الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
REPUBLIQUE ALGERIENNE
DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la
Recherche Scientifique
جامعة أبي بكر بلقا يد تلمسان
كلية الآداب و اللغات
قسم الفنون

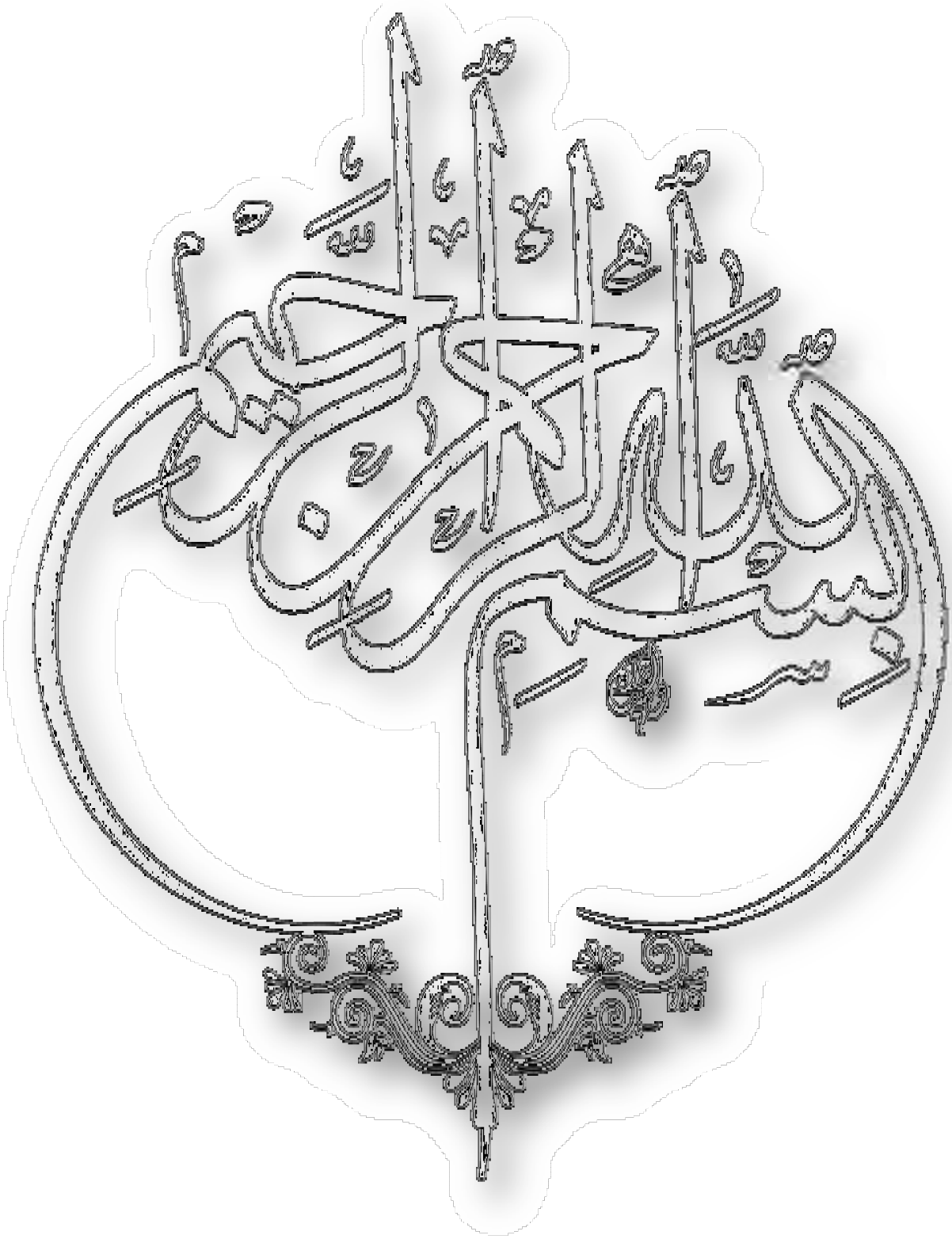
دراسة تحليلية في البنى السردية لمسرحية الصدمة

إعداد الطالبة فراح عايدة
إشراف الاستاذ د بن مالك حبيب

لجنة المناقشة

د بن مالك حبيب	.....	مشرفا
د مصطفى بولنوار	.....	رئيسا
د سوالمي حبيب	.....	مناقشا

2022 /2023



إهداء

إلى من قرن الله اسمي باسمهما، من فوق سبع سماوات، و أوصى ببرهما من سابع سماء إلى التي نلتمس الجنة تحت قدميها،إلى نبع العطاء، ونبض الحياة في وجودنا،إلى البلسم الشافي

لكل ألم و جراح،إلى معلمتي الأولى،والدتي العزيزة.

إلى مَثل الأبوة الأعلى الذي ينير دربي، إلى من رفعت رأسي عاليا افتخارا به ...والدي .

إلى من حبهم يجري في عروقي و يلهج بذكراهم فؤادي،إلى الوجوه النيرة...إخوتي

إلى كل الأهل و الأقارب الذين لم تسعهم ورقتي هاته

إلى كلّ هؤلاء أهدي لهم ثمرة جهدي

المتواضع ...هذاالعمل...عربون

محبّة،وعرفاناً وردّاً للجميل

كلمة شكر

لا بد لنا و نحن نخطو هذه الخطوات في الحياة العلمية من وقفة

نعود بها إلى أعوام قضيناها في رحاب الجامعة مع

أساتذتنا الكرام،الذين قدموا لنا الكثير باذلين بذلك جهودا

كبيرة لأجل بناء جيل الغد،

و قبل أن نمضي نتقدم بأسمى آيات الشكر و الامتنان و التقدير و

التحية إلى الذين حملوا أقدس رسالة في الحياة

إلى الذين مهدوا لنا طريق العلم و المعرفة

إلى جميع أساتذتي الأفاضل من الابتدائية إلى مرحلة التخرج و

أخص بالتقدير و الشكر الأستاذ الفاضل بن مالك حبيب

و التي شاء القدير أن يتفضل علي مرتين...الأولى بتدريسي أثناء

مرحلتي الجامعية و الثانية بإشرافه على

هذا العمل و سهره على إتمامه على أكمل وجه

كما أتوجه بشكري الخاص إلى كل اساتذتي الكرام بقسم الفنون

لجامعة تلمسان على كل ما قدموه لنا من نصائح و إرشادات،ناهيك

عن العراقيلٍ التى ذللوها لنا بسعة و رحابة صدر و كذلك ا شكر

كل من ساعدني على إنجاز هذا العمل و قدم لي يد العون،و

اخص منهم اخي الحبيب فراح ناصر استاذي و سندي دائما و

ابدا كما أتقدم بجزيل الشكرإلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة

المناقشة على قبولهم تقييم عملنا هذا فلهم منا كل

الشكر و التقدير

مقدمة

يعتبر النقد السيميائي من بين أهم المناهج النقدية التي أخد الاهتمام بها من طرف النقاد دراسة و تحليلا، وذلك لما يحتويه النقد السيميائي من طابع إجرائي تطبيقي بحيث فتحت السميائيات السردية بشكل خاص للباحثين، مجالات متعددة، وآفاقا جديدة لتناول المنتوج النصي من زوايا نظر جديدة .بل يمكن القول، إن هذه الدراسات ساهمت بقدر كبير في تجديد الوعي النقدي من خلال إعادة النظر في طريقة التعاطي مع قضايا المعنى .

إن مزية النقد السيميائي ضمن هذا الاتجاه هو انه خلافا للمناهج النقدية التقليدية و منذ إرهاصاته الأولى مع الشكلانيين تحديدا بوغاتيرف و خلافه جددت الخطاب الابستمولوجي المتعلق بحدود الظاهرة المسرحية و بآفاقها و من ثم لتجاوز القضايا التقليدية التي غالبا ما تشكل نقاط اختلاف جذرية بين الباحثين في هذا المجال قضايا تتوزع بشكل فوضوي على الممثل' الجمهور ' مسرحانية النص. و في كثير من الأحيان الأدوار الإيديولوجية التي يحملها المسرح على حساب كل العناصر الشكلية التي تجعله ظاهرة نوعية و شديدة التعقيد تستدعي مسائلة نوعية. و لقد قدمت في هذا المجال مقترحات هامة عملت على نقل القراءة النقدية من وضع الانطباع والانفعال العرضي الزائل والكلام الإنشائي الذي يقف عند الوصف المباشر للوقائع النصية، إلى التحليل المؤسس معرفيا وجماليا . فالنصوص كيفما كانت مواد تعبيرها، يجب النظر إليها باعتبارها إجراءَ دلاليا لا تجميعا لعلامات متنافرة .

والسميائيات صريحة في هذا المجال، فهي تسلم بوحدة الظاهرة الدلالية؛ كيفما كانت لغتها وكيفما كان شكل تجليها.

و كان للنص المسرحي حصة من ذلك بحيث تمثل المسرحية مادة خصبة لتطبيق المفاهيم السيميائية عليها نظرا لازدواجية النص المسرحي من جهة و العلاقة بينه وبين المتلقي فضلا على احتوائه الكثير من العلامات و هو المجال الذي تنصب عليه الدراسة السيميائية.

ومن هذا المنظور تندرج الدراسات السردية في ساحة النص القصصي اذ انها تطفو بالمعاني الخفية على سطح النص .و ضمن هذا التصور تندرج هذه المذكرة المعنونة _*دراسة تحليلة في البنى السردية لمسرحية الصدمة.*

إن غايتنا في هذه الدراسة تنطلق من المسلمات نفسها التي يتعين على السيميائيين الانطلاق منها هي دراسة محايثة بامتياز كونها تبحث في التنظيم النحوي / الدلالي عالم المعنى هذا الذي اخترناه كعينة لممارستنا التحليلية.

لأجل هاته الاعتبارات المنهجية حاولنا أن نصوغ الإشكالية التالية :

إلى أي مدى يمكن للسيميائية البارسية أن تقارب النص الدرامي لمسرحية " الصدمة "; وهل بإمكانها أن تصل إلى القيم الدلالية التي ينغلق عليها هذا الخطاب المسرحي الذي لا يمكن فصله" انتلوجيا"عن النشاط المسرحي ككل?

تنبثق عن هذه الإشكالية و بالنظر إلى مفردات العنوان التساؤلات التالية :

- هل يمكننا اعتبار النص الدرامي العنصر الفاصل في تحليل الأعمال المسرحية ؟
- ما هي المفاهيم السردية و الإجراءات التحليلة التي يستند إليها هاته المقاربة ؟
- كيف تم التوافق بين أدوات التحليل السردي و النص الدرامي ؟

نحن نرى ان السيميائية "مدرسة باريس "تعرض جهازا مفهوميا و إجراءات تحليلية كفيلة بإيصالنا إلى نتائج كشفية و تضمن لنا حدا مرضيا من الموضوعية التي تقتضيها الروح العلمية .

ولعل أهم الأسباب التي دفعتني إلى اختيار هذا الموضوع:

-اهتمامي بدراسة النص المسرحي سيميائيا ولا سيما أن معظم الدارسين انصرفوا إلى دراسة الشعر والنثر، بما فيه الرواية والقصة بشكل كبير، دون أن يعطوا المسرح حقه من الد راسة.

-إن تصفح أبحاث روادنا ورصيدنا في المسرح العربي، يجعلنا نقف مذهولين أمام تراث ورصيد هائل، وتاريخ مسرحي ثري بأعمال مسرحية ورموز ودلالات ، مما يجعلنا نحن كطبلة مقبلين على البحث نشعر بمسؤولية ملحة في ولوج باب سيميائية المسرح خاصة و انه علم دقيق بات متداولا في ميدان النقد و التحليل .

-ان هذا التراكم الإبداعي المسرحي الذي لم يلق حظه اللائق به بالعالم العربي يمكن أن يشكل متونا نحن على يقين بأنها تنطوي على اديولوجيات نوعية و قيم من شانها أن تلهم النظرية السيميائية في اعطاء قوة و مساحة اكبر و أكثر مصداقية علمية.

وعلى ضوء هذا ضبطت خطة البحث بشكل نهائي و قسمناها الى فصلين زائد مقدمة و خاتمة

_جانب نظري : تطرقنا فيه لأهم النظريات و الآراء النقدية التي تناولت ثنائية النص و العرض في المسرح , كما عرضنا أيضا أهم المفاهيم و النظريات التي جاءت ملمة بمجال السرد و السرديات و كذا السيميائية السردية بوجه اخص .

_ جانب تطبيقي : قمنا فيه بمقاربة سميو-سردية لنص مسرحية الصدمة تبعا لأدوات تحليل البرامج السردية التي رصدناها في الجانب النظري، و انتهاء بخاتمة جمعت أهم النتائج المتوصل إليها بعد دراسة نص المسرحية.

وما أريد أن أشير إليه في هذا البحث، أن هناك بعض الصعوبات التي اعترضتني متمثلة خاصة في ندرة الدراسات التي تناولت النصوص المسرحية بهذه الكيفية وقاربته مقاربة تطبيقية بمناهج النقد الحديثة، إلى جانب أن المنهج المتبع لا يزال يعتبر غامضا على الأقل في الجانب التطبيقي.

ولكنها على العموم صعوبات محمودة غير مذمومة، ممتعة، مليئة بالمفاجآت السارة حينا وغير السارة حينا آخر، فمن خلالها تعلمت الصبر والثبات.

و من خلال هذا البحث المتواضع نأمل الوصول إلى بعض الأهداف أهمها :

الوصول إلى مقاربة للنص وكشف دلالاته السيميائية على الصعيد السطحي و العاملي من خلال ضبط برامجه السردية.

و في الأخير اشكر الله عز وجل على توفيقه لي في مسيرة بحثي و لا أنسى فضل أستاذي بن مالك حبيب الذي أشرف على هذا العمل وأعانني بملاحظاته وتوجيهاته السديدة، وراعاه منذ بدايته، إذ ارفع له آيات التقدير وجميل العرفان واتمنى أن نكون قد حققنا نسبة معتبرة من هدف بحثنا.

الاطار النظري

I. النص والعرض المسرحي كفضاء للتجلي السيميائي

باتت السيميائية مادة اساسية تلوج كمنج و فكر و نظرية يسعى اليها العديد من الباحثين النقاد المحدثين العالميين بمختلف تخصصاتهم الأدبية و اللغوية، ففي الغوص في علاقة اللغة و ارتباطها بالفن المسرحي نجد أن بنفيست (من أهم علماء اللسانيات، الهندو-أوروبية)يرى ان اللغة تعطينا النموذج الوحيد لنظام يمكن وصفه بأنه سيميائي في بنيته الشكلية الجوهرية و في تأديته لوظيفته، فاللغة تتمثل في الملفوظ الذي يحيل إلى فعل ما، تتكون من حيث الشكل من وحدات مستقلة، تمثل كل واحدة منها علامة، تنتج اللغة و تستقبل في إطار قيمة إشارية مشتركة بين أعضاء المجتمع الواحد، تمثل اللغة التحقيق الواحد، الإتصال بين ذات المتلفظ و ذات الملفوظ اليه. و هو ما نال استحسان المهتمين بالفن المسرحي، كون المنهج السيميولوجي أكثر تجاوبا و أكثر توافقا و انسجاما معه .أما إذا ولجنا إلى المسرح و التركيز على النص الدرامي من كونه نص للقراءة أو العرض فهنا تختلف طريقة التلقي بالنسبة للقارئ أو المشاهد لتحدث السيميولوجيا هنا مفعولها و طريقة تناول الطرفين للعلامات المسرحية الدرامية المقروءة أو المشاهدة، ذلك أن :"النص الدرامي يتمتع بقدرة حيوية على بث العوالم الدرامية داخل المتفرج و القارئ مع اختلاف بينهما في تلقي هذه العوالم، فالمتفرج لا ينفك يتلقى الملفوظات و هي تترى عليه دون توقف، أما القارئ فهو يملك القدرة على اختراق بنيات الفضاء الدرامي من خلال القفز فوق مشاهد معينة و العودة إلى الوراء و إجراء مقارنات بين المقاطع و تفكيكها ، علاوة على أن المتفرج يتعامل مع أنساق سيميائية أكثر تنوعا "فاللباس و الأزياء و جملة اللغات المسرحية غير الكلامية من ديكور ضوئي و صوتي و بصري كلها تشكل علامات و أنظمة و أنساق داخل ما يسمى بالمسرح أو الركح[1]

[1] مهدان سيمياء المسرح و الدراما جامعة خميس مليانة ص 86

كما ولابد ان الاشتغال على بنية النص الدارمي المسرحي، لن يكون إلا من خلال تلاقح معرفي و منهجي موحد

ياخذ بعين الاعتبار تلك المحاولات والدراسات السيميائية والسردية، التي أسست لدراسة شاملة ومتكاملة للإبداع الفني ككل، والمسرح بخصوصيته يفرض مسارا يجمع فيه الدارس بين شقين :

النص وإمكانية عرضه إلا أن د راسة بنية النص المكتوب، وليس المعروض تمنح امكانية توظيف دراسات حداثية حول المتن لحكائي، والسرد، والزمكنة، من خلال منظور سيميائي يوظف نظريات **غريماس *وجاكوبسون وجيرار جينيت** إلى جانب جهود العاملين في الحقل السيميائي المسرحي مثل "**آن ايبرسفيلد**"،

"**وكير إيلام** "وغيرهما لأجل بلورة منهج" لدراسة النص الدرامي، منفتح على جميع .الاجتهادات، دون التنكر لأرسطو في رسم معالم البنية النصية للمسرحية "[2]

ومن هذا الجانب يمكن القول أن "النص المسرحي، يخضع لمفاتيح متعددة لاستقراء شكل مضمونه، ولعل أبرز هذه المفاتيح، المقاربة السيمائية، التي حددت الخطوط العريضة لولوج عمق النص "[3]

_**جوليان الجرداس غريماس** (1917_1992)عالم لساني وسيميائي وفرنسي من اصل لتواني صاحب نظرية عامة في المعنى من انتاجه الدلالة البنيوية 1966

_**رومان جاكبسن** (1896_1982)عالم لساني روسي عاش بالولايات المتحدة الامريكية منذ1941من اهم المشاركين في حلقة براغ

_**جيرار جينيت** ولد في 1930ناقد فرنسي منظر بنيوي استاذ بجامعة السربون

[2]طاهر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحدثية، ص169

[3]أحمد بلخيري، سيميائيات المسرح، ص2

و من هنا يجب الاشارة الى ان المسرح هو أكثر الفنون، اعتمادا على العلامات، ونعني بذلك " النص المسرحي الذي يحتاج إلى تحليل سيميولوجي، يلتقط الإشارات الدالة، وكذلك العرض المسرحي الذي يحتاج هو الأخر إلى تحليل تموضعات الممثلين، والأبعاد الدلالية لها، ودلالات الألوان، والعلامات الدالة التي يتضمنها الحوار والإضاءة ولهذا فإن البحث في المحتوى المسرحي ، هو في أمس الحاجة إلى هذه السيميائيات، وذلك من أجل تحليل وتفكيك البنى الداخلية للنص المسرحي، وكذلك العرض المسرحي و ادراك معناها ، لأن هذه السيميائيات بإمكانها أن تقدم المفاتيح والأدوات لولوج عالم المسرح، والكشف عن أسراره، خاصة أن هذا العالم، غني بالعلامات المتنوعة لسانية وغير لسانية،، مما يتيح لنا دراسة مختلف الدوال وربطها بمدلولاته" ا[4]

كما يتجلى دور المنهج السيميائي في " دراسة شكل الخطاب تفكيكا وبناء ، وذلك من خلال تحليل الموضوع الثقافي وصفيا وتفكيكه بنيويا كنسق من العلامات والعلاقات الداخلية التي يتم اكتشافها من خلال النص الدرامي ، ودراسته سانكرونيا قصد تحديد بناه الداخلية، اذ يتعامل هذا المنهج مع الخطاب الدرامي أو العرض السينوغرافي بنيويا من خلال المستويات الفونولوجية والمورفولوجية والدلالية والتركيبية والتداولية والبصرية، وذلك قصد الوصول إلى هدف وتحليل مباشر للبنية العميقة التي تتحكم في إنتاج النص الدرامي أو توليد العرض المسرحي، أو البحث عن كيفية انبثاق المعنى أو تعدد القراءة لمدلول النص الدرامي ، ورصد علاقة الدال بالمدلول، ودراسة أنظمة التواصل داخل العمل الدرامي، وتبيان القواعد البنيوية الواردة التي تتحكم في الفرجة المسرحية والتي يمكن تحليلها واكتشافها من طرف مستقبل الرسالة ألا وهو الجمهور أو الناقد المسرحي الذي يسعى إلى

[4]اسيا زيتون سيميائية النص المسرحي العربي مذكرة لنيل شهادة الماستر جامعة ام البواقي 2015

توظيف مختلف تعليقاته وتفسيراته لتلك الرموز والاشارات المسرحية والتي تحمل في طياتها الكثير من المدلولات التي تحتاج إلى التأويل "[5]

- ✓ **ثنائية النص و العرض عند ان اوبرسفيلد**

ترى أوبرسفيلد ان العلاقة ما بين النص المسرحي، والعرض المسرحي،هي علاقة تكاملية وتؤكد أن العرض المسرحي لا يتكرر بنفس الفعل والصيغة، ولكن النص المسرحي يبقى موجودا لإعادة قراءاته، ومن خلال كل قراءة جديدة يتولد عرضا مسرحيا جديدا ومختلفا، فالعرض المسرحي، والعرض بحد ذاته مرتبط بالآنية الحاضرة، وهذه الآنية هي التي تنتج عرضها المسرحي دائما، وهذه الآنية تتعلق بالمتلقي مرة أخرى، فالمتلقي لعرض مسرحي الان على سبيل المثال، سيختلف عن المتلقي للعرض بعد سنوات ، لأن المتلقي لا بد أن يختلف بالنظر إلى العرض المسرحي، والعرض المسرحي الآن هو غير العرض المسرحي الماضي، بينما النص المسرحي واحد، وعروضه المسرحية تتعدد وتختلف، وهذه العروض هي وليدة الآنية الزمنية.

ففي الغوص في الحديث عن ما بين النص والعرض نلاحظ ان الوشيجة التي تربط النص المسرحي بالعرض المسرحي غير قابلة للانفصال، اذ إنهما التوأم الذي يستلزم احدهما وجود الاخر ، ومصحوبا به، وأكثر من ذلك يستدعيان عنصرا ثالثا يشاركهما في الحالة الوشيجية، وهو المتلقي، ولكن المتلقي في هذه الحالة يتبع العرض المسرحي الذي سيؤكد ولادته، فالعرض يولد بمشاهدته. ولفتت إلى أنّ النص ما هو إلا مساحة شاسعة من النص الركحي.
حيث ان الاختلاف اللغوي الأساسي بين الحوار والتلميحات الركحية يمس الفاعل في عملية الإخبار.

[5] سعداوي مليكة الملتقى المغاربي الاول حول سيميولوجيا المسرح بين النظرية و التطبيق جامعة المسيلة

من جانب اخر يمكن القول ان العلاقة في المسرح تجمع بين ثلاث سمات رئيسة مشكلة للمسرح الا وهي النص والعرض والمتلقي، لا يتواجد أحدهما دون أن يقرن بالجزء الآخر، فالنص المسرحي، قد يكتب للقراءة، ولكنه لا يتغير هذه الرؤية، وإنما تتغير رؤية العرض المسرحي، والعرض المسرحي لا يكتمل معناه إلا بجزئية حضور المتلقي وتغيّر هذا الحضور "[6]

I. الحقل المفاهيمي للسرديات و التحليل السردي

يعد السرد الوعاء الحامل للحقل السيميائي الذي بات اكثر تطورا في السنين الاخيرة من خلال تعدد الابحاث النظرية و التطبيقية خاصة و انه من بين المفاهيم الصعبة التي يصعب التعريف بها و التطرق اليها باعتبارها نسقا جامعا و شاملا مما يستصعب على الباحث في هذا المجال الولوج في دواخله لسبب يعود الى شمولية السرد و علاقته بمختلف الانواع الادبية و غير الادبية

مما كثف جهود بعض المفكرين الذين حاولوا وضع قواعد و اسس تتحكم وتؤطر مختلف الانجازات السردية , وسنتطرق فيما ياتي من هذا البحث الى تقديم بعض التعريفات وطرح بعض النظريات التي برزت في مجال السرديات .

ان البحث في المجال السردي وخاصة البحث السميائي ادى الى التطرق الى السرد،من منظورالخطاب الحامل لمجمل الحكايات والسرديات،التي ينتجها الانسان سواء الأدبية منها أوغير،وذلك من خلال البحث عن النموذجا لمشترك الذي يتحكم في عملية انتاج السرديات.

و اشار إلى ذلك بارث في قوله:"وكيف يمكن ان نعارض بين الرواية والقصة الصغيرة، وبين الحكاية والاسطورة، وبين المأساةوالتراجيديا من غيران نرجع الى النموذج المشترك؟[7]

---

[6]-كتاب قراءة المسرح (1977) ان اوبرسفيلد https://almasrahnews.com

[7]رلان بارت مدخل الى التحليل البنيوي للقصة تر منذر عياشي مركز الانماء الحصاري ط1 1993 ص7

من هذا المنطلق،لابد من الاشارة الى معظم الأبحاث التي انتتجت في مجال البحث السردي بداية بأعمال الروسي،فلاديمير بروب،مرورا،بكلود بريمون والبنيويون وصولا الى السميائية السردية عند مدرسة باريس وغريماس؛ كلها تطمح الى اكتشاف البنية المشتركة ووضع النموذج الجامع لكل الأشكال السردية.

فظهرت في ذات السياق، مجموعة منا لمقاربات والرؤى التي قدمت للسرد تعريفات وتفسيرات عدة ومختلفة،من حيث التعامل مع الظاهرة العجيبة والمعقدة.

السرد اذن هو عملية حكي لمجموعة من الاحداث المتسلسلة و متتالية لبعضها البعض فكما جاء في لسان العرب لابن المنظور انه "تقدمة شيء الى شيء تاتي به متسقا بعضه في اثر بعض متتابعا سرد الحديث و نحوه يسرده سردا اذا تابعه "[8]

"او القص هو فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة و هو فعل حقيقي او خيالي ثمرته الخطاب الذي يشمل السرد على سبيل التوسع مجمل الظروف المكانية و الزمنية الواقعية و الخيالية التي تحيط به "[9]

فاذا كان السرد هو عملية حكي للمجموعة من الاحداث المتتالية كما ذكرنا سابقا فان عملية انتاجه،هي انتاج للخطاب قبل كل شيء، بالاستعانة بمجموعة من الوسائل واللغات المتاحة كما يشيرإلى ذلك بارث في قوله:"يمكن للقصة ان تعتمد على اللغة المفصلية شفوية أو مكتوبة، ويمكن ان تعتمد على الصورة الثابتة او المتحركة ،كما يمكنها كذلك ان تعتمدعلى الحركة،
أوعلى الاختلاط المنظم لكل هذه المواد،وانها لا حاضر في الاسطورةو الخرافة وحكايات

[8] ابن المنظور لسان العرب دار صادر ط1 لبنان ص 165

[9] لطيفة زيتوني معجم مصطلحات نقد الرواية عربي-فرنسي-انجليزي-مكتبةلبنان ناشرون دار النهار للنشر 2002ص105

الحيوان والملحمة والقصة القصيرة و التاريخ و التراجيديا و الكوميديا و المسرح الايمائي و الصورة الملونة"[10]

اذن فالانطلاقة كانت مع "**دوسوسير**" حين ادرك أن المعنى لا يكون إلا مع و في الاختلاف، وهوالمبدأ الذي توجته الدلالية مسار بحث لها في تطور الدراسات البنيوية.

كما أن الخطاب السردي على عكس الخطاب الشعري الذي عرفت قوانينه وقواعده منذ مدة طويلة، لم يعرف أي دراسة جدية ولم تظهرإرهاصاته الأولية إلا مع بداية القرن20وتحديدا مع أعمال الباحث الروسي "**فلاديمير بروب**" الذي حاول مساءلة النص السردي بإخضاع الحكاية الخرافيةإلى الدراسة من خلال البنية الشكلية للكشف عن الخصائص الفنية التي ميزت الخطاب السردي عن غيره من الخطابات [11]

1 _السردية عند فلاديمير بروب

وفي هذا الصدد، يقول فلاديمير بورب" :إننا سنعمل على مقارنة الأبنية الحكائية لهذه الخرافات فيما بينها، ولأجل ذلك سنعزل، في البدء، الأجزاء المكونة لها، متتبعين مناهج متميزة، وبعد ذلك سنقوم بمقارنة الخرافات وفق أجزائها المكونة. وستكون نتيجة هذا العمل

[10] رلان بارت مرجع السابق ص 25

➢ _ **فلاديمير بروب** ،باحث روسي متخصص في الفلكلور 1970،توفي في اوت1895ابريل29ولد بسان بيير سبورغ: وينتمي

الى المدرسة البنيوية، اشتهر بدراسته لمورفولوجيا الحكاية

[11] سعيد بنكراد،السيميائية السردية،مدخل نظري ، منشورات الزمن2001، ص19

مورفولوجيا .أي: وصفا للخرافات حسب أجزائها المكونة، وللعلاقات فيما بينها، وفيما بينها وبين المجموع[12]".

وخلاصة أفكاره:" أن كل تصنيف قائم على المواضيع تصنيف فاسد لان الحكاية لا تنفرد بموضوعات خاصة بها، لا تتقاطع ولا تتداخل مع أشكال أدبية أخرى، وهو ما يصدق أيضا على التصنيف القائم على الموتيفات.فالقول بان هناك حكايات للجن وحكايات للحيوانات يفترض أن كل حكاية لا تعالج إلا موتيفا واحدا و وحيدا، وليست سوى تحقق خاص له"[13]

ومنه فقد كان هدف بروب هو الوصول إلى قالب نموذجي عام لتشكيل الحكاية ولتحقيق ذلك انطلق من فرضيات طرحها بالشكل التالي:

- **الثابت و المتغير:**

ان الدائمة و الثابتة داخل الحكايات هي وظائف الشخصيات و الوظيفة حسب بروب :"هي فعل تقوم به شخصية ما من زاوية دلالته داخل البناء العام للحكاية[14]"

،فالوظيفة برأيه "موجودة في النص قسريا ولا تحتاج إلى شخصية بعينها لوجودها ،فأي شخصية يمكن لهاأن تؤديها أو تنفذها " [15]

- **محدودية الوظائف:**

يبلغ عدد الوظائف التي حددها فلاديمير بروب إحدى وثلاثون وظيفة، وهذا لا يعني

---

[12] فلاديمير بروب: مورفولوجية الخرافة، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٦ م، ص:٣٣.

[13] سعيد بنكراد مرجع نفسه ص 10

[14] مرجع نفسه ص21

[15] سعدبة بنستيتي، فنية التشكيل الفضائي و سيرورة الحكاية في رواية الامير، ص.18

بالضرورة وجودها كلية في حكاية واحدة، فلا يمكن لوظيفة أن تحدث خارج التتابع المنطقي للأحداث ولا يتناقض هذا الكلام مع اعتبارنا أن الوظائف تسير وفق نمط معين في كل الحكايات، بالرغم من عدم تحققها كلية.لان وهذا لا يغير من قانون تتابعها بحيث ان غياب بعض الوظائف لا يغيرمن وضعية الوظائف الأخرى "[16]

❖ **الانتماء إلى شكل أدبي واحد:**

يرى بروب أن "جميع الحكايات العجيبة تنتمي من حيث بنيتها إلى نمط واحد، ومنه لا يمكن فهم ظاهرة من الظواهر النصية للحكاية إلا إذا ربطها بالظاهرة ذاتها في نص حكاية أخرى، وهذا الربط سيكشف لا محالة عن البنية لشكلية والتي تعتبرأساس تشكل كل الحكايات "[17]

بعد أن تحدث بروب عن الوظائف بالتفصيل ، عمد بروب الى تحديد ما يسمى ب "دوائر الفعل " و هي مجموعة من الوظائف التي تقوم بها شخصية او اكثر و التي تنحصر في سبع شخصيات هي [18] :

دائرة الفعل الخاصة بالمتعدي : الذي يحتوي على الاساءة و انواع الصراع الاخرى ضد البطل و المطاردة

دائرة الفعل المانح : يحتوي على التحضير للاداة السحرية ووضعها تحت تصرف البطل

دائرة الفعل المساعد :تحتوي على نقل البطل في الفضاء و اصلاح الاساءة او سد الحاجة و النجدة اثناء المطاردة و انجاز المهمات الصعبة و تجلي البطل

---

[16] مرجع نفسه ص 18

[17] مرجع نفسه ص 18

[18] فلاديمير بروب مرفولوجيا القصة تر عبد الكريم حسن و سميرة بن عموم شارع الدراسات و النشر و التوزيع دمشق 1996 ص 97

دائرة فعل الاميرة :(او الشخصية موضع البحث) و ابيها: يحتوي على طاب القيام بمهمة صعبة و الوسم بعلامة و اكتشاف البطل المزيف و التعرف على البطل الحقيقي

دائرة فعل الطالب : ارسال البطل

دائرة فعل البطل: الرحيل من اجل البحث و رد الفعل على مطالب المانح و الزواج يختص البطل الباحث بالوظيفة الاولى في حين لا يقوم البطل الضحية الا بالوظائف الاخرى

دائرة فعل المزيف: يحتوي بدوره على الرحيل من اجل البحث و رد الفعل السلبي دوما على مطالب المانح ووظيفته الادعاءات الكاذبة

و بالتالي فان ما يلاحظ في هذا التوزيع الجديد للشخصيات عند بروب هو التقليل من أهمية نوعية الشخصيات و أوصافها،بحيث ان ماهوأساسي الدور الذي تقوم به، " وهكذا فالشخصية لم تعد تحدد بصفاتها وخصائصها الذاتية بل بالأعمال التي تقوم بها ونوعية هذه الأعمال "[19]

في نفس السياق نجد **تزفيتان تودوروف** الذي جمع بين نموذجين للبحث هما الدرس اللساني والنقد الأدبي السردي.، و الذي يمثل حلقة مفصلية من حلقات النقد الجديد في فرنسا، إلى جانب نظيره رولان بارت، وجيرار جينيت خصوصاً. ويعود ذلك للتقارب الكبير الحاصل في الأطروحات النقدية المنهجية التي قدمها هؤلاء ضمن مسارات وقواعد ثابتة لتحليل النص السردي.

ويؤكد تودوروف على هذا الوعي المنهجي المقترح، حين يقول:

"إن مهمتنا هنا هي اقتراح نظام من المفاهيم التي تسهم في دراسة الخطاب الأدبي"[20].

وتتضمن اقتراحات للتعامل مع القراءة البنيوية للقصة، ويتم ذلك بدراستها وفق مستويين

---

[19] د.حميد لحميداني،بنية النص السردي، من منظور النقدالأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت1991،ص.28

[20] Tzvetan Todorov: les categories du rècit littèraire: in Communication n 8. 1966, page 132

اثنين هما؛ التمييز بين القصة بوصفها نظاماً حكائياً (Historie)؛ وبوصفها نظاماً خطابياً (Discours)كما وان . النص السردي في نظره يتعلق بهذين المستويين، اللذين يمكن التعامل مع مكوناتهما بطريقة تتيح الكشف عن البنية السردية

2_تقنيات السرد عند تودوروف :

عرض تودوروف مجموعة من آليات تحليل النص الأدبي في مقاله الموسوم بـ:"مقولات الحكي الأدبي"،حيث نظر فيه لمجموعة من المسلمات منطلقا من زاوية لسانية بنيويةً، حسب نظيره "إميل
بنفنيست"،حيث استطاع أن يمُيز بين القصة والخطاب؛ فقد أدخل مفهوما القصة والخطاب
دراسات اللغة بكيفية نهائية بعد صياغتها صياغة حاسمة،وذلك بتسطير مختلف مظاهر النص الأدبي،
والتي تكمن في وحدة العمل الأدبي التي يمكن تصنيفها الى القصة و الرواية من جهة والتي تقوم على الحكي و القص و السرد بأسلوب العرض المباشر و الغير مباشر و الخطاب الذي يقوم على شعرية التوازن و الأدب العجائبي و أسلوبه الخارق للنظام

يظهر لنا تودوروف أن هناك تعالقا بين القصة والرواية والحكاية،وهذا ما يتجلاه طرحه في مقولته:" ومن ثم فالقصة و السرد لا يوجدان في نظرنا إلاّ بواسطة الحكاية ، لكن العكس صحيح
،فالحكاية–الخطاب السردي- لا يمكنهاّ أن تكون حكاية إلاّلانها تروي قصة،وإلاّ لما كانت سردية"[21].ونجد تودوروف قدّ ركز على أبعاد ثلاثية للتحليل

مقولة الزمن | مقولة الصيغة | مقولة الصوت

[21] تزفيتان تودوروف طرائق تحليل السرد الادبي 25اكتوبر2010ص38

حيث وضع "تودوروف" الزمن منحى التحليل في كتابه :"اللغة والتجربة الإنسانية؛"إذ تناول المصطلح من منظور مغاير الزمن الفيزيائي والزمن الحدث،والزمن اللساني. من خلال هذه الثلاثية الزمنية التي اعتمدها "تودوروف" و التي رهنها بحضور الكلام،ووجب تجليها في الحكاية والحكي؛ فالزمن في الخطاب مقترن بحضور فعلي بصوت فزيائي. أمّا في زمن الحكي يستوجب حدث قابل للانقضاء. و في نفس الصدد نلقاه يحدد ماهية القصة وتحليلها تحليلا دقيقا،مركزا على الإطار الزمني لها،بحيث نفى وجود زمنّ متسلسل للقصة مستقصيا ذلك باحتمالية وجود اكثر من ناقل للقصة ، وهذا ما يتضمه قوله "إذا ما أردنا ضبط الزمن وتسلسله لا بد لما من تتبع كل جملة من شخص إلى آخر لنقول ما كان يفعله الشخص الثاني"[22]،

وهذا ما يمكن اعتباره عملا شاقا وصعبا، وهذا ما يفسر تعدد خيوط القصةالتي نتحكم فيها عبر المستويات الثلاث الاتية :

- **منطق الافعال**

وفي هذا الاطار يتعلق الحديث بآلمتتاليات اللغوية التي تتشابك علاقتها بالسارد من جهة و الشخصيات وتنوعها من جهة اخرى لا سيما الوصف الذي قد يتعدّد بحسب مظاهر الشخصية في حد ذاتها ناهيك عن الحكي , الحوار, المونولوج ,,,

حيث ندرك فعليا أهمية الشخصية في العمل الأدبي سواء أكان رواية،قصة،حكاية.

- **الشخصيات**

تاسيسا لذلك نوه "تودوروف" للمكانة التي تحتلها الشخصيات،وكذا اهميتها في التحليل السردي فهي :"ذات دور اساسي بالنسبة لبنية العمل الأدبي" " ،كما أنّ:"التشخيص هو محور

[22] ينظر المرجع نفسه ص38

التجربة الروائية" .وتبقى الشخصية كائنا خياليا، تبنى من خلال جمل،يتلفظ بها او يتلفظ به عنها "[23]

- **الزمن**

حيث القى تعريفا فيه في غاية الاهمية اذ اشاد "تودوروف"نّه كلام واقعي موجه من طرف سارد إلى قارئ"،وله أهمية في الحكي؛ كيف لا وهويعمق الاحساس بالحدث و بالشخصيات لدى المتلقي كما ميز"تودورف" بين مستويين من الزمن؛وهما كالتالي:

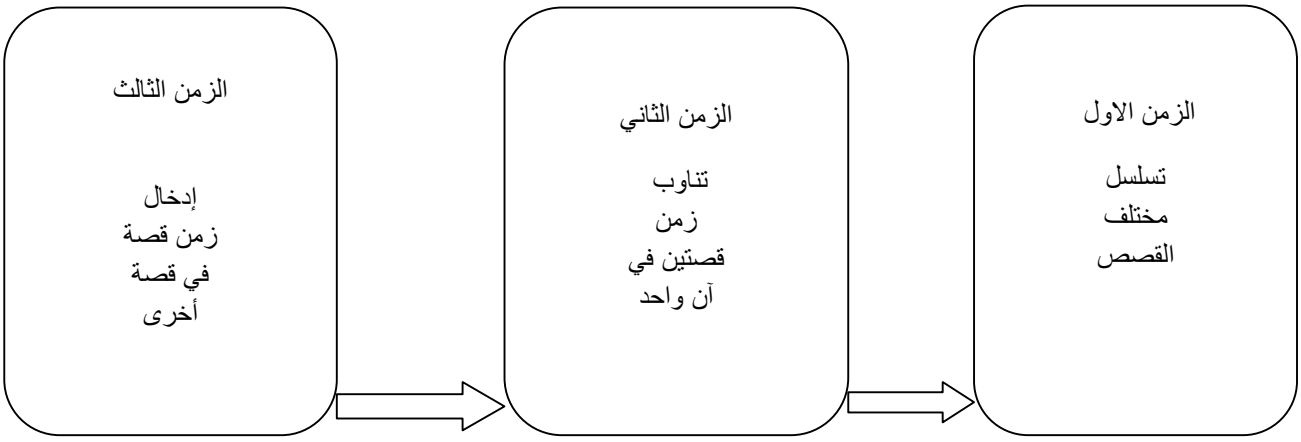
- **زمن القصة:**

على انه زمن وقوع الأحداث المروية داخل القصة، فلكل قصة بداية و نهاية و الذي يخضع للتتابع المنطقي.

- **زمن السرد:**

وهوّالزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة، و لا يكون بالضرورة مطابقا لزمن القصة

و يمكن تصنيف الزمن ههنا في النموذج الاتي



[23] ينظر المرجع نفسه ص40

3_السرد-عند جينيت -

_حدود السرد

حاول فيها إيضاح حدود اشتغال السرد داخل الخطاب السردي في حد ذاته، مستعرضا إياها في جملة من الفاهيم ، وقدم أفكاره ضمن ثلاث ثنائيات :

3 -1المحاكاة والسرد:

يرى جينيت أن الدراسات الكلاسيكية تميزت بالتناقض فقد اعتبرت السرد تارة نقيض للمحاكاة وتارة أخرى صيغة من صيغها وهذا ما يتضح ف أراء كل من أرسطو وأفلاطون أثناء دراستهما للاياذة فأرسطو يعتب أن مصدر أي شعر هو المحاكاة التي يجدد صيغتها من خلال الشروط المشهدية للعرض المسرحي ويبن جينيت ان اختلاف أرسطو وأفلطون يكمن في المصطلحات فهما يتفقان حول التعارض الموجود في الطابع الدرامي والخطاب السردي حيث أن الاول أكثر اكتمال من حيث المحاكاة وأن السرد يساهم في تشكيل بنية هشة للعمل الادبي "[24]

3-2 السرد والوصف:

يعالج هذا العنصر من خلال الاشتغال داخل النص القصصي ذاته، يسلم جينيت بداية بصعوبة التمييز بين الوصف والسرد نظرا للتشابه الكبير في بنيتهما والتداخل الشديد بينهما، بحيث يستوجب توفرهما في العملية السردية

" فحينما نعرض جملة الافعال والحداث نكون بذلك أمام سرد خالص أما إن تضمن عرضا للاشياء أو الاشخاص فنحن أمام ما يسمى وصفا " [25]

[24] مقالة لجرار جينيت ،ترجمها بن غسي بوحالة1988، والتي خصت طرائق تحديد السرد الادبي، ع8،9،ص8

[25] Gennet frontiére du récit ;recherche semiologique p156

وهذا التميز هو ما يميز الوعي الادبي إلا أنه في الوقت نفسه يطرح تساؤلا ان كان بالامكان ان نتصور وصف لا يحتوي على أي عنصر سردي بحيث نلمح "نصوص فعلية خالصة موقوفة على تمثيل الاشياء ف حدود كينونتها الفضائية خارج أي حدث وبعد زمني."[26]

فإنه من الصعوبة تصور سرد خال من الوصف يرى جينيت أن هذه العلاقات تعالج في ضوء ما يسمى بالوظائف الحكائية التي استخلصها في وظيفتين للوصف :

- ***وظيفة تزيينة décorative*** وظيفة جمالية يكون الوصف فيها مثل غيره من المحسنات ويتجلى ذلك من خلل توقفات التأملية و الزخرفة اللفظية التي تتخلل السرد
- ***وظيفة تفسيرية explicative*** بحث تقدم ملامح الشخصيات و البعد النفسي اضافة الى اللباس المنازل من اجل تقريب الصورة للمتلقي

-3-3السرد والخطاب:

يبين جينيت بأن أفلاطون وأرسطو من خلال كتابيهما الجمهورية والشعرية قد اختزلا حقل الادب في الادب التمثيلي من خلال المعادلة التالية:

الصنعة الشعرية= المحاكاة وانطلاقا من هذه المعادلة يكون أرسطو قد أقصى كل الشعراء الذين

ترتكز أعمالم على فعل المحاكاة سواء كان ذلك بالسرد او العرض المسرحي ويتبع جينيت العلاقة المعقدة بين السرد والخطاب ويستعرض بعض التطورات التي عرفتها الرواية عبر العصور فهي الرحلة الكلاسيكية كان المؤلف السارد يتدخل باندفاع في مجرى السرد حيث يساءل قارئه ويحاوره في نفس المرحلة قد نجد السارد المؤلف يوكل

[26] Opcit p 157

مسؤولية الخطاب لشخصية من شخصياته وأحيانا يقوم المؤلف بتقسيم الخطاب بين مختلف الشخصيات ولم تظهر الموازنة بين السرد والخطاب إلا ف القرن[27] 19

II. السرد ضمن مشروع غريماس السيميائي

1 _الجراد جوليان غرماس ومشروعه السيميا ئي:

لا يمكننا الحديث عن السيميائية السردية دون الحديث عن مؤسسها الحقيقي"غرماس" ذلك أنه لا يمكننا أن نتجاوز ما قدمه هذا الباحث من خدمة للسيميائيات السردية ,

حيث يعتبر المنظرالاول للسيميائية السردية اذ جسد منهجه و نظريته في مؤلفاته (المعنى)و (المعنى 2) وعلم الدلالة البنيوي اذ انه رصد فيها بنيتين للسرد" فغرماس من بين الدارسين الاوائل الذين سبقوا لدراسة هذا النوع من السرد، إذيعتبر "غرماس" من رواد السيميائية السردية رغم أن اهتماماته لم تكن سيميائية بل كانت دلالية معجمية،

"ننتقل الان الى رائد السيميائيات السردية ألجراد جوليان غرماس ليعلم هذا العلم بعلامات رمزية ودلالية غير مهمل المعنى ومختلف التأويلات التي رفضها سابقوه من البنيو ن والشكلانيون، وقد أدخل نظام العوامل ووازن بين الشكل والمضمون داخل العالم القصصي"[28]

اذ رفض غرماس الفصل بين الشكل والمضمون حتى يقوم وفق منهج منظم جميع عناصره متساوية دون أن يطغى أي عنصر على الاخر ليشكل لنا بذلك نظرية سيميائية سردية جديدة لم ينظر اليها احد من سابيقيه ,

انطلق "غرماس " في دراسته السيميائية للسرد من اعمال "بروب" ومناقشتها من عدة نقاط خاصة تلك المتعلقة بالعوامل والفواعل

---

[27] طرائق التحليل السردي مجموعة من المؤلفين منشورات اتحاد كتاب المغرب ط1 الرباط 1992 ص72

[28] . فيصل الأحمر معجم السميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص210.

"ميز غرماس بين ما يصطلح عليه تسميته بالفواعل أو العوامل lesactonts والقائمين بالفعل أو الممثلين lesacteurs منطلقا من إنتقاد بروب الذي يرى أن الفعل ثابت والشخصية متغيرة فرأى غريماس أنه بالإمكان أن يتجلى ممثل واحد عن طرق عدة عوامل [29]

فقد تعترض الشخصية الواحدة مجوعة من العوامل فنجد البطل الذي هوبدوره فاعل يتعرض للمشكلات دفعة واحدة، فنجده يبحث عن المفقود و يتشاجر ويسالم ويساعد الناس و يحمل مجموعة من القيم الخيرة للناس وتكون بالضرورة مجموعة قيم الشر للعدو ولهذا عارض "بروب" هذه المسألة.

2 _تعريف السردية عند غريماس

اسند غرماس عدة تعريفات للمصطلحات التي استعملها في مشروعه السيميا ئي ولعل أبرز مصطلح السردية إذ عرفه بقوله: "تقوم السردية على مجموعة من الملفوظات المتتا بعة والموظفة لمستندات جملة من التصرفات الهادفة إلى تحقيق المشروع " [30]

أي أن التنظيم أساس عملية غريماس التحليلية بحيث يكون الخطاب في قالب محكم التنظيم والترتيب ، فالبنيات السردية هي المسؤولة عن إنتاج الخطاب

"يجب الحديث عن البنيات السردية باعتبارها أداة إنتاج الخطاب "[31]

وظف "غرماس " كل جهوده وأعماله البحثية في هذا المشروع السيميائي وذلك للوصول الى نتائج جد دقيقة حيث قام باستثمار كل ما مر به من علوم اللسان، والفكر، والفلسفة ومن تنظير بنيوي للجملة،

---

[29] أمينة فرازي: أسئلة وأجو بة في السيميائيات، ص56.

[30] محمد الناصرالعجمي : في الخطاب السردي نظرية غرماس، الدارالعربية للكتاب، تو نس، 1993، ص35.

[31] Algirad jalen Grimas.Du sens.Essais.sémiotique et se Poétique.paris1970.p159

"حيث ادرج مفهوم المستوى العميقAbstractlevel والمستوى المحايثImmanencelevel والتركيب العاملي Actantial syntax والتركيب السردي Narrative syntax والبنية التركيبية [32]"

ليحدث بذلك مشروعا سيميائيا يمكن الاعتماد عليه في تحليل النصوص وإعطاء نتائج في هذا المجال

نظم "غرماس"مشروعه السيميائي تنظيما دقيقا، ولعل هذا التنظيم يكمل في طريقته الخاصة بالرامج، حيث جعل برنامجه السردي مشكلا من بعض الاشكال الهندسية مما ساهم في اختصار القضايا المشكلة للنص

"وقد كان لبرنامجه السردي بالغ الاثر في هذا المجال الذي أضاف إليه مصطلحات ومفا هيم مثل التفعيل أو التسخير ، الكفاءة، الاداء ،أنواع الاتصال بالموضوع و المر بع السيميا ئي الذي استنتجه من مربع أرسطو القائم على علاقات أربع: التناقض، التضاد التكامل والتماثل [33] "

اعتمد غرماس في منهجيته لدراسة النصوص تحليليا على مستويين مختلفتين متكاملتين

الاولى تدرج الجانب السطحي من خلال دراسة النص كما هو امامنا و الزاوية الثانية دراسة المستوى العميق الذي لا يظهر امام اعين القارئ و سنتطرق فيما يلي الى كل من هذين المستويين و الاليات الخاصة بكل واحد منهما .

[32] آراء عابد الجرما ني: اتجا هات النقد السيميا ئي للرواية العربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2012 ،ص104

[33] فيصل الاحمر: معجم السيميائيات ، ص14.

اولا :التنظيم السطحي:

كما و سبق ذكرنا ان التحليل في هذا المستوى يتناول الجانب الظاهري الذي يتجلى فيه السرد للقارئ بحيث يتم مقاربة النص السردي من خلال صورته التي يراها او يقراها القارئ العادي

أ. **البنية العاملية** : تعد البنية العاملية من بين أ هم النقاط التي يركز عليها برنامج غريماس السردي خاصة فيما يتعلق بالفواعل والعوامل

" إن التفسير اللغوي الجديد للشخصيات الدرامية الذي اقترحناه بالاعتماد على الوصف البروبي للحكاية الروسية العجيبة يبحث في المقام الاول عن إقامة تميز بين العوامل المتعلقة بالتركيب السردي، والفواعل المدركة في الخطابات ا لخاصة التي تتجلى فيها ويعتبر العلاقة بينهما ليست مجرد علاقة تضمين لحالة في فئة وإنما علاقة مضاعفة "[34]

فالعوامل تساهم في التركيب الذي يكون على مستوى النص السردي بينما يكون دورالفواعل هو تحر يك هذا السرد وشحنه بالأحداث وا لخطابات المدركة، و يمكن تبسيط هذا المعنى من خلال الترسيمة الا تية:

من خلال هاتين الترسيمتين يتضح لنا أن الفاعل الواحد يمكن أن يتجلى في عدة خطابات وكذلك "العامل يتجلى في الخطابا ت بواسطة فواعل متعددة(ف1 ،ف2 ،ف3) "[35]

[34] محمد الداهي : سيميائية الكلام الروا ئي، ص33

[35] المرجع نفسه ص 162

وهذا ما ينفي التصور الذي يعتبر الشخصية ثابتة طيلة الخطاب "ويسعى هذا التمييز إلى تجاوز التصور الذي يعتبر الشخصية ثابتة على طول الخطاب واستبد لها بتصور آخر يعتبرالفاعل حركيا وحيويا يضطلع بعدة أدوار عاملية وموضوعاتية "[36]

لتتغير النظرة إلى الشخصية باعتبارها فاعلا يمد النص بالعديد من الموضوعات والتصورات المختلفة.

من هنا يمكن استخلاص اهم المحاور الاساسية التي تشكل لنا العلاقات بين العوامل في المسار السردي ويمكن طرحها كما يلي :

أ_1 علاقة الرغبة : l'axe de désir

من بين أبرز العلاقات التي تجمع بين الفاعل وموضوع القيمة .،لأن الفاعل عندما تكون راغبة في موضوع ما فإنها ستحققه "وتجمع هذه العلاقات بين من يرغب:" الفاعل" ، وما ه ومرغوب فيه: "موضوع "

و هذا المحور الرئيسي يوجد في أساس الملفوظات السردية البسيطة(...) و هذا يكون من بين ملفوظات الحالة حيث نجد نوعين من ملفوظات الحالة التي تبرز نوع العلاقة الموجودة بين الفاعل و موضوع القيمة وهما :

- **ملفوظ الاتصالي :** الذي يعبر عن وصلة jonctionاتصالية بين العاملين اي الفاعل يكون متصل بموضوع قيمة وفقا للصيغة القانونية التالية

[37] **EN= S u O**

،" فإذا كان الفاعل في حالة اتصال فإنها ترغب في الانفصال"[38]

[36] حميد لحميداني بنية النص السردي من منظور النقد الادبي , المرجع السابق ص34

[37] Greimas acquis et projet de la sémiotique p8

[38] المرجع نفسه ص 36

- **ملفوظ انفصالي : يعبر عن تخلي الفاعل عن موضوع القيمة وفق الصيغة القانونية التالية**

EN= S ν O [39]

"بحيث يكون الفاعل في حالة انفصال فإنه يرغب في الاتصال "[40]

بحيث S :الفاعل موضوع القيمة : O

ويمكن التعبير عن ملفوظ الحالة حسب العلاقة التالية :

ملفوظ الحالة (وصلة)

الفاعل ⟵ موضوع القيمة

الانفصال الاتصال

S ν O S n O

ومن خلال هذه العبارة يتجلى لنا "ملفوظ التحول او الفعل الذي يبرز التحول على مستوى نوع الوصلة التي تربط بين العاملين من حالة اتصال الى حالة انفصال اذا كانت وصلة اتصالية او العكس اذا كانت وصلة انفصالية " [41]

حيث ياخذ ملفوظ التحول الصيغة القانونية الاتية

[39] Opcité

[40] المرجع نفسه ص 36

[41] حميد لحميداني المرجع السابق ص 35

- ملفوظ التحول الانفصالي: يعبر عن الانتقال من حالة الاتصال بالموضوع المرغوب فيه الى حالة انفصال به

مثلما توضحه الصيغة التالية:

$$FT\ (SF) \Longrightarrow (S\ n\ O) \Longrightarrow (S\ u\ O)$$

- ملفوظ التحول التصالي : يعبر عن التنقل من حالة وصلة انفصالية الى حالة اتصالية و ملفوظ التحول ياخذ الصيغة القانونية التالية:

$$FT\ (SF) \Longrightarrow (S\ u\ O) \Longrightarrow (S\ n\ O)$$

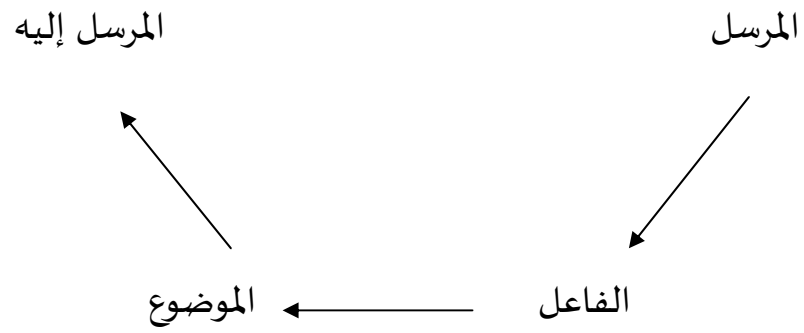
أ _2 علاقة التواصل : المرسل _ المرسل اليه

سبق وذكرنا علاقة الرغبة التي لها دور أيضا في علاقة التواصل، الرغبة التي تقوم أساسا بين الفاعل والموضوع تعتمد عليها علاقة الاتصال التي تكون بين المرسل والمرسل إليه باعتبارهما طرفي الاتصال

"أن فهم علاقة الابلاغ ضمن بنية الحكي ووظيفة العوامل بفرض مبدئيا إن كل رغبة من لدن ذات الحالة لا بد أن يكون ورائها محرك أو دافع سماهاغرماس مرسلا distinateur كما أن تحقيق الرغبة لا يكون ذاتيا بطريقة مطلقة، ولكنه يكون موجها أيضا الى عامل آخر يسمى مرسلا إليه distinataire ، وعلاقة التواصل بين المرسل والمرسل إليه تمر بالضرورة عبر علاقة الرغبة أي عبر علاقة الذات بالموضوع "[42]

فكما تتحرك وتنطلق علاقة الرغبة من الفاعل والموضوع فإن علاقة الاتصال تقوم أساسا على علاقة المرسل بالمرسل إليه وقد وضح غريماس العلاقة بالرسم البياني الاتي :

[42] المرجع السابق ص34



أ _3 علاقة الصراع: المساعد_ المعارض

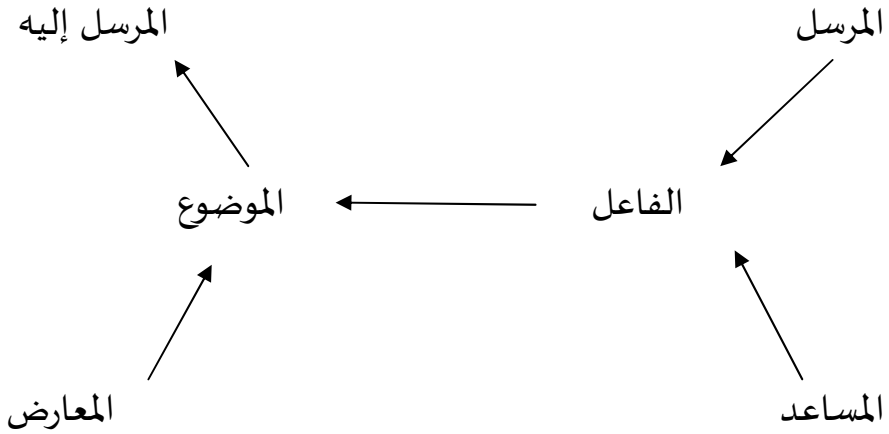
يعد الصراع ميزة أساسية لكل نص سردي، و "الصراع يقوم أساسا على المعارضة و الاختلاف أي معارضة البطل وعدم مساعدته على تحقيق ما يطمح إليه

ولا تختلف علاقة الصراع عن العلاقات السابقة (الرغبة، التواصل) فالعلاقتان السابقتان تكملان بعضهما البعض , أما هذه العلاقة فتقوم أساسا على عدم تحقيق هاتين العلاقتين "وينتج عن هذه العلاقة إما منع حصول العلاقتين السابقتين ، وإما العمل على تحقيقهما،

وضمن علاقة الصراع يتعارض عاملان المساعد adjuvant و اخر المعارض lopposant الاول يقف إلى جانب الفاعل والثاني يعمل دائماعلى عرقلة جهودهما من أجل الحصول على موضوع "[43]

ومن خلال ما سبق نصل إلى الصورة الكاملة للنموذج العاملى عند غريماس في الشكل الاتي :

[43] المرجع نفسه ص 36



ب _ **النموذج العاملي**: أعطى غريماس نموذجا ترسيميا للنموذج العاملي وذلك للاعتماد عليه في تحليل النصوص والخطابات وقد استمد فكرته من أفكار بروب وسوسير خاصة وبهذا فإن النموذج العاملي لغريماس يمثل هكذا

فالموضوع لديه مرسل ومتلقي ،يتلقى هذا الموضوع أما الفاعل فله مساعد ومعارض إلى جانب الموضوع الذي تبحث عنه طيلة المتن السردي،

يعتمد النموذج العاملي على التمفصل التركيبي كقاعدة "إن النموذج العام المتحصل عليه من خلال البنية الابدالية لقائمة العوامل يتأسس إذا على التمفصل التركيبي التقليدي مع التكيف مع الكون الدلالي الذي يجب أن يتكفل به "[44]

[44] مجموعة من المؤلفين تر : عبد الحميد بورايو الكشف عن المعنى في النص السردي و السيميائيات , دار السبيل للنشر الجزائر 2008 ص84

ج _ الخطاطة السردية *Le schéma narratif canonique*

تقوم الخطاطة السردية على اربعة اطوار هي: الايعاز, الكفاءة , الانجاز و التقويم

ج _ 1 الايعاز : manipulation

يكمن في تاثير المرسل على الفاعل من خلال تحفيزه على القيام بالفعل بيث يعد " التحريك الطور الاول للرسم السردي " [45]

و الايعاز هنا " بمعنى خلق صيغة فعل الفعل (faire faire) اي الدفع بالذات الى القيام بفعل ما او الاقتناع بهذا الفعل "[46]

ومنه يتم عملية التحريك للفاعل من خلال الفعل الاقناعي الذي يمارسه المرسل عليه من خلال تبليغ فكرة او اعتقاد ما يدفع الفاعل بالدخول في الصراع من اجل الوصول الى هدفه

ج _ 2 الكفاءة compétence

يمكن النظر الى الكفاءة باعتبارها الشروط الضرورية و الاستعدادات الاولية عن الفعل المؤدي التي يجب ان تتوفر لدى الفاعل و قدرته على امتلاك الموضوع " و تعتبر من منظور غريماس تنظيما سلميا للجهات الاربع : القدرة على الفعل – وجوب الفعل – معرفة الفعل – ارادة الفعل " [47]

فالكفاءة و الانجاز كلاهما مرتبط بدائرة الفعل و هي الشيئ الذي يجعل الفعل ممكنا بالقوة التي تتجلى في صورة القدرة على الفعل بحيث وجود الفعل يقتضي بالضرورة توفر الكفاءة مسبقا

ج _ 3 الانجاز La performance

[45] بن قانة ام الخير مذكرة ماجيستر عنوان " رواية حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر " للروائي عز الدين جلاولي _مقاربة سيميائية _ جامعة المسيلة سنة 2014: -2015 ص 46

[46] Greimas : Du sens ; p168

[47] رشيد بن مالك المكون السردي في النظرية السيميائية , فيلاديفيا الثقافية ص 90

يمثل مرحلة التنفيذ و العزم على الفعل بالعمل من طرف الفاعل لتحقيق الموضوع " بعبارة اخرى تضمين الفعل غاية محددة بشكل مسبق , تتلخص في الوصول الى هدف مسطر بوضوح منذ البداية ...." [48]

يمكن النظر الى الانجاز باعتباره وحدة سردية تتكون من سلسلة من الملفوظات السردية المترابطة بينها وفق منطق خاص و يمكن تحديد تتابع هذه الملفوظات على الشكل التالي :

_ م س 1= مواجهة (فا1 ⟺ فا2)

_ م س 2 = هيمنة (فا 1 ⟸ فا2)

_ م س 3 = منح (فا1 ⟹ م)

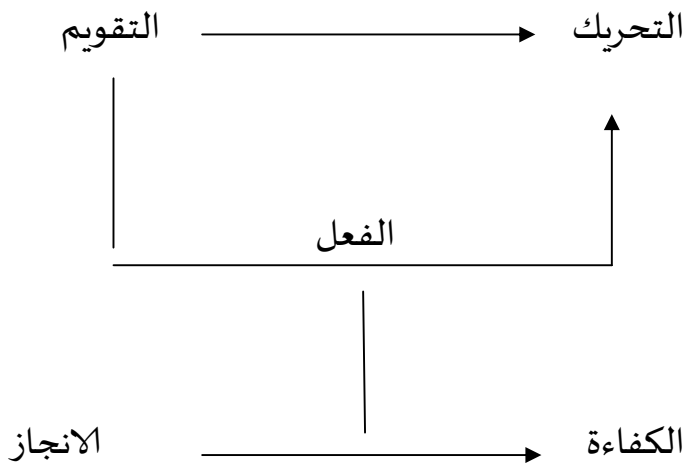
ج _ 4 التقويم sanction

يعد التقويم الحلقة الرابعة داخل الخطاطة السردية و نقطة نهايتها و هو مرحلة تقييم الفاعل بالجزاء في حالة النجاح و العقاب في حالة الفشل " و على هذا الاساس يكون الجزاء حكما على الافعال التي تم انجازها من الحالة البدئية الى الحالة النهائية " [49]

و هنا يظهر دور المرسل كاداة لتقييم فعل الفاعل بحكم الموقع الذي يشغله ضمن الترسيمة السردية باعتباره الحلقة المفصلية بين بداية السرد و نهايته

[48] Greimas : courtés : Dictionnaire Article performance
[49] Greimas : Les acquis et les projets , p 24

و في الاخير نحصل على الترسيمة السردية في الشكل الاتي [50]



ثانيا : المستوى العميق

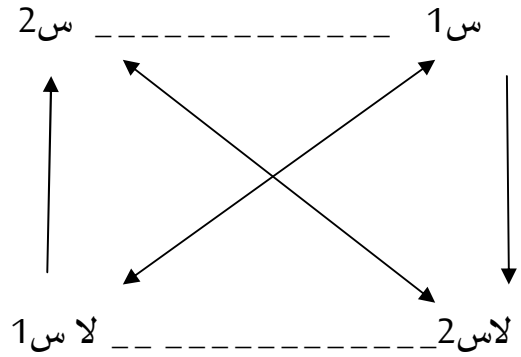
فالمربع السيميا ئي هو من يحدد طبيعة العلاقات و ضبط البنيات التي تتواجد داخل النص السردي "فالمربع السيميا ئي ... هو المتحكم في البنية العميقة حين يحدد علاقات التضاد والتناقض المولدة للصراع الديناميكي الموجود على سطح النص السردي إنه ببساطة،التمفصل المنطقي لأية مقولة دلالية "[51]

و بناءا على البنية الدلالية القائمة على التقابل و الاختلاف اسس غريماس نموذجا منطقيا يضبط شبكة العلاقات التي تربط الوحدات الدلالية المختلفة و التي تتولد من بنية الدلالة نفسها

" فاذا كان هناك من شيء يدل على شيء ما فان هذا التدليل لا يعود الى قدرة حدسية محددة لمضمون ما يدل عليه هذا الشيء و لكنه يعود الى كوننا نستطيع انطلاقا منه تحديد نسق من العلاقات "[52]

يعرف هذا النموذج" بالمربع السيميائي " يكون شكله كما يلي [53] :

[50] بن مالك حبيب م س ص 25
[51] فيصل الاحمر معجم السيميائيات ص 229
[52] Greimas : Du sens p 159
[53] A J Greimas . Courtes : Sémiotique . Dictionnaire Raisonné p 31



يحيل كل سهم من اسهم المربع السيميائي الى علاقة بين سهميين :

_ _ _ يشير الى علاقة التضاد relation de contrariété

⟷ يشير الى علاقة التناقض relation de contradiction

⟵ يشير الى علاقة التضمين relation d'implication

علاقة التناقض التي تقوم بين" س1" و "لا س"1 تبنى على النفي بحيث تنفي الوحدة الدلالية س1 و جود لا س1 و العكس صحيح

علاقة التضاد التي تنشا بين "س1" و" س2 "من جهة و" لا س2 "و "لا س1 "من جهة اخرى تبنى على العكس بحيث تقتضي وجود الوحدة الدلالية "س1" و جود وجدة دلالية اخرى" س2" عكسا لها فلا يفهم" س1" الا من خلال" س2" او العكس

الإطار التطبيقي

1ازدواجية الخطاب: من الرواية الى الدرامي

إذا كانت الرواية_كجنس أدبي_: أكثر اتساعا وشمولا في استيعاب التجارب الإنسانية، والتعبير عنها، فإن المسرح_بحكم قدرته التأثيرية المباشرة على الجمهور، وقدرته على صهر قوالب فنية مختلفة في إطار ابداعي واحد_قادر على بناء علاقات فنية، تستثمر خصائص كلا الجنسين –المسرح والرواية-؛ لإنتاج حالة إبداعية عميقة ومثمرة في الوقت نفسه، من خلال دخول كل منهما في جوهر الآخر.

حيث ان اهم ما يميّز الكتابة الرّوائية عموما، أنّها جنس أدبي غير مستقر، دائم البحث عن المغامرة والمجازفة، وتجاوز كل ما هو سائد على مستوى الشّكل الرّوائي من جهة، وعلى مستوى النّص الرّوائي والنّمطي من جهة أخرى فالرّؤية الّتي تقدّمها الرّواية للرّوائيين المعاصرين ملحة في حذف الثّابت إذ سعى الرّوائيون إلى البحث عن كل ـ جديد في صناعة البحث السّردي الرّوائي

من جهة اخرى يمتاز فن الدّراما بأنّه لا يقتصر على النّص المكتوب بل عن المرجعيات البارزة في الدّراما ، إذ فيها تتعدد أقطاب الارسال وتتعمق فبانتقال النّص من فضائه المكتوب إلى فضاء الدرامي يكتسب علامات ايحائية يجد فيها المتلقي نفسه مستقبلا كما من المعارف والمعلومات من مصادر مختلفة ، يكون جنس التّعبير فيها ذا طابع جدلي مفتوح ، وحواريّة قائمة على مكونات نصيّة وتأويلات ذهنية.

اذ نجد ان الرواية والمسرح جنسان ادبيان يشتغل كلاهما في حلقة حبكوية درامية تعتمد على
ثلاث مستويات: بداية، ووسط، ونهاية؛ لذلك تعتبر الرواية أكثر الفنون اقترابا من المسرح. في حين يختلفان في أن الرواية حكي أو سرد مجاله الفضاء الورقي، بينما المسرحية فهي نص، وعرض متخيل معا، إذ يتشارك مع النص"الفضاء

الورقي" فضاءات أخرى: كالسينوغرافيا،،والممثلين،والرؤية الإخراجية، والديكور، والملابس،...الخ، وهذه العناصر تساهم في اتساع أفق النص، ومستوياته الدلالية، وكسر افق التوقع لدى الجمهور المتلقي القرىء او المشاهد

في هذا السياق نجد ان لخطاب الدّراميّ خاصيّة نوعيّة لا تكون له هويّة إلا بها تتمثل في كونه غير متجانس العناصر التي تشكله ، إذ أنّه إنتاج أدبيّ وتمثيل ماديّ متعدد الأشكال متجدد القراءة[1]

و الخطاب الروائي محصور في اللغة، بقواعدها وشروطها وأحكامها ودلالاتها، بوصفها أداة تواصل، مخالفا للخطاب في المسرحية ، ذلك أن اللغة في المسرح لا تعتمد على الكلمات فقط بل وأيضا على عناصر أخرى مختلفة، إيمائية وجسدية.. الخ. إضافة إلى أن العمل المسرحي ذو وجه تركيبي معقد في قراءة الشخصيات والتفاعل معها والانفعال بها وبما تقوله وما تؤديه، ولذلك هناك اذ أن العمل الدرامي تتعدد به أصوات الشخصيات ، وذلك باعتبار أن الشخصية الواحدة في جوهرها أصوات، ومن هنا كان التركيب هو الطابع الأساسي للكتابةالدرامية[2]

اذ ان الكتابة الدرامية تخضع للتنظيم والتقنين من حيث جماليات العلامة معمّقة منحى الخطاب الدلاليّ للمسرح بكلّ أشكاله

حيث يمكننا الجزم ان الاساس في العملية المسرحية هنا تكمن في تحويل الرواية إلى آنية تُعرض على الخشبة بحيث يمكن للمشاهد أن يعتبر نفسه متزامنا مع الأحداث، على عكس الرواية التي يشعر معها القارئ أنه منفصل زمنيا ومكانيا عنها، ومن ثم فالمسرحي

[1] أبو الحسن سلام : حيرة النّص المسرحيّ بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ط1 ،2007 ص 198..

[2] ماجدة موريس: خالتي صفية والدير، دراما الكشف عن طلاسم الشخصية المصرية،مجلة اليسار، العدد75، مايو1996

لديه حرية أكبر من الروائي في التحليق بالمشاهد/ القارئ إلى آفاق وتخيلات أكبر من السرد الروائي.

فيما يكون الروائي أكثر قدرة من المسرحي وشخصياته الماثلة على الخشبة في التعبير عن مكنونات النفس البشرية وانفعالها الداخلي وطاقاتها التخيلية التي يستطيع الروائي بموهبته أن يصيغها بوصف دقيق. اذ ان الرواية تعتمد تقنيات السرد، والمسرح يعتمد تقنيات الفعل، وبين السرد والفعل علاقة شاسعة ، حيث يمكن التدليل على ذلك بأن السرد بوسعه التنقل الحرفي في الزمان والمكان، بينما المسرح فيستقر في زمن حاضر حضورا مباشرا داخل مكان محدد بـ"الآن وهنا[3]"

وإذا اعتبرنا القصديّة في اللّغة في هذه الحالة تكون بالعلاقة بين الدال والمدلول المرتكزة أساسا على المواضعة كاستراتيجيّة تخاطبيّة قائمة على عنصري التفكيك والتركيب اللّذين من خلالها تتم عملية التواصل ؛ فإنّ بيتربوغايتريف ذهب في بحثه "السيمياء في المسرح الشّعبيّ" إلى أن المسرح بنية سيميائية تحول كل شيء إلى إشارة ، وهذه التحويلية هي الصفة التي تميز المسرح عن باقي الانواع الادبية [4] في حين تكون الرواية شكل ادبي يرتدي اردية لغوية تنهض على جملة من الاشكال و الاصول كاللغة و الشخصيات و المكان و الزمان و الحدث يربط بينهما طائفة من التقنيات كالسرد و الوصف و الحبكة و الصراع "[5]

فالرواية ان لم تستفد من تحويلها لوسيط مرئي مثل المسرح أو التليفزيون ، فهي لن تضار بشيء ، كونها مكتوبة و محفوظة، ،اذ ان هذه النقلة تخاطب حواسا مختلفة عند المتلقي فالمسرح قادر على تخليق الدراما اذا كانت مادته النصوص الادبية فما بالك لو كان من نص درامي من الأساس، _اذا اعتبرنا الرواية أساسًا عمل درامي_ [6]

[3] جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، مراجعة: نهاد صليحة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،2002

[4] عدد من المؤلفين سيمياء براغ ص: 18.

[5] عبد الملك المرتاض في نظرية الرواية ص 24

[6] رشا عبد المنعم: "إن لم تستفد الرواية من تحولهاللمسرح أو السينما أو التليفزيون فلن يضرها ذلك" جردية كل المسرحيين العدد 656 23مارس2020 ص11

كما ان المساحة التي تتاح للكاتب الروائي ابعد ان تكون تلك التي يحضى بها التمثيل على المسرح فاامعالجة المسرحية تتطلب مهارات معينة عند المعد نفسه: كيف يقوم بالنقلة الدرامية، كيف يستنطق الشخصيات، ويخلق حوارات متوازية، معنى أنه يخلق حوارا بينه وبن النص الروائي، أو بينه هو وبين وسائط أخرى خارج النص الروائي [7]

من هذا السياق تضعنا تطلعاتنا للأجناس الأدبية والفنية أمام ثنائية اختلاف/ تشابه الرواية و الفن الدرامي مما يعيق عملية الاقتباس ويصعبها حيث "ان الاقتباس تحويل للرواية من حالها إلى حال أخرى مسرحية تختلف من حيث الخصائص والفنيات عن الرواية" [8]

ورغم أن المفهوم النظري للاقتباس يفضي إلى حرية إبداعية للمقتبس في التعبير عن روح الرواية فإن ذلك الاختلاف الحاصل بين الرواية والمسرح يفرض علينا التدليل إجرائيا على حدود استفادة أو أخذ المسرح من رواية يقتبسها، ومدى تمكن المسرح في الأخير من التعبير عن روح الرواية وإجلاء عناصرها [9]

ويواجه الاقتباس-في هذه العملية التحويلية من الرواية إلى المسرح-عدة صعوبات،"ولعل الصعوبة الكبرى التي يواجهها هو التوفيق بين مقتضيات الأمانة وشروط الفن"[10] ، ذلك أن الاقتباس–مثلما أشرت سابقا–نقل للنص من حال لها شروط، إلى حال لها شروط أخرى، والمقتبس هنا إن هو خضع لشروط الأمانة خان شروط الفن، والعكس صحيح،

[7] المرجع نفسه ص 12

[8] د,عمار لقريشي الاقتباس عن الرواية من خلال تجربة مراد سنوسي جامعة مسيلة مجلة تاريخ العلوم العدد السادس

[9] عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،1978،ص14

[10] مجدي وهبة وكامل المهندس معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان–: بيروت–ط2،1984

ونجد في كل الحالات، أن إشكالية الوفاء للأصل الروائي ليست مستعصية على الاقتباس، ذلك أن هذا الأخير مصطلح إجرائي مرن وانسيابي، حيث يكون "اقتباسا عن أصل، وقد يكون اقتباسا من أصل، والاقتباس عن لا يأخذ من الأصل سوى عنصر أو أكثر ويصوغه صياغة فنية وقد تكون موضوعية أيضا في شكل جديد ومختلف عن النص الأصلي، أما الاقتباس من فيأخذ إلى جانب ما يأخذ فقرة أو أكثر من أقوال أو أحداث، أو أفعال في نطاق محدود"[11]

واذا كان الاقتباس يشير في أحد معانيه إلى تحويل أثر أدبي إلى جنس اخر، فإنه يتداخل مع المسرحة ، ذلك أن هذه الأخيرتفيد "معنى التحويل واعادة مادة أدبية أو فنية أو حدث من الحياة اليومية للمسرح"[12] و لكن بالرغم من توافق المصطلحين من حيث اشتغالهما، على تحويل الأعمال الأدبية إلى المسرح إلا أنهما يختلفان من حيث الوظيفة، "فمسرحة

حدث ما أو نص، هو ترجمة ركحية باستعمال خشبات وممثلين لاحتواء الموقف، فالعنصر المرئي للخشبة، وتموضع الخطابات هما سمتا المسرحة"[13]

2_ الدراسة التحليلة لمسرحية- الصدمة -

2 _1المحاور السردية الكبرى

سرديا تفتح هذه الحكاية على وضع الى حد ما مستقر يعيش في اطاره أمين و هو الشخصية المحورية حياة هادئة و متزنة كطبيب جراح بالنظر الى الوضع الاجتماعي و المهني في كنف الاحتلال الصهيوني. لكن سرعان ما تنقلب الأمور رأسا على عقب حينما يكتشف أمين ان

[11] –معجم مصطلحات نقد الرواية:لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت–لبنان، ط1،2002، ص25

[12] حمادة (إهيمبر(حامية والمسر، معجم المصطلحات الدرية، مصر، مكتبة الأنجلو المصرية،1004

[13] بافيسباتريسح، تر: ميشال خطار،، معجم المسربيروت،اسات الوحدة العربية،مركز درط.1

زوجته سهام هي من نفذ العملية "الفدائية " مثل ما يسميها النص العملية التي هزت تل ابيب. لتعرف القصة بعد ذلك تحولا متعدد الاصعدة

- *الرهانات الاديولوجية :*

ان الرهان الحاسم لهذا التحول هوالسعي للدخول في وصلة مع الخلفيات الحقيقية لما أقدمت عليه بشكل غير متوقع و صادم "سهام "زوجته ان على الصعيد الممثلي او على الصعيد الاساسي الذي سيكون بالضرورة ذهنيا لان موضوع التحري لا يعدو عن كونه تقييما لمنظومة القيم التي على اساسها ينظم عالم الخير و عالم الشر من ناحية اخرى فان موضوع التحري بالضافة الى ما سقناه ليس موضوعا براغماتيا تستثمر فيه قيم انية بقدر ما يتعلق الامر هنا باعادة بناء لهوية شخصية عاشت مع الفاعل المتحري و لكن يبدو ان هذا الزوج كان يعيش او يعايش شخصيتا بهوية مختلفة تماما لا التاريخ تاريخها و لا المستقبل مستقبلها و لا مستقبله :ستكون هاته اللحظة السردية المنعرج الحاسم للتحولات السردية الكبرى داخل الحكاية كما تشكل الحلقة الجوهرية المسؤولة عن بناء المعنى و عن ايديولوجية التي تخترق الشبكات الخطابية لهاد المتن المسرحي

2_2*التحولات السردية الأساسية :*

محور الرغبة /العلاقة بين الفاعل و الموضوع

من بين ابرز العلاقات التي تجمع بين االفاعل و الموضوع .

لدينا امين الجعفري فاعل الحالة **sujet d'etat** و البحث عن الحقيقة موضوع قيمة **objet de valeur** حيث سعى للكشف عنها باصرار.

ضمن الوضعية الاستهلالية فلقد برز امين في فصلة (S u O)مع موضوعه – البحث عن الحقيقة - من خلال تيقنه لسبب غياب زوجته سهام

حيث كان متاكدا من تواجدها في بيت جدتها كما يتجلى ذلك على صعيد التمظهر النصي من خلال الملفوظات السردية التالية [14]:

-بن حامين .....واش قلت لوكان نتلاقوا اليوم فالنادي ؟ راني معول نخلف الثأر...

-أمين: اليوم ؟ مانقدرش ، زوجتي راهي مسافرة و اليوم ترجع لدار.

-بن حامين : مرحبا بها ، و لكن وين راه المشكل ؟ .....

بن حامين : أرواح اليوم ، و نشوف شكون اللي يغلب.

أمين : اليوم ما نقدرش ، زوجتي عندها ثلث (03) أيام غايبى و اليوم تدخل.

بن حامين : معنتها راك خايف ؟

أمين : خايف ؟؟ أنخاف من زوجتي ؟! ، هذا حب ، احترام ، قدر...

بن حامين : ياخي خواف ، ياخي!!! (ويخرج)

أمين :نتّصل **بسهام** ، تكون دخلت ، رجعت لدار، قالتلي اتجي فألحافلة انتاع الصباح ،أكيد تكون وصلت ، راهي قريب الواحدة ،من المفروض تكون فألدار و راهي كي العادة تعز في روحها ، تستنى نسأل عليها ...**(يحاول الاتصال ولكن يبدو ذلك بدون جدوى، يعيد المحاولات ....**

ان هذه المقاطع النصية من الغزارة الدلالية و ايضا الاحائية بحيث تستدعي اسقاطا تصديقيا véridictoire لكي نثمن النسق القيمي لهذا العالم النصي المتفرد :ان الزوج صدق فعلا تصريحات زوجته سهام التي تفيد بانها متواجدة في بيت الجدة ما ينبغي

[14] مراد سنوسي نص مسرحية الصدمة ص 2

التركيز عليه في هذا المستوى من التفكير ان النص يعرض ما يشبه العقد الاتماني غير المعلن بين الزوجة و الزوج contrat fiduciaire يوحي بطبيعة علاقة تشاركية تحظى في اطارها الزوجة بحرية في التصرف و بقسط معتبر من اتخاذ القرار في اطار السلطة الاسرية لكن ما يهمنا ضمن البعد السميائي هو ان الزوجة افتراضيا قد قامت بفعل سردي اقناعي اوهمت من خلاله الزوج بشيء لايتطابق مع الحقيقة لكن لايخبرنا في اي لحظة من اللحظات بان الزوجة اضطرت لتفعيل برنامج سردي خاص بهذا الاقناع فالمسالة تبدو لنا تاسيسا على ذلك بديهية بالنظر الى الموقف الطيع و المرن للزوج الذي لا يبدي اي معارضة في اعتقادنا لما قد تريد الزوجة الإقدام عليه طالما ان النص صامت على هذا المستوى .

بعد ذلك يحدث التحول من حالة الفصلة الى حالة وصلة (S n O) حيث تغيرت وضعية امين من عدم ادراكه لموضوع القيمة الى امتلاكه له

نتيجة ذلك نجح الفعل المضاد anti sujet في تحقيق البرنامج السردي و الذي يظهر لنا في استشهاد سهام في سبيل فلسطين و تعرض امين للظلم والاحتقار من طرف التحقيق الاسرائيلي

حيث تظهر لنا الثنائيات المتضادة (سهام \حب فلسطين) و(امين\ الجنسية الاسرائيلية)اهم التناقضات التي تطرقت اليها المسرحية حب الوطن اكبر من حب الاسرة من جهة اخري حب المهنة اهم من عزة النفس والحرية رغم ان الوضع يفترض العكس

ففي مسرحية الصدمة نجد التملك الاسرائيلي يشكل عائقا بالنسبة ل امين في سبيل تحليه لوطنيته

حيث كشف لنا الكاتب واقع الاستبداد الذي يطرحه الاستعمار مقابل حيات الترف و الاشتغال

و الذي يظهر على مستوى الدلالي في صورة "النجاح - التخلي عن الهوية "

الذي دفع بالزوجة للتشبع بالحرية على حساب الحياة الزوجية كما بين ذلك في الملفوظ السردي

_النجاح و الترقية [15]

بن حامين : بطل، أنت هو البطل أنتا عنا ، ما تقدرش تعرف شحال رنا فرحانين بيك ومفتاخرين بيك!! مرة أخرى أنقدت مريض من فم الموت .

أمين (1): عادي ، هداك واجبي برك ، و العملية قادرين عليها الزملاء أنتاعي ، فألحق ما تستهلش

كل هذا الشكر، و هذا التقدير

_ التخلي عن الوطن و الهوية [16]

أمين (2) : رآك غالط ، عمرك ما تقدر أتكون واحد منهم ، أنت عربي و تبقى عربي، أصلك ،

أصلك...،درت جنسيتهم ، فرحان !؟ عيب، عيب و عار عليك .

أمين (1) : ما فيها حتى عيب ، ورقة ومضيت عليها .

أمين (2) : بدلت وطنك ، أخدعت بلادك .

أمين (1) : أبلادي فآ لقلب،أضمنت مستقبل الروحي بْلىٰ ما نأُدي الناس ،بأُلعكس ، انا ننقد الناس ، انداوي...

أمين (2) : راني حشمان الليّ أنت هو أنا، وأنا هو أنت ، راني حشمان على روحي ، من

[15] ن م الصدمة ص 2
[16] ن م ص ص 3

روحي ، حاب نخرج من جلدي ، ندفن روحي، كل ما نشوفك ، أنشوف وسمة العار. لاصْقى فيا.

_الاستشهاد [17]

امين(: رسالة جاية من العالم الاخر ،من بعد الموت...

امين :مارنيش اقوي كيما ازمان ،قلبي ارهاف و أ ضعاف و خايف يسمح فيا ، خايف نقرى كلام ايكمل، يقضي عليّا ،حبيت انأجّل فتح الرسالة الموعد اخر ، ومن جهة اخرى مانيش قادر انزيد ننتظر مانيش قادر انزيد نصبر، لازم نعرف ،لازم نعرف . [و يفتح الرسالة بعنف].

-سهام :أ مين، حبّي ألكبير ، واشْ من فايْدى ، واشْ من معنى للسعادة ادا ما كانتش متْقاسمة بيناتنا ؟.... [18]

أنت كنْت حابْ ننْجبْلك أطفال يكّبرُو في عزّي وعزّكْ ، أطفال تعمر بيتنا بحسهم و ضحكاتهم الجميلة و البريءة ... أشْكون ألّي ما أتحبشْ تسمعْ كلمة ماما ؟

ألأطفال يا عزيزي أمين ما عندهم حتى ضمان للحياة السعيدة إلى ماكانْش عندهم ارض،وطن

أمين ،حبي الكبير، ما حبيتشْ أولاد بلا بلادْ بلا وطنْ.....اسْمحلي ، أسمحلي

امين يصدم مرة أخرى

امين :لا ماشي صحّ ،هدا أمنام ،كابوس ،ماشي صحّ ،سهام ، أشْتى درْتيلي ؟ماشي صحّ،ماشي صحّ....

مما سبق نطرح الوضعية السردية العامة في صورة الملفوظ السردي كالاتي

[17] ن م ص 10
[18] ن م ص 19

(S n O) ⟶ (S u O)

Sالفاعل

Oالموضوع

⟶ التحول الوصلي

بعدما كان امين في حالة فصلة مع موضوع القيمة المرغوب فيه اصبح في حالة وصلة معه

هذا التحول نعبر عليه بالبرنامج السردي للفعل التحويلي كما يلي

PN : FT (SF) ⟹ (S1 n O) $\xrightarrow{19}$ (S1 u O)

حيث SF فاعل الفعل S1 فاعل الحالة O موضوع القيمة

⟹ سهم التحويل ⟶ اتجاه التحول

PN البرنامج السردي

على المستوى التمثيلي نعبر عليه كما يلي

استشهاد سهام ⟸ (عمر u الحقيقة) ⟵ (عمر n الحقيقة)

حيث تعكس لنا هذه العلاقة الفعل النقيض (استشهاد سهام) الذي ابرز التحول في علاقة امين مع الحقيقة اذ فتحت لنا المجال للولوج في وعاء من التاويلات على مستوى المحور الاستبدالي حيث كشفت عن خبايا المشاعر الانسانية التي لا يمكن ادراكها بالمعاشرة وهذا ما مثلته خيانة سهام لثقة زوجها امين في سبيل التضحية للوطن الذي يسوده الظلام و الظلم حيث تمثل قضية الاحتلال محورا لكل الدول العربية الخاضعة دون علم للنظام الاستبدادي

[19] Greimas : les acquis et les projets p 1 3

وتشكل العملية الانتحارية التي قامت بها الزوجة نموذجا لفكر توعوي تستغله جماعات انتحارية باسم "التضحية في سبيل الوطن " و هذا ما شكل الصدمة في حياة الزوج امين .

حيث تعكس كلمة الصدمة التي تستهل العنوان في المسرحية و التي تعني الاندهاش او عدم تقبل الشيء و التي كان سببها خيانة الثقة و التشتت الاسري

- محور المعرفة / الابلاغ *laxe de connaissance /communication*

يظهر لنا هذا المحور العلاقة بين المرسل و المرسل اليه و ايضا طبيعة الموضوع المتداول بينهما و هو بطبيعة الحال موضوع ذهني و لكن يستدعي هو الاخر على غرار الموضوع البراغماتي نموذجا سرديا باكمله لا يختلف كثيرا عما نراه اذا تعلق الامر بموضوع مادي البحث عن الحقيقة داخل هذا النص ستستثمر فيه مجموعة من القيم

- المرسل :هو الدافع وراء قيام الفاعل بمهمته في تنفيد موضوع القيمة في مسرحيتنا ههنا ستجلى المرسل في عدة عوامل actants استشهاد سهام و المحافظ نافييد و العامل النفسي الذي تمر به شخصية امين بالضافة الى المكانة الاجتماعية (طبيب جراح)

_ لحظة ادراك استشهاد سهام يمكن ابرازها في الحوارات التالية [20]

أمين (1) : (أو صوته) :اسبقلي شفت الجثث ،خيطت، رقعت أجسام أمشتّة و لكن عمري ما شفت الشيء ـ ألي راه قبالي اليوم !!!

الاعتداء كان قاسي، أبلى رحمة، وحش ، وحش ألي ـ نفذ الاعتداء، وحش **(تم يصرخ)**

أ أ أ أي...سهام ، سهام ، سهام ، ما أبقى منها غير الرأس آ صحيح ، **سهام** ،

سهام... وحش،وحوش ، وحوش ... (ويفقد الوعي).

[20] ن م ص 10 مقطع 1

موشي [21] : على حساب المعلومات و عناصر البحث الأولى عندنا ، الحالة ألّيّ راه فيها جسم

زوجتك ، هي نفس الحالة ألي موالفين نوجدوا فيها أجسام الانتحاريين الأصوليين.

نافييد : الاعتداء ألي وقع ، ما هُوشْ ناتج عن إنفجار قنبلة ، ولكنّوا تفجير انتحاري ، و كل

المعلومات ألّيّ عند نا تشير أن الانتحاري ألّيّ فجر نفسوا فألمطعم، هو **زوجتك**...

_كما يشكل العامل النفسي لامين دافعا اخرا في تحقيق الاتصال بموضوع القيمة بعد رفضه تقبل فكرة "انتحار" زوجته سهام و خيانة الثقة بينهما و هنا تسمية "أمين" و" سهام "لم تاتي من العبث فالاولى تحمل دلالة الامانة و الصدق في الدين الاسلامي لشخصيتين متضادتين يمكن طرحهما على المستوى الاستبدالي من خلال الشكل الاتي

أمين & سهام

↓ ↓

الامين الصديق & الغدر

↓ ↓

الامانة و الحفاظ & الخيانة و القتل

و يتجلى على المستوى السردي في الحوارات التالية [22]

أمين (1) : زوجتي ما عندها حتى علاقة بكل هذا الشيء، ما عندها حتى علاقة بألتهم اللي راك تتكلم عليها ، زوجتي كانت فألمطعم كما باقي الناس ، سهام ما تحبش تطبخ كي

[21] ن م ص 10 مقطع 2
[22] ن م ص 12

ترجع من السفر ، امشات للمطعم تأكل ، زوجتي نعرفها مليح ، هدي(15)خمسطاعش سنة و أنا مقاسم حياتها و سرارها ، لو كان خبّات عليّا شيء، لوكان أعرفت.

موشي [23]: أنا تاني كنت متزوج يا دكتور**جعفري** ،زوجتي كانت تبانلي قمّة في الأخلاق، و التربية، كنت كيفك ظان أنني نعرفها مليح ، كانت الفخر أنتاعي ، و أبقيت (07) سبع سنين كاملين باش إكتشفت أنها كانت خاينى ، خاضعة.

أمين (1) : **سهام** ما عندها حتى سبّة باش تخون.

_الدافع الثالث هو الذي يشكل مرسلا هو المكانة الاجتماعية التي يحتلها امين حيث فرضت طبيعة عمله كدكتور جراح الى الكشف عن هوية الجثة

و يظهر ذلك في الامثلة التالية [24]

أمين (1) : اسمحولي أدقيقة، نلبس المأزر أنتاعي و نرجع.،،

نافييد : أسمع دكتور أمين ، جاوبني من فضلك ، زوجتك **سهام** ، راهي فألبيت ولا، لا؟

أمين (1) :ما زال ما دخلت، راهي غايبى ، عندها ثلث يام من ألي سافرت القفرقنا تزور جدّاتها

و لكن علاه راك تسأل عليها ، نعرفك مليح ، راك اتحضر فيا لخبر صعيب، أتكلم، كاش ما صرى للحافلة ألّيّ كانت راجعى فيها؟

نافييد : الحافلة لا بأس ما جرى لها حتى شيئ...

أمين (1) : أيوى ؟!!

الشخص الثالث: راهي عندنا جثة ، ولازم نوضعوا إسم عليها...[25]

[23] ن م ص 13
[24] ن م ص 9

نافييد : الجثة هي... هي لزوجتك **سهام**...ولكن لازمنا نتأكدو،لازم اتجي معانا باش تتعرف عليها.

المرسل اليه: من خلال دراستنا لنص المسرحية نجد انه يتمثل في كلّ الشّخصيّات الّتي ترغب في معرفة حقيقة سهام؛ وهم:

كيم صديقة الزّوجين، والّتي نراها تستغلّ الوضع في التّقرّب من أمين بطريقة أو أخرى،

_المحافظ الّذي يقوم بعمله وذلك ليكشف عن حقيقة أمين وعلاقته بالحادثة

كما نجد ان امين في حد ذاته عاملا مرسلا فمعرفة حقيقة ما حوله تشكل بالنسبة له معرفة جديدة لذاته التي تفطنه لحقيقة هويته وصيانة امانة وطنه مسقبلا فالمجتمع كافة بما فيهم امين مستفيد من معرفة الحقيقة حتى يطرا التغيير في المستقبل

- *محور الصراع AXE DE CONFLIT*

يعد الصراع ميزة اساسية في كل نص سردي حيث تكتسي دراسة عامل المساعد و المعارض اهمية خاصة تقوم اساسا على المعارضة و جوهر الصراع الذي يحركه تازم الاحداث التي تبنى عليها الحبكة المسرحية [26]

المساعد ADJUVANT هو الذي يقدم العون للبطل لتحقيق ما يطمح اليه و يعمل جاهدا على تحقيق علاقة الرغبة و الاتصال بحيث يكون بجانب الفاعل و يتمظهر في صورة طبيعية (انسان او حيوان) او معنوية (حسية او شعورية)

في هذا الصدد نجد المساعد يشمل عدة شخصيات تؤدي هذا الدور

وهنا هو أمين 2؛ الضّمير الإنساني الشخصية النبيلة الدفينة أو نفس الإنسان الّتي يرى و يميّز بها الصّواب من الخطإ حيث نجده يوجه امين الى معرفة حقيقة بني صهيون و تانيبه

[25] ن م ص 9 مقطع 1

[26] Ubersfeld (anne) : lire le théatre ;éd .sociales ;paris ;les personnages dans le théatre

على التباس الجنسية الاسرائيلية التي كانت سببا في خسارة زوجته و يتجلى ذلك على المستوى السردي الاتي .[27]

أمين (2) : بدلت وطنك ، أخدعت بلادك .

أمين (1) : أبلادي فآ لقلب،أضمنت مستقبل الروحي بْلىٰ ما نأْدي الناس ،بأْلعكس ، انا ننقد الناس ، انداوي...

أمين (2) : راني حشمان الليّ أنت هو أنا، وأنا هو أنت ، راني حشمان على روحي ، من روحي ، حاب نخرج من جلدي ، ندفن روحي، كل ما نشوفك ، أنشوف وسمة العار لاصْقى فيا.

كيم : راتبك يكفي تقدر تشري بيه زوج ديار !

أمين (2) : شفت ؟أشراوك، ايخلصوك غالي، وفأْلصح ، انت رخيص عندهم .

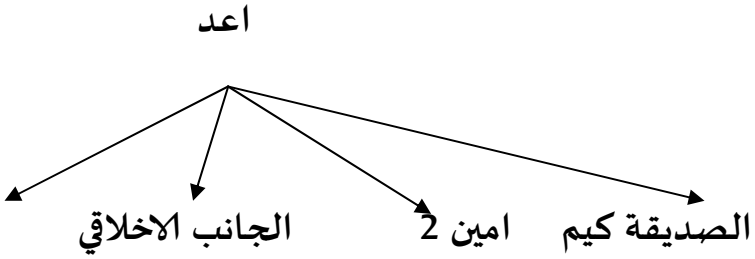
أمين (1:تزيد كلمة نتفاهم معاك.

أمين (1) : المهم ، اعتداء جبان كما العادة..[28]

أمين (2: أنت هو الجبان ، الخاين ، هما كي يقتلوا ولادنا، و أنسانا، ماعليش ؟وآ احنا كي اندافعوا على انفوسنا ، بانلك الاعتداء ، جبان !؟

_ كما ان الجانب الاخلاقي الذي يتحلى به امين مع المستوى الدراسي طبيعة عمله كدكتور جراح في المستشفى الاسرائيلي شكلا عاملا مؤيدا للفاعل للقيام بمهمته الى جانب صديقته كيم التي ساندته طيلة الازمة ووقفت الى جانبه حيث يمكن تلخيص الدور العاملي للمساعد في الشكل الاتي

[27] ن م ص 3
[28] ن م ص 6



(الطيبة و فعل الخير)

المعارض opposant يعمل دائما على عرقلة جهود الفاعل للحصول على موضوع قيمة وبالتالي عدم تحقيق الاتصال و الرغبة و يمكن ان يكون في صورة طبيعية او معنوية

المعارض: في هذه المسرحية هو الشّخصيّات أو العوامل الّتي تحولُ دون قيام الفاعل بمهمّته والّذي يكون أحيانًا (القائد)، الّذي يؤكّد في كثير من المرّات فكرة خيانة سهام لزوجها، وهي قضيّة الشّرف التي مستها مع شخصية عادل الذي ساعدها في فعلتها ، إضافة إلى قتلها للأبرياء من الإسرائيليّين كما يراه، وهذا الصّراع دام من بداية الأحداث إلى نهايتها.

اضافة الى السلطات الاسرائيليلة التي حاولت تدنيس سمعة الدكتور بعد التحقيق معه و الاشتباه به

و يتجلى المعارض في المستوى السردي [29]

قائد المجموعة :ايوى دكتور **أمين** حاب تثأر؟ جيت تنتقم ؟

أمين(1) : ما فهمتش .

القائد : المخابرات الإسرائيلية بعثوك لينا،أتخلّط فينا، أتخرجنا من ألمخابئ انتاعنا و تسهل عليهم الأمور باش يقضو أعلينا ؟ هدي هيا ألمهمّة الّي كلفوك بها ؟

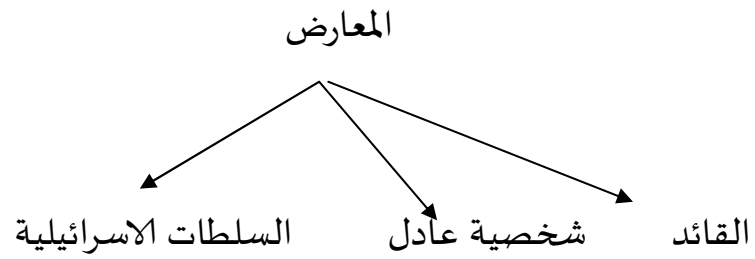
أمين(1) : أسمحلي ، راك غالط ، ما عندي حتّى علاقة مع المخابرات الإسرائيلية.

[29] ن م ص 32

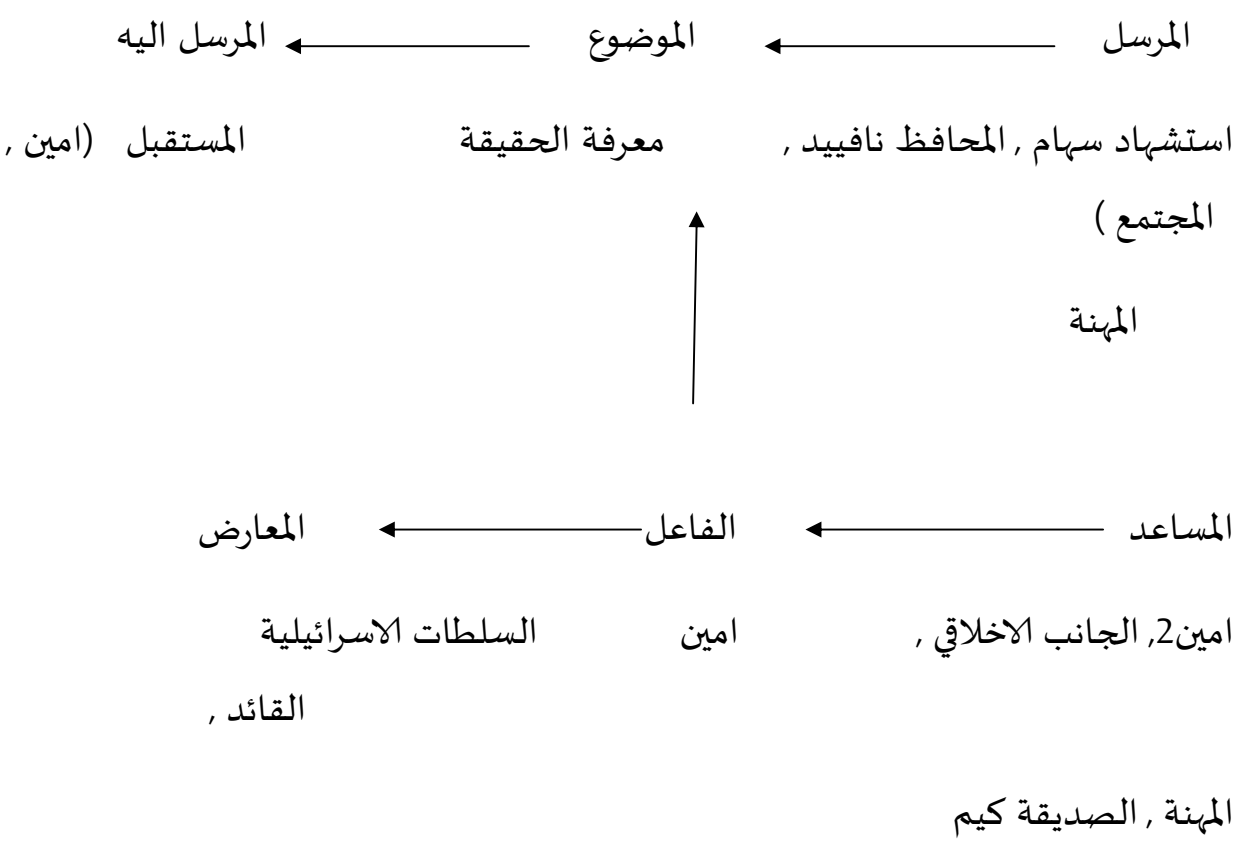
ألقائد :وقفوك بعد العملية الاستشهادية ألي نفذتها زوجتك ،أبقيت عند مصالح الأمن ثلث أيام و ثلث ليالي، بحثوك ،حقّو معاك في كل صغيرة و كبيرة ، و من بعد طلقو سراحك ،لا سجن و لا متابعة قضائية، أخرجت من عندهم و كأنك خارج من مطعم ولّى قاعة سينما ،أقريب طلبو منّك السماح ،غريب الأمر أنتاعك ،شكون أنت باش يتصرفوا معاك بهدا الطريقة ؟احنا نعرفو أن كل من تصرفوا معاهم كما دارو معاك، ظهرو من بعد بايعين ضميرهم للشيطان .

أمين(1) :راكم غالطين ،أنا طلقو سراحي لاخطرش أتأكدو أنني بريء ،ماكان عندي حتّى ضلع فالعملية ألي نفدتها زوجتي

من خلال ما سبق يمكن ان نصور العامل المعارض مع الشخصيات الذين يندرجون ضمن هذا الدور :



في الاخير نلخص كل ما سبق في الشكل الاتي :



2_3 الخطاطة السردية le shéma narratif canonique

تطرح الخطاطة السردية كعنصر منظم متحكم في التحولات الواقعة بشكل تجريدي في مستوى يتسم بالمفاهيمية ففي مسار النص السردي الانتقال من الحالة الاولى الى الحالة الثانية لايتم عن طريق الصدفة بل يتم كعنصر مبرمج بشكل سابق داخل خطاطة سردية يمكن تحديد عناصرها في اللحظات السردية التالية :التحريك ,الاهلية ,الانجاز , الجزاء .

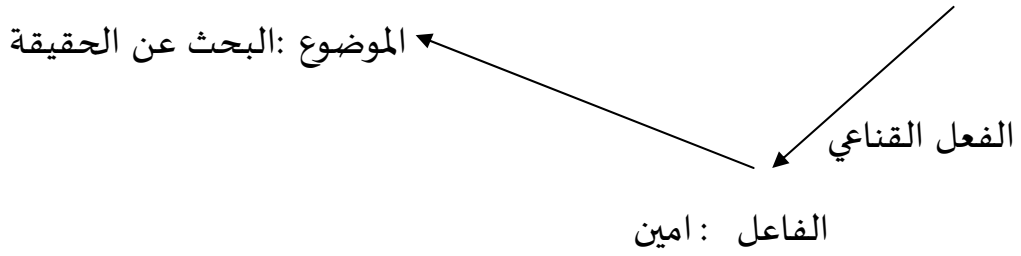
- *التحريك Manipulation*

يمثل عملية التحريك النموذج التكويني في تعامله مع ذات مغينة التي تفترض تحقيق غاية ما و التحريك هنا بمعنى "خلق صيغة فعل الفعل (faire faire) اي الدفع بالذات الى القيام بافعل ما او الاقتناع بهذا الفعل و هنا يقع دور المرسل الذي يحرض على القيام بالفعل "[30]

فالتحريك لا يتم بمحض ارادة الفاعل و انما بتدخل المرسل عن طريق فعل اقناعي يمارسه عليه [31]

يتجلى المرسل في مسرحيتنا في واقعة استشهاد سهام الزوجة التي اوقدت الرغبة الشديدة عند امين لمعرفة حقيقة زوجته و حقيقة ما جرى بحيث تولد لديه شعور بالذنب مع الحيرة التي ارتطم فيها جراء هاته الصدمة هذا ما دفع الفاعل امين الى السعي من اجل تبراة نفسه و معرفة حقيقة زوجته من جهة اخرى يمثل القائد او المحافظ حافزا دفع بامين للقيام بتحرياته و تنفيذ برنامجه و هنا يظهر لنا الفعل الاقناعي كما يلي :

المرسل (استشهاد سهام , الجانب الذاتي)



و هنا تكتسي قيمة الموضوع المرغوب فيه جانبا ذاتيا لدى الفاعل الذي يقوي عزيمته في تنفيذ العمل الموكل اليه بحيث يسعى الفاعل طوال المسرحية في البحث عن الحقيقة التي من شانها ان ترضي

[30] Greimas : du sens p168
[31] Greimas du sens p187

ذاته اولا كونه زوج و البحث عن حقيقة من جانب اخر التي قد توقض غفلته عن واجبه اتجاه وطنه فلسطين فالقضية هنا قضية شرف اتجاه اسرته و قضية مسؤولية اتجاه وطنه

فالفعل الاقناعي الذي حرك امين يوفر جهتين" ارادة الفعل" و "وجوب الفعل " لديه فالفاعل يرغب بشدة بضرورة معرفة حقيقة استشهاد زوجته وماهية الدافع وراء قيامها بهذا الفعل الشنيع حتى يتبين للعدو الاسرائيلي ان المقاومة قائمة و ما سلب بالدم يرد بالدم

بعد نجاح الفعل الاقناعي في تحريك شخصية الفاعل امين نجده دخل في وضعية افتراضية للقيام بالبرنامج السردي الذي يحتاج الي تحيينه باكتساب الكفاءة الازمة لتحقيقه

- *الكفاءة compétence*

الكفاءة هي مجموعة المؤهلات التي التي يجب ان يمتلكها الفاعل و التي تساعده في تحقيق موضوعه [32]

من خلال المسرحية نلاحظ وجود علاقة انفصالية بين الفاعل" امين" و الموضوع المرغوب فيه "البحث عن الحقيقة " و تحقيق الرغبة في معرفة حقيقة استشهاد الزوجة سهام يستوجب ايجاد وصلة مع موضوع اخر هو الكفاءة المهنية (شهادة الطب) الذي يشكل موضوعا جهيا objet modal بالنسبة للفاعل الجيهي "امين " الذي ينشا برنامجا سرديا استعمالي لاكتساب قيمة الجهية معرفة الفعل (le savoir faire) كما يظهر لنا على المستوى السردي :

نافييد : أسمع دكتور أمين . ..راهي عندنا جثة ، ولازم نوضعوا إسم عليها...

الجثة هي... هي لزوجتك سهام...ولكن لازمنا نتأكدو،لازم اتجي معانا باش تتعرف عليها

[32] Geimas courtés : dictionnaire article manipulation

و الذي يقر من خلاله السارد للبعد الاجتماعي و كذا المعرفي الذي يكتسبه الفاعل لانجاز مهمته و بالتالي تحيين برنامجه السردي بعدما كان فاعلا افتراضيا implicite اصبح فاعلا محينا sujet actualisé

بامكاننا تقديم البرنامج السردي استعمالي الذي نعبر عنه بملفوظ السردي Sm n Om

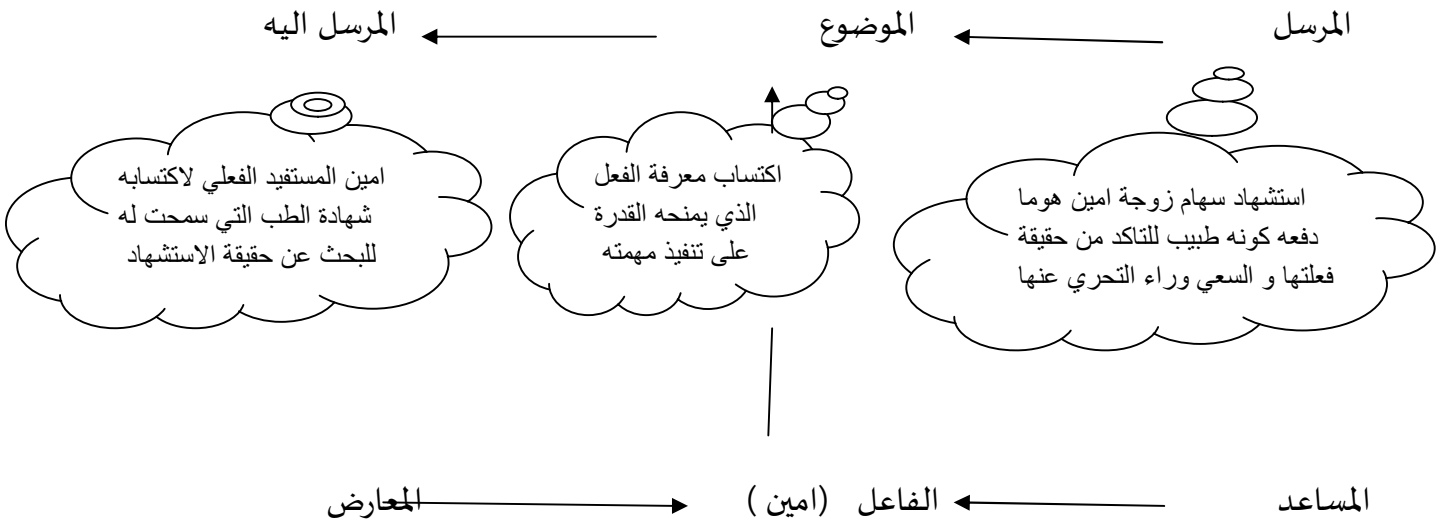
وفقا لصيغة ملفوظ الفعل التحويلي

$$Pn: \ f \ t \Longrightarrow (S \ u \ Om) \longrightarrow (S \ n \ Om)$$ [33]

ft الفعل التحويلي المتمثل في النجاح و اكتساح مهنة الطب و الجراحة

S m : فاعل الجيهي امين ; : Omالموضوع الجيهي

فيما يلي مخطط للبرنامج السردي الاستعمالي :



[3333] Greimas : les acquits et les projets p 17_18

فبعد التخلي الفاعل عن واجبه اتجاه وطنه ونجاحه في مهنة الطب هاهو الان يصدم بواقع تخلي زوجته عنه و استشهادها فداءا لوطنها بحيث تكون كفاءته المهنية مؤهلا مصيريا لتحقيق رغبته مما يكسبه قدرة على القيام بالفعل pouvoir faire

وهذه القدرة مرتبطة بملفوظات حالة اكثر من ارتيطها بملفوظ تحول يتضح ذلك من خلال قوله

" قتلك الأمر شخصي و يهمني وحدي، أنروح لبيت لحم ، لازم أنروح، ما كاينْشْ غير سهام فالْموضوع ، كاين أنا ، أنا ... إلى زوجتي فضْلتْ الموت معنتها أنو أنا اللّي ما عرفْتشْ أنْحببْلها الحياة ، عندي مسؤولية كبيرة فالْشيء اللّي صار"

من هنا يظهر رغبة الفاعل للوصول الى تحقيق هدفه الذي اعتبره شخصيا مهما كلفه الثمن وهو ما يسعى اله طوال المسرحية رغم محاولة عرقلته و افشاله و تعرضه لمختف الضغوطات الا ان الفاعل لم يتخلى عن موضوع القيمة

- *الانجاز Performance*

يمثل الانجاز فعل الكينونة faire être الذي يحيلنا الى كينونة الفعل faire êtreبعد مروره على مجموعة من التحولات التي تعبر على ثلاث ملفوظات او مراحل [34] épreuves

المواجهة :التي تظهر في بداية المسرحية التي تمثلت في حالة التيه التي مر بها الفاعل "امين "مع وقوع الحادثة "استشهاد سهام " التي خلقت صراعا مع حقيقة ما جرى و حقيقة ما يجري

و تتجسد قوة الفاعل هنا كونه طبيبا جراحا لدى المستشفى الاسرائيلي و من شانه كشف هوية الجثة التي تنسب الى زوجته سها م التي اودت بحياتها دون سابق انذار

[34] المرجع نفسه ص 18

الهيمنة : بعد اكتساب الفاعل للكفاءة الاجتماعية و المهنية اللازمة التي مكنته من التعرف على جثة زوجته المستشهدة يسعى الفاعل هنا في عملية البحث عن حقيقة ما جرى بعدما كان في حالة فصلة مع موضوع قيمتة في بداية القصة مع التغرف على الجثة يحدث التحول وفق الملفوظ السردي

$$(S\ n\ O) \Longrightarrow (S\ u\ O)$$

و سرعان ما يدخل الفاعل في صراع مع الفاعل المضاد الذي يسعى الى عرقلة مسار الفاعل في الوصول الى موضوع القيمة و رغم ذلك يتمكن الفاعل من الوصول الى غايتة و التي يفصح عنها من خلال معرفة" السبب وراء استشهاد سهام " و الذي نعبر عنه بملفوظ التحول :

S2 u O n S1

و يتجلى ذلك على المستوى السردي من خلال قوله

أمين (1) : زوجتي ما عندها حتى علاقة مع هذا النّاس ، راني متأكد بلّي راكم غالطين.....

الشيخ مروان :توفات ،الله يرحمها ،شهيدة في سبيل الله و نصرة لدينه و لهذا الوطن ،اتكون في نعيم الجنّة ، أمّا أنت فجحيم النار يستنا فيك

أمين(1) :بالنسبة ليّا بدات تتوضّحْ ،الآ واحد كما هداك اقدر أيغير **سهام** ويرجع منها آلة قتل و إجرام بعد ما كانت كلها جمال ، حياة ،و حبّ معنتها أنني كنت غالط فيها ،كنت عاطيها أكثر من قيمتها الحقيقية ،كنت ضان انها أدكى من هاك .

من خلال هذا ينتج لدينا وضع جديد حيث ينجح الفاعل في اكتساب موضوع قيمته و تحقيق غايته و يمكن التعبير عنه بالنموذج العاملي التالي

اعتراف عادل ← استشهاد سهام ← الشيخ مروان

↑

المجتمع المنتضل في ← الشيخ مروان ← امين

القضية الفلسطينية

_ *الاستيلاب* : نتيجة ذلك ينجح الفاعل المنفذ امين في التحقيق من موضوع القيمة "استشهاد سهام " فيتحول من حالة الفصلة التي كان فيها الى حالة وصلة فنجد الفاعل اما م حلقة مفرغة من التيه الذي كان فيه رغم امتلاكه لوضوع القيمة

- *التقويم sanction*

يعد الحلقة الرابعة داخل الخطاطة السردية و نقطة نهايتها و هو الصورة النهائية التي سيستقر عليها الفعل السردي و المكون القيمي و على اساس هذا يكون الجزاء حكما على الافعال التي يتم انجازها من الحالة البدئية الى الحالة النهائية و يعد المرسل باعتباره الحلقة الرابطة بين البدء و النهاية اي بين التحريك و الجزاء الاداة التي يتم عبرها تقييم الانجاز المتحقق في فعل نهائي [35]

من خلال دراستنا لمسرحية يتجلى لنا ان الفاعل نجح في تحقيق مهمته الموكلة اليه من طرف المرسل و يبرز الجزاء من خلال شقين

الشق الذهني Aspect cognitif ظهر من خلال خيبة الامل و الدعر التي حلت بالفاعل "امين" بعد معرفته حقيقة زوجته و عدم وفائها له

[35] المرجع نفسه ص 24

الشق النفسي وهو حالة الندم التي تصلبت على عاتقه بعد خسارته لزوجته ووطنه و كل شئء

وهذا ما ورد على المستوى السردي في قوله [36]

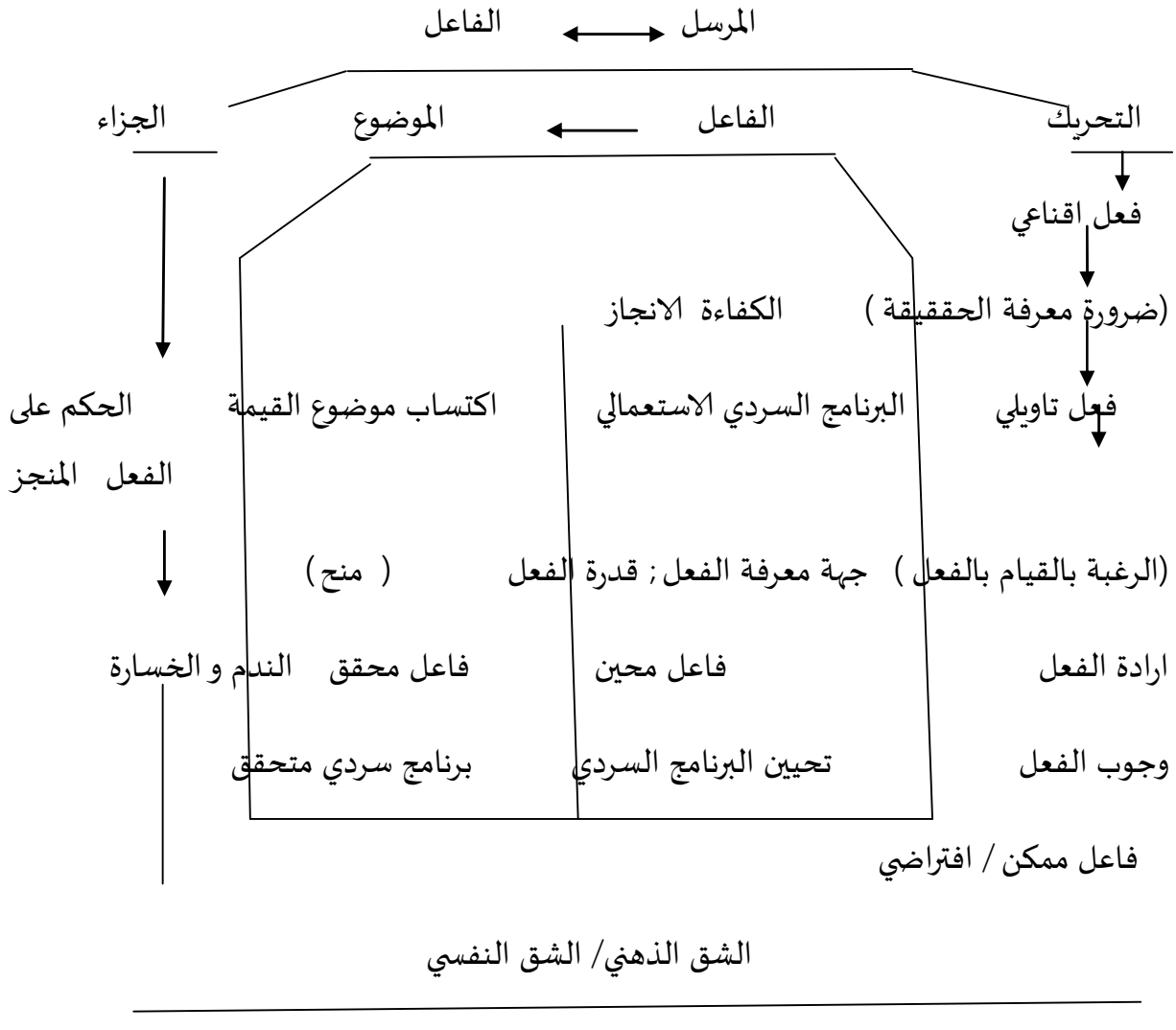
امين(1) :خبّات أعليّا أمور كثيرة ،قادرى على كل شيء.

عادل :انعم ، أنا نمنعك ، سهام أمرى طاهرة و تأمن بالله ، سهام ما تقدرش أتخون زوجها بدون ما تغضّب الرّب صبحانو ،كلامك ماعندو حتّى معنى ، مافيه حتّى منطق.،،،

و ينفجر بالبكاء،ينظر إليه أمين باكيا هو كذلك ، يتقدم نحو أمين (2)،يحضنه بقوة و ينفجر هو ايضا بالبكاء

[36] ن م ص 36

في الاخير نحاول تلخيص الخطاطة السردية لمسرحية الصدمة



2_4البنية الدلالية العميقة

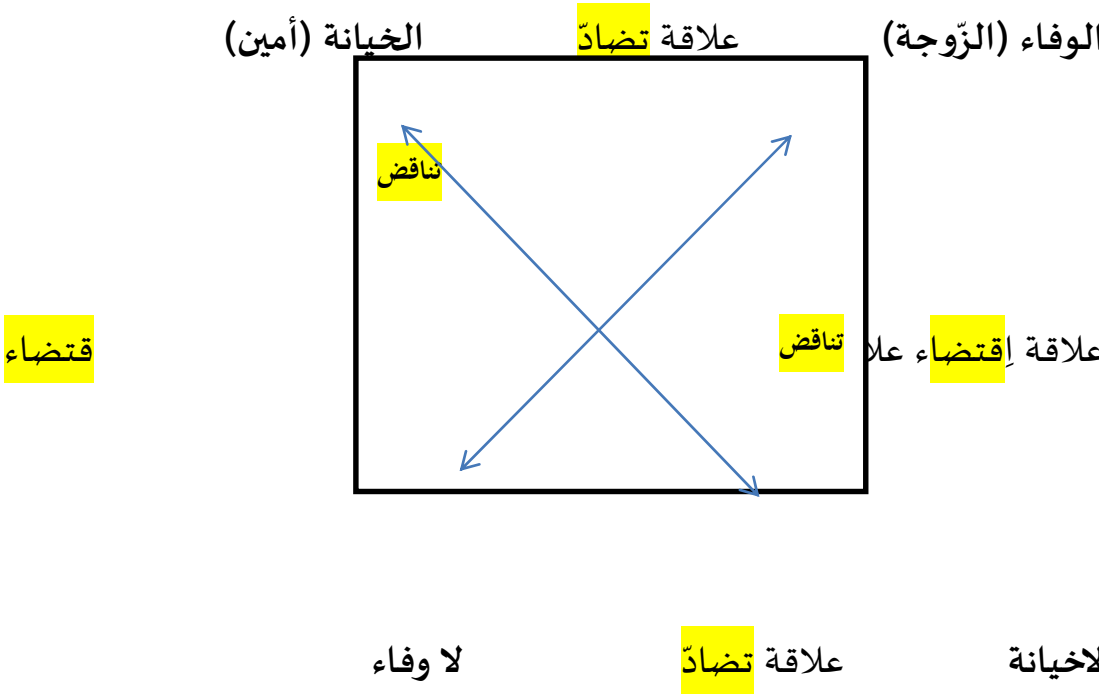
يهدف التحليل السيميائي في تناوله للمستوى العميق الى تفكيك النص الى وحدات صغرى "سيم" التي تعد البنية التحتية التي ترتكز عليها المعنى في النص و سنكون حينها امام النمزذج التكويني او المربع السيميائي[37] باعتباره تاليفا تقابليا لمجموعة من القيم المضمونية الذي يسعى الى تحليل تطوّر حركة السّرد في النّصّ، ويبيّن كيفيّة إنتاج الدّلالة من خلال الثّنائيّات المتضادّة والثّنائيّات المتناقضة ، ويهدف إلى إظهار التّقابلات والتّقاطعات في النّصّ بشكلٍ يساعدنا على فهم معانيه ودلالاته.

❖ *المربع السيميائي carre sémiotique*

من خلال دراسة المسرحية تشفا لنا ان المسرحية قائمة على ثنائية الوفاء /الخيانة

نوضح ذلك من خلال المربع السميائي التالي

:



[37] Ricoeur (paulà : la grammaire narrative DE Greimas p 7

- وجود الوفاء ينفي وجود الخيانة، وبذلك تكون العلاقة بين الوفاء والخيانة علاقة تضادّ.
- العلاقة بين اللّاخيانة واللّاوفاء علاقة تضادّ.
- وجود الخيانة ينفي وجود اللّاخيانة، وبذلك تكون العلاقة بين الخيانة واللّاخيانة علاقة تناقض.
- العلاقة بين الوفاء واللّاوفاء علاقة تناقض.
- وجود الوفاء يقتضي وجود اللّاوفاء، فالعلاقة بين الوفاء واللّاخيانة علاقة اِقتضاء.
- العلاقة بين الخيانة واللّاوفاء علاقة اِقتضاء.

حركة السّرد:

-الوفاء تمثّله الزّوجة/ الخيانة يمثّلها أمين.

حركة الأحداث تكون كالآتي:

الخيانة يمثّلها أمين، وفي تتبّع حركته وفق مربّع غريماس؛ نجد أنّ له ثلاثة اِتّجاهات هي: الوفاء واللّاخيانة واللّاوفاء.

-نجد أمين ينتقل من زاويته إلى زاوية اللّا وفاء لأنّه ليس متشبّعا بالمبادئ الإنسانيّة الّتي تُبنى عليها شخصيّة الإنسان الوطنيّ، وبمرور الأحداث نجد أنّ من ظنّ أنّهم سندٌ له، ومنحوه عملًا في مكانٍ راقٍ، وسلّموه مهمّة معالجة مرضاهم، كلّ ما حدث معه كذبٌ وخداع، والخائن جزاؤه الخيانة، ومصيره الهلاك ولو بعد حين، وبذلك كان جزاؤه اللّاوفاء من قبلهم.

-نجد أمين ينتقل مرّة أخرى من زاويته إلى زاوية اللّاخيانة، فهو لم يخن زوجته، وحاول اِكتشاف الواقعة، ولم يرد أن يصدّق أنّها خدعته كما ذكر له القائد، وكما اِستشهد بخيانة زوجته له بعد سبع سنوات.

-نجد أمين ينتقل مجدّدا إلى زاوية اللّاوفاء، لأنّنا رأينا أنّه كان مهتمًّا بزوجته، ويحترم علاقتهما، لذلك بقي وفيًّا لها باحثا عن الحقيقة.

الخاتمة

بعد هذه الدراسة السيميائية التحليلية لمسرحية الصدمة استطعنا و لو بقليل الولوج في تفاصيل البنى العميقة المكونة للنص و ما يحمله من معان و دلالات بحيث يشكل النص لنا معيارا حاسما نثمن على ضوءه مدى تمثلنا للمفاهيم السيميائية و ذلك بتفعيل جهاز تحليلي للمنهج السيميائي يختلف تماما عن باقي المناهج النقدية التي تهتم بالدراسات التاريخية و سوسيو –ثقافية.

لم تكن مهمتنا بالسهلة و كنا نعي منذ البداية أننا نتعامل مع نظرية شديدة التعقيد مفاهيمها لان أصولها النظرية لا ترتبط بحقل معرفي واحد.

فنحن هنا حاولنا لممارسة قراءة لا تهدف إلى استخراج المعنى بقدر ما تطمح لبناء نسيج الخطوط الخلافية الذي يشكل الكل الدلالي من خلالها, متمكنين من تطبيق الصيغة السردية و التقنيات المعتمدة في الكتابة المسرحية من خلال النظرية السردية و استطعنا أن نقف على الفروق القائمة بين مستويات التحليل السيميائي و أن نستوضح في الإطار ذاته العلاقة بين الحدود النصية و الحدود السردية فالنص الدرامي بالضرورة هو نص أدبي بامتياز قائما بذاته لا يستلزم بالضرورة العرض.

و لعل أهم النتائج التي يمكن تسطيرها نلخصها كما يلي :

- العلاقة بين النص الدرامي و العرض علاقة وطيدة إذ إن نجاح هذا الأخير يتوقف على متانة النص المكتوب
- ان تناول المستوى السردي و مقاربته في هذه المسرحية جعلنا نتأكد أكثر بأنه مستوى نوعي و بيئته ليست أدبية بالضرورة ولكن ذهنية وسابقة لأي تجلي سميولوجي كان.
- الكشف عن الفاعلية الإبداعية في تداخل الأجناس الأدبية المختلفة، وارتباطها بنسيج فني واحد. وقد كانت مسرحة رواية الصدمة هي النموذج التطبيقي أو العملي الذي يؤكد على تلك المقاربة النظرية بين الرواية والمسرحية.

- جوهر الاختلاف القائم بين الأنواع الأدبية و التي تقوم على محاكاة أسلوب السرد. في حين يقوم النص الدرامي على محاكاة الفعل وعرض شخصياته التي تتحرك أمام المتلقي.

الواضح أن العلاقة بين المسرح والسيمياء هي علاقة وطيدة جدا، أدت إلى ظهور دراسات وأبحاث، اختصت في هذا المجال كسيمياء المسرح والد راما إذ أن المقاربة السيميائية من أكثر المقاربات التي لها القدرة على ولوج عمق النص المسرحي،واستقراء غوره.

قائمة المصادر و المراجع

1. __مراد سنوسي مسرحية الصدمة للكاتب ياسمينة خضرة المسرح الجهوي وهران 2008
2. _ سيمياء براغ عدد من المؤلفين تر أدمير كوريه منشورات وزارة الثقافة رلان بارت مدخل الى التحليل البنيوي للقصة تر منذر عياشي مركز الانماء الحصاري ط1 1993
3. _ سعيد بنكراد،السيميائية السردية،مدخل نظري ، منشورات الزمن2001،
4. _ فلاديمير بروب: مورفولوجية الخرافة، ترجمة: إبراهيم الخطيب،الشركةالمغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٦ سوريا 1997
5. _رلان بارت مدخل الى التحليل البنيوي للقصة تر منذر عياشي مركز الانماء الحصاري ط1 1993
6. _فلاديمير بروب مرفولوجيا القصة تر عبد الكريم حسن و سميرة بن عموم شارع الدراسات و النشر و التوزيع دمشق 1996
7. _د.حميد لحميداني،بنية النص السردي، من منظور النقدالأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت1991،

8. _تزفيتان تودوروف طرائق تحليل السرد الادبي 25اكتوبر2010 طرائق التحليل السردي مجموعة من المؤلفين منشورات اتحاد كتاب المغرب ط1 الرباط 1992

9. _محمد الناصرالعجمي : في الخطاب السردي نظرية غرماس، الدارالعربية للكتاب، تو نس، 1993،

10._رشيد بن مالك المكون السردي في النظرية السيميائية , فيلاديفيا الثقافية

11._أن اوبرسفيلد قراءة المسرح تر مي التلمساني مركز اللغاتوالترجمة اكاديمية الفنون القاهرة مصر

12. _نهاد صليحة المسرح بين العرض و النص مكتبة الاسرة مصر 1995

13._مهدان سيمياء المسرح و الدراما جامعة خميس مليانة

14._طاهر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحدثية،

15._أحمد بلخيري، سيميائيات المسرح،

16. _ آراء عابد الجرما ني: اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2012

17._ محمد الداهي : سيميائية الكلام الروا ئي

18._ حميد لحميداني بنية النص السردي من منظور النقد الادبي ,المركز الثقافي العربي , المغرب , ط3 ,2000

19._ مجموعة من المؤلفين تر : عبد الحميد بورايو الكشف عن المعنى في النص السردي و السيميائيات , دار السبيل للنشر الجزائر 2008

20._سعدبة بنستيتي، فنية التشكيل الفضائي و سيرورة الحكاية في رواية الامير،

21._أبو الحسن سلام : حيرة النّص المسرحيّ بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ط1 ،2007

22._جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، مراجعة: نهاد صليحة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،2002

23._عبد الملك المرتاض في نظرية الرواية

24._عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،1978،

المجلات العلمية

1. _ مقالة لجرار جينيت ،ترجمها بن غسي بوحالة1988، والتي خصت طرائق تحديد السرد الادبي، ع8،9،

2. _ ماجدة موريس: خالتي صفية والدير، دراما الكشف عن طلاسم الشخصية المصرية،مجلة اليسار، العدد75، مايو1996

3. _ رشا عبد المنعم: "إن لم تستفد الرواية من تحولهاللمسرح أو السينما أو التليفزيون فلن يضرها ذلك" جردية كل المسرحيين العدد 656 23مارس2020

4. _ د,عمار لقريشي الاقتباس عن الرواية من خلال تجربة مراد سنوسي جامعة مسيلة مجلة تاريخ العلوم العدد السادس

5. سعداوي مليكة الملتقى المغاربي الاول حول سيميولوجيا المسرح بين النظرية و التطبيق جامعة المسيلة

المعاجم و القواميس

1. _ فيصل الاحمر: معجم السيميائيات منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010

2. _ لطيفة زيتوني معجم مصطلحات نقد الرواية عربي-فرنسي-انجليزي-مكتبةلبنان ناشرون دار النهار للنشر 2002

3. _ ابن المنظور لسان العرب دار صادر ط1 لبنان

4. _ مجدي وهبة وكامل المهندس معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان–: بيروت–ط2،1984

5. _ حمادة ابراهيم ، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية ، مصر، مكتبة الأنجلو المصرية،1004

6. _ باتريس بافيس،معجم المسرح تر: ميشال خطار،، الوحدة العربية، ط.1

الرسائل و الاطروحات الجامعية

1. _ بن مالك حبيب رواية الحمار الذهبي قراءة سميائية مذكرة دكتوراه جامعة تلمسان 2010.2011

2. _ اسيا زيتون سيميائية النص المسرحي العربي مذكرة لنيل شهادة الماستر جامعة ام البواقي 2015

3. _ بن قانة ام الخير مذكرة ماجيستر عنوان " رواية حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر " للروائي عز الدين جلاولي _مقاربة سيميائية _ جامعة المسيلة سنة 2014: -2015

المراجع باللغة الأجنبية

1. _Algirad jalen Grimas.Du sens.Essais.sémiotique et se Poétique.paris1970.
2. _Gennet frontiére du récit ;recherche semiologiqu
3. _ Tzvetan Todorov: les categories du rècit littèraire: in Communication n 8. 1966
4. _ Ubersfeld (anne) : lire le théatre ;éd .sociales ;paris ;les personnages dans le théatre

5. _ Ricoeur (paulà : la grammaire narrative DE Greima

6. Greimas acquis et projet de la sémiotique_

7. _Greimas : courtés : Dictionnaire Article performance

8. _Greimas : Les acquis et les projets

9. _A J Greimas . Courtes : Sémiotique . Dictionnaire Raisonné

المواقع الانترنيت

ttps://almasrahnews.com

الفهرس

مقدمة

الإطار النظري **الصفحة**

I.النص والعرض المسرحي كفضاء للتجلي السميائي ص5

II.الحقل المفاهيمي للسرديات و التحليل السردي ص9

2.II.السردية عند فلادمير بروب ص11

2.II. تقنيات السرد عند تدوروف ص15

3.II السرد عند جرار جينيت ص18

.السرد ضمن مشروع غريماس ص21

1.IIIالجراد جوليان غريماس و مشروعه السميائي ص21

2.IIIتعريف السردية عند غريماس ص22

الإطار التطبيقي

1_ازدواجية الخطاب من الرواية الى الدرامي ص35

2_الدراسة التحليلية لمسرحية الصدمة ص39

2_1المحاور السردية الكبرى ص39

2_2التحولات السردية الاساسية ص40

2_3الخطاطة السردية ص53

2_4البنية الدلالية العميقة ص62

الخاتمة ص67

المصادر و المراجع ص69

الفهرس ص74

ملخص باللغة العربية

بعد هذه الممارسة لقراءة لا تهدف إلى استخراج المعنى بقدر ما تطمح لبناء نسيج الخطوط الخلافية الذي يشكل الكل الدلالي من خلالها, متمكنين من تطبيق الصيغة السردية و التقنيات المعتمدة في الكتابة المسرحية من خلال النظرية السردية و استطعنا أن نقف على الفروق القائمة بين مستويات التحليل السيميائي و أن نستوضح في الإطار ذاته العلاقة بين الحدود النصية و الحدود السردية فالنص الدرامي بالضرورة هو نص أدبي بامتياز قائما بذاته لا يستلزم بالضرورة العرض.

و لعل أهم النتائج التي يمكن تسطيرها نلخصها كما يلي :

- ان تناول المستوى السردي و مقاربته في هذه المسرحية جعلنا نتأكد أكثر بأنه مستوى نوعي و بيئته ليست أدبية بالضرورة ولكن ذهنية وسابقة لأي تجلي سميولوجي كان.
- الكشف عن الفاعلية الإبداعية في تداخل الأجناس الأدبية المختلفة، وارتباطها بنسيج فني واحد. وقد كانت مسرحة رواية الصدمة هي النموذج التطبيقي أو العملي الذي يؤكد على تلك المقاربة النظرية بين الرواية والمسرحية.

الكلمات المفتاحية:تحليل _ البنية السردية _ المسرحية _ السيميائية

Arabic summary

After this practice of reading that does not aim at extracting the meaning as much as it aspires to build the fabric of the controversial lines through which the semantic whole is formed, we were able to apply the narrative formula and the techniques adopted in playwriting through the narrative theory, and we were able to stand on the existing differences between the levels of semiotic analysis and To clarify in the same context the relationship between textual and narrative boundaries, because the dramatic text is necessarily a literary text with distinction on its own that does not necessarily require presentation.

Perhaps the most important results that can be underlined can be summarized as follows:
- Dealing with the narrative level and approaching it in this play made us more sure that it is a qualitative level and its environment is not necessarily literary, but mental and precedent for any semiological manifestation whatsoever.
- Revealing the creative effectiveness in the overlapping of different literary genres, and their association with one artistic fabric. The dramatization of the shock novel was the applied or practical model that emphasizes the theoretical approach between the novel and the play.

Key words : Analysis _ narrative infrastructure _ theatrical _ semiotics