر هذا الحذف غير من واقع الشخصيات من شخصيات تعيش في المدينة وتمارس وظائفها داخل مجتمع يسوده الظلم إلى شخصيات مناضلة في الجبل تسعى إلى استرداد حريتها.

وقد كان للخلاصة دور مميز في هذا الفصل حيث عمل الكاتب على تنويع تقنياته الزمنية، كما عمل على تلخيص وتغطية أحداث وفترات زمنية ماضية كثيرة واختزالها في سطور قليلة ومثال ذلك قول زينب وهي تسرد قصتها لسعيد«**التحقت بالمدرسة في وقت متأخر، ولكني لم أكد أجتاز السنة الثالثة حتى أخرجت منها مرغمة، وتزوجت رضوخا لرغبة أهلي. ولم يرزقني الله بالأولاد، فتركني زوجي مع أمه وسافر إلى فرنسا، على أن يعود بعد سنة على الأكثر، ولكنه لم يفعل. فقضيت سنتين مع حماتي، كان لا يمر يوم منها دون أن تذكرني بأني عاقر..لا فائدة ترجى مني. و أنه لولا وجودي أنا في بيتها لعاد ابنها إليها . فحاولت أن أقنعها بأن الذنب قد لا يكون مرجعه إليّ أنا وحدي، غير أنها أصرت على رأيها..ظلت تذكرني بذلك في كل مناسبة . فاحتملت ذلك مدة .. ثم جاء يوم الخلاص .. قامت الثورة وعلا صوت الأحرار، وإذا بي أجدني بينهم . هذه قصتي بإيجاز**».[1]

إنه لا يكاد يطغى على الفصل الثالث مفارقة زمنية واحدة إنها الاستباق، ولعل مرد ذلك لكونه يتحدث في كل تفاصيله عن الكمين والمعركة التي كان الثوار بصدد التحضير لها، فكان حديث الجنود وشغلهم الشاغل الكل ينتظر أوانها حتى إن الكاتب جعل المتلقي هو الآخر على أعصابه في انتظار حدوث هذه المعركة ، فكان الفصل كله يدور عما سيحدث قبل وأثناء وحتى بعد المعركة، فالكلام عن حدث لم يحن أوانه بعد يتطلب بالضرورة حتمية استعمال تقنية الاستباق أو كما يسميها البعض المؤشرات اللسانية الدالة أو العلامات الدالة أو الدلائل المؤشرة والأدلة على توظيف الكاتب أبي العيد دودو لهذه

[1] أبو العيد دودو: التراب، ص85 /86 .

التقنية كثيرة وذلك لخلق حالة من التوقع والانتظار، وبالتالي إثارة عنصر التشويق لدى المرسل إليه الذي سيظل مشدودا للمسرحية لمعرفة ما سيحدث، نذكر من بينها الحوار الذي جرى بين زهور والجريح «**زهور: لذلك ستزداد ثورتنا ضراوة وعنفا. لسوف نقاتل على جبهتين ...ونكون حتف الأذناب والخونة أنى حططنا رحالنا.**

الجريح: أجل ، يا أخت! سنجعل لكفاحنا صبغة أخرى .. أعم وأعمق و أشمل . لسوف يكون لأصدائنا حمم وإعصار، يزرع الرعب في القلوب الخائنة، ويكتم الهمسات الماكرة، ويقطع الإشارات الواشية.»[1]

والاستباق الآخر يظهر في قول الجريح:«**وغدا أو بعد غد سيقتل أي واحد من أفراد شعبنا الصابر، أو يلقى القبض عليه، ثم يدعي مثل ذلك ...**»[2] وفي قوله أيضا« **سترين أنه سيفي بوعده في هذه المرة فلنذهب إليه**».[3]

من الأمثلة التي ورد ذكرها على لسان حميد نذكر قوله:« **ربما لم يحن وقت إيضاح ذلك**».[4]

وقوله أيضا :«**ستعلم ذلك في مناسبة أخرى.**»[5]وقوله:« **لقد خمنت فأحسنت التخمين . سنجعل من هذا الكمين معركة فاصلة، بيننا وبين عدونا. سوف تتحدث عنها صحفه وإذاعاته أياما طويلة وسندخل بها التاريخ من أوسع أبوابه..**»[6]

قد حوت الصفحة السابعة والأربعين بعد المائة من المسرحية حوار بين حميد ودحمان كان كله استباقات.

---

[1]أبو العيد دودو: التراب، ص 121/120.

[2]المصدر نفسه، ص124/123 .

[3]المصدر نفسه، ص128.

[4]المصدر نفسه، ص144.

[5]المصدر نفسه، ص144.

[6]المصدر نفسه، ص145.

«حميد: ...و لسوف نوالي تسديد ضرباتنا الماحقة ليلا ونهارا ...

دحمان: لن يفيدهم ذلك في شيء...حميد:إن ثورتنا العظيمة ستبتلع ذلك كله. سنجند أكبر عدد ممكن من المواطنين لممارسة العمل المسلح المتواصل، للضرب على أيدي

العناصر السياسية المتواطئة مع عدونا...».[1]

وهناك استباق آخر ذكره سعيد في حديث دار بينه وبين الجريح حيث يقول:«**ومهما يكن فإننا في المستقبل سنجعل أعمالنا تخضع لنظام أكثر إحكاما».**[2]

وآخر استباق وظفه الكاتب أبو العيد في المسرحية قول كريم :« **هذا ما نأمله . وبعد المعركة سنفترق ..(لحميد) ستحتفظ أنت بهذه الفرقة ، أما الأخ سعيد و أنا فسيكون كل منا فرقة خاصة... ».**[3]

لقد كانت كل الاستشرافات ذات مدة زمنية محددة، وهي وقت وقوع المعركة وما سبقها أو بعدها بزمن قليل وهذا ما فرضته طبيعة الأحداث ، غير أن حكم السرد يوجب عدم الفرار من أن يتخلل هذا الفصل المفعم بالاستشرافات بعض المقاطع الاسترجاعية القليلة منها قول فضيلة محدثة زينب:

« لست مسؤولة عن حبه لي. لقد كان حبا من طرف واحد.لست أنكر أني رأيته مرات عديدة .. حيث أنه كان يتبعنيعند عودتي من المدرسة حتى باب البيت. وكنت أشعر بوقع خطواته خلفي، ولكني لم أعره أي اهتمام».[4]

---

[1] أبو العيد دودو: التراب، ص 147.

[2] المصدر نفسه، ص166.

[3] المصدر نفسه، ص170.

[4] المصدر نفسه، ص128.

وهذا استرجاع من زينب تخبر فيه فضيلة عن دفن سعيد لرسائلها في قولها «**الغريب أنه روى لي قبل مدة قصيرة .. قبل أسبوعين أو أكثر ، كيف دفنها وتخلص منها**».[1]

وكذلك أجد استرجاعا آخر من فضيلة وظفه الكاتب لمساعدة القارئ على فهم مسار الأحداث حيث تقول: «**(ضاحكة) أوه حين كنت أمر به كان يطلق عليّ سيل أسئلته**

:((متى نلتقي ؟ لماذا لا تجودين عليّ بنظرة معبرة .. متجاوبة؟ ... ».[2]

وآخر استرجاعات المسرحية وردت في حوار لسعيد مع دحمان، وذلك ليفسر الكاتب دلالات من خلال العودة إلى أحداث سبقت وتغيير دلالة بعض الأحداث الماضية وإراد دلالة جديدة حيث يقول سعيد:

«**من المؤكد أنك أنت الذي أخبرت الأخ حميد عني بكل شيء**».[3] فيجيبه دحمان:« **نعم. لقد سألني في ذلك اليوم عما إذا كنت قد رأيت شخصا ما، يحاول التقرب من الأخت فضيلة ، باعتباري جارها، فأخبرته بالحقيقة وحدثته عن الرسائل.**»[4]

وألاحظ خلو هذا الفصل من الخلاصة والحذف ما عدى في العتبة التي ذكرها الكاتب قائلا: « **بعد حوالي شهر آخر. فسحة فوق طريق جبلي.يشكل شبه مثلث داخل شعبة. تنتصب على جانبيه أشجار وصخور. المجاهدون يرتدون زيا عسكريا غير متجانس. الوقت نحو التاسعة صباحا**».[5]

---

[1] المصدر نفسه ، ص128.

[2] أبو العيد دودو: التراب ، ص129.

[3] المصدر نفسه، ص163.

[4] المصدر نفسه، ص163.

[5] المصدر نفسه، ص119.

ومرد ذلك إلى أن الكاتب كان يشارف على كتابة نهاية مسرحيته فلم يعد هناك شيء حدث في الماضي ويود استعادته أو توضيحه، كما أن كل الفصل كانت أحداثه آنية ومستقبلية، وبالتالي فليس هناك أحداث يجب حذفها أو تلخيصها.

ومع علمي بأن الزمن يصعب التعامل معه في المسرحية بخلاف الأجناس الأدبية الأخرى لكون المسرحية كعمل أدبي خلق ليمثل على خشبة المسرح، إلا أن الكاتب أبو العيد دودو هنا في هذا النص الدرامي قد أحسن استغلال هذه التيمة حيث جعل الاسترجاع في الفصلين الأول والثاني والاستباق في الفصل الثالث وهذا راجع لتمكن الكاتب.

4- سيميائية الفضاء المكاني في مسرحية "التراب":

يرتبط الفضاء المكاني بالنص، فهو أحد أهم المكونات الجوهرية للنص الدرامي حيث«**يطرحه النص ويقوم القارئ بتشكيله بخياله**»[1]، كما أنه يعمل على بناء النص فمن خلاله تتحرك الشخصيات لتقوم بتطوير الأحداث التي تجري عليه ، والجدير بالذكر أن المكان تحدده الارشادات المسرحية وغالبا ما يجد القارئ تعريفاله في العتبة التي تسبق كل فصل، والمكان الدرامي يختلف عن المكان الركحي الذي تجسده خشبة المسرح وهو أقل اتساعا من مفهوم الفضاء فالمكان هو الفضاء المحدود«**فهو بناء ذهني يخلقه متفرج بنشاطه التخييلي ومعنى هذا أنه لا يختلف في شيء عن المكان القصصي أو الروائي- إذ تكفي قراءة النص الدرامي لإدراكه. إلا أنه يتخذ في العرض المسرحي بعدا بصريا ودعامة مادية -هي المكان الركحي - وذلك بناء على شفرة فضائية تسمح للمتفرج بالربط بين دوال مكانية ملموسة ، ومدلولات مرتبطة بالفضاء التخييلي الذي تستدعيه حكاية المسرحية**».[2]

---

[1] أكرم يوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية ، ص26.

[2] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 68

فالمكان تيمة أساسية في تشكيل النص الدرامي، والملاحظ على الفضاء المكاني في مسرحية التراب هو ارتباطه بالموضوع المعالج.

1.4- المكان الدرامي:

قدم المعجم المسرحي لماري إلياس وحنان قصاب تعريفا للمكان فهو:«**الموضع المتخيل الذي تجري فيه الأحداث والذي تحدده الإرشادات الإخراجية ويسمى مكان الحدث، وينقل إلى الخشبة ماديا بعلامات تدرك بالحواس ومنها الديكور**».[1]

المكان الدرامي هو تصور ذهني لا وجود له خارج ذهن المتلقي، سواء قارئ النص الدرامي أو متفرج العرض المسرحي، فهو حيز متخيل تجري فيه الأحداث وتحدده إرشادات المؤلف، ولايختلف كثيرا مفهوم الفضاء عن المكان، فالمكان«**هو الفضاء غير الفارغ والمحدود، أي المسكون فيزيائيا وجسديا وأما الفضاء فهو ما اتسع من الأرض**».[2]

فالمكان الدرامي ينشأ من النص الدرامي ومنه فإن العلامة المكانية في النص الدرامي تتخذ صورة رمزية يقوم المؤلف بإنشائها ويوكل أداؤها للعلامات اللفظية، حيث يشتغل المكان الدرامي داخل النص الدرامي«**باعتباره علامة تؤشر على المكان القائم في العالم الخارجي بالإضافة إلى إحالته على الأجواء النفسية والبنيات الاجتماعية والفضاءات التي تقوم فيها الشخصيات بأفعالها**».[3]

مما سبق يمكن القول أن العلامة المكانية في النص« **تحيل على مكان آخر غائب أي مرجع تخييلي ...أي المكان الدرامي**»[4]

---

[1] ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص473 .

[2] أكرم يوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية ، ص28.

[3] ميلود بوشايد، عبد الرحيم احميدي: دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح ، ص16 /17 .

[4] محمد التهامي العماري : مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص69 /70 .

2.4-سيميائية الأمكنة في مسرحية "التراب":

لقد حدد أبو العيد دودو المكان طوال أحداث فصول المسرحية الثلاثة من بدايتها إلى نهايتها، من خلال وصف يتعلق بالأمكنة التي دارت فيها جل الأحداث، وهي البيت والجبل،إن قراءة الدلالات البصرية للمكان الأول " البيت " في الفصل الأول من خلال وصف الكاتب«**غرفة واسعة ذات أثاث قديم.إلى اليسار باب يفضي إلى غرفة مجاورة ، والكلة معلقة فوق مقبضه. ومن جهة اليمين باب آخر يؤدي إلى الباب الخارجي . في المؤخرة نحو اليسار سرير، وغير بعيد منه، قرب النافذة الموصدة مطرح فوقه وسادتان وأمامه خوان وكرسي. الوقت نحو العاشرة قبل الظهر**».[1]

يشير هذا الفضاء المكاني إلى البيت،وهو فضاء وظيفي فعلي تسري فوقه الأحداث وتتصارع فيه الشخصيات، وقد استغل الكاتب أبو العيد فضاء البيت ليتخذ منه رمزا يسمح أن يمرر من خلاله آراءه ومواقفه دلاليا و فنيا، حيث احتل فضاء البيت مكانة هامة باعتباره ذا دلالة هامة فهو على حد تعبير غاستون باشلار«**ركننا في العالم. إنه كما قيل مرارا، كوننا الأول**»[2]، فقد شغل البيت حيزا كبيرا في المسرحية إذ تمت فيه مجريات فصل كامل فالبيت يمثل هيكلا مصغرا للمجتمع الجزائري ،وهو مرآة تعكس حالة أهله وتدل على طبيعة ساكنيه ذلك أن القراءة الدلالية للمكان تبين لنا ملامح الشخصيات، فأثاث الغرفة يعكس لنا مجموعة من المواصفات هي أن عائلة نوارة أسرة فقيرة خاصة وأن الأم نوارة فقدت زوجها وأولادها في غياب دائم عنها، بالإضافة إلى الظروف الاقتصادية التي تعاني منها البلاد بسبب الاستعمار لذا نجد الأثاث قديما ، أما طريقة ترتيب البيت فتوحي بالديكور السائد في المجتمع الجزائري خلال تلك الحقبة ، فمن خلال البيت يمكن أن نتعرف عن حالة هذه الأسرة المادية والاجتماعية والنفسية، فهي أسرة فقيرة تعاني التفرق

---

[1] أبو العيد دودو: التراب،ص07.

[2] غاستون باشلار: جماليات المكان، تر:غالب هلسا ، ط2 ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984م، ص36.

والحزن وهذا بسبب الأوضاع السائدة، ولهذا نجد المكان يسهم في بلورة الشخصية،«**البيت هو واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية. ومبدأ هذا الدمج وأساسه هما أحلام اليقظة. ويمنح الماضي والحاضر والمستقبل البيت ديناميات مختلفة، كثيرا ما تتداخل ، أو تتعارض ، وفي أحيان تنشط بعضها بعضا. في حياة الإنسان ينحي البيت عوامل المفاجأة ويخلق استمرارية، ولهذا، فبدون البيت يصبح الإنسان كائنا مفتتا**».[1]

والملاحظ على الكاتب أبي العيد دودو هو ميله في هذا الفصل إلى الفضاء الاجتماعي المغلق (البيت)حيث لم تبرح الشخصيات هذا المكان وتمت فيه مجريات فصل كامل حيث أعطى الوصف السردي للمكان من قبل المؤلف صورة حية للفضاء المكاني (الأثاث قديم، المطرح ، الوسادتان...) حيث أن أهمية الوصف المكاني تنبع من مستوى الوظيفة الاستعمالية أو المعنوية لمفردات هذا الفضاء (العلامات) وتعدد هذه الاستعمالات وضرورتها حيث يصور لنا الكاتب أبو العيد دودو فضاء الغرفة وترتيبها و الأبواب وكأنه جالس فيها، فالفضاء المكاني«**هو تعبير مجازي عن الشخصية،فبيت الإنسان امتداد له**».[2]

تختلف الأبعاد الدلالية للأمكنة في النص الدرامي باختلاف مستوياتها، فلكل مكان هويته التي تحدد شخصيته، حيث يصف الكاتب في الفصل الثاني والثالثما يحيط بمكان الجهاد(الجبل) « **بعد شهر رقعة فوق هضبة ، تنتصب على جانبيها أشجار صغيرة . في المؤخرة صخرة متوسطة الحجم تطل من خلفها بين وقت وآخر رؤوس بعض المجاهدين. إلى اليمين علم الثورة مغروس في الأرض... بعد حوالي شهر آخر فسحة**

---

[1] غاستون باشلار: جماليات المكان، ص38 .

[2] رنيه وليك و آوستن وآرن: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، ط1، المجلس الأعلى للعلوم والفنون والآداب، دمشق، 1972م،ص288.

فوق طريق جبلي يشكل شبه مثلث داخل شعبة ، تنتصب على جانبيه أشجار وصخور، المجاهدون يرتدون زيا عسكريا غير متجانس الوقت نحو التاسعة صباحا».[1]

فالجبل يوحي للمتلقي بأكثر من دلالة، فهو ليس فقط أعلى المستويات على الأرض أو لمجرد الدلالة الطبيعية الجغرافية، بل إنه أهم المواقع الأساسية الدالة على الثورة الجزائرية فدلالته المكانية هي أغنى الدلالات المكانية المفتوحة سموا، فهو يوحي بارتفاعه إلى ملامح ودلالات الأمكنة المنخفضة بالنسبة له، فالجبل ثري بالدلالات السيميائية فهو بالنسبة للشخصيات الدرامية (الفواعل) ملجأهم ومخبأهم من العدو حيث«**إن اختراق الشخصيات للفضاءات (المكانية) ووجهات نظر هذه الشخصيات ومميزاتهم الخاصة، تساهم في عطاء صورة واضحة عن الفضاء الدرامي، الذي يساهم هو الآخر في الكشف عن الفضاء النفسي والاجتماعي للشخصيات المعنية».**[2]

كما يرمز الجبل للصمود والمقاومة حيث أن ذكره يوحي للمتلقي بتاريخ صمود شعب عاش حقبة من تاريخه في هذا المكان.

اعتمد الكاتب أبو العيد دودو في تأثيثه لنصه الدرامي على علامات طبيعية كالأشجار الصغيرة وصخور و على علامات جامدة كالأثاث القديم والخوان والكرسي... وعلى علامات عسكرية كزي العسكري والبنادق والرشاش وهي علامات أيقونية تدل على ذاتها، كما أنها تعد علامات إشارية كونها تدل على غير مدلولاتها، فالأثاث القديم يدل على القفر والأسلحة (الرشاشات و البنادق) تدل على الصراع بين البشر وعلى المواجهة وحتى العصي التي قام الأطفال بربطها بخيوط وعلقوها على أكتافهم وهم يلعبون ويتربصون بغيرهم من الأطفال علامات إشارية تدل على أن هؤلاء الأطفال يتأهبون للجهاد في يوم ما.

---

[1] أبو العيد دودو: التراب ،ص119/65.

[2] أكرم يوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية ، ص73.

فالمكان عنصر هام ورئيسي لا يمكن تجاوزه، سواء في النص الدرامي أو في العرض المسرحي فهو« **أول ما نتلقاه من علامات على الخشبة**».[1]

فالأحداث لا تحدث إلا في مكان والشخصيات لا تتحاور إلا في مكان حيث لا شيء يحدث خارج المكان، وعليه فإن المكان يعتبر«**الإطار المحدد لخصوصية اللحظة الدرامية المعالجة، فالحدث لا يكون في لا مكان، إنه في مكان يحدث كذا بين الشخصيات، وهنا يكشف المكان عن وظيفته الأساسية، وهي الخلفية الدرامية للنص، حيث يشير نوع المكان إلى اختيار خاص للخلفية التي يقصد الكاتب الدرامي إجراء أحداثه وصراعه عليها**»[2]

وما تجدر الإشارة إليه هو تنويع الفضاء من قبل الكاتب أبي العيد، فلم يعتمد على الفضاء المغلق مطلقا أو المفتوح، وإنما عمد على استخدام المغلق(البيت) في الفصل الأول والمفتوح (الجبل) في الفصل الثاني والثالث، حيث ساهم هذا الفضاء المكاني سواء المغلق أو المفتوح في النص الدرامي كما في غيره من النصوص السردية المعاصرة في«**إنتاج المعنى، ودلالته لا تأتي من العناصر الطبيعية المشكلة له (ما تثيره أمكنة كأعماق البحار أو قمم الجبال أو المغارات...)، بل تأتي عن طريق عرض هذا الفضاء، ذلك أن عملية انتزاع العنصر الطبيعي من بنيته الأصلية وتثبيته داخل بنية جديدة (عالم جديد،عالم النص) تمنح الفضاء دلاله جديدة هي تركيب لمعنيين: معنى العنصر داخل البنية الأولى، ومعناه داخل البنية الثانية. وهكذا، فإن أي فضاء قد يشتغل كفضاء عدواني كما قد يشتغل كعنصر مساعد ، تماما كما هو الشأن مع ما يسمى بالفضاء المفتوح والفضاء المغلق، فالانفتاح ليس معطى بشكل سابق على تحيين الفضاء داخل النص، وكذلك الأمر مع الانغلاق**».[3]

---

[1] عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ط1،منشورات الاختلاف ،الجزائر، دت،ص90.

[2] سيزا قاسم، يوري لوتمان وآخرون: جماليات المكان، ط2، عيون المقالات، الدار البيضاء، 1988م، ص22

[3] سعيد بنكراد: السميائيات السردية مدخل نظري، دط ،منشورات الزمن، الرباط ،2001م، ص141.

وفي الأخير يمكن القول أن لكل مكان دلالته الخاصة، فالأمكنة ليست مجرد كلمات فقد تحيل الأمكنة إلى أكثر من دلالاتها، ولذا فقد استعمل مصطلح المكان في السيميائية « **كموضوع تام يشتمل على عناصر غير مستمرة انطلاقا من انتشارها**»[1]، حيث اهتم بالفاعل باعتباره « **منتج ومستهلك للفضاء... بفضل تدخل الإنسان، في إنتاج علاقات جديدة**».[2]

فالشخصيات هي التي تنتج الدلالات الخاصة بالأمكنة، من خلال تنقلاتهم وتفاعلاتهم مع الأمكنة.

لقد تمكن المؤلف أبو العيد دودو من البناء الرمزي والتخييلي للمكان، وذلك بإعطائه للمكان قيمة هامة بحيث جعل عنوان نصه مرتبطا بالمكان" التراب " وهذا ما أكسب نصه جمالية يمكن أن يتأثر بها أي متلقي لهذا النص، فيتمكن من خلالها من إعادة بناء هذه الأمكنة في ذاكرته،وقد ركز الكاتب أبوالعيد دودو في هذا النص على مكانين متباينين الأول مغلق وهو البيت والثاني مفتوح ويمثل في الجبل،غير أن حوار الشخصيات أتـــى على ذكر مجموعة من الأمكنة كالمدرسة، المقهى والقرية ولكن كل هذه الأمكنة لم تشهد تفاعل شخصيات المسرحية وإنما ورد ذكرها أثناء سرد إحدى الشخصيات لأحداث وقعت لها في أثناء قيامها بمهمة ما، حيث لم تلعب هذه الأماكن دورا مهما في تحديد الأجواء التي تدور فيها أحداث النص الدرامي.

[1] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص164.

[2] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ص164.

الخـــاتـمـة

خاتمـــــة

إن العمل المسرحي هو نص وعرض، فمهما بلغت من نتائج تبقى تحتاج إلى قراءة العرض المسرحي، الذي يشمل الأنساق اللغوية وغير اللغوية المرتبطة بالعرض: كالديكور والإكسسوار والألوان والموسيقى ...وغيرها ، وعليه فإني اشتغلت على النص الدرامي في حدوده الأدبية، وقد حاولت قدر الإمكان الاهتمام بدراسة مكونات النص الدرامي الأساسية من دراسة العنوان والشخصيات والحوار والصراع والأحداث والزمان والمكان ، ويمكن أن أجمل ما توصلت إليه في هذا البحث من نتائج:

-السيمياء كلفظة كانت موجودة منذ القدم في التراث العربي وحملت دلالة واحدة في كل من القرآن الكريم والمعاجم العربية كابن منظور وفي الشعر العربي وهي تحمل معنى العلامة.

-السيمياء كعلم تعددت مفاهيمه عند العرب القدامى بتعدد استعمالاته فاقترب مفهومه من علم أسرار الحروف والسحر والحركات العجيبة ...الخ.

-كان للعرب القدامى من لغويين ومفكرين إسهامات جليلة في ميدان علم السيمياء، حيث كانت إرهاصاتهم التي تفطنوا إليها منذ قرون هي ذاتها التي بنت عليها السيمياء الحديثة نظرياتها.

-علم السيمياء كان مجرد أفكار متناثرة سواء في التراث العربي أو الغربي، وأصبح بصورة فعلية علما قائما بذاته في العصر الحديث على يد العالمين الغربيين دوسوسير وبيرس، فأطلق عليه الأول السيميولوجيا أما الثاني فأطلق عليه السيميوطيقا، وما ميز علم السيمياء عند العرب المحدثين هو التعدد والاختلاف في ترجمة المصطلح إلى العربية فمنهم من ترجمه إلى علم العلامات وآخرون إلى علم الرموز وهناك من ترجمه إلى السيميائية ... الخ

-المسرح كفن إبداعي ونشاط فكري وشكل من أشكال الكتابة، هو روح الأمة وعنوان تقدمها لهذا نجد تنوعا في موضوعات النص الدرامي الجزائري قبل الثورة وبعدها ، أما ما يميز المسرح النضالي أثناء الثورة عند الكاتب أبي العيد دودو هو إعطاءه للثورة والانتساب للأرض أهمية دلالية كبيرة.

-أما علاقة المسرح بالسيمياء فتكمن في كون المسرح هو مجموعة من الأنظمة السيميائية السمعية والبصرية، فالمسرح بشقيه النص والعرض يتكون من مادة تعبيرية لفظية وغير لفظية فهو منتج للعلامات و السيمياء علم يدرس العلامات.

-ما يلاحظ على المسرح هو تعدد أصناف علاماته، فمنها العلامات ذات الدلالة التواصلية كاللغة و الكينيزياء (لغة الجسد) والاظهار، ومنها العلامات ذات الوظيفة الثقافية كالبروكسيمياء (دراسة لغة الفضاء) والرمز وأخرى ذات الوظيفة الدلالية كالأيقون وتحول العلامات.

- يعد العنوان علامة لسانية تعلو النص وتعمل على إغراء القارئ، وقد أولت السيمياء أهمية كبيرة للعنوان ،ومسرحية التراب لم يكن عنوانها موضوعا من طرف الكاتب أبو العيد دودو لإغراء القارئ فقط بل كان هو العنوان الأنسب الذي دل على الأرض والوطن باعتبار التراب هو جزء من تكوين الإنسان وانتمائه الحضاري.

- أما الشخصيات باعتبارها وحدات دلالية وعلامات لغوية مركبة دالة ورامزة إلى ذاتها من مجال بشري إلى مجال لغوي كتابي، فهي في عمل الكاتب أبي العيد دودو تصوير منظم لأفراد من المجتمع الجزائري في فترة الثورة المجيدة تميزت بإخلاص ووعي في سبيل تخليص التراب الطاهر.

- الحوار هو وسيلة التفاعل والتواصل بين الشخصيات وهو الفارق الجوهري الذي يميز النص الدرامي عن غيره من فنون الأدب حيث يؤدي جملة من الوظائف في النص

الدرامي منها ما يتعلق بالحبكة ومنها ما يرتبط بتطور الأحداث والصراع، وقد اعتمد الكاتب أبو العيد على الحوارات الثنائية الطويلة والاسترسال المبني على المونولوج.

-الأحداث في مسرحية التراب عُرضت ونمت من خلال الحوار الثنائي بين الشخصيات، والحدث في المسرحية شمل الأفعال والمواقف التي أدتها الشخصيات والتي عملت على إنتاج الدلالات في النص الدرامي، هذه الدلالات هي التي تثير عواطف ومشاعر القارئ -فالحدث هو صورة وإشارة بالمفهوم السيميائي-و المتتبع لأحداث مسرحية التراب يجدها حافلة بالأمثلة الدالة على الحدث البسيط ، أما الحدث الرئيسي في النص فهو القصة العاطفية التي عمد الكاتب إلى تحقيق أهدافه من خلالها وهي توعية شباب تلك الفترة على حب ما هو أهم الوطن والدفاع عنه.

- ينتج عن تفاعل الشخصيات الدرامية وتصادمها الصراع، والصراع في مسرحية التراب حركته ثلاث شخصيات فكان له دلالة عميقة جسدت صراع الإنسان ضد الإنسان الذي إرتبط بأرض أحب كل شيء فيها وتعلق بترابها.

- اعتمد الكاتب أبو العيد دودو على الزمن المتقطع فقد وظف الاسترجاع والاستباق غير أن الزمن الحاضر "الآن "كان هو الوحدة الزمنية الأكبر في النص الدرامي لمسرحية " التراب "،حيث أن الزمن الدرامي في أي نص درامي مقروء هو زمن الفعل.

- المكان باعتباره التيمة الأساسية التي تشكل النص الدرامي فقد تمكن الكاتب أبو العيد من البناء الرمزي والتخييلي للمكان وذلك بإعطائه مكانه هامة جعلت نص المسرحية مرتبطا بالمكان "التراب"، فالملاحظ على الفضاء المكاني في المسرحية هو إرتباطه بموضوع المسرحية، حيث لعبت الأمكنة دورا في تحديد الجو العام الذي دارت في أحداث المسرحية.

يمكن القول أنه يصعب وضع دراسة سيميائية تتناول نصا دراميا برمته من (العنوان ، الشخصيات ، الحوار ...) حيث أن مثل هذه الدراسة قد تبتعد نوعا ما عن

الدقة ، ولكن آمل أن تكون تمهيدا لدراسات أفضل وأكفأ،فكل جزء من مكونات النص الدرامي يمكن أن يشكل دراسة سيميائية خاصة على غرار (سيميائية الحوار ، سيميائية الشخصيات ...)

آمل في الأخير أن يكون هذا البحث لبنة تضاف إلى لبنات هذا التخصص، ويكون مفيدا في مجال الدراسات النقدية المتعلقة بالمسرح في جانبه المقروء ويكون قد أجاب عن الأسئلة التي شغلته في البداية .

خاتمـــــة

إن العمل المسرحي هو نص وعرض، فمهما بلغت من نتائج تبقى تحتاج إلى قراءة العرض المسرحي، الذي يشمل الأنساق اللغوية وغير اللغوية المرتبطة بالعرض: كالديكور والإكسسوار والألوان والموسيقى ...وغيرها ، وعليه فإني اشتغلت على النص الدرامي في حدوده الأدبية، وقد حاولت قدر الإمكان الاهتمام بدراسة مكونات النص الدرامي الأساسية من دراسة العنوان والشخصيات والحوار والصراع والأحداث والزمان والمكان ، ويمكن أن أجمل ما توصلت إليه في هذا البحث من نتائج:

-السيمياء كلفظة كانت موجودة منذ القدم في التراث العربي وحملت دلالة واحدة في كل من القرآن الكريم والمعاجم العربية كابن منظور وفي الشعر العربي وهي تحمل معنى العلامة.

-السيمياء كعلم تعددت مفاهيمه عند العرب القدامى بتعدد استعمالاته فاقترب مفهومه من علم أسرار الحروف والسحر والحركات العجيبة ...الخ.

-كان للعرب القدامى من لغويين ومفكرين إسهامات جليلة في ميدان علم السيمياء، حيث كانت إرهاصاتهم التي تفطنوا إليها منذ قرون هي ذاتها التي بنت عليها السيمياء الحديثة نظرياتها.

-علم السيمياء كان مجرد أفكار متناثرة سواء في التراث العربي أو الغربي، وأصبح بصورة فعلية علما قائما بذاته في العصر الحديث على يد العالمين الغربيين دوسوسير وبيرس، فأطلق عليه الأول السيميولوجيا أما الثاني فأطلق عليه السيميوطيقا، وما ميز علم السيمياء عند العرب المحدثين هو التعدد والاختلاف في ترجمة المصطلح إلى العربية فمنهم من ترجمه إلى علم العلامات وآخرون إلى علم الرموز وهناك من ترجمه إلى السيميائية ... الخ

-المسرح كفن إبداعي ونشاط فكري وشكل من أشكال الكتابة، هو روح الأمة وعنوان تقدمها لهذا نجد تنوعا في موضوعات النص الدرامي الجزائري قبل الثورة وبعدها ، أما ما يميز المسرح النضالي أثناء الثورة عند الكاتب أبي العيد دودو هو إعطاءه للثورة والانتساب للأرض أهمية دلالية كبيرة.

-أما علاقة المسرح بالسيمياء فتكمن في كون المسرح هو مجموعة من الأنظمة السيميائية السمعية والبصرية، فالمسرح بشقيه النص والعرض يتكون من مادة تعبيرية لفظية وغير لفظية فهو منتج للعلامات و السيمياء علم يدرس العلامات.

-ما يلاحظ على المسرح هو تعدد أصناف علاماته، فمنها العلامات ذات الدلالة التواصلية كاللغة و الكينيزياء (لغة الجسد) والاظهار، ومنها العلامات ذات الوظيفة الثقافية كالبروكسيمياء (دراسة لغة الفضاء) والرمز وأخرى ذات الوظيفة الدلالية كالأيقون وتحول العلامات.

- يعد العنوان علامة لسانية تعلو النص وتعمل على إغراء القارئ، وقد أولت السيمياء أهمية كبيرة للعنوان ،ومسرحية التراب لم يكن عنوانها موضوعا من طرف الكاتب أبو العيد دودو لإغراء القارئ فقط بل كان هو العنوان الأنسب الذي دل على الأرض والوطن باعتبار التراب هو جزء من تكوين الإنسان وانتمائه الحضاري.

- أما الشخصيات باعتبارها وحدات دلالية وعلامات لغوية مركبة دالة ورامزة إلى ذاتها من مجال بشري إلى مجال لغوي كتابي، فهي في عمل الكاتب أبي العيد دودو تصوير منظم لأفراد من المجتمع الجزائري في فترة الثورة المجيدة تميزت بإخلاص ووعي في سبيل تخليص التراب الطاهر.

- الحوار هو وسيلة التفاعل والتواصل بين الشخصيات وهو الفارق الجوهري الذي يميز النص الدرامي عن غيره من فنون الأدب حيث يؤدي جملة من الوظائف في النص

الدرامي منها ما يتعلق بالحبكة ومنها ما يرتبط بتطور الأحداث والصراع، وقد اعتمد الكاتب أبو العيد على الحوارات الثنائية الطويلة والاسترسال المبني على المونولوج.

-الأحداث في مسرحية التراب عُرضت ونمت من خلال الحوار الثنائي بين الشخصيات، والحدث في المسرحية شمل الأفعال والمواقف التي أدتها الشخصيات والتي عملت على إنتاج الدلالات في النص الدرامي، هذه الدلالات هي التي تثير عواطف ومشاعر القارئ -فالحدث هو صورة وإشارة بالمفهوم السيميائي-و المتتبع لأحداث مسرحية التراب يجدها حافلة بالأمثلة الدالة على الحدث البسيط ، أما الحدث الرئيسي في النص فهو القصة العاطفية التي عمد الكاتب إلى تحقيق أهدافه من خلالها وهي توعية شباب تلك الفترة على حب ما هو أهم الوطن والدفاع عنه.

- ينتج عن تفاعل الشخصيات الدرامية وتصادمها الصراع، والصراع في مسرحية التراب حركته ثلاث شخصيات فكان له دلالة عميقة جسدت صراع الإنسان ضد الإنسان الذي إرتبط بأرض أحب كل شيء فيها وتعلق بترابها.

- اعتمد الكاتب أبو العيد دودو على الزمن المتقطع فقد وظف الاسترجاع والاستباق غير أن الزمن الحاضر "الآن "كان هو الوحدة الزمنية الأكبر في النص الدرامي لمسرحية " التراب "،حيث أن الزمن الدرامي في أي نص درامي مقروء هو زمن الفعل.

- المكان باعتباره التيمة الأساسية التي تشكل النص الدرامي فقد تمكن الكاتب أبو العيد من البناء الرمزي والتخييلي للمكان وذلك بإعطائه مكانه هامة جعلت نص المسرحية مرتبطا بالمكان "التراب"، فالملاحظ على الفضاء المكاني في المسرحية هو إرتباطه بموضوع المسرحية، حيث لعبت الأمكنة دورا في تحديد الجو العام الذي دارت في أحداث المسرحية.

يمكن القول أنه يصعب وضع دراسة سيميائية تتناول نصا دراميا برمته من (العنوان ، الشخصيات ، الحوار ...) حيث أن مثل هذه الدراسة قد تبتعد نوعا ما عن

الدقة ، ولكن آمل أن تكون تمهيدا لدراسات أفضل وأكفأ،فكل جزء من مكونات النص الدرامي يمكن أن يشكل دراسة سيميائية خاصة على غرار (سيميائية الحوار ، سيميائية الشخصيات ...)

آمل في الأخير أن يكون هذا البحث لبنة تضاف إلى لبنات هذا التخصص، ويكون مفيدا في مجال الدراسات النقدية المتعلقة بالمسرح في جانبه المقروء ويكون قد أجاب عن الأسئلة التي شغلته في البداية .

قـائـمـة المـراجـع

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

2 – ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، د.ط، مج3، دار المعارف، القاهرة ،1981 م.

3–أبو العيد دودو: التراب مسرحية من ثلاثة فصول، ط1، دار الأمة، الجزائر، 2008م

4 – أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، تح :عبد السلام محمد هارون، ط7، ج1 ، مكتبة الخانجي، مصر، 1998 م .

5 – أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، ط2، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، مصر، 1965م ،

6 – ابن سينا: العبارة، تح: محمود الخضيري، ط1، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1970م .

7– أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، د.ط، المكتبة الأنجلو مصرية، 1983م

8 –الجوهري: الصحاح، تح: أحمد عبد الفور عطار، ط4 ،ج5، دار العلم للملايين، بيروت، 1990م.

9 – الفيروز آبادي: القاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، ط8، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 2005م .

10 –عبد الرحمن ابن خلدون: المقدمة، تح: عبد السلام الشدادي، ط1، ج3، المركز الوطني للبحث العلمي والتقني، الدار البيضاء، المغرب، 2005 م.

11 – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في عام المعاني، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1988م.

12– الغزالي: معيار العلم، تح: سليمان دنيا، د.ط، دار المعارف، مصر،1961 م.

13- فخر الدين الرازي: مفاتيح الغيب، ط1، ج1، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1981م.

14 - صديق بن حسن القنوجي: أبجد العلوم، د.ط، ج2، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، 1296هـ.

15- محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس ط1، ج2، المطبعة الخيرية بجمالية مصر، مصر، 1306هـ.

المراجع العربية

1- إبراهيم فتحي/ معجم المصطلحات الأدبية، ط1، التعاضدية العمالية لطباع والنشر، صفاقس، تونس، 1986م.

2- أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة الاقتباس والإعداد و التأليف، ط2، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 1993م.

3-أبو الحسن سلام: مقدمة في نظرية المسرح الشعري، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2005م.

4 - أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ط1، دار وفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2006م

5 - أحمد بلخيري: نحو تحليل دراماتورجي للنص الدرامي، ط1، مطبعة رانو، الدار البيضاء، المغرب، 2004م،

6 - أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ط2، دار هومه، الجزائر، 2011م

7 - أحمد صقر: تاريخ النقد ونظرياته، في النقد المسرحي، د.ط، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 2001م .

8 - أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997م.

9- إسماعيل الضيفي: شخصية الأدب العربي خطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة، ط2، دار القلم، الكويت،1977م.

10- أكرم يوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، ط1، دار مشرق، المغرب، 1994م10

11- بسام قطوس: سيمياء العنوان، ط1، وزارة الثقافة ،عمان، الأردن، 2002م .

12- جروة علاوة وهبي: ملامح المسرح الجزائري، دط، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004 م.

13-حسن مرعي: المسرح التعليمي، ط1 ، دار ومكتبة الهلال، بيروت ، 2000م.

14 - حسن يوسفي: قراءة النص المسرحي دراسة في "شهرزاد " لتوفيق الحكيم، د.ط، مكتبة عالم المعرفة، الدار البيضاء، المغرب، 1995م .

15 - حفناوي بعلي: الثورة الجزائرية في المسرح العربي [الجزائر نموذجا]، د.ط، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف وزارة الثقافة ، الجزائر ،2008 م.

16- حمادة إبراهيم: معجم المصطلحات الدرامية المسرحية، د.ط ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ، القاهرة ،1963م .

17 - حميد الحمداني: القراءة وتوليد الدلالة، ط1، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء، المغرب، 2003م

18 - حميد الحمداني بنية النص السردي، ط1 ،المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991م

19-حنون مبارك: دروس في السيميائيات، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب،1987م.

20 - رشاد رشدي: فن الكتابة المسرحية، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998م.

21 –رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، ط1، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2006م.

22 – رمضان بسطاويسي: جماليات الفنون، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998م.

23 – سعيد بنكراد: السيميائية (مفاهيمها وتطبيقاتها)، ط2، دار الحوار سوريا، 2005م.

24 – سعيد بنكراد: سيميولوجيا الشخصيات السردية (رواية " الشراع والعاصفة " لحنا منية نموذج)، ط1، دار مجدلاوي، عمان، 2003م.

25 – سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل مدخل إلى سميائيات ش س بورس، د.ط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005م.

26 – سعيد بنكراد: السميائيات السردية مدخل نظري، د.ط ،منشورات الزمن، الرباط، 2001م.

27–سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان ، 1985م.

28 – سيزا قاسم ، يوري لوتمان وآخرون: جماليات المكان، ط2، عيون المقالات، الدار البيضاء ، 1988م.

29 – صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، ط2، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة ،الجزائر ،2007م.

30 – صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1998م.

31– صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، د.ط، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992م.

32-عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، ط1، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، تونس 1987م.

33-عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008م.

34 – عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، تونس، دت.

35 – عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998 م.

36 – عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، د.ط، دار النهضة العربية، بيروت، 1978م.

37 –عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ط4، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1998م.

38 – عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ط2، دار هومة ، الجزائر، 2010م.

39-عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية، د.ط، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر،2007م.

40 – عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب العربي المعاصر، ط1، دار التنوير، الجزائر، 2012م.

41 – علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، د.ط، دار مصر، مصر، 1984م.

42 – عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، د.ت.

43 – فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل دراسة، د.ط، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م .

44 – فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010م.

45 – طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، د.ط، دار القدس، وهران، الجزائر،2011م.

46 – ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ط1 ، مكتبة لبنان، لبنان، 1997م.

47– محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ط1، منشورات دار الأمان، الرباط ، 2006م.

48– محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي، د.ط، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1980م.

49 – محمد سلام محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد الغربي المعاصر، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت–لبنان، 2008م.

50 – محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2007م.

51 – محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ، 1972م.

52– محمد مفتاح: ديناميكية النص، د.ط، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان،1987م.

53 – منذر عياشي: العلاماتية وعلم النص، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت،لبنان، 2004م.

54 – ميلود بوشايد، عبد الرحيم احميدي: دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد قراءة توجيهية وتحليلية ، ط2، المغرب، 2007/2006 م.

55 – نادر أحمد عبد الخالق: آفاق المسرح الشعري المعاصر مرايا الوهن للشاعر محمود الديداموني دراسة تطبيقية، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2012م

56 -هاني أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض دراسة تطبيقية على مسرحي شكسبير والحكيم، ط1 ، دار الوفاء الإسكندرية، مصر، 2006م

المراجع المترجمة

1 - الارديس نيكول: علم المسرحية، تر: درينى خشبة، ط2، دار سعاد الصباح، الكويت، 1992 م .

2 - إلين أستون وجورج ساقونا: المسرح والعلامات، تر: ساعي السيد، د.ط، مطابع المجلس الأعلى للآثار، دب، 1996م.

3 - أمبرتوإيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2005م .

4 - توسان برنار: ما هي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، ط2، أفريقيا الشرق، المغرب 2000م .

5- جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، تر: شاكر عبد الحميد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2000م.

6 - رامان سلدن: من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية ، تر: أمل قارئ وآخرون ، موسوعة كمبرج في النقد الأدبي: ط1 ،ج8، ع1045، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2006م.

7 - رنيه وليك و آوستن وآرن: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، ط1، المجلس الأعلى للعلوم والفنون والآداب، دمشق، 1972م.

8- روبرت شولز: السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، 1994م.

9 - غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984م.

10 – فردينان دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي، مجيد النصر، د.ط، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1986م.

11 – فيليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، د.ط، دار كرم الله، الجزائر، 2012 م .

12 – لابوس أجري: فن كتابة المسرحية، تر: درينى خشبة، د.ط، المكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دت.

13 – ميشال أريفيه وآخرون: السيميائية أصولها و قواعدها، تر: رشيد بن مالك، د.ط، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002 م.

14 – يان ميوكاروفسكي وآخرون: سيمياء براغ للمسرح دراسات نقدية، تر: أدمير كوريه، دط ، وزارة الثقافة، دمشق، 1997م.

المـــجلات

1 – أحمد قتيبة يونس: البناء الدرامي في مسرح خيال الظل(ابن دانيال نموذجا) مجلة دراسات موصلية، ع11، مركز دراسات الموصل، الموصل جانفي2006م.

2– بتول حمدي البستاني: ثريا النص في حكايات الموصل الشعبية قراءة في التراكيب والدلالة مجلة دراسات موصلية،ع27، مركز دراسات الموصل، الموصل، نوفمبر 2009م.

3 – بلقاسم دقة: السيمياء في التراث العربي،مجلة التراث العربي، ع91 ،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،2003 م.

4 – جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة ، مجلة عالم الفكر: مج25، ع3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،1997م .

5 – حفناوي بعلي: الواقعية والمسرح النضالي في تجربة أبو العيد دودو المسرحية، مجلة الموقف الأدبي، ع450، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008 م.

6-رئيف كرم: السيمياء والتجريب المسرحي، مجلة عالم الفكر: مج24، ع3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،1996م.

7 – سعيد بنكراد: السيميائيات النشأة والموضوع، مجلة عالم الفكر: مج35، ع3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،2007م.

8 – عادل فاخوري: حول إشكالية السيميولوجيا (السيمياء) مجلة عالم الفكر، مج3، ع3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ،1996م.

9 – عبد القادر رحيم: العنوان في النص الإبداعي – أهميته وأنواعه–، مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية، ع3/2، جامعة محمد خيضر بسكرة،جانفي/جوان 2008م.

10-علي أحمد محمد العبيدي: العنوان في قصص وجدان الخشاب(دراسة سيميائية)، مجلة دراسات موصلية:ع23 ، مركز دراسات الموصل، الموصل، فيفري 2009م.

11 – كلثوم مدقن: أصناف العلامات في المسرح ودلالاتها، التواصلية، الدلالية والثقافية، الأثر مجلة الآداب واللغات ع6، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2007م.

12 – موسى بن مصطفى العبيدان: علم السيمياء بين التراث والحداثة، مجلة التراث العربي، ع95 منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004 م.

الملتقيات

1 – محاضرات الملتقى الثالث" السيمياء والنص الأدبي ،منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 19 ــ 20 أفريل 2004م.

ملخص البحث

ملخص البحث بالعربية:

بعد كم من الجهد وكم من الوقت كتب لهذا البحث أن يرى النور، وقد حاولت على مدار أكثر من مائة وثلاثون صفحة الإلمام قدر المستطاع بكل الجوانب السيميائية لمسرحية " التراب " ليس أملا في البلوغ إلى الكمال فالكمال لله وحده، ولكن رغبة ملحة في تسليط الضوء على المسرح الجزائري الذي بقي طويلا في الظل وبقي بعيدا نوعا ما عن الدراسات بصفة عامة وعن المناهج الحديثة بصفة خاصة، فحاولت قدر إمكانياتي في أن أدرس مسرحا جزائريا ثوريا محضا دراسة سيميائية، فتناولت في الفصل التمهيدي الذي عنونته بـــ: "سيمياء المسرح" دلالة مصطلح السيمياء عند القدامى والمحدثين، ثم تطرقت إلى ماهية المسرح وواقعية المسرح النضالي عند الكاتب أبي العيد دودو، كما تناولت علاقة السيمياء بالمسرح، معرجة على أصناف العلامات ودلالاتها.

أما في الفصل الأول فدرست سيميائيا كل من العنوان والشخصيات فتعرضت لمفهوم العنوان وأهميته و أنواعه ووظائفه ثم لدلالة عنوان المسرحية سيميائيا، لأمر بعدها إلى الشخصية معرفة إياها ومحددة خصائصها وأنماطها ثم حددت سيميائية شخصيات المسرحية.

أما الفصل الثاني فاحتوى على الحوار والحدث والصراع فتطرقت لكل واحد على حدى مفهوما وأنواعا وخصائصا، وأشرت إلى أهمية الحوار، ثم قمت بدراسة سيميائية لهذه العناصر في المسرحية، لأنتقل في الفصل الثالث والأخير للبحث إلى سيميائية الفضاء الزماني والمكاني بعد إعطاء تعريفا موجزا لكل من الفضاء الدرامي وسيميائيته والزمن الدرامي و المكان الدرامي.

الكلمات الدالة : مسرحية "التراب" ، أبو العيد دودو ، دراسة سيميائية للمكونات البنيوية والجمالية

Résumé

A prés tant d'effort et tant de temps ce recherche a vu le jour , à travers plus de cent trente pages, J'ai essayé autant que possible de cerner tous les aspects sémiotiques de la scène "la terre " ce qui n'est pas un espoir à atteindre la perfection qui est propre uniquement à dieu, mais c'est un désir urgent de projeter de la lumière sur le théâtre algérien qui restais longtemps dans l'ombre et à l'abri plutôt des études en général , et des méthodologies modernes d'une façon particulier , donc j'ai fait mon mieux pour étudier sémiotiquement un théâtre algérien purement révolutionnaire ainsi , dans le chapitre d'introduction dont je l'ai intitulé " sémiotique du théâtre " j'ai abordé la signification de terminologie sémiotique chez les anciens et les modernistes, puis l'essence du théâtre et la réalité du théâtre combattant chez l'écrivain Abou laid doudou comme j'ai évoqué le rapport de sémiotique avec le théâtre , en passant par les genres de signes et ses signification .

Dans le chapitre premier J'ai étudié sémiotiquement chacun de titre et personnages, alors j'ai exposé le concept l'importance les types et les fonctions de titre puis la signification sémiotique de titre de scène ,pour passer ensuite, au personnage en l'identifiant, et en spécifiant ses caractéristiques et ses gentes,

enfin j'ai identifié sémiotiquement les personnages de théâtre. Dans le second chapitre , qui contient le dialogue , l'événement et le confit , j'ai chacun à part en tant que concept , guère et spécifique , j'ai souligné l'importance de dialogue , puis j'ai étudié sémiotiquement tous ces éléments dans le théâtre , pour passer dans le chapitre troisième et dernier à rechercher la sémiotique spéciale et temporelle après avoir donné une brève définition à chacun de l'espace dramatique ses sémiotiques le temps et l'espace dramatiques

Les mots signifiants: la scène "la terre Abou laid doudou, étude sémiotique des composants structurels et esthétiques.

Research Summary:

After a long time and hard work، this research came to see the light ،and I have tried on more than one hundred and thirty pages to deal ،as much as I can with the different semiotic aspects of the play entitled " the soil " mot to reach perfections because perfections belongs only to Allah the Almighty but with a strong desire to shed the light on the Algerian theatre that was hidden under the shadow and that was generally far from studies and especially from the current approaches ،I have tried as much as I can to study semiotically a pure Algerian revolutionary theatre .In the first introductory chapter entitled " semiotics of theatre "I dealt with the concept of semiotics according to traditionalists and modernists .After that ،I dealt with the importance of theatre and the reality of revolutionary theatre according to the writer " Abou Elaid Doudou "as I have tackled the relationship between semiotics and theatre including the categories of signs and signifiers.

In the fist chapter، I studied semantically both the title and the characters dealing with the concept ، importance ،types and functions of the title and the semiotic concept of the title of the play . After that I moved to the character dealing with its definition، identifying its

characteristics and types and identified the semiotics of the characters of the play.

The second chapter includes the dialogue، the event ،and the Conflict ، I dealt with each one aside dealing with then definitions، types and characteristics and I shed the light on the importance of dialogue then I did a semiotic study for these elements in the play، moving to the third chapter to look for the semiotic of temporal and spatial space after giving a brief definition to both the dramatic space and its semiotics as well as the dramatic time and dramatic place .

Key word: the play of" the soil "،" Abou Elaid Doudou "،semioticstudy for the Aesthetic and structural components.

جل جلاله
الله
تحت
بحمد الله