الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر -2- أبو القاسم سعد الله
كلية اللغة العربية وآدابها والدراسات الشرقية
قسم اللغة العربية وآدابها

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي
تخصص أدب شعبي

استعمال العلامة التراثية

في المسرح المغاربي

مقاربة سيميائية و تداولية

إشراف:
أ.د/ عبد الحميد بورايو

تقديم الطالبة :
منى برهومي

2018-2017

أعطنى مسرحا وخبزا ..
أعطيك شعبا عظيما

وليام شكسبير

مقدمة

المقدمة:

تتباين المواقف القرائية من الأعمال الفنية والأدبية –سواء أكانت نصوصا نثرية أو شعرية أو خطابات مرئية كالمسرح أو السينما أو اللوحات التشكيلية–، تباين القرّاء (المتلقين) وطبائعهم وأمزجتهم وثقافاتهم وزادهم وعدّتهم، وإنّ تيسّر وجود الأعمال أتيح للناس تناولها إلا أن دخول عوالمها وفك مغاليقها واكتناه أسرارها أشبه ما يكون بدخول غريب إلى مملكة ليس له في سفره إلا الولع والشوق إلى سر يحس ألفته ولا يعرفه، يدرك سحره ولا يملكه...، كذلك حالي في هذه الرحلة العلمية بين عروض مسرحية تشدّك إليها بما تقوله عنك وعن أيام وأحداث إن لم تكن عشتها تجد نفسك لا تبخل جهدا في فهمها.

ولعل ما شد اهتمامي فيها هو هذا الحضور للتراث، هو حضور فعليّ وقوليّ وإدراكيّ، فوجدتني شغوفة لاقتحام هذه الأعمال المسرحية ودخول عوالمها كما يدخل أي قارئ ولوع بذوق وشوق. أقول بذوق، لأنها لم تكن أعمالا إبداعية ككل الأعمال الإبداعية الأخرى، فهي –وإن عرضت في فترات محددة– لا تزال إلى اليوم عروضا مسرحية حاضرة كأول عهدها.

ولعل الشوق أشواق، شوق إلى لذّة الفرجة المسرحية، وشوق إلى تراثنا العربي، وشوق إلى شخصيات ارتبط وجودها بفترات تاريخية معلومة ومجهولة لكن حضورها مازال ممتدّا إلى الحاضر والمستقبل: شخصية شهرزاد وشخصية جحا وشخصية حيزية وشخصية الحكواتي .

ولئن كان التراث بأشكاله الثلاثة القوليّة والفعلية والإدراكية موضوع التناول في هذا البحث، إلا أن اهتمامنا سينصبّ عليه لا بوصفه معطى جاهزا نمطيا ولكن بوصفه علامة دالة تربطها علاقة بمستعملها ومؤوّلها في سياق ومقام معينين.

يعد كثير من الدارسين علم السيمياء علم العلامات الذي يعني بدراسة العلامة بكونها نسقا، وبفضلها يتحقق التواصل بين الناس. وهو في حقيقته كشف واستكشاف لعلاقات دلالية غير مرئية، عبر التجلي المباشر للواقعة. ومن خلال ذلك تكون العلامة وأنساقها موضوع السيميائيات، وكذا موضوع بحثنا، الذي تجاوز العلامة اللسانية السوسيرية ليهتم بغير اللسانية أيضا، فكان البحث عن المعنى

من خلال بنية الاختلاف (الذي يكتسي المعنى وجوده بالاختلاف، وفي الاختلاف. ومن ثم فإن إدراك المعنى يفترض وجود نظام مبني على مجموعة من العلاقات، فلا يمكن الوصول إلى الدلالة إلا عبر شبكة من العلاقات القائمة بينها. ولذا لا يجب الاهتمام إلى بالعناصر التي تبلور نسق الاختلافات والتشكلات المتآلفة والمختلفة)، والتحويل (ويعني أن إدراك المعنى يقترض وجود نسق مبني على التحويل، تحويل النمطي إلى متغير، وتجدر الإشارة هنا إلى أنهما (النمطي والمتغير) لا يُعتبران متناقضان بل هما مكملان لبعضهما البعض حتى يكتمل المعنى، فالتحويل آلية ورابط بين الدلالة

الأولى (النمطية) والدلالة الثانية). و البنى الدالة داخل حدود الشكل الدّال المنتَج والمتبادَل بين أطراف الفاعلين المتواصلين بآثار المعنى الناتجة عن الاستعمال. ومن ثم أضحت العلاقة التراثية في العروض المسرحية بأنواعها القولية والإدراكية والفعلية السمعية والبصرية بؤرة لتفتيق الدلالة والبحث في آليات اشتغالها واستثمارها.

ومن الإشكالات الرئيسية التي أفرزها علم السيمياء في توصيف العلامة في مظهريها اللساني وغير اللساني قضية القصد (سيمياء التواصل) والدلالة (سيمياء الدلالة)، فأما القصد فهو المراد الذي يؤثر في المتلقّي للعلامة، بوجه من وجوه العلامة. وأما الدلالة فمنتجها القارئ الذي يفكّ شفرات العمل الإبداعي التي تمتد إلى أقصى ما تصل إليه العين حسب ما يراه (رولان بارط). غير أن العملية التواصلية تشترط لدراسة أنساق التواصل والمتمثلة في الوسائل المستعملة للتأثير والتأثر:

1. توفر القصد في التبليغ لدى المتكلم.
2. فهم متلقي الرسالة لهذا القصد.
3. تأويل المتلقي لهذا القصد.

وحتى تتحقق الوظيفة التواصلية لكل عملية تواصلية، ركز السيميائيون كثيرا على دراستها بكونها لا تختص بالرسالة اللسانية المنطوقة فحسب بل توجد في أنظمة غير لسانية أيضا بما أنها منتجة لهدف التواصل. فكان المسرح مثالا واضحا لمثل هذه الدراسات، فكما توظف الكلمة بأنساقها هدفا للتواصل والتفاهم، توظف العلامات غير اللسانية كالحركة والإيماء واللباس... كذلك، فالذي تضمّ شفتاه يتكلم بأطراف أصابعه أو بحركاته وملامحه الدالة على مضامينها في تحديد المؤشرات الدالة على الانفعالات والعلاقات الوجدانية بين المرسل والمرسل إليه.

ويكون المسرح حقلا طبيعيا يتلاءم مع كل الحقول المعرفية فإن المؤوّل يجد فيه ما يصبو إليه، من خلال كشفه لمواضع اشتغال العلامة وآليات استثمارها واستعمالها في العمل المسرحي. ويرتبط الاستعمال بمفهومه التداولي بدراسة البنية اللغوية لفظية كانت أو غير لفظية باعتبارها رسالة محددة صادرة عن متكلم محدد وموجهة إلى مخاطب محدد بعلامة محددة في مقام تواصلي محدد لتحقيق غرض تواصلي محدد.

يتموضع **إشكال** هذا البحث ضمن هذا السياق المعرفي، حيث يسعى إلى معالجة قضية الاستعمال بما هو استثمار كما يسعى إلى دراسة العلامة وتحولاتها في عروض مسرحية مختارة، من خلال استقصاء تساؤلين جوهريين: **كيف يُنْتَجُ عمل فني قائم على علامات لسانية وأخرى غير لسانية، غايته التأثير في المتلقي (الجمهور) بنقله من المألوف إلى غير المألوف؟ وإلى أي مدى يمكن للعلامة غير اللسانية أن تؤثر في المتلقي (الجمهور)؟ ويمكن للمتلقي أن يفهمها ليؤوّلها؟**

فأما التساؤل الأول فيفتح بابا أمام كشف واستكشاف علاقات دلالية غير مرئية بين العلامات وكيفية استثمارها في العمل المسرحي، وأما التساؤل الثاني فيفتح بابا على قراءة العلامات غير اللسانية لكونها أنساقا قد تنافس الكلمة في القدرة على إنتاج المعنى، وقد تعمل على تحويلها من كونها علامة ثابتة الدلالة إلى كونها طاقة إيحائية.

لا شك في أن البحث قد عمل على تجاوز المفهوم المألوف للاستعمال وعمل على الاقتراب من معناه اللساني التداولي من خلال قراءة كيفية تشكيل العلامة التراثية في العرض المسرحي وآليات استثمارها وبلاغة تلقيها.

ثمة **جملة من الدوافع** كامنة وراء اختيار هذا الإشكال المعقد موضوعا للدراسة. ولعل التعقيد نتج عن تعقيد الممارسة المسرحية ومن هذه الدوافع إعراض الدارسين عن مقاربة العرض المسرحي واقتصارهم على النص، مع أن المسرح لا يمكن أن يكون نصا فحسب لأن هذا الأخير ما هو إلا مكون من مكونات المسرح.

ومن الدوافع غموض مفهوم الاستعمال الذي قارب الوضع في التراث والتداول في المعجم، وحاجة الدارسين إلى تحديد المفهوم لمواكبة تطور اللسانيات الوظيفية ونظريات الاتصال.

وقد سعى هذا البحث إلى تحقيق جملة أهداف معرفية: منها تحديد مفهوم الاستعمال ومعرفة تشكل العلامة في المسرح وآليات استثمارها، والبحث في قيمة العلامة غير اللسانية التي قد تقوى على إزاحة العلامة اللسانية أو على منافستها في القدرة على إنتاج المعنى.

برسم هذه التساؤلات والأهداف يكون **إشكال البحث** قد تموضع بين مقاربتين: المقاربة السيميائية والمقاربة التداولية.

شكّل عدد من الدراسات مرجعا ضروريا لهذا البحث، تنوعت بين المؤلفات العربية والأجنبية وبين القديمة والحديثة واهتمت بتوصيف ظواهر تتصل من قريب أو من بعيد بموضوع هذا البحث. فأما بخصوص مصادر ومراجع الدرس النظري والإجرائي للاستعمال نجد كتاب التعريفات للجرجاني ومعجم مصطلح الأصول وكتاب علم التخاطب الإسلامي، وأما في ما يتعلق بدراسة مصطلح العلامة فنجد كتاب "كتابات حول العلامة" écrits sur le signe لبيرس، وكتاب العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه لأمبرتو ايكو.

وأما في دراسة تشكيل العلامة المسرحية فنجد كتاب قراءة المسرح Lire le théâtre بأجزائه الثلاثة لـ آن أمبرسفيلد وكتاب سيميولوجية المسرح Sémiologie du théâtre لكاوزن.

وأما في حديثنا عن الاتصال المسرحي وبلاغة التلقي فكان اعتمادنا على كتاب "مدخل إلى تحليل المسرح" Introduction à l'analyse de théâtre لـ جان-بيار رينجارتJean-piere Ryngeart.

وفي سبيل مقاربة **إشكال هذه الدراسة** اعتمدت منهجية تنتقل من العام إلى الخاص، وفق ثلاثة فصول: فصل تمهيدي عنوانه: **المدخل الإصطلاحي**، يهدف إلى ضبط المصطلحات المفاتيح التي بني عليها البحث، ومراجعة

بعض المصطلحات التي قد تتباين معها وقد تترادف بالنظر إلى الدراسات التراثية والمعاصرة التي أقيمت حولها (مصطلحات المفاتيح).

وقد ضم هذا الفصل خمسة مباحث: فأما الأول فعنوانه: **الاستعمال: دراسة في المصطلح**، يبحث في مفهوم الاستعمال في الوعي البياني اللغوي، وفي العلاقة بينه وبين الوضع والمعيار والاستخدام، ويختتم هذا المبحث بتعريف إجرائي للاستعمال، ربط بالاستثمار (investissement) أي تسخير العلامة اللفظية وغير اللفظية لتوليد المعنى، باعتبارها رسالة محددة في ما هو صادر عن متكلم محدد وموجهة إلى مخاطب محدد بعلامة محددة في مقام تواصلي محدد لتحقيق عرض تواصلي محدد.

وأما الثاني فعنوانه :**التوظيف والنقل**، وكان الهدف منه هو الوقوف عند مفهوم التوظيف الذي يختلف عن الاستعمال من حيث المفهوم، ويتكاملان وظيفيا فنحن نوظف العلامة لنستعملها لهدف معين أي نستفيد منها لنستثمرها.

وأما المبحث الثالث فقد خصص للنظر في **نظرية العلامة**، فكان التوقف عند مفهوم العلامة لغة واصطلاحا، مع التركيز على إشكالية ترجمة المصطلح (signe) بين العلامة والدليل. كما خصص عنصر هام للنظر في (نظرية العلامة) بين القدامى والمحدثين. واختتم هذا المبحث بتعريف إجرائي للعلامة، تتجاوز فيه أحادية المدلول للدال الواحد، إذ يمكن للدال الواحد أن يحيل على مدلولات مختلفة ومتعددة ولا تُفهم إلا من خلال السياق والمقام.

أما الرابع فهو بحث في العلامة في المسرح، مع التركيز على صنافة العلامة من خلال ثلاثة تصنيفات (بيرس/ أمبرتو ايكو/ كاوزن).

وأما الخامس فقد خصص للبحث في **مفهوم التراث والعلامة التراثية**، واختتم هذا الفصل بخلاصة جمعت بين هذه المصطلحات المفاتيح الثلاثة(الاستعمال/ العلامة/ التراث) كما تضمنت الخلاصة تصنيفا للعلامة المسرحية، قد ينطلق من التصنيفات السابقة لكنه يختلف عنها، فكانت العلامة على النحو الآتي: علامات سمعية قولية وأخرى سمعية إدراكية (غير لفظية) وعلامات بصرية فعلية.

تلى ذلك فصلان جمع فيها النظري والتطبيقي، عنوان الأول: **العلامة في العرض المسرحي بين سلطة التشكيل وسلطة القراءة**. ضم ثلاثة مباحث، يدرس الأول: **إشكالية المسرح بين أدبية النص ومسرحانية العرض**. ويدرس الثاني: **عتبات العروض المسرحية** من خلال كيفية صناعتها ومستويات تشكيلها لفظيا ومعنويا، نحويا ودلاليا، وصولا إلى استنباط نوع من العناوين وهو العنوان التراثي.

ويدرس المبحث الثالث: **العلامة التراثية في المسرح وآليات استثمارها** من خلال تصنيف للعلامة تَفَرَّدَ به البحث؛ فكان الحديث عن علامات فعلية بصرية كاللباس مرتبطة بالممثل وأخرى فعلية بصرية كالديكور مرتبطة

بالفضاء، ونوع ثان أطلق عليه تسمية العلامات الإدراكية السمعية كالموسيقى وعلامات إدراكية بصرية كاللون، ونوع ثالث يسمى بالعلامات القولية السمعية كالأمثال والحكايات الخرافية، والأغاني التراثية.

وعنوان الثاني (الفصل الثالث) **الاتصال المسرحي وبلاغة التلقي**، ضم ثلاثة مباحث: الأول **لبيان الأصوات الأربعة في الاتصال المسرحي**. ولعل فكرة تعدد الأصوات تؤكد تعدد الأصوات تؤكد الغموض الذي يحيط بمفهوم الاتصال في المسرح. والثاني خصص لبيان **شعرية الحوار المسرحي**، والثالث لبيان **وضعية الكلام في المسرح**.

كانت مسيرة هذا البحث على صعوبتها ومخاوفها شيقة جديرة بالدراسة، ورغم تأثير هذه الصعوبات على البحث لكنها لم تحل دون السعي إلى إتمامه على الوجه الذي هو عليه الآن، على أنه لم يكن له أن يكتمل على صورته النهائية المتواضعة لولا لمسة الأستاذ عبد الحميد بورايو الذي رافق المغامرة وأشرف عليها بصبر وحكمة، وشجعنا على المضي فيها منذ بدايتها الأولى، فله منا جزيل الشكر والامتنان.

الفصل التمهيدي: المدخل الاصطلاحي

1- الاستعمال: دراسة في المصطلح

1-1 مفهوم الاستعمال لغة:

1-2- الوضع والاستعمال:

1-3- الاستعمال بما هو استخدام : emploi

1-4- الاستعمال والمعيار :

1-5- شروط الاستعمال:

1-6- المفهوم الإجرائي لمصطلح الاستعمال:

2- التوظيف والنقل:

3- نظرية العلامة

3-1- العلامة : المصطلح والمفهوم

3-2- Signe: بين العلامة والدليل

3-3- (نظرية العلامة) بين القدامى والمحدثين

3-3-1 العلامة: سوسير و ابن سينا والشريف الجرجاني

3-3-2 العلامة بين ريتشاردز وأوجدن والآمدي

3-3-3 العلامة : بيرس

3-3-4 موريس

3-3-5 تعريف إجرائي للعلامة

4- العلامة في المسرح

4-1 علامة مستقلة

4-2 التسويم المسرحي

4-3 صنافة العلامة

4-3-1 تصنيف بيرس:

4-3-2 تصنيف أمبرتو إيكو:

4-3-3 تصنيف كاوزان tadeuz kawzan

5- التراث والعلامة التراثية

5-1 التراث لغة:

5-2 التراث اصطلاحا:

5-3 التراث والثقافة

خلاصة استعمال العلامة التراثية في المسرح

1- الاستعمال: دراسة في المصطلح

« **إنّ الكلام لا يدلّ بنفسه، بل يدلّ على ما يريده المتكلّم** ».هكذا بنى ابن تيمية تعريفه للكلام الّذي هو فعل المتكلِّم، والمراد بما يريده المتكلّم هو أن الكلام فعل فردي صادر عن إرادة المتكلّم، يمكن التمييز فيه بين التوليفات الّتي بواسطتها تستعمل الذّات المتكّلمة الرمز اللّساني من أجل التعبير عن فكرتها الشخصية.

وعليه، ولدت التداولية (علم الاستعمال اللغوي) الّتي تدرس اللّغة في حيّز الاستعمال متجاوزة حدود الوضع الأصلي وإن كان يبنى عليه، وذلك لأن مقاصد المتخاطبين لا يمثّلها الوضع اللّغوي المجرّد، ولا يمكن الوصول إليها إلّا من خلال فهم اللّغة في سياق الاستعمال المتجدّد بتجدّد مقاصد المتكلّمين. **فما هوالاستعمال؟وما علاقته بالوضع والاستخدام والمعيار؟**

لماذا الاستعمال؟

سؤال طرح نفسه : لماذا الاستعمال؟ إن البحث في المفهوم الاصطلاحي للاستعمال Usageيجلبنا في البحث في مفاهيم أخرى قد تتباين وقد تختلف، وقد تترادف ومنها مصطلح الاستخدام ومصطلح الوضع ومصطلح المعيار ومصطلح التوظيف ومصطلح النقل.

1-1- مفهوم الاستعمال لغة:

ارتبط مفهوم الاستعمال لغة بالفعل والعمل والوظيفة والممارسة، وهو مأخوذ من جذر [ع م ل] «والعَمَلُ مُحَرَّكَةُ: المهنة أيضا. الفعل (ج) أعمال، وزَعَمَ بعض من أئمة اللّغة والأصول أنّ العمل أَخصُّ من الفعل ،لأنّه فعل بنوع مشقةٍ».

والعمل كلّ فعل يصدر من الحيوان **يقصِدُهُ** فهو أخصّ من الفعل، لأنّ الفعل قد ينسب إلى الحيوانات التي يقع منها فعل بغير قصد. واستعمل فلان اللَّبِنَ إذا بنى به بِنَاءٌ وأعمل فلان ذهنه في كذا وكذا، إذا دَبَّرَهُ بفهمه ، وأعمل رأيه وآلته ولسانه، واستعمله: عمل به[1].

يقوم الاستعمال لغة من خلال ما تقدم على ثنائية القصدية والبناء، ويرتبط هذان المصطلحان ارتباطا وثيقا فلا تتحقق القصدية إلاّ من خلال البناء الذي يعني النظام أو التنظيم.

1- ينظر: تاج العروس من جواهر القاموس: الزبيدي، تح: إبراهيم الترزي، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، 2000، ط1، ج30/ ص ص 60، 61.

كما يرتبطان بطرفين آخرين يكملان العملية التواصلية وهما المتكلّم والمستمع، وغاية الأوّل هي إحداث الأثر في الثاني من خلال هذا البناء الذي يحمل القصدية.

ويعرّف الاستعمال لسانيا في المعجم الفرنسي بأنّه:«مجموع القواعد والمحظورات (des interdits) النحوية والصوتية والمعجمية الّتي تميّز اللّغة الّتي يستعملها المتكلّمون في زمان ومكان معيّنين»[1].

1-2- الوضع والاستعمال:

يرتبط الاستعمال بالوضع، وهنا سنعتني بالإجابة عن السؤال: أي جانب من الكلام ينتمي إلى الوضع؟ وأيُّ جانب ينتمي إلى الاستعمال؟ لكن قبل الإجابة عن هذا السؤال وجب الوقوف عند التعريف الاصطلاحي للوضع، إذ يعني الوضع في اللغة:« جعل اللفظ بإزاء المعنى، ويُطْلَقُ في الاصطلاح على تخصيص شيء مَتى أُطلِقَ أو أُحِسَّ الشيء الأوّل فُهِمَ مِنْهُ الشيء الثاني وحقيقته تخصيص لفظٍ بمعنى»[2] والمراد بالإطلاق: «استعمال اللّفظ وإرادة المعنى»[3] ويرتبط الوضع هنا بالاستعمال الحقيقي للفظ: أي الدلالة الأصلية له، وهو اللّفظ المستعمل فيما وضع له أوّلا في اللغة.

وقد فصل صاحب معجم مصطلح الأصول في صنافة الوضع، إذ نجد الوضع التَّعْيِيّنِي، ويعني:« أن تنشأ الدلالة من الاختصاص، ويسمى بالمعنى الحاصل ، وهذا الاختصاص من الكثرة في الاستعمال على درجة من الكثرة أنّه تألفه الأذهان بشكل إذا سمع اللفظ ينتقل السامع فيه إلى المعنى ، أي أن يتبادر معنى اللفظ إلى الذهن مباشرة لكثرة الاستعمال.»[4] يرتبط الوضع التَّعَيُنِيُّ بتعيين معنى اللفظ بشكل يصبح المعنى واللفظ مألوفان عند السّامع.

أما النوع الثاني وهو الوضع التَّعْيِيّني: « ويراد به دلالة الألفاظ على معانيها أصلا ناشئة عن الجعل والتخصيص»[5].

وينقسم هذا الصنف إلى نوعين:

1) وضع تعييني ابتدائي:« وهو التصريح من الشخص بإنشاء اللّفظ»[6].

1- dictionnaire français. larousse

2 - معجم مصطلح الأصول: هيثم هلال، دار الجيل، بيروت، 2003، ط1، ص356.

3- التعريفات: الجرجاني، تح مصطفى أبو يعقوب، مؤسسة الحسيني، الدار البيضاء،المغرب، 2006، ط1، ص140.

4- معجم مصطلح الأصول، هيثم هلال، ص 357.

5- المرجع نفسه، ص 357.

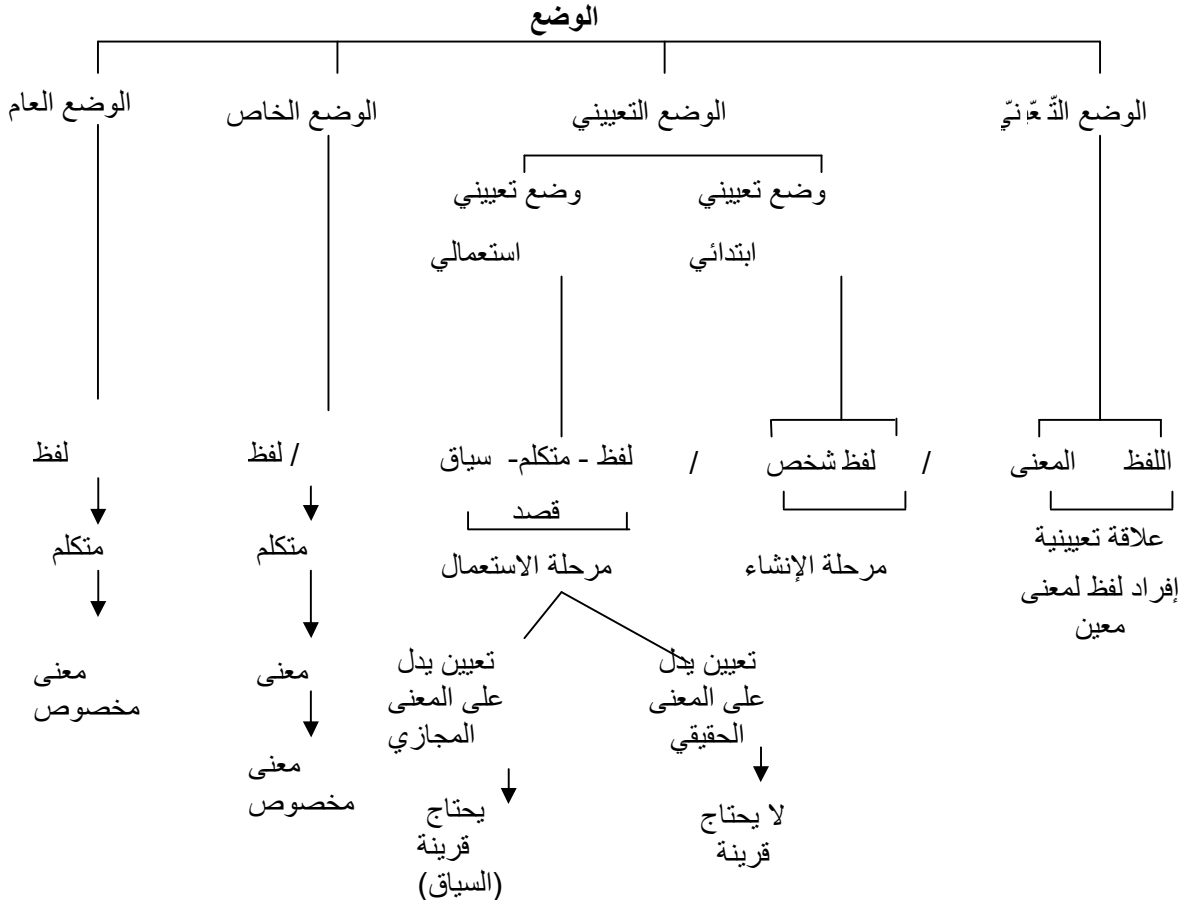
6- المرجع نفسه ، ص 357.

2) وضع تعييني استعمالي:« وهو استعمال اللّفظ في غير ما وضع له أوّلا، وذلك بنصب قرينة تدلّ على ذكر القصد وأنه أراد الوضع بالاستعمال»[1].

أمّا الوضع الخاص ويعني اصطلاحا «جعل اللّفظ دليلا على المعنى الموضوع له ولو مجازا »[2] ويشرح ذلك فيقول:« جعل اللّفظ متهيّئا لأن يفيد ذلك المعنى عند استعمال المتكلّم له على وجه مخصوص»[3]. ويُقَابِلُ الوضع الخاص الوضع العام، ويقصد بالوضع العام:« تخصيص شيء بشيء يدُلُّ عليه كالمقادير، أي جعل المقادير دالة على مقدِّراتها من مَكِيل وَمَوزُونٍ ومَعْدُود»[4].

إنّ كلا النوعين: الخاص والعام يتعلّق الوضع فيهما بالواضع المتكلّم.

الشكل رقم: 01 .



عنوان الشكل" صنافة الوضع"

1- المرجع السابق، ص 357.
2- المرجع نفسه، ص 357.
3- المرجع نفسه، ص 357.
4- المرجع نفسه، ص 358.

يرتبط الاستعمال بالوضع أو بأصل الشيء وتحوّلاته فكلمة كفر تعني في الوضع خبّأ الشيء وجَحَدَهُ، أمَّا في الاستعمال فدلالتها تختلف باختلاف استثمارها، والقرآن الكريم هو أحد هذه الاستثمارات.

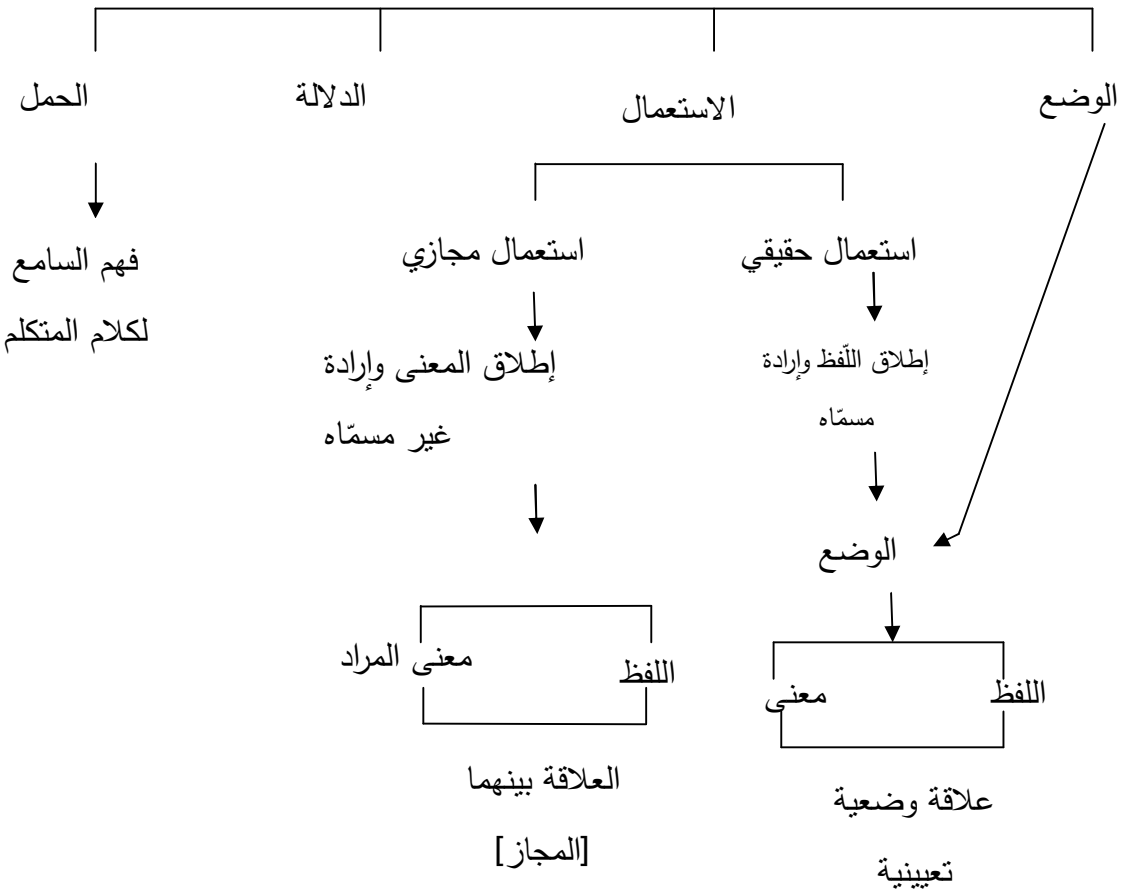
قد تتشابه ثنائية اللّغة والكلام بثنائية الوضع والاستعمال. وهو ما أكّده ويس B.G.Wiss إذ لاحظ بوضوحٍ العلاقة الرابطة بين اللغة والوضع، فقال:« اللغة و الوضع هنا –كما في مكان آخر– مصطلحان متقاربان، مَعْرِفَةُ أحَدِهما بمثابة معرفة الآخر»[1]. وتَتَّضِحُ العلاقة بين اللغة والوضع من خلال « معرفة الوضع التي تتضمّن معرفة المعجم، والعناصر القواعدية بما في ذلك المناويل الصرفية والنحوية تستلزم معرفة اللّغة بوصفها ائتلافا يجمع بين المعجم والقواعد، إذ اللغة ما هي إلاّ اللّفظ الموضوع »[2] وكذلك الأمر بالنسبة للكلام (السويسري) والاستعمال (Usage) إذ يتشابهان في انتمائهما إلى استخدام اللّغة في المقامات الفعلية»[3].

ويعدّ الوضع والاستعمال اثنين من المكوّنات الأساسيّة الأربعة لعملية التخاطب والاثنان الآخران هما الدلالة والحمل.

1– علم التخاطب الاسلامي : محمد محمد يونس علي، دار المدار الإسلامي ، بيروت، 2006، ط1،ص44.
2– المرجع نفسه، ص44.
3– المرجع نفسه، ص44.

الشكل رقم: 02

عملية التخاطب



عنوان الشكل: مكونات العملية التخاطبية

ويَذْكُرُ القرافي «أن الوضع سابق، والحمل لاحق، والاستعمال متوسّط» وقد يبدو الأمر هنا بديهيا، لأنّ الإشكال ليس في الترتيب بقدر ما يتعلّق بفاعل كل عنصر من هذه العناصر الثلاثة. ففاعل العنصر الأول (السابق) هو الشخص الواضع وفاعل عنصر الحمل هو السّامع، أما فاعل العنصر المتوسط فهو المسْتَعْمِلُ الذي « يؤدّي الوظيفة الأكثر أهمية في العملية التخاطبيّة، لأنّه الشّخص الّذي يُعدُ مُرَادُهُ المحور الّذي تدور حوله عمليّة التّخاطب»[1].

1- المرجع السابق ، ص60.

والسؤال الذي ينبغي النظر فيه هو **كيف يمكن أن يفهم مراد المتكلّم إذا كان فهم المعنى الوضعي لكلام المتكلّم ليس دائما كافيا لهذا الغرض؟**

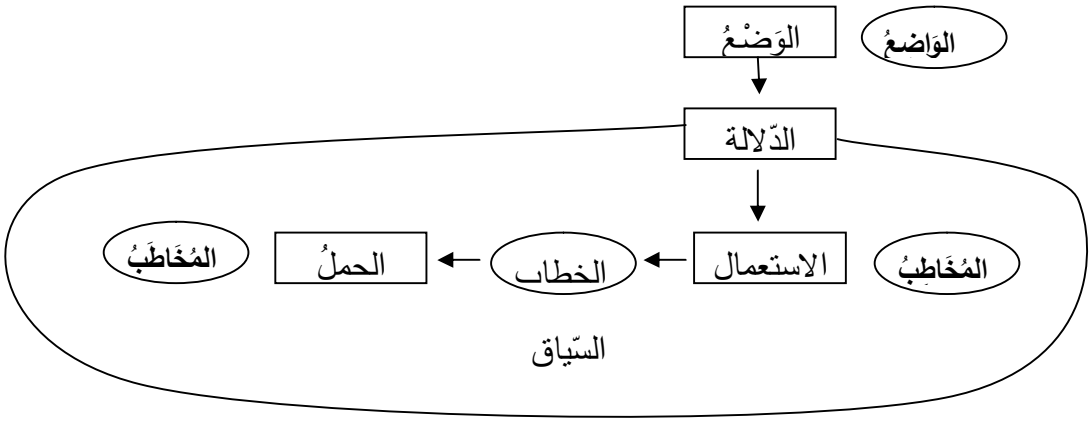
والجواب هو أن المسْتَعْمِل (المتكلم) لا يلزم نفسه بما تفرضه القواعد الوضعية للغة، بل يعدل المتكلّم عن ذلك من أجل بناء المعنى، ويشترط لتحقيق البناء:

(أ) السياق الذي يمثّل قرينة على عدوله عن القواعد الوضعية للغة.

(ب) كما يُشْتَرَطُ وجود علاقة بين الدلالة الوضعية والمعنى المراد (القصدية) أي «الرسالة التي يبلّغها المتكلِّمُ ويَقصِدُ أن يَكشِفَهَا السّامِعُ لتُحدث فيه تأثيرا معينا»[1].

كما يقدّم صاحب كتاب (علم التخاطب) طريقة أخرى في تحديد الفرق بين المعنى والمراد، «فالمعنى هو المحتوى الحرفي للكلام»[2]أمّا المرَادُ فهو: « يَتَحَدَّدُ بالقرينة»[3]وبناءا على ذلك فإن المعنى محكوم بالوضع والمراد محكوم بالاستعمال وسنبسط العملية التخاطبية في هذا الشكل[4].

الشكل رقم: 03 .



عنوان الشكل: مراحل العملية التخاطبية وفواعلها

1- المرجع السابق ، ص 62.
2- المرجع نفسه ، ص62.
3- المرجع نفسه ، ص 62.
4- المرجع نفسه ، ص 33

تشير الأسهم إلى الترتيب الزمني إذ الوضع سابق والحمل لاحق ويتوسّطهما الاستعمال، وتُمَثِلُ المستطيلات العناصر الأساسية للعملية التَّخاطبية أمّا الدّوائر فهي الفواعل.وباستثناء الوضع والدلالة الوضعية فإن كل العناصر المؤلّفة للعملية التخاطبية تحدث في إطار السياق.

وبما أن الوضع سابق، فإن الاستعمال يستلزم الوضع بينما لا يستلزم الوضع الاستعمال.

1-3- الاستعمال بما هو استخدام: emploi

هل يرتبط الاستعمال بالاستخدام؟ أم أن الاستخدام مرادف للاستعمال؟ أم يختلف الاستعمال عن الاستخدام؟

إذا كان الاستعمال يعني اصطلاحا «إطلاق اللفظ وإرادة المعنى، أي إرادة مُسمَّى اللّفظ بالحكم»[1]ويعني الاستعمال اللفظي: «إطلاق اللّفظ بإزاء مدلوله حقيقية أو مجازا»[2]فإن الاستخدام يرتبط بهويختلف عنه اصطلاحا فالاستخدام يراد به «ذكر لفظ مشترك بين معنيين يراد بهما أحدهما ، ثم يعاد عليه ضمير أو إشارة لمعناه الأخر»[3]وحتى نفهم ذلك أكثر، يضرب الجرجاني مثالا:

«إذا نَزَلَ [السَّمَاءُ]بِأَرضِ قَوْمٍ * رَعَيْنا[هُ] وإن كانواغضابًا [بحر الوافر]

يَقْصِدُ السَّماء الغيث (المطر) ، وبالضّمير الرّاجع إليه من رَعَيْناهُ النبت، والسَّمَاءُ يطلق عليها»[4].

ويشير لفظ استعمال في إطار لسانيات الاستعمال إلى معنيين أساسيين:إذ قد يكون لفظ استعمال مرادفا للاستخدامemploiمحيلاً بذلك إلى الفعل اللساني بوصفه حدثا متميّزا يُعبّر عنه الإنجليزي بكلمة use، وضمن هذا السياق لاحظ دورساتو*أن الاستعمال في اللّغة الفرنسية فيه التباس ولا يلبي الحاجة التداولية «فمصطلح usageبالفرنسية له دلالة وضعية، عندما نقول الاستعمال فإننا نستحضر الشكل الوضعي للسلوك»[5]بينما

1- معجم مصطلح الأصول، هيثم هلال، مرجع سابق ، ص25.

2- المرجع نفسه، ص26.

3- التعريفات، الجرجاني ، مرجع سابق ، ص17.

4- المرجع نفسه، ص 17.

*- ركز في فهمه للممارسات اليومية العادية على المبحث التداولي (الاستعمالات) مستفيدا بذلك من ذخائر اللسانيات (بتفيسيت/ يالمسليف) كما عمل على تطويع مصطلح الاستعمال ليتماشى مع مفهومه للمسارات اليومية.

5- : العلوم الاجتماعية أمام عقلانية الممارسات اليومية، أسئلة إلى ميشال دوساتو في علم الاجتماع، الممارسة السياسية ،لوي كيري مركز البحث في الحركات الاجتماعية، باريس، منشورات ستراوس، 1981، ص84-85.

ينطويتحت المصطلح في الصيغة الإنجلو ساكسونية useتراث لسانيومنطق ثري،ويعني use استعمال اللغة، ولفهم الاستعمال يقول دوسارتو:« ينبغي تحليل الاستعمال لذاته، النماذج عديدة، خصوصا فيما يتعلق الأمر باللّغة كحقل متميّز لاكتشاف الشكليات الخاصّة بهذه الممارسات »[1] ويضيف: « لقد استعاد جلبرت رايل في مقال له (use and meaning ,usageالعرف ، الاستعمال ، المعنى) التمييز السوسيري بين اللّغة (النسق) والكلام (الفعل)، ليُشَبِّه اللّغة برأسمال والتعبير (الكلام) بعمليات يتيحها من جهة المخزون أو الأسهم ، ومن جهة أخرى الأعمال والاستعمالات»[2].

ويسلّط في بحثه على استعمال اللّغة التي تعتمد على إشكالية فعل التعبير (الكلام) فيربطها بين الفعل والظروف ويعتمد في ذلك على طرح Bar hillel في «دراسة اللغة والمكرَّس للاستعمال أو للعبارات الدلالية indexical expression أي الكلمات والجمل التي لا يمكن تحديد مرجعيتها دون معرفة سياق الاستعمال»[3].

وحتى نفهم هذا الطرح بأكثر دقة نتوقف عند تحديد المرجعيّة التي ترتبط أساسا بمفهوم العادة Habitude فكما يشير الاستعمال إلى معنى الاستخدام فإنه يشير كذلك إلى العادة أو الانتظام، بمعنى أن يتكرّر الشيء ويصبح في الأخير عمليّة تواضع(اتفاق على استعمال ما)، ولهذه العادة مغزى على المستوى اللّساني والمستوى المعرفي (الإدراكي) أيضا«أمّا على المستوى اللساني فيصبح الاستعمال عاملا مبدعا لمجموعة من التضامنات (الارتباطات) المعجمية والتركيبية تنتمي إليها دون شكّ الوحدات الجملية التقليدية والمعجمية المتعدّدة وكذلك المتلازمات، لكن ينبغي أيضا أن نضمّ إليها وحدات أخرى على غرار الترسيمات الجمليّة والصيغ المعجميّة النحويّة »[4]أمّا على المستوى المعرفي cognitif «فالتواتر la fréquence يكشف النحو الكامن المضمّر la grammaire intériorisée في أذهان المتكلّمين، ذلك أن تواتر وحدة ما يشجع على تخزينها (حفظها)في الذهن، أي غرسها و ترسيخها معرفيا (إدراكيا)»[5]وبمقابل الاستعمال بما هو عادة نجد معنى ثان الاستعمال بما هو استخدام emploiوهو «معنى لا يعطيه حقه من الاهتمام أحيانا أنصار لسانيات الاستعمال أنفسهم ، يمثّله خصوصا في

1- ابتكار الحياة اليومية : فنون الأداء العملي : ميشال دوساتو، تر: محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2011، ط1، ص88.

2- المرجع السابق، ص 88

3- التداولية ، ريتشارد موتساغ، في ريموند كليبنسكي (إشراف) الفلسفة المعاصرة، فلورنسا، إيطاليا الجديدة، ج1، 1968، ص102، 122، نقلا عن دوسارتو: ابتكار الحياة اليومية، ص89.

4 -La linguistique fondée sur l'usage: Dominique Le gallois, Jaques François Marie , –parcours critique - travaux de l'linguistique n° :62,2011,p10.

5- ibid p10.

التقليد التلفظيّ الفرنسي (بنفنيست، ديكرو..) ليس السبب هو العبارة الشهيرة لبتنفيست Nihel est in lingua quod non prius fuerit in oratione وهي بمثابة خلاصة لفلسفة لسانيات التواصل، بل يوجد عامل آخر لا بدّ من مراعاته وهو عدم التّفرقة بين الدلالة semantique والتداوليةpragmatique عند أنصار اللسانيات التلفظيّة Enonciativistes، وهو ما يَسمح بتحليل الأشكال اللّغوية بوصفها مرتبطة ذاتيا ومباشرة مع مواقف تواصلية ، أو مع لعبة كلامية»[1]وهذا الجانب يعدّ أساسا في لسانيات الاستعمال وهو ما وافق مفهوم الاستعمال – حدث عند لانغاكير langakerوهكذا يصبح الشكل اللّساني محتفظا بالظروف الخاصة والفعلية الّتي لابسته حين تمّ التلفّظ به.

1-4- الاستعمال والمعيار :

يعرّف المعيار اللساني la norme linguistiqueبأنه: « الاستعمال الشائع والسائد والمهيمن. إنّه المعيار الموضوعي (غير ذاتي)، أو هو الاستعمال بالمعنى الّذي وضّحه يلمسليف Hyelmslev»[2]وقد حدّد اللّسان بوصفه شكلا خاصا (الخطاطة) وبوصفه شكلا ماديا (المعيار)، وبوصفه مجموعة من العادات (الاستعمال).

إنّ الخطاطة توازي اللّسان عند سوسير، « وتعني جماعا من العناصر المحدّدة بمعزل عن تحقيقها المعجمي وتجلّيها المادي في شكل كلام منطوق»[3]. ثم المعيار الّذي هو بمنزلة شكل مادي يعرف بتحقّقه الإجتماعي، لكن في منأى عن تفاصيل هذا التحقّق[4]. ثم أخيرا الاستعمال الذي يماثل الكلام عند سوير، « يفيد مجموع العادات اللغوية التي تتبناها جماعات لغوية معيّنة»[5].

يقوم المعيار مقام أنموذج لاستعمال اللغة. وحسب كوساريو أوجينيو Eugenio coseriuفي كتابه Elconcepta de norma en linguistica, éd El colegio Mexico (1976)يكون المعيار اختيار استعمال من بين استعمالات متعدّدة ، ويمكن أن نتمثّل ذلك في هذا الشكل[6]:

---

1 -ibid p09

2- La norme linguistique :Textes colligés et présentés: Edith Bedard et Jaques maurais , éd la direction générale des publications gouvernementales du ministère des communication Quebec-canada 1983

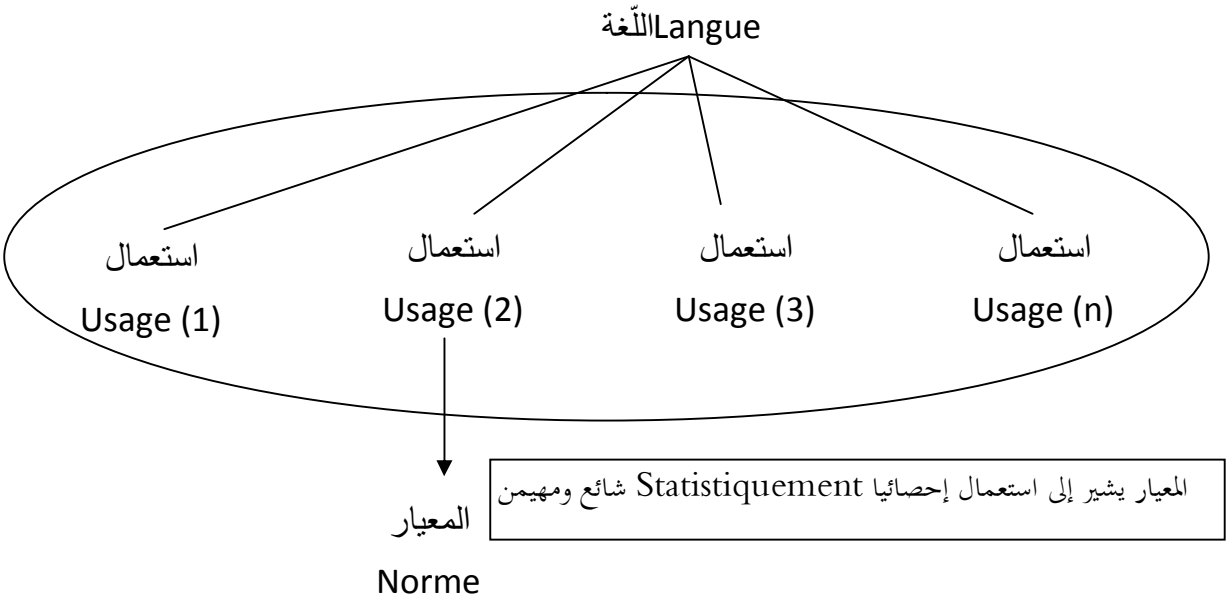
3- Langue et parole : L.Hjemslev, in essais l'linguistique , minuit, paris, 1971, p79.

4-ibid p83.

5- ibid p90.

6- www.eila.univ-paris-aliderot.fr/linguistique/définition des notions de normes de variété et d'usage

الشكل رقم: 04 .

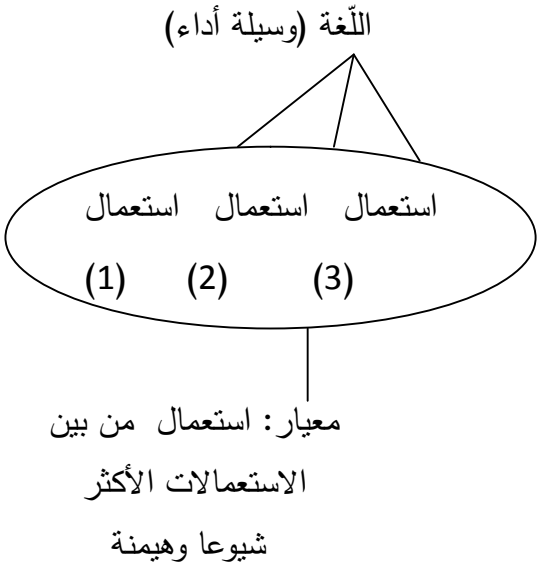


إنّ المعيار حسب كوساريو يمثّل استعمالا (إحصائيا) شائعا ومُهَيمِنا، وقد وضعنا إحصائيا بين قوسين لنؤكّد أن ذلك يعني النسبيّة ويمكن أن يتحوّل إلى استعمال آخر وهكذا ، لكن شريطة أن يكون هذا الاستعمال المختار من بين استعمالات متعدّدة يخضع إلى الشيوع والانتشار وتتعلّق النسبية بالهيمنة والانتشار. أمّا الاستعمال كما يعرّفه كوساريو استعمال ذاتي للقواعد على اعتبار أن اللغة هي مجموعة من العلامات والرموز والقواعد والقوانين الّتي تنظّم العلاقات بينها وتُسيّرها وتحفظ انتظامها.

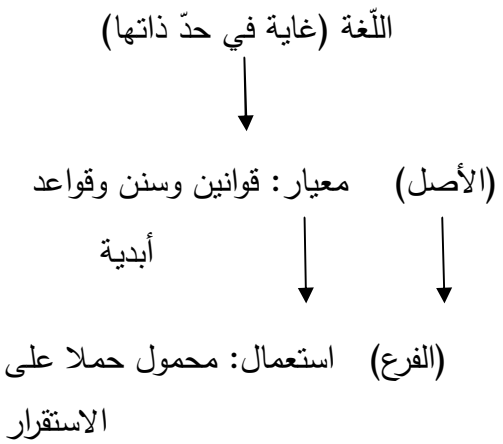
إن الحديث في حدّ اللغة بين المعيار والاستعمال يضعنا أمام تيارين تيآر يحتكم للمعيار وآخر يحتكم للاستعمال ويمكن أن نختزل ما سبق ذكره في هذين الشكلين:

الشكل رقم: 05 .

شكل(أ) الاحتكام للاستعمال



شكل(ب) الاحتكام للمعيار



وضمن هذا التضارب بين التيارين يطرح عبد السلام المسدي تساؤلا جادا وطريفا في الآن ذاته «**كيف السبيل إلى أن نتفاهم بواسطة اللغة لو لم يستقر أمرها على معيار يرضخ له الاستعمال؟ فإن جعلنا الاستعمال قيّما على المعيار أفلا ينتفي مبدأ الانتظام المطّرد داخل جهاز اللّغة ؟**»[1] ونحن سنطرحه بطريقة مغايرة:**كيف السبيل إلى أن نتفاهم بواسطة لغة استقرّ أمرها على معيار يرضخ له الاستعمال؟ ألا يضغط المعيار بثقله على حركة التغيير في اللّغة فتتوقّف اللّغة عن كلّ تبدّل ويصبح الاستعمال سجين ضوابط وقواعد المعيار؟**

إن اللّغة أصبحت تتنزّل في إطارها الأدائي الّذي هو الحوض الحيوي لها، ولا تتوقّف عن التغيّر والتبدّل إلاّ إذا انقطعت عن الاستعمال وإذا كان الأمر كذلك فإن اللغة تعدّ ميّتة تُدرّس كحقائق تاريخية أثرية.

وعلى هذا الأساس فقد أبرزت اللّسانيات تعريفا للغة من خلال وظيفتها التي هي الإبلاغ «فاللّغة تعرّف كليّا بالغاية الّتي تتحقّق بواسطتها ، وبهذا الاعتبار ينتفي كلّ تصوّر للّغة أو إدراك لها إلا في سياق ترابط يعقد بين طرفين يتحاوران بالكلام ويتفاعلان فيه»[2] وهكذا «لم يعد ممكنا أن نبحث عن علّة وجود اللّغة أو شرعيّة بقائها في

1- اللّسانيات أسسها المعرفية، عبد السلام المسدي، الدار التونسية للنشر، تونس، 1986، دط، ص 38
2- المرجع نفسه ،ص 36.

غير الحدث التعبيري، فالكلام –من حيث هو الإنجاز الفعلي للغة– يُعدُّ الإطار الشرعي لحياة الظاهرة اللسانيّة»[1]

إنّ اللّفظ في اللّغة مادة أوّلية لا قيمة لها إلاّ بدلالتها الذاتية أو بتأليفها ، يقول الجرجاني: « لأن الألفاظ ليست إلاّ سمات للمعاني وأوضاعا قد وضعت لتدلّ عليها، فليست لها قيمة من غير تأليف»[2].

القيمة المزدوجة لكلمة معيار

للمعيار معنيان:قياسي Normalومعياري Normatif*

ويرجع المعيار القياسي إلى احترام القواعد العامة لاستعمال اللّغة بهدف ضمان فهم الشفرة اللسانية، وهو ما يسمّى بالمعيار الموضعي. ويتمحور هذا النوع على ما هو قياسي، يرتبط بمراعاة الوقائع والأفعال التي تُسوِّغُ وظيفيّة اللّغة. كما يعمل على تثبيت القواعد الّتي تضمن الفهم ونقد الاستخدامات النوعية ⇐ إنّه النحو الوصفي، الّذي يصف المفردات اللّغوية في ذاتها دون البحث عن الصواب والخطأ في الاستعمال.

أمّا المعياري فيرجع إلى الاستعمال الصالح le bon Usage ، ويعمل على تثمين شكل لساني على حساب شكل لساني آخر (valoriser une forme linguistique ou detreiment d'une autre.)وهو ما يسمّى بالمعيار الذاتي، ويتمحور على ما هو معياري ، ويرتبط بنظام قيمي un système de valeurs، ويسعى إلى ترسيخ الاستعمال الصالح lebon usageكما يعمل على نقد الاستخدامات النوعية ⇐ إنه النحو التقنيني الذي يكشف الاساليب والتراكيب اللغوية السليمة من جميع الأخطاء على اختلافها (نحوية، لغوية، إملائية، صرفية...) من أجل تصحيحها وإبداء رأيه فيها.

إن المعياريةnormalisationهي فعل تثبيت معيار لغويمن خلال تثمين تنوّع اللغة أو واقعة لغوية[3].

وما يمكن أن نستنتجه مما سبق أن المعيار هو في أصله وليد الاستعمال وهو ما تقرّه اللسانيات التي تؤكّد أحَقِيَّةُ الاستعمال في مراجعة المعيار، إلا أن علم النحو يقبض على الاستعمال أنفاسَه باعتباره القانون أو القاعدة أو السنن. ومدار العلاقة بين المعيار والاستعمال كما حدّدها العرف في الفكر اللغوي القديم هو أن المعيار سيّد

1- المرجع السابق، ص 36.

2- عبد القادر الجرجاني بلاغته ونقده، أحمد مطلوب : وكالة المطبوعات ، الكويت 1973، ط1، ص98.

*- اللسانيات أسسها المعرفية: عبد السلام المسدي، مرجع سابق، ص37.

3-www.eila.univ-paris-aliderot.fr/linguistique/ -Ddéfinition des notions de norme de variété et d'usage

الاستعمال : « لَهُ عليه حقّ الطاعة ، فإن لم يَمْتَثِل فلَه عليه حق الزّجرِ : فالاستعمال تابع والمعيار متبوع. والمعيار مُستقرٌ والاستعمال محمول حملا على الاستقرار فإن انجذب إلى العدول عُدّ ذلك انحرافا يأذن بفساد اللّغة»[1].

1-5- شروط الاستعمال:

تحيل سياقات الاستعمال إلى السّمات التي تحدّد فعل الكلام أو ممارسة اللّغة بوصفها المفعول أو النتيجة ، ويفترض فعل الكلام المسائل الآتية:

«1) إنجاز النسق الألسني من طرف التعبير الذي يتحصّل فيه على الإمكانيات ولا تصبح اللّغة واقعية سوى في فعل التعبير (الكلام)

2) إمتلاك اللغة من طرف المخاطِب الّذي يتكلّمها.

3) ترسيخ المخاطب (واقعي أو خيالي) أي إنشاء عقد علاقاتي أو محادثة .

4) إنشاء الحاضر عبر أدائية (الأنا) المتكلّم وتنظيم الزمانية (يؤسس الحاضر ما قبل وما بعد) بِحُكم أنّ الحاضر هو بِشكل خاص مصدر الزمن ووجود الآن كحضورٍ في العالم»[2].

ويمكن أن نفهم الشَّرط الأول والثاني بأن يكون في اللّفظ صلاحيّة الدّلالة على المعنى لأنّ الاستعمال هو تفهيم المعنى باللّفظ لا اللفظ بالمعنى، ونعود في إيضاحنا لصلاحيّة الدلالة على المعنى إلى مباحث الدليل اللّفظي حيث وضّح أنّها (صلاحية الدلالة) تكون على ثلاثة أضرب: «

- أن تكون صلاحيّة الدلالة على المعنى حاصلة بالوضع بصورة مباشرة كما في دلالة اللّفظ على المعنى الحقيقي.
- أن تكون صلاحيّة الدلالة على المعنى خاصلة بالوضع بصورة غير مباشرة كما في دلالة اللّفظ على المعنى المجازي.
- أن تكون صلاحيّة الدلالة على المعنى حاصلة بالمناسبة الذاتية كما في دلالة شخص اللّفظ على نوعه»[3].

1- اللسانيات أسسه المعرفية، عبد السلام المسدي، مرجع سابق، ص37.

2- ابتكار الحياة اليومية، دوسارتو، مرجع سابق ص89.

3- بحوث في علم الأصول – مباحث الدليل اللّفظي- السيّد محمود الهاشمي الشاهوردي- المجمع العلمي للشهيد الصدر- إيران- ج1، 1405هـ، ص300

أمّا الشرط الثالث الّذي يقوم على ضرورة إنشاء عقد علاقاتي، لما يحمله هذا العقد من ترميزيّةفالمخاطِبُ (المستعمِلُ) عندما يستعمل الموضوع فإنّه يعدّ له بمجرّد استعماله لهُ، لأنه يقوم بأقلمته في سياقه الخاصّ، أو يزيحه عن دلالته العامّة.

فالانتقال من الكلّي الّذي يمثلّه الموضوع (المتواضع عليه) نحو الجزئي الّذي يمثّله الحيز الذاتي الفردي للأنا المخاطِبة يتمّ بالاستعمال. صحيح أن الفاعل من خلال هذا الكلام قد يحتفظ بما هو متواضع عليه لكنّه يستعمله لغايات أخرى غير ما أريدت له في البدء، فالمعنى السائد هو ليس المعنى الموضوع والمفروض على الكلمة من خلال الوضع والواضع ، وإنما معناها هو طريقة استعمالها في اللغة.ومن ثمّ فإن علاقة اللّفظ بالمعنى في مجال الاستعمال اللغوي للألفاظ لها جانبان يرتبطان بالسامع والمتكلّم ، أما الواضع فهو خارج المجال الاستعمالي (عُد إلى شكل العمليّة التخاطبية)

- الجانب الأول: وهو جانب مرتبط بالسامع ويعبّر عن هذه العلاقة بالدلالة لأن محصل علاقة اللّفظ بالمعنى عند السامع أن تصوّر أحدهما بموجب الانتقال إلى تصوّر آخر.
- الجانب الثاني: وهو جانب مرتبط بالمتكلّم، ويعبّر عن هذه العلاقة بالاستعمال بمعنى أن المتكلّم يستعمل اللّفظ في المعنى ويتّخذه أداة لتفهيمه.

وهكذا نخلصمن خلال ما تقدّم إلى النّقاط الآتية:

1) وقفنا في عرضنا هذا عند ثلاث جهات متقابلة لكنها قد تكون مختلفة بالاعتبار ومتفقة بالذات فإذا كان الاستعمال يصب في مجرى الوضع ، والحمل يوافق الوضع ، فإن الاستعمال يقوم على الوضع ولكنه يتجاوزه في سياق الاستعمال وضروراته . فما ينتمي إلى الوضع هو المفردات المعجمية والقواعد التركيبية (الاستعمال بما هو عادة) أمّا ما ينتمي إلى الاستعمال فهو اختيار المتكلّم لهذه الألفاظ وهذه القواعد وطرق ربطها ومناسبتها للمقام التخاطبي.

2) يقوم الاستعمال ليؤدي غرض المتكلّم، لا ليؤدي غرض الواضع ، فهو مكتنف لقصد المتكلّم من الكلام الّذي يفتقده الوضع المجرّد. هذا القصد الّذي قد يحدث زحزحة في معنى الوضع ولكن ذلك مرهون بنصب قرينة على ذلك (السياق).

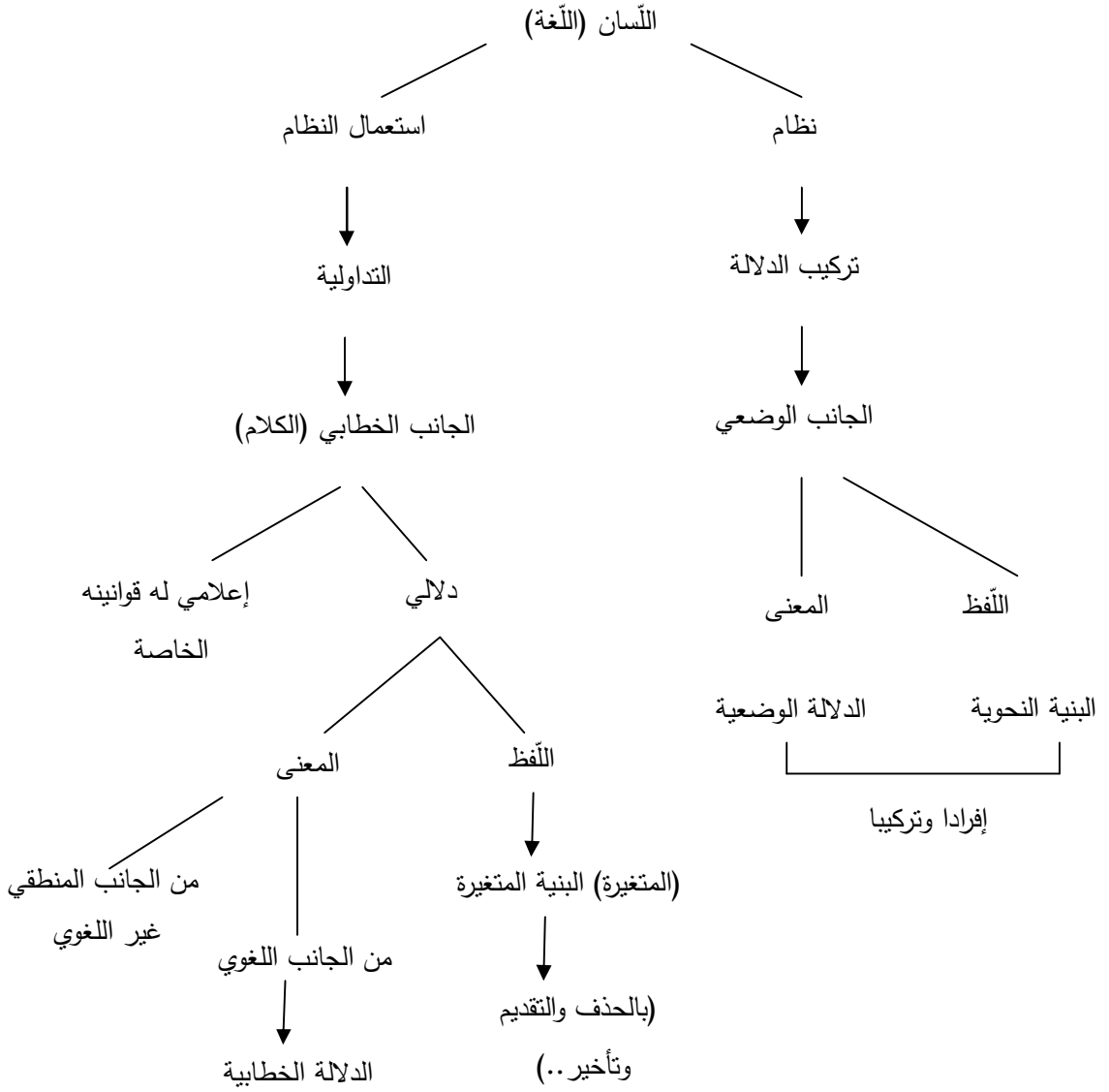
3) نقتصر في العملية التخاطبية على المعنى المقامي الّذي هو عمدة التفسير، وقيمة القول لا تكون إلاّ خارجالعالم اللساني أي بالنظر إلى البعد العملي للقول وذلك بجعل الفعل اللّغوي حدثا في العالم.

4) يبدو أن الكلمات ليس لها معنى وإنما تكون لها وتكتسبها في سياق استعمالها ، ويبدو أن المعنى ليس في الكلمة بل في علاقاتها. و هي إذا لا تقدّم لنا في حدود حروفها معنى وإنّما تحرّك بسياقها وعلاقاتها أصداء لاحتمالات ما، أو تدفعنا في أفق اكتشاف معنى ما.

5) الاستعمال هو الذي يقحم المفهوم في شبكة تصوريّة جديدة تُكسِبُهُ حُلَّة نظريّة جديدة وهو معنى طرحه ميشال دوسارتو في كتابه منطق الممارسات وذكاء الاستعمالات.

6) إن المعنى هو الاستعمال (نظرية فتجنشتين) فاستعمال مفهوم معيّن يُحدّد معناه ، وبذلك مع اختلاف استعمال المفاهيم والعبارات تختلف معانيها، ومن هذا المنطلق بنى الفيلسوف غريس نظريته في المعنى الّتي تقول أن معنى أي عبارة يتحدّد من خلال قصد القائل في إرسال فكرة ما إلى المتلقين كما يتحدّد بفضل قصده أن يتمّ فهم فكرته كما قصد منها.

الشكل رقم: 06 .



1-6- المفهوم الإجرائي لمصطلح الاستعمال:

وسنستخلصه من المفاهيم سابقة الذّكر:

على أي معيار يُحَدَّدُ مفهوم الاستعمال؟ هل يُحَدَّدُ بناءا على ما تواضع عليه الناس؟ وما اصطلح عليه؟ أم يَحَدَّدُ بناءا على البنية اللغوية وعلاقتها بسياقها وقواعد التخاطب والعمليات الذهنيّة المتحكّمة في الإنتاج والفهم؟

في تحديدنا للاستعمال نقول: أولا أننا سندرس البنية اللغوية ليس في ذاتها وإنما سندرسها عند استعمالها في مقام معين وسياق معين، فالاستعمال من خلال ما ذكر يعني الاستثمار (investissement) أي تسخير العلامة اللفظية أو غير اللفظية لتوليد المعنى وعليه فإن اللغة هي الأداة التي بها يتمّ التواصل بين أطراف العملية التخاطبية، فهي مادّة خام يستثمرها المتخاطبون، وبها يتمّ التفكير والتّبادل والتفاهم، ومنفعتها تعود على جميع مجالات الاستثمار في الحياة، وتحقّق أرباحا معنوية.

إذا الاستعمال بما هو استثمار يرتبط بدراسة البنية اللّفظيّة باعتبارها رسالة محدّدة صادرةعن متكلّم محدّدٍ ، وموجّهة إلى مخاطَبٍ محدّدٍ بعلامة محدّدة في مقام تواصليّ محدّد لتحقيق غرض تواصلي محدّد.

2- التوظيف والنقل:

يتعلّق التوظيف بالنقل، بالاستفادة من مادّة ما سردّية أو أسطورية أو فلسفية، أو ما تعلّق بالتراث الشعبي مثلا.

وقد يعتمد التوظيف على النقل، ولا يرتبط بالتحوير بالضرورة، ويسمى investissementكما في علم المصطلح تقريبا. ويجب التفكير في هذه التداخلات لأن التداولية مثلا قد تعني Alternanceفي علم السرد ولا تعني Pragmatique، فقد نجد مصطلحا واحداً يدُلُّ على أمرين مختلفين.

وقد ترجمت Alternanceبالتناوب، والتداولية تحمل فيما تحمله من المعاني لغة معنى التناوب، «التداولية مشتقة من دال ودول ومنه قولهم: تداولوا الشيء بينهم أي تناقلوه وقلّبوه بين أيديهم وتناوبوه»[1] وقد ورد مصطلح تناوب عند تودوروف في سياق «دراسة زمن القصّة بناء على التمييز النظري بين زمن الحكاية وزمن السرد» ويتحقق هذا الشكل من السرد (التناوب) عندما يتعلق الأمر بسرد قصتين حيث يتم التوقف عند نقطة من الحكاية الاولى ليتم

1- المنجد في اللغة والإعلام: دار المشرق بيروت/لبنان، دت ، ط29، ص230.

الانتقال للثانية، ثمّ العودة للحكاية الأولى وهكذا... (الاستطراد)، إن المسألة هنا تتعلق بمراعاة سياق القول أو طبيعة العلم الذي يوظّف المصطلح.

والمصطلح الأكثر تواترا في الاستعمالات العامّة كحالة توظيف الشعر أ, توظيف الأسطورة هو exploitation(وتترجم للعربية بالاستغلال) فالتوظيف في هذه الحالة ارتبط بمفهوم الاستغلال والإفادة و«الاستغلال لغة هو أن تستغلّ شيئا، وأن تعطيه قيمة بهدف الرّبح (الفائدة)»[1] وقد يرتبط « الاستغلال بالصفقة أو العملية التجارية المستمرة أو المستغلّة أو مكان الاستغلال»[2]نعود إلى علاقة التوظيف بالنقل، فإن هذا الأخير يطلق اصطلاحا« على النقل الألفاظ من معنى إلى آخر، واللّفظ يقال له في هذه الحال منقول كالنقل من الحقيقة اللّغوية إلى الحقيقة الشرعية نحو الصلاة من معنى الدعاء إلى الهيئة المخصوصة من حركات وسكنات في الشرع»[3].

وحتّى نفهم النقل أكثر قدّم صاحب كتاب معجم مصطلح الأصول قاعدة مفادها أن « النقل أولى من الاشتراك وتكون هذه القاعدة في تعارض ما يخلُّ بالفهم، فيقال حين يتعارض هذان الاحتمالان: النقل والاشتراك: النقل أولى من الاشتراك لأن اللّفظ المنقول مدلوله مفرد (أحادي) في الحالتين قبل النقل وبعده، والنّقل هنا يرتبط بالتحويل لا التحوير ويعني لغة تحويل شيء من موضع إلى موضع آخر. ويشرح صاحبنا ذلك فيقول: « أمّا قبل النقل فلأن مدلوله المنقول عنه، هو المعنى اللّغوي، وأمّا بعده فالمنقول له هو الشرعي أو العرفي»[4]

فالمنقول في هذه الحالة مدلوله مفرد، ولا يُمتنع العمل به، أمّا الاشتراك الذي هو من وضع الألفاظ، ويُرَادُ بِهِ « أن تكون اللّفظة موضوعة لحقيقتين مختلفتين وضعا أوّلا من حيث هما كذلك»[5] وعليه فالمشترك يكون «مدلوله متعدّدٌ في الوقت الواحد فلا يعمل به إلا بقرينة»[6].

أمّا عن قضية أولوية النقل عن الاشتراك فيشرحها صاحبنا كالآتي متمثلا بلفظة الزّكاة، فيقول: «لفظ الزّكاة يحتمل أن يكون مشتركا بين النّماء والقَدْرِ المشترك المخْرَج من النِّصاب، وأن يكون موضوعا للنّماء فقط، ثمّ نُقِلَ إلى القَدْرِ المخرج شرعاً، فيكون النقل أولى لما ذكرناه»[7].

1- Le grand dictionnaire encyclopédique de la langue française de XXI siècle, éd philippe Auzau, Paris 2001, P 450

2- ibid P450

3- معجم مصطلح الأصول: هيثم هلال، ص 339.

4- المرجع نفسه، ص 339.

5- المرجع نفسه، ص 30

6- المرجع نفسه، ص 339.

7- المرجع نفسه،ص 339.

ارتبط النقل بالاستفادة، وارتبط مدلول النقل بالإفراد، كما هو الشأن للتوظيف الذي يعنى لغة بـ «وظّف الشيء على نفسه، ووظفه توظيفا ألزمه إيّاه»[1] فالتوظيف بهذا المعنى قد يتعلّق بالنقل، بالاستفادة من مادة ما والالتزام بها.

سبق وأن حدّدنا الاستعمال بما هو استثمار، وقاربنا مفهوم التوظيف بمفهوم الاستفادة والاستغلال، وقد تبدو العلاقة بين الأوّل الذي هو الاستعمال والثاني الذي هو التوظيف علاقة تكامل لأنّنا في النهاية نحن نوظف العلامة لنستعملها لهدف محدّد، نستغلّ العلامة لتستثمرها، وهذا الاستثمار يرتبط بالرّبح أو غايته الرّبح.

3- نظرية العلامة:

قبل الولوج في عالم العلامة المسرحية، تحديدًا وتخصيصًا، وجب أوّلاً التساؤل عن طبيعة العلامة وتحديد خصائصها عامة.

إن التعريف الأوّلي للعلامة وهو التعريف الأكثر شيوعًا هو التعريف الذي تبنّته الفلسفة القديمة والحديثة على حدّ سواء (quelque chose qui tient lieu d'autre chose) «العلامة هي شيء ما ينوب عن (يحيل على) شيء آخر».

إن هذا التعريف للعلامة بالغ العمومية إذ يسمح بتضمين مقولة العلامة كل ممكنات الإحالة. ويمكن أن نفهم أيضا من خلال هذا التعريف أن للعلامة خاصيتان هما:

(1) العلامة كموضوع (objet) من خلال مفهوم (شيء ما).
(2) العلامة كفعل (Action) من خلال فعل الإحالة(tien lieu).

فالعلامة تحمل فيما تحمله خاصية السكون والثبات باعتبارها موضوعا كما تحمل خاصية الحركية باعتبارها تحل محل شيء آخر.

قد يفترض هذا التعريف علينا النظر في العلامة بما هي علامة (Entant que tel) دون أن نغفل عن كيفيّة سيرورتها أو وظيفتها، أو ما يسمّى بالسيميوز semiose، والسيميوز هي «العملية التي فيها أو عن طريقها يصبح شيء ما علامة»[2] قد يبدو هذا التعريف غامضا، إلاّ أن بيرس حدّده بأكثر دقة معتبرا أن العلامة هي ماثول

1- لسان العرب، ابن منظور، ص1344

2-la pragmatique. ,Histoire et critique :François la traverse ; éd , pierre Mordaga, Bruxelles (1978), P41.

(réprésentamen) يحيل على موضوع (objet) عبر مؤوّل (interprétant)، «وهذه الحركة (سلسلة الإحالات هي ما يشكل في نظرية بورس ما يطلق علية السيميوز، أي النشاط الترميزي الذي يقود إلى إنتاج الدلالة وتداولها، وبعبارة أخرى ، إن السيميوز هي المسؤولة على إقامة العلاقة السيميائية الرابطة بين الماثول والموضوع عبر فعل التوسط الذي يقوم به المؤول»[1]، وعلى هذا الأساس يقول سعيد بنكراد:« إن السيميوز تتحدّد باعتبارها سيرورة تشتغل من خلالها شيء ما كعلامة»[2].

3-1- العلامة : المصطلح والمفهوم

ارتبط مفهوم العلامة لغة بـ: سِمَة، إشارة، دليل

ففي تاج العروس ولسان العرب: العلامة :« السِمَةُ، كالأُعْلُومَةِ (بالضمّ) والعلامة، الفَصلُ بين الأرضَيْن»[3][4].

«والعلامة عَلَمَ عَلَمَاه: وَسَمَهُ، عَلّمَ لَهُ علامة: جعلها له أمارة يعرفها. أَعلَمَ الفرس عَلَّقَ عليها صوفا ملونا في الحرب/ وأَعْلَمَ الثَّوبَ" جعل له عَلَمًا من طراز وغيره، ونَفَسَهُ وسمها بِسِمَاءِ الحرب/ وعلى كذا من الكتاب وغيره: جَعَلَ عليه علامة والعَلَم جمع أعلام وعِلام: شيء ينصب فيهتدى به / العلامة والأثر المنارة /الجبل الطويل. العلامة جمع عَلاَمٌ وعلامات السمة والأمارة ما ينصب فيهتدى به / والعلامة يقال لها الإشارة»[5]

أمّا معناها اللّغوي في المعاجم الفرنسية فقد جاء كالآتي:

العلامة من اللاتينية Signium، سمة،تمثال، إشارة دليل.

1)- هي شيء مدرك يمكن أن تستخلص منها توقعات واستنتاجات وإشارات خاصة بشيء آخر غائب ومرتبط به .

2)- هي شيء يسمح بمعرفة وتنبؤ وتكهّن شيء ما. مثال: عندما يطير الخفاش قريبا من الأرض، فذلك علامة على نزول المطر.

1- السميائية : مفاهيمها وتطبيقاتها ، سعد نبكراد، منشورات الأمان، الرّباط، 2003، ص30.

2- نفس المرجع، ص 31.

3- تاج العروس من جواهر القاموس : الزبيدي تح إبراهيم الترزي ، ص 131.

4- لسان العرب: إبن منظور، م4، ج33، ض 3075.

5- المنجد في اللغة والأعلام: دار المشرق ، بيروت، 2000، ط38، ص .526

3)- إيماءات وحركات تحيل على طريقة في الوجود والفعل والإحساس.

4)- تمثيل مادي لشيء محسوس، رسم حيوان لائم موضوعا أو مفهوما يتطابق معه.

5)- سمة تمييزية (distinctif) مختومة على شيء أو شخص من أجل التعرف عليه.

6)- ظاهرة خارقة، معجزة في مجالي الدين والميتافيزيقا.

7)- لسانيا: وحدة لسانية مكونة من ثنائية متلاصقة: شكل خطي (دال) ومحتوى تصوري (مدلول)، أو هي إجراء يتم من خلال تمثيل مفهوم أو موضوع من خلال صورة سمعية، وكل عنصر يُعَدُّ جزءا داخل سيرورة.

8)-تعليميا هي كل موضوع يدرك حسيا وعقليا يرجع إلى شيء ذكره[1].

3-2- Signe: بين العلامة والدليل

لابد أن نشير إلى تعدد الترجمات لمصطلح signe، فهناك من يستعمل الدليل وهناك من يستعمل العلامة، ونحن في بحثنا سنبقي على المصطلحين في مواضع مختلفة، إذ سنتبنى مصطلح الدليل عند حديثنا عن مفهوم signe عند سوسير وذلك لاعتبارات اشتقاقية ، أمّا إذا تعلّق الأمر ببقية الأعلام سيكون مصطلح العلامة هو الطاغي من حيث الاستعمال، إلاّ أننا حين نورد قولاً سَنُبْقِي على ترجمته عند صاحبه، هذا من جهة أمَّا من جهة أخرى سنقف عند تحديدات لهذين المصطلحين اللّذين قد يبدوان مختلفين حينا ومتباينين حينا ومترادفين أحيانا أخرى، وسنورد بعض الآراء:

في كتاب الفروق اللّغوية يفرّق أبو هلال العسكري بين العلامة والدلالة وبين العلامة والأمارة وبين العلامة والسِّمة ، فالعلامة عنده هي:« ما يُعرف به المعَلَّمُ له ومن شاركه في معرفته دون كل واحد كالتصفيق تجعله علامة لمجيء زيد فلا يكون ذلك دلالة إلا لمن يوافقك عليه»[2]. إن العلامة عنده تكون بالوضع.

أمّا «الدلالة إلى الشيء : ما يمكّن كل ناظر فيها أن يستدل بها عليه، كالعالَم لما كان دلالة على الخالق كان دالا عليه لكل مستدل به، [...] ولا يجوز أن تخرج الدلالة على الشيء من أن تكون دلالة عليه»[3].

أمّا الأمارة « فهي العلامة الظاهرة، وَيَدُلُ على ذلك أصل الكلمة وهو الظهور »[4].

1- Le robert, iLLustré, 2014, p1794

2- الفروق اللغوية: أبو هلال العسكري تعليق محمد باسم عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،2005، ط3، ص82.

3- المرجع السابق ، ص 83.

4- المرجع نفسه، ص 84.

والسِّمة " ضرب جزء من العلامات مَخْصُوصٌ، وهو ما يكون بالنّار في جسد حيوان مثل سِمات الإبل وما يجري مجراها[1].

وخلاصة القول أن العلامة عند العسكري هي الشيء الذي من خلاله يتفق طرفي العملية التواصلية على معرفته ثم ما إن تزول علامة الشيء بينك وبين صاحبك ، تخرُج من أن تكون علامة له، إذا فالعلاقة تحدد من خلال اتفاق بين مُخَاطِبٍ ومُخَاطَبٍ في إطار مكاني وزماني معيَّنين.

أمّا مصطلح الدليل فقد ورد عند العسكري بمعنيين مختلفين، وقد يعني فيما يعنيه «الشخص الذي يتقدم القوم في الطريق »[2].

أمّا المعنى الثاني فيتعلق « بفاعل الدلالة مشتق من فعله»[3].

وعله فالدليل هو المستدل به بقصد أو بغير قصد.

قد نجد الجاحظ يستعمل العلامة والدليل في الوقت نفسه، لكن متتاليين، ويمكن أن نفسر ذلك، كون العلامة لا تساوي الدّليل في كل الوجوه، يقول الجاحظ «فأمّا اليتن فخروج رجل المولود قبل رأسه، وذلك علامة سوء ، دليل على فساد، وأما سقى الغيل ، فاتضاع لبن الحبلى ، وذلك فساد شديد»[4]

إن الملفت للإنتباه هو أن الجاحظ قد ذكر العلامة والدليل في المثالين بشكل متتال وهذا لا يعني أنه ساوى بينهما فالعلامة لغة هي السمة، والدليل ما يستدلّ به، ومن ثم يمكن أن تكون العلامة دليلا يستدل بها أيضا، وإن العلامة والدليل ليست الشيء ذاته لامن الجانب اللغوي ولا حتى عند الجاحظ.

إن العلامة إثبات على وقوع شيء والدّليل هو علامة على وجود الشيء ووقوعه. مثال: اليتن هو الطفل الصغير الذي تخرج رجله قبل رأسهفي عملية الولادة وتعدّ هذه الطريقة خطرة على صحة المولود وكذا صحة الأم فخروج الرجل قبل الرأس علامة سوء قد يؤدي ذلك إلى فساد، وهذا الفساد هو دليل. فالدليل إذا هو علامة على وجود وحودث السوء (العلامة)، ويتمثل الفساد في اختناق الطفل أو موته.

1- المرجع السابق، ص 84.
2- المرجع نفسه ، ص81
3- المرجع نفسه ، ص 81.
4- المرجع نفسه ، ص 83.

وإذا كان الدخان علامة على وجود النار فإن إمكانية حدوث خطر (حريق مثلا) دليل على وجود الدّخان الكثيف الناتج عن اشتعال النار. ويقول أيضا لو كان بين الصيحتين فرق كان لعمري ذلك دليلا، وعليه نقول أن العلامة ترتبط بالدليل، ولا يمكن أن يكونا الشيء ذاته.

3-3- (نظرية العلامة) بين القدامى والمحدثين

اتفق كل من دي سوسير (Saussure) وبيرس (Pierce) في نقطة واحدة، فكلاهما لم يؤسس عرضا تاما وصحيحا، موثوقا به ونهائيا، فبرغم ما ناله سوسير (1851-1913) من إعجاب زملائه وثنائهم ، وما قدّمه لدراسة اللّغة، ضلّ إنتاجه المنشور يتضاءل على مر السنين. وعلى حدّ قوله فإنه لم يكن راضيا عن طبيعة علم اللغة كفرع مستقل، ويقول في رسالته إلى أنتوان ماي Antoine Meillet: « يزداد شعوري بضخامة الجهد المطلوب من أجل أن يتبين لعالم اللّغة ما الذي يقوم به؟،...فالمصطلحات الراهنة غير ملائمة إطلاقا، ولا بدّ من إصلاحها، ولكي نقوم بذلك علينا أن نبرهن ونوضّح ما تكونه اللّغة "، أي نوع من الأشياء هي؟ كل ذلك يُفسِدُ عليَّ باستمرار اللّذة التي أجدها في الفيلولوجيا(فقه اللغة التاريخي والمقارن)»[1]. وكتابه المشهور محاضرات في علم اللغة العام يتألف من بعض الملاحظات التي كان يدوّنها في محاضراته، بالإضافة إلى ملاحظات طلّابه، لم يلبّ اعتقاد سوسير إلا جزئيا، فحسب اعتقاده تحتاج اللغة إلى إعادة فحص ودراسة إذا أردنا لعلم اللغة أن يتقدم ويقف على أساس أسلم.

أما شارلز سندرس بيرس (1839-1914) فقد نشر أكثر من عشرة آلاف صفحة مطبوعة،إلاّ أنه لم ينشر قط أيّ دراسة بحجم كتاب في أي من المواضيع المفضلة لديه كما لا توجد وثيقة منهجية محدّدة ونهائية كتبها بيرس عن طبيعة العلامات، وإنما هناك فقط إعادة كتابات متتالية تُكرِّرُ بقدر ما تُجَدِّدُ.

وقد اختلفا في نقطتين اختلافا جوهريا ارتبطت الأولى بتصوّرهما للعلامة (Conceptions) فالأول كان تصوره لسانيا أمّا الثاني فقد بنى تصوره على المنطق. وارتبطت الثانية بنظريتهما (النظرية La théorie).

ويمكن تلخيص مكونات العلامة في هذا الجدول الذي يحدد الأنظمة أو المركبات الاصطلاحية.

1lettre de F.desaussure à Antoine Meillet - Ferdinand de Saussure cahiers Ferdinand de Saussure, vol 21,(1964),p95

نقلا عن كتاب خمسون مفكر أساسيا معاصرا- من البنيوية إلى ما بعد الحداثة: جون ليشته، تر: فاتن سيتاني ، المنظمة العربية للترجمة بيروت، 2008، ط1، ص308.

الشكل رقم: 07 .

Les systèmes ou les complexes terminologiques

المدرسة الأوروبية	العلامة	شيء ما	ينوب عن		شيء آخر	شخص ما
	سوسير (1834-1911)	الدّال Signifiant	مدلول Signifié		[الشيء] [chose]	
	أوجدن ريتشاردز (1920-1923)	رمز Symbole	فكرة Idée		مرجع référent	
المدرسة الأمريكية	بيرس (1863-1911)	الماثول représentamen	مؤول Interprètent	ركيزة (الفكرة) Fondement	الموضوع Objet	مؤول Interprète
	موريس (1938-1964)	العلامات الحوامل Véhicule de signe	مؤول Interprétant	المدلول Désignatum significatum	المرجع denatatum	مؤول interprète

3-3-1 العلامة: سوسير و ابن سينا والشريف الجرجاني

عندما نبحث في طبيعة الدليلا عند سوسير لا نغفل أبدا الجانب اللساني. « فالعلامة الثانية لا تجمع بين شيء واسم بل بين تصور ذهني وصورة سمعية»[1] لكنّه تخلى عن المصطلحين لأنّهما يحملان صدى نفسي واقترح الاحتفاظ بكلمة دليل (signe) للدلالة على المجموع وتعويض التصور الذهني بـ المدلول signifié والصورة السمعية بالدّال signifiant، فالدليل اللّساني ظاهرة بوجهين: وجه مدلول ووجه دال، والمدلول هو المفهوم والدّال هو الظاهرة المادية المسند إليها حمل هذه الفكرة. لكن السؤال الذي يطرحه كل من تأمل ويتأمل مذهب سوسير **[هل أخذ بعين الاعتبار في مذهبه ما نسميه اليوم المرجع؟]**

1Cours de linguistique générale : Saussure ,éd payot et rivages , saint Germain, paris VI (1995), p98.

إن هذا المكوّن الذي يسمى أيضا شيئا (chose) أو موضوعا(objet) ليس ضمن مكونات الدليل ولكنّه في علاقة مع الدليل، فإذا عدنا إلى التعريف الذي حدّده سوسير للدليل والذي ذكرناه سالفا . يقول: «إن الدليل لا يجمع بين شيء واسم بل بين دال ومدلول»[1]ولعل هذا النفي يؤكد أن مفهوم الشيء مُولجٌ في تعريف سوسير.يقول ديكرو:« يقال في كثير من الأحيان إن علامة سوسير لا تميز إلا بين قطبين، الدّال أي الظاهرة المادية، والمدلول المفهوم، ولكن هذا راجع فقط إلى أن سوسير يتبنى منظورا داخليا حول العلامة، وهذا لا يَمْنَعُهُ من إقرار الوظيفة المرجعية كما يدلّ ذلك على إلحاحه على وجوب التمييز بيم المدلول والشيء. رغم أن هذه المقولات المختلفة لا تتطابق تمام التطابق. فإنّها تشترك في إلحاحها على التّمييز بين المعنى والمرجع. فالعلامة لا تحيل أبدا إحالة مباشرة إلى شيء، وإنّما تحيل فقط من خلال مَدْلُول ينتقي منه بعض السّمات التي يفترض أنّها مفيدة لعلاقة الإحالة المستهدفة. أمّا فيما يتعلّق بالوظيفة المرجعية التي يضعها سوسير منهجيا بين قوسين والتي يوجد تبرير لها في مستوى التحليل الشكلي المحايث للغة، فإنّها لا يمكن أن يستمرّ بقاؤها في مستوى التحليل الجُمَلِي للعلامة حيث لا يجوز غضّ النّظر عن ممارسة الوظيفة السيميائية، وهي التي تُمَكِّنُ الإنسان من أن يتفاعل مع ما لا ينتمي إلى عالم العلامات»[2].

وهكذا نلاحظ بكل أسف أنّ فكرة " الشيء" أو "الموضوع" أو " المرجع" لم تتطور في محاضرات سوسير لكنّها موجودة ضِمْنِيًّا في تصَوُّرِهِ للدليل، ولهذا وضعنا مصطلح الشيء بين معقوفتين [ ].

ولعلّ هذا التصور السوسيري للدليل ما هو إلاّ امتداد لتصوّر الدّارسين القدامى ، فابن سينا في الشفاء، يقول ضمن هذا المضمار « أنّ الإنسان قد أوتي قوّ حسيّة ترتسم فيها صور الأمور الخارجية، وتتأدّى عنها إلى النفس، فترتسم فيها ارتساما ثانيا وثابتا وإنْ غَابَتْ عن الحِسِّ، ... ومَعْنَى دلالة اللّفظ أن يكون إذا ارتسم في الحال مسموع اسم . ارتسم في النفس معنى، فتعرف النفس أن هذا (المسموع) لهذا (المفهوم). فكلّما أورده الحسُّ على النّفس التفتت إلى معناه»[3].

إنّ العلامة عند ابن سينا ثنائية المبنى تتكوّن من مسموع اسم ومفهوم معنى . فالأولى مجالها الخيال والثانية موضعها النّفس، فهو يكثر من ذكر الوجود الذهني للعلامات اللّغوية وارتسامها في النّفس والخيال في رصده لمراحل العملية الدلالية حيث تظهر من المسموع والمعنى [صور الأمور الخارجية] التي تمثل العالم الواقع لتنعكس في الذهن

1-cours de linguistique generale, F de saussure p97.

2- المعجم الموسوعي الجديد في علوم اللغة: دوكرو وشافار، تر عبد القادر المهيري وحمّادي حمّود، المركز الوطني للترجمة، 2010، دط، ص216/215

3 الشفاء (المنطق) 3- العبارة: ابن سينا تحقيق محمود الخضيري ، الهيئة المشرّقة العامّة للكتاب،1982، ط2، ص 3.

وتنعزل عن المادة التي تشكّلها فترتسم ارتساما ثانيا وثابتا، ومن ثم تنفصل عن الحالة الأولى لتتشكل في صورة ثانية قد تختلف عن صورتها الأولى. وهذا التصوّر للعلامة ثنائي المعنى قد وضّحناه مع مفهوم سوسير للعلامة.

كما يتقترب مفهوم الدليل عند سوسير من مفهوم الدّلالة كما حدّده السيّد الشريف الجرجاني في كتابه التعريفات، يقول: « هي الشيء بحالة يلزم من العلم بشيء آخر ، والشيء الأول هو الدّال، والثّاني هو المدلول»[1] ويضيف موضحا:« وإن كان الحكم مفهوما من اللّفظ لغة فهو الدّلالة"[2]، فقوله لغة " أي يعرِّفُهُ كلّ من يعرف هذا اللّسان بمجرّد سماع اللّفظ من غير تأمّل»[3]فالعلاقة بين الشيء الأول الذي هو الدّال والشيء الثاني الذي هو المدلول علاقة تلازمية وآليّة فبمجرّد سماع الشيّء الأوّل يرتسم الشيء الثاني ارتساما من غير تأمُّلٍ.

3-3-2 العلامة بين ريتشاردز وأوجدن والآمدي.

لئن سكت(ولا أقصد الإغفال) كل من ابن سينا والشريف الجرجاني وسوسير عن الشيء فإن ريتشاردز وأوجدن Richards et Ogdenقد أكدا مفهوم المرجع في نظرية العلامة ، في كتابهما المشهور the meaning of meaning (معنى المعنى)، طوّرا ما يُسَمَّى بالنّظرية المرجعية referential theoryويمكن أن نوضح ذلك بالمثلث الآتي:[4]

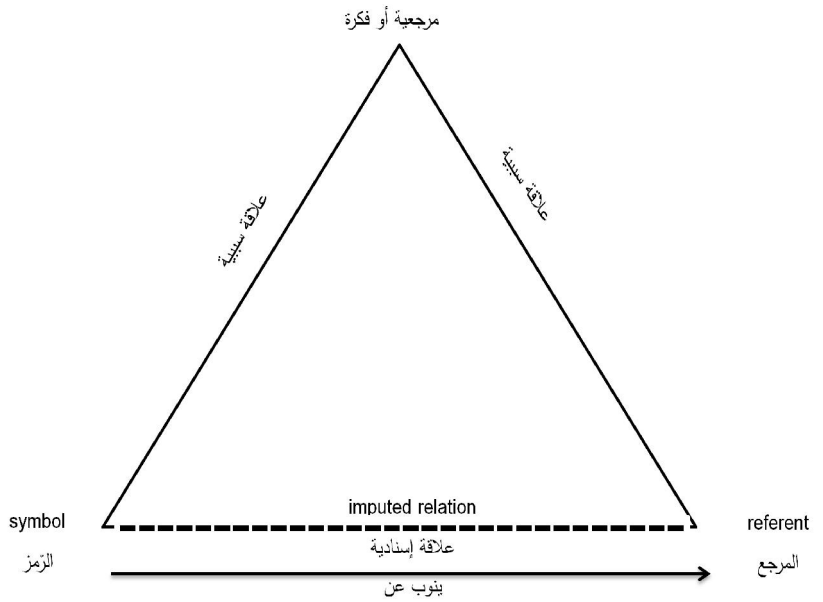
1-كتاب التعريفات " السيد الشريف الجرجاني، مؤسسة الحسنى ، الدّار البيضاء، المغرب،2006، ط1، ص63.

2- المرجع نفسه، ص63

3- المرجع نفسه، ص63.

4- sémiologie du théâtre :tadeusz kowzan,éd nathan ,1992 p14

الشكل رقم: 08 .



أشار الأخوين من خلال مثلثهما إلى أهمية التحليل المزدوج الذي يتناول علاقة بين الرّمز والأفكار، أو المرجعية من جهة والمرجع من جهة ثانية. كما حاولا تبيان أنّ الدّلالة هي محصلة علاقة بين العناصر الثلاثة سالفة الذكر. وتتحدد هذه العلاقة في ثلاثة علامات:

- العلاقة بين الرّمز والفكرة: علاقة سببية.
- العلاقة بين الفكرة والمرجع: علاقة سببية.
- العلاقة بين الرّمز والمرجع: علاقة اسنادية imputed relation.

وقد يتطابق الدال والمدلول تقريبا مع الرّمز والأفكار.أقول تقريبا لأنّ الرّمز يُفسَّرُ بكونه صنف من العلامة (espèce de signe) ويتضمن الرّمز الكلمة والصورة الإيماءة.

وما يضيفه المثلث أنّ « الرّمز ينوب عن المرجع ، فالرّمز ليس جوهرا مركّباً من الفكرة وشكلها (الدّال والمدلول) أي العلامة بمفهومها السوسيري»[1].

«والمرجع ليس شيئا محسوسا قابلا للملاحظة/ فقد يكون كذلك، كما قد يكون كيفية (quality) ، أو حدثا(action)، أو فكرة تجريدية (Abstract)، ولكن في كل حالة يمكن أن نلاحظ ما يشير إليه اللّفظ، لأن كلّ الكلمات تحمل معاني، لأنها رموز تمثل أشياء غير نفسها»[2].

1- ibid p14

2- علم الدلالة: أحمد مختار عمر. عالم الكتب، القاهرة،1998، ط5، ص56/55.

إن العناصر الثلاثة التي تضمّنها مثلث ريتشاردز وأوجدن ، تمثل عناصر الدلالة، وهذا التقسيم الثلاثي قد تولدت عنه نظريات جديدة «إنّ الدراسات الدلالية التي اصطلح بها العلماء المتأخرون تدور كلّها في فلك مثلي" أوجدن وريتشترادز ذلك أنّها تناولت في مباحثها أحد عناصر المثلث بتحليل عميق أو عنصرين اثنين، ومنها ما تناولت العناصر الثلاثة ».[1] وهنا يوجد رأيان:

1) إن دراسة معنى الكلمة تقتضي جانبي الرّمز والمرجع (المشار إليه) ، فمعنى الكلمة هو ما تشير إليه.

2) إن دراسة الكلمة تقتضي دراسة الجوانب الثلاث لأن الوصول إلى المرجع (المشار إليه) لا يكون إلاّ عن طريق الفكرة أو المرجعية الذهنية.

ولعلّنا نجد نظرية ريتشاردز وأوجدن ضاربة في القدم في فكر الآمدي(551هـ)، الذي اتخذ في تحديده لأنواع العلامة مسلكين اثنين: مسلك صوري (شكلي) ومسلك مفهومي.

يقول في تعيين اللّفظ المطلق: « أمّا المطلق فعبارة عن الفكرة في سياق الإثبات، أو هو اللفظ الدّال على مدلول شائع في جنسه»[2].

إنّ اللّفظ المطلق الذي يغطي حقلا من الألفاظ تتحدد صورته نحويا ، فهو فكرة في سياق الإثبات ، هذا من ناحية القيود الشكلية ، أما من ناحية القيود المفهومية، «فاللفظ المطلق يدل على اشتراك غير محدد في الدلالة بينه و بين حقل من المدلولات»[3].

يأخذ الآمدي في الاعتبار مظهرين متكاملين لكل مدلول في الحقل المفهومي:

- مظهر «يظهر من خلال العلاقة الحتمية التي تربطه بالدال»[4].

- مظهر « يقوم على علاقة هذا المدلول بكل المدلولات الأخرى داخل منظومة العلامات»[5].

1- علم الدّلالة أصوله ومباحثه في التراث –دراسة –منقور عبد الجليل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001، دط، ص84.

2- الإحكام في أصول الأحكام: الآمدي، تحقيق عبد الرازق عفيفي، المكتب الإسلامي، بيروت،1986، ط2، ج03، ص09.

3 - علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث –دراسة- منقور عبد الجليل، المرجع السابق، ص170.

4- المرجع نفسه، ص170

5- المرجع نفسه، ص 171

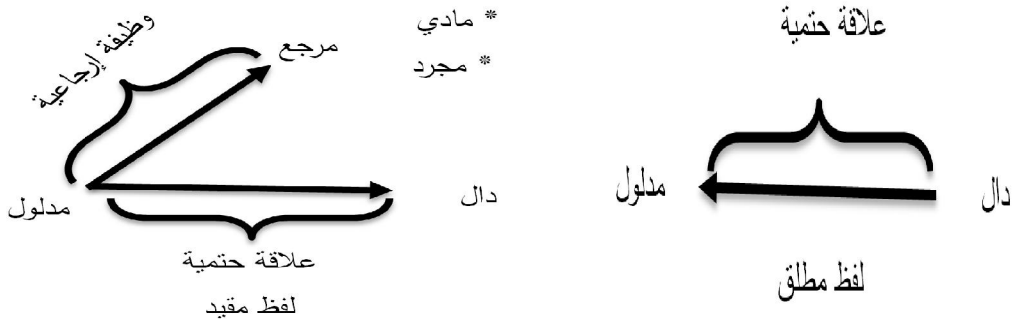
وتتحقق الوظيفة الإرجاعية fonction référentiel في اللفظ المقيد الذي قابله الآمدي باللفظ المطلق.

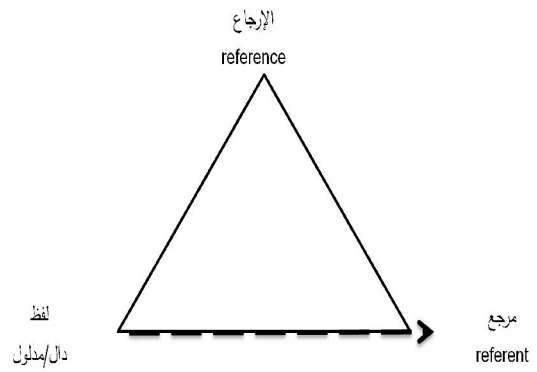
يقول منقور عبد الجليل وفي مقابل اللفظ المطلق بأن اللفظ المقيد وفيه تتحقق الوظيفة المرجعية بحيث يعين اللفظ مرجعا محددا في عالم الأعيان والأذهان[1]. وهذا التعيين يرتكز على أساسين اثنين:

- تعيين أسماء العَلَمِ التي لها مرجع واحد محدد.
- التعيين بالصفة، والتعيين هو عملية مرتبطة بالكلام ترتكز على تعيين أشياء خارج النظام اللغوي قد تكون حسّية أو مجردة.

ويسمى الإرجاع référenceالوظيفة التعيينية والمرجع référentالشيء المعين الذي قد يكون شيئا ماديا أو مفهوما مجردا و يمكن أن نتمثل ذلك في الترسيمات الآتية:

الشكل رقم: 09 .





1- المرجع السابق، ص171

3-3-3 العلامة: بيرس

ننتقل إلى التعقيد المفهومي و المصطلحي الأكثر صعوبة في الطرح و التفسير و التأويل إنه تحديد يرس للعلامة يقول في تعريفه للعلامة:

«فالعلامة الممثل (الماثول/المصورة) هي شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما من وجهة ما بصفة ما فهي توجد لشخص ما بمعنى أنها تخلق في عقل ذلك الشخص معادلة (موازية) أو علامة أكثر تطورا، و هذه العلامة التي تخلقها أسميها مفسرة (مؤول) interprétantللعلامة الأولى. إن العلامة تنوب عن شيء ما، وهذا الشيء هو موضوعها objet، وهي لا تنوب عن ذلك الموضوع من كل الجهات ، بل تنوب عنه بالرجوع إلى الفكرة التي سميتها سابقا ركيزة fandementالمصورة[1]» تحدث مؤولوا التعريف السابق عن أن العلاقة تتألف من مكونات ثلاثة: الماثول و الموضوع و المؤول ولكن عندما يتعلق الأمر بالعلامة البيريسية تجدنا أمام خمسة مفاهيم: الممثل (الماثول) /الموضوع/المؤول interpretant(المفسرة)/الركيزة(العماد) / l'interprétالشخص (الشارح).

و لعل أول صعوبة تعترض متأمل طرح بيرس، وهي الأكثر تعقيدا ، هي الإجابة عن سؤال قد يبدو ساذجا و بسيطا: **أين هي العلامة من كل هذه المفاهيم و المصطلحات؟**

- الماثول:

إن مفهوم الماثول يبدو أقل تعقيدا و غموضا من مفهوم المفسّرة (interpretant) و الركيزة (fondement)و أداة الربط أو / ouتعني التطابق بين الدليل signeو الماثول representamen،و يمثل الماثول مظهرا واحدا للعلامة و هو ما يعادل الدال في تصور سوسير ، و ما نلاحظه من كل هذا هو أن بيرس لا يفرق بين الملمحين، إنه يشرحهما سوية ، فالعلامة هو ما يُستعمل في وضع تواصل ودلالة، والممثل (الماثول) هو تلك العلامة نفسها. وما يمكن تمثله هو أن الممثل (الماثول) مرتبط بثلاثة مكونات هي: (الرّكيزة: fondement ، والموضوع: objet، والمؤول: interpretant).

---

1 – un signe au representam, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport où à quelque titre. Il s'adresse a quelqu'un c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalant ou peut être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée , je l'appelle l'interprétant du premier signe. Ce signe tient lieu de quelque chose de son objet il tient lieu de cet objet non sous tout rapports mais par référence a une sorte d'idée que j'ai appelée quelque fois le fondement de représentâmes, Ecrit sur le signe : Charle sanders Peirce, trad, Gerrard Deledalle, éd du Seuil , Paris,1978, P121.

كما أن الممثل(الماثول) مرتبط بشيء ما، والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا المقام:**ما المقصود بشيء ما؟ ولماذا استعمل بيرس هذه الكلمة؟**

يجيب إيكو فيقول:« يستعمل بيرس كلمة (شيء ما: chose)، لأنه لا يمنح اللسان أي امتياز في بناء تصوره للعلامة، فالتجربة الإنسانية بكامل مكوناتها يمكن أن تستغل كسند للتمثيل»[1].

وإذا كان مفهوم الماثول يعنى بالشكل وبالمظهر المادي (Aspect matériel) باعتباره الحامل المادي للعلامة، ولا وجود له إلا من خلال تحققه داخل موضوع بواسطة مؤول فإنّ الرّكيزة (fondement) تعني الفكرة الخالصة[*] l'idée pure، وهي سمة أساسية للعلامة: وبالإضافة لذلك فإن بيرس استعمل الصيغة الآتية: ركيزة الماثول Le fondement de representamen، فالركيزة أيقونة ذهنية، وتشكل هذه الأيقونة بطبيعتها مؤولا آخر للعلامة»[2] ويضيف سعيد بنكراد توضيحا يربط من خلاله بين الماثول والرّكيزة [**]يقول:«يرتبط هذا الماثول – لحظة قيامه بالإحالة على موضوع معين– ما يسميه بيرس بالعماد، ومفهوم العماد هذا يشير إلى أن تمثيل واقعة ما هو تمثيل جزئي»[3].

- المؤول (المفسرة) interprétant

ومن خلال الجدول الذي تضمن المركبات الاصطلاحية أدرجنا الرّكيزة في نفس الباب مع مصطلح بيرسي آخر ألا وهو المفسرة أو المؤول (interprètant) فماهي مكانة هذا المكوّن في النّظام المفاهيمي البرسي؟

يقول بيرس:« أقترح اسم مفسّرة أو مؤول وهو ما يعادل المدلول [...] وهو كل ما هو ظاهر Explicite في العلامة نفسها، ومستقل استقلالا عن السياق وعن ظروف التعبير»[4].

1- التأويل بين السيميائية والتفكيكية: آمبيرتو إيكو، تر سعيد بن كراد ، المركز الثقافي العربي للدار البيضاء،2004، ط2، ص140.

*- تعمدّنا ترجمة Pure بالخالصة ، لأننا رأيناها الأنسب.

2- العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، إمبرتوإيكو، تر سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2010، ط2،ص270.

**- ترجم سعيد بنكراد le fondement بالعماد لكننا نحن في بحثنا خيّرنا مصطلح الرّكيزة.

3- السيميائيات والتأويل،مدخل لسيميائيات بيرس: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي،المغرب،2005،ط1،ص137.

4-pour le propre résultat signifié d'un signe , je propose le nom d'interprétant du signe .[...]il est tout ce qui est explicite dans le signe lui-même, indépendamment de son contexte et des constances de son expression, Ecrit sur le signe: Peirce :op.cit, p128.

وعليه فإن المؤوّل يتميّز بطابعه الوساطي أي أنه يربط بين الموضوع والماثول، وهو بذلك ييسّر تأويل العلامة ، لكن بيرس يميّز بين ثلاثة أشكال من المؤوّلات: المباشر والدّينامي والنهائي(*).

ويرتبط المؤول المباشر بإدراك العلاقة في حدّ ذاتها، وهو يتصل بمعطيات الموضوع المباشر، ولدلالته لا تتجاوز حدود التجربة المباشرة ودلالته التي يقتضيها الإدراك المشترك. والمؤوّل المباشر هو تجريد مخصّص في الإمكان. يقوم أساسا على التعيين، فإنّه المدلول.

أمّا المؤول الدينامي فهو الأثر الذي تحدثه العلامة في الذهن. ويتأسس على التأويل، فيجذر بذلك العلامةفي المخزون الثقافي.

وتكمن وظيفة المؤول النهائيفي إرتياء العملية التأويلية وحصرها في نسق معين.لكن وجب أن نطرح تساؤلا عن **ماهية النهائي في سيرورة العلامة؟** يجيب بنكراد فيقول: «ولفظ النهائي لا صلة لها بالنهاية في الزمن، لأن هذا المؤول النهائي ليس أبديا»(1). فهو حتمي Fatal، وطبيعي normalونهائي final/ ultimeداخل سيرورة معينة فحسب.

ويعدّ المؤوّل في نظريات بيرس تارة الفكرة التي أوجدتها العلامة وطوّرا النتيجة وفعل المدلول للعلامة، وتارة أخرى يصير العلامة نفسها. كما يعدّ أيضا وسيطا (médiateur) بين الركيزة (fondement) وموضوع العلامة (objet)، وعليه فالحياة الذهنية عند بيرس هي سلسلة سيميائية ضخمة، تمتدّ من المؤولات المنطقية الأولى إلى المؤولات المنطقية النهائية.

وتشكل هذه المؤولات الأخيرة عادات، واستعدادات للفعل، أي التأثير على الأشياء، وهو ما تنتهي إليه كل سيميوز. يقول بيرس: « قد يقول المؤوّل، وفق بعض الشروط، إلى التصرف بطريقة بعينها، كلّما رغبنا في الوصول إلى نتيجة بعينها إنّ الخاتمة المنطقية والواقعية والحية، هي هذه العادة، ولا تقوم الصياغة اللّفظية سوى بالتعبير عنها أنا لا أنفي هنا إمكانية أن يكون المفهوم أو القضية أو الحجّة مؤولات منطقية، إني أشدد فقط على أن هذه العناصر لايمكن أن تكون مؤولات منطقيةّ، نهائية، لأنّها تعدّ في ذاتها علامات، بالضبط تلك العلامات التي تمتلك مؤولات

*- بعث برس في تاريخ 14 مارس 1909 برسالة إلى الليدي ويلي شرح فيها المؤولات الثلاثة وفيها أقرّ بيرس بالتشابه بين آرائها السيميوطيفية وآرائه الخاصّة بتقسيمات العلامة.

1- ينظر إلى:سيميائيات بيرس: سعيد بنكراد: مجلة علامات المغربية، ع1، ربيع 1994، ص 20/19.

منطقية.فالعادة وحدها –التي يمكن أن تكون علامة من زاوية ما- لا تشكل علامة بنفس الطريقة التي تشكل بها باعتبارها مؤولها المنطقي (...) إن العادة (...) هي التعريف الحي، إنّها المؤول النهائي الأصيل»[1].

- الموضوع (Objet)

نمرّ الآن، إلى مفهوم الموضوع objetكما تصوّره بيرس، فالموضوع هو الذي تنوب عنه العلامة، وليكون شيء ما علامة يجب أن يمثل (هذا الشيء) شيئا آخر، يسمّى موضوعه، فالموضوع هو ما تقوم العلامة بتمثيله. وحتى نتبيّن اتساع مفهوم الموضوع objetسنورد مقطعا حول الدلالة وقد يخدمنا هذا لاحقا في تحديد مرجع العلامة في المسرح، يقول: « إن الموضوعات (بالجمع) – لأن العلامة(signe) قد يكون له موضوعات كثيرة يشير إليها – قد يكون كلّ منها شيئا واحدا موجودا ومعروفا أو شيئا نعتقد وجوده سلفا أو نتوقع وجوده، أو مجموعة أشياء، أو خاصية، أو علاقة، أو حدثا معروفا، كما أنّ الموضوع الوحيد (الفريد) قد يكون هو الآخر مجموعة أو كلّية أجزاء ، كما يمكن أن يكون له بعض أنماط الوجود (الكينونة) مثل بعض العمال (الأفعال) المسموحة حيث لا يمنع وجودها أن يكون نفيها كذلك مسموحا (ممكنا)، أو شيئا ما ذا طبيعة عامة مرغوبة أو مطلوبة أو موجودة على نحو ثابت بعض الظروف العامة»[2]. وكما هو واضح مما سبق من التعريفات ومن التصور البورسي للعلامة بصفة عامّة فإنّ الموضوع لا يُعَيّنُ مرجعا ماديا منفصلا عن فعل العلامة ذاتها. وإنّه (الموضوع) لا يمكن أن يشتغل إلاّ إذا نُظِرَ إليه باعتباره علامة. « والأمر هنا لا يتعلق بموضوعات تتحرك خارج دائرة فعل السيميوز، بل يتعلق الأمر بعنصر يعد جزءا من العلامة وقابلا للاشتغال كعلامة»[3] فموضوع العلامة هو علامة أخرى.

والسؤال الأساسي الذي نطرحه من خلال التصوّر البورسييتعلّق أساسا بطبيعة الموضوع، **هل الموضوع تعيين لشيء ما في العالم الخارجي؟ أم هو تصوّر ذهني لا يقابله شيء ما في الواقع؟**

إن بورس يميّز بين موضوعين: موضوع داخلي وموضوع خارجي وذلك في علاقتهما بفعل التمثيل. والركيزةle fondementهي طريقة معيّنة في التمثيل، وبعبارة آخرى هو« صفة للموضوع باعتباره منتقى بطريقة معيّنة بهدف خلق موضوع مباشر»[4].

1- العلامة: امبرتو ايكو : تر: سعيد بنكراد ، مرجع سابق، ص272.

2Ecrit sur le signe :Pierce , P.124

3- السيميائيات والتأويل: سعيد بنكراد،مرجع سابق، ص82.

4- Ecrit sur le signe : Peirce ,P124

«إنّ العماد: على هذا الأساس، يحدد من جهة ما هو متحقق داخل العلامة وذلك بطريقة مباشرة [...] ويحدِّدُ من جهة ثانية ، بطريقة غير مباشرة ، ما هو مفترض وقابل للتحقق ضمن سياق محدّد، أي داخل دائرة ابلاغية تفترض وجود باثٍ ومتلقٍ»[1].

فالموضوعان مختلفان من حيث الوجود ومن حيث نمط الاشتغال، وعليه يمكننا أن نحدد "فحسب بيرس موضوعين : موضوع مباشر [objet immédiat] وموضوع ديناميكي [objet dynamique] .

فأمّا الموضوع الأول معطى داخل العلامة؛ أي ما يدرك بشكل مباشر دون حاجة لاستحضار شيء آخر[2] وأمّا "الموضوع الثاني ضمني ومعطى بطريقة غير مباشرة"[3] وإنّه "حصيلة سيرورة سيميائية سابقة يسمّيها بيرس التجربة الضمنية (expérience collatéralle)"[4]. وعليه فنحن أما موضوعين: أوّلهما مباشر يشكّل المعطيات الظاهرة. وثانيهما ديناميكي يشكل ما هو مفترض، وهذا المفترض يؤسس عبر وجوده فعل التأويل.

- **(الشخص المؤولinterprète)**

تحدّثنا في بداية حديثنا عن التصوّر البيرسي للعلامة عن مكوّن خامس ألا وهو الذات المؤولة interprète. وقد وضع بين معقوفتين في الجدول الذي يحدد المركبات الاصطلاحية. لأنه لم يذكر بوضوح ضمن مكونات العلاقة البيرسية. وقد كرر بيرس مصطلح المؤول (الشخص المؤول) interprète/ the interpréter– رغم أننا لم نجد أيّا من المحلّلين والمفسّرين والمؤوّلين لفكر بيرس قد أولى اهتماما ذا المكوّن – في كتاباته . و في مخطوط كتب باللغة الفرنسية un traité de logiqueنجد جملة مؤرخة في 03أكتوبر 1898،يقول: «لا تتحقق الدلالة إلاّ إذا توفرت ثلاثة مكونات: العلامة والموضوع والشخص المؤول».

وعليه، فنحن أمام ثالوث العلامة: signe، موضوع خارج العلامة ، مؤوِّلٌ أي ذات المؤول sujet interprétant. كذلك نعود قليلا إلى الصيغة التي تتضمن معادلة «شيء ما [=علامة] ينوب لشخص ما [=شخص مؤول] عن شيء ما[=موضوع أو مرجع]»[5].

1-السيميائيات والتأويل: سعيد بنكراد، المرجع السابق ص84.

2- Ecrit sur le signe :Peirce , P189.

3- ibid, P189.

4- السيميائيات والتأويل، سعيد بنكراد، المرجع السابق ص 85.

5-quelque chose [=signe] qui tient lieu pour quelqu'un [=interprète] de quelque chose [= chose ou référent]. Ecrit sur le signe : Peirce, p121.

إلاّ أن ما نؤكده أن المؤوّل [interprétant] ليس هو المؤوِل [interprète] ، فالمؤوِّل ليس ذاتاً أو فاعلاً يتحدّث، يقول سعيد بنكراد:« وإذا كان المؤوّل يشير إلى عملية التأويل تسمح للمتلقي بإدراك العلامة، فإنّه لا يتطابق مع الشخص الشارح [l'interprète]. ذلك أن المؤوّل لا يشترط وجود الشخص الشارح ، إنّه يشكل فقط الوسيلة التي يستعملها الشخص المؤوّل من أجل إنجاز تأويله. وهكذا يمكن أن يعطي شارحون كثيرون تأويلات مختلفة لنفس الشيء/ العلامة إذا كانوا ينطلقون من مؤوّلات مختلفة»[1].

3-3-4 موريس:

يحتل المؤوّل * [interprète] في نظرية موريس مكانة خاصة، سنعود لذلك إلى نصوصه المكتوبة في 1998 و 1946 و1964. ففي دراسته المعنونة بـ fondations of the theory of signs "تأسيس نظرية العلامة '1938) . يضيف موريس إلى مكوّنات السيميوز الثلاثة وهي:

- العنصر الذي يقوم مقام الدّليل أو الناقل véhicule de signeحامل العلامة.
- المدلول designatum.
- المؤوّل interprétants.

عنصر رابعا سماه بالمؤوّل interprète، ونجده يميّز بين المؤوّل والمؤوِل، إذ الأول يشير إلى وعي بالمعرفة أمّا الثاني فهو الفاعل. كما يشير الأول على العملية أو الفعل Acte أما الثاني فيدُلُّ على القائم بالعملية. ولعلّ هذه النقطة بالذات قد تركزت حولها النقود. ففي وَصْلِهِ المؤوَّل بالمؤوِّل أقحم موريس المؤوِل بوصفه عنصرا رابعا من مكونات الدلالات المفتوحة. «ونجد هذه المغالطة مرجعيتها في تعريف بورس للمؤوّل interprétant بوصفه الأثر الذي تولّده العلامة في ذهن شخص ما ، إذ أن مصطلح (الشخص) حسب تيريسلين قد غالط موريس، ولم يكن من مزية لبورس في استعماله سوى توصيل وتبسيط تصوّره الموسّع لا غير، " فالمؤوّل ليس هو الإنسان أو الذهن المؤوّل ، إنّه علامة»[2].

إذا كان المؤوّل interpréteيحتل في الجدول المعنون بـ الأنظمة أو المركّبات الاصطلاحية خانة مستقلة عن خانة العلامة. فالمؤوّل interprétant بمفهوم موريس يحتلّ المكانة نفسها التي يحتلّها المؤوّل l'interpretantعند بيرس ، وهو ما يقابل المدلول عند سوسير لكنهما ليسا متماثلين تماما، بل يقتسم وظيفة

1- السيميائيات والتأويل: سعيد بنكراد، المرجع السابق، ص 89.

*- أدرج موريس المؤوّل داخل السيرورة السيميائية فضلا عن السياق، ولهذا العنصر الرابع دور بارز تمثل في تحويل العلامة من صنف إلى آخر إذا خضع هذا التحويل إلى الإرادة الاجتماعية.

2- معالم السيميائية العامة: اسسها ومفاهيمها: عبد القادر فهيم الشيباني،سيدي بلعباس، الجزائر، 2008، ط1، ص98.

المدلول مع ما كان موريس يسميه قبل 1940 désignatumوفي إطار السيميوز يصبح المدلول désignatumهو ما نستطيع أن نعرفه، أمّا حامل العلامة le véhicule du signeفهو الوسيط ويتطابق مع الماثول البيرسي والدّال السوسيري.

أمّا مفهوم الموضوع / الشيء objetفلا يظهر ضمن مكونات الدّلالات المفتوحة التي مرّ ذكرها، رغم كونه يحتل مكانة مهمّة في تفكير الفيلسوف ويستدعي بعض التعليقات . "ما تحيل إليه العلامة" ، " العلامة تحيل إلى شيء ما"[1]. هذا هو الموضوع عند بيرس، والمرجع عند أوجدين وريتشاردز . ومفهوم [الشيء] في نموذج سوسير، لكن موريس يميز نوعا محدّدا من الموضوع يسميه denotatum«عندما يكون ما نحيل إليه موجودا فعليا كما هو معيّن في الإحالة، فموضوع الإحالة هو تعييني/ حقيقي. فهذا يعني بوضوح أنّه إذا كانت كل علامة لها مدلول denotatum، فهذا لا يستلزم أنّ لها بالضرورة مرجعا تعيينيا، فالمدلول ليس شيئا، لكنه فئة موضوعية catégorie objectiveصنف من الموضوعات. ويضمُّ كل صنف العديد من العناصر أو عنصرا وحيدا أو لا يضُمُّ أيُّ عنصر . والمراجع les denotataهي عناصر الصنف»[2]. وهذا المفهوم هو في الواقع محلّ التباس «لأنّه يمكن أن يتعلق بالعلاقات بين الدّال والمدلول désignatumأو بين العلامة الجملية والمرجع denotatumوهذا من المنظور الإيجابي لموريس، قلّما تترتب عنه نتائج تذكر لأنّه يعتبر ما يسميه(designata)أصناف أشياء وما يسميه Denotata هي عناصر هذه الأصناف، مع العلم أنّ الصنف يمكن أن لا يكون فيه أيّ عنصر»[3]ولتوضيح هذا التمييز يمكننا من «تفسير إمكانية البحث فيالثلاجة عن تفاحة ليست هي بالفعل هنالك»[4] وهذا المثال يحيلنا إلى «التساؤل الآتي: التفاحة (غير الموجودة) التي نبحث عنها في الثلاجة. **هل هي فعلا مرجع (موضوع)؟** تبعا لتفكير موريس فهي مدلول designatum وليست مرجعا تعيينيا حقيقيا (موضوع حقيقي)»[5]. لقد وضعنا مفهومه عن المدلولdesignatumضمن باب المدلول signifiéنفسه (أي فكرة مجرّدة). بينما يوضع مفهوم المرجع الحقيقي دون تردد ضمن باب موضوع. لكننا نجد التعريف السابق لموريس رغم كونه يميز بين المدلول والمرجع الحقيقي. يضعهما في مستوى واحد، في ذلك المستوى الذي نسميه مستوى المرجع référant ومنه تبدو الوضعية غامضة نوعا ما لمفهوم موريس للمدلول désignatum(والشيء ذاته بالنسبة لنظيره البيرسي، أي مفهوم الرّكيزة(fandement)

1- semiologie de théatre, Tadeusz kowzan, éd Nathan, Paris,1992, p17.

2- ibid, p17.

3- المعجم الموسوعي الجديد في علوم اللغة : دوكرو/ شافر تر عبد القادر المهيري-حمادي صمود ، دار سيناترا، تونس 2010، دط، ص 216.

4-sémiologie du théâtre: Tadeusz kawzan,p17.

5 -ibid , P18.

تنتمي إلى مجال المدلول signifiéمن جهة ومن جهة أخرى لمجال موضوع (المرجع). مع ذلك تبقى ثنائية designatum /denatatum مدلول /مرجع حقيقي مفيدة في مجال المسرح والفن عموما فمثلا لفظة Godaالتي يستحضرها شخصيات صامويل بكيت Samuel Beckett، من حيث هي علامة مدلول لكن ليست لها أي مرجع معيّن حقيقي denotatum. ويسمّيها كوازون kauzanبالمرجع الحقيقي والمرجع الخيالي.

« لكن سرعان ما يتخلّى موريس عن مصطلح designatumليتبنى مصطلح significatum ففي كتابه المنشور عام 1946 بعنوان language, signe and behaviour يوضح قائلا: لم تميز دراستي السابقة بما كفي بين الدلالة significationوالتّعيين dénotationلأنها كانت تعتبر الأولى تتضمن الثانية، أمّا مصطلحاتي الحالية فتتفادى ذلك بحصر المدلول في significatum، وهكذا تصبح العلامة تعيّن denotatumلكنّها لا تعنيه»[1].

ويعرّف موريس السيميوز la sémioseعلى أنه علاقة بين مصطلحات خمس: « تثير العلامة لدى المؤول l'interprèteاستعداد للتّصرّف بطريقة ما المؤوّل (الآخر) إزاء نوع من المواضع (دلالة) في ظروف ما (سياق)[2] ويختلف من خلال ذلك عنصر denatatumويبرز عنصر جديد وهو السياق.

وقد تبنى موريس مشروع القراءة السلوكية لمفهوم الدلالات المفتوحة منطلقا من فرضية إلباس السلوكات الدّالة لباس العلامات وانتهى موريس معرفا العلامة بأنّها: «شيء يثير سلوكا خاصا بموضوع لا يشكل في هذه اللّحظة مثيرا وبالتحديد إذا كان "أ" هو مثير تمهيدي يحدث في غياب الموضوع المسؤول عن إثارة جواب المقطع يعود على قسم من السلوكات في جهاز ما استعدادا من خلال أجوبة مقاطع من هذه الفصيلة من السلوكات. في هذه الحالة فإن "أ" يعتبر علامة»[3].

يبدو أن موريس قد خلط بين العلامة والمثير « فالقول بأن العلامة هي مثير تمهيدي يشتغل في غياب مثير فعلي، معناه أنّ العلامة هي مثير يحل محل مثير آخر، محدثا نفس الآثار»[4] إلاّ أن هذا الطرح لـ إيكو الذي يعتقد أن الخلط

1- un signe dénote-t-il un dénatatum mais ne le signifie pas, writings on the general theory of sign : Charles Morris (la haye-paris. Monton 1971, نقلا عن; sémiologie de théâtre, P18.
2-ibid p18.
3- العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه: اميرتو إيكو، تر سعيد بنكراد المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب 2010، ط2 ،ص101.
4- المرجع نفسه، ص101.

بين العلامة والمثير فيه إجحافٌ لأن الفرق واضحٌ بينهما «فالمثيرُ لا يخضع لشروط قيديّة بالنسبة للمثير الأصلي كتلك التي تخضع لها العلامة»[1].

ومن ثم فإن العلامة عند موريس تتكون من ثلاثة مكوّنات وهي (أ) الحامل للعلامة، (ب) هو المعين و(ج) هو مؤوَّل المؤوِل، و(ج) هو علامة لـ (ب) من أجل (أ) الذي بدوره يأخذ بعين الاعتبار (ب) بحضور (ج)«وضمن هذا التعريف يتحقق شرط الوساطة في الدلالات المفتوحة إذ يشرف كل من "الحامل"و"المؤول" على إدراج المعين داخل السيرورة المفتوحة (السيميوز) التي يجريها المؤول»[2].

3-3-5 تعريف إجرائي للعلامة

أوردنا فيما سبق تعريفات للعلامة، قد تختلف أحيانا وقد تكمّل بعضها البعض أحيانا أخرى،ويمكنا في هذا الموضع أن نحدد العلامة من خلال ما سبق تحديدا إجرائيا. فإذا انطلقنا من مسلّمة أنّ الشيء لا يصبح علامة إلا عندما يقوم بتصوير شيء آخر، يسمَّى موضوعهُ أو مرجعهُ، وقد يتباين الموضوع عن الشيء، فذلك يكون فكرة أو تعبيرا. وترتبط هذه الفكرة حتى تتضح للمتلقي بسياق يفسرها ويوضحها،فكل علامة لها بالفعل أو بالقوة قاعدة تفسيرية، يمكن على أساسها فهم العلامة. ومن ثم تتجاوز مفهوم أحادية المدلول للدّال الواحد. إذا يمكن للدال الواحد أن يحيل على مدلولات مختلفة ومتعددة ولا تفهم إلاّ من خلال السياق والمقام.

4- العلامة في المسرح

4-1-علامة مستقلة

إنّ المسرح بنية فنيّة تخضع للنسق السيميائي، ومن ثمّ لا يمكن عدّها اعتباطية «لأن التلازم بين دلالته ومداليله له حوافزه ومبرّراته التي تقع ضمن سياق العمل المسرحي، وقد تكون لهذا التلازم مبررات تاريخية وسياسية وثقافية غير مباشرة، تتعدى قصدية المؤلف أو المخرج»[3]وهذا ما ذهب إليه "يان ميوكاروفسكي" في مقاله **الفنّ كحقيقة**

1- معالم السيميائيات العامة: عبد القادر فهيم الشيباني، ص 97.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- سيمياء براغ للمسرح-دراسة سيميائية/ عدد من المؤلفين، مقال سيمياء براغ للمسرح: أدمير كوريه، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق-سورية، 1997، دط، ص10.

سيميائية, وقد خصّ في مقاله هذا تحديدا وتعريفا للعلامة في المسرح منطلقا من التعريف المتداول يقول « العلامة حسب التعريف المتداول – هي واقع حسّي على علاقة بواقع آخر يفترض (بالإشارة) إشارته»[1].

وضمن هذا التعريف يطرح تساؤلا حول **عمّا هو عليه هذا الواقع الآخر الذي يُمثّلهُ العمل الفنّي؟** وللإجابة يُجزِمُ **ميوكاروفسكي** بأن العمل الفني هو علامة مستقلة « تتميز في أنّها تعمل كوسيط بين أعضاء مجتمع معيّن». وإذا كانت العلامة ترمز دائما إلى "شيء" فهذا لا ينفي وجود علامات لا علاقة لها بأي واقع محدد، وهي العلامات المستقلة التي لا يكون الشيء فيها مرسوما بوضوح.«**فما هو إذا هذا الواقع غير الواضح الذي يرمز إليه العمل الفني؟** إنّه السّياق الكلّي كما يسمّى بالظاهرة الاجتماعية: كالفلسفة، والسياسة، والدّين، ...»[2]

ويضيف في مقاله ملاحظة توضيحية تمنع أي إلتباس حينما جمع بين العمل الفني وسياق الظواهر الاجتماعية يقول:« نحن لا نقرّ أن العمل الفنّي يتوافق بالضرورة وهذا السياق. أي أنّه لا يمكن اعتبار العمل الفني شهادة مباشرة أو إنعكاسا سالبا. يمكن أن يكون العمل الفني (كعلامة) علاقة غير مباشرة (مجازية أو استعارية) بالشيء المرموز إليه، ولكنّه لا يكف سبب ذلك عن الإشارة إليه»[3] وعليه فإن العمل الفني علامة مؤلفة من ثلاثة عناصر تحكم بينها علاقة تكامل وتداخل ، وهي:

(1) رمز حسّي ابتدعه الفنان. ويتضمن البنية الذاتية الفردية التي ابتدعها الفنان.

(2) معنى كامن في الوعي الجمعي، ويتضمّن البنية الحقيقية للعمل الفنّي.

(3) علاقة بالشيء المرموز إليه، وتشير إلى السّياق الذي من خلاله نفهم البنية الذاتية التي ابتدعها الفنان.

فاللّباس مثلا هو شيء مادي وعلامة signeفي الآن نفسه، وبمعنى أدق، يحمل اللّباس بنية من العلامات. فهو يرمز إلى عمر لابسه ومكانته الاجتماعية وانتمائه الايديولوجي... وعليه فإن مفهوم العلامة المسرحية معقّدٌ، ويظهر التعقيد في كونها لا يستدعي الوجود المشترك (coexistance) فقط، بل كذلك الانطباق superpositionبين العلامات، أي أن نحل بعضها محل بعض «نحن نعلم أن كل نظام علاماتي système de signesيُمْكِنُ أن يُقرأُ وفق محورين: محور تركيبي توزيعيsyntagmatiqueومحور استبدال paradigmatiqueبمعنى آخر بإمكاننا في كل لحظة من لحظات العرض استبدال علامة بأخرى من نفس سلّم الاختيار paradigme... أمّا المحور التوزيعي فهو يتضمن

1- المرجع السابق، ص 35.

2- المرجع نفسه، ص 35.

3- المرجع نفسه، ص 36.

توالي وترابط سلسلة العلامات، حيث نكتشف أننا نستطيع مقابلة شفرتين دون الحاجة لكسر هذا التسلسل، وأن نجعل القصّة تنتقل من نوع من العلامات إلى نوع آخر بفضل عملية الاستبدال»[1].

إنّ المسرح يقول أشياء كثيرة في نفس الوقت، وعليه فإنّ «تكدّس العلامات المتزامنة افقيا أثناء العرض (العلامة اللّفظية، الإيمائية، السّمعيّة، إلخ) يسمح بالمرونة بشكل خاص على المحورين الاستبدالي والتركيبي»[2] فتكدس العلامات يسمح بالطباق contrepoint(مثل لحن يضاف إلى أخر على سبيل المصاحبة)

وهكذا فإن المسرح له قدرة على اجتذاب عدد من نظم العلامات لا تعمل بطريقة خطية، وإنّما تعمل في شبكة عمل لحظية ومعقدة تتضح وتتشكل في الزمان والمكان، وهذه هي طبيعة العلامة المسرحية وهي طبيعة متشعبة كما سمّاها بارت.

4-2-التسويم المسرحي

إنّ محاولة رسم حدود العلامة المسرحية قد يعيق البحث وربما الأمر نفسه بالنسبة لتصنيفها، وعليه فمن الأجدر هنا أن نشترك مع ما ايكو في الحديث عن الوطنية الدّالة للعلامة، باعتبارها نتاجا للعملية السيميولوجية semiarisأي عملية ربط واقتضاء بين مستوى التّعبير ومستوى المحتوى، ولا يكون هذا الرابط موجودا وجودا قبليابل ينشأ عن القراءة المنتجة للمخرج والمتفرّج والممثل أيضا، وهذه الوظيفة الدّالة تعوّض التصوّر الذي ينظر إلى العلامات بوصفها لوائح. وهذه الفكرة نجد لها نظير سابق من خلال الطرح الذي قدّمه بوغاتيريف P.Bogatyrevوهو عضو في حلقة الشكلانيين الروس. تولىّ مهمّة تخطيط المبادئ الأولية للتسويم المسرحي(*)semiose théâtrale، ويقصد بالتسويم المسرحي أنّ العلامات في المسرح "تَكْتَسِبُ مقوّمات خاصّة وخصائص نوعية وصفات لا تملِكها في الحياة الواقعية»[3] وعليه «فإن التجلّي الحقيقي للظواهر على المسرح يفقدها وظيفتها العملية لصالح دورها الرّمزي الدّلالي»[4].

1-lire le théâtre : Anne umbersfeld, éd belin, Paris,1996,p24.

2-Ibid, p25.

*- التسويم المسرحي ترجمة لمصطلح semiose théâtrale, théâtrical semiasis، وضعها رئيف كرم مترجم كتاب سيمياء المسرح والدراما: كير إيلام، ويمكن ترجمته بالسيميوز المسرحي.

3- سيمياء المسرح والدراما: كير إيلام :تر رئيف كرم ، المركز الثقافي العربي بيروت،، 1992، ط1،ص15.

4- المرجع نفسه، ص15.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن تسويم الظواهر في المسرح إنّما يرُدّها إلى ما تدلُّ عليها (المدلول) ومن الممكن إذا أن يستبدل مرجع حقيقي ما بمرجع ثان، يعد رمز المرجع الأول ويكون هذا الرّمز قابلا بأن تنتقل إليه علامات المرجع نفسه وهذا قد يفسر لا محدودية العلامة المسرحية.

الشكل رقم: 10.

إنّ المرجع الخاص بالباث هو مرجع خيالي (الطاولة مثلا) يمكن أن تستبدل بمرجع ثان كأن ينحني الممثل على أطرافه الأربع ليشكل شكل طاولة. وهو المرجع الحقيق.

فإن كان الدّال (الشكل المادي للعلامة) واحدا فإن المدلول والمرجع يختلفان بين القطبين (قطب البث/ وقطب التلقي)، وعليه فإن دلالة العلامة قابلة للاختلاف ليس فقط بين المتلقين وإنّما عند المتلقي نفسه.

4-3-صنافة العلامة

4-3-1- تصنيف بيرس:

يصنف بيرس العلامة بنا ءا على ثلاثيات ثلاث، تتعلق الأولى بماهية العلامة في ذاتها، أي « وفق ما إذا كانت العلامة في ذاتها مجرد نوعيّة بسيطة او وجودا واقعيا أو قانونا عاما»[1]. وتتعلق الثانية بعلاقة العلامة بموضوعها أي

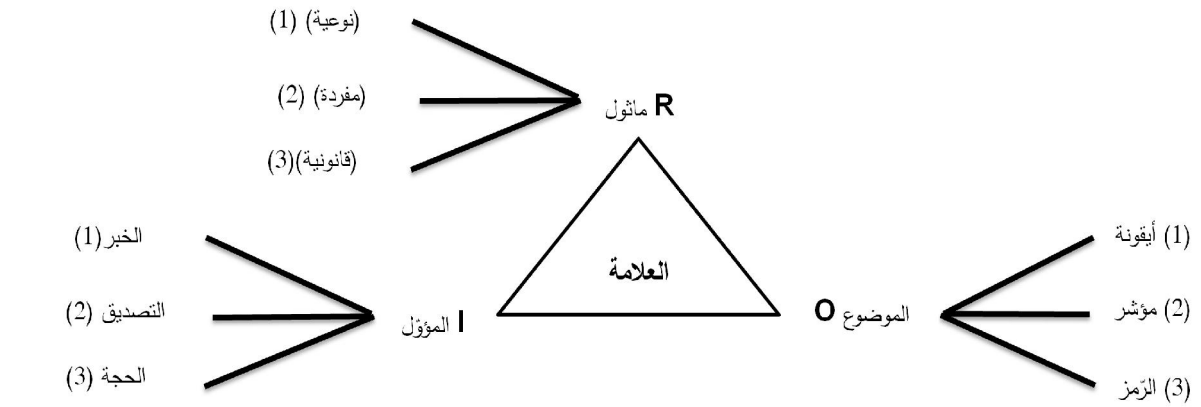
«وفق ما إذا كانت علاقة هذه العلامة بموضوعها تكمن في أنّ لها بعض الخصائص في ذاتها، أو تكون في علاقة وجودية مع موضوعها أو لها علاقة مع مؤولها"[2].

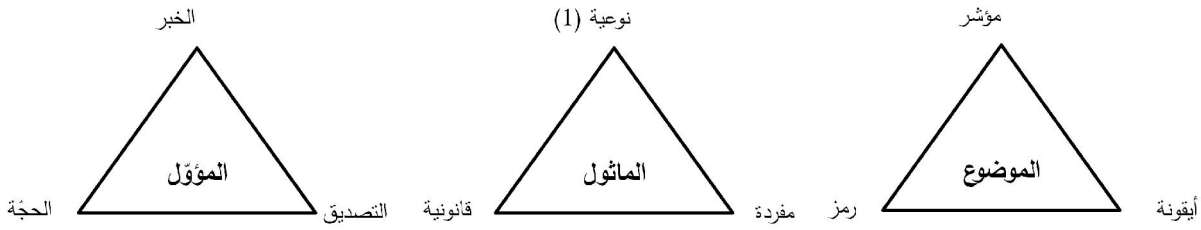
1- السيميائات والتأويل: سعيد بنكراد، المرجع السابق، ص108.
2- المرجع نفسه ، ص 109.

وتتعلّق الثالثة بتصوير المؤوّل للعلامة كإمكان أو كواقعة أو كعلامة عقلية وهكذا ،ووفق التّصوّر البيرسي فإن هذا التصنيف مرتبط برتب الوجود الثلاثة الأولانية، الثانيانية والثالثانية. وعليه فإن الماثول يمكن أن يحيل على نفسه «فيكون في حالة الحالة الأولى علامة نوعية (qualisigne) ، وفي الحالة الثانية يكون علامة مفردة (sinsigne) أمّا في الحالة الثالثة فينظر إليه باعتباره علامة معيارية أو قانونية le gisigne» ويمكن للماثول أن يحيل على موضوعه فيشكل أيقونة (icône)، ويشكل مؤشرا كما ينظر إليه باعتباره رمزا (symbole).

كما يمكن للماثول أن يحيل في مرحلة ثالثة على المؤول فيكون خبرا rhémeويكون تصديقا dicisigneويكون حجّة (argument) ويمكن توضيح ذلك في هذا الرسم:

الشكل رقم: 11 .





وفي ما يلي تحديد لهذه الثلاثيات :

- **الثلاثية الأولى:**

- **العلامة النوعية أو الكيفية:**

إنها نوعية تشتغل كعلامة، ولا يمكنها أن تكون كذلك إلاّ إذا تجسدت في واقعة ما، ولكن تجسدها لا علاقة له بطابعها كعلامة، وإنما يتعلق بكيفية الاشتغال ، وكمثال على ذلك نبرة الصوت، « ولكي يكون هذا الصنف من العلامات ركيزة فهو يستند على الكيفية (النوعية) التي هي مستقلة عن موضوعها استقلالا زمنيّا ومكانيا»[1] ولهذا فإن « ذلك الاحساس الغامض الذي يستحوذ علينا ولا نستطيع تحديد مصدره يشكل في عرف بورس علامة نوعية»[2] كما أن التداخل بين الأشياء التي لا تنتمي إلى نفس النوع يولد علامات نوعية. وكمثال على ذلك «ذلك الأعمى قد أدرك جيدا بريق اللون القرمزي عندما شبهه بصوت البوق» [3] وللسائل أن يسأل عن **العلاقة بينبريق اللون القرمزي وصوت البوق؟**، فرغم أنّ كل منها ينتمي إلى حقل دلالي خاص إلا أنهما قد يحيلان على نفس الإحساس فكلاهما يرتبط بالعمق والقوة. وكذلك المثال الذي قدمه جيل دولوز لتجسيد طبيعة هذه العلامات من خلال خلق حوار بين اللّوحة والموسيقى، «فالموسيقى في عرف دولوز قد تحوّل قوى لا صوتية إلى قوى صوتية، وتحوّل اللّوحة قوى لا مرئية إلى قوى مرئية. وأحيانا يتعلق الأمر بنفس القوى: الزمن المتميز بكونه لا صوتيا ولا مرئيا. كيف يمكن رسم أو إسماع الزمن؟ وكيف يمكن تصوير قوى أوّليّة كالضغط والسكون والجاذبية والانجذاب والإنبات. وعلى العكس من ذلك ،قد تكون القوى اللاّحسية لفنّ ما جزءا من معطيات فن آخر. فكيف يمكن رسم الصراخ أو الصوت مثلا؟ وعكس ذلك كيف يمكن إسماع صوت الألوان؟»[4] وماهية الأثر الفني «هي الإمساك بهذه القوى داخل شبكة الرّمزية وإسقاطها على شكل رموز، فهو دائما حصيلة محاولة تجسيد بعض القوى وتجسيد القوى المحتلمة: أي العلامات النوعية»[5].

1- الدلالة المفتوحة: مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة: أحمد يوسف، منشورات الاختلاف،الجزائر، 2005، ط1، ص141، 142.

2- السيميائيات والتأويل: سعيد بن كراد ص 111.

3- المرجع نفسه، ص111.

4le processus interprétatif introduction à la semiologie de Perce: Jilles Deleuze, cité par , Nicole Everart- desmeT , éd, mardaga éditeur,1990,p110 نقلا عن سيميائيات وتأويل، سعيد بنكراد، ص112

5 - المرجع نفسه، ص110. نقلا عن السيميائيات والتأويل: سعيد بنكراد، ص111.

- **العلامة المفردة:**

يحيل الماثول على نفسه من خلال الثانيانية، وهي العلامة المفردة. وإذا كانت العلامة الأولى عامة فإن الثانية خاصّة، وإذا كانت الأولى إمكان فإن الثانية تحقق، وإذا كانت الأولى لا حدّ لها فإن الثانية محدّدة في الزمان والمكان، وهذا ما يعبّر عنه تعريف بورس لهذا النوع:« هي الشيء أو الحدث الموجود فعلا يشتغل كعلامة، ولا يمكنها أن تكون علامة إلاّ عبر نوعيتها. بحيث إنه يستدعي نوعية أو بالأحرى مجموعة من العلامات النوعية. إلا أن هذه العلامات هي من طبيعة خاصة، ولا تشكل علامات إلا من خلال التجسيد الفعلي»[1] وبعبارة أخرى «فإن العلامة المفردة لا تشتغل كعلامة إلاّ في حدود تجسّدها داخل واقعة خاصة ومحدّدة (الهنا والآن)، إنّها تشتغل كماثول لا من خلال العلامات النوعية، بل من خلال الفردية الخاصة والملموسة التي تمنح لهذه العلامات»[2]. وخلاصة القول أن العلامة المفردة هي علامة نوعية تشتغل كعلامة مفردة لأنها، وفي غياب السياق الذي يربطها بالوجود الفعلي في الزمان والمكان ينزع عنها صفة العلامة المفردة لتكون علامة نوعية. لأن العلامة النوعية هي إحساس عام مثال (الفرح) أمّا العلامة المفردة فهي تجسيد لهذه العلامة الأولى (الرّجل فَرِحٌ) ، وفرحهُ يرتبط بمكان وزمان معيّنين.

- **العلاقة القانونية أو المعيارية.**

يحيل الماثول على نفسه من خلال الثالثانية، وهي العلامة القانونية أو المعيارية وهي« قانون يشتغل كعلامة، وهذا القانون في الأصل نتاج الإنسان... إن العلامة المعيارية ليست موضوعا خاصا، ولكنها نوعى عام، نوع يدل من خلال ما تم التعارف عليه، وكل علامة معيارية تدل من خلال تجسّدها في حالة خاصة أطلق عليها نسخة»[3]. وبناءا عليه فكل علامة قانونية تخضع إلى المواصفات الاجتماعية، ومن ثمّ «فإن كلّ علامة معيارية تحتاج لكي تتجسد إلى علامة مفردة»[4].

- **الثلاثية الثانية:**

إن هذه الثلاثية الثانية هي الأكثر استعمالا والأكثر شيوعا في أدبيات السيميائيات المعاصرة وهي الأيقونة والمؤشر والرمز.

---

1 - Ecrits sur le signe : Peirce , P139.

2- ibid, p139.

3- ibid, p139.

4-السيميائيات والتأويل: سعيد بنكراد،مرجع سابق، ص115.

- **الأيقونة:**

يصرّح بورس بوجود عناصر مشتركة بين الماثول والموضوع الذي يحيل عليه، لذا فالأيقونة هي علامة تحيل على موضوعها بفضل اشتراكهما في بعض الخصائص والملامح. ويميّز بورس بين ثلاثة أنواع من الأيقونات: الأيقون/ الصورة، الأيقون/ الرسم البياني، الأيقون/ الاستعارة. والعلاقة بين النوع الأول هي علاقة تشابه، أمّا النوع الثاني فإن العلاقة بينهما هي علاقة تناظر، وفي الحالة الثالثة نكون أمام شبكة من العلاقات المعقدة، فهي تقوم على التناظر (المماثلة) والتشابه . « فالصورة تعدّ الشكل الأيقوني بمعناه المحدد مستقلا عن بعده المادي ، بينما تسعى الرسوم البيانية إلى تمثيل العلاقات القائمة بين الأشياء عن طريق العلامات التي تظهر العلاقات نفسها. وعليه فالأيقونات علامات يتحقق وجودها بالفعل ، وتنشأ بينها وبين موضوعها علاقة مشابهة حسية».[1]

وتقوم العلامة الأيقونية على «تعيين الأشياء التي تمتلك جملة ما من الخصائص التي تتوافر عليها ذاتها»[2] وضمن هذا الإطار يرى جاكبسون تفريعا آخر للعلامة الأيقونية، فمنها العلامة العضوية والعلامة الأداتية signes instrumentaux/ signe organiques[3]

ويقصد بالعلامات العضوية تلك التي تصدر عن أحد أعضاء الجسم الإنساني، ومن بينها: العلامات التي هي محور السيميائيات البصرية مثل حركة الرأس أو الوجه في إبلاغ رسالة ما.

أمّا العلامات الأداتية فهي تلك تصدر عن أدوات خارجة عن جسم الإنسان وتتمثل في الآلات.

- **المؤشر أو القرينة:**

« هي علامة أو تمثيل يحيل على موضوعه لا من حيث وجود تشابه معه، ولا لأنه مرتبط بالخصائص العامّة التي يملكها هذا الموضوع، ولكنّه يقوم بذلك لأنه مرتبط ارتباطا ديناميا (بما في ذلك الإرتباط الفضائي) مع الموضوع الفردي من جهة، ومع المعنى أو ذاكرة الشخص الذي يشتغل عنده هذا الموضوع كعلاقة من جهة ثانية»[4] وعليه فإن هذا النوع من العلامات يتسم بأنه يحيل على موضوعه بحكم التجاور أو المجاورة، «وهي نتاج التقطيعات المماثلة نظرا لأنّ هناك خلاصة لوجود علاقة ربط حيوية بين القرينة وموضوعها من جانب، ومن جانب آخر لها علاقة بمداخل

1 - السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامة، أحمد يوسف منشورات الاختلاف،الجزائر،2005، ط1، ، ص93.

2- المرجع نفسه، ص94.

3- ينظر المرجع نفسه، ص 94.

4- Ecrits sur le signe: Peirce , p158 نقلا عن السيميائيات والتأويل: سعيد بنكراد، ص119

الحواس»[1] وكمثال على ذلك الدّخان والنّار، فالدّخان دليل على النّار،رغم عدم وجود أي تشابه بينهما. يحتاج المؤشر لتحديد مكاني وزماني ، إذ لا يمكن أن يؤوّل باعتباره قرائن إلاّ ضمن السياق الذي يضمن وجودها، وهو ما يضفي عليه وظيفة مرجعية، ومن خلال هذه الوظيفة المرجعية يصبح للمؤشر في العرض المسرحي دور فعال « إذ يشتغل باعتباره ما يحيل على السيرورة السردية. ولهذا فموقعه داخل السيميوز موقع أساسي ، بل يمكن أن نمضي إلى أبعد من ذلك، فاللغة الإيمائية (اللغة الجسدية بصفة عامة) قائمة في جزء هام منها على الأمارة* فغياب هذا البعد داخل التجربة الإنسانية معناه تحويل هذه التجربة إلى كيان أعمى وأخرس وفاقد لكل قدرة على التواصل»[2]

- **الرّمز:**

ينتمي الرّمز إلى مقولة الثالثانية، ومن ثم فهو يشير إلى القانون، « ولهذا فإن العلاقة بين الماثول الرّمزي وموضوعه لا تستند إلى التشابه ولا إلى التجاور، بل تستند إلى العرف الاجتماعي الذي يعدّ قانونا وقاعدة»[3] أضف إلى ذلك أنّ للرّمز –في تصور بيرس– طابع وظيفي، يرتبط بالاستعمال عن طريق المواصفات، وهو يرادف العلامة لدى دوسوسير، علما أن سوسير قد فرق بين العلامة والرّمز «فنسب إلى العلامة الصفة الاعتباطية وإلى الرّمز الصفة التعليلية»[4]إلا أن برس« لا يقول باعتباطية الرّمز الذي لا يتوافر على حظ ليكون له معنى في ذاته مستقلا عن شرط المواضعة المشار إليه»[5] وعليه فالرّمز هو النّمط الوحيد من العلامات الذي يتوافر على معنى لا يدلّ إلاّ على ذاته بخلاف القرائن (المؤثرات) والأيقونات.

- **الثلاثية الثالثة:**

وتتعلق الثلاثية الثالثة بتلك العملية التي تمكن الكائنات البشرية من التواصل فيما بينها، وتنبثق في علاقة الماثول بالمؤول.

1- السيميائيات الواصفة: أحمد يوسف، مرجع سابق، ص90.

*- الأمارة مصطلح آخر للمصطلح الفرنسي indice ، وضعه سعيد بنكراد.

2- السيميائيات والتأويل: سعيد بنكراد، مرجع سابق،ص120.

3- المرجع نفسه، ص 121.

4-.السيميائيات الواصفة: أحمد يوسف، مرجع سابق،ص97.

5- المرجع نفسه، ص 142

- **الخبر:**

العلامة الخبرية هي التي « تشير إلى الإمكان الكيفي للعلامة التي ينشرها الذهن بالنسبة إلى موضوع ممكن»[1] وبمعنى أدق « هي علامة تشكل في علاقتها بموضوع علامة لإمكان نوعي ، إننا ندركها باعتبارها تمثل الممكن أو ذاك فقط. وبإمكان الخبر أن يوفر معلومات ولكنّه لا يؤول باعتباره يوفر معلومات»[2]. إنّ الخبر في ذاته لا يشير إلاّ إلى العناصر الأوّلية التي تتوفر عليها العلامة.

- **التصديق:**

إنّ التصديق علامة دالة على كائن فعلي، « هو علامة تشكل في علاقتها بمؤول علامة لوجود فعلي (...) إنها تستدعي بالضرورة خبرا كجزء منها لتؤول باعتبارها تُشير إلى شيء ما»[3]

وخلافا للعلامة الخبرية فإن العلامة التصديقية تكون علامة وجود واقعي بالنسبة لمؤوّلها، إذ تُقَدِّمُ لَهُ إعلاما يتعلق بموضوعه، أما العلامة الخبرية تكون علامة إمكان نوعية، وتُدْرَكُ باعتبارها تمثل هذا الشيء الممكن أو تذاك.

- **الحجّة:**

«إن الحجّة هي علامة تشكل في علاقتها بمؤولها علامة قانون. وبعبارة أخرى، فإن الخبر علامة تدرك باعتبارها تمثيلا لموضوعها من خلال طابعه المباشر، والتصديق هو علامة تدرك كتمثيل للموضوع من خلال وجود فعلي، والحجة علامة تدرك كتمثيل للموضوع من خلال طابعه كعلامة(...) إنّ الحجّة هي ذلك الفعل الذهني الذي يحاول من خلاله الشخص الذي يحكم أن يقتنع بصحة قضية ما»[4]

وخلاصة القول أنّ العلامة عند بورس هي تعبير ناتج عن تفاعل العلاقات الثلاثية، أمّا فيما يتعلق بالسيميوز فإن عملية إنتاجه لا يتفرّد بها عنصر واحد أو إثنانمن العناصر الثلاث المشكلة للعلامة (الماثول والموضوع والمؤوّل) فهو نتاج هذه العلامات الثلاث. ومن ثمّ فإن هذه العلامات تدخل في تأليفات جديدة فيما بينها لكي تشكل نمطا جديدا من العلامات. ويمكن توضيح هذه التأليفات في هذا الجدول، وهي كما تصوّرها بورس، ووضحها أونريكو كارنتيني في كتابه فعل العلامة Action de signe.

1- المرجع السابق، ص 142.
2- السيميائيا والتأويل: سعيد بنكراد، المرجع السابق، ص123.
3- المرجع نفسه ص124.
4- المرجع نفسه، ص 125.

1-1-1	العلامة النوعية الأيقونية الخبرية	إدراك لون أحمر باعتباره علامة على الجوهر التوليدي للأحمر، هذه العلامة تشغل بصفتها أيقونة ولها أبعاد العلامة الخبرية.
1-1-2	العلامة المفردة الأيقونية الخبرية	استنساخ تخطيطي لعلامة تحيل على جوهر، وهو علامة مفردة ومحدّدة سياقيا مثل علامة طرقية تشير إلى أشغال.
1-2-2	العلامة المفردة المؤشرية الخبرية	صرخة عفوية تثير الانتباه إلى موضوع هو السبب في الصرخة، وتشتغل باعتبارها خبرا لصرخة عفوية سيارة.
2-2-2	العلامة المفردة المؤشرية تصديقية	شيء يثير انتباهك مباشرة إلى شيء آخر بحكم تأثير الأول على الثاني مثال (علم يرفرف فوق برج) تفيد: أنّ الرّيح تهب من الشمال ،وذلك بفعل وجود رابط شبيه مع الظاهرة الفيزيقية.
1-1-3	علامة معيارية أيقونية خبرية	علامة نمطية تمثل تناظريا بنية موضوعها مثال: الرسم البياني في الإحصائيات
1-2-3	علامة معيارية مؤشرية خبرية	علامة نمطية مرتبطة بموضوعها تجاوريا مثال ذلك اسم علم /اسم إشارة
2-2-3	علامة معيارية مؤشرية تصديقية	يتعلق الأمر بنموذج مجرّد لعلامة وظيفتها تمييز الحضور الفعلي لموضوع يشار إليه عادة وبشكل مجرّد، من خلال خبر، وهي علامة نمطية توفر أخبارا حول موضع ما.
1-3-3	علامة رمزية خبرية معيارية	علامة نمطية تحيل على فكرة عامة، (مفهوم، قسم)، إنّها لفظ علم ينظر إليه باعتباره نوعا، اسم مشترك.
2-3-3	علامة معيارية رمزية تصديقية	علامة نمطية تحيل على فكرة أو قسم يصدق بشكل فعلي على قسم مثال: إثبات يعود إلى حالة فردية.
3-3-3	علامة معيارية رمزية حجاجية	إنّها الشكل المجرّد للقياس وتتشكل نسخته، وفق بيرس، من علامة مفردة تصديقية رمزية، إنها علامة نمطية تحيل على الموضوع بواسطة مجموعة من العلامات النمطية المنظمة مثال: نظرية علمية.[1]*

*- يمكن القول إنّ فهم هذه التصنيفات يتطلب معرفة بالأسس الفلسفية، علما أن بيرس يستند في ذلك إلى رؤية فلسفية، فبدون ذلك يصعب فهم هذه التصنيفات ، وقد وجدنا في رصدنا لها بعض اللبس وكمثال لذلك العلامة المعيارية الرّمزية الحجاية التي هي الشكل المجرد للقياس فتتشكل نسخته وفق بيرس من علامة مفردة رمزية تصديقية (2-3-2) ولكن علينا وذلك استنادا إلى قواعد التأليف أن نعرض لها باعتبارها علامة مفردة رمزية حجاجية (2-3-3).

1-1 'action du signe :enrico carentini : éd louvain –la- neuve , bruxelles 1984,p52.

ينظر السيميائيات والتأويل: سعيد بن كراد ، ص127/126.

ينظر العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه:إمبرتو إيكو، تر سعيد بنكراد، ص109-110-111.

4-3-2- تصنيف أمبرتو إيكو:

يكشف إيكو في كتابه العلامة Le signeالصادر (1973)، وفي تقديمه لمختلف التطورات للعلامة، تسعة معايير تصنيفية للعلامة: حسب مصدر العلامة، وحسب حكمها الطبيعي والمصطنع، وحسب درجة خصوصيتها السيميائية التمييز بين العلامات المحضة والعلامات الوظائف مثل الأشياء المستعملة عادة، أمّا المعيار الرابع فهو القصدية ودرجة وعي الباث، وكذلك معيار خامس وهو القناة الطبيعية وجهاز التلقي.

كما صنف العلامة حسب العلاقة بين الدّال والمدلول، وحسب ما تتسم به العلامة أو ما لا تتسم به من قابلية إعادة الإنتاج، وحسب نوع العلاقة بين العلامة والمرجع، وأخيرا حسب: السلوك الذي تثيره العلاقة عند المتلقي. لكن ليس لكل هذه المعايير نفس الأهمية: «فالتصنيفات المعتمدة للمصدر أو لقناة الإرسال (المعيار الأول والمعيار الخامس) لا تهمّ إلا التجلي المادي للعلامة (الدّال بمصطلحات سوسير)، أمّا المقاييس المعتمدة للحكم المصطنع أو الطبيعي، وتلك التي تعتمد الحكم القصدي أو غير القصدي المعيار الثاني والمعيار الرابع، فإنها تلتقي في كونها تعوّض بالتّمييز بين العلامات المرسلة قصدا والعلامات التنبيهية»[1].

وسنحاول الوقوف عند التصنيف السابق حسب معاييره التّسعة مكتفين بدراسة ما يتعلّق بتصنيف العلامات التي ينظر إليها باعتبارها تتمتع بهذا الوضع، وهي العلامات التي تلعب دورا في العلاقات الإنسانية.

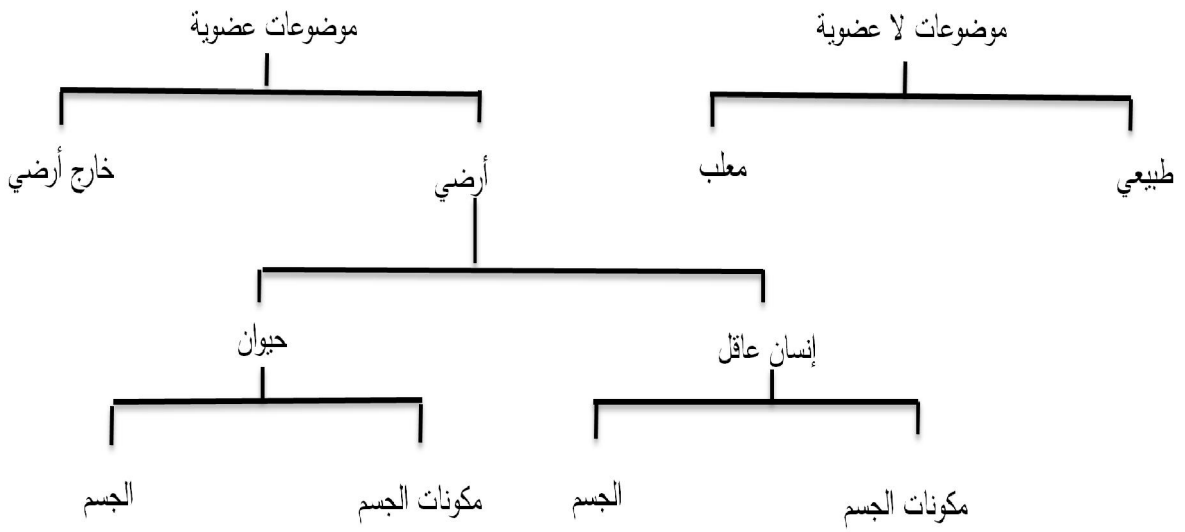
1- المعجم الموسوعي الجديد في علوم اللغة: دوكرو وشافار تر عبد القادر المهيري/ حمادي صمود، دار سيناترا، تونس 2010، ط1، ص 218.

✓ **مصدر العلامة:**

ويتفرع مصدرها إلى عضوي ولا عضوي، وسنختزلها في الرّسم الآتي:[1]

الشكل رقم 13 .

مصدر العلامة



✓ **دلالة الاستنساخ أو الافتراض Abductionحسب بيرس:**

تمييز يفصل بين العلامات الاصطناعية والعلامات الطبيعية، وهو تمييز قدّمه أندريه لالاند في 1914–، الأولى ينتجها كائن ما (إنسان) بشكل واع استنادا إلى أعراف بعينها، من أجل تبليغ شيء ما إلى شخص ما، يقول لالاند: « العلامات المصطنعة هي تلك التي تكون علاقتها بالشيء المدلول ناتجة عن قرار إرادي واع وغالبا جماعي»[2] والثانية (العلامات الطبيعية) لا ينتجها الإنسان، وهي غير قصدية ومصدرها الطبيعة، ونحن من يقوم بتأويلها، فهي"«التي لا تكون علاقتها بالشيء المدلول ناتجة إلاّ عن قوانين الطبيعة»[3].

1– العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، أمبرتو ايكو، مرجع سابق، ص64.

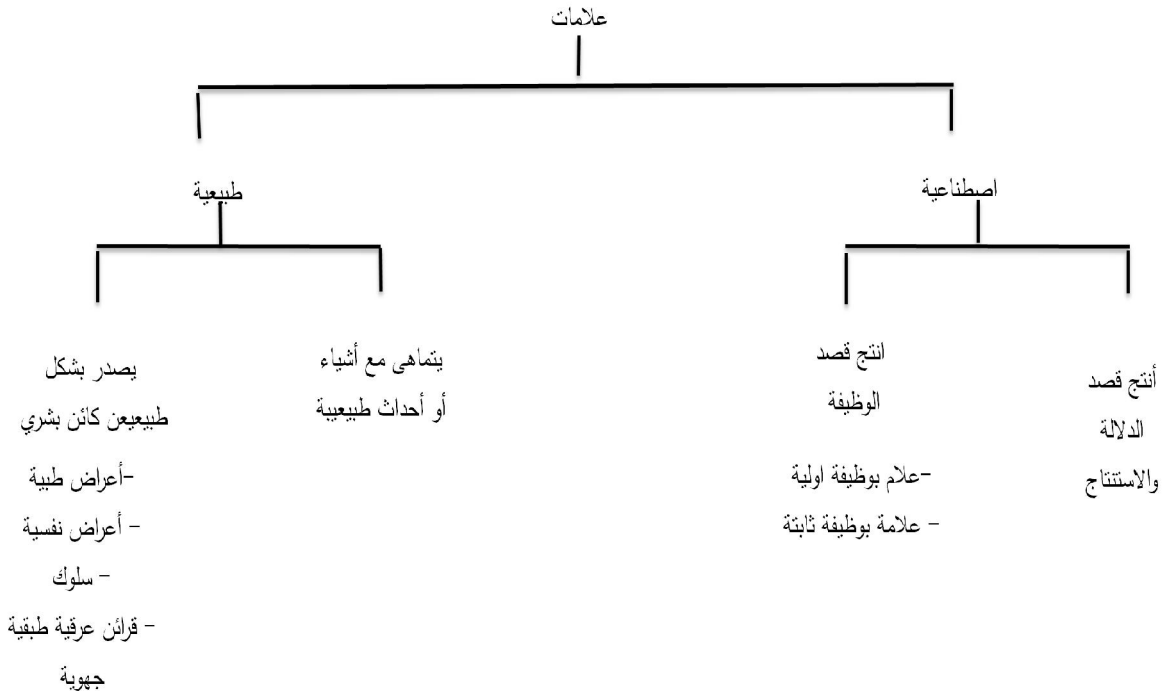
2– مدخل إلى السيمياء في المسرح: زياد جلال، المملكة الأردنية–عمّان 1992،ط1،ص29.

3–المرجع نفسه ،ص 29.

✓ **درجة الخصوصية السيميائية:**

يرتبط المعيار الثاني بالمعيار الثالث درجة الخصوصية السيميائية، ويمكن استخلاص ذلك الارتباط في الرسم[1].

الشكل رقم: 14 .



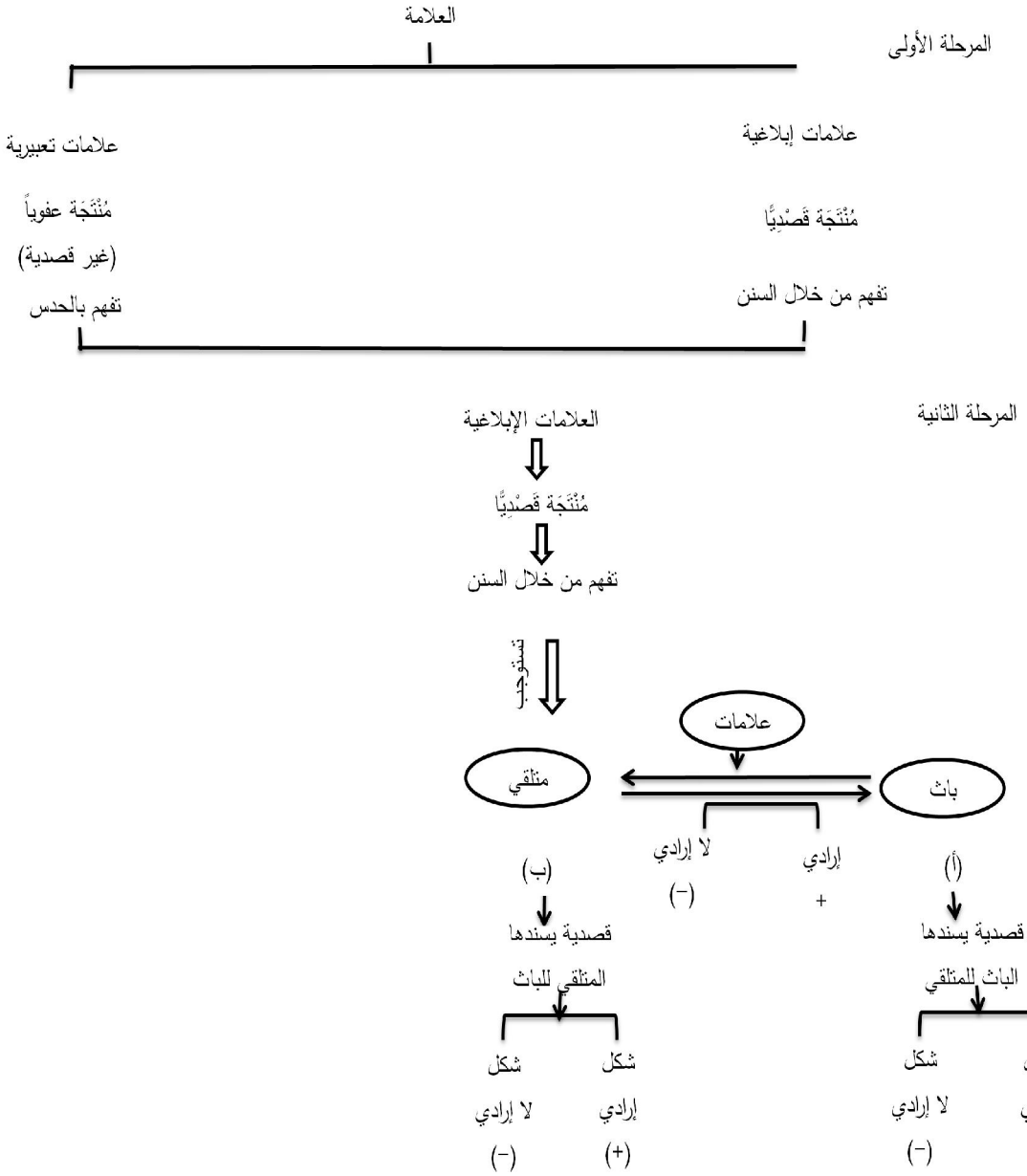
نقصد بالاستنساخ هو تلك السيروة المنطقية – الفكرية التي ترتبط بالعلامة- ولن تكون كذلك إلاّ إذا تمّ تأويلها باعتبارها علامة على شيء ما، ومن التعريفات التي تُبِيْحُ الاستنتاج ضمن الحقل السيميائي تعريف وورف الذي مفاده أن:« العلامة كائنا نستنتج منه حضور أو وجود السالف والآني لكائن ما»[2]

أمّا المعيار الرابع : **القصدية ودرجة وعي الباث**، يمكن تقديم هذا المعيار في هذه الترسيمة، التي يمكن تفريعها إلى نقطتين أو على مرحلتين:

1- العلامة: أمبرتو إيكو: تر سعيد بنكراد، ص72.

2- المرجع نفسه،ص 67.

الشكل رقم: 15.

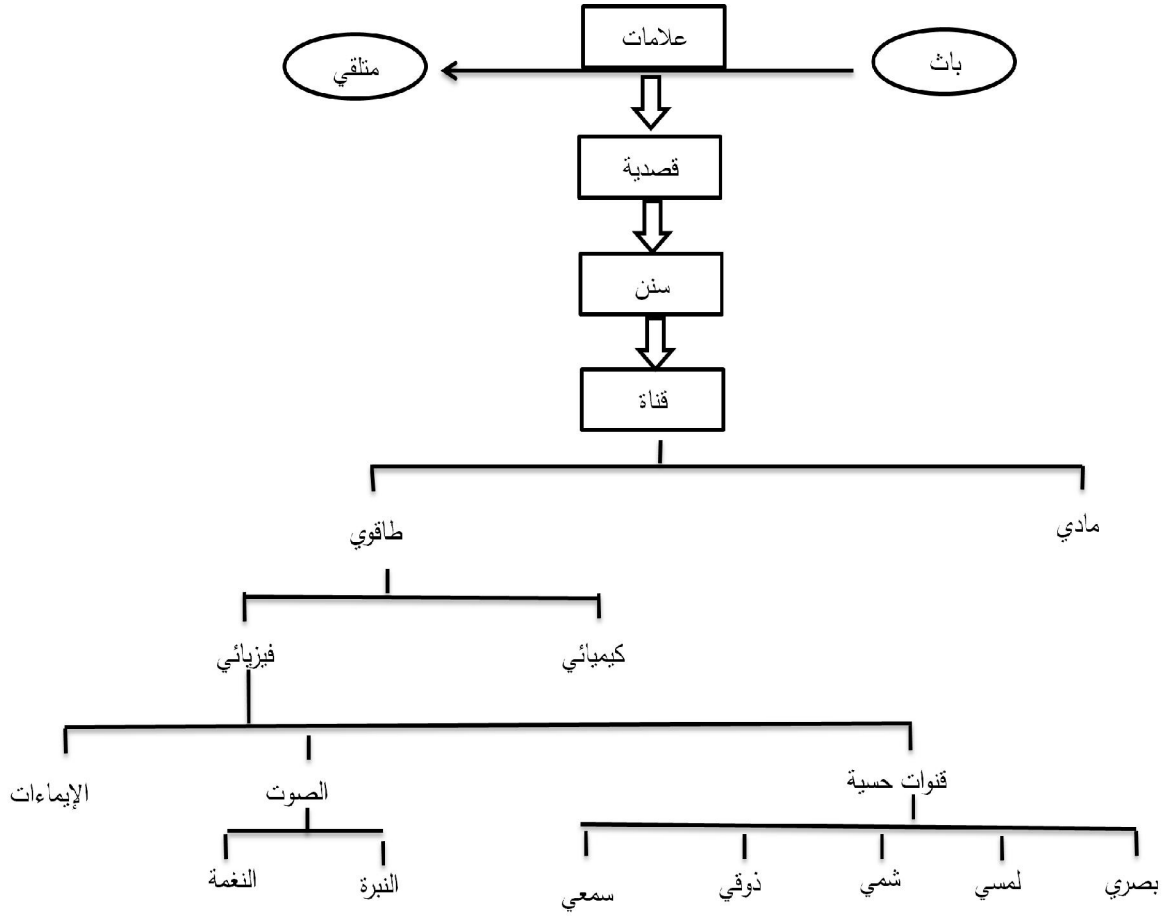


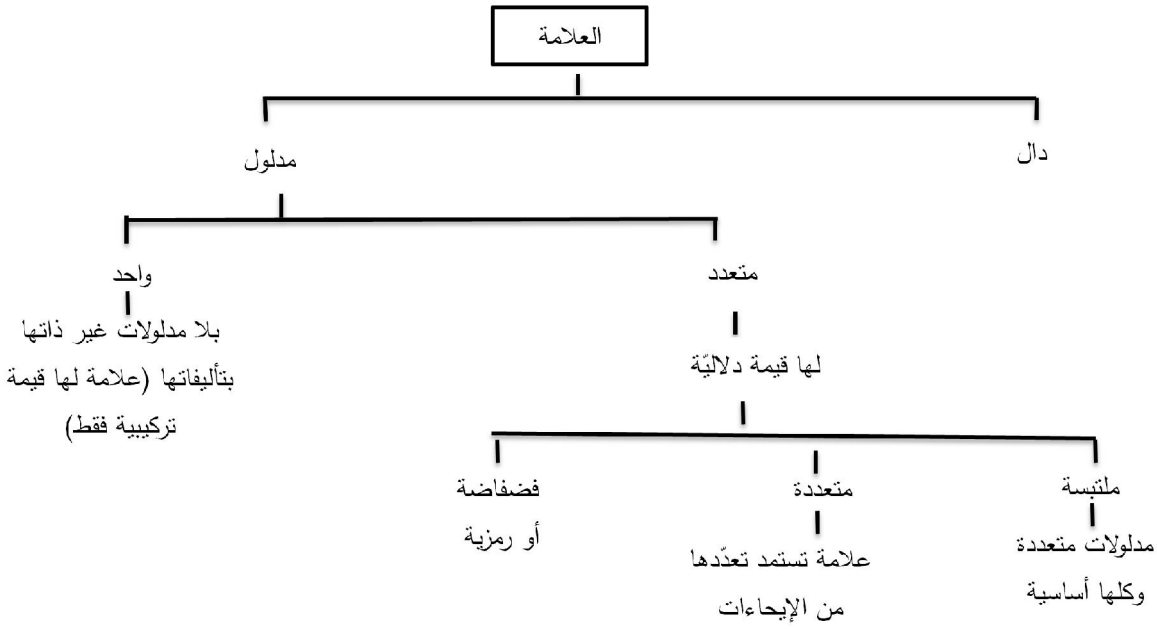
تصدر العلامات بشكل إرادي أو غير إرادي عن الباث (أ) أو المرسل إليه (ب) ، ويسند المتلقي للباث قصدية ما (أب) بشكل إرادي أوغير إرادي، كما يُسنْدُ الباث للمتلقي قصدية يريد أن يصدقها المتلقي، وهو أمر يرتبط بالواقع العملي للعلامات وطريقة استعمالها من طرف الباث لغاية الإقناع والتأثير في الآخر.

المعيار الخامس: **القناة الطبيعية وجهاز الالتقاط الإنساني:**

يرتبط المعيار الخامس بالمعيار الرابع من خلال الغاية الإقناعية التي سعى الباث إيصالها للمتلقي، ولا تتحقق هذه الغاية إلا عبر قنوات مادية وطاقوية التي تستخدم في بث هذه العلامات.

الشكل رقم: 16 .

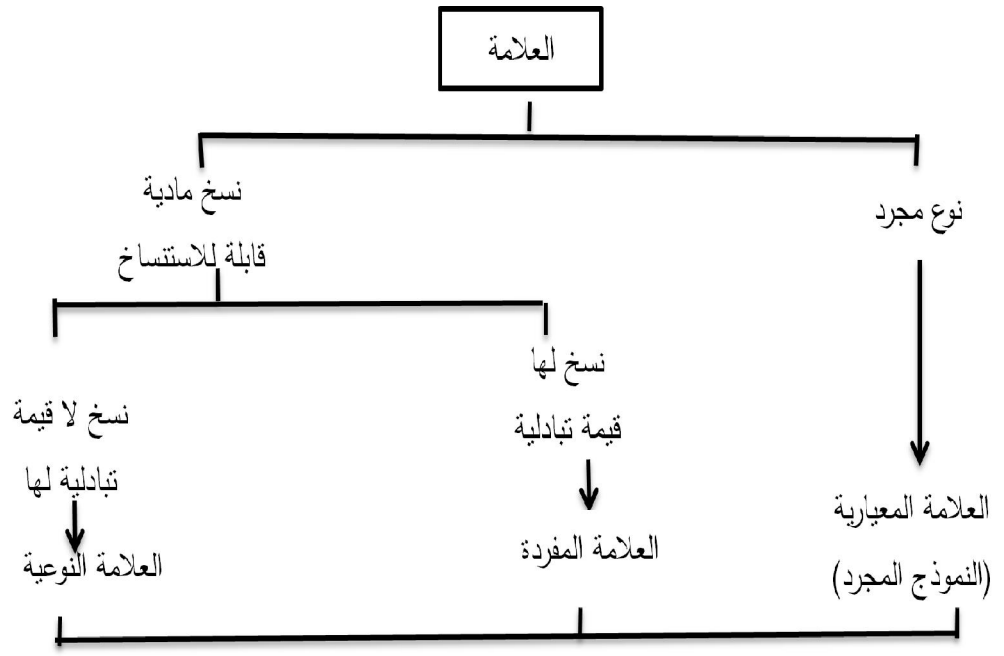

علامات
باث
متلقي
قصدية
سنن
قناة
مادي
طاقوي
كيميائي
فيزيائي
الإيماءات
الصوت
النغمة
النبرة
قنوات حسية
بصري
لمسي
شمي
ذوقي
سمعي


العلامة
دال
مدلول
متعدد
لها قيمة دلاليّة
ملتبسة
مدلولات متعددة
وكلها أساسية
متعددة
علامة تستمد تعدّدها
من الإيحاءات
فضفاضة
أو رمزية
واحد
بلا مدلولات غير ذاتها
بتأليفاتها (علامة لها قيمة
تركيبية فقط)

المعيار السابع: **إنتاجية الدوال:**

يرتبط مفهوم انتاجية الدوال بمفهوم الاستنساخ، ويعني النقل أي نقل العلامة من الصورة المجرّدة إلى صورة أخرى، وذلك لا يقتضي إزالة الصورة الأولى بل يقتضي إثبات مثلها في مادة أخرى، مثال القطعة النقدية التي تتحدد قيمتها باعتبارها علامة من خلال قيمة المادة التي استنسخت منها (ذهب، أورانيوم، إلخ...) والذهب أو غيره علامة معيارية يقيم داخل العلامة المفردة وهي الورقة النقدية ويمكن أن نختصر ذلك في هذا الرسم:

الشكل رقم: 18 .



العلامة في ذاتها (الماثول يحيل على نفسه (المفهوم البيرسي)

المعيار الثامن: **نوعية العلاقة مع المرجع (الموضوع)**

يلخص هذا المعيار في إحالة الماثول على موضوعه فيشكل أيقونة، ويشكل مؤشرا ، كما يشكل رمزا (أنظر تصنيف بيرس للعلامة)

لكن إيكو يطرح تساؤلات تأسس عليها هذه المعيار، **هل المؤشر علامة لها رابط سببي مع موضوعها؟وهل هذا الرابط مباشر أم يتطلب زمنا؟**

يجيب إيكو عن هذه الفرضيات فيقول: « يمكن أن نردّ على هذه الفرضيّة أنّ الدّخان لا يمكن أن يكون علامة إلاّ إذا كانت النار غير مرئية، وحينها فإنّ الدخّان علامة لا وجود له إلاّ في غياب النّار، وبنفس الطريقة، فإن آثار

الأقدام لا تساوي القدم إلا إذا غابت هذه الأقدام»[1] والمراد من هذا، أن إذا حضرت النّار أو القدم فلسنا في حاجة لاستنتاج وجودها انطلاقا من الدّخان أو الأثر، وعليه فإنه في حضور النار لا يعدّ الدخان علامة، وكذا بالنسبة للأقدام فإن حضورها يجعل من الآثار (لاعلامة) وفي حديثه عن الأيقونة ينفي إيكو عنها خاصيتي التشابه والتطابق مع موضوعها، فيقول: « إنّ تعريف الأيقونة أكثر غموضا مما سبق. أوّلا وقبل كل شيء لأن العلامة الأيقونية لا تمتلك خصائص الشيء الذي تحيل عليه، وإلاّ كان هناك تداخل بين الايقونة وموضوعها»[2]. وعليه فالأيقونة ليست علامة شبيهة بالموضوع الذي تعيّنه لأنّها تعيد إنتاجه، وإنما لأنها قائمة على بعض الشروط التي حدّدها إيكو[3]:

الشرط الأول: ثقافي إذ لا يمكن خلق علامة أيقونية من موضوع غير معروف.

الشروط الثاني: من نوع طباعي يقيم تطابقا بين الأدوات الطباعية وبين بعض الخصائص.

الشرط الثالث: هو إقامة صيغ لاستنساخ التطابقات المدركة بين سمات التعرّف والسمات الطباعية.

ومن ثم فإن العلامة يمكن أن تكون أيقونات ويمكن أن تكون رموزا، ويمكن النظر إليه باعتبارها مؤشرات، وذلك وفق السياق الذي تظهر فيه وكذا الاستعمال الذي تمنحه إياه الدلالة، فالصورة التاريخية مثلا يمكن أن تمثل مؤشرا أو أثرا على صدقية حدث تاريخي ويمكن اعتبارها أيقونة كما يمكن اعتبارها أيضا رمزا لمرحلة تاريخية معينة.

المعيار التّاسع: **السلوك الذي تثيره العلامة عند المتلقي**

ارتبط هذا المعيار بالتصنيف الذي حدّده موريس والذي يعتمد على معايير سلوكية (أنظر إلى تصنيف موريس للعلامة).

ومن هذه المقاييس (المعايير التسعة) احتفظ أصحاب المعجم الموسوعي الجديد في علوم اللغة بأربعة بدت لهم ذات معنى بليغ وهي: [4]

- ✓ تمييز أول حسب قابلية إعادة إنتاج العلامة إلى علامات أو أنظمة علامات.
- ✓ تمييز ثاني يتم بناء على علاقة العلامات بمرجعها.

1- العلامة: إيكو، المرجع السابق،ص 92.

2- المرجع نفسه، ص95.

3- المرجع نفسه ، ص98.

4- المعجم الموسوعي الجديد في علوم اللغة: دوكرو وشافار، مرجع سابق، ص218، ص219، ص220

✓ تمييز ثالث يتم حسب نمط التمفصل بين الشفرات التي لا تتمفصل والشفرات ذات التمفصل الأوّل والشفرات ذات التمفصل الثاني والشفرات ذات التمفصل المزدوج.

✓ تمييز رابع يتم حسب التحديد المتبادل بين الدّال والمدلول، وهو تحديد يتباين قوة وضعفا، وهكذا يقع التمييز تقليديا في ما يخصّ اللّغات الطبيعية، بين العلامات الأحادية المعنى والعلامات الملتبسة، والعلامات المتعدّدة المعنى.

4-3-3 تصنيف كاوزان tadeuz kawzan

سار كاوزان على نهج مدرسة براغ، بالاستناد إلى البنيوية، ولاسيما في تسويم العرض المسرحي، إذ يقصد التسويم (وقد ذكر هذا سابقا في حديثنا عن العلامة في المسرح)، «كل شيء في التمثيل المسرحي علامة»[1].

وقد قدّم سنة 1969 تصنيفا منطلقا فيه من تصنيف لالاند الذي فصل بين العلامة الطبيعية والعلامة الاصطناعية. ولعلّ ما أضافه كاوزان في تحديده للعلامة المسرحية هو جعلها علامة اصطناعية فقط ولا وجود لما هو طبيعي، ويعرّف العلامة الطبيعية بأنّها «تلك العلامة التي تنشأ علاقتها مع الشيء الذي تدلُّ عليه عن قوانين طبيعية»[2].

أمّا العلامة الاصطناعية فهي: « تلك التي تتأسس علاقتها مع الشيء المدلول إليه على قرار إرادي، ويكون في الغالب جماعيا مشتركا»[3].

وبما أن معيار التمييز بينهما، (بين العلامة الطبيعية والعلامة الاصطناعية) هو القصديةL'intentionnalitéفإنّه يكون على مستوى الإرسال L'emissionفالعلامة التي تتجه دون قصد التدليل، أو دون إرادة إيصال معلومة أو رسالة هي علاقة طبيعية.

هكذا ميّز كاوزان بين العلامتين، وواصل تميزه بين العلامات وبالأخص بين العلامة الاعتباطية Arbitraireوالعلامة المعللة (المبرة)motivé.

1- سيمياء المسرح والدراما: كير إيلام، تر: رئيف كرم ، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، 1992، ط1، ص33.

2- semiologe du théatre, tadeuz kauzan,p25.

3- semiologe du théatre, tadeuz kawzan,p25.

ما الذي ينتج عن العلامة الاعتباطية والعلامة المعللة؟ألا نخاطر بالانتقال من الاعتباطي إلى المعلّل والقصدي أو العكس؟وذلك بالانتقال من الوضع الداخلي للعلامة إلى وضعها الخارجي أو السياق السيميائي؟ أو باعتبار وجهة نظر المرسل عوض وجهة نظر المتلقي أو بالانتقال من العلامة الطبيعية إلى العلامة الاصطناعية أو من فضاء حضارة إلى أخرى. وهكذا فإن متغيرات العلامة من حيث كونها قصديّة أو اعتباطية تتموقع على محاور كثيرة، قد تتقاطع: محور تعاقبي (سيرورة تاريخية)، محور جغرافي، محور اجتماعي وثقافي، محور العمليّة التواصلية، محور بنيوي. أمّا بخصوص العلامات الموظفة في المسرح فإن مجرد استعمالها ضمن العرض يكسبها عادة مستوى من القصدية أعلى من مستوى قصديتها الأصلي في الطبيعة أو الحياة الاجتماعية[1].

أمّا الصنف الخامس من العلامات هي العلامة الاصطلاحية أو التوافقية signe conventionnelوهي العلامة« التي تنشأ عن اتفاق معترف به ضمن جماعة ما أو ما ينشأ عن اتفاق متبادل أو عن قاعدة متقبّلة»[2] وكمثال على ذلك ألوان إشارات المرور هي علامات اصطلاحية كما حاول ، إضافة إلى ذلك ، وفي موضع آخر أن يؤسس تصنيفا آخر للعلامة المسرحية وأنساق العلامة وتصنيف ظواهرها، وإرجاع كل نسق إلى ميدان اشتغاله، إن كان من الممثل أو خارج الممثل. وهذا التصنيف سيكون منطلقا ومرجعا للتصنيف الذي سنعتمده في بحثنا.

ويمكن اختزال هذا التصنيف في هذا الجدول:

الممثل	علامات سمعية	الزمان	علامة سمعية	النّص المنطوق	1) الكلمة 2) النغمة والنبرة
	علامات بصرية	المكان والزمان	علامات بصرية	تعبير الجسد	3) المحاكاة 4) الإيحاء 5) الحركة
		المكان	علامات بصرية	مظهر الممثل الخارجي	6) الماكياج 7) تصفيف الشعر 8) الملابس
خارج الممثل (الفضاء المسرحي)	علامات سمعية	الزمان	علامات سمعية	أصوات غير لفظية	9) الموسيقى 10) المؤثرات الصوتية

1Ibid p39.ينظر

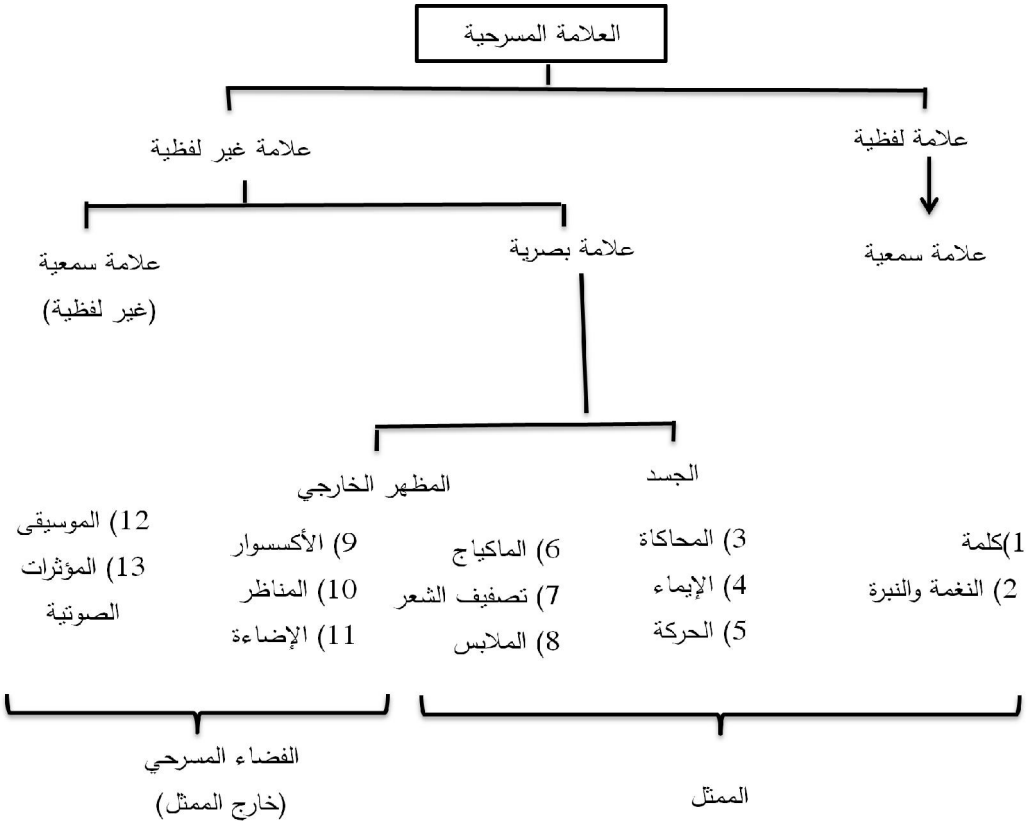
2- ibid p 41.

	علامات بصرية	المكان والزمان	علامات بصرية	شكل خشبة المسرح	11) الأكسسوار 12) المناظر 13) الإضاءة

وملخص ذلك أنّ كاوزن قد جمع كل ما يدخل في بنية العرض المسرحي، واعتبر العرض متضمنا لِ ثلاث عشرة منظومة من العلامات، منها ما هو سمعي ومنها ما هو بصري، منها ما يرتكز على الممثل ومنها ما هو خارج عن الممثل.

أمّا تصنيفنا في هذا البحث فلا يخالف عمّا سبق إلاّ من حيث المنطلق، إذا انطلقنا من طبيعة العلامة في المسرح. وقد فصلنا بين العلامة اللّفظية والعلامة غير اللّفظية ويمكن أن نلخص هذا التصنيف في هذا الرّسم:

الشكل رقم: 19 .



وسنعتمده في تحليلنا لمكونات العرض المسرح لاحقا.

5- التراث والعلامة التراثية.

في البداية، وقبل الخوض في موضوع الدراسة (العلامة التراثية، سنتعرّف على عناصر المادّة التراثيّة المختلفة، وذلك من الناحيتين اللّغوية والاصطلاحية.

5-1 التراث لغة:

إذا تأملنا الدّلالة المعجميّة لكلمة تراث، فهي مشتقة من فعل ورث، وأصل [الثاء] [واو]؛ أي وُرَاثٌ ثمَّ قُلِبَت [تاء] تراث. لأنها أَجْلَدُ من الواو وأقوى فصارت تراثٌ، وتعني ورث الوارث، صفة من صفات الله عزّوجلّ، وهو الباقي الدائم الذي يرث الخلائق، ويبقى بعد فنائهم، والله عزّوجل يرث الأرض ومن عليها، وهو خير الوارثين. أي؛ يبقى بعد فناء الكلّ.

وَرِثَهُ مالَهُ ومَجْدَهُ، وورثهُ عنه ورْثاً وَرِثَةً ووِرَاثَةً وإراثةً.ورث فلان أباه، يرثه وراثة ومِيرَاثًا ومَيراثاً، وأورث الرّجل وَلَدَهُ ما لاً إيراثاً حَسَنًا، ويقال: ورثت فلانا مالا أَرِثهُ وِرْثاً وورثًا إذا مات مورثك فصار مِيراثه لك. وقال الله تعالى إخبارا عن زكرياء ودعائه إيّاه:«**هَبْ لي من لَدُنّكَ وليّاً يرِثُنِي ويرث من آل يعقوب**»أي يبقى بعدي فيصير له ميراثي. والوِرثُ والإرث والتراث والميراث ما ورث وقيل الورث والميراث في المال، والإرث في الحَسَبِ.

والتراث: ما يُخلّفه الرّجل لِوَرَثَتِهِ[1].

5-2 التراث اصطلاحا:

ارتبط مفهوم التراث لغة بمفهومين أحدهما مادي يتعلق بالتركة المالية والثاني معنوي يرتبط بالحسب والنسب. بيد أن مصطلح التراث قد وظِّفَ في حقول الدّراسات النقديّة والإنسانية بمفهوم آخر وهو «التراث هو كلّ ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة»[2] «والتراث بمعناه الواسع هو ما خلّفه السلف للخلف من ماديات ومعنويات أيّا كان نوعها»[3]، وهي أيضا « ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد، والمشتمل على القيم الدينية والحضارية بما فيها من عادات وتقاليد سواء كانت هذه القيم مدوّنة في كتب التراث، أو مبثوثة بين سطورها،

1- لسان العرب، ابن منظور، أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم، دار المعارف القاهرة، (دت)، (دط)،ج6، ص4132-4136.

2- التراث والتجديد- موقفنا من التراث القديم: حسن حنفي ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،2002،ط5، ص13.

3- التراث العربي الإسلامي، دراسة تاريخية ومقارنة، محمد سليمان – –ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، (دت) ،ص 13.

أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن»[1]. ويوضّح قوله أكثر فيقول السيد علي إسماعيل :«إنّ التراث هو روح الماضي ورح الحاضر وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به، وتموت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه، أو فقده»[2].

وتجدر الإشارة هنا إلى ضرورة التفريق بين مصطلح التراث والموروث، رغم أننا نجد الجابري لا يفرّق بينهما إذ يعرّف التراث فيقول:« التراث هو الموروث الثقافي والفكري والدّيني والأدبي والفني.»[3]وإنّ الفرق بينهما يكمن في الاستمرارية والجمود، فالتراث قابل للديمومة والحياة في حين يفقد الموروث دوره الوظيفي.

وإذا تأملنا مصطلحي الإرث والتراث فإنّ «الإرث هو ما يرثه الابن عن أبيه بعد أن يموت هذا الأخير، فهو عنوان عن اختفاء الأب وحلول الابن محلّه، أمّا التراث فهو ما يبقى حاضرا في الخلف من السلف وبالتالي فهو عنوان على حضور السلف في الخلف»[4]

ليس التراث ما نخلّفه وراءنا ولا هو بماض مضى وانقضى ، بل هو ما يحدّد مآلنا ومصيرنا، وضمن هذا التحديد نورد تحديدا لأدونيس، يقول: «ليس التراث ما يصنعك بل ما تصنعه.التراث هو ما يولد بين شفتيك ويتحرك بين يديك. التراث لا ينقل بل يخلقُ»[5]

صحيح أن التراث يرتبط في صورة من صوره بالماضي لكن لا يعني التزامه كليا بهذا الماضي، فعملية استعادة التراث وتملّكه من جديد يقتضي محاورته وتأويله بكيفية تراجعية كما أنّ فهمه يتطلب تأويلات لا نهائيا واستيعابه يقتضي أن تنظر إليه من خلال البني ة التاريخية، ومعالجته بأدواتنا العلمية المعاصر، وبفكرنا الإيديولوجي يقول. حسن الحنفي –الذي أصرّ على ضرورة العودة إلى الماضي لفهمه جيدا، وقراءته قراءة سياقية ووظيفية– « الحديث عن القديم يمكن من رؤية العصر فيه ، وكلّما أوغل الباحث في القديم،وفكّ رموزه، وحل طلاسمه، أمكن رؤية العصر والقضاء على المعوّقات في القديم إلى الأبد، وإبراز مواطن القوّة والأصالة لتأسيس نهضتنا المعاصرة»[6] كما فهم عباس الجراري الطريقة التي نتعامل بها مع التراث من خلال منظور تاريخي جدلي يقول:« إن الإرتباط وثيق بين الماضي والحاضر

1- أثر التراث في المسرح العربي سيّد علي اسماعيل ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دار المرجاع الكويت،2000، دط،ص40.

2- المرجع السابق،ص 40.

3- التراث ومشكل المنهج، محمد عابد الجابري: دار توبقال للنشر ، الدّار البيضاء،1986، ط1، ص74.

4-المسألة الثقافية في الوطن العربي محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،1999، ط2، ص88.

5- الثابت والمتحوّل (بحث في الاتباع والابداع عند العرب)، علي أحمد سعيد: أدونيس: دار العودة بيروت، 1983، ط4، ج3، ص 313..

6- التراث والتجديد (موقف من التراث القديم) حسن حنفي ، مرجع سابق، ص17.

والمستقبل في علاقة جدلية حتمية، تجعل الماضي منعكسا على الحاضر، ومؤثرا في المستقبل، وتجعل بذلك حركة التاريخ كلّية لا تتجزّأ»[1]

أمّا الجابري فقد فهم قراءة التراث من خلال أدوات جديدة وعقليّة معاصرة، تنطلق من خلال تصوّرات بنيوية داخلية واستقراء لحيثيات الموروث مرجعيا وتاريخيا، قصد استقراء أبعاده الإيديولوجية لمحاربة التخلّف من جهة وطغيان المستعمر من جهة أخرى . فقراءة الجابري للتراث هي قراءة ثلاثية الأبعاد تستند إلى ثلاث مراحل منهجية أساسية: الطرح البنيوي الدّاخلي ، الطرح التاريخي، والطرح الإيديولوجي. يقول الجابري:«هناك ثلاث خطوات متداخلة لكنّنا نعتقد أنّها يجب أن تتعقب بهذا الترتيب حين ممارسة البحث أمّا عند صياغة النتائج، فإنّ بيداغوجيّة الكتابة، تقتضي في المرحلة الراهنة علىالأقل ، الأخذ بيد القارئ من باب التحليل التكويني والطرح الإيديولوجي، والانتهاء إلى الصّرح البنيوي»[2]

إذن ومن خلال هذه التعريفات نقول أن التراث هو الذاكرة الممتدّة حتى الحاضر والمستقبل، فما أنتجه السابقون، هو تراث لنا نحن الآن، وفي الحاضر، وما ننتجه نحن اليوم هو تراث للاحقين وهكذا....

5-3 التراث والثقافة

يربط فوزي العتيل في تعريفه بين التراث والثقافة، فيقول:« التراث هو الثقافة أو العناصر الثقافية التي تلقاها جيل عن جيل، أو التي انتقلت ن جيل إلى جيل آخر...»[3]

والحقيقة أن هذا التعريف شديد العمومية والغموض. فمصطلح التراث يظهر في ثلاث معان مختلفة ،« قد نشترك في نقطة أساسية ، تُعَدُّ المضمون الأصلي للمصطلح وهي فكرة انتقال شيء ما عبر الزمن، وهو المضمون الذي وجب المحافظة عليه في المقام الأوّل.

وعليه يمكن تفسير كلمة التراث بالمفاهيم الآتية:

1) التراث بماهو شفاهي
2) التراث الشعبي
3) التراث كرواية شعبية.

---

1 -الثقافة في معترك التغيير عباس الجراري، دار النشر المغربية، الدّار البيضاء ، (دت)، (دط)، ص56-57.
2-الخطاب العربي المعاصر ،محمد عابد الجابري،: المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، دار الطليعة بيروت، 1982 ،(دط)، ،ص86.
3- الفلكلور ما هو؟: فوزي العتيل، دار النهضة العربية للنشر، القاهرة، 1977، دط، ص76.

ويقترب مفهوم التراث اقترابا وثيقا من مفهوم الثقافة ، «بل إن هيرسكوفيتسherskovitsيرى أن التراث مرادف للثقافة»[1].

كما عرّف علماء الأركيولوجيا الأمريكية تعريفا مفيدا من نفس النوع مؤداه أن "التراث شكل ثقافي يتناقل اجتماعيا ويصمد عبر النفس»[2].

ويدرج ماجريجور تحت مفهوم التراث «الخصائص البشرية العميقة الجذور على نحو أو آخر، اي الاتجاهات الثابتة أو الطرق الثابتة في أداء الأشياء التي تتناقل من جيل إلى آخر»[3].

كذلك عدّ علماء الفلكلور الأوروبيون مفهوم التراث مماثلا لمفهوم الثقافة، ويوضّح سانتيفSaintyveالتراث فيقول: «لا يشتمل فقط على ما يقال أو ما يحكى وإنما أيضا على ما يفعل، وما يظهر للعيان»[4] ويشتمل التراث حسب التعريف السابق الذكر على ما هو مادي وهو التراث الذي يقوم على ما يفعل وما يظهر للعيان، هذا من جهة ومن جهة ثانية فهو يشتمل على ما هو لا مادي، وهو التراث الذي يرتبط بالقول . وهذا التقسيم قد اعتمده أعضاء الورشة التكوينية المنعقدة بنواكشوط، الذي سنفصله لاحقا.

التراث والثقافة كلمتان غائمتا المفهوم ، غامضتا الدّلالة، واسعتا النطاق، يصعب أن يحويهما تعريف أو يحدّدهما مصطلح، ولقد أثارتا كثيرا من التساؤلات، وتعددت الإجابات وتباينت حول مفهوميها وحَوْل العلاقة بينهما. وعليه فإن الثقافة كما تعرّفها الأنثربولوجيا هي ذلك الكل المعقد الذي يتضمن المعرفة والمعتقد والفنّ والقانون والعادات الاجتماعية، أي هي كل ما يتضمن التراث.

وتولد عن هذه الثنائية نوع من أنواع التراث وهو التراث الثقافي، ويقصد به «كلٌّ مكوّن من مجالين متكاملين: التراث الثقافي المادي والتراث الثقافي اللّامادي»[5].

1- قاموس مصطلحات الأثنولوجيا والفلكلور: إيكة هولتكرانس تر: محمّد الجوهري، حسن الشامي، دار المعارف، مصر،1973، ط2، ص89.

2- المرجع نفسه، ص89.

3- المرجع نفسه ،ص 89.

4- المرجع نفسه ، ص 90

5- دليل مسير أنظمة الكنوز الإنسانية الحيّة بالمغرب العربي- ورشة تكوينية بمساهمة :- المعهد الموريتاني للبحث العلمي IMRS /المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة/- اليونيسكو، انعقدت في نوفمبر 2007بنواكشوط، من اقتراح عبد الرحمان أيوب ، ص9

ويظهر التكامل بين المجالين في كون «المكوّنات الماديّة للتراث الثقافي تتضمّن في ذاتها المكونات اللامادية للتراث الثقافي، ومن جهة أخرى ، وأن هذه المكوّنات اللّامادية تُمَثِلُ بشكل أساسي الذاكرة الفورية أو قصيرة المدى بحسب الاصطلاح الشائع، والذاكرة بعيدة المدى أو القديمة للمكوّن الثقافي والمادي من جهة ثانية»[1].

وقد ورد تعريف يفصل بين المجالين ويصل بينهما، يقول هذا التعريف الواردة اتفاقية بشأن صون التراث الثقافي غير المادي: « يقصد بعبارة التراث الثقافي غير المادي، الممارسات والتّصورات وأشكال التعبير والمعارف والمهارات، وما يرتبط بها من آلات وقطع ومصنوعات وأماكن ثقافية»[2].

وعلى ضوء هذا التعريف، يتجلّى التراث الثقافي غير المادي في المجالات الآتية:

1) أشكال التعبير الشفوي: أمثال /أساطير/ ألغاز/ حكايات شعبية وخرافية.
2) فنون وتقاليد أداء العروض: الحلقة/ الحكواتي أو القوّال/ حْجَا...
3) المعارف والممارسات المتعلقة بالطبيعة والكون.
4) المهارات المرتبطة بالفنون الحرفية التقليدية.

قد يرتبط المجال الرّابع المذكور أعلاه بالتراث المادي، ولذلك قد وضّحنا منذ البداية طبيعة العلاقة بين المجالين المادي واللاّمادي، فهما وجهان متكاملان للتراث الثقافي، قد يصل الأمر إلى الجمع بينهما، والمادية أو اللامادية ما هي إلاّ وصف التراث الثقافي الذي هو كلٌّ دينامي حيوي قابل للتجدّد والإثراء.

وقد تجاوز أعضاء اللجنة التكوينية المنعقدة بنواكشوط بتاريخ 2007 التقسيم الوارد أعلاه، منطلقين من أن الذاكرة الإنسانية تتوزع إلى فروع أربعة، فما يفعله الإنسان ينطلق من**فكرة الفعل**/ وكلّ ما يقوله يصدر **عن فكرة القول**، وجميع تجلياته ومدركاته متأتية عن إدراكه لذاته في علاقتها بالكون والوجود، (**فكرة الإدراك**) من جهة، وعن تمظهره سواء بتوظيف كيانه المادي أو عقله لتجسيد البعض من قدراته أو برسم مخياله في صور ذات دلالات رمزية **فكرة التمظهر** من جهة ثانية.

وقد رأى الأعضاء أن ممارسات الإنسان وتجلياته في الحياة اليومية لا تعد تجسيدا ماديا ولاماديا لمحتويات الذاكرة وعليه فالأنسب لتوزيع مكوّنات التراث الثقافي بشِقيه المادي واللامادي يكون ضمن استقراء ذاكرة الإنسان من خلال أفعاله وأقواله ومدركاته وتمظهراته.

1- المرجع السابق، ص09.
2- اتفاقية بشأن صون التراث غير المادي، باريس 17 اكتوبر 2003، المادة الثانية: مادة التعريفات،ص03.

الفئة الأولى: الفعل:«وتسجل تحت هذه الفئة جميع المعارف المتعلقة بما تنجزه يد الإنسان»[1] أو كما وصفوها باليد العاقلة، لأنها «تتذكر الحركات التي تعوّدت عليها طيلة السنين بالمحاكاة والتكرار واستمرارية الممارسة، من أجل إنتاج ما تروم فكرة الفعل إعادة إنتاجه»[2]، أو اليد المتعددة «لأنها تتصرّف بطرق متعددة وتعالج مختلف المواد فتكون مطواعة لمختلف الأوضاع والمجالات»[3] مثال: المنجل/ الغربال/ المحراث...

الفئة الثانية : القول: وتشمل هذه الفئة جميع أشكال التعبير الشفوي التي يلجأ إليها الأفراد، بهدف:

أ) «لتواصل فيما بينهم (اللّغات/ اللّهجات...).

ب) إعادة إنتاج مخيالهم الجماعي بلساني الشعر والنثر، وفي أشكال سائرة مثل: الحكاية والخرافات والأساطير والملاحم...»[4]

الفئة الثالثة الإدراك: «وتشمل هذه الفئة المعارف المتعلقة بمختلف التظاهرات التي يمارسها أفراد مجتمع ما للتعبير عن معتقداتهم أو بتعبير أدق عن تمثلاتهم الغيبية»[5] وتحيل مرجعيات التظاهرات على حالات معقدة جدا، «تتمحور بصفة أساسية حول لعلاقة التي يقيمها الإنسان مع الغيب»[6]

الفئة الرابعة: التمظهر:وتتمحور هذه الفئة حول سِجِلَّين: الأول استعراضي (اللّعب) والثاني رمزي (الرّموز).

(1) **السجل الاستعراضي**: ففي تعاطيه اللّعب يتمظهر الإنسان جسديا وذهنيا أي «يظهر علنا تلك القدرات والطاقات الكامنة فيه أو الظاهرة على كيانه البدني، والتي تتمحور جميعها حول طاقة أساسية في بناء الذات الإنسانية،و يفرزها الإنسان كلما دفعته إلى ذلك عوارض ذاتية أو خارجية»[7] ويقصد بالعوارض الذاتية والخارجية طاقة المنافسة والتسلية، ويترجمان شكلين من أشكال تمظهر الفرد والجماعة في المجتمع.

(2) **السجل الرّمزي** : تشكل الرّموز قسماً هاما من لغة مجوعة بشرية ما، اختار الإنسان أن يرتبها لترجمة ما يراه ويدركه حسب ذاته، كما توفر «الكثير من ذاكرة تلك المجموعة البشرية أو على الأصح عن ذاكرة تمثلاتها، ومع

1- دليل ميسر أنظمة الكنوز الإنسانية الحية بالمغرب العربي : مرجع سابق، ص 30
2- المرجع نفسه، ص 30
3- المرجع نفسه، ص 30.
4- المرجع نفسه، ص 30
5- المرجع نفسه، ص 31
6- المرجع نفسه، ص31
7- المرجع نفسه، ص 32.

أن مجموعة الأشكال هذه مادية فإنّها ذات بعد مجازي»[1] ،وعليه فإن فهم الرموز هو الوقوف عند المسكوت عنه والبحث في مدلولاتها التي يعطيها المخبر (هو الذي يَحْمِلُ الذاكرة التراثية، وله قوّة حافظة وهو موضع مؤتمن للحفظ) لكلّ رموزِه وقد تختلف مدلولات الرّمز (الدّال) من مخبر إلى آخر وذلك باختلاف المقام والسياق.

وعليه فإن التراث عامّة والتراث الثقافي خاصة قد ارتبطا في التحديد بالقول والفعل والإدراك والتمظهر. وهذا التفريع سنعتمد عليه في تحليلنا لاستعمال العلامة التراثية في العروض المسرحية المختارة.

إنّ التراث ضرورة حياتية، يتعلّق أساسا بمواجهة الذات نفسها، مواجهة تتطلب إعادة بناء الذات. من خلال إعادة بناء التراث وإعادة تفعيله في الواقع.

خلاصة: استعمال العلامة التراثية في المسرح

لئن كان هذا العنصر خلاصة الفصل التمهيدي فإنّه سيكون مقدّمة للفصول اللّاحقة، ولئن كان العرض المسرحي وهو يعيد استثمار العلامات اللّفظية وغير اللّفظية في انتاجه للدّلالة المسرحية فإنّه يقدّم من خلال ذلك استعمالات مختلفة في الفهم والقصد، لأنّ (العرض المسرحي) يختار كيفيات محدّدة في القول والفعل والإدراك والتمظهر والبناء، وإنتاج التخييل المسرحي، ولأنّه يُعَبِّر عن الحاجة إلى المسرح، والحاجة إلى تفعيل التراث وتطويعه، فالتطويع لا يرتبط بالمحاكاة وإنّما هو استعمال للتراث بأنواعه المختلفة والمذكورة سالفا لملائمة متطلبات الزمان والمكان. وعلى الرّغم من أنّ فنون العرض الدرامية العربية تملك إمكانات هائلة في التعبير إلاّ أنها لم تصل إلى الآن لطريقة النهل من هذه الفنون الشعبية. فقد سعى الفنان المسرحي العربي عامة والمغاربي خاصة إلى الاستعانة بالتراث كأحد أنواع التناص. وقد تولدعنه مولود هجين لا هويّة له، في حين أن تطويع التراث في المسرح هو تطويع التراث للحاضر مع نظرة فيها استباق واستشراف، وذلك بالخلاف، بل الصدام معه، مع التراث بهدف إعادة قراءته، إعادة خلقه أو إبداعه من جديد كخطوة لإبداع الحاضر. ولعل المسرحيات التي ستكون مدونة الدراسة والبحث نماذج لها الاتجاه الذي تعامل مع التراث لا لمحاكاته وإنّما لتطويعه، ولا لتوظيفه وإنّما لاستعماله.

كما لا يفوتنا أن نقف في هذه الخلاصة عند مصطلح الاستعمال الذي خُصّ بمبحث في هذا الفصل التمهيدي، ومجمل القول أن الاستعمال يلحقه البحث بجهات، فقد ينظر فيه لاستعلام حال المتكلّم وعلاقته بالعلامة من حيث معناها الحقيقي أو المجازي، كما ينظر فيه لاستعلام حال العلامة من حيث أنها حقيقة أو مجاز في المعنى المستعمل، وينظر فيه أيضا لاستعلام حال المتلقي و المؤول من حيث أنه يتأثر ويؤثر في استثمار العلامة.

1- المرجع السابق ، ص 34.

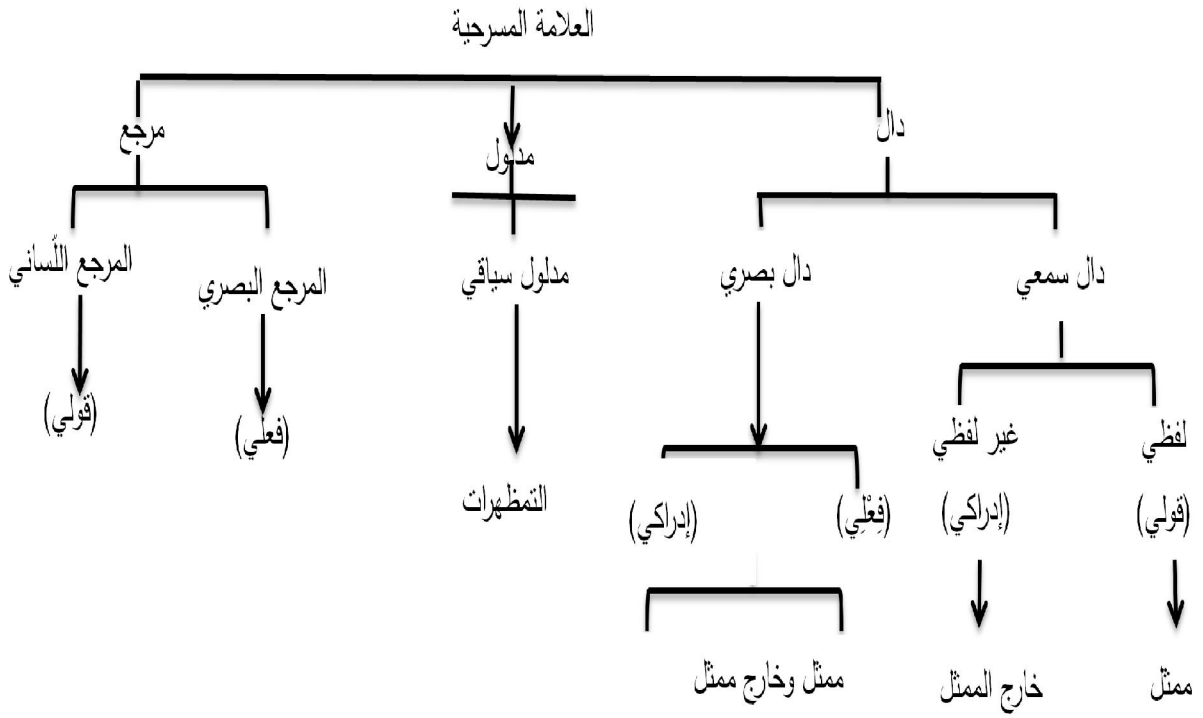
والعلامة المسرحية تنقسم كباقي العلامات إلى دال ومدلول وتحيل على مرجع، لكنها تختلف عنها في كون العلامة المسرحية تتفرع إلى دوال سمعية وبصرية ومدلولات سياقية تنتج عن التفاعلات القائمة بين العلامات المختلفة في العرض المسرحي.

وعليه فإن دلالة العلامة المسرحية تتعدى المعاني التقريرية المباشرة إلى معاني إيحائية رمزية، ومن ثمّ فإن علاقة المدلول بالدّال ليست نهائية وثابتة بل هي دينامية ومتحوّلة. أمّا المرجع المسرحي فيجمع بين المرجع البصري الشاخص على الخشبة، والمرجع اللّساني المتضمن فيه الحوار.

إنّ تعدد الدّلالات la polysémie اينتج عن تعدد الاستعمالات واختلافها أحيانا وتباينها أحيانا أخرى.

ويمكن اختزال ما ذكر سالفا في هذه الترسيمة:

الشكل رقم: 20 .



الفصل الثاني:

العلامة في العرض المسرحي

بين سلطة التشكيل وسلطة القراءة

1- المسرح بين أدبية النص ومسرحانية العرض:

1-1- في مفهوم العرض المسرحي:

1-2- في مفهوم النص وعلاقته بالمتلقي:

2- عتبة على عتبات العروض المسرحية

2-1- صناعة العنوان:

2-2- مستويات تشكيل العنوان

2-2-1- البنية اللفظية أو التماسك النحوي:

2-2-2- البنية المعنوية والتماسك الدلالي

2-3- وظائف العنوان

2-4- العنونة التراثية والشخصيات التراثية:

2-4-1- شخصية شهرزاد:

2-4-2- شخصية الحكواتي:

2-4-3- شخصية جحا

2-4-4- شخصية حيزية:

3- العلامة التراثية في المسرح وآليات استثمارها

3-1- بناء الشخصية التراثية في العروض المسرحية بين التعريف والتحويل

3-1-1. الشخصية بين البقاء والموت:

3-1-2. شخصية جحا: بين الحقيقة والواقع:

3-1-3. شخصية شهرزاد بين الماضي والحاضر:

3-1-4. شخصية الحكواتي بين الأول والأخير:

3-1-5. شخصية حيزية بين شعرية الحكي وشاعرية الغناء:امتداد الماضي في الحاضر

3-2- الممثل بوصفه علامة وحامل للعلامات

3-2-1 العلامات التراثية البصرية

3-2-1-1- اللباس كعلامة تراثية فعلية

3-2-1-2- الفضاء المسرحي كعلامة تراثية (الديكور)

3-2-2- العلامات التراثية السمعية

3-2-2-1- العلامات التراثية القولية

3-2-2-2- الموسيقى كعلامة تراثية إدراكية

1- المسرح بين أدبية النص ومسرحانية العرض:

1-1-في مفهوم العرض المسرحي:

يعتبر العرض المسرحي اليوم بمثابة المعطى الأساسي الذي يجب الانطلاق منه لتحليل بنية العمل المسرحي، فالمسرح الذي يريده أداموف Adamovهو «المسرح الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بالعرض»[1] والعرض هو حدث فريد أو بناء لا يستند ولا يشبه إلا نفسه، وليس له مثيل في عالم الأفكار، إن العرض «ليس شيئا آخر سوى إسقاط حالات إنسانية بصور مخفية في عالم محسوس، يجب على المسرحية أن تخلق مكانا يلتقي فيه العالم الظاهر مع العالم الباطن كي يتلامسا ويتصادما»[2]، وعليه، فإن هذا التصادم ينتج عنه نظاما معقدا للغاية، لا يمكن قصره على شفرة واحدة أو مجموعة من الشفرات المكونة له، وهذا النظام يسمى العرض.

إن الكتابة الركحية المكوّنة للعرض المسرحي تتضافر في بلورتها كتابات فنية متعددة «كتابة بالصوت، كتابة بالجسد، كتابة باللون، كتابة بالإيقاع والنغم، كتابة لفظية درامية، الخ..»[3]، وإن تنوع وتعدد الكتابات المبثوثة في منظومة خطاب العرض يزيد من تشابك المدلولات، «والعرض المسرحي مجموعة أو نظام من العلامات ذات طبيعة مختلفة، تتعلق بعملية الاتصال، إن لم يكن بشكل كلي فبشكل جزئي، نظرا لأن العرض يتضمن سلسلة معقدة من المرسلين (تربط بينهم علاقة حميمية) وسلسلة من الرسائل التي ترتبط ببعضها البعض برباط وثيق ومعقد، وذلك وفق شفرات شديدة التحديد، ومن المتلقين المتواجدين في نفس المكان ونفس الزمان»[4].

وعن المرسلين فهم المخرج والممثل والتقنيين في الإضاءة، وفي السينوغرافيا وتصميم الأزياء..الخ أما المتلقين فيختلفون عن بعضهم البعض رغم أنهم يشتركون في مكان التلقي وزمان التلقي.

ويتميّز العرض المسرحي بتنوّع مادته التعبيرية وتعددها (لفظية وغير لفظية، سمعية وبصرية..).ويستلزم العرض المسرحي قراءة تزامنيةوسنكرونية، ترتبط بزمن العرض إذ لا يمكن إعادة إنتاجه لأن العرض فن يومي لا يظل نفسه في اليوم التالي، فالمسرح كما أراده آرتو Artaud «فن العرض الواحد، فن النتاج الواحد..، إنه فن اليوم وعرض الغد الذي يسعى لأن يكون نفس فن الأمس، يقدمه أشخاص يتبادلون أمام متفرجين مختلفين»[5].

---

1): la parodie / ArthurAmadov, cherlot. Paris,1958, P11,

نقلا عن نحو نظرية لسانية مسرحية (مسرح سعد الله ونوس نموذجا: محمد اسماعيل بصل، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1996، دط، ص29.

2- المرجع نفسه، ص29.

3- المصطلح المسرحي عند العرب، أحمد بلخيري، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع،1999، ط1، ص126.

4 - Lire le théâtre :Anne Ubersfeld, Tome 1, éd Belin,1996, P20.

5-Ibid, P11.

إن العرض المسرحي «يتأسس على العلامات الأيقونية التي تقدم شكلا تصويريا للواقع الذي تتكون منه العلامات التي لا يعني أنها لن تخضع لأنظمة متعارضة أيضا ومكونة خطابا بنيويا»[1].

قد نميل في طرحنا هذا إلى الرأي القائل بأن العرض المسرحي هو الركيزة الأساسية للمسرحي وما النص إلا مكون ثانوي كبقية المكونات الأخرى التي يحتاجها العرض، لأن النص المسرحي هو ذاك النص الذي ينجز فعل الفرجة، ومن خلال ثنائية الاحتفالية الحية والارتجالية التي تتم بين المتفرجين والممثلين، وضمن هذا السياق يقول آرتو في حديثه عن المسرح الحقيقي: «المسرح الذي يحرك المتفرج، ويؤثر فيه...، المسرح الحقيقي هو مسرح تواصلي معدّ، مؤثر لا يقيد في نص مكتوب...»[2].

قد نطرح في هذا المجال مجموعة من الأسئلة، تطرح إشكالات في قراءة المسرح عامة والنص المسرحي خاصة، وأهمها:

1- هل يتسم النص المسرحي بسمة خاصة، تميزه عن النصوص الأخرى؟

2- هل يمكن أن يستغني النص عن العرض؟

3- هل يمكن أن يستغني المسرح عن النص؟.

1-2- في مفهوم النص وعلاقته بالمتلقي:

النص هو عبارة عن آلة كسولة (جامدة) Machine paresseuse، يستلزم على القارئ عملا مشتركا دائما وضاربا لملء فراغات وبياضات، النص ليس إلا آلة افتراضية.

وقد عرّف إمبرتو ايكو النص، وليس النص المسرحي فحسب، فرأى النص آلة جامدة، ومن أجل إنقاذه، على القارئ أن يكشف الحجب عن البياضات والفراغات، فيتخيل أن كل سطر يخفي دلالة خفية، إذ الكلمات تخفي ما لا تقوله عوض أن تقول، وعليه فإن مجد القارئ يكمن في اكتشاف أن بإمكان النص أن تقول كل شيء باستثناء ما يود الكاتب قوله.

إن الكشف عن دلالة ما، تجعلنا ندرك أنها ليست الدلالة الجيدة، والدلالة الجيدة هي التي ستأتي بعد حين، ومن ثم فإن القارئ الحقيقي هو الذي يقتنع ويفهم أن سر النص يكمن في عدمه.

1- لغات خشبة المسرح: بافيس باتريس: تر، سباعي السيد، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1993،دت ص10

2- نحو نظرية لسانية مسرحية :محمد إسماعيل بصل ، مرجع سابق ، ص 29.

إن مفهوم الجمود أو الكسل الذي حمله تعريف إيكو، يرتبط بمفهموم انغلاق النص، الذي هو آلة كسولة تحتاج إلى قارئ نموذجي un lecteur modèleيفعل في التوليد مثلما فعل الكاتب في البناء والتكوين، ويكون قادرا على تحيين Actualisationالنص بالطريقة التي كان يفكر بها الكاتب»[1].

فالقراءة التي تحدث عنها إيكو هي القراءة النشطة والمنشطة للآلة.

في مفهوم النص المسرحي:

ارتبط تعريف إيكو للنص بكل نص وليس تحديدا بالنص المسرحي، والحال أن هذا الأخير قد عرف بكونه الآلة الأكثر كسلا وجمودا.

وقد يرجع ذلك إلى طبيعة علاقته الغامضة والمبهمة بالعرض، ولعل الفرق الجوهري بين النص المسرحي والعرض يتصل بالتلفظ: أي بمن يتكلم «فالمتكلم في الحوار هو الشخصية، أي ذاك الكائن الورقي الذي تخيله المؤلف ورسم ملامحه، وقد تختلف الملامح من متلقّ إلى آخر، أما في العرض فإن المتكلم هو الممثل، هذا الكائن بشحمه ولحمه، يتنقل من مكان إلى آخر. [2]

ويمكن إقامة مقارنة بين النص الدرامي والعرض من خلال مكوناتهما.

النص الدرامي	العرض المسرحي
مادته التعبيرية لفظية	مادته التعبيرية لفظية وغير لفظية
تتم قراءته بشكل تعاقبي دياكروني خطي	تكون قراءته تزامنية وسنكرونية
يوظف مادة سيميائية متجانسة (سمعية في الأغلب) (اللغة)	يوظف مادة سيميائية غير متجانسة (بصرية سمعية)

إن النص الدرامي لا يتحقق وجوده إلا حين يندمج في العرض، «وأن دلالته لا تكتمل إلا إذا داخل المقام التلفظي الذي يختاره له المخرج، ولعل هذا ما يجعل النص الواحد يمكن أن يكون أساسا لعروض عديدة ومتباينة حسب الدلالة التي يمنحها إياه هذا المخرج أو ذاك»[3].

1- فعل القراءة وإشكالية التلقي، محمد خرماش: ، مجلة علامات عدد 100، 1998، ص53.

2- مدخل لقراءة الفرجة المسرحية: محمد التهامي العماري، دار الأمان، الرباط، 2006، دط، ص20.

3- المرجع نفسه، ص20.

وعليه فإنه يصعب « فهم إنتاج النص الدرامي دون أن نستحضر في الذهن أن هذا النص ما كان له أن يوجد لولا وجود تصور قبلي عن التمسرح أو المسرحة *La Théâtralité فنحن من المستحيل تأكيدا أن نكتب للمسرح ونحن نجهل عنه كل شيء. معنى هذا أن العرض يسبق النص في الوجود»[1].

وعليه، فالنص الدرامي « هو مخطوطة غير مكتملة، تنتظر عرضها على المسرح، لا يتخذ النص معناه إلا بهذا العرض، بما أنه بطبيعته مقسم إلى خطابات مسهبة وأدوار عدة لا يمكن فهمها إلا عند تأديتها من قبل الممثلين في سياق ومضمون عملية القول الذي يكون قد اختاره المخرج»[2].

وقد يعني ذلك أن تتعدد العروض للنص الواحد، وأن تتضاعف معاني النص من خلال العروض المتخيلة، وربما هذا ما يؤكد صعوبة تصور عرض بدون نص، وصعوبة تصور نص دون عرض. وتؤكد آن أمبرسفيلد هذا التعقيد والتشابك في علاقة النص بالعرض، فتتحدث عن النص المثقوب Texte Troué والأكثر ثقبا، وهو أن النص مليء بالفجوات المقصودة التي يترك المؤلف أمر ملئها لمختلف الفنانين والفنيين المشتغلين في إنجاز العرض.

ونص المخرج الذي يوجد داخل ثقوب نص الكاتب، بفرز الظروف السياقية التي تحيط بالشخصيات وباقي العناصر المساهمة في تداول الخطاب.

من هنا يمكن اعتبار الممسرحيات التي تتخلل العمل المسرحي بمثابة دفتر للإخراج المسرحي يجيب عن أسئلة النص المسرحي المثقوب، ولعل الثقب يتأكد من خلال اقتضائه (النص) لمجموعة علامات غير لفظية وعلامات لفظية ترتبط ببعضها البعض في علامات منسجمة ومتماسكة في العرض المسرحي.

كسول ومثقوب صفتان ينتقصان من تحديد واضح للنص المسرحي، أضف إلى ذلك فكرة التحيين التي تحدثنا عنها سالفا، والتي تختلط مع الركح الملموس والواقعي والمؤرخ، الذي يرى بالعين المجردة، وآني يرتبط بسياق معين ومقام معين.

قد نظن أنه لا يمكننا قراءة المسرح، لأن المختص يفلت بصعوبة من قلق التفسير أو محاولة تفسير نص مفتاحه سارد، ومن حقنا أن نسأل إذا كان الأمر كذلك، **فهل يجب أن نعدل عن قراءة المسرح أو أن يقرأ كأي موضوع أدبي؟**

---

*التمسرح: مفهوم قائم على شكل مبدأ التعارض بين الأدب والأدبية، والتمسرح يكون بشكل خاص في ما هو مسرحي صرف (مشهدي)، التمسرح هو الميزة الجوهرية والمميزة لخصوصية المسرح، ينظر **معجم المسرح باتريس بافيس، تر ميشال خطار، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1915، ط1، ص536**

1- مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، محمد التهامي العماري، مرجع سابق ، ص21.

2- معجم المسرح: باتريس بافي، تر ميشال خطار، مرجع سابق، ص461.

سؤال طرحناه من كثرة الاهتمام والحديث عن أسبقية النص أو العرض في العمل المسرحي، ولعل هذا الجدال جعل الاقتراب من العمل المسرحي صعب لأن هذه الأمور لم يتم الحكم والحسم فيها، فالإجابة عن السؤال المطروح، **هل المسرح هو نص مكتوب أم نص منطوق؟** نستطيع نحن هنا أن نقدم إجابة سريعة فنقول إن العمل المسرحي هو نص وعرض أو عرض ونص، وهذا يعني أنهما متصلان ببعضهما البعض باعتبارهما وجهان لعملة واحدة.

إذن إن المسرح هو نص مكتوب، فهو كذلك « ليس من أجل أن يقرأ بالطريقة التي يقرأ فيها النص الشعري أو الروائي وإنما بطريقة الفرجة ضمن إطار احتفالي*»[1]

ويمكن أن نعتبر أن السيميائيات باعتبارها العلم اللساني الذي يدرس حياة العلامات داخل المجتمع من خلال الملاحظة في ماهية الأشياء والتحقق فيها واستقراء منطقها، وسبر نظامها ودلالتها، قادرة على تنظيم هذا النزاع القائم على التقسيم والفصل بين النص والعرض والحديث عن أفضلية التعبير الشفوي وأسبقية التعبير الخطي.

« ومن أجل قراءة المسرح قراءة سليمة، موضوعية وممكنة، فإنه لابد من الابتعاد عن (إرهاب النص) و(إرهاب العرض) على حد تعبير آن أبرسفيلد لأن المسرح يرتكز في الواقع على مجموعتين متقاطعتين من العلامات، مجموعة العلامات اللفظية للنص المكتوب، ومجموعة العلامات اللفظية وغير اللفظية للنص المعروض»[2]

*الإطار الاحتفالي أو الاحتفالية هي في الأصل فكرة تختزلها كلمة وهذه الكلمة هي الاحتفال، لكن ليس الاحتفال بمعناه الواحد، المعنى المعجمي الذي يقفز على روح الاحتفال، ولا يقف على الأساسي في جوهره وفلسفته.وبهذا يبقى سجين المعنى الفلكوري والأنثربولوجي العام. لقد ارتبطت الاحتفالية بالمسرحالمسرحي مع أنها ليست مسرحا وكفى، فهي بالأساس حَرَكَة – مُحَرِّكْ حرّكت فعل الكتابة وفعل القراءة وحرّكت فعل الاجتهاد، وحرّكت بنية المسرح بالهدم والبناء.الاحتفالية إذن هي مشروع مسرحي معرفي جمالي، وموقف فكري وجداني إنقلابي، يخرج من حدود (الأنا) المنغلقة إلى (النحن) المنفتحة وذلك لتحرير المسرح من الفلكورية، وتدمير المفهوم الإنعكاسي للثقافة.إن الاحتفالية هي الإبداع قبل كل شيء، إبداع أبدي وفني وفكري واجتماعي، لا يعرف له حدودا معينة، ولا يمكن أن يتوقف عند نهاية ما. أنظر **الاحتفالية وهزات العصر عبد الكريم برشيد، منتدى الفن والثقافة، الدار البيضاء، 2007. ط1.**

1- نحو نظرية لسانية مسرحية: محمد إسماعيل بصل،مرجع سابق، ص35.

2- المرجع نفسه، ص36.

2- عتبة على عتبات العروض المسرحية

تطور مفهوم الشعرية عند جيرار جينت من شعرية النص إلى شعرية المناص* paratexte، فبعد أن كانت الشعرية في صوره الثلاث(Figure 1-2-3) هي بحث في كيفية تشكل الحكي في النص (وهو موضوع السرديات)، وسع دائرة الشعريات في كتابة عتبات Seuils(1987) الذي خصه بالحفر في مناطق متاخمة للنص، لأنه رأى بأن النص أو الكتاب قلما يظهر عاريا من مصاحبات لفظية أو أيقونية تعمل على إنتاج معناه ودلالته، كاسم الكاتب والعناوين والإهداء..* فالمناص Paratexteمصطلح « ما يزال يشهد حركية تداولية وتواصلية في المؤسسة النقدية العالمية، للعلاقة التي ينسجها بما يحيط بالنص، وما يدور بفلكه من نصوص مصاحبة وموازية وبفعالية جمهوره المتلقي له»[1]. يقول سعيد يقطين في مقدمة كتاب عتبات:« النص بناء، لا يمكننا الانتقال بين فضاءاته المختلفة، دون المرور على عتباته، ومن لا ينتبه إلى طبيعة ونوعية العتبات يتعثر بها، ومن لا يحسن التمييز بينها، من حيث انواعها وطبائعها ووظائفها، يخطئ أبواب النص فيبقى خارجه، أو حتى عندما يدخل إليه، يبقى خارج فضاء النص لأن ما انتهى إليه لا يسلم نفسه إليه، لأنه ليس الفضاء الذي يقصد»[2]

إن عملية الوقوف عند عتبات النص بالمسائلة، والتحليل تنبه القارئ إلى مسالك ممكنة لدخول النص بقراءات مختلفة، فهي على أهميتها لفهم النص لا يمكن أن تكون بديلا تاما عن دور اللقاء الفعلي بين القراءة والنصوص نفسها»[3] لأنها « لا تمثل سوى مداخل على القارئ أو الباحث أن يعبر من خلالها إلى فضاءات الإقامة التي تمثلها النصوص»[4].

ولعل من العتبات التي سنقف عندها هي عتبة العنوان وقد ارتأينا أن تكون وقفتنا وقفتان، وقفة في صناعة العنوان، ووقفة في البحث في وظائفه.

---

* تعددت المقابلات الترجمية التي قدمت لمصطلح Paratexte: فقد ترجمه " محمد بنيس "بالنص الموازي" " ومختار حسني" بالتوازن النصي، "وعبد العزيز شبيل" بالنص المحاذ.

1- عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص): عبد الحق بلعابد، منشورات الاختلاف، الجزائر ،2008، ط1، ص26.

2- المرجع نفسه، ص15.

3- عتبات النص الأدبي، حميد لحمداني، علامات في النقد، م12، ح46، ديسمبر 2002، ص11.

4- الكتابة الروائية عند واسيني الاعرج، كمال رياحي: منشورات كارم الشريف، تونس،2009، ط1، ص23.

2-1- صناعة العنوان:

يشكل العنوان المفتاح الضروري لسر أغوار النص ففي المجال الأدبي والنقد الأدبي يعد العنوان مفصلة الأثر الفني، فقد عرفه جيرار جينيت: « بما هو عتبة تحيط بالنص، بله عن كونه يقتحم أغوار النص، وفضاءه الرمزي الدلالي»[1].

وقد درس ريكاردو J. Ricardou 1972 عناوين الروايات بلاغيا، فركز على هيمنة العنوان في الغلاف باعتباره الباب الذي سيفتح للقارئ، إن الغلاف هو الشاشة التي ينتشر فيها العنوان، والقارئ مدعو للسفر في دهاليزه الممتدةومتابعتها حتى المخرج الوحيد.

كما اهتم بما سماه الجذر التوليدي، أي عنوان النص، وعملية التوليد، أي تشكيل النص، فالعنوان حسب ريكاردو هو الرحم الخصب الذي يتخلق فيه النص وينمو ويتمخض.

كما قدم قريفال C. Grivel 1973 دراسة في دلائلية Semantismeعنوان الزوايات، وقد تضمن كتابه الموسوم بـ ، Production de L'intérêt romanesque « تشديدا على فكرة قوة العنوان وفاعليته بقدر سلطة النص المتن »[2] ، إذ العنوان يهب النص كينونته، بتسميته وإخراجه من فضاء المجهول إلى فضاء المعلوم، ولعل قوة العنوان تكمن في كون النص لا يكتسب كينونته إلا من خلال العنوان، «فهو الذي يسم العمل الفني ويعينه ويصفه ويثبته ويؤكده ويعلن مشروعيته القرائية، وهو الذي يحقق للنص كذلك اتساقه وانسجامه وتشكاله ويزيل عنه كل غموض وإبهام»[3].

إن السؤال الذي يستوقفنا في البحث هو ما **مدى علاقة العنوان بالنص؟**

هل العنوان بنية مستقلة ومتكاملة بذاتها؟ أم هما نصان متجاوران؟ ومتوازيان؟ ثم إن السؤال الذي قد يبدو طريفا، أيهما الأسبق؟ إن الأمر لا يتعلق بالأسبقية بقدر ما يتعلق بصناعة العنوان، لأن العنوان هو بنية مستقلة ومتكاملة بذاتها، ولا تتحقق هذه الاستقلالية إلا من خلال تجاورها لبنية النص المتن أو النص الأصل، والعلاقة بينهما هي علاقة تجاور من جهة وعلاقة تفسيرية من جهة ثانية.

1- Seuils,G. Genette : éd seuils, call, Poétaine, paris 1987, P54.

2: Production de l'intérêt romanesque,Charles Grivel , La Haye-Paris, Mouton, 1973, P166.

3- السيميوطيقا والعنونة: جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد25، عدد3 يناير/ مارس، 1997، ص80.

أما مؤسس علم العنونة ليو هويك Leo Hoek(1981) فقد كتب كتابا عنونه بـ " La Marque Du titre"، وقد درس فيه العنوان دراسة سيميائية، في إطار علاقاته التركيبية والمقطعية، يقول:« العنوان هو مجموعة علامات لسانية تشير إلى المحتوى العام للنص تصورا وتعيينا»[1].

من خلال ما تقدّم، تتأتى أهمية العنوان من كونه يشغل منطقة استراتيجية إذ يتوسط غلاف الكتاب أو غلاف الإعلان، كما يشغل منطقة استراتيجية في عملية تلقي النص أو أي عمل فني، وهي المنطقة الأولى بصريا ودلاليا التي يقع فيها حدث التصادم بين المتلقي والعمل الفني.

إن لصناعة العنوان صلة بما يخامر المؤلف من هاجس ومشاغل، فيصبح العنوان عنده علامة دالة، ووليدة رافدين رافد وافد ورافد تراثي، يسعى المؤلف بينهما إلى تطويعهما وتفعيلهما لصناعة نص جديد، وتشكيل مقصدية تتوافق فيها بلاغة العنوان وصناعته، فالعنوان طاقة شعرية ورسم بالكلمات، وبناء على ذلك فإن البحث السيميوطيقي يبحث في الطريقة التي بها أنتج العنوان، والطريقة التي يستهلك بها، وما العنوان إلا علامة يختار موقعا استراتيجيا في عملية تلقي العمل الفني.

2-2- مستويات تشكيل العنوان

أ- المستوى التركيبي

ب- المستوى الدلالي

يفترض لقراءة العنوان مقاربة مستويين تركيبي ودلالي، وبداية يمكن الاشارة إلى عناوين المسرحيات

1- شهرزاد لالة النساء، سنة 2010

2- الحكواتي الأخير سنة 2007

3- محاكمة جحا سنة 2007

4- حكاية في غناية، مسرحية حيزية سنة 2016

2-2-1-البنية اللفظية أو التماسك النحوي:

إذا تأملنا العناوين السابقة الذكر، نلحظ أن العنوان الأول ورد جملة اسمية؛فشهرزاد هي المسند إليه (مبتدأ) و (لالة نساء) مسند خبر مركب بالإضافة ، (لالة) مضاف ومضاف إليه (النسا).

أما الثاني والثالث فقد وردا جملتين اسميتين يمكن أن يؤولا تأويلين اثنين، ففي الحالة الأولى يمكن قراءة الجملة الاسمية تركيبيا بحذف المسند إليه (المبدأ) والمقدر بـ (هو) في ج[2] و (هي) في ج[3]، وتجسيد المسند بـ الحكواتي الأخير

1- La marque du titre: dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle, La haye, Paris : Mouton 1981, P11

الممتد عبر مركب نعتي، ومحاكمة جحا الممتد عبر مركب إضافي، أما في الحالة الثانية فيمكننا تأويل البنية التركيبية للعنوان وفقها بالمسند إليه (الحكواتي الأخير) في الج[2]، و (محاكمة جحا) في الجملة الثالثة والمسند الخبري بـ (العرض) ذاته، لتؤدي كل العروض دور المسند الخبري من حيث الإخبار عن شؤون المسند إليه.

ويتكون العنوان الرابع (حكاية في غناية) من مفردة نكرة (حكاية)، وعليه فيمكن تأويل هذه الجملة تركيبيا بتأويلين اثنين شكلهما النحوي كالآتي:

الشكل الأول*

حكاية	في	غناية
	جار	مجرور
مبتدأ	خبر مركب بالجر	

جملة اسمية بسيطة

الشكل الثاني

Ø(هي)	حكاية	Ø(معروضة) اسم مفعول محذوف وجوبا	في غناية مفعول به مركب بالجر
	منعوت	نعت مركب شبه إسنادي	
مبتدأ محذوف	خبر مركب بالنعت		

جملة اسمية بسيطة

والذي يهمنا من الوقوف عند البنية اللفظية و التماسك النحوي هو المفارقات والعلاقات التي تنهض عليها العناوين بين تمام الدلالة أو ثرائها، ونقصان التركيب أو فقره، وهي السمة المميزة للعنوان غالبا ونعني بها الإيجاز والاختصار والتكثيف في مقابل نهوض العرض بمهمة التفصيل والتوسعة والتفسير.

*يجوز الابتداء بنكرة إذا كانت النكرة تفيد عموم الشيء، ولعل مفردة حكاية تفيد معنى العموم إذ المقصود ليس حكاية بعينها وإنما كل حكاية.

وقوام هذه العلاقات الإسنادية بين مكونات المركبات الإضافية (لالة النسا) و (محاكمة جحا)، والمركبات النعتية (الحكواتي الأخير)، والمركب بالجر (في غناية) هو نسبة لالة إلى النسا، والمحاكمة إلى جحا ووصف الحكواتي الأخير وربط الغناية بحرف الجر في، وتتأكد دلالة البنية بإظهار حرف الجر المضمر بين المضاف والمضاف إليه وهو اللام لالة (ل) النسا، ومحاكمة (ل) جحا، أما في المثال الرابع فإن حرف الجر ظاهر لهذا اختلف التركيب، وفي المثال الثالث تتأكد دلالة البنية من خلال ما تألف من الصفة والموصوف.

2-2-2- البنية المعنوية والتماسك الدلالي:

وقوام العلاقة الدلالية بين مكونات العناوين قائمة على المفعولية (محاكمة جحا) إذ الذي سيقوم عليه فعل الحكم هو جحا، وهي علاقة دلالية لا تخلو من تساؤلات ناشئة عن العلاقة بين جحا وفعل المحاكمة **فكيف يكون ذلك كذلك؟** إذ كيف يمكن لهذه الشخصية (الساذجة والبسيطة)* **ان تحاكم أمام محكمة؟ بل الأكثر من هذا كيف تحاكم السذاجة والبساطة وما الغاية من ذلك؟ ثم ماذا يقصد كاتب السناريو والمخرج من هذه الصياغة للعنوان؟ وهل النسبة الإضافية على سبيل الجد أم هي على سبيل الهزل؟ ما دلالة المحاكمة؟ وما دلالة جحا؟ وهل كلمة جحا تحمل دلالة تعيينية أم هو جحا كل عصر؟.**

أما العلاقة الدلالية الثانية فهي قائمة على التضمين (حكاية في غناية) إذ الحكاية ضمن (الغناية) –الأغنية– وهي موضوعها، والعلاقة بينهما علاقة الكل بالجزء.

والحكاية لفظا: « هي ما يحكى ويقص، وقع أو تخيل» والغناية (الأغنية) هي: « ما يغنى من الكلام ويترنم به من الشعر ونحوه»، فالحكاية ضمن الكلام الذي يغنى ويترنم به، إن العلاقة بين الحكاية والأغنية (في العنوان) لا تخلو من الغموض والالتباس، لما بينهما من اختلاف في بنيتهما وأسلوبهما (البنية الأسلوبية)، فكيف يمكن أن تولد أغنية من حكاية أو تجسد حكاية في أغنية؟.

أما العنوان الثالث (الحكواتي الأخير) فقوام العلاقة الدلالية فيه تتجاوز علاقة التبعية (النعت يتبع المنعوت في الحركة والجنس والعدد) في اللفظ، إلى العلاقة الوضعية غير التلازمية، فلفظ الأخير يصف الحكواتي لكن لا يلازمه، فقد يكون الحكواتي الأخير وقد يكون قبل الأخير.

وإن ما يميز العنوان الثالث المراوغة والمخاتلة، فعلى الرغم من أنه جاء معرفا ومحددا على المستوى النحوي فإنه يسكن دهاليز الغموض الدلالي، **لماذا الحكواتي الأخير؟ ومن هو الحكواتي الأخير؟ هل مفردة الأخير إيذان بالقضاء على الحكواتيين؟**

*تعمدت وضع هذه النعوتات بين قوسين، لما يثار حول هذه الشخصية من جدل وخلاف كبيرين بشأن طبيعة هذه الشخصية وأصلها في الأدب العربي وفي المخيال الشعبي.

ونجد العنوان الأخير شهرزاد لالة النسا، ففيه تقوم العلاقة الدلالية على علاقة الجزء بالكل أو الكل بالجزء، والأرجح هو أن شهرزاد (الجزء) من الكل (النساء) تؤدي وظيفة الوساطة من خلال كلمة لالة* ولالة هي كلمة أمازيغية تعني السيدة، وتطلق على المرأة الوقورة،، والتي لها مكانة اجتماعية عالية.

إن هذا الكل (النسا) لا يتحقق وجوده إلا من خلال الجزء شهرزاد ولفظة لالة أو السيدة تؤكد المفارقات في العلاقة بين الجزء والكل **فكيف لهذا الجزء من الكل أن يكون منقذا للكل؟**

2-3- وظائف العنوان

حدّد كمبروبي Josep Beso Compbrubi الوظائف الثلاث للعنوان، فتحدث عن الوظيفة التعيينية Designative* وتتكفل بتسمية العمل، وتسمية العمل تعني مباركته، وحسب مقاربة فويو Voullaus(1985) يمثل العنوان « مكونا شكليا أو ملمحا مميزا للمرجع بالمعنى الدقيق للمصطلح»[1].

وتعد هذه الوظيفة الأكثر شيوعا.

أما الوظيفة الثانية فهي الوظيفة اللغوية الواصفة Métalinguistique* وهي الوظيفة التي «يقول العنوان من خلالها شيئا عن النص»[2]ويعتبرها جنيت Genetteوصفية لكونها تصلح «لوصف النص بواسطة ملمح من ملامحه، الذي قد يكون متعلقا بالمحتوى، أو موضوعاتيا، أو بالشكل أو بالمحتوى والشكل»[3].

والفريق μ*قد مزج بين الوظيفة الأولى والوظيفة الثانية في دراسة قام بها حول مدونة من عناوين الأفلام: «تستعمل عناوين الأفلام اللغة لأهداف عدة، فهو تعين عملا، ويمكن تحليل العلاقات التي تقيمها مع مضامينها، مع

---

*لالّة بتشديد اللام الثانية وتخفيف الأولى. وفي المعجم العربي آل الرعية: ساسها ودبر أمورها... وآل على القوم: ولي. أما في معجم شمال المغرب: تطوان وما حولها، تقال لالة للمرأة مقابل سيدي أو مولاي للذكر، ويقصد منها الرفع من شأن من تقال فيه، وتستعمل في بعض المناطق لخاصة النساء دون العامة.

*يستعمل بعض المؤلفين تسميات أخرى لهذه الوظيفة مثل استدعائية Appelative (Grivel1973) و تسموية denomative(Mitterand1979)

1- Fonction du titre: Josep Besa comprubi, Serie Nouveaux acte sémiotique n082, 2002,P8

* يستعمل بعض المؤلفين تسميات أخرى لهذه الوظيفة: دلالية Semantique (Mihaila 1985)، تلفظية(Bokobza,1984)énonciative، ويسميها (جنيت Genette) وصفية Descriptive

2-Fonction du tire : Josep besa comprubi, P12.

3 - ibid, P13.

*الفريق μ (مركز الدراسات الشعرية، جامعة لياج، بلجيكا)، يهتم منذ سنة 1967 بالأعمال المتخصصة في البلاغة والشعرية والسيميائية ونظرية الاتصال اللساني والمرئي.

ذلك هذه الوظيفة المرجعية التي لا تظهر إلا عند قراءة الكتاب وعند مشاهدة الفيلم، هو يتكفل بها إلى حد ما بصفة مسبقة في التبليغ الإشهاري»[1].

إن العنوان باعتباره ملفوظا لغويا واصفا، يحيط بالنص ويتجاوزه، يتلبسه دون أن يخترقه، وهو كذلك بسبب المكان الذي يشغله، والذي يفصله عن النص، من غير أن يختلط به، وقد أحسن دريدا فهم هذه (الحقيقة) مؤكدا على كون «العنوان قبل كل شيء هو تدوين علاقة قابلة للقراءة، يمكن التعرف عليه في مكان محدد، مهما كانت علاقته الخصوصية مع النص، أي بمعزل عن كون هذه العلاقة هي علاقة مشابهة أو علاقة مخاتلة»[2].

الوظيفة الثالثة: وظيفة الإغراء Fonction séductriceوتسمى الوظيفة الإشهارية، وهي ذات طبيعة استهلاكية، إن العنوان يلفت النظر إلى ما هو داخل النص في وظيفته اللغوية الواصفة وإلى الخارج (الجمهور) في وظيفته الإغرائية، ويتحدد نجاح العنوان بمدى جذبه للقارئ وبما يناسب النص.

ولعل من بين الأساليب التي يستخدمها المؤلفون في صناعة العنوان والتي تهدف إلى ربح رضا الجمهور وتستثير فضوله: فنية التعيين بالاسم L'article déterminé، ففي عنوان مسرحية شهرزاد لالة النسا نجد اسم شهرزاد حاضرا حضورا فعليا وبارزا وواضحا.

وكذلك فنية أداة التعريف: «يقول فينريش بأن العناوين المحتوية على أداة للتعريف تحيل على خبر مسبق نجهله فيستدعي عند القارئ "قلقا سيميولوجيا" بحيث لا يمكن التخلص منه سوى بشراء الكتاب وقراءته»[3].

"والحكواتي الأخير" عنوان يحتوي على أداة تعريف، وهو مبتدأ لخبر محذوف، سيكون العرض هو المخبر عن سؤال **من هو الحكواتي الأخير؟ ولماذا الحكواتي الأخير؟**، والأمر هنا لا يتعلق فقط بالعناوين المعرفة، فالعناوين النكرة بدورها تحيل إلى خبر غير موجود وكمثال على ذلك "حكاية في غناية".

أما الفنية الأخرى التي تهدف إلى فرض حضور العنوان أي جعله واضحا، فنية التناقض الظاهري، ففي عنوان مسرحية "محاكمة جحا" تظهر المفارقة والتناقض بين المضاف والمضاف إليه فشخصية جحا شخصية تراثية ساذجة، والسؤال الذي يطرح نفسه هنا **كيف تحاكم السذاجة والبساطة؟ من سيكون قاضي هذه المحاكمة؟ وعلى ماذا سيحاكم جحا؟** فالعنوان يحمل قيمة العدالة واللاعدالة.

1-Fonction du titre : josep besa combrubi ,P12.

2-ibid, P14.

3 -ibid, P17.

إن العنوان في كل الأحوال علامة دالة محيلة على شيءأوموحية به، وبنوع من التخصيص يمكننا الحديث عن العنوان التراثي الذي يستوحي بنيته السردية من الأدب الشعبي، والعناوين التي سندرسها تتضمن في بنيتها السطحية أسماء شخصيات تراثية واضحة وضوحا يثير انتباه المتفرج والمستمع.

2-4- العنونة التراثية والشخصيات التراثية:

تضمنت عناوين المسرحيات أسماء شخصيات تراثية منها:

2-4-1- شخصية شهرزاد:

شهرزاد شخصية تراثية، ملكة أسطورية في تاريخ الفرس، هي راوية قصص الليالي، وهي ابنة كبير وزراء المملكة (الوزير جعفر) «ويعتقد أن اسم شهرزاد جاء من شهر آذار»[1]، وهو اسم للشهر الثالث في التقويم السرياني (الآرامي)، «وآذار معناه النور واللمعان، ويعني لدى الرومان (آلهة الحرب)، ويعني الآلهة التي تعرف بالخير والسماء لدى اليونانيين، ويعني آذار في اللغة البابلية القديمة السبات أو النوم العميق»[2].

- مفاتيح شخصية شهرزاد:

رسمت شخصية شهرزاد «في تراثنا الفكري كخط للمعرفة، والبحث، والتأمل، والتساؤل بشكل غريب، وقد ظلت معنى لدفاع الإنسان عن حريته»[3].

لم تكن شهرزاد كغيرها من النساء، فهي تعتمد كثيرا على الفطنة والدراية والمعرفة الواسعة، وما اللعبة التي جاءت شهرزاد لتمثل دور الضحية فيها إلا «تطوير لحكايات وأساطير مشابهة عن تلك الفتاة النادرة في المجتمع التي تقدم في آخر المطاف للتنين، الذي سيبتلعها فداء لمدينتها»[4].

وفي ألف ليلة وليلة انقلب التنين الوحش كما رسمه فاروق أوهان إلى ملك جميل عاشق هو الملك شهريار، والفضل يعود لشهرزاد الجميلة الداهية والعاقلة والمتطوعة، جاءت شهرزاد «متطوعة لا مرغمة لتقوم بترويض وتدجين هذا الوحش الزمني الممل في مظهره، القاتل بغرائزه، وفي طريقة قتله الخداعة»[5]، أما شهرزاد فلم تكن تلك الفتاة مسلوبة الإرادة، بل لعبت دور الوساطة، «إنها عقل وفطنة البشرية التي تنقذ نفسها وأهلها بنفسها، وكل أملها أن

1- آفاق تطويع التراث العربي للمسرح: دراسة في البحث عن هوية للمسرح العربي، فاروق أوهان، وزارة الإعلام والثقافة، أبو ظبي، 1999،ط1، ص52.

2 -www.sqebd.com 27/07/2016.

3- أفاق تطويع التراث العربي للمسرح: فاروق أوهان، ص62.

4- المرجع نفسه، ص68.

5- المرجع نفسه، ص70.

يطلع بعد كل ليل فجر يوم جديد، حياة وفجر وشروق ونهار يعلنها جميعا صياح الديك، ضد الظلام والليل والموت والمغيب ولهيب حد السيف»[1].

تمتاز شهرزاد بذكاء حاد، يتمثل ذلك في قدرتها على خلق التشويق لشد انتباه شهريار، فشهرزاد شخصية الراوي القيادي، تسحبنا معها إلى القصص المتداخلة وشخوص أحداثها من رواة، وجان، وآدميين، نبتعد معها كثيرا في عوالم سحرية فننسى الوقت الحقيقي ولا نعود إلا على صياح الديك الذي يحدد وقت انتهاء السمر، وليس موعد نهاية القصة.

شهرزاد امرأة تختلف عن كل النساء اللواتي سبقنها، هي آخر فتاة تقدم لشهريار، بل هي الفتاة التي قدمت نفسها بنفسها، وكلها ثقة وتوازن، جاءت صورة شهرزاد على أنها امرأة تحكي من أجل البقاء، بقاؤها وبقاء بنات جنسها، وكان سلاحها هو سحر اللغة ولعبة السرد والمجاز.

يقول الغذامي في كتابه المرأة واللغة: «وكأن ما جرى شبيه بجلسات المحللين النفسيين المعاصرين، فشهرزاد أجلست زوجها قرابة ثلاث سنوات تعالجه باللغة وتروضه بالسرد، وتنوع عليه الأقاويل إلى أن تشافى من دائه من جهة، ثم إنقاذ بنات المدينة من الموتمن جهة أخرى»[2].

لم تكن شهرزاد تحكي وتتكلم فحسب ولكنها كانت أيضا تواجه الرجل ومعه تواجه الموت من جهة، وتدافع عن قيمها الأخلاقية والمعنوية من جهة أخرى، «كانت تتكلم والرجل ينصت، فإذا ما سكتت تعلق شهريار بصمتها يوما كاملا إلى أن تتكلم مرة أخرى لتمارس عليه سلطة اللغة وسلطان النص»[3]، ظهرت شهرزاد في ألف ليلة وليلة بوصفها نموذجا وبوصفها فعلا (الوساطة) وبوصفها لغة، فحولت شهريار إلى مستمع، و«أدخلته في لعبة المجاز وشبكته في نص مفتوح، نص تقوم الحبكة فيه على الانتشار والتداخل والتبدل والتنوع»[4].

إن كتاب ألف ليلة وليلة هو كتاب الخلاص، خلاص شهرزاد الواحدة هو خلاص للنوع والجنس النسوي كله، وكلهن شهرزاد.

2-4-2- شخصية الحكواتي:

تعددت التسميات للشخص الذي كان يقوم بفعل السرد، سرد الحكايات وروايتها وتجسيدها، وما اختلاف التسميات إلا باختلاف الأماكن، فهذا السارد هو "الحكواتي" في بلاد الشام، وفي العراق هو "المحدث" وفي الجزائر هو

1- المرجع السابق، ص70.
2- المرأة واللغة: عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006، ط3، ص62.
3- المرجع نفسه، ص57.
4- المرجع نفسه، ص58.

"المداح" أو "القوال"، ومهما تعددت التسميات فإن الصفة المشتركة بينهم تتمثل في كون كل واحد منهم يحكي ويسرد، لكن قد يختلف شكل الحكي بينهم، فهذا القوال يسرد حكاياته واقفا في حيز مكاني مفتوح، بينما يرويها الحكواتي جالسا وفي مكان مغلق مثل المقهى. سأضطر لاستعمال مصطلح الحكواتي في ثنايا البحث، حتى وإن استعمل أصحاب المراجع التسميات الأخرى، مع المحافظة عليها في الاستشهادات.

إن الحكواتي شخصية تراثية شعبية واحدة، جسدها كثيرون على مر عقود من الزمن، وقد عرفته الكتب، فقد ذكره معجم المحيط للفيروز أبادي «رجل قوال حسن القول أو كثيره ... وابن قوال فصيح الكلام»[1]، كما ركز الجاحظ في تعريفه على مهارة مهنته الحكواتية، يقول في كتاب البخلاء أن الحكواتي «يحاكي ألفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم، وحكايا الخراساني، والأهوازي، والزنجي... كما نجد الحكواتي يحاكي الأعمى بصور ينشئها لوجهه وعينيه وأعضائه، لا تكاد تجد من ألف أعمى أحدا يجمع ذلك كله، فكأنما جمع جميع حركات العميان في أعمى واحد»[2].

يعتمد الحكواتي على فاعلية الحكي والقول، «والقول هو الرابطة الأساسية في التواصل بينه وبين جمهوره، بالكلمة يجلب انتباه المتفرجين، ويدعوهم إلى تخيل فردي ومستقل لوقائع ما هو بصدد سرده»[3].

ويعرفه عبد الحميد بورايو فيقول «شخص من مؤدي الشعر الشعبي، يلقي أشعاره أو يروي قصائد غيره أمام الناس»[4] وهو تعريف غير جامع لبقية الأشكال السردية الأخرى من الحكايات والبطولات والمغازي.

يعتبر الحكواتي هو الأقرب من بين الظواهر المسرحية إلى روح الشعب وخياله ومتطلباته الاجتماعية، حيث كان يتصدر المجالس في المقاهي فيقرأ السير، كسيرة عنترة، وسيرة أبي زيد الهلالي، وسيف بن ذي يزن، وسيرة بني هلال، وذات الهمة، وغيرها.

يحضر الحكواتي حاك من حكى ومقلد، يؤثر في المستمعين، «وقد يبلغ التأثير بالمستمعين إلى الحكاية أن ينحاز بعضهم لمناصرة أحد الأبطال، بينما ينحاز البعض للفريق الآخر، فتقع بين الفريقين ملاسنات واشتباكات قد تبلغ أحيانا حد العراك والصدام»[5].

1- معجم المحيط: فيروز آبادي، دار الجيل، بيروت، لبنان، دت، دط، مادة (ق و ل)، ج4، ص42.

2- أفاق تطويع التراث العربي للمسرح: فاروق أوهان، مرجع سابق، ص125.

3- من مسرحيات علولة(الأقوال، الأجوا، اللثام) عبد القادر علولة: موفم للنشر، الجزائر،1997، دط، ص11.

4- في الثقافة الشعبية الجزائرية: عبد الحميد بورايو (التاريخ والقضايا والتجليات منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي)، الجزائر، 2006، دط، ص64.

5- المسرح العربي: بين منابع التأثير والقضايا المعاصرة، جمال معتمد النواصرة، طبع بدعم من نقابة الفنانين الأردنيين، الأردن،2008، ط1، ص2.

كما كان يمثل حكاياته للناس، «فيقوم بتغيير طبقات صوته حسب الموقف، وحسب الشخصية التي يؤديها، وكان يلبس لكل شخصية لباسا خاصا يميزها عن غيرها»[1].

وينقسم الحكواتية إلى حفظة ونقلة، «والحفظة هم الذين يحفظون الحكايات، وينتقلون بها من مكان إلى آخر»[2]، أما النقلة «فهم الذين ينقلون الأخبار والحكايات ويقرؤونا ولا يحفظونها»[3].

أما عن طقوس القص فكثيرة هي الأفعال التي تتكرر قبل البداية الحقيقية للقص نذكر منها.

- يبخر الحكواتي القاعة ببخور المستكة.
- دخول الحكواتي
- جلوسه
- تواصله مع السامعين
- تلاوة أسماء الله الحسنى
- التهيء للسرد.

وقد كان عمل الحكواتي متواصلا على مدار السنة، في وقت محدد، وغالبا ما يكون بين صلاتي المغرب والعشاء، وبعد صلاة العشاء إلى الفجر، شخصية الحكواتي شخصية تراثيةمعه، ومن خلاله يستطيع السامع أن يعيش كل الأزمنة (الماضي/الحاضر/المستقبل)، داخل مكان واحد هو المقهى الشعبي.

2-4-3- شخصية جحا:

كثر الحديث عن شخصية جحا، فمنهم من يقول شخصية خيالية ومنهم من يقول شخصية حقيقية، ومنهم من يقول هو نصر الدين خوجة ومنهم من يقول هو دجين أبو الغصن بن ثابت.

وأول من ذكره في كتابه دون أن يترجم له، الجاحظ حين أورده في كتابه «القول في البغال»[4]، وقد يدل على أن جحا كان معروفا آنذاك، ومن ثم لم يكن الجاحظ في حاجة للترجمة له.

كما نجده في ما ذكره ابن النديم (صاحب كتاب الفهرست)، الذي ذكر كتابا قائما بذاته اسمه « كتاب نوادر جحا» ، « وإذا كان ابن النديم قد صنف نوادره ضمن نوادر الحمقى والمغفلين، فالذي يعنينا أن نوادر جحا العربي

1- المرجع السابق، ص43.
2- المرجع نفسه،ص45.
3- المرجع نفسه،ص.45
4- ينظر: القول في البغال، الجاحظ، تحقيق شارل بيلا Charles Pillat، دار الجيل، 1995.

قد باتت في القرن الرابع الهجري من الشهرة والذيوع»[1].وقد أشار الجوهري في قاموسه الصحاح إلى «أن أبا الغصن كنية جحا»[2]

كما روى الآبي مجموعة من النوادر التي نسبت إليه (جحا)، « وقد صنفها بين نوادر الحمقى والمغفلين، وهذا يعني في رأيه أن جحا كان واحدا من الحمقى»[3].

وهذه الصفة لجحا نجدها في مجمع الأمثال للميداني، إذ دون شيخنا فيما دون من أمثال عربية في الحمق هذا المثل:« أحمق من جحا»[4].

ويذلل الميداني على ذلك الحمق بمجموعة من نوادره كنادرة دفنه دراهم في الصحراء، ولم يهتد إلى مكانها، فلما سأله عيسى بن موسى الهاشمي عن العلامة، قال سحابة في السماء كانت تظلها.

وما أورده ابن الجوزي يختلف عما قاله الميداني في حمق جحا، إذ شكك ابن الجوزي في ذلك، « ورأى فيه رجلا كيّسا طريفا،... وهذا الذي يقال عنه في الحمق مكذوب عليه، وكان له جيران مخنثون يمازحهم، ويمازحونه فوضعوا عليه»[5].

إن شخصية جحا ذات واقع تاريخي وبعد فني، اختلفت الآراء حول ما اشتهر به من ذكاء أو غباء، واختلفت المصادر في حقيقة وجوده، وعليه فقد « بات بمقدور المبدع الشعبي أن يجمع بين صفاتهما المميزة، دون مساءلة من الجانب التاريخي، الأمر الذي حسمه بالفعل الضمير الأدبي أو الوجداني الشعبي منذ أمد بعيد، عندما لم يشأ أن يفرق بينهما فجعل منهما نموذجا فنيا واحدا هو جحا فحسب، تتسم شخصيته الفنية بالجمع بين هذين البعدين المتناقضين الذكاء والغباء، وبذلك يكون الواقع التاريخي، قد انسحب تدريجيا ليحل محله الرمز الفني لجحا، كما نعرفه جميعا، بطلا لنوادر الذكاء والغباء في آن، في التراث العربي عامة، والإبداع الشعبي خاصة»[6].

جحا شخصية فكاهية حقيقية، لكنها سرعان ما انفصلت عن واقعها التاريخي وأصبحت رمزا فنيا، ونموذجا للفكاهة في التراث العربي، ومن هنا قيل على لسانه آلاف النوادر والحكايات المرحة، على مر العصور، لقد نسي الناس جذوره التاريخية، ولكنهم لم ينسوا أبدا أسلوبه الضاحك وفلسفته الساخرة.

1- جحا العربي: محمد رجب النجار، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أكتوبر 1978،دط، ص18.

2- الصحاح للجوهري، تح أحمد العطار، دار الكتاب العربي، مصر، دت، دط، ص2174مادة (غَ صَ نَ).

3- جحا العربي، محمد رجب النجار، مرجع سابق، ص19.

4- مجمع الأمثال للميداني، تحقيق محمد محي الدين، دار الفكر، بيروت، 1972، ط3، ج1، ص223.

5- جحا العربي، محمد رجب النجار، مرجع سابق ، ص22.

6- المرجع نفسه، ص27.

وعلى الرغم من كثرة أعلام الفكاهة في التراث العربي، فإن جحا يبقى أشهر شخصية نمطية فكاهية، لا تزال حية فاعلة حتى اليوم في الذاكرة الجمعية العربية الأدبية والفولكورية والثقافية، وشهرته الفنية لا تلغي الدور التاريخي الذي يؤكدأن جحا شخصية حقيقية، فهو أبو الغض دجين بن ثابت الفزاري، ولقبه جحا، وقد عرف بين معاصريه بالطيبة والتسامح الشديدين، وأنه كان بالغ الذكاء، وتنطوي شخصيته على قدر كبير من السخرية والفكاهة، ووسيلته إلى ذلك إدعاء الحمق والجنون، أو بالأحرى التحامق والتباله في مواجهته لصغائر الأمور اليومية، استعلاء منه على حياة فانية، وشعورابعبثية الصراع الدنيوي، وإحساسا بالجانب المأساوي للوجود الإنساني (الموت) في وقت معا.

يقول الدكتور عبد الحميد يونس: اكتشف جحا بعبقريته أو بعبقرية الشعب العربي أن المأساة يمكن أن تتحول إلى ملهاة، وأن موقف الإنسان من أعباء الحياة ليس هو الذي يحدد هذا الفرق..»[1].

وهكذا تحولت المآسي عند جحا إلى طرائف تخفف عنه وعن أفراد الشعب، ولم يكن جحا رغم تعدد نوادره ، « مخبولا، أو ناقص العقل، ولكنه كان بتناول الأمور من أقرب الزوايا إلى الحق والواقع، فيبدو مناقضا لصنيع الآخرين الذين لا يتصورون الحق قريبا ويمدون أبصارهم وبصائرهم إلى بعيد، كما أنه كان صريحا غاية الصراحة في التعبير عن نفسه، لا يشغل باله بأن الإطار الاجتماعي كثيرا ما يفرض على الناس أن يسكتوا أو يرمزوا، وهذه الصفة تنطبق على أمثاله، فهو يستسلم دائما لرغباته في لحظاتها، وهذه الفلسفة الخاصة به تجعله دائما بريئا من الخوف والكبت، وتبرزه أقوى من غيره، ولعلها هي التي جعلت شخصيته أقرب ما تكون إلى من يسقط عنه التكليف الاجتماعي»[2].

- **جحا الجزائري:**

قد نتساءل بداية هل يوجد جحا الجزائري؟ وهل يختلف عن جحا العربي؟.

نقول. تحدثت كتب التراث عن شخصية جحا المرحة، والساذجة، والحكيمة، والبسيطة، صانعة الفرح والبسمة، لكن صورته في الأدب الجزائري قد تختلف عن صورته العربية.

إن حضور جحا في المخيال الشعبي كان بقوة، فقد ظهر جحا فيلسوفا، كما تحولت حياته إلى مأساة، فظهر ذلك المناضل، لكن ما لم تتحدث عنه كتب التراث هو الجانب العقائدي أو الإيديولوجي لجحا رغم ظهوره متمردا، ورافضا، وناقدا.

على عكس الأدب الجزائري الذي أظهر بقوة هذا الجانب، وضمن هذا السياق نجد مسرحية محاكمة جحا* التي أخذت فيها حياة جحا منحى مأساويا تراجيديا، عندما ينخرط في النضال بطريقته الخاصة، ويصبح أكثر من

1- جحا العربي: محمد رجب النجار، مرخع سابق ، ص100.

2- المرجع نفسه، ص125،نقلا عن كتاب الفكاهة في الأدب: أحمد جوفي.

*مسرحية محاكمة جحا للكاتب الشريف الأدرع والتي جسدها المخرج حسن بوبريوة في مسرح البليري بقسنطينة.

جحا واحد، يشكل خطرا على المؤسسات الرسمية، بل ويتهم بالشيوعية ويقدم للمحاكمة، وفيها (في المسرحية) يعود جحا الذي عاش أكثر من أربعة عشر قرنا معروفا بنوادره بصورة جديدة، فتتحول حياته من الكوميديا إلى التراجيديا، ويصبح علامة فارقة تتجاوز الشخصية النمطية، والشخصية النمطية هي تلك التي لها صفات محددة،تكرر نفسها في الأعمال الفنية، وهي غالبا ما تجيء مسطحة ومعكوسة فوتوغرافيا وتسمى أيضا الشخصية الجامدة.

إن جحا الكاتب الشريف الأدرع« استحضار لهذه الروح الجحوية المثقفة الخلاقة المبدعة، وإحياء لها ودفاع عنها في الوقت نفسه اعترافا بدورها النقدي في إعادة صياغة منظومة المجتمع»[1].وغير بعيد عن مأساة جحا ومحاكمته، فقد تجسّدت شخصيته في مسرحية غبرة الفهامة* فيلسوفا،حتى كاد أن لا يعرف زمن العرض، وكأنه أصبح شخصا آخر غير تلك الشخصية الساذجة حينا والماكرة حينا آخر، والتي هي في كل الحالات، أبعد ما تكون عن التفكير الفلسفي المعمق.

2-4-4- شخصية حيزية:

قصّة حيزية تذكّرنا بقصص العشق العربية والعالمية، فهي تشبه قصّة جميل وبثينة، وقصة عنتر وعبلة، وقصة روميو وجولييت.

وأول قصة في الحب، علقت في الذاكرة الشعبية الجزائرية، ودون عنها الشعراء قصائد مطولة فصيحة وعامية.

عدت شخصية حيزية في الكتب التراثية والكتب النقدية أيقونة تاريخية وواقعية حقيقية، تشبه قصص العذريين في التراث العربي والعالمي، وقد تناولها الرواة بأساليب ورؤى مختلفة، فظهرت نصوصا سردية شعرية تغنت بها، ومن أشهرها سردية ابن قيطون، وقد كتبها باللهجة الجزائرية الصحراوية سنة 1878 وسردية عز الدين مناصرة التي كتبها باللغة العربية الفصحى سنة 1986، وسماها بـ « حيزية عاشقة من رذاذ الواحات».

النصان السرديان اختلفا في ثلاث نقاط أساسية، رغم ما يحملان من تشابه في بعض الصور الشعرية، من خلال وصف الشخصية، فكان نص ابن قيطون مرجعا لنص المناصرة في الوصف ورسم ملامح حيزية.

يقول بن قيطون:

خدك ورد الصباح وقرنفل وضاح الدم عليه شاح مثل الضوايا

1- المسرح الجزائري: دراسة تطبيقية في الجزائر التراثية وتطور المجتمع، أحسن تليلاني، دار التنوير، الجزائر، 2013، ط1، ص147.

*غبرة الفهامة: مسرحية أخرجها حسان عسوس، من االمسرح الجزائري لمدينة بلعباس، وهي مسرحية مأخوذة عن مسرحية الكاتب كاتب ياسين وأعاد كتابتها الكاتب يوسف ميلة.إن شخصية جحا جسدت أول مرة في المسرح الجزائري في سنة 1926 في مسرحية حملت اسمه، واقتبسها صاحبها علالو عن الأدب العربي، ولم أذكرها ضمن هذا العنصر لأن علالو لم يخرج جحا عن نمطيته فكان جحا رمزا للفكاهة والمرح كما هو مألوف في التراث العربي.

شوق الرقبة خيار من طلعة حُمّار جعبة بلار والعواقد ذهبيا[1].

ويقول المناصرة:

أحسد الواحة الدموية هذا المساء

أحسد الأصدقاء

أحسد المتفرج والطاولات العتاق

الإماء

أحسد العاصفة

وابن قيطون أحسد عاشقا

طاف في زرعها[2]

إذا كان ابن قيطون مادحا بطريقة مباشرة وظاهرة، فإن المناصرة قد كان مدحه ضمنيا من خلال المكان وما يتضمنه من نخيل وأصدقاء وابن قيطون...إلخ

كما تتأكد الضمنية في المدح من خلال النواة الإسنادية (أحسد) والتي تعبر عن حالته النفسية التي وصلت حد الحسد، فحسد الجماد، كما حسد الأشخاص، كان يحسدهم جميعهم لأنهم عاصروها.

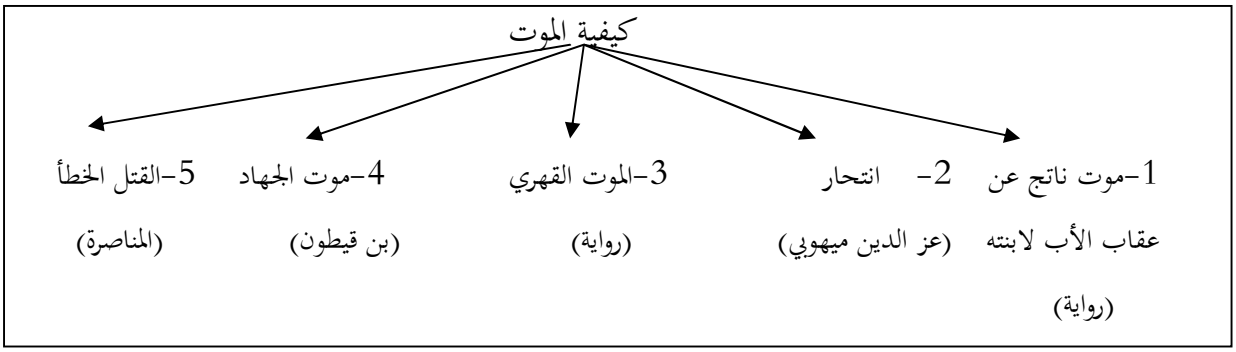
أما عن ما اختلفا فيه، فنحصره في ثلاث نقاط:

أ- اختلاف في نسبها.

ب- اختلاف في شخصية العاشق

ج- اختلاف في كيفية موتها

الشكل رقم: 21 .



1- حيزية: دراسة وجمع: أحمد أمين، دار المصباح الجزائر 1991،دط ص38.

2- الشاعر المستقل عز الدين المناصرة ،شهادة ضمن بحوث المؤتمر العلمي السادس مارس 2001، منشورات جامعة فيلاديلفيا الأردن، 2002،دط ص536/535.

أ- نسبها وحسبها:

أكد بن قيطون أنها بنت أحمد الباي، يقول:

« بنت أحمد بن الباي شكري وغنايا»

« بنت حميدة تبان كي ظي الومان»

هي حيزية بوعكاز بنت أحمد بن الباي، من عرش الذواودة، بطن من بطون بني هلال، القادمين من الحجاز وفلسطين، ذكر تغريبتهم ابن خلدون في مقدمته.

وينفي مناصرة أن تكون حيزية ابنة لأحمد باي، هي حيزية بنت أحمد بوعكاز، ولعل دليله على ذلك تاريخي، فأحمد باي* كما تذكره كتب التاريخ قد مات مسموما في عام 1850م، أي قبل ميلاد حيزية بخمس سنوات، إن هذا الدليل يحمل لبسا فقد تكون هذه التواريخ نفسها غير صحيحة خاصة أن الفضاء المكاني الذي حدثت فيه القصة هو البادية، حيث التأريخ للأحداث يكون عادة بالفصول والظواهر الطبيعية لا الأرقام.

ب- شخصية العاشق

كل الروايات الجزائرية تؤكد أن العاشق هو سعيد، لكن لم تذكر الكتب عن حياته شيئا سوى كونه ابن عمها، مات أبوه فكفله عمه، أب حيزية.

بعد وفاتها طلب سعيد (العاشق) من ابن قيطون أن يكتب له مرثية تشفي غليله وتريح نفسه من الهم: فقال الشعر ما قاله في قصيدة مطولة باللهجة الجزائرية الصحراوية.

أما العاشق المناصرة فهو ابن قيطون. يقول المناصرة في قصيدته

وابن قيطون غازلها من بعيد

ظل في السر يهدي

إليها الورود

وبعض الرسائل تترك مجهولة في الصقيع[1]

واسم سعيد لم يذكر في قصيدته.

* يبدو أن المناصرة وقع في خطإ اعتبار هذه الشخصية هي أحمد باي الحاكم التركي العثماني المعروف، بينما المقصود في القصيدة هو أحمد بلباي والد حيزية وهي شخصية حقيقية.

1- الشاعر المستقل ،عز الدين المناصرة: مرجع سابق، ص543.

ج- كيفية الموت:

تعددت الكيفيات والموت واحد، فهكذا تتقاطع الروايات والنصوص في تحديد ووصف كيفية الموت، والنصان السرديان يتقاطعان أيضا ويقحماننا في حركية فعل موت حيزية، فبن قيطون اعتبره موت الجهاد وسكت عن التفصيل محتفظا بالسر لنفسه ربما.

لضيتها لصدري وماتت في حجري

ودمعة بصري على خدودي مجرية

ماتت موت الجهاد مصبوغة الأثماد[1].

فبينما المناصرة سيأخذنا في مشهد مسحون بالحزن والأسى، مشهد الموت، وبفضاء لغوي دلالي يغلب عليه الشك وضياع الأنا بين الإقرار بحقيقة الموت ورفضها.

تعلن مقاطع القصيدة من خلال هذه الجمل:

الواحة الدموية./ خلخالها الدموي./ أطلق طلقته الواحدة./ رهبة القتل./ليلة المجزرة./ دم الأرجوان./ القتيلة.

عن تأكيد فعل الموت الذي تحقق بفعل القتل، دون أن يذكر القاتل، وهكذا تكون شخصية حيزية في كل النصوص الشعرية رمزا وأيقونة، يبوح اسمها عن انتمائها العرقي والمكاني إنها امرأة عربية عشقت حتى الموت.

3- العلامة التراثية في المسرح وآليات استثمارها

طرح رولان بارث يوما سؤالا. **فقال ما المسرح؟** ثم أجاب:« هو نوع من الآلة السيبرنية Machine Cybernétique، تختبئ وقت الاستراحة خلف الستارة، وما أن ترتفع هذه الأخيرة، حتى تبدأ هذه الآلة ببث الرسائل إليك، ولهذه الرسائل خصوصية التزامن رغم اختلاف إيقاعها»[2]

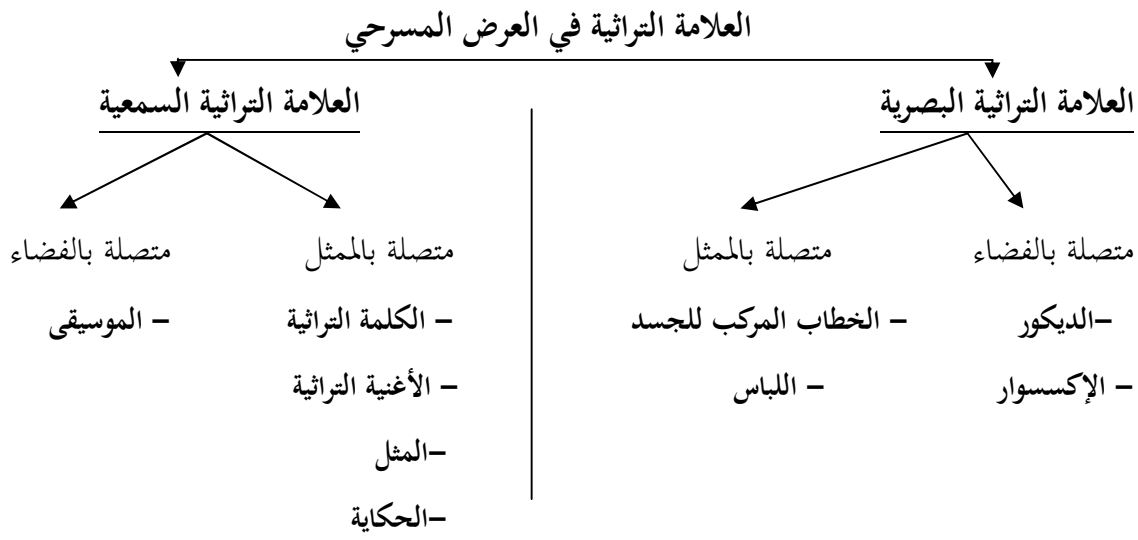
يحمل التعريف البارتي تحديدا لخصائص العلامة في العرض المسرحي، وهو كل ما يقدم للمشاهدة هنا والآن، وهو الدرجة الكونية التي يشاهد العالم من خلالها على حد تعبير بارث، فالعرض هو سيرورة وتتابع إنتاج الرسائل، وهو تزامن هذه الرسائل، والتزامن الذي يعنيه، هو أن المتلقي في الزمن ذاته يتلقى عدة رسائل لا تصدر عن مصدر واحد، ففيه تتعدد المصادر وتتداخل وتتدافع وتتناغم لإيصال معنى واحد متكامل.

1- حيزية دراسة وجمع: أحمد أمين، ص38.

2 - littérature et signification, Roland Barthes , essais critique, éd seuil ,paris, 1981, P258.

تنتقل العلامات اللفظية في العرض المسرحي إلى علامات سمعية وبصرية تتصل بالممثل والفضاء، وتنسج هذه العلامة باختلافها وانسجامها العمل المسرحي، فتتحول الكلمة إلى فعل Acte، وتتشكل علامات جديدة ومدلولات خاصة بعناصر العرض المسرحي. وسنختزلها في هذا الرسم.

الشكل رقم: 22 .



3–1– بناء الشخصية التراثية في العروض المسرحية بين التعريف والتحويل

لا نقصد بالبناء هنا ذلك البناء الذي قدم له أنطواني ويلدنAntoine weldenتعريفا دقيقا، فقال بأنه :« مجموعة القوانين التي تحكم سلوك النظام»[1].

وإنما هو بناء ولد على غرار بناء ويلدن، أي هو بناء ناتج عن تفعيل البناء الأول واستثماره، بناء قائم على ثنائية الهدم وإعادة البناء .و لكي نقرب معنى المصطلح لبحثنا أكثر نقول أن البناء يعني عملية كشف العلاقات الداخلية المدركة التي تميز سلوك الشخصية وطبائعها الفردية في المجتمع من جهة، وعملية تحويل هذه العلاقات الداخلية وهندستها وتنظيمها تنظيما ديناميكيا متكاملا بتركيب موحد لخصائص نفسية فكرية لا تجسد طبائع فردية، وإنما هي تجسيد لطبائع جماعية من خلال الفرد الذي هو الممثل من جهة ثانية، وهنا نلمس في الممثل ذاك « الوعاء الحامل لخيارات حسية وجمالية وإيديولوجية فلسفية»[2].

1– المصطلحات الأدبية الحديثة: محمد عناني، مكتبة لبنان، بيروت، 1996، ط1، ص104.

2– في الفنون المشهدية: حافظ الجديدي، تبر الزمان ، تونس ،2007،دط، ص78.

ومن المفارقة أن يكون الممثل « منتجا للعلامات (producteur) ومنتجا(produit) بفعلها في ذات الوقت، فهو رسام لوحته القماشية وهو قماشها، وهذا النَّحَّاة هو موديله وتمثاله، إنه موقع جميع المفارقات، فهو حاضر في الوقت الذي يستحضر فيه شخصية غائبة»[1].

يحتل الممثل مكانة في العرض المسرحي، إذ يمكن الاستغناء عن أي شيء في العرض إلا هو، ولعل وجوده في ملتقى الشفرات (Code) البصرية والسمعية مع الشفرات الإيمائية والصوتية واللغوية المتفرعة منها، جعله يعبر (traverse) الشفرات اللاواعية والإيديولوجية والثقافية، كما جعل جميع العلامات ترتبط به وبجسده (اللباس والمكياج والقناع) وبحركاته وعليه تسلط الإضاءة:« أما العلامات التي ينتجها فهي ليست علامات خالصة -إذا جاز لنا التعبير-، يصنع الممثل علامات هي في الوقت نفسه مثير، وفيه تتركز عملية عزل العلامة الشخصية المسرحية»[2].

في تحديده لعملية بناء الشخصيات، طالب أرسطو الكاتب المسرحي أن يعرف كيف يعرضهم كما هم، ولكن كأشخاص لهم اعتبارهم في نفس الوقت[3] وبمفهوم آخر، طالبهم بالتعرّف. ويقصد أرسطو التعرف أي « انتقال من الجهل إلى المعرفة»[4]، أما مطلبه الثاني فهو التحوّل، ويقصد به « انقلاب الفعل إلى ضده (....) تبعا للضرورة أو الاحتمال»[5].

إن هذه الثنائية الأرسطية قد بنيت عليها المسرحيات التي اخترناها مدونة لبحثنا.

3-1-1- الشخصية بين البقاء والموت:

سنبدأ حديثنا بطرح إشكالية هامة تضعنا على قاب قوسين أو أدنى من الطرح الفلسفي الجدلي، وتتمحور هذه الإشكالية حول العلاقة بين الممثل (شخصية مرئية) والشخصية (شخصية مقروءة)، فهل العلاقة بينهما علاقة تماهي أم هي علاقة خضوع.

وقد يتعلق الأمر بأكثر من التماهي والخضوع لأن شرعية الشخصية المسرحية هي في تجسيدها من قبل الممثل. إن الشخصية تكتسب بواسطة الممثل دقة وحقيقة تجعلها تنتقل من الحالة الفرضية إلى الحالة الحقيقية والأيقونية، وعلى هذا فإن المظهر الفيزيولوجي والحدثي للشخصية هو في الواقع الشيء الذي يتعلق بالمسرح والأكثر تأثيرا لتلقي العرض. سبق وطرحنا سؤالا حول علاقة الشخصية بالممثل، وهي علاقة جدلية معقدة تعبر عن كيفيات إنشاء الشخصية، وبنائها، كما تعبر عن استحالة الجزم بـ «إن كان الممثل هو الذي تملك حقا بالشخصية أو هي التي تملكت به، وأن

---

1 - lire le théatre : anne ubersfeld, éd belin, paris,1996, tome3, P137.

2 -ibid,p137

3- ينظر: فن الشعر ارسطو طاليس، تر عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973، ص149 ص150.

4- المرجع نفسه، ص32.

5- المرجع نفسه، ص30

يحدد بوضوح متى تتجلى ذاتية الممثل التاريخية ومتى تغيب لتتبلور ذاتية الشخصية الوهمية، إلى حد أن نتساءل، في دورة عطاء الممثل لها، إن لم تكن الشخصية هي التي تملكت، في آخر الأمر، جسد وروح الممثل ليكونا وعاءا لها»[1].

وأكثر من هذا، قد يجرنا الحديث عن العلاقة بينهما إلى إشكالية أخرى تتمحور حول موت أو بقاء الشخصية؟ وهنا قد « نخشى أن لا تقاوم الشخصية التفكك وأن تخسر دورها الألفي كداعم للدلالات»[2]، وحتى نطمئن ونطمئن من يدعو إلى ذلك، نقول كما قال باتريس بافيس :« لم تمت الشخصية المسرحية، فهي أصبحت متعددة الأشكال وصعبة المنال، وهنا يكمن حظها في الحياة»[3].

تطورت دلالة كلمة الممثل Acteur، فبعد أن كانت تدل على الشخصية المسرحية، أصبحت تعني الذي يؤدي دورا ما، ثم زادت الدلالة تطورا، ليصبح ذاك الذي يعطي النص أبعادا ومدلولات بطريقة جديدة عند كل أداء. «إنه يتصنع الفعل جاعلا من نفسه البطل الذي يؤديه والمنتمي إلى عالم خيالي، وفي الوقت نفسه ينجز أفعالا مسرحية ويبقى دائما هو نفسه مهما حمل من إيحاءات»[4]

إن هذه الإزدواجية أي ظهوره وكأنه هو نفسه والآخر معا، هي الميزة الأساسية التي تميز وظيفة الممثل ودوره في صناعة العرض.

أما عن الوظيفة الرئيسية للشخصية في الأغلبية الساحقة من المسرحيات هي من قبيل وظائف العالم الحكائي، الذي ينظر للشخصية نظرة تركيبية صرفة، « تبدو الشخصية حينئذ شكلا فارغا تحدده وظيفة التأليف بين مختلف ما يقوم به من أدوار الفاعل والمتحمل للفعل ويحدده بصفة أعم مجموع الخصائص التي تلحق به أثناء الحكاية»[5].

وما يمكن أن نخلص إليه من خلال العلاقة الجدلية بين الممثل والشخصية هو أن الشخصية المسرحية ما هي إلا تركيب ديناميكي منظم ومتكامل بكونها وينشئها الفنان المسرحي لتقديم أفكار مجردة وصور ذهنية، ويستعار لهذا التركيب جسم الممثل وأدواته لتحويله من تركيب (ذهني–متصور) إلى تركيب (فعلي– ملموس) في العرض المسرحي.

1- في الفنون المشهدية العرض والنص والأداء، حافظ الجديدي، مرجع سابق ، ص79.

2- معجم المسرح: باتريس بافيس. تر ميشال خطار، مرجع سابق ، ص392.

3- المرجع نفسه، ص393

4- المرجع نفسه، ص62.

5- المعجم الموسوعي الجديد في علوم اللغة: دوكرو وشافار، ترجمة عبد القادر المهيري وحمادي صمود، دار سينا تر، تونس، 2010،ط1، ص633.

3-1-2- شخصية جحا: بين الحقيقة والواقع:

ففي مسرحية "**محاكمة جحا**" توخى الكاتب شريف الأدرع في نصه والمخرج حسن بويريوة في عرضه هذا التقسيم، فكانت المسرحية في بدايتها تقديم وتعريف لشخصية جحا الحقيقية أو كما ذكرتها أقدم المتون الجحوية في آثار الجاحظ والتوحيدي والآبي. وأول الكلام في العرض كان سؤالا "**أتعرف جحا؟**".ومن الأجوبة عن هذا السؤال، قال أحدهم (لا أحد لا يعرفه) ثم تولدت عن هذه الإجابة إجابات أخرى أغلبها وصفيّة ، **هو شيخ، ناس ملاح، ملائكته خفاف،يضحك، ذكي**، ويختم هذا المشهد الأول، الذي هو مشهد افتتاحي، بتعريف مجمل جاء على لسان الأم أهم ما يميزه شعاره في الحياة "**حماقة تعولني خير من عقل أعوله**".

تقول الأم: « لا...لا يا سيدي الشرطي، أنت مخطئ، ولدي ليس أحمقا.. ولدي واحد من التابعين ورواة حديث النبي عليه الصلاة والسلام، واسمه دجين .. دجين بن ثابت الفزاري، ولقبه أبو الغصن مشهور باسم جحا، ولد عام ستين للهجرة بالكوفة، كان يحب النكتة ومخالطة النكاتين منذ أن كان صغيرا.

إياكم ... إياكم أن تخطئوا التقدير وتحسبوا ولدي أحمقا، فإذا يتحامق لبعض المرات، فلا تجعلوا منه حمارا. وكل من له حماقة يحمّله إيّاها.

أهل العلم والحديث يشهدون له بالظرف والعقل. أما الحماقات زادها جيران مخنثون كان يخالطهم أو أناس كانوا معادين له، ولم يكفهم نسب الحماقات له بل زادوا عليها شيئا من الزندقة. عامة الناس على كل حال وجدوا في حكايات أبي الغصن تسليات تخفف عنهم بأس الجوع والظلم.

الحكام أنفسهم وجدوا في بعضها غرابة.

دخلت عليه يوما: «جحا يا ولدي دع عنك هذه الحماقات. ضحك ومشى إلى أن جاء يوم دخلت عليه غرفته ووجدته يكلم نفسه: إذا كثرت هموم الدنيا تضحك، فإن اللعب في مجالس الحكام حيث لا يجوز أن تسمع، ولا يجوز أن ترى، ولا يجوز أن تفكر، أقسى رياضة في التحامق. قلت له: ها أنت بلسانك تشتكي من التحامق، فلما لا تعقل وتترك هذه اللعبة؟ جمد هبط رأسه، وبعد شوية رفع بصره وخزر العين في العين وقال في حزن مقمط بزعاف: حماقة تعولني خير من عقل أعوله».[1]

ولم يكتف العرض بتقديم جحا كشخصية حقيقية وتاريخية بل يزيد في تقديمه من خلال سياقات اجتماعية واقتصادية لإبراز جوانب من حياة جحا. فالمشاهد الأولى عرض تقديما لشخصية جحا وتقديما لكل ما يحيط بهذه الشخصية من الجيران والأصدقاء والحكام، وزوجته وأمه وحماره.

1- كلام الأم مأخوذ من العرض المسرحي لمسرحية محاكمة جحا في 23 أفريل 2007 ضمن فعاليات الجزائر عاصمة الثقافة العربية. الدقيقة السابعة من توقيت العرض إلى الدقيقة العاشرة و 23 ثانية.

يمكن أن نقسم العرض بمشاهده القصيرة المتعددة إلى:

أ- موقف افتتاحي غلب عليه تقديم شخصية جحا

ب- جحا الحقيقة وقد غلب على هذا الجزء من العرض تركيز على جحا وما حوله، فكان الحديث عن جحا وفعل الغرس، وجحا وحب المال وجحا وفعل البيع والشراء، وجحا شيخ، وجحا ضيف، وجحا وحماره وجحا منكوب، وجحا أب ..

ج- أما الجزء الثالث من العرض ففيه كان التحول من جحا الحقيقة إلى جحا الواقع، وفيه استثمرت هذه الشخصية فقدمت على غير ما هي عليه، إذ ركز العرض على دور جحا « النقدي في تعرية الواقع الاجتماعي، وموقف المؤسسة السياسية والاجتماعية من ذلك الدور الثقافي، في محاولة منها لمحكامته من أجل تغييبه ومصادرة صوته»[1].

تتوتر الأحداث في العرض، فيضطر جحا الواقع في علاقته بالأفعال فاعلا في مرحلة أولى ليتحول إلى مفعول به في مرحلة ثانية، وأولى هذه المرحلة هي مرحلة الإدعاء، ففيها يتقدم جحا إلى قاضي التحقيق (مدعي) يتهم المتسوقين بسرقة الكتاب، ثم تتحول الصورة في مرحلة ثانية إلى مدعى عليه، ليجد نفسه متورطا في قضية أكبر وأخطر، قضية انتحال صفة، صفة الشهادة، وقضية كفر، وقضية مس بقداسة الرموز الوطنية.

قضية عدد 999، جحا ضد الجميع

- قاضي التحقيق: أقعد.. اقعد. ماله قيمت القيامة الجمعة اللي فاتت آه !!
- جحا: يا حفيظ.. !!
- قاضي التحقيق: القيامة إن شاء الله جاية على راسك، كيفاه تتهم السوق بالسرقة.
- جحا: يا سيدي القاضي مول التهمة واحد زيي زيك سخطو ربي.
- القاضي: حسن كلامك، المسخوط هو أنت
- جحا: والله ما تزيد عليك كلمة.
- القاضي: ياخي، هو أنت جحا؟ ماناش غالطين، أنت هو جحا؟
- جحا: بالذات والصفات أسيدي القاضي.
- القاضي: اقعد.. البطاقة متاعك.
- جحا: الآن تقدر تقول تسخطت عليا أكثر من سخطة اللي ربي رده حمار.
- القاضي: معايا التجحجيح والو، فرز كلامك.

1- المسرح الجزائري، أحسن ثليلاني، دار التنوير،الجزائر، 2013، ط1، ص148.

- جحا: جحا شهيد.
- القاضي: جحا هههههه، جحا شه ، جحا ش هههههههه جحا شهيد، كأس ماء، جحا شهيد ، هههههههه.
- جحا: لا حول ولا قوة إلا بالله، لا حول ولا قوة إلا بالله.
- القاضي: ماله شهيد يدي ويجيب معايا في الحديث؟
- جحا: الشهيد ما هو ميت غير عندكم، أما عند ربه راه حي.
- القاضي: هذاك وانت عند ربي، أما عند القاضي ما تكون إلا منتحل شخصية.
- جحا: وهذه الشهادة مزورة.
- القاضي: على حساب الخاتم والتوقيع ما تكون غير صحيحة، إن شاء الله ما يكونش للخبرة كلام آخر. سجلي .. سجلي رانا من قضية حسبناها عادية طحنا في أم القضايا، كلامك كفر ومس بقداسة الرموز الوطنية».[1]

وهكذا يبدأ فعل التحقيق لإثبات التهمة على جحا، والتهمة لم تكن إلا محصلة طبيعية نهائية لسيرورة بدأت بسؤال غير بريء من شرطي (أتعرف جحا؟)، سؤال قديم قدم وجود جحا، تتطور بين الأزمنة والأمكنة، ثم تطورت السيرورة إلى اتهام أول لجحا أنقذته منه نكتته، ثم الوقوف أما القضاء (وهذا في زمن الحاضر) الذي سبقته تحقيقات من الأمن الوطني والدولي.

- حضراة (مسؤول الأمن): احم، احم، احم ... قلي وين لحقت تحقيقاتكم حول هذا الملعون.
- المحقق الأول: حضراة مازال !! .. مازال !!، الكبة راهي مخلطة، يا حضراة
- حضراة: يحب يقول راكم بديتوا تعياووا؟؟
- المحقق الأول: لا لا ! يا حضراة، الملعون راه حية راسها في كل مكان، وفي كل زمان، يا حضراة..
- حضراة: نورنا يا سيدي ... نورنا..
- المحقق الأول: كل ما اتبعنا أخباره لقينا رواحنا نمشوا من سنة لسنة، من سنة لسنة حتى وصلنا لوقت الاستعمار يا حضراة.
- حضراة: هاتلي واش لقيتوا، خلينا من الهدرة الفارغة.
- المحقق الأول: لقينا رواحنا قدام آفة لكبيرة
- المحقق الثاني: جحا البسكري

1- حوار بين قاضي التحقيق وجحا في الدقيقة 69 إلى الدقيقة 74.

- المحقق الثالث: جحا السوفي
- جحا الرابع: جحا المزابي
- المحقق الخامس: جحا البربري
- المحقق الأول: تعرف يا حضراة التقارير كاملة راهي موجودة لهنا..
- حضراة: مليح..
- المحقق الأول: حتى قاري مع كارل ماركس
- حضراة: إذا لحقنا للماركسية لازمنا تنسيق على مستوى أمني عالمي باش نقضووا على الاتجاه..»[1].

بنيت الأحداث في العرض بناءا خطيا، فكان الحديث عن جحا الحقيقة وصولا إلى جحا الواقع، عبر دول العالم ثم جحا الجزائر.

- حضراة: الشيطان راه ناض باش يخلط في البلاد من جديد .. شوف كبرله في التهمة .. يدعي بلي راه شهيد ..
- المحقق الأول: واندیروا فيه كراعنا ... هههههه .....»[2].

وينتهي العرض بمحاكمة جحا العلنية لأهمية القضية التي أصبحت ذات أبعاد دولية.

- الرئيس: بركاك من التجحجيح.. وقلي راك عارف التهمة اللي جابوك عليها؟
- جحا: في الأول كنت عارفها، وكي دخلت عند القاضي هزت بالحمل وولدتها هنا.
- الرئيس: أنت متهم بالقذف في حق الأمة، وبانتحال دولي للشخصية، والإساءة للشهداء رحمة الله عليهم..
- الناس في القاعة: الله يرحمهم..
- جحا: رحمة الله عليهم، وربي يرحمنا احنا..

د- (.....)

هـ- جحا: آه، يا لميمة، يا لميمة ... الله يرحم قلب الأم ... تقرأ مصير ولدها، ولوكان في بطن الحوت، مادام الأم هكذا شافت، جحا يفهم بلي راها خافت... ويقدر يقولكم بلي الحكم راه ساجي يستنى غير من ينطق بيه الملف هذا اللّي راه يوزن أكثر من وزن العبد الضعيف الواقف قدام المحكمة... الملف هذا أهم ما فيه وجد قبلكم، وكبر معاكم، ويزيد يكبر مع اللي يجيوا من بعدكم... هكذا راد لي ربي (الشاك في هويتي يروح يسأل يماه وباباه يلقى الصح). علاه عليكم جمع كل هذه الأخبار، حتى ولو

1- حوار بين المحققين في قضية جحا ضد الجميع في الدقيقة 75 إلى 77

2- من نفس الحوار في الدقيقة 78.

الصح فيها قليل، إذا ما ضرتني ما تنفعكم، واش فايدتكم كي تنحوا عليي صفة الشهيد اللي خاتم الدولة شاهد عليها؟

- القاضي: حاشا الشهيد يوصل روحو للمحكمة
- جحا: الشهيد مسروق راكم تحاكموا فيه.
- القاضي: اسكت يا سافل... الشهيد مقدس ما تمسش فيه..
- جحا:حتى جحا ماشي مهبول ... من الشهيد في الجنة يقدر يوللي قاضي في النار؟
- القاضي: لوكان تعرف الجنة اللي راهي تستنى فيك؟؟ هههه
- جحا: ... راني عييت في محكمتكم المبجلة، ميزان عدالتكممائل حكمكم ماراح يكون غير مهزلة.

(.....)

- جحا: ارفعوا لي مسماري في فلسطين...باه تصونوا محكمتكم الموقرة، هذا هو الحكم اللي نطلبه منكم

(.....)

- ما بقى قدامكم غير النطق بحماقة المحكمة
- (.....)
- ارفعوا لي مسامري، كل فلكلور شعوب العالم يشهد على هذا.
- الراجل ما يبدلش رايه، علقوني من مسماري.
- القضاة: طلبك مقبووووووووول
- جحا: شهيد على قيد الحياة واختار أن يستشهد مرة أخرى»[1]

بعد محاكمة دامت تسع دقائق من زمن العرض، اختارت هيئة المحكمة إصدار حكم يشرفها، بما أن القضية أخذت طريقا آخر تجاوز المحلية إلى قضية أسمى ارتبطت بالقضية الفلسطينية، فما كان على هيئة المحكمة الموقرة إلا قبول طلب جحا وتعليقه بمسماره الموجود بفلسطين، حتى يتحقق فعل الاستشهاد مرة ثانية.

بدا جحا في العرض شخصية مثقفة، بل شخصية إنسانية بامتياز توغلت داخل الماضي والحاضر، والحقيقة والواقع، فكل هذا التداخل التاريخي أثر على بناء شخصية جحا التي كانت وستظل معينا لا ينضب للمبدعين، الذين يسجلون من خلاله مواقفهم السياسية والاجتماعية الساخرة في زمن بات الجهر بالآراء ذا ضرر بالغ على أصحابه

1- جحا في حضرة المحكمة من 78 دقيقة إلى 87 دقيقة.

3-1-3- شخصية شهرزاد بين الماضي والحاضر:

رسمت شخصية شهرزاد في تراثنا الفكري كخط للمعرفة والبحث والتأمل والتساؤل بشكل غريب، فقد أصبحت في تراثنا رمزا لدفاع الإنسان عن حريته، وظلت كذلك في مسرحية " **شهرزاد لالة النسا**".في هذه المسرحية التونسية الجزائرية عمل كاتبها إبراهيم بن عمر ومخرجتها دليلة مفتاحي على خلق توازن بين شهرزاد الماضي وشهرزاد الحاضر، ولا يفسر هذا التوازي بكونه امتداد لشهرزاد وشهريار ألف ليلة وليلة، وإنما هو امتداد على مستوى الزمان والمكان فحسب، لأن النص المسرحي قد أعاد بناء شخصية شهرزاد بناء يحمل صبغة واقعية ترتبط بالزمن الحاضر، وأبقى على صورة شهريار، ذاك السلطان الذي يستبيح أجساد النساء ودماءهن ليرضي مكبوتا يسكنه.

أما شهرزاد فقد ظهرت في صورة مغايرة تماما —من حيث الشكل– فلم تكن تلك الفاتنة بجسدها وبشعرها وبجمالها، وإنما ظهرت «الفكرونة» كما وصفها الهامش النصي، فهي ربع امرأة لكنها ستفعل ما فعلته وستفعله كل النساء في هذه المجتمعات العربية.

الصورة رقم: 01 .

تحدثت عن التوازي بين تعريف شهرزاد من خلال ألف ليلة وليلة وتحويلها إلى شهرزاد الحاضر، شهرزاد الواقع، لكن القاسم المشترك بينهما هو فعل الرواية، وقد مثل فعل الرواية في العملين الفنيين « نقطة الارتكاز المحورية التي استندت عليها المواجهة بين البطلة الضحية والسلطان، الذي كان في وضع المعتدي»[1].

اقتصر حضور شهرزاد الماضي في مسرحية "**شهرزاد لالة نسا**" من خلال صوت الهاتف، وهي تقنية اعتمدتها المخرجة لاستحضار حكايات ألف ليلة وليلة، وكان هذا الصوت يتغلغل في خيوط حكايات شهرزاد الحاضر، فحضور شهرزاد الماضي ما هو إلا تذكير لشهرزاد الحاضر بالحكايات القديمة التي كان إطارها سحريا، وأجواؤها غامضة وخيالها

1- التحليل السيميائي للخطاب السردي: عبد الحميد بورايو، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2003، دط، ص51.

فنتازيا، ورموزها متعلقة بالوقت « كسيرة شهريار الذي نصب نفسه آمرا لإنهاء زمن حياة شهرزاد وبنات جنسها، ففي شخصية شهريار تجتمع كثير من رموز الانقضاء والفناء، والتلاشي، ومن خلاله يمكن أولا للعمر أن يطول»[1].

فالحكايات التي كان صوت الهاتف يصدرها هي في أغلبها حكايات على الجان والعفاريت تتكرر كثيرا مع الصيادين وشباك الصيد، ولعل ارتباط حكايات ألف ليلة وليلة بالصيد والصيادين « دليل على أن الماء، والبحر أو النهر، كلها تشكل الحيز الذي يحوي المستقبل المجهول، وتخبئ وراءها الأسرار، والعوالم غير المعلومة، وغير المألوفة للبشر، وتحتل في الوقت نفسه آمال الإنسان في اختراق مظاهر الطبيعة التي قهرها»[2].

غير أن حكايات شهرزاد الحاضر ستكون عن بطولات شهرزاد الرمز، والمرأة المناضلة، والمرأة العاملة، والمرأة الفدائية التي تفجر نفسها، وهي أيضا جميلة بوحيرد الخارجة من رحم الثورة الجزائرية، فإذا كانت شهرزاد الماضي هي الذات المرسلة التي كانت الحكايات سلاحها والأنوثة حيلتها للنجاة من سيف شهريار، كل ليلة، فإنها كذلك في مسرحية " **شهرزاد لالة نسا**"، لكن ما غاب عن شهرزاد الماضي، وحضر مع شهرزاد الحاضر هو أن هذه الأخيرة قد تفقه معنى الوجود والتكامل الإنساني من خلال حديثها عن رموز ناضلت من أجل إعلاء كلمة الحق، وهذه الرموز رفضت أن تكون خلف الرجل بل قررت أن تكون بجانبه، وفعلت ونجحت.

صحيح أن شهرزاد الماضي فعلت ونجحت هي أيضا في إقناع شهريار لكن ما ساعدها في ذلك إلى جانب ذكائها هو جمالها، وهذا العنصر المهم والأهم قد غاب في شخصية شهرزاد الحاضر، فهي كما وصفت في هامش النص المسرحي « الفكرونة» أو « ربع امرأة»، قصيرة القامة، لكنها نجحت وبامتياز في قهر واستفزاز غرور شهريار الذي كان في العرض المسرحي كجلمود صخر بجسده العملاق وصوته الجهوري.

إن هذه المفارقة في رسم وبناء الشخصيتين في العرض المسرحي، تجعلنا نتساءل: **هل يمكن أن تلغي شهرزاد الحاضر صورة شهرزاد الماضي من ذهن شهريار؟ وهل سيقبل شهريار صورة شهرزاد الحاضر أم سيبحث في ذاكرته عن صورة شهرزاد الماضي، تلك الصورة التي قد ترضي كبرياءه؟.**

إن صورة شهرزاد الحاضر هي تكسير للصورة النمطية التي رسمها المخيال الشعبي للمرأة، وفي مسرحية "**شهرزاد لالة النسا**" تلتقي شهرزاد الحاضر ببقايا شهريار العائد من الزمن الشحيق من بقايا قصره العتيق.

تبدأ مسرحية "**شهرزاد لالة النسا**"بحدوث انفجار زمني يخرج شهريار من تحت أنقاض قصره، ليجد نفسه في زمن غير زمنه، يبدأ شهريار عملية البحث عن شهرزاد بصورتها تلك المرسومة في ذهنه، وبعد تردد تخرج شهرزاد الحاضر لتكسر أفق توقعه، وتكون الصدمة، إلا أنها تصر على فعل الحكي، فتحكي له عن عالم اليوم بآلامه وأحلامه محاولة تغيير

1- آفاق تطويع التراث العربي للمسرح، فاروق أوهان، مرجع سابق، ص51.

2- المرجع السابق، ص56.

واقعه ونقله إلى عالمها، إلا أنه رفض ودخل في مرحلة التيه، معتبرا كل حكاياتها من التفاهات، **إذ كيف للمرأة أن تناضل؟ وأن تحارب؟ وأن تقف جنبا لجنب مع الرجل؟ وكيف لها أن تستقل بذاتها؟** وقبيل أن يسدل الستار قالها شهريار لشهرزاد: « أحتاجك» إنه إقرار بانتصار شهرزاد الفكرونة، شهرزاد الحاضر.

الصورة رقم: 02 . **الصورة رقم: 03 .**

3-1-4- شخصية الحكواتي بين الأول والأخير:

قبل الولوج في تحديد العلاقة بين الحكواتي الأول والحكواتي الأخير، سأقف عند توضيح مفهوم الحكواتي الأول، فلا نقصد هنا بترتيب الحكواتيأول وثاني وثالث ..الخ، ولكن ما نقصده هو الصورة الأولى المألوفة للحكواتي، وهي صورة نمطية، فكما هو معروف في تراثنا العربي، هو قاص ماهر يجيد فن الحكي ويشبع حكاياته وقصصه بمحاكاة الصفات والخصائص والأصوات، ويهدف من خلال فعل المحاكاة إلى إيضاح وتجسيم ما يريد أن يقوله، فيدخل المكان مبسملا ومهللا، يلبس سروالا فضفاضا وحزاما عريضا، ويضع على رأسه الطربوش، كما يمكنه أن يلبس أيضا اللباس العربي كالجلابية*والحطاطة* والبريم*إضافة إلى كرسيه الشهير المرتفع على طاولته، وكتابه المفتوح وسيفه الذي يشهره بين الفينة والأخرى.

---

*الجلابية: ثوب فضفاض من التراث، وهي عبارة عن قطعة قماش مزخرفة، تفصّل على مقاس وحجم الجسم، تعبر عن ملامح الرجل المشرقي البدوي

* الحطاطة: وتسمى الكوفية، مصنوعة من الحرير، ومقصبة بخيوط الفضة، ومزينة بخيوط الحرير على أطرافها، هي بشكل مربع، تلف وتعقد على الجبين ثم تربط إلى الخلف بشراشيب متصلة بالحطاطة من أربع جهات، وقد تحدث عنها الدكتور (يوسف الشامي) في كتابه التوثيقي «الحواش القلعة والوادي» قائلا: «توزع اللباس بين البدن والرأس، حين اعتمد الفلاحون على الحطاطة المصنوعة من الحرير الشيباني والشاش الأبيض، وتثبت (بعقال) أسود يلبس تحته قبعة مصنوعة بالسنارة -10-04 / www.esyria.sy 2016/14 :34

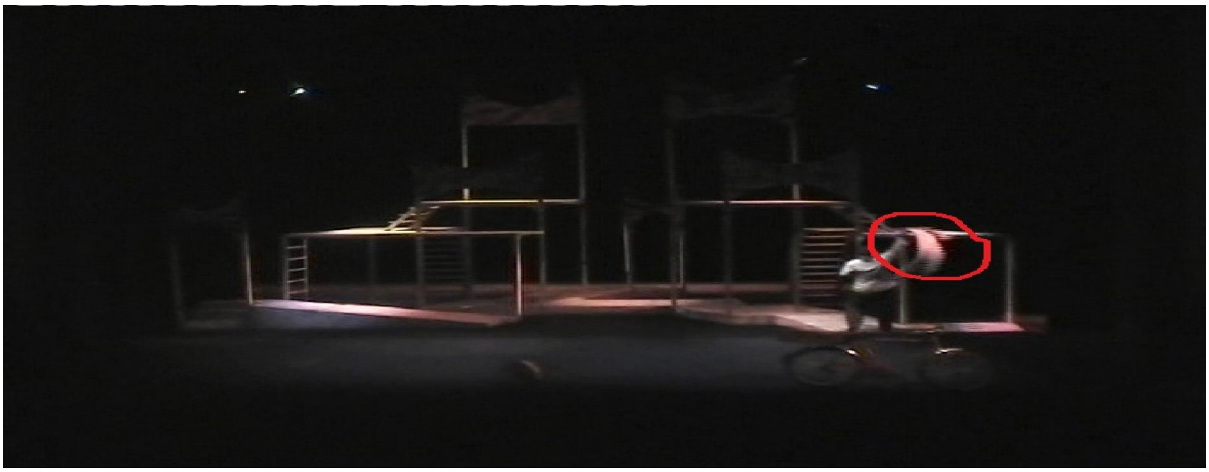
* البريم: من المفردات الشعبية القديمة التي انقطع استخدامها بسبب غياب العنصر الذي يطلق عليه، وهي مشتقة من البرم أي لف الخيوط من الجلد أو القطن على بعضها بحيث تكون حبلا، وغالبا ما تكون هذه الخيوط ثلاثة، والبريم سيور من الجلد ملفوفة على بعضها، ويستخدم لشد منطقة الوسط سواء عند المرأة أو الرجل.

هكذا هو الحكواتي الأول، **فهل نجد لهذه الصورة أثرا في مسرحية الحكواتي الأخير؟** نقول: طبعا، نعم، لكن ليس بالصورة الأولى، ففي هذه المسرحية سعى كاتبها ومخرجها إلى خلق تداخل بين فعلي التعريف والتحويل فالحكواتي دخل الركح ممتطيا دراجته الهوائية وبيده بندير، وهي صورة لم يتعود عليها المتفرج، يقول الحكواتي في العرض معرفا بنفسه: «أنا حكواتي معاصر، جئت من الأحياء الهامشية، أركب دراجتي الهوائية، من الفراغ ألقى وجودي أو ما يشبه وجودي، وفي الخيال أبني عمارات كينونتي وأمنيتي»[1].

إن هذه الصورة هي صورة الحكواتي المعاصر، يركب دراجة، ويلبس سروالا إفرنجيا وقميصا، والملفت للانتباه أن اللباس العربي الرسمي للحكواتي حاضر في العرض لكن حضوره مبهم، فالجلابية موجودة لكن وجودها صوري، يخرجها الحكواتي من صندوق موضوع فوق دراجته ويرميها على بناية يملؤها الفراغ.

الصورة رقم: 04 .

الصورة رقم: 05 .



1- مسرحية "الحكواتي الأخير" تأليف عبد الكريم برشيد وإخراج المنجي بن إبراهيم وتعد أول محاولة لإنجاز وحدة مغاربية، وتجسيد حلم الوحدة، وكلام الحكواتي مأخوذ من العرض المسرحي، في الدقيقة 19 من زمن العرض.

ثم يحضر الحكواتي الأول من خلال هذا التعريف: «أنا الحكواتي.. أنا الحكواتي كنت أقول بسم الله، توكلت على الله، ماذا تنتظرون، صلوا عليه، يغفر لكم خالق الدنيا والدين والناس أجمعين.

اللهم صل عليك يا رسول الله

من صلى على النبي يربح»[1].

وتتأكد الصورة الأولى للحكواتي في هذا المقطع من خلال الفعل الناقص [كان] فكأنه يقول هذا الأول أما الأخير فهو «أنا الحكواتي، والحكواتي سفير الأوطان الأخرى، سفير الإنسان للإنسان وسفير هذا الزمن إلى كل الأزمان بعيدا عنكم أمشي، أمشي، أمشي.. غريبا، مثيرا، مدهشا، مشاكسا، صعلوكا... أمير أنا بدون إمارة وحكيم بلا حكمة، ومواطن بلا وطن، ومسافر بلا زاد، ورسول بلا رسالة»[2]. إن صورة الحكواتي الأخير هي إعلان عن نهاية الحكواتي الأول، وهي صورة استشعر من خلالها المؤلف عبد الكريم برشيد والمخرج المنجي بن إبراهيم «أن استمراءنا للحكي غير المنقطع عن أمجاد أمتنا العربية لم يعد له محل من الإعراب في عصر تفكيك الأمم والإنسان ونقض الخطاب القومي وهدم خطاب الهوية، مما حدا به أن يحضنا على وقف الحكي عن أمجاد الماضي، ومن ثم دعا إلى أن نلقي بآخر فقرة حكي في آخر حكاية نحكيها في تمجيد ماضينا، الذي نتحصن خلفه متشبثين برسائلنا أو عناصر ثقافتنا التراثية»[3].

إن مصطلح (الأخير) يحمل فيما يحمله من معاني، معنى الكف عن اجترار أمجاد أمتنا التليد، مجد قد ضاع بضياع القدس وأمة قد انتحرت بالخذلان والتواطؤ، أمة تتصنع الكبرياء وتتلفع بالرياء.

إن مسرحية الحكواتي الأخير تحمل تشابكا متفاعلا ومتناقضا بين الأول والأخير، وهذا التشابك تولد عنه تداخل بين ظاهر النص وباطنه، أي ما تتلفظ به الشخصيات وما تحمله من دلالات المسكوت عنه، فالكلمة على المسرح «ليست في المقام الأول نصا، أي ليست شيئا يقرأ أو يفصح عن شيء، بل هي لغة تُسمع ولها رنين، وهذا يعني أن لها تأثيرا عند الاستخدام، وفي ذلك تشبه الموسيقى والرقص، فهي تحدث تأثيرا عند سماعها، وهي تتقدم في الزمن، فمن الممكن تكرارها ويمكن تحويلها إلى أخرى، وفق ذلك يمكن أن تحدث تأثيرا دون أن يكون لها نتيجة أو معنى»[4].

1- المدونة السابقة، الدقيقة:07.

2- المدونة السابقة، الدقيقة:08.

3- مقال: المسرح الاحتفالي وثقافة الحكي: هاني أبو الحسن سلام، www.m.ahewar.org, 21/11/2008.

4- المرجع نفسه.

ويتأكد هذا التشابك والتفاعل من خلال تقنية الارتداد والتذكر فالحكواتي (الراوي) يعيد حكاية ما حدث في الزمن الماضي، ذاك الزمن الجميل بكثير من الحنين، ثم يعود إلى الحاضر، الذي هو واقع بائس، وربما هذه التقنية قد غلبت على التنظيم الزمني في بنية العرض، فالحكاية الإطار لا تخلو منها، وبطلها الحكواتي، وحتى الحكايات المتضمنة التي أبطالها أصدقاء الحكواتي الذين ظهروا في العرض بالتناوب وهم حرباء المسيّح، وشدوان المغني، وصاحب السجل القلمي ميمون الكاتب العمومي، والمرشد السياحي طارق، قد اعتمدوا في حكيهم على المراوغة بين الحاضر البائس والماضي الجميل، يقول مخرج العرض في إحدى لقاءاته الصحفية: «صياغة نص الحكواتي الأخير تبرز انقسامات داخل ذات الكاتب فكريا ووجدانيا، تمكنت من تصوير رائع لواقع غير رائع، ربما لعالم معاصر مهدد بفقدان التواصل الإنساني واضمحلال النبل الأخلاقي، تحت غطاء التآكل الاقتصادي في العالم الحديث، وتحت وطأة العولمة والحداثة وما بعد الحداثة وما شابه ذلك..»[1].

يقول الحكواتي نور الدين: «أنا الحكواتي، رجل بينكم، ومن هذا الزمان، ولكني أملك أن أرحل بعيدا، وأن أعايش كل المخلوقات، وأن أساكن كل الناس، وكل الأزمنة وأدعوكم لأن تركبوا معي بساط الريح...»[2].

إن قدرة الحكواتي في التنقل عبر الأزمنة هي سفر بين أصالة فن في طريق الزوال، وحضارة معاصرة هي في طريق التكون، ولعل وسيلة النقل في ذلك هي اللغة، «وبين الزمنين تحضر [أنا] الحكواتي الذي هو الكاتب نفسه صانع الأحلام والأوهام والكلمات والحوارات والجمال بوظائفه الجديدة، يريد أن يكون معاصرا بإبداعه حين يربط الماضي بالحاضر»[3].

وعليه فإن عملية استحضار التراث في العرض في عملية وجود حية تؤكد دائما عن روح العصر من خلال استثمار تقاليد الفرجة المسرحية، ويتمثل هذا الاستثمار في افتتاحية نص الحكواتي الأخير بالبسملة والتثنية والصلاة على النبي—عليه الصلاة والسلام-، غناء يسترشد بنقرات الدف.

«رضيت بما قسم الله لي وفوضت أمري إلى خالقي

كما أحسن الله فيما مضى كذلك يحسن فيما بقى»[4]

1- مقال: الحكواتي الأخير أول محاولة لإنجاز وحدة مغاربية غير المسرح، جريدة الشرق الأوسط، 4فبراير 2007، العدد 10305، www.archive.awsat.com

2- مسرحية الحكواتي الأخير، الدقيقة:17 من زمن العرض.

3- المسرح الاحتفالي وثقافة الحكي: هاني أبو الحسن سلام، www.m.ahewar.org.

4- مسرحية الحكواتي الأخير، الدقيقة:07.

وكذلك أنشودة:

«وقفت بباك يا الله فقيرا وأنت بحالي عليم»[1].

3-1-5-شخصية حيزية بين شعرية الحكي وشاعرية الغناء:امتداد الماضي في الحاضر:

لم يختلف ظهور حيزية في المسرحية عن ظهورها في التاريخ، فقد اعتمد المخرج ومؤلف المسرحية على تقنية التعريف دون تحويل فيها، فكانت البداية هي نهاية القصة، حيث بدأ العرض من نقطة بداية شيوع قصة حيزية، والبداية كانت لحظة التقاء سعيّد بالشاعر ابن قيطون الذي خلد هذه الملحمة بقصيدة مشهورة جمع فيها الغزل والمدح والرثاء.

بدأت المسرحية في بنائها الدرامي بلحظة اللقاء، وهي لحظة التخليد[2].

ما نصبرش عليك يالخليلة، «رحتي وخليتي في القلب جمارة، هكذا حكى العاشق المسكين لابن قيطون الحكاية»، ثم يليها فعل الحكي، أي الارتداد إلى بداية القصة كما جرت في الواقع وهي بداية يغلب عليها الاستقرار، ففيها يتبادل سعيد مع حيزية مشاعر الحب والعشق، وبعدها تبدأ القصة في (الاضطراب)، لتظهر أول إساءة في ملحمة الحب والموت، إذ يعترض الأب عن العلاقة ويكون رد فعله الأول هو الرفض بل الإصرار على الرفض، ثم إساءة ثانية وتتمثل في تزويجها بآخر. تقبل حيزية بهذه الزيجة، وما قبولها إلا خداع أو مخادعة الأب، وتتأكد وظيفة الخداع من خلال تواطؤ الزوج الذي قبل بإطلاق سراحها وتكسير الأعراف والسماح لها بمغادرة البيت الزوجية والالتحاق بحبيبها.

إن وظيفة الزوج في الملحمة تمثلت في وظيفة الوساطةLa médiation*، فهو الوسيط الذي شاء أن يقرّب بين حيزية وسعيد، لكن الأقدار لم تشأ، فكانت الفاجعة التي شغلت بال معاصريها وغيرهم إلى هذا الزمن. إن رفض الأب لهذه العلاقة وحادثة الموت (جهاد العشق)، حدثان مهمان في الحكاية، وتكمن أهميتهما في خلق تفاعل وتكامل بين تلقي الحكاية في الماضي وتلقيها في الحاضر، إنها ملحمة ليست ككل الملاحم، ملحمة جمعت بين ثنائية ضدية، ثنائية الموت والحب، ولعل هذه الثنائية جعلت منها أسطورة ورمزا للحب ممتدة إلى الحاضر والمستقبل.

يزاوج المخرج في نفس المشهد بين المتلقي في الماضي والمتلقي في الحاضر،وهي مزاوجة افتراضية أراد من خلالها الالتقاء في المكان رغم اختلاف الزمان، إذ يظهر الأول بلباسه التقليدي، ويظهر الثاني بلباسه العصري، وإن اختلفا في شكلهما فإنهما لا يختلفان في قراءتهما للحدث.

1- المدونة نفسها، الدقيقة:15.

2- مسرحية حكاية في غناية إخراج موسى النون، دقيقة الثانية من العرض.

*الوظيفة كما حددها بروب في كتابه مورفولوجيا الحكاية هي « فعل الشخصية من جهة دلالتها على مجرى و سيرورة الحبكة» وهو عنصر ثابت ودائم في الحكاية.

- **القارئ في الماضي: « هذا اللي صار»..**
- **القارئ في الحاضر: « العاشق....»**
- **« علاش؟ هكذا كانت العادات...؟؟»**
- **« على حبيبها راحت، مشات، مشاااات»**[1]

الصورة رقم: 06 .

الصورة رقم: 07 .

إذ كان المخرج والمؤلف قد اعتمدا تقنية التعريف في العرض، فإن التحويل يتمظهر من خلال المزاوجة في التفاعل والتواصل بين المتلقين في الماضي والحاضر، وهذا ما يجعل من الملحمة، ملحمة الماضي الممتدة في الحاضر والمستقبل لكونها حقيقة تحولت إلى أسطورة وإلى رمز للحب المستحيل.

تعددت روايات الموت في الماضي رغم أن فعل الموت واحد، لهذا فإن كاتب المسرحية ومخرجها قد اعتمدا على الفعل دون الخوض في كيفياته المتعددة كما وردت في الروايات، لأن المهم والأهم هو الموت، تولد الملحمة، فبموتها ولدت الحكاية، وشاعت وانتشرت بين الناس، فالمثير في **حكاية حيزية** لم يكن الحب أو العشق وإنما هو الموت، الذي ظهر في مظهره المادي الفيزيائي وتجسد في العرض من خلال وجود القبر

1- الدقيقة 16 من زمن عرض مسرحية حكاية في غناية.

الصورة رقم: 08 .

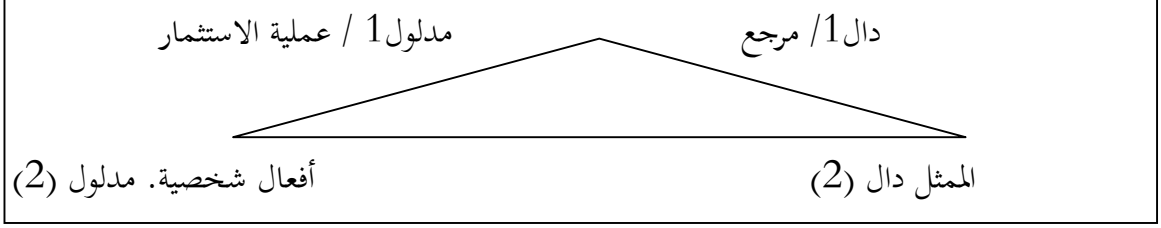
ومظهره المعنوي الروحي وتجسد من خلال شخصية سعيّد.فالموت موتان، موت حيزية وموت سعيّد، موت الأول يحمل المعنى الحقيقي للموت، موت الثاني يشكل صورة مأساوية تكشف عن ضعف وإخفاق وهزيمة. وقد ولدت هذه الصورة في نفسه يأسا واغترابا، كما أثمرت قصيدة خالدة عُدّت من أروع ما قيل في الشعر الملحون الجزائري.

قد يغيب سبب رفض الأب تزويج حيزية من ابن عمها في جل الروايات، لكن في مسرحياتنا كانت الأعراف والتقاليد هي سبب منع زواج سعيد من حيزية لأنها كانت هي التي يريدها ويهيم بها، وبهذا كان الحب العذري هو المرسل الذي يحرك الذات (سعيد) لتحقيق رغبته في الزواج من حيزية (الموضوع)، وتلعب العادات والأعراف (المعارض)، أما (المساعد) في تحقيق هذه الرغبة فهم الأهل والأصحاب، أو هم المتلقون من المعاصرين للحكاية وغيرهم من غير المعاصرين، وبما أن الرغبة لم تتحقق فإنه يمكن قراءة العلاقات بين الفواعل في العرض بطريقة مختلفة، إذ تصبح (الذات) هي الأب الذي يعمل على تحقيق رغبته في الموضوع، وهي التفريق بينهما ومنع حدوث الزواج، ويكون المرسل هي العادات التي تحرك فعل الرغبة في التفريق بين المحبين، أما المرسل إليه فهم الناس أو العشيرة التي صنعت هذا القرار، فأصبح عرفا من الأعراف التي تنظم العلاقات الاجتماعية، ومن الناس من كانوا معارضين على هذا العرف لما يحمله من قهر وظلم وصد لكل علاقة غرامية عذرية. أما المساعدون على فعل التفريق فهم العادات والأب وفئة من الناس ممن يميلونإلى الاعتماد على التنظيم الاجتماعي السائد آنذاك. كما تعد الانجازات التي كان يقوم بها الأب لتخطيط تزويج حيزية من رجل لا تريده مساعدا من المساعدين على فعل التفريق، فتتحقق رغبة الأب بردّ فعل "حيزية" التي ترضخ لقراره فتقبل بالزواج من رجل غريب، وبهذا يصطدم الحب بمشكلة الأعراف التي حمّلته كل إثم وعار، وهو ما أدى به إلى نهايته المأساوية (الموت).

من خلال ما سبق، في البحث في كيفيات بناء الشخصيات في العروض المسرحية، والإلمام بتفاصيل آليات استثمارها والبحث عن المرجع Le Référentوكيفية تطورها يمكن أن نجزم بما قد رجحته آن أمبرسفيلد حين قالت بأنه « من الممكن أن تكون الشخصية صورة استعارية لمختلف مستويات الواقع»[1] وفي هذه الحالة يكون « التعامل مع المرجع بصيغة (دال1) والاستثمار مدلول (1) يحملها الممثل بوصفه (دال2)، وأفعال الشخصية بوصفها (مدلول2)»[2].

إن هذا التشكيل يوصل العلامة مبنية بطريقة يقبلها المتلقي فيصل القصد، وفي عملية الاستثمار هذه « تتشكل علامة جديدة يفعلها الممثل (كدال2)، ومن ثم تشكل تراتبا هرميا للعلاقة، قمّته دال (1) /المرجع، ومدلول (1)/عملية الاشتغال، وقاعدته الممثل دال2 وأفعال الشخصية مدلول (2)»[3] ونختزل ذلك في الخطاطة التالية:

الشكل رقم: 23.



إن عملية استثمار الشخصية تمر بعملية تشفير عبر مستويين:

- مستوى دلالي: حيث يندمج الممثل في الشخصية التي يلعبها ويقدمها لنا، فها هي شخصية شهريار وشخصية حيزية لا تظهرا إلا بوصفهما أيقونة أو مرجعا، يؤثران في تطور الحدث والتقرب من واقعيته وإضفاء الواقعية على العرض المسرحي تجعل من علاقتنا بالممثل بوصفه علامة وحاصل للعلامات تتجاوز حدود القصة كما جرت في الواقع إلى تصور مادي ملموس ومرئي.
- مستوى سيميائي: حيث تتلاءم الشخصية مع نماذج لا حصر لها وفق ملامحها الذاتية، « فهي تتكامل في منظومة سيميوطيقية دونما فاعلية إلا في إطار منظومة من الاختلافات»[4] فشخصية الحكواتي وشخصية شهرزاد وشخصية جحا لا يندمج فيها الممثل مع الشخصية حد الاستلاب وإنما يتكاملان عبر ثنائية الأخذ والعطاء فيكون الاختلاف في الملامح وفي الرؤى، فالصورة المألوفة لهذه الشخصيات تنصهر في الصورة غير المألوفة لتتكامل وتبني دالا آخر ومدلولا آخر.

ولهذا تكون عملية استثمار الشخصية التراثية في المسرح متوالية ومتتالية، « ليتشظّى الدال إلى دالين، والمدلول إلى مدلولين، بمعنى يكون الدال الأول دالا مجردا... أحالنا إليه المرجع بوصفه أيقونة ومرجعا، والمدلول الأول ليس

1 - lire le théâtre :Anne Uwbersfild ,tome1, p111.

2- سيميولوجيا الممثل، أحمد شرجي دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، 2013، ط1، ص93.

3- المرجع نفسه، ص93.

4- المرجع نفسه، ص94.

مجردا، وإنما رمزا من خلال مسافة الاشتغال بين المرجع والشخصية...»[1]. فإذا كان الدال الأول مجردا لكونه مألوفا ومدلوله ليس مجردا لكونه رمزا تواضع الناس على أن يكون كذلك من خلال مسافة اشتغاله بين المرجع الذي يحيل عليه والشخصية ذاتها، فإن الدال الثاني هو دال ملموس يتحقق وجوده الفعلي من خلال الممثل الذي هو الوسيط بين النص والجمهور. وأما المدلول الثاني فهي أفعال الشخصية التي تتجاوز مرجعيتها مرجعية الشخصية، وذلك عبر عملية الاستثمار والتوليد والتحويل. لا وجود للشخصية حسب آن أمبرسفيلد إلا من خلال عرض ملموس. « فالشخصية النصية شخصية مضمرة .... متغيرة وفقا لعلامات يفرضها وجود الممثل جسديا»[2]. ويتعلق ذلك بما سمته آن امبرسفيلد بمسرحة الشخصية théâtralisation du personnageفمن الممكن مسرحة الشخصية نصيا طبقا لكلامها الممسرح « أي باتجاهه المباشر إلى المتلقي (الجمهور)»[3]

يقول الحكواتي :« أنا الحكواتي ... اسمي نور الدين واسم أبي محي الدين واسم جدي شرف الدين واسم جدنا الأكبر معز الدين»، كما يمكن مسرحتها وفقا لمرجع معروف من خلال الأسطورة أو التاريخ أو التراث مثل شخصيات مسرحياتنا "جحا، شهرزاد، الحكواتي، حيزية" إن هذه الشخصيات « تعتبر مجازا عن المرجع أو استعارة وخاصة المرجع التاريخي- الاجتماعي un référent historico – social»[4] وهذا المرجع التاريخي هو عبارة عن بناء يقيمه المخرج والمتفرج، ولا يعتمد هذا البناء على ما يذكره النص وإنما على التاريخ كما يعرفه أو كما يعيد بناءه المخرج والممثل أو كما يحياه المتفرج، « فأداء الشخصية المجازي هو الذي يتيح قيامها بوظيفة الوساطة بين سياقين تاريخيين أحدهما غريب عن الآخر»[5]

3-2- الممثل بوصفه علامة وحامل للعلامات

يحسن بنا هنا التوقف للتذكير بأن الممثل هو مكوّن مسرحي هامّ، وهو بمثابة علامة له وجهان أحدهما دال Signifiantوالآخر مدلول Signifiéوتتميز العلامة (الممثل) عن العلامة اللسانية من حيث كونها ليست جاهزة سلفا، ولكنها تحول إلى علامة فقط ساعة وجودها في العرض. فالممثل إذا، « أيقونة (بوصفه شخصا عاديا) قبل ولوجه لخشبة، لكنه على الخشبة يتحول إلى علامة، والأخيرة ستلد علامات بواسطة الجسد تارة، وتارة أخرى بتفاعلها مع العلامات المحمولة (الأزياء، الديكور، الموسيقى، الإضاءة، الإكسسوارات»[6]، وبين هذين الصورتين

1- المرجع السابق، ص94.

2 - Lire le théatre : Anne Umbersfeld , tome 1, P111.

3- مسرحية الحكواتي

4 – lire le théatre :Anne Umbersfeld , tome 1 p29.

5 - i bid p100

6- سيميولوجيا الممثل، أحمد شرجي، ص103.

الأيقونة والعلامة تكون صورة الممثل Figure de l'acteur« وحدة ديناميكية لمجموعة كاملة من العلامات، وإنما تحملما يمكن أن يكون جسد الممثل وصوته وحركاته، وأيضا عدة أشياء من قطع الملابس حتى المنظر المسرحي... وعموما فإن الممثل يجعل المعاني تتمركز حوله. ولضبط هذه المعاني تحتاج العلامة إلى ترتيبها هرميا وتحديد حركيتها. فالهرمية (التراتبية) « تعني أن لا يمكن فهم أي علامة مسرحية خارج شبكة العلامات الأخرى»[1]، اما الحركية فتكون « العلامة متحركة في ما يتصل بالدال والمدلول»[2] إذ المدلول يمكن ان يتجسد أو يتحقق بدلالات مختلفة كما يمكن للدال أن يستقبل دلالات كثيرة. لكن السؤال الذي يطرح ضمن هذا السياق هو **هل تستمر هذه المدلولات في ارتباطها بالدوال؟أم أن الأمر يتعلق بمدى فعاليتها داخل نسيج العرض؟ أي هل تفسر العلامة إلا من خلال شبكة العلامات الأخرى؟**

إن الممثل بوصفه علامة يلد علامات أخرى كاللباس والاكسسوار ولكن زمن حياتها يرتبط بزمن تأويلها زمن العرض المسرحي فهي علامات « تموت مع العلامات التي استنفدت تأويلها زمنيا»[3]. والمقصود هنا أي أن الأيقونة تتحول إلى علامة على خشبة المسرح فتحيى من خلال العلامات الأخرى، وما إن تستنفد هذه العلامات تأويلها زمنيا، أي عبر زمن العرض المسرحي تموت لتعود إلى صورتها الأولى أي أيقونة.

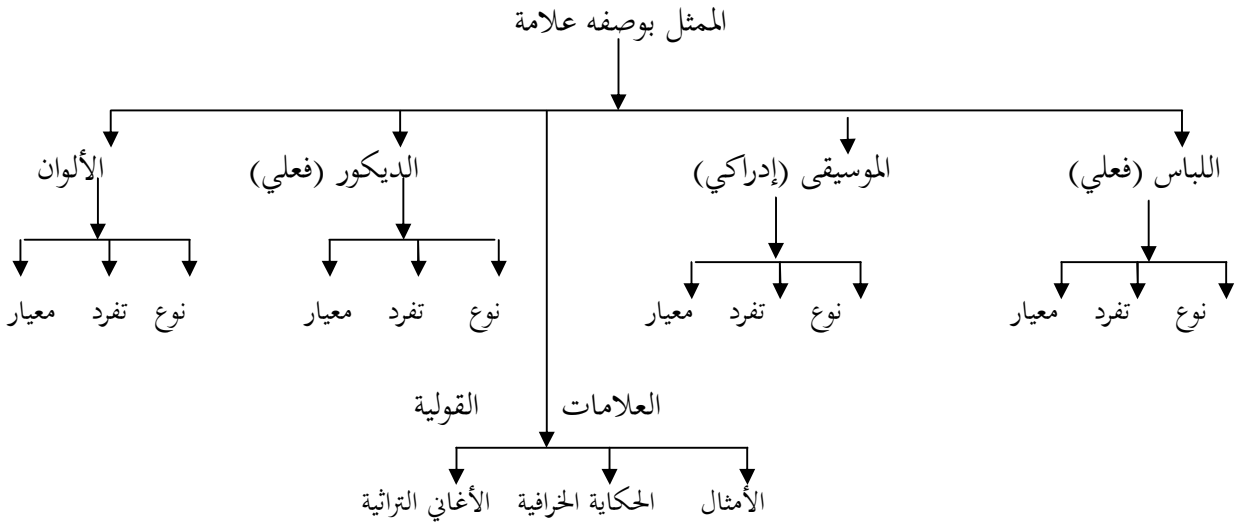
إن هذا الفهم قد يقتل فعل قراءة العلامة المسرحية بعد انتهاء العرض ولا ترتبط المدلولات إلا بزمن عرض العلامات، فالعرض المسرحي هو السياق الذي تتنزل ضمنه هذه العلامة وتحمّل بمدلولات مختلفة، وهي لا تختلف عن عناصر النص، فإذا خرج أي عنصر عن سياقه يفقد دلالاته.

ولفهم علامة الممثل والعلامات التي يحملها، سنعتمد في قراءتنا على المفهوم البورسي، فالعلامة المسرحية في ضوء مفهومه « هي علاقة ثلاثية، تنشطر هذه الثلاثية لحظة العرض المسرحي، إلى ثلاثيات جديدة، هذه الثلاثيات تلدها عناصر العرض الأخرى التي يحملها ويتفاعل معها الممثل»[4].

إن هذا التفاعل يولّد ثلاثيات جديدة في البناء العلاماتي، يمكن أن نبين ذلك من خلال الخطاطة الآتية:

1- معجم المسرح، باتريس بافيس: تر ميشال خطار، مرجع سابق، ص493.
2- المرجع نفسه، ص493.
3- سيمولوجيا الممثل، أحمد شرجي، مرجع سابق ، ص103.
4- المرجع نفسه، ص103.

الشكل رقم: 24 .



سبق وذكرنا أن الممثل علامة يحمل مجموعة من العلامات (الضوء / الجسد/ الماكياج ...إلخ) ونحن في تحليلنا سنقف عند البعض من هذه العلامات لاعتبارات منهجية وسنقتصر على العلامات التراثية كما جاءت في العروض المسرحية وربطنا هذه العلامات بالعلامات التراثية الفعلية كاللباس والديكور ، والعلامات التراثية الإدراكية كالموسيقى و الألوان والعلامات التراثية القولية كالأمثال والأغاني والحكايات الخرافية (حكاية عودة الحمار إلى صفته الآدمية).

3-2-1- العلامات التراثية البصرية:

3-2-1-1- اللباس كعلامة تراثية فعلية:

تحيل علامة اللباس على نفسها من خلال نوعيتها، أي من خلال إمكانها، ولا تكون العلامة كذلك إلا إذا تجسدت فعليا في إطار زماني ومكاني محددين ، وتخضع إلى المواصفات الاجتماعية، ومن خلال هذه المفاهيم الثلاثة مفهوم الإمكانية أو الوجود، ومفهوم التجسيد الفعلي، ومفهوم التواضع الاجتماعي يحدد تمظهرات اللباس الدلالية من خلال تحديدها زمنيا ووظيفيا وتعبيريا، ومن خلال المسرحيات سنبحث في المفارقات الزمنية لتحديد وظيفة اللباس والوصول إلى دلالتة باعتباره وسيلة تعبيرية تعيد إنتاج الخيال الشعبي.

- **العمامة:**

هي لباس يوضع على الرأس، ويلبسه الرجال من كل الطبقات الاجتماعية ولكن بطرق متعددة وألوان مختلفة، « والعمامة هي لباس موروث عربي الأصل، اتخذت قبل الإسلام، ووصفها العرب في كلامهم إذ شبهوها كالتيجان على رؤوس الرجال»[1].

وتطورت دلالة العمامة مع دخول الإسلام إذ « أصبحت شعارا دينيا، بالإضافة إلى أنها تعطي صاحبها الوقار والهيبة»[2]، فقد قال عنها أبو الأسود الدؤلي « هي جنة في الحرب ودثار في الرد، ومكنّة في الحر ووقار في الندي وشرف في الأحدوثة وزيادة في القامة وهي عادة من عادات العرب»[3].

وللعمامة وقار إلى درجة كون الرجل يمنع عليه نزعها أمام الناس لأن ذلك يجعله غير محترم ويعتبر ساقط المروءة وتارك الآداب فلا تنزع إلا في موقفين اثنين لا ثالث لهما، عند الصلاة أو في مناسبات تعزية الخليفة.

« والعمامة بكثير العين، من لباس الرأس معروفة، وربما كنى بها البيضة والمغفر، والجمع عمائم وعمام، وتيجان العرب العمائم»[4].

« والعرب يطلقون العمامة على قطعة القماش التي تلف حول الرأس وحدها، أو قطعة القماش التي تلف عدة لفات حول الطاقية والعمامة في العادة بيضاء اللون»[5].

وتختلف العمامة باختلاف الطائفة التي تلبسها أو الدين، « فقد كان العلماء يتميزون بعمائمهم الكبيرة»[6].

إن لون العمامة كما هو في العادة أبيض، لكن في العصر المملوكي في مصر وسوريا « أصدرت الأوامر لليهود بأن يلبسوا عمائم صفراء، وللنصارى عمائم زرقاء، و السامرية عمائم حمراء، ثم صار المسلمون يلفون الشاش الأبيض على الطرابيش الحمر أو على القلانس البيض ويسمونها عمامة أو لفة»[7].

أما في عهد الحاكم بأمر الله الفاطمي، فقد كان اليهود والنصارى يلبسون العمائم سوداء، وذلك بأمر منه، أما العمامة الخضراء فقد خص لها الأشراف وذلك في عهد سلطان مصر الملك أشرف شعبان (764هـ/778هـ).

1- الملابس في العراق خلال العصور العباسية، مليحة رحمة الله، ص187 www.archive.org/stream

2- المرجع نفسه، ص187.

3- البيان والتبيين، الجاحظ: ج3، ص100.

4- لسان العرب، ابن منظور، ج4 / ص3111 من جذر عَمَمَ

5- كتاب تحفة الألباب للغرناطي، ص140، نقلا عن المعجم العربي لأسماء الملابس في ضوء المعاجم والنصوص المؤلفة، رجب عبد الجواد إبراهيم، دار الآفاق العربية، مصر، 2002، ط1، ص355.

6- المصريون المحدثون: إدوارد لين، 1998، ج1، ص57 نقلا عن المرجع السابق ص355.

7- صبح الأعشى للقلقشندي ج5/ص93 نقلا عن المرجع السابق ص335.

ومن الروايات التي تؤكد مدى الاحترام والإجلال الذي حظيت بها العمامة في مصر: « فقد رووا أن عالما سقط من فوق حماره في الشارع فتدحرجت عمامته، بعيدا عنه، فتجمع المارون وأخذوا يجرون العمامة صائحين، ارفعوا تاج الإسلام، ارفعوا تاج الإسلام، بينما كان العالم المسكين طريح الأرض يناديهم مغتاظا: أنهضوا أولا شيخ الإسلام»[1].

- **البرنس:**

تَبَرْنَسَ الرّجل تَبَرْنُسًا أي استتر من الشمس والمطر، والبُرْنُس هو « كل ثوب رأسه منه ملتزق به، دراعة كان أو معطرا أو جبة، وتلبسه النساء كما يلبسه الرجال»[2] ولعل قدم البرنس يظهر من خلال شعر المهلهل، « ففي إشارة منه أنه من لباس النساء يقول:

فإذا تشاء رأيت وجها واضحا وذراع باكية عليها برنس»[3]

والبرنس كلمة يونانية معربة، أصلها في اليونانية Birros وفي الفرنسية من العربية Burnous، « وتعني رداء أو ثوب رأسه ملتصق به، أو رداء رأسه منه»[4]، ويعني في العربية « قلنسوة طويلة كان الناس يلبسونها في صدر الإسلام، أو هو كل ثوب رأسه منه ملتزق به دراعة كان أو جبة أو ممطرا»[5].

والبرنس هو لباس المغاربة الآن ويسمونه البرنوس، يلبسونه فوق جماع ثيابهم، وهو البرنس الأبيض، يرتديه الحاكم وكبار رجال الدولة والإمام، وفي الأفراح تلبسه العروس والعريس، ويسميه دارفيو في كتابه (مذكرات)، ج5، وفي فصل عنونه بملابس رجال ونساء مدينة الجزائر **بالمعطف الاحتفالي**. يقول دارفيو:« إن معطفهم الاحتفالي حين يجوسون دروب المدينة زائرين أو عادين إلى الديوان هو برنس من القماش الأسود شتاء أو من الكريبون الحريري أو من الصوف، أما اللون فهو ذاته صيفا أو شتاء، وهذه البرانيس التي سبق لي أن وصفتها لها حواشي وهديات مطرزة بالحرير تحيط بها من كل جانب، وهي ضيقة من الأعلى وواسعة من الأسفل، ولها قبعات تشبه قبعات الرهبان... والبرانس كافة تكون عادة سوداء اللون سمة التواضع والاحتشام التي يتظاهر بها القوم، وهذا اللون لليهود وحدهم حيث يلبس الناس الآخر البرانس البيض والحمر...»[6].

1- المرجع السابق، ص336.

2- الملابس العربية في الشعر الجاهلي: يحي الجبوري، دار الغرب الإسلامي، لبنان، 1989، دط، ص90.

3- المرجع نفسه، ص90.

4- المعجم العربي لأسماء الملابس: رجب عبد الجواد إبراهيم، ص60.

5- المرجع نفسه، ص60.

6- المعجم المفصل بأسماء الملابس عند الغرب: رنيهارت دوزي، تر: أكرم فاضل، المكتب الدائم لتنسيق التعريب في الوطن العربي، الرباط، دت، دط،مج9، ج2، ص89.

- **الملحفة أو اللحفة:**

تشير هذه الكلمة إلى كساء واسع للمرأة، وتعني كلمة ملحفة الغطاء، غطاء المرأة، وغطاء يوضع فوق ظهر الحصان، واستعملت الملحفة في المغرب والأندلس للإشارة إلى الخمار الكبير أو الإزار الذي تتحجب به النساء في الشرق»[1]. وقد أشار ابن بطوطة أن السود كانوا يلتحفون ملاحف صفراء، لهذا رجَّحَ رينهارت دوزي أن تكون الملاحف لباس البدو[2].

وعند الجوهري: الملحفة واحدة الملاحف، وتلحف بالملحفة واللحاف، والتحف ولَحَفَ بها، تغطى بهما، واللحاف غطاء ودثار معروف، قال الثعالبي: قال البديهي:

لما وقفت بباب دارك زائرا ::::: خرج اللحاف وقال إنك نائم[3]

وفي الجزائر، ترمز الملحفة للتقاليد الصحراوية والتقاليد الشاوية، وما المرأة الصحراوية والشاوية إلا جسد ناعم يتوارتحت. الملحفة، وخطاب أيقوني يعتمد الحجب والشر، فاختفاء العري يزيد رغبة في اكتشاف أسرار الجسد ومفاتنه، والملاحف الجزائرية أيقونات متجددة ترسم خرائط الفتنة والغواية عند إنسان الصحراء، وأكثر من ذلك فإن الملحفة في المخيال الشعبي هي تميمة لتحصين جسد الأبناء، ويتمثل ذلك في لمس الفتاة سبع مرات بواسطة طرف الملحفة أو تمريرها سبع مرات من داخل مشابك ومطاوي الأم، كما تعد الملحفة الحالية جالبة للزوج إذ تقطع الفتاة الراغبة في الزواج جزءا من ملحفتها وتتركها بجوار ولي صالح.

- **آليات استثمار اللباس في العروض المسرحية**

إن (العمامة، والبرنوس، والملحفة) ما هي إلا علامات نوعية ممكنة، لا تصل إلى مرحلة التفرد إلا من خلال تجسيدها في العمل المسرحي داخل سياق معين، وبما أن رولان بارت قد اعتبر المسرح « عرسا للجسد الإنساني [4] تشارك فيه كل عناصر التعبير الركحي وتقنيات الفرجة المسرحية فإن إدراك النسقية السيميائية للباس، يقتضي الوعي بخصوصية تمظهراتها، فبين مظاهرها المكتوبة (الوصف اللساني للباس)، ومظهرها التقني (اللباس الواقعي) أو الأيقوني (اللباس المصور)، تتولى المحولات وصل هذه المظاهر المتباينة وتقديم صورة كلية لهذا النسق عبر التحول من مظهر إلى

1- المرجع السابق، ص195.

2- المرجع نفسه، ص195.

3- المعجم العربي لأسماء الملابس: رجب عبد الجواد إبراهيم،مرجع سابق، ص452.

4 – écrit sur la théâtre :Roland Barthes , texte réunis et présenté par jean loup rivière , éd du seuil, 2002 ,p61.

آخر»[1] وفي حديثه (رولان بارت) عن نظام الموضة Le systéme de la mode وعن الوظيفة الاجتماعية والدلالة المكانية للباس، استخلص علاقتين هامتين:

الأولى تتعلق بإقامة علاقة ما بين اللباس والفضاء الاجتماعي والمكاني، والثانية تتعلق بإقامة علاقة ما بين اللباس والموضة La Mode، والعلاقة التي تربط بين عناصر هاتين المجموعتين هي علاقة تبادل، إذ لا يستمدّ اللباس دلالته وقيمته الجمالية من ذاته فقط وإنما من علاقته أيضا بكل ما يحيط به ويجاوره ويتفاعل معه من علامات مسرحية.

وفي حديثه عن علل اللباس المسرحي والبحث عن سبل علاجها، أنكر رولان بارت أن يكون اللباس غاية في ذاته، ومطلوبا لإحداث أثر جمالي في المتقبل وإبهاره بنفاسة مادته وتناسق خطوطه وألوانه وروعة أشكاله.. ورفض أن يكون اللباس المسرحي تعبيرا عن الذوق الرفيع أو الأمانة التاريخية أو مطابقة الواقع أو امتاع النظر[2].

وفي نفس المقال ضمن كتاب écrit sur le théâtre حدد بارت قيمة اللباس المسرحي التي لا تكمن في وظيفته التشكيلية أو التزيينية، وإنما قيمته تكمن في وظيفته الثقافية والحجاجية يقول في مقاله Les maladies de costume de théâtre« والآن، **اسألوا عن الكيفية التي يكون عليها اللباس المسرحي؟** إن اللباس المسرحي يكون أولا حجّة Argument لأنه لا يعرض نفسه فقط للمشاهدة (à voir) وإنما للقراءة(à lire)»[3]. كما يعتبر بارث اللباس المسرحي علامة (signe) وشفرة (Code) وكتابة (Ecriture)، وهي « كتابة لا تكتفي بتأمل ذاتها والعكوف على شكلانيتها وإنما تعرض موقفا وتبلّغ محتوى وتحمل رسالة»[4]، والناظر في اللباس المسرحي في مسرحية"**محاكمة جحا**" يلمس وظيفة العمامة كلباس تراثي في كونها تعرض موقفا وتبلّغ محتوى وتحمل رسالة، ويظهر ذلك في قيمة العمامة في التراث العربي، فهي تحيل على المركبة الاجتماعية والعلمية، وأن يستفرد بها جحا في بعض المشاهد دليل على صورة جحا التي ظهر بها في العرض، صورة المثقف الذي يتحدّى الصعوبات متمسكا بمبادئه حتى النهاية، إذ لم تفارق العمامة رأس جحا، لا في قصر السلطان ولا في الشارع، ولا في حضرة قاضي التحقيق، ولا حتى يوم محاكمته، فرغم تباعد الأزمنة بين جحا الحقيقة وجحا الواقع بقيت العمامة علامة فارقة في العرض المسرحي، ففي بداية العرض هي جزء من لباس جحا وقد يبدو حضورها حضورا عاديا لكونها جزءا من الكل، أما في الجزء الثاني من العرض، حيث يتجاوز جحا المكان والزمان ليصل إلى كل بلدان العالم وإلى الجزائر تحديدا، وتزيده العمامة إصرارا على موقفه « ارفعوا لي مسماري في فلسطين» « الراجل ما يتبدلش رايه»

1- systéme de la mode : Roland Barthes , éd ,du seuil, 1967 , P13

2 - écrit sur la théatre : Roland Barthes , P 138 ,139,140,141.

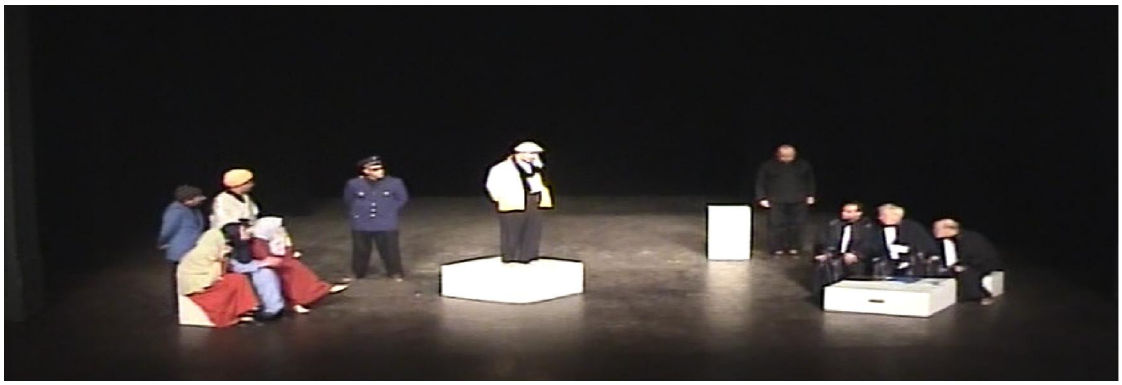
3 - ibid, p142.

4- مغامرة العلامة المسرحية، عبد المجيد بن البحيري، قرطاج للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، 2009، ط1، ص210.

الصورة رقم: 09 .

الصورة رقم: 10 .

الصورة رقم: 11.



أما عمامة ابن قيطون، فقد جاءت في سياقها الواقعي، وكان حضورها حضورا فعليا، فلم تتجاوز كونها لباس تراثي، كان قد لبسها ابن قيطون في زمنه. إن عمامة ابن قيطون في العرض هي أيقونة تحاكي عمامة ابن قيطون في الماضي، وقد تتحول إلى علامة دالة، إذ يلبسها ابن قيطون حول العنق، ولا يدل ذلك إلا على « الاعتراف للسلطان

بالسلطة المطلقة بالتصرف في محياهم ومماتهم»[1]، وما السلطان هنا إلا الله، فكلاهما (ابن قيطون وسعيّد) في حالة استسلام أمام القدر.

الصورة رقم: 12 .

أما عن لونها، فقد كان أصفرا في مسرحية جحا، وهذا الاختيار في اللون لم يكن اعتباطيا، فقد بيّنا في تقديمنا للعمامة أنه قد لبسها اليهود في مصر وسوريا وذلك بأمر من المماليك، وقد لبسها الملائكة الذين عزز الله بهم المسلمين في غزوة بدر، كما لبسها الصحابة، وكانت تأتيهم من هراة (وهي أكبر المدن العامرة في خراسان)، فبين المسلمين واليهود فروقات، يمكن أن تعكس على لون عمامة جحا،فجحا صاحب القضية، لم يرفض اليهود، وإنما رفض الاحتلال الصهيوني (المسمار). إن للّون الأصفر في التراث الشعبي دلالات تحمل هذه الفروقات كما تحمل إحاءات غير ثابتة، « فتارة يستمد دلالته من لون الذهب وتارة من لون النحاس»[2]، إن هذه التناقضات والتضادات تجعلنا ندرك أن اختيار لون العمامة جحا لم يكن اعتباطيا بل مقصودا، نعتمد هنا على الحجج التي أوردناها سابقا: « إن الألوان في المسرح قد يكون لها دور في إشاعة التردد والشكوك والفروق وتضخيمها فيما يخص طبيعتها المقصودة أو الاعتباطية»[3] . لنأخذ مثالا على ذلك دلالة لون العمامة الأصفر الذي يتأرجح بين ارتباطه باليهود في عصر المماليك وارتباطه بالملائكة في غزوة بدر، وكذلك تأرجحه في التراث الشعبي بين لون الذهب ولون النحاس، « إذا أن الاعتباطية شائعة في اختيار الألوان مع ذلك قد تكون بعض الدوافع الدقيقة وراء اختيار لون دون آخر في تقليد

1- المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب: رينهارت دوزي، مرجع سابق ، ص160.

2- الدلالة والمعنى في الصورة: عبيد صبطى، نجيب بخوش، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، ط1، ص42.

3-le sémiologie du théâtre : tadeusz kawzan, P38 '' l'explatation des couleurs au théâtre réper cute et an plifie les muances, les hesitation et les dautes en ce qui cencern, leur cara chér motive au arbitraire.

مسرحي دون آخر، فالجمهور هنا ينظر إلى العلامات/ الدوال على أنها تنطوي على دوافع»[1]. وهكذا فإن متغيرات العلامة من حيث كونها قصدية أو اعتباطية تتقوقع على محاور كثيرة قد تتقاطع:« تعاقبي (axe diachronique) (سيرورة تاريخية)، ومحور جغرافي، ومحور اجتماعي- ثقافي، محور العملية التواصلية axe de processus de la communication، ومحور بنيوي، معنى هذا أن مجرد استعمال علامة اللون في المسرح ضمن العرض يكسبها عادة مستوى من القصدية أعلى من مستوى قصديتها الأصلي في الطبيعة أو الحياة الاجتماعية»[2].

وعن لون العمامة الخضراء والعمامة البرتقالية في مسرحية **"حكاية في غناية"** فلم يكن لونها البرتقالي اعتباطيا، لكون هذا اللون يحمل فيما يحمله من دلالته النفسية « تقوية القلب وتنشيط عام للجسد والنفس ومضاد للإحساس بالهبوط والفتور والاكتئاب وكافة المشاعر السوداوية»[3] وتتمظهر هذه الدلالاتفي شخصية ابن قيطون حامل العمامة البرتقالية، والذي حضر في المسرحية كمساعد ومنقذ للمحب اليائس، فكان حضوره تنشيطا لنفسية سعيّد البائسة ومضادا لكل المشاعر السوداوية.

الصورة رقم: 13 .

وتحققت هذه الوظائف والدلالات من خلال فعل التفاعل والتجاوب مع مطلبه المتمثل في كتابة القصيدة الخالدة، ومن ثم فإن القصيدة لها وظيفة الوساطة في كونها فصلت بين مرحلتين من حياة سعيّد: مرحلة اليأس قبل كتابة القصيدة، ومرحلة استمرارية الحياة بعد فعل كتابة القصيدة.

1 - ibid, p38.

2 - ibid p40. ينظر

3- الدلالة والمعنى في الصورة: عبيد صبطي، نجيب بخوش، المرجع السابق، ص51.

ويمكن أن نؤول ذلك بأكثر دقة، فنقول إن قصيدة ابن قيطون الخالدة لها وظيفة الأداء الشعرية التي سلمت للبطل المحب حتى تسهل عليه الانتقال من حالة إلى حالة، ولعل خلود القصيدة وشيوعها وامتدادها بين الأجيال خير دليل على ذلك.

وأمّا عن لونها الأخضر، فيعد « الأخضر من أكثر الألوان في التراث الشعبي استقرارا في دلالته، وهو من الألوان المحبوبة»[1] وقد استمد الأخضر معانيه المحبوبة من ارتباطه بأشياء مبهجة في الطبيعة، وارتبط الأخضر في المخيال الشعبي بالخصب والجمال والشباب. أما في التراث الديني فيدل الأخضر على مفهوم الإخلاص والخلود والتأمل الروحيّ، فهو اللون الكاتوليكي المفضل، وهو لون التعميد عند المسيحيين، وارتبط عند المسلمين بالنعيم والجنة[2] والغريب أن هذا اللون وما يحمله من دلالات مبهجة، هو لون عمامة سعيّد، وسعيّد في الحكاية بعيد عن البهجة، يائس بائس، يتألم لفراق حبيبته. إن هذه المفارقات بين الحامل والمحمول قد تأخذ المتلقي إلى عالم أكثر تفاؤلا من الواقع الذي يعيشه سعيّد، وهو إحالة على مفهوم الاستمرارية والبقاء.

الصورة رقم: 14 .

وأمّا البرنس فقد لبسه ابن قيطون، ولبسته المرأة حاضنة الحكواتي في مسرحية "**الحكواتي الأخير**"، ولم يتجاوز في مسرحية حيزية كونه علامة تراثية جمالية، تزيد الرجل وقارا وضخامة وفخامة.

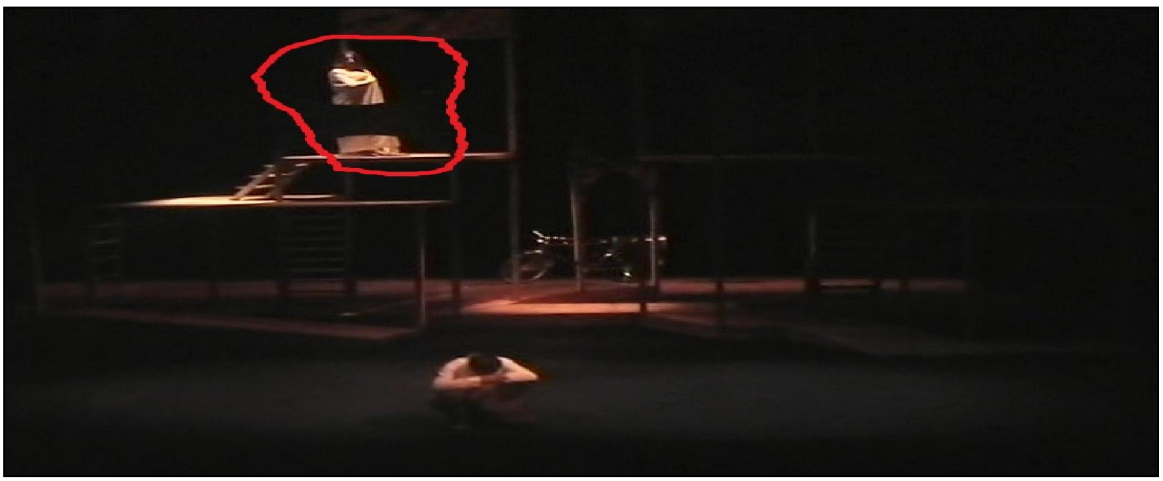
1- اللون واللغة، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، 2009، ط3، ص210.
2- ينظر المرجع نفسه، ص224.

الصورة رقم: 15 .

الصورة رقم: 16 .

أمّا صورته في مسرحية الحكواتي، فقد أخذ دلالات مختلفة، صحيح أن البرنس في التراث الشعبي هو لباس يلبسه الرجل كما تلبسه المرأة، والاختلاف بينهما يتحدد في كونه عند المرأة يرتبط بالمناسبات، ففي مخيالنا الشعبي لا يجوز للفتاة غير المتزوجة لباس البرنس، ولا تلبسه إلا يوم زفافها، فهو يحمل معنى مادي وهو وسيلة للسترة وإخفاء الوجه والجسد، كما يحمل أيضا معنى معنوي، فالبرنس يعني الرجل، فمن الأدعية التي نسمعها عن أفواه أجدادنا وجداتنا:« **الله يجيبلك برنوس**»، عوض أن يقولوا « **الله يجيبلك راجل**» إذن إن البرنس هو كناية عن الرجل الصالح.

الصورة رقم: 17 .



أضف إلى ذلك أن حضور البرنس في عرض " **الحكواتي الأخير**" قام على علاقتين متنافرتين، ومختلفتين بين الرجل والمرأة والبرنوس. ففي علاقته بالمرأة والرجل قامت العلاقة على الفاعلية فالبرنس في هذه الصورة يستر المرأة كما يستر الرجل من خلال المرأة، ويتجسّد ذلك بفعل الحضن، أما العلاقة الثانية فقد قامت على المفعولية، فالمرأة مستورة والرجل مستور أيضا من خلال المرأة، وهذه الصورة تتنافر مع صورة الدعاء الذي أخذناه عن أفواه أجدادنا، فلم يعد البرنس كناية عن الرجل وإنما هو ساتر للرجل كما هو للمرأة، بل أكثر من ذلك هو ساتر للرجل عبر المرأة، ولعل مفهوم المرأة في هذا المشهد يتجاوز المفهوم الكلي لنأخذ منه الجانب الملائكي في شخصية المرأة. وما اللون الأبيض الذي عم على لباسها خير دليل على ذلك، فاللون الأبيض في التراث الشعبي يرمز للطّهر والبراءة والمسالمة وسلام المحبين على المحبوبين[1].

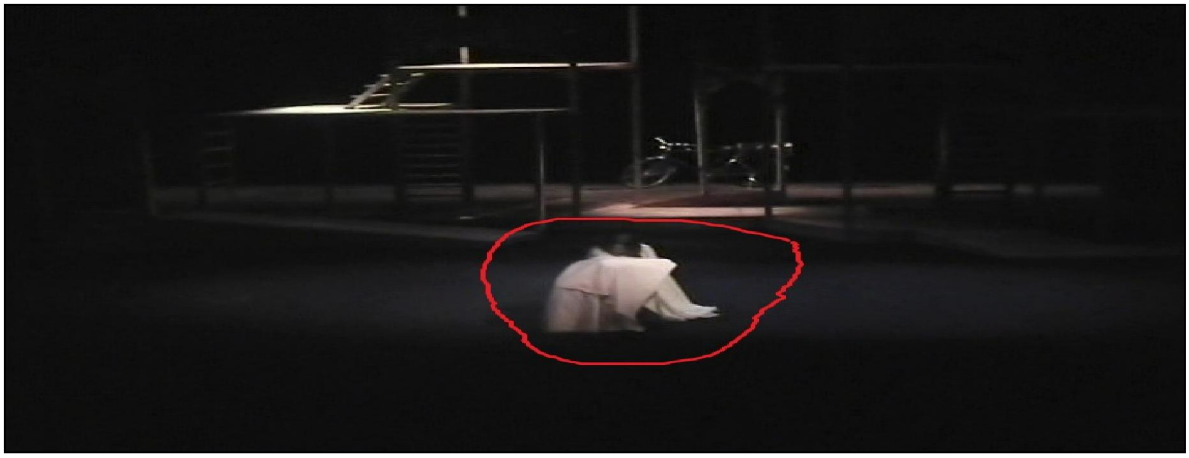
الصورة رقم: 18 .

الصورة رقم: 19 .

1- المرجع السابق، ص205

الصورة رقم: 20 .

الصورة رقم: 21 .



وعن بياض برنس ابن قيطون فقد يرتبط بالخير والتفاؤل كما يرتبط بسلام المحبين على المحبوبين. ورغم انعدام هذا السلام في قصة حيزية –رغم وجوده المؤقت في بداية العلاقة بين العشيقين–، إلا أنه سيتجلى من خلال القصيدة التي سيكتبها ابن قيطون وذلك بطلب من المحب.

وقد أخذ لون البرنس الأبيض قداسته من قداسة اللون الأبيض نفسه فقد كان المسيح يُمَثَّلُ في لون أبيض، وذلك بصفائه ونقاوته، ويتأكد هذا المفهوم في معجزة يد موسى عليه السلام التي أخرجت بيضاء لامعة كالمصباح المنير[1] واللون الأبيض قد يوحي بمعنى تطمئنّ له النفس وتحس بالصفاء والسكينة، فرغم وجود الحزن والبكاء في المشهد الأول إلا أنت حضور ابن قيطون بلباسه الأبيض يخلق تضادا بين الحزن واللاحزن، وبين التفاؤل واللاتفاؤل.

1– الدلالة والمعنى في الصورة: عبيد صبطي ونجيب بخوش، المرجع السابق، ص42.

وعن الملحفة، فقد وظفت في العرض المسرحي ولم تستثمر فارتبطت بواقعها التاريخي، حيث كانت لباس المرأة الصحراوية آنذاك وظهرت بأنواع مختلفة وألوان متعددة ارتبطت بالمناسبة، فوجدت الملحفة اليومية والملحفة المناسباتية بألوان مختلفة، الأبيض والأخضر والأصفر الذهبي.

الصورة رقم: 22 .

الصورة رقم: 23 .

الصورة رقم: 24 .

3-2-1-2- الفضاء المسرحي كعلامة تراثية (الديكور)

يعرف « المعجم المسرحي» الديكور Décorبكونه « تسمية تشمل اللوحات المرسومة والعناصر المشيّدة وكل ما يساهم في تكوين الصورة المشهدية مثل الاكسسوار...»[1].

ولعل أهم وظيفة يضطلع بها الديكور في المسرح هي « تشكيل بنية تحتية تضمن اشتغال عدد كبير من أنساق العلامات»[2]. فيكون الديكور مدخلا ملائما لقراءة الفضاء المسرحي Espace théâtralوهيأة تشكيله وانتظام بنيته.

إن الفضاء المسرحي فضاء واسع، حاول المختصون ضبط إضاءته ورصد أشكاله وبيان كيفية استثماره واشتغاله، تقول آن ابرسفيلد « أن الفضاء يشكل ميدان بحث أساسيا يمكن أن تحلل المسرح انطلاقا منه، فكل شيء في المسرح يمكن قراءته وفهمه انطلاقا من نمط اشتغال الفضاء بوصفه حيزا محسوسا وهندسيا للعلامات الركحية»[3]

ولئن توصّل بعضهم إلى أن الفضاء المسرحي يشمل فضاءين فرعين هما الفضاء الركحي espace scénique وفضاء الفرجة، فإننا لا نغفل فضاء ثالثا هو الفضاء الدرامي L'espace dramatique،ومن ثم فإننا« نوسع مفهوم الفضاء المسرحي فنضم إليه العلامات المادية الملموسة الصادرة عن الفضاء المادي للعرض l'espace physique، الفضاء الافتراضي للنص L'espace virtuel du texte»[4] .

أمّا عن الفضاء الركحي فيمثل الحيز المادي الملموس الذي تجري فيه الأحداث، والذي يشاهده الجمهور في العرض المسرحي، وباختصار هو الخشبة التي تشتمل على عناصر مرئية وسمعية توحي بمكان الحدث وتحتضن عناصر الديكور والاكسسوارات وحركات الممثلين...

وأمّا الفضاء الثاني فهو فضاء الفرجة، وهو المكان الذي يجلس فيه المتفرجون Spectateurلتلقي العرض ومشاهدة اللعبة المسرحية التي تجري أمامهم على الخشبة[5].

1- المعجم المسرحي: ماري إلياس، حنان قصاب حسن، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2006، ط2، ص214.

2- مدخل لقراءة الفرجة المسرحية: محمد التهامي العماري، دار الأمان، الرباط، 2006، ط1، ص57.

3 – lire le théatre, L'ecole de spectateur :Anne Umbresfeld, , tome2, éd belin, 1996, p56.

4 - ibid, p54 ينظر

5-ينظر مغامرة العلامة المسرحية: عبد المجيد بن البحري، مرجع، سابق ص173.

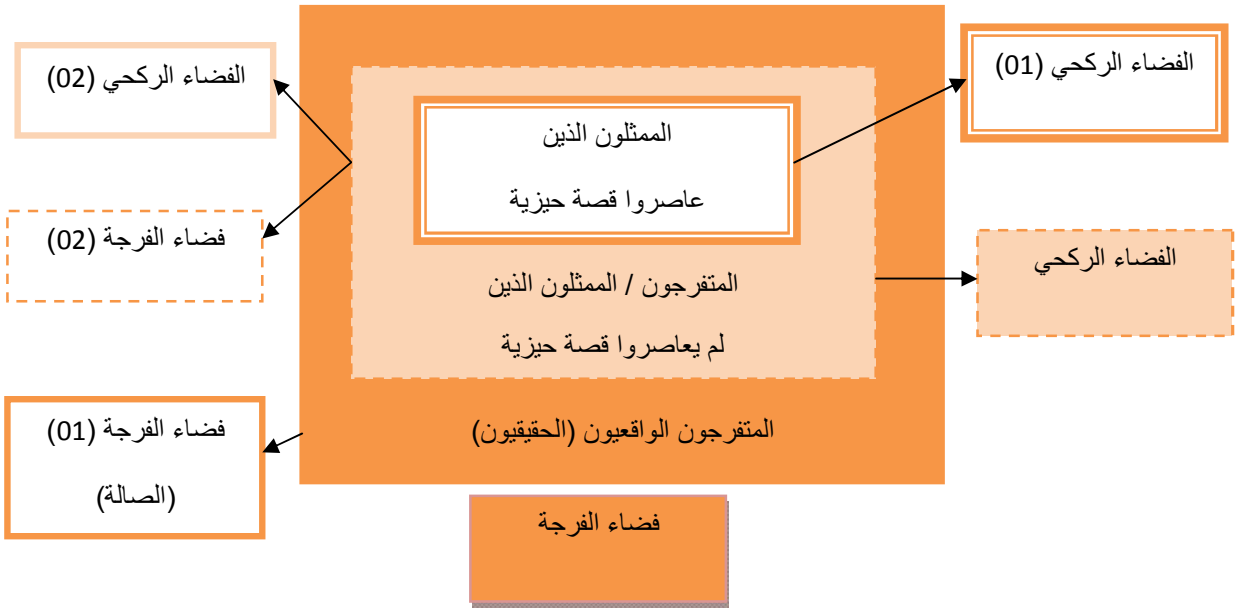
والفضاء الدرامي هو فضاء لا وجود له إلا داخل ذهن المتفرج، فهو عكس الفضاءين السابقتين، وهو فضاء يخلقه المتفرج في ذهنه وذلك بواسطة التخييل، فهو فضاء مدرك « إلا أنه يتخذ في العرض المسرحي بعدا بصريا ودعامة مادية – هي الفضاء الركحي- وذلك بناء على شفرة فضائية تسمح للمتفرج بالربط بين الدوال المكانية الملموسة ومدلولات مرتبطة بالفضاء التخييلي»[1].

وتختلف العلامة المكانية المسرحية عن غيرها في كونها علامة بصرية تترجم العلامات اللفظية في النص الدرامي، وحتى تتحقق هذه الترجمة يستلزم « مراعاة مبدأ التعليل، أي أن تكون العلاقة بين دالها ومرجعها قائمة على المشابهة والتمثيل»[2] ولا ترتبط المشابهة والتماثل بمحاكاة المكان أو نقل المرجع حرفيا بل إنتاجيته، من خلال التركيز على بعض من سماته البارزة.

كما « تقوم العلامة المكانية المسرحية على إحالة مزدوجة، في تحيل على مكان آخر غائب، أي مرجع تخييلي، لكنها تحيل كذلك على ذاتها، وعلى وجودها الشاخص»[3].

ولئن كان هذا التصنيف لمقولة الفضاء في المسرح عاما وشاملا، فإنه في مسرحية حيزية له خصوصية في بناءه وتشكيله واستثماره

الشكل رقم: 25 .



1- مدخل لقراءة الفرجة المسرحية: محمد التهامي العماري،مرجع سابق، ص68.

2- المرجع نفسه، ص69.

3- المرجع نفسه، ص69.

لقد وضّحنا سالفا أن التحويل في مسرحية حيزية لم يمسّ الأحداث، وإنما ظهر في شكل جديد، فلمس الشخصيات التي تنوعت واختلفت زمانيا ومكانيا، وقد فسرنا ذلك بكون المخرج قد خلق امتدادا بين المتفرج الذي عاصر قصة حيزية والتي كانت وظيفته في العرض هي الإخبار عن القصة، والمتفرج المعاصر، الذي لم يعاصرها، فكان أن خلق المخرج تمازجا وتفاعلا بين المتفرج الأول والمتفرج الثاني، وكلاهما كان مكانه داخل خشبة المسرح. وبأكثر توضيح انقسم الفضاء الركحي إلى فضاءين فرعين، فضاء الركح(1) وفضاء الركح (2)، وهو فضاء الفرجة المتضمنة، داخل فضاء الركح (1)، ويشكل الأول فضاء الخيمة، ويمثل الثاني فضاء غير المعاصرين لقصة حيزية إلا أنهم يظهرون بشكل متزامن مع العرض التمثيلي الذي يجسده الممثلون في الخشبة.

الصورة رقم: 25 .

إن تقنية التضمين الانعكاسي التي قامت عليها مسرحية "**حكاية في غناية**" هي تقنية تحوّل الفضاء الركحي إلى فضاءين، فضاء ركحي وفضاء فرجة.

سنهتم نحن في هذا المقام بفضاء الركح (1) وهو فضاء الخيمة باعتبارها علامة مكانية تراثية، وسنشير هنا إلى أن المخرج حاول أن يقدم صورة تحاكي صورة الخيمة في الواقع وذلك باستعمال الحلي والزرابي المفروشة بتزيينها، ولعل ذلك يمنح المتفرج متعة رؤية الصورة المطابقة للأصل.

إن هذه التقنية ذاتها اعتمدتها مخرجة مسرحية "**شهرزاد لالة النسا**" التي أخرجتنا من مكان مغلق وهو القصر بأعمدته الخمسة إلى مكان أكثر إقناعا حيث الأشجار وخرير المياه.

- **الخيمة كعلامة مكانية**

عادة ما يتأرجح الفضاء بشكل متواصل بين الدال المدرك، والفضاء المدلول الخارجي الذي يتعين على المشاهد العودة إليه بشكل مجرد بغية الولوج إلى الافتراضي أو الوهم (الفضاء الدرامي)، وهذا الغموض البناء للفضاء المسرحي بفرعيه الدرامي والركحي يخلق لدى المشاهد رؤية مزدوجة[1]. لكن في مسرحيتي **"حكاية في غناية"** و **"شهرازاد لالة النسا"** اقترب المخرجان من ملامسة الفضاء كما هو في الواقع، ولعل هذه الملامسة قد يتلاءم من خلالها الفضاء الملموس والفضاء المتخيل، والفضاء الواقعي المرجعي، فصورة الخيمة وما تحتويه من مفروشات وألوان وستائر تتلاءم مع صورة الخيمة في الواقع « صورتان تتلاءمان مع جسر عبور إلى غير المنظور، فالأولى تحول موضوعها من خلال التشابه/ عدم التشابه، والثانية من خلال الارتباط المكاني، فهاتان التوليفتان بحسب ما برهن جاكبسون تأتيان على رأس أي معنى دلالي... وتعطيان المفتاح لجميع التشكيلات المشهدية: لجهة طبيعتها، وسهولة ترميزها للواقع، وتحكمها في الفضاء النصي (الدرامي)»[2]. وعليه فإن الخيمة كفضاء تراثي لا يُدرَكُ كمرجع بداخله بعض العلامات التي تشكله بل كعنصر دينامي مرئي يشكل ويظهر المعنى، إن قيمة الخيمة في العرض تكمن في مدى تواصل الممثلين معها، بل أكثر من ذلك تواصل الممثلين غير المعاصرين للملحمة مع الخيمة، إنها الثابت المتحرك، يعيش الفرد بداخلها ويحملها أينما ذهب. وهي الفضاء المفتوح المغلق، مغلق من خلال تقسيم الفضاء الداخلي حسب احتياجات الجسد، ومن خلال استعمال الأدوات التي يحتويها، ومن خلال الألوان أيضا، وهو مفتوح من خلال امتداد قصة حيزية بين الأجيال، فدخول الممثلين غير المعاصرين للحكاية الخيمة دليل على انفتاحها ووجودها وامتدادها، والخيمة كعلامة تراثية احتفظت بوجودها الذاكرة الجماعية لأنها حية، أو هي قادرة على الحياة داخل وعي الجماعة التي تحفظه[3].

1- ينظر معجم المسرح: باتريس بافيس، تر: ميشال خطار، المرجع السابق، ص219/218.

2- المرجع نفسه، ص219.

3 - Les cadres sociaux de la mémoire : Maurice Halbwachs , 1925/www.uqac.uqvebec.ca , 2016 ,ينظر.P53

الصورة رقم: 26 .

والخيمة هي ذلك الدفء الأصلي الذي نبحث عنه ولا نجدها إلا داخلها، فهي الوعاء الذي فيه يتمازج الإنسان مع المكان ومع أسلوب حياته ونظامها ليخلق استمرارها النفسي.

وإذا بحثنا أكثر في مداليل الخيمة فهي تتجاوز كونها وعاء تختبئ فيه المرأة، وتستقر داخلها، إلى كونها (الخيمة) هي المرأة أو الزوجة في حد ذاتها، فيقال خيمة فلان أي "زوجة فلان" ويقال " فلان بلا خيمة" أي دون زوجة، أو فلان أعزب. وإذا ارتبط مفهوم الخيمة بالزوجة، فإننا نجد أنفسنا أمام سؤال **حول حضور الخيمة في العرض وعدم تحقيق فعل الزواج أو غياب الزواج رغم حضور طقوسه؟هل يمكن لغياب الزوج أو عدم تحقيقه في الواقع أن يجعل المخرج يستغني عن الخيمة كفضاء ويقدم عرضه في أي مكان؟أم أن حضور الخيمة في العرض ما هو إلا حضور مرجعي واقعي باعتبارها ذلك الفضاء الذي ارتبط بالقصة، والذي كان موجودا آنذاك؟**إن المخرج قد حاك الفضاء بما يحتويه من مفروشات وتشكيل ونظام، لكنه لا يقدر على تغيير المكان لما يمثله من قيمة جمالية وما يتخذه من قيمة سيميائية.

الصورة رقم: 27 .

إن الملفت للنظر في فضاء مسرحية **"حكاية في غناية"** هو تجسيده لعالمين مختلفين، عالم خفي وسرمدي وأبدي، تمثل في المقبرة، وعالم ظاهر ومؤقت، وآنيّ، تمثل في الخيمة.

الصورة رقم: 28 .

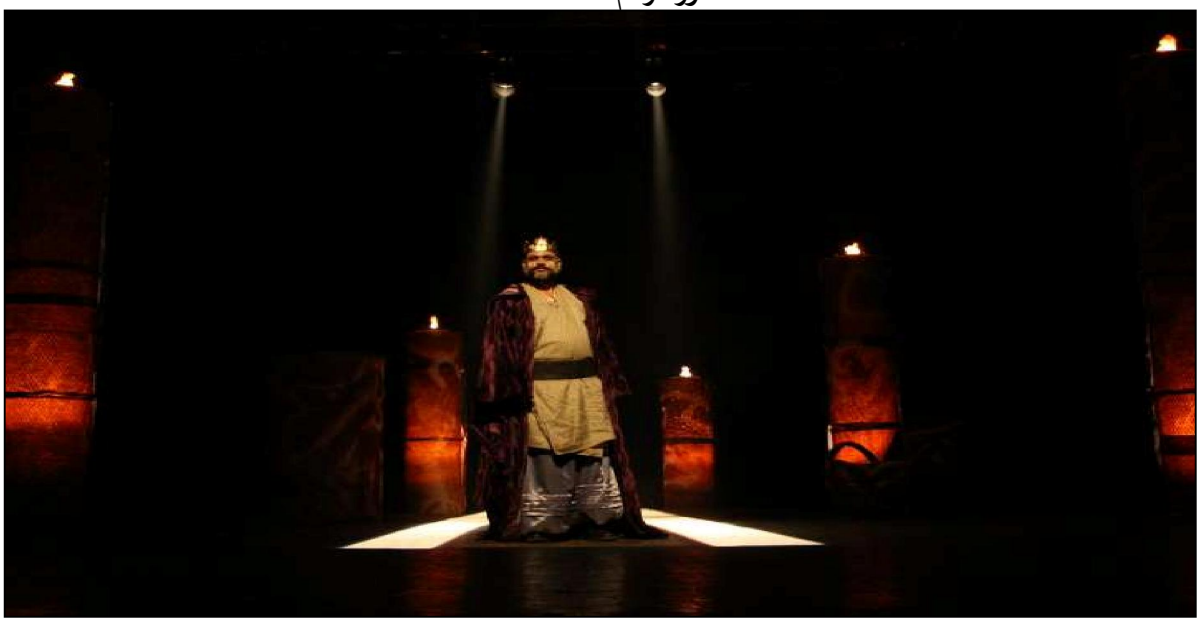
الصورة رقم: 29 .

ولعل ما يلفت الانتباه أكثر هو ما يحمله هذين العالمين من مداليل ظاهرة تكمن في كون المقبرة هي الفناء والخيمة هي الحياة. لكن ما يخفيه هذين العالمين هو أن تتحول المداليل وتتغير فتصبح المقبرة علامة تحمل معنى الحقيقة أو معنى الحياة الحقيقية، في حين تكون الخيمة هي الفضاء الذي تموت فيه الحياة، وتموت فيه المشاعر ويموت فيه الإنسان تحت وطأة العرف والعادات. إن المقبرة هي المكان الذي تحقق فيه الذات وجودها من خلال بداية حياة جديدة.

- **القصر كعلامة مكانية**

أما فضاء مسرحية " **شهرزاد لالة نسا**" فجمع بين عالمين عالم مغلق داخلي وعالم مفتوح خارجي، فالمغلق الداخلي هو قصر الملك شهريار وما يحتويه؛ من كرسيّه وسقفه العالي والأعمدة الخمسة.

الصورة رقم: 30 .



الصورة رقم: 31 .

ولعلّ أولى الدلائل التي يعنيها العدد خمسة (5) هي الزواج[1]، كما «يعتبر عند اليونانيين من الأعداد السحرية، لأن لدينا خمس حواس، النظر والشم والسمع واللمس والذوق»[2]

وقد ذكر في القرآن الكريم في أكثر من موضع « **ويقولون خمسة سادسهم كلبهم رجما بالغيب**»سورة الكهف الآية22. « **والخامسة أن لعنة الله عليه إن كان من الكاذبين**» سورة النور الآية 07.

1- أسرار الحروف والأعداد، علي بوصخر، مؤسسة بنت الرسول لإحياء تراث أهل البيت، إيران، 2003، ط1، ص42.
2- المرجع نفسه، ص42.

كما تظهر قداسة العدد (05 خمسة) في كونه ذكر خمس مرات في القرآن، وعدد الصلوات المفروضة خمس (فجر، ظهر، عصر، مغرب، عشاء) وذكرت كلمة صلوات خمس مرات ومناسك الحج خمسة (الصفاء، المروة، ومنى، ومزدلفة، وعرفة) ومفاتيح الغيب خمس وأولوا العزم من الرسل خمسة...[1]

ويعني العدد خمس في السريانية: قبض على الشيء، وهي من فكرة أصابع الكف، « وعن قيمته الرمزية Valeur Symbolique، فهو رمز غامض لعالم المعاني والكلام البشري»[2].

وسنقف عند مفهومي الزواج والسحر، ففي مسرحية "**شهرزاد لالة نسا**" سعت شهرزاد لتحقيق الزواج عبر فعل السحر، وربما طرق السحر اختلفت عن ما هو معروف آنذاك، في بلاد الهند، وما هو معروف الآن، فسحر شهرزاد كان بالكلمة وبالحكي، وما كان مرورها بين الأعمدة إلا دليل على صلابة رأيها وقوته في تغيير وجهة نظر شهريار الذي رفضها في بداية العرض، لأنها لم تظهر بصورتها النمطية كما أشرنا سالفا، وهو ما جعل شهريار يعيد ترتيب ملامح شهرزاد الجميلة، والمطيعة لقراراته.

الصورة رقم: 32 .

إن فضاء القصر وأعمدته هو صورة شيء ما، وهذا الشيء مأخوذ من الواقع الخارج عن الركح « ولكن لا تكون هذه الصورة إلا انعكاسا جزئيا لعالم موضوعي، تأخذ منها عناصر بطريقة مباشرة من علم المرجعية في حين أن العناصر الأخرى تنقل، هي منقولة Transposé»[3]كما يمكن للفضاء الركحي أن يحاكي لكن ليس بالضرورة

1- الموسوعة الكونية الكبرى: آيات الله في الأرقام ومعانيها: ماهر أحمد الصوفي، المكتبة العصرية، بيروت، 2007، ط1، ص188.

2- les nombres biblique :jean péron, mai 1995,P06 www.enseignement.et.réligions.org avril 2015.

3 - lire le théâtre :Anne umbresfeld , tome 2, P63.

محاكاة مكان* من العالم الواقعي، بمعنى أن « الفضاء يمكن أن يترجم واقعا ماديا تكون للمكانية Spatialitéفيه معطيات أخرى. وهكذا يكون الفضاء المسرحي espace théâtral أيقونة لفضاء نفسي espace psychique ونصي درامي ومسرحي»[1].

إن القصر بأعمدته الخمسة وسقفه العالي يحاكي قصور ألف ليلة وليلة، ويترجم واقعا ماديا عاشته شهرزاد وشهريار، لكن هذا الواقع يختلف اختلافا عن واقع **"شهرزاد لالة النسا"**، فتواصل شهرزاد الماضي مع القصر والمفروشات والحلي يختلف عن تواصل شهرزاد الحاضر مع هذه العلامات. إن حضورها في العرض مبهم لأن شهرزاد الحاضر تجاوزت ذلك، فكان بحثها في الفضاء عن الخلاص، خلاص المرأة من عقدة تفوق شهريار من جبروته، من عدائه للنساء. وما كان تنقلها بين الأعمدة إلا دليل على كونها تبحث على مرتكزات صلبة تخلصها من حياة معقدة إلى حياة أكثر انفتاحا، انفتاح على الواقع، وانفتاح على المستقبل، وانفتاح على الرجل الذي هو الأخ والصديق والحبيب والأب، وليس ذاك العدو القاتل المنتقم.

ولأن طبيعة الشخصيات اختلفت عما تعارفت عليه الكتب، فإن **"شهرزاد لالة النسا"** قد تماثلت مع شهرزاد ألف ليلة وليلة في فعل الحكي، أما طبيعته فاختلفت باختلاف الحكايات المحكية، وباختلاف الفضاء الركحي الذي قد يبدو فيه أكثر من مشهد يحاكي الواقع أو هو صورة للعالم الواقعي. ولكن هو ليس كذلك، لأن طبيعة الحكايات قد تخرجنا من عالم القصور إلى عالم ثان لا يختلف في الشكل عن الأول، وإنما الاختلاف يكون في العمق، ومن ثم فإن صورة القصور في العرض ما هي إلا صورة الصورة، وإذا شئنا، قلنا صورة وهمية لمكان من العالم الواقعي. وبمعنى أوضح نقول ثمة قصة تروى فوق الرّكح من المفروض أنها تجرى في مكان محدد، ومهمة الفضاء الركحي هي تصوير المكان الوهمي ومحاكاته وبقدر ما يكون الوهم قريبا من مشاكله في الواقع، بقدر ما يكون الفضاء الرّكحي صورة لمكان من العالم الواقعي[2].

*تحدد آن أمبرسفيلد فروقات بين المكان Lieu والفضاء espace فالمكان يتحدد بوصفه مكان الفنانين الممارسين بأبعاده المحددة، إن المكان هو الفضاء المادي الذي يستعمله الممثلون،أما الفضاء فهو المجموع التجريدي لعلامات المنصة، إذا إن الفضاء هو مجموعة العلامات الصادرة عن المكان، التي تجد مكانها فيه.

1 - ibid, P64.

2 - Ann Ubresfeld : lire le théâtre tome2 , p60. ينظر

3-2-2-العلامات التراثية السمعية:

3-2-2-1- العلامات التراثية القولية:

سنهتم في تحديدنا للعلامات القولية التراثية على ثلاثة أشكال تعبيرية استثمرت في العروض المسرحية وهي:

الأمثال – الحكاية الخرافية – الأغاني الشعبية

- **الأمثال**

تعتبر الأمثال من أقدم وسائل التعبير في النثر العربي، وقد تزامن ظهورها في المرحلة الشفوية للأدب مع ظهور الشعر والتأسيس له، فهي أقوال وجيزة شفوية في الأصل، تمد لكل أمة خزّانا ثقافيا، إنها أشكال من التلفظ سلمت من التلاشي والخراب لأن الذاكرة حفظتها. يصدر المثل في البدء في مقام معين ثم يستقبله الناس استقبالا خاصا، فجعلوه يتخطى حدود الزمن والمكان بالتداول والتبادل، فكان المسرح من بين الميادين التي كانت فيه الأمثال حاضرة، ولعل أبرز مثل ورد على لسان جحا :« **أكلت يوم أكل الثور الأبيض**»[1]. وتفسير ذلك ما حكاه الميداني في مجمع الأمثال عن علي بن أبي طالب – رضي الله عنه- أنه قال: إنما مَثَلي ومثلُ عثمان كمثل أثوار ثلاثة كنَّ في أَجَمةٍ أبيضَ وأسودَ وأحمرَ ومعهن فيها أسد فكان لا يقدِرُ منهن على شيء لاجتماعهن عليه فقال للثور الأسود والثور الأحمر : لا يُدِلُّ علينا في أَجَمتنا إلا الثورُ الأبيضُ فإن لونه مشهور ولوني على لونكما فلو تركتماني آكُلُه صفَتْ لنا الأَجمة فقالا : دونَكَ فكُلْه فأكله ثم قال للأحمر :« لوني على لونك فَدَعْني آكل الأسود لتصفو لنا الأجَمة فقال : دونَكَ فكُلْه فأكله ثم قال للأحمر : إني آكِلُكَ لا مَحالَة فقال : دعني أنادي ثلاثا فقال : افْعَلْ فنادى ألاَ إني أكِلْتُ يوم أكِلَ الثورُ الأبيض ثم قال علي رضي اللّه تعالى عنه : ألا إني وَهَنْتُ يوم قتل عثمان»[2]، ويضرب هذا المثل للرجل يَرْزَأُ بأخيه، ورَزَأَ الشخص أصابه بمصيبة.

وسعيا منا إلى ربط المثل بسياقه في العرض بوصف علامة تراثية قولية غير مفصولة عن السياق، والسياق ليس مجرد جهاز يمكن للملاحظ الخارجي الإحاطة به. يجب النظر إليه عبر التصورات التي يتصورها المشاركون، وهي تصورات متباينة في كثير من الأحيان، ولكي نسلك السلوك المناسب يجب استكشاف نوع الخطاب الذي ننخرط فيه، وذلك بالاعتماد على مؤشرات متنوعة، وقد أكد مانقونو: « أن لا يوجد إجماع حول طبيعة مقومات السياق، فهايمس مثلا يدرج بالإضافة إلى المشاركين والمكان والزمان والغاية، نوع الخطاب والقناة واللهجة المستعملة والقواعد

1- مسرحية جحا في الدقيقة 88 من زمن العرض.

2- مجمع الأمثال: الميداني، تحقيق: محمد محي الدين، دار الفكر، بيروت، 1972، ط3، ج1.

التي تحكم التداول على الكلام في صلب جماعة معينة، أما البعض الآخر فيدرج معارف المشاركين حول العالم ومعارف بعضهم عن البعض الآخر، والمعرفة بالخلفية الثقافية للمجتمع حيث ينتج الخطاب في الواقع»[1].

إن المثل :" **أكلت يوم أكل الثور الأبيض**" مثل جاء على لسان القاضي على اليمين وما ذكره إ لا لانتسابه لجحا:

القاضي على اليمين: قالها جحا...

- **القاضي: ما قالهاش جحا...**

ولعل فكرة انتساب المثل إلى جحا كقائل أول له، دلالة على مرجعية جحا، وإحالة على أن القضية التي يدافع عنها جحا الواقع هي قضية أزلية، كانت قد دافع عنها جحا الحقيقة الذي أقرّ من خلال المثل أن الغدر لم يكن خارجا عن المجموعة بل هو داخلها، فكانت نهاية الإنسان العربي كنهاية الأثوار الثلاثة.

والقاضي لم يصرح مباشرة بحالة جحا الواقع أمام المحكمة، ولكن المثل يوحي ضمنيا بوجود معنى الغدر والرّزء، أضف إلى ذلك أن القاضي الذي على اليمين والقاضي الذي كان على اليسار، كانا يتعاندان في أمر انتساب المثل إلى جحا، فهذا يقول هو لجحا والآخر يقول هو ليس له، ولعل ذلك يؤكد حمق المحكمة الذي أكده جحا: « **ما بقى قدّامكم حكم إلا النطق بحماقة المحكمة**»[2].

إن المثل في سياقه، قد خدم المتكلم فقدّم ملخصا عن الحالة النفسية لجحا، وحالته آنذاك لا تختلف عن حالة الأثوار الثلاثة، رغم ما يمتلكه جحا من جرأة في الدفاع عن قضيته، فجحا لم يهتم بالتهم لأنه كان على يقين بأن الحكم جاهز، وكان تركيزه على قضية قد شغلت فئة المثقفين باختلاف إيديوليجياتهم وانتماءاتهم، يقول جحا:« **باه تصونوا محكمتكم الموقرة، ارفعوالي مسامري عن فلسطين**»[3].

وأمام إصرار جحا يرد القاضي الأول بمثل « **اللي يحسب وحده يشيطله**» ويضرب هذا المثل للرجل الذي لا يحسن تنظيم حساباته، فما يكون له إلا أن يفقد ماله وما عليه. وفي العرض المسرحي يتلفظ بهذا المثل القاضي الأول معلنا عناد جحا في تبنيه للقضية وإصراره على رأيه، « **تسالوني، علقوني في مسماري، واتعلقوا إنتم في خريطة الطريق**»

1 – les termes clés pour l'analyse de discours :dominique maingueneau, éd, Seuil,Paris, 2002 p33.

2– محاكمة جحا، الدقيقة 87.

3– محاكمة جحا، الدقيقة 89.

- **ما تبدلش رايك؟**
- **الراجل ما يبدلش رايه»**.

وما يزيده إصرارا هو ربطه القضية بالرجولة وفي ذلك استفزاز للمحكمة بل وما سيزيدهم استفزازا هو توجيهه إصبعه نحوهم قائلا « **كذب أصحاب الخريطة ولو صدقوا**» فقد جاءت هذه الحركة باليد موازية لعملية التلفظ، ولعل ذلك يساهم في عملية التفاعل بين المتكلمين (جحا والقضاة)، كما يؤدي إلى تأكيد التلفظ، « فالحركة الجسدية تؤدي المعنى نفسه الذي يؤديه الكلام بل يمكن أن تتميز عنه بالوضوح والترابط. وهو ما يجعل الحركات الجسدية تقوم بوظيفة تفاعلية واتصالية وتعبيرية في المحادثة»[1]. فإذا كانت الجملة التي تلفظ بها جحا تضمت فاعلا قد يبدو مجهولا للمتلقين وهم أصحاب الخريطة، فإن حركة اليد تحدد هؤلاء الغائبين الحاضرين، وما توجيهه إصبعه نحوهم إلا إشارة مباشرة وصريحة تكشف عن هذا الغائب الذي أصبح جاهزا.

كما يمكن أن نؤكد قوة الحركة التي جعلت أعضاء المحكمة الموقرة تقف امتثالا لطلب جحا :« **طلبك مقبووووووول**»، وبذلك فقد اكتملت الصورة العامة للمحادثة فترابط الذهني مع الحركي وأنجز الهدف الاتصالي، والذهني في هذه الصورة بالذات ليس فقط ما يتعلق بذهن المتكلم وإنما ما تعلق بذهن القضاء، فكانت حركة استفزازية جعلتهم يقبلون الطلب تحديا وإصرارا من خلال تطويل صفة **مقبووووووول**. إن حركة اليد في هذا السياق كانت واصلة قوية بين ما هو لساني ارتبط بالمتلفظ (جحا) وما هو غير لساني في المحادثة ارتبط بحركة اليد، كما ارتبط بما هو لساني تعلق بالمستمع الذي تحول إلى متكلم. إن الحركة إذا تجعل العملية التواصلية مستمرة ويمر المتكلم بها من دور كلامي إلى آخر في المحادثة. وبمعنى آخر يمكن أن نحدد للحركة وظيفة تعبيرية تواصلية أراد من خلالها جحا كشف المستور، ووظيفة تفاعلية، تفاعل مع المتلقين وهم القضاء، فجعلتهم يغيرون رأيهم نحو الأسلم والأصح.

1 ينظر cohésion and gesture, discoure processes : M, neill.d, levry E.T , vol16, n04, 1993, p363
نقلا عن الوصائل في تحليل المحادثة دراسة في استراتيجيات الخطاب: خليفة ميساوي، عالم الكتب الحديثة، إربد، عمان، 2012، ط، ص253.

الصورة رقم: 33

الصورة رقم: 34 .

- **الحكاية الخرافية:**

سنورد هنا في هذا الموضع تعريفا للحكاية الخرافية، وقد نعده من التعريفات الكافية والمجملة، يقول عبد الحميد بورايو:« خطاب قصصي يكشف في مستهلّه عن ضرر ما أو إساءة لحقت بأحد الأفراد أو عن رغبة في الحصول على شيء ما، يخرج البطل من المنزل فيلتقى بالمانع الذي يقدم له الأداة أو المساعدة السحرية التي تسمح له بالحصول على الشيء المرغوب، وتأتي بعد ذلك مرحلة العودة حيث يظهر الصراع الثنائي بين البطل وخصومه الذين يتابعونه

ويضعون في طريقه العقبات، ويتمكن من اجتيازها، ويؤدي المهمات التي تعرض عليه، وينجح في جميع الاختبارات، ويصل إلى منزله ويتم التعرف عليه، فيتجلى في أحسن صورة وفي الأخير يكافأ ويتزوج ويعتلي العرش»[1].

يتضمن التعريف تحديدا لأهم وأبرز الوظائف الثابتة في الحكاية الخرافية. ولعلّ الصورة التي استثمرت من أحداث الحكاية الخرافية في عرض **"محاكمة جحا"** هي صورة شخصية نمطية نعرفها، وتجسد قيما إيجابية، هي صورة الإنسان الذي يتحول إلى حيوان وذلك لشعور بنقص أو لخطأما، لكن في العرض هذه الصورة قد استثمرت بطريقة كوميدية، أراد السكان من خلالها تحقيق فعل سرقة حمار جحا، فكانت الحيلة أن أبدلوا حمار جحا بآدمي، وقد تعلّل لذلك بقصته المزعومة التي قصّها على جحا، وهذا المسكين تواطأ معه.

- **لا حول ولا قوة إلا بالله**

شكون إنت؟ وين حماري؟

- **أنا سيدي زعفت يما، طلبت ربي باش يمسخني حمار، وفي اليوم خلاصت العقوبة، إطلقني برك، وما نزيدش نزعفها .**

يعد العالم السحري (عالم التحول من الآدمية إلى الحيوانية ومن الحيوانية إلى الآدمية) أهم الخصائص الشكلية للحكاية الخرافية، وهي تُفَعِّل هذا لا لأنها تجسد تجارب الانسان مع عالمه الداخلي الخفي، بل لأنها تستجيب كذلك لميل الإنسان الفطري لأنه يصور لنفسه دائما عالم أجمل من عالمه الواقعي[2].

ويعدّ عالم التحول بصفته، تمكين الإنسان من إصلاح الافتقار وتعويض النقص، وذلك من خلال تسلم الأداة السحرية من شخصية مانحة، وفكرة تحوّل الإنسان إلى حيوان فكرة قديمة جدا ففي القرن العاشر قبل الميلاد دوّن هيرودوت Hérodoteمؤرخ الإغريق الأول، أن الإغريق القاطنين لشواطئ البحر الأسود كانوا يعتبرون سكان هذه المناطق سحرة، لهم قدرات سحرية تمكنهم من التحول إلى ذئاب، كما ظهرت فكرة التحول في الأساطير الهندية والإفريقية فظهر الرجل النمر، والرجل الفهد، والرجل التمساح...إلخ، كما جرى الحديث كذلك في الميثولوجيا الإسكندنافية أن رجالا كانوا يتخذون هيئة الدببة من أجل الصيد. وتعمقت فكرة التحول (المسخ) في القرآن الكريم، والمسخ هو تغيير الصورة الظاهرة للإنسان، لقد أخبرنا الله في أكثر من موضع من القرآن أنه مسخ بعض من بني إسرائيل إلى قردة عقوبة لهم على معصيتهم لله تعالى، فقال مخاطبا إياهم: « **وَلَقَدْ عَلِمْتُمُ الَّذِينَ اعْتَدَوْا مِنكُمْ فِي**

1-الأدب الشعبي الجزائري : عبد الحميد بورايو ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ،2007 ،دط ،ص 144

2- ينظر: أشكال التعبير الشعبي، نبيلة إبراهيم، دار غريب للطباعة، القاهرة، دط،دت، ص88.

السَّبْتِ فَقُلْنَا لَهُمْ كُونُوا قِرَدَةً خَاسِئِينَ (65)فَجَعَلْنَاهَا نَكَالًا لِمَا بَيْنَ يَدَيْهَا وَمَا خَلْفَهَا وَمَوْعِظَةً لِلْمُتَّقِينَ» (سورة البقرة: الآية 65- 66).

وفصلها تعالى أكثر تفصيلا في سورة الأعراف، يقول « **وَسْئَلْهُمْ عَنِ الْقَرْيَةِ الَّتِي كانَتْ حاضِرَةَ الْبَحْرِ إِذْ يَعْدُونَ فِي السَّبْتِ إِذْ تَأْتِيهِمْ حِيتانُهُمْ يَوْمَ سَبْتِهِمْ شُرَّعًا وَيَوْمَ لا يَسْبِتُونَ لا تَأْتِيهِمْ كَذلِكَ نَبْلُوهُمْ بِما كانُوا يَفْسُقُونَ (163)وَإِذْ قالَتْ أُمَّةٌ مِنْهُمْ لِمَ تَعِظُونَ قَوْمًا اللَّهُ مُهْلِكُهُمْ أَوْ مُعَذِّبُهُمْ عَذابًا شَدِيدًا قالُوا مَعْذِرَةً إِلى رَبِّكُمْ وَلَعَلَّهُمْ يَتَّقُونَ (164) فَلَمَّا نَسُوا ما ذُكِّرُوا بِهِ أَنْجَيْنَا الَّذِينَ يَنْهَوْنَ عَنِ السُّوءِ وَأَخَذْنَا الَّذِينَ ظَلَمُوا بِعَذابٍ بَئِيسٍ بِما كانُوا يَفْسُقُونَ (165) فَلَمَّا عَتَوْا عَنْ ما نُهُوا عَنْهُ قُلْنا لَهُمْ كُونُوا قِرَدَةً خاسِئِينَ (166)»** (سورة الأعراف من الآية 163 إلى الآية 166).

والمسخ على صورة القردة واقع لليهود، والمسخ على صورة الخنزير واقع على النصارى الذين كفروا بالمائدة، قال تعالى:

«قَالَ اللَّهُ إِنِّي مُنَزِّلُهَا عَلَيْكُمْ فَمَن يَكْفُرْ بَعْدُ مِنكُمْ فَإِنِّي أُعَذِّبُهُ عَذَابًا لَّا أُعَذِّبُهُ أَحَدًا مِّنَ الْعَالَمِينَ (115)» (المائدة الآية115)[1].

إن فكرة التحويل ظهرت في الحكايات الخرافية التي يتغير مجرى الأحداث فيها بالسحر كأن تشرب الشخصية من ماء النهر الذي يمنع شربه أو كأن تكون الشخصية الشريرة هي الفاعلة، فتقوم بسحر البطلة غيْرة، أو بأمر ممن يضمر الشر، كزوجة الأب. والطريف في الغاية من استحضار الحيوان في الحكاية الخرافية هي كما ذكر أرسطو في كتابه البلاغة Rhétorique، وفي تحديده للخرافة بوصفها جنس(Genre)، أن يتوسل به في فن إقناع المستمعين لأنه من الصعب الاستدلال بأحداث واقعية دائما، فكانت الخرافة عند الإغريق عنصرا فاعلا في استراتيجية الإقناع، وهنا يبرز البعد التداولي للخرافة[2]. ويتعزز بنيان الخرافة بحضور الحيوان فيها، فيُشَدّ عقل السامع ويشرح صدر المتلقي « لأن النفوس بكل أمر عجيب عالقة والقلوب مع البعيد والغريب معانقة»[3].

1- الإسلام سؤال وجواب، محمد صالح المنجد www.islamqa.info 2016/10/31.

2- ينظر: الدراسات في الأدب الفرنسي علي درويس ، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1973، دط، ص88.

3 - فاكهة الخلفاء وفاكهة الظرفاء، أحمد بن محمد بن عبد الله الدمشقي: تح أيمن عبد الجبار البحيري، دار الأفاق العربية، القاهرة، 2001، ط1، ص29.

وإذا كانت حكايات السحر خزان من العجائب، فإن هذا الخزان لم يكن شفافا، فهو يشير إلى معنى ويخفي آخر، وما يخفيه حضور الحمار في قصص جحا هو طبيعة العلاقة التي تجمع جحا بحماره، فقد نتساءل **لماذا هو حمار؟ لماذا لم يكن حصانا؟**

إن صورة جحا لا تكتمل إلا بحضور حماره*، فقد حُكي أن الحمار ضاع بمفرده، فأخذ جحا يفتش عنه، ويحمد الله شاكرا، فسألوه: لماذا تشكر الله، فقال أشكره لأني لم أكن راكبا على الحمار، ولو كنت راكبا عليه لضعت معه. إن هذه الصورة تكشف عن سذاجة جحا، كما تكشف عن العلاقة التي تجمعه بحماره، وهي علاقة ذات طابع كوميدي، وتتأكد هذه الصورة في العرض من خلال فكرة التحويل التي جاءت لتحقيق فعل السرقة، وما كان على جحا إلا أن يؤمن بذلك فيرضخ للأمر الواقع. وقد يعدّ رضوخه غباء من غباء حماره وجبنا، كما يمكن أن نؤوّل صورة جحا وحماره بأكثر عمق، فمن خلال نادرة التحويل والنسخ، نرى أن ذلك قد يعكس كل ما يشيع في ذلك العصر وفي عصرنا من مواقف فردية وانهزامية وانتهازية، وجحا يسعى إلى تعرية هذا النوع من البشر، فيسخر منها، ويكشف أساليبها وأطماعها ووسائلها في الغش والخداع. « وقد جاء جحا رمزا لهذه المواقف جميعا، وشارك في صنعها بل كان بطلا لها»[1]، ومن مظاهر البطولة الجحوية صورته كمسروق، فقد كان أحيانا أذكى من نصوصه، وأحيانا أخرى أقل ذكاء منهم، وصورته في العرض قد تقترب من النوع الثاني، وهي صورة لا نبحث من خلالها عن غير المألوف أو عن الخوارق وإنما تعطينا مألوفات الحياة اليومية. فالنمط الجحوي تتبادله المثالب والمناقب على السواء، ولكن الدلالة التي تهدف إليها واحدة، فغايتها تجسيم هذه العيوب الاجتماعية بغية إصلاحها. إن الرمز الجحوي في نقده لجوانب الحياة الاجتماعية والسياسية قد سلك مسلك الفكاهة، وما هذا المسلك إلا امتداد لطبيعة المجتمع العربي الذي يجمع بين الذكاء اللماح والتهكم الساخر، « وهذا الجنوح إلى السّخر هو الثأر السّلميّ العادل أو القصاص أو الجزاء الاجتماعي الذي تحافظ به الجماعة على صميم كيانها الاجتماعي»[2].

*فلم يذكر جحا في أي أدب ولا في أي بيئة إلا وذكر حماره معه ، إن هذه الأيقونة نمطية أو هي نموذج فني متمايز بكثير من الخصائص والمفارقات بحيث يعد أيقونة نمطية جاهزة عرف كيف يستفيد منها شريف الأردع في مسرحيته وبقية الأدباء في نصوصهم الإبداعية، فظهر الحمار في المسرحية على خلاف ما حيكى عنه وعن غباءه وحمقه وبلادته.

1- جحا العربي، محمد رجب نجار، مرجع سابق، ص86.

2- المرجع نفسه، ص123.

عموما فإن حمار جحا قد اقتصر دوره في نادرة تحويله على إبراز المفارقة الطريفة بين الإنسان العاقل والحيوان الغبي والأحمق، ومن ثم « لم يخلق الحمار هنا الموقف الضاحك أساسا، وإنما يسّر لنا قاعدة عريضة يقوم عليها الموقف المرح في النادرة الجحوية»[1].

3-2-2-2- الموسيقى كعلامة تراثية إدراكية:

- **الموسيقى والمؤثرات الصوتية**

نقول موسيقى أو نقول فن الألحان، وهي صناعة يبحث فيها عن تنظيم الأنغام والعلاقات فيما بينها، وعن الإيقاعات، فهي ظاهرة مدركة، يتفاعل أو يخضع من خلالها كل شيء، وفق طبيعة الأنغام وتأليفها وطريقة أدائها، وضمن حديثة عن صناعة الموسيقى يقول ابن سناء « إن صناعة الموسيقى تشتمل على جزئين، أحدهما يسمى التأليف وموضوعه النغمة وينظر في حال اتفاقها وتنافرها، والثاني الإيقاع وموضوعه الأزمنة المتخللة بين النغم والنقرات المنتقل بعضها إلى بعض وينظر في حال وزنها وخروجها عن الوزن»[2]. ولا يختلف تعريف نصر الدين الطوسي عن تعريف ابن سناء فيقول: «علم الموسيقى يتألف من علمين، أحدهما العلم بالتأليف، وهو نسب الأصوات الواقعة في النغم المختلفة في الثقل والحدّة... والثاني العلم بالإيقاع، وهو النظام الواقع بين أزمنة السكونات المتخللة بين النقرات والنغمات ومنه أوزان الشعر»[3].

وفي مسرحية "**حكاية في غناية**" استثمر إيقاع الأغنية التراثية الجزائرية "**صب الرشراش**" فكان التماثل من خلال اللحن والتقابل من خلال الكلمة.

- **شعرية التقابل في أغنية حيزية بين الفرح وللافرح/ وبين النسيان واللانسيان**

تقول حيزية:

قولوا يا ناس راحت عرّاسة

زينة بلباس جابو الخطابة جابوا الخطابة ياه

أيلالي لالي فرحي لالي أيلالي لاي فرحي لالْ

1- المرجع السابق، ص160.
2- الإيقاع في الموسيقى العربية: الأسعد بن حميدة، بيت الحكمة، تونس، 2014، ط1، ص42.
3- المرجع نفسه، ص42.

أيلالي لالي ينساني لالي أيلالي لالي ينسى لالْ*

تتشكل آلية التقابل كمبدأ تنظيمي من خلال مبدأ التضاد بين المعاني والألفاظ، والصور لغاية بلاغية، وهي طريقة في أداء المعاني وإبراز تناقضاتها، ولئن تعددت تعريفات المقابلة في البلاغة العربية فإننا نتفق في التأكيد على أن المقابلة فن من الفنون البلاغية وتعني الإتيان والجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر وبين ضدّيها[1]. والأغنية التي غنتها حيزية يوم عرسها تأسست شعريتها على المقابلة بالمعنى من خلال الكلمة فكان **تقابل إنفعالي** (بين انفعالين) متباينين للشخصية، إذ حضر

الصورة رقم: 35 .

الفرح وتلاه اللافرح، تقدم حيزية حالتها الظاهرة وهي حالة الفرح، وهي حالة أوهمت بها الحاضرين بل المعارضين لزواجها من سعيّد، وربما ما أكد فرحها الظاهري هو الرفض الذي صاحب الغناء لتأكد الحالة الانفعالية الأولى.

أما الضمني فهو ما يتباين مع الحالة الأولى لتأكد حيزية أن هذا الفرح لا يعكس الفرح بل هو اللافرح.

أمّا التقابل الثاني فهو **تقابل فعلي** بين النسيان واللانسيان، فالفعل الأول (النسيان) يلغيه الفعل الثاني (اللانسيان)، إذ لا يمكن أن يقعا في نفس الوقت، وهي حالة ثانية تعيشها حيزية بين إيهام المعارضين ومغالطتهم ومخادعة والدها الرافض والمعارض للزواج.

*صب الرشراش: أغنية شاوية أداء المرحومة زليخة لواج.

1- مفتاح العلوم ،الإمام أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي: ، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987، ط2، ص324.

وهذه التقابلات الانفعالية والفعلية تولد المفارقة، التي تدهش المتفرج وتصدمه بما لا يتوقع، ويمكن أن نفسر ذلك بأكبر عمق فنقول أن الأغنية وما تحمله من تقابلات جاءت لتؤكد وظيفة الخداع في القصة، وتأكّد الخداع من خلال تواطؤ الحاضرين في العرس، وكذلك من خلال تواطؤ الزوج الذي أطلق سراحها، في مرحلة أولى ليتحول ذلك في نهاية العرض إلى عقاب بالموت.

إن موت حيزية هو في حدّ ذاته دفاع ومحافظة على السّلم الذي كانت تهدده حيزية، وقصة عشقها تمرد عكس نواميس القبيلة، ولكي يستبب الأمن الاجتماعي،كان لابد لحيزية أن تتوارى بالموت.

- **شعرية التماثل بين الأغنيتين (الأصل والفرع)**

فأما عن التماثل فإنه يتشكل كمبدأ تنظيمي أساسي في انعقاد العلاقات بين الأغنيتين من خلال اللحن، ويقوم التماثل على مبدأ كل شيء يماثل أو يشبه أو يتصل، أو ينسجم مع كل شيء لجهة من الجهات[1].

ويظهر التماثل بين أغنية حيزية وأغنية صب الرشراش في المقطع الآتي وتحديدا من خلال اللحن، تقول زليخة لواج في أغنيتها:

أيلالي لالي يما لالي أيلالي لالي يمالالي

أيلالي لالي يما لالي أيلالي لالي يمالالي

وتتماثل هذه الأغنية في أغنية حيزية التي غنتها يوم زفافها

أيلالي لالي فرحي لالي أيلالي لالي فرحي لالْ

أيلالي لالي ينساني لالي أيلالي لالي ينسى لالْ

ويظهر الاختلاف في الرؤى، ففي أغنية حيزية التي تنتهي بسكون، سكون ضد الحركة، وسكون الصوت وجزمه أي انقطاعه إيذان بحركة فاقت خيال المتلقي، وتتمثل في فعل التمرد الذي عجّل بموت حيزية.

أما روي صب الرشراش فقد انتهى بحركة ساكنة، تدل على الحالة الوسطية بين الاتساع والضيق، وهي حالة المغنية التي تتأرجح بين نزول الغيث وغياب الأخ، تقول

1- ينظر: رؤيا التماثل محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2005، دط، ص05.

صب الرشراش	ما عندي سحابة
+	−
خويا ماجاش	ساكن عنابة
−	+
صب الرشراش	في طريق عريضة
+	−
خويا ماجاش	صباح مريضة
−	+

وترمز العلامة (+) للاتساع، والعلامة (−) للضيق، وما حركة الكسر إلا دليل على حالة التأثر التي تحصل للفاعل (المغنية) من طرف العالم الخارجي (الأخ، الأمطار).

ويظهر التماثل كما بينا ذلك في اللحن الذي جاء على هاته الشاكلة:

Sol Sol Fa Mi Sol Sol Fa Mi Sol Sol Fa Mi Re Do Re Mi

الفصل الثالث: الاتصال المسرحي وبلاغة التلقي

1- الأصوات الأربع في الاتصال المسرحي

1-1- هل يسمح المسرح بالاتصال؟ بين التواصل وعدم التواصل:

1-2- نحو نموذج للاتصال المسرحي.

2- شعريّة الحوار المسرحي

2-1- الملفوظ والتلفّظ:

2-2- التلفّظ المسرحي:

3- وضعية الكلام في المسرح:

3-1- الحوار والمونولوج:

3-1-1 الحوار

3-1-2 المونولوغ :

3-2 الكلام والفعل:

4- مقام الكلام:

4-1- المحادثة في المسرح:

4-1-1 الحركة عنصر اتصال:

4-1-2 الصلات بين الحركة والكلام: مرافقة، تعويض، تكامل:

4-1-3 الألوان عنصر اتصال: ظهور الألوان وحضورها في المحادثة:

1- الأصوات الأربع في الاتصال المسرحي:

1-1- هل يسمح المسرح بالاتصال؟ بين التواصل وعدم التواصل:

« **هل يسمح المسرح بالاتصال ؟**»[1] سؤال طرحه كير إيلام، وإشكالية شغلت جورج مونان في عام 1969 يقول « إنّ السؤال الأوّل الّذي يجب طرحه فيما يتعلّق بالمسرح هو معرفة إذا كان فيه اتّصال فعلي بين النص والجمهور»[2].

إن سؤال جورج مونان يؤكد الغموض الذي يحيط بمفهوم الاتصال في المسرح ، والاتّصال الأصيل كما يعبّر عنه إيلام هو الذي يتوقف على مقدرة الطرفين أو أكثر المتبادلين على استخدام الشفرة (code) نفسها « فيصبح من الممكن أن يتحوّل إلى متلق، والمتلقي يتحوّل إلى مرسل»[3]. ولعلّ هذا المفهوم قد لا يحصل في المسرح، صحيح أن التواصل بين الممثل والمتفرج مباشر لكن ينقصه التبادل والتفاعل اللساني، وهذا يجعل تصوّر مونان للعرض المسرحي نموذج إثارة – استجابة يقوم على أساس رسائل أحادية الإتجاه بإثارة عدد تقريبي من الأفعال اللإرادية الآلية التي لا تصل بدورها على امتداد المحاورة نفسها. إن مونان من خلال طرحه هذا يشترط في العمليّة التواصليّة والاتّصالية شرط معرفة وتطابق الشفرة بين المرسل والمتلقي، وهذا الشرط لا يحصل في العرض المسرحي. ليأتي روفيني (Ruffini) معرضا ومعتبرا أن هذا الشرط ليس ضروريا على الإطلاق « فالمشاهد المجرّب الى حدّ معقول يستطيع أن يفهم العرض بلغة الكودات الدرامية والمسرحية المستخدمة من قبل المؤدّين»[4].

وبعيدا عن شرط معرفة وتطابق الشفرة بين الممثل والمتلقي، وحتّى نفهم أصول العملية التواصلية، نتساءل: **من يتكلم مع من؟ وما هي الأدوار والإستراتيجيات التي يتم تقديمها؟ وكيف تتفاعل هذه الأدوار مع مؤديها؟ ثم كيف يتفاعل الجمهور مع المؤدي؟ ألا يستوجب عقد اتفاق بين الطرفين لتحقيق العملية التواصلية؟**

أو بمعنى أخر، **ألا يستوجب على المرسل أن يعرّف المتلقي قصده ونيّته، وعلى المتلقي التعرّف والاعتراف بها؟ ثم ألا يستوجب أن يكون بينهما تأثّر وتأثير؟**

---

1 سيمياء المسرح والدراما: كيرايلام، تر: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992، ط1، ص 54.

2 Introduction à la sémiologie : G.Mounin, éd, Minuit, paris, 1970, p32.

3 سيمياء المسرح والدراما: كيرايلام، مرجع سابق ، ص 55.

4 المرجع نفسه، ص 57.

وبعد هذه الاستفهامات قد نعترف بما أصرّ عليه جورج مونان وهو عدم وجود وظيفة الاتّصال في المسرح «إذ يتطلب فعل الاتصال أن يعرّف المرسل المتلقي قصده ونيّته في الاتصال، فعلم العلامات حسب مفهوم مونان هو دراسة وسائل الاتّصال أو بمعنى آخر، دراسة الطرق التي يستعملها المرسل للتأثير في محيطه بعد أن يعرفها ويعترف بها المتلقي الذي يريد المرسل أن يؤثّر فيه»[1].

صحيح أنه لا وجود لتبادل متناسق للمعلومات بين طرفي (العملية التواصلية) في المسرح، لكن يجب أن لا نُغفل ردود فعل الجمهور (المتلقي – المتفرج) والتي هي عبارة عن استجابة كالتصفيق أو التصفير أو حتى الرشق بالطماطم والبطاطا. إن ردود الفعل التي يحدثها الجمهور (المتلقي) يتأثّر بها ويستجيب لها الممثل (المرسل) فتلهمه وتعطيه المؤشر لحركنه، وتتولّد لديه نبرات وألوان وتكيّفات لم يكن يتوقعها هو نفسه. كما تتولّد علاقة جدلية بينهما قائمة على علاقة تأثير وتأثر فكما يؤثر الممثل من خلال الحركات والحوار في الجمهور، فإن الجمهور بدوره يؤثر في الممثل. ومن ثمة فإن العملية التواصلية تشترط أولا تبادل الشفرة وتطابقها بين الطرفين، كما تشترط ثنائية التأثير والتأثر، ولا ننس الشرط الثالث وهو الحضور البدني للمرسل والمرسل إليه وذلك تزامنا مع الإنتاج والتواصل، و قد يغيب الشرط الأول في التواصل المسرحي لكن الشرط الثاني والثالث يحضران.

لم يتمكن علم سيميولوجيا التواصل من إقامة نظرية لمفهوم التلقي، وذلك لأنه « لا يزال يعتبر، في غالب الأحيان، أن العرض هو رسالة تجمع علامات تصدر عمدا عن الخشبة ليصل إلى متلقّ موضوع في حالة المحلّل المرمّز، وليس لديه من جهد يقوم به سوى فكّ رموز كل تلك العلامات من دون اختيار أو تنظيم دلالي للمعلومات المتلقاة»[2].

إنّ مهمّة المتلقي في (التواصل المسرحي) تكمن في تحليل وفك رموز العرض ، وهو ما يجعلنا نقرّ بلا وجود تواصل مسرحي ولكن هو **تفاعل تأويلي**[*] « قائم بين إدراك حسّي بسيط وإدراك حسّي للتأثير المسرحي»[3].

إن هذا التفاعل التأويلي يجعل من العرض « سيرورة وإنتاج وعي جديد عند المشاهد، ناقص ككل وعي، غير أنه متحرّك بفضل هذا النقص، وهذه المسافة المحتلّة ، وهذا الأثر الذي لا ينضب للنقد المحفز في الفعل، وفي النتيجة ، وهنا

1 نحو نظرية لسانية مسرحية: محمد اسماعيل بصل، مرجع سابق، ص 45.

2 معجم المسرح: باتريس بافيس، تر: ميشال خطار، مرجع سابق، ص 136.

* التفاعل التأويلي مصطلح جاء به بافيس ، وقد عوض به مصطلح التواصل الحقيقي.

3 المرجع نفسه، ص 136.

أمثولة بريخت، لن يكون هناك تواصل حقيقي من الخشبة باتجاه الصالة الاّ عندما سيتمكّن العمل المسرحي من أن يظهر كعامل مؤثّر فنّي في سبيل كشف عامل مؤثّر ايديولوجي »[1].

وأمام هذا الطرح لا بد أن نتساءل: **إلى من يتوجّه العرض المسرحي؟ وكيف يخاطب الجمهور؟ وكيف يتلقى هذا الأخير العرض؟**

إن العرض المسرحي قائم على العلامات اللفظية والعلامات غير اللفظية، كما أنه خليط بين علامات سمعية وعلامات بصرية، وهذا الكلّ من العلامات يحمل دوال ومدلولات، وليس من مهمة المرسل شرح كل علامة يرسلها لأن ذلك مستحيل، كما أنه ليس بمقدرة المتلقي فهم كل العلامات المرسلة إليه من خلال العرض وحلّ رموزها. وهذه الصعوبة لا تتعلّق بالعمل المسرحي فحسب، فالناس أثناء المحادثة قد لا يفهموا كل شيء « لأن الكلمة تقول كل ما يريد لها مرسلها أن تقول، ولكن في الوقت ذاته كل كلمة تقول ما تريد هي أن تقوله»[2].

وعموما فإن إشكالية التواصل المسرحي ستظل عالقة، وذلك لاعتبارات عديدة:

1- صعوبة تحديد العلاقة بين المؤدّي (الممثل) والمشاهد (المتلقي).

2- صعوبة فهم وفكّ شفرات العرض المسرحي، لأنه مركّب من علامات مختلفة لفظية وغير لفظية، سمعية وبصرية.

3- اختلاف لغة المسرح عن اللغة العادية.

4- عدم تطابق الشفرة بين الممثل والمتلقي (المشاهد).

5- كثرة الرسائل والأنساق الظاهرة والمضمرة في العمل المسرحي.

وقد تكون هذه الصعوبات مؤشرا لاستنباط نظام تلق خاص بالعرض المسرحي وتحديد نموذج للاتصال المسرحي يستوفي كل مكوّنات العرض المسرحي.

1 المرجع السابق، ص 136.

2 نحو نظرية لسانية مسرحية: محمد اسماعيل بصل، مرجع سابق، ص 47.

1-2- نحو نموذج للاتصال المسرحي.

تقوم العملية التواصلية على عملية نقل إشارة من مصدر ما إلى مقصدها، ويتمّ ذلك النقل عبر عملية التخطيط الخاص بالاتصال الأوّلي[1] ويبدأ الناقل وهو المرسل، بإصدار صوت (المصدر) قادر على إرسال إشارة عبر الذبذبات الصوتية، وخلال عبورها القناة قد تعترض الإشارة لعرقلة، قد تحجب تلقيها (التشويش)، وفي مرحلة ثانية تلتقط الإشارة بواسطة متلق، ومهمة هذا الأخير هي تحويل هذه الرسالة إلى رسالة متماسكة يفهمها. ولا يتشكل فهم هذه الرسائل إلا عبر قواعد معروفة ومتفق عليه بين الناقل (المرسل) والمتلقي (المرسل إليه). قد ينطبق هذا التحليل على العملية التواصلية عبر لسانية، أما في العرض المسرحي فالأمر يصبح أكثر تعقيدا؛ وذلك لتعدد البواث وتعدد المتلقين وتعدد عمليات الاتصال، اتصال بين كاتب وجمهور، واتصال بين شخصية وشخصية، واتصال بين ممثل وممثل، واتصال بين ممثل وجمهور. ولهذا فإن الشفرات في الاتصال المسرحي تتعدد وتختلف.

ولعل الاتصال بين الممثل والجمهور هو الأكثر قوة ونشاط في العملية التواصلية، لأن الممثل يعدّ الأساس في فعالية الترابط الداخلي والاتصال بين الناس في مجرى العرض المسرحي، فهو أوّل من يجتذب المتفرجين، فيحدث تواصل بين الخشبة والصالة. وعن كيفية تركيب هذا الاتصال وجه ستانسلافسكي[*] الانتباه إلى قواعد عملية الاتصال العضوي والتي حدّدها بخمس قواعد.

1 دخول الفنان إلى المسرح، وتفحّص جميع المشتركين فوق الخشبة.

2 الدخول في الموضوع.

3 روح الموضوع وحكايته.

4 اتّقاد عيون الممثل وتلألئها، وذلك ليكون في عيون الآخرين أكثر حضورا ونشاطا وإقناعا.

5 تحقيق الرؤية الخاصة بالموضوع، بمساعدة الصوت والكلمة والإلقاء والنبرة، وذلك قصد جعل الموضوع لا يسمع فقط وإنما يرى ويحسّ داخليا[2].

---

1 A theory of semiotics : Umberto Eco, Indiana University Press, Bloomington, 1976 , p 33. ينظر

* ستانسلافسكي، إسم معروف في أنحاء العالم، وخاصة في مجال الفن المسرحي، ممثل روسي، ومخرج مسرحي.

2 ينظر نظرية المسرح الحديث: إريك بينتلي، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986، ط2، ص 214.

قد تحدّد هذه القواعد قدرة الممثل في جذب انتباه المشاهدين، وليس المشاهدين فحسب وإنما قدرته في التواصل مع الممثل الآخر والعلامات التي يحملها، والتي تحيط به من ديكور وإضاءة... ولكي تتواصل عمليّة جذب الانتباه ينبغي على الممثل أن يكافح، وذلك من خلال استخدامه لوسائله المتنوعة دفاعيّة وهجوميّة . وتظهر الأولى عندما يبدأ الممثل بإلغاء صالة المتفرجين وصبّ اهتمامه وإرادته على خشبة المسرح[1] أما القدرة الهجوميّة فتظهر عندما يبدأ الممثل في عملية تفحّص جمهوره قبل أن يصيبه البرود والملل. ويكون ذلك باستخدام ألوان جديدة، وتغيير بعض التوترات العضلية الداخلية حتى يعيد المتفرج إلى حيث كان[2].

ومن خلال ما تقدم، يمكن أن نقول أن الاتصال في المسرح يقوم أساسا على اللقاء المتبادل بين الممثل والمتفرج، وهو ما يطلق عليه ستانسلافسكي بالإشعاع والإشعاع المعاكس، ويحدث هذا اللقاء تفاعلا بين طرفي العملية التواصلية، تفاعل صوتي يشتغل على صوت الممثل والمؤثرات الصوتية الأخرى، وتفاعل بصري يشتغل على العناصر البصرية التي تنحصر في إطار مسرحي cadre théâtrale يعمل على تحويل الرسالة إلى شفرة تتخذ شكل العلامة[3].

وإن هذا النوع من التفاعل هو التفاعل الحقيقي بين الممثل والمتفرج، وهو الشيء الوحيد الذي ينفرد به المسرح عن باقي أنواع الفنون الأخرى، كما أن متفرج المسرح يختلف عن متفرج الفنون الأخرى، « فمشاهدي المسرح يمتازون بكونهم جمهورا منظما رغم اختلاف المآرب والأفكار، فهم على الأقل يجلسون في الصالة بمحض حريتهم للمشاهدة والمشاركة. ونجد عند هذا الجمهور الألفة والتفاعل فهو يتجانس في التلقي وفي ردود الأفعال أثناء عملية العرض، وأول شروط تحقيق هذا التجانس هو ما يقدّمه المسرح من عناصر قابلة للإعجاب والإصغاء تدفعه إلى حالة المتابعة والكشف و الخلق»[4].

إن المتفرج (المشاهد، والجمهور) شخصية جوهرية لا تظهر على خشبه المسرح، وقد لا تعمل شيئا، لكنه ملك الحفل[5] كما تسميه ان امبرسفيلد، ومن ثم لا يمكننا أن نتحدث عن مسرح إن لم يكن هناك متفرّج، وهذا الفاعل المشارك في العرض يتطوّر ويتغيّر بين بداية العرض ونهايته، من خلال ما يحتويه العرض من مستجدات ومتغيّرات قد تغيّر الفهم الأوّلي للعرض.

1 ينظر المرجع السابق، ص 217.

2 ينظر المرجع نفسه، ص 217.

3 ينظر نظرية العرض المسرحي: هلتون جوليان، تر: نهاد صليحة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، د.ت، د.ط، ص 222.

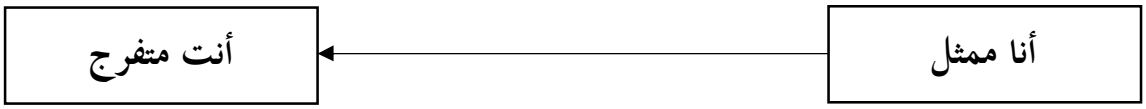
4 المسرح وإشكالية الجمهور: إبراهيم عبد الله غلوم وآخرون، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، 2002 ط1، ص 216.

5 Lire le théâtre : l'école de spectateur, tome 2, p 253.

وعموما إن قضية الاتصال في المسرح معقدة جدا، **من يتحدث في المسرح؟ أهو المخرج ؟ أم هي الشخصية؟ أم كائن إنساني له شخصية مزدوجة؟ شخصيته الذاتية كممثل والشخصية الأخرى الحاضرة والغائبة.** ويتأكد التعقيد أكثر، **لمن نتحدث في المسرح؟ هل للممثل؟ أم لممثلين آخرين؟ أم للمتفرج أم لمتفرجين آخرين؟**

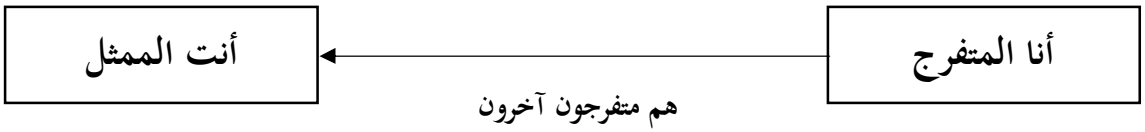
تقول أمبرسفيلد في تحديدها لاهتمام الممثل: « يكون اهتمام الممثل، بوصفه ممثلا، متجها نحو المتفرج، ويشترك معه في مشاهدة الممثلين الآخرين وبقية المتفرجين

الشكل رقم: 26



هم ممثلون ومتفرجون

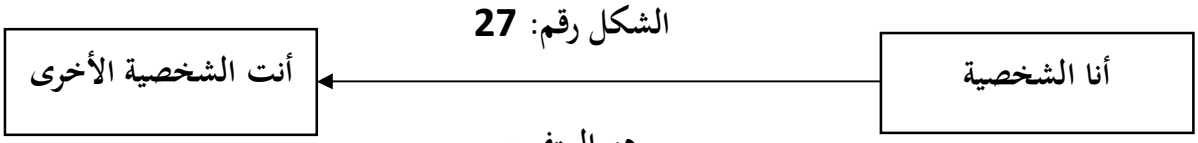
وفي علاقة تبادلية، يجيب الصوت المضمر (la voix implicite) للمتفرج صوت الممثل.



هم متفرجون آخرون

والأمر إلى هذا الحد طبيعي, فهو لا يختلف عن الرسم البياني المتعلق بالتواصل الفني اللساني، لكن التعقيد الأكبر سيظهر من خلال وجود الخيال الذي سيخلط بين أنا الشخصية وأنت الشخصية الأخرى.

الشكل رقم: 27



هو المتفرج

ومن هذا المنطلق يصبح المتفرج شاهدا، ليس في حاجة إلى توجيه إجابة للشخصية ما دام لم يتلق سؤالا. وعلى الرغم من ذلك سيأخذ المتفرج الكلمة ويتجّه إلى الشخصية»[1].

فمن خلال هذه الرسوم البيانية يتبيّن لنا أن المتفرج يتحوّل بين كل العوامل actants، فهو « الشاهد الّذي ليس في حاجة أن يجيب ما دام لم يسأل وهنا يأخذ المتفرج الكلمة ويتجه إلى الشخصية (المرسل إليه) سواء أخذ مكانه في

1 Lire la théorie : Anne ubersfeld, tome 2 , p 257, p 258.

الحديث أو تقمص شخصيته أو أجاب عن الشخص الآخر أو تقمص شخصيته بطل الراوية»[1].كما يمكن أن يكون « مشاركا أو مرسلا إليه، فجميع تلك الإشارات التي تعمل، لا تعمل إلا به ومن أجله، فالضوء موجود ليرى من خلاله، والموسيقى لكي يستمع إليها».[2] ويعتبر المتفرّج منتجا أيضا «إذ به وبه وحده يتمّ المعنى، ذلك المعنى هو الّذي يصنعه، وذلك بمفرده»[3].

ولئن كان تركيز أمبرسفيلد على طرفين في العملية التواصلية، فإن ويلفريد باسو welfried passow يركّز دراسته (تحليل العرض المسرحي) على المستويات المختلفة من التفاعل في إطار الدائرة الاتّصالية للمسرح ، ويقسّم هذا التفاعل إلى خمسة مستويات[4].

1- مستوى التفاعل بين المشاهد أو ما يسمى بالتفاعل المشهدي المتخيّل ، و يركّز المستوى الأوّل على علاقة الأجزاء أو العناصر البنائية الدالة بعضها ببعض في العرض بهدف الكشف عن النسق الكلّي، وآلية تحقيق الدلالة.

2- و أمّا المستوى الثاني فيتعلّق بالتفاعل بين المتلقين وهذا العالم المتخيّل ويسمّى التفاعل بين المتلقين والخشبة في حيز عالم الخيال، ويركّز هذا المستوى على أن المتفرج هو العامل الأساسي في المسرح كالفضاء الدرامي والممثل.

3- و أمّا المستوى الثالث فيتعلّق بالتفاعل الحقيقي على الخشبة، وهو تفاعل يحدث بين أعضاء الفرقة المسرحية، إذ يتحوّل الممثل في لحظة ما إلى متلقّ.

4- وأمّا عن التفاعل الرابع فهو بين المتلقين والممثلين، إنه التفاعل الحقيقي بين المتلقين والخشبة، وهذا المستوى حضر في تصوّر أمبرسفيلد وحديثها عن مدرسة المتفرّج.

5- وأمّا المستوى الأخير فيتعلّق بالتفاعل بين المتلقين أنفسهم، أو بين متلقّ وآخر.

وأمام هذا الكمّ الهائل من الرسائل والمقاصد والمرسلين والمتلقين، يعرض كير إيلام نموذجا (مبسطا) للاتّصال المسرحي، وفيه لم يستغن عن أي مصدر من المصادر الممكنة الّتي لها جميعها تأثيراتها الكبيرة على العرض في أشكال

1 Ibid. p 258.

2 Ibid. p 255.

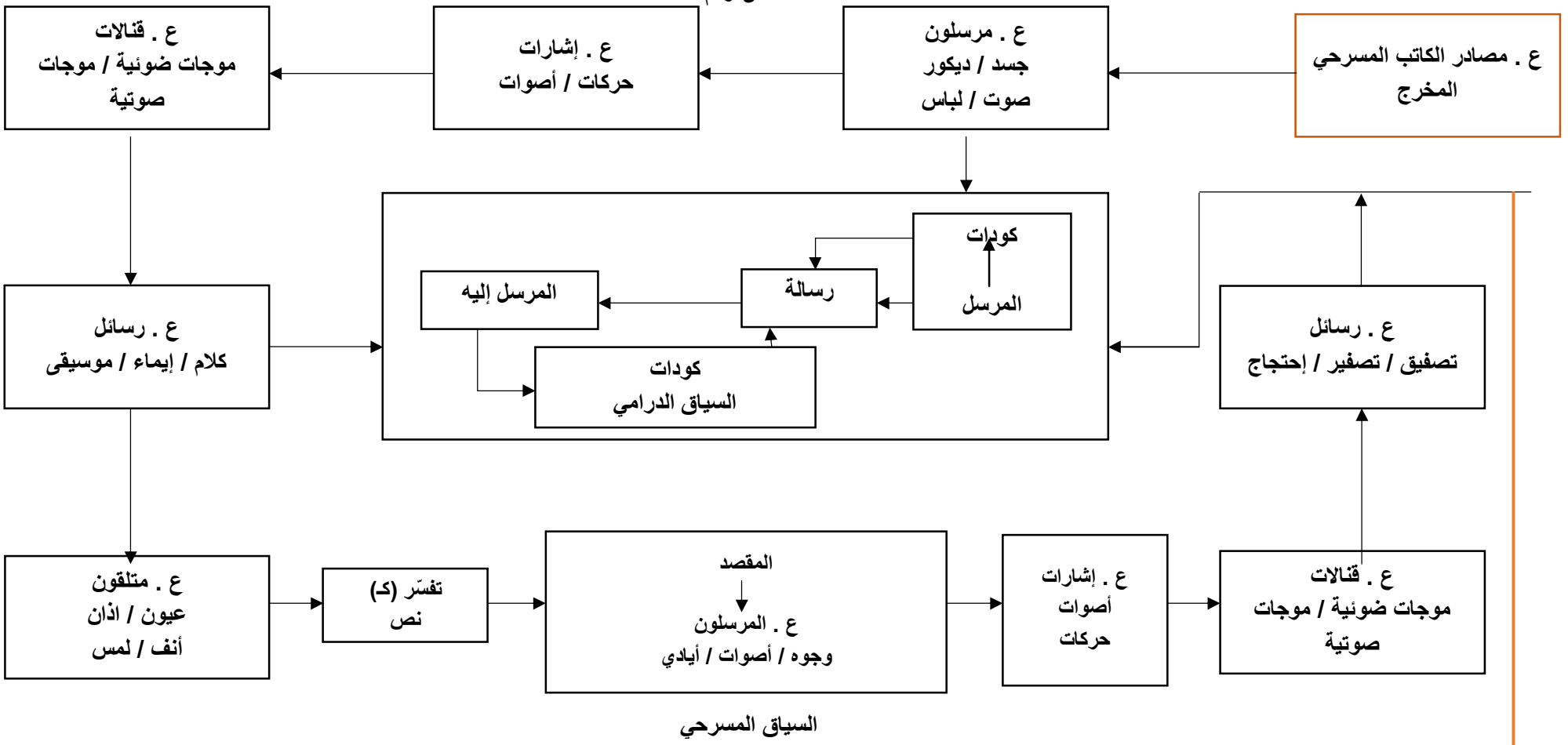
3 Ibid. p 255.

4- ينظر جمهور المسرح، بانيت سوزان، تر: سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، مصر، 1995، ط2، ص 102، ص 103.

المسرح الأكثر غنّى. وفيه يبيّن أنّ العرض المسرحي يتسبّب في تكاثر عوامل اتّصاله، ففي كلّ مرحلة من مساره يبرز مركّب من المكوّنات الكاملة أكثر ممّا يبرز عنصر فرد. ونتيجة لتعدّد المكوّنات والأنساق في العرض تتعدّد الرسائل الّتي تستخدم في آن واحد من أجل انشائها قنوات كثيرة ، أو ضروب كثيرة من ضروب استعمال قناة في الاتّصال تجتمع في تركيب جمالي أو إدراكي .

يتمّ التعامل بين الممثّل و المشاهد (الجمهور) في السياق المسرحي من خلال توسّط السياق الدرامي حيث يتوجّه متكلّم تخييلي الى مستمع تخييلي . و ما يجري ابانته أمام الجمهور هو هذه الحالة الاتّصاليّة الدراميّة . و يمكن تمثّل هذا التشكّل الاتّصالي في المسرح من خلال النموذج الّذي أورده كير ايلام في كتابه سيمياء المسرح و الدراما.

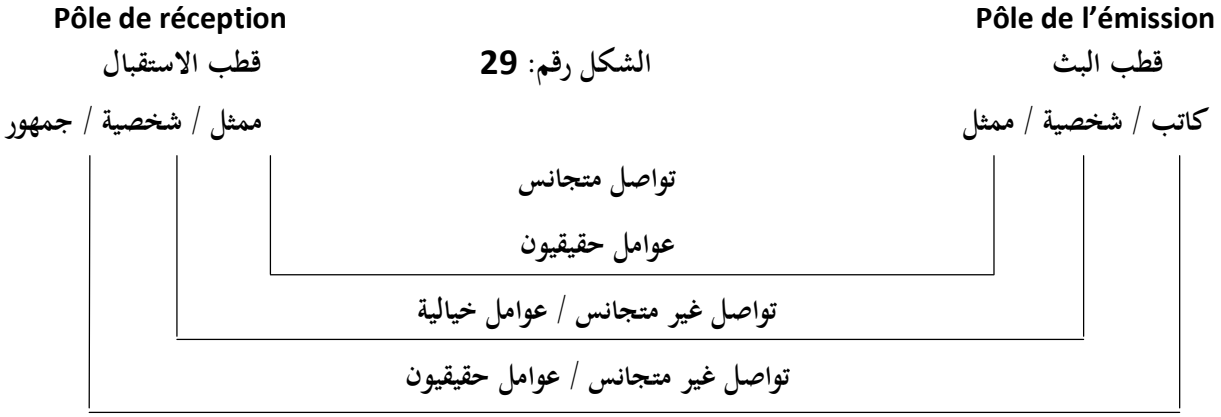
الشكل رقم: **28**



عنوان الرسم: نموذج مبسط للاتصال المسرحي[1]

1- سيمياء المسرح والدراما :كير ايلام، مرجع سابق، ص60.

صدق بارت حين اعتبر المسرح آلة سيبرنيتكية(*) machine cybernetiqe، إذ لا يمكن فهمه إلّا من خلال التوليفات بين رسائل المتعددة، الّتي يستخدمها في آن واحد، ومن أجل إنشائها قنوات كثيرة. إن المسرح {نص} مركّب من رسائل وموحّد بما يتفق مع الكودات المسرحية والدرامية الّتي في حوزته. ولقد أشرنا سالفا أن ثمة مجموعة من المرسلين ومجموعة من المتلقين كلّهم يشتركون في إنتاج حلقة التواصل المسرحية، وها هي أوركيوني Orecchioni تمدّنا بنموذج أبسط من النموذج الذي قدمه كير إيلام.



عنوان الرسم: أقطاب العملية التواصلية[1]

إذا دققنا النظر في الانتظام التواصلي للمسرح، ستتعقّد الأشياء أكثر. إنّ الكاتب كباث أول (E1) الذي بنى للشخصية مجموع ملفوظات له مرسل إليه ألا وهو الجمهور(R3) ، ولكن هذا (R3) ليس هو الجمهور الجالس على كراسي المسرح، إنه الجمهور الخيالي الذي أنشأه، ولأجله يكتب. وعندما نمرّ من الجمهور القارئ الخيالي إلى الجمهور الحقيقي للعرض، نجد إثنين (R3) واحد خيالي وثاني حقيقي.

وضمن الإشكال **ألا يحق لنا أن نضيف تواصلا رابعا يكون بين الممثّل والجمهور الحقيقي؟** وهو تواصل بين عوامل حقيقين ، وبين أن يكون متجانسا ولا متجانس لأن التفاعل بين الممثل والجمهور هو تفاعل حقيقي. ثم إن علاقة الكاتب بالجمهور الحقيقي تكاد تكون غير موجودة، فالكاتب هو الّذي يبنى خطابا يحتوي شخصية ، ثم تنتهي مسؤوليته الّتي لا تتعدّى القصة وكلام الشخصيات والإشارات الركحية ، بينما يعدّ المتلفّظ الشخصية l'enonciateur-personnage هو المسؤول الأوّل عن حججه.

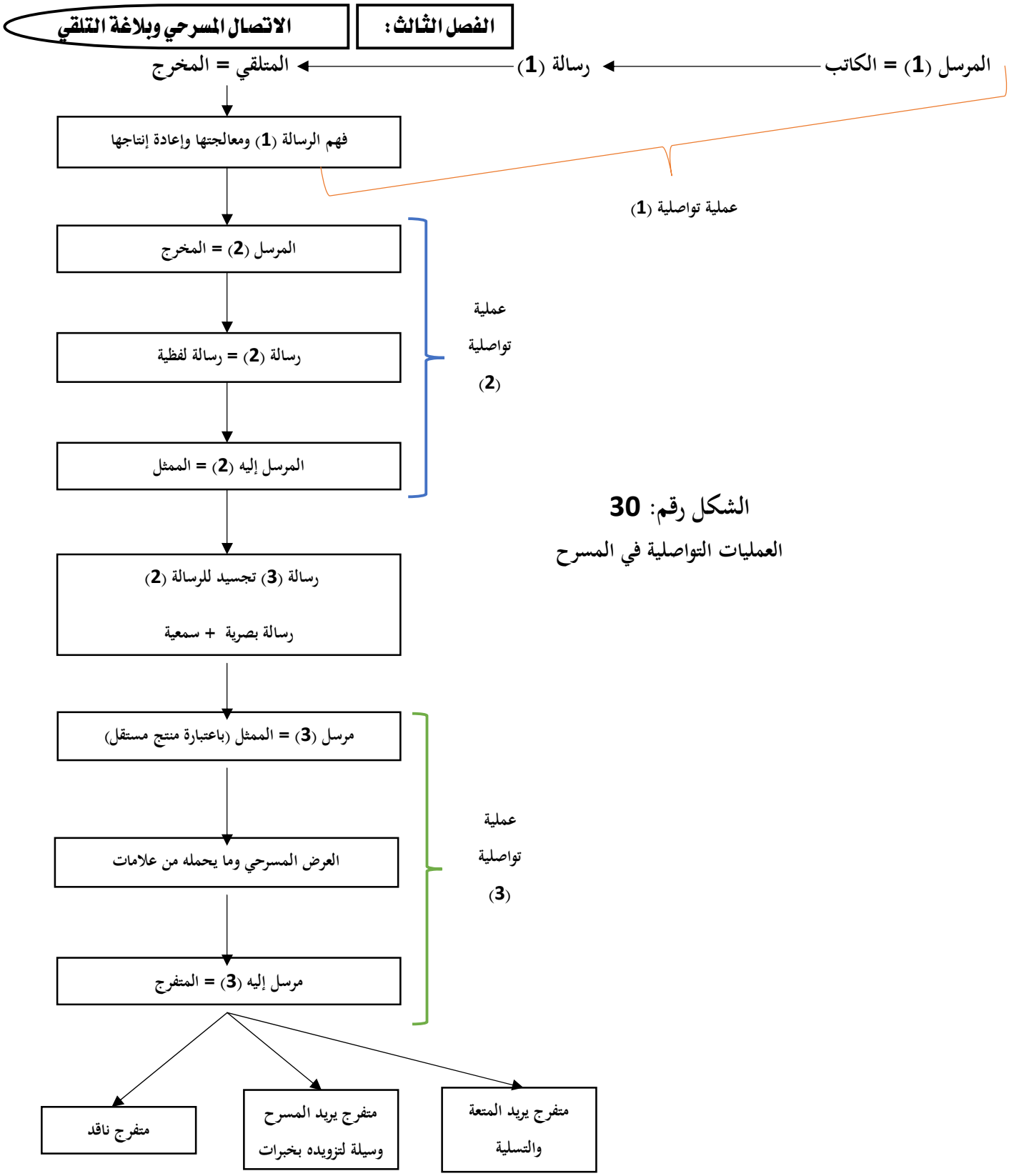
* السيربنتيك: هو علم يدرس عمليات الاتصال والتحكّم في الآلات والكائنات الحية.

1 Pour une approche programmatique de dialogue théâtral : C. Orecchioni, revue pratique, l'écriture théâtrale n°41, mars 1984, p 48.

وفي العرض تتحوّل المسؤولية للمتلفظ الممثل. l'enonciateur -acteur .ومهم جدا أنّ نركّز على فكرة أن الممثل هو الوحيد الذي يدخل في علاقة مباشرة مع المتفرج دون أن يتواصل معه بشكل مباشر، لهذا قد قلت سابقا أن طبيعة التواصل بينهما قد تكون بين التجانس واللاتجانس، والتجانس يكون إذا لقي المتفرّج ملاذه في العرض، وإذا تجاوب معه سلبا فهو اللاتجانس.

وما يمكن أن نخلص إليه من خلال ما تقدم هو ما بدأت به أمبرسفيلد كتابها lire le theatre tome i، تقول: « إن المسرح هو فن المفارقة، فهو إنتاج أدبي وعرض ملموس في الآن ذاته، وهو فن وقتي (لا يمكن إعادة إنتاجه بنفس صورة اليوم)، إنه فن العرض اليومي الذي لا يظل نفسه في اليوم التالي»[1]. فكلّما تعدّد البواث يتعدّد المتلقّون وتتعدّد الرسائل ، ويمكن أن نتمثّل ذلك في هذه الترسيمة:

1 lire le théâtre : Anne ubersfeld :, éd, belin, Paris ,tome 1 1996, p 12.



الشكل رقم: 30

العمليات التواصلية في المسرح

إن المتفرج المرسل إليه (3) D3 هو في الواقع المتلقي الحقيقي الذي يشارك العوامل الأخرى المكان والزمان {هنا/الآن} ولكنه يكتفي بالمشاهدة والاستقبال دون أن يتدخل بطريقة مباشرة، لأن تأثيره في مجرى العرض يكون غير مباشر عن طريق التصفيق والضحك والتعليق والتصفير؛ وللتصفيق أصول وقواعد مثل أي سلوك إنساني بعضها

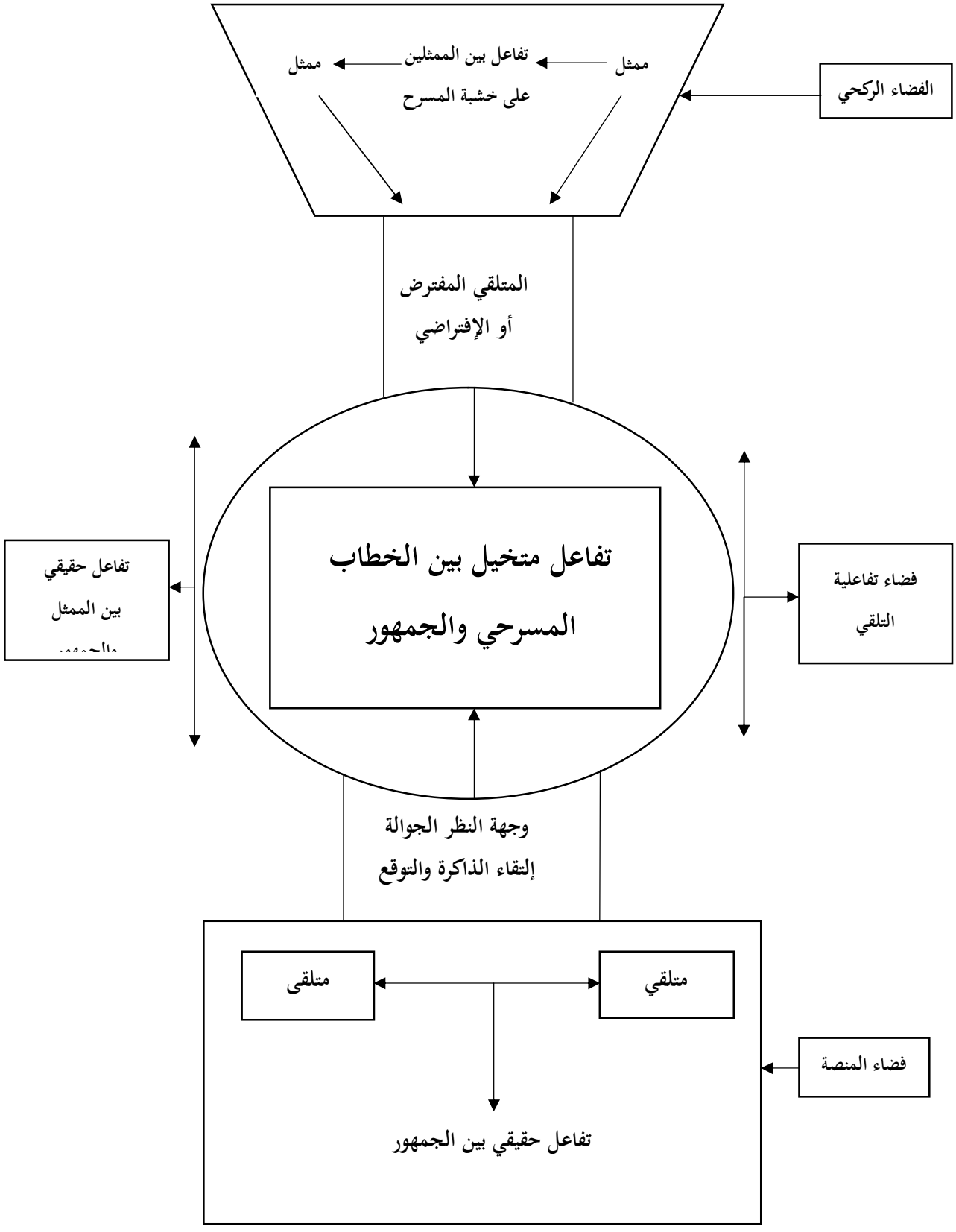
عام ينطبق على كل الثقافات، وبعضها الآخر خاص يختلف من ثقافة إلى أخرى. ومن قواعده الثابتة أنه لا يكون إلا لسبب مستحقّ، ليس للمبالغة وإنما لإيصال رسالة. إلّا أنّ التعديلات التي دخلت عليه جعلته ينقل رسائل متعددة، فهو أصبح يستخدم للتعبير عن الرفض ليس الرضا وذلك بإبطاء الإيقاع وزيادة الفاصل الزمني بين كل مرة أو مرتين تحتك فيهما اليدان ببعضهما ، كما حلّ التصفيق محلّ دقيقة الصمت عند حالات التأبين، وهناك التصفيق المدوّي الّذي يمارسه أعضاء السياسة وقوفا لأطول مدّة ممكنة لدغدغة مشاعر الرأي العام[1].

ولأنّه حقيقي ومباشر، فإنّ المتفرّج يتفاعل مع فعل حيّ، فهو « يمتلك التأثير المباشر على الممثلين حيث ردود فعله {كالتصفيق مثلا} عملية تغذية عكسية مباشرة تؤثر فورا في الممثلين و بشكل تلقائي، و يتجدّد هذا التفاعل بين الممثلين و الجمهور مع كل مرّة يعاد فيها العرض المسرحي»[2].

ويأتي هذا المخطط ليوضّح تفاعليّة التلقي ومستوياته وأنواع التفاعل فيه كما ذكرناها سابقا.

1 ينظر: لماذا يصفق المصريون: عماد عبد اللطيف، دار العين للنشر، القاهرة، 2009، ط1، ص 29، ص 35.

2 الدراما والفرجة المسرحية: أحمد إبراهيم، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، 2006، ط1، ص 39.



الشكل رقم31: عملية تفاعل التلقي في المسرح[1]

[1]- ينظر: المسرح والتلقي البصري، محمد كريم الساعدي، منشورات ضفاف، العراق، 2013، ط1، ص73.

2- شعريّة الحوار المسرحي:

2-1- الملفوظ والتلفّظ:

يعدّ المسرح كلاما نشيطا، وتعدّ لسانيات التلفّظ الطريقة الّتي تتيح لنا مقاربة الكلام الحواري للمسرح، و يعرّف التلفّظ عادة، وهناك على إثر بنفنست ، بأنه «تسخير اللغة بواسطة الفعل الفردي للاستعمال»[1] وتعرّفها أركيوني فتقول بأن: «لسانيات التلفّظ هدفها هو وصف العلاقات المنسوجة بين الملفوظ والعناصر المختلفة المكوّنة للإطار التلفّظي» وهي:

- أبطال الخطاب: المرسل + المرسل إليه.

- مقام التواصل: ظرفي المكان والزمان.

- الظرف العام للإنتاج: استقبال الرسالة / القناة / السياق الاجتماعي والتاريخي»[2].

يتباين التلفّظ مع الملفوظ كتباين الفعل عما يترتّب عنه . ولكن من منظور تحليل الخطاب، لابدّ من الابتعاد عن بعض الافتراضات التي قد نلصقها بهذا التحديد، وهذا التحديد ل D.Maingueneau.

- لا يجب تصوّر التلفّظ أنه تملّك الفرد لنظام اللغة ، فالذات لا تصل للتلفّظ إلّا من خلال القيود المختلفة لأنواع الخطابات.

- لا يقوم التلفّظ على المتلفّظ وحده ، فالتفاعل هو الّذي يأتي في المقام الأوّل، وهو ما دعا إليه بنفنيست.

- إنّ الفرد الّذي يتكلّم PARLE) ليس هو بالضرورة الهيئة التي تتكفّل بالتلفّظ (تعدد الأصوات POLY PHONIE) وهذا ما دعا إليه ديكرو، إذ قال في تعريفه للتلفّظ، بأنه يجب أن يحدّد (التلفظ) بمعزل عن صاحب الكلام[3].

---

1 Problèmes de linguistique générales : E. Benveniste, éd Gallimard paris, 1974, p 07.

2 L'énonciation de la subjectivité dans le langage, Orecchioni : éd, Armand Calin, paris, 1980, p 30.

3 Les Termes clés de l'analyse du discours : Dominique Maingueneau, éd, du seuil, 2009 éd, n°2, p 56, p 57.

فأمّا الملفوظ (ENONCE) « فيطلق للدلالة على نتاج فعل التلفّظ ENONCIATION . إن هذا اللفظ متعدد المعاني ولا يكتسي دلالة بعينها إلّا في صلب تقابلات شتى، فمن الوجهة التركيبية كثيرا ما يوضع تقابل بين الملفوظ والجملة، باعتبار الجملة نوعا من الملفوظ، ويحدّد الملفوظ ها هنا بوصفه وحدة اتّصالية تبليغية أوّلية، ومتوالية لغوية ذات معنى وتامّة من حيث التركيب. وأما الجملة فتحدّد كبينة خارجة عن الاستعمال ، ولهذا نجد ديكرو يصرّ على تمييز الملفوظ عن الجملة الّتي هي من وضع اللساني»[1].

وفي موضع آخر، تستخدم اللسانيات النصية التقابل بين النص والملفوظ . وقد لخّصه Adam فقال «إنّ الملفوظ من حيث هو موضوع مادي شفوي objet materiel شفوي أو مكتوب، وموضوع تجريبي objet empiriqe قابل للمشاهدة والوصف، ليس هو النص، لأنّ النصّ هو موضوع مجرّد ، يجب النظر إليه في إطار نظرية تفسيرية لبنيته المعمارية»[2].

وأما عن تباين الملفوظ للتلفّظ ، فإنّ الملفوظ « لا يحيل على العالم إلاّ من خلال فعل التلفّظ الّذي يتولى نقله، وهكذا فإن الضمائر وزمن الملفوظ ترصد بالنسبة لمقام التلفّظ هذا (المبهمات embrayeures*)، وهكذا فإن الملفوظ ينطوي على القيمة المتضمنة في القول (التخاطبية) valeur illocutoire الّتي يظهرها من خلال تلفّظه بها، (أفعال الكلام). ويشكّل التلفّظ محور العلاقة بين اللغة والعالم، إذ يسمح بتمثيل الأحداث في الملفوظ، كما يشكّل هو نفسه فعلا في ذاته وحدثا فريدا محددا في الزمان والمكان»[3]. وخلاصة القول هنا : أنّ التلفّظ يقتضي زمانا ومكانا يتكلّم فيهما، وهذه المجموعة من العناصر تكوّن مقام التلفّظ.

2-2- التلفّظ المسرحي:

لقد ذكرنا سالفا نقطة مهمة في نظرية التلفّظ، وهي نقطة قد حدّدها (مانقونو) مفرّقا ومميّزا بين المتلفّظ enonciateur والمتكلم، «وينبغي هنا ألّا نفهم من مصطلح المتكلّم الشخص الذي أنتج الملفوظ فعلا»[4] وأمّا

1 Ibid. p 55.

2 Les textes, types et prototypes, récit, description, argumentation, explication et dialogue : J.M Adam, éd Nathan, Paris, 1992, p 15.

* المبهمات embrayeurs: وهي العناصر النصية التي تصل الملفوظ بالمتلفظ، فـ (أنا) واصل يصل فعل التلفظ والمتلفظ بما قاله.

3 Les Termes clés de l'analyse du discours : Dominique maingueneau, p 57.

4 المعجم الموسوعي الجديد في علوم اللغة: ديكرو وشافار، مرجع سابق، ص 610.

فيما يتعلّق بالموجّه إليه الكلام، والّذي يعرف بما يسمى المرسل إليه، « فإنه يجب التميز بينه وبين السّامع الّذي هو مجرّد من يسمع ما يقال»[1].

وأمام هذا التمييز، لنا أن نسأل، **إذا كان المتكلّم هو مجرد (ناقل) للملفوظ والسّامع هو مجرّد (مستهلك) فكيف للأوّل حق التأثير في الثاني؟ وكيف للثاني أن يتأثر ويقتنع بما سمع؟ ألا يعدّ ذلك إجحافا في تحديد وظيفة كلّ من السّامع والمتكلّم؟**

قد يختلف الأمر هنا، في المسرح لأن هذا المتكلّم الّذي هو الممثّل وظيفته تتجاوز عمليّة النقل، فهو كما سبق وحددناه، العلامة الحاملة لعلامات متعدّدة، ومن خلاله يمكن فكّ شفرات العرض المسرحي. إن هذا الممثل سيقول بلسانه، وبلباسه، وبحركاته، وسكناته ما يجب أن يقال، وكذلك الأمر بالنسبة للسّامع الّذي هو المتفرّج. ومتفرّج المسرح تتعدّى وظيفته الاستهلاك لأنه هو منتج ثاني، وهو الفاعل في سيرورة العمليّة التواصلية في المسرح.

وبأكثر عمق، فإن السّامع يمكن أن يكون المتفرّج، كما يمكن أن يكون طرفا آخر في العرض، وهو الممثل الآخر الّذي يوجّه إليه الخطاب، وإليه يتوجّه التلفّظ طبقا للملفوظ. ففي مسرحية "**حكاية في غناية**"، كنا قد تحدثنا عن وجود فضاء للفرجة داخل الفضاء الركحي، وداخل هذا الفضاء يوجد من لم يعاصروا حيزية وقصّتها، إلّا أنهم يخلقون محادثة بينهم وبين الذين عاصروها، ويمكن أن نقول إن المجموعة الأولى هي الواصلة بين المجموعة الثانية والمتفرج ، وهي في نفس الوقت إحالة على امتداد الملحمة من الماضي إلى الحاضر وإلى المستقبل.

إن قصص العشق لا ترتبط بزمان ولا مكان، هي قصص تتكرّر بالطرق ذاتها أو بطرق مختلفة، وملحمة حيزية التي شغلت من عاصرها ومن لم يعاصرها أصبحت جزءا من هوية الإنسان الجزائري. وهذه الصورة :

الصورة رقم: 36

1 المرجع نفسه، ص 610.

صورة في صورة تعكس تواصل الأجيال الذين يشتركون في مواقفهم من القصة، و ما تحمله هذه القصة من تشبث بالعادات والتقاليد التي لا تزال تؤثر في مسار حياة الإنسان الجزائري إلى يومنا هذا. ولعلّ موت حيزية لم يكن سببه إلاّ هذه العادات، فهي القاتل الفعلي لها.

الصورة رقم (37)

وخلاصة القول إن السّامع في هذه المسرحية هم الّذين لم يعاصروا حيزية، وهم في نفس الوقت جزء من الفضاء الركحي وجزء من الفضاء الفرجوي (الصالة) ، لأنّهم يمثّلون الذات المتلقية للقصّة و الذات الفاعلة من خلال التعايش مع الأحداث في الآن نفسه . إن حضورهم هنا وهناك قائم على الاستفهامات:

– علاش؟ قولولي علاش؟ قبلت ومشات؟؟

– كيفاش يقدر يسمح في البنت؟

– على حبيبها ضحات

– على حبيبها امشات، امشات![1].

1 من مسرحية حكاية في عنابة، الدقيقة 18.

ويتخلل هذا الكم من التساؤلات جواب لم تذكره الروايات، **هكذا كانت العادات!** ويعود عدم ذكر الروايات لهذه النتيجة إلى تجاهلها الأمر ، وليس جهلها به لكونه يعدّ من المسكوت عنه. ولعلّ هذه التساؤلات هي ذاتها التي شغلت من عاصر حيزية وستظل طلاسم تطرح في كل مرة. ولهذا رأيت أن هذا العمل مبني على أساس التوازي والامتداد، امتداد الماضي في الحاضر وامتداد الحاضر في المستقبل ...

الصورة رقم: 38.

الصورة رقم:39

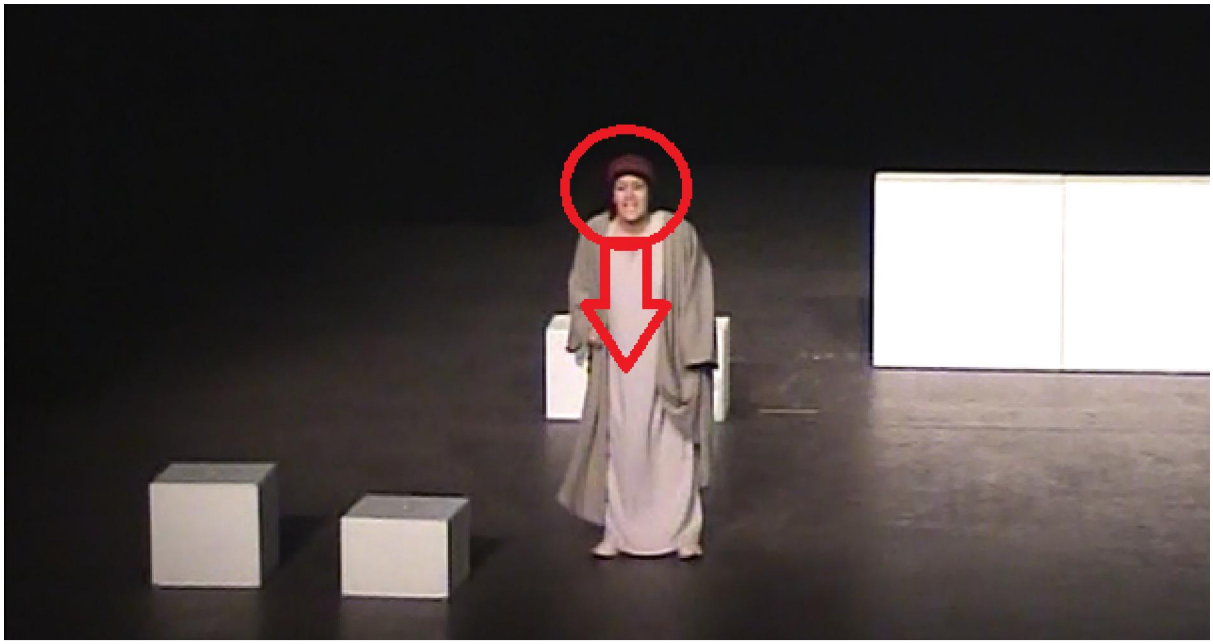
وتتجلى الظاهرة أيضا (ظاهرة السامع الحقيقي والسامع الإفتراضي) في مسرحية "محاكمة جحا"، حينما تتدخل الأم لتفصل في قضية حماقة جحا. لقد كان جوابها عن الخبر المجازي الإنكاري* « لأنه لا يكون غير أحمق، أحمق، أحمق» أن تلتفت للشرطي وهو المعني الأول بالإجابة، ثم تلتفت للجمهور لتخبره عن جحا كما تناولته الكتب التراثية

و قد يكون الشرطيّ هو المعنيّ بالإجابة، وهو الّذي يعينه لفظ « يا سيدي الشرطي»[1] إلا أنه يمكن للخطاب أن يجعل من كائنات عاجزة عن سماعه، كائنات موجّها إليها الخطاب.

الصورة رقم: 40

*الخبر المجازي الإنكاري: هو كلام مجازي يوحي بمعاني نفسية تسمى بالأغراض البلاغية، وهو إنكاري لأنه المخاطب منكر للخبر، لذا قد تم توكيده بمؤكدين أو أكثر.

1 عن مسرحية محاكمة جحا، الدقيقة 6 و30 ثانية.



الصورة رقم: 41

الصورة رقم: 42

إن حركة الالتفاتة ليست ظاهرة ركحية ، وإنما هي شفرات مخصوصة تتفاعل مع العلامات اللسانية ، تسعى من خلالها الأمّ نقض ما أكّده الخبر الانجازي الانكاريّ ، و إذا أكّد الخبر بثلاث مؤكّدات فانّ الأمّ قد التفتت ثلاث التفاتات :التفاتة ارتبطت بالشرطيّ ، و ثانية وجّهت نحو المتفرّج ، و ثالثة لسامع افتراضيّ وجوده لا يرتبط لا بزمان ولا بمكان محدّدين ،فهو موجود قبل و الآن و بعد ، و أيضا موجود هنا و هناك .

إنّ العمل المسرحي هو واقع ركحي وشيء أدبي، لا يمكن أن يختزل أحدهما في الآخر؛ رغم « أن حامل الأثر الأدبي أي النص، هو بصفة عامة أحد عناصر العمل الركحي»[1] وما هذا العمل الركحي إلاّ انجاز يقوم على « الكلام ومادة التعبير والمتغيّر ، أو هو أيضا التحيينات »[2].

3- وضعية الكلام في المسرح:

إذا كان النصّ يقوم على اللغة والثّابت وشكل العبارة ورحم الإمكانيّات الركحية (الإرشادات الركحية) فإنّ الركح قوامه الكلام والمتغيّر ومادة التعبير والتحيينات، « والكلام هو التحقّق الفردي للنسق اللغوي في الحالات الفعلية من اللسان»[3] ومن الملاحظ هنا أنّ الكلام وحده هو المسؤول عن التغييرات التي تطرأ على اللسان على المدى الطويل، هذا من الجانب اللساني المحض، فأما اللسانيات الحديثة فقد ربطت مفهوم الكلام بمفهوم الآداء الكلامي (perfermance) الذي هو «استعمال اللغة في صور منطوقة أو مكتوبة، أي أداء اللغة بشكل فعلي وعملي وهذا الآداء ترجمة لما حدث من القدرة، إذ يتمّ عن طريق مقدرة (competence) الفرد اللغوية»[4] وما المسرح إلاّ نوع أو جنس فنيّ يقوم على الكلام، وسأضع سطرا هنا تحت كلمة كلام وذلك لاعتبارات عدّة ، أوّلها : **هل الكلام بالضرورة يرتبط باللفظ دائما؟ وهل هو دالّ على صاحبه؟** عموما نقول أنّ الكلام هو أساس التّواصل بين النّاس، وقد يكون تواصلا لفظيّا أو غير لفظي .

ويتحدّد النصّ المسرحي بالحوار ، كما لو أنّنا لا نحدّده كنصّ إلاّ من خلال مجموع التفاعلات بين الشخصيات عبر الكلام ، وقد يبدو هنا أنّ الحوار المسرحي محتاج إلى إشباع بعناصر إشاريّة ، هي مؤشّرات عل صبغة اللّغة الانجازيّة ، وإلى وصف بالوسائل الّتي أوجدها التّحليل التّحادثي، وإذا كان الأمر كذلك فإنّه ينبغي ألاّ ننسى أنّ النصّ المسرحي ليس استنساخا لحوار طبيعيّ؛ "إنّه التمثيل الفنيّ لمثل هذا الحوار، أي أنّه محكوم باعتبارات نجاعة درامية ترجعنا بالأحرى إلى قضايا خصوصيّة للتّواصل المسرحي، لا إلى التّواصل اليوميّ "[5] .

إنّ النصّ المسرحي تلفّظ مزدوج ، وهو دائما وفي آن واحد ، خطاب شخصيّة موجّه إلى شخصيّة أخرى ، وخطاب مؤلّف (أثر) غايته المتفرّج . وغايته لا أن يقال فقط وإنما أن يفعل في مقام ، وبين القول والفعل تظهر وضعيّتي

1 المعجم الموسوعي الجديد في علوم اللغة: ديكورو وشافار، مرجع سابق ، ص 621.

2 المرجع نفسه، ص 621.

3 Cours de linguistique générale : Saussure, p 113.

4 مباحث في علم اللغة واللسانيات: رشيد عبد الرحمن العبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2002، ط1، ص 301، ص 302.

5- المعجم الموسوعي الجديد في علوم اللغة: ديكرو وشافار، مرجع سابق، ص626.

التواصل: وضعيّة ترتبط بالنسق اللّفظي ووضعيّة ترتبط بمجموعة من الأنساق تتّسق وتنسجم فيما بينها لتكوّن نسقا لا لفظي لكنّه يقول .

3-1- الحوار والمونولوج:

3-1-1-الحوار:

إن الفرق بين المونولوج والحوار هو أقل وضوحا مما يبدو عليه خاصة أنهما يتخذان أشكالا مختلفة، وذلك حسب فن تأليف المسرحيات* « ويعرف الحوار تعريفا صارما بأنه محادثة conversation بين شخصيتين أو أكثر»[1] وهو ما رآه مؤلفا قاموس تحليل الخطاب "شاردو" و "مانغينو" في كون « كلمة حوار تستعمل غالبا في هذا المعنى المنحسر، ومرد ذلك إلى الخلط الواقع بين السابقة (-di) التي تعني إثنتين (deux)، ويكشف هذا الانزلاق الدلالي لا محالة عن منزع عام بإتجاه المماثلة بين التواصل من جهة والتبادل الثنائي القائم على المواجهة المباشرة من جهة أخرى والّذي يجسّد الشكل النموذجي لكلّ ضرب من ضروب التبادل التواصلي»[2].

وتعرفه أركيوني « بوصفه تفاعلا لسانيا يتم وجها لوجه»[3]. وفي تصنيفها للحوار تفصل بين ثلاثة أنواع, بحسب عدد الأطراف المشاركة في مجرى التواصل، فإذا كان الحوار إثنين سمّي حوار ثنائي dialogue، وإذا كان بين ثلاثة سمّي حوار ثلاثيّ trilogue، وإذا اشترك فيه أكثر من ثلاثة سمّي حوار جماعيّ poly logue . وأمّا الكلام الّذي يتوجّه به المتكلّم إلى نفسه ، ويتكفّل بإنجازه طرف واحد فهو ما يعرف بالمونولوج monologue أو ما يسمى بالحوار الباطني.

والناظر في مسرحية "**الحكواتي الأخير**"، يتّضح له أن الحوار المسرحي قد اتخذ أشكالا مختلفة تتراوح بين الكلام المنفرد والحوار الثنائي الثلاثي والجماعي. فأمّا مسرحيّة "**شهرزاد لالة النسا**"، فقد انتظم الحوار المسرحي فيها على

---

*ترتبط فن المسرحة أو فن تأليف المسرحيات (clo. Dramaturgie) بداخل النص، وتنظر في إمكانيات فعل العبور إلى الركح، ومن الركح تدرس كيفية العبور إلى الجمهور، إذا هي تعمل على فهم نظام كل نص وصناعة (بنائي) عروض حقيقية أو إفتراضية. إن فن المسرحة فن تحويل (transformer) قصة خيالية أو واقعية لحكاية مبنية بطلها شخصية تفعل.

1 Introduction à la l'analyse du théâtre : jean-pierre ryngaert, éd, Armand calin, paris, 2008, 3eme ed, p 79.

2 Dictionnaire d'analyse du discours, Patrick charaudeau et D. Maingueneau : ed, seuil, 2002, p 178.

3 Les interactions verbales : c.kerbrat orcchioni, éd, A colin, Paris, Tom 1, p 116.

نمطين اثنان، المونولوج والحوار الثنائي، وأمّا مسرحية "**حكاية في غناية**" فقد غاب فيها نمط المونولوغ، وكذلك الأمر بالنسبة لمسرحية "**محاكمة جحا**".

3-1-2- المونولوغ :

وردت كلمة مونولوغ بمعنيين مختلفين، فهو خطاب غير موجّه إلّا إلى الذات نفسها، وهو ما يعرف بحديث النفس أو المناجاة « ويتميّز هذا الضرب من الخطاب بكون المتكلّم فيه يفكّر بصوت مرتفع وينتج رسالة يكون هو ذاته متقبلها وذلك بمقتضى ما تشهده الذات المتلفّظة من ازدواج يمكن أن يتجسّد من خلال استعمال ضمير المخاطب»[1] وأمّا المعنى الثاني فهو معنى أوسع تدلّ بمقتضاه الكلمة على « خطاب مسهب ينجزه شخص لا يترك للمخاطبين فرصة للكلام أو هو خطاب طويل لايرد علية، إنّه قول موجّه إلى شخص آخر غير الذات دون أن يخضع لمبدأ التناوب على أدوار الكلام»[2].

والسامع لكلام الحكواتي تتبيّن له مركزيّة الذات المتلفّظة من خلال هيمنة ضمير المتكلم أنا "**أنا الحكواتي**" / "**أنا إسمي**" / "**كنت أقول**" / "**بعيدا عنكم**" / "**أمشي، أمشي، أمشي غريبا، مثيرا، مدهشا، مشاكسا، صعلوكا**" / "**أمير أنا بدون إمارة وحكيم بلا حكمة، ومواطن بلا وطن، ومسافر بلا زاد، ورسول بلا رسالة**"[3].

وما يجب أن "ننتبه له أنّ المونولوغ يمكن أن يحلّل بما هو حوار مع النفس، أو بما هو حوار مع شخص أو شخصية خيالية، أو موضوع ما، أو مع الجمهور، إنّ الممثل يحدّد بدعائم لعبته، حيث الكلمة في الشرح تشتغل باحثة عن مرسل إليه ." [4]وهو ما أكدته أمبرسفيلد.

---

1 Dictionnaire d'analyse du discours : P. Charaudeau / D. Maingueneau, p 390.

2 Ibid. p 391.

3 مسرحية الحكواتي الأخير: الدقيقة السابعة.

4 Introduction à l'analyse du théâtre, J.P Ryngaert, p 80.

3-2- الكلام والفعل:

من المسلّم به في المسرح ومن خلال اتّفاق ضمني أن كل خطاب للشخصيات هو فعل كلامي، وبعبارة أخرى **أن تتكلم هو أن تفعل**، ومع ذلك فإن «العلاقات بين مقامات الكلام والمقامات الدراميّة تتفاوت بشكل كبير ، تتكلّم الشخصية لغاية التأثير في الآخر، وللتّعليق على فعل قد حصل . ينظّم كلام الشخصية علاقته بالعالم في استعماله للّغة»[1].

ونميّز هنا بين حالتين أساسيتين لصورة الكلام :

- **الكلام بما هو فعل:** إذ يشكّل فعل الكلام فعل المسرحية.
- **الكلام بما هو أداة (آلة) الفعل:** فهو الّذي يحرّكه ويعلّقه[2].

قد تدمج مسرحياتنا بين الوضعيّتين في الكلام أحيانا، وأحيانا يكون التناوب بينهما ،و لا توجد في المسرح وضعيّة تتوسّطهما ، إذ الكلام الّذي يكتفي بما هو ظاهر ولا يقول غيره ، يكون الحوار حينئذ مسطّح أو سطحي dialogue plat. و الّذي نقصده ضمن هذا السّياق هو طبيعة الفعل المتغيّرة ، إذ يكفي في المسرح أن يكون الحوار فعلا متكلّما فيكون لدى الممثلين نشاط كلاميّ ، ليتخيّل المتفرّج تحوّل الفضاء الدرامي و تعديل المخطّط العواملي و حيويّة الفعل ، فالمسرح يبحث في التّعارض بين الشخصيات وخطاباتهم داخل الكلام وداخل الإطار التلفّظيّ.

إنّ مسرحية "**شهرزاد لالة النسا**" تجمع بين هاتين الوضعيتين في الكلام، فكلام "**الهاتف**" يكتفي بما ذكر في كتاب ألف ليلة وليلة من حكايات وخرافات وأساطير، وكانت غاية "**الهاتف**" هي تذكير شهرزاد بما كانت تحكيه لشهريار، حتى يستأنس للمكان وللزمان وللشخصية ذاتها، الّتي ظهرت في المسرحيّة مختلفة تماما عن الصورة الّتي ارتسمت في ذهن شهريار، لكن شهرزاد لم تلبّي.

رفضت شهرزاد الحاضر شهرزاد الماضي، فأرادت أن تكون حكاياتها من واقعها، وشخصيّاتها بعيدة عن الأسطورة والخيال، فكانت جميلة بوحيرد حاضرة حضورا فعليّا من خلال بطولاتها ومشاركتها في الثورة، و كانت صورة حيّة عن نضالات المرأة العربية ومواقفها البطولية.

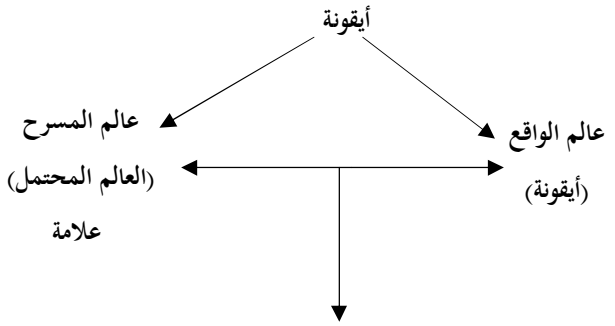
---

1 Ibid, p 81.

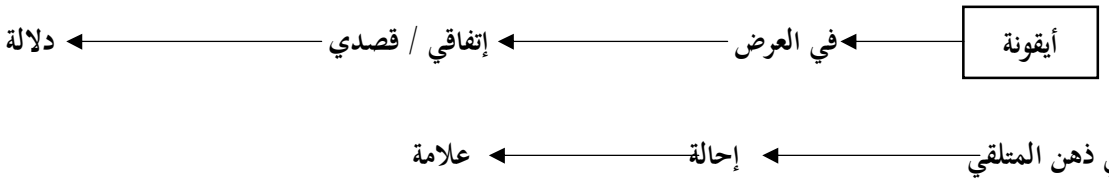
2 Ibid, p 81.

إن شهرزاد الحاضر انزاحت عن صورتها الأولى لتظهر في صورة أخرى مختلفة شكلا ومضمونا، وضمن هذا الإطار لم يكن همّ (الممثلة) البحث عن الشخصية (شهرزاد ألف ليلة وليلة) بحياتها اليومية وإنّما بحياتها التمثيلية، وذلك من خلال تتبع الظواهر الّتي تحكم الواقع بصفات الشخصية . معنى ذلك أن تبحث الممثّلة عن الجانب المبدع في حياة الشخصية، وليس ذلك الجانب السّيري. يقول كير إيلام: «إن منطق الدراما مبني أساسا على عالم مصنوع من مجموعة من الخصائص الطبيعيّة المنتقاة والأحداث والأفعال المرتبطة بزمن محدّد ، كل هذه المجموعات تتحدّد لتكوّن نموذجا لا للواقع نفسه، وإنّما للواقع المحتمل، والعلاقة بين عالم الواقع وعالم المسرح مشروطة بقدرة المتفرّج على الانتقال من عالم الواقع إلى عالم الاحتمال»[1].

الشكل رقم: 32



قدرة المتفرج على الإنتقال من عالم الواقع إلى العالم المحتمل



إنّ قوام عالم المسرح هو كما حددناه لفظي وغير لفظي، وكلاهما يعدّ لغة باعتبارهما نظاما اجتماعيا متكاملا، « يتهيأ بواسطتها لأفراد المجتمع في كل بيئة الانتماء إلى عالم موحّد يحتضنهم وجوديا ويمنحهم هويّتهم القومية»[2].

إنّ اللّغة سمعية كانت أو مرئية هي « تخليق إنساني كلامي وغير كلامي، وتتشكّل عمليّة تخليق اللّغة في علامات صوتية وإشارية وحركية وإيمائية ورمزية لتوظّف في عمليّات الاتّصال الإنساني عبر الأزمنة»[3].

1 سيمياء المسرح والدراما: كير إيلام، مرجع سابق، ص 250.

2 جماليات الفنون الأدبية – التشكيلية – المسرحية بين اللقطة الزمكانية، أبو حسن سلام، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2011، ط1، ص 243.

3 المرجع نفسه ، ص 243.

و اللّغة بوصفها نظاما رمزيّا اعتباطيّا من ناحيّة و اجتماعيّا من الناحيّة الغائيّة تعدّ إحدى أهمّ السمات الّتي تميّز الإنسان كائنا قادرا على الاتّصال و التّفاعل والتّبادل مع الآخرين ، لذا فمن بداهة القول أنّ اللّغة أداة توحّد الثقافات و تقرّبها بوصفها نظاما بنيويّا من العلامات : علامات لفظيّة و علامات غير لفظيّة.

4- مقام الكلام:

سنأخذ بعين الاعتبار هنا جملة قالها إيزرا بواند Isra Pound (1885-1972): « لا يتألف التعبير في المسرح عن الكلمة فقط، وإنما من الممثل الذي يتحرك على الركع مستعملا الكلمات»[1].

إنّ هذا الإقرار قد يغيّر وجهتنا في التحليل المسرحي، وتحليل العرض خاصة فما توصلت إليه النظريات، ويجعلنا نتوقف قليلا عند رواده، فها هو دومينيك مانغينيو Dominique Maingueneau الذي عمل على تحليل التلفظ المسرحي تحليلا تداوليا يقول: « أردنا استعمال تداولية من أجل تحليل التحليل المسرحي فاكتشفنا أنها تفكر في اللغة عبر نموذج هذا التلفظ المسرحي نفسه»[2].

ما نفهمه من كلام ماينيغو هو أن النموذج اللساني سيطر على التداولية؛ إذ لا يمكننا – حسب هؤلاء- من مقاربة المسرح إلّا من خلال النّص، أمّا العرض فهو منطقة (حمراء)؛ قلت منطقة حمراء ووضعتها بين قوسين لأنّ عملية الدخول قد تثير إشكالات جديدة إبستيمولوجية ومنهجية.

وضمن هذا الإشكال يقول باتريس بافيس Patrice Pavis: « تتجه التداولية اللسانية نحو أخذ النص الدرامي وحدة بعين الاعتبار، وهو الذي يختصر العرض بالنص، وفي الواقع إنّه من السهل أن تحوّل دراسات البرهنة التداولية للخطاب العادي كالوصلات أو الروابط المنطقية مثل: لكنّ، لأنّ، إذا (كما نرى عند ديكرو)، على مستوى النص الدرامي، فالتوصل إلى استنتاجات تبقى بالطبع قائمة لهذا النص الخصوصي وليس بالنسبة للعرض ككل. لهذا تقصى الوضعية المشهدية Staut scénique مع العلم أن الاستعمال المحسوس للتلفظ المشهدي هو العنصر الذي يحدد المعنى التداولي للنص المعروض، يستحسن إذا تخصص الروابط المنطقية – تحت أي شكل كانت- التي استعملت من قبل الممثل الواحد والخشبة لمعرفة ماذا غيرت في الروابط المنطقية للنص»[3].

1 Introduction à l'analyse du théâtre : Jean-Pierre Ryngaert, p 82.

2 Pragmatique pour le discours litteraire : Dominique mangueneau , bordas, paris, 1990, p 57.

3 معجم المسرح: باتريس بافيس، مرجع سابق ، ص 412.

نفهم من هذا أنّه قد صعب على جل المقاربات النقدية: تداولية أو سيميائية الاقتراب من العرض المسرحي مما يجعل قراءة العرض المسرحي تتطلب تداخلا لمقاربات أخرى لفهمه، كالانثروبولوجيا مثلا، ولعلّ الذي زاد الأمر تعقيدا هو تعدد البواث والمتلقين وكذا الرسائل في العملية التواصلية في المسرح، فالأسئلة التي طرحتها بل خاضت فيها التداولية، والتي تشكل موضوعا لها، مثل: **من يتكلم؟ ومع من يتكلم؟ ولماذا يتكلم بهذا الشكل؟ وماذا نفعل عندما نتكلم؟** قد تستوقفنا في العرض المسرحي، لما يحمله العرض من علامات قابلة للتأويلات محدّدة ومضبوطة، محدّدة بزمن العرض ومضبوطة من خلال علاقات الترابط والانسجام بين العلامات اللفظية وغير اللفظية من جهة، ومن خلال ارتباط العلامات بالسياق الذي نُزّلت فيه من جهة أخرى.

صحيح أنّ التداولية من خلال دومينيك مانغينو وغيره، حاولت أن تكون وسيلة لتحليل الخطاب المسرحي على سبيل النمذجة، لكن الإشكال الذي اعترضها هو أن المسرح قائم على ثنائية نص / عرض، والتداولية كمقاربة تمس الجانب النصي (اللفظي)، بينما العرض يجمع بين ما هو لفظي وما هو غير لفظي؛ معنى هذا أنّ التداولية المسرحية في كل المحاولات قد اقتصرت على النص (حوار، إشارات، ركحية)، فها هي آن آمبرسفيلد تكتب فصلا ضمن كتابها:

lire le théâtre (1982), pour une pragmatique du dialogue théâtrale (نحو تداولية للحوار المسرحي)، كما كتب أندريه جان بوتي A.J petit دراسة عنونها بـ le conversation au théâtre (المحادثة في المسرح). ثم إن الإشكال الأكبر الذي اعترض هؤلاء هي الإشارات الركحية، أو ما يسمّى بالنص الركحي، فهو في النص الدرامي نص ثابت جامد لا يتحقق وجوده إلا في الركح، كما أنه « تصور أولي للمشاهد الدرامية بمحتوياتها الأساسية التي لا يمكن ادراجها في الحوار»[1]. معنى هذا أن الإشارات الركحية لا تخدم الحوار في النص الدرامي، وتظل جامدة وثابتة داخله، ولا ترتبط إلّا بالركح، ففيه تتحقق فاعليتها وتتحوّل إلى علامات فعلية وعلامات إدراكية وعلامات قولية.

إذا ومن خلال ما تقدم نقول إنّ التداولية كمقاربة لسانية لا يمكنها مقاربة المسرح إلّا من زاوية النص الأدبي، أما العرض فهو منطقة محظورة عليها، رغم محاولات آمبرسفيلد وأوروكبوني ومانغينو وغيرهم.

وسيبدأ البحث من النقطة التي توقفت عندها آمبرسفيلد التي اعتبرت أن نظريات أفعال اللغة أتت بإضافات دقيقة لتحليل الخطاب المسرحي، وبما أنّ التداولية تهتم أساسا بالبعد الاستعمالي للكلام في سياق معين مع مراعاة حالة المتكلم **فهل يمكن استعمالها كمقاربة لدراسة العرض المسرحي وما يحمله من كلام وحركات وديكورات؟**

1 في الفنون المشهدية، حافظ الجديدي، مرجع سابق، ص 38.

4-1-المحادثة في المسرح:

4-1-1- الحركة عنصر اتصال:

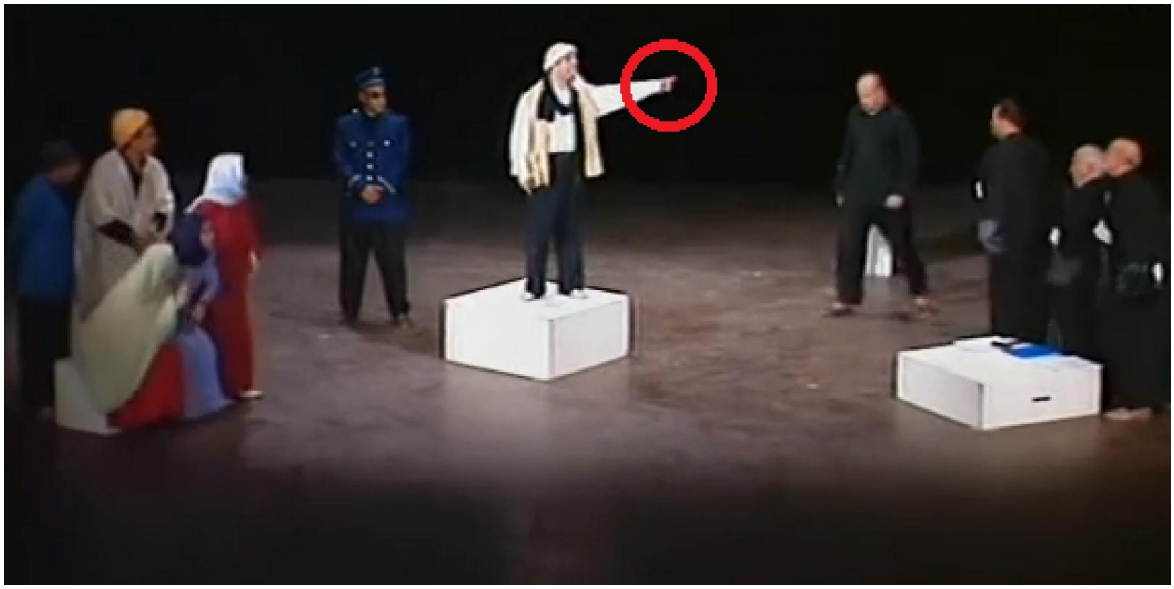
إن قوة خشبة المسرح تتمثل في قدرتها على تحويل الأجساد والأشياء وتوليد دلالات كثيرة ومختلفة قد تفتقدها هذه الأشياء وهذه الأجساد، كما أن الحركة في تلازمها باللغة قد تعمل على تحويلها من كونها علامة ثابتة في الدلالة إلى كونها طاقة إيحائية[1] تزيد المتنقي فهما وتفسيرا وتأويلا وإنتاجا للمعنى، يقول نديم معلا: « إن الكلمة في المسرح فعل وصلب الدراما وجوهرها فعل. وقد يقوى الفعل الذي يتجسد في الإيماءة والحركة، على إزاحة الكلمة أو على منافستها في القدرة على انتاج المعنى، ما الذي يحدث إذا ترافقت الكلمة وتزامنت مع الايماءة في موقف واحد بغرض إنتاج دلالة واحدة؟ المعنى في هذا الموقف ستكون توليدا مضاعفا»[2].

نفهم من هذا أن قاعدة الحوار: المتكلم / المستمع / الكلام / الإيقاع اللفظي للكلام الذي يستوفى خلال العرض والذي يعجز الكلام المكتوب عن توظيفه، والذي يكشف عن الشخصية ويزود المتفرج بمفاتيح تساعده على فهم المعنى وإنتاجه. وللتوضيح سنتمثل بمشهد من مسرحية جحا. يقول جحا: " كذبوا أصحاب الخريطة ولو صدقوا". إنّ أصحاب الخريطة في النص غائبون مجهولون وغير محددين فأمّا في العرض فهم غير ذلك، ومن خلال حركة اليد أصبحوا حاضرين ومعلومين ومحددين.

1 ينظر: مدخل إلى السيميوتيقا: العلامات في المسرح، دار إيلياي العصرية، القاهرة، 1986، د.ط، ص 241.

2 لغة العرض المسرحي: نديم معلا، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، 2004، ط1، ص 18.

الصورة رقم 43[1]



الصورة رقم 44

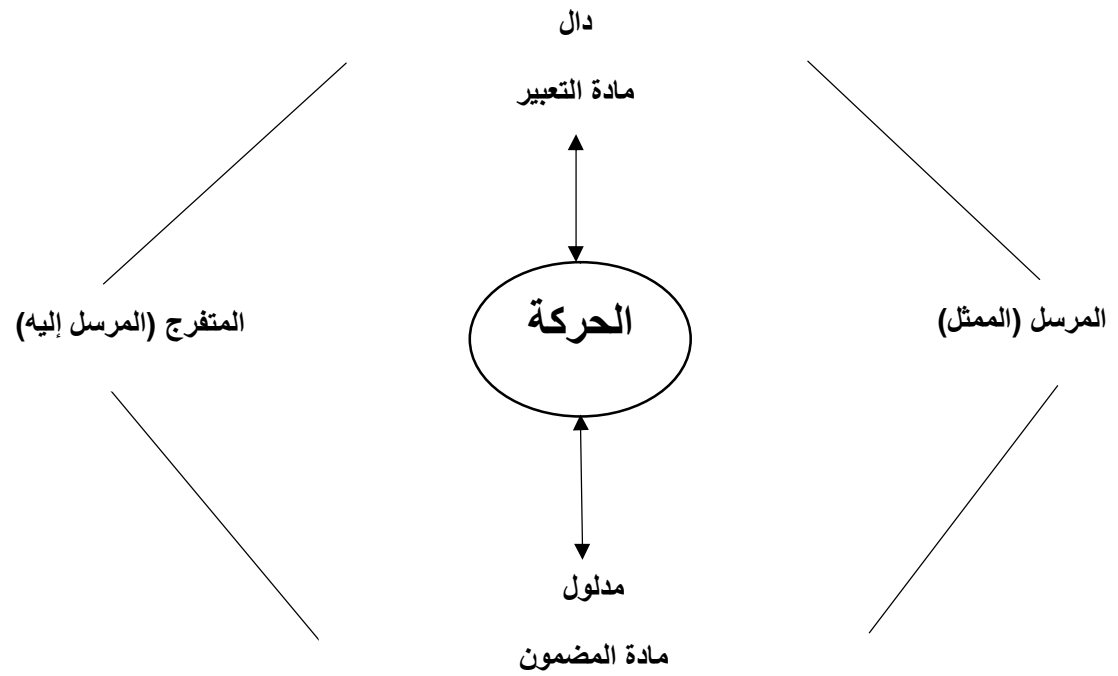
الصورة رقم 45

فالحركة «علامة قائمة على فعل يسرد قصة أو حدث وتحمل صفة دلالية كونها تمثل الشيء وترمز إليه ولواقعه»[2].

وبهذا تحقق الحركة كعنصر اتصال هدف العرض بوجود الجمهور الذي يعد الجانب الأساسي في استلام الرسالة.

1 مسرحية محاكمة جحا: دق بين 88 و89.

2 الحركة على المسرح بين الدلالات النظرية والرؤية التطبيقية: عبد الكريم عبود، منشورات ضفاف بيروت، دار الفنون الآداب، العراق، 2014، ط1، ص 18.



الشكل رقم: 33: الوظيفة التواصلية للحركة

وبهذه النتيجة نستطيع أن نشير إلى أن الحركة في العرض المسرحي تتقاطع بين التخييل (النص) والإنجاز (العرض) ولعل هذا ما يجعلها (الحركة) مرتبطة بالمحتوى الدلالي الذي يرغب الممثل في التعبير عنه. وبهذا تكتسب الحركة أهمية ووظيفة سيميولوجية وتواصلية، فتتحول الحركة من حركة لاإرادية إلى حركة صناعية، وبذلك يحوّل العرض العلامات الطبيعية إلى علامات صناعية؛ بمعنى « أنه يضفي (الصنعة) إلى العلامات فتصبح علامات إرادية على الرغم من أنّها في الحياة مجرد أفعال انعكاسية أو لاإرادية، وتكسب وظيفة تواصلية حتى وإن افتقدتها في الحياة»[1].

ويمكن الاستشهاد بمثال عما تقدم ذكره بخصوص الوظيفة التواصلية للحركة: حركات شهرزاد في المسرحية **''شهرزاد لالة النسا''** بين الأعمدة، إذ أخذت حركاتها وتنقلاتها المتناغمة والمنسجمة مجالا دلاليا مثيرا عن طريق تركيبها الفني ضمن نسق العلاقات العامة في العرض، فكانت صورة حية قابلة للإدراك الحسي، تعبر عن الوجدان البشري، فالإيقاعات التي تحدثها شهرزاد بيديها وهي تلامس الأعمدة, ورجليها وتدق على الأرض, تعبر عن تعقيد وثراء لحياتها الباطنية، وهذا التشكيل الحركي هو تصوير لطريقة الاتصال بالأرض (الأصل)، والتمسك بالعمود (الرجل) رمزيا عن طريق الصورة البصرية. وهذه الثنائية (الأرض / التراب) والثنائية (الرجل / آدم) ترمز إلى عملية تكوين (شهرزاد / حواء) التي ترويها الكتب السماوية تؤكدها الكتب التراثية وغيرها.

1 العلامات في المسرح: أنظمة العلامات، كير ايلام، تر: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986، د.ط، ص 38.

تمثل الحركة جزءا من النظام التواصلي، فقد لا تختلف عن الكلمة أو الجملة، بل قد تفوقهما في إيصال المعلومة إذ تشترك في عملية التخاطب، وهو ما أكدته البرمجة اللغوية العصبية، في أن لإيصال المعلومة بثلاثة عناصر هي: الكلمة والنبرة، وحركة الجسد من إيماءات وتعبيرات الوجه، وقد نندهش إذا علمنا أن نسبة الكلمة في العملية لا يتجاوز 7% وأما النّبرة فقد توصل المعلومة بنسبة 38% وأما الحركات فقدرتها في إيصال المعلومة يصل إلى 55% « فالناس يتحادثون بعيونهم وأياديهم كما يتحادثون بألسنتهم على أن حديث الجسد أفصح الحدثين لأنه يدور في لغة عامة لا تحتاج في تعلمها إلى قاموس»[1].

وأمام هذا الطرح، لنا ان نسأل: **لماذا تجاوزت التداولية التواصلية في المسرح الاهتمام بالجسد في فهم ماذا نقول عندما نتكلم؟ فهل يمكننا أن نتكلم دون أن نتحرك ودون أن نعبّر بالإيماءات؟ وبالنبرات والنغمات؟ ثم هل يمكن أن نطمئن للكلمة فقط؟ وهل يمكن أن نصل نحن إلى ما يمكن إيصاله؟ وهل يمكن للآخر أن يصل لما نحن نقصده؟ ثم كيف لنا أنّ ننتج محادثة أو تفاعلا تواصليا بالاستغناء عن دوال غير لفظية (signifiant no verbaux) ألا تقتضي خصوصية التبادل الكلامي أن ينجز بمساعدة دوال لفظية وأخرى غير لفظية؟**

ومن خلال هذه الاستفهامات نقول إن إقصاء الوضعية المشهدية scénique من القراءة والاهتمام هو قتل للمسرح لأن المسرح لا يمكن أن يكون نصّا من غير عرض، كما لا يمكن أن يكون عرضا من غير نص بل أكثر من هذا لا يمكننا أن نتحدث عن المسرح في غياب العرض لأن العرض هو تحقيق وجود النص وحركيته من زمن إلى زمن ومن مكان إلى مكان آخر.

ولعل من المفارقات التي وقع فيها الدّارسون في قراءة المسرح تداوليا هو اعتبارهم أن الكلام لا يعبر عن شيء فقط وإنما يفعل أيضا، فالكلام فعل. وإلى هذا الحد يبدو الأمر واضحا، لكن إذا كان الكلام فعلا **فمن سيحقق فاعلية هذا الفعل؟** نجيب فنقول: إنّه المتكلم؛ **وهذا المتكلم (الفاعل) سيحقق فاعلية الكلام وهو جامد وثابت؟** إذا الكلام يعبر ويفعل ولا يمكن له أن يعبّر ويفعل إلا بحضور المتكلم الذي يتحرك في حيز زمان ومكان معينين كما أن الفعل الذي يحققه الكلام يعدّ جزء من المعنى المعبر عنه وليس كل المعنى.

1 دبلوم البرمجة اللغوية العصبية، ملتقى الهيئة المغاربية للتدريب الفعال، ريم، 2009، ص 04.

« تمثل الحركة جزءا من النظام التواصلي، وهي لا تقل أهمية عن اللغة في التعبير عن المعاني والمقاصد التي يضمّنها المتكلم في المحادثة»[1] وتمثل هذه المحادثة نشاطا يتحدد بعدة خصائص تجعله مترابطا ومتماسكا يؤدي إلى فعل اتصالي تواصلي بين المشاركين في إنجازها، ولكن **هل هذا النّشاط يتحقق بواسطة علامات لسانية؟ أم يتحقق من خلال تفاعل دائم بين علامات لسانية وعلامات اجتماعية؟*** إن كل منّا لا يتكلم بلسانه وأعضاء النطق الأخرى فقط ولكنه يتكلم بأعضاء جسمه أيضا، فيومئ برأسه ويغمز بعينيه ويهز منكبيه، ويشير بيديه وأصابعه، بل إننا نجد الإشارة قد تنوب أحيانا عن الكلام. «فلا يقتصر المتكلم على إنجاز الكلام فقط حينما يتواصل لا بل يعضّده بعلامة اجتماعية قد تكون حركة رأسه أو حركة يده... أو وضعية الجسد وهيأته لحظة التلفظ»[2].

وإلى جانب لغة الجسد، قد نجد النّغمة والنّبرة أيضا وهما سمتان تميزان عملية التلفظ وتساهمان في عملية الفهم والتأويل. وحتى نقترب أكثر من فهم مقامات الكلام نقول بأنّ أهم ما يكوّن المحادثة أو أي حوار بين طرفين أو أكثر – معتبرين هنا، في هذا المقام، أن الحوار المسرحي هو المحادثة– هو التفاعل بين العلامات اللسانية والعلامات الاجتماعية نركز هنا على مصطلح التفاعل لأن العلامة اللسانية وحدها قد تكون عاجزة على أداء المعنى التواصلي في المحادثة والكلمة كما وضحنا ذلك سابقا ليس لها معنى في ذاتها، فهي لا تكتسب معناها إلا من خلال استعمالها وربطها بمستعملها وبوضعية الاستعمال أو الإنجاز. وبذلك نجد أن «المتكلم يقدّم من العلامات اللسانية والعلامات الاجتماعية ما تكون به عملية التواصل ممكنة، ويستعمل المتكلم علامات اجتماعية أثناء التلفظ ليدل بها على معاني معينة. ومهما يكن من أمر فإن عملية التواصل لا يمكن أن تخلو من هذه الحركات الجسدية المعبّرة عن معان اجتماعية وضعتها المجموعة اللسانية بالاتفاق وشحنتها بقيم تعبيرية تساعد على فهم عملية التلفظ»[3].

ويمكن للمتكلم الاستغناء على العلامات اللسانية مكتفيا بالعلامات الاجتماعية. وفي المسرح يستعمل الممثل حركاته الجسدية مجسدا إياها في صور تسمح بالتعبير عن أفكاره، فترد الحركات في فضاءات جسدية ومكانية مختلفة وكذلك في أزمنة معينة في مجرى الكلام حيث يستعملها الممثل حسب حاجته إليها، فيوزّعها حسب مقياس الزمان

---

1 الوصائل في تحليل المحادثة: دراسة في استراتيجيات الخطاب: خليفة الميساوي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد الأردن، ط1، 2012، ص 521.

* ينظر حول مسالة علاقة التفاعل الدائم بين العلامات اللسانية والعلامات الاجتماعية ودورها فير عملية التواصل، كتاب الإشارات الجسمية: دراسة لغوية لظاهرة استعمال أعضاء الجسم في التواصل، كريم زكي حسام الدين، مكتبة الانجلو مصرية، 1991، د.ط.

2 الوصائل في تحليل المحادثة، خليفة ميساوي، مرجع سابق، ص 249.

3 المرجع نفسه، ص 249.

.

والمكان في الحوار (المحادثة)، وفي العرض لتؤدي وظائفها حسب طبيعة توزيعها وكذلك حسب الصورة التي يخرجها المتكلم فيها. وقد تؤثر هذه الحركات في مجرى الحوار فهي تعدّل من التتابع اللفظي وتساهم في تشكيل بنيته، فهي متغيرات قد تخضع لمقاصد (المتكلم/الممثل) وقد تعدّل منها، كما قد تنسجم مع الدلالة الشاملة للنّص وقد تغيّر معانيه وذلك لارتباطها وخضوعها لمقاصد المؤلف والمخرج.

4-1-2- الصلات بين الحركة والكلام: مرافقة، تعويض، تكامل:

إن النّاظر في كتب المسرح وخاصة جهود لارتوماس تستوقفه تقسيماته للحركات والايماءات بحسب صلتها بكلام الشخصية/الممثل أو بحسب معيار العلاقة الزمنية بين الإيماء واللفظ، وقد اقترح ضمن هذا التقسيم الثاني ثلاثة أنواع: الايماءات المزامنة للفظ geste simultané وإيماءات سابقة للفظ geste antérieur، وإيماءات لاحقة عليه geste postérieur[1].

فأمّا التقسيم الأول والذي صنّفه بحسب صلتها (الإيماءات بكلام الممثل فقد كان فيه ثلاثة أنواع: النوع الأول هو الذي يرافق اللفظ ويصاحبه في زمن واحد geste d'accompagnement[2] ومن مثيل ذلك:

مثال01: الحكواتي: موجها يده نحو نفسه وقائلا: «أنا الحكواتي أنا الحكواتي... كنت أقول: بسم الله توكلت على الله....»[3].

مثال 02: الحكواتي يقول: «بعيدا عنكم أمشي أمشي أمشي ...»[4] يصاحب فعل المشي حركة المشي.

مثال 03: « أنا الحكواتي معاصر جئت من الأحياء الهامشية **أركب** دراجة هوائية، في الفراغ ألقى وجودي أو ما يشبه وجودي وفي الخيال أبني عمارات كينونتي وهويتي»[5] وقد صاحب اللفظ أركب حركة الركوب.

1 Le langage dramatique : sa nature, ses procédés, pierre larthomas, presses universitaire de France/PUF, 1980, p93

2 Ibid, p 93

3 مسرحية الحكواتي الأخير: دق 05.

4 مسرحية الحكواتي الأخير: دق 07.

5 نفس المسرحية: دق 20.

الصورة 46

الصورة 47

مثال04: « في هذه الساحة كان يُسمع صوت الأذان... كان ذلك قبل الآن، وكان يتقاطع مع صوت أجدادي الحكواتيين»[1]. في هذه اللحظة يغمض عينيه ليعيش ذلك الزمن من خلال عملية التذكر، ويواصل قوله: « كان يسمع صوت جرس الكراب وهو يرن وصوت الدلال وأصوات الشحاذين ... إني أكاد أراهم...»[2]. ثم يعود إلى حاضره فيفتح عينية ويقول « هنا كان يصدح صوت البائعين ... هنا كان يسمع صوت العشّابين وصوت البهلوانين ... لقد اختفوا كلهم وأصبح المكان غير المكان والدنيا غير الدنيا والناس غير الناس»[3].

إن الحديث عن الذات (الأنا) تصاحبه حركة الإشارة إلى الذات، وفعل المشي يتأكد من خلال حركة المشي والتنقل من مكان إلى آخر، ولفظ الركوب تصاحبه حركة الركوب، وفعل التذكر تظهره عملية إغماض العينين، والعودة إلى الحاضر يبرزها فتح العينين. ولعل ما يمكن أن نؤكده من خلال ذلك أن الحركة كنظام من الإشارات جوهرها الربط بين المعنى والصورة المرئية. « فالحركة حقيقة معبرة عن صورة مادية ملموسة موجودة في الواقع»[4]. حيث تحيلنا حركة توجيه اليد إلى الأنا إلى مشار إليه واقعي يصل لنا وندركه بالتلقي عبر خطوط اتصاله التي تبرز علاقة الدال بالمدلول، وهي شيء مادي بصري يحدّد الدلالة، فلا دلالة دون إحالة إلى شيء يرتبط بعالم الواقع الخارجي المحيط بالإنسان.

1 نفس المسرحية، دق 23.

2 نفس المسرحية: دق23.

3 نفس المسرحية: دق 23.

4 الحركة على المسرح: عبد الكريم عبود، مرجع سابق، ص 73.

وفي العرض المسرحي تستخدم الحركة كعلامة ويُبدَعُ منها أشكالا جديدة لا وجود لها، لكنّها تدرك إدراكا حسيا « ولا تأخذ هذه الأشكال صيغة التعبير الحقيقي عن الأحاسيس والأفكار إلا من خلال الرمز، وبالتالي تكتسب صفة الفن»[1].

ونعزز هذا بمثال عن مسرحية **محاكمة جحا**، فحركة جحا المتكررة في العرض والمتّصلة في تحريك العينين والرأس والالتفات إلى الوراء وعلى الجانبين تأخذ مجالا دلاليا سيرا ضمن النسق العام للعلاقات داخل العرض، كما تأخذ وظيفة إدراكية من خلال توظيفها لمواقف وأفكار حياتية تجعلها أكثر فهما وإدراكا بالنسبة للملتقى.

الصورة 48

الصورة 49

الصورة 50

الصورة 51

1 المرجع السابق، ص 81.

الصورة 52

الصورة 53

وعلى ضوء ما تقدم يمكن تحليل هذه الحركة تحليلا بنيويا، فهي تتركب من دال ومدلول، ويقع الدال في مستوى الحركة في حد ذاتها أي حركة جسم الممثل وأعضاؤه وما يشكله الممثل من تشكيل حركي يشير إلى حالة ما، بينما يرتبط المدلول بالمضمون وما يحمله من تنظيم لشكل المدلولات المضمرة والمكوّنة من العناصر الفكرية والعاطفية. ولعل ما تخفيه الحركة وتظهره هو البحث عن الأمن والأمان وعن الحرية والاستقلالية...، ويمكن الاستشهاد بمثال ثان من مسرحية **"حكاية في غناية"** التي تمثّل مجالا واسعا لاستعمال الحركة، ففي مشهد الحنّاء تشير حركة العين إلى حالة العروس بين الخداع والتواطؤ وبين الخوف والأمان وبين الخضوع والرفض... ومن ثمّ فإن للعيون باعتبارها وسيلة من وسائل التعبير دورا أساسيا في التعبير عن انفعالات الممثل وإظهار حالاته النفسية والكشف عن أهوائه ومكنونات ذاته، وعن مزاجه وتقلبات مشاعره. وقد استعمل كل من المخرج والممثل هذا المكوّن الإيمائي لتبيان ملامح الوجوه واستنباط دخائلها ومخبآتها النفسية، فبريق عيني العروس دال على الذكاء والفطنة والخبث من جهة، ومن جهة أخرى دال على الخوف والقلق، لكن هذه الحالة هي حالة وقتية تعمدت العروس إظهارها حتى تقنع الأب والحضور بخضوعها لأوامر العادات والتقاليد.

صورة 54

صورة 55

صورة 56

صورة 57

صورة 58

صورة 59

كما تسهم حركة العيون في مواضع عديدة من مسرحية **"شهرزاد لالة النسا"** في الكشف عن مواطن الصراع الدرامي والتوتر في العلاقة بين شهرزاد وشهريار، والتصاعد في تنامي العقدة. فالصّراع بينهما في بداية المسرحية ووسطها لم يتجل فقط من خلال الحوار المطول بينهما أو من خلال الحكايات المختلفة والمتعددة التي كانت تحكيها شهرزاد لشهريار عن المرأة العربية ونضالاتها وإنما كان مسرح هذا الصراع أيضا ملامح الوجه، فشهريار الرافض للحكايات، يرتعش غضبا جاحظا عينيه في وجه شهرزاد، قائلا (بالعيون وحركاتها) اصمتي وكفّي... لا أريد أن أسمع كلاما لا يقبله العقل، عن أي امرأة تتحدثين؟...

أمّا شهرزاد فكانت تواصل الحكي وعيناها تبرقان، واثقة بنفسها كل الوثوق، فالفرح والاعتزاز يموجان في عينيها ويختلجان في صوتها، وكلما ذكّرها الهاتف بحكايات ألف ليلة وليلة إلا وزاد وثوقها بنفسها لتنتقل إلى حكاية بطولية أخرى لبطلة أخرى.

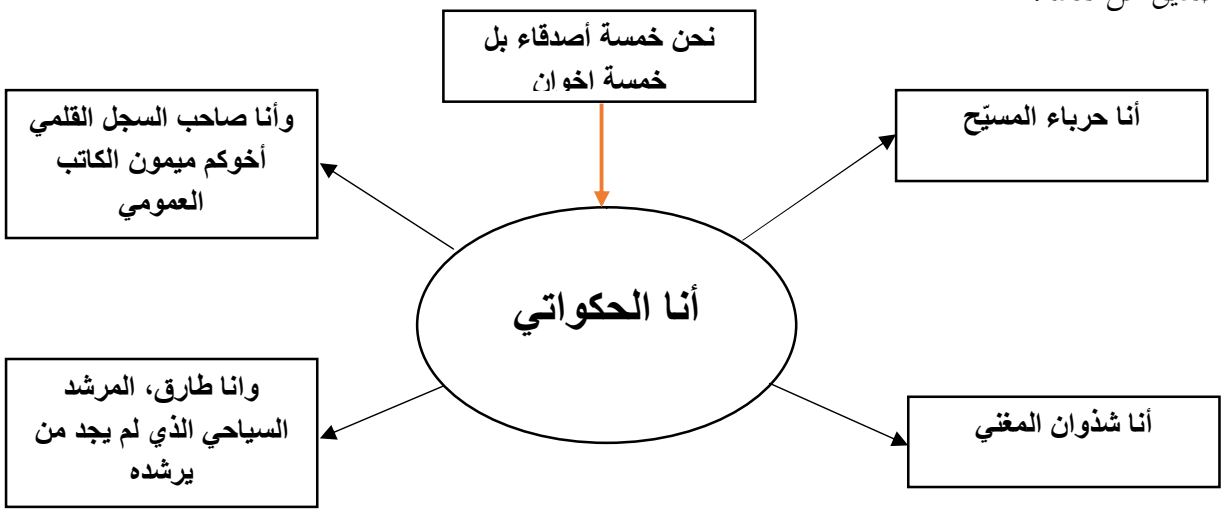
وأمّا النوع الثاني فهو الذي « تعوّض فيه الإيماءة اللفظ وتكون بديلا منه، ودالة عليه، وناهضة بوظيفة الكلام وقوته الإنجازية geste de remplacement»[1] فحينما يدخل الشاعر على العاشق سعيّد وهو جالس على قبر حزينا كئيبا عيناه ذابلتان، تذرفان الدموع، ويملأهما الحزن والخوف، تتأملان في عمق القبر ومن بداخله، يسأله: «

1 مغامرة العلامة المسرحية: عبد المجيد بن البحيري، قرطاج للنشر والتوزيع، صفاقس تونس، 2009، ط01، ص 198.

احكي لي يا الحزين، يا اللي دموعك جراية»[1] فكأن الدموع وحركة العيون ترجمة إيمائية لملفوظ إنجازي في صيغة طلبية من قبيل: أنا أريد مساعدة تخلّد حكايتي « أنت قوال كلامك رزين، تعيش سنين بين الناس، احكي على اللي راح وخلي دموعي جراية...»[2].

وكمثال ثان من مسرحية **محاكمة جحا**، يعوّض تنقل الممثلين على الخشبة، وحركة الجلوس والوقوف والنظر في عيون بعضهم البعض وكذلك تغيير الإضاءة الدالة على تعاقب الليل والنهار[3] حالة الانتظار التي يعيشها السكان المنكوبون وكما يعوض أيضا الملفوظات الإنجازية في صيغتها الاستفهامية: متى يكون الفرج؟ متى يكون الرد على طلبات السكنات؟...

وأما النوع الثالث فهو الذي « تكمّل فيه الإيماءة اللفظ فتكون امتدادا له وتوسعة geste de prolongement»[4]. فحركة ظهور الحكواتيين في مسرحية الحكواتي الأخير من خلال تسليط الضوء إنّما جاءت لتكمل ملفوظات سابقة قد قالها الحكواتي: « نحن خمسة أصدقاء بل خمسة إخوان»[5] ويبدأ بالتعريف بأصدقائه الأربعة وما حركة العينين وحركة اليد في اتجاه كل واحد إلا امتداد وتوسعة لما يقوله عن كل صديق، وما يقوله كل صديق عن نفسه.



شكل رقم 34: علاقة التكامل بين الإيماءات واللفظ

1 مسرحية حيزية: دق05 و20 ثا.

2 المرجع نفسه: دق06.

3 مسرحية محاكمة جحا: دق 42.

4 مغامرة العلامة المسرحية: عبد المجيد بن بحيري، مرجع سابق، ص 199.

5 مسرحية الحكواتي الأخير: دق 24.

يمثل الحكواتي المركز فيشير على نفسه بحركة اليد نحو (الأنا)، ويظهر في الشكل من خلال السهم البرتقالي، ثم منه (الحكواتي) تخرج الأسهم الأربعة التي تعبر عن حركة اليد وحركة العينين للتعريف ببقية الحكواتيين... وتؤكد هذه الأسهم الخمسة علاقة التكامل بين الايماءات واللفظ.

وما حركة دوران شهرزاد حول الأعمدة في اتجاه عقارب الساعة إلا تكملة وتوسعة لما يحمله اللفظ من معان دالة على تغير الزمن وتغير الأوضاع، ومن ثم تغيّر فلسفة الوجود وتغيّر وضعية المرأة. فلم تعد شهرزاد تلك المرأة التي تبحث عن خلاصها وخلاص بنات جنسها من خلال حكايات خرافية يغلب عليها السحر والخيال، وإنّما هي شهرزاد الحاضر التي تفعل وتناضل وتحارب بالقوة والفعل لتثبت وجودها.

ولعل ما يؤيّد فكرتنا – التي بنيت على أساس أن المسرح عرض أو لا يكون، وأن النّص المنطوق ما هو إلا مكون من المكونات الأخرى. ثم أن الكلمة لا تؤثر في المتلقي إلا بنسبية قليلة لا تتجاوز 07%، في حين أن النغمة والحركة لها تأثير أكبر–، عملان: الأول مسرحي والثاني سينيمائي. فأما الأول مسرحية ((**حدّث**))(*) إخراج المبدع التونسي محمد إدريس الذي أخفى النص وعمل على الرؤيا البصرية الطقسية، وهي تقنية تنطلق من خفايا النص ذاته فتكون عوالم وأجواء للشخصية الرئيسية (**الشاعر عمر الخيام**) الذي تختزن أشعاره بالملامح الصوفية والسرية وتفيض عباراته الشعرية بأسئلة الوجود والإنسان والحياة والموت.

يقول مخرج العرض في حوار صحفي مع الدكتور حسين الأنصاري: « حاولنا في هذا العرض توظيف القدرات الجسدية للممثل لتكون حاملا للدلالات التعبيرية إلى جانب استخدام الإمكانيات التقنية التي أسهمت في توفير الفرصة للممثل ليكون أكثر تحررا وانسيابية في التعبير والحركة المفتوحة ضمن البنية الشمولية لفضاء العرض، مما شكّل لغة بصرية تجاوزت حدود الواقع ونأت نحو عوالم الخيال وفنتازيا التشكيل الجمالي والفكري الذي تأسس وفق منظور سينوغرافي انتظمت فيه الشفرات السيمائية عبر جدل الثنائيات والأجواء الطقوسية التي اقتربت من الحلم، فشكّلت بالتالي مشهدية العرض بكل تحولاتها وإيقاعاتها التي استلهمت من التراث قيمة وأسلوبا معاصرا للتواصل مع الجمهور»(1).

* مسرحية حدث: إخراج محمد إدريس، مسرحية اقتبست من نص حدث أبو هريرة قال للروائي التونسي محمود المسعدي، وبعد سجال بين المخرج وصاحب النص قرر المخرج إخفاء النص والتحرر منه، معتمدا على التركيبات البصرية التي غمرت فضاء العرض.

1 حوار صحفي مسجل بالصوت بين حسين الأنصاري ومحمود إدريس،

إن محمد إدريس في عرض حدث كان « ينثر شعرا من خلال ارتجال جسد الممثل المبدع لإيقاظ الأموات من رقادهم غير المنتظر في زمن ينحدر فيه الأحياء نحو ظلمة أرواحهم مبتهجين وغير عابئين بنداءات ملائكة النور القدسي من الممثلين وبهذا يحاول المخرج أن يحقق نبوءة أنتونين أرتو في أنّ صور الشعر على المسرح قوة روحية، تبدأ مسارها من المحسوس وتستغني عن الواقع بمجرد أن ينطلق الممثل في ثورته، أو تكشف رؤياه في خلق ذلك الوجد الصوفي المخزون في روح الممثل»[1].

وبهذا أراد المخرج لهذا العرض أن يراه المتفرج من خلال اللون والضوء والحركة والإيماءة التي تبنى في فضاء الإبداع الضّاجّ بالدلالات التعبيرية المتميزة، واستخدام التقنيات المتطورة لخلق شمولية فضاء موسيقى الروح لتحقيق جمالية اللعب والتماهي والرقص أو طيران الممثل في فضاء ملتهب. وأصبحت الكلمة غير ذات أهمية، بل إنها تحولت إلى رموز درامية « دفعت بالمخرج إلى اعتماد الكتابة على فضاء الملتهب بموسيقى جسد الممثل وأشياء الفضاء الأخرى الغارقة في كثافة النور واللون الفضي المشوب بالأصفر»[2].

وأما العمل الثاني فهو عمل سينيمائي، عنوانه **"آخر واحد فينا"** لعلاء الدين سليم، وقد اختير هذا الفيلم لتمثيل تونس في الدورة 90 لجوائز الأوسكار 2018 بولاية لوس انجلوس الأمريكية. كما توج بجائزتين في الدورة 73 لمهرجان موسترا السينمائي بالبندقية، وهما جائزة أسد المستقبل وجائزة أفضل مساهمة تقنية.

"آخر واحد فينا" هو شريط روائي طويل يدوم 95 دقيقة، بطولة الممثل فتحي العكاري والمبدع جوهر السوداني. وقد عالج ظاهرة الهجرة غير الشرعية، يروي الفيلم قصة شاب إفريقي قرر عبور الضفة الجنوبية للمتوسط نحو الضفة الشمالية لكنّه يتيه في مكان مجهول، ليخوض رحلة استكشافية يواجه فيها مواقف لم يكن ينتظرها[3].

وقال عنه غانم الزربي: « **آخر واحد فينا** ليس فيلما نمطيا، وإنما كسر النمطية فنيا وإنتاجيا، هو فيلم لم يبنى على الحوار المنطوق»[4].

---

1 ميثولوجيا الرؤية الإخراجية في المسرح البصري العربي، المخرج محمد إدريس أنموذجا: فاضل السوداني، مجلة إيلاف الالكترونية، لندن، أغسطس، 2003. www.elaphjournal.com

2 المرجع السابق.

3 ينظر: مجلة ميم الالكترونية 2017/09/29 www.meemmagazine.net

4 حوار صحفي على قناة إذاعية cap FM 06/11/2016 le www.capradio.tn

"آخر واحد فينا" مغامرة إنسانية، يروي قصة الحرقة وهو موضوع ليس بالجديد، لكن اختلف الفيلم عن بقية الأعمال الفنية الأخرى في طريقة المعالجة، فتحولت الكلمة فيه إلى صورة، إلى دفق من الرموز. ويتفجر الفضاء بتعاويذ الصور ومن ثم يتحوّل الخطاب من السمع إلى البصر.

نهض النسق الحركي في المسرحيات بدور أساسي في فهم العروض وفك شفراتها بوصفه نسقا تواصليا في ذاته أو في مصاحبته للكلام المنطوق، ومن تجليات النسق الحركي في العروض المسرحية ما يتّصل بتشكيل النظام الفضائي للعرض ورسم مجاله وحدوده، ومنحه دلالاته ومقاصده، وكشف العلاقات بين الشخصيات والإبانة عن مسار التواصل والتخاطب بينها.

4-1-3 الألوان عنصر اتصال: ظهور الألوان وحضورها في المحادثة:

إن ما يميز المسرح عن بقية الأشكال الأدبية الأخرى هو ما قد وضحناه في البداية، وهو:

1- تعدد الأصوات من خلال تعدد بواثه، وتعدد رسائله، وتعدد متلقيه.

2- تعدد اللغات في العرض المسرحي: كلغة منطوقة ولغات غير منطوقة كلغة الحركة ولغة اللون ولغة اللباس ... الخ.

إن جسد الممثل في العرض المسرحي لا يعبّر فقط بتقاطع الوجه والحركات، ولا يدل فحسب بما يتّخذه من أوضاع وهيآت، وما يصدر عنه من إشارات وإيماءات، وإنّما يعبّر أيضا بما يُكسى به من ملابس وأزياء وألوان.

ولعل هذا الثراء الدلالي والسيميائي الذي يكتسبه جسد الممثل بوصفه ملتقى علامات ومجمع دلالات هو الذي حدا برولان بارط إلى اعتبار المسرح « عرسا للجسد الإنساني»[1] تتشارك فيه كل عناصر التعبير الركحي. فالألوان، سواء أكانت ألوان اللباس، أو ألوان الإضاءة أو ألوان الديكور لا تستمد دلالتها وقيمتها الجمالية من ذاتها فقط وإنّما من علاقتها أيضا بكل ما يحيط بها ويجاورها ويتفاعل معها من علامات مسرحية.

ولعل هذا التشارك بين العلامات (لفظية أو غير لفظية) التي تؤسس لعلاقة فاعلة مع الشخوص والأحداث، قد يطرح تحدّيات أمام النّاقد، وأولى هذه التحديات قضية اللغة الواصفة أو الميتالغة (le métalangue) ذلك أن استغلال الخشبة لكل الأنساق العلامية، يرهق المحلل في الإحاطة بها كلّها خاصة أنّها تظهر في مشهد واحد، وفي آن

1 Les maladies du costume de théâtre : Roland Barthes, article pour paru dans la revue, théâtre populaire, 1955 www.julic-d.levillage.org

واحد، وفي وصف مكوّناتها بواسطة لغة طبيعية (لفظية)، لأنها لغات لا تعتمد الكلمات، ولكن تخلق قواعدها الخاصة في التواصل من خلال اللون والشكل والإضاءة...

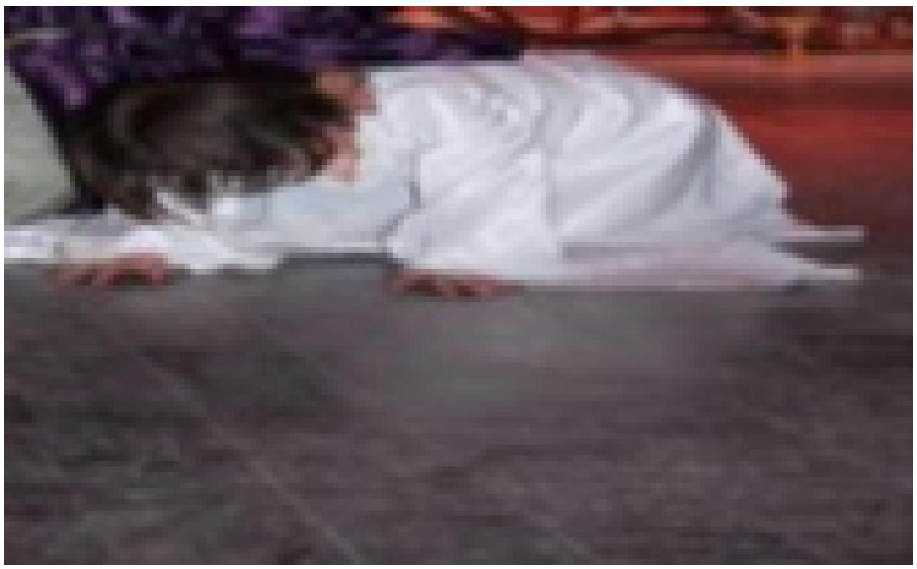
وينهض النسق اللوني – في العروض المسرحية – بدور أساسي في التأثير على أمزجة حامليه ومتلقيه، فهو ينقل تعبيرا قويا، ويثير في الحس مشاعر خاصة... ولا يمكن أن نقف عند هذه القيمة الحسية، فاللون في المسرح لا يمكن أن يكون غاية في ذاته، ولا يمكن أن يكون جالبا لنظر الجمهور فيشغله عن بقية الأنساق الأخرى. إن النّسق اللوني قيمته في العرض منوطة بوظيفته الثقافية أو غايته الحجاجية بمعنى آخر، أن اللون كنسق يجب أن يكون حجة argument للقراءة والتأمل، لأنه يعرض موقفا ويحمل رسالة. فاللون الأبيض الذي تحمله شهرزاد في مسرحية **''شهرزاد لالة النسا''** وتحمله المرأة في مسرحية **''الحكواتي الأخير''** هو أقرب الألوان دلالة على الواحدية؛ ذلك لأن « الواحدية هي اقرب ما تكون من دواة الحبر إذا جاز الوصف، والأشياء والحروف والأسماء والصفات كلها متعينة في الحبر لكنّها لم تظهر بعد على سطح الورق، فهي موجودة معدومة، موجودة لأنها متعينة في الحبر، معدومة لأنها لا وجود لها خارج الحبر أي: على سطح الورقة، فكذلك النور الأبيض فهو من حيث الحقيقة يتضمن الألوان جميعها... كما أن الواحدية هي نهاية كل فان لأنها هي المعبّر عنها بالحقيقة المحمدية، فمن وصل إليها من خلال الفناء فيها فقد وصل أقصى حالات الاطمئنان»[1].

يظهر أن الفكر الصوفي قد رتّب اللون الأبيض في مرتبة دون اللونين الأسود والأخضر، فيعتبرون اللون الأبيض لونا للنّفس المطمئنة، وهي من حيث المرتبة دون النفس الراضية التي يعبر عنها اللون الأخضر والنّفس المرضية التي يعبر عنها اللون الأسود.

ولنا أن نسأل في هذا الموضع: ألا يمكن أن تعد مرحلة الاطمئنان مرحلة ما قبلية لمرحلتي النفس الراضية والنفس المرضية؟ إن الداعي لهذا السؤال هو أن النّسق اللوني الأبيض الذي تحمله شخصية شهرزاد قد انتقل بين هذه المراحل الثلاث من مرحلة النفس المطمئنة – التي اطمأنت بعمل الخير من خلال تحدّيها ومواجهتها فكانت كما تبين ذلك سالفا واسطة ومنقذة لبنات جنسها – إلى مرحلة النفس الراضية – التي استقر الاطمئنان فيها فاكتسبت صفات كالصبر والثقة والقوة فكانت مصرة على إثبات وجودها وإثبات وجود العفة والشرف – إلى مرحلة النفس المرضية حيث بدأت شهرزاد في تذوق النصر وتأكيد الوجود.

1 دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي: ضاري مظهر صالح، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2012، ط01، ص 97-98.

صورة 60



صورة 61

صورة 62

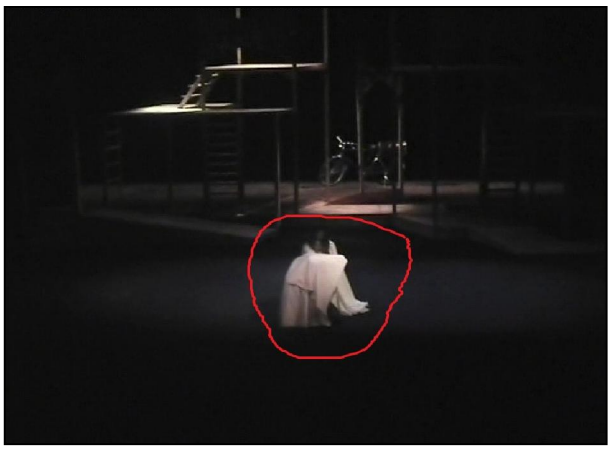
وقد تتحقق هذه الرؤية في لون البرنس الذي تحمله المرأة في مسرحية الحكواتي الأخير، فكأن النسق اللوني الأبيض هنا قد عبر عن الاطمئنان من خلال حركة النزول بتأن، وهي تحمل (هذه الحركة) معنى التجلي الذي هو ظهور أنوار الحقيقة، حقيقة الوجود وحقيقة المرأة ووجودها الفعّال، ألم تكن هي الفاعلة بعد أن كانت علاقتها بالرجل تقوم على المفعولية، فكانت غطاءه في العرض وستره إلى مرحلة النفس الراضية حين اقتربت المرأة من الحكواتي فاتحة ذراعيها وكلها قوة وثقة على التحمل والصبر.

صورة 63

صورة 64

صورة 65

صورة 66



ثم مرحلة النفس المرضية، ففيها تتحقق الرغبة في النصر، من خلال حركة الحضن من الخلف، والنصر هنا انتصارات: انتصار على مفاهيم ظلّت ثابتة لوقت وحان تغييرها، انتصار على النّفس، انتصار على جبروت الرجل، انتصار على العادات والتقاليد...

ولعل الحضن من الخلف قد يعبر على حاجة المرأة للرجل في كل حالاته، لكن في المسرحية عبر بطريقة عكسية، لأن الحكواتي كان جالسا منهارا، ينتظر مساعدا يخرجه من عالمه الضيق إلى عالم أوسع، أو ينصهر فيه، فجاءت المرأة ببياضها لتكون متنفسه.

حاول البحث من خلال حديثه عن الحركة واللون كعنصري اتصال أن يبين أن تحليل المحادثة في المسرح يقوم أساسا على وصف كيفية اشتغال المحادثة وتفسيرها. فكانت الأسئلة التي حاول البحث الإجابة عليها هو: **كيف ينتج المتكلم (المخرج/الممثل) كلاما (علامات لسانية) موصولا بوصائل (علامات غير لسانية)، وغايته التأثير في المتلقي (الجمهور) وكيف ينتج المتكلم أنساقا غير لسانية (حركة، إيماءات، لون، لباس...) ويؤولها قصد التواصل مع الآخر؟** منطلقين من مبدأ أن هذه الأنساق تحمل أجزاء من النظام التواصلي، ولا تقل أهمية عن الكلمة في التعبير عن المعاني والمقاصد التي يضمّنها المتكلم في المحادثة، وقد تتجاوزها أحيانا لأن الكلمة قد تعجز عن التعبير.

الخاتمة

الخاتمة:

سعت هذه المقاربة المتواضعة إلى الكشف عن كيفيات إنتاج واستثمار العلامة التراثية في المسرح (العرض) وتأويلها وكيفية اشتغالها في المحادثة (الحوار المسرحي) وتفسيرها، وقد أثمر البحث جملة من النتائج، وجملة من الإضافات للبحث العلمي والاكاديمي، والتي نود أن تكون نقطة بداية لإعادة النظر في الدراسات النقدية المسرحية.

الاستعمال في معناه الواسع يرتبط بالوضع الذي هو الاستعمال الحقيقي للفظ، أما في معناه الضيق فيرتبط بالمجاز، الذي هو صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى مرجوح بقرينة، تدل على ذكر القصد.

وإذا كان الاستعمال يصبّ في مجرى الوضع فإنّه يقوم عليه ويتجاوزه في سياق الاستعمال وضروراته، فما ينتمي إلى الوضع هو المفردات المعجمية والقواعد التركيبية أم ما ينتمي إلى الاستعمال فهو اختيار المتكلم لهذه الألفاظ، وهذه القواعد وطرق ربطها ومناسبتها للمقام التخاطبي.

ويؤدّي المتكلّم (المستعمل) الوظيفة الأكثر أهمية في العملية التخاطبية لأنه الشخص الذي يعد مراده المحور الذي تدور حوله عملية التخاطب.

ويبدو من خلال مقولة الاختيار أن اللفظ لا يكتسب معناه إلا في سياق استعماله، أي في علاقاته.

ولعل ما أضافه البحث تحديد مفهوم الاستعمال بناء على البنية اللغوية وعلاقتها بسياقها وقواعد التخاطب والعمليات الذهنية المتحكمة في الإنتاج والفهم. وبذلك ارتبط مفهوم الاستعمال في البحث بمفهوم الاستثمار أي تسخير العلامة اللفظية أو غير اللفظية لتوليد المعنى، وعليه فإن اللغة مادة خام يستثمرها المتخاطبون في مقام تواصلي محدد لتحقيق غرض تواصلي محدد.

وفي حديثه عن **العلامة المسرحية قديما وحديثا**، وقف البحث عند طبيعة العلامة وتحديد خصائصها العامة، فانطلق من التعريف اللساني (السوسيري) الذي هو امتداد لابن سينا والملفت للانتباه هنا أن سوسير لم يغفل عن (الشيء) الذي لم يعدّه مكونا من مكونات الدليل (Signe) ولكن هو في علاقة معه.

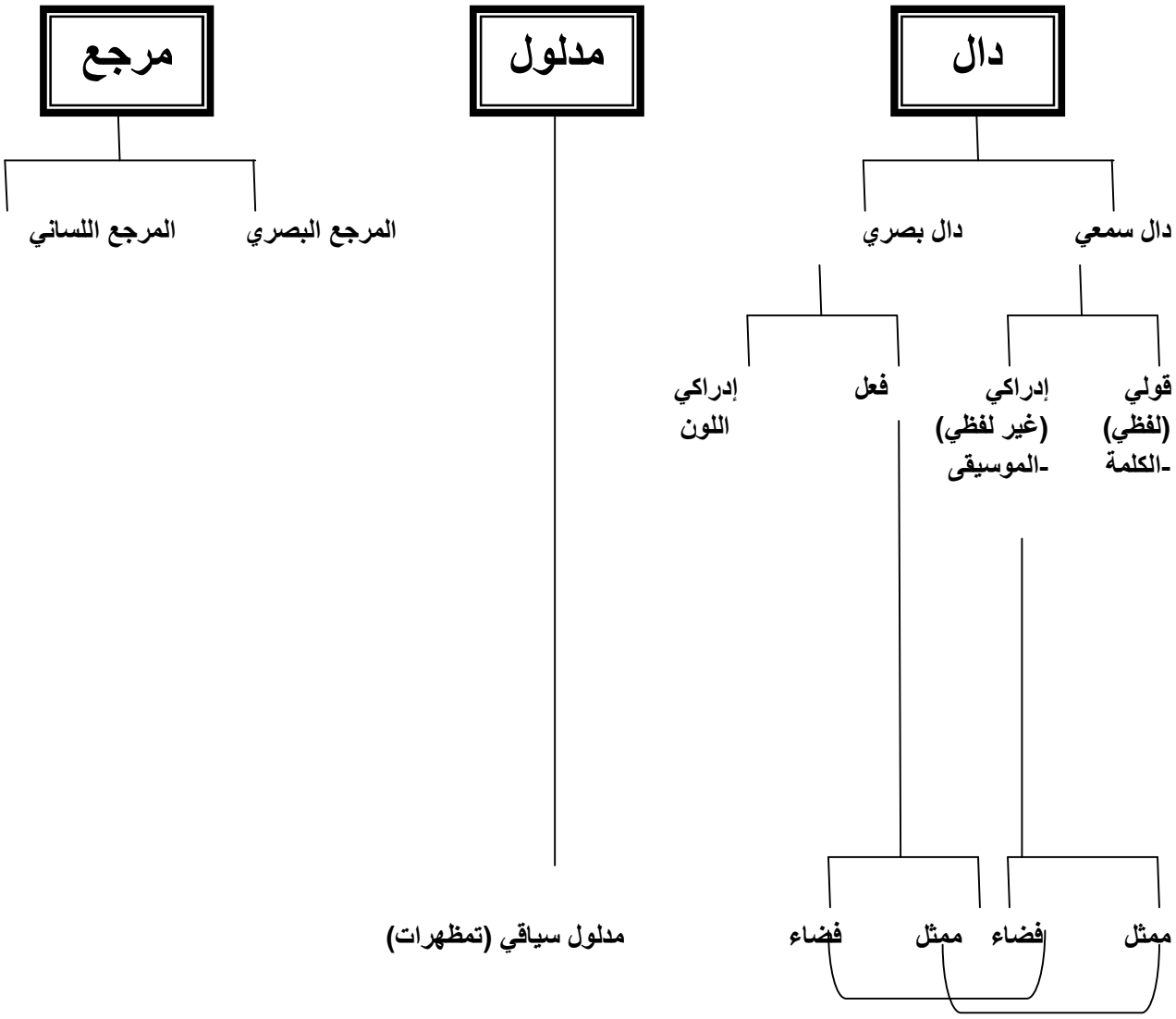
معنى هذا أن سوسير قد أقر –ولو ضمنيا– بالوظيفة المرجعية من خلال إلحاحه على وجوب التمييز بين المدلول والشيء، ولئن حُجِب عن (الشيء) في تعريف سوسير اللساني للعلامة، فإن المرجع الذي يقابل الشيء قد بنيت عليه نظرية الأخوين ريتشاردز وأوجدين اللذان طورا النظرية المرجعية كما طورا مفهوم المرجع نفسه، من كونه شيئا محسوسا قابلا للملاحظة إلى كونه كيفية أو حدثا أو فكرة تجريدية.

وتمثل العناصر المكونة للعلامة عندهما (الرمز/ المرجع/ الفكرة) عناصر الدلالة.ولم يتجاوزوا في تعريفهما للمرجع (تقريبا) مفهوم الموضوع البيرسي الذي فرق بين موضوعين يختلفان من حيث الوجود ومن حيث الاشتغال: موضوع أول معطى داخل العلامة (ويدرك بشكل مباشر) وموضوع ثان ضمني ومعطى بطريقة غير مباشرة (موضوع ديناميكي).

وانطلاقا من المسلّمة " أن الشيء لا يصبح علامة إلا عندما يقوم بتصوير شيء آخر يسمى موضوعه أو مرجعه، نقول أن الموضوع قد يتباين عن الشيء، فيكون فكرة أو تعبيرا..، وقد ترتبط هذه الفكرة بسياق يفسرها ويوضحها للمتلقي، وإن لكل علامة قاعدة تفسيرية، يمكن على أساسها فهم العلامة ولعل ذلك يجعلنا نتجاوز فكرة أحادية المدلول للدال الواحد.

وقف البحث عند **تصنيفات العلامة المسرحية**، وحاول من جهته أن يحدد صنافة تفرّد بها، فانطلق من فكرة أن العلامة المسرحية تنقسم كباقي العلامات إلى دال ومدلول وتحيل على مرجع، لكنها تختلف عنها في كونها (العلامة المسرحية) تتفرع إلى دوال سمعية ودوال بصرية، وأما مدلولاتها فهي سياقية تنتج عن التفاعلات بين العلامات المختلفة في العرض المسرحي، وعليه فإن دلالة العلامة المسرحية تتعدى المعاني التقريرية المباشرة إلى معاني إيحائية رمزية، ومن ثم فإن علاقة المدلول بالدال ليست نهائية وثابتة بل هي ديناميكية ومتحولة، وأما المرجع المسرحي فيجمع بين المرجع البصري الشاخص على الخشبة، والمرجع اللساني المتضمن في الحوار، وسنختزل ذلك في هذه الترسيمة التي تحدد مكونات العلامة المسرحية.

العلامة المسرحية



إن المسرح الذي يريده المتلقي اليوم هو المسرح الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بالعرض، والعرض هو بناء لا يشبه إلا نفسه، هو نظام من العلامات ذات طبيعة مختلفة، يتعلق بعملية الاتصال وتتضافر لغات متعددة في بلورته، (لغة لسانية وأخرى غير لسانية)، فيزيد ذلك من تشابك المدلولات. ولهذا كانت مدونة البحث عروضا مسرحية، ففي العرض يتحقق وجود النص، ألم يكن النص مثقوبا(texte troué)، مليء بالفجوات المقصودة التي يترك المؤلف أمر ملئها لمختلف الفنانين والفنيين المشتغلين في إنجاز العرض؟.

جاءت عناوين المسرحيات متضمنة أسماء شخصية تراثية، شهرزاد/ جحا/ الحكواتي/ حيزية، وبنوع من التخصص سماها البحث **بالعناوين التراثية**، لأنها استوحت بنيتها السردية من التراث الشعبي عامة، ومن الأدب الشعبي خاصة. والسؤال الذي طرح نفسه، وقد حاول البحث النظر فيه هو: **هل حاكت هذه الدوال (الأسماء) مدلولاتها التي ألفها الناس؟**.

بنيت هذه الدوال بناء عدل عن القوانين التي تحكم سلوك النظام، فكان (البناء) تفعيلا للأول واستثمارا له، أو بمعنى آخر قام البناء على ثنائية الكشف والتحويل، فأما عملية الكشف فقد تعلقت بكشف العلاقات الداخلية المدركة التي تميز سلوك الشخصية وطبائعها الفردية، وأما عملية التحويل فارتبطت بتحويل العلاقات الداخلية وهندستها وتنظيمها تنظيما ديناميكيا متكاملا بتركيب موحد لخصائص نفسية وفكرية لا تجسد طبائع فردية، وإنما هي تجسيد لطبائع جماعية من خلال الفرد، فكان بناء الشخصيات على النحو الآتي:

- جحا بين الحقيقة والواقع.
- شهرزاد بين الماضي والحاضر.
- الحكواتي بين الأول والأخير.
- حيزية امتداد الماضي في الحاضر.

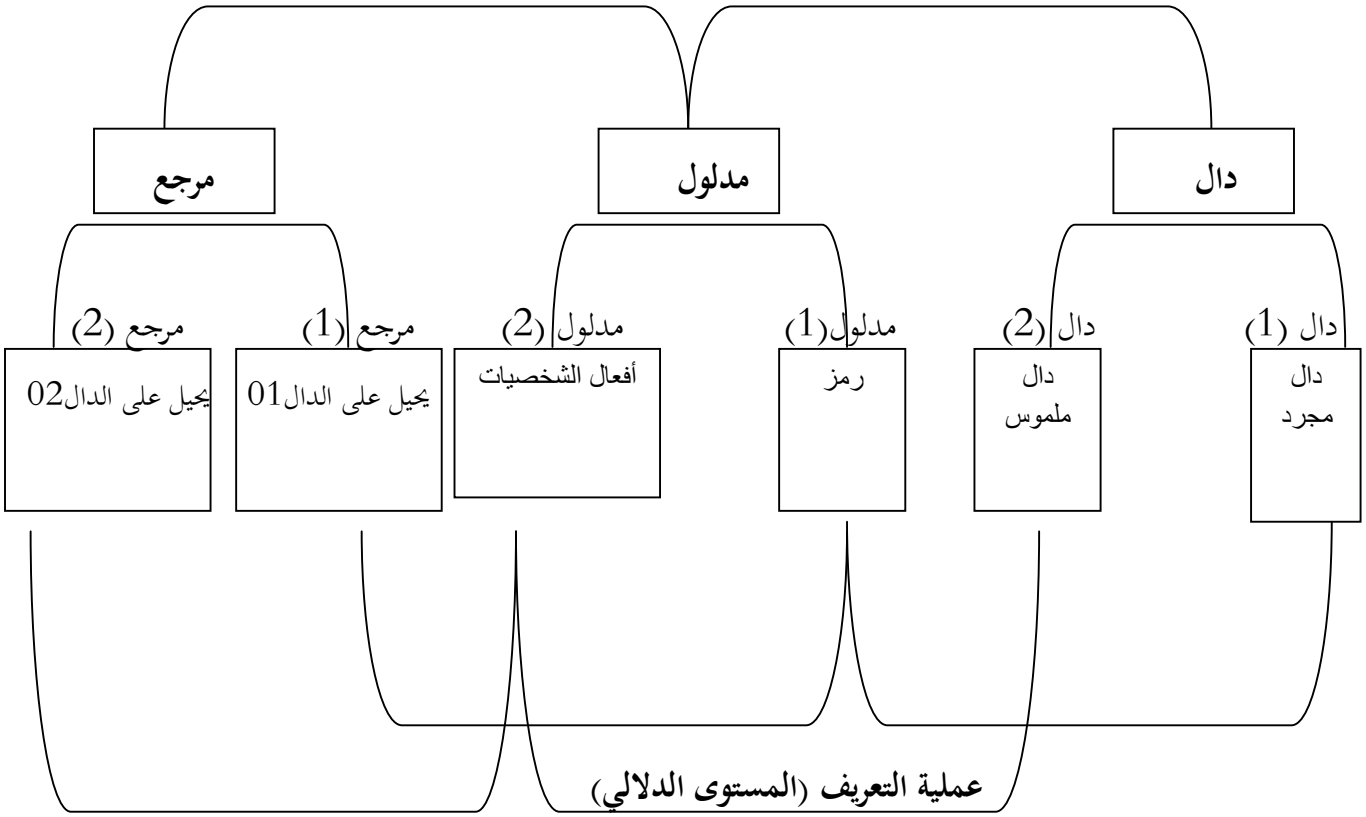
تمرّ عملية استعمال (استثمار) الشخصية بعملية تشفير، وذلك عبر مستويين:

- مستوى دلالي: وفيه يندمج الممثل في الشخصية فلا يظهر إلا بوصفه أيقونة، يؤثر في تطور الحدث والتقرب من واقعيته (شهريار، حيزية، سعيد).

- مستوى سيميائي: حيث تتكامل الشخصية في منظومة سيميوطيقية عبر ثنائية الأخذ والعطاء، فيكون الاختلاف في الملامح والرؤى، ومن ثم تنصهر الصورة المألوفة للشخصية في صورته غير المألوفة لتتكامل وتبني دالا آخر ومدلولات أخرى.

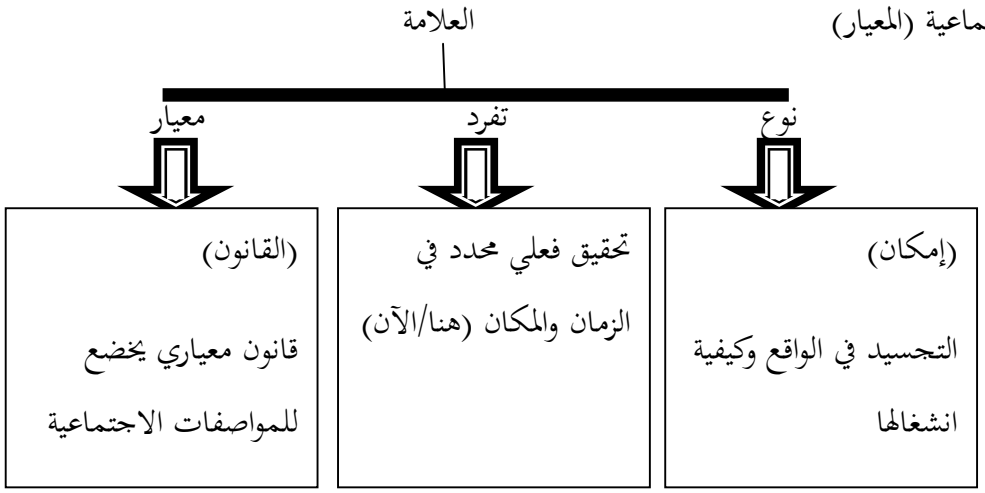
ويتولد عن فعل الاستثمار (الاستعمال) ما يلي:

الشخصية: علامة مسرحية



عملية الاستثمار: المستوى السيميائي

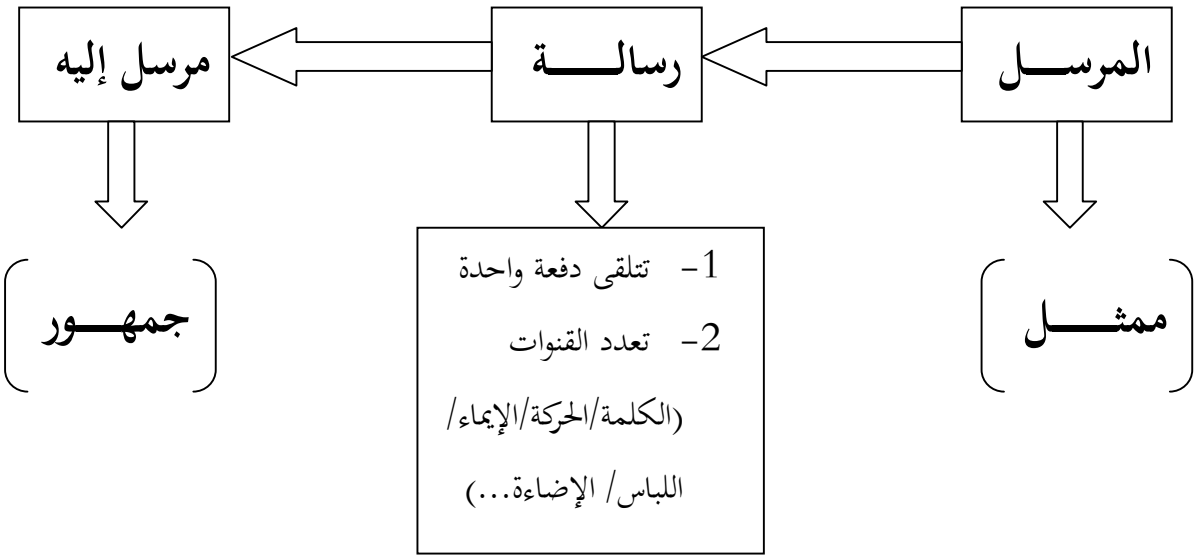
تحيل العلامة (لباس، لون، حركة، ديكور، ...إلخ) على نفسها من خلال نوعيتها (النوع) أي من خلال إمكانها، ولا تكون العلامة كذلك إلا إذا تجسدت فعليا في إطار زماني ومكاني محددين (التفرد)، وتخضع للمواصفات الاجتماعية (المعيار)



فاللون نوعية تشتغل كعلامة، ولا يمكنها أن تكون كذلك إلا إذا تجسدت في واقعة ما (كيفية الانشغال) ولنا أن نسأل هنا عن العلاقة بين اللون الأحمر ودلالة الثورة والشرف؟ فرغم أن كل منهما ينتمي إلى حقل دلالي خاص إلا أنهما قد يحيلان على نفس الإحساس وما يثيرانها (اللون الأحمر والثورة) في النفس من قوة وعمق..، ولا تتشكل هذه الثنائيات (لون أحمر ⟵ ثورة) أو (لون أحمر⟵ شرف) إلا من خلال التجسيد الفعلي داخل واقعة خاصة ومحددة (الهنا والآن) (العلامة المفردة)، وكذلك من خلال ما تم التعارف عليه اجتماعيا (المعيارية).

وعن **الاتصال المسرحي وبلاغة التلقي**: طرحنا كما طرح الأوّلون سؤالا ليس بالبريء ، قد يشكك إلى حدّ ما في قضية التواصل في المسرح. وحتى نفهم أصول العملية التواصلية و استراتيجياتها نتساءل **من يتكلم؟ ومع من يتكلم؟ وكيف يتفاعل الطرفان؟ ألا يستوجب عقد اتفاق بين الطرفين لتحقيق العملية التواصلية؟ ألا يستوجب على المرسل (المتكلم) أن يعرف المرسل إليه (السامع) قصده؟ وعلى (السامع) الفهم؟ ثم ألا يستوجب أن يكون بينهما تأثر وتأثير؟ إذ دققنا فيه التواصل في المسرح، تتساءل من الذي يتكلم في المسرح؟ وإلى من يوجه كلامه؟ وكيف يخاطب الجمهور؟ وكيف يتلقى هذا الأخير العرض؟**

إن أطراف العملية التواصلية في العرض المسرحي تتشكل كالآتي:



ولعل الاتصال بين الممثل والجمهور هو الأكثر قوة ونشاط، والأكثر فعالية، إنه التفاعل الحقيقي (ويلفريد باسو، آن أمبرسفيلد).

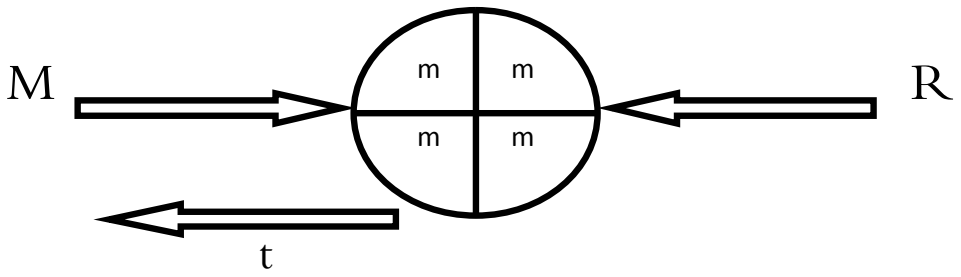
سيطر النموذج اللساني الثاني على التداولية، ولهذا فإن اللذين سعوا إلى مقاربة المسرح تداوليا وقفوا عند حدود النص، في حين أن في التلفظ المسرحي تتداخل العلامات اللسانية أو غير اللسانية لإنتاج المعنى، والبحث سيبدأ من النقطة التي وقف عندها الباحثون، فبما أن التداولية تهتم بالبعد الاستعمالي للكلام في سياقه ومقامه مع مراعاة حال

المتكلم وتأثيره في المؤوّل، وبما أن الكلام قد تجاوز مفهومه النحوي واللساني من كونه القول المفيد بالقصد وإلى كونه الإشارة أو الحركة أو الإيماءة التي تحصل بسببها فائدة.

فالكلام ليس هو اللفظ الذي يعبر به فقط، لأن اللفظ هو الصوت الذي يشتمل على حرف من حروف اللغة العربية، وإنما هو فعل، وإذا كان الأمر كذلك، فإنه لا يمكن له أن يعبر ويفعل إلا بحضور متكلم يتحرك في حيز زماني ومكاني معينين، وبمعنى آخر فإن الكلمة لا تقول كل شيء، بل إن رسم الحركات على خشبة المسرح أهم من ذلك كله، فالكلمة قد تأتي في مرحلة ثانية بعد الحركة، والحركة كعنصر اتصالي في المحادثة المسرحية تتركب من دال ومدلول، يقع الدال في مستوى الحركة في حد ذاتها، بينما يرتبط المدلول بالمضمون وما يحمله من تنظيم لشكل المدلولات المضمرة والمكونة من العناصر الفكرية والعاطفية.

لتكن (M) الدلالة الكبرى، ولتكن (m) الدلالة الصغرى.من الممكن تفكيك الدلالة الكبرى إلى دلالات صغرى متضمنة، ولنا أن نسأل هنا من أين تأتي هذه الدلالات الصغرى؟ لا يمكن أن تأتي إلا من متلقي العلامة أو كما يسميه رولان بارط المنتج الثاني، الذي سنعينه بـ (R) وستكون هذه الدلالات الصغرى (m) دلالات مجاورة أو مصاحبة أو مزاوجة لأكثر من دلالة في وقت واحد، فقد يدل اللون الأصفر على الغيرة مثلا كما يدل على المرض...كما قد يدل على الاعتراف باليهودية كديانة سماوية (اللون الأصفر كان لون عمامة اليهودي في عهد المماليك) وقد يدل على ما يجب أن يكون بعد الغيرة، فكأن الدلالة الغيرة دافع ومحرك لدلالة تعزيز الجيوش العربية لاسترجاع القدس (مسرحية محاكمة جحا).

فالعمامة الصفراء كزي تراثي علامة ذات دلالة كبرى، أما الغيرة والاعتراف باليهودية... فهي علامات ذات دلالة صغرى، وتكون هذه الدلالات الصغرى تحويلات (t) للدلالة الكبرى



إنتاج الدلالة الكبرى وتحويلها للدلالة الصغرى

لهذه الترسيمة البسيطة ميزة هي أنها تضع الدلالات الصغرى المتضمنة متولدة عن الدلالات الكبرى أو هي تحويلات لها من إنتاج المتلقي.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

❖ **القرآن الكريم.**

المصادر والمراجع.

❖ **الكتب العربية:**

1- أثر التراث في المسرح العربي: سيّد علي إسماعيل، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دار المرجاع الكويت، 2000، (دط).

2- الاحتفالية وهزات العصر: عبد الكريم برشيد، منتدى الفن والثقافة، الدار البيضاء،2007. ط1.

3- الأدب الشعبي الجزائري: عبد الحميد بورايو، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007، (دط).

4- أسرار الحروف والأعداد: علي بوصخر، مؤسسة بنت الرسول لإحياء تراث أهل البيت، إيران، 2003، ط1.

5- الإشارات الجسمية: دراسة لغوية لظاهرة استعمال أعضاء الجسم في التواصل، كريم زكي حسام الدين، مكتبة الانجلو مصرية، 1991، (دط).

6- أشكال التعبير الشعبي: نبيلة إبراهيم، دار غريب للطباعة، القاهرة، (دت)، (دط).

7- آفاق تطويع التراث العربي للمسرح: دراسة في البحث عن هوية للمسرح العربي، فاروق أوهان، وزارة الإعلام والثقافة، أبو ظبي، 1999، ط1.

8- الإيقاع في الموسيقى العربية: الأسعد بن حميدة، بيت الحكمة، تونس، 2014، ط1.

9- بحوث في علم الأصول مباحث الدليل اللّفظي: السيّد محمود الهاشمي الشاهوردي- المجمع العلمي للشهيد الصدر- إيران- 1405هـ.

10- التحليل السيميائي للخطاب السردي: عبد الحميد بورايو، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2003، (دط).

11- التراث العربي الإسلامي (دراسة تاريخية ومقارنة): محمد سليمان, ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، (دت).

12- التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم: حسن حنفي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2002، ط5.

13- التراث ومشكل المنهج: محمد عابد الجابري, دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، 1986، ط1.

14- الثابث والمتحوّل (بحث في الاتباع والابداع عند العرب): علي أحمد سعيد أدونيس: دار العودة, بيروت، 1983، ط4.

15- الثقافة في معترك التغيير: عباس الجراري، دار النشر المغربية، الدّار البيضاء، (دت)، (دط).

16- جحا العربي: محمد رجب النجار، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أكتوبر 1978، (دط).

17- جماليات الفنون الأدبية التشكيلية المسرحية بين اللقطة الزمكانية: أبو حسن سلام، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2011، ط1.

18- الحركة على المسرح بين الدلالات النظرية والرؤية التطبيقية: عبد الكريم عبود، منشورات ضفاف بيروت، دار الفنون الآداب، العراق، 2014، ط1.

19- حيزية دراسة وجمع: أحمد أمين، دار المصباح الجزائر 1991، (دط).

20- الخطاب العربي المعاصر: محمد عابد الجابري، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، دار الطليعة, بيروت، 1982، (دط) .

21- دبلوم البرمجة اللغوية العصبية: ملتقى الهيئة المغاربية للتدريب الفعال، ريم، 2009.

22- الدراسات في الأدب الفرنسي: علي درويس, الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1973، (دط).

23- الدراما والفرجة المسرحية: أحمد إبراهيم، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، 2006، ط1.

24- دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي: ضاري مظهر صالح، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2012، ط1.

25- الدلالة المفتوحة: مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة: أحمد يوسف، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ط1.

26- الدلالة والمعنى في الصورة: عبيد صبطي، نجيب بخوش، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، ط1.

27- رؤيا التماثل: محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2005، (دط).

28- السميائية مفاهيمها وتطبيقاتها: سعد نبكراد، منشورات الأمان، الرّباط، 2003.

29- السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامة، أحمد يوسف منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ط1.

30- سيميولوجيا الممثل: أحمد شرجي, دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، 2013، ط1.

31- الشاعر المستقل: عز الدين المناصرة، شهادة ضمن بحوث المؤتمر العلمي السادس مارس 2001، منشورات جامعة فيلاديلفيا الأردن، 2002، (دط).

32- الشفاء المنطق العبارة: ابن سينا, تحقيق محمود الخضيري، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط2، 1982.

33- عبد القادر الجرجاني بلاغته ونقده: أحمد مطلوب، وكالة المطبوعات، الكويت 1973، ط1.

34- عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص): عبد الحق بلعابد، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.

35- علم التخاطب الإسلامي: محمد محمد يونس علي، دار المدار الإسلامي، بيروت، 2006، ط1.

36- علم الدّلالة أصوله ومباحثه في التراث (دراسة): منصور عبد الجليل، اتحاد الكتاب الغربي، دمشق 2001، (دط).

37- علم الدلالة: أحمد مختار عمر, عالم الكتب، القاهرة، 1998, ط5.
38- فاكهة الخلفاء وفاكهة الظرفاء: أحمد بن محمد بن عبد الله الدمشقي, تح أيمن عبد الجبار البحيري، دار الأفاق العربية، القاهرة، 2001، ط1.
39- الفروق اللغوية: أبو هلال العسكري تعليق محمد باسم عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005، ط3.
40- الفلكلور ما هو: فوزي العتيل، دار النهضة العربية للنشر، القاهرة، 1977، (دط).
41- في الثقافة الشعبية الجزائرية (التاريخ والقضايا والتجليات): عبد الحميد بورايو منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي, الجزائر، 2006، (دط).
42- في الفنون المشهدية العرض والنص والأداء: حافظ الجديدي، تبر الزمان، تونس، 2007، (دط).
43- القول في البغال: الجاحظ، تحقيق شارل بيلا Charles Pillat، دار الجيل، 1995.
44- الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج: كمال رياحي, منشورات كارم الشريف، تونس، 2009، ط1.
45- اللّسانيات أسسها المعرفية: عبد السلام مسدي، الدار التونسية للنشر، تونس، 1986، (دط).
46- لغة العرض المسرحي: نديم معلا، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، 2004، ط1.
47- لماذا يصفق المصريون: عماد عبد اللطيف، دار العين للنشر، القاهرة، 2009، ط1.
48- اللون واللغة: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، 2009، ط3.
49- مباحث في علم اللغة واللسانيات: رشيد عبد الرحمن العبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2002، ط1.
50- مجمع الأمثال للميداني: تحقيق محمد محي الدين، دار الفكر، بيروت، 1972، ط3.
51- مدخل إلى السيمياء في المسرح: زياد جلال، المملكة الأردنية-عمّان 1992، ط1.
52- مدخل إلى السيميوتيقا العلامات في المسرح: دار إيلياي العصرية، القاهرة، 1986، (دط).
53- مدخل لقراءة الفرجة المسرحية: محمد التهامي العماري، دار الأمان، الرباط، 2006، ط1.
54- المرأة واللغة: عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006، ط3.
55- المسألة الثقافية في الوطن العربي: محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1999، ط2.
56- المسرح الجزائري دراسة تطبيقية في الجزائر التراثية وتطور المجتمع: أحسن تليلاني، دار التنوير، الجزائر، 2013، ط1.
57- المسرح العربي بين منابع التأثير والقضايا المعاصرة: جمال معتمد النواصرة، طبع بدعم من نقابة الفنانين الأردنيين، الأردن،2008، ط1.
58- المسرح وإشكالية الجمهور: إبراهيم عبد الله غلوم وآخرون، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، 2002, ط1،
59- المسرح والتلقي البصري، محمد كريم الساعدي، منشورات ضفاف العراق، 2013، ط1.
60- مغامرة العلامة المسرحية: عبد المجيد بن البحيري، قرطاج للنشر والتوزيع، صفاقس, تونس، 2009، ط1.

61- مفتاح العلوم: الإمام أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987، ط2.

62- الملابس العربية في الشعر الجاهلي: يحيى الجبوري، دار الغرب الإسلامي، لبنان، 1989، (دط).

63- من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواء، اللثام): عبد القادر علولة: موفم للنشر، الجزائر،1997، (دط).

64- الوصائل في تحليل المحادثة دراسة في استراتيجيات الخطاب: خليفة الميساوي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد, الأردن، ط1، 2002.

❖ **المعاجم والموسوعات:**

1- تاج العروس من جواهر القاموس: الزبيدي، تح: إبراهيم الترزي، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، 2000، ط1.

2- التعريفات: الجرجاني، تح مصطفى أبو يعقوب، مؤسسة الحسيني، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ط1.

3- الصحاح: الجوهري، تح أحمد العطار، دار الكتاب العربي، مصر، (دت)، (دط).

4- لسان العرب: ابن منظور أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم، دار المعارف القاهرة، (دت)، (دط).

5- المصطلحات الأدبية الحديثة: محمد عناني، مكتبة لبنان، بيروت، 1996، ط1.

6- المعجم العربي لأسماء الملابس في ضوء المعاجم والنصوص المؤلفة: رجب عبد الجواد إبراهيم، دار الآفاق العربية، مصر، 2002، ط1.

7- معجم القاموس المحيط: فيروز آبادي، دار الجيل، بيروت، لبنان، (دت)، (دط).

8- المعجم المسرحي: ماري إلياس، حنان قصاب حسن، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2006، ط2.

9- المعجم المفصل بأسماء الملابس عند الغرب: رنيهارت دوزي، تر: أكرم فاضل، المكتب الدائم لتنسيق التعريب في الوطن العربي، الرباط، (دت)، (دط).

10- المعجم الموسوعي الجديد في علوم اللغة: دوكرو وشافار تر عبد القادر المهيري/ حمادي صمود، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس 2010، ط1.

11- معجم مصطلح الأصول: هيثم هلال، دار الجيل، بيروت، 2003، ط1.

12- المنجد في اللغة والإعلام: دار المشرق بيروت/لبنان، 2000، ط29.

13- الموسوعة الكونية الكبرى آيات الله في الأرقام ومعانيها: ماهر أحمد الصوفي، المكتبة العصرية، بيروت، 2007، ط1.

❖ **المراجع المترجمة:**

1- ابتكار الحياة اليومية: فنون الأداء العملي: ميشال دوساتو، تر: محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2011، ط1.

2- جمهور المسرح: بانيت سوزان، تر: سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، مصر، 1995، ط2.

3- ريتشارد موتساغ التداولية: في ريموند كليبنسكي, (إشراف) الفلسفة المعاصرة، فلورنسا، إيطاليا الجديدة، 1968.

4- سيمياء المسرح والدراما: كير إيلام، تر: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992، ط1.

5- فن الشعر: أرسطو طاليس، تر عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973.

6- قاموس مصطلحات الأثنولوجيا والفلكلور: إيكة هولتكرانس تر: محمّد الجوهري، حسن الشامي، دار المعارف، مصر،1973، ط2.

7- نظرية العرض المسرحي: هلتون جوليان، تر: نهاد صليحة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، (دت)، (دط).

8- العلامات في المسرح: أنظمة العلامات، كير ايلام، تر: سيزا قاسم ونصر حامد أبوزيد، دار الياس العصرية، القاهرة، 1986، (دط).

9- العلوم الاجتماعية أمام عقلانية الممارسات اليومية أسئلة إلى ميشال دوساتو في علم اجتماع الممارسة السياسية: لوي كيري، مركز البحث في الحركات الاجتماعية، منشورات ستراوس, باريس، 1981.

10- نظرية المسرح الحديث: إريكبينتلي، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986، ط2.

11- من البنيوية إلى ما بعد الحداثة: جون ليشته، تر: فاتن سيتاني، المنظمة العربية للترجمة بيروت، 2008.

❖ **البحوث والدراسات والمقالات والاتفاقيات والمؤتمرات:**

1- اتفاقية بشأن صون التراث غير المادي: باريس 17 اكتوبر 2003، المادة الثانية: مادة التعريفات.

2- دليل ميسر أنظمة الكنوز الإنسانية الحيّة بالمغرب العربي: ورشة تكوينية بمساهمة المعهد الموريتاني للبحث العلمي IMRS /المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة – الإيسيسكو- انعقدت في نوفمبر 2007 بنواكشوط، من اقتراح عبد الرحمن أيوب.

3- عتبات النص الأدبي: حميد لحمداني، علامات في النقد، م12، ح46، ديسمبر 2002.

4- السيميوطيقا والعنونة: جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد25، عدد3 يناير/ مارس 1997.

❖ **المراجع باللغة الأجنبية:**

1- A theory of semiotics: umberto eco, indiannaU.P, bloomington, London, mac milon, 1977.

2- Cohésion and gesture : M, neill.d, levry E.T : discours processes, 1993, vol16, n04.

3- Cours de linguistique générale: Saussure, éd payot et rivages , saint Germain, paris VI (1995).

4- Dictionnaire d'analyse du discours, Patrick charaudeau et D. Maingueneau: ed, seuil, 2002. dictionnaire français. la rousse.

5- Ecrit sur la théâtre : Roland Barthes, texte réunis et présenté par jean loup rivière, éd du seuil, 2002.

6- Fonction du titre: Josep Besa comprubi, Serie Nouveaux acte sémiotique n082, 2002.

7- Introduction à la l'analyse du théâtre : jean-pierreryngaert, éd, Armand calin, paris, 2008, 3eme ed.

8- Introduction à la sémiologie: G.Mounin, éd, Minuit, paris, 1970.

9- L 'action du signe : enrico carentini , éd lovain –la- neuve , bruxelles 1984.

10- L'énonciation de la subjectivité dans le langage, Orecchioni : éd, Armand calin, paris, 1980.

11- la pragmatique,Histoire et critique : François la traverse: éd , pierre Mordaga, Bruxelles (1978).

12- Langue et parole : L.Hjemslev, in essais l'linguistique, minuit, paris, 1971.

13- Le grand dictionnaire encyclopédique de la langue française de XXI siècle, éd philippe Auzau, Paris 2001.

14- Le languages dramatique : sa nature, ses procédés : pierre larthomas, presses universitaire de France/PUF, 1980.

15- Le processus interprétatif introduction à la semiologie de Perce : Jilles Deleuze, cité par , Nicole Everart- desmeT :, éd, mardaga éditeur,1990.

16- Le robert, iLLustré, 2014.

17- Les cadres sociaux de la mémoire : Maurice Halbwachs: 1925/ www.uqac.uqvebec.ca , 2016.

18- Les interactions verbales : c.kerbratorcchioni, éd, A colin, Paris, Tom 1.

19- Les maladies du costume de théâtre : Roland Barthes, article pour paru dans la revue, théâtre populaire, 1955 www.julic-d .levillage.org

20- les nombres biblique :jean péron, mai 1995

21- Les termes clés pour l'analyse de discours :Dominique mainguenean, , éd, Seuil,Paris, 2002.

22- Les textes, types et prototypes, récit, description, argumentation, explication et dialogue, éd Nathan, Paris, 1992.

23- lettre de F.desaussure à Antoine Meillet - Ferdinand de Saussure cahiers Ferdinand de Saussure ,vol 21,(1964).

24- lire le théatre : anne ubersfeld, éd belin, paris,1996, tome1,2.

25- littérature et signification, Roland Barthes , essais critique, éd seuil ,paris, 1981.

26- Pour une approche programmatique de dialogue théâtral : c. orecchioni, revue pratique, l'écriture théâtrale n°41, mars 1984.

27- Pragmatique pour le discours litteraire : Dominique mangueneau :, bordas, paris, 1990.

28- Problèmes de linguistique générales II : E. Benveniste, éd Gallimard paris, 1974.

29- Production de l'intérêt romanesque,Charles Grivel , La Haye-Paris, Mouton, 1973. La marque du titre: dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle, La haye, Paris : Mouton 1981

30- Sémiologie du théâtre :tadeusz kowzan,éd nathan ,1992.

31- Seuils :G. Genette : éd seuils, call, Poétaine, paris 1987.

32- Système de la mode : Roland Barthes , éd ,du seuil, 1967.

33- www.enseignement.et.réligions.org avril 2015.

❖ مواقع الأنترنات والشبكة العنكبوتية والكتب والمجلّات الإلكترونية:

1- مقال: الحكواتي الأخير أول محاولة لإنجاز وحدة مغاربية غير المسرح، جريدة الشرق الأوسط، 4فبراير 2007، العدد 10305، www.archive.awsat.com

2- مقال: المسرح الاحتفالي وثقافة الحكي: هاني أبو الحسن سلام، www.m.ahewar.org, 21/11/2008.

3- www.elaphjournal.com

4- www.enseignement.et.réligions.org avril 2015

5- ميثولوجيا الرؤية الإخراجية في المسرح البصري العربي المخرج محمد إدريس أنموذجا: فاضل السوداني، مجلة ايلاف الالكترونية، لندن، أغسطس، 2003.

6- www.sqebd.com 27/07/2016

7- www.esyria.sy / 04-10-2016/14

8- الإسلام سؤال وجواب، محمد صالح المنجد www.islamqa.info 2016/10/31

9- حوار صحفي على قناة إذاعية cap FM www.capradio.tn le 06/11/2016

10- مجلة ميم الالكترونية www.meemmagazine.net 2017/09/29

الملاحق

الملحق رقم01:

قصيدة حيزية لابن قيطون

عزوني يا ملاح في رايس لبـنات * ســـكنت تحت اللحود ناري مقديا
يـاخي انـــا ضريـــــر بيا مـــا بيا * قـلبي سافر مع الضامر حيزيـــه
يا حصراه على قبيل كنا في تاويل * كي نوار العطيل شاو النقصـــــيا
ما شفنا من أدلال كي ظل الخيال * راحت جدي الغزال بالجهد عليـــا
وإذا تمشي أقبـــال تسلب العـقال * أختي بـاى المحال راشق كمـــيا
طلقت ممشوط طاح بروايح كى فاح * حاجب فوق اللماح نونين بريـــا
عينك قرد الرصاص حربى فى قرطاس * سـورى قياس فى يدين حربيا
خدك ورد الصباح و قرنفل وضاح * الدم عليه ساح مثل الضوايـــــا
شوف الرقبة خيار من طلعة جمار * جعبة بلار و العواقد ذهبيـــــــا
فى بازر حاطين أنصبح فى الزين * واحـــــنا متبسطين فى خير الدنيا
نصبح فى الغزال انصرش للفـــال * كالى ساعي المال وكنوز قويـــا
ما يسواش المال نقحات الخلخـــال * كى انجبي للجبال نلقى حيزيـــــا
تتسحوج فالمروج بخلخيل تســوج * عقلي منها يروج قلبي وأعضيا
فالتل مصيفين جيــنا أمحـــدرين * للصحراء قاصدين نا والطوايـــــا
الأجحاف مغلقــين و البارود إنـين * الأزرق بي يمين ساحة حيـــــزيا
ماذا درنا أعراس لزرق فى المرداس * يدرق بي خلاص في روحنيـــــا
تاقت طول العـــــلام جوهر فالتبسام * تمعني فالـــكلام و تفهم فيـــــا
بنت حميده اتبان كى ضي الومـــان * نخلة بستان غى وحدها شعويـــا

+++++++++

زند عنها الريـح قــلعها فالـــــميح * ما نحسبها أطيح دايم محضيـــــا
في واد أثل نعيد حاطين سماط فريد * رايسة الغيد ودعتـــــني يا خويـــا
في ذا الليلة وفـات عادت في الممات * كحلا الرمقات ودعت دار الدنيـــا
خطفت عقلي راح مصبوغة الألماح * بنت الناس المـــلاح زادتـــني كيـــا
حطوها في لكفان بنت عالي الشان * زادتني حمان نفضت مخ حجايـــــا
حطوها في فنعاش مطبوعة الاخراس * راني وليت باص واش إلي بيـــا
في حومتها أخراب كي نجم الكوكاب * زيد أقدح في أسحاب ضيق العشويا
كثرت عني هموم من صافي الخرطوم * ما عادتش أتقوم في دار الدنيـــا
ماتت موت الجهاد مصبوغة الاثماد * قصدوا بيها بلاد خالد مسميـــــــا
عشَّات تحت الألحاد موشومة الأعضاد * عـين الشـراد غابت على عينيا
أحفار القبور سايـــــس ريـم الـــقور * لا تطيحشي الصخور على حيزيا
قسمت لك بالكتاب وحروف الوهاب * لا طيح التراب فوق أم مرايـــــــا
لو تجي للعـــناد ننطح ثلث اعقـــاد * نديها بالزناد عن قوم العد يـــــــا
واذا نحلف وراس مصبوغة الأنعاس * مانحـسب شي الناس لو تجي ميا
لو انتجي للزحـــــام نفتن عنها عام * نديها بالدوام نابو سهمـــــــــيا

كي عاد أمر الحنين رب العـــالمين * لا صبتلها من أين نقلبها حيـــــا
صبري صبري عليك نصبر أن ناتيك * نتفــكر فيك يا أختي غير انتيـــا
عودي في ذا التلول رعى كل خيول * واذا والى الهول شاو المشليـــــا
ما يعمل ذا الحصان في حرب الميدان * يخرج شاو القران أمه ركبيـــا
بعد شهر ما يدوم عندي ذا الملجوم * نهار ثلاثين يوم أوراء حيزيـــــا
توفى ذا الجـــواد ولى فالأوهـــاد * بعد أختي مازاد يحيا في الدنيـــا
صدوا صد الوداع هو وأختي قاع * طاح من يدي صراع لزرق آدايا
رب أجعل الحيـــاة وراهـــم ممات * منهم روحي فنات الأثنين أرزيا
نبكي بكي الفراق كي بكي العشاق * زادت قلبي حراق خوضت مـــايـــا
يا عيني واش بيك تنوحي لا تشكيك * زهو الدنيا بديك ما تعفي شي عليا
زادت قلبي عذاب مصبوغة الأهداب * سكنت تحت التراب قرة عينيـــا
نبكي والراس شاب عن مبروم الناب * فرقة الأحباب ما تصبر عينيـــا
الشمس إلي ضوات طلعت وأتمسات * سخفت بعد أن ستوات وقت الضحويا
القمر ألي بان شعشع في رمضان * جاه المسيان طـــلب وداع الدنـــيا
هذا حكم الإله سيدي مولى الجاه * ربي نزل قضاه وداى حيزيـــــــا
صبرني يا اله قلبي مات ابـــداه * حب الزينه أداه كي صدت هـــــيا

تسوى ميتين عود من الخيل الجيد * ومية فرس زيد غير الركبيـــــــا
تسوى من الابيل عشر مايه تمثيل * تسوى غابة النخيل في كل الدنيـــا
تسوى عرب التلول والصحرا والزمول * ما مشات القفول عن كل أثنيـــا
تسوى اللي راحلين واللى فالبرين * تسوى اللى حاطين عادوا حضريـــا
تسوى خيل الشليل و نجمة الليـــل * في أختي قليل قليل طبي ودوايـــا
نستغفـــر للجليل يرحم ذا القليـــل * يغفر للى يعيل سيدي وملايـــــا

++++++++++

عـــزوني يا أسلام في ريمة الاريام * سكنت دار الظلام ذيك الباقيـــــا
عـزوني يا أصغار في عارم الأوكار* ما خـــلاَّت غير دار قعدت مسميـا
عزوني يا رجال في صافي الخلخال * داروا عنـــها حيـال لسا مبنيـــا
سعيد في هواك ماعادش يلـــــقاك * كي يتفكر أسماك تديه أغميـــــا
اغفر لي يا حنين أنا والاجمعـــين * راه أسعيد حزين به الطوايـــــا
أرحم مول الكلام واغفر لأم عـلام * لاقيهم في المنام يا عالي العليـــا
يا علام الغيوب صبر ذا المســلوب * نبكي بكي الغريب ونشف العديـــا
ما ناكلش الطعام سامط في الافـوام * واحرم حتى المنام عـــلى عنيـــا
بين موتها والكلام غي ثلاث أيـــام * بقاتني بالسلام وما ولات ليـــــا
تمت يا سامعين في الألف وميتين * كَمَل تسعين وزيد خمسا باقيـــــا
كلمة ولد الصغير قلنـــاها تفكيـــر * شهر العيد الكبير فيه الغنـــايـــا
في خالد بن سنان بن قطون أفـــلان * قـــال ع اللي زمان شفناها حيـــا
قلـــــبي ســـافر مع ألأضـــامر حـيـزيـا

الملحق رقم02:

عاشقةٌ من رذاذ الواحات(
.قصيدة: عز الدين المناصرة (1986(

أحْسِدُ الواحةَ الدموّيَةَ هذا المساءْ
أحسدُ الأصدقاءْ
أحسد المتفرّج والطاولات الِقاق الإماءْ
الأكفَّالتي صفّقت راعفة
القواريرَ أحسدُها
والخلاخيلَ ذاهبةً آيبةْ
أحسدُ العاصفة
في حنايا الفضاءْ
أحسدُ الخمر منسابةً، وعراجينها في ارتخاءْ
وابن قيطونَ، أحسدُهُ عاشقاً طاف في زرعها
و (سَطيف): حقول الشعير، الأعالي،
ينابيعها
أحسد المُصحفَ الصَدَفيَّالذي لامَسَتْهُ أصابعُها
) سّيدي خالدا):عَرَباً وخياماً ونخلاً ، هوىً،
أحسد الأشقياءْ
أحسد الجبلين ... ظعائنُها شقَّت القنطرة
أحسدُ الشعراءَ الرواة الذينَ رأوها
على هودج الكهرباءْ
أحسد التمر في (بِسْكِرَةْ(
الجفاف الذي جفَّحزناً عليها،
مضى ساكناً في الغديرْ
أحسدُ الملح يقصفُ أعلى البروجْ
أحسد القيظ والزمهريرْ
أحسدُ الخيلَ: أعرافَها وحوافرها والسروجْ
أحسدُ القهوة البربرَّيةَ، تسكبُها في دمي
طفلةٌ ذاتُ رِدْ فِـغنوجْ
أحسد الغابةَ المُمطرة
الضفائرَ أحسدُها، ومروجَ السنابلِ
وابنَ السبيلْ
رآها مع الفجر ترعى الندى في الحقولْ
الغرانيقَ أحسدها والبطاريقَ ثمّ الحمامْ
الوصيفاتِأحسدهُنَّإذا
ما رَمَيْنَ عليها السلامْ
عليها السلامُ، عليها السلامُ، عليها السلامْ
أحسدُ النجم حين غفا هائماً
فوق غِصَنِها ..ثم نامْ
أحسدُ الليل فوق زنود الرخامْ
أحسدُ الزنبق الوثنيَّوسربَ القطا

ثمَّ سربَ العصافير، جيشَ اليمامْ
أحسدُ امرأةً من نبيذ الرِّعاعْ
أحسد الِقْرَ والنار والزنجبيلْ
-رغم أنّي نسيتُ الضلوعْ
على مفرقِ الدربِفي جبلٍ في الخليلْ–
أحسدُ العنب البربريَّالمُعَتَّقَ،
صار على شفتيها غمامْ
أحسدُ المقعد الحجريّوأهدابها الشارداتِ
ندىًفي الِلاعْ
أحسدُ الفحم من حطب وشاء الغزالْ
أحسد النول والناسجاتْ
والجبين الذي يتعالى عليه الهلالْ
والمُغيراتِصُبْحاً وعصراً على تلَّةٍفي الفلاة
أحسدُ الدمعة النافرة
آه يا امرأةً من رذاذ السماءْ
آه يا شجر الغابة الماطرة
أحسد الرمل والعُشب والدود في المقبرة.
أحسدُ الشمع في كفّها ثم حنّاءَها في اليدينْ
أحسد الخُرجَ يعلو صهيل الفَرَسْ
أحسد التوت في الصدر، والفجر في الثغرِ،
والموجَ في ثَغْرِ
أحسدُ الجذع: زيتونةٌ مرجحتْ ساعدينْ
أحسدُ النبع مركز عشب القبيلة خلف الأُفقْ
أحسدُ الصُرَّةَ الحلزونَ وخلخالها الدمويَّ،
وما بين بينْ.
أحسدُ الوركَ من عنبٍ... وله مفترقْ
أحسدُ الخَدَّ في صَدْرِه
عُلّقَتْ غمزةٌ من لُجَيْنْ
أحسدُ السِدْرَةَ المُنتهى ... والألقْ
غابةَ الصابرينَ الصَدودْ
أحسد الرقمتينْ
وأساها الذي فاق كلَّالحدودْ.

* * *

واحةٌ للمطرْ
عَرَّجَتْ صَوْبها الفارسةْ
حيثُ كان دمٌ ينتظرْ
أحمرَ الشفتين بلون القمر
عندما كان يلعب في القفر بين الرعاة
كان يرقب غَدْ ر الرمال النقيةِ هذا القمر
كان يرسم تشكيلةً من خطوطٍعلى الرملِ
دون أثَرْ
الأفاعي، وقيل: ثِئرُ فتات القبيلةفي المنحدرْ

تسلل عاشقُها كالرذاذ الربيعيِّ بين المروجْ
رأى كوْمةً من عقيق قلادتها، ورأى
خطأً في عيون السوادْ
-يا ملفّعةَ الفجر إنّ الهوى البدويَّ
هوى الأرجوانْ–
كان مُتَّفقاً أن تباوِرَهُ بنشيدْ
فلم تستطعْ ... واعتراها الذهولْ
ورأى الظلّ في الماء مثل العَذولْ
يَتَباطأُ نرجسةً دامية
تَتناثرُ في الماء رائحةُ الشكِّ والحسرة الآتية.
-فأطلق طلقته الواحدة
في جبين الندى وغزال الحقولْ.
غير أنّ حديث الرواة يطولْ.

* * *

-لو رأيتم مع الفجر غامضةً تنتظرْ
ما الذي يجعل الفارس المنتظر
لا يقاتل عن موعدٍ قرب ذاك الحَجرْ
اذكروا رهبة القتل بين النخيلْ
انظروا أرجوانَ القتيلةِ لَمْ يكنْ
مثل أيِّ قتيلْ
العراجينُ خافتْ، وثارت مدامعها، قرب ماء السماءْ
سمعَ النبعُ فجراً مع العُشب، قبل خروج الرعاة
من مغائرهمْ في السهولْ
صرخةً واحدة
لعا شقةً مّرغتْ بالدماءْ.
هدأتْ غضبةُ الريح في موقد النارِ،
وانطفأتْ دفعةً واحدة.

* * *

إنني واثقٌ أنّ حنّاءها في الربيعِ،
ولم يلتفحْ بجهنّ م بارودةٍ من حَديدْ
إنني واثقٌ أنَّهُ لملم الوحشة الواجفة
بعد عشرين عاماً، بكى من جديدْ:
-موجزٌ ورهيفٌ أسايْ
جمرةُ ا لبدو أنتِ فمن أين جئتِ
تلوبين مختالةً في قميصْ
موجزٌ ورهيفٌ أسايْ
حفلةٌ في لِمسانَ ، أنتِ
مُوشّحةٌ بأغاني مساء الخميسْ
مُوجَزٌ ورهيفٌ أسايْ
قطعةٌ من سماءْ

أرجوانيةٌ عَلقتْ ليلة المجزرةْ
بجناحٍ على الثلجِ في جَرْجَرَةْ
موجزٌ ورهيفٌ أسايْ
نقطةٌ من بياض مسايْ
نخلةٌ في أعالي الجبال تطلُّ على العاصمةْ.
أو كأنّكِ جئتِ إلى غابةٍ
بين (جيجلَ) و(القُلِّ)،
عند مسيل المياهْ
رّبما غيمةٌ من رذاذ السّهَرْ
تتسلقُ كرماً، فهل غاب عنك الدليلْ
قبل ذاك الوصول إلى البحر، أو بعده بقليلْ
أو كأنّكِ جئتِ من البحر، دون مُواربةٍ
من صخور الجُزُرْ
لَفحتْكِ الرياحُ، ركضتِ إلى الغارِ،
كانت ضفائرك السود، ملساءَ مثلَ ليالي السَمَرْ
وأنا غارقٌ في دم الأرجوانْ.
-قالت النرجسة:
أيُشبِهُني أحدٌ في صفاء الدموعْ
أيُشْبِهُني أحدٌ في الكتابةِ أو في الحنينْ
أيُشْبِهُني أحدٌ في التجاعيد والهمِّ فو ق الجبينْ
أيُشْبِهُني أحدٌ في الندى مثل رّمانةٍ طازجةْ
في دماء الوريدْ
أيُشْبِهُني شعراء التماثيلِ،
أشعارُهُمْ من قديدْ
وابنُ قيطونَ غازَلَها من بعيدْ
ظلَّ في السرِّ يُهدي إليها الوروْدْ
وبعضَ الرسائلِ تُترك مجهولةً في الصقيعْ
على باب خيمتها عبْر ساعي البريدْ
وتُهملُ ملفوفةً بوَتَدْ
إنني واثقٌ أنها لا تفكُّ الخطوطْ.
- رّبَّما قيل إني أغارُ وفي القلب منّي حَسَدْ
أيشبهني أحدٌ: كنتُ غازلتُها في الطريقْ
ونَدَهْتُ عموم البَلَدْ
إلى ساحةٍ وشَلَفْتُ مناديلها،
وهُمُ ينظرونْ
النقوشُ التي حُفِرتْ في الأساسِ هي رأتني
رأتني جموعُ الرعاة
أُمَ صْهِبُها قطعةً قطعةً، ورأتني الشياهْ
وطار الحمام على سلّمِها ارتمى
زرقةً واخضراراً، وما قال: آه
زاجلاً كان هذا الحمامْ
وهواي الذي في الضلوع هواه.

* * *

إذَنْ يا ابنَ قَيْطون، هات قصيدتك النائمةْ
تعال إلى منبرٍ قبل بدء الصلاة
ليحكم بيني وبينكَ ، جمّعمن الشعراء الكرامْ
ورهْطٌ رواة
وإن لم تثقْ ... فالقُضاة.

* * *

القتيلةُ زيتونةٌ،
أم رماحُ المقابر قد غُرستْ في السؤالْ
القتيلةُ رملٌعلى البحر،
أم ذهبُ الأضرحة
ليس نسمع غير صدى النائحةْ
أو كأني رأيتلِئمن قبلُ يا رغبةً جامحةْ
رّبما في سفوح الجبالْ
وأنا واثقٌ أنّهذا الرذاذ له صلةٌ بالرمالْ
غير أنّالدليل الذي كان بين يديّاختفى
مثل برقٍ ... وظلّالسؤال.

* * *

-فَلْنَقُلْ: عاشقةْ
في ليالي الصَبيبْ
ولنقلْ :حين أغوَتْ ... غَوَتْ في اللهيبْ
ولنقلْ : ساحرة
ولنقل سُحرتْ خلف أحجار وادي الرمالْ
ولنقل – فَرَضاً – إنّها امرأةٌ حاذقة
ولنقل: – صُدفةً –زُحلقتْ رِجْلهُ في الغرامْ
ولنقل إنّها نجمةٌ في السماء واضحة.
)إنّني عاشقٌ جرَّب الذبح والمذبحةْ(
ولنقل – مُهرةٌ جامحة
سئمتْ بَرْد فرشتها،
وتسلّل ينبوعُها دافئاً في الظلامْ
ولنقل – وردةٌ عطشتْ
فرواها النخيلُ ... وخافْ
ولنقُلْ – إنها تُربةٌ شققتها ليالي الجفافْ
ولنقل – غجرٌلملموا نارَهُمْ
حول تلك الضفافْ
ونَسوا جمرةً عُلّقَتْ في ذوائبها البائنة
ولنقل – مثلاً – إنّها امرأةٌ خائنة
طارحَتْني الغرامْ
عندما كان عاشقها في الصلاةْ
وابنُ قيطونَ كان يُهّجّئ بعض رسائلِهِفي الخفاءْ

ما الذي يزعجُ الشعراءْ
ما الذي يزعجُ بعضَ الرواةْ
إذا كانت امرأةً خائنة!!

* * *

-قد يضيعُ كلامُ الرواِقتُدىً
بعد تدجينِهفي المقرّر في الجامعاتْ
أو إعادة إنتاجِهاختصارْ
في اللِجان التي نقّحتْ كُتُبَ المدرسة.
رَّبما لم تكن من دم، إنّما نرجسةْ
سافرتْ حول مرآتِها
وأُ رادُ ما عشقتْ أحَداً
إنّما عشقتْ ذاتها
قرب واحات (أولاد جلاّل) في الفَلَواتْ.
فليكُن
فَليَكُنْ
إنني أحسد الغابة الماطرة
أحسدُ النسر في جَرْجَرَة
أحسد التمر في بسِكِرَةْ
أحسد الرمل، والدود، والعُشبَ في المقبرة-.

الفهارس

فهرس الصور

رقم الصورة	عنوان الصورة	الصفحة
01	مسرحية شهرزاد لالة النسا	105
02	مسرحية شهرزاد لالة النسا	107
03	مسرحية شهرزاد لالة النسا	107
04	الحكواتي الأخير	108
05	الحكواتي الأخير	108
06	حكاية في غناية (مسرحية حيزية)	112
07	حكاية في غناية (مسرحية حيزية)	112
08	حكاية في غناية (مسرحية حيزية)	113
09	محاكمة جحا	122
10	محاكمة جحا	122
11	محاكمة جحا	122
12	حكاية في غناية (مسرحية حيزية)	123
13	حكاية في غناية (مسرحية حيزية)	124
14	حكاية في غناية (مسرحية حيزية)	125
15	حكاية في غناية (مسرحية حيزية)	126
16	حكاية في غناية (مسرحية حيزية)	126
17	الحكواتي الأخير	126
18	الحكواتي الأخير	127
19	الحكواتي الأخير	127
20	الحكواتي الأخير	128
21	حكاية في غناية (مسرحية حيزية)	128
22	حكاية في غناية (مسرحية حيزية)	129
23	حكاية في غناية (مسرحية حيزية)	129
24	حكاية في غناية (مسرحية حيزية)	129
25	حكاية في غناية (مسرحية حيزية)	132
26	حكاية في غناية (مسرحية حيزية)	134

27	حكاية في غناية (مسرحية حيزية)	134
28	حكاية في غناية (مسرحية حيزية)	135
29	حكاية في غناية (مسرحية حيزية)	135
30	مسرحية شهرزاد لالة النسا	136
31	مسرحية شهرزاد لالة النسا	136
32	مسرحية شهرزاد لالة النسا	137
33	محاكمة جحا	142
34	محاكمة جحا	142
35	حكاية في غناية (مسرحية حيزية)	147
36	حكاية في غناية (مسرحية حيزية)	167
37	حكاية في غناية (مسرحية حيزية)	168
38	حكاية في غناية (مسرحية حيزية)	169
39	حكاية في غناية (مسرحية حيزية)	169
40	محاكمة جحا	170
41	محاكمة جحا	171
42	محاكمة جحا	171
43	محاكمة جحا	180
44	محاكمة جحا	180
45	محاكمة جحا	180
46	محاكمة جحا	185
47	محاكمة جحا	185
48	محاكمة جحا	186
49	محاكمة جحا	186
50	محاكمة جحا	186
51	محاكمة جحا	186
52	محاكمة جحا	187
53	محاكمة جحا	187
54	حكاية في غناية (مسرحية حيزية)	188
55	حكاية في غناية (مسرحية حيزية)	188

56	حكاية في غناية (مسرحية حيزية)	188
57	حكاية في غناية (مسرحية حيزية)	188
58	حكاية في غناية (مسرحية حيزية)	189
59	حكاية في غناية (مسرحية حيزية)	189
60	مسرحية شهرزاد لالة النسا	195
61	مسرحية شهرزاد لالة النسا	195
62	مسرحية شهرزاد لالة النسا	195
63	الحكواتي الأخير	196
64	الحكواتي الأخير	196
65	الحكواتي الأخير	196
66	الحكواتي الأخير	196

فهرس الأشكال

رقم الشكل	عنوان الشكل	الصفحة
01	صنافة الوضع	10
02	عملية التخاطب	12
03	مراحل العملية التخاطبية وفواعلها	13
04	المعيار: اختيار استعمال من بين الاستعمالات المتعددة	17
05	أ- الاحتكام للاستعمال ب- الاحتكام للمعيار	18
06	اللسان (اللغة) بين الجانب الوضعي والجانب الخطاب	22
07	الأنظمة أو المركبات الاصطلاحية	30
08	مثلث ريتشارد وأوجدين: مكونات العلامة	33
09	تقسيمات الوظيفة الإرجاعية (أو الوظيفة التعيينة)	35
10	لا محدودية العلامة المسرحية	47
11	الماثول يحيل على المؤول	48
12	تفرع العلامات	48
13	مصدر العلامة	56
14	درجة الخصوصية السيميائية	57
15	القصدية ودرجة وعي الباث	58
16	القنوات المادية والطاقوية التي تستخدم في بث العلامات	59
17	العلامة مع المدلول	59
18	انتاجية الدوال	60
19	الفصل بين العلامة اللفظية والعلامة غير اللفظية	64
20	تعدد الدّلالات ينتج عن تعدد الاستعمالات واختلافها أحيانا وتباينها أحيانا أخرى	72
21	كيفية الموت	94
22	العلامة التراثية في العرض المسرحي	97
23	التشكل الهرمي التراتبي للعلاقة	114
24	الثلاثيات الجديدة أثناء العرض المسرحي	117
25	خصوصية التصنيف لمقولة الفضاء في المسرح من حيث البناء والتشكيل والاستثمار في مسرحية حيزية	131

26	الاتصال في المسرح	156
27	المتفرج شاهدا	156
28	نموذج مبسط للاتصال المسرحي	159
29	أقطاب العملية التواصلية	160
30	تعدد البواث وتعدد المتلقين وتتعدد الرسائل	162
31	عملية تفاعل التلقي في المسرح	164
32	العلاقة بين عالم الواقع وعالم المسرح	176
33	الوظيفة التواصلية للحركة	181
34	علاقة التكامل بين الإيماءات واللفظ	190

فهرس المحتويات

المقدمة: .....أ

الفصل التمهيدي: المدخل الاصطلاحي

1-الاستعمال: دراسة في المصطلح.....8
1-1-مفهوم الاستعمال لغة: 8
1-2-الوضع والاستعمال 9
1-3-الاستعمال بما هو استخدام: emploi 14
1-4-الاستعمال والمعيار 16
1-5-شروط الاستعمال 20
1-6-المفهوم الإجرائي لمصطلح الاستعمال 23
2-التوظيف والنقل.....23
3- نظرية العلامة.....25
3-1- العلامة: المصطلح والمفهوم.....26
3-2- Signe بين العلامة والدليل.....27
3-3- نظرية العلامة بين القدامى والمحدثين.....29
3-3-1- العلامة: سوسير وابن سيناء والشريف الجرجاني.....30
3-3-2- العلامة بين ريتشاردز وأوجدن والآمدي.....32
3-3-3- العلامة: بيرس.....36
3-3-4موريس.....41
3-3-5- تعريف إجرائي للعلامة.....44
4- العلامة في المسرح 44
4-1-علامة مستقلة.....44
4-2-التسويم المسرحي.....46
4-3- صنافة العلامة 47
4-3-1-تصنيف بيرس.....47
4-3-2-تصنيف أمبرتو إيكو 55
4-3-3- تصنيف كاوزان 62
5-التراث والعلامة التراثية. 65
5-1- التراث لغة 65
5-2- اصطلاحا 65
5-3- التراث والثقافة.....67
خلاصة: استعمال العلامة التراثية في المسرح.....71

الفصل الثاني: العلامة في العرض المسرحي بين سلطة التشكيل وسلطة القراءة

1- المسرح بين أدبية النص ومسرحانية العرض 75
1-1-في مفهوم العرض المسرحي.....75
1-2-في مفهوم النص وعلاقته بالمتلقي 76
2- عتبة على عتبات العروض المسرحية 80
2-1- صناعة العنوان 81
2-2- مستويات تشكيل العنوان 82
2-2-1-البنية اللفظية أو التماسك النحوي 82
2-2-2-البنية المعنوية والتماسك الدلالي 84
2-3-وظائف العنوان.....85
2-4-العنونة التراثية والشخصيات التراثية 87
2-4-1-شخصية شهرزاد 87
2-4-2-شخصية الحكواتي 88
2-4-3-شخصية جحا 90
2-4-4-شخصية حيزية.....93
3-العلامة التراثية في المسرح وآليات استثمارها.....96
3-1-بناء الشخصية التراثية في العروض المسرحية بين التعريف والتحويل 97
3-1-1-الشخصية بين البقاء والموت 98
3-1-2-شخصية جحا: بين الحقيقة والواقع.....100
-3-1-3شخصية شهرزاد بين الماضي والحاضر 105
3-1-4-شخصية الحكواتي بين الأول والأخير 107
3-1-5-شخصية حيزية بين شعرية الحكي وشاعرية الغناء:امتداد الماضي في الحاضر 111
3-2-الممثل بوصفه علامة وحامل للعلامات.....115
3-2-1-العلامات التراثية البصرية 117
3-2-1-1-اللباس كعلامة تراثية فعلية 117
3-2-1-2-الفضاء المسرحي كعلامة تراثية (الديكور) 130
3-2-2-العلامات التراثية السمعية 139
3-2-2-1-العلامات التراثية القولية.....139
3-2-2-2-الموسيقى كعلامة تراثية إدراكية 146

الفصل الثالث: الاتصال المسرحي وبلاغة التلقي

1-الأصوات الأربع في الاتصال المسرحي 151
1-1-هل يسمح المسرح بالاتصال؟ بين التواصل وعدم التواصل.....151
1-2-نحو نموذج للاتصال المسرحي.....154
2-شعريّة الحوار المسرحي 165

2-1- الملفوظ والتلفظ 165
2-2- التلفظ المسرحي.....166
3-وضعية الكلام في المسرح 172
3-1-الحوار والمونولوج.....173
3-1-1-الحوار 173
3-1-2-المونولوغ..... 174
3-2-الكلام والفعل.....175
4-مقام الكلام 177
4-1-المحادثة في المسرح..... 179
4-1-1-الحركة عنصر اتصال 179
4-1-2-الصلات بين الحركة والكلام: مرافقة، تعويض، تكامل..... 184
4-1-3الألوان عنصر اتصال: ظهور الألوان وحضورها في المحادثة 193
الخاتمة:..... 199
قائمة المصادر والمراجع.....207
الملحق رقم01:..... 215
الملحق رقم02:..... 217
فهرس الصور 224
فهرس الأشكال..... 227
فهرس المحتويات 229