جامعة محمد بوضياف –المسيلة–

كلية : الآداب واللغات

قسم : اللغة العربية و آدابها

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل:M.LCT/06/11

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في اللغة و الأدب العربي

تخصص:النقد المسرحي في الجزائـــر

العنـوان

مسرحيـــــــة "الجزائر الثائرة" لباعزيز بن عمر قراءة سيميائية

إعداد الطالبة:

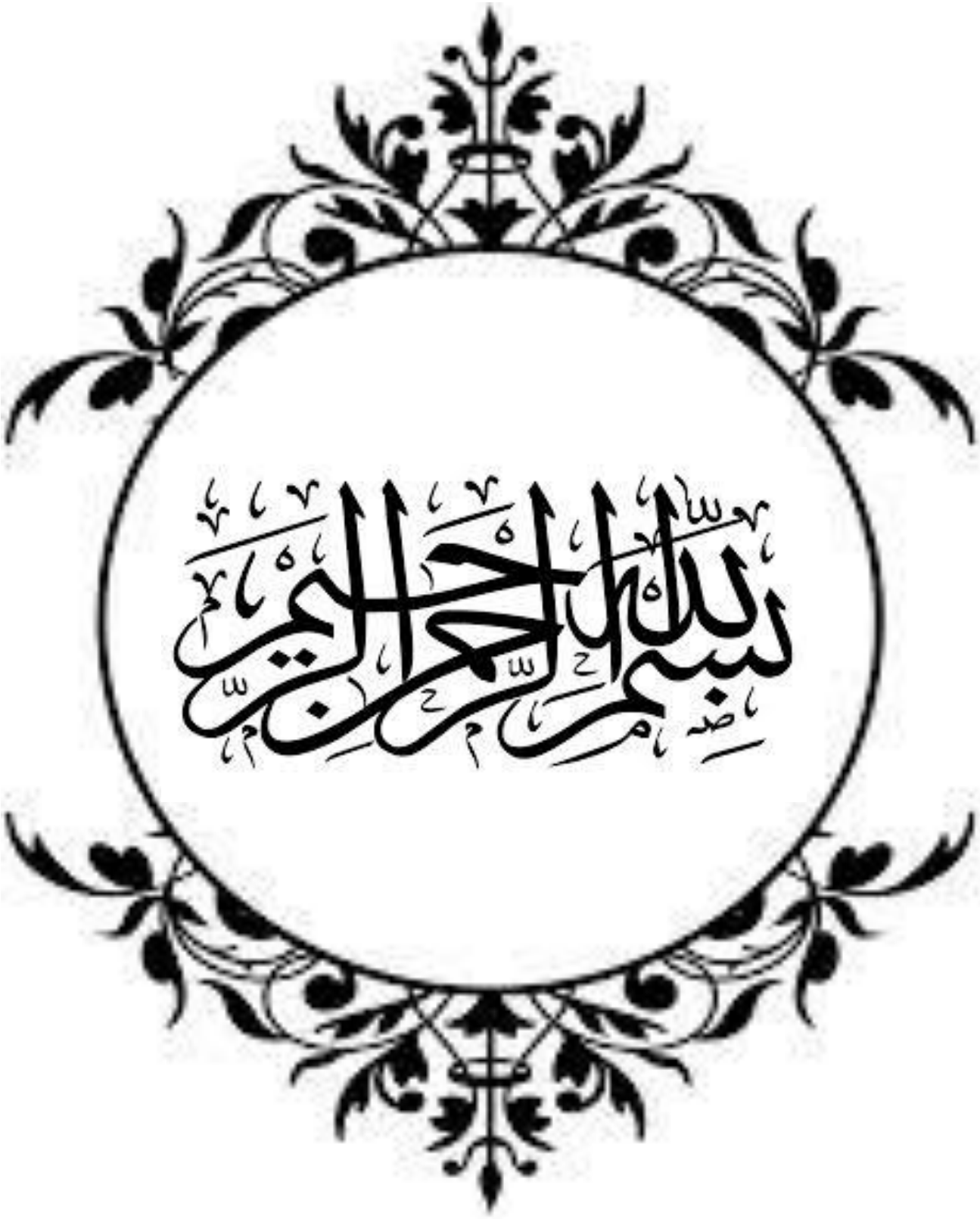
صبرينة عـامر

تاريـــــــخ المناقشـــــــة: 11 مـــــارس 2015

أمام لجنـــــة المناقشـــــة المكونـــــة مـــن:

أ.د / العمري بوطابع	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	رئيسا
أ.د/ عقاب بلخير	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	مشرفا و مقررا
د/ عمار بن لقريشي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	متحنا
د/ بوعلام مباركي	أستاذ محاضر(أ)	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	متحنا

السنة الجامعية:2014/ 2015


بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

مقدمـة :

يعتبر المسرح أبًّاللفنون و منبرايجسد الإنسانمن خلاله قضاياه وانشغالاته و مرجعا للقيم النبيلة و السامية باعتباره من أرقى فنون التعبير الأدبي،فمنذ نشأته حمل على كاهله معالجة مختلف القضايا التي تثير حفيظة التساؤل خصوصافيما تعلق بالأسطورة و التاريخ،ومع مرور الزمن قطع هذا الفن أشواطا كبيرة شكلا ومضمونا وتكوينا سواء خصّ الأمر الغربيينالذين كان لهم فضل السبق في ظهورهعلى أيدي اليونان و الذين أبدعوا بدورهم بمخيلتهم في صياغته فعبر عن فكرهم وحضارتهم أوعند العرب الذين استلهموا من الحضارة الغربية أصول هذا الفن ليبدعوا بذلك مسرحا يعبّر عن هويتهم وانتمائهم الحضاري والفكري وإذا كان هذا حال المسرح العربي فالمسرح في الجزائر استطاع بفضل نخبة من المسرحيين أن يكوّن ذاته ويشهد نقلة نوعية من فترة إلى أخرى تبعا لراهن المرحلة وما يحكمها من ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية حيث عملت على التأثير في نشأة المسرح الجزائري وتكوينه وخصوصا ما تعلق بظروف الاستعمار الفرنسي،باعتباره أحد أهم العوامل في بروز جيل من المسرحيين الكبار الذين حملوا على عاتقهم مسؤولية الدفاع عن الهوية الجزائرية بكل مكوناتها الاجتماعية والثقافية،فكانت تجاربهم في المسرح إبّان فترة الاضطهاد الفرنسي وثيقة من ماضي مظلم وتاريخ حساس في مسار الجزائر المستقلة الآن.

إن ثورة الفاتح نوفمبر كانت لحظة اختيار حاسمة وساعة تفجّر فيها غضب الشعب الجزائري على كل أشكال العنف والإجرام التي مُورست في حقه،وكانت المنعرج الخطير الذي هدد حلم فرنسا المنشود في الجزائر بتحويلها إلى جزء لا يتجزأ من ترابها.من هنا شكلت هذه اللحظة التاريخية موضوعا محوريا هاماشتغل عليه كتاب المسرح ليدوّنوا بأقلامهم المحمّلة بالآمال و الأحلام نهاية كابوس تجرّع ويلاته الشعب الجزائري وبداية لعهد تقوده ثورة الفاتح نوفمبر بكل مبادئها وأهدافهاالإنسانية السامية التي تتمثل في النضال من أجل التحرر من قيود الاستعمار.

لقد استطاعت الثورة الجزائرية أن تنتج مسرحا يتغنّى بالنضال شعاره شعار كل الجزائريين الذي عانوا من اضطهاد المستعمر الفرنسي فأصبح الكاتب سفير الثورة والنضال من أجل الحرية،وعكس هذه المشاعر والطموحات على كتاباته المسرحية حسب رؤيته ووعيه ودرجة ثقافته،لذلك سعى هذا المسرح

إلى كشف النقاب عن أدق التفاصيل المتعلقة بظاهرة الاستعمار في كل تجلياتها فارتبط مفهوم الثورة بالتمرّد على الوضع الراهن والسعي وراء التغيير الذي يشكل أهم مفاهيم الثورة الأساسية فكان عمل هؤلاء عينا ترصد الأحداث وتتقصّى واقع المجتمع الجزائري وما دفعه من ضريبة غالية لتنال الجزائر سيادتها،فكان لابد لهذا التاريخ أن يعتبر قضية وطنية يجب العمل على تبليغها للأجيال القادمة ومنها شبيبة الاستقلال بأقلام هؤلاء المبدعين.

إن هذه الثورة المجيدة كانت مصدرا ألهم العديد من الكتاب المسرحيين فاتخذوها موضوعا لمسرحياتهم وحاولوا من خلالها التطرق لمعاناة الشعب الجزائري في نضاله على عديد الجبهات،فتصدوا بمواهبهم لوضع الجزائر الجريحة وعبّروا عن توق كل جزائري للحرية والحياة الكريمة ومن بين الذين اهتموا بتاريخ الجزائر وأولوه عناية بالغة كثير من رجالات جمعية العلماء المسلمين الجزائريين المعروفة بدورها الريادي والإصلاحي في الجزائر من خلال إسهامها الفعّال في نشر الوعي والثقافة بين كل طبقات المجتمع الجزائري وفي بث حسّ النضال وضرورة الحفاظ على مقومات الهوية الجزائرية.

وانطلاقا من أهمية هذه الفكرة اخترت أن يكون موضوع بحثي منصبا على دراسة مسرحية ألفها أحد أفراد هذه الجمعية وهو الشيخ "باعزيز بن عمر" فكان عنوان البحث موسوما بـ:"قراءة سيميائية لمسرحية الجزائر الثائرة لباعزيز بن عمر"وقد اخترت هذا الموضوع وأوليته اهتمامي بهدف:

-التعريف بهذا الكاتب من خلال دراسة مسرحيته التي لا يعرفها الكثيرون حتى تعرف وتنال حظها من الدراسة.

-اكتشاف مدى قابلية المسرحية التاريخيةفي الاستجابة لآليات و إجراءات المنهج السيميائي.

-الوصولإلى بعض خصوصيات النص المسرحي التاريخي الجزائري من خلال المسرحية المدروسة باعتبارها نموذجا له.

- البحث في النسيج الدرامي لهذا النص المسرحي ليتم ضبط شبكة العلاقات القائمة بين عناصره.

وللوصولإلى تحقيق هذه الأهداف لا بد من تطويق إشكالية البحث و التي يمكن أن تتضح في جملة من التساؤلات:

- إلى أيّ مدى وفّق المؤلف في معالجة فكرة النص و في إبراز خصوصيته التاريخية؟

- كيف أثرت هذه الأخيرة في البناء الدرامي لعناصر النص؟
- ما هو أفق الصراع الذي نتج عن شبكة العلاقات و التفاعلات بين شخصيات المسرحية؟
- ما هي البرامج السردية التي سعت الشخصيات إلى تحقيقها و كيف أثرت على المسار السردي العام للمسرحية؟

وسعيا إلى التحكم في المادة وحسن تنظيمها اعتمدت على توليفة من المناهج يأتي في مقدمتها المنهج السيميائي خاصة فيما تعلق بالجانب التطبيقي ولم يمنع ذلك من الاستعانة ببعض المناهج الأخرى كالمنهج التاريخي خاصة و أنّ المسرحية تاريخية والمنهج البنيوي وكذا المنهج الوصفي التحليلي و المنهج الفني،وقد قسّمت بحثي هذا إلى مقدمة تناولت فيها مسرح الثورة والنضال كقضية عالجها المسرح الجزائري ومدخل تعرضت فيه لجملة من المفاهيم و العلاقات بين مصطلحات السيميولوجيا/المسرح وكذا آليتي القراءة /التأويل يليه ثلاثة فصول:

الفصل الأول بعنوان"سيميائية العنوان و الإرشادات المسرحية"تضمن عنصرين أولا سيميائية العنوان بالاشتغال على عنوان المسرحية،ثم ثانيا الإرشادات المسرحية وحضورها في هذا النص المسرحي من عدمه.

الفصل الثاني بعنوان"سيميائية اللغة و الحوارالدرامي"تطرقت فيه أولا لسيميائية اللغة بدراسة لغة المسرحية وثانيا إلى سيميائية الحوار الدرامي من خلال البحث في أشكاله ووظائفه.

أمّا الفصل الثالث بعنوان"سيميائية الشخصيات"حاولت من خلاله دراسة شخصيات المسرحية بدءً بتصنيف هذه الشخصيات ثم توزيعها وفق بنية عاملية،وكما بدأت بحثي بمقدمة أنهيته بخاتمة ذكرت فيها أهم ما توصلت إليه من نتائج.

ولدعم هذا البحث بالمادة العلمية التي حرصت أن تخدم هذا الموضوع اعتمدت جملة من المراجع لعل أهمها كتاب"سيمياءالعنوان"لـ "بسام قطوس"،"قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص" لـ "رشيد بن مالك،"النص المسرحي الكلمة والفعل" لـ " فرحان بلبل،"سميولوجية الشخصيات الروائية" لـ"فيليب هامون و غيرها كثير.

أما فيما يتعلق بالصعوبات التي واجهتني أثناء البحث في هذا الموضوع أخصّ بالذكر:

-عدم وجود دراسة سابقة لمسرحية "الجزائر الثائرة".

-صعوبة التحكم في آليات المنهج السيميائي خاصة مع هذا النوع من المسرحيات.

-أثناء تعاملي مع هذه المسرحية لاحظت الطغيان الكبير لحركة التأريخ وسرد الحوادث وهو ما جعلها تفلت بعض الأحيان من حدود الكتابة المسرحية.

إلا أن هذه الصعوبات هانت بفضل الله أولا وبفضل الأستاذ المشرف عقاب بلخير الذي لم يبخل عليّ بتوجيهاته ونصائحه.

و تجدر الإشارة إلى أنّي تعمدت الاستعانة ببعض المقاطع الحوارية المطولة من أجل تقصي الفكرة المراد توضيحها أثناء تحليل عناصر الموضوع و أني اضطررت في بعض الأحيان إلى استخدام نفس المقطع من النص الدرامي لإيضاح معنى عناصر أخرى واردة في التحليل.

و لا يسعني في نهاية هذه المقدمة إلّا أن أتقدم بجزيل الشكر والعرفان لأستاذي الفاضل على كل جهوده و شكري موصول أيضا للجنة المناقشة التي ستثري هذا البحث بملاحظاتها وتوجيهاتها القيمة.

مدخل:

مفاهيـــم و علاقـــــات

1- السيميولوجيا

2- المسرح

3-سيميائيات المسرح

4- القراءة السيميائية

5- القراءة السيميائية وعلاقتها بالتأويل

لقد أضحت القراءة النقدية للنصوص المختلفة تزخر بمصطلحات كثيرة و متشعبة بحسب ما تمليه طبيعة النص و جنسه الأدبي لذا ارتأيت أن يكون المدخل افتتاحا للدراسة بالتعريف ببعض المفاهيم و كشف لبعض العلاقات بينها و التي تم الاستعانة ببعضها في دراسة النص الدرامي" الجزائر الثائرة":

1-السيميولوجيا:لقد تناول الباحثون المختصون مفهوم السيميولوجيا حسب نظريات متفقة أو مختلفة و حسب مجالات متنوعة كما تناولوا كل مكوناتها و عناصرها فكتبت مقالات و ألفت كتب كثيرة بشأن هذا المصطلح الذي شغل حيزا كبيرا من الاهتمام فعقدت الاجتماعات و النقاشات خاصة بعد أن برز على الساحة وزاحم الكثير من المناهج و الأبحاث و كذا الدراسات حيث "بشر عالم اللسانيات السويسري فرناندو دو سوسير بميلاد علم جديد أطلق عليه اسم"السيميولوجيا"، ستكون مهمته كما جاء في دروسه التي نشرت بعد وفاته (1916)، هي :"دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية".و لقد كانت الغاية المعلنة و الضمنية لهذا العلم الجديد هي تزويدنا بمعرفة جديدة ستساعدنا، لا محالة، على فهم أفضل لمناطق هامة من الوجود الإنساني بأبعاده الفردية و الاجتماعية، ظلت مهملة لوجودها خارج دائرة التصنيفات المعرفية التقليدية.و في نفس الفترة التاريخية تقريبا،كان الفيلسوف الأمريكي شارل سندرس بورس،في الضفة الأخرى من المحيط الأطلسي،يدعو الناس إلى تبني رؤية جديدة في التعاطي مع الشأن الإنساني و في صياغة تخومه و تحديد حجمه و قياس امتداداته فيما يحيط به و قد أطلق على هذه الرؤية اسم السميوطيقا(التي نتبنى هنا الاسم المعرب لها و هو السيميائيات).و على الرغم من اختلاف التسميتين و اختلاف المنطلقات الابستمولوجية،فإن السيميائيات ستشيع،عند المؤسسين معا،حالة وعي معرفي جديد لا حد لامتداداته."[1] و هذا ما تحقق فعلا بأن كان "للسيميولوجيا أو السيميوطيقا تفاعلات كثيرة مع معارف وحقول أخرى داخل المنظومة الفكرية و العلمية و المنهجية،فلقد ارتبط هذا العلم في نشأته بالفلسفة و اللسانيات و علم النفس و الاجتماع و المنطق و الظاهراتية (الفينومينولوجيا) علاوة على ارتباطها بدراسة الأنثروبولولوجيا كتحليل الأساطير و الأنساق الثقافية غير اللفظية،كما ترتبط منهجيا بدراسة الأدب (الشعرية و النحو و البلاغة)و الفنون اللفظية و البصرية كالموسيقى و الفنون التشكيلية و المسرح و السينما...الخ"[2].

---

[1]- سعيد بنكراد،السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها،دار الحوار،اللاذقية-سوريا،ط2،2006،ص:9- 10.

[2]- عبيدة صبطي- نجيب بخوش،مدخل إلى السيميولوجيا،دارالخلدونية،الجزائر،ط1،2009،ص:13.

و لعل الاهتمام الخاص و المتزايد بالسيمائية،(التي تأسست ردا على الألسنية)،هو نتيجة حاجة مختلف فروع المعرفة لأدوات إجرائية، قادرة على الوصف و التفسير و التحليل،بدرجة عالية من الدقة"[1]

لذلك "قد تساعد منطلقات السيمياء المنهجية،على تحويل العلوم الأدبية،من مجرد تأملات،إلى علوم بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة،من خلال المظاهر الدلالية العامة،انطلاقا من تجلياتها اللغوية،التي تتيح طرح تصور للأنساق المجردة،التي تحكم العلاقات،التي تربط بين العناصر،و الانتقال بوساطتها من مستوى إلى مستوى آخر،لإدراك النظام الكامن من خلال المستوى التجريدي،الذي ينحو نحو كشف البنيات العميقة،التي ينطوي عليها العمل،و الكامنة وراء صياغة النص الأدبي."[2]

لهذا "شكلت السيميائيات،منذ الخمسينيات من القرن الماضي،في المجال الأدبي،تيارا فكريا أثرى الممارسة النقدية المعاصرة و أمدها بأشكال جديدة لتصنيف الوقائع الأدبية و فهمها و تأويلها.لقد فتحت السيميائيات أمام الباحثين،في مجالات متعددة،آفاقا جديدة لتناول المنتوج الإنساني من زوايا نظر جديدة."[3] فكانت تعنى بـ"دراسة الشفرات،أي الأنظمة التي تمكّن الكائنات البشرية من فهم بعض الأحداث أو الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى.و هذه الأنظمة هي نفسها أجزاء أو نواح من الثقافة الإنسانية،برغم كونها عرضة لتغيرات ذات طبيعة بيولوجية أو فيزياوية...و باعتبارها حقلا أو موضوعا ناشئا بين موضوعات الدراسات العقلية – فإن السيمياء تضع نفسها في منطقة الحدود المضطربة بين الإنسانيات و العلوم الاجتماعية،حيث غالبا ما يعتقد علماء الإنسانيات أنها صارمة جدا، في حين يرى علماء الاجتماعيات أنها تعوزها الصرامة العلمية الكافية...وحيث أن السيمياء هي دراسة الشفرات و الأوساط فلابدّ لها أن تهتم بالأيدولوجية، و بالبنى الاجتماعية – الاقتصادية، و بالتحليل النفسي، و بالشعرية، و بنظرية الخطاب."[4]

---

[1]- أحمدطالب،المنهج السيميائي من النظرية إلى التطبيق،دار الغرب،د.ط،د.ت،ص:16 .

[2]- سيزا قاسم،مدخل إلى السيميوطيقا،دار الياس العصرية-القاهرة،د.ط،1986،ص:17.

[3]-سعيد بنكراد،السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها،ص:10.

[4]- روبرت شولز،السيمياء و التأويل ،ترجمة سعيد الغانمي،المؤسسة العربية للدراسات و النشر،دار الفارس،بيروت-عمان،ط1،1994،ص:13-14- 15.

لقد أقحمت السيميائيات نفسها في شتى المجالات و تبنت نتائجها النظرية و التطبيقية الكثير من الحقول و الاختصاصات و كان للحقل الأدبي حيز كبير من الاهتمام و في هذا الصدد:"ساهمت بقدر كبير في تجديد الوعي النقدي من خلال إعادة النظر في طريقة التعاطي مع قضايا المعنى.و لقد قدمت في هذا المجال مقترحات هامة عملت على نقل القراءة النقدية من وضع الانطباع و الانفعال العرضي الزائل و الكلام الإنشائي الذي يقف عند الوصف المباشر للوقائع النصية،إلى التحليل المؤسس معرفيا و جماليا.فالنصوص،كل النصوص كيفما كانت مواد تعبيرها، يجب النظر إليها باعتبارها إجراء دلاليا لا تجميعا لعلامات متنافرة. و السميائيات صريحة في هذا المجال،فهي تسلّم بوحدة الظاهرة الدلالية،كيفما كانت لغتها و كيفما كان شكل تجليها."[1]

و يمكن استعارة تعريف كير ايلام لمفهوم المشروع السيميائي :"..علم مكرس لدراسة إنتاج المعنى في المجتمع.و تعنى كذلك بعمليات الدلالة و عمليات الاتصال،أي الوسائل التي بواسطتها تتوالد المعاني و يجري تبادلها معا.و تشمل مواضيعها شتى أنساق العلامات و الكودات التي تعمل في المجتمع و الرسائل الفعلية و النصوص التي تنتج من خلالها."[2]

فاللغات بكل أصنافها،و الإيماءات و أنظمة الإشارات سواء كانت إشارات متعارف عليها اصطلاحا مثل إشارات المرور و بعض البرتوكولات كالجلوس حول مائدة مستديرة،تدخل في عملية تحديدنا و تعرفنا على ذواتنا في حركة و أنظمة من مدلولات و عمليات تواصل."[3]

و بالتالي فالهدف من دراسة السيميولوجيا هو دراسة المعنى الظاهر و الخفي لكل نظام علاماتي فهي تدرس لغة الإنسان اللفظية و غير اللّفظية و ما يحيط به باعتبارها نسق من العلامات مثل:العلامات التجارية و إشارات المرور و الخرائط و الصور الفوتوغرافية...الخ."[4]

---

[1]- سعيد بنكراد،السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها،ص:10- 11.

[2]- كير ايلام،سيمياء المسرح و الدراما - ترجمة رئيف كرم-المركز الثقافي العربي ،ط1،1992،ص:5 نقلا عن طامر أنوال ،المسرح و المناهج النقدية الحداثية نماذج من المسرح الجزائري و العالمي ،دار القدس العربي ،وهران،د.ط،2011،ص:167- 168.

[3]- طامر أنوال،المسرح و المناهج النقدية الحداثية،ص:168.

[4]- عبيدة صبطي،نجيب بخوش،مدخل إلى السيميولوجيا،ص:18.

و لاختلاف وجهات النظر في الحقل السيميائي أضحت السيمياء"لا تنفرد بموضوع خاص بها، فهي تهتم بكل ما ينتمي إلى التجربة الإنسانية العادية شريطة أن تكون هذه الموضوعات جزءا من سيرورة دلالية.فالموضوعات المعزولة،أي تلك الموجودة خارج نسيج السميوز، لا يمكن أن تشكل منطلقا لفهم الذات الإنسانية أو قول شيء عنها،فليس بمقدورنا أن نتحدّث عن سلوك سميائي إلاّ إذا نظرنا إلى الفعل خارج تجليه المباشر،فما يصدر عن الإنسان لا ينظر إليه في حرفيته،بل يدرك باعتباره حالة إنسانية مندرجة ضمن تسنين ثقافي هو حصيلة لوجود مجتمع."[1]

و"وجود المجتمع ذاته رهين بوجود تجارة للعلامات.فبفضل العلامات استطاع الإنسان أن يتخلص من الإدراك الخام،و أن يتخلص من التجربة الصافية، و ينفلت من ربقة الزمان و المكان"[2].

إنّ كل مظاهر الوجود اليومي للإنسان تشكل موضوعا للسميائيات.و بعبارة أخرى فإنّ كل ما تضعه الثقافة بين أيدينا هو في الأصل و الاشتغال علامات تخبر عن هذه الثقافة و تكشف عن هويتها.فالضحك و البكاء و الفرح و اللباس و طريقة استقبال الضيوف و إشارات المرور و الطقوس الاجتماعية و الأشياء التي نتداولها فيما بيننا، و كذلك النصوص الأدبية و الأعمال الفنية،كلّها علامات تقعيد،أي تحتاج إلى الكشف عن القواعد التي تحكم طريقتها في إنتاج معانيها، مستندة في ذلك، و في الكثير من الحالات، إلى ما تقترحه العلوم الأخرى من مفاهيم و رؤى"[3].

و"استنادا إلى هذا،فإنّ الموضوع الرئيس للسميائيات هو السيرورة المؤدية إلى إنتاج الدلالة ،أي ما يطلق عليه في الاصطلاح السميائي السميوز(Sémiosis).و السميوز في التصور الدلالي الغربي هي الفعل المؤدي إلى إنتاج الدلالات و تداولها.إنها سيرورة يشتغل من خلالها شيء ما باعتباره علامة.فالكلمة أو الشيء أو الواقعي ليست كذلك إلاّ في حدود إحالتها على سيرورة، فلا شيء يمكن أن يدل من تلقاء ذاته ضمن وجود أحادي في الحدود و الأبعاد، فالواحد المعزول كيان لامتناه، و وحده التحقق من خلال محمول مضاف يمكن أن ينتج دلالة."[4]

---

[1]- سعيد بنكراد،السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها،ص:28.

[2]- Umberto Eco:lesigne,éd labor,1984,p151نقلا عن سعيد بنكراد،السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها،ص:29.

[3]- سعيد بنكراد،السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها،ص:29.

[4]- المرجع نفسه،ص:33.

تتعدد الاتجاهات السيميولوجية و مدارسها نظرا للاختلاف الموجود في المنطلقات الابستمولوجية غير أنّ الكثير من الباحثين يحبّذون التقسيم الثلاثي كما نجد ذلك عند الأستاذ طامر أنوال "حيث تمركزت الاتجاهات المعاصرة للسيميائيات في:

-سيميائية التواصل(برييتو-جورج مونان-أندريه مارتيني —بويصانص)

-سيميائية الدلالة(بارث)-سيميائية الثقافة(يوري لوتمان-تودوروف-أمبرتو ايكو)"[1]

لقد تعددت مجالات السيميائيات و تنوعت باعتبارها «العلم الذي يدرس العلامات داخل الحياة الاجتماعية »كما عرفها «دي سوسير» أو انطلاقا من تصور «بورس» لها بأنه العلم الذي يدرس كل شيء حتى الأكل و اللباس،و النبيذ و الرياضيات و غيرها...و هذا ما أخذه الباحثون اللاحقون بعين الاعتبار،فتناولوا كل مظاهر الحياة الانسانية بوصفها علامات دالة، شاملة اللغة اللسانية و غير اللسانية و من أبرزها الفنون"[2] و التي كانت حقلا خصبا للدراسة السيميائية و من بينها المسرح.

2-المسرح:إنّ المسرح كما هو متعارف عليه أبو الفنون" أي أنّه يشمل فنونا أخرى عديدة مثل الموسيقى و الرقص و الغناء و العمارة و الرسم و التصوير و الشعر و الأداء و التعبير، فهو يحتوي هذه الأنشطة جميعا و هكذا يتأكد لنا أنّ المسرح في ذاته نوع من الإبداع له قواعده.كتابة و إعدادا و تمثيلا و حرفية و إخراجا"[3].

إنّ هذا الطابع الإبداعي للكتابة المسرحية و ما فيها من صور التعبير الدرامي أدى إلى " أن يتفرد المسرح من بين كل الفنون الجميلة بكونه يتمتع بوجود مزدوج.فهو فن زماني (بما أنّه يتضمن كلاما) و فن مكاني (مادام يتطلب حيّزا من المكان ليتم تبليغه).و هو يختلف عن الفنون المكانية الخالصة-كالرسم و النحت مثلا- التي تقتصر في تبليغها على عنصر المكان،كما يختلف عن الفنون الزمانية المحضة-شأن الموسيقى و الشعر- التي تكتفي في إيصالها بعنصر الزمان فقط.إنّه يستلزم العنصرين معا،وهو ما دعا بعض الدارسين إلى تصنيفه ضمن خانة متميزة،و تعريف العمل المسرحي بأنّه عمل فني يتم توصيله بالضرورة في المكان و الزمان معا"[4]

---

[1]- طامر أنوال،المسرح و المناهج النقدية الحداثية،ص:168.

[2]- فيصل الأحمر،معجم السيميائيات،الدار العربية للعلوم ناشرون،بيروت- لبنان ،منشورات الاختلاف،الجزائر العاصمة- الجزائر،ط1،2010،ص:102.

[3]- عبد المجيد شكري،فنون المسرح و الاتصال الإعلامي،دار الفكر العربي،القاهرة،ط1،2011،ص:17.

[4]-.T.kowzan-littérature et spectacle-mouton-Paris lahaye-1978نقلا عن محمد التهامي العماري،مدخل لقراءة الفرجة المسرحية،دار الأمان،الرباط،ط1،2006،ص:11.

من هنا يمكن القول"إنّ المسرحية في ذاتها عمل فني دينامي Dynamicمتحرك،يتميز بقدرته على التغير المستمر،و الفنون الدينامية،غيرها غير الفنون الشكلية أو الثابتة أو الاستاتيكية Statistic،التي تشمل حيّزا ثابتا،مثل الرسم والنحت،بينما الفنون الدينامية تتحرك في نطاق الزمن،مثل الرقص و الموسيقى و التمثيل و إن كانت الفنون الدينامية قد تستوعب بالضرورة فنونا شكلية استاتيكية ثابتة مثلما هو الحال مع استخدام المناظر و الديكور في المسرح"[1].

إن المسرح –باعتباره شكلا من أشكال الفرجة–يعد ملتقى لعلامات متعددة:منها ما هو سمعي،و منها ما هو بصري،و منها ما هو شمي،كالعطور و البخور... و منها ما يتصل باللمس والذوق...مما يفرض على المتفرج استعمال قنوات حسية عديدة بشكل متزامن أثناء التلقي،بحيث يحول تلك الرسائل المتناثرة و المتزامنة إلى وحدة متلاحمة دالة.معنى هذا أن المتفرج المسرحي يقوم بنشاط ذهني تأويلي لا يخلو من إبداعية:فهو يقيم تناسبا بين الدوال الحسية الصادرة عن الخشبة،و مدلولات تتصل بشخصيات الحكاية و أحداثها و فضاءاتها...معتمدا في ذلك على معرفته –الواعية أو اللاواعية– بالشفرات التي يتأسس عليها العرض المسرحي.و إذا علمنا أن الشفرات في المسرح تتسم بالانفتاح و الدينامية–خلافا لما هو عليه الحال في بعض أشكال التواصل المغلقة–،أدركنا الطابع الإبداعي للفرجة المسرحية، و أدركنا كذلك ما يلاقيه الدارس – ومن ثم المتفرج– من صعوبات في سبيل ضبطها و الإحاطة بها."[2]

حيث تتحول الشخصية من ورقية الإبداع الخيالي إلى جسد الممثل الذي يضفي عليها سمات لم تكن متواجدة في النص الأصلي، مما يفتح أقواسا متعددة لدراسة الأداء و الصوت و الحركة و الإيقاع تدخل ضمن مستوى آخر هو سينوغرافية النص الدرامي."[3]

[1]– عبد المجيد شكري،فنون المسرح و الاتصال الإعلامي،ص:22.

[2]– محمد التهامي العماري،مدخل لقراءة الفرجة المسرحية،ص:25–26.

[3]– طامر أنوال،المسرح و المناهج النقدية الحداثية،ص:169.

و بناء على هذا "يخضع النص المسرحي لمفاتيح متعددة لاستقراء غوره،و إن حددت المقاربة السيميائية الخطوط العريضة لولوج عمق النص،فإنها تظل مقاربة مطاطة و قابلة للإثراء مع ما توصلت إليه أحدث التأويلات على مستوى العلامة،الحركة،الإيماءة،...الخ و ما يطرحه النص/عرض من مفارقة،تدفع الباحث إلى ضرورة الإلمام بالأدوات المعرفية و المنهجية لاستقراء فن مركب حي،يدخل العلامة اللغوية و ما فوق اللغوية في تحديد نسيجه المؤثث."[1]

و معلوم أن عالم المسرح غني بالعلامات المتنوعة لسانية و غير لسانية.و لذلك فالدال فيه متنوع و ليس من نوع أو صنف واحد،و من هنا اعتبر المسرح أبا للفنون.و لأن الأمر كذلك، يتعين على التحليل أن يدرس مختلف الدوال فيه و مدلولاتها و علاقات بعضها ببعض لتشكيل الدلالة المسرحية.و هذا هو ما تحرص عليه بالضبط سيميائيات المسرح باعتبارها علما للعلامات المسرحية"[2] .

3-سيميائيات المسرح:إن سيميولوجيا المسرح" منهج لتحليل النص و/أو العرض المسرحي،حريص على نظامهما الشكلي و دينامية و سيرورة بناء المعنى .هذا المعنى الذي يكون بوساطة شراكة جامعة بين مطبقي المسرح و المتفرجين."[3]

4-القراءة السيميائية:بما أنّ العمل المسرحي بشقّيه غني بالإيحاءات و الدلالات المسرحية "يقترح النص المسرحي بين أيدي القارئ مساحات شاسعة لإمكانيات لا حد لها و رؤى أثرى من أن يحاصرها طرح بمستوى مسطح أحادي،إنه يمنح فرصة تلاقح الأفعال،الخطابات،الصور الأيقونية،الحركة،في فضاء متحول و غير ثابت يدعو لأن تكون القراءة السيميائية متعايشة مع السياق،مع المتخيل منه والواقعي في ترجمة للنص/الجسد من خلال انتعاش للمقروء و للمجسد بعيدا عن صلابة النماذج المفروضة،فلكل نصّ مسرحي لغته،إيقاعه الخاص،يتفرد به و يتفاعل معه."[4]

---

[1] – طامر أنوال،المسرح و المناهج النقدية الحداثية،ص:170.

[2] – أحمد بلخيري،سيميائيات المسرح،مطبعة النجاح الجديدة،الدار البيضاء،ط1،2010،ص:39.

[3] – المرجع نفسه،ص:32.

[4] – طامر أنوال،المسرح و المناهج النقدية الحداثية نماذج من المسرح الجزائري و العالمي،ص:170.

و انطلاقا من هذه الرؤية" فإنّ النص يفرض دلالة خاصة به، يقرأ بموجبها و يحيله إلى المعنى المؤول.و هذا ما تدعو إليه القراءة السيميولوجية للنص،مسلطة الأضواء على مجموع الشفرات التي نحركها،و المستوى الدلالي الإحائي،و قد حدد لنا" بارتس"نموذجا للتأويل السيميولوجي وفق الشفرات التالية:

1-شفرة الأفعال المتعلقة بالحبكة.

2-الشفرة الهرمنوطيقية،المتعلقة بصياغة لغز و حله.

2-الشفرة المعنوية المعددة للسمات الدلالية للنص.

4-الشفرة الرمزية.

5-الشفرة المرجعية،التي تحيل إلى الخلفية الثقافية التي يشير إليها النص."[1]

و لهذا "يلعب القارئ دورا كبيرا في تفعيل النص حينما يخلص العزم في تحديد السياق و في استخلاص المعنى الذي يعود به إلى العالم المتحرك،و عليه تكون نقطة التمفصل بين سيميولوجية القراءة و آليات التأويل منبثقة من السعي نحو تحديد المعنى و تحديد المرجعية الأساس أو نحو معرفة المستنبت الفني و المستنبت الثقافي لتشكيل النص."[2]

إذن "هذا هو حيز المدلول المسرحي،إنّه صيرورة وظيفة العلامة من المنتج لها لحدود المرسل إليه،آخذين بعين الاعتبار ثلاثة شروط:

-البنية الثنائية للعلامة (الدال/المدلول)

- المرجع كعامل خارجي للعلامة و لكن شديد الارتباط بها.

-النموذج التواصلي بين المبدع-المرسل-المتلقي-المؤول."[3]

---

(1) VoirbarthesroLand,s/z,Paris,Editions du seuil1970,p24,25نقلا عن طامر أنوال،المسرح و المناهج النقدية الحداثية،ص:364.

(2) - محمد خرماش،سميولوجيا القراءة و إشكالية التأويل،مجلة سيميائيات،مجلة دورية محكمة،جامعة وهران،الجزائر،العدد2،السنة الثانية،خريف2006،ص:86.

(3) - VoirtadeuszKowzan.Sémiologie du théâtre,Editions Nathan1992,p53نقلا عن طامر أنوال،المسرح و المناهج النقدية الحداثية،ص:366.

إنّ القراءة السيميائية لا تلغي القراءات السابقة عليها، و إن كانت تفيد منها و تحتويها، فهي بتركيزها على قراءة أعماق الدال، بحثا على الأنظمة الدلالية للشفرات و العلامات و طرق إنتاج المعنى، لتفتح المجال واسعا لفعالية القراءة، وحفز الطاقة التخييلية لدى القارئ، ليشارك بفكره و ثقافته في إبداع النص من خلال كشف مخبوئه،و تفتيق دلالاته."[1]وأيّا كان شأن هذا الذي يأتي إلى نص أدبي ما، فيكتب من حوله تحليلا، فإنه لا يستطيع أن يفلت من صنف القراء، كما أن مسعاه لا يفلت من مفهوم القراءة، بيد أن هذه القراءة تختلف اختلافا بعيدا بين محلل ومحلل آخر من وجهة،و دارس و دارس آخر من وجهة ثانية،و بين قارئ عادي، و قارئ محترف من وجهة أخراة، مما يجعل من مفهوم القراءة إشكالية لسانياتية سيميائية نقدية جميعا."[2]

5– القراءة السيميائية و علاقتها بالتأويل: يرتبط مفهوم القراءة السيميائية بمصطلح آخر ألا و هو التأويل من حيث أن هذه العملية تقع على عاتق القارئ أو المؤول و هذه إشكالية أخرى" فالمفروض أن يعمل المؤول على احترام مقتضيات النص بدراسته في شكله و تشكله،و على احترام مقتضيات التأويل بتتبع حركية المعنى و محاولة الوقوف على أرضية صلبة عبر مراحل و إجراءات منها:3 مراحل للتأويل:

1–مرحلة الوصف أو التوصيف: و تقوم على تحديد مجموع المواصفات و الشروط و العلاقات التي تؤسس النص أي على تحديد المستوى السيمانطيقي و معرفة الطبيعة النوعية للكتابة التي ينتمي إليها. و بما أن لغة الأدب قد تجعل العلامات منفصلة عن الأشياء و منفتحة على الخيال، فإنها تقدم إمكانية إيجاد أبنية جديدة تجعل النص في صورته الخاصة موجودا بالقوة فقط أو موجودا مع وقف التنفيذ.

و لذلك ينبغي للمؤول في هذه المرحلة أن يستفيد من الدراسات اللغوية أو من الدراسات البنيوية ليفتح منفذا إلى الاضطراب الحاصل بين كيان النص و كينونته أو بين عالمه و حقيقته أو بين إشكالية الكتابة و إشكالية القراءة ...على أن الوصف قد لا يكون موضوعيا أو تاما و من ثم قد يكون موجها لعملية التأويل"[3]

---

[1] – بسام قطّوس،سيمياء العنوان،دائرة المطبوعات و النشر،عمان– الأردن،ط1،2001،ص:24.

[2] – عبد المالك مرتاض،التحليل السيميائي للخطاب الشّعري،دار الكتاب العربي،الجزائر،د.ط،2001،ص:8.

[3] – محمد خرماش،سيولوجيا القراءة و إشكالية التأويل:ص:84.

منذ البداية، إذ قد يتم التركيز على إبراز بعض الخصائص دون غيرها أو التشديد على بعض العناصر التكوينية بقصد معين، و تلك بعض المزالق التي تحف بالتأويل.

2-التفسير:

و هو محاولة إقامة تلازم سيمانطيقي في النص وإزالة الغرابة فيه كي يصبح قريبا و مألوفا، بمعنى أن نتعرف على المقامات و السياقات التي تفيد في فهمه أو جعله يحمل معنى مقبولا يساعد على إقامة المرجعية التي ظلت معلقة، و لهذا يكون تحديد المعنى مرتبطا بتحديد السياق أو مشروطا به إلى حد بعيد، و هي مهمة صعبة ملقاة على عاتق الدارس أو المتلقي بالأساس. و بما أن الاجتهاد في تحديد السياق و إزالة الغرابة أي في التفسير قد يختلف باختلاف الموقع الذي يتخذه المتلقي و باختلاف الغاية التي يستهدفها و مدى الاستعدادات و الإمكانيات التي يتوفر عليها، فإنه يكون من المحتمل جدا أن تختلف السياقات المطروحة بالنسبة للنص الواحد، فيختلف التفسير و بالتالي يختلف التأويل و يختلف الفهم كذلك...على أن هذا الأمر و إن كان يبدو إكراها قويا في المقاربة النصية و في عملية التواصل برمتها، فإنه قد يحمل على أنه نوع من الإثراء بالنسبة للأعمال الإبداعية على وجه الخصوص، لأن عملية التفسير قد تنصب على إزالة الغرابة اللغوية أو التاريخية أو التركيبية أو التكوينية و غيرها، و في ذلك كله تأكيد لزخم النص و تعدديته، و أن نربح منه معنى في نهاية المقاربة أو التحليل ليس هو كل الربح في نظريات التلقي و في سميولوجية القراءة و إشكالية التأويل.

ورغم أن الأثر يفيد دائما بما يجعل منه آلية لتمثل الوقائع و البنيات الاجتماعية و الثقافية و الإنسانية و غيرها، وبما نمّ عن انشغالات القرّاء زمن إنشائه، وبما يحدد دوره ومنزلته ضمن سيرورة التاريخ و في جدلية الفن و الواقع، فإن السياقات الخارجية قد لا تكون ذات غناء كبير في عملية التفسير لأن القارئ أو الناقد المؤول ينبغي أن ينظر بالأساس إلى الملابسات التقنية في بناء النص و ليس إلى مرفقاته فحسب. فالنص الشعري مثلا يفسر في نطاق مستلزمات الشعر و مقومات النوع و ليس فقط فيما قد يحتويه من أثر السياقات الخارجية."[1]

[1] – محمد خرماش،سيولوجيا القراءة و إشكالية التأويل،ص:85.

و مع ذلك أو لذلك، فإن التفسير قد لا يزيل كل الغرابة أو كل الإكراهات التداولية، و بالتالي قد لا يصل التأويل و من ثم الفهم إلى المدى الأقصى في التحليل و في المقاربة.

3-الفهم و التقويم:

يتتبع التأويل حسب هذه المراحل حركية المعنى في النص محاولا فهمه أي محاولا استخلاص الحقيقة من الفن أو معرفة الباطن من وراء الظاهر ببسط الوسائط الممكنة بين التعبير و ما يعبر عنه أو بين الأدب و غير الأدب و الناس، و إذا كان الكاتب غائبا ساعة القراءة فهو معمول حسابه في التأويل أي في فهمه من خلال فهم كتابته، و هو مصداق قولة (ديلتي Dilthey) مثلا:"إن الغاية النهائية للتأويل هي أن نفهم الكاتب أكثر ممّا فهم هو نفسه".

(و بما أن التأويل يتضمن بالطبع قدرا من التقويم و الحكم الذي قد لا يكون صائبا دائما أو شاملا فهو يدفع على كل حال إلى محاولة امتلاك المعنى العميق و تنزيله منزلته ضمن مراتب المعرفة العامة."[1]

لأجل كل هذا " فإنّ تشغيل ميكانزمات القراءة و ميكانزمات التأويل يمثل حركة ضرورية و دائبة في جميع الأوساط و في جميع المجالات."[2]

و عموما حتى و إن صعبت عملية القراءة و تشعّب التأويل فلا بأس أن يضع القارئ أو المتلقي مكتسباته الفكرية و المعرفية في قراءة النصوص مهما تواضعت و مهما اختلفت فالاختلاف سمة البشرية.

[1]- محمد خرماش، سميولوجيا القراءة و إشكالية التأويل،ص:85.

[2]- محمد خرماش، سميولوجيا القراءة و إشكالية التأويل،ص:86.

الفصل الأول:سيميائية العنوان و الإرشادات المسرحية

1-1سيميائية العنوان

تمهيد

1-العنوان بوصفه بنية لغوية مستقلة.

2-العنوان كبنية متضمنة .

1- 2 الإرشادات المسرحية.

تمهيد

الإرشادات المسرحية الواردة في النص:

1-الزمان

2-المكان

3-المشاهد و اللوحات

4-وصف الشخصيات

5-الحركة

6-الإيماء

7-اللباس

8-الموسيقى

9-الإضاءة

10-الأصوات

1-1 سيميائية العنوان:

تمهيد: جاء الاهتمام بالعنوان والإرشادات المسرحية واضحا وعلى مستويات، وسندرس هذه المستويات واحدا بعد الآخر بدء بالعتبات:

-العنوان لغة:جاء في لسان العرب لابن منظور مادة "عنا": "و عنوان الكتاب مشتق فيما ذكروا من المعنى،و فيه لغات: عَنَوتُ و عننت و عنّيت. و قال الأخفش: عنوت الكتاب،و اعنه،و أنشد يونس :

فطِنِ الكتاب إذا أردت جوابه و اعن الكتاب لكي يسرّ و يكتما

قال ابن سيده:العُنوان و العِنوان سمة الكتاب.و عنونه عنونة و عِنوانا،و عنّاه،كلاهما: وسَمه بالعنوان.و قال أيضا: و العُنيان سمة الكتاب،و قد عنّاه و أعناه،و عنونت الكتاب و علونته.قال يعقوب:و سمعت من يقول أطِنْ و أعِنْ أي عنْوِنْه و اختمه.قال ابن سيدة:و في جبهته عُنْوانٌ من كثرة السجود أي أثرٌ"[1].

- العنوان في الاصطلاح:

حظيت العناوين بأهمية كبيرة في المقاربات السيميولوجية، باعتبارها أحد المفاتيح الأولية و الأساسية التي على الباحث أن يحسن قراءتها و تأويلها والتعامل معها لذلك فإنه يستمد تعريفه من أهميته و مكانته في النص الإبداعي و حتى من الوظائف التي يؤديها في العمل الأدبي و في شبكة العلاقات التي يتقاطع بها مع هذا النص "إنه يعتبر بمثابة عتبة ينبغي الوقوف عندها قبل الولوج إلى عالم النص و متاهاته"[2] باعتباره "نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية،و أخرى رمزية، تغري الباحث بتتبع دلالاته و محاولة فك شيفرته الرامزة"[3]. من أجل ذلك "فالمؤلفون و الكتاب لا ينتقون عناوينهم بشكل عفوي اعتباطي، و لكنهم يختارونها بشكل دقيق يتلاءم و مضامينهم الفكرية و رؤاهم الفنية.لذلك يعد العنوان مدخلا أساسيا لقراءة النص واختزال حمولته اللغوية و الثقافية،و توضيح أبعاده الدلالية.كما أن قصدية المؤلف في اختيار عناوينه تتمثل في الطريقة التي يصوغ بها هذه العناوين على المستويات التركيبية و الدلالية و البلاغية" [4].

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، ج36،مج 4،دار المعارف،القاهرة،ط 1،1981،ص:3147.

[2]– ميلود بوشايد،عبد الرحيم اصميدي،دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد،البلد:/،ط2،(2006-2007)،ص:45.

[3]– بسام قطوس، سيمياء العنوان، مطبوعات المكتبة الوطنية،عمان – الأردن،ط1،2001،ص:33.

[4]– ميلود بوشايد،عبد الرحيم اصميدي،دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد،ص:46.

و هذه المقصدية بالطبع تقود "إلى مرجعية ما:ذهنية أو فنية أو سياسية أو مذهبية أو إيديولوجية فالعنوان في الوقت الذي يقود القارئ إلى العمل هو من زاوية يخبرنا بشيء ما"[1].

و هذا الجانب الإخباري أو الإعلامي للعنوان يرمي إلى "خلق ميثاق قرائي/تواصلي مع القارئ ليراعي كل الخصائص الفنية و المعطيات الفكرية للنص"[2].و ذلك "لأنه المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي ستساعدنا لا محالة في فك رموز النص،و تسهيل مأمورية الدخول في أغواره و تشعباته الوعرة"[3].

لذا فمن غير الممكن أن نتصور نصا أو عملا بعيدا عن صاحبه أو لا يحمل عنوانا خاصا به،فهذا مدعاة للبس ذلك أنه "وسم له و علامة عليه و له"[4].

إن العلاقة بين العنوان و النص أشبه بعلاقة بطاقة الهوية بصاحبها، إنه كما تقول بشرى البستاني:"رسالة لغوية تعرّف بتلك الهوية و تحدّد مضمونها،و تجذب القارئ إليها،و تغريه بقراءتها،و هو الظاهر الذي يدل على باطن النص ومحتواه"[5].

إذن فمدار الأمر كله معقود على العنوان "فقديما قيل: الكتاب يقرأ من عنوانه"[6]،و على هذا الأساس يترتب أن العلاقة بين العنوان و النص"جدلية،فنحن نحتاج حتى نفهم العنوان أن نفهم النص،و العكس صحيح أحيانا "[7].

و عليه يمكن القول بأن "العنوان مرتبط ارتباطا عضويا بالنص الذي يعنونه،فيكمّله و لا يختلف معه و يعكسه بأمانة و دقّة"[8].

---

[1]– بسام قطوس،سيمياء العنوان،ص:31.

[2]– ميلود بوشايد،عبد الرحيم اصميدي،دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح، ص:46.

[3]– جميل حمداوي،السيميوطيقا و العنونة، مجلة عالم الفكر، وزارة الثقافة،الكويت، ع 3،مج25،1997،ص:96.

[4]– بسام قطوس،سيمياء العنوان،ص:31.

[5]– بشرى البستاني،قراءات في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العربي، بيروت– لبنان ، ط 1،2002،ص:34.

[6]–بسام قطوس،سيمياء العنوان،ص:32.

[7]– المرجع نفسه،ص:166.

[8]– عبد المالك مرتاض،تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدن،ديوان المطبوعات الجامعية،بن عكنون– الجزائر، ط1،1995،ص:277.

و من خلال ما سبق ذكره يتجلى بأن العنوان يُعدُّ "نصّا مصغرًا تقوم بينه و بين النص الكبير ثلاثة أشكال من العلاقات:

1-علاقة سيميوطيقية:حيث يكون العنوان علاقة من علاقات العمل.

2-علاقةبنائية:تشتبك فيها العلاقات بين العمل و عنوانه على أساس بنائي.

3-علاقة انعكاسية:و فيها يختزل العمل – بناء ودلالة – في العنوان بشكل كامل"[1].

و من هنا تتجلّى بوضوح أهمية العنوان، إنه مرآة صاحبه و العتبة التي يجب تخطيها لإجادة التأويل و التحليل فلا شيء كالعنوان "يمدّنا بزاد ثمين لتفكيك النص و دراسته "[2].

لذلك فلا عجب أن نلحظ اهتماما كبيرا للحقل السيميائي بالعنوان فقد خصّت الكثير من الأبحاث السيميائية العنوان بدراسات معمّقة تأسس من خلالها العنوان "على يد كبار المنظّرين،من أمثال جونيت (بفضل كتابه "عتبات") و ليو هوك الذي مكن لهذا العلم من خلال كتابه المعروف "إشارة العنوان"، و عدد من المقالات التي نشرها في المجلاّت المحكّمة"[3]،بالإضافة إلى مجهودات كل من "روبرت شولز Robert،Schools)في كتابه"اللغة والخطاب الأدبي"حيث خص العنوان بحديثه عن "سيمياء النص الشعري"،و جان كوهين (Cohen) في كتابه "بنية اللغة الشعرية" "[4]،فقد كان لهؤلاء النقّاد الغربيين الأثر الواضح في مقاربات العنونة تعريفا و تحليلا.

و لعل عناية النقاد بالعنوان يفسّر أهميته البالغة في القراءة السيميائية "فهو سمة العمل الفني أو الأدبي الأول:من حيث هو يضمّ النصّ الواسع في حالة اختزال و كمون كبيرين،و يختزن فيه بنيته أو دلالته أو كليهما في آن و قد يضمّ العنوان الهدف من العمل ذاته،أو خاتمة القصّة و حل العقدة فيها"[5].

---

(1)– محمد فكري الجزار،لسانيات الاختلاف (الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة)، ايتراك للطباعة والنشر والتوزيع، مصر الجديدة-مصر،ط1،2001،ص:218.

(2)– محمد مفتاح،دينامية النص تنظير و إنجاز،الدارالبيضاء- المغرب،بيروت- لبنان،ط3،2006،ص:72.

(3)– الطيب بودربالة،قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس،محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي،منشورات جامعة محمد خيضر ببسكرة،15-16 أفريل 2002،ص:24.

(4)– بسام قطوس،سيمياء العنوان،ص:33.

(5)– المرجع نفسه،ص:39.

لذا لن نتعجب أن الكثير من الدراسات السيميائية التي مسّت الأعمال الأدبية تؤكّد"أهمية العنوان في دراسة النصّ الأدبي"[1].

و تختلف وظيفة العنوان تبعا لطبيعة النص فهو الذي يحدّد طبيعة هذه الوظيفة و نوعها و تتعدّد الوظائف التي يؤدّيها العنوان فقد وقف دارسو العنونة على كثير منها و"قال بها عدد من النقّاد، مثل:

- وظيفة الإعلان عن المحتوى.
- وظيفة التجنيس(تكشف عن الجنس الأدبي: قصّة ، مسرحية ، رواية، ...إلخ).
- الوظيفة الإيحائية.
- الوظيفة التناصية.
- وظيفة العرض.
- وظيفة التخصيص و التحديد (خاصة بالنسبة للعناوين الفرعية).
- وظيفة الإحالة.
- وظيفة الاستحالة.
- وظيفة الحثّ.
- الوظيفة التأسيسية.
- الوظيفة الإغرائية .
- الوظيفة الانفعالية.
- الوظيفة الاختزالية.
- الوظيفة التكثيفية."[2]

غير أن العنوان يملك وظيفة خاصة في نظر ايكو و هي :"أن العنوان يجب أن يشوّش على الأفكار لا أن يحوّلها إلى قوالب مسكوكة"[3]

---

[1]– جميل حمداوي،السيميوطيقا و العنونة،ص:97.

[2]– الطيب بودربالة،قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس،ص:26.

[3]–أومبيرتو ايكو،حاشية على اسم الوردة آليات الكتابة،ترجمة وتقديم سعيد بنكراد،دار كرم الله،الجزائر،د.ط،2012،ص:14.

و ذلك بأن يكسر أفق التوقع لدى القارئ و يستفزّ تأويليته الخاصة وربما تعدّد الدلالة هو السبب في ذلك و أحد المشوّشات الكبرى.لذلك "لا شيء يواسي مؤلف رواية ما سوى اكتشافه لقراءات اقترحها القرّاء و لم تكن لتخطر له على بال"[1].

و تختلف وظيفة العنوان لعوامل عدة منها النوع التجنيسي للعمل،العامل الزمكاني و غيرها من المؤثّرات. و يعتبر العنوان "من أهم العناصر التي يستند إليها النص الموازي (paratexte)،و هو بمثابة عتبة تحيط بالنص،عبرها نقتحم أغوار النص،و فضاءه الرمزي الدلالي،أي أن النص الموازي هو دراسة للعتبات المحيطة بالنص،و العتبات هي المداخل التي تؤهل المتلقي بأن يمسك بالخيوط الأولية و الأساسية للعمل الذي يراد دراسته."[2]

و "يفكّكه جيرار جنيت (GerardGenette) إلى النص المحيط (peritexte) والنص الفرقي (epitexte).

و قد أولى جيرار جنيت، عناية كبيرة للعنوان باعتباره نصّا موازيا يندرج ضمن النص المحيط، و النص الموازي عنده هو ما يصنع به النص من نفسه كتابا و يقترح ذاته بهذه الصفة على قرّائه"[3]

"و لما كان العنوان يعدّ نصا موازيا له مبادئه التكوينية و مميزاته التجنيسية، و نظرا لطبيعته الإحالية و المرجعية، فهو يتضمن أبعادا تناصية استنساخا و استلهاما أو تحاورا"[4]باعتبار أن العنوان عنصر داخل في مفهوم التعالي النصي" و هو كل ما يجعل نصا يتعالق (يدخل في علاقة) مع نصوص أخرى، بطريقة مباشرة أو خفية"[5]" و مفهوم التعالي النصي يجعله في علاقة ظاهرة أو مخفية مع باقي النصوص"[6].

فالعنوان لا يتضمن البعد الحقيقي له فحسب وإنما هو إشارة سيميائية مبنية على شبكة العلاقات التي يبرزها النص في تفاعله مع عناوين نصوص أخرى و عليه فإن مهمة المتلقي للإمساك ببؤرة النص محفوفة بالمخاطر إن صح التعبير فعليه أن يسلك:

---

[1]–أومبيرتو ايكو،حاشية على اسم الوردة آليات الكتابة،ص:14.

[2]– بسام قطوس،سيمياء العنوان،ص:46.

[3]– شلواي عمار، مسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم مقاربة سيميائية،محاضرات الملتقى الوطني الثالث السيمياء والنص الأدبي،منشورات جامعة محمد خيضر ببسكرة،الجزائر 19- 20 أفريل 2004،ص:360.

[4]– بسام قطوس،سيمياء العنوان،ص:44.

[5]– المرجع نفسه،ص:45.

[6] –شلواي عمار،مسرحية"أهل الكهف" لتوفيق الحكيم مقاربة سيميائية،ص:360.

"استراتيجية مضبوطة و حيلا تاكتيكية خاصة ... و أول الحيل التكتيكية هي الظفر بمغزى العنوان،و المفهوم المحلي الذي نستخدمه لهذا الغرض هو:من القمة إلى القاعدة (top-down) و من القاعدة إلى القمّة (bottom-up)،و معنى هذا،أنه يجب فهم معاني الكلمات المعجمية و بنية الجملة،و معناها المركب – أي من القاعدة إلى القمّة،و على أساس هذه الجملة نتوقع ما يحتمل أن يتلوها من جمل ـ أي من القمّة إلى القاعدة "[1] و هو ما يسميه محمد مفتاح بالقمعدة.

"يقسّم جيرار جنيت العنوان إلى ثلاثة أقسام:

1-العنوان (الأساس أو الرئيس).

2-العنوان الفرعي.

3-التعيين التجنيسي"[2]

و على هذا الأساس يدرس العمل الأدبي النثري أو الشعري،و لما كان المراد هو استنطاق عنوان المسرحية سيميائيا لذلك فإن "سيميائية العنوان تنبع من كونه يجسّد أعلى اقتصاد لغوي ممكن ليفرض أعلى فعالية تلق ممكنة،مما يدفع إلى استثمار منجزات التأويل.كما يشكّل العنوان أول اتصال نوعي بين المرسل و المتلقي،و من هنا فإن على المتلقي أن يقرأ العنوان من مستويين:

المستوى الأول:مستوى ينظر فيه إلى العنوان بوصفه بنية مستقلة لها اشتغالها الدلائلي الخاص.

المستوى الثاني:مستوى تتخطى فيه الإنتاجية الدلالة بهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل،و مشتبكة مع دلائليته دافعة و محفّزة إنتاجيتها الخاصة بها "[3].

و على هذا الأساس سيتم تحليل عنوان هذه المسرحية:

الجزائر الثائرة : باعزيز بن عمر

العنوان الرئيسي: الجزائر الثائرة

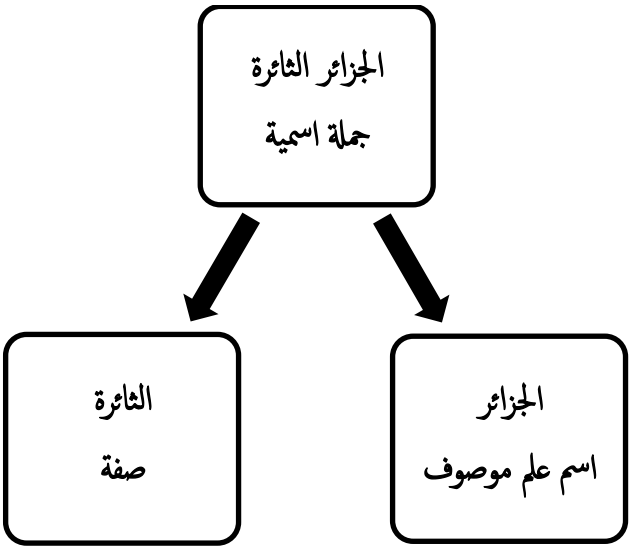
العنوان التجنيسي: مسرحية تاريخية

---

[1]– محمد مفتاح،دينامية النص تنظير و إنجاز،ص:59- 60.

[2]– شلواي عمار، مسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم مقاربة سيميائية،ص:360.

[3]– محمد فكري الجزار،العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،د.ط،1998،ص:8.



1-العنوان بوصفه بنية لغوية مستقلة:

"كل واقعة لغوية هي تركيب من مستويين: مستوى نحوي و آخر معجمي"[1]،و العنوان الرئيسي هنا ينتمي إلى صيغة العنوان الجملي فهو يتكون من جملة اسمية، و في هذا الصدد يرى شعيب حليفي "أن العنوان الذي يتكون من جملة اسمية يأتي في ثلاثة أوجه، اسم موصوف، اسم علم،اسم عدد"[2]و هذا ينطبق على الجملة الاسمية التامة أو التي حذف أحد طرفيها كما في عنوان هذه المسرحية.

فكلمة "الجزائر" اسم علم موصوف يعرب مبتدأ مرفوع بالضم و الثائرة صفة لمبتدأ مرفوع و الخبر تقديره موجود و"فائدة الصفة في المعارف التوضيح"[3]

و الصفة هنا "الثائرة": "فصّلت الجزائر عن قطر آخر و أزالت عنها هذه الشركة العارضة، أي أنها اتفقت من غير قصد من الواضع. إذ الأصل في الأعلام أن يكون كل اسم بإزاء مسمّى، فينفصل المسمّيات بالألقاب، إلا أنه لربّما ازدحمت المسمّيات بكثرتها، فحصل ثم اشتراك عارض، فأتي بالصفة لإزالة تلك الشركة، و نفي اللبس. فصفة المعرفة للتوضيح و البيان"[4] كما ورد سابقا.

---

[1]– محمد فكري الجزار،العنوان و سيموطيقا الاتصال الأدبي،ص:54.

[2]– شعيب حليفي،النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)،مجلة الكرمل،ع46،1993،ص:32.

[3]– محمد بن عبد الغني الأردبيلي،شرح الأنموذج،تحقيق لخضر شعلال،المؤسسة الجزائرية للطباعة،الجزائر،د.ط،1992،ص:119.

[4]– ينظر،الأردبيلي،شرح الأنموذج،ص ن.

و ما يلاحظ أن العلم هنا جاء مرتجلا و هو "الجزائر" أي أنه جعل في أول وضعه علما، و من خلال سياق الكلام نلاحظ أن الخبر محذوف و "الأصل في المبتدأ أو الخبر هو الثبوت، لأن الحذف خلاف الأصل، لكن يجوز حذف أحدهما عند الدلالة – أي إذا وجدت قرينة تدل على ذلك المحذوف"[1].

-العنوان كبنية لها دلالتها الخاصة:

من الوهلة الأولى يلفت انتباهنا في عنوان هذه المسرحية أنه مختص بمكان و هذا المكان ليس أي مكان إنه "الجزائر" و "يعتبر المكان...مقوّما فنيا لا بديل عنه لأنه الفضاء الجغرافي الذي تدور فيه الأحداث "[2].

و العنوان الدال على مكان قد يحمل أبعادا دلالية عن حقبة زمنية معينة، فيصبح "المكان مؤشر سيميائي كبير يخبر عن العصر الذي حدثت فيه القصة، و عن البيئة التي جرت فيها، و عن عادات الشخص الذي سكن بها و طرق عيشه و تفكيره"[3]

و كثيرا ما نجد العناوين الدالة على اسم مكان في رواية الفكرة و الرواية السياسية و الإيديولوجية، لأن المجتمع في مرحلة ما قد يصبح معقدا يحتاج لمن يصفه ليوضحه و ينظمه"[4].

إن التأكيد على مكانية النص إحلال للقارئ في دائرة مجرى الأحداث، حيث تتفاعل الوقائع و تتعالق مرتبطة بعضها مع بعضها الآخر"[5]

لذلك لا يجب أخذ المكان على أنه عاري من الدلالات بل على العكس من ذلك إنه لافتة دلالية تحمل معاني وإيحاءات عميقة.

و فيما يلي دلالة كلمة الجزائر:

---

[1]– محمد بن عبد الغني الأردبيلي،شرح الأنموذج،ص:75.

[2]– إبراهيم عباس،تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية،منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال الجزائري،د.ط،2002،ص:34.

[3]– المرجع نفسه،ص ن .

[4]– حميد لحميداني،بنية الخطاب السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط3،2000،ص:70.

[5]– بسام قطوس،سيمياء العنوان، مطبوعات المكتبة الوطنية، عمان-الأردن،ط1،2001،ص:136.

- **الدلالة القاموسية:**

"تختلف الآراء في تفسير هذا الاسم، فمنهم من يرى أن معناها الجزائر: أي جمع جزيرة، و منهم من يرى أن الاسم يتكون من كلمتين معناهما جزيرة الأشواك"[1].

جاء في لسان العرب لابن منظور مادة جزر "و الجزيرة: القطعة من الأرض.(عن كراع) ... و الجمع جزائر و جزر،و جزرات جمع الجمع، كطرق و طرقات"[2].

جاء في معجم العين للفراهيدي مادة جزر "و الجزيرة: أرض في البحر ينفرج عنها ماء البحر فتبدو، وكذلك الأرض لا يعلوها السيل فيُحدق بها فهي الجزيرة"[3].

- **الدلالة التاريخية:**

بينما يذهب البعض الآخر إلى أنها تعني رقم 20 معتمدين في ذلك على الأسطورة القائلة، بأن هرقل بن جوبتر،مرّ مع رفاقه العشرين و كانوا تجّارا، فأغراهم موقع المدينة فقرّروا الاستقرار بها و عمّروها وسمّوها إيسكوسيم أي مدينة العشرين.

و لقد هيّأت الأقدار و الظروف الطبيعية و التاريخية شأنا عظيما لهذه المدينة، التي سميت بعد ذلك بجزائر بني مزغنة، نسبة إلى بني مزغنة، و هي قبيلة من صنباجة البربرية (صنهاجة) حيث يذكرها الرحالة و الجغرافيون العرب بهذا الاسم. و هذه القبيلة حلّت بهذه المنطقة عام 950م، بقيادة بولوغين بن زيري، الذي كان أبوه يحكم بإمرة الخليفة الفاطمي المنصور. فقد أعجب هذا القائد بموقع المدينة فأعاد بناءها، و أصبحت منذ ذلك التاريخ تسمى الجزائر. توالى عليها الموحّدون و المرابطون في القرن الثاني عشر ميلادي، ثم الحفصيون و ملوك تلمسان، إلى أن جاء الأتراك العثمانيون عام 1514م،لتبدأ المدينة عهدا جديدا سرعان ما تحولت فيه الجزائر إلى قاعدة بحرية للجهاد الإسلامي في البحر المتوسط، و تعزّز مركزها الدولي، بعد أن أصبحت مركز القوة البحرية الأولى فيه، كما اتسع نطاقها الإقليمي، فأصبحت عاصمة الدولة الجزائرية بحدودها السياسية القائمة اليوم فتزايد عدد سكانها، و نشطت حركة العمران فيها."[4]

---

(1)– http://arbic.rt.com/forum/showthread.php .

(2)– ابن منظور،لسان العرب،ج9،مج1،دار المعارف،القاهرة،د.ط،1986،ص:614.

(3)– أبي عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي،معجم العين،تحقيق مهدي المخزومي و إبراهيم السامرائي،ج1، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان،د.ط،2003،ص:237.

(4)– http://arbic.rt.com/forum/showthread.php .

– الجزائر يرجع أصل التسمية إلى القرن السادس عشر. حين أصبحت مدينة الجزائر عاصمة الدولة السياسية الجديدة التي شكلها الأتراك الجزائريون، و الجزائر جمع لجزيرة، و قد كانت أربع جزر مشرفة على ميناء الجزائر (الجزائر العاصمة) القديم، استولى على أكبرها المسمّاة بجزيرة الصخرة الإسبان سنة 1509م و أقاموا عليها حصن البينون Penon و جهّزوه بالمدافع فأصبحت القصبة نواة مدينة الجزائر تحت رحمتهم فاستنجد أهل المدينة بالإخوة بربروس. و استطاع خير الدين مع الجزائريين و دعم من الدولة العثمانية من طرد الإسبان. فقام بجلب الحجارة الضخمة من رأس تمنفوست المقابل لخليج الجزائر ردم به الفواصل بين الجزائر مشكّلا بذلك الأميرالية (مقر قيادة القوات البحرية حاليا).و اتخذ من المدينة عاصمة واضعا بذلك أسس الجزائر الحديثة بحدودها الترابية الحالية تقريبا"[1].

– الدلالة القاموسية لكلمة " الثائرة ":

جاء في معجم لسان العرب لابن منظور مادة ثور "ثار الشيء ثورا و ثؤورا و ثورانا. و تثوّر: هاج.و ثور الغضب:حدّته. و الثائر: الغضبان، و يقال للغضبان أهيج ما يكون: قد ثار ثائره و فار فائره، إذا غضب وهاج غضبه."[2]

و جاء أيضا في تفسير هذه الكلمة في معجم أساس البلاغة للزمخشري مادة ثور:"ثار العسكر من مركزه، وثار القطا من مجاثمه، و التقوا فثار هؤلاء في وجوه هؤلاء. و يقال: كيف الدبا؟ فنقول: ثائر و نافرّ ... واستثرته: هيّجته ... و ثار ثائره و فار فائره إذا اشتعل غضبا، ... و رأيته ثائرا فريص رقبته."[3]

و"جاء أيضا في معجم الرائد: ثائرة: اسم علم مؤنث عربي، معناه: هائجة، غاضبة.و هي مذكر ثائر. و الثائرة كذلك مصدر مثل الثورة، بمعنى: الشغب، الضجة، الغضب."[4]

---

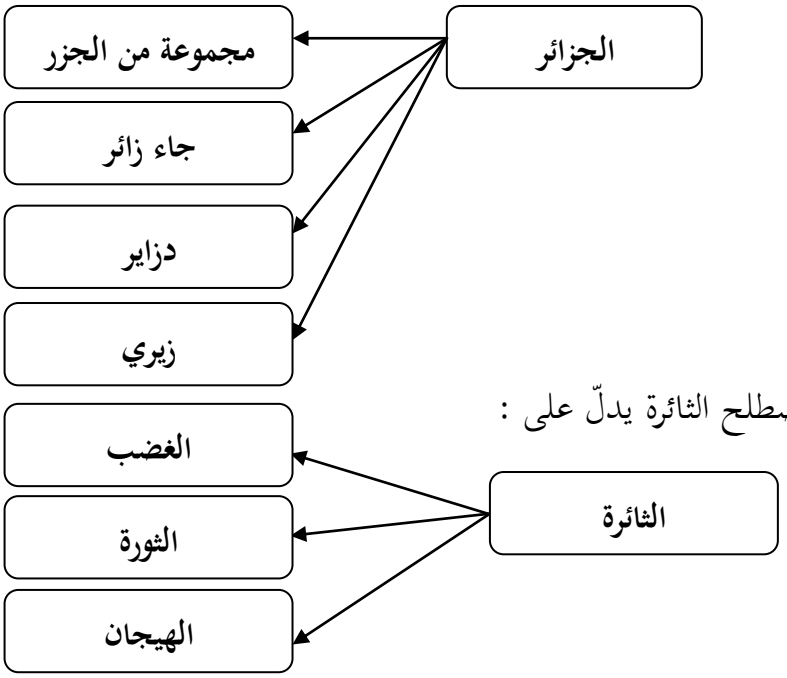
(1) http://arbic.rt.com/forum/showthread.php.

(2)– ابن منظور،لسان العرب،ج6،مج1،دار المعارف،القاهرة،د.ط،1986،ص:521.

(3)– أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري،أساس البلاغة،تحقيق محمد باسل عيون السود،ج1،دار الكتب العلمية،بيروت–لبنان،د.ط،1998،ص:118.

(4)– http://names.mrkzy.com/boys/tha/meanings-966.

و مما سبق يتبين أن مصطلح الجزائر يدلّ على:



و مصطلح الثائرة يدلّ على :

2- العنوان كبنية متضمنة: سنرصد من خلال هذا المستوى العلاقة الوطيدة بين العنوان و النص المسرحي حتى نرى ما مدى تطابق العنوان بإحالاته و مرجعياته مع متن المسرحية و ذلك بإيرادنا لمعطيات هامة يشتغل عليها هذا النص المسرحي:

- القراءة الداخلية للمسرحية: مسرحية "الجزائر الثائرة" تمثيلية سياسية تاريخية وضعها الشيخ باعزيز بن عمر في الفترة الممتدة (1954 – 1962)أي إبان الثورة التحريرية، يذكر فيها الأزمة بجميع تفاصيلها في ثمانية فصول وعديد المشاهد والاجتماعات يتدارس فيها المسؤولون الفرنسيون الوضعية المتأزمة في الجزائر.

تمتاز بأن كل أبطالها من المدنيين و العسكريين الفرنسيين من رؤساء بلديات و شيوخ مدن إلى نواب في المجلس الفرنسي و المجلس الجزائري أو أعضاء في لجان اليقظة و المنظمات الإرهابية، أو قادة في الجيش الفرنسي من جنرالات أو أعوانهم من الضباط إلى رؤساء الحكومات التي تعاقبت على الحكم في فرنسا والجزائر.

قدّم و مهّد لهذه المسرحية الدكتور محمد الصالح رمضان معرّفا بالشيخ باعزيز بن عمر و مسرحيته حسب ترتيب صدورها منوّها بضرورة طبعها و تمثيلها على المسارح الجزائرية و العربية، و قد قام بالمراجعة و التحقيق لهذه المسرحية الأستاذ اسماعيل بن محمد معتبرا ذلك واجبا و وفاء لأستاذه الكبير باعزيز بن عمر لتأتي بعد ذلك مقدّمة المؤلف الشيخ باعزيز بن عمر يعرف بهذه الرواية التاريخية المسرحية إنها كما قال:

"رواية تكشف النقاب عن مواقف الفرنسيين من الثورة الجزائرية بصورة خاصة ، و الأوربيين بصورة عامة،و تعرض على جمهورنا ما لأولئك كلهم من نزعات ونفسيات و ردود فعل يتنازعها الأمل و اليأس معا اتجاه المصير المحتوم"[1]،و هذا إشارة كبيرة إلى ما سيشتغل عليه عنوان هذه المسرحية الذي يعتبر العتبة الرئيسية.

تتربع هذه المسرحية على 293 صفحة حاول من خلالها المؤلف إشراكنا في كل التفاصيل مشهدا مشهدا وفصلا فصلا، هذه الفصول هي التي تختزل المسرحية و فهمها هو فهم لمحتواها و منه فهم النقطة الأساس ألا و هي العنوان الرئيسي و هذا لا يتأتى إلا بتتبع تعالق العنوان بإيحائيته و مرجعيته مع المضمون لنرى هل يعكسه أم يتعارض معه:

-تعالق العنوان مع المضمون:

حين نتوغل في عوالم هذا النص المسرحي نسجل بوضوح مواقف القلق و الحيرة إزاء تفجير ثورة الفاتح من نوفمبر. لقد كان إضرام الثورة كالصاعقة التي حلت على رؤوس الفرنسيين و أذهبت النوم عن أعينهم في ليلة عيد الموتى المقدّس بدليل اعتراف رئيس اتحادية شيوخ البلديات :

"فقد أقلقتني و أطارت نومي و عراني من الهم و النكد أكثر مما عراني يوم ذاع نبأ زحف ألمانيا على فرنسا"[2].

لقد كانت المواقف متضاربة و القلق من هذه الحوادث و التفجيرات التي افتعلها الثوار بالنسبة إليهم شر يحدق بهم و خطر يهدّد تواجدهم على أرض الجزائر التي اعتبروها أرضا فرنسية كما يصرح الوالي العام "روجي ليونار":

"ففرنسا وحدها هي التي لها الكلمة العليا في هذه الأرض الفرنسية "[3] لكن استهانة المسؤولين الكبار "ها هي المقابلة المنشودة قد تمت البارحة بيننا و بين الوالي العام، و لكن لن يكون من ورائها إلا ما سمعتم من استهانة بما حدث"[4] لم تكن في الحسبان و أضحى السبيل لمعالجة الأوضاع الأمنية لفرنسا بعقد الاجتماعات المتواصلة ليكون الأمر في النهاية:

[1]– باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة، دار هومة،وزارة الثقافة،الجزائر،د.ط،2003،ص:5.
[2]– المصدر نفسه،ص:12.
[3]– المصدر نفسه،ص:29.
[4]– المصدر نفسه،ص:33.

"ذلك أن كفاح اليوم من أجل الجزائر الفرنسية يتطلب منا جميعا توحيد الجهود "[1].

و الاتجاه إلى الصحافة لتكون لسان حال الثورة و تتبع الأحداث و الدفاع عمّا أسموه "الجزائر الفرنسية" من خلال ما تردّد على لسان مدير جريدة " ليكو دالجي":" إن لجريدتنا الفخر و الشرف في أن ترحب بكم في مكتبها ... و ترى ذلك قليلا فيما يجب أن تقوم به في سبيل الدفاع عن الجزائر الفرنسية "[2]

و كلما كان هناك جديد كانت الاجتماعات تعقد إعلانا عن حالة طوارئ في البلاد جرّاء ما يقوم به الثوار أو ما أسموهم بالخارجين عن القانون من أعمال "ما يقترفه الخارجون عن القانون في بوادينا و ضياعنا المنعزلة من أعمال النهب و الإرهاب و الفتك بالأبرياء ... و أصبح الجيش يخشى بأسهم و يرتعد من كمائنهم"[3]

و صارت هجومات الثوار صاعقة تنزل على مسامعهم مثل قول إحدى الآنسات للجان اليقظة:" أن الثوار قد أصبحوا أقوياء في هذه الناحية ،و من ذلك أنهم نصبوا لنا كمينا ذهب ضحيته خمسة عشر جنديا من فرقتنا "[4].و مع تداول هذه الأخبار كان مجيء سوستيل أملا بالنسبة للجان اليقظة ليتدارك الوضع و يعمل على قمع أعمال جيش التحرير و ثواره و الحفاظ على مصالح "الجزائر الفرنسية" بدليل قوله :"و فكرتي التي أبني عليها عملي معروفة لديكم و هي إدماج هذه الأرض الطيبة و إلحاقها بفرنسا نهائيا حتى يزول كل ما كان قائما بينهما من فوارق و حواجز"[5].

فقد آمن بسياسة الإدماج لجذب الثوار لمدى فعاليتها و العمل على العنصر المسلم الموجود في الجزائر كما جاء على لسانه (سوستيل):"إني أعددت مشروعا اجتماعيا هاما لا يستفيد منه إلا المسلمون ... عن طريق إنشاء مراكز اجتماعية تثقيفية لرفع مستوى شبانهم الاجتماعي و المهني ..."[6].

و لكن سرعان ما ذهبت مشاريعه هباء منثورا بعد سقوط الحكومة و مغادرته الجزائر مشيّعا بمظاهرات لم يشهد لها مثيل للتعبير له عن الولاء و الاحترام، فها هو أحد عمال المرفأ الذي غادر منه سوستيل يقول:

---

(1)- المصدر نفسه،ص:37.

(2)- المصدر نفسه،ص:39.

(3)- المصدر نفسه،ص:49.

(4)- المصدر نفسه،ص:52.

(5)- المصدر نفسه،ص:57.

(6)- المصدر نفسه،ص:64.

" أنا ما رأيت في حياتي و قد مضى علي في المرسى أربعون عاما هذا العدد الهائل من جماهيرهم يهبط لتوديع رجل أو استقباله مع هذا الضجيج و الصراخ، و الهتاف بحياته،و لو كان رئيس حكومة باريس!"[1].

لتؤسس حكومة قيمولى الاشتراكية الذي قُوبل هو أيضا بمظاهرة مناهضة لمقدمه إلى الجزائر بسبب اعترافه بالشخصية الجزائرية "إن عدم الاعتراف بالشخصية الجزائرية مخالف للواقع فإن عوامل كثيرة ... تثبت أن للجزائر شخصيتها الخاصة بها"[2].

لقد كان قدوم قيمولى بصحبة الجنرال لاكوست الذي اختطف الطائرة المغربية المقلة لزعماء الفلاقة الخمسة كما أسموهم و التي كانت متوجهة إلى تونس من خلال إنزالها بمطار الجزائر و هو ما لاقى ابتهاجا في الأوساط الفرنسية انتقاما من الحوادث التي جرت في مرقص "لاكورنيش" بعد أن فجّره الثوار بقنبلة أتت على أرواح الكثير من الفرنسيين أثناء رقصهم و لهوهم.

لكن رغم هذه الأعمال التي قامت بها حكومة قيمولى إلا أنها سقطت كغيرها من الحكومات ليحل بعدها دور حكومة فليملان "الذي وقع اختيار رئيس الجمهورية "روني كوتي" على تكليفه بتشكيل الحكومة الجديدة "[3] و الذي سرعان ما قوبل بمظاهرات معادية له في ساحة إفريقيا بالفروم من قبل المتظاهرين و كل من الجنرال "ماسو" و " صالان" و هو ما حدث فعلا حيث استبعدت حكومة فليملان لتحل محلها حكومة الجنرال " دوقول" الذي استقبل هو الآخر بمظاهرة كبيرة و هو من عبّر عن سياسته قائلا:"لا يوجد في أي بقعة من بقاع الجزائر إلا طبقة واحدة من السكان، أي لا يوجد إلا فرنسيون يتمتعون بنفس الحقوق، و يؤدون نفس الواجبات ... إني لأتمنى أن يشارك في بناء هذا العهد الجديد جميع سكان الجزائر ... بل أتمنى أن يشارك فيه بالخصوص حتى الذين دفعهم اليأس إلى رفع السلاح في وجوهنا و الاعتصام بالجبال حيث نراهم يحاربون جيشنا، و يشتبكون معه في معارك قتالية شديدة أعترف لهم فيها شخصيا بالشجاعة و البطولة ... و لهؤلاء جميعا أعلن أنا "دوقول" عزمي اليوم على فتح الأبواب من أجل التفاوض معهم ..."[4].

---

[1]– المصدر نفسه،ص:76.

[2]– المصدر نفسه،ص:96.

[3]– المصدر نفسه،ص:123.

[4]– المصدر نفسه،ص:147- 148.

و هذا التفاوض الذي دعا إليه دوقول يثبت به على لسان الجنرال "ماسو":"إن الجنرال "دوقول" ما دعاهم إلى التفاوض معه إلا لعلمه أنهم موجودون أقوياء قد وزّعوا توزيعا محكما فيما يسمونه ولايات و مناطق"[1]،فيما يرى سوستيل معلقا على خطاب دوقول : "فإن الجنرال "دوقول" لا يريد بما قال في هذا الصدد إلا استدراجهم إلى القضاء عليهم نهائيا حتى إذا لم يستجيبوا له كما هو متوقع أخذهم أخذا وبيلا،و قضى عليهم واحدا واحدا "[2]،و حدث الذي كان غير متوقع فقد قام لقايرد و هو رئيس الطلبة و أصحابه بوضع المتاريس و الحواجز في قلب العاصمة ردا على سياسة دوقول التي أقرّت بحق تقرير المصير للجزائريين و فتح المفاوضات باسم "سلام الأبطال "مع جيش التحرير "لقايرد":"إننا لن نبرح هذا المكان حتى يتراجع "دوقول" عما سماه حق تقرير المصير للجزائريين"[3]،و لكن خطته لم تنجح و ألقي القبض عليه و شُتِّتَت عصاباته و أدخل سجن لاسانتي بفرنسا و هو ما لم يسرّ لجنة اليقظة طبعا لأن ذلك في نظرهم "نكبة أصابت الجزائر الفرنسية سيطرب لها الفلاقة و أعوانهم في كل مكان"[4].

و ما زاد الطين بلّة هو رحيل الجنرال صالان الذي أبعده دوقول حيث كان عضدا للجان اليقظة و مساندا لهم فهو كما قال عليه رئيس قدماء المحاربين "كان إبعاد "صالان" عن الجزائر نكبة علينا لأنه كان من المؤمنين بأن الجزائر فرنسية"[5].لكنه عاد من إسبانيا و أعلن تمرده إلى جانب كل من الجنرالات "شال، زلير، جوغو" على الحكم الدوقولي و لكن برغم إعلان هؤلاء الجنرالات حركة التمرد إلا أنه سرعان ما باءت بالفشل و أعلنت بعض الوحدات من جيش الطيران و قوات عسكرية أخرى ولاءها لجيش دوقول فسلّم كل من شال و زلير نفسيهما للجيش بينما الجنرال صالان و جوغو اختفيا ليقودا منظمة الجيش السري الإرهابية لكن هذه المرّة سيحاربان على جبهتين جيش دوقول من جهة و جيش التحرير من جهة أخرى.

وقرر المسؤولون في المنظمة استخدام فئة المسلمين الجزائريين و إشراكهم في عملياتهم الإرهابية لكن رئيس لجنة اليقظة حذرهم من ذلك قائلا:

---

[1]– المصدر نفسه،ص:151.

[2]– المصدر نفسه،ص:152.

[3]– المصدر نفسه،ص:165.

[4]– المصدر نفسه،ص:168.

[5]– المصدر نفسه،ص:185 .

" و لكن هل أغنوا عنا شيئا بعد اندلاع حوادث 1954م التي لا نزال تصطلي بنارها،و هل استطاعوا أن يمنعوا أبناءهم و أحفادهم من المشاركة في صفوف الخارجين عن القانون ضدنا ابتداء من هذا التاريخ؟"[1].و هذا اعتراف واضح بما سببته الثورة لهم من مرارة و عذاب.و ها قد تحقق أخيرا للجزائريين الاعتراف بحق تقرير المصير و إعلان الاستقلال بعد المفاوضات بين دوقول و جيش التحرير و تمخّض على إثرها تشكيل هيئة تنفيذية مؤقتة مستقرة في "روشي نوار Rocher Noir" ببومرداس بعد قيام الشعب الجزائري بمظاهرات 11 ديسمبر 1960م و التي أخافت فرنسا و دفعت الحكومة الفرنسية لإعلان استقلال الجزائر حسب ما أقرّه رئيس قدماء المحاربين قائلا عنها: "لكن مظاهرات 11 ديسمبر 1960 التي نظمها الخارجون عن القانون تأييدا لمنظمة الفلاقة، و ذهب ضحيتها كثير من الفرنسيين في حي بلكور و ديار المحصول قد شجعته منذ ذلك الحين على فتح المفاوضات مع الفلاقة أو مع منظمتهم الخارجية "[2].

عملت منظمة الجيش السري على القيام بأعمال تدمير وتخريب فكان أن فجّروا قنابل بمقر الحكومة المؤقتة و أطلقوا النار على جماعات من الجزائريين في بعض أحياء العاصمة و ضواحيها انتقاما لإعلان تقرير المصير،و فجروا كذلك العديد من القنابل في الأماكن العامة و في المساكن و حتى المستشفيات لم تسلم من هذه الأعمال الإرهابية و لكن كان تنفيذ هذه العمليات يصحبه خوف من ثوار جيش التحرير و هو ما جاء على لسان أحد البرلمانيين الفرنسيين: "و إني لأرى الخطر يدنو منا شيئا فشيئا ... و هناك من أنصارنا في المجلس الوطني من يخشى قيام المسلمين برد فعل أقوى من مظاهرة 11 ديسمبر على هذه الأعمال الإرهابية..."[3]

ضف إلى ذلك عجزهم عن المقاومة أما ثلاث جبهات كما قال سوزيني:"ليجعلنا أمام ثلاث قوات: القوة المحلية، و قوة الفلاقة، و قوة جيش دوقول ..."[4].

و فعلا تكلّل هذا العجز بفشل منظمة الجيش السري و اعتقال قائدها الجنرال صالان و فتح المفاوضات، و تولّي سوزيني كممثل للجيش السري القيام بالاعتذار عما بدر من أعمال تدمير و تخريب من جيش التحرير الوطني مع التماس من هذا الأخير بعدم التعرض للمواطنين الأوربيين كبارا و صغارا و السماح لهم

[1]– المصدر نفسه،ص:221.
[2]– المصدر نفسه،ص:225.
[3]– المصدر نفسه،ص:250.
[4]– المصدر نفسه،ص:251.

بالرحيل لمن أراد و كان ذلك فقد حزم المستوطنون حقائبهم و استعدوا للرحيل فكان وصفهم كما جاء على لسان شيخ من الراحلين :"إننا عشنا فوق هذه الأرض سادة ولنخرج منها اليوم و نحن أشباه عبيد لا نملك من الحرية إلا الركوب في الباخرة أو الطائرة أو الإلقاء بأنفسنا في البحر"[1].

كان الرحيل خيارا حتميا إذ خلت الأحياء الكبرى من ساكنيها مثلما حدث في العاصمة والسبب في ذلك كما قالت إحدى السيدات القاطنات به: "هو ما تركتهم في نفوسهم من الرعب والفزع مظاهرات 11 ديسمبر 1960التي أثبت فيها الشعب الجزائري تضامنه مع قادته داخلا و خارجا، و تعلقه بجبهة التحرير الوطني و جيشها و عزمه على التضحية و مواصلة الكفاح من أجل الاستقلال و إنهاء الاحتلال"[2].

*إذن كل هذه الأحداث و هذه المراحل تتابعت منذ أن قام الثوار بتفجير الثورة في الفاتح من نوفمبر دليل صادق على مدى تعالق العنوان مع مضمون الفصول أو المشاهد أو المسرحية ككل، فلو لم يشتعل فتيل الثورة لكان مصير الجزائريين في أيدي الاستعمار و لاستطاع المحتل أن يجعل الجزائر أرضا فرنسية قلبا و قالبا كما كان يؤمن بها العنصر الفرنسي و كما تردد كثيرا في فصول هذه المسرحية و هكذا يمكن إسقاط المضمون على عنوان المسرحية فيصبح بذلك المتن اختزالا لحمولة العنوان الدلالية و المرجعية.

–القراءة الخارجية :مدعمات العنوان:

احتل عنوان هذه المسرحية فضائية مميزة فهو على ما يحمل من دلالات استطاع أن يكون نصا موازيا ببراعة فاللوحة الفنية التي يشتمل عليها اشتغلت على ألوان مختلفة غلب عليها اللون الأحمر و الأخضر و البرتقالي و الأزرق الفاقع و الفاتح مثلت كلها التشكيل البصري لظهر الغلاف فالأحمر و البرتقالي "...ألوان نشيطة قوية ساخنة دافئة متقدمة "[3] "لأنها قريبة من وهج الشمس و لهيب النار. و هي ألوان تبدو للناظر و كأنها تتقدم نحوه، و تقترب منه"[4].

أي أنها توحي بالثورة و حرارتها لذا فهي تعكس بوضوح صفة الجزائر الثائرة على المستعمر بالإضافة إلى أن اللون الأحمر كما هو متعارف عليه لون الدم، لون الغضب، لون الخطر، لون المحظور و الممنوع، لون الدماء

---

[1]– المصدر نفسه،ص:271.

[2]– المصدر نفسه،ص:274.

[3]– محمد خان،العلم الوطني –دراسة للشكل واللون –،محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي،منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، 16/15 أفريل 2002،ص:17.

[4]– محمد التهامي العماري،مدخل لقراءة الفرجة المسرحية،دار الأمان،الرباط،ط1،2006،ص:116.

التي سقت أرض الجزائر و طهّرتها من الاستعمار الغاشم، فتيل الثورة الذي دقت لأجله فرنسا ناقوس الخطر، لون المحظور و الممنوع للمساس بمقدّسات الجزائر أما اللون الأخضر و الذي كتب به عنوان المسرحية "فهو لون بارد، دافئ في الوقت نفسه، يرمز إلى الحياة و إلى احتمالات نهايات الحياة في الوقت نفسه"[1]كما أن الاخضرار يمثل في العادة الأمل، لون البهجة و السرور و الملاحظ أن هذا العنوان خطت حواشيه و حدوده بالأحمر للدلالة على وضع الجزائر المنتفضة ليرمز "إلى الخطر و الدم و الجهاد و الغضب"[2] أما اللون الأزرق فقد جاء على شاكلتين جزء منه فاقع و الآخر فاتح "إذ كلما كان اللون داكنا، أوحى بالبرودة، و أعطى الإحساس بالهدوء و السكينة، و كلما كان فاتحا، أعطى الشعور بالبهجة و المرح و الراحة"[3]،و عموما يدلّ "الأزرق على الهدوء"[4] فبعد فترة من الاحتلال استسلم الجيش الفرنسي للمفاوضات و طلب الهدنة من ممثلي جبهة التحرير الوطني و هكذا يتجلى بوضوح أن هذه الألوان تعبر على متن المسرحية أصدق تعبير. أما إذا تأملنا الصورة الفنية الموجودة في الإطار الصغير نلحظ فيها طبقة من الاحمرار و قد سبق ذكر دلالة الأحمر و امرأة تحتضن ابنها و العسكر الفرنسي خلفها و في الصورة أيضا شيخ يتكئ على عصا يقف أمامه مجموعة من الأطفال و في مقدمة الصورة نلحظ وجود عناصر يتضح من هندامهم أنهم ثوار و لو دققنا أيضا لاستوقفتنا كيفية انحناء الشيخ في الجانب الأيمن من الصورة و علامات الحزن و الهم بادية على وجهه و هؤلاء الأشخاص بما فيهم الشيخان و المرأة التي تحتضن ولدها و الطفلين الموجودين في الصورة كلهم يرتدون البياض و الأبيض دائما يرمز إلى الجزائر البيضاء" كما يرمز إلى السلام، و إلى الطهارة و الصفاء و النقاء و الإشراق و النور و التفاؤل و البراءة"[5] لهذا فهو جسّد هذه المعاني من خلال هذه اللوحة الفنية التي جاءت مؤطّرة بإطار واضح لا يمكننا تجاوز حدوده.

و الملاحظ أن اسم المؤلف كتب في أعلى الصفحة باللون الأحمر لما سلف من تأويل دلالاته، أما عنوان المسرحية فقد كتب باللون الأخضر و بالبنط العريض ليستقطب حركة العين فاحتل موقعا استراتيجيا هاما

---

[1]– محمد خان،العلم الوطني – دراسة للشكل واللون – ،ص:17- 18.

[2]– المرجع نفسه،ص:20.

[3]– شكري عبد الوهاب،الإضاءةالمسرحية،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،د.ط،1975،ص:70.

[4]– محمد التهامي العماري،مدخل لقراءة الفرجة المسرحية،ص:117.

[5]– محمدخان،العلم الوطني – دراسة للشكل واللون– ،ص:19.

إذ أن "له الصدارة ، و يبرز متميزا بشكله و حجمه"[1]، معنى هذا أنه وضع في موقع لائق يستفز البصر بالنظر إلى طبيعة خطّه و حجمه، أما في أسفل الصفحة فنجد النوع التجنيسي لهذه المسرحية – مسرحية تاريخية –.

* إن اجتماع هذه المكونات في هذا التشكيل البصري المحسوب لهذه الفضائية أو اللوحة الفنية مكنت العنوان من أداء وظائفه و قد يقول قائل بأن هذه الألوان منتقاة بعناية إذ أنها ترمز فعلا للجزائر الثائرة و من هنا يتحقق التكامل و التطابق بين عنوان المسرحية و اللوحة الغلافية بما تحمله من معان و إيحاءات.

[1]– عبد الله الغذامي،الخطيئة و التكفير،منشورات النادي الأدبي الثقافي،جدة – السعودية،ط1،1985،ص:263.

1-2 الإرشادات المسرحية :

تمهيد :

"يتكون النص الدرامي من عنصرين متباينين و متلازمين هما: نص الحوار و نص الإرشادات المسرحية"[1].

سيتم أولا دراسة الإرشادات المسرحية أما نص الحوار سيتم الحديث عنه في الفصل الموالي نظرا لأهميته.

"و المقصود بالإرشادات المسرحية النص الذي يكتبه المؤلف و لا يؤديه الممثلون، قاصدا منه تيسير فهم المسرحية، و إبراز كيفية تمثيلها. و يتوجه هذا النص للقارئ سواء أكان مخرجا أم ممثلا أم قارئا عاديا. و هو يشمل فضلا على أوصاف الشخصيات و كيفية سلوكها، و معالم الفضاء و الديكورات و الإكسسوارات... لائحة أسماء الشخصيات في مطلع المسرحية و كذا أسماءها في بداية الأقوال، و تقسيمات النص من فصول و لوحات و مشاهد ..."[2] و هذا ما تذهب إليه آن أوبرسفيلد في كتابها "قراءة المسرح" حيث تقول: "يتكون النص المسرحي من شقين واضحين لا يمكن الفصل بينهما: الحوار و الإرشادات المسرحية (الإخراجية)"[3].

و يتفاوت حضور هذا النص من المسرح من عصر لآخر، و من اتجاه مسرحي لآخر. فهو قد يتقلص حتى يشرف على الانعدام تارة، مثلما هو الشأن في المسرح الإغريقي القديم، حيث كان المؤلف في الغالب هو الذي يشرف على إعداد العرض وإخراجه. و قد يتضخم بحيث يحتل الحيز الأعظم من النص الدرامي، كما هو الشأن في بعض الأعمال المسرحية الطليعية المعاصرة. و أبرز مثال لها مسرحية " Notes sans Paroles "لـ" صامويل بيكيت " التي تكاد تقتصر على الإرشادات المسرحية. إضافة إلى ذلك " تتضمن هذه الإرشادات معلومات مختلفة و متنوعة، منها أن تحدّد مكان الحدث و زمانه، وتبين أسماء الشخصيات:(قائمة الشخصيات)، والمعلومات الخاصة بكل منها أحيانا(السن، الشكل الخارجي، المهنة).كما يمكن أن تحتوي على معلومات حول أداء الممثل(اللهجة، النبرة، الحركة والانفعال...)،بالإضافة إلى معلومات حول الديكور و الإضاءة و الإكسسوار و الموسيقى و المؤثرات السمعية، و ذكر اسم كل شخصية متكلمة قبل الحوار على امتداد النص"[4].

---

[1]– محمد التهامي العماري،مدخل لقراءة الفرجة المسرحية،ص:16.

[2]– آن أوبر سفيلد،قراءة المسرح،ترجمة مي التلمساني،مطابع المجلس الأعلى للآثار،د.ط،د.ت،ص:24.

[3]– محمد التهامي العماري،مدخل لقراءة الفرجة المسرحية،ص:16.

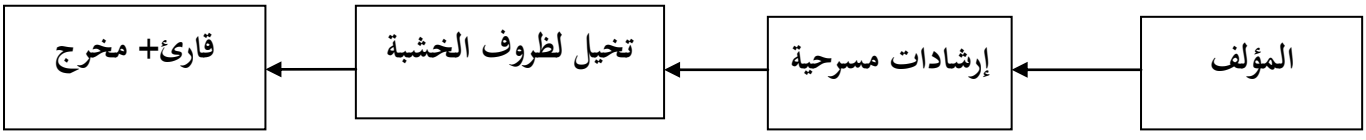
[4]– ماري إلياس و حنان قصاب حسن،المعجم المسرحي،مكتبة لبنان ناشرون– لبنان،ط2،2006،ص:23.

"و تهدف هذه الإرشادات الإخراجية إلى تسهيل تحويل النص إلى عرض، و هو ما يستنتج من التسمية، و تتوجه أساسا لمجموعة القائمين على العمل من مخرج و ممثل و سينوغراف و غيرهم، إلا أن لها دورا مهما آخر هو مساعدة القارئ على تخيل شكل العرض المسرحي"[1].و بعبارة أخرى الغرض منها هو "خلق الشروط التلفظية المحيطة بحوار الشخصيات في العرض المسرحي"[2]،فالجمهور سواء أكان قارئا أم متفرجا على العرض المسرحي يعتبر الطرف الثالث في العملية الإبداعية "فالكاتب المسرحي حين يشكل نصه الدرامي يضع دائما نصب عينه استشارة توقعات و استجابات معينة لدى الجمهور، وكذلك يفعل المخرج المسرحي دائما حين يشكل عرضه المسرحي"[3].وبذلك فإن "النص الدرامي هو أحد عناصر العرض وأشبه بالخطة العامة التي تحتاج لتفصيلات تحول كل ما هو موجود إلى شيء مرئي / مسموع موجود بالفعل"[4].

و تتباين نوعية الإرشادات تبعا لنوع النص المكتوب، فقد يكون هذا النص موجها بالأساس للقارئ أي أنه لا يصلح أن يحوّل إلى عرض مسرحي، فلا يمكن أن تكون هذه الإرشادات إلا قرائية المراد بها توجيه القارئ إلى تخيل حدث من الواقع و هناك النوع الآخر و هو الإرشادات الإخراجية و هي أن المؤلف يكتب نصه واضعا نصب عينيه الخشبة التي يوجه خطابه إليها و إلى جماهير القراء حتى يتمكنوا من تخيل هذا العرض بجملة من التوجيهات و التعيينات الإرشادية.

و لكن أعتقد بأن المخرج هو من يملك القرار بإمكانية تحويل هذه الإرشادات و استخدامها في العرض المسرحي أو بعبارة أخرى الحكم عليها بأنها صالحة لتجسيدها على خشبة المسرح أم لا.

و من خلال ما سبق ذكره يمكن وضع المخطط التالي:



[1]– ماري إلياس و حنان قصاب حسن،المعجم المسرحي،ص:23.

[2]– محمد التهامي العماري،مدخل لقراءة الفرجة المسرحية،ص:18.

[3]– ينظر سوزان بينيت،جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين،ترجمة سامح فكري،أكاديمية الفنون،وحدة الإصدارات،ط2، 1995،ص:41.

[4]– عصام الدين أبو العلا،مدخل إلى علم العلامات في اللغة و المسرح،الهيئة المصرية العامة للكتاب،د.ط،2005،ص:80.

و الآن بعد التعرّف على مفهوم الإرشادات المسرحية و أهميتها نعرّج إلى توضيحها في مسرحية "الجزائر الثائرة" لنرى مدى حضورها من غيابه:

الإرشادات الواردة في المسرحية: ظهرت الإرشادات المسرحية جنبا إلى جنب مع نص الحوار لتؤدي الوظائف التالية:

1-**الزمان:** وقد حدده المؤلف في بداية الفصل الأول على أنه حدث تاريخي وهو الفاتح من نوفمبر 1954 حيث سجّل ليلة هذا اليوم الذي هو عيد الموتى عند المسيحيين وقوع حوادث اعتبرتها السلطات الفرنسية أعمالا إجرامية تنذر البلاد بشرّ مستطير ثم تتوالى بعد ذلك الإرشادات الدالة على تتابع الزمن و سلم الحوادث "في هذا الصباح الباكر"[1] "في الماضي القريب حوادث 8 ماي 1945"[2] "الساعة الحادية عشر من هذه الليلة "[3] "قيام حكومة قيمولى الاشتراكية و مظاهرات 6 فيفري 1956 م"[4] "في فجر هذا اليوم"[5] "نحو أربع سنوات"[6] " منذ 1954 إلى يومنا هذا"[7] "يوم 13 ماي 1958"[8]" أدركت هذه الحقيقة المرّة سنة 1955"[9] " تمرّد الجنرالات الأربعة على "دوقول" في 23 أبريل 1961م"[10]،"منذ سنتين"[11]،"من الساعة الثامنة إلى منتصف الليل"[12]،"بعد مظاهرة 11 ديسمبر "[13]،" 11 أبريل 1961"[14] "مظاهرات 11 ديسمبر 1960"[15].

---

[1]– المصدر نفسه،ص:11.
[2]– المصدر نفسه،ص: 12.
[3]– المصدر نفسه،ص:25.
[4]– المصدر نفسه،ص:81.
[5]– المصدر نفسه،ص: 106.
[6]– المصدر نفسه،ص:119.
[7]– المصدر نفسه،ص: 121.
[8]– المصدر نفسه،ص: 133.
[9]– المصدر نفسه،ص: 153.
[10]–. المصدر نفسه،ص:191.
[11]– المصدر نفسه،ص:199.
[12]– المصدر نفسه،ص:200.
[13]– المصدر نفسه،ص:272.
[14]–المصدر نفسه،ص:224.
[15]– المصدر نفسه،ص:225.

و الملاحظ أن هذا التحديد في أغلبه تاريخي، كما يلاحظ أن الكثير من الأحداث تمركز ظهورها قبل بداية كل فصل إشارة إلى تطور السلم الزمني للوقائع، كما يمكن أن يساعد هذا التحديد القارئ على تخيّل الأحداث و هي في الآن نفسه تسهل على المخرج إمكانية عرضه و تجسيده على خشبة المسرح، أما باقي التعيينات فهي من قبل الزمن الفني فيستعان على تجسيدها بواسطة المؤثرات الضوئية.

2-المكان:

تركز ذكر الأمكنة على رأس كل مشهد مع تحديد من حين لآخر لبعض ما يميزها كبنائها و مستواها و ما يزينها من أثاث و هذه الأماكن في غالبها مقر للاجتماعات الطارئة توحي بالخوف و القلق من الأوضاع الأمنية في الجزائر، و فيما يلي رصد لأهم الأماكن:

"وهم جالسون في قاعة الاستقبال الفخمة"[1]"في قاعة فسيحة لها من الأثاث و الرياش ما يتناسب مع منظرها البحري الجميل"[2]،"في مكتب جريدة " ليكو دالجي" الفخم"[3]،"في إحدى قاعات نادي قدماء المحاربين المزينة بأعلامهم و شاراتهم"[4]،"يصل إلى مكتب الوالي العام الجديد في بناية الولاية"[5]،" بمكتبه الضخم"[6]،"في إحدى قاعات قصر الولاية"[7]،"في ضيعة لأحد أعضائها بضواحي العاصمة"[8]،"في بهو فسيح تحيط به أشجار و أزهار بضيعة شيخ بلدية الشراقة البعيدة عن العاصمة بعدة أميال"[9]،"استقبالات رسمية في قصر الصيف"[10]

[1]– المصدر نفسه،ص:11.
[2]– المصدر نفسه،ص:22.
[3] – المصدر نفسه،ص:39.
[4]–المصدر نفسه،ص:47.
[5]–المصدر نفسه،ص:56.
[6]– المصدر نفسه،ص:60.
[7]– المصدر نفسه،ص:63 .
[8]– المصدر نفسه،ص:67.
[9]– المصدر نفسه،ص:81.
[10]–المصدر نفسه،ص:95.

"من مكتب الدعاية"[1]،"في الفروم ساحة إفريقيا"[2]،"من شرفة قصر الحكومة"[3]"[5]،"الجنرال"صالان": بمكتبه في قصر النيابة العامة"[4]،"في دار الزيتون بالأبيار"[5]،"في مقر الجيش"[6]،"إلى سجن لاسانتي بباريس"[7]،"في مقر قدماء المحاربين"[8]،"في محطة الإذاعة الجزائرية"[9]،"إلى قاعة فسيحة اصطفت في جنباتها موائد شراب و عليها أطباق من الحلوى المنوّعة"[10] ،"في دار أثرية بإحدى ضواحي العاصمة"[11]،" عصابة تقتحم باب بنك في حي بور سعيد"[12]."اجتماع مصغر يعقده الجنرال" صالان" في مكتبه بحي "تيليملي""[13]،"نحو بلكور"[14]،"أمام مرفأ العاصمة "[15]

و ما يمكن ملاحظته على هذه الأمكنة أنها تحددت تبعا لنوع الأحداث و طبيعتها، فهي في غالب الأحيان تضم الاجتماعات العاجلة و السرية للجنة اليقظة و القادة العسكريين لدراسة الوضع الأمني في الجزائر و اتخاذ القرارات بشأن ذلك، و مرات كانت مركزا للمظاهرات و الاستقبالات.

---

[1]–المصدر نفسه،ص:128.

[2]– المصدر نفسه،ص:130.

[3]– المصدر نفسه،ص:131.

[4]– المصدر نفسه،ص:137.

[5]– المصدر نفسه،ص:152.

[6]– المصدر نفسه،ص:166.

[7]– المصدر نفسه،ص:168.

[11]–المصدر نفسه،ص:217.

[12]– المصدر نفسه،ص:231.

[13]– المصدر نفسه،ص:247.

[14]– المصدر نفسه،ص:271.

[15]– المصدر نفسه،ص:284.

3- **المشاهد و اللوحات**: اهتم المؤلف كثيرا بتصوير المشاهد و وصفها فحفلت المسرحية باثنين و ثمانين مشهدا تصور لنا المواقف و ردود الأفعال بوضوح و دقة، مثل قوله:

"رئيس اتحادية شيوخ البلديات يتحدث إلى بعض زملائه باهتمام زائد و هم جالسون في قاعة الاستقبال الفخمة، فتطول جلستهم و يتسع نقاشهم حتى يشمل أشخاصا آخرين"[1]

"تنادي أمها من الخارج ثم تقتحم الباب فتوجه الخطاب إليها"[2]

"امرأة شيخ بلدية سانطوجين: تدخل صباحا قاعة الاستقبال التي انعقد الاجتماع فيها ليلا فتجدها مشوشة المقاعد و الكراسي، فتشمئز نفسها مما رأت"[3]

"يتحرّك الوفد للانصراف فيقوم الوالي لتوديعهم تكريما لهم"[4]

"ما كاد الجماعة يطلعون على هذه الرسائل حتى قاموا و قعدوا و أبرقوا و أرعدوا، فأسكتهم رئيس لجنة اليقظة باقتراح يقضي بتكليف الوفد الذي قابل الوالي السابق قبل أن يغادر الجزائر منذ شهور، بمقابلة خلفه حالا لإطلاعه على تطور الأحوال في مناطق الريف و ها هو الوفد يصل إلى مكتب الوالي العام الجديد في بناية الولاية "[5]

"أقام الوالي العام في إحدى قاعات قصر الولاية مأدبة عشاء تكريما لبعض نواب الجزائر الفرنسية العائدين من باريس، و حضرها بعض أعضاء لجنة اليقظة فكانت مناسبة لتبادل الآراء بينهم عن الجزائر الثائرة"[6]

"الجيش ينقذ "قيمولى" بعد عناء شديد من أيدي المتظاهرين و حصارهم لموكبه و يشق له الطريق وسط الجموع المحتشدة إلى قصر الصيف"[7].

---

[1]- المصدر نفسه،ص:11.

[2]- المصدر نفسه،ص:20.

[3]- المصدر نفسه،ص:33.

[4]- المصدر نفسه،ص:29.

[5]- المصدر نفسه،ص:56.

[6]- المصدر نفسه،ص:63.

[7]- المصدر نفسه،ص:94.

"جماهير تحتشد في الفروم "ساحة إفريقيا" أصوات و هتافات و شعارات مختلفة ترتفع على ألسنة المتظاهرين، شاحنات و سيارات تنزل حمولتها قرب الفروم من الفلاحين و العمال المسلمين الذين سيقوا إلى المظاهرة ليشاركوا فيها باسم الأخوة العامة المزعومة"[1]

"الجنرال "دوقول" يحل بالعاصمة الجزائرية فتستقبله جماهير الفرنسيين في طريقه إلى مقر النيابة العامة استقبالا حارا،و ها هو يطل على الجماهير المحتشدة في ساحة الفروم و حوله في شرفة القصر "صالان" و "ماسو" و "سوستيل" الذي عاد إلى الجزائر متنكرا فيلقي خطابه التاريخي في عواصف من التصفيق"[2]

"الجيش يحاصر المتاريس و الحواجز و يعزل الثائرين وراءها عن سكان المدينة"[3]

"و ها هو يخرج من مقر قيادته داخل الحواجز تقوده فرقة من الجيش إلى سيارة عسكرية انطلقت به إلى الدار البيضاء حيث طير به إلى سجن "لاسانتي" بباريس "[4]

"الجنرالات الأربعة يتقدمون إلى الجماهير الغفيرة في ساحة الفروم، فلا يكادون يطلون من شرفة مقر الحكومة على هذه الجماهير حتى يقابلوا بموجات من التصفيق و الهتاف بحياتهم و حياة الجزائر الفرنسية و سقوط "دوقول" "[5] "يرقصون داخل المقهى و أمامها و رؤوسهم تتمايل من كثرة ما لعبت بها الصهباء التي تقدم لكل مار و مارة في هذا اليوم بدون أي حساب"[6]

" تحاول الآنسة أن تعود بالدفتر إلى مكتبها فيستوقفها رئيس العصابة"[7]

"نقاش حاد بين رئيس لجنة اليقظة و زوجته "[8]

---

[1]– المصدر نفسه،ص:130.

[2]– المصدر نفسه،ص:147.

[3]– المصدر نفسه،ص:164.

[4]– المصدر نفسه،ص:168.

[5]– المصدر نفسه،ص:195.

[6]– المصدر نفسه،ص:199.

[7]– المصدر نفسه،ص:236.

[8]– المصدر نفسه،ص:245.

"الرحيل: الحقائب تعرض للبيع في كل حي و في كل طريق، الراحلون و الراحلات يتزاحمون على شرائها من أطفال المسلمين"[1]، "موعد الاستقلال يقترب، العائلات الأوربية (تتزاحم) تستعد في كل حي للرحيل، الأثاث و الأمتعة تحزم، الشاحنات المعدّة لنقلها إلى البواخر تحمل الأطفال يسألون"[2].

و ما يمكن قوله هو أن المسرحية جاءت حافلة بكثير من المشاهد الحية المتحركة التي جعلت مسار الأحداث مفعما بالحيوية و الدينامية، كما أنها جاءت لتعبر على رغبة المؤلف في إحداث التفاعل مع القارئ من خلال إشراكه في تخيل الوقائع و الأحداث.

4- **وصف الشخصيات**: يتتبع الكاتب شخصياته بالوصف سواء كان حسيا أو معنويا قبل أن تنطق بالكلام الذي يسند إليها أو في وسطه أو في آخره مثل: "فقد أقلقتني و أطارت نومي و عراني من الهم النكد أكثر مما عراني يوم ذاع نبأ زحف ألمانيا على فرنسا"[3].

"الرئيس:(متهكما)"[4] "و أنا كما تعلم أبغض الكذب في الصباح"[5]،"الأم:(و هي تتهيأ للخروج)"[6]،"إن صديقنا شيخ بلدية سانطوجين ذو ذاكرة قوية"[7]،"لنرى هذا الرجل العظيم"[8]،"ربة البيت و معها بعض الأوانس يدخلن مذعورات مما سمعن في القاعة"[9]،"على يد رئيسه الحازم "قيمولى" "[10]،أو وصف لما يقومون به: "ربة الدار تقدم المشروبات للمجتمعين"[11]،"رئيس لجنة اليقظة:(جالسا وحده في حجرة الأكل يقرأ جريدة الصباح:"ليكو دالجي") "[12]، "أحد زعماء قدماء المحاربين:(يخطب في الجماهير)"[13].

---

[1]– المصدر نفسه،ص:270.

[2]– المصدر نفسه،ص:280.

[3]– المصدر نفسه،ص:12.

[4]– المصدر نفسه،ص:16.

[5]– المصدر نفسه،ص ن.

[6]– المصدر نفسه،ص:20.

[7]– المصدر نفسه،ص:22.

[8]– المصدر نفسه،ص:76.

[9]– المصدر نفسه،ص:83.

[10]– المصدر نفسه،ص:106.

[11]– المصدر نفسه،ص:89.

[12]– المصدر نفسه،ص:119.

[13]– المصدر نفسه،ص:130.

و الملاحظ أن ذكر الشخصيات كان مقترنا في بعض الأحيان بوظيفتها، مثل: "صالان:(القائد العام يعلن"[1]، "الجنرال "ماسو""[2]، "رئيس جمعية قدماء المحاربين"[3]، أو ذكر شخصية في علاقتها مع شخصية أخرى "امرأة الجنرال "ماسو""[4]، "امرأة (رئيس لجنة اليقظة)"[5]، و الملفت أيضا للانتباه هو تكرار المؤلف من الإشارة إلى الشخص المخاطب مثل قوله: "للقائد الأعلى"[6]، (لوفد من السيدات و الأوانس)[7]، (للضابطين)[8]، (لزميله رئيس قدماء المحاربين)[9]، (لرئيس لجنة اليقظة)[10]، (لرفاقه جميعا)[11]، (لأمين المال) [12] ، (للسيدة) [13].

و عموما فإن شخصيات هذه المسرحية في أغلبها فرنسية من رؤساء و شيوخ بلديات إلى جنرالات و قادة عسكريين إلى رؤساء حكومات، و طبعا لأن مضمون المسرحية يتدارس مواقف و ردود أفعال هذه الشخصيات التي تمثل الرأي العام الفرنسي و الحكومة الفرنسية اهتم المؤلف بوصفها و تحديدها مما يساعد المخرج فيما بعد الاستعانة بممثلين أكفاء للقيام بأدوارها على خشبة المسرح.

5-**الحركة:** نص المسرحية مفعم بالحركة في غالبها جسدية كالدخول و الخروج، التقدم و المجيء، القيام و القعود مع وصف لكيفية أداء هذه الحركة أحيانا كقوله:"(يخرج مهرولا)"[14] "(يتقدم إلى التليفون)"[15]، "(يدخل الوفد فيحيي منحنيا)"[16]، "(السيدات يتقدمن إلى قاعة الاجتماع)"[17]

---

[1]– المصدر نفسه،ص:131.
[2]– المصدر نفسه،ص:137.
[3]– المصدر نفسه،ص:141.
[4]– المصدر نفسه،ص:142.
[5]– المصدر نفسه،ص:143.
[6]–المصدر نفسه،ص:166.
[7]– المصدر نفسه،ص:198.
[8]– المصدر نفسه،ص:211.
[9]– المصدر نفسه،ص:213.
[10]– المصدر نفسه،ص:224.
[11]– المصدر نفسه،ص:231.
[12]– المصدر نفسه،ص:119.
[13]– المصدر نفسه،ص:271.
[14]– المصدر نفسه،ص:185.
[15]–المصدر نفسه،ص:26.
[16]– المصدر نفسه،ص:28.
[17]– المصدر نفسه،ص:52.

(يقوم الوالي العام فيشيع ضيوفه إلى الباب)[1]، "(مدير ليكو دالجي يدخل قاعة الاجتماع فجأة)[2]،(يقوم مسرعا)[3]،(ينسحب لقايرد مع وفده)[4]،(مدير ليكو دالجي يدخل مبتهجا)[5]،(السيدات يخرجن مودعات)[6]،و قد تكون الحركة تحيّة، مثل:(يتصافح الثلاثة و يفترقون)[7]،("ماسو" يغادر "صالان" مصافحا)[8]،("ماسو" يدخل و يحييهما برفع قبعته العسكرية)[9]، (يصافحهما و يخرج)[10]،و قد تكون هذه الحركة نفسية أيضا(هامسا)[11]، (بصوت خافت)[12]،(برفع الصوت)[13]، و هناك تصوير لحركات أخرى مثل قوله:(يرتمي على أريكته بلباسه)[14]، (تخرج السيدة متكتمة)[15]، (تخرج مغاضبة)[16]،(يخرجون فرادى من القاعة متسترين)[17].

و مثل هذه الإرشادات تساعد المخرج في تجسيدها على خشبة المسرح والتي يتولّى القيام بها الممثلون وهذا الحضور الواسع للحركة يفسر اهتمام المؤلف الواضح بها داخل نصه الدرامي.

---

[1]– المصدر نفسه،ص:66.
[2]– المصدر نفسه،ص:68.
[3]– المصدر نفسه،ص:86.
[4]– المصدر نفسه،ص:101.
[5]– المصدر نفسه،ص:108.
[6]– المصدر نفسه،ص:110.
[7]– المصدر نفسه،ص:113.
[8]– المصدر نفسه،ص:138.
[9]– المصدر نفسه،ص:144.
[10]– المصدر نفسه،ص:181.
[11]– المصدر نفسه،ص:186.
[12]– المصدر نفسه،ص ن.
[13]– المصدر نفسه،ص:205.
[14]– المصدر نفسه،ص:246.
[15]–المصدر نفسه،ص:261.
[16]– المصدر نفسه،ص:263.
[17]– المصدر نفسه،ص:269.

6-الإيماء:اهتم المؤلف بذكر الإيماءات كثيرا:(يلتفت إلى الجماعة و على وجهه ابتسامة الرضا و السرور)[(1)]،(تبادل الغمزات و الابتسامات)[(2)]،(امتعاض و اشمئزاز على وجوه الحاضرين)[(3)]،(مبتهجا بحادثة اختطاف الطائرة)[(4)]،(ضاحكا بملء فيه)[(5)](ابتسامات مكر)[(6)]،(يستقبلنها بالبكاء و العويل)[(7)]،"اغرورقت عيناها بالدموع، و علا وجنتيها الشحوب و الذبول"[(8)]،(متجهّما)[(9)]،(مبتسما)[(10)]،(ضحك يفترق عليه الجماعة)[(11)]،(وجوم ساد وجوه الجماعة)[(12)]،(في دهشة)[(13)]،(في غضب)[(14)]،و هذه الإرشادات يعمل الممثلون على تجسيدها في العرض المسرحي.

7- اللباس: اللباس علامة دالة يستعين بها المخرج في تحويل نصه إلى عرض مسرحي عن طريق الممثلين، فقد يساعد اللباس في معرفة تفاصيل حقبة ما أو تقاليد مجتمع ما،و هذا ما يبرر حضوره و أهميته بذكره في النص المسرحي، و رغم أهميته إلا أنه كان غائبا في نص "الجزائر الثائرة" و ربما يرجع السبب إلى أن شخصيات المسرحية جلّها فرنسية و ذات طبقات و مستويات مختلفة في المجتمع الفرنسي،و يستغرق وصف لباسها الكثير أو لأن المجال كان لا يسمح لذكر مثل هذه التفاصيل بسبب طبيعة مضمون المسرحية و التوغل في سرد المواقف و ردود الأفعال، و رغم ذلك كان بإمكان المؤلف إبراز بعض التفاصيل في الملبس التي من شأنها تحديد جملة من ميزات الشخصيات، إلا أن هناك أحوال نادرة ذكر فيها اللباس لكن بدون تفصيل واضح:

---

(1)- المصدر نفسه،ص:26.
(2)- المصدر نفسه،ص:54.
(3)- المصدر نفسه،ص:66.
(4)- المصدر نفسه،ص:102.
(5)- المصدر نفسه،ص:125.
(6)- المصدر نفسه،ص:135.
(7)- المصدر نفسه،ص:204.
(8)- المصدر نفسه،ص:211.
(9)- المصدر نفسه،ص:224.
(10)- المصدر نفسه،ص:240.
(11)- المصدر نفسه،ص:249.
(12)- المصدر نفسه،ص:252.
(13)- المصدر نفسه،ص:260.
(14)- المصدر نفسه،ص:284.

(و هي في مباذلها)[1]،(و يحييهما برفع قبعته العسكرية)[2]،(و هي بلباسها العسكري)[3]،(يرتمي على أريكته بلباسه)[4]،(متنكّرا)[5].

8- الموسيقى: لم يشر المؤلف إلى الموسيقى كثيرا و لم يهتم بها رغم أن المواقف التي تستحق ذلك كثيرة مثل: حالة الحزن و القلق، المواجهة، الرفض، الحرية، و هو ما كان سيعطي المسرحية بعدا آخر غير أنه أتى على ذكر الموسيقى في أحوال نادرة ضمن المشاهد مثل:(الجماهير تفترق على نغمات نشيد "نحن الأفارقة")[6]، (تفترق الجماهير على نغمات هذا النشيد)[7]، (على أنغام من الموسيقى المطربة المرقصة)[8].

9- الإضاءة: لم يأت المؤلف على ذكر الإضاءة و لم يهتم بها مثلها مثل الموسيقى و اللباس،و ربما يرجع السبب في ذلك لقلة ارتباطه بالخشبة و وعيه بأهم عناصر تأثيث النص المسرحي إلا أن هناك عبارة أوردها ربما هي التي تربط النص بالخشبة و تدلّل على الإضاءة (تختفي الباخرة قليلا ..قليلا. و يسدل الستار)[9].

10- الأصوات: من العلامات الدالة في العرض المسرحي يتم تجسيدها عن طريق الاستعانة بالمؤثرات الصوتية و هي في نص "الجزائر الثائرة" كثيرة ومختلفة "إني أسمع آثار أقدام"[10]، (يستمر الضجيج والصراخ واللغط والضرب على المائدة بعض الوقت) [11]، (امتعاض، و اشمئزاز، واستنكار، و ترديد كلمة لا..لا..لا)[12]، (تصفيق طويل و هتاف بحياة الجزائر الفرنسية)[13]،(يخرج الموكب فيبدأ الصراخ و الصياح و الهتاف)[14]،"و فجأة يصيح"[15]،" أصوات معادية و ضجيج"[16]

---

[1]– المصدر نفسه،ص:13.
[2]– المصدر نفسه،ص:144.
[3]– المصدر نفسه،ص:231.
[4]–المصدر نفسه،ص:246.
[5]– المصدر نفسه،ص:266.
[6]– المصدر نفسه،ص:132.
[7]– المصدر نفسه،ص:197.
[8]– المصدر نفسه،ص:201.
[9]–المصدر نفسه،ص:77.
[10]– المصدر نفسه،ص:31.
[11]– المصدر نفسه،ص:82.
[12]– المصدر نفسه،ص:86.
[13]– المصدر نفسه،ص:88.
[14]– المصدر نفسه،ص:93.
[15]–المصدر نفسه،ص:119.
[16]– المصدر نفسه،ص:165.

(هتافات متواصلة بحياة الجنرال "دوقول" و عودته إلى الحكم حالا)[1]،(هتافات مختلفة)[2]،(هتافات استحسان)[3]،(تصفيق و هتافات)[4]،(تصفيق متواصل)[5]،(صراخ وضجيج وشعارات معادية)[6]،(تصفيق حاد و هتاف بحياة الجزائر الفرنسية)[7]،(أصوات متعالية: نحن معكم نحن نؤيدكم)[8]،(صراخ و ضجيج و أصوات مختلفة)[9]،(سيدات يسمعن الصراخ و يطرقن الباب بقوة)[10]،"و القنابل تنفجر في كل مكان و حفلات الضرب على أواني القصدير قد حمي وطيسها في كل دار"[11]،و هذه الأصوات تتراوح ما بين التشجيع و الرفض و حالات المواجهة.

و عموما ما يمكن قوله عن هذه الإرشادات أنه تم التركيز و الاهتمام ببعض منها و أُهمل البعض الآخر غير أن حضورها كان لافتا للانتباه لأنها بالطبع تعتبر نصا موازيا يستند إليه المخرج في تأثيث عرضه المسرحي.

(1)– المصدر نفسه،ص:165 .

(2)– المصدر نفسه،ص:131.

(3)– المصدر نفسه،ص:132.

(4)– المصدر نفسه،ص:147.

(5)– المصدر نفسه،ص:148.

(6)–المصدر نفسه،ص:165.

(7)– المصدر نفسه،ص:191.

(8)– المصدر نفسه،ص:195.

(9)– المصدر نفسه،ص:196.

(10)– المصدر نفسه،ص:205.

(11)– المصدر نفسه،ص:241.

الفصـــل الثانـــي: سـيـميائيـة اللـغـة و الحـوار الـدرامـي

1-1 سيميائية اللغة

تمهيد

1-اللغة حقول دلالية

2-المعجم اللغوي للغة المسرحية

1- 2 سيميائية الحوار الدرامي

تمهيد

1- أشكال الحوار في المسرحية

أ-التحقيق

ب-المونولوج

ج-السرد

2- وظائف الحوار

أ-رواية الفعل

ب-الكشف عن الشخصيات

ج-الوظيفة الجمالية

1- 1 سيميائية اللغة:

تمهيد: اللغة المسرحية هي تلك اللغة التي يستطيع الكاتب من خلالها أن يقدّم أشخاصه و يحدد ملامحهم الوصفية التشخيصية جيدا، بحيث يجعلهم قادرين على التعبير عن صفاتهم و ذواتهم دون مبالغة أو تفاوت في عملية التمثيل، حتى لا يهتزّ الحوار المسرحي و لا يكون خطبة يتناولها الأشخاص فيما بينهم"[1]

و هذه القضية حساسة جدا ذلك أن" أخطر ما تتعرض له لغة المسرح أن تكون خطابية، و ذلك حين يشعر القارئ أن الشخصية لا تتوجه للشخصيات المسرحية الأخرى، بل إلى المتفرجين، كأن الكاتب ينسى عمله الفني، ليعبر عن رأيه مباشرة لجمهوره، أو يستخلص مغزى لمسرحيته، يكره فيه الموقف على تقبل العبارة."[2]،لذلك يجب التحكم في هذه اللغة قدر الإمكان باعتبار "أن المسرحية ما هي أولا و أخيرا إلا نص أدبي أجمل ما فيه اللغة، صانعته و مخرجه إلى الوجود "[3].

و" الحقيقة أن اللغة المسرحية لغة متعددة المستويات و ذات خصوصية مختلفة لأنها تنطق و تحكى (منطوقة و مسموعة) و لا تقف عند حدود القراءة فقط كباقي الأجناس الأدبية الأخرى "الشعر – القصة – المقالة" [4] لذلك تلعب دورا مهما في بناء المسرحية فهي التي" تضيف إضافات فعالة في تلوين الشخصية الإنسانية و إشاعة الجو العام السائد في المسرحية، و إبراز المغزى أو الدلالة الخاصة التي تتوافر لمسرحية دون أخرى، و هذه هي التي تساعد المخرج أو الناقد في التقاط ملامح الشخصية، و إدراك المفهوم العام للمسرحية"[5].

---

[1]- نادر أحمد عبد الخالق،آفاق المسرح الشعري المعاصر،مرايا الوهن للشاعر محمود الديداموني دراسة تطبيقية،دار الوفاء للطباعة و النشر، الإسكندرية،ط1،2012،ص:152.

[2] - محمد غنيمي هلال،النقد الأدبي الحديث،دار العودة،بيروت،د.ط،1986،ص:659.

[3]- عز الدين جلاوجي،النص المسرحي في الأدب الجزائري – دراسة نقدية - ، سحب الطباعة الشعبية للجيش،الجزائر،د.ط،2007،ص:120.

[4]- نادر أحمد عبد الخالق ،آفاق المسرح الشعري المعاصر،ص:152.

[5]- محمد زكي العشماوي،دراسات في النقد المسرحي،دار النهضة العربية،بيروت،د.ط،1980،ص:28.

لهذا "على كاتب المسرحية أن يجتهد في البحث عن اللغة و اللهجة التي تناسب أشخاصه مهما كان مستواهم الاجتماعي و المعرفي و الأخلاقي، و أن يلبس كل شخصية ثوبها اللغوي التعبيري، الذي يجعلنا نؤمن بها، و نتأثر بمردودها على المسرح"[1].

و مسرحية "الجزائر الثائرة" كتبت باللغة العربية الفصحى و"التأليف باللغة العربية الفصحى سلكه رجال الإصلاح و المربون و كل الذين اتخذوا المسرح وسيلة للتثقيف و تربية النشئ، و هذا الاتجاه هدفه الإصلاح الاجتماعي و التوعية و إيقاظ الشعور الوطني"[2].

و لا أحد ينكر أن الكتابة بالفصحى يعمل على تعميق الدلالة و إثراء الأفكار "لما تمتاز به من ثراء و تنوع"[3] وباعتبار "أن اللغة الفصحى أقدر و أثرى في تنويع الدلالات و تعميقها من اللغة العامية المحددة في مفرداتها، و المتصلة بالوقائع و المحسوسات، في حين تعجز عن المعاني العالية و الأفكار العميقة و الخواطر و المشاعر الدقيقة و في سبيل ذلك لا يصح أن نراعي التيسير على عامة الجمهور، بل يجب أن نرقى بإمكانياته"[4] على حد تعبير الدكتور محمد غنيمي هلال.

و إذا كانت الكتابة بالفصحى تحمل الكثير من المزايا فلا بأس أن تكون لغة فصيحة و بسيطة في الآن نفسه فكلما كانت بسيطة كانت أقرب إلى فهم المتلقي و أقرب إلى استمالته و إحداث التفاعل مع هذا النص بشرط مراعاة الجانب الجمالي و الإيحائي لها و بناء على هذا سيتمّ دراسة لغة هذه المسرحية سيميائيا لنرى ما مدى توفق مؤلفها في مقدرته التحكم في وصف شخصياته و حواراتها و الإحاطة بالوصف الدقيق للأحداث و المشاهد الجارية في المسرحية و لاستنطاق هذه اللغة سيميائيا يجب الاستعانة بما تقدمه الدراسات السيميائية التي تستهدف:

---

[1]- نادر أحمد عبد الخالق،آفاق المسرح الشعري المعاصر،ص:153.

[2]- صالح لمباركية،المسرح في الجزائر،دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة-الجزائر،ط2،2007،ص:285.

[3]- عز الدين جلاوجي،النص المسرحي في الأدب الجزائري،ص:123.

[4]- محمد غنيمي هلال،النقد الأدبي الحديث،ص:672.

"استقراء النظام الدلالي وفقا لوحدة أكبر من الجملة، و هي الخطاب، الذي لا يستنتج منه فائدة، بمجرد ضم الوحدات الدلالية الصغرى المكونة له، و إنما يتم استخلاصه جملة و في كليته كوحدة كبرى، تتآلف من كلية الأنساق المختلفة"[1].

و لعل" الهدف من هذه العملية، هو ربط صريح النص بباطنه، من خلال مجموعة من الملفوظات المتتابعة المكونة، من وحدات لغوية متماسكة، مندمجة ضمن الخطاب الذي يعد مشروعا منظما يومئ – من طرف خفي – بوجود عمليات دلالية كامنة في المستوى العميق"[2]،من خلال الوقوف على الوحدات السيميائية أي العلامات الدالة التي استمدت في بناء النظام اللغوي و كانت مشحونة بشحنات دلالية أي "مجموعة الاستثمارات الدلالية التي يمكن أن توزع أثناء التحقيق داخل اللغة الطبيعية على مختلف العناصر المشكلة للملفوظ الألسني"[3]،و مادامت المسرحية تحيل إلى واقع تاريخي عاشته الجزائر لا بأس من الاستعانة في ذلك بما قدمه جاكبسون بخصوص النظرية الاتصالية أو" الملامح الستة للفعل الاتصالي و هي: المرسل، المتلقي، قناة الاتصال، الرسالة، الشفرة، السياق "[4]،و المهم هنا السياق باعتبار "أن المعنى لا يستخلص إلا من خلال التآلف بين أجزاء الوحدات التركيبية، المتتابعة في المحور السياقي"[5].

1-اللغة حقول دلالية: في مسرحية "الجزائر الثائرة" رموز وعلامات دالة بسياقاتها و أحوالها على الجو العام للمسرحية بشخصياتها و أحداثها و حواراتها و قد ارتأيت أن أقسم بنيتها ونظامها اللغوي إلى حقول دلالية أي "مجموعة من الوحدات المعجمية التي تطرح كفرضية عمل، و تحتوي على تنظيم بنائي مضمر، يساعدنا الحقل الدلالي على تشكيل متن معجمي يتحدد بواسطة التحليل السيمي: إضافة كلمات جديدة و إقصاء كلمات أخرى قصد الوصول إلى وصف عالم دلالي فرعي"[6].

---

[1]- أحمد طالب،المنهج السيميائي من النظرية إلى التطبيق،دار الغرب للنشر و التوزيع،البلد:/،د.ط،د.ت،ص:16.

[2]- المرجع نفسه،ص:23.

[3]- رشيد بن مالك،قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص عربي،إنجليزي، فرنسي،دار الحكمة،د.ط،2000،ص:38.

[4]- روبرت شولز،السيمياء و التأويل،ترجمة سعيد الغانمي،المؤسسة العربية للدراسات و النشر،بيروت،دار فارس للنشر و التوزيع،عمان، ط1، 1994، ص:47.

[5]- أحمد طالب،المنهج السيميائي من النظرية إلى التطبيق،ص:18.

[6]- رشيد بن مالك،قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص،ص:38.

حيث يتشكل كل حقل من وحدات معجمية سيميائية تعتبر نواة تنطلق منها عملية التوصيل:

الوحدات السيميائية الدالة على القلق والانزعاج من أحداث الفاتح نوفمبر: صور لنا المؤلف هذا الجو من الاضطراب و القلق على شخصيات هذه المسرحية فتوغّل في وصف الجانب النفسي لها بعد أن فجر الثوار الكثير من المراكز الفرنسية العسكرية في الفاتح من نوفمبر الذي يمثل العيد المقدّس لموتاهم و قد كشف النقاب عن هذه الأجواء باستخدام العديد من الوحدات مثل:" نذير شؤم "دلالة على ما سيلي الأحداث من عواقب مشارا إليها في هذا السياق:"أعتبره نذير شؤم لا لسيادتنا في الجزائر فحسب بل لمركزنا في البحر الأبيض المتوسط و لسيادة فرنسا في إفريقيا كلها"[1].

أما كلمة "قلق "فقد جاء مشارا إليها في السياق التالي: "و مهمته واضحة لا تخفى على أحد، و هي في نظري إشعار الوالي العام بقلق الجزائريين الفرنسيين من جراء ما حدث البارحة من أعمال قامت بها عصابات سوء في مختلف أنحاء القطر"[2]دلالة على حالة المستوطنين الفرنسيين و جو القلق الذي يسودهم.

"التهديد" و قد جاء موظفا في سياقين مختلفين:" للقيتم تقارير إضافية عن هذه الحوادث المهددة لأمن فرنسا في هذه البلاد"[3]أي ما تشكله من زعزعة لجو الاستقرار الفرنسي في الجزائر، و وردت أيضا في سياق آخر لتشير إلى قوة الثوار و الرعب الذي زرعوه في قلوب لجان رؤساء اتحاديات البلديات: "في كيفية إنقاذ الجزائر الفرنسية مما يهددها و يهددنا من أخطار الثائرين، و عصابات المجرمين"[4].

"اليقظة" فقد ارتبطت بما ستسفر عنه هذه الأحداث مستقبلا كما هو واضح في السياق الآتي: "فمن الضروري أن ننتظر قليلا مع بقائنا يقظين حذرين لما قد تتمخض عنه الأيام المقبلة "[5].

---

[1]—باعزيز بن عمر،الجزائر الثائرة،دار هومة،وزارة الثقافة،الجزائر،د.ط،2003،ص:11.

[2]— المصدر نفسه،ص:24.

[3]— المصدر نفسه،ص:28.

[4]— المصدر نفسه،ص:32.

[5]— المصدر نفسه،ص:35.

و من خلال هذه الوحدات السيميائية يتجلى بوضوح الجو المضطرب والمقلق جرّاء حوادث الفاتح من نوفمبر و الغالب على المرحلة الأولى من سير الأحداث.

الوحدات السيميائية الدالة على فشل الحكومات الفرنسية وسقوطها: تنمو الأحداث و تتطور،و تتسارع المواقف، فتتوتّر العلاقات و تشتد الصراعات، و بالتالي تتنوع الأدوات السيميائية الشاحنة للنظام اللغوي، فيثرى حقل العلامات الدالة على فشل الحكومات الفرنسية و أبرزها:

لفظة "ذهاب" و جاءت هنا لتشير بوضوح إلى الرحيل في بنيتها السطحية و لكنها في بنيتها العميقة دالة على الفشل و الخيبة السياسيين كما يوضح السياق:"لا ينبغي أن نكثر من التعاليق على ذهاب ليونار ... فعلمت من حديثه معنا أنه مجرد موظف لا ينفع و لا يضر"[1].

كذلك لفظة "إدماج" فقد جاءت لتعبر عن سياسة سوستيل في الجزائر من خلال ما ورد في السياق:"أنه شرع فعلا في إعداد مشاريع هامة على أساس إدماج الجزائر بفرنسا"[2].

"الجزائر فرنسية" و تعتبر من أهم الوحدات السيميائية الدالة على السياسة الفرنسية و جاءت هنا مشارا إليها كهدف سياسي في بنيته السطحية و نيّة مبيّتة تستهدف ضرب الهوية الجزائرية في الأعماق في بنيتها العميقة "لأنه شك في صحة قولنا: "الجزائر فرنسية" فهو يرى أنها لن تكون فرنسية إلا إذا زالت جميع الفوارق القائمة اليوم بينها و بين أم الوطن "إداريا و سياسيا" و زال المجلس الجزائري، و الولاية العامة "[3]

"الخارجون عن القانون "إشارة إلى الثوار الجزائريين و التي تم ربطها بالأعمال البطولية لهم ضد المستعمر و عُدّت في نظر الفرنسيين "من أعمال النهب و الإرهاب و الفتك بالأبرياء، فقد أخذوا مواضع في كل منطقة من مناطق الأرياف، و أصبح الجيش يخشى بأسهم و يرتعد من كمائنهم"[4].

---

[1]– المصدر نفسه،ص:47.

[2]– المصدر نفسه،ص:48.

[3]– المصدر نفسه،ص:49.

[4]– المصدر نفسه،ص ن.

وتتفاعل العلامات الأخرى المدرجة ضمن هذا الحقل الدلالي مثل:كلمة "الاشتباكات" لتبرز الصراع القائم بين الثوار من جهة و المستعمر من جهة أخرى،كما يشير السياق "ما يتصل بأخبار سير العمليات و الاشتباكات الحربية بين قوات الأمن و عصابات الخارجين عن القانون"[1].

"اضطراب" و هذه الوحدة تعبر فعلا عن الصراعات القائمة داخل الحكومة الفرنسية كما هو مذكور في السياق: "إن المسؤول عن الاضطراب في السياسة الفرنسية و فقد استقرار حكومات باريس تحت الجمهورية الرابعة هو اليسار الاشتراكي و الشيوعي"[2].

"التشييع" و قد ارتبطت دلالة اللفظ برحيل الوالي العام سوستيل كما هو مشار إليه في السياق: "و إنما خرجوا ليشيعوا رمز الجزائر الفرنسية في نظرهم و حامل فكرتهم الإدماجية"[3].

"الإبادة" و قد اقترن ظهورها بمدى قوة الثوار و زعزعتهم للأمن الفرنسي في بنيتها العميقة كما هو وارد في السياق:"على إبادة عصابات الخارجين عن القانون الذين أخذ أمرهم يستفحل و خطرهم يمتد و يتسع،و لا سيما بعد مؤتمر الصومام"[4] و الذي هو في الوقت ذاته تطور مهم للأحداث.

أما لفظة "الكفاح" فقد جاءت رامزة في بنيتها السطحية إلى تمسك الفرنسيين بالجزائر و النضال من أجلها ولكنها في بنيتها العميقة توحي بفكرة الإيمان العميق بأن الجزائر أرض فرنسية و جزء لا يتجزأ من فرنسا" لنعاهدكم على الكفاح في صفوفكم من أجل جزائر آبائنا و أجدادنا إلى آخر رمق من حياتنا"[5]

و قد جاءت لفظة "تطهير" لتوحي بالوحشية و الدموية التي تستهدف الثوار"لا يتم إلا بتطهير الجزائر كلها من الفلاقة داخلا و خارجا"[6].

---

[1]– المصدر نفسه،ص:53.

[2]– المصدر نفسه،ص:66.

[3]– المصدر نفسه،ص:77.

[4]– المصدر نفسه،ص:84-85.

[5]– المصدر نفسه،ص:100.

[6]– المصدر نفسه،ص:104.

و قد تنوعت الوحدات السيميائية الدالة على الأزمة التي تتخبط فيها الحكومة و السياسة الفرنسية و منها لفظة "سقوط" كما يوضح السياق: "فسقوط الحكومات المتعاقبة على الحكم منذ 1954 إلى يومنا هذا لم يأت بحل لما يسميه البعض "المشكل الجزائري" "[1] و هذا ما تعكسه كثير من الوحدات مثل:"أخبث" كما هو وارد في السياق:" أن حكومة فليملان ستكون أخبث الحكومات السابقة كلها"[2]،و أخبث هنا صيغة مبالغة دلالة على نوايا خبيثة بالإضافة إلى وحدات أخرى معبرة عن نفس المعنى مثل "تقلبات" في السياق الآتي:"خلال هذه الفترة التي تقلبت فيها قضية الجزائر الفرنسية عدة تقلبات منذ 1954 إلى يومنا هذا"[3].

أما لفظة "مناورة" فقد جاءت تنتمي لنفس الحقل الدلالي لتعبر بوضوح عن تلاعب السياسة الفرنسية: "و ظلت تسمي كل ما كنا نقوم به من هذا القبيل مناورة و تضليلا للرأي العام "[4].

و قد جاءت الوحدة "الاصطدامات" لتعبر بصدق عن وجود هذا الصدع داخل السياسة الفرنسية و لتبرز من جهـة ثانية قـوة تواجــد الثـوار: "وهـذه المراحل التي قطعناها في الاصطدامات المتوالية مع رؤساء الحكومات السابقين و الخارجين عن القانون "[5]

أما لفظة "الغامضة" جاءت لتمثل رأي الحكومة الفرنسية من خلال ممثلها "صالان" لذا وظفت بإحكام لترمز إلى المكر و الخبث: "ما يدل على وجود بعض الآراء الغامضة في ذهنه، و لكنه لا يريد أن يفصح لنا عنها"[6]

و تتفاعل العلامات الأخرى المدرجة ضمن هذا الحقل نحو كلمتي"العجز و الضعف"متصلة بهذه السياسة كما يشير السياق:"فلنتذرّع دائما بالاتحاد و الكفاح،فبهما استطعنا أن نسقط عدة حكومات فرنسية منذ 1954م إما لإعراضها عن الخطة التي رسمناها للدفاع عن الجزائر الفرنسية، و إما لعجزها و ضعفها المخجل"[7].

---

[1] – المصدر نفسه،ص:121.

[2] – المصدر نفسه،صن.

[3]– المصدر نفسه،ص:123.

[4]– المصدر نفسه،ص:127.

[5]– المصدر نفسه،ص:139.

[6]– المصدر نفسه،ص ن.

[7]– المصدر نفسه،ص:140.

و جاءت الوحدة السيميائية "حقل" مركز الثقل الدلالي و نواة النسيج السيميائي إذ حضورها في هذا السياق يجعلها من الوحدات السيميائية المختارة التي تُبِين بوضوح فشل السياسة الفرنسية: "و حولنا بعض ممثليها إلى مناضلين معنا في حقل الجزائر الفرنسية مثل "سوستيل"و"لاكوست"و مع ذلك فقضيتنا لا تزال على حالها"[1].

و يتنامى الحقل السيميائي بوحدة سيميائية "معركة السلم" معبرة عن الخطة الفرنسية المبرمجة للَّعِب على العنصر الجزائري: "و لا تنسوا أن انتصارنا في معركة السلم هنا يتوقف على تأليف القلوب أكثر مما يتوقف على أي شيء آخر"[2].

و تنزل كلمة "فشل" منزل السداد لتوظف كوحدة سيميائية مُثقَّلة بالدلالة فتكون بذلك النواة الرئيسية الدالة على هذا الحقل:"و لعله يريحنا من فشل الحكومات السابقة بعودته إلى الحكم من جديد"[3].

الوحدات السيميائية الدالة على ردود الأفعال اتجاه سياسة "دوقول" و تطور الأحداث:

تتصاعد ردود الأفعال ضد سياسة"دوقول" باعتبارها المنعرج الحاسم في مسيرة الجزائر الثائرة فقد أفضى عن عزمه في التفاوض مع الثوار و هو ما لم يرُق أعضاء منظمة "الجزائر فرنسية" فتنوع الحقل السيميائي بالكثير من العلامات و الوحدات السيميائية منها: "يرتاح" ، "التجديد" في السياقات الآتية:

"أن أستخلص من خطاب الجنرال "دوقول" خلاصة يرتاح لها القلب"[4]،"و فسر التجديد كما يريد هو لا كما نريد"[5]،بالإضافة إلى وحدات أخرى مثل: "لقمة" و قد جيء مشارا بها إلى الجزائر المتنازع عليها بين الثوار و الحكومة الفرنسية بزعامة الجنرال "دوقول" : "لأنني أعتقد أن وطنيته لن تسمح له أبدا بالتخلي عن الجزائر الفرنسية و تقديمها إلى الفلاقة لقمة سائغة "[6].

---

[1]– المصدر نفسه،ص:140

[2] المصدر نفسه،ص:141.

[3]– المصدر نفسه،ص:142.

[4]– المصدر نفسه،ص:149.

[5]– المصدر نفسه،صن.

[6]– المصدر نفسه،ص:152.

و تتفاعل العلامات الأخرى ضمن الوحدات السيميائية الدالة على رد الفعل نحو: "أخذا وبيلا"، "استدراجهم"، "قضى"، في السياقات الآتية: "لا يريد بما قال في هذا الصدد إلا استدراجهم إلى القضاء عليهم نهائيا"[1]،"حتى إذا لم يستجيبوا له كما هو المتوقع أخذهم أخذا وبيلا "[2]،"و قضى عليهم واحدا واحدا "[3].

تنمو الأحداث و تتطور و تتصادم المواقف فتتنوع الوحدات السيميائية الشاحنة للدلالة فيثرى حقل العلامات السيميائية الدالة على ردود الفعل و أبرزها: "الطامة الكبرى"، "أطرب"، "أصفق"، "مؤامرة"، "الخيبة"، "رد فعل"، "يتراجع" و ذلك في السياقات الآتية: "نراه يطلع علينا هذه الأيام بالطامة الكبرى فيعترف بحق تقرير المصير للجزائريين"[4]،"أنا لم أطرب لعودة الجنرال "دوقول" إلى الحكم"[5]،"و لم أصفق له في الفروم كما صفق له المسحورون منا بعودته"[6]،"فأصبحت المرأة التي شرفناها بالنيابة عنا وزيرة في حكومته تأتمر بأوامره، و تشارك ضدنا في مؤامراته."[7]،"فقد جاءتنا الخيبة من حيث أردنا النجاح"[8]،"فوجدتهم عازمين على القيام برد فعل قوي ضد سياسة "دوقول" "[9]"و لن نبرحها حتى يتراجع "دوقول"عما سماه حق تقرير المصير للجزائريين."[10].

و مثل هذا المعنى عبرت عنه وحدات أخرى مثل"تحديا" لتبرز موقف الطلبة من قرار "دوقول":"أليس في موقفهم هذا من السلطة الحاكمة ما يعد تحديا لقوة الأمن والجيش؟"[11].

أما الوحدة السيميائية "تحصنوا" فقد جاءت متصلة بنوع رد الفعل: "و تحصنوا بهذه الحواجز ضد الفلاقة و "دوقول"." [12]

---

[1]– المصدر نفسه،ص:152.
[2]– المصدر نفسه،ص ن.
[3] – المصدر نفسه،ص ن.
[4]– المصدر نفسه،ص:159.
[5] – المصدر نفسه،ص:160.
[6]– المصدر نفسه،ص ن .
[7]– المصدر نفسه،ص:161.
[8] – المصدر نفسه،ص ن.
[9] – المصدر نفسه،ص:162.
[10]– المصدر نفسه،ص ن.
[11]– المصدر نفسه،ص:166.
[12]– المصدر نفسه،ص ن.

أما لفظة "هزيمة" فجاءت لتومئ بفشل حركة التمرد التي قادها "لقايرد" زعيم الطلبة رفقة مجموعة من الطلاب: "إن إلقاء القبض على لقايرد و هو بين أيدينا لهزيمة شنعاء لنا جميعا"[1].

أما لفظة "تعقل" فقد جاءت متصلة برد فعل السلطات العليا إثر حركة التمرد المعارضة لسياسة "دوقول":"و ألححنا عليه بالخصوص أن لا يقدم على فعلته هذه التي كادت تقضي عليه و على طائفة كبيرة من رفاقه داخل المتاريس لولا تعقل القيادة العليا"[2]،لتجيء بعد ذلك الوحدة السيميائية "جحيما" لتصور هي الأخرى الوضع الذي تعيشه منظمة "الجزائر الفرنسية" في خضّم هذه الأحداث:" التي أصبحت الحياة فيها الآن جحيما لكل فرنسي بعد خذلان فرنسا لنا"[3].

تتصادم المواقف و تتصاعد الأحداث فتتنوع الوحدات الدالة و المعبرة عن ردود الفعل الخاصة بمنظمة "الجزائر الفرنسية" نحو: "نستأصل"، "نطهر" و ذلك في السياقات التالية:

"و نستأصل من هذه الأرض الفرنسية شأفة كل حركة هدّامة "[4]،"حتى نطهّر فرنسا من كل خائن و من كل جبار عنيد"[5].و تنزل الكلمات أو الوحدات منزلا يشحن الدلالة على تطور الأحداث نحو: "التشاؤم"، "الإخلاص"، "تثور"، "غزو" في السياقات التالية :"كل شيء يبعث على التشاؤم"[6]،"و هي تعلن في الوقت نفسه عن إخلاصها لـ "دوقــول " [7]

---

[1]– المصدر نفسه،ص:168.

[2]– المصدر نفسه،ص ن.

[3] – المصدر نفسه،ص:169.

[4]– المصدر نفسه،ص:195

[5] – المصدر نفسه،ص ن.

[6]– المصدر نفسه،ص:207 .

[7]– المصدر نفسه،ص ن.

"تثــور على الجنرالات الأربعـــــــة و تفضل البقــاء مع دوقول و الخــروج عن طاعتنــا"[1]،بالإضافة إلى لفظة "مخاطرة" التي تشير إلى تطور الأحداث و مستقبل منظمة "الجزائر فرنسية":"ليخاطر بنا جميعا ضد "دوقول" مخاطرة أفدح و أخيب من الأولى"[2].

و لخدمة هذا الغرض استعمل المؤلف كلمات أخرى تومئ بتطور مسار الأحداث نحو: "الكفاح"، "المقاومة" في السياقين التاليين:"و اخترنا أنا و زميلي جوغو مواصلة الكفاح و المقاومة في صفوف جيشكم السري ضد هذا الحكم الديكتاتوري البغيض."[3]بالإضافة إلى ألفاظ أخرى مثل:"المعركة" في السياق الموالي:"إن ما نحن مقدمون عليه اليوم ...هو استمرار لهذه المعركة التي خضناها مرغمين"[4]،و مثلها كلمة "تأييد" في هذا السياق :"و لا ريب أنهم لا يتخلون عن تأييدنا ضد "دوقول" ما وجدوا إلى ذلك سبيلا"[5].

أما لفظة "قسوة" فقد جاء مشارا بها إلى موقف الجنرال من المنظمة:"أن جيش"دوقول"سيقسو علينا بعد اليوم قسوة لا رحمة معها"[6]

و مثلها لفظة "سلاح"و جاءت متصلة بموقف منظمة الجزائر الفرنسية المستقبلي اتجاه تصاعد الأحداث "إننا سنضطر في الأيام المقبلة استعمال كل سلاح."[7].

أما لفظة "نار" فقد جاءت متصلة بمعاناة الحكومة الفرنسية من حوادث الفاتح من نوفمبر التي لا يزال أثرها إلى اليوم "و لكن هل أغنوا عنا شيئا بعد اندلاع حوادث 1954م التي لا نزال تصطلي بنارها"[8]،ليتعزز بعدها الحقل بعلامات سيميائية معبرة عن مآل الثورة ضد حكومة دوقول كنوع من تطور الأوضاع مثل: "السكوت" في السياق الآتي:"و أرى السكوت الآن عن الباقي أفيد لنا جميعا..."[9].

---

[1]– المصدر نفسه،ص:211.
[2]– المصدر نفسه،ص:214.
[3]– المصدر نفسه،ص:219.
[4]– المصدر نفسه،ص ن .
[5]–المصدر نفسه،ص:220.
[6]– المصدر نفسه،ص:221.
[7]–المصدر نفسه،ص ن .
[8]– المصدر نفسه،ص ن.
[9]– المصدر نفسه،ص:222.

أما كلمة "النصر" فقد جاءت لتعبر عن نوايا منظمة الجيش السري بزعامة "صالان" في المقاومة حتى النَفسِ الأخير:"و سأظل أقود حركتكم السرية حتى النصر أو الموت ... فالنصر حليف من يثبت دائما في ربع الساعة الأخير."[1].

و قد استخدم المؤلف وحدات أخرى تومئ بتطور الوضع السياسي نحو: "انتهت"، "تستقر"، "الاعتراف"، "التخلي"، "نهنئ" في السياقات التالية: "قد انتهت بتوقيع الطرفين على اتفاقية وقف النار"[2]،"و تشكيل هيئة تنفيذية مؤقتة تستقر في "روشي نوار" (بومرداس) .."[3]،"و ما يتصل بها من الاعتراف بحق تقرير المصير و إعلان الاستقلال."[4]،"إذ لم يكن همه في المدة الأخيرة إلا التخلي عن الجزائر الفرنسية بأي ثمن كان للفلاقة "[5]،"نهنئ الفلاقة وحدهم لأنهم حققوا من أهدافهم مع "دوقول" ما لا يمكن أن يحققوه مع أي حكومة أخرى"[6]،و هي علامات تومئ بفشل و خيبة مساعي المنظمة السرية و بصورة أخص منظمة "الجزائر الفرنسية" و هي في الوقت ذاته تطور في سلم الأحداث.

أما كلمات مثل: "إبعاد"، "عزل" فقد جاءت مرتبطة بخوف "دوقول" من رد فعل الفرنسيين المعارضين لإعلان وقف إطلاق النار: "إن إبعاد الهيئة التنفيذية أو الحكومة المؤقتة الجديدة التي تمخضت عنها اتفاقيات "إيفيا" عن العاصمة و عزلها في "روشي نوار" لدليل على خوف "دوقول" من سطوتكم عليها و برهان في الوقت نفسه على قوتكم."[7] و يتصاعد مسار الأحداث من خلال المواقف و ردود الأفعال فتشحن لذلك العديد من الرموز و العلامات السيميائية "قنابل"، "بنادق" في السياق الآتي:"فستجدنا هناك بـ"روشي نوار"في انتظارها لنصليها نار قنابلنا، و نار بنادقنا بمجرد وصولها."[8]

---

[1]– المصدر نفسه،ص ن.

[2]– المصدر نفسه،ص ن.

[3]– المصدر نفسه،ص:224.

[4]– المصدر نفسه،ص ن.

[5]– المصدر نفسه،ص ن.

[6]– المصدر نفسه،ص ن.

[7]– المصدر نفسه،ص:225.

[8]– المصدر نفسه،ص ن.

أما لفظة "الملعونة" فقد جاءت متصلة برأي منظمة "الجزائر فرنسية"في اتفاقيات إيفيان "...للنظر في القيام برد فعل قوي ضد هذه الاتفاقيات الملعونة"[1]، أما لفظة "سرية" فقد جِيء مشارا بها إلى مخطط سياسي قادم" و اتفقنا على تنظيم اتصالات سرية متوالية بعد استشارتكم."[2]، و تتوالى الوحدات الدالة على تفاقم الأوضاع و ردود الأفعال نحو: "صلابة" ، "استبسال"، "تمزيق "في السياقات التالية: "و سنريه أن سجن لقايرد لا يزيدنا إلا صلابة في الرأي و استبسالا في الكفاح من أجل الجزائر الفرنسية"[3]، "و لن نعترف أبدا بما سموه اتفاقيات "إيفيا" بل ندوسها بالأقدام و نمزقها تمزيقا"[4]،و تشرب العلامات السيميائية نحو: "ثورة"، "تدمير"، "تخريب"، "تقتيل"، "إرهاب"، "حرب"، "النهب"، "السلب"، "الرعب" من معاني حدة الصراع بين حكومة "دوقول" و المعارضة الرافضة لإعلان الاستقلال و التي ساهمت في إثراء و تعميق الدلالة في نفس الوقت.

و قد جاءت ألفاظ مثل: "تفجير"، "خسائر"، "قتلى"، "أهوال"، "إحراق "مرتبطة ببشاعة الأعمال الإجرامية التي شنّتها المنظمة السرية ضد المدنيين.

---

[1]—المصدر نفسه،ص:226.

[2]— المصدر نفسه،ص ن.

[3]– المصدر نفسه،ص:227.

[4]– المصدر نفسه،ص ن.

الوحدات السيميائية الدالة على الهزيمة ونهاية الاستعمار بنيل الحرية:

دبّت الخيبة في صفوف الجيش السري وكلّلت أعماله بالهزيمة النكراء و الفشل و بالمقابل بعد عناء طويل كلّلت تضحيات الثوار بالحرية و الاستقلال و للتعبير عن هذه الأجواء جنّدت الكثير من الوحدات و العلامات السيميائية الدالة نحو: "إنقاذ" في السياق التالي:" إن كل ما أقوله في الموضوع هو أن تحاولوا إنقاذ ما يمكن إنقاذه بأي وسيلة بالقوة أو بالتفاوض إن وجدتم إلى ذلك سبيلا "[1]،"القبض" في هذا السياق: "فكان أول خبر تلقته هو أن الجنرال "صالان" قد ألقي عليه القبض هذا الصباح بمقره داخل العاصمة"[2]،أما لفظتي"الخطب"، "الكرب" فقد جاءت متصلة بخطر الآتي: "فقد عظم الخطب واشتد الكرب لأن وثائق هامة تكون قد سقطت فعلا في يد جيش "دوقول""[3]،"الرحال "و وظفت هذه الوحدة لذكر المصير المحتوم" فلم يبق لنا إلا شدّ الرحال"[4]و نفس المعنى وظفت له وحدات أخرى نحو: "بئس القرار"، "الدمار" في السياق الآتي: "و أن الدمار ليوشك أن يحلّ بنا جميعا و بئس القرار"[5] أما وحدات مثل: "اتصالات "فقد جاءت توحي بالمنفذ الأخير أمام المنظمة السرية كما يشير إليه السياق: "فاتفقنا على القيام بمحاولة فتح اتصالات غير رسمية أولا مع مسؤولي جبهة التحرير الوطني في "روشي نوار" "[6] و كذلك لفظة "اعتذارات "جاءت مجنّدة لتحمل معاني الذل و الخيبة و معاني النصر في بنيتها العميقة في السياق الآتي:"تستطيع (مخاطبا"سوزيني") أن تستعين على نجاح هذه المهمة بتقديم بعض الاعتذارات عما ارتكبته منظمتنا من اعتداءات ضد السكان المسلمين..."[7] و نفس المعنى تحمله الوحدة "المحتوم" فقد جاءت متصلة بوصف حالة منظمة "الجزائر الفرنسية":"و لكن هل ينفع ذلك أو يحول بيننا و بين المصير المحتوم "[8].

---

[1]– المصدر نفسه،ص:252.

[2]– المصدر نفسه،ص:257.

[3]– المصدر نفسه،ص:258.

[4]– المصدر نفسه،ص:262.

[5]– المصدر نفسه،ص:263.

[6]– المصدر نفسه،ص:266.

[7]– المصدر نفسه،ص:268.

[8]– المصدر نفسه،ص ن .

كانت النهاية سعيدة بالنسبة لكل جزائري بنيل الحرية، بينما كانت تعيسة للعنصر الفرنسي ممثلا في الحكومة و منظمة "الجزائر فرنسية" فلم تعد تجمعهم صلة بهذه الأرض و حان الوقت للرحيل و لتصوير هذا المشهد استعان الكاتب بوحدات و علامات سيميائية كثيرة مثل: "حقائب"، "مغادرة"، "عبيد"، "الزحام"، "المشادات" في السياقات الآتية:

"يظهر أن الكميات الموجودة من هذه الحقائب في كامل القطر الجزائري لا تلبث أن تنتهي فلا يدرك المتأخر منا واحدة"[1]،"فهل نحن أحرار في مثل هذه اللحظة التي نستعد فيها لمغادرتها مرغمين"[2]، "إننا عشنا فوق هذه الأرض سادة و لنخرج منها اليوم و نحن أشباه عبيد"[3]، "و نحن ما جئنا إلى هنا إلا فرارا من الزحام الذي شاهدناه في الأحياء الأخرى"[4] "...فيما وقع من الزحام و المشادات حول هذه الحقائب بين الراحلين الراحلات ..."[5]بالإضافة إلى كل هذا وظفت وحدات أخرى لخدمة هذا الحقل لعل أهمها "الاستقلال"و التي تعتبر النواة السيميائية الحاسمة و الهامة في هذا الحقل الدلالي: "حقا إن حلول ميعاد الاحتفال بالاستقلال و انتهاء عهد الاحتلال قريب جدا"[6]

ناهيك عن علامات أخرى تخدم مشهد الرحيل و تعبر عن الحرية التي طال انتظارها فتظافرت لترسم لنا هذه الأجواء نحو: "أمتعة"، "فرار"، "شمس"، "الرحيل" و التي وردت في السياقات التالية :

"ليس من عادتنا يا أمي أن نحمل سابقا كل ما نملك من أمتعة و أثاث معنا "[7]،"و لسنا وحدنا الراحلين منها فرارا من الموت أو الاعتداء على أموالهم وأنفسهم"[8].

"إن شمس الجزائر لا وجود لها يا بني في فرنسا"[9]،"و لا أجد ما أكافئك به إلا أن أعرض عليك الرحيل معنا إذا رغبت"[10]

---

[1]– المصدر نفسه،ص:270.

[2]–المصدر نفسه،ص:271.

[3]– المصدر نفسه،ص ن .

[4]– المصدر نفسه، ص:272.

[5]– المصدر نفسه،ص:273.

[6]– المصدر نفسه،ص ن .

[7]– المصدر نفسه، ص:280.

[8]– المصدر نفسه،ص ن .

[9]– المصدر نفسه،ص:282.

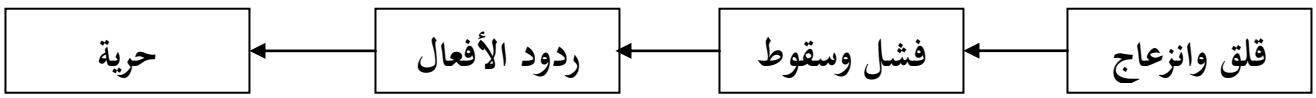
[10]– المصدر نفسه،ص:284.

و قد كانت هذه الوحدة الأخيرة بسياقها عرضا مغريا من أحد الشيوخ المستوطنين و الراحلين لأحد عمال ميناء الجزائر فكانت إجابة هذا العامل شافية وافية معبرا عنها بثلاث وحدات سيميائية لها من الدلالة ما يغني عن سياقها "فلتحيى الحرية ..."[1]، "و لتحي الجزائر المستقلة"[2]،"و ليذهب الاستعمار و المستعمرون إلى غير رجعة"[3].

*و عموما ما يمكن قوله حول لغة هذه المسرحية بنظام الحقول الدلالية هو:

- اللغة سيميائيا تمثل نظاما علاماتيا، متميزا يعكس أفكار و تصورات المجتمع الجزائري في فترة من الفترات المهمة التي عاشتها الجزائر تحت وطأة الاستعمار.
- ارتباط اللغة من حيث هي وحدات معجمية سيميائية بصورة حسية في إنماء أحداث المسرحية و تصويرها و في ربط المتلقي بأفكار المبدع، إذ تميزت بالإيحاء و التوصيل العميق للدلالة.
- تخيّر الكاتب لألفاظه و عباراته وفق ما يخدم البناء السردي لمسرحيته فكانت مشحونة بالدلالة من جهة و مصورة لمشاهد المسرحية من جهة أخرى.

و يمكن إدراج رسم تخطيطي يلخص هذه الحقول الدلالية و مسار تطور الأحداث:



[1]- المصدر نفسه،ص:284 .

[2]- المصدر نفسه،ص ن .

[3]- المصدر نفسه،ص ن.

2 – المعجم اللغوي للغة المسرحية:

إن المتأمل في هذا النص المسرحي يلحظ بوضوح تأثر المؤلف الشديد بالقرآن بسبب مرجعيته الدينية فهو من كبار شيوخ الزوايا و أحد أعضاء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين،كما يلحظ بوضوح أيضا تحكمه بملكة اللغة العربية الفصحى و حسن توظيفه لها خدمة لأسلوبه و لتوضيح ذلك ارتأيت إدراج بعض المفردات أو الجمل في الجدول أدناه:

التأثر بالقرآن	الصفحة	توظيف الأمثال	الصفحة	التأثر بالثقافة العربية والشعر العربي القديم	الصفحة
ظهـرانينـــا	ص 22	إن الوقت كالسيف	22	حربـــا شعـــواء	11
الشـــرذمـــة	ص 25	إن لم تقطعه قطعك.		يضطلع بمثل هذه الأمور	24
إذ خيّل إليهم يومئذ	ص 29	ما حك جلدك مثل	34	و احتساء خمور متيجة	
لو كانوا يعقلـــون	ص 29	ظفـــــــــرك		للـــذود عن حمـــانا	32
يخشـــى بأسهـم	ص 49	إذا ظهر السبب		أصدقـها لهجـة	34
مستطيـــــــــر	ص 54	بطل العجـــب	54	و قـوة عارضتـــه	39
قضـــي الأمر	ص 71	و من أنذر فقـد	167	تتأجـج عادة في صدور	48
سيكيـــد لنا كيدا	ص 81	أعـــــــذر	244	قـــادة الجيـش	60
و تقول بعضـــنا	ص102	إن المـــرأة شـــر		ارتحـــــل	60
علـيه الأقاويـــل		لا بـدّ منـــه	252	حجـــة دامغة	65
و لا تأخذكم بهم	ص103	لو كـان رمحا واحدا		استقـــــيت	68
رأفة	ص106	لاتقيته و لكنه رمح		و يعركوكـم عرك	76
مضاجعهـــــــم	110	و ثـــان و ثالـــث		الرحـى بنعالهـا	
أن لي موعـــــدا	111			لنتعارك بالعصـــي	84
في أجل مسمى قريب	123			كالعربـــان	87
	124				

104	في هذه الديـــــار			126	فارتدّ على الأعقاب
107	لا نحمله على الغرور			130	و تسخيرهـــــم
119	صال هذه الصولة وجال			130	و لو سقناهـــم
	هـــــذه الجولـــــة			136	لن نبرح هذه الساحة
133	و طـال ليل الحوادث			141	لسان كل خرّاص
153	يوما أغــــــــــر			148	و تذهب ريحـــها
154	الدجـــــــــل			150	حتى يستيقــــــن
162	فرائصهـــــــم			151	الاعتصـــــــــام
162	أمضـى من كـل سلاح			159	ظهرانيكـــــــم
167	إقدامهـم مكامنهم			161	أخـــذا وبيــــلا
168	هزيمـــة شنعـــــاء			162	الطامة الكبرى
168	الملمـــات			163	لم تكن شيئا مذكورا
172	سيحدقـــون بنا يومـــا			169	نبرحهـــــــا
177	يسقطون كل يوم صرعى			172	يومئـــــــــذ
180	تـــدور رحــــاها			176	جحيمـــــــا
187	نجبـــر الكســـر			179	بئـــــس المصـــير
191	ونـــرأب الصـــدع				و وقاكـــم شرهم
191	لا تنفصـــم عراه			195	أن تلقوا شبابنـــا
195	و سفه أبطالنـــا			209	إلى التهلكــــة
199	شــــأفــــــة			225	جبار عنيــــــد
201	الصهبــــــاء			234	إن لنا موعدا
204	اصطفت في جنباتها			251	نصليهـــــــا
211	طـــــــرب			257	حيل بينـــــه
219	خلبـــــــا			258	فإن أكثرهم منافقون

لا يبقي و لا يذر	265			نفـــــــــــر	221
زبانيتـــــــه	272			استعان علينـــا	240
يجنحون للسلم	273			فأردوهم قتلـــى	241
الفظ الغليظ				حمي وطيســـها	244
تخطفتـــــــــه				إن الحرب ملعونة	247
				يتقي بأسهـــــم	257
				أصعق من هوله وشؤمه	262
				شـــــر قتلـــة	264
				فارس مغـــــوار	271
				ســـادة– عبيـــــد	275
				مضرب المثـــــل	278
				الظعـــــن	

و من خلال هذا الإحصاء يتبين بوضوح تأثر المؤلف الكبير بالقرآن الكريم بالدرجة الأولى و تحكمه الواضح و اللافت للنظر بأساليب اللغة العربية الفصحى و مفرداتها و درايته الواسعة بالشعر العربي القديم.

2-1 سيميائية الحوار الدرامي:

تمهيد: المسرحية فن الحوار لأنه الأساس الذي تنبني عليه"[1]،و هذا ما يؤكده توفيق الحكيم حين يقول: "إذا ذكرت المسرحية ذكرت معها كلمة الحوار ... ذلك أن الحوار هو أداة للمسرحية "[2]و الحوار المسرحي "عبارة عن تبادل لفظي بين شخصيتين أو أكثر، أو بين شخصيتين و كائن آخر (إله أو روح أو مخلوق خرافي أو شيء...) و لعل السمة المميزة للحوار هي التبادل اللفظي، و تناوب المرسل أو المرسل إليه على مقامي الإرسال و التلقي"[3]، و بما أنه وسيلة الاتصال و التواصل بين أشخاص المسرحية "فإنه لا يتأتى لكل الناس، و لا يستجيب لكل الكتاب والأدباء ...و ليس معنى ذلك أن الحوار أمر مشاع يجده الكاتب أنى أراد، بل هو كالملح تماما لا يوضع في الطعام إلا بمقدار، و كل زيادة فيه أو نقصان تفسده "[4].

و هذا مما يجعل للحوار الدرامي ميزات و خصائص تفرّقه عن باقي أنواع الحوار مثل الحوار اليومي- الصحفي- العلمي وحتى الفلسفي...الخ، "حيث يجمل الناقد الفرنسي "بيير لارطوما " (P.Larthomas) خصائص الحوار المسرحي في أربع سمات أساسية هي: التسلسل و الفعالية و وحدة النبرة و الحركة.

فإذا كان المتخاطبان في الحياة اليومية الواقعية ينتقلان في حوارهما من موضوع لآخر كلما نفذ الكلام في الموضوع الأول، فإن ما يسم الحوار المسرحي هو ترابط الأقوال، و تسلسلها لفظيا و دلاليا. ويتحقق الترابط اللفظي بواسطة الضمائر المباشرة(أنا/أنت، نحن/أنتم) و غير المباشرة، و أسماء الإشارة و الظروف الزمانية و المكانية ...أما فعالية الحوار الدرامي فتكمن في أنه لا يهدف فقط إلى التواصل بين ذاتين(شخصيتين)،بل يرمي أساسا إلى التأثير على المتلقي/المتفرج."[5]

---

[1]- عز الدين جلاوجي،النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية،الطباعة الشعبية للجيش،الجزائر،د.ط،2007،ص:161.

[2]- توفيق الحكيم،فن الأدب،مكتبة الأداب،مصر،د.ط،د. ت،ص:150.

[3]- محمد التهامي العماري،مدخل لقراءة الفرجة المسرحية،دار الأمان،الرباط،ط1،2006،ص:17.

[4]- عز الدين جلاوجي،النص المسرحي في الأدب الجزائري،ص:161 – 162.

[5]- محمد التهامي العماري،مدخل لقراءة الفرجة المسرحية،ص:18.

غير أنه من السمات المميزة لهذا الحوار أيضا أنه حوار منطوق و شفهي يزول بسرعة بمجرّد النطق به خاصة و أن: "الحوار يتركب من كلمات و مقاطع و عبارات، يضعها المؤلف و يحمّلها أفكاره، و آراءه، و كل ما يريد توصيله لجماهيره"[1] و على هذا الحوار أن يخضع لمجموعة من الشروط و الضوابط فعليه أن يكون "مركز منتقى مهذّب. و له غاية محدّدة. أي أنه درامي. ينمو ويتوالد...من نقطة إلى نقطة. و هذا النمو والتوالد يجب أن يتم بسرعة و دون توقف حتى يستوفي الكاتب كل ما تقدّم من أركان التأليف المسرحي في المدة الزمنية القصيرة المتاحة له."[2] "إذ أن المؤلف المسرحي ينتقي العبارات التي يضعها على لسان ممثليه، و يراعي أن تتفق هذه العبارات، مع إيماءاته ،كل ذلك بهدف خدمة أفكاره التي طرحها في النص."[3] حيث يصبح "هم الكاتب المسرحي أن يضع في فم كل بطل من أبطال عمله، الكلام الذي يناسب طبعه و موقفه و وضعه، و مختلف الظروف التي تتجاذبه في المسرحية من كل جانب"[4] كما يجب أن يكون رشيقا و ذا إيقاع جميل. فطول الجملة أو المقطع يؤدي إلى ضياع المعنى. و الجمل التي ليس فيها إيقاع موسيقي جميل لا تفتن المتفرج أو القارئ."[5]،"فالحوار المسرحي فعل من الأفعال، به يزداد المدى النفسي عمقا، أو الحدث المسرحي تقدّما إلى الأمام ، فلا ركود في لغة المسرح"[6] .

و الحوار بوصفه مقوما أساسيا يستند إليه النص الدرامي فإنه يؤدي مجموعة من الوظائف خاصة أن "النص الدرامي يختلف و يتميز عن الأنواع الأخرى بغلبة عنصر الحوار على العناصر الأخرى، فالحوار هو المسؤول عن تقديم الشخصيات، و التعريف بها، و بيان الصراع الذي يدور بينها، و ما يترتب على ذلك من سير الأحداث إلى نهايتها "[7]

---

[1]- شكري عبد الوهاب،النص المسرحي دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية والتعريف بالمأساة الإغريقية،مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع،د.ط،2009،ص:96.

[2]- فرحان بلبل،النص المسرحي الكلمة و الفعل،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق- سوريا،د.ط،2003ص:108.

[3]- شكري عبد الوهاب،النص المسرحي،ص:96.

[4]- ميشال عاصي،الفن و الأدب،مؤسسة نوفل ،بيروت،ط3،1980،ص:182-183.

[5]- فرحان بلبل،النص المسرحي الكلمة و الفعل،ص:108.

[6]- محمد غنيمي هلال،النقد الأدبي الحديث،دار العودة،بيروت،د.ط،1986،ص:659.

[7]- علي بدر تميم،السرد و الظاهرة الدرامية،المركز الثقافي العربي،المغرب،ط1،د.ت،ص:124.

و هو ما يحدده فرحان بلبل بـ" تطوير الحبكة فهو الذي ينقل المسرحية من التمهيد إلى العقدة إلى الحل. و هو الذي يكشف جوانب الصراع و يعمّقه و يدفعه إلى التأزم. و هو الذي يعطي الفعل المسرحي قيمته إذ يرافقه شارحا أو يسبقه ممهدا أو يتبعه مفسّرا."[1] "هذا و إن للحوار وظيفة أخرى هامة جدا و هي رواية الفعل الذي لا يمكن تمثيله فوق المسرح لسبب أو لآخر. و لا شك في أن الحوار هو أهم وسيلة لرواية الأحداث التي وقعت قبل بداية المسرحية الفعلية "[2] و هنا "يتوقف تطوير الحبكة على الحوار في الأفعال التي لا يمكن أن تجري على الخشبة حين لا تكون قادرة على استيعاب كل الأفعال أو استيعاب سرعة الزمن."[3] و بما أن الحوار "يساعد في تطوير النص و انتقاله من مرحلة إلى أخرى"[4] فإن "كل حوار ليست له صلة مباشرة بنمو المسرحية و تطورها يجب استبعاده، و كل قطعة من العمل لا تساعد ذلك النمو مساعدة مباشرة هي قطعة لا داعي إليها و يجب حذفها."[5]

و انطلاقا من تفاصيل كل ما سبق ذكره ننتقل إلى الجانب التطبيقي لنص المسرحية لنكشف عن أشكال الحوار فيها و الوظائف التي يؤديها، و بما أن الحوار هو تبادل الكلام، بين طرفين أو متخاطبين فإن النسق الأكثر شيوعا هو سمة التقابل بين شخصيتين أو ما يسمى مسرحيا بالتحقيق بالإضافة إلى أنساق أخرى مثل المونولوج، السرد حاملا بذلك وظائف منها: رواية الفعل، الكشف عن الشخصيات إلى جانب الوظيفة الجمالية الإيحائية.

1-أشكال الحوار في المسرحية:

أ-التحقيق:يعرفه حازم شحاتة بقوله:"فإن التحقيق مواجهة بين إرادتين،و مسرحيا فهو قسمة انتباه المتفرج على اثنين،بحيث يكون الانتباه منصبا على المباراة،التي يلعبها الممثلون بالانفعالات و الأداء و حركة الممثل."[6]

---

[1]- فرحان بلبل،النص المسرحي الكلمة و الفعل،ص:105.

[2]- حفناوي بعلي،أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر،دار هومة،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،الجزائر،ط1،2002،ص: 312.

[3]- المرجع نفسه،ص:313.

[4]- نادر أحمد عبد الخالق،آفاق المسرح الشعري،دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر،الاسكندرية،ط1،2012،ص:104.

[5]- عز الدين جلاوجي،النص المسرحي في الأدب الجزائري،ص:162.

[6]- حازم شحاتة،الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،ط1،1997،ص:147.

أي أن تبادل الحوار بين الشخصيات مبني على سرعة الأداء في الإجابة و طبيعة الانفعال و نوع رد الفعل و هذه الثلاثية هي التي ينبني عليها الفعل المسرحي و لهذا نجد أمثلة كثيرة في المسرحية تبين سرعة تدفق السؤال والجواب، فبمجرّد أن توجه الشخصية حديثها لشخصية أخرى تتحول هذه الأخيرة إلى موقف المتكلم الذي يجيب مثلما نجده في هذا المقطع الحواري الذي تجسّد في جملة من التساؤلات كانت نواة لنمو الفعل المسرحي:

الرئيس: (يعود و يقول) إني أتوقع إزعاجنا بكثير من المكالمات التليفونية في هذا الصباح لأن نبأ الحوادث انتشر في أغلب مدن القطر عن طريق الإذاعة.

شيخ بلدية الشراقة: هل من جديد في الأمر؟.

الرئيس: لا جديد، إن هذه المكالمة الأولى من وهران يسأل فيها صاحبها و هو شيخ بلديتها عما حدث البارحة، أي عما نحن بصدده الآن، و قد اهتم مثلنا بحوادث هذه الليلة المزعجة فلنعد إلى موضوع كلامنا.

الرئيس للجماعة: هل تسمحون مرة ثانية ؟.

الجماعة: نعم، نعم، سيدي الرئيس.

الآنسة:(تتحدث مع السادة المجتمعين)إنكم يا سادتي، لم تحسنوا اختيار الوقت لاجتماعكم هذا، فقد أزعجتمونا كثيرا هذا الصباح، و أنا ما تعودت هذا في حياتي، فماذا حدث لكم؟ و ماذا حدث لغيركم من الذين ينادون أبي هاتفيا في مثل هذه الساعة المبكرة؟ أفيدوني، أفيدوني فهل قام الموتى اليوم من قبورهم، و اختاروا العودة إلى الحياة من جديد في يوم عيدهم؟، أفيدوني بما حدث أفيدوني.

شيخ بلدية سانطوجين: لا تستعجلي يا آنستي فستعلمين نبأه بعد حين."[1]

و يمكن تقديم قراءة لهذا المشهد فالحوار موجه من أعلى إلى أسفل أي من الرئيس الذي يمثل أعلى سلطة إلى أفراد الجماعة كما يمكن الإشارة إلى أن جواب شيخ بلدية سانطوجين للآنسة أنهى الحوار بطريقة مشوّقة مما سيخلق لدى القارئ أفقا للتوقع أي بما ستؤول إليه الأحداث كما يلاحظ أيضا على هذا المقطع أن نبرة

[1]– المصدر نفسه،ص:13- 14.

السؤال و الجواب جاءت مرتبكة و سريعة تنمّ عن موقف ضعف، بالإضافة إلى هذا التحقيق يوجد نوع آخر منه يجريه رئيس لجنة اليقظة مع مجموعة من السيدات كنّ ينتظرنه لاطلاعه على مجموعة من الأخبار:

الرئيس:(للسيدات) أهلا وسهلا نحن في خدمتكن. ماذا حدث؟

إحداهن: جئنا نعلمكم أن حوادث النهب و السلب و الاغتيال قد كثرت في المناطق الريفية.

(تخرج رسالة تلقتها من أمها بعين مليلة فتسلمها للرئيس)

الرئيس: هل فيها ما يبعث على القلق؟

السيدة: نعم، نعم، تستطيع أن تقرأها على زملائك المجتمعين.

الرئيس: (للثانية)و أنت يا سيدتي: هل عندك رسالة أخرى من هذا النوع؟

السيدة الثانية: نعم، نعم، ها هي...و قد تلقيتها أمس من أبي الساكن بخراطة و هي كالأولى مزعجة مقلقة. (يتسلمها منها شاكرا)

الرئيس:(للآنسة) و أنت يا آنستي هل عندك ما يزعج و يقلق من الأخبار والرسائل ؟

الآنسة: نعم، نعم، تلقيت هذا الصباح رسالة من خاطبي الجندي الذي يوجد حاليا في ناحية بوغنى من القبائل الكبرى، يقول فيها: «أن الثوار قد أصبحوا أقوياء في هذه الناحية، و من ذلك أنهم نصبوا لنا كمينا أمس ذهب ضحيته خمسة عشر جنديا من فرقتنا، و من حسن حظي أني لم أكن معهم بسبب مرض خفيف عاقني عن الخروج مع الفرقة»

و هاك الرسالة لتكون لكم حجة على ما يجري في أريافنا وبوادينا من غير أن نقرأ عنه شيئا في جرائدنا بينما نجد فيها كل شيء من أخبار الأفلام و ما يعرض في دور الملاهي و قاعات السينما و ما إليها من الإعلانات التجارية."[1].

[1] – المصدر نفسه،ص:51- 52.

و ما يمكن أن يقدم كملاحظة على هذا المشهد أن نبرة أداء الشخصيات كانت سريعة يعكسها قلق و انزعاج تفسره حركة الهجوم و العتاب على تهاون الحكومة أمام ذيوع هذه الأخبار و تفاقم الأوضاع و ما يلاحظ على هذا التحقيق مزجه بعنصر السرد الذي جاء على لسان الآنسة أي اجتماع لنسقين (التحقيق والسرد).

و نجد نوعا آخر من التحقيق يبين بوضوح زيادة وتيرة الشحنات الانفعالية و أسباب حالة الرعب و الخطر الذي يواجه منظمة الجزائر الفرنسية و الهدف منه إبراز المواقف و ردود الأفعال:

الضابط: إننا في خطر ... إننا في خطر ...

رئيس لجنة اليقظة: ماذا قلت؟ ماذا قلت؟ أعد علي من فضلك لأن سمعي قد ضعف هذه الأيام.

الضابط:(بصوت خافت)إن بعض الوحدات من جيش الطيران و القوات الأخرى قد أبت أن تدخل في طاعتنا، و تنضم إلى ثورتنا وهي تعلن في الوقت نفسه عن إخلاصها لـ"دوقول" هذا هو الخطر الذي يهددنا و يهددكم.

رئيس قدماء المحاربين: معنى هذا أنها تثور على الجنرالات الأربعة و تفضل البقاء مع "دوقول" و الخروج عن طاعتنا. إن هذا لمن الخيانة العظمى فماذا تنتظرون للزحف عليها و تطهير الجيش الثائر منها؟.

الضابط: ليس ذلك سهلا علينا يا سيدي الرئيس، إن لها من القوة ما تستطيع أن تثبت به أمامنا حتى يأتيها المدد من"دوقول"، و أضف إلى هذا أن الفلاقة...لا يجدون فرصة أحسن من اشتباكنا مع هذه الوحدات الفرنسية الخارجة عن قانون ثورتنا ...للتسرب إلى صفوفنا و غزو المناطق التي نضطر إلى الابتعاد عنها.

رئيس لجنة اليقظة: إن الحالة، على ما قلت يا سيدي الضابط من الخطورة بمكان، و إذا صحت هذه الإشاعات فمعنى ذلك أن ما كنا نتصف به نحن المدنيين من الارتجال داخل منظماتنا...قد انتقل إلى العسكريين و أركان قيادتنا العليا فارتجلوا هذا التمرد كما ارتجل "قيمولى" الهجوم على مصر."[1]

[1]–المصدر نفسه،ص:207- 208.

و يمكن إيجاد نوع آخر من التحقيق يشبه إلى حد كبير التحقيق البوليسي يجريه الولدان مع أمهما لمعرفة أسباب الرحيل:

أحد الأطفال: (لأمه الواقفة لدى الباب في انتظار وصول الشاحنة) ليس من عادتنا يا أمي أن نحمل سابقا كل ما نملك من أمتعة و أثاث عندما نذهب إلى قضاء عطلة الصيف في فرنسا أو غيرها !و لماذا نخلي دارنا عن كل ما فيها هذه المرة، و لا نكتفي بحمل حقائب يدوية كالعادة؟ و هل معنى هذا أننا غير راجعين؟

الأم: لا تسأل كثيرا يا بني عما ترى، فربما اخترنا البقاء في وطننا فرنسا هذه المرة على الرجوع إلى الجزائر.

الطفل: أليست الجزائر وطننا، ألم نكن نسمع ولاسيما في السنوات الأخيرة من يتظاهرون في الشوارع و هم يرددون "الجزائر فرنسية"، "الجزائر فرنسية" و هل هم كاذبون فيما كانوا يرددون و يقولون؟

الأم: حقا يا بني ...كانت الجزائر فرنسية قبل اليوم،ف و لكنها الآن ليست كذلك فقد تغيرت ... و لسنا وحدنا الراحلين منها فرارا من الموت أو الاعتداء على أموالهم و أنفسهم ألست ترى جيراننا يستعدون مثلنا للرحيل؟ لا تخف يا بني فستجد أنت و إخوتك كثيرا من رفاقكم هنا في المدارس التي ستنتقلون إليها هناك في فرنسا.

أخت الطفل: و فاطمة..ا لتي تحبني و تلبسني ثيابي، و تحضر لي عند رأسي دميتي هل تمشي معنا إلى فرنسا كذلك؟.

الأم:لا يا بنيتي فقد انقطعت عن العمل عندنا كما عرفت منذ شهرين لأنها خافت من شبان "المنظمة السرية" أن يعتدوا عليها و يقتلوها كما قتلوا أخوات لها من العجائز اللواتي كن يعملن عند عائلات فرنسية أو أوربية."[1]

و يتضح هنا أن نبرة الأداء اتسمت بالجزع و الحزن و تباينت الحركة من عادية إلى مدافعة و خصوصا عندما تعلق الأمر بالخادمة فاطمة فنبرة الأداء تختلف باختلاف الموقف الدرامي الذي يفرض هيبته على الحوار.

[1]– المصدر نفسه،ص:280- 281.

ب-المونولوج: إنّه "جدلية الصوت الخاص الذي يتصارع في النفس دائما و يكون صدى لها في صراعها و حركتها التي تبدو من خلال التفاعل مع الآخرين"[1].

"فهو و إن كان حديثا فرديا يعكس معاناة الشخصية إلا أن الجانب العقلي أو الفكري فيه يكون منسحبا أمام الجانب الشعوري.و فيه نوع من استرجاع أو مناقشة النفس لنفسها"[2].

إنه وقفة زمنية استذكارية لمناقشة النفس أو لأخذ العبرة من مواقف معينة و يتخذ المونولوج في مسرحية "الجزائر الثائرة" شكل المناجاة لحظة انفجار رئيس لجنة اليقظة بما يختلج صدره من هموم:

"آه.. متى تنتهي هذه الأزمة التي نحن فيها منذ أربع سنوات، فقد تدهورت أوضاعنا و تزعزعت مراكزنا خلال هذه الفترة بصورة مزعجة منذرة بالويل و الثبور.فمن اشتباكات عسكرية قاتلة، و كمائن محكمة مبيدة و قنابل مدمّرة، و اغتيالات متزايدة، و من حكومة تسقط و أخرى تقوم، بدون جدوى و إلى أين نحن ذاهبون؟."[3] إنها لحظة الاعتراف بالحقائق" حيث تسقط الشخصية ما يتزاحم بداخلها من معاناة و صراع نفسي، و تكشف عن لواعج نفسها و مواطن ألمها أو حيرتها أو شكها. و لتتيح للجمهور أن يطلع على ما يؤرق ضمير تلك الشخصية."[4].خاصة و أنه "أقصر الطرق لجعل الجمهور على معرفة مباشرة برأي الشخصية في نفسها و في الآخرين، و في الفعل السابق و نواياها المتعلقة بالفعل المقبل"[5]فبعد ذكره لسبب حزنه و همّه يخلص إلى النتيجة الحتمية بقوله: "إذ ما برحنا نتكلم مع الناس و نحتج و نصرخ منذ 1954، وآن لنا اليوم أن نتحدث قليلا مع أنفسنا، لعل في ذلك ما ينفع ويسلي ويريحنا بعض الوقت من الحديث المعاد.[6] لذلك يعتبر المونولوج أفضل الحيل الفنية للتعبير عن الشخصية و الظروف المحيطة بها.

---

[1]- نادر أحمد عبد الخالق،آ فاق المسرح الشعري المعاصر،دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر،الاسكندرية،ط1،2012،ص:106.

[2]- أبو الحسن سلام،الممثل و فلسفة المعامل المسرحية،دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر،الإسكندرية،ط1، 2004،ص:239.

[3]- المصدر نفسه،ص:119.

[4]-.أبو الحسن سلام،الممثل و فلسفة المعامل المسرحية ،ص: 239.

[5]- حفناوي بعلي،أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر،دار هومة،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،الجزائر،ط2002،1،ص:276.

[6]- باعزيز بن عمر،الجزائر الثائرة،دار هومة،وزارة الثقافة،الجزائر،د.ط،2003، ص:119.

ج–الســـــــــــرد: يطلق مصطلح السردية على تلك الخاصية التي تخص نموذجا من الخطابات، و من خلالها نميز بين الخطابات السردية والخطابات غير السردية."[1] لذلك فإن السرد يعرف بأنه "خطاب شفوي، أو مكتوب "[2]"يقص واقعة أو أكثر"[3]

" و القص دلالة و اتصال بين متخاطبين يكون أحدهما مرسلا و الآخر مرسلا إليه و قد يتبادلان الأدوار في نفس سياق الخطاب، فيصبح المرسل إليه مرسلا و المرسل مرسلا إليه."[4]، و هذا الاتصال يتمّ عن طريق "تضافر ثلاث مكونات هي: الراوي، و المروي، و المروي له."[5] و هو ما يعادله في المسرح " رسالة و مرسل و مستقبل، مثلث أو رسالة ذات أضلاع ثلاثة و غياب ضلع من أضلاع المثلث ينفي وجود المثلث نفسه– شكلا و رسما "[6].

"و على الرغم من استخدام السرد في المسرح و لاسيما المسرح الدرامي منه لم يكن محبذا، إلا أن المسرح لجأ إليه بشكل كبير كضرورة درامية عملية...تكمن في تعريف القارئ أو المشاهد بما كان يجري قبل بداية الأحداث...و يتضمن السرد عادة حدثا من الماضي البعيد أو القريب يقع خارج خشبة المسرح – عدا حالات استثنائية يكون فيها إبلاغا و رواية لما يحصل خارج الخشبة في نفس وقت السرد...وقد استخدم السرد في المسرح وفق شروط حدّدها بعض النقّاد، حيث اعتبروا أن السرد يمكن أن يكون طويلا في المقدمة و قصيرا خلال مجرى الحبكة و في الخاتمة، و أنه يجب أن يكون مبررا لكي لا يكسر منطقية الحدث. و

---

[1]– رشيد بن مالك،قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص عربي–انجليزي–فرنسي،دار الحكمة،الجزائر،د.ط،2000،ص:121.

[2]– عبد القادر بن سالم،مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،د.ط،2001،ص:57.

[3]– جيرالد برنس،المصطلح السردي (معجم مصطلحات)،ترجمة عابد خزندار،مراجعة وتقديم محمد بريري،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة،ط1، 2003،ص:148.

[4]– جمال كديك،السيميائيات السردية بين النمط السردي والنوع الأدبي،السيميائية و النص الأدبي،أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها،جامعة باجي مختار عنابة،17/15 ماي 1995،ص:279.

[5]– محمد عزام، شعرية الخطاب السردي،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،د.ط،2005،ص:84.

[6]– أبو الحسن سلام،الممثل و فلسفة المعامل المسرحية،ص:19.

علاوة على ذلك يقوم السرد بالتعريف بما يجري خارج الخشبة في أماكن أخرى و لا يمكن تقديمه على الخشبة لكي لا تخرق وحدة المكان، و يعرف بالشخصيات و كل ما يسبق بداية الفعل الدرامي. و يسمح كذلك بالتعريف في بداية كل فصل بما حصل في الزمن المتقطع الذي يفترضه الانتقال من فصل لآخر...و هو بذلك يخدم مبدأ التكثيف الذي يقوم عليه المسرح الدرامي...و عموما السرد بكل مبرراته يخدم قاعدة وحدة الفعل الدرامي لأنه يسمح بالتركيز على فعل واحد"[1]، بالإضافة إلى هذا فإن السرد يعمل على تأدية وظائف محددة(الإخبار، لفت الانتباه، التسرية، الإغراء ..إلخ)"[2].

وبما أن المسرحية المدروسة مسرحية تاريخية "فالنص التاريخي يلجأ لزوما للقص"[3]لذلك فقد حملت المسرحية أمثلة كثيرة للسرد مثال ذلك ما يلي: "فلنذكر منها في الماضي القريب حوادث 8 ماي سنة 1945 م، و في الماضي البعيد ثورة المقراني و جماعته، و من قبلها جميعهما الحرب التي خضنا غمارها مع عبد القادر الذي كان أعز نفرا و أعظم خطرا على فرنسا ممن ذكرنا لكونه قام في وجه فرنسا بمقاومة مسلحة، و هي لم تتمكن بعد من بسط نفوذها على كامل تراب القطر الجزائري"[4]و هنا اعتراف بقوة و عظمة مقاومة الأمير عبد القادر، ناهيك عن أنه يسلط الضوء على تاريخ المقاومة الجزائرية و بالتالي يسرد جزء من تاريخ الجزائر الحافل.

و يأتي السرد أيضا في قوله: "ألا تذكرون سادتي...ما صنعت فرنسا بمثل هذه الشرذمة من الأشرار في ثامن ماي من سنة 1945م؟! إذ خيّل إليهم يومئذ أن فرنسا قد أنهكتها الحرب فلا تقوى على قمعهم، أو رد الفعل ضد ما حاولوا القيام به. فخاب سعيهم وتبين لهم سريعا أن فرنسا مازالت قوية في الهزيمة و الانتصار معا، و أن فيما أنزلته قوتها برؤساء الفتنة والشغب يومئذ من التشريد والعذاب المهين، ما يزيدكم ثقة بفرنسا

[1]- ماري إلياس – حنان قصاب حسن،المعجم المسرحي، مكتبة لبنان،بيروت،د.ط،1997،ص:249- 250.

[2]- جبرالد برنس،المصطلح السردي،ص:147.

[3]- جمال كديك،السيميائية السردية بين النمط السردي و النوع الأدبي،ص:278.

[4]- باعزيز بن عمر،الجزائر الثائرة،دار هومة،وزارة الثقافة،الجزائر،د.ط،2003،ص:12.

و بطشها إذا بطشت، و سهرها عليكم و يردع أمثالهم اليوم من رؤساء الفتنة و مرتكبي هذه الحوادث...فما عليكم سادتي إلا أن تقبلوا على أعمالكم بمزيد الاطمئنان و ملازمة الهدوء و النظام "[1].

و في موضع آخر يعمل السرد على تعريفنا ببعض الشخصيات و توجيه النقد لها "فعلمت من حديثه معنا أنه مجرّد موظّف لا ينفع و لا يضر...ومن غفلته أنه استهان يوم قابلناه بكل ذلك استهانة مخجلة، إذ اعتبر تلك القنابل التي فجرها المتمردون يومئذ مجرّد علب سردين...و ها هو قد غادر الجزائر نهائيا، و ما استهان به من تلك الحوادث لا يزال يعظم و يستفحل خطره، و يصبح قنابل مدمرة للقناطر."[2]

و مثل هذا السرد نلمسه في هذا المقطع:" إن "لاكوست" و "قيمولى" يرتجلان كثيرا، فقد ارتجل الأول خطف الطائرة المغربية في طريقها إلى تونس من غير أن يفكّر في عواقب ذلك...و ارتجل الثاني هذا الهجوم على "مصر" بمشاركة إسرائيل و إنجلترا من غير أن يفكّر في هذا الذي جابهته به الأيام من عواقبه و آثاره العاجلة أو يدرك أن مخاطرته هذه ربما زادت الإرهابيين و الخارجين عن القانون هنا شجاعة و إقداما فضاعفوا أعمالهم التخريبية ضدنا داخل المدن و خارجها"[3]،و هنا يقدم السرد لنا معلومات عن الأزمة التي سببها "لاكوست" و"قيمولى" لمنظمة "الجزائر الفرنسية "من وراء تصرفهما، و يستمر السرد على لسان مدير ليكو دالجي :"فسقوط الحكومات المتعاقبة على الحكم منذ 1954م إلى يومنا هذا لم يأت بأي حل لما يسميه البعض "المشكل الجزائري".و أطول هذه الحكومات عمرا كما في علم الجميع هي حكومة "قيمولى"، و رغم ما قامت به من مخاطرات و محاولات للقضاء على التمرد داخلا و خارجا فقد ذهبت هي الأخرى، كما ذهبت من قبلها حكومة "مانديس فرانس"،و تركت ما كان على ما كان كأنها لم تجلس على كرسي الحكم يوما واحدا. أما "قايار" و "بورجيس مونورى" فعمر حكومتيهما لم يختلف عن عمر الزهر، و مع

---

[1] المصدر نفسه،ص:29.

[2] المصدر نفسه،ص:47- 48.

[3] المصدر نفسه،ص:112.

عجزهما البادي عليهما من أول يوم فإن "بورجيس مونورى"قد حاول أن يترك من ورائه قانونا إطاريا... لا ينطوي إلا على الخبث و المكر بالجزائر الفرنسية."[1] ليتضح من خلاله مصير الحكومات التي سقطت الواحدة بعد الأخرى.

و يتواصل سرد الأحداث من خلال المواقف السياسية كما في قول رئيس لجنة اليقظة:"إننا بالأمس كنا نعمل و نكافح تارة وحدنا كما فعلنا مع "قيمولى" في 6 فيفري و تارة مع الجيش كما فعلنا في 13 ماي مع"دوقول"،و كنا نتفق مع فادته أحيانا و نختلف أحيانا تبعا لمقدار خضوعهم لحكومات باريس المتعاقبة المتناقضة في سياساتها نحو الجزائر."[2]

و مثل ذلك في قوله أيضا: "و لكن هل أغنوا عنا شيئا بعد اندلاع حوادث 1954 التي لا نزال نصطلي بنارها، و هل استطاعوا أن يمنعوا أبناءهم و أحفادهم من المشاركة في صفوف الخارجين عن القانون ضدنا ابتداء من هذا التاريخ ؟."[3] و هذان المقطعان يعبران بوضوح عن عمق الأزمة التي تعيشها منظمة "الجزائر الفرنسية" و عجزها عن إيجاد الحلول.

ليجد السرد نهايته بنهاية الأحداث"إذ أصبح كل شيء فينا يقول بالأمس: "الجزائر فرنسية" في حين أن كل شيء فينا يقول اليوم: إن الجزائر ليست فرنسية"[4]،"فليس السرد سوى الانطلاق من بداية نحو نهاية معينة، و ما بين البداية و النهاية يتم فعل القص أو الحكي من جانب الراوي"[5].

و الملاحظ على كل هذه المقاطع السردية أنها ركزت على سرد أحداث تاريخية لتؤدي وظائف معينة ارتبطت بسياق الحديث "فالتفات السارد إلى الماضي من جديد و الرجوع إليه يعد خاصية فنية رائعة في الطرح

---

[1]– المصدر نفسه،ص:121.

[2]–المصدر نفسه،ص:191 .

[3]–المصدر نفسه،ص:221.

[4]– المصدر نفسه،ص:283.

[5]– عبد القادر شرشار،تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص –دراسة–،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،د.ط،2006،ص:62.

السيميائي إذ يوصف ذلك بالارتداد في الفعل السردي، و هو العودة إلى فكرة ذكرت في سياق ما، فأرجئ تقديمها لغاية فنية، منها حب المزج بين الزمن الحاضر والماضي، و إدماج أحدهما في الآخر بطريقة تتوخى الحيوية والحركية المتجددة في المنظومة السردية"[1].

2-وظائف الحوار:ذكرنا سابقا أن للحوار وظائف لعل أهمها:**رواية الفعل-الكشف عن الشخصيات-الوظيفة الجمالية**.

أ-رواية الفعل: مثلما جاء على لسان الآنسة التي تستعجل أمها لزيارة القبور في اليوم الذي أسموه عيد الموتى:" أسرعي يا أمي أسرعي، و اعلمي أن كثيرا من وفود العائلات المحترمات قد وصلت إلى قبر ذويها أو هي في الطريق إليها. و إن الواجب يقضي أن يكون الكبار من أمثالكم هم الذين يذكرون الصغار بما ينبغي عمله في هذا اليوم المقدّس "[2].

و في موضع آخر نجد الحوار يحمل دلالة المستقبل مثل ما جاء على لسان الوالي العام:" و كونوا مطمئنين أني لن أغادر الجزائر، هذه الأرض الفرنسية حتى أحقق لكم ما تصبون إليه من إدماج تام و أمن شامل تعيشون تحت علمها عيشة هانية هادئة يحفها التفاهم و السلام، و يسودها التعاون و الوئام."[3].

و مثل هذه المخططات المستقبلية نلمسها في قول رئيس لجنة اليقظة:" و أن يوم 06 فيفري الذي هو يوم قدوم "قيمولى" إلينا سيمتاز بمظاهرة تاريخية لم يسبق للجزائر الفرنسية أن عرفت نظيرا لها في تاريخ كفاحها الطويل من أجل المحافظة على كيانها الفرنسي"[4].

---

[1]- ينظر عبد المالك مرتاض،تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، د.ط،1995،ص:217.

[2]– باعزيز بن عمر،الجزائر الثائرة،دار هومة،وزارة الثقافة،الجزائر،د.ط،2003،ص:20.

[3]–المصدر نفسه،ص:57.

[4]–المصدر نفسه،ص:87.

كما تستهدف رواية الفعل استرجاع حوادث وقعت في الماضي منها ما يستحضره أحد الضباط عن هجوم الثوار الجزائريين: "كما أعلنوا عن قوتهم بهجومهم المسلّح على مراكزنا الاستعمارية في شمال قسنطينة في 20 أوت فنهبوا الأموال و قتلوا السكان من غير أن نستطيع الحيلولة بينهم و بين ما اقترفوا من أعمال إرهاب و تقتيل، كان من نتائجها الذعر في أوساط الأوربيين و استقالة النواب المسلمين و ظهور كتلة 61 نائبا في المجلس الجزائري"[1].

ب–الكشف عن الشخصيات: استثمر الكاتب الحوار في تقديم شخصياته ليبرز مواقفها و انفعالاتها و أبعادها النفسية و أفكارها السياسية كالذي جاء على لسان رئيس اتحادية شيوخ البلديات: "أما خلفه سوستيل الذي حلّ بين ظهرانينا هذه الأيام فقد لاحظنا عليه نوعا من الحزم و العزم و الاستعداد للعمل عندما اتصلنا به لأول مرّة في المجلس الجزائري"[2]

و في موضع آخر تأتي الإشادة على لسان رئيس اللجنة بموقف "لاكوست" فيما يأتي : "إن إخلاصه لقضيتنا و حرصه على تقديم ما يقوّي ثقتنا فيه من أعمال هو الذي هداه لهذا العمل التاريخي الجبار، و لولا حبه للجزائر الفرنسية و تفانيه في الدفاع عنها و عن كل ما هو فرنسي فيها لما اهتدى إلى ما لم يهتد إليه أحد قبله. هكذا تكون البطولة،و هكذا يعمل الأبطال...أليس هذا عملا جبارا من رجل اشتراكي؟!."[3]

---

[1]– المصدر نفسه،ص:112- 113.

[2]–المصدر نفسه،ص: 48.

[3]– المصدر نفسه،ص:103.

و مثل هذه الإشادة خصت زعيم الطلبة "لقايرد" في المقطع التالي:" و قد عرفتم قضيته جد المعرفة كما عرفتم وطنيته و إخلاصه و وفاءه لمبدأ "الجزائر الفرنسية" حتى أنه لمستعد في كل لحظة للتضحية بحياته من أجلها في صفوفكم"[1].

و نفس الوصف جاء على لسان رئيس قدماء المحاربين في مدحه للجنرال "دوقول":"بل خاطب الشعب الفرنسي بنفس ما كان معروفا به من الهدوء و الاتزان و ضبط الأعصاب."[2] و مثل هذه الإشادة خص بها الجنرال "صالان" فيما يأتي: "إنا لنحيي فيك عزمك على البقاء في صفوف حركتنا توجه و ترشد و تناضل من أجل الجزائر الفرنسية رغم كبر سنك"[3]

ج- الوظيفة الجمالية:

" إن المسرح فن من فنون القول و واحد من الأنواع الأدبية. و لذلك وجب أن يكون جميلا بصياغته و حسن سبكه و قوة بيانه، و أن يستطيع أن يهزّ نفوسنا و يشيع رغبتنا في قراءة أو سماع الكلام الجميل"[4] على" أن أدق الحوار و أصلحه هو ما جاء مضغوطا و موحيا في الوقت ذاته، فالتركيز و الإيجاز واللمحة الدالة التي تكشف عن الطبائع هي العناصر الأساسية للحوار الجيد"[5].

---

[1]- المصدر نفسه،ص:176.

[2]-المصدر نفسه،ص:209.

[3]- المصدر نفسه،ص:222.

[4]- فرحان بلبل،النص المسرحي الكلمة و الفعل،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،د.ط،2003،ص:107.

[5]- محمد زكي العشماوي،دراسات في النقد المسرحي،دار النهضة العربية،بيروت،د.ط،1980،ص:28.

و الملاحظ على هذه المسرحية أن المؤلف اعتنى عناية بالغة بالجانب الجمالي للغته بتوظيف الكثير من الصور البيانية و ألوان البديع لخدمة الغرض و الهدف الذي يرمي إليه و فيما يلي إحصاء لبعضها:

الصورة	نوعها	الصفحة
يسبحـن في بحـــــر الأحلام	استعـارة مكنيـة حيـث شبه الأحلام بالإنســان و تـرك لازمـا من لوازمــه.	ص 14
فعاشـــت هزيلة نحيفـــة	كنايـة عـــن الضعــف	ص 36
علـــب سرديـــــن	تشبيه بليغ حيث شبه القنابل بعلب السردين	ص 48
و يرتعـــد من كمائنهـــم	كنايـــة عـــن الخـــوف	ص 49
التي تتأجج عادة في صدور قادة الجيش	مجاز مرســـل علاقته الجزئية (الإنسان)	ص 61
	مجاز مرسل علاقته الجزئية	ص 62
قد جعـــل السيادة في أيديهـــم	كنايـــة عن العظمـــة	ص77
ليشيعوا رمـــــز الجزائر الفرنسيـــة	تشبيـــه مرسل مجمـــل	ص 84
لنتعـــارك بالعصـــي كالعـــربان	تشبيه مرســل مجمـــــل	
نتصـــارع بالقـــرون كالثيران	تشبـــيه بليـــــغ	ص 103
القنبلـــــة الجهنميـــة	تشبـــيه بليـــــغ	ص 121
عمـــــر الزهـــــر	استعـــارة تصريحية حيث شبـــه مسؤولي الخلايـــا بالروح فصرح بالمشبه بـــه	ص 128

أنتـــم روح حركتـــنا	مجـــاز مـــرسل علاقته الجزئيـــة	
أمانـــة فـــي أعناقنـــا	استعـــارة مكنية حيـــث شبه الاتحـــاد بالشيء المـــادي الذي يـــذوب فترك لازما من لوازمـــه "تذوب"	ص 128
فتـــذوب أمـــــام اتحادنـــا مع إخوانهـــم و قـــوة جيشنـــا		ص 136
كأكـــوام من الثلـــج	استعـــارة تصريحية حيـــث شبه جـــيش التحرير بالأكوام الثلجـــية أي صرح بالمشبه به و حذف المشبـــه.	
أما حكـــومة "فليمـــلان" فقد قضيـــنا عليـــها و هـــي في المهـــد	كناية عـــن السرعة.	ص 136
فإن لجنتنـــا قد ذابت	استعارة مكنية حيث شبه اللجنة بالشيء المادي الذي يذوب فترك لازما من لوازمه "تذوب".	ص 140
و استئصـــال جرثومتهـــم		ص 140
أقـــوى سلاح بأيديهـــم	استعارة تصريحيـــة حيث صـــرح بالمشبه بـــه "جرثومة".	ص 152
زهرة شبابنا و صفـــوة نخبتنا		ص 161
جدد لفرنسا الخالدة شبابها	مجاز مرســـل علاقته الجزئيـــة	ص 163
إن قنابلهم التي حصـــــدت	تشبيـــــه بليـــغ	ص 197
أرجـــل الراقصين والراقصات	استعارة مكنـــية حيـــث شبه فرنسا بالشاب و ترك لازما من لوازمه "شبابها".	ص 199
إن القنابل تكلمت في كل مكان		ص 241
	كنايـــة عن البشاعـــة	ص 249
كالنعاج أمـــام راعيهـــا		ص 258

قد سقطت في يد جيش "دوقول" و طارت في الهواء ككمشة من رماد مسقط رأس كل واحد منـــــــا العش الذي آوانا في الصـــغر	استعـارة مكنية حيث شبه القنابل بالإنسان وترك لازمـــــا من لوازمه "تكلمت". تشبيه مرسل مجمـــــل مجاز مرسل علاقته الجزئيـــــة تشبيه مرســـــــل مجاز مرســـل علاقته الجزئيـــة تشبيـــــــه مرســـل	ص 276 ص 278 ص 279

بالإضافة إلى الصور البيانية فقد وظف الكاتب البديع من خلال الجمل الكثيرة المسجوعة التي خلقت نغما و إيقاعا معينا " و الإيقاع في مجمله، يعني قدرة الكاتب على الإحساس باللحظات التي يجب أن يزيد فيها نبض الحوار، فيتدفق في سرعة محسوبة حينا، أو يبطئ حينا آخر...إذ يجب أن يكون للكلمات وزن و جرس و مظهر"[1] لذلك فإن الحوار يعطينا إحساسا بالتقدم إلى الأمام و هذا الإحساس نسميه الحركة أو tempo،فاللغة ليست مجرد كلمات بل هي و خاصة في المسرح إيقاع معين"[2].

[1]- فرحان بلبل،النص المسرحي الكلمة و الفعل،ص:108.

[2]- رشاد رشدي،فن كتابة المسرحية،الهيئة المصرية العامة للكتاب،الإسكندرية،د.ط،1998،ص:60.

و فيما يلي إحصاء لبعض ما ورد منه في الجدول أدناه:

السجـــــــــــــــع	الصفحة
فقد أعجبني خطابه و سحـــرني بيانـــه.	ص 48
قد اختلطـــــت عملـــيات الغـــرام باشتباكـــات الحـــرب والصـــــدام.	ص 55
أن مصلحتهم في الإدماج والاتصال لا في الاستقلال والانفصـــــــــال.	ص 63
أنتم جميعا رجاؤنا و معقـــد آمالنا.	ص 100
أرأيته كيف صال هذه الصولة و جال هذه الجولة.	ص 107
أن يفرضه علينـــا فرضا، و يضربنـــا به ضربـــا.	ص 122
في أجلـــى مظاهـــرها و أجمـــل مناظـــرهـــــا.	ص 133
فتقـــدم و تأخـــروا ، فوقـــع و نجـــوا.	ص 176
إعـــادة الاطمئنـــان إلى نفوسنـــا و السلام إلى ربوعنـــا.	ص 198
فإن الدهـــــر أبـــو العجـــائب و مظهـــر الغـــرائب.	ص 211
ما أشأم ما طلعت به علينا من الأخبار، فهيا بنا إلى الدار.	ص 214

مـــن دخلـــي السنـــوي من الخمـــور و غيرها مـــن الدور.	ص 235
فقد كثـــرت أشغالنا و تعددت مشاكلـــــنا.	ص 245
فقـــد عظـــــم الخطـــب و اشتدّ الكـــــرب.	ص 258
حتـــى تزول الكروب و تنجلي الخطـــــوب.	ص 245
قد خيّب الآمال فلم يبق لنا إلا شدّ الرحال.	ص 262
و إن شئت في الحساب و العقاب، و في المصيـــــر و المآب.	ص 271
و مواصلة الكفاح مـن أجل الاستقـــلال و إنهـــاء الاحتلال.	ص 274

الفصل الثالث:سيميائية الشخصيات

تمهيد

1-1 تصنيف شخصيات المسرحية.

أ- فئة الشخصيات المرجعية.

أ-1 الشخصيات السياسية و التاريخية.

أ- 2 الشخصيات المجازية بوصفها أنساق معنوية .

ب- فئة الشخصيات الإشارية.

ج- فئة الشخصيات الاستذكارية.

1- 2 البنية العاملية للشخصيات-نموذج غريماس-.

1-3 مخطط عام لسير المسرحية.

تمهيد :

يعد مفهوم الشخصية من المفاهيم التي لا يمكن تحديدها تحديدا دقيقا، و موضوع الشخصية موضوع تباينت فيه الآراء و المذاهب، و ذلك حسب المجالات التي تتم فيه دراسة الشخصية، و من المدلولات الأدبية لمعنى الشخصية أنها ذلك القناع الذي يلبسه الممثل لأداء أدواره المسرحية"[1]باعتبارها بياض دلالي و كائن لغوي فضاؤه الورقة"[2]

يعرفها فرحان بلبل بقوله:" هي تصوير منظم لجانب واحد من إنسان ما في جميع خصائصه التي تميزه عن غيره، موضوعا قي حالة صراع مع الآخرين، مقصودا به الوصول إلى هدف معين."[3]، فالتصوير المنظم يعني الانتقاء و التنسيق و الترتيب. فالشخصية داخلة في تركيب قصة. و حبكة القصة هي أن يكون لها موضوع محدد. و تصوير الشخصية المنظم يعني أن يأتي الكاتب من أفعال الشخصية و أقوالها بما يخدم هذا الموضوع و يغنيه و يطوره...و تصوير جميع أركان هذا الجانب يعني أن يقدم لنا الكاتب خصائص الشخصية الفيزيولوجية و النفسية و الاجتماعية التي تجعله متميزا عن غيره."[4]

و ذلك لأنه يتم النظر إلى الشخصية من خلال أبعاد ثلاثة: البعد النفسي، البعد الجسمي و البعد الاجتماعي"[5]

"و هنا يتوقف نجاح الكاتب علي معرفته الدقيقة لهذه المكونات، التي يترجمها في النص إلى صور وصفية حقيقية تتشكل منها الشخصية و ينتج عنها الواقع"[6]

---

[1]- صالح لمباركية،المسرح في الجزائر ،دار بهاء الدين للنشر و التوزيع،الجزائر،ط2،2007،ص:276-277.

[2]- نظيرة الكنز،سيمياء الشخصية في قصص السعيد بوطاجين،محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي،جامعة محمد خيضر بسكرة،15-16 أفريل،2002، ص:146.

[3]- فرحان بلبل،النص المسرحي الكلمة و الفعل،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق- سوريا،د.ط،2003،ص:85.

[4]- المرجع نفسه،ص ن.

[5]-عبد المنعم زكريا القاضي،البنية السردية في الرواية دراسة في ثلاثية خيري شلبي،عين الدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية،البلد:/،ط1،2009،ص:28.

[6]-نادر أحمد عبد الخالق،آفاق المسرح الشعري المعاصر مرايا الوهن للشاعر محمود الديداموني دراسة تطبيقية،ص:29.

"و(تميز) الشخصية عن غيرها لا يعني إبراز تفوقها على الآخرين، بل يعني أن يكون لها صفاتها الخاصة التي تفرقها عن الآخرين...أما أن تكون الشخصية موضوعة في صراع مع الآخرين فهو الصفة التي تجعلها (درامية).فالصراع هو الذي يبرز خصائصها السابقة كلها لأنه المحرك للفعل ... و أما الهدف الذي تريد المسرحية الوصول إليه فهو الذي يحكم جميع عناصر التأليف المسرحي، و هو الذي يوجه الكاتب إلى انتقاء الجانب الذي تنطلق منها الشخصيات كلها، و هو الذي يبنيها علي مبدأ السببية. و هو الذي –كما يقول ستانسلافسكي – جعل الكاتب يمسك بالقلم لكتابة مسرحيته."[1]

1-1 تصنيف شخصيات المسرحية:

في إطار تحديده لسيميولوجيا الشخصية فإن "فيليب هامون" "يقدم لنا ثلاثة أنواع من الشخصيات:

- شخصيات مرجعية .
- شخصيات إشارية.
- شخصيات استذكارية.

النوع الأول يحيل على عالم معروف، عالم معطى من خلال الثقافة و التاريخ (الشخصي أو الجماعي).و ما يطلب من القارئ هو التعرف على هذا التاريخ، و بالتالي التعرف على هذه الشخصيات. إن دورها يكمن في إرساء النقطة المرجعية المحيلة على النص الثقافي الإيديولوجي،(الشفوي أو المكتوب).أما النوع الثاني[2]فيحدد الآثار المنفلتة من المؤلف، المحافل التي تدل على وجود ذات المؤلف. أما النوع الثالث من الشخصيات فيكمن دوره في ربط أجزاء العمل السردي بعضها ببعض..."[3]

---

[1]- فرحان بلبل،النص المسرحي الكلمة و الفعل،ص:85-86.

[2] - فيليب هامون،سميولوجية الشخصيات الروائية،ترجمة سعيد بنكراد،تقديم عبد الفتاح كيليطو،دار كرم الله للنشر و التوزيع،الجزائر،د.ط،2012،ص:7- 8.

[3]- فيليب هامون،سميولوجية الشخصيات الروائية،ص:8.

أ- **فئة الشخصيات المرجعية:** "يرتبط وضوحها مباشرة بدرجة إسهام القارئ في هذه الثقافة."[1]

يمثّل النص المسرحي "الجزائر الثائرة "خطابا إيديولوجيا طابعه الغالب تاريخي بما أنه يعالج فترة حساسة من تاريخ الجزائر لهذا فإنه يسلط الضوء على مواقف سياسية حاسمة كانت أحداث الفاتح من نوفمبر الدافع لها من أجل ذلك نلمس حضورا واسعا للشخصيات السياسية و التاريخية بالدرجة الأولى:

أ-1- الشخصيات السياسية و التاريخية:

و هي الشخصيات التي أدت أدوارا سياسية في حقبة من التاريخ و يمثل حضورها في النص علامات على لسان بعض الشخصيات و مثال ذلك ما جاء على لسان رئيس لجنة اليقظة في حديثه عن الوالي العام "سوستيل":"إن الذي يريده الآن على ما يظهر من فحوى كلامه هو -إدماج الجزائر- أرضها و سكانها بفرنسا إدماجا تاما لأنه شك في صحة قولنا: "الجزائر فرنسية" فهو يرى أنها لن تكون فرنسية إلا إذا زالت جميع الفوارق القائمة اليوم بينها و بين أم الوطن "إداريا وسياسيا"، و زال المجلس الجزائري و الولاية العامة"[2]

لقد صاحب قدوم هذه الشخصية تغيير في السياسية الفرنسية بتبني فكرة الإدماج التام التي تلقت الكثير من الرفض و كانت سبب مغادرة صاحبها الحكم. و نفس الرفض هو ما ذكره رئيس قدماء المحاربين:
"إن لا كوست" و "قيمولى" يرتجلان كثيرا، فقد ارتجل الأول خطف الطائرة المغربية في طريقها إلى تونس، من غير أن يفكر في عواقب ذلك و ما أحدثه من رد فعل في العالم و في المغرب بالخصوص ذهب ضحيته كثير من إخواننا الفرنسيين المقيمين في هذا البلد، و نتج عنه نقل ركابها الخمسة بعد إلقاء القبض عليهم إلي باريس حيث يعيشون عيشة سياسية في قصور لا في سجون .و ارتجل الثاني هذا الهجوم على "مصر" بمشاركة إسرائيل و إنجلترا من غير أن يفكر في هذا الذي جابهته به الأيام من عواقبه و آثاره العاجلة."[3]

---

[1]- رشيد بن مالك،قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص عربي-انجليزي-فرنسي،دار الحكمة،الجزائر،د.ط،2000،ص:130.

[2]- باعزيز بن عمر،الجزائر الثائرة،دارهومة،وزارة الثقافة،الجزائر،د.ط،2003،ص:49.

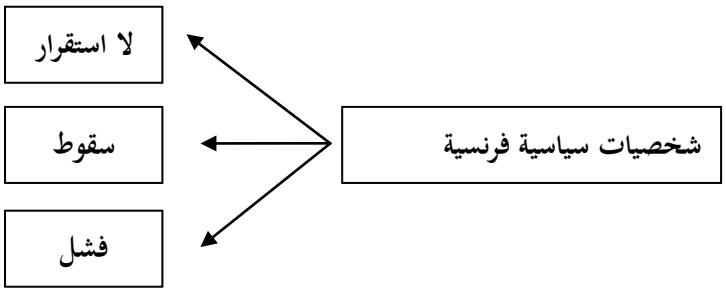
[3]- المصدر نفسه،ص:111- 112.

و يتنوع الانتقاد لهذه الشخصيات ليحمل مدلول الصفات المعنوية السيئة القبيحة ليناقض ما تسعى إليه هذه الشخصيات من أقوال تكون نقيضة لأفعالها و هو ما يعبر عنه مدير ليكو دالجي عن نموذج لشخصيتين :

"أما "قايار "و "بورجيس مونورى" فعمر حكومتيهما لم يختلف عن عمر الزهر، و مع عجزهما البادي عليهما من أول يوم فإن "بورجيس مونورى" قد حاول أن يترك من ورائه قانونا إطاريا زعم أن إدخال الجزائر فيه ضمان لبقائها فرنسية في حين أنه لا ينطوي إلا على الخبث و المكر بالجزائر الفرنسية."[1]

و لعل من أهم الشخصيات السياسية المؤثرة في مسار الأحداث و التي شكل حضورها في النص علامة التغيير الحاسم ما عبر عنه بوضوح زعيم الطلبة "لقايرد":" و لكن بعد مجيء "دوقول " تغيرت الاتجاهات، فبدل أن يؤكد إلحاق الجزائر بفرنسا نهائيا بتصريح أو بقانون جديد ...نراه يطلع علينا هذه الأيام بالطامة الكبرى فيعترف بحق تقرير المصير للجزائريين."[2]

و الملاحظ على هذه الشخصيات الفرنسية الحاضرة في المسرحية أنها شخصيات سلبية فاشلة غير ناجحة لا تعبر عن طموحات و أهداف ممثلي فرنسا بالجزائر و على رأسهم منظمة "الجزائر فرنسية" إلا أن حضورها في نص المسرحية كان له التأثير المهم و البالغ في تطور مجرى الأحداث وخاصة فيما تعلق بنظام الحكم بمجيء والٍ و مغادرة آخر.

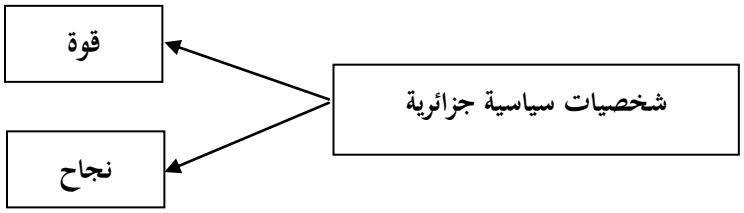


هذه الشخصيات السياسية الفرنسية مثلت الطرف الفرنسي إلا أن هناك شخصيات تاريخية مثلت الموقف السياسي الجزائري :

[1]- المصدر نفسه،ص:121.

[2]- المصدر نفسه،ص:159.

"...و في الماضي البعيد ثورة المقراني و جماعته، و من قبلهما جميعهما الحرب التي خضنا غمارها مع عبد القادر الذي كان أعز نفرا و أعظم خطرا على فرنسا... لكونه قام في وجه فرنسا بمقاومة مسلحة، و هي لم تتمكن بعد من بسط نفوذها على كامل تراب القطر الجزائري."[1]



بالإضافة إلى هذه الشخصيات المرجعية وظّف المؤلف شخصية مرجعية تاريخية بارزة هي شخصية نابليون في موضعين :

1-رحيل الوالي العام (سوستيل) "... و قد دخل الجزائر من غير أن يعرفه إلا المقربون إليه،و يخرج منها اليوم و قد فاق نابليون عظمة و بطولة وشهرة ..."[2]

و يفهم من هذا التوظيف أو التضمين الحصول على التقاطعات التي تجمع شخصيات المسرحية بهذه الشخصيات التاريخية .

نابليون	سوستيل
عظمة +بطولة + شهرة	

2-المظاهرة التي استقبل بها "قيمولى":

"..في مظاهرة 06فيفري التي جعلت من "قيمولى" رغم ما سامته من الذل والهوان "نابليون القرن العشرين" فهجم على مصر،و فتح هناك جبهة ثانية أمام الجيش الفرنسي من غير أن يعرف عواقب ذلك"[3]

[1]-المصدر نفسه،ص:12.

[2]- المصدر نفسه،ص:77.

[3]-المصدر نفسه،ص:171.

نابليون ق19	قيمولى ق20
العظمة + القوة + الهجوم على مصر	

أ-2- الشخصيات المجازية بوصفها أنساق معنوية:

تقوم الشخصيات هنا بإنجاز أفعال، أو التعبير عن رغبة، أو التظاهر بأمر ما ،و هي تبطن أمرا آخر، و ينبثق من وراء ذلك كله معنى الشخصية و علاميتها. و تجسد الشخصية في هذه النوع صفة، أو عدة صفات معنوية"[1] و مثال هذه الصفات المعنوية: الحب، الكره، الغيرة، الطمع، السخرية، الخيبة...الخ

الحب:

و تبرز قيمته من خلال مجموعة العلاقات التي تنشأ بين بعض أشخاص المسرحية و أهم هذه العلاقات علاقة الشعب بحاكمه، و تتضح هذه العلاقة في نص المسرحية من خلال ما خلفه رحيل الوالي العام (سوستيل) في نفوس فرنسيي العاصمة فعبروا عن حبهم له و إيثارهم بقاءه بمظاهرة عظيمة وصفها أحد عمال المرفـأ بقوله: "ماذا حدث اليوم لفرنسيي العاصمة؟ أنا ما رأيت في حياتي وقد مضى علي في المرسى أربعون عاما هذا العدد الهائل من جماهيرهم يهبط البحر لتوديع رجل أو استقباله مع هذا الضجيج والصراخ، و الهتاف بحياته، و لو كان رئيس حكومة باريس!."[2].

و إضافة إلى هذا النوع من العلاقات يبرز نوع آخر من الحب و يتعلق الأمر بزعيم الطلبة "لقايرد" و زوجته و الذي عبرت عنه أم" لقايرد" بقولها: "سيدي الرئيس أرجو أن لا تؤاخذ زوجته على ما بدر منها ...فقد تعارفا أيام الدراسة تعارفا انتهى بالزواج و أصبح كل منهما بعد ذلك لا يطيق الصبر على فراق الآخر..."[3]

---

[1]- شريبط أحمد شريبط ، سيميائية الشخصية الروائية للأديب عبد الحميد بن هدوقة ،السيميائية و النص الأدبي أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها،جامعة عنابة باجي مختار 17/12ماي 1995،ص:220.

[2]- المصدر نفسه،ص:76.

[3]- المصدر نفسه،ص:177.

و مثال ذلك أيضا ما عبر عنه رئيس لجنة اليقظة :".....و هذا "أرتيز" المناضل المشهور و الوطني الغيور لا يعود إلى الدار إلا بعد منتصف الليل و رغم ذلك فلا تلقاه زوجته إلا بالعطف و الشوق و الترحيب."[1]

كما يبرز معنى الحب في علاقة الخادمة "فاطمة" بأبناء إحدى الأسر الفرنسية المقيمة في الجزائر كما ذكرت البنت "...و لا سيما أن "فاطمة" امرأة طيبة القلب تحبني و أحبها."[2]

يمكن القول من خلال ما سبق كله أن موضوع الحب في المسرحية قد اتخذ أشكالا و علاقات مختلفة تجاوزت المعنى المحدود و المتعارف للحب و هو ما جعل هذا الموضوع يتنوع في دلالاته.

الكره:

و تظهر هذه الصفة بوضوح في الأفعال التي تنجزها بعض الشخصيات و مثال ذلك ما عبر عنه الوالي العام (روجي ليونار):"....ألا تذكرون سادتي ...ما صنعت فرنسا بمثل هذه الشرذمة من الأشرار في ثامن ماي من سنة 1945م ؟! إذ خيل إليهم يومئذ أن فرنسا قد أنهكتها الحرب فلا تقوى على قمعهم ...فخاب سعيهم و تبين لهم سريعا أن فرنسا مازالت قوية ...و أن فيما أنزلته قوتها برؤساء الفتنة و الشغب يومئذ من التشريد و العذاب المهين، ما يزيدكم ثقة بفرنسا و بطشها إذا بطشت..."[3]،كما تتجلى صورة الكراهية في أبشع صورها من خلال أعمال فرنسا الشنيعة في حق الأبرياء و التي ذكرها شيخ بلدية سانطوجين: "...و ها هي أربع سنوات تمر على استمرار أعمال النهب و السلب و نصب الكمائن من غير أن يحقق شيئا من أمانينا ماعدا ما قام به "ماسو" و "بيجار " داخل القصبة من إبادة بعض العناصر الإرهابية."[4]

و مثال هذه الأعمال الوحشية أيضا و التي تجلو فيها صورة الكراهية ضد الشعب الجزائري عبر عنها الجنرال" شال" بنفسه:"...فإلى متى نجرهم إلى مالا يريدون، و نحن نقاتل و نقتل أولادهم و أحفادهم، ونيتّم أطفالهم، و نشن عليهم من الغارات و العمليات ما أخلى قراهم و ديارهم"[5]

---

[1]- المصدر نفسه،ص:245.

[2]- المصدر نفسه،ص:281

[3]- المصدر نفسه،ص:29.

[4]- المصدر نفسه،ص:140.

[5]- المصدر نفسه،ص:212.

و من خلال ما سبق يتضح بأن صفة الكراهية اتخذت صورة الإجرام و الوحشية و حولت المستعمر الفرنسي إلى كائن دموي يفتقد إلى القيم الإنسانية و الحضارية التي كانت السلطة الاستعمارية تدعو لها و تدعيها على الدوام.

الغيرة:

يبرز معنى الغيرة من خلال شخصيتين زوجة الجنرال "ماسو" و زوجة الجنرال "صالان" و التي عبرت عنها الأولى بقولها:

" إنها تريد أن تساهم و لكن باستغلال عمل غيرها و إسناد الرئاسة لها حتى تتحدث الأوساط و الأندية و الصحف عن نشاطها كرئيسة لا كمناضلة. و من هذا أن بعض السيدات المسلمات قد طلبن مني السماح لهن بمظاهرة محدودة من أجل إطلاق سراح أزواجهن المسجونين ظلما أو غلطا فاستشرتها فوافقت، و لكن بشرط أن تتجه المظاهرة إلى مقر النيابة العامة حيث زوجها و أن يكون الهتاف فيها باسم "صالان " لا باسم غيره و أنا أردت توجيه المظاهرة إلى مقر القيادة العسكرية حيث أنت و أن يكون الهتاف فيها باسمك لا بغيره."[1] و من هنا يمكن أن نعتبر هذه الغيرة تعبيرا على تصادم مصالح بين الزوجتين سعيا وراء تحقيق أطماع و أهداف شخصية و هو الهدف الذي من أجله قبع الاحتلال الفرنسي على قلوب الجزائريين عقدا طويلا من الزمن.

الطمع:

يعبر عن هذا المعنى بعض الشخصيات من خلال الأفعال التي تقوم بإنجازها و هو ذات الطمع الذي يقود إلى مصلحة معينة و يخص أشخاصا معينين".....هل هي قوة رجال الأعمال و أرباب المصانع الكبرى الذين يرون في ضياع الجزائر ضياع مصالحهم، و في بقائها فرنسية بقاء تلك المصالح التي تتمثل فيما نستهلك من إنتاجاتهم و مصدراتهم مما تقذف به معاملهم على اختلاف أنواعه التي تتوقف حياة الجزائر عليها ؟. وفي مقدمتها طبعا السيارات و الآلات و الأقمشة و المواد الغذائية...فهؤلاء يعطفون على الجزائر من أجل ترويج مصنوعاتهم و منتوجاتهم أي لمصالحهم المادية دون غيرها."[2]

---

[1]- المصدر نفسه،ص:144- 145 .

[2]- المصدر نفسه،ص:60.

و مثل هذا الطمع و الجشع عبر عنه رئيس لجنة اليقظة في شخص حكام فرنسا الذين حلّوا بالجزائر قبل الوالي العام "جاك سوستيل ":

".....في حين أن كثيرا ممن حلوا فيها قبلك لا هدف لهم إلا ملء جيوبهم و تضخيم بطونهم ثم الرحيل عنها إلى حيث ينفقون كل ذلك في لهوهم و لعبهم و ترفهم."[1]

كما تتجلى صورة الطمع من خلال احتكار أحد التجار بشرائه أكبر عدد من الحقائب حتى يتمكن من بيعها بثمن أغلى من ثمن شرائها و هو ما جرّ زوجته إلى القول: "أنت تفكر دائما في التجارة و الأرباح، و لو كنت أمام المشنقة."[2]

السخرية:

تبرز السخرية في هذا النص لتوضح غرور السلطة الفرنسية بقوتها وبسيطرتها على مجريات الأحداث من خلال شخصية الوالي العام (روجي ليونار) "...و من غفلته أنه استهان يوم قابلناه بكل ذلك استهانة مخجلة، إذ اعتبر تلك القنابل التي فجرها المتمردون* يومئذ مجرد علب سردين ..."[3]

كما نلمس هذه السخرية في قول أحد عمال مرفأ العاصمة عن الوالي العام (سوستيل) الذي نزل لتوديعه عدد كبير من الجماهير :"...و لكن لا غرابة فكم جعلت الجزائر الفرنسية من الأقزام عمالقة و من الجبناء أبطالا و زعماء ، و من الجهال ساسة و علماء."[4]

و هي السخرية التي وجهها بعض النواب لمنظمة "الجزائر فرنسية":"...و إني لأذكر هنا طائفة كبيرة من النواب بالمجلس الوطني كانوا يسخرون كثيرا منا و يضحكون بملء أفواههم كلما سمعوا إذاعة الجزائر الفرنسية تردد عليهم بعد 13 ماي تلك الرموز الغريبة التي توجهها إلى أنصار حركتنا ...و منها: الجمل واقف، الصحراء ضيقة، الكنيسة مشرقة ...الخ."[5]

---

[1]- المصدر نفسه،ص:72.

[2]- المصدر نفسه،ص:270.

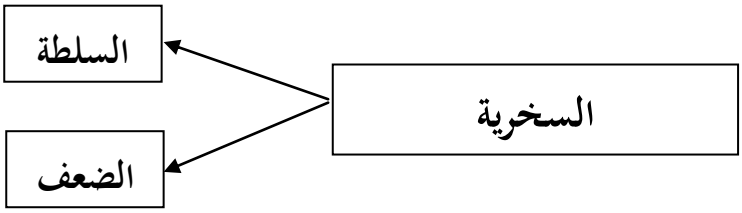
* الثوار ليلة الفاتح من نوفمبر.

[3]- المصدر نفسه،ص:48.

[4]- المصدر نفسه،ص:77.

[5]- المصدر نفسه،ص:172.

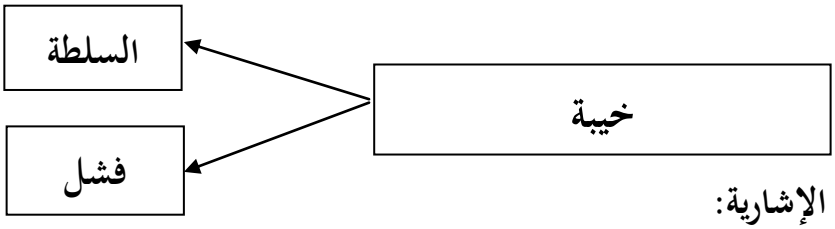
و من هنا يمكن القول بأنّ عنصر السخرية ارتبط بشخص السلطة سواء كانوا ولاة أم منظمات تمثل الموقف الفرنسي .



الخيبة:

تتجلى صورتها في فشل المساعي و الخطط المستقبلية التي ترسمها بعض شخصيات المسرحية "...فقد اختطف جيش "دوقول" "لقايرد"...بعد أن كنا نعقد آمالا كبارا عليه و على رفاقه من الطلبة و الشبان باعتبارهم يمثلون أقوى عنصر لدينا و هو الشباب داخل الجامعة و خارجها."[1]

و مثالها أيضا ما حمله كلام أمين المال لدى منظمة الجيش السري "...و ربما اعترض منا معترض و قال: نحن مازلنا نملك قنابل للتخريب و التدمير، و لكن هل ينفع أو يحول بيننا و بين المصير المحتوم، فقد دمرنا و خربنا كثيرا من مباني العاصمة و لكنها لا تزال تبدو للناظرين جميلة بل أجمل من عواصم افريقيا كلها."[2]



ب–فئة الشخصيات الإشارية:

"إنها دليل على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص:

شخصيات ناطقة باسمه، جوقة التراجيديا القديمة، المحدثون السقراطيون، شخصيات عابرة، رواة و من شابههم ...و يكون من الصعب أحيانا الإمساك بهذه الشخصيات"[3] لهذا "(من الضروري أن نكون على علم بالمفترضات و بالسياق، فالكاتب قد يكون حاضرا بشكل قبلي بنفس الدرجة وراء "هو"و"أنا"، وراء شخصية أقل تميزا ،أو وراء شخصية مميزة بشكل كبير)"[4]

---

[1]– المصدر نفسه،ص:168.

[2]– المصدر نفسه،ص:268.

[3]– فيليب هامون،سميولوجية الشخصيات الروائية ،ترجمة سعيد بنكراد ،تقديم عبد الفتاح كيليطو،دار كرم الله للنشر والتوزيع،الجزائر،د.ط،ص:30.

[4]– المرجع نفسه،ص:30-31.

-إن ما يلاحظ على هذا النص المسرحي الطغيان الكبير لنمط السرد و الإخبار بالحوادث التاريخية عقب تفجير الثورة في الفاتح من نوفمبر بتسليط الضوء على المواقف و ردود الأفعال الفرنسية حكاما و منظمات لذلك فإن أغلب الشخصيات الحاضرة في نص المسرحية هي شخصيات فرنسية و أن تتبع أثر المؤلف من ورائها سيأخذنا إلى البحث عن مواطن حضوره من خلال:

"**التعليقات:** و هذه التقنية تكشف عن وجهة نظر المؤلف و موقفه من بعض القضايا، إذ يتدخل لنصح الشخصية ...على ترك أفكارها و هجر مبادئها، لأن الواقع ميؤوس من إصلاحه و محاولة الوقوف ضده مضيعة للوقت"[1]

و تظهر تدخلات المؤلف في نص المسرحية في عدة مواضع من خلال عديد الشخصيات باعتباره عايش المرحلة و اطلع على مجريات الأمور كمناضل و صحفي من أهم هذه المواضع:

"نسيت يا زميلي قوة ثالثة أخرى لم تدخلها في حسابك، و هي قوة المسلمين التي لم يستطع الجنرال جوان نفسه أن يتجاهلها يوم تكلم أخيرا عن قضية الجزائر في ندوته الصحفية التي عقدها في فيني، و هو ما جعل شيوخ البلديات في الجزائر يحتجون عليه و يؤلفون وفدا للاتصال به و حمله على التراجع عما قال في تلك الندوة."[2]

كما يمكن أن نلاحظ حضور ذات المؤلف لإبداء رأيه و توقع الآتي في مثل هذا القول "...و إني لأخشى أن يصدق "لفيجري" إذ قال في رسالة "لـ بوليون ":«إن بقاء الإسلام قويا في الجزائر لا يسمح لفرنسا أن تبقى فيها طويلا ». ولهذا لم تكن مشاركة بعض المسلمين في مظاهرات الاحتفال القرني إلا سطحية لا يمكن أن تكون تعبيرا عن واقعهم و نفسيا تهم."[3]

---

[1]- عبد العالي بشير،النظام العاملي في رواية "زمن النمرود "للحبيب السائح،كتاب الملتقى الرابع عبد الحميد بن هدوقة بحوث و أعمال،دار هومة،مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج ،ط1،2001،ص:98.

[2]- المصدر نفسه،ص:61.

[3]- المصدر نفسه،ص:126.

و يظهر حضور المؤلف من خلال عنصر الوصف أيضا الوصف الدقيق الذي يحيط بالمواقف و الأفعال من خلال شخصية إحدى الراحلات "...و إني لأعتقد أن الفرنسيين قد تلقوا درسا قاسيا من هاتين المظاهرتين أنساهم جميع ما قاموا به من مظاهرات صاخبة هنا تحت حماية أنصارهم من الجيش الفرنسي، لأنها على كثرتها لم تغنهم فتيلا، فقد ذهبت كلها كصيحة في واد، و طارت في الهواة ككمشة من رماد."[1]

لقد أسندت لهذه الشخصيات أدوار مهمة تتلخص في التعبير عن ذات المؤلف و أفكارها تتقاطع و أفكار المؤلف فوجودها في هذا النص المسرحي و إن اختلفت مستوياتها الفكرية و الاجتماعية تعبير صادق على أفكار المؤلف و رؤاه التي تسلط الضوء على حقبة تاريخية كانت أحداث الفاتح نوفمبر محفزا لها.

ج–فئة الشخصيات الاستذكارية:

"فيما يتعلق بهذه الفئة، فإن مرجعية النسق الخاص بالعمل وحدها كافية لتحديد هويتها. فهذه الشخصيات تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من التداعيات و التذكير، بأجزاء ملفوظية ذات أحجام متفاوتة (كجزء من الجملة، كلمة فقرة)..."[2]

"تؤدي هذه الشخصيات وظيفة التنظيم و التوحيد، إنها أدلة مقوية لذاكرة القارئ، بالإضافة إلى ذلك فهي تزامن الشخصيات المخبرة التي اعترف بروب بأهميتها من حيث إسهامها في تثبيت الوصل بين الوظائف، بين خطف الملكة و ذهاب البطل يجب أن تتدخل الشخصية المخبرة لتشعر البطل أن الملكة خطفت."[3]

"إنها شخصيات للتبشير ...إن الحلم التحذيري، مشهد الاعتراف و التمني، التكهن، الذكرى، الاسترجاع، الاستشهاد بالأسلاف، الصحو، المشروع، تحديد برنامج، كل هذه العناصر تعد أفضل الصفات، و أفضل الصور لهذا النوع من الشخصيات، و من خلالها يقوم العمل بالإحالة على نفسه..."[4]

يقوم نص المسرحية على نسيج كبيرة لعملية استرجاع الماضي و شجع في ذلك طبيعة النص التاريخية و تنامي الأحداث و تعالقها بعضها ببعض لذلك فإن عملية الاستذكار و الإخبار بمختلف هذه الأحداث

---

[1]– المصدر نفسه،ص:275– 276.

[2]– فيليب هامون،سميولوجية الشخصيات الروائية ،ص:31.

[3]– رشيد بن مالك،قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص عربي – انجليزي –فرنسي،دار الحكمة،الجزائر،د.ط،2000،ص:130–131.

[4]– فيليب هامون،سميولوجية الشخصيات الروائية،ص:31– 32.

والتعليقات قامت به مجموعة من الشخصيات كان لها دور مهم في تنظيم مسارها و فيما يلي رصد لعلامات بعض هذه الشخصيات:

رئيس بلدية الشراقة:

"...و إن حزمنا الذي قضينا به على رؤوس الفتنة و العصيان في 8ماي 1945م لهو الذي يجب أن نتذرع به من جديد للقضاء على حركة الشغب الجديدة التي بلغ من جرأة أصحابها المجرمين المشوشين أن يعلنوها حربا شعواء علينا في ليلة عيد موتانا منتهكين بذلك حرمة هذا اليوم ..."[1] و هذه أهم فقرة ينبثق منها معنى النص باعتبارها تمثل بؤرة الحدث و المحرك الفعلي لتصاعد الأحداث.

نائب بالمجلس الوطني:

"....فأنا كنت أعتقد دائما أن ما كان يجري في الهند الصينية منذ سنوات –لابد- واصل إلينا، و منته يوما إلى هنا.و تحقق من سوء الحظ ما كنت أعتقد و تبين بعد ذلك لمن كانوا يرون غير رأيي من المتفائلين و المتهاونين أن انهزام فرنسا في "ديان بيان فو "هو الذي شجع سائر أعدائنا في مستعمراتنا وراء البحار على إعلان الحرب على نفوذنا ...و التنكر لما أنجزناه فيها من مشاريع التمدين ...كان هؤلاء المتمردون أول من استفادوا منها."[2]

السيدة:

"...و قد نسيتم على ما يظهر أنه يوم عيد أمواتنا و شهدائنا ...إذ لولا تضحياتهم و أعمالهم و بطولاتهم لما تأتى لنا اليوم معاشر أبنائهم و أحفادهم أن نصيح سادة نأمر نطاع فوق هذه الأرض الفرنسية، و لما أمكن لفرنسا أن تبسط نفوذها و سيادتها عليها إلى الأبد."[3]

رئيس اتحادية شيوخ البلديات:

"... فإن هذا الثالث يجب أن نخرج منه بقرار يتضمن إنشاء لجنة لليقظة تتولى في فترة الانتظار التي اقترحها بعض الزملاء للسهر على مراقبة تطور الأحداث في الداخل و الخارج ..."[4]

---

[1]- المصدر نفسه،ص:11.

[2]- المصدر نفسه،ص:15.

[3]- المصدر نفسه،ص:19.

[4]- المصدر نفسه،ص:37.

مدير ليكو دالجي:

"صباح الخير سيدي الرئيس، إن البشرى الأولى التي أزفها إليكم في هذا الصباح هي أن "كاترو" ليس في موكب "قيمولى" الذي سيحل بعد حين بمطار الدار البيضاء. و ما عدل عن تسميته وزيرا مقيما في الجزائر إلا بفضل مظاهراتنا و اتحادنا."[1]

الأب:

"...إذ أصبح كل شيء فينا يقول بالأمس: "الجزائر فرنسية " في حين أن كل شيء فينا يقول اليوم : إن الجزائر ليست فرنسية فماذا نقول لأبنائنا إن سألونا عن معنى الجملتين ؟ فلا شك أنهم يكشفون كذبنا في الأولى من غير أن ينفعهم صدقنا في الثانية."[2]

*و من خلال كل هذه النماذج السابقة يتضح جليا أن هذا النوع من الشخصيات ساهم في تنظيم الأحداث و تتابعها من جهة و كشف الكثير من صور الاسترجاع التي تواجدت في نص المسرحية.

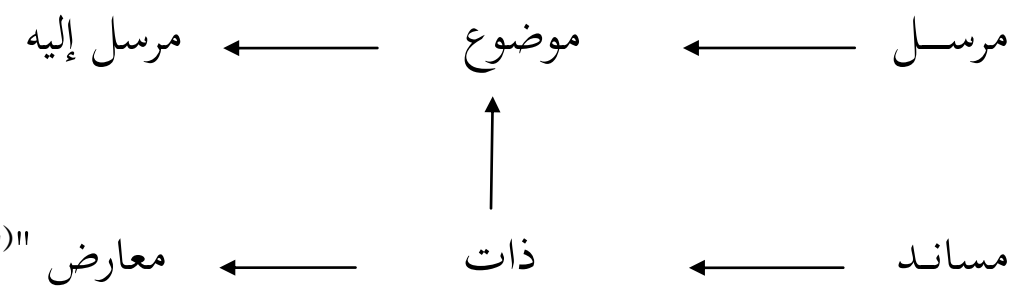
[1]- المصدر نفسه،ص:92.

[2]- المصدر نفسه،ص:283.

1-2- البنية العاملية لشخصيات المسرحية – نموذج غريماس-

"إن كل خطاب مهما كان جنسه تتحكم فيه بنية عاملية هي بمثابة مسرح تحرك، وتتحرك عليه، البنيات الأنتروبولوجية الإنسانية "[1]

"لقد جاءت ترسيمة غريماس الشهيرة على الشكل التالي:



"[2]

إنّه " نموذج قائم على ست خانات خاضعة لمزاوجة، فكل زوج يحكمه محور دلالي معين :

الذات- الموضوع – محور الرغبة

المساعد- المعيق – محور الصراع

المرسل – المرسل إليه – محور الإبلاغ "[3]

يقوم نص مسرحية "الجزائر الثائرة" على العديد من الذوات و الرغبات المتشابكة لذلك سيقوم التحليل الأتي بالتركيز على الذوات الكبرى المهيمنة نصيا و ربطها بالبرنامج السردي الذي يمثلها و الذي سيتم استخراجه تبعا لتتابع المشاهد و الفصول و من خلاله سيتم إبراز مختلف العلاقات التي تشكلها عناصر البنية العاملية.

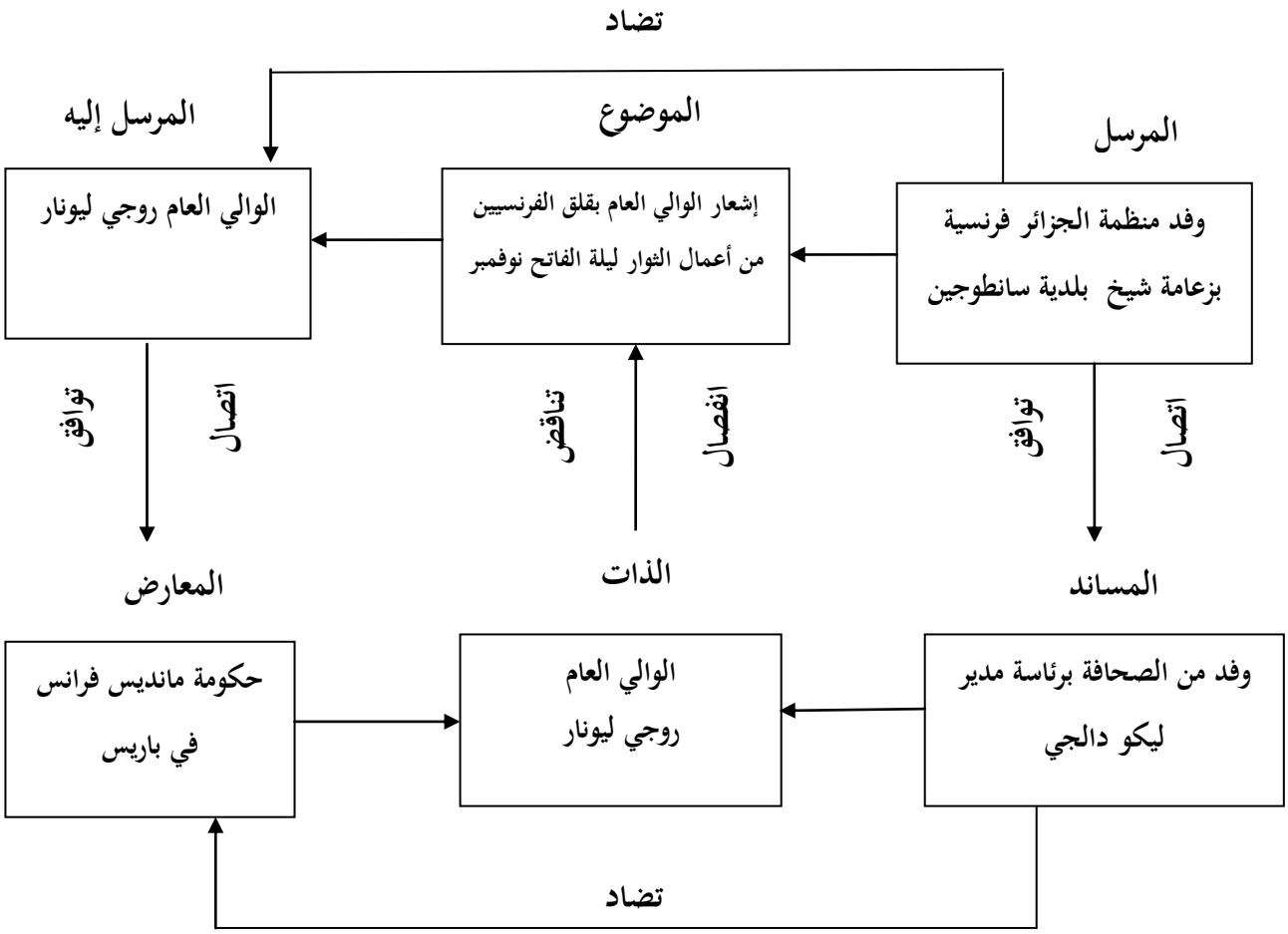
---

[1]- محمد مفتاح،دينامية النص (تنظير وإنجاز)،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء- المغرب،بيروت-لبنان،ط3،2006،ص:169.

[2]- السعيد بوطاجين،الاشتغال العاملي دراسة سيميائية"غدا يوم جديد" لابن هدوقة عينة،رابطة كتاب الاختلاف،الجزائر،ط1،2000،ص:16 .

[3]- فيليب هامون،سميولوجية الشخصيات الروائية،ترجمة سعيد بنكراد،تقديم عبد الفتاح كيليطو،دار كرم الله للنشر والتوزيع،الجزائر،د.ط،2012،ص:12.

نموذج 01:



-العلاقة بين المرسل و المرسل إليه : علاقة تضاد.

-العلاقة بين المساند و المعارض : علاقة تضاد.

-العلاقة بين المرسل و المساند : علاقة توافق =اتصال ∩.

-العلاقة بين الذات و الموضوع: علاقة تناقص (لا توافق) =انفصال U.

-العلاقة بين المرسل إليه و المعارض: علاقة توافق =اتصال ∩.

الحكم على النموذج01 :

يمكن القول من خلال هذا النموذج بفشل البرنامج حيث حاول المرسل إبلاغ المرسل إليه بدافعه و الذي يشمل"...إشعار الوالي العام بقلق الجزائريين الفرنسيين من جراء ما حدث البارحة من أعمال قامت بها عصابات سوء في مختلف أنحاء القطر"[1]

إلّا أن هذا البرنامج لم ينجح لعائقين:

1-"ها هي المقابلة المنشودة قد تمت البارحة بيننا و بين الوالي العام، و لكن لن يكون من ورائها إلا ما سمعتم من استهانة بما حدث، أو ما أدلى به من وعود خلابة و أقوال فارغة كنا تعودنا سماعها من الولاة السابقين..."[2]

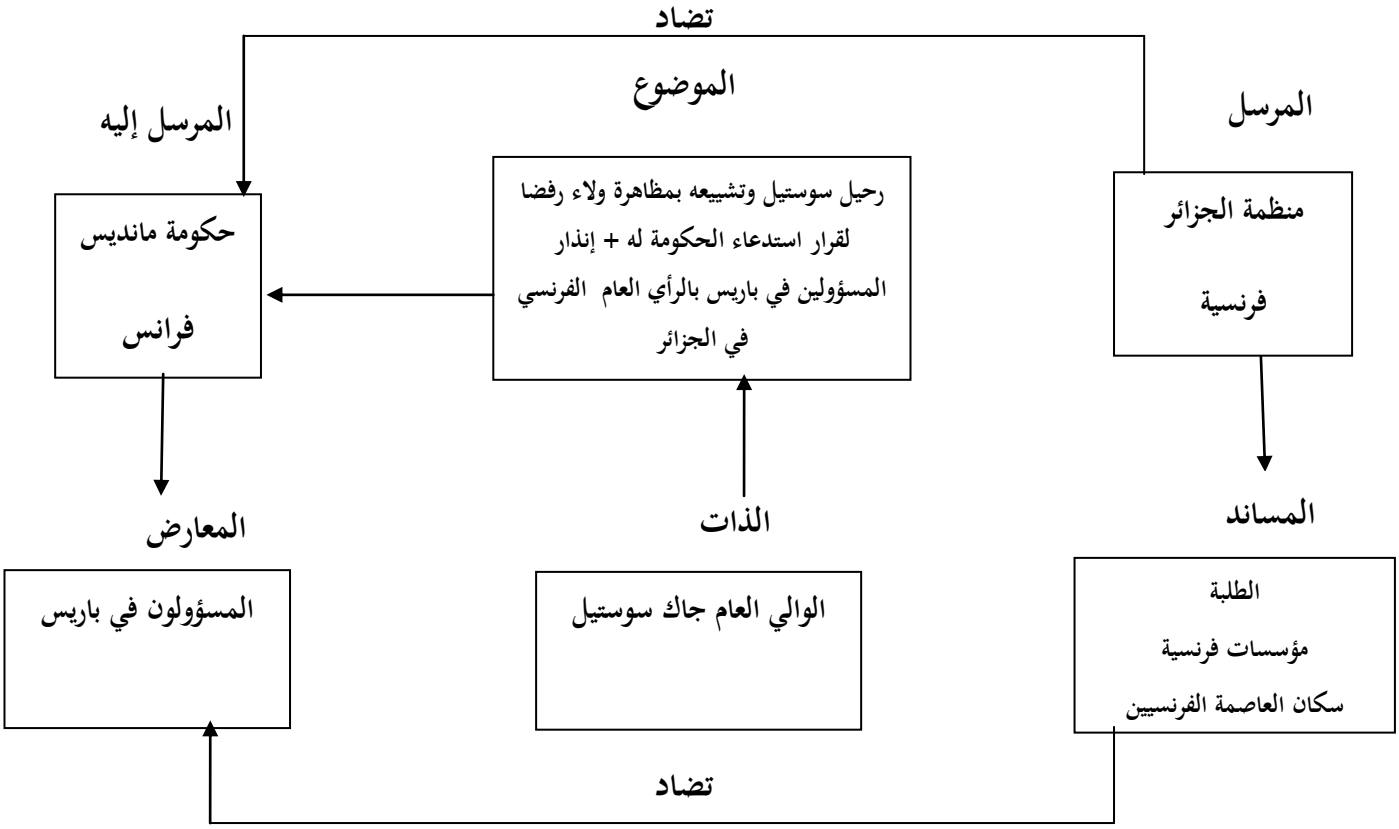
2- رحيل ليونار و قدوم سوستيل بأمر من حكومة ماندیس فرانس " ...أن م ليونار لا يلبث أن يغادر الجزائر ليخلفه آخر يمطرنا به ماندیس فرانس، و يقال أن اختياره ربما وقع على سوستيل النائب البرلماني المعروف. "[3]

[1]- المصدر نفسه،ص:24.

[2]- المصدر نفسه،ص:33.

[3]- المصدر نفسه،ص:35.

نموذج02:



-العلاقة بين المرسل و المرسل إليه:علاقة تضاد.

-العلاقة بين المساند و المعارض:علاقة تضاد.

-العلاقة بين المرسل و المساند:علاقة توافق =اتصال∩.

-العلاقة بين الذات و الموضوع:علاقة تناقض (لا توافق)=انفصالU.

-العلاقة بين المرسل إليه و المعارض :علاقة توافق =اتصال ∩.

الحكم على النموذج 02:

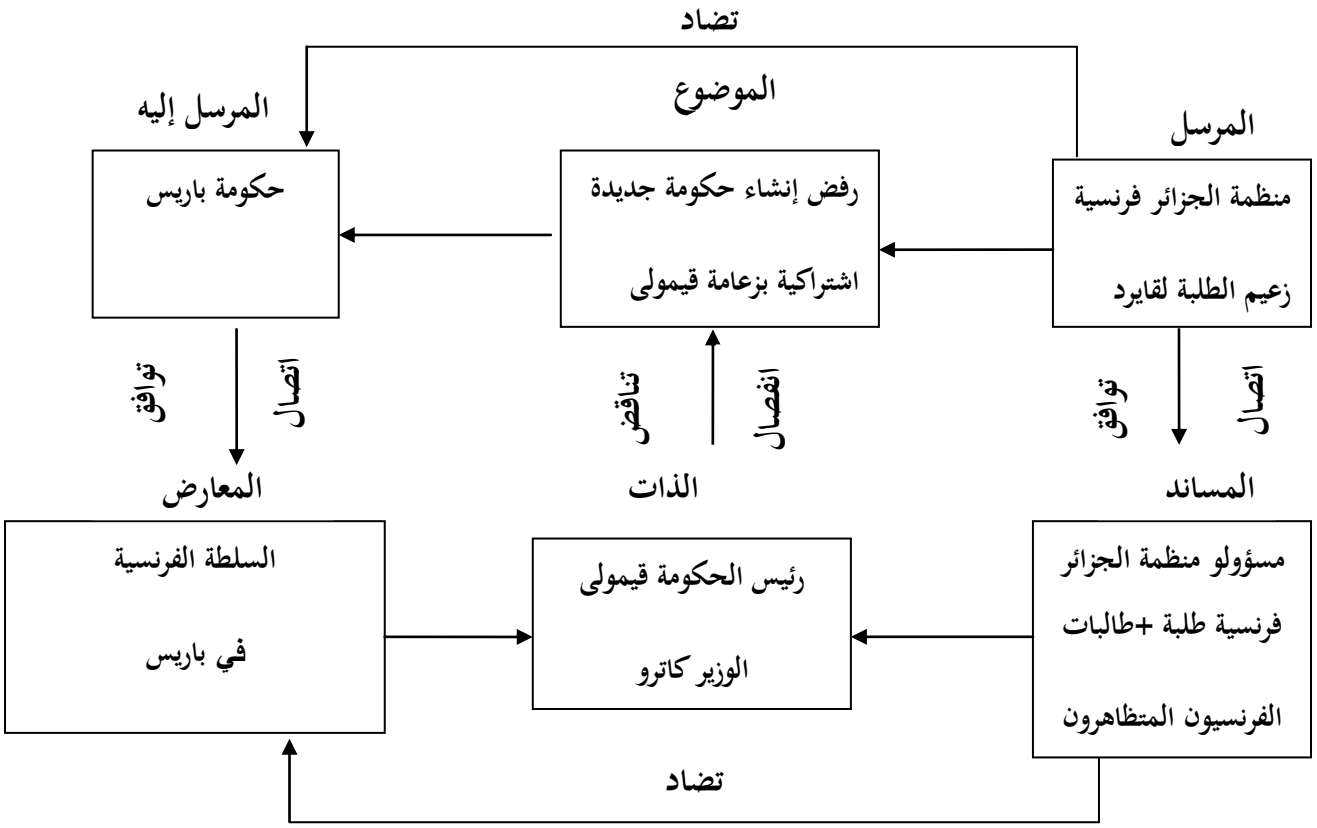
نلاحظ من خلال الترسيمة فشل برنامج المرسل في بلوغ غايته بسبب دافع و هاجس معين و هو ما عبر عنه رئيس لجنة اليقظة أحد أقطاب منظمة "الجزائر فرنسية ":"...و أنها من شدة تعلقها بك لتحاول أن تستبقيك بين ظهراني أبنائها بكل ما تملك من قوة إلى الأبد، لأن بقاءك فيها ضمان لبقائها فرنسية، و مغادرتك لها خطر على فرنسيتها."[1]

غير أن هذا المسعى انتهى "...الوالي العام الذي أحببناه و علقنا على إخلاصه و نشاطه الآمال يستعد للرحيل عنا و ترك منصبه لوال جديد يرجمنا به قيمولى لينفذ بين ظهرانينا سياسة جزائرية كلها وبال و شر على نفوذنا و مركزنا في هذه الأرض الفرنسية."[2]

[1]- المصدر نفسه،ص:72.

[2]- المصدر نفسه،ص:67.

نموذج 03:



-العلاقة بين المرسل و المرسل إليه: علاقة تضاد.

-العلاقة بين المساند و المعارض: علاقة تضاد.

-العلاقة بين المرسل و المساند: علاقة توافق =اتصال ∩.

-العلاقة بين الذات و الموضوع: علاقة تناقض (لا توافق)=انفصالU.

-العلاقة المرسل إليه و المعارض: علاقة توافق =اتصال ∩.

الحكم على النموذج 03:

نلاحظ من خلال هذا النموذج الثالث نجاح البرنامج و ذلك بأن تم إقصاء "كاترو" و تعويضه بالجنرال "لاكوست " و رحيل "قيمولى" عن الحكم.

إن الدافع الرئيسي لمعارضة إنشاء الحكومة الجديدة "...حتى نحبط بها جميع مشاريع "قيمولى" الشخصية و نجعله يعدل عن حلوله و اعترافه بالشخصية الجزائرية."[1]"...فإن "قيمولى" ليس بالرجل الذي يؤتمن على مستقبلنا."[2]

" و روبير لاكوست "الذي عينه ليخلف "كاترو" عندنا لا ينبغي ...كذلك أن يؤتمن على مصالحنا، و إن كان هذا بعد أن يحل بديارنا لا يعسر علينا أن نقنعه بعدالة قضيتنا و نجعله يعمل لصالحنا..."[3]

و رغم العقبات التي أحاطت بالبرنامج (إنشاء حكومة جديدة اشتراكية بزعامة "قيمولى") إلا أن النجاح كان نسبيا بسبب أنّ"...أطول هذه الحكومات عمرا كما في علم الجميع هي حكومة "قيمولى" و رغم بعض ما قامت به من مخاطرات و محاولات للقضاء على التمرد داخلا و خارجا فقد ذهبت هي الأخرى كما ذهبت من قبلها حكومة "ماناديس فرانس"، و تركت ما كان على ما كان كأنها لم تجلس على كرسي الحكم يوما واحدا."[4]

---

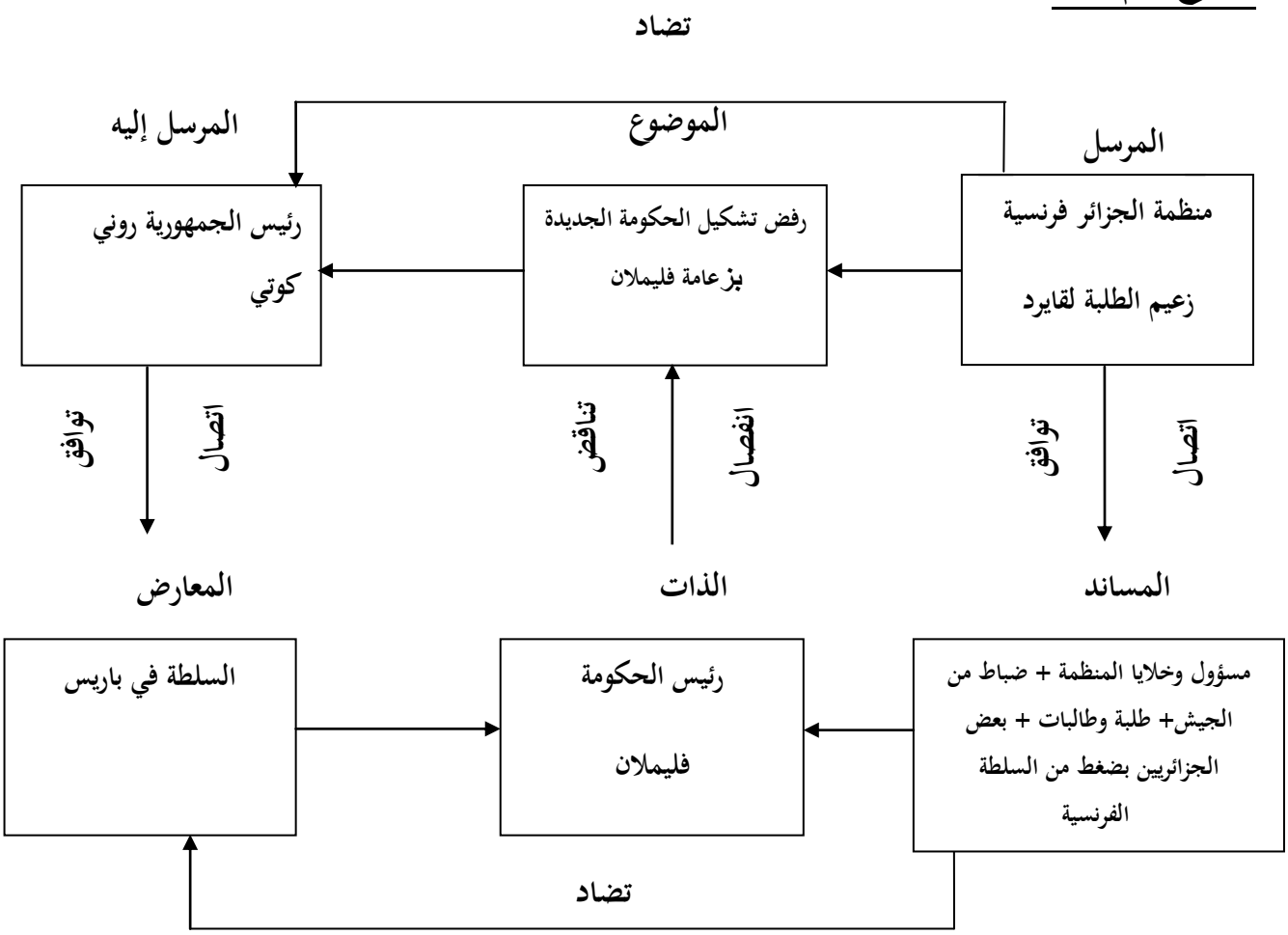
[1]- المصدر نفسه،ص:91.

[2]- المصدر نفسه،ص:97.

[3]- المصدر نفسه،ص:98.

[4]- المصدر نفسه،ص:121.

نموذج رقم 04:



-العلاقة بين المرسل و المرسل إليه: علاقة تضاد.

-العلاقة بين المساند و المعارض: علاقة تضاد.

-العلاقة بين المرسل و المساند: علاقة توافق =اتصال ∩.

-العلاقة بين الذات و الموضوع = تناقص (لا توافق) =انفصال U.

-العلاقة بين المرسل إليه و المعارض : توافق =اتصال ∩.

-الحكم على النموذج 04:

- نلاحظ من خلال هذا النموذج نجاح برنامج رفض إنشاء الحكومة الجديدة على يد فليملان و استقالته نهائيا بفعل المعوقات التي تمثلت في المعارضة و دافع رفض المنظمة :"...و هو إذا نجح لن يكون في نظري إلا وبالا علينا، و خطرا على مستقبلنا كجزائريين فرنسيين."[1]

و الدليل على فشل البرنامج أيضا هو الدعوة لرجوع الجنرال "دوقول "إلى الحكم إنه في نظر الجميع كما صرح بذلك الجنرال "صالان" :"...وحده الذي يستطيع أن ينقذ فرنسا مرة ثانية من الانهيار، و يحميها مما يهددها من الدمار ..."[2] أي أ ن أي سياسة غير سياسة "دوقول " ستجرّ فرنسا إلى الهاوية.

و تحقق ذلك كما أتى على ذكره الجنرال "ماسو ":"...أما فليملان فقد أبعدناه نهائيا عن تشكيل الحكومة و تخلى عن هذه المهمة للجنرال "دوقول "الذي لا يلبث أن يحل بالجزائر..."[3]

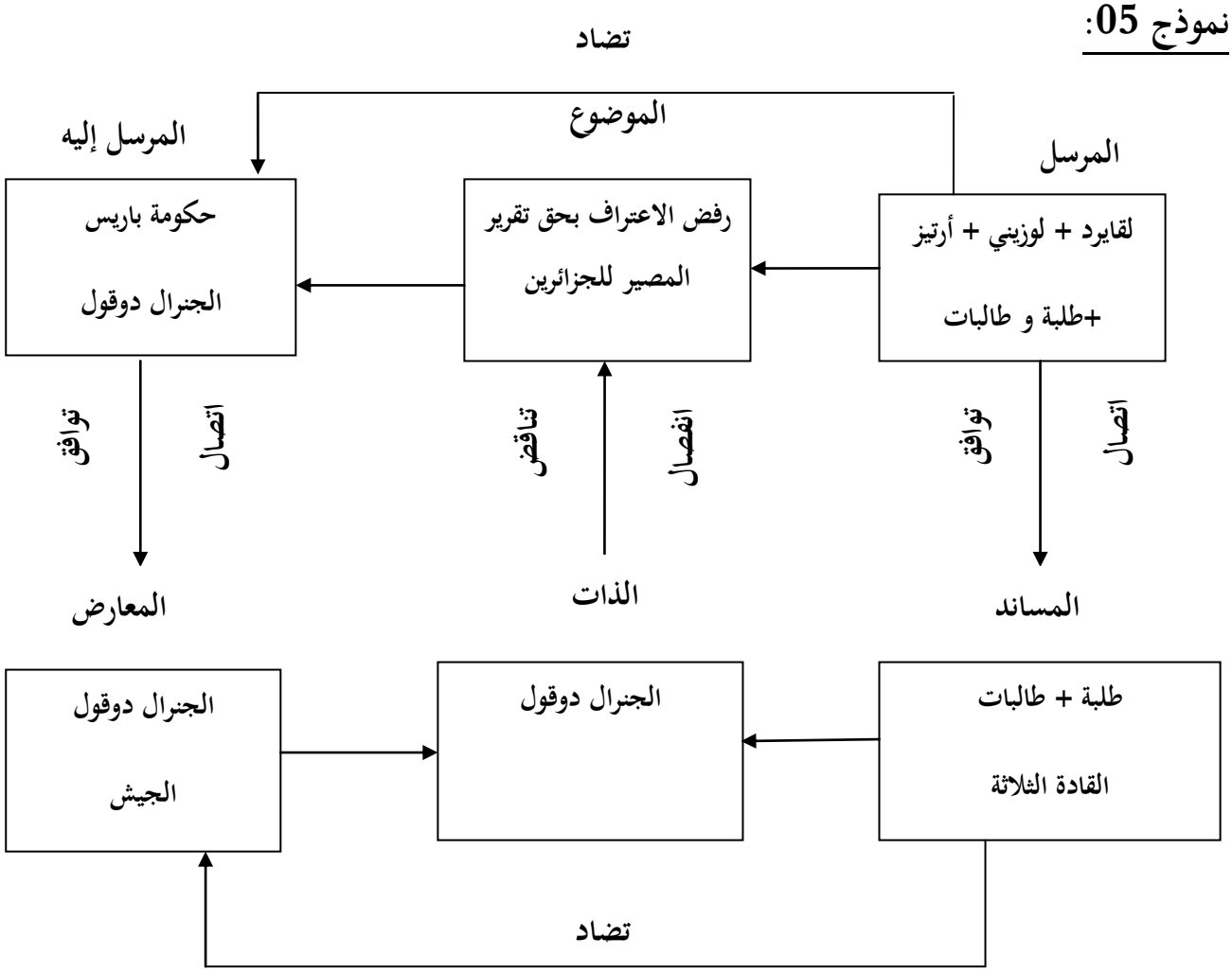
---

[1]- المصدر نفسه،ص:123.

[2]- المصدر نفسه،ص:131.

[3]- المصدر نفسه،ص:133.

نموذج 05:



-العلاقة بين المرسل و المرسل إليه: علاقة تضاد.

-العلاقة بين المساند و المعارض: علاقة تضاد.

-العلاقة بين المرسل و المساند: علاقة توافق =اتصال ∩.

-العلاقة بين الذات و الموضوع=علاقة تناقض (لا توافق) =انفصال U.

-العلاقة بين المرسل إليه و المعارض: توافق =اتصال ∩.

الحكم على النموذج 05:

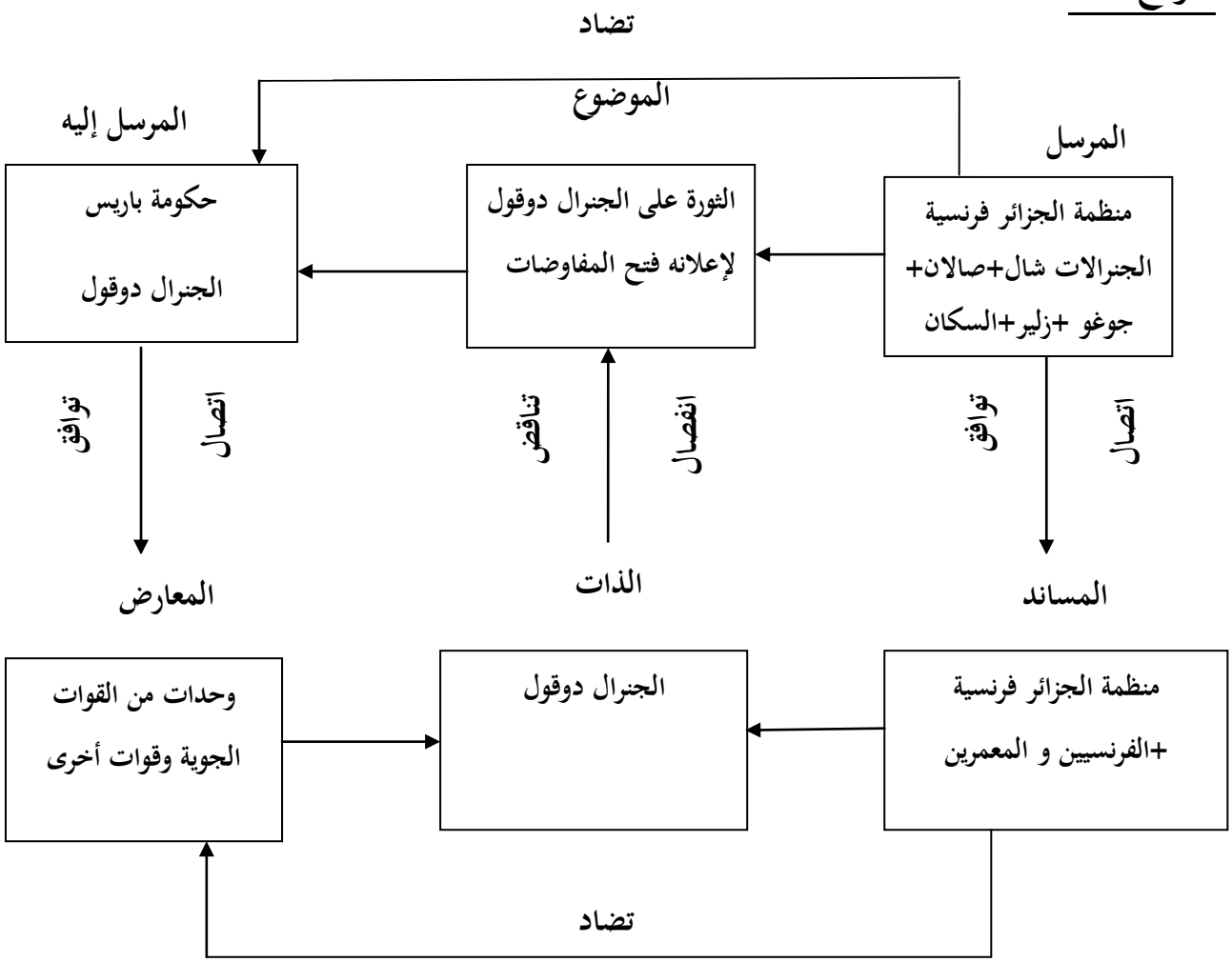
يظهر من خلال النموذج فشل المرسل بإنجاز برنامجه و السعي وراء هدفه باتخاذ سياسة عسكرية كما أدلى بذلك لقايرد "...إننا سننزل غدا إلى شوارع العاصمة و لن نبرحها حتى يتراجع "دوقول" عما سماه "حق تقرير المصير للجزائريين". و إذا حاول الجيش مطاردتنا تحت ضغط باريس أقمنا المتاريس و الحواجز في وجهه، و انتصبنا للدفاع عن أنفسنا و عن الجزائر الفرنسية..."[1]

غير أن هذه الرغبة و المسعى انتهى"...بإلقاء القبض على زعيم الشباب "لقايرد" و نقله سريعا إلى سجن "لاسانتي " في باريس بأمر من الحكومة..."[2]

[1]- المصدر نفسه،ص:162.

[2]- المصدر نفسه،ص:179.

نموذج 06:



-العلاقة بين المرسل و المرسل إليه: علاقة تضاد.

-العلاقة بين المساند و المعارض: علاقة تضاد.

-العلاقة بين المرسل و المساند: علاقة توافق =اتصال ∩.

-العلاقة بين الذات و الموضوع =تناقض (لا توافق) =انفصال U.

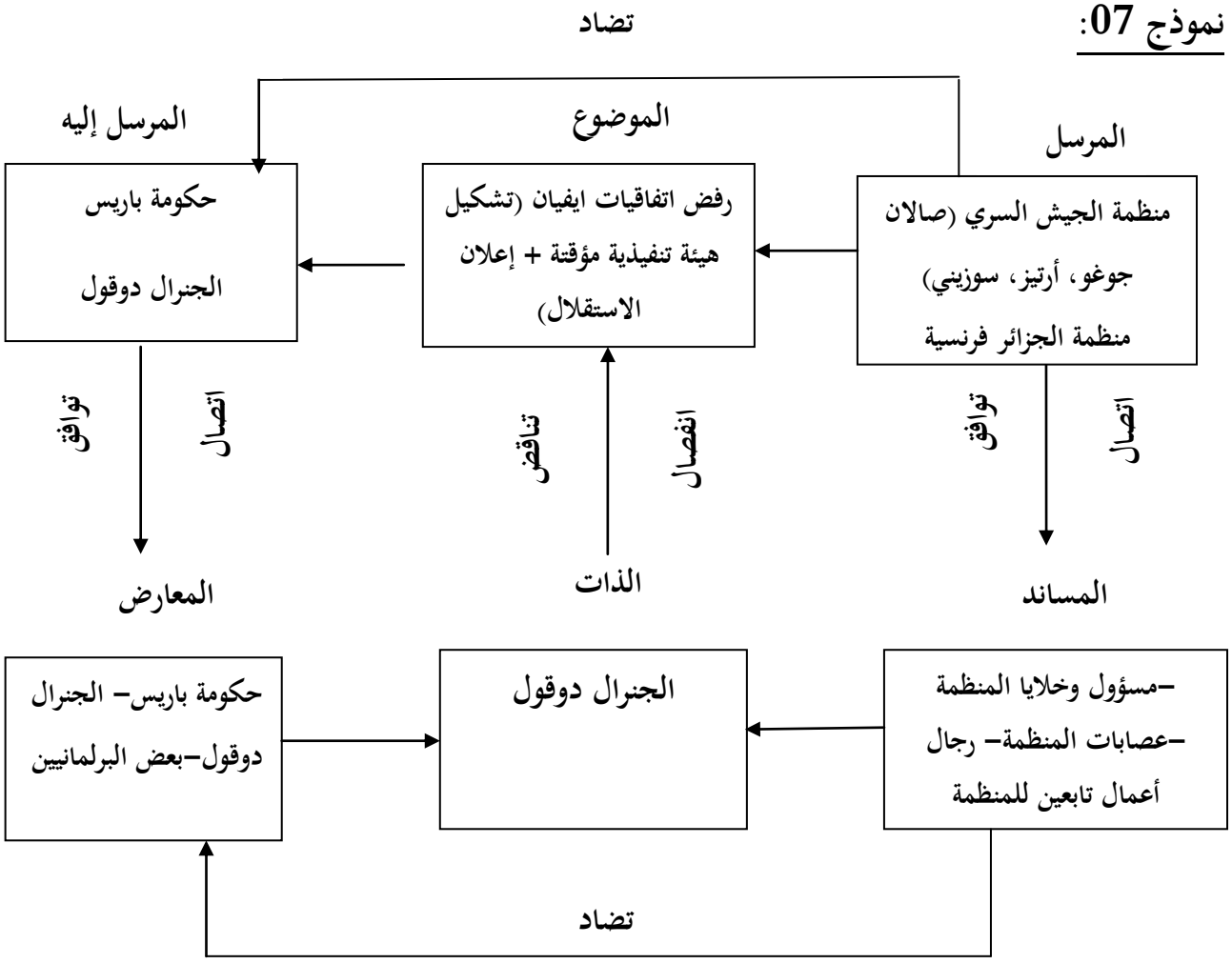
-العلاقة بين المرسل إليه و المعارض: توافق =اتصال ∩.

الحكم على النموذج 06:

فشل المرسل في تحقيق البرنامج الذي يسعى للوصول إليه أي الرغبة في الثورة و التمرد و كانت النهاية "...أن الجنرال "شال" قد سلم نفسه للقوات الدوقولية. و أنه في الطريق إلى باريس حيث يودع سجن "لاسانتي" و يشاع زيادة على هذا أن الجنرالات الآخرين من رفاقه قد اختفوا كلهم، و تفرقوا فكان منهم من سلك مسلك "شال" و هو "زلير" بعد أن تحقق له سوء المآل.أما "صالان" و"جوغو" فقد اختفيا..."[1]

[1]- المصدر نفسه،ص:213.

نموذج 07:



–العلاقة بين المرسل و المرسل إليه: علاقة تضاد.

–العلاقة بين المساند و المعارض: علاقة تضاد.

–العلاقة بين المرسل و المساند: علاقة توافق =اتصال ∩.

–العلاقة بين الذات و الموضوع=علاقة تناقض (لا توافق) =انفصال U.

–العلاقة بين المرسل إليه و المعارض: توافق =اتصال ∩.

الحكم على النموذج 07:

لم يتحقق البرنامج الذي كان يسعى إليه المرسل من أجل "...أن نبرهن لمن سرتهم اتفاقية "ايفيا " من الفلاقة وأعوانهم أننا لن ندع حكومتهم المصطنعة تطأ أرضنا ...فستجدنا بـ "روشي نوار" لنصليها نار قنابلنا، ونار بنادقها بمجرد وصولها."[1] كما صرح بذلك أحد زعماء منظمة الجزائر فرنسية.

غير أن هذه الرغبة لم تتحقق بسبب"...أن الجنرال" صالان" قد ألقي عليه القبض ..."[2] باعتباره كبير زعماء منظمة الجيش السري و هو ما شجع سوزيني "...على القيام بمحاولة فتح اتصالات غير رسمية أولا مع مسؤولي جبهة التحرير الوطني في "روشي نوار"..."[3] قصد التفاوض مدعمين كما قررت المنظمة "... بتقديم بعض الاعتذارات عما ارتكبته منظمتنا من اعتداءات ضد السكان المسلمين، و ما قامت به من أعمال تخريب و تدمير ..."[4]

[1]- المصدر نفسه،ص:225.

[2]- المصدر نفسه،ص:260.

[3]- المصدر نفسه،ص:267.

[4]- المصدر نفسه،ص: 268.

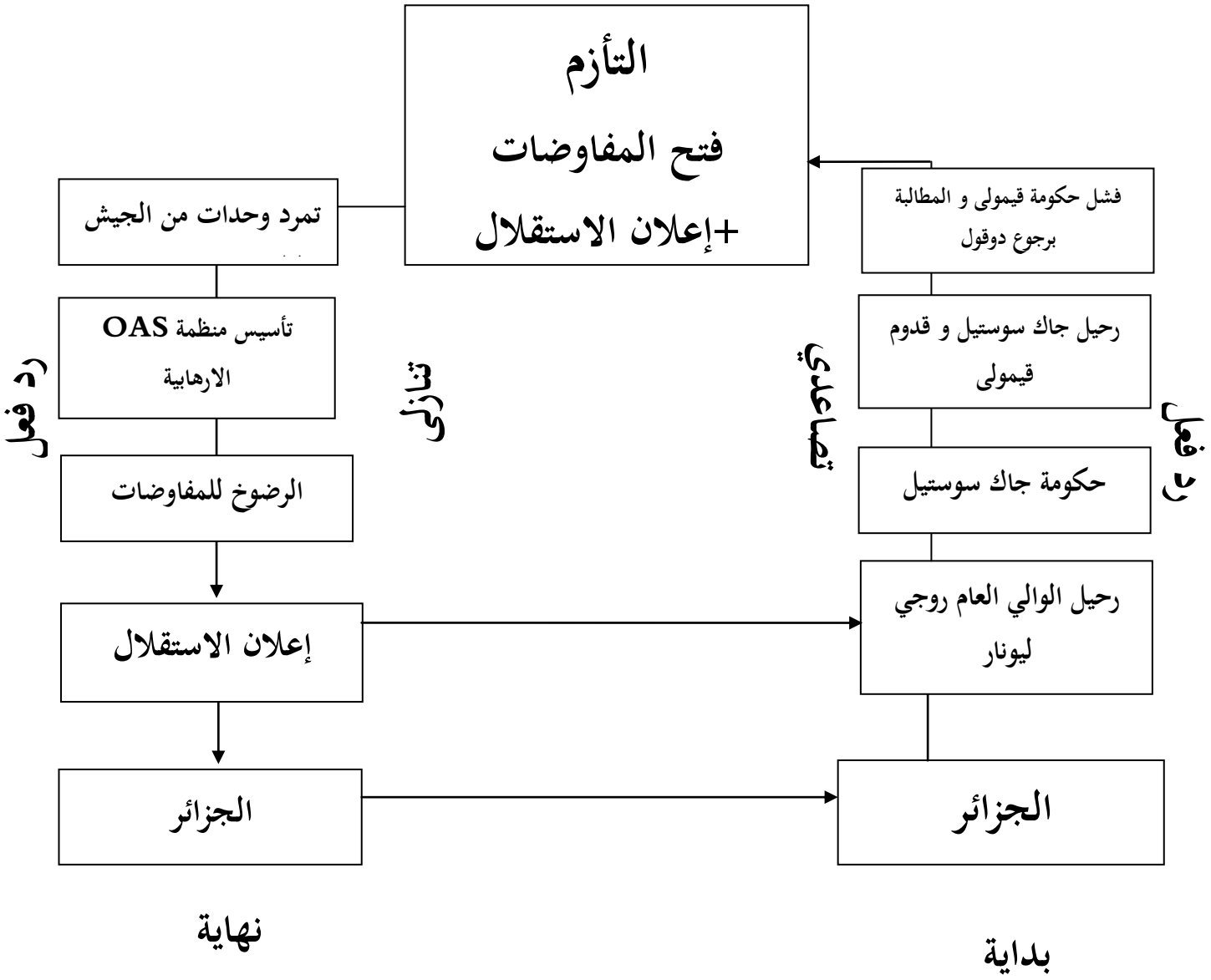
*يظهر من خلال الترسيمات السابقة أن الموضوع المهيمن هو تصادم الرأي العام الفرنسي مع حكومة باريس في اختيارها للولاة أو رؤساء الحكومات تبعا لرغبة هذا الرأي العام،المتمثل في المنظمات أو الشخصيات المهمة (زعماء كبار وضباط في الجيش ...)بسبب أحداث الفاتح من نوفمبر،و التي شكلت بؤرة الحدث التي انبثقت منها جميع العلاقات (ضدية) في محور الرغبة بين مزدوجتي المرسل و المرسل إليه،و في محور الصراع بين المساند و المعارض الذي مثّل أيضا قطبين متصارعين منظمة الجزائر الفرنسية و كل المنتسبين إليها من مسؤولين و ضباط جيش و بين السلطة في باريس إلا أن هذه البرامج كان مآلها الفشل و انتقال الشخصيات من وضع إلى آخر.

القـــــوة $\neq$ **الضعف**

الجزائر فرنسية $\neq$ **الجزائر جزائرية**

استعـــمـــــار $\neq$ **حرية**

1-3 مخطط عام لسير المسرحية:



الخاتمـــــة

الخاتمة :

لقد كان منطلق هذه الدراسة هو محاولة تقديم قراءة سيميائية لنص مسرحية "الجزائر الثائرة" للوقوف على خصائصه بتحليل أهم مكونات هذا النص الدرامي التاريخي و بغية الوصول أيضا إلى بعض ما قاله النص باستخدام آليات و إجراءات المنهج السيميائي ليكون في ختام هذا البحث مجموعة من النتائج تبرز أهم النقاط التي تم التوصل إليها:

1- ارتبطت السيميائيات بفن المسرح باعتباره مجالا واسعا يشتغل على العديد من العلامات اللغوية و غير اللغوية.

2-يعتبر مفهوم القراءة من المفاهيم الأساسية التي يشتغل عليها النص بغض النظر عن نوعه أو جنسه و من أهم الوسائل التي يلجأ إليها المتلقي/المؤول لإحداث التفاعل مع النصوص.

3-يرتبط مفهوم القراءة السيميائية بآلية التأويل التي تعتبر مساحة القارئ الخاصة لخلق النص من جديد و السعي نحو تحديد المعنى و كشف المرجعيات الأساس في تشكيل النص.

4-يعتبر مفهوم القراءة حلقة تواصل بين المبدع و المتلقي و المؤول.

5- ينقسم النص الدرامي إلى قسمين أساسين هما: نص الحوار و نص الإرشادات (قرائية/إخراجية)هذه الأخيرة تعين المخرج في تحويل النص إلى عرض بالكشف عن وظائفها داخل نص المسرحية بالإضافة إلى قسم ثالث و هو قسم العتبات الذي يعتبر أهم النصوص الموازية التي يستند إليها النص الدرامي رفقة الإرشادات المسرحية ليكون هيكل النص كالتالي: النص الموازي= العتبات + نص الإرشادات المسرحية + نص الحوار.

6-يعتبر العنوان أهم المفاتيح الأولية لقراءة النص الدرامي و بواسطته يتمكن القارئ من الولوج إلى مضمونه و انعكست هذه العلاقة في نص المسرحية المدروسة من خلال قراءة العنوان الداخلية (البنية اللغوية+ المضمون) و الخارجية(لوحة الغلاف).

7-تعتبر الإرشادات (قرائية/إخراجية) من النصوص الموازية التي يتكئ عليها المخرج في صناعة العرض المسرحي فبعد البحث في وظائفها داخل نص المسرحية لاحظت اهتماما كبيرا بعناصر كتحديد المكان ووصف المشاهد و اللوحات و تحديد الحركة و الأصوات و إهمالا واضحا لعناصر أخرى كاللباس و الإضاءة و هذا ما يخلق اللبس من حيث الحكم عليها بأنها إرشادات قرائية أو إخراجية.

8-من خلال دراسة لغة المسرحية تم الوصول إلى أنها تشتمل على ثلاثة حقول دلالية تضم أهم الوحدات المعجمية التي اشتغل عليها نص المسرحية.

9-يُظهر المعجم اللغوي للمسرحية تأثر الكاتب الشّديد بالقرآن الكريم و اطِّلاعه الواسع على الشعر العربي القديم.

10-انشغال حوار المسرحية بالكشف عن تاريخ الشخصيات فمال إلى السرد أكثر من الأشكال الأخرى بسبب طبيعة النص الدرامي التاريخية لذا جاء الاهتمام بوظيفة الكشف عن شخصيات المسرحية واضحا جدا.

11- تعتبر الشخصية من أهم العناصر التي يبنى عليها النص الدرامي من خلال علاقتها بكل من اللغة و الحوار.

12-من خلال تصنيف شخصيات المسرحية تبيّن بوضوح اهتمام الكاتب بالشخصيات المرجعية(التاريخية و السياسية) نظرا لنوع المسرحية إذ يعالج أحداثا سياسية و تاريخية هامة بعد تفجير الثورة و تأثر الكاتب بإغراء التاريخ.

13-يتكون النص من بنية عاملية باعتباره خطاب ايديولوجي يرصد شبكة من العلاقات بين شخصيات المسرحية تباين تأثيرها من بنية لأخرى.

14-تفاوت الحكم على هذه الترسيمات العاملية بين النجاح و الفشل تبعا لنوع الرغبة و محور الصراع.

15- طبيعة النص التاريخية كانت في الكثير من الأحيان تقود المؤلف إلى الانجراف وراء سرد الأحداث و التملّص من حين لآخر من حدود الكتابة المسرحية.

16- خصوصية النص التاريخية كان لها تأثير في تحليل عناصر هذا النص الدرامي و تحديد جملة العلاقات بين الشخصيات وتحديد أفق الصراع الذي أسفرت عنه التفاعلات بين مكوناته و الذي تجسد في صراع السلطة الفرنسية مع الآخر الذي يمثله الطرف الجزائري (الثوار/منظمة جيش التحرير الوطني) و هو ما يثبت أن النص التاريخي يتميز عن النصوص المسرحية الأخرى.

17- إن البرامج التي سعت الشخصيات إلى تحقيقها كان لها الأثر الكبير في تحول مسار الأحداث من **البداية** /قلق ــ ردود أفعال ــ فشل/ إلى **النهاية** و التي بدورها أثرت أيضا على المسار السردي العام للمسرحية /**نيل الحرية**/.

و عموما ما أرجوه وراء جهدي المتواضع أن أسهم ولو قليلا في مجال تخصصي النقد المسرحي في الجزائر و أن يكون خطوة و فاتحة لدراسات أخرى بعدي من قبل باحثين آخرين.

ولله الحمد و الشكـــر

ملاحق

فرنسي	عربي
– أ–	
Scéniques Indications	إرشادات إخراجية
Emotion	انفعال
Eclairage	إضاءة
Rythme	إيقاع
Mime/Pantomime	إيماء
Connotation	إيحاء
Voix	صوت
–ب–	
Programme	برنامج
Construction	بناء
Structure	بنية
Structure actantiel	بنية عاملية
Structure profonde	بنية عميقة
Structure de surface	بنية سطحية
–ت–	
Interprétation	تأويل
Contrariété	تضاد
Contradiction	تناقض
–ج–	
Public	جمهور
–ح–	
Dialogue dramatique	حوار درامي

Mouvement	حركة
Intrigue	حبكة
Evènement	حدث
Champ sémantique	حقل دلالي
-خ-	
Discours	خطاب
-ذ-	
Sujet	ذات
-ر-	
Désir	رغبة
-س-	
Sémiotique	سيميائية
Narration	سرد
Sémiologie théâtrale	سيميولوجيا المسرح
Contexte	سياق
-ش-	
Personnage	شخصية
Personnage référentiel	شخصية مرجعية
Personnage dramatique	شخصية درامية
Charge sémantique	شحنة دلالية
- ص-	
Lutte	صراع
-ع-	
Titre	عنوان
Seuil	عتبات

Relation	علاقة
Relation de contrariété	علاقة تضاد
Relation de contradiction	علاقة تناقض
–ف–	
Acte	فعل مسرحي
Espace	فضاء
–ق–	
Lecteur	قارئ
Lecture	قراءة
–ل–	
Tableau	لوحة
Langue	لغة
–م–	
Scène	مشهد
Music	موسيقى
Metteur en scène	مخرج
Acteur	ممثل
Monologue	مونولوج
Lieu	مكان
Destinateur	مرسل
Destinataire	مرسل إليه
Adjuvant	مساعد
Opposant	معارض
Objet	موضوع
Axe de lutte	محور الصراع

Axe de désir	محور الرغبة
Axe de la communication	محور التواصل/الإبلاغ
Sens	معنى
–ن–	
Peritexte	النص المحيط
Epitexte	النص الفرقي
Texte dramatique	النص الدرامي
Intention	نواة
–و–	
Fonction	وظيفة
Unité	وحدة

التعريف بالكاتب:

الشيخ باعزيز بن عمر من مواليد 1906 و بالضبط ولد في10 فيفري 1906 م في قرية آيت حماد الجبلية المشرفة على البحر شمالا ببلدية آيت شافع شرقي دائرة أزفون التي لا تبعد عنها إلا بنحو عشرين كيلومترا ،و هي تابعة لولاية تيزي وزو(القبائل الكبرى)و كانت ولادته قبيل انتشار الحركة الإصلاحية في الجزائر ،وكانت نشأته نشأة دينية صبغت حياته و سلوكه،حيث تعلم مبادئ العربية و حفظ القرآن بمسقط رأسه،و قد لعب والده المدرس-المتوفى سنة 1946م-في ذلك دورا بارزا باعتباره مدرسا للقرآن و الفقه، ثم شد الرحال إلى زاوية عبد الرحمان اليلولي المشهورة في بلاد زواوة (بولاية تيزي وزو).وبعد أن أكمل دراسته هناك انتقل إلى معهد ابن باديس بقسنطينة بسعي من المصلح الكبير الشيخ السعيد أبي يعلى الزواوي وبعد أن أكمل دراسته امتهن التعليم و الصحافة في إطار جمعية العلماء المسلميـــن الجزائريين،فكان مدرسا ناجحا في مدرسة الشبيبة بالعاصمة و كاتبا مشهورا ذا قلم سيال ،ملك ناصية العبارة السلسة،و ترك حوالي خمسمائة(500) مقال منشور في جرائد و مجلات مختلفة، تناول فيها مواضيع مختلفة(تاريخية-دينية-ثقافية-تربوية-تعليمية-اجتماعية-سياسية)،بإمضاء مستعار كالفتى الزواوي أو الجزائري،وبإمضائه الصريح خصوصا في مجلة الشهاب و البصائر التي أصبح بعد تفرغه للصحافة عضوا من أعضاء لجنة تحريريها كما كان عضوا في لجنة التعليم العليا لجمعية العلماء بمعية الأساتذة:إسماعيل العربي،و الحفناوي هالي –رحمهما الله-و إبراهيم مزهودي و في نفس الوقت كان يبعث مقالاته من حين لآخر لمجلات خارج الوطن كمجلة(العربي الكويتية). و بالنسبة للغة الفرنسية التي كان يتقنها كتابة و نطقا فقد كان عصاميا في تعلمها،و لعل ما يبرز أكثر قوة شخصيته و سعة أفقه و تحليه بفضيلة التسامح أنه لم يجد غضاضة في استعمالها في مناظراته مع فئات المجتمع المفرنسة.

محاولة اغتياله: أوذي كثيرا خلال الثورة التحريرية من طرف السلطات الاستعمارية البغيضة الغاشمة و خصوصا على أيدي جيرانه المتطرفين الحاقدين عليه في منظمة الجيش السري الذين كانوا يتربصون به، و يراقبون تحركاته قبيل الاستقلال مما اضطره إلى هجر سكناه بينهم فرارا من أذاهم.و بالرغم من ذلك فلم يكد ينج من محاولة اغتياله مرة عندما جاء يتفقد داره التي قنبلوها عن بعد إثر تفقده لها و خروجه منها

بعد دقائق معدودات و هم يظنون أنه من جملة ما تحطم من أسوارها و أثاثها و أنه تحت الردم بين الأطلال، و لولا عناية الله به لتحقق مكرهم به،و ما كان كل ما عاناه في سبيل الله و الوطن يثنيه عن مواصلة الكفاح حيث بعد الاستقلال واصل باعزيز بن عمر نضاله في معركة البناء و التشييد بلسانه المبين و قلمه السيال فكان عضوا في اللجنة الوطنية الجزائرية لليونسكو في عهد وزير التربية السابق السيد أحمد طالب الإبراهيمي و هي التي أصدرت مجلة أو نشرية(لمحات في الثقافة و العلوم و الآداب) بمعية الأدباء الأساتذة:أبو عمران الشيخ مديرا لها،بن عيسى كاتبها،باعزيز بن عمر،و جلول البدوي،وسفير البودالي،و محمد الصالح رمضان،و عبد الرحمان بن العقون،و محمد طويلي،و عبد الله ناقلي أعضاء فيها.و من جملة مقالاته فيها(ابن باديس المربي الكبير) و(سهولة العربية و صعوبتها).

مـؤلفاته:

- دروس الأخلاق و التربية الوطنية.في أربعة أجزاء للمدارس الابتدائية و المتوسطة و السنتين:الأولى و الثانية من التعليم الثانوي و هو مطبوع من (منشورات مكتبة الشركة الجزائرية– مرازقة–بوداود–الجزائر).
- دروس في الفقه للمدارس الابتدائية و هو مخطوط.
- ذكرياتي عن الشيخين:ابن باديس و الإبراهيمي و هو مخطوط أيضا.
- رحلتي إلى البقاع المقدسة و هو مخطوط كذلك.
- الجزائر الثائرة(مسرحية تاريخية)و هي هذه.

وفـــاتـــه:

توفي الشيخ عن عمر يناهز الواحد و السبعين عاما حيث وافاه الأجل بمسكنه في حي الأبيار الجزائر العاصمة يوم 06 ماي 1977 م،و شيع جثمانه إلى مثواه الأخير بمقبرة سيدي يحي بئر مراد رايس بالجزائر العاصمة في الغد أي في 07 ماي 1977 م، بعد أن صلى عليه و أبنه بكلمة قصيرة و لكنها مؤثرة أشد التأثير زميله و رفيقه في الدعوة و الإصلاح أحمد سحنون.

قائمـــة المصـــادر

و

المـراجـــع

1-المصادر:

المعاجم:

1-ابن منظور، لسان العرب،ج36،م4،دار المعارف،القاهرة،ط1،1981.

2-ابن منظور، لسان العرب،ج9،م1،دار المعارف،د.ط، القاهرة، د.ط،1986.

3-أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة،ج1،تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية،بيروت-لبنان،د.ط،1998.

4-أبي عبد الرحمان بن أحمد الفراهيدي، معجم العين،ج1،تحقيق مهدي المخزومي و إبراهيم السامرائي، دار الكتب العلمية،بيروت-لبنان،د.ط،2003.

الكتب:

1-باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة، دار هومة، وزارة الاتصال و الثقافة،د.ط،2003.

المراجع العربية:

1-إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال الجزائري، د.ط،2002 .

2-أبو الحسن سلام، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر،الاسكندرية،د.ط،2004.

3-أحمد بلخيري، سيميائيات المسرح، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء،ط1،2010.

4- أحمد طالب، المنهج السيميائي من النظرية إلى التطبيق، دار الغرب للنشر و التوزيع، د.ط،د.ت.

5-بسام قطوس، سيمياء العنوان، مطبوعات المكتبة الوطنية،عمان-الأردن،ط1، 2001.

6-بشرى البستاني، قراءات في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان،ط1، 2002.

7-توفيق الحكيم، فن الأدب، مكتبة الآداب، مصر، د.ط، د.ت.

8-حازم شحاتة، الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1997.

9-حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، دار هومة ،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،الجزائر،ط1،2002.

10-حميد لحميداني ، بنية الخطاب السردي من منظور النقد الأدبي ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2003.

11-رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية ، د.ط،1998.

12-رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص عربي- انجليزي - فرنسي، دار الحكمة ، د.ط ، د.ت، 2000.

13-سيزا قاسم، مدخل إلى السيميوطيقا ، دار الياس العصرية ، القاهرة ،د.ط،1986.

14-شكري عبد الوهاب،الإضاءة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،د.ط،1975.

15-شكري عبد الوهاب ،النص المسرحي دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية و التعريف بالمأساة الاغريقية، مؤسسة حورس الدولية للنشر و التوزيع،د.ط،2009.

16-صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع،قسنطينة-الجزائر،ط2،2007.

17- طامر أنوال، المسرح و المناهج النقدية الحداثية نماذج من المسرح الجزائري و العالمي، دار القدس العربي،وهران،د.ط،2011.

18-عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط،2001 .

19-عبد القادر شرشار،تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النص دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،د.ط،2003.

20-عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير، منشورات النادي الأدبي الثقافي،جدة-السعودية،ط1،1985.

21- عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، دار الكتاب العربي،الجزائر،د.ط،2001.

22-عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معاجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدن، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون-الجزائر،ط1،1995.

23-عبد المجيد شكري، فنون المسرح و الاتصال الإعلامي، دار الفكر العربي،القاهرة،ط1، 2011.

24-عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، دراسة في ثلاثية خيري شلبي، عين الدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية، البلد:/،ط1، 2009.

25-عبيدة صبطي- نجيبخوش، مدخل إلى السيميولوجيا، دار الخلدونية، الجزائر، ط1، 2009.

26-عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية، سحب الطباعة الشعبية للجيش،الجزائر،د.ط،2007.

27-عصام الدين أبو العلا، مدخل إلى علم العلامات في اللغة و المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب،د.ط،2005.

28-علي بدر تميم، السرد و الظاهرة الدرامية، المركز الثقافي العربي،المغرب،ط1،د.ت.

29-فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة و الفعل، منشورا ت اتحاد الكتاب العرب،دمشق-سوريا، د.ط ،2003 .

30-فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، بيروت، ط1، 2010.

31-ماري الياس و حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، د.ط، 1997.

32- محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان،الرباط،ط1، 2006.

33-محمد بن عبد الغني الأردبيلي، شرح الأنموذج، تحقيق لخضر شعلال، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، د.ط ،1992.

34-محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة العربية،بيروت،د.ط،1980.

35-محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،د.ط،2005.

36-محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة،بيروت،د.ط،1986.

37-محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف (الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة)، ايتراك للطباعة و النشر و التوزيع، مصر،ط1، 2001.

38-محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير و إنجاز)،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب،بيروت-لبنان،ط2006،3.

39-ميشال عاصي، الفن و الأدب، مؤسسة نوفل، بيروت،ط3، 1980.

40-ميلود بوشايد، عبد الرحيم اصميدي، دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد، البلد:/، د.ط،2006-2007.

41-نادر أحمد عبد الخالق، آفاق المسرح الشعري المعاصر مرايا الوهن للشاعر محمود الديداموني دراسة تطبيقية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الاسكندرية، ط1، 2012.

المراجع المترجمة:

1-أمبيرتو ايكو، حاشية على اسم وردة آليات الكتابة، ترجمة و تقديم سعيد بنكراد، دار كرم الله، الجزائر ، د.ط، 2012.

2-آن أوبر سفيلد، قراءة المسرح، ترجمة مي التلمساني، مطابع المجلس الأعلى للآثار، د.ط، د.ت.

3-جيرالد برانس، المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، ترجمة عابد خزن دار، مراجعة و تقديم بريرى، المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة،ط1، 2003.

4-روبرت شولز، السيمياء و التأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، دار الفارس للنشر و التوزيع، عمان،ط1، 1994.

5-سوزان بينيت، جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج و التلقي المسرحيين، ترجمة سامح فكري، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، ط2،1995.

6-فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار كرم الله للنشر و التوزيع، د.ط،2012.

الملتقيات:

1-الطيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان الدكتور بسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء و النص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة ،16/15 أفريل2002.

2-جمال كديك، السيميائيات السردية بين النمط السردي و النوع الأدبي، السيميائية و النص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية و آدابها، جامعة عنابة باجي مختار،17/15 ماي 1995.

3-شريبط أحمد شريبط ، سيميائية الشخصية الروائية للأديب عبد الحميد بن هدوقة، السيميائية و النص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية و آدابها جامعة عنابة باجي مختار،17/12 ماي1995.

4-شلواي عمار، مسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم، مقاربة سيميائية، محاضرات الملتقى الوطني الثالث السيمياء و النص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر،20/11 أفريل 2004.

5-عبد العالي بشير، النظام العاملي في رواية" زمن النمرود" للحبيب السائح،كتاب الملتقى الرابع عبد الحميد بن هدوقة بحوث و أعمال، دارهومة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج،ط1، 2001.

6-محمد خان، العلم الوطني دراسة للشكل و اللون،محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء و النص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر،بسكرة،16/15 أفريل 2002.

7-نظيرة الكنز، سيمياء الشخصية في قصص السعيد بوطاجين، محاضرات الملتقى الوطني الثاني للسيمياء و النص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة،16/15 أفريل 2002.

المجلات المحكمة:

1-جميل حمداوي، السيميوطيقا و العنونة، مجلة عالم الفكر، وزارة الكويت،ع3،مج25، 1997.

2-شعيب حليفي، النص الموازي للرواية(استراتيجية العنوان)،مجلة الكرمل،ع46، 1993.

3-محمد خرماش، سيميولوجيا القراءة و إشكالية التأويل، مجلة سيميائيات، مجلة دورية محكمة، جامعة وهران-الجزائر، ع2، السنة الثانية، خريف 2006.

المواقع الالكترونية:

1-http://Arabic.rt.com/forum/schowthread.php.

2-http://names.mrkzy.com/boys/tha/meanings-966.

فهرس
الموضوعات

فهرس الموضوعات:

مقدمة..... أ

مدخل: مفاهيم و علاقات

1-السيميولوجيا..... 07

2-المسرح..... 11

3-سيميائيات المسرح..... 13

4-القراءة السيميائية 13

5- القراءة السيميائية و علاقتها بالتأويل 15

الفصـــــل الأول:سيميائية العنوان و الإرشادات المسرحية

1-1 سيميائية العنوان..... 19

تمهيد..... 19

1-العنوان بوصفه بنية لغوية مستقلة..... 25

2-العنوان كبنية متضمنة..... 29

1-2 الإرشادات المسرحية..... 38

تمهيد..... 38

الإرشادات الواردة في النص: 40

1-الزمان..... 40

2-المكان 41

3–المشاهد و اللوحات 43

4–وصف الشخصيات..... 45

5–الحركة 46

6–الإيماء 48

7–اللباس..... 48

8–الموسيقى..... 49

9–الإضاءة 49

10–الأصوات 49

الفصل الثانـي:سيميائيـــة اللغـــة و الحـــــوار الدرامـــي

1–1 سيميائية اللغة 52

تمهيد 52

1–اللغة حقول دلالية 54

2–المعجم اللغوي للغة المسرحية..... 68

2–1 سيميائية الحوار الدرامي 71

تمهيد 71

1–أشكال الحوار في المسرحية..... 73

أ–التحقيق..... 73

ب–المونولوج..... 78

ج–السرد 79

2–وظائف الحوار 83

أ–رواية الفعل 83

ب–الكشف عن الشخصيات 84

ج–الوظيفة الجمالية..... 85

الفصل الثالث:سيميائية الشخصيات

تمهيد 92

1–1 تصنيف شخصيات المسرحية..... 93

أ–فئة الشخصيات المرجعية..... 94

أ–1 الشخصيات السياسية و التاريخية..... 94

أ–2 الشخصيات المجازية بوصفها أنساق معنوية 97

ب–فئة الشخصيات الإشارية 101

ج–فئة الشخصيات الاستذكارية..... 103

1–2 البنية العاملية للشخصيات–نموذج غريماس– 106

1–3 مخطط عام لسير المسرحية 122

الخاتمة 124

الملحق 128

قائمة المصادر و المراجع..... 135

ملخـــص البحـــث:

إنّ قراءة أيّ نص تخضع للاختلاف تِبعا لنوع القارئ/المتلقي و مرجعيته الفكرية والثقافية وقد حاول هذا البحث عرض نموذج لتحليل خاص بالنص الدرامي من خلال الوقوف على أهم عناصر بنائه و تطبيق المنهج السيميائي عليها بداية بالعتبات التي تعد أولى مفاتيح القراءة مرورا بعناصر أخرى: الإرشادات المسرحية–اللغة–الحوار–الشخصيات وفق ما تمليه طبيعة هذا النص و التي أبانت أن النص الدرامي التاريخي يفلت في بعض الأحيان من الإجراءات الصارمة التي يلتزم بها النص المسرحي.

الكلمات المفاتيح: قراءة– سيميائية – نص درامي–بنية عاملية .

Résumé :

Une lecture de tout texte est soumis à des variations en fonction du type de lecteur /récepteur et ses termes de référence, les intellectuels et culturel sont essayé ce modèle d'affichage de recherche pour l'analyse d'un texte spécial dramatique en se tenant debout sur les éléments les plus importants de sa construction et de l'application du programmes sémiotiques par des seuils débutants ,qui sont les premières touches à lire à travers les autres éléments: Scéniques Indications –longue –dialogue –personnages comme dicté par la nature de ce texte, qui a démontré quel texte de l'évasion dramatique historique des procédures strictes parfois respectés par texte théâtral.

Mots clés: lecture-sémiotique-texte dramatique-structure actantiel.

Abstract

Reading any text yield to dissimilarity according to the type of reader / receiver and to his references and belongs cultural and intellectual ,this piece of research tries to display a model for a special analysis to the text in drama through examining all the important elements that forms and applying the Semiotiotic Approach on it starting by the first touches which considered as a the reading keys moving then to another elements such as : instructions, the play, the language , the dialogue and the characters in specified by what the nature of this text will dictate; this latter has shown that the historical drama play do not take sometimes this strict methods the play text would respect

Words: lecture, semiotics, drama play, actant structure

الحمد لله