

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر - 2 - أبو القاسم سعد الله

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية



قسم علوم اللسان

آليات التواصل وإنتاج الدلالة في الخطاب المسرحي

مسرحية (يمينت) للمخرج محمد آدار أنموذجاً

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث

تخصص دراسة دلالية وتداولية وتحليل الخطاب

إعداد الطالب:

- حمزة أوعيل

السنة الجامعية 2020/2019م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر -2- أبو القاسم سعد الله

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية



قسم علوم اللسان

آليات التواصل وإنتاج الدلالة في الخطاب المسرحي

مسرحية (يمينت) للمخرج محمد آدار أنموذجاً

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث

تخصص دراسة دلالية وتداولية وتحليل الخطاب

إشراف الأستاذة:

- د. مليكة بلقاسمي

إعداد الطالب:

- حمزة أوعيل

السنة الجامعية 2019-2020م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر -2- أبو القاسم سعد الله

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية

قسم علوم اللسان



آليات التواصل وإنتاج الدلالة في الخطاب المسرحي

مسرحية (يمينت) للمخرج محمد آدار أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث

تخصص دراسة دلالية وتداولية وتحليل الخطاب

إشراف الأستاذة:

- د. مليكة بلقاسمي

إعداد الطالب:

- حمزة أوعيل

أعضاء لجنة المناقشة: 2020/10/28م

رئيسا	جامعة الجزائر 2	الأستاذ الدكتور مصطفى فاسي
مشرفا ومقررا	جامعة الجزائر 2	الدكتورة مليكة بلقاسمي
عضوا مناقشا	المدرسة العليا للأساتذة ببوزريعة/ الجزائر	الأستاذ الدكتور نصر الدين بن زروق
عضوا مناقشا	المدرسة العليا للأساتذة ببوزريعة/ الجزائر	الأستاذة الدكتورة نبيلة عباس
عضوا مناقشا	جامعة مولود معمري - تيزي وزو/ الجزائر	الأستاذ الدكتور عمر بلخير

السنة الجامعية 2020/2019م

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ

قال الله تعالى :

﴿ وَعَلَامَاتٍ وَبِالنَّجْمِ هُمْ يَهْتَدُونَ ﴾

النحل : (16)

شكر وتقدير

سُبْحَانَكَ عَلَّمْتَنِي أَنْ أُلْبِسَ الْحَمْدَ أَهْلَهُ، فَأَوَّلُ الشُّكْرِ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ،
وإنَّ من تمام حمده شكر أهل الفضل من عباده، "لم يشكر الله من لم
يشكر الناس"، كلمة أجعلها بين يديَّ القصيرتين وأنا أقدمُ أسمى عبارات
الشُّكر والاعتراف لأستاذتي الفاضلة الدكتورة: مليكة بلقاسمي، السيدة
الفاضلة التي شَرَفَتْ هذا العمل المتواضع، بقبولها الإشراف عليه وقَبِلَتْ
متاعب الخطأ فيه، ولولا توجيهاتها وصبرها عليَّ ما كان ليكون اليوم بين
سادتي الأفاضل الكرام عملاً للمناقشة، كما لا يفوتني أن أشكر لجنة
المناقشة أن رفعوا مقام عملي هذا بما يقدِّمونه لي من توجيهات لإصلاح ما
وقع فيه من خلل، وتصويب ما اعتراه من زلل، ويكفيه شرفاً أن كان مناط
مجلسهم الموقر، وموصول الشُّكر للكاتب والمخرج المسرحي السيد:
محمد آدار على موفور عطائه، وما قدّمه إلينا من وثائق ومعلومات في
سبيل إنجاز هذا البحث، فإليكم جميعاً أزجى عبارات التّقدير والشُّكر .

عمره

مقدمة

مقدمة :

يعدُّ المسرحُ أكثر الأجناس الأدبية محاكاة للواقع، فنسيجه الدرامي شبكة مؤلفة من شخصيات وأحداث ولغة وأمكنة وأزمنة على حدٍ سواء، وقد أصبح من فنون التعبير الأكثر انتشاراً، فلا يخلو منه أدبُ أمةٍ من الأمم، إذ كان ويزال الخطاب المسرحي نصاً وعرضاً أعلى صور التعبير الأدبي البليغ، لازم الإنسان منذ وعيه بالواقع إلى يومنا الحاضر، يجسّد كل القيم التعبيرية، وكلّ فنون الأدب، ليس لأنّه يتعمّق في جذور الحقائق الإنسانية ويكشف الغطاء عنها، ويعكس ثقافة الشعوب وحسب، بل لأنّه رسالة هادفة تحمل على عاتقها الارتقاء بالإنسان عن كل ما هو سطحي، ومخاطبة عقله قبل عواطفه، تنير فكره وتثير أحاسيسه، والمسرح الجزائري- هو الآخر- لم يكن في منأى عن هذه الأهداف النبيلة، حيث لازم الإنسان ولا مس همومه، وجسّدها حسب المرحلة التي وُجد فيها.

ورغبتني في أن أكون من الناظرين في هذا المسرح الذي تدور أغلب موضوعاته في فلك قضايا المجتمع بمختلف شرائحه، على الرغم من افتقاره إلى المصادر، وما شهدته من تهميش وعزوف بكل ما يحمله اللفظ من دلالات، وهذا على غرار المسرح العالمي الذي أخذ حقه من الممارسة التحليلية.

و اختياري للخطاب المسرحي الجزائري ليكون مجالاً للدراسة، كونه خطاباً فنياً حافلاً بالقضايا الاجتماعية المنبثقة من لدن ثقافتنا، فضلاً على أنّه تجسيدٌ حقيقيٌّ لما يحتويه واقعنا من ظواهر ومظاهر طبيعية واجتماعية ونفسية وخطابية... فهو فترة مقتبسة من حياتنا العادية وبلغتنا العادية، وأعظم ما فيه من جمال هو مطابقته لواقع حياتنا، ولعلّ أفضل الجهود البحثية - حسب اعتقادنا- هي التي تنطلق من الواقع لتعود إليه كهدف وغاية، فالاهتمامات الجوهرية والصراعات الإنسانية تُمثّل على خشبة المسرح ليس لمجرّد التسلية، ولكن من أجل اكتشاف الذات ومن أجل التطهير الانفعالي، في محاولة لتتبّع مسارات البوح الأنثوي داخل سلطة المجتمع والرجل والأسرة، لنصوّر القلق النفسي الفردي والتوتر الأسري، ونكشف عن احتكاكات حياتنا اليومية، وهذا في إطار اللغة الطبيعية والصورة الحيّة التي يقدّمها العرض المسرحي من أجل توليد طاقة حافزة على تغيير نظرة المجتمع للمرأة، وإنّ قدرة المسرح على التأثير على السلوك الفردي والاجتماعي بالغة الأثر، بما يمكن أن يقدّمه من نقد لواقعنا ضمن مساق تلميحى مهذب، فهو مرآة لحياتنا نرى فيها آمالنا، ونشخص على ضوئها آلامنا، في جوٍّ من الفُرجة والتّعرّ الباسم.

مقدمة :

وإنَّ اهتمامي بموضوع الإنتاج الدلالي في المسرح الجزائري خصوصاً لم يكن من قبيل المصادفة، وإنما كان نتاج ميلٍ إلى الدراسات الدلالية في الأعمال الدرامية التي ظلَّت على مرِّ الأزمنة نبراساً للآثار والآداب.

وبما أنَّ المسرح فن من فنون التعبير، تتجاذبه تخصصاتٌ متعدّدة نظراً لكثافة علاماته، فهو مستودع غنيٌّ بالإشارات والرموز من جهة، كما أنَّه فضاءٌ للتواصل بين المرسل (الكاتب- الممثل) والمرسل إليه (القارئ- المتفرِّج) من جهة أخرى، فهذا النشاط التواصلية المنتج لأنساق دالة يتيح لنا إمكانية استثمار مخرجات الدرس السيميائي الذي يُعنى بدراسة طرق التواصل، فضلاً على أنه يمتاز بقدرة على تفكيك البنى السردية في النصوص والخطابات المسرحية، وتحليل آلية التواصل والكشف عن الخصائص البلاغية للعلامة المسرحية .

والمسرح - وفق هذا الطرح- شبكة من العلامات المركّبة، سرعان ما يكتثفها العرض حتّى أنه يصير كل ما في العرض علامة دالة، كاللباس والحركة والكلام والديكور... فهو إذن حقل دلالي ثري لا يحتويه إلا المنهج السيميائي الذي هو اختصاص في البحث عن دلالة العلامات اللغوية وغير اللغوية، وإنَّ الحديث عن البحث الدلالي هو من قبيل الحديث عن العلامة، فالدلالة في حقيقتها مساءلةٌ للغة، واستنطاقٌ للدليل بحثاً عن المدلول .

وقد أثبتت السيميائية - وهي العلم الذي يُعنى بدراسة تفصيل الدلالات وأشكال تداولها- قدرتها على اكتناه فضاء النسق الفني، وتفكيك مختلف النصوص الإبداعية، وقد تبلورت بعد اختلافات منهجية وقراءةٍ للطرح البنيوي الكلاسيكي، متبينة مساراً مغايراً أكثر شموليةً واتساعاً ممّا كانت تدعو إليه السيميائيات المحايثة في قراءتها للنسق العلاماتي قراءةً مغلقةً عن أسيقه الخطاب، فمن انغلاق الدلالة المترسّبة داخل النص إلى البعد التداولي، وما ينتج عن تلك العلاقة التفاعلية بين الدّاخل والخارج في إطار العلاقة التواصلية بين النص وقارئه، أو بين الخطاب المنجز ومتلقيه.

ومن هذا المنطلق حاولت السيميائية تكييف إجراءاتها التحليلية في تعاطي هذا النوع من الخطابات والأشكال التعبيرية بما يتماشى وتحليل النسق اللساني، محاولةً ترجمة هذه الأنساق الفنية إلى لغة تواصلية بلاغية ضمن جماليات الخطاب الإبداعي.

وقد تمخّض عن هذه الرّؤى تداعيات فكرية وتساؤلات بحثية تروم إجابات منهجية، تتساقق تباعاً في فلك الحديث عن الدّلالة في الخطاب المسرحي، فالإشكالية التي نسعى إلى الإجابة عليها تدور حول مجموعة من النّقاط يفرضها هذا التّصور الذي انطلقنا منه، و يمكن صياغته كالتالي:

- ما الآليات التي تقوم عليها عملية إنتاج الدّلالة في الخطاب المسرحي ؟ وكيف يتمّ تفاعل هذه الآليات في العرض المسرحي الجزائري؟.

تُشكّل الإجابة على هذا التّساؤل هدفَ هذا البحث الذي أرمي فيه إلى تحليل آليات إنتاج الدّلالة في الخطاب المسرحي، لتأتي هذه الدّراسة التي أزمعنا القيام بها في هذا التّسق، ليستقرّ عنوانها على الصّيغة اللّغوية الآتية:

آليات التّواصل وإنتاج الدّلالة في الخطاب المسرحي.

مسرحية (يَمِينَة) للمخرج محمّد آدار، أنموذجاً.

و جدير بنا أن نشير إلى أنّ هناك أبحاثاً تناولت موضوع التّواصل في الخطاب المسرحي، فلا ننكر ما لهذا الموضوع من دراسات سابقة، نذكر منها على سبيل التّمثيل لا الحصر:

(الصّورة في العرض المسرحي وأنساق التّواصل - دراسة سيميائية) لـ "حرّات سعاد"، رسالة ماجستير، عن كلية الآداب والفنون، قسم الفنون الدّرامية جامعة بن بلّة (وهران) - الجزائر - 2016م

(المسرح الجزائري في ضوء الدرس السيميائي، مسرحية دم الأحرار لعبد الحميد رايس أنموذجاً)، مذكرة ماجستير لأحمد راية عن جامعة : الحاج لخضر ، باتنة / الجزائر ، 2009م.

(الإنتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري، دراسة سيميائية لمسرحية: الدالية لعز الدين ميهوبي)، مذكرة ماجستير في الأدب الحديث من تأليف : مفتاح خلوف ، جامعة الحاج لخضر، باتنة/ الجزائر، 2008م

غير أن هذه الدراسات غلب عليها الجانب النظري، لاسيما ما يتعلق بتاريخ الدّراما ومراحل المسرح الجزائري عبر العصور، أمّا الجانب التّطبيقي فيها فكان دراسة بنويّة مغلقة لم تتجاوز عتبة النّظام والبنية الدّاخلية للنّص، مما أكسب هذه البحوث رتابةً في الطّرح وشمولية في عرض القضايا .

وينبثق طموح هذه الدّراسة من محاولة تجاوز الأفق البنيوي في التّحليل السّيميائي للخطابات والنّصوص السّردية، وبالأحرى توسيعه لينفتح على الأسئلة المعرفية والمرجعيات الثقافية لطبيعة الخطاب المسرحي الجزائري، واستنطاق عناصر التّوليد الدّلالي فيه باعتباره نسقا تشفيريا يحيل على المرجعيات الثقافية للمجتمع الجزائري، دون أن نلغي المنجز التّظري للسّرديات البنيويّة، خاصّة ما يتعلّق منها بنماذج تحليل الشّخص المسرحية للكشف عن قوّتها الرّمزية، لكن نعيد تكييفها في أفق ثقافي يتجاوز مستوى الوصف البنيوي إلى مستوى العملية التّأويلية، كما حاولنا جاهدين تفادي كلّ ما يتّصل بالجانب التّاريخي لفن المسرح، والابتعاد عن معترك التّعدد المصطلحي للسّيمياء وتشعباته، والذي نرى فيه هدراً للجهد على حساب الإجراءات التّطبيقية، وما ينجرّ عن هذه التّحرّيات من عدَم للقيمة العلميّة المضافة في مثل هذا التّوع من الدّراسات، وهي أخطاءٌ منهجية وقع فيها الكثير من الدّارسين المشتغلين على تحليل النّصوص والخطابات المسرحية، لا سيما ممّن يعتمدون المقاربة السّيميائية المحايثة التي تحاول القبض على شروط تكوين الدّلالة، مع إقصاء كل الإملاءات السّياقية والإحالات الخارجيّة، حيث اتّخذنا من ظروف الكتابة ومقاصد التّأليف غاية نصبوا إليها، لا منطلقاً أو سنداً نرتكز عليه لاستدرار الدّلالات النّصية، فكلما زاد الحجب ازداد إمكان الكشف، وتنوعت احتمالية القراءة في البحث عن الموحيات والاستعمالات الرّمزية داخل الحدود المرجعية التي تطالها العلامات اللّغوية، فضلاً على أنّ التّحليل السّيميائي يعتمد في معالجته للمادة اللّغوية على قوانين الدّرس اللّساني، فالموضوعية والدّقة العلمية تقتضيان الدّراسة الآنية التّشريحية للظاهرة اللّغوية، وكل تقصّر تاريخي لها هو عدوّلٌ عن المنهج السّيميائي، ولذلك انطلقنا في تحليلنا المحايث المنهج من الخطاب/النّص، بحيث عملنا على نزعها من الواقع الذي أفرزه، وذلك بتبنيّ نظرية الانطباع المرجعي، فقمنا بتفكيك مسرحية (بمينة) استناداً إلى علم العلامات وفق هذه الاستراتيجية:

- اعتماد منهج إجرائي يقوم على التّفكيك والتّركيب قصد إعادة بناء النّسق الاتصالي من جديد
- استبدال النّسق المغلق بمفهوم النّسق المنفتح على مرجعه الذي يؤشّر إلى جانب من السّياق الخارجي، ويتمُّ هذا عبر الانتقال من داخل النّص إلى التّأويل الخارجي.

- اعتماد الموقع التأويلي للمحلّل أثناء التلقي، في إطار وجود شروط متشابهة¹.

فتجاوز البنية ذاتها، يسمح بتمحيص كيفية أداء العلامة لوظيفتها الدلالية داخل التركيب (معنى المعنى)، والتّحليل الوظيفي الذي يندمج في التّحليل البنيوي ويحلّ محلّه، يستغرق العلاقات بين البنى النصّية والخطابية من جهة، والحقيقة الواقعة خارج النصّ من جهة أخرى، في إطار البيئة التي تحيا فيها العلامة وتشتغل فيها الأنساق التّواصلية، فتحليل الخطاب الفني يتعلّق بالسياقات التي لا مناص من وقوع كل الخطابات فيها، وبكيفية دخول هذه الخطابات والنصوص في علاقات متبادلة مع بيئتها من خلال استجلاء التجربة، وبناء الماضي واستشراف المقاصد من توظيف أنساق معينة تحددها مكوّنات النصّ المبتانصية والمرجعية، ودراسة اشتغال العلامات وتضافرها مع بقية العلامات اللّغوية الأخرى، لرصد الدّوال المحرّكة والمولّدة للدلالات في سياقاتها الصّوتية والإيقاعية والصّرفية والتركيبية والتداولية، للوقوف على دلالاتها الحرفية والرّمزية فهماً وتأويلاً، مع التّركيز على مدلولات العلامة المسرحية في بعدها التّراثي وسماتها الحضارية داخل التّسق الاجتماعي الجزائري مدار الفعالية الخطابية، وبالتالي فإنّ دراستي لن تضعني في أطر نصّية أو في فضاء ركحي محدود بحدود الخشبة، بل سيجعلني أحلّق في كلّ الفضاءات الاجتماعية والثّقافية التي يصنعها انفتاح النصّ وشاعرية المكان المسرحي.

وما يُميّز هذا البحث أيضا اشتغاله على مسرحية اللّغة المتداولة فيها هي اللّهجة العاميّة، وهذا انطلاقاً من طبيعة اللّغة الموظّفة بوصفها مادةً قابلةً للتشكيل في قوالب متنوعة يتحدّد بموجبها مؤدّى الدلالة .

و تحقيقاً لهذه الأهداف والمآرب البحثية، ورّعنا المادة العلمية على أربعة فصول على هذا التّحو :
الفصل الأوّل: ملامح السّيمياء في التفكير الإنساني، تناولنا فيه قضايا العلامة، بدءاً بتعريفها في المعاجم اللّغوية، ثم انتقلنا إلى ماهيتها في التّصور الفلسفي، بعدها خلفية معرفية أسهمت بشكل بارز في بلورة السّيمياء، مستعرضين اتجاهاتها الحديثة، وعلاقاتها بالخطابات الإبداعية لاسيما فن المسرح.

1 - فرونسا راسيني، فنون النصّ وعلومه، ترجمة: إدريس الخطاب، دار طوبقال للنشر، الدّار البيضاء - المغرب، ط1، 2010م، ص: 37، 38.

الفصل الثاني: التّواصل السّيميائي في الخطاب المسرحي (النّص الدّرامي- العرض)، تناولنا فيه بالدراسة مفهوم التّواصل العام وعناصره وأنواعه، ثم عرضنا طبيعة التّواصل في الخطاب المسرحي وخصوصياته، مع إيراد أمثلة توضيحية من مسرحية (يمينه) في محاولة منّا إجراء إسقاطات تطبيقية على نص المدوّنة.

الفصل الثالث: المكوّنات السّيميائية للنّص الدّرامي (يمينه)، عاجلنا فيه بالقراءة السّيميائية أنساق إنتاج الدّلالة في مستوى التّحليل للبنية السّطحية للنّص الدّرامي، كالمستويات اللّغوية التي ترتبط بالشّخصية الدّرامية، ثمّ درجنا في عمق النّص إلى تحليل الشّخصيات الفاعلة وفق نماذج التّحليل السّردي، عرّجنا بعدها إلى دلالات اسم العلم الشّخصي في النّص المسرحي، لنختتمه بتحليل اللّغة الدّرامية وربطها بما تحيل عليه من موضوعات خارجية، تحددها سيرورة التّليل والقراءة التّأويلية.

الفصل الرّابع: بنية العرض المسرحي ونسقية الإنتاج الدّلالي - وهو امتداد منهجي ومعرفي للفصل السّابق- تطرّقنا فيه إلى تحليل خطاب الصّورة، دون إغفالٍ للجانب اللّغوي المرافق للخطاب المرئيّ، ملتزمين في هذا التّحليل التّراتبية الخطية للمسار السّردي الذي تخضع له البنية الدّاخلية للمسرحية، كإجراء تنظيمي يستهدف حشد الصّور والمشاهد في اللّحظة الدّرامية التي تحدث فيها، فدلالة العلامة المسرحية تتحدّد في إطار البنية النّسقية التي تنطوي تحتها، لنسدل السّتار على بحثنا بخاتمة رصدنا فيها أهمّ النتائج المستوحاة من القضايا التي أثيرت في ثنايا التّحليل السّيميائي لمسرحية (يمينه). وقد استأنسنا في إنجاز هذا العمل بمجموعة من المراجع والكتب، والتي رأينا فيها سندًا لما حوته بين دفتيّها من قضايا تتعلّق بموضوع التّواصل المسرحي، نذكر منها :

(سيمياء براغ للمسرح) /دراسة سيميائية: عدد من المؤلّفين، ترجمة أدمير كورية.

(السيميولوجيا والتّواصل) ل: إيريك بويسنس: ترجمة وتقديم: جواد بنيس.

وفي تحليل النّص الدّرامي اعتمدت بشكل كبير على كتاب (سيميولوجيا الشّخصيات الرّوائية) لفيليب هامون، ترجمة: سعيد بنكراد .

في (لغة الجسد)- كيف تقرأ أفكار الآخرين من خلال إيماءاتهم: ل: آلن بييز، ترجمة: سمير شيخاني، وكتاب (البيان بلا لسان) لمهدي أسعد عزّار.

و جملة الصعوبات التي واجهتنا أثناء إنجاز هذا البحث متعلقة بقلّة نوع من الأبحاث تُعنى بدراسة اللّغة العامية، واللّهجات المحليّة الخاصّة بالمجتمع الجزائري، فمعظم ما وقع بين أيدينا من دراسات تطبيقية على المسرح الجزائري العامّي، تكفي بذكر الإجراءات التّنظيرية على حساب الجانب التّطبيقي، وفي هذا النّوع من الدّراسات يستعين أصحابها بأجزاء ومقتطفات من النّصوص لا تمثّل النّص بعده بنية متكاملة، ممّا يجعل لجوءنا إلى هذه التحليلات ضرباً من المغامرة العلميّة في تعاطينا لنسق لغوي خاصّ لم تستقر قواعده بعد، ما حملنا على الاكتفاء بمقاربة تأويليّة لا تخلو من مخاطر الدّاتية والاعتباطية والاعتساف، وهو تجاوزه في التّحليل يدفعنا أحياناً إلى الإسقاط القسري بتقويل النّص ما لم يقله، ناهيك عن طبيعة الخطاب المسرحي الذي يبنى على خلفية معقّدة و مركّبة تقوم على مزيج من حقول معرفيّة وإنسانيّة، يتوسّطها علم السّيمياء، فتأويل علاماته والقبض على دلالاته يحتاج إلى علم الأصوات الوظيفي (الفونولوجيا)، وعلم النّفس، وعلم اللّغة الاجتماعي والتّحليل السّوسولوجي ... ونحن لا ندّعي الإلمام بكل هذه المجالات .

يُضاف إلى هذه العقبات المحتوى الفني الذي ينطلق من نصّ درامي مكتوب، يقابله بالتوازي تسجيل سمعي بصري (CD) يستنسخ علاماته ويُمسرح دلالاته، ما جعل مسار الدّراسة متشعباً إلى مسالك تحليلية صعبة، تتعدّد فيها القراءات وتضطرب معها التّأويلات أحياناً في التّعليق عن المتحرّك الثّابت الذي جمّده الصّورة الفوتوغرافية التي يفرضها التّوثيق، وإن كنّا لا نكذب حواسنا في تلقي علامات العرض إلّا أنّ مكن الصّعوبة أيضاً في التّعامل مع العمل المسرحي باعتباره نتاج إنساني إبداعي يترجم مجاهيل الذات الكاتبة والشّخصية الفاعلة على الخشبة، ما يدفعنا إلى الإقرار مجدّداً بأنّه لا يمكن بأيّ حال من الأحوال إخضاع المادة الفنيّة والسّلك الإنساني إلى المنهج العلمي الصّرف، وبالتالي قد نأى قليلاً عن التّنتائج القطعيّة، والدّلالات المطلقة الثّابتة التي تنتهي عندها كل قراءة تأويلية متعدّدة الشّخوص والمشارب.

إنّ تصوّر الموضوع بهذا الشكل يوحي بأنّ الدّراسة ستكون متشعبة ومتنوّعة، غير أنّ الصّرامة المنتهجة، تجعلنا لا نتجاوز حدود أنساق التّواصل في بنية النّص الدرامي وعرضه من خلال التّموج الذي اقترناه للدّراسة والتّحليل، ولن يكون خروجنا عن هذا المنهج إلا في الحدود التي تفرضها طبيعة

مقدّمة :

البحث العلمي، كآليات إجرائية تمنح المنهج مشروعية بناء منظومة متضايقة فكرياً لتحليل الخطاب الفني، كأن نستعين ببعض النظريات السيكلوجية في مجال التحليل النفسي لفهم عوالم الشخصيات، وبالقدر الذي يتطلّب المنهج السيميائي من أجل فكّ شفرات الخطاب المسرحي (بمينة)، وهذا ما يصنع تنوعاً في المرجعية المعرفية لهذا البحث.

وفي الأخير أُرْجى جزيل الشُّكر ووافر الامتنان إلى الأستاذة المشرفة **مليكة بلقاسمي**، بأن تشرفْتُ بقبولها الإشراف على هذا البحث أولاً، ولما أفادتني به من توجيهات علمية زادت البحث ثراءً ثانياً، كما أشكر كلَّ من ساعدني، ولو بكلمة أثناء إنجازي هذا البحث، والله الحمد والشُّكر أولاً وأخيراً.

ملاحح السّيمياء في التّفكير الإنساني.

المبحث الأول: قضايا العلامة في الفكر الإنساني.

المبحث الثاني: السّيمياء (الموضوع والاتجاهات الكبرى).

المبحث الثالث: السّيمياء والمسرح.

المبحث الأول: قضايا العلامة في الفكر الإنساني:

تُشكّلُ العلامة أو الإشارة جوهرَ إبداع الإنسان وتطوّره، حيثُ بات يعتمد عليها كلياً في تفكيره وتطوّره المعرفي وتنوّعه الثقافي، فمنها انطلق في اتجاه كسر قيود الوجود إلى آفاق أوسع عن طريق إبداعه أشكالاً تعبيريةً رمزيةً تعينه على التّواصل والكشف عمّا بداخله .

وأخذت العلامة تتطوّر في تاريخنا البشري كمحصّلة لسيرورة تفاعل الدّات مع الوجود، إلى أن أصبحت منظومةً معقّدة ومتشابكةً نسعى من خلالها إلى توصيل معنى أدق وأوضح عن حقيقة التّواصل فيما بيننا من جهة وبين الوجود من جهة أخرى .

لقد أخضع الإنسان الطّابع المركّب لوجوده، الذي هو إفرازٌ طبيعيٌّ لميراثه الثقافي للدراسة والبحث، وذلك رغبةً منه في اكتشاف قواعد سلوكه الرّمزي، وكان نتيجة ذلك ظهور علم السيمياء الذي ستكون مَهْمَتُهُ رصدَ وتتبعَ الدلالات (العلامات) التي ينتجها الإنسان من خلال جسده ولغته وأشياءه ومكانه وزمانه، وهو مستهلكها (مستقبلها) حين يستعملها للتّواصل، «ذلك أنّ التّواصل يحدث عن طريق الدلائل (العلامات)»¹.

فالعلامات أداة إدراك الكون، وأداة التّوسّط والتّواصل، وهي الأداة التي يتشكّل ضمنها الوعي وتتحدّد طريقته في صياغة مضامينه، و الشكل الوحيد لوجود الأشياء هو وجودها في اللّغة.

وحثّى لا يكون حديثنا سابقاً لأوانه، فإنّ المنهج العلمي يفرض علينا - ابتداءً - أن نقدّم تعريفاً لمصطلح العلامة بعدها من أبسط آليات التّواصل الإنساني، فضلاً على أنّها قطب الرّحى في الدّرس السيميائي، ومدار الفكر الدلالي، « فمن خلال وضعية العلامة وتفاعلها وتحريكها وتأويلها نستطيع الوصول إلى المعنى أو إلى التّدليل، أو فهم كلّ الأشياء حقيقيةً أو خياليّةً وكلّ ما يشكّل ثقافة»².

1- الأطرش يوسف، المكونات السيميائية والدلالية للمعنى (آليات إنتاج المعنى في الخطاب السردى)، الملتقى الوطني الخامس (السيمياء والنص الأدبي)، المركز الجامعي خنشلة- الجزائر، (د، ط) (د، ت)، ص : 02 .

2- جوزيف كورتيس، سيميائية اللّغة، ترجمة: جمال حضري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2010، ص : 19 .

المطلب الأوّل: التّعريف اللّغوي للعلامة :

قبل التّطرق إلى ماهية العلامة في التّصور الإنساني و الفلسفي، حريّ بنا أن نؤسّس لمصطلح (العلامة) تأسيساً لغوياً، كإضاءات فكرية ومنهجية تُعين على تمثّل القضايا الفكرية واللّغوية المتّصلة بها، فضبط التّصورات وتحليل الحقائق يوضّح الحدود بين حقول الدّراسات اللّغوية، ويُعيّن موقعها من موضوع الدّراسة، فمن المعاني اللّغوية التي دلّ عليها مصطلح (العلامة) مايلي:

العلامةُ : شارة، شعار.

العلامةُ : ما يُنصب في الطّريق فيُهدى به.

العلامةُ : (في الطّب) ما يكشف الطبيب الفاحص من دلالات المرض.

العلامةُ : سمة أو أمانة أو شعار تُعرف به الأشياء.

العلامةُ : ما يُستدلّ به على الطّريق من أثر.

علامةُ النَّصر: إشارة باليد إلى النَّصر ...¹

يمكن حصر المعاني اللّغوية لكلمة (علامة) في السّمة والفصل، وما يكون بين الأرضين، وما يُنصب في الفلوات تهتدي به الضّالة، فالعلامة من هذا الجانب وسيلة يهتدي بها الإنسان إلى شيء ما.

أمّا في المعاجم الغربية فإنّ العلامة (signe) باللّغة الفرنسية تعني: الإشارة أو الرّمز، أو كلّ ما يسمح بالمعرفة، التّوقع والتّنبؤ، أو هي حركة أو إيحاء ... يسمح بالتّعرف على شيء ما والتّواصل².

وفي المعجم الفرنسي "روبير الكبير" (le grand Robert)، فهي كلمة تعني: كلّ شيء مادّي يسمح بالاستدلال على وجود شيء آخر، والشّيء المادي الممثل للعلامة، قد يكون وجهًا

1- ابن منظور (محمد بن مكرم)، لسان العرب، المجلد (12) دار صادر بيروت- لبنان، ط1، 1994م، ص: 419، 420 ، مادة (ع ل م) .

2 - Le petit la rousse illustré - dictionnaire français , éd .librairie canada , 1990 , p : 940. النص الاصيلي :

Un signe ou un symbole, ou tout ce qui permet la connaissance, l'anticipation et la prédiction, ou c'est un mouvement ou un geste ... Permet de reconnaître quelque chose et de communiquer

أو حركةً أو لوناً ...¹.

كما ورد تعريف والعلامة (sign) في المعجم الانجليزي أكسفورد (oxford)، بمعنى: حدثٌ أو فعلٌ أو ظاهرةٌ تشير إلى وجود شيء ما، أو حدوثه أو إمكانية حدوثه في المستقبل، وهي مرادفة للإشارة².

وما يمكن أن نستشفّه من خلال ما تمّ عرضه من تعريفات للعلامة، سواء في المعجم العربي أو المعجمين الأجنبيين - وإنّ تباينت في المستوى اللّغوي- فهي تتقاطع جميعاً في تعريف العلامة على أنّها: أيُّ شيء يقوم مقام شيء آخر للدلالة عليه أو تمثيله، وبعبارة أدقّ، كلُّ ما يحمل دلالةً على شيء آخر.

المطلب الثاني: ماهية العلامة في التّصور الفلسفي:

أمّا ماهية العلامة من الجانب الفلسفي، فإنّنا نجد بأنّ البحث في دلالة الكلمات والعلامات اللّغوية من القضايا والموضوعات التي شغلت الفكر الفلسفي العربي والغربي، والذي مهّد فيما بعد لمفاهيم اللّسانيات الحديثة بصفة عامة، وللّفكر السّيميائي بصفة خاصّة .

إنّ محاولة تتبّع العلامة تاريخياً وتقصّي وجودها ككيان نفسي وثقافي وحضاري ليس بالأمر السّهل³، والأكيد أنّ ظهورَ العلامة مرتبط بظهور الإنسان على وجه الأرض، فمنذ أن أحسَّ الإنسان بانفصاله عن الطّبيعة وعن الكائنات الأخرى، بدأ يبلور أدوات تواصلية جديدة تتجاوز الصّراخ والمهرولة والاستعمال العشوائي للجسد والإيماءات، وتكوين إنسانيته الخاصّة عن طريق أدوات للتواصل تقوم

1 - Le grand robert , dictionnaire français . imprime en France, pub 2, 2001. P : 1512

النص الأصلي :

Toute chose matérielle permet de déduire l'existence de quelque chose d'autre, et la chose physique qui représente la marque, cela peut être un visage, un mouvement ou une couleur ...

2 - Oxford Advanced terms dictionary, oxford. University press , the ed 2000. P: 1245.

النص الأصلي :

Un événement, une action ou un phénomène qui indique l'existence de quelque chose, son occurrence ou la possibilité de son apparition dans le futur, qui est synonyme du signe

3- قدّور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران-

الجزائر، (د، ط). 2005. ص: 53 .

على أشكال رمزية، وعلامات تقوم على التّواضع¹، وفي لحظة يتّخذ فيها السلوك السيمياء شكلاً مرئياً يتبادله الأشخاص، وقابلاً للملاحظة تكون أمام لغة².

« إنّ الباحث في تاريخ السيمياء لن يعثر على ملامح واضحة لهذا العلم، بل سيعثر على شذرات متفرقة تدلّ على أنّ الإنسان قد تأمّل في العلامة منذ بدأ التأمّل والتفكير فيما حوله، وقد نشأ هذا التأمّل لا عن قصد المعرفة بل عن قصد التشكيك في المعرفة³.

فمنذ البداية كان المنطلق فلسفياً قائماً على مبدأ الشك، وأوّل من بدأ التأمّل المنظمّ في العلامة هم الإغريق في الدّراسة المسماة بالشكّية (Scepticism)، ومنطلقها أنّ حواسنا تخوننا، وأنّ المتخصّصين يناقض بعضهم بعضاً، وعلينا التشكيك بما يُقدّم إلينا، ويمثّل هذا الفكر الفيلسوف "إيندموس" (Indemus) في القرن الأوّل ميلادي، ومنطقه أنّ العلامات ليست ظاهرةً ومتجليةً بالضرورة، فلو لم تكن مستترة أحياناً لظهرت جليّة للجميع.

فقد قام الطّبيب "جالينوس" (Galinus) في القرن الثالث ميلادي بالتمييز بين العلامات العامة التي تدلّ على أكثر من شيء، والعلامات الخاصّة التي تدلّ على شيء محدد⁴، وارتبط التفكير بالعلامة بمجال الطّب، فمن خلال المرض وأعراضه التي تظهر على ملامح المريض تتجلى الدلائل التي بموجبها يُعرف المرض، إذ أنّها العوامل المساعدة على فهمه، حيث يقول "جالينوس" في كتابه (في فرق الطّب للمتعلّمين): « ثمّ إنّ أصحاب الرأي والقياس يأخذون من تلك الأعراض دلائل على السبب، ويستخرجون من علم السبب العلاج والمداواة، وظواهر المرض يُستدلّ عليها بعلامات⁵، فالعلامات

1- فيصل الأحمر، معجم السيمياء، الدّار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010 م، ص: 21.

2- أمبرتو إيكو، العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه)، ترجمة: سعيد بنكراد، مراجعة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء - المغرب، ط2، 2010 م، ص: 205.

3- فيصل الأحمر، المرجع السابق، ص: 22.

4- المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

5- عايدة حوشي، نظام التّواصل السيمبولساني في كتاب الحيوان للحافظ حسب نظرية بورس (رسالة دكتوراه)، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة فرحات عباس، سطيف - الجزائر، 2008-2009م، ص: 30. نقلاً عن: جالينوس، كتاب جالينوس في فرق الطّب للمتعلّمين، تحقيق: محمد سليم سالم، الهيئة المصرية للكتاب، ط1، 1978م، ص: 29. يُنظر، أمبرتو إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، ص: 32-35.

توجد كلّما استعمل الإنسان شيئاً ما محلّ شيء آخر¹.

فالأعراض هي العنصر الأوّل من الدليل، سواء كان دليلاً لغوياً أم غير ذلك، فالدليل غير اللغوي يمكن أن يكون لغوياً إذا عبّرنا عنه بالقول مثلاً: فأعراض المرض هي بمثابة الدّوال التي تستحيل إلى مدلولات بعينها بعد ترجمتها، وهي المرض ذاته بملاححه، وفهم الدليل طريق معرفة الأدوية، وبالتالي فما يظهر من أعراض يُستدلّ عليه بالعلامات².

ومن هنا نستطيع أن نقارب التّواصل بالعلامات بين الطّبيب والمريض من خلال سؤال الأوّل للثاني عن شكواه، فمن خلال اللّغة والأعراض (علامات غير لغوية) يهتدي الطّبيب إلى المرض ويجد مدلولاً للدّال، فالتّواصل يربط بين اللّغوي وغير اللّغوي .

كما شكّلت ملاحظات "أفلاطون" حول العلامة اللّغوية منبعا تقليديا فكريا، أطلق عليها لفظ (Sêmeion) الذي يرادف العلامة، وهي تدلّ على الأعراض المرضية، ففي كتابه (العبارة) مايز بين الكلام والأشياء والأفكار، فقال بأنّ الأشياء هي ما تدركه الحواس، بينما الأفكار هي أداة معرفة الأشياء، ويبقى الكلام عبارة عن أصوات متمفصلة في وحدات تخبر عن الأفكار³.

أ- العلامة عند "أرسطو" :

أمّا "أرسطو" (Aristote) فقد عرّف العلامة من خلال قوله: «إنّ الألفاظ دالّة أو رموز للمعاني التي في النّفس، كما أنّ الحروف التي تُكتب هي دالّة على هذه الألفاظ»⁴، حيث تكلم "أرسطو" هنا عن العلامة بوصفها مرادفة للرمز، وأنّ هذه الرموز في النّسق اللّساني على الأقل تتشكّل من الكلمات التي تتحد على اعتبارها ترابطاً بين ثلاثة حدود، الأصوات وأحوال النّفس والأشياء، وتستخدم الحدّ الأوّل وسيطا ما بين الحدّ الثاني والثالث، أمّا الأشياء فهي متطابقة مع نفسها دوماً، وأيضاً أحوال النّفس، لأنّ كلّ واحدٍ منها يكون مستقلاً، كما أنّ المعاني التي في النّفس خلاف

1 - أمبرتو إيكو، المرجع السابق، ص: 09.

2 - عايدة حوشي، المرجع السابق، ص: 30.

3 - سعيد بنكراد، السّيميائيات النّشأة والموضوع، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 35، ع 3، مارس 2007 م، ص: 13.

4 - أرسطو، في التّأويل، ترجمة: ابن رشد، تحقيق: حبر اجهامي، دار العودة، بيروت - لبنان، 1988م، ص: 84، 85.

للحروف والكلمات، فهي أمثلة وأيقونات للموجودات¹.

ويعتقد "أرسطو" في هذا السّياق أنّ الألفاظ ليست واحدةً بعينها عند جميع الأمم، أي أنّ الألفاظ

والحروف تُوضع أو تنشأ عن طريق التّواضع، وقد قسّم العلامات إلى صنفين مختلفين:

الصّنف الأول: وهو بحسب المنطق اليوناني (تكميرون) بمعنى الدّليل، ويمكن أن نترجمه بـ: علامات

ضرورية، مثال: من لديه حمّى فهو مريضٌ .

الصّنف الثّاني : وهو "العلامة الضّعيفة"، كون الحكم الكلّي الذي تنزل فيه العلامة الضّروية إلى

إثبات جزئي، مثال: إذا كان تنفسه مضطرباً فلهذا إذن حمّى².

فالعلامة عند "أرسطو" هي الشّيء الذي يؤدي وجوده وإنتاجه إلى وجود وإنتاج شيء آخر، سواء

كان سابقاً أو تالياً³.

ب- العلامة عند "ابن سينا" :

يقول "ابن سينا": « إنّ الإنسان قد أُوتي قوّةً حسيةً ترتسم فيها الأمور الخارجية، وتنتأى عنها إلى

النّفس فترتسم فيها ارتساماً ثانياً ثابتاً وإن غابت عن الحسّ ... ومعنى دلالة اللفظ أنّ يكون إذا ارتسم

في الخيال مسموع اسم ارتسم في النّفس معنى، فتعرف النّفس أنّ هذا المسموع لهذا المفهوم، فكلّمًا

أورده الحسّ على النّفس التفتت إلى معناه⁴.

ويحدّد لنا "ابن سينا" في هذا التّصوّر أهمّ العناصر التي تسهم في تشكيل العلامة وهي: صور

الأمور الخارجية، والنّفس، ومسموع اسم، ودلالة اللفظ، والمعنى، وهذا يعني أنّ الإنسان إذا أراد أن

يعبّر عن شيء موجود في المحيط الخارجي عليه أن يبدأ بإدراكه أولاً كتجربة حسية أولية، ثمّ يتصوّر له

ليشكّل في ذهنه (معنى)، ولهذا فإنّ العلامة عنده تتشكّل من (صورة سمعية + صورة ذهنية)، وهو بهذا

1- أمبرتو إيكو، السّيميائيات وفلسفة اللّغة، ترجمة: أحمد الصّمعي، المنظّمة العربية للترجمة الحمراء، بيروت- لبنان، ط1، 2005م،

ص: 72، 73.

2 - أمبرتو إيكو، العلامة (المرجع السابق)، ص: 74، 75.

3 - طالع الحدّاوي، سيميائيات التأويل، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2006 م، ص: 336.

4 - أبو الوليد بن رشيد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في العبارة، تحقيق: محمد سليم سالم، دار الكتب، وزارة الثقافة المصرية،

مركز تحقيق التراث، مصر، (د، ط)، 1978م، ص: 12، 13.

يقصي المرجع الخارجي .

ولم يكن "أغستين" (Augustin) بعيداً عن "ابن سينا" حيث جعل للكلمة ثلاثة مستويات، الأول بوصفها صوتاً منطوقاً، والثاني بوصفها رمزاً يدل على كيان آخر، والثالث في أن الكلمة تجسيد لعلاقة وجدانية عامة تمنح العلامة بعدها التواصل¹.

أمّا في العصور الوسطى، فقد توسّع الاهتمام والتأمل في العلامة واللغة، ونخصّ بالذكر هنا الفيلسوف "بوانسون" (Boanson) الإسباني الذي نشر في كتابه (فن المنطق) اختراعاً يُعدّ من غير ريب النظرية العامة للعلامات، فقد أقام فيه التمييز بين التمثيل والمعنى، وأوضح فيه خصوصية علامة المعنى الكامن في كون العلامة لا تستطيع أن تكون بنفسها علامة على الإطلاق، بينما الشيء فيستطيع أن يمثّل نفسه، فبوانسون -إذن- ربط المعنى بالأشياء المجردة، أمّا التمثيل فربطه بالمحسوسات التي تستطيع أن تمثّل نفسها دون الحاجة إلى من يُعبّر عنها².

وانتقالاً إلى عصر النهضة نجد الفيلسوف الألماني "لايبنتز" (Leibniz) الذي يرى بأن لكل العلوم أصولاً جوهريةً مشتركةً، وعندما يستطيع الإنسان أن يشكّل علامات تدلّ على هذه الأصول، يكون بذلك قد أتمّ موسوعة العلوم، فمعرفة الوجود تتطلّب بالضرورة العلامات التي تشكّله³.

وفي إطار فلسفي دائماً، نجد من بين الأمثلة التي تدور حول الفلسفة الغربية وإسهاماتها في بناء نظرية سيميائية، الفلسفة العلاماتية التي أسّسها "هوبز"، «حيث ينظر إلى اللفظ على أنّه وعاء التصورات والأحكام والاستدلالات، ومن دون العلامة اللسانية لا يمكن أن تتجسّد آليات الفكر اللساني»⁴.

كما أدرك "إتيان كوندياك" (Etienne Condiac) العلاقة بين اللغة والفكر، إذ أوضح كيف تشمّ الروابط بين الأفكار، وهو يعتقد أنّه من المستحيل أن يتمّ النشاط الفكري في غياب اللغة ورموزها،

1- بشير خليفي، الفلسفة وقضايا اللغة (قراءة في التصور التحليلي)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م، ص:40.

2 - فيصل الأحمر، المرجع السابق، ص: 25.

3 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4 - أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة (مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005م،

ص: 69.

فهو يرى أنّ اللّغة الإشارية هي اللّغة الأصليّة، كالحركات وملاحح الوجه ونبرات الصّوت¹، « فليس التّفكير في العلامات حديث الميلاّد، وإن كان اختلط زمنًا طويلًا، بحكم أهميّة العلامات اللّغوية في التّواصل الإنساني بالتّفكير في اللّغة، وعلى هذا نجد نظرية سيميائية ضمنيّة في التّأمّلات اللّغوية القديمة² ».

ج- العلامة عند "أبو حامد الغزالي" :

عرّف "الغزالي" العلامة من خلال قوله: « إنّ للشيء وجودًا في الأعيان، ثمّ في الأذهان، ثمّ في الألفاظ، ثمّ في الكتابة، واللفظ دالٌّ على المعنى في النفس، والذي في النّفس هو مثال الموجود في الأعيان، فما لم يكن للشيء ثبوت في نفسه لم يرتسم في النّفوس مثاله³ ».

ونلاحظ في نصّ "أبي حامد الغزالي" أنّه عدّ المرجع عنصرًا أساسيًا في الدّليل اللّغوي، كما أدرك أهميّة العلامات في النّظام التّواصلية، إذ إنّ الإنسان يكيّف نفسه مع العالم الخارجيّ من خلال كفاءته العقلية الإدراكية، والتي تسمح له بابتكار النّظام التّرميزي المشكّل وفق التّصور الحسيّ بعدها تجربة إنسانيّة، وما يوفره المحيط الاجتماعيّ من إشارات ورموز ترتبط بعالم الأشياء المحسوسة.

هذا التّصور للعلامة يقترب كثيرًا من تصور "أبو حازم القرطاجني"، حين يقول: «كلّ شيء له وجود خارج الدّهن، فإنّه إذا أدرك حصلت له صورة في الدّهن تُطابق ما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصّورة الدّهنية عن الإدراك، أقام اللفظ المعبرّ به هيئة تلك الصّور الدّهنية في أفهام السّامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجودًا من جهة دلالة الألفاظ، فإنّ أحتيج إلى وضع رسوم من الخطّ تدلّ على الألفاظ لمن يتهيأ له سمعها من المتلفّظ بها، صارت رسوم الخطّ تُقيم في الأفهام هيئات الألفاظ، فتقوم بها الأذهان صور المعاني، فيكون لها أيضًا وجود من جهة دلالة الخطّ على الألفاظ الدّالة عليه⁴ ».

1 - المرجع السابق، ص: 70.

2 - أوزوالد دوكرو جان - ماري شافار، المعجم الموسوعي الجديد في علوم اللّغة، ترجمة: عبد القادر المهيري- حمّادي صمّود، دار سيناتر، المركز الوطني- تونس (د، ط)، 2010م، ص: 179.

3 - أبو حامد محمد بن محمد الغزالي، معيار العلم في المنطق، دار ومكتبة الهلال، مصر (د، ط)، 1929م، ص: 16.

4 - أبو الحسن بن محمد بن حازم القرطاجني، منهج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب أبو الخوجة، دار الكتب الشّرقية، تونس، ط1، 1966م، ص: 18، 19.

إنّ هذا القول لا يخرج عن التّصور العام للعملية الدّلالية، فهو يحدّد أنواع العلاقات التي تربط العناصر المشكّلة للدّليل اللّغوي بعضها ببعض وهي :

المرجع: أو المدلول عليه، ويعبّر عنه شكل شيء له وجودٌ خارج الدّهن .

المدلول: إدراك للمرجع حصلت له صورة في الدّهن تطابق ما أدرك منه .

الدّال: عنده أقام اللفظ المعبّر به هيئة تلك الصّور الدّهنية في أفهام السّامعين، ويمكن توضيح هذه العلاقات كالآتي :

الرّموز الكتابية (دالّ) : ← الصّورة الصّوتية ، أي اللفظ (دال).

الصّورة الصّوتية (دالّ) : ← الصّورة الدّهنية (مدلول).

الصّورة الدّهنية (دالّ) : ← الأعيان المدركة (مدلول) ¹.

وبهذا نخلص إلى أنّ كلّ مدلول يتحوّل إلى دال، فالصّورة الصّوتية تكون مدلولاً في علاقتها بالرّموز الكتابية (الحروف)، لكنّها تصبح في علاقتها بالصّور الدّهنية دالاً، والصّورة الدّهنية تستحيل دالاً في علاقتها بالأشياء الخارجية أي العالم المحسوس المحيط بنا.

وهذا التّصور لعالم الأشياء شكّل محوراً أساسياً في النّظرية الدّلالية التي جاء بها "رتشارد" (Avor Armstrong Déchards) و"أوغدن" (Charles Ogden) في مؤلّفهما (معنى المعنى)، حيث أشارا إلى أهميّة التّحليل المزدوج الذي يتناول العلاقة بين الألفاظ والأفكار من جهة، والأشياء المشار إليها من جهة أخرى ².

د- العلامة عند "أندري لالاند":

عرّف "لالاند" (André Lalande) العلامة في معجمه الفلسفي بأنّها إدراك راهن يسوغ بكيفية أكيدة نسبية إقراراً متعلّقاً بأي شيء آخر، والعلامة توجد -حسب رأيه- على صنفين :

علامات طبيعية: وهي تلك التي لا تنجم علاقتها بالشّيء المشار إليه إلا عن قوانين الطبيعة كالدّخان

1 - نصر حامد أبو زيد ، إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي، الدّار البيضاء المغرب (د، ط)، 1014م، ص : 80.

2 - يُنظر، أوغدن ورتشارد، معنى المعنى (دراسة لأثر اللّغة في الفكر والعلم الرّمزية)، تقديم وترجمة: كيان أحمد حازم يحي، دار الكتاب الجديد (د، ط)، (د، ت)، ص : 428-490.

إشارة على النار .

وأخرى علامات اصطناعية: وهي التي تقوم علاقتها بالشيء المشار إليه على إقرار ووعي وإرادة جماعية في الأغلب، كالعلامات الجبرية والعلامات الموسيقية¹.

هـ- العلامة عند "أمبرتو إيكو" :

يذهب "إيكو" في تصوّره للعلامة من خلال اعتقاده « بأننا نجد مجموعة من الاستعمالات اليومية يتبيّن من خلالها أنّ العلامة إشارة واضحة تمكّننا من التّوصل إلى استنتاجات بشأن أمرٍ خفيّ ... فهي شيءٌ يقوم مقام شيءٍ آخر، والشيء هو عبارة ملموسة أو صنف أو نمط من التّعبيرات الملموسة الممكنة، ويبقى الالتباس بخصوص ذلك الشيء الآخر الذي يحيل عليه أو الذي يقوم مقامه² »، كما حدّد مفهوم العلامة في كتابه الذي يحمل عنوان (العلامة) بتعريف مختصر على أنّها: « شيء يُوضع محلّ شيءٍ آخر³ ».

غير أنّ "إيكو" تجاوز إشكالية الالتباس بخصوص ذلك الشيء "بالإرجاع"، وبالأحرى الرجوع إلى اللّغة المشتركة بين المرسل والمتلقي، وقد اهتمدى إلى هذا الحل من خلال التّعريف الذي قدّمه "جاكسون" (Roman Jakobson) للعلامة، حيث عرّف هذا الأخير كلّ علامة على أنّها علاقة إرجاع (Relation de renvoi)، حيث يقول: « فقد قرّرنا أن نستعمل بصفة مؤقتة للإشارة إلى ذلك الشيء الآخر لفظ (إرجاع) لأنّه محايد⁴ ».

كما ميّز "إيكو" الدلائل (العلامات) الطّبيعية عن الدلائل غير القصدية، فالأولى صادرة عن مصدر طبيعي، أمّا الثّانية فهي السلوك الإنساني غير الصّادر بشكل قصدي من قبل المرسلين، ينجزها الإنسان كأفعال يدركها أيُّ إنسانٍ، ويتعرّف عليها باعتبارها وسائل علامية (أنساق) كاشفة عن شيء

1 - أندري لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت- لبنان، ط2، 2001م ص. 92، 93.

2 - أمبرتو إيكو، السيمياءات وفلسفة اللّغة، ترجمة: أحمد الصّمعي، المنظّمة العربية للترجمة الحمراء، بيروت - لبنان، ط1، 2005م، ص: 455، 460.

3 - أمبرتو إيكو، العلامة (المرجع السابق)، ص: 12.

4 - المرجع نفسه، ص: 116 .

آخر حتى ولو كان المرسل غير واعٍ بالخاصية الكاشفة لسلوكه، إلا أن وراء إشارته قصداً دالاً عميقاً¹. بهذا شكّل "إيكو" سيمياء عامة ذات طبيعة فلسفية، حيث يقول: «أمّا بالنسبة إلى السيميائية العامة، فإنّ الأمر يختلف، إذ أعتبر أنّها ذات طبيعة فلسفية، لأنّها لا تدرس نظاماً معيناً، ولكنها تطرح مقولات عامة... والخطاب الفلسفي بالنسبة إلى السيميائية العامة ليس محبداً أو أكيداً، بل هو بكل بساطة تأسيسي»²، مؤكّداً - أيضاً - على وجود ملاح الدرس السيميائي في التفكير الفلسفي، حيث يقول في هذا الصدد: «فقد نظرت فلسفة اللّغة من الرواقين إلى "كاسير" من علماء القرون الوسطى إلى "فوكو" من أغستين إلى فغنشتاين في جميع أنظمة العلامات، وبهذا المعنى فقد طرحت مسألة سيميائية في الأصل»³.

مما سبق ذكره في مجال التّحديد المفهومي لمصطلح (العلامة)، وما تعلق ببعدها الفلسفي، يمكن القول إنّ الناظر في التعاريف المقدّمة سيدرك أنّها لا تبتعد كثيراً عن المعنى العام الوارد في المعجم العربي، كما أنّ كلٌّ من "أرسطو وابن سينا والغزالي ولا لاند" وغيرهم - وإنّ اختلفت صيغ تعابيرهم - تصبُّ في مجرى تصوُّري واحد، يجعل من العلامة كيانا حاملا لمعنى معيّن أو دالاً عليه.

المطلب الثالث: العلامة عند: سندر س بوس*

يقول "بوس" (Charles senders Peirce): «إنّ العلامة أو الماثول (Représentataman)، وهي شيء يعوّض بالنسبة لشخص ما شيئاً ما بأيّة صفة وبأيّ طريقة، إنّّه يخلق عنده علامة موازية أو علامة أكثر تطوراً، إنّ العلامة التي يخلّفها أُطلق عليها مؤولاً للعلامة الأولى، وهذه العلامة تحلُّ محلّ شيء هو موضوعها»⁴، وهكذا يقسّم "بوس" العلامة إلى ثلاثة أقسام:

1 - حتّون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 1987م، ص: 41، 42.

2 - أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللّغة (مرجع سابق)، ص: 36.

3 - المرجع نفسه، ص: 33، 34.

4 - المرجع نفسه، ص: 78.

* لا بد من التنبيه إلى أنّ التطق الصحيح لـ (Peirce)، هو "بوس"، وليس "بيرس"، وكل دارسي "بوس" يشدّدون على ضرورة الالتزام بالنطق الصّحيح لهذا الاسم، وهذا التحذير عادة ما يشير إليه هؤلاء الكتاب في بداية كتبهم أو مقالاتهم، يُنظر: سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، مدخل إلى السيميائيات (ش- س- بوس)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2005م، ص: 11.

1- الماثول (تمثل) (Representatamen)، أي الدال.

2- الموضوع (Objet)، أي الأمر الخارجي.

3- المؤول (Enterpretan)، أي علامة أخرى تصدر عن المؤول (بكسر الواو) Interpretate.

وهذا يعني أن للعلامة عند "بورس" علاقة ثلاثية بين ثلاثة معطيات :

$$\text{العلامة} = \text{ماثل} + \text{موضوع} + \text{مؤول}^1$$

وعلى هذا الأساس، فالماثل (العلامة) هو الأداة التي نستعملها في التمثيل لشيء آخر، إنه لا يقوم إلا بالتمثيل، فهو لا يعرفنا على شيء ولا يزيدنا إلا معرفةً به، ذلك أن موضوع العلامة كما يقول "بورس" هو ما يجعل منها شيئاً للتعرف، وما يُستفاد من هذا التعريف أن العلامة (الماثل) هي ما يجلُّ محلَّ شيء آخر، وأداة للتمثيل لا توجد إلا من خلال تحيينها داخل موضوع (Objet) ما، لا تستطيع العلامة الإحالة على موضوعها إلا من خلال وجود مؤول يمنح العلامة دلالتها الصحيحة².

يمكن القول -أيضاً- أن الماثول يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الدال في التصور السوسيري، فمهمة العلامة كما هي مهمة الدال تكمن في التمثيل لشيء لمنحه وضعاً تجريدياً أي مفهوماً، واستناداً لهذا التحليل وجب النظر إلى العلامة بعدها وحدةً ثلاثيةً المبنى غير قابلة للاختزال إلى عنصرين اثنين.

فالعلامة هي ماثل يحيل على موضوع عبر مؤول، وهذه الحركة هي ما يشكّل في نظرية "بورس" ما يطلق عليه السيميز (Sémiosis)*، أي النشاط الترميزي التدللي الذي يقود إلى إنتاج الدلالة

1 - محمد عبد الرحمن جابري، نظرية العلامات عند جماعة فيينا، رودولف كارناب نموذجاً، دراسة وتحليل، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان، ط1، 2010 م، ص: 145 .

2 - عبد القادر فهم شيباني، السيميائيات المنطقية والعلامة البصرية (قراءة في فكر شارل سندر بورس)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع إربد - الأردن، ط1، 2018م، ص: 06

*- السيميزيس (Sémiosis): لقد كان "بورس" (C. S. Peirce) أول من أدخل مفهوم السيميزيس إلى ميدان السيميائيات، بل كان أول من أرسى دعائم نظام للتدليل وإنتاج الدلالات، وهو في نظره "سيرورة يشتغل من خلالها شيء ما كعلامة"، وإنَّ تمثُّل كل التجارب الإنسانية بكل أحجامها وامتداداتها وأشكالها يمرُّ عبر هذه السيرورة. يُنظر: أمبرتو إيكو، التَّأويل بين بورس ودريدا (مقال)، ترجمة وتقديم: سعد بنكراد. الموقع الإلكتروني: <http://saidbengrad.free.fr/al/n11/2.htm> تاريخ النشر: نوفمبر 2003م - تاريخ الاطلاع: 10-10-2018م.

وتداولها، وعلى هذا الأساس فإنَّ السَّيرورة التَّدليلية تستدعي الماثول كأداة للتَّمثل، وتستدعي الموضوع كشيءٍ للتَّمثيل، وتستدعي مؤَّولا يقوم بالربط بين هذين العنصرين، أي ما يوفِّر للماثول إمكانية تمثيل الموضوع بشكل تامّ داخل الواقعة الإبلاغية¹.

ينطلق "بورس" - في رؤيته السيميائية - من فلسفة ترى في السيمياء علماً عاماً يتجاوز حدود اللسان، مُكتسباً عموميةً يستطيع بواسطتها الغوص في أعماق كلِّ الظواهر الكونية بطبيعتها المختلفة، سواءً كانت مادّيةً أم ميتافيزيقيةً أم غيرها: حيث يقول: «لم يكن في وسعي أن أدرس أيّ شيء، سواء تعلّق الأمر بالرياضيات أو الأخلاق أو الميتافيزيقا أو الجاذبية أو الديناميكية الحرارية أو علم البصريّات أو الكيمياء أو علم التشريح المقارن أو علم الفلك أو علم النفس أو علم الأصوات أو الاقتصاد أو تاريخ العلوم ... إلّا من زاوية نظرٍ سيميائية»²، فالسيمياء البورسية سيمياء عامّة تشمل كلَّ ما تنتجه التجربة الإنسانية عبر مجمل لغاتها ومن كافّة أبعادها، فهي رؤيةٌ للعالم والكون والوجود من حيث اشتغال كلِّ بوصفه علامةً تُحيل إلى أخرى وترتبط بها عبر سيروراتٍ تدليليةٍ مُتداخلةٍ مُتشعبةٍ تؤدي إلى إنتاج الدلالة وتداولها.

وتتأسّس السيمياء البورسية على مرجعيات الفلسفة الظاهرية* والعلاقات الرياضية التي تؤكد نسقية العلاقات الثلاثية، فالواحد والاثنان والثلاثة هي أعداد كافية من الناحية البراغماتية وضرورية من الناحية المنطقية من أجل إنتاج علاقات لا نهائية ذات طبيعة اختزالية تمكّن من رد أي عدد يتجاوز الثلاثة إلى علاقة ثلاثية³، وتمثّل الدّعوى المركزية في تفكير سيميائيات "بورس"، بأنّه لا يمكن أن يتمّ تفكير بمعزل عن العلامات، من منطلق أنّ التفكير عن طريق العلامات قمين باستكشافه عبر الوقائع

1 - سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية - سورية، ط3، 2012م، ص: 91، 92 .

2 - سعيد بنكراد، السيميائيات النشأة والموضوع (مرجع سابق)، ص: 03 .

3 - أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة (مرجع سابق)، ص: 134 .

*- الظاهرية : اسم مأخوذ من الظاهر، أي ما يواجه المرء تلقائياً في الإدراك العادي، وهي فلسفة ظهرت على يد الألماني أدوموند هوسرل، وهي «دراسة وصفية خالصة للوقائع التي تمرّ بالفكر، وتخطو إلى مجال المعرفة...» يُنظر: عبد الفتاح الديري، الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة (مذاهب وشخصيات)، الدار القومية للطباعة والنشر، 1966م، ص: 20-34 .

البرزانية... فكلّ تفكير علامة، وأنّ العلامات أو الأفكار هي بحق موضوع بحث سيميائي خاص¹، تتجرّد من خلاله الدلالة عن عواملها المحسوسة عبر الاستدلالات المنطقية .

1- **الماثول** : يُعرّفه "بورس" بقوله: « إنّ العلامة (الماثول) هي شيء يعوض بالنسبة لشخص ما شيئاً ما بأيّة صفة وبأيّة طريقة، إنّهُ يخلق عنده علامة موازية أو علامة أكثر تطوّراً، إنّ العلامة التي أخلقها أطلق عليها مؤولاً للعلامة الأولى، وهذه العلامة تحلّ محلّ شيء: موضوعها »².

2- **الموضوع** : هو ما يقوم الماثول بتمثيله مروراً بالمؤؤل، ولتحديد معنى الموضوع لا بدّ من مراعاة السّياق الخاص الذي أدرج ضمنه، وهنا لا بدّ من التّمييز بين معرفتين، المعرفة المباشرة والمعرفة غير المباشرة.

أ- **المعرفة المباشرة** : هو المعطى من خلال العلامة بشكل مباشر في مثل: الشّمس مشرقة، الموضوع المباشر هنا لا يتعدّى ما تعطيه لنا الجملة من معرفة مباشرة لا تحتاج إلى كبير جهد لفهما، وهي إسناد صفة الإشراق للشّمس .

ب- **الموضوع الديناميكي**: هو المعنى البعيد الضّمني المتعلّق بالمعرفة الثقافية والدينية للمؤؤل، وهو في المثال السّابق جملة الإحالات الدّلالية التي تشير إليها لفظة (الشّمس) كأن تكون دالة على النّور أو الجمال أو المكانة أو اسم علم....³

وهذا الفعل التّديلي للعلامة يتمّ عبر مسار العملية التّأويلية التي تستهدف معرفة الدلالة النّهائية التي يؤسّسها الدليل اللّغوي في تقلّباته وانزياحاته داخل أطر التّرميز والثّقافة اللّغوية .

ويمكن استثمار الموضوع الديناميكي في قراءة النّصوص الفنية بتجاوز بنيتها السّطحية إلى البنية العميقة والحفر في طبقاتها للوصول إلى المعنى الضّمني المستتر، أو ما يُسمّى بالمعرفة خارج النّصية أو (المسكوت عنه) عبر تنشيط الذاكرة المؤولة.⁴

1 - أحمد يوسف، المرجع السّابق، ص : 118.

2 - سعيد بنكراد، السّيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها (مرجع سابق)، ص : 68. نقلاً عن :

C-s Peirce: Ecrits sur le signe, éd seuil.1978. p121

3 - يُنظر: سعيد بنكراد، السّيميائيات والتّأويل (مرجع سابق)، ص: 85 ، 86 ، 87 .

4 - المرجع نفسه، ص: 87 .

ج- المؤول النهائي: هو المنوط بإيقاف سيرورة المؤول الديناميكي عند دلالة ما داخل نسق معيّن « فداخل سيرورة تأويلية معينة يجنح الفعل التأويلي إلى تثبيت هذه السيرورة داخل نقطة معيّنة، تعدّ أفقاً نهائياً داخل مسار تأويلي يقود من تحديد معطيات دلالية أولية (مؤول مباشر) إلى إثارة سلسلة من الدلالات (مؤول ديناميكي) إلى تحديد نقطة إرساء دلالية (مؤول نهائي) »¹.

وتكمن أهميّة المؤول النهائي في كونه الكابح لسيرورة السّيموز اللامتناهية التي يدعمها المؤول الديناميكي، إذ لا بدّ من الرّسو عند محطة تأويلية معينة، لأنّ الاستمرارية تحمل تداعيات الولوج إلى العبثية التّفكيكية في لعبة تدليلية لا متناهية، أو ما يُعرف بمتاهات التّأويل المفضية إلى التّشظّي الدّلالي. ومهما يكن، فإنّ اللّغة بشكل عام قد احتلّت مكانةً سامقةً في الفلسفة الغربية المعاصرة، والأمر عائد بالأساس إلى مُدخلات متنوعة أحدثت تراكمها فلسفة اللّغة، كمساق جديد يدلّ خصوصاً على البحوث المنتشرة في البلدان الأنجلوسكسونية، كما أنّ معالجة العلامة من زاوية فلسفية سيّمكّن الإنسان الباحث خصوصاً من إحداث مقارنة متفرّدة لفهم نفسه وواقعه، فلا يمكن الحديث عن فكر دون علامة تعطيه مسوّغات الوجود ودلائل الحضور²، فللعلامة أهمية كبرى تتجلّى في كونها تحقّق التّواصل بين النّاس في المجتمع، وفي هذا الشّأن يقول "كولن شيري" (colin cherry): « لا يوجد تواصل دون نسق مكوّن من دلائل... ذلك بأن التّواصل الإنساني - في جوهره إنّما هو تبادل الدلائل أو (العلامات). »³

وما يمكن أن نخرج به من خلال ما تمّ عرضه، هو أنّ المتفحص في قضايا العلامة وعلاقتها بالفكر الإنساني، يجد أنّ الدّرس اللّساني والسّيميائي نشأ في رحاب التّأمّلات الفلسفية، وإنّ كان تصورهم لماهية العلامة فيه فروق وتمايز بين بيئتين مختلفتين، فتصوّر العلامة في الفكر الفلسفي العربي مغاير للتّصور الغربي، وهذا راجع لاختلاف الزّمان والمكان، حتّى عند الغربيين أنفسهم نقف على تباين جلّيّ من مفكّر لآخر، لكن بصرف النّظر عن تلك الفروقات، فإنّ ما يجمع العلامة وفقاً للتعريفات

1 - المرجع السابق، ص : 101 .

2- بشير خليفي، الفلسفة وقضايا اللّغة (قراءة في التّصور التّحليلي) منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1، 2010م، ص: 13.

3 - جبرار دولودال، السّيميائيات أو نظرية العلامات، ترجمة: عبد الرّحمن بوعلي، مطبعة النجاح الجديدة (البيضاء)، ط1، 2000م، ص: 21.

السّابقة، هو أنّ هذه الأخيرة تعني في أبسط صورها كلّ ما يقوم مقام شيء آخر. وعلى الرّغم من أنّ الذين خاضوا في مسائل اللّغة هم الفلاسفة والمناطقة، ونحن نستعرض أفكارهم اللّغوية وتحليلاتهم المنطقية للدّليل اللّغوي، ندرك أنّنا نقف على تربة الدّرس الدّلالي الحديث، وعند حدود يمكن رسمها على أنّها لبنة التّأسيس لعلم قائم بذاته يُعنى بدراسة العلامات أصطلح عليه بـ : علم السّيمياء .

المبحث الثاني: السيمياء (الموضوع والاتجاهات الكبرى):

المطلب الأول : تعريف السيمياء:

عرّف "دي سوسير" السيمياء في سياق ضبطه للنظرية العامة للغة بقوله: « فإنه من الممكن أن نتصور عالماً يدرس حياة الدلائل في صلب الحياة الاجتماعية، ونقترح تسميته (Sémiologie) »¹.
 أمّا "بورس" فقد عرّف السيمياء بأنها العلم الذي يدرس وظائف العلامات التي تقوم على المنطق والظاهرية والرياضيات²، كما نجد "جورج مونان" (George Mounin) محددًا السيمياء بأنها:
 « العلم الذي يدرس كلّ أنساق العلامات (الرموز) التي بفضلها يتحقّق التّواصل بين الناس »³.
 ويعرّفها "كير إيلام" (Ker Elam) بأنها: « علم مكرّس لدراسة إنتاج المعنى في المجتمع، وتُعنى بعمليات الدلالة (la signification) وعمليات الاتصال (La communication)، أي الوسائل التي بواسطتها تتوالد المعاني ويجري تبادلها معًا، وتشمل موضوعات شتّى أنساق (Systèmes) العلامات والكودات (Codes) التي تعمل في المجتمع والرّسائل (Messages) الفعلية والنصوص التي تنتج من خلالها »⁴، ويضاف إلى هذه التعاريف، التعريف الذي قدّمه "عبد الملك مرتاض" للسيمياء بأنها «علم نظم الإشارات»⁵.

فهي علم الإشارات الدالة مهما كان نوعها وأصلها، وهذا ما يعني أنّ النظام الكوني بكلّ ما فيه من إشارات ورموز هو نظام دلالة⁶.

1- فردنان دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، تعريب: صالح القرمادي، محمد الشاوس، محمد عجينة، الدار العربية للكتاب، طرابلس - ليبيا (د، ط)، 1985 م، ص: 37.

2 - جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، مج 25، العدد: (03) مارس 1997 م، ص: 81.

3 - بيير جييرو، علم الإشارة السيميولوجيا، ترجمة: منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق - سوريا، ط1، 1998 م، ص: 45.

4- كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة وتعليق: ريف كرم، المركز الثقافي العربي، دار قباء المغرب، ط1، 1992 م، ص: 05.

5 - عبد الملك مرتاض، النصّ الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر، 1983، ص: 21.

6- ميساء صائب رافع، السيمياء والتواصل (مقال) مجلّة الباحث الإعلامي، كلية التربية للبنات، العدد: (33-34) جامعة بغداد - العراق، 1979 م، ص: 184.

بهذا نستنتج أنّ السيمياء تدرس العلامات وأنساقها اللغوية وغير اللغوية، فضلاً عن أهميتها في تحليل عملية التواصل .

المطلب الثاني: موضوع السيمياء:

انطلاقاً من المقولة التاريخية لدي سوسير : «يمكننا إذن أن نتصوّر علماً يدرس حياة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية»، تحدّد أنّ السيميائيات تدرس الأنساق اللفظية وغير اللفظية من منطلق أنّها لغات (Langage)¹، «إنّها أداة لقراءة كلّ مظاهر السلوك الإنساني بدءاً من الانفعالات البسيطة مروراً بالطّقوس الاجتماعية وانتهاءً بالأنساق الأيديولوجية الكبرى»²، فهي تبحث في الشّروط الدّاخلية المولّدة للدّلالة، ومن ثمّ يتطلّب التحليل المحايث (Immanent) الاستقراء الدّخلي للوظائف النّصية التي تسهم في توليد الدّلالة، ولا يهتمّها العلاقات الخارجيّة ولا الحثيات السّوسيوثقافية التي أفرزت عمل المبدع.³

فالموضوع الرئيس للسيمياء هو السيروورة المؤدّية إلى إنتاج وتوليد الدّلالة، أو ما أُصطلح على تسميته بالسيميز (Sémiosis)، بالإضافة إلى مظاهر الحياة اليومية، وإشارات المرور والطّقوس الدّينية، والمظاهر الثّقافية كالمسرح والموسيقى والغناء، فكّلّها لغات علاماتيّة.⁴

أمّا "رولان بارت" (Barthes) فيرى أنّ السيمياء ماهي إلا سيروورة لتحويل العالم بمختلف تجلّياته الفيزيائية والثّربوية إلى مُدركات تعمل على فهم النّصوص، حيث يقول: «أمّا موضوعاتها المفضّلة فهي النّصوص التي ينتجها الخيال، إنّها الحكايات والصّور والتّعابير واللّهجات والأهواء، والبنيات التي تتمعّ في ذات الوقت بمظهر الاحتمال وعدم يقين الحقيقة... بل ونرجو الاستمتاع بالدليل كما لو كان لوحة

1- أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة (المنطق السيميائي وجبر العلامات) منشورات الاختلاف - الجزائر (د، ط)، 2009 م، ص: 51 .

2 - سعيد بن كراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها (مرجع سابق)، ص: 25 .

3 - عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 2015 م، ص: 157 .

4- R.H.Robins, Linguistique générale, une introduction de simon Delesalle guivarce librairie Armand colin , Paris , France. 1973. P,26 .

فنيّة»¹.

أمّا فيما يتعلّق بالعلامات النصّية، فقد تحدّث "بارت" عن دور القارئ وشروط القراءة الواعية في تفعيل السيموز الذي يشتغل على توليد الدلالة، ويكشف عن المعاني وأتماط وجودها داخل النصّ، وهنا يقول: «فإنّنا نرى أنّ بعض قيود السّير(الترقّب) تناضل فينا من غير توقف مسلّحة بقوى النصّ الانفجارية، وبطاقته الاستطردادية، فمع منطق العقل يختلف المنطق الرّمزي»².

إنّ التّوليد الدّلالي عند "بارت" هو الفسحة من الزّمان التي يتمّ فيها تأخير المعنى المرجعي للكلمات، والالتفات إلى الأصداء المحمّلة داخلها، والتي يشتغل فيها القارئ / المتلقي مفعلاً جسده في فعل المعرفة والبحث عن الآخر... إنّها الفسحة التي يتيح القارئ فيها لذاته الاشتغال والفعل الدّينامي في توليد الدّلالة، وجعلها في حالة سيرورة وسيلان بغياب مُنتج النصّ³.

وعلى هذا الأساس، فإنّ السيمياء لا تنفرد بموضوع خاصّ، فهي تهتم بكل ما ينتمي إلى التجربة الإنسانية العادية، وما يصدر عن الإنسان لا يُنظر إليه في حفرته، بل يُدرك باعتباره حالة إنسانية مندرجة ضمن تسنين ثقافي هو محصّلة لوجود مجتمع، ووجود مجتمع ذاته رهين بوجود تداول العلامات، وبعبارة أخرى كل ما تضعه الثقافة بين أيدينا هو في الأصل والاشتغال علامات تُخبر عن هذه الثقافات، وتكشف عن هويّتها، وكذلك النصوص الأدبية والأعمال الفنيّة كلّها علامات تشكّل مجالاً بحثياً لعلم السيمياء .

1 - رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر والتوزيع ، الدّار البيضاء - المغرب، ط3، ص: 26 .

2 - رولان بارت، هسهسة اللّغة، ترجمة: منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب - سوريا، ط1، 1999م، ص: 41 .

3 - مديحة دبي، لذة القراءة وتفكيك الأيديولوجيا عند رولان بارت، مجلة "مقاليد"، جامعة محمد أمين دباغين، سطيف - الجزائر ، العدد: 08، جوان 2005م، ص: 05 .

المطلب الثالث: الاتجاهات السيمائية:

إنّ ما يميّز السيمائيات المعاصرة أيضا هو انفتاحها على أكثر من فضاء، فهي تستهدف دراسة الدلالة في كلّ تشكلاتها، وفي هذا المعنى يرى "كورتاس" (Courtas) أنّ الاتجاهات السيمائية اليوم أمست تُدرج في خانة العلامات كلّ ما تجلّت فيه سمة الثقافة، كالخطابات الأدبية، والصّور الثابتة والمتحركة ... فهي تتعلّق بتحليل كل نسق دلالي داخل ثقافة معينة¹.

أدّى هذا التطور للسيمائيات مع اختلاف منابعها إلى ظهور كمّ زاخرٍ من اتجاهات هذا العلم، بحيث تتفرّع وتغدو السيمائية سيمائيات لها فروعها واشتقاقاتها، ولهذه الاتجاهات مؤسسون وأنصار.²

أ- سيمياء التّواصل :

مصطلح التّواصل هو المصطلح الأساس الذي يتمحور حوله هذا المنحى السيميائي، والذي يتزعمه أصحاب المدرسة الوظيفية أمثال: "بويسنس" (Buysens) و"مارتينيه" (Martinet) و"بريطو" (Preito).³

يذهب هذا الاتجاه إلى أنّ وظيفة اللسان الأساسية هي التّواصل، غير أنّ هذا الأخير مشروط بالقصدية وإرادة المتكلّم في التأثير على الغير، إذ لا يمكن للدليل (العلامة) أن يكون أداة التّواصلية القصدية، ما لم يشترط القصدية التّواصلية الواعية.⁴

ولاشكّ أنّ منظرّي هذا الاتجاه قد استلهموا تصوّرات "دي سوسير" السيمائية، وانطلقوا من مبدأ أساسيّ مفاده أنّ وظيفة اللسان الأساسية هي التّواصل أو التبليغ عبر الدّورة الخطابية، مقتدين بما

1 - أحمد يوسف، سيمائيات جوزيف كورتاس، أسسها التّظرية وآفاقها التّطبيقية (رسالة ماجستير)، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران (السنانيا)، 2002 م-2003 م، ص: 4 ، 5 .

2 - جوزيف كورتيس وآخرون (ميشال أرفيه، وجان كلود جيرو، لوي بانيه)، السيمائية أصولها وقواعدها، ترجمة: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، (د ، ط)، 2002 م، ص: 31.

3 - نور الدّين رايبص: السيمائيات والتّواصل، عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، (د ، ط)، 2016 م، ص: 37.

4 - مارسيليو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة: حميد لحمداني، محمد العمري، عبد الرحمن طنكول، محمد الوالي، مبارك حتّون، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء - المغرب، (د ، ط)، (د ، ت)، ص: 06 .

قرّته اللسانيات من أنّ التّواصل هو عصب الوظيفة اللسانية¹، ففي كلّ ممارسة نحن نقوم بعملية تواصل بينها التّديل في عملية التّخاطب، وهذا التّواصل لا يعني البتّة أنّ مادته دائماً هي اللّغة الطّبيعية، بل قد يتّبع اللّغة بما تمثّله مختلف الوسائط غير اللسانية، ممّا يحتمّ على السيمياء أن تولي العلامات اللّغوية العناية نفسها التي تحظى بها العلامات غير اللّغوية²، وفي هذا الصّدق يقدم الباحث السيميائي "بريطو" تقسيماً ثلاثياً للمؤشّرات التّواصلية وهي :

1- المؤشّرات التلقائية : وهي الأحداث والوقائع أو الأشياء التي تمدّنا بمعلومات دون أن تكون أنتجت من أجل هذه الغاية، فلون السّماء يعدّ مؤشراً تلقائياً، لأنّه يُنبئ بالحالة التي سيكون عليها الجوّ، كما أنّ اللّكنة التي يتكلّم بها شخص ما مؤشّر تلقائي يدل على أنّه أجنبي .

2- المؤشّرات التلقائية المفتعلة : هي مؤشّرات تظهر للمتلقّي وكأنّها تلقائية، لكنّها مفتعلة، كمن يحاكي لكنةً أجنبيةً بغية الظهور بمظهر الأجنبي (تمثيل).

3- المؤشّرات القصدية : تتكوّن من أحداث ووقائع تمدّنا بمعلومات أنتجت قصداً لإيصال مضمون معيّن، كإشارات المرور التي يتحقّق بها التّواصل.³

« وهكذا تعتبر المؤشّرات القصدية إشارات (Signaux) يتحقّق بواسطتها التّواصل، ممّا يعني أنّ استعمالها هو ما يميّز التّواصل الحقيقي من غيره »⁴.

وبذلك يمكن للسيمياء حسب "بويسنس" أن تُعرّف باعتبارها دراسة طرق التّواصل، أي دراسة الوسائل المستخدمة للتّأثير في الغير، فهي تفرض علينا اللّجوء إلى الوظيفة الأولية للّغة، ويقول "بريطو": إنّ استعمال العلامات هو الذي يحدّد التّواصل، إذ يمكن الحديث عن فعل تواصل أو فعل

1 - أحمد يوسف، سيميائيات التّواصل ومعالجة الحوار (المفاهيم والآليات)، منشورات مخبر السيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران - الجزائر ، ط1، 2004 م، ص: 15 .

2 - نوّاري سعودي أبو زيد، الدليل التّظري في علم الدّلالة، دار الهدى، عين مليلة - الجزائر، (د ، ط)، 2007 م، ص: 17 ، 18 .

3 - إيريك بويسنس، السيميولوجيا والتّواصل، ترجمة وتقديم : حواد نيس، رؤية للنشر والتّوزيع، القاهرة - مصر، ط2، 2017 م، ص: 10

4 - المرجع نفسه ص: 10 ، 11 .

حامل للمعنى في كل لحظة يحاول فيها المرسل وهو في طور إنتاج علامة ما إمداد مستقبل أو متلقٍ إشارة معينة ذات دلالة.¹

بهذا أضحي مفهوم العلامة في سيمياء التّواصل أداةً تواصليةً، أو وسيلة قصد تواصلية إبلاغي.

ب- سيمياء الدلالة :

يُعزى هذا الاتجاه إلى الفرنسي "بارت" الذي يرى أنّ جزءاً كاملاً من البحث السيميائي مرده دون انقطاع إلى مسألة الدلالة²، فاللغة - حسب رأيه - لا تستنفذ كل إمكانات التّواصل، فنحن نتواصل سواء توفرت القصديّة أو لم تتوفر بكلّ الأشياء الطّبيعية والثّقافية سواء كانت اعتبارية أم غير اعتبارية، حيث أنّ المعاني التي تستند إلى هاته الأشياء الدّالة ما كان لها أن تحصل دون توسط اللّغة³، فالبحث السيميائي المعاصر هو دراسة الأنظمة الدّالة في العالم الخارجي، فالأشياء تحمل دلالات ولا يمكن أن نتصوّر دراسة لهذه الأنظمة التّسقية الدّالة بمعزل عن اللّغة، ومن هنا فـ "بارت" يرى أنّ الدلالات السيميائية تُدرس في إطار لغوي⁴.

وعليه فإنّ سيمياء أنساق العلامات غير اللسانية عليها أن تستعير توشط اللسان ... فاللسان حسبه هو مؤوّل كلّ الأنساق الأخرى لسانية كانت أم غير لسانية⁵.

ويتّضح من ذلك ألا معنى للفصل بين التّواصل والدلالة، وأنّ اللّغة في حقيقة أمرها تتمفصل حولهما معاً، فالبحث في الأنساق الدّالة بحث في الدلالات التي يتمّ توصيلها إلى الإنسان بشكل واعٍ أو بشكلٍ غير واعٍ، وإذا كان أنصار سيمياء التّواصل يرون في الدليل الدّال والمدلول والقصد، فإن أنصار سيمياء الدلالة لا يرون في الدليل غير الدّال والمدلول⁶.

قد يكون من المفيد الإشارة ونحن نختتم هذا العنصر إلى وجود اتجاه آخر حاول أن يوحد بين

1 - يُنظر، مبارك حنون، دروس في السيميائيات، المرجع السابق، ص: 72، 73، 74 .

2 - المرجع نفسه، ص: 74 .

3 - مارسيليو داسكال، المرجع السابق، ص: 06 .

4 - جميل حمداوي، الاتجاهات السيميوطيقية (التّيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة اللغوية)، مكتبة المثقّف، المغرب، ط1، 2015 م، ص: 26 .

5 - مبارك حنون، المرجع السابق، ص: 75، 76 .

6 - مارسيليو داسكال، المرجع السابق، ص: 6، 7 .

سيمياء التواصل و سيمياء الدلالة، يمثله الباحث والناقد الإيطالي "إيكو" الذي يرى أنّ السيميائية في حاجة إلى علم يدرس قنوات الإتصال المختلفة، وتصاحبه في الوقت ذاته نظرية للدلالة، وذلك لأنّ النّظم الرّمزية لا تنتقل من مرسل إلى متلقٍ إلّا إذا توضحّت لديهما معرفة سابقة بنظام الدلالة الذي تعتمد عليه الرسالة المبنوثة¹.

كما يتّضح أيضا أنّه ثمة تحولات مشهودة طرأت على مسار علم العلامات، ومن أبرز سمات هذه التحوّلات الانتقال من الاهتمام بالعلامات وتوصيفها واشتغالها إلى طور مدارس الأنساق الدالة والاحتفاء بطرائق إنتاج السيوروات السيميائية والتوليد الدلالي، الذي تغدو فيه المعاني أكثر انفتاحاً على القراءات الممكنة²، وهذا الملمح الفكري الذي سنقف عليه في سيمياء الأنساق الثقافية.

ج- سيمياء الثقافة:

وغير بعيد عن الاتجاهين الأصليين، ظهر اتجاه جديد يُعرف بسيميولوجيا الثقافة، وتنطلق هذه الأخيرة من اعتبار المظاهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقاً دلالية³، حيث « يمكن للمرء - كتجريد متعمد فحسب - أن يتخيّل اللّغة على أنّها ظاهرة منعزلة، بيد أنّها عملها الفعلي إنّما يجري في نظام ثقافي أعمّ يؤسّس معه كلاً معقداً⁴»، وقد حمل لواء هذا المنهج رواد له ومناصرون روس أمثال "يوري لوتمان" و "أوسبنسكي" و "إيفانوف" و "تودوروف" ... وغيرهم، وآخرون إيطاليون وعلى رأسهم "إيكو"، "روسي لاندرى"، حيث اعتبروا أنّ الظواهر الثقافية أطرّ تواصلية، وأنظمة دلالية وظيفية⁵.

1 - عبد الله إبراهيم - سعيد الغانمي، عوّاد علي، معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج التقديّة الحديثة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط2، 1996م، ص: 11، نقلاً عن: أمينة رشد، السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر في أنظمة العلامات، ص: 54.

2 - غصّاب منصور الصّقر، الأبعاد التداولية للعلامات السيميائية اللسانية (دراسة تطبيقية في موطأ مالك)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد - الأردن، ط1، 2018، ص: 07.

3 - مارسيليو داسكال، المرجع السابق، ص: 07.

4 - سيزا قاسم - نصر حامد أبو زيد، أنظمة العلامات في اللّغة و الأدب و الثقافة (مدخل إلى السيميوطيقا)، دار إلباس العصرية، العصرية، القاهرة - مصر، (د، ط) 1986م، ص: 297.

5 - نوري سعودي أبو زيد، الدليل النظري في علم الدلالة، دار الهدى، عين مليلة - الجزائر، (د، ط)، 2007 م، ص: 32.

فالسيمياء كما يتصوّرها "لوتمان" و"إيكو" هي علم يهتم بدراسة الظواهر الثقافية، ومن ثمّ تنقلب تلك الظواهر إلى موضوعات للتواصل¹، ويؤكد "حنون مبارك" في هذا الصدد أنّ الأنساق الدلالية نتاج لعمل الإنسان، والإنسان ذاته من نتاج عمل نفسه وثقافته، ومنه تقوم هذه الأنساق بوظيفة تواصلية وبتزسيخ للسلوك والثقافة²، فكلّ نسق يسهّل التواصل بين شخصين أو أكثر يمكن اعتباره لغةً، فالنوع هو نوع من أنواع هذه اللغات التي تتفرّع بدورها إلى لغات أخرى، حيث الآداب والفنون الجميلة والمسرح...³، فكل ما يمكن أن يشتغل رابطاً بين الإنسان وما يوجد خارجه، وكلّ الأشكال الثقافية التي تحدّد من خلالها هوية الأفراد وتُخبر عن انتمائهم إلى ثقافة بعينها، لغةً ولباساً ونمط عيش يجب النظر إليها باعتبارها وقائع إبلاغية.... وعليه فكلّ ما ينتجه الإنسان عبر لغته وأشياءه وجسده وإيماءاته وطقوسه ومعمارته ومعتقداته يندرج ضمن سيرورة تواصلية⁴، فالثقافة أنماط فكرية وقيم ومعتقدات شائعة بين مجموعة من الأفراد، تحتوي على معنى بواسطته يستطيع الفرد أن يفهم ويستوعب ويستجيب فكرياً وعاطفياً لما يدور حوله من أمور⁵.

فإن كانت الوقائع الإبلاغية بهذا الشمول، فإنّ العلامة في معناها الأكثر بدهاءً وعمقاً تساؤلٌ وكشفٌ عن المعنى، وتمثيلٌ لأنساق ثقافية وممارسات إنسانية متنوعة، تعمل بوصفها ركائز منتجة للدلالة، والعلامة في الغالب تندرج ضمن المسار التّواصلية، إذ أنّ عملها ينطوي على نقل معلومة معينة أو تحديد شيء ما، ولكي تكسب معناها تحتاج إلى قواعد وشروط تفعل من قدرتها الدلالية لذلك فهي تنتمي إلى مسار آخر يعمل على تعزيز المسار التّواصلية، وهو مسار تشييد أو بناء

1 - عبد الله بريعي، السيميائيات الثقافية، مفاهيمها وآليات اشتغالها (المدخل إلى نظرية يوري لوتمان السيميائية)، كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمّان- الأردن، ط1، 2018 م، ص: 56 .

2 - حتّون مبارك، المرجع السابق، ص: 19 .

3 - عبد الله بريعي، المرجع السابق، ص: 56 ، 57 .

4 - سعيد بنكراد، استراتيجيات التواصل من اللفظ إلى الإيماءة، مجلّة علامات، العدد: (21)، 2004 م .

موقع سعيد بنكراد : <http://www.saidbengrad.net/ar/9-21-htm>

5 - ديفيد إنجليز- جون هيوسن، مدخل إلى سيولوجيا الثقافة، ترجمة: لما نصير، مراجعة: فايز الضياغ، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت- لبنان، ط1، 2013 م، ص: 17 ، 18 .

الدلالة¹.

ومن هذا المنطلق فإنَّ السيمياءات الثقافية تهتمُّ بتأويل علامات الخطاب في سياق مرجعياته الثقافية وأطره الفكرية، وتتعامل مع اللغة بوصفها كائناً حياً في سياق علاقات متبادلة لإنتاج الدلالة²، كما أنّها (اللغة) من هذا الجانب لاتعدّ موضوعاً مستقلاً في ذاته عن الثقافة، كما أنّ الثقافة لا تعدّ فضاء معرفياً يوجد خارج اللغة أو العلامات غير اللغوية، ولذلك تستحيل الثقافة مجالاً سيميائياً تشتغل فيه العلامات، واللغة بوصفها علامة تكتسب حمولتها الدلالية والمعرفية من الثقافة³.

وبما أنّ المسرح ظاهرة فنية وثقافية، غنيّ بالعلامات والرموز، وفضاءً رحباً للتواصل بين المرسل (الكاتب / الممثل)، والمرسل إليه (القارئ / المتفرج)، هذا ما يجعل منه ميداناً خصباً لاستثمار منجزات السيمياء واتجاهاتها الكبرى، ومقاربتها للمسرح كخطاب تواصلية مؤسس على أنساق علامائية دالة بأبعاد ثقافية واجتماعية ونفسية ... وهي موضوعات من اختصاص علم السيمياء.

1 - فيصل غازي النعيمي، العلامة والرّواية (دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السّواد) دار مجبلاوي للنشر والتوزيع، عمّان - الأردن، ط1، 2009م - 2010م، ص: 09 .

2 - عبد الفتاح يوسف، السيمياءات الثقافية (تفعيل الأنساق وقمع الدلالات)، مجلة فصول، باحثون لإعادة نشر البحوث، القاهرة - مصر، العدد: (92)، 2014 م، ص: 06 .

3 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

المبحث الثالث: السيمياء والمسرح:

كانت الدراما في معظم المعاهد الأكاديمية تُدرّس فرعاً من فروع الأدب، بعدّها أدباً درامياً، ومن ثمّ هي معزولة عن العملية المسرحية، وإنّ خطأ هذه التصنيف حال دون تقدّم الدّراسات المسرحية مادامت لا تتأقّل الدراما في سياقها المسرحي، بل جعلها عقبة حرمت الجمهور المتلقي من رؤية العمل الدرامي على خشبة المسرح، وإنّ العمل الدرامي مُعدّ كذلك للمشاهدة، وفي أواخر القرن التاسع عشر ظهرت تلميحات شحيحة جداً إلى المسرح في كتاب دروس في اللسانيات العامة لدي سوسير، وقد كان "بورس" معجباً بالفن المسرحي، ولكن رغم إشارته لذلك في فكره السيميائي فإنّ هذه الإشارات تندرج في إطار السيميائيات والمسرح¹.

لكن مع تطوّر الدّراسات اللغوية أصبح الخطاب بصورة عامّة يشكّل حقلاً علمياً تهتمّ به أبحاث علمية متنوعة، في وقت أضحي فيه النّمودج اللساني مهيمناً على مختلف العلوم والمعارف²، « والنّمودج السيميائي كالنّمودج الألسني معنيّ بالدرجة الأولى بتفكيك الظاهرة المسرحية إلى أصغر وحدات إشارية ممكنة، لفحص بنيتها وتصنيف طبيعة عناصرها سمعياً وبصرياً، وتحديد علاقاتها المتبادلة ضمن سياقها، ومعرفة الأنساق الخاضعة لها والمتحكّمة بصياغة معانيها »³، واستطاعت السيمياء اختراق حقول ومجالات عديدة تمتدّ من اللغات الطّبيعية إلى استكشاف الأنساق الاجتماعية والثّقافية والجمالية المختلفة، وهي تضطرّ في توسّعها المطرد إلى تكييف أدواتها وإجراءاتها المنهجية مع خصوصيات الحقل الذي تشتغل فيه، وذلك في سبيل تحصيل معرفة علمية حول ممارسة الإنسان الدّالة وتفاعلاته الرّمزية داخل المجتمع⁴.

وحين نظر إلى السيمياء باعتبارها علم يُعنى بدراسة جميع الظواهر الاجتماعية والثّقافية، بما في

1 - يُنظر، عمر بلخير، سيميائيات المسرح، مطبعة النجاح الجديدة، الدّار البيضاء - المغرب، ط1، 2010م، ص: 27

2 - عبد السّلام حمير، في سوسولوجيا الخطاب (من سوسولوجيا التّمثالات إلى سوسولوجيا الفعل) الشّبكة العربية للأبحاث والنّشر الحمراء، بيروت- لبنان، (د، ط)، 1997 م، ص: 70 .

3 - أدمير كورية، سيمياء براغ للمسرح (دراسة سيميائية) ترجمة: أدمير كورية، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق - سورية (د، ط)، 1969 م، ص: 10 .

4 - محمّد التهامي العّمّاري، حقول سيميائية، منشورات مجموعة الباحثين الشّباب في اللّغة والأدب، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة، مكناس - المغرب (د، ط)، 2007 م، ص: 03 .

ذلك اللغة التي يُنظر إليها على أنّها آليات (نشاطات) تواصلية، تعمل وفق أنساق إشارية (ضمنية) خاصة بها¹، فإنه لا يمكن أن يكون هناك أبداً تواصلٌ استناداً إلى علامات معزولة عن السياق، فهي تنتظم داخل أكوان السيميز في ملفوظات وأوامر وتساؤلات، وتنتظم الملفوظات ضمن خطاب، حينها يمكن القول أنّه لا وجود لسيميايات العلامة دون سيميايات الخطاب، وأنّ نظرية العلامة كوحدة معزولة عاجزة عن شرح الاستعمال الجمالي للعلامة²، ممّا دفع إلى توسيع مجال دراسة المنهج السيميائي ليشمل كلّ حقول الدّراسات الأدبية والفنية، والمسرح هو الآخر أحد هذه الفنون التي حظيت باهتمام المتخصصين في الدّرس السيميائي كونه - في اعتقادهم- ظاهرة ثقافية وجمالية، وآلية تواصلية خطافية أيضاً، ولأنّ بنيته الإشارية تشترط وجود الممثل (الرسّل) والمتفرّج (المرسل إليه)، غير أنّ المسرح كبنية فنية خاضعة لأنساق سيميائية ليست اعتباطية، وإنّ التلازم بين دلالاته ومداليه له حوافز ومبررات تاريخية وثقافية غير مباشرة³.

ورغم هذا يبقى المسرح المجال الخصب للتحليل السيميائي، بوصفه خزاناً تتمفصل فيه كل عناصر التّواصل المتعارف عليها، حيث يؤكد "بارت" قائلاً: «إنّ المسرح يشكّل موضوعاً سيميائياً متميّزاً»⁴. ونظراً لأهميته القصوى التي يحظى بها في الدّرس السيميائي ظهر علم يُعنى بدراسة العلامات في المسرح يسمى: سيميولوجيا المسرح (Sémiologie du théâtre) الذي هو جزء من السيمياء العامّة، والسيميولوجيا المسرحية تسعى لتقديم منهج لتحليل العمل المسرحي (النّص/ العرض) على اعتبار أنّ كلّاً منهما يشكّل لغةً (Langage) متكاملةً ومستقلةً، وهي تبحث عن المنظومة الدلالية التي تكون في هذه اللغة، وفي آليات إنتاج المعنى، بخلاف المناهج الأخرى التي تركز على البحث عن المعنى⁵، يمكن اختصار أهم الأعمال التي أسهمت في ميلاد سيمياء المسرح في مرحلتين أساسيتين هما :

1 - أدمير كورية، المرجع السابق، ص: 72 .

2 - أمبرتو إيكو، العلامة (مرجع سابق)، ص: 44 .

3 - أدمير كورية، المرجع السابق ، ص: 10 .

4 - رولان بارت، مقالات نقدية في المسرح ، ترجمة: سهى بشور، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية ، دمشق - سوريا (د ، ط)، 1987م، ص: 60 .

5 - ماري كوري، حنان قصّاب حسن، المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض /عربي إنجليزي/ فرنسي) مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 1997 م، ص: 254 .

المطلب الأول: مرحلة الإرهاصات:

كانت الالتفاتة الأولى إلى هذا الفنّ مع بداية الثلاثينات، حيث يربط "كورفان" ظهور سيميائيات المسرح تاريخياً بحلقة براغ اللسانية، تزامناً وأعمال "زيش" (Zich) المتلاحقة «استطيقا الدراما»¹ حيث اعتمدت حلقة براغ على الدراسات اللغوية "لسوسير" وعلى الدراسات البنيوية لـ: "فلاديمير بروب" (v. Propp) وعلى بحوث حول الشعرية (poétique) التي قام بها الشكلايون الروس، وقد تركّزت دراسات هذه المرحلة على تحديد ماهية العلامة ووضعها في المسرح، مع اعتبار كلّ ما في المسرح علامة تتجاوز الوظيفة النفعية لتكتسب وظيفة رمزية ودلالية².

أ- دراسات "زيش"

قدّم "زيش" (Zich) سنة 1931م طرحاً حول علم جمال الفن والدراما، وهي دراسة أسهمت إلى حدّ كبير في ميلاد سيمياء المسرح، لأنّ هذه الدراسة لم تكن بنيوية محضة، بل كانت قريبة من السيمياء من خلال تركيزه على (نص العرض)، حيث عدّه علامة كبرى أو النسق الأكبر لشقّ الأنساق الفرعية الكلامية والصوتية والموسيقية ... بهذا يحتلّ النصّ المكتوب مكانته الجزئية داخل العملية المسرحية³.

ب- دراسات "موكاروفسكي" (Mokarovask):

يعدّ "موكاروفسكي" أحد أهم أقطاب حلقة براغ، حيث أسهمت دراسته في مقارنة السيمياء بالمسرح من خلال تفكيكه لبنية المسرحية، وتحديد وظائف عناصرها المتجانسة انطلاقاً من الممثل بوصفه محور العملية المسرحية⁴، كما أنّ دراسته هذه جعلت من الفن حقيقة سيميائية، تقف غير بعيد من المفهوم السوسوري للعلامة اللغوية حين عدّ الإشارة الفنيّة تتكوّن من ثلاثة عناصر وهي:

1 - عمر الزويضي، سيميائيات المسرح (إمكانات المقارنة وحدود الاقتحام)، كلمات للنشر و الطباعة والتوزيع، صنعاء- اليمن، 1916م، ص: 61.

2 - ماري إلياس، وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص: 254.

3 - رثيف كرم، السيمياء والتجريب المسرحي، مجلّة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 24-ع 3 مارس 1996م، ص: 236.

4 - موكاروفسكي، سيمياء براغ للمسرح (دراسة سيميائية)، ترجمة: أدمير كورية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق- سوريا، 1997م، ص: 56، 57.

الدال (العمل الفني) = المسرحية.

المدلول = الموضوع الجمالي (الفني)، التقاليد والأعراف.

الإشارة الفنية = العمل الفني + السياق الاجتماعي العام .

فالإشارة الفنية هي واقع حسي، لها قدرة على تمثيل وتصوير الظاهرة الاجتماعية، مما يجعل الفن يكتسي طبيعة سيميائية تواصلية بحتة، فهذه الدراسة تقيم علاقة وطيدة بين المتلقي (المشاهد) والخشبة (منصة العرض المسرحي)، والمتفرج هو محور العملية التواصلية، كون الخطاب المسرحي موجّه له¹.

ج- دراسة "بوغاتريف" (Bogatyrv):

وذلك من خلال دراسة قدمها حول (السيمياء في المسرح الشعبي)، جعلته ينظر إلى المسرح على أنه بنية سيميائية تحوّل كلّ شيء إلى إشارة، هذه الخاصية التحويلية هي التي تميّز المسرح عن باقي الأشكال الفنية الأخرى، بل تُكسب سياق المسرحية مميزات وصفات معينة لا تتمتع بها الحياة الواقعية، فقد يتحوّل الممثل من شاب إلى شيخ، وامرأة إلى رجل...مما يجعل المتلقي(المتفرج) يتفاعل مع المسرح بين عالمه الخارجي(المجتمع) والدّيكور المسرحي كإشارة أو مجموع إشارات مادية تعكس الرّمزية الواقعية، وعدّ الباحث الروسي "بوغاتريف" اللّغة المسرحية نظاماً من الإشارات المسرحية المتعدّدة، التي يستخدمها الكاتب المسرحي والممثل كوسيلة وصفية للتعبير عن الوضعية الاجتماعية للشخصية، ويمكن للإشارة اللفظية أن تحدّد شخصية الممثل بتضافرها مع إشارات أخرى، كإيماءات الممثل وثيابه وماكياجه ... بذلك وضع المبادئ الأولى للتسويم المسرحي، ومن يومها أدرك الباحثون في مجال السيميائيات أنّ المسرح مجال استقصاء سيميائي ثريّ، وأنّه لا بدّ من وضع الأسس التي سوف يبني عليها أغنى متن لنظرية درامية ومسرحية معاصرة، آملاً في الوصول إلى علم دلالة المسرح، فشرع الباحثون في دراسة صفات العلامات وخصائصها، ودارت الأبحاث حول الزمن المسرحي، الفضاء، الشخصيات، الحوار... تبعا لطبيعة المادة، سواء أكانت المادة المدروسة نصاً مسرحياً أم عرضاً تمثلياً².

د- دراسات "هونزل" (Honzl): حاول "هونزل" من خلال دراسته اللغوية للمسرح أن يقترب

1 - يُنظر، المرجع السابق، ص: 41 - 60 .

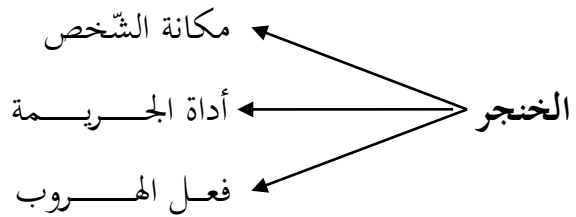
2 - يُنظر، بوغاتريف، المرجع نفسه، ص: 63 ، 64 .

من المنهج السيميائي بفضل ما قدّمه من دراسات أسهمت إلى حدّ كبير في بناء لبنات المسرح، تتمحور دراسته حول (ديناميكية الإشارة في المسرح)، حيث يرى بأنّ المسرح ظاهرة فنية تمثيلية، وكل عناصر المسرح تؤدي وظائف تمثيلية، فالخشبة فضاء تتفاعل فيه مختلف الإشارات البصرية والسّمعية والضوئية والحركية، كما حرّرت الخشبة من قيودها البنائية، وعدّها شبكة من العلاقات التفاعلية التي تشكّل في مجموعها الفن الدرامي، كما لم يهمل دور المتفرّج ووعيه بالإشارات الفنيّة البصرية والسّمعية في آنٍ واحدٍ أثناء عملية الوعي، فهو يفهم بشكل مكثّف لكي يدرك القيمة السيميائية لحقائق معينة¹. هـ - دراسة "فتروسكي" (Vtrusky): تعدّ بحوث "فتروسكي" من بين

الدراسات التي تصبّ في مجال سيمياء المسرح نذكر من بين أهم هذه البحوث :

- (الإنسان والموضوع والمسرح) :تحدث "فتروسكي" في هذا المقال عن الفعل الدرامي في حياتنا اليومية، والفعل هو أساس الدراما، فهو العلاقة النشطة بين الذات (subject) والموضوع (Object)، يهدف إلى تحقيق غاية ما تنسجم مع حاجات الذات، لذلك حين يقع فعل ما، يتّجه انتباهنا نحو غاية، أمّا الفعل في حد ذاته فهو إشارة دالّة على معنى الغاية منه تحقيق التّواصل.

أمّا في المسرح فخصائص هذا الفعل هي معانٍ سيميائية محضّة، وليست قضيّة حياة عملية هدفها التّواصل فقط، وضرب لنا مثلاً بالخنجر الملطّخ بالدمّ يحدّد منزلة الشّخص حامله، فيتحوّل إلى أداة للجريمة، وفي نفس الوقت يرتبط بفعل الهروب، فهو بهذا يؤدي دوراً فعلاً في الفعل الدرامي ويصبح إكسسواراً رئيساً ومحركاً للأحداث المسرحية، ويمكن التّدليل لهذه العلاقة التّدلّيلية على هذا النحو :



وهكذا أصبحت الإكسسوارات تعمل على تكييف الفعل عند غياب الذات المسرحية، ويمكن عدّها ذواتاً فعلية مساوية للشّخص الممثّل²

1 - هونزل، سيمياء براغ للمسرح (مرجع سابق)، ص : 96.

2 - فتروسكي، المرجع السّابق، ص: 137-145.

- (النص الدرامي عنصر أساسي في المسرح): كان هدف "فتروسكي" من هذه الدراسة هو تحليل النص الدرامي بنويًا، كما ينبغي الإشارة إلى دور بعض الأعمال المسرحية في إنعاش المنهج السيميائي بمادة للدراسة والتحليل، حيث ظهرت في الحركة المسرحية العالمية نماذج أسست لسيمياء المسرح، ونخصّ بالذكر: مسرح الصمت (théâtre de silence) الذي ارتبطت تسميته بالمسرحيات التي كان يعرضها المؤلف البلجيكي "ماتيرلنك" (Meaterlinck) ثم ارتبطت بعدها بالرمزية، وتتلخّص الفكرة الرئيسة لمسرح الصمت أساساً في إفساح المجال للدلالات، أين أصبحت العروض المسرحية جلّها بصرية وحركية تعبّر عن المعنى دون اللجوء إلى الكلام، وهي قضايا تخدم - دون شكّ - سيمياء المسرح¹.

المطلب الثاني: مرحلة التّضحج والاكتمال:

بعد أن وضع بنويو مدرسة براغ في الثلاثينيات والأربعينيات التّخطيط المرجوّ من سيمياء المسرح ومسائل التسويم، جاء بعدها "رولان بارت" عام 1964م، وأشار إلى أنّ المسرح ظاهرة سيميائية تميّز بكثافة العلامات وتعدّدها، ممّا يجعله حقلاً غنياً للاستقصاء السيميائي، فطبيعة العلامة المسرحية سواء كانت رمزية أو اتفافية، ودلالة الرّسالة سواء كانت حقيقيةً أو بالتّضمن، فجميع مسائل السيمياء موجودة في المسرح²، فكلّ أشكال التعبير الدرامي في المسرح تندرج تحت مفهوم العلامة المسرحية... فهي لغات اتصال³.

وفي عام 1968م قدّم السيميائي البولندي "ناديوز كاوزان" (T-kawzan) بحثاً عن (العلامة في المسرح)، ركز فيه على مبادئ (مدرسة براغ) من بينها تسويم الموضوع، وأن كل شيء في التمثيل المسرحي علامة⁴.

أمّا عند العرب فنجد ممّن كتب موضوعات تتعلّق بسيمياء المسرح، "محمد التّهامي العمّاري" في

1 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المرجع السابق، ص: 140، 141.

2 - كير إيلاام، المرجع السابق، ص: 33

3 - هاني أبو الحسن سلام، سيميولوجيا المسرح بين النصّ والعرض (دراسة تطبيقية)، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، مصر، ط1، 2006 م، ص: 43.

4 - كير إيلاام، المرجع السابق، ص: 33، 34.

كتابه: حقول سيميائية، وكتاب: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض "لهاني أبو الحسن سلام". وفي هذه المرحلة شهدت سيمياء المسرح تطوراً ملموساً، حيث استفادت من مناهج علمية أخرى، منها علوم الاتصال لتعميق آليات التواصل بين المتفرج والممثل من جهة، وبين المتفرج والفضاء المسرحي من جهة ثانية، كما استفادت من علم النفس لسبر أغوار الذات المسرحية، ولجعل المسرح شبكة من الرموز تتفاعل فيما بينها، كما استثمرت علم الاجتماع (السوسيولوجيا) لدراسة البعد الاجتماعي في المسرح، كأرضية تساعد هذا الأخير على فهم وتفسير الظواهر الاجتماعية والأعراف وتفسير السلوكيات...¹ وما المسرح إلا إعادة تمثيل الحياة لفهمها وتغييرها .

كلّ هذه الدراسات وغيرها مما لا تقع تحت حصر، أسست لاتصال مسرحي سيميائي يعمل على جعل المسرح مجموعة من الأنظمة العلاماتية، والمنهج السيميائي يمتلك الميزة لتحليل تلك العلامات والإشارات التي هي آليات تواصلية ذات مفهوم حدائي يقوم أساساً على مبدأ النسقية المتفصلة في الخطاب المسرحي، فبإمكان السيمياء كمنهج بحث أن تقوم بتحليل العمل المسرحي، نصاً وعرضاً، فالنص الدرامي سلسلة من الدوال اللفظية التي تحمل جملة من المدلولات، وما هو موجود على خشبة المسرح هو عبارة عن دال يحيل إلى عدّة مدلولات، يتفاعل معها المتلقي أثناء فكّ شفرات العرض وعلاماته، فالمسرح بثنائية نص وعرض يعدّ ملتقى لعلامات متعدّدة، منها ما هو سمعي، وبصري... بهذا وجدت السيمياء فيه مجالاً خصباً لاستثمار دراساتها، كونه ثري بالأنساق السيميائية التي تنطوي على سلسلة من الرسائل التي يتوجّب على المتفرّج فكّ شفرتها حتى يستوعبها ويتدوّقها، فهو فن تواصلية، وبنفس الإستراتيجية التحليلية التي يملئها المنهج السيميائي في تعامله مع هذا النوع من الخطابات، سنسعى في هذه المرحلة من الدراسة إلى ضبط آليات التواصل العام من جهة، ومقاربتها بأنساق التواصل السيميائي للخطاب المسرحي، وهذا من خلال مسرحية جزائرية بعنوان: (بمينة) للمخرج "محمد آدار".

1 - هاني أبو الحسن سلام، المرجع السابق، ص: 43.

الفصل الثاني

التواصل السيميائي في المسرح.

المبحث الأول: التواصل والمسرح .

المبحث الثاني: التواصل السيميائي في العرض المسرحي .

المبحث الثالث: النص الدرامي (تعريفه وعناصره الفنية) .

المبحث الأول: التواصل والمسرح:

موضوع التواصل من الموضوعات التي أولاها البحث اللساني الحديث الأهمية البالغة، سعيًا منه للوصول إلى طبيعته وكيفية حدوثه وأنساقه التي يعتمدها في عملية الإبلاغ. وترتكز أكثر الدراسات على التواصل الطبيعي، سواء ما تعلق منها بتواصل الإنسان مع أخيه الإنسان بطريقة مباشرة (نطقية)، أو ما تعلق بتواصل المتلقي مع نصوص معينة دون إعطاء أهمية كبرى لأبعادها الدلالية والمرجعية الاجتماعية التي انبثقت منها، بيد أن الفكر الإنساني يفيدنا بوجود نوع من التواصل يمدُّ خيوطه عبر نسق من الدوال المتشابكة ذات الدلالات الضمنية، والأبعاد الثقافية والاجتماعية...، والخطاب المسرحي أحد أنواع التبليغ الهادف والتواصل الاستراتيجي المسطر، كونه رسالةً فنيةً موجَّهةً إلى المجتمع (المتلقي)، ما يجعل منه مجالاً خصباً للدرس السيميائي، وفضاءً للتخاطب المباشر بين المرسل (الممثل) والمرسل إليه (المتفرج) من جهة، فضلاً عن التواصل الضمني غير المباشر بما يحمله من تواصلٍ ثقافيٍّ وفكريٍّ متوارٍ خلف الإثارة والفُرجة التي يقدمها العمل الدرامي المباشر.

وقبل الخوض في خصوصية التواصل المسرحي وآلياته* التبليغية، لابدَّ أن نستعرض مفهوم التواصل العام وعناصره لنتركز عليه في عرض مقومات التواصل المسرحي:

المطلب الأول: مفهوم التواصل وعناصره.

يتجاذب مفهوم التواصل حقولَ معرفيةً بالغة التنوع، تكاد تشمل كل المتوج الإنساني، « فكلُّ ما يمكن أن يشتغل كرابطٍ بين الإنسان وما يوجد خارجه، وكل الأشكال الثقافية التي تتحدَّد من خلالها هويَّة الأفراد، وتخبر عن انتماءاتهم إلى ثقافة يعيشها، لغَّةً ولباساً وطقوساً ونمط عيش، يجب النظر إليها باعتبارها وقائع إبلاغية»¹.

1 - سعيد بنكراد، استراتيجيات التواصل من اللَّفظ إلى الإِماءة، منشورات مجلَّة علامات، العدد: (34)، المغرب، ص: 03 .
* مفهوم الآلية: هي الطرائق والوسائل المعتمدة للكشف عن جوهر الأشياء أو الموضوعات المراد دراستها، وهي مجموعة من الخطوات والإجراءات المتبعة في دراسة ما، للكشف عن بنيتها الداخلية والخارجية، فعندما نقول: آليات التواصل في الخطاب المسرحي، هذا يعني مجموعة العناصر والجزئيات المكوِّنة لهذا التواصل، سواء من الجانب المادي أو الفكري، وهذا ما حدَّدته هذه الدراسة، حيث تسعى إلى الكشف عن جزئيات التواصل التي هي عناصر التوليد الدلالي في الخطاب المسرحي.

والتواصل حسب التعريف الذي تقدّم به "أحمد عزوز" «هو عملية اجتماعية يتم بمقتضاها تبادل المعلومات والآراء والأفكار في رموز دالة بين الأفراد والجماعات داخل المجتمع الواحد، وبين الثقافات المختلفة لتحقيق أهداف معينة»¹، وعرفه "شارل كولي" (Charles Cooley) قائلاً: «التواصل هو الميكانيزم الذي بواسطته توجد العلاقات الإنسانية وتتطور، إنه يتضمن كل رموز الذهن مع وسائل تبليغها... كتعبير الوجه وهيئات الجسم والحركات ونبرات الصوت ...»².

أمّا "كارل هوفلاند" (Carl Hofland): فيعرّف التواصل بقوله: «إنّ التواصل هو العملية التي يقدّم فيها القائم بالتواصل منبهات (عادةً رموز لغوية) لكي يعدّل سلوك الأفراد الآخرين (مستقبلي الرسالة)»³.

فالتواصل من خلال هذه المفاهيم هو تبادل الأفكار والآراء عن طريق الكلام أو الإشارة ضمن حالات الاجتماع الإنساني، تبدأ من السنن (Code) المشترك بين المتكلمين إلى قناة الاتصال والرسالة وقطي التواصل.⁴

إنّ التواصل بمفهومه الشامل ليس عملية ربط بين جهازين كأجهزة الفاكس أو الكمبيوتر، أو التلفزيون، إنّما هو تفاعل بين عقليين مدرّكين لموقفهما كمرسل ومتلقٍ في آنٍ واحدٍ⁵، وهذا الذي أكدّه "غيرو بيار" (Guiraud Piere)، حيث اتّضح له أنّ مفهوم الدلالة يتجاوز إطار اللغة على الرّغم من أنّها مادّته الأساسية، وأنّ مسألة التواصل لا تتعلّق بفعل الإخبار فحسب، وإنّما تتجاوزها إلى ربط

1 - أحمد عزوز، الاتصال ومهاراته (مدخل إلى تقنيّات فن التّليغ والحوار والكتابة)، منشورات مخبر اللّغة العربية والاتّصال، جامعة أحمد بن بلّة (وهران1)، الجزائر، ط1، 2016 م، ص: 25 .

2 - جميل حمداوي، التواصل اللّساني والسيميائي والتربوي، شبكة الألوكة، ط1، 2015 م، ص : 06.

الموقع الإلكتروني : <http://www.alukah.net/library/0/87744/> ، تاريخ الاطلاع: 05-07-2018م

3 - حسن عماد مكايي - ليلي حسن السّيد، الاتّصال ونظريّاته المعاصرة ، الدّار المصريّة اللّبنانية ، القاهرة - مصر، ط1، 1998 م، ص: 24 .

4 - عبد القادر الغزالي، اللّسانيات ونظرية التّواصل، رومان جاكسون نموذجاً ، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاذقية - سورية، ط1، 2003 م، ص: 24.

5 - سارة جاسبل، التّسوية وما بعد التّسوية (دراسات ومعجم نقدي)، ترجمة: أحمد الشّامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة - مصر، ط2 ، 2001 م، ص: 08 .

علاقات نفسية واجتماعية بين مستخدمي الدال، فالعلامة الدالة منبه أو مثير يستدعي رد فعل أو انفعال ينشط الذهن، ويربط العلامة واقعيًا بالحياة الاجتماعية التي تقنن فعل التواصل.¹

- ويقوم التواصل على عناصر أساسية يمكن إيجازها في الآتي:

أ - المرسل/ الباعث: هو محور العملية التواصلية، والمصدر الأول المسؤول عن تشفير الرسالة وانتقاء العلامات التي تنتمي إليها من أجل التعبير عن مواقف ذاتية، وتصوير حالات النفسية السعيدة أو الغاضبة أو المتوترة...²، بحيث يحوّل المعاني إلى شكل لغوي دال يفهمه المتلقي في إطار ما يسميه "فتجنشتاين" بلعبة اللّغة في تشكّل الخطاب.³

ب- الرسالة: هي الموضوع المراد توصيله إلى المستقبل، بغرض التأثير فيه وإحداث استجابة في سلوكه، وتمثّل كل الرسائل التي يدركها الإنسان بواسطة الحواس الخمس⁴، « فهي النصّ الكلامي أو الشفوي أو الإيحائي أو أي شكل كان، فهو رسالة موحية تتحرّك لتصل إلى الطرف الآخر الذي يكون مهياً لمثل هذه الحركات والأفعال الخطابية، كما تمثّل الشفرة السردية التي يفك رموزها الاتجاه الآخر وهو المستقبل»⁵.

ج- اللّغة المشتركة: هي الأداة المشتركة التي تتحوّل بواسطتها الرسالة إلى إشارات وشفرات ذات مغزى، « واللّغة حوار بين عقول المتحدّثين تهدف إلى إقامة جسر التفاهم وبلوغ التوافق، فهي جملة قواعد تؤسّس للاتّصال والتواصل، كما أنّها خزان المعارف والتجارب الإنسانية»⁶

د- السّنن (Le code) : ويُسمّى بالشفرة، لأنّه عبارة عن مواضع بين شخصين أو أكثر من

- 1 - غيرو بيار، علم الدلالة، ترجمة: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت - لبنان، (د، ط)، 1986م، ص: 5، 6 .
- 2 - عمر الزويضي، التواصل المسرحي (أشكال التفاعل ومستويات التأويل)/ دراسة، منشورات أبعاد، ط1، جانفي، 2017 م، ص: 32
- 3 - عيسى عودة برهومة، تمثلات اللغة في الخطاب السياسي، مجلة عالم الفكر والمعرفة، كلية العلوم والآداب، الجامعة الهاشمية - الأردن، العدد: 01، المجلد: 36، سبتمبر 2007م، ص: 125 .
- 4 - عمر الزويضي، المرجع السابق، ص: 35 .
- 5 - عيسى عودة برهومة، المرجع السابق، ص: 125 .
- 6 - حسن مصدّق، التّظريّة التّقديّة التّواصلية (يورغن هارماس ومدرسة فرنكفورد)، المركز الثقافي، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 1، 2005 م، ص: 18 .

أجل إقامة التواصل، يمثّل مجموع العلامات التي يتمّ تركيبها وفق قواعد معيّنة متّفق بشأنها مسبقاً حيث يعمل المرسل إليه على فكّ تلك الرّسالة، شريطة أن تكون تلك الرّموز المشكّلة لتلك دالّة ومتّفق عليها.¹

هـ- المرسل إليه: هو القطب الذي يوجّه إليه المرسل خطابه قصداً، فهو الذي يتلقّى الشّفرة، وعليه فكّ رموزها لفهم ما يُقصد من إرسالها²، وذلك بعد تحليلها وتأويلها، بحيث تتحكّم في هذه العملية مجموعة عوامل منها: المرجعية التّكافئية والحمولة الإيديولوجية...³

هـ- السّياق: يرتبط السّياق بالوظيفة المرجعية التي تحدّد العلاقات القائمة بين العلامات، وما تحيل عليه في العالم الخارجي الذي يجسّده سياق الخطاب⁴.

المطلب الثاني: أنواع التّواصل:

يرى المهتمون بالتّواصل الإنساني أنّ كلمة (لغة) لا ينبغي أن تقتصر على اللّغة اللفظية وحدها، وعلى هذا الأساس فإنّ التّعبير بالصّور وبالموسيقى والحركة واللّون يصبح لغةً إذا حقّق للإنسان هدفاً تواصلياً بنقل أحاسيسه وأفكاره، ويمكن تقسيم التّواصل الإنساني حسب اللّغة المستخدمة فيه إلى نوعين هما:

1- التّواصل اللفظي :

يدخل ضمن هذا التّقسيم كلّ أنواع الاتّصال التي يُستخدم فيها اللفظ كوسيلة لنقل رسالة من المصدر إلى المتلقي، ويكون هذا اللفظ منطوقاً فيدركه المستقبل بحاسة السّمع⁵، يجمع هذا النوع من التواصل بين الألفاظ المنطوقة والرّموز الصّوتية، فمثلاً (حقوقي) في العرض المسرحي (يمينة) لها أداءان : الشاذلية : ... وتقولي قدّام أسياذك أحقووروقيببي (أ)، وذلك بمدّ حركة الواو أكثر من اللّزوم

1 - عمر الرّويضي، المرجع السابق، ص: 40.

2 - عيسى عودة برهومة، المرجع السابق، ص: 125.

3 - عمر الرّويضي، المرجع السابق، ص: 34.

4 - المرجع نفسه، ص: 37.

5 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يمينة : إبه حقوقي (أ) ...¹

وهنا تصبح العلامة (حقوقي) في الجملة الأولى (أ) ذات دلالات إضافية بالمقارنة بما حملته في الجملة الثانية (أ)، ولا يخفى علينا أنّ هذا النوع من التواصل لا يمكن أن يتمّ بعيداً عن طرق الأداء الأخرى غير اللفظية مثل الحركة، وهذا ما يميلنا إلى الحديث عن النوع الثاني من أنواع التواصل وهو:

2- التواصل غير اللفظي:

هو التواصل الذي يعتمد على اللغة الإشارية ... سواء كانت جسدية كتعبيرات الوجه، حركات اليدين ... أو إشارات ورموز اصطناعية (علامات المرور، الألوان، الديكور...) .²

وقد ركّز "دليل محمّد بوزيان" على أهمية التواصل غير اللفظي في عملية التبليغ بقوله: « إنّ التواصل اللاشعوري أكثر فصاحة ونزاهة ودقة من التواصل الشفوي، فهو أكثر تلقائية، وأقلّ خضوعاً للسيطرة أو للموارة، وهو بمثابة نافذة نطلّ من خلالها على الأحاسيس الحقيقية للفرد وتكشف مواقفه، ويمكن للكلمات أن تخدع، فكثير من الناس لا يعني ما يقول أو يقول ما لا يعني³، بينما تبقى لغة الجسد نشاطات عقلية تحت عتبة الوعي تُفصح ما نفكر ونشعر به حقيقةً، فما يُقال بالجسد يمكن أن يكون أكثر أهميةً ممّا نقوله في كلماتنا، على أنّ كلّ إدراك للآخر لا بدّ أن يمرّ بتجربة الجسد كتجارب مُعاشة، فالإحساسات والانطباعات والعواطف.... كلّها تجارب تخترق الجسد وتموِّع على هامشه في نقطة اتصاله بالأشياء وانفتاحه على العالم⁴.

وانطلاقاً من هذا التصور، لا يمكن لأحد أن ينكر الأهمية البالغة والدور الفعّال للتواصل غير اللفظي في مختلف أنماط الاتصال الإنساني وأشكاله، فهو يسهم بشكل كبير في نقل الرسالة اللغوية وتعزيزها، وتسهيل عملية فهمها من قبل المستمع/المتلقي، بحكم أنّ هذه الإشارات والحركات تأتي مصاحبة للتواصل اللفظي سواء بقصد أو بغير قصد، كما أنّه يستحيل عزلها عن التواصل اللغوي

1 - محمد آدار، (مسرحية يمينة)، ملحق المذكرة، العرض : 05 : 25 د.

2 - محمد إسماعيل علوي، المرجع السابق، ص : 58 .

3 - دليل محمّد بوزيان وآخرون، اللغة والمعنى (مقاربات في فلسفة اللغة)، إعداد وتقديم: مخلوف سيّد أحمد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص: 119 .

4 - المرجع نفسه، ص: 199 ، 200 .

الصِّرف¹.

- ويقسم العلماء التواصل غير اللفظي إلى ثلاث لغات :

1- لغة الإشارة: وتتكوّن من الإشارات البسيطة أو المعقّدة التي يستخدمها الإنسان في التواصل مع غيره .

2- لغة الحركة أو الأفعال: وتتضمّن جميع الحركات التي يأتيها الإنسان لينقل لغيره ما يريد من معانٍ أو مشاعرٍ.

3- لغة الأشياء: ويُقصد بها ما يستخدمه مصدر الإتّصال من أدوات وأغراض تعبّر عن معانٍ وأحاسيس، كالملابس والإكسسوارات، فالأدوات الفرعونية التي تُستخدم على المسرح تنقل الإحساس بالجوّ والزّمان الفرعوني إلى المشاهدين، وارتداء اللّون الأسود لإشعار الآخرين بالحزن*...².

هذا التّواصل الخارجي يقوم على آليات التواصل العام الذي يقوم على متكلم ومستمع ورسالة... بينما يوجد تواصل داخلي يقوم كذلك على متكلّم (مرسل) ومستمع (مستقبل) ورسالة... لكن يُديره شخصٌ واحدٌ وفي آنٍ واحدٍ، وبنفس ميكانيزم التّواصل السّابق - تقريباً- يُدعى بالتّواصل الدّاتي: وهو حوار داخلي (مونولوج)، ذو طابع نفسيّ يحدث حين يُحدّث المرء نفسه، فيكون بهذا قد أحدث اتّصالاً ذاتياً هو المتكلّم فيه وهو السّامع قصد إدراك الدّات أو مراجعتها، ونشير - هنا - إلى أنّ إدراك الدّات يتمّ على أساس تصوّر وجود الغير³، ويمكن التّمثيل لهذا النّوع من التّواصل من خلال هذا الحوار الذي أقامته (يمينة) مع نفسها، وإن بدا مسموعاً فهو استبطان لصوت الأنا (الصّمير)، كما أنّ ضرورات التّمثيل تُلزم الإسماع لإطلاع المتفرّج بالصّراع الدّخلي للشخصية، وما يختلج فيها من أفكار وأحاسيس...

يمينة : أنا اسمي يمينة تعبت ما نزيدش نوقف قدّامكم ولما يدوب لعسل، واش يبقى؟ ما

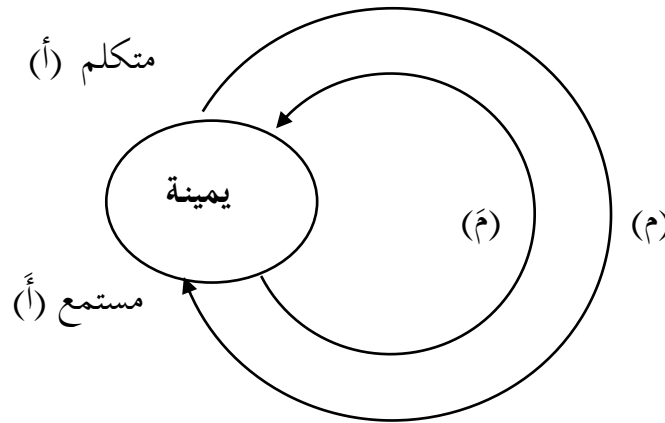
1 - محمد إسماعيل علوي، المرجع السّابق، ص: 60.

2 - حسن عماد مكاوي - ليلي حسن السّيد، الاتّصال ونظريّاته المعاصرة (مرجع سابق)، ص: 27 .

3 - سليم حمدان، أشكال التّواصل في التراث البلاغي العربي(دراسات في ضوء اللّسانيات التّداولية)، مذكرة ماجستير في لسانيات الخطاب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة - الجزائر ، 2008-2009 م، ص: 20 .

يبقى غير المرار...¹

إنّ إدراك وجود الغير يُولّد في نفس المرء صراعاً بين القيم الاجتماعية والأخلاقية والثّقافية... من جهة، وبين الرغبات والأحاسيس والغرائز من جهة أخرى، صراع (الأنا) مع الأنا الأعلى (المجتمع) على حدّ تعبير "فرويد"²، ويكون تمثيل التواصل الداخلي وفق هذا الشكل:



الشكل (2): تواصل داخلي³.

بذلك يمكننا أن نقول بأنّ المتكلم (أ) يتواصل مع (أ)، عبر عملية حوارية داخلية، تسلك مسارين (م) و (م)، والذي يعبر عن الرّد والاستجابة سواء كانت إيجابية أم سلبية .

1 - محمّد آدار، النّص الدرامي (مسرحية يمينية)، ملحق البحث، ص : 213.

*- سيأتي تحليل هذا النوع من التواصل في الفصل الرابع المخصص لتحليل الخطاب غير اللفظي (المرئي)

2 - سليم حمدان، المرجع السابق، ص: 21.

3 - يُنظر، المرجع نفسه، ص: 22.

المطلب الثالث: دراسة تحليلية لعناصر التواصل في مسرحية (يمينة).

سنحاول في هذه المرحلة من التحليل الوقوف على كثر من آليات التواصل في الخطاب المسرحي، من خلال مسرحية (يمينة) للمخرج "محمد آدار" سعياً منّا لمقاربة الخطاب المسرحي بالمنهج السيميائي من جهة، واستنطاقاً لعناصره التواصلية .

1- عناصر الإرسال:

المخرج / الدراماتورجي : محمد آدار .

الممثلون : يمينة، الشاذلية، عمر

الديكور: مجموعة ستائر بألوان فاتحة ومختلفة، معلقة على دعائم حديدية على شكل أبواب، تعلوها قضبان بارزة متفاوتة الطول ...

المؤثرات الصوتية : وتشمل الموسيقى الصوتية الموزعة بحسب الأحداث الدرامية .

الآليات الإرسالية المظهرية : تتجلى من خلال الأزياء التي ظهرت بها الممثلتان (يمينة، الشاذلية)، وهي لباس عصري مقابل (حايك) على الترتيب، بالإضافة إلى درجة استعمال الماكياج والذي يكاد يندم في شخصية (الشاذلية) ...

الإيماءات الإرسالية : وهي مجموعة الحركات الجسدية، والإيماءات العضوية الصادرة عن الممثلتين (يمينة، الشاذلية).

الشفرة اللغوية : هي اللغة الموظفة بين الممثلين أنفسهم وبين الجمهور، وأول الشفرات اللغوية التي تصل إلى المتلقي هي الشفرة التي يرسلها المؤلف أو المخرج المسرحي من خلال العنوان الذي يختاره لعمله الفني.

ففي مسرحية (يمينة) نجد أنّ الذي يضطلع بالوظيفة التعبيرية هو كاتبها "محمد آدار"، فهو المسؤول الأوّل عن تشفير الرسالة المسرحية من خلال انتقاء العلامات التي تتناسب والموضوع الدرامي الذي يسعى إلى تبليغه، وتبدأ لعبة التشفير من خلال استراتيجية اختيار العنوان [يمينة].

2- عناصر الاستقبال:

المتلقي/ الجمهور : وهم الأشخاص الذين حضروا لمشاهدة العرض المسرحي، ممثلاً في عدد معتبر من النساء والأطفال، ويمكن تمثيل قطب الاستقبال وفق هذا المخطط:

العرض المسرحي ← على الرّكح : الممثلون (بمينة، الشاذلية، عمر) في حال الإنصات.
 ← في صالة العرض: (الجمهور الحاضر) / المتفرّج .

في النص المكتوب : فريق العمل المسرحي، القارئ العادي في المسرحيات المكتوبة .

وقد يكون للتواصل بُعدان: تواصل مباشر يحدث بين المتفرّج والممثل (الشخصية المسرحية)، وتواصل غير مباشر يحدث بين جنود الخفاء، أي بين الدراماتورجي وتقني الصورة والصوت والمخرج من جهة وبين المتفرّج (المشاهد) من جهة أخرى، والتحليل الدقيق للفعل التواصلي وعناصره في العرض المسرحي (بمينة) يضعنا أمام فرضيات مغايرة لسابقتها، وخصوصاً وأنّ الأطراف المشكّلة للتواصل تتغيّر حسب سياق الحوار وأنواع التفاعل ووضعيات التلفّظ، ولأنّ الأمر يتعلّق بعلامات تواصلية حيّة ومباشرة، فضلاً على أنّها مُفبركة وتمثيلية تنتحل الذات الحقيقية في التمثيل شخصية أخرى مستعارة، فالعملية التواصلية تتمّ بين أطراف متعدّدة في الآن نفسه، وفق علاقات تميّز بالإزدواجية على مستوى الرّسالة والبثّ والتلقي، فالإرسال يحدث على مستويين :

الخطاب الصّريح : ويمثّل الحوار الذي دار بين (بمينة) و(الشاذلية) على الرّكح.

من جهة، أو مع الجمهور/ المتفرّج من جهة أخرى ، وقد تحقق عنصر المباشرة في هذا المستوى من الخطاب من خلال ضبط الكاتب والمخرج "محمد آدار" مؤشّر المستوى اللّغوي عند لغة يفهمها عامّة التّاس مراعيّاً الجانب التّداولي الأكثر ذبوعاً واستعمالاً على لسان المجتمع اللّغوي الجزائري، وهي اللّغة العاميّة البسيطة التي تضمن بلوغ الرّسالة الدرامية بكل وضوح إلى وجهتها المحدّدة دون ارتباك أو تعثر، ومن ثمّ تحقيق التّأثير فالتطهير .

الخطاب غير المباشر: يوجهه الكاتب "محمد آدار" عبر الشّخصيات الممثّلة (بمينة، الشاذلية، عمر) إلى الجمهور، وهو يمثّل مضمون الرّسالة الدرامية التي تحمل دعوة إلى محاربة الخرافات والمعتقدات الفاسدة، وعدم ظلم المرأة ... وغيرها من الرسائل الضمنية التي يصبو الكاتب والمخرج إلبالها عبر عمله المسرحي إلى المجتمع من خلال الجمهور، إنّه الهدف والمغزى من مسرحية (بمينة)*

ويمكن الحديث أيضاً عن تلقٍ مباشر تتلقاه الشخصية الممثلة من شخصية أخرى، وتلقٍ آخر يتلقاه الجمهور من شخصيات العرض.

كما يمكن الوقوف على أقطاب للتواصل المسرحي يصنعها التواصل المسرحي القبلي على مستوى الكتابة النصية أو العمل المسرحي، والتواصل البعدي للنص والعرض، ويمكن توضيح هذا التقابل لأقطاب العملية التواصلية في الخطاب المسرحي على هذا النحو:

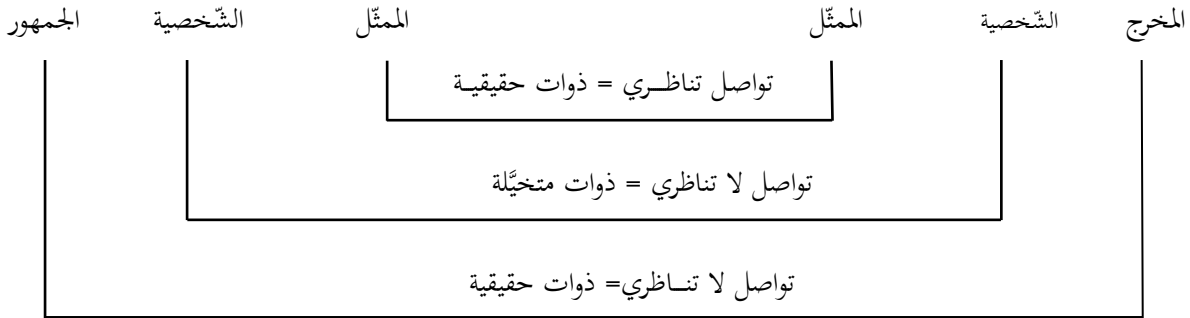
المرسل (متعدد): مؤلف + مخرج + عدّة مشاركين + ممثلون.

المتلقي (متعدد): الجمهور + المتفرّجون + القارئ¹.

وهذا النوع من التواصل التقابلي أشار إليه "عمر بلخير" في كتابه (تحليل الخطاب المسرحي)، غير أنّه وظّف في مقابل ذلك مصطلحات أخرى مثل: التناظر و اللاتناظر، فكان وفق هذا المخطّط :

قطب التلقّي

قطب الإرسال



الشكل (4): مخطط التواصل التناظري².

وهنا تتغيّر معطيات الإرسال والاستقبال لتصبح بهذه الصيغة :

أ- عناصر الإرسال:

المؤلف: عز الدين المدني .

1 - عمر التّويضي، التّواصل المسرحي (مرجع سابق)، ص: 77

2 - عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء التّظرية التّداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط، 2003، ص: 44 .

*- ويمكن الإشارة في هذا الموضوع بأنّ هناك رسائل ومضامين دلالية غير مُصرّح بها، ولا تطالها القراءة السطحية العادية، سنعمد على جلائها وبعثها في المراحل القادمة من التحليل السيميائي لهذا العمل المسرحي، يُنظر: الفصل الثالث من هذا البحث.

المخرج (المقتبس) : محمد آدار.

المساعدون : أبو عبد الله سعيد + جمال مزير + سمير رايس + عبد القادر شريفني (موسيقى) + علي الحزاتي (سينوغرافيا).

الرسالة : نص + عرض.

الشفرات: شفرات لسانية + شفرات إدراكية (سمعية بصرية) + شفرات سوسيوثقافية + شفرات

مسرحية محضة يصنعها فضاء مشهدي يعمل على ربط العرض بلحظة تاريخية محددة¹.

ويمثل هذا العنصر كلُّ العلامات اللغوية الموظفة سواء كانت لسانية (حروف، كلمات، جمل...)، أو غير لسانية كالإشارات والإيماءات، ويبقى المرسل ومنتج الخطاب "محمد آدار"، بحكم أنه كاتب المسرحية ومخرجها المسؤول الأول عن تشفير اللغة المسرحية بشقيها، ذلك من خلال انتقاء العلامات التي تتناسب والموضوع الدرامي الذي يسعى إلى تبليغه، وتنطلق عملية التشفير بدءاً من اختيار العنوان [يميناً] ليشمل كل الرموز ذات البعد الثقافي والاجتماعي التي تحتاج من المتلقي نصيب معرفي بالمرجعية الاجتماعية لهذه العلامات (الحايك والعجار والخلخال* وبعض الإيماءات النسوية...)، وكلّ استجابة من المتلقي تنم عن إدراكه وتمكّنه من فكّ الشفرة الثقافية المنتجة من قبل المرسل في إطار التسنين المتواضع عليه داخل الجماعة اللغوية الحاملة لثقافة مشتركة.

ب- عناصر التلقي:

الشخصية الممثلة : وهو الطرف المستقبل للشفرات اللسانية في إطار الدورة الخطابية التي تجري في

1 - عمر الرّويضي، المرجع السابق، الصّفحة نفسها .

* - الحايك : هو حجاب على شكل إزار أبيض - غالباً - فضفاض، تلفُّ به المرأة الجزائرية (المغربية) نفسها لتستر عند خروجها من بيتها بحيث لا يتعرّف عليها أحد، يُنظر: رينهارت دوزي : المعجم المفصل لأسماء الملابس عند العرب، الدار العربية للموسوعات، بيروت - لبنان ، ط1، 2012م ، ص: 130، 131. العجار: فهو قطعة قماش تغطّي به المرأة الجزائرية التّصف السّفلي من وجهها لتلتئم به، يُلبس مع الحايك عادةً والأصل في التّسمية (على الجار) حتّى لا يرى وجهك، أمّا الخلخال: فهو سوار من فضة تترزين به المرأة قديماً، يوضع في القدم عند الكاحل.

سياق الحوار القائم على خشبة المسرح وهنا نجد (يمينة، الشاذلية، عمر).

جمهور القاعة : ويمثله جمهور المشاهدين للعرض المسرحي(عدد غفير من النساء وبعض الأطفال).

القارئ : ويكون هذا في النص المكتوب.

- أما على مستوى النص الدرامي فتتحدد هذه الأقطاب في مايلي:

عناصر الإرسال : الكاتب المقتبس محمد أدار / عز الدين المدني.

الرسالة : النص الدرامي (شخصيات + شفرات لسانية).

عناصر التلقي: فريق العمل المسرحي (الممثلون، تقنيو الديكور والإضاءة...)، القارئ العادي.¹

وهنا يمكن استثمار مخطط التناظر واللاتناظر المقترح من قبل الباحث "عمر بلخير". من أجل

تقديم عرض تفصيلي لأقطاب العملية التواصلية في مسرحية (يمينة) في مستوى التجلي والتخفي.

قطب الإرسال

محمد أدار

ومساعدوه

قطب التلقي

الجمهور

المتفرج

القارئ

الشاذلية

ملبكة يوسف

وهيبة عدنان

يمينة

تواصل تناظري = ذوات حقيقية

تواصل لا تناظري = ذوات متخيلة

تواصل لا تناظري = ذوات حقيقية

المطلب الرابع: طبيعة التواصل المسرحي:

بعد أن ثبت بأن المسرح ميدان خصص للعملية التواصلية، وأنه ذلك المستودع الكبير الذي تتفاعل

فيه أقطاب الإرسال والاستقبال مع بعضها ببعض مشكلة المعنى .

والحقيقة التي يمكن إقرارها في الموضوع نفسه هي « أن الحديث عن التواصل المسرحي هو محاولة

1 - يُنظر، محمد رجب التجار، الكتابة العربية ومهاراتها وفنونها، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 2001 م،

ص: 23 - 25 .

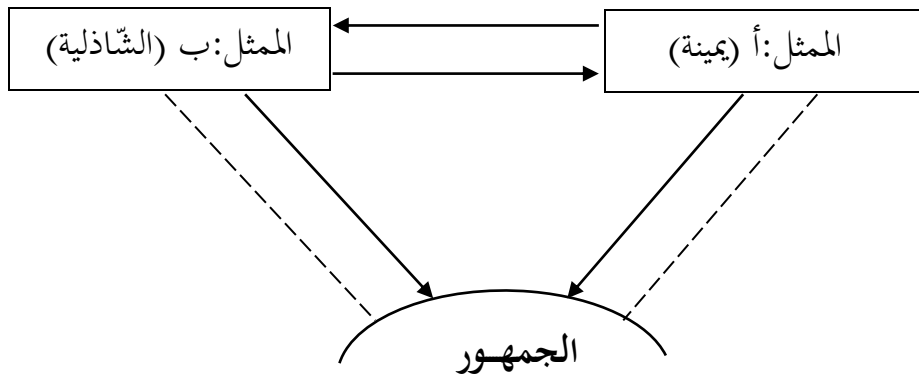
للاقتراب من خصوصية أخرى للخطاب المسرحي، تميّزه عن باقي الأنماط التواصلية في المجال الإبداعي»¹.

فما يلفت الانتباه في هذا الموضوع هو أنّ التواصل المسرحي عملية مُدبّرة (مُفكرّة) ومعقّدة، تبدأ بالتفاعل بين أطراف متعدّدة وتنتهي بطرفين رئيسين، هما العرض المسرحي الذي دُبّرت شؤونه عدّة أطراف حتّى يكون جاهزاً للإرسال، والجمهور الذي جاء إلى قاعة المسرح بكامل إرادته حتّى يكون مستعداً للتلقّي، وينتج عن هذا الاستعداد القبلي حضور أدنى شروط التفاعل وقبول كل طرف بالآخر لانتفاء الحقيقة عن الأحداث والشخصيات، ومن ذلك يحقّ التمييز في التواصل المسرحي بين العلاقات التواصلية التي تتشكّل بين الأطراف المشاركة في صناعة العرض، وبين التواصل المسرحي بعدّه مجموع العلاقات التفاعلية، ويهدف المخرج بوصفه صانع الفُرجة ومُدبّر علاقاتها إلى حصر دلالات العرض، وتقنين تأويلات الجمهور.²

والفعل التواصلية أثناء العرض المسرحي يضعنا أمام فرضيات واحتمالات مغايرة لميكانيزمات التواصل العام، خصوصاً وأنّ الأطراف المشكّلة له على الرّكح تتغيّر حسب سياق الحوار، وأنواع التفاعل، فهي وضعيات تلفّظ حيّة ومباشرة، منها ما هو حقيقي ومنها ما هو مزيف، وهي أيضاً علاقات تواصلية تميّز بالازدواجية على مستوى الإرسال والاستقبال، المستوى الأول صريح والثاني ضمني³.

1 - عبد المجيد شكير، من أجل مقارنة جمالية للخطاب المسرحي، المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين، الدار البيضاء - المغرب (د، ط)، 2014 م، ص: 223 ..
2 - عمر الرّويضي، سيميائيات المسرح (مرجع سابق)، ص: 107، 108.
3 - المرجع نفسه، ص: 77 .

فالتصريح هو الخطاب المباشر الذي توجهه الشخصية إلى شخصية أخرى ميدانه خشبة العرض، أما الضمني فهو الخطاب غير المباشر الذي توجهه الشخصية إلى الجمهور في صالة العرض غير أن الجمهور لا يمكنه المشاركة مع الممثلين في إدارة العملية التواصلية التي هو جزء منها بعده المخاطب والمتلقي الفعلي المستهدف بهذا الخطاب، فهو يستقبل العلامات المنتجة دون أن يكون له فرصة الرد أو التعبير، ويمكن تمثيل هذا النوع من التواصل المسرحي أحادي المسار على هذا النحو :



الشكل (3): تواصل أحادي الإرسال مع الجمهور.

الخط المنقطع : يمثل تواصل غير تام، فهو أحادي التوجه .

في النهاية نستنتج أن مفهوم التواصل يكشف عن ارتباطه بالوعي والإرادة، وليس بعناصره، ينبعث من جوهر العلاقات الإنسانية، فهو ممارسة اجتماعية، قام به الإنسان منذ ظهور البشرية، هذه الأخيرة تواصلت باللسان والإشارة واللباس... وهي الأنواع التواصلية التي تم تصنيفها والبحث فيها في إطار نظرية التواصل العام، فضلاً على أن العملية التواصلية تتضمن فكرة يُراد إيصالها إلى المتلقي، فهي بذلك عملية لا يمكن عزلها عن الفكر الذي يستقر دائماً في الرسالة الموجهة، والمضمون واللغة والتّرميز والإرسال والوسائل والاستقبال، وتفكيك الرسالة ثم الإدراك والاستجابة، وما يميّز نظرية التواصل هو قابليتها للتطبيق في جلّ المجالات الأدبية، وقد راهنا على الخطاب المسرحي، وحاولنا أن نحدّد أهم العناصر التواصلية فيه من خلال مسرحية (بمينة) بدءاً من المرسل ثم الرسالة فالمرسل إليه،

وما يستقطب التركيز والاهتمام ما يمتاز به التواصل المسرحي عن باقي الأشكال التواصلية الأخرى هو التعدد والتعقيد الذي يلف أطراف التواصل المشكّلة له.

غير أنّ التواصل ليس عملية آلية تقوم على مثير واستجابة، إنّما هو ظاهرة إنسانية مركبة من حيث اشتغاله النسقي ضمن تفاعل شامل للإنسان والمجتمع والثقافة، فيغدو بهذا الفهم نسقياً ينتظم تعبيره اللغوي وتدليله المنطقي في انسجام مع السياق الثقافي والمجتمعي العام¹، وإن كان التواصل المسرحي يقوم على ميكانيزم وقواعد التواصل العام الذي يعمل على نقل إشارة أو علامة ما من مصدر للوصول إلى هدف ما، فإنّ ارتباط العلامة المسرحية في العرض المسرحي بعلامات أخرى مدعاةً للتعاقد والتحابك* مع عناصر علامية أخرى منبعها المكان المسرحي وعناصر السينوغرافيا، فكلّ شيء داخل الإطار المسرحي علامة، فهو إذن تواصلٌ سيميائيٌّ يعجُّ بالعلامات والرموز، ونظامٌ توقّعاتٍ وكفاءاتٍ يحتاجها المتفرّج لفكّ الرموز ولزيادة إنتاجية المعاني في الفضاء المسرحي.

ولسير أغوار هذا النوع من التواصل النسقي، سنعمد إلى تفكيك الخطاب المسرحي (العرض) متجاوزين بذلك الرؤية التلغرافية للتواصل العام، واستبدالها برؤية أكثر إنسانية، بهذا المعنى «فالتواصل يُخفي فكرة الهوية بين أحشائه»²، ويترجم طبائع وأحاسيس، فضلاً عن كون الرسائل التي يبثها نادراً ما تكون واصفة وأحادية الدلالة .

1 - فائزة بخلف، مناهج التحليل السيميائي، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د، ط)، 2012 م، ص: 99.

2 - رشيد بو طيب، مفهوم التواصل في الفلسفة من الحقيقة إلى الاختلاف (مقال) من كتاب، التواصل نظريات وتطبيقات (الكتاب الثالث) مجموعة من المؤلفين، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 2010 م، ص: 42 .

*- التّحابك: من الحُبكة (Intrigue)، مفهوم له علاقة بالجانب الدرامي في المسرح والترواية، وهو مجموعة أحداث تتشابك خيوطها بسبب تعارض رغبات الشّخصيات من خلالها يتحقق الترابط الدلالي، فهي ترتبط بوجود الصراع والعوائق. يُنظر: ماري إلياس، حنان قصّاب، المعجم المسرحي، ص: 166 .

المبحث الثاني: التواصل السيميائي في العرض المسرحي:

يُشكّل المسرح مجالاً خصباً للتواصل العلاماتي الذي أساسه منتج العلامة (الكاتب، الممثل)، ومستهلك العلامة (القارئ، الجمهور)، لذلك تخضع العلامات المسرحية للمنطق نفسه، ولا تشدُّ عن قاعدة التواصل الذي يمثّل أوّل وظيفة تضطلع بها العلامات .

بيد أنّ هذا التواصل لا يتحقّق بمعزلٍ عن اتحاد وتشارك مجموعة من الأدوات (حركات، ألوان، أصوات، إضاءة...) التي تفرز مجموعة من الاستجابات (تصفيق، صفير، استحسان، ضحك...) بعدّها علامات تواصلية تتحكّم الحواس في سيرورتها، ولهذا يرى "آن أوبرسفيدل" (Anne ubrsfeled) أنّ العرض المسرحي فعل تواصل في المقام الأول¹.

كما أنّ المسرح يخاطب حواساً عديدة عبر أقنية متعدّدة، وإن كان "جورج مونان" (George mounin) الباحث المتخصّص في التواصل قد نفى كلّ وظائف التواصل في المسرح²، في حين أنّ "أوبرسفيدل" (Ubersfeld) تؤكد وجوده بكل ما تحمل الكلمة من معنى، فهي ترى أنّ العلامة المسرحية محرّض (Stimulus) يستحدث ردّة فعل عند المتفرّج³.

وهذه في مجملها مباحث سيميولوجيا التواصل التي تسعى إلى الكشف عن آلية تشكيل رموز الرّسالة (Encodage) من قِبَل المنتج للعمل المسرحي، وفكّ هذه الرّوامز (Décodage) من قِبَل المتلقي، يلي ذلك تركيب اللّصّور المحسوسة ومحاولة تفسيرها وإعطائها معنًى، وهذا يشكّل مجال الوظيفة الدّلالية للعلامات التي اضطلعت بها سيميولوجيا الدّلالة، التي ترى أنّ للعلامات شأنًا خاصاً في إنتاج المعنى وتوليد الدّلالة⁴.

1 - سعاد درّير، العلامات والمسرح (الموقعية، الوظيفة)، مجلّة علامات، العدد: 25، 2011 م، ص: 54. (عن الأنترنت)

موقع سعيد بنكراد: www.saidbengrad.net/al/Index.htm.

2 - عمر الرّويضي، التواصل المسرحي (مرجع سابق)، ص: 46، 47.

نقلاً عن:

Georges . Moumin. Introduction a la sémiologie, paris. editions de minuet ,1969 , p92.

3 - سعاد درّير، المرجع السابق، ص: 55.

4 - ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (عربي، إنجليزي، فرنسي)، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت - لبنان، ط1، 1997م، ص: 254.

والمسرح ظاهرة ثقافية تحقّق التواصل بكلّ تمفصلاته من خلال بنيته النّسقية التي تشترط وجود المرسل (دراماتورجي* / ممثل) من جهة والمرسل إليه (قارئ / متفرّج)¹.

وبحكم هذه الوظيفة التّواصلية نجد أنّ كل ما تضعه الثقافة بين أيدينا هو في الأصل والاشتغال علامات تعبّر عن هذه الثقافة، وتكشف عن هويّتها، فالضحك والبكاء والطّقوس الاجتماعية والأشياء التي نتداولها بيننا، وكذلك النّصوص الأدبية كلّها علامات نستند إليها في التواصل مع غيرنا²، ويمكن تجسّدها على خشبة المسرح من خلال محاكاتها وتمثيلها .

المطلب الأول: آليات الإرسال في العرض المسرحي.

(Mécanismes de transmission)

1 - الشّخصيّة (Personnage):

من أهمّ العناصر الفعّالة في آلية الإرسال الشّخصية المؤلّفة للنّص المسرحي، والشّخصية الممثّلة في العرض المسرحي، فالأولى تغمرها المشاعر والثانية تعجّ بالأفكار، وتعمل على تشكيل خطاب العرض، ورسم التماسك السيميائي بين وحدات النّص المسرحي، ويتشكّل الفضاء الدرامي للشّخصية انطلاقاً من وجهة نظر الكاتب، هذا الأخير لا يجد إلاّ الكلمة وسيلة للتعبير.³

2 - الشّفرات اللفظية الإرسالية :

اللّغة (La langue) : تعدّ اللّغة أهم آليات الإرسال، كونها أداة فعّالة في التعبير عن الأفكار والأحاسيس التي تختلج في الذات الإنسانية، فالمرسل المسرحي(المخرج) يبحث عن المكامن الإشارية الفنيّة التي تحقّق التواصل مع المتفرّج، مما يجعله يتمرّد عن قيود اللّغة المألوفة ليحقّق انزياحاً (Écarte) يقوّي به الصّورة الفنيّة والجمالية ويكتفّ الدّلالة في ذهن المتلقي.⁴

1 - المرجع السابق، ص: 255 .

2 - سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها (مرجع سابق)، ص: 34 .

3 - أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي (دراسة سيميائية) دار الشّرق - غرب ، سوريا، ط1، 1994 م، ص: 91 .

4 - عمر الرّويضي، المرجع السابق، ص: 29 ، 30 .

* الدراماتورجي (Dramatorge): الشّخص الذي يقوم بإعادة كتابة أو ترجمة النّص الدرامي، ويهتمّ بالعرض المسرحي، يُنظر: ماري إلياس وحنان قصاب، المرجع السابق، ص: 204، 205 .

وهذا على خلاف الشخصية الممثّلة على خشبة المسرح، حيث تكشف لنا المقاربة السيميائية لأداء الممثل عن مجموعة من العلامات الصوتية والحركية والإيمائية التي يثبثها إلى متلقيه، ويمكن عدّ هذا الأداء من منظور لساني رسالة لغوية تُبثُّ إلى المتلقي عبر شفرة بواسطة قناة (الجسد، الصوت)¹. والممثل في المفهوم الحديث هو: «أحد قنوات توصيل رسالة العرض، لأنّ أدائه يربط العالم الخيالي على المسرح بمرجه في الواقع»²، وبهذا اتخذ "مايرهولت" من الممثل المرسل الحقيقي للعلامات، وذلك من خلال حركة الجسد التي هي وسيلة لإيصال الدلالات المسرحية التي يحملها العرض المسرحي³، وذلك من خلال اعتماده على آليات إرسالية مظهرية وحركية وصوتية (نطقية) 3- الآليات الإرسالية المظهرية :

أ- الملابس / الزيُّ المسرحيُّ (Costume):

تعدُّ الملابسُ رسالةً بصريةً داعمةً لعمل الممثل، فمن خلالها يتمكن المتفرج / المتلقي أن يتلقّى العديد من المعلومات حول العرض المسرحي، فهي تزخر بكم هائل من العلامات والإشارات، يعمل المتفرج على اكتشافها، فمن خلالها يتمكن من تحديد الحقبة التاريخية لأحداث المسرحية⁴، وتصور الحالة الاجتماعية التي تعيشها الشخصية المسرحية، والطبقة التي ينتمي إليها، فالملابس تحدّد الجنس وعمر الشخصية، كما تُعرّفنا بمهنته، وتساعد المتلقي على استنباط المعاني عبر دلالاتها اللونية، فإنّ توليد دلالة الحزن أو الفرح من خلال ألوانها مثلا، فهي تعبّر عن حالات من دون أن تعبّر الكلمات عنها⁵.

1 - عوّد علي، المرجع السابق، ص: 21، 22.

2 - سيزا قاسم - نصر حامد أبو زيد، أنظمة العلامات (مدخل إلى السيميوطيقا)، دار إلياس العصرية، القاهرة - مصر، (د، ط) 1986 م، ص: 56.

3 - أحمد شرقي، سيميولوجيا الممثل (الممثل بوصفه علامة وحامل للعلامات)، صفحات للدراسات والنشر، سورية، ط1، 2013 م، ص: 106.

4 - نديم معلا، في المسرح (في العرض المسرحي، في النص المسرحي، قضايا نقدية)، مركز الإسكندرية للكتاب - مصر، ط1، 2000 م، ص: 12، 13.

5 - مراد مراح، الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح (مذكرة ماجستير)، كلية الآداب واللغات والفنون الدرامية، جامعة وهران - الجزائر، 13-01-2014 م: 32، 33.

ب - الماكياج (Maquillage):

هو أحد العناصر المشكّلة لقطب الإرسال، فهو وسيلة اتصالية إرسالية تزخر بالعلامات، كونه منظومة دلالية في العملية المسرحية، تعمل على إرسال شفرات تجعل المشاهد يفهم موضوع المسرحية، فوضع هالة سوداء حول العين دليل على المرض أو التعب... كما يساعد القناع الممثل على تبني شكل معيّن في العرض المسرحي وبالتالي توليد دلالة جديدة¹.

4- الإيماءات الإرسالية :

يعدُّ الإيماء (Pantomime/Mime) من أبرز آليات الإرسال في العملية التّواصلية المسرحية، وهي حركات ينتجها جسم الممثل عن قصد أو غير قصد، فتعمل الإيماءات بجانب الألفاظ على إنتاج الدلالة، تقول "جوليا كريستيفا" (Julia Kristeva): «إنَّ الحركات والإشارات المرئية المختلفة وكذلك الرّسم والصّورة الفوتوغرافية والسّينما والفن تُعتبر لغات، حيث أنّها تنقل رسالة من مرسل إلى متلقٍ من خلال استعمال شفرة معيّنة، وذلك دون أن تخضع لقواعد بناء اللّغة الكلامية كما يقنّنها النّحو»².

وقد يعتمد الممثل فقط على الحركة دون الكلام كما هو الحال في التّمثيل الصّامت (التانتوميم / Tantomine)، حيث يهيمن فيه الجانب الحركي والإشاري عن كل تعبير لفظي أو الكوريغراف (Chorégraphie) أو التّعبير بالجسد، وهو فنٌّ يستثمر حركية الجسد وأوضاعه الشكلية لينتج لغة حوارية مع الذات والآخر والوجود في ضوء فرضيات دلالية ترمي إلى موضوعات أو مضامين درامية³، كما تعمل الوضعيات الخاصّة بالجسم على إنتاج خاصيّة الإرسال في العرض المسرحي، كون الهيئة التي يتّخذها الممثل لها وظائف تواصلية، فالوضعيات الأمامية تحيل على عدّة

1 - المرجع السابق، ص : 47 .

2 - سيزا قاسم- نصر حامد أبو زيد، المرجع السابق، ص : 56 .

3 - راسل كاظم عودة، خصائص الأداء التّمثيلي في أنواع العروض المسرحية الصّامتة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد - العراق

(مقال عن الأنترنت)، الموقع الإلكتروني: <https://iasj.net/iasj?func=article&aId=110699>

*- الدراما (Drama): تُطلق على كل الأعمال المكتوبة مهما كان نوعها، كما تدل على المسرح وعلى كل عمل تمثيلي من ابتكار

الخيال ولو لم يمثل على خشبة المسرح، يُنظر: ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي (المرجع السابق)، ص: 194

فضاءات دلالية تقلُّ في الوضع الجانبي وتنعدم في الوضعية الخلفية¹.

ومعلوم أنّ لغة الجسد تتأثر بالثقافة السائدة فيها، إذ أنّ الدلالات التي قد تدلّ عليها ثقافة ما تختلف عمّا تحيل عليه ثقافة أخرى، وعلى الممثل أن يكون على إطلاع بثقافة الجمهور، وكيف يستعمل تقنيات التواصل غير اللفظي، وما الدلالات التي تحملها كلُّ إشارة أو حركة بالنظر إلى الحمولة الثقافية والاجتماعية لذلك الجمهور، والجهل بها يخلق أزمة تواصلية معه.²

وترتبط الحركة بالسرعة والمساحة والحيز الذي تشغله، فقد تكون سريعة غير أنّها لا تأخذ مساحة واسعة، فهذه الحركة دلالة على القلق وعدم الاستقرار، أمّا الحركة البطيئة فتدلّ على الهدوء والراحة والحمول، كما تدل على كبر السن³، وأدنى حركة تصدر من الممثل تأخذ بُعداً نفسياً، فالحركة المستديمة في راحة اليد مثلاً فيها دلالة واضحة على التوتر، والحركة العميقة على جلد الرأس قد تُرسل دلالات الارتباك أو التفكير⁴.

وتوجد في المسرح أقطاب إرسالية أخرى لا تقلُّ أهمية عن التي سبق ذكرها، نذكر منها :

5- الديكور (Décor):

كلمة (ديكور) في اللغات الأجنبية مأخوذة من اللاتينية (Décoris) وتعني "التزيينات" وقد تجلّى مصطلح (ديكور) في عصر النهضة بشيوع كلمة (السينوغرافيا)، وهي كلمة يونانية (Skênographia) وتعني تمثيل الشيء بخطوط وعلامات، أمّا في مجال الفنّ المسرحي تعني تزيين الواجهة المشهدية للمسرح، ثم تطوّرت لتشمل التقنيات المختلفة كالإضاءة والمؤثرات الصوتية وسينوغرافيا الديكور التي تعبّر عن موضوع العمل المسرحي.⁵

1 - ألكسندر دين، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، ترجمة: سامي عبد الحميد، دار الحرية للطباعة، لبنان، 1972م، ص: 273 .

2 - محمد إسماعيلي علوي، المرجع السابق، ص: 67 ، 68 .

3 - عبد الكريم عبّود ، الحركة على المسرح (بين الدلالة النظرية والرؤيا التطبيقية)، دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع، البصرة-عراق، ط1، 2014 م، ص : 92 ، 93 .

4 - جوزيف ميسنجر، لغة الجسد النفسية، ترجمة: محمد عبد الكريم إبراهيم، منشورات دار علاء الدين ، ط1، 2007م، ص : 70 ، 71 .

5 - ماري إلياس - حنان قصاب، المرجع السابق، ص: 214 .

ويشكّل الديكور أحد عناصر الإرسال في العرض المسرحي، وفي هذا يقول "ديفيتو": «إنّ الطريقة التي تُؤثّر بها فضاءك الخاص تتحدّث عنك»¹، فعملية رفع الستار وكشف فضاء العرض ومكوّناته تبثُّ في المتفرّج دلالات تحقق للعرض عملية التواصل والتّربّح لدى الجمهور، فالديكور المسرحي هو المعبرُ بشكل أساس عن المكان والزّمان الذي تجري فيه الأحداث.²

6- المؤثّرات الصّوتية والموسيقى التصويرية (Effets sonore/Bruitage):

تعدُّ المؤثّرات الصّوتية قطباً هاماً من أقطاب الإرسال المسرحي، «فالمؤثّرات الصّوتية والموسيقى التصويرية قديمان قدم المسرح، فمن عصر الطّبول البدائية التي كانت تصاحب الطّقوس الدّينية إلى الصّوت والموسيقى المصاحب للأفلام الحديثة، وهي عناصر سماعية تضفي قوّة طاغية لخلق الجوّ المطلوب»³، وغالباً ما تكون الموسيقى مؤثّرة ليس في المتفرّج فقط، وإنّما حتّى في الممثل الذي تتفاعل معه وتحسّن أدائه وهو يجسّد دوراً معيناً، فاشتغال الموسيقى في لحظات الصّمت على المسرح مهمٌّ للإيحاء بدلالات الخوف أو الدهشة أو التّفكير، وهذا يتطلّب دعماً من الضّوء واللّون وتقنياتهما⁴.

ويشترط أن تكون المؤثّرات الصّوتية في العرض المسرحي ملائمةً لموضوع المسرحية، كصوت الرّعد الذي يحيل على طقسٍ ممطر، وصوت مرور السيّارات الذي يوحي بالشّارع أو المدينة، فكلُّ ما يصدر عن الطّبيعة والوسط الاجتماعي من أصوات يمكن أن يُعبّر عنه بواسطة المؤثّرات الصّوتية⁵.

7- المؤثّرات المرئية (Effets optiques):

الإضاءة (Eclairage): حقّقت الإضاءة تقدّماً كبيراً لا سيما في مجال المسرح، فلم يعدّ يُحسب للإضاءة على أنّها ضوءٌ وظلٌّ، أو أنّها تنير الظلام، بل شاركت في تعزيز لغة العرض، وإنتاج لغة بصريّة

1 - محمّد إسماعيلي علوي، المرجع السابق، ص: 95 .

2 - مراد مرّاح، المرجع السابق، ص: 29 .

3 - فسيفولود مايرخولد، في الفن المسرحي، ترجمة: شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت - لبنان، ص: 29 .

4 - سعد أردش، الثقافة الموسيقية في المسرح، مجلة الحياة المسرحية، العدد: 34 ، 35، عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق - سوريا، (د، ط) (د، س)، ص: 163 .

5 - أبو الحسن عبد الحميد سلام، الممثل وفلسفة العمل المسرحية، دار الوفاء، الإسكندرية - مصر، (د، ط) (د، ت)،

ص: 58 .

متميزة جعلت من السينوغرافيا برمتها تتوهج في رؤى جمالية، فللضوء لغة تعبيرية خاصة تقود المتلقي إلى مساحات تتعزز من خلالها معاني كثيرة¹.

وتختلف مستويات الإضاءة باختلاف نوعية المسرحية، فإذا كانت المسرحية كوميدية كانت الإضاءة أقوى فيه من المسرحية التراجيدية التي يقل فيها مستوى الإضاءة، نظراً لطبيعة الحدث المأساوي الذي يطبع الموضوع، ومن هنا تظهر أهمية الإضاءة في عملية الإرسال الدلالي، فالضوء الأبيض يدل على السرور والفرح، أما الضوء الأزرق الخافت فيدل على الحزن².

وعلى ضوء ما تقدم تبين لنا أن آليات الإرسال في العرض المسرحي تعتمد على العديد من الشفرات الإرسالية التي تعمل في إطار تكاملي منسجم موجّه إلى بناء المعنى في المسرح بكل تجلياته العلامية، وستطرّق فيما يلي إلى آليات الاستقبال التي لا تقل أهمية عن سابقاتها.

المطلب الثاني: آليات الاستقبال:

إنّ عملية تلقي (Réception) الخطاب المسرحي لا تقل أهمية عن فعل الإرسال، لأنّ الخطاب المسرحي يركز عليها في بناء الفعل التواصلي في المسرحية.

وما ينبغي الإشارة إليه هو أنّ مفهوم الاستقبال حديث نسبياً في الخطاب المسرحي، فقد أستخدم في البداية في المجال اللغوي والإعلامي، ثمّ أستخدم في المجال المسرحي فيما بعد، بعد انفتاح العلوم النقدية على بعضها، ودراسة الاستقبال كآلية تُعنى بالعمل التفسيري الذي يقوم به المتفرّج كفرد³.

يتلقّى المتفرّج بعده طرفاً متلقياً للعرض المسرحي شفرات لغوية خالصة وأخرى فنية من نتاج التقنية، ولكي يفهم التعبير اللفظي يجب أن يكون على علم بلغة التخاطب أو النسق اللغوي الذي تبناه النصّ الدرامي، كما يجب عليه أن يكون مستعداً لفهم التعبير الفردي للممثل ولغته الخاصة

1 - مراد مراح، المرجع السابق، ص: 18 .

2 - أمير إبراهيم القرشي، المناهج والمدخل الدرامي، مراجعة وتقديم: أحمد حسين اللقاني، عالم الكتب، القاهرة - مصر، ط1، 2001 م، ص : 181 .

3 - ماري إلياس، حنان قصّاب، المرجع السابق، ص : 27 .

بشقيها.¹

إنّ المتلقي في هذا النموذج هو الجمهور/القارئ، فهو ذلك المستقبل الذي لا يتحوّل إلى مرسل- كما رأينا سابقاً- بمعنى غياب تام لتبادل الحوار، فإذا كان التواصل انتقال الرسالة من باث إلى متلقٍ عبر قناة لغويّة غالباً، فإنّ ما يميّز التواصل المسرحي عن باقي الأشكال التواصلية الأخرى هو التعقيد الذي يلفّ أطراف التّواصل التمثيلي بعدّه عملية مدبّرة تبدأ بالتفاعل، وتنتهي بالتأويل الذي يسعى من خلاله المتلقي إلى إعطاء قراءة للعرض المسرحي، وحصر دلالاته بشكل مقنّن ينصهر فيه البعدان الفنيّ والجمالي.²

فعملية التّواصل المسرحي تقوم أساساً على اللّغة التي عرّفها العالم الأمريكي "ساير" في كتابه اللّغة بأنّها: «وسيلة لتوصيل الأفكار والانفعالات والرّغبات عن طريق نظام من الرّموز التي يستخدمها الفرد باختياره»³، ولعلّ أهمّ ما يستقبله المرسل إليه اللّغة نفسها، فهي وسيلة التّواصل المعتمدة على شكل رموز، تحمل بين طياتها معاني ودلالات اصطناعية أكثر منها دلالات طبيعية⁴، دون إغفال لأهمية الملابس والماكياج والإضاءة... في تعزيز المشهد المسرحي وتعزيز اللّغة الملفوظة، وحين تختفي هذه الأخيرة تحلّ محلّها الحركات بمعىة تقنيّات السينوغرافيا والمؤثّرات الصّوتية والضّوئية والموسيقية... وهذه العملية تُعرض على القراءة السيميائية التي تؤوّل كل علامات العرض المسرحي إلى دلالات .

عطفاً على ما سبق عرضه في سياق الحديث عن علاقة المسرح بالتّواصل، فقد استقرّ الفكر السيميائي على أنّ المسرح ميدان خصب لآليات التّواصل على مستوى الإرسال والاستقبال، وهو توجّه تبناه الكثير من الدّارسين لهذه الآليات الفعّالة في بلورة الرّسالة المسرحية، نذكر منهم "رولان بارت" الذي أشار إلى الكثافة العلاماتية وكثرة مراكز الإرسال، وتنوّع الشّفرات والبؤر الدرامية في

1 - عمر الرّويضي، سيميائيات المسرح (إمكانيات المقاربة وحدود الاقتحام)/ دراسة، كلمات للنشر والطباعة والتّوزيع، صنعاء- اليمن (د، ط)، 2010 م، ص: 94 .

2 - المرجع نفسه، ص: 108 .

3 - عبد العزيز شرف، المدخل إلى علم الإعلام اللّغوي، الشركة المصرية للنشر لوتنجان، مصر، ط1، 2000 م، ص: 37.

4 - بير جيرو، علم الدلالة، ترجمة: منذر عياشي، دار طلاس، دمشق - سوريا، ط1، 1988 م، ص: 27، 28 .

الخطاب المسرحي (المكتوب، المعروض)¹، حيث أنّ للرسائل التي يثبها العرض خصوصية التزامن مع استعدادات المتلقي لحظة استقبال المعلومات التي تتضافر في نسجها مصادر مختلفة من ديكور وأزياء وإضاءة... «فالخطاب المسرحي جنس تعبيرى يتّصف بالجدلية المفتوحة والحوارية القائمة على مكونات نصية وإخراجية وسينوغرافية ذات مراكز متعدّدة تشكّل مجموعها نسيجاً فنياً متكاملًا»². إذا كان المسرح من وسائل التواصل الفئى، فإنه رسالة هادفة تتضمّن ما يبثه الفنّان من أفكار إلى المتلقي... كما أنّ لغة التواصل بين الفنّان والمتلقي تتمّ عبر العمل الفئى المنجز وما يحمله من معنى ظاهراً كان أم باطنياً، لتتأطر العلاقة بين الفنّان ومتلقيه، والتي تحيلنا بدورها إلى قضية التواصل بينهما. ولقد سبقت الإشارة إلى بيان طبيعة التواصل المسرحي من حيث أنّه عملية معقّدة ومتداخلة على الرّغم من خضوعه لميكانيزم ونظام التواصل العام (العادي).

المطلب الثالث: المتلقي والقراءة التأويلية للخطاب المسرحي:

تبدأ قراءة المتلقي للعرض المسرحي بعد نهاية المرسل من آلية الإنتاج الدلالي على شكل مادّة خام هي العلامات، فتأخذ بذلك مرحلة جديدة لكتابة ثانية، تتجلّى فيها بوضوح سلطة القارئ والمتفرّج التي يمارسها على الخطاب المسرحي للوصول إلى ممكن الجماليّة عبر فكّ الشفّرات وتوليد الدلالات وبناء المعطيات³، فكلّ قراءة للنصّ المسرحي هي إعادة تأويل له في ضوء معطيات تاريخية وآنية، إذ يخضع التلقي في تشكيلته إلى عمليّة تفاعل بين خصائص داخلية وخصائص خارجية، هي تحولات السّياق المنتج في ظلال المعنى الفئى⁴، فالقراءة بهذا الفهم هي بداية التّخييل، وهي التّعبير عن حالة وعي ومعرفة أولية بالتّسق الاتّصالي عبر مسارب التّأويل.

1 - رولان بارت، مقالات في المسرح (مرجع سابق)، ص: 59.

2 - عوّاد علي، غواية التّخييل المسرحي (مقاربة لشعريّة النصّ والعرض والتّقد)، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء - المغرب، ط1، 1997 م، ص: 20، 22.

3 - عوّاد علي، التلقي في المسرح والتّوليد الدلالي (مقال)، منشورات صحيفة الرّأي الأردنيّة، تاريخ التّشّ: 09-12-2011م، تاريخ الاطّلاع: 16-09-2018م، الموقع الإلكتروني: <http://alrai.com/article/8084.html>

4 - هاشمي غزلان، نظريّة التلقي (التشّاة والتّطور)، دراسات أدبيّة (مقال) جريدة الشّعب، 21-06-2011م

الموقع الإلكتروني: <https://www.djazairess.com/Echchaab/13655>

وإن كانت إستراتيجيات إعادة إنتاج المعنى تقوم على تفكيك التّحققات النصّية للخطابات اللفظية وغير اللفظية، فإنّه من الضروري توضيح طبيعة العلاقات التلازمية وأشكال التّعالق العميق بين التّحليل السيميائي ومستويات القراءة والتأويل والانطباعية في خضمّ مغامرة البحث عن الدلالات سواء كان مصدرها لسانياً أو أيقونياً¹، « فالقارئُ حرٌّ في فتح العملية الدلالية للعرض المسرحي وإغلاقها دون إيّ اعتبار للمدلول، وهو الذي يتابع حين يشاء تقلّبات الدال وهو ينساب مراوغاً قبضة المدلول»²، وما التأويل إلا زحزحة للعلاقات وتغيير للمواقع وإعادة لتركيب عناصر العلامات³.

هذا الذي جعل عملية التأويل تحيل إلى التعددية الدلالية، سواء تعلّق الأمر بالكلمة أم بالوقائع غير اللسانية، وعلى هذا الأساس تصبح أنساق التّواصل رهينة وظيفتين، ترتبط الأولى بالتّعيين المرجعي المحايد، في حين تختصّ الثانية بإنتاج المعاني المرتبطة بخصوصية الفعل المندرج ضمن وضع ثقافي خاص⁴، « فالمعنى هو حصيلة للتفاعل بين بنية العمل وفعل الفهم»⁵.

وفي هذا المنحى نجد "سعيد بنكراد" يؤكّد بأنّ المعنى هو خلاصة مجهود تدليلي افتراضي مرّكب ومتعدّد التّجليات، فهو يرى أنّه ليس من السهل الفصل داخل المعنى بين نقطة بدئية وأخرى نهائية وثالثة تتوسّطها، فهو (أي المعنى) إلى جانب استناده إلى العناصر الأساسية التي توفرها العلامة كمادّة للتأويل، يفترض ذاتاً خاصّةً تقوم بإنجازه، وهذا يعني استحضار مخزون ثقافيّ آخر تأتي به هذه الذّات المتلقية في أفق تأويلها الخاص⁶.

1 - فايّزة يخلف، مناهج التّحليل السيميائي، دار الخلدونية، الجزائر، ط 1، 2012 م، ص: 87 .

2 - المرجع نفسه، ص: 88 .

3 - عبد الله البرهمي، السّيرورة التأويلية في هرمينوسيا هانس جورج غادامير وبول ريكور، إصدارات دار الثقافة والإعلام، الشّارقة

- الإمارات المتّحدة، ط 1، 2010 م، ص: 26 .

4 - فايّزة يخلف، المرجع السابق، ص: 89، 90 .

5 - راسل كاظم عودة، آليات توليد المعنى للمثّل في العرض المسرحي الحديث، مجلّة كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد - العراق،

العدد: 06، 2010 م، ص: 465 .

6 - سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها (مرجع سابق)، ص: 107 .

المبحث الثالث: النصّ الدرامي (تعريفه وعناصره الفنية) :

النصّ الدرامي: « هو النصّ المعدّ للتجسيد على خشبة المسرح والمبني على أساس التقاليد والأعراف الدرامية المتعارف عليها، وهو يسبق النصّ المسرحي ثم يصاحبه بعد بداية العرض، وهو على ذلك مجرّد مشروع عرض مسرحي، أو هو في حالته هذه مثله مثل أي رواية أو قصّة نستطيع قراءته مكتوباً بخط اليد أو مطبوعاً، كما أنّ حوارهِ وإرشاداته بمثابة حوار الرواية ووصفها»¹، ويمكن ترجمته إلى عرض مُشاهد، لذا يجب عدم إغفال إمكانية تحقّقه المشهدي بعد أن تتناوله يدُ المخرج وتعالجه مجموعة العمل من مصمّمي المناظر والملابس والإضاءة والممثلين والإدارة المسرحية وغيرهم، لتحوّل مفرداته المكتوبة إلى عناصر بصرية محسوسة وملموسة².

إنّ قراءة النصّ الدرامي من قبل المخرج ومجموعة عمله لها أهدافٌ عديدةٌ يلخصها العرض المسرحي، فالمخرج بطبيعة عمله لن يعيد كتابة النصّ الدرامي ليضعه بين دفتي كتابٍ، وإنما لينفخ الروح في تلك الكلمات فيحوّلها إلى شخصيات مرئية ومسموعة ومناظر حيّة .

ويتكوّن النصّ الدرامي من شقّين واضحين لا يمكن الفصل بينهما: الحوار والإرشادات المسرحية (الإخراجية)³، « يرتبط الاختلاف اللغوي الأصيل بين الحوار والإرشادات المسرحية بموضوع الإخبار (Enonciation) أي بسؤال من يتكلّم؟ في الحوار يكون المتكلّم هو ذلك الكائن الورقي الذي تسميه الشخصية، والذي يختلف عن المؤلّف، أمّا الإرشادات المسرحية فإنّ المتكلّم هو المؤلّف ذاته⁴، وتظهر ذاتية المؤلّف في الإرشادات المسرحية، لأنّه هو الذي يحدّد المتكلّم و محلّ مكانه، وتختفي في الحوار إذ تتكلّم الشخصيات عن نفسها .

إنّ وسيلة التعبير في النصّ الدرامي لغويّة محضّة، بحيث يتجلّى النصّ بصورة تعاقبية تفترض قارئاً نموذجياً يتمتّع بمخيّلة مسرحية تُفصح عن المسكوت عنه، وتملأ فراغات النصّ، وعليه فإنّ فكّ

1 - شكري عبد الوهاب، النصّ المسرحي (دراسة تحليلية وتاريخية لفن كتابة المسرحية) المكتب العربي الحديث الاسكندرية - مصر، ط1، 1997، ص: 02.

2 - المرجع نفسه، ص: 21 .

3 - آن أوبرسفيدل، المرجع السابق، ص: 24 .

4 - المرجع نفسه ، ص: 25

شيفرات النص الدرامي غايةً لا تتحقق إلا من خلال العرض¹، وهو الهدف المنشود من الكتابة المسرحية في أصل التأليف.

لكنّ النصّ الدرامي عند "أرسطو" ليس مشروعاً لعرض مسرحي يحتاج لجهد فنّاني المسرح حتّى يتحقّق ويكتمل، بل هو مؤلّف أدبي لغويّ مكتمل في ذاته لا يحتاج شيئاً خارجه، وينتمي إلى تقاليد الكتابة الأدبية التي تتوجه إلى القارئ².

المطلب الأول: المكونات الدلالية للنصّ الدرامي.

يتكوّن النصّ الدرامي من عدّة أجزاء تتلاحم فيما بينها دلاليّاً في سياق واحد منتجاً نصّاً كاملاً وهي :

أ- الشّخصيّة :

تُعَدُّ الشّخصيّةُ واحدةً من أهمّ العناصر المكوّنة للدراما بعدها المحرّك الأساس للفعل، والأداة الكاشفة عن دلالات الصّراع، إلى جانب أنّها تشكّل إحدى القواسم المشتركة بين الملحمية والغنائية، لذا نجد الكاتب المسرحي "محمد آدار" قد درس شخصيات مسرحيته، ورسمها رسماً يشمل كلّ الأبعاد داخل الخطوط التي وضعها لمشروعه المسرحي (بمينة)، وقد استطاع الكاتب خلق شخصيات تدافع عن نفسها متبينة مواقفها متحدّثة بلسانها.

غير أنّ مهمّة خلق الشّخصية بجميع معطياتها وأبعادها ليس أمراً هيئياً، كون هذه المعطيات وهذه الأبعاد المتخيّلة والمبتكرة تتداخل فيما بينها لتخلق كياناً إنسانياً آخر له مميّزاته وخصوصياته الافتراضية وإن اجتهد الكاتب المسرحي في استلهاها من الواقع، إلا أنّها ليست منه ولا تشبهه، وإتّما يحرص المؤلّف المسرحي "محمد آدار" في خلق شخصوه على البعد الرّمزي للشّخصية الدرامية، بحيث سعى إلى تجسيد المعاني في أشخاص ليكونوا رموزاً لتلك المعاني الواقعية، فكلّ من (بمينة، الشاذلية، عمر...) رموز حاملة لدلالات أخرى، ما يمنح المسرحية فوق دلالتها الطّبيعية دلالات ثانية أكثر عمقاً وإيجاءً،

1 - المرجع السابق، ص: 26.

2 - نهاد صليحة، المسرح بين النصّ والعرض، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د، ط)، 1999 م، ص: 14.

فتكون الدلالة الأولى للشخصية موقع الصدى من الحرف.¹

هنا يمكن القول أنّ الكاتب "محمد آدار" قد انغمس في الإيهام والمحاكاة، وهي طريقة تصوير فنيّة، وليست تقليداً حرفياً أو استنساخاً، فهي إيهام بالشخصيات الواقعية (الحقيقية) وليست تصويراً لها، يتضمّن تغييراً وإضافة ذاتية ممّن قام به على وجه الاقتباس، ما يؤكد أنّه واسع الثقافة بعلم الاجتماع و علم النفس ... من أجل أن يكتب للمسرح الجزائري ولجمهوره شيئاً له قيمته في إطار أصول التأليف المسرحي الهادف²، ولنجاح الكتابة المسرحية لا بد أن يكون المؤلّف ضليعاً بأمور الشّخصية المسرحية ونماذجها البشرية بكلّ مزاياها الفيزيولوجية والنفسية والاجتماعية...

ب - الحوار:

الحوار عمود النصّ الدرامي وركيزته الأساسية، وهو أداة المؤلّف في الإفصاح عن فكرته والإخبار عن الأحداث الماضية والحاضرة والمستقبلية في مسرحيته، وبه يتمّ الكشف عن الشّخصيات وعلاقتها ببعضها « إنّ الحوار يجب أن يكشف لنا عن الشّخصية، وكلّ كلام يجب أن يكون ثمرةً لمقوّمات المتكلّم الثلاثة، أي أبعاد الشّخصية الثلاثة: الجسمية والاجتماعية والنفسية، فنعرف منه ما هو، ويوحى إلينا بما عسى أن يصير إليه في المستقبل³، فكلُّ شيء في الوجود من الناحية الهندسيّة يحتمل ثلاثة أبعاد: الطّول والعرض والارتفاع، أمّا الكائن البشري فهو أخصّ من ذلك، إذ يحتمل أبعاداً إضافيةً أخرى والتي ترتبط بالكيان الاجتماعي والنفسي والعضوي، ونحن إذ لم نعرف هذه الأبعاد الثلاثة الأخيرة لا نستطيع إعطاء الشّخصية الدرامية حقيقتها، والحوار أيّاً كان نوعه هو وسيلة ذو مهام متعدّدة منها:

- إعطاء معلومات عن المستوى الثقافي للشّخصية، ومرجعياتها الدّينية والاجتماعية التاريخية... والمرء مخبوء تحت لسانه.

- التّعبير عمّا تنطوي عليه الشّخصية من انفعالات وعواطف .

1 - يُنظر، علي أحمد باكثير، المرجع السابق، ص: 105، 106.

2 - لابوس إيجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الأجلو المصرية، القاهرة - مصر (د، ط)، 1962م، ص: 411.

3 - المرجع نفسه، ص: 412 .

- تطوير الحوادث حتى تمضي إلى العقدة¹ .
 - يحيطنا الحوار بالأزمنة والأماكن التي دارت وتدور فيها أحداث المسرحية، كما يجيلنا إلى نوعية العلاقة بين شخوص المسرحية من حب وكره وغيره وكيد
 ويختلف الحوار الدرامي عن المحادثة العادية كونه يفترض وجود طرف ثالث في المحادثة هو المشاهد/المتلقي، فالدائرة الخطابية أو الحوارية ليست ثنائية كمحادثة الحياة العادية، إنما هي محادثة منفتحة تراعي المشاهد بعده الهدف المقصود²، وليس المقصود توجيه الكلام للمشاهد أو المتلقي، وإلا أصبح الحوار هادماً للبناء الدرامي للمسرحية، وإنما يبقى المتلقي أو المشاهد على هامش الحوار الدرامي يتابعه باهتمام وترقب لما فيه من آليات جذب من بينها اللغة الدرامية التي تصنع جواً من الإيهام والتشويق لدى المتلقي³ .

إنَّ الحوار الموظَّف في نص (بمينة) هو حوار على مستوى عالٍ من النَّجاح استرسلت فيه الشَّخصيات في كلامها بكل تمكُّنٍ وعفويَّةٍ، بحيث عبَّرت عن ذواتها من خلال استيفاء ملاحظها في عالمها الدرامي الذي تصنعه من خلال مواقفها وآرائها المتعارضة، حيث أدرك "محمد آدار" هذه الحقيقة وعمل على تطبيقها، فأبى حوارٍ وإن أفصح عن الشَّخصيات، ولم يساعد على تأجيج الصِّراع والسَّير به إلى التَّأزم والتَّعقيد لا يعدُّ حواراً رئيساً.

ج- الصِّراع :

يعدُّ الصِّراع (Conflict) أحد السِّمات الأساسية في الدَّوات الإنسانية، وعن طريق الاحتكاك والتَّصادم تتولَّد الدَّلالات وتتباين المواقف، وهو في المسرح أحدُ مقوِّمات الكتابة الدرامية .
 ويولد الصِّراع من خلال اختيار "محمد آدار" لشخصه خدمة للموضوع الذي يعالجه، بحيث جاءت هذه الشَّخص من متباينة ومتناقضة في دلالات أسمائها، ومستوياتها اللغوية وفي تصريحاتها وسلوكاتها الثقافية ما ولَّد بينها التَّنافر والصِّراع الذي يعدُّ محرِّك الأحداث وصانع الحكمة⁴ .

1 - عادل التَّادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، نشر وتوزيع مؤسَّسة عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1987 م، ص:33

2 - يُنظر، المرجع نفسه، ص: 28 ، 29 .

3 - شفيق مجلي، مشكلة الحوار (مقال)، مجلة المسرح ، القاهرة - مصر ، العدد: 05، م1964، ص: 80 .

4 - يُنظر: المرجع نفسه، ص: 75 .

د- الموضوع أو الفكرة:

إنَّ الفكرةَ هي الهدف الأساس، أو الجانب الفكري في الكتابة الدرامية، فهي نقطة الارتكاز في المسرحية، تتضافر في صناعة دلالاتها كل أنساق اللغة الموظفة وملامح الشخصيات بالإضافة إلى البناء السردى للنص الدرامي، وبذلك فهي « مشروع أو موضوع بحث أو بحث أو أطروحة، أو فكرة جذرية، أو فكرة أساسية أو هدف أو غرض أو قوّة دافعة أو موضوع أو غاية ... »¹.

إلاَّ أنَّ هناك تبايناً جلياً بين الفكرة والموضوع، فالموضوع أعمُّ من الفكرة، والفكرة من الجانب النظري وليدة الموضوع، وهذا لا ينفي أن تتولّد الفكرة في ذهن المؤلف قبل الموضوع، ولكنَّ صياغتها وإبرازها يتطلّب صبّها في الموضوع، وقد نجد مجموعة أفكار مختلفة في موضوع واحد يمثّل أصل اشتقاقها وتناسلها، فالموضوع الذي يطرحه الكاتب "محمد آدار" من خلال نصّه الدرامي (بمينة) هو موضوع الصراع الثقافي بين الأجيال، ينطوي تحت هذا الموضوع ظاهرة العنف ضدّ المرأة في المجتمع الجزائري، لاسيما في المجتمعات المحافظة كالأرياف، وهذا الأمر تتعاوره مواقف متباينة بين التأييد والمعارضة، فالموافقة أو المعارضة تشكل فكرة وتمثّل حلاً وحكماً، وإنّ تعدّدت روافدها، فإنّها تصبُّ في سياق هذا الموضوع الشائك ألا وهو: صراع الثقافات والأجيال.

وتبقى جلُّ الموضوعات التي تعالجها الأعمال المسرحية لمحمد آدار اجتماعية إنسانية بحتة، تلتصق التصاقاً وثيقاً بحياة الجزائريين، تتناول همومهم ومسايعهم وأمانهم، والمسرح هو إعادة تمثيل الحياة لفهمها وتغييرها، بل هو قطعة مقتضبة من الحياة الاجتماعية، ونافذة يُطلُّ من خلالها الفرد على واقعه، فيستذكر ماضيه ويتأمّل واقعه ومن ثمّ يستشرف مستقبله، وفي هذا الصدد يقول "أحمد باكثير": « يشعر الكاتب بأنّ فكرة ما تختلج في أطوار ذهنه أو تعتلج في أعماق نفسه، وأنها تصلح نواةً لعمل مسرحي إذا وجد لها الموضوع الملائم، فلا يزال يبحث عنه حتّى يعثر له في واقعة من وقائع الحياة أو صفحة من صفحات التاريخ أو أسطورة من الأساطير، فيقول لنفسه حينئذٍ: هأنذا قد وجدته!، وقد يجد الموضوع في عمل فنيّ لكاتب آخر سابق، فيستعير قصته، ويصوغ منها عمله

1 - لا بوس ايجرى، المرجع السابق، ص: 45 .

المسرحي على وضع جديد، وبالعلاج جديد يتفق مع فكرته الجديدة»¹.

فالكاتب والمخرج "محمد آدار" قام بنفس العمل، فقد اقتبس مضمون هذا العمل المسرحي (يمينه) من كتاب (صرخة النساء) للكاتب التونسي "عز الدين المدني"، لما رآه من توافق بين موضوعها وما يكتنف المجتمع الجزائري، فكانت المقاربة الموضوعاتية ناجحة بعدما أحدث في هذا العمل الفني تعديلات بما يتوافق وثقافة وقيم الجمهور الجزائري.

هـ- الحبكة:

إن من بين الأسباب التي تجعل المتلقي/ الجمهور يستحسن المسرحية، ويزيد من عملية إنتاجه الدلالي هو طريقة عرضها الفنيّة في ترتيب ونسج أحداثها وربطها ببعضها البعض بوشائج السببية والحتمية التي تجعل الأحداث يتناسل بعضها من بعض، فتفضي سابقتها إلى لاحقتها في مسار تصاعدي يخنق الأنفاس بالمتعة الشائقة والفرحة اللائقة.

وقد أُصطلح على هذه العملية في التأليف الدرامي بالحبكة، والتي تعدُّ « الجزء الرئيس في بنية المسرحية، فقد وصفها أرسطو بأنها روح التراجيديا وحياتها، فهي لا تعني مجرد القصة التي تشتمل عليها المسرحية، وإنما تعني التنظيم العام لمجرى الأحداث في النصّ الدرامي، أي عملية ترتيب و تنظيم أجزاء المسرحية بشكل موحد، وبنائها وربطها ببعضها البعض، بهدف تحقيق تأثيرات فنيّة وانفعالية معيّنة، والحبكة هي الأسلوب الذي يبني به الكاتب أحداث مسرحيته، فهي في الحقيقة اصطلاح مرادف للبناء الدرامي»²، إنّها المحرك الرئيس لجسد الدراما، فهي تُعنى بتنظيم مسرودية القصة المسرحية في هيكلها النهائي، ومن عناصرها نذكر:

- التقديمية الدرامية .
- نقطة الانطلاق.
- الحدث الصاعد .

1 - علي أحمد باكثير، المرجع السابق، ص: 47، 48 .

2 - ستوارت كريفش، صناعة المسرحية، ترجمة: عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون، بغداد - العراق، (د، ط)، (د، ت)، ص: 118 .

- الدُّرّة .

- الحدث الهابط (بداية الانفراج) .

- الحلُّ أو النَّهاية.¹

و- اللُّغة الدِّرامية :

وبما أنّ بناء النَّصِّ الدِّرامي (بمينة) بكلِّ تمفصلاتهِ الحوارية والشَّخصية والفنيّة... قائم على اللُّغة الدِّرامية المحمَّلة بالدَّلالات والمعبّرة عن أحداثهِ والحاملة لأنساقهِ، فهي لغة تتشكَّل من علامات محكومة بالعلامة البنائية بين الدَّال والمدلول، إن لم نقل بأن اللُّغة الدِّرامية هي في حدِّ ذاتها علامة، ترسم معطيات قضية ما، ناسجةً أحداثها وحاملةً لمعناها، لذلك يجد القارئ في النَّصِّ الدِّرامي نفسه إزاء تركيب علاماتي كثيف الدَّلالة، وفي تواصل قائم وفق نُظم الاتِّصال الفئِّي الذي يحرِّك في منظومته الفكرية ليتمكَّن من خلخلة نظام النَّصِّ، ويؤسِّس نصه وفق محدثاته المعرفية من خلال قراءة تأويلية تنطلق من معطيات الإدراك الحسِّي للدَّال بحثاً عن المدلول المرجعي للُّغة الدِّرامية -سيميائياً- ليحقق إدراكاً قد يحيل هو الآخر إلى استدلالات لاحقة .

المطلب الثاني: فعل القراءة في النَّصِّ الدِّرامي :

يُشكِّل فعل القراءة في الدِّراسات الدَّلالية الحديثة محوراً هاماً للغوص في أعماق التَّجارب الإبداعية الفكرية منها والفنيّة، وغيرها من الحقول المعرفية نظراً لما تتيحه هذه المنهجية من مفاتيح نظرية قابلة لاستقراء العمل الإبداعي على مستويات لسانية، وتداولية وسيميائية....وقد انتقلت القراءة السيميائية من مجرد فعل ميكانيكي إلى نشاط فكري، وانتقل معها المتلقي من مستهلك للنصوص الأدبية والفنيّة إلى منتج حقيقي لدلالاتها.

« إنّ القراءة في حقيقتها نشاط فكري ولغوي مُولِّد للتَّباین مُنتج للاختلاف، فهي تباين بطبيعتها عمّا تريد قراءته، أي مختلفة عمّا تقرأ فيه، ولكن فاعلة في الوقت نفسه ومختلفة باختلافها ولاختلافها

1 - يُنظر، إبراهيم حمادة، طبيعة الدِّراما، من سلسلة كتابك، العدد: (26)، دار المعارف، القاهرة - مصر، 1978 م، ص: 20 - 22 .

بالذات»¹.

ومنه انتقلت القراءة من مجرد استهلاك إلى إنتاج حقيقي لنص جديد ودلالات جديدة، وأدى هذا التحول الجوهرى إلى البحث عن مكونات النص مهما كان نوعه، وتفسيره وتأويله من خلال ربط عناصره المكونة بعضها ببعض، حيث أضحت القراءة « عملية تفكيك للكتابة من خلال دراسة علاقة الدال (Signifiant) بالمدلول (Signifie) في العلامة ».²

تتقاطع في النص المكتوب مجموعة من الخطابات المتنوعة محاولةً بناءً تصوّر موحّد من جهة، وفتحاً المجال واسعاً للاكتشاف والتأويل من جهة أخرى، حيث يرى "رولان بارت" أنّ قضية المعنى هي قضية أساسية، وذلك أنّ الكتابة لا يمكن أن تكون ساذجةً، إنّها ذات بعد سياسي أو تاريخي أو لغوي، فقد يظنّ كل عصر أنّه وقف على المعنى الأمثل للنص الأدبي، لكن تطوّر التاريخ يؤكّد على تشظّي المعنى الواحد إلى عدّة معانٍ، والعمل المغلق قد يصير عملاً مفتوحاً فـ« القراءة تعني إيجاد المعاني، وإيجاد المعاني يعني تسميتها، بيد أنّ هذه المعاني المسماة تجرف نحو أسماء أخرى، فأسماء يحفر بعضها بعضاً، ويقترّب بعضها من الآخر ».³

المطلب الثالث: المتاهة التأويلية والتشظّي الدلالي :

تعدّ لحظة التأويل لحظة استرجاعية حاسمة تستهدف إعادة بناء النصّ في الدّهن عبر القراءة العميقة للدلالات الثّابتة في العلامات اللّغوية المنحّزة، وبين القينة والأخرى يستشعر المتلقي خواءً في المعنى، وفراغات دلالية لا تملؤها القراءة السّطحية، واستناداً إلى هذا يقتضي إنتاج دلالة ما استحضر سيرورة تدليلية تحملنا من علامة حاضرة إلى أخرى غائبة، ومن دلالة تقريرية إلى دلالات إبحائية تدخلنا قسراً في نفق التأويل اللامتناهي.

وقد أشار " جاك داريدا" (Jacques Derrida) من وجهة نظر فلسفية إلى تحديّ ميتافزيقا

1 - علي حرب، قراءة ما لم يُقرأ (نقد القراءة) مجلّة الفكر العربي المعاصر، مركز الانتماء العربي، بيروت - لبنان، العدد: 61، جانفي، فيفري، ص: 112.

2 - ماري إلياس- وحنان قصاب، المرجع السابق، ص: 354.

3 - وليام راي، المعنى الأدبي من الظاهرانية إلى التفكيكية، ترجمة : بونيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد - العراق، ط1، 1987 م، ص: 199 .

الحضور القائمة على وجود مدلول نهائي، والبرهنة على أنّ اللغة قادرة على تجاوز المدلولات المحددة، وأنها لا تقف عند مدلول بعينه، من خلال حركة تأويلية لولبية (حلزونية) لا تستقر على معنى أو دلالة، وهو ما يُعرف بالمتاهة التأويلية، ولا حدود ولا ضفاف للدلالة¹، في حين نجد أمبرتو إيكو يقرّ في مشروعه الهرمسي* بوجود حدود للتأويل المفرط المفضي إلى دلالات نهائية إذ يقول: «كل شيء أرضياً كان أو سماوياً يخفي سرّاً، وكلّما أكتشف السرّ، فإنّه يشير إلى سرّ آخر، في حركة تتقدّم صوب السرّ النهائي... وأن السرّ الهرمسي فارغ، لأنّ كلّ من يزعم كشف أيّ من أشكال السرّ لن يكون هو نفسه ففي هذه الحالة تنتشر الإيحاءات، بحيث أننا كلّما انتقلنا إلى مستوى أعلى تمّ نسيان مضمون العلامة السابقة أو تمّ محوها»²، فجوهر اللذة التي تخلفها المتاهة تكمن كلياً في الانتقال من علامة إلى أخرى، ولا غاية لهذه الرحلة اللولبية بين العلامات والأشياء سوى اللذة نفسها.³

وما جعل "أمبرتو إيكو" يتصدّى لآراء "داريدا" بالتقدّم، مبيّناً أنّ قراءته تحيد بالتّحليل البورسي عن أصله، فالسيميوز كما يفهمه "إيكو" مبدأ للتعددية وليس تأويلاً بلا نهاية، فالمؤؤل الديناميكي يتوقّف على ثقافة المؤؤل الدينية واللغوية والعلمية والأسطورية... فلا بدّ أن تتوقف عند حدّ ما، فالعلامة عنده: «هي شيء من خلال التعرّف عليه نعرف شيئاً إضافياً... فهي توجيه للتأويل وآلية تقود - انطلاقاً من حافظ أوّلي- إلى جميع الاستنتاجات التأويلية الأبعد شأواً، ننطلق من علامة لاكتشاف مساحتها الدلالية»⁴.

1 - أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط2، 2016 م، ص: 125.

2 - أمبرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، ترجمة ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2009م، ص: 42.

3 - أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية (مرجع سابق)، ص: 120.

4 - أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة (مرجع سابق)، ص: 68، 69.

*-الهرمسية (Hermetisme): نسبة إلى هرمس (Hermes) وهو إله إغريقي متعدّد الوظائف والمجالات والاختصاصات، ويرمز إلى المعرفة الكلية والتأويل الشامل، وبالإضافة إلى ذلك فهو إله الفصاحة ورمز للتعدّد التأويلي والمعرفة الآتية من كل أصقاع الكون، ومن هذه الزاوية، فإنّ نسبة السيميوزيس والتأويل عامة إلى هرمس، وكذا نحت الصّفّة "هرمسية" يعود إلى هذه القدرة في تخطي كل الحدود والإتيان بكلّ التأويلات، يُنظر: أمبرتو إيكو، التأويل بين بورس ودريدا، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، (عن

الأنترنت)، الموقع الإلكتروني: لسعيد بنكراد: <http://saidbengrad.free.fr/al/n11/2.htm>

تاريخ الاطلاع: 05 - 07 - 2019م

فالتلقي من هذا التحليل هو آلية إدراك المعنى، من خلال ممارسة العملية التأويلية التي تُعدُّ نشاطاً ذهنياً ذا سيرورة تدليلية (سيميويزيس) تفضي إلى إنتاج الدلالة انطلاقاً من محاولة استعادة تجربة صيغت في المعاني المضافة بعيداً عن المحددات التعيينية المباشرة، ومن ثمَّ بلوغ الحقيقة المتوارية خلف حُجب الرموز والعلامات اللغوية المرئية خطأً وأدأءً، فتجربة القارئ مع النصوص تكشف لنا أنَّ هناك كلمات تمرُّ علينا مثقلةً بالدلالات، مشحونةً بحمولات إيجابية تفوق طاقتها الوضعية (المعجمية) وهذا الذي يصطلح عليه بالتكثيف الدلالي، فقد لا تبوح لنا العلامة بكل مكنونها الدلالي، وفي كثير من الأحيان تموت العلامة لحظة انكفائها على ذاتها، ممَّا يجعل عوالم النصوص المسرحية لا تُسلم طوعاً مخزونهاً الدلالي كاملاً، ليخلق مساحات لممارسة فعل التأويل قصد استنطاق العلامات دلالياً، ما يجيز لنا مقولة التعدد الدلالي الذي ينأى عن النواة الدلالية الثابتة والقارة، فلا يمكن الحديث عن معنى أولي نهائي يُستأنس به في تحديد المقاصد وفهم النصوص، فكلُّ متجلِّ ليس سوى واجهة لأشياء أخرى بحكم عمق التجربة الإنسانية، فيحملنا هذا على اقتحام مغامرة التأويل ومطاردة العلامات سعياً منا للقبض على وهج المعنى .

إنَّ نصَّ مسرحية (يمينه) بلغته الدرامية يمثل حقلاً سيميائياً ثرياً بمستوياته الظاهرة والباطنة، وسنسعى إلى استنطاق دينامية إنتاج الدلالات في هذا النصّ الفنيِّ عبر آفاق القراءة التأويلية كآلية تعمل على كشف الدلالة والدلالة المسكوت عنها في الكتابة الدرامية .

الفصل الثالث

سيميائية النص الدرامي (يمينة).

المبحث الأول: سميأة اللغة الدرامية.

المبحث الثاني: المقاربة السيميائية لدلالة اسم العلم الشخصي.

المبحث الثالث: اللغة والموضوع (التعيين الخارجي).

ومن المتعارف عليه أنّ النصّ الدرامي يُكتب لكي يُمثّل لا ليُقرأ كعمل أدبي فقط، غير أننا قرأنا نصوصاً دراميةً بالمتعة التي قرأنا بها الروايات والقصص، فالأعمال المسرحية القابعة بين الكتب في شكل كلمات وجمل وحوارات، والتي أنتجها مبدعون من أمثال (شكسبير) وغيره من الذين لا تزال أعمالهم تلقى اهتماماً كبيراً من قبل القراء، وهذه الظاهرة نفسها مجسّدة في أعمال المؤلف والمخرج المسرحي "محمد آدار"، فجلُّ عروضه المسرحية التي سبق ذكرها تمّ إصدارها مكتوبةً في قالب روائي من قبل: (دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران - الجزائر)، نذكر على سبيل المثال مسرحية: المخضرم (2011م)، الأماخ (2012م)، البئر المسمومة (2012م)، البيادق (2012م)، بولمحاين (2016م) ... وغالباً ما تُقارن هذه الأعمال المسرحية بالروايات لانتماء الجنسين المسرحي والروائي للعائلة الأدبية.

نلاحظ وجود خيط سردي في أي نصّ درامي، يتمحور حول قصة أو حكاية في معظم الأحيان حبكة، كما لا يخلو أي نصّ درامي من الحوار، لذا نجد الكثير من الأعمال الروائية حوّلت إلى نصوصٍ مسرحية، وعلى هذا الأساس فالنصّ الدرامي قطعة ثابتة في العمل المسرحي، وقناته الكتابية خصبة وثرية بالدلالات والمعاني والنظم السيميائية، وهكذا يصبح هذا النوع من النصوص المادة الأولية التي يتمّ في ضوئها تشكيل العلاقات والبني التكوينية للفضاء الدرامي، إنّه يتوقّف على دوال لها حدودها المادية من حروف وكلمات وجمل، فيكون النصّ بهذا عمليةً إنتاجيةً، وفضاءً يتّصل فيه المؤلف مع القارئ اتصالاً لا يكفُّ عن التفاعل، بحكم أنّه عالم فيه الكثير من الافتراض والانفتاح الخيالي للقارئ، ومن هنا يأتي السؤال الذي يطرحه هذا التحليل يتلخّص في الكيفية التي ينتج من خلالها المعنى داخل النصّ الروائي، وهو سؤال تتناسل منه أسئلة فرعية يمكن صياغتها على هذا النحو:

كيف تُبنى دلالات العوالم الروائية في الخطاب الدرامي الجزائري؟، بأيّ معنى يتمّ استثمار المرجعية الثقافية والإيديولوجية للمبدع في نصوصه الدرامية؟، ما تجليات الموروث الثقافي والشعبي في النصّ الدرامي؟ ما طبيعة المسارات التي تتمظهر من خلالها الشخصيات؟، كيف عبّرت لغة الخطاب الدرامي/المسرحي عن الرؤية الشوسيو- ثقافية للمجتمع الجزائري.

ولأنّ لكل نصّ قراءته الخاصّة، فقد اخترنا أن نقرأ هذا المكوّن النصّي في التّجربة الدّرامية للكاتب والمخرج الجزائري "محمد آدار" من خلال نصّه (يمينه)، متوسّلين القراءة السيميائية للسرد لاستنتاج الدلالات والمضامين في مستوياتها النصية العميقة، ولإبراز بعض الجوانب فيه ليس على حساب العرض - باعتبار كل منهما يكمل الآخر - وإنما محاولة منّا لتسليط الضّوء على أصغر وحدة سيميائية في صرح بناء النصّ الدرامي وهي العلامة اللّغوية .

وينبثق طموح هذه التّحليل من محاولة تجاوز الأفق البنيوي للسرديات، أو بالأحرى توسيعه لينفتح على الأسئلة المعرفية والمرجعيات الثقافيّة لطبيعة السرد الذي يكتنف النصّ الدرامي المنجز، دون أن نُلغي الجانب النظري للسرديات البنيوية، خاصّة ما يتعلّق بمقولات تحليل النصّ السردية ذات الطّبيعة الإجرائية، ولكن سنعيد تكييفها في أفق ثقافي، يتجاوز مستوى الوصف البنيوي نحو عملية التّأويل، وذلك للبحث عن المرجعيات الثقافيّة واللّغوية لدينامية السرد وقوّته الرّمزية في تشفير العالم، واستنتاج سياسات الكتابة الدّرامية للتّمثيل المسرحي.

المبحث الأول: سميأة اللغة الدرامية.

يعدُّ النصّ الدرامي الأرضية العلاماتية التي يتأسس عليها نص العرض، بوصفه الباثُ الأول لكم هائل من العلامات والبؤرة المركزية لمحمل الأنساق اللغوية.

وإنّ محاولة سميأة*العلامة المسرحية يقودنا حتماً إلى سبر أغوار المكوّنات السيميائية لبنية النصّ الذي هو شبكة من الشّفرات، يقوم القارئ بفكّها قصد استقراء المدلولات، واستنطاق بواطن النصّ، ومن ثمّ اكتشاف النصّ الدرامي يقودنا إلى معرفة الدلالات الحرفية وغير الحرفية كأنساق مضمرة متوارية خلف المنجز السردّي، وحين نقول المنجز السردّي، يعني أنّنا نتعامل مع النصّ الدرامي بعدّه مخطّطاً سردياً كتبت لتمثّل أحداثه على خشبة المسرح، فهو ذو نمطٍ تراثيٍّ خاضع لبناء النصّ الروائي¹. والمقاربة المنهجية للنصّ السردّي تستند على المفهوم الذي يحمل الدلالة باختلاف تفصيلاتها بهدف الكشف عنها، وذلك باعتماد طريقة مزدوجة لتحليل السردّ الدرامي، نراعي في الأولى العلاقات السياقية للسيرورة السردية، وفي الثانية نعمل على استخراج علاقات التّضاد الكامنة ذات الطّبيعة الاستدلالية، وهذه المنهجية تتيح لنا الانتقال من تحليل الأشكال إلى فحص المحتوى من خلال تفكيكه، وبالأحرى العبور من الدّراسة الشكلية إلى الدّراسة التّأويلية من أجل تفسير الدلالات²، « وهذا لا يمنع أنّنا عندما نقرأ نصّاً مسرحياً لا نقرأه (على الأقلّ عند القراءة العادية) على أنّه وصفة لتمثيل مسرحي، وإمّا بوصفه تمثيلاً تخيالياً »³.

إنّ النصّ الدرامي الجزائري كغيره من النصوص الدرامية، يمتاز بنمط حوارى مرتبط دلاليّاً ببعضه

1 - ماري إلياس- وحنان قصاب حسن، المرجع السابق، ص : 264 .

2 - يُنظر: محسن الحمدي، الحكاية الشعبيّة (مقاربة سيميائية) حكاية المتكسّي والعرين، نموذجاً منشورات مملكة السيميائيات وتحليل الخطاب. ص: 2، 3، (عن الأنترنت).

الموقع الإلكتروني : <https://www.up-4net/vtmibkm4yr> تاريخ الاطلاع : 22-10-2018 م .

3 - أوزوالد دوكرو جان- ماري شافار، المعجم الموسوعي الجديد في علوم اللّغة، ترجمة: عبد القادر المهيري - حمّادي صمود، دار سيناتر، المركز الوطني تونس(د، ط)، 2010م، ص: 316.

*- السميأة (Sémiotization) : إخضاع الموضوع لعلم السيمياء، بمنح قوّة فائقة للدّال المسرحي ليؤدي الدور الرمزي الذي يفتقده في وظيفته العادية (التعينية)، يُنظر: كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ص: 14، 15 .

البعض، ونجد المعنى يتشكّل من الفكرة التي تختلج في نفس الكاتب المسرحي "محمد آدار"، وتضمّ مجموعة من البنيات العلامية « بوصفها دلالات تشتغل في سياقات رمزية دالّة على الذات بامتداداتها المختلفة، ودالّة على العالم بمكوناته المتعدّدة »¹، ويمكن حصر الأنساق العلامية المشيّدّة لتلك العوالم الفنيّة في العناصر التّالية، وسيكون منطلقنا من العنوان بعدّه العتبة الأولى التي تصادف القارئ، وهو أول محطة من محطات الإنتاج والإرسال الدلالي للرّسالة المسرحية .

المطلب الأول: دلالات العنوان [النصّ الدرامي: يمينية] :

العنوان* من الشّفرات اللفظية الإرسالية، وهو علامة أو إشارة تواصلية، ذات حمولة دلالية تؤسّس لفضاء نصّي واسع، وهو أوّل لقاء مادّي محسوس يتمّ بين المرسل (النّاص) والمتلقي أو مستقبل النصّ²، فهو عتبة أولى من عتبات النصّ وعنصر هام في تشكيل الدلالة، وإنّ تفكيك الدوال الرّمزية الكامنة فيه من الخارج فيه قصد لإيضاح وإضاءة الدّاخل، وقد يفجّر ما كان هاجعاً أو ساكناً في وعي المتلقي من حمولة ثقافية أو فكرية، يبدأ المتلقي معها فوراً عملية التّوقع والتأويل³.

كما يمكن النّظر إلى العنوان على أنّه خطاب أو نصّ مستقلّ في حدّ ذاته، لذا تتمّ قراءة بنيته بشكل تجزيئي، ويتمّ التّعامل معه من حيث هو مدوّنة أو نصّ مُصعّر يخضع في فهمه وتأويله لما يمكن أن تخضع له أي بنية لغوية⁴، على أن يتمّ ذلك عبر مراحل تحددها مستويات القراءة .

فالعنوان في المستوى السّطحي عند القراءة الأولى تتبلور وظيفته التّعينية، كأن يكون اسماً لكتاب أو مؤلّف به يُسمّى وبه يُعرف⁵، وهي مرحلة إغرائية محفّزة على البحث في معنى آخر في المستوى

1 - عبد الرحمن التّمارة، السرد والدلالة (دراسة في تأويل النصّ التروائي)، منشورات اتحاد كُتاب العرب، فضاءات للتّشريح والتّوزيع (د، ط)، (د، ت)، ص: 22 .

2 - بسّام موسى قطاس، سيميائية العنوان، وزارة الثقافة، عمّان الأردن، ط1، (د، ت)، ص: 36 .

3 - المرجع نفسه، ص: 36 ، 37 .

4 - محمّد بازي، العنوان في الثقافة العربية، الدّار العربية لعلوم، بيروت - لبنان، ط1 ، 2008 م، ص: 22.

5 - عبد الحق بلعابد، عتبات (جبرار جينيت من النصّ إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ، 2008 م، ص: 78

*- العنوان: نصّ مستقل بذاته، وأول آليّة من آليات الإرسال اللّغوية المنتجة للدلالة، لذا وجب تحليل عناصره بمعزل عن النصّ الدرامي، لنقف على جملة العلائق والشّائج الدلالية التي تمتّ بصلّة وثيقة بالمتن كنصّ موازٍ، وبما أنّ هذا النصّ الدرامي أُعدّ بالأساس لتمثّل أحداثه على خشبة المسرح، سنتناوله مجدداً في المرحلة القادمة من هذه الدّراسة، وسنحاول ربط دلالاته بمضمون العرض المسرحي وبتقنيّات العرض والدبّكور.

العميق عبر قراءات أخرى تلقي بظلال دلالية مكثّفة، تتشكّل عبر سيرورة التّأويل وعمليات التّدليل. يحقق هذا العنوان [النصّ الدرامي: يمينية] قيمة تواصلية، فهو يقدّم إشارات أوّلية عمّا سيأتي في النصّ، وسنقف عند المظهر التركيبي لهذه العتبة من منطلق أنّه علامة نصيّة تضمينيّة تحقّق التّجاور والتّحاور مع العمل المسرحي الذي يُقرأ و الذي سيُعرض.

فباعتبار أنّه مُوجّه إلى الممثلين وتقنيي السينوغرافيا، فدلالاته لن تخرج عن إطار التّعيين والتّسمية، ولكننا سنقدم قراءة سيميائية لهذه العتبة على هذا النحو:

تتكوّن البنية التركيبية للعنوان [النصّ الدرامي: يمينية] من ثلاث دوال ظاهرة تحدّد نخبها كالاتي :

الدالّ الأول (النصّ) : مبتدأ (معرفة).

الدالّ الثاني (الدرامي): وهو صفة للنصّ، تابع له في الحكم .

الدالّ الثالث (يمينية): وهو عنصر محوري في هذا التركيب اللّغوي كونه الجزء المتّمّ لمعنى الجملة، وبه يتحدّد مضمون [النصّ الدرامي]، فمركزية التّحليل تدور حول اسم العلم (يمينية) كشخصية فاعلة وعنصر حامل لدلالات أكثر ارتباطا بالنصّ من جهة و بالذات القارئة بعدّها كياناً إنسانياً من جهة ثانية.

وإنّ إغفال تعيين المسمّى بهذا الاسم (يمينية) في العنوان والاكتفاء بعلميّته الدّالة على ذات إنسانية مطلقة يُوغل به عميقاً نحو المجهولية والتّمرد الدّاليين، مما يجعل القارئ يلود بالعلامات اللّغوية في النصّ المكتوب أو البصريّة في العرض المسرحي، باحثاً عن صاحب التّسمية في إطار لحظة انتظاره وترقبه ليزيح به عتمة التّعيين المرجعي الذي يقابل هذه الاسم رغم أنّه من المعارف، وإغفال تعيين المُحال عليه من التّسمية تقنيّة سيميائية تنتج حمولات دلاليّة غير مستقرّة، وغير لصيقة في ذاتٍ بعينها، بل تشمل كلّ ذاتٍ تحمل هذا الاسم، وهنا يبدأ الاشتغال بعدئذٍ على الإثارة الفكرية للقارئ، وتحريك الأنساق الثقافيّة في ذهنه، فيجعله يطلق عنان الاستشراق، والبدء في ممارسة التّلفّص على عالم هذه المرأة التي تُسمّى (يمينية)، من خلال قراءة هذه القصة الدرامية التي اتخذت من اسم (يمينية) عنواناً لها، وباعتبار العنوان أول آليّة إرسالية تواجهنا- كذلك- قبل مشاهدة العرض المسرحي، حري بنا أن نتناوله بالدراسة موازاة لفعل القراءة في النصّ المسرحي المكتوب .

نجد العنوان [مسرحية يمينية]، هو العتبة الأولى التي يتلقاها المشاهد العادي مقروءة أو مسموعة، ليميل باهتمامه إلى الشقّ الثاني (يمينية) كمحدّد لاسم المسرحية، وعليه فالستيرورة التأويلية تكون قصيرة المدى قريبة المدلول والمرجع، لاسيما إن سبق للمتلقّي مشاهدتها، فيتوقّف التأويل عند حدود التّعيين بالوضع والتّسمية، وهنا تصبح العلامة [يمينية] عنواناً لمسرحية، أو اسماً لعمل درامي معروف.

أمّا إذا كانت المشاهدة الأولى، هنا يصبح العنوان ليس مجرد اسم يُعرف به هذا العمل المسرحي، بل له دور مركزي في عملية إنتاج الجمهور/ المشاهد لمعنى العرض المسرحي ومضمونه وأبعاده الفكرية والاجتماعية ... من خلال سعي المتلقّي لسبر أغوار دلالاته، وفكّ شفرته أثناء لحظة الانتظار وتساؤلات أفق التّوقع، وفي هذه المرحلة المثيرة للفضول يبدأ التدفق الدلالي الذي تنتجه العملية التأويلية في معالجة الشّفرة التي تضمّنتها عتبة العنوان، وهي العملية ذاتها تتحقّق مع المتلقّي القارئ في النّصوص المكتوبة.

وللإشارة فإنّ المتفرّج العاديّ يركّز في تحليله للعنوان على الدّالّ الثّاني، فهو شفرة لغويّة إرسالية محمّلة بدلالات تصبّ في مضمون الرّسالة المسرحية، والتي تبدو عند العتبة الأولى أنّها تدور حول عوالم النّساء وقضايا المرأة.¹

أما التحليل السيميائي للمكونات الدلالية لهذه العتبة، فإنّها تتفرّع إلى عدّة دوال نحددها كآلائي:

- الدّالّ الأوّل [مسرحية]: يحيل إلى أحداث قصة ممثّلة، أو ستمثّل على خشبة المسرح بطريقة دراميّة وفنيّة.

- الدّالّ الثّاني [يمينية]: اسم علم يدلّ على أنثى، ما يدعو لأن يكون مضمون المسرحية مسكوناً بهاجس التّجنيس الذي تحيل إليه بعض الرّوايات النّسوية الممثلة مسرحياً.

- أما الدّالّ الثالث محذوف غير ظاهر على مدرج الجملة لوظيفة بلاغية، يمكن أن نقدّره باسم الإشارة (هذه مسرحية يمينية)، فحذف الدّالّ الأوّل (المبتدأ) من البنية السّطحية ترك المجال لاسم نكرة غير مكتفٍ بنفسه في تعيين دلالاته، وبإضافة الدّالّ (يمينية) إليه أصبح محدّداً فضلاً على أنّ اسم العلم

1 - يُنظر: محمّد محمّد يونس علي، مقدّمة في علمي الدلالة والتخاطب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان، ط1، 2004 م، ص: 33.

من المعارف، وإن تمّ تعريف الدالّ الأول بإضافة الدالّ الثاني إليه فإنّه ليس سوى تعريفاً تركيبياً أو وصفيّاً، فهذا التعريف ليس سوى إضافة وإحالة إلى مجهول، ولأنّ التّضايّف بين هذين الدالّين يعمل على تحقيق المفارقة النّاتجة عن إضافة المجهول (مسرحية) إلى اسم علم معرفة، هذا الأخير لم يحدّد صاحبه كشخصية بعينها، لأنّ العنوان يغفل تعيين هذه الذات التي تحمل هذا الاسم (يمينية)، ويبقى العرض المسرحي المنتظر هو المقنن للتأويلات التي تتوارد إلى ذهن المتلقي لحظة انتظاره وترقبه، فهذا الاسم يحمل في حد ذاته شيفرة تحمل ملامح دلالية سنرصدها على هذا النحو :

- ف [يمينية] علامة* يمكن معالجتها وفق نظرة التحليل التكويني، من خلال تجزئتها إلى وحدات معجمية، تمثّل مكونات أساسية بارزة تحدّد خصائصها وماهيتها.

يمينية : اسم علم / مؤنث (امرأة، بنت) / جزائرية / موضوع المسرحية حول (يمينية) الجزائرية / مسرحية نسوية / اجتماعية / واقع المرأة في المجتمع الجزائري / معاناة المرأة الجزائرية ...¹

وفي هذه المرحلة من السّيرورة التّأويلية، لم يعدّ العنوان مقتصرًا على كونه مجرد مرشد للعرض المسرحي، وإمّا أصبح جزءاً من المبنى الاستراتيجي للعرض المسرحي، وتزداد أهمية العنوان أثناء عملية المشاهدة، ولأنّ المتلقي يتوجّه إلى العرض المسرحي وقد علقّت في ذهنه إجابات العنوان والآفاق التي استشرّفها من خلاله، « ولأنّ العالم الذي تحيل عليه العلامات هو عالم متّصل بالكائنات والأهواء والرّغبات والأحلام وحتى الأشياء، إنّه يكبر ويضمحلّ داخل نسيج الأكوان الدلالية التي تؤسسها هذه النّصوص، أي داخل ما أطلق عليه (بورس) السّيمبوز ». ²

وباستثمار منجزات التّأويل ينكشف جانب من الشّفرة الرّمزية (Code Symbolique) للعنوان كإضاءة خارجية تجعله أداة استدلال لكشف مجاهيل العرض، وبالأحرى قراءة العنوان هي قراءة

1 - ينظر: الأطرش يوسف، المكونات السيميائية والدلالية للمعنى (آليات إنتاج المعنى في الخطاب السردية)، الملتقى الوطني الخامس (السيميائية والنص الأدبي)، المركز الجامعي خنشلة (د.د، ط). ص 40.

2 - نعيمة سعدية، المرجع السابق، ص: 146 .

*- تقول العلامة عند المتلقي (الجمهور) العادي من خلال ارتباط ذاتي مع الواقع، فمعنى الأشياء الموجودة في العالم محصّل لمعايشتها ومزاولتها، ويستمر التّأويل، ويتعدّد حتى يستقرّ وعي المدرك على شكل ما. ينظر، محمد بن عياد، في المناهج التّأويلية، التّفسير الفني لصفافس، تونس- ط1، 2012م ص: 44 .

استباقية لنصّ لم يُقرأ بعد، أو عرض لم يُشاهد بعد، وهذا ما يجعل منه رسالة يتبادلها الفنان والجمهور بحيث يسهمان في التّواصل المعرفي والجمالي، وإن دراسته كآلية من آليات الإرسال لا تعني الهروب من العرض، لكنّها دراسة تتوجّه إلى داخل العرض المسرحي وتُوغل فيه أكثر ممّا تتوجّه إلى خارجه .

المطلب الثاني: سيمياء الشخصية الدرامية.

1- اللّغة والشّخصية الدرامية :

سنحاول في هذه الدّراسة أنْ نجملَ الحديثَ عن الشّخصية ضمن عنصر واحد هو العلامة من منظور محورين هامّين (دال الشّخصية/ مدلول الشّخصية)، اللّذين حاول (هامون) تحليلها انطلاقاً من أنّها وحدة دلالية قابلة للتّحليل والوصف، أي من حيث هي دال ومدلول، وليس كمعطى قبلي وثابت، فهي تُحيل إلى معنى مرجعي ثابت وممتلئ يحدّده مدى استيعاب القارئ لهذه الثّقافة¹، فيمكن تحديد هويّتها من خلال أفعالها دون إغفال العلاقة بينها وبين الشّخصيات الأخرى، فأصبحت الشّخصية « علامة يجري عليها ما يجري على العلامة اللّسانية، وأنّ وظيفتها اختلافية، وهي علامة فارغة أي بياض دلالي لا قيمة لها إلا من خلال انتظامها داخل سياق محدّد»²، ولكن على خلاف المورفيم اللّساني الذي يمكن التّعرف عليه بسرعة، فإنّ السّمة الدلالية للشّخصية ليست معطاهً بشكل قبلي يتعيّن علينا فقط التّعرف عليها، بل تتحدّد دلالتها زمن القراءة وزمن المغامرة الخياليّة³.

فمن حيث هي مدلول نجد الكُتّاب يلجؤون إلى طرق متباينة لتقديم شخصياتهم، فهناك من يحجّب عنّا كلّ وصف مظهري، وهناك من يقدّمها بشكل مباشر، حين يجبرنا عن طبائعها وأوصافها، كما جاء في النصّ الدرامي (يمينية)، حيث قدّم "محمد آدار" في بداية نصّه جانباً من

1 - فيليب هامون، سيميولوجيا الشّخصيات الرّوائية، ترجمة: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتّاح كيليطو، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاذقية - سورية، ط1، 2013 م، ص: 18 .

2 - قرباص هدى، سيميائية التّشخيص في المسرح، مسرحية الأجراد لعبد القادر علولة أنموذجاً (مذكّرة ماجستير)، إشراف: بوطابع العمري، قسم اللّغة والأدب العربي، كلية الآداب واللّغات، جامعة المسيلة (الجزائر)، 2014 - 2015 م، ص: 40.

3 - فيليب هامون، المرجع السابق، ص: 39 .

شخصية (يمينه) من خلال ترك هذه الأخيرة تقدّم نفسها بنفسها معتمدا على طريقة الاستهلال* (prologue).

المقطع :

يمينه : أنا اسمي يمينه من عائلة شريفه ومتواضعه، زدّت ليلة الاستقلال ... أقرّيت باش نكون معلّمة... تزوّجت... ما يبقى غير المرّاز...¹

وهي علامات تُحيل على (الهوية، النسب، الطبقة الاجتماعية، السن، المستوى الثقافي، المهنة، الحالة الاجتماعية، الواقع النفسي...)، وهذا كفيل يجعل القارئ في جوّ السرد الدرامي.

وقد يكون التقسيم بشكل غير مباشر، حين يترك الكاتب للقارئ أمر استخلاص النتائج والتعليق على الخصائص المرتبطة بها من خلال الأحداث التي تشارك فيها، أو من خلال الطريقة التي تنظر بها الشخصية للآخرين.²

وعلى هذا يقترح "هامون" (Philippe Hamon) مقياسين هامّين سيسمحان بالتعرف على الشخصية وتصنيفها دلاليًا.

1- المقياس الكمي : وينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحةً حول الشخصية، كأن يصف الكاتب إحدى الشخصيات بالشجاعة والكرم ...

2- المقياس النوعي : ويعتمد على مصدر تلك المعلومات من خلال تقديم الشخصية لنفسها مباشرة، أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف أو هي معلومات ضمنيّة من سلوك الشخصية وأفعالها.³

وإذا اعتبرنا الشخصية بمثابة مدلول، فإننا سنكون إزاء عملية دلالية يولّدها النص، ويقوم بتفسيرها

1 - محمد آدار، النص الدرامي (مسرحية يمينه)، ملحق في نهاية هذا البحث، ص : 213.

2 - حسن مجراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط1، 1990م، ص: 213.

3 - فبليب هامون، المرجع السابق، ص : 34، 35.

*- الاستهلال: هو خطاب قبل الخطاب موجّه للقراءة فحسب، يندرج في عتبات النصّ فيأتي على شكل توطئة يستهل بها المؤلف أثره، كما يكون في العرض فتقدمة شخصية استهلالية (عرض تمهيدي)، يُنظر: التيجاني الصلعاوي، رمضان العوري، معجم اللغة المسرحية (عربي، فرنسي، إنجليزي) منشورات مركز الملك عبد الله الدولي، المملكة العربية السعودية، ص: 38.

القارئ، فالمدلول محكوم بيد القارئ، فحسب (هامون) فإن الشخصية وحدة دلالية باعتبارها مدلولاً متواصلاً قابلاً للتّحليل والوصف، كما أنّها تُولد من المعنى والجمل التي تتلفّظ بها، أو من خلال الجمل التي يُتلفّظ بها عنها¹.

ومن هذا الجانب قد لايساعدنا المقياس الأول كثيراً في الإمداد بما نحتاجه لفهم تكوّن شخصيات النصّ الدرامي (يمينة)، فهناك شخصيات متروكة إلّا من خلال طبيعة بنائها وسلوكها ولغتها الموظّفة، التي تكتنز دلالات كبيرة تغني كثيراً من المعلومات المفتقدة حولها، وهذا الذي سيكشف عنه المقياس النوعي الذي سنعتمده في تحليل المرجعيات اللغوية من خلال تصنيف المستويات اللغوية للنصّ الدرامي، ومن ثمّ الحفر عمودياً في بنية النصّ للوصول إلى مدلول الشخصيات المسرحية.

ولا يعزّب علينا بأنّ الإنسان كائن اجتماعي محكومٌ بمواضع لغوية، ومقتضيات الأعراف الدينية والاجتماعية... وكل ذلك مُنعكس في اللّغة التي يتخاطب بها، وهكذا فإنّنا عندما نتعامل مع الخطاب، فإنّنا في واقع الأمر نستند إلى طائفة من المرجعيات للاحتكام إليها في فهمه²، « فاللّغة هي الدليل المرشد إلى الواقع الاجتماعي»³.

فعلى مستوى البنية الأولى يقف التّحليل عند حدود ما هو مُعطى من خلال التّجلي النصّي، أي ما يُطلق عليه المستوى السّطح، حيث تتمّ دراسة الصّفات المميزة، والأدوار التّيمية ومجمل الإحالات الدّلالية الأولى، وكلّ ما يساعدنا على استخراج المحاور الدّلالية والوصول إلى الدّلالات الخفية للنصّ⁴.

واللّغة المسرحية هي تلك اللّغة التي يستطيع الكاتب من خلالها أن يقدم أشخاصه، ويحدّد ملامحهم، ولذلك فهي « لغة متعدّدة المستويات ذات خصوصية مختلفة لأنّها تُنطق وتُحكى (مسموعة،

1- المرجع السابق، ص: 47 .

2 - محمد محمد يونس علي، تحليل الخطاب وتجاوز المعنى (نحو بناء نظرية المسالك والغايات) كنوز المعرفة، عمان - الأردن، 2016 م، ص: 22 ، 23 .

3 - تيرنس هوكس، الاستعارة، ترجمة: عمرو زكريا عبد الله ، مراجعة: محمد بري، المركز القومي للترجمة، القاهرة - مصر، ط1، 2016م، ص: 96.

4 - فيليب هامون، المرجع السابق ، ص: 18.

منطوقة)، ولا تقف عند حدود القراءة كباقي الأجناس الأدبية الأخرى¹، وعلى الكاتب المسرحي أن يجتهد في البحث عن اللّغة واللّهجة التي تناسب شخوصه، وتدّل على مستواهم الاجتماعي والمعرفي والأخلاقي، وأن يلبس كل شخصية ثوبها اللّغوي والتّعبيري الذي يجعلنا نؤمن بها². كما توجد في اللّغة العملية إشارات عديدة خاصّة بطبقة معينة من النّاس (اللّهجة الرّيفية مثلاً) ... لتميز حديث عامة النّاس من حديث المجتمع الرّيفي³، فبناء نمذجة للملفوظات السردية يمكننا في الوقت نفسه من بناء نمذجة دلالية للعوامل (الشّخصيات)، فوظيفة الملفوظات تكمن في وضع الدّات في موقع احتمالية الفعل⁴.

2 - المرجعية اللّغوية للشّخصيات الدرامية :

إنّ القراءة النّسقية* للنصّ الدرامي (يمينه)، تكشف لنا بجلاء على أنّ تكوينه اعتمد على وحدات دلالية (رموز ، وحدات لغويّة، جمل ...) مستوحاة من عدّة مجالات، منها وحدات دلالية اجتماعية، ووحدات دلالية دينية وأخرى مقتبسة، وهي في الوقت نفسه أنساق حاملة لمضمون الرّسالة المسرحية، والتي ينضوي تحت تفصلها الدلالي العديد من المرجعيات نجملها في الآتي:

- المرجعية الدّينية: تحيل الأنساق اللّغوية (حرام، إنّ كيدهنّ عظيم، الشّيطان الرّجيم، الشّفاعَة يا رسول الله، الحمد لله، صوتك عورة ...) إلى مرجعية دينية إسلامية، فعلاّمة (حرام) ذات دلالة دينية تُوجب المنع وعدم الجواز في الشريعة الإسلامية، أمّا (الشّفاعَة يا رسول الله ﷺ) تدلّ على

1 - نادر أحمد عبد الحق، آفاق المسرح الشعري المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية - مصر، ط1، 2012 م، ص: 152 .

2 - المرجع نفسه، ص : 153 .

3 - بيتربوغاتريف وآخرون، سيمياء براغ للمسرح (دراسات سيميائية) ترجمة: أدمير كورية، دراسات نقدية عالمية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق - سورية، 1997م ، ص: 69 ، 70.

4 - فيليب هامون، المرجع السّابق ، ص: 101

*- القراءة النّسقية: لا تعني القراءة البنيوية التي تعلّقت بوهم النّسق المغلق والتّحليل المخايب، فإنّ القراءة السيميائية استطاعت أن تتجاوز هذه الحدود الضيّقة لترتقي بها إلى منزلة انبثق منها خطاب واصف (Métadiscours) تمثلت وظيفته في البحث عن الأنساق السيميائية الدّالة بمستوياتها اللّسانية وغير اللّسانية دون فصلها عن إطارها الاجتماعي العام، والملابسات التي أحاطت بنشأتها. يُنظر: أحمد يوسف، القراءة النّسقية (سلطة البنية ووهم المايبته)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007 م، ص: 113-141، 142.

الدعاء، و(إنّ كيدهنّ عظيم) اقتباس من القرآن كريم.

- المرجعية الاجتماعية/ الشعبية : وتمثلها أنساق لغوية من لدن المجتمع الجزائري، فهي تعبّر عن

الخصوصية اللسانية لهذا المجتمع اللغوي منها : شكون، واش، نبربره، أنقلشه، الكوزينة، نبوسو...

- المرجعية التاريخية / تراثية : حيث وظّف الكاتب "محمد آدار" أنساقاً لغوية من ذاكرة

التراث الشعبي (أبيات شعرية لعبد الرحمن المجذوب، أمثال شعبية...) فشكّلت نوعاً من التناس

مثل : - راكبة على ظهر السبع وتقول الخرفان ياكلوني¹.

- مرتعك مسدود وسعدك منكوب ...

وكلّها عبارات تحمل في طياتها العديد من الدلالات، منها توظيف الأمثال من الموروث الشعبي

كمبدأ يعزز الحجاج في الحوار اليومي .

والقراءة النسقية للنصّ ترصد لنا أيضا على المستوى السطحي مستويات متباينة لعلامات مرجعية

نصية لها ارتباط وثيق بلمح الشخصية المنتجة لسلسلة الملفوظات الحوارية.

3- المستويات اللغوية للشخصيات الدرامية :

إنّ اللغة أعظم أداة لإنتاج الدلالة، لما لها من قدرة على الإفصاح عن الحياة الداخلية للإنسان

مقارنة بالتعبيرات الفنية الأخرى، كما أنّ لها القدرة على رسم ملامح الشخصية وتحديد مستواها

الثقافي والاجتماعي وحيّزها الزماني والمكاني، « إنّ اللغة لا تتكلّم، ولكنّ الناس يتكلّمون، والحدث

اللغوي يشير في جانب منه إلى المتكلّم، وفي جانب إلى الكلام، والعلاقة بينهما علاقة تأثّر

وتبادل»².

ومن هذا المنطلق تحدّد لنا القراءة التحليلية لنصّ (يمينه) مستويات لغوية دالة، يمكن التمييز بينها

على هذا النحو:

1- المستوى الأول (العامة): هو لغة عامة الناس، وأغلب الفئات في المجتمع الجزائري، يتّسم

1 - محمد آدار: النصّ الدرامي (يمينه)، ملحق البحث، ص: 214.

2- نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط7، 2005 م،

ص : 46 .

بالمرونة والسهولة، من إنشاء العامّة، تلك الطبقة البسيطة، لا يُشترط التّواصل بها مستوىّ تعليمياً¹، أمّا على مستوى الأداء، فهو يخضع لنسق خاص يبرزه النصّ المعروض الذي يحدّد المجال الجغرافي للهجة داخل مستوى العامّي، ولهذا المستوى دلالات وظيفيّة شأنها شأن اللّغات الإنسانيّة فمن هذه الوظائف نذكر:

النّفي:

- **مانزيدش** : فالعامّة تستعمل (ما) النّافية التي تسبق الفعل و(الشين) التي تلحق بآخره تدلّ على (شيء)، ومنه المعني: وما أزيد شيء.
- **والو** : تفيد النّفي المطلق مكوّنة من (واو) حرف عطف+ (لو) حرف امتناع، وكأثما تقول، ولو هذا... لكن النتيجة سلبية .

الاستفهام :

إمّا أن يتمّ بكلمة تدلّ على الاستفهام مثل:
واش : وهي تركيب منحوت من : وأي + شيء، كما أستعملت بصيغة (آش)، وكلاهما يدلّ على معنى (لماذا) حسب ما ذهب إليه عبد الملك مرتاض .
كيفاش : كيف + واش، يستفهم بها للحال أو الكيفية الأدائية .
وين : تخفيف لـ (أين) للاستفهام عن المكان.
وقد يُعرف الاستفهام عن طريق النّبرة الصّوتية (سماعي)²، وتحدّد دلالات التّركيب علي مستوى الأداء اللّغوي المنطوق (العرض المسرحي).
حروف الجواب : إيه ، واه ...
التّعليل : باش ، باه ...ومعناه : بشيء ، به
التّمني : ما دابّي ، حبيت ...
التّعجب : تظهر دلالاته كذلك على مستوى العرض من خلال فعل التّلفظ المباشر، والكيفية

1 - سهام مادان، دراسة تركيبية للعاميّة الجزائرية ، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2011 م، ص: 09 .

2 - المرجع نفسه، ص: 16، 17 .

الأدائية، فهو يعتمد على وسائل غير لسانية كالنبر والتنغيم¹.

الاسم الموصول : اللّي، بمعنى (الذي)، وتستعمل للمفرد المذكر وللمفرد المؤنث ولجماعة الذكور والإناث كما تعود على العاقل وغير العاقل .

غير أنّ تواتر هذه الأنساق بتركيبها القصير في الحوار الدرامي (واش، شكون، إيه، لالا ...) فيه دلالة على الصّراع، فالجمل القصيرة ذات خاصية صراعية، والأقوال المحكومة بالصّراع من شأنها أن تخلق فضاءً درامياً كلّ حركة وتصادم، هذا الطّابع الصّراعي يتجلّى عبر تلك التّدخلات القويّة والمتشجّجة التي تتخذ في أغلب الأحيان نسقاً تصاعدياً يعبر عن الاحتداد والتّشنج (التّأزم).

المقطع :

الشاذلية : نريهم على مبادئ الرّجولة والفحولة.

يمينه : يتكلّموا في الكلام اللّي ما يعرفوش قيمتو.

الشاذلية : نريهم على القوّة .

يمينه : قوّة العقل.

الشاذلية : قوّة الذّراع والرّندة .

يمينه : حتّى الحيوان عندو الذّراع والرّندة .

الشاذلية : سُكّتي علينا.

يمينه : ما نيش ساكتة خلاص.²

2- المستوى الثّاني (العاميّة العربيّة) : لغة لها نظام اللّغة الفصحى، لكنّها فقدت جزءاً منه على

المستوى التّحوي (علامات الإعراب)، وكذلك الصّرفي، طلبا للمرونة والسهولة³، ومن أمثلته:

يمينه: أنا اسمي يمينه من عايله شريفه ومتواضعه.

فهذه الجملة تخضع في بنتها النّحوية والتركيبية لقواعد اللّغة العربيّة فنقول:

1 - سهام مادن، المرجع السّابق، ص: 111.

2 - محمد آدار، النصّ الدرامي (يمينه)، ملحق المذكرة، ص: 218، 219 .

3 - سهام مادن، المرجع السّابق، ص: 18 .

أنا اسمي يمينية من عائلة شريفة ومُتواضعة.

مشوم = مشؤوم ، متهومة = متَّهمة ، وين = أين . مايدة = مائدة

3- المستوى الثالث (العربية الفصحى): تمثله علامات تحمل أنساق اللغة العربية الفصيحة، ويخضع

لنظامها نذكر منها :

- « إن كيدكنَّ عظيم ».

- دعيني أنادي عليك بكل حروف النداء.

- أنت الحضارة أنت التراث الذي يتشكّل في باطني¹.

4- المستوى الرابع (اللغة الأجنبية): يمثلها نسق حمل معاني اللغة الفرنسية (Tout d'abord)

وهكذا تصبح هذه المستويات ناقلاً للمعنى من المرسل (الكاتب) إلى المرسل إليه (القارئ)،

وعلى هذا الأساس « فإن كلّ الرهانات التركيبية التي تقود مستوى التجلي النصي إلى خلق سلسلة

من العلاقات بين مكونات النص، يجب أن ترتبط ارتباطاً وثيقاً برهانات أخرى من طبيعة دلالية، إنّ

النص يحيل على سلسلة من العوالم الدلالية²، ويمكن ربط كل مستوى بدلالة معينة تحدّد شخصية

المتكلم ومستواه الثقافي والاجتماعي .

أ - المستوى الأول: ويمثله شخصية (الشاذلية) ← شخصية أميّة

ب- المستوى الثاني: ويمثله شخصية (يمينية) ← شخصية مثقفة (معلّمة).

ج - المستوى الثالث: ويمثله شخصية (عمر) ← شخصية على قدر عالٍ من التعليم (دكتور).

د - المستوى الرابع: وتمثله (الشاذلية) ← امرأة من جيل الاستعمار الفرنسي (جاهلة).

وطريقة تمثيلها لهذا النسق لا تدلّ على أنّها ناطقة به، وما وظّفت هذا المستوى إلا لتواري سوءة

الجهل القابع فيها، والظهور بصورة تتحدّى بها الخصم (يمينية)، « فشعور بعض الناس بأنّ اللغة

الأجنبية لغة أهل الحضارة والتّقدم يجعلهم يلجأون إلى تطعيم حديثهم بأسماء وتعبيرات أجنبية،

كدليل- من جهة نظرهم - على علوّ كعبهم في العلم وسموّ ثقافتهم، وما ذلك إلاّ لونٌ من التلوث

1 - محمد آدار، النصّ الدرامي (يمينية)، ملحق البحث، ص: 229.

2 - سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط 1، 2008 م، ص: 37

اللغوي¹ .

وهنا يُظهر المستوى السطحي علاقة بين الوحدات السردية والأداء بطابعه الصّدامي على محور التناقض بين الدّوات يمينة ↔ الشاذلية/ عمر، « فإذا قبلنا بأنّ التّمثيل المؤنسن للتناقض ذا طبيعة صداميّة، فإنّ التسلسل النّظمي (la suite syntagmatique) الذي يوافق تحوّل قيم المحتوى الناتج في مستوى النّحو الأساسي عن عمليات النّفي والإثبات، يجب أن يظهر هنا كتسلسل من الملفوظات، حتّى تكون للتّقييدات الدّلالية مهمّة أن تضفي عليها طابع المواجهة (Confrontation) والمقاومة²، وتمثّل هذا النّمودج الصّدامي في هذا المقطع الحواري :

المقطع :

الشاذلية : كذّابة، كلامك من الأول للآخر كذب في كذب ... راكي كيما قالوا سيادك راكبة على ظهر السبع وتقولي خايفة الخرفان ياكلوني.

يمينة : ما همش أسيادي سيادك أنت .

الشاذلية : سكتي عليّا.

يمينة : ما نيش ساكتة اخلاص ... اليوم انكسر السناسل.

عمر (الصّوت) : واش كاين؟ واش تسحّفي عندي؟

كيد النّسا كيدين *** ومن كيدهم يا حزوني³

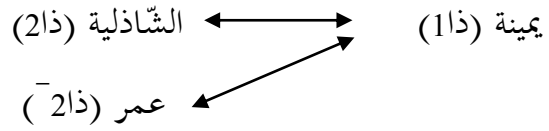
هذا التسلسل النّظمي لكي يتشكّل يستدعي:

أ - وجود ذاتين:(ذا1 و ذا2) أو (ذات وذات ضدّية) توافقان فعلين متناقضين، فعلاقة التناقض علاقة غير موجّهة.

1 - محمّد محمّد داود، الدّلالة والكلام (دراسة تأصيلية لألفاظ الكلام في العربية المعاصرة في إطار المناهج الحديثة)، دار غريب، للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة - مصر، (د، ط)، 2002 م، ص: 19 .

2 - أ . ج غرماس، ج كورتيس، ف- راستي، د- باط ، النّظرية السيميائية، مسار التّوليد الدّلالي، ترجمة وتقدم: عبد الحميد بورايو، دار التّنوير الجزائر، ط1 ، 2013 م، ص: 94 .

3 - محمد آدار، النّصّ الدرامي (يمينة)، ملحق البحث، ص: 221 .



ب- التقييد الدلالي للفعل التركيبي عن طريق إنشاء معادلة بين عملية النفي (Négation) ووظيفته المهيمنة (Domination) نتاج المواجهة الصدامية¹.

ومن العلامات الدالة على النفي: ما همش أسيادي، ما قلت غير الحق، ديننا ما يقولش هكذا، ما نيش طايره، ما نيش حطبه

يصف "غريماس" (Algirdas Julien Greimas) هذه العلاقة بالتحريك (التحدي) أو (الإثارة بالتحدي)، يبدأ بإدراج العوامل ضمن إطار تعاقدية مفصل في مربع الإقناع، فأداء الفاعل المتحدي يرتكز على كفاءة مؤولة سلفاً سلبياً.

2أ = أمية.

2أ⁻ = متعلم محكوم بقناعات موروثية (خضوع).

يخضع الفاعل المحرك (1أ) + (2أ) من جهته إلى نوع من التواصل القسري بناء على « شفرة الشرف» المفترضة سلفاً.

يمينه (1أ) : أنا (يمينه) من عايلة شريفة ومتواضعة (المفترضة سلفاً).

اليوم انكسرو السناسل.

الشاذلية (2أ) : - كيما قالو سيادك.

- وليدي سيد الأسياد، الناس الكل تشهدلو بلي ولد عايلة، دكتور...

- أنا نزيهم على الأصالة والأصول.... على الرجولة².

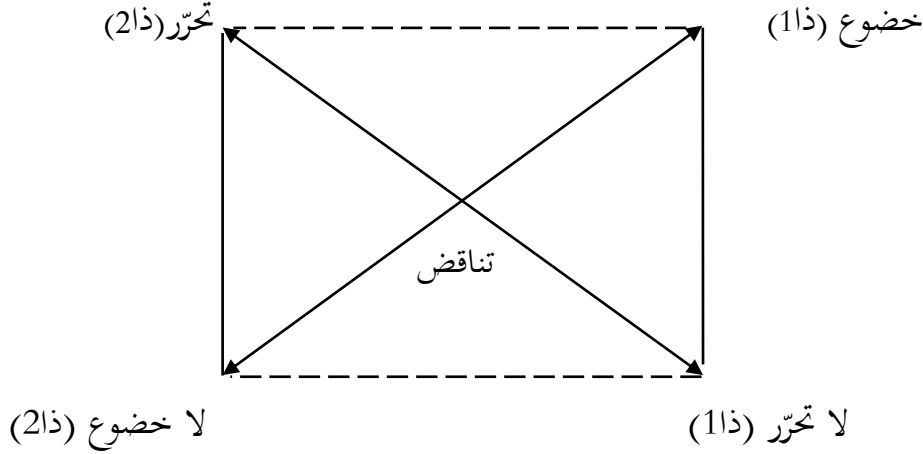
وهي الشفرات الستة التي ارتكز عليها غريماس وهي (العزة أو الإذعان، السيادة أو الخضوع، الطاعة أو الحرية)³.

1 - أ. ج. غريماس، ج. كورتيس، ف- راستي، د - باط، المرجع السابق، ص: 94 ، 95 .

2 - محمد آدار، النص الدرامي (يمينه)، ملحق البحث، ص: 217.

3 - يُنظر، رشيد بن مالك، البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة سلسلة أهل الحكمة، الجزائر، السادس الأول، 2001م، ص: 104، 105.

إذ أنّ خضوع يمينه (ذا1) للآخر كان نتيجة تملكه إيّاها تملك سارٍ مفعوله بطبيعة الانتماء إليه كمجتمع، وعند التحرر من قيوده يبطل الخضوع، ولهذا فإنّ العلاقة الأفقية بين الاثنين تلتقي في نقطة متضادة تحاول (يمينه) المحافظة على أحد طرفيها والتشبُّث به، وتحاول (الشاذلية: ذا2) في الطرف الثاني ابتغاء تحقيق الهيمنة (لا خضوع).



فالعلاقة العامّة التي يؤسّسها هذا النصّ الدرامي لها دلالة التّعارض والصّراع بين أطراف المجتمع، بحكم أنّ الجزائر في هذه المرحلة التاريخية كانت تعيش صراعاً بين ثقافتين، الأولى مؤسّسة على رواسب الفكر الاستعماري من جهل وأمية ومعتقدات فاسدة، والثانية ذات ثقافة جديدة تغذّت بفكر التحرر والتّحضر بسبب انتشار الوعي والتّعليم في مرحلة ما بعد الاستقلال، ما شكّل صراعاً ثقافياً بين جيلين متباينين، ممّا خلّف ثنائيات (الجهل، العلم)، (الخضوع، التحرر)، (التّراث، المعاصرة)، (العدل، الظلم)، وقد تجسّد في الدّاتين (ذا1 / ذا2).

ويمكن تبيان التّركيب السيمي للقطبين على الشكل التالي:

$$\text{عدل} = \frac{\text{المساواة/الحرية/العيش الكريم/تحقيق الذات}}{\text{اللامساواة/اللاحرية/الاضطهاد/التسلط والاستعباد}} \text{ظلم}$$

فاللغة محور العمل الدرامي، بواسطتها تتحرّك الدّوات الفاعلة ويتصاعد السرد على سلّم الأحداث الدرامية، كما أنّ اللغة الموظّفة تعكس الشّخصية (ذا2) الرّيفية المحافظة والمتمسّكة بالتّراث والعادات، فهي منغلقة على الماضي ولا تجاوزه.

أما اللغة الثانية فهي دالة على (ذا1)، كشخصية تمثل المجتمع المتمدّن والمتعلّم، فخطاب الشخصية حامل لدلالات المستوى الثقافي والاجتماعي... للفرد داخل أطره الزمانية والمكانية. ومن خلال المقطع نفسه - تقريباً- يمكن أن نستدلّ على النّسق الزماني والنّسق المكاني المرتبط بالشّخصيات الدرامية.

يمينه: أنا اسمي يمينه... زدت ليلة الاستقلال... أفريت واخترت نكون معلّمة¹.

الزّمن: جيل ما بعد الاستقلال.

المكان: تعليم المرأة وتوظيفها مرتبط غالباً بالمدينة، والمناطق الحضرية .

الشاذلية : كيما يقولو سيادك ... راكبة على ظهر السبع وتقول خايفة الخرفان ياكلوني .

- نريهم على الأصالة والأصول...

- لبستيلو سروال وحبتي ترجعلو راجل في الدّار.

- تزوّجتو وانا ما زلت صغيرة نعيطلو سيدي.

- اربطني وملكني بعقد شرعي صحيح.

- ذبحي سردوك أكحل في عتبة الدّار لوكان شربتي اللّي جبتولك من عند السّي

ابراهيم، والله لوكان راكي جبتيلو ولد².

- الزّمن : انتشار الخرافة، تزويج الصغيرات خوفاً عليهن... دلالة على فترة زمنية تتحدّد بجيل الحقة

الاستعمارية وبعيدها.

- المكان: الأصالة، العقّة والحياء، الاكتفاء بالعقد الشّرعي في الزّواج، توقير الكبير، الولاء

للأسلاف والاستشهاد بكلامهم يدلّ على المجتمع الرّيفي في أغلب الأحوال، كذلك انتشار الطّقوس

والشعوذة بشكل كبير يدلّ على مجتمع تقليدي متخلّف، وفي النّص مؤشّرات وعلامات لغويّة

ترجّح بأن تكون بيئة المتكلمين في النّص الدرامي تنتمي إلى الغرب الجزائري، حيث تكثر إقامة

الطّقوس والمزارات (أضرحة الأولياء الصّالحين)، بحكم مجاورتهم للمغرب الأقصى، ودخول الطّرق

1 - محمد آدار، النّص الدرامي (يمينه)، ملحق البحث، ص: 213.

2 - المرجع نفسه، ص : 225.

الصّوفية وانتشارها في هذه المنطقة، بخلاف منطقة الشّرق الجزائري التي تقلُّ فيها مثل هذه الممارسات، نظراً للنشاط المكثّف لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين، حيث نجد في الشّرق الجزائري عبد الحميد ابن باديس، والعربي التّبسي، وغيرهما ممن تصدّوا بالمرصاد لمثل هذه الظواهر المرتبطة والخرافة والدّجل من خلال نشر التّعليم والوعي.

وللإشارة فإنّه توجد في النصّ الدرامي بعض الإرشادات المسرحية والمؤشّرات اللّغوية التي تُحيل على السّياق الخارجي، تخصّ تقنيّي السينوغرافيا وفريق العمل المسرحي، فهي تنظّم أداءه، كما تنقلنا في كنف التّخييل إلى طبيعة الفضاء المشهدي، وملابسات المقام المصاحب للحدث الدرامي المغيّب أو غير المتحقق بفعل ضيق الكتابة الدرامية، وهي عناصر إرسالية من نوع خاص، ومن الأمثلة التي تدلُّ عليه هذه العلامات التي تحلّلت النصّ الدرامي نذكر منها:

- الشاذلية: « تظهر » .

- « موسيقى »، « يمينة تغني » ، « ظلام »

وتؤكد " آن أوبرسفلد " أنّنا « لا نستطيع أن نتناول العلامات النصّية والعلامات غير اللّفظية في العرض بنفس الأدوات »¹، فالإرشادات المسرحية ثغرات لا بدّ أن تملأ بالعرض الذي يبثُّ فيها الحياة ومن ثمّ يمنح لها تأويلها الخاص، والظاهر أنّ النصّ الدرامي موجود داخل العرض في شكله الصّوتي (Phone) ووجوده مزدوج ، فهو يسبق العرض ثم يصاحبه فيما بعد.²

وقد حدّد "إسكاربيت" (Escarpit) السّياق بالظّروف التّاريخية والمقامية التي تحيط بالفعل التّواصلية، والتي تؤثر حتماً على العملية التّواصلية إنّ سلباً وإنّ إيجاباً³.

ومن العلامات التي تحدّد المرجعية السّياقية لمسرحية (يمينية) نجد :

1 - آن أوبرسفلد : قراءة المسرح، ترجمة: مي التلمساني، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة - مصر، ط2، 1986م ص: 22 .

2 - المرجع نفسه، ص: 23 .

3 - محمد إسماعيل علوي، التّواصل الإنساني (دراسة لسانية)، دار كنوز المعرفة للنشر والتّوزيع، عمّان - الأردن ، ط1، 2013 م، ص : 23 ، 24 .

- يمينية، عمّر (بتسكين العين)، يا سيدي (بكسر السين)، عاداتنا، تقاليدنا ... ← علامات ذات مرجعية اجتماعية.

- السّرّاب، عطشان، المرار، الهم، الغم، الجمرّة، العذاب ... ← علامات ذات مرجعية نفسية (معاناة) / تفوه، مجرمة، كذّابة... (صراع).

- الحايك، لعجار، الخللخال ... ← علامات أو رموز ذات مرجعية ثقافية (تراث) .

وعند الرّبط بين العلامات ومرجعياتها يتمظهر جانبٌ من السّياق العام للخطاب الدرامي (يمينية) على أنّه موضوع اجتماعي ثقافي يعبر عن معاناة المرأة الجزائرية في صراعها مع عادات موروثية .

يقود فعل التّأويل -إذن- المتلقي إلى بناء دلالات المرجعية للنّص من منطلق التّفاعل بين النّص والقارئ، « لأنّ الكثير من العلامات النّصية الدّالة على هذه المرجعية لا تعبّر عن مدلولاتها العادية، وإنّما تفتح على مدلولات يستدعيها السّياق النّصي والخطابي الذي شُيّدت داخله علامات المرجعية النّصية»¹، فدون سياق التّواصل قد يتعثّر المعنى بين المرسل والمرسل إليه، وإذا لم تُنجز الرّسالة داخل سياق معيّن من خلاله يتوصّل المتلقي إلى قصد المتكلّم لتستمر دورة التّخاطب بينهما، ومن بين الأمثلة التي تبين أثر السّياق الدرامي العام لهذه المسرحية في تحديد الدّلالة المقصودة، نذكر هذا المقطع من الحوار :

يمينية : اللّي عينيه مرمدين يشوف غير الرّماد (أ)

الشاذلية : أنا عيني مرمّدة أنا؟! (ب)².

فإنّ دلالة الجملة (ب) لا يُفهم منها الإخبار، فمن خلال التّنعيم والأداء الصّوتي للممثل تتوجّه الدّلالة عبر الاستفهام السّماعي إلى دلالة الإنكار(النّفي)، والذي تحدّده النّبرة الصّوتية وسياق الصّراع والدّفاع عن النّفس، أيّ (أنا عيني ليس فيها رماد)، بهذا يمكن التّنبؤ بالمعنى الذي يستلزمه الحوار وفق المقام التّواصلية وطبيعة العلاقة بين المتحاورين³، والذي أفرز الدّلالة الجديدة هي العلامة

1 - عبد الرّحمن التّمارة، مرجعيات بناء النّص الرّوائي، دار ورد الأردنية للتّشّير والتّوزيع - الأردن ، ط1، 2013 م، ص: 69.

2 - محمد آدار، النّص الدرامي (مسرحية يمينية)، ملحق البحث، ص: 215.

3 - العياشي أدراوي، الاستلزام الحوارية في التّداول اللّساني، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011 م، ص: 103، 104

(أنا) الثانية ذات النبرة الصوتية التي تحيل على التعجب الإنكاري، كذلك تتعيّن دلالة العائد للعناصر الإشارية كالضمير (أنتِ خسارة) في المثال السابق من خلال المقام التخاطبي*.

وبما أنّ « اللغة شعائر متكلّمها »¹، يمكن الاستدلال هنا بدقّة على اللهجة الجهوية للشخصيات المسرحية من خلال فكّ الشفرة اللغوية التي تحمل في تأويلها هويّة الشخصية وانتمائه العرقي والثقافي، من خلال طريقة استعمالهم للغة العامية بطابع خاص².

يمينه : انبربره....انقلشه...³

انبربره: من حيث البناء اللغوي جملة فعلية، تقابل اللفظ الفصيح تركيباً ودلالةً (أرْبْتُهُ).

أرْبْتُهُ: رَبَّتْ: ضربٌ خفيفٌ براحة اليد على كتف الصبي حتى ينام، أو مسح خفيف براحة اليد، وفيه دلالٌ وحنانٌ... لكنّ الوقوف على الضمير (المفعول به) بهاء سكت ساكنة يمثل شفرة لغوية يختصّ بها سكان الغرب الجزائري (وهران، تلمسان، معسكر...)

نفس التحليل الدلالي واللغوي ينطبق على الملفوظ (انقلشه) فهي خاصّة بهذه الجهة اللغوية، حيث تحمل دلالة: العناية المفرطة، الدلال... للزوج (عمر).

والسوسيوولكت (sociolectes) هي لغات كلٌّ منها مختصّ بفئة اجتماعية معينة متى قرئت أو سُمعت تلفت المتلقي إلى انتماء قائلها الفكري والاجتماعي والثقافي (بوصفها قائمة معجمية مشفرة) حيث توصف بأنّها لغات إيديولوجية تعبر عن مصالح جماعية خاصّة⁴

وهكذا تصبح تصريحات الشخصيات المسرحية في النصّ الدرامي ممثلة لبناء الاجتماعي المحدّد للهويّة والانتماء، كما أنّها حاملات لأنساق زمانية ومكانية من خلال دلالات البنى التركيبية التي

1 - ديفيد كريستيال، موت اللغة، ترجمة: فهد بن مسعود الكهبي (د، ط)، (د، ت) ص: 77.

2 - منير التركي، الأبعاد الإيديولوجية الخفية بين المحاوره والمناوره (مقال) من مجلة، التصورات الشعبية عن اللغة العربية (مفاهيم وقضايا وحالات) مباحث لغوية، العدد: 31، دار وجوه للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية- الرياض، ص: 143 ، 144 .

3 - محمد آدار، النصّ الدرامي (يمينه)، ملحق البحث، ص: 218.

4 - سمية عزّام، التناص والسيميائية الخطابية الاجتماعية (مقال)، موقع بالعربية، تاريخ النشر: 26-07-2019م

الموقع الإلكتروني : <http://bilarabiya.net/5283.html?fbclid>

*- هذا التحليل يقوم على عناصر خارجة عن النص، بل هو مبحث تداولي تسهم فيه العناصر السيميائية في بناء الدلالة وتحديد القصد .

يسوقها الحوار .

والملاحظ أنّ هناك تقاطعاً بين محوريّ الزّمان والمكان، وهذا التقاطع يصنع فضاءً دلاليّاً متصلاً، وقد تضمّن النصّ ما يُسمّى بالأدب العجائبي الذي يضع القارئ في حالة من الالتباس القائم على الحيرة والتردد المولدين للدهشة.

الشاذلية : صدقي سبع خبزات في سبع طرق .

- ذبحي سردوك أكحل في عتبة كحلة

- لو شربتي الماء اللّي جبتولك من عند السّي براهيم، والله لو كان راكي جبتيلو ولد

- يخرجوا الشيطان من جسمك.

يمينه : واحد منهم حط يدو على صدري، وعيظ ، أخرج ، أخرج ، أخرج...¹

فهذا التعبير عن الكرامة فيه دلالات المفارقة، ما يجعل القارئ يتصوّر المشهد بناءً على نوع خاص من المفارقات التي تصدم أفق انتظاره، إذ يحدث تنافر بين ما يتوقّع حدوثه وما يحدث فعلاً، فتوظيف الأساطير والحرفات وجه من وجوه السخرية من المعتقد والثقافة الساذجة في المجتمع الجزائري²، فهذه المنحى يرمي إلى إصلاح الثقافة وتصويب الفكر وتطهير المعتقد من شوائب الخرافة والدجل.

أمّا من الجانب الجمالي والتخييلي نجد "محمد آدار" قد أخرج شخصياته من الواقعية ، فانطلت بعالم آخر غيبي أسطوري، امتزج فيه الواقع بالتخييل، حتّى يبقى المتلقي عائماً في خيال يصوغه كيفما يشاء، و يسوقه أينما يشاء، إنّه يمزج الزّمن السابق بالزّمن اللاحق، والمكان الحالي بالمكان الآخر، وهي استراتيجية " محمد آدار" قصد نقل المتلقي من صفة المتلقي الساذج الذي يحكم بالعاطفة إلى المتلقي الذي يحكم بالعقل على واقعه وذاته بأسلوب مغلف بالفرجة والمتعة الساخرة، والتي لا تلبث أن تنكفئ على الساخر والمسخور منه، فتصلح الأوّل فتزيل الثّاني، في كنف الرضى والقبول بالرؤى التقديّة التي تحملها الرّسالة الفنيّة المنجزة،

1 - محمد آدار، النصّ الدرامي (يمينه)، . ملحق البحث، ص: 225، 226.

2 - أسماء خوالدية، الفكّة في قصص كرامات الصّوفية بين التقديس والتّحقيق ، منشورات الاختلاف - الجزائر، ط1 ، 2015

وهي حالات تفقد فيها العلامة المسرحية اصطلاحها النظري، وذلك عندما تحيل إلى تحديدات وصفات روحية وإلى مفاهيم أقل وضوحاً، فيعود المدلول غير قابل للحضور أو الانحصار في شيء محسوس، ما يؤثتُ خيالاً رمزياً تدعمه الخرافة والأساطير¹، ومن ثمّ فقد « أصبح مفهوم الشخصية يشمل مختلف تجلياتها وصفاتها المتحققة، إذ أنّها تمثل مجموعة من العلامات والبنى التي تستمد وجودها وكيانها المستقلّ من داخل النصّ »².

ولا يُنظر إلى الشخصية على أنّها دليل له وجهان دال ومدلول، فهي تتميز عن الدليل اللغوي اللساني من حيث أنّها ليست جاهزة سلفاً، ولكنّها تحوّل إلى دليل فقط ساعة بنائها في النصّ، تكتسب مدلولها من خلال ما يُقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النصّ أو بواسطة تصريحاتها وسلوكاتها، والقارئ نفسه من يستطيع برصيده الثقافي وتصوّراته القبلية ليقدم صورة عمّا يراه الآخرون فيكسبها مدلولاً آخر مختلفاً³، عبّر عنه "جاك لاكان" بمصطلح: السلسلة الدلالية (chaine signifiante)، التي تجعل من الدليل لا يطابق مدلولاً واحداً، كما أنّ إعطاء الدليل مرجعية ما، هو إزالة للبعد التوليدي الكامن فيه⁴.

ويتربّب عن هذا التصور أن تكون الشخصية الواحدة في النصّ الدرامي الواحد وجوهاً متعدّدة بتعدّد القراءات التأويلية التي يقوم بها المتلقي (القارئ)، ممّا يجعل النصّ غنياً بالدلالات.

المطلب الثالث: نماذج من التحليل السيميائي للشخصيات الدرامية :

نموذج أوبرسفلد: (Ubersfeld)

1- الفاعل: (Actant): الفاعل في المسرحية (يمينه)، وهو الذات المحرّكة للفعل المسرحي، وهي

ذات: القوّة، الحق، العدل، تهدف إلى تحقيق الذات والموضوع

1 - جيلبير دوران، الخيال الرمزي، ترجمة: علي المصري، الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان ، ط2 ، 1994 م، ص: 7، 8، 9 .

2 - نفلة حسن أحمد، المرجع السابق، ص: 39 .

3 - حميد الحمداني، بنية النصّ السردي من منظور التقدي الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط1، 1991 م، ص: 50، 51. يُنظر: فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، ص: 39 .

4 - أنور المرتجى، سيميائية النصّ الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب ، د، ط، 1987 م، ص: 53 .

2- الكناية (Metonymy): تؤدي الشخصيات في العمل المسرحي وظيفة الكناية، فالأسماء:

يمينية، الشاذلية، عمر، عثمان، إبراهيم، كناية عن البعد الديني في الأسماء الجزائرية.

يمينية : العلم.

الشاذلية : الجهل.

عمر : العدل.

عثمان: الشرف و العفة .

3- الاستعارة (Metafort) تؤدي الشخصوص وظيفة استعارية.

يمينية : استعارة عن المرأة الجزائرية المضطهدة.

الشاذلية : استعارة عن المرأة التقليدية المتخلفة، التي تُراعي في سلوكياتها تقاليد المجتمع المتبعة في كل

حال، ولا تذهب ضدها ولو كانت سلبية وغير إنسانية، فهي تمثل عصر الخرافة والتخلف.

عمر: استعارة عن المثقف الوهمي في زمن انتكاسة الخطاب الثقافي* .

عثمان : استعارة عن الشهيد الذي مات غدرًا في عهد الاستعمار الفرنسي.

4- الإيحاء (Connotation)، إنّ دلالة الشخصيات تضعنا أمام مستويات إيحائية فأسماء

(يمينية، الشاذلية، عمر، عثمان)** توحى بالهوية الجزائرية العربية الإسلامية.¹

نموذج: سوريو (Souriau):

أمّا النموذج الذي بلوره سوريو، فيحتوي على ستّ وحدات (وظائف) دلالية، يمكن تطبيقها

على النصّ الدرامي (يمينية) على هذا النمط:

1 - إلسن أستون وجورج سافانا، المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد، أكاديمية الفنون، القاهرة - مصر، (د ، ط)، 1991م، ص: 64 ، 65 .

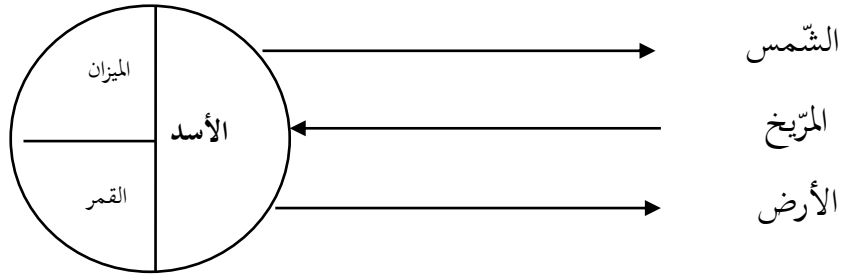
*- انتكاسة الخطاب الثقافي: حيث خفت صوت المثقف، ولم يعد كما كان في الماضي روح المجتمع وقلبه النابض، ولا هو من ضمن من يصنع التاريخ ويشيد الحضارة، اليوم أصبح المثقف كائناً خرافياً مهمته فقط إنتاج بعض المعرفة لجمهور قليل من الناس، يُنظر: فهمي رمضاني، هل انتهى دور المثقف (المثقف في زمن اللاتقافة) مقال عن الأنترنت ، مجلة الجديد / الموقع الإلكتروني:

http://aljadeedmagazine.com - تاريخ النشر: 01-04-2018م ، تاريخ الاطلاع: 01-01-2019م

**- سنتناول دلالات أسماء الشخصيات الدرامية، وما توحى به في المراحل القادمة من هذه الدراسة وتحديداً عند سيمياء اسم العلم الشخصي.

- 1- △ الأسد: يعدُّ قوة الموضوع المتحقّقة في الدراما الكامنة في الشّخصية الرّئيسة/ البطلّة، فهي المحرّكة لأحداث المسرحية، وفي تمثله في النصّ المدروس (يمينية) وهي شخصية تجسّد دلالات الحب، والطّموح والشرف.
- 2- * الشّمس: هو ممثّل الخير والقيم، والموضوع المنشود الذي تريد الشّخصية البطلّة (يمينية) الوصول إليه، وفي هذا النصّ تتضح معالم التحرر والانفصال عن الآخر، وإثبات الذات الواعية والمثقفة.
- 3- ⊙ الأرض: وهي المصلحة العامة في الموضوع المنشود (الشّمس) التي تسعى الذات المحرّكة (الأسد) إلى تحقيقها، وتمثّل الأرض في المسرحية في المنفعة الاجتماعية العامة، وهي إصلاح الأسرة الجزائرية و القضاء على الأفكار البالية وصراع الأجيال.
- 4- ⊗ المريخ: تعدُّ الشّخوص المعارضة الخصم الذي يتوجب على البطل (△) أن يتعامل معه كقوى تمثّل الشرّ وتعرض تحقيق الغرض مثل شخصية: الشاذلية، عمر، المجتمع.
- 5- ∩ الميزان: يكمن دوره في ترجيح النّصر إلى الشّخصية البطلّة (الأسد) أو إلى المعارض (المريخ)، وفي نصّ (يمينية) نجد أنّ فكرها المستنير مكّنها من إقناع حماتها (الشاذلية) ببطان معتقدها المتحرّج.
- 6- ∪ القمر: ويتمثّل في الشّخوص المساعدة، ويكون من الأدوار الخمسة السّابقة، ففي مسرحية (يمينية) نجد أنّ (الأسد) هو نفسه من أدّى دور المساعد (للأسد)، فمنحه الأرض¹.
- وهنا اتّضح أنّ مساعد (يمينية) هو نفسه (يمينية)، بإرادتها وصبرها واصرارها على نشر الوعي والحب وهي أمور ذاتية، فالمساعد كطرف خارجي شخصي = لا أحد .
- والشّكل التّالي يوضّح سيرورة الدلالات في الشّخصيات الدرامية لهذه المسرحية وفق هذا المخطّط:

1 - كير إيلام، سيمياء المسرح والدّراما، ترجمة رثيف كرم، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء - المغرب ، ط1، 1992 م، ص: 194-196 ، يُنظر: فيليب هامون، المرجع السّابق، ص: 51-53



إنّ الشّخصيات في مسرحية (يمينية) وفق نموذج "سوريو" عبارة عن رموز دلّلة، فالشّخصية البطلة بفضل إرادتها وصبرها، دون مساعدة شخوص خارجية أخرى استطاعت تحقيق هدفها، وهو اقناع الشّخوص المعارضة بفكرتها، وإحداث تغيير في نمط تفكيرها، وهكذا تصبح المعادلة السيميائية على هذا النحو: $\text{الأسد} + \text{القمر} + \text{الميزان} + \text{المريخ} = \text{الشمس} + \text{الأرض}$.

المبحث الثاني: المقاربة السيميائية لدلالة اسم العلم الشخصي :

من المعلوم أنّ اسم العلم في النصوص الروائية الدرامية هو سيّد الدوال السيميائية، وذلك من خلال تحليل رموزه وأيقوناته وتفكيك رمزيته حسب المفهوم البورسي (Peirce) تشريحاً وتركيباً، إنّ ارتباطه بالإحالة على الشخوص والدّوات الإنسانية يجعل منه علامة تمييزية، قد تسهم بالتعريف بالشخصية من خلال رصد جملة القرائن التي تحيل لها هذه الأخيرة كمرجعية ذات بُعد تاريخي ورمزي وأسطوري، تتحدّد هويّتها من خلال القيام بنسج شبكة من الاستدعاء والاستدكار مرتبطة بأجزاء ملفوظية¹.

يحدّد الاسم داخل النصّ الدرامي صاحبه ويجعله معرّفًا، ولكن هل يُعدُّ اقتران الاسم بالكُنية والنسب كافيًا؟ ، وهل له علاقة بالتفاصيل والمعلومات التي يقدمها المخرج عن الشخصية المسماة؟ وما الدوافع التي تحمل الكاتب المسرحي على اختيار اسم دون سواه من الأسماء؟ وهل اسم العلم في العمل المسرحي مبني على الاعتباطية أم القصدية؟

تُعدُّ أسماء العلم مفاتيحاً تشفيريةً لرموز قولية حقيقية يستحضرها المؤلّف من مخياله الفردي أو الجمعي، ومن هنا يتمثّل الاسم بوصفه علامة فاعلة في تحديد حدود الدلالة الاستشراعية "السمة المعنوية" لهذه الشخصية أو تلك، بل هو الدّعامة التي يرتكز عليها بناء الشخصية ووضوح النصّ للقارئ، إذ أنّه إلى جانب وظيفة التّحديد والتّمييز التي يفرّق بها بين كل شخصية وأخرى، فإنّه يحملها بترميز يتعانق مع حقيقتها الاجتماعية، وضمن طبيعة النّظام اللّساني التي جاءت به والسّياق الذي وردت فيه² ،

ويتجلّى ذلك عبر الدّور الذي توديه في تبيان القيم الخلافية بين شخوص المحكي، بخاصة السلوكية والعقلية، حيث يؤدّي ذلك إلى تعميق وعي المتلقي بالمعاني الاستراتيجية التي يولّدها الخطاب المسرحي ككل، « فالاسم يفسّر طبيعة الشخصية الروائية، ويفسّر موقعها في السّلم الاجتماعي،

1 - فيليب هامون، المرجع السابق، ص : 13 ، 14 .

2 - عثمان بدري، وظيفة اللّغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ (دراسة) موفم للنشر، الجزائر (د ، ط)، 2007 م ص: 49.

ويفسر دلالتها للحدث الروائي الذي جاءت في سياقه بين النفي والاثبات، ليفسر منزلتها واتجاهها الإيديولوجي»¹ . :

وإذا اعتبرنا اسم العلم علامة، فإنّ نظام التسمية للشخصيات يتمُّ من خلال استقرار مدلولها*، باعتبار أن التسمية سيميائية قد تُعين القارئ على إعادة بنائها، فاختيار المخرج أسماءً معينةً لمسرحيته عادةً ما يتمُّ انطلاقاً من الواقع الذي يحدثه المظهر الصوتي للاسم، فيسهم اسهاماً كبيراً في تحديد مواصفات الشخصية باعتبار أنّ الاسم رمز للشخصية داخل العمل المسرحي²، وقد عدَّ (فيليب هامون) الاسم العلم رمزاً للشخصية، وأنه عنصرٌ هامٌّ للتضعيف الدلالي داخل النص المسرحي المكتوب والمعروض، حيث قال: « سيكون اللقب هو الجذر الذي يضمن الديمومة الدلالية، في حين لا يقدم الاسم والكنية سوى نوع من الليونة والتنوع »³.

ومن هذا الجانب فإنّ العلاقة بين الاسم الدال والمدلول ليست اعتباطية، فالأسماء في الكتابة المسرحية تُقيم مع الشخصية علاقة تداولية، بحيث تُوجد علاقة توافقية بين اسم العلم والشخصية، وتكون سببية أو عليّة مقترنة بقصد ما⁴، أي أنّ الاسم مرتبط ومعبّر عن خصوصية الشخصية وبوابة التواصل بين القارئ والنص المسرحي، فهو يحدّد الشخصية الحاملة له، وهذه القصدية تحقق للنص مقروئته، وللشخصية واقعية أكثر، فالاسم علامة لغوية متكوّنة من دال ومدلول، والعلاقة بينهما قصدية ومستهدفة .

لهذا يجدر بنا أن نبحث عن الأسباب والدوافع التي جعلت "محمد آدار" يختار أسماء الشخصيات

1 - المرجع السابق، ص: 51 .

2 - فيليب هامون ، المرجع السابق ، ص: 60-66

3 - المرجع نفسه، ص : 60.

4 - جميل حمدوي ، اللّغة في الخطاب الروائي ، مجلة الروافد (مقل عن الانترنت) ، تاريخ النشر : 01-03-2012 م

الموقع الإلكتروني: <http://-arrafid.ae/arrafid/p20.html>

* إننا لا نعني بمدلول الاسم - هنا- جملة التّقابلات اللفظية التي تلحق بالكائنات الحية والأشياء والأوصاف، وإنما هو تخصيص على الاسم الذي يلصق بالذات البشرية، أو كما يصطلح عليه علماء اللسان بالاسم العلم أو اللقب أو الكنية، ومرّد ذلك هو البعد الاجتماعي أو الأنثروبولوجي الذي يكتسبه الاسم في التّداول على الطريق المؤدية إلى المعرفة الوضعية للوقائع الاجتماعية لفئة أو شخصية ما، في حقبة زمنية محدّدة.

المسرحية على هذا النحو، وما الاستراتيجية التي ارتكز عليها في تأسيس هذا الاختيار؟ وهل توجد مطابقة بين التركيب الصوتي والتّغمي للأسماء وحقيقة الشّخصية وطباعها في المنجز المسرحي؟. وعلى هذا الأساس ارتأينا أن نحلّل النصّ الدرامي (يمينية) من هذا الجانب بربط اسم العلم بمدلوله، وسنعمد في المستهلّ إلى تحليل مكّونات المورفيم الاسمي عبر المستويات اللّسانية بدءاً بالمستوى الصوتي، فالتركيب وانتهاءً بالمستوى الدلالي (السيميائي)، لنقف على القراءات المتعدّدة لبنية المفردة، ومن ثمّ ننتقل إلى الكشف عن جملة التّرابطات العلائقية التي يؤدّيها اسم العلم بوصفه وحدة دلالية مع بقيّة العناصر الأخرى (أسماء العلم الأخرى) ضمن المتن السّردى للنصّ الدرامي، وهي الشّبكة العلائقية التي قد يتمثّل فيها المؤدّي العلاماتي للاسم بوصفه مؤشراً أو أيقونةً أو رمزاً يستمدّ وظيفته من بُعده السيميائي.

المطلب الأول: التحليل السيميائي لاسم العلم (يمينية):

أ- المستوى الصوتي:

(يمينية) : علامة لغوية تشير إلى مجموع الفونيمات (ي، م، ن، هـ).

ي (مكرّرة): وهي من الأصوات المجهورة التي تتسم بالرّخاوة الذّائبة لاّتساع مخرجها¹، فهي من أصوات اللّين الضّعيفة².

م، ن : من أحرف الذّلاقة، لهما صدى ورنين في الخيشوم، ما أكسبهما غنّة عذبة، كما أنّ الغنّة من علامات القوّة³.

هـ : الأصل فيها تاءٌ مربوطةٌ: علامة التّأنيث في الاسم، وقّف عليها بهاء سكت، والتي هي من حروف الهمس تُوحى بمعاني البّوح والرّقة والرّهافة والضعف...⁴

1 - غانم قدوري أحمد، المدخل إلى علم الأصوات العربية، دار عمّار للنشر والتّوزيع، عمّان- الاردن، ط1، 2004 م، ص: 113 .

2 - إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، مكتبة الانجلو المصرية - مصر، ط5، 1985 م، ص: 42 .

3 - جمال بن إبراهيم القرش، دراسة المخارج والصفّات، مكتبة طالب العلم، ناشرون، جمهورية مصر العربية - شبين الكوم، ط1، 2012 م، ص: 185، 186 .

4 - المرجع نفسه، ص: 184 .

فالميم صوت يشترك مع النون في جميع الصفات، ففيها من صفات العذوبة والضعف والانفتاح والغنة والتوسط بين الرخاوة والشدة...، صفات صوتية تنطبق على شخصية (يمينية)، بما يظهر عليها من مواقف اللطف والرفقة والتجوى، والشكوى، يعزز الدلالة حرف النون، فهو من حروف (الأنثى) مرتبط بالأنوثة.

وهنا نجد المناسبة واضحة، فالمرأة ضعيفة لطيفة، والاسم الذي يسيطر فيه (النون) يتسم بمظاهر الرفقة والضعف واللطف، حيث أضفت (النون) مع الميم غنة تحمل دلالات الذاتية والخشوع والرفقة، كذلك (النون) صوت رخيم يعبر عن الذاتية والصميمية ومنه (أنّ أئيناً)، «دال على الرفقة واللين»¹، فهو صوت رنان ذو اهتزازات تعبر عن مشاعر الألم والمعاناة²، ولكن في (الميم) من الكتم والعمق ما ليس في (النون)، وذلك ما نشعر به عند انطباق الشفتين عند النطق بها³.

فما تحمله المورفيمات المشككة لهذه للوحدة اللسانية (يمينية) من دلالات، تنسحب على هذه الشخصية، وما تتصف به من سمات الرفقة واللطف والجمال والعذوبة، مع كتم لمعاناة دفعت بها إلى البوح والشكوى.

إنّ اختيار "محمد آدار" لاسم (يمينية) كونه علامة أو رمزاً للجمال والأمان والرفقة والحب، فلطالما تغنى بهذا الاسم الفنانون والشعراء، لا سيما في الغرب الجزائري .

ب- المستوى المعجمي:

(يمينية) : من اليمن والبركة⁴، وهو تخفيف من (أمنية)، ومن معانيها: الموثوقة المأمونة، كما تعني رغبة وحلم⁵، ومنه آمنة: أي مطمئنة يُعتمد عليها، ويوثق بها، وهي أم النبي محمد صلى الله عليه

1 - محمد السيد أحمد الدسوقي، إنتاج المكتوب صوتاً (دراسة في إبداع الصوت النص الأدبي)، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ- مصر، ط1، 2008م، ص: 65.

2 - عويض بن حمود العطوي، القيم الصوتية في الخطاب النسائي في القرآن الكريم (دراسة دلالية)، مقال عن قسم اللغة العربية، كلية المعلمين، يتوك (د، ط)، (د، ت)، ص: 09 .

3 - المرجع نفسه، ص: 14، 15 .

4 - رنا صالح، الموسع في الأسماء العربية ومعانيها (دليل الآباء في تسمية الأبناء)، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط2، 2004 م، ص: 306 .

5 - المرجع نفسه، ص: 203.

وسلم (أمنة بنت وهب) .

وبالرجوع إلى النص الدرامي نجد شخصية (يمينه) شخصية مركزية (بطلة)، حيث ألحقت بها كل السمات الإيجابية الطيبة من حب للخير والطموح والأمان، والثقة بالنفس، والصبر والمساعدة ...

المطلب الثاني: التحليل السيميائي لاسم العلم (الشاذلية).

أ- المستوى الصوتي:

(الشين) من حروف الهمس، ورد في هذا الاسم مشدداً ما أضفى عليه سمة القوة الناجمة عن احتكاك الهواء وانسحابه مضغوطاً عند مخرجه اللثوي، يصفه علماء التجويد بحرف التفشي، بمعنى انتشار الهواء في الفم عند خروجه، من هذه الصفة نطلق في إثبات دلالة الانتشار عموماً في كل علامة تتضمن هذا الفونيم منها (الانتشار، الأشهار، التفشي، الشمول، الشيوخ، الشساعة، الشتات، التشطي، الشرار، الشعاع، التشعب، الشبكة، الانفشاش، الرش، الهشيم، العرش...)، أما (الذال) له دويٌّ ناجمٌ عند اهتزاز الوترين الصوتيين عند النطق بهذا الحرف، فهو صوتٌ مجهور¹، كما أنه أوحى ما يكون إلى (الدكورة)، يليه حرف (اللام) وهو أحرف الاستعلاء، فنجد هذه الشخصية النسوية تحمل دلالات الحشونة والرعونة، ما يجعلها تنأى في طبيعتها وسلوكها عن الأنوثة منها إلى صفات الرجولة والحشونة.

ب- المستوى المعجمي :

لم نجد في معاجم اللغة أصلاً لهذا الاسم ما يدلّ على قليل الاستعمال عند العرب أو أنه مندثر قديماً، عدا ما ورد في بعض المصادر (كمعجم البلدان) حيث ذكر المؤلف أنّ شاذل: معناه فرح والنسبة إليها (شاذلي وشاذلية) بمعنى ذات الفرحة²، فهو اسم مندثر في التراث والذاكرة الجماعية، وإن كنا نسجل له ظهوراً قليلاً في الشمال الإفريقي منه (الشاذلي بن جديد) الرئيس السابق للجمهورية الجزائرية، إلا أنّ اسم (الشاذلية) يقوم داخل الملفوظ السردى بنسج شبكة من التدايعات الاستذكارية

1 - غانم قدوري الحمد، المدخل إلى علم الأصوات (مرجع سابق)، ص: 61 .

2 - شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت عبد الحموي، معجم البلدان، ج 03، دار صادر، بيروت- لبنان، (د ، ط)، 1988، ص 304 .

والمرجعية " 1 .

فاسم (الشاذلية) يمتُّ بصلة مرجعية تراثية ودينية، فعادةً ما يُطلق هذا الاسم في المجتمعات التقليدية على سبيل التبرك بالطريقة الصوفية القديمة، والمنتسبة إلى "أبي الحسن الشاذلي" التي انتشرت في الشمال الافريقي في فترة الاستعمار الفرنسي لهذه المنطقة، حيث شهدت توسعاً في منطقة الغرب الجزائري خصوصاً تلمسان².

ولعلّ ما يفسر اعتزاز بعض العائلات بحمل ابنهم اسم ولي صالح يعود إلى ظاهرة الزيارة والاعتقاد المطلق في بركة هذا الولي الصالح الذي يعود إليه فضل الإنجاب، وذلك بعد أن يمست بعض النساء من العقم، وبعد أن نفذت كلُّ وسائل العلاج الحديثة، لجأت إلى زيارة بعض الأولياء قصد العلاج وطلب الدُّرية، كما أهنَّ تعهدنَّ ووقَّعن عهداً روحياً بأن يُسمَّين مولودهن باسم الولي في حالة إذا ما كانت الزيارة نافعة والنتيجة إيجابية، ومن هذا المنطلق شاعت بعض أسماء الأولياء .

كما يفسر بعض الناس تسمية ابنهم باسم والي مُعيَّن، هو نتيجة رؤيا رآها أحدهم في النوم في رحاب وليٍّ من أولياء الله الصالحين، و تعهد أن يخلد اسمه إذا ما رزقه الله ولداً، كلَّ هذه المحطات كان لها دور كبير في تخليد هذه الأسماء، والتي هي صورة من صور الفضاء المحلي الاعتقادي المقدس.

إنَّ اختيار عائلات الغرب الجزائري (وهران، تلمسان...) أسماء الأولياء أسماءً لأبنائهم ليست مصادفةً أو دون دلالة مقدّسة، فهذا يعود بالدرجة الأولى إلى تلك المكانة الجليلة التي يحتلها الأولياء الصالحون في الذاكرة الشعبية الطقوسية، حيث أهنم يحتلُّون موقعا هاماً في ذهن الجماهير، كما يمثلون تجسيداً حياً للمعجزة المنتظرة التي ستظهرها القوى الغيبية على أيديهم والتي تأمل الجماهير أن تتكرر - أي المعجزات- لتحلَّ لهم مشاكلهم، والولي الصالح حسب موقعه هذا يشكل حلقة تربط الإيمان الديني بالأساطير الموروثة بالتطلعات الحياتية، و لذا كان لكل مدينة أو قرية ولي صالح هو واسطتها إلى الله تعالى، و عند استعصاء حلِّ أيِّ مشكلة، ما على الإنسان إلا أن يذهب إلى ذلك الوالي

1 - يُنظر: فيليب هامون، مرجع سابق، ص: 40.

2 - قادة مبروك بن صالح، الصورة الحقيقية للزوايا والطرق الصوفية، دار علي بن زيد للطباعة والنشر والتوزيع، بسكرة - الجزائر (د، ط)، (د، ت)، ص: 60، 61 .

الصالح أو إلى الضريح و يتقدم إليه بنذر مهما كان بسيطاً لحلّ تلك المشكلة¹.

و(الشاذلية) هي الأخرى محافظة على هذا النهج مع زوجة ابنها، فكانت وفيّة لاسمها حيث جسّدته من خلال أقوالها، ومعتقداتها المترجمة في إقامتها لطقوس الحضرة والتبرك بالأولياء الصالحين جلباً للولد، وفي هذا تأس بالطريقة الصوفية الشاذلية.

وقد يكون اسم (الشاذلية) لقب شائع إدارياً يخضع تدوينه إلى سياسة استعمارية تسعى إلى نشر الخرافات بين الناس وتثبيت معتقدات واهية من شأنها إضعاف العقيدة الصحيحة للشعب الجزائري. والواضح أنّ "محمد آدار" استعمل هذا الاسم ليحدث مفارقةً بين شخصيتين، الأولى ضاربة في التراث (الشاذلية) والأصالة، والثانية تحمل اسماً محبباً قيد التداول، عصري جاري التسمي به، وهو (يمينه)، وهذا ما زاد من تعميق الهوة بين الشخصيتين.

وبناءً على اسم الشخصيتين، ندرك الصراع الذي يمكن أن يحصل بينهما، فهو صراعٌ نابغ من الأصول أولاً، إذ تحضّر أماننا منذ البداية الفارقة/القيمة، ممّا يؤجج الاختلاف، ويدعم صراعاً كان ومازال، ويزداد حينما تعلم كلُّ شخصية أصول الشخصية الأخرى التي ستقاسمها نفس الزمان، ونفس المكان، في إطار صراع الأجيال، ومن ثم صراع الثقافات والمعتقدات².

المطلب الثالث: التحليل السيميائي لاسم العلم (عمر):

أ- المستوى الصوتي:

حرف (العين) من أعسر ما يكون عند النطق به في أصوات الحروف العربية، وهو من الأصوات المجهورة التي تهتز فيها الأوتار الصوتية بقوة³، ما يدلُّ على الشدة والفعالية والصلابة⁴، وعلى الرّغم

1 - يُنظر: الاسم دلالاته ومرجعياته (مقاربة أنثروبولوجية)، نقلا عن: إبراهيم بدران، سلوى الخماش: دراسات في العقلية العربية و الخرافة، دار الحقيقة، بيروت - لبنان، 1988، ص: 160.

الموقع الإلكتروني: <https://ouvrages.crasc.dz/index.php/fr/15-quel-avenir-pour-l-anthropologie-en-algerie/373>

2 - عمر الرّويضي، سيميائيات المسرح (مرجع سابق)، ص: 127.

3 - خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، دار القصبه للنشر- الجزائر، ط2، 2000 م، ص: 58.

4 - محمد السيد أحمد الدسوقي، المرجع السابق، ص: 102.

من مخرجه الحلقي إلا أن صفاءه وجهوريته يجعلانه يتناسب مع الخطابات القويّة المعلنة¹، ومع (الزّاء) المفخّمة التي يتقعر اللسان عند النطق بها²، ووجودهما في هذا الاسم أنسب لهذه الشّخصية، لا سيما وتلك الخطابات التي كان يلقيها (عمر) في النوادي ومنابر الإعلام والجامعات حول مكانة المرأة في المجتمع، فهذا الاسم رمز الفصاحة والشّدة في بعده الدّيني، وتظهر قوّة صيته من جلال تدخلاته الصّوتية الشّديدة في النصّ المعروض.

ب- المستوى المعجمي:

عمر وعامر وعمّار، من دلالاتهما: الباقي، السّاكن، المقيم، والمعمّر، وطويل العمر...³، كما أنّه اسم يعني الشّخص الذي يتمسك بالرّأي الخاص به ولا يخضع لرأي الآخرين، تتسمّى به العرب تفأؤلاً بحياة الولد رجاء طول العمر له، لاسيما إنّ كان آخر النّاجين من الذّكور، ولعلّ بعض الأسر الجزائرية - في ظروف عامة أو خاصة- أخذت بهذا الجانب من المعتقد.

أمّا رمزته فهو كناية عن العدل، حيث وظّف محمد آدار شخصية (عمر) من منطلق خلفياتها الدّينية (عمر بن الخطاب) رضي الله عنه، بسمتها التّمييزية كشخصية معروفة بالعدل وإحقاق الحق، وهو الفاروق لأنه فرق بين الحق والباطل، إلا أنّ التّجليات الدّرامية لهذه الشّخصية قصدت دلالات المفارقة، فقد أدّت دوراً درامياً يثبت النّقيض بين اسم العلم الشّخصي وأفعاله الوظيفية، فهي تؤشّر إلى وجود صفات وأفعال تخالف الاسم الشّخصي في إيجاءاته الدّلالية العرفية، ما يدلّ على أنّ الكاتب "محمد آدار" تعمّد السّكوت عما يجب أن يقال، لأنّه بصدد إيصال رسالة مشفّرة فحواها: الدّور السّلبي الذي يلعبه المثقف (عمر) في المجتمع، وتناقض اسمه مع شخصيته، كتعريض إلى ما ينبغي أن يكون عليه حامل الاسم من معاني الحق العدل، وعلى كل من يحمل اسماً مقدساً أن يمثّله أحسن تمثيل.

1 - عويض بن حمّود العطوي، المرجع السّابق، ص: 14، 15. يُنظر: إبراهيم أنيس، المرجع السّابق، ص: 65.

2 - نور الهدى قرياز، الشّخصية في روايتي رائحة الأنتى وشارع إبليس، لأمين الزّاوي، (دراسة سيميائية) إشراف، نصر الدّين بن غنيسة، كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر بسكرة - الجزائر، 2014م-2015 م، ص: 21.

3 - رنا صالح، المرجع السّابق، ص: 128.

وما يؤكد إسهام اسم العلم في العملية الإبداعية ودوره في التكتيف الدلالي، لا سيما إذا ما تم اختياره بشكل مسبق، يقول "فيليب هامون" : «إلا أنّ اعتبار الشخصية وبشكل قبلي أي اختياري تقوم ببناء هذا الموضوع من خلال دمج منظوراً إليها هي الأخرى كإبلاغ، أي مكوّنة من علامات لسانية»¹، وعلى رأس هذا الاختيار (اسم العلم) الذي يشفُّ عن تصوّر قبلي لما ستحمّله الشخصية داخل العمل المسرحي، وقارئ ينجح بذائقة فنيّة إلى تذوّق المورفيمات بطريقة استرجاعية، وذلك حسب مدلول الشخصية أو العكس من ذلك، فتصبح هذه المورفيمات لديه وسائل يستخدمها كمرجع استباقية أو كأفق انتظار من خلالها يتوقّع الشخصية².

فالاسم لا يتقاطع مع هذه المرجعية المتعدّدة الروافد فحسب، بل يكشف دلالاتها بمستويات لغويّة و بلاغية أيضاً، فهو في حركة دلالية توليدية ديناميكية تفاعليّة مع المخزون الدّاكري الشّعبي المحلي، وما يحتويه من محطّات معرفية و ثقافيّة وفق قانون التّناص الثقافي حيث تفاعلت فيه ومعه اللّغة، الأدب، الدّين، الفن، الجمال، الاجتماع، الثقافة، التاريخ والأيدولوجية، تفاعلاً تعبيرياً، فاسم العلم تعبير، والتّعبير غاية مقصودة وغاية كافية وغاية لا يعيها أن تنفصل عن سائر الغايات³.

لقد اكتسبت هذه المرجعية متعدّدة الروافد والتّقاطعات الاسم حركة تناصيّة قويّة حيث تحاور مع الدين، و تحاور مع الفن، كما تحاور مع التّاريخ و السّياسة، تحاور مع هذه المعارف حواراً بناءً توليدياً، حيث تربطه بها روابط عضويّة أساسية و محدّدة لطبيعته غير المستقلة عن خارجه. فهو «ليس شيعية أو تشيؤ ذاتي، وليس له خصوصية أو فرادة خاصة به، و ليس... حاملاً معنى مقنّن تفرزه اللّغة فيه، فكل شيء رهن اللّحظة التي تتحوّل إلى لحظات متناسخة، على حسب حالة الاستجابة من ذات إلى ذات، و من ثمّ فهو يتشكّل على مدى زاوية النّظر إليه وعلى حسب رؤية الناظر إليه»⁴، وهو تحليل مورفولوجي وأنطولوجي يربط اللّغة بالواقع، فيجعل من اسم العلم علامة

1 - فيليب هامون، المرجع السابق، ص : 66.

2 - المرجع السابق، ص : 76 ، 77.

3 - عبّاس محمود العقّاد، يسألونك دار الكتاب العربي بيروت- لبنان، ط2 (د، ت)، ص : 177.

4 - د. الشّعري، رجاء عبد القول، منظورات معاصرة، منشأة المعارف بالإسكندرية، (د، ط). 1997م ص: 226.

لسانية يمكن تصنيفها كوحداث سيميائية دالة¹ .

وعلى الرغم من الحدود الدلالية للعلامة اللغوية، إلا أنّ القراءة السيميائية تجعلنا نوغل في المطلق والآنهائي من الدلالات، حيث أضحي تقصي نهاياتها من أجل تحديد المعنى ضرباً من التخمين، إلا أنّ الخصويّة التي تميّز العلامة الدرامية بوصفها علامة لا يمكن لها أن تتحدّد أو تتحرّك خارج الأبعاد العرفية والثقافية والأنثروبولوجية للنص، هذا الذي ينظّم تأويل علامات النص المسرحي ومن ضمنها أسماء الشخصيات .

بهذا نكون قد ركّزنا على الدلالات الصوتية و المعجمية والتداولية الأكثر حضوراً في اسم العلم الشخصي، وربطه بالوظيفة الدرامية له، لنثبت جانباً من المناسبة التي يقيمها اسم العلم وطبيعة الشخصية الحاملة له داخل منظومة الكتابة الدرامية، لنقف من جديد عند نقطة نبتعد فيها عن مفهوم الاعتبارية في بعض الأسماء الحقيقية والدرامية على حدّ سواء، فنؤكّد مبدأ القصدية والمطابقة بين دال الاسم ومدلوله في التّأليف المسرحي .

1 - مختار زواوي، من المورفولوجيا إلى السيميائيات (مدخل إلى فكر فردناند دو سوسير)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، إربد- الأردن، ط1، 2019م ، ص: 102 ، 103 .

المبحث الثالث: اللغة والموضوع (التعيين الخارجي):

يشكّل النصّ الدرامي (يمينه) سلسلة من العلامات اللغوية التي تشكّل مُعطى سيميائياً منتجاً للمعنى، وهذه العلامات لها القدرة على بناء الدلالة، من خلال تحريرها (العلامة) من القيود المرجعية والمعجمية، وإطلاقها في فضاءات دلالية متعدّدة¹، قوامها فعاليات التّواصل والإنتاج الذي يحكم كل علامة لسانية، فنظام الإحالة يجعل أحياناً المرجع وهمياً أو لفظياً غير محيّن في سياق ما، متجاوزاً للواقع المادّي، ممّا يؤطّر المفارقة بين الواقعي والخيالي².

وهذا يستلزم من المتلقي بالضرورة معرفة ذلك العالم المرجعي المعروف في التعبير، من أجل تأويل دلائله، وملء فراغاته، ما يجعل فعل القراءة حاسماً ومهمّاً في كل تواصل بين المتلقي والنصّ السردّي³، « فاللغة ليست مستودعاً ولكنها إنتاج، والإنتاج معناه الخروج من الدائرة الضيقة للتعيين المرجعي إلى أكوان دلالية تحيل على الثقافي والرمزي، كما أنّ المعنى لا يوجد خارج مدار ما ترسمه اللغة⁴، حيث تنهض اللغة كنسق للترميز بخلق وضعية فهم وإدراك تسمح للذات بالتحرر من إرغامات العالم الموضوعي عبر الامتلاك الرمزي لمعطياته⁵.

وإذا كانت الدلالة السيميائية تتعدّى حدود اللغة التقريرية التعيينية، فإننا لا ننظر إلى النصّ بعدّه رسالة يبثّها المؤلّف ويتلقّاها القارئ، فستعامل معه على أنّه مجموعة من العلامات الدالة، تستدعي كل واحدة منها فتح فضاءات بداخلها هو فضاء التّديل⁶، فالنصّ ممارسة إنتاجية، لم يعد يُنظر إلى دلالاته كمعنى كامن فيه يجب العثور عليه، ولكن كسيرورة دلالية، وعمليات تعيد الأنساق في لعبة

1 - يُنظر: فيصل غازي النّعي، العلامة والرّواية (دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السّواد لعبد الرحمن منيف)، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، عمان - الأردن (د، ط)، 2009 م - 2010 م، ص: 09 .

2 - عبد الرّحمن التّمارة، مرجعيّات بناء النصّ الرّوائي، دار ورد الأردنيّة للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2003 م، ص: 34

3 - المرجع نفسه، ص: 52-58.

4 - عبد الله برعي، مطاردة العلامات (بحث في سيميائيات شارل سندرس بورس التأويلية)/ الإنتاج والتلقي، دار كنوز المعرفة، عمان - الأردن، ط1، 2016 م، ص: 151.

5 - محمد بوعزّة، استراتيجية التّأويل من النّصية إلى التّفكيكية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011 م، ص: 20 .

6 - Voir : julia kristiva,sementiké: recherche pour une sémanalyse, édition seuil, paris ,1969 , p : 279 .

الإحالات والتّرابطات غير المنتهية¹ .

وعند تدوير مفتاح شفرات نص (يمينية) بصيغ المحايثة لموقع رؤية المؤلّف، نكتشف أنّنا داخل نفق دلالي احتمالي مفتوح قابل لمستويات متعدّدة من التّأويل، ينقلنا من جدل الإحالة والتّحول باتجاه الدّلالة².

المقطع المقترح :

يمينية: أنا اسمي يمينية... من عايله شريفه ومتواضعه، زدت ليلة الاستقلال ... أمّي حبّت تسميني حوريّة... وبابا سمّاني يمينية... أقنع أمّي بلّي الأمان والحريّة شيء واحد، أقرّبت واخترت نكون معلّمة ... نعيش مع الأطفال، نشوف فيهم الطّهارة والصدّق، وكيفا وعدت والديّ نساهم في محاربة الجهل والتّخلف، تزوجت "عمر" وُلد "الشاذلية" في مرحلة وين اقتربت فيها أفكارنا وحماسنا، بنينا دويرتنا بالوهم، والكلام المطلي بالعسل... ولما يدوب العسل؟ واش يبقى؟ ما يبقى غير المرار ولعيوب الخافية... قصور الرّمّل تدوب، وترجع لأصلها، الكذبة كذبة ولو كان لمعت، والسّرّاب عمرو ما يسقي عطشان... تفوه على قصور الرّمّل...³.

- (أنا) : ضمير المتكلم المنفصل « يعبر عن هويّة متميّزة ومستقلة، عبارة (أنا) لها آخر داخل الجماعة نفسها، (أنا) تضع نفسها في مركز الدّائرة عندما تكون في مواجهة مع هذا النّوع من الآخر»⁴.
(أنا) : ضمير المتكلم يؤسّس رواية الاعتراف المضمرّة، ويكشف دروب الشّخصية المندسّة في منطقة الكبت، وما يصل رواية الاعتراف بالسّيّرة الدّاتية هو المكانيات الحوارية الدّاخلية التي تعكس تشظّي الذات، التي هي في صدد البوح (الاعتراف) إلى نفسها في الوقت الذي تعترف فيه لغيرها عبر

1 - المرجع السابق، ص: 34 .

2- آمنة بلعلي، خطاب الأنساق (الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة) مؤسّسة الانتشار العربي، بيروت- لبنان، ط1، 2014م، ص: 29

3 - محمد آدار، النصّ الدرامي (يمينية)، ملحق البحث، ص: 213 .

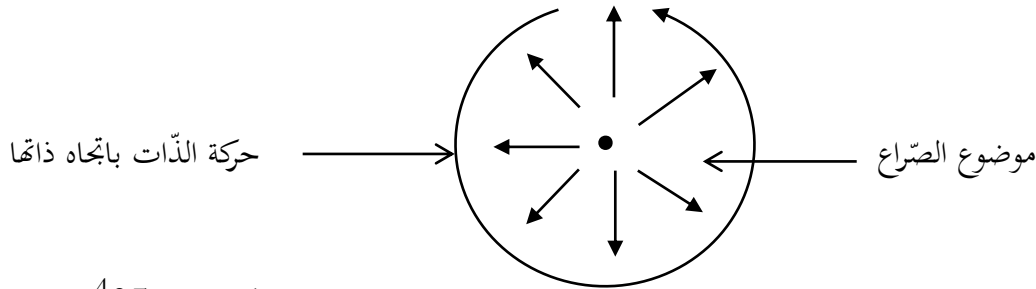
4- ليلي محمد بلخير، خطاب المؤنث في الرّواية الجزائرية المعاصرة، مؤسّسة حسين راس الجبل للنشر والتّوزيع، قسنطينة - الجزائر، (د، ط)، 2016 م، ص: 54. يُنظر: عبد الرزاق ملوك، خديجة عثمان، صورة الأنا والآخر في الرّواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية (الانطباق الأخير) لمالك حدّاد أمودجا (مذكّرة ماستر) كلية الآداب واللّغات، جامعة الجليلي بونعام، خميس مليانة - الجزائر، 2016م-2017م، ص: 5، 7، 25.

هذا النوع من الحوار الذاتي المسموع الذي يُعرّى مالا يمكن تعريته¹.

اسمي يمينية من عايلة شريفة ومتواضعة : فالهوية هنا « هي إدراك فردي وجمعي تستهدف إقامة علاقة حوارية بين الذات الفردية والذات الاجتماعية والثقافية والكونية »².

ولما يدوب الرّمل ... واش يبقى ؟ ما يبقى غير الممرار... : فالحوار الداخلي (المونولوج) يدلّ على التّشظي والانفصال عن الذات، ويصوّر الصّراع النفسي للشخصية السّاردة³، فهي مرحلة من مراحل اعتراف (يمينية) بشجونها وأحزانها، تترجمها كلمة (الممرار) التي تؤوّل بالحزن والحياة التّعيسة البائسة، وتزداد هذه المرحلة من البوح عمقاً حين تخاطب (يمينية) نفسها متسائلة: واش يبقى؟ لتجيب هي عن نفسها في جوّ يوحي بالاضطراب وبحركة نفسية دائرية تنعكف صوب الدّاخل، نتيجة لغياب الطرف الآخر مستودع الأحزان وموئل الشّكوى، أو لغياب ثقافة الحوار عنده، ويمكن تمثيل حركة الذات نحو ذاتها في هذا الرّسم التوضيحي:

(الذّات (الأنّا)



الشّكل :رقم 05⁴

1 - قوّادي نعيمة، جماليات تماهي الأنّا و الأنّا الآخر في رواية السّير الدّاتية (بجر الصّمت) لياسمينية صالح أنموذجا، (مذكّرة ماجستير في تحليل الخطاب السّردية)، كلية الآداب واللّغات، جامعة حسيبة بن بوعلي- الجزائر، 2008م-2009 م ، ص: 54.

2 - الحاج دواق، الدّين والهويّة (بين ضيق الانتماء وسعة الابداع)، مجلة سلسلة ملفات بحثية، الرّباط- المملكة المغربية، (د، ع) 13 ماي 2016 م، ص: 10.

3 - نعيمة سعديّة، التّحليل السّيميائي والخطاب، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، إربد - الأردن، ط1، 2016 م، ص : 128 .

4 - قوّادي نعيمة، المرجع السّابق، ص: 55 .

فقد حملت اعترافات (يمينه) دلالة غياب الأمل بالناس وبالمجتمع، ما يقود المرأة إلى الإحساس بانغلاق الحياة حولها، فهي صرخة الأنثى في وجه طغيان العصر وجبروت الرجل، فهي أنثى تعي ما يدور حولها، من خلال نقد القيم السائدة والثورة على التقاليد البالية...، فمدار البوح في خطاب (يمينه) يتمحور حول قضايا الذات الأنثوية، وتوقعها بين ثنائيات الحياة الزاهنة (الحرية- القهر)، (الحب- شجون وأحلام) (العادات - قيد وعبودية)، (الجهل- العلم) (المجتمع - إذلال) .

وهنا تتجلى استراتيجية "محمد آدار" كمنتج للنص، فهو لا يتكلم عن متحدث حقيقي، وإنما عن صورة لهذا المتكلم الذي نتوصل إليه بواسطة الملفوظ، « وهذا فيما يعني أنّ النص ليس أنثويًا في بطولته، وإنما هو نصّ مؤنث في طبيعة إنشائه وتركيبه، ممّا يفرض علينا النظر على أنّه تأليف نسويّ، وإن كان التدوين ذكوريًا»¹، وما يُوقع في الالتباس بين المتكلم و الأنا الحقيقي (الاجتماعي)، ف(أنا) ضمير متكلم أوجد خارج فضاء الحدث وزمانه، ما يحمل دلالة تأثر الكتابة المسرحية الجزائرية بالمسرح البريختي حيث يؤكد "بريخت" (Brecht)، أنّه لا يوجد شخصية بيولوجية مجردة خارج المجتمع ... ما يجعل منها واقعاً بصور ثقافة المجتمع وتوجهاته² .

بهذا تتحوّل لغة السرد الدرامي إلى الشفافية وتتعدى التقريرية، فالخطاب السردى في هذه المرحلة يتأسس على المونولوج الداخلي غير المباشر الذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها، ويقدمها كما لو أنّها تأتي من وعي شخصية ما³ .

المطلب الأول: السيورة التأويلية والترابط الدلالي:

واستناداً إلى هذا التصور، يقتضي إنتاج الدلالة ما عملية تأويلية تقود من أول عنصر إلى آخر عنصر داخل سلسلة من الحالات، التي لا يمكن الإخلال بتتابعها وانتظامها دون الإخلال بنظام التدليل ذاته، « فإذا كان للإبداع قواعد فنيّة ينطلق منها، فإنّ للمتلقّي أحاسيس ذوقية يتأمل من خلالها ما تريد الصورة قوله في بيان الحدس والسعي إلى تشفيره، ولعلّ هذا ما يعطي العملية الإبداعية

1 - عبد الله محمد الغدّامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط3، 2006 م، ص: 68.

2 - أنور المرتضى، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب (د، ط)، 1987م، ص: 51 .

3 - فيصل غازي التّعيّمي، المرجع السابق، ص: 71.

بعداً آخر¹ .

فكلمة (عسل): علامة لها مدلول، لأننا نستطيع أن نميّز بداخلها :

1- أداة التمثيل : ويتعلّق الأمر بالمتوالية الصوتية (ع ، س ، ل).

2- شيء ما وُضع للتمثيل : وهنا تدلّ كلمة (عسل) على شراب من خراج النحل، حلو المذاق صحّي... (مُعطى واقعي).

3- التصور الذهني : ويربط رمزياً بين الموضوع وأداة التمثيل مع الإشارة إلى أنّ « غياب أحد العناصر الثلاثة سيؤدي إلى تدمير العلامة، ومن ثمّ تحجيم قدرتها على إنتاج دلالة ما² .

وما يربط بين داخل النص وخارجه ما قدّمه " بورس" من مفاهيم السيميوزيس الذي يستند إلى مبدأ سيميائي، يقول بإمكانية وجود إحالة من المحتمل ألا تتوقف عند حدّ بعينه، فالفكر لا يمكن أن يُترجم إلا في فكر آخر، فمادام الشيء في حدّ ذاته علامة، فإنّها تحيل على فكر آخر، ودلالة أخرى خارج ما ترسمه هذه العلامة عبر نفق التأويل³ .

4- المؤول الديناميكي : فالعلامة (عسل) في سياقها اللغوي اكتسبت دلالة جديدة عبر المؤول الديناميكي.

يمينية... : بنينا دويرتنا بالوهم والكلام المطلي بالعسل.

(عسل) تدلّ على الغزل، كونه كلام حلو، عذب تستسيغه المرأة وتستلذّ بسماعه.

وما ينطبق على هذه العلامة ينطبق على علامات أخرى منها:

السراب : علامة تدلّ في مستواها المعجمي التّعيني على ما يُشاهد من تموجات عند اشتداد القيظ، تبدو في الأفق كالماء وليس بماء (خيال) .

يمينية : ... السراب عمرو ما يسقي عطشان.

1 - عبد القادر فيدوح، أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية في شعر أديب كمال الدين، منشورات ضفاف، بيروت - لبنان ، ط1، 2016م ص: 93.

2 - سعيد بنكراد، السيميوزيس والقراءة والتأويل (مرجع سابق)، ص: 02.

3 - المرجع نفسه ، ص : 24 .

السراب : علامة مدلولها يحيل إلى مرجع غير واقعي وهو: الوهم، الإغراء، الكذب والخداع. عبارة: (الكذبة كذبة ولو لمعت كالسراب... السراب عمرو ما يسقي عطشان)، تفتح مجالاً دلاليًا عبر أفق التناص وذلك مع قوله عز وجل: ﴿وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَاهُمْ كَسْرَابٍ بِقَيْعَةٍ يُحْسِبُهُ الظَّمَانُ مَاءً حَتَّىٰ إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا وَوَجَدَ اللَّهَ عِنْدَهُ فَوَفَّاهُ حِسَابَهُ، وَاللَّهُ سَرِيعُ الْحِسَابِ﴾ (النور:39).

قصور الرمل : يقيمها الأطفال للعب على شاطئ البحر، تتسم بالهشاشة وسرعة التداخي، وقد حملت في النص دلالة الأحلام التي تُشيد بالكذب، فهي لا تلبث أن تزول وتتلاشى معالمها كقصور الرمل، كما تحمل دلالات العبث في بناء العلاقات مع الآخر كطرف مسؤول، ثم تُهدم لأتفه الأسباب حال ما يقوم به الطفل الغرُّ مع قصر الرمل بعد قضاء وطره .

كما ترتبط دلالة العلامات أفقياً، فإنها تتقاطع كذلك عمودياً مشكّلة عالماً رمزياً يعبر عن الهوية المتحررة من كل قيد، فبالعودة إلى دلالة الضمير (أنا) والذي يعبر عن هوية متميزة ومنفصلة، فإن هذه الدلالات تتعزز بعلامة (الاستقلال).

يمينية : زدت ليلة الاستقلال، ليلة الانفصال عن سلطة الآخر والتحرر من كل تبعية وقيد، ليلة الانعتاق، والإعلان عن إشراق حياة جديدة، بعيداً عن ربة الظلم وسلطة المستبد، فهي ليلة مفعمة بالخير والبشرى وبمستقبل أفضل... كل هذه المعاني تلتقي وحدث ميلاد فتاة يختار لها من الأسماء (يمينية) تيمناً، واستدرازا للبركة والخير واليمن¹، لتتحقق المناسبة بين هذا الاسم وتاريخ استقلال الجزائر(5 جويلية)، ليشكلا فاصلة حاسمة، ومنعظفا اجتماعيا ووطنيا له حضوره الفاعل في ذاكرة وهوية الشخصية الحاملة لهذه الدلالات.

يمينية : أمي حبت تسميني (حورية) ... وبابا سماني (يمينية)... أقنع أمي بلي الأمان والحريّة شيء واحد.

فلا يفوتنا أمر اختيار اسم المولود، فاختيار الأب لاسم ابنه دليل على السلطنة، ورغبة الآخرين في المشاركة في صناعته فيه علاقة صلاع ورفض، فكل واحد يريد فرض اسمه المختار، لأن وراء هذا

1 - رنا صلاح، المرجع السابق، ص: 23.

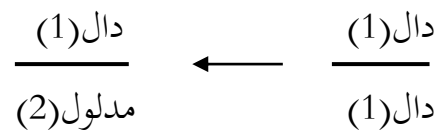
الاسم خطاب ثقافي واجتماعي عقائدي وحتى إيديولوجي، يريد صاحب الاختيار تمريره وإشاعته في أحضان عائلته.

« فالعلامة في النصّ الروائي الدرامي مفتوحة على النصّ بأكمله، وبذلك لا تتحدّد بسهولة عن طريق مقطع سردي واحد إلا بربطه ببقية المقاطع »¹.

ونجد هذا الرّبط بين العلامات النصّية عند محلّي الخطاب في اللّسانيات النصّية تحت مصطلح «الانسجام الدّلالي»، فللوصول إلى دلالات النصّ بعدّه كلاً واحداً، يجب اكتشاف العلاقات الرّابطة بين استعاراته، بمعنى أنّ هناك تعالفاً استعارياً يشكّل انسجاماً دلاليّاً على المستوى العمودي في بناء الخطاب².

وفي هذا النصّ الدرامي نجد أنّ « كلّ دليل لاحق هو بشكل أو بآخر تشارحاً للسياق الدّينامي للدليل السّابق عليه، أي ممثلاً لموضوعه الدّينامي، وذلك ما يجعل كل موضوع دينامي لاحق تحقيقاً لمؤول دينامي منطلق من السّابق عليه، الذي يشكّل مصدراً له... وهكذا تنتهي السّيرورة عند الدليل الأخير الذي هو الإظهار »³.

فعبّر الانزياحات الاستعارية، تُستبدل علامة بأخرى تتجاوز الدّلالة الوصفية عبر علاقات التّشابه أو السّببية أو الكنية مع وجود قرائن تصوّغ هذا الاستبدال وتضمن مشروعية تشييد الدّلالة المقصودة. ففي الاستعارة نستبدل (ع1) بـ (ع2) بموجب المشابهة على هذا النحو⁴:



ويمكن التّمثيل هنا بهذا العلامة :

1 - فيصل غازي النّعي، المرجع السّابق ، ص: 38.

2 - محمد خطّابي، لسانيات النصّ (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثّقافي العربي، بيروت- لبنان، ط1، 1991م، ص: 131.

3 - عبد اللّطيف محفوظ، آليات إنتاج النصّ الروائي (نحو تصوّر سيميائي)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008 م، ص: 28.

4 - محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل إلى تحليل ظاهري) المركز الثّقافي العربي، بيروت - لبنان، ط1، 1991 م، ص: 35.

يمينية : كوني كي الشجرة يا الشاذلية ← الشجرة : علامة

دال(1) = نبتة تقوم على ساق صلبة (مدلول 1) ← (1ع) = دلالة معجمية/تعيينية مباشرة.

دال(1) = رمز : السمو، العطاء، الأصالة... (مدلول 2) ← (1ع) = دلالة رمزية/سياقية.

فالوصول إلى الدلالات ناتج عن المعرفة التي نمتلكها كمستعملي هذه اللغة، وتتعلق بالتفاعل الاجتماعي بواسطة اللغة نفسها، فهي لا تدعم فقط تأويلنا لعلامات للنص الدرامي، إنما تدعم أيضا كل مظاهر تجربتنا¹، فالدلالة من هذا الجانب هي توليد لدليل ثانوي منحل عن دليل قانون ثالثي، لأنها فعل لغوي متحقق في الوجود بواسطة عملية ذهنية مركبة².

يمينية : النهار اللي زيدت فيه المولود الأول يا ناس ولما لقاها طفلة، الدم طلع لوجه، ابدى يرحف، تقول حكمتو برودة، طيشها فوق السرير، وخرج وجهو مدخن، تقول موصيبة طاحت عليه ... قدام الناس يحيي روحو.³

وعند تحليل العلامات التي تضمنها هذا المقطع السردى نجد مايلي:

الدم طلع لوجه = (1ع)، لها دلالة يؤولها المتلقي اعتمادا على السياق والتجربة الشخصية ب

(2ع) = (الغضب)، فالمتلقي/ القارئ يستدل بالعلامة (1ع) على العلامة (2ع)، وفق مبدأ

السببية، ف (2ع) سبب في (1ع). وهذه الأخيرة أمانة ومؤشر على العلامة الثانية (2ع).⁴

وهو تصوير أيقوني بليغ دال على حالة أو تجربة نفسية مرتبطة بالغضب الشديد، فهي استعمال راقى

للغة يبعث على التبش في الدلالة الخفية والمتوارية خلف الدلالة السطحية للعلامات.⁵

ونفس التحليل ينطبق على المتواليات التركيبية لباقي الكنايات :

إبدى يرحف، وجهو مدخن = الغضب

خرجو قرونك = بلوغ الرشاد والقوة، التهديد

1 - محمد خطاي، المرجع السابق، ص: 311.

2 - عبد اللطيف محفوظ، المرجع السابق، ص: 49.

3 - محمد آدار، النص الدرامي (يمينية)، ملحق البحث، ص: 224.

4 - محمد الماكري، المرجع السابق، ص: 34، 35.

5 - محمد بوعزة، إستراتيجيات التأويل من النصبة إلى التفكيكية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2011، م1، ص: 78.

تخلو عينيك = وعي، فطانة .

يخبّي حزنو = الكظم.

ويعدُّ هذا التصوير عنصراً من عناصر النصّ الدرامي، فهو يمتلك جماليةً عاليةً وطاقةً تعبيريةً تؤثر في المتلقي، وترقى بالطاقة الانفعالية للنص، فهي قادرة على خلق الإيحاء عبر التّجاوز الدلالي، ويشير إلى تجارب خبرها المتلقي من قبل¹، من بينها تفشي ظاهرة تفضيل جنس الذّكر على الأنثى عند بعض الأسر الجزائرية، لاسمّا الرّيفية منها، وبشكل يُحي نغمة المجتمع الجاهل، ونظرته المآقتة المتوجّسة بميلاد الأنثى، « فالطّاعة العمياء لربّ الأسرة، وتمجيد الذّكورة، دونية المرأة، ومسألة الشّرف المتعلّق بالمرأة ترتبط بالمجتمع التّقليدي الجزائري »²، بل ويحمّلون مسؤولية إنجاب الأنثى بأمتها، وهذا ما جاء على لسان (الشّاذلية) كإسقاطات نقدية لواقعية اجتماعية.

الشّاذلية: لحمل ولولاده أمور تهم لمراء، أنت السّباب، أنت المسؤولة على كل شيء...³

فالدلالات التي تنتجها التي تنتجها العلامات في التراكيب السابقة، تشكّل تقاطعاً مitanصياً* مع هذه الآية القرآنية الكريمة، قال الله تعالى: ﴿ إِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِالْأُنْثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ (58) يَتَوَارَىٰ مِنَ الْقَوْمِ مِنْ سُوءِ مَا بُشِّرَ بِهِ، أَيُمْسِكُهُ عَلَيَّ هُونٍ أَمْ يَدُسُّهُ فِي التُّرَابِ، أَلَا سَاءَ مَا يَحْكُمُونَ (59) ﴾ (النحل).

فالسّواد علامة من العلامات الدّالة على الحزن والغم عند بعض من يُبشر بالأنثى، لاعتقاده أنّ الأنثى - في الثقافة الشّعبية - مجلبة للفقر والفتنة والعار... ما يجعل هذا المبشّر بالأنثى يتخفى عن

1 - حسن كريم عاني، الرّمز في الخطاب الأدبي (دراسة نقدية)، الرّوسم للصّحافة والتّشر والتّوزيع، بغداد- العراق، ط1، 2015 م، ص: 24، 25 .

2 - فائزة تاموست، مسألة الشّرف في السيّما الأمازيغية تحليل سيميولوجي لفيلمي (ماشاهو و آذران بابة)، مذكرة ماجستير، كلّية العلوم السياسيّة، جامعة الجزائر، يوسف بن خدة، 2009م-2010م، ص: 67.

3 - محمد آدار، النصّ الدرامي (يمينية)، ملحق البحث، ص: 216 - 224.

* - المitanصية (Métatextualité): هو العلاقة التي تربط نص بنص آخر يتحدّث عنه، دون أن يكون هناك استشهاد يحمل منه...إنّه علاقة التّعليق الذي يربط نص بنص آخر يتحدّث عنه دون أن يذكره. يُنظر: نعيمة سعديّة، التّحليل السيميائي والخطاب، عالم الكتب الحديث، إريد - الأردن، ط1، 2016، ص: 52

الناس، وكأنه قد اقترب ذنبا، فالتوّاري أحفظ للمرء من ألسنة السّاحرين والشّامتين.

وما يلفت انتباهنا أنّ في هذا النصّ الدرامي تواتر لإرشادات مسرحية، من وظائفها الوصف وتوزيع

أدوار الحوار بالتداول وبشكل منظمّ، فنجد تدخلات الزوج (عمر) يُشار إليها بهذه العلامة:

(الصوت): هذا يرشدنا إلى أنّه سيغيب، ويحضر صوته فقط لضرورة فنيّة وجمالية، تُراعي ما يستسيغه

الجمهور النّسوي، كون العرض موجه لهنّ، فهنّ المستهدفات بالدرجة الأولى بهذه الرّسالة المسرحية.

وقد نربط اختفاء شخصية الدكتور (عمر) استناداً إلى الدور الدرامي ودعمًا له، فعدم ظهوره أمام

الجمهور الذي يمثّل عيّنة من المجتمع، على اعتبار أنّه الزوج المبشّر بالأنثى، فالتوّاري وعدم الظهور

أكثر دلالة على ضعف هذه الشّخصية المثقفة، وعدم قدرتها على مواجهة الحقيقة ومجابهة ثقافة

مجتمعه، ناهيك عن التأثير فيه وتغيير توجهاته إلى الأحسن ...

مع أنّ الإشارات الدّينية كانت ضئيلة في نص "محمد آدار"، لكننا سجّلنا حضور التّعبير الصّادق

عن المبدأ الصّالح، فالمضمون والمحتوى ديني، والمسرح هو الوعاء، لأنه وسيلة التّعبير، فالدين هو

الدّعوة، والمسرح هو وسيلة نشرها بطرق فنيّة تبتعد عن المباشرة، وعن ممارسة الوعظ والإرشاد، فإذا

كان الدّين رسالة صارمة جادّة، فإنّ المسرح وسيلة لينة للتّبليغ، بل هو وسيلة فعّالة لتمرير الخطاب

الدّيني دون إحساس بالرّهبة التي تولّد التّفور¹.

(الصوت) / عمر: المرأة في المجتمع أمتاعنا محقّورة ومحرومة ... لازم نتحدّو، واليد في اليد من أجل

تحرير المرأة².

وهي تصريحات مثقّف في المنابر الإذاعية، وعلى مستوى الجمعيات النّسوية المنظمّة، وفي الجامعات

.... وهو نفسه صاحب الخطاب التّالي:

(الصوت) / عمر: - كيد النّسا كيديين *** ومن كيدهم يا حزوني.

- من الصّباح لليل وأنتِ تعلّفي؟³

1 - نورة العزّاري، الخطاب المسرحي (مفاهيمه وآليات اشتغاله) عماد الدّين خليل أمّودجا، دار كنوز المعرفة للنّشر والتّوزيع، عمّان - الأردن، ط1، 2008م، ص: 97 .

2 - محمّد آدار، النصّ الدرامي (يمينه)، ملحق البحث، ص: 224.

3 - المرجع نفسه، ص: 219.

وغيرها من التصريحات التي يمكن تفصيلها كمؤشرات دالة على أشكال ساخرة، تنتج دلالاتها عناصر لسانية ذات طبيعة استخفافية، وأخرى سياقية ينتجها مثلاً التعارض المحتمل بين الملفوظ والمرجع¹.

كما أوحى الكاتب بدلالات ضمنية إلى المتلقي/ القارئ بأن الجمعية والتشدد بالشعارات الضخمة لا يمكن أن يشكّل نضالاً حقيقياً، وسلوكاً إنسانياً نظيفاً ومترناً²، فهذا شكل نوعاً من التواصل غير ظاهر، يتجلى في نقد خطاب المثقف (الدكتور عمر) وغيره من المثقفين الذين هم فئة من المجتمع، لهم صلة وطيدة به، يسعون إلى التعبير عن المتغيرات التي تطرأ على البنى الثقافية والاجتماعية والسياسية... فالواجب عليهم نحو هذا الوطن نشر الوعي، وإقامة العدل بين أوساط مجتمعه، وهذا هو الوضع الصحيح للمثقف الحقيقي³، غير أنّ الواقع يؤكد خلاف ذلك، فقد انحصر خطاب المثقف (الدكتور عمر) في المجال الأكاديمي فحسب، ولم يقدّم بدوره تجاه قضايا مجتمعه⁴.

وبالعودة إلى آلية تأويل العلامة الاستعارية التي سبق شرحها، نجد العلامة: (تعلمي) في التصريح السابق ذات إحالة مرجعية مخالفة للتصور الذهني للقراءة الحرفية، فهي إحالة غير تعيينية تشكّل تجاوزاً دلاليّاً تخيلياً⁵، « يحدث عند تقاطع محور الاستبدال مع محور الائتلاف، فهو المولّد للدلالة، وهذا التقاطع ليس عبثياً أو عشوائياً، بل هو إرادي وقصدي، على نحو بديع في إطار مرجعية المخيال التي تُؤلّف فيها الاستعمالات المجازية بدعم من القرائن أو السياق»⁶.

وهنا نستعين بكفائتنا الخطابية لكشف أسرار هذا الاستبدال ومقاصده.

1 - أمينة الدهري، الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 2011م، ص: 28.

2 - المرجع نفسه، ص: 256.

3 - عبد الله العززي، صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة (دراسة نقدية)، دراسة في البنية الموضوعاتية والتّقيات السردية، مذكرة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الكويت، أبريل 2008م، ص: 50.

4 - بقول الخنساء، نقد المثقف المعاصر، رؤية علي حرب، دار المعارف الحكيمة، بيروت- لبنان، ط1، 2017م، ص: 12-18.

5 - أوزوالد دوكرو- جان ماري شافار، مرجع سابق، ص: 311، 312.

6 - محمد محمد يونس علي، تحليل الخطاب وتجاوز المعنى (نحو بناء نظرية المسالك والغايات) كنوز المعرفة، عمان- الأردن، ط1 2016م، ص: 49، 50.

(الصوت) / عمر: واش كاين؟ واش تسحقي عندي؟ واش ديري قدامي؟ ... من الصباح لليل وأنتِ تعلفي؟¹

فالعلامة (تعلفي) تؤثتُ فضاء صورة قبيحة للمرأة، ويمكن الوصول إليها عبر الموضوع الديناميكي الذي يرتبط بالسياق الخارجي الذي تشير إليه العلامة (تعلفي) عبر رحلتها اللولبية بين العلامات والأشياء التي تشبهها أو تنتمي إليها (الحيوان يعلف)²، وهو تصوير فيه إهانة للمخاطب بالضّمير (أنتِ) العائد على المخاطب المؤنث (يمينية)، وهناك تصريحات كثيرة على نفس الشاكلة، تتضمن انزياحات لغوية مولدة لدلالات الإهانة والظلم الممارسين على المرأة الجزائرية

« فهذا النشاط التبدلي يقذف بالعلامة من موقعها التّعيني المباشر إلى عالم جديد من الدلالات، وهذه الدلالات ليست مُعطاةً بطريقة مباشرة، بل تشير إلى تجربة إنسانية مُعطاةً ضمناً مرتبطة بسياقات خاصة لمنح هذه الوحدات هوية خاصة³ .

وما ينطبق عن العلامة السابقة ينسحب كذلك على بقية العلامات :

- تحبُّوا الشمس بالغربال .

الشمس دال(1) = كوكب ملتهب مضيء نهاراً = دلالة معجمية/تعينية مباشرة.

الشمس دال(1) = الحقيقة ← دلالة رمزية/سياقية.

تحبُّوا الشمس بالغربال ← تحبُّون الحقيقة بالكذب، دلالة على استحالة حجب الحقيقة.

- المرّار اللّي شربتو ← الهم الذي قاسيته.

- الكبدّة إذا تكوات يطير عقل لميمة ← البنتُ إذا حَزِنَتْ تفقدُ الأمَّ صوابها.

- لازم نكسروا القوقعة ← لازم علينا كسّر الحواجز والقيود، دلالة على الانفتاح وعدم الانغلاق.

وهنا يتمّ تعليق المعنى المعجمي لتتخلّص من أهم معيق للتدفق الدلالي في النص، فهذا التعليق

للمدلول المرجعي فيه تطهيرٌ لمعاني مرجعية عالقة باللّغة تسهم في قتلها، وفي تعليق الاعتقاد تتبدّى

1 - محمد آدار، النص الدرامي (يمينية)، ملحق البحث، ص: 219.

2 - أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية (مرجع سابق)، ص: 123.

3 - سعيد بنكراد، السيميوزيس والقراءة والتأويل، مرجع سابق، ص: 03.

الأشياء في ميلادها الجديد¹، فاستخدام اللّغة بهذا الشّكل يتضمّن بشكل جوهري إدراك صفة واحدة من الواقع عبر صفة أخرى، تعدُّ هذه العمليّة في الأساس واحدة من عمليات التّحويل²، « فالاستعارة تكثّف نشاط اللّغة وتتضمّن إلى حدّ ما خلق واقع جديد»³.

ويمكن جرد مجموعة من العلامات ذات الإحالات غير المباشرة، تكتسي رمزية خاصة من خلال إدراجها في تعابير تصنف ضمن الأمثال المتداولة في الحوار الشعبي، ومن هذه النماذج :

الشاذلية : اللّي زرع الشّوك يجني جراحو...

شكون اللّي قادر يعيش بين الشّوك؟⁴

فالعلامة اللّغوية (الشّوك) تحمل دلالة تعيينية مباشرة، مفادها : كل ما يُخْرَجُ من الشّجَر أو التّباتِ دقيقتًا ضلْبًا محدّد الرّأس يشبه الإبر، نافذ وجارح.

وتأويل هذا الاستعمال الاستعاري ينأى عن التّعبير الحقيقي، وإن كان حاضرا في تأسيس الدّلالة المقصودة، وبالتالي فهو لا يريد الدّلالات المباشرة للعلامات المستعملة .

فالشّوك - هنا - له مدلول الشّر والحقد، وكل أنواع الأذى معنويا كان أم ماديا .

الجراح : النّدم و ما يصاحبه من ألم نفسي، وقد يكون الألم عضويا يتبعه ألم نفسي.

يمينية : حذبتك يا الشاذلية ما تكون على كتافي .

الحذبة: تقوُّسٌ في العمود الفقاريّ إلى الخلف، وهنا تؤول الحذبة بالعيب، أيّ لن أحمل عيبك، فالحذبة في تفاقنا عيب ونقيصة تشين صاحبها.

يمينية : ما نيش حطبة، والحطبة هنا دالة على الخفة والهوان

أنا اللّي حاسّة بالجمرة .

الجمرة ← حُرقة المعاناة والهَم، الغم ...

1 - رولان بارت، لذة النص، ترجمة : فؤاد الصّفا، منشورات الحمل، بيروت - لبنان، ط1، 2017 م، ص :43.

2 - تيرنس هوكس، الاستعارة، ترجمة: عمرو زكريا عبد الله، مراجعة : محمد بديري، المركز القومي للترجمة، القاهرة - مصر، ط1، 2016 م، ص: 95،96 .

3 - المرجع نفسه، ص : 109.

4 - محمّد آدار، النصّ الدرامي (يمينية)، ملحق البحث، ص: 218.

الشاذلية : السَّنَسلة اللَّي في رقبتك طويلة، ما تقدريش تتخلصي منها.

(السَّنَسلة): دليل لغوي يحمل في الأصل مدلول ما يوضع في جيد المرأة للزينة كالعقد والقلادة ونحوه، ثم أنه رباط مَصْنوع من حلقات معدنيَّة مُتداخِل بعضها

لكن (الشاذلية) تريد السَّنَسلة كشريط معدنيّ قوي ذو مفاصل، متّصل بعضه ببعض، يقيد به الأسير والحيوان ...، والدلالة المقصودة هنا بعيدة المنال، ينجزها المؤول الديناميكي عند نقطة رامزة، لتنتقل مدلول (السَّنَسلة) لعقد الزواج في المجتمعات التقليدية، والذي يربط المرأة بالرجل برباط وثيق، ويرهن مصيرها بقراره، فما إن يتم الزواج بالعقد، تضيق حرية المرأة في الخروج، وتصادر قراراتها إلا بترخيص واستشارة الرجل.

الشاذلية : اللَّي ما وصلوش للعنب، وقالو قارص:

يُراد بالعنب: ابنها الدكتور (عمر)، فهو مطلب كل أنثى بكر، ومن لم تعرف حقيقته ومكانته تدمه، فقط لعجزها على أن تطاله فيكون من نصيبها.

يمينية: العسّة عليّ اللَّيل مع النَّهار، ما عندي حق لا في الدّخلة ولا في الخرجة، ما دايرة بيّ غير العيون الشّاقة والتّهمة والظّلام... أشحال من وحدة توفّات، هذي تقتلت، وهذي تسرقت... هذي تذبّحت، أشحال من دم سأل¹.

فهم « يعتقدون أنّ حرمان المرأة من حقوقها، والبقاء في استعبادها، يلجؤون في بعض الأحيان إلى الدّين الذي يفرض في رأيهم واجب الطّاعة على الزّوجة، ومن ثمّ كان خضوع الزّوجة وطاعتها له حكما من أحكام الدّين²، وكلّ مخالفة لأحكام الدّين تُوجب العقاب، إنّ لم نقل إقامة الحدّ الشرعي على المخالف، فالمرأة ليست إلا نتاج علاقات اجتماعية وعرفية متوارثة تجعل منها آلة لإنتاج النّسل فحسب، فانحصر معنى المرأة في (البيت، الإنجاب، الخنوع، الدّونية، التّهميش، الازدراء والتصنيفات الجنسانية...)³

1 - محمد آدار، النّص الدرامي (يمينية)، ملحق البحث، ص: 222.

2 - جون ستوارت مل، استعباد النّساء، ترجمة وتعليق وتقديم: إمام عبد الفتاح، مكتبة مدبولي، القاهرة - مصر، ط1، 1998م، ص: 20.

3 - محمد معتمد، المرأة والسرد، دار الثقافة، مؤسّسة للنّشر والتّوزيع، الدّار البيضاء- المغرب، ط1، 2004م، ص: 8، 9.

الشاذلية : صوتك فاحشة في كل مكان ... فمك محنة تُنوّض لفتان، وشعرك بليّة لون الرّماد والدّخان، والرّوايح الفاسدة

عبارات تحمل دلالات النّزعة الدّينية المتشدّدة، والتي تُعتبر صوت المرأة عورة، بل المرأة كلّها عورة يجب عدم ظهورها أو إظهارها، ممّا شحن علامة المرأة بدلالات التّبجح والفضاعة، والرّوايح الفاسدة التي تنكرها (الشاذلية) عن زوجة ابنها (يمينية)، فلها سند ديني - كذلك - لا يجيز تعطّر المرأة لاسيما عند خروجها من بيتها، وقد جاء في الحديث: « أَيُّمَا امْرَأَةٍ اسْتَعْطَرَتْ فَمَرَّتْ عَلَى قَوْمٍ لِيَجِدُوا رِيحَهَا فَهِيَ زَانِيَةٌ، وَكُلُّ عَيْنٍ زَانِيَةٌ »¹.

ويعلن التّأويل المنفتح لعلامات النصّ الدرامي عن قدرته على توسيع دلالات علاماته النّصية، حيث يصبح تشييد النصّ المسرحي محكوماً بتحقيق متعة جمالية، وبناء أبعاد متنوعة لعلامات المرجعية النّصية المتعدّدة، فهو يبني على الرّموز والفراغات التي تدعم تعدديته الدّلالية اللّامعقولة والمضمرة².

الشاذلية: يا وحد اللّفة ... أشكون ... أشكون اللّي يامنك، شوفي لوجهك مايقحو يا بنت الحسب والنّسب، شوفي لبّسك لا حشمة لا حياء...³

للإشارة فإنّ لفظ (الحسب، النّسب) يحمل دلالة مناقضة يحدّدها سياق الخطاب التّداولي (السّخرية)، فالشاذلية لا تأمن (يمينية)، وتعيب عليها قبح وجهها الملّون بألوان المساحيق (التّقيين)، وتُنكر عليها لباسها الذي يعرّي جانبا من جسدها ... فالعلامة (الأفعى) تعقّد ترابطاً دلاليّاً في الثّقافة الشّعبيّة الجزائريّة مع العلامة (امرأة) قوامه التّشابه، و يمكن تحديده في هذه النّقاط.

- فتنة الأفعى جسدها المرقّش والملّون، وفتنة المرأة جسدها وما تعرضه من ألوان التّقيين (الماكياج) الموضوع للزّينة.

- فتنة الأفعى جسدها الفاتن، والمرأة تعرض جسدها الفاتن.

- الأفعى تتلوّى في حركتها، والمرأة كذلك تتلوّى في كلامها ومشيتها .

1 - أبي حاتم محمد بن جبّان بن أحمد بن جبّان التّميمي، صحيح ابن جبّان، ج(8) دار المعارف المصريّة (د، ت)، من حديث أبي موسى الأشعري رضي الله عنه بإسناد قوي، ص: 4425.

2 - عبد الرّحمن التّمارة، السّرد والدّلالة (مرجع سابق) ، ص: 23.

3 - محمد آدار، النصّ الدرامي (يمينية) ، ملحق البحث، ص: 225.

فواقع المرأة في ثقافتنا، وفي تصورنا الشعبي الجائر كحقيقة الأفعى تزحف وتستكين لتتحقق وتوجه لسعات قاتلة، حال المرأة فهي تجاري الخصم ولا تُظهر العدا، تجيد لعبة التخفي والاستكانة، ثم تهاجم على حين غرة وفي أي لحظة، فمكمن خطورتها في التخفي والكيد وفي إتقانها فنّ المواربة والتّمثيل ... « إنّ الزاوية التي ينظر من خلالها المجتمع إلى المخلوقات والأشياء هي التي تتحكّم في وضع اللّغة»¹

إنّ هذه اللّعبة اللّغوية قائمة على التّشكلات الفنيّة والدينيّة والعلميّة والأسطوريّة، فالتّشكل هو عملية إضفاء الصّور على الأشياء، بتحويلها من مواد جامدة إلى وقائع رمزية، أو هو عملية التّرميز الذي ينقل الأشياء من العلامات إلى الدلالات، ومن المعرفة الحسيّة إلى الفهم الفينمولوجي، أي من الواقع العام إلى التّعبير الرّمزي²، فالرّمز هو دالّ مادّي يستحضر بعلاقة طبيعية شيئاً ما غائباً يستحيل إدراكه، فهو أفضل رسم ممكن لشيء غير معروف نسبياً نشير إليه بطريقة أكثر وضوحاً وأكثر تمييزاً³.

وأغلب الرّموز التي احتواها النصّ الدرامي (يمينه) مستمدّة من الحكيم الشّعبي، فلنتأمل رمزية العدد سبعة (7) مثلاً:

الشاذلية : صدّقي سبع خبزات في سبع طرق .

يؤكد "فيليب سيرنج" أنّه لوحظ في كل الأزمنة أنّ العدد (7) يحتوي على غامض في الديانات، وحسب بعض الباحثين أنّه يشكّل جزءاً أساسياً من أسرار العرّافين ، فهو الأكثر مهابة من الأعداد⁴، أمّا في القرآن الكريم فقد ذكر عدّة مرّات منها :

﴿ تَمَّ اسْتَوَىٰ إِلَى السَّمَاءِ فَسَوَّاهُنَّ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ، وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ ﴾ ، البقرة: 28.

1 - محمد محمد يونس علي، المعنى وظلال المعنى (أنظمة الأدلة في العربية)، دار المدار الإسلامي، بيروت - لبنان ، ط2، 2007م، ص: 66

2 - محمد شوقي الزين، التقافي في الأزمنة العجاف (فلسفة الثقافة في الغرب وعند العرب)، منشورات الاختلاف - الجزائر، ط1، 2014م، ص: 523.

3 - المرجع نفسه، ص: 09 .

4- فيليب سيرنج، الرّموز في الفن والأديان والحياة، ترجمة: عبد الهادي عبّاس، دمشق - سوريا، ط2، (د ، ت)، ص: 459

﴿ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنْبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلٍ، فِي كُلِّ سُنْبُلَةٍ مِائَةٌ حَبَّةٌ ﴾ ، البقرة: 260.

﴿ وَلَقَدْ آتَيْنَاكَ سَبْعًا مِّنَ الْمَثَابِي وَالْقُرْآنَ الْعَظِيمَ ﴾ الحجر: 86.

هذا الذي أكسب العدد (7) دون غيره من الأعداد دلالات المهابة والقداسة في الثقافة الشعبية الجزائرية، كتجارب نفسية واجتماعية (السحر، الأحلام، الطب الشعبي، المعتقدات والأولياء...)، « فهي تجري في زمن مقدس هو غير الزمان الحالي»¹، لتشكّل في النهاية موروثاً شعبياً تجسّد هنا في صورة حكاية تربط السرد الدرامي بالتراث والمتخيّل الشعبي، و« النص نسيج من عناصر متغايرة، ومن علامات مختلفة تحيل على أنساق رمزية وثقافية متعددة وأحياناً متعارضة»²، فكُتّاب المسرح في الجزائر وعلى رأسهم "محمد آدار"، كانوا يشعرون حين كتابتهم بضرورة تلقيح هذا الفن حتى يبدو مناسباً للذوق الجمهوري الشعبي، في ثقافته وتقاليد المتجلية على شكل ممارسات أو عادات سحرية أو طقوس لا معقولة لا تملك واقعا جغرافيا محددًا³.

كما أنّ لتوظيف الأسطورة في المسرح بعداً معرفياً، فهي محاولة لتبسيط الظواهر للوصول إلى حقيقة الحاضر، وذلك لتأمين المستقبل، فالأساطير هي الأدوات التي نناضل بها من أجل أن نتفهّم تجربتنا⁴.

وهنا أمكننا القول عن المسرحية كنص مكتوب إنّها لا تخصّ زماناً بعينه، أو مكاناً بعينه، فهي تجاوزت الزمكانية، إنّها قضية اجتماعية تحدّث في كلّ عصر تتحدّث فيه عن ظلم الأنثى واستعباد المرأة، فالمسرحية بالأجمال علامة يمكن لأيّ متلقٍ أينما كان، وحيثما وُجد تفسيرها وتأويلها كيفما يشاء.

يمينية: باراكات ... باراكات ... باراكات...

1 - فاطمة شكشاك فاطمة شكشاك، التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر، مسرحية (كلّ واحد وحكموا) لعبد الرحمن كافي أنموذجاً، مذكرة ماجستير في الأدب العربي الحديث، تخصّص مسرح جزائري، المشرف: عبد السلام ضيف، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة - الجزائر . 2008م، 2009م، ص: 40.

2 - محمد بوعزة، استراتيجية التأويل (من النصبة إلى التفكيكية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011 م، ص: 39.

3 - فاطمة شكشاك، المرجع السابق، ص: 79 .

4 - المرجع نفسه، ص: 37.

وتعني: يكفي يكفي ... يكفي..

أو: في هذا بركة ... في أصل التعبير، ثم انتقل استعمالها للدلالة على الكفّ عن الزيادة والاكتفاء بالمحصّل: أي لم أعد أتحمّل المزيد.

هذا التكرار يؤكّد دلالة ثابوية في قلب المتواليّة السردية التي تضمنها النصّ الدرامي، فهي تعبّر عن الانفعال الشّديد للشخصية¹، تتأكّد هذه الدلالة وتقوى من خلال الأداء الصوتي والحركة الجسدية لـ (يمينية)، حيث سنربط هذه المتواليّة اللغوية بما يصاحبها من حدث مشهدي يعبّر عنه في المرحلة اللاحقة منه هذه الدراسة.

وما يؤكّد لنا أنّ إنتاج الدلالة مرتبط بمادة مضمونية سابقة في الوجود على التّحقق من جهة، ومرتبطة من جهة ثانية بسيرورة مُعينة على التّعرف والإدراك، فإنّ العمليتين معاً تشكّلان سيرورة التّدليل المرتبطة بالإنتاج والتّداول والاستهلاك والقراءة والتّأويل، فالدلالة لا تخرج عن هذه العمليات، ما يؤكّد البعد التّداولي للمعنى²، فعبارة:

يمينية: تزوّجت عمر ولد الشاذلية...³

تشتمل هذه الواقعة على ما نسميه عادة بالمعنى المباشر، أو المعنى الذي لا يستدعي أيّ جهد للكشف عنه، دون تجاوز حدود ما تقتضيه التجربة المشتركة، إلّا أنّه يشكّل نقطة انطلاق لدلالة تعدّد أمراً أساسياً لعملية تأويل لاحقة⁴، فعدم نسبة (عمر) لأبيه كما هو مُبيّن، وبعيدا عن كلّ استعمال إيحائي يتعلّق باستبعاد ذكر الأب كعنصر هامشيّ خارج عن الشّخصيات المسرحية الفاعلة، لكنّ التّأويل المرتكز على فكّ الشّفرة لهذا الاستعمال اللّغوي يوحى بدلالات تتسرّب إلى الدّهن بعيداً عن أسوار الواقعة التي يبلورها السّياق والعُرف اللّغوي للمجتمع، « فما يوجد في الدّاخل يوحى ويتضمّن ما هو موجود في الخارج»⁵.

1 - عبد الرّحمن التّمارة، السرد والدلالة (مرجع سابق)، ص: 23.

2 - سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها (مرجع سابق)، ص: 158.

3 - محمّد آدار، النصّ الدرامي (يمينية)، ملحق البحث، ص: 213.

4 - سعيد بنكراد، المرجع السّابق، ص: 162.

5 - المرجع نفسه، ص: 164.

وبناء على هذا، فإنّ عبارة (عمر ابن الشاذلية)، ترسل دلالات متعدّدة منها:

1- الهيمنة المفرطة للشاذلية على الأسرة، وإحكام قبضتها في تسيير كل شاردة وواردة فيها، بما في ذلك الابن (عمر) وزوجته (يمينه)، شجّعها على هذا غياب سلطة الزوج المتوفّي، فهي تؤدّي دور ومسؤولية رب الأسرة، وتستحوذ على السّلطة التي تُوجب على الآخر الإذعان والخنوع، وهذا ما منحها التّصدر والظهور.

2- تغييب التّصريح باسم الأب له دلالة على أنّ (الشاذلية) أرملة، مات عنها زوجها منذ مدّة، لا سيما وأنّ هناك مؤشّرات ترجّح بأنّها من جيل الثّورة التّحريرية الذي شهد مقاومة الاستعمار، وقد تكفّلت بتربية أبنائها بمفردها، فإليها يُنسب الولد وباسمها يُعرف.

3- نسبة الابن (عمر) لأمّه تحمل بين ثناياها دلالات الشّتم والإهانة والطّعن في النّسب، ومخاطبة الابن مقرونا باسم أبيه يمثّل بخيوط دلالية مرتبطة بالقيم والأخلاق الدّينية، قال الله تعالى: ﴿ادْعُوهُمْ لِآبَائِهِمْ هُوَ أَقْسَطُ عِنْدَ اللَّهِ...﴾ (الأحزاب: 05) .

إنّ السّياق النّصي يرجّح التّأويل الأوّل المرتبط بدلالة الهيمنة والسّيطرة المبالغ فيها على الأسرة، والتّضييق من الحريّات الشّخصية لأفرادها، بدعوى الطّاعة التي أوجبتها القيم الإسلامية والمجتمعية.

ومن هذا الجانب فإنّ المرجعية للنصّ الدرامي تخضع لتنظيم أساسه الامتلاك الدّلاليّ المؤطّر للشّكل الفنّي للنصّ، والذي يصير بدوره معبراً عن المغايرة من خلال تشييد عوالم نصّية ذات مرجعيات خاصّة يحددها سياق النصّ¹، « فالعلامة الرّوائية تميل إلى عدم الاستقرار والسّكون، فهي متحوّلة بحسب الأحداث الدّرامية ... هذا ما يُكسب النصّ الرّوائي حيويّة² »

ومن جانب آخر، إذا كان التّنوع في المرجعيات يُكسب الدّلالة ثراءً، فلا ينبغي أن نبالغ في البحث عن دلالات أخرى خارجة عن مصدر ثراء الدّلالة، إلا إذا كان المقصود من رحلة البحث عن الدّلالة السّير في عمليات توليدية جديدة بعيدة عن قصد المؤلّف³ .

الصوت: سوق النّسا سوق مطيار *** يا داخلو ردّ بالك

1 - عبد الرّحمن التّمارة، المرجع السّابق، ص: 16.

2 - فيصل غازي النّعيمي، المرجع السّابق، ص: 38، 39.

3 - محمّد محمّد يونس علي، المرجع السّابق، ص: 25.

يوروك من الرّيح قنطار *** ويجسروك في راس مالك¹

هي أبيات شعرية تُنسب إلى رباعيات الشّاعر الشعبي الولي الصّالح الشّيخ "عبد الرحمن المجذوب" * إنَّ استحضار الكاتب "محمد آدار" لكلام الآخر في خطابه الدرامي يحيل إلى ظاهرة التّناس (الحوارية)، الذي تُسهم في التّعدّد اللّغوي²، وهي أبياتٌ تعكس ثقافة المجتمع -لا سيما التّقليدي- في نظرته المتوجّسة من الأنثى، وحيل النساء، وكيدهنّ، فهن يغرين الرّجل بالأرباح، ولكن بدخول عاملهنّ يفقدنّه رأس مالِه...³

فالدكتور (عمر) ينهل لغته الفردية من دليل جماعي (اللّغة الاجتماعية) متميّز بسماته الصّوتية وخصوصيّاتها الثقافيّة كلفظ (مطيّار)*، فكلامه يتضمّن العيّنات الإيديولوجيّة (Idéologème) للسيميّا اجتماعية التي ينتمي إليها، وتحدّد موقفه من الوجود، فلكلّ فئة معجميّة وفتتها ومتاعها اللّغوي، باستثناء المفردات المشتركة⁴، « فكلّ شفرة أو لغة اجتماعية لا سيما في المجتمع الحديث وفي المجتمع المتعدّد الأصوات إلّا وتحيل ضمناً أو ظاهرياً إلى الشّفرات أو اللّغات الاجتماعية المنافسة

1 - عبد الرّحمن رباحي، قال المجذوب، دار الجزائر للكتب- الجزائر، ط3، 2011م، ص: 114.

2 - فيصل غازي النّعي، المرجع السّابق، ص: 189.

3- عبد الرّحيم الرّباحي، المرجع السّابق، ص: 114.

4 - محمد الدّاهي، سيميائية الكلام الرّوائي، شركة النّشر والتّوزيع، المدارس، الدّار البيضاء - المغرب، ط1، 2006م، ص: 189، 190.

*- عبد الرحمن المجذوب: شاعر مغربي وُلد سنة (909هـ - 1504 م)، عُرف بشعر الحكمة، ذاع صيته في المغرب الأقصى وفي الجزائر، لا سيما في غربها، حيث مازالت أشعاره تُحفظ وتُجري على ألسنة النّاس إلى يومنا، يُنظر: عبد الرّحمن رباحي، المرجع السّابق، ص: 9 - 15 .

4 - المرجع نفسه، ص: 47.

4 - محمّد آدار، النّصّ الدرامي (يمينية) ملحق البحث، ص: 213.

*- **مطيّار**: مشؤوم، سيّء، من التّطير، **وُزِدَ بالك**: بمعنى احذر وانتبه، أي عندما تدخل سوق النّساء أو عاملهنّ سوف يحيل إليك الرّيح العظيم بسبب إغرائهنّ وطيب كلامهنّ، ولكنك تحسر فيه رأس مالك سواءً أكان بالمعنى اللفظي لكلمة مال أم الشّرف، فقد شبّه صُحبة النّساء بالتاجر في السّوق الخاسرة. يُنظر: لخضر حلتيم، صورة المرأة في الأمثال الشّعبية الجزائرية (مذكّرة ماجستير)، تخصص أدب شعبي جزائري، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة - الجزائر، 2009-2010م، ص: 172.

لها، إن لم نقل المتعادية فيما بينها»¹ .

فتوظيف التراث هو عملية مزج بين الماضي والحاضر، في محاولة لتأسيس زمن ثالث، منفلت من التّحديد، هو زمن الحقيقة في فضاء لا يطاله التّغيير²، كما أنّ هذا التّوظيف للتّراث يشكّل نوع من أنواع التّناس (Intertextualité) يحدث بصورة مقصودة وواعية، وجد فيه الكاتب "محمد آدار" مادّته، فهو يعينه على التّعبير عن أفكار المجتمع ورؤاهم وهمومهم اليوميّة والحياتية وتطعيم الخطاب المسرحي بالمأثورات الشعبيّة فيه من التّواصل الثقافي والفني ما يعزّز الرّسالة المسرحية³ .

يريد "محمد آدار" من خلال هذا التّناس، أن يلفت القارئ أو المتفرّج إلى أنّه توجد في المجتمع الجزائري فئة تظلم المرأة، بتلك النظرة الشّراء للأنتى، وهو تصرف منبعه الفهم الخاطئ للخطاب الدّيني والسياقات التي تحدّد أحكامه ومقاصده، فقد ردّت (يمينية) على أولئك المتشدّدين ممّن ألبسوا صفة الكيد، وأصقوها بالأنتى جهلاً منهم، متحجّجين بقوله تعالى: ﴿إِنَّ كَيْدُكُمْ عَظِيمٌ﴾ يوسف(28).

يمينية: زُذْ بِالكَ مِنَ النِّسَاءِ... (إِنَّ كَيْدَهُنَّ عَظِيمٌ)، وَكَيْدُكُمْ رَاهُو كَيْةً عَلَى كَيْةٍ...⁴

فمن ظلم المرأة ردّ الآية الكريمة عليها، قال غزّ وجلّ: ﴿فَلَمَّا رَأَىٰ قَمِيصَهُ فُودًا مِنْ دُبُرٍ قَالَ إِنَّهُ مِنْ كَيْدِكُنَّ إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ﴾ يوسف(28)، فإنّ الله تعالى لم يقل: يا نساء العالمين، إنّ كيدكُنَّ عظيم، إنّما ذكر الله القصّة على لسان عزيز مصر، و هو كافر لا تؤخذ منه الأحكام والتّشريعات، فهذه ليست قاعدة تُؤسس عليها حكماً شرعياً .

وقولها : وكيدكم راهو كية على كية : تفتح أفقا تأويلياً آخر مفاده أنّ كيد الرّجال أعظم من كيد النّساء في سياق ذكر الآية السّابقة، فالمعلوم أنّ كيد امرأة العزيز كان عن محبّة وافتتان بسيدنا يوسف عليه السّلام، أمّا مكر الرّجال فحقد وحسد، قال الله تعالى في السّورة ذاتها على لسان يعقوب عليه

1 - محمد الدّاهي، المرجع السّابق ص: 190.

2 - إدريس قرقوة، التّراث في المسرح الجزائري (دراسة في الأشكال والمضامين)، (ج1)، مكتبة الرّشاد للطباعة والنّشر والتّوزيع - الجزائر، ط1، 2009م، ص: 46، 47 .

3 - المرجع نفسه، ص: 47.

4 - محمد آدار، النّصّ الدرامي (يمينية) ملحق البحث، ص : 213.

السلام: ﴿قَالَ يَا بُنَيَّ لَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَىٰ إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلْإِنْسَانِ عَدُوٌّ مُّبِينٌ﴾ يوسف (28)، فكانت النتيجة أن رموا بأخيهم يوسف في البئر.

« فبقدر ما يبذل القارئ جهداً في العمل التأويلي بقدر ما يكون مُحتملاً أنَّ هناك استدلالات ينبغي القيام بها »¹.

المطلب الثاني: القراءة ما وراء السردية:

ولقراءة ما وراء السرد « يجب الانتقال من المدلول النهائي إلى الدال اللاهوائي، وبالانتقال من المصالحة مع الواقع والمصادقة عليه إلى التضاد بين الواقع واللاواقع والتعارض بين الذات والموضوع ... لدرجة لم يعد هناك سوى انفتاحات مستمرة على الذات وما وراء الواقع »².

وبالرجوع إلى اعترافات (يمينية) نجدها تبني فعلها السردية على التداخي، والاستعانة بالذاكرة، فهي تتكلم عن ذاتها وبيئتها الحاملة ... ليكشف الوعي عن زيف الواقع وخيبة الأمل في الآخر، وهو تداعٍ للخواطر (المرأة، القضية، الحلم)، وما نجده في هذا المونولوج الداخلي، قصة الساردة مع الرجل المجاور لها، وكلماته الفريدة الدالة، ثم تأتي اللعبة اللغوية عن طريقة آلية التخييل وتقنية التداخي، أين يتم الجمع بين الواقع والذاكرة³.

ويتراءى لنا حضور الذات الساردة لغة من خلال مصاحبة كل فعل ماضي للضمير العائد عليها، مثل: زدت، أقرئت، وعدت، اخترت، تزوجت ... وغيرها من الأفعال المرتبطة بالزمن الماضي، حيث تُعطي انطباعاً بوعي الذات بنفسها والآخر المفكك في دمها وحاضرها داخل مملكة الأنا⁴.

كما أنَّ الزمن الماضي أكثر نسبة في العامية، وذلك لكثرة ورود الحكايات فيها، والزمن الأنسب لها هو الماضي من أجل إعادة بناء التجربة الماضية⁵، وفي هذا دلالة على أنَّ المتكلم (يمينية) في مقام سرد لتجربة مُعاشة صنعتها رواسب كثيرة من الماضي في كنف ذلك الآخر، وبلغة امتزج فيها الواقع

1 - عباس بن حاسم، ما وراء السرد، ما وراء الرواية، دار الشؤون الثقافية، العراق، ط1، 2005م، ص: 25، 26.

2 - الأخصر بن السائح، المرجع السابق، ص: 33.

3 - آمنة بعلی، المرجع السابق، ص: 252.

4 - سهام مادن، المرجع السابق، ص: 70.

باللاواع ، والحقيقة بالوهم، تجسده دلالات رمزية ميتالغوية، وتلعب الاستعارة هنا دورها في التثقيف الدلالي فهي « أداة خاصة بالخيال، إنها استعمال راقى للغة، وليس استعمالاً عادياً، فكثير من التعبيرات تبدو عبثية في مستواها الحرفي السطحي، بحيث لا يمكن فهمها إلا بتأويلها، بل يحتاج إلى جهود تأويلية»¹، فلا تكفي العلامات في أيّ نظام لغوي بتسمية الأشياء، بل إنها تتعدى ذلك إعادة إنتاجها، فهي تستحضر في الذهن بحضورها فيه كل غائب على شكل مقولات وتصوّرات، فاللغة تعيد إنتاج العالم²، « إذ لا يمكننا أن نلج عالم التّديل... إلا من خلال بؤابة الإحالات الرمزية التي تقودنا إلى خلق تصوّرات متنوّعة تتكفّل السيميوزيس (السيرورة المؤدية إلى إنتاج الدلالة) بصياغة حدودها القصوى والدنيا الحقيقية منها والوهمية»³.

ويكشف لنا التّويل - مرة أخرى- ما يستتر وراء النصّ الدرامي من سياقات خارجية تحدّد مرامي ومقاصد "محمد آدار" من انتحاله خطاب الأنتى .

يمينية: « أنا اسمي يمينية من عايلة شريفة...»، حيث ربطه بقضايا الشرف والعفة، وفي هذا مجازة للخطاب الذكوري الذي طالما سيطر على الساحة الأدبية، من خلال وضع المرأة في خانة معينة من الدلالات الرمزية، التي لم تتعدّد حدود جسدها، من أجل عكس العديد من الموضوعات التي عايشها الروائيون الرجال في حياكة خطابهم السردي الذكوري، فهو خروج عن عباءة الرجل، والكشف عن مكونات المرأة⁴، التي ظلّت وسيلة للمتعة، وبقيت مخلوقاً قاصراً، رغم الثقافة والتعليم، لا لشيء إلا لكونها امرأة، وصفة الأنوثة تشكّل قيداً للمرأة في بلد مثل الجزائر⁵.

تمثل هذه الفكرة الروابط الأولى بين (أنا) القول، وبين ما يتسرّب إلى مقول الكلمات، ما يدلّ

1 - محمد بوعزة ، المرجع السابق ، ص: 78 .

2 - عبد السلام حيمر، في سوسيلوجيا الخطاب(من سوسيلوجيا التّمثلات إلى سوسيلوجيا الفعل)، الشبكة العربية للأبحاث، الحوراء، بيروت - لبنان، (د، ط)، (د، ت)، ص: 19.

3 - سعيد بنكراد، السيميوزيس والقراءة والتّويل (مقال)، مجلة علامات ، العدد:(10)، المغرب، ص 01 .
موقع سعيد بنكراد: www.saidbengrad.net/al/nio/index/htm .

4 - لخضر لمياء، الأنوثة في الرواية الجزائرية المعاصرة (مقاربة سيميائية)، رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغامي، أنموذجا (مذكرة ماجستير)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة السّانيا، وهران- الجزائر، 2013م، 2014م، ص: 01.

5 - المرجع نفسه، ص: 21 ، يُنظر: عبد الله محمد الغدامي: المرأة واللغة، (مرجع سابق)، ص: 29- 35 .

على أنّ القائل ليس قادراً دائماً على التحكم في كل الدلالات اللغوية والتعبيرية عنده، فسياق الكلمات أوسع دائماً من قصده¹.

إنّ الرسالة التي يؤدّي "محمد آدار" إيصالها إلى القارئ / الجمهور ومن ثمّ إلى المجتمع، هو أنّ قضية تحرير المرأة ليست شعارات تُذاع من المنابر الإعلامية، يتبناها كلُّ طرفٍ من أجل قضاء مآرب معينة، فالأمر يحتاج إلى تفكير عميق يشارك فيه الجميع، وتلعب فيه المرأة دوراً حاسماً، على أنّ هذا المسلك يجب أن يكون عقلانياً ومتوازناً يُراعى فيه أعراف المجتمع وخصوصياته، فصوته - في هذا النصّ الدرامي - واضح وصريح، ويذهب رأساً إلى مُرادِه، كما يُظهر واقعية الكتابة المسرحية في هذه المرحلة من التّأليف، بحيث تظهر مشاركة الفنّان وانخراطه الصّريح فيما يجري في الحياة، فإنّه كذلك لا يُخفي قدرة "آدار" على مساءلة العوالم الدّينية للنفس البشرية، والغوص في الأسباب الحقيقية الكامنة خلف سلوك الرّجل والمرأة على حدّ سواء داخل المنظومة الأسرية بعدّها الحلقة الدّهبية في بناء المنظومة العامة للمجتمع الجزائري،

يمثل "محمد آدار" عنصر إرسال فاعل في العملية التّواصلية بمستواها السّطحي والعميق، فهو يُضمّن نصّه رسالة بليغة يدعو من خلالها إلى تعليم المرأة وحقّها في التّعبير والحرية، لتكون عنصراً فاعلاً في تطوير المجتمع، من أجل ملء النّقص الفكري والبشري البّناء، ويحمل نقداً لأفكار وتصوّرات سيّئة عن المرأة، ونيّات لا أخلاقية موروثية، أنتجت ظروف مختلفة عن هذا العصر، فلا حظّ للمرأة في الحب أو الاعتراف بمشاعرها الفردية الخاصة، ولا حقّ لها في التّعليم والعمل، بحجة أنّها مصدر الشّهوة وسبيل الغواية.

كما توجد إشارات نصيّة ضمنية ذات خيوط دلالية لا متناهية، لا يمكننا التّخلص منها، « فلا ضوابط رياضية توقف هدير المدلولات التي تستنفرها القراءات، فتبدأ بالتشكّل كالأجنة، مكوّنة بؤراً دلالية، وحقولاً شاسعة لا يمكن تثبُّت حدودها»²، وقصارى ما يمكننا القيام به هو الدّفع بها للتراجع أو تجاهلها، أو التّغطية عليها من خلال تفضيل سياقات على أخرى، فللنّصّ قصد يحميه، وسنقوم

1 - سعيد بركراد، استراتيجيات التّأويل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط - المغرب، ط1، 2011م، ص: 07 .

2 - عبد الله إبراهيم - سعيد الغانمي- عواد علي، معرفة الآخر(مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط2، 1996 م، ص: 114 .

بتحجيم ذاكرة الكلمات (العلامات) وتطويقها بسياق خاص هو سياق النص، فالانفتاح المطلق عيب وليس مزية¹.

والقراءة التأويلية تختزل قصدية (السطح) في تمثلات لاواعية تشكلها وحدات سيميائية، لا ينفذ إليها الباطن، وهكذا تحيل الدوال الفاعلة في مستوى قصديّة السطح باعتباره باب النفاذ إلى دلالات مفتوحة على بنية قصدية ثانية غير واعية، أي فاعلة ووراء ظهر قصدية السطح، ويقع النفاذ إليها فقط بإعانة أدوات تحليل تعتمد التحليل النفسي والتأويل الإيديولوجي الذي يرجع البنى الخطابية إلى إرادة سلطة أو إستراتيجيات طبقية ينتمي إليها هذا الاتجاه الذي يحمله الخطاب في جانبه المضمر².

لجأ "محمد آدار إلى إبراز الكثير من العلامات غير المصرّح بها، للتعبير عن مقاصد يهدف إلى إيصالها بطريقة تلميحية مشفرة، تشير في أغلب الحالات إلى الأوضاع الاجتماعية والثقافية، والأخلاقية والإيديولوجية... ذات الطابع الصراعى المؤسس على جملة من التناقضات والمفارقات التي من خلالها تلتبس صورة العلم والعمل، وكل القيم الإنسانية بمعاني الجهل والخرافة، وبالتالي فهذا العمل الدرامي فضح غير مباشر لما يسود المجتمع من ظلم للمرأة تحت عباءة احترام المقدّس، فهي نظرة نقدية بنّاءة تستهدف اصلاح المجتمع، ومعالجة الخلل الكامن في المنظومة الأسرية والفكرية والثقافية للمجتمع الجزائري، من خلال نقد القيم السائدة والثورة على التقاليد البالية، هذا ما يجعل من النص الدرامي (يمينية) كله علامة دالة.

وما نخلص إليه، هو أنّ النصّ الدرامي يشكل طرفاً فعالاً في عملية التّديل، فهو نسيج من علامات مختلفة، تحيل على أنساق رمزية وثقافية متعدّدة، تتعدى إذن طبيعة النصّ كشبكة من الاقتباسات والتّحويلات لنصوص سابقة نصل إليها عبر إحالات وترابطات غير متناهية، تستنفرها القراءة التأويلية كطاقة قادرة على تفكيك وبناء العوالم النصّية من خلال فكّ شفرة الرّموز والعلامات وملء الفراغات اعتماداً على مرجعية العلامات النصّية والفنية والاجتماعية واللغوية والدينية.

وقد حاولنا تتبّع سمّت هذا الإنتاج متجاوزين حدود النسخة المكتوبة القابلة للتكرار، « فمع كلّ

1 - سعيد بنكراد، استراتيجيات التأويل (مرجع سابق)، ص: 36، 37.

2 - إزوالد دوكرو- جان ماري شافر، المرجع السابق، ص: 89.

قراءة جديدة يتولّد نصٌّ مغايرٌ، وبإعادة قراءته يُؤوّل الأمر إلى قراءة القراءة أي دلالة الدلالة»¹.

والجدير بالذكر هو أنّ النصّ الدرامي أكثر من مجرد خطاب أو قول، إذ أنّه موضوع للعديد من الممارسات السيميولوجية التي يعتدُّ بها على أساس أنّه ظاهرة عبر لغويّة، فهو ظاهرة غير قابلة للانحصار في مقولاتها²، رغم أنّ اللّغة المكتوبة أقلّ عرضة للتّغيير من المنطوق، وعلى درجة عالية من التماسك، فهي محرومة من المسرح اللّغوي، وطريقة الأداء، وحرمانها من الجانب الصّوتي يفقدها جانباً مهمّاً من تأثيرها في المتلقي، فالكلمة المكتوبة (المطبوعة) من بين الوسائل الجماهيرية هي الوسيلة الخالية من الصّوت البشري، وبخلوّها منه تفقد العنصر الذي تستمدُّ منه لغة السّينما والمسرح... دفناً وتأثيراً³، وأسوأ ما في المحادثة الكتابية أنّه لا تُوجد فيها نبرة صوتٍ ولا تعابير وجهٍ ولا إشارة عينٍ، تتحرّك الكلمات في حدود ضيّقة لتكون مكتوباً لم يُقصد أو مقصوداً لم يُفهم.

فعلى الرّغم من وجود بعض الإرشادات المسرحية والمؤشّرات السّينوغرافية المساعدة على تصوير سياق الحدث الدرامي مثل (الشاذلية تظهر، موسيقى، ظلام، يمينية تغني...) إلا أنّ محيطة القارئ عاجزة على إعادة بناء الفضاء المسرحي بكلّ تفاصيله وفق ما يريده الكاتب والمخرج "محمد آدار"، فهذا النصّ - في الحقيقة - يعدم كميّات الأداء وظروف التّلفظ، فهو موجّه لطاغم العمل المسرحي بالدّرجة الأولى كمخطّط قيد التّنفيد والمسرحة على الرّجح، ما يجعلنا نقع في كثير من الأحيان في متاهات تأويلية، وثغرات دلالية لا يمكن تجاوزها إلا بتجاوز حدود المقروء إلى الخطاب التّمثيلي المرئي، الذي تتعدّد فيه آليات الإدراك الحسيّة، فالعين الباصرة في المقروء من نوع آخر تفرض رؤيتها في الفهم والتّفسير، بيد أنّ النصّ ذاته إذا أُعيد إنتاجه في قالب إبداعي من نوع آخر، كتحوّل النصّ الرّوائي إلى مسرحية أو أيّ مُنتج، يمكن استهلاكه بطريقة القراءة والمشاهدة، فإنّ أدوات الإدراك

1 - عبد الجليل مرتاض، الظاهر والمتخفي، طروحات جدلية في الإبداع والتلقي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر (د، ط)، 2005 م، ص: 95.

2 - براون ويول، تحليل الخطاب، ترجمة: مصطفى لطفي الزّليطي ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، (د، ط) 1997م، ص: 227.

3 - محمّد محمّد داود، الدلالة والكلام (دراسة تأصيلية لألفاظ الكلام في العربية المعاصرة في إطار المناهج الحديثة)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، (د، ط)، 2002 م، 17، 18.

الحسّي تتعدّد وآليات التّأويل تختلف، فما تحجبه الورقة قد تنتجه الخشبة. لهذا يعدّ الخطاب المسرحي فعلاً إبداعياً يتأسّس على الخشبة بعناصر مغايرة للكتابة النصّية، إنّها كتابة بالحركة والسّينوغرافيا، ونقل وترجمة من المكتوب إلى المنطوق بطريقة فنيّة، و« الكلمة هي الحدث المنتظر على خشبة المسرح »¹.

1 - سعيد بنكراد، مسالك المعنى (دراسة في بعض أنساق الثقافة العربيّة)، دار الحوار للنشر والتّوزيع ، اللاذقية - سورية، ط1، 2006 م، ص: 55 .

بنية العرض المسرحي ونسقيّة الإنتاج الدّلالي.

المبحث الأول: سيميائية التّواصل الرّكحي في مسرحية (يمينّة) لمحمد آدار.

المبحث الثّاني: التّلقي وإعادة الإنتاج الدّلالي.

المبحث الأول: سيميائية التواصل الرُّكحي في مسرحية (يمينه).

يعدُّ التّواصل في العرض المسرحي من المحطّات الهامّة في عملية صياغة الفكرة المراد تبليغها للآخر، إنّه فنٌّ يقوم على لغته الخاصّة بالرّكح المسرحي الذي تنتظم عناصره المادية وفق حيّز معرفي متبدّل ومتطوّر بشكل مستمر، تكثّفه سيرورة وتتابع إنتاج الرّسالة المسرحية.

والعرض المسرحي فنٌّ دلالي شديد الكثافة نظرا لتضافر عدة عناصر في إنتاج دلالاته، فهو ينهض على نظام تعدّدي، كأنّه يخاطب المتلقي بأصوات متعدّدة، يُعيد إنتاج الكلمة (اللّغة) ويشريها بالدلالات البصريّة والصّوتية¹، بل إنّ الفنّ - بشكل عام - واقعة دلالية، تختزل المجتمع في نموذج يقع بين العلامة اللّسانية والشّيء المحسوس الذي تُحيل عليه، فيرقى بمرتبة العلامة إلى مستوى الأيقونة من أجل إعادة تجربة واقعية².

فتقنية مسرحية الفضاء الدرامي تمثل ضمير الوصل بين نصّ المسرحية في شكلها المكتوب، وأنماط العرض المرتمية في أحضان العلم والتّكنولوجيا، هذا الفنّ العلمي بامتياز هو ما يُطلق عليه بالسّينوغرافيا والمؤثرات الصّوتية، والتي تقوم على «تنسيق الفضاء المسرحي والتّحكم في شكله بهدف تحقيق أهداف العرض المسرحي الذي يشكّل إطاره الذي تجري فيه الأحداث»³، فتعنى بتصميم فضاء العرض المسرحي، وتتحكم في شكله وصياغته من خلال استثمار الصّورة البصرية وما تحمله من أشكال وألوان وأضواء، «ذلك أنّ المفصلة الصّوتية المؤدية إلى إنتاج حروف تتألّف فيما بينها لتولّد كلماتٍ وجملاً ومركّباتٍ، تعدُّ نظيراً للمفصلة البصرية القاضية بتنظيم المدرك البصري ضمن وحدات بصرية دالّة، فالذّات المبصرة تُجزّئ المعطى البصري وتنظّمه داخل أشكال لتجعل منه

1 - نديم المعلّ، لغة العرض المسرحي، دار المدي للطباعة والنشر والتوزيع (د، ط)، 2014م، ص: 13.

2 - أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصرية، ترجمة محمد التّهامي العمّاري، مراجعة وتقديم: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية - سورية، ط1، 2008م، ص: 76

3 - مارسيل فريدفون، فن السّينوغرافيا اليوم، ترجمة: إبراهيم حمادة، وآخرون، منشورات وزارة الثقافة، مصر، (د، ط)، 1993م، ص: 54. يُنظر: محمّد التّهامي العمّاري، مدخل لقراءة الفرحة المسرحية، منشورات دار الأمان، الرباط - المغرب، ط1، 2006م، ص: 68، 69.

كيانات دالة¹ .

ويعتبر "ماتز" (Christian Metz) الرسالة البصرية- أيضا- لغة مثل الكلمات، وكل الأشياء الأخرى لا يمكن أن تنفلت من تورطها في لعبة المعنى، فهي علامة أيقونية لخطاب مشكّل كمتتالية غير قابلة للتقطيع، تسعى إلى تحريك الدواخل والانفعالات للرائي، وهذا ما يبرز جمالية المرئي الذي تتضافر عناصره من أجل تأكيد المكتوب²، وإنتاج الدلالة لا يمكن أن يتكفّل به النص وحده، ولا يمكن - بالقدر نفسه- إسقاط الفرجة أو الطّاقة البصرية للعرض وما فيها من إشارات، لا يستقيم المعنى من دونها مجرد جهل عناصر العرض وتجلياتها وخصائصها³.

فالحديث عن لغة العرض المسرحي هي محاولة للوقوف على مكّونات الصّورة كخطاب مرئي، وإزاحة ما قد يبدو ملتبساً أو غامضاً، والتأكيد على ما هو بصريّ ومشهديّ من أجل قراءة متوازنة للعرض المسرحي⁴.

بالإضافة إلى تقنيات السينوغرافيا، لا نعدّم أهمية حضور الشخصيات على خشبة المسرح، فهي تجعل من الدراما الأقدر على التعبير عن الحياة الإنسانية، حيث تدفع المتلقي للنظر وتأويل المواقف والحوارات لحظة حدوثها، هذا مالا توفّره سائر أشكال التعبير الأخرى، تلك اللحظات السّحرية التي يجد فيها الجمهور نفسه منغمساً مع شخصيات المسرحية بكل أبعادها الفيزيولوجية والتّفسية، فيشاركها انفعالاتها ويلامس أحزانها وأفراحها، ما يجعل له مكاناً في الحدث.

فإذا كان الرّكح منظومة سيميائية تعمل على تحقيق التّواصل عبر عملية نسقيّة تعمل على نقل المعنى (الرسالة) إلى الجمهور، فإنّ إنتاجه للدلالة يقوم على نظام تشفيري لعناصر الرسالة المسرحية التي يسعى لإيصالها إلى المتلقي (المجتمع)، بحيث يرى هذا الأخير شيئاً من ثقافته مجسداً في العرض، ما يؤدّي به إلى التّفاعل الوجداني، فالعرض المسرحي يقوم على أساس المعايير التّفافية والنّسقية

1 - سعيد بنكراد، التّمثيل البصري بين الإدراك وإنتاج المعنى (مقال عن الأنترنت) ، موقع : بالعربية

تاريخ النشر: 25 جوان 2019م، الموقع الإلكتروني : <http://bilarabiya.net/2544.html?fbclid>

2 - نعيمة سعدية، التّحليل السيميائي والخطاب، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2016م، ص: 29

3 - نديم المعلا، المرجع السابق، ص: 06 .

4 - المرجع نفسه، ص: 13.

للمجتمع¹.

فلا يمكن الحديث عن سيرورة الإنتاج الدلالي في العروض المسرحية دونما الإشارة إلى الأنساق الإشارية، وإلى عملية التشفير المسرحي التي يقوم بها المخرج في إعداد مضمونه المسرحي، لإيصال المعنى الفكري والاجتماعي والجمالي للجمهور، فالشفرة هي علاقة دوال مشتغلة وفق قصد مُسبق لإيصال مدلولات بقصد معيّن أيضاً، وكون التشفير أيضاً الطريقة المثلى في نقل الرسائل في منظومة العرض المسرحي، حيث ينبغي على المخرج أن يمتلك القدرة على خلق صورة حسّية أو فكرية جديدة في وعي المتلقي، تتأسس على تحويل الانطباعات المُجمّعة من الواقع، وإعادة صياغتها فنياً داخل العرض، بما يسمح للمشاهد أو المتفرّج أن يقوم بتركيب تلك العلامات لاستحصال المعنى القابع فيها بعد فكّ دلالاتها وفهمها والتواصل معها²، عبر أنساق تواصلية مرتبطة في المقام الأول بالحواس التي تحدّد الحالات الأولى للإدراك.

إنّ سميأة المعطيات الحسّية للركح هي وحدها الكفيلة بمنح هذه الأنساق أبعاداً ثقافية³، ويمكن إدراجها ضمن سيميائية الثقافة «التي تهتمّ بتأويل علامات الخطاب في سياق مرجعياته الثقافية، وأطره الفكرية، وتتعامل مع اللغة بوصفها كائناً حياً، يحيا في سياق علاقات متبادلة لإنتاج الدلالة»⁴. فاللغة البصريّة التي يتمّ عبرها تأويل مجمل هذه الدلالات تكون داخل نسق الصّورة، بعدّها لغة بالغة التّركيب، كما أنّها تعمل على نقل الأفكار والدلالات من لغة إلى لغة أخرى، فهي تحكي الفكرة بلغة الشّكل واللّون، والظّل والملاح... لتضعنا في سلّم القراءة، وتنتهي بها إلى الفهم والإدراك⁵.

هذا المنحى الدلالي لفن العرض المسرحي وأشكاله التعبيرية هو ما سنحاول تقديم مقارنة له في هذا

1 - يُنظر، راسل كاظم عودة، التشفير الدلالي لأداء الممثل في العرض المسرحي العراقي، مجلّة الأكاديمي للبحوث المسرحية، العدد: (77)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2016 م، ص: 45 - 47.

2 - المرجع نفسه، ص: 74.

3 - سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها (مرجع سابق)، ص: 30.

4 - عبد الفتاح يوسف، السيميائيات الثقافية (تفعيل الأنساق وقمع الدلالات)، مجلّة فصول (باحثون لإعادة نشر البحوث)، العدد: (91 - 92)، القاهرة - مصر، 2014 م، ص: 06.

5 - نعيمة سعدية، المرجع السابق، ص: 30.

الفصل من أجل تحليل وحدات التواصل وآليات اشتغالها في العرض المسرحي، وفق مبدأ تضافر هذه العناصر في نمط نسقي متكامل وموجّه، نراعي فيه مسار السرد الذي تخضع له مكونات البنية السردية لنصّ العرض المصوّر (الفيديو) في تسلسلها وموازاتها لحبكتها في النصّ الدرامي، بدءاً من الوضعية الاستهلاكية، ثمّ الحبكة و انتهاءً بالوضعية الختامية، وهذا تسهيلاً لرصد المتغيّرات التي تطرأ على اللّغة الدرامية وملامح الشخصيات ... وفقاً لمراحل البنية السردية التي تمرُّ بها وتحوّلاتها داخل منظومة العرض المسرحي.

المطلب الأول: أنساق الإرسال:

أ- أنساق المكان المسرحي (الركح):

ما يشدُّ انتباهنا للوهلة الأولى قبل بدء العرض المسرحي وظهور الممثلين مشهد للمكان المسرحي (الديكور) الذي ستجري فيه المسرحية، فهو يتشكّل من عدّة عناصر مادّية مختلفة لكلّ منها دلالتها، بحيث لم تحضر فيه متابعة الواحدة تلو الأخرى بشكل مستقل، وإنما حضرت فيه مُركّبة ومتفاعلة بشكل متناغم ومتداخل¹، ما يجعلنا نتوقّع أنّ الأقطاب البشرية التي ستشارك في إنجاز العرض المسرحي ستخضع إلى نسق من العلامات والإيماءات التي يفرضها الجوّ الدرامي الذي أُنتجت ورُتبت على أساسه جزئيات هذا المكان الركحي داخل قاعة العرض.

وعلى هذا فإنّ فنّ العرض هو رصد لكلّ التّصورات التي تعمل على إضفاء معنى للفضاء المسرحي، إذ يشتغل المخرج والمهتمون بالعرض المسرحي على الجمع بين تقنية الديكور والإضاءة والأزياء، فيشكّل من معطياتها وفق رؤية موحّدة تكوينات بصريّة مشهدية، تنطوي على علامات مكانية وزمانية ذات قدرة على التّوليد الدلالي، أو الدالّ ما وراء الدلالة الحقيقية من دلالة ثقافية إضافية (إيحائية)².

1 - جلال جميل محمّد، مفهوم الضّوء والظلام في العرض المسرحي، مراجعة: نّها صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د، ط)، 2002م، ص: 130.

2 - عوّاد علي، غواية المتخيّل المسرحي (مقاربة لشعرية النصّ والعرض والنقد)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1997م، ص: 88.



الصورة : 01 (المكان المسرحي / الرّكح)

يظهر هذا المشهد في وضعية تمهيدية خالية من أي فعل مسرحي، يخلق فيها جو الانتظار غير المحدد الوضعية الأساسية لاشتغال رموز الديكور المسرحي، حيث يقدم ترقب حدوث شيء ما في هذا الرّكح فسحة زمنية متواضعة للتأمل المشوب بالغموض، فهي وضعية ضامرة أو مبهمة يمنح فيها الفراغ المتلقي (الجمهور) وقتاً ليتحسّس إيجاءات المكان ودلالاته الدرامية، كقراءات أولية مقتضبة وبدرجات مختلفة بين الوضوح والغموض، ومن هنا تبدأ الشّفرات المادية في العرض المسرحي دورها في عمليات البثّ و الإنتاج الدلالي في إطار التفاعل مع الحوامل الدلالية التي تستحضرها الذاكرة من عنوان المسرحية، الذي يتضمّن فجوات دلالية رسمها التأويل الأوّلي للعنوان في مستواه الظاهر، أو ربما يتكئ كل طرف على الآخر ليجعل منه مفتاحاً لفكّ شيفرة الآخر، ما يفتح آفاقاً لتساؤلات تبحث عن الغائب في هذا الظاهر، ومن ثمّ الولوج إلى عمق مضمون المسرحية اعتماداً على خطاب الصورة .

فهذا المكان الرّكحي يتميّز بحضوره الواقعي المادّي المحسوس، هو مكان يعمل في ذهن المشاهد أثناء لحظات الانتظار والترقب مكاناً ركحياً آخر، وهو بناء ذهني محظ يخلقه المتفرّج بنشاطه التخيلي، بحيث تحيلنا سيميولوجيا الفضاء في قراءتها للمكان تجاوز ماديّات المكان إلى علامات المكان.

وقراءة المشاهد الرّكحية ليست مجرداً لدوالها التقريرية، بقدر ما هو بحث في مدلولاتها الإيحائية، فالصورة هنا نصّ ككلّ النصوص، وحداته الدلالية تظهر منتظمةً من خلال أشياءه وأوضاعها المتنوعة، وبالتالي فإنّ إنتاجية الصورة البصرية للدلالة تتشكّل من خلال الكشف عن المعنى المجازي لمختلف تمظهرات الصورة .

وفي هذا السياق، فإنّ ما نجده في النصّ الدرامي من رسائل لسانية ذات دلالات حقيقية، نجده أيضاً في الرسائل الأيقونية للعرض، ففي الرسالة اللسانية تتجلى الدلالة الحقيقية في دلالات الاستعمال الوضعي للكلمة (العلامة)، أمّا معناها المجازي فيكمن في المعاني الثاوية خلف الاستعمال الاستعاري والكنائي، والحكم نفسه على الرسالة الأيقونية، فدلالاتها الحقيقية تتجلى في وصفها والوقوف عند حدود تسميتها كمعطى حسي، أمّا دلالاتها المجازية فتكمن في تأويلها، ذلك أنّ الوظيفة المجازية هي التي تمنح الصّورة حركية دلالية وطاقة رمزية.

وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار الصّورة معطى علاماتي دال، وظاهرة سيميائية إبلاغية، نستقي منها معارف عن أشياء أخرى، والمشهد الذي في الصّورة السابقة ليس فضاءً فارغاً، ولكنه مليء بالأشياء والمجسّمات، بحيث تضفي على الديكور أبعاداً دلالية خاصة، فالصّورة خطاب متكامل، تنصهر فيه عناصر التواصل وتتفاعل فيه الأنساق التشفيرية بشكل دينامي لا يمكن إيقاف تدفّقه إلا بحجبها.

تحدّد النظرة الأولى للصّورة مكاناً مسرحياً بسيطاً، مشكّلاً من ستائر قماشية متعدّدة الألوان، معلّقة على حوامل حديدية تشبه الأبواب، وبعضها ملقى بطريقة عشوائية غير منتظمة (فوضى)، يكتنف هذه الأشياء والمجسّمات ظلام واسع تتخلّله دوائر ضوئية، وهي دلالات لا تتجاوز حدود التّعيين .

غير أنّ البحث في المضامين الدلالية للعناصر المادّية يقتضي تحديد الوحدات الصّغرى الدّالة التي نستند إليها في تحديد مضمون الألوان والأشكال... كوحّدات دلالية صغرى لها نمط اشتغال خاص داخل نص الصّورة¹.

ب- أنساق الديكور/ السينوغرافيا:

يمثّل الديكور في مسرحية (يمينه) عند المتفرّج العادي علامة بصرية دالة على بيئة متواضعة، بعيدة عن ألوان الحضارة والتّمدن، يبدو أنّه بيت في حيّ شعبيّ متواضع من الأحياء الفقيرة المترامية على

1 - سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها (مرجع سابق)، ص: 103.

أطراف المدينة، يُعرف باللّهجة الجزائرية بـ (البرّاقة) : وهو عبارة عن كوخ قصديري فوضوي متعدّد الأبواب، تتّخذ منه الأسر الفقيرة مسكناً لها، تتقابل فيه المداخل، يستغنى فيه أهله عن الأبواب بإسدال ستارٍ حاجب، يعبر عن ظروف اجتماعية واقتصادية قاسية يعيشها السّكان كالتّهميش والفقر والمعاناة ...

فالمضمون اجتماعي يعالج قضية حسّاسة داخل مجتمع بائس، يعيش على هامش الحضارة أو في ناحية من نواحيها دون أن يطاله شيء من مرمز المدينة، فهي تحدّد جانباً من المكان الدرامي للأحداث المسرحية، ويجعلنا نستشرف ملمحاً من ملامح المضمون، كما تدعونا إلى افتراض نصّيات أخرى تسري في الظواهر الاجتماعية والممارسات اليوميّة، تستدعيها الذاكرة كتجارب سابقة.

ولا يختلف استحضار المكان الرّكحي ذهنياً عن استحضار المكان الرّوائي في النّص المكتوب، إذ قد تكفي قراءة النّص الدرامي لإدراكه، وقد سبق تحديد المكان الدرامي على أنّه يمثّل بيئتين متباينتين، الأولى بيئة المجتمع الرّيفي بكلّ ما تحمله من معاني البساطة، وقد مثّله شخصيّة (الشاذلية) وابنها (عمر)، أمّا البيئة الثّانية، فهي أكثر حضارة وتعقيداً وهي مجتمع المدينة .

لكنّ مصمّمي الديكور في المشهد السّابق اكتفوا بنصب مجموعة أبواب حديدية مختلفة الأحجام عليها ستائر ملوّنة، تُوحى بالمكان الذي يقبع فيه النّاس كبيت مشكّل من غرف متقابلة بشكل غير منظم يُعرف في الثّقافة الجزائرية "بالبرّاقة" أو البيوت القصديرية ، ويرتبط هذا المكان بعنصر زماني تمثله حقبة ما بعد الاستقلال، حيث شهد المجتمع الجزائري نمواً ديمغرافياً متسارعاً أفرز أزمة سكن حتمت على الأسر الفقيرة السّكن في أكواخ مؤقتة.

أمّا القراءة السيميائية لهذا المشهد المسرحي، تتخذ منه بُعداً بصرياً ودعامةً ماديّةً أكثر عمقاً وإيغالاً في تأويل دلالاته، من خلال استنطاق القيم الرّمزية ومساءلة الإبداع الفني في رسم هذا الديكور المليء بالإيحاءات الثّقافية المتنوعة، حيث يمكن دراسة الأنساق المشهدية المذكورة آنفاً وفق تمفصلين دلالين:

- التّمفصل الأوّل يشمل دالاً ومدلولاً وعلاقة دلالية، لذلك فهو جانب تعينيّ يؤدّي إلى دلالة واحدة ومباشرة.

- أمّا التّمفصل الثاني فيتخذ من الأوّل دالاً مدلول، لتتولّد عنهما معادلة دلالية أخرى غير مباشرة تمثل دلالة تضمينية تقابلها في اللّغة المنطوقة أو المكتوبة في النّص الدّرامي بأسلوب المجاز والكناية في إطار ثنائية (التّعيين والتّضمين)¹.

فالأبواب في المشهد السّابق رمز العدالة والقوّة، كما أنّها رمزُ العبور والانتقال من عالم إلى آخر، من عالم الشر إلى عالم الخير...²، وكونها من حديد فهي رمز الصّلابة والقوّة، وهو المدلول نفسه الذي تحمله رسالة "محمد آدار" من خلال عمله الفني (بمينة)، حيث يرمي من ورائه إلى إقامة العدل في التعامل مع النّساء، والانتقال من عصر التّخلف والجهل والعبور إلى حياة أكثر حضارةً ووعياً وقوّةً، والذي نلاحظه أنّ المخرج قد اكتفى بالإطار عن الباب فهو دون دقّة، واضحاً في مكانها رداءً يسهّل إزاحته والولوج من خلاله، فالأبواب غير مغلّة كمؤشّر للأمل والانفتاح والانفراج ...

أمّا السّتار المعلق على إطار الباب هو مجرّد حائل أومانع ضعيف يرمز إلى الحواجز والعراقيل التي تحول دون رؤية نور الشّمس نور الحقيقة المشرقة، كما توحى لنا بحياة البسطاء والأحياء الشعبيّة في المجتمع الجزائري، فهي ستار ساتر ورداء حاجب لمعاناة وهموم مجتمع آن الأوان لأن نشيل اللّثام عليه للوقوف على مشاكله، ومن ثمّ معالجتها وإصلاحها.

وتتأكّد هذه الدلالات وتقوى بما نُصب أعلى الأبواب من قضبان حديدية ناتئة كأثام عصا شيطان، رامزةً للمكائد والشّرور والآلام والهجوم.

ج- أنساق الصّوء والظلام:

تتعرّز هذه الصّورة الدرامية- أيضاً- بخلفية سوداء، تشكّل علامة دالّة على ظلام اللّيل (زمن الحدث الدرامي)، كما يرتبط اللّون الأسود بمجموعة من المعتقدات مستمدّة من ثقافة المجتمع، فغالباً ما يشكّل دلالةً رمزيةً تؤوّل بالظلام والظلم والضلال والخيانة الخوف والحزن والعذاب والألم والشؤم

1 - فائزة يخلف، سيميائية الخطاب والصّورة، دار النهضة العربيّة، بيروت - لبنان، ط1، 2012م، ص: 47.

2 - فيليب سيرنج، الرموز في الفن - الأديان- الحياة، ترجمة: عبد الهادي عباس، دار دمشق، دمشق - سورية، ط1، 1992م، ص: 414 ، 415.

...¹ ، وتخرق هذه الظلمة بؤر ضوئية موجّهة عمودياً لتعيين كلّ من سيؤدي الحوار، كما لها دور في تركيز الانتباه² هذا من الجانب الوظيفي التقني.

أمّا من الناحية الفنيّة فهذه الأضواء وما يتخلّلها من وميض متقطع تُسكب على الفضاء المسرحي دفقة من الإيهام، ترسم في ذهن المشاهد مشكّلة تداخلاً بصرياً تخيالياً وحركة انفعالية تقذف به في معترك اللعبة البصرية مشاهدًا فمشاركًا بجوارحه التي تغمسه في عالم الدراما، فينصهر فيها حساً وفكراً ووجداناً، وحين يخالط مشهد الظلام بصيص النور، يستحيل من كونه علامة دالة على شيء عياني لا نبالي بوجوده في تجربتنا العادية إلى رمز يوحي إلى الحقيقة والحرية والصفاء والعدالة والأمل³.

فتوظيف البعد الرمزي في تأثيث الرّكح يحيلنا على تلك الشّفرات التي يستخدمها "محمد آدار" من أجل تكثيف المستوى الدرامي، فللرمز قدرة على توليد عدّة دلالات، شرط أن يكون الرّمز الموظّف في العرض المسرحي على علاقة بموضوعه، فهو حسب بورس « علامة اصطلاحية تحيل إلى موضوعها بفضل قانون عرفي متفق عليه »⁴، فالعلامات البصرية للمكان المسرحي تتميز بطبيعة خاصّة، وهي قدرتها على إنتاج دلالات متضمّنة، وهذا التّضمن يأتي ضمن سياق ثقافي أو اجتماعي يخصّ البنى الخاصّة بالعرض المسرحي من ممثلين ومتفرجين، حيث تحدّد دلالة المشهد وفق مستوى السياق الاجتماعي أو الثقافي الذي يمكن أن يُعبّر عنه الديكور المصمّم، ليضفي على المسرحية دلالات إضافية على الدلّالات الحقيقية لكل علامة، و للعلامة الواحدة فيه قدرة على أن تؤدي عدّة دلالات.

عمل المخرج/ تقني الديكور على نسج تواصله مع جمهوره في جوّ من الإيهام، مرّكزاً على كلّ ما يتعلّق بإنتاج المعنى الذي لا ينتجه اعتباطاً، وليحقّق فكرته على وفق قيم مُستمدّة من إيقاع التّواصل البصري العادي وفاعليته، سعى إلى اختيار أدوات ومواد إظهار ملائمة لرسم فضاء درامي مستنسخ

1 - ثناء سالم، دراسات في اللسانيات المعاصرة، الصّحوة للنشر والتّوزيع، القاهرة - مصر، ط1، 2009م، ص: 195، 196.

2 - جلال جميل محمّد، مفهوم الضّوء والظّلام في العرض المسرحي، المرجع السابق، ص: 162.

3 - فيليب سيرنج، المرجع السابق، ص: 377. يُنظر، جلال جميل محمّد، المرجع السابق، ص: 167.

4 - شارل سندرس بورس، تصنيف العلامات، ترجمة: فيرال جبوري، دار إلياس المصرية، القاهرة - مصر، ط2، 1986م،

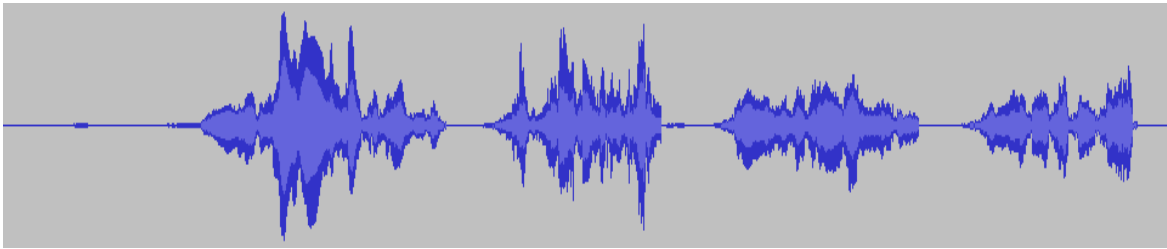
من الواقع المعيش للمجتمع الجزائري، فحرص على توفير عناصر السياق الاجتماعي والثقافي المحلي بكل علاماته ورموزه التي تحتاجها عملية بعث الفضاء الدرامي الحي من لغة النص الدرامي المكتوب، وذلك تحقيقاً للشروط الملائمة التي يتطلّع إليها عمله الفني المقدم بكل واقعية وصدق، فبفعل فنيات المسرحية استطاع أن يحقق توافقاً وتكاملاً بين المنظومة البصرية للعرض، وبين ما يطرحه النص من تأويلات مرجعية تحدّد مستوى الصراع الفكري داخل التركيبة الاجتماعية التي رسمتها الرؤية النصية للمكان الدرامي (بمينة).

ينطلق صوت الزوج (عمر) عاليا مغاضبا يقدُّ السكون المؤقت.

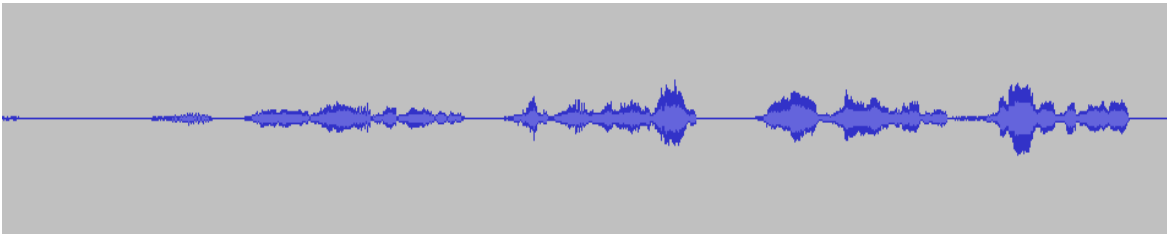
(الصوت) : كيد النساكيلين *** ومن كيدهم يا حزوني

راكبة على ظهر السبع *** وتقول الخرفان ياكلوني.

النسق الصوتي لصراخ الدكتور(عمر) :



التمثيل الصوتي للأداء العادي¹.



تردده صرخة طويلة النفس ترسلها امرأة خلف الستار، صوتٌ ينفجر من أعماق العُرف، نخب أنثى وسط عتمة الظلمة لا يُرى لها وجود.

1 - التمثيل الصوتي في المقطع الثاني من أداء المحلل السيميائي بنفس إيقاع السلسلة الصوتية الأولى مع خفض شدة الصوت من أجل استبيان الفروق الفونيتيكية بين التسقين الصوتيين من حيث مدى التوتر الصوتي والشدة، وقد أستخدم في هذه العملية

برنامج إلكتروني مثبت على جهاز الحاسوب مخصص لذلك ، يحمل اسم : Audacity

الموقع الإلكتروني: <https://sourceforge.net/projects/audacity/>

الصوت : باراكات باراكات باراكات باراكات

د- الأنساق الصوتية :

تحيل هذه الصرخة إلى الدال الثاني من العنوان وهو (يمينه)، ومنه إلى ممارسات تحدث كل يوم، وتُدون في الذاكرة ليجمع المشاهد بين الدال الأول والمدلول الثاني للصوت، ما يفسح المجال واسعاً لاشتغال الذاكرة، فيستبق الأحداث، وتهيج لديه الطاقة الاستشراكية، وتفتح آلية التحليل لديه، فيبقى مشوقاً لمعرفة ماهية الصرخة وصاحبها وأسبابها...

وهي تقنية درامية استدرجية من قبل المخرج "محمد آدار" لشد انتباه المتلقي وحفز فضوله وتحريك شعوره، ليلقي به من عالم التمثيل والفرجة إلى عالم الحقيقة من خلال مخاطبته خارج مجال المسرحية، ليصنع عفوية غير منتظرة من قبل الجمهور، تجعله يصدق الحدث بعده بناء تؤسس له صرخة النساء في تجاربه المكرورة المتناسلة من رحم الواقع الأسري الذي يعيشه، فالتسق الصوتي للمرأة يحدد جنسها وستها، فصوتها يختلف عن صوت الرجل، بل ويختلف عن صوت امرأة أخرى (شابّة، عجوز)، كما أنّ صوت الطفل يختلف عن صوت الرجل والشيوخ في خصائصه ودرجته (سرعة، بطء)، أو من حيث مستوياته (قوي، متوسط، ضعيف).

صرخة تدفعه للتوّ إلى ربط هذه الصرخة النسوية بعنوان المسرحية التي جاء لمشاهدها، وهو يحمل تساؤلات أفرزتها قراءاته التأويلية الأولى للعنوان، فهي إذن صرخة (يمينه)... وكلما تقدّمت عملية المشاهدة، توطّدت في ذهن المتلقي دلالات العنوان بما تحمله المسرحية من أحداث.

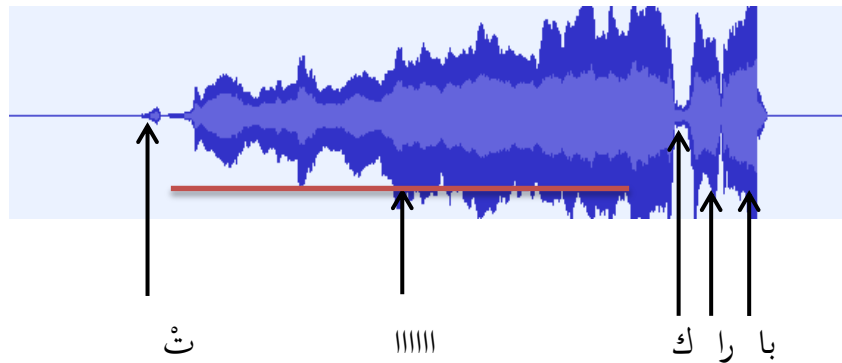
فأهم ما يمكن رصده أثناء دراسة الحوار في الخطاب المسرحي نبراته، ومدى تمكّن هذه النبرات من خلق التواصل، وتمثّل الموقف، وسنكتفي بنماذج صوتية، يتأسس عليها ملفوظ الجملة الحوارية في الخطاب المسرحي، ويمكن أن نمثّل لذلك ببعض المقاطع .



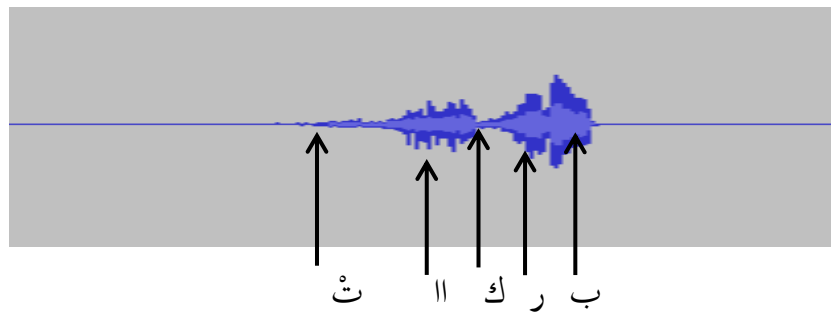
الصورة 2: (يمينة) تصرخ

يمينة : باراكات ، باراكات ...

التمثيل الصوتي = من حيث القوة والمدى هو صوت امرأة تصرخ.



التنطق العادي: بركات .



فمن خلال التمثيل الصوتي الموضح في الرسمين يتبين أنّ الأداء الأول أكثر امتداداً وسمكاً، فالصوت فيزيائياً كان جزلاً لما تضمّنته هذه العلامة من حروف قوية تعكس قوة الانفجار النفسي، فالباء حرف انفجاري مُقلقل له صدى ناجم عن ضغطه، أمّا الراء حرف مفتوح فيه تردد واضطراب وارتجاج عند حدوثه، في حين الكاف حرف متحرّك شديد أكثر عمقا وانحباسا للهواء، دلالة العمق فيه تُكسبه

خاصية النفاذ إلى مكامن النفس الخفية، لتكشف الستار عن أحاسيس دفينه في صميم أنثى تعيش القهر والكبت¹، يليهما ألف مدٍّ ممطّطة ذاتٌ مجال واسع ينفث فيها الفم، بحيث ينطلق من خلالها الصوت عالياً دون اعتراض، أو ما يُعرف بالنبر الانفعالي (نبر الطول)، فإطالة زمن النطق بالصوت الصائت تعبير عن غرض كلامي ما، فمدُّ الألف يكشف عن حقيقة دلالية أرادها المتكلم في أدائه، كبيان مدى الضغط النفسي الذي يترجمه الصراخ الطويل، فالألف بامتدادها الصوتي تعكس المشاعر الممتدة والأحاسيس العميقة لا سيما في مجال الحزن، فيصير الضغط على مقطع صوتي من العلامة اللغوية علامة أخرى تؤوّل بالصراخ، وهذا المدلول يتحوّل بدوره إلى دال يحمل مدلولاً نفسياً يريده المتكلم وهو الألم والضغط أو الخطر... فيصبح الصوت مرآةً لخفايا النفس، ويكسبه طبيعة محاكية للشعور المحسوس.

إن استجلاء الدلالة التنغيمية لأي صوت لغوي لا تقوم على معرفة المخارج الفيزيولوجية وحدها، فالعنصر الجوهرى ليس هو الصوت في نفسه، إنما في القوة الإسماعية الكامنة في درجته وشدته وتردده، والمدى المصاحب لهذه الأصوات التي يحللها المتلقي عبر سيرورة التوليد الدلالي ليصل إلى فكّ الشفرات اللغوية في الأداء الصوتي الذي ينتجه الممثل، فيتعرّف عن مواطن التنويعات في أدائه اللغوي للعلامة نفسها، ومن ثمّ يكشف الدلالات الجديدة والإضافية التي تنتجها العلامة الصوتية كالرضا أو الاستنكار أو التوسل أو التهديد أو الاستفهام....، فلا يتخذ الصوت وتيرةً واحدةً، إنّه يتغيّر بتغير المواقف وتباين المشاعر، يرتفع من أجل الصراخ من الألم، كما ينخفض دلالة على الضعف والوهن، أو من أجل البوح بالأسرار، وهذه الانخفاضات والارتفاعات تحصل ردود الفعل المتباينة، وتحقق الفهم والتواصل.

« فاللفظ اللساني ليس مجرد إنتاج لقواعد اللغة، إنما يرتبط بضوابط السياق، وأنواع السلوك المتصل باللغة كدرجة وقوة الصوت وسرعته ورنينه، ممّا يساعد المرسل إليه على التأويل الصحيح

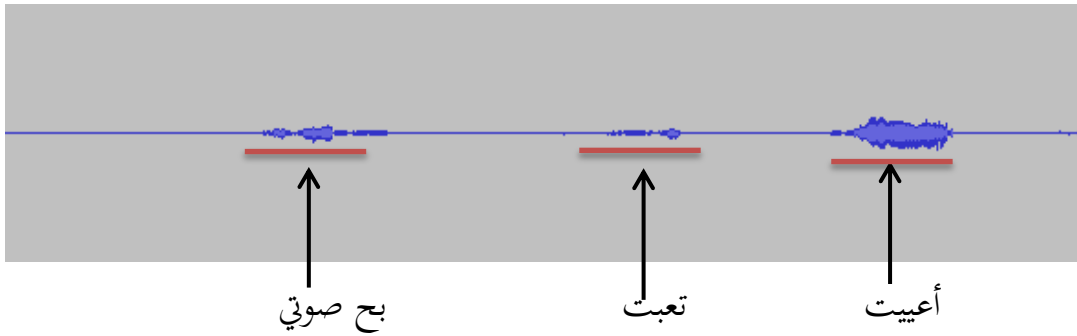
1 - سعيد خديجة، التلوينات الصوتية والدلالية للأصوات المتوسطة في نونية أبي البقاء الرندي، مذكرة ماجستير، إشراف: مكّي دزار، كلية الآداب والفنون، جامعة السّانّيا، وهران- الجزائر، 2014م، ص: 37، 38.

للعلامات «1»

بمينة : الكاس ما هو ذهبٌ وأنا نشرب غيرُ في المزار، علاقة فاسدة، شخ ريقِي، بخُ صُوتي،
أتعبت والله اتعبت ... لا يا سادة مانزیدش نوقف قدامكم اليوم خلاص، نُسَلِّم كل شيء ونرجع لدار
والدياً...2

فلنركّز تحليلنا على المقطع الصوتي التالي:

بمينة : « عييت ، تعبت ، بح صوتي »



من خلال مستويات النسق الصوتي المسجل، يمكن ملاحظة انخفاض في درجة التوترات الصوتية دلالة على الضعف والوهن، فهي تعابير صوتية حقيقية وواقعية منسجمة مع الموقف الدرامي الممثل للمعاني النفسية والجسدية للعي والتعب، وبجة الصوت التي ينبغي أن ترافقها دلالات صوتية مطابقة لها، كما ترافقها أيضا و بالتوازي تعبيرات الوجه وحركات الجسد المعبرة عن الاسترخاء عند البوح بكوامن الذات3.

وهي مرحلة تفتتح فيها المسرحية بحدث أولي يقدم إطار الجو العام للمسرحية ويجعل الجمهور في مواجهة مباشرة مع الأحداث في وقت مبكر، تهدف إلى دفع حركة الفعل وحركة الشخصيات إلى الأمام، في إطار التعريف بطبيعة الحدث الذي يؤدي إلى وجود موقفين متباينين4، وهي مرحلة تشكل بداية المسرحية .

1 - كير إيلام، سيمياء المسرح و الدراما، (المرجع السابق)، ص: 124، 125

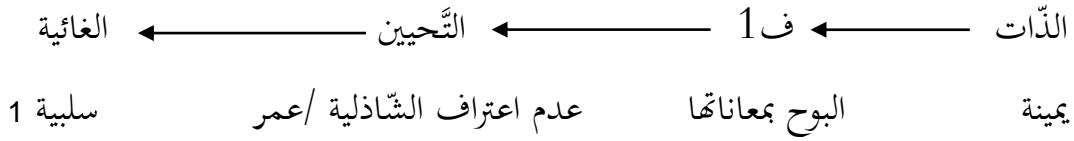
2 - محمد آدار، (مسرحية بمينة) ملحق البحث، العرض، د: 1:00

3 - نورة العزاري، المرجع السابق، ص: 362، 363

4 - يُنظر: مجيد حميد الجبوري، البنية الداخلية للمسرحية (دراسات في الحكمة المسرحية عربيا وعالميا)، دار الفكر للنشر والتوزيع

- العراق، ط1، 2013م، ص: 75، 76.

ويمكن التمثيل لهذه العلاقة بالفرضية الآتية :



الصورة (4) يمينه تعترف.



الصورة (3) يمينه تبوح .

هـ- الحركات والإيماءات* :

بما أنّ الحركة لغة بصرية تتماشى توازياً مع الأداء الصوتي، فتفسير الحالة النفسية للشخصية (يمينه) مرتبط بحركاتها، حيث تدلُّ حركة عينيها وهيأتها على الحزن والجزع، فهذه النظرة الذابلة الغضبية علامة دالة على العتاب، مع نيّة الهجر عقاباً لزوجها وأهله على تقصيرهما في عشرتها 2. أمّا رفع الرأس والميل به إلى الخلف قليلاً مع التنفس المتسارع دليل آلام مُكثّمة في الصّدر، وحسرة على شباب ولى وضاع رغباً عنها مع زوج لا يقدر المرأة ولا يحترمها. 3. وفي وضع اليدين على الصّدر وتوجيه أصبع السبابة أثناء الكلام، دلالة على أنّ المتحدث يتكلّم عن نفسه، بضمير المتكلم (أنا).

1 - منير الزامل، التحليل السيميائي للمسرح (سيميائية العنوان - سيميائية الشخصيات - سيميائية المكان)، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق - سورية، (د، ط)، 2014 م، ص: 112.

2 - ثناء سالم، المرجع السابق، ص: 146.

3 - المرجع نفسه، ص: 155.

*- ليست سيميائية الحركة والإيماءة قراءة أفكار الآخرين بالمعنى الحرفي، وإنما التنبؤ بما يدور في خلدكم من مشاعر ومزاجية، وأن كان المؤدّي لها كاذباً ومتصنعاً، فهي صادقة الدلالة في أدائها للغرض.

(يمينة) هنا تبوح بشجونها، متخذة كل نبرة من نبرات قصتها دور المعترف، و الكاشف الصريح لخفايا وخبايا أمور رأتها بحسها الأنثوي وصوتها الصارخ لإفشاء أسرار وقضايا مندسة في مجتمعتها، حتى تقدم رؤية وتجسد ضميراً حياً، وتصور القلق والتوتر العائلي من خلال الاستبطان العميق للذات ضمن معطيات دلالية ذات بعد نفسي واجتماعي مريض أفرزته عشرة الزوج الموبوءة بقناعات تقليدية موروثه تهمين الأنثى وتحط من كرامتها، ما يحتم على الزوجة (يمينة) خيار الهروب مع أبنائها إلى بيت الأهل، لتكون في مصطلح الشرع امرأة ناشراً.

(يمينة) هي رمز المرأة والتحدى، الساحرة بكلامها، المبحرة في دهاليز تلك الذهنية الجماعية، لتعبّر عن زمن فات، وتستبق به آخر آتٍ، وكأنّ الكلام تعدى ذاته من إقرار قضايا المرأة وهمومها وخضوعها للآخر إلى ما ينبغي أن يكون عليه وضعها مستقبلاً.

- أنساق الهيئة (الوضعية):



الصورة (6) الشاذلية تدعي الضعف والوهن.



الصورة (5) الشاذلية تتلصص

تبدو (الشاذلية) في هذه اللقطة في قمة الوهن والاستكانة في وضعية جانبية علامة على الخوف، منحنية الظهر كعلامة على العجز وكبر السن.

وإن دخولها ملتحفة بالحايك يحمل دلالة على أنّها كانت في خارج البيت، لكن الذي يثير الاهتمام طريقة دخولها، فهي منحنية تمشي الهويناً، فدخولها جلسة متحفية فيه إثارة للمشاهد، وفيه تحريك للأنساق الثقافية في ذهنه عن المرأة المضطهدة، فيجعله يطلق عنان التأويل إلى ثقافة التلصص والتجسس على المرأة لا سيما المطلقة والناشز، وما يلاحقها من اتهام وتشكيك في عفتها وشرفها.



الصورة (7) مباشرة بعد خلع (الشاذلية) للعجار

ملامح (الشاذلية) في هذه الصورة تشكّل أيقونة لشخصية مترمّنة وصارمة، شخصية قويّة وجادّة يتشكّل نسق هذه الأيقونة من خلال تقطيب الحاجبين، وشدّ أطراف الشّفاه قليلا إلى الأسفل في شكل هلال، ويبدو أنّها أطبقت عليهما بقبضة الحنك بإحكام، وحركة سحب العُجار ونزعه بقوة وسرعة تدلّ على البعد النفسي لهذه الشّخصية على أنّها قلقة وغير مستقرّة، وسنستشرف من خلال مؤشرات الصّور اللاحقة ترجمةً لطبيعة هذه الشّخصية، وقراءةً لدوال تحيلنا على وجود شرارة الصّراع الذي تولّده طبيعة الاختلاف والتّعارض بين الشّخصيات المتناظرة .



الصورة (9): صراع حاد

الصورة (8): لحظة الصّدام الأوّل

تتجلّى دلالات الصّراع والمقت من خلال المسافة القريبة بين الشّخصيتين المتحاورتين، فالاقتراب الشّديد ثمّ الانسحاب مع اللّف والدوران فيه إيذانٌ بالخلاف، وتأهّبٌ للشّجار، فالوضعيّات الجسدية للشاذلية و(بمينة) أثناء التّخاطب تدلّ على التّعارض والصّدام الذي تحرّكه طبيعة كل شخصية في

خصوصيتها البيولوجية والثقافية والاجتماعية المتفرّدة .

وفي الصورة (8، 9) تقف (الشاذلية) في وضعية شموخ، منتصبه القامة مرفوعة الرأس، مع شد الصدر

و رفع الأطراف ... وهي علامة تحمل معاني التّفاخر والغرور...1

تمثل الصّورتان السّابقتان المشهد الأوّل الذي أفتتحت به المسرحية نقطة التماس الأولى التي تمّ فيها

تقاطع القوى المتضادّة (يمين ← الشاذلية) ، وهي نقطة الاصطدام الأولى التي تتسبّب في إشعال

الفتيل الذي يشكّل أزمة التّصعيد، حيث تجلّت في هذا الموقف في شكل شخصيتين متكافئتين .

وقد أفصحت الشّخصيتان على هذه المعاني دون اللّجوء إلى الكلام، ونتيجة لهذا الإفصاح التّقابلي

الصّامت تتّضح الاتجاهات المختلفة للقوى التي تكون مجتمع المسرحية ومضمونها.

ونظراً لتباينها تتضارب وتتقاطع فيما بينها مولّدة الصّراع، فهي أشبه بعملية الاحتكاك الداخلي

الذي يحدث بين مواد قابلة للاشتعال، فلو كان مظهر الشّخصيتين على نمط واحد لاستبعدنا

إمكانيات الاختلاف، ولما توقعنا التّعاض الحاصل، ومن جهة أخرى لو تفرّدت (الشاذلية) مثلاً

بالهيمنة أو السّيطرة منذ بداية الحكمة الدرامية حتى نهايتها لما ظهر أي صراع يُذكر، ولخلت المسرحية

من أي توتر².

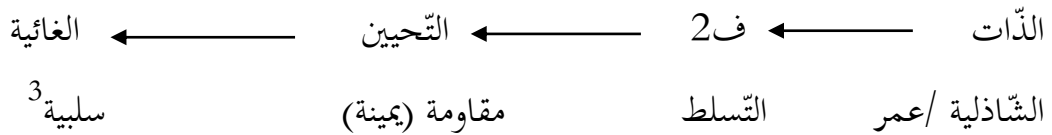
فاستراتيجية "محمد آدار" من خلال هذا التّقابل التّناظري بين الملامح المتعارضة هو زيادة التّوتر

ودفع حبكة المسرحية إلى الأمام، ممّا يشحن الأحاسيس والانفعالات لدى الجمهور، فكلّما كان

الافتتاح مثيراً فإنّ ذلك يؤدّي إلى مزيد من التّرقب والتّشويق الذي من شأنه حفز اهتمام المتلقي

وتوجيه تركيزه على المسرحية استعداداً لاستقبال الأحداث اللاحقة في مسارها التّصعيدي.

ويمكن التّمثيل لهذه العلاقات من خلال هذه الفرضية التي تؤسّس للصّراع والمقاومة :



1 - جيلين ويلسون- شاكر عبد الحميد- محمد عناني، سيكولوجيا فنون الأداء، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، جانفي 2000م ، ص 208.

2 - مجيد محمد الجبوري، المرجع السّابق، ص: 80.

3 - منير الزّامل، المرجع السّابق، ص: 112.

بعد هذه اللحظة التي تحدث فيها نقطة الانطلاق، تأخذ حبكة المسرحية مساراً جديداً، إذ تبدأ كافة خطوط الحركة بالإفصاح عن فاعليتها في ممارسة الضّغط النّاجم عن تعارض الأهداف و تقاطع القوى المتضادة، بحيث يسعى كل طرف فيها إلى الهيمنة على الآخر، تسارع يفضي إلى رفع وتيرة الأحداث إلى مستوى الذروة .

إنّ خضوع (بمينة) للآخر كان نتيجة تملكه إيّاها، تملكٌ سارٍ مفعوله بطبيعة الانتماء إليه كزوج ينتمي إلى سلطة اجتماعية، وعند التحرر من قيوده يبطل الخضوع، لهذا فإنّ العلاقة الأفقية بين الاثنين تلتقي في نقطة متضادة تحاول (بمينة) المحافظة على أحد طرفيها والتّشبث به بقوّة، وتحاول والدته (الشاذلية) التي تمثل الطرف الثاني ابتغاء تحقيق الهيمنة (الخضوع)¹ .



الصورة(10): حركة دالة على السّخرية

ولنلاحظ حركة الجسم المائلة للخلف تشكّل علامة تُؤوّل بدلالة الكبرياء والعُجب، حتّى أنّ اتجاه النّظر لم يكن مصوباً تجاه المخاطب (بمينة)، أمّا الإشارة بالسّبابة مع ارتفاع مؤخرة الأصبع فتنتج دلالة السّخرية والاستهزاء بيمينية.

1 - يُنظر، نفلة حسن أحمد ، التّحليل السيميائي للنص الروائي (مرجع سابق)، ص : 149 - 170.



الصورة(11):يمينة في حالة إعراض

(يمينة) تدير رأسها و قد أبانت عارضها، فهذه علامة مؤشرة على إعراضها عن (الشاذلية)، أو عدم الرغبة في لقائها، فهي علامة مجافاة ومخاصمة¹.

يوافق دلالات هذه الوضعية الحوارية، إمساك الذراعين المزدوج وهي علامة بصريّة تؤوّل على أنّ (يمينة) غير مرتاحة لكلام (الشاذلية)، وعلى عدم موافقتها لما تقوله (غير راضية)، ويمكن تأويلها سيميائياً أيضاً على أنّها رابطة جأش تنتظر حلول دورها، في موقف عدائي دفاعي²، (سلي).



الصورة(12) الإحساس بعدم بالأمان

في حين نجد أنّ ثني الذراعين كاملتين كأنّ الشخص يحتضن نفسه فيه إشعار بالخوف، وهذه حركة تقوم بها المرأة حين تواجه ظروفًا مؤلمة أو موقفًا مسببًا للتوتر، فهي إشارة حركية دالة على عدم

1 - ثناء سالم، المرجع السابق، ص: 160.

2 - آلن بيبز، لغة الجسد (كيف تقرأ أفكار الآخرين) من خلال إيماءاتهم، تعريب: سمير شيخاني، دار الآفاق الجديدة، بيروت - لبنان، ط1، 1997م، ص: 68-70

الشعور بالأمان مع فقد الثقة بالنفس¹.



الصورة (13): دالة على السعادة والارتياح

(يمين) تنظر إلى الأفق مبتسمة، فاتحة ذراعيها، وهي حركة دالة على الأمل واستشراف البعيد والمستقبل الأفضل.

(يمين) تحلم كأى امرأة مثقفة بالانطلاق والخروج من دائرة القهر المرسومة، إلى حياة أكثر رومانسية ورقة، وهي تعي ضرورة التحرر من كل أشكال الاستلاب، غير أنّها تفضل بسبب القيود التي تكبلها من الداخل .

والسبيل الوحيدة إلى تحقيق حصر دلالي للصورة هو إرفاقها بإرسالية لغوية تشرحها، وتولد نقطة إرساء دلالية تضبط حدود التدليل وتنظم التأويل في إطار العلاقات التفاعلية بين أنساق الإرسال، ولهذا نعزز كل صورة بصياغة لغوية تحدد البناء الدلالي الأصلي الذي تُوحى به الصورة .

و- الأنساق الجسدية:

يُعدّ جسدا (الشاذلية) و(يمين) محورا إرسال في العرض المسرحي نظراً للكثافة العلاماتية التي ينتجها جسدهما، بعدّ الجسد منظومة من الرّمزيات تحمل في بواطنها الكثير من الدلالات المختلفة، التي يراعيها المخرج في اختياره للممثلين، فجسد الممثل في طبيعته واقعة اجتماعية، ومن ثمة فهو واقعة دالة، يدلّ باعتباره شكلاً وباعتباره موضوعاً، إنّهُ علامة تحكي كلّ جزئيات الحياة الثقافية، لا سيما إن كان

1 - آلان و باربارا بيزز، المرجع الأكيد في لغة الجسد، ترجمة: المكتبة العربية جرير للنشر والتوزيع، الرياض- المملكة العربية السعودية، ط1، 2008م، ص: 99.

مكسواً باللباس .



الصورة: 15 (ملامح الهرم)



الصورة: 14 (جسد مترهّل)

فالقراءة السيميائية لجسد (الشاذلية) تجعل منه دالاً متكاملًا قادراً على توليد سلسلة لا متناهية من الدلالات المندمجة في كيان الثقافة والهوية الثقافية، فلو تأملنا الوجه منه، فإننا نجد له مكانة خاصة من مجموع صور الجسد، كونه الأكثر تعبيراً عن الجسد، ولأنه الجزء المرئي والظاهر عند الخطاب، فلامح (الشاذلية) تدلّ على أنّها امرأة مسنّنة تجاوزت منتصف عمرها، لا تبدو عليها ملامح الشباب والفتوة، تظهر عليه كذلك بعض التقاسيم على الوجه، وترهلات واضحة على مستوى جلدة الحنك، ليس عليه شيء من زينة الماكياج، "مرفوعة الجبين للتعبير عن العزة والكرامة والشرف"¹، هذا المظهر يجعل منها أيقونة الأنثى ورمز الصمود والأصالة والمرأة الجزائرية المحافظة.

وتتعرّز شفرة الجسد في وظيفتها الإرسالية بما تقوم به (الشاذلية) من حركات، فالحركة باليد من أغنى وسائل التعبير عن الأفكار، فهي تسعى إلى خلق بعض الدلالات المندمجة في كيان الثقافة والهوية الثقافية للمجتمع الجزائري من طقوس وأمثال شعبية وحركات تشير بها (الشاذلية) أثناء حديثها فترجع بنا إلى تفاصيل الحياة اليومية لاسيما في خطاب العجائز.

أمّا شخصية (بمينة) فتحمل نقيض المواصفات السابقة من منطلق الدلالات التي ينتجها جسدها.

1 - محمد محمد داود، جسد الإنسان والتعبيرات اللغوية (دراسة دلالية ومعجم)، دار غريب للدراسة والنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، (د ، ط) ، 2006 / ، ص 151.



الصورة (16): ملامح الشباب

وبالتركيز - دائماً - على الوجه بعدّه العلامة البارزة في منظومة الجسد، يتبيّن أنّ (يمينه) تمثّل شخصية امرأة شابة جميلة، مسبوكة القدّ، ذات بشرة بيضاء نضرة، عينان منحنيّتان من أطرافهما إلى الأسفل و متباعدتان قليلاً، يبدو عليهما الدّبول، وهذا مؤشّر على أنّها امرأة طيبة ومتسامحة¹، يزيدّها حسناً ما وُضع عليه من تقيّين بمساحيق تجميلية، سافرة الوجه، كاشفة لشعر شديد السواد منسدل على كتفيها، مصقّف بطريقة عصرية، تشكّل نسقاً قادراً على أداء دلالة العصرنة، كما يبدو شعرها ناعماً، يعكس شخصية تتميّز بالحساسية المفرطة من الغلظة والخشونة²، تتميّز بجسد مسبوك غير مترهّل، فهو أنيق وفاتن، وقد حرصت على الظهور بهذه الصّورة التي تفصل جسدها وتحدّد مواطن الرّقة والأناقة فيه، فعلامات جسدها جعلت من (يمينه) رمزاً أوجد في ذهن المتلقي دلالة الشّابة المتحضّرة.

فالبعد الرمزي مسكون بتمثّلات الجسد، وهو يشتغل كائناً تاريخياً واجتماعياً وما يتفرّع عن الواحدة من تلك التّمثّلات في مظاهر عيشه المادي المختلفة، وعيشه الرمزي والطّقوسي والفنيّ والجمالي³، وباعتماده على الهيئات والحركات والإشارات ومظاهر الزّينة، يصبح وسيلةً من وسائل التّواصل التّقافي.

فالمرجعية الأولى ذات ارتباط زمني بعلامات الرّبي والدّيكور، ونقصد بها زمن العرض المسرحي،

1 - ناعوم آر تيكل، بإمكانك قراءة لغة الوجه، ترجمة مكتبة جرير للتّشّير والتّوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية (د، ط) (د، س)، ص: 65.

2 - المرجع نفسه، ص: 40

3 - الأزهر الرّناد، اللّغة والجسد، مركز التّشّير الجامعي، تونس، 2007م، ص: 268.

وتفسّر العلامات هنا وفق العلاقة الزمنية المشار إليها، أي وفق الانتماء والظرف الزمنيين. أما المرجعية الثانية فتربط العرض وعلاماته الثقافية بالمتلقي، لأنه المؤول النهائي للعرض المسرحي، وحتى لو كانت العلامات المسرحية ترتبط مع بعضها البعض حسب ما ذهب إليه (بوغاتريف)، فإنها لا تشير لحظة العرض المسرحي إلى العلامة ذاتها التي طرحها الكاتب، بل تتحدّد علاقتها المباشرة بالمؤول وموروثه الثقافي، من خلال إرجاع العلامات لا إراديا إلى ثقافته وبيئته الاجتماعية، ولهذا استبدل (بوغاتريف) الدلالة الحقيقية بمصطلح آخر أطلق عليه: (الدلالة بالتضمن)، وتمثّل في كل عناصر العرض المسرحي، وتحكم العلاقة الجدلية بين الدلالة الحقيقية والدلالة بالتضمن كلّ مظهر من مظاهر العرض المسرحي، لأنّ الديكور وجسد الممثل وحركاته وكلامه يحدّد ويتحدّد على الدوام عبر تغير شبكة من المعاني الأولى والثانوية¹.

ز- الأنساق المظهرية:

1- الملابس :

تعدّ أنساق المظهر حاملات لمعانٍ من نوع خاص، فهي تتشكّل من التقاء شفرات فرعية كالملابس، ولهذا الشفرة أبعاد جمالية، فضلا عن دورها في تشكيل ملامح الشخصية المسرحية بكلّ أبعادها الاجتماعية والثقافية، حيث تؤدّي الأزياء دوراً هاماً في الإشارة إلى الأصول العرقية للشخصية وثقافتها المختلفة وانتمائها الاجتماعي أو الديني، وقد ظهرت (الشاذلية) بمظهر طبيعي يلائم شخصيتها الدرامية، ويحكي جزءاً من الحياة الاجتماعية لهذه الشخصية، فهي من الجيل القديم المحافظ، فالحايك أو "الملاية" لباس تقليدي محتشم من التراث الجزائري، ترتديه المرأة فوق ملابسها لتستر سائر جسمها عند الخروج من البيت، فلباسها يعبر عن موروث اجتماعي أصيل. يمكن أن نستدلّ به عن الجهة التي تنتمي إليها هذه الشخصية، وفيما يُعتبر الأبيض هو اللون الغالب في مناطق شمال البلاد وغربها، فإنّ الأسود هو اللون المفضّل لدى نساء شرق الجزائر، وتتأكّد المعاني بأنساق أخرى لسانية كاللهجة المستعملة في المسرحية.

1- كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما (مرجع سابق)، ص : 19

أما لونه الأبيض فهو علامة تؤول سيميائياً بدلالات رمزية كالطهارة والنقاء والبراءة والصفاء والسلام...¹ أما "العُجار" فهو رمز الحياء والستر، ولونه الأبيض يحمل نفس الدلالات السابقة التي يحملها لون "الحايك"، وهي امتداد لدلالات دينية وثقافية.

فستر الرأس أو الوجه بالحايك والعجار، له دلالة اجتماعية، وهو وسيلة إبلاغية ضمنية مفادها أن الحرّة في المجتمع الجزائري التقليدي لا ينبغي لها أن تكشف عن وجهها أو رأسها، أما الأمة إذا أسفرت، وحسرت عن وجهها ورأسها فقد كسرت عُرفَ المجتمع التقليدي لإبلاغ رسالة يفهمها القوم جيداً، ويتبعها على الفور ردُّ فعل لرد القبح والعار عن الحي.²

أما شخصية (يمينة) فإنّ لباسها كان عصرياً ليس منفصلاً عن ملمح شخصيتها الدرامية، فهي ترتدي سروالا، وقميصاً طويلاً إلى حدّ الرّكبة يكشف جانبا من معالم جسدها، لونه أصفر فاقع يصنّف من الألوان الحارّة، فهو مصدر الدّفء والحنان والبهجة والسرور و الحُسن والجمال، كما أنّه لون فاتن جَدّاب، نستدلّ على هذه الدلالات بقول الله تعالى: ﴿ قَالُوا اذْعُ لَنَا رَبِّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا لَوْنُهَا، قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ ﴾ البقرة:69، كما أنّه يدلُّ على الذّبول والاضمحلال، قال عز وجل: ﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَسَلَكَهُ يَنَابِيعَ فِي الْأَرْضِ ثُمَّ يُخْرِجُ بِهِ زَرْعًا مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهُ ثُمَّ يَهِيَجُ فِتْرَاهُ مُصَفَّرًا ثُمَّ يَجْعَلُهُ حُطَامًا، إِنَّ فِي ذَلِكَ لَذِكْرًا لِأُولِي الْأَلْبَابِ ﴾ الزّمر:21، كما هو رمز للقيمة والمكانة فهو لون الشمس والذهب النَّاصع .

أما في علم النَّفس فهو مؤشّر يحمل دلالة الغيرة والرّيبة والتوتر والوسواس... فالمظهر يشير إلى المخبر، ويكشف جانبا من خصائص الشخصية وطبائعها النَّفسية والسلوكية في الدّور الدرامي الذي اضطلعت (يمينة) بتمثيله، فهي امرأة متحضّرة فائقة الجمال دافئة المشاعر...، مزايا جعلت منها محلّ حسد وغيرة من حماتها (الشاذلية)، أما إحساسها المرهف فكان تحت وطأة زوجها المستبدّ الذي استغلّ أنوثتها في استعراض رجولته الفظّة، لهذا فهي تعيش توتراً نفسياً وحرزاً عميقاً وذبولاً عاطفياً. وللإشارة فإنّ الحجاب عند (الشاذلية) يعيّن الهوية، ويحيلُّ على الانتماء الجغرافي أو التاريخي أو

1 - يُنظر، أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، ط2، 1996م، ص: 69.

2 - ثناء سالم، المرجع السابق، ص: 170.

السوسيو ثقافي أو العرقي للشخصية، بينما الملابس قد لا تعكس في كثير من الأحيان الهوية الذاتية أو الفردية للفتاة، بقدر ما تعكس الذوق الشخصي والطبيعة النفسية للفرد ذاته¹.

فالملابس إذن وليدة الواقع والبيئة تتماشى مع جوهر الإنسان ورؤيته الثقافية ومعتقداته الديني، فهي لا تكشف عن الملامح الخارجية فحسب، بل لها أبعاداً داخلية بوصفها تشفُّ عن جوهر الشخصية، وتستبطن كل مخبوء نفسي فيه، وعن طريق الفعل والفن البصري تقدّم الشخصية إشارات وعلاماتها للمتفرّج، فتبوح بجانب من هذا الواقع النفسي المتواري، يتوسّل المتفرّج لغته الخاصة في فكّ شفرتها المظهرية، مستنداً إلى القيم الاجتماعية والأخلاقية الفاعلة في الجماعة، والتي على ضوءها يكتسب الدال المسرحي القدرة على استدعاء ما وراء المعنى، أو ما يُسمّى بالدلالات المصاحبة². وهي أنساق درامية ثابتة (عادية) يمكن أن ندرج ضمنها أنساقاً مظهرية متغيّرة تمنح الشخصية المسرحية دلالات درامية متغيّرة من خلال استعانة الممثل بأدوات وإكسسوارات تمنحه شخصية جديدة.

فالأزياء جزء من نسيج شامل هو العرض المسرحي وفضاؤه الذي يجري فيه، فهي تتقاطع معه لتشكّل في النهاية ذلك التّكامل الذي يصوغ المعنى العام للمسرحية التي تجسّد صراع شخصيتين مختلفتين، وبالأحرى ثقافتين متباينتين، فاللباس الذي ترتديه الممثلتان هو أيقونة، وفي الوقت ذاته مؤشّر على عمرها وانتمائها الثقافي ومكانتها الاجتماعية ...



الصورة:18(يمينه تشرح)



الصورة:17(يمينه تضع النظارة)

1- جنيدى عبد الرحمن، سوسيلوجيا الجسد والحجاب، المجلة العربية للأنثروبولوجيا المعاصرة، مركز(فاعلون) للبحث في

الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية والإنسانية، الجزائر، العدد 03، مارس 2016م، ص: 163.

2- نديم معلّ، لغة العرض المسرحي، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2004م، ص: 85، 86.

2- أنساق الإكسسوارات :

وهنا نلاحظ أنّ (وهيبة عدنان) الممثّلة لشخصية (يمينة) قد وضعت نظارة طبية لتأدية دور المعلمة، ثمّ قامت بنزعها بمجرد الخروج من هذا الدور، فهو تمثيل ملمح شخصية داخل التمثيل المسرحي العام، عن طريق الانزياح أو الخروج عن الشخصية الأولى، فالنظارة في هذا الموقف التمثيلي علامة غير لسانية لها مدلول ثقافي أكثر من كونها مؤشر على قصور النظر، حيث أنتجت في هذا السياق دلالة إيجابية، ترافق هذه العلامة حركة اليد واتجاه الأصابع علامة دالة على وضعية الشرح (صورة:18)، وتؤكد هذه الدلالة وتتعزز بسند لساني ذي نسق عامي فصيح، وظفته (يمينة) قصداً لتظهر شخصيتها كامرأة مثقفة (معلمة) قادرة على التبليغ والإقناع، فتغيير أنماط ووضعيّات الممثل عبر شخصياته الممثّلة، وانتقالها من حالة إلى أخرى، أو من سلوك إلى آخر يتبعه بالضرورة تغيير علاماتي وفق هذا الانتقال، هذا التحول في مدلول العلامة رافقه نوع من أنماط التغيير الإضافي على مستوى التحليل والتأويل عند المتلقي .

وقد حققت "وهيبة عدنان" (يمينة) بهذه الحركة تواصلًا مسرحيًا في أعلى مستوياته، معتمدهً على هذا الإكسسوار كآلية من آليات الإرسال والتوليد الدلالي.

يمينة: الطِفْلَةُ أو الطِفْلُ نفس الشّيء، الإنسان الجديد عندو رجلين ووجهين وطموحين متكاملين، المرأة أو الرجل نفس الشّيء¹.

يمينة : وأنا واش ذنبي إذا كنت نولد غير لبنات ؟

يُعتبر المجتمع التقليدي مجتمعاً رجالياً، أمّا المرأة فهي عنصر ثانوي، ولكي تظلّ المرأة محلّ احترام وتقدير من قبل المجتمع، عليها أن تبقى وقيّة لزوجها ولوالديه، ولا يحقّ لها المعارضة، أو إبداء الرأي، ولكي تفوز باحترامه عليها أن تحافظ على خصوصيّتها الأنثوية، وأن تحلّد اسمه بإنجاب الذكر، فالولد هو من سيعمّر المنزل، وسيراث ممتلكاته، وهو الذي سيصبح قوّة العائلة.

الشاذلية: الولادة والحمل أمور تم لمراء، ديارنا مليانة بالذكورة، لعموم وأولادهم والأحوال وأولادهم غير أنت، حياتنا حرام في حرام....

1 - محمد آدار، (مسرحية يمينة)، ملحق البحث ، العرض : 53:00 د

أطلبي منو السّماح كي جبتيلو بنت، وعاهديه بلّي المرّة الجايّة تجيبيلو ذكر، وبالاك المرّة الجايّة... جيبهملو زوج...¹

إنّ ميلاد البنت في العائلة الجزائرية يستقبل بمشاعر الإحباط، وخيبة الأمل، بالرغم من أنّ الإسلام نهى عن ذلك، فكثيرا ما يكون إنجاب أكثر من بنت نذير شؤم للأُم، وتكون المرأة هي المسؤولة عن ذلك، وليس من المستبعد أن تستبدل بزوجة أخرى تنجب الصبيان.

2- المطلب الثاني: أنساق الإرسال وعلاقتها التفاعلية :

نلاحظ من خلال التحليل السابق أنّ أنساق الإرسال في أداء وظيفتها الإرسالية غير منفردة بهذه الوظيفة، فهي تستدعي تضافر عناصر أخرى تسهم معها في عملية الإنتاج الدلالي وفق علاقات جدلية تفاعلية، يمكن مقاربتها بنظام التعليق الذي يربط عناصر الجملة في النص المكتوب محققا عنصري الانسجام والاتساق، فكل وحدة لغوية غير قادرة على التهوؤ بوظيفتها الدلالية إلا بإدراجها داخل التركيب و مجاورتها لباقي العناصر التي تطلبها إليها لتكوين جملة تامّة المعنى، فضلاً على أنّ كل وحدة لغوية تشعّ دلالياً على ما يجاورها من موفيمات عاجزة على التّدليل، فإنّنا غير قادرين على التّخلص من الشبكة العلائقية المتفصلة في أنساق أخرى للعرض تزامن النّسق الذي نسعى لفكّ شفرته، ما يفرض علينا عدم إحداث القطيعة بين الأنساق المشكّلة للعرض.

يمينية: راني نحب، أنحب، ونزيد نعيّط بطول صوتي... ياناس راني نحب.... كنت نشوفو من بعيد كالخيال، قرّب منّي خايف، ذليل حقرتوا ما عطيتو قيمة، ثرت في وجهو، واش تحب عندي، خليني خليني، بلا ما نشعر لقيت نفسي نبحت عليه، حبيت ندخل قلبو...²

- أنساق المؤثرات الصوتية والضوئية المصاحبة :

رافقت هذه العبارات العاطفية ذات الدلالات الدافئة والصوت الناعم مؤثرات صوتية اصطناعية ممثّلة في موسيقى تصويرية هادئة تسامر الموقف الدرامي العاطفي وتكثّف دلالاته، حيث أنتج هذا اللحن تأثيرات حسية وخيالية ونفسية على المتلقي من منطلق التجربة الشعورية المطابقة.

1 - محمد آدار، (مسرحية يمينية) ملحق البحث، العرض، د: 45:00 د

2 - محمد آدار ، ملحق البحث، العرض ، د: 58:00 د



الصورة (19): (يمينة) في موقف رومنسي

وتزامنا مع هذا المشهد أدت الأنساق الصّويّة دورا كبيرا في دعم الدلالات العاطفية حيث انخفض مستوى الإنارة في القاعة وحوّلت إلى لون أحمر دافئ لخلق علامة بصريّة جديدة تعتمد على اللون أساسا في إيصال المعنى إلى المتلقي، فاللون الأحمر هنا أضفى دلالات الرومانسية و عكس مشاعر الحب في هذه المسرحية.

وفي المشهد السابق تظهر (يمينة) تمدّ يدها إلى من يأخذها إلى عالم أفضل.

الصوت (عمر): جيتك من بعيد، من بلاد الثور والثور، جيتك من بلاد الحق والعدل، جيتك من بلاد الأمن والأمان... دعيني أقول بكلّ اللغات التي تعرفين ولا تعرفين... دعيني أقول لك بالبرق أو برذاذ المطر أن تقبلي دعوتي للسّفر...¹

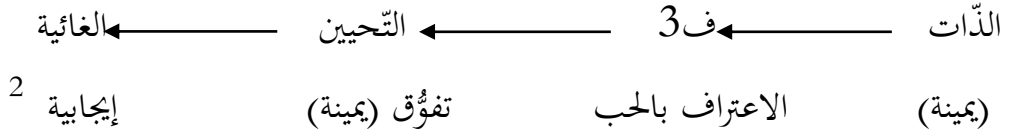
عمر : دعيني أقول لك أي أحبك مع صورة مدّ اليد من قبل (يمينة).

تقوم الشخصيات المساعدة دلاليًا بدور المؤازرة والمعونة، فتقوم بتسهيلات للذات الفاعلة (يمينة) ليتمّ إنجاز برنامجها وهو إقناع زوجها (عمر) ببطلان معتقده، وهنا تتضح الشخصية المساعدة باعتبارها طرفا خارجيا غير واردة في الحكمة الدرامية، إذ صنعت الذات البطلة مساعداً لتحقيق موضوعها السّردي من خلال بناء ذات معنوية أخرى مساعدة لها كفكرة (الفكر التّويري) .

وبإصرارها وصبرها في مناجاة زوجها بعبارات الحب والشوق، كان دافعا لاعتزافه (عمر) بحبّه لها وتغيير نظرتة لها بعدها زوجة وامرأة، ومن ثمّة رجحان كفة النّصر ليمينة بتحقيق موضوعها، ومن هذا الجانب

1 - ملحق المذكورة، العرض، د: 05: 01 سا.

تطفو في أفق التأويل دلالات ضمنية أراد أن يرفها "محمد أدار" إلى الجمهور بصفته عينة من هذا المجتمع، هو أنه بالحب تصلح أحوالنا وعلاقاتنا، وبالاحترام تزال صراعاتنا، وبالكلمة الرقيقة تلتئم جراحنا¹ ، ويمكن التمثيل لهذه العلاقة بالفرضية الآتية:



ومن خلال الفرضيات الثلاثة ومن الشكل التحيين للذات، نلاحظ أن الفرضيتين الأولى والثانية تتسمان بغائية سلبية للبرنامج، تتمثل في عدم الكفاءة بسبب إضمار موضوع قيمي (العادات الموروثة والقناعات الراسخة)، بالإضافة إلى الذات المعارضة وهي الزوج (عمر) وأمه (الشاذلية)، بينما تدعم غائية الفرضية الثالثة في حضور المساعد (عمر) يشكل قوة إضافية ستغير مجرى الأحداث في المسرحية، وبخطابه الرومانسي الذي يدعو فيه زوجته (يمينه) للسفر معه معترفا بحبه لها ومقرا بمنزلتها عنده، فبداية الانفراج بدأت باعتراف (يمينه) بحبها لزوجها، وتذكيره بأول لقاء جمعها به وما تعانیه من حرقة الشوق لفراقه.

هنا تصبح المدينة الحلم عند شخصيات حاملة، غارقة في الحب مستأنسة بلذته، وهو ما نجده عند (عمر) حين طلب من عشيقته (يمينه) السفر معه إلى مدينة مجهولة لا أحد يعرفها. تبحث (يمينه) عن رغد الحياة في أحلامها البعيدة، كي تعلن نزقها من المكان القريب/ الحالي، بهذا الاستقطاب المكاني بين الثنائيات (الحقيقة/ الحلم)، (القريب/ البعيد)، تتجلى أهمية الأحلام بعدّها مكانا بعيدا تخلق إليه الأنثى بجناحيها لتكون في منأى عن الناس.. فهو مكان الألفة والعشق بعيداً عن أعين الرُقباء .

إنّ هذا الاستبصار للمستقبل الناتج عن رؤية الشخصيتين هو حصيلة تفاعل الشخصية مع المكان القريب، لذا انسلخت شخصية (يمينه) و(الشاذلية) عن المكان القريب لتستشرف المستقبل في المكان البعيد.

1 - يُنظر: منير الزامل، التحليل السيميائي للمسرح (مرجع سابق)، : 104

2 - المرجع نفسه، ص: 112..

نفس العلامة الضوئية وظُفت لإنتاج دلالة مغايرة، فرضها الموقف الدرامي المغاير والصوت الذي يحمل دلالات الخوف والعنف. يُقابل هذا التوافق الدلالي المشترك اللفظي في اللغة المنطوقة.



الصورة: 21 (يمينة) خائفة



الصورة : 20 (يمينة) تتألم

تظهر (يمينة) هنا ممسكة بمنكبيها تتحسس الألم، رافق هذه الحركة تحوّل في الإضاءة إلى اللون الأحمر لخلق علامة بصرية سلبية، فاللون الأحمر يعزّز موقف تراجيدي فحواه تعرّض (يمينة) للضرب، وللدلالة على العنف اعتمد تقني الإضاءة (علي الحزاتي) على مرجعية تأثير اللون الأحمر في المتلقي بوصفه دالاً يرمز إلى الدّم، أمّا المشهد المقابل حيث التفتت (يمينة) إلى الخلف مسندة ظهرها إلى الستار، مع حركة سريعة لمقلة عينيها، ثم سكوتها فجأةً بنظرة زائغة إلى شيء خفي مرتقب، فيه دلالة الدُعر واضطراب المشاعر، ومع حضور الإضاءة الحمراء دائماً يرسل المشهد إلى المتلقي دلالات الخطر والخوف والجزع¹.

وللتأكيد فإنّ هذه الأنساق البصرية تحكمها سيرورة التّديل وفق تسنين مُسبق، فالدلالات التي يمكن الكشف عنها داخل هذه العلامات هي طبقات معنوية وليدة تسنين اجتماعي سابق، فإنّ إنتاج دلالة الحب عبر العلامة البصرية للضوء الأحمر لا يعود إلى ما يثيره الدال الضوئي داخلنا من تشابه مع ما يحيل عليه، بل يعود الأمر إلى امتلاك سنن يتمّ فيه وعبره توليد كلّ الدلالات الممكنة².

على هذا الأساس، فإنّ لهذه الأنساق أهميةً بالغة في تفعيل آلية الإرسال في الخطاب المسرحي،

1 - يُنظر، ثناء سالم، المرجع السابق، ص: 146 - 170.

2 - أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصرية، ترجمة: محمد التهامي العمّاري، محمد أودادا، مراجعة: سعيد بن كراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية - سورية، ط1، 2008م، ص: 11.

فهي تزخر بشفرات دلالية تعمل بشكل متناسق تدفع الفعل المسرحي بشكل متنامي نحو الأمام وبوتيرة متسارعة .



صورة:(22) تمثل حدة الصّراع

نفس الوضعية دائما تتخذها (الشاذلية) في حوارها مع (يمينة) تنتج علامة تؤوّل بالتحجب والقسوة، تقابلها (يمينة) في تصعيد حوارها أشارت إليه حركة اليد مفروقة الأصابع مع تقطيب الحاجبين وتكشيرة الأسنان، كلّها تدخل في نسق علامي دال على الغضب الشديد .



الصّورة:(23)، حركة دالة على التّعالي، تقابلها وقفة (يمينة) بشخص البصر وسكون الحركة في كل مرة تتكرّر حركة جارحة اليد عند (الشاذلية)، حيث تشير بسبابتها في وضعية مرتفعة إلى زوجة الابن (يمينة)، فهي وضعية خطابية ولدت دلالات الترفّع والترجسية لدي (الشاذلية) ونظرها الفوقية إلى (يمينة) التي أعرضت بوجهها مع اتّساع حدقة العين و توقّف الحركة، وهي علامات إنكار وخوف، أمّا وضعية جسدها فقد ولّت ظهرها لها كعلامة على أنّها رافضة الاستماع لأقوال حماتها .



الصورة: 24 (الشاذلية) في وضعية هجومية تقابلها ردّة فعل دفاعية

(الشاذلية) في وضعية هجومية، دلالة انتجتها وضعيُّ تقديم الرّأس، مع تأخير اليدين على الخاصرة، تتأكّد هذه الدّلالة برّدّة فعل (بمينة) رافعةً يديها في تموقع دفاعي أو تأهّب للهروب من خطر أو تهديد .



الصورة: 25، حركة دالّة على عتاب التّفنّس

ضمور العينين مع حركة جارحة اليد المصوّبة إلى الذات المتكلّمة، تشكّل علامة تؤوّل بالشجن والبكاء المضمّخ بالعتاب والندامة.

رفع الرّأس والميل بها إلى الخلف قليلا مع التّفنّس المتسارع، دليل آلام مكتمّة في الصّدر، وحسرة على شباب ولّى وضاع مع زوج لا يقدر العشرة الزوجية .



الصورة:26، حركة دالة على الخجل الصورة:27، حركة دالة على الحلم الجميل

إطراقة الرأس بخفضه قليلاً إلى الصدر و مداعبة أطراف الأصابع مع السكوت، هي حركة نسائية تؤثّر على الخجل الشديد ، لا سيما في المواقف الرومانسية (الصورة:26) أما الصورة الثانية (الصورة:27)، فقد أملت رأسها إلى جانب مغمضة عينيها مبتسمةً، متوسّدة يديها في وضعية نوم دلالةً على أنّها تنعم بحلم جميل.



الصورة: 28، حركة دالة على التشفي

تمنح الترسيم الحركية - هنا- إحدى العلامات المشفّرة التي تربط بين الطبقة الاجتماعية واللغة الإشارية، إنّ هذه الحركة في واقع الأمر إنجاز لنسق تواصلية ثقافية، ففرك اليد المقبوضة على راحة اليد الأخرى بشكل دائري مع هز الحاجبين وخفضهما، تمثل لغةً مشفّرة خاصةً بطبقة اجتماعية سوقية، تستخدمها المرأة في الطبقة الشعبية مصاحبة للسخرية والمعايرة اللفظية، والغاية منها شحذ غيظ الخصم عند نزول نقمة عليه أو حلول نعمة بالساخر، والأصل في هذا الدالّ تشرحه طبيعة الحركة

المبينة التي قد تحمل دلالة الرّحى التقليدية في الثقافة الشعبيّة، وما يتبعها من دلالات السّحق الذي يحسّه المتأمّن نفسياً وجسدياً .

فالّدال هو الصّورة التشكيلية التي تتجلّى عليها الحركة، حركة الكفّ و اليد والعينين والحاجب وحتى الوُقْفَة... وأما المدلول فهو الصّورة الذهنية المعنوية التي تسترقد دلالتها من الدّال الحركي، فكلتاها أغنى الكلمة في اللّغة الصّائتة، والحركة في اللّغة الصّامتة (الجسدية).

وكما يحدث أن يقع تحت الكلمة معنيان أو أزيد، فإنّ الحركة الجسدية قد يقع تحتها معنيان أو أزيد، فتنسب إلى ظاهرة "المشترك اللفظي"¹. تترجمه اللّغة في مستويات دلالية منها :

- المدلول(1) : الفخر(في حال حصول مرغوب عجز الخضم عند تحقيقه).

- المدلول(2) : إظهار الشّماتة (في حال وقوع الخضم فيما يغيظه، فهي تقابل عبارة: مُت بغيزك).

وإنّ العلامة الثقافيّة باعتبارها آليّة من آليات التّواصل حاضرة في اليد بشكل لا يوازيه إلا حضورها مع العين والحاجبين... فهذه العلامة في سيمياء الثقافة لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها في إطار الثقافة، فلا يُنظر إليها بعدّها علامة مفردة، وإنّما هي أنظمة دالّة تتصافر في إنتاجها مجموعة من العلامات تعمل مرتبطة فيما بينها داخل نسق شامل وموحد .

الشاذلية : وليدي... دكتور... ميمما

بما أنّ العلامة : (دكتور) تدلّ على مكانة علميّة واجتماعية رفيعة، يقابلها التّحريف الصّوتي لاسم (يمينة)، فإنّ حركة اليدين أنتجت دلالة السّخرية.

شخصية (الشاذلية) يحدوها الاعتزاز والعُجب والتّعالي، فهي حريصة على الظّهور بصورة أفضل من زوجة ابنها مع أنّ الأنساق المظهرية واللّغوية لهذه الشّخصية تحيل على هويتها الاجتماعية، فهي امرأة ريفيّة من الجيل القديم.

1- مهدي أسعد عرار ، البيان بلا لسان (دراسة في لغة الجسد)، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، 2007م،

ص: 31، 32.



الصورة:29، مدلول الصورة: الكبرياء والترفع

الشاذلية: tédabort ما تعريفش تربّي أولاد ابني ...¹

الشاذلية : يمينة attassion (تقصد بها حذار باللغة الفرنسية).

فتغيير(الشاذلية) للشفرة اللغوية هو نوع من الموارد الحوارية، فالالتفات من الدارحة إلى الفرنسية دلالة على الطبقة المثقفة، أو حبّ الظهور بمظهر المتعلم المثقف، فإنّ ظاهرة خلط الشفرات عمل مناوراتي قاصدٌ لتحقيق مآرب خاصة، نفسية واجتماعية وتداولية، كما توحى أيضا بقناعة إيديولوجية بأن الفرنسية هي لغة التنوير، فأسلوب الالتفات ذو دلالات اجتماعية إيديولوجية².

وفي الأخير نجد أنّ (الشاذلية) في أدائها لنسق اللغة الفرنسية غير صحيح، لا يدلُّ على انتمائها إلى الطبقة المثقفة أو الفئة الفرنكوفونية، إنّما يتّصل بدلالات التظاهر بالثقافة فحسب، لتشفّ هذه العلامة على دلالة نفسية مرتبطة بالعُجب والغرور.

1 - محمد آدار، (مسرحية يمينة)، ملحق البحث، العرض، د : 11:28 د

2 - عقيل بن حامد الشمري، التصورات الشعبية عن اللغة العربية (مفاهيم وقضايا وحالات)، دار وجوه للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية - الرياض، ط1، 2018م، ص: 159، 160.



الصورة:31، تعزيز الثقة

الصورة:32، تعبير في الشاذلية (ندم داخلي)

في الصورة:31، (بمينة) تضع يدها بلطف على كتف (الشاذلية) وتشدُّ على منكبها وهي تحاورها، لترسل عن طريق هذه الحركة دلالات الثقة، وهي حركة لها أثر نفسي على المُناظر العَصبيّ غير القابل للإقناع، وتبيّن الرّغبة في التّوافق، ويوحّد الإحساس عن طريق الاتّصال اللّمسي، فيقلّل من عنفوان المعارض، و يكسر جماع غطرسته، وتحدُّ من رعونته.

بينما نلاحظ نظرة (الشاذلية) لليد جاءت بعد ه اهتزاز في جسدها أحدثتها هذه الحركة المفاجأة وغير المنتظرة من (بمينة)، يمكن عدّ هذه النظرة علامة لها أكثر من دلالة:

- فقد تدلّ على الاستغراب والتّعجب من جرأة (بمينة) وإقدامها على لمسها، فهي شخصية نرجسية ومغرورة ومتعالية، فالشاذلية امرأة لا تحمل أي شكل من أشكال الإتّصال أو التّواصل مع الآخر ممن هو في مرتبة دونية، وقد يصل الأمر إلى رفض أدنى اتّصال لمسي.

- وقد تكون نقطة تحوّل تمثل مؤشراً دالاً على تعبير نفسي خفي قد يقلب نظرة (الشاذلية) لزوجها ابناً (بمينة)، ممّا يغيّر موازين الصّراع ويحوّل منحى مسار الأحداث إلى منعطف جديد يؤسس لمرحلة آتية أقلّ تشنّجاً، ففي (الصورة:32) تبدو عيون (الشاذلية) جاحظةً زائغةً تنظر بطرف العين إلى الأسفل، مؤشرات تحيل إلى إمكانية حدوث تغيير مرتقب سيكشفه التّتابع النّسقي للحبكة الدّرامية.

وهنا نصل إلى عتبة الدّروة، وهي آخر أزمات التّعقيد وأشدّها توتراً وتأثيراً على مجمل حركة المسرحية، ففي هذه الأزمة تبدأ جميع القوى الضّاغطة سواء كانت شخصيات أو أفعالا أو عقبات أو صراع باستنفار أقصى طاقتها كاشفة عن الدّوافع الحقيقية الكامنة، والسّاتر الذي تحتمي به

الشخصيات من هجمات الآخرين كمبررات تفسر حركة أفعالها.



الصورة: 34 مشهد (يمين) تتعرض للتّعنيف الصورة: 33، مشهد (الشاذلية) تستذكر التّعنيف

(الشاذلية) بملامح وجهها الباكي، الذي رسمته علامات جسدية منها: اقتران الحاجبين مع انحراف طرفيهما إلى الأسفل، بالإضافة إلى فمها المنفتح و حركة يدها ،كأثماً تتقي بها الضرب... كلّها علامات تشكّل نسقاً دالاً على العنف الممارس حول المرأة .

الشاذلية : ما تضربنيش يا سيدي ما تضربنيش ...

هنا(الشاذلية) تستعيد في صورة ضرب زوجة ابنها(يمين)، صورة كل من مارس عليها الضّغط والقهر في المستوى الدلالي من الدائرة الصّغرى داخل الأسرة حتى الدائرة الكبرى في المجتمع، يظهر فعل الضّرب غير المبرّر نابع عن اللاوعي، يأتي من الرّجل كنوع من التنفيس عن الكبت الذي سببته الأعراف، يجد تعبيره في الانفجار والغضب، وهو محاولة من المرأة لكسر الحصار المفروض على الذات، في غياب سيدها الرّجل، فحين يكون هناك قهر يحدث كبت يتحكّم في الذات لا شعورياً، فتنفجر لواعجه عرّضاً في لحظة أو مشهد يجسّد العنف، فيتحرّك الألم النفسي كواقعة محفوظة في الذاكرة، تستحضره المرأة من خلال تجربة شعورية تثيرها حادثة مشابهة في حاضر امرأة أخرى .

الأمر الذي جعل (الشاذلية) تصل إلى هذه الحالة النفسية العصبية، وتحوّل إلى ساردة لتجعل من بوحها هي الأخرى متنقّساً وسلواناً، لتصير زوجة الابن(يمين) المقهورة الطّرف المشتكى إليه، وهذا له بعد دلالي يشير إلى عالم الشّخصية الداخلي المتخّن بجراحات عميقة متولّدة من تسلّط الآخر وهيمنته، ليمنح هذا التصوير المشهدي تأشيرة المرور إلى الفضاءات المعتمة في واقعنا، فهو يحفز

الذاكرة الملبدة بالانكسارات، والهزيمة المغلفة بالكبت والضغط الذي تعيشه كل أنثى تعيش الأسر في وجدانها ومشاعرها داخل قمقم الأسرة الجزائرية.



الصورة: 34 ، مشهد يمثل لحظة تدخل الزوج (عمر)

يمثل المشهد التدخل العنيف للزوج (عمر) .

الصوت : وقتاش ، كيفاش... واش راكي اديري عندي... شكون قالك...؟

يُصاحب خطاب (عمر) انخفاض في الإضاءة، ليصنع جواً درامياً يعبر عن المأساة والقهر الذي تتعرض له (يمينة)، فعلامة الظلام تدلّ على الظلم و الحزن والخوف الذي يسببه رجوع الدكتور(عمر) إلى البيت.

هذا ما يجعلنا نقرّ بأنّ هناك نوع من الثقافة تعيشها العديد من الأسر الجزائرية اسمها(ثقافة العنف) التي تعودّ بعض الرجال أن يمارسها على المرأة وعلى الزوجة المخلوق الضعيف الذي لا يستطيع العيش- حسب اعتقاده - إلا تحت ظلّ رجل، وحرمانها من حقوقها في التّعلم والعمل وإلزامها على البقاء في حالة الانغلاق المكاني والفكري المنتج للضعف، ومن ثم الحفاظ على السّلطة الذكورية.

أمّا خارج البيت فينتج الزوج (عمر) خطاباً آخر مخالفاً لسابقه، فهو يساند المرأة، ويدعو إلى إنصافها.

الصوت : المرأة في المجتمع أمتاعنا محقورة في العمل محقورة في الشارع محقورة، حتّى في المنزل محقورة، ما عندها حتّى قانون اللّي يحميها لازم نوقفوا ونخطوا اليد في اليد، ونأضلوا من أجل

تحرير المرأة...¹

وكان قضية المرأة في خطابات المثقف التقليدي أمر مقدس، بحيث لا يجب الاقتراب منه أو لمسه، لكنها عرضة لأشكال الذل والإهانة، بتكتم شديد واحتشام أشد، يدرك جيداً أن المرأة أمر عزيز ومقدس يجب تحريرها كالأرض، غير أنه يقوم بإذلالها وإهانتها، كمن يقوم بجريمة إنسانية ثم يخفي جريمته لا يتكلم عنها، فهي في نفسه مقدسة حتى وهي تعاني من الإذلال والعذاب وهضم الحقوق من قبله.

في سياق هذا الجدل الدرامي في بنية الخطاب المعروض الناتج عن التوتر بين النسق الاجتماعي والذات، بين ثقافة سلطوية تحتقر المرأة، وذات تسعى إلى الخروج من النسق القمعي لهذه الثقافة، تتشكل هوية البطلنة (يمينة) في هذه المسرحية كصيورة رغبة تتجاوزها مشاعر متناقضة (الحب والكراهية)، (الانفصال والاتصال).

فالبطلنة (يمينة) قادتها نظرة حب رومانسية إلى الزوج (عمر) حولت حياتها إلى جحيم يومي، تعاني فيه بشاعة معاملته وقسوة عنفه، ونفاقه وتآمره مع والدته التي طالما حرصت على تأليهه وشحن كراهيته لها، وعلى الرغم من هذه المعاناة اليومية، فإن البطلنة حين أتاحت لها الفرصة اختارت الهروب بأولادها إلى منزل أهلها، لتعيش وضعاً مزدوجاً تتجاذبه مشاعر متناقضة، ومواقف متنافرة بين الواقع والرغبة، بين اليقظة والحلم، بين الحقيقة والوهم، إنه وضع الازدواج الذي يجسد حالة التباس مضاعفة، اجتمع في وضعها الانفصال المكاني مع الاتصال العاطفي، ما جعل الذات تعيش متشظية في وضع زميني مزدوج، بين زمن داخلي نفسي يحكمه قانون الرغبة وزمن خارجي اجتماعي يحكمه قانون قوة الماضي الذي تفرضه أعراف المجتمع وعاداته التي بالغت في تبجيل الرجل على حساب الأنثى، فاختلفت موازين القيمة، فكانت له تقديسا وللمرأة تدنيسا، وهو عين الظلم، وإن كان غير صريح أو مقصود.

ومن منطلق هذا الوعي النسوي الموجّه للبرنامج السردى بالمفهوم السيميائي، تتشكل هوية البطلنة (يمينة) بوصفها ذاتا متجدرة في الجنوسة، مثقفة تعي الأدوار الاجتماعية المحددة لأوضاع المرأة والرجل

1- محمد آدار، (مسرحية يمينة)، ملحق البحث، العرض، د: 41:00 د

في المجتمع الجزائري، ضمن تراتبية اجتماعية تمنح الرجال امتياز الهيمنة، وهي أدوار مبنية ومشيدة اجتماعياً وثقافياً، فهي وليدة الثقافة وليست وليدة الطبيعة.

شخصية (الشاذلية/ عمر) تتحرك وفق حافر مضمّر لإنجاز برنامج مضاد للبطل الحقيقي (يمينة)، حيث تتخذ من دائرة فعل البطل قاعدة أساسية لاستمرارية بقائها وهيمنتها، من هذا المنظور فالمعارض (الشاذلية/عمر) فعل سلبي، يقذف الفاعل (يمينة) في بحر التوترات، بواسطة العراقيل التي يخلقها بفعله، المنسوجة ضمن برنامج السرد الذي يهدف إلى إخضاع الذات الفاعلة (يمينة) مسبباً لها صراعاً داخلياً، وهذه الشخصية المعارضة مؤنسة، ويدخل في الشخصيات المعارضة المصاعب والعراقيل التي أفرزتها ثقافة مجتمع تقليدي يغذيها الجهل والخرافات التي تحد من فعاليات العقل لمعرفة الحقيقة.

إنّ جميع ما يحول دون تحقيق رغبة البطل (يمينة)، ويسعى بالزجّ بها في دائرة الاستسلام والتهميش يقع ضمن خانة الشخصيات المعارضة، حيث يسعى كل من (الشاذلية وعمر) إلى الاتصال بموضوع قيمي وهو العادات والتقاليد الموروثة، وسعيهما الحثيث في فصل الذات الفاعلة (يمينة) عن الموضوع الذي تطمح إلى تحقيقه والمتمثل في التحرر من قيود التقاليد الباطلة والعادات الاجتماعية التي لا تصلح لهذا العصر.

وكلما زاد تمسك الشخصيات بأهدافها، زادت وتنوّعت العقبات التي تعترضها، وأدى ذلك إلى زيادة الإثارة، وجعل الشخصيات تفصح عن قواها الكامنة، وصار التوتر أكثر حدة، والصراع أكثر ضراوة، إذ يمكننا ملاحظة المسار التصاعدي للصراع من نقطة الصفر، حيث تنطلق (يمينة) من ذاتها بشكل لولبي يطال دائرة كل من يحيط بها من شخوص تعارض رغبتها.



الصورة:37، الانفعال الشديد.



الصورة:35، نقطة الدُّرورة.

لطم الخدّ عند المرأة يدلّ على معانٍ كثيرة، فقد يدلّ على التّدم والحسرة أو طلب الغوث والتّجدة، طلب الكفّ خوفاً من أمر، كما تدلّ على كارثة وقعت فيها أو مصيبة ألمّت بها، وهي حركة خاصّة بالنّساء دون الرّجال .

يمكن التّأليف بين مجموعة من الحركات لدعم دلالة متولّدة عن رفع الرّأس إلى الأعلى وإغماض العينين، مع ضرب الوجه لإرساء دلالة التّذب والتّواح.

يمينّة: الدّم يا الشّاذلية ، الدّم ... الدّم يا الشّاذلية الدّم

يولّد تكرار الوحدة اللّغوية (الدّم) كعلامة أيقونية توحى عبر المؤول الدّيناميكي إلى دلالات العنف والتّطرف، ومن ثم فتكرارها يبعث انفعالات تؤوّل داخل التّجربة الإنسانيّة كمعطى سابق بدلالات النّواح والتّذب، وهي سلوك لغوي تلجأ إليه المرأة عند حدوث فاجعة.

يرتبط موضوع التّعبير المحوري المتعلّق بالدّم والعنف... بأزمة الجزائر في العشريّة السّوداء(الدّموية) فترة التّسعينات الممتدّة حتى الوقت الرّاهن، أزمة أفرزها الانغلاق الفكري، وغدّها التّعصب الدّيني، وألّهب جذوتها تغييب ثقافة الحوار.

ولعلّ من أشكال هذا الصّراع وإن كان أقلّ حدّةً من سابقه الصّراع التّقافي الحاصل بين الجيلين، جيل الآباء قادة الثّورة الذي تمثله شخصيّة (الشّاذلية)، وجيل الأبناء زمن الاستقلال وتمثله (يمينّة)، فإنّ تغييب ثقافة الحوار ورفض الآخر قاسم مشترك بين الصّراع الأوّل والثّاني يفضي كلاهما إلى رفض الآخر وإنكار المخالف، فالتّعبير إذن من موقع ما، غالبا ما يتّخذ صفة ما، إن لم يكن دينياً فهو

صراع إيديولوجي أو ثقافي الضحية فيه المرأة.



الصورة:38، تمثل عدم القدرة على التحمل

إغماض العينين مع فتح الفم، علامة بصرية تؤوّل بالصراخ مع عدم القدرة على النظر في مشهد فظيع، وقد رُسمت هذه الملامح إثر ردة فعل من (الشاذلية) عن روايات العنف الوحشي ضد المرأة، وما نجم عنه من سفك للدماء واختطاف في حق المرأة الجزائرية، فهي لا تتحمّل استرجاع صور الدم وقصص العنف والرعب المكبوتة في ذاكرة تجاربها القاسية، والمجموعة بسطان التخويف والتهديد، في فترة ظلّ فيها الكتم أحفظ لحياة المرأة من بوحها.

فمن خلال صور المعاناة التي أرسلتها الممثلتان، يمكن تأمل صورة المرأة الجزائرية التي تعاني الأمرين:

أولاً: أنّها تعيش تحت سطوة مجتمع تقليدي، يحارب حرية المرأة باسم الأعراف والعادات.

ثانياً: لأنّها تعيش وسط مدّ قويّ لفكر ديني متعصب، اتخذ المرأة جارية تقدّم الطّعام والمتعة، مع التّغيب الكامل لعقلها، فإنّ هي حاولت إثبات وجودها والخروج إلى العمل لتدلي بدلوها، وتؤدي رسالتها في الحياة للارتقاء بالمجتمع تواجه سهام الموت في طريقها، وقد أحال على هذه الدلالات علامات الدم والاختطاف ... فالمرأة وقعت تحت سلطة الخوف والرّهبة من خلال العديد من الأعراف القارّة في ذهنية الرّجل المتزمت المتمسّك بزمام السّلطة المطلقة، فهو المتحكّم بشؤونها سواء كان على حق أو على باطل.

هي نقطة الانقلاب التي حدث فيه تطوّر كبير في مسار الحُبكة، بحيث وقع تحوّل متوقّع في مسار الأحداث أخذاً شكلاً تنازلياً في شخصية (الشاذلية)، حيث نلحظ انقلاباً في طبيعة معاملتها ليمينة،

المرأة لتعبّر عن نفسيّتها الداخليّة كالندب والنّوح، ثم تردّفها أخرى بـ (عيطة)، تتميّز به مناطق الغرب الجزائري في مناسبات تقليدية كالوعدة، ويكون على شكل نعي على ما أصاب الحياة من تخلخل في القيم الأخلاقية¹



الصّورة:40، مشهد دال على الأسر

تقدّم لنا الصّورة وضعاً إنسانياً في غاية القسوة، حيث تقف (بمينة) داخل إطار حديديّ، تشدّ على أطرافه بكلتا يديها، مُقعّدةً عن الحركة، تتخبّط ترجو الخلاص دون جدوى، وفي عينيها نداءً مليءً بدلالات التعذيب والصلب، تظهر شعثناء الشّعْر، تقول كلّ شيء عن الآسر والمأسور، والسّيد والمسود، والمالك والمملوك، تعبّر عن القوّة والبأس تماماً كما هي دلالات الإطار الحديدي بما فيه من القوّة والبأس الشّدِيد.

هنا تتولّد دلالة موقع المرأة المكبّلة بسلاسل الأسر والحجز والحجر، كما أنّه مشهد ينتج "الأنسان الأسير" حقاً، وتنتج في الوقت ذاته دلالات انكساره النّفسي والجسدي بتلك الملامح الباكية وتكشيرة الأسنان البادية عليها، لتنمّ عن تحمل عذاب شديد من رجل جالّد ليس له من دلالات الرّجولة غير القسوة والقوّة، لكن في مواضع الأنوثة والرّقة.

ففي المشهد السّابق سجنان: سجن مادي ملموس تعيّن الحركة والإطار الحديدي، وآخر معنوي متخيّل تعيشه (بمينة) بعيداً عن السّجن الحقيقي/ الجسدي، لكنّها ترتبط به فكراً ونفسياً حين يستحيل البيت سجنناً فعلياً يصادر الحريات ويروي قصص المآسي والآلام.

1 - بوزونية إسماعيل، تمثّلات الأغنية الشّعبية لشخصيات الأنبياء والرّسل والأولياء الصّالحين (دراسة تحليلية) مذكرة ماجستير، إشراف: شعيب ما قنونيف، كلية العلوم الإنسانيّة والاجتماعية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان- الجزائر، ص: 116-120.

والملاحظ أنّ العلامة المسرحية لاطار الباب قد تحوّلت من كونها دال على الباب إلى مكانٍ للأسر، يُكبّل عليه الأسير ثم يُعدّب ويُصلب، وانتقال الموجودات من الحياة إلى الخشبة يعني جعلها (مُسوّمة) بإحالتها من واقع حياتي أو وظيفة اجتماعية عادية إلى علامات دالّة تشير إلى أشياء أخرى.

يتجلى السّجن في المسرحية بدلالات البؤس والشقاء، وهي تجليات معاكسة لتيمة البيت من حيث طقوسه الداخليّة، وبقدر ما يفتح البيت للكائن، ويتحرّك المرء داخله بحرية بقدر ما ينغلق السّجن ويضيق بالمرأة التي لا تنفك تغادره إلا بتحطيم سلسلة من القيود، واختراق المألوف، وتبقى عملية الانحراف والانكسار في الطقوس الحياتية للسّجن رهين الخروج منه .

فإن كان البيت يحتضن المرأة، ويتوجّها بالألفة ويؤمّن لها الحماية والأمان والاندماج الإيجابي مع كائناته وأشياءه، فإنّ تداخل دلالات السّجن مع دلالات البيت يشيّد دلالات متشظية قاسية ومخيفة، حيث يتّسم السّجن بالسوداوية والرعب، ويمتلك صفة المجتمع الأبوي بهرمية السلّطة وعنفه الموجّه لكلّ من يخالف التّعليمات، وتعسّفه الذي يبدو ذو طابع قدرى صهر الحرية في بوتقة غامضة، تنفر منه النفوس بصرف التّظر عن سبب الحبس ونوعه .

يمينية: اربطني في السرير، ابدا يُضرب، يُضرب، يُضرب ...



الصورة: (41)، يمينية تؤدّي حركة طقوسية

تمثل الصّورة أعلاه (يمينية) تجلس على ركبتيهما على هيئة صلاة، يحيط بها ظلام داكن، وهي في حركة مستمرة برأسها، تلوّح بشعرها في كل اتجاه، علامات توحى بالتّصوف، وما يكتنفه من الظواهر النفسية الفائقة التي لا نملك لها أجوبة شافية، غير أنّها تدلّ عن نوبات هستيرية أوصرعات، وقد يُستعان على استدعاء هذه الأحوال بوسائل ذات قيمة روحية كالقرآن الكريم، أو تقنية مثل الموسيقى

(السّماع على حدّ تعبير الصّوفية) والرّقص وتحريك البدن بشكل منتظم، وبإيقاع ثابت متفاوت الشّدّة يعبر عنها بـ (الحضرة)، وهي طقوس وأعمال خاصّة بالرّقى والسّحر والكرامات¹. وعلى المستوى الوظيفي يمكن أن نبيّن كيف تتخذ الأنسقة الطّقوسية فعاليةً ونجاعةً، فهي تضمن لممارستها نوعاً من العلو والسّموا لا تستطيع رتبة الحياة اليومية أن تمنحهم إيّاها، كما تتيح لهم الدّخول ولو مؤقتاً في حالات ذهنية سارة بعد حالات التمرّقق الوجداني، ندرك عندئذٍ دلالات إقبال بعض الفئات الجزائرية وخصوصا المهمومة التي تعيش اجتثاثاً عميقاً، كما أنّها ممارسات دالة على التّشبث بالتقاليد والعادات القديمة²، فتوظيف الطّقوس في مسرح "محمد آدار" أمر راجع لالتصاق موضوعاته الدرامية بثقافة المجتمع الجزائري وتقاليدته الموروثة، فضلاً لما لهذه التّقنية من مآرب فنية أخرى يحملها التّوظيف الأسطوري الذي يؤجّج مخيال المتلقي، فيسمو به إلى عوالم تنأى به عن الواقع والحقيقة التي أفضت فكره ملأاً، وملأت حسّه تعباً و ألماً.



الصّورة: (42) دالة على الاستسلام

(الشاذلية) جاثية على ركبتها، مشهد يعبر عن الهزيمة وعن الاستسلام للأمر الواقع، واقتناعها، أمّا (يمينه) فتقف عليها معتدلةً في مشهد يوحي بالصّمود أو الانتصار .

1 - عبد الستار الزاوي، التّصوف الباراسايكولوجي (مقدمة أولى في الكرامات الصّوفية والظواهر التّفسية الفائقة)، دار الخلدون للتراث، القاهرة- مصر، ط1، 2017م، ص: 114، 115.

2 - منصف المحواصي، الطّقوس وجبروت الرّموز، قراءة في الوظائف والدلالات ضمن مجتمع متحوّل (مقال)، مجلة إنسانيات العدد: 49، قسم علم الاجتماع بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس - تونس، 2010م، ص 39.



الصورة: (43)، لحظة تبصّر وإدراك الحقيقة

(الشاذلية) في لحظة ندم تتعرّى فيها أنوثتها بالبوح، فتقف متعاطفة مع الأنوثة المعطوبة في المجتمع الجزائري، هي استثناءات دلالية غير معهودة في نمط شخصيتها السابقة، لكن طبيعة جنسها توظف في نفسها رغبةً أنثى رقيقةً وحساسةً، تعاني هي كذلك من أسر وتطويق لأنوثتها، وتطمح إلى الانعتاق من التكاليف باعتبار أن ملفوظ (رجل) يحمل دلالة المسؤولية والقيادة أكثر من الدلالة على التسلط والقهر، ولا أدل على هذه المعاني من صور البكاء العميق.



الصورة: (43) لحظة انكسار وندم

بعد الصورة الأولى التي تشكّلت من اجتماع علامات أنتجت دلالات الندم والانكسار، لاحظنا تطوراً في العلامات السابقة لتظهر (الشاذلية) من خلال تعجرف شديد في ملامح الوجه، وتمطيط في الشفتين، وانغلاق العينين مع انحناء الحاجبين، فمجموع هذه العلامات يؤوّل بدلالة البكاء .



الصورة: (44) السقوط على الأرض وسكون الصّراع

هي نقطة تحول مرحلية حدث فيها تغيير مفاجئ ومثير في الأحداث، أدّى إلى تحوّل غير متوقّع في شخصية (الشاذلية)، أخذ شكل انعطاف مباغت، بحيث بدأ مصير هذه الشخصية يأخذ مساراً مغايراً أو معاكساً تماماً نتيجة الضغوط الممارسة عليها من قبل البطل (بمينة). لكنّ (الشاذلية) - في كلّ الأحوال- مازالت تمتلك من دواعي القوّة ما يؤهلها للمضي قدماً نحو الاصطدام الأكبر الذي يحدث في نقطة الذروة، بهذا تكون قد استنزفت آخر الطاقات المتبقية لديها، ما يؤدّي إلى انهيار كل ما لديها من قوّة مقاومة، و هذه التّقطعة هي إعداد لمرحلة الانفراج¹.



الصورة: (45)، لحظة الانفجار التّفسي

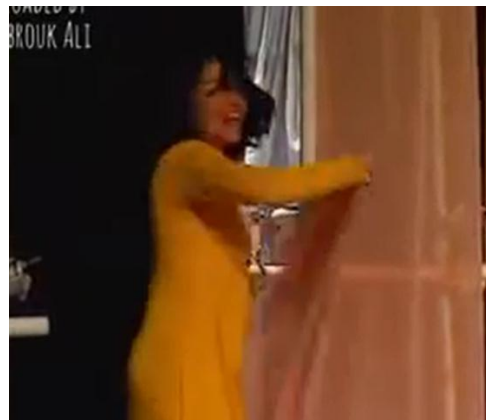
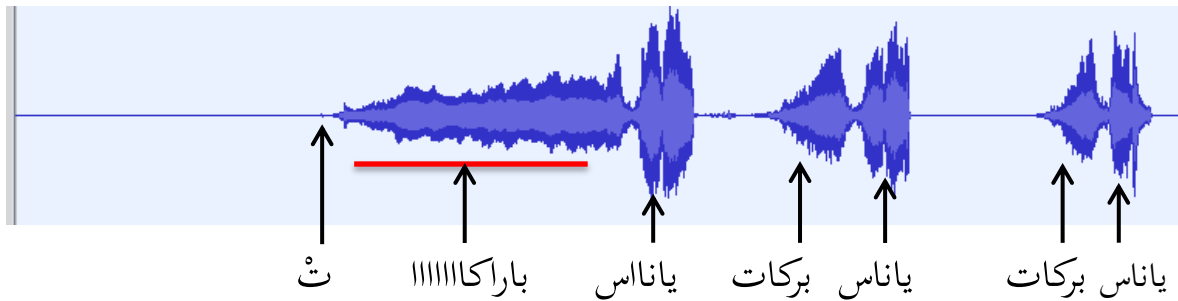
تقدّم لنا الصّورة (الشاذلية) في اللّحظة الختامية، فاتحةً فمها بشكل كبير قابضة على يديها بشدّة، يمكن أن نؤوّل هذه العلامات في تشكيل دلالي موحد هو الصّراخ القويّ، هي آخر مراحل الحكمة،

1- مجيد حميد الجبوري، البنية الداخليّة للمسرحية (دراسات في الحكمة المسرحية عربياً وعالمياً) دار الفكر للنشر والتّوزيع - العراق، ط1، 2013م، ص: 90.

والتي تستنزف فيها خطوط الحركة آخر طاقاتها وتميل إلى السكون أو التوقف، فإنّ القوّة المهيمنة أو المسيطرة التي تطبع شخصية (الشاذلية) في مرحلة الصّراع والتّعقيد تكون قد استنزفت كل الطّاقات المتبقية لديها، ما يؤدي إلى انهيار كل ما لديها من معتقدات وأفكار سيئة عن المرأة، وفي هذه المرحلة الحاسمة من المسرحية، يمكن أن تستجيب لكل رغبات (يمينة) كالتّي أثّرت في العرض التّمهيدي أو في مرحلة الصّراع و التّعقيد، وعلى كل حال سنقف في نهاية المسرحية على تحقيق رغبة البطل (يمينة) بعدّه مطلباً تأسيسياً لتحقيق الانفراج الكلي للأزمة وهو: باراكات ... باراكات ...

الشاذلية : باراكات... باراكات... تشاركها (يمينة) بأداء موحّد تناغمت فيه الأصوات و تلاقت فيه التجارب التّفسية المفعمة بالألم، في مقابل روح الإرادة و العمل على ضرورة التّغيير الجذري لمنظومة اجتماعية كرّست ثقافة احتقار المرأة.

وهنا تُختتم المسرحية من حيث ابتدأت، في حركة دائرية تكرس المسألة الدرامية اليوميّة، وتؤكّد التجربة المريرة التي تأسست عليها حركة الفكرة الفنيّة من منطلقاتها الواقعية. التّمثيل الصّوتي = من حيث القوّة والحلّة والمدى هو صوت امرأة تصرخ.



الصّورة: (46)، مشهد يعبر عن التّحرر

يربط العالم الخيالي على المسرح بمرجعه في الواقع¹، كما أنه علامة تحمل مجموعة من العلامات داخل العرض المسرحي يشتغل بنظام الإنابة عن الشخصية تارة، وتارة أخرى يشتغل منتجا للعلامات ومطوراً لها، فهو يمتلك وسائل عدة لنقل العلامات والدلالات المسرحية عبر أنساق لفظية وغير لفظية.

ولا مجال للشكّ هنا بأنّ جسد الممثل يمثّل محور المنظومة الإرسالية في المسرح، كونه مركز التشفير وحامل نصوص العرض، كما أنّ الخطاب المسرحي هو تشكيل لنصوص متعدّدة ونظام علاماتي يوظّف كثيراً من لغات التعبير وبكثافة سيميائية، يكون جسد الممثل هو نقطة التقاء هذه النظم الإشارية جميعاً، ومن هنا أصبح الجسد مكمناً للتوليد الدلالي الذي يتطلّب قدرة فائقة على الخزن والسيطرة والانتقاء والتوزيع والتوقيت والاستلام، بما يجعل حالة الجذب والحضور متبادلة بين الجسد الباثّ والمتلقي المشارك في ملء فجوات النصّ المعروض لديمومة التواصل وإنتاج التأويل.

1 - أحمد شرقي، سيميولوجيا الممثل (الممثل بوصفه علامة وحامل للعلامات)، صفحات للدراسات والنشر، دمشق-سورية، ط1 ، 2013م، ص: 106.

المبحث الثاني: التلقي وإعادة الإنتاج الدلالي:

المطلب الأول: الجمهور/ المتفرج

أنساق الإرسال كلها موجهة أساساً للجمهور، الذي يعدّه الفئة المستهدفة من العرض المسرحي بكلّ تمفصلاته النّسقية والفنيّة، هذا المتلقي الذي يُنتظر منه فكّ الرّموز عبر سيرورة التأويل، التي تقود إلى قراءة المضامين المتوارية خلف الإشارات والعلامات المنجزة في بُعدها اللّغوي والثّقافي والتّراثي والمعرفي، أو عن طريق أفق توقّعه في أطر الحدس والخيال.

أمّا رصد هذه العمليات التأويلية على مستوى ذهن المتلقي فهي ضرب من المستحيل، فالقراءات النّسقية السّابقة هي مشكلة لجمهور افتراضي يتموقع في مُشاهد من نوع خاص، فمع هذا الأخير ذات قارئة ومؤوّلة تملّي عليه إجراءات التّحليل السّيميائي لخطاب مسرحي، بالتّوازي مع قراءة خاضعة لميكانيزم التّفكيك والبناء من أجل كشف العناصر الفاعلة في الإنتاج الدلالي، وهي آلية يشترك فيها كل البشر مع تباين في مستويات التّحليل والتأويل، وبالتالي يتعدّد إقامة قوانين عامّة تصف تكوين الدلالة القطعية ما يمنع الاقتراب منها من زاوية علمية.

ولكي يتمكّن هذا المتلقي بقراءته التّحليلية اكتشاف الدلالات المتضمنة في الحدث الدرامي، يتعيّن عليه القيام بدور المشارك الفعلي أو البديل عنه، فضلا عن ذلك فإنّ المحلّل المشاهد يجلب معه نماذج فكرية سابقة عن تأويلات العلامات البصرية يستمدّها من العالم المعيش، وقد يصطبغ جانب من تأويله بألوان دلالية بحكم انغماسه الثّقافي الذي يتحرّك في مجاله الخطاب المسرحي¹.

وتتجلّى آليات التّلقي عند الجمهور أو المتفرّج المتابع لمسرحية (يمينه) في كلّ ملامح التّأثير التي يديها إزاء اللّغة المُنتجة في مستواها الصّوتي والبصري، وهي علامة على فهم رسالة الشّخصية المسرحية ومن ورائها كاتبها ومخرجها...، بل يعدّ العمل المسرحي كاملاً علامة مسرحية عُظمى، تستوجب التّفاعل معها جماعياً وليس فردياً كما هو الحال في النّص الدرامي.

ومن مؤشرات بلوغ الرّسالة المسرحية إلى الجمهور، هو تلك الانطباعات والاستجابات الانفعالية عند كلّ حدث درامي مثير، كالضحك الجماعي في موقف معيّن، والسّكون في أوقات محدّدة يعدّ

1 - يُنظر: مخلوف بوكروخ، التلقي في الثقافة والإعلام، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011م، ص90 - 95.

مؤشراً على وجود قراءة تستغرق فسحة زمنية لإعادة إنتاج خام العلامات التي يرسلها الممثل داخل فضاء مسرحي مشحون بالعناصر الإرسالية، هذا التفاعل الذي يبيده المتلقي يتحوّل هو الآخر إلى علامات ذات مدلول على بلوغ العلامة المنتجة من قبل الممثل إلى مداركه وبالتالي إنتاج دلالة يفهمها الممثل، وهذه العملية نسق تواصلية داعم للممثلين الذين يتحرّكون على الرّكح .



تفاعل الجمهور علامة على فكّ الشفرة وملامسة المضمون.

والذي يبدو على جمهور الصّالة، أنّه مشكّل - في أغلبيته- من نساء سيّدات محجّبات وقد يكرن ربّات بيوت (متزوجات) أتّين مع أطفالهنّ لمشاهدة هذا العرض المسرحي، الذي تدور أحداثه حول امرأة جزائرية، وقد يكون بادئ الأمر من أجل الترويح عن النفس، فيجدن فيه فرجة تخفّف عنهن ضيق البيت، ويبدد عنهنّ رتابة العيش بين الجدر المادية والثّقافية التي تطوّق المرأة وتمدّ حرّيتها، لتتحوّل بعدها الفرجة إلى رسائل جادّة، يصطبغ فيها الموضوع المسرحي بقضايا الذات والأسرة والمجتمع، فيصبح الجوّ الدرامي انعكاساً لواقعهن.

ولقد شكّلت (مسرحية يمينية) نقطة تماس بين قصص الخيال والتّمثيل، وقصص الحياة والواقع، فكان مستوى التأثير في أوجّ درجاته، رسمته ملامح التّركيز والتّفاعل الإيجابي مع أحداث المسرحية المعروضة، وقد بدت جليّة من خلال علامات تؤشّر على ذلك، منها تصويب التّظر مع التّركيز على أداء الممثلين في كل حركاتهم وسكناتهم، الضّحك ...

بهذه القراءة التحليلية للغة المسرحية بكل تمفصلاتها المنطوقة وغير المنطوقة، تبين لنا بأنّ العرض

المسرحي نسق تواصلية مركّب من عدّة مستويات نسقية لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، فهي كلّ متكامل قائمة على آلية التفاعل الوظيفي يستدعي بعضه بعضاً من أجل إنجاز دلالة محدّدة، فالمعنى من بداية تشكّله وصولاً إلى المتلقي يمرُّ عبر رحلة نسقيّة تبدأ من أنساق النصّ الدرامي بوصفها أول ظهور للمعنى، ثمّ يصل إلى المخرج وما يُجرى عليه من تعديلات وفق ما تمليه مهمة تشكيل فضاء العرض المسرحي من ديكور وشخصيات، وما إلى ذلك من أنساق العرض المسرحي التي تحتوي شفرات متفرّعة ومتنوّعة كشفرة اللّغة الجسدية، والشّفرات اللّغوية التي تحملها ممارسة اللّغة (الحوار)، وهذا كلّ في كنف أنساق المؤثّرات الصّوتية والضوئية التي تسهم في تحديد دلالاتها وتكثيفها، واستبطان الدلالات الغائرة في أعماق النّفس، فترسم الإحساس، وتبدع في تصوير الجوّ النّفسي، فضلاً عن كونها أنساقاً زمانيةً ومكانيةً في الحدث الدرامي.

جُلُّ هذه الأنساق موجّهة أساساً إلى المتلقي (المتفرّج) الذي يعدُّ الهدف الذي يوجّه إليه العمل المسرحي بكلّ تمفصلاته النسقية والإرسالية، فيعمل هذا الأخير على فكّ الرّموز، والنّبش في أعماق الشّفرة عبر مسارب القراءة التّأويلية التي تستهدف المضامين المتوارية خلف خام الإشارات والعلامات والرّموز، في بُعدها الإنساني والثقافي والتّراثي والمعرفي... فيكون قد أحدث تواصلًا تخييلياً عن طريق أفق توقّعه الخاصّ مع ما تحمله المسرحية من قيم تراثيّة وثقافيّة لمجتمع قد لا ينتمي إليه المتلقي ثقافياً، هذا النوع من التّواصل هو التّواصل الثقافي والفني.

إنّ الدلالات التي يُدرّكها أو يتلقّاها المتلقي بوعي أو دون وعي، تكون دائماً نتاج التّفاعل بين مضمون العلامات التي يبيّنها العمل الفنيّ من ناحية، وبين كفاءة المتفرّج في حلّ شفرتها من ناحية أخرى، ويؤدي السّياق الذي يتمّ فيه الحدث الدرامي دوراً مركزياً في إنتاج الدّلالة التي تختلف من بيئة إلى أخرى ومن فرد إلى آخر، بحيث يعتمد تلقي المادة الفنية بدرجة كبيرة على قدرة المتلقي وكفاءته في قراءة وفكّ شفرات العلامات، فإنّ المعنى التّهائي سيكون مختلفاً تبعاً لقدرته أو كفاءته وألفته بعادات المشاهد وإدراكه للعالم الخيالي الذي يُعرض عليه، إذ عليه أن يعرف التّقاليد اللّغوية والسلوكية لذلك العالم، علاوة على ذلك فلا بدّ أن يكون معتاداً على التّقنيات التي يوظّفها المنتج الفني، ذلك أن الإمام بتقاليد الثقافات الأخرى أمر ضروري من أجل التّواصل الثقافي .

ويشكّل مخزون الفرد من الذكريات والمواقف والتجارب الحياتية عنصراً أساسياً، يستند إليه في قراءة المنتجات الثقافية والفنية أكثر من اعتماده على نيات المؤلف أو المخرج أو المصممين أو الممثلين الذين أبدعوا الحدث، فمهما كانت قوة الرسالة المتضمنة في هذه الأعمال إلا أنّ المتلقي يحوّلها ويترجمها وفق تجربته الفردية، لكن هذا لا ينفي حدوث اتفاق على بعض الجوانب، وقد يكون هناك خلافٌ في تأويل بعض العلامات ذات الشّان الإيحائي التي تتماهى بفعل السيميويزيس أو سيرورة البحث عن الدلالة.

فكل تأويل مسرحية (يمينية) هو مستوى من المستويات الدلالية المتعدّدة، فهذا العرض ليس واحداً إلا قبل عرضه على الجمهور، فبعد عرضه أصبح متعدّداً ومختلفاً ومتنوعاً، فليس العرض المسرحي نتاجاً محدّداً لوعي المخرج يضع فيه المعاني وبيئته، بل إنّ مجموع دلالات تقع في مستويات عدّة، ينتجها المتلقي ويمنحها واقعاً حياً.

المطلب الثاني: جماليات سيمياء التلقي في مسرحية (يمينية):

مما لا شك فيه أنّ السيميائيات أضحت منهجا نقديا يُعنى بدراسة الأنساق الثقافية و الخطابات الأدبية والفنية بما في ذلك فن المسرح، فإنّ نتائجهما لن تكون في منعة من الأحكام النقدية التي تسعى إلى اكتناه الحقائق و الدلالات الفنية القابعة في الخطابات الأدبية، ولا ضير أن نختتم دراستنا بلمسات نقدية وجمالية على هذا العمل المسرحي من خلال هذه العناصر.

- تظهر الاستراتيجية الفنية عند المهتمين بالمسرح من خلال محاولة الكتاب المسرحيين والروائيين سرد الأنوثة بلغة الذكورة وبلسان الرجولة، حيث لم يكتف الرجل بتصوير المرأة بل أنّه - أيضا- تولى التحدث عنها بالنيابة، ومن هنا فإنّ الرجل يكتب المرأة في لغته، وليس في لغتها، ويستنطقها حسب منطقها، ويريدها حسب ما يريد، فلم تعد المرأة أداة لغوية أو ثقافية، ولكنها صارت موضوعا أو أداة رمزية قابلة للتوظيف والترميز الدلالي الذي يدور دائما حول قطب مركز واحد هو الرجل.

ومسرحية (يمينية) رواية اقتبسها "محمد آدار" - كما ذكرنا- من كتاب «صرخة النساء» للكاتب التونسي (عز الدين المدني)، تصبّ في إطار الروايات التي كتبها الذكور لسرد الأنوثة، فقد استعملوا لغة الأنثى في سبيل إتقان التعبير عن جوهر ذات أنثوية من جانب، وفي إطار سرد تناقضاتها ومعاناتها مع

الدُّكُورَة من جانب آخر، فقد مكَّنت تقنية استعمال لغة الأوثوثة المخرج "محمد آدار" من امتلاك حرية التعبير عمَّا تريده الأثنى بشكل أفضل، وأكثر دقة مما لو كانت قد استعملت لغتها الأثنوية العاجزة على البوح العميق أمام واقع ذكوري يكتب حرية المرأة في التعبير عن أنها، حتَّى وإن أرادت البوح بعيدا عن هذه الرقابة فهي عاجزة بطبيعتها الأثنوية، فقد يكون الكتم لاعتبارات نفسية مانعة كالخجل أو التحفظ على العوالم الشخصية والنوازع المحرمة المخبوءة في علبة أسرارها.

- إن جمالية العرض في مسرحية (بمينة) تتمظهر في فنيات عرض الرسالة الدرامية على شكل محاكمة علنية تمَّت أمام جمهور يمثّل المجتمع، ليتخذ منه المخرج "محمد آدار" قاضيا متزنا وعادلا، وفي حقيقة الأمر هو الخصم والحكم في آن، كونه المعني الأول بهذه القضية الاجتماعية التي انبثقت من رحم ثقافته، فأقحمه بذلك في هذا المعترك لتبني هذه الأزمة، فهو صاحب القضية و الشاهد والقاضي بل والمتهم، من أجل إنجاز العمل التطهيري من داخل الدّوات الحاضرة.

- إنّ جماليات المكان في المدينة تتجلى في مظاهر الخوف والرعب، وابتعاد الناس عن ثقة بعضهم بعض، فالمدينة قلة القرويين وكلّ من يبحث عن سبل العيش الرغد و حياة الرفاه، ما ولّد صداماً ثقافياً مع أهل التمدن والحضارة ، فتصارعت فيها الثقافات المحلية وتناكرت فيها العادات حتى تحوّلت الحياة فيها إلى آلة لمكافحة القيم الإنسانية، تبتعد بالفرد عن كل مظاهر البساطة التي نألفها في القرية، تتشابك فيها قسوة الحياة ومرارتها، والبعد عن قيم المحبة.

- إن فضاء المدينة يشكّل حالة هروبية للذّات من وطأة الاستبداد، يحتشد الكائن في تصرفاته الظلم والاستغلال، إذ كل ما يحيط بالمرء يوحي بالبطش والقوّة، ففي ظلّ سوء العلاقات الاجتماعية، يستغل بعضهم بعضاً في الأعمال اليومية التي أصبحت أعمالا اعتيادية، فالمدينة بعيدة عن البساطة والسّداجة، تغدّي نفسية الكائن أحاسيس التسلط والقمع والضّيع، وهي بهذه الجمالية تكشف عن طبيعة القوى المتفاعلة في المكان، ولقد حازت المدينة في النصّ المسرحي على حضور سيميائي كثيف الدلالة، يختلف من شخصية إلى أخرى، إذ أسهمت في وضع أسس سيميائية للشخصية، تتداخل فيها قيم الشّخص مع المعايير الاجتماعية، ومع المصالح الذاتية / الفردانية، وتسطو على الواقع المعيش بسيادة عادات خصوصية في المجتمع، وتقاليد بالية لم يعد لها معنى سوى القهر والحرمان.

- الكاتب المسرحي "محمد آدار" صادق في كتاباته، ذو أفق فكرية واسعة، يكتب ووراءه الماضي وأمامه المستقبل، فهو ضمن تراثه مرتبط به، لكن هذا الارتباط ليس محاكاة للأساليب والنماذج التقليدية، وليس تماشياً معها، ولا بقاء ضمن قواعدها ومناخها الثقافي، فالتراث عنده ليس إعادة كتابة موضوعات طُرقت، ومشاعر جرّبت وعبر عنها، وإنما هو طاقة إبداعية خلّاقة في منظومة إنسانية جامعة، وهذا شأن أيّ كاتبٍ مسرحيّ جادٍ، يعتمد على مبادئ وقيم مرتبطة بماضيه وحاضره، فيجمعها ثم يربّتها ليعيد صياغتها في قالب فنيّ مختلف يمكن أيّ متلقٍ من أن يعيش تجربةً متكاملةً وغنيّةً، فيتعلّم منها كيف يعيش يومه، وكيف يستفيد من غده، وكيف يعاون في بناء مجتمعه، ومن ثمّ تتشكّل فيه ثقافة التطور والنماء، وتبثُّ فيه ثقافة الارتقاء بنفسه، وإنّ "محمد آدار" يدعو في خطابه الضمّني إلى الابتعاد عن الصّورة النمطية المعطاة للمرأة بأنّها ذات عقلية دونية أو كيدية تأمرية، كما يتطلّب الأمر الابتعاد في حلّ المشاكل والخلافات العائلية بالعنف والقسوة والقوّة، والتركيز على حلّ المشاكل الخلافية داخل المحيط الأسري بالتفاهم والمنطق والأسلوب العلمي المقنع، وبالأخلاق الرّفيعة، وهذه الرّسائل الإنسانية جاءت على محمل التلميح دون التصريح، وهي واستراتيجية بلاغية لا يجيدها إلا من ملك ناصية فن التبليغ باللفظ والصّورة والتّقنية.

- وما تحمله مسرحية (يمينه) بعدها علامة كبرى، فإنّ القراءة لها منفتحة على مرجعيات ثقافية وأنثروبولوجية، فلعلّ مجتمع هويته الخاصّة، والتي تشمل خصوصيته المستمدّة من تاريخه ونمط وجوده، في حين نسجّل وجود رؤية مغايرة تحاكم الذات العاجزة عن غياب التفاعل الإيجابي مع روح ومتطلّبات العصر، والمشكلة ليست في الحضارة الحديثة بقدر ما هو مشكل كامن في الذات التقليدية العاجزة عن التطور، وعدم قدرتها على الخروج من المخابئ الثقافيّة للتعايش مع الواقع الجديد والتفاعل الحي مع روح العصر، بحجة أنّ كل انفتاح على عوالم الحداثة هو نفي للهويّة وتدمير للخصوصية وانصهار في محلول الآخر، وإقرار بالتبعية، وشكل من أشكال الاستلاب الثقافي الذي يشنّه الغرب، ما كرّس تجربة التدين الشعبي في إطار اجتماعي ضيق يمارس الدين باعتباره نصوصاً مقدّسةً، يستمدُّ منه المجتمع هويته الخاصّة، ما يجعل منه سلوكاً اجتماعياً أكثر منه سلوكاً عقدياً وإيمانياً، لأنّه يمثّل نمط وجود منفتح على خصوصية مجاله، ليرتبط بالكثير من مظاهر الثقافة، والتي لا تدخل في مرجعيات

أصول الدين الأساسية كالتعود، والاعتقاد في الأولياء و الصالحين، وكلّ الممارسات الطقوسية التي تُتخذ بمثابة ملجأ أنثروبولوجي وظيفته حراسة الهوية وحمايتها من الضياع والتفكك.

فالمخرج المسرحي "آدار" إذ قدّم عرضاً محفوظاً بالقيم الجمالية لإمتاع المتفرّج، فإنّه ضمن إطار المتعة قدّم خبرةً يستفيدها المتفرّج، فتكون مؤثرة في وجدانه وسلوكه ويوميّاته، فالمسرح عند "محمد آدار" يضطلع بدور تربوي، اجتماعي وتنقيفي ونفسي، فهو مرآة المجتمع تعكس واقع الحياة، وواقع الفرد بمومه وصراعاته وآماله وأحلامه، يجد فيها الجزائري نفسه متفرّجاً على أسراره المكنونة في الفرجة دون فضح مُغيظ، فيشاهدها بعين التقدير والرضى.

وفي الأخير، فإنّ للمسرح رسالة إنسانية تُعنى بالوعي وتعمّقه، ونعتقد كذلك ألا قيمة لهذه الرسالة إلا بمقدار كمال قلبها الفني، فإن كان الأدب تعبيراً عن الحياة بكل مقتضياتها، فإنّ هذه الرسالة النبيلة قد نهض مسرح "محمد آدار" بجزء كبير منها، ففي فضائه ومن على ركحه عبّر عن قضايا مجتمعه، ورسم تطلّعاته وأحلامه، وعالج آلامه، فقد طوّع "محمد آدار" الفنّ خدمةً لمجتمعه، كما سنخّر قلمه من أجل الإنسان أينما كان، فكما سعى إلى الوصول إلى جمهوره من خلال الرّكح، اتخذ مسلك الحرف المكتوب للوصول إلى قرائه فدوّن لهم نصيباً ممّا جادت به قريحته الفنية، ليسهم في بناء مجتمعه، وقيم ما تداعى من أسس ثقافته وعقيدته، لقد راهن في هذه الفترة على فن المسرح لقدرته على طرح الموضوعات الاجتماعية التي تحقّق الأهداف التربوية والإصلاحية، وذلك في سبيل استرجاع الشّخصية السليمة للمجتمع الجزائري، هذه الشّخصية التي أفسدها الاستعمار بما جلبه من سلوكيات مقبّية، وما أفرزته سياسة التّجهيل التي انتهجها في حق الجزائريين، من خلال بثّ الخرافات والموبقات والمعتقدات الفاسدة.

الخاتمة

الخاتمة

ختامًا لهذا البحث، رأيتُ أنّ من تمام الفائدة جمعُ أهمّ نتائجه ليكون بعضها قريبًا من بعض، وإن كان ذلك بصورة مُوجزة، وبالقدر الذي يحدّد الهدف المعوّل عليه من هذا العمل، وهو البحث في آليات التّواصل في الخطاب المسرحي وأنساقه المنتجة للدّلالة، وإيّي لا أدعي تقديم حقائق نهائية، ولا يقينًا مطلقًا، ولا آراء ثابتة، وإتّما قدّمتُ مجموعة من النتائج التي يمكن أن يكون بعضها إضافاتٍ قابلةً للقراءة لتصير موضوعاً موسّعاً قابلاً للاستثمار والتّوليد لاحقاً .

فمن خلال رحلتي الشّائقة في مسالك العملية التّفكيكية والقراءة التحليلية لأكثر الأجناس الأدبية التصاقاً بالحياة الإنسانيّة وهو الخطاب المسرحي، وبالتّطبيق على مسرحية (بمينة) للمخرج الجزائري "محمد آدار" نستنتج أنّ :

- التّواصل أساس الوجود الإنساني، حيث تعدّ فيه العلامة من أبسط الطّرق الواصفة لوظيفة اللّغة، كما أنّ عملية التّواصل البشري نشاطٌ قائمٌ على قصدية صريحة أو ضمنية، يتضمّن حالات التّبليغ، وهو في الخطاب المسرحي أكثر تعقيداً وتشابكاً.

- إذا كانت الدّلالة هي تواضع يجمع الدّال والمدلول، فإنّ هذه الدّلالة لا يمكن أن تغطّي كل الحقل الدّلالي في التّواصل، بمعنى أنّ عملية التّدليل لا تتوقّف عند حدّ معيّن إلّا توقفاً ظرفياً، وهذا ما يؤكّد بأنّ الانزياحات والاستعارات والكنيات... ليست شيئاً مغلقاً، لأنّ المدلول منفتح على التّأويل، وبالتالي لا يستنفذ حدّ التّواصل، فالمدلول - كما لا حظنا - يمكن أن يُعدّ وفق هذا الطّرح وفي مستوى معيّن دالاً يبحث عن مدلول آخر، وهكذا دوليك، وتقلُّ هذه الظّاهرة في العرض المسرحي لسيورتها الخطية المتسارعة التي تخضع لها العلامة المسموعة والمرئية.

- إنّ القراءة السّيميائية للنّص الدرامي (بمينة) تغفل سياقه في خضمّ انخراطها في تفكيك النّص وإعادة تركيبه بشكل يُسهّم في تجلّيات الدّلالة، بيّد أنّ التّعامل مع النّص المسرحي كأنّه نصٌّ سرديّ يُسقط في الحسابان عاملاً مؤثراً وحاسماً في تشكيل الدّلالات وهو عاملُ السّياق، ما يجعل الحدود بين النّص (texte) والسّياق (Contexte) متداخلة ومن الصّعب الفصل بين اللّغة الدرامية وسياقها الذي يستدعيه عنصر الإحالة المرجعية للعلامات النّصية، ولأنّ عنصر الزّمان والمكان على سبيل المثال ركنان أساسيان في تشكيلة المادة الدرامية، فهما نسقان محدّدان للسّياق.

الخاتمة

- اللغة في النص الدرامي لغة واصفة، بإمكانها تشخيص الحياة النفسية للشخصيات المسرحية تشخيصاً داخلياً عميقاً، اعتماداً على تقنية المونولوج أو التصريحات الحوارية الكاشفة عن خبايا النفس وطبائع الشخص وأهوائها، أمّا الوصف في العرض المسرحي فلا يستطيع فعل ذلك، وإنما يكفي المتلقي بالقبض على دلالات الصورة وهي تتشكّل خارجياً من ملامح وتعبيرات الشخصيات إشارياً، وهذه المهمة لا يستطيع الكاتب المسرحي "محمد آدار" القيام بها في نصه الدرامي مهما وظّف من إرشادات مسرحية واصفة، بل نجد هذه الأخيرة تنح بالمادي والواقعي إلى التخييل أكثر ممّا تستطيع العين الباصرة في المشهد المسرحي.

- لا تُكتب المسرحية لتُقرأ، وإنما لتجسّد على خشبة المسرح، إذ يُعتبر النصّ الدرامي مُسوّدَةً للإخراج، وقراءته تشعّب مسالك التأويل أكثر ممّا تحصرها، في حين القراءة البصرية لنص العرض لا تمنح المتلقي الوقت الكافي للإيغال في مداءات التأويل وتشعّبات الدلالة، فهو يقدم علاماته بشكل متسارع، يعطي العرض الإشارة الدلالية ثمّ تغيب العلامة تاركَةً مكانها لعلامات أخرى لها نفس الوظيفة، و قد تعود هي ذاتها وبدلالة مختلفة شأنها شأن المشترك اللفظي في النصّ المكتوب.

- يمتلك العرض المسرحي أدواته وعناصره التي تشكّل كيانه المادي والمعنوي التي يبتُّ من خلالها دلالات خاصّة وعامة، موحية ومختزلة ومكتنفة عمّا نجده في الواقع، إذ عن طريقه يتمّ تركيب الشخصيات، ويمكن عن طريقه معرفة حدود الصراع الدرامي المتولّد في المسرحية، وجميع تلك الأدوات كالممثلين والسينوغرافيا وملحقاتها، إنّما هي مثل الحروف والكلمات التي تنتظم في بنية الجملة، الفقرة، المقطع، لتنتج الدلالة المقصودة، انطلاقاً من أنّ العرض المسرحي يضخُّ لنا إيجاءات بسيرورة دائمة ومتسارعة، ما أن نحسب أنّنا قبضنا على معناها حتى تنفلت منّا وتتقدّم، وفي كل محاولة تأويلية نقوم بها ستكون إضافة جزئية ومؤقتة في صرح المُنحلّ العام.

- يخضع الخطاب البصري لجملة من الآليات الاشتغالية الرابطة بين المرسل والمتلقي، إذ تتصوّر الذات المرسلّة (المخرج، الممثل، تقنيو السينوغرافيا...)، تجربتها السابقة في إدراكها لأشياء العالم، ثمّ تحاول التعبير عنها بصرياً عبر قناة توافق طبيعة المضمون التواصلي لضبط الاشتغال المرجعي والايحائي

الخاتمة

للمضمون الذي يبني على سنن لسانية وثقافية مشتركة، وعلى ضوئها يبني تأييد المكان المسرحي في نص العرض الذي يقوم مقام اللغة المشتركة في العملية التواصلية.

- إن الإحاطة بمجمل الأشكال التي تتخذها الدلالة في الوقائع النصية في بعدها اللفظي أو في العرض المسرحي في بعدها البصري ليست معطى من خلال الظاهر فيها، بل هي حصيلة ما يمكن أن ينتج عن افتراضات تأويلية هي سبيل إلى دلالات تحضر في أذهاننا دون أن نستدعيها، فهذه الأشكال ليست حاملةً للدلالة، وإنما هي السبيل المؤدية إليها، فالخطاب المسرحي خطاب افتراضي يخترق عبر استعاراته ومجازاته ذلك التصوير المباشر والنقل الحرفي لهذه الأشكال الواقعية، فالدلالة ليست معطى جاهزاً، وإنما هي سيرورة نلج من خلالها إلى عوالم الثقافة المنفتحة على كل الاحتمالات.

- الأصل أن تُنقل المسرحية بلغة الحاضر فتعرض مباشرة حتى تستطيع أن تمثل الواقع - هنا والآن - لكن بتحليلها من خلال التسجيل (الفيديو) تفقد حضور الإثارة وكثيراً من أبعادها ومميزاتها، بل ويضيع جانب كبير من فضائها الدرامي المحيط بنا، فالشاشة التلفزيونية بصفتها الضيقة وحدودها المعلومة تقترب بنا أكثر من فعل القراءة لمنجز نصي مضي تأليفه وانقضى حدثه، فتحوّل قراءتنا التحليلية من لغة الحاضر والآني إلى لغة الماضي، وما يكتنفه من أنساق زمنية ماضية تحملها رتبة السرد ونمطية الوصف.

- المسرح فن المشاركة، يتوجّب على متلقي الرسالة المسرحية التوجه إلى قاعة العرض للحصول على المشاهدة الفعلية، والاندماج في الفضاء الدرامي الفعلي واللامحدود بكل أبعاده السيميائية السمعية والبصرية والشمية... التي تصنع جماله وسحره المتفرد، غير أنّ تحليل المسرحية من خلال العرض المسجّل يضيّق مساحة الصورة، فيحرمانا الكثير من العلامات البصرية، والتي لا غنى لنا دونها كمتفرجين أو محلّين لهذا الخطاب الفني المترامي الأطراف المتعدّد القنوات الاتصالية، ناهيك على أنّ إمكانية إعادة مشاهدة المسرحية في كل مرة من خلال التسجيل يقلّص من حجمها التأثيري والجمالي وهما سرّ الفرحة والمشاهدة الماتعة، فلا يستطيع المحلّل السيميائي القابع تحت عباءة المتفرّج أن يرضد كلّ الدوال المرئية أو أن يتحسّس مواطن الجمال والتأثير في العلامة المسرحية كما يعيشها الجمهور

الفعلية، والجانب الفني أمر لا يمكن فصله عن الدراسات اللسانية والنقدية الحديثة، فهو ينساق في مجرى الدلالات الجمالية والإبداعية، تصنعها نواميس اللغة بكل تجلياتها وأساليبها الفنية والتقنية، وتجليها الذائقة الفنية عند المتلقي، فالمسرح فنٌ يرفض الحدود والقيود.

- التحليل السيميائي للخطاب المسرحي يؤسس منظومة نظرية تقوم على أسس علمية ومرجعيات فلسفية وفكرية من خلال آليات إجرائية تقوم على ترسيم العلاقة التضافية بين عدّة حقول معرفية لدراسة العلامة المسرحية، وتأويلها وإنتاج معانيها وتحصيل فهمها، فتطويع أكثر من تخصص يمنح التحليل مشروعية البناء الفكري والثقافي، وما ذهبنا إليه من تأسيس منهجي كفيل بدراسة الخطاب المسرحي، وتفكيك مكوناته وتأويلها عبر هذا التداخل والتحاقل بين الاختصاصات، وهو مدار الفعالية الخطابية التي تخضع لشروط مركبة منها الفيزيولوجي والنفسي، الخفي والمتجلي...

- من خصوصيات الخطاب المسرحي هو أنّ الكلام الذي تقوله الشخصيات، كلام لا يحمل أيّ معنى إذا لم يُقرأ ضمن العلاقات التي تربط الشخصيات المتخاطبة، ضمن الظرف الذي يحدده وبطبيعة المكان والزمان وعوامل الشخصيات المختلفة، والأعراف اللغوية، والإرشادات المسرحية الإخراجية هي العناصر الرئيسة التي تحدّد السياق وتسمح للقارئ أن يتخيّل ظروف الكلام، هذا المنحى من تحليل الخطاب هو ما طوّرتّه البحوث الجديدة في مجال البراغماتية .

- إن المتأمل في واقعنا الاجتماعي، يُدرك تمام الإدراك أننا لازلنا نعاني أزمة قيم ثقافية أكثر منها أزمت سياسية و اقتصادية و أمنية ... ذلك أنّ إصلاح أمة من الأمم لا يكون إلا بإصلاح منظومتها الثقافية والفكرية، ومنظومة الجزائر الثقافية تحتاج تغييراً وإصلاحاً شاملاً، ولعلّ الاستثمار في فنّ المسرح كتابةً ودراسةً هو من وسائل الإصلاح عند الأمم التي تُدرك قيمته وتعني به في زمن طغى عليه الخطاب الدرامي المباشر الذي اخترق أطر الكتابة ليخاطب الفرد عبر وسائط سمعية بصرية وقرتها التقنية الحديثة.

وفي النهاية، فإنّ حاجة الإنسان إلى السيميائيات والتأويل السيميائي عامّة تبقى ضرورية بوصف السيميائيات فعالية دلالية ونشاطاً معرفياً وفلسفياً لفهم الحياة واستعادة مناطق أكثر غورا داخل الذات الإنسانية، فتصبح الضرورة ملحّة عندما يعيش الإنسان أزمة سوء فهم تخصّ ذاته كما تخصّ

الخاتمة

الآخر، أزمة يبدو خلالها الصّراع موزّعاً بين الماضي والحاضر، بين التّقليد والتّحديث، صراع يتنامى من خلال الإفراط في توليده وإنتاجه، يتلاشى كلّما دلّنا العلوم الإنسانية من أجل تشخيصه وعلاجه، والاستفادة من مناهج تحليل الخطاب الحديثة في تطوير قراءة النّصوص والخطابات الإبداعية، فظواهرنا تقول الكثير عنّا، والدلالات تتجسّد في حركاتنا وإيماءاتنا، ولكن مهما أولنا أو اكتشفنا، أو استقرأنا الدلالات فإنّ حقيقة الذات البشرية كالبئر العميقة كلّما أدلونا بدلونا فيها كان الورد أكثر وأوفر، ولأنّ الواقع النّفسي للذات البشرية لا يبوح لنا بكل مكوناته، فهو كجبل من جليد يطفو على سطح الماء، ما توارى عنّا منه أعظم بكثير ممّا هو ظاهر، و مع ذلك تبقى العلامة وسيلتنا الوحيدة لإدراك الظاهر، ثمّ نستدلّ بالظاهر على ما خفي في الأعماق من حقائق.

الملحق.

- 1 - نبذة من حياة المخرج محمد آدار.
- 2 - النص الدرامي لمسرحية (يمينة)
- 3 - ملخص المسرحية .

1- محمد آدار:

مؤلف وممثل ومخرج مسرحي من مواليد 22 ديسمبر 1941م ببلدية "الحمدانة" ولاية: غليزان (الجزائر)، تشبّع بثقافة مسرحية متنوّعة من خلال مراحل التّكوين التي مرّ بها عبر مساره الفني الطّويل الممتدّ على مدار ربع قرن، صقل موهبته الفنّية في بداية مساره بالدراسة في المعهد الوطني للفنون الدرامية بسيدي فرج، الجزائر العاصمة، 1964م.

- التحق بالمسرح الوطني الجزائري عام 1966م حتى 1973م

- ثم التحق بالمسرح الجهوي لوهران، في إطار اللامركزية عام 1973م حتى 2001م.

- تلقى تكويناً في كل من بيزناس "فرنسا" عام 1965م، بالإضافة إلى حصوله على تكوين درامي في الاتحاد السوفيّاتي عام 1988م.

ألف وأخرج مسرحيات منها: الأمخاخ 1971م، ميمون الزوالي 1978م، البيادق: 1987م، الخضرم: 1995م، بو المحاين: 2016م، البئر المسمومة

شارك في إخراج العديد من المسرحيات، نذكر منها: مسرحية: عنصاف الفاهم تأليف "عروش" 1965م، الصندوق الطائر، تأليف "أندرسون" 1968م، زابانا تأليف "عز الدين ميهوبي" 1997م، صرخة النساء للمؤلف "سمير مرير"، حمة الفايق "لعز الدين ميهوبي" 2002م، حمة الكوردوني "لعز الدين ميهوبي" 2004م، يمينة للكاتب "سمير مرير" 2009م، وغيرها من الأعمال المسرحية والفنية، ومازال إلى يومنا هذا يواصل مشاريعه الفنية¹.

2- مضمون مسرحية (يمينة):

(يمينة) مسرحية أعدّ أطوارها كلٌّ من "جمال مرّير" و"سمير ريس"، وهي عمل فني ميلودرامي، استوحاه صاحبة من كتاب (النساء) للكاتب التّونسي "عز الدين المدني"، قام بإخراج فصولها "محمد آدار"، وساعه في ذلك بوعبد الله سعيد، ومثّل الأدوار، وبالأحرى الدّورين الثّنائي "مليكة يوسف" في دور الأم المسماة (الشاذلية)، والفنّانة "وهيبة عدنان" في دور "الكنتة" أي زوجة الابن (عمر) الأستاذ

1 - السّيرة الدّاتية والأعمال الفنية للمخرج "محمد آدار" تمّ الحصول عليها من قبل المخرج شخصياً .

الجامعي الحائز على شهادة الدكتوراه، والذي مثل دوره "محمد آدار" من خلال التّدخل الصّوتي فقط دون الظهور على الرّكح .

عاجلت المسرحية موضوعًا على قدر بالغ من الأهميّة، يتمثّل في صراع الأفكار والثّقافات بين الأجيال في الأسرة الواحدة، كما تناولت مسألة الأفكار البالية والعادات والتّقاليد المتحرّجة المصطدمة بواقع معيش متغيّر ومتطوّر باستمرار، ممّا فرض أزمة هويّة رهنت المرأة الجزائرية في وضعية اضطهاد وتهميش لحقوقها، وإقصاء لكيانها الإنساني والأنثوي داخل أطر اجتماعية قاهرة .

تجري أحداث هذا العمل الدرامي في شكل محكمة علنيّة تحكي قصّة (يمينة) وزوجها (عمر) الدّكتور الجامعي المحكوم بقناعات فكريّة متخلّفة موروثه وآسرة، حيث تحاول (يمينة) مواجهة ذلك في صبر ومعاناة من خلال مناصرة والدته (الشاذلية) لإقناعها بسوء فهمها لحقيقة المرأة ودورها في الحياة، غير أنّها تصطدم بمتاعب المجتمع الذي يتبنّى أفكاراً قابعة بين برائن الجهل والضلال والتّخلف ... وهي ترسّبات فكرية وثقافية خارجة عن إرادته واختياره، وفي أوجّ هذا الصّراع بين النّور في مواجهة الظّلام تتمكّن (يمينة) من نشر الوعي في حماتها ويتحقّق مرامها في اقناعها ببطلان أفكارها ووهن عقيدتها، لينتصر في الأخير الفكر المستنير على ما يُعرف بالخرافات .

هذه من جملة الدّلالات التي تطفو على السّطح من خلال القراءة الأولى لنصّ المسرحية، والتحليل السيميائي السابق مكّننا من استنطاق هذا الخطاب المسرحي، وكشف لنا على ما أمكن من الدّلالات الماوراء نصية بعدّها مضامين فكرية وفنية قابعة خلف الأنساق العلاماتية للخطاب المنجز .

النص الدرامي:

يمينة

إعادة الكتابة والمراجعة الدرامية : آدار محمد

* وهي في الأصل: كتاب "النساء" للكاتب التونسي: عز الدين المدني.

* اقتبسها: مرير وجمال، بعنوان : صرخة النساء .

النص الدرامي : يمينة

1

يمينة: أنا اسمي يمينة... من عائلة شريفة ومتواضعة، زدت ليلة الاستقلال أمي حبت تسميني حورية... وبابا سماني يمينة... أقنع أمي بلّي الأمان والحريّة شيء واحد، أقربت واخترت نكون معلّمة ... نعيش مع الأطفال، نشوف فيهم الطّهارة والصدق، وكيفا وعدت والديّ نساهم في محاربة الجهل والتخلف، تزوجت "عمر" ولد "الشاذلية" في مرحلة وين اقتربت فيها أفكارنا وحماسنا ، بيننا دويرتنا بالوهم ، والكلام المطلي بالعسل ... ولما يدوب العسل؟ واش يبقى؟ ما يبقى غير المرّار ولعيوب الخافية... قصر الرّمل تدوب، وترجع لأصلها، الكذبة كذبة ولو كان لمعت والسّراب عمرو ما يسقي عطشان... تفوه على قصور الرّمل.

2

(الصوت) : سوق النّساء سوق مطيار *** يا داخلو زُدْ بالك

يوروك من الرّيح قنطار *** ويخسروك في راس مالك

يمينة : باراكات ، باراكات ، باراكات، الكاس ما هو ذهب، وأنا نشرب غير المرار، علاقة فاسدة، شاح ريقني، وبع صوتي، أتعبت والله تعبت ... لا يا سادة ، مانزيدش نوقف قدّامكم بعد اليوم، أخلاص أنسلّم كل شيء ونرجع لدار والديّ، ونخرج منها، ما نشوف وجوهكم ما نسمع من أفامكم كلام العّم والهّم ... ضيّعت جهدي وصغري في الهدرة الفارغة معاكم ... بلا فايده، يكفيني من هذي العلاقة المرّة... كرهتولي المعيشة، نرجع لدار والديّ ما فيكم حتّى فايده... ولا خير في اللّي يقدركم... أنتم مصيبة... كارثة... كارثة حضاريّة واجتماعيّة، والكلام معاكم خسارة في خسارة، العشرة معاكم حرام...

الدنيا تغيّرت، ومازالت تتغيّر، وأنتم ماكمش حابين تتغيرو خلاص، الشّعوب تمشي وتتقدّم، النّاس عندها سنين ملّي طلعت للقمر، وأنتم مازلتوا برك سوق النّساء.... زُدْ بالك من النّساء، النّساء ثمّ النّساء... النّسا... هو... هو... هو ، أنّ كيدهنّ عظيم، وكيدكم راهو كيّة على كيّة...

وليداتي قريب يرجعو من المدرسة ... وأنا فطورهم ما وجدّثوش، راهم في كفالتي، يا سادة، كي تشوفوني هكذا واقفة قدّامكم ممكن تخموا، وإلا تحسبوني مهملة، لا نحّم في داري ولا في ولادي صح خلّيتهم وجيت كلّّي أمل نوقف قدّام هذوك ساعة وحدة كيما وعدوني ... قالولي مجرد شكليّات

... وإذا بيها سنين ساعات... ساعات ... جيت كُلي تفاعل باش نقدّم لكم شكاياتي ...
... وإذا بها أصبحت أنا متهمومة من تهمة لتهمة، أصبحت مجرمة، ومن مجرمة رايحة نصبح ما نعرف
واش؟ تقلابوا علي الأوضاع، أضربني وابكى وسبقني واشتكي

قتلهم... قتلهم أفتحوا تحقيق... شوفوا الشهادات والوثائق اللي قدّمها لكم زوجي، أبحثوا ... حلّوا
... فُتّشوا... لا زم توصلوا للحقيقة اللي بحتلكم بيها، أفتحتلكم قلبي وجوارحي... ما خبيت عليكم
والو، كل شي قلتّه بأمانة وصدق، أحكىتلهم كيما تحكي أيّ وحدة عايشة في الظلم والظلمات
اشكىتلهم كيما تشكىلهم أيّ وحدة على الحقرة والمحفور وعلى الجمرّة اللي عافسة عليها.
الشاذلية : (تظهر).

كذّابة، كلامك من الأول للآخر كذب... لكذب في لكذب... راكي كيما قالوا سيادك... راكبة على
ظهر السبع وتقول الخرفان ياكلوني...
يمينه : ما همش أسيادي... أسيادك أنت .

الشاذلية : وتزيدي ترفعي صوتك أهنأ؟ بالكذب والقباحة، لا حشمة لا حياء في هذي الدنيا.
يمينه: ما قلت غير الحق.

الشاذلية : كل شيء اللي قلتيه مزور ، وكذب ... الأولاد كفالة عندي في داري، حبيتي ولا كرهتي
... أشكون اللي مازال يامنك وأنتِ أهملت أولادك ... بيتك وزوجك ... حبيتي تخرجينا من تقاليدنا
وعاداتنا ... هذا عار ما قبلو عار، ولا بعدو عار، اللطف ... اللطف ...
يمينه : دينًا ما يقولش هكذا ...

الشاذلية : أشكون ... أشكون اللي يامنك و إلا يهتم بيك، تحسبي الناس ما تفهمش ... شوفي
... شوفي لوجهك ما قبحو يا بنت لحسب والنسب... شوفي للبتك لا حشما لا حياء... وتزيدي
تعطي وتقول قدام أسيادك: حقوقي ... من وقتاش أنتِ عندك حق؟
يمينه : إيه حقوقي...

الشاذلية : وجهك أزرق من الزعيق والنّعيق ... حقوقي ... حقوقي، كيما قالو سيادك... اللي زرع
الشوك يحصد اجراحو، وأنتِ الشوك ... كلّك دم ... هم ... غم، وين طايرة، وين ؟
يمينه : ما نيش طايرة ، ما نيش نبتة فاسدة ... ما نيش شجرة مشوكة... وإذا شوكي صابك، هذا
من حزني وأوجاعي، اخترت طريقي...

الشاذلية : طريقك مسدود ومنكوب... منين اخرجتي أمنين جيتي؟ واش تكوني؟ ما عندك حتى حق
مادام راني حيّة... أولاد ولدي راهم في كفالتني.

يمينة : الكفالة ليّ.

الشاذلية : كانش ما عنك أقدر ولا احترام باش يعطوك الكفالة ؟ راها غارّاتك نفسك... شوفي
روحك أمليح، راكي قاعدة كي هاذيك الخطبة المقطوعة، المهزوزة من واد للواد.

يمينة : ما نيش حطبة... ما نيش صخرة جامدة .

الشاذلية: واش أتكوني أنت ؟

يمينة : أنا... أنا... أنا يمينة موجودة في كل مكان، أنا يمينة موجودة من زمان، موجودة وين يوجد
الظلم و الحقرة، موجودة وين تعمى الأبصار على الحق، وكلمة الحق... يقطع اللسان اللي يجحد
كلمة الحق

الشاذلية : أنت خساره، وعرقوبك أخاسره، وجرتك أخساره، راكي منفوخه غير بالأوهام... صوتك
فاحشه في كلّ مكان... وفمك محنه تنوّض لفتان، وشعرك بليّة لون الرماد والدخان، والزوايح
الفاسدة، قعدتك لا دبارة لا بشارة، اللطف ياربي اللطف .

يمينة : حرام عليك يا الشاذلية... ها ذوك من جهة... وولدك من جيّه، وأنت من جيّه
...أعلاش؟ أعلاش حاّبه تنشري غسيلك على ظهري أعلاش؟ وحدبتك يا الشاذلية ما تكون على
كتافي؟

الشاذلية : أنت ما تساويش أنت، هذا الذهب اللي تزيني بيه رقتك وجسمك ضربو الصديد
وطاحت قيمتو و رخص بيك.

يمينة : اللي عينيه مرمدين، يشوف غير الرماد والسواد .

الشاذلية : أنا عيني مرمدة أنا؟.

يمينة : واللي فمو مرّ يمرار لو طعم العسل، أنا يا الشاذلية عطيت ما أدّيت... حاّبة نحس بطعم
الحياة برغتي وبدوقي، ما هوش بفم الناس ، ولسان الناس، وقلب الناس .

الشاذلية : واش هادي لمعاني ، واش هذا الكلام ... مالقينا ما ادّينا من عندك غير السواد والرماد،
جنبناك من برّاقة وحرنا فيك ... يا حي وليدي هو اللي خرجك من الهم والغم و الميزيرة اللي كنت
عايشه فيها... جنبناك ضعيفة ومشيانة، وجهك كان أصفر كي حبة القارص المصوص لا ذراع مزرع
ولا رقبة بلّار يا العار.

يمينة : الزّين زين لفاعيل ... الزّين ما هوش بالقول والقييل ... الزّين في الأصل والفضايل، واللّي فيك فيك، واللّي عايش في الظّلمة ما يشوف غير السّواد، والشّبعان ما يحسّ بالجيعان، بصّح أنا... أنا اللّي حاسّة بالجمرة، أنا اللّي عافسة عليها، أولادي كبدي، لحمي ودمي ما نفرط فيهم، ثلاث بنات، وحدة منهم مازالت ترضع... لا زم يكونوا في كفالتني ...

الشّاذلية : في كفالتك؟ أنتِ لازمك كفالة... قبل ما تتكفلي بأولاد بني، حلّي عينيك وشوفي لحالك إذا قادرة تبوسي النّجوم في السّماء وتضفري من الرّيح سوالف ... هذاك الوقت تتكفلي بيهم. يمينة : أولادي في كفالتني، وما نتنازلش على مسؤوليتي، تقدرني تنحيلي الظّفّر من اللّحم، وما نقول آه، تقدرني تقصّيلي درعيّاً، وما نقولش آه، غير أولادي اللّي ما نفرطش فيهم.

الشّاذلية : خرجو قرونك وأتحلّوا عينيك، وأطوال لسانك، عُديّ تعرّفي تهدري وتتكلمي... يا ويح الّي داروا بالزّجاج ويضرب التّاس بالحجر... زُدّي بالك أُمليح ... راهم عندي شهود اللّي قادرين يشهدوا بلّي راكي إمراء مهملة، أهملتي دارك، وأولادك وزوجك، ما يهّمك غير التّزيان وتزواق الوجه. يمينة : أكبرت وخرفت... هذا التّواح راكي ملّيت متو... كي نسمعها تحكمني الغمّة.

الشّاذلية : (tout da bort) أنتِ ما تعرفيش تربّي أولاد ولدي ... وما كيش قادرة تربيهم. يمينة : وأنتِ؟ أنتِ تعرفي أنتِ؟ لو كان جيتي تعرّفي تربّي راكي ربيتي وُلدك... أزرعت فيه روح الرّجال وعقولهم وقوتهم.

الشّاذلية : ولدي سيّد الأسياد ... والنّاس الكل تشهدلوا بلّي ولد عايلة دكتور... راهو دكتور في الجامعة ميمة.

يمينة : دكتور... طز... واش من دكتور... دكتور انتاع الحقرة، في الدّار يتعنتر وفي الشّارع حاجة. الشّاذلية : ولدي حاجة!؟.

يمينة : لو كان السيّادة جات بالأسامي راكي سميت روعي نجمة عالية وحرّة في السّماء... وإلا جوهرة في أعماق البحار... لو كان جات القيمة عالية بالأسامي... أنا يمينة من الأمان، ما نيش مقهورة بالسّوط والحقرة .

الشّاذلية : العدل... العدل... يا ناس من هذي اللّفة... قولوا كلمتكم العادلة، راكي في حماكم وبين يديكم، ما تخلّوش أولاد ولدي بين يدين هذي المرء، أنريهم كيما ربّيت بني على الأصالة والأصول يمينة : أصول... أنتِ تعرّفي الأصالة والأصول؟

الشّاذلية : نريهم على مباديء الرّجولة والحقولة... هي قيمة القيم على طول الزّمان...

يمينة: يتكلموا في كلام اللّي ما يعرفوش قيمتو، الاسم الغالي والمربط الخالي.

الشاذلية : نريهم على القوة .

يمينة : قوّة العقل.

الشاذلية : قوة الذراع والزّنده.

يمينة: حتى الحيوان عندو الذراع والزّنده.

الشاذلية : الضّعيف قدام المرء ، ما هوش راجل.

يمينة : هكذا ربّاو ولادهم .

الشاذلية : أنريهم على الرّجولة.

يمينة : الرّجولة عطف وحنان.

الشاذلية : تغلق لقام اللّي ما تحبّش تسكت.

يمينة : هي حرّيّة الإنسان.

الشاذلية : تسد الوذنين لمفتوحين.

يمينة : الرّجولة هي صوت الحق في كل مكان .

الشاذلية : تعمى العينين المفتوحين.

يمينة : واحد ما يشوف بعينين الآخر.

الشاذلية : الرّاجل لفحل ما يشوف بعينين مرتو.

يمينة : وإذا كان الرّاجل أعمى؟

الشاذلية : تكون مرتو عقرتلو وعماتو.

يمينة : لعقافر؟ أحنا ما تربيناش على العقافر.

الشاذلية: وعلاه تربيتي؟

يمينة : لو كان جا ولدك راجل وفحل كيما كنتي تتكلّمي، كان راه هنا يبيّن ولو وجه واحد من

وجهو.

الشاذلية : أشكون؟ أشكون قادر يعيش بين الشوك؟ مرّزّيلو معيشتو، من الصّباح لليل وأنتِ ترحي،

حقوقتي، هاي هاي مبادئي، هاي هاي حقوقتي... هاي هاي مبادئي، غير ترحي برك، ماكيش

حابة تسكتي، الرّجل كره ملّ منك ومن كلامك ومن فعائلك، كي تعودتي تتكلّمي بالطيف...

ما تسكتيش... لا قدر لا حنان، كاع ما قلّشتيش ولدي المسكين، عمرك ما دلّتيه ما بربرتيه
.....ما.....

يمينة : أنبربرة... أنقلشو يا ناس ، يا ناس مُحال تقدرؤا تتصّورؤا هذا الإنسان واش دار فيّ، كيفاش
كان يعاملني ويعامل أولادي.
الشاذلية : سكتي عليّا...

يمينة : ما نيش ساكتة اخلاص...اليوم انكسر السناسل، هذا السناسل اللّي حاول يربطني
بيهم...بركات....أفهمتي بركات ،بركات يا ناس ، كان زوجي يرجع كل ليلة للدّار بعد نصّ اللّيل
احزين.....غاضب، وجهو مدخّن، لا يسلمّ لا يتكلّم، تقول حامل هموم الدّنيا الكل على ظهورو...
يفتح التّلفزيون يتفرّج في الصّور وعينيه يبرقوا.... يلمعوا...تقول نار لاهبة فيهم.

الشاذلية : كي باباه الله يرحمو كي باباه، الرّاجل يدخل صيد ويخرج صيد، بغاتؤا يدخل وماجتش
عليها...

يمينة : بعد ما شاف بعض الصّور، يطقّي التّلفزيون، بعد صمت طويل وثقيل ييدا يبحث فيّا.
(الصوت): أعلاش؟ كيفاش؟ وقتاش؟ أشكون اللّي قالك؟ أشكون اللّي سرّحلك؟ أشكون؟
أشكون؟.
يمينة : يعطيني هاذيك الصّفعة.

كي توجد ميّدة لعشا، نحاول نصابها، نحطّلو فوقها المنديل، المغرف والكاس، ونزيّنّها بقرعة
قازوز، أنزيد شويّة زيتون والملح، ما لزمش ننسى لهريسة، يحب الحار، عندو لبّاسر، وما يجبّش ينقّص
باش نتعشى معاه، أنؤنّسو هكذا مايجسّش رحو وحيد كي لغريب، غير أنا نقعد يثور ويعييط في
وجهي.

(الصّوت) : واش كاين؟ واش تسحقي عندي؟ واش الدّيري عندي؟ واش الدّيري قدّامي؟ كليتي
وحابّه تزيدي تاكلي، من الصّبّاح للّيل وانتِ تغلفي.

الشاذلية: صحيح، هذا الكل صحيح، لخطراش جيعانة أنتِ جيعانة وتبقي جيعانة.

يمينة : كي يعيا من الهدرة ولعياط يرفع لغطاء على الصّحن.

(الصّوت) : أعلا بالي.... كنت عارف واش رايع نلقى، الفضلة، راني قتلتك داش من مرة ما نجبّش
الفضلة.

يمينة : يقلب عليّ المايّدة.

(الصّوت) : راني في داري نحكّم باحكامي، وإذا ما عجبكش الحال، برّة الباب راهو قدّامك.

يمينة : يضربني بيديه، ويزيد برجليه، حتّى الأولاد ما تمنعش متّو، يضرب، يضرب.

(الصوت): على بالك علاش تزوجتك؟

باش تقومي بيّ وبداري، أتزوجتك باش تربي اولادي كيما إنحب أنا، أتزوجتك باش تطبخيلي، تغسلي، تحديلي...

الشاذلية : يكفي يا عمر ... يكفي راك رايح تقتلها.... الذّنب ماهوش ذنبو هو راجل ... الشّي اللي قالو واللي دارو عندو الحق، هو اللي راه قايمك، هو اللي راه ساترك، هو يعمل واش يجب هو ديمة عندو الحق، أنت اللي ماتعرفيش تتصرّفي معاه، لبستيلو سروال وحببتي ترجعيلو راجل في الدّار.

« موسيقى »

كان المرحوم زوجي كي لعسل، هادي كي الرّيت، كلّو حنان وعطف، لا يجرحني بكلمة ولا يوجعني بحرف، وإذا كان هو فرحان نكون أنا ثاني فرحانة، وإذا غضب نغضب معاه ... وانقولو عندك الحق سيدي، الحق ديمّا معاه .

أخلياتو يفكر في بلاصتي، ويجب في بلاصتي، ويكره في بلاصتي، وإذا جاع أنقولو أنا ثاني جيعانه، وإذا هو كلا في البيت، أنا ناكل في الكوزينة، وإذا هو كلا ف الكوزينة أنا ناكل في البيت، ثلاثين سنة زواج ما قابلتوش ولو مرّة في المائدة، كان كي يدخل للدار نروح نجري نبوسلو راسو ويديه، ونقعده في بيت المطارح، نقلعلو صباطو، ونغسلو رجليه باش يرتاح، نوجّد قهوة مرّهرة نطيّبها على الجمر كيما يحبّها ويشتيها، نضحك في وجهه، أنسيه في تعب الخدمة، ونهار السّوق نهار سعيد، يجي داخل كي الصّيد، نحكّم القفة من يديه ونزغرت من الفرحة... وإذا هدالي كاش حاجة نقولو: يا فرحي بيها، ونبوسلو يديه، وكي ما تعجبوش حاجة فيّ ولا في البيت يعيظ عليّ نهبّط راسي، وإذا بدا يكسر أنروح نتخبّي تحت السّريير من الخوف، وإذا ضربني ... ما تضرنيش سيدي ما تضرنيش سيدي، ما درتلك والو سيدي، نطلب منو السّماح، أسمحلي سيدي، نندم على اللي عملتو واللي ما عملتوش، نعطيه الحق والحق ديمّه معاه، عشت مع السّي (عثمان) قريب ثلاثين سنة أتزوجني وأنا مازالت صغيرة، كنت نعيطلو عمي، وكان يجييلي حبيبات حلوة في يديه ومن بعد وليت نعيطلو سيدي، و هو كان يناديني يا مخلوقة، كان هو ربّ العايلة يسيرها كيما يجب، كنت نخدمو بكل جهدي غير باش يرضى عليّ، وكل واحد ومكتوبو يابنتي.

يمينة : ما نيش بنتك، لو كان صح جيت بنتك، ما ترضاي بحال نقاسي لهموم وأنت زاهية، كي نتجلد بالسوط تعجبك الفرجة ما نيش بنتك، اللي تقول بنتي لازملها ترصّ الحرف للحرف بالدموع ودم القلب، الكبدة إذا تكوات يطير عقل لُمَيّمه، ما تقوليش بنتي، توقي في الكلام بلا معاني، أنا اللي نعرف الكلمة منين تخرج وين تروح، إذا كانت فارغة يديها الرّيح للفضاء، ما تزيدش تقولي بنتي الشاذلية : علاه ؟

يمينة : لكلام اللي كنت تقولي فيه يهبل ويدور العقل، أغسلي رجلك من لوجل قبل ما تغسلي رجلين الغير، اليد الي توجع ما تتباشش، كيفاش حابة تساوي بين الصّح والحقرة ؟ بين الرّحس والقيمة، أنا ماتزوجتش باش نتقهر ما تزوجتش باش نفقد إنسانيتي، ما تزوجتش باش ندفن يمينة ونحّي اليامين.

الشاذلية : أعلاش تزوجتي أمّالا ؟ لو كان بقيتي في دار والديك تضفري في الشيب، كلامك بصهيلو كالنّار الكاوية، أعلاش حابة تليّ الأوجاع ؟ بركات من الشكا والبكا.

يمينة : هو السيّد وانا المغبونة ؟... إيدير فينا واش يجب .

الشاذلية: هذا ماعطاك مكتوبك .

يمينة : راني رافضة، راني رافضة .

الشاذلية: ما بقالك ما ترفضني ما تختاري ... فات نصف عمرك، كاش ما ابقالك؟ ما بقالك غير الرّحمة الماء يحمي، والسّنسلة اللي في رقبتك طويلة وقويّة ما تقدرش تتخلّصي منها .

يمينة : إذا فات نصف العمر، ما نقدرش نفرّط في الباقي.

حتمو عليك الاستسلام، والسّعد المنكوب، ولمكتوب لمشوم، والظلمة والظلام .

الشاذلية :كلامك هذا ساعات يضحك، وساعات يبكي استسلام، الظلم والظلام، المكبوب والمكتوبوتراري وتراري، واش حاسبة روحك ؟ واش تكووني انت؟

يمينة : امراء

الشاذلية : امراه ياخي ياخي على النّسا يا مرأه، وألو كيف كيف، هذي كاش وحدة جات عمرتلك راسك، هذو أفكار أنتاع نساء.... اللي ما وصلوش للعنب وقالو قارص، باغيين يهربوك

على زوجك، باش يديو هولك، أحمدي ربي، الله أعطاك ما تتمناه كل امراء، تزوجت خير الرّجال قاري، فاهم، دكتور، دكتور في الجامعة يا مينة

يمينة : لمزية الدكاترة الكل ماشي كيفو، كون الجامعة أنتاعنا راهم أداوها للواد.

الشاذلية : دكتور ونصّ، ديري عشرة وقرصي... خمس سنين وهو يقرا في الخارج ميمّا.

يمينة : وما جاب من الخارج غير الخامج ميمّا.

الشاذلية : فهميني يرحم بابك واش راكي حابّة .

يمينة : حابّة واحد ما يفكّر في مكاني، هذا ماراني باغية .

حابّة واحد ما يحسّ في مكاني، واحد ما يحب في مكاني، واحد ما يتنفس في مكاني، حابّة واحد ما

يقرّر في مكاني، واحد ما يشوف في مكاني، حابّة واحد ما يعيش في مكاني.

(الصوت) : كيد النسا كيدين *** ومن كيدهم يا حزوني

راكبة على ظهر السبع *** وتقول الحرفان ياكلوني

الشاذلية : راكي والو، حتّى لو كان جيتي الله الله عذراء، والشعر أصفر والعين الزرقاء.

شوفي روحك مليح، ما فيك ما يعجب، لا زين لا عقل، سوق النسا راه مليون بلي زيّك، قادر

من غدوة يرميك ويجيب ما خير منك .

يمينة : وهو واش يكون؟.

الشاذلية : دكتور حاشاك.

يمينة : اللّي يسمع ينخلع، واللّي يطّل ما يلقاش، ولدك والو، راقد على والو وامفرشّ والو، دكتور

إنتاع الرّيح، ما عندو غير لقباحة واللّسان المرّ، والكّحة والبّحة وقلة الصّحة... أخلاص ولدك طيّشتو،

طلّقتو، أرميتو، نقدر نعيش مع واحد اللّي يفهمني ونفهمو، اللّي يقدرني ونقدرو، اللّي يجيني ونجبو .

الشاذلية : واش؟ واش؟ وقدشّ عادت المرء هي اللّي تطلق الرّاجل؟ في حياتي كاملة عمري ما سمعت

هذا الشّي، المرء تطلق الرّاجل؟ يحي زمان يحيّ؟.

الرّاجل حتى ولو كان ما يسواش، الرّاجل صيد، الرّاجل فحل حتى لو كان يظهر ذليل بغباينو، الرّاجل

صنديد حتى لو كان تقودو مرء من وذانو، الرّاجل ديما الفور حتى لو نزلاتو المحايينو... لو كان ما

تزوجكش ابني كون بقيتي تضفري الشّيب في دار والديك وما كان اللّي يرضى بيك.

يمينة : سجّلي يا الشاذلية سجّلي، المرء غالية، غالية حتى لو كان رخّسها زمانها، أعلاش تقطعي

اليد الممدودة، وما يعجبك خيالها، جيت نبينك الحق والتّور، وأنت حابّة ظلامها، أكلامك قُلتيه

وزدتي عاودتيه، وولدك ما عندي ما ندير بيه... أخلاص طلّقتّه

الشاذلية : كاين قناطير مقنطرة من النّسا ميمّا .

يمينة : وقناطير مقنطرة من الرّجال ميمّا.

الشاذلية : ياخي سلعة الرّحس.

يمينة : سلعة البخس.

الشاذلية : الزّواج فتحلك أبواب الجنّة، وما عرفتيش قيمتو .

يمينة : العسّة عليّ اللّيل مع النّهار، ما عندي حق لا في الدّخلة لا في الخرجة، ما دائرة بيّ غير لعيون الشّاكة، والشّهمة والظّلام، أنا اسمي يمينة، فرحانة ومعتزة بلّي راني امراء، نحّي عليك الحشمة والدّل يا الشاذلية، أخرجني وراسك مرفوع، ما أطيحيش الدّل على روحك، أرفعي راسك، هذا زمان لازم نوقفو وقفة وحدة، اليد في اليد، ما لزمش نركعولهم يا الشاذلية، مالزمش نركعولهم... أشحال من وحدة تحقرت، أشحال من وحدة انقهرت، أشحال من وحدة ضحّات، أشحال من وحدة توفّات، هذي تقتلت، هذي اتسقرت ، هذي انذبحت أشحال من دم سال. افطني يا الشاذلية افطني.

الشاذلية : واش راكي باغية عندي، لا صقة فيّ كي العلقة، واش هذا الكلام؟، واش هذي الأفكار؟ منين جبتهم؟ وين قربتهم؟ من هو اللّي خربلك عقلك؟ الجهل ولا قرابتك؟ يمينة : محال، محال، ما نصدقش إذا تحي الجهل، واش من عصر جييتي منو؟ افطني يا الشاذلية افطني؟ اللّي كيما أنت يا الشاذلية راهم خمروهم عقولهم، اللّي كيما أنت يا الشاذلية راهم زغرتو للظّلمة والظّلام، راهم دفنوهم وهوما حيّين .

الشاذلية: دفنوهم وهوما حيّين، ياربي استرجيت نفهمها تلفتلي الحساب، بغيت نقنعها قائلتي محال، أنخبوا الشمس بالغربال، دوختيلي راسي، افشلت ما عدت نعرف المليح من لقبيح، النّور من الظّلام، دوختيني، آبي عمي دوختني، أنتوما اللّي علابالكم بكل شيء، ما تخلوش هذي المرء تحطّم عاداتنا، ما تخلوش هذي المرء تحطّم ثقافتنا، ماتخلوش هذي المرء تحطّم تقاليدنا، قصولها هاذو الجنحين اللّي معولة عليهم، راني في حمايتكم، دوختني وتعبتني ، نخرج نخرج... يمينة : ما تخرجيش لا زم تبقاي معانا هنا، أنت طرف في هذا النّزاع .

الشاذلية : أنا !؟

يمينة : ما تحاوليش تحي الشّمس بالغربال، لازم تقولي الحقيقة برك، قوليلهم احكيلهم على العذاب اللّي تعدّبتو، والمرار اللّي شربتو، احكيلهم يا الشاذلية هاذيك لحكاية لمشومة..... الشاذلية : واش من حكاية ؟ أنا نفسي راكي نسييتني فيها يالطيف اللّطف، دوختيلي راسي، انروح نشرب الدّواء مرض السّكر ما يستناش.

يمينة: ما تخرجيش، من اليوم أحلاص ما نسكتش على سكوت النساء، جراحي باقية مفتوحة ما بغات تبرأ.

الشاذلية : لازم نشري الدواء.

يمينة : وأنا دوايا وين رايحة نلقاه ؟ أجراحي ما بغات تبرأ، مازلت نتعذب ونتوجع في قلبي، في نفسي، في حياتي، في جوارحي.

الشاذلية : العام كامل وهي تتوجع .

يمينة : عدت نقول ياريت ما تزوجت، يلعن اليوم اللي تزوجت فيه، هذا العذاب ما عدت قادرة نتحملو، كرهتو، وكرهني في الدنيا، كي نشوفو يوجعني قلبي، كي يمسنني نحب نتقياه، الحياة معاه غصّة في غصّة، ربيته على عادات قديمة، وجا مخالف لهذا الزمان، ربيته على أفكار ما عندهم حتى علاقة بينا، أفكار ما عندهم حتى علاقة بحياتنا ومعيشتنا.

الشاذلية : هذي حكاية قديمة، العام كامل وأنت تحكي فيها.

يمينة : التّفاق والكذب والخيانة عندو خلقت، كيفاش يهدر، ويقول كلام في كل مكان، هذو ندوات، ومناقشات في الجمعيات والجامعات، تصريحات في الإذاعات والجرايد، هذو مواقف وتشجيعات للجمعيات النسوية... واحد النهار أسمعتو في الإذاعة يتكلم على حقوق المرأة ومشاكلها.

(الصوت) : المرأة في المجتمع أتناعنا محقورة ومحرومة، وما عندها حقوقها في العمل، محقورة في الشارع محقورة حتى في المنزل، محقورة ما عندها حتى قانون اللي يحميها.

إذا السّلطة ما بغاتش تحميها بقوانين، عندها هدف، هدف واضح، هو تفكيك الأسرة، يعني تحطيم المجتمع، هذا الشيء ما لزمش نقبلوه، لازم نتّوحدوا، اليد في اليد، واناضلوا من أجل حرية المرأة.

يمينة : كي سمعتو يتكلم هكذا، أصرخت، مُحال غير ممكن غير ممكن، التّفاق يوصل لهذي الدرّجة .

لما يرجع للدّار يعود جلاّد وجبّار، عايشين معاه عيشة الكلاب، حاسبني حاجة من حوايج الدّار وإلا ملك ليه، إيدير فيّ واش يجب، واليوم اللي زيدت فيه...

الشاذلية : استري ما ستر الله، ما كانش امراء ما عندهاش مشاكل في بيتها، الشيء اللي بينك وبين زوجك مكان لاه تكشفه .

يمينة : نكشف، خليني نكشف، خليني نحكي، خليني نقول، خليني نفرغ قلبي، اسكت، اصبرث ، حاولت أنكلمو، حاولت نقنعو، ولكن اليوم أخلاص نقول كل شيء.

النهار اللّي زِيدت فيه المزبود الأول يا ناس، وأنا مازلت في الفراش، شاف فيّا، وشاف مليح للمزبود ، هُزُو بين يديه، ولما لقاه طفلة الدّم طلع وجهو، أبدى يرحف، نقول حكمتو برودة، طيَّشها فوق السّير، وخرج وجهو مُدخّن، نقول مصيبة كبيرة طاحت على راسو، أبقى أيامات ما سقساش عليّ، ما شاف فيّا ما تكلم معايا.

قدّام النّاس يخبي حزنو يلعبها ماكان والو، ما عندو حاجة، الشّي اللّي كتبو ربي مرحبا به، غير فاتو أيّامات، وبديت النّوض من لفراش عيِّط في وجهي وثار فيّا.

(الصوت) : إنتِ المسؤولة، أعلا بالك أعلاه تزوجتك؟

باش تولديلي الذّكورة يورثوني ويورثوا اسمي، نحب الذّكورة يخلفوني ما نحبش الإناث، نحب تولديلي الذكورة المزة الجايّة لازم تجييلي ذكر، وإلا راني نطيشك أنطلقك وإلا نزوّج عليك وحدة أخرى، أفهمت ؟....؟

يمينة : هذا الكلام كامل سمعته، وخليتيه دار فيا واش يجب.

الشاذلية : احشمي على عرضك، قضري روحك.

ماهيش من عاداتنا ندخلو على راجل وهو و زوجته في البيت، سمعتك تعطي بصر ما علا باليش واش كنتوا الديرو.

يمينة : بكيترك واشكيترك.

الشاذلية : صدقي سبع خبزات في سبع طرق.

يمينة : ما نا منش بالخرافات .

الشاذلية : ذبحي سردوك اكحل في عتبة كحلة .

يمينة : نكره السّحر والسّحارين .

الشاذلية : لو كان شرتي اللّي جبتولك من عند السّي براهيم ، والله لوكان جبتيلو ولد، هذاك يدّه مليحة .

يمينة : ما دارش العام حتى جاء مزبود آخر .

الشاذلية : بنت.

يمينة : زاد عليًا هموم على هموم، أقفل عليًا الباب ومنع عليًا الماكلة والشرب، حتى من رضاعة المولودة منعها عليًا .

وأنت كنت تجي في السّتر توكليني وتشربيني ، وترضعي الطّفة.

الشاذلية : غير بالعقل....اطلبي منو السّماح، قوليلو يسمحلك كي جبتيلو طفلة، عاهديه بلّي المرة الجاية تولدילו طفل، بالك تجيبيلو زوج أولاد، واعلاش لا لا؟. زوج ذكورة باهيين شابّين يشبهو لباباهم.

يمينة : ومع العام الجديد، أحكمني لوجاع وولدت بنت وحدة أخرى، أفقد عقلو، دار فيّا المنكر أكثر من المرّة اللّي فاتت، عدّني عذاب جهنمي، وضربني، وضربني و ضربني ...حتى أعيّا من الضّرب، غدوة جابلي مجموعة من المشعوذين، قالي هاذ وراهم أهنا باش يساعدوك، يبريوك من المرض، ويخرجوا الشّيطان من جسمك .

النّاس ما نعرفهمش، باين الغش على وجوهم، ابكمت ما لقيت ما نقول، رقدوني في وسط البيت داروا عليّ دايرة حشروني في النّص، مالقيت كيفاش نتحرّك، وهوما يقولوا في واحد الكلام أنا ماني فاهماتو، كنت خائفة وساكنته، وهوما يقولوا ويرعشوا، لعرق يسيل منهم، ولبساق يطّائر من أفامهم ، وأنا من الخوف جامدة، واحد منهم حط يدو على صدري وعيّط ، أخرج ، أخرج ، أخرج ، المجموعة كلّها عادت تعيّط وتضرب، وأنا نعيط وهوما يضربوا، أنا نعيط وهوما يضربوا، كي حلّيت عينيّ لقيت روجي زرقة من الضّرب، وجسمي ما قدرت نحركو.

أحبس لبنات في بيت وأنا في بيت، كانت محنة صعبة وقاسية، أتحمّلت كل شيء، وأنا ساكته، تحمّلت اللّي يتقال واللّي ما ينقالش .

أتحمّلت لعذاب والتّعذيب، أتحمّلتو هو وهبالو، أتحمّلت اللّي ما يتحمّلتش .

ياناس، ياناس، أنتوما اللّي بنيت عليكم لعمر والرّهر

أنتوما قوّة الظّهر، ولما مانلقاش على من نتكى

أنتوما الكلمة الصّادقة لما إيغيب الكلام.

أنتوما البسمة الصّافية ، لما يعمّ السّواد .

أعلاش ساكتين؟ أعلاش؟ عاجبكم أعذابي؟!

سكوتكم يشعلّ النّار الخامدة.

يلعن كلام الحق لما يغيب وقت المحايين.

يلعن الرّاس اللّي يشوف للوطى ما ترفعو الشّدة.

أنا واش ذنبي ياناس إذا ولدت غير لبنات؟

(الصوت) : ريت لبحور، وريت لمواج *** وريت السّغايين يعومو

وريت التّسا كيف لابراج *** يتسحرو وما يصومو

الشّاذلية : لحمل و لولادة أمور تمّ لمراء، أنت، أنت السّبب، أنت المسؤولة على كل شيء، إديارنا مليانة بالذكورة الأعمام وأولاد الإخوان وأولادهم .

حياتنا حرام في حرام، إذا ا واصلناش في سلامتنا الذكورة، ما يكفّيش الشّي اللّي رانا فيه؟ أتزيدي أنت تولدي المهم والغم ... بنت، راكي تستشفاي فينا، بغيا اضحكي علينا لعموم ؟ البنت اللّولا رضينا بيها وسكتنا، قلنا ماعليه غمضنه العين، زدتلنا وحدة أخرى، ما تحشميش؟ وين رايحة؟ كل مرة نقولوا ضرّوك تزيد طفل أدكر، وإذا بيه بنت .

الشفاعة يارسول الله، طينتك خبيثة، وارحامك معكوسة، أنت، أنت الشيطان الرجيم.

يمينة : هذا الكلام مردود عليك، الطفلة والطفل كيف كيف.

الشّاذلية : واش جاب الجاب.

يمينة: لمراء والراجل كيف كيف، لازم تتصوري علاقة أخرى ودنيا أخرى.

الشّاذلية : أنا الدنيا هذي راضية بيها والحمد لله، أمّا أنت نطلب ربي يضوبلك الطريق اللي تليق بيك .

يمينة : واش تقصدي؟.

الشّاذلية : ما نقصد الو، هذا الكلام قلتو باش ما يضيعوش أولاد ولدي اللي ماعندهم حتى دخل في هذي المشاكل اللي قاعدة تخلقي فيها.

ما تخمي غير على روحك، ما تهتمي غير بنفسك، عمري ما شفت امراء تحب اصلاحها كيما أنت، حاسبة روحك عين الدنيا من قدام المرايا ما تحطيش، في النهار لوكان ما تشوفش روحها عشرين خطرة قليل، ساعة أتزيّن ، وساعة ... تحسبي ما نيش فايقتلك مع من تلعي، قاريتها قراية بالغمزة نفهمك، ساعات انشوفها تضحك وحدها وحدها، ساعات نسمعها تغني

« يمينة تغني »

باين عليها تغير، في عينيها تغير، في لبستها تغير، في مشيتها تغير، أكيد هذا التغيير هو اللي دفعها باش تهاجنا هكذا .

باين عليها لقات وإلا تلاقات بحاجة اللي خلاتها عينيها يرقو، تغيرت وغيرها الحب، أحرام أنت أحرام، والتزيين حرام .

والله ثم والله زوجي ما قالي في حياتو كاملة نحبك ولو مرة نحبك أشاذلية.

أنا نعرف الحب والعشق والغرام في المسلسلات والأفلام اللي نشوفها في التلفزيون.

سيدي فوق المطرح اللي فرشتولو، وأنا مكسلة عند كرعيه، ولما يكون هناك المشهد أنتاع...وين الرّاجل والمرء يداو يقربوا لبعضهم البعض باش... وين الرّاجل ينوض يكح ويسعل ويطلب مني كاس ماء، أمنين يعاودو يقربوا لبعضهم البعض سيدي: كاس ماء، هوما يعاودو يداو يقربو، سيدي: كاس ماء، وإذا كان في الفيلم عشرين بوسة لا زم عشرين كاس ماء، لمزية اللي ما نعرهمش بزاف. الحب عار، والعشق عار.

كانت عايلتو هي عايلتي، كانت حياتو هي حياتي، كيف بغيتيني نتحرر منو، أربطني و املكني بعقد شرعي صحيح عايلتو وعايلتي شهود، أقاربو وأقاربي شهود، و الجيران شهود على طول ربعين دار شهود.

أما ضرك تلقاو الرّاجل عايش على جيهة، ومرتو في جهة أخرى، أما انتِ راه باين بلي لغرام عماك، عدت ما تفرقي بين هذا وذاك، راكي تحي آه؟ راكي تحي.

يمينة : إيه ، نُحِبْ ، نُحِبْ ، نُحِبْ ، ثلاث مرّات نُحِبْ ، ومازال نُحِبْ ونزيد نُحِبْ ، ونعيط بطول صوتي، يا ناس راني نُحِبْ.

الشاذلية : كنت عارفتها !.

يمينة : في كل وقت وأنا نُحِبْ... لما نتنفس نتنفسو، حاسّاتو في أعماق قلبي ساكّتي، وفي عروقي موجود، راه نار قادية في قلبي، وفي راسي وفي شعوري وأفكاري.

الشاذلية : في أفكارك؟ يا ستار، استّر.

يمينة : كلمني بعينين كي الجمر.

الشاذلية : أشكون؟

يمينة : شفتو من بعيد كي الخيال.

الشاذلية : أشكون هذا ؟

يمينة : قَرَّبَ مني خايف وذليل، احقرتو وما عطيتو قيمة، ثرت في وجهو، واش تحب عندي...
خليني.

وبلا ما نشعر لقيت نفسي نبحت عليه، حبيت ندخل قلبو، نشوف واش كاين فيه... غاب،
حسيت روحي ما نيش موجودة على وجه الأرض، جسمي هنا وعقلي يبحث عليه.
(الصوت) : جيتك من بعيد، جيتك من بلاد النور والنوار، جيتك من بلاد الحق والعدل
جيتك من بلاد الأمن والأمان .

دعيني أقول لك بكل اللغات التي تعرفين ولا تعرفين ، أني أحبك .
دعيني أنادي عليك بكل حروف النداء .
أنت الحضارة، أنت التراث الذي يتشكّل في باطن الأرض منذ ألاف السنين.
حضورك في الكون مثل المياه، مثل حضور الشجر.
دعيني أقول لك بالبرق أو برذاذ المطر.
أن تقبلي دعوتي للسفر.

يمينة : أن تقبلي دعوتي للسفر، جيت أنقول: لا، كلمة الصّح خرجت وقلت: إيه ، إيه ألف إيه.
الشاذلية : وأنا واش أنقول؟ ...إيه لو كان نحكيك.

يمينة : أحكي يا الشاذلية أحكي، أفتحي قلبك، وحلي عينيك، الحب هو السعادة، النور، الدنيا
توليّ حضرة كي جنان الزبيح.

أحكي يا الشاذلية أحكي ... الحب هو حب الغير، الحب هو حب بلادنا و اولادنا، الحب هو
الحرية، الحب ساعدني ونساعدك، الحب هو التضامن والتعاون، أحكي يا الشاذلية أحكي، الحب
يخرّج الإنسان من الظلمة والظلم، الحب هي الشمس اللي تضوي دار المسكين في دهليز مظلم ،
الحب هو لقدر واحترام الغير الحب...الحب هي أغنية تنعش الروح وتنقيها من الخبث والحقد
والأنانية، أحكي يا الشاذلية أحكي، الحب هو اليد في اليد، قوليلهم الحب هو المشي للأمام قوليلهم
يا الشاذلية قوليلهم الحب بنيان البلاد، قوليلهم الحب هو احترام المثقفين، الحب هو السعادة والأمان،
الحب هي أغنية اللي كل واحد منا لازم يكتبها ويلحنها ويغنيها.
غني يا الشاذلية غني.

الشاذلية : واش نغني؟ واش نغني؟

يمينة : غني على بلادنا واولادها غني.

الشاذلية : دوختيلي راسي، ما عدت نفرّق بين لمليح والقبيح، ما بين الصّح والحقرة، ما عدت نفرّق بين الرّحس والقيمة، كلامك يوجّع القلب، ويفتح العينين، كلامك حب رصاص تلفلي الحساب.

ساعات العلم محنة والمعرفة شقاء.

ساعات نقطة نور تعمي لبصار.

ساعات ساعات نميل وساعات نحيل.

وساعات نعدل لحمولة المائلة.

وساعات نشوف الطّريق في اللّيل.

وساعات نوّدّر الطّريق في القّايلة.

تلفلي الحساب مالقيت روحي وين.

يمينة : هيّا معايا يا الشاذلية ... ما تخافيش، كوني شجرة يا الشاذلية، كوني شجرة قويّة ما تكسرهابش الارياح، لازمنا نكسرو القوقعة، حلي عينيك للحب والجمال، والشّي اللّي تبغيه قادرة اتحقّيه بالإرادة قادرة اتكسري السناسل، وتخرجي للضوء يضويك هيا معايا يا الشاذلية هيا معايا نصعدو إلى راس الجبل، ومن ثمة نصرخوا للعالم الكل.

ياناس باراكات ، باراكات.

الشاذلية : باراكات، باراكات .

الشاذلية/يمينة : باراكات، باراكات

ظلام

قائمة المصادر و المراجع.

الكتب العربية :

- ❖ القرآن الكريم : برواية حفص عن عاصم.
- ❖ **صحيح ابن حبان**، لأبي حاتم محمد بن حبان بن أحمد بن حبان التميمي، ج(8)، ترتيب: علاء الدين الفاسي، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف المصرية (د، ت).
(د، ت).
- 1- أبو حامد محمد بن محمد الغزالي، **معيان العلم في المنطق**، دار ومكتبة الهلال، مصر(د، ط)، 1929م.
- 2- أبو الحسن عبد الحميد سلام، **الممثل وفلسفة العمل المسرحية**، دار الوفاء، الإسكندرية - مصر، (د، ط)،
- 3- أبو الوليد بن رشيد، **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في العبارة**، تحقيق: محمد سليم سالم، دار الكتب، وزارة الثقافة المصرية، مركز تحقيق التراث، مصر، 1978م.
- 3- أحمد شرجي، **سيمولوجيا الممثل**(الممثل بوصفه علامة وحامل للعلامات)، صفحات للدراسات والنشر، سورية، ط1، 2013 م.
- 4- أحمد مختار عمر، **اللغة واللون**، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، ط2، 1996م.
- 5- أحمد يوسف، **الدلالات المفتوحة (مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة)**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005م.
- **السيميائيات الواصفة (المنطق السيميائي وجبر العلامات)** منشورات الاختلاف-الجزائر(د، ط)، 2009 م.
- 6- الأزهر الزناد، **اللغة والجسد**، مركز النشر الجامعي، تونس، 2007م.
- 7- أسماء خوالدية، **الفكّة في قصص كرامات الصوفية بين التقديس والتحميق**، منشورات الاختلاف- الجزائر ط1،
- 8- أكرم اليوسف، **الفضاء المسرحي (دراسة سيميائية)** دار الشرق - غرب، سوريا، ط1، 1994 م
- 9- أمينة الدهري، **الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة**، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 2011م.
- 10- أمير إبراهيم القرشي، **المناهج والمدخل الدرامي**، مراجعة وتقديم: أحمد حسين اللقاني، عالم الكتب، القاهرة - مصر، ط1، 2001 م .
- 11- آمنة بلعلی، **خطاب الأنساق (الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة)** مؤسسة الانتشار العربي، بيروت- لبنان، ط1، 2014م.
- 12- أنور المرتحی، **سيميائية النص الأدبي**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب (د، ط)، 1987م.
- 13- إبراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية**، مكتبة الانجلو المصرية - مصر، ط5، 1985 م .
- 14- إدريس قرقوة، **التراث في المسرح الجزائري**، دراسة في الأشكال والمضامين، ج (1)، مكتبة الرشد للطباعة والنشر، سيدي بلعباس-الجزائر ، ط1، 2009 م .

- 15- بسّام موسى قطاس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمّان الأردن، ط1، (د، ت).2015م.
- 16- بشير خليف، الفلسفة وقضايا اللغة (قراءة في التصور التحليلي) منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م.
- 17- بقول الخنساء، نقد المثقف المعاصر، رؤية علي حرب، دار المعارف الحكيمة، بيروت- لبنان، ط1، 2017م
- 18- ثناء سالم، دراسات في اللسانيات المعاصرة، الصحوة للنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، ط1، 2009م.
- 19- جلال جميل محمد، مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، مراجعة: نحا صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د، ط)، 2002م.
- 20- جمال بن إبراهيم القرش، دراسة المخارج والصفات، مكتبة طالب العلم، ناشرون، جمهورية مصر العربية - شبين الكوم، ط1، 2012 م .
- 21- جميل حمداوي، الاتجاهات السيميوطيقية (التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة اللغوية)، مكتبة المثقف، المغرب، ط1، 2015 م .
- السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، مج: 25، العدد:(03) مارس 1997م .
- 22- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط1، 1990م.
- 23- حسن عماد مكايي- ليلي حسن السيد، الاتصال ونظرياته المعاصرة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة - مصر، ط1، 1998 م.
- 24- حسن كريم عاني، الرمز في الخطاب الأدبي(دراسة نقدية)، الرّوسم للصحافة والنشر والتوزيع، بغداد- العراق، ط1، 2015 م.
- 25- حسن مصدّق، النظرية النقدية التواصلية (يورغن هابرماس ومدرسة فرنكفورد)، المركز الثقافي، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 2005 م.
- 26- حميد الحمداوي، بنية النصّ السردّي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1991 م .
- 27- خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، دار القصة للنشر- الجزائر، ط2، 2000 م.
- 28- د. الشّعري، رجاء عبد القول، منظورات معاصرة، منشأة المعارف بالإسكندرية، (د، ط)، 1997م.
- 29- دليل محمد بوزيان وآخرون، اللغة والمعنى (مقاربات في فلسفة اللغة)، إعداد وتقديم: مخلوف سيّد أحمد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010 م.
- 30- رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة- مصر، ط1، 2000م.
- 31- رشيد بن مالك، البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة سلسلة أهل الحكمة، الجزائر، السّداسي

- الأول، 2001م.
- 32- رشيد بو طيب، التوصل نظريات وتطبيقات (الكتاب الثالث) مجموعة من المؤلفين، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 2010 م.
- 33- رنا صالح، الموسع في الأسماء العربية ومعانيها (دليل الآباء في تسمية الأبناء)، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط2، 2004 م.
- 34- سعيد بنكراد، استراتيجيات التأويل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط - المغرب، ط1، 2011م.
- السيميائيات والتأويل مدخل إلى السيميائيات. (ش- س- بورس)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2005م.
- مسالك المعنى (دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية - سورية، ط1، 2006 م.
- السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2008 م.
- السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية - سورية، ط3، 2012م.
- سيميائيات النص (مراتب المعنى)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2018م
- 35- سهام مادن، دراسة تركيبية للعامية الجزائرية، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011 م
- 36- سيزا قاسم - نصر حامد أبو زيد، أنظمة العلامات في اللغة و الأدب والثقافة (مدخل إلى السيميوطيقا)، دار إلياس العصرية، القاهرة - مصر، (د، ط) 1986م.
- 37- شكري عبد الوهاب، النص المسرحي (دراسة تحليلية وتاريخية لفن كتابة المسرحية) المكتب العربي الحديث الاسكندرية - مصر، ط1، 1997.
- 38- طالع الحداوي، سيميائيات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006 م.
- 39- عادل النّادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، نشر وتوزيع مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1987م.
- 40- عباس بن حاسم، ما وراء السرد، ما وراء الرواية، دار الشؤون الثقافية، العراق، ط1، 2005م.
- 41- عباس محمود العقاد، يسألونك، دار الكتاب العربي بيروت- لبنان، ط2 (د، ت).
- 42- عبد الجليل مرتاض، الظاهر والمتخفي، طروحات جدلية في الإبداع والتلقي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر(د، ط)، 2005 م.
- 43- عبد الحق بلعابد، عتبات (جبرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008
- 44- عبد الرحمن التّمار، السرد والدلالة (دراسة في تأويل النص الروائي)، منشورات اتحاد كتّاب العرب، فضاءات للنشر والتوزيع (د، ط)، (د، ت).
- مرجعيات بناء النص الروائي، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع -الأردن، ط1، 2013 م.

- 45- عبد الرحمن رباحي، قال المجذوب، دار الجزائر للكتب - الجزائر، ط3، 2011م.
- 46- عبد الستار الراوي، التصوف الباراسايكولوجي (مقدمة أولى في الكرامات الصوفية والظواهر النفسانية الفائقة)، دار الخلدون للتراث، القاهرة - مصر، ط1، 2017م.
- 47- عبد السلام حمير، في سوسولوجيا الخطاب (من سوسولوجيا التمثلات إلى سوسولوجيا الفعل) الشبكة العربية للأبحاث والنشر الحمراء، بيروت - لبنان، (د، ط)، 1997 م.
- 48- عبد العزيز شرف، المدخل إلى علم الإعلام اللغوي، الشركة المصرية للنشر لوجان، مصر، ط1، 2000 م.
- 49- عبد الفتاح الديري، الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة (مذاهب وشخصيات)، الدار القومية للطباعة والنشر، 1966م .
- 50- عبد القادر الغزالي، اللسانيات ونظرية التواصل، رومان جاكسون نموذجاً، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية - سورية، ط1، 2003 م.
- 51- عبد القادر فهم شيباني، السيميائيات المنطقية والعلامة البصرية (قراءة في فكر شارل سندر بورس)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع إربد - الأردن، ط1، 2018م.
- 52- عبد القادر فيدوح، أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية في شعر أديب كمال الدين، منشورات ضفاف، بيروت - لبنان، ط1، 2016 م .
- 53- عبد الكريم عبود، الحركة على المسرح (بين الدلالة النظرية والرؤيا التطبيقية)، دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع، البصرة - العراق، ط1، 2014 م.
- 54- عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي (نحو تصوّر سيميائي)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008 م .
- 55- عبد الله إبراهيم - سعيد الغانمي - عؤاد علي، معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط2، 1996م.
- 56- عبد الله محمد الغدّامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط3، 2006 م.
- السيرة التأويلية في هرمينوسيا هانس جورج غادامير وبول ريكور، إصدارات دار الثقافة والإعلام، الشارقة - الإمارات المتحدة، ط1، 2010 م.
- مطاردة العلامات (بحث في سيميائيات شارل سندر بورس التأويلية) / الإنتاج والتلقي، دار كنوز المعرفة، عمان - الأردن، ط1، 2016 م.
- السيميائيات الثقافية، مفاهيمها وآليات اشتغالها (المدخل إلى نظرية يوري لوتمان السيميائية)، كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط1، 2018 م.
- 57- عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، 1983م.
- نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 2015 م.

- 58- عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ (دراسة) موفم للنشر، الجزائر (د ، ط)، 2007 م.
- 59- عقيل بن حامد الشمري، التصورات الشعبية عن اللغة العربية (مفاهيم وقضايا وحالات)، دار وجوه للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية - الرياض، ط1، 2018م.
- 60- عمر التويضي، سيميائيات المسرح (إمكانات المقاربة وحدود الاقتحام)/دراسة، كلمات للنشر والطباعة والتوزيع، صنعاء - اليمن (د، ط)، 2010 م.
- التواصل المسرحي (أشكال التفاعل ومستويات التأويل)/ دراسة، منشورات أبعاد، ط1، جانفي، 2017 م.
- 61- عمر بلخير، تحيل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003م.
- سيميائيات المسرح، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 2010م.
- 62- عواد علي، غواية المتخيّل المسرحي (مقاربة لشعريّة النصّ والعرض والتّقد)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 1997 م.
- 63- عويض بن حمود العطوي، القيم الصوتية في الخطاب النسائي في القرآن الكريم (دراسة دلالية)، مقال عن قسم اللغة العربية، كلية المعلمين، يتبوك (د، ط)، (د، ت).
- 64- العياشي أدراوي، الاستلزام الحوارية في التداول اللساني، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011م.
- 65- غانم قُدوري أحمد، المدخل إلى علم الأصوات العربية، دار عمّار للنشر والتوزيع، عمّان - الاردن، ط1، 2004 م.
- 66- غصّاب منصور الصّقر، الأبعاد التداولية للعلامات السيميائية اللسانية (دراسة تطبيقية في موطأ مالك) عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد - الأردن، ط1، 2018م.
- 67- فائزة يخلّف، سيميائية الخطاب والصّورة، دار النهضة العربية، بيروت - لبنان، ط1، 2012م.
- مناهج التحليل السيميائي، دار الخلدونية والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012 م
- 68- فؤاد علي حارز الصّالحي، دراسات في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد- الأردن، ط1، 1999م.
- 69- فيصل غازي التّعيّمي، العلامة والرّواية (دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السّواد لعبد الرحمن منيف)، دار مجدلاوي للنشر والتّوزيع، عمان - الأردن (د، ط)، 2009 م - 2010م.
- 70- قادة مبروك بن صالح، الصّورة الحقيقية للرّوايا والطّرق الصّوفية، دار علي بن زيد للطباعة والنّشر والتّوزيع، بسكرة - الجزائر (د، ط)، (د، ت).
- 71- قُدور عبد الله ثاني، سيميائية الصّورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران-الجزائر، (د، ط). 2005م.
- 72- ليلي محمد بلخير، خطاب المؤنّث في الرّواية الجزائرية المعاصرة، مؤسّسة حسين راس الجبل للنّشر والتّوزيع،

قسنطينة - الجزائر، (د، ط)، 2016 م.

73- مبارك حنون، **دروس في السيميائيات**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1987م.

74- مجيد حميد الجبوري، **البنية الدّاخلية للمسرحية** (دراسات في الحكبة المسرحية عربيا وعالميا)، دار الفكر للنشر والتوزيع - العراق، ط1، 2013م.

75- محمد إسماعيل علوي، **التّواصل الإنساني** (دراسة لسانية)، دار كنوز المعرفة العلمية للنّشر والتّوزيع، عمان - الأردن، ط1، 2013 م.

76- محمّد التّهامي العمّاري، **مدخل لقراءة الفرجة المسرحية**، منشورات دار الأمان، الرباط - المغرب، ط1، 2006م.

- **حقول سيميائية**، منشورات مجموعة الباحثين الشّباب في اللّغة والأدب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس- المغرب (د، ط)، 2007 م.

77- محمد الدّاهي، **سيميائية الكلام الرّوائي**، شركة النّشر والتّوزيع، المدارس، الدّار البيضاء- المغرب، ط1، 2006م.

78- محمد السّيد أحمد الدّسوقي، **إنتاج المكتوب صوتاً** (دراسة في إبداع الصّوت النّص الأدبي)، العلم والإيمان للنّشر والتّوزيع، كفر الشّيخ - مصر، ط1، 2008م.

79- محمد الماكري، **الشّكل والخطاب** (مدخل إلى تحليل ظاهراتي) المركز الثّقافي العربي، بيروت- لبنان، ط1، 1991 م.

80- محمّد بازي، **العنوان في الثّقافة العربيّة**، الدّار العربيّة لعلوم، بيروت - لبنان، ط1، 2008م.

81- محمد بوعزة، **استراتيجية التّأويل** (من النّصيّة إلى التفكيكية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011 م

82- محمد خطّابي، **لسانيات النّص** (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثّقافي العربي، بيروت- لبنان، ط1، 1991م.

83- محمّد رجب النّجار، **الكتابة العربيّة ومهاراتها وفنونها**، مكتبة دار العروبة للنّشر والتّوزيع، الكويت، ط1، 2001م.

84- محمد شوقي الزّين، **الثّقافي في الأزمنة العجاف** (فلسفة الثّقافة في الغرب وعند العرب)، منشورات الاختلاف- الجزائر، ط1، 2014م.

85- محمد عبد الرّحمن جابري، **نظرية العلامات عند جماعة فيينا**، رودولف كارناب نموذجاً، دراسة وتحليل، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان، ط1، 2010 م.

86- محمّد محمّد داود، **الدّلالة والكلام** (دراسة تأصيلية لألفاظ الكلام في العربيّة المعاصرة في إطار المناهج الحديثة)، دار غريب، للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة - مصر، (د، ط)، 2002 م.

- **جسد الإنسان والتّعبيرات اللّغوية** (دراسة دلالية ومعجم)، دار غريب للدراسة والنّشر والتّوزيع، القاهرة -

- مصر، (د، ط)، 2006م.
- 87- محمد محمد يونس علي، مقدمة في علمي الدلالة والتخاطب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان، ط1، 2004 م.
- المعنى وظلال المعنى (أنظمة الأدلة في العربية)، دار المدار الإسلامي، بيروت- لبنان، ط2، 2007م.
- تحليل الخطاب وتجاوز المعنى (نحو بناء نظرية المسالك والغايات)، كنوز المعرفة، عمان - الأردن، 2016م
- 88- محمد معتصم، المرأة والسرد، دار الثقافة، مؤسسة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 2007م.
- 89- مختار زاوي، من المورفولوجيا إلى السيميائيات (مدخل إلى فكر فردناند دو سوسير)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد - الأردن، ط1، 2019م.
- 90- مخلوف بوكروح، التلقي في الثقافة والإعلام، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011م.
- 91- منير الزامل، التحليل السيميائي للمسرح (سيميائية العنوان - سيميائية الشخصيات - سيميائية المكان)، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق- سورية، (د، ط)، 2014 م.
- 92- مهدي أسعد عرار، البيان بلا لسان (دراسة في لغة الجسد)، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 2007م.
- 93- نادر أحمد عبد الحق، آفاق المسرح الشعري المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية - مصر، ط1، 2012 م.
- 94- نديم المعلّ، في المسرح (في العرض المسرحي، في النص المسرحي، قضايا نقدية)، مركز الإسكندرية للكتاب - مصر، ط1، 2000 م.
- لغة العرض المسرحي، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2004م.
- 95- نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط7، 2005 م.
- 96- نعيمة سعدية، التحليل السيميائي والخطاب، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد- الأردن، ط1، 2016 م.
- 97 - نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د، ط)، 1999م.
- 98- نواري سعودي أبو زيد، الدليل النظري في علم الدلالة، دار الهدى، عين مليلة- الجزائر، (د، ط) 2007 م
- 99- نور الدين رايس: السيميائيات والتواصل، عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، (د، ط)، 2016م
- 100- نورة العزاري، الخطاب المسرحي (مفاهيمه وآليات اشتغاله) عماد الدين خليل أمموجا، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط1، 2008م.
- 101- هاني أبو الحسن سلام، سيمولوجيا المسرح بين النص والعرض (دراسة تطبيقية)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2006.

الكتب المترجمة :

- 1- أ . ج غريماس، ج كورتيس، ف- راستي، د- باط، النظرية السيميائية، مسار التوليد الدلالي، ترجمة وتقديم: عبد الحميد بورايو، دار التنوير الجزائر، ط1، 2013 م.
- 2- أدمير كورية، سيمياء براغ للمسرح (دراسة سيميائية) ترجمة: أدمير كورية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق - سورية (د، ط)، 1996 م .
- 3- أرسطو، في التأويل، ترجمة: ابن رشد، تحقيق: حبر اجهامي، دار العودة، بيروت - لبنان، 1988م
- 4- آلان و باربارا بيبز، المرجع الأكيد في لغة الجسد، ترجمة: المكتبة العربية جرير للنشر والتوزيع، الرياض - المملكة العربية السعودية، ط1، 2008م.
- 5- إلسن أستون وجورج سافانا، المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد، أكاديمية الفنون، القاهرة - مصر، (د، ط)، 1991 م .
- 6- ألكسندر دين، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، ترجمة: سامي عبد الحميد، دار الحرية للطباعة، لبنان، 1972م.
- 7- آلن بيبز، لغة الجسد (كيف تقرأ أفكار الآخرين) من خلال إيماءاتهم ، تعريب: سمير شينخاني، دار الآفاق الجديدة، بيروت- لبنان ، ط1، 1997م.
- 8- أمبرتو إيكو، السيميائيات وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصّمي، المنظمة العربية للترجمة الحمراء، بيروت- لبنان، ط1، 2005م.
- التأويل والتأويل المفرط، ترجمة ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري ، ط1، 2009م.
- سيميائيات الأنساق البصرية، ترجمة: محمد التهامي العمّاري، محمد أودادا، مراجعة: سعيد بن كراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية - سورية، ط1، 2008م.
- العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه)، ترجمة: سعيد بنكراد، مراجعة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط2، 2010 م .
- التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط2، 2016 م .
- 9- آن أوبرسفلد، قراءة المسرح، ترجمة: مي التلمساني، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة- مصر، ط2، 1986م.
- 10- أوغدن ورتشارد، معنى المعنى (دراسة لأثر اللغة في الفكر والعلم الرمزية)، تقديم وترجمة: كيان أحمد حازم يحي، دار الكتاب الجديد (د ، ط)، (د ، ت).
- 11- إيريك بويسنس، السيميولوجيا والتواصل، ترجمة وتقديم: جواد نيس، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، ط2 ، 2017 م .

- 12- إيف وينكين، أنثروبولوجيا التّواصل (من النّظرية إلى ميدان البحث)، ترجمة: خالد عمراني، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، ط1، 2018م.
- 13- براون ويول، تحليل الخطاب، ترجمة: مصطفى لطفي الزّليطي ومنير التّريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، (د، ط)، 1997م.
- 14- بيتربوغاتريف وآخرون، سيمياء براغ للمسرح (دراسات سيميائية)، ترجمة: أدمير كورية، دراسات نقدية عالمية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق - سورية، 1997م.
- 15- بير جيرو، علم الدّلالة، ترجمة: منذر عيّاشي، دار طلاس، دمشق - سوريا، ط1، 1988م.
- علم الإشارة السّيميولوجيا، ترجمة: منذر عيّاشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنّشر، دمشق - سوريا، ط1، 1998م.
- 16- تيرنس هوكس، الاستعارة، ترجمة: عمرو زكريا عبد الله، مراجعة: محمد بديري، المركز القومي للترجمة، القاهرة - مصر، ط1، 2016م.
- 17- جوزيف كورتيس وآخرون (ميشال أرفيه، وجان كلود جيرو، لوي بانيه)، السّيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، (د، ط)، 2002م.
- سيميائية اللّغة، ترجمة: جمال حضري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر والتّوزيع، ط1.
- 18- جوزيف ميسنجر، لغة الجسد النّفسيّة، ترجمة: محمّد عبد الكريم إبراهيم، منشورات دار علاء الدّين، ط1، 2007م.
- 19- جون ستوارت مل، استعباد النّساء، ترجمة وتعليق وتقديم: إمام عبد الفتاح، مكتبة مدبولي، القاهرة - مصر، ط1، 1998م.
- 20- جيلبير دوران، الخيال الرّمزي، ترجمة: علي المصري، الجامعية للدراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت- لبنان، ط2، 1994م.
- 21- جيرار دولودال، السّيميائيات أو نظرية العلامات، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، مطبعة النّجاح الجديدة (البيضاء)، ط1، 2000م.
- 22- ديفيد إنجليز - جون هيوسن، مدخل إلى سيّسولوجيا الثّقافة، ترجمة: لما نصير، مراجعة: فايز الصّياغ، المركز العربي للأبحاث ودراسة السّياسات، بيروت - لبنان، ط1، 2013م.
- 23- ديفيد كريستال، موت اللّغة، ترجمة: فهد بن مسعد الكهبي (د، ط)، (د، ت).
- 24- رولان بارت، مقالات نقدية في المسرح، ترجمة: سهى بشور، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق- سوريا (د، ط)، 1987م.
- هسهسة اللّغة، ترجمة: منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب - سوريا، ط1، 1999م
- لذة النّص، ترجمة: فؤاد الصّفا، منشورات الجمل، بيروت - لبنان، ط1، 2017.

- درس السيمولوجيا، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء - المغرب، ط3.
- 25- رونسو راستيي، فنون النص وعلومه، ترجمة: إدريس الخطاب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 2010م.
- 26- سارة جاسبل، النسوية وما بعد النسوية (دراسات ومعجم نقدي)، ترجمة: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة - مصر، ط2، 2001 م.
- 27- ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية، ترجمة: عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون، بغداد - العراق، (د، ط)، (د، ت).
- 28- شارل سندرس بورس، تصنيف العلامات، ترجمة: فريال جبوري، دار إلياس المصرية، القاهرة - مصر، ط2، 1986م.
- 29- غيرو بيار، علم الدلالة، ترجمة: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت - لبنان، (د، ط)، 1986م.
- 30- فسيفولود مايرخولد، في الفن المسرحي، ترجمة: شريف شاکر، دار الفارابي، بيروت - لبنان، ط3، 1993م.
- 31- فيليب سيرنج، الرموز في الفن والأديان والحياة، ترجمة: عبد الهادي عباس، دمشق - سوريا، ط2، (د، ت).
- 32- فيليب هامون، سيمولوجيا الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية - سورية، ط1، 2013 م.
- 33- كير إيلا، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة وتعليق: ريف كرم، المركز الثقافي العربي، دار قباء المغرب، ط1، 34- فردنان دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، تعريب: صالح القرمادي، محمد الشاوس، محمد عجينة، الدار العربية للكتاب، طرابلس - ليبيا، (د، ط)، 1985م.
- 35- لابوس إيجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة - مصر، (د، ط)، 1962م.
- 36- مارسيل فريدفون، فن السينوغرافيا اليوم، ترجمة: إبراهيم حمادة، وآخرون، منشورات وزارة الثقافة، مصر، (د، ط)، 1993م.
- 37- مارسيليو داسكال، الاتجاهات السيمولوجية المعاصرة، ترجمة: حميد لحداني، محمد العمري، عبد الرحمن طنكول، محمد الوالي، مبارك حنون، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب، (د، ط)، (د، ت).
- 38 - موكاروفسكي وآخرون، سيمياء براغ للمسرح (دراسة سيميائية)، ترجمة: أدمير كورية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق - سوريا، 1997م.
- 39- ناعوم آر تيكل، بإمكانك قراءة لغة الوجوه، ترجمة: مكتبة جرير للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية (د، ط)، (د، س).
- 40- وليام راي، المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية، ترجمة: بونيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة

والنشر، بغداد - العراق، ط1، 1987م.

مراجع باللّغة الأجنبية:

- 1- R.H.Robins: Linguistique générale, une introduction de simon Delesalle guivarcé h'libraire Armand colin , Parise , France. 1973.
- 2- Georges . mounin. Introduction a la sémiologie, paris. éditions de menuet ,1969
- 3 - julia kristiva,sementiké: recherche pour une sémanalyse, édition seuil, paris ,1969

البحوث والرّسائل الجامعية :

- 1- أحمد يوسف، سيميائيات جوزيف كورتاس، أسسها النظرية وآفاقها التطبيقية (مذكرة ماجستير)، كلية الآداب واللّغات والفنون، جامعة وهران (السنانيا) ، 2002م-2003م.
- سيميائيات التّواصل ومعالجة الحوار (المفاهيم والآليات)، منشورات مخبر السيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران - الجزائر ، ط1، 2004م.
- 2- الأطرش يوسف، المكونات السيميائية والدلالية للمعنى (آليات إنتاج المعنى في الخطاب السردى)، الملتقى الوطني الخامس (السيميائية والنّص الأدبي)، المركز الجامعي خنشلة (د، ط).
- 3- بوزوبنة إسماعيل، تمثلات الأغنية الشعبيّة لشخصيات الأنبياء والرّسل والأولياء الصّالحين (دراسة تحليلية) مذكرة ماجستير، إشراف: شعيب ما قنونيف، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة أبي بكر بلقايد، 2013م - 2014م تلمسان- الجزائر.
- 4- سعيد خديجة، التلويحات الصّوتية والدلالية للأصوات المتوسطة في نونية أبي البقاء الرّندي، مذكرة ماجستير، إشراف: مكّي دزار، كلية الآداب والفنون، جامعة السنانيا، وهران - الجزائر، 2014م.
- 5- سليم حمدان، أشكال التّواصل في التراث البلاغي العربي (دراسات في ضوء اللّسانيات التداولية)، مذكرة ماجستير في لسانيات الخطاب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة - الجزائر ، 2008-2009م.
- 6- عايدة حوشي، نظام التّواصل السيميولساني في كتاب الحيوان للجاحظ حسب نظرية بورس (أطروحة دكتوراه)، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة فرحات عبّاس، سطيف - الجزائر، 2008-2009م.
- 7- عبد الرزاق ملوك، خديجة عثمانى، صورة الأنا والآخر في الرّواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية (الانطباع الأخير) لمالك حدّاد أنموذجا (مذكرة ماجستير) كلية الآداب واللّغات، جامعة الجليلي بونعامة، خميس مليانة - الجزائر، 2016م-2017م.

- 8- عبد الله العنزّي، صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة (دراسة نقدية)، دراسة في البنية الموضوعاتية والتّقنيات السردية، مذكرة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الكويت، أبريل 2008م.
- 9- فاطمة شكشاك، التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر، مسرحية (كلّ واحد وحكموا) لعبد الرّحمن كاكي أمّودجا، مذكرة ماجستير في الأدب العربي الحديث، تخصّص مسرح جزائري، المشرف: عبد السلام ضيف، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة - الجزائر. 2008م، 2009م.
- 10- فائزة تاموست، مسألة الشّرف في السّينما الأمازيغية تحليل سيميولوجي لفيلمي (ماشاهو و آذران باية)، مذكرة ماجستير، كلية العلوم السياسية، جامعة الجزائر، يوسف بن خدة، 2009م-2010م.
- 11- قرياص هدى، سيميائية التشخيص في المسرح، مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة أمّودجا (مذكرة ماجستير) إشراف: بوطابع العمري، قسم اللغة والأدب العربي. كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة - الجزائر، 2014م-2015م.
- 12- قوّادي نعيمة، جماليات تماهي الأنا و الأنا الآخر في رواية السّير الذاتية (بحر الصّمت) لياسمينه صالح أمّودجا، (مذكرة ماجستير في تحليل الخطاب السردية)، كلية الآداب واللّغات، جامعة حسّية بن بوعلي - الجزائر، 2008م-2009م.
- 13- لخضر حلتيم، صورة المرأة في الأمثال الشعبيّة الجزائرية (مذكرة ماجستير)، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية تخصّص أدب شعبي جزائري، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة - الجزائر، 2009-2010م.
- 14- لخضر لمياء، الأنوثة في الرّواية الجزائرية المعاصرة (مقاربة سيميائية)، رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، أمّودجا (مذكرة ماجستير)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة السّانبا، وهران - الجزائر، 2013م، 2014م.
- 15- مراد مرّاح، الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح (تجربة جمال بن ناصر أمّودجا)، مذكرة ماجستير، كلية الآداب واللّغات والفنون الدرامية، جامعة وهران - الجزائر، 13.01.2014م،
- 16- نور الهدى قرياص، الشخصية في روايتي رائحة الأنثى وشارع إبليس، لأمين الرّاوي، (دراسة سيميائية) إشراف، نصر الدّين بن غنيسة، (مذكرة ماجستير) كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر بسكرة - الجزائر، 2014-2015م

المجلات العلمية :

- 1- أحمد عزّوز، الاتّصال ومهاراته (مدخل إلى تقنيّات فن التّليغ والحوار والكتابة)، منشورات مخبر اللغة العربية والاتّصال، جامعة أحمد بن بلّة (وهران1)، الجزائر، ط1، 2016 .
- 2- إبراهيم حمادة، طبيعة الدّراما، من سلسلة كتابك، العدد: (26)، دار المعارف، القاهرة- مصر، 1978 م.
- 3- جنّيدي عبد الرّحمن، سوسولوجيا الجسد والحجاب، المجلة العربية للأنثروبولوجيا المعاصرة، مركز (فاعلون) للبحث في الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية والإنسانية، الجزائر، العدد 03، مارس 2016م.
- 4- جيلين ويلسون- شاكّر عبد الحميد- محمد عناني، سيكولوجيا فنون الأداء، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني

للثقافة والفنون والآداب، الكويت، جانفي 2000م.

5- الحاج دواق، الدين والهوية (بين ضيق الانتماء وسعة الابداع)، مجلة سلسلة ملفات بحثية، الرباط- المملكة المغربية، (د، ع) 13 ماي 2016 م.

6- سعيد بنكراد، السيميائيات النشأة والموضوع، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 35، ع 3، مارس 2007 م.

7- راسل كاظم عودة، آليات توليد المعنى للممثل في العرض المسرحي الحديث، مجلة كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد - العراق، العدد: 06، 2010 م.

- التفسير الدلالي لأداء الممثل في العرض المسرحي العراقي، مجلة الأكاديمي للبحوث المسرحية، العدد: (77)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2016 م.

8- رثيف كرم، السيمياء والتجريب المسرحي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 24-ع 3 مارس 1996م

9- سعد أردش، الثقافة الموسيقية في المسرح، مجلة الحياة المسرحية، العدد: 34، 35، عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق - سوريا، (د، ط) (د، ت).

10- سعيد بنكراد، استراتيجيات التواصل من اللفظ إلى الإماءة، منشورات مجلة علامات، العدد: (34)، المغرب.

11- شفيق مجلي، مشكلة الحوار (مقال)، مجلة المسرح، القاهرة - مصر، العدد: 05، م1964م.

12- عبد الفتاح يوسف، السيميائيات الثقافية (تفعيل الأنساق وقمع الدلالات)، مجلة فصول، باحثون لإعادة نشر البحوث، القاهرة - مصر، العدد : (91 - 92)، 2014 م.

13- علي حرب، قراءة مالم يُقرأ (نقد القراءة) مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الانتماء العربي، بيروت - لبنان، العدد: 60، 61، جانفي، فيفري 2015م

14- عيسى عودة برهومة، تمثالات اللغة في الخطاب السياسي، مجلة عالم الفكر المعرفة، كلية العلوم والآداب، الجامعة الهاشمية، الأردن، العدد: 01، المجلد: 36، سبتمبر 2007 م.

15- مديحة دبابي، لذة القراءة وتفكيك الأيديولوجيا عند رولان بارت، مجلة "مقاليد"، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف - الجزائر، العدد: 08، جوان 2005 م.

16- منصف المحواصي، الطقوس وجبروت الرموز، قراءة في الوظائف والدلالات ضمن مجتمع متحوّل (مقال)، مجلة إنسانيات العدد: 49، قسم علم الاجتماع بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس - تونس، 2010م.

17- منير التركي، الأبعاد الأيديولوجية الخفية بين المحاور والمناورة (مقال) من مجلة، التصورات الشعبية عن اللغة العربية (مفاهيم وقضايا وحالات)، مباحث لغوية، العدد: 31، دار وجوه للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية - الرياض، 2014م.

18- ميساء صائب رافع، السيمياء والتواصل (مقال) مجلة الباحث الإعلامي، كلية التربية للبنات، العدد: (33)-

34) جامعة بغداد-العراق، 1979م.

المعاجم العربية :

- 1- التيجاني الصلعاوي، رمضان العوري، **معجم اللغة المسرحية** (عربي، فرنسي، إنجليزي) منشورات مركز الملك عبد الله الدولي ، المملكة العربية السعودية، ص: 38.
- 2- شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت عبد الحموي، **معجم البلدان**، ج 03، دار صادر، بيروت- لبنان، (د، ط) 1988 م .
- 3- فيصل الأحمر، **معجم السيميائيات**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010
- 4- رينهارت دوزي، **المعجم المفصل لأسماء الملابس عند العرب**، الدار العربية للموسوعات، بيروت- لبنان، ط1، 2012 م .
- 5- ابن منظور (محمد بن مكرم)، **لسان العرب**، المجلد (12) دار صادر بيروت- لبنان، ط1، 1994م.

المعاجم الأجنبية :

- 1- أندري لالاند، **موسوعة لالاند الفلسفية**، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت- لبنان، ط2، 2001م.
- 2- أوزوالد دو كرو جان - ماري شافار، **المعجم الموسوعي الجديد في علوم اللغة**، ترجمة: عبد القادر المهيري- حمّادي صمود، دار سيناتر، المركز الوطني- تونس (د، ط) ، 2010م.
- 3- ماري إلياس، حنان قصّاب حسن، **المعجم المسرحي**، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (عربي، إنجليزي، فرنسي)، مكتبة لبنان ،ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 1997 م .
- 1 - le petit la rousse illustré - dictionnaire français , éd .librairie canada , 1990 .
- 2 - Le grand robert , dictionnaire français . imprime en France, pub 2, 2001.
- 3 -Oxford Advanced terms dictionary, oxford. University press , b the ed , 2000.

مراجع الأنترنت :

- 1- إبراهيم بدران، **الاسم دلالاته ومرجعياته** (مقاربة أنثروبولوجية)، (مقال).
- الموقع الإلكتروني : <https://ouvrages.crasc.dz/index.php/fr/15-quel-avenir-pour-lanthropologie-en-algeri>
- 2- أمبرتو إيكو، **التأويل بين بورس ودريدا**، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد.
- الموقع الإلكتروني لسعيد بنكراد: <http://saidbengrad.free.fr/al/n11/2.htm>
- 3- سعيد بنكراد، **التمثيل البصري بين الإدراك وإنتاج المعنى**(مقال) ، موقع : بالعربية
- الموقع الإلكتروني : <http://bilarabiya.net/2544.html?fbclid>
- 4- سعيد بنكراد، **السيميوزيس والقراءة والتأويل** (مقال)، مجلة علامات، العدد:(10)، المغرب.

- www.saidbengrad.net/al/nio/index/htm. موقع سعيد بنكراد.
- 5- سمية عزّام، التناس والسيميائية الخطابية الاجتماعية (مقال)، موقع بالعربية.
الموقع الإلكتروني : <http://bilarabiya.net/5283.html?fbclid>
- 6 - محسن المحمدي، الحكاية الشّعبية (مقاربة سيميائية) حكاية المتكسّي والعريان، نموذجاً منشورات مملكة السيميائيات وتحليل الخطاب.
الموقع الإلكتروني : <https://www.up-4net/vtmibkm4y>
- 7- فهمي رمضاني، هل انتهى دور المثقّف (المثقف في زمن اللاتقافة) مقال: مجلة الجديد
الموقع الإلكتروني : <http://aljadeedmagazine.com>
- 8 - جميل حمداوي، اللّغة في الخطاب الرّوائي، مجلة الرّوافد (مقال) .
الموقع الإلكتروني : <http://-arrafid.ae/arrafid/p20.html>
- 9- عمر أوكان، اللّسانيات والتّواصل (مقال) :
الموقع الإلكتروني : <http://brahimiblogs.com, blogs pat, com/2001/04/blog past.20html>
- 10- جميل حمداوي، التّواصل اللّساني والسيميائي والتربوي، شبكة الألوكة، ط1، 2015 م.
الموقع الإلكتروني : <http://www.alukah.net/library/0/87744/>
- 11- سعاد دزّير، العلامات والمسرح (الموقعية، الوظيفة)، مجلّة علامات، العدد: 25، 2011 م.
موقع سعيد بنكراد : www.saidbengrad.net/al/Index.htm
- 12 - عوّاد علي، التلقّي في المسرح والتّوليد الدّلالي (مقال)، منشورات صحيفة الرّأي الأردنيّة.
الموقع الإلكتروني : <http://alrai.com/article/8084.html>
- 13 - هاشمي غزلان، نظريّة التلقّي (النّشأة والتّطور)، دراسات أدبيّة (مقال) جريدة الشّعب.
الموقع الإلكتروني : <https://www.djazairss.com/Echchaab/13655>
- 14 - راسل كاظم عودة، خصائص الأداء التمثيلي في أنواع العروض المسرحية الصّامتة، كليّة الفنون الجميلة، جامعة بغداد - العراق (مقال).
الموقع الإلكتروني : <https://iasj.net/iasj?func=article&aId=110699>
- 15 - عبد المجيد شكير، من أجل مقارنة جمالية للخطاب المسرحي، المركز الجهوي لمهن التربية والتّكوين، الدّار البيضاء - المغرب (د ، ط) ، 2014 م.
الموقع الإلكتروني : <http://revues.univ.ourgla.dz/index.ph.p/numero.03.2014>
- 16- البرنامج الإلكتروني لقياس شدة الصّوت (audacity):
الموقع الإلكتروني : <https://sourceforge.net/projects/audacity/>

فهرس الموضوعات :

01	مقدّمة :
09	الفصل الأوّل : ملامح السّيمياء في التّفكير الإنساني .
10	المبحث الأوّل : قضايا العلامة في الفكر الإنساني :
11	المطلب الأوّل : التّعريف اللّغوي للعلامة :
12	المطلب الثاني : ماهية العلامة في التّصور الفلسفي :
20	المطلب الثالث : العلامة عند سندرس بورس :
26	المبحث الثاني : السّيمياء (الموضوع والاتجاهات الكبرى) :
26	المطلب الأوّل : تعريف السّيمياء :
27	المطلب الثاني : موضوع السّيمياء :
29	المطلب الثالث : الاتجاهات السّيميائية :
35	المبحث الثالث : السّيمياء والمسرح :
37	المطلب الأوّل : مرحلة الإرهاصات :
40	المطلب الثاني : مرحلة التّضح والاكتمال :
43	الفصل الثاني : التّواصل السّيميائي في المسرح
44	المبحث الأوّل : التّواصل والمسرح
44	المطلب الأوّل : مفهوم التّواصل وعناصره :
47	المطلب الثاني : أنواع التّواصل :
51	المطلب الثالث : دراسة تحليلية لعناصر التّواصل في مسرحية (بمينة)
55	المطلب الرابع : طبيعة التّواصل المسرحي
59	المبحث الثاني : التّواصل السّيميائي في العرض المسرحي :
60	المطلب الأوّل : آليات الإرسال في العرض المسرحي
64	المطلب الثاني : آليات الاستقبال :
67	المطلب الثالث : المتلقي والقراءة التأويلية للخطاب المسرحي :
69	المبحث الثالث : النّص الدّرامي (تعريفه وعناصره الفنية)
70	المطلب الأوّل : المكوّنات الدّلالية للنّص الدّرامي :
75	المطلب الثاني : فعل القراءة و عناصر التّوليد الدّلالي في النّص الدّرامي

فهرس الموضوعات

Résumé :

Le but de cette étude est d'essayer d'identifier les mécanismes de communication et les modèles de production d'importance dans le discours théâtral, en contournant l'horizon structurel de l'analyse sémantique du discours et des textes narratifs, l'analyse se rapportant aux contextes dans lesquels les discours sont inévitables et nous nous concentrerons sur l'étude de l'utilisation des signes linguistiques et de leur C'est l'outil de communication et de médiation, à travers le déplacement, l'interaction et l'interprétation peuvent atteindre le sens et démontrer et comprendre les choses réelles ou fictives, en se concentrant sur les implications de la marque théâtrale dans le patrimoine patrimonial, social et psychologique au sein de la communauté Linguiste algérien

76.....	المطلب الثالث : المتاهة التأويلية والتشظّي الدلالي:
79.....	الفصل الثالث : سيمائية النصّ الدرامي (يمينه)
82.....	المبحث الأول : سميأة اللّغة الدرامية :
83.....	المطلب الأول : دلالات العنوان [النصّ الدرامي يمينه] :
87.....	المطلب الثاني : سيمياء الشّخصية الدرامية :
103.....	المطلب الثالث : نماذج من التحليل السيميائي للشّخصيات الدرامية :
107.....	المبحث الثاني: المقاربة السيميائية لدلالة اسم العلم الشّخصي :
109.....	المطلب الأول : التحليل السيميائي لاسم العلم (يمينه) :
111.....	المطلب الثاني : التحليل السيميائي لاسم العلم (الشاذلية) :
113.....	المطلب الثالث: التحليل السيميائي لاسم العلم (عمر):
117.....	المبحث الثالث : اللّغة والموضوع (التعيين الخارجي) :
120.....	المطلب الأوّل : السيميوزيس والترابط الدلالي :
138.....	المطلب الثاني : القراءة ماوراء السردية :
144.....	الفصل الرابع : بنية العرض المسرحي ونسقية الإنتاج الدلالي :
145.....	المبحث الأول : سيميائية التّواصل الرّكحي في مسرحية (يمينه)
148.....	المطلب الأول : أنساق الإرسال:
173.....	المطلب الثاني: أنساق الإرسال وعلاقاتها التفاعلية :
198.....	المبحث الثاني: التّلقي وإعادة الإنتاج الدلالي:
198.....	المطلب الأول : الجمهور/ المتفرّج :
201.....	المطلب الثاني : جماليات سيمياء التّلقي في مسرحية (يمينه):
205.....	الخاتمة:
211.....	الملاحق :
233.....	قائمة المصادر والمراجع:
249.....	فهرس الموضوعات:

تَمَّ بِحَمْدِ اللَّهِ تَعَالَى