الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبو بكر بلقايد -تلمسان-

كلية الآداب واللغات

قسم الفنون

التخصص: النقد المسرحي

رسالة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث الموسومة ب:

التنظيمات السردية والخطابية في مسرح ولد عبد الرحمان كاكي

– مسرحية القراب والصالحين أنموذجا–

إعداد الطالب

- زعفان يوسف

إشراف الأستاذ الدكتور

- أحمد أوراغي

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د طرشاوي بلحاج	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د أحمد أوراغي	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا
أ.د سعيدي محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	عضوا
د. صالح بوشعور محمد الأمين	أستاذ محاضر " أ "	جامعة تلمسان	عضوا
أ.د رأس الماء عيسى	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران1	عضوا
د. ولهاصي عزيز عبد الاله	أستاذ محاضر " أ"	جامعة سيدي بلعباس	عضوا

السنة الجامعية 2020 -2021

إهداء

لا يقوى المرء على الفراق قدر صموده على النسيان.. لك أمي

إلى من علمني قيم الحياة، وزرع في حب العلم، إلى قدوتي... أبي حفظه الله ورعاه

إلى إخوتي وأخواتي الأعزاء، الذين كانوا لي سندا حقيقيا طوال مشواري العلمي .

إلى كل النفوس الطيبة والإرادات المنيرة التي وقفت إلى جانبي...

إلى كل من علمني حرفا

جميل أساسه الإيمان والحب والعلم والمعرفة.

شكر وتقدير

في البداية أوجه بشكري الخالص الى الأستاذ الدكتور أحمد اوراغي على قبوله الاشراف على هذه الأطروحة وعلى لطفه وكرم تعامله معي طوال فترة العمل.

كما أتوجه بالشكر الخاص الى أخي وأستاذي الدكتور بن مالك حبيب على توجيهاته ومساعدته القيمة طوال فترة انجاز هذا العمل.

ولا أنسى أن أوجه بالشكر والتقدير الى كل أساتذتي في قسم الفنون، وعلى رأسهم الدكتور سوالمي الحبيب رئيس قسم الفنون على دعمه المستمر لي طوال كل هذه الفترة. والأستاذ الدكتور طرشاوي بلحاج رئيس مشروع دكتوراه النقد المسرحي ومدير مخبر الفنون والدراسات الفنية الذي فتح لنا أبواب المخبر ورافقنا طوال مدة انجاز البحث.

فليجدوا هنا أسمى عبارات التقدير والعرفان

ولا يفوتني أن أتوجه بشكري وامتناني إلى أعضاء لجنة المناقشة على صبرها لقراءة هذه لأطروحة وإبداء تصويباتهم من أجل تقويم ما أعوج منها. ونسأل الله أن يجعلها في ميزان حسناتهم.

لكن الحمد والشكر الأكبر يعود إلى الله العلي القدير فلولاه لما وفقت. الحمد لله.

مقدمـــــــة

لقد حظي المسرح الجزائري بكم هائل من الدراسات النقدية – الاكاديمية وغير الاكاديمية– التي رافقت تطوره منذ بداياته الأولى. إن ما يحسب لهذا الواقع النقدي هو تلك الرغبة الحميمية في ملازمة هذه الحركية الإبداعية ، والرغبة أيضا في توثيقها ومحاولة فهم الخصائص النوعية التي تميزها وتنفرد بها قياسا بالتجارب الأخرى. والملاحظ ضمن هذا الخطاب النقدي، هي أن الاسقاطات التي تمارس على الآثار المسرحية المختلفة، تصدر في الكثير من الأحيان من عند الممارسين المسرحين أنفسهم، فنجد أن الصياغات التي تسعى لأن تكون تحليلية بخصوص هذه المسرحية أو تلك، هي صياغات في واقع الامر، ومن منظور ابستمولوجي بحت، فورية، أقرب الى التعليق المباشر، والعاجل منها الى خطاب يستند الى قوام إجرائي مؤسس.

قد يتعلق الامر ههنا بحديث حدسي عن تجربة خاصة، كتلك التي تصدر مثلا عن محي الدين بشطارزي أو عبد القادر علولة، وغيرهم من المسرحيين. بينما نجد في حالات كثيرة أخرى أن الحديث عن المسرح يغلب عليه الطابع الصحفي؛ الذي ينطلق في أحكامه من معايير لا يمكن أن يهتدى لقيمتها الكشفية أو حتى الجمالية. ولو أننا لا نملك أن ننتقص من قيمة المحاولات النقدية بل لا نستطيع ذلك، بما أن جوهر الحديث عن التجربة الخاصة ذاتيا بامتياز، والحديث الصحفي هو أيضا محكوم بمقتضيات تكون في الكثير من الأحيان ذاتية هي الأخرى.

إن المسالة أيضا، تتطلب منا أن نكشف عن وجه آخر يمكننا من خلاله الوقوف على حالة من الحالات التي يعيشها الراهن النقدي المسرحي، وأثبتت تداعيات مباشرة على طبيعة اللغة النقدية ذاتها، نحن هنا نشير في هذا الاطار الى نوع من العلاقة المتشنجة بين من يمارس المسرح بمعزل عن أي تكوين نظري، وبين من يبرز كمنظر أو لنقل كمتحدث عن المسرح دون أن يمارسه. في هذا السياق لا نسعى البتة للاصطفاف مع هذا أو ذاك، بقدر ما نهدف إلى رصد الملابسات المختلفة التي شكلت معالم النقد المسرحي تحديدا.

من ناحية أخرى، فإن المتتبع للحركة النقدية في الجزائر يلاحظ أن أغلب الدراسات المنجزة في هذا المجال تنزع بكيفية بارزة (يمكن تبريرها) نحو البحث في صلب المسرحيات المختلفة عن صور الواقع المباشر، وأنماط تجلي بنيتها المجتمعية، والبنيات التحتية والفوقية التي يتشكل منها هذا الواقع. حيث أن البحث في الأنساق التاريخية، والموضوعاتية شكلت استقطابا لا يستهان به في حقل الدراسات المسرحية منذ الاستقلال، يمكننا أن نشير في هذا السياق إلى بعض من الدراسات مثل: صالح لمباركية المسرح في الجزائر النشأة والتطور، محمد الطاهر فضلاء المسرح تاريخا ونضالا، مخلوف بوكروح ملامح عن المسرح الجزائري ...الخ. نحن نقدر من موقعنا بأن المناخ النقدي متشبث بمفردات الانعكاس على نحو ما يتصورها جورج لوكاش أو غوستاف لونسون أو حتى أوتكار زيش الذي يرى أن " العلاقة بين المتلقي والموضوع الحسي علاقة مباشرة"

هي إذن دراسات دأب على الترويج لها عديد من نقادنا، وتميزت بلغة اتسمت بشي من الانطباعية والكثير من الأيديولوجيا. فهل مثل هذه الدراسات التي ظل أصحابها حذيرين من المناهج النقدية الحديثة توصلت فعلا إلى مساءلة القيمة الفنية والجمالية لروائع مسرحية كثيرة والتي كثيرا ما لاقت إطراء لامتناهيا من طرف المسرحيين والمتذوقين على حد سواء؟ هل استطاعت أن تكشف عن خصائصها النوعية ومكامن تفردها؟. الحقيقة أن هذه الدراسات على الرغم من تنوعها، وطابعا الجدي، إلا أننا نجدها تتسم بنفس الطرح ونفس النمطية في أحكامها وفي تقديراتها؛ لدرجة أنها تعطينا الانطباع أننا أمام نفس نموذج القراءة، وهذا النموذج يمكننا أن نحشو جميع الكتاب المسرحيين؛ بصرف النظر عن تفرد كل واحد بأسلوب ابداعي أصيل ومتمرد.

إن هذا النسق النقدي ظل حبيس الاكراهات السياقية متعددة الابعاد، والتي تنطلق في مقاربتها للخطابات من الكاتب أو من الإطار التاريخي لكي تفهم النصوص. فكم من مرة تمت محاكمة عبد الرحمان كاكي وغيره، بدلا من محاولة فهمهم. فالسائد والمهيمن على تلك الرؤى،

هو امتثالها لرقابة مفعمة بالأفكار الجاهزة، والاحكام المسبقة، والتصورات غير المؤسسة التي تصطدم– بدون أدنى شك– بمقتضيات الروح العلمية. لقد أصبحت مهمة الفنان– بالنظر إلى هذه المواقف النقدية التقليدية– مقتصرة على انتاج أعمال تدخل ضمن بوتقة الثقافة السائدة أو كما يمسيها رولان بارث بالدوكسا doxa.

نتيجة لذلك، نلاحظ أن هناك نوع من الانسياق العفوي للبحث في نفسية الفنان أو فيما يقدمه النص للمجتمع أو ما يقدمه التراث؛ فحينما نقرأ هنا وهناك توظيف آليات مسرحية لاواعية أو –غير عالمة – تنضوي تحت ما يعرف بالثقافة الشفوية، نلاحظ أن اللجوء الى القوال أو إلى الحلقة باعتبارهما تمظهرات "اثنو–مسرحية "ethno- théâtrale ليس وسيلة إجرائية، بقدر ما يبرز في تصور البعض كغاية في حد ذاتها. بالمقابل لم نتساءل أبدا حول هذا التداخل " في الاشكال والمضامين بين نسقين شديدي الاختلاف"، وهل يمكننا مقاربة هذين النسقين بنفس الإجراءات، هل ما يطبق على الشعبي يمكن أن يطبق على الرسمي مثلا ؟. هل أهمية توظيف التراث تحمل فقط هذه الغاية الأخلاقية، بالنظر إلى منظومة القيم التي تستقيم عليها التجربة المسرحية الجزائرية؟

ضمن هذه الإشكالية العامة المتعلقة بتحليل الخطاب المسرحي، والامر فعلا يتعلق بالخطاب بالنظر إلى الجانب الاجتماعي، والتواصلي للنشاط المسرحي، يندرج بحثنا الموسوم " بالتنظيمات السردية والخطابية في مسرح ولد عبد الرحمان كاكي مسرحية القراب والصالحين أنموذجا" . والواقع أن ولد عبد الرحمان كاكي يشكل حلقة حاسمة ضمن المسرح الجزائري، والمغاربي على حد سواء؛ فأعمال المؤلف تشكل تأسيسا على ذلك" مسرحا مؤسسا"، يحمل بين ثناياه عناصر تجعله يبرز كمدرسة تضاهي مدرسة عبد القادر علولة، وأيضا مدرسة مصطفى كاتب، حينما حاول المزج بين الشفوية مع ملحمية بريخت ضمن تمظهر ابداعي أصيل. في هذا المستوى من التفكير، فإن مثل هاته الاضاءات ليست سوى أحكام نراها منصفة للرجل، ولكن لا نعتبرها مقياسا على أساسه ستتم مقاربتنا لنصه. فمساءلتنا ستستهدف نص

القراب والصالحين، بمعزل عن أي رأي مسبق أو حكم جاهز، امتثالا في ذلك لإحدى المسلمات الأساسية للتي ينهض عليها التحليل السيميائي ومدرسة باريس تحديدا؛ يتعلق الامر ههنا بمبدأ "المحايثة" القائل بأن تحليل الكليات الثقافية– التي يعتبر المسرح إحدى تشكلاتها– ينبغي أن يخضع لتحري المعنى في صلب شبكة العلاقات القائمة بين مختلف العناصر التي تشكله؛ "هذه العناصر هي ما يعرف بالبنية". فالفعل السيميائي إذن يتناول المضمون أو لنقل بشكل متخصص، إنه يتناول شكل المضمون. وفق ذلك، ستبرز مسرحية القراب والصالحين كدليل، وما يهمنا من هذا الدليل ليس الدال المتحول –لا جوهرا ولا شكلا–؛ بل إن ما يهمنا منهجيا هو البحث في مفعولات المعنى المختلفة، التي تخترق صعيد التجلي على نحو ما سنوضحه ضمن الإطار النظري.

إن حديثا عن المعنى لا يعنى بتاتا –مثلما يعتقد البعض– أن النص منغلق على حقيقة ما، لأن هذه الحقيقة قد لا توجد بالمرة: نحن نستهدف فقط رصد الكيفية التي يعرض بها النص تنظيماته النحوية والدلالية. فما يمكن للمرء أن يتصوره كمعنى يمكنه أن يدركه كشكل، نحن على قناعة تماما، مثلما يذهب إليه رولان بارث أن فعل القراءة وحده كفيل بإعطاء معنى للنص ، فأي نص مهما كانت قيمته، لا يمكنه أن يحتفظ بنفس الماهية، فهو متجدد على الدوام، وكل اسقاط نقدي يحمله معنى مختلفا وأصيلا. من جهة أخرى، فإن فلسفة القراءة تزيدنا إيمانا بأن الكتابة لوحدها لا تقوى على إنتاج المعنى بمعزل عن التلقي.

وفي سياق آخر ابستيمولوجي، فإن دراستنا لا يمكنها أن تتناقض بأي شكل من الاشكال مع دراسات أخرى سبق لها وأن تناولت نفس المتن، ولكن من منظورات مختلفة. ذلك أن أي ظاهرة من الظواهر لا يمكنها أن تكشف على قوانين اشتغالها، ما لم تخضع لمقاربات متنوعة تستهدف كامل أوجه هاته الظاهرة. وسنستند في طرحنا هذا، إلى مثال ساقه الباحث جوزيف كورتيس في كتابه الموسوم "مقدمة في السيميائية السردية والخطابية" حينما أقدم على طرح فكرة " البيعلمية" interdisciplinarité كأساس يقوم عليه البحث العلمي؛ فالوردة يقول الكاتب

يمكن أن تقارب كموضوع دراسة بالنسبة لعالم النبات، وأيضا يمكن أن تشكل حيز تحري بالنسبة الى عالم اقتصاد، كما يمكنها أن تبرز كأيقونة أنتروبو–سيميائية بالنسبة إلى السيميائي. فالوردة ضمن هذا الاتجاه، يمكن أن تهدى نظير إعجاب بشخص ما أو نظير التعبير عن حالة نفسية ما، ويمكنها أيضا أن تحمل أكثر من رسالة. إن هذه المنظورات المختلفة لا يقصي أحدها الآخر بل سيكمله. انطلاقا من هاته الاعتبارات فإن دراستنا تختلف اختلافا جذريا عن الدراسات السابقة التي تناولت المسرحية نفسها، فهناك مثلا دراسة باللغة الفرنسية موسومة ب:

"apports narratologiques et sémiotiques dans l'écriture dramatique ; le cas de berabbas de michel ghelderod et porteur d'eau et les marabouts de abderahman kaki "

وهي دراسة لم تتناول مسرحية القراب والصالحين إلا كجزئية ضمن الكل وليست الكل، ضف إلى ذلك أن طبيعة المقاربة في حد ذاتها تطرح إشكالا واضحا: الباحث يعلن منذ البداية عن عدم التلاقي بين السرد والسيميائية ، وكأنهما شيئان ليسا مختلفين –فحسب– ولكن متضاربين. ونحن نعلم أن الدراسات السيميائية بعد 1973 تاريخ صدور كتاب " في المعنى 2" لغريماس، أعلنت صراحة عن إدراج المكون السردي كإجراء تحليلي، ولكنه إجراء تحليلي مسؤول بشكل حصري عن إنتاج المعنى، والانتقال به من المحايثة الى التجلي في إطار النظرية السيميائية ككل. يمكننا أن نشير أيضا ضمن نفس النسق، أن المقصود الكشفي أيضا من هذه الدراسة، هو المقارنة بين نمطي كتابة يفترض أن يكونا مختلفين جذريا.

وهناك دراسة أخرى، للباحث عبد الحفيظ الساسي موسومة ب" المثاقفة بين العامي والرسمي في المسرح الجزائري ولد عبد الرحمان كاكي أنموذجا ". تتناول هي الأخرى، القراب والصالحين كجزئية من بين الاعمال الأخرى، المشكلة للرصيد الإبداعي لعبد الرحمان كاكي. حاولت الاقتراب من وجهة نظر مغايرة لخياراتنا العلمية. فهي تنضوي تحت حقل علمي سوسيو لساني وانتروبولوجي بالدرجة الأولى.

إن اختيارنا لولد عبد الرحمان كاكي لم يكن اعتباطيا، ولكنه نابع عن حوافز ذاتية وموضوعية بالمرة، فطيلة مسارنا الدراسي وتحديدا في دراسات الماستر، كان الشغف دوما يدفعنا نحو قراءة نصوص عبد الرحمان كاكي الدرامية. قد لا نملك أن نفسر دواعي هذا

الانجذاب، لكن المؤكد أن ثمة جمالية مرتبطة بالأساس بشكل من السحر، وشكل من الصوفية. ولكنها ليست صوفية بالمعنى المتعارف عليه أو- بالمعنى المذهبي- ولكنها صوفية بمعنى الغموض، والسر الذي يكتنف الأحوال النفسية، وغالبا ما يكون مبرر أي سلوكات تعجز العقلانية عن تفسيرها.

إن مزاجنا ونحن نطالع مسرحي القراب والصالحين مزاج يلفه الارتباك، يلفه الفهم وعدم الفهم أيضا. أحيانا، ما إن نشعر بقربنا من الإمساك بمعلم من شأنه أن يزيد فهمنا بالمسرحية، حتى نجدنا نطالعها من جديد، وكأننا نقرأها لأول مرة. إن هذه الصوفية التي نقصدها، قد تكون ضربا من الواقعية السحرية التي تفعم هذا النص في كل مرة بحيوية متجددة على الدوام. وسنقف عند مسألة الحضور والغياب، والعقلاني والصوفي أيضا بشيء من التفصيل، لنكتشف في العديد من المواقف، كيف أن خطاب القراب والصالحين يقاوم محاولات اختراق أبنيتها الدلالية.

وفي سياق متصل، فإننا على صعيد موضوعي لن نكون مطنبين لو ذكَرنا بأن ولد عبد الرحمان كاكي، يعد قامة من القامات البارزة التي صنعت مجد المسرح الجزائري، وأحد المرجعيات التي تركت بصمة حقيقية في الحركة المسرحية الجزائرية، فمقاربة نص بحجم مسرحية القراب والصالحين من وجهة نظر سيميائية، ستساهم في اعتقادنا بصفة جدية على إعادة فهم فلسفة الكتابة الدرامية الجزائرية، من خلال هذا المؤلف المبدع والمميز، ذو الأسلوب الفني الجمالي الفريد؛ ومن ثم المشاركة ولو بشكل متواضع في دفع الحركة الإبداعية والنقدية الجزائرية نحو الامام ومواكبة العصر، إيمانا منا بالعلاقة الوطيدة التي تجمع بين الناقد والمسرحي.

إن غايتنا من هذه الدراسة هو أن نضع القارئ العربي في صورة أحد النصوص التي يجد فيها كل انسان قرينة انتماء ما. كما كان هاجسنا أن نضع أرضية وفاق بينه وبين المنظور النقدي الحداثي، ربما لنفهم طبيعة المشروع السيميائي من خلال هذا النص، ولنستوعب هذا الأخير بالمقابل انطلاقا من المشروع الغريماسي. قد يتساءل المرء لماذا الحاجة لمثل هذه المغامرة الصعبة، ونحن نلجأ الى منهج كثيرا ما وصف بالعقلاني المتزمت والنظري الجاف.

وقد نقول نحن أيضا، هل سمحت لنا المناهج التقليدية والسياقية لفهم نصوص ولد عبد الرحمان كاكي حقيقة؛ ونحن نقرأ هنا وهناك محاولات عدة لتصنيفه بشكل كيفي لا يستجيب بالضرورة لأي معيار علمي، ضمن هذا الإطار أو ذاك. فهي تصنيفات وأحكام، نقدر أنها أقرب إلى ملصقات étiquettes غالبا ما تصطدم بالرؤية الواعية والروح العلمية.

إن مقاربتنا لمسرحية القراب والصالحين تسعى لصياغة إجابة عن الإشكالية الأساسية التالية: كيف يهيكل الخطاب عالمه الدلالي؟ وماهي الاستراتيجيات السردية والمنطقية والخطابية التي تسمح بإبراز مفعولات المعنى المختلفة؟ وضمن أي منظور يمكننا معالجة هذا الخطاب بمعزل عن مفهوم "الدرامي" الذي يحدد ماهية المسرح في حد ذاته؟

إن مثل هذه الإشكالية يقتضي منا أن نحلل طبيعة مفهوم النص المسرحي، وخلافا للتصورات الكيفية المألوفة سننظر ما اذا بإمكاننا الاستناد على معايير بنيوية بحت، لتطويق مفهوم الدرامي .وتأسيسا على هذه المعطيات سننطلق استهلاليا من الفرضيات لتالية:

- ✓ إن خطاب القراب والصالحين كمنظومة سيميائية لغوية وأدبية لا يمكننا ان نتناولها بشكل يختلف عن أي نسق دلائلي آخر أو كأي مسرود انطلاقا من الطابع الشكلاني، الاستنتاجي المنطقي، الذي يخضع له المسار التوليدي للدلالة.
- ✓ إن النظر الى القراب والصالحين بشكل متماهي مع اقترابنا من أي كلية ثقافية كانت (كالرواية أو القصة...)، سيفضي الى تحييد العوامل الأخرى الأساسية المشكلة للمسرح، وتعد في نفس الوقت ماهية العرض (الجمهور).
- ✓ إن المقاربة السيميائية للقراب والصالحين قد لا تأخذ بعين الاعتبار المحددات المسبقة للمسرح، ولكن يمكن في نفس الوقت أن تشكل هذه المحددات مرتكزات أو لنقل إضاءات، يمكنها أن تثري هذه المقاربة السيميائية.

ولتحقيق هذه الغايات البحثية جاء تنظيمنا لتوزيع عناصر الدراسة على النحو التالي:

الفصل الأول الموسوم بـ" سيميائية الخطاب المسرحي "، تناولنا فيه أهم المسائل التي يطرحها الخطاب المسرحي بشقيه النصي والركحي على الدرس السيميائي، وقمنا ضمنه بتحديد مفهوم الخطاب بوصفه نظاما، وتطرقنا أيضا الى الاختلافات النسقية التي تميز النص المسرحي عن العرض استنادا الى أهم الآراء التي قدمها ثلة من الباحثين على رأسهم آن أوبرسفيلد وباتريس بافيس ورولان بارث. كما خصصنا في هذا الفصل حيزا معتبرا للنظر في علاقة النمط الدرامي والسردي والتي أفضت بدورها الى فرضيات عدة تتمحور حول علاقة التحليل الدراماتورجي بالسرديات والتي خلصنا فيها الى اظهار البنية السردية في النص الدرامي.

وخصصنا الفصل الثاني المعنون ب" الاشتغال السيميائي على الخطاب السردي" للتطرق الى الاطار المفاهيمي والإجرائي الذي أتت بها مدرسة باريس السيميائية وبوجه أخص الجهاز الغريماسي على غرر المستويات السردية و النموذج العاملي و المسارت الصورية والسيمات والمربع السيميائي، وغيرها من الأدوات الإجرائية التي ستستعين بها في دراستنا التطبيقية.

اما الفصل الثالث والذي عنونه " بتحليل النص الإطار " فقمنا فيه بتفكيك نص مسرحية القراب والصالحين من خلال رصد تنظيمه العام، وكذا تحليل القصة الإطار التي تتمحور حولها أحداث المسرحية، بعد أن تفرغنا من تقطيع النص وفق معايير إجرائية خاصة بالنص.

اما الفصل الرابع والمعنون "" بتحليل النص المؤطر" قمنا فيه بالوقوف على جملة التحولات والبرامج السردية والخطاطة السردية التي رصدنا من خلالها الحالات والتحولات التي عرفتها أحداث المسرحية وبنيتها العاملية الموجودة في النص. وتطرقنا الى البنية الخطابية وما سوفته من مختلف المسارات الصورية والسميمية، وعلاقات الممثلين بأدوارها الموضوعاتية. لنختم مسارنا التحليلي بالولوج الى البنية العميقة، التي إنطلق منها المسار الدلالي للمسرحية من خلال رصد جملة السيمات الايزوتوبيات التي تواترت على طول نمو الحدث المسرحي،

وسجلنا العلاقات الاختلافية المسؤولة عن توالد المعنى ضمن المربعات السيميائية. في الأخير، ختمنا بحثنا بخاتمة تطرقنا فيها الى مجموعة من النتائج التي توصلت اليها دراستنا.

كما اعترض بحثنا جملة من العراقيل ولعل اهم ندرة الدراسات التي تناولت النص المسرحي من الزاوية السيميائية وخصوصا السيميائية السردية، فاغلب الدراسات التي تعرضت الى المسرح من الزاوية السيميائية بقيت منحصرة في البعد التداولي .كما تشكل مسالة نقص المراجع المترجمة أو الترجمة الفوضوية للمصطلحات السيميائية إحدى العثرات التي تواجه البحث السيميائي .

ولكي لا ندعي الجدية والكمال، فقد استعننا في هذه الدراسات بمجموعة من المراجع و المصادر، نذكر منها على سبيل المثال: **" قراءة المسرح** لآن اوبرسفيلد **و مصطلحات تحليل الخطاب** لدومينيك منغنو وباتريك شرودو، وتحليل النصوص الدرامية لباتريس بافيس **(analyse des textes dramatiques)**، وغريماس"في المعنى" بجزأيه **(du sens1 et du sens2)** والقاموس المعقلين لعلوم اللغة **(dictionnaire raisonné de la theorie du langage)** لغريماس وكورتيس، التي مهدت لي الطريق للتعريف ببعض المصطلحات السيميائية. كما استعننا برسالة الدكتوراه لحبيب بن مالك الموسومة **" رواية الحمار الذهبي –قراءة سميائية"** فلقد سمحت لنا بالولوج الى التطبيق الفعلي للنظرية السيميائية وفهم ميكانزماتها الإجرائية.

وفي الختام، نشكر استاذنا المشرف على رعايته ومرافقته لنا طوال مدة انجاز البحث، كما نشكره على ثقته الكبيرة التي وضعها فينا، والوقت الذي وفره لهذا البحث كي يكتمل على ما هو عليه.

والله المستعان

تلمسان بتاريخ: 2021/03/01

الفصل الأول

الفصل الأول: سيمائية الخطاب المسرحي

تعد مسالة البحث في طبيعة الخطاب المسرحي من أهم المسائل التي تواجه الدرس السيميائي منذ بداياته الأولى، لما للمسالة من أهمية بحثية، تستهدف الغوص في الآليات التي تنظم عملية إنتاج المعنى في العمل المسرحي. فطبيعة الخطاب المسرحي المركبة والمعقدة تجعل منه فن المفارقة على حد تعبير الباحثة آن اوبرسفيلد ubersfield. إذ أن المسرح نوعا أدبيا بامتياز، له من المميزات والخصائص التي استطاع من خلالها فرض وجوده في الدراسات النقدية والأدبية منذ العصور انطلاقا من شعرية أرسطو إلى يومنا هذا؛ كما أنه فنا ركحيا ومرئيا خصصت له بنايات مسرحية خاصة به وأقيمت له المهرجانات، ووضعت له نظريات وتقنيات تكنولوجية جعلت منه العمود الفقري لفنون العرض برمتها. فالمسرح أبو الفنون بدون منازع؛ إلا أن هذا الغنى، وتعدد الانتماءات يجعل من فهمه أمرا معقدا، ومن استنتاج معانيه عملية ليست بالهينة خاصة من زاوية النظر السيميائية التي جعلت من سيرورة إنتاج المعنى واستخراجه من شتى الخطابات موضوع بحثها .

في هذا الإطار، سنحاول التطرق إلى طبيعة الخطاب المسرحي والآليات التي تهيكل عملية إنتاج المعنى في ثناياه، اعتمادا على مقومات وأدوات النظرية السيميائية وبصفة دقيقة على السيميائية السردية متمثلة في أعمال مدرسة باريس، حيث يعتمد التحليل السيميائي حسب هذه المدرسة في مقاربته للخطاب على مبدئي المحايثة immanence والاختلاف différence، في سياق الدراسة البنيوية التي أسس لها اللساني السويسري فردينود دي سوسر ferdinande du saussure؛ والمقاربة الشكلية للمعنى التي أرسى قواعدها الشكلاني الروسي فلاديمير بروب propp vladimir.

وفق هذا التصور، ينظر إلى المقاربة السيميائية للخطاب على أنها دراسة في شكل المعنى وفق المعادلة التالية: الاختلاف في الشكل يقابله اختلافا في المعنى.

وبما أن الخطاب المسرحي خطابا أدبيا يعتمد على العلامات اللسانية، وفنا ركحيا يعتمد على علامات لسانية وغير لسانيا، والتي تختلف من خلال البنية والنوعية؛ فدراستنا للخطاب المسرحي تقتضي الوقوف على ثنائية النص والعرض التي تثيرها قضية المعنى أو المعاني التي ينتجها المسرح، وكذا استخلاص العلاقة التي تربط هذين النسقين المختلفين في الشكل من خلال إثارة مجموعة من التساؤلات منها: ماهية الخطاب المسرحي؟ ما هي العناصر والآليات الدلالية التي تساهم في بناء المعنى في العمل المسرحي؟

1- نحو تحديد مفهوم الخطاب

لقد خضع مصطلح الخطاب لمجموعة من التحديدات النظرية المختلفة في المجالات التي استعمل فيها؛ ويمكن إرجاع هذه الاختلافات إلى تباين الانطلاقات النظرية والخلفيات الإبستمولوجية التي وجّهت تلك التصورات؛ فالمصطلحات منتوجات معرفية ومنهجية تندرج ضمن نسق إبستيمي معين. فلا يخرج علم من العلوم عن هذه القاعدة وبالخصوص عندما يتعلق الأمر بمصطلح عرف استعماله انتشارا واسعا منذ القدم للتعبير عن مجالات مختلفة، ما أحاطه بشيء من التعقيد والتذبذب ambivalence، وبشكل حاد إذا لم يتفطن الباحث إلى السياق المعرفي والفكري الذي ترعرع فيه مفهوم أو تعريف ما مقارنة بتعريف آخر ؛ فأنتج ذلك نوعا من اللبس والغموض أثناء تداخله مع بعض من المصطلحات القريبة كالكلام، النص، المنطق، العلم والخطاب بحد ذاته.

يشير التعريف اللغوي للفظ الخطاب في اللغة العربية إلى" خطب فلان إلى فلان، فخطبه وأخطبه أي أجابه والخطاب والمخاطبة، مراجعة الكلام وقد خاطبه للكلام مخاطبة وخطابا وهما يتخاطبان " [1]؛ كما جاء الخطاب بمعنى الكلام في المعجم الوسيط [2].

[1]بن منظور لسان العرب دار صادر بيروت لبنان ط1 ج 2 1997 ص 275

[2]إبراهيم مصطفى ،حسن الزيات ،حامد عبد القادر ، لمعجم الوسيط مجمع اللغة العربية القاهرة طذ3 ج1 ص 251

أما لفظ الخطاب باللغة الفرنسية discours[3] فهو يشير إلى مجموعة من المرادفات تارة نجده يعنى; allocution كلمة ملقية أمام الملأ وتارة أخرى محاضرة conférence أو دردشة causerie أو عرض exposé إلى غير ذلك من المترادفات.

نلاحظ من خلال هذه التعريفات اللغوية البسيطة، كلها تشترك في كونها تربط الخطاب بفعل الكلام acte de parler.

كما أقترن لفظ الخطاب باللوغوس logos عند الإغريق، ليدل على الفكر الذي يتكون على مراحل عبر مسيرات اللغة وسيرورتها وفق سبل عقلية؛ أي أن المعرفة الخطابية تتعارض مع الحدس أو الرؤية الذهنية[4]. كما يحيل أيضا إلى معنى كلمة "العلم" على شاكلة سيكولوجيا، تكنولوجيا، سوسيولوجيا، سميولوجيا إلى غير ذلك من الأمثلة.

نتيجة لذلك، اتخذ مصطلح الخطاب معاني ودلالات مختلفة عبر المراحل الزمنية و تبعا الحقول المعرفية التي استخدم فيها. ولما كانت مهمة دراستنا ليست تقصي كل التعريفات التي قدمت للخطاب، فذلك يقتضي بحثا آخر لا ينتمي بالضرورة إلى الإطار المنهجي الذي يؤطر بحثنا، سنكتفي بالتطرق إلى أهم الآراء والتعريفات التي قدمت للخطاب بوصفها ظاهرة دلالية، والتي نراها تصب بصفة مباشرة مع طبيعة موضوع دراستنا، قصد الإحاطة المنهجية وتحديد الإطار الابستمولوجي المحيط بمفهوم الخطاب، ومن ثمة استنتاج طرق تحليله اعتمادا بشكل أساسي على الدراسات اللسانية والسيميائية بوجه خاص.

فلا يخفى عن أي باحث في مجال تحليل الخطاب واللسانيات بوجه عام، كون أعمال فرديند دي سوسر Desaussure حول اللغة وما أتت به من جهاز اصطلاحي على غرار المقابلة بين اللسان والكلام؛ السكروني والدياكروني؛ محور التراكيب والاستبدالي؛ من أثر بالغ الأهمية على بلورة المقاربة العلمية للخطاب. إذ تعد دروس الألسنية العامة التي نشرت بعد وفاته من

[3] https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/discours/25859#synonyme

[4] باتريك شرودو ودومينيك منغنوا، معجم تحليل الخطاب، تر عبد القادر المهيري و حمادي صمود، دار النشر سيناترا، المركز الوطني للترجمة تونس ،2008 ص 180

طرف طلبته، الحجر الأساسي الذي شق الطريق أمام البحث في مجال تحليل الخطاب انطلاقا من مقولته حول البنية والنظام اللغويين[5]؛ والتي انطلق منها في مقاربته للظواهر اللسانية والتواصلية ضمن رؤية علمية محايثة وبنيوية بعيدا عن الدراسات التاريخانية والفلسفية المنتشرة إلى غاية القرن 19 م.

في هذا السياق، ظهر تحليل الخطاب كحقل علمي مستقل يسعى إلى تفسير الظواهر الخطابية انطلاقا من مفاهيم علمية، والتي تعتبر كامتداد لجهود دي سوسر، ومن أتى بعده من البنيويين الذين جعلوا من البنية والنظام مفاتيحا يلوجون بواسطتها إلى عمق مختلف الظواهر الإنسانية اللسانية منها والغير اللسانية قصد تحليلها وفهم منطقها الداخلي.

يظهر في هذا المجال دومنيك منغنو maingueneau من أهم المهتمين والمنظرين للخطاب وتحليل الخطاب؛ حيث يرى أن دراسة الخطاب لا تقتصر على تحليل الأفكار التي يحملها هذا الأخير، أو تقسيمه إلى طبقات بصفة آلية شبيهة بمسح طوبوغرافي لجمع شتاته وفقط؛ بل هو" نظام من القواعد التي تحدد خصوصية فعل التلفظ énonciation" [6]،

وفي نفس المستوى الفكري، يربط ميشال فوكو foucault رؤيته للخطاب بالوظيفة التلفظيةfonction énonciative؛ إذ جعل من الخطاب" مجموعة من القواعد الغير المعروفة والتاريخية؛ دائمة التحديد ضمن الزمان والمكان، والتي تحدد في فترة زمنية ما، وفي نطاق اجتماعي واقتصادي وجغرافي معطى، شروط ممارسة الوظيفة التلفظية " [7].

وفق هذا المنظور؛ تستدعي أية مقاربة لتحليل الخطاب الوقوف عند الشروط التي تنتجه وفهم تكوينه وآليات انبثاقه، من خلال التعمق في قواعد التشكيل الخطابي formation discursive، التي تنسج وفقه الملفوظات، وتنتظم كما تنظم القواعد النحوية الجمل؛ مثلما

[5]Voir Ferdinand du Saussure cour de linguistiques générale, grande bibliothèque de Payot p 129
[6] Dominique Maingueneau, genèses du discours Ed 2 ; éditeur pierre Mardaga galerie des princes Bruxelles 1989 p 8
[7] Michel foucault, archéologie du savoir, Edition Gallimard, 1969 p154

يحدده ميشال فوكو في تعريفه للخطاب حين يقول: "سندعو خطابا مجموعة من الملفوظات، بوصفها تنتمي إلى نفس التشكيلة الخطابية؛ فهو ليس وحدة بلاغية أو صورية تتكرر بصفة لا متناهية، والتي يمكننا من رصد ظهورها أو استعمالها في التاريخ؛ بل هو عبارة عن عدد محدد من الملفوظات، والتي نستطيع إذن، من تعيين جملة شروط وجودها" [8] .

تشكل وحدات الخطاب ضمن هذا الاطار أنظمة دالة، سواء كانت ملفوظات كما تحددها السيميائية النصية أو التي تدخل ضمن الأحداث التاريخية؛ والتي من شأنها تقديم بنيات المعنى التي تسوقها[9]. فمصطلح الخطاب مثلما تنظر إليه الدراسات اللسانية الحديثة يعبر عن ملفوظ فوق جملي transphrastique، والتي يتعين عليها الوقوف عند قواعد تسلسل وترابط متتالية من الجمل؛ بكلام آخر لا يمكن لمصطلح الخطاب من منظور لساني أن يعبر عن شيء آخر سوى الملفوظ باعتباره جملة كبيرة مثلما هي حيث أن " الخطاب وحدة مساوية أو أكبر عن الجملة، إنه مكون من متتالية ليشكل رسالة لها بداية ونهاية " [10]

المراد من ذلك، أن الخطاب يتبع نفس المنطق الذي تحتكم إليه الجمل في انتظامها وفق قواعد نصية؛ فتناسق وانسجام وحدات الخطاب هي التي تضمن له معنى معين بناء على عناصر دلالية التي تهكيل تشكيلته، ونظام يسمح بتنظيم الملفوظات المنتجة له. وعليه تعد المقابلة بين الملفوظ والخطاب، من أهم الثنائيات التي يتأسس عليها الطرح السميو–لساني للخطاب؛ إذ يعبر الملفوظ عن " متتالية من الجمل المنبعثة من بين فراغين دلاليين، أو توقفين للتواصل. والخطاب هو الملفوظ الذي ينظر إليه من وجهة نظر الآلية الخطابية التي تشترطه. وبالتالي النظر إلى النص مثلما ينتظم في اللغة. في حقيقة الأمر، الملفوظ هو دراسة لسانية لشروط إنتاج ذلك النص الذي يجعله خطابا"[11]

[8] Michel foucault, archéologie du savoir. Op.cit. p 153
[9] Maingueneau genèses du discours op.cit. p 6
[10] Jean Dubois et autres, dictionnaire de linguistique Larousse, France 2002 p 207
[11] Voir Dominique Maingueneau initiations aux méthodes de l'analyse de discours problèmes et perspectives, hachette France, 1979 p 11

على هذا النحو، ينظر إلى الخطاب على أنه وحدة نصية كبيرة تتعاقب فيها الجمل، وتتراكب وفق منطق معين يتم من خلاله بناء نص له معنى؛ إلا أن هذا لا يعني حصر الخطاب في معناه اللساني الجملي البحت؛ بل يتجاوز إلى كل الأنماط التعبيرية التي يستعين بها المرء من أجل الإفشاء عن ما يجول في خاطره من أفكار، وتبليغ رسائله ومشاعره إلى غيره قصد إشراكها له، أو بغية التأثير بواسطة شتى أنواع وسائل الإقناع التي يتيحها الخطاب " فالخطابات باعتبارها وحدات تتجاوز نمط الجملة، تخضع لقواعد تنظيم جارية في مجموعة معينة، هي قواعد أجناس الخطاب المتعددة: قواعد تتعلق بتخطيط النص (فالخبر العادي لا يقبل تقسيما كما يقسم مقال أو طريقة استعمال) وطول الملفوظ الخ ".[12] لذلك، فان دراسة الخطاب تقتضي الوقوف عند نمطين متلازمين ومتداخلين للخطاب، والذي يعبر عنهما منغنو بالتشكيل الخطابي formation discursive للعالم الدلالي، والسطح الخطابي surface discursive المنظم للملفوظات المتتالية وفق معايير محددة [13]؛ متقاربا بذلك من مفهوم الخطاب لدى فوكو.

في السياق نفسه، تبرز الأهمية الكبيرة لأعمال اللساني بنفنيست Benveniste حول التلفظ، إذ سعى إلى ربط الخطاب بوصفه عملية تلفظية مع الهيئة المتلفظة، التي تصدر عنها الملفوظات أثناء الفعل التلفظي؛ حيث أن كل متحدث باللغة يتموقع كفاعل يحيل إلى نفسه داخل خطابه من خلال ضمير المتكلم أنا[14]. بمعنى أن المتلفظ يدمج أثناء إنتاجه للخطابات علاقاته بالعالم الذي يعيش فيه، ليصبح الملفوظ / الخطاب حينها، حاملا لقيم خارجية مبثوثة ضمن بنيته الداخلية التي سربها المتلفظ عن وعي أو غير وعي داخل نصه.

يعبر الخطاب وفق هذا المنظور عن " كل تلفظ يفترض متحدثا ومستمعا، يسعى من خلاله الطرف الأول التأثير على الطرف الثاني بشكل من الأشكال" [15]، فنية الإبلاغ والتأثير

[12] باتريك شرودو ودومينيك منغنو ، معجم تحليل الخطاب، م س، ص 182

[13]Maingueneau genèses du discours op.cit. p 9

[14]Emile Benveniste, problèmes de linguistiques générales, tome 1, éditions Gallimard ; France ; 1966, p 260

[15]ibid p 242

تجعل من الخطاب ممارسة جماعية يعتمدها الأفراد، من خلال استعمالهم للغة. بتعبير آخر، إن الخطاب هو اللغة في حالة فعل موظفة لأداء أدوار ثقافية، سياسية أو اجتماعية؛ الأمر الذي يجعل من الخطاب ظاهرة متنوعة ومتعددة " تمتد من المخاطبة اليومية إلى الخطبة الأكثر صنعة وزخرفة. وإلى جانب الخطابات الشفوية نجد كتلة من الخطابات المكتوبة التي تعيد إنتاج الخطابات الشفوية، وتستعير أدوارها ومراميها من المراسلات إلى المذكرات والمسرح والكتابات التربوية.."[16].

إضافة الى ذلك، نجد بنفنيست قد ميز بين نظامين للتلفظ؛ يشير الأول للخطاب، وأما الثاني يتعلق بالأحداث المروية من طرف المتلفظ[17]. فالتلفظ هي عملية مركبة تسمح بإدماج الملفوظات والتلفظ في إطار الممارسة الخطابية، "ويسمح هذا التمييز على المستوى المنهجي بتقسيم الملفوظ إلى مكونين: ما قيل(dictum) وطريقة القول (modus)"[18]. يقدم هذا التمييز إمكانية الوقوف عند المقابلة بين معنى الملفوظ وسلوك المتلفظ وعلاقته مع أدائه التلفظي، وتشمل هذه المقابلة من جهة على المحتوى الدلالي للملفوظ، ومن جهة أخرى على بعده التداولي. وقد عبر تدوروف Todorov، من جهته، عن هذا التمييز القائم أثناء دراسته للعمل الأدبي، حيث رسم الحدود القائمة بين المادة الحكائية المتكونة من الأحداث المروية، وبين طريقة سردها؛ وخلص في النهاية إلى أن " العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه، فهناك سارد يحكي قصة، وأمامه يوجد قارئ يدركها. وعلى هذا المستوى ليست الأحداث التي يتم نقلها هي التي تهم، إنما الكيفية التي بها أطلعنا السارد على تلك الأحداث" [19].

كما سار وفق هذا المنهج جيرار جينيت Genette في مقاربته للسرد حيث يرى أن" السرد نفسه هو الدال، الملفوظ، الخطاب أو النص السردي بحد ذاته. والحكاية هي الفعل

[16]سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي للطباعة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط 3، 1997، ص19
[17]المرجع نفسه
[18]George Elias Sarfati, éléments d'analyse du discours, Ed 2 ; Armand colin ; 2005 p 21
[19] تزيفطان تودوروف، مقولات السرد الادبي – طرائق التحليل السردي -، ترجمة الحسين سحبان صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992 ص 41

السردي المنتَج، والذي يشمل كل وضعية واقعية أم خيالية التي يتموقع ضمنها" [20].ومن هذا المنطلق، يرى جينيت على غرار تودوروف أن السرد بمعنى الخطاب هو الذي سيتفرغ إلى تحليله الباحث[21]؛ نظرا لتداخل الأحداث المروية للقصة وحكايتها في علاقتها مع الخطاب السردي. وبالتالي ينضوي تحليل الخطاب السردي حسب جينيت على دراسة علاقة الخطاب بالأحداث، وعلاقة الخطاب والفعل الذي أنتجه الراوي (واقعيا كان أم خياليا).

وعليه، فإن تحليل الخطاب يتجاوز مستوى الجملة، ليصبح نظام أشمل عنها، وحتى إن استمد الكثير من أدواته التحليلية من اللسانيات؛ إلا أن موضوع تحليل الخطاب يندرج ضمن لسانيات فوق جملية كما أشار إلى ذلك رولان بارث Barthes في قوله:" للخطاب وحداته، وقوانينه ونظامه القاعدي. ولهذا فقد وجب أن يكون الخطاب موضوع لسانيات أخرى، مكانها ما وراء الجملة "[22].

وبالرغم من إقرار بارث بفضل اللسانيات على تحليل الخطاب، إلا أن ضيق أفق اللسانيات وتوقفها عند حدود الجملة، جعل انتقال حقل دراسة الخطاب من الدرس اللساني إلى درس آخر، أشمل منه وأكثر تسلحا على المستوى الإجرائي؛ والتي تمثل السيميائية الخطابية وجهها البارز.

وبالنظر إلى الطبيعة التداولية للخطاب والتي تعتمد على التلفظ، ودمج المتلفظ كما يذهب إليه بنفنيست؛ فإن مصطلح الخطاب من حيث معناه العام المتداول في تحليل الخطابات، يحيل إلى نوع من التناول للغة أكثر مما يحيل إلى حقل بحثي محدد " فاللغة في الخطاب لا تعد بنية اعتباطية، بل نشاط لأفراد مندرجين في سياقات معينة والخطاب بهذا المعنى لا يحتمل صنع الجمل"[23].

---

[20]Gerard genette figure III, Edition du seuil ; France 1972 p 72

[21]Ibid. p 73

[22] رولان بارث، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة، تر منذر عياشي، مركز النماء الحضاري ط1 1993 ص 31.

[23]منغنو و شارودو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب تر محمد يحياتن ، منشورات الاختلاف،ط1 ،2008،ص 40

نتيجة ذلك، فان نظام الخطاب يعد أشمل وأوسع ليتم تناوله تناولا لسانيا صرفيا؛ الذي عادة ما يقتصر على دراسة الجملة؛ وأما الخطابات فإنها تدخل ضمن سلسلة من التقابلات تكتسي من خلالها قيما دلالية أكثر دقة وخصوصية تبعا لبناء محكم وحامل تعبيري معين. من وجهة النظر هذه، يسعى تحليل الخطاب إلى بناء نحو خطابي grammaire discursive[24] سائرا على درب النحو الجملي.

2-مفهوم الخطاب في السيميائية السردية

يماثل الخطاب عند غريماس" العملية الخطابية المرتبطة بنظرية الخطاب والأحداث السيميائية ككل (علاقات، وحدات، عمليات...الخ) المتموضعة على المحور النظمي للكلام. إذا استندنا إلى السيميائيتين الجمعتين "العالم الفعلي" الحاضر في شكل لغات طبيعية و"العالم الطبيعي" وهو مصدر السيميائيات غير الألسنية؛ تظهر العملية السيميائية كمجموعة من الممارسات الخطابية: ممارسات ألسنية (سلوكات فعلية verbales)، وغير ألسنية (سلوكات جسدية دالة متمظهرة بواسطة المستويات الحواسية) "[25].

وعليه، يدخل مفهوم الخطاب ضمن إطار المبادئ العامة التي تتحكم في النظرية السيميائية السردية، والتي يمثل المسار التوليدي parcours génératif للمعنى الركيزة الأساسية له، من خلال الكشف عن عملية إنتاج المعنى منذ بدايته الجنينة المجردة في المستوى العميق إلى المستوى التجلي السطحي مثلما يصورها الخطاب. بعبارة أخرى، الانطلاق من المجرد الذهني إلى الملموس المرئي، ومن الشكل الأولي البسيط إلى الشكل المعقد المركب. ويستند استعمال هذين المستويين في السيميائية بالضرورة إلى النظرية العامة لتوليد الدلالة والذي " يضع في الحسبان بصفة أساسية في مرة واحدة، المبدأ التوليدي الذي حسبه تنتج البنيات المركبة انطلاقا من البنيات الأبسط... ومبدأ نمو المعنى الذي حسبه كل تعقيد للبنيات يحمل

[24] ينظر: منغنو و شارودو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ، م س، ص 42
[25] رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر،2000، ص 58

إضافة من الدلالة، وفق ذلك يتعين على كل هيئة في المسار التوليدي أن تتضمن المركبتين التركيبية والدلالية (ما توسعه النظرية التوليدية أصبح على وشك أن يكون مقبولا)، لأن مفهوم العمق نسبي، كل هيئة توليد للخطاب تحيل على هيئة أعمق وهكذا دواليك، حتى البنية الأكثر عمقا التي هي البنية الأولية للدلالة، نقطة انبجاس المسار التوليدي "[26].

لذلك، يظهر الخطاب أو الحامل الخطابي كآخر محطة لشبكة علائقية بين الوحدات والمستويات السيميائية؛ تخضع العلاقات بين هذه الوحدات والمستويات لإجراء سيميائي procès sémiotique ضمن محورين ينظمان الدال والمدلول: محور تركيبي syntagmatique، أفقي تنظم فيه الوحدات بصفة توزيعية بالتعبير البارثي ومحور استبدالي paradigmatique ذهني تتم فيه عملية انتقائية وتصنيفية للوحدات قصد بناء مدلولات ومفاهيم معينة، والكل يستند إلى إجراء تحويلي conversion على حد تعبير غريماس.

تحيل عملية التحويل هذه إلى الانتقال بين المستويات، انطلاقا من المربع السيميائي مرورا بالمستوى السردي أين تتم عملية تركيب العوامل المختلفة، وصولا إلى المستوى الخطابي الذي ينظم الكل الدال من خلال إدماج الممثلين، والزمان، والمكان، وعملية التلفظ énonciation، فاعتبار الخطاب من هذا المنظور كُلاً دَالاً "هو الذي يفسر طبيعة المسار التوليدي للنظرية، الذي يفترض فيه تحليل الخطاب في جميع مكوناته .فالإجراءات التي يجب تحديدها تكون ملزمة بالأخذ بعين الاعتبار كل مكونات الخطاب، وهذا ما يجعل أن مستويات المسار التوليدي: المستوى المورفولوجي والمستوى السطحي الخطابي "[27].

تجدر الإشارة الى أن فكرة المسار الدلالي، تنطلق من مسلمات مفادها أن العقل البشري يؤسس معرفته بالكون على عناصر بسيطة مجردة تدخل في علاقة اختلافية مع عناصر أخرى ذات طبيعة مغايرة لتدخل البنية المشكلة بعدها، في مرحلة أخرى. على صعيد آخر،

[26] غريماس وكورتاس وآخرون، المنهج السيميائي الخلفيات النظرية واليات التطبيق، تر عبد الحميد بورايو، دار التنوير للنشر،ط1 ، الجزائر 2013، ص 10

[27] عبد المجيد النوسي، التحليل السيميائي للخطابي الروائي، شركة النشر والتوزيع، المدارس الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2002، ص 25

يعتمد على مكونات ذات طبيعة أكثر تعقيدا يتم فيه تركيب العناصر الأولية (السيمات) لينتهي بها المطاف إلى مستوى ظاهر ملموسا مصوغة في هيئة خطاب معين.

في هذا الاطار، تسعى عملية التخطيب discursivisation حسب غريماس إلى " التكفل بالبنيات السيميوسردية، وتحويلها إلى بنيات خطابية، وإن الخطاب هو نتيجة لهذا الاشتغال على الأشكال العميقة، الذي يقدم فائضا من التمفصلات الدالة".[28] نفهم من خلال هذا الكلام أن الخطاب كإجراء، يندرج ضمن منطق المسار التوليدي الذي يؤطر كل عملية بناء المعنى، فالقدرة الخطابية مرهونة مسبقا بالقدرة السيميائية السردية التي تتشكل على مستواها البذور الأولى للبنية الداخلية للدلالة، ثم تتكفل القدرة الخطابية بإبراز الموضوعات أو الأغراض المكونة له ، وقد تكون أغراض مجسدة في أفعال وتصرفات الشخصيات؛ وقد تكون مضمرة تنتظم داخل نص.

بناء على ما سبق، يمكن إعادة صياغة فكرة الخطاب السيميائي من خلال:

- إقصاء البعد التداولي للخطاب(الوضع التواصلي والثابتات الغير اللسانية)
- دمج البعد النطقي/ التلفظي بصفته إوالية خطابية داخلية مع إبراز طريقتي الوصل والفصل.
- والنظر، بموازاة ذلك، في جريان نمطين من التحليل السيميائي هما: التحليل السردي والتحليل الخطابي. إذ يبدو إنتاج الخطاب انتقاءا مستمرا للممكنات السردية والخطابية يشق الطريق عبر شبكات القيود المنطوقية والنطقية [29].

كما رأيناه سابقا، فإن الخطاب يشمل على القصة بصفتها سرد لمتتالية من الأحداث ومواقف الشخصيات والعوامل المختلفة بالإضافة إلى الصيغة الشكلية التي قدمت فيها تلك الأحداث. "النص قصة وخطاب، قصة لكونه ينقل لنا واقعا معينا؛ أحداثا وقعت، وشخصيات

[28] Greimas et courtés, dictionnaires raisonne de la théorie de langage hachette, paris,France, 1979 ,p 104
[29] مصطفى الشاذلي، السيميائيات نحو علم دلالة جديد للنص، تر محمد المعتصم، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة 2015 ص 30

تمزج بشخصيات الواقع، هذه القصة التي لا يمكن أن تنقل لنا بوسائل الخطاب. هناك راو ينقل لنا أحداثا القصة ويقابله قارئ. في هذا المستوى، لا تهم الأحداث المنقولة بقدر ما تهم الطريقة التي تقدم بها الأحداث"[30].

تأسيسا عليه، تأخذ فكرة المسار التي انطلق منها غريماس لتحديد مفهوم الخطاب كل أهميتها، والتي تبرز في كون الخطاب يضمن تمظهر مجموعة من العلاقات والوحدات المتتابعة والمتوالدة دلاليا، وفق صيرورة خطابية أو كما يصطلح عليها غريماس بالمكون الخطابي؛ والذي يعتبر تلوينا خاصا بالبنيات الشكلية المجردة أو النحو السردي الذي يتولى تنظيم المضامين التي تمنحها اللغة[31].

مجمل القول، إن أية عملية تحليلية للمكون الخطابي ستتم وفق منطق المسار ذاته، الذي يعبر عن فكرة الانتقال من مستوى إلى آخر حسب منطق محبك، في إطار البنية. بتعبير آخر، ينظر إلى البنية الخطابية من الوجهة السيميائية، على أنها ترابط بين مجموعة من العناصر (الصور، المسارات الصورية، التمظهرات الخطابية...الخ)[32]،.والتي يتعين على الباحث السيميائي الوقوف عندها، قصد رصد آثار المعنى التي يسوقها القالب الشكلي الذي يحملها، والذي تحتكم إليه عملية بناء الخطابات على اختلافات أنواعها وتباين ميادينها. حيث تسمح عملية تخطيب البنيات السميوسردية بأنسنة النموذج العاملي، من خلال إدخال عناصر التفضية والتزمين والممثلون؛ الذين ينجزون الخطاب بواسطة تقديم مجموعة الأفكار المبثوثة في البنية العميقة وعرضها في صورة جاهزة للفهم والقراءة. وفي سعيها إلى تقديم وفهم شروط إنتاج وإدراك المعنى، وكذا إجراءات وضعه، ستواجه السيميائية بالضرورة عدة أسئلة متعلقة بتناسق وتماسك الخطاب واتساقه. ترتبط هاته المسالة، ارتباطا وثيقا ببناء المعنى كما يتجلى في النصوص كموضوع/ هدف للمعرفة. والنص ليس هو المعنى، كما أن المعنى ليس مضمون

[30]رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص،م س ص 60

[31]حبيب بن مالك، رواية الحمار الذهبي - قراءة سميائية، مذكرة دكتوراه تحت إشراف د محمد سعيدي، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة تلمسان، 2010، ص36

[32] Voir groupe d'Entrevernes, analyse sémiotique des textes, presse universitaire de Lyon, 1984, p 90

النص فقط؛ إذ يمكنه أن يكون منفصلا عن النص الذي يبينه، بحكم وجوده السابق عن أي شكل من أشكال التجلي.

يظهر تماسك الخطاب بالنسبة للسيميائي، ليس كحكم على النص فحسب، ولكنه كأثر مسار ديناميكي للمعنى، وتطبيقا لإستراتيجية تحليلية مدعومة بأشكال من العقلانية. فمراد الحديث عن الاتساق بدلا عن الحكم هو إرساء مشروع قراءة[33]، باعتباره فعلا تلفظيا مطبقا على المادة النصية، بكلام آخر يعبر عن مسار تأويلي كشفي لمحتوى النص ضمن صراع ضمني بين مشروع القراءة الكشفية ومقاومة النص.

تبعا لذلك، فإن السيميائية الخطابية هي سيميائية العملية التلفظية بوصفها الفعل أو الأداء الذي يتم من خلاله تركيب جملة الدوال التي تضمن مدلول النص وتناسقه، اعتمادا على رصد الأبعاد التصويرية للمكون الخطابي. حيث تمثل عملية التخطيب، الآلية التي تحول البنيات السردية إلى بنيات خطابية. وعليه، فقد صاغت السيميائية السردية الآليات التي تؤسس للتخطيب، والتي ترتبط بالعملية التلفظية كونها تشتغل على المستوى الذي يمتلك المتلفظ القالب الشكلي لعملية التلفظية لينجز بواسطتها مجموعة من الملفوظات وتشمل على ثلاث مكونات:[34]

- تأسيس الممثلين actorialisation، وهو الذي يعمل، اعتمادا على عناصر تركيبية ودلالية ممثلة في الأدوار العاملية والأدوار التيماتيكية(الموضوعاتية) التي تحددها الصور أو الوحدات، على تأسيس ممثلي الخطاب وممثل الخطاب، انطلاقا من مفهوم التمفصل المزدوج لمفهوم الممثل، يمكن أن يؤدي دورا تيماتيكيا بصفته ممثلا ودورا عامليا بصفته عاملا.

[33] Voir Louis Panier, Discours, cohérence, énonciation. Une approche de sémiotique discursive. Discours, cohérence, énonciation. Une approche de sémiotique discursive., Jan 2005, TUNIS, Tunisie. pp.107- 116.

[34] عبد المجيد النوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، م س، ص 27

- التفضية والتزمين: spatialisation et temporalisation ويهدفان إلى تحقيق تنظيم مكاني وزماني يكون قادرا على استقبال البرامج السردية التي تتحدد على مستوى البنيات السيميائية السردية.

وفي الأخير يمكن القول، بأن هذا التحديد للخطاب، هو الذي يفسر طبيعة التمفصلات العامة للمسار التوليدي للسيمائية السردية، والذي ترى فيه نظاما منطقيا، ينظم بشكل سلمي المستويات المتداخلة، بصورة تسمح إجرائيا وصف وتحليل مكونات الخطاب السردي.

3-الخطاب المسرحي: جدلية النص والعرض

من خلال تطرقنا إلى مفهوم الخطاب من وجهة نظر السيميائية الغريماسية، وتوقفنا على مفهوم المسار الذي يتأسس عليه تعريف الخطاب وعملية التخطيب. سنحاول مقاربة الخطاب المسرحي وفق نفس المنطق وتبعا لنفس الطرح الأبستمولوجي دون إغفال مميزاته.

فقد سبق لنا، وأن أشرنا إلى أن الخطاب المسرحي له من الخصوصية، ما يجعل منه خطابا مركبا ومعقدا. إذ هو نص أدبي يمكن تحليله من وجهة النظر الأدبية الصرفة، وفنا ركحيا تمتزج في طياته جملة من العلامات اللسانية منها والغير اللسانية. على نحو ما يراه باتريس بافيسpavis في قاموسه حين يقول" نستطيع إذن أن نتكلم عن الخطاب المسرحي شاملين في الوقت عينه العرض المسرحي والنص الدرامي الذي ينتظر خانة بيان مشهدي "[35].

فعند الحديث عن الخطاب المسرحي، لابد من الوقوف على هذه الثنائية نص/عرض؛ وآليات إنتاج المعنى لدى كل واحدة منها بغية الوصول إلى فهم العمل المسرحي واستنباط معانيه. ومن جهة أخرى، وبالنظر إلى الطبيعة البنيوية التي تتحكم في كل نوع من الأنواع الخطابية، تقتضي مسألة تحليل الخطاب المسرحي شيئا من الحذر واليقظة، بهدف تفادي الوقوع في التأويلات الجاهزة والقراءات السطحية؛ على شاكلة من يعتبر أن العرض مجرد

[35]باتريس بافيس، المعجم المسرحي، تر ميشال خطار، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، فيفري 2015، ص 180

ترجمة لمعاني النص أو أن النص المكتوب ناقصا يستدعي عرضا ليكتمل معناه، كما تشير إلى ذلك آن اوبرسفيلد " فمن المستحيل علينا أن نعتبر العرض المسرحي ترجمة لنص يمكن أن يعد كاملا بدونه ولا يكون العرض بالنسبة له سوى القرين أو البطانة "[36].

نفهم من هذا الكلام الاختلاف القائم بين المكونين التقليديين للخطاب المسرحي، النص والعرض؛ وإن تبدو العلاقة بينهما علاقة مد وجزر على مدى التاريخ المسرحي العريق؛ حيث عرفت هذه العلاقة الكثير من الآراء المتعددة المختلفة تبعا لمواقف وتطور النظرية الفنية والجمالية نفسها. فبعد أن سيطر النص على المشهد النقدي المسرحي لأكثر من 20 قرن من الزمن، إذ تربعت فيها الشعرية الأرسطية على عرش النظرية الدرامية والنقدية عامة، الأمر الذي جعل من دراسة النص الدرامي قوام الدراسات المسرحية كافة استنادا في ذلك إلى النموذج الأدبي الراسخ؛ وبالتالي بقي العرض في دور التابع. إلى حين القرن 19م الذي سيشاهد ثورة المخرج المسرحي على يد الدوق ساكس منجن، والتي حررت العرض وجعلت من العرض فنا مستقلا بذاته، فظهرت في سياقه عدة تيارات إخراجية وآراء مختلفة في المجال، وبرزت معها أيضا مسألة التعاطي مع النص الدرامي وعلاقته بالإخراج[37].

يعد موقف انطونين آرطو artaud* في هذا الصدد، من أبرز المواقف المعادية للطرح القاضي بتبعية العرض للنص المكتوب؛ حيث يرى أن العرض لا يحتاج إلى نص يوجده بحكم أنه خطاب قائما بذاته. بمعنى آخر، لم يعد الإخراج مجرد انعكاس لنص فوق خشبة المسرح، بل نقطة انطلاق لخلق مسرحي خالص، ومن دونه فإن المسرح لا يساوي شيئًا[38].

بناء عليه، فقد انفصل العرض المسرحي وأخذ استقلاليته عن النص مثلما أكدته الدراسات المعاصرة خاصة البنيوية منها، والتي أعادت قراءة المسرح وفق مناهج نسقية تعتني

---

[36] آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح 2 مدرسة المتفرج، تر حمادة ابراهيم و سهير الجمل نور أمين، مركز اللغات و الترجمة أكاديمي الفنون، ص11

[37] Boula de Mareuil, Marie-Isabelle, et al. « Hors les mots. Novarina, Angot, Guyotat, Lemahieu,kermann… » , *Études théâtrales*, vol. 38-39, no. 1-2, 2007, pp. 60-70.

[38] https://fr.wikisource.org/wiki/Le_theatre_et_son_double/Texte_entier

* انطونين آرطو antonin artaud ناقد و مخرج مسرحي فرنسي، ولد في 4 /9/ 1896 و توفي في 4 مارس 1948 ، أسس لما يسمى بمسرح القسوة، ابرز كتبه هو " المسرح وقرينه" le théâtre et son double

بكشف وتحليل الأعمال المسرحية، انطلاقا من دراسة مكوناتها البنيوية الداخلية ونظامها العلاماتي؛ كما نستنتجه في تساؤل رولان بارث حول ماهية المسرح :

" ما المسرح ؟ إنه عبارة عن آلة سيبيرنتيقية cybernétique. تكون محجوبة خلف الستار أثناء توقفها، لكن بمجرد رفع هذا الأخير، تبعث لك العديد من الرسائل. وما يميز هذه الرسائل، هو أنها متزامنة رغم تباين إيقاعها، يتلقى المتفرج في كل لحظة من لحظات العرض ست أو سبعا من المعلومات الصادرة عن (الديكور، الملابس، الإنارة، ومكان الممثلين وحركاتهم وإيماءاتهم...). تتسم بعض هذه المصادر الإعلامية بالثبات (وهذا حال الديكور)، بينما تتغير المصادر الأخرى (شأن الكلام،الحركات)؛ وهكذا نكون أمام بوليفونية polyphonie حقيقية "[39].

يكشف لنا تعريف بارث للمسرح عن خاصية تمازج وتناسق العلامات المختلفة الأنواع داخل نسيج العرض المسرحي ، والتي تستفز ذهن المتلقي لاستيعابها واستقطابها ضمن مسافة جمالية. فعلى العكس من النص المكتوب الذي يعتمد على علامات لسانية، ومخيلة القارئ؛ فإن قوام العرض هي عملية المسرحة théâtralité التي تنسج العناصر المختلفة لتنتج دالا متجانسا متسقا تنجر عنه أثار معنى، متجاوزة للمعنى الذي قد يدركه القارئ للنص " فطبيعة العلامات السمعية والبصرية والموسيقية التي يخلقها المخرج ومصمم الديكور والموسيقيون والممثلون، يشكل معنا ما أو مجموعة من المعاني التي تتخطى النص في مجمله " [40].

فبمجرد بداية العرض المسرحي، تبتدئ معه عملية سميأة sémiotisation لجملة المكونات في إطار بينته الكبرى؛ كما أشار إلى ذلك السيميائي بوغاتيريف *bogatyrev إلى هذه المسالة في معرض حديثه عن المسرح الشعبي، والتي عبر عنها بمفهوم التحويلية[41] يشكل المسرح وفق هذا المنظور "مصنعا ينتج من الدوال المتناهية مدلولات غير متناهية، ويتم ذلك بفضل الدلالات المصاحبة، التي ينتجها كاتب النص أو مهيئ العرض أو الممثلين،

---

[39] - Roland Barthes, essais critiques, Ed du seuil, p191

[40]- آن اوبرسفيلد، قراءة المسرح، تر مى تلمساني، مهرجان القاهرة لمسرح التجريبي ، ص 20

[41]- ينظر: مجموعة من المؤلفين، سيماء براغ، تر اومير كوري، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1997، ص 66

*بينر بوغاتيرف peter bogatyrev فلكلوري و منظر مسرحي روسي-تشيكي ولد في 01/28/ 1893 في الاتحاد السوفياتي ، توفي في 1971/08/12 ، أحد اقطاب حلقة براغ السيميائية ، اهتم بشكل بالمسرح الشعبي و مسرح الدمى.

أو يقوم الجمهور المشاهد استخراج دلالات يراها عادية في حياته اليومية لكن العرض يوصلها له وينبها إليها" [42] فالعلامة المسرحية أثناء رميها داخل آلة المسرحة، لها من الديناميكية والتحول ما يمنحها حقلا دلاليا خصبا يتجاوز المنطق إلى عوالم الإيحاء والإيهام، كأن يتحول الممثل إلى كرسي أو السلاليم إلى قضبان سجن، فالعلامة المسرحية تتسم بقدرة توليدية كبيرة أثناء العرض المسرحي.

كما اهتم فلتروفسكيvelrusky أحد أقطاب حلقة براغ للسيميائية بالعلاقة القائمة بين النص والعرض؛ وخلص بها إلى أن التناقضات الأساسية تكمن داخل الدراما كعمل أدبي بين الأحاديث المباشرة وملاحظات المؤلف (الإرشادات المسرحية) وبين العرض التي يعتمدها؛ حيث يقوم " العرض بحذف تلك الإرشادات والملاحظات وبالتالي يحدث فجوات في وحدة النص، التي يقوم بملئها بأشياء أخرى غير الإشارات اللغوية.[43]

الأمر الذي سينتج لا محالة اختلافا جذريا في المعنى المسوق من طرف النص، فمهما حاول اقتراب المخرج من ملأ الفراغات التي يتركها النص الأدبي واستبدالها بمكونات ركحية، إلا أن طبيعة تلك العناصر وقوتها الإيحائية التي تصدرها، تحدث آثار معنى مغايرة. فكون النص الدرامي" عمل أدبي مكتمل بحد ذاته لا يحتاج إلا إلى قراءة بسيطة ليدخل وعي الجمهور[44]؛ تجعل من عملية إخراجه فوق الخشبة عملية تأويلية، وليست استكمالا لنقص مفترض في معنى النص.

زيادة الى ذلك، يبين اختلاف الأنساق المشكلة لكل من النص والعرض الفرق بينهما ليس فرقا شكليا فقط؛ بل هو أكثر عمقا، يرتبط أساسا بالمستوى التعبيري الذي تتبانه العملية الخطابية ومن ثم عملية إنتاج الدلالة. فالنص مثلما نظر له أرسطو ليس مشروعا لعرض مسرحي يحتاج إلى جهد فنان لكي يتحقق ويكتمل، بل هو مؤلف أدبي لغوي مكتمل بذاته لا

---

[42]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر ،2010 ص107

[43]ا مجموعة من المؤلفين، سيماء براغ، م س ،ص 153

[44] المرجع نفسه ص 152

يحتاج لشيء خارجه، وهو ينتمي إلى تقاليد الكتابة الأدبية التي تتوجه إلى القارئ.[45] كما تؤكد عنونة كتابه بفن الشعر، نظرته إلى النص كجنس أدبي منذ البداية.

على صعيد آخر، ذهبت الباحثة آن اوبرسفيلد إلى القول بصعوبة التكافؤ بين العرض والنص، والذي ترجعه إلى اختلاف نسقي واضح المعالم [46]. فبالرغم من حضور النص في طيات العرض من خلال الحوارات والإرشادات المسرحية التي يدونها المؤلف، إلا أن المتفرج أثناء العرض يسمع ويرى ما يريده له المخرج أن يراه أثناء قراءته الانتقائية لنص المؤلف، دون إغفال دور الدراماتورجي الذي يعيد صياغة النص الأدبي وفق مقتضيات العرض المرئي.

علاوة على ذلك، فإن الطبيعة المزدوجة للهيئة المتلفظة في المسرح double énonciation تضفي إلى المسألة شيئا من التعقيد وتجعل من التشابه بينها أمرا صعب المنال، كما يساهم في تعميق الفجوة بين الأدب والعرض[47]. ان كانت عملية التلفظ في النص تتحقق بواسطة الاتصال التلفظي بين القارئ والكاتب مما ييسر التحقق في قصدية المتكلم بدرجة أو بأخرى؛ فإن الأمر مختلفا حين اللجوء إلى العرض بيد أن العرض ليس عملا فرديا يعكس إرادة قصدية لفرد واحد، بل هو خطابا متعدد الهيئات التلفظية المشاركة في عملية التواصل[48]، مما يمنح لهذا الأخير خصوصية ينفرد بها عن باقي الأشكال التعبيرية الأخرى الأدبية والفنية منها.

إن الحديث عن بنية معنى في العرض المسرحي، يحيلنا بالضرورة إلى تعدد العوامل المساهمة في تشكيلته الخطابية من مخرج ومكياج وسينوغرافيا وممثلين...الخ" ومهما كان تصميم هذه العناصر كلها جيدا، فإن فاعليتها ستعتمد على إمكانيات الفرقة، فالممثل الرديء يضعف دلالة كلامه "[49].

---

[45]نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة ،1999، ص 14

[46]آن اوبرسفيلد، قراءة المسرح، م س، ص 20

[47] Voir.Anne ubersfield, lire le théâtre 3 , le dialogue de théâtre, ed belin,1996, pp 10-12

[48] Ibid. p 13-14

[49]مارتن اسلن، مجال الدراما، تر سباعي السيد، تقديم احمد سخسوخ، مراجعة نسيم مجلي، - مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، 1992 ص69

كما أن ليس هناك أي شيء يضمن تطابق قراءة الممثل أو السينوغرافي مع قراءة المخرج الأمر الذي يؤثر على عملية فهم، وتأويل، ومن ثم إعادة إنتاج معاني النص بشكل وفي ومطابق خاصة في الأعمال المسرحية التي تعتمد على الكتابة الجماعية .مثلما ذهب اليه ديفيد بريتش في قوله:" فليس ثمة نص مكتمل تماما، وإنما هناك عدد من المعاني داخل عملية الكتابة، وبالمثل فمهما كان العرض من خلال عمليات التمثيل كاملا ومفصلا فان الإخراج لا يكمل العمليات(...) وإنما تخلق عملية الإخراج نصا جديدا مناسبا لزمان ومكان واستقبال خاص. وهكذا تستمر عملية تغيير المعاني من طرقة الكتابة إلى أخرى ومن قراءة إلى أخرى، ومن تحليل إلى تحليل آخر، ومن نمط بروفة إلى أخرى " [50] فالمسرح قبل أن يصبح عرضا، هو نص أدبي قبل كل شي و" النص الدرامي خلافا للرأي المتداول، ليس مجرد متتالية من الملفوظات التمثيلية والثابتة التي يعارضها فعلا خارجيا يضاف إليه، ولكنه على العكس من ذلك فإن النص هو الذي يخلق الفعل المسرحي بواسطته آلياته البلاغية " [51].

تظهر إذن صعوبة إيجاد قراءة موحدة وفهم بالإجماع أمام نص واحد، كما يرى ذلك امبرتو ايكو.[52] فقراءة المخرج للنص المكتوب، تحدث بصفة أو بأخرى تحريفا لمقاصد النص الأصلي[53]، الراجعة إلى عدة عوامل خاصة بالمرجعية الفكرية والثقافية والنفسية التي تقف وراء تلك القراءة. ففهم وعملية التأويل تستند إلى الخزان المعرفي والعلاماتي يعبر عنه ايكو بالموسوعة Encyclopédie. فمثلا لا يمكن إخراج نص من نصوص الأدب الإغريقي أو الإليزابيتي دون إخضاعه إلى الرقابة الثقافية والاجتماعية، بل في ظل المجتمعات المتميزة بالانغلاق السياسي تدخل الرقابة بصفة مباشرة أو غير مباشرة (الرقابة الذاتية) في عملية تناول الأعمال الأدبية والفنية.

---

[50]- ديفيد بريتش، لغة الدراما النظرية النقدية والتطبيق، تر ربيع مفتاح، مراجعة جمال عبد الناصر، المجلس الأعلى للثقافة، 2005 ص 24.

[51] -Patrice Pavis, vers une théorie de la pratique théâtrale ،voix et image de la scène presse universitaire de septentrions, 2007 p 27

[52]- ينظر محمد النهامي العماري، حقول سيميائية، مطبعة آنفو برانت، فاس، المغرب، 2007، ص 107

[53]- ينظر ديفيد بريتش، مرجع نفسه، ص 18

وأحسن دليل يمكن تقديمه هو مسرحية الغراب والصالحين، التي اقتبسها كاكي من مسرحية السيد الطيب في سشوان، إلا أن وبالرغم من تحقق العملية التناصية إلى حد ما، فقد وجد كاكي نفسه أمام ضرورة " جزأرة" النص الأصلي وتكييفه مع النظام الفكري والديني للمجتمع الجزائري فأقدم على استبدال الآلهة الثلاثة بالأولياء الصالحين، والعاهرة بحليمة العمياء؛ تماشيا مع ذهنية المتلقي الجزائري الرافض لفكرة تعدد الآلهة وتجسيد الرذيلة فوق الخشبة. الأمر الذي يجعل من النصين والمسرحيتين مختلفين، سواء على مستوى الدلالي والمعنمي (من المعنى). دون إغفال أمر في غاية الأهمية، فيما يخص العرض المسرحي والراجع إلى تعدد التيارات والمدارس الإخراجية وما له من انعكاس على شكل المحتوى المقدم للعرض وما يليه من اختلاف في المعنى.

هذا ما ذهب إليه بارث عندما عرَف المسرحة بثخن من العلامات التي تُبعث إلى المتفرج وبصفة تزامنية، ما يجعل مسألة تلقيها واستقطابها، ومن ثم تفكيكها وإعادة تركيبها أمرا ليس بالهيَن كما يقره مارتن ايسلن حين يقول:" إن عدد العناصر المختلفة التي تسهم في معنى العرض بالنسبة إلى المتفرج الفرد في أية لحظة معينة عدد هائل، بحيث لا يمكن على الإطلاق تحديد أي العناصر يدركها المتفرج فعلا سواء عن وعي أو غير وعي" [54]. فعملية تلقي العرض المسرحي بتباين مكوناته، وتداخلها ببعضها البعض؛ يشكل وضعا قلقا بالنسبة للمتلقي الذي تقع عليه ترتيب الأوليات التي سيدركها في لحظة من لحظات العرض، فهل سيقع تركيزه مثلا : على دور ممثل ما، أو على علاقته مع الشخصية أو علاقة تلك الشخصية مع أخرى...الخ. مقارنة بالنص الذي تعد اللغة ومقوماتها البلاغية والأسلوبية عماد التشكيلة الخطابية التي يستعين بها. كما أن تجانس ووضوح العلامة اللسانية فيه، تمنح ميزة كبيرة على المستوى المنهجي لمقاربته مقاربة موضوعية.

[54]- مارتن اسلن، مجال الدراما، م س 27

في نفس السياق، يطرح العرض المسرحي للدرس السيميائي قضية الوحدة الدلالية الصغرى، فإن كانت المسالة تبدو وكأنها حسمت بالنسبة للنص مثلما تجسدها السيمات؛ فإن الأمر ليس كذلك بالنسبة للعرض المسرحي الذي تستعصي بنيته الخطابية تقسيمه إلى وحدات دونية والتي من شأنها أن تؤدي إلى تدمير البنية الدلالية للعرض، وما ينتج منه من إخلال بالمعنى كما يؤكد ذلك باتريس حيث يرى" أنه ليس من المفيد في شيء بالنسبة للمسرح تقطيع نص العرض إلى وحدات زمنية صغرى بناء على تحول الأنساق المختلفة" [55]

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن النص المسرحي هو جزء بسيط من الكل الذي يشمله إلى جانب العناصر الأخرى المكونة للعرض؛ فمقتضيات اللعبة الركحية وما تمليه لغتها من دلالات إيحائية قوية تصنع نوعا من الانزياح بالنسبة للغة الدرامية التي كتب فيها النص حيث أن علم اللغة وحده لا يمكن أن يكون أساسا للنقد المسرحي، بيد أن لغة العرض المسرحي تتبنى العلامة اللسانية وتصهرها ضمن بنيتها الكبرى[56].

ضف الى ذلك الجانب الرمزي في المسرح، حيث يحتل الرمز كل قيمه المادية، الملموسة كموضوع يسمح مقاربته بموضوع آخر يتم من خلاله التعرف عليه، وكل جزء من أجزائه لا يعني شيئا بصفة مستقلة بل جمعها ولم شتاتها داخل مركب كلي هو الذي سيعطي له معنا ما. فالرمزية المسرحية ترتكز بشكل جوهري على الجانب المرئي الحسي كما يشير إلى ذلك المعنى الاشتقاقي للفظ المسرح عند الإغريق teatron؛ والتي تستدعي الاحتفاظ بها كلما دعت إلى ذلك الضرورة بحكم ما تمليه التحويلية التي تكلم عنها بوغاتيريف.

فإن لغة العرض المسرحي لغة رمزية بامتياز تعتمد بصفة أولى على الدلالة الإيحائية ولا تسمح بنيتها بعزل أي جزء منها على حدة. كما يشير في نفس السياق بول ريكور Ricoeur في معرض حديثه عن العلامات" في مقابل العلامات التقنية، الشفافة تماما والتي لا تقول إلا

[55] باتريس بافيس، قضايا سيميولوجيا المسرح، نر محمد التهامي العماري، مجلة علامات، ع 16، المغرب، 2004، ص 102 -109
[56] ينظر سامية احمد اسعد، الدلالة المسرحية، مجلة عالم الفكر الكويتية، المجلد 10، العدد 4، 1980 ص 63-102

ما تريد أن تقول... فان العلامات الرمزية تعد غير شفافة لأن المعنى الأول الحرفي والجلي يتطلع هو نفسه قياسيا إلى معنى ثان ليس معطى إلا بذاته " [57].

بناء على ما سبق، فلا يمكننا أن نعتبر مضمون النص المكتوب سوى كنص مولد* génotexte بالمفهوم الذي تقدمه له جوليا كريستيفا، والذي يتم نقله إلى خشبة المسرح بعد مروره على مسار يتم فيه انتقاء وفصل الكثير من الأفكار، والتفاصيل التي يقوم المخرج وفريق عمله باستبدالها بعلامات أخرى، ويتم إعادة صياغتها في قالب خطابي جديد؛ حيث تسمح العملية التناصية بربط النصين على الأقل على مستوى المادة الحكائية التي يسردها كل منها. وفق هذا المنظور، يشكل العرض ميتا خطابا لخطاب النص، أو خطابا واصفا يتم فيه عملية سميأة جديدة أو سميأة من درجة ثانية، إذا أردنا نحت ذلك استنادا إلى أساس المحاكاة التي وضعها أفلاطون.

نستنتج في الأخير، أن المعنى يولد في رحم القالب الشكلي الذي يحمله، كما أكدته الدراسات اللسانية البنيوية وعلى رأسها دراسة يلمسليف hjelmslev الذي تحدث منذ البداية على علاقة التعبير بالمحتوى، بما اصطلح عليه بالوظيفة السيميائية والتي يعبر عنها كما يلي: " الوظيفة السيميائية في حد ذاتها علاقة تضامنية. التعبير والمحتوى مترابطان وكل منهما يفترض الآخر بصفة ضرورية. فالتعبير هو كذلك لأنه فقط يعبر عن محتوى ما، كما أن المحتوي هو مجرد محتوى لتعبير ما. لذلك فمن المستحيل– ما لم يتم عزلهم بشكل مصطنع– وجود محتوى بدون تعبير أو تعبير من دون محتوى " [58].

فأية سيرورة إنتاج المعنى ضمن هذه الوظيفة، تستند إلى علاقة الدال بالمدلول التي تشكل الحبل السري الذي يربط طرفي العلامة، تبعا لذلك فان العلامة المسرحية " لا تملك

---

[57]- بول ريكور، صراع التأويلات دراسة هرمونطيقة، تر منذر عياشي، مراجعة جورد زيناتي، دارالكتاب المتحدة، لبنان، 2005 ص 241

[58] -Louis Hjelmslev, prolégomènes à une théorie du langage, traduit par Una canger les éditions de minuits ; paris 1971 p 66-67

* تقصد جوليا كريستيفا بالنص المولد " مستوى من التجريد لاشتغال اللغة، بعيدا عن تكرار البنيات الجملية، سابقا عليها ومتجاوزا لها، مكونا منها مركبا " (ينظر في هذا الصدد، حسين خمري، نظرية النص من بينة المعنى الى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف ،2007 ص 244)

مدلولا محددا بشكل مسبق، ولكنها تستقي مدلولها من انطلاقا من السياق الذي توظف فيه، وبالنظر إلى العلاقات التي تربطها مع العلامات الأخرى "[59].

في هذا الصدد ركز التحليل السيميائي على طبيعة العلامة ذاتها، وليس على المادة التي تشكل سندا للدلالة؛ فكل دال ينظر إليه باعتباره كيانا مستقلا يكفي ذاته بذاته، ويخضع لسياقاته الخاصة ومن ثم قدرته على إنتاج معانيه. فسيرورة إنتاج المعنى من حيث الطبيعة والجوهر واحدة، إلا أنها تختلف في طريقة الاشتغال والتحقق اختلاف الوقائع النصية نفسها. بتعبير آخر، كل واقعة تصنع وتساهم في نموذج السيميأة ووسائل اشتغالها، فالمسرح والسينما والصورة وغيرهم من الأشكال التعبيرية تستند كلها إلى قواعدها الخاصة من أجل إنتاج دلالتها.

خلاصة القول، يسعى الدرس السيميائي إلى تقفي أثر السيرورة المنتجة للمعاني، والمعنى ليس شيئا آخر سوى طريقة تنظيم هذه السيرورة. فمهما تعددت التصنيفات المتنوعة الواصفة للمادة المضمونية المحكية، إلا أنها لا ترجع إلى طبيعة المعاني التي تنتجها الأشكال التعبيرية المختلفة بل" أنها المنتوج الذي تفرزه الاكراهات التي يفرضها نمط كل شكل تعبيري على حدة. فالتمييز والاستقلالية آتيان من السيرورة الإنتاجية لا من جوهر الدلالات. والسيميائيات في جميع هذه الحالات هي بحث في المعنى لا من حيث أصوله وجوهره؛ بل من حيث انبثاقه عن عمليات بناء نصوص شتى، أي بحث في أصول السيميوز وأنماط وجودها ."[60] وبذلك نخلص إلى تعدد الدلالات التي تنفتح عليها العلامة المسرحية تبعا لتموقعاتها المختلفة بين النص والعرض. فالمعنى أو المغزى الذي تحوي عليه مدلولاتها مرهون بعلاقته بالأسلوب والشكل الذي يتخذه الدال الحامل لها، والتوصل إلى المدلول لا يتحقق من غير اكتشاف العلاقة بين الدال والمدلول الذي تشير إليه العلامة [61].

[59]- هاني أبو حسان سلام، سيميولوجيا للمسرح بين النص والعرض،دار الوفاء لدنيا للطبع و التوزيع، الإسكندرية ، مصر،2005 ص 39
[60]- سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط3 المغرب، 2012 ص 32
[61]- هاني أبو حسان سلام، سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، م ن، ص 39

4- النمط الدرامي و النمط السردي mode dramatique et narratif

4-1 الدراما ونشاط المحاكاة le drame et activité mimétique

تعبر أية تجربة إبداعية عن تفاعل واعٍ بين الفكر والشعور الإنسانيين في تصوير حدث ما، أو تجسيد صراع وفق بناء فني يختلف من تجربة إلى أخرى، وتعدد التجارب الأدبية والفنية استدعت ظهور العديد من المصطلحات التي حاولت مواكبة الإنتاج الوفير قصد تفسيره، وتحديد خصوصيات كل عمل مقارنة بالآخر. فظهرت في هذا الميدان الكثيرة من المصطلحات التي حاولت رصد ورسم الحدود الجمالية والشكلية بين شتى الأنواع الأدبية كالشعر والنثر، السرد والدراما، القصة والمسرحية...الخ.

ولا شك أن البحث في علاقة الفن الدرامي بالسردي من بين القضايا التي تلفت نظر أي مهتم بدراسة المسرح وتستدعي النظر فيها، فلا يخفى عن كون الدراما من بين المصطلحات الأكثر تداولا في مجال النقد والتنظير المسرحيين منذ بدايته الأولى إلى غاية العصر المعاصر.

يعود أصل كلمة دراما إلى فعل" دراdrae" اليونانية وتعني الفعل، إلا أن مع مرور الوقت أصبح الدرامي يعبر عن كل مشهد يشمل على قدر من الإثارة والحزن، حيث ألحق نعت الدرامي بكل ظاهرة كارثية تخلق أو تترك الدهشة في نفسية المتلقي كما يعبر لسان حال " ذلك وضع درامي "" أو " حالة درامية " dramatique situation, الخ. فأمسى الدرامي يعلق به عن كل وضعية معروضة أمام أعين الناس، والتي تترك لديهم مشاعر متناوبة بين الخوف، الأمل والشفقة[62].

تاريخيا يعود بنا الزمن في الحقل المسرحي إلى التعريف الذي قدمه أرسطو للدراما والذي فرض نفسه عبر كل العصور التي مر بها التنظير المسرحي، حيث عبر عنها في كتابه فن الشعر بقوله "ولما كان الذين يقومون بالمحاكاة يحاكون أناسا يفعلون وهؤلاء الأناس يكونون

[62] -Alain Couprie , lire la tragédie, Ed Dunod ,1998 p 10

بالضرورة إما أفاضل أو أرذياء (لأن اختلاف الأشخاص يكاد ينحصر في هذا التمييز وحده، وأن الناس يختلفون في شخصياتهم تبعا للفضيلة أو الرداءة)."[63]

فمنذ الوهلة الأولى، ارتبطت الدراما بالمحاكاة، والتي يرجعها أرسطو إلى الطبيعة الغريزية للإنسان الذي يميل منذ طفولته إلى محاكاة المحيط الذي يترعرع فيه، والدراما تقوم بمحاكاة أفعال الناس، وإعادة تصويرها في قالب فني مسرحي جمالي يتناسب مع نوع الفعل المتعلق بالأشخاص الذين وقعت عليهم المحاكاة.

تبعا لنفس المنطق، اعتمد فلاسفة الإغريق مبدأ المحاكاة لإرساء البوادر الأولى في عملية تقسيم وتصنيف الأنواع الأدبية المختلفة، والتي تفرعت حسبهم إلى ثلاثة أنماط شعرية: درامي، ملحمي و غنائي؛ تجد في طياتها ثنائية الشكل والمضمون كل أهميتها، مثلما نعثر عليها في الآراء الواردة في كتاب الجمهورية لأفلاطون، حين ميَز بين مواضيع المحاكاة والأسلوب المتبع من لدن الشاعر في نقلها؛ الأمر الذي أفضى إلى رسم حدود أولية بين النمطين السردي والدرامي، كما جاء على لسان سقراط في الكتاب الثالث من الجمهورية: " أظن بأنني أقدر الآن أن أوضح لك ما أخفقتَ في أن تُدركه قبلا، من أن بعض الشعر والأساطير هي تقليد (محاكاة) برمتها" كما قلت أنت إن ما أعنيه المأساة والملهاة "؛ ويوجد الأسلوب المضاد بطريقة مماثلة والذي يكون فيه الشاعر المتكلم الوحيد، وتعطينا أفضل مثال على هذا، القصيدة الممتلئة بالعواطف والحماس، وهناك تآلف بينهما كما في الشعر الملحمي والعديد من أنواع الشعر لأخرى"[64]. فكما بينه سقراط لتلميذه إديامنتوس، إن الشعر الدرامي بشقيه التراجيدي والكوميدي يقوم أساسا على نقل الأحداث بواسطة الخطاب المباشر، على عكس الأنواع الأخرى التي تعتمد على الأسلوب الغير المباشر في نقلها كالملحمة مثلا.

[63]- أرسطو، فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو مصرية، ص 67

[64]- افلاطون، المحاورات الكاملة، المجلد الأول الجمهورية، تر شوقي راورتمراز، الاهلية للنشر ولتوزيع، بيروت، 1994 ص 141

نتيجة التعارض القائم بين ما يسميه أفلاطون بـlexis ، والذي يعني به طريقة القول وlogos الذي يعني ما قيل[65]، هو الذي صنع القسيمة بين السرد والمحاكاة المباشرة داخل الإلقاء الشعري" بل تستحكم في تصنيف عملي للأجناس الأدبية؛ حيث يتضمن الصيغتين الخالصتين: السردية المقدمة بواسطة الديثرامب القديم وطبيعة المحاكاة المقدمة بواسطة المسرح "[66]. حيث اعتبر المحاكاة المباشرة (mimesis) جوهر العمل المسرحي، بحكم أنها قائمة على أسلوب عرض الأحداث أمام أعين المتفرج، الشيء مما دفعه إلى نبذها وطرد الشعراء الدراميون من جمهوريته كونهم يسعون إلى مخادعة للمتفرجين، من خلال إيهامهم بالحقيقة، وبالتالي تشويه العالم العلوي المثالي؛ وبالمرة دافع عن الشاعر الذي يبتعد قدر الإمكان من كل أشكال المحاكاة. بعكس من آراء أرسطو الواردة في هذه المسالة، حيث اختلف مع ما ذهب إليه أستاذه، وميز بين نظامين للمحاكاة: الأول مباشر يتطابق مع المحاكاة عند أفلاطون، وأما الثاني سردي يسميه أفلاطون[67] **diegesis.**

في ذات السياق، لا بد أن نشير إلى أن المحاكاة لا تعني عملية تقليد عمياء تهدف إلى إعادة تمثيل تصرفات وأفعال الناس بصفة مطابقة للأصل، بل تقع المحاكاة على جوهر الأفعال نفسها. وبالنظر إلى تعريفه للدراما، يظهر لنا تمييز أرسطو بين موضوعين للمحاكاة فأما الأول يعتني بالفضيلة والثاني يصور الرذيلة؛ وخلص إلى إيجاد نوعيين دراميين، يختص كل واحد منهما بتمثيل موضوعه، فارتبطت التراجيديا بـ" محاكاة الأفعال النبيلة" بينما انصرفت الكوميديا إلى الأفعال الدنيئة التي ينبذها الناس.

ضمن مستوى آخر من التفكير، فإن معاني الأشياء تتوالد في مختلف التحديدات الدلالية التي تعطيها إياها خطابات المحاكاة، فالعالم الخارجي يحيل– إن جاز التعبير– إلى بنية خطابية، تقدم نفسها في إطار العلاقة الرابطة بين الذات وموضوع تأملاتها، حيث يُوجد محتواه

[65]- ينظر جيرار جينيت، مدخل الى النص الجامع، تر عبد العزيز شبيل، المجلس الأعلى للثقافي، 1999، ص 13 -14
[66]- مجموعة من المؤلفين، طرائق التحليل السردي، منشورات اتحاد كتاب المغرب ط 1 الرباط 1992 ص 72
[67]- المرجع نفسه ص 73

مشيئا بصفة رمزية داخل الأطر اللغوية التي تلفظها الذات البشرية، على غرار ما ذهب إليه غريماس، إذ يرى أن مفهوم العالم الطبيعي لا يعدو أن يكون تفسيرا سيميائيا لمفاهيم المرجع والسياق خارج استعمالاتهم الألسنية الصرفة[68]. بمعنى أن العالم الطبيعي مثلما هو موجود، عالم منفتح، وغير محدود، ومبهم؛ وبمجرد إعادة تصويره وترتيب أجزائه ضمن حبكة محكمة سيزول اللبس والغموض في ذهن المرء. تلك إذن، هي ميزة الفن وقوته الكشفية على تفسير مختلف الظواهر وإعطائها دلالة بأسلوب إيحائي وجمالي تيسر استيعابه من طرف المتلقي.

في هذا الإطار، نسجل آراء بول ريكورRicœur الذي نبَه إلى ضرورة إعادة النظر في مفهوم المحاكاة واستبدالها بالحديث عن نشاط المحاكاة activité mimétique؛ الأمر الذي يفرض حسب ريكور مهمة التفكير في محاكاة الفعل وترتيب الأحداث "بحيث يحدد كل منهما الآخر. ويستبعد هذا التكافؤ، في المحل الأول، أي تأويل للمحاكاة عند أرسطو بوصفها نسخة من جوهر شيء أو استنساخا له. المحاكاة أو التمثيل هي فاعلية(نشاط)* محاكاة بقدر ما تنتج شيئا ما، هو تنظيم الأحداث عن طريق الحبك " [69]

وهكذا، فقد خلص بول ريكور إلى ثلاثة أنماط من المحاكاة، كل نمط يعبر عن درجة تقرب الفن إلى الحقيقة استنادا إلى معيار الزمن ومفهوم الوساطة médiation، نلخصها على النحو الآتي [70]:

- المحاكاة الأولى: هي التصوير الماقبل préfiguration للحقل العملي، يشير هذا النمط إلى التجربة العملية في ذاتها، والتي تمثل أصل النص وزمنية الفعل المعاش؛ بمعنى إنها تحيل إلى أي إنسان له ماضي ومستقبل، بحكم أن الزمن المصور مسبقا هو الذي ينظم الوجود المسبق عن اللغة.

---

[68] -Voir Greimas dictionnaire raisonné op.cit. p 233

[69]- بول ريكور، الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي الجزء الأول، ترجمة سعيد الغانمي، وفلاح رحيم، مراجعة جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2006 ص 68

[70] - Voir Carcassonne, Marie. « Les notions de médiation et de mimesis chez Paul Ricœur : présentation et commentaires », *Hermès, La Revue*, vol. 22, no. 1, 1998, pp. 53-56.

* يترجم المترجم لفظ activité بالفاعلية في حين نفضل لها لفظ النشاط

- المحاكاة الثانية: هي التصور النصي الذي يتوسط بين المحاكاة الأولى والثالثة، يعبر عن لحظة الإعداد الفعلي لحبكة النص من طرف المؤلف ضمن بعدين:

- البعد الحلقي épisodique يعتني بتتابع الحلقات ببعض البعض وفقا لترتيب لا رجعية فيه، يشترك فيه زمن الأحداث الطبيعية / الفيزيائية مع الأحداث البشرية.
- البعد التكويني configuration له ميزات زمنية معاكسة على تلك المرتبطة بالبعد الحلقي، ترتيب الأحداث يحول تعاقبها إلى كلية دلالية، تقوم بتجميع الأحداث وتجعل متابعة الحكاية بسلالة، وبفعل الفعل الانعكاسي الذي ستتم يمكن ترجمة القصة إلى فكر، بالإضافة إلى ذلك يفضي تكوين الحبكة على سلسلة غير محدودة من الأحداث المتوالية إلى غاية نقطة النهاية.

- المحاكاة الثالثة: تحيل إلى إعادة تصوير refiguration من خلال تلقي العمل من طرف القارئ، تشير إلى زمنية القراءة " لذلك نحن نتابع مصير الوقت الذي حدده مسبقا وقت ما قبل التصوير الذي تمت إعادة تصويره بوساطة وقت التصوير أو التكوين.

كما يبينه هذا التقسيم الثلاثي الذي أخضعه ريكور لمقتضيات الحركة الزمنية في لحظاته الثلاثة، وربط الحبكة بالتاريخ؛ انطلاقا من المقابلة بين السرد التاريخيrécit historique والسرد التخيلي أو القصصي récit fictionnel. إذ يشترك الاثنين في نفس المصدر التي تنطلق منه العمليات التصويرية كما عبرها عنها في لمحاكاة الثانية. إلا أن ما يفرق بين السرديين "لا يتعلق بالفاعلية activité البنيوية المبثوثة في بنيتهما السردية بوصفهما كذلك، بل هو يتعلق "بادعاء الصحة " الذي يميز العلاقة المحاكاتية الثالثة " [71]

إذنٍ ، تظهر مسألة علاقة السرد بالأنواع الأدبية كافة وفق التصور الريكوري للمحاكاة كعلاقة احتواء، أي أنه لا يخلو أي نوع من الأنواع الأدبية من منطق السرد، إن سواء كان ذلك بارزا بصفة آلية مثلما هو الحال مع القصة والرواية، أو بصفة غير مباشرة كما هو الحال

[71]- بول ريكور الزمان و السرد التصوير في السرد القصصي الجزء الثاني، ترجمة رحيم فلاح ،مراجعة جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة بيروت ط1 2006 ص 22

في الدراما؛ فالسرد ظاهرة سابقة عن اللون التعبيري الذي تشتغل ضمنه تركيبة الأحداث وتنظيمها، بل هو المنطق نفسه الذي تسير وفقه كل الأشكال التعبيرية؛ والذي تعتبر الحبكة تجسيدا له داخل المتون الأدبية.

بناء على ما سبق، نستنتج أن قوام العملية الدرامية هي إعادة تمثيل لحكاية ما، وفق نظام بنيوي محكم يخضع لجملة من المعايير المتفق عليها في الكتابة الدرامية من قواعد بنائية وأخرى قاعدية. فما يميز المسرحية كلون أدبي عن الرواية مثلا، هو كون هذه الأخيرة تخرج من بنيتها صوت الشخصيات وتعطي انطباعا باستقلالية الأحداث عن الشخصيات، على عكس المسرحية التي تحاول الإبقاء على قدر كبير من الإيهام بالواقع لتحقيق المحاكاة المباشرة ومن ثم اندماج المتلقي معها وتحقيق تطهير مشاعر الخوف والشفقة catharsis التي يراها أرسطو مبتغى كل عمل تراجيدي.

4-2 الدراما والسردية le drame et narrativité

لقد سجل فلاسفة الإغريق عدد من الفروقات والحدود التي يمكن أن تفصل بين النمطين السردي والدرامي، إلا أنهم أقروا في سياقها بشمولية السرد واكتساحه لكل الأنواع الشعرية والفنية المعروفة؛ فكلا الشاعرين يحكيان قصة. فالمحاكاة تختلف حسب ثلاث متغيرات: الوسيلة، والموضوع، والطريقة؛ كما يبينه أرسطو في قوله: " فبمعنى من المعاني يمكن أن يقال لسوفكليس أنه يحاكي كما يحاكي هوميروس، لأن كليهما يحاكي أشخاصا أفاضل، كما يمكن أن يقال عنه (أي سوفوكليس) أنه يحاكي كما يحاكي أرسطو فاينس، لأن كليهما يحاكي أشخاصا يفعلون ويعملون مباشرة"[72]. حيث تفطن المُنظر المسرحي الإغريقي منذ البداية إلى مسألة الخطاب، ولو بشكل غير مباشر.

[72]ارسطو، فن الشعر، تر وشرح عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، 1953 ص 63

كما تعرض جيرار جنيت في دراسته حول حدود السرد، لآراء أفلاطون وأرسطو. وأشار إلى التناقضات التي لحقتها، فقد اعتبرت السرد تارة نقيضا للمحاكاة وتارة أخرى صيغة من صيغها. ويشير جنيت الى أن الفيلسوفين قد أهملا ملاحظة من شأنها أن تعطي للسرد قيمة وأهمية. مفاد هذه الملاحظة أن المحاكاة المباشرة؛ إضافة إلى اعتمادها على الحركات فهي تقدم أفعالا، وهي في ذلك ترتكز على كلمات أو نشاط لغوي يمارسه الشاعر أي على خطاب. فالمحاكاة المباشرة " وفق اشتغالها فوق الخشبة، نعتمد على الحركات والكلمات، وبالنظر إلى اعتمادها على الحركات فهي قادرة، بالطبع على تقديم أفعال لكنها أي المحاكاة لا تلبث في هذا الموقف أن تبرح المستوى اللغوي الذي تمارسه النشاط المميز وبالنظر كذلك إلى ارتكازها على الكلمات أي على خطاب تأخذ بزمامه شخصيات "[73].

خلص جينيت؛ بعد مناقشته لأطروحات أفلاطون وأرسطو حول المحاكاة والسرد؛ إلى أن الشكل الأمثل لتقديم الأحداث هو القصة، سواءً اشتملت على مقاطع أدائية أم لا. كما يرى أن أحكام أفلاطون القيمية حول المحاكاة التامة والناقصة، هي التي صنعت شيء من الغموض واللبس، حيث يقول "إن التمثيل الأدبي؛ المحاكاة عند القدامى، لا يعني أن السرد مضاف إليه الخطاب، أنها السرد والسرد وحده. وإذا كان أفلاطون قد جعل المحاكاة مقابل السرد باعتباره محاكاة ناقصة، فان المحاكاة التامة لا يمكن اعتبارها محاكاة بحكم أنها تدل على الشيء ذاته، منه فان المحاكاة الوحيدة الموجودة هي المحاكاة الناقصة، أي أن المحاكاة هي السرد " [74]. بكلام آخر، لا وجود لمحاكاة خارج نطاق السرد؛ فالشيء الوحيد الموجود هو السرد. والسرد هو الصيغة الوحيدة التي يعرفها الأدب بما فيه التمثيل.

نفس الأمر أكدته أطروحات بارث في معرض حديثه عن شمولية السرد حيث يقول: " ويمكن للقصة أن تعتمد على اللغة المفصلية شفوية أو مكتوبة ويمكنها أن تعتمد على

[73]- مجموعة من المؤلفين، طرائق التحليل السردي، م س، ص 72

[74] -Genette Gérard. Frontières du récit. In : Communications, 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. pp. 152-163.

الصورة ثابتة أو متحركة، كما يمكنها كذلك أن تعتمد على الحركة وعلى الاختلاط المنظم لكل هذه المواد وإنها لحاضرة في الأسطورة والخرافة وحكايا الحيوان والقصة القصيرة والملحمة والتاريخ والتراجيديا والمأساة والكوميديا والمسرح الإيمائي والصورة الملونة... وأن القصة لحاضرة بكل هذه الأشكال غير المتناهية في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة وفي كل المجتمعات وأنها لتبدأ مع التاريخ الإنساني نفسه " [75].

فحاجة الإنسان للحفاظ على ذاكرته دفعته إلى اختراع شتى الوسائل الخطابية، قصد إشراكها مع غيره و توريثها للأجيال الصاعدة، ولم ينحرف الفن عموما والمسرح خصوصا عن هذه الوظيفة منذ عهده الأول، فهذا اسخيلوس يمجد انتصارات الإغريق على الفرس في مسرحية الفرس، وذاك هوميروس يخلد بطولات اخيل في معركة طروادة دون إغفال المسرحيات التاريخية لشكسبير حول ملوك الدنمارك والانجليز وغيرهم ...الخ.

لكن اعتبار الفن من هذه الناحية كسجل تاريخي يعد اجحافا في حقه وتقليل من أهميته في بناء الحضارة الإنسانية ومساهمته في إنتاج المعرفة وتكوين الثقافة في المجتمع، بيد أن مهمة الفنان هو الإبداع الجمالي قبل كل شيء، على عكس المؤرخ الذي يضطلع إلى نقل الوقائع بصفة موضوعية وعلمية، مثلما صرح بذلك رومان جاكبسون: "الشعر هي اللغة في وظيفتها الجمالية "[76].

إذن، يكمن أساس المحاكاة في الانزياح الذي يخلقه الفنان إزاء الأحداث، وأفعال الشخصيات التي يحاكيها. بتعبير آخر، نستطيع القول أن خطاب الفن حول الأحداث هو ميتا خطاب يصف من خلاله الأحداث ممزوجا بمشاعره وآرائه وتأويلاته الخاصة؛ يضعها الفنان في قالب جمالي توهم المتلقي بأن ما يراه أو يقرأه هو شيئا مختلفا على ما هو موجود حيث أن " مهمة الشاعر ليست رواية ما وقع فعلا، بل ما يمكن أن يقع؛ على أن يخضع هذا الممكن

[75]- رولان بارث، مدخل الى التحليل البنيوي للقصة، تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1 1993 ض 25-26

[76] -Roman Jakobson, huit questions de poétiques, éditions du seuil 1977 p 16

إما لقاعدة الاحتمال، أو قاعدة الحتمية "[77].

يدل قول أرسطو على أن مهمة الشاعر ليست الحديث عما وقع بالفعل، بل عما يمكن أن يقع. وبعبارة أخرى، فإن مهمة الشاعر لا تنحصر في نقل الواقع المعاش نقلا حرفيا، أي مجرد انعكاس له؛ بل تكمن براعة الفنان في بناء واقع جديد، ممكن التحقق، استنادًا إلى المبادئ الكلية التي تحكم الطبيعة والسلوك البشري. وخاصية الفن ليست اختراعا بمفهومه الضيق بل إعادة إنتاج ما هو موجود في الطبيعة، على أن يتناول الفنان مواضيع أعماله الإبداعية بالموازاة مع وجودها الطبيعي ككائنات قبيحة أو قبيحة، فلا تعتمد قيمة العمل على الموضوع الذي يتم تمثيله ولكن على دقة أسلوب الفنان في تمثيله.

من هنا كان الشعر أوثق ارتباطًا بالفلسفة من التأريخ، بوصفه نشاطا ذهنيا يعتمد على سيرورة فكرية وبعدا ميتافيزيقيا يعبر عن تصور عام عن الحياة والوجود الإنساني" فالتراجيديا – التي بنى عليها الفيلسوف اليوناني تصوراته – لا تعنى بالتفاصيل والجزئيات لذاتها، وإنما تتخذ منها معبرًا إلى ما هو كلي شامل، كصراع الإنسان مع القدر– كما في أوديب الملك– أو تحديه لمشيئة الآلهة– كما في بروميثيوس المقيد. ومن السذاجة أن يتوهم أحد أن سوفوكليس، وأسخيلوس قد صورا في هاتين المسرحيتين وقائع عايشاها بأنفسهما ونقلاها إلى القارئ أو المتفرج بدقة وأمان"[78].

فما يبرر العدد الهائل للمحكيات المنتجة هو تعدد الخطابات الحاملة لها، الأمر الذي يضع مسألة تناولها بالنقد والفحص في ورطة كما أشار إلى ذلك رولان بارث: " هل يجب أن نستخلص من هذا أن كونية القصة تتمركز في لا معناها؟ أم أنها جد عامة، بحيث لم يبق للمرء ما يقول فيها، اللهم إلا أن يصف بعض من أنواعها الفريدة جدا، كما يفعل التاريخ الأدبي؟ ولكن كيف يمكننا أن نسيطر على هذه الأنواع ، وكيف يمكن أن نؤسس حقنا في

---

[77]- أرسطو، فن الشعر، مرجع سابق ص 114

[78]- رشيد ياسين، دعوة إلى الوعي بالذات فصول في نظرية الدراما والنقد المسرحي، منشورات اتحاد كتاب العرب، 2000 ص 26

تميزها وفي معرفته"[79]ويضيف بارث: "وكيف يمكن أن نعارض بين الرواية والقصة القصيرة، وبين الحكاية والأسطورة وبين المأساة والتراجيديا من غير أن نرجع النموذج مشترك؟ ".[80] من منطلق التساؤلات التي طرحها بارث، تبين لنا المنطق التحليلي الذي تبناه بارث؛ وهو البحث عن النموذج العام الذي يحكم كل الأعمال الأدبية السردية مهما كان النوع الأدبي الذي تنتمي إليه، بكلام آخر هو البحث في البنية التحتية الخفية التي تنظم كل الخطابات.

في هذا المجال، تعد الدراسة الشكلانية التي وضعها فلاديمير بروب Propp رائدة في المجال حيث انكبت على دراسة الشكل بغض النظر عن المحتوى المحكي، عن طريق عزل وتفكيك وحدات البنية الحكاية العجيبة، ورصد العناصر الثابتة والمتحولة، التي تشيد البناء القصصي؛ كما بينه في كتابه مورفولوجيا القصة العجيبة " ففي الحالات المعروضة نجد قيما ثابتة وأخرى متغيرة وما يتغير هو أسماء الشخصيات (وصفاتها في الوقت نفسه) وما لا يتغير هي أفعالها، ويمكن أن نستخلص من ذلك أنه غالبا ما تسند القصة نفس الأعمال إلى شخصيات مختلفة، وهذا ما يسمح لنا بدراسة القصص انطلاقا من وظائف الشخصيات "[81].

وبالتالي، تصبح القصة حسب هذا التصور حصيلة من الوظائف التي تستند إلى شخصيات تؤدي كل واحدة منها دورا معين ضمن ما يسميه بدوائر الفعل، حيث حددها بـ31 وظيفة تضمن للقصة تماسكها وتهيكل نسيجها الداخلي، فأهمية الوظيفة حسب بروب هو كونها العنصر الثابت القار، الموجود في كل الحكايات المروية،؛ وهي العنصر الأساسي الذي يرسم به الكاتب شخصياته ويبني بها حبكتها. وفق ذلك، تصبح الشخصيات مجرد أداة أو آلية يستعان بها لغاية تحقيق وظائف معينة ،كما يصرح على ذلك بروب " من أجل ذلك ينبغي تحديد الوظائف وهذا التحديد يجب أن يكون محصلة لاهتمامين اثنين فقبل كل شيء لا يجور أبدا للتحديد أن يقيم أي اعتبار للشخصية المنفذة وفي معظم الحالات تتم تسمية

[79]- رولان بارث، مدخل الى التحليل البنيوي للقصة ، م س، ص 26
[80]- المرجع نفسه
[81]- فلادمير بروب، مورفولوجيا القصة، تر عبد الكريم حسن و سميرة بن عموم، شراع للدراسات وللنشر والتوزيع، دمشق 1966 ص 37

الوظيفة بإسم يعبر على الفعل كالحظر أو الاستجواب "[82].

يعود الفضل لبروب في كونه أول من اهتم بالبناء الشكلي الذي تحتكم إليه القصة، بمعزل عن محتوياتها. فكانت مورفولوجيا القصة ثورة حقيقية في مجال النقد الأدبي العلمي، وكانت الحجر الأساسي للدراسات التي أتت بعدها، وفتحت آفاق جديد في التنظير الأدبي والتي جعلت من "موضوع علم الأدب ليس الأدب – بحد ذاته – لكن الأدبية، بمعنى ما يجعل من عمل معطى عملا أدبيا "[83].

فبعد أن انكبت الدراسات الأدبية في البحث عن معنى النصوص في محيطها الخارجي أو في أعماق نفسية الكاتب نفسه، حولت الدراسة الشكلية والبنيوية أنظارها إلى المنتوج الأدبي نفسه ومقاربته مقاربة محايثة؛ بمعزل عن كاتبه الذي تم دفنه على حد تعبير رولان بارث[84] في سبيل تحرير معنى النص من قيود التفسيرات الجاهزة التي وضعتها الدراسات التقليدية والنفسية، والتي ركزت على المؤلف على حساب القارئ وكمية التأويلات التي ينفتح عليها النص.

وهكذا، انصرف الاهتمام إلى التعمق في البنية الداخلية للخطابات الحاملة للقصص، ودراسة الآليات المنطقية والنحوية التي تحتكم إليها الأعمال الأدبية والفنية في إنتاج معانيها ووصف النظام الذي ينظم مختلف الوحدات والمقاطع الصغرى التي تشيد البنية الكبرى مثلما يطرحها تمظهرها الخارجي. فأصبحت السردية نتاج مسار منطقي يتمركز في البنية الذهنية للمؤلف المبدع وليس نتاج عوامل اجتماعية أو نفسية، وأصبحت اللغة المعيار الأساسي الذي سيسمح بفهم وتفكيك المحتوى الأدبي لما لها من قوة دلالية وإيحائية تنفرد بها عن باقي الأشكال التعبيرية الأخرى. إذ" أن اللغة بطبيعة بنيتها تنطوي على علاقة استلاب قاهرة. ليس النطق

[82]- فلادمير بروب، مورفولوجيا القصة، م س، ص 38

[83] -Roman Jakobson, huit questions de poétiques, op.cit. P 16.

[84]- رولان بارث، هسهسة اللغة، تر منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا ط1 1999 ص 80-79.

أو الخطاب بالأحرى تبليغ كما يقال عادة: إنه إخضاع؛ فاللغة توجيه وإخضاع معممان"[85]. وهذا ما يعني أننا لا نستطيع احتواء معنى مضمون النص خارج لغته، إذ هي المرجعية التي تتبلور فيها المكونات الدلالية الممكنة.

بناء عليه، تظهر اللغة كسلطة تشريعية تخضع الكاتب لمجموعة من الاكراهات الخاصة بنظامها، وفق ذلك تفرض اللغة الدرامية قيودها على الكاتب الدرامي فقوام الفن الدرامي هو تمثيل الفعل، على عكس الرواية مثلا التي تعتمد على الكلمة. فالاشتغال على اللغة وباللغة في إطار النقد الأدبي له ما يبرره، حيث أن كل إبداعي" يعتبر حدثا مهما في حياة هذه اللغة لأنه يعيد صياغة تراكيبها ويولد انساقا تعبيرية جديدة ويخلق لألفاظها سياقات لم تعرفها من قبل. وفي نظر اللسانيات الحديثة، يعتبر النص (أو الخطاب) واللغة تجسيدا حقيقيا لعلاقة الدال بالمدلول (كما هو عند سوسر) وهو أيضا ترهين actualisation واستعمال وظيفي لهذين المفهومين "[86].

يصطلح على اللغة الدرامية مجموعة اللغات التي تشكل بينة النص الدرامي وتعطيه خصوصيته التي ينفرد بها عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، فبحكم ارتباطه بالجانب المرئي قد " يركز النص الدرامي على لغات درامية ويغفل أخرى أو يهمشها. هذه اللغات هي: الحوار، المونولوج، الإرشادات المسرحية، الشخصية، الفضاء التوابع الإضاءة الديكور الأزياء "[87]. فلغة النص الدرامي ليست كمثل أية لغة بحكم تركيبة البناء الدرامي.

علاوة على ذلك، لابد للمؤلف الدرامي أن يخضع إلى جملة من الضوابط التي تجعل من لغته لغة درامية " ومن هذه الضوابط ما يهم الأشكال الحوارية والتقطيع وغيرها من المسائل المتصلة بالبنية الدرامية، الداخلية والخارجية. ومنها ما هو متصل بقطبي التلفظ في النص"[88]

---

[85]- رولان بارث، درس السيميولوجيا، تر عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 3، 1993 ص 12.

[86]- حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى الى سيمائية الدال، منشورات الاختلاف ط1 ، الجزائر 2007 ص 266

[87]- احمد بخيري، سيميائيات المسرح، مطبعة النجاح الجديدة -الدار البيضاء، المغرب، 2010 ص 42

[88]- التيجاني الصلعاوي، رمضان العوري، معجم اللغة المسرحية عربي ، فرنسي، انجليزي ، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي لخدمة اللغو العربية،ص218

كما ينبغي للمؤلف الدرامي أخذ بعين الاعتبار الفوارق الأسلوبية واللغوية تبعا لطبيعة الشخصية المتحدثة وإبعادها الثلاثة.

عموما ينصرف الحديث حول الكتابة الدرامية إلى القول بتميز وانفراد اللغة الدرامية عن باقي اللغات الأدبية. الخ، حيث أن طبيعة النص الدرامي تقتضي من الكاتب الدرامي أخذ بعين الاعتبار مقتضيات اللغة الحوارية والطبيعة الاشارية للتلفظ المسرحي من خلال اعتماده على أسلوب القطع embrayage بالمقارنة مع الرواية مثلا التي تشهد حضور الراوي المتلفظ اعتمادا على أسلوب الوصل débrayage؛ كما تتعالق اللغة النصية مع اللغة الركحية مثلما تتعالق الجمل ضمن محوري التركيبي والاستبدالي في اللغة.

ومن ناحية أخرى فاللغة كما عرفها دي سوسر هي نظام من العلامات، و" العلامات التي ينتجها النص المسرحي تظل أسيرة تفسير أدبي لساني لغوي، لا يستقيم وحقيقة الدرامي المنفتح على مستويات متداخلة من اللغة ولعلها – هذه العلامات – التي ترسم دوائرها الدالة بدقة، إلا إذا التفت إلى الإرشادات المسرحية (النص الفرعي)، وهكذا يغدو الحديث عن الفرق بين الأدبي والدرامي واقعيا وصحيحا."[89] و اللغة بوظائفها ومستوياتها، منتج للعلامات لا يقل أهمية عن تلك التي ينتجها نص الإرشادات والحوار، إضافة إلى الصيغة التلفظية والاشارية.

وبالرجوع إلى علاقة الدرامي بالسردي، نجد أن الخطابين بالرغم من الفرق الظاهر بينهما، إلا أنهما يشتركان في كونها يعتمدنا على نفس الأداة في نقل مواضيعهما، ورسم الحدود الفارقة بينهما متعلقة بمسالة جمالية وأسلوبية تسهم في تحديد خصوصية كل منهما، إلا أن في آخر المطاف كليهما ينتميان إلى ما يسمى بالسردية بمفهومها الواسع.

من هذا المنطلق، تظهر قوة النموذج السردي كونه منطق تحتكم إليه كافة المنتوجات الأدبية والفنية كما يرى ذلك كلود بريمون حيث أن القصة التي تحكى تحتوي على القوانين نفسها، ومهما تعددت أشكالها المظهرية؛ " فالرواية يمكن أن تحول إلى فيلم والفلم يمكن أن

[89]- ندير معلا. لغة العرض المسرحي، دار المدى للطباعة و النشر و التوزيع، ا2004 ،ص 21

يحكى لمن يشاهده، وتبقى القصة المحكية على الدوام هي نفسها".[90]

الأمر الذي يدفعنا إلى مساءلة العلاقة بين النمطين الدرامي والسردي، ومن ثم مدى قدرتنا على إخضاع النص الدرامي إلى قواعد التحليل السردي. وما هي التقاطعات الممكنة بين الدراموترجية وعلم السرد ؟.

5- الدراماتورجيا وعلم السرد.

5-1الدراماتورجيا والتحليل الدراماتورجي dramaturgie et analyse dramaturgique

ترتبط كلمة الدرامية ارتباطا عضويا بلفظ الدراما، الذي يشير إلى الفعل مثلما رأيناه سابق. تبعا لذلك، فإن أي ابتعاد لهذا القانون أو إغفاله سيسقط تلقائيا صفة الدرامية عن النص؛ وما يميز النص الدرامي عن غيره هو جهازه الفعلي الذي يتم من خلاله رسم المشاهد والشخصيات وفق حبكة تعتمد أساسا على السببية والصراع والحوار،" فالدرامية هي خصوصية النص الدرامي، وأدبيته، ويمكن دراستها بواسطة آليات النظرية الأدبية ".[91]

في طياتها، ظهر مصطلح الدراماتورجيا dramaturgie، والذي عرف الكثير من التأويلات والتفسيرات، على غرار معظم المصطلحات المتداولة في الحقل النقدي المسرحي، فان كان يدل في استعمالاته الأولى على فن تأليف المسرحيات[92] بوجه عام، فقد تبلور مع مرور الزمن لتتسع رقعته الدلالية وتشمل على" التقنية أو الشعرية للفن الدرامي، التي تعمل لإقامة مبادئ بناء على العمل، إما عبر شكل استنباطي استقرائي، عبر أمثال (محسوسة) واقعية، وإما عبر نظام من المبادئ المجردة " [93].

تفترض هذه الرؤية أن الدراماتورجيا بوصفها علم النص الدرامي، لا تقتصر فقط على دراسة البنية الداخلية النص الدرامي، أو البناء الدرامي الذي وظفه المؤلف في نصوصه، بل

---

[90]- حميد لحمداني بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع ، بيروت 1991 ص 38

[91]- التيجاني الصلعاوي، رمضان العوري، معجم اللغة المسرحية، مرجع سابق،ص 133

[92]- باتريس بافيس، المعجم المسرحي، م س، ص 195

[93]- المرجع نفسه

تهتم أيضا بدراسة البنية الخارجية للنص من خلال رصد كل مراحل إعداده وتجسيده فوق الخشبة. فالدراماتورجيا حسب هذا التصور تعتني بتحليل الجانب التقني المتبع في الكتابة الدرامية في كل مراحله، كما يؤكده جاك شيرر sherer: " الدراماتورجيا لا تعتني ولا ينبغي لها أن تحتفظ بشيء آخر سوى الجانب التقني، فمثلا النظريات تهمنا هنا، ليس لكونها نظريات، بل لأنها تسمح لنا بأن نؤكد أو نفسر عمليا التقنيات المعتمدة في التأليف المسرحي "[94]. وبالتالي يصبح النمط الدرامي للنصوص موضوع الدراماتورجيا، بصرف النظر عن نوعه تراجيديا كان أو كوميديا؛ بحكم تشابه واستقرار البنية الداخلية لكلا النوعين.

كما عرفت الدراماتورجيا عناية خاصة في المسرح الملحمي، حيث شمل مفهومها عند بريخت النص والوسائل الإخراجية المعمول بها، طبقا لشروط وفلسفة النظرة الملحمية إلى المسرح، والقائمة على التغريب وكسر الإيهام، كما تدل كلمة الدراماتورجيا عند بريخت على الشكل المسرحي المستعمل لجملة من التقنيات، والطرق الرامية إلى تحديد مسافة ملحمية لتوصيف أو فصل للواقع الاجتماعي المرتقب، ومن ثم المساهمة في تغييره وتحويله.[95]

في ذات السياق، ارتبط بالدراماتورجيا مصطلح آخر لصيق بالنص الدرامي، وهو الدراماتورجيdramaturge والذي أطلق سابقا على المؤلف المسرحي[96]، إلا أنه برز معنى جديدا لمهنة الدراماتورجي في النصف الثاني من القرن 20، وبشكل دقيق في ألمانيا حيث " أصبح الدراماتورجي يدل على الرجل الذي يجمع كل المعارف الممكنة حول النص، وفي كل الميادين المحاطة به: تاريخية أو لغوية أو نفسية أو أدبية، أي أصبح بمثابة " مخرج ممتاز super metteur en scène، الذي يتحكم في آليات اشتغال ومعاني النص الدرامي"[97]

.

[94] -Jacques Scherer, la dramaturgie classique , Armand colin, nouvelle édition 2014 p 22

[95]- ينظر باتريس بافيس، المعجم المسرحي، م س، ص 196

[96]- باتريس بافيس، م ن، ص 194

[97] -Agnès Piéron, le théâtre ses métiers، son langage ; lexique théâtral ,classiques hachette 1994 p 42

كما يتبين لنا، فإن وظيفة الدراماتورجي متعددة الاتجاهات، وتدخل في كل جوانب العمل الدرامي ابتداء من النص إلى غاية العرض، مرورا بالمؤلف والإرشادات التوجيهية المبثوثة صراحة أو ضمنيا في متن النص. ولذلك، اعتبر الدراماتورج إلى وقت مضى بمثابة همزة وصل بين النص والعرض، فالدراماتورجي " هو الذي وضع لنفسه جسرا بين الكتابة النصية، والكتابة الركحية، ويمتلك اللغة المناسبة لتحويل إحداهما إلى الأخرى"[98].

وهكذا فإن كانت وظيفة الفن الدرامي هي تفعيل mise en action النصوص، فلابد على التحليل الدراماتورجي أن يميل إلى جعل العرض مكانا للتلفظ، أي المكان الفعلي لممارسة الخطاب الموجه نحو الجمهور. ولذلك فقد تقع على عاتقه مهمة تكييف وضبط مختلف الوضعيات والمواقف وكذا تصميم ورسم الشخصيات وفق استراتيجية شاملة، تهدف إلى تحويل كل هذه العناصر إلى شعاع دلالي يكشف للمتلقي عن البنية العاملية للحكاية. بكلام آخر، إن البحث الدراماتورجي يسعى إلى تحول المحتوى الخطابي للنص اللغوي إلى مقطوعات أو لوحات ركحية tableaux scéniques غير لغوية، بأسلوب تعكس به البنية الخارجية مكونات البنية الداخلية.[99]

وفق ذلك، تقوم الدراماتورجيا على تحليل الأفعال وعواملها المشاركة في حركية القوى المتصارعة داخل المكون الدرامي وكذلك إبراز مختلف وجهات النظر التي تمنحها القراءة النصية، وتحديد الروابط التي تسهم في البناء الدرامي، ومن ثم التمظهر الركحي، استنادا إلى النص المكتوب وعلاقة هذا الأخير بسياقه التاريخي، وإسقاطاته الاجتماعية والسياسية المرتقبة؛ الكل في إطار العلاقة التواصلية التي تربط العمل المسرحي والجماهير المتلقية له. كما يتفحص التحليل الدراماتورجي الواقع الممثل في المسرحية " ويطرح الأسئلة الآتية:

أية زمانية ؟ أي فضاء أو حيز؟ أي نوع من الشخصيات ؟ أكيف نقرأ الحكاية، وما

[98] -Martin, B. (2001). Dramaturgie et analyse dramaturgique. L'Annuaire théâtral, n°29, canada,2001 pp 82–98.

[99]- ibid

هي علاقة الأثر بالحقبة التي ولد فيها وكذلك العصر الذي تمثله بما فيها حاضرنا وكيف تتداخل تلك الوقائع التاريخانية؟ "[100].

وعليه، فلابدا على الدراماتورجي أن يتسلح بحزمة من الأدوات والمعارف التي ستذلل له الصعوبات والعقبات، ومن ثم إعطاء تفسيرا مخلصا للمعاني التي قد يحملها النص، وربطها بصفة ذكية مع الواقع الاجتماعي والتاريخي استنادا إلى العلاقة الرابطة بين النص والعرض، بدون إهمال الفوارق التي تميز كل نسق عن الآخر.

لتلك الأسباب استدعت الحاجة إلى وضع أسس تهتم بدراسة النص الدرامي من الداخل انطلاقا من عناصره المكونة والمشكلة لبنيته، قصد فهم وتفكيك ميكانيزماته، واستنتاج ديناميكيته وحركية الأحداث فيه؛ فالنص المسرحي يتكون من شقين واضحين لا يكاد ينفصلان وهما الحوار والإرشادات المسرحية، " فلعل أول ما نلاحظه على المسرحية كشكل أدبي أنها تقوم على الحوار، فليس هناك مؤلف أو راوٍ يقص علينا الأحداث، ويعرفنا بالشخصيات وطبائعها وعلاقات بعضها ببعض كمشاهد في الرواية مثلا، وإنما تكشف الشخصيات نفسها بنفسها، وتتحاور فيما بينها لينمو الحدث من خلال ذلك الحوار والمواقف التي تجري فيها"[101]. إلا أنه لا يمكن أن نقتصر على هذه الصفة، فبالرغم من أهميتها وانفرادها بالنوع الدرامي، حيث أن هناك من النصوص الروائية ما هي حافلة بالحوار، كما قد توجد نصوص درامية تكاد تخلو من الإرشادات المسرحية. فماذا يصنع الفرق بين الرواية والنص الدرامي إذن؟.

للإجابة على هذا السؤال لابد أولا التطرق بصفة وجيزة إلى العناصر التي تجعل من النص الدرامي نصا دراميا، وبعدئذ سنتطرق إلى السرديات وأهم الآليات التي اعتمدها في سبيل دراسة النص السردي. لنخلص في الأخير إلى حدود التفرقة بين النصين. فالنص الدرامي كما تعبر عنه اوبرسفيلد ذو طبيعة مجدولة tabulaire، يتبع بناء دراميا يضمن تماسكه بصفة هرمية

[100]- باتريس بافيس، المعجم المسرحي، م س، ص 199
[101]- عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، 1978 ص 11.

وليس خطية كما هو الأمر في النص الروائي. وبقدر ما يكون النص المسرحي في الأساس غير خطي، فان الشخصية تشكل عنصرا حاسما في الطابع العمودي له، وهو ما يسمح بتوحيد تشتت العلامات المتزامنة والمنفصلة فيما بينها.

وفق ذلك، يعتمد البناء الدرامي على عناصر قاعدية وأخرى بنائية نلخصها كالآتي:

أ- العناصر البنائية

العناصر البنائية عن المكونات التي تسمح بتشييد البناء الدرامي للنص ، فهي بمثابة الأعمدة التي تحمل السقف فبفضلها يتحدد الهيكل النصي armature textuelle . فالعناصر البنائية الدرامية لها من الأهمية ما يجعل أحداث الحكاية أكثر حيوية وأقرب إلى تكريس مبدأ المحاكاة المباشرة وتتفرع هذه العناصر إلى :

- الفعل: يعتبر الفعل روح الدراما، كما يشير إلى ذلك معناها الاشتقاقي، و" لا يمكن للفعل أن يكون اعتباطيا أو عبثيا، وإنما هو فعل مباشر وسريع لا يقتصر على الحركة والقول "[102]. يظهر الفعل كالعمود الفقري الذي يضمن درامية النص الدرامي وقوامه، فكما أشار إليه أرسطو تقع المحاكاة على أفعال الناس.
- الشخصيات: هي المحرك الفعلي والأساسي للفعل، فالشخصيات هي التي تصنع الإيهام واندماج المتلقي في المسرحية ،من خلال المواقف والانفعالات التي تصدر منها، فليست من الصدفة أن يربطها أرسطو بالأخلاق التي تقوم المسرحيات بتجسيدها، فالشخصية تعد " العنصر المهم بل الأهم، إذ بدونها لا تسمى مسرحية حتى ولو توفرت لنا كل العناصر الأخرى "[103]، وانطلاقا من مفهوم المحاكاة فلابد للمؤلف المسرحي أن يراعي مجموعة من المعايير أثناء رسمه لشخصيات نصه لتقترب أكثر من الواقع وهي البعد الاجتماعي، الفيزيائي (الجسدي) والنفسي.

[102]- صالح بوشعور محمد الأمين، الكتابة المسرحية في الجزائر بين الدرامية والملحمية، رسالة دكتوراه إشراف د نقاش غانم كلية الآداب والفنون جامعة وهران ، 2017_2018 ص 51

[103] مرجع نفسه، ص 54

▪ الحوار: لعل ما يميز النص الدرامي عن الأشكال الأدبية الأخرى هو اعتماده على الحوار بصفة بارزة، وللحوار وظيفة جوهرية في الكشف عن عمق الفعل ومشاعر الشخصيات بأسلوب مباشر، على عكس الأشكال السردية التي تعتمد على الوصف للتعريف بشخصياتها، والحوار المسرحي ليس مجرد ثرثرة أو أي حوار عادي بل " يعتمد أساسا على حسن وبراعة التعبير وكثافة اللغة، وكذا التسلسل المنطقي حسب تسلسل أفكار وحبكة المسرحية رائحا في كل ذلك إلى الاختصار والدقة "[104].

▪ الصراع: نكاد أن نقول أن الفن الدرامي فنا صراعيا بامتياز، فكل شيء فيه قائم على الصراع، صراع مع القدر، صراع مع النفس، صراع بين الطبقات الاجتماعية...الخ، فالمسرح أكثر الفنون انعكاسا وتجسيدا الواقع. فأهمية الصراع في النص الدرامي تشبه القلب النابض في جسد الإنسان، به ينمو الفعل ويبلغ ذروته و به تحل عقده ويهبط في إطار الحبكة الموضوعة " إذ لابد أن يكون الصراع نابعا من الأحداث والمواقف الموجودة فعلا في العمل الدرامي. ولا يأتي لسبب خارج نطاق الحبكة الدرامية المستقاة، حتى يكون الحل في نهاية الأمر منطقيا ومعقولا يراعى فيه تسلسل الأحداث في الحبكة المسرحية ".[105]

▪ اللغة: هي الأداة الأساسية في المسرحية، قد تكون لغة شعرية أو عامية أو فصيحة او نثرية، وتتسم اللغة المسرحية عن بقية الفنون الأدبية الأخرى بخصائص تضمن درامية النص " فاللغة المسرحية يجب أن تكون محملة بشحنات عاطفية وفكرية أكثر من لغة الحياة اليومية. كما يجب أن تكون موحية بالواقع ولا تمثل حرفيا ما يحدث فيه بل هي صورة منقحة ومتميزة وأكثر مثالية وقدرة على تطوير الحدث وتعبيرا عن الشخصية. إلى جانب ذلك، ينبغي ألا تكون مركزة إلى درجة الألغاز والإبهام والجفاف، ولا فضفاضة إلى درجة الترهل والملل ".[106]

---

[104]- سوالمي الحبيب، الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهواية والاحتراف، رسالة دكتوراه، تحت إشراف د أميمون بن براهيم ، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران 2016-2017 ص 66.

[105]- المرجع نفسه ص 61.

[106]- إبراهيم حمادة، طبيعة الدراما، دار المعارف، القاهرة ص 24

ب- العناصر القاعدية

تعد العناصر القاعدية بمثابة البنية التحتية التي يقوم عليها بناء النص الدرامي، فتشكل وفق ذلك محتوى النص الدرامي فعلى غرار أي عمل أدبي أو فني كان، يسعى المؤلف الدرامي إلى انتقاء مضامين مسرحيته والتركيز على فحوى ما يقدمه للمتلقي في إطار حبكة محكمة وتسلسل منطقي للأفكار وتتكون العناصر القاعدية من:

- الحبكة: تعبر الحبكة عن التسلسل المنطقي للأحداث[107]، فهي التي تصنع عنصر التشويق لدى المتلقي إذ تترابط الأحداث وفق نمط سببي حيث كل حدث يفضي إلى حدث آخر وهكذا دواليك حتى تصير إلى حالة التأزم تدفع المتلقي يتساءل عن مصير البطل و" تتألف الحبكة من: التمهيد – الوسط – النهاية ففي التمهيد يقدم الكاتب شخصياته ويرمي الخيوط الأولى للحكاية. وفي الوسط يزج الشخصيات في لحظة تأزم الصراع. وهنا تأتي العقدة أو أزمة المسرحية التي يمسك فيها أنفاس المتفرج ويجعله يتساءل بلهفة: ماذا سيحدث بعد ذلك؟. وفي النهاية تنحل الأزمات وينتهي الصراع وتختتم الحكاية "[108]. فالحبكة هي بمنزلة الروح كما يشير إلى ذلك أرسطو " الحبكة إذن هي الجوهر الأول في التراجيديا، بل لها منزلة الروح بالنسبة للجسم الحي"[109].
- الفكرة: تعبر الفكرة عن لحظة سابقة للعمل الإبداعي، وتمثل المقدمة المنطقية التي ينطلق منها المؤلف حيث تشمل على جميع المكونات والمفاهيم المتعلقة بالعملية المسرحية[110]. فالفكرة مرتبطة أساس بالجانب الإدراكي أي البعد الذهني للعمل المسرحي. كما عبر جيل دولوز Deleuze عن الأفكار بوصفها نوع من الإمكانات espèces de potentialités ولكنها إمكانات قد تم إقحامها ضمن نمط تعبيري معين، وبالتالي فهي لا تنفصل عن أسلوب التعبير الذي تتخذه. ومنه فحسب دولوز لا يمكننا الحديث عن فكرة بصفة عامة بل أي حديث عن الفكرة

---

[107]- ينظر فرحان بلبل النص المسرحي الكلمة والفعل، دراسة، منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق، 2003 ص 45

[108]- مرجع نفسه

[109]- أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، م س ص 98

[110]- ينظر لايوس ايجيري، فن كتبة المسرحية تر ديني خشبة ، مكتبة الانجلو مصرية ، القاهرة ص 45

هو حديثا عن مجال معين اعتمادا على التقنيات التي يمنحنها ذلك المجال[111]. تبعا لذلك فالقول بفكرة مسرحية هو كلام عن جملة تقنيات الكتابة الدرامية التي يوفرها النص الدرامي. وينبغي حسب أرسطو أن تتسم الفكرة بعدة عناصر تجعلها هادفة ومفهومة[112]:

أ- الوضوح: بمعنى أن لا يجعل المشاهد يحتار عبثا في فهم مرامي الألفاظ، وبمعنى ألا تغرقه في بحار الرمز والتجريد؛ فينسى المغزى ولا يدرك الهدف، ويصبح من العسير عليه أن يتابع لأحداث المسرحية مهما كانت ثقافته وسعة اطلاعه.

ب- التفنيد: بمعنى القدرة على دحض الأفكار التي تطرحها شخصية ما من اجل تعضيد موقفها إزاء شخصية أخرى تتخذ منها موقفا مضادا، أو القدرة على إضعاف آراء الخصم وتعزيز الآراء الخاصة بالشخصية المناهضة له.

ج- القدرة على إثارة الأحاسيس المتباينة في النفس، مثل الشفقة أو الخوف أو الغضب أو ما شابه ذلك.

د- القدرة على الإسهاب والإيجاز حسب ما يقتضيه الموقف الدرامي، بمعنى ان يكون اللفظ في مكانه تماما ودون زيادة أو نقصان، لان الكلمات يحتاجها الموقف الدرامي إن زادت جعلت المشاهد يفقد التركيز ويصاب بالملل، وإن نقصت فشلت في إيضاح الموقف، وعجزت عن بلورة الفعل الدرامي.

- الموضوع: إن التجربة الأدبية والفنية حافلة من حيث المواضيع المعالجة تبعا للأزمنة والأمكنة، فالفن يستمد وجوده من صلب الحياة الإنسانية نفسها بكل تناقضاتها وهواجسها. وقد كان المسرح من بين أهم الوسائل التعبيرية التي اعتمدها الإنسان لإعطاء تصوره حول الحياة، سواء تعلق الأمر بالجانب الديني أم الاجتماعي أو السياسي و" لعل أبسط وأدق تعريف

[111] - Giles Deleuze Qu'est-ce que l'acte de création ? Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation FEMIS Cours du 17/03/1987 https://www.webdeleuze.com/textes/134

[112] - محمد حمدي إبراهيم نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر اونجمان ط1 ،1994 ص 32

للموضوع هو أنه الفكرة التي يريد الكاتب إيصالها إلى الناس"[113]. فالحاجة إلى التغير نحو مستقبل أفضل دفع بالفنان إلى اختيار مواضيع يعالجها ويحللها وفق رؤيته لها. وتشكل وحدة الموضوع إحدى الوحدات الرئيسة التي وضعها أرسطو في نظريته الدرامية "وينبغي لكي تتحقق الوحدة أن تكون وحدة المحاكاة ناتجة عن وحدة الموضوع، وحيث أن المحاكاة في الدراما تكون للفعل فان هذا الفعل ينبغي أن يكون واحدا وكاملا في نفس الوقت"[114]. وعليه لابد للمؤلف الدرامي أن يحسن اختيار المواضيع التي يراها مناسبا للنمط الدرامي فمثلا عندما تطرق شكسبير لموضوع الحب اختار مثالا نموذجا لروميو وجولييت وليس أي حب، نفس المنطق نجده في المسرح الملحمي فجل المواضيع التي يتناولها تصب في موضوعاتية عامة تدور في فلك الصراع الطبقي مثلما نظرت له الماركسية، كما ينبغي على المؤلف أن يأخذ بعين الاعتبار التسلسل الذي يمليه تطور الفعل وفق مبدأ الضرورة والاحتمال.

- الحكاية: تعتبر الحكاية إحدى العناصر القاعدية للنص المسرحي إذ لا يستقيم البناء الدرامي دونها؛ وفق ذلك تعرف كعملية وضع زمنية ومنطقية للأحداث التي تشكل بنية القصة[115]. فالحكاية لها دورا كبيرا في تحديد الأحداث والشخصيات وكذا الزمان والمكان الذين يترعرعوا فيهم الفعل وينمو"وليست الحكاية مجرد قص أحداث متجاورة مرصوصة ببعضها البعض دون علاقة منطقية سببية، وليست كذلك مجرد أخبار تقريرية نصية يغلب عليها طابع السرد"[116] بل هي عملية تصوير ونقل للأحداث بطريقة فنية وجمالية في إطار حبكة محكمة، تنمو فيها المواقف في اتجاه منطقي يتجه بالضرورة إلى نهاية منطقية مستمدة من الأحداث نفسها. كما تشترك كل الفنون الأدبية في اتخاذها للحكاية مصدر أو مادة يستقي منها الفنان موضوعه." فالحكاية إذن هي مجموعة من الدوافع التي نستطيع إعادة بنائها، بنظام منطقي أو حدثي، يلجأ إليه المؤلف الدرامي "[117]. وعلى الحكاية المسرحية أن تخضع للقواعد العامة التي يحتكم

---

[113]- فرحان بلبل النص المسرحي م س ص 90
[114]- محمد حمدي إبراهيم نظرية الدراما الإغريقية م س ص 45
[115]- ينظر باتريس بافيس معجم المسرح م س ص 232
[116]- صالح بوشعور محمد الأمين مرجع سابق ص 46
[117]- باتريس بافيس المرجع نفسه ص 233

إليها العمل المسرحي. بتعبير آخر فليست الحكاية المسرحية كغيرها من الحكايات العادية التي نسمعها يوما في حياتنا العادية، بل على المؤلف أن يراعي خصوصية الفعل الدرامي وما تقتضيه من تكثيف ودقة وتركيز في الأحداث المروية وكذا التسلسل المنطقي والحتمي لمدخلات ومخرجات كل حدث.

▪ الزمان والمكان: يشكل الزمان والمكان إلى جانب الموضوع الوحدات الثلاثة التي اقرها العرف الدرامي منذ بدايته الأولى عند الإغريق، ومن بعدهم الرومان والكلاسيكون الجدد. وقد حدد أرسطو الفترة الزمنية التي تدور فيها أحداث المسرحية بيوم واحد (دورة شمسية) " على أساس أن هذا اليوم سيشهد تطور الفعل الدرامي من بدايته إلى نهايته، حيث يتم حله بعد وصول الأحداث إلى ذروتها "[118]. بمقتضى ذلك وجب على المؤلف الدرامي التركيز على اللحظات المحورية التي يعتبرها حاسمة في حياة البطل، فهي التي تقدم معنى للدرامي من خلال إبراز كيف تحول مصير البطل من وضع إلى وضع نقيض. أما المكان فكان يتحدد بناء على الموضوع نفسه، فالمكان المقصود هنا هو مكان الفعل. وقد عرفت وحدة الزمن والمكان تغيرات كبيرة مع مرور الزمن وتطور المدارس المسرحية إلى أن اضمحلت كلية في الوقت الراهن.

5-2 الدراماتورجيا والتحليل السردي dramaturgie et narratologie

يهتم التحليل السردي بدراسة الآليات الداخلية للخطابات السردية، التي هي نفسها تتكون من القصة. حيث ميز البحث السردي البنيوي بين مستويين للحكي: القصة والخطاب. وقد وجدت المقاربة البنيوية في الحكاية مرتعا خصبا، ويؤكد على أنه لا يهدف إلى اقتراح نموذج جديد، وإنما يدعو القارئ إلى التأمل في كل المحاولات السابقة وفيما يجعلها ممكنة.

في هذا الصدد، يمكن للدراماتورجيا أن تستفيد من آليات المقاربة السردية، من باب أنهما يهتمان في دراسة خطابا يحكيان قصة، ومن باب آخر فإن تداخل المقاربات النقدية

[118]- محمد حمدي، إبراهيم نظرية الدراما الإغريقية، م س ص53

والنظرية تدخل في بوتقة الاقتصاد العام للنظرية الأدبية. علاوة على ذلك، فعلم السرد يمت بصلة بصفة مباشرة أو غير مباشرة بالشعرية الأرسطية التي اهتمت أساسا بالنص الدرامي. وفق ذلك، فتطبيق آليات التحليل السردي على نص الدرامي يمكنه أن يساعدنا على إبراز أوجه التشابه والاختلاف بين النمطين السردي والدرامي.

أ- الصيغة السردية :

تعتمد الكتابة السردية على مجموع من تقنيات، يستعملها السارد لتنظيم الخبر السردي" [119]. ودراسة الصيغة السردية تحيل بالضرورة إلى تحليل المسافة الموجودة بين السارد والأحداث المروية؛ تعبر تلك على علاقة الخطاب بالأحداث التي ترويها القصة[120]. وقد ميز جينت بين أربعة أنواع من الخطابات التي تبين المسافة السردية في عملية القص وهي[121]:

- **خطابا مسرود:** أقوال وأفعال الشخصيات مندمجة في السرد (أقل بعدا)
- **خطابا غير مباشر:** أفعال وأقوال سردها لنا الراوي وبأسلوبه الخاص (-+بعدا)
- **خطابا غير مباشر حر:** أفعال وأقوال مسرودة من طرف الراوي لكن دون استخدام أية تقنية أسلوبية كحروف العطف ...(+-بعدا)
- **خطابا منقولا:** يتم نقل أفعال وأقوال حرفيا (+ بعدا)

تفترض طبيعة النص المسرحي على الكاتب البقاء على مسافة بعيد من الأحداث المروية، من خلال نقلها بالأسلوب المباشر كما يقتضيه أسلوب الحوار. طبعا يجب أن يكون كلام الشخصيات متسقا مع النظام العام لتطور الأحداث، تزامنيا مع الدور الذي تلعبه في مسرح الأحداث؛ ما يضمن تماسكا داخليا ويحقق مبدأ الاحتمال الذي أقره الكلاسكيون. وخصوصية الصيغة الدرامية تجعل من حديث الشخصيات الوسيط الوحيد بين الفعل والمتلقي.

---

[119]- ينظرجيرار جنيت خطاب الحكاية بحث في المنهج تر؛ محمد معتصم المجلس الأعلى للثقافة ط2 ؛ 1997 ص 177

[120]- ينظر المرجع نفسه ص 178

[121]- جيرار جينت عودة إلى خطاب الحكاية تر محمد معتصم المجلس الثقافي العربي ط 1 ؛ 2000 ص 63-64

كما حدد جنيت خمس وظائف للراوي والتي تبين لنا مدى تدخل الراوي في السرد وهي:[122] الوظيفة السردية، وظيفة الحكم، الوظيفة الاتصالية، وظيفة الشهادة، وظيفة أيديولوجية. يظهر أن الوظيفة الوحيدة التي يبتعد فيها الراوي عن قصته، هي وظيفة السردية، كما هو الحال في القصة القصيرة وأيضا في الرواية. أما فيما يخص المسرح؛ فنجد الراوي كثيرا ما يتوجه مباشرة إلى الجمهور، ويعتمد على الوظيفة الإيديولوجية خاصة في المسرح الملحمي.

ب- الوضعية السردية[123]:

تطرح العلاقة بين " الصوت السردي " من يتكلم ؟ وزمن السرد، فإذا كان الراوي ترك بصمة داخل المتن الحكائي كشخصية فيسمى براو متجانس الحكي[124].homodiegetique أما إذا كان وكأنه بطل القصة التي يسردها ففي هذه الحالة فأننا أمام راو ذاتي auto-diégétique. ، أما إذا كان السارد غائبا عن القصة التي يسردها فيسمى راوٍ غير متجانس الحكي hétérodiégétique. وهذا النمط الأخير يعد الأنسب إلى النوع الدرامي ، حيث يوكل المؤلف مهمة رواية الأحداث إلى شخصياته، ويكاد يغيب تماما، إلا في بعض الأحيان يستعين بشخصية تقوم بسرد بعض الأحداث كالمداح أو القوال. ففي المسرح يكون زمن السرد متزامنا مع زمن الأحداث المروية، وفق اشارية زمنية الهنا والآن.

ج- المنظور السردي:

وهذا يعبر عن رأي السارد إزاء الأحداث ودرجة إدراكه لها ويتجلى ذلك في التبئير[125] focalisation ويكون على هذا النحو:

- **انعدام التبئير (صفر):** الراوي يعرف أكثر مما تعرف الشخصيات، يعرف ما يجول

---

[122] http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp

[123]- جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية م س ص 84

[124]- جرالد برنس، قاموس السرديات –تر السيد إمام، ط 1 2003

[125]جينيت ،خطاب الحكاية م س ص 201

داخل نفسيتها وطريقة تفكيرها حكاية غير مباشرة)

- **التبئير الداخلي:** الراوي يعرف كلما تعرفه الشخصية المحورية
- **التبئير الخارجي:** الراوي لا يعرف شيئا على الشخصيات إنه يتبع أفعالها ويسمع أقوالها من الخارج ويجهل طريقة تفكيرها.

إن التعمق في دراسة الهيئة السردية والصيغة السردية، تسمح بإيضاح ميكانيزمات الفعل السردي. وتعرفنا على الأسلوب والتقنية التي استخدمها الكاتب في سرده للقصة. فاعتماد نوع على حساب نوع آخر من هذه التقنيات التي ذكرنها لها تأثير كبير على القارئ. ففي المسرح غالبا ما تكون الشخصية البطلة ساردا ذاتيا auto-diégétique، ويستخدم في زمنه سردا متزامنا ويقدمها الكاتب وفق منظور داخليfocalisation interne أي أنه يعرف كل ما هو تعرفه الشخصية المحورية نفسه إضافة إلى صيغة الخطاب المنقول المباشر، كل ذلك يؤدي إلى خلق إيهام بالواقع وتحقيق اندماج المتلقي.

د- مستويات السرد:

يقوم المؤلف بإدخال روايات جزئية récit enchâssé، وإدراجها ضمن الحبكة الرئيسية؛ مع وجهة نظرة سردية مختلفة بالفعل، فإذا كانت شخصية حاضرة في القصة الرئيسية التي تقع على مستوى خارج السرد extra-diégétique. وأخذت الكلمة لتروي بدورها قصة أخرى، فالفعل السردي هذا، يتموقع في مستوى داخل القصة[126] intra diégétique ولكن أحداث القصة الثانية تكون ضمن مستوى ثالث هو قصصية تالية[127] métadiégétique*(ما وراء سردية).

وبمجرد إلقاء نظرة على مسرحية القراب والصالحين، نجد أثارا كبيرة تؤكد حضور العديد من الحكايات المدمجة في أحضان الحكاية الرئيسية. فنجد حكاية حليمة والأولياء

---

[126]جيرار جينيت ، خطاب الحكاية م س ص 240

[127]- مرجع نفسه ص 243

* الميتاديزيتيك métadiégétique سرد متضمن أو منضوي تحت سرد آخر و على نحو أكثر خصوصية ،سرد متضمن في السرد الأول تحت حكائي (ينظر جيرالد برانس قاموس السرديات، تر السيد امام، ميريت للنشروالتوزيع، 2003، ص 107)

الصالحين، وقصة الأعمى وزوجته. كما قدمت الحكايات المتداخلة بصفة متناوبة، فقصة الدرويش مثلا تتوزع على عدد لا بأس به من المساحة النصية، إلا أن المؤلف لجأ بين الحين والآخر إلى توقيفها والدخول إلى حكاية أخرى، بالاستناد إلى الشخصية المحورية لسليمان القراب التي كلفت لها مهمة تقديم الأحداث والأمثلة كثيرة من النص حيث تبتدئ قصة الدرويش في الصفحات الأولى، ثم يختفي الدرويش " الهجرة "، ليكتشفه المتلقي حتى نهاية المسرحية على لسان القراب دائما، الذي يعيد إقحامه في القصة الرئيسية كما يعلنه النص من خلال " الدهشة " التي أصيبت القراب عند رؤيته للدرويش. ضف إلى ذلك، التناوب بين قصة الفاسي وأسبابه نفيه، والرجوع إلى القرية وطقوس بني دحان....الخ.

هـ- زمنية السرد tempsdurécit

من أهم المقولات التي تبناها جنيت في دراسته هي مقولة الزمن، وقد رأينا أن زمن السرد يتعلق بالعلاقة بين السرد والحكاية. فما هو التموقع الزمني للسارد بالنظر إلى الأحداث المسرودة؟ جنيت يهتم أيضا بزمن السرد: كيف مثلت الحكاية بالنظر للقصة كاملة، أي النتيجة النهائية وهنا يضع جنيت ثلاثة تقنيات التي تساعد المسرود له على التعرف على عوامل السردية التي يراها المؤلف ذات أولية و كذلك فهم بنية النص ونظامه.

- **النظام (الترتيب)ordre**

النظام هو العلاقة بين "الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة، والترتيب الزمني الكاذب في زمن الحكاية"[128]. السارد له الحرية في عرض الأحداث حسب ترتيبها الزمني الذي وقعت فيه حقيقة أو أن يحكيها بصفة غير منتظمة مثل: الرواية البوليسية تبدأ دائما بالجريمة الذي يجب التحقيق فيها. بعد ذلك يعرض مجموع الأحداث السابقة للجريمة؛ التي تؤدي إلى اكتشاف المجرم. هذا النظام الحقيقي للأحداث لا يعادل تمثيلها أو طريقة عرضها في الرواية.

[128]- جيرار جينيت ، خطاب الحكاية م س ص 46

ويلجأ المؤلف – السارد إلى اعتماد المفارقة anachronie الزمنية بنوعيها [129]. وهما كما يلي:

- **استرجاع analepse:** السارد يحكي حدثا ما وقع قبل الوقت الحاضر للحكاية الأساسية أو الرئيسية.
- **استباقprolepse:** السارد يستبق في سرد الأحداث تقع بعد نهاية الحكاية الرئيسية

لكل مفارقة سردية[130]: " **سعة** " amplitude و" **مدى** " portée.

تحيل السعة الى زمن القصة الذي تغطيه هذه المفارقة. أما المدى: هو مسافة الزمنية بين " زمن القصة" والذي تغطيه المفارقة الزمنية والحاضر لحظة التي ينقطع فيها السرد الكرونولوجي لإحدى المتتاليات ويخلى مكان للمفارقة.

وقد عرف نص مسرحية الغراب هذا الاهتزاز في ترتيب الأحداث، وتعبر عن حركية الحدث الدرامي في الكتابة الدرامية لولد عبد الرحمان كاكي، فحركة الذهاب والإياب التي لوحظت في النص الغراب، هي وظائف للحركة المستمرة لشخصيات كاكي بحثا عن السعادة: فيبرز من الوهلة الأولى موضوع الشرود في الكتابة المسرحية عند كاكي.

" فالأفعال اللغوية التي تم تحديدها على هذا النحو، تبين اعتماد كاكي للانحراف السردي كتأثير رجعي. فهو ليس استخداما مجانيا، بل هي لعبة ذات رهان، يسترد من خلالها الكاتب المسرحي وضع ما إزاء الخلل الكرونولوجي الذي يظهره. من خلال هذه التقنيات، فإن السارد يفلت من سيطرة الزمن، ويسمح لنفسه بالتداخل بين القصة والتاريخ".[131]

---

[129]- حميد لحمداني بنية النص السردي المركز الثقافي العربي للنشر ط1 1991 ص 74

[130]- المرجع السابق ص 74-75

[131]- Benaoumeur khelfaoui ; apports narratologiques et sémiotiques dans l'écriture dramatique ; le cas de berabbas de michel ghelderod er porteur d'eau et les marabouts de abderahman kaki ; thèse doctorat option : sciences des textes littéraires sous la direction de Pr.sari med latifa ; universite mostaganem ; année 2016-2017 p 135

- **السرعة السرديةvitesse narrative**

إن التغيرات في السرعة أو الوتيرة الزمنية، يقدم لنا آثار أخرى في القراءات التي تقوم بها على الأعمال الأدبية. حيث أن المؤلف الأدبي يستطيع أن يسارع في وتيرة السرد الأحداث أو أن يبطئها مثلا: نستطيع أن نلخص في جملة واحدة حياة كاملة للرجل، كما نستطيع أن نحكي في ألف ورقة وقائع حدثت خلال 24 ساعة. وفي هذا الشأن نجد أربع أصناف[132]:

- **الوقفة:** حيث زمن السرد = ن وزمن الحكاية = 0 بمعنى أن أحداث الحكاية تتوقف لتترك المكان للخطاب السردي وحده. تتحقق عادة بإبطاء السرد من خلال الوصف ويكون فيها زمن السرد أكبر من زمن الحكاية وتكون الوقفة الوصفية تعطل فاعلية الزمن السردي من خلال تعداد ملامح وخصائص الأشياء.
- **المشهد:** زمن السرد = زمن الحكاية
- **الملخص:** زمن السرد < زمن الحكاية جزء من الحكاية ملخص في السرد ما يعطينا نوعا من التسارع في الوتيرة، كأن يتم سرد عدة سنوات سابقة في عدة فقرات دون تفاصيل في ذكر الأحداث أو نقل الأقوال.
- **الحذف:** زمن السرد = 0 وزمن الحكاية = ن وهذه الحالة هي عكس الأولى فجزء من حكاية الأحداث لم يصرح بها داخل المسار السردي.

نستخلص أن المشهد هو النوع السائد في النص المسرحي، حيث أن الأحداث تتم روايتها عن طريق الحوار، إلا أن هذا لا يعني استعانة المسرح بالأنواع الأخرى مثله مثل الرواية، خاصة في الكتابة المسرحية التي تعتمد على العنصر السردي في تقديم الفعل. في هذا الصدد، يعد نص القراب والصالحين حافلا من خلال الوقفات الزمنية[133]. التي يحدثها بين الحكايات المختلفة، كالتوقف في سرد قصة الدوريش منذ لحظة غيابه لمسرح الأحداث إلى غاية عودته

[132]- ينظر عودة الى خطاب الحكاية، م س ،ص 39 -44

[133] - Benaoumeur khelfaoui ; apports narratologiques et sémiotiques dans l'écriture dramatique ; le cas de berabbas de michel ghelderod er porteur d'eau et les marabouts de abderahman kaki Op.cit. P 136 - 138

إلى القرية، حيث لخصها المؤلف في حوار قصير مع سليمان القراب. وكذلك الحال مع الأعمى، وعويشة وعمار ,,, والخ.

- **التواتر**

تبرز قيمة التواتر من خلال تكرار الوحدات السردية في مواقع مختلفة من النص، ودرجة التواتر يمكن أن يتمظهر وفق 3 أشكال وهي[134]:

- **السرد التفردي** : هو أن نروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة أو أن نروي عدة " ن" مرة ما حدث " ن " مرة حسب العلاقة التالية: { **ن س/ ن** } **و** { **1 س/ 1 ح** }

(حيث س: سرد ؛ ح : حكاية)

- **السرد التكراري**: أن يروي مرات لا متناهية ما حدث مرة واحدة وفق العلاقة: **ن س/ 1ح** أو أن يروي مرة وأحدث ما حدث عدة مرات وفق العلاقة، بمعنى أن الأحداث التي تكررت في مستوى الحكاية تسرد مرة واحدة في القصة.**1س/ ن ح**. في غالب الأحيان، يظهر النص المسرحي أكثر واقعية وتكثيفا للأحداث، إذ يميل إلى تفادي كل أشكال التكرار إلا نادرا، قد تمليه خصوصية الحكاية. فتكون المعادلة **س = ح**

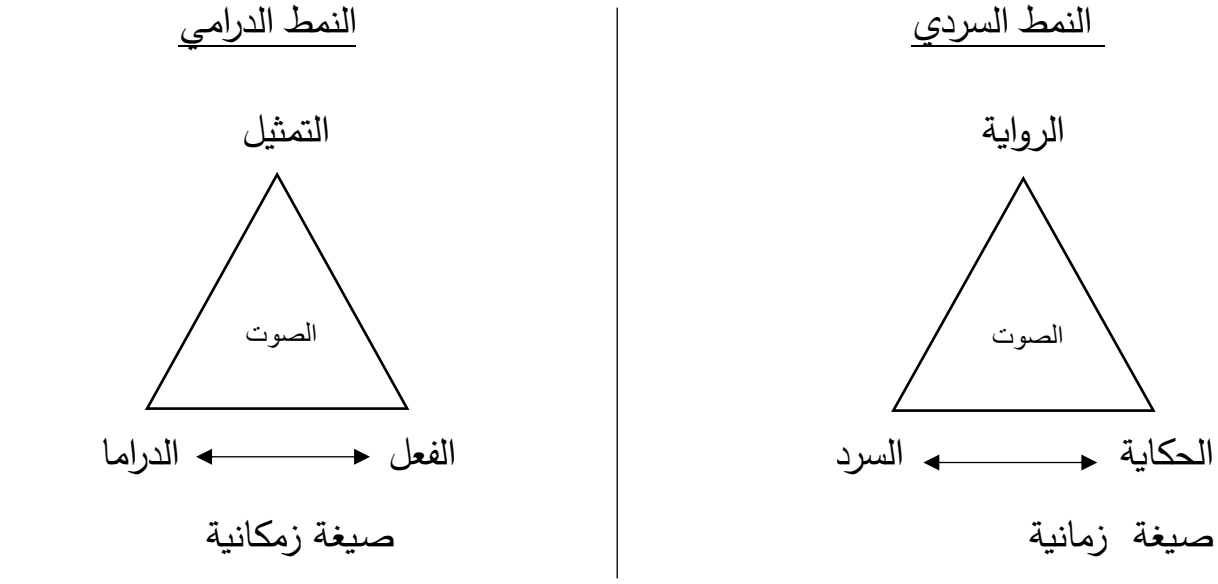
خلاصة القول، يظهر النص المسرحي في بنيته العامة يحتكم إلى نفس المنطق السردي الذي تنتظم وفقه المنتوجات الأدبية الأخرى كالرواية. وبالرغم من الميزات التي تجعل منه فنا مستقلا بذاته تبعا لبنيانه الخطابي، إلا أن كلا النمطين السردي والدرامي يشتركان في العديد من المقومات التي تجعل من دراسة النص الدرامي على ضوء المناهج النقدية السردية مهمة لتبتان أهم الحدود التي تفصل بين الخطابين.

علاوة على ذلك تظهر النظرية السردية حيوية النص المسرحي وكثافته من حيث نقله

[134] -http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp

ونقله للأحداث المروية مقارنة بالنصوص السردية الأخرى، ويعتبر الزمن من أهم العناصر التي تميز النمطين السردي والدرامي، فمقتضيات الفعل في النص الدرامي يستدعي سرعة زمنية مشهدية على عكس الرواية التي تعتمد على زمن خطي مرن ، يمتد تارة و يتقلص تارة أخرى كما يغلب زمن الماضي في الرواية مقارنة بالنص الدرامي الذي يستعمل زمن الحاضر.. ضف إلى ذلك إشكالية الوضعية السردية التي تطرح مسالة الهيئة المتلفظة في النص المسرحي الذي يتسم بازدواجية الهيئة المتلفظة على عكس الرواية التي ترتكز بصفة جلية على سارد واحد.

في الأخير، واستنادا إلى مبدأ التماثل الذي يفترض أن يربط بين النمطين الدرامي والسردي ، يمكننا أن نقيم المقابلة بينهما على الأقل المستوى الشكل، على النحو التالي [135]:



[135] Daniel chaperon ; l'œuvre dramatique , cahier de l'universite de lausanne ; suisse 2004 https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/oeuvredramatique/odintegr.html#od014000

الفصل الثاني

الفصل الثاني: الاشتغال السيميائي على الخطاب السردي

1- سيميائية مدرس باريس والنموذج اللساني

تعد السيميائية من أهم المناهج النقدية المعاصرة، التي استطاعت من إحداث ثورة حقيقية في ميدان تحليل ومقاربة جميع أنواع الخطابات، ورصد كافة الأنشطة البشرية بالتفكيك والتركيب، والتحليل والتأويل. حيث جعلت السيميائية من البحث في آليات انتاج المعنى، وسيرورة افراز الدلالة موضوعا لها، من خلال مساءلة مختلف أشكال المضامين، والتوقف عند البنى التحتية المسؤولة عن تشييد الكيانات الدلالية المحيطة بالإنسان، من أجل فهم وبناء تصور جديد للتجربة للإنسانية، فمسعى أي عمل تحليلي كان لأي عمل فني أو أدبي هو في آخر المطاف محاولة لفهم الذات بالدرجة الأولى.

فالإنسان كائن دلالي، وعلاقته بالدلالة علاقة أزلية تمتد الى ظهوره فوق الأرض، وقد تمكن من وضع الدلائل، والنظر إلى نفسه وإلى الكون وما فيه والمتخيل كعلامات وقد" انصرف إلى إنشاء الدلالة واكتشافها مضيفا إياها على الأشياء الطبيعية، والأشياء الثقافية، وعلى ما وراء الأشياء(ميتافيزيقا). لقد وظف الإنسان الأشياء الطبيعية الموجودة قبله والاشياء المصنوعة من قبله، بل ووظف نفسه (جسده وعقله) للكشف عن دلالات معينة في مجتمع يفترض قيامه تبادل الدلائل"[136]، الأمر الذي دفع به الى البحث، وإيجاد مجموعة من العلوم التي ستساعده على فك وتفسير وتأويل كل تلك الدلالات التي ينتجها إن على مستوى الفردي أو الجماعي، وبرز الاهتمام بعلم العلامات منذ القدم، حيث انكب الكثير من الفلاسفة على دراستها ومحاولة فهمها انطلاقا من الرواقيين إلى جون لوك مرورا بالقديس أوغستين و كارناب و ليبنيز وغيرهم.[137]

يبرز الخطاب وفق ذلك كأداة تواصلية، يرتكز عليها الانسان قصد التعبير عن آرائه، وإعطاء تصوراته المختلفة إزاء الأحداث والظواهر التي يواجهها في حياته، وفي هذا الصدد

[136] مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجيا المعاصرة، ترحميد لحمداني وآخرون، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب1987 ص 3
[137]ينظر سعيد بنكراد، السيميائيات موضوعها وتطبيقاتها، م س ص27

يهدف المنهج السيميائي" إلى استكشاف البنيات الدلالية التي تتضمنها الخطابات والأنشطة البشرية بنية ودلالة ومقصدية، والبحث عن الأنظمة التواصلية تقعيدا وتجريدا ووظيفة"[138]

في السياق نفسه، نجد اللساني السويسري فرديند دي سوسر * نبأ بعلم جديد تكون مهمته دراسة كل الأنظمة التواصلية التي ابدعها الانسان، كما يقره في كتابه " دروس اللسانيات العامة " أثناء تعريفه للغة :

" اللسان نظام من العلامات تعبر عن الأفكار، ومن ثم يمكننا تشبيهها بالكتابة، وأبجدية الصم البكم، والطقوس الرمزية، وأشكال آداب السلوك، والإشارات العسكرية؛ إنما (اللغة) هي فقط أهم تلك هذه الأنظمة. وبالتالي يمكننا تصور علم يختص بدراسة حياة تلك العالمات داخل الحياة الاجتماعية، والذي سيشكل جزأ من علم النفس الاجتماعي، ومن ثم علم النفس العام، سنطلق عليه اسم "سميولوجيا"[139]

يفهم من خلال هذا التعريف، أن السيميولوجيا[140] هي علم يشمل دراسة كل الأنساق العلاماتية ضمن الحياة الاجتماعية (اللسانية منها والغير اللسانية)، وقد أدرج دي سوسر هذا العلم ضمن علم النفس الاجتماعي، ويمثل اللسان أهم هذه الأنساق العلاماتية. وفق هذا التصور تصبح اللسانيات جزءًا من السيميائيات، والقوانين التي ستبنيها هذه الأخيرة قابلة للتطبيق على اللسانيات باعتبار شموليتها وقوتها الإجرائية" فليس ثمة شيء أقرب من اللسان، لفهم طبيعة المشكل السيميولوجي"[141]

زيادة على ذلك، ستتجه السميولوجيا بالنسبة لسوسر بعد تطورها نحو ضم اللسانيات، حيث يهدف " لوضعية تكون فيها اللسانيات نطاقا فقط –جزء هام – ولكنه نطاق ينتمي لعلم

---

[138] جميل حمداوي، بناء المعنى السيميائي، مرجع سابق، ص4

[139] Ferdinand du Saussure, cour de linguistique générales op.cit. p 32.

[140] تحيل السميولوجيا sémiologie إلى العلم العام للعلامات، بينما ستطلق السيميائية sémiotique على الجانب التطبيقي لها، ينظر في هذا الصدد المقابلة التي اجراها غريماس مع صحيفة le monde في 7جوان 1974
https://www.lemonde.fr/archives/article/1974/06/07/entretien-avec-a-j-greimas-une-tradition-de-rigueur_3092609_1819218.html

[141]Ferdinand du Saussure Op.cit. p34

العلامات"[142] ما سيفتح المجال واسعا أمام البحث المعرفي السميولوجي. ليشمل كل ما هو معنى في الحياة ويحمل دلالة. تظهر إذن السيمائية كعلم شامل وجامع، يهتم بشتى أنواع العلامات وتغطي كافة الاشكال التعبيرية التي يتخذها الانسان " ويتعلق الأمر بالعلامات التي تكون الإرساليات الأساسية للتواصل الإنساني كيف ما كانت مكونات هاته الإرسالية سمعية – بصرية – شمية –حركية"[143].

بينما نجد بارثBarthes، قد خالف وانتقد الطرح السوسري، وأعاب عليه إدماج اللسانيات ضمن السميولوجيا وأقدم على قلب الآية بصفة يوسع من دائرة اللسانيات على حساب السميولوجيا، لتصبح هذه الأخيرة جزء من النظرية اللسانية، كما يشير الى ذلك: "الألسنية ليست فرعا متميزا من فروع علم العلامات العام ة بل العكس صحيح، فما هذا العلم الذي يتخذ من الوحدات الدلالية الكبرى موضوعا لدراسته سوى تابع للألسنية "[144]

لأجل ذلك، ستنصب السيمائية على دراسة الوحدات الدلالية الكبرى، وتتخذ من تحليل الخطاب موضوعا لها. استنادا في ذلك على الطرح اللساني، بصفة يصبح الخطاب جملة كبيرة غير متجزأ، بالمقابل ستقتصر اللسانيات على دراسة الوحدات الصغرى وتتخذ منها مجال دراستها. بعبارة أخرى، يسعى بارث الى ارساء قواعد علم سيميائي يتخصص بدراسة الما وراء الجملة، استنادا على القواعد العلمية والمعرفية التي تستعملها اللسانيات الجملية[145]. وبالتالي فالسيمائية لا يمكنها أن تستقل أو أن تحتوي اللسانيات .

من هذا المنطلق، لا يمكن أن نتصور سميولوجية بمعزل عن اللسان " وهذا على الرغم من أنها تبدو كذلك لأول وهلة ما دامت لغة تنكب على اللغات. وهي تكشف استحالة قيام علاقة خارجية بين لغة وأخرى، بالضبط عندما تتخذ الدليل(العلامة) موضع تفكيرها: فالزمن يقضي على قدرتي على خلق المسافات ويعطلها فيجعل من المسافة شيئا متحجرا: فلا يعود

[142] برنار توسان، ماهي السميولوجيا، تر محمد نظيف، افريقيا الشرق، المغرب، 2000، ص 38
[143] المرجع نفسه ص 39
[144] ينظر محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي نظرية غريماس، دار العربية للكتاب، تونس، 1991 ص 35
[145] Roland Barthes, analyse structurelle du récit , op.cit.

بإمكاني ان أبقى على الدوام خارج اللغة لأعاملها كمرمى وهدف، وداخلها لأعاملها كوسيلة وأداة"[146]؛ يظهر أن السيميائية قد اعتمدت بقوة على اللسانيات في بناء صرحها النظري ، واستقت منها اغلب ترسانتها المفاهيمية والاصطلاحية واستلهمت منها بعضا من أدواتها الإجرائية بسبب تأثير دي سوسر حيث " يتأسس النسق السيميائي على منطق التراتبات، انطلاقا من محاكاته لتصميم العلامة اللسانية، ففيه تنضاف العلاقة الواصفة الى علاقات التعين والايحاء. ولعل شفافية اللغة كفيلة، على جاذبيتها، باستثارة المضايقات المتراكمة للتعبير والمحتوى' '[147]

نتيجة ذلك، تبرز اللسانيات بمثابة نموذجا paradigme تستند إليه النظرية السيميائية، قصد الانطلاق في عملية تحليل الأنساق اللغوية والغير اللغوية. فكما يرى ذلك بنفنيست Benveniste'' اللغة منظومة تفسيرية تستطيع أن تؤدي المعاني التي تؤديها جميع المنظومات الأخرى، اللسانية والغير اللسانية "[148]. وهذا ما يعطي للغة سمواsuprématie على باقي الأنظمة العلاماتية الأخرى كونها قادرة على التعبير عن كل شيء. ولا نجازف في القول أن أي نظام يمكننا أن نستبدله باللغة والعكس غير صحيح.

فحتى لو اعتبرنا أن العلامة اللغوية؛ ليست الا نوعا من العلامات التي تُكوّن أنظمة تواصلية مثل العلامات السمعية والصوتية والإيمائية ...الخ. إلا أن هذه العلامات تلد صامتة ما لم تغذيها العلامة اللغوية بالكلام، فالعلامة الأيقونة مثلا لا تتحقق من مستوى الإمكان إلى مستوى الفعل إلا عبر اللغة؛ إذ تصبح هذه الأخيرة الإطار العام للتوصيف[149]

وعليه، تبقى اللغة من هذا المنظور مهيمنة على كل الأشكال التعبيرية؛ فالسميائيون يعتبرون بأن "الأفلام وبرامج الراديو وملصقات الإعلان وما إلى ذلك" نصوصا"؛ ويتحدثون عن قراءة التلفاز"[150]، الشيء الذي يبرر لجوء السيميائية الى اللسانيات كخطوة أولية، واستقت

---

[146] رولان بارث، درس السميولوجيا، تر عبد السلام بنعبد العلي، دار توبقال للنشر، المغرب ط3 1993 ص24

[147] عبد القادر فهيم الشيباني، معالم السيميائية العامة أسسها ومفاهيمها، ط1، سيدي بلعباس، الجزائر، 2008 ، ص 11

[148] دنيال تشاندلر، أسس السميولوجيا، تر طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، ط 1 2008 ص34

[149] ينظر: وائل بركات السميولوجيا بقراءة رولان بارث، مجلة جامعة دمشق المجلد-18- 2002 ص 60

[150] دانيال تشاندلر، مرجع نفسه ص 38

منها مجموعة من المبادئ، باعتبار شمولية اللغة مقارنة بالأنساق الأخرى.

انطلاقا من مبدأ التماثل الموجود بين الخطاب والجملة، حينها يصبح كل ما نستطيع تطبيقه على اللغة من قوانين قابل للتطبيق على الأنساق العلاماتية الأخرى. فقد فسح مفهوم بارث للسيميولوجيا المجال لتتسع رقعة بحثها حتى استوعبت دراسة الاساطير، واعتنت بمختلف الانساق التي تشكلها العلامات والتي استقتها من سيميولوجيا سوسر مثل الاشهار، الموضة[151]، وكل الخطابات التي تحمل انطباعات رمزية ودلالية.

ومن بين الأدوات الإجرائية التي استعانت بها السيمائية من اللسانيات نجد : ثنائية اللغة والكلام، الدال و المدلول، المحور النظمي والاستبدالي...الخ

- ✓ **اللغة والكلام**

يضع دي سوسر اللغة موضع مؤسسة اجتماعية ونتاج جماعي، بينما الكلام انتاج فردي وتطبيق للقواعد المتفق عليها والتي تحدد معايير هذا السلوك الكلامي. يشير الى ذلك دي سوسر بقوله " أثناء فصلنا اللغة عن الكلام، فإننا نعزل في الوقت نفسه الاجتماعي عن الفردي"[152].

من هذه الزاوية يوافق مفهوم الكلام لمفهوم الخطاب،الامر الذي أدى السيميائية الى الاهتمام بهذا السلوك كونه يعبر عن جملة لغوية كبيرة تحمل معنى. والاختلاف الموجود بين هذين القطبين يندرج ضمن المقابلة بين المحورين الاستبدالي والنظمي.

- ✓ **المحور النظمي والاستبدالي**

يتحدد الموضوع اللساني وفق العلاقة الناشئة بين محورين، والذين يتسمان بطبيعة ذهنية مختلفة:

- المحور النظمي او التركيبي والذي يعبر عن " تأليف لمجموعة من العلامات داخل سلسلة كلامية"[153]. بتعبير آخر، ان تتابع الخطي الافقي للوحدات اللسانية وفق محور تزامني

[151] Voir: Roland Barthes, système de la mode, Ed seuil, 1967, pp 17-19

[152] Ferdinand de Saussure, cours de linguistique général, op.cit. p30

[153] سعيد بنكراد، السيميائيات موضوعها وتطبيقاتها، م س ص 73

synchronique [154] يسهم في تشكيل معاني الجمل والخطابات، حيث تقوم العلاقة بين تلك الوحدات على مبدأ التجاور، حيث تستمد كل وحدة معناها من الوحدة التي سبقتها والتي تليها.

– وعلى مستوى آخر، يقابل هذا التتابع الخطي للوحدات محور انتقائي، تقوم ضمنه الوحدات على مبدأ اختباري اقصائي، حيث ترتبط الكلمات فيما بينها على مستوى الذاكرة، بقواسم مشتركة يتم عبرها تكوين مجموعات تحكمها علاقات متنوعة[155]. بعبارة أخرى، تتأسس العلاقة الاستبدالية على الامكانية الكبيرة التي تمنحها اللغة للأفراد اثناء سلوكياتهم الكلامية لاختيار ألفاظ عوض أخرى، يعتمد على محور الدياكروني [156]diachronie الذي يحيل الى تطور اللغة عبر الزمن.

✓ **الدال والمدلول**

يحيل الدال والمدلول الى الطرفين المكونين للعلامة، فيشير الأول الى الصورة السمعية image acoustique التي تترك أثرا نفسيا في الذات الناطقة، في حين يعبر المدلول عن الجانب المفهومي، كما يعبر عن ذلك دي سوسر في قوله " المدلول عبارة عن فعل شعوري، نفسي ومجرد، يترك فينا بصمة نفسية، والتي يتركها الصوت المادي، ولا يمكننا تصور علامة لسانية الا باجتماع هذي الطرفين"[157]. فالعلامة وفق التصور اللساني لا تجمع شيئا بعينه، بل هي علاقة تربط بين صورة ذهنية " المدلول" ،بصورة سمعية " الدال" .وتتسم هذه العلاقة بالاعتباطية arbitraire بحكم نشأنها ونموها في اطار اجتماعي معطى." وتتدرج خاصية الاعتباطية في سياق وجهة نظر سوسر التي تعتبر ان البحث عن الطبيعة الحقيقية للسان، يجب ان تنطلق أولا مما هو مشترك بين اللسان والانساق التواصلية الأخرى لتي لها السيمات نفسها. ومن الضروري أن تقوم اللسانيات بوصفه علما سيميولوجيا على أساس مفهوم العلامة وليس على شيء آخر[158] .

---

[154] Voir, Ferdinand de Saussure, cours de linguistique général, op.cit. 141

[155] ينظر، سعيد بنكراد، م س، ص74

[156] Voir, Ferdinand de Saussure, cours de linguistique général, op.cit. p193

[157] Ibid p 144

[158] مصطفى غلفان، اللغة واللسان والعلامة عند سوسير في ضوء المصادر والأصول، دار الجديدة المتحدة ،2017 ،ص 305

وقد شكلت ثنائية الدال والمدلول احدى المنطلقات التي بادرت بها السيميائية الباريسة صرحها العلمي، وتناولته بالنقد والتعديل، واتخذت من دراسة اشكال المدلولات موضوعها كما، حيث أي حديث عن موضوع سيميائي، كما يذكره جوزيف كورتاس لابدا له أن يأخذ بعين الاعتبار" ليس فقط المدلول(أو مستوى المحتوى في اصطلاح يلمسليف) ولكن أيضا الدال (أي الحامل السمعي البصري، اللمسي والشمي أو الذوقي الموظف) الموافق لمستوى التعبير عند يلمسليف، ومن هذا المنظور تكون لدنا فرصة للتحرك في أفق اكثر موضوعية "[159]

بمعنى أن ما يهم السيميائية هو البحث في الاشكال التي يعبر المعنى من خلالها، ولا تتقيد بالعلاقات الضيقة التي تنشؤها الدوال بمدلولاتها كما يراه دي سوسر، فالعلامات باعتبارها كيانات مستقلة، فان تعريفها " يقتضي ليس فقط مقارنتها مع علامات أخرى– وذلك مستوى الدال ...ولكن أيضا تجسيدها التلفظي(في هذا الاستخدام الملموس الذي هو فعل التلفظ سواء كان من مصف فردي أو جماعي"[160]

2– المشروع السيمائي عند غريماس

استفاد غريماس greimas في دراسته السيميائية للسرد؛ من إعادة قراءة أعمال فلادمير بروب واستند إلى بعض من مفاهيمه حول الوظيفة، حيث أقدم –إن صح التعبير– على إصلاح النظرية المورفولوجية البروبية وخصوصا في ما يتعلق بمفهوم الوظيفة .فان كان بروب قد حدد الوظيفة بوجود فعل ما، تتحدد من خلاله شخصية ضمن إحدى دوائر الفعل السبعة؛ فقد قام غريماس بتقليص عدد الوظائف بصورة صارمة . حيث لاحظ أن مفهوم الوظيفة لدى بروب يحيط به نوعا من اللبس و الغموض، كما يشير إلى ذلك في قوله "إذا وضعنا ثقتنا في حدس بروب حين يعتبر الوظائف بأنها تغطي دوائر أفعال شخوص القصة، فإن الصيغ التي تعطيها لوظائف مختلفة توقعنا في اغلب الاحيان في حيرة، فإذا كان رحيل

[159] جوزيف كورتيس، سيميائية اللغة، تر جمال حضري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ص13
[160]المرجع نفسه ص 19

البطل يبدو كوظيفة تتطابق مع نوع من النشاط، فإن النقص يبعد أن يكون فعلا فانه يعين حالة ولا يمكن اعتباره وظيفة"[161].

من بين المآخذ الاخرى التي وجهها غريماس إلى التحليل الوظيفي، هو اهماله للإسقاطات الاستبدالية التي تقف خلف التنظيم التوزيعي لمتوالية الوظائف، استنادا إلى مواقف ليفي ستشروس في هذا الشأن[162]. تبعا لذلك، انتبه غريماس إلى المنطق الذي تحتكم اليه بنية السرد والمرتبطة بتسلسل الملفوظات السردية. وعليه، ارتأى غريماس إلى نمذجة وتقنين الوظائف البروبية ودوائر الفعل المصاحبة لها، واستبدلها بمفهوم الملفوظ السردي الذي يجمع بين العامل[163] والفعل، يعبر عنه بصيغة نحوية كالاتي: م س [و(ع1، ع2، ع3 ...)]

حيث: م س : ملفوظ سردي و: وظيفة ؛ ع: عامل

كما سجل غريماس خللا آخر في النظرية البروبية، إذ يعتبر الطرح البروبي محدود بحكم اقتصاره على البنية السطحية للمحكيات، مهملا بذلك المستويات السردية[164]. وانطلاقا من التصور البروربي للقصة، جاءت فكرة البحث عن ما وراء تلك البساطة والعالمية universalité التي زعمتها الدراسة المورفولوجية، يظهر من خلاله طموح غريماس إلى بناء صرح نظري يستطيع من خلاله الولوج إلى البنية الذهنية للخيال البشري؛ بمعنى البحث عن شكل ضروري وعام يتخذه كل تمثيل للنشاط البشري، إنها قفزة نوعية للدراسات النقدية المعاصرة و إدراك للرهانات العلمية التي تقف وراء الممارسات السيميائية في أصولها"[165].

وعلى هذا الاساس لا فائدة من البحث عن السردية في التتابع الوظيفي كما ذهب اليه بروب، بل تقع مهمة السيمائية على الغوص في ما هو سابق عنها، بتعبير آخر لا تغدو

---

[161] Greimas, acquis et projets de la sémiotique, in joseph courtes, introduction à la sémiotique narrative et discursive, éd Hachettes ,1976. p 10

[162] ibid.

[163] يحل مصطلح العامل actant في المدونة السيميائية الغريماسية محل الشخصية لشموليته، فهو لا يغطي الكائنات البشرية فحسب، بل يغطي أيضا الحيوانات والاشياء، والمفاهيم (راجع، رشيد بن مالك قاموس مصطلحات التحليل السيميائي ص 15)

[164] ينظر سعيد بنكراد، السيمائية السردية: مدخل نظري، منشورات الزمن 2001 ص 36

[165] ينظر نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، الامل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ، 2008ص 22

السردية أن تكون سوى تنظيما للجانب المجرد الغير المرئي الذي يسبق تجليه الخطابي، فإلى جانب العلاقات التوزيعية التي تتابع ضمنها الوظائف البروبية، هناك علاقات استبدالية مقابلة لها تقع في محور من مصف عمودي تهيكل تلك العلاقات التوزيعية، وتلعب دور المنظم للحكاية " بل يمكن القول، أن التعرف على هذه الاسقاطات الاستبدالية هو وحده الذي يسمح لنا بالحديث عن وجود بنيات سردية "[166].

عموما، يمكن القول أن القراءة النقدية التي قدمها غريماس للمشروع البروبي ، كانت محاولة منه تهدف إلى بناء صرح نظري جديد للدراسة السردية. انطلاقا من النموذج لشكلاني البروبي ولذلك لا يمكن " فهم الانتقادات التي وجهها غريماس لتحليلات بروب إلا ضمن المشروع الذي حاول بناء عناصره "[167].وبالرغم من الانتقادات التي وجهها غريماس إلى التصور البروبي إلا أنه لم يقلل من أهمية الاكتشاف بل سعى الى تجاوز النقائص وأقدم على إرساء أسس نظرية صارمة، تظهر السيميائية وفقها كنظرية شاملة تعتني بدراسة جميع الخطابات والنصوص والانشطة الإنسانية، تعنى بدراسة شكل المضمون أي معالجة الدوال التي تنظم المضامين السردية بشتى أنواعها، ولا تقتصر على القصة العجيبة كما فعل ذلك بروب.

3- تحديد مفهوم السردية عند عند غريماس

يضع غريماس السردية موضع " نظام حسابي " système algorithmique بمعنى " تقوم السردية على مجموعة من الملفوظات المتتابعة و الموظفة المستندات فيها لتشكل – ألسنيا – جملة من التصرفات الهادفة إلى تحقيق مشروع "[168] .تخضع السردية حسب هذا التصور إلى المنطق الرياضي الذي تقوم عليه المتتالية الحسابية. فالعناصر السردية التي تنتظم وفقها البنية الداخلية للسرد تتبع مسارا منطقي محكم قائم على مبدأ الافتراضية.

---

[166] سعيد بنكراد، م نفسه، ص 39

[167] المرجع نفسه ص 38

[168] محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي -نظرية غريماس-، دار العربية للكتاب، تونس، 1991 ص 35

فكل عنصر يستدعي عنصرا يليه ويقتضي آخر يسبقه، وكل مستوى من المستويات السردية ينخرط في شبكة علائقية تربطه مع مستوى آخر، وهكذا دواليك إلى غاية اكتمال المسار. يحتل الملفوظ ضمن هذه المصفوفة matrice دورا محورا يسمح بتماسك أركان تلك المستويات، وربط بعضها البعض دون الاخلال بسيرورة إنتاج الدلالة " فالانتقال من الصعيد العميق إلى الصعيد السطحي (المكون السردي والمكون الخطابي) مربوطا بالتحويل السردي الذي يحتوي الاليات التي تحكم الدورة الدلالية للنص (المربع السيميائي) "[169].هذا ،ةتسعى النظرية السيميائية إلى تحديد الاشكال المختلفة للمعنى، و كيفيات تمظهره، ومن ثم تفسيره و تأويله طبقا لذات المنطق العلائقي الذي يحبك العملية السردية.

من ناحية أخرى، إذا ما كانت البنيات السردية سابقة على تجليها. هذا الاخير، لكي يحدث، عليه ان يستعمل وحدات لسانية تكون ابعادها متسعة أكثر من وحدات الملفوظات، وحدات تشكل نظمية كبيرة une grande syntagmatique"[170].وفق ذلك، تصبح السردية آلية توسيطية بين البنى المجردة التي تتشكل فيها المادة الدلالية في شكلها الخام و تتلقي أولى تمفصلاتها، وبين البنى الخطابية في شكلها المتجلي من خلال لغات متعددة.

فعوض الحديث على أحداث القصة المتتالية . سينصرف الحديث عن الملفوظات السردية المتتابعة فيما بينها، شبيهة بعملية لوغاريتمية ، لتركب فيما بعضها البعض للوصول إلى بناء معنا مكتملا و ظاهرا . انطلاقا من المستوى العميق – على شكل وحدات دلالية دونية sème – وصولا إلى المستوى السطحي الذي يتجلى لنا في شكله النصي المعروف ليبلغ الخطاب السردي مقصده و غاياته .

فمثلا ينطلق من النقطة أ في المستوى العميق ثم يصل إلى النقطة ب في المستوى السطحي بعد مروره من النقط أ1 ، أ2،أ3...الخ و هذا ما يعبر عليه غريماس بالمسار التوليدي

[169] رشيد بن مالك مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر 2000 ص 17

[170] غريماس،كورتيس ،راستي ، باط ،النظرية السيميائية مسار التوليد الدلالي ،تر عبد الحميد بورايو ،دار التنوير الجزائر،2013 ص 73

للسرد le parcours génératif الذي استوحاه من النظرية التشومسكية للنحو التوليدي. وعليه، تسعى السيميائية الغريماسية إلى إعادة قراءة المسار السردي بصورة عكسية، لذا وجه غريماس اهتمامه الي الشروط الداخلية التي ينبثق منها المعنى في النص مرتكزا في ذلك على مبدأي المحايثة والاختلاف الذين استوحاهما من النظرية اللسانية إلى جانب مبدأ الملاءمة.

أ- مبدأ المحايثة immanence

لقد استوحت النظرية السيميائية مبدأ المحايثة من اللسانية السوسرية، تهدف الدراسة المحايثة إلى البحث في القوانين الداخلية التي تخضع لها عملية انتاج الدلالة بمعزل عن المعطيات الخارجية المحيط بها [171].حسب هذا التصور، فان المعنى مبثوث في داخل النص، ولابدا ان يقتصر البحث عليه واكتشاف مسار توليده دون الخروج عن الاطر التي رسمها النص، عكس ذلك سينفتح النص على مصراعيه وبالتالي صعوبة الامساك بالمعنى كما يعبر عنه ذلك غريماس في قوله " لا خلاص لنا خارج النص ".

وعليه، لجأت النظرية الغريماسية إلى وضع أدوات من شأنها صياغة هذا المبدأ في التحليل السيميائي والربط بين قطبي المسار الدلالي الذي يعبر عنهما بالمستوى المحايث ومستوى التجلي ضمن ثنائية الكينونة والظاهرêtre et le paraitre كما تسعى المقابلة بين محوري المحايثة والتجلي إلى إبراز مختلف الوضعيات التي يتخذها الفاعل والمرسل ضمن المسار السردي، كمثل الحالات المتعلقة بتبادل مواضيع القيمة بين العوامل أو الكشف عن مرسل متعالي يوكل تنفيذ مهمة معطى إلى أحد العوامل.[172]

ب- مبدأ الاختلاف différence

غرار مبدأ المحايثة، يشكل الاختلاف إحدى أعمدة التحليل السيميائي الذي استقاه غريماس من النظرية اللسانية، حيث ينطلق الدرس السيميائي من قائدة بنيوية مفادها أن لا

[171] ينظر رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، م س ص 9

[172] Voir Greimas et courtes, dictionnaire raisonné de la théorie du langage classique, hachette 1979, p 181

وجود للمعنى الا في إطار العلاقات الرابطة بين العناصر المشكلة للخطاب والتي تستمد معانيها عن طريق العلاقة الاختلافية الموجودة بين بعضها البعض[173].حيث أن اقطاب الدلالة تتسم بالموجب والسلب، وان المعنى ينبثق من خلال تقابل الاقطاب المتباينة الموسومة بالسلب والايجاب فلا معنى للظلام دون الضوء أو الموث دون الحياة...الخ.

طبقا لذلك، فان غريماس اعتمد على هذا المبدأ لوضع أسس نظريته الجديدة " يقتضي فيه الاقتراب من المسألة الدلالية، استيعاب الاختلافات المنتجة للمعنى دون الاكتراث لطبيعتها في إطار بنية تدرك بحضور عنصرين على الاقل تربطهما علاقة بطريقة أو بأخرى"[174] .كما اعتمد غريماس على مبدأ الاختلاف لتشكيل المربع السيميائي المبني على التقابلات الممكنة بين حدود المقولات المجردة، أي استخلاص مختلف الاضداد التي تنشؤها السيمات فيما بينها.

ت-مبدأ الملاءمة pertinence

ينطلق غريماس في نظريته من فكرة مفادها ان كل الاشياء لها وجودا سيميائيا، تنهض هذه الفكرة التي روج لها على خلفية ابستمولوجيا تقتضي وجود " افق وجودي" والذي يشير في حقيقة الامر إلى التشكيلة التي تصوغها مختلف المستويات المشكلة للمسار الدلالي، والتي تتم من خلالها ضبط شتى المراحل التي يتوصل اليها نمو الوجود السيميائي للأشياء و التي يتكفل الخطاب بعرضها على مستوى التجلي بعد مرورها من وضعية افتراضية virtuelle إلى وضعية تحقيقية réalisation بعد مرحلة تحيينيه actualisante وسيطة بينهما.

وبالرغم من تبني السيميائية في دراستها الجانب الشكلي على الجوهر، من حيث انها تبتعد قدر المستطاع عن تقديم أي حكم على جوهر الاشياء الا أن " حضور جوهر الاشياء مكرس بطريقة أو بأخرى بالنسبة للباحث، وأن هذا الاخير مطلوب منه أن يتفحص إما علاقات

[173] Voir groupe d'Entrevernes, analyse sémiotique des textes, introduction théorie-pratique, presse universitaire de Lyon, 1984 p 8

[174] رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية م س ص 10

الوجود، أو الاحكام الوجودية، الظاهرة أو المضمرة المسجلة في الخطاب: إذن يجد نفسه مجبرا على التعبير – باقل تكلفة– عن نمط وجودي، أي الوجود السيميائي" [175].

وفق هذا المنظور، يخضع التحليل السيميائي لإكراهات ث الخطاب الذي يتكفل بحملها ضمن بنية خاصة به، تضمن سيرورة نمو الوجود السيميائي، في اطار علاقة تراتبية بين عدة مستويات متباينة تؤسس لمعمارية الخطاب ككل دال " وبصرف النظر عن الاهمية التي قد يوليها المرء للاختلاف الموجود بين هذه المستويات، أو المسار الذي يجمع شتاتها، الا انها في آخر المطاف تعبر تلك المستويات على مستويات الملاءمة تسمح له بتحليل أي مستوى، انطلاقا من مسلمة وجود اجراء تحويليا، يسمح بالانتقال بين المستويات، والتي يشكل نقطة انطلاق مرحلة توليدية المعنى"[176].

لذلك تسعى القراءة التحليلية إلى تقسيمه إلى عدة مستويات تعتمدها قصد الوصول إلى عزل معاني المواضيع التي يحتويها الخطاب، يعبر عنها بالبنية الاولية، البنية العاملية، السردية، الموضوعاتية ,,,الخ. أسست لها النظرية الغريماسية بهدف بناء منطق تحليلي يستهدف إعادة بناء الخطاب وفق معايير الملاءمة ،والتي من شأنها بناء زاوية نظر يتباها المحلل قصد الدخول في أعماق النص المدروسة، كما يشير الى ذلك رولان بارث: " إنه من الضروري قبل البدء في أي البحث، قبول بصفة صريحة منذ البداية مبدأ يحُدُها. هذا المبدأ المستوحى من اللسانيات، هو مبدأ الملاءمة: حيث نقرر بوصف الوقائع المشتركة من وجهة نظر واحدة، وبالتالي لا نحتفظ من كتلة الوقائع هاته سوى السيمات التي ستهم تلك وجهة الظر"[177]. بناء عليه، سيستند التحليل السيميائي إلى حزمة من الادوات الاجرائية تطمح

[175] Greimas et courtes, dictionnaire raisonné op.cit. p 138
[176] Jaques fontanille, « niveaux de pertinence et plans d'immanence ; signes, textes, pratiques, stratégies et formes de vie » dans pratiques sémiotiques, sous la direction de fontanille- PUF-, 2008 , pp 17-78
[177] Barthes Roland. Éléments de sémiologie. In Communications, 4, 1964. Recherches sémiologiques. pp. 91-135

إلى قراءة علمية صارمة، ومحايثة بعيدا عن كل تأويل سياقي يفسر المعنى خارج الحدود النصية. والتي سنتعرض اليها في الاسطر التالية.

4- الاطار الاجرائي للاشتغال السيميائي

تقوم النظرية السيميائية السردية على غرار كل النظريات على مجموعة من الادوات الاجرائية التي يستعين بها الباحث قصد مقاربة النصوص، ومحاولة الامساك بسيرورة انتاج وانبثاق الدلالة من ادنى مستوياتها الموجودة على الصعيد العميق والذي يمثل الجانب المجرد والبنية التحتية لمعمارية المعنى، وصول إلى تجليها الخطابي كما تجهزه اللغات الطبيعية والتي يعبر عنها بالمستوى السطحي الذي يتمفصل بدوره إلى مكون سردي ومكون خطابي. وتبعا للقراءة العكسية التي نطمح إلى تحقيقها في دراستا، سنحاول التطرق إلى هذه المستوى انطلاقا من المستوى السطحي إلى المستوى العميق.

4-1 المستوى السطحي niveau superficiel

لقد رأينا سابقا يرتكز التحليل السيميائي على مسلمات مفادها ان الاختلاف هو مصدر المعنى، حيث ان وجود الاختلاف يستلزم حضور معنى ينمو في ثناياه، كذلك فان التحليل السيميائي للنصوص يظهر في العمق كعملية وصف والتعرف عن الاختلافات الموجودة في النصوص[178].

ففي واقع الامر، ينصب التحليل في هذا المستوى على دراسة الجانب الظاهري الذي يتجلى فيه السرد للقارئ، فالسرد يخضع "بكل تمظهراته لمقتضيات المواد اللغوية الحاملة له"[179]حيث يتم مقاربة النص السردي من خلال صورته التي يراها أو يقرأها القارئ العادي. في هذا المستوى، على المحلل رصد التحولات والحالات التي تغيرت في الحكاية. بتعبير آخر يقوم الناقد السيميائي بالكشف "البرنامج السردي ومكوناته الاساسية كالتحفيز و الكفاءة و

[178] Groupe d'Entrevernes op.cit. p13

[179] سعيد بنكراد، السيمائية السردية مرجع سابق ص 51

الانجاز و التقويم مع التركيز على صيغ الجهات ودراسة الصور باعتبارها وحدات دلالية "،[180] وهكذا نجد دراسة البنية السطحية للسرد تتفرع إلى دراسة المكون السردي و المكون الخطابي.

4-1-1 المكون السرديla composante narrative

يحيل الكلام عن المكون السردي في النص إلى وصف وتحليل الظاهرة السردية في أي خطاب، وعليه ينطلق البحث في البنية السردية من الوقوف على مختلف الحالات والتحولات المتتابعة التي تؤطر العلاقات المتنوعة القائمة بين العوامل؛ حيث أن المكون السردي لا يتحدد من خلال القصة المقدمة للقراءة، بل هي بناء لوصف المعنى[181].يظهر اذن، المستوى السردي كمرحلة وسيطية بين الجانب المفهومي في المستوى العميق و بين المستوى المتجلي الصوري الخطابي، اذ يشير المستوى السردي في واقع الامر " إلى طور سيميائي تصبح التحديدات والقواعد النحوية قابلة، بمساعدة تسنين عابر transcodage أخير، للانتقال مباشرة إلى الخطابات والملفوظات اللسانية"[182].

4-1-1-1 الملفوظات السردية énoncés narratifs

تعتمد عملية وصف السردية في الخطاب على تحديد طبيعة العلاقات الناتجة بين العوامل والحالات والتحولات التي تنتجها العملية السردية في الخطاب. والتي يعبر عنها بالملفوظات السردية التي تجمع بين عدة عوامل والوظائف التي تقوم بها، فالملفوظ السردي يعد الوحدة القاعدية التي يستعين بها البحث السيميائي لوصف السردية[183]،من هنا جاءت صياغة الحالات الممكنة بملفوظات الحالة تأخذ شكلا نحويا كالتالي:

[180] جوزيف كورتس مدخل الى السميائية السردية تر جمال خضري منشورات الاختلاف الجزائر 2007 ص 11

[181] Groupe d'Entrevernes analyse sémiotique des textes op.cit. p 60

[182] Greimas, du sens essais sémiotiques, Edition du seuil ; 1970 p 166

[183] Groupe d'Entrevernes ibid

- ملفوظ حالة وصلي: (فا n م) :يعبر عن علاقة إيجابية بين الفاعل و موضوعه.
- ملفوظ حالة فصلي: (فاu م) : يعبر عن علاقة سلبية بين الفاعل و موضوعه.

قصد ابراز خصائص كل نوع من هاذين الملفوظين. سنضرب مثالي من المسرحية قيد الدراسة:

- *ملفوظ حالة وصلي*: (حليمة) n (البصر) الذي يعبر عن اللحظة التي تمت فيها استرجاع البصر.

" المداح: حليمة جبرت العينين وشافت بيهم الاولياء"

- *ملفوظ فصلي*: (مريم) u (العمل) الذي يعبر عن حالة الاستلاب التي تعاني منها المرأة الريفية إزاء قسوة المجتمع القروي الذي حرمها من حقها في العمل.

" عمار: مريم هذه الحالة عمرها ما صرات، مكانش ولية وحدة في هذه القرية تخدم عمرها ما صرات ".

اثناء المسار السردي، ستعرف هذه الحالات عدة تحولات تبعا لتطور الاحداث وموازين القوى المؤثرة فيها، تنشؤها ظهور عوامل جديدة توصل او تفصل الفاعل بموضوعه الاساسي، لذا تسمى بملفوظات الفعل، تعبر عن الانتقال من حالة إلى حالة أخرى، منه نستنتج نوعيين من ملفوظات الفعل[184]:

أ- ملفوظ فعل فصلي

تسجل هذه الصيغة: **ف(فا2)** ⟵ { **(فا1n م)** ⟵ **(فا1 u م)** }

- ملفوظ فعل (ف)
- فاعلا منفذا (فا2) ، فاعل حالة (فا) ، موضوع (م).
- ملفوظ حالة وصلي (فاnم)، ملفوظ حالة فصلي (فا1 u م).

[184] Groupe d'Entrevernes ,op.cit.

ب-ملفوظ فعل وصلي: **ف(فا2) ⟝ [(فا1 u م) ⟵ (فا1n م)]**

يحيل الي وضعية عكسية بالنسبة للأول. مثلا في المسرحية سيحدث تدخل الاولياء في خضم الاحداث إلى تحول حالة سكان بني دحان من حالة فصلية بالخير إلى حالة وصلية

" سليمان:ايه الاولياء الصالحين سيدي عبد القادر وسيدي بومدين وسيدي عبد الرحمان هم اللي كانوا يسلكونا من الزمان"

يمكن التعبير عنها على المستوى الممثلي ب :

(الاولياء الصالحين) ⟵ (بني دحان u الخير) ⟵ (بني دحان n الخير) .

4-1-1-2 البرامج السردية programmes narratifs:

يعتبر البرنامج السردي من بين المفاهيم الاجرائية التي أتت بها النظرية السيميائية السردية التي تهدف إلى رصد شتى الحالات والتحولات التي تعرفها العلاقة المؤسسة للعوامل فيما بينها، وفق هذا المنظور يعرف البرنامج السردي على انه " نظيم ابتدائي من الصعيد السطحي يتكون من ملفوظ فعل مسير لملفوظ حالة ...يجب تأويله على انه تغير حالة منجز من طرف فاعل ما مؤثر على أي فاعل كان"[185]. فالبرنامج السردي يعبر عن جملة الانجازات الهادفة إلى تحقيق تحويل رئيسي، يأخذ في البداية صيغة بسيطة والذي هو" صيغة تركيبية منظمة للفعل الانساني بشكل صريح أو ضمني"،[186]

من هذه المنطلقات تنظم البرامج السردية التحولات الحاصلة، المتفصلة والمتدرجة وفق تسلسل منطقي، مثلما يدل عليه لفظ " البرنامج"، بحكمه يحيط صيرورة المسارات السردية ضمن أطر منطقية، مبنية على قواعد استلزامية، بمعنى ان البرنامج السردي ينظم المسار السردي ويبرز القواعد المنطقية المجردة التي حبكت فيها العملية السردية الخطابية، ويصف

[185] Greimas et courtes, dictionnaire raisonné op.cit.p 297

[186] سعيد بنكراد، السيميائية السردية م س ص 68

تعقيداتها المختلفة تبعا للتحولات التي تفضي اليها تتابع ملفوظات الفعل وشتى الانقلابات التي تتركها في ملفوظات الحالة.

بناء عليه، سنحاول ان نتطرق إلى أنواع البرامج السردية ومميزاتها المختلفة التي تسهم في رسم خريطة الفعل السردي داخل المتن الخطابي. والتي تنهض على طبيعة العلاقة القائمة بين الموضوع والفاعل المنفذ او الفاعلين، حيث نكون امام نوعين من الافعال حسب هوية الفاعل المؤثر في العلاقة التحولية مع موضوع القيمة. حيث تتضاعف البرامج السردية بفعل طهور فاعلين جدد تهتم وتتصارع على موضوع القيمة، أو من أجل إدراج مواضيع قيمة جديدة. كما تنتظم البرامج السردية حسب محورين؛ نظمي واستبدالي، تفضي قراءة القصة اعتمادا على هذين إلى بناء النسق المنطقي الذي تنتظم على أساسه الوحدات المشكلة للمتن السردي" فلكل قصة من حيث هي؛ أولا: منتجة لقضية تتطور، وتؤدى من خلال وحدات توزيعية، سنسميها أصنافا وظائفية، وثانيا: من حيث كونها تمثل استثمارا لعدد من الدلالات المنتمية لنسق مرجعي ومتجسَد عن طريق الحوافز (الموتيفات)"[187].

وفي نفس الاطار، إقترح **بارث** ثلاث مستويات أثناء دراسة السرد و هي :مستوى الوظائف(بالمعنى البروبي) والمستوى السردي (بمعنى الخطاب لدى تودوروف) و مستوى الافعال (بالمعنى الغريماسي العاملي) ، وكل هذه المستويات الثلاثة ترتبط فيما بينها تبعا لصيغة اندماجية متتالية " فليس لوظيفة ما من معنى ما لم تجد لها مكانا في الفعل العام للعامل و هذا الفعل نفسه يستمد معناه الاخير من كونه مسرودا و موكولا إلى خطاب له نسقه الخاص "[188]. تبعا لذلك، يدفع تتابع المسار السردي إلى عملية تعقيد البرنامج السردي، ذلك التعقيد الذي يقع على المحورين المذكورين سابقا على النحو الاتي:

[187] عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي نماذج تطبيقية، منشورات مخبر " عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر"، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2003 ص 6

[188] Barthes Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits. In ; Communications, 8, 1966. Recherches sémiologiques ; l’analyse structurale du récit. pp. 1-27.

✓ **التعقيد النظمي complexification syntagmatique:**

تخضع البرامج السردية لنفس المنطق البنيوي الذي تسير به البنى اللسانية، حيث تتوزع على محورين: محور نظمي يربط الوحدات وفق علاقة تتابعية (و،و،و..).؛ ومحور عامدي استبدالي انتقائي يقصي فيه بداخله عنصر لحساب عنصر آخر[189].وفق ذلك، تشهد البرامج السردية تفصيلات أكثر تعقيدا، انطلاقا من الملفوظ الابتدائي الذي يشكل الوحدة الاساسية التي ينبي عليها الخطاب[190]، الذي سرعان ما سيعرف تضاعفات متوالية في سياق الحالات والتحولات التي يشيدها المنطق السردي والعاملي الناتج عن ظهور قوى عاملية متضادة تارة ومتضامنة تارة أخرى التي تتبادل مواضيع القيمة فيما بينها، لتفرز في النهاية عن برامج مضادة يقف وراؤها الفاعل المضادة مثلما هو الحال بين الخديم والاولياء الصالحين في مسرحية القراب والصالحين قيد الدراسة، أو تبادل المواضيع بين الفواعل كبرنامج الهبة والهبة المضادة don et contre don الذي تنشؤه المقابلة بين الاولياء وحليمة العمياء، حيث يستدعي برنامج اطعام الاولياء من قبل الاولياء، مكافئة تفترض استرجاع البصر يمكن التعبير عنه على المستوى الممثلي :

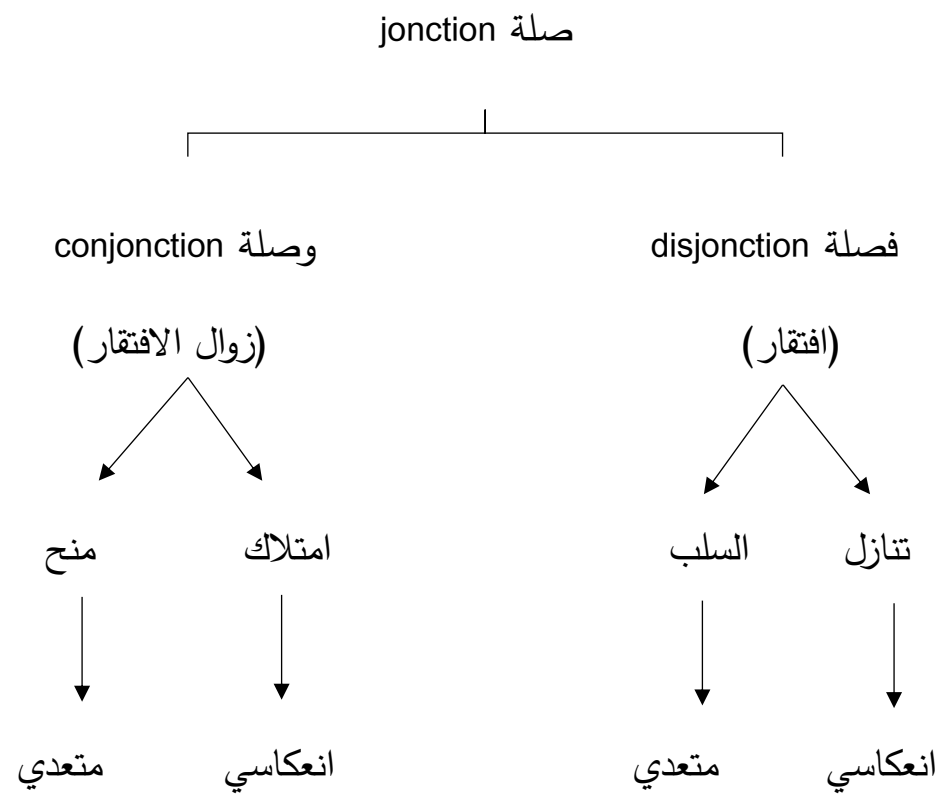
حليمة ⟵ (الاولياء n الطعام) ⟷ الاولياء ⟵ (حليمة n استرجاع البصر)

حيث يفضي هذا التعقيد إلى بناء عقد تبادلي (⟷) بين حليمة والاولياء يأخذ شكلا دلاليا تبادل الهبات بين العوامل مؤسسا على مبدأ تطابقéquivalence قيمة المواضيع المتبادلة بينهما.

[189] Joseph courtes, analyse sémiotique du discours op.cit. p81
[190] Ibid

✓ **التعقيد الاستبدالي complexification paradigmatique**

كما اشرنا اليه سابقا، يقتضي التحول الذي يفرزه التطور السردي اقحام عوامل متضادة داخل البنية العاملية، حيث تظهر قيما جديدة وتختفي أخرى، كما سيؤدي الصراع الذي ينمو بين البرامج السردية والبرامج المضادة إلى اقصاء احدهما، ليكرس في النهاية وضعية سردية جديدة مختلفة عن الوضعية التي سبقتها، في خضم ذلك تنتقل مواضيع القيمة ضمن نظام مغلق حيث يحيل امتلاك موضوع من طرف فاعل ما إلى فقدانه من طرف فاعل مقابل له، بعبارة أخرى تفتضي كل حالة وصلية على المستوى الاستبدالي حالة فصلية، بناء عليه يمكننا استنتاج بعض من الحالات الممكنة على هذا النحو[191]:



ينتج عن هذا التعقيد الذي تشهده البرامج السردية، عدة أنواع من البرامج السردية وفق طبيعة الموضوع الذي يستهدفه فعل الفاعل يمكن ان نلخصها كالتالي:

[191] Joseph courtés, op.cit. p 82

✓ ***البرنامج الاساسي:***

يعبر هذا البرنامج عن الاداءات الرئيسة التي يقوم بها الفاعل لبلوغ موضوعه القيمة الاساسي مثلا : مثلا في مسرحية القراب والصالحين يعتبر العمل الصالح موضوعا أساسيا يسعى إلى تحقيقه الاولياء من وراء زيارتهم لسكان الارض.

✓ ***البرنامج الاستعمالي programme d'usage***

اثناء إنجازه لبرنامجه الاساسي، قد يستعين الفاعل المنفذ ببرنامج ثانويا يسمح له باكتساب كفاءة معينة او تحقيق مهمة ما تساهم في تحقيق البرنامج الاساسي

✓ ***البرنامج الملحق programme annexe***

يعبر البرنامج الملحق عن فعل تفويض يقوم به الفاعل المنفذ، يوكل من خلاله فاعلا اخر لإنجاز مهمة ما، يسمى " فاعلا موكلا " sujet délégué

✓ ***البرنامج المركب programme complexe***

يجمع هذا النوع بين البرنامجين الاساسي والاستعمالي، حين يلجأ الفاعل للاستعانة ببرنامج ثانوي قصد اكتساب الكفاءة اللازمة لتحقيق برنامجه الاساسي.

4-1-1-3 الخطاطة السردية schéma narratif

استمد غريماس فكرة الخطاطة من الطرح البروبي، حيث أكد هذا الاخير عن وجود ثلاثة مراحل ينمو فيها عمل البطل والانقلابات التي يعرفها على طول القصة[192]. يمكن اختزالها في المحطات الاساسية التي ينتقل وفقها البطل اثناء إنجازه المهمة الموكلة اليه لخصها غريماس كالتالي[193]:

[192] ينظر جوزيف كورتيس مدخل الى السيميائية السردية والخطابية، تر جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر،2007 ص 22
[193] Greimas, sémantique structurelle, recherche de méthode, Larousse, paris, 1966 p 197

الخطاطة المقترحة	الاختبار التأهيلي	الاختبار الرئيسي	الاختبار التمجيدي
أ الامر القبول	الاختبار الاول للمانح رد فعل البطل	التصرف قرار البطل	اسناد مهمة
و المواجهة النجاح		الصراع الانتصار	النجاح
لاج: نتيجة	حضور المساعد	التخلص من النقص	الاعتراف

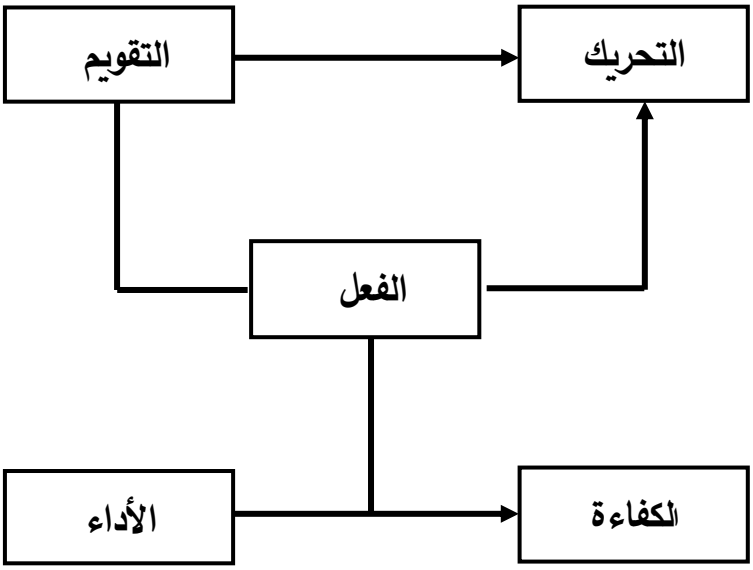
اذ يرى غريماس ان الخطاطة السردية اجمالا تستجيب للمنطق نفسه الذي تسير به الحياة البشرية، اذ يعد نوعا من الإطار الشكلي يندرج فيه "معنى الحياة"، له من التعميمية والتجريدية ما يسمح له باستيعاب شتى أنواع المواضيع[194].

بناء عليه، تمنح قراءة البرامج السردية نمطين من القراءات، الاولى تعتمد على توجيه مقصود يعبر عن تتابع خطي للمراحل التي ينمو في ظلالها المسار السردي، أما الثانية فتعتمد على قراءة عكسية[195] تتبع نمطا منطقيا افتراضيا، حيث كل مرحلة تفترض مرحلة تسبقها أو تليها.

يمكن تمثيلها في الشكل التالي:

[194]voir Greimas et courtes dictionnaire raisonné op.cit. p298

[195] ينظر حبيب بن مالك، رواية الحمار الذهبي، قراءة سيميائية م س ص 24



كما يتجلى من خلال هذا الشكل، فإن اتجاه الاسهم تحيل إلى العلاقة الافتراضية التي تربط بين عناصر الخطاطة السردية، فالتقويم يفترض مرحلة سابقة عليه تمثلها التحريك، كذلك بالنسبة للأداء الذي يفترض إيجاد كفاءة سابقة عن وجوده، بينما العكس غير وارد بينها فلا يمكن تصور تقويما سابقا عن تحريك معطى. وبقي لنا أن نتطرق إلى هذه العناصر، بشكل يسمح لنا بالغوص ولو بصفة مختصرة في خصائص واشتغال كل واحدة منها:

1-التحريك أو الايعاز la manipulation

يبرز علاقة التأثير التي يقوم بها المرسل على الفاعل من اجل تحفيزه و دفعه للقيام بالفعل ويعد التحريك الطور الاولى للخطاطة السردية، يعبر عن فعل تفعيلي يقوم به مرسلا على فاعل، بمقتضاه يحرض الاول الثاني على أداء مهمة ما، اذ يتميز التحريك كونه" فعلا يمارسه شخص ما على اشخاص اخرون قصد انجاز برنامج ما: يتعلق الامر في الحالة الاولى بفعل حالة، اما الحالة الثانية نكون امام فعل فعل"[196]، كما تجدر الاشارة الى ان التحريك قد يأخذ عدة اشكال تتمظهر على المستوى الخطابي في صورة الاغراء أو التهديد..الخ

[196] Greimas et courtes, dictionnaire raisonné op.cit. p 220

يندرج التحريك ضمن البعد المعارفي épistémique، الذهني cognitif، "وتأسيسا على هذا يجب تحديد التحريك باعتباره لحظة الحسم الايديولوجي أو هو الاختبار الايديولوجي في خطوطه العامة، قبل أن تعمل الحركة السردية على تخصيصه وتحديد الوضعيات الانسانية الخاصة"[197]. إذ يقع التحريك على الفعل في اللحظة الاولى، يتحدد ضمنه الاطار المرجعي للأفعال التي ستليه و المسجلة ضمن عقد ائتماني، والذي يحيل الى صيغة تعاقدية تنهض على المستوى العاملي في محور الاتصال او الابلاغ الرابط بين المرسل والمرسل اليه، يمارس الاول فعلا إقناعيا faire persuasif، يفترض فعلا مقابلا يسمى فعلا تأويليافaire interprétatif يعبر من خلاله على قبول او رفض العقد المقترح.

2- الكفاءة la compétence

هي مجموعة من الصفات أو الاستعدادات الاولية التي يجب أن تتوفر لدى الفاعل من أجل اكتسابه القدرة على انجاز المهمة الموكلة له سلفا من قبل المرسل. وتعتبر من منظور غريماس تنظيما سلميا للجهات الأربع:**القدرة على الفعل –وجوب الفعل – معرفة الفعل- إرادة الفعل** [198]

الكفاءة تجعل الفعل ممكنا بالقوة التي تتجلى في صورة القدرة على الفعل و بدونها يتجمد الفعل، بتعبير آخر وجود الفعل يقتضي بالضرورة توفر الكفاءة سلفا. واذ كان التحريك، كما سبقنا الذكر، يتمفصل إلى فعلين (إقناعي وتأويلي) فإن" القبول كترجمة ثانية للتأويل يعد نقطة إرساء لقواعد اللعبة الاتية، والاعلان عن انخراط الذات فيها على أن هذا القبول لا سوى الانتقال من الاحتمال الى التحيين".[199]

[197] ميشال آريفييه وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، تر رشيد بن مالك ،منشورات الاختلاف ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002، ص 59

[198] حبيب بن مالك رواية الحمار الذهبي قراءة سيميائية م س ص 26

[199] سعيد ينكراد، مدخل الى السيميائية السردية، م س ص 59

بناء عليه، تمثل الكفاءة الطور الثاني للخطاطة السردية تسعى الى اظهار كينونة الفعل، والتي تعبر عن مرحلة البحث التي يباشرها الفاعل من اجل الحصول على المؤهلات التي يفترضها تحقيق المهمة المنصوص عليها في العقد، يحيل على المستوى السردي الى بناء برامج جيهية يستعين بها الفاعل قصد بلوغ وصلة مع جهة من الجهات اللازمة، وقد ميز غريماس بين نوعين من الجهات[200]:جهات تتعلق بالكينونة être وجهات ترتبط بالفعل faire

3- الانجاز او الاداء la performance

الانجاز في الخطاطة السردية هو مرحلة التنفيذ و الشروع بالقيام بالعمل من طرف الفاعل لتحقيق الموضوع ، الانجاز يعتبر الدعامة الاساسية التي يقوم عليها البرنامج السردي ، حيث يفضي العمل الذي يقوم به فاعل الانجاز إلى انقلاب الحالة من الوضع الاولي الذي كانت عليه إلى وضع نهائي مختلف . الانجاز وحدة سردية متكونة من سلسلة مترابطة من الملفوظات السردية يمكن تحديدها كالتالي [201]:

م س 1 : المواجهة (فا1 ⟷ فا 2)

م س 2 : الهيمنة (فا 1 ⟸ فا 2)

م س 3 : الاسناد (فا 1 ⟸ م)

وعليه يؤدي الاداء الى الحصول على الموضوع المرغوب فيه، يستهدف ابراز كينونة الفعل être faire، وقد استقاه غريماس من النظرية اللسانية التشومسكية[202] (نسبة لنعوم تشومسكي(*)، حيث " يمكن أن يشكل الاداء باعتباره برنامجا سرديا للقاعل المقتدر والفعال نقطة انطلاق لارساء دعائم سيميائية خاصة بالحدث. لابدا أن نشير هنا الى أن كل برنامج سردي قادر أن يتوسع في شكل برامج سردية ثانوية وضرورية مرتبطة فيما بينها في اطار

[200] Voir Greimas, du sens II, essais sémiotiques, Edition du seuil, paris, 1983 pp 82-87

[201] حبيب بن مالك، رواية الحمار الذهبي قراءة سيميائية، م س ص 28

[202]Voir Greimas et courtes, dictionnaire raisonné p 270

البرنامج القاعدي"[203]. بعبارة أخرى، يعبر طور الاداء عن سلسلة من العناصر المتدرجة والمنتظمة داخل المسار السردي، بصفة تلعب المؤهلات والطاقات التي يمتلكها الفاعل دور محوريا في تاجيج الصراع و رسم معالم تحقيق الفعل من عدمه، استنادا الى الشروط والقواعد المنصوص عليها ضمن العقد المبرم سلفا.

4-التقويم la sanction

يأتي التقويم أو الجزاء كآخر مرحلة في الخطاطة السردية، يعبر ضمنه على تطابق أو عدم تطابق القيم المنجزة في مرحلة الاداء من طرف الفاعل المنفذ مع القيم المنصوصة في العقد الذي يربطه بالمرسل المحرك، ويقوم الجزاء "بإبراز كينونة الكينونة؛ وفي ترابطه مع التحريك المؤسس للبرنامج المستهدف يقدم معالجة للبرنامج المحقق في سبيل تقويم ما تم تحويله، والنظر في الفاعل المتبني للتحويل" [204]، بمعنى يشكل التقويم الحيز الذي يتم فيه معاينة الاداء المحقق، ومختلف الحالات الناتجة جرائه، نتيجة ذلك سيجزأ الفاعل المنفذ بالايجاب (التمجيد) أم السلب (العقاب) وقد يقع التقويم أساسا على الجانب الذهني، يتم اسقاطه على المقولة التصديقية التي تربط بين مستوى التجلي /الظاهر والمستوى الخفي /الكينونة .انطلاقا من هذه الثنائية يمكننا أن نفضي إلى نظام قيمي يمكن تلخيصه على النحو الاتي[205]:

- ✓ علاقة حالة إيجابية تنهض عن الربط الايجابي بين مستوى التجلي manifestation ومستوى المحايثة immanence تعبر عن علاقة موجبة بين ظاهر الامور paraitre وكينونتها être، تنتج عن هذه العلاقة حالة /الحقيقة/ الصواب/ vrais

[203] رشيد بن مالك، قاموس المصطلحات التحليل السيميائي م س ص 129

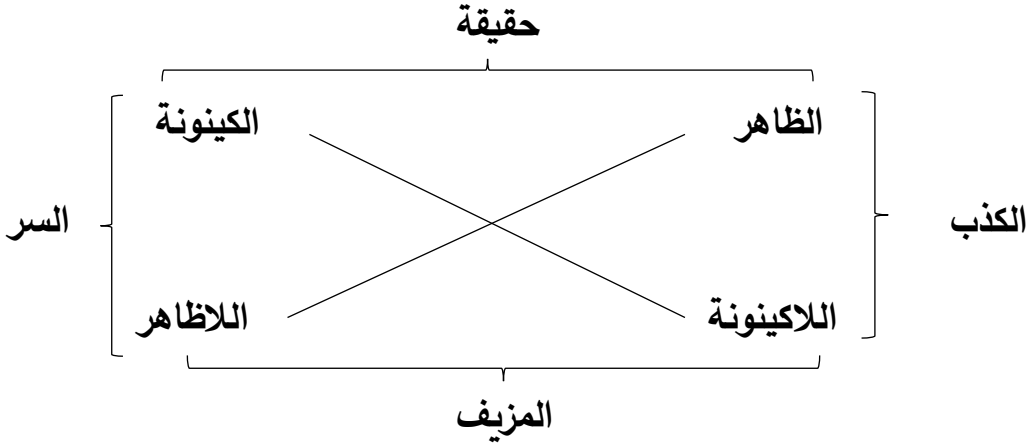
(*) نعوم شومسكي noam chomsky عالم لسانيات امريكي ، مؤسس نظرية النحو التوليدي التحويلي، بنطلق تشموسكي من مسلمات ان اللغة الطبيعية تقدم وسائل محدودة لتعبر عن إمكانات غير محدودة استنادا الى العلاقة التي تكونها البنية السطحية بالبنية العميقة وفق علاقة تحويلية تربط بينهما.(راجع كتاب البنى النحوية structures syntaxiques)

[204] ميشال أريفييه وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، م س ص 115

[205] Groupe d'Entrevernes op.cit. p43

- ✓ علاقة حالة سلبية، تنهض عن الربط بين نفي قطبي المعادلة أي بين اللاظاهر non paraitre واللاكينونة non être، تنتج عنها حالة / المزيف/faux
- ✓ علاقة حالة سلبية على مستوى التجلي تقابلها حالة إيجابية على المستوى المحايث، يعبر عنها بالمعادلة: اللاظاهر+ الكينونة، تعبر عن صورة /السر/ secret
- ✓ علاقة حالة إيجابية على مستوى التجلي تقابلها حالة سلبية على المستوى المحايث، يعبر عنها بالمعادلة: الظاهر+ اللاكينونة، تعبر عن صورة /الكذب/ mensonger

تأسيسا على هذه الوضعيات سنقدم مخطط ينظمها في شكل المربع الاتي[206]:



4-1-1-4 النموذج العاملي le model actanciel

لقد انطلق ان غريماس من تصورات كل من تينيرténière في اللسانيات ومورفولوجية بروبpropp وأعمال إيتيان سوريوsauriau في المسرح لبلورة نموذجه العاملي[207]؛ والذي يعد إحدى الادوات التي اعتمدها غريماس في تحليل المستويات السردية. تتجلى أهمية النموذج من خلال قدرته الكبيرة على إظهار التحولات والتغيرات التي تعرفها أحداث القصة من خلال

[206] Groupe d'Entrevernes op.cit. p43
[207] Voir Greimas, sémantique structurelle, (réflexions sur les modèles actanciels), op.cit., pp 173-185

حركة الافعال والقائمون بها "ذلك أن السرد ينبني على التراوح بين الاستقرار والحركة والثابت والتحول في آن.

فمضمون الافعال يتغير باستمرار والقائمون بالفعل يتغيرون كذلك لكن ملفوظ –لعرض يبقى ثابتا .إذ أن الاستمرار يضمنه توزيع الادوار مرة واحدة "[208] وهذا التوزيع للأدوار بين العوامل يظهر لنا من خلال المحاور السردية التي تندرج فيها تلك العلاقات القائمة بين مختلف العوامل، والتي تؤثر وتتأثر بمجرى الاحداث والتحولات المرافقة لها .

بناء عليه، يظهر النموذج العاملي وكأنه صورة مبسطة لتلك المحاور الاساسية التي تدور فيها والتي تؤطر العلاقات التي تتشكل بين العوامل على مدى تطور المسار السردي ويمكن تلخيص هذه المحاور كالاتي:

- **محور الرغبة: الفئة العاملية فاعل ←موضوع**

يعبر هذا المحور على العلاقة الموجودة بين الفاعل و موضوع القيمة ،و تعتبر هذه العلاقة " العمود الفقري داخل النموذج العاملي .إنها مصدر للفعل و نهاية له "[209].وما يعطي هذه الاهمية لمحور الرغبة هو أن تطور أحداث داخل المتن الحكائي، كله ينضوي تحت تصرفات الفاعل الذي يسعى جاهدا إلى تحقيق هدفه المتمثل في موضوع القيمة بالنسبة إليه، هذا ما ينتج نوعا ما حجة في استمرار الحكاية؛ بتعبير آخر العلاقة التي تربط الفاعل بموضوع القيمة تكتسي بعدا وجوديا للقصة نفسها، وأن علاقة الفاعل بالموضوع والقيم التي يختزنها الموضوع تجعل منها العنصر الديناميكي الذي يبرز النمو السردي ببرامجه السردية المختلفة، وفي نفس السياق يمكن القول أننا لا نستطيع أن نتصور منطقا سرديا لا يتخذ من هذه العلاقة أساسا يعتمد عليه في بناء قصته.

[208] محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي مرجع سابق ص 38
[209] سعيد بنكراد، السميائية السردية مرجع سابق ص 78

وفق ذلك، يمثل محور الرغبة " بؤرة النموذج العاملي"[210] فالفاعل يُحدد من خلال علاقة الرغبة التي تربطه بالموضوع المرغوب فيه .الفاعل من هذه الزاوية يستمد مكانته ضمن الترسيمة السردية العامة من علاقته بالموضوع الذي يبحث و نفس الشيء بالنسبة لموضوع القيمة. في هذا الشأن، تجدر الاشارة إلى أن مسألة القيمة حظيت باهتمام واسع في الحقل السيميائي، التي استقتها من مشارب عدة، حيث تعد القيمة من بين المفاهيم المحورية التي تبنتها اللسانيات، فقد أشار الى ذلك فرديند دي سوسر في دروسه العامة في قوله "أن اللغة نظام من العناصر المعتمد بعضها على بعض ،تنتج قيمة كل عنصر من العناصر الأخرى في وقت " [211]، بمعنى أية محاولة لفصل عنصر ودراسته بصفة انفرادية سيفقده قيمته الدلالية التي لا يتخذها الا ضمن الهيكل العام للحكاية والعلاقات التي تنشئها مع المكونات الأخرى؛ بناء على مبدأ التقابل والاختلاف، فمثلا لولا انتشار الجهل والشعوذة لما عرف القراب قيمة اللجوء الى الاولياء الصالحين في مسرحية القراب والصالحين.

فلقد استثمرت السيمائية مفهوم القيمة وجمعت بين ثلاث تعريفات لها، قصد إحاطة شاملة ومضبوطة لهذا المفهوم ليشمل نواحيه الدلالية وجوانبه الاقيمية والاقتصادية واللغوية، على نحو ما يقره دوني برتراند Denis Bertrand في تعريفه للقيمة " تجمع السيميائية بين ثلاثة تعريفات لمفهوم القيمة وتدمجها: لساني(القيمة كمفعول معنى فارق)، اقتصادي (القيمة ككل ما يعرف خاصية مؤهلة للرغبة أو التفاوض أو التنافس بخصوص موضوع أو ثروة ما)، قيمي/ أكسيولوجي (القيمة كمكون لغرض إثيقي éthique، ولمعايير أقيمية، ونسق جمالي"[212]

وعليه، فقد استند غريماس الى مفهوم القيمة واستلهمته أولا في بناء البنية الاولية للدلالة من خلال تحقق المعنى المبني على الاختلافات بين المقومات الدلالية [213]، وثانيا من خلال ربطه بالموضوع الذي يرغب الاتصال به الفاعل طوال الاحداث التي ترويها القصة، حيث

---

[210] محمد ناصر العجيمي، مرجع نفسه ص 40

[211] فرديند دي سوسر، علم اللغة العام ، تر الدكتور يوئييل يوسف عزيز، دار افاق عربية ، 1985 ص 134

[212] Denis Bertrand glossaire de sémiotique : http://denisbertrand.unblog.fr/glossaire-de-semiotique/q-z/

[213] عبد المجيد نوسي، نظام القيمة في السيميوتيك السردية، مجلة علامات، عدد 16، ص75

عبر على هذه العلاقة بملفوظ الحالة التي تعين وضع كل من العاملين بالنسبة للآخر إن اتصالا أو إنفصالا؛ كما يؤكده كورتيس " إن علاقة الذات(الفاعل) والموضوع هي علاقة ربط تسمح باعتبار هذه الذات وهذا الموضوع كتواجد سيميائي لاحدهما من أجل الاخر"[214]

- **محور التواصل: الفئة العاملية مرسل ⟵ مرسل اليه**

تعد هذه الثنائية الزوج الثاني للنموذج العاملي التي تعبر على العلاقة بين المرسل والمرسل إليه. فالمرسل يعد باعث للفعل والمرسل إليه مستفيد منه [215] كل ذلك ضمن إطار العلاقة التي تجمع بين الفاعل والموضوع. ففهم علاقة التواصل بين المرسل والمرسل إليه داخل البنية السردية تفترض مسبقا إن كل رغبة من لدن الفاعل الحالة، لا بدا من أن يكون وراؤها محركا يدفعها إلى المضي قدما ضمن المسار السردي؛ فالمرسل هو الذي يجعل الفاعل يرغب في شيء ما، " ويقوم بإلقاء موضوع للتداول وتقوم الذات بتبني هذا الموضوع والاقتناع به لتبدأ رحلة البحث" [216] وتحقيق البرنامج السردي.

علاوة على ذلك، "وبغض النظر عن الادوار التي يفترض أن يؤديانها على مستوى الابلاغ، فلئن يطرح المرسل كمنتمي الى العالم المتعالي، فإنه هو الذي يبلغ المرسل إليه–الفاعل مجموعة القيم موضوع الرهان"[217].بمعنى أن تحقيق الرغبة لا يتوقف عند الفاعل و إنما يكون موجه لمرسل إليه كما نمثله بالشكل التالي:

المرسل ⟵ الفاعل ⟵ الموضوع ⟵ المرسل إليه

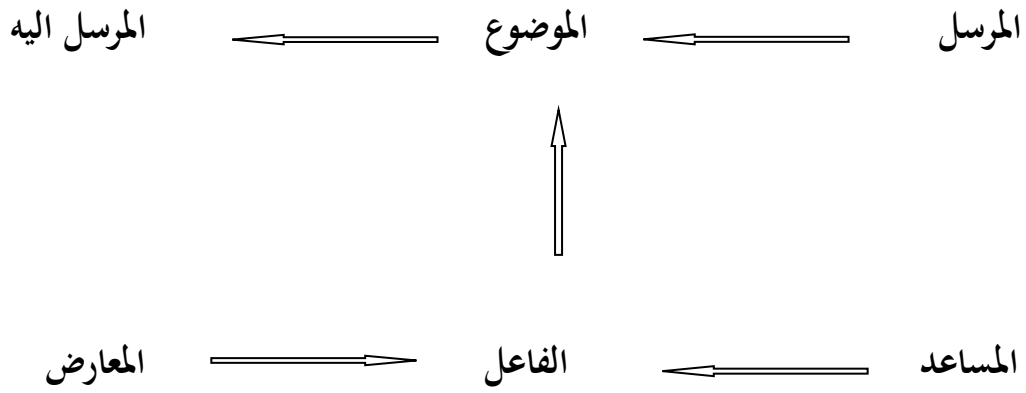
- **محور الصراع: الفئة العاملية المساعد ⟷ المعارض**

تظهر العلاقة بين هذين العاملين في سياق علاقة الفاعل والموضوع المرغوب فيه .و يتعارض ضمن هذا المحور عاملان احدهما يساعد، ويؤيد الفاعل على تحقيق رغبته

[214] ينظر:جوزيف كورتيس، مدخل الى السيميائية السردية والخطابية، تر جمال حضري، منشورات الاختلاف، 2007 ص 105
[215] سعيد بنكراد، مرجع سابق ص 81
[216] Greimas et courtes, dictionnaire raisonné op.cit. p95
[217] حبيب بن مالك ،رواية الحمار الذهبي قراءة سيميائية ، مرجع سابق ص33

يسميه غريماس مساعدا adjuvant والثاني أي المعارضopposant يسعى إلى خلق جملة من العوائق[218] التي تمنع الفاعل وتبعده من تحقيق هدفه.

هكذا نحصل في النهاية على الصورة الكاملة للنموذج العاملي عند غريماس في الشكل التالي [219]:



4-1-2 المكون الخطابيla composante discursive

يشكل المكون الخطابي الى جانب المكون السردي ما يصطلح عليه غريماس بالبنبة السطحية، التي تتقابل مع البنية العميقة. يعتبر هذا المكون نقطة انطلاق المحلل السيميائي أثناء مبادرة قراءة مختلف الخطابات والنصوص، حيث يعرض المكون الخطابي الجانب المرئي للنص الذي يعكس محتوياته.

في هذا الصدد، يستند المحلل السيميائي الى جملة من المفاهيم التي من شأنها ان تذلل له العقبات وتسهم في عملية ثقب النسيج الخطابي للنص، وجرد آثار المعنى الاولية مثلما يصوره الخطاب الجاهز أمامه، باعتبار النص/الخطاب مقدم في " صورة منتظمة ومرئية وفق

[218] حميد حمداني، مرجع سابق ص 26
[219] جوزيف كورتيس، مدخل الى السيميائية السردية والخطابية، م س، ص 102

مسارات صورية يحدد فيها التمفصل الخصوصي للقيم الموضوعاتية"[220]، بتعبير آخر، ينظر الى المكون الخطابي باعتباره تلبيسا للبنيات السردية المجردة المنضوية والمنتظمة داخل ثنايا المسارات السردية والعاملية، يعتمد هذا التلبيس على الادوات والاليات التي تمنحها اللغة المعتمدة في الخطاب سواء كانت لسانية أو غيرها من الاشكال التعبيرية الاخرى.

فان كان هدف دراسة المكون السردي هو الاحاطة بجملة الحالات والتحولات القائمة بين مختلف القوى العاملية، فان غاية دراسة المكون الخطابي هو رصد وتفكيك الشكل التعبيري الذي اعتمده الخطاب لإظهار وتصوير تلك الحالات والعلاقات، كما يشير الى ذلك سعيد بنكراد بقوله" إن النص السردي لا يتحدد م خلال خطاطاته السردية، بل يتحدد من خلال التحققات المتنوعة لهذه الخطاطة. ولا يمكن فصل هذه التحققات بأشكالها عن الاكراهات التي يفرضها الشكل الخطابي باعتباره استثمارا دلاليا يمنح النص السردي تلوينه الثقافي الخاص"[221] وفق ذلك، سيتكفل المكون الخطابي بوصف شكل المضامين، من خلال جهاز اجرائي يتوقف على دراسة الصور، والمسارات الصورية، والتمظهرات الخطابية والادوار الموضوعاتية.

4-1-2-1 الصور les figures

تسمح القراءة التدريجية للنصوص من بناء الحقل الدلالي العام الذي تتمحور حوله، من خلال تسجيل ورصد مجموعة من المعطيات الخطابية، التي تمنحها سلسلة من القرائن وآثار المعنى. فمحدودية البناء الذي يقدمه الإطار القصصي المحض بسبب توقفه عند العلاقات والتحولات الطارئة في البنية السردية، وكذا تعميمية النموذج العاملي وقابلية تطبيقه على كافة السلوكات البشرية. كل ذلك، دفع الى ضرورة الاهتمام بوحدات أكثر سطحية، وأكثر وضوحا وتميزا؛ كيفما تقدمها الصور باعتبارها الوحدات المضمونية التي تعين على تحديد القوى العاملة

[220] ميشال آريفييه وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها ، م س ص 110
[221] سعيد بنكراد، السيميائية السردية ، م س ص 125

والوظائف التي تؤديها[222]. تتشكل هذه الصور من توليفة السيمات النووية[223] التي تحيل الى تصور خارجي للعالم بجوانبه السوسيوثقافية " وتنتظم هذه السيمات النووية في صور تعطي المجال لوحدات مضمون مستقرة محددة بنواة دائمة تتحقق افتراضاتها بتنوع حسب السياقات"[224]

عمليا، تبدأ عملية التحليل من فرز العناصر البسيطة المتمثلة في اللكسيمات*، ثم تنتقل معانيها وتتبلور تبعا للسياقات التي تنخرط فيها داخل النص، فمثلا في مسرحية القراب والصالحين نجد مثلا لكسيم "العمى" تحيل في المعجم الى حالة فقدان البصر، الا ان في النص تتخذ عدة معاني سياقية تارة تدل على حالة الجهل التي حلت بالقرية ، وتارة أخرى الى قوة البصيرة والايمان كما هو الحال مع حليمة العمياء ,,,الخ. حيث يتحدد المعنى السياقي هذا، ضمن شبكة العلاقات التي تربطها بالعناصر الاخرى الموجودة في النص، ما يسمح بتكوين الهوية الجنينية للنص وتحققه النوعي المميز" فكل لكسيم يدرج داخل الخطاب، يشتغل وفق توزيع ارغامي يستدعي تشكلات خطابية تحكم هذا التوزيع، وتشكل اللكسيمات من هذه الزاوية المسارات الصورية"[225]

4-1-2-2 المسارات الصورية les parcours figuratifs

يقصد بالمسارات الصورية " شبكة الصور المتعالقة فيما بينها"[226]، ومن ثم سيفضي التحليل السيميائي الى التقاط الكيفية التي تتمظهر من خلالها البرامج السردية. بكلام آخر، تمنح دراسة المسارات الصورية عملية الكشف ورصد نمط توزيع الصور داخل الخطاب وفق ما تمليه السياقات المختلفة التي تترعرع وتنمو وتتشبك ضمنها شتى الصور المكونه للحزمة الخطابية.

---

[222] ينظر رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، م س، ص 74

[223] ينظر جوزيف كورتيس، مدخل الى السيميائية السردية والخطابية، م س ص143

[224] المرجع نفسه ص 144

(*) يقصد باللكسيمات معاني الكلمات مثلما يحددها المعجم

[225] سعيد بنكراد، م س ص 127

[226] Groupe d'Entrevernes, analyse sémiotique des textes, op.cit. p94

وفق هذا المنظور، تتحمل المسارات الصورية مهمة تنظيم و ترتيب الصور ضمن المحور النظمي syntagmatique، وفق تسلسل منطقي محكم حيث يستدعي وجود صورة ما، صورة أخرى، الكل يتم في إطار التمظهرات الخطابية.

4-1-2-3 التمظهرات الخطابية les configurations discursives

تترابط الصور فيما بينها ضمن المحور الاستبدالي لتشكل التمظهرات الخطابية، تؤطر هذه الاخيرة عملية تجميع وتنظيم الصور بصفة مقننة ومنطقية، تصنع من خلالها خصوصية الخطاب كشكل تنظيمي للمعنى[227].تجدر الاشارة في هذا الإطار، إلى أن إمكانية ورود تشابه وتطابق بين الكثير من النصوص من حيث المسارات الصورية التي تحققها، الا أن ما يضمن الانسجام والاتساق العام للمعنى داخل النصوص هي التمظهرات الخطابية، وبالتالي فإنه يمكن ان تندرج مجموعة من المسارات الصورية ضمن تمظهر خطابي واحد مشترك[228]. نتيجة ذلك، فان الكون الثقافي المحدد داخل النصوص هو الذي سيسمح لنا بجرد وتقديم مجموعة التمظهرات الخطابية، والتي ستشكل بدورها قاموسا خطابيا بالموازاة مع القاموس الجملي الذي تشكل الصور نواته الاساسية[229].

4-1-2-4 الادوار الموضوعاتية les rôles thématiques

يمثل الممثل نقطة تقاطع المكونين الخطابي والسردي، فإن كان هذا الاخير يعنى بصفة أساسية بالوظائف المسندة الى الشخصيات اثناء تطور المسار السردي مثلما يلخصها النموذج العاملي، فإن المكون الخطابي الذي يعتبر تجليا مرئيا لتلك الادوار المجردة، سيفضي الى تحديد مجموعة الادوار الموضوعاتية الملحقة بتلك العوامل أثناء تأدية تلك الوظائف المسندة.

---

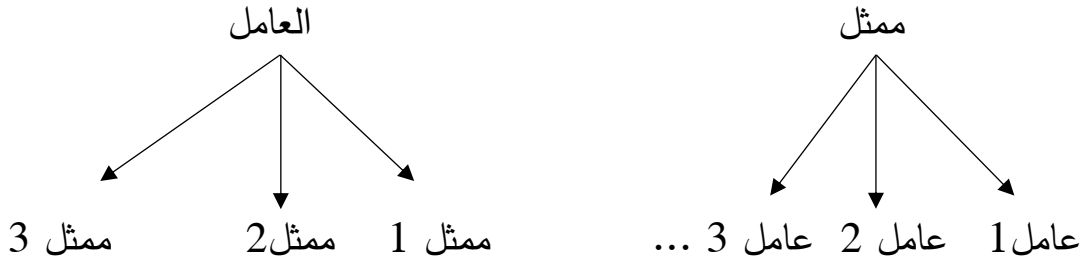
[227] ينظر حبيب ب مالك، م س ص 37

[228] بنظر جوزيف كورتيس، مدخل الى السيميائية السردية والخطابية، م س، ص 145

[229] Voir, groupe d'Entrevernes op.cit. p96

وفق هذا المنظور، يظهر الممثل كصورة حاملة لمجموعة من الادوار العاملية، المحددة تبعا لوضعياتها المختلفة داخل البرامج السردية ؛ وفي نفس الوقت يحتل الممثل مجموع من الادوار الموضوعاتية تبعا لانتمائه إلى مسار أو عدة مسارات صورية[230]

وعليه، يمكن للممثل ان يحتل عدة أدوار عاملية مختلفة، كما يمكن للدور العاملي الواحد ان يتوزع على عدة ممثلين كما نمثله في الشكل الاتي :



ضمن هذا التصور، يشكل الممثل عنصرا من عناصر الخطاب، يرتبط بصفة أولى بالدلالة ، لان التمظهر الخطابي يقوم على الوحدات المعجمية (الصور) التي تعد وحدات محتوى نظرا لقدرتها على تحقيق الاستثمار الدلالي للعناصر التركيبية فاذا "كان مفهوم العامل يتميز بطبيعته النحوية، فان مفهوم الممثل يبدو، على الأقل في البداية، غير مرتبط بالتركيب، ولكنه مرتبط بالدلالة "[231].

لذلك، فان الممثل على عكس العامل يتصل مباشرة بالدلالة بوصفه وحدة معجمية منتمية للخطاب، مع تحديد من المحتوى الدلالي الخاص المبني على حضور مقومات صورية (مؤنسة، حيوانية...) وقابلة للتفريد (اسم علم ...) [232]

[230] Voir, groupe d'Entrevernes op.cit. p 99
[231] Greimas, du sens II, op.cit. p 59
[232] Voir Greimas, du sens I op.cit. p 259

4-2 المستوى العميق le niveau profond

يكتسي تحليل المستوى العميق أهمية خاصة في النظرية السيميائية الغريماسية، حيث فيه رصد واستخلاص المعنى، استنادا إلى التقابلات والاختلافات القائمة بين العناصر المشكلة للبنى السيميو سردية، يعنى التحليل على هذا المستوى بفحص البنية الأولية[233] التي ينبثق منها المعنى قبل تجليه الخطابي، ففكرة المسار التوليدي التي تعد العمود الفقري للنظرية الغريماسية، والتي استوحاها من النظرية اللسانية التشومسكية تقتضي الولوج الدقيق في أعماق البنية الفكرية الذهنية التي تعد بؤرة ميلاد دلالة الخطابات.

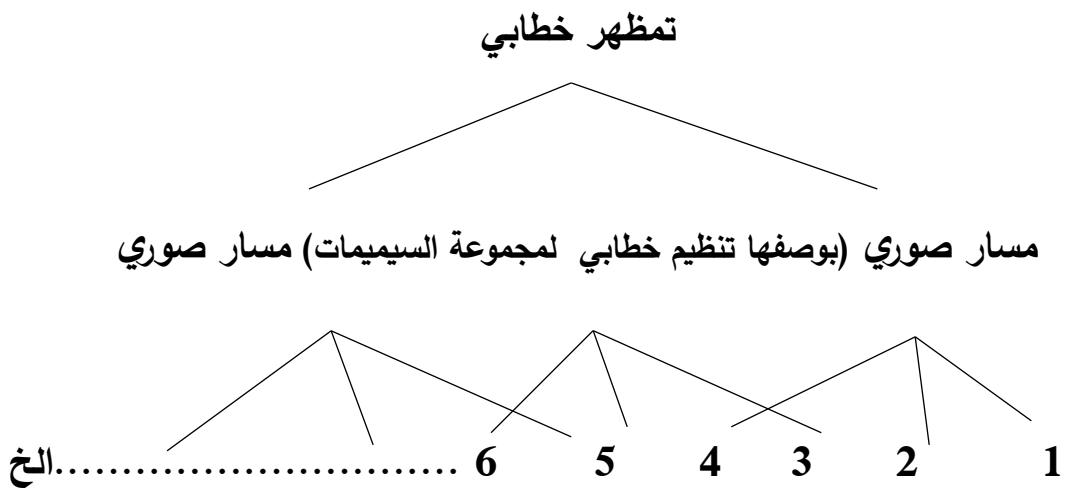
بناء عليه، تشكل البنية العميقة الحيز المنطقي الذي تتوالد في ثناياه البذور الاولى للدلالة، والتي تفجر فيما بعد الى عناصر أكثر تعقيدا وتجليا على المستوى الخطابي بعد مرورها بالمستوى السردي الذي يجسد الاختلافات المعنمية. وبالتالي بناء المعنى العام للنصوص. وفق ذلك سننتقل فيما يلي إلى العناصر المشكلة للمستوى العميق، وإبراز طريق اشتغالها وتمثيلها على المربع السيميائي.

4-2-1 السيمات les sèmes

انطلق غريماس في دراسته للبنية العميقة من عملية تفكيكها الى وحدات دلالية صغرى، والتي عبرها عنها بمصطلح السيم[234]، مستندا في ذلك الى الطرح اللساني الذي قدمه يلمسليف على مستوى التعبير، حيث صنفت الظاهرة وفق هذا التصور انطلاقا من الفيم phèmes التي تسمح بتكوين مجموع الفونيمات phonèmes محققا بذلك التوازي بين مستوي اللغة (التعبير/ المحتوى).

[233] Voir Greimas, La structure élémentaire de la signification en linguistique. In: L'Homme, 1964, tome 4 n°3. pp. 5-17.
[234] Voir, Greimas et courtes, dictionnaire raisonné op.cit. 332

بعبارة أخرى يسمح السيم كونه أصغر وحدة دلالية ببناء توليفة من المسارات السيميمية sémémique كما يبينه المخطط التالي[235]:



يتضح من خلال هذا المخطط، أن صورة الكسيم تكتمل بتظافر جملة المسارت السيميمية، والمؤسسة للمسارات الصورية المتناسقة والمنصهرة داخل بوتقة التمظهرات الخطابية. بعبارة اخرى إن مختلف المسارات الصورية المشكلة للتمظهر الخطابي، تحقق على المستوى الخطابي آثار للمعنى بواسطة العلاقات الاختلافية التي يمنحها الجهاز السيمي. وعليه سيعتمد الفعل التحليلي في هذا المستوى على رصد الاختلافات التي تنشؤها جملة السيمات بوصفها العنصر الدلالي الاصغر، حيث يمثل القاعدة والوحدة الاساسية؛ والذي لا يظهر إلا في علاقته الاختلافية مع غيره من العناصر.

[235] Groupe d'Entrevernes op.cit. p119

ترتهن وظيفة السيم وفق هذا المنظور لمبدأ الاختلاف، انطلاقا من تمايزه وتباينه عن غيره من السيمات مما يكسبه طابعا علائقيا. وعليه، فان السيم لا يمكنه ان في إطار بنية عضوية علائقية[236].وسنوضح ذلك من خلال المثال الاتي:

السيم" فضائي" في مسرحية القراب والصالحين، يعطي لنا الفرصة بمقابلة الصورتين السيميتين كونهما تحيلان الى مكان ما، الا انهما تختلفان على المستوى الثيميthymique في إطار المقولة النفسية /انشرحي ع انقباضي/. نفس الشيء نلاحظه بين الاولياء والخديم بحيث يشتركان سيميا في محور " ديني" ، الا انهما يختلفان في محور الصدق على نحو: خبيث ع صالح .

يؤسس السيم اذن، لدلالته انطلاقا من تباينه مع العناصر الاخرى التي يتفاعل معها، وفق يظهر السيم كخط دلالي ذو وظيفة تمييزية صرفة، يساهم بذلك في إنتاج المعنى وسيرورته عن طريق الافاق الاستبدالية التي ينفتح عليها[237]. وقد ميز غريماس بين نوعين من السيمات، سيمات نووية وسيمات سياقية وكل منهما يدخل في تشكيل وحدات نوعية أوسع:

- ✓ **السيمات النووية sèmes nucléaires**

تدخل السيمات النووية في عملية تكوين الوحدات المعجمية " اللكسيمات"[238] التي يفرزها المستوى السطحي.

- ✓ **السيمات السياقية أو الكلاسيم les classèmes**

من المعلوم أن الصور لا تظهر أبدأ بصفة منعزلة ومستقلة ببعض البعض إلا في وجودها المعجمي على مستوى القاموس، بل دائما ما توضع في إطار سياقات معينة. في

[236] ينظر كورتيس جوزيف، مدخل الى السيميائية السردية ، م س ص 74
[237] المرجع نفسه، ص 75
[238] Voir groupe d'Entrevernes op.cit., p120

ذات السياق، فإن مسألة وضعها ضمن سياق ما، تحتاج الى نوع من التناسق الذي يضمنه مجموع السيمات الدونية التي تربطها فيما بينها[239].

في هذا الاطار، تظهر السيمات السياقية كوحدات تركيبية أوسع تسمح بربط بين لكسيمين على الاقل[240]، وتعمل على تأطير المستوى الدلالي لأن أي تغيير يطرأ على دلالة سيم من السيمات مرتبط بصفة تلقائية بتغير في الحقل الدلالي الذي ينتمي إليه والذي لا يظهر إلا في سياق معين.

✓ السيميم les sémèmes

يعبر غريماس بالسيميم عن "المحتوى السيمي للكسيم (مجموعة السيمات التي تشكل مدلول هذا اللكسيم). إذا كانت السيمات س1، س2، س3...س ن، تشكل محتوى اللكسيم أ؛ فإن السيميم س ل أ هو: س= (س1، س2، س3...س ن)"[241]. ضف الى ذلك، فإن السيميم هو نتاج تداخل نوعين من السيمات على مستوى الخطاب، السيمات النووية والكلاسيمات؛ هذين الأخيرين يؤسسان على مستوى التجلي لمسار سيميمي[242]. وبما أن السيميم نتاج لدخول السيمات في علاقة مع بعضها البعض، فإن هذه المجموعة في اختلافها تعطينا قيمة السيمات، والسيميم بدوره عندما ينتقل الى سياق آخر يعطينا قيمة السيمات، وينتج لنا اثناء انتقاله من سياق الى آخر دلالة أخرى و هكذا دواليك. عموما، لكل صورة او اللكسيم بوصفها وحدة معجمية صغرى، مضمونا مستقرا يمثل نواتها و" انطلاقا من تلك النواة المضمونية، تنشأ العديد من التحققات التي يفترض أن تتبلور في إطار الاستعمالات الممكنة لتلك الصور، يطرح المسار السيميمي تلك الإمكانيات التي يمكن رصدها أثناء تحققها"[243]

---

[239] Groupe d'Entrevernes op.cit. p 121

[240] ينظر كورتيس جوزيف، مدخل الى السيميائية السردية، م س، ص 78

[241] رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، م س، ص169

[242] Greimas et courtes, dictionnaire raisonné op.cit. p 333

[243] Groupe d'Entrevernes op.cit. p 90

4-2-2 الايزوتوبيا les isotopies

لقد ارتبط التحليل السيميائي منذ بدايته الأولى بسؤال مركزي، يتعلق أساسا بالعناصر التي تسمح بالانسجام الدلالي للنصوص، ومن ثم تحققه وحدته. الامر الذي استدعى الضرورة في البحث عن المقومات التي تتيح مثل ذلك الانسجام والاتساق. بناء عليه، ظهر تحليل الايزوتوبيات المختلفة كآلية إجرائية من شانها أن تجيب عن إشكالية انسجام واتساق الخطاب واستضاحهما قصد الابتعاد قدر المستطاع عن كل إمكانيات الابهام الدلالي.

يرى غريماس إلى الايزوتوبيا على أنها " تواتر مجموعة من الوحدات الدلالية (الكلاسيمات) الضامنة لقراءة منسجمة للسرد، كما يتحقق من وراء القراءة الجزئية التي تعمل على إجلاء اللبس الذي تتضمنه الملفوظات"[244]، يظهر من خلال هذا التعريف ان تكرارية مجموعة من السيمات السياقية والكلاسيمات المنتظمة في المسارات الصورية هي التي تولد نواة مركزية يحقق من خلالها الخطاب تماسكه الدلالي.

تتأسس الايزوتوبيا على مستوى الخطاب بفعل تكرار لمجموعة من الصور أو الكلاسيمات والسيمات، حيث يُمَكن مفهوم الايزوتوبيا من وصف خاصية أساسية في النصوص و هي توفرها على مجموعة من الآليات التي تتحقق انسجامه، بمعنى أن الدلالة لا تمثل معطى يمكن التماسه بشكل قبلي، بل تبرز كنتيجة لاشتغال العناصر البنيوية في النص وتظافر وظائفها. وفق هذا التصور، تظهر الايزوتوبيا كاستمرارية سلمية hiérarchique للصور، والتي تسمح على المستوى الاستبدالي بتحقيق تغيرات وحدات التمظهر، وهي تغيرات، بدل أن تهدم الايزوتوبيا، لا تقوم إلا على تأكيده[245].

[244] Greimas , du sens , Ed. Seuil ; 1970 p 188
[245] Voir Greimas, sémantique structurelle op.cit. ; p 96

ما يعني أن حضور الخطاب يرتبط بصفة طردية بحضور الايزوتوبيا بوصفها المستوى المشترك الذي يسمح بتحقيق الانسجام الذي من شأنه رفع اللبس وإضفاء التجانس على طول المسارات الخطابية [246]. هذا ويكمن التمييز بين نوعين من الايزوتوبيات، تبعا لطبيعة العناصر المكررة في الخطاب

✓ **إيزونتوبيا دلالية [247] isotopies sémantiques**

يستهدف هذا النوع تكرار مجموعة الكلاسيمات (السيمات السياقية)، التي من شأنها ضمان انسجام أجزاء الخطاب، وهي ايزوتوبات مرتبطة بشكل أساسي بالملفوظات المنتجة في الخطاب، فهي تتغير مع تغير الدلالة التي ينتجها النص.

✓ **إيزوتوبيا سيميولوجية [248] isotopies sémiologiques**

بخلاف النوع الأول، تتحدد هذه الايزوتوبيا عبر تكرار السيمات النووية، ويقوم بربط الدلالة بالعالم المشترك، ومن ثم بالمرجع الخارجي ما يتيح الحديث عن العالم الخارجي " لان صور العالم المادي الكوني المشكلة بالسيمات النووية، قابلة هي أيضا للانخراط في أقسام، وبالتالي تأسيس مستوى مستقل للقراءة في نص معطى"[249]

4-2-3 المربع السيميائي le carré sémiotique

يقودنا الحديث عن البنية العميقة إلى فحص البنية الأولية للدلالة، التي تعبر عن شبكة علائقية غير قابلة للتعرف في ذاتها، لكن فقط بتحديداتها وخواصها. فالبنية الأولية للدلالة " لن تكون للتعرف الا كقيم (أي الى حد ما البعض بالنسبة للبعض الآخر)، نجد أنفسنا مجبرين على التسليم بأن العالقة وحدها هي التي تؤسس للخواص، هذه تصلح لتحديد الأشياء وتجعلها

[246] ينظر جوزيف كورتيس، مدخل الى السيميائية السردية والخطابية ، م س ص 81

[247] Groupe d'Entrevernes op.cit. p123

[248] Ibid.

[249] جوزيف كورتيس، مدخل الى السيميائية السردية والخطابية، م س ، ص 83

قابلة للتعرف".[250] يكشف هذا المستوى على الفكرة التي يعبر عنها النص قبلها تجيلها إلى المستوى السطحي في شكل نص او مسرح أو سينما [251]

تتأسس هذه العلاقة على مبدأ الاختلاف بين القيم، اختلاف من أجل تحصيل المعنى، ينظر الى البنية الأولية " كمفهوم يجمع الشروط الدنيا للإدراك أو إنتاج الدلالة، ومن ناحية أخرى كنموذج يتضمن التعريف الأدنى لكل لغة) أو بصفة عامة، كل سيمياء) وكل وحدة سيميائية، انها تمثل هكذا موضع تقاطع للتأمل حول الأصول المعرفية للمسلمات الإبستيمية لبديهيات لاحقة "[252].

بناء عليه، تخضع البنية عمليا الى سيرورة تأويلية وصياغة منطقية ، سيرورة من شانها تصنيف العالقات التي تنشؤها الحدود المختلفة والتي تبني لمسار توليدي يسمح المربع المربع السيميائي من تمثيلها باعتبارها " تمثيل مرئي للتمفصل المنطقي لاي مقولة دلالية ما، أي البنية الأولية للدلالة باعتبارها علاقة تجمع بين لفظين على الأقل ضمن مقولة التقابل"[253]

ضمن التصور الغريماسي، لا يغدو المربع السيميائي ان يكون قبل كل شيء بنية انبثاق يسعى الى عرض طريقة انتاج الدلالة عن طريق سلسلة من العمليات المسندة لمواقع مختلفة حيث يسمح المربع السيميائي بملية تصنيف تلك الواقع باعتباره "نموذجا تصنيفيا taxinomique"[254]. يبرز المربع من خلاله كشكلنة formalisation للعلاقات التي تقوم عليها البينة الأولية، وترتيبها في إطار منطقي تجريدي.

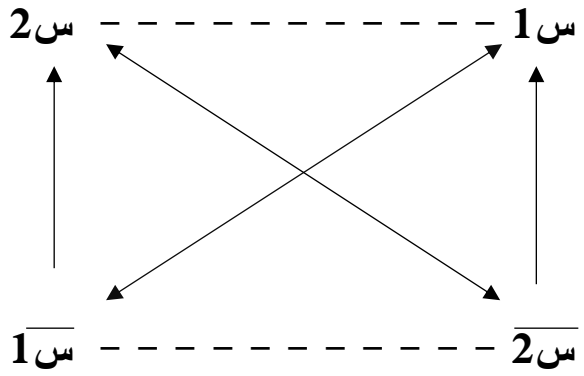
وعليه، يسعى الدرس السيميائي من وراء دراسة المربع السيميائي الى الكشف عن المستوى المنطقي الذي تترعرع في إطاره البذور الجنينية للدالة، بواسطة رصد وتحليل التقابلات والعلاقات التي تتيحها الحدود المكونة له، إن على المستوى الاستبدالي (العامودي) أو المستوى

[250] غريماس، كورتيس، راستي ،باط، النظرية السيميائية مسار التوليد الدلالي، م س ، ص 07
[251] ينظر سعيد بنكراد السيميائية السردية ، م ن ص 50
[252] غريماس، كورتيس، م س ، ص 08
[253] Greimas, courtes, dictionnaire raisonné op.cit. p 29
[254] Groupe d'Entrevernes op.cit. p 137

النظمي (الافقي)، هذين المستويين الذين تحتكم اليه البنية الأولية اثناء اشتغاله. نتيجة ذلك تفرز حركية المربع السيميائي على نمطين من التقابلات المقولاتية.

- ✓ **نظام العلاقات**

تتخذ علاقات الوحدات بعضها البعض، طابع الاختلاف والتقابل ضمن ثلاثة محاور: التضاد، التناقض والاستلزام، ويقتضي حضورها وجود تقابلات منطقية للسيمات، يأخذ المربع السيميائي الشكل الآتي[255]:



يحيل كل سهم من أسهم المربع السميائي إلى علاقة بين سميين :

- - - **يشير إلى علاقة التضاد** relation de contrariété

⟷ **يشير إلى علاقة التناقض** relation de contradiction

⟵ **يشير إلى علاقة التضمين** relation d'implication

[255] Groupe d'Entrevernes op.cit. p138

✓ **نظام العمليات**

تضمن العمليات المختلفة حركية المربع السيميائي، والتي تعبد الطريق للمرور من حالة الى أخرى، حيث تعبر عن تنقل في القيم ضمن المحاور الرابطة بين العلاقات على النحو التالي[256]:

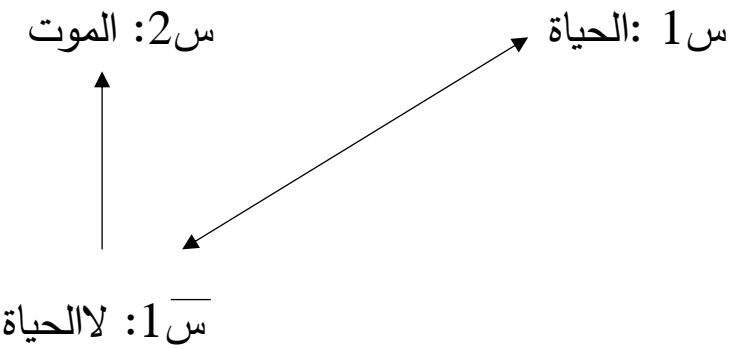
1- علاقة التناقض :

تنشا بين الحدين س1 و س̄1 المبنية على مبدأ النفي المتبادل بينهما، اذ يستحيل الجمع بينهما نظرا لغياب كل شكل من اشكال الوساطة الذي يمكن جمعهما، فمثلا للمرور من س1 الى س̄1، يؤول على انه نفي ل س1 و اظهار لنقيضه س̄1

2- عملية الاثبات :

يفترض المرور من س1 الى س̄1 عملية اثبات وإظهار للحد س2 انطلاقا من س̄1

فاذا اخذنا مثال عن حدين الحياة والموت، يظهر لنا أن المرور من الحياة الى اللاحياة هو إثبات للموت :



[256] Groupe d'Entrevernes op.cit. p139

الفصل الثالث

الفصل الثالث: تحليل النص الاطار

يتأسس الجهاز الغريماسي في مقاربته الظواهر السردية على رصد المراحل الأساسية، التي يمر بها المسار السردي في طريقة إنتاجه لحكاية ما، بمعزل عن الحامل الشكلي الخطابي الذي تتبناه؛ تتمثل هذه العناصر في المرحلة الابتدائية التي تفتتح بها القصة المحكية، والتي تتسم عموما بنوع من الاستقرار سواء عبرت عن حالة افتقار (فصلة) أم حالة امتلاك (وصلة)، والمرحلة الثانية تعبر عن مجمل التحولات والتغيرات التي تتطرق على الوضع الأولي الذي استقرت عليه القصة، تشتغل وفقها البرامج السردية بين حالات الصعود والهبوط والمد والجزر؛ التي تتطرق على الفعل السردي الأساسي للقصة لتأتي آخر مرحلة وهي المرحلة النهائية التي تشكل النتيجة الأخيرة، بتعبير آخر تعبر عن الفعل التقويمي الذي يؤول إليه الفعل السردي بعد التحولات والانقلابات التي عرفتها في المرحلة السابقة؛ فالمرحلة النهائية تعد اللحظة الأخيرة التي وصل إليها السرد في نهاية محطاته.

تهدف الدراسة السيميائية إلى تحديد المسار التوليدي الذي اعتمدتها سيرورة إنتاج الدلالة في ثنايا النص، بكلام آخر هي إجراء تحليلي يسعى إلى تفكيك وإعادة بناء الميكانيزمات المحايثة التي تحكم بناء المعنى للمسرحية؛ من خلال الوقوف على التحولات والتغيرات الحاصلة على مختلف الحالات والمواقف والعوامل ضمن المكون السردي وكذا علاقة الممثلين بالفضاءات والأزمنة التي تشكل التركيبة الخطابية وتنظمها المسارات الصورية.

1-تقطيع النص

يعد التقطيع من بين الأدوات الإجرائية التي وضعتها السيمائية السردية قصد تمزيق الخطاب إلى جزئيات متداخلة ومترابطة ببعض البعض يطلق عليها اسم المقطوعات السردية؛ وتعرف المقطوعة السردية على أنها وحدة خطابية تجري مجرى القصة الصغيرة[257]، تشكل إلى جانب المقطوعات التي تليها أو تسبقها كيان الخطاب.

تجدر الإشارة مسبقا بأن التقطيع هو إجراء عمليا صرفا ييسر طريقة التحليل أمام الباحث من جهة، ومن جهة أخرى يلعب دورا محوريا في إبراز منطق الخطاب في ترتيبه وتقديمه للأحداث والوقائع التي يتضمنها. ويعرف غريماس التقطيع بأنه" مجموعة من إجراءات تقسيم النص إلى مقطوعات، أي وحدات نظمية syntagmatique بصفة مؤقتة " [258]، حسب غريماس، يظهر التقطيع كمرحلة سابقة عن التحليل، يساعد المحلل بالولوج إلى عالم النص ومن ثم رصد العناصر الملائمة والمهمة في التشكيل الخطابي وتكوين تصور مؤقت حول تنظيمه الخطابي.

بناء عليه، يعتمد إجراء التقطيع على شتى المؤشرات الخطابية المبثوثة في المتن النصي أثناء نقله للوقائع؛ بكلام آخر يستهدف المحلل من وراء التقطيع رسم حدود فاصلة تعيينية lignes de démarcation، عن طريق الإمساك – إن صح التعبير – بالخيوط الخيالية الخفية التي تنسج البنيان الخطابي، وبالتالي عزل العناصر الأكثر ملائمة للتحليل؛ تمثل تلك المحددات "عناصر خطابية قادرة على إقامة حدود تفصل بين المقاطع المكونة للخطاب"[259]. لذلك وعلى الرغم من البساطة التي قد تبدو عليها عملية تجزئة النص، إلا أنها عملية خطيرة وجد حساسة، بحكم أنها تمس مباشرة بالتنظيم الدلالي للخطاب؛ الأمر الذي دفع الكثير من

[257]رشيد بن مالك مقدمة في السيميائية السردية ص 74

[258]Greimas et courtes dictionnaire raisonné opcit p 324

[259]عبد المجيد النوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي م س ص 14

الباحثين إلى الاهتمام بهذه المسألة ومحاولة وضع الحد الأدنى من المعايير التي يمكننا بها تحقيق تقطيعا فعالا على غرار فلاديمير بروب وكلود بريمون أو رولان بارت ...الخ.

في هذا الإطار، قدمت السيمائية الغريماسية حزمة لا بأس بها من المعايير الانتقائية التي تمكننا – نظريا – بحصر المحددات التي يمكن اعتمادها لتحقيق هذا الإجراء، فحسب نظرة غريماس فإن التقطيع النظمي الخطي لوحدات النص ، يفتقر إلى الفعالية لأنه يجهل أو يخرج من نطاقه الإمكانيات الاستبدالية التي تفضي إليها العلاقات المتبادلة بين الوحدات المختلفة على مستوى المحور النموذجي التي تسمح لنا بالتعرف على الوحدات اللسانية والسيميائية[260]. حيث يتوفر الخطاب على ناصر تؤدي إلى رسم خريطة حدودية لكل مقطوعة، استنادا إلى روابط تركيبية ونحوية تحقق " الاتصال الانفصالي"، والتي " تستعمل على المستوى التركيبي لإبراز علاقة الاتصال بين مقطعين يوجد بينهما تعالق "[261].

نتيجة ذلك، إهتم غريماس بهذه القضية وتناولها بإطناب خاصة في دراسته للصديقان لموباسان Maupassant، حيث اعتبر التقطيع "الطبيعي" الذي يجريه السارد عل نصه سطحيا، ويفتقد إلى مقومات يمكن الاعتماد عليها أثناء الدراسة السيميائية، بل يغلب التقطيع الذي يقوم به الكاتب طابعه الإرشادي indicatif أو وصفي بحت، فمن هذه الناحية يعتبره غريماس تقطيعا اختياريا وغير ضروري.[262] وفق ذلك، استدعت الضرورة إلى إرساء قواعد معيارية، تسمح بوضع مخطط للبناء الدلالي للنص " من خلال التعرف على الفصلات المقولية disjonctions catégorielles التي تميز كل مقطوعة عن أخرى" [263]. وهذه في ما يلي بعض أنماط تلك الفصلات المقولية[264]:

[260]Voir greimas et courtes dictionnaire opcit p 325

[261]عبد المجيد النوسي، التحليل السيمسائي للخطاب الروائي، م س ص15.

[262]Voir greiams maupassant , la semiotiue du texte exercices pratiques editions du seuil 1976 , p 19

[263]Voir greiams dictionnaire ibid p 325

[264]ينظر الحبيب بن مالك الحمار الذهبي قراءة سيميائية م س ص 65

- ❖ الفصلة الزمانية والمكانية: تسجل في هذا المستوى من العرض أن أي تغير فضائي أو زماني يعني ولوج وحدة مختلفة. وما يميز هذه المقولة وجودها تقريبا في جميع الخطابات التداولية. تنبني هذه المقولة على حدود من قبيل {الهنا والهناك}، {القبل والبعد}، { قبل والآن }....الخ.
- ❖ الفصلة التلفظية: تتعلق بأنماط عرض الملفوظات، وتتمفصل على الثنائيات التالية: { السرد/ الحوار}؛ { الوصف/السرد}؛ { التعليق/ السرد}...الخ.
- ❖ الفصلة الممثلية: تتمفصل إجمالا على الحدود {أنا/هو}؛ { أنا/أنت}، على أن مسرح الأحداث يمكن أن يشهد خلال مقطوعة معينة ظهور ممثل جديد أو اختفاء لممثل أو لممثلين من المقطوعة السابقة.
- ❖ الفصلة الثيمية: زيادة على هذه المعايير، يمكن الارتكاز للفصل بين مقطوعتين، على التقابل المقولي الثيمي { انشراح / انقباضي}.
- ❖ الفصلة المنطقية: يقصد بها مجموعة الروابط التي تعبر عن علاقات تقابلية بين مقطعين نصين، على غرار: لكن، فيما،بينما...الخ

أولا: التقطيع الطبيعي

فيما يلي سنحاول رصد ووصف معمارية النص مثلما حددها التقطيع الطبيعي كما نظمها السارد. في هذا الصدد، نلاحظ أنه يتكون من عنوان ينفرد وحده فضاء نصي هو الصفحة الأولى من الغلاف، ولوحات مشهدية يفصل بينها بواسطة خط متقطع إلى جانب المداح. بناء عليه، يتوزع خطاب مسرحية القراب والصالحين مثلما وضعها السارد إلى 24 لوحة وردت على النحو الآتي:

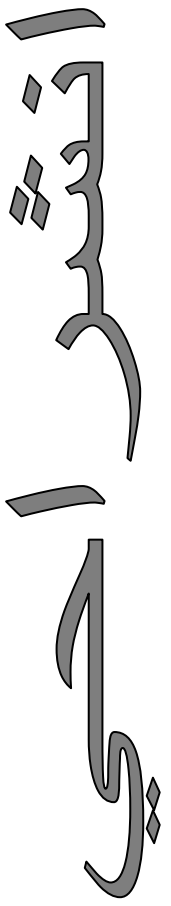
- ✓ العنوان: القراب والصالحين
- ✓ اللوحة 1: البرولوج prologue (المشهد الاستهلالي) من الصفحة 1 إلى الصفحة 5
- ✓ اللوحة 2:من الصفحة 5 إلى الصفحة6

✓اللوحة 3: من الصفحة 6 إلى الصفحة 9
✓اللوحة 4: من الصفحة 10 إلى الصفحة 11
✓اللوحة 5:من الصفحة 11 إلى الصفحة 14
✓اللوحة 6: من الصفحة 14 إلى الصفحة 16
✓اللوحة 7: من الصفحة 16 إلى الصفحة 21
✓اللوحة 8: من الصفحة 21 إلى الصفحة 22
✓اللوحة 9: من الصفحة 22 إلى الصفحة 23
✓اللوحة 10: الصفحة 23
✓اللوحة 11: الصفحة 24
✓اللوحة 12: من الصفحة 24 إلى الصفحة 25
✓اللوحة 13: من الصفحة 25 إلى الصفحة 26
✓اللوحة 14: من الصفحة 26 إلى الصفحة 27
✓اللوحة 15: من الصفحة 27 إلى الصفحة 31
✓اللوحة 16:من الصفحة 32 إلى الصفحة 33
✓اللوحة 17: من الصفحة 33 إلى الصفحة 34
✓اللوحة 18: من الصفحة 34 إلى الصفحة 38
✓اللوحة 19: من الصفحة 38 إلى الصفحة 40
✓اللوحة 20: من الصفحة 40 إلى الصفحة 43
✓اللوحة 21: من الصفحة 43 إلى الصفحة 44
✓اللوحة 22: من الصفحة 44 إلى الصفحة 46
✓اللوحة 23: من الصفحة 46 إلى الصفحة 51
✓اللوحة 24: من الصفحة 51 إلى الصفحة 56

ثانيا: إجراء التقطيع

تظهر كلية الحكاية المضمنة داخل مسرحية الغراب و الصالحين، موزعة أثناء مراحل تطور مراحل نمو فعلها على زمنيين وفضائيين متعاقبين، تظهر سردية الفضائيين فردوسي والقروي متواترة ومتقابلة استبداليا الواحدة في علاقتها بالأخرى. يوافق هذا التقطيع الزمكاني ، تقطيع آخر، من نمط ثيمي thymique انشراحي انقباضي. كما يمكن تعزيز هاتين المقولتين (الزمكانية والثيمية)، بمحددات أخرى على مستوى بعض المقاطع، حسبما يمليه مبدأ الملائمة، تبعا لطبيعة الحداث والمواقف والممثلين المسجلة ضمن مرحلة معينة من القراءة، فتارة نسجل رجحان كفة الجانب الثيمي وتارة أخرى الجانب الممثلي، وهكذا دواليك.

	المقطوعة	الصفحة
تقطيع	- **المقطوعة الاستهلالية: الفصلة بالجنة، المقابلة بين الفضاء البطولي والفضاء العجائبي**	6-5
	المقطوعة الأولى: سردية التحدي و الهجرة	
	- **قصة سليمان الغراب و الدرويش**	9-6
	- **قصة الأعمى**	11-10
	- **قصة الهاشمي**	23-22
	حصول الافتقار بعد نزول القحط و الفقر على أهل القرية ، تتقابل مع صمود الغراب أمام الأوضاع المتردية .	
	المقطوعة الثانية : المسار الانفصالي	
	- **قصة الأولياء مع قدور**	19- 18
	- **قصة الأولياء مع الخديم**	20-19
	المقطوعة الثالثة : سردية التدنيس	32-31
	- **تقديم القربان إلى سيدي دحان**	3 -37
	- **بناء القبب**	

	**المقطوعة الرابعة : المسار الاتصالي**	
	- وصلة الأولياء مع الثراب	13-12
	- قصة الأولياء مع حليمة العمياء (الوصلة بالفضاء الايطوبي)	31 -24
	- قصة الصافي	43 -40
	المقطوعة الخامسة: سردية الجزاء والعقاب	45-44
	- قصة الصافي مع الثراب (الوصلة بالعمل)	
	- سجن الخديم وغلق القبب (سردية التقديس)	48-47
	- سردية العودة (الدرويش، الأعمى)	
	- سردية التحرر و الوصلة بالعمل قصة عمار ومريم	55- 51
	المقطوعة الختامية: الوصلة بالعمل	56

2- سيميائية العنوان

يعتبر العنوان النافذة الأولى التي يطل من خلاله القارئ على مضمون النص، فهو بمثابة العتبة التي تفصل العالم النصي عن العالم الخارجي، تكمن أهمية دراسة العنوان في كونه أداة إرسالية يعتمدها الكاتب قصد مخاطبة المتلقي ومن ثم تحقيق انخراطه داخل العقد التواصلي الذي سيربطهما طوال مدة قراءة نص أو مشاهدة عرض المسرحية. من هذا الجانب يظهر العنوان كالدال الذي يحيل إلى مدلول نصي وفق العلاقة التعاقدية التي تربط أي علامة سيميائية.

في هذا الإطار، لقد عرف العنوان اهتماما خاصا من طرف الدراسات السيميائية والبنيوية منذ بداياتها الأولى، نظرا للدور الفعال الذي يلعب علم العنونة في فهم وتفسير مضامين النصوص ومختلف الخطابات في سياق تبلور الجهاز المفاهيمي خاصة المتعلقة بتحديد مفهوم النص؛ الأمر الذي أدى "إلى تبلور مفهوم التفاعل النصي و تحقق الإمساك بمجمل العلاقات التي تصل النصوص بعضها البعض، والتي صارت تحتل حيزا هاما في الفكر النقدي المعاصر. كان التطور في فهم النص و التفاعل النصي مناسبة أعمق لتحقيق النظر إليه باعتباره فضاء، ومن ثم جاء الالتفات إلى عتباته " [265]

في هذا الشأن يعد جيرار جينت أحد الأوجه البارزة في مجال دراسة العنوان، والذي خصص لهذا الموضوع عدة دراسات جعلت منه رائدا بدون منازع إذ قدم أجود معالجة للموضوع ،حيث انطلق في دراسته للعنوان من تحديد مفهوم المناص paratexte والذي بمكن تعريفه بـ" كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة "[266]. والتي تسمح لكل منا الدخول أو الخروج من النص، فمن الصعب تخيل نص خاويا من عتبات ترافقه سواء كانت مجرد كلمات

[265] عابد بلعابد ن عتبات جيرار جينيت(من النص الى المناص) ،الدار العربية للعلوم ،ناشرون ،منشورت الاختلاف ،ط1 ، 2008 ص 14
[266] المرجع نفسه ص 44

أو كانت بصرية غرافية؛ حيث تمارس عتبة النص تأثيرا خاصا على القارئ سواء كان ذلك بالانجذاب أو التنافر. بمعنى أن البداية المحكمة البناء تشد القارئ إلى النص وتدفعه إلى متابعة القراءة حتى النهاية، والعكس بالعكس بالنسبة إلى البداية الرديئة. بعبارة أخرى، يعبر العنوان عن رسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه، الذين يساهمان في عملية التواصل" وهذه الرسالة مسننة بشيفرة لغوية يفككها المستقبل، ويؤولها بلغته الواصفة، وهذه الرسالة ذات الوظيفة الشاعرية أو الجمالية ترسل عبر قناة وظيفتها الحفاظ على الاتصال "[267].

وفق ذلك، يظهر العنوان كأهم العتبات النصية التي يتلقاها المتلقي، وعلى هذا الأساس لا يمكن القبض على وظائف محددة لكل عنوان، الأمر الذي أدى بجوزيب بيزا كامبروبي josep besa camprobi إلى وضع نمذجة لأهم الوظائف و التي نسعى إلى تلخيصها كالتالي[268]:

– الوظيفة التعيينية désignation : والتي من شأنها أن تسمي النص تماما مثل أسماء العلم وأسماء المواضع في علاقتها بالأشخاص والمواضع التي تعنيها، تهدف إلى التعرف على العمل بكل دقة وبأقل ما يمكن من احتمالات اللبس.

– الوظيفة اللغوية الواصفة métalinguistique: وهي الوظيفة التي العنوان عن طريقها شيئا عن النص، وهي الوظيفة المسؤولة عن أغلب الانتقادات الموجهة للعنوان والصادرة عن عدد لا بأس به من المبدعين والمنظرين.

تعد هذه الوظيفة أهم الوظائف التي يؤديها العنوان، إذ تتطابق مع فكرة أن العنوان يسمي موضوعة النص. زد إلى ذلك، إنها الوظيفة التي تسمح بالإدماج التام للعنوان في نظرية القراءة. كما تنطبق مع الرؤية الغريماسية بخصوص تمفصل المستويات الصورية والموضوعاتية المشكلة للمركبة الدلالية للخطاب. ثم إنها الوظيفة التي تسمح بتوزيع فئوي

[267]بسام موسى قطوس ، سيمياء العنوان ، منشورات وزارة الثقافة الأردن ، ط1 ، 2001 ص 50

[268]ينظر ج,لينتفليت،جكورتيس ، ج كامبروبي ، السيميائية السردية -نماذج سردية-الاشكال السردية- وظائف العنوان ، تر عبد الحميد بورايو ، دار التنوير ، ط1 ، الجزائر ، 2013 ص 220 - 266

لمختلف أنماط العلاقات بين العنوان والنص مثل الإشارة إلى العناوين الموضوعاتية thématique والعناوين الريماتي الخبرية rhématique.

– الوظيفة الإغرائية séductrice: تهدف إلى إثارة فضول القارئ عن طريق التأليف المدهش للحروف والمهارة في وضع الأسطر، حيث يمثل العنوان نقطة تلاق بين المحتوى الداخلي للنص والعالم الخارجي .

مجمل القول، إن كل من الوظيفة التعيينية واللغوية الواصفة والإغرائية تستلزم وجود النص وتكفي لشرح العنوان، ومراعاة خصوصيته، ومن بين الوظائف الثلاث للعنوان" الأكثر لفتا للانتباه من وجهة النظر السيميائية هي الوظيفة اللغوية الواصفة" [269]. بناء على هذه الإطلالة المنهجية المختصرة، سنحاول مقاربة عنوان مسرحية القراب والصاحين، واستنتاج أهم خصائصه، وانخراطه ضمن سيرورة إنتاج المعنى العام للمسرحية

❖ قراءة في عنوان النص

يظهر عنوان مسرحية القراب والصالحين في صيغة جملة اسمية تتكون من كلمتين تربطهما حرف عطف، تحيل إلى على المستوى العاملي إلى زوج عاملي تقع على عاتقه دفع أحداث المسرحية إلى الأمام. كما يوحي حرف العطف إلى حالة سابقة انفصالية بين الممثلين الرئيسين الذين سيشكلان البطل الرئيسي للمسرحية. في هذا الشأن يظهر عنوان المسرحية من نوع موضوعاتي، حيث أن جل الوقائع والتحولات التي ستعرفها القصة، مرهونة بهذا الزوج الفاعلي.

كما أن وضع القراب في وضعية سابقة عن الصالحين على المستوى النظمي syntagmatique ، يعطي انطباعا أوليا بالنسبة للقارئ، مفاده أن وجود القراب على المستوى الزمني سابق لوجود الأولياء، نجده مبررا في النص من خلال فعل الاستنجاد الذي بمقتضاه يقحم الأولياء الصالحين

[269] المرجع نفسه

في بؤرة الأحداث كما يشير إليه النص من خلال ظرف الزمان "نهار من نهارات "، يتقابلان وفق المقولة الزمنية : / قبل/ ⟵ /الآن/ ⟵ / بعد/

تحيل على المستوى الوظيفي إلى انتقال المسرحية من حالة متدهورة إلى حالة متحسنة، تتطابق دراميا مع حل العقدة.

على صعيد آخر، يتوافق عنوان مسرحية القراب والصالحين، مع النوع الموضوعاتي، حيث يتعرف المتلقي من الوهلة الأولى مباشرة إلى الفاعلين الاساسين، ومن ثم اقحامه في احداث المسرحية وبناء فكرة مسبقة على محتواها. تجدر الإشارة هنا، إلى إن عنوان مسرحية "القراب والصالحين" يتوافق مع المبادئ الدرامية التي أتت بها النظرية الملحمية، حيث اختيار المؤلف لفاعل جماعي يدفع بالأحداث لها ما يبرره على المستوى الأيديولوجي، عبر عنها النص ضمن تواترية الإيزوتوبيا الأيديولوجيا الماركسية، التي تدعو إلى تظافر الجهود والملكية الجماعية لوسائل الإنتاج، و مناهضة كل أشكال الفردانية والأنانية التي تعتبرها من عيوب المجتمع الرأسمالي، كما نجدها في النص ضمن الملفوظات السردية : "سيدي عبد الرحمان: كلها وراه لاهي بهموا " ص21

ضف إلى ذلك، يدل العنوان على الحقل الدلالي للعمل والإنتاج المعبر عنها على إمتداد المسرحية، فلفظ " القراب" يحيل إلى امتهان حرفة بيع الماء، التي تتقابل على المستوى القيمي مع الكسل والخمول المنتشرين في قرية بني دحان .كما يبنه المقطع الاتي :

"سليمان: قل لهذا الناس المنظفين اللي لبسين القفاطين، قل لهذا الناس المنظفين اللي حكموا حكم السلاطين

الجماعة أ: ماء سيدي ربي

سليمان: جايبه، جايبه من عين سيدي العقبي

الجماعة ب:قل لهذا الناس المنظفين اللي لبسين القفاطين وشتا قال سليمان القراب

سليمان: نتاجر في الماء وما دعيت بفهامة

الجماعة أ: نتاجر في الماء وطلبت بنادم ما عشيت نادم

الجماعة ب: هذا الماء، ماء سيدي ربي جايبو ...جايبو من عين سيدي العقبي

الجماعة أ: سليمان القراب ما قال قالوا، ما راح يسمع واش قالوا

الجماعة1: ماراح يسمع شتا قال علي، أحمد ولا الغالي

الجماعة ب: سليمان القراب ما قال قالوا " ص5

بالمقابل، يظهر لفظ "الصالحين " كاسم فاعل مشتق مصدر " صلح" ليدل على حسن سيرة الأولياء و صلاح عملهم. فصفة الصلاح كما عبر عنها النص تتعلق بصفة مباشرة مع بعجها العملي البرغماتي، كما يشير إليه الملفوظ " لكن الأولياء الصالحين سيرتهم سيرة م كإنو حايين دارو على الحديث وطاعو الدين، ما عملوا خلاط، ما خلطو في شين، سيرتهم محمودة ما يدرو قرين ما يغيظو مخلوق لكإن حتى بهيم" ص 16

كما يشترك لفظي " القراب" و " الصالحين" على المستوى العميق في سيم " النقاء " الذي يأخذ صورة خطابية " للماء"، اذ يعبر الماء من الناحية الوظيفة على الطهارة من الاوساخ، يتطابق رمزيا مع صورة الصالحين في سلوكهم وسيرتهم.

ثم من ناحية أخرى، يعتبر الماء مصدر الحياة بامتياز، فلا وجود للحياة بدون الماء، وهنا تظهر العلاقة الوطيدة التي تربط القراب والصاحين على المستوى الايحائي، حيث تندرج عودة الأولياء إلى القرية ضمن برنامج إعادة بعث الحياة فيها من جديد، من خلال جملة التحولات التي ستتركها زيارتهم للقرية، التي ستنتقل من وضعية مأساوية موسومة بالقحط والفقر، والجهل إلى وضعية مخالفة تتمظهر في صورة " العلم" و " الثروة" و " الغني" عبرها عنها النص

على لسان " القراب" في قوله: " ايه الأولياء الصالحين سيدي عبد القادر و سيدي بومدين و سيدي عبد الرحمان هم اللي يسلكونا من الزمان، لا سيدي دحان و لا سيدي العقبي " ص 33

كما هو واضح، فإن النص لم يغفل عن الكشف عن هوية الصالحين (سيدي بومدين، سيدي عبد القادر الجيلالي، سيدي عبد الرحمان) ، في انسجام تام مع الصيغة النحوية التي كتب بها العنوان، التي جاءت بصيغة التعريف " ال"، والذي يحيل على المستوى الدلالي إلى فكرة الصلاح. فالأولياء المعنيين معروفين في التراث الإسلامي بقيمه النبيلة، وحسن سيرتهم، وعلمهم الواسع، كما يشير إليه النص على لسان الدرويش في المقطع التالي :

" الدوريش: آه يا الأولياء الصالحين

الدرويش: هاذو الأولياء الصالحين ماهومش الأولياء برك

الدرويش: إنا ما قلتشي الأولياء، إنا قلت الأولياء الصالحين " ص8

" الدرويش: كي حبيت الصالحين يحضروا إذا بديت بسيدي عبد الوالو وسيدي عبد الريح .

حسن الكلام و عيط :سيدي القادر، سيدي بومدي ، وسيدي عبد الرحمإن "ص9

يظهر من خلال ما سبق، أن عنوان القراب والصالحين سيشكل المركز المنظم للعناصر التركيبية المضمرة، والتي سيفصح عنها تطور الاحداث المروية في النص، ويعد النواة الاستهلالية التي تمثل دليلا إخباريا وإقناعيا، يرسي من خلاله المؤلف– السارد عقدا ائتمانيا بينه وبين القارئ الضمني، يحاول بواسطته دفع هذا الأخير إلى خوض غمار قراءة المسرحية، كما جعل العنوان عنصرا مبأرا موقعيا، يقدم انطباعا أوليا بالنسبة للقارئ أن كل العناصر التي تلي العنوان ستعمل على تأدية وظيفة الحديث عنه وإبرازه من خلال المسارات الصورية التي سيدرجها الخطاب في إطار التمظهر الخطابي للصلاح والنقاء.

3-التنظيم العام للمسرحية

3-1 ملاحظة أولية :الكون العجائبي[270] والوصلة بالعالم الآخر

تنفتح المسرحية على وجود البطل داخل فضاء "الجنة" مسجل ضمن فضاء مخالف تماما للفضاء الذي هو بصدد الدخول إليه، عبر عبوره والانتقال إلى الفضاء الدنيوي الأرضي يشكل الفضاء المغادر والتوزيع الخاص بالكائنات القاطنة في داخل هذا الفضاء وفق مقولة /الخلود ع الموت/ و/ الحضور ع الغياب/ والتي بدورها تتمفصل إلى ثلاثة عوالم ممكنة:

عالم الأموات : متمثلا في صورة الأولياء الصالحين السكانين في " جنة رضوان " والتي تتموقع ضمن مقولة الخلود واللانهائية ضد الفناء والنهاية وبين العالم العلوي والسفلي، يظهر فيه الجنة كعالم الممكن؛ عالم القيمة المطلقة يندرج في إطار منظومة زمنية خاصة به تتقابل على المستوى التشكالي من نحو: زمني vs أزلي. باعتبار أن الزمن الذي تتطور فيه الكائنات الما بعد الموت زمن خطي غير محدود مفتوح ، يتماهى على المستوى الجيهي مع القدرة على الفعل وكفاءة خارقة بعكس الكائنات الأرضية الخاضعة لضوابط وإكراهات الزمن الفاني ومحدوديته.

عالم الأحياء: تسجل فيه أعمال وتصرفات أهل الأرض على الصعيد السفلي، والمتسمة بمجموعة من الضوابط والإكراهات، محدود من حيث الكفاءة وقدرتها على الفعل؛ ثم إنه عالم

---

[270] يعرف تودوروف العنصر العجائبي في الادب كما يلي:" يقتضي العجائبي ان تكون ثلاثة شروط منجزة. أولا لابدا ان يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات كعالم أحياء وعلى التردد بين تفسير طبيعي و تفسير فوق-طبيعي للأحداث المروية. ثم، قد يكون هذا التردد محسوما بالتساوي من طرف شخصية؛ على ذلك يكون دور القارئ مفوضا الى شخصية وفي نفس الوقت يوجد التردد مثلا، حيث يصير واحدة من موضوعات الأثر؛ ويتوحد القارئ مع الشخصية؛ في حالة قراءة ساذجة. أخيرا ينبغي أن يختار القارئ موقفا معينا اتجاه النص .
(ينظر تزيفتان تودوروف، مدخل الى الادب العجائبي، تر الصديق بوعلام، مكتبة الادب المغربي، المغرب، 1993 ص 54)

يتسم بالنسبية والقيم المتغيرة. ينبأ بوضع غير مستقر وإحساس مستمر بالخطر؛ في جو تغيب فيه الطمأنينة واليقين.

عالم ثالث: هو عالم وسيط بين العالمين السابقين– إن صح التعبير– هو عالم التقاء مكونات كل من العالمين يمكن التعبير عنه بعالم الأموات الحياء يتمظهر في صورة " الدرويش" الحامل لكفاءة " الاستحضار" من خلال برنامج سردي يقع على" فعل الاستحضار " أي استحضار الأرواح إلى العالم البشري.

بعبارة أخرى، يتسم هذا الكون العجائبي بكونه يحتوي على كائنات خاصة تتمتع بالقدرة على التحول من فئة إلى فئة أخرى؛ وهكذا فان الأموات يتحولون إلى أحياء بواسطة " الاستحضار" المقترن بالدعاء والطقوس الروحانية. تبعا لذلك، فإن التحول المسجل في الفئات لا يتوقف على الإرادة المحضة للأولياء، بل يشترط وجود إرادة شخصيتين رئيسيتين الأولى هي " القراب /الدرويش " الذي يتمتع بالكفاءة اللازمة (معرفة الفعل)، والثانية " الأولياء الصالحين" الذين يحملون الكفاءة (معرفة الفعل والقدرة عليه)؛ بالموازاة مع قوة خارقة متعالية، تعتبر المانح الحقيقي بالمصطلح البروبي والتي تجسدها الإرادة الإلهية. وبالتالي، يمكننا أن نستنتج مجموعة من الحدود التي تفصل بين العالمين الأول والثاني المندرجين ضمن الفضائين العجائبي والبطولي:

الحد الأول : عالم الأحياء مقابل عالم الأموات / الأحياء

الحد الثاني: وفق مقولتي الزمان والمكان/أزلي ضد زمني/ و/علوي ضد سفلي/

إلا أن هذه الحدود تتخذ شكلا نسبيا عندما يتعلق الأمر بلحظة التقاء العالمين المتجسد في شخصية القراب/الدرويش.

في السياق ذاته؛ يعد " الخوف " و" الدهشة " معياران يسمحان لنا أن نستنتج من خلالهما الفرق القائم بين العالمين، كما يعبر عنه الملفوظات السردية التالية:

" سليمان: حاو. شتاو هذا بديت ندرويش ولا كيفاش يا لوليا الصالحين " ص12.

" سليمان: شتاهو شتاهو " ص 12.

"سليمان: ما ندور ما نأمن، شتاهو هذا التمسخير البنادم يعيط في راحت روحو حتى حتى وقفتوا عليه هذا حق ولا باطل " ص 12.

نفهم من خلال هذه الملفوظات، حدوث حالة من الاضطراب واختلال في التوازن، أنتجت تأثيرا جذريا في منظومة القيم؛ التي تحتكم إليها الحياة في العالم السفلي لحظة التقائه بالعالم العلوي؛ إلا أن " الخوف " و" الدهشة " التي نعتبرها طبيعية جراء الصدمة التي يمكنان يحدثها، مثل هكذا لقاء بين كتلتين متناقضتين؛ فإنها سرعان ما يستعد توازنه والخوض في حوار يعد حاسما لمجريات الأحداث، اعتمادا على وظيفة اللغة التواصلية والمرجعية لإقامة العلاقة بين العالمين.

تجدر إلى الإشارة إلى أن هذا التصور الذي تقدمه المسرحية في هذه المرحلة يعد مطابقا للأعراف والتقاليد والمعتقدات المنتشرة في المجتمع الجزائري خلال الأزمنة الفارطة. فإمكانية التقاء العالمين بالنسبة للمتلقي تبدو من المسلمات التي ينبني عليها الأدب العجائبي، نظرا لتداول القصص والحكايات الخرافية حول الكرامات والمعجزات الخارقة التي تتمتع بها الأولياء؛ الشيء الذي يجعل من التقاء الفضائين الاجتماعي، والعجائبي فكرة مقبولة بسلاسة.

وفق المنظور نفسه، يندمج الفضاء العجائبي مع الفضاء الواقعي داخل الحكاية وفق جملة المعادلة :

الفضاء البطولي ← الفضاء العجائبي + الفضاء الاجتماعي

كما أن الحكاية تعبر ولو بصورة ضمنية عن إمكانية تقابل العالمين دون عناء، فصعوبة اقتحام العالم العلوي ينسب بالضرورة قدرات هائلة للكائنات الموجودة فيه، ما يبرر حوزته على كفاءة الخروج والرجوع إليها كما يبين الملفوظ الآتي" الدخلة هي الصعيبة وما الخرجة ساهلة " ص 6.

فإذا سلمنا مسبقا، بأن الحكاية قيد الدراسة تحوي على بعد أسطوري سابقا لوجودها ومنتشرا في الإطار العام للمجتمع ويتمظهر على المستوى السردي متخذا بنيات سردية مقبولة عرفيا وثقافيا(كما الحال في مسألة الكرامات والانجازات الخارقة المنسوبة في الوعي الثقافي الجزائري) من هذا المنظور سيختصر عملنا على جرد بعض من عناصر المكون الميثولوجي / العجائبي التي يمكن أن نستخلصها إما مباشرة أو غير مباشرة من الحكاية.

3-2 المقطوعة الاستهلالية: الفصلة الفضائية

تبدأ أحداث القصة بخروج ثلاثة أولياء الصالحين من الجنة لزيارة أهل الأرض، يمكننا أن نعبر عن هذه المقطوعة بالفصلة " بالجنة " الذي يحيل على المستوى الدلالي إلى الفصلة الروحية " بالمقدس" والالتحاق "بالمدنس "الأرضي؛ كما يعبر على المستوى الاستبدالي إلى المقابلة بين العالم العلوي الموسوم بالكمال والحياة السعيدة الخالدة، وعالم سفلي مغايرا تماما كما يعبر عنه السارد: " ما راهمش رايحين لجهنم أنعل الشطان راهم رايحين يزوروا الدنيا ويشوفو لعباد كيراهم عايشن " (ص 6)

تعبر هذه المقطوعة الاستهلالية عن فعل تحويلي بمكن التعبير عنه:

(فانم)←(فاuم) يتجلى هذا التحول في الملفوظ السردي الذي يعبر عن لحظة خروج الأولياء الصالحين من الجنة " سيدي عبد القادر الشرقي وسيدي بومدين الغربي وسيدي عبد الرحمان قبضوا واحد المريرة وخرجوا من جنة الرضوان رايحيين يزوروا ناس المدينة " ص5.

يجسد هذا الملفوظ الانتقال إلى الفضاء المدنس الحاصل بعد اكتشاف المعبر من طرف الأولياء، تحيل هذه اللحظة السردية إلى الأداء – العبور– والذي يتمفصل بدوره إلى مكونين:

- الخروج من الجنة إلى القرية أي الوصلة مع العالم الإنساني السفلي " الهنا " والفصلة عن عالم المثل الملائكي العلوي " الهناك ".
- الانتقال من الزمن الأزلي " الخلود " إلى الزمن الأرضي " الموت ".

ففعل الخروج من الجنة يعبر عن ردة فعل براغماتي لفعل ذهني يتجلى في " النجدة "، فالأولياء الصالحين استجابوا لدعاء القراب الذي طلب منهم النجدة للتخلص من حالة القحط المنتشرة في قرية بني زرنان. يعبر عنه بالفعل التأويلي.

فالمكان عنصرا بنيويا يدخل في تحديد المحكي حسب الصفة التي يتخذها انفصالي أم اتصالي. فالمحكي السردي يتحدد بالضرورة على تشاكلين مختلفين ومنفصلين:

- الفضاء الذي يقام عليه المجتمع
- الفضاء الذي ينجز فيه البطل مهماته المسندة إليه

هذا الأخير يسمى بالفضاء البطولي أو الطوباوي بالمصطلحية الغريماسية والذي يتحدد في طياته الجزء العجائبي بالمفهوم البروبي؛ يصب فيه فعل البطل. فمغادرة البطل أو عودته " الأولياء " يندرج ضمن تعالق " الهنا " والهناك " أي بين الاجتماعي والعجائبي وما ينتج عنه من تحويلات في القيم التي تنعكس لاحقا بعد مغادرته أو عودته على كينونة القيم في المجتمع.

فالمسرحية التي نسعى إلي تحليلها تندرج ضمن إطار عودة الأولياء الصالحين إلى الفضاء الاجتماعي المؤنسن " قرية بني دحان " ابتداء من المقطوعة الاستهلالية إلى غاية مغادرتهم ورجوعه إلى فضائه الأول المألوف.

يحتل البطل وفق هذا المنظور وضعية تشكل نوعا من النفي للقيم الذي يتأسس عليها المجتمع؛ فالسلطة المدنسة المتمثلة في سكان" بني دحان" والسلطة المقدسة التي يعد الأولياء الصالحين مالكا وحاملا لها، لا تعد أن تكون سوى صورة زائفة للقيم يراد من خلالها تحويل المجتمع من وضعيته المدنسة إلى وضعية مقدسة، أي انتقاله على المستوى العملي من نمط معيشي سلبي يتسم بالحسد والخمول وكثرة القيل والقال إلى نمط معيشي، تكون فيه قيمة العمل والاجتهاد مقوما أساسيا لتحقيق الإيجابية، والتخلص من حالة الافتقار متمثلة في صورة العمل الصالح المنتج وفق المحور الاستبدالي.

على المستوى السردي، هناك ترابط محكم ومنطقي للمحكي؛ بما أن الأمر يتعلق هنا بكاتب ملتزم بعقد " ضمني" يربطه بمرسل ما، ينتج مجموعة من الحكايات التي تتداخل في بعض البعض. فبالرغم من استقلاليتها الظاهرة إلا أن جلها ينصب ضمن برنامج سردي رئيسي، بمثابة شعاع توجيه عمل البطل وتتابع منحنى مساره داخل المتن السردي انطلاقا من مرحلة الاختبار وصولا إلى المرحلة النهائية التمجيدية.

كما تجدر الإشارة إلى أن بعض من الوظائف المرفقة بشكل– مجاني – بالبطل، والذي يوضح لنا شكليا طريقة وجوده المستمر في القصة المحكية وتصور لنا طبيعته التي تفهم على أساس تبريرات. تستهدف في نظرنا توجيه الفعل التأويلي والفهم لدى القارئ الضمني المفترض ضمن العقد الائتماني الذي يؤطر أي منتوج فني ويهيكل البعد التواصلي له.

إلا أننا قصد الإحاطة المنهجية في طريقة التحليل، يمكن التنازل عن هذه الوقائع التي تشكل تفصيلا بالنسبة إلى الأحداث التي تؤثر بصفة مباشرة وقوية في سيرورة الأحداث استنادا في ذلك إلى مبدأ الملائمة الذي يقوم الدراسة السيميائية. فالفضاء الفردوسي المعبر عنه في المقطوعة 1" الجنة " يظهر وكأنه يستجيب لاعتبارات وصفية تصنيفية من صنف علوي / سفلي، مثالي / ملائكي أكثر مما يستجيب لاعتبارات وظيفية أو إيديولوجية.

وهكذا، يمكننا أن نسلم بأن الفضاء الذي ينتمي إليه البطل في وضعيته الساكنة (قبل إقحامه في غمار أحداث القصة) هو فضاء مغلق كما يشير إلى ذلك لكسيم " الدخلة ".

فالدخلة في معناه العام تحيل إلى مفهوم العتبة seuil الفاصلة بين حدين أو عالمين مختلفين على المستوى القيمي والزمني والرمزي. كقولنا عتبة البيت التي تفصل بين المكان أو الحيز العائلي والمكان الخارجي الغريب.

في هذا الصدد نشير إلى أن الفضاء الفردوسي / العجائبي، يشكل عالم الممكنات، عالما يسجل في وضع معاكس تماما للفضاء الاجتماعي وفق المعادلة التالية:

{فردوسي/عجائبي + حضور القيم + الهناك} ⟺ { قروي / اجتماعي + غياب القيم+ الهنا }

فالتركيبة الدلالية للخطاب والتي يمثلها كل من: المستوى الصوري figuratif والموضوعاتي thématique والاكسيولوجي/القيمي axiologique[271]؛ تقدم لنا مسارا لهذه القيم الموسومة تارة بالإيجاب وتارة أخرى بالسلب كما يعبر عنها المخطط التالي:

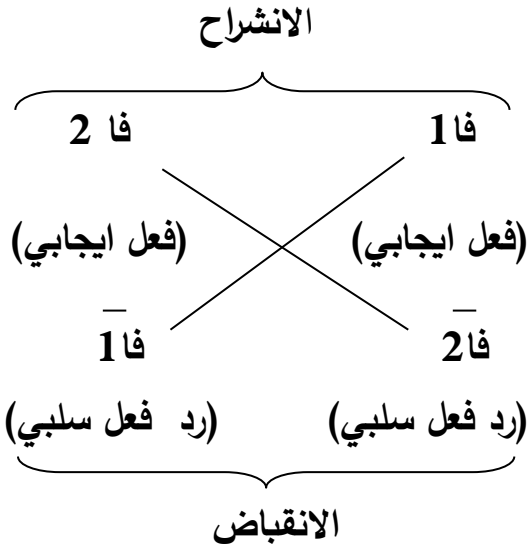
المستوى الموضاعاتي	المستوى الصوري
الصالح عكس الخبيث	الخير ع الشر
	كبير ع ضيق
	العلم ع الجهل
	الحضور ع الغياب
	الرضى ع السخط
	النور ع الظلام
	الإيثار ع الاحتيال
	الحياة ع الموت

[271] Voir Joseph courtes, analyse sémiotique du discours, de l'énoncé à l'énonciation, hachette 1991 p 197

هنا يعبر فالفضاء الفردوسي/العجائبي على المستوى الموضوعاتي، عن قيم صورية منافية كلية مع القيم الأرضية؛ الأمر الذي يؤدي بالممثل القراب للاستنجاد بالصالحين قصد تحقيق الوصلة مع القيم الايجابية والتخلص من حالة الافتقار التي يعاني منها تحت تأثير الفضاء الأرضي.

فمجمل الصور الرمزية المحيطة بالقيم الموجودة في الحكاية تندرج ضمن الإطار العام السوسيو الثقافي الذي يحيط بالقصة كما تحيل إلى ذلك صورة كل من" الخديم" والدرويش" فالعلاقة الرمزية هنا تجد ما يبررها في النص.

ثم إن على الصعيد القيمي، تفرز لنا عن حركية تلك القيم سواء بالايجابية الموسومة بالانشراح أو بالسلبية منها الموسومة بالانقباض؛ وفق ثنائية الانجذاب أو النبذ التي يفضي إليها التقابل بين الفاعل " القراب " و" الأولياء " وبين الأولياء وناس القرية كما يبين ذلك المخطط الآتي:



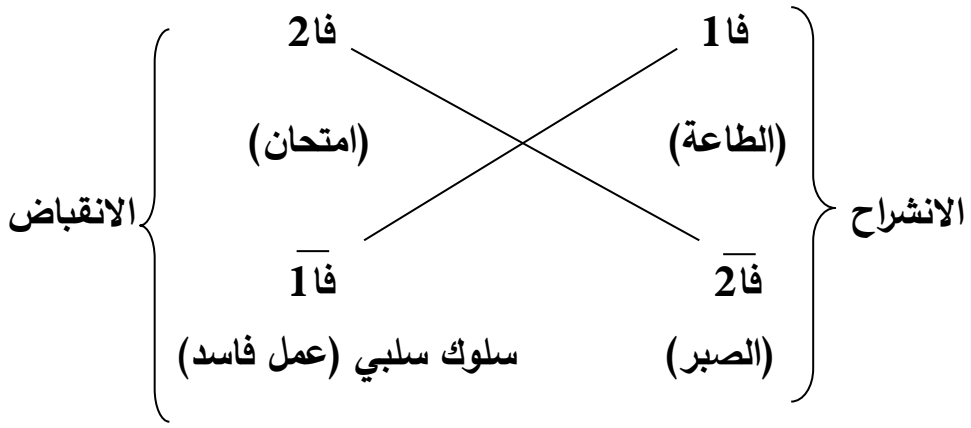
فانتقال القيم من المستوى الصوري إلى المستوى الموضوعاتي، ينظر إليها على أنها صورنة من نوع تجريدي. الشيء الذي يؤدي إلى تكوين شفرات صورية التي تعطي لنا سعة الحقل الدلالي الذي تدور في فلكه أحداث القصة، ضمن العقد الائتماني الذي يربط السارد مع القارئ على المستوى الاستبدالي والذي يتم ضمنه تنظيم وتأطير عملية التأويل .

كما أن الصورنة تصبو على المستوى التركيبي/النظمي إلى إنتاج مجموعة من الايزوتوبيات التي تضمن تماسك المعنى العام للنص .

نلاحظ أن النص الذي نحن في صدد دراسته غني من حيث الموضوعات الدقيقة، عندما يتعلق الأمر بالفضاء البطولي الأرضي عكس فضاء الجنة الذي تقريبا لا يبوح النص عنه شيئا تاركا الأمر لخيال القارئ. ثم إن القيم التي يحملها الفضاء الفردوسي والتي يمكن استنتاجها من خلال سلوكات وتصرفات الأولياء الصالحين من جهة وسكان القرية من جهة أخرى، والتي يتم تحيينها على المستوى القيمي؛ لكي يتم في الأخير بناء نموذجي أولي يحقق من خلاله القارئ عملية تأويلية على المستوى الموضوعاتي، والمبنية على مفهومي السلوك والجزاء وفق المقابلة الآتية:

/الرضى ع السخط/ ⟺ / الجزاء ع العقاب/

كما نبين من خلال الشكل الآتي:



في مثالنا عن الأولياء الصالحين الحاملين لقيمتي " القناعة "و" الصبر" يمكن التعبير عنها على المحور(فا1 + فا2)؛ الذي يعبر عن البعد الانشراحي بعد عملية الحركة التي عرفتها القيم داخل المتن مقارنة بالمرحلة السابقة.

الشيء الذي يكسبها معنا ودلالة جديدة ضمن المسار السيميمي فمثلا "الفقر" هنا يمكن النظر إليه من زاوية نظر الأولياء كفعل ايجابي يعبر عن الإرادة الإلهية، وتقبل القضاء والقدر كما يظهر سرديا في الملفوظات التالية، التي جاءت على لسان الاولياء الصالحين :

"عيشنا وشفنا أناس تحمد ربي على الفقر والقلالة "ص17

" شحال من صالح صدق رزقوا وعاش فقير في وسط الفقراء " ص17

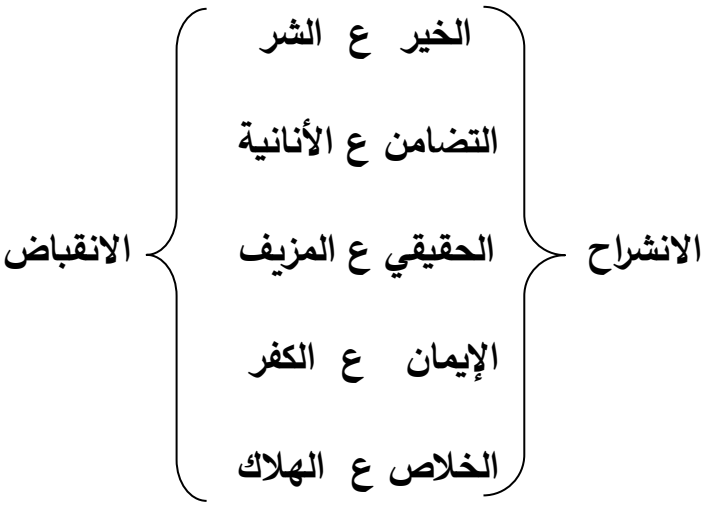
" ما تجري ما تزقزق وجري جريا واثقا؛ ما تدي غير اللي كتبلك ولو كان تموت بالشقا"29.

على عكس ذلك تماما نجده في المحور الثاني، الذي يربط (فا$\overline{2}$) بـ (فا$\overline{1}$)، والذي يقع على مستوى البعد الانقباضي لما يحمله من قيم سلبية. حيث سينتقل الفقر على الصعيد القيمي، من الإيجاب إلى السلب ليأخذ الشكل المُصَوْرن للكفر واليأس عند الفاعل الجماعي سكان بني دحان في إطار إيزوتوبيا دلالية للنفاق والحسد، كما تحيل إلى ذلك الملفوظات السردية:

" كاين اللي يضحك لك ولو كان يصيب يقطعك راسك، اللي تحسبو صالح تحوس مليح تصيبو مبني على الهوا والريح كاين اللي كلامو مثل السكر والسل المعطر ويدير ويفعل ما تصيب مرار في الشيح "ص 17

هذه الملاحظة الأولية التي حاولنا من خلالها الإحاطة بالمستوى الصوري مرورا على المستوى الموضوعاتي لرصد حركية القيم ضمن المسار القيمي، ستسمح لنا بوضع القصة ضمن الكون الدلالي الذي يؤطره السياق السوسيو ثقافي للمجتمع في مرحلة معينة.

من منظور الاولياء، يعبر الفضاء الفردوسي/المألوف عن إمكانية وجود نسق آخر من القيم، والذي يسعى من خلاله إلى تحقيق عملية نفي لنسق القيم الموجود في الفضاء القروي/الغريب. والذي يمكن التعبير عنه ضمن المقابلة الثيمية بين تلك القيم الآتي:



تبعا لنفس المنطق، فالعالم العجائبي الذي يعيش فيه البطل" الأولياء" والذي ترعرع فيه يشكل مصدرا ملهما لقيمه الوجودية، والتي تتموقع في إطار خارجي بالنظر إلى الفضاء القروي الاجتماعي الذي يصور نسقا مغايرا للقيم المسجلة لديه كما يبنه ذلك المقطع الاتي:

الأولياء: " ضرك كي راهي الدنيا وكيراهم الناس " ص 17.

سليمان: " شي ملوي... وشي قابض الكاس.. وكاين اللي تحلف عليهم بني عداس يا صيفة صيفة بنادم يا القلب قاسح مثل الرصاص " ص 17.

سليمان: " كاين اللي يضحكك ولو كان يصيب يقطعلك راسك " ص 17.

سليمان: " اللي تحسبوا صاليح تحوس مليح تصيبوا مبني على الهوا والريح كاين اللي كلامو مثل السكر والعسل المعطر ويدير ويفعل ما تصيب مرار في الشيح " ص 17.

3-3 الصراع من أجل البقاء: تحدي أم انصياع للأمر الواقع

ينطلق التحليل السيميائي من فرضية مفادها " أن الفضاء نظام دال يمكن أن نحلله بإحداث تعالق بين شكل التعبير والمضمون، وتنظر إليه على انه مركب كالكلام أي ما يدل عليه (المضمون) هو من غير طبيعته ما يدل عليه (التعبير) ويرتهن على وجوده الدلالي إلى الفعل الممارس فيه والقيم المحققة من استعماله "[272].

اعتمادا على هذه القاعدة النظرية، سنقوم برصد التحويلات التي يتمحور حولها الفعل في المسرحية والتي تتمركز في النص حول: الجنة والقرية.

فالجنة كونه فضاءا فردوسيا ايجابيا كما أشرنا إليه سابقا، يحيل على المستوى الاستبدالي إلى العالم المثالي؛ الذي يسعى إلى تحقيقه أي إنسان فوق الأرض. والذي يندرج ضمن الكون العجائبي الذي يؤطر الحكاية عامة.

على المستولى السردي، تصور مسرحية "القراب والصالحين" وضعا يتسم بالاضطراب الناجم عن عدم استطاعة القراب على الانسجام والتعايش مع ما يفرزه واقع القرية دالها الشر، القحط، الحسد، النميمة، يصنع منه فاعلا جيهيا فاقدا للقدرة على الكينونة (فاu قك).

"سليمان القارب راه جيعان ومكانش فيكم اللي راه عطشان يشري شوية ماء على سليمان" ص 7.

يبدو القراب في هذا الملفوظ في حالة انهزام/ الإحباط/ يتجلى عبر مسار صوري، يجسد مجموعة من الصور المتجانسة تحيل على واقع مأساوي في فضاء القرية "بني دحان": /القحط/،/ الشر/ الجوع/ العطش/ البطالة/ الفقر.

[272] رشيد بن مالك مقدمة في السيميائية، م س ص 99.

"يا الأولياء الصالحين راني جيعان البارح ما فطرت ما تعشيت واليوم راني جيعان قريب ما تغاشيت القحط راه في بني دحان والشر راه في بني زرنان" ص8.

إن فضاء القرية في مشهده المأساوي، وما ينتج عنه من استحالة في المعيشة الكريمة وافتقاده إلى أدنى شروط الحياة، يتحرك بوصفه فاعلا مضادا لتحقيق رغبة القراب في الرفاهية. فتتحول القرية من فضاء العيش إلى فضاء القنوط/جهنم/، تحولا يجعل مسألة تحقيق البرنامج الأساسي القاضي بالتحرر من المشقة والقهر والفقر أمرا صعب المنال.

كما يعبر غياب أو ضيق الأفق على زيادة شدة الضيق والاختناق بالنسبة للقراب الذي لا يجد فضاء بديلا قد يسمح له بتحقيق رغبته الأمر الذي يؤدي به إلى الانصياع للأمر الواقع والبقاء في فضائه المباشر دون التفكير في الهجرة منه.

في نفس السياق؛ يمكن اعتبار تصرف القراب كفعل بطولي يتجسد في صورة /التحدي/ للأوضاع والاستمرار في تحقيق برنامجه الأساسي المتمثل في تغيير الوضع القائم مهما كلفه ذلك من ثمن. فالتحدي وقرار البقاء هذا، قد لا ينبع من شجاعة أكثر من ما ينبع من انعدام بديل أمام أفق القراب كما يبين ذلك الملفوظ السردي: " قلت اللي ميعرفش بني دحان يحسب بني زرنان قرية؛ فغياب إرادة الهجرة من بني دحان يمكن إدراجها ضمن فرضيتين:

1- طبيعة الحكاية العجيبة في حد ذاتها وما تمليه على البطل من مقومات التحدي والتحلي بالشجاعة والسعي إلى إحداث التغيير وعدم الاستسلام للأمر الواقع.
2- غياب الاختيار على الأقل ضمن الأفق القريب بالنسبة للبطل رغم إيجاد فرصة الرحيل، فوجوب الفعل مقترنة أصلا بعدم إرادة الفعل.

وجوب الفعل + عدم إرادة الفعل = مقاومة ضمنية

يحيل مدلول القرية الموسوم بالقنوط والباعث عن الإحباط الذي يمكن التعبير عنه على المستوى الإستهوائي بالانقباضي والذي يتعالق ضديا بالفضاء الإيجابي الباعث على الانشراح،

تبعا لذلك إدراج القرية ضمن الدور الموضاعتي للعدو لها قيمة استعمالية للحديث عن شيء آخر يمثل فضاءا تتجسد ضمنه قسوة المجتمع الذي يضع القارب في موقع "الاغتراب" والذي يستلب منه حريته. يتخذ هذا الفضاء مظهرين معيقين لتحقيق البطل وصلته بموضوع القيمة لديه:

الطبيعة القاسية المصورنة بالجفاف والقحط

الفضاء الاجتماعي المصورن بغياب التضامن وانتشار الظلم والتفاوت الطبقي والأنانية

تبعا لقراءة السرد: قمنا بإحصاء عدد هام من العناصر والعوامل المكونة للتركيب السردية – الحالات والتحولات – المسجلة في البرامج السردية. من خلال مجموعة من الأدوار العاملية؛ المندرجة في هذا المستوى من التحليل، والتي تمكننا من إنتاج أو وضع النموذج العاملي والخطاطة السردية، أي تمثيلها في شكل مخططي استنادا إلى مبادئ النحو السردي، هذا الإجراء الذي سيسمح لنا برصد المسار التجريدي الذي يقف وراء العملية السردية في عمقها الذهني، والتي عبر عنها النص في صورته الجاهزة على المستوى الخطابي.

في هذا الإطار، يبدو جليا أن هناك علاقة فصلية بين الأولياء والموضوع القيمة، وبينهم والقراب، ولتحقيق تلك الرغبة يقتضي النمو السردي للأحداث خلق علاقة أخرى وصلية بين الأولياء بوصفهم فاعلا منفذا وفضاء القرية بوصفه عاملا عدوانيا يتجسد في برنامج سردي مضاد، يكرس حالة انعدام مقومات الحياة الكريمة. الأمر الذي يشترط على المستوى الجيهي توفير كفاءة مزدوجة لتحقيق برنامجين متناقضين، مبنيين على رغبتين متقابلتين تؤطرها ايزوتوبيا "التنقل" للعوامل على مدى تطور أحداث المسرحية والتي يمكن إدراجها المقولة الدلالية / الذهاب ع الإياب/.تأخذ الشكل المصورن /الهجرة/ و / العودة/.

فالقرية كما تصفها المسرحية، تعبر عن مجموعة من القيم التي يعبر عنها "القراب"، الشخصية المرجعية التي وظفتها المسرحية لتقديم صورة شاملة، وملائمة لحياة التعاسة والمشقة التي يتخبط فيها سكان بني دحان كما تكشفه الملفوظات الآتية:

" طبل في الما حتى يقساح قالو الأولين حتى الصحيح اللي خاصو العقل يصير الماء ويحوس يستفادو منوا ها الما ها الما ماء سيدي ربي "ص6.

" أنا اسمي سليمان القراب في قرية بني دحان المدينة اللي قريبا لنا سموها بلاوس والناس تقول اللي ما يعرفش العاصمة يحسب بلاوس هي العاصمة "ص 6.

أنا عمري ما رحت للعاصمة خطرة وحدة تسوقت رحت من قرية بني دحان لقرية بني زرنا نمين وليت قلت اللي ما يعرفش بني دحان يحسب بني زرنان قرية " ص 6.

يمثل هذا الوضع الشقي والتعيس دافعا بارزا بالنسبة القراب من أجل البحث على حلول بديلة للهجرة، تضمن له الخروج من الواقع المر المحيط به، الذي يعبر على المستوى الجيهي عن كفاءة افتراضية تعبر عن الرغبة في الخلاص وتغيير الشرط الإنساني، فورا ما تنتقل إلى كفاءة تحيينية تظهر في فعل "الاستنجاد" والدخول بوصلة مع العالم الأخر. أما بالنسبة للأولياء، تشكل الوصلة بالقرية كفاءة تحيينية تسمح لهم بتنفيذ المهمة المنصوص عليها ضمن عقد افتراضي " للبحث عن أناس صالحين" و" التصريف في رزق الله". لنخلص في نهاية المطاف إلى وجود قيميتين متناقضيتن، تساهم في تصعيد بؤرة الصراع و دفع الفعل الدرامي نحو ذروته، تتسم بالإيجاب والسلب في تعاطيها مع نفس الفضاء القرري:

الأولياء (+) ⟺ **القرية** ⟺ **القراب (−)**

3-4 التقويم: الوصلة الانشراحية

إن برنامج التحول إلى الهيئة البشرية الذي إلى ملفوظ حالة وصلي (فاn م) جاء نتيجة لأداء يحتل فيه القراب والأولياء أدوارا مختلفة.

فالقراب كونه مرسلا محركا مثلما رأينا في فعل " الدعاء " فانه يظهر أيضا كمرسل مقوم، يقوم هذا الأداء والموضوع على حد سواء يتجلى على المستوى السردي بالملفوظ التالي:" ما ندور ما نأمن شتاهو هذا التمسخير، البنادم يعيط في راحة روحو حتى وقفتوا عليه هذا حق ولا باطل " ص 12.

" يا سيادي ما تمنيت ما والو كنت نجرب فالعيطا برك هذا ميمون ميمونة " ص12

وفق زاوية النظر هذه يتمفصل التقويم على محور الإبلاغ إلى ثلاثة أفعال تأويلية :

أولا: فعل تأويلي ذو بعد ذهني يهدف إلى الاعتراف بالفاعل وبالتالي الالتاس بالخائن " أيها لأولياء الصالحين سيدي عبد القادر سيدي بومدين سيدي عبد الرحمان هو اللي كان يسلكونا من الزمان لا سيدي دخان ولا سيدي العقبي ولا سيدي شكوبي..." ص33. ينظر إلى هذا التحويل الوصلي كأداء برغماتي يقابل المرحلة التمجيدية بالمفهوم البروبي والذي يحدد الفاعل المنفذ مثلما هو. كم ستدعي هذا الأخير تأويلا ايجابيا: على التنافر القائم بين القيم المحصلة وبين القيم المنتظرة ضمن برنامج الإيعاز في إطار العقد الذي سيربط الشخصيتين القراب والأولياء الصالحين " سيبتها كنت رايح نجيب الما... من ضرك قراب درويش اللس وقفوا ليه الأولياء في عين سيدي الغقبي " ص 11 " هاو شتاو هذا بديت ندروش ولا كيفاش " ص12 " عيطت.. عيطت بتسفليت ما قلتلكمش ارواحوا " ص12 يتجلى هذا التأويل على المستوى التجلي من خلال مشهد تراجيدي كوميدي يعترف من خلاله القراب بالمأزق الذي أقحم فيه نفسه بعد دخوله عالم الدراويش في ظل غياب الكفاءة اللازمة والتي يمكن أن تؤول

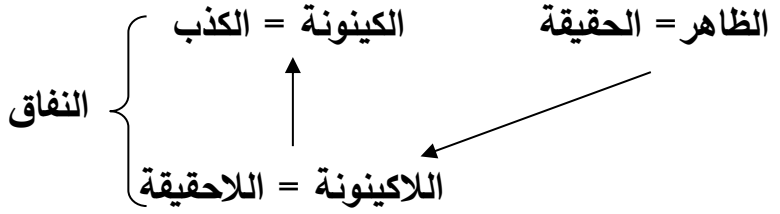
على أنها اكتساب لمعرفة بقيت إلى حد الآن في المستوى الإمكاني " أنا لا درويش تاع بلعاني لكان حصيت تخرجولي هاك لكان شديت لساني " ص 13

تجدر الإشارة إلى أن الأداء قيد الحديث هنا يندرج ضمن البرنامج الذي تم تفعيله لتبليغ جهة إرادة الفعل و القدرة عليه للقراب للتحول إلى وضع جديد ڤراب درويش يظهر هذا الحكم عبر صورة " التجربة " البارزة في هذا المسار والتي يمكن إدراكها على المستوى الاستبدالي على مستويين دلاليتن : نجاح التجربة ع فشل التجربة .

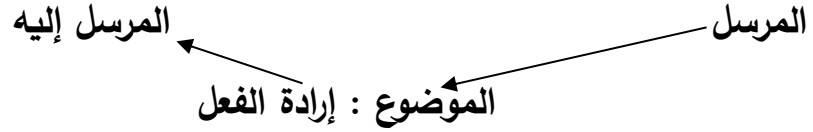
والتي تحيل بدورها إلى حالتين مترابطتين لصلة القراب بموضوع الدرويش على نحو:

فاu م ≠ فاn م

نتجت هاتين الحالتين عن برنامج يرجعه النص إلى عامل " النفاق " تبعا لمنظور القراب، والتي سنحاول إسقاط هذا الفعل على مقولة التصديقية للوقوف على حقيقة الحالات الموجودة والتي تنطلق من الظاهر إلى الكينونة. ففعل القراب لا يتعدى أن يكون مجرد لعبة حظ على مستوى الظاهر.



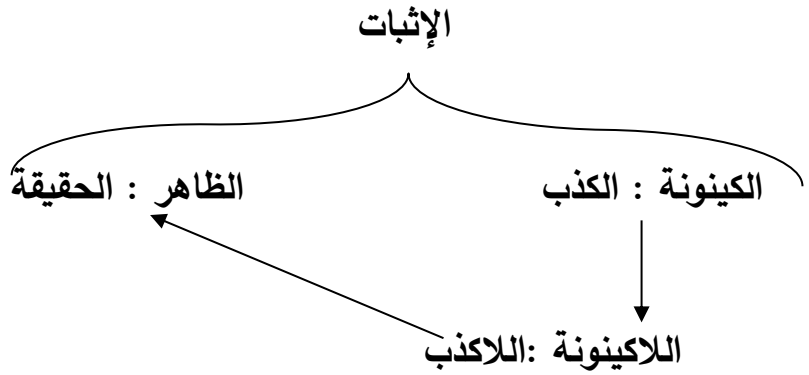
على صعيد آخر يشكل هذا الفعل التأويلي بدوره موضوعا لتأويل آخر مختلف لكن هذه المرة مع التغير في الهيئة الابلاغية حيث نجد الأولياء في موقعين مختلفين :



يستهدف هذا التأويل موضوعا ذهنيا يحيل على المستوى الثيمي إلى حالة الفرحة كما يشير إلى ذلك الملفوظ التالي:" الولي الصالح: حنا لي فرحنا بك " ص 12.

" زيد بزيادة من سمعناك تعيط جرينا " ص13

كما يقف أيضا على حقيقة الأداء على الصعيد التصديقي، حيث أن من وجهة نظر الأولياء، مسار القراب انتقل من الكينونة إلى الظاهر بسبب نجاح أدائه، كما يتمظهر على المستوى السردي " اللي يعيط للصالحين لازم يكون درويش " ص13.



كما ينفتح هذا المقطع على فعل برغماتي يتجل في صورة / الوقوف / و/ التصريف / من جانب الأولياء الصالحين "الولي الصالح 1: اللي عيط للأولياء الولي الصالح 2: الصالحين وقفو الولي الصالح 3: الصالحين من أهل التصريف ، الصالح 1: في رزق الله يصرفو " ص 11.

يحيل على المستوى الجيهي إلى حيازة الأولياء على الكفاءة اللازمة و القدرة على الفعل ثم هناك برنامج سردي يستهدف هذه المرة " الهروب " يشكل " الخوف " فيه عاملا مرسلا يظهر من خلاله القراب مرسلا إليه – فاعلا يعبر عن جهة الإرادة الفعل " إيه يا سيادي نخليكم القربة ونروح " ص 13 " وأنت ماراك خايف ؟" ص 13

إلا أن غياب جهة /وجوب الفعل/ أدت إلى تعطيل عملية الهروب بالرغم من حصوله على إمكانية الهروب ما يؤدي في آخر المطاف إلى تعليق برنامج الهروب والبقاء على فاعل

افتراضي من حيث إرادة الفعل يمثل فيه الفاعل الجماعي عاملا محفزا " أنت ماشي من بني شواش تخلي اللي يقصدك بلا معاش " ص14.

ثم إن عدم الهروب، يمكن إدراجه ضمن برنامج سردي ملحق يؤدي إلى بناء تأسيس لبرنامج سردي استعمالي يتحول فيه القراب إلى فاعلا محينا يهدف من خلاله تحقيق مهمة لصالح الأولياء الصالحين باعتبارهم عاملا مرسلا إليه والذي يدرج بدوره ضمن البرنامج الأساسي للأولياء المتمثل في البحث عن ولي صالح وتخليص أهل القرية من الزمان.

" ضرك نوصل الأولياء الصالحين إذا بقا عند شويا إيمان حتى يعشوهم ويرقدوهم أما أنا عندي شوية ما نعطيهولهم " ص15

هذا الوضع المتردي الذي يعيشه القراب الموسوم بالفقر المدقع محكوم بجملة من القيم التعيسة أدرك خطورتها إدراكا جعله يخرج عن المألوف ويسعى إلى تعويض افتقاره /الفصلة مع القحط/ من خلال الدخول في وصلة مع العالم الآخر المتنافر مع القيم التي يحملها النظام القائم في القرية. من هنا جاءت مساعدته للأولياء القادمين من الجنة كمعطى ثابت في المقطوعة ضمن ايزوتوبيا الصلاح والفلاح. تتحدد هذه المساعدة بوصفها تأويلا ايجابيا/الظاهر/الأولياء الذي يشتغل على المستوى التداولي كفعل إقناعي من خلال مجموعة من الصور تتعالق مضمونيا لتنصهر في مسار يمكن إدراكه على المستوى السردي " أنتم صالحين وأنا ماشي صالح " ص13.

ثانيا: هناك فعل تأويلي ذهني هذه مرسله هم الأولياء الصالحين يأخذ شكلا تقويم ايجابي يبلغ في إطاره بوصفهم ممثلا لعدة أدوار عاملية على المستوى الإبلاغي نجدهم مرسلا ومرسلا إليه؛ لموضوع ذهني يحيل إلى الحكم على فعل تأويلي مصدره القراب، يتمظهر في صورة الاستجابة للدعاء؛ كما يبين الملفوظ السردي" من سمعناك تعيط جرينا " ص13.

في ذات السياق يتبادر إلى ذهننا التساؤل عن الكيفية التي تحقق من خلالها الأداء الإبلاغي والذي سمح للأولياء بالدخول في وصلة مع القراب علما أنهما يتموقعان ضمن عالمين مختلفين وإيزوتوبيتين متباعدتين. فالأولياء ينتمون إلى عالم موسوم بالروحي والجو الملائكي والقراب بدوره يندرج ضمن عالمي الإنس والحسي ما يطرح أشكالا بالنظر إلى النظرية التواصلية التي تشترط إيجاد مستوى تواصلي متساو.

ما يحيل إلى استحالة إمكانية العملية التواصلية على الأقل نظريا و لكن بالنظر إلى السياق السوسيوثقافي لمجتمع القراب والبعد الأنثروبولوجي لظاهرة التبرك بالأولياء الصالحين في إطار العام للمعتقدات المنتشرة في المجتمع الجزائري في زمن ما يجد ما يبرر تلك الاستطاعة ضمن الكفاءة التي يتمتع بها الأولياء الصالحين باعتبارهم كائنات فوق إنسانية surhumaine.

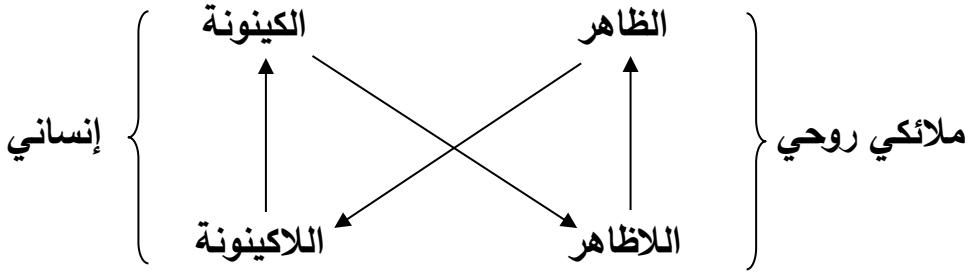
على صعيد جهاتي ننظر إلى هذا الفعل الإخباري بمثابة ' قدرة على فعل المعرفة " من جانب المرسل القراب وتوسعيا للفاعل الجماعي لأهل القرية التي تؤمن بعالم الأرواح والخوارق كما يجسد ذلك دور الدرويش الذي تقر له القرية بقدرته على الدخول مع العالم الآخر واستحضار الأرواح .

ثم إن استجابة الأولياء وما تلاها من أداءات منذ لحظة عبورها إلى العالم الأرضي وحطا بها الرحال في قرية بني دحان يؤكد حيازتهم على الكفاءة والقدرة على المعرفة والفهم والاستيعاب كونهم كائنات فوق بسرية تتمتع بنفس المقومات الذهنية والمعرفية للبشر إضافة إلى الكرامات وتحقيق المعجزات التي تحيط الأولياء الصالحين.

فالمسرحية إجمالا يمكن وصفها قصة من القصص العجيبة وعالم الجن والملائكة على شاكلة قصص ألف ليلة وليلة التي تتسم الموضوعاتية نفسها كما نظر لها فلاديمير بروب.

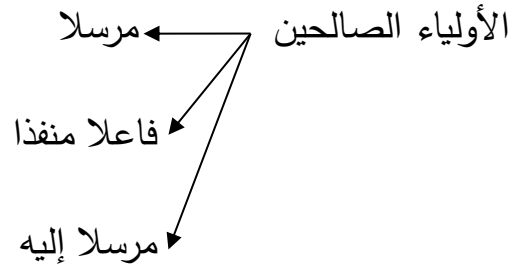
فعنصر العجائبي الذي يمتزج في داخله المعقول واللامعقول هي التي تبرر سقوط الحدود الفاصلة التي وضعها العقل للتمييز بين العالمين المذكورين. فالعجيب كما يعرفه القاموس هو كل ما يستدعي العجب أي " إنكار ما؛ يرد عليك لقلة اعتياده " فهو خروج عن المألوف والعادة ما يعجز العقل من تقبله كما يتجلى ذلك في صورة " الدهشة " التي وقع فيها القراب لحظة وقوف الأولياء أمامه في قوله " شتاهو هذا! بديت ندروش ولا كيفاش " ص12. فالخروج عن ما ألفه القراب في حدود معرفته أدت به إلى عدم تقبل الفكرة والإيمان بها " ما ندور ما نامن "ص13.

ثم إن التواصل بين العاملين يمكن رؤيته كأداء ثنائي الجانب باعتبار أن القراب يقوم بعملية تبليغية اتجاه الأولياء إيمانا منه بأنهم يتمتعون بالقدرة على المعرفة زد إلى ذلك حالة اليأس وضيق الأفق أمامه دفعاه نحو تبني حرفة الدروشة والدخول في وصلة مع الأولياء وهو يدري أن الأمر كذلك من الناحية التصديقية وبالتالي ينتقل الأولياء ضمن مسار " العلانية " أو الجهر حيث ينتقلون من المستوى المحايث (الكينونة) إلى المستوى التجلي (الظاهر)؛ أي تغير من الجانب الشكلي فقط دون المساس بجوهرهم فخروجهم إلى العالم الأرضي لا يجردهم من جوهرهم:



استنادا إلى التحليل البروبي للوظيفة يندرج الأولياء الصاحين ضمن دور المانح الذي يتدخل لمساعدة البطل قصد التخلص من حالة النقص التي يعاني منها.

كما يعتبر فعل الخروج تحريا لتحقيق مهمة " البحث عن ولي صالح أو ولية في الأرض " فيمثل هذا الأخير موضوعا قيميا بالنسبة للفاعل المنفذ الأولياء الصالحين رغم أن النص لا يخبرنا كثيرا عن المرسل الذي يقف وراء فعل – الفعل الإيعاز في هذه المرحلة من القراءة للمسرحية وبالتالي يمكننا اعتبار الأولياء الصالحين ممثلا لعدة عوامل كمرسلا وفاعلا منفذا وفق المخطط الآتي:



هذه المقطوعة التي يمكن تسميها بالعبور يمكن أن ترتكز في الملفوظ " قبضوا المريرة وخرجوا من جنة رضوان رايحين يزوروا العباد اللي عايشين في المدينة " التي يظهر في شكل تصويري كفاعل لفعل القدرة على الفعل والدخول في فضاء اللقاء الوصلي " المدينة " وحتى لوان النص لا يبوح لنا عن الجهات الأخرى التي تمكن الفاعل من اكتساب القدرة على الفعل (معرفة الفعل) صراحة، إلا أن بالنظر إلى الحقل الدلالي الذي ينتمي إليه الممثل " الولي الصالح " كرجل يتمتع بكفاءة خارقة لا نجدها عند الرجل العادي فالكرامات وكل الخصال التي يتسم بها تعطي لنا انطباعا بأن الفاعل الجيهي الذي يمثل فاعلا منفذا لنفسه قد اكتسب خبرة أو كفاءة تعود إلى حياته الصالحة التي بوأته مكانة مرموقة في العالم العلوي والتي تسمح له بالسفر عابر الزمن والمكان دون قيود يتجلى ذلك على المستوى التجريدي في غياب المعارض. وهنا نكون أمام فاعل انعكاسي لازم تتدخل فيه ملفوظ الحالة والتحول في آن واحد فالأولياء الصالحين فاعل حالة وصلي يحقق تحول فصلي من خلال برنامج سردي سميناه ببرنامج العبور.

عند الاستمرار في الخوض في مساءلة النص يشكل الملفوظ " يا الأولياء الصالحين الناس راهي تموت، يا الشر راه في بني زرنان " يشكل هذا الاستنجاد فعل – الإرادة للفاعل المنفذ والذي يمكن التعبير عنه بمصطلح " الترغيب " الذي يعبر عن نجاح أداء المهمة الاختبارية وتحقيق اللقاء بين العالمين العلوي والسفلي والذي يتمفصل بدوره إلى مستويين تشاكلين مختلفين:

الأول: من نمط فيزيائي مادي يناظر الفصلة الفضائية مع العبور واللجوء إلى الاستعانة بالوساطة " المريرة " كوسيلة الانتقال/العبور. هنا تجدر الإشارة إلى أن " المريرة " تمثل مرحلة مفصلية على المستوى القيمي. فالخروج من الجنة يمكن النظر إليه على أساس أنه الدخول في عالم قيمي يتسم بالرذيلة وغياب منظومة للقيم وانتقال من الحضارة والفضيلة إلى فضاء آخر يجسد انهيار في سلم القيم وما ينجر منه من انتشار للآفات ومساوئ الأخلاق؛ يمكن التعبير عنه على المستوى الاستبدالي بالمخطط الآتي:

الجنة ع بني دحان المدينة
↓ ↓
المقدس ع المدنس
↓ ↓
حضور للقيم ع غياب للقيم
↓ ↓
الملائكة ع الشياطين
↓ ↓
العمل الصالح ع الطمع والحسد

إلى غير ذلك من الإمكانات الاستبدالية التي ينفتح عليها التحليل.

الثاني : ذو نمط عقائدي – روحاني – يتمثل في فعل الدعاء – الاستنجاد– الذي يفعل سيرورة الوصلة والفصلة ما بين العالمين.

فعل الاستجابة للدعاء/ الاستنجاد. يُنظر إليه كفعل تأويلي faire interprétatif من لدن الفاعل المنفذ " الأولياء الصالحين " على مستوى البعد الذهني للسرد الذي يتأسس عليه الفعل التحويلي الانتقالي من الجنة إلى الأرض والذي نعبر عنه بالصيغة الآتية:

تجييه فعل الفعل
- فا2: فاعل جيهي = فاعل منفذ في إسناد القيم الجيهية (مواضيع القيمة)
- قا1: فاعل منفذ في إسناد المواضيع القيمة

تجيبه فعل الحالة
- فا4 : فاعل جيهي = الفاعل الذي يحكم على المستوى التصديقي
- فا3: فاعل الحالة: الفاعل في علاقة مع الموضوع

نختصره في الصيغة النحوية الآتية :

ف(فا3) ⟸ (فا1 n م u فا 2) ⟵ (فا1 u م n فا2)

فا1 : الأولياء الصالحين فا2 : القراب فا3: الأولياء م : موضوع

هنا نكون أمام أداء إبلاغي يتم خلاله عملية التنازل من طرف فاعل الحالة1 لموضوعه القيمة الذي يتجلى اللكسيم " الجنة "؛ على صعيد آخر الأولياء الصالحين تمثل فاعلا منفذا وفي نفس الوقت فاعلا لفعل حالة انفصالي " خرجوا من الجنة " (ص5) نتوقف عند هذه المسألة ونجرد بعض من الملاحظات:

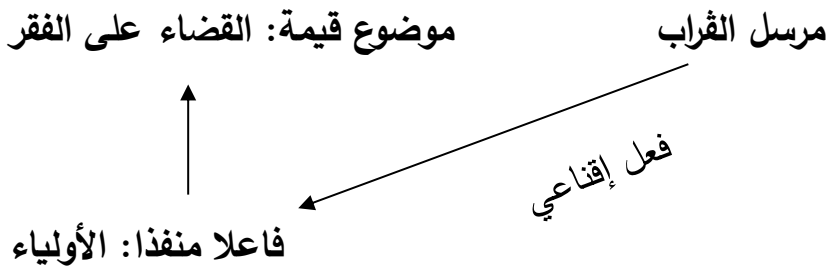
– كفاءة الفاعل المنفذ النص لا يبوح عن الوسيلة التي اعتمدها الأولياء في السفر من الجنة إلى الأرض إلا أن بالنظر إلى البلاغة التي تحيط تقديم الأولياء نجد في النص ما يبرر غياب

هذه الكفاءة بالنظر إلى الإطار العام الذي يندرج فيها طبيعة المسرحية الموسومة بالخرافة وعالم الممكنات، فمسالة معرفة الفعل وكأنها محسومة مسبقا من طرف السارد فالتبئير على تحقيق الانجاز والنجاح يقتضي على الصعيد البنيوي تحقيق أو على الأقل وجود الكفاءة التي تسمح بذلك؛ ففعل الكينونة مرهونة مسبقا بكينونة الفعل كما تشير إليها النظرية الغريماسية.

– أما المسألة الثانية فتتعلق بالمرسل هنا يشكل الخير والنقاء زد إلى ذلك التقوى والإيمان بالقيم الفضيلة والعمل على نشرها تمثل الدافع الحقيقي الذي يحرض الفاعل المنفذ إلى التخلي عن الجنة، والاستجابة للدعاء فالحصول على مثل هذه القيم تندرج ضمن برنامج سردي افتراضي نستنتج من خلاله الكفاءة التي تسمح للأولياء الصالحين في الخروج من الجنة تحقيق الوصلة مع الأرض .

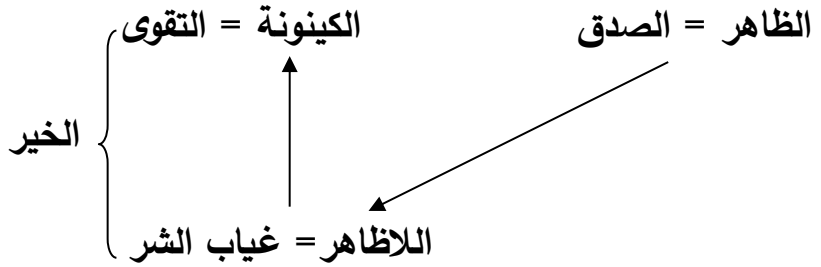
– ثالثا مسألة موضوع القيمة نسجل هنا أن العمل الصالح / فعل الخير يتخذ شكلا إبلاغيا بعدما كان منحصرا على الصعيد السري غير معلن عليه – وجود الصالحين في الجنة – ثم ينتقل من الكينونة être إلى الظاهر le paraitre؛ بتعبير آخر تتغير سمة الموضوع القيمي عند دخول في عملية الإبلاغ من لدن فاعل الأولياء الذي يقرر بإشراك فاعل القراب فيصبح موضوعا قيميا إيجابي objectifبعدما كان سلبيا ساكنا ما يسمح له بالانتقال بين الفاعلين الذين يتقاسمان.

في سياق تتبع التنظيم السردي القائم وراء ترتيب الأحداث في المقطوعة نقترح تسمية البرنامج السردي القاضي بالتحول الانفصالي بين الأولياء والجنة ببرنامج سردي الأنسنة/ العودة كمقابل لبرنامج سردي افتراضي اتصالي المسجل ضمن الاختبار التمجيدي للفاعل المحين الذي يجسد نجاح المهمة المسندة للفاعل الافتراضي ضمن العقد الائتماني contrat fiduciaire الذي يربط بين المرسل والفاعل المنفذ يؤكد عن وجود حالة نقص التي يعاني منها المرسل القراب تجسيدا لفعل إقناعي يفترضه فعلا تأويلا وفق المخطط التالي:



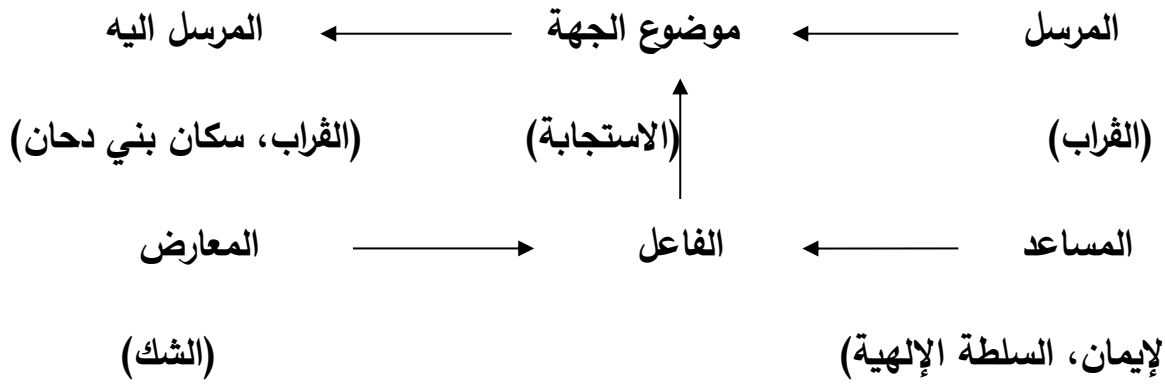
فالبرنامج السردي العبور يمكن اعتبار برنامج استعمالي للتطبيق برنامج الخلاص من الفقر للمرسل إليه محقق يتمثل في القراب وناس بن دحان

لو نحاول اسقاط مقولة الفعل التأويلي على مقولة التصديق للوقوف على حقيقة هذه الحالات سنتوصل إلى وضعية تنتقل من وجهة نظر الأولياء من الكينونة être إلى الظاهر ما يظهر بانها على صواب في ادائها:



وفي ذات السياق، يحتل القراب وضعية عاملية لمرسل محقق ضمن المحور الاتصال لفاعل افتراضي " الأولياء " كما يعبر عليها الملفوظ السردي " نجرب عيطا ولا زوج " ففعل "نجرب" هنا يحيل في معناه المتداول في الدارجة الجزائرية – لغة النص – إلى معنا افتراضيا لا يتحقق بالضرورة في الواقع، لكن بالنظر إلى السياق العام الذي يؤطر النص الذي تتسم بحضور الميثولوجيا mythologie والقوى الخارقة الفوق إنسانيةsurhumaine /superman يمكن النظر إلى هذا الفعل على أساس أنه فعلا تحقيقيا بامتياز فالوازع الديني والإيمان يحملان في طياتهما قيما مطلقة .كما التجربة في معناه العلمي تحيل إلى " التحقق " أم " عدم التحقق " ما يضفي نوعا من التشويق بالمصطلح البارثي الهادف إلى تكسير أفق التوقع عند المتلقي وما ينتج عنه من قيمة جمالية إضافية .

في هذا الصدد، لا بد من الإشارة إلى حتمية منطقية تقتضي من الفاعل القراب من وجود فعل انجازي يتم من خلاله تحريك فاعل الحالة الحائز على موضوع القيمة في اتجاه التنازل أو الإشراك ما يشرط وجود برنامج سردي استعمالي، يستند إليه القراب للوصول إلى تحقيق وصلته مع موضوعه يأخذ الشكل التي :



في واقع الأمر، لا يزال النص ساكتا أو لنقل لا يقدم الكثير عن ما سيؤول إليه الفعل الإقناعي في بعده التأويلي من هذا المستوى الافتراضي، ما يضع السرد في مرحلة الركود. نتيجة ذلك، سنبقى متموقعين في مرحلة الإيعاز والكفاءة؛ لان كما قلنا سابقا فعل " نجرب " لم يحسم الموقف بعد في هذه المرحلة من السرد لا بصفة سلبيا ولا بصفة إيجابية؛ بالرغم من عثورنا في النص ما يسند القدرة الذهنية في المقطوعة من خلال الملفوظ " اللي يذكرهم في ثلاثة ما تفوت فيه مديرة واللي يذكرهم في ثلاثة ما تركبه غيرة " (ص 5).

في هذا المستوى من التقدم في استقراء البنية السردية للحكاية، نلاحظ أن الوضعية الاستهلالية للحكاية التي تسردها لنا المسرحية تنفتح بملفوظ حالة وصلي بين الأولياء الصالحين بالجنة ما يفترض منطقيا عن برنامج سردي ملحق لا يبوح عنه النص صراحة، والذي نعبر عنه " الصعود " صعود فاعل الحالة إلى الفضاء الفردوسي، يعبر عنه بالصيغة (فاnم) ونظرا لطبيعة هذا البرنامج السردي الذي لا يؤثر في مجريات أحداث يمكن تصنيفه بالافتراضي؛ إلا أنه يساعد على تشكيل زاوية نظر بالنسبة إلى الفاعل المنفذ، الذي سيلعب لاحقا دورا محورا في دفع عجلة الأحداث نحو الأمام من خلال جملة التحولات التي سيصنعها في الوضع القائم.

وفق ذلك، يمكن أن نعتبر أن الفاعل الأولياء الصالحين قد اكتسب مسبقا الكفاءة اللازمة التي تسمح له بالقدرة على الإنجاز؛ فمعرفة الفعل تتمظهر هنا في صورة"الصالحين " التي تحمل على صعيد متصلcontinum بعدا دلاليا ذو شأن، وتأثير في المجتمع الذي تنتمي إليه المسرحية. في نفس المنطق، يمكننا أن نعبر عن وجود برنامج سردي افتراض يكون فيه الأولياء الصالحين فاعل حالة لفعل الكينونة " الخلود في الجنة " الذي يعتبر موضوعا القيمة بالنسبة لأولياء الصالحين، وبالتالي للمتلقي الافتراضي ما يدفعنا إلى اعتبار دخول الجنة كفعل تقويمي من لدن مرسلا إليه يتجلى في الإرادة الإلهية، ويشكل غلى المستوى السردي كينونة الكينونة.

في هذا المستوى من الدراسة، نجد أن الجنة تعد العامل الأساسي الذي منح الشرعية للفاعل، من خلال الكون القيمي التي تزخر به، والتي تصور الساكنين كمخلوقات متعالية. كما يعتبر فعل الخير والعمل عليه كفعل افتراضي ضمن البرنامج لسردي، الذي يسمح للفاعل' الأولياء الصالحين في الدخول في وصلة مع موضوعها القيمة لديها، من جهته يتمظهر الأداء الرئيسي على المستوى السردي في جيهة فعل الكينونة الذي يعبر عنه الملفوظ على لسان الدرويش" هاذو الأولياء الصالحين ماهومش الأولياء برك "(ص 8)،

ما يدفعنا إلى القول أن فاعل "الأولياء" باكتسابه جهاتي القدرة على الفعل والإرادة على الفعل يضعهم في موقع الفاعل الافتراضي ما دام بقوا ساكنين على النحو الاتي:

فاعل مفترض ⟵ فاعل محين ⟵ فاعل محقق

بتعبير آخر إن تحول الفاعل الحالة الافتراضي إلى فاعل منفذ يتطلب مرحلة جديدة نسميها " تلبية الدعاء " التي ستمثل مرحلة تحيين الفعل actualisation، فبدون الإيعاز يبقى الفاعل في مرحلة الركود على الرغم من اكتسابه كل وسائل الفعل؛ فمرحلة التحيين هذه تتجلى

على المستوى السردي في الملفوظ الآتي " نجرب عيطة ولا زوج ونشوف كيفاش تفوت ... يا الأولياء الصالحين "

في الجدول الآتي: سنحاول أن نلخص البرنامج السردي العبور.

الإيعاز	الكفاءة	الأداء	التقويم
فعل الفعل	**كينونة الفعل**	**فعل الكينونة**	**كينونة الكينونة**
دعوة القراب للأولياء	معرفة الفعل: العثور عن المريرة إرادة الفعل: العودة إلى أهل الأرض القدرة على الفعل: السفر عابر الزمن والمكان وجوب الفعل : تلبية الدعوة	الخروج من الجنة إلى الأرض التنازل الإرادي عن الحياة السعيدة الخالدة ومشاركة أهل الأرض أوضاعهم	حب الخير والعمل الصالح

البعد البرغماتي

البعد الذهني

الفصل الرابع

الفصل الرابع: تحليل النص المؤطر

1-المسار الاتصالي

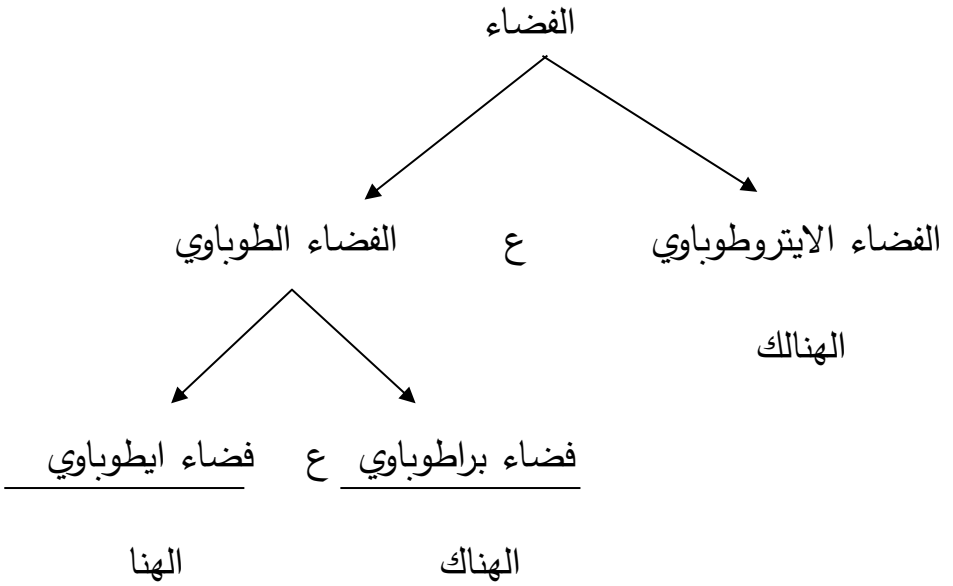
منذ بداية التحليل، ارتأينا إلى اقتراح تقطيع مبني على معايير برغماتية، مثلما هو الحال مع لحظة خروج الأولياء من الفضاء الفردوسي، وبداية انتقالهم في الفضاء الأرضي/القروي. هذا التقطيع لا ينحصر على بعده الهندسي أو الجغرافي -إن صح التعبير- بقدر ما يحيل إلى فضاءات قيمة، تتشكل في طياتها جملة من الأداءات، والتحولات التي تعبر عن مسار قيمي تنسج ضمنه حركية القيم ومساراتها الدلالية، كما يعد الفضاء إلى جانب الزمان والممثلين احدى مقومات المكون الخطابي الذي يصورن لنا المسارات السردية، وينظم بنيتها في إطار مسارات صورية، وتمظهرات خطابية تتعالق في إطارها الصور لتشكل معنا عاما وفق مقولات سيمية مختلفة.

تبعا لذلك، نجد أن البرنامج الأساسي ينتظم وفق مقولة الفضائية للانتقال الذي رصدناه مع الفاعل المنفذ – الأولياء – والذي تتعالق ضمن مساره الخطابي مجموعة صور " العبور " و"المريرة " و" الدخلة "، يندرج ضمن زيارة أهل الأرض والبحث عن أناس صالحين.

في نفس التسلسل المنطقي للأحداث، يتموقع نشاط الأولياء في الجزء الأول من البرنامج السردي ضمن الفضاء الايتيروطوبي، والذي يعرفه غريماس على أنه" الأمكنة المحيطة (فضاءات الخلف والأمام)، الهنالك الذي يتناظر مع الهنا والهناك الذي يحددان الفضاء الطوباوي". [273] في خضم متابعة رصدنا للتحولات الكبرى التي ستشهدها المسرحية، سننتقل الآن إلى تحليل الشطر الثاني من البرنامج السردي للبحث، والذي يتموقع في الفضاء الطوباوي

[273]Greimas dictionnaire raisonne de la théorie du langage op.cit. p 172

الذي يعرفه غريماس على أنه الفضاء الذي ينجز فيه البطل مجمل اداءاته. والذي يتمفصل بدوره إلى فضاء براطوباوي وفضاء ايطوباوي كما سنحدده بالمخطط التالي[274] :



ها نحن في صدد تقديم تقطيع جديد ضمن نفس الفضاء الطوباوي، يمكن التعبير عنه بالانتقال من الهناك الذي يمثله الفضاء القروي باعتباره فضاءا براطوباوي، والذي يحدد " المكان الذي تجري فيه الاختبارات التحضيرية أو التأهيلية، حيث يتم اكتساب الكفاءات "[275] إلى الفضاء الايطوبي الذي يمثله منزل حليمة العمياء. تنتظم تلك الكفاءات على مستويين برغماتي أو ذهني، والتي تسمح بتأسيس الفاعل كفاعل مؤمكن sujet potentiel يحتاج إلى كفاءة تحيينية تؤهله لتنفيذ التزامات العقد المقرة ضمن العقد يتجلى فعل الانتقال على المستوى السردي من الملفوظ التحويلي.

" الأولياء الصالحين: ايا نروحو نشوفو الولية نحن الأولياء الصالحين " ص 22

يتخذ الشكل النحوي كالتالي : **فا ⟵ (فا ∪ م) ⟵ (فا ∩ م)**

[274]- Greimas, Maupassant la sémiotique des textes exercices pratiques, Edition Seuil, paris 1976 p 100
[275]- Greimas dictionnaire raisonné de la théorie de langage op.cit. p 268

والذي تؤطره مقولتي / الحركة ضد السكون / ويقابلها على المستوى المجرد مقولة / الحياة ضد الموت /؛ تتقابل هذه الحركة على المستوى الاستبدالي مع مرحلة استكشاف وحيازة فضاء جديد مغاير للفضاء الأول على المستوى القيمي.

تتماهى الحالة الأولى مع السكون " يكفي " والمعرفة الحسية " شفنا "، بالتوازي مع الحالة الثانية التي تتسم بالحركة والمعرفة الذهنية " السمع "؛ فالأولياء إلى حد الآن لم يلتقوا بحليمة العمياء بل معرفتهم بها تقتصر على التوصيف الذي جاء على لسان الغراب: " نروحو نقصدوا ولية عمية ونشوفو بلي الا هاذ الولية ماهيش صالحة وصادقة غير ولو وينما كنتوا" ص22

بناءا على هذه المعطيات الجديدة، التي أفرزها التنظيم السردي وفق المحور التركيبي؛ والذي يتهيكل وفق مقولتي /الحركة + الوقوف/ ع / السكون +الحركة / ليكشف لنا على بعد آخر على المستوى الذهني يتطابق مع المستوى البرغماتي / الحدثي.

على الصعيد الزمني، يظهر الملفوظ " أيا نروحو نقصدو حليمة ونشوفوا " ص22 كدليل على حالة انتقال الفاعل المنفذ من فضاء إلى آخر، إلا أن هذا الفعل البرغماتي يحيل إلى فعل ذهني يتمخض عنه فعلين متعاكسين وفق المقابلة: فعل اقناعي ع فعل تأويلي.

يمكن لهما أن يبرزا على المستوى الحدثي في مقطع سردي مركب يتقابل فيه الفعلين التوقف والانتقال كما يلي : توقف تأولي ع انتقال إقناعي.

❖ التوقف التأويلي:

يشير التوقف التأويلي وفق هذا التصور إلى تعليق في برنامج البحث، يظهر كأداء ذهني لفعل تأويلي يستهدف تقويم سلبي يمكن رصده في الملفوظات التالية التي تركب المقطع السردي الآتي :

" سيدي عبد القادر : حنا رانا رايحين.

سيدي عبد الرحمان : جينا و شفنا ويكفي.

سيدي بومدين : في الأرض ما بقى صديق.

سيدي عبد القادر : في الدنيا ما بقى انسان صاليح.

سيدي عبد الرحمان : كلها وراه لاهي في همو.

سليمان: بلخف مليتو راكم تحكمو على الغاشي شفتوا زوج بنادم واحد مغبون ولاخر خبيث، حسبتو هذيك هي الدنيا وحبيتو تولوا.

سيدي عبد القادر: نطلبو ضيافت الله و الناس تضحك علينا.

سليمان: يا سيادي تفكرت حتى الآن قصدنا غير الرجال وماصبناهمش أبطال، نروحو ونقصدو ولية ونشوفو الا هذي الولية ماهيش صالحة وصادقة غير ولو وينما كنتو و الا هذي الولية قالت مرحبا مزال الامل في ولد بنادم و هذ الولية يسموها حليمة.

الأولياء الصالحين: ايا نروحو نشوفو الولية حنا الأولياء حنا الأولياء الصالحين " ص22

يتفرع هذا المقطع إلى مقطوعات فرعية يمكن تلخيصها كما يلي :

- مق1: تقديم الوصف حال للفضاء الطوباوي
- مق2: الإشعار بتعليق برنامج البحث
- مق3:تقديم امكانية الالتقاء بالفاعل موضوع

يحيل التوقف الذي صاحب تنقل البطل داخل الفضاء الطوباوي، على المستوى الدلالي إلى لحظة تقييم للوضع السائد داخل الفضاء الموسوم بالعدوانية؛ يكرس فيه بني دخان عاملا معارضا لتحقيق البرنامج الأساسي؛ ومن جهة أخرى سيسمح هذا التوقف بإلقاء نظرة استشرافية

للفضاء الذي سيحقق فيه أدائه. على المستوى السردي، يسبب هذا التوقف شللا في مسار البطل والذي يؤدي بحكم الواقع de facto إلى تعطيل البرنامج السردي؛ نعبر عنه على المستوى الجيهي للقدرة على النحو التالي:

القدرة على الفعل ⟸ عدم القدرة على الفعل

وفق هذا الوضعية الجديدة التي افرزها السرد، تصبح عملية انجاز برنامج البحث غير واردة، أو معلقة؛ الأمر الذي يستدعي برنامجا استعماليا، يسعى من خلاله الفاعل المنفذ إلى اكتساب الكفاءة التي تأهله لتحقيق وصلته مع الموضوع المرغوب؛ يأخذ شكل برنامج معرفي يستهدف من خلاله إلى إكتساب معرفة جديدة تسمح له بالمرور قدما في تنفيذ المهمة الموكلة اليه.

في ذات السياق، تعبر المقطوعة الثانوية التي سميناها بوصف الفضاء الطوباوي، والتي يمكن قراءتها على أنها عملية ذهنية تأويلية تهدف إلى إقرار معرفة سلبية تمثل على الصعيد الوظيفي مرحلة تمجيدية للبطل المضاد.

بناءا على هذه المعطيات الجديدة التي تمخضت في ثنايا التحليل يتموقع الممثل الفضاء كمرسل محرك يدفع بالأحداث نحو الأمام على الأقل من منظور الأولياء فالأرض الدنيا تتقابل مع العالم العلوي ضمن مقولة الثيمية:

الجنة / السماء

العلوي ⟸ انشراحي

السفلي ⟸ انقباضي

القرية /الارض

يشير اللكسيم " نروحو" إلى فضاء الهناك المقابل للهنا، وعلى المستوى الزمني إلى المابعد بالمقابلة مع الماقبل. فبرنامج التنقل، يفترض تموقع الفاعل على المحور الافقي، ووجوده في رحلة استكشافية يستشرف فيها على الموضوع البحث؛ الذي يشكل الفضاء الهناك فضاءا طوباويا وفق سيمة الحضور.

جراء هذا الفحص الدقيق للمقطوعة، يمكننا من إعادة تنميط الفضاء _ المكان model dimensionnel[276]؛ الذي يتمثل أمام الفاعل الأولياء؛ في إطار قراءة متأنية، لإجراءات تلقي الأولياء لهذا الفضاء؛ أي بالنظر إلى الوسائل التي اعتمدها الفاعل لفهمه وتأويله؛ والتي ينظر إليها على المستوى الخطابي كعملية تلقي وإدراك هذا الفضاء كبعد تخيلي وضعها الفاعل المتلفظ من أجل تقديم صورة. مجازية استعارية لوضعية المتردية التي آل إليها الأولياء.

فمن خلال تحليل حوار الأولياء مع " في الارض ما بقى صديق " و " في الدنيا ما بقى انسان صاليح " " حنا رانا رايحين " نستنتج من هذه التصريحات الحكم اليقيني، الذي أسس له من خلال 'حاسة البصر" كما يشير إليها لكسيم " شفنا "؛ هذه المعرفة الحسية التي تشير، ضمن مستوى آخر من التفكير إلى التقابل مع الرؤية الروحانية في اطار ايزوتوبية صوفية روحانية؛ تظهر على المستوى النحوي التركيبي كملفوظ حالة فصلي مع المعرفة بالموضوع : فا U م

من جهة أخرى، يحيل هذا الحكم إلى حالة " الغياب" و " الفناء ". فالصيغة البلاغية " في الأرض ما بقى صديق " لا تقتصر على إقرار حالة " الغياب " في قرية بني دحان، بقدر ما تفصح على فضاء أوسع يمثل الممثل " الأرض" دورا موضاعاتيا للبخيل، العدوانية والشرير والذي يحيل على المستوى السردي إلى فضاء شامل من الأرجح أن يشمل على فضاءات أخرى (مشمولة) تحمل نفس القيم السلية ذات الطبيعة العدوانية والفناء.

[276]Greimas maupassant opcit

وفق منظور الأولياء المبني على التعميم يتعدى هذا الحكم ان يكون موجها لسكان قرية بني دحان، بل يشمل أهل الدنيا جميعا ضمن المقابلة بين الحنة والأرض. كما تعبر على وجهة نظر الهيئة المتلفظة من خلال عملية التبئير والتي يسعى من خلالها إلى تمرير رسائل مشفرة ضمن العقد الائتماني التي تؤسس أي عمل فني.

بناءا على ذلك نخلص حين قراءتنا للموضوع الذي يمثله الفاعل التصوري "الأرض" وفق مقولة: شامل ضد مشمول؛ إلى إجراء تحويلي conversion والذي يسمح بالإنتقال من ايزوتوبيا دلالية لأخرى. نتيجة ذلك تعبر مقولة الشمولية عن رابط ايزوتوبي يحقق تحولا على مستوى كل المسرحية.

من ناحية أخرى، فان المشمول موصوف على أنه غياب أو فناء؛ ما يجعلنا نقول أن المقولة السيمية /الغياب ضد الحضور/ هي مقولة سياقية لا تستثمر فيها قيما اسنادية فقط، بل تخضع أيضا الممثل – الموضوع في اطار الملفوظ الوصفي المشار إليه سابقا؛ وبالتالي فإن الموضوع المعرفي للدنيا سيشمل ظاهريا، بالاضافة إلى سيم الشمولية، أحد حدود مقولة/ الغياب ضد الحضور/ على النحو التالي:

الملفوظ الوصفي: الهنا + مشمول = الارض + / الحضور ضد الغياب /

ومع ذلك فإن هذا التفسير الدلالي، لا يسمح لنا من الاستقرار على صيغة نهائية للملفوظ الوصفي المشار إليه؛ لأن مقولة / الحضور ضد الغياب /، حسب تصورنا لا تعدو أن تكون تعبيرا مجازيا– تصويريا لمقولة مجردة ل / الموت ضد الحياة / من خلال الاستعانة بروابط مجازية والتي سمحت من الانتقال من ايزوتوبيا إلى أخرى[277] إعتمادا على وجود حد سيمي مشترك بين الايزوتوبيتين والتي نرصده في الحد الوجودية بعيدا عن مفهوما الفلسفي.

[277]Voir greimas dictionnaire raisonné p 62

في هذا الصدد، وفي ظل انتشار مظاهر الفناء والغياب وانعدام الحياة يمكننا تفسير استخدام لفظ "ما بقى" كاستبدال للموت الذي يشمل في نفس الوقت على سيم الغياب والسيم الإنقباضية. والذي يسعى إلى إظهار بنية المكان المدرك في المقطع السردي الذي تم فحصه، والذي يتحرك على المحور: أفقي+ استكشافي استشرافي. واستنتاج البنية المعرفية الذهنية التي نحن بصدد تحليلها في إطار الفعل التأويلي. والتي تنهض عن تحول تجردي:

تصوريري ⟸ تجريدي

في ذات السياق، يمكن للمرء أن يشرح لفظ " الغياب " ككناية على الموت؛ حيث أن الموت يحيل دلاليا إلى عدة حالات للغياب منها: الغياب الجسدي كغياب الروح عن الجسد أو غياب حضاري للإنسان عن الأرض ضمن إيزوتوبيا العمران البشري كما يعبر عن موت القلب ضمن إيزوتوبيا روحانية – دينية أو موت الضمير في اطار الفلسفة الأقيمية.

فالقيم المستثمرة في النص لا تفيد الغياب الجسدي للبشر، بقدر ما تحيل إلى غياب لإنسانية الإنسان وانتشار الفردانية المهلكة في إطار الحقل الدلالي للإيديولوجيا الماركسية؛ التي تؤطر الايزوتوبيا الايديولوجية على مدى المسرحية. كما أنها تستثمر جانبا من المعنى الفلسفي والروحاني ضمن الحقل الدلالي الذي يحيط بالمعتقدات المنتشرة في مجتمع المسرحية.

في سياق متصل، وبالعودة إلى الخلف نجد أن الغراب بوصفه عاملا مساعدا ينخرط ضمن برنامج سردي يسعى إلى كشف الحقيقة، نعني هنا الحقيقة الوجودية بمفهومها الشائع على الألسنة وليس البعد التي تتخذه في التيارات الفلسفية المختلفة، أين تحتل فيها الإرادة الإلهية مرسلا محركا إفتراضيا يمكن استنتاجه من خلال الملفوظ "الولي" الثالث: حنا أولياء صالحين نصرفو في رزق الله ماشي في عبادو " ص12.

سيبرز الإنسان الصالح ضمن هذا التصور الوجودي للأحداث، ليس كموضوع فعلي فحسب ولكن كفكرة أو كمفهوم، فالاشتغال هنا ذو طبيعة ذهنية صرفة. ففعل الاعتقاد بالغياب

الذي يقف وراءه ظاهريا الخديم، وخبثه، وقدور وفردانيته الممزوجة بالبرغماتية النفعية " الخديم : " الله يجيب يا خوتي الله يجيب " ص 21 .

" سيدي بومدين: وقدور قال المرحبا راحت مع الجدود " ص21.

يستهدف فعل الاعتقاد هذا على المستوى التصديقي إلى نقل المرسل إليه الأولياء من الظاهر المقترن بالنظر' شفنا " إلى الكينونة ' ما بقى "، أي انتقال من المستوى الفينوميلوجي إلى النومينالي (المفهومي) في اطار النزعة النقدية كما حددتها الفلسفة الكانطية التي عرفت انتشارا واسعا في ألمانيا و اروبا أثناء عصر التنوير. هذا التحول المعرفي يصف علاقة الأولياء بموضوع القيمة، والتي توحي إلى نقص في تقدير الأمور من لدن الأولياء، لسبب اعتمادهم على الحواس لبناء حكمهم ما يجعلنا نصفها بالمزيفة.

تبعا لذلك يعاني هذا الحكم من الهشاشة والسطحية يتمظهر في صور السرعة والتعميمية في اطار التمظهر الخطابي يتخذ شكل " قصر النظر myopie والتي تعني في تعريها المعجمي" قصر النظر يرى الأشياء البعيدة بضبابية مع عدم قدرته على التركيز بها، ويمكن أن يكون قصر النظر معتدلاً، أو متوسطاً، أو شديداً "[278].

والتي تشير في سياقها الخطابي النصي إلى ضيق أفق النظر لدى الأولياء، واعتمادهم على معرفة قصرية في بناء معرفتهم الكلية بالأشياء ' بلخف مليتو راكم تحكموا على الناس" ص 22.

لينضوي الفاعل الأولياء– تحت الدور الموضوعاتي " للأعمى "، الذي تكرر في عدة مواقع في النص، وضمن سياقات مختلفة. تارة للإشارة إلى عاهة جسدية في صورتها السلبية مثلما هو الحال عند الأعمى الذي يعيش بالتسول، وتارة أخرى يتخذ صورة إيجابية كما هو الحال عند حليمة العمياء والتي حولت العاهة الجسدية إلى مصدر قوة عقلية وروحانية؛ تتجلى

[278] https://mawdoo3.com/%D9%85%D8%A7_%D9%87%D9%88_%D9%82%D8%B5%D8%B1_%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%B8%D8%B1

على المستوى الخطابي بـ" عينين القلب "؛ ثم تأخذ سياقا آخر في صورة تدهور في كلية الحكم. dégradation de la faculté de jugement

في الختام في خضم هذا التوقف التأويلي، تطرح مسألة المعارض بصفة مغايرة، فليس وحده الفاعل الجماعي المضاد من يظهر كعائق في سبيل إنجاح مهمة التحري/ البحث، وإنما الأولياء أنفسهم سيتحولون إلى معارضة ذاتية من خلال عملية التأويل الانعكاسي الذي تحدثنا عليه، والذي يستهدف على الصعيد الذهني – النومينالي– قيما جديدة، تستثمر فيها العدمية والفناء؛ والتي تنحدر منها على الصعيد الدلالي مقولة / الغياب / التي تتماهى مع الموت في إطار الفضاء المشمول الذي يمثله الأرض.

لنخلص وفق هذا التصور إلى إعادة صياغة الملفوظ الوصفي كالتالي:

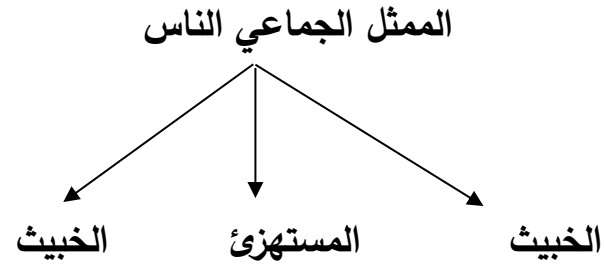
ملفوظ وصفي: الغياب = مشمول + الموت (الفناء)

كما يظهر لنا هذا التحليل المدقق لعامل الفضاء المسافة، التي يمكن أن تفصل على المستوى الخطابي بين الظاهر النصي المجهز في اللغة الطبيعية وتمثيله الدلالي ضمن المسارات البنيوية المختلفة والمتعددة التي تشكل نسيجه الداخلي.

❖ الانتقال الإقناعي .

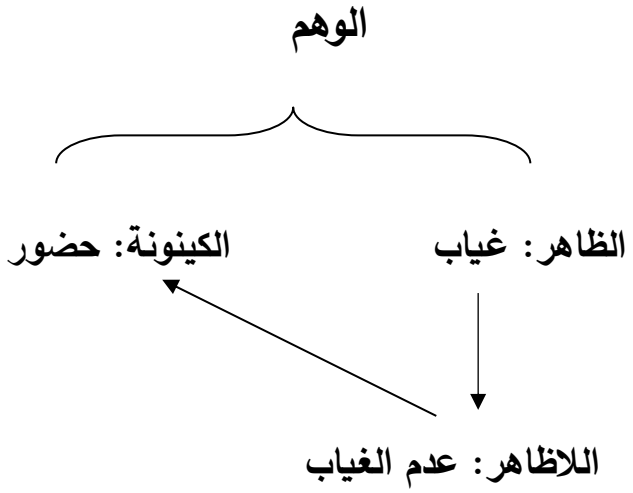
يمكننا أن نلاحظ، أن الفاعل على مدى استكشافه للفضاء الغريب – بالمفهوم البروبي– المقابل للفضاء المألوف؛ يسعى إلى الكشف عن طريق تحليل القرائن عن وجود أو عدم وجود الأشخاص طيبيين، وأن الصفات التي يتم منحها، ومرافقتها تبعا للحدود المكانية المختلفة تتعالق بالبعد التصويري، والذي يسجل مجمل المخاوف والترددات إلى غاية فحص، وتقييم الوجود أو الغياب النهائي للموضوع /الفاعل المرغوب فيه .

نلاحظ من زاوية نظر الأولياء التي تتموقع في المحور الأفقي أن احتمالية ايجاد الموضوع المرغوب تضمحل شيئا فشيئا كما يعبر عنه المسار التصويري لبرنامج الرجوع العودة الذي تتعالق ضمنه صور الاحباط والسخرية والشك المتصل بالملل. التي يحتل فيها الممثل الجماعي ناس القرية أدوارا موضوعاتية " للفقير' و" المستهزئ " و" الخبيث ".



وبالتالي يتحول حكم الحضور إلى الهناك؛ الذي يؤطره الانتقال الإقناعي ضمن المرحلة الاستكشافية؛ إلى حكم نفي موضوع القيمة كما يظهره لكسيم " الملل "، والذي يمكن تعريفه على أنه حالة شعورية تصيب الإنسان تجعله يعيش حياة الكسل، ولا يرغب في ممارسة أي نشاط فيجد نفسه يعيش حياة خالية من أي هدف يسعى إلى تحقيقه.

نتيجة ذلك، نخلص إلى أن المعرفة المكتسبة من طرف الفاعل المنفذ، والتي وصفناها بالمعرفة البصرية، والتي تتعلق بعدم الوجود / الغياب، ترسيه مرسلا إليه لفعل معرفي مزيف، يمكن إسقاطها على المقولة التصديقة كما يلي:



في الإطار نفسه، نسجل أن المعرفة المكتسبة ليس معطى جاهزا، بل هي نتيجة فعل تأويلي تفسيري للواقع "جينا وشفنا ويكفي" أجراها المتلقي – الأولياء، بعد تعرفهم على الفضاء من خلال فحصهم له؛ فهم لا يدركون سوى ظاهر الاشياء التي تتمثل أمامهم والتي يحتاجون من هذا المستوى من الاظهار لاستنتاج الكينونة.

هذه الكفاءة التي سبق وعبرنا عنها بالقدرة والمتناقضة في حد ذاتها تعبر عن محدودية المعرفة الحسية – البصرية فالكفاءة السلبية مرتبطة أساسا بالهنا القريب " شفنا يكفي " والكفاءة الإيجابية تتعالق مع الهناك البعيد " ايا نروحو " مقدمة في صيغة تشهيرية من طرف الغراب باعتباره ممثلا موكل للمعرفة ضمن المسار التصويري للأمل.

بناء عليه وفق مقولة /القريب ضد البعيد/ نخلص إلى استنتاج التحول الذي طرأ على مستوى الكفاءة التحيينية، وبالتالي على البرنامج الاستعمالي للبحث عن الضيافة:

عدم القدرة على الفعل

القريب+ الان

القدرة على الفعل

البعيد + الما بعد

وبالنظر إلى الوضعية السردية " يا سيادي تفكرت حتى الان قصدنا غير الرجال ومصبناهمش أبطال نروحو نقصدو ولية عمية ونشوفو " ستفضي إلى تقابل يقوم هذه المرة على مقياس زمني:

/ الان/ : الهنا+ الأولياء +الملل ضد / الما بعد/ :هناك + الولية العمياء + الأمل

وفي سياق متصل نلاحظ أن الملفوظ التأويلي الذي يحتل فيه الغراب مرسلا مقوما يستهدف إلى تثمين الفضاء الهنالك واقراره كحيز ايطوبي، سيتم فيه تحقيق الأداء الأساسي والاتصال مع مواضيع قيمة تستثمر فيها مجموعة من القيم: الضيافة، الأمل، الصبر، الايمان ضمن المقولة السيمية للانشراح.

2-التحريك

يعد التحريك كإحدى أعمدة الخطاطة السردية، والذي يحيل إلى كفاءة تفعلية يقوم بها فاعل على فاعل آخر. فالطبيعة التسخيرية للتحريك تستوجب علاقة تواصلية قسرية تتوقف على طلب يستلزم تجاوبا من طرف المرسل اليه المسخر.

وفق هذا المبدأ، تتموقع الصيغة التسخيرية على محور التواصل والتي يتم من خلالها إبرام عقد يسنن جملة من الالتزامات والشروط ذات طبيعة ذهنية. بعبارة أدق يعد التحريك فعلا ذهنيا يتوقف على عملية إقناعية من لدن المرسل يبلغ من خلالها فعل إرادة أو معرفة ما إلى المرسل اليه فاعلا، والذي يتم تسخيره لتنفيذ مهمة من عدمه.

وإن أردنا الوقوف عند التحريك كفعل أو سلوكي إنساني نمارسه بصفة تلقائية في حياتنا اليومية، نجد أنفسنا أمام ظاهرة تتقيد إليها جل مخططاتنا المستقبلية التي نطمح إلى تحقيقها. فمعلوم أن أي عمل بشري مهما كانت طبيعته ودرجة تعقيده، خاضع إلى برنامج عملي هو نفسه مشروط بشتى العوامل والدوافع. فإن أخذنا مثال بالاستثمار نجده أنه أداء يستدعي جملة من الإعدادات التي يضعها لمستثمر في شكل برنامج عملي أولا على مستوى الكفاءة الافتراضية من خلال الرغبة في الرفاهية أو الوجوب في القضاء على حالة افتقار مادية أو معنوية أو قد تأخذ صورة أقيمية تجيب لشعور بالمسؤولية ازاء الجماعة والمساهمة في التنمية الاقتصادية للمجموعة الوطنية. فالتحريك في مثالنا يسنن تلك الدوافع التي تقف وراء فعل الاستثمار بشتى اشكالها ويدرجها في إطار برنامج خاص يسعى الممثل الدافع إلى تحقيق

وصلة معرفية مع الفاعل المسخر. نلاحظ أن الاشتغال العاملي لعنصر التحريك يتمركز داخل البنية الذهنية فهو فعلا إدراكيا معرفيا صرفا، يؤدي إلى تحويل في نمط تفكير الفاعل المسخر من خلال أداء اقناعي يقوم به المرسل المحرك يقابله فعلا تأويليا من لدن المرسل اليه فاعل.

فإذا استرجعنا مثالنا حول الاستثمار، نجد مثلا أن المستثمر يستعين بمكتب دراسات يقدم له مجموعة من المعطيات حول السوق والاستهلاك ...الخ تلك المعطيات التي يتم تبليغها تؤسس بصورة ما لعقد سيربط المستثمر مع المستهلكين. فالفعل التأويلي الذي سيقوم به المستثمر للمعطيات وتوجيهات مكتب الدراسات هي التي توجه شعاع توجيه عمل لمستثمر وبالتالي البدء في تحقيق برنامج الاستثمار.

❖ العقد الائتماني

في سياق أحداث مسرحيتنا، يشكل بعث الامل رهانا حقيقيا للقراب الذي يتحمل مسؤولية اقناع الأولياء بالعدول عن قرارهم في الرجوع إلى الجنة. يعتمد هذا الفعل على تبليغ معرفة مغايرة تفترض أن تكون حقيقية على الأقل من منظور القراب وبالتالي نسف المعرفة المزيفة التي باتت لصيقة الأولياء ضحية معرفة حسية بصرية وهمية ومزيفة أثناء تلاقهم مع المجتمع القروي .

فللتذكير أيضا، إن وصلة الأولياء بالفضاء القروي جاءت كردة فعل لفعل تفعيلي أجراه القراب من موقعه مرسلا محركا، يتمظهر في صورة الدعاء والاستنجاد.

ففعل الاستنجاد هذا مسيج في إطار عقد ائتماني يتم بموجبه انقاذ سكان بني دحان من القحط والفقر ومن جهة أخرى تنفيذ هذه المهمة تتوقف على التزامات أخرى وضعت ضمن عقد ائتماني من مصف علوي يشترط وجود أناس صالحين في الأرض تقف الإرادة الإلهية ضمن الدور الموضوعاتي للمانح.

فبعد أن وجد الأولياء المريرة التي سمحت لهم بالوصلة الفضائية مع القرية، وجدوا أنفسهم أمام مجموعة من الاكراهات والإخفاقات أدت بهم إلى خرق العقد الائتماني من خلال فعل تأويلي سلبي، نلمس ذلك في الأدوار الجديدة التي اضطلع إليها الأولياء كاليائس والمحبط حركته هذه الأخيرة إلى وضعية جيهية لفعل عدم إرادة الفعل faire non vouloir faire . يتجلى على المستوى الخطابي في لحظة تعليق برنامج البحث والذي يتقابله على المستوى السردي مع نجاح البرنامج البطل المضاد.

نتيجة ذلك، يفقد سكان بني دحان في هذه اللحظة السردية فرصة الخلاص والتغيير واستمرارية وضعيتهم التعيسة وحالة الافتقار. فكل المؤشرات التي ساقها النص في تلك المرحلة ترشح الإبقاء على حالة التدهور والحرمان.

" الهاشمي : فتنا الفقر من غادي مشي غير حنا ، قاع ناس القرية " ص29

" الهاشمي: راكي حاسبة الدعوى ساهلة القحط في هذه القرية والزمان راه عند جوارينا"ص 23

" قدور: واالي عايش كما أنا وقت القحط والزمان والغبينة " ص 19

" سليمان : أنا فوت القلالة والفقر من غادي يا سيادي " ص 17

لقد أدرك القراب بحكم امتلاكه للمعرفة ومن موقعه مرسلا مقوما؛ أن الأولياء الذين وكلت لهم مهمة رفع الغبن على سكان القرية والتصريف في رزق الله، لم ينفذوا التزامات العقد الضمني الذي يربطهم بالعالم العلوي. يبرز جليا على المستوى السردي في شكل تقويم سلبي يأخذ صورة " العتاب " reproche كما نستنتجه من الملفوظ السردي كالتالي:

" شفتوا زوج بنادم واحد مغبون ولاخر خبيث حسبتو هذيك هي الدنيا وحبيتوا تولوا " ص 22.

يتحدد هذا العتاب كفعل اكراه قيمي متبوع بتوسل ضمني، على نحو ما يشير إليه التعريف الذي وضعه قاموس– مختار الصحاح – للرازي، والذي يقدم إحدى التعريفات الشاملة للعتاب؛ حيث يقول: " العتاب: مخاطبة الادلال ومذاكرة المَوجِدَة؛ وعاتبه معاتبة، عتابا؛ وأعتبه سره بعد ما أساءه. والاسم منه العتبى. واستعتب أيضا بمعنى طلب أن يعتب. نقول استعتبه فأعتبه أي استرضاه فأرضاه ". [279]

يتخذ العتاب هنا شكلا تحريضيا، يسعى من خلاله القراب إلى دفع الأولياء إلى مراجعة حكمهم من جهة، وخلق انقلاب على مستوى العواطف من خلال استرضائهم ومذاكرتهم بالموجدة، ومن ثم نقلهم من حالة استهوائية سلبية إلى حالة إيجابية تتطابق دلاليا مع قيم الأمل وسيمة الانشراح.

فبحكم تموقع القراب على وضعيتين سرديتين مختلفتين، والتي تؤلف تداخلين عميقين في أدائه الإفعالي، فتارة كمرسل مقوم وتارة أخرى كمرسل محرك يتجلى على المستوى الخطابي في مسارين صوريين :

- يتضمن الأول مجموعة من الوحدات المضمونية تحيل إلى فاعل لم يمتثل أثناء إصدار أحكامه لمقتضيات النظام الأكسيولوجي، الذي يهيكل حفنة القيم التي تصب في بوثقة المقولة السيمية للصالحين، والتي يمكننا إسقاطها ضمن الخطأ في المربع السيميائي؛ يتشكل هذا المسار من مجموعة من الصور كالإحباط، القصر الرؤية والملل.
- أما الثاني فيؤطر برنامج مضاد أسس له الممثل الأولياء ضمن مسار صوري للفاشل والذي يرتكز على فعل انعكاسي من خلال الأدوار العاملية التي يحتلها كمرسل ومرسل إليه فاعلا يمكن تسميه بالعودة المسبقة أو التهرب، ننظر إليه كنوع من الاستقالة وفقدان الرغبة في تحمل المسؤولية الموكلة إليهم.

[279] محمد بن ابي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، طبعة مدققة مكتبة، لبنان، بيروت، 1989، ص 174

انطلاقا من الفعل التفعيلي، يهدف القراب بصفته مرسلا محركا إلى إعادة دفع الفاعل المنفذ نحو الاستمرار في البحث؛ يتطابق هذا الفعل الإقناعي مع مرحلة إعادة تحيين لبرنامج البحث، ولفظ إعادة مفاده؛ أن الأولياء بحكم امتلاكهم لكفاءة افتراضية سابقة من حيث الوجوب والإرادة (منذ خروجهم من الجنة)؛ يضع فرضية تحريكهم من لدن القراب في موضع برنامج سردي ثانوي، يرمي إلى نسف المعرفة المزيفة التي ألحقت بالفاعل المنفذ، والتي عبرنا عنها بقسر النظر myopie ضمن الدور الموضوعاتي للأعمى.

بناء على ما سبق، يظهر العتاب كأداء اقناعي مفارق؛ على الأقل من حيث الاستراتيجية الخطابية التي تبناها القراب، يمكن النظر إليها كفعل قول استهوائي captation، الذي تعرفه نظرية تحليل الخطاب كاستراتيجية تهدف" إلى إغراء الطرف المشارك في التبادل التواصلي، أو إقناعه من حيث ينتهي به الأمر إلى الدخول في عالم التفكير الذي يرتكز عليه عمل التواصل فيتبنى هكذا ما يتضمنه من قصدية وقيم وانفعالات "[280]. فالاستهواء الذي اعتمده القراب كاستراتيجية تواصلية من نمط سجالي، ويرمي من خلاله إلى جعل القيم التي يدافع عنها الأولياء، ومشروعية حكمهم محل نقد وتشكيك تستدعي إعادة النظر فيها ومراجعتها في الأساس .

يظهر لنا جليا أننا أمام فعل ذهني، يأخذ شكل تقويم سلبي من لدن القراب مصحوب بنبرة من السخرية والتهكم، كما يشير إلى ذلك لكسيم" زوج " والذي يحيل إلى القلة فعبارة "زوج بنادم " لا تحيل إلى العدد إثنان في ذاته، بقدر ما تشير إلى صيغة بلاغية متداولة على الألسنة في المجتمع الجزائري (لسان المسرحية)؛ تحمل معاني عدة منها ما يدل على فقر الحجة وهشاشة المنطق، أو إلى ضيق سعة العلم " تعلم زوج حروف ولا يفتي " أو نقص في التدبر في الأمور كقولنا " عندو زوج غرامات فهامة " كما قد تدل على قلة المال " يتقاضى زوج دورو "، عموما تشير إلى معنى احصائي بامتياز، والذي كما هو معلوم مبني

[280] باتريك شارودو دومينيك منغنو معجم تحليل الخطاب م س ص 94

على فحص العينة، وكلما كانت هذه الأخيرة كبيرة وواسعة النطاق كانت الدراسة أقرب إلى وصف الواقع وتكون النتائج ذات مصداقية. نتيجة ذلك، ستؤدي هشاشة العينة التي اعتمدها الأولياء في حكمهم على الأمور إلى انتفاضة من لدن القراب؛ تظهر ضمن مقولة التصديق " كفعل عدم التصديق" faire ne pas croire، يفضي إلى تبليغ معرفة بالموضوع وفي نفس الوقت يتقابل على المستوى الجيهي مع وصلة بجيهة القدرة على الكينونة. يتجلى خطابيا مع فعل العتاب والذي يتعالق مضمونيا مع التوبيخ المضمر.

فالتوبيخ كونه " لوم "" على شيء قصد إصلاحه، يندرج ضمن البرنامج المضاد الذي وضعه القراب في مواجهة برنامج العودة الذي أقره الأولياء؛ كما يمكن تفسيره على أنه أداء إبلاغي يسعى من خلاله المرسل تبليغ الفاعل عجزه عن القيام بالمهمة الموكلة، بهدف إحداث انتفاضة داخلية لديه، وتحقيق وصلة مع القدرة على الفعل الناقصة؛ كما يتفرع التوبيخ على صعيد قيمي إلى تحقيق نوعا من " التأنيب" الذي يصبو إليه الفعل الإقناعي.

إذا عدنا إلى العتاب الذي استقرت عليه قراءتنا، والذي يتمظهر كصورة من الصور التي تؤسس الكفاءة التفعيلية، تتحدد بطبيعة أقيمية؛ في اطار التمظهر الخطابي "للفرض الديني"، يستهدف قيمة تذكيرية أكثر مما هو أمر بمهمة أو منع القيام بها. يظهر العتاب في تعريفه المعجمي؛ من حيث أنه أداء كنوع من أنواع التحريض، والذي يمكن تفسيره على أنه أداء إبلاغي يدل من خلاله الشخص المحرِض للشخص المخرَض فعل إرادة يتمظهر في صور " الاسترضاء" و" الترغيب ".

على المستوى الدلالي يتميز العتاب بوصفه فعلا إغرائيا يحث من خلاله إنسان، إنسانً آخر على تغيير وجه نظرة، أو اقتراح عقد ضمني يهدف إلى تجاوز خطأ ما أو أذى ألحقه بالطرف الآخر. بعبارة أخرى، يعبر العتاب سيميائيا كونه فعلا تفعيليا على اقتراح عقد وليس عقد بذاته. ودائما ضمن هذا الحقل الدلالي للعتاب؛ يظهر الفعل الاغرائي الذي يحيط به

كبرنامج سردي قائم في ذاته، يسعى من خلاله المرسل إلى تبليغ فعل الإرادة ومعرفة حول الموضوع نحو المرسل إليه فاعلا يمكن اختصاره في الصيغة النحوية للملفوظ التحويلي:

فا1 ← (فا2 u م1 u م 2) ← (فا2 n م1 n م2)

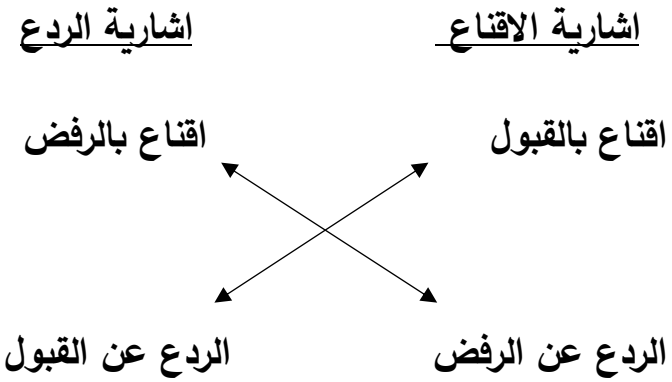
فا1:القراب ، فا2:الاولياء الصالحين ، م1:الإرادة ، م2: المعرفة

منذ هذا الحين، يظهر لنا في واقع الأمر أن هذا الأداء الإقناعي من مصف ثانوي، يمكن له أن يندرج ضمن إطار اقتراح عقد تسامحي permissif ؛ بحكم أنه عقد ترغيبي بامتياز على صعيد التجلي، يظهر التحريك وفق هذا المنظور كأداء ذو طبيعة إخبارية صرفة، بيد أن المعرفة المنقولة من طرف المرسل القراب لا تلزم المرسل اليه فاعلا الأولياء في شيء أي أن للأولياء حرية الاختيار بين القبول أو الرفض؛ في إطار فعلا تأويليا يحتل ضمنه المرسل إليه دورا موضوعاتيا للسيد (من السيادة). يمكن اسقاطها على المستوى الجيهي للإرادة كما يلي: عدم إرادة الفعل ع إرادة الفعل.

ما يفضي إلى تأسيس عقد، يكون تارة مرغوب فيه وتارة أخرى مرفوضا؛ ينجز في طياته الفعل الإقناعي والفعل التأويلي لكل من العاملين. في مثالنا عن التوبيخ تتجلى صورة التحريض في الإرسالية الاقناعية المصاحبة لاقتراح العقد، مرفقة بدعوته الضمنية للتخلص من حالة النقص التي أُلحقت بجهة القدرة على الفعل من خلال إنجاز برنامج سردي إفتراضي يفضي إلى تحقيق الوصلة بالقدرة المستلبة بواسطة الملفوظ الإقناعي " نروحو نقصدو ولية عمياء ونشوفو" ص22. والذي يظهر كموضوع للمعرفة يتم نقله بواسطة الفاعل المرسل القراب إلى الفاعل المنفذ الأولياء بالاتصال مع الملفوظ التعاقدي" ماذا بيك تشوفنا على إنسان صالح ولا صالحة يقبل ضياف ربي " ص 17.

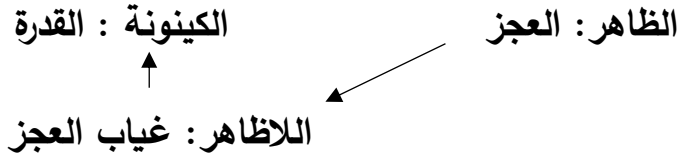
في السياق نفسه، يشكل الفعل الإقناعي رهانا حقيقيا، يتحدد من خلال صورتين متقابلتين يتموقع ضمنها بؤرة الصراع بين المتعاقدين تؤطرها مقولة الرفض ع القبول؛ الذي

تكرسه إشارية اقناعية تسجل ضمن إشكالية العقد المقترح يلخصها غريماس بالمخطط الآتي[281]:



نرى أن العتاب يتقدم مثل حالة من الاقناع بالقبول، وفي نفس الوقت الردع عن الرفض؛ تتماهي على المستوى الدلالي مع التأنيب الذي يحدثه فعل العتاب كونه يخاطب ضمير المتلقي.

طبقا لذلك، يتمظهر الفعل الإقناعي مثل إقناع بالقبول مع النية المضمرة بأن تقرأ، تبعا للفعل التأويلي للفاعل المسخَر مثل ردع عن الرفض؛ بمعنى آخر يتعلق الأمر هنا بنوع من الدعوة للمزيف للصالح الحقيقي، فعملية نفي الكفاءة على الفاعل تقرأ على أنها استراتيجية ترمي إلى إحداث ثورة داخلية لديه لإثبات العكس. يمكن إسقاطها على المقولة التصديقية للكينونة كما يلي:



يظهر هنا العقد في شكله البسيط، كتتابع لملفوظين متماثلينsymétriques [282] مترابطين معا، بعلاقة افتراضية على نحو : **م س1 : ف الوجوب / المنع ، م س2: قبول/الرفض.**

[281] Greimas, Maupassant op.cit. p 199
[282] Ibid. p 95

بمعنى آخر، عملية تأسيس العقد تستوجب قيام علاقة سببية بين العوامل، تسفر عنها نمطين من العقد الأول يسمى بعقد سماحي permissif قد شكل الاغراء مثلا والثاني يرتكز على التهديد أو الردع يمكن تسميته بعقد إلزامي injonctif.

في نفس المستوى من التفكير، يؤدي الفعل التفعيلي الذي يقوم به القراب إلى تبليغ إرادة نحو المرسل إليه الأولياء، والذين تبقى لهم حرية الاختيار أو الرفض كما أشرنا اليه سابقا. إلا أن هذه الصيغة التعاقدية لا تعبر في حقيقة الأمر عن الآليات المحركة للمسار السردي لبرنامج الأولياء، فقبول الأولياء للعقد ينظر إليه كتحول على مستوى الكفاءة الافتراضية من الإرادة إلى الوجوب، بتعبير آخر تنازل الأولياء عن سيادتهم لصالح القراب فيصبح الملفوظ التعاقدي من نمط : **/ م س1 :الطلب⟹ م س 2 : القبول /.**

كما أن الفعل الإقناعي الذي يندرج ضمن سيمة الطلب، يستهدف في المرحلة الأولى إلى تحقيق إرادة، إلا أنها إرادة تتموقع على مستوى فرعي من البرنامج الأساسي، كون الأولياء بموقعهم فاعلا منفذا، حاملين لقيم العقد المبرم ويمتلكون منذ البداية جهة الإرادة والبرنامج الذي يؤطرها. نتيجة ذلك تظهر هذه الإرادة على أنها إرادة ثانوية أو إرادة هامشية، تتجلى على المستوى السردي كتقويم سلبي للإرادة الرئيسية الموضوعة في العقد الأساسي. بعبارة أخرى يظهر العقد الثانوي كتقويم لقعد أولي من نمط إلزامي injonctif.

في ذات السياق واستنادا لتفسير غريماس للتحريك، والذي يشترط فيه قدرة فعل من لدن الفاعل المحرك على الفاعل المحرَك[283]. لنا أن نتمعن أكثر في طبيعة العقد الالزامي المشار إليه هنا. ففي هذه المرحلة من مساءلة النص، نرى أن الأمور تبدو أكثر تعقيدا فالمرسل لكي يظهر على هذا النحو يستدعي كفاءة جيهية (القدرة على الفعل ومعرفة الفعل) تدفع بالفاعل المنفذ إلى تحقيق البرنامج الذي يصبو إليه؛ غير أن ما نلاحظه في مثالنا هو أن العتاب الذي يسوقُه يظهر كفعل إدلالي لا يرتبط بصفة مباشرة مع برنامجه الأساسي، ضمن هذا التصور

[283] Voir Greimas, dictionnaire raisonné manipulation p 220

لا يعدو فعل القراب أن يكون سوى وسيلة أو أداة استهوائية، تساهم إلى قدر ما في تحقيق برنامج مساعد يسمح بالانتقال من فضاء انقباضي إلى آخر يُفترض أن يكون انشراحيا.

وفق المنظور الوظيفي الذي وضعه بروب، نستنتج أن هذه الوضعية السردية لا تعبر عن خروج حقيقي للبطل، بدليل أن خروج الأولياء في هذه المرحلة لا يعبر عن تغير في الفضاء (انتقال من فضاء مألوف إلى فضاء غريب)؛ بل هو تنقل يتموقع على نفس المحور التركيبي لمرحلة اكتساب الكفاءة. بمعنى أن جل الأفعال التي يؤديها البطل تندرج ضمن نفس الفضاء، والتي تتزامن مع المرحلة التأهيلية كما أشرنا اليها سابقا.

نشير في السياق نفسه إلى أن مسألة اقحام القراب كعنصر إنساني ينتمي إلى العالم السفلي، له دلالة رمزية على المستوى الدلالي للمسرحية. فطوال المسرحية رأينا كيف صوْرَن لنا الخطاب، الصالحين كمخلوقات استثنائية تتسم بصبرها الشديد، وايمانها بالقضاء والقدر، وصلاح سيرتهم وسعة وعيهم، ودرايتهم بخبايا الكون، كما يبينه الملفوظ التالي:

سيدي بومدين: "وشحال من صالح صدق رزقوا وعاش فقير في وسط الفقرا' ص17. ما بوأهم مكانة يمكن التعبير عنها بالفوق إنسانية للبقاء في الحقل المعجمي للأدب العجائبي.

إن اختيار السارد شخصية القراب وإعطائها حق التقويم على الأولياء، يضعنا في وضعية خطابية تجعل من الأولياء الصالحين أناس عاديين، بتعبير آخر هي إجراء تحويلي يسمح للانتقال من إيزوتوبيا من نوع خرافي/عجائبي إلى إيزوتوبيا من نوع إنساني/ واقعي، كما ينسجم هذا الاجراء مع الأيديولوجيا الماركسية التي تكسح المسرحية على امتداد أحداثها، والتي من شأنها أن توجه أو لنقل تسييج العقد الضمني الذي يربط المؤلف مع القارئ الضمني.

كما أن طبيعة الحكاية العجائبية تصرح عن حيازة البطل كفاءة مطلقة، تجعله يهزم أعداءه وينتصر في النهاية؛ الأمر الذي يضعنا أمام ورطة ابتسمولوجية، فإن سَوَقَ النص منذ البداية عن مجموعة من خصائص الأدب العجائبي؛ إلا أن بطلنا في هذه المرحلة من السرد

يجد نفسه وكأنه مجرد من تلك القدرة الفوق إنسانية التي كان يتمتع بها في بداية المسرحية. فالأولياء كونهم مخلوقات خارجة عن الأطر المألوفة التي يترعرع فيها سكان بني دحان؛ سيجدون أنفسهم منهزمين أمام العوائق التي وضعها الفاعل المضاد الجماعي التي يجسده كل من الخديم وقدور؛ الأمر الذي يستدعي تدخل قوة غيبية مالكة لكل الكفاءات تمنح للبطل نفسا جديدا لتحقيق وصلته بالموضوع المرغوب. واستنادا إلى الموضوعاتية التي يطرحها النص، والتي سجلنا ضمن مقولة الصراع بين قوى الخير والشر في إطار إيزوتوبيا دينية بارزة على طول أحداث المسرحية، تظهر السلطة الالهية في دور المرسل المانح والتي تتحكم في زمام الأمور منذ البداية.

في خضم استقرائنا لهذا الفعل التفعيلي لنا أن نرجع عن الطبيعة القسرية الافتراضية التي تؤطر الأداء التواصلي، بتعبير آخر سنحاول التمعن أكثر في مصدر تلك القوة إن وجدت فعلا، التي يملكها القراب للتأثير على الفاعل المنفذ للأولياء، فكما هو معلوم مثل هكذا أفعال تستوجب نوعا من الهيمنة التي يرتكز عليها الايعاز في إطار صراع بين القوى المحركة للأحداث كما نظرت لها الشكلانية البروبية؛ ما يضفي عاملا سجاليا للحكاية العجيبة، فالنص قيد الدراسة لا يقدم أي قرنية تحيلنا إلى اكتساب القراب لعنصر الهيمنة، فإلى غاية الآن يتموقع القراب في محور الصراع كعامل مساعد يفتقر إلى القدرة على التأثير في الأحداث بصفة مباشرة .

هذا التساؤل يدفعنا إلى تبني فرضيات أخرى حول مصدر التحريك، بعبارة أخرى سنحاول أن نرصد القوة المهيمنة الفاعلة التي تقف وراء تحريك الأولياء؛ وبالتالي استنتاج طبيعة الأداء الإبلاغي الذي يؤطر هذا التحريك.

كون المرسل عاملا يوكل مهمة إلى الفاعل لتنفيذها له؛ ما يعطيه نوعا من السلطة على الفاعل، والواقع أن النص لا يشير إلى تمتع القراب بهذه السلطة بشكل مباشر أو غير مباشر، الشيء الذي يدفعنا إلى وضع فرضية مفادها أن التحريك المستهدف في هذا التحليل

لا يرمي إلى تفكيك عقد وضعه القراب، بقدر ما يشير إلى هيئة إرسالية أخرى متعالية تتمتع بالسلطة الكافية لتسخير الأولياء. فمجرد النظر إلى المكانة الفوقية التي يتمتع بها الأولياء على بقية سكان القرية، فإن فرضية تسخير القراب للأولياء باتت هشة وتفتقر للحجة المنطقية التي تساير مثل هكذا أفعال.

❖ **بنية التواصل القسري :**

طبقا لما تقدمنا به من شرح للفعل التفعيلي، أصبح من الضروري البحث عن مصدر القوة المحركة لمسار الأولياء باعتبارهم فاعلا موكلا، فالسيرورة التي آلت إليها أحداث المسرحية تركت فينا إنطباعا عن تنقل الأولياء وفق جهة الإرادة التي تتماهى مع وجوب الفعل. إن تحليل الوضعية التركيبية الأولى التي بلورناها على مستوى المسار السردي، التي أفرزت عن وجود فاعل له علاقة بموضوع يرغب فيه في ضوء التحريك؛ بصفته مكونا أساسيا للبرنامج الأساسي. يظهر لنا نموا للبرنامج السردي والذي يمكن تحليله من خلال بنية المقومات الدلالية التي تسسنه.

انطلاقا من عناصر المسارات الصورية التي يفرج عنها التمظهر الخطابي للفرض الديني والتي تشير في المصطلحية الدينية إلى" ما أوجبه الله على عباده" ، تحيل إلى عقد ائتماني يربط المؤمن بربه والتي تسفر عنه مجموعة من النتائج، تأخذ صورة الإثم بالنسبة لتاركها والأجر لمن يوفي بعهد في سياق تأدية الأمانة إلى أهلها. كما نرصده في المقطع الآتي:

" الولي الصالح : الصالحين وقفو.

الولي الصالح الثاني: الصالحين من أهل التصريف.

الولي الصالح الأول: في رزق الله يصرفو.

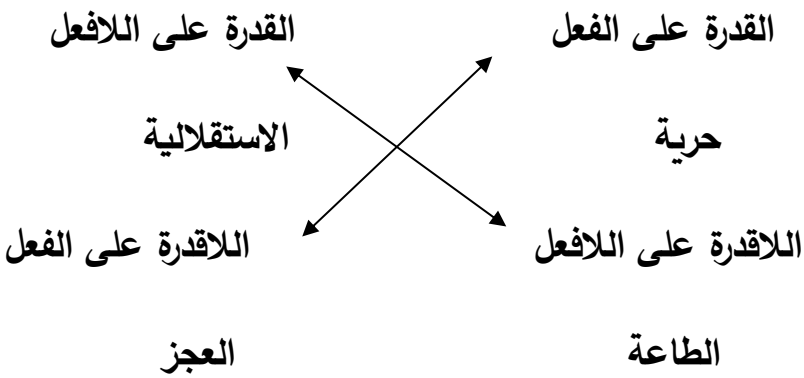
الولي الصالح الثاني: واليوم جاو زايرين الدنيا.

الولي الصالح الثالث: يحوسو كاشي صالح. ص 12

الولي الصالح الثالث: حنا رانا صالحين نصرفو في رزق الله ماشي في عبادو" ص13.

تمثل هذه الملفوظات السردية مقطعا جزئيا ذو أهمية موقعية، لأنه يتحدد ضمن المقطوعة الاستهلالية لخطاب المسرحية والتي سبق لنا وأن تفحصناها. فهو يشمل العناصر الأولية الأساسية المساهمة في تنظيم المسار السردي الأساسي، الذي اتبعه البطل لتحقيق برنامجه الأساسي، تتعالق فيه مجموعة من الصور على المستوى الخطابي والتي تحدد العوامل والأداءات المنجزة. فالملفوظ السردي "حنا الصالحين"، يتكون من مجموعة من الصور التركيبية التي تحيل إلى ممثل يحتل دورا عامليا للفاعل المنفذ إضافة إلى الأقوال الأخرى التي يشملها المقطع المذكور" من أهل التصريف" و" في رزق الله يصرفو"، تشير إلى الهيئة المرسلة والمانحة التي تجسدها الإرادة الإلهية كما يحيل إليها لفظ الجلالة " الله "؛ كما تشير على المستوى التركيبي إلى موضوع القيمة الذي يحدده المرسل إليه بـ " نحوسو على إنسان صالح ".

فطبيعة المرسل " الله" كونه يتمتع بالكفاءة المطلقة، تجعل من العقد الائتماني ينحو نحوا إلزاميا يتجلى على المستوى الجهاتي كوجوب فعل مقترنة بالقيام بالوصلة مع الإنسان الصالح. بناءا على ذلك تصبح حرية الاختيار غير واردة لدى الأولياء، والتي تتماهى مع الطاعة والخضوع للأمر الإلهي؛ يمكن اسقاطها على المربع السيمائي للقدرة كالتالي :



فمسار الأولياء على مستوى القيمة الجيهية هو الإمتثال للإرادة الإلهية يتخذ شكل غياب القدرة على عدم الفعل، يشير بصفة مضمرة إلى جيهة الوجوب كما يحدده مفهوم الطاعة والتي تكرسها العفوية والتلقائية في الامتثال لأوامر الله. كما هو الحال مع الرسل والأنبياء الذين توكل لهم مهمة انقاذ المستضعفين والأتقياء من غياهب الظلم والكفر.

على نحو ذلك: يتحدد التواصل القسري بين المرسل الله و المرسل اليه فاعلا الأولياء و الذي يؤكد إلزامية القيام بالمهمة المنوطة اليهم ضمن مقولة المهيمن ع المهيمن عليه، الذي يمكن تحديده في مكونين :

_ ***المكون الأول***: يمثل المرسل المحرك بصفته متوقعا في برنامج سردي مضمر يتجسد من خلال السلطة الربانية المحي والمميت، فالصورة " رزق الله " في الملفوظ السردي "نصرفو في رزق الله"؛ يحيل إلى قيم الملك والسيادة المطلقة والتي يتم تجسيدها من خلال قيمة الوجوب. فأمر الله هو الذي يسخر الفاعل المنفذ للقيام بالفعل والاتصال بموضوع القيمة: حليمة العمياء كونها ولية صالحة كما سنرى فيما بعد.

_***المكون الثاني***: يتحدد من خلال طبيعة التسخير في حد ذاته كما يشير إليه لكسيم الله، فإن هذا التحريك لا يقوم على فعل اقناعي يتم من خلاله نقل معرفة حول الموضوع أو إرادة ما، قصد دفع الفاعل المنفذ للفعل؛ بل التسخير هنا يأخذ شكلا خاصا ذو طبيعة قسرية إلزامية وليست حجاجية اقناعية.

وهكذا، نكون قد وصلنا إلى إعادة بناء الفعل التفعيلي الذي ينهض عليه التحريك، والذي يحتل فيه المرسل إليه موقع فاعل جيهي من حيث الإرادة؛ التي سرعان ما تتماهى مع صورة الوجوب في اطار ايزوتوبيا دينية واضحة المعالم.

تظهر الارادة في صورة الرغبة في الاعتراف بالذات مثلما هو، يشير اليها بصفة ضمنية الملفوظ السردي" الناس راهي تتمسخر بنا "، يستهدف هذا التقويم السلبي رفع الإهانة وتكريس الإحترام الذي يفرضه مقامهم " حنا أولياء صالحين "، وينظر على المستوى الاستبدالي كتكريس لهيمنة العالم العلوي على العالم السفلي وفق المقولة السيمية /المهيمن ع المهيمن عليه/.

في هذا الشأن، يطرح هذا التقويم بصفته فعلا إدراكيا مشكل وجود مرسل مشترك للعاملين المتعاقدين(الأولياء والقراب)؛ يكمن الاعتراف الذاتي الذي يقيمه المرسل الأولياء، ضمن فعل تأويلي يجسد قدرته على الفعل كونه الفاعل المنفذ، والتي تتماهى على المستوى النحوي بالاعتراف الذاتي للبطل مثلما هو والذي يمكن صياغته: (فا2 n القدرة على الفعل)، على المستوى القيمي؛ ينظر إلى هذا التحول في الكفاءة التحيينية كتجسيد لمجموعة من القيم الإنسانية التي تسنن ضمنه الصلاح والايثار والسلوك المعتدل، وفي نفس الوقت؛ يظهر اعتراف القراب بقدرة الأولياء على الفعل كوسيلة لهم قصد تحقيق وصلة بموضوع جيهي وسيط الضيافة. فالوحدة السردية التي يتمفصل ضمنها الأداء الإبلاغي، تحتوي على برنامجين سردين متزامنين ومترابطين:

- الأول يندرج ضمن البرنامج الاستعمالي للضيافة والذي يحركه القراب من موقعه مرسلا مقوما وعاملا مساعدا في نفسه الوقف يتقابل مع برنامج مضاد للفاعل الجماعي الخديم وقدور.
- الثاني يندرج في إطار العقد الائتماني الذي يربط الله من موقعه مرسلا مقوما ومحركا يتمتع بالكفاءة المطلقة يؤطر البرنامج الأساسي للبحث عن إنسان صالح في الأرض.

خلاصة القول، يظهر لنا أن البرنامج الذي التزم الأولياء بإنجازه، ضمن العقد القسري الذي يربطهم مع السلطة الإلهية يتوافق بصفة مفارقة مع البرنامج نفسه الذي اقترح عليهم من لدن القراب. وفق هذا المنظور، ينتقل مقترح القراب من طبيعة تسامحية إلى طبيعة الزامية ما دامت الالتزامات المنصوص عليها ضمن هذا الأخير قد تمت المصادقة عليها مسبقا.

ما يجعلنا نقول أننا أمام نوع من الإيهام التعاقدي كما نصادفه في حياتنا اليومية، حيث يفسر فعل القبول في مثل هكذا وضعيات؛ كعقد قسري تتم الموافقة عليه بحرية، فتتزحزح القدرة على الاختيار إلى وجوب الاختيار؛ تتماهى على المستوى الجيهي مع الانتقال من القدرة على عدم الفعل إلى عدم القدرة على عدم الفعل.

3-بنية الكفاءة

تنتظم الكفاءة – استنادا إلى نفس المعايير الفضائية والزمانية – من خلال وظيفة الانتقال والتي يعبر النص عليها ببعد المسافة، كما يبينه الملفوظ التالي:

" سيدي عبد القادر : آه يا سليمان ...آو مزال

سليمان : رانا وصلنا

سيدي عبد الرحمان: طبطب في الباب

سيدي عبد القادر : مين يروردو عليك قول ضياف ربي " ص24.

يبرز دار حليمة العمياء في هذا الملفوظ كفضاء طوباوي وبراطوباوي في الوقت نفسه، حيث يتم في داخله تأهيل البطل بعد اكتسابه الكفاءة الافتراضية؛ وينتقل إلى وضعية تحيينية من خلال جهتي القدرة والمعرفة. ومن جهة أخرى يمثل دار حليمة مكان الأداء الأساسي،

وتحقيق الوصلة بالموضع المرغوب فيه. على الصعيد السردي ينتقل الفاعل من الوضعية الافتراضية إلى الوضعية التحيينية:

فاعل افتراضي ⟵ فاعل محين ⟵ فاعل محقق

\+ + –

فإن أجرينا تدقيقا مفصلا عن هذه الكفاءة؛ والتي تتصل تارة بالفعل وتارة أخرى بالكينونة، نستنتج أهم تحولاتها تبعا للسياقات والتطورات التي عرفتها الأحداث، وكذلك التحول القيمي إلى مقولة الحضور في ثنايا الصراعات التي ميزت المسرحية.

إن التطرق إلى بنية الكفاءة مثلما قدمها النص في ظل المسار السردي للأولياء، غالبا ما يشير في أكثر من موقع إلى وجود الكفاءة الافتراضية؛ التي تتجلى في إرادة ووجوب الفعل. إلا أنها كما سنرى من خلال عملية الجرد التي قمنا بها، فإنها تتخذ أنماطا متعددة ومتباينة تبعا للسياقات المختلفة التي يعرب فيها الأولياء عن رغبتهم في مواصلة أو تعطيل عملية البحث عن موضوع القيمة.

فأول ظهور سجلناه لهذه الكفاءة بصفة مباشرة في مقطوعة العبور " اليوم جاو زايرين الدنيا، يحوسو كاشي صالح و لا صالحة "ص12.

والتي تعبر عن إرادة في الفعل ومقترنة بجهة وجوب الكينونة. ثم في بعض الأحيان نجد هذه الإرادة في الفعل تستهدف وصلة بموضوع جيهي، يحقق الوصلة بالموضوع الأساسي كما هو الحال مع برنامج الضيافة.

"سيدي عبد الرحمان: ما ذابيك تشوفنا على انسان صالح أو صالحة تقبل ضيافة ربي" ص17

" صح ما تغيض القاضي ما تغيض المفتي أقصد الدار الأول و قول الأولياء الصالحين سيدي عبد القادر و سيدي بومدين و سيدي عبد القادر جاو يطلبو منكم ضياف ربي "ص 18.

بعد ذلك تتحول في سياق آخر وبشكل مفارق إلى عامل مضاد تتجلى في برنامج افتراضي للعودة غير محقق تأخذ صورة الإحباط والاستسلام للأمر الواقع يؤطرها مسار تصوريا للملل.

" سيدي عبد الرحمان : شتا نديرو، نولو " ص19

سيدي عبد القادر : حنا رانا رايحيين " ص 21

نطلبو ضيافة ربي والناس راهي تسمع لنا وتتمسخر بنا " ص 22

في هذا الاطار، تتخذ الإرادة شكلا سلبيا كما هو الحال في اللحظة التي يقرر فيها العدول عن الاستمرار في البحث عن إنسان صالح، يسقط في ثناياه موضوع البحث؛ الإنسان الصالح في خانة موضوع قيمي مضاد يشُلُّ تلك الإرادة ويحولها إلى إرادة عكسية تتمظهر في جهة: إرادة عدم الفعل دائما ضمن البرنامج الافتراضي للعودة.

يرتكز على كفاءة مضادة إن صح التعبير، فتكرارية موضوع الرجوع والعودة يحيل إلى هشاشة وضعف عزيمة الأولياء في مواصلة السير نحو الأمام وقبول المواجهة.

هذا النقص في الإرادة له ما يفسره، إذا نظرنا إلى الحقل الدلالي الذي يحيط الأولياء الصالحين كأناس مسالمين راضين بالقدر من جهة، ومن جهة قوة الإهانة والسخرية التي الحقت بهم؛ دفعت بهم إلى تبني مثل هكذا أحكام.

تجدر الإشارة إلى أن الأولياء أثناء إقحامهم في الفضاء القروي؛ تأثروا بدرجة كبيرة في طريقة معالجتهم للأحداث، بتعبير آخر؛ فقد تخلصوا من هيئتهم الفوق إنسانية وتبنيهم لنفس نمط التفكير الإنسانية.

في هذا الاطار، يبرز الأولياء كمرسل مضاد يسعى من خلال فعل تأويلي انعكاسي إلى إرساء فعل عدم إرادة الفعل؛ كما سنشاهد دائما مع النمط السلبي الجهاتي تحولا للكفاءة من حيث الوجوب، فبدلا من التمسك بأركان العقد الائتماني " جينا نصرفو في رزق الله " التي تؤطر خروجهم من الجنة إلى الأرض، بهدف تنفيذ مهمة إنقاذ سكان بني دحان من القحط والميزرية، والقضاء على الجهل والشعوذة؛ نجد تحولا معاكسا من نمط عدم وجوب الفعل؛ الذي يتمظهر ضمن برنامج العودة المحين، في كل مرة يتجلى على المستوى السردي في " في الدنيا ما بقى صديق " ص31. فالإقرار بغياب الصديق والإنسان الصالح، هو إقرار بتفعيل جهة عدم وجوب الفعل؛ ضمن فعل تأويلي انعكاسي يستهدف إلى تعليق عملية البحث، ومن ثم التخلص من الكفاءة الافتراضية من جهة الوجوب.

إذا كان هذا هو الشأن في الكفاءة الافتراضية التي تأخذ في فحواه الإرادة شكلا رئيسيا مرتبطا بالوصول إلى إنسان صالح في الأرض، كقيمة أساسية وتارة كموضوع جهاتي يتوقف على حيازة موضوع جهاتي انتقالي(الضيافة)، والذي سيفعل بدوره برنامج يسعى إلى تنفيذ الجزاء – التصريف في رزق الله –، فهذا الأخير يتخذ شكل الوجوب؛ يسعى من خلاله الأولياء الصالحين؛ لتحقيق وصلة الإنسان الصالح بالرزق ضمن برنامج استعمالي تظهر فيه الإرادة الإلهية مرسلا مقوما يتجلى من خلال صورة " رزق الله" كمعطى دلالي للسلطة المانحة التي تملي الأوامر.

يحتل الأولياء ضمن هذه التركيبة السردية، موقع المرسل الموكل والفاعل المنفذ ضمن فعل انعكاسي تحويلي يسعى إلى تغيير جذري في أحوال السكينة.

" الولي الصالح الثاني : الصالحين وقفو

الولي الصالح الثالث : ما يخلو لي يعيطلهم في تروين "

الولي الصالح الثاني : واليوم جاو زايرين الدنيا " ص 11.

تعبر هذه الملفوظات عن طبيعة العقد الالزامي، الذي يهيكل الكفاءة الافتراضية من حيث الوجوب، للفاعل الجيهي للأولياء؛ تظهر من خلالها أن جهة الوجوب تضمر في طياتها الإرادة بالنظر إلى مصدر المرسل المحرك – الإرادة الإلهية – .

كما تتجلى في شكل تمظهر خطابي للفرض، بمفهومه العقائدي والذي سيتخذ مسارات صورية متعددة كالوقار والقناعة، تؤطرها مسارات سيميمية للكلام الطيب والزاد العلمي وحسن السيرة.

" ثلاثة من أهل التصريف، اللي يذكرهم ما تفوت فيه مديرة و اللي يذكرهم في ثلاثة ما تركبه غيرة " ص5.

بعد أن استعرضنا الكفاءة من جهة الفعل وقدمنا جرد لعملية تحيينها وتحققها ضمن العلاقة التي تربط فاعل الحالة مع موضوع بحثه، سنتطرق إلى الجانب الآخر للكفاءة المرتبطة بفاعل الحالة من حيث الكينونة ونتوقف عند أهم التحولات الأساسية التي نظمت تحول حالة الفاعل من حالة فصلية إلى حالة وصلية في علاقته بموضوع القيمة. فإذا دققنا النظر أكثر في نهاية المقطع السردي " أيا نروحو نشوفو الولية حنا الأولياء " نجد أن فعل " نروحو " جاء في صيغة الجمع ويحدد في نفس الوقت نهاية التوقف الذي أصاب البرنامج السردي .

إلا أنه وبالتمعن أكثر في طبيعة هذا الوضع الجديد، الذي اقره الخطاب في هذه الوضيعة السردية، تظهر لنا أن كيفية التحقق ليست من مصاف فعل يقوم به البطل – الأولياء بل هي من مصاف الكينونة. بتعبير آخر، يظهر الأولياء إلى غاية هذه اللحظة لا يزالون في

وضعية ساكنة يتأثرون بالوقائع التي تطرح أمامهم يعبر عنه على المستوى السردي بملفوظ حالة فصلي: فاU م

من الناحية الزمنية، تشكل هذه المرحلة – مرحلة التوقف – مرحلة اكتساب الجهات الافتراضية لفاعل حالة قيد التأسيس(مضمر)؛ تعبر عن التحول من غياب وجوب الكينونة non devoir être يظهر في صورة " الاستسلام " ضمن مسار صوري ‘' للملل " كما يبرز في الملفوظ التالي: "الناس راهي تسمعنا وتتمسخر بنا"؛ والذي يتعالق مع المسار الخطابي للتساؤل: " واش نديرو؛ انولو؟ " الذي أقره المتلفظ في المقطوعة السابقة في إطار ايزوتوبيا دلالية " للعودة ".

على الصعيد الجيهي، يفضي فعل التساؤل هذا؛ إلى ارساء برنامج افتراضي يصبو إلى تأسيس لكفاءة وجوب الكينونة؛ تنخرط ضمن مسار الأمل؛ الذي أرساه الفاعل المنفذ الغراب، يعبر عنه بالصيغة النحوية لملفوظ تحويلي وصلي:

فا1 ⟵ (فا2 ∩ م وك)

والذي يمثل على المستوى النحوي جملة جواب الشرط، تحيل دلاليا إلى الزامية الاستمرار في الايمان بإمكانية وجود أناس طيبين في الأرض، ينتج عن هذا التحول الجديد في طبيعة العلاقة بموضوع الكينونة، انطلاق برنامج محقق للانتقال كما يشير اليه الملفوظ:" ايا نروحو "

تعبر هذه المرحلة اجمالا عن مرحلة اكتساب جهات افتراضية مرتبطة بالكينونة، والتي ستؤسس للمرحلة الثانية التي تتماهى مع المرحلة التأهيلية، تتطابق على المستوى العملي مع انتقال الأولياء بوصفه فاعلا محينا إلى فضائه الطوباوي المتمثل في دار حليمة العمية. تؤدي هذه المرحلة إلى اكتساب جهة القدرة على الكينونة. من جهة أخرى، لا يزال الأولياء على الصعيد العاملي في وضعية متحجرة يحتل دور فاعل حالة مستفيد من العطاء – الهبة، التي

أعطيت لهم. لينتقل في الأخير من عدم قدرة الكينونة إلى القدرة على الكينونة، يمكن صياغتها بالملفوظ التحويلي كالآتي :

فا3 ⟵ (فا2 ∩ م ق ك)

كما تبين الملفوظات التالية :

حليمة : هاكو التمر والحليب بين ما يوجد الطعام "ص27

سيدي بومدين : حسبت الجبح خاوي و هو ملان جبتنا لحليب والتمر و راهي تفتل في الطعام

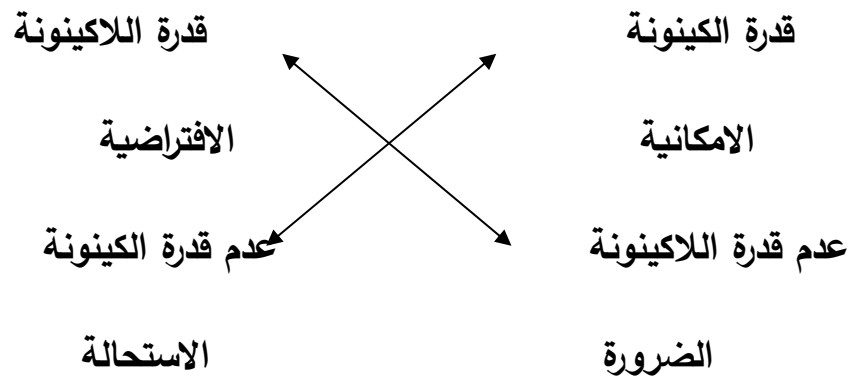
سيدي عبد الرحمان : و أنا اللي قلت يلا الفراش على حساب المعاش، مكان زردة ما غادي ناكلو بزاف، الجبح راه ملان عسل يا سيدي عبد القادر ما هجم الرزوزي ما كلاه.

سيدي عبد القادر: وذبحت المعزة باش توجدنا الطعام " ص 28.

تبعا لذلك، يندرج التحول الجيهي الذي طرأ على حالة الفاعل الأولياء؛ على مستوى الجهات التحيينية، ضمن البرنامج السردي الاستعمالي للإطعام الذي وضعته حليمة؛ قصد ربط الأولياء بالكينونة، يتمظهر على المستوى الخطابي ضمن المسار الصوري " للإيثار "؛ يحتل بموجبه الممثل الأولياء؛ أدوار موضوعاتية للضيف والمستهلك.

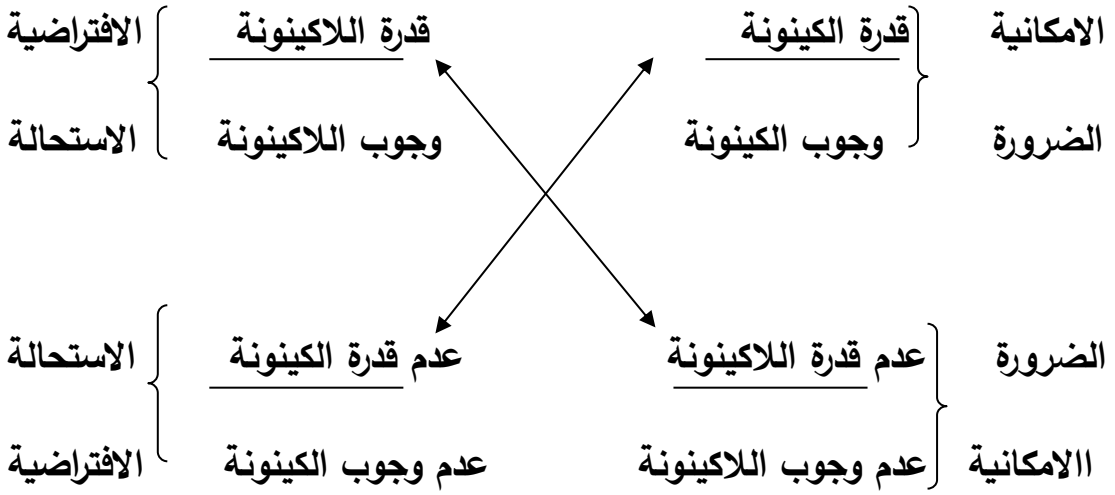
ونخلص في النهاية إلى اسقاط جملة هذه التحولات على المربع السيميائي للكينونة [284]:

[284]Greimas dictionnaire raisonné opcit p 287



بالنظر إلى التطورات التي تمخضت على مستوى الكفاءة، نجد أن الفاعل بعد حصوله على القدرة على الكينونة ينفتح في ظلاله تأويلا جديدا في الأفق، يأخذ شكلا عامليا لبرنامج مواصلة المغامرة؛ والبحث عن الموضوع القيمي بعد عملية تحيينه، وذلك بعد أن تخلص من وضعيته السلبية التي تتماهى مع عدم القدرة على الكينونة؛ والتي أسقطته في الاستحالة، تظهر خطابيا في صورة الإحباط؛ تحدها سيميا مقولة الإنقباضية كما أشرنا إليه سابقا.

ثم بإحداث مقابلة بين جهتي القدرة والوجوب كما وضعها غريماس سنفضي إلى المخطط النهائي كالتالي [285] :



[285] Voir Julien greimas; pour une theorie des modalités ,in langages, 10 année. n° 43.1976.modalités :logique linguistique, semiotique. pp 90-107

نستنتج من خلال هذا المخطط التحولات التي رسمت كينونة الفاعل وبالتالي تحديد مسارها العملي في اطار تنفيذ برنامجهم السردي:

- ❖ قدرة الكينونة التي تحيل إلى مقولة الامكانية والتي وفقها يتأسس فاعل الحالة، كفاعل محين محقق؛ تتقابل مع الوضعية السلبية للاستحالة، والتي حجر فيها أثناء التوقف ضمن مقولة الحركة ع السكون، حيث تتماهى بدورها مع وضعية وجوب اللاكينونة التي تعبر عن نفي كلي للقيم؛ كما عبر عنها المسار القيمي الذي رأيناه في بداية المسرحية.
- ❖ وجوب الكينونة التي تحصل عليها الفاعل الافتراضي والتي تحيل إلى الضرورة المعبر عنها العقد الائتماني الذي أطَر زيارة الأولياء إلى الأرض. تتقابل على المستوى القيمي مع عدم وجوب الكينونة؛ تلك الوضعية السلبية التي وضعت الفاعل موضع المستسلم والخاضع للأحداث، توافقها جيهيا قدرة اللاكينونة .

4-الأداء االرئيسي

تندرج الملفوظات الموالية تحت عنوان الأداء الرئيسي، بالنظر إلى الانجاز التحويلي الذي يتموقع في هذه المقطوعة خلافا للملفوظات السابقة والذي يستلزم تجاوبا ايجابيا من طرف المرسل إليه. هذا التفاعل بين العاملين على محور التواصل؛ سيؤدي إلى إرساء عقد يخضع لشروط مسار قيمي يحقق ضمنه وصلة حليمة مع موضوع القيمة أو جملة مواضيع القيمة لديها، تنتج عنها التخلص من حالة النقص .

وبالنظر إلى طبيعة الموضوع البرغماتية، نسجل هنا تحولا يتمظهر فيه الموضوع المرغوب في صورة " الثروة " تأخذ شكلا ريعيا بالمفهوم الاقتصادي؛ وتارة أخرى يظهر في صورة الوصلة العائلية بالصافي كما يبينه اللكسيم " ابن العم "، وفي سياقها ستتحقق وصلة

بموضوع جيهي" إسترجاع البصر" أو الفصلة مع " العمى ". يمكن صياغته مؤقتا بالملفوظ التحولي التالي :

فا (ف) ⟵ [(م u1 فا u1 م 2) ⟵ (م n فا n1 م)]

فا(ف): الأولياء ؛ فا1: حليمة؛ م: الرزق، م: عودة الصافي

سيتمخض عن هذا الأداء التحولي برنامجا جيهيا يحقق الكفاءة من حيث القدرة على فعل الخير، يفسح عنه النص في المسار التصويري " للتصريف في رزق الله" الذي يحتل ضمنه الممثل الأولياء دورا موضوعاتيا " المتصرف "و" المانح" و" العارف".

بناءً على ذلك، سنتطرق في الملفوظات المندرجة في هذه المقطوعة إلى التحولات الأساسية في الوضعية العاملية، والتي ستبرز وضعية مغايرة للأولياء الصالحين، مقارنة بالوضعية السابقة إذ ينتقل في صلبها الأولياء من وضعية سلبية إلى وضعية حركية، على نحو ما نقرأه في هذه الملفوظات السردية:

" الأولياء الصالحين: أيا نروحو نشوفو الولية حنا الأولياء، حنا الأولياء الصالحين " ص22

سليمان: يا سيدي اللي يقصد حليمة يحل الباب ويدخل، مرا مسكينة عميا وقليلة

سيدي عبد الرحمان: أيا سيدي بومدين أتقدم أنت وطلب ضياف ربي

سيدي بومدين: باسم الله أتقدم أنت يا سيدي عبد الرحمان " ص24

سيدي عبد الرحمان : املا نخلو المسألة بين يدين سيدي عبد القادر الجيلالي

سليمان: مين مراكمش حابين تدخلو ندخل أنا ونرد لكم الخبر

سيدي عبد القادر: استنا الخبر اللي جبتوا انت حتى للآن مشيان خلي المسالة راهي في يد سيدي بومدين

سيدي بومدين : يلا كاش في هذا الدرا صاليح ولا صالحة، راجل و لا ولية راهم قصدوكم الأولياء الصالحين و طلبو ضياف ربي " ص25.

تكشف هذه الملفوظات عن قرار الفاعل الأولياء؛ بالإمساك بزمام الأمور والمبادرة بصفة صريحة ومباشرة، ليأثر لنفسه بأدوار عاملية متنوعة تمكنهم إلى غاية ما من تحديد مصيرهم، ومواجهة تخوفاتهم وحالة الملل التي وسمت حالتهم المتردية. فعلى عكس ما رأيناه سابقا، حيث كانت الأحداث في أغلب الأحيان تتجاوزهم، وكان سلوكم سلبيا passif، سلوكا أقرب ما يكون إلى متفرج متأثر بالمشاهد من ممثل فاعل يؤثر فيها. بتعبير آخر، يؤول هذا التحول النوعي على مستوى الوضعية النحوية؛ كقفز من وضعية سردية لفاعل حالة إلى وضعية مغايرة تأخذ صفة فاعل فعل؛ ينفذ عملية التحري الموكلة اليه.

وفق هذا المنظور، يكشف المقطع المشار إليه على تحول في طبيعة الفعل والتي تنعكس على مستوى الترسيمة العاملية، من خلال جملة التحولات والانقلابات التي ستفضي اليها؛ تتطابق على مستوى التجلي مع مسار خطابي تتعالق ضمن صوره" استرجاع الثقة بالنفس " المبادرة "؛ فالتقويم السلبي الذي يظهر من خلال الفعل التأويلي، الذي أصدره الأولياء حول فشل القراب" الخبر اللي جبتو أنت للآن مشيان" في ايجادهم صالحا يقبل استضافتهم ينظر إليه، اليه كفعل تفعيلي انعكاسي يهدف من خلاله إلى بناء برنامج سردي يشف عن مرحلة من مراحل الأداء التي يدخل فيها الفاعل المنفذ.

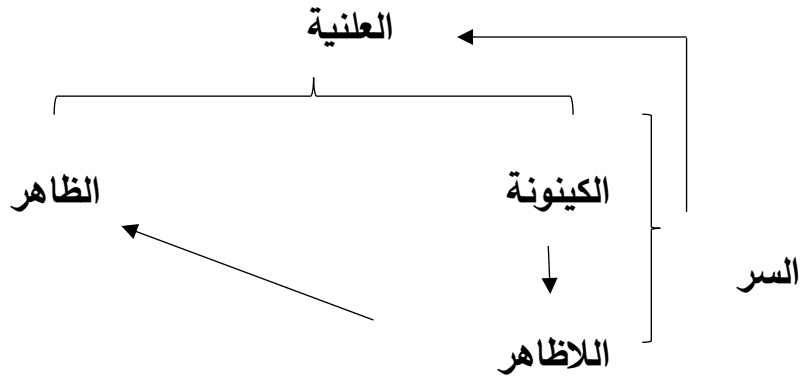
كما ينظر إلى هذا الأداء على المستوى الخطابي كخطوة لإخراج القراب من برنامج البحث، أو كدلالة عن الرغبة في الكينونة من خلال رفع الوصاية والتحرر من التبعية ضمن التمظهر الخطابي للاعتراف بالذات؛ مثلما هي تحيل على المستوى الاستهوائي إلى نوع من النرجسية التي أصيب بها الممثل الأولياء؛ يقابلها على المستوى السردي تكريس السيادة السردية لصالح الأولياء الذين سيحظون بالأفضلية في بقية المسرحية والتي تتماهى مع مرحلة التحقق مقارنة مع المرحلة السابقة التي بينها في المقطوعات السابقة:

فاعل مضمر ⟵ فاعل محين ⟵ فاعل محقق

كما يعبر عنه الملفوظ " احنا الاواليا الصالحين " من خلال الضمير المتكلم "نحن" الذي يشير على المستوى الجيهي إلى وصلة بالقدرة على الكينونة. صوريا سيمثل هذه الوصلة

الدور الموضوعاتي" للسيد "، والذي يربط معجميا مع لفظ الولي صاحب القرار، والذي سيؤدي بنا إلى صياغة الدور العاملي للمرسل الفاعل في اطار الحقل الدلالي لفهموم السيادة التي تعني التصرف بحرية ودون وصاية أو إنتداب.

خطابيا، يسعى السارد إلى إعادة التأهيل réhabilité الأولياء ضمن دوره الفعال في تحريك أحداث المسرحية؛ فبعد أن تم إضماره في السابق، ها نحن أمام وضعية مختلفة تماما يتم من خلالها إظهاره بصفة جلية؛ ينتقل فيها الأولياء من السرية إلى العلنية يمكن إسقاطها على المقولة التصديقية كما يلي:



عموما، نسجل ضمن هذا المقطع ملفوظات فعل يعبر عنها من خلال كفاءة لغوية وملفوظ حالة يوصف بواسطته موضوع القيمة " يلا كاش في هذا الدار صالح أو صالحة راجل ولا ولية راهم قصدوكم الأولياء الصالحين وطلبوا ضياف ربي ".

يتمظهر خطابيا، هذا الأداء الإبلاغي في الصورة الفعلية " قصدناك" والتي تؤطر مسارا تصويريا للتودد والتعاطف، تتعالق ضمنه صور "الطلب " و" ضياف ربي "، تندرج ضمن برنامج استعمالي محقق وضعه الفاعل المنفذ قصد الدخول بوصلة مع الموضوع، يعبر على المستوى العاملي كانتقال الفاعل المنفذ إلى وضعية سردية انعكاسية تأخذ شكل مرسلا ذاتيا، يحتل فيه دورين مختلفين في نفس الوقت: مرسلا وفاعلا منفذا .

فالأداء التحويلي الأساسي، الذي يتموقع في هذه المقطوعة الختامية من برنامج البحث، يستدعي طلب يستلزم تجاوبا من طرف المرسل إليه، فعلى عكس ما رأيناه سابقا، سيؤدي التفاعل المباشر بين العاملين (الأولياء وحليمة) إلى بناء تعاقد على محور الإبلاغ، يخضع

لشروط والتزامات ترتهن وصلة الأولياء بموضوع القيمة وفي نفس الوقت، تحقيق وصلة مع المعرفة المفقودة وبالتالي انتقاله من وضعية افتراضية إلى وضعية تحيينية، كما يمكن إستخراجه من الملفوظ التالي: "حليمة: في هذا الدار ساكنة ولية عمية ...غير راسها و معزتها وعلى كلمة ضياف ربي راهي تقول مرحبا " ص 25.

ينبثق من خلال الملفوظ الذي يتخذ شكل فعلا تأويليا، إن الفعل التفعيلي الذي يقوم به المرسل الأولياء قد حقق من إرساء " حليمة " فاعلا منفذا لبرنامج استعمالي لقبول الضيافة، وبالمرة تحقيق وصلتهم بالموضوع القيمة الأساسي (البحث عن إنسان صالح)، يأخذ هذا التحقق شكلا مصورنا للوصلة الروحية التي تطفو على السطح من خلال لكسيم" الولية "، والذي يشترك في الجذر اللغوي مع لفظ الأولياء (ولي، ولية ، أولياء) والتي تعني مما تعنيه " النصرة"[286]؛ كما يشير في سياق آخر إلى معنى أكثر وظيفيا " ما تخبؤه المرأة من زاد لضيف ينزل " [287].

يظهر من خلال هذين التعريفين البسيطين جملة القيم المستثمرة قيميا والتي يعد الممثل حليمة مستودعا لها، تحيل موضوعاتيا إلى بعدين متكاملين يحتل فيهما الأولياء فاعل حالة :

- فالأول ذو بعد عقائدي روحاني، يندرج ضمن برنامج الوصلة الروحية يتبع مسارا سميميا يتجلى ضمن التمظهر الخطابي للنصرة، يحتل فيه الممثل حليمة أدوارا موضوعاتية للحليف والحبيب ويتوافق عامليا مع دور المساعد ضمن محور الصراع القاضي بمساعدة الفاعل على تنفيذ برنامجه السردي.
- أما الثاني ذو بعد جسيدي حسي، تندرج في طياته قيما برغماتية نفعية ضمن البرنامج إزالة حالة الجوع ، يظهر ذلك ضمن مسار تصويري تتعالق فيه صور الزاد والطعام والضيافة، تحتل فيه حليمة أدورا موضوعاتية للمضيف .

[286] ابن منظور لسان العرب ج 20 ص 287

[287] https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%A7%D9%84%D9%88%D9%84%D9%8A%D8%A9/

سرديا يظهر الفعل التأويلي المنجز من طرف حليمة، في شكل تقويم برغماتي يعبر عن قبولها استضافة الأولياء في بيتها، على نحو ما نقرأ في الملفوظ :

" أيا سيادي داري راهي داركم وفراشي فراشكم ومعاشي معاشكم " ص 25.

سيدي عبد القادر: طلبناك يا ولية على ضيفة ربي " ص25.

حليمة: وأنا رديت اللي واجب عليا وقلت مرحبا " ص 25.

يستند هذا الأداء التفعيلي على المستوى الذهني، إلى برنامج سردي محقق يقوم على كفاءة افتراضية وتحيينية تظهر من خلال مجموعة من القيم المحيطة بالفاعل حليمة، لنجد أنفسنا أمام برنامج استعمالي محقق، يتم من خلال وصلة الأولياء بالضيافة، ونظرا إلى أهمية هذا الإنجاز، الذي يستوجب كفاءة مماثلة، استدعت نوعا من الإطراء داخل النص، تتماهى مع قيم الوجوب كونها جهة افتراضية مقدمة بشكل صريح في النص" أنا رديت اللي واجب عليا"

فردة الفعل التلقائية لحليمة العمياء، يمكن ارجاعها إلى العامل الثقافي المحيط بفعل الضيافة الموسوم بالإلزامية – على الأقل من منظور حليمة –، والذي يقتضي على المستوى النحوي علاقة موجهة، يظهر طلب الأولياء وفق هذا المنطق بالنسبة لحليمة كأمر لابد أن ينفذ ضمن المقولة السيمية للوفاء بالعهد "حليمة : أنتوما ضياف ربي وإذا ما وفيتش الواجب واش معنتها كلمة مرحبا " ص28. وعلى الصعيد القيمي يأخذ شكل الواجب الديني، يؤطره مسارا خطابيا تتعالق فيه صور الطاعة والخضوع للسلطة الإلهية، كونها مرسلا محركا من الخلف كما يشير الملفوظ " وعلى كلمة ضياف ربي راهي تقول مرحبا "ص25 ".

يساهم هذا المسار الصوري في تحديد البرنامج الاستعمالي للاستضافة، كما نلاحظ ان صورة " ضياف ربي " تحيل أولا على المستوى النحوي إلى المرسل الذي تحتله السلطة الإلهية بصفة جلية :

المرسل المحرك ← فا3: السلطة الإلهية

أما المرسل إليه ← فا2: الأولياء

والذي يتحدد من خلال الموضوع الذي سيتم تسخير الفاعل المنفذ حليمة من أجله، يبرزه السارد خطابيا " ضياف ربي ".

دلاليا، تبين الصيغة التي جاء بها هذا الطلب ضرورة القيام بالفعل وواجب الفعل والتي تتمحور حولها الكفاءة الجيهة التي ستوجه هذا الملفوظ الفعلي، نختزلها على النحو التالي:

ف(فا3) ⟵ { فا1⟵(فا2 n م)}

فا 3 : السلطة الإلهية ؛ فا1 : حليمة ، فا2 : الأولياء ، م : موضوع القيمة

في نفس المنطق من التفكير، يظهر هذا الفعل التحويلي الذي يقوم به الفاعل المنفذ(كما يشير إليها السهم الأول) لا تنهض على علاقة تواصلية مبنية على فعل اقناعي، يتم من خلاله تبليغ معرفة حول الموضوع وحول القيم التي يشمله، ولكنه يعتمد على التواصل القسري لإنجاز الفعل، لذلك فان علاقة المرسل بالمرسل إليه فاعلا تقوم أساسا على طبيعة قسرية.

وفق هذا التصور، يظهر الإلتزام الأقيمي في صورة الوفاء بالعهد، تتحدد في طياته جهة الوجوب، والمتماهية مع الإرادة التي تبديها حليمة في قبول استضافة الأولياء والتي سرعان ما يتم إضمارها على المستوى العملي لصالح القيمة الإلزامية، من هذه الناحية يظهر الفاعل في موقع المهيمن عليه، والسلطة الإلهية كونها المرسل الحقيقي مهيمنا في اطار مقولة دلالية تأخذ الشكل/ مهيمن ع مهيمن عليه / .

يعبر عنها بالصيغة التالية: **فا3 ⟵(فا1 n مج) (وجوب الفعل)**

كما سبق لنا، أن أشرنا في تحليلنا للتحريك إلى السلطة المطلقة لله التي توجه شعاع الاحداث بصفة ضمنية، وكذلك يصور النص برنامج الضيافة كتجلي للإرادة الإلهية، الرامية إلى تحقيق الوصلة بين الفاعلين من خلال إرساء حليمة فاعلا افتراضيا ومحقق تتمتع بالكفاءاة التحيينية من حيث المعرفة. وفق ذلك سيتم تقديم سلوكها نابع من إيمانها المطلق بالله، بالرغم من القحط والزمان الذي أصيب أهل القرية إلا أنها بقيت محسنة الظن بالله ولم ترضخ لليأس والإحباط الذين نزلا على سكان بني دحان؛ كما نستنتجه من خلال المعارضة الضمنية التي تقوم بها عويشة والتي تحتل دورا عامليا للمعارض في الترسيمة العاملية الخاصة بهذا البرنامج.

" حليمة ارواحي تعاونيني نفتلوا الطعام وندير العشا لضياف ربي وعيطلي الهاشمي يذبح المعزة.

عويشة : يذبح المعزة اما حليمة ؟

حليمة: اليوم خرج عندنا و زارونا ضياف ربي

حليمة: المعزة هذا ما عندك باش تتقوتي يا ما حليمة؟

نذبحوهانلقاو بها ضياف ربي وغدوى ربي يجيب

عويشة: اما ويلا ما جابش

حليمة: استغفري يا بنتي راكي تكفري وقولي للهاشمي يذبحها وارواحي عاونيني "ص26.

وعلى صعيد متصل continuum، يظهر إسم العلم "حليمة " كعلامة سيميائية تحيل، وفق السياق التاريخي والثقافي المحيط بقيم النص، إلى شخصية تراثية راسخة في أعماق اللاوعي الجمعي للمجتمعات الإسلامية (مجتمع النص) والمتمثلة في حليمة السعدية، التي عرفت بكرمها وحسن خلقها؛ كيف لا وهي التي تكفلت برضاعة الرسول (ص)، فأقترن إسمها بالصيبة والحليب كما ستبرزه الملفوظات التالية:

" حليمة: كي راه الصابي

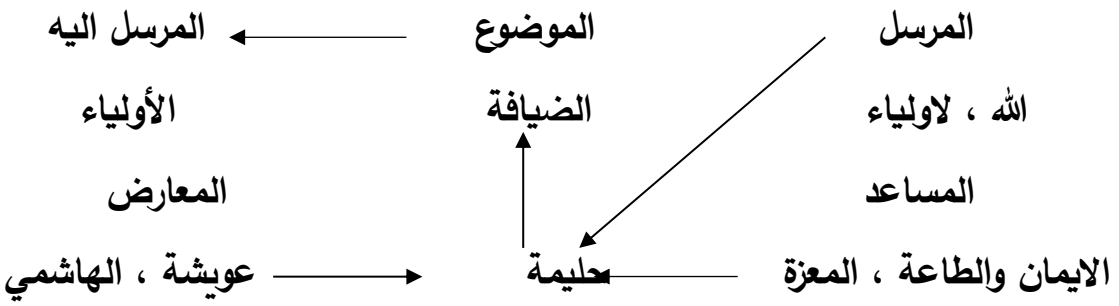
حليمة: تهولت احواج فات الوقت وما جيتيش تحلبي المعزة، ما بكاش على حليبو؟

عويشة : لا لا مبكاش

حليمة : أيا فوتي تحلبي ما تخليش حتى يبكي "ص23 .

تكشف هذه الملفوظات، عن أدوار موضوعاتية للحلم والرحمة التي يحتلها الممثل حليمة وعلى المستوى القيمي axiologique، لا تخرج هذه القيم عن كونها أفعالا إقناعية انعكاسية تقدم حليمة كمرسلا ذاتيا autodestinateur تبرز ضمن مرحلة الايعاز، تحتل فيه حليمة موقعا لفاعل افتراضي من حيث الوجوب والإرادة.

وتأسيسا لهذه المعطيات ستتوزع الأدوار العاملية في هذا البرنامج على النحو التالي:



وبالرجوع إلى المسار السردي، يظهر لنا أن حليمة ستحتل وضعيتين سرديتين مختلفتين، في علاقتها مع الفاعل المرسل إليه الأولياء. ففي الوقت التي لا تعدو أن تكون أداة لبلوغ موضوع الطعام والضيافة " طلبناك يا ولية على ضيفة ربي "، تستثمر في طياته قيم الإحسان والإيثار، والذي يدرجها في خانة الموضوع الجيهاتي لبرنامج استعمالي وفق الصيغة:

(فاu مج) ← (فاn مج)

ستمثل ضمن نفس النسق القيمي، موضوعا أساسيا، تستثمر فيه مجموعة من القيم الموضوعة في برنامج البحث وفق المعايير المسطرة في العقد الائتماني (البحث عن انسان صالح) ،و التي يتصدرها الصبر و الصلاح و حسن السيرة لنخلص إلى التحول التالي:

(فاu م ق) ← (فاn م ق)

في الإطار نفسه، نجد البطل يبدي إعجابا حقيقيا بالولية الصالحة يوضحه السارد بقوله " المداح: في القرن أربعة عشر جبرو ولية صالحة "؛ يظهر الظرف الزماني قرن أربعة عشرة كرابط ايزوتوبي من نوع إستعاري يحيل إلى أهمية الاكتشاف، الذي يمكن ادراجه ضمن الحقل الدلالي للمعجزات؛ على نحو ما تشير إليه المقطوعة الإستهلالية التي أدرج فيها هذا الظرف الزماني لأول مرة.

" الجماعة 2: بغيت نسقسيك واش من قرن رانا

الجماعة: الله يسترنا ويسترهم "ص6.

فكما نراه سينتقل الظرف الزماني القرن من وضعية ثيمية انقباضية إلى وضعية إنشراحية، يحيل على المستوى الموضوعاتي إلى الانتقال من وضع الغياب والعدمية التي كرسها النص منذ البداية إلى وضعية مغايرة تندرج صمن مقولة الوجود والحضور والتي تتطابق مع المقولة التجريدية للحياة وبعثها من جديد كما رأيناه سابقا.

زد إلى ذلك، فإن النص يؤكد هذا الرأي في أكثر من مسار خطابي ضمن ايزوتوبيا روحية واضحة المعالم، والتي توحي لنا بما لا يترك مجالا للشأن؛ بأن حليمة العمياء تشكل على محور الرغبة موضوع قيمة أساسي بالنسبة للأولياء وبالمقارنة مع الوضعية المتردية السالفة الذكر " نطلبو ضياف ربي والناس راهي تسمع بنا وتتمسخر علينا " ص 22؛ فإن الوضعية الجديدة التي انتقل اليها ستحظى بالأفضلية على المستوى السردي .

كما ينبغي الإشارة إلى أنه، إلى حد الآن وعلى إمتداد اللقاء الذي سيجمع بين الضيوف والولية، لم يكن ثمة ما يوحي بأن العلاقة قيد التأسيس مرتبطة بشكل من الاشكال بفائدة بعدية. فإلى غاية الآن، تبقى تلك العلاقة منحصرة في إطارها الطبيعي المألوف بين ضيف ومضيف؛ تظهر حليمة وفق ذلك كموضوع قيمة ذهني، أكثر مما هو موضوعا نفعيا. كما يفصح عليه الملفوظ التالي " سيدي بومدين: الصيفة اللي لقاتنا بها خير من طعام الغاني يلا كليتو بالزعف " ص 27.

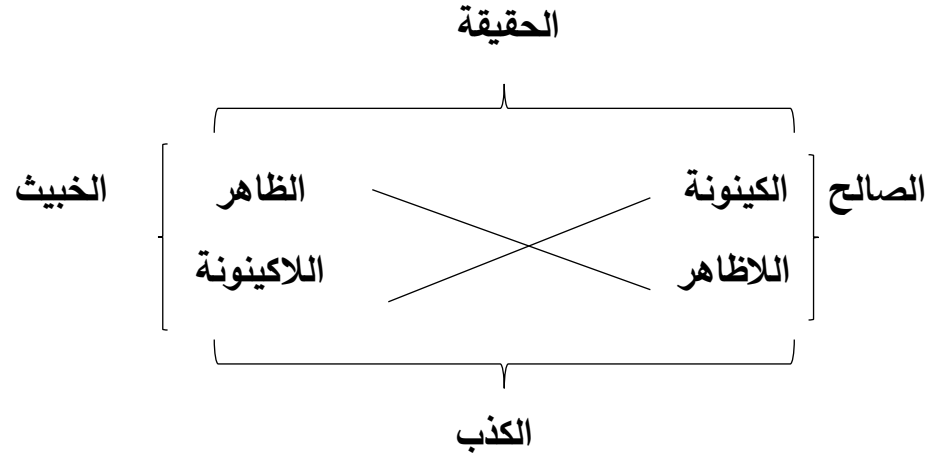
كما يستند هذا البرنامج الأساسي والاستعمالي إلى كفاءة تحيينية جلية، تظهر حليمة في صورة امرأة منقطعة عن المجتمع القروي " ساكنة وحدها "؛ يعبر عنها على المستوى الخطابي بالفصلة الفضائية وبعد المسافة " آه يا سليمان ..أو مزال " ص 24، والذي يحيل على المستوى القيمي إلى القطيعة الأقيمية والمعنوية التي تجسدها الولية حليمة، بالمقارنة مع المنظومة القيمية التي كرسها العامل الجماعي القرية والموسومة بالعدوانية والانقباضية.

ينظر سميائيا إلى هذا الانتقال على المستوى الفضائي كتحقيق وصلة بالفضاء الايطوبي utopic، أي فضاء الذي يتم فيه إنجاز الفعل الأساسي من طرف الفاعل المنفذ الذي يمثله دار حليمة. كما ستؤول هذه المسافة البعيدة على الصعيد الاجتماعي، كعلامة تدل عن

النمط المعيشي الذي يحتكم إليه النظام القروي، كونه عنصرا هاما تنبني وتتحدد ضمنه شبكة العلاقات الإجتماعية بين الأفراد تبعا لموازين القوى الفاعلة في المجتمع، والتي كثيرا ما يخضع إلى اعتبارات طبقية في التوزيع السكاني، حيث نجد أسياد القوم وأصحاب الجاه والمال يسكنون المركز، أما الفقراء والمستضعفين فيستقرون على الحواف.

يحيل الفضاء المغلق " دار حليمة " على المستوى الموضوعاتي إلى الحدود الفاصلة بين القوى الخيرية وقوى الشر المتصارعة في النص؛ يحتل الممثل " الباب" دورا موضوعاتيا للحد أو الفيصل الذي يفصل قيميا بين عالمين متناقضين تحتل فيه حليمة والخديم أدورا عاملية متناقضة ضمن محور الصراع تؤطره المقولة التجريدية / الصلاح ضد الخبث /، تتسجم على مستوى التجلي مع مسار صوري تتعالق فيه قيم /الفقر والغني/ ؛ /البخل والاثار/، /المركز والحواف /,,,الخ.

تكشف عن جملة الكلاسيمات المتعالقة ضمن المسارات السيميمية والتي تندرج ضمن التمظهر الخطابي للعمل الصالح، تتكون في سياقها ايزوتوبيات دلالية وايزوتوبيا سميولوجيا للحقيقة يمكن إسقاطها على المربع السيمائي كالتالي:



نستخلص من خلال هذا المربع، أن القيام الإيجابية بقيت مضمرة على طوال المسرحية، حيث نجد قيمة العمل الصالح بقيت في وضعية المحايثة، يصادفها منطقيا وضعية السر

والتي ستتحول تدريجيا إلى العلانية، على عكس ذلك فان القيم السلبية نالت قسطا وافرا من الإستفاضة.

تطرح في طياتها عدة تأويلات، يمكن تفسيرها على أن قيم الشر كثيرا ما تظهر على كثرتها؛ على العكس من قيم الخير التي تبقى في مستويات باطنية تحتاج إلى سيرورة كاملة لإظهاره، وهذا هو الشأن في الكثير من المجتمعات المتخلفة والمقهورة حيث نجدها تخضع لهذا المنطق؛ فعامة الناس تميل إلى اتباع الأوهام والمزيف لتركن في النهاية إلى محكمة الحق، فقصة الأولياء من هذا الجانب لا تخرج عن نمط الحكاية الشعبية الواعظة، التي تعتمد في بنيتها على تقديم الأفضلية لإظهار الشرير، الذي يتم التخلص منه في الأخير من طرف البطل قصد خلق نوع من التوتر في ذهن المتلقي وإقحامه في العملية التأويلية لفهم المغزى المراد. كما يعبر عنها السارد على لسان المداح " حكاية المدادحة خطرات حلوة وخطرات مالحة، قاع اللي يقلوه مليح وقاع للي يقولوه قبيح هي الحكاية مالها كمال، كل حكاية في درس اللي يرد البال " ص56.

❖ تبادل مواضيع القيمة

تبعا لما سبق ليس هناك ما يترك الشك إلى أن المسرحية تنتمي إلى النوع الأدبي الواعظ، يظهر عمل الخير ومساعدة الغير كقيمة إيجابية بارزة تدرك على المستوى العميق في ايزوتوبيتين الأولى سيميائية دينية والثانية دلالية أيديولوجية، والذي يمكن تفسيره سيميائيا على المستوى السطحي كشكل من أشكال التقويم البرغماتي المصورن للهبة أو المنحة، يستدعي مرسلا مقوما مانحا يتمتع بالكفاءة اللازمة من حيث القدرة على الفعل، يحتل فيه الممثل حليمة أدوارا موضوعاتيا تارة للمانح وتارة أخرى للمستفيد والعكس بالعكس بالنسبة للأولياء الصالحين.

في هذا الشأن، تفترض العملية السردية لفهمها نظاما من القيم الموضوعة، على الأقل بصفة ضمنية داخل علاقة تعاقدية؛ يخضع إليها المرسل المقوم أثناء إصدار حكمه، والذي يتوقف على مدى التطابق الناتج بين السلوك المتوقع والإنجاز المعروض أمامه.

من هذه الناحية نجد الأولياء قد أبدوا إعجابهم التام بأداء حليمة الذي نسجله ضمن المقولة السيمة للحضور+ الانشراح، والذي يندرج ضمن العقد الضمني، الذي يربط بين العالم العلوي والعالم السفلي كما رأيناه سابقا، يتم بموجبه مكافاة الفاعل المنفذ والتي ستأخذ الشكل المصورن للرزق.

سرديا دائما، تنهض هذه المقطوعة على لعبة الأداء والتقويم، الذي يظهر كشكل من أشكال التبادل ليصوغ لنا هذا النمط من الأفعال؛ ينظر إليه كعملية توصيل communication للمواضيع المرغوبة من طرف عوامل التواصل. كما يشير إلى ذلك غريماس في مقاله حول مواضيع القيمة[288]

وفق هذا المنطق، يستند برنامج الضيافة الذي قامت به حليمة كونها فاعلا منفذا لصالح الأولياء على فعل تفعيلي غير مباشر، يعبر عنها النص بصفة غير مباشرة، يمكننا استخلاصها من الحوار الذي دار بينها وبين الأولياء:

سيدي عبد القادر: شوفي يا ولية كي نهار اليوم الزمان قصد القرية، حنا ضياف ربي لكان نطلبو ربي في ثلاثة وأنت الولية المومنة واحنا الأولياء الصالحين

سيدي عبد الرحمان: لكان نطلبو ربي جميع والصافي يولي ويولولك عينيك وربي يعطيك الرزق، ماشي رزق الإيمان، رزق الدنيا من كثير واش ديري

حليمة: نأمل ندير الخير " ص31

في هذا الصدد، ينظر إلى جملة الحالات النهائية التي سينشأها هذا التبادل والتي تأخذ شكلا إيجابيا (وصليا)، فان البرنامج السردي المحقق للضيافة أفضى إلى بناء برنامجا سرديا آخر، يندرج هذه المرة ضمن عقد ائتماني بين العاملين يرسي من خلاله الأولياء بحكمه مرسلا محركا حليمة العمياء فاعلا افتراضيا من حيث الإرادة للقيام بالخير، ينهض هذا التحريك على عملية تبادل مواضيع القيمة بين العاملين يتم في ظله إقتراح موضوع قيمة من لدن الممثل

[288] Voir julien Greimas, un problème de sémiotique narrative :les objets de valeur ;in langages,8 année , n° 1973, sémiotiques textuelles .pp 13-35

الأولياء، الذي يحتل سرديا دورا عامليا للفاعل المنفذ ومرسلا موكلا لبرنامج ملحق التصريف في رزق الله.

تجدر الإشارة إلى أن هذا الاقتراح مبني على فرضية مفادها أن الموضوع المقترح له من القيمة والأهمية بالنسبة لحليمة ما يدفعها لقبول العقد. ما سيسمح لنا بإعادة بناءة هذا البرنامج وفق الصيغة السردية للتبادل كما يلي:

ف1 [فا1 ⟵(فا2n م1)] ⟷ ف2 [فا2 ⟵(فا1 n م2 n م3n م4)]

ف1: الفعل التحويلي الأول فا1: حليمة ؛ فا2: الأولياء ؛ م1: الضيافة؛ م2: عمل الخير

ف2: الفعل التحويل الثاني ؛ م2 : رزق ؛ م3: البصر؛ م4 :عودة الصافي

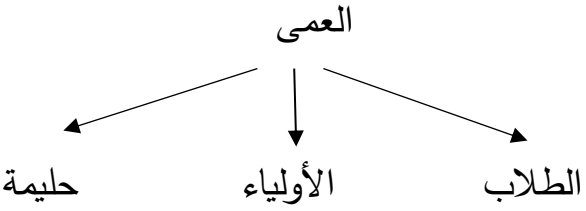
كما تبينه هذه الصيغة النحوية، سيقوم البرنامج الأساسي على نموذج لتبادل إيجابي (كما يشير اليه السهم مزدوج الاتجاه) لمواضيع القيمة بين العاملين، الذين سيحتلان بصفة تراتبين موقعين مختلفين لفاعل فعل و فاعل حالة .

هذا، فان البرنامجين السرديين الذين أفضيا إلى عملية تبادل مواضيع القيمة بين حليمة والأولياء، يطرحان لنا مجموعة من التساؤلات المرتبطة في حقيقة الامر بالقيم الجيهية المستثمرة في هذه المقطوعة.

أولا من جانب حليمة العمياء (فا1) يظهر هدفها الضمني، هو التخلص من حالة الافتقار التي تعاني منها المتمثلة تارة في صورة العاهة (فقدان البصر)؛ تظهر هذه القيمة بصفة جلية ضمن مسار صوري، يحتل فيه الممثل حليمة دورا موضوعاتيا للأعمى، والذي يتردد في عدة أشكال في النص.

فكما رأيناها سابق، يظهر هذا الدور الموضوعاتي في أكثر من مقام، يأخذ دلالات مختلفة ضمن مسارات سميمية تارة للعاهة الجسدية، وتارة أخرى في حالة الأولياء تحمل دلالة عن حالة افتقار إلى المعرفة لحقيقية؛ كما تظهر في مقام آخر كوسيلة عيش، يستخدمها الطلاب الأعمى قصد فردوسي المال.

ضمن التمظهر الخطابي للضعف أو النقص بالمفهوم البروبي، فجل المسارات السردية التي يظهر فيها " العمى" إلا وأن يحيل إلى حالة من الافتقار، من هذا الناحية يتفرع الممثل العمى إلى ثلاثة عوامل على نحو:



يحيلنا على الصعيد الثيمي إلى الحالة التي تتخبط فيها القرية بوصفها فضاءا يحمل قيما انقباضية، موسومة بانتشار الجهل وغياب العقل، كما تشير حالة العمى إلى انتشار الشعوذة والدروشة التي أسدلت ستارا حديديا على عقول الناس في مناخ كثرت فيه الخرافات والأكاذيب والخداع وكثرة الكلام الفارغ الكل تؤطر على المستوى العميق إيزوتوبيا دلالية للجهل.

وإذا رجعنا إلى تساءلنا حول المواضيع الجيهية المستثمر في المقطوعة، نجد ان استرجاع البصر ليست واردة في المتن كقيمة ثمينة بالنسبة لحليمة بالقدر الذي يرتقي به ليشكل عندها موضوعا أساسيا؛ كما جاء على لسانها:

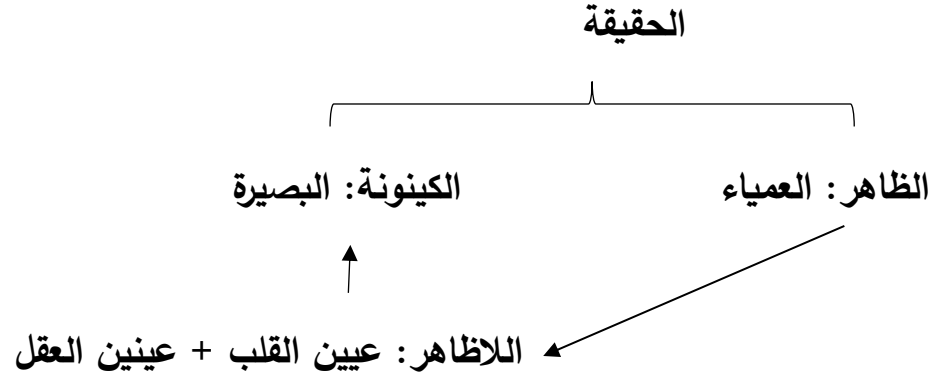
" كل هذا الشي عطاهولي سيدي ربي، اعطاني رحمتو ورحمته قوية وصحتي نوض نقضي بها ونصلي بها وأعطاني عينين القلب وعينين العقل وعينين الإيمان "ص30 .

وفق ذلك، لا يعدو هذا الموضوع أن يكون سوى موضوعا جيهيا أو موضوعا ثانويا بالنسبة إليها؛ استنادا إلى إيزوتوبيا دينية روحانية، تظهر لنا جليا الرؤية الصوفية الباطنية كقيمة جوهرية، يستثمرها النص عبر مسارات خطابيا تتعالق ضمنه صور " عينين القلب " و" عينين العقل ".

على المستوى القيمي، أفسحت العاهة الجسدية المجال لتطور رؤية باطنية وعميقة بالأمور، تحيل إلى المعرفة بالخالق وفهم جوهر الحقيقة الوجودية في اطار الحقل الدلالي لما يسمى بالعارف أو العارفين. يقابلها على المستوى العاملي انتقال العاهة من دور عاملي

للمعارض إلى دور المساعد لبرنامج ملحق محقق للوصلة الروحية مع عالم التصوف والمتصوفة.

يعبر عنها خطابيا ضمن مسار تصويري للمرأة الصوفية، تحتل فيه حليمة دورا موضوعاتيا للولية الصالحة؛ يمكن اسقاطها على المقولة التصديقية للحقيقة:



دائما في نفس النسق القيمي، وضمن التقابل بين العالم الحسي السفلي والعالم العلوي الروحاني، تنفتح أمامنا تأويلات على المستوى الاستبدالي على غرار التقابلات الممكنة بين:/الجسد ع الروح/؛ /العين ع القلب/؛ /الظاهر ع الباطن/؛/ الجهل ع العلم/؛ /العمل ع القيل والقال/,,,,الخ. فالتعارض القائم بين باطنية القلب وظاهرية العين، يعكس لنا الصراع الخفي الذي تدور حوله أحداث المسرحية بين قوى الشر الانتهازية، وقيم الخير الحاملة للإيثار والتشاركية ونفي لديكتاتورية النفعية المادية .

في سياق متصل continum الذي يميز أي عمل فني أو أدبي تظهر قرية بني دحان نموذجا من بضعة الآلاف لنماذج من المجتمعات، التي تعيش في كنف الرذيلة والجهل والخمول واللاعدل. فوضعية حليمة المتروكة لمصيرها بالرغم من عاهتها؛ ينظر إليها كصورة لمجتمع يعاني من قصور في إدراك الأمور، مجتمع مريض يحتاج إلى عملية ترميم جذرية ليتخلص من حالته التعيسة التي يعوم فيها بسبب فقدانه للبصيرة وانشغاله بأتفه الأمور مجتمع خامل مستسلم لواقعه المأساوي، مجتمع يعيش حالة من الاغتراب مع الواقع ومع العالم، حالته تتماهى مع الدرويش الذي يعيش مع عالم الأموات والخرافات.

في هذا الاطار، يظهر موضوع تحقيق العدل أكثر بروزا في برنامج التبادل فحليمة تبدي رغبتها في تحقيق العدل، والقصاص لصالح ابن عمها الصافي، الذي كان ضحية ظلم وفساد العادل والباش عادل الذين أصدرا حكما تعسفيا في حق الصافي كما يبينه الملفوظ التالي:

" حليمة: الصافي ولد عمي هجروه من القرية هذي عشرة سنين على خاطر قتل روح، نهار الشرع الصافي قالهم اللي مات تبلى عليه ومين لخرين كتافهم قوية ومالهم كثير شراو القاضي والعادل والباش عادل وصابو بمالهم حتى الناس اللي هدو فيه، المحامي ظهر بلي الخدمي ماشي تاعو ولكن تاع اللي مات وقالهم كيفاش الخدمي تاع اللي مات والصافي قتلو بيه لوكان اللي مات خرجو من تحتو باش يتبلى عليه؛ القاضي تلفتلو الهدرة والعادل عاير المحامي والباش عادل سكت الغشي ومين ما صابو ما يديروا هجروه من القرية طول العمر ومن هذاك النهار مانيش عارفة يلا راه من المغبونين ولا راه حي ولا مات " ص31.

تبدو مسألة قيمة المواضع المتبادلة قد حسمت، إذ يشكل الصافي موضوعا قيمة بالنسبة لحليمة، خاصة وأن الصافي يمثل كل ما لديها حيث أنها منذ أن تم نفيه بقيت الولية.

بناء على ذلك، يمكننا إعادة صياغة برنامج التبادل بصورة مختصرة حيث يظهر رفع الظلم عن الصافي ورجوعه كموضوع يفترض أن يكون في نفس القيمة يحقق التوازن بين الطرفين:

[فا1 ←(فا2 n م)]←→[فا2←(فا1 n م)]

ومن ناحية أخرى، تظهر عودة الصافي بالنسبة لحليمة كموضوع جيهي من حيث الكفاءة الافتراضية لإرادة الكينونة عنها : **فا ←(فا1 n إك)**

يتمظهر خطابيا في الشكل المصورن للوصلة العائلية كما تحيل صورة " ابن العم ".

نتيجة ذلك، نجد أن برنامج الضيافة سيتحول شيئا فشيئا إلى بداية لبرنامج آخر، ستنتقل فيه حليمة العمياء من وضعية فصلية إلى وضعية مغايرة، تسمح لها بالدخول بوصلة مع مواضيع قيمة وجيهية، هذا التحول سيتم داخل نظام قيمي مغلق لعملية تبادل المواضع، هذا

التبادل الذي يأخذ شكل الهبة والهبة المضادة كما نظر لها الانتنوغرافي مارسيل موس في كتابه الذي يحمل نفس العنوان.

كما لا تفوتنا الإشارة في سياق تحليلنا إلى مسألة أخرى، تتعلق بالتجربة الدرامية للكاتب ولد عبد الرحمان؛ إذ نجد أن موضوع العدالة يشكل إحدى الموضوعات البارزة التي نالت حظا وافرا، وبشيء من الاطراء في كتاباته، فقصة الصافي تتطابق بشكل ملفت للانتباه مع قصة القاضي عمر في مسرحية بني كلبون، الذي تم عزله ونفيه من قرية بني كلبون تعسفيا، لأنه أصدر حكما في حق ولد كبير الدوار الذي ارتكب جريمة مؤكدة. فبالنظر إلى التسلسل الزمني للمسرحيتين، سنجازي لأنفسنا تقديم فرضية مفادها، أن قصة الصافي تمثل نصا مولدا لحكاية عمر مع قرية بني كلبون، استنادا في ذلك إلى النظرية النصية التي وضعتها الباحثة جوليا كريستيفا؛ والذي من شأنه أن يحقق عملية تناصية بارزة المعالم. فتاريخ النصين يؤكد قولنا حيث نجد مسرحية الغراب والصالحين سابقة زمنيا مسرحية بني كلبون. زد إلى ذلك تبرز موضوعاتية الهجرة، كإحدى المحاور التي رافقت النصين والتي استثمرها ولد عبد الرحمان كاكي.

❖ **البرنامج الأساسي :**

تندرج الملفوظات الموالية تحت عنوان التحول النهائي، لأن الأداء التحويلي الأساسي الذي يتموقع ضمن هذه المقطوعة خلافا للبرامج السابقة، ستحدث إنقلاب جذريا في الأوضاع وسنشاهد فيها تغيرا. ينهض هذا البرنامج الأساسي على تفاعل بين الفاعلين جدد على محور التواصل سيؤدي إلى تعاقد جديد يخضع لشروط ترتهن وصلة حليمة العمياء بموضوع القيمة" رجوع الصافي والتخلص من حالة الفقر وعلى المستوى الجيهاتي بالقدرة على الفعل " فعل الخير ".

ينطلق الإنقلاب في الوضع على المستوى السردي من خلال الملوظ التعاقدي" لكان نطلبو ربي جميع" والذي يمثل القطب السردي في المسرحية؛ يسعى من خلاله المرسل الجماعي الأولياء والولية حليمة من خلال وظيفتهم الإفعالية التي تأخذ الشكل المصورن "

للدعاء" إلى إرساء السلطة الإلهية فاعلا منفذا لبرنامج التحول الوصلي مع الرزق والصافي واسترجاع البصر؛ بوصفه فعلا إقناعيا يقف وراءه اليقين وحسن الظن بالله.

كما أشرنا اليه سابقا، يندرج التقويم ضمن نمط برغماتي تحدد ضمن جملة من الأداءات التي ستفضي إلى تحولات وقلب في المضامين داخل المسرحية. في هذا الصدد إذا تجاوزنا موقعها في الخطاطة السردية والذي يؤدي وظيفة تمييزية كما يشير إلى ذلك كورتاس[289] يظهر التقويم البرغماتي كفعل action يتفرع إلى جملة من البرامج السردية التي توافق مع التحولات التي تفضي على المستوى السردي إلى الانتقال من حالة أشياء إلى حالة جديدة مختلفة.

وفق هذا التصور إنتقل الفاعل الأولياء من حالة فصلية إلى حالة وصلية مع موضوع القيمة الأساسي: **(فاu م) ⟵(فاn م)** .

ضمن برنامج سردي تحتل فيه حليمة دورا عامليا لفاعل فعل نعبر عنه بالصيغة :

ب س 1: ف1 { فا1 ⟵ (فا2 n م) }

على المستوي التمثيلي يظهر حليمة ⟵ الأولياء ⟵الاستضافة

من جهة أخرى يفضي هذا التحول إلى أحداث تحولات وانقلابا في المنظومة القيمة السائدة في القرية ضمن مسارا سرديا تحتل فيه حليمة مرسلا إليه، يتماهى برنامج التخلص من العمى و الظلم و الفقر؛ على المستوى القيمي مع برنامج متعالي ينتقل فيه العامل الجماعي القرية من حالة مدنسة إلى حالة مقدسة نختزله في لصيغة التالية :

بس 2 : ف2 { فا3⟵ (فا1 n م n م فا4)}

يتماهى هذين البرنامجين مع الصيغة النحوية لبرنامج التبادل مع تغيير طفيف في التركيبة النحوية نصوغها كما يلي :

ف1 { فا1⟵(فا2 n م) } ⟷ف2 {فا3 ⟵(فا1 n مn م فا4) }

على الصعيد التجلي تظهر هذه الصيغة نعبر عن هذا البرنامج كما يلي :

حليمة⟵ الأولياء ⟵ الضيافة ⟺ الله ⟵ حليمة ⟵ البصر والفقر+ الصافي

[289] Voir courtés joseph analyse semiotique du discours de l'enoncé a l'enonciation opcit p 245

بالمقارنة مع الصيغة النحوية للتبادل التي رأيناه سابقا، تقدم هذه الصيغة فرقا في بنيتها فمن جهة، فاعل الفعل(فا3) في البرنامج السردي الثاني (ف2) ليس هو نفس الفاعل (فا2) كما لاحظناه في السابق، تبعا لمنطق علاقة الاخذ والعطاء التي يفترضها التبادل، ظهور الفاعل الثالث في برنامج الثاني يحتكم إلى طبيعة البرنامج بحد ذاته، فإرجاع العينين لحليمة يندرج ضمن حقل دلالي وقيمي مغلق تحدده "المعجزة الإلهية" ما يستدعي تدخل فاعلا متعاليا حاملا للكفاءة والقدرة على الفعل.

على صعيد ذهني، يستند هذا الفعل التفعيلي إلى برنامج متكامل، يعبر عن الانتقال من وضعية افتراضية للفاعل الجماعي (الأولياء + حليمة) إلى وضعية تحيينية تظهر في الملفوظ التالي :

"سيدي بومدين : امالا يا ولية، أيا بسم الله نرفدو فاتحة انت حليمة العميا واحنا الأولياء سيدي عبد القادر: تفضل ارفد الفاتحة وحنا نعاودو وحنا نرودو عليك بآمين " ص31.

تنطلق هذه الكفاءة من معرفة بالخالق، مصدر الرزق والقدرة المطلقة، تسند إليه مجموعة من الصفات يعبر عنها المسار الصوري /للخالق/، /مالك الملوك/،/الرزاق/؛ وتأسيسا على معرفة فعل بارزة في تصرف المرسل" نرفدوا الفاتحة "، يسعى من خلالها إلى تحقيق فعل الإرادة تظهر خطابيا في صورة "الترجي" كما تعبر عنه الملفوظات الآتية :

" في قرن أربعة عشر في قرية بني دحان، سيدي بومدين و سيدي عبد القادر وسيدي عبد الحمان في طريقنا تلاقينا قراب واسموا سليمان حوسنا على مومن تلاقينا مومنة صالحة ،قالت مرحبا بضياف الله بعد قلنا كلمة مرحبا راحت مع الجدود يا لي يعطيك سعد السعود وتحب الإنسان يطيع ويتوب راهم يدينا صافيين من كل ذنوب دايين بيهم الفاتحة ليك، اللي ما تسها ولا تنوم " ص31.

نستشف عند قراءة هذه الملفوظات عناصر القدرة على الاقناع، من خلال التمظهر الخطابي للطهارة والصفاء تعبر عنها جسديا صورة "اليدين"؛ ومن جهة أخرى تحدد هذه المسارات الدور الموضوعاتي "للتائب" والطاعة" من خلال الأفعال: " تحب الإنسان يطيع

ويتوب "، تصبو جلها في برنامج الفعل الإقناعي، التي يمكن قراءتها على المستوى العملي كسلوك عقائدي/ طقوسي إيجابي يفترض تقويم إيجابي على الصعيد الذهني التأويلي؛ ينهض هذا الفعل عن ممارسة عقائدية صوفية ودينية مكرسة ومسننة ضمن النظام القيمي للصلاة وطلب المغفرة، يرمي وراءه إلى إزالة أو الكفارة عن الذنوب والوصلة مع التوبة، وبالمرة الفصلة مع المدنس التي يعبر عنها البخل والنفاق.

على المستوى النحوي التركيبي للنص، يصنع لنا هذا الملفوظ تقابلا بين مسارين سرديان، يعد الكذب وكثرة القيل والقال وجها متضامنا للمدنس، ومن ناحية أخرى يتموقع الدعاء والخشوع لله داخل حقل دلالي للمقدس والتطهير من الذنوب. ثم إن فعل الدعاء هذا، لا يظهر على المستوى السردي كأداة للتوبة وحسب؛ بل هو الآخر يبدو كدور موضوعاتي محمل بدور عاملي أساسي في التحول على المستوى الثيمي من حالة الاضطراب النفسي والنقص في الكفاءة الافتراضية، الناجمة عن الفراغ الروحي السائد في القرية ، إلى حالة وصلة مع الطمأنينة و الغمرة الروحية ، في سياق الوصلة الايمانية.

في نفس التسلسل للأحداث ينظر إلى الوضع الدلالي المصاحب للتحول في حالة القرية، باعتباره فاعلا جماعيا مضادا، يبرز تحديدا من خلال الدور الموضوعاتي" للمطهر" الذي تتمفصل على المستوى البرغماتي ضمن ملفوظات سردية تتماثل مع مقولة التوبة التي صاحبت الجزاء .

ثم ينبغي التذكير في هذا الشأن، أن القيمة الزمانية والفضائية الاستهلالية المستخلصة على الصعيد التجلي؛ ملائمة من جانبها لصياغة دلالية أكثر عمقا على النحو التالي:

/ قبل: القحط، اليأس + الفقر + المدنس / إلى / بعد: الخير + التوبة + المقدس /

بالرجوع إلى مسار الفاعل الجماعي حليمة + الأولياء، يظهر فعل الدعاء كسلوك على الصعيد العملي؛ في صورة التكرارية التي رسمته ؛ كما يتبين لنا انطلاقا من اللكسيم " طول الليل" الذي يحيل إلى المدة الزمنية الطويلة التي استغرقها هذا الأداء الإفعالي والذي يندرج

ضمن المسار الخطابي للشعائر الدينية التي يمكن ان نحددها من خلال إقامة الصلاة على المستوى القيمي .

" المداح: حتى هوما ذيك الليلة ما ناموش، قاع الليلة و ومل يطلبو في مالك الملوك ربي، دعا يسمعها الشاب يشيب و يسمعها الشليب يبكي " ص31.

سرديا تحيل الإشارة الزمنية "قاع الليل" إلى برنامج مضمر للتوسل والالحاح، يحتل فيه الليل دورا عامليا مساعدا بالنظر إلى الحقل الدلالي الذي يحيط الشعائر الدينية، فالليل له قيمة رمزية في العبادة، تعتبر صلاة صلاة الليل في الدين الإسلامي، من بين الأوقات المستحبة للتقرب إلى الله، فالليل هو لباس المؤمن.

على الصعيد الخطابي اختيار السارد تقديم الدعاء في هذه المرحلة من اليوم ؛ لم تمكن محل صورة بلاغية بل لها حمولة دلالية بالنظر إلى السياق الأنثروبولوجي الذي ترعرع فيه قيم النص.

بناء على ذلك، يندرج هذا الفعل – الدعاء– ضمن وصف قيمي تشكل فيه القيمة الروحانية حيزا لقيمة مادية، التي تستثمر صورا من المجال الجسماني يتردد من خلاها السيم " القنوط" أو الخشوع تتمظهر خطابيا من خلال صور " الشيب" و" البكاء "؛ هذا الأخير يظهر كشفرة لسلوك مسنن يجاور مسارا خطابيا للطقوس الروحانية الصوفية ضمن حق دلالي مغلق، يحيل إلى كفاءة خاصة التي لا يملكها سوى العارفينles initiés، وأصحاب المراتب الصوفية العليا ذوي بعض المفاتيح السرية التي تجعل من دعواتهم مقبولة؛ تسند اليهم الثقافة الشعبية مجموعة من الصفات كأهل التصريف والبركة، نذكر على سبيل المثال القول باسم الله الأعظم، أو بعض من الكرامات المعروفة لدى الأولياء الصالحين المنتشرة في الكثير من الكتب التراثية والمتخصصة في التصوف ونجد لها صدى بارزا في الممارسات الشعائرية لسكان الجزائر خاصة في المجتمعات الريفية، حيث ينسب المخيال الشعبي للأولياء الصالحين مجموعة من الأداءات والميزات التي أخصهم الله بها دون سواهم.

دائما ضمن برنامج الطهارة يظهر البكاء أيضا، كامتداد لتمظهر التوبة والكفارة من الذنوب والمعاصي، يهدف على المستوى العاملي إلى تحقيق وصلة بالموضوع القيمة الأساسي ومنه بالمقدس لكي يزيح حالة "العمى" التي لازمت الفضاء القروي كدور موضوعاتي؛ كما حددته الملفوظات السردية في المقطوعات السابقة.

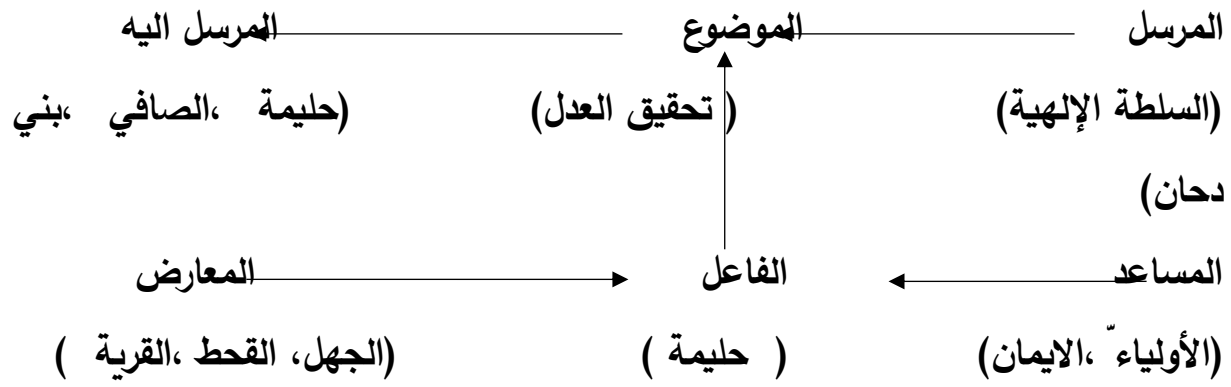
اجمالا يشتغل هذا الملفوظ قيد التحليل على جهة المعرفة. فالمعرفة التي نقصدها هنا هي المعرفة الصوفية الروحية وليست المعرفة كما هي معروفة في المجال العلمي، والتي تتماهى على المستوى الجيهي مع قدرة على الفعل ومعرفة الفعل؛ ننظر اليها ضمن ايزوتوبيا سيميولوجية للتعرف على الفاعل المنفذ الحقيقي لبرنامج سردي القضاء على المدنس، وكتقويم ذهني وبرغماتي لوضع متردي كان يميز حياة قرية بني دحان في تلك الفترة.

في نفس المستوى من التفكير، سيقوم الدعاء كتحريك اجازته القدرة الإلهية والتي سيتموقع حينها ضمن التصديق الذي يؤدي مباشرة إلى إرادة الفعل من لدنها كما يشير إلى ذلك النص: " قاع الليل وهوما يدعوا حتى بان بهى الدردوش من عيا سيدي عبد القادر وخفا عليه الكلام ريحو سيدي بومدين ومين عيا ريحو سيدي عبد الرحمان ومين بان الفجر بانوا خصايل سيدي ربي، سمعو المعزة يبعرر في الجنان كلي ما ذبحها الهاشمي، حليمة جبرت العينين وشافت بيهم الأولياء الصالحين، سيدي القادر وسيدي بومدين وسيدي عبد الرحملن. طبطب إنسان فالباب قالولها هذا بلا شك الصافي " ص31

تكشف هذه الملفوظات عن مرحلة التمجيدية، تعبر عن تقويم برغماتي إيجابي من لدن المرسل المقوم الله من خلال الاستجابة لدعاء الأولياء وحليمة كونهم مرسلا اليه. يظهر على المستوى الخطابي من خلال مسار خطابي تتعالق فيه صور"بانت" و" الفجر " و" جبرت العينين" تحيل كلها إلى تمظهر خطابي للنو. والتي تحمل في ذات السياق بدلالتيتن أساسيتين ، فمن جهة تعبر عن التسليم بمصداقية الدعاء، ثم إن الاستجابة كفعل ينظر على المستوى الدلالي كتماهي كع صفاء ويقين الأولياء والولية الصالحة عن طريق قبول الانخراط في مسعاهما في احداث القطيعة مع المدنس الذي لوث اخلاق المجتمع القروي وإعادة بناء عقد

اجتماعي مبني على فعل الخير والعمل الصالح كما يبينه الملفوظ التعاقدي " نأمل ندير الخير ".

لنخلص في الأخير إلى وضع الترسيمة العاملية التي تهيكل هذا الأداء الرئيسي كما يلي :



5-التقويم و التحولات الكبرى

كما رأيناه سابقا، تتقدم الخطاطة السردية كنسيج من العلاقات الاستلزامية خطابيا بين مكوناتها المختلفة، على نحو ذلك يفترض التقويم فعلا تنقسم بدوره إلى مكونين الكفاءة والأداء. بتعبير آخر، هناك علاقة اقتضاء يتم وفقها تنظيم المسارات السردية داخل بنية المحكي.

يشكل التقويم المرحلة الأخيرة للخطاطة السردية؛ وعلى ضوئها، يتم الوقوف على مدى تطابق الأداءات المنجزة من طرف الفاعل مع الالتزامات المنصوص عليها داخل العقد الائتماني، الذي يربطه مع المرسل المقوم؛ والذي يأخذ شكلين مختلفين حسب وضعية الفاعل، فيكون الحديث عن تقويم ذهني إذا وقع الحكم على حالة الفاعل ذاته سواءا بالاعتراف به وتمجيده أو الالتباس بالخائن. بينما يقف التقويم البرغماتي على مجمل السلوكات والبرامج المنجزة من طرف الفاعل المنفذ في ظل النظام القيمي الذي تحتكم إليه حركية القيم المتبادلة داخله.

وفق ذلك، وانطلاقا مما توصلنا إليه في تحليلنا لبرنامج الأداء الذي قام به الفاعل الجماعي حليمة والأولياء الصالحين، والذي أحدث ردة فعل إيجابية من لدن السلطة الإلهية بصفتها حامل للكفاءة المطلقة، يأخذ هذا الفعل التاويلي الشكل المصورن " للرضى"، يتحدد ضمن المسار الخطابي تتعالق فيه صور الاستجابة الدعاء. نتيجة ذلك، سيسفر عن هذا الأداء التحويلي النهائي وضعية سردية، تحتل فيها حليمة أدوار عاملية لفاعل حالة و فاعل فعل يعبر عنه بالصيغة النحوية:

(فاu م) ⟵ **(فاn م)** (الوصلة بالثروة)

وفي نفس الوقت، نستنتج وصلة الفاعل الجيهي بالكفاءة التحيينية للقدرة على الفعل ليؤسس حينها حليمة فاعلا محينا لتنفيذ برنامج فعل الخير، المسطر ضمن العقد الائتماني الذي أبرم مع الأولياء الصالحين باعتبارهم مرسلا محركا موكلا؛ موصولا ببرنامجهم الأساسي التصريف في رزق الله. يعبر هذا التحول على مستوى آخر، لنقل مستوى أكثر شمولية، على وصلة مع المقدس والعدل الذي سيمثله عودة الصافي إلى القرية، وبالتالي رفع الظلم والتخلص من المدنس الذي وسم حياة قرية بني دحان.

سرديا، ستشكل مرحلة التقويم تتمة للعقد الائتماني الذي أبرمته الولية حليمة مع الأولياء والذي نراه كنوع من الدعوة إلى مواصلة المسيرة الإصلاحية التي بدأوا فيها، والذي سيأخذ شتى الاشكال السردية التي يتبعها في المسار المتنمي. تنفتح هذه المرحلة على الملفوظ التعاقدي:

" سيدي عبد القادر: تبقاي على خير يا ولية حنا رانا رايحيين

سيدي عبد الرحمن: وانت ما تنسايش ما قلتي

سيدي بومدين: ما تنسي ما قلتي

حليمة : نطلب ربي با نشد في الكلمة وتبقاو على خير الأولياء الصالحين " ص31.

يحيل دلاليا هذا الحوار إلى قيم " الالتزام" و" الوعد" التي تندرج في اطار الواجب الديني المتمظهر خطابيا ضمن المسار" تأدية الأمانة إلى أهلها "؛ فتلك خصلة كرسها السارد

المتلفظ كإحدى الصفات اللصيقة بالممثل حليمة ضمن أدوار موضوعاتية التي تنمي عبر المسار الصوري للولية الصالحة.

كما يتوافق هذا الأداء الإبلاغي على الصعيد الثيميthymique مع مقولة الانشراح التي تأخذ صورة " الامل" عبر عنها النص في أكثر من مقام:

" ويلا هذا الولية قالت مرحبا مزال الامل في ولد بنادم " ص 22.

" سيدي عبد الرحمان: لكان نطلبو ربي جميع ..... واش ديري

حليمة : نأمل ندير الخير" ص 31.

في هذا السياق، ينهض الالتزام هنا على نوع من الاحساس بالمسؤولية الأقيمية والاجتماعية إتجاه المجتمع من خلال زرع الأمل والفضيلة من جهة والقضاء على الفقر والجوع من جهة أخرى.

في نفس النمط من التفكير، تتسلل إلى ذهننا فرضية مفادها أن برنامج حليمة يستند إلى مستوى آخر من التفكير ينصهر في بوثقة أشمل يعينها البعد الأيديولوجي الخاص بالنص؛ يستهدف من خلاله إلى القضاء على حالة الاستلاب التي يعاني منها سكان القرية، ضمن عقد ائتماني ضمني يربط السارد بالقارئ تسننه إيزوتوبيا أيديولوجية ماركسية بارزة المعالم.

وفق هذا المنظور، سيفرز هذا التحليل على قيم الطليعة والتحرر التي يعد الممثل حليمة مستودع لها، تتجلى على المستوى التصويري للمرأة الصالحة في مجتمع ذكوري مغلق ضمن التقابل السيمي: الرجل + الجهل ≠ المرأة + البصيرة

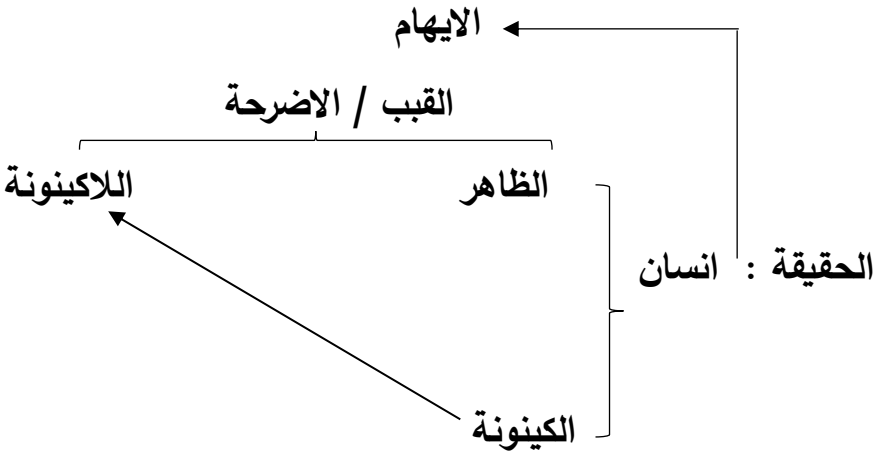
يعبره عنه النص بصراحة على لسان الغراب " يا سيادي تفكرت حتى الآن قصدنا غير الرجال وماصبناهمش أبطال نروحو انقصدوا ولية " ص 22.

في الواقع تعد هذه المقابلة الجنسية حسب اعتقادنا، إحدى الركائز التي ينبني عليها هذا التقويم إلى جانب العدالة؛ كما سنبينه لاحقا في قصة مريم وعمار في الأسطر المقبلة من التحليل.

ومن ناحية أخرى، تظهر الرغبة في التمسك بالوصلة مع العالم المقدس والعمل على تحيينها من بين الحوافز أو الدوافع التي ستوجه بقية البرامج التي تقوم بها حليمة، من خلال القيام بجملة من الأداءات قصد " تخليد الأولياء " من منظور وجودي؛ يتجسد ذلك في برنامج استعمالي محقق " تشييد القبب"؛ والتي ستلعب دورا استحضاريا / تذكاريا للممثل الأولياء الذي يحتل دورا عامليا للمرسل المحرك الضمني.

"القايد: سكتو خلوني نكمل الحديث، هذا السيد سموه الفاسي وراني مالكثير وبنت عمو حابة تبني قبة لكل والي وحابة دير وعدة لكل واحد باش الشر يروح من القرية " ص37

نشاهد هنا انتقال في الوجود السيميائي للمرسل الفاعل الأولياء، حيث يتم اضمار وجودهم الفعلي لصالح وجود ايحائي أو لنقل وجود رمزي، كما يبينه المسار الصويري لبناء القبب والقيام بالطقوس الاحتفالية (الوعدة)، نتيجة ذلك سينتقل الأولياء على المستوى الكفاءة الجهية من الكينونة بالفعل إلى اللاكينونة؛ يمكن اسقاطها على مقولة الوهم أو الايهام illusion؛ يتماهى على المستوى الشكلي مع الانتقال من الهيئة الإنسانية إلى شكل رمزي monumentalisation يجسده القبب أو الضريح تبعا للمخطط التالي:



على الصعيد السردي، يصاحب هذا الانتقال الذي شهده الأولياء من وضعية الحياة إلى وضعية وسطية يمكن التعبير عنها بعالم الاحياء الأموات من منظور حليمة والمرسل إليه الجماعي سكان القرية؛ تتوافق مع المقولة السيمية / للموت ع الحياة/؛ والتي تتقابل مع المقولة

الثيمية للانقباضية التي يحددها مسارا خطابيا للوعدة والزيارة. كما يشير إليه النص على لسان المداح:

" القبب تبناو في قرية بني دحان ولات كل يوم وعدة، المفتي، القاضي والقايد استغناو وترفهوا البنيان من ذاك النهار ولات كل يوم وعدة في خاطر سيدي بومدين وسيدي عبد القادر وسيدي عبد الرحمان؛ من ذاك النهار ناس القرية ما سمعونا بالخدمة من عباوا، تقول الخدمة راحت مع الزمان وهنا خسرت الحكمة وما يخفاش عليكم المفتي، القايد والقاضي وخديم سيدي دحان في هذا القضية مشاركهم وكل يوم في علم التبديع يدرسهم، حتي النهار اللي صافي ولد عم حليمة تكلم مع بنت عموا قالها واش راه يخمم" ص 40.

يعد برنامج بناء القبب محوريا على الصعيد النظمي، بدليل أن التحولات السردية التي سنعرض لها لاحقا، ستكون نتيجة له ولو بصفة نسبية، فجل الأفعال التقويمية التي سيفرزها هذا المقطع تستند بصفة مباشرة أو غير مباشرة؛ لهذا البرنامج في سياق الالتزام الذي يشف دلاليا عن وجوب ما، يتسم بطابعه الانعكاسي يحتل فيه الصافي دور المرسل المقوم .

" حتى النهار اللي الصافي ولد عم حليمة تكلم مع بنت عموا قالها واش يخمم "

يقوم هذا الأداء الاقناعي على كفاءة لغوية، يمكن وصفها بقوة الحجة يستند إليها الصافي من موقعه مرسلا مقوما شاهدا على تردي الأوضاع، علاوة على ذلك فإنه يظهر أيضا إلى جانبها كمرسل محرك، يقوم بتثمين قيمة أداء حليمة وموضوع فعل الخير على حد سواء.

" الصافي: سمعيني يا بنت عمي مليح غادي نعطيك مثال ؛ لكان نحلة تدي شهدا ملان عسل من الجبح اللي تكون نعمر فيه و هذيك الشهدة تفتيها في الرملة في رايك شكون يلحق على العسل النمل و لا الرزوزي.

حليمة: الرزووي

حليمة: الأولياء قالولي ندير الخير راني ندير فيه، ويلا كان اللي استفاد أكثر من الآخر مشي انا تمنيت

الصافي: هذا الشي مجاش تمني؛ هذا الشي راه صاري وباش صرى بالخير اللي فرقتيه رجعوا لغنيا متمتعين به" ص 40.

كما هو مقدم، يتمفصل هذا التقويم على محور الإبلاغ إلى فعلين تأويلين مترابطين في بعضهما حسب منظور كل من حليمة والصافي:

أ- فعلا تأويليا ذهنيا يرمي إلى الإلتباس بالفاعل المضاد والإقرار بفشل البرنامج المحقق، ينظر إليه سرديا كأداء برغماتي يستدعي حكم سلبيا على التنافر الحاصل بين لقيم المحصلة و بين القيم المعلنة عليها في العقد الذي يربط بين حليمة و الأولياء الصالحين

"" حليمة: وترن الخير مشي غير ودير الخير وترن الخير مشي ساهل وأنا اللي مديت الكلمة للأولياء الصالحين بالخير اللي رزقني ربي راني ندير الخير "" ص 41.

" الصافي: هما ناس صالحين وأنت ولية صالحة مادراو ما راه صاري في قرن أربعة عشرة غير فاتوا برك والناس خوات الجامع وملات القبة، الناس اللي لقيتهم طلبوا معاك ربي يفرج عليك وهما قالوا هوما اللي فرجوا عليك ومين يطلبوا ربي ما ينساو سيدي بومدين لا سيدي عبد الرحمان ولا سيدي عبد القادر؛ واللي ما يعرفش الدين يفوتهم قبل الرسول " ص 41.

يتجلى هذا التأويل على مستوى التجلي من خلال مشاهد العبثية التي يدرك من خلالها الصافي الانسداد الحاصل على مستوى القيم التي أفرزها هذا الأداء والذي احدث بشكل مفارق تدهورا في الأوضاع التي يعيشها سكان قرية بني دحان بالنظر إلى فشل أدائها أو الانحراف التي عرفها والتي يرجعها إلى نقص في معرفة الفعل وسوء التدبير.

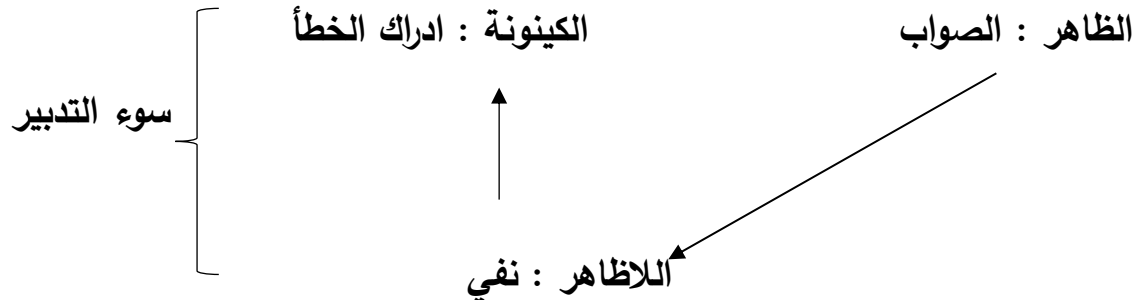
" الصافي : وراكي متحقق بالي هذا خير اللي راكي ديري فيه " ص 40.

ب- فعلا تأويليا مرسله حليمة نفسها يأخذ شكل تقويم سلبي ، تبلغ في اطاره للصافي موضوعا ذهنيا يحيل إلى حكم انعكاسي يأخذ الشكل المصورن" للإعتراف بالخطأ " على نحو ما نقرأ في الملفوظ التالي:

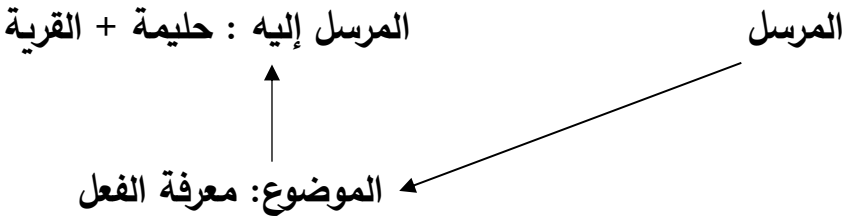
"حليمة: واش يليقلي ندير هذا رزق ربي ويلاقلي ندير الخير وأعطيت كلمتي للأولياء"

سرديا، يندرج هذا الإعتراف تحت برنامج يتم تفعليه لتبليغ جهة القدرة على الفعل للصافي لتحقيق التغيير وإصلاح الأمور. يتجلى خطابيا عبر صورة " الخطأ " البارز في هذا المسار دلاليا يحيل إلى نقص في التدبير وانعدام البصيرة ضمن التمظهر الخطابي " للعمى "

لنخلص في النهاية إلى اسقاط هذا الفعل التأويلي على مقولة التصديق للوقوف عند هذا الوضع الجديد، نستنتج من خلالها وضعية تنتقل من وجهة نظر حليمة من الظاهر إلى الكينونة، أي من الاعتقاد بالصواب إلى إدراك الخطأ :



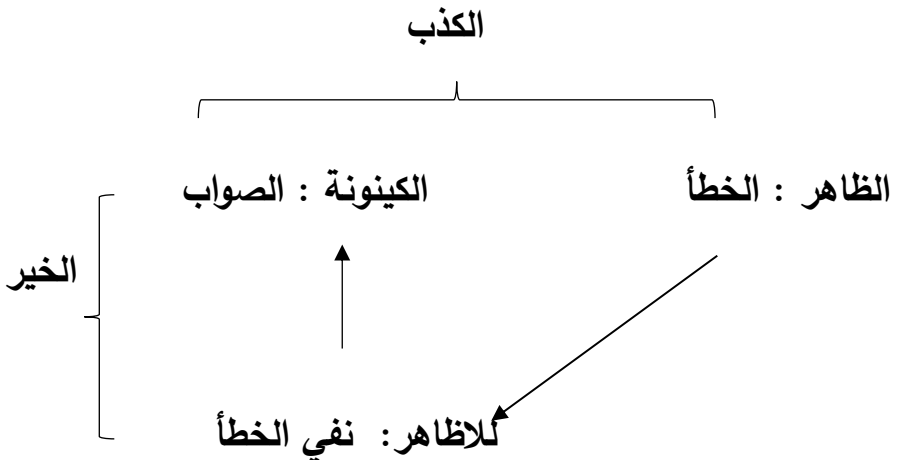
في نفس السياق، يستدعي على صعيد ذهني هذا الاعتراف فيما بعد بدوره تأويلا آخر من صنف أيديولوجي، لكن هذه المرة مع تغير في الهيئة الابلاغية حيث نجد الصافي في موقع المرسل وحليمة والقرية مرسلا إليه:



يستهدف هذا التأويل موضوعا برغماتيا، يحيل إلى تقويم سلبي لأداء حليمة من خلال صورة " غلق القبب " على نحو ما نقرأه في الملفوظ التالي :" الصافي: كاين باب واحد مشي عشرة، تركي الوعدات وخديمهم، كلها ويصور على حساب تعبوا وعلى حساب عرقوا واللي ما

ينجمش فرجي عليه وقولوا يطلب ربي. القبب يتبلعوا والجامع ينحل، المفتي يرجع مفتي يفهم الدين، والقايد يولي قايد والقاضي يولي للمحكمة والأمة ترجع قوم مشي حتى الصبي مشارك بليس في الفال الأولياء " ص 42.

وفي نفس الوقت يقف على حقيقة أداءها صمن مقولة التصديقية للكذب، ينتقل مسار حليمة ضمن منظور الصافي من الظاهر إلى اللاظاهر " على ما نقرأ " الصافي: والخير في ميزك هذا هو " :



يتقدم ضمن هذ المسار السردي العمل والجهد باعتباره ممثلا يحتل دورا عامليا لمرسل محرك على برنامج يرسي في صلبه الصافي، من خلال فعل ايعاز فاعلا من حيث وجوب وقف مهزلة التبلعيط الذي يتماهي ضمنيا مع مقولة "اعادة بعث الحياة " في القرية وكما يمثل موضوع جهاتيا في برنامجين ملحقين للعقاب والتحرر الذين سينطرق إليهما في الأسطر الموالية كشكل من أشكال التقويم التي تنفتح عليه المقطوعة:

" حليمة : الصافي أنت ولد عمي مين قالولي الأولياء علاش نطلب ربي فوت قبل المال والعينين، طلبت ربي بش تولي؛ ندير رزق ربي وعاقبتي بين يديك وافعل الخير كيما تفهم أنا بهذا الحديث راني نويت " ص 42.

5-1 سردية الجزاء والعقاب :

يأخذ التقويم البرغماتي والذهني شكل العقاب، فبالنظر إلى النسيج السردي العام الذي تحتكم إليه البنية الداخلية للمسرحية والتي تنضوي تحت المقابلة بين العمل الصالح والفاسد، تؤطره خطابيا مقولة فضائيا من نمط :/عالم علوي + مقدس/ ع / عالم سفلي +مدنس/

من هذه الزاوية، تظهر الملفوظات الموالية برنامج العقاب كتتمة للبرنامج الاساسي الذي أفرزه اللقاء بين العالمين(المقدس والمدنس)؛ يتقدم هذا التقويم على المستوى الشكلي كتحول قيمي لصالح االقيم الايجابية التي يمثله الأولياء الصالحين/الأضرحة. هذا التحول الذي سيأخذ أنماطا برغماتية تارة؛ يعبر عنه من خلال مسار خطابي تتعالق ضمنه صور/ السجن/؛ / العدالة /، / القصاص/ كما يشير اليه النص:

" القايد: رتب هنا ما عندك وين تروح تجي معايا

الخديم: وين يا سيدي القايد

القايد: للحبس، ونعلملك بدلة العساس اللي كان شريكك، تجبره الداخل مشي قدام الباب " ص 46

تارة أخرى، بعدا ذهنيا يتجلى في اطار التمظهر الخطابي للتوبة والذي يتبع مسارا صوريا لتأنيب الضمير، يحتل ضمنه الفاعل الجماعي (القايد+القاضي+المفتي) دورا موضوعاتيا للتائب والمصلح. بموجبه ينتقل الخديم من حالة وصلية بالحرية إلى حالة فصلية نعبر عنه بالصيغة النحوية :

فت: { فا1 ⟵ (فا2 n م) ⟵ (فا2 u م) }

على الصعيد التجلي فإن فا1 وهي الوضعية النحوية للفاعل المنفذ التي يحتلها الممثل القايد ضمن دور موضوعاتي للقوة العمومية بالمقابل يمثل فا2 فاعل حالة الخديم المجرد من حريته وبالمرة مع حرفة التضليل التي إمتهنها يحيل إليها أدوارا موضوعاتية " للمنافق " الخائن " و" السجين ".

وفي هذا الصدد، وبالرجوع إلى المسار القيمي الذي سيتحقق ضمنه هذا البرنامج العقابي، نشير إلى أن العقاب الذي وقف عليه اختيارنا كأحد صور التقويم البرغماتي البارز في هذه المسرحية، نعني به العقاب بمفهومه القانوني المتعارف عليه في مختلف التشريعات القانونية والذي سيتحدد ضمن التمظهر الخطابي/ للعدالة/؛ يجسده الفاعل الجماعي القايد بصفته ممثلا للقوة العمومية يرمي من خلاله إلى تقويم فرد منحرف، بعبارة أخرى فإن العقاب الذي نتحدث عنه لا يتم ضمن نظام قيمي مغلق كالانتقام، الذي غالب ما يتم في اطار مواجهة بين فردين[290].

في ذات السياق، تبدو الكفاءة التحيينية وكأنها محسومة سلفا بحكم الرتبة السياسية التي يتمتع بها القايد من حيث القدرة على الفعل ومعرفة الفعل، إذا بقي لنا أن نتساءل عن الكفاءة الافتراضية التي رسمت هذا الأداء خاصة وأن جل المسارات السابقة لهذا الأداء تشير إلى غياب أية رغبة في الفعل من لدن القايد لتحقيق العدالة كما تبينه هذه الملفوظات:

" القاضي: وحنا في الحديث هذا واش نديروا

القايد: ياسيدي القاضي راني خممت في هذه المسالة، أنت مثلا ترجع خديم سيدي بومدين والمفتي خديم سيدي عبد الرحمان وأنا نرجع خديم سيدي عبد القادر الجيلالي شاي الله بيه " ص37.

تكشف هذه الملفوظات أن القايد كان منخرطا في عملية التدنيس التي شهدتها القرية من خلال مشاركته في الطقوس التي أقيمت فيها؛ فإلى غاية الآن يظهر القايد في دور المتواطؤ والشريك في المحنة التي ألحقت بالقرية. فمسالة غياب الإرادة في التخلص من الخديم تبدو واضحة مما سيدفعنا إلى الفحص أكثر في مصدر التحول الفجائي الذي حول وضعية القايد من دور عاملي لبرنامج التدنيس إلى مرسل مقوم في برنامج التقديس.

بالعودة إلى الخلف، واستنادا إلى المسار القيمي الذي تترعرع فيه القيم المسجلة في برنامج بناء القبب نجد أن هذا العقاب نهض على جملة من الفرضيات سبق لنا وتطرقنا اليها

[290]Voir greimas dicionnaire raisonné p 201

والمرتبطة أساسا بالعقد الائتماني المبرم بين الفاعل الموكل الأولياء ممثلين للسلطة الإلهية، وحليمة العمياء في اطار برنامج التصريف في رزق الله وتحقيق العدالة والإصلاح .

فإذا سلمنا أن العقاب يندرج ضمن نفس الاطار القيمي للبرنامج الأساسي والذي يعد تتمة له فلنا أن نبحث عن اشكال تدخل السلطة الالهية في عملية تنفيذ هذا التقويم؛ خاصة وأن النص لا يشير بصفة صريحة إلى هذا التدخل. إلا أننا يمكننا أن نستنتجها من خلال الممثل المفتي الذي سيحتل دورا موضوعاتيا لرجل الدين الذي تقع على عاتقه مهمة ترميم النظام الاقيمي والعقائدي في المجتمع يظهر خطابيا ضمن مسار تتعالق فيه صور" الجامع "، "الحقيقة "

القايد : مين راك جاي

المفتي: كنت نرد الزرابة للجامع

القايد : واش ميزت في الحالة

المفتي : في حقيقة ما ميزت والو ، لكن في الحق ما ينف غير الصح

القايد: الصح تديه نت عندي ، رانا عشنا ثلاث سنين كي الملوك غير بالتبلعيط

المفتي : و لكن التبلعيط فاني و ما يدو غير الصح " ص 45

يكشف هذا الملفوظ السردي، عن برنامج سردي مضادا يستهدف على الصعيد الذهني فعل عدم التصديق يعبر عن تقويم سلبي يؤديه المفتي من موقعه مرسلا مقوما وفاعلا موكلا لبرنامج ملحق تحتل فيه السلطة الإلهية مرسلا مقوما متعاليا، يرمي من خلاله إلى إرساء القايد فاعلا إفتراضيا لتحقيق برنامج إصلاح الضرر وتحقيق العدالة من خلال إيصاله بجهتي الإرادة والوجوب المتماهية مع الفرض الديني ضمن تمظهر خطابي للقصاص.

على الصعيد الشكلي، ننبه إلى مسألة مفادها أن ليس هناك ما يشير إلى وجود علاقة تمفصلية بين هذا الابلاغ وبين التحول الذي سيشهده موقف القايد، بتعبير آخر لا يرقى آداء المفتى بنيويا إلى تحريك لغياب صيغة تعاقدية ما، فلا هو حاسم ليشكل فعلا تفعيلي يوجه القايد مباشرة إلى المرور إلى الفعل. وفق ذلك، تكمن أهمية هذا الابلاغ في إحتمالية إثارة ردة

فعل إيجابي من لدن الفاعل المفترض، نتيجة ذلك يندرج هذا الأداء ضمن إيعاز ضمني يشتغل على الكفاءة الافتراضية بموجبها سينتقل القايد من حالة فاعل مؤمكن إلى حالة افتراضية.

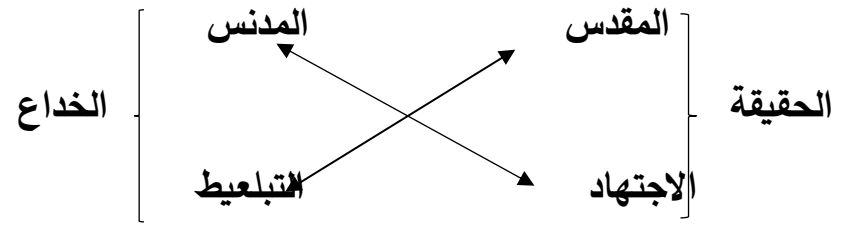
" القايد: الخديم شارك قاع خدمتنا، البارح فقت به بلي كان مشارك الشرفي والعساس وشحال من مرة رفد الطابع وطبع في بلاصتهم "ص 46 .

المفتي : أخدم قايد وقاضي غير المفتي اللي صابها ما دخلوش وحب يرد الجامع نوتير وحمام " ص 46.

" المفتي : والدين والدين يا سيدي القاضي، هذا الشيطان لعنه الله رد الجامع نوتير وحب يرده حمام " ص 46.

يصف هذا الملفوظ التقويم الذهني السلبي الذي يمثله الشكل المصورن" الشيطان"، يستند إلى استراتجية إقناعية من طرف المرسل المقوم المفتي؛ والتي يستهدف من ورائها إلى نسف مصداقية الخديم في عين المرسل إليه فاعلا القايد من خلال الفعل التأويلي المنجز من طرف هذا الاخير ضمن المحور التواصلي الذي يربطهما. على الصعيد أكثر شمولية ينظر إلى الأداء الإبلاغي كدعوة للعودة إلى المصداقية الدينية التي تحملها السلطة الإلهية.

على هذا النحو، سنقارب هذا الحكم السلبي الذي يتماهى سرديا مع فعل عدم التصديق على الصعيد القيمي، كدعوة إلى الوصلة مع المقدس التي تستدعي منطقيا فصلة مع كل انماط التدنيس؛ التي لازمت القرية لمدة ثلاثة سنين، في ظله سينتقل الفاعل الجماعي المفتي والقايد بوصفهم فاعلا ينوب عن القرية من حالة الكذب إلى الحقيقة؛ يمكن إسقاطها على المربع التصديقي كالتالي:



على الصعيد العملي، سيتخذ هذا التحول إلى المقدس أنماطا متعددة تظهر ضمن مسارات صورية مختلفة، تصب جلها في اطار التمظهر الخطابي" للعمل المنتج" يحتل فيها القراب والدرويش والطلاب دورا موضوعاتيا " العمال". والقايد والصافي دور "المقاولين" كما تعبر عنها الملفوظات التالية :

" الصافي : ايا صحا منين تموت و يوقفو عليك الصالحين واش تقولهم

سليمان : هذا واه كلام وواه جواب واش حبيتني ندير، اعطيني خدمة من ضرك باش يلا وقفوا عليا اليوم فاليلي نعرف واش نجاوب

الصافي : روح وبرح وقول، مبقات زيارة مبقاتوعة اللي حب يعيش يخدم " ص44

" القايد: حبس تم، قلنا هنا كملنا من التبلعيط ملي دخلت خديم سيدي دحان للحبس راني عاد ما وليتش قالولي أنت وليت

الدرويش: يا سيدي القايد مرانيش درويش بريت وزيد بزيادة روحت حجيت

القايد: حاج ولا ماشي حاج، تخدم وحدة تعفط زوج ثالثة ندخلك للحبس

الدرويش: لا راني رايح نخدم يا سيدي القايد " ص49

5-2 سردية التحرر و نهاية الاستلاب

أ- ملاحظة أولية

تندرج المقطوعة الختامية التي نسميها بمقطوعة مريم أو المرأة الثورية ضمن الاطار العام الذي يتبع هذا التقويم، وبالرغم من الانفصال الظاهري بين هذه القصة/ المقطوعة مع الأحداث السابقة التي شهدتها المسرحية، والمرتبطة أساسا بالبرنامج السردي للأولياء الصالحين؛ إلا انه لدينا من العناصر البنيوية التي تسمح لنا- بل تدفعنا- إلى إدراجها كشكل من أشكال هذا التقويم الذي أفضت إليه التحولات الناجمة عن الأداء الرئيسي. ومن بين هذه العناصر نذكر:

- على الصعيد الموضوعاتي، تظهر هذه المقطوعة ضمن برنامج العمل والخلاص من قبضة الفقر والجهل.
- أما على المستوى السردي تنتظم المقطوعة وفق نفس الترسيمة النظمية الزمنية للمسرحية نعبر عنها على النحو الآتي:

/ قبل: إنهيار النظام الاجتماعي/⟵ / بعد : ترميم النظام الاجتماعي/

- على الصعيد الخطابي، ادراج قصة مريم و عمار ضمن نفس الفضاء القروي الذي احتضن احداث السابقة ، وحضور الممثلين العوامل المشاركة في بلورة المسار السردي العام للمسرحية مثلما هو الحال مع الهاشمي و عويشة، والفاعل المضاد لسكان القرية ؛ كلها عناصر تبين الصلة البنيوية التي تربط بين هذه المقطوعة القصة مع القصة الام الرئيسية .

تلك هي اذن أبرز القرائن النصية، التي تسمح لنا بالتعامل مع هذه القصة – كسرد متضمن métadiégétique–، يعبر عن شكل من أشكال التقويم البرغماتي والذهني، الذي ختمنا به المسار السردي لمسرحية القراب و الصالحين. على هذا النحو، سيشكل موضوع الحرية أو بالأحرى التحرر عاملا أساسيا يسهم في رسم الانقلابات التي ستعرفها حالة المرأة الريفية، باعتباره سعيا للخلاص والنجاة بالنفس من قبضة الجهل واليأس، وتحقيق الوصلة مع العمل، والتطور الذي أسس له النص كموضوع أساسي مرغوب فيه.

فلما كانت نهضة القرية من أنقاض البؤس والهوان نتيجة أداء حليمة العمياء، ههنا نجد مريم وعويشة تنخرطان في نفس المنظور الرامي إلى إحداث قطيعة مع المنظومة القيمية المهترئة التي جسدتها السلطة الذكورية، والتي تسببت في تعطيل العقول وتسيجها بسياج دوغمائي أيديولوجي مميت، تظهر هذه المسرحية على الصعيد القيمي، كإعادة اعتبار إلى المرأة ودعوة إلى اصلاح الأذى الذي ألحق بها بسبب حالة العمى الذي نزلت بالقرية.

ب- الوضعية الاستهلالية : الشرط النسوي

تصف هذه المقطوعة وضعا مأساويا للمرأة الموسوم بقيم سلبية، فهي ضحية نظرة المجتمع المنغلقة، التي وضعت المرأة موضع كائن غير منتج؛ أو لنقل كائن من الدرجة الثانية، نعبر عنه بملفوظ حالة فصلي: (فاu م). كما يبينه النص على لسان عمار:

"مريم هذه الحالة عمرها ما صراتمكانش ولية وحدة في هذه القرية تخدم عمرها ما صرات " ص51.

يتأسس الفاعل الجماعي الذي تحتله القرية، كفاعل نجح إلى حد بعيد في ترسيخ جملة من القيم، التي أدت إلى إقصاء المرأة من الحياة الاجتماعية والاقتصادية، و إختزاله في دور" ربة البيت ". وحتى لو، لم يصرح النص بشكل جلي عن سبب هذا الحكم القاسي على المرأة، الذي أنتج هذا الوضع المتدني في مكانة المرأة، وأنكر عليها حقها في العمل والنشاط الاقتصادي، إلا أنه سوق لنا إلى حد ما، مجموعة من المؤشرات تسمح لنا ببناء تصور عام عن تلك الحالة على لسان عمار، الذي يتماهى دوره مع الفاعل الجماعي المضاد : " لكان الناس تنوض يهدروا فيك وحنا رايحين نتزوجوا " ص51.

يقف كلام الناس موقف الفاعل المضاد يقوم ببرنامج سردي، يهدف إلى ترسيخ وتكريس مكانة المرأة ضمن حتمية تاريخية موروثة عن الأجداد، وغير قابلة للتغير. هذا وتنسجم هذه الحالة التعيسة للمرأة مع فضاء القرية، والنشأة المتحفظة للأسرة الريفية، التي تتعارض مع القيم الحضارية، والتقدم الذي أحرزته قيم التمدن، والتطور الذي عرفته المجتمعات الصناعية. فطبيعة التقسيم البدائي للمجتمعات التقليدية، هو الذي يؤطر المهام الموكلة لكل فرد من أفراد الأسرة، حيث يتكفل الرجل بسد حاجيات العائلة من خلال العمل، وينصرف دور المرأة الى تحضير الأكل، والغسيل، وتربية الاولاد.

سرديا يرتبط فعل " ينوضوا يهدروا فيك " بإرادة المجتمع بهدم، وإفشال أي مسعى، من شأنه أن يحدث تغييرا في التقسيم العملي الذي سطره للمرأة، ويحررها من قبضته لتشارك في النشاط

الاقتصادي، يمكن تقديمه بالصيغة النحوية لملفوظ فعل فصلي يؤول إلى تحييد المرأة عن النشاط الاقتصادي:

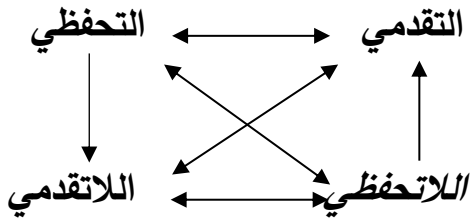
فت فا2 ⟸ (ف n م) ⟵(فاu م)

فت :فعل تحويل ، فا1: المرأة ، م: المشاركة في النشاط الاقتصادي

ففعل الكلام يعبر عن حيازة الفاعل الجماعي على الكفاءة من خلال قدرته على الفعل والتي سخرها لتكريس وتوطين الثوابت والقيود التي تحرم المرأة من حقها في العمل، وابقائها تابعة للرجل ضمن دور القاصر الخاضعة لإرادته؛ لنخلص هنا أمام إيزوتوبيا كلامية (langagière) مثلها مثل التي تؤطر القراب، تتقابل في داخلها إرادتين يمكن التعبير عنها بالمسار السيمي للتغير والتحفظ؛ وعلى المستوى الاستبدالي يعبر عن المقابلة بين / الفرد ضد المجتمع /.

فالمجتمع يمثل منظومة قيمية تسعى إلى الحفاظ على الوضع القائم بكل مساوئ، يمثله على الصعيد الخطابي مسارا صوريا كلام الأولين " انت مزال تهدر بهدرة الاولين " ض52. يحتل الممثل" الاولين " دورا عامليا مرسلا ومرسلا اليه ضمن برنامج سردي ملحق محقق يسعى إلى الحفاظ على التقاليد والعادات الراسخة في اللاوعي الجمعي.

بناء على هذه المعطيات، سنحاول من تمثيل مختلف القيم الدلالية انطلاقا من المقابلة الأساسية بين/ التقدمي ع التحفظي / :



على المستوى العاملي، يظهر المجتمع بوصفه فاعلا جماعيا يسعى من خلال برنامج سردي مضاد إلى توقيف مسار التقدم؛ الذي تطمح إليه مريم وإقصاء المرأة من النشاط الاقتصادي. تبعا لذلك، فهو يحوز على الكفاءة التي تمثلها على الصعيد الجيهي معرفة الفعل والقدرة على إعادة إنتاج نفس الأشكال الثقافية الموروثة من الأجداد .

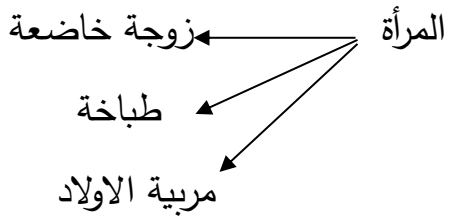
في ذات السياق تقدم الملفوظات: " بركاها المرا ما قاعدا تخمم في الذهب، بركاها المرا ما قاعدا تحلم ..

تنوض كما راحل تخدم ماشي مديورا غير للزواج وقتما حب الرجل يطلقها " ص 52

تقدم مريم كفاعلا شاهدا ومرسلا مقوما سلبي لبرنامج ملحق محقق، على الممارسة الإحتقارية والقصرية، الذي أنجزه الفاعل الجماعي باعتباره فاعلا مضادا؛ الشيء الذي أدى إلى تقزيم المرأة وحجرها في دور ديكوري وتزييني objet decoratif وشيء يكتسبه الرجل في المنزل إلى جانب الأثاث.

تتعالق صور / الذهب / و/ القعود في المنزل / و/ الزواج / و/ الطلاق / لتشكل مسارا صوريا يكشف عن المكانة القارة والثابتة التي تَسمّرت " بركاها " فيها المرأة ويعطي تصورا جليا لمعاناة المرأة التي تحاول التخلص من هذه الوضعية التي سجنها فيها الفضاء القروي.

كما تفصح عنها الادوار الموضوعاتية التي يحتلها الممثل المرأة في قرية بني دحان



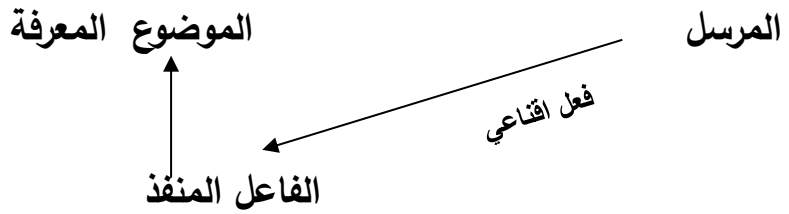
مثلما يشير إلى ذلك الملفوظ السردي على لسان عمار" فطني يا مريم خدمة الرجل باينة و المرا مديورة للدار؛ الطياب؛ تنقي وتربي الذراري " ص52.

ينفتح هذا الملفوظ على صورة الحلم أو الأحلام؛ والحلم كما يعرفه القاموس اللغوي يحيل إلى رؤية يراها النائم في حالة نومه أي حالة انقطاعه عن الواقع.

كما أن الاحلام في علم النفس تشير إلى مسار يتبعه اللاوعي من أجل التخلص من الكبت وأحداث عملية تطهيرية catharsi لمشاعره وأماله التي استقرت في حالة ركود تحتج إلى إخراجها. وفق ذلك، يحيل الحلم على المستوى العاملي إلى اكتساب مريم ارادة الفعل والوجوب على الفعل، ما يؤسسها فاعلا افتراضيا في برنامج لتحقيق الوصلة مع الحرية التي يمثل العمل مصدر لها.

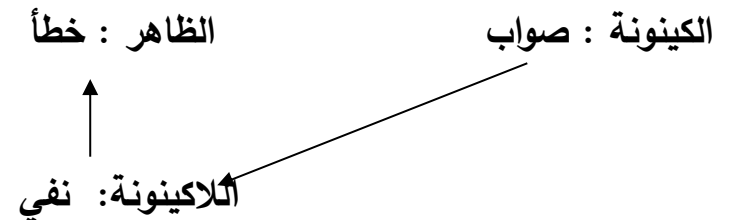
على الصعيد التداولي، تحيل الأحلام إلى قيمة دلالية تشير إلى جملة من الأهداف يسعى الإنسان إلى تحقيقها، كقولنا حلمي أن أصبح معلما أو حلمي أن أزور العالم ...الخ. فالحلم يعبر كما يتقدم في خطاب المقطوعة، عن رغبة حقيقية لمريم لتحقيق هدف برغماتي يندرج ضمن عقد تحتل فيه مرسلا مقوما ايجابيا: " أحلام كما هاذوا خير مشي هم، نتخدمو ونتعاونو في المعيشة من بعد الناس ستبعونا ويديروا كيفنا " ص 52 .

نقرأ من هذا الملفوظ برنامجا سرديا مضادا؛ يستهدف على الصعيد القيمي فعل تصديقي faire croire، يتوافق على المستوى السردي– فعل فعل–؛ تهدف من خلاله مريم إلى تغيير النظرة الراسخة في ذهن عمار، وإرسائه فاعلا منفذا افتراضيا لبرنامج سردي افتراضي يسعى إلى كسر القيود التي كبلت المرأة، والتي تعد مرسلا إليه جماعيا لبرنامج أساسي تحتل فيه مريم فاعلا منفذا.



فبالرغم من سكوت النص عن مصدر العقد الذي يؤطر فعل مريم، إلا أنه يمكننا استخلاصه من خلال لكسيم " المرا " التي جاءت بصفة غير معرفة؛ فلكسيم المرأة هنا يعبر عن الشرط الإنساني الذي رافق وجودهن في المجتمعات الذكورية.

ينضوي هذا الفعل الابلاغي تحت عوامل يمكن أن تؤثر على جهة الإرادة، من خلال تقويمها السلبي لأداء الفاعل الجماعي المضاد. استنادا إلى فعل معرفة يجعلها تؤمن يقينا أن رياح التغيير قد هبت وأن كلام الناس يندرج ضمن مقولة الخطأ على الصعيد القيمي:



سرديا، تنطبق عملية نفي مريم لأداء الفاعل الجماعي مع القدرة على فعل التصديق الذي يتماهى مع صور التغير في الزمان وحتمية التقدم المجتمعي ضمن التركيبة الخطابية للتحول.

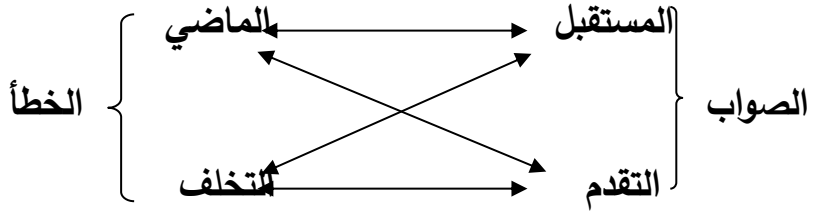
" الزمان تبدل يا عمار وانت مزال تهدر هدرة الاولين " ص52.

يكشف هذا الملفوظ عن مسار يفصح على المستوى الخطابي، عن استعداد ذهني لبناء خطاب حجاجي، وعن درجة متقدمة من الوعي بالحركية التاريخية بعيدا عن السذاجة أو التوهم " فطن بركا ما راقد " ص52.

تجمع فيه مريم بين وضعية سردية كمرسل مضاد، وبين دور موضوعاتي يمكن نعته " المناضلة " الذي يخترق هذه المقطوعة ضمن مسار صوري يحتكم لقيم الطليعة avant gardiste " من بعد الناس يتبعونا ويديرو كيفنا " ص52.

تندرج ضمن التركيبة الخطابية للتغيير والتحرر من قيود الماضي المتحجر الذي أقر قانونا تعسفيا في حق المرأة.

على هذا النحو، سنقارب هذه الطلائعية المتماهية سرديا مع فعل التصديق على صعيد قيمي كوصلة مع المستقبل الذي يستدعي قطيعة معرفية مع الماضي وما يحمل من مفاهيم متخلفة ومندثرة الذي يميز موقف مريم بعكس عمار الذي يحتل الموقع الخطأ في المربع:



ضمن بعد ثان، يدرك الفعل الإبلاغي لمريم كفعل اقناعي، يستند إلى الكفاءة الجيهية للقدرة على الفعل ومعرفة الفعل، والمتمظهرة في صورة الفصاحة اللغوية أو الخطاب الحجاجي في اتجاه عمار قصد إرسائه فاعلا افتراضيا لبرنامج الزواج، يبوح ضمنيا عن مسار خطابي للترغيب؛ الذي تسعى من خلاله مريم إلى تعويض افتقارها، بتحقيق وصلة مع نمط معيشي آخر متنافر مع القيم، التي يحملها النظام القروي التقليدي المتجذر في القرية.

ج- البرنامج الاستعمالي للزواج : وصلة عاطفية ام صراع من اجل الوجود

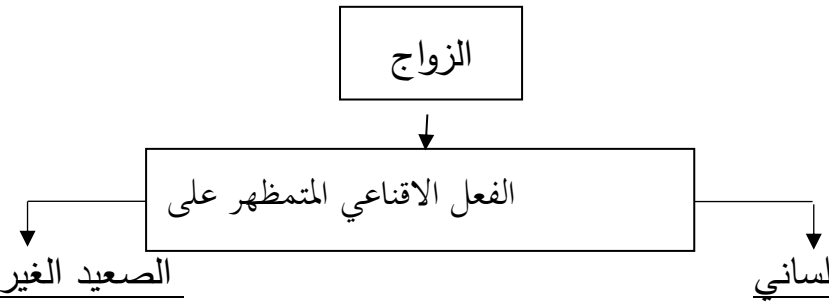
في هذا الصدد، سنطرح فرضية في شكل تساؤل حول قيمة موضوع الزواج، الذي انخرطت فيه فعل مريم بوصفها فاعلا ومرسلا إليه؛ فهل الزواج من منظور مريم يحمل المعنى نفسه الذي يقدمه له عمار؟ أم أن الزواج هنا يندرج ضمن وساطة، وضعتها مريم كمرحلة تنتقل منه لتحقيق وصلتها بموضوع القيمة لديها المتمثل في العمل والمشاركة في النشاط الاقتصادي؟.

ينظر إلى الزواج بمفهومه العام إلى أنه عقد يربط بين رجل وامرأة، قصد بناء حياة جديدة والتخلص من حياة سابقة؛ فالزواج يمثل على المستوى النحوي انتقال من مرحلة قبل إلى مرحلة بعد. يحيل على المستوى الاستبدالي موضوع الزواج إلى حالة متقابلة مع العزوبة، التي تندرج ضمن اطار قيمي موسوم بالوحدة، وإلى حد ما بالضعف الذي ينتجه حالة النقص أو الافتقار. ثم إن كلمة "العقد" تحيل إلى وجود طرفين يشتركان في الحقوق والواجبات؛ الذي يقره مبدأ التراضي. لكن هل الصيغة التعاقدية التي تريد ارسائها مريم هي نفس العقد الائتماني الذي يكرسه أي زواج في مفهموه العام؟ والتي تعد قيمة الحب والميل إلى الطرف الثاني عاملا محركا أم أن الزواج بدوره يمثل هدفا بذاته ووسيلة من منظور مريم من أجل تحقيق رغبتها؟.

بالنظر إلى الحوار القائم بين مريم وعمار حوله، يحتل الزواج دورا موضوعاتيا ضمن مسار تصوريا يحيل على المستوى الذهني إلى قيم المساواة بين المتعاقدين.

كما يشير إلى ذلك الملفوظ السردي" شوف ياعمار انت بروحك قلتها عمار ومريم"ص52.

في اطار فعل إقناعي تقوم به مريم باعتبارها مرسلا فاعلا ومرسلا إليه ضمن برنامج سردي انعكاسي تحتل فيه أدوارا موضوعاتية مختلفة/الحبيبة/ و/ المناضلة/ الثائرة/ والذي يحمل مجموعة من الصور تتعالق مضمونيا لتنصهر في مسار تصوري، ندركه على المستوى اللساني والغير اللساني كالتالي:



-راني حابة نعيش معك يا عمار – شوف غندنا اربعة تاع اليدين

على الصعيد النحوي السردي لعبة هذه التقويم والأداء، تأخذ شكلا تبادليا لعملية تبليغ مواضيع القيمة نعبر عنها بالصيغة النحوية التالية:

فت1 {فا1 ⟵(فا2 ∩ م1)} ⟷ فت2{ فا2⟵ (فا1 ∩ م2)}

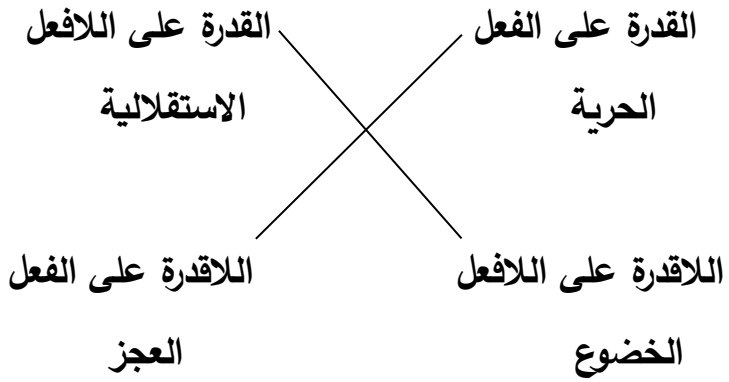
فالفعل التحويلي الأول(ف1) يحيل إلى فعلي وصلي تقوم به مريم قصد تحقيق عمار(فا2) لموضوع القيمة الذي يمثل الزواج (م1)؛ في نفس الوقت يستدعي ذلك التحول، فعلا تحولا تحتل فيه مريم هذه المرة فاعل حالة تسعى إلى تحقيق وصلتها بموضوع العمل (م2).

نستنتج من خلال هذه الصيغة المجددة للتبادل عن تكافؤ قيمة الزواج وقيمة العمل؛ ما يجعلنا نؤكد فرضيتنا القائمة على الفعل الاغرائي الذي قامت به مريم من خلال استعمالها الزواج كأداة لتحقيق وصلتها بموضوع القيمة.

من جانب آخر يقابل هذا الفعل الاقناعي، تأويلا من طرف عمار يستهدف إقرار الفاعل المنفذ للأداء الابلاغي " ماشي راني شاك فيك يا مريم " ص 53 ووصف الوضع الثيمي الذي كان عليه " راني خايف من هدرة الناس " ص53.

يظهر الخوف كقيمة سالبة على المستوى الاستهوائي التي تبعث عن الانقباض على عكس الجرأة التي تسم موقف مريم والتي تتموقع ضمن البعد الانشراحي وتبعث على الأمل في ظل القيم الايجابية التي يحملها.

فالخوف في استعماله المعجمي يدل "على توقع مكروه يكون غير مقبول وخطيرا وضارا ". يضع عمار خاضعا لسلطة المجتمع القروي وعاجز أمامها يمكن ان نبين ذلك من خلال مربع القدرة الاتي [291]:



يسمح لنا هذا المربع من تمثيل وضعيتين متلازمتين في المقطوعة .

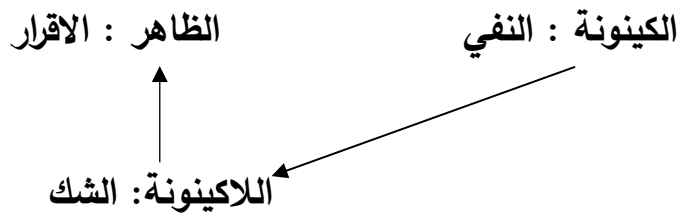
الأولى تتسم بالخضوع المطلق وعجز عمار ذلك ان اللاقدرة على اللافعل راسخة و قارة موروثة منذ الأجيال في اطار نظام /تحفظي/ الذي يقترن بمجموعة من القيود تلغي حرية الفرد وتعطل قدرته على المبادرة " الحالة راهي دايرة هكا وحبيتنا حنا زوج نبدلوها "ص53 " مريم هذه الحالة عمرها ما صرات " ص51.

تتسم الوضعية الثانية باللاقدرة على الفعل وفقدان أي حلول ممكنة لاحداث ثورة والانقلاب على النظام القائم في المنطق القروي " لا لا مريم لا، أما ما عشتش هكذا " ص53

فغياب الاختيار والخضوع لأمر الواقع راجع إلى نقص في/ معرفة الفعل/ التي ستؤسس لتفكير في الحلول الممكنة للخروج من هذا الوضع المتردي.

ثم إن عدم قبول عمار لفكرة العمل ليست نابعة من موقف أيديولوجي أو ذكوري خلص ما سيرسيه على المستوى العاملي فاعلا افتراضيا يفتقر إلى الجهات التحيينة للكفاءة/ معرفة الفعل/ التي إستلبها منه الفاعل الجماعي من خلال التهديد المستمر الذي يمارسه. يمكن إسقاط موقف على مقولة الكذب كالتالي:

[291] رشيد بن مالك مقدمة في السيميائية السردية ص 91



على صعيد آخر يدخل الخوف ضمن السيمة النووية للعاطفة و التي يؤطر مسارا سيميما لعواطف الحب و الخوف و الشجاعة ضمن مسار صوريا يفصح على المستوى الخطابي على تمظهر خطابي لقيمة النضال تارة و تارة اخرى للرضوخ للأمر الواقع.

كما يحتل عاطفة الخوف على المستوى العاملي دور المعارض الذي يعرقل مسيرة التحرر من القيود التي وضعها المجتمع والذي جعل من التهديد كفاءة جيهة تحيل على معرفة الفعل والقدرة على القمع. ضمن برنامج سردي محقق كما يعبر عنه صورة الاشارة باليد " ينعتونا باليد " ص53

في هذا الصدد الكلاسيم **اليد** كصورة للخطاب يشحن بدلالة متباينة ضمن مسارين صوريان متعاكسين :

في المسار الأول يحدد اليد كرمز إلى العمل والاجتهاد، فاليد كما يشير اليه المثل الشعبي" نأكل الخبز الابيض بايادي سوداء" يحبل على المستوى الدلالي إلى قيمة العمل ضمن ايزوتوبيا اقتصادية.

على العكس من المسار الثاني أين يشكل اليد وسيلة قمعية ورمز للاضطهاد وفضح stigmatisation ضمن ايزونوبيا سياسية.

تجدر الاشارة إلى أن القمع هنا لا يعني به القمع المادي في حالة التداولية بل ياخذ صورة معنوية كما يوضح ذلك النص من خلال " هدرة الناس ".

في ذات السياق الخوف في هذا المساق بوصفه تاويلا سلبيا ل/ ظاهر/ الفاعل المضاد الجماعي " هدرة الناس " الذي عندما تنتقل إلى المستوى التداولي تصبح اداة لفعل نعبر عنه بفعل استلابي alienation مبني على الممارسات الاجتماعية المألوفة و الراسخة في النظام القروي ضمن المقابلة التأسيسة : / **التقدمي ع التحفظي/**

فالاستلاب مفهوم فلسفي مرتبط بقوة بالفلسفة الماركسية والذي يعبر من خلاله عن طبيعة الاغتراب الذي يعيشه العامل في علاقته مع عمله الناتج عن جهده وفي معنى أشمل يقصد الاستلاب انفصال الإنسان عن إنسانيته .

يتموقع عمار ضمن هذا الاستلاب الذي فرض عليه من قبل المجتمع من خلال العادات والتقاليد التي جعلته يعيش ضمن كون قيمي أوهمه بخطورة تجاوزه وكسره. عكس مريم التي سجلت فعلها في وجوب التغيير وضرورة التحرر من تلك القيود كما يبين ذلك تقويمها السلبي لأداء الفاعل الملحق لعمار والذي يسعى إلى تكريس نفس القيم من خلاله برنامج ملحق فاشل كما يبن ذلك جواب مريم" ما نوليش "ص53؛ صمود مريم وتمسكها بموقفها لتحقيق الوصلة بالعمل كموضوع قيمة لديها؛ يحيل على المستوى الاستعاري métaphorique إلى الانتفاضة الاشتراكية التي دعى إليها ماركس قصد التخلص من حالة الاستلاب التي أقرها النظام الاقطاعي الرأسمالي؛ تبعا لفعل أدائي يندرج ضمن إيزوتوبيا أيديولوجية تجتاح النص منذ بدايته؛ مثلما لاحظناه في حالة الغراب الذي سعى منذ البداية للتخلص من حالة الافتقار عن طريق العمل والصافي الذي انطلق من الموقف ذاته أثناء تقويمه لعمل حليمة العمياء .

د-التحول النهائي: نهاية الوصاية وإزاحة المرسل المضاد

كانت مريم في بداية هذه المقطوعة تعيش واقعا مزريا الزمها إلى المكوث في الدار والخضوع للسلطة القمعية لفاعل الجماعي التي يجسدها عمار باعتباره فاعلا موكلا من طرف الفاعل الجماعي قصد تكريس الموروث الثقافي الذي حولت المرأة إلى موضوع مشيأ يمتلكه الرجل في البيت. يمكن النظر إليه على المستوى القيمي إلى استلاب المرأة وتجريدها من انسانية وفق معادلة خاطئة المرأة ≠ الرجل؛ والتي تعبر في حقيقة المرأة إلى معادلة أخرى تصبح كالتالي: المرأة ≠ الإنسان؛ وفق محور استبدالي تنضوي فيه قيم الذهب والزواج والطلاق كما رأينا سابقا .

ثم تأتي قوة معاكسة تحدث انقلابا جذريا في الوضع يلعب دورا مساعدا لمريم ضمن برنامج التحرر والاتصال بقيم العمل والنشاط الاقتصادي .

"الهاشمي: معقلتوناش، أنا الهاشمي جار حليمة العمية

عويشة : أنا عويشة، مريم ما عقلتنيش ما عقلتيش عليا " ص 53

فظهور عويشة والهاشمي فجأة في المقطوعة يعطي دفعا جديدا للأحداث ويسارع في تحديد نهاية الصراع القائم بين عمار ومريم.

" عويشة: منين جينا كنتو مدابزين علاه

عمار: ساعة وأنا نقولها ولي للدار وهي تقولي نروح نخدم

الهاشمي: وأنت ما خليتهش تروح تخدم

مريم: كنت نتمنى نتزوج على عام وهاذي خمس سنين وأنا نقارع قلتله خليني نخدم نتعاونو على العيشة، هكذا ما ننغبنوش

عويشة : وهو ما بغاش

مريم: راه خايف من هدرة الناس

الهاشمي: اللي يهدرو يا عمار يحوسوا يهدمو اللي بناه ايمان القلب واليدين يلا تحابو صحيح كي البنيان المرصوص هدرة الناس ما تقيدكم

عويشة : همالا ندي مريم ونروحو نخدمو

الهاشمي : هيا نروحو " ص 54

تعد وصلة الفاعل المنفذ بالزوج عويشة والهامشي عاملا حاسما أفرز وضعية سردية جديدة، دخل فيها الفاعل المضاد عمار في وصلة بالمعرفة الجديدة وبالتالي تحقيق وصلة مع الفاعل الموضوع مريم يمكن إختزاله ضمن فعل تحويلي وصلي نصوغه على الشكل التالي:

ف (ف3) { فا3 ⟵ (فا2 n م n فا1) }

فا3 : عويشة و الهاشمي ، فا2 : عمار ، فا1: مريم ، م: المعرفة

يسعى إدراج فاعلا آخر في البنية السردية إلى تعقيد النموذج العاملي الذي يؤطر عملية تحقيق الوصلة مع المعرفة، باعتبارها موضوعا جيهيا يهدف إلى تحيين الفاعل المضمر عمار.

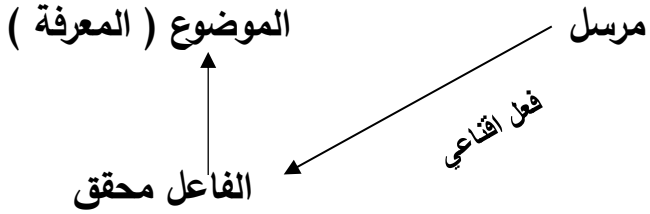
فاعل مضمر ⟵ فاعل محين (+) ⟵ فاعل محقق (+)

في هذا الصدد، ينبغي التذكير أن فعل الايعاز لا يستهدف الأداء الرئيسي مباشرة كما هو مطروح في النموذج الأول وانما يرتبط مباشرة مع الكفاءة التي يفتقد اليها الفاعل عمار.

ثم إن هذا الأداء يضع الفاعل الجماعي عويشة والهاشمي في دور عاملي لمرسل محرك ومرسل مقوم سلبي لأداء الفاعل الجماعي للمجتمع القروي.

تكون هنا أمام فعل ابلاغي آخر، من درجة ثانية يحتل فيه الفاعل الجماعي عويشة والهاشمي مرسلا مقوما لأداء الفاعل المضاد: "اللي يهدرو يا عمار يحوسوا يهدمو اللي بناه ايمان القلب واليدين يلا تحابو صحيح كي البنيان المرصوص هدرة الناس ما تقيدكم ما تفيدكم"

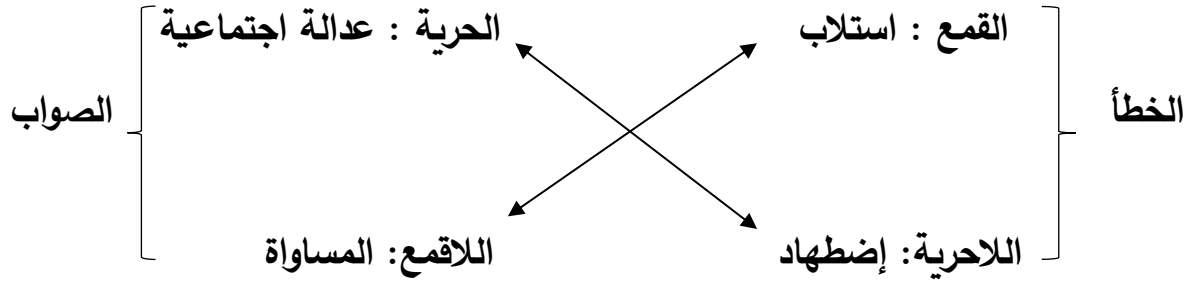
يهدف من خلاله إلى إبرام عقد مع الفاعل عمار؛ الذي يرسيه فاعلا محققا ضمن مسار قيمي جديد يتسم على المستوى الاستهوائي بالانشراح والايجابية.



من جانب آخر، يمكننا إدراج هذا الأداء الإبلاغي ضمن الاطار العام الدلالي الاجمالي للمسرحية؛ فاذا دققنا النظر في دور الممثل المرأة، سيتبين لنا أن هي الاخرى تنضوي تحت البنية العاملية والممثلية لبرنامج الاصلاح الذي يطمح إلى تحقيقه الأولياء الصالحين، والساعي إلى اسقاط هيمنة السلطة المزيفة التي كرستها عادات وتقاليد المجتمع القروي، والتي سجنته في نمط معيش متدني، وتحقيق الوصلة مع قيم الحرية والتقدم .

وفق هذا المنظور، تظهر المرأة بشكل واضح في مقدمة المسار السردي الذي انتهى بمحاكمة المنظومة القيمية المتوارثة، فاستهدافها للتحرر كموضوع قيمة ترغب في تحقيق ينخرط هو الآخر وفق هذا التصور في برنامج الاصلاح الذي أرساه الأولياء الصالحين، الذي يحتل العمل الانتاجي إحدى صوره البارزة مثلما دعى إليه الصافي باعتباره مرسلا مقوما ومحركا لبرنامج الاصلاح والخلاص.

على الصعيد القيمي، يعبر انتقال عمار من معرفة مزيفة مهترئة إلى معرفة جديدة مغايرة، عن انتقال المجتمع من نمط معيشي مقيد إلى نمط العيش في كنف الحرية والعدالة الاجتماعية والمساواة بين الجنسين يمكن اسقاطه في المربع السميائي على النحو الآتي :



6-البنية العميقة:

6-1 <u>الايزوتوبيات</u>:

تسمح الايزوتوبيا بقراءة كشفية متسقة وموحدة لجملة الصور المنتظمة ضمن المسارات الصورية المكونة إلى جانب التمظهرات الخطابية للمكون الخطابي، الذي يقدم النص في شكله المادي. بكلام آخر تشتغل الايزوتوبيا على مستوى البينة الدلالية المجردة للتي تسنج ضمنها السيمات النووية والسيمات السياقية " اللكسيمات " معنا ما، من خلال تواتراها وتكراريتها على طول المسارات الصورية التي تنمو في طياتها آثار المعنى.

اذن فان عملية جرد تكرارية سيم من السيمات أو لكسيم من اللكسيمات، هي التي تفسح الطريق أمام السيميائي لإمكانية المسك بالمعنى، الذي تتيحه قراءة منسجمة و منتظمة للمنتوج الإبداعي وفق منطق معين، اتبعه الكاتب في تشييد نصه وترتيب أحداثه. الامر الذي من شانه أن يضمن تناسق وتماسك الخطاب والابتعاد قدر الإمكان عن اللبس عن الملفوظات .

انطلاقا من دراستنا للمسارات الصورية الواردة في نص الغراب والصالحين، والتي سنحت لنا الفرصة من استنباط والوقوف عند العديد من اللكسيمات التي أفرزتها قراءتنا للتركيبة

الخطابية مثلما هي جاهزة على المستوى التجلي المادي للنص المقترح من طرف الكاتب. أفضت قراءتنا إلى رصد مجموعة من الايزوتوبيات التي وقفنا عندها والتي نراها جوهرية في عملية انتاج المعنى داخل المسرحية، والتي اعتمدناه كوسيلة للولوج إلى البنية المنطقية العميقة التي يحتكم اليها المسار التوليدي للنص .

❖ الايزوتوبيا الفضائية isotopies spatiales

تبعا للمسارات الصورية التي رأيناها آنفا والتي أفسحت عنها دراسة البنية السطحية فإن أول ايزوتوبيا تستوقفنا هي الايزوتوبيا الفضائية التي استهل بها الكاتب نصه كما توضحه الملفوظات التالية :

" نهار من نهارات ونهارات ربي كثيرة في جنة رضوان وجنة ربي كبيرة تلاقاو ثلاثة من الصالحين الواصلين قدام واحد المريرة " ص 5

من خلال هذا الملفوظ نستنتج صور" كبيرة " و" رضوان " وينمو من خلالها مسارا صوريا لفضاء " الجنة ' والتي تحيل إلى سعتها وشساعتها الكبيرة مثلما يحددها السيم السياقي كبيرة والذي يستمد معناه في تقابله مع معنى" الضيق" المقترن بالفضاء الأرضي. كما يشير إلى لامحدودية الزمن في هذا الفضاء مثلما تشير إليه أغلب التعاريف المقدمة للجنة والمستمدة أساسا من التوصيف القرآني كما يشير ال ذلك هذا التعريف" والجنة في الاصطلاح: هو الإسم العام المتناول لتلك الدار التي أعدها الله لمن أطاعه وما اشتملت عليه من أنواع النعيم، واللذة، والبهجة والسرور، وقرة العين "[292]

كما يحيلنا الوصف الذي أعطاه الكاتب للجنة التي تعتبر فضاءا خاصا، مخصص لكائنات استصفاها الله من بين مخلوقاته لتنعم بالحياة الخالدة في سعادة وطمأنينة على المستوى السردي يظهر ذلك من خلال الملفوظ التالي: " راك حاسب رضوان عساس تاع حبس ولا،

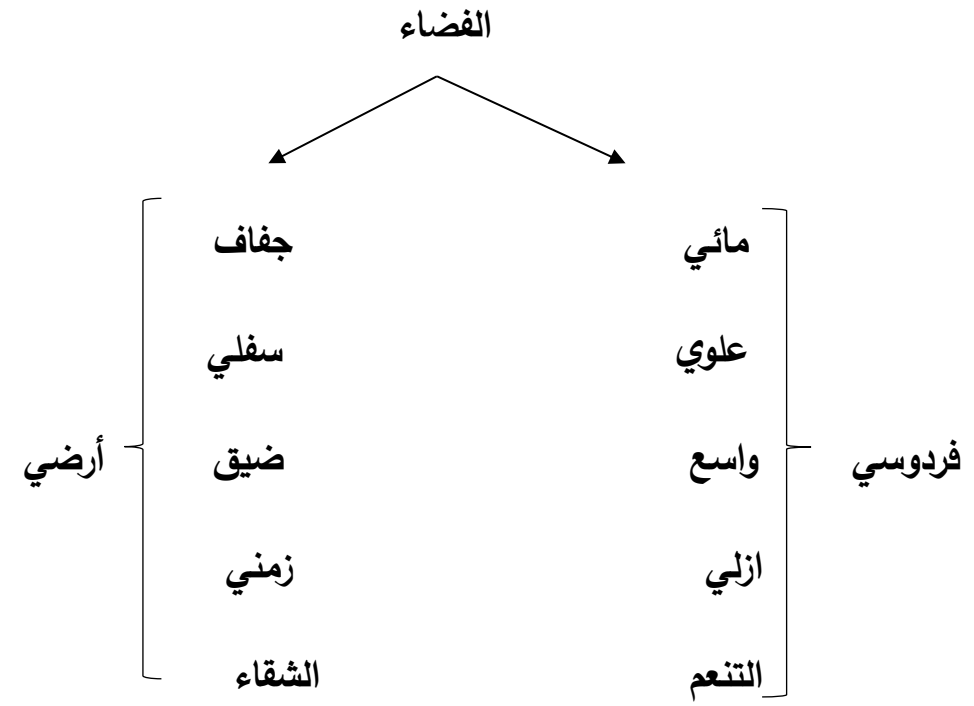
[292] عبد الرحمن بن سعيد بن علي بن وهف القحطاني الجنة والنار من الكتاب والسنة المطهرة مؤسسة الجريسي للتوزيع الرياض السعودية ط3 ص 94

اللي يحب يخرج ساهلة؛ الدخلة هي اللي صعيبة " ص6. يحيل على المستوى القيمي إلى قيم الفوز والنجاح بعد المشقة التي عاشها. فالدخول إليها مرهون بمجموعة من الصفات والأداءات والامتحانات يتم من خلالها فرز الناس طبقا لأعمالهم واقوالهم في الدنيا التي تعبر عن فضاء ايطوبوكي ينجز فيها الإنسان مهمة عبادة الله وفعل الخير وكذا إحترام مخلوقاته والتحلي بالصبر عند الأذى بغية نيل رضى الله. فالأرض فضاء الامتحان ودار الشقاء.

في هذا المنطق، تستلزم الجنة مقابلها كما نجدها في النص والتي إختزلها الكاتب في قرية بني دحان وبني زنان، والتي تحيل دلاليا إلى قيم الشقاء والمعاناة والقحط.

" إن شاء الله نهار المصايب تكون غايب في ذاك الوقت كان عام الشر في بن دحان والقحط في بني زرنان "

فالفضاء الأرضي المقابل للجنة يستمد معناه السياقي من جملة من السيمات النووية للسائل التي يعبرها عنها صور القحط والشر الذين نستشف في صلبه المقابلة بين الماء ع الجفاف مثلما نبينه في المخطط الآتي:



تمنح القراءة السياقية لصورة الفضاء من استخراج كلاسيم يتمثل في الإنسان والذي يتكرر عبر النص، فالفضائين الأرضي وفردوسي مرتبطتين بالإنسان مثلما هو الحال مع الأولياء الصالحين كما تحيل إليه الملفوظات التالية :

" المداح : اشربوا ولا نزيدو فيها قال الڤراب، شكون الأول شكون الزاوج وشكون الثالث الماء كان في يد سيدي عبد الرحمان ومكانش منهم اللي حب يتقدم لا سيدي بومدين ولا سيدي عبد القادر. كيافش سيدي الرحمان شرب الأول وسيدي عبد القادر التالي ولا بعد سيدي بومدين تقدم وسيدي عبد القادر.. الحالة ما فاتتش هك وعاودها اللي قراو حروف البالي.

سيدي عبد الرحمان رد الطاسة تاع النحاس صفرا تشالي لسليمان الڤراب وفي ثلاثة ثناوكمايمهم وجمعوا يديهم وسليمان الڤراب ملالهم وقدام ما يشربو الصالحين قالوا بسم الله، شربوا في ثلاثة ما كاين بناتهم لا الأول ولا التالبي.هذا الشي ينصاب عند الناس اللي يحبو يبدعوا الغل ما ينصاش عند الصالحين بعدما شربوا وطفاو العطش قالوا في ثلاثة الحمد لله .

كلمة يقولها ملاك وكلمة يقولها شيطان للي قالوه الاولين قالوه، واللي زادوه المداخلة زادوه لكن الأولياء الصالحين سيرتهم كانت سيرة من كانوا حايين داروا على الحديث وطاعو الدين ما عملوا خلاط ما خلطوا في شين سيرتهم محمودة ما يدرو قرين ما يغيظوا مخلوق لكان حتى بهيم " ص16

نتيجة تلاحم سيمات الصالحين، سيرتهم والتي تتجسد لنا مسارات سيميمية للحسن السيرة، الصفاء، الصبر) التي تتمحور السيم السياقي للولي الصالحين

كما يمكن أن نوضحه في الجدول الآتي :

لكسيم	الـصـــــالـحيـــن		
سيميمي	الصبر	التقوى	السلوك
السيم	شحال من صالح صدق رزقوا وعاش فقير في وسط الفقراء عشنا وشفنا الناس تحمد ربي على الفقروالقلالة	وقدام ما يشربو الصالحين قالوا بسم الله الحديث وطاعو الدين ما عملوا خلاط ما تجري ما تزقزق وجري جريا واثقا ما تدي غير اللي كتبلك لكان تموت بالشقا	شربوا في ثلاثة ما كاين بناتهم لا الأول ولا التالي لكن الأولياء الصالحين سيرتهم كانت سيرة سيرتهم محمودة ما يدرو قرين ما يغيظوا مخلوق لكان حتى بهيم

نستشف من خلال هذا المقطع المقابلة بين الأولياء بوصفهم أناس حاملين لقيم الفضيلة والايمان والصالحين بوأ لهم مكانة في فضاء الفوز الذي يتعارض مع لكسيم الخبث والبخل التي يمكن استخلاصها مع الخديم، والقراب وقدور المرتبطين بالفضاء الأرضي القروي.

" القراب : الخديم قليل الايمان وقليل الرحمة يحوس غير على الزيارة وبلع بابوا قدام الأولياء الصاحين وهو قدامهم قاع ، قدام المفتي وناس البلاد ودايهم لسيدي دحان كون شفت هذا الشي في المنام نكذب ولكن هذا الشي شفتو بعيني ايلا القحط يخرج من رحمة ربي الزمان

يخرج من العقل. حتى الناس تهدي روحها لفرد بقرونوا يقودهم كامل لسيدي دحان هذي خدمة الخديم هذا قضى عليه الشيطان " ص 32

اللكسيم	الخبيث		
سميمي	الاحتيال	الكفر	الجهل
السيمات	يحوس غير على الزيارة (سيم المال)	قليل الايمان و قليل الرحمة (المعصية) خدمة الحديم قضى عليه الشيطان (الكفر) القحط يخرج من رحمة ربي (القنوط)	تهدي فرد بقرونوا يقودهم كامل لسيدي دحان (الطقوس) الزمان يخرج من العقل (سيريالي)

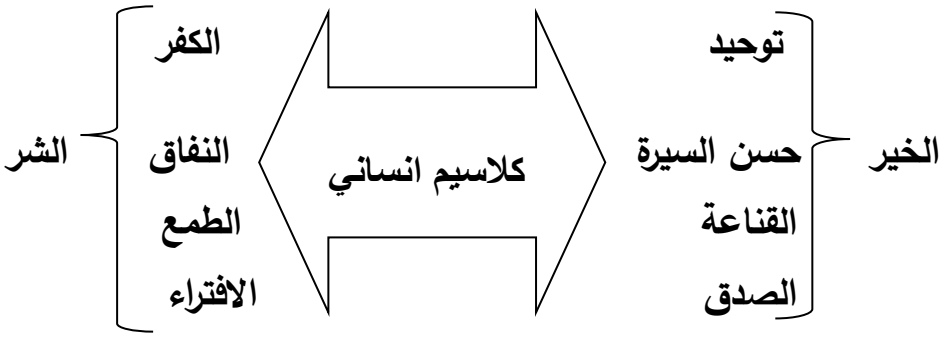
لنخلص في إطار نفس المسار التوليدي، إلى مسار سميمي يتمحور حول السلوك يتحدد ضمنه كلاسيمين/الخبيث/ع /الصالح/، يتجلى من خلال الملفوظين السابقين والمتقابلين؛ تمفصل سيمي في سياق القراءة للكلاسيم الإنساني، والذي يعبر على التقابل بين قيم الخير وقيم الشر التي يحملها كل إنسان كما تشير اليها النص في بدايته:

" الجماعة 1: مكانش انسان بلا ضعفوا؛ الجماعة 3: شي خطرات تقول فارس

الجماعة 4: شي خطرات تقول يلوم الناس الجماعة؛ 5: شي خطرات تقول ثعبان

الجماعة6 : شي خطراات تقول ضربان؛ الجماعة: هذا هو الإنسان في طبيعتوا هذا هو الإنسان في سيرتو ا " ص1.

وفق هذا الوصف، الذي قدمه النص للكلاسيم الإنسان؛ والذي يتحدد بناء على جملة من السلوكات التي ترافق كينونته في الدنيا وتترك أثر جمة في بنته الذهنية ونمط شخصيته يمكننا من وضع هذا المخطط الذي يلخص نوعا ما قطبي الكلاسيم انسان بناء على المقابلة بين المقولة المجردة / للخير ضد الشر/:



كما يتضح من خلال هذا الشكل أن قيم الخير والشر هي قيم سلوكية قيمية تخضع لنفس المنطق البرغماتي الذي يحدد طبيعة الأشياء وماهيتها .

❖ إيزوتوبيا اقتصادية / أيديولوجية

أخذت الايزوتوبيا الاقتصادية حيزا معتبرا في مسرحية القراب والصالحين من خلال تواتر المسارات الصورية الدالة على قيم العمل والإنتاج والبطالة كما تحيل اليه الملفوظات التالية :

" القراب : سليمان في الماء يتاجر " ص4.

"قدور: يا الصالح اللي يسلك خبزته بعرقه وانتمونا لابسين لبيض حبيتوا تولوا صالحين روحوشوفو كاش درويش " ص 18.

"قدور: حنا نهار زدنا احذرنا شبعنا غير القحط والميزيرية، الغبينة التعب والخدمة، من هذا الشي نضحنا فهامة يلا حبيت تعيش اخدم ، ويلا حبيت تسلم اخدم وهذا الكلام راه دوا خير من كلام عالم " ص 19.

" الصافي: رزق ربي، ربي رزق كل العباد كاين اللي رزقو بالصحة واللي مارزقوش بالصحة أعطاه الفكر والبنادم في روحو رزق يلا يكون خدام ويلا أعطاها التفنين فكره، راه يتقبشتقنبيش الشيطان " ص 41.

" الصافي: روح برح وقول مبقات زيارة مبقات وعدة اللي يحب يعيش يخدم " ص44

" القايد: حاج ولا ماشي حاج تخدم وحدة، تعفط زوج ثالثة ندخلك للحبس " ص 49'

" مريم: أحلام كما هاذو خير ماشي هم، نخدموا ونتعاونوا على المعيشة من بعد الناس يتبعونا ويديروا كما حنا؛ بركاها المرا ما قاعدا تخمم في الذهب؛ بركاها المرا ما قاعدا تحلم تنوض كما الرجل تخدم ماشي مديوراة غير للزواج وقتما حب الرجل تطلق" ص 52

" الجماعة: والفايدة كملنا إن العمل هو المفتاح الوحيد للنجاح وعمل الخير يظهر في قوة الإنسان على فعل الخير في نفسه، بكده واجتهاده، الآن المستقبل هو العمل والاجتهاد" ص56

كما هو واضح لقد تكررت صور /العمل/ و/الاجتهاد/ على امتداد كل مقاطع النص، ما يصنع من قيم العمل السيم النووي الذي تدور حوله جل المسارات الصورية في النص .تتحقق هذه الايزوتوبا في صور: الرزق، الخدمة، المال، القوة العاملة، المستقبل، الكرامة؛ اعتمدها السارد للدالالة على الوضع الاقتصادي السائد في المجتمع والتي تجعلنا نلمس من

خلالها تواترها، نقيضها الذي تمثله صور: الفقر، الميزيرية، البطالة، التسول، الآفات الاجتماعية كالاحتيال على الناس وبيع الأوهام .

من هذا الجانب سعى السارد إلى تقديم مطنب للوضع المتدهور على المستوى الاقتصادي والذي سبب تدهورا على المستوى الأقيمي والاجتماعي في ظل غياب مقومات العيش الكريم وأسباب الرفاهية. كما أحدث انهيار في سلم القيم بل انقلاب الأدوار مثلما شاهدناه مع القايد والمفتي والقاضي الذين تحولوا إلى خديم طمعا في الربح السريح الذي يحققه مداخيل الزيارات والوعادي التي تقام في القرية.

فلكسيم" الخديم " الذي يدل في معناه المتداول على الإنسان الذي يكرس وقته لخدمة الأماكن المقدسة على غرار أضرحة الأولياء الصالحين حبا واقتداءا بسيرتهم، تحول إلى قيمة تجارية يتبناه الجميع رغبة منهم في المال والغنى السهل. نتيجة ذلك انتقل معنى الخديم في سياق المسرحية من معناه الديني الصوفي إلى معنى آخر يحيل إلى تاجر الدين ضمن الدور الموضوعاتي للمحتال الذي يستغل يأس الناس وسذاجتهم قصد الثراء وجمع المال " الخديم: جابو شي زيارة ... اللي جا وجاب يستاهل الهدرة و الوجاب واللي جا وماجب ما يستاهل حتى كلا م " ص 20.

نستشف من خلال هذا الملفوظ قيم المقايضة التي ينهض عليها عمل الخديم، شبيه بصكوك الغفران المنتشرة في العصور الوسطى في أروبا والتي اتخذها رجال الكنيسة مصدرا للاسترزاق على ظهر مصائب الناس مستغلين في ذلك جهلهم و حياتهم التعيسة.

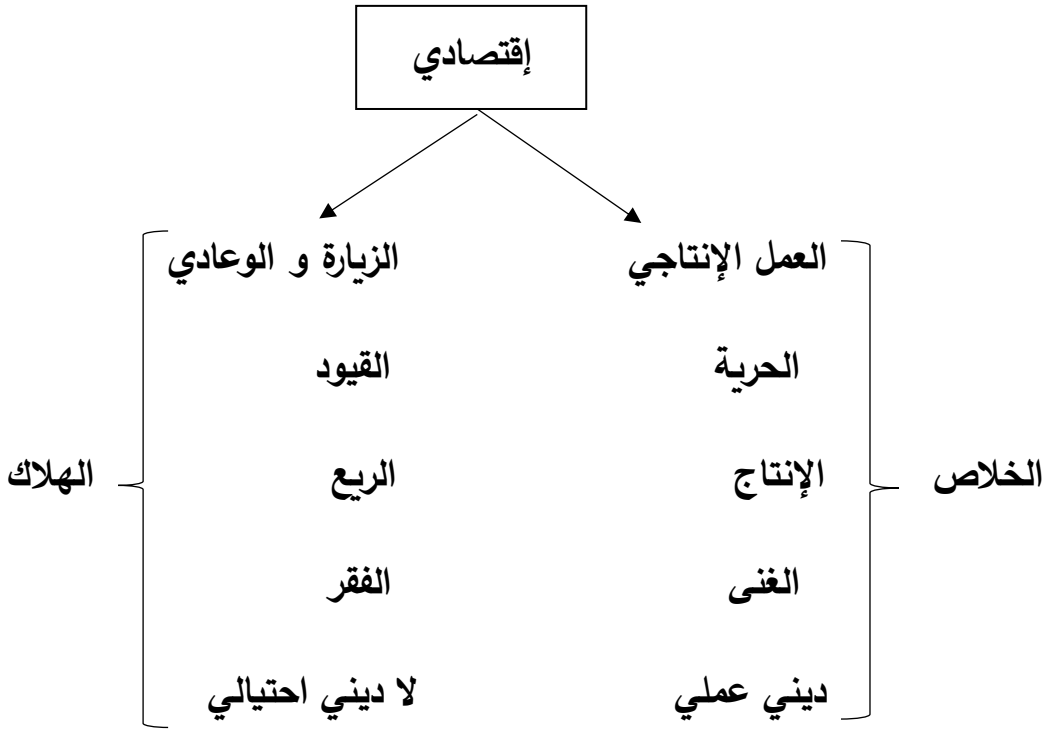
في نفس الاطار، تقترن هذه الايزوتوبيا بايزوتوبيا أيديولوجيا ماركسية التي عرفت بهجومها الشرس على الكهنوت المسيحي ودعوتها إلى الثورة عليها وعلى البورجوازية المستغلة للدين كعفيون للشعوب قصد التحكم في عقول الطبقة الكادحة وبالتالي اخضاعها.

من هذا المنطلق يصبح العمل المنتج وسيلة فعالة من أجل التخلص من حالة الاستلاب التي أوقعته فيه الفلسفة الإقطاعية الدينية. في صعيد متصل تندرج هذه القطيعة ضمن المقولة السيمية للفلسفة أو المعرفة؛ تحيل إلى الفلسفة العدمية التي أسسها الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه والتي قدمت نقدا لاذعا للمنظومة القيمية التي وضعتها الزمرة الدينية caste sacerdotale ، والذي دعا إلى أحداث قطيعة جذرية مع الفلسفة اللاهوتية المسيحية وتحرير الإنسان من قيودها.

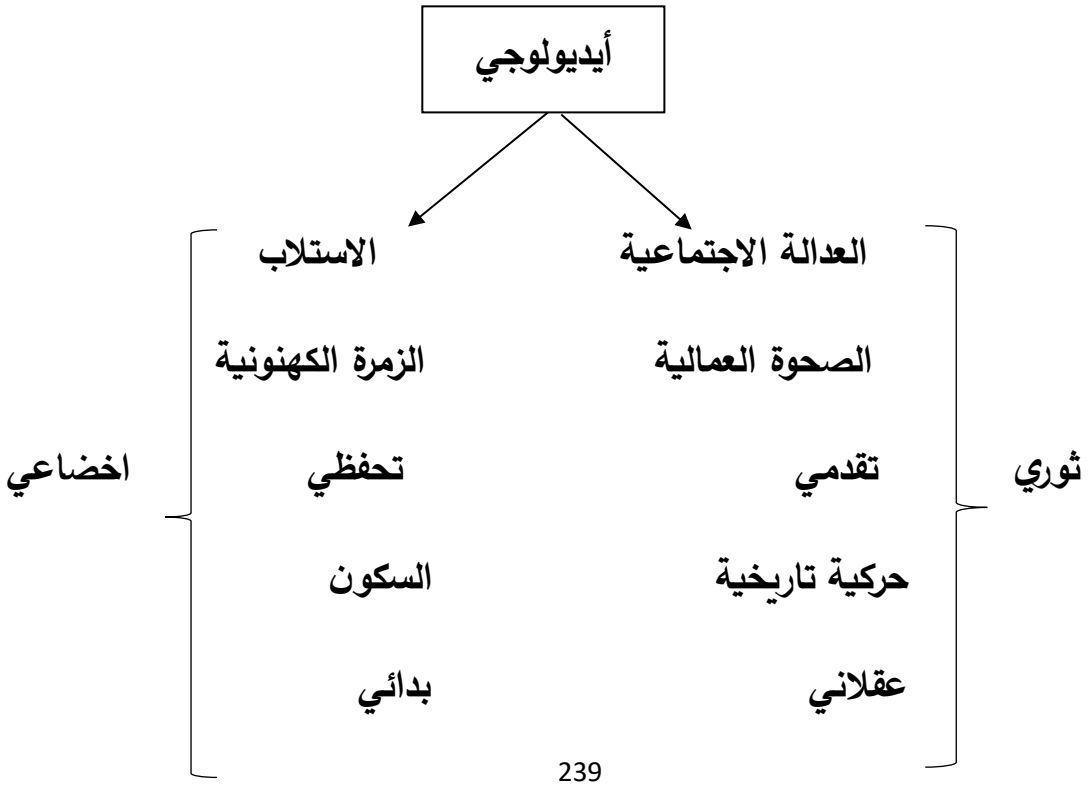
في هذا الشأن تنفتح هذه الايزوتوبيا على قيم الحرية والتقدمية، من خلال المقابلة بين الرجل والمرأة التي اعتمدها السارد كمقوم لبناء خطابه الطلائعي والتقدمي والمرافعة من أجل التخلص من قيود المجتمعات المتخلفة التي تأسست على تقسيم بدائي للعمل مبني على معايير اعتباطية وغير عقلانية. حيث ان صورة المرأة المتحررة مثلما جسدها مسار مريم وعويشة تندرج ضمن الايزوتوبيا نفسها والتي تحيل دلاليا إلى التقسيم العلمي للعمل المبني على أسس عقلانية وإنتاجية، كما هو متعارف عليه في الأدبيات الاقتصادية للمجتمعات الصناعية؛ لنتفحص في ظلالها المقابلة السيمية بين التقدم والتحفظ التي تؤطرها السيمة السياقية للمستقبل كما أشار إليها النص، والمستقبل كمفهوم؛ دائما ما يشير إلى قيم التقدم والتطور نحو الأحسن؛ كما يحيل على المستوى النفسي إلى حالة إيجابية تنبعث عن الانشراح عكس الماضي، الذي يحيل في سياق التطور المجتمعي والاجتماعي إلى قيم التخلف؛ أو على الأقل الوضع المتحجر مثما يشير اليه الملفوظ " لزمان تبدل يا عمار وانت مزال تهدر بكلمة الاولين " ص52

تظهر قيمة العمل، لا كقيمة إنتاجية وفقط؛ بل كقيمة وجودية تسعى من خلالها المرأة لتحقيق كينونتها، الذي من شأنه أن يضمن لها مكانة محترمة إلى جانب الرجل وليس مكانة المتحجرة كائن من الدرجة الثانية، التي خصصها لها النظام القروي الموروث عن التقاليد والأعراف القديمة.

بناءا على ذلك ستتحول المرأة من مفهومها الجنسي إلى يد عاملة في سياق الثورة الاشتراكية والتقدمية التي يسعى السارد إلى تحقيقها ضمن العقد الذي يربطه بالقارئ والمجمتع عموما.تمكننا هذه السيمات من استنباط اتجاهين متعاكسين ومترابطين للايزوتوبيا الاقتصادية:



كما نخلص إلى إيزوتوبيا أيديولوجية بالمقابلة بين القيم المتعارضة في النص :



❖ إيزوتوبيا وجودية

اجمالا يمكن القول أن نص مسرحية الغراب والصالحين ينظم نظامه القيمي وفق مقولة الوجودية للحياة مقابل الموت، اذ ينطلق قصة بني دحان من المحور الدلالي للخلاص، أي الخلاص من الهلاك والسعي وراء تحقيق الاستمرارية في العيش مثلما تعبر عنه مجموعة من المسارات الدالة على ذلك مثل الهجرة، الاحتيال في مناخ شبيه بالقيامة وكل واحد يسعى إلى إنقاذ نفسه من الموت الذي سببه الجفاف والجوع الذين نزلا في القرية كما نستشفه من الملفوظات الدالة على ذلك:

" الدرويش: يا الأولياء الصالحين راني جيعان البارح ما فطرت ما تعشيت واليوم راني جيعان وقريب تغاشيت راه القحط في بني دحان والشر في بني زرنان " ص 8

" الدرويش : يا الأولياء الصالحين الناس راها تموت بالشر في بني زرنان " ص 9

" الدرويش: راني رايح بلا تولية من هذا المكان اللي ما شفعوا فيه الأولياء الزمان راه يقرط في سيدي دحان والشر راه يقرط في بني زرنان نغرب ولا نشرق من اليوم ما تشوفوني " ص9

" عائشة : اسمع يا الاعمى اللي ربي ماعطاكش الأطرش في بني دحان راه القحط وفي بني زرنان الزمان

الأعمى : وين حبيتنا نروح ؟

عائشة : واللي يخلي القحط والزمان موراه شابغيته يصيب ؟ " ص 11

" الهاشمي: ايه الحصيرة نتاع الحلفة ورقاد ما ترقدوش الصبي يبات يبكي من الجوع " ص 28

" الهاشمي: فتنا الفقر من غادي ماشي غير حنا قاع ناس القرية " ص29

تكشف هذه الملفوظات مجموعة من الصورة التي تتحدد وفقها لكسيم الموت، التي تتجسد في فضاء القرية باعتبارها فضاء القنوط والتعاسة وانعدام مقومات الحياة. تجسد هذه الصور الموت في شكله المادي أو الملموس فالجوع يصيب الجسم الذي يفقتر إلى الغذاء والمكونات التي تسمح له بالاستمرار في القيام بمهامه، كما تشير إلى جانب نفسي يتمظهر في القنوط وحالة الياس التي تجسده صورة الهروب والهجرة من الواقع " المكان اللي ماشفعوفيها حتى الأولياء ". كما ترتبط الموت بالجانب العقائدي من خلال انتشار الرذيلة والكفر والعصيان يحيل إلى الموت المعنوي، بمعنى موت الضمير الإنساني البشري فأصبحت القرية فضاءا لا يبعث عن الحياة.

كما تتجسد الموت من خلال السيم الطبيعي الذي يعبر عنه الجفاف عكس الحياة التي ترتبط أساس بالماء " وجعلنا من الماء كل شيء حي" فالجنة تحيل إلى الحياة من خلال بساتنها وانهارها. من هذه الزاوية تندرج زيارة الأولياء إلى القرية ضمن برنامج إعادة بعث الحياة في الفضاء القروي تتطابق على المستوى الوظيفي مع فعل النزول ضمن المقابلة بين العلوي ع سفلي.

في ذات السياق، يظهر الماء سيما نوويا يربط بين القراب الذي اتخذ من بيع الماء وسيلة للبقاء على قيد الحياة والأولياء الصالحين الذين نزلوا كالغيث لإنقاذ القرية من الموت وإعادة احيائهم من خلال لقضاء على الفقر والجهل وحالة العمى التي يتخبطون فيها.

استنادا إلى مبدأ التوالد الدلالي الذي يتأسس عليه بناء المعنى في الخطاب لنا أن نعمم الايزوتوبيا الوجودية للموت والحياة لتشمل مجموعة من الايزوتوبيات الفرعية منها:

إيزوتوبيا جسدية، حيث يتحدد الموت من خلال صورة العمى التي لازمت حليمة العمياء؛ والتي أدت بها إلى الانغلاق بين جدران بيتها البسيط؛ وحرمتها من اكتشاف العالم الخارجي بعكس البصر التي تدل على الحياة، كما تتحدد لكسيم الحياة ضمن إيزوتوبيا فرعية دينية

عقائدية تتجلي في الصور الدالة على: الايمان، التوحيد، الصلاة، الصبر والمقدس عكس الموت التي يحمل قيم الكفر ن المدنس، العصيان...الخ.

بناء على ما سبق سنلخص إلى ترتيب جملة السيمات المندرجة ضمن هذه الايزوتوبيا في الجدول التالي:

اللكسيمات / السيم		الحياة	الموت
طبيعي	الماء	+	−
	الجفاف	−	+
حسي	الرؤية	+	−
	العمى	−	+
نفسي	أمل	+	−
	يأس	−	+
فضائي	جنة	+	−
	قرية	+	+
سياسي	عدل	+	−
	ظلم	−	+
اقتصادي	انتاجي	+	−
	ريعي	−	+
عقائدي	ايمان	+	−
	كفر	−	+
ديني	مقدس	+	−
	مدنس	−	+

2-6 المربع السيميائي والتقابلات الأساسية

تتوزع العملية السردية وفق عملية حسابية على شاكلة المصفوفات الرياضية، تتآلف وفقها شتى الحالات والتحولات التي تشاهدها الاحداث المحكية في الخطابات السردية وغيرها.

تفضي تلك العملية إلى انتقال وضعية من الوضعيات إلى نقيضها، أو إنقلاب حالة من حالة الممثلين والعوامل من الايجاب إلى السلب أو العكس؛ تبعا لصراع القوى المؤثرة في مجرى الأحداث والتي تعكسها حركية القيم المتداولة بين مختلف الفواعل .

فلما كانت مسالة البحث عن المعنى من أهم الإشكالات التي تأسس عليها البحث السيميائي، استدعت الضرورة إلى وضع ضوابط منهجية وآليات إجرائية يعتمدها الباحث السيميائي في مغامرته التحري عن المعنى أو بتعبير أدق البحث في سيرورة انتاج المعنى في الخطابات اللسانية منها أو الغير اللسانية .

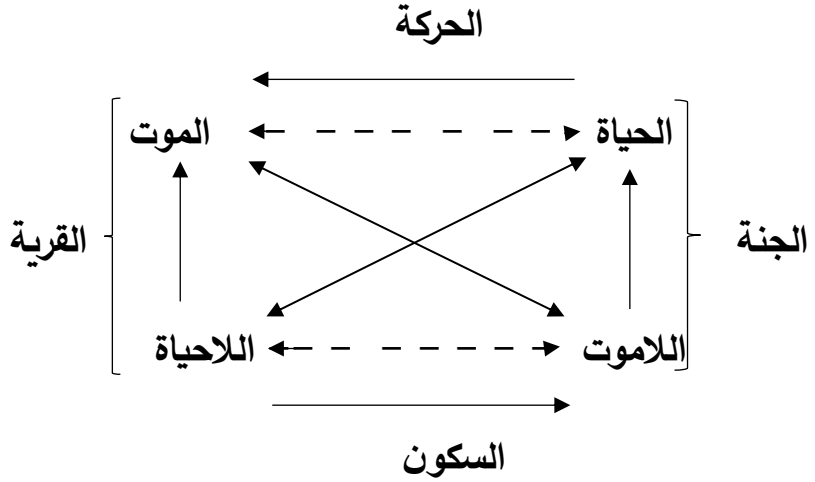
كما هو معروف فان البحث السيميائي من بين الأوليات التي تبناها لتيسير عملية الإمساك بالمعنى هو مبدأ الاختلاف، والذي استقاه من اللسانيات البنيوية .

نتيجة ذلك، يظهر المربع السيميائي إجراء ضروريا لا بدا الاستعانة به، قصد الولوج إلى البنية الدلالية المنطقية التي يتم ضمنها نسج الوحدات الدلالية الصغرى التي ينبني عليها المعنى باعتباره بنية؛ كما سنراه في نص الغراب والصالحين من خلال الوقوف عند أهم التقابلات السيمية المحورية، والتي تتمفصل دلاليا وفق مبدأ التوالد الذي يرسم المسار الدلالي للمسرحية إلى مجموعة من التقابلات التي تتعالق وتتراتب ببعضها البعض لتشكل مسارات سميمية لتترك في سبيلها آثار للمعنى.

بناء على ما سبق، سنحاول استخلاص المربع السيميائي الذي تنتظم وفقه العمليات الكامنة في البنية المجردة للمسرحية من خلال تحديد العلاقات الموجودة بين تلك الوحدات الصغرى الكامنة في ثناياها.

إن المربع السيميائي كونه أداة مقولاتية تضمن تضنيفيةوشكلنة علاقات القيم والعناصر الخلافية المنتجة للدلالة، يظهر نوعا ما المنطق السجالي أو الصراع الخلفي الذي ينطلق منه المنطق الإنساني في صياغة اشكاليته، التي يعبر عنها بواسطة مختلف الوعاءات الخطابية الحاملة لأفكاره وأحاسيسه ومواقفه.

لعل أول تمفصل دلالي يظهر لنا يمكن إدراجه ضمن المقولة الوجودة للحياة ع الموت؛ والتي نعتبرها الركيزة الأساسية التي تنطلق منها هندسة المعنى في المسرحية، مثلما يقترحها المخطط التالي الذي نسقط فيه وحدات هذه المقولة:



فبالنظر إلى هذا المربع الذي رسمنا من خلاله المقولة المجردة الوجودية (الحياة ع الموت) القائمة على علاقة تضاد البارزة بين عناصر الحياة وعناصر الموت؛ مثلما هي مقدمة في النص والتي أفضت إلى وجود مسارات سميمية تضمن لنا فهم دلالة كل عنصر من هذه العناصر السيمية، فالحياة لها معاني متعددة تعدد السياقات والمواقف التي وردت فيها، إذ تعبر بصفة بسيطة إلى استمرارية الكينونة فوق الأرض أو هي البقاء فوق الأرض كما تعبر عنها لسان حال الشعوب، إلا ان جل الحضارات قديما و حديثا و كل البشرية تكاد تتفق عن حتمية نهاية الحياة التي تستلزم نقيضها الا و هو الموت .

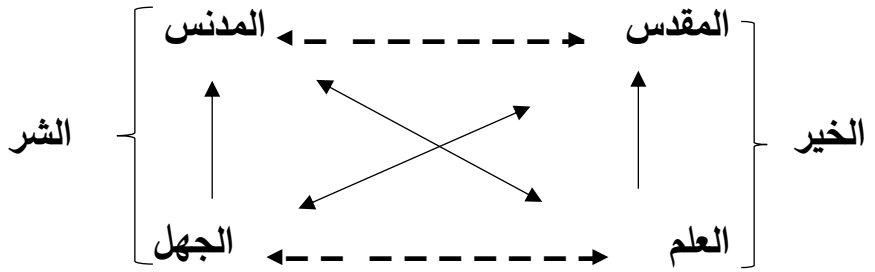
في هذا الصدد، تعد مسالة الوجود من أهم الاعمدة التي بني عليها النص المسرحية، حيث لا يكاد مقطع من مقاطعها أن يخلو عن صور تحيل إلى الحياة أو الموت. حيث نجد هذا الجانب الوجودي متكرر بإسهاب في نصنا، ليتخذ تارة شكلا ماديا وتارة أخرى شكلا معنويا كل حسب سياقها. فأول ما نلاحظه هو التقابل بين الوجود المادي الحسي للحياة فوق الأرض والموت الذي يعني الاختفاء من وجه الأرض، في هذا السياق نجد الموت مثلما ساقه النص يقترب أكثر من علاقته الاستلزامية مع الحد اللاحياة أكثر من تناقضه مع الحياة، كما تعبر عنها صور الجوع والبطالة والحرمان؛ فكلها تحيل إلى انعدام مقومات الحياة؛ فبالرغم من أنها ليست موت حقيقية لكنها تبقى بعيدة عن مفهوم الحياة.

على صعيد آخر، ينطلق النص في مقاربته للموت من مقولة الخلود أي خلود الروح البشرية التي تعبر عن الانتقال من نمط وجودي إلى نمط آخر، يتماهى مع استمرارية للحياة ضمن بعد فضائي وزماني آخر؛ وهنا نقترب شئيا فشيئا من الثقافة الدينية التي تركت أثرا بارزا في البنية المنطقية للنص، فالفضاء فردوسي الذي افتتح به أحداثه دليل عن هذه الرؤية المتصلة بماهية الوجود الإنساني فوق الأرض .

تبعا لهذا المنطق، ارتبطت الحياة بالحركة المصورن في مسارات عدة كخروج الأولياء من الجنة إلى الأرض الذي يحيل دلاليا إلى عودة الروح إلى الجسد الميت، بالمقابلة مع صعود الروح التي تدل على الموت، كما يقترن نزول الأولياء من الفضاء العلوي إلى الأرض بنزول الغيث من السماء على الأرض الجافة، يعبر عنها النص من خلال صور الماء، القحط، الجفاف...الخ. فالماء هو مصدر الحياة و كل الحضارات البشرية تأسست على ضفاف الأنهار والموارد المائية، من هذا الجانب غياب الماء وسيادة القحط والجفاف في قرية بني دحان دليل على حالة الموت الوشيكة التي أصبحت تهدد سكينتها، الشيء الذي دفع الكثير منهم إلى الهجرة إلى أماكن أخرى قصد البحث عن مقومات الحياة لتصبح الهجرة صورة من صور الحياة (الحركة).

في خضم استقرائنا لمسار الدلالي للمسرحية شاهدنا أشكالا أخرى ومتباينة للتقابلات المندرجة ضمن الموت والحياة حيث نجد نجدها شكلا معنويا ايحائيا يحيل انعدام الضمير والروح بالمسؤولية إزاء الاحداث مثلما يشير اليها صور الخديم والدرويش وانتقال كل من القايد والمفتي إلى مهنة الخديم والمتاجرة بالدين، الأمر الذي سيستدعي نقيضه الحياة الذي يتجلى في صورة الصافي الذي حمل على عاتقه مهمة التوعية واحياء الضمير الجمعي من خلال القيام بجملة من الإصلاحات الرامية إلى ترميم المنظومة القيمية وإرساء الاخلاق الحميدة و نبذ الرذيلة.

في هذا الجانب نجد شكلا اخر يرتبط بالمقولة الوجودية وهو الجانب العقائدي انطلاقا من ثنائية المقدس والمدنس والتي تتعالق ضمنها صور الكفر والعصيان والشعوذة الدالة على الموت وصور الطاعة والايمان والاجتهاد المتمحورة حول حد الحياة. على المستوى السردي يعبر عن انتقال القرية من وضع مدنس إلى وضع مقدس حيث تظهر العبادة كوسيلة للتقرب من السلطة الإلهية واسترضائها قصد نيل المغفرة عن الذنوب والخلاص بالروح من الهلاك في النار وضمان الاستمرارية في الحياة الخالدة في الجنة ورفع الفقر والجوع على القرية الذي ينظر إليه شكل من اشكال العقاب الإلهي، عكس المدنس الذي أوقع الخديم في غياهب السجن الذي يحيل دلاليا إلى الحرمان من الحياة والذي يستلزم وضعية اللاموت ضمن المربع السيميائي الذي وضعناه فالسجن سيحرم الخديم من العيش والتمتع بالحياة بالرغم من بقائه على قيد الحياة بالمفهوم البيولوجي للكلمة؛ بناء عليه سنحاول ضبط المربع الفرعي للمقدس والمدنس كما يلي :



نستنتج من خلال هذا المربع المقولة المجردة الثانية التي تؤسس هذا النص من خلال التقابل بين قيم الخير الواردة في النص والمندرجة ضمن الحقل الدلالي للمقدس، كما تحيل اليه الصور الدالة على الصالحين والحليمة والشعائر الدينية من صلاة وصدقات, بالمقابل يظهر الشر من خلال الطقوس المدنسة التي كانت تقام في القرية بإيعاز من الخديم، والتي تنضوي تحت كسب المال الحرام الذي يجنيانه من خلال الزيارات.

في ذات السياق، وضمن التراكم الدلالي نستشف قيم الجهل والامية المرتبطة بالمجتمع القروي الذي أدى بها إلى الوقوع في الممارسات الشريرة، واتباع اهوائهم؛ مما استدعى الضرورة إلى إحداث وضعا مغايرا من خلال الثورة المعرفية والعقلانية التي جسدها كل من الصالحين والصافي، الذين ضمنوا انقلابا في المضامين من الشر إلى الخير، والتي تتماهى بالانتقال من المدنس إلى المقدس في إطار قيم الصلاح والصفاء والعمل النافع قصد تحقيق الرفاهية والطمأنينة والنجاة من قبضة الجهل والكفر.

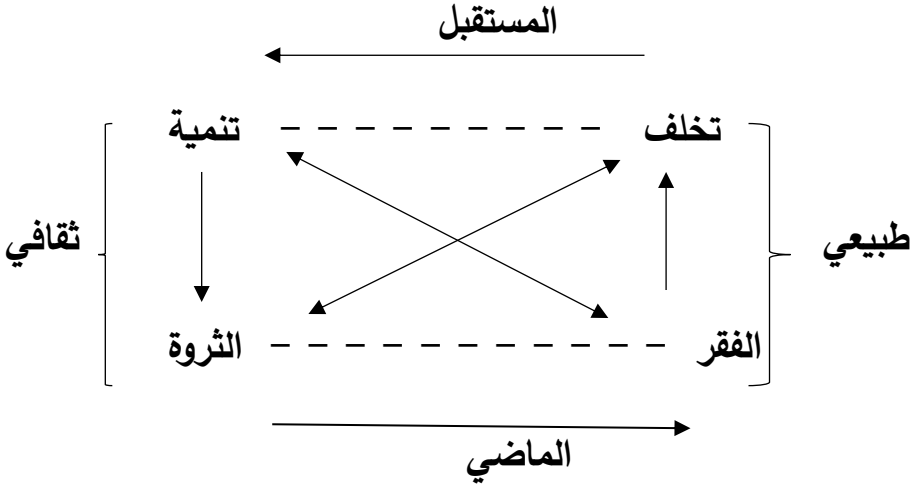
في نفس التسلسل المنطقي للسيرورة الدلالية، ينفتح النص على قطب دلالي ضمن محورية الوجود لا يقل أهمية على ما سبق وهو النهوض الاقتصادي و تحقيق التنمية ، فالعمل الإنتاجي هو المصدر الرئيسي لضمان البقاء والعيش الكريم، عكس الكسل والخمول الذي يؤدي إلى الهلاك والسقوط في الحاجة والتبعية للآخر واستلاب الحرية .

ضمن البعد التداولي تتموا قيم العمل من خلال انتقال القرية م حالة الخمول والفقر إلى حالة الاجتهاد والثروة من خلال اعتماد العمل كوسيلة لكسب الرزق الحلال، الذي يتطابق مع الانتقال على المستوى النفسي من حالة التعاسة والانقباض إلى حالة الامل والانشراح مثلما يعبر عنها لكسيم المستقبل.

في نفس المنظور يشترط بناء المستقبل التخلص من المنطق الريعي الذي لازم نمط العيش في القرية، وتبني نمط جديدا يتأسس هذه المرة على الإنتاج والتنمية الاقتصادية المبنية

على تراكم الرأسمال، عكس النظام الطبيعي الفيزيوقراطي الذي يعد سمة من سمات التقسيم البدائي لوسائل الإنتاج. تتماهى هذه النظرة مع الانتقال من وضع طبيعي إلى وضع ثقافي تتعالق ضمن قيم العقلانية والمعرفة والحرية القائم على التقسيم العلمي للعمل.

على ضوء ما تقدم، سنخلص إلى اسقاطها في المربع السيمائي كالاتي:



من خلال التقابلات الواردة في المربع المقدم يمكننا استقراء البينة الخلافية التي ينمو وفقها المسار التولدي للخطاب مثلما هو جاهز في اللغة الطبيعية؛ حيث يبرز المحورين الرابطين بين التخلف والتنمية في الجهة العلوية من المربع وبين الفقر والثروة في جهته السفلية علاقة التضاد بين الوحدات الدلالية، فالتخلف الذي يعد سمة من سمات التدهور يؤدي بالمجتمع إلى السقوط ضمن دوامة التبعية والضعف مثلما تستلزمه علاقته مع الفقر، على النقيض من ذلك أين نجد التنمية تدفع بالمجتمع إلى تحقيق وصلته مع الثروة والرفاهية التي تعبر عن التطور والتقدم الحضاري الذي يسعى إلى تحقيقه أي مجتمع عقلاني.

في نفس المنطق، تضمن الحركية نحو المستقبل أسس التنمية والقفز من حالة التردي إلى حالة الرقي، فالمستقبل على النقيض من الماضي الذي يحمل في طياته قيم السكون والتحجر من خلال التقوقع في مفاهيم مهترئة؛ يتطلب نهضة علمية وثقافية المسجلة ضمن محور الثقافة الرابط بين التنمية والثروةّ ، الذي يساعدنا إلى استنتاج العلاقة العضوية بين

التنمية والعلم، فلا أي رغبة في التخلص من قيود التخلف تشترط إيجاد نهضة فكرية وثقافية لمواكبة التطور التكنولوجي والالتحاق النمو الاقتصادي الذي عرفته المجتمعات الصناعية .

من جهة أخرى؛ تبين المقابلة التخلف والفقر سمات المجتمعات البدائية، التي لم تستطع الخروج من قبضة الجهل والاستهلاك الجاهز للموارد الطبيعة، وفق منطق ريعي أدى بها إلى البقاء في نمط فيزيوقراطي أولي مثلما نسجله على المحور الطبيعي؛ الامر الذي جعلها تتخندق في منظومة ماضوية متحجرة، منظومة قيمية بدائية حرمها من مواكبة التطور الحضاري والتقني والعلمي الذي أحرزته المجتمعات المتطورة .

خلاصة القول، تسمح لنا هذه التقابلات التي رصدناها في البنية العميقة للنص من اعادة قراءة نسيجه بصفة عكسية؛ تبعا للمنطق العلائقي القائم بين مختلف اقطابه الدلالية.

الأمر الذي يؤدي بنا إلى استنتاج الشكل الذي ينتظم وفقه المعنى الكامن في طياته ، وتذليل الصعوبات التي قد تشكل عائقا لفهم الأفكار المدسوسة في فحواه، بل أخطر من ذلك سيوقعنا من الانحراف عن المعنى الحقيقي من خلال إعطاء تأويلات سطحية جاهزة.

نتيجة ذلك، وجود عدة ايزوتوبيات التي افرزها التنظيم الخطابي بواسطة مسارات صورية وتمظهرات خطابية مكنتنا قراءتها السياقية والدلالية مثلما قدمها النص من استنباط النواة المركزية التي تتمحور حولها مسرحية الغراب والصالحين والتي تعد ثنائية الموت والحياة مقولتها المجردة الأساسية .

وعليه، يمكننا القول بأن النص عبارة عن شبكة عنكبوتية تتواشج ضمنه وحدات دلالية، تنسج النص من الداخل وفق مسار منطقي محكم، بناه الكاتب وفق حبكة درامية مميزة ومنسجمة أدت إلى تكثيف وتركيز الصور والتمظهرات الخطابية المترابطة ضمن بنية متجانسة ومتسقة لتشكل في الأخير كُلاً دالا موحدا شبيه بالهيكل العظمي للإنسان، ما يضمن تماسكه واستقراره الدلالي.

خاتمة

نفضي الآن في الأخير الى خاتمة هذا المسار البحثي التحليلي بالأخص، ونحن لا نسعى على هذا النحو إلى إعادة اطروحتنا بشكل أو بتعبير آخر، بقدر ما نجهد لحوصلة بيانية ولعرض أهم النتائج التي توصلنا اليها مع إعطائها اهم التأويلات الممكنة والنظر في مدى تطابق هذه النتائج مع هذه او تلك الفرضية التي قد اشرنا اليها في مستهل هذا البحث. لقد حاولنا منذ البداية النظر خطاب "القراب والصالحين" انطلاقا من القواعد النظرية والآليات الإجرائية التي تقترحها مدرسة باريس. وفي هذا السياق أيضا كان هاجسا بالأساس ان نتصدى لإمكانات ممارسة الدرس الغريماسي على النص المسرحي الجزائري ضمن قراءة من بين القراءات الممكنة الأخرى، يفترض أنها مختلفة عن الدراسات السياقية التي لا تتبنى قناعاتنا الابستمولوجية نفسها.

إن من بين التعاليم التي يمكننا أن نستخلصها من مسارنا التحليلي، هو ضرورة الاقرار بأهمية سلمية الأصعدة التحليلية التي تتطابق مع طبيعة الموضوع الدلالي: فالمعنى مستقل بشكل أو بآخر عن " الدال". مع العلم أن هذه الاستقلالية ليست مثالية مثلما يوضح ذلك جوزيف كورتيس ولكنها استقلالية كافية لكي نوليها العناية الضرورية : فالقراب والصالحين كعالم دلالي يمكن أن يبرز مستقر مهما تغيرت الحوامل، حيث كان بإمكان مثلا أن نراها رواية، أو فيلما سينمائيا او ربما حتى لوحة تشكيلية.

بناء عليه، حاولنا أن نسلط الضوء على عملية إنتاج المعنى داخل النص المسرحي؛ من خلال استخراج البرامج السردية، والبنية الدلالية العميقة التي يختزنها النص. كما توقفنا على اهم العناصر المشتركة بين النمط الدرامي الذي يعد الصيغة الخطابية للنص المسرحي، وتفحصها على ضوء أدوات القراءة السردية كالصيغة السردية والتقنيات المعتمدة في الكتابة المسرحية اعتمادا. وتوصلنا في الأخير إلى القول، بأن النص المسرحي قابل للدراسة وفق آليات تحليل النصوص السردية كالرواية. فالنص الدرامي من منظورنا يبقى نصا أدبيا مكتمل

في ذاته، يعتمد على بنيته الداخلية في بناء عالمه الدلالي، وهذا ما يجعل منه نسقا قائما بذاته ولا يستمد وجوده بالضرورة من العرض.

وفق ذلك، فقد توصلنا في هذه الدراسة إلى جملة من النتائج والتي نلخصها كالآتي:

- تطبيق المنهج السيمائي لدراسة النص المسرحي الجزائري، يشكل مكسبا حقيقيا للدرس النقدي الجزائري، بالنظر إلى الآفاق التي يفتحها هذا المنهج أمام المهتم بالشأن المسرحي، ويساعدنا على استنباط معاني النص دون اللجوء إلى المرجع الخارجي، فقد اظهر لنا أن النص المسرحي الجزائري نصا متكامل الأركان من حيث التقنية الكتابية التي سيج بها احداثه، وله من المميزات التي تجعله يختلف عن النصوص الأخرى.
- يتميز النص المسرحي عن باقي الاشكال السردية، كونه يعتمد على الصراع و الحوار، ما يضمن له ديناميكية أكثر، تم رصدها في تعدد البرامج السردية، وتداخل المسارات العاملية والصورية بشكل ملفت للانتباه، من هذه الزاوية، يقدم النص المسرحي تحديا حقيقيا للدرس السيميائي فيما يتعلق بطريقة تقطيعه وعزل العناصر الملائمة دون الاخلال ببنيته. فان كانت البنية السردية للرواية ترتكز على عنصر السرد بشكل أساسي، يظهر النص المسرحي نصا فعليا، يعتمد في ذلك على تكثيف الاحداث والأشخاص لتحقيق الحيوية والايهام بالواقع.
- يطرح نص القراب والصالحين قضية جوهرية بالنسبة للكتابة الدرامية المتعارف عليها، حيث لاحظنا على امتداد التحليل طرح النص لمسألة البطل، هل هو سليمان القراب الذي اختار البقاء في قرية بني دحان، أم هم الاولياء الصالحين الذين حققوا وصلة حليمة بالمال والثروة، هل البطل الحقيقي هو الصافي الذي قدم تصورا جديدا للقيم، أم هي المرأة الريفية التي حاولت الانتفاضة على قيود التقاليد المهترئة التي سجنت وحجرت سكان القرية في منظومة قيمية خارج السيرورة التاريخية.

– رصدنا ضمن البنية العميقة البعد الأيديولوجي الذي انطلق منه المسار الدلالي للخطاب المسرحي، لكنه لا يغدو ان يكون سوى عنصرا من بين الكل الذي نظمت به المسرحية عالمها الدلالي، كما لاحظناه في تواتر جملة من الايزوتوبيات الدلالية تظهر ضمنها قيم الحرية والعدل والعلم كأهم سيماتها الدلالية. كما طرحت مشكلة تسيير الشأن العام في المجتمع وانتقاد النمط الريعي الذي أفرز جملة من السلوكات السلبية تتخذ أشكال الاتكال وغياب ثقافة الجهد وانتشار ثقافة الربح السريع.

- يظهر العالم الخرافي العجائبي كمحرك أساسي لبنية العوامل داخل مسرحية القراب والصالحين، والتي تنسجم مع السياق السوسيوثقافي للمجتمع الجزائري، وكذا حسه الثقافي المشترك.
- تعد المرأة من بين المحاور الأساسية التي ساهمت إلى حد بعيد في البناء العام للبنية العاملية والموضوعاتية لمسرح ولد عبد الرحمان كاكي .حيث كانت الدعوة صريحة إلى قيم الحرية و التحرر الذي أحرزته المجتمعات الصناعية.
- من خلال تحليلنا لمسرحية القراب والصالحين، استنتجنا شغف المؤلف في طرحه لمشكلة المسؤولية، والتي عبر عنها من خلال كسره للبنية الدرامية، وإعادة توزيع مستمر للأدوار بين العوامل والممثلين بصفة متناوبة. يمكن ارجاع هذا التكسير الى البنية القيمية التي يحتكم اليها المنطق السردي الذي اتبعه النص في عرضه للأحداث. نتيجة ذلك، فان أية قراءة سطحية للنص في رأينا، ستؤدي لامحالة إلى تحريف المعنى العام الخاص به، خاصة وأن خطاب النص المسرحي يعتمد بشكل بارز على التلفظ المزدوج، الامر الذي يصعب مهمة الباحث في سبيل الإمساك وفهم معنى النص.
- برهنت النظرية السيميائية الغريماسية على قوتها الكشفية وفعاليتها في دراسة السرد وفهم النصوص المسرحية، دون المساس اثناء عملية التحليل بالخصوصيات الثقافية للنص المدروس. الامر الذي اثبت مقولة غريماس حول شمولية الأنظمة السردية بصرف النظر عن اللغات الطبيعية او الاشكال الخطابية التي تتخذها للتعبير عنها.

- يطرح نص القراب والصالحين مشكلة وجودية بالنسبة للإنسان، والتي سوقها من خلال مجموعة من الصور والمسارات الصورية كالعمل والكسل، الاجتهاد والاحتيال ،تصب كلها ضمن المقولة المجرد للحياة ضد الموت. فجاء رهان التحري داخل المسرحية أقرب من أن يكون رسالة في القيم الإنسانية، التي من شأنها أن تعيد صياغة مفهوم الانسان الجزائري في جميع تفاصيله وكذا علاقته مع الدين والتطور الحضاري.

البيبليوغرافية

I.المصادر والمعاجم

1. أرسطو، فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو مصرية.
2. أرسطو، فن الشعر، تر وشرح عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، 1953.
3. أفلاطون، المحاورات الكاملة، المجلد الأول الجمهورية، تر شوقي راورتمراز، الاهلية للنشر والتوزيع، بيروت، 1994
4. باتريس بافيس، المعجم المسرحي، تر ميشال خطار، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، فيفري 2015.
5. باتريك شرودو ودومينيك منغنوا، معجم تحليل الخطاب، تر عبد القادر المهيري و حمادي صمود، دار النشر سيناترا، المركز الوطني للترجمة تونس ،2008
6. التيجاني الصلعاوي، رمضان العوري، معجم اللغة المسرحية عربي ، فرنسي، انجليزي، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي لخدمة اللغة العربية
7. جرالد برنس، قاموس السرديات –تر السيد إمام، ط 1 2003
8. رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر ،2000.
9. فلادمير بروب، مورفولوجيا القصة، تر عبد الكريم حسن و سميرة بن عموم، شراع للدراسات وللنشر والتوزيع، دمشق 1966
10. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر ،2010 .
11. ولد عبد الرحمان كاكي، القراب والصالحين، المهرجان الوطني لمسرح الهواة، مستغانم، الدورة 40 ، من 07 الى 15 جويلية 2007 .دار الثقافة ولد عبد الرحمان كاكي ، مستغانم

12. Agnès Piéron, le théâtre ses métiers، son langage ; lexique théâtral, classiques hachette 1994

13. Ferdinand du Saussure cour de linguistiques générale, grande bibliothèque de Payot.1997
14. Greimas et courtes, dictionnaire raisonné de la théorie du langage classique, hachette 1979.
15. Jean Dubois et autres, dictionnaire de linguistique Larousse, France 2002 .

II.المراجع باللغة العربية

16. إبراهيم حمادة، طبيعة الدراما، دار المعارف، القاهرة
17. إبراهيم مصطفى ،حسن الزيات ،حامد عبد القادر ، المعجم الوسيط مجمع اللغة العربية القاهرة ط3، ج1 .
18. أحمد بخيري، سيميائيات المسرح، مطبعة النجاح الجديدة –الدار البيضاء، المغرب، 2010
19. بسام موسى قطوس ، سيمياء العنوان ، منشورات وزارة الثقافة الأردن ، ط1 ، 2001.
20. بن منظور لسان العرب دار صادر بيروت لبنان ط1 ج 2 1997.
21. جميل حمداوي، بناء المعنى السيميائي في النصوص والخطابات، منشورات شبكة الالوكة.
22. حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى الى سيمائية الدال، منشورات الاختلاف ط1 ، الجزائر 2007.
23. حميد لحمداني بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع ، بيروت 1991
24. رشيد بن مالك مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر 2000.
25. رشيد ياسين، دعوة إلى الوعي بالذات فصول في نظرية الدراما والنقد المسرحي، منشورات اتحاد كتاب العرب، 2000.
26. سعيد بنكراد، السيمائية السردية: مدخل نظري، منشورات الزمن 2001.
27. سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط3 المغرب، 2012 .
28. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي للطباعة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط 3، 1997.
29. عابد بلعابد ن عتبات جيرار جينيت(من النص الى المناص) ،الدار العربية للعلوم ،ناشرون ،منشورت الاختلاف ،ط1 ، 2008
30. عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي نماذج تطبيقية، منشورات مخبر " عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر"، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2003 .
31. عبد الرحمن بن سعيد بن علي بن وهف القحطاني الجنة والنار من الكتاب والسنة المطهرة مؤسسة الجريسي للتوزيع الرياض السعودية ط3.
32. عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، 1978 .
33. عبد القادر فهيم الشيباني، معالم السيميائية العامة أسسها ومفاهيمها، ط1، سيدي بلعباس، الجزائر،2008 .

34. عبد المجيد النوسي، التحليل السيميائي للخطابي الروائي، شركة النشر والتوزيع، المدارس الدار البيضاء، المغرب، ط ،1 2002.
35. فرحان بلبل النص المسرحي الكلمة والفعل، دراسة، منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق، 2003
36. محمد النهامي العماري، حقول سيميائية، مطبعة آنفو برانت، فاس، المغرب، 2007.
37. محمد بن ابي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، طبعة مدققة مكتبة، لبنان، بيروت، 1989.
38. محمد حمدي إبراهيم نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر اونجمان ط1 1994
39. محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي –نظرية غريماس–، دار العربية للكتاب، تونس، 1991
40. مصطفى غلفان، اللغة واللسان والعالمة عند سوسير في ضوء المصادر والأصول، دار الجديدة المتحدة ،2017 .
41. نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، الامل للطباعة والنشر والتوزيع، 2008 .
42. ندير معلا. لغة العرض المسرحي، دار المدى للطباعة و النشر و التوزيع، ا2004
43. نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة ،1999.
44. هاني أبو حسان سلام، سيميولوجيا للمسرح بين النص والعرض، دار الوفاء لدنبا للطبع و التوزيع، الإسكندرية، مصر ،2005 .

III.الكتب باللغة الأجنبية

45.Alain Couprie, lire la tragédie, Ed Dunod ,1998.
46.Anne ubersfield, lire le théâtre 3 , le dialogue de théâtre, ed belin,1996
47.Dominique Maingueneau initiations aux méthodes de l'analyse de discours problèmes et perspectives, hachette France, 1979.
48.Dominique Maingueneau, genèses du discours Ed 2 ; éditeur pierre Mardaga galerie des princes Bruxelles 1989.
49.Emile Benveniste, problèmes de linguistiques générales, tome 1, éditions Gallimard ; France ; 1966.
50.George Elias Sarfati, éléments d'analyse du discours, Ed 2 ; Armand colin ; 2005.
51.Gerard genette figure III, Edition du seuil ; France 1972.

52.Greimas, du sens essais sémiotiques, Edition du seuil ; 1970.
53.Greimas, du sens II, essais sémiotiques, Edition du seuil, paris,
54.Greimas, Maupassant la sémiotique des textes exercices pratiques, Edition Seuil, paris 1976.
55.Greimas, sémantique structurelle, recherche de méthode, Larousse, paris, 1966 .
56.Groupe d'Entrevernes, analyse sémiotique des textes, presse universitaire de Lyon, 1984
57.Jacques Scherer, la dramaturgie classique , Armand colin, nouvelle édition 2014 .
58.Joseph courtes, analyse sémiotique du discours, de l'énoncé à l'énonciation, hachette 1991.
59. Joseph courtes, introduction à la sémiotique narrative et discursive, éd Hachettes ,1976.
60.Louis Hjelmslev, prolégomènes à une théorie du langage, traduit par Una canger les éditions de minuits ; paris 1971.
61.Michel foucault, archéologie du savoir, Edition Gallimard, 1969.
62.Patrice Pavis, vers une théorie de la pratique théâtrale ،voix et image de la scène presse universitaire de septentrions, 2007 .
63.Roland Barthes, essais critiques, Ed du seuil.1963
64.Roland Barthes, système de la mode, Ed seuil, 1967.
65.Roman Jakobson, huit questions de poétiques, éditions du seuil 1977

IV.المراجع المترجمة

66. آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح 2 مدرسة المتفرج، تر حمادة ابراهيم و سهير الجمل نور أمين، مركز اللغات و الترجمة أكاديمي الفنون.
67. آن اوبرسفيلد، قراءة المسرح، تر مى تلمساني، مهرجان القاهرة لمسرح التجريبي .
68. برنار توسان، ماهي السميولوجيا، تر محمد نظيف، افريقيا الشرق، المغرب، 2000.
69. بول ريكور الزمان و السرد التصوير في السرد القصصي الجزء الثاني، ترجمة رحيم فلاح مراجعة جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة بيروت ط1 2006 .

70. بول ريكور، الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي الجزء الأول، ترجمة سعيد الغانمي، وفلاح رحيم، مراجعة جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2006.
71. بول ريكور، صراع التأويلات دراسة هرمونطيقة، تر منذر عياشي، مراجعة جورد زيناتي،
72. تزيفتان تودوروف، مدخل الى الادب العجائبي، تر الصديق بوعلام، مكتبة الادب المغربي، المغرب، 1993.
73. تزيفطان تودوروف، مقولات السرد الادبي – طرائق التحليل السردي –، ترجمة الحسين سحبان صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992.
74. ج, لينتفليت،ج كورتيس ، ج كامبروبي ، السيميائية السردية –نماذج سردية–الاشكال السردية– وظائف العنوان ، تر عبد الحميد بورايو ، دار التنوير ، ط1 ، الجزائر ، 2013.
75. جوزيف كورتس مدخل الى السميائية السردية تر جمال خضري منشورات الاختلاف الجزائر 2007
76. جوزيف كورتيس، سيميائية اللغة، تر جمال حضري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
77. جيرار جنيت خطاب الحكاية بحث في المنهج تر؛ محمد معتصم المجلس الأعلى للثقافة ط2 ؛ 1997
78. جيرار جينت عودة إلى خطاب الحكاية تر محمد معتصم المجلس الثقافي العربي ط 1 ؛ 2000.
79. جيرار جينيت، مدخل الى النص الجامع، تر عبد العزيز شبيل، المجلس الأعلى للثقافي، 1999
80. دنيال تشاندلر، أسس السميولوجيا، تر طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، ط 1 2008
81. ديفيد بريتش، لغة الدراما النظرية النقدية والتطبيق، تر ربيع مفتاح، مراجعة جمال عبد الناصر، المجلس الأعلى للثقافة، 2005
82. رولان بارث، درس السميولوجيا، تر عبد السلام بنعبد العلي، دار توبقال للنشر، المغرب ط3 1993
83. رولان بارث، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة، تر منذر عياشي، مركز النماء الحضاري ط1 1993.
84. رولان بارث، هسهسة اللغة، تر منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا ط1 . 1999
85. غريماس وكورتاس وآخرون، المنهج السيميائي الخلفيات النظرية واليات التطبيق، تر عبد الحميد بورايو، دار التنوير للنشر،ط1 ، الجزائر 2013.

86. غريماس، كورتيس ، راستي ، باط ،النظرية السيميائية مسار التوليد الدلالي ،تر عبد الحميد بورايو ،دار التنوير الجزائر،2013.
87. فرديند دي سوسر، علم اللغة العام ، تر الدكتور يوئييل يوسف عزيز، دار افاق عربية ، 1985 .
88. لايوس ايجيري، فن كتبة المسرحية تر ديني خشبة ، مكتبة الانجلو مصرية ، القاهرة .
89. مارتن اسلن، مجال الدراما، تر سباعي السيد، تقديم احمد سخسوخ، مراجعة نسيم مجلي، – مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، 1992 .
90. مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجيا المعاصرة، ترحميد لحمداني وآخرون، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب1987 .
91. مجموعة من المؤلفين، سيماء براغ، تر اومير كوري، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1997.
92. مجموعة من المؤلفين، طرائق التحليل السردي، منشورات اتحاد كتاب المغرب ط 1 الرباط 1992
93. مصطفى الشاذلي، السيميائيات نحو علم دلالة جديد للنص، تر محمد المعتصم، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة 2015 .
94. منغنو و شارودو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب تر محمد يحياتن ، منشورات الاختلاف،ط1 ،2008.
95. ميشال آريفييه وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، تر رشيد بن مالك ،منشورات الاختلاف ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002

V.الرسائل الجامعية

96. بن مالك حبيب، رواية الحمار الذهبي – قراءة سيميائية، مذكرة دكتوراه تحت إشراف د محمد سعيدي، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة تلمسان، 2010
97. سوالمي الحبيب، الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهواية والاحتراف، رسالة دكتوراه، تحت إشراف د أميمون بن براهيم، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران 2016–2017
98. صالح بوشعور محمد الأمين، الكتابة المسرحية في الجزائر بين الدرامية والملحمية، رسالة دكتوراه إشراف د نقاش غانم كلية الآداب والفنون جامعة وهران ، 2017_2018 .

99. Benameur khelfaoui ; apports narratologiques et sémiotiques dans l'écriture dramatique ; le cas de Barabbas de Michel Ghelderode er porteur d'eau et les marabouts de Abderrahmane kaki ; thèse doctorat option : sciences des textes littéraires sous la direction de Pr. Sari Med Latifa ; université Mostaganem ; année 2016-2017

VI. المقالات والمجالات العلمية بالعربية

100. باتريس بافيس، قضايا سيميولوجيا المسرح، نر محمد التهامي العماري، مجلة علامات، ع 16، المغرب، 2004.

101. سامية احمد اسعد، الدلالة المسرحية، مجلة عالم الفكر الكويتية، المجلد 10، العدد 4، 1980

102. عبد المجيد نوسي، نظام القيمة في السيميوتيك السردية، مجلة علامات، عدد 16.

103. وائل بركات السميولوجيا بقراءة رولان بارث، مجلة جامعة دمشق المجلد-18- 2002

VII. المقالات والمجالات العلمية باللغة الاجنبية

104. Barthes Roland. Éléments de sémiologie. In Communications, 4, 1964. Recherches sémiologiques. pp. 91-135

105. Barthes Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits. In ; Communications, 8, 1966. Recherches sémiologiques ; l'analyse structurale du récit.

106. Boula de Mareuil, Marie-Isabelle, et al. « Hors les mots. Novarina, Angot, Guyotat, Lemahieu,kermann… » , *Études théâtrales*, vol. 38-39, no. 1-2, 2007.

107. Carcassonne, Marie. « Les notions de médiation et de mimesis chez Paul Ricœur : présentation et commentaires », *Hermès, La Revue*, vol. 22, no. 1, 1998.

108. Genette Gérard. Frontières du récit. In : Communications, 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit

109. Giles Deleuze Qu'est-ce que l'acte de création ? Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation FEMIS Cours du 17/03/1987

110. Greimas ; pour une théorie des modalités, in langages, 10 années. n° 43.1976.modalités :logique linguistique, sémiotique

111. Greimas, La structure élémentaire de la signification en linguistique. In : L'Homme, 1964, tome 4 n°3.

112. Greimas, un problème de sémiotique narrative : les objets de valeur ;in langages,8 année , n° 1973, sémiotiques textuelles

113. Jacques fontanille, « niveaux de pertinence et plans d'immanence ; signes, textes, pratiques, stratégies et formes de vie » dans pratiques sémiotiques, sous la direction de fontanille- PUF-, 2008

114. Louis Panier, Discours, cohérence, énonciation. Une approche de sémiotique discursive. Discours, cohérence, énonciation. Une approche de sémiotique discursive., Jan 2005, TUNIS, Tunisie.

115. Martin, B. (2001). Dramaturgie et analyse dramaturgique. L'Annuaire théâtral, n°29, canada,2001

VIII. مواقع الانترنيت

http://denisbertrand.unblog.fr/glossaire-de-semiotique/q-
http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp
https://fr.wikisource.org/wiki/Le_theatre_et_son_double/Texte_entier
https://www.almaany.com/ar/dict/ar/
https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/discours/
https://www.webdeleuze.com/textes/134
https://www.lemonde.fr/archives/article/1974/06/07/entretien-avec-a-j-reimas-une-tradition-de-rigueur_3092609_1819218.html

فهرس المحتويات	
مقدمة	أ
الفصل الأول: سيميائية الخطاب المسرحي	
1-نحو تحديد مفهوم الخطاب.....	3
2-مفهوم الخطاب في السيميائية السردية	10
3-الخطاب المسرحي: جدلية النص والعرض	15
4-النمط الدرامي والنمط السردي	25
4-1- الدراما ونشاط المحاكاة	25
4-2- الدراما والسردية	30
5-النص الدرامي وعلم السردي	38
5-1- الدراماتورجيا والتحليل الدراماتورجي	39
5-2- الدراماتورجيا والتحليل السردي	47
الفصل الثاني: الاشتغال السيميائي على الخطاب السردي	
1-سيميائية مدرسة باريس والنموذج اللساني	57
2-المشروع السيميائي عند غريماس.....	63
3- تحديد مفهوم السردية عند غريماس	65
أ- مبدأ المحايثة	67
ب-مبدأ الاختلاف.....	67
ت-مبدأ الملاءمة	68
4-الإطار الاجرائي للاشتغال السيميائي	70
4-1- المستوى السطحي	70
4-1-1 المكون السردي	71
4-1-2 المكون الخطابي	87

4-2 المستوى العميق	92
4-2-1 السيمات.....	93
4-2-2 الايزوتوبيا	96
4-2-3 المربع السيميائي	98
الفصل الثالث: تحليل النص الاطار	
1-تقطيع النص	103
1-1 التقطيع الطبيعي	105
1-2 اجراء التقطيع	107
2-سيميائية العنوان	109
3-التنظيم العام للمسرحية	115
3-1 ملاحظة أولية : الكون العجائبي والوصلة بالعالم الآخر	115
3-2 المقطوعة الاستهلالية: الفصلة الفضائية.....	118
3-3 تحدي أم انصياغ للأمر الواقع	126
3-4 التقويم: الوصلة الانشراحية	130
الفصل الرابع: تحليل النص المؤطر	
1-المسار الاتصالي	145
1-1 التوقف التأويلي	147
1-2 الانتقال الاقناعي	154
2-التحريك	157
2-1 العقد الإئتماني	158
2-2 بنية التواصل القسري	168
3-بنية الكفاءة	172
4-الأداء الرئيسي.....	180
4-1 تبادل مواضيع القيمة	191
4-2 البرنامج الأساسي.....	197
5-التقويم والتحولات الكبرى.....	203

5-1 سردية الجزاء والعقاب	211
5-2 سردية التحرر ونهاية الاستلاب	214
أ- ملاحظة أولية	215
ب- الوضعية الاستهلالية: الشرط النسوي	217
ت- البرنامج الاستعمالي : الزواج	222
ث- التحول النهائي: نهاية الوصاية وازاحة المرسل المضاد..	226
6-البنية العميقة	
6-1 الايزوتوبيات	229
أ- الايزوتوبيا الفضائية	230
ب- ايزوتوبيا اقتصادية/ أيديولوجية.....	235
ت- ايزوتوبيا وجودية	240
6-2 المربع السيميائي والتقابلات الأساسية	243
الخاتمة	250
بيبليوغرافيا البحث	255
فهرس المحتويات	263

ملخص :

حاولنا من خلال هذا البحث تسليط الضوء على خصوصية الخطاب المسرحي الأدبي مقارنة بخطاب العرض.وقد تطرقنا في هذا البحث إلى إشكالية المقاربة السميائية للنصوص المسرحية ، كما استعننا بالنظرية السردية لإبراز العلاقة الموجودة بين النوع الدرامي و النوع السردي من خلال استبيان أوجه التشابه و الاختلاف بينهما .ثم حاولنا في هذا البحث بتطبيق المنهج السميائي في دراسة نقدية أدبية على نص مسرحي للكاتب الجزائري ولد عبد الرحمان كاكي من خلال نموذج " القراب والصالحين" عن طريق دراسة النص على المستوى السطحي و العميق

الكلمات المفتاحية :

الخطاب المسرحي ، النص المسرحي، السرديات ، السميائية السردية ، القراب والصالحين

Résumé

Le présent travail a pour objectif de mettre en relief les spécificités du discours théâtral dans son volet littéraire par rapport au discours de la représentation. et pour rendre compte de la spécificité du discours dramatique et sa relation avec le narratif on s'est appui sur l'approche sémiotique des textes théâtraux et la théorie de la narratologie.

En fin on a essayé d'appliquer la méthode sémiotique dans une étude critique du texte de « guerab wa salihine- le marchand d'eau et les saints » du dramaturge algérien ould abd Rahman kaki

Mots clés :

Texte dramatique ;discours théâtral ;narratologie ;sémiotique narrative guerab wa salihine

Abstract :

The aim of this work is to highlight the specificities of theatrical discourse in its literary component in relation to the discourse of representation. and to account for the specificity of dramatic discourse and its relationship with the narrative, the semiotic approach to theatrical texts and the theory of narratology was used.

In the end we tried to apply the semiotic method in a critical study of the text of "guerab wa salihine- the water merchant and the saints" of the Algerian playwright ould abd Rahman khaki

Keys words :

Dramatic text ; theatral discourse ;narratology ; narrative semiotic, guerab wa salihine