الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي — كلية الآداب واللغات

جامعة الحاج لخضر –باتنة- — قسم اللغة العربية وآدابها

سيميائية العلامة في المسرح الجزائري مسرحية "أدباء المظهر" لـ: رضا حوحو أنموذجا

مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي تخصص: أدب عربي حديث

إعداد الطالبة: — إشراف الدكتور:

ربعية رويقي — صالح لمباركية

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة	الصفة
د.عبد الرزاق بن السبع	أستاذ محاضر	باتنـــــــــة	رئيسا
د.صالح لمباركية	أستاذ محاضر	باتنـــــــــة	مشرفا ومقررا
د.محمد منصوري	أستاذ التعليم العالي	باتنـــــــــة	مناقشا
د.عقاب بلخير	أستاذ محاضر	المسيلـــــــة	مناقشا

السنة الجامعية 1431-1432هـ / 2010-2011م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمـــــة

من المتعارف عليه أن الجزائر لم تعرف من قبل العصر الحديث، كغيرها من البلاد العربية الأخرى، إلا أشكال بدائية للمسرح، وكان أقرب هذه الأشكال إلى فن الدراما لعبة (القراقوز) التي كانت منتشرة في مختلف البلاد غداة الاحتلال الفرنسي للجزائر، وقد بدأت تظهر ملامح المسرح في الجزائر الحقة بعد الحرب العالمية الثانية، حيث لعب هذا الفن دورا هاما في نشر الوعي السياسي والثقافي والاجتماعي ومحاربة الكثير من الآفات الاجتماعية والخرافات التي علقت بحياة الجزائريين نتيجة سياسة فرنسا الحقيرة الرامية إلى القضاء على المقومات الإسلامية، وقد برع في هذه الفترة كتاب جزائريون أبدعوا في هذا الفن، من أمثالهم الشهيد **أحمد رضا حوحو** صاحب المسرحيات التاريخية والاجتماعية وغيرها ...

ومن أهم المسرحيات التي أولينا الدراسة بها، مسرحية "**أبناء المظهر**" مطبقين عليها المنهج السيميائي لأنه الأنسب لتحليل النصوص بنوعيها سواء النثرية أو الشعرية، وما استدعاني لهذه الدراسة سوى اهتمامي بالأدب الجزائري على أشكاله المختلفة، لاسيما معظم الكتاب الجزائيين انصرفوا إلى دراسة آداب الأمم الأخرى، وأهملوا أدبهم الزاخر بكل معاني الحياة النابع من أمة عانت كل ويلات الدهر مدافعة عن استمراريتها في الحياة بعزة وكرامة.

ومن هنا أعتبر بحثي هذا محاولة إكمال ما بدأه الكتاب في مجال الدراسات الحديثة الخاصة بالأدب الجزائري، وعلى ضوء هذا ضبطت خطة البحث بشكل نهائي، وجعلتها موزعة على النحو التالي:

- مدخل نظري: السيميائية المنهج والإجراء.
- الفصل الأول: المسرح الجزائري وتطوره.
- الفصل الثاني: سيميائية النص المسرحي.
- الفصل الثالث: سيمياء الفضاء المسرحي.
- الفصل الرابع: سيميائية الحدث المسرحي.
- الفصل الخامس: لغة المسرحية ودلالتها.
- خاتمة

وإتماما للبحث رأيت من المفيد أن أتبعه بملحق يتضمن المسرحية المعنية بالدراسة "أدباء المظهر" كمصدر يستفيد منه القارئ في ما بعد.

وبالنسبة للمدخل النظري، قدمت عرضا تاريخيا للمنهج السيميائي باعتباره منهج حديث له أسس وركائز بني عليها ثم تحدثت عن أهم رواده، وكان غرضي من هذا العرض العام للسيمياء هو تبيين أنواع العلامات ودلالتها اللغوية.

أما الفصل الأول فقد تطرقت فيه إلى الحديث عن نشأة المسرح الجزائري وتطوره عبر عدة مراحل تاريخية، وأهم موضوعاته ورواده، الذين أسسوا له مبادئه الفنية التي يقوم عليها، مع ذكر نبذة تاريخية عن حياة الشهيد "**رضا حوحو**" مبرزة أهم أعماله المسرحية.

وتتبعت في الفصل الثاني سيميائية النص المسرحي من خلال دراسة العنوان ودلالته اللغوية، واستنتاج أنواع العلامات الواردة في النص المسرحي، كذلك ركزت الحديث عن سيميائية الشخصيات باعتبارها علامات مفسرة في النص.

وحاولت في الفصل الثالث دراسة الفضاء المسرحي بنوعيه الفضاء المكاني والزماني ودلالتهما في المسرحية.

وانصرف اهتمامي في الفصل الرابع إلى سيمياء الحدث في مسرحية "**أدباء المظهر**" عن طريق تحديد مفهوم المصطلح، وذكر أقسامه.

أما في الفصل الخامس والأخير تناولت لغة المسرحية ودلالتها وأهم مستوياتها اللغوية، وكان غرضي من هذا العرض إبراز سيميائية العلامة من خلال مسرحية "**أدباء المظهر**".

وفي الخاتمة، لخصت أهم النتائج التي توصلت إليها، وهي نتائج تشجع على الاهتمام بدراسة الأدب الجزائري وتطبيق المناهج الحديثة عليه، وما أريد أن أشير إليه في هذا البحث أن هناك بعض الصعوبات إعترضتني ومتمثلة خاصة في ندرة الدراسات التي تناولت المسرح الجزائري وقاربته مقاربة تطبيقية بمناهج النقد الحديثة، إلى جانب اعتبار المنهج لا زال يعتبر غامضا على الأقل في الجانب التطبيقي.

ولعل أهم المراجع التي اعتمدت عليها واستفدت منها كتاب المسرح في الجزائر - النشأة والرواد- للدكتور صالح لمباركية وكتاب بوعلام رمضاني "المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر"، وكذلك كتاب أبو الحسن سلام "سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض"، وكتاب أحمد منور "مسرحة الفرجة والنضال".

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أقدم جزيل الشكر والتقدير لكل من ساهم ووقف معي لإتمام هذا العمل من قريب أو من بعيد وأخص بالذكر الأستاذ المشرف "**صالح لمباركية**" الذي مهد لنا الطريق ووضع ثقته فينا ولم يدخر جهدا في سبيل تذليل الصعاب في وجوهنا، وأيضا الشكر الموصول لأعضاء لجنة المناقشة الذين ساهموا في ضبط هذه المذكرة، ولا أنسى الأساتذة الكرام وزملائي الطلبة وعمال المكتبة لكل هؤلاء جزيل الشكر، والله الموفق إلى سواء السبيل والمستعان.

مدخل نظري

السيميائية المنهج والإجراء

01 - الدلالة والمصطلح.

02- الأصول المعرفية والفلسفية.

03- الأصول اللسانية للسيميائية.

04- أنواع العلامات.

05- الاتجاهات السيميائية المعاصرة.

لقد ظلت النظرية النقدية لدى الغرب تتأرجح بين ثنائيتي الداخل والخارج من أجل تحقيق الموضوعية العلمية في مقارنة النصوص الأدبية خاصة بعدما سعى النقـاد إلـى الخروج بالنص الأدبي من ضيق المناهج السياقية (التاريخي، النفسي، المنهجي) التي تربع من خلالها المؤلف على عرش السلطة إلى رحابة الفكر النقدي الحداثي، ليكون مشـروع الحداثة ممثلا في البنيوية وما تبعها من مناهج الثورة النقدية التي أزاحت مركزية المؤلف وأعلنت سلطة النص، في إطار ما سمي بعلمنة الأدب وجعله أكثر موضوعية الأمر الذي دفع النقاد إلى استثمار علوم اللسان من أجل مقاربة النص الإبداعي قصد الوقوف علـى قوانين العمل الأدبي ومن ثم القبض على أدبيته القابعة وراء النسق اللغوي للـنص، هـذا الأخير الذي غدا نظاما علاماتيا إشاريا مع السيميائية، وهو ما عـرف بعلـم العلامـات ودرس دراسة منظمة منتظمة في ظلها لذلك فالسيميائية كمنهج نقدي لا تختلف في كثيـر من منطلقاتها عن البنيوية، وطروحاتها وكيف لا وقد تمخضت على أيدي البنيويين أنفسهم (كسوسير ورولان بارت).

وكما هو جلي فإن السيميائية استقطبت العديد من النقاد والباحثين فـأقبلوا عليهـا ينظرون ويطبقون لما وجدوا في هذا المنهج مـن حريـة التحليـل والتأويـل والفهـم. -لذلك سنحاول- في هذا المدخل النظري أن نقف عند السيميائية –لنعرف بهـا كمـنهج نقدي- وبأبرز مدارسها واتجاهاتها، مع العودة إلى الفكر المعرفي والفلسفي القابع خلفهـا لتصل إلى أهم آلياتها الإجرائية حتى تكون لنا منارة نهتدي بها فـي الجانـب التطبيقـي للمدرسة.

1- الدلالة والمصطلح:

لاشك أننا إذا أردنا أن نبحث في ماهية أي مصطلح غربي يجـب الرجـوع إلـى أصله، لنقف بذلك على أبعاده الحقيقية والتاريخية، فكلمة **سيميولوجيا «آتية من الأصـل اليوناني Sémeion الذي يعني العلامة وLogos الذي يعني الخطاب والـذي نجـده مستعملا في كلمات من مثل Sociologie علم الاجتماع وThéologie علم الأديـان (اللاهوت) وBiologie علم الأحياء وZoolorgie علم الحيوان... وبامتداد أكبر كلمة Logos تعني العلم، الذي يصبح تعريف السـيميولوجيا علـى النحـو الآتـي: علـم العلامات»**[1].

وتتحدد السيميائية بدراسة العلامات واستعمالاتها، ودراستها تتضمن كيفية استعمال الكلمات وأصواتها فضلا عن الإشارات وأنظمة الاتصال.

وكأي مصطلح نقدي شهدت السيميائية Semiology تعددا في الترجمة مردة إلى تعدد فهم المصطلح واحتوائه ضمن مدرسة معينة لذلك وجـدناها ترجمـت إلـى: **علـم العلامة، علم الإشارة، السيميولوجيا، السيميوطويقا، علم الدلالة، علم المعنى**... وغيرها من المصطلحات التي تصب كلها في إطار هذا المنهج الذي يبحـث فـي نظـام الـنص العلاماتي للقبض على المعنى، وإذا أردنا أن نجد تعريفا دقيقا للسيميائية فإننا سنصـطدم بكم هائل من حدود وتعاريف، فقد أصبح مصطلح السيميائية أكثر اتساعا واستخداما فـي نهاية القرن السابع عشر بداية من الفيلسوف "**جون لوك**" ويمكن ذكر كتاب له عام 1690 بعنوان "**مقال حول الفهم البشري**" وقد استعمل "**لوك**" -يقول مبارك حنـون- **مصـطلح سيميوطيقا Semiotics** ليعني به: «**العلم الذي يهتم بدراسة الطـرق والوسـائط التـي يحصل من خلالها على معرفة نظام الفلسفة والأخلاق وتوصيل معرفتهما، ويكمن هدف**

1 - توسان برنار: ما هي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، ط 02، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000، ص 09.

هذا العلم في الاهتمام بطبيعة الدلائل التي يستعملها العقل بغية فهـم الأشـياء أو نقـل معرفته إلى الآخرين»[1].

كما يعرفها بأنها "**معرفة العلامات**"، ثم تبلور المصلح وأخذ مداه الواسع على يد كل مـن **سوسـير '(1857-1914) (Ferdinand de Saussure)** وبيـرس **(1839-1914م) (C.S.pierce)** الذي يرى أن السيميوطيقا «**هي نظرية العلامـات والنظريـة العامة للتمثل»، «ومن هنا فقد كانت كتابات بيرس علاماتية منوعة تنوع الموضـوعات المذكورة»**[2]، ليوسع بذلك مفهوم العلامة حتى تشمل الحقول المعرفية المختلفـة منـاحي الحياة وتتعدى الأنموذج اللغوي الذي يطرحه **دي سوسـير** كالرياضـيات والميتفايزيقيـا والكيمياء والفلك وعلم النفس وعلم الأصوات وغيرها...

كل ذلك قصد أن يضخّم دور المنطق حسب تعبير بيرس اسما آخـر للسـيميائيات بوصفها نظرية شكلية للعلامات، قوامها جملة القوانين التـي تـنظم العلامـات، يكـون مجموعها لغة معينة في علاقة مع الفكر.

أما "دي سوسير" فيعد المؤسس الأول للسيميائية الحديثة بعدما تنبـأ بمـيلاد علـم العلامات أطلق عليه اسم "**السيميولوجيا**" "Sémiologie" حيث قال: «**اللغة نظـام مـن العلامات التي تعبر عن أفكار، ومن هذه الناحية فهي مماثلة للكتابـة وأبجديـة الصـم والبكم والطقوس الرمزية /.../، ورغم هذه المماثلة تبقى اللغة أهم الأنظمة ولذلك يمكن أن نؤسس علما يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية وسنطلق عليه اسم علـم العلامات أو السيميولوجيا، وسوف يكون علم اللغة قسما من السيميولوجيا»**[3].

إلا أن "**رولان بـارت**" **R. Barthes (1967)** أتى ليقلب هذا الطرح السوسـيري فهو يرى أن علم اللغة ليس جزء ولو مفضّلا من علم السيميائية، ولكن الجـ ـ ـ ـزء هو

1 - ميشال آريفيه وآخرون: السيميائية أصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، تق: عز الدين المناصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص 22.

2 - منذر عياشي: العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، ط01،بيروت،لبنان،الدار البيضاء، 2004، ص 15.

3 - المرجع السابق: ص 29.

السيميائية باعتباره فرعا من علم اللغة، ولقد أدت هذه الدعوة إلى هيمنة العلامة اللغوية أو كما يسميها فاضل ثامر "**إمبراطورية العلامة**"، والأنموذج العلامي اللغوي على مختلف حقول العلم والمعرفة، ومن المنظور تبقى الفاعلية الإسبانية، أو الذات بوصفها فاعلا مهمشة لصالح هيمنة النسق أو البنية اللاواعية على حياة الأنساق كما هو في البنيوية وبهذا **فالسيميائية المحايثة** تنحي المعنى البنيوي في مقاربة النصوص من جهة نظر السيميائية.

يظهر لنا من خلال الإطار العام لدلالة المصطلح أن **السيميائية** تعنى بدراسة العلامة في بعديها اللغوي وغير اللغوي دراسة منظمة ومنتظمة.

وأما إذا أردنا العودة إلى تراثنا العربي وحاولنا أن نجد ظلال المنهج السيميائي فإننا سنضع أيدينا على كثير من الجهود العربية التي تناولت المصطلح ومشتقاته، فمعاجم اللغة العربية تشير إلى أن لفظة «**سيمياء مشتقة من الفعل (سوم) وهي العلامة التي يعرف بها الخير والشر**»[1]، ولقد وردت مادة الفعل (**سوم**) في القرآن خمس عشرة مرة ما بين: **سيماهم، مسومة، مسومين... وغيرها.**

كقوله تعالى: «**عَلَى الأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلاًّ بِسِيمَاهُمْ**»[2]، **وقوله أيضا: «وَنَادَى أَصْحَابُ الأَعْرَافِ رِجَالاً يَعْرِفُونَهُمْ بِسِيمَاهُمْ قَالُواْ مَا أَغْنَى عَنكُمْ جَمْعُكُمْ وَمَا كُنتُمْ تَسْتَكْبِرُونَ (48)»**[3]، وكقوله عز وجل: « **زُيِّنَ لِلناسِ حُب الشهَوَاتِ مِنَ النسَاءِ وَالبَنِينَ وَالقَنَاطِيرِ المُقَنْطَرَةِ مِنَ الذهَبِ وَالفِضةِ وَالخَيْلِ المُسَومَةِ وَالأَنْعَامِ وَالحَرْثِ** »[4].

وقد ذكر **ابن خلدون** في **مقدمته** مصطلح **السيمياء** فجعله مقابلا دلاليا لعلم **أسرار الحروف** وذلك في قوله: «**وهو المسمى لهذا العهد بالسيمياء، نقل وضعه من الطلسمات**

1 - ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، مادة (سوم)، م01، 1997.

2 - سورة الأعراف: الآية (46).

3 - سورة الأعراف: الآية (48).

4 - سورة آل عمران: الآية (14).

إلى اصطلاح أهل التصوف من المتصوفة... فحدث لذلك علم أسرار الحروف، وهو من تفاريع علم السيمياء، لا يوقف موضوعه ولا تحاط بالعدد مسائله»[1].

ويؤكد العديد من الباحثين أن لفظة (**سيمياء**) استخدمت في الأصل للإشارة إلى معاني السحر، وقد أطلقت على علم الطلاسم بصورة عامة، لتستعمل هذه اللفظة من طرف المتصوفة وغلاتهم وتصبح بذلك علما مباحا للدراسة والممارسة لأهل التّقى من المسلمين[2].

والحقيقة أن الكثير من الدراسات تشير إلى أن لفظة (**السيمياء**) لها أصل مشترك بين لغات عديدة، كاشتراكها ما بين اللغة العربية والسريانية واليونانية والعربية، ويمكن افتراض أصل سام لها، ولوجود جذور الكلمة في المعاجم العربية التأسيسة الأولى أمكن القول أن الأصل الأول للفظة **السيمياء** عربي، فضلا عن ورودها في القرآن الكريم وشيوع استخدامها عند العرب القدامى، وإن كان المفهوم الحداثي لها مختلفا في بعض جزئياته عن نظيره القديم[3].

وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى أن احتفاء الباحثين العرب بالسيمياء بلغ بهم حد الحفر في أعماق التراث العربي؛ ليجدوا الدراسات والنظريات المختلفة التي تصب في جوهرها ضمن السيمياء أو علم العلامة، ولعل من أوائل هؤلاء الباحثين **عادل فاخوري** الذي تناول هذه المسألة بشيء من التفصيل والدقة، ليصل إلى خلاصة مفادها أن العرب تأثروا بالمدرستين: المشائية والرواقية، في مجال علم الدلالة (**الفرابي وابن سينا**) وأن السيميائية قد وجدت في علوم المناظرة والأصول، والتفسير والنقد، وهي تعود إما إلى حقل المنطق أو إلى حقل البيان، فالدلالة عند العرب القدامى تتناول اللفظة والأثر النفسي أي ما يسمى بالصورة الذهنية والأمر الخارجي، أما الكتابة فهي تؤخذ بعين الاعتبار إذ أنها دالة على الألفاظ، لكن دورها هذا ليس ضروريا عند ابن سينا خلافا لأرسطو، وابن

---

1 - عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، ط03، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، م01، 1967، ص 936.

2 - محمد سالم سعد الله: مملكة النص (التحليل السيميائي للنقد البلاغي الجرجاني نموذجا)، ط01، دار الكتاب العالمي عمان، الأردن، 2007، ص 08.

3 - المرجع نفسه، ص 08.

سينا لا يستثني الأمر الخارجي من العلامة اللفظية، وهو ما يعرف في السيمياء الحديثة **بالمرجع "referent"**، «وقد خاص فاخوري إلى القول أن المساهمة التي قدمها المناطقة والأصوليون والبلاغيون العرب مساهمة مهمة في علم الدلالة انطلاقا من المفاهيم اليونانية وقد كانت محصورة ضمن، إطار الدلاة اللفظية وتوصل العرب إلى تعميم مجال أبحاث الدلالة على كل أصناف **العلامات** ومن الواضح أنهم اعتمدوا الدلالة اللفظية نموذجا أساسيا، كذلك فأقسام العلامة عند العرب قريبة من تقسيم بيرس» [1].

ومجمل القول فيما تقدم، أن السيمياء لها مفاهيم ومجالات متعددة وجدت ضمنها لدى العرب القدامى، حيث وجدناها تلتصق مرة بعلوم السحر والطلسمات، وتارة أخرى تلتصق بعلم الدلالة وطورا آخر وجدناها في حقل المنطق والتفسير والتأويل وغيرها من الحقول التي احتوت السيمياء بمدلولات لا تختلف كثيرا عنها في الحقول المعاصرة ولكن السيميائيات القديمة سواء عند العرب أو غيرهم ظلت معتمة المعالم من حيث المفاهيم حتى جاء الرواد المعاصرون ليثبتوا هذا العلم ويؤسسوا له وعلى رأس هؤلاء (**دي سوسير، وشارل بيرس**)، كما سبق وأن قدم لذلك.

«**ولهذا يمكن القول إن العلامات هي أداتنا المثلى، بل أداتنا الوحيدة في تنظيم التجربة وتبين موقعنا داخل كون لا يرحم، فنحن لا نستعمل العلامات كبدائل لوقائع لكي نتمكن من التحكم فيها فحسب، إنها تستعمل أيضا من أجل تحديد وجود هذه الوقائع**»[2].

2- الأصول المعرفية للسيميائية:

إن الإحاطة بأي منهج أو نظرية، بل واستيعابهما واحتوائهما لا يتم إلا بالعودة إلى الأسس المعرفية والفلسفية القابعة خلف المنهج والكشف عن أهم تصوراتها ورؤاها، وهذا لأننا ندرك تمام اليقين أن المنهج **–أو النظرية-** لا يوجد بمعزل عن تلك المؤثرات الفلسفية والمعرفية، بل إنها للفظه محملا بكل محمولاتها وإيديولوجياتها، لذلك رأينا أن من

1 - ميشال آريفيه وآخرون: السيميائية أصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، ص 25.

2 - سعيد بنكراد: السيميائية (مفاهيمها وتطبيقاتها)، ط02، دار الحوار، سوريا، 2005، ص 43.

الضرورة ونحن نتحدث عن السيميائية أن نعود إلى تلك الأصول حتى نتمكن من فهم المنهج فهما يتيح لنا إمكانية التعامل معه بوضوح..

03- الأصول الفلسفية للسيميائية:

لاشك أن المتتبع لتاريخ تطور الدرس السيميائي يدرك أن البوادر الأولى لمفردات هذا العلم، قبل أن يصير علما مقننا، كانت معرفة عامة ومشتركة بين جميع الأمم، وذلك لكون العلامة بمفهومها الواسع تمثل رمزا لكل أشكال الحياة والتواصل بين بني البشر بيد أننا إذا أردنا أن نضع أيدينا بدقة على الجهود الفكرية السباقة في هذا المجال، فلابد أن نقول إن الفلسفة اليونانية هي صاحبة الصدارة فيما وصل إلينا، وقد كان هدفها أنا ذاك «**تصنيف علامات الفكر لتوجيهها في منطق فلسفي شامل: السيميوطيقا القديمة تنتمي إلى جرد مدلولات الفكر**»[1]، وهذا ما يؤكده الارتباط الواضح بين تطور مفهوم العلامة والتدرج المنطقي التسلسلي للوعي الجمعي ومظاهر الكون وقوانينه باعتباره منظومة علاماتية، والذي يتبلور مع ظهور المدرسة الشكلية -ما بعد الفلسفة اليونانية- وكان غرضها التشكيك في المعرفة على يد الفيلسوف **أنيسيد يموس Anesidemus** في القرن الأول قبل الميلاد، حيث عمل على تصنيف العلامات المختلفة في عشر صيغ مرتبطة ارتباطا وثيقا بدراسة الطب[2].

ثم تطورت الرؤية العلامية على يد الطبيب (**إمبريكوس Empiricus**) في القرن الثاني الميلادي إذ صنف العلامات المستترة، أما (**جالينوس Galenos**) «فقد ميز بين العلامات العامة والعلامات الخاصة التي تشير إلى شيء محدد في القرن نفسه، وهاته المرحلة بالذات يمكن أن تفسر لنا سبب ارتباط التحليل السيميائي الحديث بعلم الطب في اعتبار الأعراض المرضية علامات على نوع المرض وسببه» [3].

---

1 - توسان برنار: ما هي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، ص 37.

2 - فريال غزول: "مدخل استهلالي"، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، ط01، دار إلياس العصرية، القاهرة، مصر، 1986، ص ص 14-15.

3 - محمد سالم سعد الله: مملكة النص (التحليل السيميائي للنقد البلاغي الجرجاني نموذجا)، ص 14.

أما القرن الثالث الميلادي فقد شهد ظهور الفلسفة الرواقية ويعدّ الرواقيون أول من تكلم عن وجهي العلامة Sign ومنها **الدال/ المدلول** كما حددها سوسير فيما بعد، أما المرحلة اللاحقة فتمثلت في إشارات القديس (**أوغسطين Augustine**) **(354-430م)** الذي يعتبر حسب (**إيكو Eco**) **«أول من طرح السؤال ماذا يعني أن نفسر أو نؤول؟ هكذا راح يشكل نظرية التأويل النصي (تأويل النصوص المقدسة)»**[1]، وقد حاول (**أوغسطين**) أن يمزج العلامات بالأشكال المتنوعة، لا عن طريق الكلمات وحدها، وتبدو أهميته من حيث تأكيد إطار التواصل عن معالجته لموضوع العلامة وتنوعاتها، ليصبح مصطلح **السيميائية** أكثر اتساعا وانتشارا واستخداما في نهاية القرن السابع عشر ميلادي على يد الفيلسوف الإنجليزي (**جون لوك J.Look**) ثم تبلور المصطلح وأخذ مداه الواسع على يد العالم اللغوي (**سوسير F.Du Saussure**) **(1857-1914)** ومن جاء بعده،ومع كل ذلك يمكن القول إن: «**هذه الجذور السيميائية التي احتضنتها مجالات معرفية عدة بقيت معزولة عن بعضها البعض ومفتقرة إلى أبنية نظرية تؤطرها كلها، أو تعيد تماسكها، إذ بقيت عاجزة عن بناء كيان تصوري ونسيج نظري مستقل تجعل منها علما قائما**»[2].

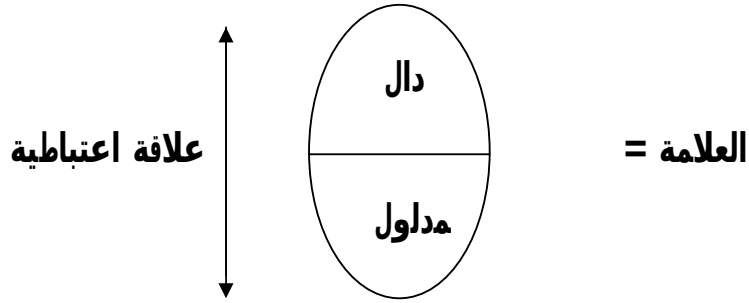
3- الأصول اللسانية للسيميائية:

إذا تحدثنا عن الأصول اللسانية للسيميائية فلا مناص من الحديث عن رائد اللسانيات العام (**فرديناند دي سوسير**) الذي يعتبر بدوره الأصل اللساني للسيميائية وخاصة الذي يعتبر بدوره الأصل اللساني للسيميائية، وخاصة إذا استحضرنا تعريفه للغة في كتابه محاضرات في اللسانيات العامة، حيث يقول: «**ما دامت اللغة منظومة من العلامات التي تعبر عن فكر ما، فإنها هنا تشبه الكتابة وأبجدية الصم والبكم، والطقوس الرمزية، وضروب المجاملة والإشارات العسكرية...الخ، إنها وحسب أهم هذه**

1 - ميشال آريفيه وآخرون: السيميائية أصولها وقواعدها، ص 22.

2 - بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ط01، دار الفجر، الجزائر، 2006، ص 114.

المنظومات على الإطلاق»[1]، لقد تنبأ سوسير لهذا العلم الذي سيكون أشمل وأعم من علم اللغة، وكما هو ملاحظ فإن **سوسير** جعل حد اللغة نظاما من العلامات، وقد فصل في كتابه مفهوم العلامة وقلب الطرح القديم لها، حيث كانت تعتبر مشيرا إلى شيء في الواقع لا غير، ليجعل من العلامة عنصرا مكونا من إتحاد صورة سمعية سماها **دالا** Signi fiant وصورة ذهنية سماها **مدلولا** Signifié وهما للعلامة كوجهي العملة الواحدة تربطهما علاقة اعتباطية.

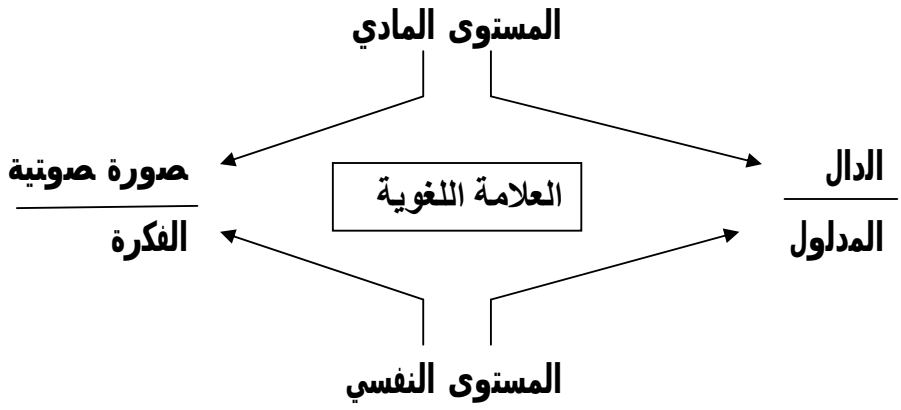


وبهذا تغدو العلامة لدى سوسير كيانا ثنائيا يتكون من الدال والمدلول، الدال يقابل الصورة الصوتية (**الحسية**) أي مجموعة الأصوات المنطوقة، أما المدلول فيقابل (**الفكرة**) أو المحتوى الذهني للدال، وكلاهما يحوي طبيعة نفسية.

وقد ميز سوسير بين صورة الكلمة ومفهومها لا بين الاسم والمسمى، وميز داخل العلامة بين مستويين النفسي والمادي، النفسي هو حصول الصورة السمعية والمفهوم المادي وجود الصوت أي الشكل الخارجي ويمكن توضيح ذلك على النحو الآتي:[2]

1 -فرديناند دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، تر: غازي مجيد النص، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986، ص 27.

2 - محمد سالم سعد الله: مملكة النص، ص 18.



والملاحظ أن **سوسير** في هذا التصور يختلف عند **بيرس** الذي عدّ العلامة كيانـا ثلاثي المبنى يتكون من المصورة (**الدال**) والمفسرة (**المدلول**) والموضوع ليجعل مفهـوم العلامة أوسع مما جاء به سوسير، وأخرجها من حيزهـا اللغـوي الضـيق إلـى كافـة التمظهرات الكونية على أنها أنظمة علاماتية.

كما تجدر بنا الإشارة هنا إلى ما جاء به (**إيميل بنفنيستE.B**) في كتابـه "**طبيعـة العلامة اللغوية**"الذي نجده موافقا لسوسير في إشاراته للنظرية اللغويـة مـع الاخـتلاف الواضح معه عند طرحه لمفهوم العلامة حيث يقول: **«أعتقد أن سوسير خانته الصـلابة والتناسق لدى معالجتها وهي أن الاعتباط يقع بين العلامة (دالا ومدلولا) والشيء الذي تعنيه وليس بين الدال والمدلول»**[1]، إنما العلاقة بين طرفي العلامة علاقة ضرورية وقد اقتصرت في تناولنا أصول سوسير اللسانية التي كان لها بعد ذلك الصدى فـي تأسـيس النظرية السيميائية على بعض الأجزاء المفاهيمية للعلامة تاركين التفصيل لعنصر أنـواع العلامات.

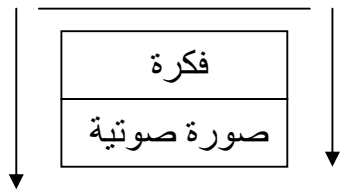
ومما تبنته السيميائية من نظرية سوسير اللسانية لتلك المصطلحات التي جاء بهـا في معرض حديثه عن الثنائيات التعارضية منها: **الحضور، الغيـاب، الواقـع، الخيـال، مفهوم النسق أو البنية Structure، مبدأ المحايثة...** وغيرها من المصطلحات التـي صارت من أهم مكونات السيميائية خاصة في مقاربتها للنصوص الأدبية.

1 - عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، ط02، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1996م، ص 76.

4- أنواع العلامات:

بما أن موضوع السيميائية هو العلامة في حد ذاتها، فمن الجدير بنا أن نقف عند العلامة ونفصل القول فيها عند منظري السيميائية من حيث الماهية والمفهوم لنصل إلى أنواعها.

من الضروري ونحن نقف عند ماهية العلامة، أن نعود إلى الأب الأول للدرس اللغوي الحديث وأبرز من تناول قضية العلامات، إنه **دي سوسير**، فكما أشرنا آنفا فإن سوسير يحدد **العلامة** على أنها تتكون من **دال ومدلول** يمثل الدال الشكل الذي تتخذه العلامة، **والمدلول** حينما أكد أن العلامة اللسانية ليست صلة بين شيء واسم، ولكنه بين مفهوم (**مدلول**) وطراز صوتي (**دال**)، وليس النموذج الصوتي صوتا، لأن الصوت محسوس، الطراز الصوتي هو الانطباع النفسي الذي يولده الصوت عند المستمع، كما يصله بمعطى عبر أحاسيسه، ولا يمكن تسمية الطراز الصوتي عنصرا (ماديا) إلا بمعنى أنه يمثل انطباعاتنا الحسية، وبذلك يمكن التمييز بين الطراز الصوتي والعنصر الآخر المرتبط به في الإشارة اللسانية، وهذا العنصر الآخر هو عامة أكثر تجريدا، هو المفهوم[1]، من هذا المنطلق أمكننا القول إن العلامة لدى سوسير **«هي نتاج عملية نفسية»**[2]، ويمكننا التعبير عن كيان العلامة عنده بالرسم الآتي:



وبهذا يتجلى لنا بصورة واضحة أن سوسير قد أهمل عنصر المرجع الخارجي -الشيء المادي في الواقع- في تحديده لماهية العلامة، الأمر الذي جعل الدارسون بعده يختلفون في تحديدهم للعلاقة القائمة بين المدلول والمرجع، وهل هذا الأخير باعتباره

1 - دانيال تشاندلير: أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، ط01، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، 2008 ص ص 46-47.

2 - سيزا قاسم: مدخل إلى السيميوطيقا (مقالات مترجمة ودراسات)، دار إلياس العصرية، القاهرة، مصر، ص19.

التجسيد المادي للصورة الذهنية في الواقع يمثل أحد عناصر العلامة أم هو عنصر مستقل عنها؟ ولمعالجة هذا الطرح انقسم النقاد إلى طرفين وسط تحديد مفهوم العلامة.

فالذين أهملوا المرجع لم يعتبروه أحد أبعاد العلامة بل هو عنصر خـارج عنهـا مثلهم (دي سوسير وستيفين وأمبرتو إيكو).

أما ريتشاردز وأوغدن فقد مثلا الاتجاه الذي لم يفصل بين المرجع والعلامة وذلك من خلال كتابهما "**معنى المعنى**" **(1923م)، حيث اعتبرا العلامة هي تلك العلاقـة التـي تربط الكلمات والأفكار والأشياء في الواقع.**

أما **إيميل بنفينيست** فقد مثل من خلال طرحه النظرة التوفيقية الوسطية، حيث ميز «**بين الأنظمة السيميوطيقية ذات البعد الواحد السـيميوطيقي، والأنظمـة ذات البعـدين السيميوطيقي والدلالي أي بين الأنظمة التي تتجاوز نفسها وبين الأنظمة التي تتجـاوز نفسها إلى ما هو خارجها، وتعتبر وسيطا أو بديلا لشيء غير نفسها**»[1].

أما **رولان بارت** فلم يبتعد كثيرا عن طرح سوسير إذ أنّ **العلامة** عند **سوسير** هي **الدلالة عند بارت، والدال والمدلول عند سوسير هو الشكل والمفهوم عند بـارت علـى التوالي،** وبعد هذه الوقفة الخاطفة عند مفهوم **العلامة** لدى منظريها، جاز لنـا أن نسـلط الضوء على أنواع العلامات كما أصّل لها **بيرنار توسان** من جهة **وبيـرس** مـن جهـة أخرى.

قسم **برنال توسان** العلامات إلى: **علامات لسانية وعلامات غير لسـانية** والتـي تنقسم بدورها إلى قسمين كبيرين: «**علامات الكلام وعلامات الكتابة، فالوحدة الصـوتية تسمى فونيم** Phonéme **إنها الوحدة المكونة للكلام (الأصوات الـدنيا التـي تتركـه لتعطي الكلمات)، العلامات الدنيا للكتابة المحددة في القاعدة المعجمية، للألفباء... تسمى الحروف** Gnaphéme»[2].

---

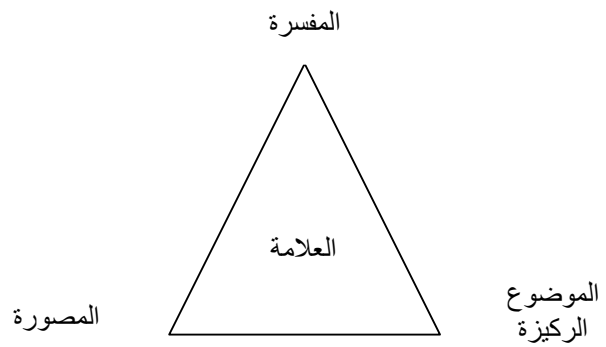
1 - المرجع السابق: ص 25.

2 - توسان برنار: ماهي السيميولوجيا، ص ص 11-12.

ومن المعروف أن **العلامة اللسانية** تعتمد على المادة اللغوية بمعنى أن العلامة اللسانية ذات الطبيعة الكلامية (**اللفظية**) أو الخطية ما هي أو توحد بين شقيها الدال والمدلول، أما العلامات غير اللسانية التي لا تعتمد على المادة اللغوية تركز اهتمامها على الجانب التواصلي وأشكال التعبير غير اللسانية والتي تظهر في المجالات الأقل استعمالا كالعلامات الشمية واللمسية والذوقية، بخلاف العلامات الأكثر استعمالا وأقربها من الدراسات السيميائية كالعلامات السمعية، البصرية، والأيقونية.

أما تشارلز بيرس الذي جعل العلامة كيانا ثلاثي المبنى يتكون من: **المفسرة المصورة والموضوع.**

كما يوضح ذلك مثلثه الشهير:



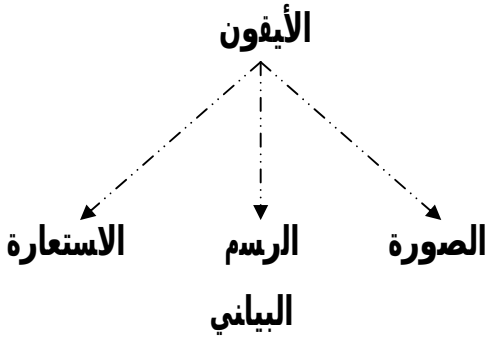
فقد صنف العلامة إلى ثلاثة أنواع من منطلق العلاقة القائمة بين المصورة والموضوع (**الدال والمشار إليه**) هي:

- **العلامة الأيقونية أو الصورية ICON**
- **العلامة المؤشرية أو الإشارية Index**
- **العلامة الرمزية Symbol**

أ- العلامة الأيقونية: هي العلامة التي تدخل في علاقة مشابهة مع الواقع الخارجي وتظهر نفس خصائص الشيء والمشار إليه، سواء أوجدت الموضوعة أم لم توجد[1]، مثل

1 - فاضل ثامر: اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث)، ط01 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص 16.

الصورة الفوتوغرافية فهي ورقة مطبوعة (**مصورة أو دال**) تحيل إلى شخص ما (**الموضوع أو المشار إليه**) على وفق مبدأ التشابه، وقد ميز **بيرس** بين ثلاث أنواع من الأيقونات: **الصورة – الرسم التوضيحي – الاستعارة.**



ب- العلامة المؤشرية: وهي العلامة التي تكون فيها العلاقة بين المصورة والموضوع علاقة سببية منطقية[1]، فقد يكون ارتفاع الصوت مثلا مؤشرا لحالة هيجان لدى المتكلم وقد تكون العلاقة بين المؤشر والواقع الخارجي علاقة تجاور كالدخان فهو مؤشر على وجود النار لعلاقة تشابه أيقونية[2].

ج- العلامة الرمزية: وهي العلامة التي تكون فيها العلاقة بين المصورة والموضوع علاقة محض عرفية، وغير معللة، فلا يوجد بينهما تشابه، أو تجاور أو صلة طبيعية ولهذا يطلق عليها في بعض الأحيان تسمية: **العادات أو القوانين**، وهي أقرب إلى الكليات منها إلى الحقائق المتحققة، ويمكن القول إنها تجليات للرمز نفسه، كارتباط السواد بالحزن وصوت الغراب بالشؤم وغيرها[3].

والحقيقة أن **بيرس** توصل في نهاية المطاف إلى ستة وستين نوعا من العلامات غير أن تقسيمه الثلاثية ظل أكثر انتشارات وفاعلية في مجال الدراسات السيميائية.

4- الاتجاهات السيميائية المعاصرة: تعددت الاتجاهات السيميائية نظرا للثورة التي أحدثتها السيميائية ومنظريها، وقد تشعبت تلك الاتجاهات نظرا لاختلاف باحثيها، الذي يرجع إلى تنوع في الفهم اللساني واختلاف الإيديولوجيات والأسس المنطقية والثقافية.

1 - عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر، ص 81.

2 - فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص 17.

3 - المرجع نفسه: ص 82.

ويمكن حصر الاتجاهات التي انبثقت منها المعطيات السيميائية في ثلاثة اتجاهات:

*** سيمياء التواصل: Semiotic of communication**

*** سيمياء الدلالة: Semiotic of Semantic**

*** سيمياء الثقافة: Semiotic of Fcultore**

أ- سيمياء التواصل: يمثل هذا الاتجاه كل من (**بوسينس، بريتو، جورج مونان كرايس، أوستين، فتجنشتاين، مارتينيه**)، حيث يذهب هؤلاء الأنصار إلى أن العلامة تتكون من وحدة ثلاثية المبنى: **الدال – المدلول – القصد**، وهم يركزون في أبحاثهم على الوظيفة التواصلية، ولا تختص هذه الوظيفة بالرسالة اللسانية فقط، بل تشتمل أيضا الرسائل غير اللسانية[1]، إلا أن هذا التواصل مشروط بعنصر القصدية وإرادة المرسل في التأثير على الغير، إذ لا يمكن **للعلامة** أن تكون أداة التواصلية القصدية ما لم تشترط القصدية التواصلية الواعية، وبهذا يكون "**التواصل**" موضوع السيمياء في نظر هؤلاء النقاد[2]، لذلك فهم يبعدون ذلك النوع من السيميائية الذي يدرس البنيات التي تؤدي وظائف غير وظيفة التواصل المعتمد على القصدية، وإذا كان **سوسير** قد ذكر الفكرة القائلة أن **اللغة** هي نظام من أنظمة الاتصال، ولم يبلورها كما ينبغي فإن أنصار هذا الاتجاه قد طورها وأشبعوها تفصيلا كما في أبحاث **بوسينس، مارتينيه، بريتو**[3].

ولسيمياء التواصل محوران هما: محور التواصل – محور العلامة.

*** محور التواصل:** وينقسم بدوره إلى قسمين: **تواصل لساني – تواصل غير لساني.**

- التواصل اللساني: ينحصر هذا التواصل في العملية الاتصالية التي تجري بين الناس بوساطة الكلام أو الفعل الكلامي[4]، وسنعرض في هذا المقام مفاهيم سوسير للتواصل اللساني وذلك لسببين لريادتها أولا، ولكشفها بوضوح عن طبيعة هذا التواصل ثانيا.

---

1 - عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر، ص 84.

2 - غريب إسكندر: الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، المجلس الأعلى للثقافة، 2002، ص 43.

3 - عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر، ص 86.

4 - المرجع نفسه: ص 43.

التواصل لدى سوسير هو: «**حدث اجتماعي تبدعه الجماعة لتضعه في خدمة الملكة الخاصة بالكلام والفعل الكلامي لا يتحقق إلا بوجود شخصين في الأقل**»[1].

ومثال ذلك: إذا فُرض أن الحوار يدور بين شخصين هما زيد وعمرو، فإن دائرة الكلام تولد في ذهن زيد، حيث تتحد المفاهيم التي هي عبارة عن أحداث واعية بالرموز اللسانية، أو بالصور السمعية، يحدث إذن في ذهن زيد شيء يسمى انفجارا يصدر أوامره إلى النطق فيحدث هذا أصواتا ملائمة لما في هذا الذهن من المفهومات، تنتقل هذه الأصوات عبر موجات صوتية رنانة عن فم زيد إلى أذن عمرو ثم بعد ذلك إلى ذهنه فإذا أجاب عمرو فإن فعلا نطقيا ثانيا يولد، ويتم التواصل هذه المرة من ذهن عمرو إلى فمه ثم بعد ذلك إلى أذن زيد فذهنه، وهكذا دواليك ما دام الحوار جاريا بينهما[2].

- **التواصل غير اللساني:** يسمى **بويسنس** التواصل غير اللساني لغات غير اللغات المعتادة، ويصنفه حسب معايير ثلاثة، معيار الإشارية النسقية، حين تكون العلامات ثابتة ودائمة كعلامات السير والأشكال الهندسية، مما يشكل أصنافا جد محددة من المؤشرات ثم معيار الإشارية اللانسقية وهي عكس السابقة أي حين تكون العلامات غير ثابتة وغير دائمة، كالملصقات الدعائية المختلفة التي تستعمل الشكل واللون قصد إثارة انتباه المستهلك إلى نوع خاص من البضائع، وأخيرا معيار الإشارية التي لمعنى مؤشرها علاقة جوهرية بشكلها كالشعارات والأشكال التي توضع على واجهات المتاجر دليلا على ما يوجد فيها من بضائع وسلع[3].

ويتفرع عن هذا المعيار الأخير معيارا آخر للإشارية التي ليس لمعنى مؤشرها إلا علاقة ظاهرية، أو اعتباطية، أومتواطأ عليها بشكلها، كما يتفرع عنه معيار آخر للإشارية يقيم علاقة بين معنى الرسالة والعلامات التي تنتقل بواسطتها هذه الرسالة، بالإضافة إلى

---

1 - فرديناند دي سوسير: علم اللغة العام، تر: ديوئيل يوسف عزيز، ط02، بيت الموصل، الموصل، 1988 ص 30.

2 - محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1998، ص 30.

3 - عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر، ص 92.

معيار أخير للإشارية يتفرع عنه، يتدخل بين معناه ونسق علاماته الأول آخر للإشـارية ينوب مناب المعيار الأول[1].

*** محور العلامة:**

يصنف أصحاب هذا الاتجاه العلامة إلى أربعة أصـناف[2]: **المؤشـر، الإشـارة الأيقون، الرمز**، وقد حددنا بعض ملامحها في إطار حديثنا عن أنـواع العلامـات لـدى بيرس.

- **المؤشر:** يقسم المؤشر إلى أصناف متعددة كالكهانة أو العرافة اللتان تشـدان الإنسـان إليهما برابط خفي يجهله، وتخبر بظواهر ما تزال في ضمير الغيـب كحمـرة الأصـيل والسحب المنبئة بالصحو أو الشتاء وكأعراض المرض، أي مؤشراته كالحمى والألـوان غير الطبيعية..

- **الإشارة:** يحدد **بربيتو** الإشارة بأنها **العلامة** التي هي بمثابة مؤشر اصطناعي ولا تقوم الإشارة بدورها المناط بها، أي المهمة الخاصة بانتاج فعل دلالي معين، إلا بوجود متلقي لها، بمعنى أن الإشارة النى ينتجها (أ) لا يكمل معناها في الفعل الدلالي إلا انطلاقا مـن اللحظة، التي يتلقاها (ب) عنصر التلقي ضروري في العملية.

- **الأيقون:** يعتمد الأيقون على علاقة المماثلة، والتي تربط برباط طبيعي بين الشيء وهذا النوع من العلامات، فالبصمة بمثابة الأيقون للأصبع، ولكي تكـون المماثلـة ذات فعـل سيميائي، ينبغي أن يكون للمتماثلين اختلاف واضح لذلك سوف نخطئ لـو أعـددنا (س) أيقونا (س) الذي هو نفسه.

- **الرمز:** يعبر الرمز عن شيء يقوم مقام شيء آخر، أو بمثله أو يدل عليه لا بالمماثلـة وإنما بالإيحاء السريع أو العلاقة العرضية، أو بالتواطؤ، كقولنا السلحفاة رمز للبطء...

ب- سيمياء الدلالة:

يرى أنصار هذا الاتجاه وعلى رأسهم **رولان بارت r.p** أن العلامة وحـدة ثنائيـة المبنى (**دال ومدلول**) على غرار ما اقترحه سوسير، لكن ما يميز **رولان بارت** عن غيره

1 - المرجع السابق: ص 92.

2 - غريب إسكندر: الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، ص ص 45-46.

هو قلبه للطرح السوسيري القائل بعمومية علم العلامة أو السيميولوجيا وخصوصية علـم اللغة، ليجعل **بارت علم العلامة** جزء من **علم اللغة**، ليصبح بذلك النظام اللغوي المغلـق نموذجا يجب أن يحتذى في دراسة جميع الأنظمة الدالة ولأنه من غير الأكيد، قطعـا أن توجد في الحياة المجتمعية المعاصرة أنظمة علامات غير اللغة البشرية لهـا لمـا لهـذه الأخيرة من سعة وأهمية[1].

من هنا أمكننا القول أن **اللغة** -في رأي بارت- تمثل النظام السيميائي الأمثل، وهو ما يعني أن الأنظمة السيميائية على اختلاف وتعدد أنواعها كالأسطورة والحكاية والمقـال الصحفي وغيرها مدعوة إلى الاندماج في اللسانيات[2].

*** عناصر سيمياء الدلالة:** تتوزع عناصر سيمياء الدلالة بحسب رولان بارت، في أربـع ثنائيات استقاها من اللسانيات البنيوية هي: **اللغة والكلام – الدال والمـدلول – التـأليف والانتقاء (المركب والنظام) – التقرير والإيحاء**.

- اللغة والكلام:

يتصدر مفهوم لغة/ كلام نظرية **سوسير** اللسانية، فهو يعتبر **اللغـة** عبـارة عـن مجموعة من الوحدات المتشابكة، يتداخل فيها النفسي والفيزيائي والعضوي والفردي وكذا الجماعي، وهي من منظوره اللساني ذات طبيعة اجتماعية، في حيز يمثل الكلام الجانـب الفردي.

واللغة بوصفها مؤسسة اجتماعية، تقوم على أساس العرف والإصطلاح يتصـاعد عليه الناس، ويوصف هذا العقد بالاستقلالية وله قوانينه الخاصة، كما أن اللغة نظام مـن القيم، تتألف من عدد من العناصر يعد كل عنصر فيه مساويا لشيء ما وطرفا في وظيفة أوسع، حيث تحتل قيم أخرى مترابطة فيما بينها وتشبه العلامة في نظام القيم القطعة[3].

1 - عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر، ص 96.

2 - غريب إسكندر: الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، ص 48.

3 - دي سوسير: علم اللغة العام، ص 37.

أما الكلام، فيمثل الفعل الفردي الإنجازي للغة، حيث يتكون من الخطاب الذي يعد تلك التركيبات التي تمتلكها الذات المتكلمة والتي تستطيع بوساطتها استعمال شفرة اللغـة للتعبير عن الفكر الخاص والآليات النفسية الفيزيائية التي تمكنه من تجسيد هذه التركيبات.

إن مفهوم اللغة/ الكلام له أهمية بالغة تتبع –حسب هذا الاتجاه- من امتـداده فـي مختلف العلوم الإنسانية، لذلك يقترح **بارت** التسليم بوجوده كمقولة عامـة تشـمل جميـع الأنظمة السيميائية اللغوية منها وغير اللغوية[1].

- الدال والمدلول:

يتبع بارت سوسير في النظر إلى العلامة على أنها وحدة ثنائية المبنى: **دال/ مدلول** لهذا أمكن القول أن هناك **علامة لسانية وعلامة سيميائية** لا تفهم طبيعة إحداهما إلا بفهم طبيعة الأخرى، غير أن العلامة السيميائية تتميز عن اللسانية بكون دلالتها تنحصر فـي وظيفتها الاجتماعية، هذه الأخيرة رهينة بالاستعمال، وهذا الاستعمال مشروط بحلول وقته وأوانه، والأوان ليس شيئا غير علامة لهذا الاستعمال في حين أن العلامة اللسانية توحـد بين دالها ومدلولها كما توحد الصفحة بين وجهها وظهرها[2].

أما المدلول فهو الآخر سيميائي ولساني، يتميز اللساني عن السيميائي بكونه يجـد مصداقيته في علم الدلالة، وفي هذه الحالة يعبر عنه لغويا أي معجميا بكلمة مفردة علـى المستوى اللغوي، وهي مدلول لما يلبسه الإنسان، أما المدلول السيميائي فيجد مصـداقيته في غير علم الدلالة، وفي هذه الحالة، يعبر عنـه بمجموعـة مـن المترادفـات، بـأن دلالته بعناصر وصفية تنسب إليه: مثال ذلك الثوب واحد، ومع ذلك يمكن أن يكون مدلولا لعدة أوصاف كـ: **ناعم، حريري، أملس...** وإذا كانت طبيعة الدال شبيهة بطبيعة المدلول، ويستحيل فصل تعريفه عن تعريف المدلول، فإن الفرق الوحيد بينهما هـو: «أن الدال واسطة بين الدلالة والمدلول، في حين أن المدلول يمثل أحد طرفـي هـذه المقولـة الثلاثية لذا لا يمكن أن يكون واسطة» [3].

1 - غريب إسكندر: الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، ص 49.

2 - عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر، ص 101.

3 - المرجع نفسه: ص 102.

- التأليف والانتقاء:

أو ما يعبر عنه بالمركب والنظام، يرى **سوسير** أن العلاقات التي توحد الكلمـات يمكن أن تنمو على صعيدين لكل صعيد قيمته الخاصة به، ويتلاءم هذان الصـعيدان مـع شكلين من أشكال النشاط الذهني هذان الصعيدان هما: «**صعيد التأليف ويعني هذا الصعيد بعملية تأليف العلامات ويرتكز على مدى يشكل الامتداد السطري لهذه العملية، بتعبيـر آخر هو السلسلة الكلامية التي لا يمكن النطق فيها بعنصرين دفعة واحدة /.../ صـعيد الانتقاء وهو الذي يعنى بتداعي الألفاظ وتجميعها خارج الخطاب (صعيد التأليف)**» [1].

وقد استند **ياكبسون** في تمييزه بين التأليف والانتقاء إلى ثنائيـة سـوير **التبـادل /التتابع** وقام بتطبيقها بصورة واسعة، فأخذ الاستعارة التي هي من طبيعة صعيد الانتقـاء وأخذ الكنائية التي هي من طبيعة صعيد التأليف، فتم من خـلال ذلـك انتـاج خطابـات استعارية وأخرى كنائية، وقد استعمل **بارت** تقسيم **ياكبسون** في تطبيقـه علـى الأنظمـة السيميائية غير اللغوية[2].

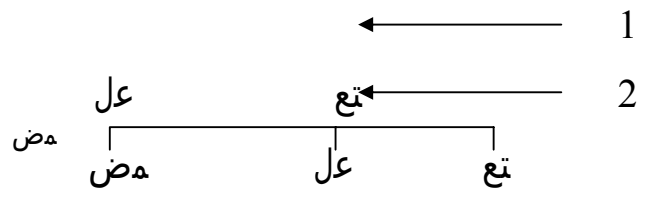
- التقرير والإيحاء:

من المعهود أن كل نظام سيميائي يحتوي على مخطط للتعبير (**تع**) وعلـى آخـر للمضمون (**مض**) وعلى دلالة مطابقة لما بين المخططين من علاقة (**عل**) وإذا افترضـنا أن هذا النظام (**تع - عل - مض**) أصبح بدوره عنصرا في نظام ثان يعد امتدادا له، في هذه الحالة سنجد أنفسنا أمام نظامين تداخل أحدهما في الآخر، وانفصلا في الوقت نفسه، هـذا الانفصال يتحقق بطريقتين جد مختلفتين حسب النقطة التي تم منها تداخل الأول في الثاني ففي الطريقة الأولى يصبح النظام الأول مخططا تعبيريا أو دالا على النظام الثاني كما هو موضح في الشكل الآتي: [3]

1 - غريب إسكندر: الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، ص 50.

2 - المرجع نفسه: ص 51.

3 - محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، ص ص 33-34.

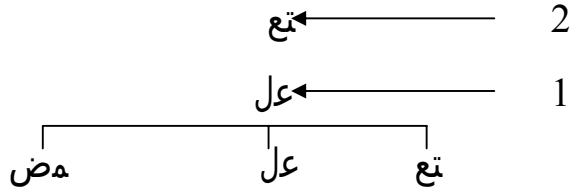


يشكل النظام الأول ← **صعيد التقرير.**

ويشكل النظام الثاني ← **صعيد الإيحاء.**

(توسيع للأول)

أما في الطريقة الثانية فإن النظام الأول: (**تع - عل - مض**) لا يصبح مخططا للتعبير كما هو الشأن في الدلالة الإيحائية بل يصبح مخططا للمضمون أو مدلولا للنظام الثـاني على الشكل الآتي:



هذه الطريقة الثانية في حالة اللغة الواصفة للغة، تلك التي هي عبارة عـن نظـام يتكون مخطط مضمونه من نظام دلالي[1].

ج- سيمياء الثقافة:

انبثق هذا الاتجاه بشكل رئيس من الفلسفة الماركسية، ومن أهـم رواده: (**يـوري لوتمان – إيفانوي- أوسبانسكي – وتودوروف**)، وفي إيطاليا (**روسي لاندي – امبرتـو إيكو**) يرى أصحاب هذا الاتجاه أن **العلامة** تتكون من بناء ثلاثـي (**الـدال- المـدلول- المرجع**)، وهو تصور يختلف عن بناء **بارت الثنائي**، ويتفق إلى حد ما مع بنـاء بيـرس الثلاثي (**المصورة – المفسرة – الموضوع**) وتبعا لذلك استخدم أصـحاب هـذا الاتجـاه مصطلح **السيميوطيقا** البيرسي بدلا من مصطلح **السيميولوجيا** السوسري.

1 - المرجع السابق، ص 34.

تنطلق موضوعات هذا الاتجاه من عد الظواهر الثقافيـة موضـوعات تواصـلية وأنظمة دلالية، فالثقافة بالنسبة إليهم تنشأ كلما تحولت أية وظيفة بصفة آلية، إلى علامـة لهذه الوظيفة[1].

والحقيقة أن تبلور هذا الاتجاه كان سنة **1962**، حينما عقد جماعة **موسكو تـارتو** المؤتمر الذي دار حول الدراسة البنيوية لأنظمة العلامة، وقد كان لافتتاحية المؤتمر التي نهض **إيفانوف** بكتابتها أهمية بالغة لاحتوائها على القضايا الآتية: [2]

- يرى **إيفانوف** أن اللغة تكسب أهميتها من كونها نظاما للعالم، يتأسس من خلاله نظـرة الإنسان لهذا العالم، أي أن البشر يودعون متطلبات هذه النظرة في اللغة، لذلك فالعلامات اللغوية التي يستخدمها الإنسان تتميز بالثراء والتعقيد الذي تفتقر إليه العلامات الأخـرى التي تستعملها الحيوانات وأيضا الآلات.

- لا تقتصر وظيفة هذه الأنظمة على تشكيل العالم وفق نماذج ثقافية فحسب، بـل تملـك وظيفة أخرى هي الوظيفة الإعلامية من هذا المنطلق يصبح كـل نظـام ثقـافي نظامـا تواصليا لأن الظواهر الثقافية تحتوي في داخلها على عملية تواصلية.

- تستند أصول سيمياء الثقافة إلى **بيرس** في المفاهيم الخاصة ببناء نماذج تشكيل العـالم على وفق ظواهر ثقافية مختلفة، وفي المفاهيم الخاصة بالتواصل تستند إلى **سوسير**.

- تقسيم الأنظمة السيميائية إلى قسمين كبيرين هما: الأنظمة المنمذجـة الأوليـة وهـي الأنظمة اللغوية والأنظمة المنمذجة الثانوية وهي الأنظمة التي تشتق من الأنظمة الأوليـة وتصنف ضمن الأنظمة الثانوية، الدين، الأسطورة، والأدب والفن وعموم الملامح المميزة للثقافة.

وقد اهتم أصحاب هذا الاتجاه بالظواهر الثقافية بوصفها أنظمة ثانوية تـدخل فـي صميم عملهم السيميائي، وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن أبحاثهم قامت على فرضية أساسية تقول بإمكانية استخدام مخطط التواصل **لياكبسون** مع إدخال بعض التفصيل عليه أثناء المقاربة التطبيقية للنصوص الثقافية وذلك لتميز النص الثقافي في أساسه بوجود قيمة

1 - غريب إسكندر: الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العرب، ص 53.

2 - سيزا قاسم: مدخل إلى السيميوطيقا، ص ص 36-40.

تقريرية أولا وقيمة إيحائية ثانيا الأمر الذي جعل **لوتمان** يضيف نموذجا آخر إلى مخطط **ياكبسون** كي يصبح صالحا لوصف آلية الاتصال في النصوص الثقافيةّ:

سياق

أنا — رسالة1 ——— نقل سياق ———رسالة 2 ———أنا

شفرة1

من خلال هذا المخطط يمكننا أن نلاحظ ما أضافه **لوتمان** إذ أنه تجاوز **ياكبسـون** الذي جعل الرسالة التواصلية تنتقل من (**أنا**) إلى المخاطب (**الآخر**) ليجعلها **لوتمان** رسالة داخلية يمثلها المتكلم إلى نفسه، ولعل السيرة الذاتية أصدق مثال على هـذا النـوع مـن الرسائل ذو الطبيعة المختلفة عن الرسائل المستخدمة في الاتصال اليومي بين الناس[1].

لعل الحديث عن الاتجاهات السيميائية المعاصرة يحتاج منا إلى بسط أكبر وتحليل أدق وذلك نظرا لتعدد مشارب هذه الاتجاهـات والاخـتلاف الحاصـل بـين منظريهـا ومؤطريها، ولكننا حاولنا قدر الإمكان -فيما تقدم- أن نلم بأهم جوانب الاخـتلاف بـين الاتجاهات وذلك من خلال عرض أهم أطروحات مؤسسيها ونظرياتهم، ونقاط الاختلاف بينهم ونقاط الالتقاء.

ومجمل ما يمكن أن نقوله في نهاية هذا المدخل النظري النقاط التالية التي توصلنا إليها من خلال ما تقدم فيما يلي:

- أن البحث في ماهية أي مصطلح غربي يجب الرجوع إلى الأصل والوقوف علـى أبعاده الحقيقية والتاريخية، فالسيميولوجيا آتية من أصل يوناني وهي تمثـل علـم العلامات.
- تعدد مفاهيم السيميائية Semiology فقد ترجمت إلى علم العلامة، علم الإشـارة السيميولوجيا السيميوطيقا، علم الدلالة، علم المعنى.
- أن الإحاطة بأي منهج أو نظرية، لا يتم إلا بالعودة إلى الأسس المعرفية والفلسفية حتى نتمكن من فهم المنهج فهما يتيح لنا إمكانية التعامل معه بوضوح.

1 - غريب إسكندر: الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، ص 55.

- أن ظهور البوادر الأولى لمفردات هذا العلم كان معرفة عامة ومشتركة بين جميع الأمم، وذلك لأن مفهوم العلامة الواسع يمثل رمزا لكل أشكال الحياة والتواصل بين بني البشر.
- أن الأصول اللسانية للسيميائية تطورت بظهور العالم (**فرديناند دي سوسير**) وذلك من خلال كتابه **محاضرات في اللسانيات العامة**، حيث تنبأ سوسير لهذا العلم الذي سيكون أشمل وأعم من علم اللغة.
- العلامة في نظر دي سوسير تتمثل في كيان ثنائي يتكون من **الدال والمدلول**.
- العلامة عند **بيرس** عبارة عن كيان ثلاثي المبنى يتكون مـن **المصـورة (الـدال) والمفسرة (المدلول) والموضوع**، وبهذا يجعل بيرس مفهوم العلامة أوسع وأشمل من مفهوم دي سوسير.
- تعدد أنواع العلامات بتعدد مفاهيمها، حيث قسمها **بيرنال توسـان** إلـى قسـمين علامات لسانية وعلامات غير لسانية والتي تنقسم بدورها إلـى قسـمين كبيـرين **علامات الكلام وعلامات الكتابة**، أما **بيرس** فقد صنف العلامة إلى ثلاثـة أنـواع **العلامة الأيقونية أو الصورية والعلامة المؤشرية أو الإشارية والعلامة الرمزية**.
- تعدد الاتجاهات السيميائية التي تنحصر في: **سيمياء التواصل – سيمياء الدلالـة سيمياء الثقافة.**

الفصل الأول

المسرح الجزائري وتطوره

01- مفهوم المسرح في العمل الأدبي.

أ- الدلالة اللغوية.

ب- الدلالة الاصطلاحية.

02- نشأة المسرح الجزائري وتطوره.

03- موضوعات المسرح الجزائري.

04- المسرح عند رضا حوحو

أ- حياته ونشأته

ب- أدبه وأهم مميزاته

05- التعريف بالمسرحية "**أدباء المظهر**"

من المعروف أن التراث هو القيمة الثابتة عند كل الأمم التي تبني منه حاضـرها ومستقبلها، لذلك ينهل منه المبدعون تجاربه الفياضة بالقيم المبثوثة فـي نفـوس النـاس ليعبروا من خلالها عن وجودهم، ووجود حاضرهم ليقيموا الصلة بين الماضي والحاضر.

وقد تمثل هذا التراث -خاصة- عند العرب في الشعر أولا ثم النثـر ثانيـا، فهـم أصحاب البيان وأرباب البلاغة والفصاحة ينظمون الشعر وينثرون النثر، وكمـا تعـددت عندهم أغراض الشعر تعدد كذلك أنواع النثر من قصة ورواية وحكاية ومسرح، وسنسلط الضوء في هذه الدراسة على المسرح كفن نثري أدبي شغل فكـر الكثيـر مـن الأدبـاء والباحثين حول ماهيته وتاريخ ظهوره في الجزائر.

فلقد شهد المسرح في العالم العربي في المرحلة الممتدة ما بين التسعينات إلى يومنا هذا تحولات نوعية وبكيفية متعددة نظرا لما مر به العالم العربي من تغيـرات سياسـية وثقافية واجتماعية واقتصادية، انعكست بدورها على الخطـاب المسـرحي، ومـن هـذا المنطلق طرحت مساءلات كثيرة يعنى بها واقع المسرح في العالم العربي أهمها: علاقـة هذا المسرح بالثقافة العربية وبمتلقيه، وإمكانية ضرورة تخطي أشكال البنى الفنيـة التـي كانت سائدة في المسرح منذ معرفة العرب به أي منذ منتصف القرن التاسع عشر، مرورا بمرحلة الستينات وصولا حتى المرحلة الحالية حيث خضعت هذه البنى لتحولات بنائيـة وفكرية متغيرة في زمني الحداثة وما بعد الحداثة، ولعلنا لا نغالي إذا قلنا أن المسرح هو أكثر فنون الأدب حاجة إلى نضج الملكة، وسعة التجربة، إلا لأنه يتعمق علـى التركيـز والإحاطة بمشاكل الحياة والإنسان، لا لأنه يتعمق إلى جذور الحقائق الإنسانية ويكشـف الغطاء عنها فحسب، بل لأنه الفن الذي لا يمكن أن يسلم قيادتـه إلا لفنـان يسـتطيع أن يتقمص مشاعر الآخرين، وأن يحاور حدود نفسه إلى سواه، لأن المسرح ما هو إلا مرآة عاكسة للمجتمع، ومن هنا يمكننا أن نقدم تعريفا شاملا للمسرح، باعتباره فن نثري أدبـي تعددت مفاهيمه وتنوعت اتجاهاته.

1- مفهوم المسرح في العمل الأدبي:

رغم محاولة الباحثين الرامية إلى توسيع مدلول كلمة **مسـرح (Theatre)**، فـإن المسرح بمعناه الدقيق تعددت مفاهيمه وارتبطت بجذور الحضارات القديمة، فقـد تـزامن ظهوره مع الحضارة الإغريقية، على اعتبار النص المسرحي "**الضارعات**" (لأسـخيلوس) أول نص مسرحي ظهر في تاريخ المسرح ليعلن بعد ذلك عن تاريخ المسرح كبداية أولى له، هذا فضلا عن اعتبار المسرح الإغريقي يتميـز بوجـود القواعـد والفـن والتقاليـد والعادات التي تعبر عن المظاهر والطقوسات والتي تميز شعب عن شعب آخر.

فالمسرح «**علم يتطور بتطور العلوم الأخرى، ويتجدد بتجـددها**»[1]، لـذلك قبـل عرضنا لمفهوم المسرح لغة واصطلاحا سنعرض مفهوما عاما وشاملا لمصاطح (الأدب) بصفة عامة.

فالأدب **لغة: «الذي يتأدب به الأديب من الناس، والأدب أدب الـنفس والـدرس والأدب: الطرف وحسن التناول، وأَدُبَ بالضم فهو أديب من قوم أدباء»**[2].

أما في الدلالة الاصطلاحية: «**فالأدب هو الأسلوب الذي يعبر بـه عـن المعـاني والخلجات التي تتفاعل في نفسه، ويدفعه شعوره للتعبير عن هذه المعـاني والخلجـات فيبرزها في أجمل عبارة وأدب تركيب**»[3].

كذلك يعرفه الهاشمي: «**الأدب عبارة عن معرفة ما يحترز به عن جميـع أنـواع وهو قسمان طبعي وكسبي فالطبعي ما فطر عليه الإنسان من الأخلاق الحسنة والصفات المحمودة كالكرم والحلم، والكسبي ما اكتسبه بالدرس والحفظ والنظر**»[4].

---

1 - فكر ونقد: شهرية ثقافية، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، السنة الثانية، العدد 15 يناير 1999، ص 66.

2 - ابن منظور: لسان العرب، مادة (أدب)، م01، ص 50.

3 - عبد القادر حسين: فن البلاغة، دار غريب، القاهرة، 2006، ص 36.

4 - أحمد الهاشمي: جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج01، سنة 1996، ص 08.

نستنتج من هذه التعريفات المتعددة لمفهوم الأدب أن الأدب هو فن الجمـال وهـذا الجمال لا يصبح فنا إلا إذا تذوقه الإنسان وأبدع فيه، حيث يدرك ما هو مادي ومـا هـو محسوس، وهذا ما انطبق على أدباء النثر وشعراء الشعر.

إذن فالعلاقة واضحة بين المسرح والأدب؛ فالمسرح عمل أدبي يشـبه الأعمـال النثرية الأخرى كالقصة والرواية، حيث يشترك معها في الشخصيات والأحداث غير أنـه يختلف عنهما في «**تناوله الحدث في شدة تأزمه، لأن الوقت المخصص له يضيق عـن استيعاب الحدث منذ نشأته، فالجمهور المراقب يتضجر مـن الحشـو والرتابـة ويمـل المتابعة فيما لو استغرق الغرض زمنا طويلا**»[1].

ومن خلال هذه الرؤية الواضحة لمفهوم الأدب وعلاقته الوطيدة بالمسرح يمكننا أن نقدم مفهوما واضحا للمسرح.

من خلال الدلالة اللغوية والاصطلاحية وذلك بالبحث عن أصل الكلمة في أمهـات المعاجم.

أ- الدلالة اللغوية:

المَسرح: بفتح الميم مرعى السرح، وجمعه المسارح ومنـه قولـه "**إذا عـاد المسـارح كالسباح**".

وفي حديث أم زرع له إبل قليلات المسارح، هو جمع مسرح وهو الموضع الـذي تسرح إليه الماشية بالغداة للرعي.

وسرح عنه فانسرح وسرح، فرج، وإذا ضاق شيء ففرجت عنه، قلت: سـرحت عنه تسريحا[2].

والمِسْرَحُ: المشط.

«**المِسْرَحَةُ:** ما يسرح به الشعر والكتان ونحوهما»[3].

1 - أنطونس بطرس: الأدب- تعريفه- أنوعه ومذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، 2005، ص 191.

2 - ابن منظور: لسان العرب، ص 272.

3 - أحمد رضا حوحو: معجم متن اللغة موسوعة لغوية حديثة، دار مكتبة الحياة، بيروت، مادة (سرح)، م03 1909، ص 136.

«**وسرح** الصبيان والدواجن **وسرح** إليه رسولا

وسرح الشاعر الشعر.

وأمر **سريح** لا مطل فيه، وإن خيرك لسريح، وفعل ذلك في سريح، وناقة سروح ومنسرحة، سريعة سهلة السير»[1].

كذلك «**تسرح من المكان** ذهب وخرج.

و**انسرح الرجل** استلقى على قفاه وفرق بين رجليه»[2].

وبما أن لكل مصطلح تعريفا لغويا مرتبط بمعناه الموضوع له، فإن لفظة (**المسرح**) تعددت دلالاتها اللغوية حسب ما وظفت في معناه، وكي نحدد معناها العام يجب أن نتعرف على دلالتها الاصطلاحية.

1 - الزمخشري: أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، 1965، ص 292.

2 - محمد فريد وجدي: دائرة معارف القرن العشرين، ط03، دار المعرفة، بيروت، لبنان، مادة (سرح)، م 05 1971، ص 100.

ب- الدلالة الاصطلاحية: تعددت المفاهيم وتنوعت اتجاهات العمل المسرحي نظرا لما مر به العالم العربي من ظروف سياسية واقتصادية واجتماعية، لذلك يمكننا عرض عدة مفاهيم للمسرح عند العرب وكذلك عند الغرب.

*** مفهوم المسرح عند العرب:**

يعرفه شكري عبد الوهاب فيقول: «**إن المسرح فن من فنون الفرجة حيث يتلقى الجمهور عبر النصوص والعروض المسرحية جرعة من التسلية والترقية، بالإضافة إلى الفن الخالص، ولم يكن دور المسرح قاصرا على ما سبق، بل امتد إلى النواحي التعليمية والتثقيفية والتحريضية بحيث أصبح المتلقي أكثر إيجابية، ويشارك بكل قوة من خلال رد الفعل الذي تثيره فيه الجرعة المسرحية**»[1].

كما يعرفه الدكتور أحمد زلط بأنه: «**نص حواري تمثيلي يستعين بالأداء التمثيلي والعناصر الفنية فوق كل مكان للعرض، يشاهده جمهور النظارة في زمان وموضوع يشتمل لحمة النص جماعيا**»[2].

كذلك يعرفه الدكتور **صالح لمباركية** فيقول: «**المسرح روح الأمة وعنوان تقدمها وعظمتها، في فضائه وعلى ركحه تعبر الشعوب عن قضاياها الاجتماعية والسياسية، وترسم أحلامها وتطلعاتها، فهو أقرب الفنون إلى الذات، لأنه يصور التجربة الإنسانية حركة وقولا، فينقلها ممثلة بصورته الحقيقية لا مواراة فيها، وبالتالي فإن أثر المسرح أشد وقعا فيما أحسب من بقية الفنون الأخرى**»[3].

من خلال هذه التعريفات الخاصة بمفهوم المسرح عند العرب نستنتج أن المسرح يقوم على ثلاث عناصر أو ثلاث وحدات أساسية وهي: **الجمهور، الحوار، الحدث**. فالمسرح مرتبط ارتباطا كليا بالجمهور أو بالمشاهد لأنه يعرض قضايا تهم بالدرجة الأولى الإنسان باعتباره جزء من الحدث الذي تعالجه المسرحية، ومن ثم تعرضه أمام

---

1 - شكري عبد الوهاب: المسرح اليهودي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، 2008، ص 03.

2 - أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، ط01، دار الوفاء، الإسكندرية، 2001، ص 71.

3 - صالح لمباركية: المسرح في الجزائر -النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972- دار الهدى، عين مليلة، الجزائر 2005، ص 05.

المشاهد، أما **الحوار** فهو الذي يكشف عن طبائع الشخصيات وسلوكهم، أما **الحدث** فينمـو أمام الجمهور من دون تدخل الراوي.

كما يمثل المسرح ذات الإنسان، فالمرء يحب بقليل أو كثير أن يشاهد ذاتـه علـى المسرح من خلال الممثلين، لذلك هـو لا يمـل الموضـوعات ذات الصـلة بأحاسيسـه ومشاعره.

*** مفهوم المسرح عند الغرب:** كما تعددت مفاهيم المسرح عند العرب تعددت كذلك عنـد الغرب حيـث يـرى **إيـروين بيسـكاتور (Eruin piscator) (1893-1966)**: «**أن المسرح ليس مكانا للتسلية فقط أو قتل الوقت، بل هو مكان تتفاعل فيه الجماهير مع ما تراه وتشارك أحيانا في صنع ما تراه، وبذلك يكون هذا المسرح مسرحا تحريضيا يسهم في تغيير الأوضاع السياسية والاجتماعية، فالمسرح يتيح الفرصة للالتحام بالجمـاهير ويربطها بما يجير من أحداث على خشبة المسرح، وعلى ذلك فالحدث في هذا المسـرح له صلة مباشرة بمشاكل الجماهير مما يجعل متلقيه شخصا إيجابيا يتخذ موقفا محددا من الحياة**»[1].

أما **يوجين فاختانوق Eugene Vahtangove (1883-1923)** يرى: «**ضرورة توافر النص كمنطلق لتحقيق الظاهرة المسرحية، وإن صياغة مضمون العرض لابد أن يكون صياغة مشتركة بين كل من المؤلف والمخرج والممثلـين ولـذلك يجـب علـى الممثلين تجسيد الشخصيات بالطريقة التي يشعرون بها نحوها..**»[2].

إذن فالمسرح ارتبط ارتباطا وثيقا بقضايانا المعاصرة، فهو وسـيلة مـن وسـائل الاتصال الجماهيري التي يتم من خلالها نقل الأفكار، والآراء وتبادلها وتكـوين الـرأي العام، والدعوة إلى التغيير وخلق عالم جديد.

ومجمل القول فيما تقدم: أن المسرح أكثر فنون الأدب استعصاء على كاتبه وأشده حاجة إلى المهارة الفنية تستطيع أن تؤلف بين عناصر هذا الفن المتشعبة من قصة وممثل

1 - عمر وفؤاد دوارة: دور المخرج مسارح الهواة والمحترفين، ط01، الهيئة المصرية للكتاب، 2006م، ص 47.

2 - المرجع نفسه: ص 46.

ومسرح وجمهور وحوار، وأن تخضع في غير افتعال لقيود المسـرح والتزاماتـه، وأن تتعاون كل هذه العناصر في غير تضارب، أو تنافر حتى يصل الكاتب المسـرحي إلـى عمل فني متكامل ومتناغم، فالمسرح يمثل ضربا من ضروب الأدب يعطيك مفهوما حيـا للحياة مع تشعب مسالكها وتعدد ضروبها فهذا الطابع الفني الذي يمتاز به المسـرح ومـا يميزه عن سائر الفنون النثرية الأدبية الأخرى.

لذلك سعى بعض الكتاب والأدباء إلى البحث عن الجذور التاريخية للمسـرح فـي الوطن العربي بصفة عامة وسنركز في بحثنا هذا على تـاريخ المسـرح فـي الجزائـر وبداياته المستنطبة من التاريخ والوقائع السياسية والاجتماعية استجابة لتطـورات الواقـع وتفاعلا مع أحداثه، فهل كانت هذه الوقائع والظروف والقضايا هي الدافع الوحيد لظهـور المسرح في الجزائر أم أن هناك دوافع أخرى شجعته مضيا إلى الأمام، وذلك مـن أجـل اكتشاف خفايا الماضي العريق والذي يمثل قرارات الأمة ومن ثم بناء المستقبل الذي يعبر عن تطور الأمم وازدهارها.

2- نشأة المسرح الجزائري وتطوره: «إن المتتبع لنشأة المسرح في الجزائـر سـيجد نفسه لا محال يرتد حقبا زمنية بعيدة تضرب بجذورها في أعماق التاريخ الـذي بقيـت آثاره قائمة إلى اليوم، شاهدة على رسوخ وتأصيل هذا الفن في الجزائر ولتـرد علـى مزاعم أولئك الذين يجرعون ظهور هذا الفن إلى عهود متأخرة نتيجة الاحتكاك والتأثير والتأثر»[1]، ولاسيما في فترة الاستعمار تلك الفترة العصيبة المريرة التي مر بها الشـعب الجزائري حيث صنعت منه مثالا يحتذى به أمام الشعوب العربيـة الأخـرى والشـعوب المضطهدة في الدفاع عن حريتها واستقلالها، وبالتالي عرف المسرح الجزائري الكثير من الصعوبات ومر بمراحل تاريخية متعددة، ورغم أن هذه المراحل قصيرة إلا أن كل واحدة منها تتميز بصفات خاصة تعطيها طابعها المستقل عن المرحلة التي سبقتها، **لذلك يمكـن تقسيم مراحله في الفترة ما بين 1921 و1981 إلى سبع مراحل**[2].

1 - صالح لمباركية: المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، ص 09.

2 - بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ص 13.

أ- المرحلة الأولى: 1921-1926

لم ينشأ المسرح الجزائري في هذه المرحلة بمبادرة من الجزائريين أنفسهم، وإنما نشأ على يد الاستعمار الفرنسي الذي احتل الجزائر، ورغم أن بعض المسرحيين **كجورج أبيض** حاولوا أن يضعوا أساسا لمسرح عربي أصيل إلا أن الحظ لم يحالفهم ويعود ذلك إلى أسباب عدة أهمها:

- أن الجمهور الجزائري لم يكن يهتم بالمسرح وقضاء أوقات طويلة لمشاهدة ما يعرضه من قضايا وذلك نظرا للظروف الصعبة والمريرة التي كانوا يعيشونها تحت اضطهاد الاستعمار الفرنسي.
- بالإضافة إلى أن قاعات المسرح التي أنشئت للعرض كانت تبعد عن الأحياء الأوروبية نفسها، وتبعد أكثر عن أحياء مواطنيها، وبالتالي وجد الجمهور صعوبة كبيرة في الوصول إلى هذه القاعات وفي الوقت المخصص للعرض.
- كما أن الكثير من الجزائريين كانوا يجهلون أصلا هذا المسرح ويجهلون الطريق المؤدية إليه.

ويمكن القول أن الأسباب التي أدت إلى فشل مسرحيات **جورج أبيض** عام 1921 والتي كانت تهدف بالدرجة الأولى إلى نشر فن المسرح في شمال إفريقيا هو عدم اهتمام الجمهور بهذا الفن لأنهم كانوا ينظرون إليه على أنه غير وفي لعاداتهم وتقاليدهم، وزيادة على ذلك فإن جمهور العاصمة لم يكن مهيئا ولا مكونا لتقبل المسرح ولعل أهم عامل عرقل تطور المسرح في هذه الفترة هو عامل اللغة العربية الفصحى[1]، حيث كان لها من الصعب على الجمهور أن يتقبلها إما لجهله بهذه اللغة أو لأن أذنه لم تتعود على سماعها كذلك إبداء نفس الرأي فيما يتعلق بالمسرحيين الهواة الذين جربوا حظهم 1923م، نظرا للأسباب التي أوردناها سابقا.

1 - المرجع السابق، ص 13.

«ولقد تأسست أول فرقة مسرحية في الجزائر خلال سنة إحدى وعشـرين وتسـعمائة وألف، وهذه الفرقة هي "جمعية الآداب والتمثيل العربي" ويبدو أن تأسيس هذه الفرقـة التمثيلية كان لها علاقة وثقى بزيارة جورج أبيض مع فرقته للجزائر»[1].

«وكانت هذه الجمعية قد أنشئت تحت اسم المهذبية نشطها الطاهر علي شـريف الـذي كتب "قاضي الغرام" وفي سنة 1924 كتب مسرحية "بديع" والثانية مـن أربـع فصـول والثالثة من ثلاثة فصول وهما من النوع الميلودرامي»[2].

خلاصة القول أن في هذه الفترة لم يشهد المسرح تطورا ملحوظا بل اقتصر علـى ما قدمته تلك الفرقة المسرحية نظرا للأسباب التي ذكرناها سابقا لكن تبقى هذه الفترة هي البداية الأولى للمسرح حيث دفعته فيما بعد إلى المضي قدما في المرحلة الثانية للمسـرح الجزائري.

ب- المرحلة الثانية: 1926-1934

امتازت هذه المرحلة ببروز فنانين كرسوا حياتهم لخدمة المسرح كفن يعالج الواقع الجزائري، حيث قدموا مسرحيات اهتمت بقضايا تهم الشعب بالدرجة الأولى وبـالأخص المقاومة السياسية التي بدأت في مطلع العشرينات، وفي هذه الفترة حاول فيها الجزائريون خلق مسرح يستخدم اللغة العربية الفصحى وسيلة للتغيير والتمثيل، وهذه المحاولة تندرج في مجال المحاولات التي قام بها رواد المسرح العربي في بلدان عربيـة أخـرى مثـل **سوريا ومصر** منذ القرن الماضي، وهذه المحاولة تنبع من الفكرة التي تدعو إلى النهضة الحديثة التي تستفيد من الغرب ومن تقدمه الثقافي والحضاري.

ولعل زيارة "**جورج أبيض**" في بداية العشرينات من القرن الحالي كان لها أثرهـا في تشجيع المهتمين بقيام مسرح جزائري يتخذ العربية الفصحى أداة للتعبير، فقد مثلـت هذه الفرقة مسرحيات تاريخية أو مترجمة بلغة عربية فصحى، ولكن الباحثين يرجعـون سبب إقبال الجمهور على هذا النوع من المسرحيات إلى عدم فهمه لها سـواء مـن قـام

1 - عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931-1954، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983 ص 197.

2 - بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص 14.

بتمثيلها من الجزائريين أو غيرهم نظرا إلى المنشرة وضعف الثقافة العربية في البيئة الجزائرية لارتباط النهضة الأدبية بالحركة الإصلاحية وهي حركة تركز على الدين وعلى الإصلاح الاجتماعي[1].

أما أشهر رجال المسرح في هذه الفترة فهم **رشيد القسنطيني** الذي يعتبر المؤسس الأول لدعائم المسرح الجزائري الحديث، «**وهو من أصل شعبي ومعروف بحكمته ودقته وعمق نظرته إلى الحياة، واشتغل في الخارج لمدة طويلة وتجول في مناطق مختلفة من العالم، كما أنه يعتبر بحق أب المسرح الجزائري الحديث، عرفه الجزائريون مؤلفا مسرحيا ساخرا وممثلا بارعا وكان يصور جميع الموضوعات التي تطرق إليها بلغة مليئة بالصور والتعابير بلغة الشعب العلمية والتي يفهمها معظم الناس**»[2].

كما «**يعتبر (رشيد القسنطيني) رائدا للمسرح الشعبي في الجزائر، بدون منازع كما كان أول من أدخل العنصر النسوي إلى فن التمثيل في الجزائر بإدخاله ماري سوزان أولا، ثم انضمت إلى فرقته الممثلة الجزائرية المشهورة التي لا تزال على قيد الحياة كلثوم ثانيا**»[3].

وبهذا كان **رشيد القسنطيني** أبرز فنان في هذه الفترة، حتى قال عنه **كاتب ياسين** «**شابلين الجزائر**»[4]، وإلى جانب القسنطيني كان هناك **علالو (سلالي علي)** صاحب مسرحية (**جحا**) والتي تعتبر أول مسرحية فهمها الشعب الجزائري وتذوقها وأعجب بها ولا زالت سيرتها متداولة إلى يومنا هذا في أوساط الشعب الجزائري بين صغيرنا وكبيرنا، حيث عرضت يوم 12 أفريل عام 1926 على خشبة المسرح الجديد "**كورسال سابقا**"[5]، وأعيد عرض هذه المسرحية عدة مرات وهذا إن دلّ على شيء فإنه يدل على

1 - عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، ط01، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص 216.

2 - سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر، دراسة أدبية نقدية، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت لبنان، ص 55.

3 - عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص 198.

4 - بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص 14.

5 - المرجع نفسه، ص 14.

نجاح هذه المسرحية، وتذوق الجمهور لها، ويقال أن الفنان المسرحي (**دحمون**) قد ساعد (**علالو**) في تأليف هذه المسرحية.

كما ألف (علالو) مسرحيات أخرى ذات فصل واحد، كان يمثلها مع صديقيه (**عزيز لكحل**) و(**إبراهيم دحمون**) وكانت هذه المسرحيات القصيرة المكتوبة باللغة الدارجة، تعالج موضوعات هزلية ذات طابع شعبي، مستقاة من الواقع اليومي، كما أسس علالو فرقة (**للزاهية**) المسرحية بمشاركة مع صديقه **إبراهيم دحمون**[1].

أما عن اللغة المكتوبة بها هذه المسرحيات فهي اللغة العامية مراعاة للمستوى الثقافي لجمهور هذه الفترة، حيث عكست الكثير من القضايا التي تمس الحياة الاجتماعية مستندين وموظفين بذلك رموزا من التراث العربي، فمسرح **القسنطينين «كان يناضل إلى جانب القضايا الوطنية وفي سبيل القضاء على الأمراض الاجتماعية إلا أنه كان كذلك يهتم بمكافحة بعض مظاهر التزمت في التقاليد، وكل ذلك كان يعرضه باللغة العامية العربية التي تفهمها جماهير الشعب»**[2]، وإلى جانب هذه الشخصيات التي برزت في المسرح الجزائري ورفعت لوائه نجد **محمد محي الدين باشا تارزي «ولقد عمل في البداية كمطربا في الفرقة الغنائية للفن الأندلسي، فأكسبه صوته الساحر شهرة واسعة، وقد ظل ذلك إلى سنة 1932 منشغلا بالغناء وحده ولاسيما الغناء الأندلسي منه، بعد ذلك التحق (باش تارزي) بفرقة (رشيد القسنطيني) المسرحية وأسندت له أدوار خاصة بصلات غنائية وحقق بذلك نجاحا كبيرا كما حدث في مسرحية (الصياد والعفريت) التي ألفها (علالو) سنة 1928 ولم يباشر (باش تارزي) مهمة التأليف المسرحي إلا بعد سنة 1932»**[3].

وقد أشرف فيما بعد (**باش تارزي**) على تسيير عدة فرق موسيقية ومسرحية كفرقة (**المطربية**) وفرقة (**زاهية**) التي أسسها مع (**علالو**).

---

1 - صالح لمباركية: المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، ص 62.

2 - سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر، ص 56.

3 - المرجع السابق، ص 65.

وكانت بدايته الأولى في التأليف المسرحي مع صديق له فرنسي الجنسـية وهـو (**لويس شابور**) **(Louis chaport)** فألف معه ثلاث مسرحيات.

وقد كان (**باشا تارزي**) خير خاف للفنان البارز **القسنطيني،** حيث واصل نشـاطه رغم جميع الصعوبات التي اعترضته، كما قام محي الدين بجمـع مسـرحيات قسـنطين وإعادة إخراجها على المسرح بل للمسرح، وتعتبر فترة نشاط محي الدين المسرحي فترة تطور جديد للمسرح الجديد، فقد أصبح الجمهور يتطلب أكثر من مجرد الترفيه وكان يود لو يرى على المسرح تلك المآسي والمصاعب التي يعانيها الشعب الجزائري والمتسـبب في كل ذلك، كما كتب **محي الدين** مسرحية "**الخداعين**" و"**بني وي وي فاقوا**" (أي استيقظ أولئك الذين يتكلمون الفرنسية) وتابع **محي الدين** تطرقه لمواضيع تتعلق بمشاكل الأسـرة كسلفه قسنطيني[1].

ومن أهم القضايا التي تناولها المسرح في هذه الفترة الآفات الاجتماعيـة، كآثـار الخمر والزواج المتعدد وسلوك بعض المسلمين الوصوليين، كما اهتم المسرح فـي هـذه الفترة بالتحرر الثقافي الجديد بمعنى التحرر من قيود الجهل والأمية والتشبع بالعلم لبلـوغ مستوى ثقافي واعي يفهم الأمور على حقيقتها وبهذا يتـذوق الجمهـور كـل الأعمـال المسرحية التي تعرض أمامه وخاصة تلك المسرحيات التي تمس الواقع المعاش في فترة كان يحكمها التوتر والاضطراب نتيجة الاستعمار الفرنسي فكلما تحرر المستوى الثقـافي وارتفع كلما تأكدت وترسخت الهوية الثقافية الإسلامية العربية ومحاربـة تلـك الآفـات الاجتماعية وتنمية الجانب الأخلاقي، ومن أشهر المسرحيات التي ظهرت في هذه الفتـرة مسرحيات الفنان (**الرشيد القسنطيني**) نذكر منها:

- **العهد الوفي:** تم عرضها سنة 1927 وهي دارما في أربعة فصول.
- **بابا قدور الطماع**.
- **زواج بوبرمة:** قدمت هذه المسرحية يوم 08 مارس 1928 في (**أوبرا الجزائر**) وفـي ملهاة تهريجية في ثلاث فصول.

---

1 - المرجع السابق، ص 58.

- **ابن عمي الذي هو من أسطنبول:** قدمت سنة 1928م.
- **خذ أكتابي:** قدمت يوم 13 نوفمبر 1929م.
- **لونجا الأندلسية:** كوميديا قدمت سنة 1930.
- **شد روحك:** كوميديا قدمت سنة 26 جانفي 1931.
- **ثقب في الأرض:** قدمت سنة 1931م.
- **تشار يتش:** كوميديا قدمت يوم 11 جانفي 1932 في دار الأوبرا.
- **بوسبسي:** كوميديا قدمت يوم 18 جانفي 1932.
- **عايشة أباندوا:** قدمت يوم 22 جانفي 1932.
- **المبس تان:** قدمت يوم 25 جانفي 1932.
- **فاقوا:** كوميديا قدمت يوم 05 فيفري 1932.
- **ياراسي يا راسها:** قدمت يوم 07 فيفري 1932م.
- **زيد أعليه:** ميلو دراما، عرضت يوم 02 جانفي 1933 بدار الأوبرا.
- **الله يسترنا:** كوميديا، قدمت يوم 23 فيفري 1933.
- **بابا الشيخ:** كوميديا، قدمت سنة 1933م.
- **تأخير الزمان**: كوميديا، قدمت سنة 1933م.

ج- المرحلة الثالثة: 1934-1939

ارتبط بروز المسرح الجزائري في هذه الفترة بظهور الأحزاب السياسية الوطنيـة التي كان لها الدور الفعال في إعطاء المسرح الطابع السياسـي، حيـث لعـب "**رشـيد القسنطيني**" الدور الفعال في هذه الفترة وهذا ما زاد نشاطه وطور مسرحه نحو الأفضـل حيث كتب للفرقة الشعبية مسرحيات نقدية ساخرة خلقت نوعا من العلاقة الروحيـة بـين المسرح والجمهور وقد اعتمد على اللهجة العامية في كتابة مسرحياته نظـرا للظـروف الصعبة التي أملاها الواقع السياسي لتلك الفترة حيث فرضت السلطات الاستعمارية اللغـة الفرنسية كلغة أولى متعارف عليها والقضاء على اللغة العربيـة، لـذلك اتجـه «**رشـيد القسنطيني**» إلى النقد بأسلوب فكاهي هزلي موجه للسلطة الاسـتعمارية فضـيقت عليـه

الخناق وفرضت على المسرح الجزائري الرقابة الشديدة غير أن هذا المسرح توقف نوعا ما أثناء الحرب»[1].

«**ومما ساعد رشيد القسنطيني في هذه الفترة سهولة المواضيع التي كان يعالجها، وبساطتها وشعبيتها، ثم ما كان كامنا في قلب الشعب الجزائري الذي كان حزينا، يبحث عن كل ما يسره ويضحكه ويسليه»[2].**

«**وكان مضمون المسرحيات في هذه الفترة يدور أساسا حول ضرورة النضال السياسي وإبراز تاريخ وهوية شعبنا، ويقال أنه كانت فرقة مسرحية تدافع عن أطروحات الأحزاب السياسي الوطنية إلا أن ذلك لم يتضح لانعدام وغياب الوثائق التاريخية التي تثبت ذلك، وعن الكتاب المنتمين إلى جمعية المسلمين»[3].**

وعلى ذكر الحديث عن هذه الجمعية فقد كان لها الدور الفعال في الوعي الثقافي والسياسي والثورة ضد المستعمر، وقد ظهر رجال عظماء في هذه الفترة انضموا إلى هذه الجمعية من أجل هدف واحد وهو التحرر من أمرين لا ثالث لهما: الأول التحرر من ذلك المستبد والطاغي المستعمر، والثاني التحرر من الجهل والأمية ولعل أعظم رجل سجل له التاريخ اسمه أحرف من ذهب **هو العلامة الإمام ابن باديس** حيث قيل في هذا الرجل ما قيل في عظماء التاريخ الإسلامي: «**أنه لا يستقيم عن ابن باديس حديث ولا ينتظم حوله بحث حتى يعالج على أنه صحفي في الصحفيين، ومصالح في المصلحين وزعيم سياسي في السياسيين، وثائر متحفز في الثائرين وعالم دين من العلماء البررة الصالحين، بل يجب أن يتناول على أنه خطيب مصقع في الخطباء المصافح»**[4].

1 - عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، ص 218.

2 - عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص 204.

3 - بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص 17.

4 - عبد الملك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر (1925-1954)، ط02، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص 61.

ولعل أشهر المسرحيات التي ظهرت في هذه الفترة كما تذكر الكتـب هـي: **شـد أمليح (1935)، يا حسرة عليك (1936)، أش قالوا (1938) لرشيد القسنطيني** صاحب الأسلوب الفكاهي، والحوار المبتكر.

كذلك لا ننس **الفنان محي الدين باشتارزي** وأهم مسرحياته في هذه الفترة التـي غلب عليها الطابع الاجتماعي من أهمها: «**الفقير عرضت في 08 جانفي 1934 والهماز (1934)، البوزريعي في العسـكرية سـنة 1934، بالاشـتراك مـع لـويس شـابور (Lois chabort) كذلك مسرحية فاقوا (1934) وعلي النيف (1934)، حاجة حليمـة (1934) وحب النساء** قدمت في مارس 1936م **زواج بالهاتف (1936) بعـد السـكرة (10 أكتوبر 1936) شمشون الجزائري (1937) وزيد عيط (1937)**» [1].

كما كتب **محمد العيد آل خليفة** سنة 1938م مسرحية شعرية تحت عنوان **(بلال بن رباح)** وكانت تعد أول مسرحية شعرية في الأدب الجزائري الحديث، وقد وجهها بالدرجة الأولى إلى تلامذة المدارس بغية الإرشاد والتوجيه[2].

إذن ما يلاحظ على هذه الفترة تعدد المسرحيات وارتباطهـا بـالواقع الاجتمـاعي والسياسي والنضالي في الجزائر، وهذا ما زاد حمـاس المسـرحيين لمواصـلة الكتابـة وخاصة أن الجمهور أصبح يعترف بالمسرح كفن للتسلية والترفيه والوعي القومي.

د- المرحلة الرابعة (1939-1945):

تزامنت هذه الفترة مع الحرب العالمية الثانية، حيث توقف العمل المسرحي لمـدة بسبب تزايد الرقابة الاستعمارية، لبروز الأحزاب السياسية الوطنيـة فـي شـكل جبهـة مناهضة للاستعمار الفرنسي، الذي وقف بالمرصاد لهذه التطورات ولم يكن المسرح بعيد عن هذه الساحة، كذلك تم تشديد الخناق عليه، لأنه لعب الدور الفعال في تنميـة الـروح الوطنية في نفوس الجماهير، وكان المسرح رغم تلك الظروف المريرة والصعبة، المعبر الحقيقي عن أوضاع الوطن؛ فكان في مستوى تلك الأحداث التي بلغ فيها الوعي الـوطني

1 - صالح لمباركية: المسرح في الجزائر النشأة والرواد حتى سنة 1972، ص ص ص 87-88-89.

2 - المرجع نفسه: ص 90.

الذروة لدى الشعب الجزائري، وقد اتخذ الاستعماري الفرنسي خطة لإفشال مهمة المسرح آنذاك، فقام بسد الطريق أمام الفرق المسرحية العربية التي كانت تزور الجزائـر بهـدف قطع الصلة بين المسرح الجزائري وباقي مسارح العرب ولعزل الجزائر عـن الـوطن العربي، الذي كان يدعم نضال شعبها، ولم يقف الاستعمار عند هذا الحد بل تجـاوز بـه الحد إلى إغلاق قاعات المسرح ومنع العـروض المسـرحية حتـى بـالقوة ممـا دفـع بالمسرحيين الجزائريين إلى الاقتباس في مسرحياتهم[1].

من بينهم الفنان المسرحي **محي الدين** «**حيث تأثر بالكاتب المسرحي موليير فكتب روايات استمدها من المسرحيات التي كتبها (موليير) بل أنه أخـذ بعـض مسـرحياته وتصرف في موضعها وشخصياتها، فكتب محي الدين رواية "الحشاشين" مسـتندا إلـى رواية "البخيل" لموليير ورواية "أغنياء السوق السوداء" علـى غـرار روايـة مـوليير المعروفة "المثرى النبيل" وهكذا تعرفت الجمـاهير الجزائريـة إلـى مـوليير وأحبتـه كثيرا**»[2].

وبهذا ابتعد المسرح عن الواقع الوطني لكن رغم محاولات الطمـس والإجهـاض تحدى رجال المسرح الاستعمار وبرز آخرون على الساحة المسرحية، نذكر منهم: «**محمد التوري، ومصطفى قزدرلي**»[3] وفي الفترة الخامسة يمكن القول أن ظاهرة جديدة برزت على سطح (الحركة) لمسرحية الجزائرية، حيث ظهرت بعـض الأعمـال ذات النزعـة الإصلاحية المنحدرة من "فلسفة" جمعية العلماء المسلمين.

و- المرحلة الخامسة: 1945-1962

بعد تأسيس فرقة مسرح الغد عام 1946 على يد **رضا حاج حمود** وفرقة أخـرى تأسست ضمن المركز الجهوي للفن المسرحي التي أشرفت عليه **جنفياف بايلك** وسـيرها

1 - بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص 19.

2 - سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر دراسة أدبية نقدية، ص 58.

3 - المرجع السابق: ص 19.

عريبي[1]، حيث ظهرت محاولات مسرحية كتبت بالفصحى على غرار المراحل الأربعة التي كتبت فيها المسرحيات باللغة العامية نظرا لضعف المستوى الثقافي لدى الجمهور.

ومن أهم هذه المسرحيات التي برزت في هذه الفترة «**"الناشئة المهاجرة" لمحمد الصالح رمضان وقد كتبها بين سنتي (1947-1948) وتم طبعها سنة 1949، وأعيد طبعها من قبل المؤسسة الوطنية للكتاب في الجزائر سنة 1989**»[2]، ويدور موضوع هذه المسرحية حول الهجرة النبوية ومثلت لأول مرة في تلمسان، كما ألف محمد الصالح رمضان مسرحية أخرى بعنوان (**الخنساء**) مثلت كذلك في تلمسان سنة 1950م ومسرحية **المولد** لعبد الرحمن الجيلالي ألفها سنة 1948 وطبعت سنة 1949، إضافة إلى مسرحية "**ضيعة البرامكة**" و"**هارون الرشيد أو أبو الحسن التميم**" للكاتب **أحمد رضا حوحو** (1947) والذي أسس فرقة **المزهر القسنطيني** عام 1949، كما كان **لمحمد الطاهر** دورا فعالا في المسرح الذي كتب بالفصحى حيث أسس عام 1947 فرقة هواة المسرح العربي، ومن أهم أعماله "**الصحراء**" التي اقتبسها من مسرحية **ليوسف وهبي** إلى جانب **شباح المكي** الذي برز قبل هذه المرحلة وقد كتب العديد من المسرحيات عرضت في بسكرة والعاصمة وفي العديد من المدن الجزائرية، وهو من الشخصيات المسرحية المجهولة في تاريخ المسرح الجزائري[3].

وأهم الموضوعات التي اهتم بها الكتاب في هذه الفترة هي الموضوعات التاريخية من أجل إثبات حقيقة للشعب الجزائري وهي أن المحنة التي أصابت الجزائر ما كان لها لتؤدي به إلى التنكر لشخصيتها والانسلاخ منها، وبذلك نشط الكتاب في تأليف الكتب التاريخية ولم يرضوا بهذا الوضع حتى أخرجوا مسرحيات تاريخية تعيد للشعب الجزائري بعض ملامح الماضي المهمل، وتذكره ببعض البطولات التي اندثرت أو كادت تندثر.

---

1 - الثقافة والثورة: مدخل إلى المسرح الجزائري، أحمد منور، ع 10 وزارة التعليم العالي، 1983، نقلا عن بوعلام رمضاني المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص 19.

2 - صالح لمباركية: المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى 1972، ص 92.

3 - المرجع السابق: ص 21.

وبهذا «**كانت المسرحية التاريخية تقترب من التاريخ، وتبتعد عنه في آن واحد فهي تقترب منه في الأحداث والمواقف الهامة والشخصيات الرئيسية وتبتعد عنه في الأحداث والمواقف والشخصيات الثانوية، ومن خلال ذلك يستطيع الكاتب المسرحي أن يخلق تفسيرا جديدا للتاريخ، أو أن يخلق بناء التاريخ من خلال وجهة النظر الفنية**»[1].

لذلك كان متوقعا أن تظهر مسرحيات تاريخية كثيرة أثناء هذه الفترة التي نشأت فيها الحركة الإصلاحية المنحدرة من فلسفة جمعية العلماء المسلمين وامتدت حتى قيام ثورة نوفمبر 1954، ومن أشهر المسرحيات التاريخية التي وجدت إقبالا سواء حين مثلت أو طبعت **مسرحية (حنبعل) لأحمد توفيق المدني** فقد كتبها بين سنتي **(1947-1948)** قدمت المسرحية في الجزائر العاصمة يوم 09 أفريل 1948، وأعيد عرضها عدة مرات منها عروض للنساء في النهار وحدهن، وعروض للرجال في الليل، وهي مسرحية تعرض لفترة تاريخية امتازت بصراع بين القرطاجيين وهم سكان تونس في القديم، وبين روما التي كانت تمثل قوة الحضارة والتقدم العمراني ، فحاولت روما إخضاعها بالقوة حتى انتهى الأمر بحرق هذه المدينة العظيمة[2].

إضافة إلى مسرحيات تاريخية أخرى هي: (**يوغرطة**) كتبها **عبد الرحمن ماضوي** سنة 1952، (**عنبسة**) كتبها **رضا حوحو**، أو كما سماها (**ملكة غرناطة**) [3].

وحينما اندلعت الثورة التحريرية في الفاتح من نوفمبر، لقي المسرح ضغطا وتضييق كبيرين من طرف السلطات الاستعمارية حيث قرر الاستعمار سحق الشعب الجزائري أرضا وتاريخا وثقافة، وأمام هذا الوضع اضطر المسرح أن يلجأ إلى الخارج لإتمام رسالته النضالية، وقد مر المسرح الجزائري في المهجر بفترتين مختلفتين من حيث نوعية النضال السياسي، حيث كانت الفترة الأولى من **1955** إلى **1958** في فرنسا والثانية من **1958** إلى **1962** بتونس.

---

1 - سيد علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ص 55

2 - عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، ص ص 220-221.

3 - صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، النشأة الرواد والنصوص حتى سنة 1972، ص ص 93-94.

أما عن الفترة الأولى التي عاشها المسرح الجزائري في فرنسا فلم تعرف الكثير من التأثير في مسار الثورة بسبب الضغوط الاستعمارية التي كانت لا تسمح بالنشاط المسرحي المرتبط بالعمل السياسي، وعلى العكس من ذلك ففي تونس عمل المسرح وكان بمثابة المنبر الذي كان يعلو منه صوت وثورة شعب مجروح فتحول إلى بندقية بيد كل فنان مسرحي بعد أن تأسست الفرقة الفنية الوطنية في شهر أفريل 1958 بتونس، وكانت جبهة التحرير الوطني في شهر نوفمبر 1957 قد وجهت نداء إلى جميع الفنانين الجزائريين داعية إياهم إلى تكوين فرقة فنية ترد على المزاعم الفرنسية والبرهنة أن الجزائر لا يربطها أي رابط بالانتاج المسرحي.

المرحلة الخالدة من تاريخ المسرح الجزائري مسرحية نحو "**النور**" وهي عبارة عن لوحات من كفاح الشعب، و"**أولاد القصبة**" لعبد الحليم رايس [1] «وتعتبر هذه المسرحية من المسرحيات الثورية الواقعية وأحداث هذه المسرحية وقعت بالفعل في **حي القصبة** بالعاصمة سنة 1956 وبداية 1957»[2]، «إضافة إلى مسرحية "**الخالدون**" و"**دم الأحرار**" فقد كتب المسرحيتين الأخيرتين، وأخرج المسرحيات الأربع **مصطفى كاتب**»[3].

المرحلة السادسة: 1962-1972

إننا لا نجاوز الحقيقة إذا قلنا أن رسالة المسرح الجزائري هي امتداد لمهمته التي قام بها قبل الثورة التحريرية والمتمثلة في التعريف بالقضية الجزائرية للعالم كله وحماية الشخصية الوطنية والدفاع عن الدين ومحاربة الآفات الاجتماعية، فعندما استقلت الجزائر ورفعت راية الاستقلال بعد سنوات من الدماء والتضحية من طرف الشعب الجزائري الذي أبا إلا أن يعيش حرا عزيزا كريما لأنه خلق حرا، مبدأ البناء والتشييد والتحرر الاقتصادي، والاجتماعي والثقافي، ومحاولة الخروج من تحت أنقاض الدمار والخراب الذي سببه الاستعمار الفرنسي بكل فضاعة، وفي ظل هذه التطورات التجديدية «كان لابد للمسرح أن يكسب نفسا جديدا وطويلا لمواصلة الدرب من أجل التحرر التام، وهذا ما دفع

1 - بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص 21-23.

2 - صالح لمباركية: المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص 1972، ص 103.

3 - المرجع السابق، ص 23.

الحكومة إلى تأسيسه كإجراء وطني ثوري يخدم الثقافة الوطنية والاختيار الاشتراكي التي تبنته الجزائر »[1]، وقد اتخذت الحكومة بعد الاستقلال سلسلة من الإجـراءات اسـتهدفت الرفع من قيمة المسرح ومواصلة السير نحو ما يخدم المبادئ الثورية الوطنية، وتمثلـت أساسا في قانون التأميم الذي تم في شهر فيفري من عام 1963 إنشاء مدرسـة لتكـوين الإطارات المسرحية **لبرج الكيفان** عام 1965 وقامت هذه المدرسة بتخـريج عـدد مـن الفنانين كوّنوا جانبا من المسرح الوطني، ومنها دفعتين من فناني **الباليه** الذين شكلوا فرقة الباليه التابعة للمسرح الوطني، كما خصصوا أساتذة أكفاء قادرين علـى تنشـئة الفنـان المسرحي بكل أتم معنى الكلمة، بالإضافة إلى ذلك أشرف المسرح الوطني علـى تنظـيم أعمال **المسرح الهاوي** عام 1971 وقد لعبت هذه الإجراءات الأخيرة دورها في ضـمان استمرارية مسيرة المسرح الجزائري الوطني، لكن ومع الأسف لـم تـتم فعاليـة هـذه الإجراءات وذلك بسبب عدم المتابعة والسهر على تطبيق القرارات.

ومن أبرز الفنانين المسرحيين في فترة ما بعد الاستقلال نجد **مصطفى كاتب** الـذي نصب مدير المسرح بعد 1963 وهو معروف كممثل ومخرج مسرحي، وقد بـدأ حياتـه الفنية عام 1938 إلى جانب **كاتب ياسين**[2].

«كما زودنا بعد الاستقلال **(الجندي خليفة)** بمسرحية اجتماعية تحت عنوان: **فـي انتظار نوفمبر جديد**»[3].

و**أحمد عياد** المدعو **رويشـد** صاحب المسرحيات الفكاهية والأسلوب الخاص فـي معرفة حقيقية بنفسية الجماهير، فكانت الفكاهة عنده هي الطريق الذي توصله إلى قلـوب الجماهير، وبذلك يكون الجمهور حاضرا جسدا وروحا، فالفكاهة عنـد **رويشـد** هـي أن يضحك الجمهور وأثناء ضحكه على العرض يضحك كذلك على نفسه ومن ثـم يكشـف نفسه وموقعه في المجتمع، وعلى هذا فرسالة المسرح ليست للتسلية والترفيه فقـط، بـل

1 - بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص 23.

2 - المرجع نفسه، ص 25.

3 - محمد الطمار: تاريخ الأدب الجزائري، تح: أ.د عبد الجليل مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2006، ص 526.

هدفه الأول والأخير التوعية والتربية والتوجيه بطريقة لا تبعث الملل والضجر في قاعات العرض، لذلك أصبح **رويشد** يحظى بسمعة كبيرة لحسن توظيفه لمسرح يخدم الجماهير العريضة التي كانت ترى على خشبة مسرح رويشد واقعها اليومي ومن أشهر مسرحياته التي ظهرت في هذه المرحلة **مرحلة الازدهار والتطور (حسن طيدو)**[1]. «ومسرحية **الغولة** التي كتبها **رويشد** 1966 بعد مسرحية (**حسن طيرو**) 1964، وقد عالجت مسرحية (**الغولة**) مستوى شعبيا آخر من التضحية والبذل والعطاء، لذلك كتب **مسرحية (البوابون)** سنة 1968 تناولت هذه الأخيرة الحياة الاجتماعية في الجزائر، وحاولت أن تقدم لطبقة تمتهن هذا العمل»[2].

وكان إلى جانب رويشد الفنان المسرحي «**عبد القادر ولد عبد الرحمن كاكي** كاتب المسرحيات التالية: **من مسرحية (الطائر الأخضر) (كارتولز Kartol coss)** إضافة إلى مسرحية (**كل واحد وحكمو**) ألفها كاكي سنة 1966»[3]، إلى جانب (**القراب والصالحين**) و(**ديوان القراقون**) و(**إفريقيا نقبل الواحد**) [4].

وإلى جانب هذه المسرحيات التي كانت تعرض على المسرح الجزائري باللغة العربية العامية تارة والفصحى تارة أخرى، كانت هناك مسرحيات على مستوى فني عال مكتوبة باللغة الفرنسية لم يسبق لها أن عرضت على مسارح الجزائر وذلك نظرا لأسباب عدة أولها «عدم موافقة السلطات الحاكمة وثانيهما كونها تعرض باللغة الفرنسية، مما جعلها بعيدة عن مخاطبة العامة ولا تخاطب بذلك سوى الخاصة الذين يتكلمون الفرنسية أو أولئك الذين يفهمون الفرنسية بالدرجة الأولى التي تسمح لهم بمتابعة أحداث الرواية والمسرحية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية هي كذلك تعالج مواضيع كفاحية وأن اختلفت فيها أساليب العرض عن أختها المعروضة بالعربية، إلا أنها مسرحية تقف في مصاف المسرحيات العالمية من حيث مستواها الفني العالي وقيمتها الأستاتيكية الرفيعة

1 - بوعلام رمضان: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص 25.

2 - صالح لمباركية: المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى 1972، ص 105.

3 - المرجع نفسه، ص 105-106-107.

4 - بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص 27.

إنها مسرحيات متأثرة بتقاليد المأساة اليونانية إلى جانب تأثرها بالمسرح الفرنسي الزاخر ومن أشهر كتاب ذلك النوع من المسرحيات الكاتب الجزائري المعاصر (**كاتب ياسين Kateb Yacin**) والذي كتب أشعارا وقصصا تعطينا صورة رائعة لكل ما يعتمل في الجزائر وتنفرد مسرحيات **كاتب ياسين** عن غيرها بمستواها الفني الرفيع، وبكونها تقف في مصاف روائع المسرح العالمي، كما تأثر **كاتب ياسين** بالمسرح الفرنسي تأثرا واضحا وقد ولدت المسرحية عند **كاتب ياسين** كذلك في غمرة الصراع الدامي في سبيل الحرية والاستقلال إنها عند كاتب ياسين الجزائر المناضلة الثائرة.

ومسرح كاتب ياسين مسرح كفاحي نضالي بمعنى الكلمة، وقد كتب ياسين رائعة مسرحية من ثلاثة أجزاء بعنوان (**حلقة الضغط والإرهاب**)، وبأسلوبه الرائع المليء بالصور وبأسلوبه التعبيري الأصيل وانتقائه الألفاظ الموحية صور لنا كاتب ياسين أنواع الضغط الاستعماري والإرهاب، وتتكون هذه المسرحية من ثلاث مسرحيات الأولى (**الجثة المحاطة**) والثانية (**قدح نار الذهن**) وهي ملهاة ساخرة، ويمكن إعطاؤها عنوانا آخر وهو (**الفيلسوف وقانون العدد**) والثالثة هي (**الأقدمون يزدادون قوة**) وبهذا يمكننا أن نقول أن روائع **كاتب ياسين** تجعل من المسرح الجزائري مسرح المعركة، معركة الحرية والنصر[1].

وبهذا ترك **كاتب ياسين** بصمته في المسرح الجزائري فهو فنان وأديب لا يشق له غبار.

وفي خلاصة القول عن هذه المرحلة يمكن التأكيد على أن المسرح لعب دورا طلائعيا وساير مجمل تطورات الوضع على المستويين الداخلي والخارجي، وما مضامين المسرحيات المذكورة إلا دليل على ذلك، كما أن الجمهور في هذه المرحلة كان يتردد على المسرح بصورة كبيرة وذلك نظرا لما يقدمه المسرح من ترفيه وتسلية أولا وتوجيه وتوعية ثانيا، إلى جانب السمعة التي حظي بها في الخارج وخاصة على مستوى المغرب العربي.

1 - سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر، ص ص 59-60-61.

ه- مرحلة السابعة: 1973-1981

لقد رأينا فيما سبق أن المسرح كان دائما مرتبطا بمستوى التطورات السياسية قبل الاستقلال رغم الضغوطات الاستعمارية في بعض الفترات واستمر مساره النضالي حتى بعد الاستقلال، وذلك ما عكسه الواقع الوطني بمختلف أبعاده، لكن عند مطلع السـبعينيات ظهرت أزمة المسرح (**معيار الانتاج**) ووصلت ذروتها في نهايتها، ونظرا لهذه التطورات الأخيرة التي حدثت في هذه المرحلة انقسمت بدورها إلى فترتين حسـب معيـار تطـور الأزمة، حيث تبدأ الأولى من 1973 إلى 1977 والفترة الثانية من 1978 إلى 1981.

وتذكر كتب التاريخ أن المسرح الجزائري منذ 1973 إلى يومنا هذا لم يخرج إلى الخارج بل بقي محدودا داخل الوطن[1].

*** الفترة الأولى: 1973-1977**

بدأت هذه الفترة مع قرار **اللامركزية** لعام 1972م الذي نص على إنشاء مسـارح جهوية في كل من **وهران، عنابة، قسنطينة، وسيدي بلعباس**، وتـدخل وزارة الإعـلام والثقافة وإشرافها على المسرح الوطني، ويمكن أن نقسم الإنتاج المسرحي في هذه الفترة إلى ثلاث مسارح هي:

- المسرح المركزي (مسرح العاصمة): أنتج المسرح الوطني بالعاصمة في هذه الفتـرة المسرحيات التالية: **باب الفتوح، بوحدبة، سلاك الحاصلين، العـافرة، دائـرة الطباشـير القوقازية، بني كلبون قف أه يا حسان، هي قالت وأنا قلت، الإنسان الطيـب لستشـوان** وهي مسرحيات مقتبسة ما عدا مسرحية **باب الفتوح** ومسرحية **بوحدبة**.

- المسرح الجهوي بوهران: أنتج المسرحيات التالية: **الجفوة، حمام ربي، الخبزة، صوت ياكل حوت، الأمخاخ، الحساب ناف، الرهان، النخلة (مسرحية للأطفال)**، والملاحظ على هذه المسرحيات أنها من تأليف جماعي.

- المسرح الجهوي بعنابة: أنتج مسرحتين هما: **بوعلام زيد القدام، يوم الجمعة خرجوا الريام** من تأليف **سليمان بن عيسى**.

---

1 - المرجع السابق، ص 28.

وفي هذه الفترة سيطر المسرح الجهوي بوهران على المسارح الأخرى ومن المسرحيين الذين برزوا في المسرح الجهوي بوهران نذكر **عبد القادر علولة،** والفنان **ولد عبد الرحمن كاكي** بمسرحياته "**ديوان الملاح**"، "**القراب والصالحين**"، كما برز في هذه الفترة المسرح المركزي (العاصمة) بإنتاج لا بأس به، أما عن الإنتاج المسرحي لمسرح العاصمة فكانت تدور بعضها حول المشاكل الاجتماعية والأخلاقية كالرشوة والتشرد وذلك في مسرحيات (**بوحدبة، والعاقرة**)، وكذلك حول موضوع استغلال المناصب نجد مسريحة (**قف**)، بالإضافة إلى مسرحيات لكتاب عالميين تجسدت في مسرحيات دائرة (**الطباشير القوقازية، الإنسان الطيب لستشوان**) وهما للكاتب **برتولد بريخت** وأخرج هاتين المسرحيتين **الهاشمي نور الدين**.

أما المسرح الجهوي بوهران فقد عالج المواضيع التالية في مسرحياته **الثورة الزراعية** في (**المائدة**) والتسيير الاشتراكي في المؤسسات[1]، و(**المنتوج**) ونضال الشعب الفلسطيني في (**الأمخاخ**)، إضافة إلى المغتربون الجزائريون بأوروبا (**الحساب تلف**) خطورة القطاع الخاص المستغل وأهمية العمل وضرورة التضامن والشعوذة وزيارة الأولياء ونضال العمال.

وما نلاحظه في هذه الفترة غياب النشاط المسرحي للمسارح الجهوية بقسنطينة وسيدي بلعباس وعنابة الذي قدم مسرحيتين فقط، وقد امتاز المسرح عموما في هذه الفترة بالرزانة والجمال والموضوعية في تناوله القضايا المعاصرة، والكشف عن الأمراض الاجتماعية كالإقطاع والولاء للرأسمالية.

*** الفترة الثانية: من 1978 إلى 1981**

لقد رأينا في الفترة السابقة غياب المسرح الجهوي لقسنطينة وسيدي بلعباس عن الساحة الفنية، وتطور المسرح الجهوي بوهران، لكن هذا الأخير شهد تقلصا، كما تراجع المسرح الجهوي بعنابة ولم يسلم المسرح المركزي بالعاصمة من الشلل، حيث قدم المسرح المركزي في هذه الفترة المسرحيات التالية: **فرسومة والملك، عفريت وهفوة**

1 - المرجع السابق، ص 29.

حيث اقتبسها **محمد بن قطاف** عن "**أنت الذي قتلـت الوحـدى**" **لعلـي سـالم** و**بونـوار وشركائه**، واقتبسها سليمان العايب من "**الحمامات**" "**المايا كفسكي**" و"**جحا والنـاس**" مـن تأليف **محمد بن قطاف**، بينما قدم المسرح الجهوي لعنابة "**المحقو**" اقتباس **سليمان عيسى** ورغم الفتور الذي أصاب المسرح الجهوي لوهران في هذه الفترة قدم أعمالا ثورية كتبها **علولة**، ومنها **الأقوال**، كما أعاد المسرح الجهوي لوهران عـرض بعـض المسـرحيات القديمة كمسرحية "**كل واحد حكمه**" لولد عبد الرحمن كاكي، وكتبها عام 1967، كما قـدم **محمد أدار وعباس الأخضر** مسرحية (**ميمون الزوالي**) والجديد في هذه الفترة هو بـروز المسرح الجهوي بقسنطينة وسيدي بلعباس بدرجة أقل[1].

وعالج الأول مشاكل السكن في "**هذا يجيب هذا**" والتسويق فـي مسـرحية "**ريـح السمسار**" وبعض الأمراض الاجتماعية، لأن المسرح ما هو إلا مرآة عاكسـة للمجتمـع وواقعه.

أما الثاني فقدم مسرحية "**فلسطين المخدوعة**" و"**أنت وأنا وملك الغرب**" وقد شاهدها 40.000 من الشعب الصحراوي في **تندوف** وعكست بعض الجوانب الغامضـة لمقتـل المناضل المغربي **بن بركة**.

والملاحظ على المسرحيات التي ذكرناها سالفا، أن بعضها كان في المستوى مـن حيث **المضمون والشكل**، كما برزت بعض الأعمال الضعيفة مثل مسرحية "**الفئران**"[2].

كما نلاحظ أن معظم الأعمال المسرحية التي قـدمت فـي هـذه الفتـرة تعـالج موضوعات اجتماعية، لأن الكتاب الجزائريين يعنون عناية كبيرة بمعالجة الموضـوعات ذات الاتجاه الاجتماعي في مقالاتهم الأدبية، لأنهم كانوا يميلون ميلا خاصا إلى معالجـة المشاكل الاجتماعية ومحاولة تصوريها، أفتخالهم لا يفعلون ذلك في الفن المسرحي؟[3].

---

1 - بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص 31.

2 - المرجع نفسه، ص 32.

3 - عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص 230.

ومجمل القول أن مسيرة المسرح الجزائري قد شهدت تقليصا من الناحية الكميـة وضعفا من الجانب النوعي، وذلك بسبب ظروف الاحتلال التي عرفتها الجزائر من سـنة 1830 إلى 1962م.

ويمكننا القول من خلال ما تقدم في نشأة المسرح الجزائري وتطوره أن المسـرح الجزائري تعددت موضوعاته وتنوعت بتنوع أغراضه التي يهدف إليها.

3- موضوعات المسرح: شغل المسرح منذ نشأته بقضايا الإنسان وصراعاته المختلفـة حيث إنه منذ النشأة الأولى وهو مرتبط بالسياسة لذا فقد ارتطبت نشأته في الوطن العربي والتطورات السياسية والاجتماعية، والاقتصادية باعتباره وسيلة وأداة للتغيير والتعبير عن تلك التطورات والأوضاع فتعددت موضوعاته ما بين:

أ- الموضوعات السياسية: «**إن للمسرح السياسي وظيفته القومية، حيـث يعبـر عـن القضايا الوطنية، ويعتبر أحد أدوات التوعية والمساندة، كما يستطيع أن يتخـذ موقفـا واضحا لا من قضايا السياسة الداخلية وحدها، وإنما من القضايا الخارجية أيضـا، وأن يكشف بأسلوب فني عن وسائل الاستعمار، وحيله وأقنعته، وأن يحمل في ذاتـه دعـوة إلى التغيير، وهذه هي رسالة المسرح السياسي الأساسية**»[1].

ب- الموضوعات الاجتماعية: تناول المسرح موضوعات اجتماعية ملتصقة كل الالتصاق بالمجتمع أفرادا وجماعات، كالفقر والبؤس والحقرة والظلم والطغيان والاستبداد... ومثـل هذه الظواهر كانت سائدة وبالدرجة الأولى في المجتمـع الجزائـري، وهـي أمـراض اجتماعية زعزعت كيانه وهددت الأسرة الجزائرية كبيرها وصغيرها بالخراب والـدمار وقد عرضت عشرات من المسرحيات على المسارح تطرح هذه الموضـوعات بأسـلوب كوميدي ساخر، نالت نجاحا منقطع النظر كمسرحيات: «**(البارح واليوم)، (فكار الخيـر) (الفلوس)، (دار المهابل)، (مصايب بوزيد)....**» [2].

---

1 - توفيق موسى اللوح: اتجاهات المسرح السياسي المعاصر، تشكيل منظومة القيم الدرامية، ط01، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2008، ص 26.

2 - صالح لمباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية ، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005 ص 09.

ج- الموضوعات التاريخية: عني المسرح بالتاريخ نظرا لارتباطه الوثيق بماضي الأمـم وحاضرها عن طريق الكتابة، حيث سجل تاريخها الحافل بأحرف من ذهب وكان هدفـه الأول الوعي القومي، لذلك تستوجب الكتابة في التاريخ القديم «**الدراسة المعمقة، والفكر المتقدم مع الوعي التام لمجريات الوقائع والأحداث لذا لا نجد كثيرا ممن سـلكوا هـذا الطريق، ولعل أول من تصدى لمثل هذه المواضيع (أحمد توفيق المدني) في مسـرحية (حنبعل) التي مقدمتها فرقة هواة المسرح العربي التي أنشأها (محمد الطاهر فضـلاء) حيث قدمتها عدة مسـرحيات ذات الاتجـاه نفسـه كمسـرحية (الصـحراء) ليوسـف وهبي...**»[1].

د- الموضوعات النضالية: إن الثورة بمفهومها العام، هي حركة تستهدف تغيير الأوضاع القائمة والسائدة في أي مجتمع من المجتمعات قصد تغيير المجتمع، وتحرير الإنسان مـن الظلم والطغيان.

ولما كان المسرح المرآة العاكسة لهموم المجتمعات، أصبح لابد له من الكفاح بكل ما به من وسائل تعبيرية تسهم في تحقيق الهدف المنتظر ألا وهو فـك قيـود الشـعوب المضطهدة من قبل الاستعمار والقضاء على هذا الداء الذي تغلغل في قلوب الحاقدين على الضعفاء من أجل أن ينسيهم ماضيهم، فيهملون تاريخهم ويغفلون عن ذكر مـآثر الآبـاء والأجداد، فيعقدون كل شيء في الحياة ومن ثم سمي بالأدب النضـالي والأدب النضـالي هو: «**أدب قومي وطني عالمي، يمكن أن يتخذ صورا عديـدة لتحريـر الإنسـان مـن الاستغلال والعبودية**»[2].

وفي هذا الشأن كذلك يقول **عبد الملك مرتاض: «المسرحية عبارة عن تمجيـدات وتقديسات للوطنية والكفاح»**[3].

و- الموضوعات الأدبية: ظل موضوع المشاكل التي تساور الأديب، والعيوب التي تقـع في احتراف الأدب أو السخرية بمن يقتنع بالفتور، ويرضى بالثقافة الأدبية السـطحية، أو

1 - صالح لمباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاته وفنية، ص 17.

2 - المرجع نفسه، ص 39.

3 - عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931-1954، ص 207.

يحاول تعويض النقص الأدبي بالمال، ومن أبرز الأدباء الـذين عـالجوا مشـاكل الأدب واهتموا بقضاياه نجد **الكاتب رضا حوحو** في الجزائر، فهو الوحيد الذي عـالج مشـاكل الأدب والأديب، وعيوب المثقفين السطحيين، في كتابات مسرحية عالية المسـتوى، وقـد فعل ذلك في مسرحيتين اثنتين وهما "**الأستاذ**"، "**أدباء المظهر**"[1]، حيث عالج فيهما قضية الأدب والأدباء، وكيف يكون الأديب أديبا، وكي تتجلّى لنا هذه الرؤية بوضوح سـنعرض لمسرحية (**أدباء المظهر**) بالتفصيل لكن قبل ذلك علينا أن نعرض لحياة الأديب الشهيد **أحمد رضا حوحو** ودوره الفعال في المسرح وتطوره.

4- المسرح عند رضا حوحو:

الحزن والألم والحرمان والاضطهاد، والقيد تكاد لا تذكر إزاء عشـرات ومئـات الضحايا الذين تقربت بهم الجزائر في نضالها إلى الحرية والخلاص، ومن هؤلاء الشهداء الذين ضحوا بأنفسهم من أجل أن تحيا الجزائر حرة الشهيد والأديب **أحمد رضا حوحو**.

أ- حياته: لم يعمر رضا حوحود أكثر من خمسة وأربعين ربيعا عاشها في كفـاح مـع الحياة شأن أكثر الجزائريين، وشأن الموهوبين الذين لا يرضون بالواقع لأنهم مصـابون بحمى التطوير والتجديد، فقد ولد سنة 1911م في بلدة (**سيدي عقبة**) المشهورة بضـريح القائد العربي الكبير **عقبة بن نافع**، والتي تعد مزارا تـزدحم فيـه أفـواج المـواطنين الجزائريين الذين يغدون على هذا الضريح ويتقربون منه، كما يؤمها السـواح الأجانـب لمشاهدة معالم البلدة والاطلاع على عادات الشعب وتقاليده، ولعل هذه الظاهرة قد أثـرت على اتجاه حوحو فجعلته يميل إلى الأدب الاجتماعي»[2].

ب- أدب رضا حوحو: انتفع رضا حوحو بتجربته في الشرق العربي حيث التقى بالمنابع الأولى للثقافة العربية ووقف على أهم المشاكل التي تشغل بال الأدباء آنـذاك والمعـارك التي كانت تنشب بين حين وآخر لنصرة هذا الاتجاه الأدبي أو ذاك، وعندما رجـع إلـى الجزائر في سنة 1945 وجد شيوخ المرحلة الثانية، قد مات بعضهم وانزوى الآخـرون

1 - المرجع السابق: ص 239.

2 - أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ط01، الدار القومية للنشر، تونس، 1985، ص ص 85-86.

ووجد جيلا جديدا يبحث عن نفسه عقب الحرب وعقب التجارب السياسية المختلفة للحركة الوطنية فبدأ يكتب، ومن عجب أن تصدر أول قصة له سنة 1947م بعنـوان (**غـادة أم القرى**) وهي قصة اجتماعية تجري حوادثها على أرض الحجاز إضافة إلى جانب بعـض المقالات التي يدافع فيها عن حق المرأة في الحياة واختيار الزوج والثقافة، نشر بعضـها في كتابه (**مع حمار الحكـيم**) سنة **1953**[1]، إضافة إلى أعمال قصصية أخـرى أهمهـا :«**صاحبة الوحي، القبلة المشؤومة، فتاة أحلامي، ثري الحرب، جريمة حماة، الفقـراء خوله، صديقي الشاعر، جولة في دنيا الخيال**»[2].

كل هذه الأعمال صنعت من رضا حوحو فنانا وأديبا يرى الأمور علـى حقيقتهـا فهو صاحب الثورة بنوعيها الاجتماعي والسياسي النضالي، هذه الثورة التي ألهمته سحر الكتابة ليجعل من قلمه وسيلة للدفاع عن القضية الوطنية أثناء الاستعمار، كما حارب إلى جانب القضايا السياسية القضايا الاجتماعية التي كانـت منتشـرة فـي أوسـاط الشـعب الجزائري، لذا يعد **رضا حوحو** أحد رجال المسرح العربي البارزين في الجزائر بالقياس إلى الكتاب الآخرين الذين كتبوا للمسرح، خاصة أنه اهتم بالتأليف في القصة، ذلك أن ما كتبه في المسرح لم يكتبه الكتاب الآخرين من حيث الكم الهائل في المسرح والقصة، فهو أديب وكاتب قصصي وناقد وساخر، حلو الفكاهة والنكتة، خفيف الـروح يهـوى الفـن والتمثيل.

وقد تعلم اللغة العربية في بلدته (بسكرة) لأنه تربى في أسـرة كانـت أوضـاعها المادية والثقافية مقبولة آنذاك، وهذا ما سمح له أن يتلقى علومـه الأولـى مـن القـراءة والكتابة، وبصورة خاصة المواد الشرعية وفي عام **1927** ذهب إلى (**سكيكدة**) ليـدرس فيها، ويعمل موظفا للبريد، وفي عام **1934** قصد (الحجاز) مع أسرته واتخذ من (**المدينة**

1 - المرجع السابق: ص 89.

2 - أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة (القصص)، رابطة كتاب الاختلاف، ديسمبر، 2001، الصفحة الأخيرة.

المنورة) مسكنا له ولأسرته، وفيها تابع دراسته ونال الشهادة العليا من مدرسـة (**العلـوم الشرعية**) عام 1938، وعمل أستاذا فيها بعد التخرج.

وأثناء تواجده في المشرق العربي هيأت له الظروف زيارة مجموعة من البلـدان وهي: (**روسيا، فرنسا، إيطاليا، تشيكوسلوفاكيا**) ولا شك في أن هذه الرحلات كانت قـد تركت أثرا في أدبه وفي سنة **1946م** عاد (**حوحو**) إلى الجزائر مارا بـ (**مصـر**) ووقف فيها شهرا، ثم تابع طريقه وانضم إلى جمعية (**العلماء المسلمين الجزائريين**) ولما أنشـئ معهد (**عبد الحميد بن باديس**) عام **1947** شغل (**حوحو**) فيه منصب الأمين العـام لإدارة هذا المعهد، ومن أجل أن يرضي ميوله للصحافة والأدب أصدر عام **1946** مع مجموعة من المهتمين بهذا المضمار جريدة أسبوعية سماها (**الشعلة**) تهتم بالنضال السياسي والنقد وأصبح رئيس تحريرها، كما أنه كان يحرر فيها بابا بعنوان (**مسامير**) وفي هـذا البـاب كان يسلط الأضواء على ظلم الاستعمار والحركيين الذين بـاعوا ضـمائرهم وبصـورة خاصة على التقاليد المزيفة والعادات السيئة، ثم بعدها أسس (**جمعية المزهر**) القسـنطينية عام **1947** [1].

«وبعد مسيرة طويلة من النضال والكفاح استشهد أحمد رضا حوحو في ربيع سنة ست وخمسين في محنة رهيبة»[2]، ويقال أنه «اعتقل من طرف القوات الفرنسية وأعـدم يوم 29 ماي 1956»[3]، فرحم الله **الشهيد رضا حوحو** ذلك الأديب الذي عـاش نظيفـا ومات نظيفا.

ومن أهم أعماله المسرحية نذكر: **صنيعة البرامكة، هارون الرشيد أو أبو الحسن التميمي، أدباء المظهر، الواهم الأستاذ، البخلاء الثلاثة، البخيل أو سي شعبان، عنبسـة أو ملكة غرناطة، بائعة الورد** (مسرحية مقتبسة)، **عاشور والتمدن** (مسرحية مقتبسة عن

---

1 - أحمد روغان: شخصيات من الأدب الجزائري المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص ص 35-36-37.

2 - عبد الملك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، ص 183.

3 - صالح لمباركية: المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى 1972، ص 71.

مسرحية (**الثري النبيل**) لموليير، **النائب المحترم** (مسرحية مقتبسة عن مسرحية (**توبـاز Tobaz**)) لمارسال ما نيول[1].

«ولقد امتاز أدب رضا حوحو بظاهرتين هامتين: الأولى **السخرية** والثاني **براعـة الحوار**، فالسخرية ظاهرة شائعة في جميع آثاره حتى الجاد منها يلتجئ إليها للتعبير عـن خلجات نفسه وآرائه في شؤون الحياة، وليس غريبا أن يعمد إلى هذا الأسلوب من الكتابة في مجتمع كالمجتمع الجزائري تسوده تقاليد معينة في المرأة ورجـال الـدين واسـتخدام وسائل الحضارة.

وقد قدم لنا **حوحو** عدة شخصيات انتزعها من صميم المجتمع الجزائري فيها الشيخ الذي يتاجر بالدين وينافق بعمامته وسبحته بينما يرتكب الفواحش والآثام كما سلك طريقة الرسم الساخر والكاريكاتير حتى مع الأشخاص الواقعيين الذين قدمهم في ميزانه، أمـا ظـاهرة الحوار فهي كذلك من أبرز ما امتازت به أعماله الأدبية، وقد برع فيه لدرجة كبيرة لـم أعرف أديبا جزائريا وصل إلى مستواه فيه، وكان حواره يمتاز بالسرعة والجدة والنكتـة مما جعله خفيفا على الأذن قريبا إلى القلب»[2].

وبهذا كان **رضا حوحو** من رواد الكلمة الشجاعة في وقت تقتال فيه الحروف لأنها تدعو إلى ثورة الشعب ويقظة الجماهير، فكان شهيد الكلمة الحرة المقاتلة.

وإذا كان الأديب **رضا حوحو** قد قتل غدرا من طرف المستعمر، وذلك مـن أجـل قتل روح النضال والكفاح التي ولد من أجلها، فإن فشل الاستعمار الفرنسي كان واضـحا في تلك الفترة، حيث بقي هذا الأديب حيا في نفوسنا من خلال أفكاره التي وصلت إلينـا عن طريق أدبه، ولكي نكون أوفياء لهذا الشهيد البطل، يجب علينـا كدارسـي الأدب أن نعني أدبه بالدراسة، لذلك ارتأينا في دراستنا هذه إلى دراسة نموذج من أعماله المسرحية ذات الطابع الأدبي وهي مسرحية "**أدباء المظهر**" فما هو مضمون هذه المسرحية؟ وما هو هدف حوحو من كتابتها؟ وما هو الموضوع الرئيسي الذي عالجه في هذه المسرحية؟

---

1 - المرجع السابق، ص 96.

2 - أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص ص 92-93.

5- مسرحية أدباء المظهر:

أدباء المظهر «مسرحية ذات فصلين، وهي من نوع الملهاة، وقد نشرها أول مـرة في مجلة إفريقيا الشمالية: **ع 01: مايو 1948،** ثم نشرها ضمن مجموعتـه القصصـية "**صاحبة الوحي وقصص أخرى**" كما وردت هذه المسرحية في الكتاب الـذي ألـف عـن **حوحو** بعد الاستقلال في سلسلة "**في سبيل الخلودّ لعبد المجيـد الشـافعي**" وقـد أشـار (**د. الربداوي**) حين تحدث عن هذه المسرحية في وثيقة أرسل بها إلى المصـدر الأخيـر فقط، ويبدو أن هذه المسرحية قد مثلت بقسنطينة في حياة المؤلف»[1].

ومفاد هذه المسرحية «أن أديبا يدعى **خليل** فشل في كسب عيشه عن طريـق مـا يبدع لعزوف الناس عن القراءة وانشغالهم بأمور الحياة الماديـة»[2]، «فأصـبح الأسـتاذ خليل، نتيجة لهذه المحنة الناشئة عن جهل الأدب والاستهتار بذويه، مهددا بالمجاعة، بعد أن كان قد عانى من الفقر المتقع ما عانى، وبهذا اهتدى الأستاذ خليل إلى وسيلة جديـدة للكسب، بعد أن اقتنع في قرارة نفسه بأن عصر الأدب الرفيع قد مضـى وأمـة الفنـون الجميلة قد خلت.... وتتمثل هذه الوسـيلة فـي كتابـة إعـلان فـي بعـض الصـحف بعنوان: **كيف تكون أديبا في ساعتين»**[3].

وقد استطاع (**رضا حوحو**) أن يعبر عن هذه الظاهرة بأسلوب ساخر وبلغة فصيحة متينة وحوار مسرحي بديع.

ورغم معالجته للقضية بأسلوب فكاهي ساخر إلا أنه «ينظر إلى مسـتقبل الأدب نظـرة متشائمة ويتوقع له الزوال في ظرف قصير ويوجه إصبع الاتهام في ذلك إلى العصـر الـذي غلبت عليه السرعة في كل شيء، وإلى فئة معينة من دعاة الأدب الحديث»[4].

---

1 - عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931-1954، هامش ص 239.

2 - الشايف عكاشة: مدخل إلى عالم النص المسرحي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، 1991، ص 12.

3 - المرجع السابق، ص 239.

4 - أحمد منور: مسرحية الفرجة والنضال "دراسة في أعمال رضا حوحو"، ط01، دار هومة، بوزريعة، الجزائر 2005، ص 55.

ولكي يجسد لنا هذه القضية من خلال هذه المسرحية عدد لنـا الشخصـيات بـين رئيسة وثانوية، حيث تتمثل الشخصية الرئيسية في **الأستاذ (خليل) «أستاذ في الأدب وهو رجل عجوز طويل القامة هزيل منحني الظهر»**[1].

أما الشخصيات الثانوية تتمثل في:

1- **مراد:** تلميذ خليل وصديقه.

2- **نجيب:** أحد طلاب أدب المظهر.

3- **جمال:** أحد طلاب أدب المظهر.

4- **كمال:** أحد طلاب أدب المظهر.

5- **عزيز:** أحد طلاب أدب المظهر.

وما طرق **رضا حوحو** الحديث عن الأدب والأدباء في هذه المسرحية إلا ليؤكد على حقيقة مهمة وهي أن يكون الأدب في الجزائر أدبا عربيا مستمدا من التراث الثقافي قوته ومتانته ومن المعاصر التجديد والسلاسة هدفه قضايا الشعب وإصلاح أوضاعه، وهو لا ينفصـل عن صنوه في المشرق العربي حيث النهضة الأدبية قوية ومذاهبها واضحة[2].

ومن هذا المنطلق يمكننا القول بأن الإبداع هو روح الأدب وهذا الإبداع لا يكـون هكذا ولا ينشأ من الفراغ وإنما يستمد من التراث، ومن الأصالة وهذا ما أراد أن يبينه لنا أحمد رضا حوحو في هذه المسرحية التي تعالج بالدرجة الأولى قضـية الأدب والأدبـاء وكيف يكون الأديب أديبا؟ حيث تنقسم هذه المسرحية إلى فصلين كما قلنا سابقا.

الفصل الأول: يبدأ من «**غرفة بسيطة الأثاث تحتوي على منضدة خشبية... يخرج مـراد حاملا فوق ظهره كرسيا وبيده الإعلان وهو يرسل زفرات متوالية**»[3]، ليسـدل السـتار على الفصل الأول ويظهر لنا في هذا الفصل أن الأستاذ خليل سئم حياة الفقر بعد أن فشل في إيجاد وظيفة ترفع من مستواه المعيشي، فاقترح على تلميذه **مراد** فكرة تمكنهمـا مـن العيش وهي "**كيف تكون أديبا في ساعتين**"، حيث يستغل اسم **الأدب كمـا قـال الأسـتاذ**

1 - أحمد رضا حوحو: صاحبة الوحي وقصص أخرى، تقديم أحمد منور، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1983، ص 06.

2 - مجلة العلوم الإنسانية: منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد رقم 01، نوفمبر، 2001، ص 171.

3 - المصدر السابق: ص ص 49-54.

خليل: «حيث لفظ الأدب أنفاسه الأخيرة، فلماذا لا نستغل اسمه ونعـيش تحـت جثتـه الهامدة ما بقيت كما عشنا تحت عظمته تلك السنوات الماضية الذهبيـة...» [1]، وبهـذا يشجع **الأستاذ خليل** تلميذه **مراد** على المضي قدما.

الفصل الثاني: يبدأ من «**يبدو الأستاذ خليل وراء مكتبه وبجانبه مراد ينتظران حضـور طلاب الأدب.... يستوفي الأستاذ خليل أجر الدرس من الشـبان ويخرجـون مبتهجـين مسرورين يكيلون لبعضهم ألقاب الأستاذ والأديب كيلا وافيا**»[2]، يسدل السـتار لتنتهـي المسرحية.

في الفصل الثاني يشرع **الأستاذ خليل** في تطبيق خطته والمتمثلة في كتابة إعـلان وتعليقه سعلى الجدار كي يجاب إليه الطلاب وبعد مدة وجيزة وجد نفسه أمـام الطـلاب الذين يريدون أن يصبحوا أدباء في ظرف ساعتين حيث أملى على مسامع طلابه بعـض العبارات التي تشجعهم على أن يكونوا أدباء بأتم الكلمة، والمتمثلة في قول الأستاذ خليـل «**يجب على الشاب الذي يريد أن يمثل أديب هذا العصر أن يرتدي ملابـس أنيقـة وأن يستعمل نظارة ذات إطار فخـم وأن يحمـل قلـم تحبيـر ذا ريشـة ودفتـرا صـغيرا للمذكرات...**»[3].

وبهذا الدرس القصير تنتهي الحصة الأولى للطلاب ويأخذ الأستاذ خليل أجرته من كل تلميذ على ما قدمه، فيخرجون بعد ذلك مسرورين وفرحين لأنهم كـانوا يظنـون أن مهمة الأديب سهلة وليست صعبة كما كانوا يتوقعون، فالأدب حسب رأي أستاذهم (**خليل**) يتمثل في **المظهر** لا في **الإبداع**.

من خلال ما تقدم في هذا الفصل الأول يمكننا أن نستنتج النقاط التاليـة كخاتمـة تحمل لنا ما تناولناه:

- أن ظهور المسرح في العالم العربي ارتبط بالثقافة العربية، وبمتلقيه حيـث بـدأت بوادره تظهر منذ منتصف القرن التاسع عشر مرورا بمرحلة الستينات.

---

1 - المصدر السابق: ص 53.

2 - المصدر نفسه: ص 55-60.

3 - المصدر نفسه: ص 58.

- يعتبر المسرح مرآة عاكسة للمجتمع، فهو يعبر عن ظروفه السياسية والاجتماعية والثقافية...
- ارتباط مفهوم المسرح في العمل الأدبي بجذور الحضارات القديمة حيث تزامن ظهوره مع الحضارة الإغريقية.
- تعريف المسرح على أنه فن من فنون الفرجة، كما أنه يعتبر نص حواري تمثيلي يستعين بالأداء التمثيلي والعناصر الفنية، كما يعتبر المسرح روح الأمة وعنوان تقدمها.
- عناصر المسرح الأساسية وتتمثل في الجمهور، الحوار، الحدث.
- المسرح عند الغرب مكان تتفاعل فيه الجماهير، مع ما تراه وتشارك أحيانا في صنع ما تراه.
- ظهور المسرح كان نتيجة الاحتكاك والتأثير والتأثر لاسيما فترة الاستعمار.
- مرور المسرح الجزائري بمراحل تاريخية متعددة انقسمت إلى سبع مراحل.
- ارتباط ظهور المسرح الجزائري بالقضايا التي كان يعانيها الشعب الجزائري كالاستعمار، والأمراض والمجاعة...
- انتاج إبداعات مسرحية جزائرية من طرف مبدعين وفنانين جزائريين يميلون ميلا خاصا إلى معالجة المشاكل الاجتماعية ومحاولة تصويرها.
- تعدد موضوعات المسرح الجزائري بتنوع الأغراض التي كان يهدف إليها.
- اعتبار أحمد رضا حوحو أحد رواد المسرح الجزائري ومن كبار الكلمة الحرة المقاتلة في سبيل الوطن.
- امتاز أدب حوحو بظاهرتين الأولى ظاهرة السخرية والثانية ظاهرة براعة الحوار.

الفصل الثاني

سيميائية النص المسرحي "أدباء المظهر"

أولا: سيميائية النص المسرحي

01 سيميائية العنوان

أ- تعريفه لغة

ب- تعريفه اصطلاحا

ج- أنواع العنوان

د - وظيفة العنوان.

02- سيميائية العلامة في النص.

ثانيا: سيميائية الشخصيات في مسرحية "أدباء المظهر"

01- مفهوم الشخصية في العمل المسرحي.

02- دور العلامة في كشف الشخصية.

03 - الدلالات الذاتية لشخصيات المسرحية

إن النص السردي لا يراد به تقديم الحقائق أو القضايا في توسعها الإعلاني، كما هو الحال في الشعارات التجارية واللوائح القانونية، بل يراد به تشخيص مواقف حياتية معينة في قالب فني، حتى يدفع المتلقي إلى استجلاء أغراض ونوايا الأديب على أساس أن القاسم المشترك بين الكاتب والمتلقي يبقى واحدا هو أسلوب التلميح الفني لا أسلوب التصريح العلني.

لذلك لا تخلو أي دراسة تحليلية من آليات تمكنها من اكتشاف خبايا النص، وذلك عن طريق القراءات المتعددة له، وهذا ما أردنا أن نكتشفه في دراستنا هذه لمسرحية "**أدباء المظهر**" بالضبط سنركز في هذا الفصل التطبيقي على دور العلامة المسرحية في إيصال أو تقريب المعنى الكلي للنص وللعرض المسرحي، فالعلامة سواء أكانت لغوية لفظية أم سمعية أم ضوئية أم إظلامية متحركة أم ساكنة أم ثابتة، تسهم جميعها بوصفها مفردات للصورة الصوتية أو المرئية على خشبة المسرح في خلق التعبير الممتع والمقنع فالمؤثر الذي يصل عن طريق ما يشتمل عليه من جماليات الصورة المسرحية إلى إمتاع المتلقي وما توحي به من معان وقيم وأفكار إلى إقناعه ومحاولة التأثير على حسه وتوجهاته.

وبما أن هناك نص مسرحي ومن ثم عرض مسرحي فالأول يختلف عن الثاني نظرا لتنوع وسائل العرض المسرحي على اعتبار أن عناصر النص هي: (**اللغة، الحوار السرد، الغناء إن وجد، الإرشادات، الشخصيات**) في حين أن عناصر العرض هي (**النص، الأداء، المناظر، الملابس، الإضاءة، الموسيقى التصويرية والمؤثرات والحيل...**).

وما دراستنا هذه إلا محاولة لالتقاط ما هو كامن داخل النص من دلالات وإشارات وذلك من خلال السفر عبر تلك البياضات والفراغات التي تعتبر تأشيرة للدخول إلى عالم النص، والما وراء النص الذي يتشكل فيه النص بعد ارتدائه حلته الخارجية والتي إذا حاصرناها وكشفنا خباياها، واقتحمنا عليها مكامنها، تضعنا على درب الإحاطة بخبايا النص.

ففيم تتمثل سيميائية النص في هذه المسرحية؟

أولا: سيميائية النص المسرحي

لما أن لكل نص خبايا مدفونة لا نستطيع نبشها إلا من خلال استنطاق الكلامـات عن طريق المعاني، يجدر بنا البحث عن مضمون هذه المسرحية "**أدبـاء المظهـر**" مـن منظور سيميائي علاماتي والتي لا تتضح معالمها إلا بعد رحلة طويلة، حيث لابد لنا من الوقوف عند تحليل بعض العناصر الأساسية التي يبنى عليها النص المسرحي والمتمثلـة في (**الحوار، الحدث، الحبكة، الشخوص، الزمان، المكان**)، وسنخص بالـذكر "**العنـوان**" الذي يعد مفتاح أي عمل أدبي إبداعي يمثل منطلق البحث السيميولوجيا للكشف عن خبايا النص ومكوناته الدلالية وميزة تركيبه.

1- سيميائية العنوان:

«لقد احتل العنوان مكانة متميزة في الإبداعات الأدبية والدراسات النقديـة، كونـه ظاهرة فنية وثقافية تتوفر على ثراء بنوي بما يثيره من إشكالات وقضايا جمالية ووظيفية لفتت انتباه النقاد والمنظرين إلى حد أن وضعوا لـه علمـا خاصـا مسـتقلا هـو علـم **النترولوجيا**»[1].

وقبل تحليل عنوان المسرحية "**أدباء المظهر**" تحليلا سيميائيا لا بد لنـا أن نعـرف العنوان لغة واصطلاحا.

أ- تعريفه لغة: جاء في لسان العرب مادة (ع ن ن): «**عننت الكتاب وأعننتـه لكـذا أي عرضته له قال اللحياني: عننت الكتاب وعنيته: إذا عنونته، ويقال للرجل الذي يعـرض ولا يصرح، قد فعل كذا وكذا عنوانا لحاجته، قال بن البري والعنوان هو الأثر**»[2].

نكتشف من خلال هذا التعريف اللغوي أن العنوان علامـة لسـانية مرتبطـة بالكتابـة.

ب- تعريفه اصطلاحا: العنوان هو المحور العام، وكل ما يدور في النص مسندا إليه وهو من سمات النص النثري لقيامه على الوصل والقواعد التركيبية المنطقية، كما يعد العنوان أول المراحل التي يتأملها الباحث السيميولوجي، قصد كشف بنياته وتراكيبه ومنطوقاتـه الدلالية ومقاصده التداولية، إذ العناوين علامات سيميائية تقوم بوظيفة الاحتـواء لمـدلول النص، كما تؤدي وظيفة تناصية، إذ كان العنوان يحيل على نص خارجي يتناسـل معـه ويتلاقح شكلا وفكرا[3].

نستشف من هذين التعريفين اللغوي والاصطلاحي أن العنوان واقعة لغوية تتموقع على بوابة النص لتؤطر طيانه اللغوي والدلالي، وتعلن عنه لجمهوره المتلقي.

---

1 - محاضرات الملتقى الوطني الأول "**السيمياء والنص الأدبي**"، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 07-08 نوفمبر 2000، ص 269.

2 - ابن منظور : لسان العرب، مادة (ع ن ن)، ص 294.

3 - محاضرات الملتقى الثالث "السيمياء والنص الأدبي"، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 19-20 أفريل 2004، ص 359.

ج- أنواع العنوان:

يتمظهر العنوان في أنواع منها:

- **العنوان الحقيقي:** وهو العنوان الأصلي بطاقة تعريف منح للنص هويته.
- **العنوان الفرعي:** يعد العنوان الرئيسي لتكملة المعنى.
- **العنوان المزيف:** يوجد بين الغلاف والصفحة الداخلية.
- **العنوان الجاري**: يتعلق بالصحف والمجالات.
- **العنوان الموضوعي:** وهي التي تشير إلى موضوع النص.
- **العنوان النوعي:** تفسير إلى النص ذاته[1].

د- وظيفة العنوان:

يعتبر العنوان مرسلة لغوية، تتصل في لحظة ميلادها بحبل سري يربطها بـالنص لحظة الكتابة والقراءة معا، فتكون للنص بمثابة الرأس للجسد، وتتعدد وظـائف العنـوان بتعدد أغراضه الأدبية ويمكن حصرها فيما يلي:

- **الوظيفة الوصفية/ الإغرائية.**
- **الوظيفة الجمالية.**
- **الوظيفة الإشهارية/ الإغرائية.**
- **الوظيفة الاجتماعية.**
- **الوظيفة الشكلية**[2].

وبصفة عامة يمكننا القول بأن العنوان ما هو إلا نص في حد ذاته وباقي المقاطع ما هـي إلا تفريعات تنبع من العنوان الأم والعلاقة بين هذا وذاك ليست علاقة اعتباطية وإنما هي علاقة منطقية طبيعية، علاقة دال ومدلول، وما **العنوان** إلا تجميع مكثف لدلالات النص، ومن هذا المنطق، هل عنوان المسرحية "**أدباء المظهر**" يتموقع من كل هذا؟

---

1 - المرجع السابق: ص 270.

2 - المرجع نفسه: ص ص 271-272.

"**أدباء المظهر**" فضاء سيميائي يفتح بوابة النص على إشارتين دلالتين: أدبـاء والمظهـر **فأدباء** جمع مفرده أديب، والأديب هو المتمكن من الأدب بنوعيه نثر وشعرا، ومنها أيضا تأدب الأديب أدبا، والأدب أدب النفس والدرس[1].

أما المظهر مشتق من ظهر؛ أي بان وتوضح.

ويقصد بها كذلك الظاهر وهي عكس الباطن.

وأدباء المظهر مبتدأ معرف بالإضافة والإضافة تكمن في المظهر والخبـر ماثـل داخل النص، ولكن النص يحيل إلى إشارات دلالية كثيرة، ولأن النص المسرحي هو فـي الحقيقة عبارة عن فصول والفصول عبارة عن مشاهد، وكل مشهد يتضمن حـدث جديـد مرتبط بالحدث الذي قبله، فإن أفكاره تتعدد وتتنوع من مشهد لآخر، والملاحظ في هـذه المسرحية أن العنوان يفصح عن نص المسرحية منذ البداية الأولى، فالمتأمـل للعنـوان "**أدباء المظهر**" يستشف منذ الوهلة الأولى أن الكاتب يعالج مأساة الأديب الذي لا يجد من يقرأ أدبه، كما يشير إلى التغيير الخطير الذي وقع في مفهوم الأدب لدى بعض **الأدبـاء**، حيث أصبح يتمثل في المظهر الأنيق، وحفظ أسماء بعض الأدباء والمفكـرين، والإلمـام ببعض المعلومات الأولية والأحكام السطحية التي قد يقرأونها في بعض الجرائد التافهة.

وخير دليل على ذلك عندما سأل الأستاذ خليل هؤلاء الشبان قائلا: «**هل تحسـنون الكتابة**»؟ فيجيبون «**الكتابة... الكتابة... طبعا طبعا...**» [2].

ونحن نعلم كل العلم أنه لم يسبق أحدا من الأدباء الجزائريين **رضـا حوحـو** فـي معالجة المواضيع الأدبية، وقد وقف إلى حد كبير في معالجتها، لأنها كانت جـزء مـن حياته، وقطعة من نفسه، لاسيما إبان الاستعمار الفرنسي الذي فرض الحصار على كـل عمل أدبي لقتل الروح الوطنية ومن ثم خفق قلب هذا الكاتب الغيور على وطنه والمحـب لشبابه، فرفع القلم ليخط به البياض ويملأ الفراغ كما هو الحال في هذه المسرحية.

---

1 - ابن منظور: لسان العرب، مادة (أ د ب)، ص 65.

2 - أحمد رضا حوحو: صاحبة الوحي، ص 59.

وما العنوان "**أدباء المظهر**" إلا خلاصة للنص، وإن شئت قل هو نحتـا مختصـرا يتعامل مع نص مفصّل، يعكس كل أغواره وأبعاده الدلالية، ولهذا يحيل العنوان على نص خارجي، يتلاقح معه شكلا ومضمونا.

فلو أردنا تحليل **العنوان** تحليلا سيميائيا لوجدنا الكلمة الأولى **أدباء** مكونة من عدة مؤلفات دلائلية، منها **الأدب، القراءة، الكتابة، البحث، الأستاذ، التلميذ**، وإذا تتبعنا الـنص المسرحي وجدنا في حل فقراته وجملة مدلولات أخرى متقاربة مثـل «**عرضـت كتـبكم الجديدة على كل الناس... الحروف العربية... يضع قلمه... كيف العمل الآن يا أستاذ... خدمة الأدب... هل تحسنون الكتابة**».

أما الكلمة الثانية **المظهر** فهي تدل على **الأناقة، الرقي، الحضـارة**، تماثلهـا فـي النص: «**... يرتدي ملابس أنيقة... وأن يستعمل نظارة، ذات إطار فخـم، وأن يحمـل تخيير دارسيه ذهبية**».

ولأن أدب **رضا حوحو** امتاز بظاهرتين هامتين هما السـخرية والثانيـة براعـة الحوار، فقد عبر عن خلجات نفسه وآرائه بكل طلاقة وحرية وأبدى رأيه بكل صراحة في الأدب والأدباء وكيف يكون الأديب أديبا؟ بكل ما هو كامن بداخله فصرح عن الحقيقـة التي لطالما بقيت مدفونة عند الأدباء.

وبهذا يكشف لنا العنوان عن المجهول، الكامن في النص المسـرحي، وكمـا أراد الكاتب أن يظهره إلى القارئ، لأن العنوان عبارة عن رسالة يبثها المرسل إلى المرسـل إليه، وهي مزودة بشفرة لغوية، يحللها المستقبل، ويؤولها بلغته الواصفة، وترسل عبر قناة وظيفتها الحفاظ على الاتصال، وهذا يذكرنا بنموذج **ياكبسون**[1].

السياق
الرسالة

المرسل (الكاتب) ⟵ **المرسل إليه**

الصلة
الشفرة

المتلقي/ القارئ

1 - سيزا قاسم: مدخل إلى السيميوطيقا، ص 59.

ومجمل ما يمكن قوله في هذا الجزء أن التحليل السيميائي للنص الأدبي لا يتبنى الجملة بل يقوم على تتبع وضع أساسي للمعنى، ويكون انتقاله عبر متغيرات إلى المعنى النهائي، كما أن المعنى هنا غير ثابت خلافا لما هو موجود لدى اللسانيين.

وعلى هذا الأساس فإن سيمياء النص الأدبي تتجلى في تجربتين:

أولهما: التجربة الإبداعية: ويرتبط وجودها بالمبدع.

ثانيها: التجربة القرائية: ويسميها البعض التعقبية أو النقدية ويتصل وجودها بالمخاطب[1].

والسؤال المطروح فيم تتمثل **سميائية العلامة في هذه المسرحية؟**

1 - مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر: فحميد لحميدان وآخرين، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص 07.

02- سيميائية العلامة في النص المسرحي "أدباء المظهر"

إن النص المسرحي يشبه النص الدرامي في كونه رسالة موجهة قصـديا بهـدف إجراء التواصل من خلال انتاج "**معنى**" Meaming و"**خبرة جمالية**".

كما يختلف النص المسرحي عن النص الدرامي جذريا في كون رسالته موجهة لا إلى "**ذوات**" Subjects منفردة ومستقلة في المكان والزمان، بل إلى "**ذوات**" جمعية ترتبط مع بعضها البعض في علاقة (**نحن/ الآن/ هنا**)، كما أن هذه الرسالة تنتج عموما بواسطة تعدد قنوات إعلامية من موسيقى وحركة وديكور وإضاءة...الخ، إضافة إلـى الأنسـاق اللغوية التي تميز خطاب النص الدرامي.

كما أن كثافة العلامات التي يبثها النص تجعل منه حقلا غنيا للاستقصاء السيميائي.

والنص يعمل كشبكة وحدات سيميائية تنتمي إلـى مسـتويات وأنسـاق مختلفـة ومتفاوتة[1].

«ويعتبر النص ككل علامة مفردة، لأنه تدفق ووجود واقعي لشيء يعتبر علامـة ولكن كون النص علامة مفردة، لا يمكن أن يتم إلا عبر خصائصه أي عبـر العلامـات النوعية المكونة له، والتي تعتبر بدورها بمراعاة تشكلها الواقعي، والحـال أن الـنص باعتباره علامة مفردة في كليته يقدم كتركيب لمجموعة من العلامات النوعية المتجسدة ماديا والبانية للنص كعلامة مفردة»[2].

أما **بارت** فيعرف النص على أنه عبارة عن «**عملية انتاج مشترك**»[3].

بعد عرضنا لمفهوم النص من منظور سيميائي علاماتي يمكننا القول بأن نص المسرحية التي نحن بصدد دراستها "**أدباء المظهر**" هو بمثابة النواة في الثمرة، بمثابة المتين الـذي تنتظم حوله العناصر الأخرى، لتنبثق المعاني والدلالات الكامنة فيه (**الـنص**) والملاحـظ على نص المسرحية أنه يتناول موضوعا واحدا يتمثل في **الأدب والأدباء** وبالتالي امتـاز

1 - أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، دار مشرق-مغرب، دمشق، 1994-2000، ص ص 90-91.

2 - محمد الماكري: الشكل والخطاب- مدخل لتحليل ظاهراتي- ط01، المركز الثقافي العربي، 1991، ص 256.

3 - عبد الواسع الحميدي: الخطاب والنص "المفهوم –العلاقة- السلطة" ط01، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2008م، ص 119.

بوحدة الموضوع «بحيث لا يحتاج المتلقي إلى أي جهد لفهمه لأنه بسيط في مضـمونه لكنه عميق في معانيه وما عالج أحمد رضا حوحو هذا الموضوع إلا لأنه يـرفض مـن حيث المبدأ ما قام به الأديب خليل، حيث جعل الأدب مادة تجارية، ولم يقبل منه العـذر الذي تذرع به، لما عدّ ما يقوم به مجرد محاولة إنقاذ ماء الوجه»[1]، عندما قال «**لفـظ الأدب أنفاسه الأخيرة...**» [2].

ورغم وضوح أفكار النص إلا أن الكاتب كان يرمي إلى فكرة أخرى ربما يغفـل عنها القارئ وهنا يكمن مغزى النص.

وبهذا يمكننا أن نطرح أسئلة كثيرة تقربنا أكثر من فكر الكاتب:

- ما ذنب الأديب **خليل** إذا كان موقف الناس قد تغير من الأدب؟
- هل اللوم يقع على الأديب **خليل** لوحده أما أن هناك من يشاركه في هذا اللوم؟
- هل أصبح فعلا **الأدب** مجرد زينة يبتغيها ذو الجاه والمال فقط؟
- هل ربح الأديب **خليل** في الأخير أم لا، وإذا كان قد ربح المال هل خسر **الفن**؟

وكلما تعددت الأسئلة في النص تنوعت القراءات وتعددت التأويلات، فالسؤال يحيل إلـى جواب والجواب يحيل إلى فكرة والفكرة بدورها تومئ إلى معنى له عدة دلالات سـياقية وهنا تكمن سيميائية النص من خلال مستويات العلامة المتمثلة في:

أ- تحليل علامات النص:

ينص الإرشاد المسرحي في المشهد الافتتاحي لنص "**أدباء المظهر**" على ما يأتي:

- جلوس الأستاذ **خليل** على مكتبة في غرفة بسيطة الأثاث تحتـوي علـى منضـدة خشبية كبيرة وعدة كراسي قديمة مبعثرة هنا وهناك، حيث تكدسـت عليـه كتـب وأوراق كثيرة وهو غارق في الكتابة.
- دخول **مراد** تلميذ الأستاذ **خليل** وإلقائه التحية وعلامات اليأس بادية على وجهه.

1 - شتيف عكاشة: مدخل إلى عالم النص المسرحي الجزائري، ص 14.

2 - أحمد رضا حوحو: صاحبة الوحي (قصص أخرى)، ص 53.

كل هذا يحيلنا إلى القرار الحاسم الذي سيتخذه الأستاذ خليل بشأن عمله الجديد الذي سينقذه من حالة الفقر التي وصل إليها كونه **أديبا** ومشاركة تلميذه **مراد** في العمل رغم أنه يبدي تذمرا كبيرا إزاء هذا القرار.

ويكشف لنا هذا المشهد الافتتاحي قراءات عددية تنفتح على علامات كثيرة:

أولها: يبدأ المنظر الأول بوصف دقيق للغرفة التي تبدو بدورها مهيئة لحالـة الانتظـار المفحم بالقلق والمتمثل في انتظار الأستاذ **خليل** لما يثلج فؤاده ويبعد عنه قلقه.

ثانيها: وصول الغائب المنتظر **مراد** الذي سيحدد قرار الأسـتاذ الحاسـم بشـأن الأدب والأدباء.

مراد: "بلهجة حزينة"

السلام عليكم!..

خليل: "يعبث بلحيته البيضاء"

وعليكم السلام... ما معك من الأخبار يا مراد؟

عساك أتيت لنا بشيء؟ فإنك تدري أني لم أتناول شايا ولم أدخن إلى الآن!

مراد: "يأخذ كرسيا ويجلس على مقربة من خليل"

لم أتحصل على شيء ويا للأسف!... طفت كل البلاد، وعرضت كتبكم الجديدة على كل الناس، فلم يلتفت إليها أحد ويقولون أنها لا تحتوي على الصور الشائعة وهي لذلك لا تصلح لشيء... [1].

- فرد **مراد**: "بلهجة حزينة" على أستاذه "علامة إشارية" تدل على إخفاقه في المهمة.
- عبث الأستاذ خليل "**بلحيته البيضاء**" "علامة إشارية" تشير إلـى اشـمئزازه مـن الوضع الذي آل إليه بعد أن أصبح الأدب لا قيمة في عصر طغت عليه إلا المادة.

خليل: "**ملقيا نظرة على ملابسه البالية**"

وكيف العمل؟,,, "متحمسا" كيف العمل يا إلهي...».

1 - المصدر السابق: ص 49.

«وقد أصبحت رجلا عجوزا»[1].

علامة تشرح حال الأديب **خليل** الذي أفنى عمره في كتابة الكتب وتأليف الأدب ولم يجن من وراءه شيئا.

مراد: "حزينا"

لا حيلة لنا سوى أن أبحث لك عن عمل بواب في أحد الفنادق وهو عمل يناسب سنك المتقدمة! ومع ذلك لا يمنعك من كتابة أقاصيصك ونظم قصائدك... وأنا أيضا أبحث لنفسي عن عمل يناسبني، أبيع الصحف اليومية مثلا في الشوارع أو أغسل الصحون في أحد المطاعم... [2].

فرد مراد على أستاذه **خليل** يشكل **علامة ظاهرة وعلامة باطنة**، فمراد في قـرارة نفسـه يعلم كل العلم أن أستاذه لن يرضى العمل بهذه الطريقة، وفي نفس الوقت يحاول أن يرفع من معنويات أستاذه الذي فقد الأمل.

كذلك فإن **العلامات الاستفهامية** التي يطرحها الأستاذ على تلميذه بخصوص قيمـة الأدب.

خليل: "مستفهما"

أي شيء أصبح الأدب... ماذا تقول؟.. أشرح لي يا مراد أي شيء، أصبح الأدب؟...[3].

يحاول **مراد** إزاحتها بعلامات أخرى تجيب عن تساؤلات الأستاذ وذلك **بعلامة** إلقاء التبعة على أدب العصر.

مراد: أصبح الأدب في المظاهر... في أناقة الملبس، في رشاقة المشـي فـي مصـنع الكلام..

في كيفية الجلوس، أصبح الأدب رطانة لا أفهمها أنا ولا أنت؟![4].

---

1 - المصدر السابق: ص 50.

2 - المصدر نفسه: ص ص 51-52.

3 - المصدر نفسه: ص 52.

4 - المصدر نفسه، ص ص 52-53.

وهكذا **تتبدل العلامات ما بين استفهام، وتعجب** لتفتح المجال أمام التعبير المجازي حتى تلعب هي الأخرى دورها في تجسيد اللفظ المادي والمعنوي عبر **دلالتهـا المهنيـة** التي تزيد في إبراز المعنى:

خليل: "مطرقا وبلهجة هادئة حزينة"

حيث **لفظ** الأدب **أنفاسه الأخيرة**، فلماذا لا نستغل اسمه ونعيش تحت **جثته** الهامدة ما بقينا كما عشنا تحت **عظمته** تلك السنوات الماضية الذهبية... نعم يجب استغلاله ولتحل **نقمته** إلى النهاية[1].

«**وإلى هنا فإن تبادل العلامات في رد كل علامة منها لما سبقها تعد أمرا منطقيا من ناحية ومن ناحية ثانية عاملا مهما في تطوير الحدث ودفع الصراع نحـو الـذروة والحل**»[2].

ويظهر ذلك في قوله:

الأستاذ خليل: "بصوت مرتجف"

لا تيأس يا مراد!... لا تيأس... يجب أن نعيش.

«يأخذ قلمه ويسطر عدة كلمات على ورقة يناولها لمراد».

خذ يا مراد!... خذ هذا الإعلان وانشره في الصحف... [3].

حيث وجد الأستاذ خليل الحل، لكنه حل الضعفاء الذين استسلموا للواقـع بسـهولة بعـد اقتناعهم بأن لعنة العصر حلت بأمة الفنون.

«**فالأديب خليل اقتنع مسبقا بأن مظهر الشيء يختلف عن جوهره واكتفى بتخليـه عـن جوهر الأدب ولكنه أصر على رفض الطلاق**»[4].

---

1 - المصدر السابق: ص 53.

2 - هاني أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النص والمعرض، ط01، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، 2006، ص 243.

3 - المصدر السابق، ص 53.

4 - شايف عكاشة: مدخل إلى عالم النص المسرحي الجزائري، ص 16.

ب- العلامة الإطارية: العلامة الإطارية «**ليست علامة جمالية فحسب، ولكنها أيضا مجموعة من العلامات الكلامية والحركية التي تؤدي إلى معنى واحد أو فكرة واحدة**»[1]، ومثال ذلك في الفصل الثاني من المسرحية، حيث ينتظر الأستاذ خليل وتلميذه مراد حضور طلاب الأدب الذين لا يهمهم من الأدب إلا لقبه.

خليل: "يلقي بنظرة على ساعته"

الساعة الثالثة والربع ولم يحضر أحد بعد!

مراد: كأني اسمع طرقا خفيفا على الباب!

"ثم ينهض مسرعا إلى الخارج ويسمع صوته من الخارج"

تفضلوا الأستاذ في انتظاركم!...

"يدخل مراد وخلفه ثلاثة شبان وهم كمال وعزيز وجمال"

خليل: "يقوم مرحبا بالقادمين ويجلسهم حوله"

مرحبا... مرحبا... أتيتم تدرسون الأدب الحديث أليس كذلك؟...

جمال: "بلهجة ناعمة رخوة"

نعم!... اطلعنا على إعلانكم في الصحف فأسرعنا لنكرع من أدبكم الجديد إن أولئك "الرجعيين" كانوا يفرضون علينا أشياء كثيرة مرهقة لا حاجة إليها... فيلزموننا بدراسة أشياء اسمها... اسمها... [2].

أمامنا الآن مجموعتان من **العلامات** كل مجموعة منها تؤدي إلى دلالة تتعارض تمام المعارضة مع المجموعة الأخرى، فمجموعة **العلامات الأولى** تؤدي معنى القبول والرفض من طرف الأستاذ **خليل** الذي قبل أن يبيع الأدب بفرنك رخيص، أما مجموعة العلامات الثاني فهي تؤدي معنى السخرية والاستهزاء من طرف التلاميذ بالأدب الذي يريدون الحصول عليه في ساعتين كما نشر في الإعلان، وتتنوع كل مجموعة من **العلامات** في هذا الموقف ما بين العلامة المحمولة على **لسان فرد** مثل (**الأستاذ خليل**) أو (**مراد**) والعلامة المحمولة على **ألسنة المجموعة** مثل (**التلاميذ**) و**العلامة الحركية** المتمثلة في

1 - هاني أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، ص 245.

2 - المصدر السابق: ص ص 55-56.

حركة **مراد** وإسراعه نحو الخارج من أجل استقبال الطلاب وقيام **الأستاذ خليل** من مكانه للترحيب بالقادمين للدراسة.

وتحيط بهاتين المجموعتين علامة **إطارية** واحدة تدل على فكرة واحدة تتمثل في **البائع والمشتري**، فالأديب **خليل** قد نال ما يحتاج إليه من مال يسد به متطلباته اليومية وحصل **المشترون (التلاميذ)** على بضاعتهم.

ويشكل **المكان** في هذه المسرحية **علامة إطارية**، لأن الأحداث وقعت في مكان واحد وهو **غرفة الأستاذ خليل**، حيث يشكل الإطار المكاني لجميع الأحداث الفرعية، وهي مكان اجتمع فيه الأدباء المزيفون **(الأستاذ طلابه)**.

كذلك يمكن القول أن **الأستاذ خليل** نفسه **علامة إطارية** باعتباره شخصية رئيسية محركة للأحداث.

ج- العلامة اللازمة:

«**يعرف العاملون في حقل المسرح وفي حقل الموسيقى والغناء ما اصطلح على تسميته بـ (اللازمة) حيث يتكرر على لسان ممثل ما في أي عرض مسرحي جملة بعينها بين وقت آخر من مشهد مسرحي إلى مشهد ثان وثالث**»[1].

وفي هذه المسرحية "**أدباء المظهر**" نجد العلامة (**اللازمة**) في الموقف المتكرر من فصل إلى فصل آخر، والمكان المتكرر وكذلك الزمان والعبارة والصورة، فمكان الأحداث واحد **هو غرفة الأستاذ خليل** وزمان الأحداث متكرر وهو (**النهار**) وموقف الأستاذ خليل واحد في الفصلين من الأدب والأدباء.

د- العلامة بين صفتين نقيضتين: في عالم الأدب والأدباء هناك واجبات يجب أن تطبق حتى لا يفقد الأدب مصداقيته وديمومته، وإذا تداخلت الواجبات مع الحقوق سيؤدي ذلك إلى ضياع الهدف الأسمى من الأدب بحيث يصبح **الأدب يعنى بالمظهر لا بالجوهر** مثلما حدث لأدباء هذا العصر، وبهذا تتصارع الأفكار وتختلف الآراء حول وجهة الأدب.

كمال: لا أذكر بالتحقيق... ولكني واثق من أنها لا تمت إلى السموق الفن في شيء.

---

1 - هاني أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، ص 247.

جمال: ما أغباك... وهل هناك رابطة السموق الفني الحديث والكلاسيكية؟ أليس كذلك يا أستاذ؟

خليل: "مبتسما"

نعم ليس هناك رابطة:

جمال: "مسترسلا"

هذا هو الواقع، ثم يلزموننا بمطالعة أسفار عديدة لا تحتوي على صورة واحدة مفعمة بكتابات لا تفهم، وحاجات كثيرة من نوعها، لا يحضرني اسمها الآن ولكني واثق من أنها لا تحتوي على شيء من التعمق المركز.

خليل: وهل يوجد الآن من يدعوكم إلى هذه الدعوة الفارغة.

عزيز: لا أدري.... [1].

يؤدي الطلاب (**جمال-كمال-عزيز**) بوصفهم **علامات** حقهم في حرية التعبير عن الأدب حسب تجربتهم القصيرة، والجموع في هذا الفصل (**الطلاب**) تعبر عن أحد مظاهر أدب هذا العصر، والمتمثل في حسب آرائهم، الكلاسيكية البالية، السموق الفني، المطالعة المكثفة التي لا تحتوي على صور ممتعة...

غير أن هذا الحق في التعبير عن الأدب الشكلي لا يطيب للأدباء الذين حملوا لواء **الأدب** على كاهلهم سنوات طوال (**أدبا العصر الماضي**).

وبما أن الطلاب يمثلون **علامة** المعبرة عن حلمهم في أن يصبحوا أدبـاء في ساعتيـن حقا لهم.

كذلك الأدب يمثل **علامة** يرفض أن يباع ويشترى وهو بذلك يمثل الواجب، والواجب صفة يجب أن يمتثل إليها الأديب.

إذن فالطلاب بوصفهم علامة والأدب بوصفه علامة يقعان كلاهما بين **صفتين متناقضتين** ومن ثم متصارعين وهما (**الحق في مواجهة الواجب**).

---

1 - المصدر السابق: ص ص 56-57.

وبهذا تبدو العلامة في هذا الفصل **وظيفة بين** صفتين متناقضتين خاصة في مجتمع طغت عليها المادة، حيث غابت المثالية والمبادئ السامية.

عزيز... سمعنا الناس يقولون أنه يلزم على من يريد الأدب أن يعتكف سنسن طولا على الدراسة والمطالعة، ومنذ ذلك كرهنا هذا الذي يسمونه أدبا معتقدين أنه لابد أن يأتي يوم يبعث فيه مجد للأدب، يرفع كل هذه التكاليف الثقيلة عن كاهله (مبتسما) وها هي قد حققت آمالنا وأنعم الله علينا بكم.

خليل: (يلقي نظرة عابرة على مراد الذي كاد يتفجر غضبا)

أشكركم... وستجدونني عند حسن ظنكم.

مراد: "يتفجر غيضا في ركن الغرفة"

الله أكبر... مات الأدب!... [1].

و- التبديل الذهني للعلامات: في هذه المسرحية تتبدل العلامة تبدلا ذهنيا: إن **الأمل علامة** لأنه وظيفة تستهدف تفريغ شحنة اليأس، ولأن اليأس صفة موقوتة، فإذا الأمل بوصفه **علامة وظيفية** يعمل على إزاحة تلك الصفة أو تغيير الحالة واستبدالها بنقيضها من اليأس إلى الأمل.

وهذا ما حدث لطلاب **الأستاذ خليل** الذين كانوا يظنون أنهم لن يصبحوا أدباء (**اليأس**) لكن الأستاذ خليل يفتح أمامهم فرصة العمر وفي ساعتين فقط (**الأمل**).

... وها هي قد حققت أمالنا وأنعم الله علينا بكم

أشكركم... وستجدونني عند حسن ظنكم[2].

على ضوء ما تقدم يمكن القول بأن الكشف عن **علامات النص المسرحي ودلالاته المتباينة** يستوجب منا الوقوف عند دراسة العناصر الأساسية والمتمثلة في الحوار، اللغة الشخصيات، الصراع....

---

1 - المصدر السابق، ص 57.

2 - المصدر نفسه، ص 57.

ثانيا: سيميائية الشخصيات في مسرحية "أدباء المظهر"

تعد الشخصية عنصرا أساسيا في النص المسرحي بل في أي عمل أدبي كما تعد مدار الحدث سواء في النص السردي أو الواقع أو التاريخ نفسه، وحتى في صورها الأولى المتمثلة في الحكاية الخرافية والملحمة والسيرة، فإن الشخصية تلعب الدور الرئيسي فيها، لأنها هي التي تنتج الأحداث بتفاعلها مع الواقع أو الطبيعة أو تصارعها معها.

«**وإذا كانت الاتجاهات الحديثة في النقد والدراسات الأدبية تركز على الحدث في الرواية من أن طرح ألان "روب جرييه" رأيه نحو الرواية الجديدة، ثم اللغة بعد ذلك باعتبارها الوعاء الذي تصب فيه الأفكار ويتشكل منها النص الروائي، وعليه يقوم مدار البحث فيه والنظر إليه فإنها لم تستطع أن تتجاهل دور الشخصية، بل إن بعضهم يأخذها منطلق للبحث في لغة النص**»[1].

وإذا كانت **الشخصية** تحتل هذه المكانة الكبيرة في كل الأنماط السردية كالقصة والرواية والحكاية فما مفهوم الشخصية في العمل المسرحي؟ وماهي أنماطها؟ وفيم تتمثل أبعادها الدلالية؟

1- مفهوم الشخصية في العمل المسرحي:

لقد تعددت الآراء حول مفهوم الشخصية في العمل المسرحي.

أ- تعريف الشخصية الدرامية: هي السجية أو الخلق أو الشخص، وإبراز الصفات المميزة له، وهناك تعريفان:

الأول: تعريف مظهري: يرى **واطسون** "**أن الشخصية هي مجموع أنواع النشاط التي نلخصها عند الفرد عن طريق ملاحظة فعلية خارجية لفترة طويلة تسمح لنا بالتعرف عليه**"[2].

1- محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية (ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ)، ط1، دار الوفاء الإسكندرية، 2007، ص11.

2- شكري عبد الوهاب: النص المسرحي (دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية والتعريف بالمأساة الإغريقية) المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، 1997، ص 51.

الثاني تعريف جوهري: «يرى وارن أن الشخصية هي التنظيم الفعلي للإنسان عند مرحلة معينة من مراحل النمو تتضمن كل ناحية من النواحي النفسية، عقله، مزاجه، مهاراته أخلاقه، اتجاهاته.

ويؤيد **برس** الرأي السابق بقوله إن الشخصية مجموعة الاستعدادات والنزاعات والميول الفطرية، والشهوات والغرائز عند الفرد، وكل ما اكتسبه بخبره من استعدادات وميول»[1].

وبهذا يجب أن تتميز كل **شخصية** في أن نص سردي بصفات وملامح جسدية ومعنوية حيث يستطيع القارئ اكتشاف الصفات الأولى بسهولة لأن السارد أو الكاتب يعتمد فيها على التصوير الخارجي القائم على الملاحظة، أما الصفات المعنوية فإنه لا يتسنى للقارئ اكتشافها إلا من خلال أفعالها وأقوالها، وفي هذه الحالة تقوم الشخصية بإنجاز أفعال التعبير رغبة أو التظاهر بأمر ما وهي تبطن أمرا آخر، ويترتب عن كل ذلك انبثاق الشخصية وعلاميتها.

«وهكذا فإن الوضع الوجودي للشخصية لا يتحدد لحظة تحقق النص كمجموعة من العناصر المشخصة بل يتحدد لحظة تصور بنية دلالية مجردة وهذا الوضع يفترض مستويين للوجود:

- **مستوى أول:** تتحدد داخلية الشخصية باعتبارها سندا مجردا قبلا لاستقبال استثمارات دلالية متنوعة.

- **مستوى ثاني:** تتحدد داخله الشخصية من خلال بعدها المؤنس باعتبارها عنصرا يقوم بالربط بين مجموعة من السمات»[2].

كما ترتبط الشخصيات في العمل المسرحي بوصفها حاملة وناقلة للمحتوى الفني والتعليمي كالنص، واللغة، ومن أهم أنماط الشخصيات التي يمكن استخدامها هنا هي:

ب- أنماط الشخصيات المسرحية: وتتمثل في:

1- المرجع السابق، ص52.

2- سعيد بنكراد: سيمولوجيا الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة الختامية نموذجا)، ط1، عمان، دار مجدلاوي، 2003، ص49.

- **شخصية الراوي (الشخصية المحورية)**: تعتبر شخصية الراوي مهمة في العمل المسرحي، لقدرته على تقديم المعلومات، ويصدق هذا بشكل كبير في المسرحيات الوثائقية (التسجيلية)، حيث يمكن تقديم الإطار والشخصيات، والمشاكل الكبرى، بوضوح من خلال الراوي، مما يمكن الراوي أن يعمل كمفسر أو موجه للحماية الدرامية، عندما تتحول الدراما إلى مناقشات بعد العرض، أو تتطلب الجماهير أثناءه.

- **الشخصية الرئيسية:** بالنسبة للشخصية الرئيسية في العمل المسرحي يجب أنن تكون واضحة، يتعرف المشاهد على دورها من خلال الصراع القائم في المسرحية.

- **الشخصية الثانوية (الشخصية المضادة والشخصيات المساعدة):** لا يفضل أن تكون هذه الشخصية أحادية البعد، بل لا بد أن تكون شخصيات إنسانية تثير الانفعالات والعواطف[1].

كما يعرف الدكتور **محمد على سلامة** الشخصية الثانوية «**بأنها تأخذ حيزا متسعا من المساحة، حين تلعب دورها في الأحداث بين الكم القليل حيث تظهر إما في حدث واحد أو في أحداث متباعدة، ومن لم يفهم أسلوب الكاتب يشعر بأن هذه الشخصيات تلعب دورا هامشا لكنها في الحقيقة غير ذلك، فهي تساعد على بناء الأحداث وحبكتها**»[2].

والشخصيات في العمل المسرحي قد تكون تاريخية أو من الواقع أو رمزية، ومع ذلك يجب تجنب أي غموض للشخصيات وعدم وضوح أبعادها بالدرجة التي قد يصعب على المشاهدين فهمها وبالتالي فهم الحدث والفكرة الرئيسية التي يدور حولها النص المسرحي، وبهذا تعد الشخصيات هي الوسيلة الأولى للمؤلف لترجمة الفكرة على حركة وهذه الشخصيات بما تقول وبما تفعل وبما تلبس تسهم في توصيل الفكرة وترسيخها ويتضح ذلك بما يرسمه المؤلف من أبعاد ثلاثة للشخصية.

ج- أبعاد الشخصية المسرحية: تتمثل في:

- **البعد الجسماني:** من حيث الجنس، البيئة، المظهر، الهيئة ....

1- كمال الدين حسن: المسرح التعليمي (المصطلح والتطبيق)، ط1، الدار المصرية اللبنانية، 2005، ص142.

2- محمد على سلامة: الشخصية الثانوية، ص39

- **البعد الاجتماعي:** من حيث التعليم، العمل، مكانتها الاجتماعية، هواياتها ....
- **البعد النفسي:** من حيث: أهدافها، وقدراتها، مساعيها، تفكيرها .... [1].

ومجمل ما يمكن أن نقوله بشأن تعريف الشخصية حسب أنماطها وأبعادها.

«**أن الشخصية هي الثمرة الإجمالية لكيان الإنسان المادي، وللمؤثرات التي تفرضها عليه بيئته، لأنها تخاطب تجاربنا الفعلية والخيالية فأفعال الشخصيات وسلوكها التي تولد الانطباع عنها ومن خلالها تصبح مفهومة في غاياتها التي تسعى إلى تحقيقها**» [2].

ومما سبق يتضح المدى الواسع **للشخصية** في العمل المسرحي كونها تؤدي دور المبدع من جهة ودور الممثل من جهة أخرى لذلك فإن: «**رسم حدود الشخصية لا يقتصر على النطاق الذي تحول فيه الملاحظة المباشرة، أو على المعلومات التي تنحدر إلى الكاتب من مصادره الثانوية، بل تعتمد أيضا اعتمادا كبيرا على إدراكه لإمكانيات الشخصية الإنسانية ولطاقتها الكامنة، وهذا الإدراك يتوقف على فهمه لشخصيته، وقدرته على استبطانها والفطنة إلى أحاسيسها الداخلية**»[3].

ولكي نكتشف هذا المدى الواسع للشخصية يجب أن نتعرف على دور العلامة في كشف الشخصية وأبعادها الدلالية والذاتية.

- لأن الشخصية ما هي إلا: «وحدة دلالية لا تولد إلا من وحدات المعنى، فلا تكون إلا من الجمل التي تقولها أو تقال عنها، وما الشخصية إلا علامة لغوية مركبة دالة ورامزة إلى ذاتها كاستعارة من مجال بشري إلى مجال لغوي كتابي»[4].

1- فاطمة يوسف: مسرحية المناهج (نموذج تطبيقي/مسرحية منهج تاريخ مصر الحديث)، مركز الإسكندرية للكتاب 2006، ص28.

2- محمد صبري صالح: التأليف الدرامي (ومفاهيم الاقتباس والاعداد) ط1، الدار الأكاديمية طرابلس، الجماهيرية العظمى، 2007، ص72-73.

3- محمد يوسف نجم: فن القصة، ط5، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1966، ص91.

4- محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيما نطق السرد)، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2008، ص124.

2- دور العلامة في كشف الشخصيات:

حين يوظف (**الأستاذ خليل**) تلميذه (**مراد**) كبائع للكتب التي يؤلفها ثم بعد إخفائه في هذه الوظيفة يطلب منه نشر إعلان يتضمن العبارة الآتية: «**كيف تكون أديبا في ساعتين مقابل خمسمائة فرنك**» هذا يدل على اقتناع الأستاذ خليل بأن الأدب أصبح تجارة وكل من يتاجر فيه يصبح غنيا، رغم أنه يعلم كل العلم أن الأديب لا يكون أديبا بهذه الطريقة، كذلك نفس الشعور يبادله إياه تلميذه مراد: إذن فكلاهما يشعران بنفس الشعور، وخير دليل على ذلك اعتراف الأديب خليل بهذا الشعور حين قال: **....عفوك أيها الأدب ....فأنا الذي غررت بنفسي وغررت بك لم أرع حرمة الموت فرحت أبش قبركن وأحاول بعثك .... وإذا بنقمتك تحل بي ...نعم هذه نقمتك .... نقمتك.....**

فصفة الإخلاص فيه جعلته يعترف بالذنب الذي اقترفه في حق الأدب وهذه الصفة التي نجدها عند الأستاذ خليل تقابلها صفة إخلاص مراد لأستاذه حين قال له:

"**سأبقى معك إلى النهاية ...سأناضل معك**".

ولأن كثير من **العلامات** تحتاج إلى علامة أخرى تفسرها حسبما يرى (بيرس) [1].

فإن قول خليل: "**لفظ الأدب أنفاسه الأخيرة، فلماذا لا نستغل اسمه ونعيش تحت جثته الهامدة ما بقينا كما عشنا تحت عظمته تلك السنوات الماضية الذهبية ... نعم يجب استغلاله ولتحل نقمته إلى النهاية**"[2].

يضاف إلى قول مراد: **الله أكبر ... مات الأدب ....**

...رحمة الله على الأدب ....رحمة الله على الأدب.... [3].

فخليل وصف الأدب على أنه شخص لفظ أنفاسه الأخيرة فمات وبالتالي وافق قول **مراد** حين ترحم على الأدب الذي مات في نظره.

والقول الأول يوافق القول الثاني في المعنى، والدلالة واحدة تتمثل في أن الأدب قد مات وروي في التراب، ومن ثم يكون من الجناية محاولة نبش قبره.

1- هاني أبو الحسن سلام: سيمولوجيا المسرح بين النص والعرض، ص74

2- المصدر السابق: ص53.

3- المصدر نفسه، ص57.

فإن هذه **العلامة** التي تشير إليها عبارة الأستاذ خليل: "**حيث لفظ أنفاسه الأخيرة**" **هي من جنس العلامة التي تشير إليها عبارة التلميذ مراد" رحمة الله على الأدب.... رحمة الله على الأدب**[1].

«**ومن العلامات ما يحتاج إلى علامة أخرى من جنس العلامة الأولى لتؤكد الدلالة المقصود إنتاجها أو شرحها**»[2].

فالإخلاص إعلانا للولاء، وهي صفة نادرة قلما نجدها في شخص خاصة **الأدباء** فهناك من يخاص للأدب وهناك من يخون الأدب فيبيعه بأرخس ثمن، فالأديب خليل دخل بما لا يباع إلى سوق المزايدة، وراهن على الربح، مع أنه كان يعلم علم اليقين خسارته الأكيدة.

وعلى ما تقدم يمكن القول إن عملية إنتاج الدلالة تمنو من الحدث الرئيسي في المسرحية (تخيل الأستاذ خليل نفسه أنه يتاجر بالأدب) والتي تتحول إلى حقيقة واقعية مطبقة أمامه.

كما تزخر المسرحية بالرمز والمثالية، والتلميذ رمز للمثابرة والجد ولاجتهاد والاحترام وهذا ما إلتمسناه في شخصية (**مراد**) وكي تتبدى لنا هذه الدلالات الذاتية التي تكشف عن شخصيات المسرحية، يجب أن نحلل كل شخصية على حدى خاصة الشخصية الرئيسية ومن ثم الشخصيات الثانوية.

3- الدلالات الذاتية لشخصيات المسرحية:

إن بناء الشخصية في العمل المسرحي من أعقد وأكثر الأمور عسرا، وبذلك أنها تختلف في خلقها عن الشخصية في الرواية والقصة....

ففي الدراما يحتاج الكاتب إلى أن ينقل نفسه من وجهة نظر الراوي إلى الموقف الحقيقي لكل من شخصياته، وأن يجعل العواطف تتصاعد أمام أعين المشاهدين بدلا من أن يصفها لهم، وذلك لاختلاف صيغة السرد في الأخبار عن الصيغة الدرامية وأن يدعمها فتنمو من درن عناء بنوع من الاستمرارية الساحرة التي تجبر المشاهد على أن يتعاطف

1- المصدر السابق، ص ص 53-57.

2- هاني أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، ص75.

سواء أرادهم أم لم يرد "**فالشخصية character**" هي التي تؤدي الأحداث الدرامية، وهي التي تطور حركة النص من خلال أفعالها وأقوالها، ويقسم النقاد الشخصيات المسرحية من حيث قيمتها الفنية إلى نوعين أولهما: شخصيات منبسطة لها وجه واحد يعطي مظهرا واحدا، كشخصية التلاميذ (**نجيب، جمال، كمال، عزيز**) يمكن التنبؤ بسلوكها إلى حد بعيد.

ثانيهما شخصيات دائرية: تتعدد ومظاهر ووجوهما، كشخصية الأستاذ خليل وتلميذه مراد"[1].

"**فالشخوص في المسرحية تحيا وتروي قصتها بنفسها، أما في القصة فالشخصيات تحيا ويروي الكاتب قصتها**"[2].

والكاتب في أول مشهد من مشاهد المسرحية يبرز لنا الشخصية الرئيسية من خلال المكان المتمثل في (الغرفة البسيطة) المتداخل مع وصف الشخصية، معبرا عن ثباتها أو تحركها في مكان واحد، ومن هنا يمكن القول: "**بأن كل شخصية تضمينية تمثل مشهدا" أو موقفا أو لحظة في سيرة السارد**" [3].

وكما هو معلوم فالشخصية الرئيسية في هذه المسرحية هي:

***شخصية الأستاذ خليل:** تبدو شخصية الأستاذ خليل شخصية أدبية أكثر منها علمية ويتأكد هذا المظهر بتلك الصفات الذاتية، كما أن الكاتب أعطى وصفا ماديا لهذه الشخصية، يبين من خلاله الحالة النفسية والجسدية التي وصلت إليها قائلا: **الأستاذ خليل "أستاذ في الأدب" وهو رجل عجوز طويل القامة هزيل منحني الظهر**" [4].

1-محمد مصطفى أبو شوارب: المدخل إلى فنون النثر الأدبي الحديث ومهاراته التعبيرية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطبيعية والنشر الإسكندرية، 2007، ص57.

2- مصطفى محمد الفار: باقات من النثر العربي الحديث، دراسة تطبيقية، ط1، دار الفكر، عمان، 2000، ص114.

3- عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، تق، أحمد ابراهيم الهواري، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 2008، ص79.

4- المصدر السابق: ص48.

وهذا الرسم الوجيز للشخصية يعتبره بعض الكتاب «**فعل إحالي ووصف، فعل إحالي لأنها تقترح، انطلاقا من مثيرات مبرمجة، معادل مدرك بواسطة، تعاقدات خطية سند له بعض سمات المطابقة**»[1].

"....يبدوا في طرف الغرفة الأستاذ خليل جالسا على مكتبه حيث تكدست عليه عدة كتب وأوراق وهو غارق في الكتابة"[2].

والأستاذ خليل رجل أفنى عمره في خدمة الأدب، ولم يتوقع أن يخون الأدب في يوم من الأيام، لكن الواقع المر فرض عليه تغيير حياته كي يستطيع العيش وينقذ نفسه من الفقر، فقرر أن يتاجر بالأدب بعد أن رضخ للواقع المر.

خليل "ملقيا نظرة على ملابسه البالية"

" وكيف العمل؟ ...."متحمسا" كيف العمل يا إلهي ... وقد أصبحت رجلا عجوزا ... ضيعت عمري كله في خدمة الأدب ....."

دليل "حيث لفظ الأدب أنفاسه الأخيرة، فلماذا لا نستغل اسمه ونعيش تحت جثته الهامدة ما بقينا كما عشنا تحت عظمته تلك السنوات الماضية الذهبية...نعم يجب استغلاله ولتحل نقمته إلى النهاية" [3].

ولأن الأستاذ خليل هو علامة دالة على الأدب ورمز له، فهو يحتل مكانة مرموقة في زمن كان يقدس فيه الأدب، بينما يقابله في الزمن الحاضر **الأستاذ التاجر** دلالة على يأسه وإحباطه بعد أن فقد الأدب قيمته المعروفة؛ وبعد أن يمارس الأستاذ عمله الذي فرضه عليه الواقع **كيف تصبح أديبا في ساعتين ...الساعة بخمسمائة فرنك فقط ....**"[4].

1- طائع الحداوي: سيميائيات التأويل (لإنتاج منطق الدلائل)، ط1، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب: 2006م، ص442.

2- المصدر السابق: ص49

3- المصدر نفسه: ص50

4- المصدر نفسه: ص54.

تتغير دلالة الأدب، فيصبح كالبضاعة التي تباع وتشترى بعدما فقد قيمته المعهودة وهي دلالة تدل على الاستهزاء بالأدب والأدباء في عصرنا.

وفي إطار التوصل إلى طبيعة العلاقة بين شخصية الأستاذ الأديب وشخصية الأستاذ التاجر، بوصفها علامتان متناظرتان من حيث الموقف المأزوم وكلاهما في أزمة الأستاذ الذي أفنى عمره في الأدب ولم يجن منه شيئا، والأستاذ الذي خانه وأصبح يتاجر به وبهذا تخلى عن صفة الإخلاص لمهنته ومبدأه في الحياة.

ولأن الشخصية الرئيسية لا تستطيع أن تؤدي الدور لوحدها، احتاجت إلى شخصيات ثانوية كي تستمر الأحداث، ومن بين هذه الشخصيات الثانوية التي ساندت دور الشخصية الرئيسية شخصية التلميذ مراد.

* **شخصية التلميذ مراد:** مراد تلميذ خليل وصديقه، والشيء الملفت للانتباه أن هذه الشخصية نكرة الملامح لا تعرف لها رسما، إلا من خلال بعض العبارات الواردة في المسرحية، فهو شاب في مقتبل العمر، مقبل على طلب الأدب، مخلص لأستاذه، لم يرد أن يتخلى عنه في أحلك الأوقات، وقرر البقاء معه إلى النهاية.

خليل إلى مراد «مراد... عفوك يا صديقي... مراد أنج بنفسك قبل أن تحل بك نقمة الأدب ... أنج بنفسك فإنك لا تزال شابا ... أنج بنفسك يا بني، أنج..."

مراد "سأبقى معك إلى النهاية ... سأناضل معك"[1].

فمراد رمز للتلميذ النجيب المخلص لأستاذه، وهي صفة أكد عليها الكاتب من خلال مشاركته لأستاذه في عمله الجديد رغم رفضه القاطع لاستغلال اسم الأدب بعدما علمه قيمته العالية، حين يقول: "**الله أكبر .... مات الأدب ...**

رحمه الله على الأدب ..... رحمه الله على الأدب"[2].

وقد تتبدل العلامات تبدلا ذهنيا في هذه المسرحية، حسب مستوى وتفكير كل شخصية، فصفة الإخلاص للأدب لدى الأستاذ خليل مؤقتة، أما صفة الإخلاص لدى مراد لأستاذه خليل دائمة، لم تتغير، فالواقع أجبر خليل أن يبدل هذه الصفة بصفة الخيانة، خان

1- المصدر السابق: ص51

2- المصدر نفسه: ص 57.

الأدب الذي كان جزءا من حياته، أما تلميذه مراد، فإنه لم يخن أستاذه وبالتالي لم يخن الأدب، ولأن صفة الإخلاص تستدعي من مراد التضحية من أجل أستاذة فإن صفة الخيانة بوصفها علامة وظيفة تعمل على إزاحة تلك الصفة وتغيير الحالة واستبدالها، فقد شارك الاثنان في خيانة الأدب، فقد أقنع الأستاذ خليل تلميذه لمخاص بخيانة الأدب لأنه لا مفر من ذلك فما أصبح الأدب سوى مظهر حين قال **مراد**:

"أصبح الأدب في المظاهر .... في أناقة الملبس وفي رشاقة المشي في مضغ الكلام ... في كيفية الجلوس، أصبح الأدب وطانة لا أفهمها أن ولا أنت"[1].

ومما يلاحظ إذن «مدى أهمية الفعل الإقناعي الذي يمارسه المرسل خليل لكي يحدث عند المرسل إليه (مراد) فعلا تأويليا موافقا»[2].

ويعتبر الصمت كذلك علامة تدل على الرفض أو القبول «وهو أداة ضرورية من أدوات التعبير التي يملكها الممثل لأنه خاصية أساسية من خصائص الحوار الحديث ليس فقط في العرض المسرحي بل وفي حياة الناس بصفة عامة»[3].

خليل: "يلتفت إلى مراد فيجده قابعا في ركن الغرفة يلتوي غيظا"

مراد: "ينفجر غيظا في ركن الغرفة"[4].

ومن العلامات ما يتخذه المؤلف قناعا تتخفى وراءه دلالات بعينها يتقصد المؤلف إسقاطها على الواقع المعيشي، كتشجيع الأستاذ خليل للشباب بأن يقبلوا على الأدب المتمثل في المظهر خلال ساعتين حقيقة وأراء الكاتب إبراز للقارئ.

خليل: "يفتح الدرس" «ينقسم أدب اليوم إلى قسمين ... القسم الأول وهو قسم المظهر، فيجب على الشاب الذي يريد أن يمثل أديب هذا العصر أن يرتدي ملابس أنيقة.....

1- المصدر السابق: ص ص52-53.

2- ج كورتيش، ج لينتيفيات، ج بيزاكاميروبي: الكشف عن المعنى في النص السردي (السرديات والسيميائيات) تر: عبد الحميد بورايو: دار السبيل للنشر والتوزيع، 2008، ص ص142-143.

3- نبيل راغب: آفاق المسرح (سلسلة آفاق الفنون)، دار غريب، القاهرة، 2001، ص75

4- المصدر السابق: ص57.

أما المرحلة الثانية، فهي أن يحفظ أسماء بعض الأدباء والشعراء المتقدمين وأدباء الجيل الحديث وأسماء بعض مؤلفاتهم...» [1].

وكي ينمو الحدث ويتطور إلى الغاية التي أرادها الكاتب "**رضا حوحو**" وظف شخصيات أخرى، تتمثل في الشباب المقبلين على "**أدب المظهر**" خلال ساعتين كما قرر الأستاذ خليل، وهي كذلك تكاد تنعدم ملامحها في هذه المسرحية، هم كالآتي:

- **نجيب**: أحد طلاب أدب المظهر
- **جمال**: أحد طلاب أدب المظهر
- **كمال**: أحد طلاب أدب المظهر
- **عزيز**: أحد طلاب أدب المظهر

وهم مجموعة من الشبان استجابوا للإعلان الذي أعلنه الأستاذ خليل فيما يخص الأدباء "**كيف يكون أديبا في ساعتين**".

الراغبون في أن يصبحوا أدباء لكن على طريقتهم الخاصة، فهم يعتبرون الأدب الحقيقي أدبا كلاسيكيا لا ينتهي إلى الفن في شتى، كما صرّح به التلميذ قائلا:

"نعم ...أطلعنا على إعلاناتكم في الصحف فأسرعنا لنكرع من أدبكم الجديد ولا يخفى على الإنسان، أن أولئك "**الرجعين**" **كانوا يفرضون علينا أشياء كثيرة مرهقة لا حاجة إليها ... فيلزموننا بدراسة أشياء اسمها، اسمها**"

كما يضيف التلميذ **كمال** إلى كلام زميله قوله

"**لا أذكر بالتحقيق ... والكتب واثقا أنها لا تمت إلى السموق التي في شيء**"[2].

ويدعم التلميذ **عزيز** هذا الكلام بقوله:

"لا **أدري ... سمعنا الناس يقولون أنه يلزم على من يريد الأدب أن يعتكف سنين طوال**

1- المصدر السابق، ص ص 58-59.

2- المصدر نفسه، ص ص 56-57.

عن الدراسة والمطالعة، ومنذ ذلك كرهنا هذا الذي يسمونه أدبا معتقدين أنه لا بد أن يأتي يوم يبعث فيه مجدد للأدب... "[1].

فرفض هؤلاء الشباب للأدب القديم علامة، وقبول الأستاذ خليل لأرائهم وأفكارهم علامة، والملاحظ أن العلامتين متعارضتين في الظاهر لكنهما يخدمان هدف الأستاذ خليل، فهو في قرارة نفسه يرفض أن يكونوا هؤلاء الشبان "**أدباء المستقبل**" لأنهم في الحقيقة "**أدباء المظهر**" وفي نفس الوقت فرض عليه الواقع المر يدرسهم على طريقتهم فكان لهم ما أرادوا.

خليل: يرفع كل هذه التكاليف الثقيلة عن كاهنه (مبتسما)

أشكركم .... وستجدونني عند حسن ظنكم

فالابتسامة علامة تمثل القبول، ورفض التلاميذ لتلقي الأدب على الطريقة الكلاسيكية علامة.

إذن **فعلامة الرفض** تفسر **علامة القبول** بالنسبة للأستاذ خليل أمام تلاميذه. **نجيب** "**ما أحلى الأدب... ما أجمل الأدب ....**"[2].

وبهذا تبدلت **العلامة** وتغيرت حسب موقف كل شخصية ومستواها الفكري حيث لا تمكن أهمية الشخصية في كونها رئيسية أو ثانوية، بل إن الوظيفة المسندة إليها، هي التي تحدد أهميتها، فالشخصيات كلها تسهم في دفع أحداث المسرحية ورسم أجوائها الاجتماعية والأدبية والثقافية، فشخصية الأستاذ خليل بكل مستوياتها أسهمت في تطوير مجرى الأحداث إلى النهاية، وكذلك الشخصيات الأخرى، وما على الكاتب، إلا أن يوازن بين الشخصيات ووظيفتها الذي تعيش فيه؛ فصفة الأديب تناسب الأستاذ، وطلب العلم يناسب التلاميذ، والسائد دوما أنه في كل عمل فني لا بد أن تكون شخصية أو شخصيات رئيسية إلى جانب الشخصيات الثانوية، ولا بد أن تربط بينهما علاقة بشكل أو بأخر لدعم الفكرة الجوهرية، وتوضيح الموقف العام، مما يجعل وجود كل الشخصيات على اختلاف مستوياتها أساسيا في المسرحية.

1- المصدر السابق: ص ص 56-57.

2- المصدر نفسه: ص ص 57-58.

- فلولا مساعدة مراد لأستاذه خليل في نشر الإعلان، لما حضر الطلاب ونجح الأستاذ في عمله والمتمثل في "**الأدب المزيف**" أو كما أطلق عليه الكاتب "**أدب المظهر**".

وبناء على ما تقدم فإن الشخصية المسرحية تلعب دورا كبيرا في العمل المسرحي من حيث أنها جزء من الواقع الحقيقي، تجسدت فيها أفكار الكاتب المسرحي ورؤيته الاجتماعية، هذه الرؤية تعكس على الشخصيات وتظهر في رسمها وعلاقاتها بالمجتمع وتصرفاتها، وتحدد بالتالي مواقفها وأفكارها التي ما هي إلا موقف وأفكار الكاتب نفسه ولقد اختار لنا الكاتب الشخصية الرئيسية المتمثلة في شخصية **خليل** بصفته **الأستاذ والأديب** الذي يشارك في سير الأحداث **من البداية إلى النهاية**، وما دامت هذه المسرحية مرتبطة بأحداث ولها بداية ونهاية فهي مرتبطة كذلك بزمان ومكان معينين.

ففيم تتمثل سيميائية الفضاء المكاني والزماني لهذه المسرحية؟

وقبل الحديث في هذا النقطة علينا أن نستنتج ما توصلنا إليه في هذا الفصل:

- سيميائية العنوان مرتبطة بمحتوى النص
- تعدد علامات النص من إطارية ولازمة ونقيضة...
- لكل شخصية من شخصيات المسرحية علامات تكتشف بها هويتها
- من العلامات ما يشكل منظومة علاماتية حيث تتكرر من موقف إلى أخر في الحدث المسرحي.
- من العلامات ما هو لازمة تتكرر من موقف إلى أخر ومن مشهد إلى أخر ومثاله المتكرر (الغرفة).
- رسمت الشخصيات في المسرحية بوصفها علامات رمزية.

- خليل رمز الأستاذ والأدب.
- مراد رمز التلميذ النجيب والمخاص.

الفصل الثالث

سيمياء الفضاء المسرحي"أدباء المظهر"

أولا: سيمياء الفضاء المكاني

01- تحديد مفهوم المصطلح

أ-المفهوم الغربي

ب-المفهوم العربي

02- أنساق الفضاء المكاني وتغيراته .

أ- أنساق المكان الحربي

ب- أنساق المظهر الخارجي للممثل.

ج- أنساق النص المنطوق (الكلام – النبرة)

03- مستويات المكان ودلالاته.

ثانيا: سيميائية الفضاء الزمني:

01- تحديد مفهوم المصطلح .

أ- مفهوم الزمن لغة .

ب- مفهوم الزمن اصطلاحا.

02- مستويات الزمن في مسرحية "أدباء المظهر"

أ- الزمن الموضوعي الخارجي.

ب- الزمن الذاتي الداخلي.

يشكل المكان عنصرا هاما في المسرح ذلك أنه النوع الأدبي الذي يقوم على سرد الأحداث، وبالواقعية الفنية في تصوير المجتمعات والعوامل الخارجية، **والمكان في الأدب** ليس مجالا هندسيا تضبط حدود وأبعاد وقياسات خاضعة لحسابات دقيقة، كما هو الشأن بالنسبة للأمكنة الجغرافية وإنما يشكل في التجربة الأدبية انطلاقا واستجابة بما عاشه وعايشه الأديب فهو على مستوى اللحظة الآتية ماثلة بتفاصيله ومعالمه، أو على مستوى التنفيذ بملامحه وظلاله، **فالمكان الحاضر** فنيا في التجربة الأدبية يفقد من خصوصية الواقعية، ويتزود بجملة من الخصائص المجازية وتركز أساسا على ذاتة الأديب ومما يستوحيه من فضاء التجربة المعيشية، ومن هذا المنطق يمكننا القول بأن المكان ينتقل مع الأديب وتنسج خيوطه تبعا لرؤيته وتفاعلاته الوجدانية مع العلائق الخارجية التي تثيرها الظروف والأحوال ولذلك فقد ظل موضوع المكان الهاجس القوي الذي يملك القدرة على مسك الأديب.

وبهذا يعد **المكان** قاعدة متينة للبناء المسرحي "**وهو يشمل أمكنة العمل المسرحي جميعها بأشيائها ومعالمها، كما يقدم الوصف المنتظم في سياق حركة تشكل لبناء العمل الأدبي أي سياق حركة كل فعل يجري فيه**"[1].

فهو إذا ليس عنصرا زائدا في أي عمل أدبي، بل يتضمن معاني عديدة كما يكون في بعض الأحيان الهدف الرئيسي من العمل المسرحي.

على هذا الأساس فإن اختيار **المكان** الذي تجري فيه أو عليه أحداث المسرحية دورا مهما لأنه يعمل على كشف الواقع الاجتماعي الموضوعي لها، فهناك علاقة وثيقة بينه (المكان) وبين العناصر الأخرى في بناء أي عمل أدبي، ومن خلاله يرمز الكاتب إلى ما يجري في الواقع إذ أن أفعال البشر تقع دائما في مكان وزمان محددين.

1- محمد العيد تاورتة: الرواية في الأدب الجزائري، أطروحة دكتورة دولة، قسنطينة، 2000/1999، ص 89.

وأي دراسة للكيفية التي يتشكل فيها الفضاء المسرحي، لا يمكن أن يقسم إلا وفق لنظرية الاتصال والتواصل Commnication theory ذلك أنه حيث توجد منظومة العلاقات، توجد الرامزة Cod ورامزة العلاقات المستخدمة في المسرح تأتي نتيجة التجربة الشخصية والاجتماعية والعلمية والأدبية والثقافية والاقتصادية ... كما أن النص المسرحي يعتمد في عمل ترميزه وفك روامزه معا على طواعية عدد من الأنساق، وعلى مجموعة من الروامز المشتركة تقريبا بالنسبة للطرفين (*الممثل–المتفرجين*) وبهذا تظهر لنا مواصفات العلامة ذاتها مثل قابليتها للتحول (**الحركة Mobiliti**) و(**الديناميكية dinamic**) وكذلك تصنيفها (**علامة طبيعية+عملية اصطناعية**) وهذا يقودنا كما ذكرنا سالفا إلى تصنيفات **بيرس** للعلامة إلى **أيقونة وشاهد ورمز Icon + Indes Symbol**[1]. وبهذا منا الدراسة أن نبدأ أو لا بدراسة سيمياء الفضاء المكاني ففيم تتمثل سيميائية الفضاء المكاني في هذه المسرحية؟

أولا: سيميائية الفضاء المكاني:

يعتبر مصطلحا **المكان المسرحي** و**الفضاء المسرحي** من بين المصطلحات الأكثر تعقيدا في مجال المسرح، وقد انتقل هذا التعقيد بشكل مباشر إلى اللغة المسرحية العربية التي حاولت إيجاد معادل لهذين المفهومين كما النقد المسرحي الأوروبي، ومع ذلك يمكن حصر بعض التعريفات والمصطلحات الأوروبية والعربية لمفهومي **المكان والفضاء.**

أ- تحديد مفهوم المصطلح: لقد تعدد مفاهيم المكان واختلفت حسب التعريفات فمنهم: "من ربطه بالمفاهيم الرياضية والفيزيائية، ومنهم من أخرج مصطلح المكان من ذاك المفهوم العلمي الموضوعي الدقيق إلى آفاق التصور والتخيل يخاطب الوجدان، ويرتبط بالجانب الإلهامي"[2].

1- أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي (دراسة سيميائية)، ص25.

2- باديس فوغالي: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، ط1، إربد عالم الكتب الحديث، 2008م، ص174.

1- المفهوم الأوروبي للمصطلح: يعرف قاموس المسرح الفرنسي" **باتريس-بافيس**" **Pipavi** المكان المسرحي **lieu theatral** بأنه: «المكان الذي ورد فيه العرض سواء كان ذلك في المسرح مكشوف بالهواء الطلق أو في مدرسة أو مكان خال.....إلخ».

أما **الفضاء المسرحي** فتقابله في الفرنسية كلمة **Espace** وبالإنجليزية **space** وهي تطلق على **المكان** الذي يطرحه النص، ويقوم القارئ بتشكيله بخياله وعلى المكان الذي نراه على الخشبة ويدور فيه الحدث، وتتحرك فيه الشخصيات «إلا أنه من أحداث وأنضج التعريفات ما قدمه عالم الأنثروبولوجيا»[1] الأمريكي، (**إدوارد هال**) الذي استغنى فيه عن مفهوم **المكان المسرحي** مستدلا به **(الفضاء المسرحي)** Theatrical spaces، وقد بلور **(المكان المسرحي)** علما خاصا بالروامز الفضائية، وهو ما أطلق عليه بالعربية –وبشكل غير دقيق- اسم علم البون أو البونية أو علم المسافة **Prosconices**" [2].

ب- المفهوم العربي للمصطلح:

لعل أهم المحاولات التي عملت على مقاربة تعريف دقيق ومحدد يفرق بين المكان والفضاء تلك التي قدمها **عبد القاهر الجرجاني، وعبد الرحمن ابن خلدون** من القدماء.

ويعرف معجم (**لسان العرب**) لابن منظور المكان «بأنه الموضع، والجمع أمكنة وأماكن وهو الفضاء غير الفارغ والمحدود، أي المسكون فيزيائيا وجسديا»[3]، وأما الفضاء فهو "الأرض البوار الشاسعة والفارغ، أو ما اتسع من الأرض"[4].

ومن خلال التعريفين للفضاء المسرحي يمكننا أن نستنتج بأن الفضاء المسرحي، يتعلق بديناميكية العلامة المسرحية، وقابليتها للتحول.

وهو مفهوم التراتب الهرمي في العرض (**الحركة العمومية**).

وبالتالي الفضاء المكاني يتحول بتحول النص من حركات وإيماءات وأغراض ديكور، ما كياج وكل هذا يعود إلى الممثل الذي يساهم بدوره في إنشاء الفضاء المسرحي

1- أكرم اليوسفي: الفضاء المسرحي (دراسة سيميائية) ص ص 26-27

2- المرجع نفسه: ص27.

3- ابن منظور: لسان العرب، ج13، مادة (ن-ه)، ص414.

4-. المرجع نفسه: ج15 (و-ي)، ص157.

وهذا الكلام يحولنا إلى تصنيف **تاديوش كوفزان سيميائية النص المسرحي** الذي اتبع في التقسيم **العلاماتي** الذي بين من خلاله الأنساق العلاماتية المختلفة المكونة لفضاء النص المسرحي بشكل عام.

وقد اختصر تصنيفه على هخمسة أنساق رئيسية للفضاء المسرحي[1]. ففيم تتمثل هذه الأنساق؟

2- أنساق الفضاء المكاني وتغيراته:

أ- أنساق المكان الحركي: أغراض، ديكور، إضاءة.

لكل **مكان** هويته التي تكشف عن شخصيته، وهذا ما كشفه لنا **أحمد رضا حوحو** في مسرحيته هذه **أدباء المظهر** "**فالغرفة بسيطة الأثاث والتي تحتوي على منضدة خشبية كبيرة وعدة كراسي قديمة مبعثرة هنا وهناك** ...." [2]، تمثل **المكان المسرحي** ويعتبر هذا المشهد مشهد رئيسي لأنه **علامة** للكشف عن شخصية المكان وهوية صاحبه **الأستاذ خليل.**

وهذا المنظر (**الفضاء**) يدل على الحالة التي وصل إليها **الأستاذ خليل** بعد أن أفنى عمره في الأدب، ولم يجن من هذا إلا هذه الغرفة البسيطة فهي دلالة على حالة الفقر التي وصل إليها صاحب الغرفة، حيث ترك المنظر فضاءا محدودا وخلفية توحي باليأس والتذمر وهذا يشكل **علامة** تؤدي إلى تلك الدلالة المركبة.

ومما يلاحظ على وصف المكان أنه قد "**تأتي مقاطعة طويلة أو قصيرة متمثلة أو متداخلة في الأحداث، فيتمثل لوحة منفردة ثابتة أحيانا**"[3].

كما أنه يتناسب مع الجو النفسي العام للشخصيات **فحالة الأستاذ خليل** تعكسها حالة المكان العام للغرفة.

وكذلك عندما قدم الكاتب وصفا ماديا للشخصية حين قال: "**وقد كان جالسا على مكتبه حيث تكدست عليه كتب عدة كتب وأوراق وهو غارق في الكتابة**" فهو يبين اهتمام

1- أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي (دراسة سيميائية)، ص122.

2- المصدر السابق :ص49.

3- أحمد عوين: دراسات في السرد الحديث والمعاصر، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2009.ص67.

الأستاذ خليل بالأدب، فكثرة الكتب دلالة على التأليف والإبداع وحب الأستاذ خليل للأدب وهذا من ناحية ومن ناحية أخرى تدل كثرة الكتب وتكدسها فوق بعضها البعض على عدم اهتمام الناس بشراء كتبه، وبالتالي فقد الأدب قيمته ومصداقيته في هذا الزمن، ويجسد لنا الكاتب في هذا الموقف، عندما يصور لنا الحوار الذي دار بين **الأستاذ خليل** وتلميذه **مراد** بعد فشله في بيع كتب أستاذه حين قال: "**لم أتحصل على شيء ويا للأسف ... كل البلاد وعرضت كتبكم الجديدة على كل الناس، فلم يلتفت إليها أحد ويقولون أنها لا تحتوي على الصور الشائقة، وهي كذلك لا تصلح لشيء.....** "[1]

وهذا الموقف **علامة** دالة على التوازن النفسي بين الشخصيتين وشعورهما بنفس الإحساس، **فمراد** يتقاسم هذه المعاناة مع **أستاذه خليل**، حين يقرر البقاء معه إلى النهاية في قوله: "**سأبقى معك إلى النهاية ... سأناضل معك**"[2]، وبعد إلقاء الأستاذ خليل نظرة على ملابسه البالية، يقرر أن يبدأ رحلة جديدة (**الأدب العصري**) أدب الأناقة والمظهر، لا **أدب الإبداع والتأليف**، وهي حقيقة توصل إليها الأستاذ خليل مع تلميذه مراد، ارتكازا على العلامة التي تتمثل في رفض شراء كتبه التي لم تعد صالحة إلا للف البضائع، كما قال له تلميذه مراد "**...حتى أن سيدا كبيرا ذا حشمة ووقار قال لي: لو لا حرمة الحروف العربية لأخذتها فإنها تصلح للف البضائع في المتجر...**" [3].

وبعد اتخاذ الأستاذ خليل لهذا الموقف الحاسم، ينتهي الفصل الأول بخروج تلميذه مراد وهو يحمل كرسيا قديم ظهره، ليبعه وينشر بثمنه الإعلان المتمثل في "**كيف تكون أديبا في ساعتين**"[4].

ومع بداية **الفصل الثاني** يظهر على **الفضاء المكاني** تغيرا طفيفا، بظهور **شخصيات** التي تساهم في تطوير الحدث إلى النهاية.

1- المصدر السابق: ص ص48-49.

2- المصدر نفسه: ص51

3-المصدر نفسه: ص50 .

4- المصدر نفسه: ص 54..

فالنظر إليه من خلال وصف الكاتب له، غرفة بسيطة، يحدها جدران تغلق على أثاث قديم وتستقل بكينونتها الهندسية، تقف عند حدود المظهر الخارجي، لذلك دعا (**غاستون باشلار**) إلى ضرورة الإلمام بكل أجزائه والدلالات المرتبطة به.

والغرفة هنا تدخل ضمن الأماكن المغلقة، فهو يمثل أهمية في دفع الأحداث واستمرارها «**إن البيت هو واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية... ولهذا فبدون البيت يصبح الإنسان كائنا مفتتا**»[1]، فالبيت وما يحتويه يحيلنا على الطبقة الاجتماعية، فالغرفة التي كان جالسا فيها الأستاذ **خليل** تعكس حالته الاجتماعية **وفضاء الغرفة فضاء إنساني** يقيم الألفة والاطمئنان، لكنه يفقد بعده الحقيقي في هذه المسرحية، ليصبح مجرد كتلة من الجدران تغلق على أثاث وأشياء قديمة (**منضدة كبيرة، عدة كراسي قديمة، مكتب تكدست عليه الكتب**) لا تحمل دلالة خارج وظيفته العادية، بل يتحول في هذه المسرحية إلى فضاء يسوده التوتر واليأس، فضاء يضغط على أنفاس الشخصية، ويمارس عليها ألوانا شتى من الاضطراب والتوتر

ومما نخلص إليه حول **دلالة المكان** أنه مقترن بأحاسيس تغمر نفسيات الممثلين فالإحساس الطاغي على الشخصية الرئيسية هو اليأس وفقدان الأمل في عودة الأدب إلى ما كان عليه.

ومن خلال هذا التصوير الذي قدمه الكاتب للغرفة، نرى أن **المكان** يمثل انعكاسا لنفسية الشخصية، فتستبد مشاعر اليأس والإحباط نتيجة الحالة المزرية التي وصل إليها الأستاذ خليل "**ضيعت عمري كله في خدمة الأدب كنت أظنه حياة المجتمع ونبراس الإنسانية... أجل ضيعت العمر في هذا الأدب الذي كنت أخاله المشعل المقدس الذي ينير مسالك العالم في هذه الدنيا الملأى بالرذائل والمظالم والنكران .....**" [2].

1- غاستون باشلار: جماليات المكان، ت: غالب هالسا، ص: 38.

2- المصدر السابق: ص50.

ب- أنساق المظهر الخارجي للممثل:

"يعتبر لباس الممثل الخارجي من الأنساق الخاصة بالفضاء وهي تترابط مع بعضها البعض بشكل كبير لتشكل الفضاء المسرحي الذي ينتمي إليه الممثل، لقد تحدث **رولان بارت** في كتاباه **Systennes de le mode** 1957 عن دور الملابس ووظيفتها الاجتماعية، ودلالاتها المكانية، واستخاص من ذلك علاقتين"[1]. واحدة تقيم علاقة ما بين الزي والفضاء الاجتماعي والمكاني فقول الكاتب "**يعبث بلحيته البيضاء**" دليل على أن الأستاذ خليل رجل عجوز أفنى عمره في خدمة الأدب.

كذلك قوله "**ملقيا نظرة عل ملابسه البالية**" دلالة على حالته الاجتماعية المزرية التي آل إليها وهو يمتهن مهنة الأدب والأدباء وكذلك قوله **مراد** "**لا خيار لنا سوى أن أبحث لك عن عمل بواب في أحد الفنادق... وهو عمل يناسب سنك المتقدمة...**"[2].

وأخرى بين الزي والموضة (**أدب المظهر**) وهذا ما نجده في قول الأستاذ خليل: "**ينقسم أدب اليوم إلى قسمين .. القسم الأول هو قسم المظهر فيجب على الشاب الذي يريد أن يمثل أديب هذا العصر أن يرتدي ملابس أنيقة، وأن يستعمل نظارة ذات إطار فخم، وأن يحمل قلم تحبير ذاريشة ذهبية، ودفترا صغيرا للمذكرات، ويحس به أيضا أن يتأبط كتاب أو صحيفة كلما سار في الشارع**"[3].

فهنا الزي المتمثل في الموضة يدل على **علامات** تتمثل في المظهر، فالأدب في نظر الأستاذ خليل ماهو إلا اللباس الأنيق للشاب الأدبي، وقد توصل إلى هذه النظرية بعدما ألقى نظرة على ملابسه البالية التي تدل على أن الأدب لم ينفعه حتى في شراء ملابس جديدة، وبهذا لا مستقبل للأديب الذي يفني عمره في الإبداع وتأليف الكتب وإنما الأديب هو الذي يرتدي ملابس أنيقة يظهر لنا هنا أن **العلامات** قد تعارضت وتبادلت تارة إيجابية **(الأدب الحقيقي)** وتارة أخرى سلبية **(الأدب المزيف).**

1- أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي، ص132.

2- المصدر السابق: ص ص 49-50.

3- المصدر نفسه:ص 58.

ج- أنساق النص المنطوق (الكلام-النبرة):

يعتبر كلام الممثلين نسقا علاماتيا هاما في صياغة الفضاء المسرحي، ليس من خلال الوصف الأيقوني أو المجازي أو الاستعاري فحسب، بل ومن خلال أفعال الكلام **خليل**: "**يضع قلمه ويمسك بلحيته وعيناه مثبتتان في السقف**" "**مطرقا وبلهجة هادئة حزينة**"، وكذلك من خلال الإشارات شبه اللسانية (الإيمائية المرتبطة بالكلام) "**بصوت مرتجف**"[1] "**يفكر قليلا** " **خليل** "**يلقي بنظرة على ساعته الساعة الثالثة والربع ولم يحضر أحد بعد**"[2].

وخلاصة ما يمكن أن نقوله بالنسبة لسيميائية المكان في هذه المسرحية أن وجوده مقترن بمشاعر الشخصية **(الأستاذ خليل)** التي وصل إليها مشاعر اليأس والبؤس ومحاولة التغلب على الواقع المر، وهي محور كل الأحداث التي تقوم عليها المسرحية، ومن خلالها نتعرف على باقي شخصيات المسرحية.

3- مستويات المكان ودلالته:

يشكل المكان الحيز الذي تجري فيه أحداث المسرحية، حيث يلعب دورا كبيرا في سلوك وأفعال الشخصيات، ويتحكم إلى حد ما بجو المسرحية، والكاتب من خلال إرشاداته المسرحية يحد لنا طبيعة المكان، ومن خلال الكلمات يرسم لنا لهذا المكان (**غرفة بسيطة، منضدة خشبية كبيرة، كراسي قديمة، كتب مبعثرة هنا وهناك**) فهذا الوصف للمكان وصفا قصيدا وجيزا ومن خلاله تبين لنا هوية صاحبه وملامحه التي تدل على أنه من الطبقة الوسطى اجتماعيا.

وتلعب مساحة المكان من حيث الضيق (**البيت**) والاتساع (**الشارع**) دورا كبيرا في دلالة المكان.

ونرى في المسرحية "**أدباء المظهر**" أن المكان واحد لم يتغير في الفصلين وهو "**غرفة الأستاذ خليل**"، لكن ما تغير فيه هو حضور الطلاب وهذا يستدعي إضافة أشياء

1- المصدر السابق: ص ص 50-53..

2- المصدر نفسه: ص55.

إلى المنزل مثل المقاعد والكراسي حتى تتم عملية التدريس حسب الطريقة الجديدة طريقة المظهر والموذة.

ففي الفصل الأول نرى غرفة مؤسسة وبملاحظات الكاتب نتعرف عليها في بداية الفصل، فنعرف أن المنزل لشخص من الطبقة الوسطى وإنه متذوق للأدب، ومن خلال تركيب الأثاث نعرف من أي طبقة هو**(الأستاذ خليل)** ومن خلال الكتب المكدسة يتبين لنا أن الشخصية مثقفة، كما تساعد بقية الأشياء الموجودة في الغرفة على التعرف على الوضع التعليمي والاجتماعي وطبيعة العلاقات ومن خلال الدلالات التي توحي إليها تتكشف الأحداث والشخصيات وجوانبها غير المعلنة[1].

وفي الفصل الثاني نرى نفس المكان، لكن ما تغير والذي لم يشير إليه الكاتب هو إضافة بعض الكراسي لحضور الطلاب، لتلقي العلم، "**يبدوا الخليل وراء مكتبة وبجانبه مراد ينتظرنا حضور الطلاب**" "**خليل يقوم مرحبا بالقادمين ويجلسهم حوله**"[2].

وبهذا التغيير الطفيف تظهر دلالات جديدة فالطلاب يدلون على طلب العلم بطريقتهم الخاصة، وجلوسهم حول الأستاذ دلالة على الاجتماع من أجل رسالة التعليم من طرفه بكل أمانة وتحفظ وهذا ما أظهره الأستاذ خليل أمام تلاميذه،لكن في قرارة نفسه كان متأكّدا أن هؤلاء الشبان لن يكونوا أدباء المستقبل وإنّما أدباء المظهر فقط.

وما يمكن أن نستنتجه في سيميائية الفضاء المكاني لهذه المسرحية:

- أنّ المكان مرتبط ارتباطا وثيقا بمستوى الشخصية ووضعها الاجتماعي.
- أنّ كل ما هو موجود في الغرفة من أثاث وإكسسوار له دلالته الإيحائية.
- أنّ المكان يعتبر المرآة العاكسة للحالة النفسية التي تعيشها الشخصية.

1- نديم معلا: في المسرح في العرض المسرحي في النص المسرحي -قضايا نقدية- ط1، مركز الإسكندرية للكتاب 2000م، ص117.

2- المصدر السابق، ص55.

- أنّ المكان يتمظهر في مظاهر شتّى،فهناك المكان المحسوس(الأشياء) الذي يمكن أن يساهم في إبراز الجوانب المعنوية للشخصيات المرتبطة به وهناك الحجم الهندسي الماثل لما تقربه والمدينة مثلا وما فيها من بيانات وتشكيل عمراني.

"كما يسهم في التعريف بالشخصية من حيث أبعادها الشعورية وتكونها الذهني"[1]

- يمثل المكان مكونا محوريا في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محمد وزمان معين [2].

- أن تغير المكان مرتبط بالزمن المحدد للمسرحية ولن يتجلى لنا هذا إلا بعد دراسة الفضاء الزمني لها.

ومن هذا المنطق يعتبر "الفضاء عنصرا محايثا تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال كلما أعتبر معيار لقياس الوعي والعلاقات والتركيبات الوجودية والاجتماعية الثقافية"[3]

إن صورة المكان في المشهد الافتتاحي لهذه المسرحية، يمكن أن تتخذ نقطة ارتكاز لدراستها، وذلك من خلال متابعة فاعلية المكان في رسمه وتأثيره على ملامح الشخصيات، وعلى سير الأحداث في المسرحية ومن خلال دراسة البعد الوجودي العميق لعلاقة الإنسان بالمكان الذي يمنحه وجوده الحق في داخله "**فالمكان يشكل قوقعة الإنسان الصلبة التي تحفظه وتحميه، وبالتالي فإن اختراق هذه القوقعة أو استنتاجها يمثل نوعا من تدمير الذات الإنسانية ....**" [4].

- ومجمل القول: أن المنظر الأول بوصفه علامة في المسرحية: دلالة على المكان والعصر والعلاقات لمستوى الاجتماعي وثقافة أهله وأذواقهم.

1- باديس فوغالي: دراسات في القصة والرواية، ط1، إربد، عالم الكتب الحديث، 2010.ص 160.

2- محمد بوعزة: الدليل إلى تحليل النص السردي، ط1، دار الحرف للنشر والتوزيع المغرب، 2007، ص79.

3-حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، ط1، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، 2000، ص5.

4-زياد الزغبي: نص على نص قراءات في الأدب الحديث، دار الكندي، الأردن، 2002، ص149.

كما تدل الملاحقات (الأثاث – الأدوات) دورها في إنتاج هوية الشخصية والمكان والطبقة الاجتماعية والثقافية.....

ثانيا: سيميائبة الفضاء الزمني

قبل أن نبدأ في الحفر عن تمظهرات الزمن باعتباره حيزا مجردا واقعا تحت سلطة الحدث أو الفعل والذي يحتل مكانا مرموقا في كل الدراسات وفي كل الحقول المعرفية سنحاول في ضوء هذه المعطيات أن نحدد تعريفا لغويا لمصطلح الزمن، رغم أن قضية الزمن تعتبر متشعبة وهذا راجع لاختلاف الاعتبارات والمفاهيم المتعددة منها:

1- تحديد مفهوم المصطلح:

أ- مفهوم الزمن لغة:

* عرفه ابن فارس بأنه الدهر: الغلبة والقهر.

موضحا التسمية في قوله "**وسمي الدهر لأنه يأتي على كل شيء** ويغلبه"[1] .

* أما الزبيدي: "**فقد حاول أن يضبط الزمن بميقات محدد يبتدئ من شهرين إلى ستة أشهر**"[2] .

ب- مفهوم الزمن اصطلاحا:

* يعرفه محمد مفتاح فيقول: "**إن الزمان بأنواعه المختلفة إطاره هو المكان الذي ينجز فيه ولذلك فإنه لا مناص منه**"[3] .

* كما يعرفه عبد الصمد زايد بأنه: "**المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة وحيز كل فعل وكل حركة، بل إنها بعض لا يتجزأ من كل الموجودات، وكل وجوه حركتها ومظاهرها وسلوكها**"[1] .

1-ابن فارس: معجم اللغة، ت.م، عبد السلام هارون، ط03، مكتبة الخانجي، مصر، ج2، 1981، ص305.

2- الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، ت- عبد الكريم الغرباوي، م عبد الستار أحمد فراج مطبعة الكويت مادة (دهر)، 1972، ص215.

3- محمد مفتاح: ديناميكية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1987، ص69.

1- عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته، الدار الغربية للكتاب، ص07.

* ويطرح (**بنفينيست**) بدءا مفهومين مختلفين للزمن «**فهناك من جهة الزمن الفيزيائي للعالم، وهو خطي ولا متناه، وله مطابقة عند الإنسان، وهو المدة المتغيرة والتي يقيسها كل فرد حسب هواه وأحاسيسه وإيقاع حياته الداخلية، وهناك من جهة ثانية الزمن الحديث (Temps chronikue) وهو زمن من الأحداث الذي يغطي حياتنا كمتتالية من الأحداث وما نسميه عادة بالزمن هو هذا الأخير، والزمانان معا مزدوجا ذاتيا وموضوعيا**»[1].

والزمن بالنسبة إلى الروائي: "**أداة يمكن استعمالها للتوصيل أو الإيحاء وهو بالنسبة إلينا نافذة يمكن أن نطل منها على الرواية وعلى مشكلاتها وقضاياها**"[2].

وقد يكون "**الزمن أسبق من الحيز وجودا، وقد لا يكون، وذلك على أساس التلازم بينهما منذ النشأة الأولى، من أجل ذلك فلا الزمن ولا الحيز، يستطيع أحدهما أن يتخذ كينونته إلا من وجود الآخر وفي اندماج تام معه فالزمن خارج الحيز والحيز خارج الزمن عدم في عدم**"[3].

ومن خلال هذه المسرحية "**أدباء المظهر**" التي لا يكاد الزمن يظهر فيها. ويقاس إلا من خلال الشخصيات التي تدور حولها الأحداث الرئيسية، سنحاول التفريق بين مستويين للزمن هما: الزمن الخارجي والزمن الداخلي.

02- مستويات الزمن في مسرحية أدباء المظهر:

يمكننا تقسيم الزمن في هذه المسرحية إلى مستويين: **الزمن الخارجي والزمن الداخلي.**

1- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد- التبئير)، ط4، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص6.

2- عبد الله إبراهيم، صالح هويدي: تحليل النصوص الأدبية (قراءات نقدية في السرد والشعر)، ط1، دار الكتاب الجديد، المتحدة، بيروت، بيروت، لبنان، 1998، ص66.

3- عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية ، دار الغرب، وهران، الجزائر، 2003 ص222.

أ- الزمن الموضوعي الخارجي:

إن الزمن الخارجي يعد بمثابة الإطار الزمني الذي تتمحور بداخله أحداث النص فهو عموما حاول التجربة الإنسانية المصاغة في الخطاب المسرحي، لذلك نجده أكثر موضوعية لارتباطه بالطبيعة، إذ يعد أحد خواصها إلى جانب الزمن النفسي "**ويعد هذا المصدر الرئيسي للكاتب المسرحي يعرف منه ما يحتاجه من خبرات نصه الكاتب، ويعود إليه كلما ألحت عليه عملية الكتابة، فينتج من أحداثه خطابه**" [1] .

كما يعد "**الزمن من بين الانتظاميات الأساسية التي تميز بين الحكاية والخطاب فالجوهر الأساسي في الأحداث هو نظام وقوعها المنطق والسببي، ولذلك فإن المستوى الأول للحكاية يخضع لنظام توالي الأحداث كما وقعت بالفعل، أما في مستوى الخطاب فإن ذكر الأحداث يتم التحكم فيه من قبل السارد**"، ويتجلى الزمن الخارجي في هذه المسرحية "**أدباء المظهر**" بطريقة غير مباشرة، فلا نكاد نعثر على إشارات زمنية، بل نقف على بعض القرائن التي تحيلنا على تواريخها.

حيث يبدأ زمن المسرحية عندما كان الأستاذ "**خليل جالسا على مكتبه وقد تكدست عليه عدة كتب وأوراق وهو غارق في الكتابة إذ يظهر تلميذه مراد متأبطا عدة كتب**"[2] وهو **زمن الماضي** الذي أفنى فيه الأستاذ خليل عمره وهو يخدم الأدب، لينفتح عن هذا الزمن **زمن الحاضر** الذي غير مجرى حياة الأستاذ خليل بعد أن يئس من الأدب.

حينما يقول: "**وكيف العمل؟ .....**"**متحمسا**" **كيف العمل يا إلهي... وقد أصبحت رجلا عجوزا ...ضيعت عمري كله في خدمة الأدب الذي كنت أظنه حياة المجتمع ونبراس الإنسانية ... ألا تبا لك أيها الأدب فقد غررت بي**"[3].

وبعد قراءتنا لهذه المسرحية وجدنا أن السرد عموما يصور دخيلة شخصية الأستاذ خليل خاصة بعد التحول الذي فرضه عليه الواقع، ويطول السرد واصفا الاضطراب

1- الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، ط1، عالم الكتب الحديث إربد، الأردن 2010، ص 50.

2- عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص90.

3- المصدر السابق: ص49.

النفسي الذي ينتابها إثر كل حادث جديد "**مراد ... عفوك يا صديقي ... مراد أنج بنفسك قبل أن تحل بك نقمة الأدب .... أنج بنفسك فإنك لا تزال شابا أنج يا بني ....أنج ...**"[1].

خليل...."في حماس وبدنه يرتجف"

تناضل ... أي شيء تناضل؟ تناضل نقمة الأدب تناضل البرد القارس[2]

ففي الماضي كان الأستاذ خليل يحب الأدب، وفي الحاضر يذمه، وهنا ظهر الصراع بين الأستاذ الأديب والأستاذ التاجر، ويستمر هذا الصراع حتى يحقق غايته.

إذن زمن الحاضر انفتح عندما قرر الأستاذ أن يتاجر بالأدب.

أما زمن الماضي فقد انغلق عندما اقتنع الأستاذ اقتناعا كليا بأن الأدب يتمثل في المظهر، الأناقة والموذة وكيفية الجلوس....

مراد:

"أن عصر الأدب الرفيع قد مضى... وأمة الفنون الجميلة قد خلت .... وهذا عصر جديد، عصر المادة وأوضارها .... وهذه أمة جديد أمة المظاهر ... لا يلتفت فيها لأدبك أحد، وحسبك أن تسام عصارة فكرك بالميزان لاف البضائع ... فإنه لم يبق أحد اليوم يعترف بهذا الأدب ... فالأدب أصبح اليوم شيئا أخر".

خليل – "مستفهما"

أي شيء أصبح الأدب ...ماذا تقول؟ اشرح لي يا مراد أي شيء الأدب؟...

مراد: "أصبح الأدب في المظاهر .... في أناقة الملبس، في رشاقة المشي، في مضغ الكلام ... في كيفية الجلوس، أصبح الأدب رطانة لا أفهمها أنا ولا أنت"[3]

"ولكن مهما حاول الإنسان الهروب من ماضيه، يظل يحمله معه أينما ذهب، بل إن الحاضر السردي لم يكن سوى سطح ينفجر فوقه بركان الماضي، فتتداخل أبعاد وتتشابك

1- المصدر السابق: ص50.

2- المصدر نفسه: ص51.

3- المصدر نفسه، ص ص 52-53.

في جدل عنيف مستمر باستمرارية سيلان الزمن وتحركه إذ يتحول الماضي إلى مادة تشكل ملامح الشخصية التي تبحث عن الخلاص باتجاه المستقبل"[1].

إذن يبدو الزمن في الفصل الأول، تارة متصلا بالحاضر، وتارة أخرى متصلا بالماضي، حين يتذكر الأستاذ خليل السنوات التي أفناها في خدمة الأدب ولم يجن منه شيئا في قوله.

خليل: "يضع قلمه ويمسك بلحيته وعيناه مثبتتان في السقف"

لف البضائع ؟....تصلح اللف البضائع .... حقا إنها تصلح لف البضائع "يا لسخرية الزمن"[2]

فالحاضر الذي يشهد سخرية الواقع واستهزائه بالأدب، يذكر الأستاذ خليل بالماضي الذي كان يرفع من قيمة الأدب "**يا لسخرية الزمن**"

ليشاركه بعد ذلك تلميذه مراد في تحريك زمن المسرحية في الحاضر.

فالأستاذ خليل يمثل الماضي، أما تلميذه مراد فيمثل الحاضر والمستقبل وذلك من خلال مشاركة أستاذه في البحث عن قوت اليوم حين يقول.

مراد: "**وكيف العمل الآن يا أستاذ؟.... وقد نضبت كل موادنا وأصبحنا لا نملك قوت يومنا؟.... وبأي شيء نقابل هذا الشتاء الذي يهجم علينا قريبا بصره وقره؟**"[3]

كما أن تذكّر (**الأستاذ خليل**) لماضيه علامة دالة على إخلاصه للأدب، وهذا ما دفعه إلى مواصلة رسالته الأدبية في الحاضر لكن بطريقة الواقع المعاش، كي ينقذ نفسه من الفقر قائلا لتلميذه مراد "**بصوت مرتجف**"

"لا تيأس يا مراد ....لا تيأس ... يجب أن نعيش" [4] .

أما زمن المسرحية في الفصل الثاني يمثل الزمن الحاضر.

1- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004 ص104.

2- المصدر السابق: ص50.

3- المصدر نفسه: ص50.

4- المصدر نفسه: ص53.

"**كيف تكون أديبا في ساعتين**"[1].

ولاسيما عندما تظهر الشخصيات الأربعة التي تمثل المستقبل:

نجيب – جمال – كمال – عزيز.

وكما حددت المسرحية ظهوره في فترة وجيزة، بعد نشر الإعلان، وقد تحرر زمن حظورهم بعد ساعة وربع حسب ما أشارت إليه ساعة الأستاذ خليل "**يلقي بنظرة على ساعته الساعة الثانية والربع ولم يحضر أحد بعد**"[2] وهذا ما يتميز به الزمن في المسرحية على سائر الفنون النثرية الأخرى.

فلقد «**لعبت الساعة دورا أساسيا في تحديد زمن الحاضر، حيث تتحكم في البناء التزامني في هذه المسرحية، فالساعة رمز الزمن وأي شيء أقدر من الساعة على التعبير عن الحياة والكشف عن نسيجها العضوي الحي؟ أو ليست رمز الزمان ومقياسه؟ والزمان ما هو أليس مظهر من مظاهر الحركة؟ نعم، هو الحركة في وعي الحركة في وعي من يعانيها ويندفع في تيارها، والحركة هي الحياة، وبغير الحركة لا يمكن الحياة أن تكون، ودون لغتها لا يمكن أن تفهم**»[3] .

والملاحظ أن زمن المسرحية مرتبط بالدور المحدد لكل شخصية على خشبة المسرح، وقد انتهى الزمن المحدد لمسرحية "**أدباء المظهر**"

حين طوى التلاميذ دفاترهم واستوفى الأستاذ خليل درسه في ساعتين لتتوقف حركة الزمن في هذه المسرحية.

"**فالزمن لا يجد صورة يتخذها كعنصر داخل الأدب، إلا الزمن الإنساني بكل تشعبات الخبرة الإنسانية فنجده ضمن حدود الحياة البشرية، بل هو وعي الإنسان له كجزء من هذه الحياة، وهذا المفهوم للزمن و المظهر لا يتسع له أي فن من الفنون**

---

1 - المصدر السابق: ص54.

2- المصدر نفسه: ص55.

3- مها حسن القصراوي: في الرواية العربية، ص176.

الأدبية غير الحكي الذي يمكنه شكله ولغته من استيعاب الحياة والكون والإنسان مساحتها الواسعة وزواياه المتباعدة"[1]

وما يمكن أن نستنتجه من خلال هذا المستوى الأول أن الزمن الموضوعي الخارجي يمثل زمن الحاضر، زمن المستقبل المعاش، زمن الديمومة أي الزمن الجاري.

ب- الزمن الذاتي الداخلي:

هو الزمن المرتبط بالشخصية الرئيسية، فإذا كان الزمن الموضوعي الخارجي هو زمننا الحاضر، فإن الزمن الذاتي الداخلي هو الزمن الماضي المستحضر بواسطة الذاكرة ويضع اعتباره زمنا نفسيا.

«**فالزمن الداخلي زمن تصنعه شخصية البطل التي تغدوا هي عقارب الزمن، فإذا كانت حزينة تبطأ الزمن وإذا فرحت تسارع الزمن، فالأعوام المليئة بالأحداث المثيرة تمضي ببطء كبير من تلك الأحقاب القصيرة الخاوية التي يعصف بها الزمن عند ما يكون اليوم صورة طبق الأصل عن الأمس والغد لا يعد العمر كله سوى واحد يبدوا قصيرا امتد خيطه**»[2].

وبناءا على هذا التمهيد سنحاول الولوج إلى أعماق أبطال مسرحية أحمد رضا حوحو، لنعيش معهم ومنهم ونسعى من أجل إدراك هذا الزمن (الزمن المجرد من زمنيته).

ويتجلى الزمن الداخلي في هذه المسرحية من خلال الأبعاد الثلاثة للزمن الطبيعي **الماضي، الحاضر، المستقبل...** وهذه الأبعاد الثلاثة يعيشها **الأستاذ خليل** الشخصية الرئيسية دون الشخصيات الأخرى.

وهو يعيش تارة الماضي حين يتذكر قيمة الأدب والأدباء، والحاضر تارة أخرى، حين يواصل الكتابة، ومرة يحلم بالمستقبل حينما يفر من الماضي ويرسم خطة للمستقبل في أن يصبح تاجرا بالأدب ويخلص نفسه من الفقر بعد ما أصبح الحاضر لا يعترف بالأدب الحقيقي.

1- الشريف حبيلة: مكونات الخطاب السردي -مفاهيم نظرية- ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011، ص ص 32-33.

2- سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980، ص25.

فإذا أردنا أن نتعرف على ماضي الأستاذ خليل نجده قد أفناه في الأدب لكن هذا الأدب قد خانه في الحاضر، ولن يفيده في المستقبل **خليل".. كيف العمل يا إلهي .... وقد أصحبت رجلا عجوزا... ضيعت عمري كله في خدمة الأدب الذي كنت أظنه حياة المجتمع ونبراس الإنسانية ....**" (1)

فنحن لا نكاد نعثر في هذه المسرحية على ماضي الأستاذ خليل، إلا من خلال الحالة التي آل إليها في الواقع، فالحاضر يخبرنا عن ماضيه ولاسيما أنه قرر أن يتاجر بالأدب، بعد أن اقتنع بأن أدب اليوم يتمثل في المظهر.

وإذا كان الزمن الموضوعي لهذه المسرحية لم يستغرق سوى ساعتين، فإن زمنها الذاتي يعود بنا إلى الوراء سنوات عديدة ليستغرق عمر الأستاذ خليل قبل أن يصبح عجوزا، وقد أفنى عمره في خدمة الأدب.

أم بالنسبة للشخصيات الثانوية فقد شاركت في تحريك الزمن إلا في الحاضر، ولا يكاد يظهر هذا الزمن الحاضر إلا من خلال تحرك عقارب الساعة حين يقرأ مراد بصوت مرتفع: "**كيف تكون أديبا في ساعتين؟.... الساعة بخمسمائة فرنك فقط أقرب طريقة للإنتاج الأدبي الحديث... أيها الشبان اقصدوا الأستاذ خليل (بشارع النصر)، يحظوا بالأدب الحديث في ساعتين المدة محدودة، بادروا...** "(2).

ومجمل القول أن الزمن في العمل المسرحي، مرتبط ارتباطا كليا بالأدوار الموزعة على كل شخصية فإذا طالت أحداثها طال الزمن، وإذ قصرت قصر الزمن.

وقد "**تتضافر دلالة المكان مع دلالة الزمان لخلق قاعدة طبيعية أو مناخا طبيعيا لحدوث الفعل الدرامي وتأكيد دلالته**"(3).

كما أن الزمن الواقعي الموضوعي يتقدم بصورة خطية مباشرة ويتسلسل من الماضي إلى الحاضر ثم المستقبل يسيل عبر حياة الإنسان التي تتشكل مع صيرورة

1- المصدر السابق: ص50.

2- المصدر نفسه: ص54.

3- هاني أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، ص136.

الزمن، وتتغير وتتحول مع إنسانيته وإستمراريته ويأتي هذا الحاضر نتيجة الماضي حاملا في طياته المستقبل.

ومن المبادئ الجوهرية التي تميز المسرحية عن غيرها من الفنون القصصية هو أنها تعطي المشاهد إحساسا بأنه يشهد شيئا في الحاضر يحدث أمامه في نطاق ساعات العرض ... فالرواية تعطي القارئ إحساسا بأنه يقرأ شيئا حدث في الماضي، أما في المسرح فهناك، كما يقول الناقد (بروكس) "**عملية متطورة تصل من خلال الصراع إلى معنى**" ورغم أن هذا الصراع لا بد أن يتجسم أمامنا على خشبة المسرح في الحاضر، وفي نطاق الزمن المسرحي، إلا أن جذوره غالبا ما تكون في الماضي .... فالحدث الحاضر هو غالبا نتيجة حتمية لأحداث سابقة هي التي وصلت به إلى نقطة التأزم الدرامي ...." [1]

وهذا يحيلنا إلى أن زمن المسرحية "**أدباء المظهر**" قد انتهى بإنزال الستار في الفصل الثاني حين:

"**يستوفي الأستاذ خليل أجر الدرس من الشبان ويخرجون مبتهجين مسرورين يكيلون لبعضهم ألقاب الأستاذ والأديب كيلا وافيا**"[2]

وبهذا ينزل الستار لينهي زمن المسرحية المحدد لها.

وفي الحقيقة ما طرأ **أحمد رضا حوحو** هذا الموضوع إلا لما رآه متفشيا في المجتمع من تدني في مستوى الأدب وتجاهل قيمته الحقيقية، فنجسد نظرته في هذه المسرحية على لسان شخصياته التي اختارها لهذه المسرحية، المرتبطة هي الأخرى بالحدث الرئيسي لها وهذا يقودنا إلى دراسة سيمياء الحدث في هذه المسرحية وقبل أن نشرع في الحديث عن سيمياء الحدث في هذه المسرحية وقبل أن نجمل ما توصلنا إليه من خلال هذا الفصل في النقاط التالية:

- ارتباط الفضاء المكاني بالشخصيات وحالاتها الاجتماعية ارتباطا وثيقا.
- أن مفهوم الفضاء بصفة عامة مرتبط بالمكان الذي تقع فيه أحداث المسرحية.
- يمثل المكان علامة دالة على إبراز الحالة النفسية للشخصية الرئيسية.

1- سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي، ط1، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، 2006م، ص34.

2- المصدر السابق، ص60.

- تنوع أنساق الفضاء المكاني ودلالاتها المتغيرة.
- مستويات زمن المسرحية مرتبط بالأبعاد الثلاثة **(الماضي، الحاضر، المستقبل)**.
- الزمن في المسرحية يختلف عن الزمن في الفنون القصصية الأخرى، فهو مرتبط بساعات العرض لا أكثر.

الفصل الرابع

سيمياء الحدث في مسرحية "أدباء المظهر"

01- تحديد مفهوم المصطلح.

أ- لغة .

ب- اصطلاحا.

02- أقسام الحدث المسرحي.

أ- الحدث الداخلي.

ب- الحدث الخارجي.

03- الحدث والصراع المسرحي.

أ- تعريف الصراع .

ب- أنواع الصراع.

إن لغة الدراما هي لغة السلوك، وليست لغة السرد، وعندما عرف أرسطو الدراما في كتابه "الشعر" نص على أن الأصل فيها هو **الحدث** وليس القصة، وحتى في كلمة دراما نفسها اشتقت من كلمة "**دراميزون**" باليونانية أيضا كانت **طبيعة الحدث** هي المدخل الأول لدراسة هذا الشكل الفني[1] .

والاختلاف الجذري بين المسرحية ووسائل الأشكال الفنية الأخرى مثل الرواية أو القصة مثلا، هو أنها تقوم على الحدث الذي يتم خلقه عن طريق الحوار، في زمن مسرحي معين لا يزيد في الغالب على ثلاث ساعات وقد اختلفت تعاريفات هذا المصطلح "**الحدث**" باختلاف الأجناس الأدبية الأخرى، وقبل أن نبدأ في تحليل سيمياء الحدث في هذه المسرحية نسلط الضوء على بعض هذه التعريفات لغويا واصطلاحا.

1- تحديد مفهوم المصطلح:

أ- لغة: «الحدث (LE FAIT) يعني الشيء أو الظاهرة من حيث هي موجودة تقبل تنظيم العقل كمعطياتها، فلفظ الحدث يتضمن حكما تقريريا (**Tugement de constation**) على الواقع الخارجي (**La rialitè exterieure**) وعن هذا المعنى يرد اللفظ عادة منسوبا ومحددا بخاصية كأن نقول الحدث الاجتماعي (**Le fait social**) أو الحدث اللساني (Le fait linguistikue)»[2].

ب- إصطلاحا: الحدث هو «وقوع شرخ داخل المتصل الزمني والمتصل الفضائي، فإنتاج نص ما هو في واقع الأمر إلا تكسير للمتصل من أجل تسريب اللا متصل، ولقد ألح بورس (Peirce) (كثيرا في تصويره الخاص لإنتاج العلامة) على أننا داخل المتصل لا يمكن أن ننتج علامة (المتصل بياض لا يوجد إلا في ذاته تماما مثل كانت الأولانية مقولة اللا محدد واللا مميز واللالازمي»[3].

1- سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرح، ص31.

2- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط5، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، 2006م، ص110.

3- سعيد ينكراد: سيميولوجيا الشخصيات السردية (رواية "الشراع والعاصفة" لحنا منية نموذج)، ص ص 37-38.

وكما أن العلامة لا تولد إلا من خلال إحداث شرخ داخل المعطى الطبيعي والاجتماعي، فإن النص السردي لا يمكن أن يولد إلا من خلال تحويل "**العادي**" و"**الطبيعي**".

ويقول الأستاذ (**تيودورهاتلن**) في كتابه (**مدخل إلى الدراما**) أن **الحدث المسرحي** في أبسط صورة يعني حركة للممثلين أثناء تأديتهم للمسرحية... والحدث بهذا المعنى يتضمن الحركة الخارجية للمثلين من خروج ودخول إلى آخره.

والحركة الداخلية أيضا التي تجسم **صراعا** عنيفا أمام مجموعة من النظارة[1].

وهذا الحدث ينقسم إلى قسمين:

2- أقسام الحدث المسرحي:

أ- الحدث الداخلي:

إن الحدث بوصفه يحتوي بطبيعته على عناصره الصراع ويتطور بواسطة الحبكة والفعل ورود الفعل وتصارع الإرادة إلى ذروة معينة، لا ينفصل عن الشخصية فالشخصية هي صانعة الحدث، وبذلك تكون الشخصية والحدث شيء واحد...

ومن هنا يمكن القول بأن العلاقة بين **الحدث** و**الشخصية** علاقة **تلازم** حيث لا نجد في المسرحية شخصيات دون أحداث، ولا أحداث دون شخصيات.

فالموقف الأساسي الذي يبني عليه (**أحمد رضا حوحو**) مسرحيته هذه هو استغلال اسم الأدب للوصول إلى الغاية المنشودة من ناحية، والحط من قيمته من ناحية أخرى وهذا ما جسده لنا الكاتب من خلال حضور الشخصية الرئيسية في هذه المسرحية والمتمثلة في **الأستاذ خليل** حيث قرر أن لا يستغل اسم الأدب كي يعيش، بعدما أفنى عمره في خدمته ونتج عن هذا القرار الحاسم صراعا داخل هذه الشخصية فمن جهة يتأسف الأستاذ خليل على الأدب الذي لم يعد له قيمة في هذا الزمن حين يقول "**... ألا تبا لك أيها الأدب غررت بي لا لا .... عفوك أيها الأدب .... فأنا الذي غررت بنفسي وغررت بك أرع حرمة الموت فخرجت أنبش قبرك، وأحاول بعثك ....وإذا بنقمتك تحل**"

1- سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي، ص32.

ومن جهة أخرى يرفض أن يموت جوعا من أجل الإخلاص للأدب حين يقول كذلك "**إنني أصبر على الجوع ولكنني لا أصبر على الشاي والتدخين**"[1]

فالتأسف **علامة** دالة على إخلاص الأستاذ خليل للأدب، ورفضه أن يموت جوعا علامة دالة على القبول للأمر الذي فرضه الواقع عليه، حين قرر أن يتاجر بالأدب من أجل الحصول على لقمة العيش.

وكتابة الإعلان ونشره في الصحف **علامة إشارية** دالة على عدم استسلامه حين قال لتلميذه **مراد**.

خليل: "خذ يا مراد ... خذ هذا الإعلان وانشره في الصحف، وخذ هذا الكرسي بعه وادفع أجرة الإعلان، وإن بقيت معك دريهمات لا تنسى أن تبتاع لي بعض اللفائف من التبغ"[2]

وبالتالي فإن **الحدث الداخلي** في هذه المسرحية، نما عندما اصطدم الأستاذ خليل برفض الناس لشراء كتبه، وشعوره بالضياع في مجتمع لا يقدر الأدب والأدباء، وبهذا يتطور الحدث الداخلي لينفتح على الحدث الخارجي للمسرحية عندما ينتقل الأستاذ خليل إلى مرحلة الأستاذ التاجر.

ب- الحدث الخارجي: يبدأ الحدث الخارجي في هذه المسرحية عندما يستقبل الأستاذ خليل طلابه، ليدرسهم الأدب الحديث المتمثل في المظهر والأناقة خلال ساعتين (**كيف تكون أديبا في ساعتين؟**) فاجتماع الأستاذ خليل بطلابه علامة دالة على الانسجام بين الطرفين وكأن الأستاذ خليل أستأنس بهذا العمل بأن يكون تاجرا بعدما كان يقدس الأدب، فيتطور الحدث الخارجي عندما يقدم درسه دون أي عائق يعترضه، لاسيما بعدما سمع آراء الطلاب حول ما يخص الأدب، فرغبة التلاميذ في أن يكونوا أدباء وخلال وقت وجيز دون بذل أي جهد، **عزيز** "**أما يوجد عندكم طريقة أوجز أو أسهل من هذه يا حضرة**

1- المصدر السابق: ص ص50-51.

2- المصدر نفسه: ص53.

الأستاذ لأن هذه الطريقة تكاد تكون رجعية"[1]. **علامة** دالة على رفضهم للأدب القديم والطريقة الكلاسيكية.

وقبول الأستاذ خليل لطلبهم ونزوله عند رغبتهم علامة دالة على خيانته للأدب وتخليه على مبادئه التي كان يعمل بها فيما مضى، وتوافق هاتين العلامتين في النص المسرحي يزيد من تطور الحدث الخارجي حتى يصل إلى النهاية.

خليل يملي الدرس على تلاميذه

شوقي شاعر كبير؟؟؟

الجميع (مبتهجين يأخذون في الكتابة وهم يرددون)

شوقي شاعر كبير ؟؟؟

خليل: العقاد كاتب اجتماعي كبير؟؟؟

طه حسين أسلوبه سهل ممتنع

كمال: أما يكفي هذا يا أستاذ؟

خليل" يكفي إذا شئمتم

الجميع: (يطوون دفاترهم)

كفى يا أستاذ كفى؟؟؟[2] .

ومن هذا المنطلق تطور الحدث شيئا فشيئا، إلى أن وصل في النهاية إلى الغاية المطلوبة والتي أرادها الكاتب كحقيقة موجهة إلى القارئ بالدرجة الأولى، **كيف أصبح المجتمع ينظر إلى الأدب والأدباء؟**

ولأن هدف المسرحية الذي حدده الحدث الرئيسي المرتبط بالزمان والمكان والشخصيات اجتماعيا أكثر منه أدبيا، رغم أنه تعالج قضية الأدب والأدباء لأن الأدب يتصل بالدرجة الأولى بالمجتمع، وما هو ملاحظ على المسرح بصفة عامة سواء المسرح العربي أو الغربي هو اهتمامه بالموضوعات الاجتماعية أكثر من اهتمامه بالموضوعات الأخرى، كما تقول **وطفاء حمادي في كتابها (الخطاب السردي في العالم العربي)** "...

1- المصدر السابق: ص59.

2- المصدر نفسه: ص 60.

المسرح له أهداف اجتماعية، حيث أنه من الممكن الوحيد الذي يتوجه بخطابه من أجل اكتشاف طرق جديدة للإدراك والفهم لما يجري في العالم"[1]

ويتضح مما سبق أن أهم خاصية تميز الحدث المسرحي عن في سائر الفنون القصصية وهو ما يسمى بخاصية "**حضورية الحدث**"[2]، وهي تعني بمفهومها البسيط -**الصراع**- فما علاقة الحدث بالصراع في هذه المسرحية؟ وكيف نما بفعل الصراع؟

03- الحدث والصراع المسرحي:

حتى نفهم معنى الصراع، لا بد من عودتنا إلى الخبرة الحياتية، فغالبا ما يمكن تحديد الناس من خلال تقييم طريقة تصرفهم، وسلوكهم عندما يتعرضون لتحديات الحياة فهناك من تكون استجابته رصينة وقورة رغم هزيمته، وهناك من يكون رد فعله مخالفا في حالة الانتصار مثلا.

ومن الملاحظ أن عمليات الصراع في واقع الحياة تستلزم أحيانا سنوات وسنوات ولكنها في المسرح لا تستغرق أكثر من عدة ساعات وعلى المؤلف أن يحدد الطريقة التي يكثف بها هذا الصراع ليحتل أقصر مساحة زمنية على خشبة المسرح، ويبتكر الوسائل التي تساعد عند وقوعها تحت وطأة الضغط .

أ- مفهوم الصراع:

* يرى الدكتور **عبد العزيز حمودة** "**أن الصراع هو العمود الفقري للبناء الدرامي فبدونه لا قيمة للحدث أو لا وجود له، إن الصراع الدرامي يؤدي في جزئياته إلى لحظات من التوتر العاطفي**"[3] .

* كما يعرفه عبد المنعم أبو عبد المنعم "**بأنه هو الذي يصنع الحركة، ويمنح تواجدها وديناميتها وهو تقنية درامية نشأت مع المسرح واستمرت معه على الآن بأشكال متطورة مع التطور الحادث في بنية المجتمع**"[4] .

1- وطفاء حمادي: الخطاب المسرحي في العالم العربي (1990-2006) إشكاليات وقضايا، ط1، 2007، ص14.

2- سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي، ص39.

3- شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، ص65.

4- عبد المنعم أو زيد المنعم، الخطاب الدرامي في المسرح الحدث، مكتبة الآداب القاهرة، 2002، ص18.

* إضافة إلى أنه "**تنشيط دافعين في آن واحد يتطلب ضروبا متعارضة من السلوك، وقد يكون الصراع قائما بين رغبتين أو هدفين، أو وسيلتين للوصول إلى الهدف**"[1] .

إذن **فالصراع** في المسرحية هو "**نبضها وروحها في كل كلمة أو حركة أو إيماءة تقوم بها الشخصيات المتعارضة ويتولد عنها الشد والجذب الذي يدفع بالصراع المتصاعد إلى الذروة، ويعد الصراع الصاعد، أو الصراع المتطور هو أفضل أنواع الصراع الدرامي**"[2] **.**

وما تخلص إليه من خلال هذه التعريفات أن الصراع هو سلوك قائم بين رغبتين أو وسيلتين للوصول إلى الهدف ويمكن أن نقسم الصراع إلى (**الصراع الداخلي النفسي الصراع الفكري والمادي والصراع الصاعد)**

ب- أنواع الصراع المسرحي:

* **الصراع الداخلي النفسي:** ينشب هذا الصراع داخل نفس المرء ونجد مثل هذا النوع من الصراع في موقف **الأستاذ خليل من الأدب والأدباء.**

وهو صراع تظهر فيه تحولات مفاجئة في سلوك الشخصية تدفعها إلى اتخاذ القرار أو ارتكاب فعل، لو فكرت مليا لتراجعت عن ارتكابه، فعل أجبرت عليه، أو فعلته دون وعي **كأن يتحول خليل من الأستاذ الأديب إلى الأستاذ التاجر** لأن الواقع أجبره على فعل ذلك.

وقد نجم عن هذا التحول صراع **داخلي (الأستاذ خليل)** بين عاطفة تجاه الأدب الذي أفنى عمره فيه، ورغبته في الخلاص من الفقر الذي سببه له الأدب، فهو بحاجة إلى أن يعيش ويسد حاجياته الضرورية وهذا ما يؤكد قوله "**... إني أصبر على الجوع ولكنني لا أصبر على الشاي والتدخين.....**" [3]**.**

والأدب لم يوفر له هذه الضروريات، لأن المجتمع رفضه وحط من قيمته، ومن هنا تضاربت أفكار الأستاذ خليل وتصارعت، فوجد نفسه بين حقيقتين، إما أن يخلص

1- المشكاة، ملف العدد: المسرح (النص والاحتفال) ع26، مطبعة النجاح الجديدة- الدار لبيضاء، المغرب، 1997 ص08.

2- فاطمة يوسف: مسرحية المناهج، ص29.

3- المصدر السابق: ص51.

للأدب فيموت جوعا، وإما أن يتاجر بالأدب فيعيش وبالتالي يخون الأدب ومنهما نما **الصراع الداخلي** لهذه الشخصية الرئيسية وتطور حتى وصل إلى ذروة الأزمة فدفعها إلى اتخاذ قرارها المصيري، وما هذا الصراع الداخلي للشخصية إلا **علامة** دالة على رفضها للواقع والمجتمع الذي يرفضه بدوره الأدب والأدباء، "**وتأسفها على الأدب علامة من علامات الحزن**"[1] وتحولها إلى أستاذ تاجر علامة دالة على خيانتها للأدب ومبادئها.

فتناقضات هذه الشخصية مع نفسها المفارقة الحادة بين واقعها **(رفض شراء الكتب)** ومثاليتها **(الإخلاص للأدب)** هي العناصر الرئيسية في خلق الموقف الذي يحتوي على صراع.

* **الصراع الفكري المادي (الخارجي):** هذا النوع من الصراع قريب من الصراع النفسي شبيها بالجدل وطرفاه مختلفان أحدهما متفهم للأمر، التلميذ مراد، والأخر غير متفهم (المجتمع) وهكذا نشب الصراع الخارجي بين الأستاذ خليل ومجتمعه حين رفض شراء كتبه حسب قول مراد "**لم أتحصل على شيء ويا للأسف؟... طفت كل البلاد، وعرضت كتبكم الجديدة على كل الناس، فلم يلتفت إليها أحد.....**" [2] .

وبينه وبين تلميذه مراد حين استسلم للأمر الواقع وعرض على أستاذه خليل أن يعمل بوابا في أحد الفنادق مثلا.

مراد: "لا حيلة لنا سوى أن أبحث لك عن عمل بواب في أحد الفنادق... وهو عمل يناسب سنك المتقدمة... وأنا أيضا أبحث لنفسي عن عمل يناسبك أبيع الصحف اليومية مثلا في الشوارع وأغسل الصحون في أحد المطاعم....."[3].

وهذا النوع من **الصراع** يكشف لنا عن مشاعر الشخصية، ويوضح المسببات والدوافع التي جعلت هذه الشخصية تتصرف مثل هذا التصرف.

1- رشيد بن مالك : السيميائيات السردية، ط1، دار مجدلاوي، عمان، 2006، ص156.

2- المصدر السابق: ص49.

3- المصدر نفسه: ص51

* **الصراع الصاعد:** أو «ما نسميه المتدرج أو المنطقي أو المتفق مع الافتراضات المطروحة، هذا النوع من الصراع لا يوجد إلا مع وجود الهجوم والهجوم المضاد في الأساطير»[1].

وقد نما هذا الصراع وتطور بعدما اتخذ الأستاذ خليل قراره المصيري المتمثل في (**التجارة بالأدب**) ففي البداية اكتفى الأستاذ خليل بأدبه ورآه وسيلة للعيش، لكن الواقع يصدمه بعد أن يفشل تلميذه مراد في بيع كتبه فيعود خاوي اليدين، فيتطور الصراع تدريجيا إلى أن يصل إلى اتخاذ القرار الحاسم.

ومجمل القول أن الصراع ينمو ويتطور حسب الموقف الذي تتخذه الشخصية سواء أكان موقفا سلبيا أو إيجابيا، وهذا الصراع الذي يكون بين الفعل ورد الفعل، أو بين الفرد والجماعة، أو ما إلى ذلك، لا يتوضح لنا إلا من خلال توظيف الكاتب المسرحي للحوار توظيفا جيدا، الذي لا تظهر وظيفته إلا من خلال اللغة.

وقبل الحديث عن لغة الحوار المسرحي، ودلالتها في هذه المسرحية، علينا أن نبرز أهم النقاط التي توصلنا إليها من خلال سيميائية الحدث:

- ارتباط الحدث بالشخصية ارتباطا وثيقا، وبذلك تكون الشخصية والحدث شيء واحد.
- انقسام الحدث المسرحي إلى قسمين الحدث الداخلي مرتبط بنفسية الشخصية والحدث الخارجي بما تبديه الشخصيات من تفاعلات مع الواقع.
- تمحور الصراع حول محاولة الأستاذ خليل التخلص من الفقر بالتجارة في الأدب.
- ارتباط الصراع بالحالات النفسية للشخصيات وتطورها.

1- شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، ص66.

الفصل الخامس

اللغة المسرحية ودلالاتها

01- تعريف اللغة المسرحية

02- مستويات اللغة المسرحية.

أ- لغة الحوار

ب- لغة السرد

ج- لغة الصورة المسرحية.

تعتبر اللغة الظاهرة الأولى في كل عمل فني يستخدم الكلمة أداة للتعبير، فهي وسيلة للإنسان للتعبير عن رغباته، ومشاعره وأحاسيسه وأفكاره، كما أنها واسطته في تطوير مواهبه، وتنمية عقله، وإخصاب فكره، وخياله وأدواته، لاكتساب خبراته ومهاراته، كما أنها وسيلة للتخاطب والتعايش وبناء على الروابط بين الأفراد والجماعات والوسيلة الأساسية لنقل الثقافات والحضارات من جيل إلى جيل، ومن أمة إلى أمة أخرى.

فلغة الحوار المسرحي مثلا من أعظم الوسائل في خلق الاتصال بالجماهير، لما لها من دور كبير في التأثير على الجمهور واجتذابه، وقد لا يتبدى لنا هذا إلا من خلال عرض بعض التعريفات العامة للغة المسرحية.

1- تعريف اللغة المسرحية:

* يعرفها الدكتور محمد زكي العشماوي: "**اللغة هي الصورة التي تتشكل بواسطتها فنون الأدب باعتبار أن اللغة مستودع عواطفنا وأفكارنا، وأنها الوسيلة لرسم الشخصيات وتصوير الأحداث وتحديد المغزى العام للعمل الأدبي**" [1] .

* ويشير الدكتور محمد مصايف : "**إلى أن تكون عملية السرد في القصة أو الفنون الأخرى باللغة الفصحى على أن تكون مبسطة، وحيث لا يصعب فهم تعبير معين على رجل الشارع أو أنصاف المتعلمين ... أما الحوار الذي يدور بين الشخصيات سواء أكان ذلك في القصة أو المسرحية فيجب أن يكتب بنفس اللغة التي تنطق بها الشخصيات في الواقع المعاش**"[2].

* واللغة المسرحية في مضمونها هي: "**مجموعة من المفردات المرئية والمسموعة ويشترك في خلقها كل من المؤلف والمخرج ومصمم الديكور**"[3].

1- محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة، دار النهضة العربية ص26.

2- محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، ط2، الشركة الوطنية للنشر التوزيع الجزائر 1981، ص71.

3- شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، ص69.

وترتبط اللغة بالخطاب لأنه:"**يتكون من جملة القواعد النحوية الصرفية والمعجمية والدلالية فلا يمكن أن يرسل المتكلم خطابه إلا إذا رتبه تبعا لقواعد النظام اللغوي بين المتكلم والمخاطب عن موضوع الخطاب أو الحديث أي يكون بينهما شراكة تواصلية وتفاعل خطابي يعود بالفائدة على العملية التخاطبية ككل**"[1] . وتكمن في هذا النص بين الأستاذ خليل وتلميذه مراد وبين الأستاذ خليل وتلاميذه "**أدباء المظهر**".

كما يقسم **الدكتور توفيق موسى اللوح** اللغة المسرحية إلى "**لغة منطوقة ولغة مكتوبة**" وهي مصدر رئيسي من مصادر التعرف على ما يمكن أن يسميه بالإشارات والحركات، والأوضاع الجسمية....." [2].

* **أما وظيفتها فتتمثل في:**

- تساعد الكاتب في التعبير عن الخبرة الحياتية لشخصياته.
- يطور الكاتب من خلالها حبكة المسرحية.
- تسهم في تطوير الحدث.
- وسيلة الكاتب للكشف عما يدور في أعماق شخصياته من أفكار وأحاسيس.
- تعطى لأفعال الشخصيات وتصرفاتهم المعنى الدرامي المناسب.
- يمكن أن تحمل الكلمات والمفردات تحت ضغط الأحاسيس والمشاعر معان إضافية فتحول المعاني إلى إشارات إيماءات معبرة[3].

وقد تعددت مستويات اللغة في النص المسرحي، فثمة المسرح الفصيح **(لغة السرد)** والمستوى الثاني هو **(لغة الحوار)** والمستوى الثالث هو **(لغة الصورة المسرحية)** وسنحاول أن نطبق هذه المستويات على هذه المسرحية **(أدباء المظهر)** كي تتبدى لنا الدلالات الكامنة وراء اللغة المكتوبة بها المسرحية.

1- محمد الداهي: سيميائية السرد (بحث في الوجود السيميائي المتجانس)، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة 2009، ص246.

2- توفيق موسى اللوح: لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق، ط1، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2008 ص 15.

3- شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، ص69.

2- مستويات اللغة المسرحية:

أ- لغة الحوار: يعتبر الحوار المسرحي من أوضح أجزاء العمل الدرامي وأقربه إلى أفئدة الجماهير وأسمائهم، فمن خلاله يعبر الكاتب عن فكرته، ويكشف عن الأحداث المقبلة في المسرحية وعن الشخصيات ومراحل تطورها.

فالحوار هو محرك الأحداث ومصور الشخصيات ومبلغ إلى الصراع ومؤيد إلى الهدف المنشود من هذه المسرحية المتمثل في **نظرة المجتمع للأدب.**

لذلك يمكن اعتبار الحوار هو «**الخصيصة التي تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية أشد ما تميزها خصيصة أخرى، لأن المسرحية لا تأخذ شكلها النهائي إلا عن طريق الحوار، وطريق منصبة التمثيل التي هي تابع الحوار الأمين وهو السمة التي تشيع في المسرحية الحياة الجاذبية، إنه الأداء التي يجب أن ينتقل عن طريقها كل شيء فالحوار من أول المسرحية إلى نهايتها شيء دقيق لا بد أن تتولاه يد صناع ....»** [1] .

وقد أورد لنا الكاتب **أحمد رضا حوحو** في هذه المسرحية "**أدباء المظهر**" الحوار على صورتين:

الحوار الذاتي: ومثل هذا الحوار يكون بين الشخص وعقله أو قلبه ويعرفه **دوجاردين** الحوار الداخلي: "**بأنه وسيلة إلى إدخال القارئ مباشرة عن طريق السرد أو التعليق**"[2].

ويظهر هذا النوع من الحوار في شخصية الأستاذ خليل حين يخاطب نفسه:

"**يضع قلمه ويمسك بلحيته وعيناه مثبتتان في السقف**"

"**لف البضائع؟... تصلح للف البضائع؟... حقا إنها تصلح للف البضائع يا لسخرية الزمن...**"[3].

1- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ط1، نهضة مصر للطباعة والنشر التوزيع، 2000.

2- عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، دراسة تطبيقية موفم للنشر والتوزيع الجزائر، 2001، ص216

3- المصدر السابق: ص50

وفي قوله أيضا:"**حيث لفظ أنفاسه الأخيرة فلماذا لا نستغل اسمه ونعيش تحت جثته الهامدة ما بقينا كما عشنا تحت عظمته تلك السنوات الماضية .... نعم يجب استغلاله .....**"[1].

فهذا الحوار الداخلي علامة دالة على اصطدام الأستاذ خليل بواقعه المعاش والملاحظ على لغة هذا النوع من الحوار أنها مكتوبة بالفصحى لا العامية التي برع فيها معظم كتاب المسرح، وقد عرف كاتبنا **أحمد رضا حوحو** بكتاباته الفصيحة الدالة على مستواه الفكري والثقافي وهذا ما وضحناه في حديثنا عن أدبه وأسلوبه في الفصول السابقة.

كما أن هذا الحوار يجسد الحالة النفسية التي آل إليها الأستاذ خليل بعد أن رفض المجتمع شراء الكتب التي ألفها، والتي كانت مصدر رزقه.

ويمكن القول أن هذا التحول المفاجئ في سلوك (**خليل**) الذي لا يبدوا مبررا بل مفاجئا وسريعا، يجعل الشخصية غير متماسكة، وقد يكون مناسبا للمسرحية المكتوبة للقراءة لا للتمثيل.

وهذا عندما يقرر خليل أن يتاجر بالأدب بعد استسلامه للأمر الواقع، ولأن "**الحديث المسرحي يتركز حول ثلاث علامات لغوية تحقق الوظيفة الأساسية لمنطق المسرح وهذه العلامات هي (الأنا والأنت) و(الآن) و(وهنا)**"[2].

فإن موضوع هذه المسرحية لا يتأكد إلا بحضور الشخوص وحضور الزمان والمكان كما أن هذا الحضور لا يتأكد من خلال الحركات والإيماءات فحسب، بل كذلك من خلال تركيز الكلام حول موقف **الأنا والأنت.**

ومن هذا المنطلق يمكننا القول بأن "**الحوار ليس الكلام الذي ينطق لاسيما في المسرح، بل هو الدلالات العميقة التي تختبئ وراء النص، وتتخيل حروفه وكلماته وتغوص في أعماقه**"[3].

1- المصدر السابق: ص53.

2- محمد صبري صالح: التأليف الدرامي ومفاهيم الاقتباس والإعداد، ص81.

3- توفيق موسى اللوح: لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق: ص40.

* **الحوار الخارجي:** يبني هذا النوع من الحوار على طرفين تكون بينهما مبادلة الكلام وقد تجسد هذا الحوار بين **الأستاذ خليل وتلميذه مراد.**

خاصة في الفصل الأول وبين **الطلاب** و**الأستاذ خليل** في الفصل الثاني من المسرحية.

خليل: "بعدما يفكر قليلا"

هذا مستحيل يا مراد .... هذا مستحيل؟ .. لا تصلح هذه الأفكار التي هذبها الأدب الرفيع: وهذا العقل الذي صقله الفن الجميل- إلا أن تدير بوابة فندق؟ رحماك يا إلهي ... رحماك؟

مراد: "متحمسا"

أن عصر الأدب الرفيع قد قضى ... وأمة الفنون الجميلة قد خلت ... وهذا عصر جديد عصر المادة وأوضاعها ... وهذه أمة جديدة أمة المظهر لا يلتفت فيها لأدبك أحد: وحسبك أن تسام عصارة فكرك بالميزان لاف البضائع ....فإنه لم يبق أحد اليوم يعترف بهذا الأدب ... فالأدب أصبح اليوم شيئا آخرا [1].

"ينطوي الحوار هنا على دلالة معرفة كل منهما للآخر"[2].

فمعرفة مراد لأستاذه خليل معرفة حقيقية ساهمت في تطوير الحوار وانسجامه وتلائمه مع الدور المحدد لكليهما.

فمراد قرأ أفكار أستاذه قبل أن يبوح بها، وهذا ما مكنه من الإجابة عن التساؤولات التي طرحها **الأستاذ خليل** بلغة واضحة لا غموض فيها، وفي هذا علامة دالة على **التوافق بين الشخصيتين (شخصية الأستاذ وتلميذه)** الأمر الذي يثبت أن خليل زرع حب الأدب في نفس مراد فأراد أن يخلص له بعدم التخلي عنه وأن يبقى معه إلى النهاية.

مراد: سأبقى معك إلى النهاية... سأناضل معك [3].

1- المصدر السابق: ص52.

2- هاني أبو حسن سلام: جماليات الإخراج بين المسرح والسينما، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية 2007، ص304.

3- المصدر السابق: ص 51

وهذا ما شجع أستاذه على المضي قدما حين قال لتلميذه.

لا تيأس يا مراد ... لا تيأس ....يجب أن نعيش[1].

ففي هذا **الحوار** ينتقل الأستاذ خليل انتقالا سريعا ما بين علامتين: اليأس والأمل.

فاليأس الذي تخلله في بداية المسرحية، عندما رفض المجتمع أدبه، والذي تسلل إلى نفس تلميذه مراد، دفعه إلى تجديد الأمل من جديد، حين قرر أن يتاجر بالأدب الذي خانه في الوقت الحاضر.

والملاحظ عموما على **لغة الحوار** أنها **لغة أدبية** أكثر منها اجتماعية، لأن الموضوع الرئيسي للمسرحية هو "**الأدب والأدباء**" وهذا ما جعل الكاتب يوظف بعض المصطلحات الأدبية مثل **(الكتب – الأدب...).**

كما وظف بعض أسماء الأدباء الكبار الذين سجل التاريخ أسمائهم من ذهب (**العقاد، طه حسين، شوقي)** في الفصل الثاني للمسرحية، حين بدأ الأستاذ خليل ممارسة وظيفته الجديدة (**التجارة بالأدب)** وهذا ما جسده الحوار الذي دار بين خليل وتلاميذه (**نجيب، كمال، عزيز، جمال).**

عزيز: أما يوجد عندكم طريقة أوجز وأسهل من هذه يا حضرة الأستاذ لأن الطريقة تكاد تكون رجعية.

خليل: هذا طبعا إذا أردتم أن تكون من كبار الأدباء ... أما إذا أردتم التوسط- وأحسن الأمور أوسطها- فيمكنكم ذلك بحفظ أربعة أسماء لأدباء معاصرين وأسماء بعض مؤلفاتهم

الجميع:

حسن يا أستاذ ؟؟؟؟ أحسن الأمور أوسطها

خليل: هل تحسنون الكتابة؟

الجميع: الكتابة ؟؟؟ الكتابة ؟؟؟ طبعا طبعا،،،[2].

1- المصدر السابق: ص53

2- المصدر نفسه: ص59.

وخلاصة القول أن **الحوار** هو الذي يجسد الصراع في العمل المسرحي ويصعده كما أنه يكشف لنا عن أساس المسرحية، وما الهدف الذي يعالجه ويرسم أبعاد الحياة المستقبلية في المسرحية، ويحدد لنا مقومات كل شخصية من شخصيات المسرحية، وهذا ما سيقودنا للحديث عن الوظائف الأساسية للحوار يمكن حصرها في النقاط التالية:

- أداة التخاطب بين الشخصيات والتعبير باللفظ.
- أداة المؤلف ليبرهن على مقدمته المنطقية بها ويكشف عن الشخصية ويطور الصراع.
- ضرورة أن يكون الحوار معبرا عن الشخصية، ويكشف أبعادها المادية أو الجسمانية الاجتماعية والنفسية والأخلاقية، والمؤلف المتمكن هو الذي ينتقي لشخصياته ما يتناسب معها من عبارات إذ يجب أن تنطق الشخصيات لما يتفق مع طبيعتها، وبالطبع يتطلب ذلك تعمقا في دراسة الشخصيات.
- يجب أن يسهم الحوار في الكشف عن موضوع المسرحية وفكرتها الأساسية.
- يشيع الحوار الحياة والجاذبية في المسرحية.
- يرهص الحوار بمستقبل الأحداث.
- يجب أن يكون مباشرا دون تنميق أو زخارف إذ أن الحوار الواضح يزيد من فهم المشاهد للموضوع ويغريه بتتبعه لذا يجب استخدام الكلمات السهلة لفهم السريعة إلى المشاهد.
- يجب أن يكون الحوار موضوعيا وأمينا في نقل مقولة الشخصيات.
- أن يكون الحوار منطقيا بعيدا عن المغالاة والتعقيد.
- المساهمة في السير بعقدة المسرحية وتقدمها وتدربها وتسلسلها وجودة الحوار إذ أن الحوار الجيد هو الذي يثير الاهتمام، ويستفز المشاعر.

ب- لغة السرد:

إن اللغة المسرحية بما فيها من إيحاءات وتفجرات كوامنها تخدم غرضا أساسيا من أغراض المسرحية، وتضيف إضافات فعالة في تكوين الشخصية الإنسانية، وإشاعة الجو العام السائد في المسرحية وإبراز المغزى أو الدلالة الخاصة التي تتوافر في مسرحية دون أخرى، تساعد المخرج أو الناقد على إدراك المفهوم العام للمسرحية، ونحن نعلم كل العلم أن لغة المسرح هي لغة السلوك لا لغة السرد في حقيقة الأمر، وهذا إذا كان الغرض منها أن تمثل على خشبة المسرح.

ولأننا بصدد قراءة هذه المسرحية لا مشاهدتها، فإننا سنحاول التركيز على لغة السرد التي سرد بها الكاتب هذه المسرحية.

فالملاحظ أن لغة المسرحية هي لغة نثرية، مستوحاة من لغة الحياة اليومية البعيدة عن التعقيد والغموض، بحيث نفهمها دون اللجوء إلى القواميس والمعاجم، كما استخدم الكاتب الجمل الحوارية المتنوعة بين الطويلة والقصيرة.

مراد: أي شيء هذا؟ ... ماذا تريد أن تفعل ؟!

خليل: "آمرا"

عليك أن تنشر الإعلان وعلي بقية العمل، قلت يجب أن نعيش.

خليل: "يلقي بنظرة على ساعته"

مراد: كأني أسمع طرقا خفيفا على الباب! [1]

فبهذا الحوار القصير في الجمل علامة دالة على التوازن النفسي بين الشخصيتين:

جمال: "بلهجة ناعمة رخوة"

نعم! ... اطلعنا على إعلانكم في الصحف فأسرعنا لنكرع من أدبكم الجديد ولا يخفى على الأستاذ، إن أولئك "الرجعيين" كانوا يفرضون علينا أشياء كثيرة مرهقة لا حاجة لها ... فيلزموننا بدراسة أشياء اسمها، اسمها... [2].

1- المصدر السابق: ص 55.

2- المصدر نفسه: ص56.

عزيز: لا أدري سمعنا الناس يقولون أنه لا يلزم على من يريد الأدب أن يعتكف سنين طوالا على الدراسة والمطالعة، ومنذ ذلك كرهنا هذا الذي يسمونه أدب معتقدين أنه لا بد أن يأتي يوم يبعث فيه مجدد للأدب يرفع كل هذه التكاليف الثقيلة...." [1]

والحوار في الفصل الأول موزع على شخصية (**خليل ومراد**) توزيعا منسجما، لا يطول فيه كلام أحد، وهو منوع تنويعا يتناسب والانفعالات ففيه (**طلب**) خليل: "**... عساك أتيت لنا بشيء؟ فإنك تدري أني لم أتناول شايا ولم أدخن إلى الآن**"

وفيه كذلك (**استفهام وتعجب**) **مراد**: **لم أتحصل على شيء وللأسف!**

خليل **لف البضائع؟! ... تصلح للف البضائع"! ...** [2]

وهي **علامات تفسيرية** دالة على موقف المجتمع من الأدب والأدباء، أما الحوار في الفصل الثاني فقد توزع على عدة شخصيات، ساهمت في تطوير الحدث.

ويبدو توزيع الحوار ملائما لطبيعة الموقف من جهة، وطبيعة الشخصية من جهة أخرى.

وقد حاول **الكاتب أحمد رضا حوحو** تبسيط الأسلوب، والاقتراب من مستوى التعبير اللغوي الذي تتخذه المسرحية مصدرا لها، فأسلوب الحوار فيها قوي متين، يمتاز بالفصاحة ولا البلاغة.

ولأن الأسلوب "**عملية متغيرة**" كما عرفه (**صالح ولعة**) **وغير ثابتة لأن الحياة متغيرة بتغيير المكان والزمان والشخص**"[3].

وهذا يستدعي تغيير الأسلوب ليتلائم مع البيئة والشخصية ولأن **رضا حوحو** عرف بأسلوبه السهل الممتنع، كانت لغته في هذه المسرحية بسيطة مفهومة قريبة من فكر القارئ حيث لا يجد صعوبة في فهمها.

1- المصدر السابق: ص57.

2- المصدر نفسه: ص ص 49-50.

3- صالح ولعة: المكان ودلالته في رواية "مدن الملح" لعبد الرحمن منيف، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010 ص ص 179-180.

ومن هنا اختار الكاتب لغة تناسب الموضوع، حيث إن روح المسرحية يوجد في حوارها، "**ولا بد للكاتب أن يكون فنانا في اختيار أسلوبه تبعا لنوعية (الشخصيات في المسرحية والوظيفة التي يؤديها**"[1].

وبما أن الأسلوب يمثل "**القيمة الجمالية لأي عمل أدبي ومجازاته التي تبرز المكون منه، أو تلمس مجهول النص**"[2]

وجب على كل كاتب، أن يبني نصه على أسلوب متين قوي، كي لا يفقد هذا النص دلالته الكامنة في ذاته، حيث تتضح لنا من خلال السطور الافتتاحية للمسرحية بعض سمات الموضوع والأسلوب، فهناك موضوع الأدب والأدباء ونظرة المجتمع بالنسبة لهذا الأدب أما الأسلوب فهي أسلوب "**الاسترسال أي الاتصال والترابط بين عدة أشياء**"[3]

كعلاقة الأستاذ بالأدب وعلاقته بتلميذه مراد، كذلك علاقة المجتمع بالأدب وكيف أصبح ينظر إليه في الوقت الحاضر.

مراد: "وكيف العمل الآن يا أستاذ؟ .... وقد نضبت كل مواردنا وأصبحنا لا نملك قوت يومنا" ... وبأي شيء نقابل هذا الشتاء الذي يهجم علينا قريبا بصره وقره.

خليل: "ملقيا نظرة على ملابسه البالية"

ضيعت عمري كله في خدمة الأدب الذي كنت أظنه حياة المجتمع ونبراس الإنسانية ... أجل ضيعت العمر في هذا الأدب الذي كنت أخاله المشعل المقدس الذي ينير مسالك العالم في هذه الدنيا الملأى بالرذائل والمظالم والنكران ....." [4].

كما نوع الكاتب في هذا الأسلوب بين **المحسنات البديعية و الصور البيانية** بغرض تقوية المعنى وتوضيحه مثل "**الصر والقر**" **طباق إيجاب،** وفي قوله كذلك "**حيث لفظ الأدب أنفاسه الأخيرة**" **استعارة مكنية.**

1- توفيق موسى اللوح: لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق، ص132.

2- محمد الشحات: سرديات المنفي، الراوية المعاصرة بعد عام 1967، ط1،دار آمنة، عمان، 2006، ص213.

3- فردوس عبد الحميد الهنساوي: في المسرح الحديث ودراسات أخرى، تق: محمد عناني، مكتبة الأنجلو المصرية 2005، ص13.

4- المصدر السابق: ص50.

وهذا ما زاد الأسلوب ثراء ومتعة ولأنه يسهم في تماسك البناء الدرامي باعتباره "**مجموعة أحداث المسرحية في تشابكها أو تصارعها بحيث تدهشنا أو تفاجئنا، فالوحدة في المسرحية سريعة متحفزة لأنها محدودة بزمن عرض قصير لا يسمح بتكاثر الشخصيات حتى لا يشيع الاضطراب في التساق المسرحي، ولا مجال فيه للأحداث الهامشية**"[1].

وما زاد الأسلوب براعة تلك النقاط المتتالية (....) بين كل جملة قصيرة أو الطويلة الدالة على الحذف فربما قصد بها الكاتب التعجب أو الاستفهام:

خليل: "بعدما يفكر قليلا"

هذا مستحيل يا مراد .... هذا مستحيل!..

مراد: "متحمسا"

أن عصر الأدب الرفيع قد قضى ... وأمة الفنون الجميلة قد خلت ... وهذا عصر جديد، عصر المادة وأوضاعها ...." [2]

ومجمل ما يمكن قوله أن اللغة المسرحية بشقيها (**المنطوقة والمرئية**)، تعد نوعا ما من الاتصال الجماهيري، لذا فمن الضروري أن تكون لغة مختارة منتقاة، ويمكن التحكم فيها، يرتبها الكاتب وينظمها كي تشكل في النهاية حدثا مسرحيا.

وفي إطار حديثنا عن لغة الحوار والسرد التي وظفها الكاتب في هذه المسرحية استدعت منا الوقوف كذلك عند محطة ثالثة كي نتعرف على الدلالات اللغوية الكامنة في النص من خلال "**لغة الصورة المسرحية**".

ج- لغة الصورة المسرحية:

تتميز أداة الأدب برمزيتها المطلقة المتمثلة في اللغة؛ فالكلمة الحقيقية صوتية أو كتابية تحمل وظيفتها الدلالية بإثارة الصور المكانية والذهنية في التصور والذاكرة وفق أعراف كل مجتمع لغوي، حيث تتحرك الكلمة بحرية ومرونة في المكان والزمان، لتشكل

1- عبد الله سرور: النثر الأدبي الحديث، ط01، البيطاش ستتر للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2005، ص102.

2- المصدر السابق: ص52.

الدلالات اللغوية النابعة عن التجربة الشعورية –أو الموقف- تتبدى من خلال الصورة التي يقدمها الفنان، ذلك أنه لا يفصح دائما بل لا ينبغي له ذلك –عن مراميه- وأعماقه التي تحس وتنفعل، إلا أنه يلجأ إلى الصورة ليعبر عن إحساسه وشعوره، "**فالصورة الشبيهة تتعامل مع الواقع المحسوس بأبعاده من الجوانب التجريدية الفكرية، ومع أعماق الإحساس النفسي الداخلي، وهي تتوزع بحسب المواقف الانفعالية**"[1].

"**فالكلمة في اللغة علامة صوتية فهي تنطق**"[2]، فبمجرد أن يتلقاها الشعور تصبح صورة لها دلالات لغوية متعددة، هذه الصورة في اللغة لها جانبان يدلان عليها: "**الجانب الحسي ويكون في الشكل والنوع، والجانب الذهني يكون في استحضار صورة الشيء في الذهن دون التصرف فيه**"[3] .

ويعرف **عبد القاهر الجرجاني** الصورة في قوله "**إنها تمثيل واقتباس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا**"[4] .

كما يعرفها أومبير طالون: "**بأنها تعبير يتميز به مظهر الخطاب عن الاستعمال العادي Lhabitude السوي والبسيط**"[5]،

إذن يمكننا القول بأن الصورة بصفة عامة هي "**وسيلة اتصالية ناجحة نتيجة خصائصها الاتصالية**"[6]. التي ندركها عن طريق الحواس.

1- فايز الداية: جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، ط2، دار الفكر المعاصر، بيروت، 1996 ص53.

2- عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب مر: حسن حميرة، ط2، دار مجدلاوي، الأردن، 2006، ص19، ص29.

3- جمال حسني: صورة النار في شعر المعاصر (مصادرها، دلالتها، ملامحها الفنية)، ط1، دار العلم والإيمان، كفر الشيخ 2008، ص29.

4- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز تق محمد شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 2000، ص508.

5- جيرار دولودال: السيميائية أو نظرية العلامات، تر: عبد الرحمن بوعلي، ط01، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية –سوريا- 2004، ص 191.

6- قدور عبد الله الثاني: سيميائية الصورة- مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم- الوراق للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص153.

وبما أن السيميائية علم خاص بالعلامات اللسانية وغير اللسانية، فإن الصورة داخلة ضمن هذا النظام العلاماتي "**لأن مهمة السيميولوجيا هي الكشف عن هذه العلامات**"[1].

فالكاتب رضا حوحو صور لنا في الجزء الأول من المسرحية صراعا بين رجلين وهما نفس الشخص (**خليل**) أحدهما أفنى عمره في الأدب ولم يجن منه شيئا والآخر تحدى الواقع فأصبح يتاجر بالأدب الذي اقتنع بأنه يمثل المظهر والأناقة حين يأمر تلميذه مراد بنشر الإعلان الذي سيفتح أمامه أفاق المستقبل قائلا: "**خذ يا مراد ... خذ هذا الإعلان وانشره في الصحف ، وخذ هذا الكرسي بعه وادفع أجرة الإعلان، وإن بقيت معك دريهمات لا تنسى أن تبتاع لي بعض اللفائف من التبغ**"

مراد "يتناول الورقة ويقرأ بصوت مرتفع"

كيف تكون أديبا في ساعتين؟ ... الساعة بخمسمائة فرنك فقط أقرب طريقة للإنتاج الأدبي الحديث...." [2].

وهذا التصوير للمشهد الأول من المسرحية ماهو إلا تصوير واقعي وفق أسلوب الكاتب الذي استمد الفكرة من الواقع المعاش، وأضفى عليها لمساته الفنية التي تدل على براعته في الكتابة المسرحية التي نبغ فيها قبل اندلاع الثورة الجزائرية، وبعدها حين تأكد أن المسرح هو الوسيلة المثلى لتحريض الشعب الجزائري ضد المستعمر ورفع معنوياته خاصة أن "**نشاط الكتاب الجزائريين اقتصر في ذلك الوقت على نشر بعض القصائد وبعض المقالات التي تعالج قضايا قومية وفكرية ووطنية**"[3]، ولم يهتم في ذلك الوقت بهذا النوع من الفنون النثرية الذي كان الأنسب لتوعية الشعب الجزائري.

أما في المشهد الثاني من مسرحية يكمل لنا الكاتب سير الأحداث، بتنفيذ (**الأستاذ خليل**) لمشروعه الجديد المتمثل في "**أدب المظهر**" وذلك حين يستقبل طلابه الجدد

1- عبد الملك مرتاض: بين السمة والسيميائية، مجلة تجليات الحداثة، جامعة وهران، معهد اللغة العربية، ع2، 1993 ص07.

2- المصدر السابق: ص ص 53-54.

3- محمد صالح الجابري: الأدب الجزائري المعاصر، ط1، الجائزة المغربية الثقافية، دار الجبل، بيروت، 2005 ص135.

ويلقي عليهم درسه الخفيف وهو راض عن عمله، ولقد تمكن الكاتب من الربط بين المشهدين ربطا منطقيا يثير الإعجاب، حتى أنك تحس أن الكاتب يضع القارئ بين **صورتين مختلفتين متناقضتين صورة الأستاذ الأديب والأستاذ التاجر**.

حيث تؤكد الواحدة الأخرى، أو تدعمها وتقويها، وتقرب إليك المشكلة التي طرحها الكاتب، لتعطي حكمك في الأخير ورأيك الخاص:

ومن هنا يمكننا القول أن أبرز السمات الظاهرة في لغة الصورة المسرحية في هذا النص المسرحي اعتمادها على بعض الرموز ذات الدلالات الخفيفة **كشخصية الأستاذ رمز الأدب والثقافة والتلميذ** رمز لجيل المستقبل، وتفاعل الشخصيات مع بعضها البعض لأن الموضوع والفكرة واحدة "**كيف تصبح أديبا في ساعتين**" حيث يركز القارئ على موضوع واحد ولا يخرج عنه حتى نهاية المسرحية، وبذلك "**تتحقق للصورة المسرحية جماليتها جنبا إلى جنب ومن ثم تتمتع وتقنع وتؤثر**"[1]. عن طريق لغتها المكتوبة بها والتي نسج الكاتب خيوطها بأسلوب بليغ وفصيح بالضرورة إلا من خلال الكتابة التي تستعرض نفسها[2].

ومجمل ما يمكن أن نقوله في لغة المسرحية بصفة عامة، أن اللغة التي يستخدمها كل كاتب في مسرحيته، سواء كانت مكتوبة بين دفتي كتاب أو منطوقة على خشبة المسرح يجب أن تتوافر فيها شروط البناء الفني من شخوص، وأحداث، وصراع حتى يؤدى العمل على أكمل وجه وهذا ما انطبق على هذه المسرحية "**أدباء المظهر**" فقد نجح الكاتب **رضا حوحو** في كتاباته المسرحية وقد ذكرنا هذا سالفا.

وبناءا على ما تقدم في هذا الفصل الأخير، يمكننا حصر ما توصلنا إليه في النقاط التالية:

- اللغة بمفهومها العام تتضمن جميع صور التخاطب والاتصال سواء كان لفظيا أو غير لفظي.

1- أبو الحسن سلام: المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص، ط1، دار الوفاء للدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية 2004، ص199.

2- جوليا كريستيفا: علم النص تر: فريد الزاهي، مر: عبد الجليل ناظم، ط2، دار توبقال للنشر، المغرب، 1997 ص64.

- تعتبر لغة المسرح لغة السلوك، لا لغة السرد.
- الحوار في المسرحية من أهم مكوناتها الفنية بل يعد العمود الفقري لها.
- الحوار يكشف موضوع المسرحية، ويرسم أبعاد الشخصية.
- الحوار علامة من علامات المسرح فهو الذي يحمل معاني الكثيرة في الكلمات القليلة فهو الذي يسير بعقدة المسرحية، ويصل بها إلى الحل.
- اللغة المكتوبة بها المسرحية "**أدباء المظهر**" هي اللغة الفصحى، وهو ما عرف عن كتابات رضا حوحو المسرحية.
- توزيع الحوار في المسرحية كان توزيعا منسجما بين الشخصيات.
- الأسلوب الموظف في المسرحية أسلوب متين وقوي، ثري وممتع، أسهم في تماسك البناء الفني للمسرحية.
- ارتباط الصورة المسرحية باللغة المكتوبة بها التي تسهم في تطوير البناء الفني المرسوم لها.
- تفاعل الدلالات المسرحية في النص من خلال تفاعل الشخصيات.
- تنوع علامات الحوار في المسرحية بين الدلالة العامة، والدلالة الذاتية....

خاتمـــــة

الحمد لله الذي به تتمم النعم وتكتمل الصالحات أما بعد:

لقد حاولت في هذا البحث المتواضع دراسة سيميائية العلامة في المسرح الجزائري مركزة على أحد الكتاب الذين برعوا في كتابة المسرح الجزائري ألا وهو الشهيد **أحمد رضا حوحو** الذي دافع عن وطنه إلى أخر رمق في حياته وأعتقد أنني بلغت هذه المرحلة النهائية من هذا البحث، لأنني استطعت أن أحقق ذلك الهدف الذي وضعته عيني وتوصلت من وراء ذلك إلى نتائج قد أعتبرها ذات أهمية كبيرة في مجال الدراسات الأدبية عن طريق المناهج الحديثة، وتتمثل هذه النتائج بالخصوص في ما يلي:

أولا: تعتبر السيميائية كمنهج تحليل علم خاص بالعلامات، هدفه دراسة المعنى الخفي لكل نظام علاماتي فهي تدرس لغة الإنسان والحيوان وغيرها من العلامات غير اللسانية باعتبارها نسق من العلامات مثل علامات المرور وأساليب العرض في واجهة المحلات والصور....

ثانيا: إرتباط مفهوم السيمياء عند العرب بحقل البيان والمنطق، لأن الدلالة عند العرب القدامى تتناول: اللفظة والأثر النفسي.

ثالثا: يعود تاريخ السيميائية القديمة إلى الرواقيين هم أول من قالوا بأن العلامة Signe دال ومدلول ومن هنا ارتكزت السيميائية المعاصرة على اكتشافاتهم الأولى.

رابعا: من أهم من درس هذا المنهج وبحث في خفاياه الأمريكي شارل بيرس والعالم دي سوسير ومن أشهر أعماله "محاضرات في اللسانيات العامة" الصادر عام 1916 إلى جانب رولان بارت (سيميولوجيا اللغة) غريماس (بنية علم الدلالات) جوليا كريسطيفا (السيميائية التحويلية).

خامسا: يمكن تقسيم العلامة إلى الأيقونة والمؤشر والرموز والعلامة النوعية والعلامة الفردية والعلامة العرفية.

سادسا: بدأت ملامح المسرح في الجزائر تظهر بعد الحرب العالمية الثانية حيث أدى هذا الفن دورا هاما في نشر الوعي السياسي ومحاربة الكثير من الآفات الاجتماعية والخرافات التي علقت بحياة الجزائريين نتيجة سياسة فرنسا.

سابعا: أهم رواد المسرح الجزائري نجد الطاهر علي الشريف، علالو رشيد القسنطيني محي الدين باش تارزي، محمد العيد آل خليفة، عبد الرحمن الجيلالي، محمد الصالح رمضان، أحمد توفيق المدني، محمد البشير الإبراهيمي، أحمد بن ذياب، محمد التوري أحمد رضا حوحو، عبد الحليم رايس، أحمد عياد، عبد القادر ولد عبد الرحمن كاكي، محمد غمري.

ثامنا: أبرز الموضوعات التي اهتم بها المسرح الجزائري؛ الموضوعات التاريخية والسياسية والاجتماعية والأدبية مثل مسرحية "**أدباء المظهر**" لرضا حوحو الذي تميز أسلوبه بالفكاهة.

تاسعا: يكشف لنا النص من خلال هذه المسرحية عن أنواع العلامات الواردة فيه كالعلامة الإطارية واللازمة والمفسرة، والعلامة بين صفتين نقيضتين فمثلا المكان بوصف علامة تدل على المستوى الاجتماعي وثقافة سكانه وأذواقهم.

عاشرا: لغة المسرحية واضحة كتبت بالفصحى بأسلوب قوي ومتين حيث وظف الكاتب فيه الصور البيانية والمحسنات البديعية، التي تبرز المعنى وتقويه.

حادي عشر: من العلامات ماهو لازمة تتكرر من موقف إلى آخر ومن مشهد إلى آخر ومثاله المكان المتكرر والزمان.

وهكذا تبدو لنا أهمية المنهج السيميائي من خلال كشف الدلالات المكونة في النص وإظهار خفاياه التي برزت من خلال هذه المسرحية حيث تبين لنا تجربة حوحو المسرحية عموما، الهدف الذي طرقت من أجله لما تكتسبه من خصوصيات أدبية وثقافية وفنية، وتربوية في أهدافها، وهذا ما عرفت به مسرحياته الشيء الذي جعل منها نموذجا مثاليا في تاريخ المسرح الجزائري ومرآة عاكسة لصاحبها الذي عاش هموم وطنه وشعبه، ودرس قضاياه المتشعبة، وسعى إلى تغيير واقعه، مدافعا عن حقه المشروع في الحرية وعزة النفس، لذلك لم يتوان في التضحية بالنفس والنفيس في سبيل الاستشهاد.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش

أولا : المصادر

01- أحمد رضا حوحو: صاحبة الوحي وقصص أخرى، المطبعة الجزائرية. بقسنطينة 1954.

02- ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، ت م عبد السلام هارون، ط3، ج2، مكتبة الخانجي مصر، 1981.

03- ابن منظور: لسان العرب، م1، دار صادر، بيروت، (س.ر.ج)، 1997.

04- الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تق: عبد الكريم الغرباوي، مر: عبد الستار أحمد فراج، مطبعة الكويت، مادة (دهر)، 1972.

05- عبد الرحمان بن خلدون: المقدمة، ط3، م1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان 1967.

06- محمد فريد وجدي (دائرة معارف القرن العشرين)، ط3، م5، دار المعرفة بيروت لبنان، 1971.

ثانيا: المراجع

01- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة القصصية، رابطة كتاب الاختلاف ديسمبر2001.

02- أحمد رضا حوحو: معجم متن اللغة –موسوعة لغوية حديثة- م3، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، مادة (سرح)، 1909.

03- أحمد منور: مسرحة الفرجة والنضال –دراسات في الأدب الجزائري الحديث- ط1، الدار التونسية للنشر، تونس، 1985.

04- أحمد روغان: شخصيات من الأدب الجزائري المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

05- أحمد عوين: دراسات في السرد الحديث والمعاصر، ط1،دار الوفاء الإسكندرية 2009.

06- أحمد الهاشمي: جواهر الأدب في أدبيات إنشاء لغة العرب، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1996.

07- أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2001.

08- أبو الحسن سلام: جماليات الإخراج بين المسرح والسينما، ط1، دار الوفاء لدينا الطباعة وانشر، الإسكندرية، 2007.

09- أبو الحسن سلام: المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص، ط1 ، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004.

10- أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، ط 1، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2006.

11- أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي، ط1، دار مشرق-مغرب-، 1994.

12- أنطونيس بطرس: الأدب –تعريفه- أنواعه- مذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب طرابلس، لبنان، 2005.

13- الشريف حبيلة: مكونات الخطاب السردي -مفاهيم نظرية- ط1، عالم الكتب الحديث إربدا، الاردن، 3011.

14- الشريف جميلة: بنية الخطاب الروائي –دراسة في روايات نجيب الكيلاني- ط1 عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010.

15- الزمخشري: (أساس البلاغة)، دار صادر، بيروت، 1965.

16- باديس فوغالي: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، ط1، عالم الكتب الحديث إربد 2008.

17- باديس فوغالي: دراسات في القصة والرواية، ط1، عالم الكتب الحديث إربد،2010.

18- بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ط1، دار الفجر الجزائر، 2006.

19- بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

20- توفيق موسى اللوح:اتجاهات المسرح السياسي المعاصر –تشكيل منظومة القيم الدرامية- ط1 ، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2008.

21- توفيق موسى اللوح: لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق، ط3، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2008.

22- جمال حسني يوسف: صورة النار في الشعر المعاصر (مصادرها– دلالتها ملامحها الفنية)، ط1 ، دار العلم والإيمان، كفر الشيخ، 2008.

23- حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، ط 1 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

24- رشيد بن مالك: السيميائية السردية، ط1، دار مجدلاوي، عمان، 2006.

25- سعيد بنكراد: السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)، ط2، دار الحوار، سوريا 2005.

26- سعيد بنكراد: سميولوجيا الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة نموذجا)، ط1، دار مجدلاوي، عمان، 2003.

27- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، ط4، الدار البيضاء، المغرب، 2005.

28- سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر، دراسة أدبية نقدية، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان.

29- سمير الحاج شاهين: لحظة أبدية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، 1980.

30- سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي، ط1، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة 2006.

31- سيد علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

32- شايف عكاشة: مدخل الى عالم النص المسرحي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية-الساحة المركزية- بن عكنون، الجزائر، 1991.

33- شكري عبد الوهاب، المسرح اليهودي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية 1997.

34- شكري عبد الوهاب: النص المسرحي – دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية والتعريف بالمأساة الإغريقية- المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، 1997.

35- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر – دراسة موضوعاتية وفنية- دار الهدى عين مليلة، الجزائر، 2005.

36- صالح لمباركية:المسرح في الجزائر – النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972- دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005.

37- صالح ولعة: المكان ودلالته في رواية "مدن الملح لعبد الرحمان منيف"، ط1،عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010.

38- طائع الحداوي: سيميائيات التأويل (الإنتاج منطق الدلائل)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2006.

39- عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة –تأسيس النظرية العامة للقراءة الأدبية- ط4 دار المغرب، وهران، الجزائر، 2005.

40- عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931-1954-، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

41- عبد الملك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، (1925-1954)، ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.

42- عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1996.

43- عبد الله إبراهيم صالح هويدي: تحليل النصوص الأدبية –قراءات نقدية في السرد والشعر- ط1، دار الكتاب الجديد التحدة، بيروت، لبنان، 1998.

44- عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، ط1، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1983.

45- عبد الله سرور: النثر الأدبي الحديث، ط1، البيطاش للنشر والتوزيع الإسكندرية 2005.

46- عبد الواسع الحميدي: الخطاب والنص "المفهوم- العلاقة- السلطة"، ط1 المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2008.

47- عبد القادر حسين: فن البلاغة، دار غريب، القاهرة، 2006.

48- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط5، دار الكتاب الجديدة المتحدة بيروت، لبنان، 2006.

49- عبد المنعم أبو زيد عبد المنعم: الخطاب الدرامي في المسرح الحديث، مكتبة الآداب العامة للكتاب، القاهرة، 2000.

50- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمود شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2000.

51- عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته، ط4، الدار العربية للكتاب، المغرب 2005.

52- عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، تق: أحمد إبراهيم الهواري، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 2008.

53- عدنان ذريل: اللغة والأسلوب، مر: حسن حميدة، ط2 ، دار مجدلاوي، الأردن 2006.

54- عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ - دراسة تطبيقية- موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2001.

55- عمر عيلان: في مناهج الخطاب السردي،منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2008 .

56- عمرو فؤاد دواره: دور المخرج –مسارح الهواة والمحترفين- ط1، الهيئة المصرية للكتاب ، 2006.

57- غريب إسكندر: الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، المجلس الأعلى للثقافة 2002.

58- فاضل ثامر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.

59- فريال غزول: مدخل استهلالي - أنظمة العلامات في اللغة والآداب والثقافة- ط1، دار إلياس العصرية، القاهرة، مصر، 1986.

60- فردوس عبد الحميد البهنساوي: في المسرح الحديث ودراسات أخرى، تق: محمد عنابي، مكتبة الأنجلو مصرية، 2005.

61- فايز الداية: جماليات الأسلوب – الصورة الفينة في الادب العربي- ط2، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، 1996.

62- فاطمة يوسف:مسرحة المناهج – نموذج تطبيقي- مركز الإسكندرية للكتاب 2006.

63- قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة - مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم- ط1، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، 2008.

64- كمال الدين حسين: المسرح التعليمي-المصطلح والتطبيق- ط1، الدار المصرية اللبنانية، 2005.

65- محمد يوسف نجم: فن القصة، ط5، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1966.

66- محمد بوعزة: الدليل إلى تحليل النص السردي، ط1، دار الحرف للنشر والتوزيع، المغرب، 2007.

67- محمد مفتاح: دينامية النص: المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، 1987.

68- محمد مصطفى أبو شوارب: المدخل إلى فنون النثر الأدبي الحديث ومهاراته التعبيرية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، 2007.

69- محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة، دار النهضة العربية، بيروت.

70- محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.

71- محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر مؤسسة الإنتشار العربي، بيروت، لبنان، 2008.

70- محمد الداهي: سيميائية السرد – بحث في وجود السيميائي المتجانس- ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009

71- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ط1، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، .2000

72- محمد صالح الجابري: الأدب الجزائري المعاصر، الجائزة المغاربية الثقافية، ط1 دار الجيل، بيروت، .2005

73- محمد الشحات: سرديات المنفي، الرواية المعاصرة بعد عام 1967، ط1، دار أزمنة، عمان، .2006

74- محمد الزغيني: محاضرات في السيمولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، .1988

75- محمد سالم سعد الله: مملكة النص التحليل السيميائي للنقد البلاغي (الجرجاني نموذجا)، ط1، دار الكتاب العالمي، عمان، الأردن، .2007

76- محمد الطاهر: تاريخ الأدب الجزائري، تق: عبد الجليل مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006.

77- محمد الماكري: الشكل والخطاب – مدخل لتحليل ظاهراتي- ط1، المركز الثقافي العربي، 1991.

78- محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2006.

79- مصطفى محمد الفار: باقات من النثر العربي الحديث، دراسة تطبيقية، ط1، دار الفكر، عمان، 2004.

80- منذر عياشي: العلاماتية وعلم النص: ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان 2004.

87- مها حسين القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ط1، المؤسسات للدراسات والنشر بيروت، 2004.

88- وطفاء حمادي: الخطاب المسرحي في العالم العربي(1990-2006)- إشكاليات وقضايا- ط1، 2007.

89- نبيل راغب: آفاق المسرح- سلسلة آفاق الفنون- دار غريب، القاهرة، 2001.

90- نديم معلا: في المسرح، ط1، مركز الإسكندرية للكتاب، 2000.

ثالثا: المراجع المترجمة

01- توسان برنار: ماهي السيمولوجيا، تر: محمد نظيف، ط2، إفريقيا الشرق المغرب، 2001.

02- ج كورتيس، ج لينتفينيات، ج كاميروني: الكشف عن المعنى في النص السردي - السرديات والسيميائيات- دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008.

03- جولي كريسطيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي: مر، عبد الجليل ناظم، ط2، دار توبقال للنشر، المغرب، 2008.

04- دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، ط2، المنظمة العربية للترجمة بيروت، لبنان، 2008.

05- سيزا قايم: مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودارسات، دار إلياس العصرية القاهرة، مصر.

06- غاسون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هالسا.

07- فرديناندي سويسر: علم اللغة العام، تر: ديوئيل يوسف عزيز، ط2، البيت الموصل الموصل 1988.

08- فرديناندي سويسر: محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986.

09- ميشال أريفيه وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، تق: عز الدين المناصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.

10- مارسلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر: حميد لحميدان وآخرون منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1987.

رابعا: المجلات:

01-المشكاة: المسرح (النص والاحتفال)، ع26، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء المغرب، 1997.

02- فكر ونقد: شهرية ثقافية، ع15، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، السنة الثانية 1999.

03- الثقافة والثورة: مدخل إلى المسرح الجزائري، أحمد منور، ع10، وزارة التعليم العالي، 1983.

04- مجلة العلوم الإنسانية: منشورات جامعية محمد خيضر، ع10، بسكرة، 2001.

05- مجلة تجليات الحداثة، بين السمة والسيميائية، عبد الملك مرتاض، ع2، جامعة وهران، معهد اللغة العربية، 1993.

خامسا: الملتقيات والمنتديات.

01-محاضرات الملتقى الوطني الأول: السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 7-8- نوفمبر، 2000.

02- محاضرات الملتقى الثالث: "السيمياء والنص الأدبي" منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 19-20 أفريل 2004.

سادسا: الأطروحات:

01- محمد العيد تاورانه: الرواية في الأدب الجزائري،أطروحة دكتوره دولة –قسنطينة- 1999-2000.

ملحـ ـق

مسرحية "أدباء المظهر"

الفصل الأول: المنظر الأول

"غرفة بسيطة الأثاث تحتوي على منضدة خشبية كبيرة وعدة كراسي قديمة مبعثرة هنا وهناك يبدوا في طرف الغرفة الأستاذ خليل جالسا على مكتبه حيث تكدست عليه عدة كتب وأوراق وهو غارق في الكتابة إذ يظهر تلميذه مراد متأبطا عدة كتب"

مراد- "بلهجة حزينة"

السلام عليكم؟..

خليل "يعبث بلحيته البيضاء"

وعليكم السلام ... ما معك من الأخبار يا مراد؟ عساك أتيت لنا بشيء؟ فإنك تدري أني لم أشرب شايا ولم أدخن إلى الآن؟

مراد "يأخذ كرسيا ويجلس على مقربة من خليل".

لم أتحصل على شيء وللأسف" ؟... طفت كل البلاد، وعرضت كتبكم الجديدة على كل الناس، فلم يلتفت إليها أحد ويقولون أنها لا تحتوي على الصور الشائقة وهي لذلك لا تصلح لشيء ... حتى أن سيدا كبيرا ذا حشمة ووقار قال لي: لو لا حرمة الحروف العربية لأخذتها فإنها تصلح للف البضائع في المتجر ...."

خليل ـ "يضع قلمه ويمسك بلحيته وعيناه مثبتتان في السقف" "لف البضائع؟ ... تصلح للف البضائع .... حقا إنها تصلح للف البضائع يالسخرية الزمن ..."

مراد ـ

وكيف العمل الآن يا أستاذ؟ ... وقد نضبط كل موادنا وأصبحنا لا نملك قوت يومنا؟ ... وبأي شيء نقابل الشتاء الذي يهجم علينا قريبا بصره وقره؟ ...

خليل ـ "ملقيا نظرة على ملابسه البالية"

وكيف العمل... "متحمسا" كيف العمل يا إلهي ... وقد أصبحت رجلا عجوزا ... ضيعت عمري كله في خدمة الأدب الذي كنت أظنه حياة المجتمع ونبراس الإنسانية ... أجل ضيعت العمر في هذا الأدب الذي كنت أخاله المشعل المقدس الذي ينير مسالك العالم في هذه الدنيا الملأى بالرذائل والمظالم، والنكران... ألا تبا لك أيها الأدب فقد غررت بي ؟... عفوك أيها الأدب؟ ...فأنا الذي غررت

بنفسي وغررت بك لم أرع حرمة الموت فرحت أنبش قبرك، وأحاول بعثك .... وإذا بنقمتك تحل بي ... نعم هذه نقمتك ....

"إلى مراد"

مراد! .... عفوك يا صديقي! مراد انج بنفسك قبل أن تحل بك نقمة الأدب .... أنج بنفسك فإنك لا تزال شابا .... أنج يا بني، أنج!....

مراد -

سأبقى معك إلى النهاية ... سأناضل معك

خليل - "في حماس وبدنه يرتجف"

تناضل! ... أي شيء تناضل؟! تناضل نقمة الأدب تناضل الجوع ... تناضل البرد القارس ... تناضل الفقر ... الفقر.... آه من الفقر ....كيف العمل يا مراد؟... كيف العمل "يقف ويمسك بطنه براحتيه" إني أصبر على الجوع ولكنني لا أصبر على الشاي والتدخين ....

مراد – "حزينا"

لا حيلة لنا سوى أن أبحث لك عن بواب في أحد الفنادق ... وهو عمل يناسب سنك المتقدمة، ومع ذلك لا يمنعك من كتابة أقاصيصك ونظم قصائدك ... وأنا أيضا أبحث لنفسي عن عمل يناسبني، أبيع الصحف اليومية مثلا في الشوارع أو أغسل الصحون في أحد المطاعم ...

خليل – "بعد ما يفكر قليلا"

هذا مستحيل يا مراد ... هذا مستحيل!... لا تصلح هذه الأفكار التي هذبها الأدب الرفيع، وهذا العقل الذي صقله الفن الجميل- إلا أن تدير بوابة فندق؟! رحماك يا إلهي رحماك!

مراد – "متحمسا"

أن عصر الأدب الرفيع قد قضى ... وأمة الفنون الجميلة قد خلت .... وهذا عصر جديد، عصر المادة وأوضارها ... وهذه أمة جديدة أمة المظاهر ... لا يلتفت فيه

لأدبك أحد، وحسبك أن تسام عصارة فكرك بالميزان للاف البضائع .... فإنه لم يبق أحد اليوم يعترف بهذا الأدب .... فالأدب أصبح اليوم شيئا آخر...

خليل ـ "مستفهما"

أي شيء أصبح الأدب ... ماذا تقول؟ ... اشرح لي يا مراد أي شيء أصبح الأدب؟....

مراد –

أصبح الأدب في المظاهر ... في أناقة الملبس في رشاقة المشي في مضغ الكلام ... في كيفية الجلوس، أصبح الأدب رطانة لا أفهمها أنا ولا أنت.

خليل – "مطرقا وبلهجة هادئة حزينة"

حيث لفظ الأدب أنفاسه الأخيرة، فلماذا لا نستغل اسمه ونعيش تحت جثته الهامدة ما بقينا تحت عظمته تلك السنوات الماضية والذهبية ... نعم يجب استغلاله ولتحل نقمته إلى النهاية.

مراد –

فلو كنا نحسن الخياطة والحلاقة لأمكن ذلك، حيث نخيط ملابس حديثة نسميها ملابس الأديب، ونخترع "مودة" جديدة في الحلاقة نسميها (تواليت) الفنان، ولكن أنى لنا ذلك ؟!

خليل – "بصوت مرتجف"

لا تيأس يا مراد! .. لا تيأس ... يجب أن نعيش، "يأخذ قلمه ويسطر عدة كلمات على ورقة يناولها لمراد"

خذ يا مراد! ... خذ هذا الإعلان وانشره في الصحف، وخذ هذا الكرسي بعه وادفع أجرة الإعلان. وإن بقيت معك دريهمات لا تنس أن تبتاع لي بعض اللفائف من التبغ.

مراد – "يتناول الورقة ويقرأ بصوت مرتفع"

"كيف تكون أديبا في ساعتين؟.. الساعة بخمسمائة فرنك فقط!. أقرب طريقة للإنتاج الأدبي الحديث!.. أيها الشبان اقصدوا الأستاذ خليل "بشارع النصر" تحظوا بالأدب الحديث في ساعتين المدة محدودة، بادروا ."

"ثم إلى خليل"

أي شيء هذا؟.. ماذا تريد أن تفعل؟!

خليل – "آمرا"

عليك أن تنشر الإعلان وعلي بقية العمل. قلت لك يجب أن نعيش ...

"يخرج مراد حاملا وفوق ظهره كرسيا وبيده الإعلان وهو يرسل زفرات متوالية"

ستار

الفصل الثاني:

"المنظر الثاني"

"يبدو الأستاذ خليل وراء مكتبه وبجانبه مراد ينتظران حضور طلاب الأدب".

خليل – "يلقي نظرة على ساعته

الساعة الثالثة ولم يحضر أحد بعد!

مراد – كأني أسمع طرقا خفيفا على الباب

"ثم ينهض مسرعا إلى الخارج ويسمع صوته من الخارج"

تفضلوا الأستاذ في انتظاركم!..

"يدخل مراد وخلفه ثلاثة شبان وهم كمال وعزيز وجمال"

خليل- "يقوم مرحبا بالقادمين ويجلسهم حوله"

مرحبا ...مرحبا ... أتيتم تدرسون الأدب الحديث أليس كذلك؟ ...

جمال – "بلهجة ناعمة رخوة"

نعم ! .. اطلعنا على إعلانكم في الصحف فأسرعنا لنكرع من أدبكم الجديد ولا يخفى على الأستاذ، أن أولئك "الرجعيين" كانوا يفرضون علينا أشياء كثيرة لا حاجة إليها.. فيلزموننا بدراسة أشياء اسمها ....

"ثم إلى رفيقة كمال"

ماذا يا كمال؟ ... فإنك لا تنبذه الأشياء الا كلاسيكية البالية

كمال –

لا أذكر بالتحقيق ... ولكنني واثق من انها لا تمت إلى السموق والفن في شيء

جمال-

ما أغباك ... وهل هناك رابطة بين السموق الفني الحديث والكلاسيكية كذلك يا أستاذ

خليل – "مبتسما"

نعم ليس هناك رابطة

جمال – "مسترسلا"

هذا هو الواقع، ثم يلزموننا بمطالبة أسفار عديدة لا تحتوي على صورة واحدة مفعمة بكتابات لا تفهم، وحاجات كثيرة من نوعها لا يحضرني اسمها الآن ولكنني واثق من أنها لا تحتوي على شيء من التعمق المركز

خليل- (يلتفت إلى مراد فيجده قابعا في ركن الغرفة يلتوي غيضا)

وهل يوجد الأن من يدعوكم إلى هذه الدعوة الفارغة

عزيز-

لا أدري .. سمعنا الناس يقولون أنه يلزم على من يريد الأدب أن يعتكف سنين طوالا على الدراسة والمطالعة، ومنذ ذلك كرهنا هذا الذي يسمونه أدبا معتقدين أنه لا بد أن يأتي يوم يبعث فيه مجدد للأدب يرفع كل هذه التكاليف الثقيلة عن كاهله (مبتسما) وها هي قد حققت آمالنا وأنعم الله علينا بكم.

خليل- (يلقي نظرة على مراد الذي يكاد يتفجر غيضا)

أشكركم ...وستجدونني عند حسن ظنكم

مراد – "ينفجر غيضا في ركن الغرفة"

الله أكبر ... مات الأدب!

"يطرق الباب ويخرج مراد كارها يستقبل القادم الجديد وهو يردد"

رحمة الله على الأدب ،،، رحمة الله على الأدب،،،

"يعود مراد صحبة الشاب نجيب فيهتف الجميع"

الجميع-

هاهو الأستاذ نجيب قد حضر لنبتدئ الدرس

خليل – (يفتح الدرس)

ينقسم أدب اليوم إلى قسمين ... القسم الأول وهو قسم المظهر، فيجيب على الشاب الذي يريد أن يمثل أديب هذا العصر أن يرتدي ملابس أنيقة

(يلقي كل من الشبان نظرة فاحصة على ملابسه)

وأن يستعمل نظارة ذات إطار فخم، وأن يحمل أقلام تحبير ذا ريشة ذهبية، ودفتر صغيرا للمذكرات، ويحسن به أيضا أن يتأبط كتابا أو صحيفة كلما سار في الشارع.

(يلمس كل منهم مذكرته وقلمه)

وبهذا يقطع الشاب مرحلة كبيرة في هذا التنوع من الأدب؛ هل فهمتم؟؟

الجميع – (مسرورين)

نعم نعم فهمنا يا أستاذ ...

نجيب .... ما أحلى الأدب !... ما أجمل الأدب!....

خليل- (مسترسلا في تقرير درسه)

أما المرحلة الثانية، فهي أن يحفظ الشاب أسماء بعض الأدباء والشعراء المتقدمين وأدباء الجيل الحديث وأسماء بعض مؤلفاتهم، وأن يحفظ مجموعة من الألفاظ الحديثة تكون ثروته في الأيدي ... هل فهمتم؟

الشبان جميعا:

نعم ،، فهمنا غير أن هذا أمرا عسيرا يحتاج إلى وقت.

عزيز-

أما يوجد عندكم طريقة أوجز وأسهل من هذه يا حظرة الأستاذ لأن هذه الطريقة تكاد تكون رجعية

خليل- (مستدركا)

هذا طبعا إذا أردتم أن تكونوا من كبار الأدباء، أما إذا أردتم التوسط –وأحسن الأمور أوسطها- فيمكنكم ذلك بحفظ أربعة أسماء، لأدباء معاصرين وأسماء بعض مؤلفاتهم

الجميع-

حسنا يا أستاذ ،،، أحسن الأمور أوسطها

خليل-

هل تحسنون الكتابة؟

الجميع – الكتابة ؛؛؛؛؛ الكتابة ؛؛؛؛؛ طبعا طبعا ؛؛؛؛؛

خليل - (يملي الدرس على تلاميذه)

شوقي شاعر كبير ،،،

الجميع – (مبتهجين يأخذون في الكتابة وهم يرددون)

شوقي شاعر كبير ،،،

خليل -

العقاد كاتب اجتماعي كبير ،،،

طه حسين أسلوبه سهل مقنع.

كمال -

أما يكفي هذا يا أستاذ.

خليل -

يكفي إذا شئتم.

الجميع – (يطوون دفاترهم).

كفى يا أستاذ كفى ،،،،

(يستوفي الأستاذ خليل أجر الدرس من الشبان ويخرجون مبتهجين مسرورين يكيلون لبعضهم ألقاب الأستاذ والأديب كيلا وافيا).

ستار

الفهرســـــة

الفهرسـ ـة:

مقدمة: أ-ج

مدخل نظري: السيميائية المنهج والإجراء

01- الدلالة والمصطلح..... 02

02- الأصول المعرفية والفلسفية..... 07

03- الأصول اللسانية للسيميائية..... 08

04- أنواع العلامات..... 11

05- الاتجاهات السيميائية المعاصرة..... 14

أ- سيمياء التواصل..... 15

ب- سيمياء الدلالة..... 17

ج- سيمياء الثقافة..... 21

الفصل الأول: المسرح الجزائري وتطوره.

01- مفهوم المسرح في العمل الأدبي..... 26

أ- الدلالة اللغوية..... 27

ب- الدلالة الاصطلاحية..... 29

02- نشأة المسرح الجزائري وتطوره..... 31

أ- المرحلة الأولى: 1921 – 1926..... 32

ب- المرحلة الثانية: 1926-1934..... 33

ج- المرحلة الثالثة: 1934-1939..... 37

د- المرحلة الرابعة: 1939-1945..... 39

و- المرحلة الخامسة: 1945-1962..... 40

هـ- المرحلة السادسة: 1962-1972..... 43

ي- المرحلة السابعة: 1972-1981..... 47

03- موضوعات المسرح الجزائري..... 50
04- المسرح عند رضا حوحو..... 52
أ- حياته ونشأته..... 52
ب- أدبه وأهم مميزاته..... 52
05- التعريف بالمسرحية "**أدباء المظهر**"..... **56**
الفصل الثاني: سيميائية النص المسرحي.....
أولا: سيميائية النص المسرحي..... 61
01- سيميائية العنوان..... 62
أ- تعريفه لغة..... 62
ب- تعريفه اصطلاحا..... 62
ج- أنواع العنوان..... 63
د - وظيفة العنوان..... 63
02- سيميائية العلامة في النص..... 67
أ- تحليل علامات النص..... 68
ب- العلامة الإطارية..... 72
ج- العلامة اللازمة. 73
د- العلامة بين صفتين نقيضتين..... 73
و- التبديل الذهني للعلامات..... 75
ثانيا: سيميائية الشخصيات في مسرحية "أدباء المظهر"..... 76
01- مفهوم الشخصية في العمل المسرحي..... 76
أ- تعريفها..... 76
ب- أنماطها..... 77
ج- أبعادها..... 78
02- دور العلامة في كشف الشخصية..... 80

03- الدلالات الذاتية لشخصيات المسرحية..... 81

الفصل الثالث: سيمياء الفضاء المسرحي

أولا: سيمياء الفضاء المكاني..... 90

01- تحديد مفهوم المصطلح..... 90

أ- المفهوم الغربي 91

ب-المفهوم العربي 91

02- أنساق الفضاء المكاني وتغيراته 92

أ- أنساق المكان الحركي..... 92

ب- أنساق المظهر الخارجي للممثل..... 95

ج- أنساق النص المنطوق (الكلام – النبرة) 96

03- مستويات المكان ودلالاته..... 96

ثانيا: سيميائية الفضاء الزمني..... 99

01- تحديد مفهوم المصطلح..... 99

أ- مفهوم الزمن لغة..... 99

ب- مفهوم الزمن اصطلاحا..... 99

02- مستويات الزمن في مسرحية "أدباء المظهر"..... 100

أ- الزمن الموضوعي الخارجي..... 101

ب- الزمن الذاتي الداخلي..... 105

الفصل الرابع: سيمياء الحدث في مسرحية "أدباء المظهر"..... 109

01- تحديد مفهوم المصطلح..... 109

أ- لغة..... 109

ب- اصطلاحا..... 109

02- أقسام الحدث المسرحي..... 110

أ- الحدث الداخلي..... 110

ب- الحدث الخارجي..... 111
03- الحدث والصراع المسرحي..... 113
أ- تعريف الصراع..... 113
ب- أنواع الصراع..... 114
* الصراع الداخلي النفسي..... 114
* الصراع الفكري المادي (الخارجي)..... 115
* الصراع الصاعد..... 116
الفصل الخامس: اللغة المسرحية ودلالتها
01- تعريف اللغة المسرحية..... 117
02- مستويات اللغة المسرحية..... 119
أ- لغة الحوار..... 119
ب- لغة السرد..... 124
ج- لغة الصورة المسرحية..... 127
خاتمة..... 132
قائمة المصادر والمراجع..... 134
ملحق..... 144
الفهرسة..... 152

ملخص البحث باللغة العربية

ملخص البحث باللغة العربية:

مما لا شك فيه أن الساحة النقدية العربية قد أولت اهتماما بالغا بسيميائية العلامة ودلالتها المكونة وذلك من خلال تتبع أنواعها.

ويمكن إرجاع هذا الاهتمام إلى ما يحمله النص المسرحي من أبعاد فكرية تتأرجح بين الرؤية والموقف، وأبعاد فنية تضرب في عمق الأساليب الراقية والمتميزة.

ولما كان أحمد رضا حوحو من بين الكتاب الجزائريين، الذين اهتموا بالكتابة المسرحية، فإن هذه الدراسة جاءت لتحاول مقاربة الكاتب من خلال قمة إبداعه المسرحي والمتمثل في مسرحية "أدباء المظهر" متخذة في ذلك المنهج السيميائي سبيلا لها، قصد كشف ومساءلة المظاهر الأدبية والفنية فيها، ومحاورة البنيات العميقة القابعة خلف مستويات اللغة ومنظومة العلامات المحلية، إلى عالم الكاتب، الذي أضفى بدوره لمسة إبداعية على هذا النص بأسلوبه المعروف.

وقد رسمت خارطة فصول البحث على النحو التالي:

مدخل نظري: تطرقت فيه لبعض مفاهيم السيميائية بمنهج للتحليل والمقاربة.

أما: الفصل الأول فتناولت فيه نشأة المسرح الجزائري وتطوره وأهم رواده عبر المراحل التاريخية التي مر بها.

وقد تتبعت في الفصل الثاني سيميائية النص المسرحي وأنواع العلامات، كما حاولت في الفصل الثالث دراسة الفضاء المسرحي بنوعية المكاني والزماني ودلالتهما الكامنة في المسرحية.

وانصرف اهتمامنا في الفصل الرابع إلى تحليل سيمياء الحدث المسرحي أما في الفصل الخامس والأخير فقد خصصت البحث في لغة المسرحية ودلالتها على مستوياتها.