الجمهـورية الجـزائريــة الديـمقـراطيــة الشـعبيـة

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

كلية الآداب و اللغات و الفنون

قسم الفنون

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه ل م د

الموسومة بـ :

فعل القراءة بين الرواية و المسرحية – مقاربة تأويلية –

الشهداء يعودون هذا الأسبوع "أنموذجا"

تخصص : نقد مسرحي

الطالب

لزعر محمد

الأستاذ

ادريس قرقوى

لجنة المناقشة :

✓ د. قندسي عبد القادر	رئيسا	جامعة سيدي بلعباس
✓ أد.قرقوى إدريس	مشرفا و مقررا	جامعة سيدي بلعباس
✓ د.راس الماء عيسى	مناقشا	جامعة وهران
✓ د.إيميمون بن براهيم	مناقشا	جامعة وهران
✓ د.خيرة حمر العين	مناقشا	جامعة وهران
✓ د.غروسي قاده	مناقشا	جامعة سيدي بلعباس

2016-2015

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى والدي الكريمين

إخوتي و أخواتي

زوجتي

إلى ابنتي شيماء

مقدمة

مقدمة

يشكل فعل القراءة في الدراسات النقدية الحديثة محورا هاما للغوص في أعماق التجارب الإبداعية ، الفكرية منها و الفنية و غيرها من الحقول المعرفية نظرا لما تتيحه هذه المنهجية من مفاتيح نظرية قابلة لاستقراء العمل الإبداعي على مستويات كثيرة : لسانية ، تداولية ، سيميائية ...الخ .

انتقلت القراءة من مجرد فعل ميكانيكي إلى نشاط فكري و انتقل معها المتلقي من مستهلك للأعمال الأدبية و الفنية إلى منتج حقيقي لمعانيها .

يعتبر المسرح من أقدم الفنون التي مارسها الإنسان و تطورت بتطور فكره حتى أصبحت أدبا و فنا معا ، شقين متلازمين لا يمكن الفصل بينهما : نص مكتوب سابق لنص معروض لاحق ، إلا في بعض الحالات كالكوميديا الايطالية التي تعتمد على الارتجال فلا تحتاج للنص المكتوب .

ظل المسرح مهيمنا على الساحة الأدبية و الفنية لقرون عديدة حتى ظهور الرواية كثورة على النظام البرجوازي في أوروبا ثم ما لبثت تتمكن حتى طرقت جميع أبواب المجتمع فصار كل باب يشكل موضوعا تتناوله الرواية فتعريه للقارئ سياسيا كان أو اجتماعيا أو تاريخيا ....

واعتمادا على دراسة الجنسين المسرحي و الروائي من باب القراءة و التأويل، جاء البحث موسوما بـ :

" فعل القراءة بين المسرحية و الرواية – مقاربة تأويلية– الشهداء يعودون هذا الأسبوع أنموذجا "

لمدارسة إشكالية محورية ،يطرحها البحث للإجابة عنها في متون فصوله – و المتمثلة في الفرق بين قراءة النص المسرحي و قراءة النص الروائي ؟– ومنه تثار عدة أسئلة فرعية تتمخض عن الإشكالية الرئيسية ،و التي من أهمها

- ماهي القواعد الإجرائية اللازمة للوقوف على مضمون كل من النصين ؟
- هل العرض المسرحي رجع لصدى النص المسرحي ؟

للإجابة على هذه الأسئلة و غيرها قسم البحث إلى ثلاثة فصول : فصلين نظريين و فصل تطبيقي فضلا عن مدخل و مقدمة و خاتمة .

- تضمن المدخل المعنون بـ : " القراءة و التأويل " عديد التعريفات المتخصصة ، لتحديد الجهاز المفاهيمي ، لماهية القراءة و التأويل .

ـ وعنون الفصل الأول بـ " قراءة النص المسرحي " حيث تناولنا فيه تعريفات مفصلة للنص المسرحي وعناصره وكيفية قراءته وتلقيه وطرق إنتاجه.

ـ ووُسِم الفصل الثاني بـ" قراءة النص الروائي " وهو لا يختلف عن طريقة معالجة الفصل الأول، ففيه تعريف للنص الروائي و عناصره و طريقة تلقيه، بالإضافة إلى كيفية اشتغال التأويل في الخطاب الروائي.

أما الفصل الثالث فهو خاتمة الفصلين النظريين : وهو دراسة تطبيقية بامتياز لرواية " الشهداء يعودون هذا الأسبوع " للأديب الجزائري الطاهر وطار، والتي حولها المخرج المسرحي الجزائري امحمد بن قطاف إلى مسرحية ، عرضنا من خلال هذه الدراسة أهم التغيرات التي طرأت على الرواية من خلال مسرحتها سواء في دلالاتها أو عناصرها.و لخص البحث في الأخير عن طريق الخاتمة ، جل النتائج المتوصل إليها من خلال هذه الدراسة.

توخى الباحث في هذه الدراسة ، المنهج التأويلي و المنهج المقارن بحكم أنهما يساعدان على استخلاص الفوارق بين الأجناس الأدبية في ظل المناهج النقدية الحديثة.

من أهم الدراسات السابقة التي تناولت هذا الموضوع وجدنا :

– "مسرحة القصة و الرواية في الجزائر" رسالة دكتوراه للطالب : مناد الطيب جامعة السانيا وهران عام 2009.

كما اعتمد الباحث على جملة من المصادر والمراجع نذكر منها :

ـ قراءة المسرح لآن أوبرسفيلد .

ـ قراءة برشت لبرنار دورت .

ـ المخرج في المسرح المعاصر لسعد أردش .

ـ في نظرية الرواية " بحث في تقنيات السرد " لعبد الملك مرتاض .

ـ الكلمة في الرواية لميخائيل باختين .

ـ نظرية الرواية لجورج لوكاش.

ـ الرواية و الواقع للوسيان كولدمان .

ـ مستجدات النقد الروائي لجميل حمداوي .

تؤسس الرغبة للدافع و تؤججه ، و ما من بحث إلا و استوفى حقه منهما لينجز ، فكان لاختيار موضوع القراءة دافعا موضوعيا تجلى في كوني أشد ميولا إلى هذا النحو العلمي من الدراسات الأكاديمية خاصة و أن القراءة فضاء واسع مهما اكتشفت معالمه يبقى مستعصيا على إدراك خرائطه و رسمها ، أما الذاتي فيمكن تلخيصه في شغفي برائعة الطاهر و طار " الشهداء يعودون هذا الأسبوع " و هي سؤال يراود كل جزائري استطاع الأديب تلخيصه في فكرة رمزية رائعة.

يستمد البحث لذته من الصعاب التي تواجهه و تعتريه و من أهم العقبات التي واجهت هذا البحث ما يمكن إجماله فيما يلي :

ـ ندرة المراجع و الدراسات التي تناولت القراءة خاصة ما يتعلق بتلقي النص الروائي و انعدام كافة أشكال التوثيق لا سيما المتعلقة بالعروض المسرحية ونص الروايات التي تمت مسرحتها ، ضف إلى ذلك صعوبة الاتصال بالدارسين و الباحثين في الحقل المسرحي .

من تمام موضوعية البحث رد الفضل لأهلـــه مع أن هذه الكلمات لا تستـــوفي المجهودات الجبـارة و العناية الفائقة التي أولاها الأستاذ المشرف ادريس قرقوى لهذه الأطروحة من خلال التوجيهات الصائبة و توفير المراجع و الحرص على إتمام البحث في الآجال المحددة فجزاه الله عني أفضل الجزاء و أدامه للباحثين سراجا منيرا .

مدخل

لا تعدو القراءة أن تكون في اللغة إلا " فعلا للتعرف على الحروف و تجميعها بغية فهم العلاقة بين ما هو مكتوب (ce qui est écrit)و ما هو منطوق(ce qui est dit) "[1] و منه فإن القراءة فعل اختياري يراد به المعرفة يقال " قرأت أي صرت قارئا ناسكا ، و تقرأ تفقه ، قرأت تفقهت "[2]

أما روبير دو ترينس Robert Detrans فيعرف القراءة على أنها " عملية يراد بها إيجاد الصلة بين لغة الكلام و الرموز الكتابية" و يفهم من هذا أن عملية القراءة ذات عناصر ثلاث هي المعنى الذهني ، اللفظ الذي يؤديه الرمز المكتوب "[3]

و الصلة هنا يراد بها النتاج المتعارف عليه، الذي يتولد عن الرمز وهي أيضا " إذاعة (émission)نص مكتوب بصوت مرتفع، أما بالانتقال من شفرة المكتوب (code écrit)إلى شفرة المقول (code oral)،فيفترض معرفة القوانين التي تتحكم في عملية الانتقال هذه، و المؤسسة لعلم يسمى ضبط اللفظ (orthoépie)[4] أي أن القراءة هي تلفظ نص مكتوب، أو بمعنى آخر إخراج حروف و كلمات و جمل من حالة السكون على الورق ،إلى الحركة على اللسان، وقد لا يشترط التلفظ في القراءة فتكون " فعل التتبع البصري لما هو مكتوب لمعرفة مضامينه و محتوياته "[5] بحيث تكون القراءة صامتة.

---

1 R.Galisson et D.Coste : " Dictionnaire de didactique des langues " Hachettes librairie- 1976.P 312.

2 ابن منظور : لسان العرب ، المجلد الخامس . ص 219.

3 روبير دو ترانس : تر: أنطوان فوزي ص 45 نقلا عن سعيد عواشرية : الفهم اللغوي القرائي و استراتيجياته المعرفية ، المجلس الأعلى للتربية د ط 2004 ص 15.

4 R.Galisson et D.Coste : op.cit p 312.

5 Opp cit p 312.

اصطلاحا

انتقل فعل القراءة من المفهوم اللغوي المغلق، ليشمل كل أشكال القراءات الأدبية و الاستكشافية و النقدية ،خاصة مع دراسات الباحث الفرنسي رولان بارت، التي اعتبرت المادة المطروحة للدراسة مهما كانت طبيعتها سمعية أو بصرية أو لغوية نصا يتكون من مجموعة من العلامات، و عملية تفكيك هذه العلامات هي عملية القراءة " إن القراءة هي في حقيقتها نشاط فكري و لغوي مولد للتباين منتج للاختلاف ، فهي تتباين بطبيعتها عما تريد قراءته ، و شرطها بل علة وجودها و تحققها أن تكون كذلك ، أي مختلفة عما تقرأ فيه .ولكن فاعلة في الوقت نفسه ومختلفة باختلافها و لاختلافها بالذات"[1] .

ومنه انتقلت القراءة من مجرد استهلاك إلى إنتاج حقيقي لنص جديد، وأدى هذا التحول الجوهري إلى البحث في مكونات النص مهما كان نوعه، و تفسيره وتأويله من خلال ربط عناصره المكونة ببعضها البعض، حيث أصبحت القراءة "عملية تفكيك للكتابة من خلال دراسة علاقة الدال(signifiant) بالمدلول(signifie) في العلامة"[2]

تبوأ عنصر القراءة مركزا هاما في مجال الدراسات الأدبية والنقدية، لما يلعبه من دور ناجع وفعال في استقصاء وتحليل وتفكيك بنيات النص ،حيث أن القراءة تعطي للكتاب الواحد أوجها متعددة ،فهي تغيره و تبدله في استمرارية لا تكاد تنقطع ،في سبيل البحث عن المعنى الضائع في النص، لتعيد كتابته من جديد فـ " النص هو تلك الحلقة أين يدور من خلالها

1 علي حرب :" قراءة ما لم يقرأ – نقد القراءة" مجلة الفكر العربي المعاصر ،مركز الإنماء العربي ، بيروت عدد 61/60 جانفي فيفري 1989 ص 41 .

2 ماري إياس–حنان قصاب حسن : المعجم المسرحي (مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض) مكتبة لبنان – ناشرون ط1 – 1997 ص 354 .

و يتحرك الوجه الداخلي و الوجه الخارجي للدال و وجه المدلول وجه الكتابة و وجه القراءة بحيث يتم التبادل بين الجميع بلا هدنة و لا انقطاع ، هناك حيث لا تملك الكتابة أن تكون قراءة مستمرة و أين لا تمل القراءة أن تكتب باستمرار "[1]

هذه المفارقة راسخة في حيثيات القراءة والكتابة ،فلكي تكتب يجب أن تقرأ والقراءة بدورها تؤسس لكتابة جديدة، ومنه تدحر نظريات القراءة الجديدة ما اعتمد عليه النقد التقليدي في التأطير لوحدة ذات المؤلف ووحدة معنى النص ،مما يصب في إمكانية استقصاء أو بلوغ حقيقة معنى النص فـ" ليست القراءة عند الباحثين المعاصرين ذلك الفعل البسيط الذي يمر به البصر على السطور ، وليست هي أيضا بالقراءة التقبلية التي نكتفي منها عادة بتلقي الخطاب تلقيا سلبيا اعتقادا منا أن معنى النص قد صيغ نهائيا و حدد، فلم يبق إلا العثور عليه كما هو أو كما كان نيَّةً في ذهن الكاتب .

إن القراءة عندهم أشبه ما تكون بقراءة الفلاسفة للوجود، إنها فعل خلاق يقرب الرمز من الرمز و يضم العلامة إلى العلامة ،و سير في دروب ملتوية جدا من الدلالات، نصادفها حينا و نتوهمها حينا ،فنختلقها اختلاقا "[2]

تتقاطع في النص الأدبي مجموعة من الخطابات المتنوعة محاولة بناء تصور موحد من جهة و فاتحة المجال واسعا للاستكشاف و التأويل من جهة أخرى ، فاختلاف الأدوات الإجرائية و الإستراتيجية المتبعة لمعاينة الأثر الأدبي، هي التي تميز نظرة كل قارئ أو ناقد، حيث يرى رولان بارت أن قضية المعنى هي قضية أساسية ذلك أن الكتابة لا يمكن أن تكون ساذجة

1 Michel Charles :"Rhétorique de la lecture " éditions du Seuil .Paris.1977.P95.

2 حسين الواد :" من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل " مجلة فصول العدد الأول : أكتوبر نوفمبر ديسمبر 1984 ص 115 .

إنها ذات بعد سياسي أو تاريخي أو لغوي ، قد يظن كل عصر أنه وقف على المعنى الأمثل للعمل الأدبي لكن تطور التاريخ يؤكد على تشظي المعنى الواحد إلى عدة معان و العمل المغلق قد يصير عملا مفتوحا فـ " القراءة تعني إيجاد المعاني و إيجاد المعاني يعني تسميتها ، بيد أن هذه المعاني المسماة تحرف نحو أسماء أخرى ، فأسماء يحفر بعضها بعضا ، و يقترب بعضها من البعض الآخر و يتطلب تكتلها تسميتها من جديد ، فأن أسمي ثم ألغي الاسم ثم أسمي ثانية و هكذا يصير النص فهو عملية مستمرة من التسمية،من التقريب لا تعرف الكلل ومشروع كناية "[1]

و منه كما يرى بارت، فإن عملية التسمية منوطة بفعل الخلق و توسيع النص و فتحه ،كما تظهر في رأيه سلطة التاريخ على الأعمال الأدبية فهو مصدر للحركة و الحيوية.

يكمن سر الأعمال الخالدة في كونها توحي بمعان مختلفة لمتلق واحد و مثل هذه القراءة لا تعمل على تحديد معنى النص و إنما تثمين التعدد الكامن في طياته فـ " لا يوجد نص قبل عملية القراءة فالنص يولد حينما يقرؤه الآخر أي القارئ، النص فراغ بعضه فوق بعض والقارئ هو الذي يملأ هذا الفراغ إنه هو الذي يقيمه و ينشئه و ينتجه "[2] فأي كتاب تظل أوراقه بيضاء فارغة ما لم تتناوله يد القارئ فلا وجود للكلمات و الجمل ما لم تقرأ .

اهتم النقد التقليدي كما أسلفنا من قبل على دراسة العمل الأدبي و تفسيره اعتمادا على شخص المؤلف تارة و الخلق الفني للنص تارة أخرى و لم يكن لدور القارئ أي نصيب

1 وليام راي :" المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية " تر: يونيل يوسف عزيز ،دار المأمون للترجمة و النشر بغداد ط1 1987 ص 199 .

2 فريدة زمرد :" أزمة النص- في مفهوم النص عند حامد أبو زيد " مطبعة أنفو برانت فاس المغرب ط 2005 ص 45.

في هـذه العمليـة إلا أن النظريـة الجديـدة التفتـت إلى أهميـة القـارئ باعتبـاره منتجـا حقيقيـا للـنص الأدبي لا مسـتهلكا سـاذجا و بـذلك فتحـت المجـال واسـعا لتعدديـة المعـاني و اختلافهـا و ألغـت النظـرة السـائدة الـتي كانـت تصـور لغـة الـنص لغـة تقريريـة حاسمـة و دعـت إلى" ملامسـة جوانبهـا المكونـة بالأسـرار و الـتي تـدعو إلى ولائـم الحفـر عـن تعدديـة المعـاني الكامنـة وراءهـا "[1] و استقصـائها إذ أن ملامسـة جوانـب اللغـة و البحـث عـن المعـاني المضـمرة فيهـا يسـتوجب حضـور قـارئ يتمتـع بلـذة القـراءة فـ " لا أحـد يعـرف شـيئا عـن المعـنى الـذي تمنحـه القـراءة للأثـر الأدبي و لا عـن المـدلول و ذلـك ربمـا لأن هـذا المعـنى اعتبـارا لكونـه " شـهوة " ينتصـب فيهـا وراء سـنن اللغـة ، القـراءة وحـدها تعشـق الأثـر الأدبي و تقـيم معـه علاقـة شـهوة ، فأن نقرأ معناه أن نشتهي الأثر و أن نرغب في أن نكونه "[2]

فـلا تتحقـق اللـذة إلا مـن خـلال الممانعـة فبقـدر مـا يتعلـق القـارئ بـالأثر الأدبي محـاولا تحقيـق رغباتـه بقـدر مـا يـتملص منـه هـذا الأخـير محـدثا في القـارئ شـرخا و حـيرة مـن خـلال مـا يحتويـه مـن مسـوغات لغويـة و ثقافيـة و فكريـة ينفـذ مـن خلالهـا إلى الكـلام الايمـائي محـاولا تجليتـه و تبيـان مـدى كثافتـه و غموضـه " وإذا كـان المعـنى يرعبنـا فسـبب ذلـك أن الـنص يشـغلنا بصـفة التعـدد اللامنتهيـة فيـه ، يشـغلنا بسـبب رفضـه البسـاطة أو عقيـدة السـببية....لا نريـد إنشـاء الـنص فكـل شـيء يسـير علـى نحـو مسـتمر ومـرات عديـدة ولكنـه لا يملـك سـلطانا لتحقيق الوحدة النهائية أو البنية العليا "[3]

---

1 محمد محمود :"تدريس الأدب –استراتيجية القراءة و الاقراء" دار الخطابي للطباعة و النشر، الدار البيضاء دط 1993 ص 21

2 م ن ص 22 .

3 وليام راي : م س ص 198 .

وبذلك يكون هذا الإحساس بالحيرة والتصدع حافزا للمتعة لدى القارئ " مما يولد لديه إحساسا باللذة انطلاقا من تلك العلاقة الانبهارية التي تنشأ بينه وبين النص وتكون النتيجة النهائية هي انصهار وفقدان ذات القارئ في الكتابة "[1] ومنه يمكن القول أن رولان بارت في نظرته للقراءة " ينزح بها نحو الإبداعية ، فيمثلها إبداعا آخر يكتب من حوله إبداع آخر "[2] في صيرورة إنتاجية يتحملها القارئ أثناء ممارسته لفعل القراءة عن طريق الفهم و التحليل و التفسير لجزيئيات العمل الأدبي.

و القراءة عند غريماس فعل " يقوم على الميكانيكية اللسانية "[3] أما الفيلسوف ميشل فوكو فهو " يجنح بالقراءة جنوحا أدبيا فلسفيا حيث أن القراءة و الكتابة تقومان لديه على أن اللغة هي التي تتحدث في أي إبداع وفي أي كتاب "[4]

تبلور مفهوم القراءة و تطور من خلال دراسات رواد مدرسة " كونستانس " الألمانية و التي يتزعمها هانس روبرت ياوس و فولفغانغ إيزر والتي بنيت على أساس ما وصلت إليه الفلسفة الفينومونولوجية عند "هيدجر" و" جادامر " التي ترفض الحقيقة المطلقة – في أي مجال من المجالات – وتنحو للأخذ بمدأ النسبية ، فالحقيقة وفقا لهذه الفلسفة نسبية حيث يقول جان ستاروبينسكي في تصديره لكتاب ياوس " إن الخطأ وعدم الدقة المشترك بين الناس الذي يمقته ياوس هو إنكار تعدد معاني الكلمات أي جهل العلاقات بين هذه الكلمات والإرادة الرامية إلى تفضيل عامل من العوامل عن سواه وهذا ما يفرز عدم اتساع

---

1 محمد محمود : م س ص 22

2عبد الملك مرتاض :" القراءة بين القيود النظرية و حركة التلقي " مجلة تجليات الحداثة يصدرها معهد اللغة العربية و آدابها – جامعة وهران العدد 04- 1996 ص 14.

3 م ن ن ص.

4 م ن ص 22

حقل الاكتشاف فنحن لم نستطع التعرف على كل الاشخاص المأساويين وكل العناصر الفاعلة التي تكون أفعالها التناظرية ضرورية حتى يكون هناك خلق وتحول في الميدان الأدبي أو ابتكار معايير جديدة في الممارسات الاجتماعية "[1]

تقترح نظرية الاستقبال طرحا جديدا في عملية القراءة يكون المتلقي حجر الزاوية بحيث لم تعد تعتمد على ثلاثية المؤلف والنص والقارئ فوحده المعنى كفيل بتفعيل النص ووحده المتلقي – القارئ والجمهور – معني بإدراك المعنى واستخلاصه .

مهما تضاربت الآراء واختلفت و تعددت في تحديد مفهوم شامل للقراءة فهي تصب جميعها في حصر المفهوم العام للقراءة على أنه فعل إرادي واع يقوم به القارئ من أجل التفاعل مع حيثيات النص لغرض الولوج إلى عوالمه المختلفة لمعرفة مقاصده و مكامنه المتخفية داخل تراكيبه الفكرية و الدلالية لأجل فك شيفراته و تحليل بنياته اللغوية و الأسلوبية سواءا أكان نصا مسرحيا أو قصة أو رواية .

التأويل

لغة :

تتفق جل التعريفات على أن التأويل هو صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى مرجح (مفترض) فكلمة تأويل في اللغة العربية مشتقة عن فعل أول ، أول الشيء تأويلا بمعنى أرجعه و أول الرؤيا فسرها قال الجرجاني (رحمه الله):" التأويل في الأصل الترجيع و في

1 Théories de la réception et de la lecture selon l' école de Constance : Http:Fr.wikipedia.org /wiki P01.

الشرع صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى يحتمله إذا كان المحتمل الذي يراه موافقا للكتاب و السنة مثل قوله تعالى " يخرج الحي من الميت " إن أراد بها إخراج الطير من البيضة كان تفسيرا ، و إن أراد به إخراج المؤمن من الكافر أو العالم من الجاهل كان تأويلا "[1]

فالتفسير لا يخرج بهذا المعنى عن نطاق الكلمة في شرحها ، أي أن البيضة شيء جامد لا يتحرك و لا يدل فيها شيء على الحياة يخرج منها كائن حي (طير أو غيره) أما التأويل كأن يولد من صلب الكافر رجل مؤمن أو من جاهل رجل عالم و غيره مما تحتمله هذه الآية الكريمة من تأويلات على ألا تخالف مبادئ الشرع.

أما في اللغة الأجنبية فكلمة "(herméneutic) مشتقة من اسم الإله اليوناني هرمس (hermes)و يقابله عند الفراعنة تحوت و هو إله البلاغة و الفصاحة و تعني الكلمة في اللاتينية القديمة العلوم السرية و أسرار الكيمياء و التي لا يعرفها سوى العارف هرمس"[2].

اصطلاحا

إن إعطاء معنى لعلامة أو حركة أو كلمة هو تأويل في عرف اللسانيات ، و هو تخطي المعنى السطحي للكلمة و البحث العميق في النص " ففي عرف التأويل أن قراءة واحدة لا تكفي لبيان المعنى ووضوحه ، قراءة واحدة لا تكفي للتعبير عن كلمة "الله" أو حتى تعابير البشر و إيحاءاتهم و كلماتهم "[3] فغالبا ما تكون القراءة

1علي بن محمد الجرجاني : التعريفات، دار الكتاب المصري القاهرة ص 34.

2 عبد القادر الزاكي : من النموذج النصي إلى النموذج التفاعلي للقراءة(تحليل عملية القراءة من خلال سيكولوجية القراءة)نظرية التلقي –إشكالات و تطبيقات – سلسلة ندوات و مناظرات – منشورات كلية الآداب و العلوم الانسانية–جامعة محمد الخامس الرباط رقم24، 1993 ص 218.

3 Gulien de L'apostat "Encyclopédia Universalis،Corpus12" France.S.A.2002 P310

الأولى سطحية لا تكاد تتعدى المعنى اللفظي للكلمة ، و القراءة التأويلية تحتاج إلى مضاعفة القراءة حسب ما تمليه إمكانيات الذات من نشاط و حسب ما يكتنزه النص ويفترضه من تأويلات ذلك أن " التأويل يعني أن نرتقي من علامة(signe) إلى دلالتها(signification) أو بتعبير أشمل هو محاولة التوضيح والقبض –عن طريق الفكر- على مواضيع وأحداث ومسائل تبدو مركبة (complexes)وغامضة(émigmatiques) وهلامية وفضفاضة(vastes) "[1]

وليس معناه أن كل المسائل الغامضة والهلامية وما اتصفت به مما أوردناه من الصفات تكون قابلة للتأويل ذلك أن علوم الرياضيات والعلوم الفيزيائية والطبيعية تحتاج إلى طرق وأساليب غير تأويلية ،قواعد وبراهين تكون في الغالب ثابتة ومنه فإن الحاجة للتأويل لا تكون في المسائل اليومية المتداولة وإنما في مسائل أشكل وصعب حلها وتفسيرها كالشعر والبلاغة والفلسفة "هذه العملية التأويلية أصبحت علما قائما بذاته أطلق عليه مصطلح الهرمنيوطيقا والتي تعني علم الفهم أو علم التأويل "[2]

كما تندرج في إطارها مصطلحات متقاربة المعنى كالتفسير والشرح والترجمة .

تعني كلمة(herméneia) القدرة على التعبير القدرة على التفسير القدرة على التأويل "[3].

تحمل كلمة(hermeneuo) ثلاثة معان رئيسية :

1 – الكلام ،القول، التعبير.

1 L'interprétation n'est elle qu'une traduction؟ http / www.devoire de philosophis.com/dissertation-interprétation-traduction.

2 Helmert Seiffert : "Einfummg in die hermeneutik "Tubingen 1992- P 09

3 Ibid p 09.

2 – شرح ما قيل ،تفسيره وتأويله والتعبير عنه .

3 – ترجمة ما قيل إلى لغة أخرى .

الفهم يعني فهم الشيء و التمكن منه أو القدرة على فهمه و تملكه .

الشرح : جعل الشيء مفهوما واضحا بينا ، و يرى دلتاي أن هناك فرقا بين " الشرح " و " الفهم " فنحن – على سبيل المثال – نشرح الطبيعة و لكننا نفهم الحياة الروحية .

التفسير يعني التوضيح ، التبيين و الكشف عن المعنى .

التأويل : يعني الكشف عن المعنى الخفي ، و ترجمة المعنى بعبارات أخرى غير العبارات الأصلية و بدلالات جديدة.

الترجمة :تعني النقل إلى لغة أخرى و من لغة قومية إلى لغة أجنبية أو من لغة عامية داخل اللغة القومية إلى اللغة الأجنبية ، و نعني أيضا الشكل الآخر من الترجمة و هو الترجمة الشفهية بالمعنيين السابقين.

و الملاحظ أن هذه الكلمات متقاربة المعنى سواءا تعلق الأمر باللغة العربية أو بإحدى اللغات الأجنبية."[1]

تلخيصا لما جاء من تشعبات لمصطلح الهرمنيوطيقا و الذي يمكن حصره في كيفية أو طريقة فك الرموز و حلها ، طريقة شرح الغامض من النصوص و بيان معانيها المحتملة سواءا أكانت نصوصا دينية أو أدبية أو فنية .

1 Ibid p 12

و لكي تكون هذه العملية " الهرمنيوطيقا " ذات مصداقية علمية وجب تقيدها بشروط و مقاييس متعددة

كالآتي :

1 – ضرورة التقيد بالنص : المؤول مطالب بالاهتمام بما يوجد داخل النص و أن ينظر إليه من خلال أفقه الخاص، فكل نص يؤول من خلال مظوره الأصلي و الخاص باعتباره عالما مستقلا .

لا يمكن للهرمنيوطيقا أن تكون فاعلة و مؤثرة إلا إذا التزمت في دراسة الظواهر و ليس إلى غيرها فالهرمنيوطيقا لا تنطلق في عملية تأويلها للنصوص من مبدأ خارج عن النص بل تلتزم بالنص لفنه .

ضرورة التوفيق بين هذه الصحة و بين هذه الشرعية و مبدأ " تعدد التأويلات " على المؤول أن يتخذ مواقف مشروعة في حال اختلاف التأويلات و صراعها ذلك أن مسألة تقبل تعددية المعاني ضرورة لا مرد لها ، و لا يمكن تجنبها في قضية التأويل.

تمثل " الأسطورة" على سبيل المثال واقعا ثقافيا معقدا جدا مما يتيح إمكانية تأويلها من منظورات متعددة كل منها يكمل الآخر.

يقودنا هذا الوضع إلى النتيجة التالية هي أن "عملية التأويل غير منتهية "[1] ذلك أن الرموز و العلامات تحتمل من الدلالات ما لا يمكن حصره في تفسير واحد.

1 Adrian Marino " l'herméneutique de Mircea Eliade "Tr du roumain par Gean Gouillard Gallimard .Paris 1981.p35.

3 – ضرورة الاقرار بأن التأويل يمكن أن يكون تأويلا مضاعفا و تأويلا مجازيا "[1]

هذا النوع من التأويل موجود منذ القدم حيث يعمد المؤول إلى تكييف دلالات النص حسب ما تقتضيه الظروف الراهنة.

1 Ipid.p35.

الفصل الأول

قراءة النص المسرحي

المبحث الأول

النص المسرحي

إذا ما نظرنا إلى الإطار التاريخي للمسرحية ،رصدنا أن التمثيل سبق النص المسرحي بأشواط ،وذلك راجع أولا للاحتفالات التي كانت تقام تمجيدا للإله ديونيزوس ،حيث كانت الأغاني الديثرامبية و ما يصاحبها من رقص تقام ارتجالا، و يعزى انتقالها إلى صورة أدبية مكتوبة سلفا إلى أريون الكورنيثي. هذا فيما يخص التراجيديا أما ثانيا فمن " الأغاني الجنسية التي سادت الكثير من الاحتفالات في معظم المدن الإغريقية "[1] بالنسبة للكوميديا.

بذلك بدأ التأسيس للكتابة المسرحية وظهر النص المسرحي كجنس أدبي قابل للقراءة معد للتمثيل أساسا .

مع تطور الفن الدرامي إجمالا و الكتابة المسرحية خاصة ظهرت مصطلحات عديدة في الحقل المسرحي من بينها مصطلحي : النص المسرحي و النص الدرامي .

أجمع غالبية النقاد و المشتغلين بالمسرح ومن بينهم الدكتور شكري عبد الوهاب على أن النص الدرامي هو :" نص المؤلف المكتوب أي التخيل ,المصمم خصيصا للتمثيل على خشبة المسرح والمبني على أسس تقاليد و أعراف درامية خاصة , يقيد النص الدرامي بالحوار و بالفعل الدرامي و الحركة و الديكورات و الملابس و الزمن"[2]

1 رشاد رشدي : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن – مركز الشارقة للإبداع الفكري : مكتبة المسرح ص 07.

2 شكري عبد الوهاب : "النص المسرحي" دراسة تحليلية وتاريخية لفن كتابة المسرحية ،المكتب العربي الحديث. ص 05.

لا يختلف هذا التعريف عن تعريف قاموس أكسفورد للدراما الذي انتقده مارتن إسلن بشدة في كتابه تشريح الدراما إذ اعتبره خاطئا على طول الخط ، فاعتبار النص الدرامي مصمم خصيصا للتمثيل على خشبة المسرح مغالطة كبيرة و إلا فكيف نسمي النصوص الدرامية السينمائية أو التلفزيونية أو الإذاعية "[1]

قد نهرب للقول أن للسينما و التلفزيون نص آخر و هو السيناريو و لكن تعريف النص الدرامي و تعريف السيناريو في هذه الحالة لا يختلفان و بذلك يبقى الإلتباس قائما فليس كل نص درامي معد خصيصا لخشبة المسرح .

يقيد النص الدرامي بالحوار وبالفعل الدرامي والحركة : وماذا عن العروض الدرامية الإيمائية الصامتة التي يعتمد فيها المؤلف الدرامي على الإرشادات المسرحية فقط مثل مسرحية '' فصول بلا حوار '' paroles actes sans لصمئيل بيكيت.

وبالفعل الدرامي و الحركة: لا يمكن اعتبار الفعل الدرامي من مكونات النص الدرامي لأننا نتحدث عن نص المؤلف المكتوب الذي يعتمد أساسا على الحوار والحوار بدوره يكشف عن الفعل الدرامي بالضرورة في حين يمكن اعتبار الفعل الدرامي من مكونات الدراما.

لذلك وجب التخصيص كأن نقول " النص الدرامي المسرحي" بدلا عن النص الدرامي.

1 ينظر مارتن إسلن : تشريح الدراما تر: أسامة منزلجي،دار الشروق للنشر و التوزيع عمان الأردن (د م) ص 09.

أما عن مصطلح النص المسرحي فيقول :" هو النص المكتوب بعد أن تناولته يد المخرج و مجموعة العمل من مصممي مناظر و ملابس و إضاءة و ممثلين وإدارة مسرحية و غيرهم و عالجته لتحول مفرداته المكتوبة إلى عناصر بصرية محسوسة و ملموسة "[1]

إن إعادة قراءة النص المسرحي من طرف المخرج و مجموعة عمله لها أهداف عديدة يلخصها العرض المسرحي , فالمخرج بطبيعة عمله لن يعيد كتابة النص المسرحي ليضعه على دفتي كتاب و إنما لينفخ الروح في تلك الكلمات فيحولها شخصيات مرئية مسموعة و مناظر حية .

يتكون النص المسرحي من "شقين واضحين لا يمكن الفصل بينهما : الحوار و الإرشادات المسرحية (الإخراجية)"[2].

في الأصل انبثقت الكتابة المسرحية عن دراية و علم بطبيعة المسرح و خصوصيته منذ سوفوكليس و يوريبدس و يظل الحوار السمة البارزة التي تميز المسرحية عن سائر الأجناس الأدبية الأخرى كالقصة و الرواية و القصيدة ...إلخ ، و لأن الحوار هو حديث الشخصيات و الإرشادات المسرحية هي تعليمات المؤلف فقد "يرتبط الاختلاف اللغوي الأصيل بين الحوار و الإرشادات المسرحية بموضوع الإخبار(enonciation) أي بسؤال من يتكلم ؟ في الحوار يكون المتكلم هو ذلك الكائن الورقي الذي نسميه الشخصية و الذي يختلف عن المؤلف أما الإرشادات المسرحية فإن المتكلم هو المؤلف ذاته"[3].

1 شكري عبد الوهاب : م س ص 05

2 آن أوبرسفيلد : قراءة المسرح تر : مي التلمساني ، مركز اللغات والترجمة،أكاديمية الفنون القاهرة. ص 24.

3 آن أوبرسفيلد : م س ص 25.

تظهر ذاتية المؤلف في الإرشادات المسرحية فهو الذي يحدد المتكلم و مكانه و تختفي في الحوار إذ تتكلم الشخصيات عن نفسها.

إن وسيلة التعبير في النص المسرحي لغوية محضة بحيث يتلى النص بصورة تعاقبية تفترض قارئا نموذجيا يتمتع بمخيلة مسرحية تفصح عن المسكوت عنه و تملأ فراغات النص و عليه فإن فك شيفرات النص المسرحي غاية لا تتحقق إلا من خلال العرض و هو كما قلنا الهدف المنشود من الكتابة المسرحية أصلا.

اكتملت مراحل نمو المسرحية على يد" سوفوكليس (495ق م) الذي أضاف الممثل الثالث "[1] حيث كانت مسرحياته المادة الأساسية التي اعتمد عليها أرسطو في شرح الدراما التراجيدية و التي عرفها على أنها " محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء و هذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية تثير الرحمة و الخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات "[2]

لقد ظل هذا التعريف إلى يومنا هذا منارة للباحثين عن ماهية التراجيديا و قد حظي بالعديد من التفسيرات و التأويلات التي لا تختلف كثيرا.

فالمحاكاة هي التصوير بطريقة فنية و ليست تقليدا حرفيا أو استنساخا فهي إيهام بالواقع و ليست تصويرا له " يتضمن تغييرا و إضافة ذاتية ممن قام به كما أنها تعني الابتكار"[3]

1 علاء صابر : تاريخ الأدب اليوناني ، مكتبة الأنجلو المصرية ، 65 شارع محمد فريد القاهرة ص76. 1

2 وولتر كاوفمان : التراجيديا و الفلسفة تر :كامل يوسف حسين : المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت لبنان ص 57-58.

3 شكري عبد الوهاب : النص المسرحي م س ص 09.

إن المؤرخ يسرد الحادثة كما وقعت و لكن الشاعر يصورها كما يجب أن تقع فيضيف إليها من خياله و إبداعه ما يجعلها تتسامى عن الواقع، " فالمؤرخ و الشاعر يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع و لهذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة و أسمى مقاما من التاريخ لأن الشعر يروي الكلي بينما التاريخ يروي الجزئي"[1]

إذا استطاع المؤلف المسرحي خلق شخصيات تدافع عن نفسها متبنية مواقفها متحدثة بلسانها هنا و فقط يمكن القول أن المؤلف قد انغمس في الإيهام و المحاكاة.

الفعل يحيلنا بالضرورة إلى الحركة و التمثيل فالفعل من سمات البشر و بما أن البشر مخير لا مجبر كذلك تكون أفعاله من إرادته " و الفعل حدث و الحدث الدرامي هو الحركة الداخلية لما يتابعه المشاهد من أحداث سواء بأذنيه أو عينيه "[2]

المحاكاة تكون لفعل حدث أو ممكن الحدوث و الفعل في التراجيديا ليس كأي فعل و إنما تترتب عنه حالة من التعرف و التحول.

نبيل تام :

بما أن التراجيديا تتصف بالجدية فلا بد من أن يكون الفعل مهما صادرا عن نفس طيبة بطولية و هذا ما قصده أرسطو جراء إلصاق صفة النبل بالفعل فحيلة المنديل التي استعملها إياغو في تضليل عطيل لا تترك في نفس المتلقي أثرا بالأسى عليه في حين أن قتل عطيل لحبيبته ديزدمونة يشعرنا بالأسى عليه مع أن القتل جريمة شنيعة دنيئة لا تغتفر إلا أن خلفية الروح الطيبة البطولية التي اتصف بها عطيل كما

1 والتر كاوفمان : التراجيديا و الفلسفة تر: كامل يوسف حسين ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت ط1 عام 1993 ص 65.

2 شكري عبد الوهاب: م س ص 10

رسمها شكسبير أضفت على جريمة القتل نوعا من الشفقة على مرتكبها ، إن الوصول إلى هذه المرحلة التي مهدت لهذا الفعل سبقتها أحداث متسلسلة منطقية تنجر الحدث تلو الآخر في تتابع موسوم بمنطق الاحتمال و الضرورة.

الحدث التام "هو ذلك الحدث الكامل الذي يحتوي على فكرة كاملة تنم عن طبيعته و توضح أسبابه و دوافعه و ما يترتب عليه من آثار"[1]

يفترض أرسطو أن يكون للحدث بداية و البداية في النص المسرحي هي مجموع الظروف التي تهيء لخلق موقف معين يرتكز عليه المؤلف في تطوير قصته بحيث لا يمكن أن يسبق هذا الموقف شيء و يليه بالضرورة عرض لهذا الموقف و ما انجر عنه من أحداث بتفصيل منطقي و هذا العرض هو ما يسمى بالوسط و هو " الشيء المسبوق بشيء آخر يتبعه شيء آخر "[2] فالوسط يعرف نفسه على أنه مسبوق بالبداية وسابق للنهاية.

و النهاية ما لا يتبعها شيء و هي ذروة تصاعد الحدث و تأجج الصراع و فيها يكون الحل.

لها طول معلوم :

لا يمتلك القاص المسرحي ما يمتلكه الروائي من رقعة جغرافية واسعة تمكنه من مسايرة خياله و التوسع في عرض شخصياته و زيارة الأماكن ووصفها و التنقل من حدث لآخر و العودة لسابقه دون أن يضر ذلك من من بناء الرواية في شيء ، فالمسرحي بحكم صنعته و طبيعتها يفرض عليه الدخول مباشرة في صلب الموضوع و بما أن المسرح عرض لنتائج الأحداث فلا بد من تأجيج الصراع بداية للفت انتباه

1 شكري عبد الوهاب : م س ص 10.
2 م ن ص 11.

الجمهور و شده لمتابعة بقية الأحداث بلهفة ، فلا مجال للتركيز على التفصيلات التي لا تخدم الفكرة و لا تطورها ، فالممكن إظهاره في دقيقة لا يتطلب خمسا و كل هذا راجع إلى حيز الفكرة و الموضوع و المحافظة على قيمهما الجمالية ، و من هنا فإن الحيوان البالغ الدقة و الصغر لا يمكن أن يكون جميلا لأن العين تلم بالكل بسرعة لا تسمح لها بأن تميز و تقارن بين الأجزاء التي يتكون منها الكل ...وبالمثل فلا يمكن لكائن بالغ في الضخامة أن يكون جميلا ، إذ تعذر رؤية أجزائه كلها من النظرة الأولى و بذلك يضيع الكل أو تضيع وحدته و لذلك فلا بد للكائن أن يكون له حيز مناسب تستطيع العين أن تبصره أو تستطيع الذاكرة أن تعيه"[1]

يشترط أرسطو أن يكون للحدث حيز مناسب يشغل أجزاءه في وحدة مركبة ذات تسلسل منطقي تسمح بالتحول و التعرف في هذه الحياة و ليست الحياة الواقعية إنما حياة الدراما ذاتها.

بلغة مزودة بألوان من التزيين :

لم يكن النظم للمسرح نثرا باعتباره وليدا لطقوس احتفالية دينية مقدسة و بما أن الشعر يعد أسمى و أرق و أقرب إلى أفئدة المتلقين كان من البديهي أن تكتب المسرحيات الجادة شعرا و هذا لا ينفي وجود العديد من المسرحيات الجادة و القيمة مكتوبة نثرا ، إلا أن أرسطو حين نظّر أو بعبارة صحيحة حين فسر القواعد التي تضبط الكتابة للمسرح كان الشعر لغة تلك المسرحيات و عليه فإن اللغة المزودة بألوان من التزيين تلك التي " تشتمل على الإيقاع و اللحن و الأناشيد "[2].

الإيقاع و اللحن الموجودين في السجع و الطباق و المحسنات البديعية و كل الزخارف اللغوية التي تضفي على اللغة رونقا و جمالا مما يجعلها سهلة الفهم و التأثير ، أما الأناشيد فيقصد بها نشيد الجوقة

1 رشاد رشدي : م س ص27.

2 شكري عبد الوهاب : م س ص 12.

الـذي غالبـا مـا يكـون بـديلا عـن الـراوي في شـرح المواقـف و تفسـيرها أحيانـا و مـؤازرة البطـل و التخفيـف عنه أحيانا أخرى .

بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية :

هنـا و الآن كلمتـان تميـزان بـين الـدراما و الأشـكال الأدبيـة الأخـرى كالروايـة الـتي تسـرد أحـداثا مضـت ، فحضـور الشخصـيات علـى خشـبة المسـرح هـو مـا يجعـل مـن الـدراما أقـوى و أصـلب أدوات التعبـير عـن الحيـاة الإنسـانية حيـث تـدفع المتلقـي للنظـر و تأويـل المواقـف و الحـوارات لحظـة حـدوثها و هـذا مـا لا تـوفره سـائر أشـكال التعبـير الأخـرى ، تلـك اللحظـات السـحرية الـتي يجـد فيهـا الجمهـور نفسـه منغمسـا مـع شخصيات المسرحية بعذابها و فرحتها ليجد له مكانا فيما يحدث.

تثير الرحمة و الخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات :

يشـترك معظـم الأبطـال التراجيـديين فيمـا يسـمى بالخطـأ المأسـاوي و الـذي يكـون عـن حسـن نيـة و في سـبيل الخـير إلا أن مجـراه يـنعكس إلى الشـر الـذي يضـفي علـى حيـاة البطـل شـقاوة، فأوديـب مـثلا حـين سمـع عـن النبـوءة الـتي تتعـرض لمولـده آثـر الهـروب خوفـا مـن الوقـوع في الخطيئـة إلا أنـه كـان متجهـا إليهـا فتحققـت بـذلك النبـوءة و غـاص في الشـقاوة ، هـذا الخطـأ الإنسـاني الـذي يمكـن أن يحـدث لأي منـا يجعلنـا نشـفق عليـه يقـول ريـاض عصـمت في معـرض حديثـه عـن البطـل التراجيـدي " لا بـد للبطـل المأساوي من خطيئة أو زلة تحقق التطهير و الرعشة من خلال توحدنا معه "[1].

1 رياض عصمت : البطل التراجيدي في المسرح العالمي :دار الطليعة بيروت ط1 عام 1980 ص 21.

يضع القارئ أو المتفرج نفسه مكان البطل فيتوحد معه يفرح لفرحه و يتألم لألمه فيتحقق بذلك الغرض من التراجيديا ألا و هو التطهير الذي يعادل الفرحة لعدم الوقوع فيما وقع فيه البطل و الخوف من أن يصيبك ما أصابه من جهة و من جهة أخرى الأسى على حاله و الشفقة عليه .

المبحث الثاني

عناصر النص المسرحي

الطعام الجيد دليل على ذوق صاحبه و مهارته في الخلط بين مكوناته، و احترام مقاديرها ،كذلك النص الدرامي الجيد مربوط بصنعة صاحبه ودرايته بفن المسرح و خصوصيته، أمثال سوفكليس و شكسبير اللذين بقيت أعمالهما خالدة ليس لأفكارها و حسب ، بل لطريقة تناول تلك الأفكار و عرضها , إذن فما هي مكونات النص الدرامي ؟

يتكون النص الدرامي من عدة أجزاء تتلاحم فيما بينها في سياق واحد منتجة نصا متكاملا و هي :

أ – الحوار

الحوار عمود النص الدرامي و ركيزته الأساسية ، و هو أداة المؤلف في الإفصاح عن فكرته و الإخبار عن الأحداث الماضية و الحاضرة و المستقبلية في مسرحيته ،وبه يتم الكشف عن الشخصيات و علاقتها ببعضها يقول لايوس إيجرى " إن الحوار يجب أن يكشف لنا عن أبعاد الشخصية "[1]

فكل شيء في الوجود من الناحية الهندسية يحتمل ثلاثة أبعاد : الطول و العرض و الارتفاع ، أما الكائن البشري فهو أخص من ذلك إذ يحتمل أبعادا إضافية أخرى و التي ترتبط بالكيان السوسيولوجي و السيكولوجي و الفيزيولوجي و نحن إذ لم نعرف هذه الأبعاد الثلاثة الأخيرة لا نستطيع إعطاء الكائن البشري قيمة توفيه قدره، و الحوار أيا كانت وسيلته ذو مهام ثلاث :

" 1 – إعطاء المعلومات .

2 – التعبير عما تنطوي عليه العواطف.

[1] لايوس ايجري : فن كتابة المسرحية ، تر : دريني خشبة ، الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة 1962 دط، ص 411.

3 – تطوير الحوادث حتى تمضي إلى العقدة"[1]

يحيطنا الحوار علما بالأزمنة و الأماكن التي دارت و تدور فيها أحداث المسرحية كما يحيلنا إلى نوعية العلاقة بين شخوص المسرحية من حب و كره وغيرة و كيد....إلخ.

يختلف الحوار الدرامي عن المحادثة العادية كونه يفترض وجود طرف ثالث في المحادثة و هو المتلقي إذ أن الطرف الثالث" هو الذي يضع الفرق الجوهري بين الحوار الدرامي و المحادثة العادية في الحياة اليومية "[2]

ليس المقصود توجيه الكلام للمشاهد أو المتلقي و إلا أصبح الحوار خطابا هادما للبناء الدرامي للمسرحية ، إنما مراعاة جذب انتباهه لما يحدث بحيث تؤدي كل كلمة في الحوار دورا فعالا إما في الكشف عن الشخصيات أو دفع الأحداث إلى التأزم فكل كلمة زائدة في النص تسقط في العرض فتصنع جوا من الإبهام و التشتت لدى المتلقي " وعلى هذا الأساس فالوضوح في عرض أحداث المسرحية و العلاقة بين أشخاصها يساعد المشاهد على تتبع الأحداث بشوق " [3]

الحوار الجيد هو الذي تختفي فيه ذاتية المؤلف و تظهر فيه استقلالية الشخصية المسرحية بحيث تعبر عن ذاتها من خلال استيفاء مكانتها في عالمها الدرامي الذي تصنعه من خلال مواقفها و آرائها.

و بما أن الحوار وسيلة المؤلف الوحيدة في التعبير عن كل شيء " فهو الذي يوضح الفكرة الأساسية و يقيم برهانها و يجلو الشخصيات و يفصح عنها و يحمل عبء الصراع الصاعد حتى النهاية و هذه المهمة يجب أن يضطلع بها الحوار وحده "[4]

1 عادل النادي : مدخل إلى فن كتابة الدراما: نشر وتوزيع مؤسسات ع.الكريم بن عبد الله تونس ،ط1 عام 1987ص 33.
2 م ن ص 28.
3 شفيق مجلي : مشكلة الحوار المسرحي- مقال بمجلة المسرح العدد الخامس القاهرة 1964ص48.
4 علي أحمد باكثير : فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية : مكتبة مصر ص 81.

وجب على المؤلف إدراك هذه الحقيقة و التقيد بها ،فأي حوار سواء أفصح عن الشخصيات أو عرض لفكرة المسرحية و لم يساعد في تأجيج الصراع و السير به إلى التأزم لا يعد حوارا دراميا .

من الميزات التي يختص بها الحوار الدرامي هي الإمتاع فكلماته موزونة رقيقة الوقع على الأذن يقول إريك بنتلي " هذه هي الحياة ، الفنون تعويضية لقاء الكتابة الرديئة التي نقرأها كل يوم يهيئ لنا الأدب الكتابة الجيدة التي تدهش تسر و لقاء الكلام الرديء الذي نسمعه كل يوم تهيئ لنا الدراما الكلام الجيد الذي يدهش و يسر ، إن الدراما حلم المتكلم و انتقام الرجل السكوت ذلك أنها كلها كلام فالمسرحية يكتبها إنسان لا يريد إلا الكلام لجمهور لا يريد سوى الإصغاء إلى الكلام"[1]

الحوار نابع من خصوصية المسرح بين الفنون الأخرى لذلك لا يمكن التلاعب به ،ذلك أنه ركن جامع لأركان البناء المسرحي .

ب – الشخصية

هي مجموع الأوصاف والصفات الجسمية و العقلية و الخلقية التي يتصف بها الفرد و تميزه عن غيره في سلوكه و طباعه كما أن كلمة persona في اللاتينية تعني القناع و هي بدورها " ترجمة لكلمة يونانية تعني الدور الذي يؤديه الممثل عندما يضع القناع الخاص به، لأن الممثل الواحد كان يؤدي عدة أدوار بتبديل الأقنعة في نفس العمل "[2]

كما استعملت كلمة character استعمالا شائعا في جميع مجالات الدراما و ترجمتها الحرفية هي السجية أو الخلق لكن الاستعمال الدرامي لها لم يقصد به هذا المعنى بل المقصود هو الشخص، و بتواتر استعمالها دراميا

1 إيريك بانتلي : الحياة في الدراما : تر : جبرا إبراهيم جبرا ، المكتبة العصرية صيدا بيروت 1968ص 83.

2 ماري إلياس – حنان قصاب: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض "عربي إنجليزي فرنسي"مكتبة لبنان ناشرون ص 269.

أصبحت مرادفا لكلمة الشخصية رغم أن ترجمة كلمة شخصية هي personality لذلك عندما تستخدم كلمة character في المجال الدرامي فالمقصود بها المعنى الأعم personality .

أما عن خصوصيتها في المسرح فقد أجمع غالبية النقاد و دارسي المسرح باستثناء أرسطو ووليم آرثر من أن الشخصية هي التي تخلق العقدة أو الحبكة أو الموضوع و هي المقوم الأساسي الذي تقوم عليه المسرحية و أن المسرحية التي تتولد من الشخصية تكون فيها حياة و قوة أكثر من مسرحيات المواقف و الأحداث و الأمثلة على ذلك كثيرة ، فما إن يتذكر المرء مسرحيات سوفوكليس ، شكسبير ، تشيكوف حتى تتأتى في ذهنه صور تلك الشخصيات العظيمة : أوديب – هملت – أنتيغون – وقد أرجع بعض الدارسين أن "عظمة شكسبير لا ترجع إلى عقدة مسرحياته أو إلى أصالتها لكن إلى كونه تميز بقدرة لا نظير لها بين كتاب المسرح بوصفه خلاقا للشخصيات التي تبدو و كأنها مخلوقات بشرية حقيقية تثير حولها النقاشات الحامية "[1]

من ثم فإن الشخصية المسرحية واحدة من أهم العناصر المكونة للدراما باعتبارها المحرك الأساسي للفعل و الأداة الكاشفة عن الصراع إلى جانب أنها تشكل إحدى القواسم المشتركة بين الملحمية و الغنائية.

ظهرت أول شخصية مرتجلة عند الإغريق عندا انفصل قائد الجوقة عن جوقته فقد ارتسمت معالم الاستقلالية لدى الشخصية المسرحية و ذلك بقيام الجدل بين القائد و الجوقة ثم جاء الميلاد الحقيقي لها مع عمالقة الأدب الإغريقي و بالأخص : أسخيلوس، سوفوكليس ،يوريبدس الذين أضافوا شخصيات أخرى غير أنها كانت حتى تلك الفترة بعيدة عن التنظير حتى جاء أرسطو الذي اطلع على التراث الإغريقي و درسه دراسة واعية و شاملة و من ثم وضع له الأسس النظرية و الفكرية و المعرفية باعتباره جنسا أدبيا مستقلا بذاته و كان بذلك أول من تحدث عن الشخصية في كتابه فن الشعر حيث استعمل "كلمة ETHOS بمعنى الشخصية أو الأخلاق و تدل في

1 مارجوري بولتون : تشريح المسرحية ، تر : دريني خشبة – مكتبة الأنجلو مصرية القاهرة 1962 ص 161.

رأي أرسطو على الجانب الأخلاقي الذي يصدر عن الشخصية ، و اكتسب اسم الفاعل عند الإغريق اسم الشخصية و تعني بلغتهم القناع "[1]

إن الشخصية المسرحية نموذج للشخصية البشرية بكل نقائصها و مزاياها ، تعرف الحب قدر الكراهية و تعرف الفرح بقدر الحزن وهذا هو الجانب المقنع في الشخصية المسرحية.

الإنسان بدوره يمثل المادة الخام للشخصية المسرحية لأنه الكائن الوحيد الذي يفعل و يفكر و له روح في صيرورة دائمة غير منقطعة ، إن مهمة خلق الشخصية المسرحية بجميع معطياتها و أبعادها ليس بالأمر الهين لأن هذه المعطيات و هذه الأبعاد تتداخل فيما بينها لتخلق كيانا إنسانيا متميزا له خصوصياته .

باعتبار الشخصية حتمية لا مفر منها في العمل المسرحي لا بد من معرفتها معرفة دقيقة شاملة يقول إبسن : " من واجبي أن أتعلم كيف أعرف عن شخصياتي ...إن عملية التعارف تتم بشكل بطيء و تحمل الكثير من المشقة "[2] يكمن سر خلود الأعمال المسرحية الكبرى في القدرة التي يتمتع بها مبدعوها من خلال استيفاء المقومات الثلاث للشخصية الدرامية ألا و هي البعد السوسيولوجي (الإجتماعي) و البعد السيكولوجي (النفسي) و البعد الفيزيولوجي (الجسماني) حيث أن إهمال جانب من هذه الجوانب يعرض عمل المؤلف إلى نوع من الخلل في رسم الشخصية ،مهما كانت عقدة المسرحية متماسكة لأن الشخصية غير متكاملة الأبعاد ستظهر مبتورة فتفقد توازنها و انسجامها ، و بخلاف ذلك فإن اكتمال هذه الأبعاد يظهرها في صورة متناسقة واضحة المعالم .

1 – البعد الفيزيولوجي

يتمثل في التركيبة الجسمانية للفرد و الذي بدون شك يلعب دورا هاما في تحديد نمط السلوك الفردي كما يمكن أن تكون باعثا على الشعور بالنقص أو الاستعلاء .

1 أرسطو :فن الشعر : تر : عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة بيروت لبنان 1973ص 05.

2 لايوس إيجري : فن كتابة المسرحية تر : دريني خشبة م س ص 105.

فالأشخاص الذين يعانون عاهات جسمية ينظرون إلى العالم نظرة مغايرة لنظرة الناس الأصحاء ،فكلما اختلفت التركيبة الفيزيولوجية اختلف الانطباع و السلوك و رد الفعل اتجاه العالم الخارجي .

و يتكون هذا الكيان من عدة معطيات و التي تشكل التركيبة البارزة لهذا البعد :

" الجنس (ذكر – أنثى)

(الطول – الوزن)

(السن : طفل ، شاب ، كهل ، شيخ)

(المظهر : جميل ، قبيح ، بدين ، نحيل ، نظيف ، قذر)

(العيوب : التشوهات ، الأمراض ، الشذوذ)

الوراثة ، الهيئة و الوضع "[1]

الواضح أن بنية الجسم لها علاقة وثيقة بمزاج الفرد فقد افترض شلدرون وجود تأثيرات مباشرة لأبعاد بنية الجسم على المزاج الفردي " فمثلا هناك اعتقاد سائد يذهب إلى أن الشخص البدين يكون مرحا ، بينما الشخص النحيل يكون قلقا و ذكيا وقد أعطى شكسبير لهذه الفكرة في ملاحظته ليوليوس قيصر ،انبوند كاسيوس ينظر نظرة عميقة جامعة، إنه يفكر كثيرا، إن مثل هؤلاء خطيرون.ليس من الغريب أن تبدو شخصية البدين مختلفة عن الشخص الهزيل "[2]

ومنه فإن الكاتب يعمل جاهدا للإلمام بكل مقومات الشخصية التي تأتي عرضا في ثنايا سلوك الشخصية و ليس بطريقة الشرح المادي أو الوصف الصريح فليس من حق الكاتب أن ينهال على الجمهور بحملة من الشروح المادية التي تنقص من وجود الشخصية ككيان مستقل فهي وحدها الكفيلة بالكشف عن نفسها .

2 – البعد السوسيولوجي

---

1 لايوس إيجري : م س ص 107.

2 رتشارد لازاروس : الشخصية : تر : سيد محمد غنيم : ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1999 ص 164.

من خلال طبيعة الإنسان ككائن اجتماعي فهو منوط بعملية التأثير و التأثر في مجتمعه حيث يرى " سكينز " و هو من أصحاب النظرية السلوكية " أن إقدام أي فرد على أداء عمل ما إنما يرجع ذلك إلى استجابته للمثيرات البيئية سواء حالية أو حاضرة أو في شكل خبرات ماضية ، إذن فإن القوى المحركة لاستجابات الفرد مصدرها خارجي المتمثل في البيئة التي تسيطر علينا و تدفعنا باستمرار إلى التفاعل معها و الاستجابة لمؤثراتها و التأثير فيها "[1]

من الأهمية القصوى فهم مبدأ التغيير في الشخصية حيث أنها لا تعرف الثبات لأنها في ديناميكية مستمرة فإن أقل اضطراب في حياتها المعتادة يسبب لها استجابات ذهنية بحكم أن هذه التأثيرات مرتبطة بمعطيات خارجية و تفوق إرادة الشخصية ، فالتحول الحاصل حولها يدفعها إلى البحث عن نمط تكيفي اتجاه هذه التغيرات الحاصلة و التي من دون شك لن تكون سهلة و لا متكافئة.

فالدراما تعرض شخصيات ترفض التكيف مع معطيات البيئة الاجتماعية ، إنها لا تقبل الحلول الوسطى حتى لو كان ذلك على حساب حياتها ، لقد عرف الإغريق كيفية استثمار تلك الظروف الخارجية التي تحيط بالبطل ، حيث جعلوها تتظافر ضده بسرعة فلا تجعل البطل يعيد النظر في مواقفه.

" ثمة تبادل بين الشخصية و الثقافة ونقصد هنا الثقافة بمفهومها الواسع ، التي ترتبط بأساليب العيش و نمط التفكير ، لقد قام "سانجر و أويلر " بدراسة تهدف إلى الوقوف على العلاقة التي تجمع الثقافة بالقيم الشخصية و كان اختيار المجموعات العنصرية الايرلندية و الإيطالية من أجل المقارنة فتوضح لهم وجود فروق واضحة في بناء الأسرة و القيم الشخصية فمثلا تقوم الأم في الأسرة الايرلندية بدور المسيطر و المتحكم في حين يسيطر الأب في الأسرة الإيطالية أضف إلى ذلك أن المحيط الايرلندي يخضع النشاط الجنسي للإحجاب و تكون المغازلة الجنسية لطيفة و تمتد لزمن كما يتأخر الزواج كثيرا ، و تعتبر المشاعر الجنسية خطيئة ، و على العكس من ذلك فإن الجنس

1 رمضان محمد القذافي : الشخصية نظرياتها و اختياراتها و أساليب قياسها – منشورات الجامعة المفتوحة ، طرابلس 1996ص234.

في المجتمع الإيطالي متقبل في الحياة و من ثم يتبين أن الثقافة الإيرلندية تؤكد بوضوح كبت الإشباع الجنسي و سيطرة الأم على الأسرة بينما في الثقافة الإيطالية نجد ذلك التعبير الصريح عن المشاعر كما أن الذكر هو المسيطر في الأسرة "[1]

إن هذه المقارنة تمكن من تسليط الضوء على الفروق الملاحظة في نمط الانفعال الظاهر و التي تتيح للكاتب إمكانية استثمار هذه المعطيات في رسم شخصياته في بعدها الاجتماعي.

3 – البعد السيكولوجي

يمكن اعتبار هذا البعد ثمرة البعدين السابقين " هذا الجانب يحيي فينا مطامعنا و يسبب هزائمنا و خيبة آمالنا و يكوّن ميولنا و أمزجتنا و مركبات النقص فينا "[2]

إن النفس البشرية تنطوي على زخم كبير من العواطف و النزعات و العقد" هذه التشكيلة المتداخلة هي التي تعطينا نوعا من الاستقلالية في التفكير أضف إلى ذلك الجانب اللاشعوري الذي يغيب عن وعينا و الذي يؤثر تأثيرا غير مباشر على سلوكياتنا و هو أعقد الجوانب في حياة الإنسان لأنه العالم البعيد عن حواسنا فلا تظهر إلا انعكاساته على سلوكياتنا الظاهرية و تندرج تحت البعد النفسي بعض المعطيات منها :

" الحياة الجنسية

الميول

أهداف الشخصية

العقد النفسية

المساعي الفاشلة

القدرات الذهنية

---

1 رتشارد لازاروس : م س ص 192 بتصرف.

2 لايوس إيجري : م س ص 105.

المزاج و الطبع

المعيار الأخلاقي "[1]

إن هذا الجانب من الشخصية هو أصعب المهام التي تواجه الكاتب المسرحي لأنه ملزم باستخلاص صورة سيكولوجية متكاملة للشخصية و ذلك بقصد الكشف عن الصراعات التي تعاني منها و أسلوب تعاملها مع هذه الصراعات .

قد نجد شبها كبيرا بين الشخصية الدرامية و الشخصية الملحمية إلا أن الكاتب الملحمي يمتلك مجالا فسيحا لشرح حال شخصياته أما الكاتب المسرحي فإنه يجعل شخصياته تكشف عن نفسها و هذا متوقف على مدى قدرة الكاتب على خلق شخصية مكثفة و مركزة و موجزة، يقول ميسينغ في كتابه " لاكون": " إن الوصف الدقيق و المفصل في النثر الأدبي قد يصل إلى غايته لأنه يفرض على القارئ ضرورة تصور التفاصيل و جمعها في آن واحد و الصعوبة تكمن كذلك عند الكاتب القصصي لأنه مضطر لأن يعطينا التفصيل إثر الآخر في تسلسل معين و يتعذر عليه أن يعطينا انطباعا كليا، أما الكاتب المسرحي فهو أوفر حظا من سابقيه لأن الشخصيات التي يبدعها خياله سيتقمصها ممثلون أحياء و حتى لو لم يتمكن هؤلاء الممثلون من تصوير شخصيات المسرحية تصويرا كاملا إلا أنه باستطاعتهم ترك انطباع حي لدى الجمهور و الذي بدوره يكوّن انطباعا لهذه الشخصيات "[2]

إن الاتصال المباشر بين الشخصية المسرحية و المتلقي يفرض عليها خلق ذلك التواصل الذي يضمن لها خاصية الإقناع .

جـ – الصراع

يعتبر الصراع أحد السمات الأساسية في الذوات الإنسانية و قد عرفه الكائن البشري منذ الأزل فلا يكاد يخلو من جميع جوانبه الإنسانية ، الدينية و الثقافية و الاجتماعية و السياسية و النفسية..وعلى هذا الأساس تشعبت

1 لايوس إيجري : م س ص 108.

2 فرديب ميليث و جرالديس بنتلي : فن المسرحية تر : صدقي خطاب : دار الثقافة بيروت 1966ص451.

تعاريفه بمقتضى تعدد أسبابه و أساليبه و تأثيراته و من التعاريف الأدبية ما جاء في دائرة المعارف الأمريكية بأنه " حالة من عدم الارتياح و الضغط النفسي الناتج عن التعارض أو عدم التوافق بين رغبتين أو حاجتين أو أكثر من رغبات الفرد أو حاجاته "[1]

لا يتصف الصراع بالفردية فقد يكون جماعيا كتصارع قبيلتين أو أكثر و من الناحية النفسية فهو حالة وجدانية من التوتر تتضارب فيها العواطف مع ظرف ما "[2]

كثيرا ما تتضارب العواطف مع العقل خاصة في المواقف التي تتطلب التضحية و القيام بالواجب و بذلك يظل التوتر قائما إلا إذا توصل العقل إلى تسوية مع العاطفة.

أما في المسرح فيعد الصراع أحد مقومات العمل المسرحي منذ الإغريق حيث كان محصورا عندهم خارجيا بين الإنسان و قدره كأوديب مثلا أو بينه و بين الآلهة كأورست أو بين بطلين كأغاممنون و كليمنستر أو " بين ذهنيتين أو عقلين - أنتيجونا و كريون – "[3]

ثم انتقل الصراع من الخارج إلى الداخل مع مجيء شكسبير الذي عرى النفس البشرية و أفصح عن مكنوناتها فولد بذلك صراع الإنسان مع ذاته كهملت مثلا التي بني الصراع فيها على التردد في أخذ الثأر "[4]

تحتمل المسرحية الواحدة وجود العديد من الصراعات و لكن يتحتم أن يكون من بينها صراع أساسي يبدأ من بداية المسرحية إلى نهايتها يختص بشخصية عنيدة ،لا تقبل الهزيمة أو أنصاف الحلول.

---

1 The Encyclopedia Americana International Edition – Danbury connectieut Gerotier incorporated.1992.P535.

2يوسف مراد : مبادئ علم النفس العام : مصر 1948ص327.

3 عدنان ابن ذريل : فن كتابة المسرحية – مطبعة اتحاد الكتاب العرب – دمشق ص 32.

4 ينظر: غالم نقاش : الشخصية التراجيدية و بعدها السيكولوجي عند شكسبير " هملت أنموذجا " رسالة ماجستير كلية الآداب و اللغات و الفنون – وهران ص 85.

الصراع في المسرحية الواحدة أنواع حيث يرى لايوس ايجري أنه يتمثل في أربع هي" الصراع الساكن و الصراع الواثب و الصراع الصاعد و الصراع المرتقب "[1]

ليس هناك صراع خفي لا تلتقطه الأذن أو تراه العين أو تدركه الحواس سواء في النص أو في العرض المسرحي و الساكن هنا بمعنى البطيء و ليس الميت ، وهذا النوع من الصراع يضر بالبناء الدرامي للمسرحية .

الصراع الواثب و الوثب في اللغة هو القفز و معناه أن ينتقل الصراع من درجة متدنية إلى أخرى عالية دون تدرج و " لابد آنئذ من النظر في هذا النوع من الصراع : موضوعه ، فكرته و الأدوار فيه "[2] فكل شيء في المسرح مبرر وجوده ووقوعه لا مكان للاعتباطية و التطفل فالضرورة و الحتمية مبادئ يتأسس عليها فن الأدب المسرحي .

الصراع الصاعد : عندما تتناسق أجزاء العمل المسرحي و تكتمل أبعاد الشخصيات المسرحية في جميع جوانبها بحيث تتوفر إرادتان تصمم كل منهما هزيمة الأخرى دون تراجع و لا توقف تتوفر للصراع الصاعد أسبابه و هو بدوره يعمل على شد انتباه المتلقي من البداية حتى النهاية.

الصراع المرتقب : و يكون حين يشعر المتلقي بدنو صدام وشيك توفرت أسبابه القطعية سلفا و يختلف في درجات توقعه من قارئ لآخر ، وغالبا ما ينتج هذا النوع عن الكشف المبكر لفكرة المسرحية على حساب تشخيص شخصياتها.

الفكرة و الموضوع

ينادي معظم النقاد و المشتغلين بالمسرح أن الفكرة هي الهدف الأساسي و الجانب الفكري كما أنها نقطة الارتكاز في المسرحية و بذلك فهي " مشروع أو موضوع بحث أو أطروحة أو فكرة جذرية أو فكرة أساسية "[3]

1 لايوي إيجري : م س ص 111.

2عدنان ابن ذريل : م س ص 34.

3 لايوس ايجري : م س ص 43.

كثيرا ما يتم الخلط بين الفكرة و الموضوع في حين أن الاختلاف بينهما شاسع و ذلك لعدة اعتبارات منها أن الموضوع أعم من الفكرة و الفكرة من الجانب النظري وليدة الموضوع و هذا لا ينفي أن تتولد الفكرة في ذهن المؤلف قبل الموضوع و لكن صياغتها و إبرازها يتطلب صبها في الموضوع و من جهة أخرى قد نجد عدة أفكار مختلفة في موضوع واحد بحيث يصبح أصل الاشتقاق للفكرة هو الموضوع وعلى سبيل المثال لا الحصر قضية عمل المرأة بالنسبة لمجتمعات المسلمة ، فبين مؤيد ومعارض يطرح الطرفان حججهما ، فالموافقة أو المعارضة هي فكرة و تعد حلا و حكما في هذا السياق على موضوع شائك هو عمل المرأة.

و يبقى أن جميع المواضيع التي يعالجها المسرح إنسانية بحتة تلتصق التصاقا وثيقا بحياة البشر ، تتناول همومهم و مساعيهم و مطامعهم و أمانيهم باعتبار المسرح نافذة يطلون منها على ماضيهم و حاضرهم و مستقبلهم.

و الفكرة بهذا التقديم عصارة العمل المسرحي و لبه.

يقول علي أحمد باكثير " يشعر الكاتب بأن فكرة ما تختلج في أطوار ذهنه أو تعتلج في أعماق نفسه و أنها تصلح نواتا لعمل مسرحي إذا وجد لها الموضوع الملائم فلا يزال يبحث عنه حتى يعثر به في واقعة من وقائع الحياة أو صفحة من صفحات التاريخ أو أسطورة من الأساطير فيقول لنفسه حينئذ هاأنذا وجدته ، وقد يجد الموضوع في عمل فني لكاتب سابق فيستعير قصته و يصوغ منها عمله المسرحي على وضع جديد و بعلاج جديد يتفق مع فكرته الجديدة"[1]

الحبكة

أغلب المسرحيات التي قدمها صناع المسرح الإغريقي كانت معروفة قصصها و ضمن إرثهم الخرافي و الأساطيري لدى الجمهور و لكنها بالرغم من ذلك كانت تلقى إقبالا كبيرا لمشاهدتها و استحسانا و ذلك راجع للطريقة الفنية و العبقرية في ترتيب أحداثها ووصلهم الواحد بالآخر بوثاق السببية و الحتمية .

1 علي أحمد باكثير : م س ص 47-48.

اصطلح على هذه العملية في الدراما بالحبكة و تعد "الجزء الرئيس في بنية المسرحية فقد وصفها أرسطو بأنها روح التراجيديا و حياتها فهي لا تعني مجرد القصة التي تشتمل عليها المسرحية و إنما تعني التنظيم العام لمجرى الأحداث في النص الدرامي أي عملية ترتيب و تنظيم أجزاء المسرحية ككائن متوحد بذاته ، وبناؤها و ربطها ببعضها البعض بهدف تحقيق تأثيرات فنية و انفعالية معينة والحبكة هي الأسلوب الذي يبني به الكاتب أحداث مسرحيته فهي في الحقيقة اصطلاح مرادف للبناء الدرامي "[1]

و هي بذلك المحرك الرئيسي لجسد الدراما فهي التي تعنى بتنظيم مسرودية القصة المسرحية في هيكلها النهائي و تتميز الحبكة الدرامية بمزج عدد من الجمل البنائية مثل :

أ – التقديمة الدرامية أو العرض

ب – نقطة الإنطلاق

ج – الحدث الصاعد

د – الإكتشافات

هـ – التنبؤ أو التلميح

و – التعقيد

ز – التشويق

ح – الأزمة

ط – الذروة

ص – الحدث الهابط

1 ستيوارت كريفش ك صناعة المسرحية تر : عبد الله معتصم الدباغ : بغداد دار المأمون 1986 ص 118.

ك – الحل "[1]

و لذلك ينظر للحبكة على أنها أهم العناصر الدرامية و أعقدها بل أشملها على الإطلاق فإذا اعتبرنا مكونات النص الدرامي مجموعة من الملابس كانت الحبكة خزانة لها تنتظر لمسة فنية لترتيبها.

الحبكة الدرامية نوعان :

أ – الحبكة البسيطة : هي التي لا يتغير فيها مصير أو حدوث تحول في حياة البطل و من أمثلة هذه الحبكات (مسرحية الضارعات) لأسخيلوس.

ب – الحبكة المعقدة : (الملركبة) وهي التي يتغير فيها مصير البطل و تقوم على تحول و تعرف عند الشخصية و من أمثلتها (أوديب ملكا) لسوفوكليس "[2]

الحبكة بهذا المنظور أو وفقا لهذا التقسيم تخرج عن تعريفها الأساسي و هو الطريقة التي نظمت بها الأحداث في تسلسلها و ترابطها لتدخل في تغير الأحداث و شتان بين التنظيم و التغيير مما لا شك فيه أن لا مسرحية بدون حبكة و نظرا لإجماع النقاد على تعريفها المذكور سلفا يبقى هذا التقسيم(حبكة بسيطة ، حبكة معقدة)محل نقاش لأن التحول و التعرف في حياة البطل المسرحي مرهون سلفا بقصة المسرحية ،فأوديب مثلا قصة أسطورية كانت معروفة لدى الإغريق و لم يغير فيها سوفوكليس شيئا عندما نقلها إلى نص مسرحي .

الحكاية

أخذت هذه الكلمة (الحكاية) حيزا واسعا من الاهتمام في الكثير من المعاجم الاصطلاحية و الأدبية و الفنية و الدراسات النقدية فتقاربت مفاهيمها أحيانا و تباعدت في أخرى ، فقد جاء في المعجم الأدبي أنها " فن في غاية القدم ، مرتكز على السرد المباشر المؤدي إلى الإمتاع و التأثير في نفوس السامعين،يتخذ موضوعا له الأشياء

1 ابراهيم حماده : طبيعة الدراما: العدد 26 من سلسلة كتابك ، الناشر دار المعارف القاهرة 1978 ص 20-22 بتصرف .
2فؤاد الصالحي : علم المسرحية وفن كتابتها م س ص 71.

الخيالية والمغامرات الغريبة ، وقد تعنى بالأمور ممكنة الوقوع أو الأحداث الحقيقية التي يعدل فيها الراوي ويقحم فيها خياله وإحساسه ومحصلات مواقفه من الحياة "[1].

إن الحكاية فن مستقل بذاته ضارب بجذوره في القدم وسيلته السرد المباشر مواضيعه حقيقية وخيالية ومحتملة الوقوع يهدف أساسا إلى إمتاع الجمهور أما في معجم المصطلحات الأدبية فهي " سرد قصصي يروي تفصيلا حدث واقعي أو متخيل ...ينطبق عادة على القصص البسيطة ذات الحبكة المتراخية الترابط ..."[2]

يشترط هذا التعريف أن تكون حبكة الحكاية بسيطة في تناولها للأحداث ولا يلتزم الراوي هنا بمبدأ السببية والتسلسل في عرض المواقف والأفعال.

تعتبر الحكاية " مادة الرواية ، هي العالم الذي يقدمه النص الروائي أي الأحداث والشخصيات والمكان والزمن وهي تتكون تدريجيا مع تكون الرواية أو مع سير القراءة أي صفحة صفحة، لهذا لابد من قراءة كامل النص لتحليل الحكاية ومكوناتها... وينبغي هنا عدم الخلط مابين الحكاية والقصة ، الحكاية مادة أولية والقصة هي هذه المادة نفسها بعد تصنيعها ، الأولى تقدم الأحداث بصورتها البدائية الشبيهة بالواقع والأخرى تقدمها بشكل فني جمالي مشوق و هادف "[3]

يفرق هذا التعريف بين الحكاية والقصة فلا يعتبر الحكاية فنا حيث يطرح إمكانية أن يقوم أي شخص بفعل الحكي على عكس المعجم الأدبي الذي يعتبرها من أقدم الفنون .

أما في المعجم المسرحي فهي " أسلوب تعبير يشكل السرد أساسه لأنه يقوم على قص حادثة فعلية أو مختلقة ويفترض وجود راو "[4].

1جبور عبد النور : المعجم الأدبي دار العلمين للملايين بيروت ط2 1984ص97.

2ابراهيم فتحي : معجم المصطلحات الأدبية : دار شرقيات للنشر و التوزيع ط1 2000 ص 105.

3لطفي زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ، مكتبة لبنان ناشرون ط1 2002 ص77.

4 ماري إلياس : م س ص 171.

لم تختلف التعاريف السابقة كثيرا في عرضها للحكاية التي نوجز تعريفا لها بناءا على ماسبق : الحكاية رواية لأحداث خيالية أو حقيقية في مكان وزمان بواسطة السرد .

ظلت الحكاية مادة أولية لشتى الأنواع الأدبية خاصة الرواية والمسرح فشكلت بذلك أهم المصادر الموضوعية التي عليها الكاتب عمله منذ اليونان وإلى الكلاسيكية في القرن السابع عشر وحتى الكلاسيكية الجديدة خاصة مع راسين الذي كانت جل " مواضيعه من المصادر الإغريقية "[1] التي اعتمدت بدورها على الأساطير، منبع الحكاية ، فراسين ذاته يوضح كيف أن الحكاية تنتقل من مصدرها إلى المسرحية عن طريق التغييرات التي يحدثها الشعراء " ولكن لابد أن نولي الأهمية و النظر الدقيق لجودة هذه التغييرات و إلى فنيتها بحيث تتوافق مع موضوعهم "[2]

و من هنا نرى كيف تتحول الحكاية من مفهومها البسيط إلى شكل أكثر تعقيدا و جمالية حين تفقد استقلاليتها لتصبح جزءا من أجزاء المسرحية أما أرسطو فقد أربك تناوله للحكاية الخطاب النقدي المسرحي و هذا راجع إلى أن أرسطو خلط بين ثلاثة مفاهيم الحدوته و الحدث و الحبكة فهو "حين يتكلم عن الحبكة كان يتكلم عن الحدث و عندما يتكلم عن الحدث كان يتكلم عن الحدوته "[3] وما يؤكد هذا الالتباس التباين في مفهوم هذه الكلمة في اللغات ، ففي الفرنسية تمثل كلا من (action.fable.intrigue)وفي اللغة الإنجليزية(story.plot.action)"[4] و يقابلها في اللغة العربية (الفعل ، الحدث ، الحبكة ، الحكاية ، الخرافة ، الحدوته) كما أن " أبو بشر متى بن يونس حين ترجم كتاب أرسطو "فن الشعر" من السريالية إلى العربية ترجم كلمة (mythos)بكلمة الخرافة ، نفس ما فعله " عبد الرحمن بدوي " في ترجمته عن اليونانية لكن المحقق شكري

1 Patrice Pavis : Dictionnaire du Théâtre – Armand Colin .Paris 2002.P131

2 Ipid P 132.

3عادل النادي : م س ص 10.

4ماري إلياس : م س ص 341

عياد استعمل كلمة قصة كما أنه استخدم كلمة أحدوثة ترجمة لكلمة (fable)لتتميز عن معاني القصة و الخرافة "[1]

لم تخرج هذه الكلمة من دوامة تعدد التفسيرات إلى يومنا هذا ما يفضي إلى أن المسرح لا يزال بحاجة إلى دراسة معمقة للفصل بين مكونات المسرحية و تحديد مفاهيمها.

المتفق عليه أن أرسطو كان يقصد من هذه الكلمة(mythos) " المصدر الذي يستقي منه الشاعر الدرامي حوادثه ، وهو غالبا الأساطير و الخرافات اليونانية القديمة"[2].

1 ماري إلياس : م س ص 172.

2 م ن ص .171

المبحث الثالث

اللغة و إنتاج الصورة المسرحية

اللغة

أخذت هذه الكلمة في وقتنا الحاضر من المعاني و المفاهيم و الدلالات ما لم يكن لها في السابق جراء تشعب فروعها و تطورها في حقل الدراسات اللغوية.

فقديما كان العرب " يعبرون عن أفكارهم بكلمة أخرى هي (اللسان) كونها تعد الكلمة المشتركة باللفظ و المعنى في معظم اللغات السامية شقيقات اللغة العربية "[1]

فلكل قوم لسانهم كما استعملت كلمة اللغة للدلالة على نفس المعنى لقوله صلى الله عليه و سلم : " من تعلم لغة قوم أمن شرهم "[2]

و قد فرقت العرب بين اللغة و اللغو كما جاء في الصحاح أن " لغا يلغو أي قال باطلا يقال لغوت باليمين و اللغا : الصوت مثل الوغا ، و لغي به أي لهج به ولغي بالشراب أكثر منه "[3]

و عليه فإن اللغة " كلام يقصد به معنى مفيدا و أما اللغو فكلم من غير رؤية ولا تفكير وهو الكلام المهمل في حين اللغة هو الكلام غير المهمل "[4]

1 إبراهيم أنيس : في اللهجات العربية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة 1965 ط3 ص 17

2 حديث نبوي شريف .

3 الصحاح ، المجلد الثاني دار الحضارة العربية ، بيروت ص 447 .

4 كمال يوسف الحاج : فلسفة اللغة ، دار النهار للنشر بيروت ، 1967 ص 63 .

كما قال صلى الله عليه وسلم " إذا قلت لصاحبك أنصت و الإمام يخطب يوم الجمعة فقد لغوت "[1] و استعملت هنا للدلالة على الزائد من الكلام فالأصل في الإنصات للإمام يوم الجمعة مفروغ منه .

اللغة ميزة اجتماعية تفرد بها الإنسان عن سائر المخلوقات فمن خلالها تمكن من " ترجمة أفكاره و مشاعره إلى ألفاظ و عبارات مفهومة مع أبناء مجتمعه "[2]

هذه الألفاظ و العبارات تحمل في بعض الأحيان من الدلالات و المعاني ما يفوق مستواها اللفظي خاصة في فن المسرح الذي يعتمد على نص مكتوب يؤسس لنص معروض تنتقل فيه الكلمة إلى صورة مسرحية ، هذه العملية الدقيقة تسترعي التوفيق بين مقصدية الكلمة في النص المكتوب و ما ستدل عليه فوق خشبة المسرح فقديما كان الكاتب المسرحي أمثال أسخيلوس و سوفوكليس و شكسبير و غيرهم يؤدون عدة أدوار في العملية المسرحية فالكاتب هو المخرج و الممثل في بعض الأحيان فلم يكن الحفاظ على فكرة النص في خلال العرض مشكلة كبيرة لكن مع ظهور الإخراج المسرحي كوظيفة مستقلة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر أضحى الحفاظ على فكرة النص المسرحي أمرا نسبيا يستدعي إمكانيات هائلة من طرف العاملين عليه .

مفهوم الإخراج :

لغة

جاء في المعجم الرائد أن لفظ أخرج يعني : " خرج يخرج خروجا و مخرجا : برز من داخله إلى الخارج"[3]

1 حديث نبوي شريف .

2 محمد صالح بن عمره : الثورة و التكنولوجيا و اللغة ، دار الشؤون الثقافية بغداد ط1 ،1986 ، ص07 .

3جبران مسعود : معجم الرائد – معجم لغوي – دار العلم للملايين بيروت 1978 ط 3 ص 637.

و في مختار الصحاح " خرج من باب دخل و (مخرجا) أيضا وقد يكون (المخرج) موضع الخروج يقال خرج مخرجا حسنا و هذا مخرجه.و المخرج بالضم يكزن مصدر أخرج و مفعولا به ، و اسم مكان و اسم زمان ، يقول (أخرجه) مخرج صدق و هذا(مخرجه) و الاستخراج كالاستنباط و (الخرج) و (الخراج) الإتاوة و جمع الخرج (أخراج).[1]

أما في المعجم الوسيط فقد ورد " أخرج فلان أدى خراجه و اصطاد الخرج من النعام و يقال : أخرجت الراعية المرتع أكلت بعضا و تركت بعضا.

و أخرج الناس : مر بهم عام نصفه جذب و نصفه خصب و الحديث نقله بالأسانيد الصحيحة و أخرج الشيء أبرزه "[2]

كذلك في القاموس المحيط قيل " خرج اللوح تخرجا : كتب بعضا و ترك بعضا ، و العمل جعله ضروبا و ألوانا و المخارجة أن يخرج هذا من أصابعه ما شاء و الآخر مثل ذلك .

و التخارج أن يأخذ بعض الشركاء الدراء و بعضهم الأرض "[3]

تكاد تجمع التعاريف المعجمية على أن لفظ الإخراج مفاده الإظهار و الإبراز أي الانتقال من حالة إلى أخرى مغايرة .

ب – اصطلاحا

1محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي : مختار الصحاح ، مكتبة الدوري – دت – ص 171-172

2 إبراهيم أنيس ، عبد الحليم منصر – محمد خلف الله أحمد – المعجم الوسيط – (مجمع اللغة العربية) ط2 ص 224.

3 محي الدين محمد بن يعقوب : القاموس المحيط للفيروز أبادي الشرازي ، دار الفكر بيروت ج1 1983 ص 185

يلعب المؤلف المسرحي دور المهندس المعماري ، إذ يخط العمارة على الورق ثم يجسدها المقاول على أرض الواقع و المقاول في العملية المسرحية اصطلح عليه اسم المخرج أما عمله فهو الإخراج المسرحي .

ظهر الإخراج المسرحي كمصطلح مع تبلور العملية الإخراجية كوظيفة مستقلة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وهو يدل على تسيير و تنظيم مجمل مكونات العرض المسرحي من موسيقى و ديكور و إضاءة و حركة و أداء و من ثم صياغتها في شكل مشهدي ، إذ هي بذلك تعني إخراج النص من حالة كتابته على الورق إلى حالة تجسيده على الركح المسرحي حيث تحتاج هذه العملية إلى فنان مبدع " يمكن القول أن فن الإخراج مركب من كلمتين ، تشير كلمة فن إلى أنه عمل يعتمد الإبداع و الصنعة و الحرفية و كلمة إخراج إلى أنه فعل يعتمد التركيب و الإنشاء لإنجاز تكوين عام ، وبهذا يجمع بين العملية الإبداعية و العملية التكوينية و باختصار إنه عمل تطبيقي أكثر منه نظري ، تتحقق به الصورة الكلية و الكاملة للتكوين " [1]

في السابق كان المخرج وسيطا بين النصين الأدبي المكتوب بين دفتي كتاب و المرئي على خشبة المسرح ، أما في المسرح المعاصر فقد أضحى نص المؤلف نقطة انطلاق لكتابة نص جديد هو نص المخرج الذي تفرض فيه الأدوات التعبيرية المرئية نفسها على الكلمة .

كما جاء في المعجم المسرحي أن " الإخراج عملية ثانية لاحقة للنص المسرحي تعنى بتحويله إلى عرض لكنها ما لبثت أن أخذت أهمية جعلتها في بعض الأحيان تكتسب استقلالية عن النص " [2]

1 أحمد أمل : نظرية فن الإخراج المسرحي (دراسة في إشكالية المفهوم) دار النشر المغربية عين السبع ، الدار البيضاء 2009 ج 1 ص 11.

2 ماري إلياس ، حنان قصاب حسن : م س ص 08 .

لا تقتصر العملية الإخراجية على ترجمة كلمات النص إلى صور مرئية فحسب و إلا أصبح الإخراج عملية ميكانيكية لا تحتاج إلى فن و إبداع و إنما تظهر الجدية و الروح الفنية من خلال ملء ثغرات النص و إنطاق المسكوت عنه من جهة و مراعاة الزمان و المكان و البيئة الاجتماعية و السياسية التي سيقدم فيها العرض.

إن عملية تجسيد النص المسرحي وتقديمه للمتفرج تعتمد بالأساس على توفر مهارات و خبرات معينة بحيث يكمن وراء كل مهارة و خبرة علم من العلوم و الفن بوصفه نتاجا إنسانيا ، يواكب بدوره التطور العلمي و التكنولوجي خاصة في وقتنا الحاضر الذي لم تعد فيه المواهب وحدها كافية لإنتاج مسرحية ناجحة بالإضافة إلى تعدد أساليب الإخراج و تطورها.

أضحى فن الإخراج من أهم علوم المسرح كونه يقوم على الموهبة و الوعي الثقافي و استيعاب جميع معطيات العصر و ابتعد كثيرا عن حصره في دراسة تقنية المسرح و يعود الفضل في ذلك إلى بعض المنظرين و المخرجين أمثال " جاك كوبو ، قسطنطين ستانسلافسكي ، برتود بريشت ، أندري أنطوان ....

كما لعبت السينما دورا مهما في بلورة العملية الإخراجية إذ كانت منذ ولادتها فن المخرج و قد شكلت حافزا للمسرح كي يحدد خصوصياته و ينوع أساليبه "[1]

بناءا على ما سبق نلاحظ تطور مفهوم الإخراج من كونه عملية ربط بين المكتوب و المعروض إلى عملية إنتاج لنص آخر ، حيث أتيح لها التصرف في نص المؤلف من جهة و استفادتها من التطور الحاصل في عناصر العرض المسرحي و بذلك لا يمكن تحديد تعرف واضح و نهائي للإخراج كونه يشتغل على أدوات دائمة التطور و التجدد.

1 م س ص 07 .

المخرج

من المصطلحات الحديثة، مشتق من كلمة إخراج ، و تطلق هذه التسمية على الشخص المسئول عن صياغة العرض و إدارة التدريبات حتى أنه كفيل بأن يعتبر صاحب نص العرض.

كان للسينما الأمريكية تأثير كبير في ظهور هذا المصطلح " ففي إنجلترا كان المسئول عن الإخراج يسمى المنتج حتى عام 1956 حيث استبدلت هذه التسمية رسميا بالمخرج "[1]

بالرغم من مسؤوليته عن كامل أجزاء العرض المسرحي ما هو إلا فرد من مجموعة تتلاحم فيما بينها لصياغة عرض متكامل إلا أنه يبقى " العقل المدبر لكافة عمليات الإنتاج المسرحي بدءا من اختيار النص المسرحي وانتهاءا بالعرض المسرحي الذي تتكامل فيه كل عناصر الظاهرة المسرحية "[2]

ذلك أن كل عرض مسرحي إلا و له بداية من قبل تشكله على خشبة المسرح و نعني بذلك البحث عن نص مسرحي جيد قابل للحركة ومن ثم اختيار الممثلين و تدريبهم على أدوارهم التي كلفوا بها كل حسب قدراته و موهبته وصولا إلى الأزياء و الديكور و الإضاءة و كل مكونات العرض المسرحي .

و بالتالي فنجاح هذا الأخير يرد بالدرجة الأولى إلى المخرج و كذا فشله ذلك أن له " اليد الطولى في جميع العمليات التي تؤدي إلى التمثيل أمام الجمهور ، فهو المسؤول عن المشهد من جميع الوجوه و عن الزخرفة بالمعنى الأوسع تمثيل الممثلين و الإنارة و الإيقاع وانسجام المجموع و التوجيه العام للمسرحية "[3]

و بالتالي فهو المسؤول الوحيد عن العرض المسرحي الذي يحمل رؤيته الشخصية و في هذا الصدد يقول ألكسي بوبوف عن المخرج المسرحي أنه " ذلك الساحر الخفي في المسرح ، الخفي عن المتفرج الممسك بيده خيوط ماكنة

1ماري إلياس حنان قصاب حسن : م س ص 09.

2 سعد أردش : المخرج في المسرح المعاصر ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب الكويت 1972 ص 11 .

3 فليب فان تيغم : تقنية المسرح ، تر: بهيج شعبان ، منشورات عويدات بيروت 1985ط2 ص.45

المسرح المعقدة كلها و الموجهة للإدارة الإبداعية الخلاقة للفرقة المسرحية "[1]

وفي هذا إقرار بتوحد الممثلين والديكور و الأزياء و الأضواء وجميع عناصر العرض المسرحي مع المخرج وظهوره الروحي في كل صغيرة و كبيرة على خشبة المسرح دون الالتفات إليه أو الإحساس به.

لم يكتب النص المسرحي منذ ولادته في اليونان ليقرأ ، إذ الهدف من كل نص مسرحي تحويله إلى عرض مسرحي تتناغم فيه المؤثرات الصوتية بحيث لا تدب الحياة الدرامية في النص المسرحي إلا بعد تجسيده على خشبة المسرح ، و المخرج المسرحي كذلك ليس وليد اليوم و إنما يكمن تميزه في وقتنا الحاضر بتمرده عن المؤلف الذي كان نفسه مخرجا و ممثلا في بعض الأحيان و هذا راجع لعدة أسباب منها تحول المسرح إلى مهنة احترافية مستقرة في المجتمع و تبلوره إلى مؤسسة ثقافية تعكس تحولات المجتمع و تطوره ناهيك عن كونه سلاحا فكريا لا بد من التعامل معه باحترافية و دراية .

بالإضافة إلى ضرورة التخلص من سلطة الممثل وكبح جماحه و العودة به إلى وظيفته الأساسية فمن بين مهام المخرج " اختيار الممثلين الصالحين لتجسيد الشخصية المسرحية بحيث تتوافر لكل منهم على حدى المقومات الفيزيقية و الفنية التي تمكنه من الاقتراب من الشخصية المسرحية التي يقوم بأدائها"[2]

فبعد اختيار النص يتوجب على المخرج اختيار الممثلين و هذا يتم بعناية فائقة ومعرفة دقيقة بمؤهلات مل ممثل حتى يستطيع تأدية الشخصية المسرحية بطريقة تتفادى الزيف و التصنع ، والموهبة وحدها لا تكفي إذ يتوجب على المخرج إعداد الممثل و صقل مهاراته ذلك أن " المثل الأعلى للمثل هو أن يصبح أداة معدة إعدادا فائقا

1 ألكسي بوبوف : التكامل الفني في العرض المسرحي تر:شريف شاكر ،منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي سوريا عام 1976ص21.

2 سعد أردش : المخرج في المسرح المعاصر : م س ص 23 .

لخدمة المؤلف (النص) وهو يحتاج من أجل ذلك إلى تربية تقنية و فيزيقية تكسب جسمه ووجهه و صوته الليونة المطوعة للتعبير "[1]

يساعد المخرج الممثل على استخراج طاقته الكامنة و التحكم في مقوماته النفسية و الجسمية حتى يسهل عليه تقمص الدور تقمص الدور بطريقة تضمن الأمانة في نقل الشخصية المسرحية الكامنة في النص إلى شخصية حية على خشبة المسرح.

الممثل

اندثرت مرحلة السرد في المسرح عندما قفز ثيسبيس إلى خشبة المسرح محققا بذلك طفرة تاريخية في بلورة العملية المسرحية لتبدأ جدلية الممثل بين ذاته وأداته.

وللهروب من ذاته والتخلص منها من جهة ولعب عدة أدوار كان الممثل يقوم بإخفاء وجهه خلف قناع خاص يمثل شخصية معروفة لدى الجمهور اليوناني محققا بذلك" عنصر التوقع الشعائري الذي يفترضه الفنان في جمهور تلك الأزمنة والذي كان عليه التعرف على أبطاله من خلف تلك الأقنعة الجامدة و فوق الأحذية العالية الغريبة وغيرها رؤية ممكنة لهذا الجمهور الضخم المحتشد في مدرجات المسرح اليوناني"[2]

من هنا يبدأ الصراع بين شخصيتين متكاملتين، شخصية الممثل الحقيقية و الشخصية المؤداة على خشبة المسرح ليستقر الأمر في آخر المطاف على ضرورة التلاحم و التناغم بينهما لصنع صورة مسرحية كاملة.

بعد تمرد أحد أفراد الجوقة ظهر الممثل الذي بقي تمرده قائما لوقت طويل ليس على الجوقة وحسب وإنما على المؤلف والنص حيث سطع نجمه وعلى كيف لا وهو أساس العملية المسرحية فلم يكتفي " بالقيام بوظيفة المنفذ

---

1 م ن ص 15.

2 صالح سعد : الأنا الآخر ازدواجية الفن التمثيلي – عالم المعرفة ، الكويت العدد 274 أكتوبر 2001ص116.

البسيط بل تجاوز ذلك إلى خدمة قدراته التعبيرية وإبرازها سعيا إلى بناء شهرته الجماهيرية كفنان أساسي في اللعبة المسرحية ولو كان ذلك على حساب النص وكاتبه أو على حساب مجموعة الفنانين العاملين معه "[1]فكثيرا ما كان يعدل النص ليتناسب مع مقاس الممثل لإظهار عظمته و سيطرته على الخشبة دون المبالاة بالقيمة الفنية و الدرامية لنص المؤلف فالأهم من ذلك هو ظهور الممثل البطل هذه المشكلة التي عانى منها المسرح و خاصة المسرح العربي أدت بالضرورة إلى إنتاج معضلة أخرى وهي "ظاهرة الارتجال أو التأليف الفوري التي ما زلنا نعاني منها في مسارحنا التجارية و هي ظاهرة بعيدة كل البعد عن الارتجال المعروف في الكوميديا الايطالية أو كوميديا الفن التي سادت إيطاليا ثم فرنسا فيما بين القرن الرابع عشر و القرن السادس عشر فلقد كان الارتجال في هذا المسرح شكلا من أشكال التأليف و لم يكن إضافة على نص مسرحي كامل"[2]

إن جنون العظمة الذي أصاب الممثل المسرحي و تسلطه على النص و العاملين بالمسرح أسقط الهدف الرئيسي من العملية المسرحية ألى وهو المشاركة الفعلية للجمهور و ليس النظر إلى نجم يتطلع الجميع للرقي إلى مكانته .

هذه الحالة المستعصية التي أصابت المسرح دعت إلى ضرورة إيجاد حل يلجم المستبد و يعيد الأمور إلى نصابها وهنا استنجد المؤلف بشخص ثالث يضمن المحافظة على القيمة الفنية و الأدبية للنص المسرحي و يعيد للعرض المسرحي أهدافه السامية البعيدة عن الطموحات الفردية على أن تتوفر في هذا الشخص مميزات "أهمها الأمانة و الثقافة و القدرة الفنية ..... فكانت هذه الشخصية هي المخرج "[3]

الممثل و المخرج

1 سعد أردش : المخرج في المسرح المعاصر : م س ص 22.
2 م ن ن ص.
3 م ن ص 23

ركز ستانسلافسكي على أهمية العلاقة بين المخرج و الممثل حيث يقول " إن العلاقة الوطيدة بين الممثل و المخرج هي أساس خطوات العمل المسرحي الذي يتجه إلى التسريع بغية الوصول معا إلى بذرة الدراما المسرحية ليواصل السير حثيثا إلى الأمام في اتجاه تجسيد أهم أحداث العرض المسرحي"[1] ومنه لابد من الوصول إلى شراكة حقيقية بين الممثل والمخرج مبنية على الحوار وتبادل الآراء ووجهات النظر لتعود الكلمة في الأخير إلى من يقع عليها اللوم أو الاستحسان لنتيجة العمل المسرحي أي المخرج.

الممثل و الشخصية :

بالعودة إلى تجربته الذاتية لاحظ ستانسلافسكي أن التقمص الفني هو أساس الخلق في العرض المسرحي إذ تتكامل المقومات الفيزيقية والنفسية والعقلية في كل مترابط بغية إنتاج شخصية يؤديها الممثل على خشبة المسرح.

يشكل كل فنان فنه من مادة سواء أكانت داخلية أم خارجية أو النوعين معا فالرسام مثلا إذا كان يرسم معتمدا على مخيلته احتاج لكلى النوعين فعقله الذي يملي عليه الأشكال يعتبر مادة داخلية ،اللوحة والفرشاة مادة خارجية ، أما الممثل فهو فنان يشكل فنه من مادته النفسية والجسدية والعقلية آخذا بعين الاعتبار صعوبة دمج شخصية جديدة كامنة في الورق إلى شخصية حية ذات خلفيات حقيقية و واقعية ،صعوبة خلق شخصية مركزة وإضفاء حياة كاملة عليها في وقت قصير هو عمر الشخصية على خشبة المسرح في حين يتوجب عليه وأد شخصيته أو تنويمها في ذات وقت الخلق المسرحي.

1 كمال الدين عبد الرحمن : مناهج عالمية في الاخراج : يان بيتر للطباعة 2002ص571.

وفي ذلك يقول ستافسلانسكي "تصوروا أنكم تخلقون بصورة منطقية ومترابطة حياة بسيطة سهلة المنال لجسم الدور الإنساني وفي النتيجة تشعرون فجأة داخل أنفسكم بحياة إنسانية مماثلة للمادة التي تناولها المؤلف للدور من الحياة الواقعية بالذات من الطبيعة الإنسانية لأناس آخرين"[1]

على الممثل أن يتخيل الشخصية المراد تجسيدها شخصية حقيقية إنسانية واقعية في الحياة فلا ينظر إليها على أنها وهمية أو مصطنعة كي يستطيع الولوج إلى عالمها ومن ثم تبدأ رحلة استكشاف الذات الآخر بمعية الذات الأصلية أي ذات الممثل ،ومنه لا ينبغي أن تدرك الشخصية المسرحية نهايتها أو تتعرف على مصيرها بينما لابد للممثل أن يرى هذه الزاوية، زاوية الأحداث وما سيقع للشخصيات كلها ليكون قادرا على تكوين صورة صحيحة للشخصية المسرحية لذلك حدد ستانسلافسكي للممثل" أن مستقبل الدور هو مهمته العليا فلتسعى نحو الشخصية في المسرحية أما منظور الفنان، فعلى النقيض من منظور الدور يجب أن يأخذ المستقبل في الاعتبار دائما"[2]

إن الإحاطة بعوامل التقمص الفني للشخصية المسرحية تعتبر أساس العملية المسرحية في رأي ستانسلافسكي لذلك ركز في تدريبه للممثل المسرحي على المقومات الثلاث المنوطة بتجسيد الحياة النفسية للإنسان وهي العقل والإرادة و الشعور، فالعقل مسئول عن استخدام العناصر التقنية لاستحضار واقعه محزنة أو مفرحة مر بها الممثل في حياته والتي بدورها ستثير انفعالات محددة حسب الحاجة إليها في الدور المسرحي ، كذلك أن يعي و يدرك مهمة الخلق فلا مجال لكلمة أو فعل دون وعي و إحساس ، وكل هذا لا يتأتى إلا بإرادة قوية تلزمه بفعل ما يجب فعله في الوقت الذي يجب فعله.

1 شريف شاكر : واقعية ستانسلافسكي بين النظرية و التطبيق : منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 1981ص 87.

2 قسطنطين ستانسلافسكي : إعداد الممثل : تر : محمد زكي العشماوي و محمود مرسي ، تح : دريني خشبة ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر (دط)،(د ت) ص193.

فإذا ما استطاع الممثل الإلمام بهذه التقنيات و أحسن توظيفها، وفق في خلق و تقمص الحياة المشابهة و الموازية للشخصية المراد تصويرها ولذلك يجب أن يعرف الممثل " الشخصية التي يحاول أن يقوم بها أو يحققها على خشبة المسرح و يجب أن يعرف أين موضع شخصيته بالنسبة للزمان و المكان و الظروف الشخصية التي تسبق أحداث الشخصيات الأخرى و مواقفها و يجب عليه أن يكون قادرا على الإفادة من تجربته الماضية في الحياة لمعاونته على إيجاد الحدث الحالي الذي يرشح عن طريق الظروف و يحدده الهدف "[1]

يركز ستانسلافسكي في العملية الإخراجية و بالتحديد في تدريب الممثل على تشكيل مخطط متكامل للأبعاد بغرض التأثير في المسرحية ، بداية بقراءة تمهيدية للنص قصد فهم قصته و استخلاص المعاني الكامنة فيها ثم الانتقال إلى قراءة أخرى ذات هدف مغاير يندرج في إطار إجلاء الغموض عن النص وذلك بتبيان التراكيب الصعبة وتوضيح الجمل والألفاظ غير المألوفة وصولا إلى القراءة التفسيرية بقيادة المخرج الذي يحرص على تبيان الخلفيات التاريخية للنص و توجهاته الإيديولوجية و ظروفه السياقية.

و منه فإن أكبر مهمة تستدعي حضورا كاملا للمخرج هي إدراك مجموعة الممثلين لفكرة النص الرئيسة و الغرض من إنجاز العرض المسرحي .

إذا كان ستانسلافسكي من أتباع النظرية الأرسطية في المسرح المبنية على التقمص و التطهير و التنفيس على المتلقي فإن برتود برخت قد ضرب بهذه النظرية عرض الحائط حيث بنى نظريته المسرحية على أساس نضالي يسهم في تحرير الإنسان و هذا راجع إلى المرحلة التي عاشها بريخت (1898 – 1956) و التي تعد من أكثر المراحل اضطرابا بين ألمانيا و الغرب .

1 أحمد زكي : عبقرية الاخراج المسرحي –المدارس و المناهج – الهيئة المصرية العامة للكتاب ط1 1989 ص 196.

فقد استبدل التقمص بالتغريب فوجب على الممثل أن يكشف لعبة التمسرح بأن يبين للجمهور أنه ليس سوى ممثل لشخصية أخرى دون أن يتقمصها "استخدم بريخت في مسرحه الملحمي مجموعة من التقنيات الإخراجية كاللافتات و الشعارات المكتوب عليها و يعلقها على الستائر ، كما نراه يستخدم السينما بتحويل الفوندو إلى شاشة سينما يعرض عليها أثناء تمثيل المسرحية بعض المشاهد توهم بأنها واقعية صورت على الطبيعة كتسجيل قسوة و همجية الحكم النازي كما في مسرحيته الملحمية – عظمة الرايخ الثلث و بؤسه – كما اعتمد على تقنيات شرقية كالراوي و الحكاية و الأمثولة و الغناء و الرقص و البهلوان و الأقنعة "[1]

كل هذه التقنيات تصب في وعاء كسر الإيهام و الاحتكاك المباشر مع الجمهور فالهدف من مسرح بريخت لم يكن المتعة فقط و إنما الفائدة ، فنهاية المسرحية عنده هي بداية لحركة متوقعة من لدن الجمهور تثور على الواقع المعاش ، لذلك " عدل بريخت بصفته تلميذا نجيبا لغاليليه الأسلوب المسرحي فهو فلم يعد يدور حول الحقيقة كما تدور كواكب بطليموس السيارة حول الأرض فلا شيء يكتمل تماما على المنصة أو في الصالة ، يجب العمل على إتمام كل شيء خارج الصالة في العالم الواقعي "[2]

و هو بحق مسرح تعليمي سياسي نضالي ، فما الممثل في نظرة إلا أداة تحريضية مثله مثل الكلمة ، لذلك خلق في تدريبه للممثل أبعادا و خيوطا لا يتجاوزها كبعده عن الشخصية المؤداة و بعده عن الجمهور الذي لا يجب أن يندمج مع الشخصية المسرحية و إنما يركز على دوره في فهم الرسالة أولا ثم الانطلاق للتغيير.

السينوغرافيا

بالرغم من كون هذا المصطلح جديد التداول في الأوساط الفنية و خاصة المسرح إلا أن هذا لا يعني كونه مصطلحا حديثا فهو في الحقيقة قديم قدم معرفة الانسانية بالفن حيث أن كلمة "سينوغرافيا

1 عبد الكريم برشيد : حدود الكائن و الممكن في المسرح الاحتفالي – دار الثقافة الدار البيضاء ط1 1985ص44.

2 برنار دورت : قراءة بريشت – دراسات نقدية عالمية – تر : ماري لورسمان : مطابع وزارة الثقافة دمشق 1997ص237.

(scenographia)مشتقةمن اللاتينية (scenografia)المشتقة بدورها من اليونانية (scenographia)و الكلمة حرفيا تعني فن(graphien) رسم المشهدskéné "[1]

إن عملية تزيين كنيسة أو قصر أو مدخل حديقة كانت تطلق علها سينوغرافيا فلم يختص هذا المصطلح بفن المسرح فقط لذلك لا يزال الالتباس قائما حتى أن " بعض المسرحيين عندنا يخطئون في تفسيره و يعتقدون أن السينوغرافيا تتعدى تصميم المنظر المسرحي إلى معالجة الفضاء المسرحي كاملا بجميع العناصر المرئية بما فيها جسم الممثل و الزي الذي يرتديه و الإضاءة الموجه على منطقة التمثيل "[2]

و الحقيقة أن السينوغرافيا بعيد الحرب العالمية الثانية تبوأت مكانة خاصة عندما عجزت اللغة عن التعبير عن كل شيء و عبرت الصورة عن كل شيء ، لغة ثانية تملأ فراغات الكلمة المنطوقة يرى جورد كريج أن " الصورة يجب أن تتخطى الكلمة و أن تتبلور في الذاكرة مثل تلك الصورة التي يمكن تصديقها والتي تقترحها كبداية لهملت ، غلالة ذهبية كبيرة ينبغي أن تغطي كل الفناء في حين تبرز جميع الرؤوس الساكنة من خلال الفتحات ، لقد كانت لديه طريقة صارمة في التفكير في الصورة "[3]

إنها اليوم صياغة وجهة نظر أو أكثر انطلاقا من حكاية ما و بشخوص معينين و هي عنصر أساسي في نجاح العرض المسرحي ذلك أنها أضحت متحكمة في جميع العناصر المطروقة على خشبة المسرح فهي الفن الذي " يرى التصورات من أجل إضفاء معنى على الفضاء و السينوغراف الذي ينتج هذا الفن بين تقنية الديكور و الإضاءة

3 آن سورجير : سينوغرافيا المسرح الغربي تر : نادية كامل : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي القاهرة 2006ص06.

1 عبد الحميد سامي : السينوغرافيا و فن المسرح : مجلة الأقلام بغداد دار الشؤون الثقافية العامة العددان 05و06 حزيران 2005ص07.

2 بياتريس بيكون فالان : المسرح و الصورة المرئية ج1، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي القاهرة ص 91.

و الأزياء فيشكل من معطياتها وفق رؤية محددة تكوينات بصرية مشهدية تنطوي على علامات مكانية و زمانية ذات قدرة على التوليد الدلالي أو الدال على ما وراء الدلالة الحقيقية من دلالة ثقافية إضافية و إيحائية "[1]

ولا شك أن عمل السينوغراف قد تدخل كثيرا في مهام المخرج فيما يتعلق بحركة الممثلين على الركح المسرحي باعتبار الممثل علامة بصرية.

3علي عواد : نحو قراءة سيميائية في سينوغرافيا العرض المسرحي ، الأردن الجامعية الأردنية 1996ص01.

المبحث الرابع

تلقي الخطاب المسرحي

التلقي

جاء في معجم لسان العرب " فلان يتلقى فلانا أي يستقبله "[1]

وقد حددت طبيعة استعمال لفظي التلقي و الاستقبال مفهومهما و دلالتهما عند العرب ،يقول تعالى في محكم تنزيله " و إنك لتلقى القرآن من لدن حكيم عليم "[2]

و قوله " فتلقى آدم من ربه كلمات فتاب عليه "[3]

و كذلك قوله تعالى " إذ تلقونه بألسنتكم "[4]

يفترض التلقي تفاعلات نفسية و ذهنية مع النص يقول صلى الله عليه و سلم :" إن الرجل لتكلم بالكلمة ما يلقي لها بالا يهوي بها في النار "[5]

ومنه فإن الإلقاء مرتبط باستحضار كل الكيانات الاستشعارية هذا بالنسبة للملقي و منه يكون الإنصات و التدبر و التحليل و التمعن من جهة المتلقي أكثر تركيزا من الملقي .

1 أبو الفضل جمال الدين ابن مكرم ابن منظور: لسان العرب –دار صادر بيروت- . مادة لقا ص 319.

2 الآية 6 من سورة النحل .

3الآية 37 من سورة البقرة .

4 الآية 15 من سورة النور .

5 حديث شريف .

و في اللغة الإنجليزية (Recepion) أي استقبال أو تلق و يقال(Recipients)أي متلقية تستقبل الوافدين في مكتب أو مؤسسة أو فندق(Recipient)أي متلق أو مستقبل "[1]

و منه فإن مصطلح الاستقبال في اللغات الأجنبية و خاصة في عصرنا هذا عصر الآلة و التصنيع و المادة قد " يبدو أكثر ملائمة لإدارة فندق منه إلى الأدب "[2]

على الرغم من أن نظرية التلقي ذاع صيتها في جامعة كونستانس الألمانية في السبعينيات قصد الوصول إلى مفهوم جديد للقراءة و التلقي إلا أن جذورها متأصلة في تاريخ الفلسفة اليونانية و خاصة عند أرسطو الذي يعد أبرز رواد الفكر اليوناني حيث اهتم بجميع مكونات عملية التلقي و هي : النص و الأديب و المتلقي و فصل في دور كل منهم قصد الوصول إلى تفاعل ثلاثي يؤدي إلى إدراك جماليات النص و تحقيق رسالة الكاتب و لأجل هذا " ربط في عملية التلقي بين المقدرة الفنية لدى الشاعر و أحوال المتلقي و معتقداته فلا ينبغي عنده أن يكون موضوع النص مستحيلا في رؤية الجمهور و إن كان ممكنا في ذاته إلا إذا كانت براعة الشاعر و ملكاته الفنية قادرة على تصوير الأمر النادر أو المستحيل في صورة الممكن لدى الجمهور "[3]

يظهر اهتمام أرسطو بأهمية العلاقة بين النص و المتلقي ، فالأسطورة التي هي في الحقيقة من اللامعقول أجاز استخدامها بشرطين أولهما : استيفاء الشاعر الملكات الفنية و القدرة على لإضفاء الحقيقة على

1المورد : قاموس إنجليزي عربي ، ط 1992 ص 764.

2 نظرية الاستقبال : رؤية نقدية : روبرت سي هولب ،تر : رعد عبد الجليل دار الحوار اللاذقية 1992 ص 07 .

3 محمود عباس عبد الواحد : قراءة النص و جماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة و تراثنا النقدي – دراسة مقارنة – دار الفكر العربي ط1 ، 1996 ص 45.

الخيال و ثانيهما أن يستخدموها " لا على أنها أمثل و لا على وجه الصدق بل .....على وفق الرأي الشائع "[1]

لا يجب استخدام الأسطورة أو الخرافة في عصر تجاوزها بفكره و عقيدته و إلا فسدت العلاقة بين النص و المتلقي .

الاهتمام بالجمهور – المتلقي – لم يأت دفعة واحدة و إنما له جذور متأصلة ضاربة في الفلسفة اليونانية و بالنسبة لنظرية الاستقبال التي ظهرت في ألمانيا كما أسلفنا الذكر بالرغم من كونها نظرية أدبية فهي لا تخلو من تداخل المفاهيم السياسية و الفكرية و الاجتماعية " يصعب معها أن تتعامل مع الرؤية أو النظرية النقدية بمنظور أدبي مجرد عن بواعثه و نزعاته الفكرية المعاصرة ، فمسألة الفصل بين المذاهب الفكرية أو السياسية و التمذهب الأدبي مسألة غير مقبولة في التعامل مع نظريات الأدب الغربي اليوم "[2]

وهي بذلك تعد ثورة على الماركسية الشيوعية التي سادت في ألمانيا كنظام برجوازي دكتاتوري مكبل لحرية الفرد التابع نشاطه لهيمنة الحزب و طبقته السياسية.

تعتمد نظرية الاستقبال في رؤيتها للنص على النص ذاته و ما يوحي به من دلالات و رموز آخذة من التحليل و التفسير منهجا إجرائيا مبتعدة عن الحركات النقدية التي أهملت النص و دور القارئ و انشغلت بالمؤلف وحده كالمنهج التاريخي و النفسي " فالاعتماد على لغة النص بهذا الشكل يجعل

1 محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث دار النهضة مصر ص 35.

2 محمود عباس عبد الواحد : قراءة النص و جماليات التلقي ،م س ص 16 .

النظرية امتدادا متطورا للنظام البنيوي الذي كان منتشرا في ألمانيا و فرنسا مع مراعاة أن رواد نظرية الاستقبال الألمانية قد تغلبوا على عقبات كثيرة و خطيرة كانت و لا تزال تكتند طريق البنيوية الفرنسية"[1]

ركزت هذه النظرية على مد الجسر بين قيمة النص و أهمية القارئ التي كانت قد أهملتها الماركسية و الرمزية " فالقارئ و علاقته بالنص ليست علاقة جبرية موظفة لخدمة نظام أو طبقة كما في الماركسية و ليست علاقة سلبية ،كما هي في المذهب الرمزي و إنما هي علاقة حرة غير مقيدة "[2]

تفتح آفاقا عديدة للنص من تفسيرات و تأويلات مختلفة ينتجها كل قارئ حسب ثقافته و خلفياته الفكرية ملغية بذلك الاهتمام بصاحب النص فلا حاجة للقارئ من دراسة تاريخ أو نفسية المؤلف الذي اعتبر في النظريات السابقة مفتاحا للعمل الأدبي.

في خضم هذا الزخم من الدراسات الأدبية و النقدية و خاصة المعاصرة منها في مجال التفاعلات الألسنية و بعدما ظهر كتاب فرديناند دي سوسير – محاضرات في اللسانيات العامة – الذي ساهم في بروز مصطلح الخطاب ، الذي تعددت دلائله و مفاهيمه بتعدد و تنوع الدراسات الألسنية الحديثة ، فالخطاب في اللغة هو " ما يكلم به الرجل صاحبه ، و نقيضه الجواب ، وأصله من الفعل خطب و خاطب خطابا بمعنى كالم . و يقابله في اللغة الأجنبية و هو في المعنى العام و الشائع للكلمة : النص الذي يقال للآخرين شفهيا أو كتابيا بهدف عرض ما أو شرحها أو الاقناع بها "[3]

1 روبرت شولز : البنيوية في الأدب ، تر : حنا عبود ص 17.
2 نظرية الاستقبال : م س ص 111 .
3 ماري إلياس : م س ص186.

كما ورد مصطلح الخطاب في القرآن الكريم بصيغ متعددة منها قوله تعالى في سورة الفرقان " وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاما "[1] و قوله " شددنا ملكه و آتيناه الحكمة وفصل الخطاب "[2] و يدل إيراد اسم الفاعل – مخاطب – و اسم المفعول – مخاطب – من طرف الأصوليين – بوصفهما طرفي الخطاب على اشتغال الدارسين العرب بهذا المصطلح- الخطاب – الذي هو كل كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء كان مكتوبا أو ملفوظا"[3]

يخضع تسلسل الجمل و تتابعها لمجموعة من القواعد حيث يعتبر اللغوي الأمريكي سابوتاي زليغ هاريس أول من اقترح دراسة هذا التسلسل أما الفرنسي إميل بنفنيست فيفترض أن القول يصبح خطابا حين يتحدد كفعل له فاعل هو صاحب الخطاب ، و ميز بين ما يقال أي القول و طريقة قوله الخطاب كما فصل بين الخطاب الذاتي الذي يكون بصيغة الحاضر و الخطاب المروي بصيغة الغائب ، على أنه شيء من الماضي كالروايات و التاريخ ، فالخطاب من وجهة نظره كل مقول يفترض متكلما و مستمعا تكون لدى الأول نية التأثير على الثاني بطريقة ما .

" إذا كان الخطاب هو ما تؤديه اللغة عن أفكار الكاتب و معتقداته فإنه لا بد من القول بأن الخطاب تواصل مستمر بين طرفين يبدو الكلام من خلاله كمراسلة يتم إرسالها من مخاطِب إلى مخاطَب "[4]

و الخطاب عموما عبارة عن وحدات لغوية تتسم بـ :

---

1 قرآن كريم: سورة الفرقان الآية رقم 63

2 قرآن كريم : سورة (ص) الآية رقم 20

3 ميجان الرويلي و سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ط2 2000ص 89.

4 رزان محمود إبراهيم : خطاب النهضة و التقدم في الرواية العربية المعاصرة – دار الشروق للتوزيع ط1 2003 ص 17.

" 1 – التنضيد : مما يضمن العلاقة بين أجزاء الخطاب مثل أدوات الربط و حروف الجر و النعوت و الصفات و غيرها من الروابط.

2 – التنسيق : مما يحتوي تفسيرا للعلائق بين الكلمات المعجمية.

3 – الانسجام : و هو ما يكون من علاقة بين عالم النص و عالم الواقع "[1]

تستعمل كلمة الخطاب ضمن المجالات الألسنية و خاصة مجال تحليل الخطاب لوصف بنية تتجاوز حدود الجملة ، وقياس بنية الجملة و مكوناتها الداخلية من فعل و فاعل و مفعول به أو الاسم و الفعل و الحرف " في المجال الألسني و خاصة في أوساط ما يسمون أنفسهم محللي الخطاب بلور هذا المعنى أساسا من قبل بعض المختصين في الألسنية و أغلبهم باحثون في اللغة الانجليزية بجامعة برمنجهام أمثال دافيد بارازيل و مارتن مونجومري ولقد قام هؤلاء الباحثون بتطوير نمط خاص من تحليل الخطاب يهتم ببني الأقوال الشخصية وبين اللغة المكتوبة وكلها تتجاوز حدود بنية الجملة"[2]

شاع استعمال مصطلح الخطاب في العديد من المجالات والحقول المعرفية من فلسفة وعلم اجتماع وألسنية ونظريات الأدب حتى أن" الكثير من الباحثين دأب على تركه دون تعريف أو تحديد وكان استعماله أصبح أمرا بديهيا وبسيطا لدى الجميع "[3]

يركز مجال تحليل الخطاب على اللغة من حيث كونها بنى حكائية مستعملة في ظروف طبيعية من محادثة و استجوابات وتعاليق وخطب بينما يركز مجال تحليل النص على بنى اللغة المكتوبة كالمقالات واللافتات

---

1 م ن ص 18.

2 سارة مليز : الخطاب : تر : يوسف بغول ، منشورات مخبر الترجمة في الأدب و اللسانيات جامعة منتوري قسنطينة 2004 ص20.

3 م ن ص 01.

وفصول الكتب " وقد يستعمل كل من الخطاب و النص بمعنى أوسع بكثير ليشمل جميع الوحدات اللغوية التي لها وظيفة اتصالية محددة، سواء أكانت تلك الوحدات محكية أو مكتوبة... كما أنه يعرف بواسطة التفريق بينه وبين معظم المصطلحات كالنص والجملة والإيديولوجية ويذهب جفري ليتش و مايكل شورت إلى أن :

الخطاب اتصال لغوي يعتبر صفقة بين المتكلم والمستمع ، نشاطا متبادلا بينهما وتتوقف صيغته على غرضه الاجتماعي ، بينما يعبر النص ببساطة اتصالا لغويا (محكيا أو مكتوبا) تقنن وسيلته المسموعة أو المرئية ."[1]

عرف مصطلح الخطاب لبسا في استقصائه وخلطا في استعماله ما دفع علماء اللسانيات ومنهم فرديناند دوسوسير إلى التمييز بين اللسان langue واللغة langage والخطاب discours والكلام parole والنص المكتوب ،ويؤكد في جل دراساته على الفرق الواضح بين الخطاب والكلام الذي يعني حسب رأيه الجانب الأدائي التنفيذي من خلال وظيفة ملكات الاستقبال والتنسيق بصفة عامة، يرى أن اللغة كنز وضعه تداول الكلام في الناطقين الذين ينتسبون إلى مجموعة اجتماعية واحدة وبالتالي الخطاب هو الكلام في حالة تحوله من حمل الفكرة التي تخللها ،أي أنه قول باتجاه فعل أو القول الذي يبعث ويبحث على حركة الخطاب هو مجموع التحققات الشفهية أو المكتوبة كالتي يمكن أن تتمثل في كتاب أو جريدة والكلام هو الطريقة الخاصة بكل واحد لإعلان حوادث الخطاب تماما كما في المسرح"[2] وفي نفس السياق تدرج الناقدة اللبنانية يمنى العيد مصطلح مرادفا لمصطلح الخطاب و هو القول حيث تقول " لئن كان الكلام فرديا يحمل صفة الفوضوي و المتوحش فالخطاب هو التوجه إلى الآخر بمرسلة ،

1 م ن ص 03.

2 عبد الرحمن أيوب : دروس في علم اللغة – ضمن كتاب مدخل السيميوطيقا – عيون المقالات الدار البيضاء المغرب 1986ص147.

و أن القول هو خبرة أو كتلة لها حرارة النفسي ، ورغبة النطق بشيء ، القول ليس هو تماما – الجملة – و لا النص بل هو فعل يريد أن يقول "[1]

الخطاب إن عملية تواصلية واعية تحمل من الحركة ما يتجاوز شكل الكلام " يذهب علماء الأسلوبية إلى تحديد ثلاثة أبعاد أساسية للخطاب : أبعد تحليلية ، أبعاد وجدانية ، أبعاد أسلوبية ، ولكل بعد منها شبكة من التفريعات ، و إذ تعتبر الكلمة بالنسبة إليهم النواة الأساسية في بنية الخطاب و هي الأخرى تتكون من جوانب أساسية :

– جانب توصيفي ، جانب تقويمي ، جانب تحريضي ، و يكون منتج الخطاب قد أخذ موقعا معينا من أحد هذه الجوانب الثلاث و هذا الموقع يعطي شكلا خاصا لخطابه ومن خلال ما سبق يمكن تحديد حقل الخطاب يكون نتيجة العلاقة القائمة بين اللغة المكتوبة أو اللغة المنطوقة و بنية السياق و مرجعياته التركيبية ، أما مضمون الخطاب و فحواه في العلاقة التفاعلية بين المرسل و المتلقي في دوائر التفاعل الاجتماعي "[2]

يختلف الخطاب عن الكلام العادي في مسألة جوهرية هي الإعداد المسبق فلا يكون الخطاب عفويا و إنما ذو مقاصد مرجوة تفرض آليات إجرائية محددة تضفي على الخطاب لونا يميزه بحيث يختلف الخطاب الديني عن الفلسفي و الإيديولوجي و السياسي عن المسرحي موضوع البحث.

يتميز الخطاب المسرحي كونه يندرج في قسمين هما : النص و العرض تقول آن أوبارسفيلد " المسرح هو فن المفارقة ذاتها فهو نتاج أدبي و عرض ملموس في آن واحد و هو فن أبدي قابل لإعادة إنتاجه

1 يمنى العيد: في القول الشعري : مجلة مواقف ربيع 1984ص71.

2 راس الماء عيسى : الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري : رسالة دكتوراه جامعة وهران السانيا 2007-2008 ص 16.

و تجديده إلى ما لانهاية و فن وقتي لا يمكن إعادة إنتاجه مطابقا لذاته إنه فن العرض اليومي الذي لا يظل نفسه في اليوم التالي فن العرض الواحد فن النتاج الواحد."[1]

ومنه يكون الخطاب المسرحي قولا مزدوجا ينتج عمليتي تواصل تتداخل فيما بينها فينسب الأول للكاتب المسرحي وهو خطاب محوري ثابت يتكون من الإرشادات المسرحية ونص الشخوص والثاني موجود في العرض المسرحي، في مجمل العناصر المرئية والمسموعة وهو نتاج مشترك بين فريق العمل الدرامي إضافة إلى الكاتب .

يتمثل الخطاب في النص في الإرشادات المسرحية (الإرشادات الإخراجية) وهو " خطاب يعلن الكاتب نفسه على أنه صاحبه وهو نص أمري مكتوب يختفي أثره كنص كلامي في العرض المسرحي ويتحول إلى عناصر من طبيعة أخرى (عناصر الديكور والموسيقى والإضاءة والحركة) أما نص الشخصيات فهو خطاب يختفي فيه الكاتب كصاحب للقول وله أشكال متعددة أهمها : الحوار والمونولوج والحديث الجانبي والتوجه إلى الجمهور .

يحافظ النص على طبيعته اللغوية لكنه يتحول إلى كلام منطوق خلال العرض"[2]

بما أن الخطاب فعل دلالي، يمطن الاستغناء عن الكلام وتعويضه بالحركة (الإيماء والصمت) وهو شكل من أشكال الخطاب المسرحي.

1 آن أوبرسفيلد : م س ص 17.

2 راس الماء عيسى : م س ص 23.

يعد الحوار عملية تواصل قائمة بحد ذاتها بين شخصيات المسرحية ، لكنها تتوضح أيضا ضمن عملية تواصل أشمل بين مرسل هو الكاتب في النص والمخرج في العرض وبين متلق هو القارئ في النص والمتفرج أثناء العرض.

مع أن صاحب الخطاب في الحوار هو الشخصية المتكلمة ،إلا أنها تضل وسيطا لأن صاحب الخطاب الفعلي هو الكاتب " لذلك إن عملية البحث عن رأي المؤلف في خطاب الشخصيات المسرحية غالبا ما يوقع في الخطأ ، وهذه إحدى إشكالات وجهة النظر في المسرح "[1] لأن الشخصيات المسرحية مستقلة بذاتها تتحدد من خلال مواقفها وآرائها النابعة من سير الأحداث .

كل شيء في المسرح مبني على مبدأ المشاركة كيف لا وهو ظاهرة اجتماعية كذلك الخطاب المسرحي المتمثل في حوار الشخصيات والإرشادات المسرحية وكذا مكونات العرض لا يفهم إلا من خلال ربط العلاقة بين الشخوص المسرحية في فلكها الزماني والمكاني من جهة والإلمام بالأعراف المسرحية من جهة أخرى.

إن التوجه إلى اعتبار الكلام فعلا في مجال الخطاب هو ما تناولته البراغماتية على يد "أون والدوكرو" و" سيدل" والتي آمنت " بقدرة الكلام على أن يكون له نفس تأثير الفعل وهو ما يسمى actes de langage "[2]

من أهم زوايا البحث في المسرح هو النظر إلى الكلام على أنه فعل ويلعب المتلقي المسرحي دورا هاما في استقبال وتفسير الخطاب المسرحي كل حسب ثقافته وحسه المسرحي.

---

1 م ن ن ص.

2 ماري إلياس : م س ص 186-187.

تقول آن أوبارسفيلد " ...إن جزءا مهما من النص المسرحي هو صورة للكلام العادي الحي في جميع أبعاده ، و يشمل الخطاب المسرحي البعد الشاعري الذي يتحكم ديناميكيا في العلاقات الإنسانية "[1].

يعد الخطاب المسرحي من الوسائل الناجعة لتمرير الرسائل و الأفكار ضمنيا دون اللجوء إلى التصريح المباشر "...فالخطاب المسرحي كما تقول أركيوني مليء بأماكن التخفي و المراقبة و التجسس على الآخرين ، لكن الحقيقة أن الخطاب في مجمله و إن جاء على لسان الشخصيات فإنه موجه للجمهور أو القارئ "[2]

تكون أحداث النص المكتوبة و المنقولة على لسان الشخصيات في العرض موجهة بشكل أو بآخر إلى الجمهور المتلقي ، فوحده المتأثر بها بصورة مباشرة حسب رؤية الكاتب المبدع و المخرج الفنان ومدى مهارة الممثلين في الحفاظ على الخط المرسوم للخطاب ، و بهذه الصورة تحصل عملية تلقي الخطاب و تحليله و تأويله من قبل المتلقي.

يكمن سر تميز الخطاب المسرحي في ازدواجية مظهره فهو نص مكتوب و آخر معروض ، لغة مقروءة وأخرى مسموعة مرئية على خشبة المسرح بكل ما تحتويه من ديكور و إكسسوارات و موسيقى و إنارة ، ومنه يختلف تلقي الخطاب بين قارئ النص و قارئ العرض.

يتمتع قارئ النص بأفضلية العودة إلى ما سبق قراءته و المقارنة بين الفقرات حتى تكتمل الصورة في ذهنه فهو يتلقى الأقوال بطريقة غير تتابعية عكس المتفرج الذي تفرض عليه قوانين العرض تلقيا متتاليا و متسلسلا ، فإن فاتته حركة أو إيماءة أو استصعب عليه فهم جملة قد قيلت فلا مجال لإدراكها .

---

1 A.Aubersfeld – Lire le Théàtre – édition sociales Paris 1981 2eme édition P294.

2 عمر بلخير : الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية : م س ص 44.

يبدو قارئ النص المكتوب أوفر حظا من قارئ النص المعروض ، أضف إلى ذلك التغيرات الحاصلة للنص حين انتقاله للعرض فعندما تتحول العلامات الخطية إلى سمعية بصرية يشحن الخطاب فتتعدد قراءاته يقول الناقد جلال زياد " يأتي نص العرض حين تنتقل العلامات اللغوية إلى علامات سمعية – بصرية و تدخل على نص متغيرات جديدة مع مساهمة الممثلين و الدراماتورج و مصمم الديكور و مصمم الإضاءة و اللحن ...فتتشكل علامات جديدة ومدلولات خاصة بعناصر العرض "[1]

فكثيرا ما يتلاعب المخرج ببعض العلامات اللغوية إما لأسباب شخصية أو سياسية أو أخلاقية.

يتضمن الخطاب المسرحي مجموعة من الأقوال الموجهة للقارئ و الجمهور و هذا من طبيعة المسرح و أهدافه حيث يسعى كاتب النص المسرحي إلى تسليط الضوء على جل اهتماماته من أوضاع اجتماعية و سياسية و ثقافية ...بطريقة تلميحية تكاد تكون ميزة الخطاب المسرحي المفتوح أساسا على مصراعيه للقراءات و التأويلات المختلفة حيث " أنه من الضروري تحديد وضعية الخطاب المسرحي لمختلف المتكلمين ، بمعنى التأكيد على وضعيتهم الكلامية التي ظلت غير مرئية و مضمرة بفعل معاني الأقوال التي غالبا ما تحمل معاني غير مصرح بها ، فبالتالي يتعين البحث عن العلامات التي تمكن من حصر الوضعية الخطابية للمتكلمين "[2]

بالنسبة لقارئ النص المسرحي المكتوب ، هو مسئول عن ملئ ثغرات النص و استنطاق المسكوت عنه أما العرض فتلك المهمة موكلة للمخرج و باقي طاقم العمل خاصة الممثل الذي تقع على عاتقه مسؤولية كبيرة في إيصال الرسالة للجمهور .

1 جلال زياد :المدخل إلى السيمياء في المسرح : وزارة الثقافة عمان ط1 1992ص 103.

2 A.Aubersfeld- p 267.

قد يعتقد البعض بوجود تكافؤ في عمليتي تلقي النص و العرض " غير أن هذا التكافؤ قد يكون مجرد وهم : فمجموع العلامات البصرية و المسموعة و الموسيقية التي يخلقها المخرج و مصمم الديكور و الموسيقيون و الممثلون تشكل معنى ما أو نخبة من المعاني التي تتخطى النص في مجمله و في المقابل فإن كثيرا من بنيات رسالة النص الأدبي المفترضة و الحقيقية (الشعرية) تختفي أو يتعذر إدراكها حيث يمحوها نسق العرض ذاته "[1]

حتى و إن كان المخرج أمينا و الممثل مبدعا في نقل كل ما قاله النص فإن المتفرج لا يستطيع إدراك ذلك لأن كثيرا من العلامات اللغوية يستحيل نقلها كما هي من النص و في مرحلة ما من تحولها إلى علامات بصرية إما أن يختفي بعضها أو تتغير دلالته و في هذا الصدد يقول يونسكو " يكتب المؤلف مسرحية ، ويؤدي الممثلون مسرحية ، ويتلقى الجمهور مسرحية ثالثة "[2] فطريقة حل الشفرات المسرحية تختلف من متلق لآخر فما يقترحه المؤلف أو المخرج من إشارات و رموز لا تقرأ بالضرورة حسب ما أريد لها إذ تختلف القدرات الذهنية و المرجعيات الفكرية و الاستعدادات اللغوية و الحسية من فرد لآخر فينتج العرض الواحد عروضا لا تعد و لا تحصى .

تقتضي طبيعة الخطاب المسرحي الانتقال من النص المسرحي إلى نص العرض الذي يوظف تقنيات متعددة تزخر بالدلائل و العلامات و الرموز و يستدعي هذا الانتقال نوعا من المقاربة التحليلية التي تحاول رصد معاني و دلالات هذه التقنيات الركحية من خلال تفكيكها و تركيبها لإبراز خصوصية اشتغالها في الأعمال المسرحية ، وهكذا وجد النص المسرحي في الدرس السيميولوجي مجالا واسعا للتنظير

1 Op cit p 20.

2 Eugine Onesco- notes et contre notes – collection ideés n 107 Gallimard Paris 1966 p 49.

و التطبيق ، حيث ظهرت عدة دراسات ترصد العلاقات بين النص و العرض من خلال تحليل شفراتهما المسرحية و محاولة تحسس الدلالات التي تحيل عليها.

إن ما يجعل من عملية التحليل السيميولوجي للخطاب المسرحي عملية معقدة هو ذلك التداخل بين الدلائل و الرموز و العلامات يقول كير إيلام " هل سنقتصر على استخلاص الدلالات الخاصة بمختلف الأنساق المسرحية أم سنكتفي بتقسيم هذه الأنساق إلى متواليات ووحدات مسرحية صغرى ؟ كيف يمكن تحديد خصائص المرسلات المسرحية مع العلم أنها تتحقق بواسطة قنوات تواصلية متعددة ؟ هل يمكن تحديد الوحدات السيميائية المسرحية النوعية انطلاقا من رصد و تحليل كل عناصر المرسلات التي تعمل في الآن ذاته لنتمكن في الأخير من القيام بتقطيع متماسك للخطاب المسرحي "[1]

إن دراسة العلاقة بين النص و العرض تمثل أولى اهتمامات الدراسات السيميولوجية و تمثل السؤال الجوهري في إمكانية تطبيق هذه الدراسة على العروض المسرحية أولا ؟ وهل تكون انطلاقا من مجمل مكوناته أم من العلاقة بين هذه المكونات ؟

لم يكن ينظر للظاهرة المسرحية من الناحية السيميولوجية على أنها ظاهرة معقدة شائكة " ولهذا كان من غير الضروري القيام في البداية بحل المشكلة الجمالية المتعلقة بخصوصية الظاهرة المسرحية حتى نتمكن من بناء سيميولوجيا للمسرح "[2]

هذا التعقيد الذي تتشابك فيه مجموعة من الأنساق التواصلية و التي تتعدد و تختلف شفراتها يفترض الأخذ بمجموعة من الخطوات الإجرائية و منها " دراسة النص الدرامي باعتباره مجموعة دالة و منتهية متضمنة لعناصر العرض و دراسة العرض المسرحي باعتباره مجموعة دالة أخرى مستقلة لا يشكل النص

1 كير إيلام : م س ص 74 .

2 حسن المنبعي : المسرح و السيميولوجيا : منشورات سيليكي إخوان طنجة 1995ص21.

فيها سوى عنصر سمعي و تتفاوت أهميته بحسب نوعية العرض و كذا رصد العلاقة بين النص و العرض و محاولة البحث عن الثغرات التي يتم بمقتضاها الانتقال من الأول إلى الثاني شريطة استثمار نتائج الدراسة الأولى و الثانية ، وأن هذه المستويات الدراسية لا تعني الإشارة إلى المظاهر الإخراجية لأن ذلك يعد عملا يضطلع به الممارسون أنفسهم "[1]

تستند السيميولوجيا في عملية وصفها لما يعرض على خشبة المسرح بتحديد العلاقة بين العلامات و الدلائل المسرحية و المراجع التي تحيل عليها " وذلك من خلال تحويل العرض المسرحي إلى مجرد عرض أيقوني للواقع بشكل أو بآخر الشيء الذي جعل من الأيقونة مقياسا لتذوق العلامات و الدلائل المسرحية "[2]

يسعى التحليل السيميولوجي من خلال دراسته للخطاب المسرحي إلى الوصول لوضع قواعد تشفيرية مسرحية.

تحيل إلى الموضوع أيقونة و تعرف كذلك بالعلامة ، و المسرح ساحة كاملة من الأيقونات بحيث " يمكن أن نسمي الأيقونة في المسرح العلامة الأيقونية المسرحية و يمكن اعتبار جسد الممثل و صوته الأيقونة الأساسية في المسرح "[3] بدليل أن للممثل طاقة جسدية تجعله يقوم بحركات مختلفة على الركح ، و قد يكتسب الجسد مفهوما آخر إثر تحوله أشياء أخرى كالديكور مثلا ، أما عن صوته فإن اللغة التي ينطق بها تعمل كأيقونة لها دلالاتها بمعنى أن كل ملفوظ يصبح دالا على أشياء أخرى و يتعزز دور هذه اللغة بمصاحبتها للغات أخرى مرئية غير منطوقة مثل الملابس و الإضاءة و الإكسسوار و الديكور .

---

1 أحمد سامية أسعد : في الأدب الفرنسي المعاصر :الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر (دط) 1976 ص 159.
2 ميلود بوشايد: م س ص 70.
3 كير إيلام : م س ص 38.

تمثل حركة الممثل على الخشبة نتاج عملية نقل و توصيل للأفكار و المشاعر إلى الجمهور من خلال عناصر الأداء فهي التعبير المرئي عن الفكر و التجسيد الحي للفعل و بهذا تكون الحركة لغة قائمة بذاتها.

تستخدم في العرض دلالات اصطناعية ناتجة عن عملية إرادية بغرض التواصل مع المتلقي في اللحظة التي ترسل فيها ومنه تلخص " خاصية التمسرح لأنها دلالات وظيفية إلى حد كبير ، و هذا ما يفسر استخدام الفن المسرحي للدلالات المأخوذة من كافة المجالات الطبيعية و كل أنواع النشاط الإنساني و من ثمة فإنه عندما توظف هذه الدلالات داخل العرض تكتسب قيما و معاني جديدة أكثر وضوحا من معانيها و قيمها الدلالية المألوفة و المتداولة و هذا ما يجعل العرض المسرحي يحول الدلالات الطبيعية إلى دلالات اصطناعية و إن كانت لا إرادية تؤدي وظيفتها التواصلية بشكل يجعل المتلقي يتأثر بها و يتفاعل معها "[1]

اهتمت السيميولوجيا بأنماط العلامات و الأيقونات و الدلائل داخل العرض المسرحي مغفلة ما هو أهم من ذلك و هو الوظيفة الدالة التي تربط مستوى التعبير في دائرة الشكل و المضمون حيث لا يعتبر هذا الارتباط حقيقة معطاة منذ البداية و لكنه يتأتى بعد قراءة متأنية و دقيقة للنص المسرحي من قبل المخرج ، ومن القراءة المنتجة التي يقوم بها المتلقي للعرض و تعطي للعمل المسرحي صورة ديناميكية لإنتاج المعنى أو الدلالة و من ثمة ينبغي الأخذ بعين الاعتبار " أن العرض ليس سيميولوجيا سكونيا و لكنه يعتبر سيميولوجيا في حالة فعل و يدل ذلك على أن المقاربة السيميولوجية ينبغي ألا تقف عند حدود الوصف و التصنيف للشفرات المسرحية ، ولكن عليها أن ترصد كل الأشكال التواصلية التي تنظم بموجبها عملية إنتاج المعنى الناتج عن تداخل الدلائل و النظم و الأنسقة المسرحية في العرض "[2]

1 Kouzan . T.M. Le signe au Théâtre . in diogéné.n 61 1968 Paris P 70.

2 ميلود بوشايد : م س ص 51.

من غير الممكن قراءة النص المسرحي سيميولوجيا لأنه يتحول إلى عرض متكامل على خشبة المسرح تتداخل فيه مقومات النص مع مستلزمات العرض فتتقاطع الدلالات لتستقيم في إطار العرض لأن " النص المسرحي موجود داخل العرض في شكل صوت له حضور مزدوج إنه يسبق العرض أولا و يرافقه ثانيا ، ثم إذا كنا سنكتفي بمقاربة النص المسرحي سيميولوجيا على أساس أنه جنس أدبي كالرواية مثلا ، فإن هذه المقاربة ستفقد خصوصيتها و أبعادها الإبداعية و الفنية "[1]

يتميز النص المسرحي عن سائر النصوص الأدبية ذلك أنه يحمل في طياته بذور حياة قادمة متجددة على خشبة المسرح و بالتالي فإن أي قراءة للنص المسرحي بعيدا عن العرض تبقى ناقصة غير مجدية ، ثم إن المسرح ظاهرة اجتماعية لا تكتمل لذتها إلا بالحضور الفعلي للجمهور لتشارك مع مجموعة الممثلين أفراحهم و أحزانهم كواحد منهم في انصهار تام يحقق الهدف المنشود من هذه الظاهرة الفنية.

" الواقع أن وظيفة التلقي لدى الجمهور أكثر تعقيدا أولا لأن المتفرج ينتقي المعلومات ، يختارها أو يرفضها ، يدفع الممثل في اتجاه معين عن طريق استخدام علامات واهنة يدركها المرسل بشكل واضح في المفعول الارتجاعي أو رد الفعل ، ثانيا ليس هناك متفرج واحد و إنما مجموعة من المتفرجين يؤثر بعضهم في بعض ، إننا نرتاد المسرح إلا نادرا و لكننا أيضا لا نرتاده وحدنا ، كما أن كل رسالة نستقبلها نعكسها على جيراننا ثم نستعيدها لنعيد إرسالها في عملية تبادل شديدة التعقيد "[2]

لابد أن يكون المتفرج صانع العرض و مفسره بحيث يستقبل من العلامات ما يحتاجه لإدراك العرض و فهمه.

---

1 A . Aubersfeld.op cit p 19.

2 قراءة المسرح : م س ص 36.

المبحث الأول

النص الروائي

ليس من السهل بما كان التطرق لموضوع الرواية ذلك أنها تشبه البيت منذ أول بيت بني على الأرض إلى يومنا هذا بتطوره وتغييره ومازال في ذلك على حين غير معلوم .

تبدأ آن كارنينا تحفة تولستوي الروائية بالقول "أن حياة كل عائلة سعيدة تشبه حياة غيرها من العائلات السعيدة أما تاريخ كل عائلة بائسة فهو تاريخ له خصوصية متميزة و مختلفة "[1]

فكل رواية كمثل عائلة بائسة تغترف من منابع شتى بما يرضيها و يؤمن وجودها فلم تدع الرواية مجالا إلا خاضت فيه فنراها من التاريخ و السياسة و المجتمع ..تستقي موضوعاتها بنهم تحسدها عليه مثيلاتها من الأجناس الأدبية.

كانت الرواية في زمن غير بعيد محل ازدراء و تهميش و لعل السبب يرجع في ذلك إلى موضوعاتها السوقية "التي ارتبطت باللهو و المجون و الغرام و التسلية و الفكاهة بالمقارنة مع الأجناس الأدبية السامية و النبيلة كالشعر و الدراما و قد ساد هذا التصور السلبي إلى غاية القرن الثامن عشر بيد أن الرواية ستنتعش في القرن التاسع عشر "[2]مع بروز مجموعة من الروائيين الكبار كإيميل زولاو بلزاك و تولوستوي، الذين أعادوا للرواية مكانتها المرموقة بين الأجناس الأدبية .

1 محمد شاهين : آفاق الرواية – البنية و المؤثرات دراسة- اتحاد الكتاب العرب ص 07.

2 جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي : ط1 ، 2011 ص 11.

بدأت الرواية كأداة ضد النظام البرجوازي القائم على الإقطاع و الاستغلال و القهر فراحت تحلل الواقع الإنساني المتردي وتدينه وتنشر حياة عادلة مسالمة.

والرواية كجنس أدبي نثري تلتقي مع سائر الأجناس الأدبية الأخرى فهي، أقرب ما تكون إلى الملحمة بيد أن الأخيرة تكتب شعرا " على الرغم من ظهور بعض الكتابات الروائية أو المفترضة كذلك مثل " الشهداء" للكاتب الفرنسي شاطو بريان الذي كتبها شعرا بيد أن ذلك لا ينبغي له أن يرقى إلى مستوى القاعدة "[1]

إذا كانت الملحمة تعبر عن البطولات وتلاحم الموضوع مع الذات في تكامل وتناغم وسعادة فإن الرواية التي تعتمد السرد النثري وسيلة التعبير تركز أساسا على تشخيص التباعد الحاصل بين الذات والواقع وبالتالي بين الأنا والعالم.

وقد أقر"هيجل" بأن الرواية ملحمة أو ملحمة عالم بدون آلهة أفرزتها تناقضات المجتمع الرأسمالي وهي بذلك الجسر الذي يعمل على إحداث الوصل بين الإنسان والواقع من خلال تهذيب الإنسان وتغيير الواقع "[2]

تعالج الرواية واقع الإنسان البسيط ببساطة مكانه وزمانه فيما تختص الملحمة بكل ما هو عظيم.

1 عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية : م س ص 12.

2 أنظر جميل حمداوي : م س ص 13 بتصرف.

وليس ببعيد عن هذا الطرح يذهب جورج لوكاش إلى اعتبار الرواية " ملحمة تراجيدية يتصارع فيها البطل مع الواقع وذلك بأشكال مختلفة نتج عنها ما يسمى بالبطل الإشكالي الذي يتردد بين الذات والواقع من أجل تثبيت القيم الأصلية التي يؤمن بها "[1]

ولفهم خلفيات هذا الرأي يجدر بنا العودة إلى الأصول النظرية التي أنتجته فلوكاتش بنى تصوره منطلقا من جدلية الماركسية المادية في حلحلة وتفسير المجتمع الرأسمالي بجميع مشاكله مقترحا على الملحمة بطلا روائيا استقاه من روايات تولستوي الروسي حيث يقول " إن فن تولستوي عظيم وملحمي بصورة واقعية بعيدة جدا عن الجنس الروائي ، وهو يسعى بوصفه كذلك نحو تمثيل حياة مؤسسة على تشارك المشاعر بين البسطاء المرتبطين ارتباطا حميما بالطبيعة هذا التشارك الذي يتلاءم مع إيقاع الطبيعة الكبير ، ويتحرك وفقا لتحركاتها المضبوطة بالولادة والموت والذي يقصي كل ما يكون في الأشكال الغريبة عن الطبيعة من صغار ، وانفصال وتفسخ وتصلب "[2]

ومنه لعبت الرواية دورا أصيلا في مناهضة عبودية الإنسان في المجتمع الإقطاعي وذوبان إنسانيته في النظام الرأسمالي فراحت تسرد من التاريخ ما تتطلع إليه من قيم كالحرية والبطولة .

يقسم جورج لوكاتش الرواية إلى ثلاثة أصناف حسب بطلها الإشكالي الذي يتردد بين الذات والواقع وهي:

1 م ن ص 14.

2 جورج لوكاش: نظرية الرواية تر : الحسين سحبان منشورات التل الرباط المغرب ط1 1988ص 141-142.

1-روايــة المثاليــة المجــردة : بطلهــا مثــالي ســاذج حيــث يبــدو فيهــا الواقــع أكــبر مــن الذات ويمثلها سيرفانتيس في روايته " دونكيشوت"

2-الروايــة الســيكولوجية أو رومانســية الأوهــام : بطلهــا رومانســي ينطــوي علــى ذاتــه ويتجــاوز الواقــع المــتردي وبالتــالي فالــذات تبــدو أكــبر مــن الواقــع علــى مســتوى المعرفــة والمعايشــة وخــير مــن يمثل هذه المرحلة الروائية فلوبير في روايته " "التربية العاطفية "

3-الروايــة التعليميــة أو الروايــة التربويــة بطلهــا متصــالح مــع الواقــع ومتكيــف مــع الموضــوع وهنــا تتساوى الذات مع الواقع وتمثلها رواية " سنوات تعلم فلهلم ما يستر " لجوقته "[1]

أمــا لوســيان كولــدمان فــيرى أن الروايــة " قصــة بحــث عــن قــيم أصــلية في عــالم مــنحط يقــوم بــه فرد منحط"[2]

والانحطــاط هنــا لــيس بمعنــاه الخلقــي وإنمــا هــو فشــل الإنســان في تقيــيم الأشــياء مــن حيــث ماهيتها ودورها إلى التركيز على قيمتها المادية .

اســتفاد لوســيان مــن دراســة سـابقيه للروايــة أمثــال هيجــل و لوكــاتش و مــاركس ممــا ســاعده علــى بنــاء نظرتــه للروايــة علــى أســاس " التشــيؤ و البطــل الإشــكالي والوســاطة و التماثــل والبنيــة الدالــة والرؤيــة للعــالم ونمــط الــوعي ...فاســتخلص بــأن الروايــة الفرديــة " البيوغرافيــة" في القــرن التاســع عشــر كانــت تعبــيرا عــن الرأسماليــة الفرديــة ، أمــا في بدايــة القــرن العشــرين فقــد كانــت الروايــة المونولوجيــة أو روايــة الــوعي تجســيدا لرأسماليــة الشــركات أمــا الروايــة الجديــدة مــع نتــالي ســاروت ،

1 أنظر جورج لوكاش : م س ص 145.

2 سيد البحراوي : علم اجتماع الأدب : الشركة المصرية العالمية للنشر القاهرة مصر ط1 1992ص26.

وكلود سيمون وآلان روب كرييه وجان ريكاردو وميشال بوتور...فقد كانت تعبيرا عن المجتمع التقني الآلي "[1]

وعليه فإن تشخيص الأدب الروائي هنا يمتثل أساسا إلى الواقع بتطوره وتغيره. ليس ببعيد عن هذا الرأي ترى الناقدة الإنجليزية "كلارا ريف، أن " الرواية صورة عن الحياة الواقعية وعادات الناس وعن العصر الذي كتبت فيه "[2]

بناء على تقدم من تعريفات للرواية يمكن القول أن منطق الرواية يتفق مع منطق الحياة فهي تختلف باختلاف الأزمنة والأمكنة والنظم الاجتماعية لأن علاقة " الرواية بالواقع حصرا هي التي تؤلف خصوصيتها "[3]

فلغة الرواية لغة نثرية متداولة تختلف عن لغة الملحمة أو المسرحية القديمة، بطلها رجل عادي موضوعها واقعي أو ممكن الوقوع .

فإذا ما أرادت الرواية أن تتمثل أخص خصائص جنسها الأدبي ومقوماته، أن تنشد لغة نثرية محايثة للواقع والحياة ، متنوعة ومتباينة بتنوع المتكلمين بها ، وتباينهم ، لغة ريبية ونسبية وحوارية ،ضرورة عبر تعايشها وحوارها مع غيرها من اللغات وهنا يكمن جوهر تناول ميخائيل باختين للمسألة وهو يشدد على قضية التنوع الكلامي في العمل الروائي غير أن

1 لوسيان كولدمان و آخرون : الرواية و الواقع تر : رشيد بنحدو عيون المقالات الدار البيضاء المغرب ط1 1988 ص 36-61 .

2 دارين أوستن و وليك رينيه " نظرية الأدب " تر : محي الدين صبحي ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب و العلوم الاجتماعية : دمشق 1973ص281.

3 هو غراهام : مقالة في النقد : تر : محي الدين صبحي ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب و العلوم الاجتماعية دمشق 1973 ص 136.

التفكك الداخلي للغة وتنوعها الكلامي الاجتماعي والتباين الفردي للأصوات، شرط النشر الروائي الحقيقي "[1]

فالرواية عند باختين أدب شعبي يعبر عن فئة كبيرة في المجتمع لذلك ومن البديهي أن تختلف لغاتها ولهجاتها وأساليبها " فالتنوع الاجتماعي للغات و أحيانا للغات و الأصوات الفردية ، تنوعا منظما أدبيا أي أن الرواية تستند إلى تعدد الملفوظات الحوارية و التناصية"[2]

و يعتبر باختين التنوع الكلامي شرط النشر الروائي فهو الذي يميزه عن الشعر و الملحمة التي تكون ذات لغة رتيبة تمشي في خط مستقيم.

أما الرواية كجنس أدبي لم تعرف في تاريخ العرب ، قال الأصمعي"رويت أهلي أروي ريا ، و هو راو في قوم رواة، وهم الذين يأتون بالماء وهذا هو الأصل ثم تشبه به الذي يأتي القوم بعلم أو خبر فيرويه و كأنه أتاهم بما يرويهم من ذلك"[3]

و يقال " رمى فلان شعرا ، إذا رواه له حتى حفظه للرواية عنه ، و قال الجوهري رويت الحديث والشعر رواية فأنا راو "[4]

فالرواية في اللغة العربية تعني الملفوظ من الكلام المتناقل شفاهة كالأحاديث النبوية الشريفة التي غالبا ما يقال روي عن النبي صلى الله عليه و سلم و غير ذلك من رواية الشعر و الحكايا و ذلك بإسناد الرواية لمن حفظها ثم رواها .

1 أنظر ميخائيل باختين : الكلمة في الرواية : تر : يوسف حلاق وزارة الثقافة دمشق 1988ص13

2 ميخائيل باختين : الخطاب الروائي : تر : محمد برادة ، دار الأمان الرباط ط2 1987ص11.

3 أبو الحسن بن فارس بن زكريا : معجم مقاييس اللغة : تح : عبد السلام هارون : دار الجيل بيروت ص 453.

4 أبو الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور : لسان العرب ج14:دار صادر بيروت ص 347.

و منه فإن المطالبين بتأصيل الرواية في التراث العربي القديم يستجيبون بهذه الدعوة إلى همومهم الوطنية والقومية أكثر من التحكم إلى الدواعي العلمية النقدية ،وذلك عبر بحثهم الحثيث عن هذه الميزة المزعومة، ولا ننكر أن العرب عرفوا القصص المقترنة بالأحاجي وكانت ترد في أشعارهم بعض الصور القصصية كتلك التي كانت ترد في شعر عمر بن أبي ربيعة ولعلهم عرفوا بعض القصص المطولة التي كانوا يروونها أولا ،ثم دونوا بعضها ثانيا ، وهي التي كانوا يسمونها بأيام العرب(...) وهناك القصص التي كانت تستخلص منها العبر التي تضرب لبني الإنسان وعلى رأس ذلك كتاب كليلة ودمنة المشهور"[1]

لا يجوز التغاضي عن الحقيقة أو إنكارها فالموروث الشعبي القصصي العربي تضمن بعض أسس التعبير الروائي " كما أن ذات الموروث وجد من الروائيين العرب من استلهمه ووظفه وأفاد منه في رواياته ومن هؤلاء جمال غيطاني في روايته (يزيني بركات) إيميل حبيبي في أبي النحس المتشائل ،يحيى الطاهر عبد الله في حكايات للأمير حتى ينام ...إلخ، والحق أن الرواية العربية نشأت في العصر الحديث فنا مقتبسا من الغرب أو متأثرا شديدا "[2]

إذا بعد ظهور الرواية كجنس أدبي في الغرب قبل حوالي ثلاثة قرون وانتقالها إلى المجتمع العربي متأخرا حوالي قرن ونصف أطلق مصطلح الرواية و التي يعرفها عبد المالك مرتاض على أنها "حديث محكي تحت شكل أدبي يرتدي أردية لغوية تنهض على جملة من الأشكال والأصول كاللغة و الشخصيات والزمان والمكان والحدث بينهما طائفة من التقنيات كالسرد والوصف والحبكة والصراع وهي سيرة تشبه التركيب بالقياس إلى المستوى

1 بن جلون عبد المجيد : نظرات في القصة : المناهل العدد1 سنة 1974ص37.

2 الحلاق بطرس : نشأة الرواية بين النقد و الايديولوجية- في الرواية العربية واقع و آفاق ،دار ابن رشد للطباعة و النشر لبنان 1981ص17.

السينمائي بحيث تظهر هذه الشخصيات من أجل أن تتصارع طورا وتتحاب طورا آخر لينتهي بها النص إلى نهاية مرسومة بدقة متناهية وعناية شديدة "[1]

الرواية أدب نثري في المقام الأول ذات لغة وسط فما هي بلغة الشعر وما هي بالمتداولة السوقية العامية) التي يرى بعض المبدعين أن توظيفها يحافظ على واقعية الحدث وصدقه وفيها مراعاة لحال المتلقي إذ كلماتها تحمل شحنات قوية ترجع في الأساس إلى استعمالاتها الشعبية ويبقى النقاش قائما في هل تكتب بالعامية أو الفصحى ، في رسالة من جميل حمداوي إلى الناقد عبد الحميد عقار يتناول هذه القضية فيقول " هناك ردود مختلفة للجواب عن هذه القضية العويصة فهناك من يدعوا إلى توظيف العامية فقط كما فعل عبد الرحمان الشرقاوي في روايته "الأرض "وهناك من يدعوا إلى تفصيح الرواية "[2]ومن المنادين بتفصيحها الدكتور عبد المالك مرتاض الذي يقول " إن الكتابة الروائية عمل فني جميل يقوم على نشاط اللغة الداخلي ولا شيء يوجد خارج تلك اللغة وإذا كانت غاية بعض الروائيين العرب المعاصرين هي أن يؤذوا اللغة –ليس بالمفهوم الفني ولكن بالمفهوم الواقعي للإيذاء – بتسويد وجهها وتلطيخ جلدها و إهانتها بجعل العامية لها ضرة في الكتابة ...فلم يبق للغة العربية إلا أن تحزم حقائبها وتمتطي ركائبها ، وتمضي على وجهها سائرة في الأرض لعلها أن تصادق كتابا يحبونها من غير بني جلدها "[3]

1عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية : م س ص 32

2 جميل حمداوي : www.Arabian creativity.com/J-hamdaoui ihtm

3 عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية :م س ص 106.

وتبدو الحجج المقدمة من طرف دعاة العامية كالصدق الفني والواقعية والاهتمام بالمتلقي واهية ، فأين الصدق الفني وأين الواقعية حين تكتب عن مجتمع غربي باللغة العربية إذ أن الصدق يستوجب استعمال للغة المجتمع المتناول في الرواية وأما المتلقي فهو جمهور على الأقل متعلم ليستطيع القراءة إن لم نقل صفوة المجتمع الذين يمارسون القراءة في أيامنا هذه والمشكلة العويصة في العامية إن تحدثنا عن الجزائر مثلا في اختلاف اللهجات العامية ناهيك عن الدول العربية الأخرى، فنحرم جمهورا واسعا من القراءة إن كتبنا بالعامية وتغدو الرواية محلية .

يهتم الفن أي فن بالنصوص بالمجتمعات من حيث تفكيك العلل وطرح العلاج أو تنمية الذوق وتصحيحه ومنه فإن تدني الفنون في المجتمعات المنحطة نزولا عند مستوى المتلقي بتقديم عذر أقبح من ذنب خاصة اللغة العربية لغة القرآن التي يجب التحدث بها في المجتمعات العربية المسلمة .

تلعب اللغة دورا أساسيا في تشكيل الرواية التي هي في الأساس لغة مكتوبة على الورق ولكن اللغة الروائية ليست أي لغة إن هي الجسم والروح معا فيها ومنها يصاغ الزمن والمكان والحدث والشخصيات الروائية.

المبحث الثاني

عناصر النص الروائي

الشخصية :

لأنها من أشكل و أعقد المصطلحات في تكوينها فقد دأبت النظريات الأدبية الحديثة كالبنيوية و الأسلوبية و اللسانية على تفكيك السرود و تحليلها و تأويلها و من ثم تركيبها قصد الولوج إلى عالم الشخصية باعتبارها علامة سيميائية ومقولة نحوية و صرفية ضمن النسق العام للرواية أو القصة.

تحتل الشخصية مكانة هامة، فهي عنصر فعال من عناصر الفن القصصي ، هي التي تكون الحدث و توجهه و تحرك بنيته " فما الشخصية إن لم تكن محور الأعمال ؟ و العمل إن لم يكن تصوير الشخصية ؟ وما اللوحة أو الرواية إن لم تكن محور وصف طباع الشخصية"[1]

بل يمكن أن تكون " موضوع القضية السردية "[2] فمنها و على أساسها تبنى الأحداث و تتطور.

تكمن قيمة الشخصية في البناء القصصي في قدرتها على التعبير الجمالي من خلال ازدواجية علاقتها بالفضاءين الداخلي " النفسي" والخارجي "الواقع".

1 الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة ، دار الجنوب للنشر تونس (د ط) عام 2000 ص 96.

2 تزفيتان تودوروف : مفاهيم سردية ، تر عبد الحمن مزيان ، منشورات الإختلاف الجزائر ط1 عام 2005 ص 73.

حيث يتسنى للروائي التخفي وراءها لبث رؤى و أفكار و تمرير رسالته إلى القارئ مستعينا بجملة من الخصائص التي يلبسها لشخصياته ليضمن تنوعها و تنقلها بين العالمين الخيالي و الواقعي.

تشغل الشخصية حيزا مركزيا ضمن مكونات الخطاب السردي فمسارها الاجتماعي و النفسي و المادي يساعد على تبلور القصة – و تطورها و انتشارها ففي " الرواية التقليدية (الشعرية الأرسطية) اعتبرت ثانوية مقارنة بباقي عناصر العمل التخيلي فهي خاضعة خضوعا تاما للحدث و قد استمر هذا التصور عند المنظرين الكلاسيكيين الذين يرون الشخصية مجرد اسم يقوم بالحدث "[1]

ولكن سرعان ما اتخذت لنفسها مكانة مرموقة في القرن التاسع عشر " بحيث لا يمكن أن نتصور رواية دون شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها ، إذ لا يضطرم من أجل كل ذلك أن نلقى كثيرا من الروائيين يركزون عبقريتهم و ذكاءهم على رسم ملامح الشخصية "[2]

ولم تول هذه الأهمية الكبرى للشخصية من فراغ ، فحسب ألان روب غرييه يكون الأمر عائدا " إلى ارتقاء قيمة الفرد في تلك الفترة و رغبته في السيادة هذا ما دفعهم إلى جعل الشخصية تختزل مميزات الطبقة الاجتماعية فأصبحت كل العناصر توظف لإظهار

1 حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء،الزمن،الشخصية) المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ط1،عام 1990 ص208.

2 عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)م س ص 76

الشخصية و منحها الحد الأدنى من البروز "[1]ومنه كان لزاما التعامل مع الشخصية " على أساس أنها كائن حي له وجود فيزيقي فتوصف ملامحها و قامتها و ملابسها و سحنتها و سنها و أهواؤها وهواجسها و آمالها و آلامها و سعادتها و شقائها "[2]

تغيرت النظرة للشخصية و ذلك مع مطلع القرن العشرين حيث حاول النقاد و الروائيون التقليل من سطوتها في الأعمال الروائية حيث " بدأت الشخصية بمفهومها الكلاسيكي تمحى تدريجيا "[3] فاضمحل نور نجمها لأن الروائيين الجدد " بدؤوا يهوون الصروح الجميلة التي كانت الشخصية الروائية تتربع فيها "[4]

و انقسموا في نظرتهم لها ، فمنهم من جعلها إنسانا حيا و منهم من شيئها ومنهم من تنكر لها تماما مثل " شلوفسكي " و بين ذا و ذاك اختار البعض موقفا وسطا .

في خضم هذه المنازعات تبقى الشخصية مشكِّلة " بؤرة مركزية لا يمكن تجاوزها أو تجاوز مركزيتها ، فالرواية هي أكثر الأجناس الأدبية ارتباطا بالشخصية"[5]

أنتجت الشخصية الروائية مجالا خصبا للدراسات النظرية و التطبيقية قصد استقصاء فعالياتها و إدراك بنيتها و من أهمها البحوث التي أنجزها كل من " غريماس ،فلاديمير بروب ، فيليب هامون" .

---

1 حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : م س ص 76.

2 عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية : م س ص 76

3 السعيد بوطاجين : الإشتغال العاملي – دراسة سيميائية لغدا يوم جديد لابن هدوقة : منشورات الاختلاف الجزائر عام 2000 ص 14.

4 عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية : م س ص 80.

5 صلاح صالح : سرد الآخر (الأنا و الآخر عبر اللغة السردية) المركز الثقافي العربي .الدار البيضاء بيروت عام 2003 ص 101

حيث يرى فيليب هامون أن "مقولة الشخصية ظلت و بشكل مفارق ، إحدى المقولات الأشد غموضا في الإنشائية"[1]

إن البحث عن أبعادها الدلالية و قيمتها الجمالية يعود إلى تتبع السمات الدالة عليها في النص ذلك أن دراسة الشخصية " من أهم الوسائط الرامية إلى إضاءة (عالم النص) عبر مستويين : الأول فني جمالي يعطي القص قيمته الفكرية الجمالية ...و الثاني فكري معرفي (على اعتبار أن الشخصية) نافذة للإطلالة على البنى المتجاورة في القطاع الإنساني الاجتماعي "[2]

استنادا إلى مبادئ نظرية و أسس منهجية قامت الدراسات النقدية بإقامة تقسيمات للشخصية الروائية تنوعت بتنوع المعايير المعتمدة في تصنيفها و الخاضعة أساسا لطريقة بناء الشخصية داخل العمل السردي.

يذهب لهذا الرأي الناقد الانجليزي في كتابه"مظاهر الرواية الجديدة" إذ يرى أن الشخصيات تصنف حسب درجة وضوحها و تعقيدها داخل العمل الأدبي و هي بذلك :

- شخصية مدورة " مركبة معقدة وهي التي لا تستقر على حال و لا تصطلي لها نار و لا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقا ماذا سيؤول إليه أمرها لأنها متغيرة الأحوال متبدلة الأطوار ، فهي في كل موقف على شأن"[3]

1 فيليب هامون : سيميولوجية الشخصيات الروائية : تر : سعيد بنكراد ، دار الكلام الرباط عام 1990 ص 17.
2 صلاح صالح : سرد الآخر ، م س ص 102-103.
3 عبد المكالك مرتاض : في نظرية الرواية : م س ص 88-99.

– شخصية مسطحة وهي التي " تمضي على حال واحد لا تكاد تتغير و لا تتبدل في عواطفها و مواقفها و أطوار حياتها بعامة"[1]

ومنه فإن الشخصية المدورة أو النامية كما اعتبرها عبد المالك مرتاض شخصية دائمة التطور والتحول إما في الفكر أو العلاقات أو المصير ولعل القصد من المصطلح و الأصل (مدورة) هو أن تكون مجمل الأحداث تتمحور حول هذه الشخصية فكأن بها الشمس تدور حولها الأقمار أي الشخصيات الثانوية إن جاز التعبير .

وعلى النقيض منها تكون الشخصية المسطحة أي الثابتة التي تتسم بالسكون منذ ولادتها في العمل الأدبي فلا تغير مجرى الأحداث ولا تتغير بفعلها.

أما فلاديمير بروب فقد ركز في كتابه مورفولوجيا القصة على الأفعال التي تقوم بها الشخصية في الحكاية وقلل من أهمية الشخصية ، أما العناصر الثابتة فهي ما تقوم به الشخصية من دور "[2] وبذلك لخصت الشخصية فيما تقوم به وظائف حيث تحيلنا هذه النظرة إلى أن صاحبها قد وضع إطارا للرواية ككل وخاصة مجموعة الفاعلين فيها (بطل، بطل مزيف ،مغتصب ،مانح ، آمر ...) ملغيا بذلك مصطلح الشخصية ليصبح مجرد موضوع قيمة .

أما " فيليب هامون " في كتابه سيميولوجية الشخصيات الروائية " فقد تناول الشخصية كدال تتخذ عدة أسماء تميزها مع صفات تشخص هويتها وتبرز الوظيفة التي تؤديها بمعطيات سياسية ، ثقافية ،اجتماعية ،وإنسانية وقدم ثلاثة أصناف للشخصية هي :

---

1 عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية : م س ص 89.

2 ينظر :فلاديمير بروب : مورفولوجيا القصة ، تر : عبد الكريم حسن وسميرة عمو، شراع للدراسات و النشر و التوزيع دمشق عام 1996 ص 38.

1 – الشخصيات المرجعية : يقصد بها الشخصيات ذات المرجع التاريخي ك " نابوليون " والاجتماعي " كالعامل الفارس ، المحتال" وشخصيات أسطورية " أوديب وفينوس " أما الشخصيات المجازية فهي التي ترمز للحب والكراهية مثلا .

وهذه الشخصيات يدل عليها اسمها، تحيل إلى عالم مألوف عند القارئ تفرضه عليه ثقافته وتاريخه وترد بناء على اختيار الكاتب لها" فهو الذي ينتقي ملامحها وسماتها ويحدد لها موضعا معينا من عالم المغامرة ويربطها بجملة من العلاقات "[1]

إن قراءة الشخصية المرجعية مرتبط بالدرجة الأولى إلى مدى استيعاب القارئ للثقافة والبيئة الاجتماعية والتاريخية التي تنتمي إليها الشخصية .

الشخصيات الإشارية :

وهي المتصلة أساسا بشخص الكاتب والمحيلة إلى أفكار فلسفية أو إيديولوجية والمستحضرة من خلال الذاكرة والاسترجاع، كما تحيل إلى القارئ أو من ينوب عنه في النص ، ويكون من الصعب أحيانا إدراكها بسبب تداخل عناصرها ببعضها "[2]

الشخصيات المتكررة :

وهي تحضر كعلامات مقوية لذاكرة القارئ وتظهر هذه النماذج في المصطلح المنذر لوقوع حادث أو مشاهد الاعتراف والبوح وهي ذات وظيفة ، إذ تنشئ شبكة من الإستدعاءات و التذكيرات ، غايتها وصف المقاطع السردية ببعضها البعض "[1]

1 الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة : دار الجنوب للنشر تونس دط عام 2000ص 101.

2 ينظر : فلاديمير بروب : مورفولوجيا القصة ، م س ص 40.

إن بناء الشخصية الروائية من خلال حركتها وثباتها وأفعالها وسلبيتها و إيجاد بيانها يخلق عالما تخيليا يكاد يكون انعكاسا للواقع تثبت به الشخصية وجودها في العمل السردي في مكان وزمان معينين .

الزمن:

يعرف الزمن في اللغة أو الزمان على أنه " اسم لقليل الوقت أو كثيره و في المعجم الزمن والزمان العصر والجمع أزمن وأزمان و أزمنة و زمن زامن شديد و أزمن الشيء طال عليه الزمان و الاسم من ذلك الزمن و الزمنة عن ابن الأعرابي و أزمن بالمكان أقام به زمانا وعامله مزمنة وزمانا من الزمن الأخيرة ،عن اللحياني و قال شمر الزمان زمان الرطب و الفاكهة وزمان الحر و البرد و قال يكون الزمان شهرين إلى ستة أشهر وقال الدهر لا ينقطع "[2]

كما ورد في منجد اللغة و الأعلام على أن " الزمن و الزمنة العصر ، الوقت قصيرا كان أو طويلا ، أزمنة السنة فصولها و هي الربيع و الصيف و الخريف و الشتاء زمن زامن شديد عامله مزامنة أي قياسا على الزمان مأخوذ من الزمن كالمشاهرة من الشهر ، مرض مزمن أتت عليه أزمنة"[3]

---

1 ينظر : حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : م س ص 217.

2 ابن منظور : لسان العرب مج 13 :ط3 دار صادر بيروت عام 2002 ص 199.

3 المنجد في اللغة والأعلام : دار المشرق بيروت ص 306.

أمـــا الـــزمن في معجـــم المصـــطلحات الســـردية لجـــيراد بـــرانس فهـــو يعـــني "مجموعـــة العلاقـــات الزمنيـــة –السـرعة –التبـاع –البعـد بـين المواقـف والمواقـع المحكيـة وعمليـة الحكـي الخاصـة بهمـا وبـين الـزمن والخطاب المسرود والعملية السردية"[1]

يـــرى الـــدكتور عبـــد المالـــك مرتـــاض أن الـــزمن مظهـــر يـــزمن الأحيـــاء والأشـــياء ،فنتـــأثر بماضـــيه الـــوهمي غـــير المرئـــي وغـــير المحســـوس المجـــرد ونفســـي غـــير مـــادي يتجســـد الـــوعي بـــه مـــن خـــلال مـــا يتســـلط عليـــه بتـــأثيره الخفـــي غـــير الظـــاهر لا مـــن خـــلال مظهـــره في حـــد ذاتـــه فهـــو وعـــي خفـــي لكنه متسلط ومجرد و يتمظهر في الأشياء المحيرة "[2]

فـــلا تدركـــه العـــين فـــتراه ولا الحـــواس فتستشـــعره ، يمضـــي مخلفـــا آثـــار أو هـــو بـــاق يكتســـب مـــن التعـــاريف و المفـــاهيم مـــالا يحصـــى ذلـــك أنـــه موجـــود في كـــل شـــيء حـــتى أن باشـــكال ذهـــب إلى أنه " من المستحيل ومن غير المجدي أيضا تحديد مفهوم الزمن"[3]

والـــزمن في الروايـــة عنصـــر أساســـي وهـــو لـــيس زمنـــا واحـــدا بـــل تتـــداخل وتتشـــابك مجموعـــة مـــن الأزمنـــة أســـال مـــن أجلهـــا النقـــاد وديانـــا مـــن الحـــبر ، وقـــد أدرك الروائيـــون أهميـــة ذلـــك فهـــو "يعتـــبر من أهم التقنيات التي تؤثر في البنية العامة للرواية"[4]

1 جيرالد برانس : المصطلح السردي : تر: عابد خزن دار ،مراجعة و تقديم محمد بريري ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط1 عام 2002 ص 45.

2 ينظر عبد المالك مرتاض : م س ص 26.

3 م ن ص 173.

4 عبد الحميد المحادين : التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن ضيف ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت ط1 عام 1999 ص 61.

فلا يمكن أن نتخيل عملا روائيا بدون زمن فبه تتجلى السمات الأساسية للرواية وتستوي على سوقها .

إلا أنه يختلف من بنية سردية لأخرى فهو في الرواية التقليدية خطي من البداية إلى النهاية من حيث " أن البنية السردية التقليدية التي تحترم التسلسل الزمني في صورته الرتيبة و تتقيد به"[1] ذلك أنها ترتبط ارتباطا وثيقا بالتاريخ و حين يصبح التاريخ مادة أولية للرواية " يصير بعثا كاملا للماضي يوثق علاقتنا به و يربط الماضي بالحاضر في رؤية فنية شاملة فيها من الفن روعة الخيال و من التاريخ صدق الحقيقة "[2]

ينحصر الزمن و يتمظهر في إطار التاريخ تبعا للأحداث المتسلسلة دون العودة بالزمن حفاظا على الحقيقة التاريخية.

كانت الدراسات النقدية حول الزمن تتناول بالأساس مكوناته الجوهرية المتغيرة إلى أن ظهر الشكلانيون الروس ،الذين ركزوا على الإطار الداخلي الثابت في الزمن.

وتعتبر "نظرية الأغراض "[3] وهي مقالة لـ" توماتشفسكي " مرجعا هاما في دراسات الزمن " إذ احتوت على مجموعة من الإرهاصات التي طورت فيما بعد لتصبح نظرية مكتملة

1 بشير محمودي : نظرية الرواية في النقد الجزائري الحديث : رسالة دكتوراه كلية الآداب واللغات والفنون جامعة وهران عام2001-2002.

2 طه وادي : صورة المرأة في الرواية المعاصرة : دار المعارف ط2 القاهرة عام 1980 ص 169.

3 تزفيتان تودوروف : نظرية المنهج الشكلي لنصوص الشكلانيين الروس ، تر : ابراهيم الخطيب ، المؤسسة المغربية للناشرين المتحدين ،الرباط عام 1986 ص 192.

الأركان "[1]إذ لفتت انتباه النقاد والدارسين أمثال تزفيطان تودروف و رولان بارت وجيرار جنيت وغيرهم وقد كان للبنيوية الشكلية الحظ الأوفر من ميراث الشكلية الروسية فتبنت إرهاصاتها وقامت بتطويرها.

تعد الدراسة التي أقامها جيرار جنيت فيما يخص الزمن وتطبيقاته على رواية " البحث عن الزمن الضائع" لمارسيل بروست في كتابه " خطاب الحكاية " أهم دراسة على رواية اعتبرها رواية زمن، لما تتضمنه من إدراك خاص بالزمن وفيما يتبنى تعريفات تودوروف و ملاحظاته عن العلاقات التي تربط زمن القصة بزمن الخطاب ولكن جنيت يستخدم مصطلح زمن القصة وزمن الحكي " فالحكاية مقطوعة زمنية مرتين، فهناك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية حيث يربط هذين الزمنين علاقات ثلاث تتمثل في الترتيب الزمني للأحداث، الديمومة والتواتر "[2]

أما تودروف الأكثر تأثرا بالشكلانيين الروس في تقسيمهم للنص من حيث هو متن حكائي ومبنى حكائي ،فقد استخدم بدلهما القصة والخطاب فالنص من وجهة نظره " قصة وخطاب في الوقت نفسه بمعنى أنه يشير في الذهن واقعا أو أحداثا قد تكون وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية وقد كان بالإمكان نقل تلك القصة ذاتها بوسائل أخرى فتنتقل بواسطة شريط سينمائي مثلا وكان بالإمكان

1 ناصر عبد الرزاق الموافي : القصة العربية – عصر الابداع – دراسات لسرد القصص في القرن الرابع الهجري ،دار النشر مصر ص 150.

2 ينظر : جيرار جنيت : خطاب الحكاية : بحث في المنهج : تر : محمد معتصم ، عبد الجليل الأزدي ، عمر الحلي ، منشورات الإختلاف الجزائر ص 45.

التعرف عليها كمحكى شفوي لمشاهدها دون أن يتجسد في كتاب غير أن العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه فهناك سارد القصة أمامه قارئ يدركها "[1]

ففي كتاب الشعرية يستخدم تودوروف (نظام الأحداث) للتعبير عن الزمن الحكائي أو القصة ، ونظام الخطاب للتعبير عن المعنى الحكائي ويقسم الزمن إلى :زمن التخيل وزمن الخطاب"[2] .

ومن أكثر النقاد تجاوزا للشكلانية في دراسة بنية الزمن الروائي الناقد " ماندلاو" الذي يرى أن الزمن في فن القصة داخلي وخارجي "فالأزمنة الخارجية تتمثل في أزمنة خارج النص مثل زمن الحكاية وزمن القراءة وعلاقة كل من الكاتب والقارئ بالنسبة للفترة الزمنية التي يتحدث عنها الكاتب أما الأزمنة داخل النص فتتجلى في الفترة التاريخية التي تجرى فيها أحداث الرواية والمدة الزمنية للرواية وترتيب الأحداث زمنيا ووضع الراوي زمنيا بالنسبة لوقوع الأحداث "[3] ومنه تبدو حياة الزمن ذات بعد دلالي وسيكولوجي من خلال الآليات الموظفة في تشكيله لعلاقة زمن الأحداث بالراوي والمروي له.

لم تخرج الدراسات العربية كثيرا عن هذه الأطراف فيرى عبد المالك مرتاض الذي تأثر بتقسيمات تودوروف أن " زمن الحكاية هو اللحظة المتبلورة المتحصحصة من الزمن أو

1 فلاديمير كريزنسكي : من أجل سيميائية تعاقبية للرواية : تر : عبد الحميد عقار ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، الرباط ط1 عام 1992 ص 41.

2 ينظر : تزفيتان تودوروف : الشعرية تر: شكري مبخوت و رجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب ص 15.

3 مها حسن قصراوي : الزمن في الرواية العربية ،دار فاس للدراسات و النشر ، ط1 عام 2004 ص 52.

اللحظة المصفاة من أمشاج غامضة مضببة متسمة بأقصى أضرب الضبابية وذلك ما نطلق عليه نحن – زمن المخاض – الإبداعي"[1]

وبالرغم من ذلك فهو يؤكد على وجود تناقض قائم بين زمنية الحكاية وزمن الوحدة الكلامية التي يقصد بها السرد قد يكون زمنا أحادي الخط بينما يكون زمن الحكاية متعدد الأبعاد .

ومنه في الرواية التاريخية مثلا وإن كانت أحداثها حقيقية مئة بالمائة يستطيع الراوي البدء من أي حدث شاء دون مراعاة تسلسلها الزمني ولا يخل ذلك بنية الراوي في شيء .

أما سعيد يقطين في كتابه " تحليل الخطاب الروائي" يقسم الزمن إلى ثلاثة أزمنة وهي : زمن القصة وزمن الخطاب وزمن النص " يظهر لنا الأول في زمن المادة الحكائية وكل مادة حكائية ذات بداية ونهاية إنها تجري في زمن سواء أكان هذا الزمن مسجلا أم غير مسجل كرونولوجيا أو تاريخيا ونقصد بزمن الخطاب تجليات تزمين زمن القصة وتمفصلاته وفق منظور خطابي متميز يفرضه النوع ودور الكاتب في عملية تخطيب الزمن أي إعطاء زمن القصة بعدا مميزا وخاصا أما زمن القصة فيبدو لنا في كونه مرتبطا بزمن القراءة في علاقة ذلك بتزمين زمن الخطاب في النص "[2]

1 عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية : م س ص 274.

2 سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي – الزمن،السرد،التبئير– المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع ط3 عام 1997 ص 80.

وقد أشار إلى الزمن الثالث – زمن القصة في كتابه – انفتاح النص الروائي حيث يرجعه إلى زمن قراءة النص في محيط اجتماعي لساني محدد ويحتوي زمن الكاتب وزمن القارئ متأثرا بتقسيم تودوروف مختلفا عنه في التسمية للزمنين الذين حددهما بـ"

-الزمن الصرفي باعتباره زمن يجسد التجربة الواقعية ذهنيا (الطابع المشرك)

-الزمن النحوي باعتباره زمنا يحبس التجربة الذاتية (ذات الكاتب) "[1]

وفي ذات السياق يقترح سلمان كاصر بدوره مصطلحين هما :

الزمن الخطي هو الزمن الواقعي أو التاريخي الذي يتحرك أو ينتقل بالقصة من البداية إلى الوسط ثم النهاية بتحول نقط متوال وفق الترتيب الكرونولوجي التسلسلي.

الزمن المنكسر : الزمن الذي يعبر نفسيا عن تحقيق تجربة ذاتية بوعي الزمن مما يكسب العمل بعدا جماليا دلاليا "[2]

في بحثه وتقصيه للزمن الخطي الخارجي كما هو حاصل في الواقع التاريخي في تحوله ضمن وجود جديد كما هو عليه الزمن المنكسر (الداخلي) وجد أن الزمن في تحوله إلى الرواية يكتسب بعدين جديدين يتعلقان ثنائيا بالكاتب والقارئ وتمخض عن هذا التحول صنفين جديدين هما:

1-الزمن المتكسر في السرد كما يتصوره القاص

2-الزمن الخطي في القراءة كما يعيده القارئ"[1]

1 ينظر : سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت الدار البيضاء ص 74.

2 سلمان كاصد : الموضوع و السرد – مقارنة بنيوية في تكوينية الأدب القصصي – دار الكندي ص 264.

لا ينطبق هذا التصور عن جميع الأعمال القصصية لأن بعض الأعمال قد تحتفظ بالخط الكرونولوجي التسلسلي في مكونها التخيلي أي أنها تطابق زمن سردها مع زمن فعل الحكاية في أثناء الواقع حيث يتساوى أو يشترك المكون الداخلي بنفس التحولات مع نظيره الخارجي حين تمر العملية القصصية بصيغ الزمن الثلاث (الماضي ،الحاضر، المستقبل) كما هي في الوقائع الحكائية بينما تنحوا أعمال قصصية منحنى آخر خارقة الزمن المألوف حين حدوث المفارقة نحو التلاعب الزمني.

على الرغم من التفاوت في الآراء حول زمن النص الروائي إلا أنها تصب في إناء واحد هو وجود مستويين هامين ينطلق منهما التلاعب الزمني وهما الزمن الداخلي والزمن الخارجي وما يرادفهما من مصطلحات لا تختلف في الدلالة عليهم .

المكان :

المكان جزء لا يتجزأ من الوجود في سكونه وحركته، و ارتباط الإنسان به يكون منذ لحظة وجوده في هذه الحياة إلى حين رحيله عن عالم الأحياء وبعده ،ذلك أن رحلة كل شيء بما فيها الإنسان تكون من مكان إلى مكان فعلاقته به " جدلية مصيرية فلا يمكن أن يتصور الذهن لحظة من لحظات الوجود الإنساني خارج سياق المكان "[2]

فالأرض التي خلق منها الإنسان وإليها يعود والرحم فاللحد مكان والتجربة الإنسانية مجموعة أمكنة .

---

1 سلمان كاصد : م س ص 265.

2 نبيلة ابراهيم : فن القص : مكتبة غريب القاهرة ص 139.

يـرى أفلاطـون صـاحب نظريـة المثـل أن المكـان " غـير حقيقـي وهـو محـل التغيـير في عـالم الظـواهر المحسوسـة "[1] بينمـا يـراه أرسـطو موجـودا مادمنـا نشـغله ونتحيـز فيـه وكـذلك يمكـن إدراكـه عـن طريـق الحركـة، الـتي أبرزهـا حركـة النقـل مـن مكـان إلى آخـر، وهـو مفـارق للأجسـام المتمكنـة فيـه وسابق عليها ولا يفسد لفسادها"[2]

والمكـان سـطح عنـد بعـض الفلاسـفة المسـلمين مـن أمثـال (الكنـدي والفـرابي) وهـو بعـد متنـاه عنـد الـرازي وفي الفلسـفة الحديثـة أخـذ المكـان مفهومـا خاصـا فهـو عنـد (كانـت) مـرتبط بالعقل فالإنسان يخضع لتطور مسبق عن طبيعة المكان "[3]

أمـا في علـم الاجتمـاع فـيرى (دوركـايم) أن المجتمـع هـو الـذي يحـدد مفهـوم المكـان مـن خـلال الوسائط الاجتماعية التي يحياها الفرد ليعي حقيقة ما حوله"[4]

وقـد يتـداخل المكـان مـع أمكنـة أخـرى بوصـفها جـزء مـن الوجـود سـواء كانـت حسـية أو مجـردة و كأن المكان يتكون من حدين :

الأول متنـاه ويـدرك بواسـطة الحـواس أمـا الثـاني فهـو يشـكل إمـدادا للحـد الأول بوصـفه يتميـز بالكينونـة"[5]بمعـنى أن الكينونـة تمثـل أحـد حديـه، وفي الوقـت ذاتـه يتميـز بالانفصـال والامتـداد

1 علي عبد المعطي محمد : قضايا الفلسفة العامة و مباحثها ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ط1 عام 1984 ص 124.
2 حسن العبيدي : نظرية المكان عند ابن سينا : دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد عام 1987 ص 48.
3 أنظر : عبد الرحمن بدوي : موسوعة الفلسفة : المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط1 عام 1984 ج2 ص 240.
4 قباري محمد إسماعيل :علم الإجتماع و الفلسفة : دار المعرفة الجامعية الإسكندرية ط2 ج2 ص 55
5 منصور الديلمي : المكان في النص المسرحي ، دار الكندي للنشر والتوزيع عمان ط1 عام 1999 ص 97.

في جهات متعددة ، لذا رد بعض الفلاسفة الرأي القائل " إن الجسم الواحد لا يشغل مكانين في آن واحد وكذلك لا يحوي جسمين منفصلين في زمان واحد "[1]

المكان في الرواية ذو أهمية بالغة لا لكونه وعاء الأحداث وحاوي الشخصيات " بل لأنه يتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوي كل العناصر الروائية بما فيها من حوادث وشخصيات "[2] وما يجمعها من علاقات والفرق كبير بين المكان في الواقع والمكان في الرواية بحيث يتميز عن الأمل كونه متخيل لفظي تصنفه اللغة كي يتجسد في خيال القارئ ومنه يصبح المكان في الرواية علامة أو دالا إيديولوجيا أو سيكولوجيا يساعد عن طريق دراسته في فهم الرواية و تحليلها .

لم تول الدراسات العربية أهمية للمكان في الرواية إلا في العقدين الأخيرين فيما انصبت جهودها وعكفت على دراسة عناصر السرد الأخرى كمنطق الأحداث ووظائف الشخصيات وجمالية اللغة وزمن السرد.

ومن الباحثين العرب الذين تناولوا إشكالية المكان في الرواية الدكتور عبد المالك مرتاض، الدكتور حسن بحراوي و الملاحظ في تناولهم لمصطلح المكان في النصوص الأدبية الخلط بين المصطلحات الثلاث (الفضاء المكان الحيز) فالدكتور حسن بحراوي " لا يقيم تميزا بين مصطلح الفضاء ومصطلح المكان فقد يستخدم المصطلحين للتعبير عن دلالة واحدة وإن كان قد حدد سلفا عنوانا فرعيا لكتابه (الفضاء والزمن والشخصية) مما يدل على أن

1 حسن العبيدي : نظرية المكان عند ابن سينا : م س ص 19.

2 مريم اكبرى موسى أبادي و محمد خاقاني أصفهاني : دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال ،إضاءات نقدية:مجلة فصلية محكمة العدد07 أفريل 2012 ص01.

الفضاء من وجهة نظره لا يشمل الزمن والشخصيات"[1] ومنه قد يطلق المكان الروائي على المكان داخل النص الأدبي دون تحديد ليدل على مكان واحد وعدة أمكنة و عندما يراد التفريق بين مصطلحين (الفضاء والمكان) فإن المكان ينحصر في المكان داخل النص الأدبي بينما يدل الفضاء على مجموع الأمكنة التي تدخل في شبكة من العلاقات فيما بينهما داخل النص كما يشمل أيضا الإيقاع المنظم للحوادث ووجهات نظر الشخصيات بحيث يبدو مصطلح الفضاء أكثر شمولا واتساعا من مصطلح المكان ليغدو هذا الأخير جزء من الفضاء وليس مساويا له"[2].

أما الدكتور عبد المالك مرتاض ، فقد أضاف مصطلح (الحيز) الذي لم يكن متداولا في مجال الدراسات السردية بغية التأصيل لدلالة المصطلحات فمن وجهة نظره يعد مصطلح الفضاء قاصرا بالقياس إلى مصطلح الحيز لأن الفضاء يحيل بالضرورة إلى الخواء والفراغ بينما الحيز يحيل إلى الحجم والشكل بما فيهما من وزن ومسافة على حين أن مصطلح (المكان تقتصر دلالته على الموقع الجغرافي في أضيق مساحة له في العمل الروائي"[3]

ومنه يكون المكان وأوسع منه الفضاء ويشملها الحيز وبعيدا عن تضارب الآراء واختلاف المصطلحات التي أصبح يعاني منها الباحث العربي على وجه الخصوص يبقى المكان الروائي محيلا " إلى كل مشهد أو بيئة طبيعية أو اصطناعية ليشمل بذلك البنايات بمختلف أنماطها ووظائفها و محتوياتها من قطع الأثاث والديكور والأدوات كما يشمل الطرقات والشوارع ما قد تتظمنه من محال تجارية وعربات وسيارات كما يشمل أيضا الوقت أو الزمن و تقلباته

1 أنظر : حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : م س ص 27.

2 حسن نجمي : شعرية الفضاء السردي ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ط1 عام 2000 ص 42.

3 أنظر عبد المالك مرتاض : م س ص 141.

و أحوال الطقس ويشير كذلك إلى أجواء المكان من صخب أو هدوء أو أضواء أو ظلمة أو روائح "[1]

ومنه فالمكان مكون رئيسي لشخوص الرواية ومؤثر فاعل في نمط تفكيرهم وحياتهم بحيث يصبح ذا دلالة واقعية غير مرئية وكأنه الإطار العام لكل عنصر من عناصر الرواية ليصبح وعاء لها هي كذلك .

السرد :

تشترك جل التعريفات في أن السرد هو الطريقة أو الوسيلة التي يقدم بها الحدث أو الأحداث للمتلقي من طرف المبدع أو الروائي .

و يذهب عبد الملك مرتاض إلى أن أصل السرد في اللغة العربية هو التتابع الماضي على سيرة واحدة ، و سرد الحديث و القراءة من هذا المنطق الاشتقاقي ثم أصبح السرد يطلق في الأعمال القصصية على كل ما خالف الحوار.

ثم لم يلبث أن تطور مفهوم السرد على أيامنا هذه في الغرب إلى معنى اصطلاحي أهم و أشمل بحيث أصبح يطلق على النص الحكائي أو الروائي أو القصصي برمته فكأنه الطريقة التي يختارها الراوي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي فكأن السرد إذن نسيجا لكلام و لكن في صورة حكي"[2]

1 محمد بن سلمان القويفلي : المكان الروائي – روايات كنفاني نموذجا- مجلة الملك سعود ع5 الآداب 02 عام 1413هـ ص349.

2 عبد القادر بن سالم : السرد وامتداد الحكاية –قراءة في نصوص جزائرية عربية معاصرة ، دراسة- منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين 88 شارع ديدوش مراد الجزائر ط1 عام 2009 ص09.

والسرد عند شيلوميت ريمون كينان هو "التواصل المستمر الذي من خلاله يبدو الحكي كمرسلة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه و السرد ذو طبيعة لفظية لنقل المرسلة و به شكل لفظي يتميز عن باقي الأشكال الحكائية الفيلم، الرقص...."[1].

و منه يتميز السرد حسب رأيه بكونه الملفوظ من الكلام إلى المتلقي مباشرة ليستثني بذلك المكتوب و المعروض و الصامت فيما يرى الناقد الفرنسي رولان بارت أن فعل السرد يتمخض من كلى النظامين اللساني و غير اللساني فيمكن " أن يؤدى الحكي بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية و بواسطة الصورة ثابتة أو متحركة و بالحركة و بواسطة

الامتزاج المنظم لكل هذه المواد إنه حاضر في الأسطورة و الخرافة و الأمثولة ز الحكاية و القصة والملحة والتاريخ والمأساة والدراسات والملهاة والإيماء واللوحة المرسومة في الزجاج المزوق والسينما والأنشوطات والمنوعات و المحادثات "[2]

وكأن السرد بهذا المنظور هو كل ما دل على قصة أو حادثة وعبر عنها "السرد بأشكاله اللانهائية حاضر في كل الأزمنة والأمكنة وفي كل المجتمعات وهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته ولا يوجد أي شعب بدون سرد فلكل الطبقات ولكل الجماعات البشرية سرودها ..."[3]

تتعدد صور وأشكال السرد وهو حاضر في كل المجتمعات وتعد الدراسة التي اجراها الشكلاني الروسي " فلاديمير بروب "حول الحكاية الشعبية بعنوان "مورفولوجيا الحكاية

1 سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي : م س ص 41.

2 عبد القادر بن سالم :م س ص 10.

3 رولا بارت : التحليل البنيوي للسرد : تر : حسن بحراوي (ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي) ص 09.

الشعبية " النواة الأساسية للدراسات الأدبية والنقدية الحديثة في مجال الحكاية التي لاحظ تميز شكلها وثبات بنيتها في أغلب الحكاية .

الوصف:

إذا كان السرد يعني بإظهار الأحداث و الأفعال في تنسيقية تامة بين الزمان والمكان فإن " الوصف يسعى إلى الكشف عن الأماكن الطبيعية ووصف الشخصية في مظهرها الخارجي أو وصفها في طباعها وأخلاقها أو مشاهد قائمة على الحركة أو وصف مشاهد وكائنات خيالية"[1] .

أما من وجهة نظر البلاغة العربية فقد ورد الوصف في معجم بن منظور في باب وصف" وصف الشيء بحليته ونعته ، وصف الشيء له وعليه وصفا وصفة حلاه وقيل الوصف المصدر و الصفة الحلية "[2]

لقد كان الشعر فن العرب الأول فراحوا ينقلون فيه من الوقائع والحوادث بخصائصها وأمكنتها وزمانها ومن شاركوا فيها و ما صدر عنهم من قول وفعل وقد استعملوا في شعرهم لغة راقية و فنيات خاصة سعيا إلى التأثير في النفوس والقلوب فمارسوا الأدب الوصفي الذي يتجاوز حدود الوصف المتعلق بالإفادة والإخبار فقط.

وقد كان الترحال خاصية من خصائص الحياة العربية قديما فكان لعدم الاستقرار أثره البالغ في وجدان الشعراء وظروفهم الداخلية فكان السبيل لإخماد نار الشوق واستحضار الأماكن

1 الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة :م س 163.

2 ابن منظور : لسان العرب : تح : عامر أحمد حيدر راجعه : عبد المنعم خليل إبراهيم : مج 09 ط 01 دار الكتب العلمية بيروت لبنان 2003 ص 425.

والأشخاص الذين فارقوهم هو الشعر وما يتخلله من وصف لما عايشوه حتى يبقى حيا ما بقيت أشعارهم حية .

ومنه كان الوصف حريصا على إعادة تركيب جزئيات العالم الخارجي و تلخيصها في صور مشهدية فأضحى الشعر تاريخا يستعان به لدراسة حياة العرب "فالعرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها وأدركته تجاربها وهم أهل وبر صحونهم البوادي وسقوفهم السماء فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها وفي كل واحدة منها في فصول الزمان على اختلافها "[1]

والوصف هنا يعتمد على النقل الحرفي وتصوير الأشياء كما هي في الواقع فالشاعر موكل بعمل المصور الفوتوغرافي رغبة منه في نقل الموصوف كما هو للمتلقي لذلك يقول أبو هلال العسكري إن أجود الوصف ما يستوعب أكثر معاني الموصوف حتى كأنه يصور الموصوف لك فتراه عيناك "[2]

فمعيار جودة الوصف هو الدقة والأمانة في نقل خصائص وصف الموصوف لتحصل المطابقة والمماثلة بين الوصف والموصوف.

قد يصف الشاعر أمكنة أو كائنات بغرض إظهار براعته في قول الشعر ونظمه وتثقيفه فيكون هنا الوصف غرضا وقد يكون للوصف غاية تتسامى على ظاهر الكلام بحيث

1 إبن طباطبا : عيار الشعر : تح : عبد العزيز بن ناصر المانع : اتحاد الكتاب العرب ، دمشق دط 2005 ص 15.

2 أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري :الصناعتين (الكتابةوالشعر) تح:علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم ج1 المكتبة العصرية صيدا بيرةت دط 1986ص245.

يقصد به عواطف ومواقف وآراء لا يدلون بها صراحة فيما تلونها يشكلونها إلى صور رمزية ومجازية تبدو موحية لمعناها الظاهر وباطنها معنى خفي مضمر.

أما في الرواية فيعتبر الوصف من ميزاتها اللصيقة وأدواتها الدقيقة إذ لا تخلوا منه جملة ولا فقرة فمن "لا يتقن لغة الوصف لا يتقن الكتابة لأن نقل الأشياء إلى القارئ برسمها و لونها ورائحتها وكل ما يكون وجودها "[1] يستدعي إلماما بعلم الأدب عامة وفن الرواية خاصة .

يذهب آلان روب غرييه إلى القول " رغم أنه توجد (في كتبنا) أشياء كثيرة موصوفة بدقة فثمة دوما البصر الذي يراها والفكر الذي يعكسها والعاطفة التي تشوبها ، فأشياء روايتنا لا حضور لها أبدا خارج الإدراك الإنساني الحقيقي أو الخيالي وهي تحضر على النحو الذي تشغل به أذهاننا في كل آن (...) فقد كان الوصف يستخدم لرسم الخطوط الكبرى لديكور ما (...) ولم يكن يتحدث إلا عن أشياء تافهة (...) وكان يزعم نسخ واقع سابق لوجوده في النص ، لكنه الآن يؤكد وظيفته الإبداعية(...) إن عامل أهمية الصفحات الوصفية أي مكان الإنسان في هذه الصفحات لم تعد إذن :قائمة في الشيء الموصوف بل أصبحت كائنة في حركة الوصف ذاتها "[2]

ومنه فإن التطرق إلى الكليات بمعزل عن الجزئيات – التي كانت إلى حد قريب مهملة – يدر بحركة الوصف ،فجزئية مهما بدت صغيرة قد تفيد في تغير المعنى والإحاطة بالشيء الموصوف كما تؤدي إلى التفاعل معه بحيث تقرب ما أحس به الواصف إلى الموصوف له"ويجب ألا تلد تلك الانطباعات مبعثرة لا قوام لها بل يجب أن تشكل نسقا معينا تدعمه

1 أنظر : محمد نجيب العمامي : في الوصف بين النظرية والنص السردي : دار محمد علي للنشر تونس عام 2005 ص19.
2 م ن ص 20.

تلك التفصيلات ولا تحجبه أو تحيطه بالغموض "[1] فكل مادة موصوفة يجب أن تدعم بالضرورة النسق الكلي للانطباع المراد تركه في ذهن القارئ حتى لا يتشتت فكره.

قد يحيل الوصف على معنى أو معان مضمرة كما أشرنا سالفا ويرى " جان ريكاردو " الذي يفترض أن الوصف يومئ إلى أماكن أو أشخاص لم يتم الإعلان عنها فصورة رجل جالس يحمل صنارة يتيح لنا تحديد ما يقابله وهو البحر " فالوصف الخلاق سباق في اتجاه معاكس للمعنى ذلك أن المعنى الذي يبعثه الوصف يتطور ويتجه إلى فرض نفسه ويجنح وهو يغلق المنافذ على معنى آخر إلى أن يقود الحركة الوصفية "[2]أي أن الوصف يساعد من الجهة الفنية على تشكيل المعنى المراد إيصاله إلى القارئ دون إتاحة الفرصة لطغيان معان أخرى قد تطغى على الرؤية المحددة.

1 هيام عثمان : السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله ،دار الكندي للنشر و التوزيع عمان دط عام 2003 ص278.

2 جان ريكاردو : قضايا الرواية الحديثة ، تر : صياح الجثيم ، منشورات وزارة الثقافة و الارشاد القومي دمشق دط عام 1988ص 165.

المبحث الثالث

تلقي النص الروائي

النص الروائي في الأصل نص سردي بما يحتويه السرد من تنوع فهو حاضر في الخرافة و الأسطورة و التاريخ و الدراما و التراجيديا ، في اللغة سواء أكانت مكتوبة أم منطوقة ،كما في الصورة متحركة أو ثابتة .

السرد متأصل في الحياة الإنسانية منذ الأزل، إلا أنه استرعى اهتماما كبيرا في حقل الدراسات، و البحوث النقدية ،الرامية إلى مقاربة النصوص الأدبية، من خلال ابتكار مناهج قرائية، بدعوى استخلاص الحقائق الكامنة فيها ،و مرورا بتعدد هذه المناهج و المقاربات ،بدءا من مرحلة " الذوق مع الانطباعيين كجول لوميير و أناتول فرانس و أندريه جيد ، و مرحلة التأريخ الأدبي مع جوستاف لانصون ....، و مرحلة النفس مع مجموعة من النقاد النفسانيين ،كفرويد ، وشارل مورون و جاك لاكان ، ومارت روبير ....، ومرحلة المرجع الواقعي مع الواقعية الاشتراكية (جورج لوكاش و بليخانوف) و البنيوية التكوينية مع لوسيان كولدمان و جاك لينهاردت و روني جيرار ....، و مرحلة النص مع البنيوية اللسانية و السردية ،و السيميائيات كما عند فلاديمير بروب و تودوروف و رولان بارت و كلود ريمون و أمبرتو إيكو و غريماس و جوزيف كورتيس .....)[1]

1 جميل حمداوي : نظريات القراءة في النقد الأدبي شبكة الألوكة www.alukah.net ص04

وصولا إلى مرحلة ما بعد الحداثة ،التي شملت مجموعة من القضايا و المفاهيم ،نعد منها التأويل و التفكيك ،و الجمالية و القراءة ،التي توسعت مفاهيمها على يد باحثين أمثال كولفغانغايزر و ياوس و إيكو و بارت و تودوروف و غيرهم.

بعد أن أخذ كل من المؤلف و النص نصيبه من الاهتمام ،جاءت مرحلة ما بعد الحداثة لتعيد الاعتبار للقارئ ،بوصفه محورا أو عاملا أساسيا في عملية الإبداع الأدبي ،من خلال فهم النص و تفسيره و تأويله، و الملاحظ أن " الاهتمام بالقارئ جاء كرد فعل على إهمال السياق الخارجي ،و صب الاهتمام على النص ذاته (مقولة النقد الجديد) ،فجاء نقد التلقي أو الاستقبال ،ليقلب المقولة تماما، و يركز على سياقات النص المتعددة، التي تفضي إلى إنتاجه و استقباله أو تلقيه ، و من هنا كان استقبال النص يستتبع الاهتمام بالقارئ و بعملية القراءة، و تحديد معنى النص و تأويله"[1]

و عليه فإن النص الروائي لا وجود له إلا بعد تلقيه من طرف القارئ أو المستقبل أو المتلقي أو المرسل إليه، و التلقي بدوره لا يكون إلا إذا كان هناك تفاعل بين النص و القارئ ،فإن كان وجد التواصل بينهما ،و التواصل لا يؤتى إلا إذا كانت للمتلقي دراية لغوية بلغة النص ، و كفاية معرفية " فالقارئ عليه أن يشكل النص انطلاقا من لعبة الأشكال التي تقدمها الكتابة له" [2]

1 سعد البازعي و ميجان الرويلي : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي بيروت لبنان ط 2 سنة 2002 م ص 191.

2 فانسان جوف : الأدب عند رولان بارت تر: عبد الرحمن بوعلي ، دار الحوار ط سنة 2004 سورية ص 134-135.

القـــراءة عمليـــة فكريـــة مركبـــة و معقـــدة ،تســـتلزم حضـــور المتلقـــي ليعيـــد صـــياغة الـــنص و بنـــاءه ،ليضـــفي عليـــه أبعـــادا جديـــدة وفـــق رؤيـــة جديـــدة، تزيـــد مـــن صـــلابة رمـــوزه و دلالاتـــه فـــ" القـــراءة علاقـــة مـــع الـــنص ، فـــالنص لا يوجـــد خـــارج القـــراءة، و القـــراءة هـــي الـــتي تخلـــق للـــنص وجـــوده بالفعـــل عـــبر المعـــاني و الـــدلالات و الرمـــوز الـــتي تحفـــل بهـــا، و بـــدون القـــراءة يظـــل الـــنص في حالـــة انتظـــار ، فـــالقراءة لا زمـــن لهـــا ،أو أنهـــا توجـــد في كـــل الأزمنـــة ، و لكـــل زمـــان قراءتـــه أو قراءاتـــه للـــنص الأدبي ، الروايـــة دائمـــا في حالـــة انتظـــار للقـــارئ ،و القـــارئ يمتلـــك ثقافـــة و اســـتعدادات، و حساســـية جماليـــة و قـــدرة علـــى الكشـــف و الاستكشـــاف ، إنـــه يضـــيء الـــنص الروائـــي، و بـــه يستضـــيء يـــراوده و يغازلـــه ، يـــدعي دائمـــا أنـــه قـــد هـــم بـــه ،ولكنـــه في أعمـــاق ســـريرته يؤجـــل ذلـــك إلى موعـــد آخـــر، حيـــث تتـــوفر لـــه اســـتعدادات معرفيـــة و جماليـــة جديـــدة ، و بـــذلك تتمـــدد قـــراءات الـــنص الروائـــي الواحـــد علـــى مســـتوى القـــارئ الواحـــد، و هـــو يعيـــد طـــرح مشـــاكل المقاربـــة المنهجيـــة و مشـــاغلها، فالقـــارئ صـــاحب موقـــع ،و ســـواء أكـــان الموقـــع إيـــديولوجيا أو اجتماعيـــا أو نفســـيا أو جماليـــا محضـــا ، فـــالنص الروائـــي يظـــل مفتوحـــا علـــى كـــل القـــراءات الممكنـــة ،نظـــرا للمعـــاني اللانهائيـــة الـــتي يحملها " [1]

لا يختلـــف اثنـــان علـــى أن إثـــارة وعـــي القـــارئ تشـــترط القـــدرة علـــى تحريـــك ســـواكن ذات القـــارئ ، فعنـــدما يحـــدث الـــنص وقعـــا في نفســـية المتلقـــي ،تزيـــد قـــوة الجاذبيـــة بينهمـــا و تدفعـــه لمـــلء فراغـــات النص و التماس معانيه و حل رموزه ،القدرة على خلط أسباب الإمتاع بأساليب الإقناع .

1 محمد عز الدين التازي : شجرة الرواية في معنى الكتابة وفضاءات التجربة : ملتقى الروائيين العرب الأول ، دار الحوار سورية ط1 سنة 1993 ص 75/74

تعددت المناهج التي تناولت النص الأدبي ،و خاصة النص الروائي ،و اختلفت في طريقة قراءته وتحليله ،نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر : القراءة النفسية و التأويلية و السوسيولوجية و جمالية التلقي و القراءة السيميائية .....إلخ

1 – القراءة السوسيونقدية :

تعمل هذه القراءة على إظهار أوجه التطابق بين النص الروائي أو المتخيل الأدبي و اللاوعي الاجتماعي، من خلال استنطاق الخلفيات الثقافية و الاجتماعية و التاريخية في النص بطريقة فنية جمالية، من أبرز روادها كلود دوشيه و بيير زيما و ريمون ماهيو، الذي يقول " إن المكتوب الأدبي الذي هو نتيجة متفردة لفاعلية إنتاجية تقع في زمان و مكان معينين، لا يمكن أن يتأسس إذا كان سيقرأ خارج أي معرفة، بما يبرز علاقاته مع واقع متعدد يتجنبه هذا المكتوب و يشتغل به مثلما يتأسس عليه ، و مثل هذا الاستبعاد و الذي لا يعطي للمتخيل الذي ينبثق منه النص، إلا فضاءا إجرائيا منقحا بشكل اعتباطي ،و كمونا من عدد معين من المواد العضوية ، بالنسبة إليه يؤدي إلى قراءة يمكن لنا أن نصفها عن حق بالقراءة المشوهة بل و المؤسطرة"[1]

معناه أن أي قراءة للإنتاج الأدبي أو الفني تكون خارج المرجعية الاجتماعية التي انبثق عنها هذا العمل ،هي قراءة ناقصة مبتورة ،و منه لا بد من ربط الأدب بالمجتمع.

1 رولان بارت و آخرون : نظريات القراءة تر: عبد الرحمن بوعلي ، دار الحوار اللاذقية سورية ط1 2003 ص 63-64.

ومنه فإن القراءة النقدية الاجتماعية تعمل على الربط بين الحاصل الاجتماعي و المولود الأدبي، عن طريق الانعكاس غير المباشر حيث يقول فرانسواز كايار " أن تدوين النص الاجتماعي في النص الروائي ....لا يقرأ من خلال الأقوال الإيديولوجية بشكل ظاهر ....بل من خلال تضمين هذه الأقوال في السرد ،و ذلك وفق نمط إدماجي يقوم بعملية التحويل "[1]

إن البحث عن اللاوعي الاجتماعي، داخل النتاج الأدبي لهو السمة البارزة و المعيار الأساسي الذي تعتمده القراءة السوسيولوجية.

2 – القراءة وفق جمالية التلقي

من بين أهم النظريات القرائية التي تعتمد على القارئ و النص ،حيث تطرح مجموعة من المفاهيم كالقارئ الضمني ،و أفق الانتظار ،و فعل القراءة ،و استجماع المعنى ، و مرحلة الدلالة .

حسب هذه النظرية، يعد القارئ مرجعا أساسيا في بناء المعنى الأدبي ،فقبل الشروع في عملية القراءة يقوم المتلقي بافتراض توقعات مسبقة، و ذلك عن طريق طرح فرضيات و أسئلة متعلقة بالعمل الأدبي ،بشكل مسبق بحيث يكون قادرا على إزالة غموض النص و ملئ فراغاته ،باتخاذ التأويل و التفسير و الاستنتاج دربا و سبيلا ،فالنص عبارة عن إشارات لغوية و علامات سيميائية ،تنتظر التشريح لبناء المعنى فـ" لقراءة و فهم العمل يجب علينا أن نكون بالفعل على دراية بالرموز التي تستخدمها هذه القراءة ،و لكن في الأدب المحفز و الجيد فإن

2 م ن ص 72.

المسألة ليست فقط مجرد إعادة تفسير الرموز المألوفة ، إن العمل الأدبي المؤثر يجبر القارئ أن يصبح مدركا بشكل نقدي للرموز المألوفة ، و يجعلنا هذا العمل المؤثر نتساءل حول مدى صحة هذه الرموز، و لذلك فإنه مثال آخر على ما دعاه الشكلانيون بالإفراد أو التغريب ، و بالنسبة لآيزر إن القراءة النقدية و الإدراكية تجعلنا أكثر فهما لوعينا الذاتي ،و يسلم آيزر بإمكانيات أن يقدم القراء المختلفون تفسير العمل بطرق مختلفة"[1]

حيث يرى أن التفسير الصحيح للنص الأدبي ،أو العمل الإبداعي ،هو الذي تتوافق فيه العديد من التفسيرات النابعة من التشكيل النصي وحده، بحيث يكون محدودا ومعرفا من قبل النص نفسه.

إن المتلقي الحقيقي عند آيزر، هو الذي يلجأ إلى القراءة النقدية الإدراكية ،بحيث يتقصى أثر الرموز و الدلالات بشكل واع ،و بطريقة عميقة مبتعدا عن التأويل الخارجي و الإسقاطات التي قد تقوّل النص ما لم يقله.

و من أجل هذا كله، فقد ركز آيزر على فعل القراءة بحد ذاته ،عن طريق تأسيس مبادئ قرائية و هي : القارئ الضمني و السجل و الإستراتيجية وفكرة النفي، باعتبارها الطابع النافي في النص الأدبي ،فالقارئ الضمني هو صورة الكاتب المختلفة عن الكاتب الحقيقي، و السارد داخل النص ، فهو الذي يقوم القارئ ببنائه انطلاقا من النص و هو النظام و الإطار المرجعي للنص أما الإستراتيجية ،فهي مجمل الشروط و الخطوات التي يمكن إتباعها لفهم النص و تأويله

1 ديفيد كارتر : النظرية الأدبية تر : باسل المسالمة ، دار التكوين دمشق سوريا ط1 سنة 2010 ص 22.

" كتلك التي حددها أوستن ضمن ما يسمى بشروط النجاح التداولي بين المرسل و المتقبل ، و قد جمعها كرايس ضمن مبدأ التعاون التداولي ومن بين تلك التوجهات العملية في القراءة : التركيز على منظور معين في القراءة ،و إدراك النص ككلية عضوية جشطالجية ،و تلخيص النص باستكشاف تيمته و موضوعه ،و تتبع خطية النص و ملئ البياضات و الفراغات و الفجوات لإزالة الغموض و الالتباس ،و خلق الاتساق و الانسجام ،في حين يقصد بالسجل تلك العلامات التناصية و المؤشرات السياقية (السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية و التاريخية و الثقافية و النفسية) التي تساعد المتلقي على تأويل النص ،أو ما يسمى بالمعرفة الخلفية أو موسوعة القارئ كما يستهدف النفي إبعاد الإسقاطات التأويلية الخارجية و من ثم تلغي إمكانيات النفي في النص العناصر المألوفة و الآتية من خارج النص"[1] لأن النص الأدبي ينفي جزئيا القواعد التي يدمجها أو يمتصها ،و في الوقت نفسه يصادر بهذه الحركة النافية على إعادة التقييم الكامل في إطار فعل القراءة الملموس.

يحوي النص نصوصا مخفية بالبياض ،يبرزها و يجليها القارئ عن طريق آليات الاستنطاق و التناص ،و بذلك تتعدد الدلالات و تختلف التأويلات.

اعتمادا على القارئ ،ومن خلال مفهوم أفق الانتظار و المسافة الجمالية، يحاول هانز روبير يوس التأريخ للأدب من خلال مجموع القراءات التي يدلي بها القراء في زمان و مكان معينين يقول دافيد كارتر " يستخدم يوس مصطلح أفق التوقعات للإشارة إلى المعايير التي يستخدمها

1 رولان بارت و آخرون : م س ص 149.

القراء في أي مرحلة معينة عندما يريدون دراسة أي عمل من أعمال الأدب ،و قد يكون من الممكن إقامة أفق التوقعات لتقييم كيف يمكن لعمل أن يفسر عندما ظهر للمرة الأولى ، ولكن هذا لا يعطي معنى دائما أو نهائيا، ويجب أيضا ألا يغيب عن البال أن الكاتب يمكن أن يكتب وفقا لتوقعات أيامه ولكنه أيضا يمكن أن يتحدى هذه التوقعات، وهذا ما يحدث غالبا مع الكتاب الذين يكونون مشهورين في أيامهم، و لكنهم يثيرون إعجاب الكثيرين في عصور لاحقة ، إن الهدف من تأسيس أفق التوقعات للعمل ،هو في نهاية المطاف من أجل السماح بإظهار الآفاق وجعل كل التصورات الصحيحة عنه في وحدة متماسكة "[1]

تحت ضوء هذا المقياس أو المعيار الفني الذي يقوم برصد القراءات وتصنيفها إلى ثلاث وهي : قراءة مراعية لأفق الانتظار وأخرى مخيبة له وثالثة تؤسس له يحاول ياوس بناء منهجية لتاريخ الأدب بحيث يرى أن أفق الانتظار ذاته لا يتأثر إلا بتوفر ثلاث دعائم رئيسية وهي :

1 – التجارب السابقة التي يحصلها الجمهور بالنسبة للجنس الأدبي الذي ينتظم داخله النص الأدبي .

2 – معرفة الأشكال و الموضوعات و التيمات و التناص الذي ينبني عليه النص.

3 – الدراية الكافية بالتعارض القائم بين اللغة اليومية أو التقابل الموجود بين الواقع و المتخيل و من ثم فالمسافة الجمالية هي ما تحدثه الأعمال الأدبية الجيدة من مسافة بين عالم النص

1 ديفيد كارتر : م س ص 93.

و عالم القراءة أو ما يحدثه من تفاوت بين ما تعود عليه من نصوص سابقة و ما يطرحه النص الجديد من تغيرات في الأفق الأدبي و الذوق الجمالي .

إن ما يميز نظرية التلقي هو التركيز على المشاركة الفعالة التي تنتج بين النص الذي ألفه المبدع ،و القارئ المتلقي و منه ترى أن الفهم الحقيقي و الصائب للأدب ينطلق من موضعة القارئ في مكانه الحقيقي، و إعادة الاعتبار له كونه، المستهدف من عملية الإبداع و المحاور الرئيسي للعمل الأدبي الذي لا تكتمل حياته و حركيته الإبداعية إلا عن طريق قراءته ،و إعادة إنتاجه من جديد، ذلك أن المؤلف ما هو إلا قارئ لنصوص سابقة ،و هذا ما يجعل التناص يلغي أبوة النصوص لمالكيها الأصليين .

في دراسته للعمل الأدبي ،يرى آيزر أن الإبداع الأدبي يتشكل من قطبين أساسيين ،واحد فني يكمن في النص الذي يخلقه المؤلف من خلال البناء اللغوي المسيج بالدلالات و التيمات قصد تبليغ القارئ بحمولات النص المعرفية و الإيديولوجية، أي أن القطب الفني يحمل معنى و دلالة و بناءا شكليا ، و آخر جمالي ينبع من عملية القراءة التي تخرج النص من حالته المجردة إلى حالته الملموسة ،أي بتحقيقه بصريا و ذهنيا عبر استيعاب النص و فهمه و تأويله ،حيث يقوم التأويل باستخلاص صورة المعنى المتخيل عن طريق استكناه دلالات النص المتوارية و معانيه الخفية و الواضحة و لا يدعي التأويل الوصول إلى حقيقة النص المطلقة بحيث تبقى نسبية حسب زمان و مكان و طبيعة القراء و نوعيتهم.

مهما يكن من أمر فإن العمل الأدبي لا تكتمل حلقاته إلا من خلال انصهار النص مع القارئ عن طريق التفاعل و الاتصال الوجداني بين الذات و الموضوع فالعمل الأدبي أكبر من النص و أكبر من القراءة بل هو ذلك التفاعل بينهما.

التحليل النصي

بعد إعلانه عن موت المؤلف في كتابه درس السيميولوجيا يقول رولان بارت " لقد كان ملارميه هو أول من رأى في فرنسا وتنبأ بضرورة وضع اللغة نفسها مكان ذاك الذي اعتبر إلى هذا الوقت , مالكا لها فاللغة بالنسبة إليه كما هي الحال بالنسبة إلينا هي التي تتكلم وليس المؤلف "[1]

حسب هذه النظرة أو هذا الرأي لا يملك المؤلف مفاتيح النص و هو صاحبه و يفتح المجال واسعا أمام التأويلات المتعددة التي لا تدعي الوصول إلى حقيقة النص الجازمة ،و إنما إلى شظاياه المتنافرة ،و التي عبر عنها بارت بالبنينة المتحركة للنص " بنينة تنتقل من قارئ إلى آخر عبر التاريخ "[2]

يقترح بارت منهجا قرائيا لاستكشاف بعض من المعاني الكامنة في النص ،تقوم أساسا على تقطيع النص إلى وحدات قرائية ،حيث يقول " إن النص سيقطع إلى سلسلة من شذرات قصيرة متجاورة ستسمى هنا وحدات قرائية ، و لابد من القول إن هذا التقطيع سيكون

1 رولان بارت : نقد و حقيقة تر: منذر عياشي ، الأعمال الكاملة (3) منتدى مكتبة الإسكندرية ص 17.
2 رولان بارت : التحليل النصي ص 76.

اعتباطيا تماما ، ولن يتضمن أي مسؤولية منهجية لأنه سيتناول الدال ، في حين أن التحليل المقترح سيتناول المدلول فحسب و ستشمل الوحدة القرائية تارة بضع كلمات وتارة أخرى بضع جمل ، فهي مسألة تتعلق بتسهيل المعالجة : يكفي أن تكون الوحدة القرائية أفضل فضاء ممكن حيث يمكن معاينة المعاني ، إن حجم تلك الوحدات المحدد تجريبيا و تخمينيا سيكون تابعا لكثافة الإيحاءات التي تتفاوت بحسب لحظات النص و المطلوب ببساطة هو أن لا تتضمن الوحدة على الأكثر سوى ثلاث أو أربع معان يجري تعدادها"[1]

تتماهى أهمية البحث عند رولان بارت في النظرة الشمولية للوظائف ،إذ يعتبرها وحدات تتشكل منها كل أنواع الحكي ،و منه لا يجب حصر الوظيفة في الجملة لأن هناك ما " ماهو أدنى من الجملة "[2] حيث يعطي مثالا عن جيمس بوند عندما كان يحرص مكتبه للتجسس ورن الهاتف (رفع سماعة أحد الخطوط الأربعة) فإن كلمة – أربعة – تشكل وحدها وحدة وظيفية إذ " ترجع إلى مفهوم ضروري ، إلى جماع التاريخ ذي التقنية البيروقراطية العالية "[3]

بعد مرحلة التقطيع ،يأتي دور معاينة كل وحدة قرائية على حدى ،لاستخلاص المعاني المنبثقة عنها و المثارة فيها، ثم ينتقل إلى ملاحظة العلاقات المتبادلة بين الوحدات القرائية المختلفة التي سبق ترقيمها تسلسليا ،بحيث لا يؤخذ بعين الاعتبار هذا التسلسل " فيمكن للتحليل أن

1 م ن ص 13.

2 رولان بارت : النقد البنيوي للحكاية : تر أنطوان أبو زيد ط1 بيروت منشورات عويدات 1988ص124.

3 رولان بارت : التحليل النصي م س ص 13.

يتخذ كل الاتجاهات دون اهتمام بخطية النص، و لا بالصيرورة الزمنية المنطقية للسرد ،مثلا إن لغزا يطرح في بداية النص لن يجد حله إلا بعد عشرات الوحدات القرائية"[1]

يعتبر التحليل النصي النص الروائي عالما تجري تجزئته إلى عوالم صغيرة مرتبطة مع بعضها البعض ارتباطا دلاليا ،يتم تجميعها و إعادة تركيبها على أساس ما تدل عليه .

إذا تفجر عن كل وحدة قرائية معنيان أو ثلاث، لا تربط بينهم علاقة سببية أو منطقية ،تفضي إلى اشتراكهم في معنى واحد ،فهذا يدل على أن النص ككل و هو مجموع الوحدات تتشكل فيه معان لا حصر لها ،يدركها كل قارئ حسب ثقافته و إيديولوجيته و زمانه ، فالقراءة حسب بارت ليست تلقيا سلبيا و لا استهلاكيا للنص ،و إنما هي قراءة إنتاجية يلعب فيها القارئ دورا مهما في بلورة معاني النص.

النسق و الإيحاء :

رأينا من قبل كيف يشدد بارت على تعددية معاني النص الواحد الذي " يتشكل من تضافر و تشابك و انجدال عدد من الأنساق ،وما هو النسق ؟ إنه عموما مجموع الإحالات و الاقتباسات و قواعد المقروئية و البناء الرمزي و المناخ الإيديولوجي، التي تمنح النص مظهر الانسجام و الاتساق ،إنه منطلق بنيات أخرى و نصوص أخرى"[2] بمعنى أن النص الأدبي المبدع ما هو إلا نتيجة حتمية لقراءات نصوص سابقة، شكلت بفعل تقادمها نصا جديدا ،

4 م ن ن ص.

1 رولان بارت التحليل النصي : م س ص 14.

إنه التناص أو كما يسميه بارت " الماسلف " ومنه لا يسعى المحلل للتدقيق في بنية النص على صعيد فرديته، و إنما عن النصوص التي انصهرت و تداخلت فيه ، عن مجتمعه و إيديولوجيته ، عن انفتاحه و تفاعله الدائم مع النصوص الأخرى، إن " حركة النص هذه هي ما يسميه بارت – الدلالية – أي العملية الدائمة التي بمقتضاها يصبح النص فضاءا لتفاعل المعاني و تولدها المستمر اللامنتهي ،و الذي يحاول المؤلف في النصوص المقروءة أن يضع حدا لتلك الدلالية ،عن طريق قواعد المقروئية ، مثلا ضرورة أن يقرأ القارئ الحكاية أو النص السردي من البداية إلى النهاية حسب تسلسل زمني منطقي دون أن يكون النص قابلا للمعكوسية و لا محبذا لتحطيم هذه القراءة الخطية "[1]

يرى بارت أن النص الأدبي يتأسس على الإيحاء الموجود في اللغة الثانية التي تنتج عن ما بعد اللفظ ،أي ما بعد اللغة الأولى، لغة الكتابة و المعاجم فالكاتب والمؤلف لا يستعمل اللغة الأولى المتداولة في الخطاب الاعتيادي بل اللغة الثانية والمعاني الثانية " ومن هنا تأتي صعوبة تحليل لغة الأدب واستعصاء النص الأدبي على كل النظريات التحليلية التي تجعل من اللسانيات نموذجها الإبستمولوجي "[2]

التحليل والتحديد

1 م ن ص 15 .
2 م ن ن ص.

يقصد به العمليات الإجرائية التي ترمي إلى توضيح دلالات النص وآلية اشتغالها ونفي الرأي القائل بإمكانية القبض على معاني النص فالتحليل كما يراه بارت يلغي إمكانية انغلاق النص أو وضع تحديد لمدلوله الأخير ،كما أسس لذلك في المنهج التاريخي أو النفسي أو الاجتماعي.

كنتيجة لما سبق ذكره عن التحليل النصي عند رولان بارت، والذي يؤسس لمنهجية قرائية للنصوص الأدبية، يكون فيها المتلقي منتجا لنص جديد يختلف عن النص المقروء والذي سماه بارت بالنص الواصف " لكن هذا النص الواصف هو في الحقيقة النص الأصلي نفسه ،وقد تشظى و انبثرت معانيه وتفاعلت أنساقه وتجلت ايحاءاته وتشكلت صورته الداخلية، إنه النص الأصلي وقد تحرر من قماطه وقيوده ،وتحرير النص هو تحرير للقارئ ذاته من طفولته واستهلاكيته وهيمنة ضغوط المقروئية عليه "[1]

إن فعل القراءة عند بارت هو كتابة جديدة و عملية إنتاجية يكون فيها النص الأصلي مجرد بداية انطلاق وتفجر لنصوص أخرى.

1 رولان بارت : م س ص 16

المبحث الرابع

تأويل الخطاب الروائي

شكل الإنتاج الفكري لبني البشر من أدبي وسياسي ... محورا هاما للدراسة من قبل الباحثين والنقاد , وبما أن اللغة هي وسيلة هذا الفكر للظهور والانتشار، فقد استرعت دراستها مجموعة من الإجراءات قصد الوصول إلى حقيقة ما ينتجه الإنسان من خطابات مهما تعددت وتنوعت .

ارتبط مفهوم تحليل الخطاب باللساني الأمريكي ز . هاريس ،إذ يعتبر أول مستعمل لهذا المصطلح الرامي إلى تحليل الإنتاج الكلامي، سواء أكان مكتوبا أو منطوقا " ثم ظهرت توجهات كبرى تسعى إلى تحليل الخطاب بمنطلقات مختلفة ومتباينة ،منها ما يسمى بالمدرسة الفرنسية في تحليل الخطاب ،ومنها أيضا المدرسة الأنجلوسكسونية ، وتفرعت عن هاتين المدرستين توجهات كثيرة ،تلتقي وتتباين أحيانا وتختلف وتتناقض أحيانا أخرى"[1]

إلا أنها تنطلق كلها من نقطة واحدة ألا و هي اللغة ،كما هو الحال بالنسبة للتحليل البنيوي ، هذا المنهج الذي يعتمد اعتمادا كليا على النص وحده ،فهو لا يراعي الظروف والمؤثرات الخارجية كحياة المؤلف وبيئته، وفي هذا الصدد يقول بول ريكور" يلغى الأثر أو المرجعية عندما يصبح الخطاب مكتوبا ،أي نصا فهنا و الآن هما المرجع الختامي لكل خطاب – أي مخاطب وجها لوجه مع المخاطب – ولكن مع الكتابة لم يعد ثمة وضع مشترك بين الكاتب و القارئ"[2]

1 عمر بلخير : الخطاب وبعض مناهج تحليله :Wordpress.com

2 بول ريكور : من النص إلى الفعل : أبحاث في التأويل تر : محمد برادة وحسان بورقية ، عين للدراسات و البحوث الانسانية و الإجتماعية ط1 2001 القاهرة ص 83.

كان سائدا فيما مضى أن تحقيق وحدات تحليل الخطاب يتم من خلال الجمل و العناصر النحوية الأخرى، و العناصر غير اللسانية من خلال السياق الذي تنتمي إليه [1]، إلا أن الروايات الحديثة بينت أن – الخطاب – في حد ذاته يعتبر الوحدة اللسانية المتجاوزة للجملة التي تقبل التفسير أو التأويل، بمعنى أن الجملة غالبا ما تحتاج إلى السياق الذي تنتمي إليه و الذي يضم " مرجعيات خطابية سبق لها أن ظهرت في نفس الخطاب بعيدا عن تلك الجملة وهذا مفاده أن المعنى الذي نبحث عنه من أجل التأويل موجود في الخطاب وليس في الجملة"[2]

يهدف تحليل الخطاب الروائي إلى وضع تأويلات للخطابات الموجودة في النص ،و النص في حد ذاته ما هو إلا مجموعة من الجمل المتعاقبة ،بحيث يستحيل تأويل الخطاب من خلال مجموع تأويلات هذه الجمل ذلك أن بعض الجمل قد تمثل خواطر شخصية من الشخصيات و من أمثلة ذلك رواية فلوبير (L'education sentimentale) حيث أن تأويلها لا يتحدد من خلال تأويل جملها بسبب الالتباس و الغموض بين الجمل التي تمثل خطاب الرواية أي العنصر السردي و تأملات الشخصية الروائية حيث جاء في الرواية مايلي " (1 – بدا فريديريك سعيدا 2 – كانت السيدة آرنو لدى والدتها في كارتر 3 – لكنه سيجدها قريبا و ينتهي بأن يكون حبيبها).

فالجملة الثالثة ملتبسة بين أن تكون عنصرا سرديا يمثل خطاب الرواية – أي جزءا من خطاب السارد – وهو تأكيد أن فريديريك سيلتقي قريبا بمدام آرنو و ينتهي الأمر بأن يكون حبيبها ،أو أن هذا هو خاطر فريديريك

1 Voir Coulthard.Malcom et Montgomery Martin /Studies in discource analysis.Routledge et Kegan Paul Ltd.Boston 1981 P51.

2 Voir Reboul .Anne et Moeschler .Jacques : Pragmatique du discours :Armand Colin .Paris 1998p17.

نفسه وفكره في أنه سيلتقيها، ولابد أن ينتهي الأمر بأن يحقق هدفه ، وحين نقرأ مجموع الرواية نكتشف أن التأويل الثاني هو الصحيح"[1]

ومنه يتأكد لنا أن تأويل مجموع جمل تشكل خطابا ،لا يساوي بالضرورة مجموع تأويلات هذه الجمل .

اتسع مجال تحليل الخطاب في المناهج اللسانية، حيث برز العديد المقاربات المختلفة التي اهتمت به ،ومن بينها

المقاربة التلفظية :

يعتبر إميل بيتفيست رائد هذه المقاربة وهو لساني معروف ، حيث ركزت هذه النظرية على أطراف التواصل وما يدل على حضورهما أو غيابهما ،كما أنها تتعامل مع الخطاب على أنه ملفوظ سياقي، أي كلام بدل اللغة ومن ثم ربط الكلام بالسياق ،وهذا ما ذهب إليه باختين في تصوره الذي " يستلزم أخذ التلفظ بعين الاعتبار ، فبالنسبة إليه لا وجود لدليل لغوي إلا في أدائه الاجتماعي ، فالمادية والمثالية يشكلان كلا متكاملا وهو ما يميز بين الملفوظ و تلفظه ، فالأمر بالنسبة إليه يتعلق بالمعطى الواحد نفسه : أي – الملفوظ– تلفظ – الذي هو صورة معنى، فكل صورة تحمل معنى وهذا المعنى محصل من إنتاج اجتماعي فلا وجود لنسق مجرد أو تعبير فردي ، إذ لا يمكن فهم اللغة البشرية إلا في ارتباط بالبعد الاجتماعي لأصلها"[2]

كما تعتمد المقاربة التلفظية على نظرية الذات المستقلة التي تحمل أفكارها الكلمات ،وهذا باستخلاص كل الوحدات اللغوية التي يمكن أن يندرج فيها عنصر الذاتية التي لا تنفصل عن محيطها بسبب احتوائها لأشكال خطابية و معايير خارجية عنها لكنها تتضمنها ومنه فإن " المادة الحقة للغة لا تتكون لا من نسق مجرد لصور

1 نقلا عن الموقع الالكتروني / www.elbassair.com/pdf16 ص 02.

2 ماري آن بافو وجورج إليا سرفاتي : النظريات اللسانية الكبرى تر: محمد الراضي ، المنظمة العربية للترجمة بيروت لبنان ط1 سنة 2012ص315

لغوية ولا من تلفظ – حوار داخلي معزول ولا من الفعل النفسي- الفزيولوجي لإنتاجه ولكنها تتكون من الظاهرة الاجتماعية للتفاعل الشفهي المحققة عبر التلفظ"[1]

يبدو أن هذه المقاربة لم تتعدى حدود الجملة بحيث ركزت بالأساس على دراسة الجملة نحويا و دلاليا إلا أن لسانيات الخطاب استفادت من نتائج هذه المقاربة.

المقاربة التداولية

أولت هذه المقاربة في تحليل النصوص الأدبية و الخطابات اهتماما كبيرا بمبدعها أي الكاتب، أو المتكلم باعتباره صاحب سلطة على النص ،في حين يكون المتلقي أو المخاطب مجرد مستمع جاف ساكن ،يتوجب عليه تنفيذ الأوامر دونما نقاش ،إلا أن هذا التصور سرعان ما تبدد مع بروز دور المتلقي في عملية التواصل وإنتاج المعنى حتى أصبح الخطاب أو النص ملكية مشتركة بين مبدعه وقارئه، بحيث يمكن للمتلقي القبض على بعض المعاني التي لم يكن الكاتب يتصورها أو يقصدها ومنه أضحت المقصدية(Intentionality) قاسما مشتركا بين كل من المتكلم والملتقي ،لا فرق بينهما إلا من باب الأخذ بزمام المبادرة ،لكن هناك من يرى أن المقصدية يتحكم فيها المتلقي ،فيجعل المتكلم في قبضة يده فيتصرف فيه كيفما يشاء ثم يضطر المتكلم إلى تكييف خطابه حسب رغبات المتلقي بل قد يكون ناطق بلسانه "[2]

القصدية :

من المعلوم أن الإنسان يختلف عن سائر المخلوقات بقدرته على التواصل وتضمين خطاباته إشارات تحليل إلى مقاصده، والمقصدية إجراء تعتمد عليه النظرية التداولية في تحليل الخطاب الأدبي، لأنه فعل يلازم المتكلم

1 م ن ص 284-285

2 محمد مفتاح : دينامية النص : المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ط1 سنة 1987 ص46

ويحفزه في عمليته التبليغية، ومن جهة أخرى يساعد في عملية تأويل الخطاب بالرجوع إلى الخطاب ذاته والبحث في ملفوظاته وضمنياتها ،وظروف صدورها وفي هذا الصدد تقول آن روبول " إنه لمن تحصيل الحاصل أن نقول إن مفهوم الحالة الذهنية أو بمعنى أدق القصد يشكل محور إنتاج وتأويل الملفوظات والخطابات"[1] التي بدورها تعتمد اعتمادا كليا على معرفة القصد ملغية بذلك و بشكل كامل دور النظريات الشكلية التي ترتكز على إعادة الصياغة و السرد و الشرح و التفسير في تأويل الخطاب.

السياق

أدى إخفاق النظرية التوليدية التي ركزت على الكفاءة اللغوية في بلورة معاني الخطاب إلى بروز دور السياق وهذا باعتراف أحد أعمدة النظرية التوليدية روبين لاكوف الذي شكك في " إمكان دراسة المعنى معزولا عن السياق ، وتحمل شهادة أحد التوليديين المعروفين بإغراقهم في التجريد على إخفاق النهج الصوري البنائي في دراسة المعنى ، قيمة خاصة في البرهنة على أهمية السياق و الاستخدام في تقديم تفسير سليم لعملية التخاطب"[2]

كذلك بالنسبة للبنيوية الوصفية والتفسيرية التي تجعل من تركيب الجملة ودلالتها اللفظية تأسيسا لتأويل الخطاب فقد لاقت انتقادات واسعة داعية إلى وصل التركيب والدلالة بالسياق الوظيفي والتداولي " فمنذ السبعينيات توالت الانتقادات للدراسات التي تجعل من الجملة وحدة للتحليل اللغوي وزاد عزوف مختلف الباحثين عن الدراسات التي تأخذ في حساباتها العناصر السياقية والجوانب التخاطبية في دراسة اللغة، فاللسانيون الاجتماعيون بدؤوا يرفضون فكرة المتحدث المثالي عند تشومسكي وشبيه لهذا ما فعلته اللسانيات

1 A.Reboul .ipid p 156.

2 محمد يونس علي : مدخل إلى اللسانيات : دار الكتاب الجديد المتحدة .بيروت لبنان الطبعة الأولى سنة 2004 ص 136-137 .

النصية وتحليل الخطاب، حين رفضتا قصر الدراسات اللسانية على ما يسمى بنحو الجملة ، متأثرين في ذلك ببعض الوظيفيين من أمثال : فيرث وهاليداي وميتشال ،الذين بلغت شهرتهم أوجها في الخمسينيات "[1]

مما لاشك فيه أن للسياق دورا مهما في عملية تأويل الخطاب ضمن مراعاة للعناصر المهمة كالمتكلم والمخاطب والسياق الذي تبلور فيه النص بمعرفة الزمان والمكان فنفس الكلام إذا ما قيل في سياقين مختلفين ينتج تأويلين متباينين هما يشير إلى السلطة التي يتمتع بها السياق في تأويل الخطابات حيث يرى هايس أن للسياق" وظيفة مزدوجة تتمثل في تقييد مجال التأويل ودعم التأويل المقصود كما صنف السياق إلى العناصر التالية : المرسل والمتلقي والحضور (المستمعون الآخرون) والموضوع والمقام (زمن الحدث التواصلي ومكانه) والقناة والنظام (اللغة أو اللهجة) وشكل الرسالة و المفتاح (هل كانت الرسالة موعظة حسنة ،شرحا مثيرا للعواطف) والغرض ،أما ليفيس فيحصر السياق في العناصر التالية : العالم الممكن ، والزمان والمكان والحضور والشيء المشار إليه والخطاب والتخصيص "[2]

بالإضافة إلى هذا كله يلعب السياق دورا مهما في تحقيق اتساق النص وانسجامه ،ذلك أن الخطاب الممكن تأويله هو الذي أمكن وضعه في سياقه ،حيث يقول محمد خطابي " كثيرا ما يكون المتلقي أمام خطاب بسيط للغاية (من حيث لغته) ولكنه قد يتضمن قرائن (ضمائر أو ظرفا) تجعله غامضا غير مفهوم بدون الإحالة بسياقه، ومن ثم فإن للسياق دورا فعالا في تواصلية الخطاب وفي انسجامه بالأساس ،وما كان ممكنا أن يكون للخطاب معنى لولا الإلمام بسياقه "[3]

---

1 م ن ص 137

2 محمد خطابي : لسانيات النص : المركز الثقافي العربي : الدار البيضاء المغرب الطبعة الأولى سنة 1991 ص 52-54.

3 م ن ص 56.

إن التأويل اللفظي للخطاب الذي يبقيه منطويا على بنياته السيميائية ،يقف عاجزا في كثير من الأحيان على إدراك المعنى الحقيقي المقصود من الخطاب، أو يقوّله مال م يقله ،لذلك يقدم التأويل السياقي انفتاحية النص والخطاب وعلى تعددية الدلالات ،من خلال النظر إلى السياقين الداخلي والخارجي.

إستراتيجية الخطاب :

رأينا سابقا الدور الذي يلعبه القصد أو المقصد أو المقصدية ،في عملية تحليل وتأويل الخطاب، هذا القصد ينتج منه بالضرورة وضع إستراتيجية يتبناها المتكلم في خطاباته، تنسجم مع مقاصده التبليغية ،حيث جاء في معجم تعليمية اللغات أن "تحقيق أي قصد تبليغي لابد أن يتم طبقا لاستراتيجيتي، التي قد تكون استفهاما موجها لمخاطبي، أو إعلانا عن جهلي بمعرفة ما، أو قول أشياء بغير حقيقتها – أي الكذب – آملا تصحيح مخاطبي لهذه الأكاذيب سيجعله يمدني بالحقيقة ، و أسلوب آخر يلجأ المخاطب من أجل تحقيق غاية تأثيرية إلى تبني بعض الأساليب الكلامية "[1]

لم يتولد مصطلح الإستراتيجية من البحث اللساني ،بل هو مستوحى من التقاليد الحربية و الرياضية التي تعنى بوضع الخطط ودراسة العوامل والمؤثرات و الأبعاد التي تكون عونا في سبيل تحقيق الفوز و الانتصار ،وقد تبنت العديد من الأبحاث العلمية والمعرفية ، هذا المصطلح ومنها ميدان علم النفس الذهني الذي يعرفها على أنها " تتابع لعمليات تعكس خيارات يتبناها الشخص بغرض الوصول إلى غايته قبل أن تتحقق، وبأسلوب فعال وغير مكلف كان يسعى المخاطب إلى إقناع الآخر بحقيقة تأويله في قضية ما وتختلف هذه الإستراتيجية باختلاف العقبات والمعوقات ،وباختلاف القدرات الذهنية للمتخاطبين أما في علم النفس الاجتماعي فقد تحدد الإستراتيجية بتوفر الشروط الآتية : وضعية تتميز بتردد أحد المتخاطبين أو كليهما ومن غاية المتكلم

1 D.Coste.R.Gallisson(1976) .Dictionnaire de didactique des langues .Paris Hachette P188.

الواعية بقواعد اللعبة يليه أخيرا تتابع منظم لمجموعة من الخيارات تعكس خطة معينة أما في تحليل الخطاب فأفضل تحديد لهذا المفهوم هو ذلك الذي حصر بنية اللغة في فضاءين، فضاء من العقبات يحتوي على معطيات دنيا لابد أن تتوفر ليكون الفعل اللغوي متحققا ،ثم هناك فضاء للإستراتيجيات الذي يحيل إلى الخيارات الممكنة للمتخاطبين أثناء مشهدة الأفعال اللغوية "[1]

تعتبر الإستراتيجية خيارا تتبناه الذوات المتخاطبة ،وقد تكون عن قصد أو عن غير قصد، في محاولة الإقناع والتأثير في المخاطب أو المتلقي.

التأويل المحلي :

يرتبط هذا الإجراء بتقييد المتلقي أثناء التأويل بما يفرضه هذا السياق التواصلي أي حصر إمكانية التأويل بما يقتضيه السياق التفاعلي للخطاب ،ومن ثم فإن مبدأ التأويل المحلي " ليس إلا جزءا من إستراتيجية عامة وهي " التشابه " بحيث أن تقييد تأويلنا (...) ليس مرتبط فقط بطبيعة الخطاب، وسلامة تأويله وإنما تمليه أيضا بشكل من الأشكال تجربتنا السابقة في مواجهة نصوص ومواقف سابقة ،تشبه من قريب أو من بعيد النص أو الموقف الذي نواجهه حاليا وتشمل هاتين الإستراتيجيتين (مبدأ التأويل المحلي ومبدأ التشابه) إستراتيجية أعم منهما وهي معرفة العالم ، وبهذه الطريقة إذن ندرك أهمية التأويل المحلي الذي يقيد السياق ويقيد تبعا لذلك الطاقة التأويلية للقارئ "[2]

تلعب عملية استحضار السياق النصي من خلال فهم النص ومطابقته على التجارب القرائية السابقة دورا هاما في ضبط التأويل وتوجيهه ،مما يسهل على المتلقي إدراك معاني الخطاب بسهولة وبأقل جهد ممكن.

---

1 D.Maingueneau.P.Charaudeau Dictionnaire d'analyse du discour Paris Seuil 2002 p 549.

2 محمد مفتاح : م س ص 57

التغريض:

يستند القارئ في الكثير من الأحيان إلى العنوان أو التسمية أو نقطة بداية قول ما ،قصد تأويل الخطاب ويعتبر التغريض عنصرا مهما من عناصر انسجام الخطاب ينتظم على شكل متتاليات من الجمل المتدرجة لها بداية ونهاية فإن هذا التنظيم يعني الخطية ،سيتحكم في تأويل الخطاب بناءا على ما يبدأ به المتكلم أو الكاتب ،سيؤثر في تأويل ما يليه وهكذا فإن عنوانا ما سيؤثر في تأويل النص الذي يليه "[1]

بالإضافة إلى التغريض الدلالي ،يعتبر البناء وهو مفهوم أوسع وأشمل من المفهوم التيماتي " كل قول كل جملة كل فقرة كل حلقة وكل خطاب حول عنصر خاص يتخذ كنقطة بداية "[2] وهو حجز الزاوية بالنسبة للتأويل ، فمنه يتفتح النص وتنبثق دلالاته، أو بمعنى آخر هو منطلق الفهم بالنسبة لكل قارئ وفي هذا الصدد يقول محمد خطابي " في اعتقادنا أن مفهومي التغريض و البناء يتعلقان بالارتباط الوثيق بين ما يدور في الخطاب و أجزائه وبين عنوان الخطاب أو نقطة بدايته ، مع اختلاف فيما يعتبر نقطة بداية حسب تنوع الخطابات وإن شئنا التوضيح قلنا أن في الخطاب مركز جذب يؤسس منطلقه و تحوم حوله بقية أجزائه

وينبغي أن نميز بين التغريض كأجزاء خطابي يطور و ينمى به عنصر معين في الخطاب وقد يكون هذا العنصر اسم شخص أو قضية ما أو حادثة "[3]

يسهم التغريض إلى حد كبير في بناء النص و المحافظة على تناسقه والتحامه.

الاستدلال

1 Brown G and George Yule Discourse analysis .C.U.P London 1983p67

2 محمد خطابي : م س ص 59

3 م ن ن ص

يقصد به التحول من المعنى الحرفي للخطاب أو النص إلى تحديد مقصديات الكاتب ونواياه التداولية ،بحيث تحتاج هذه العملية جهدا أكبر مما يقتضيه تأويل الجمل ،وتعتمد على وضع الفرضيات و إيجاد الروابط الخطية بين الجمل " ويظل الاستدلال نشاطا مفتوحا غير قابل للحصر بشكل صارم ما دامت كل المقاربات السابقة تحتوي على ثغرات تفتحها أمثلة مستقاة من اللغة أثناء الاستعمال وليس الأمثلة المصنوعة ، للخروج من هذا المأزق – صعوبة تحديد طبيعة الاستدلال – يتبنى براون و يول وجهة نظر وفية لمنطلقاتهما النظرية (...) ونعني بها سلطة المتلقي مستمعا كان أو قارئا ، بحيث هو الذي يحدد متى و أين ينبغي اللجوء إلى الاستدلال ، وهو يقوم بذلك عندما يحس بأن تعطل فهمه و تأويله للنص ناتج عن فراغات أو تقطعات ينبغي أن تملأ لكي يصل إلى تأويل معين"[1]

وهو ما يعرف أيضا بالإفتراض التجسيري أي البحث عن الحلقة المفقودة بين جملتين لتوضيح المعنى.

المعرفة الخلفية

تعد حصيلة التجارب و القراءات السابقة و مخزون المكتسبات و الموارد المعرفية قصد استخدامها أثناء مواجهة نصوص وخطابات جديدة ، لأن القارئ عندما يواجه نصا ما ، لابد أن يستحضر جميع الأخبار و المعلومات المتراكمة في الذاكرة حول ذلك الموضوع الذي يشير إليه النص ، فمن غير الممكن صبر أغوار النص دون سلاح معرفي ومعجمي ، لذا ينبغي عليه أن يتسلح بذاكرة مليئة بالمعارف و المعلومات قصد توظيفها أثناء معالجة نص ما.

مهما يكن من أمر فإن الخطاب الروائي أو الخطاب الأدبي عموما ينشأ غالبا من علاقة الدال بالمدلول ،الكلمة و ما تحيل عليه في إطارها العام وهي علاقة مفتوحة أنتجت قارئا منتجا للدلالة داخل النص .

1 محمد خطابي : م س ص 70.

الفصل الثالث

دراسة تطبيقية لنص الرواية الممسرحة

" الشهداء يعودون هذا الأسبوع "

للطاهر وطار

على الرغم من كونه غنيا عن التعريف ، إلا أنه من اللباقة تقديمه في تعريف موجز مع بعض محطات حياته الإبداعية قبل الشروع في عملية التطبيق على النص الأدبي:

الطاهر وطار: أديب جزائري معروف ، ولد عام 1936 في عائلة محافظة. التحق بمدرسة جمعية العلماء المسلمين التي أنشئت في عام 1950 فكان من ضمن تلامذتها النجباء راسل مدارس في مصر فتعلم الصحافة و السينما، سافر إلى تونس في مغامرة شخصية عام 1954 حيث درس قليلا في جامع الزيتونة ، في عام 1956 انضم الى جبهة التحرير الوطني وظل يعمل في صفوفها حتى عام 1984، تعرف عام 1955 على أدب جديد هو أدب السرد الملحمي فالتهم الروايات والقصص والمسرحيات العربية والعالمية والمترجمة فنشر القصص في جريدة الصباح وجريدة العمل وفي أسبوعية لواء البرلمان التونسي وأسبوعية النداء ومجلة الفكر التونسية ، استهواه الفكر الماركسي فاعتنقه وظل يخفيه عن جبهة التحرير الوطني رغم أنه يكتب في إطاره .

عمل في الصحافة التونسية : لواء البرلمان التونسي و النداء التي شارك في تأسيسها ، و عمل في يومية الصباح ، حيث تعلم فن الطباعة .

أسس في عام 1962 أسبوعية الأحرار بمدينة قسنطينة و هي أول أسبوعية في الجزائر المستقلة.

أسس في عام 1963 أسبوعية الجماهير بالجزائر العاصمة أوقفتها السلطة بدورها.

و في عـــام 1973 أســـس أســـبوعية الشـــعب الثقـــافي و هـــي تابعـــة لجريـــدة الشـــعب أوقفتهـــا السلطات في عام 1974 لأنه حاول أن يجعلها منبرا للمثقفين اليساريين .

في عام 1990 أسس مجلتي التبيين و القصيدة تصدران حتى اليوم.

من مؤلفاته :

المجموعات القصصية :

1 – دخان من قلبي ، تونس 1961 الجزائر .

2 – الطعنات الجزائر 1971.

3 – الشهداء يعودون هذا الأسبوع – العراق 1974 .

المسرحيات :

1 – على الصفة الأخرى – جلة الفكر تونس أواخر الخمسينات – .

2 – الهارب – جلة الفكر تونس أواخر الخمسينات – الجزائر 1971 و 2005 .

الروايات :

1 – اللاز – الجزائر 1974 .

2 – الزلزال – بيروت 1974 .

3 – الحوات و القصر – الجزائر 1974.

4 – عرس البغل – بيروت 1983.

5 – العشق و الموت في الزمن الحراشي – بيروت 1982 .

6 – تجربة في العشق – بيروت 1989 .

7 – رمانة – الجزائر 1971 .

8 – الشمعة و الدهاليز – الجزائر 1995 .

9 – الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي – الجزائر 1999.

10 – الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء – الجزائر 2005 .

الترجمات :

1 – ترجمة ديوان للشاعر الفرنسي فرنسيس كومب بعنوان :الربيع الأزرق

الجزائر 1986. Appentis du printemps

السيناريوهات :

مساهمات في عدة سيناريوهات لأفلام جزائرية حيث حولت :

1- قصة نوة من مجموعة دخان من قلبي إلى فيلم من انتاج التلفزة الجزائرية نال عدة جوائز.

2- حولت قصة الشهداء يعودون هذا الأسبوع إلى مسرحية نالت الجائزة الأولى في مهرجان قرطاج.

محمد بن قطاف ممثل وكاتب مسرحي من مواليد عام 1939 بحسين داي – الجزائر .

شغل منصب مدير المسرح الوطني الجزائري و محافظا للمهرجان الوطني للمسرح المحترف ، كاتب جزائري بارز و ممثل موهوب. من مسرحياته حسناء وحسان 1974 .وقف .جحا والناس .ويا ستار وارفع الستار .وعقد الجوهر 1984 .و جيلالي زين الهدّات .الشهداء يعودون هذا الأسبوع و العيطة – التي حصلت على الجائزة الأولى في مهرجان قرطاج 1983 مسرحية فاطمة .كما عرف بغزارة الانتاج في التأليف .تحديدا التأليف المسرحي موهبته في التأليف المسرحي مرتبطة أساسا بتجربته الطويلة على الخشبة كممثل ومخرج إضافة إلى رصيده ضمن المسرح الاذاعي.

عمر فطموش فنان جزائري من مواليد عام 1955 بمدينة برج منايل الجزائرية مارس المسرح كهاو منذ فترة السبعينات .كتب العديد من الأعمال المسرحية في مرحلة الثورات الثلاث الزراعية و الاقتصادية والثقافية في إطار ما يسمى بالمسرح الملتزم مثل شكون قال 1985 وحزام الغولة سنة 1988 – رجال يا حلالف مقتبسة عن مسرحية الخرتيت لأجين

يونيسكو .مسرحية عويشة والحراز سنة1991 ثم عالم البعوش ومسرحية المدرس ومسرحية النهر الحول عن رواية الأديب المرحوم رشيد ميموني و مسرحية الحوات والقصر آخر ما قدمه للمسرح بمناسبة سنة الثقافة العربية بالجزائر وهو يشرف على ادارة المسرح الجهوي .بمدينة بجاية.

مقاربة تأويلية لنص الرواية الممسرحة الشهداء يعودون هذا الأسبوع :

سنحاول تلخيص الرواية اعتمادا على تراتبية مشاهدها التي جاءت على شكل حوارات :

المشهد الأول :

يتلقى سي العابد برقية من خارج الوطن جاهلا مصدرها ، يحملها و هو في حيرة من أمره كونها تخبره بمقدم ابنه الشهيد غدا أو بعد غد يحاول سي العابد التحقق من أمر الرسالة ماضيا في دربه ذاكرا بينه و بين نفسه أن هذه العودة جاءت متأخرة .و ستنجر عنها مشاكل كبيرة و عويصة .

المشهد الثاني :

يلج عمي العابد إحدى حانات سي قدور والتي لم يدخلها منذ سنة أربعين حين طلبه القائد ليسلبه حصانه الوحيد ليرسله إلى الحرب .ثم يطلب منه أن يقص عليه حادثة استشهاد ابنه مصطفى الذي كان سي قدور شاهدا عليها. لكن سي قدور حاول أن يتهرب من سردها لما فيها من حرج و إحراج .لكن العابد ألح عليه في ذلك و بعدما

ينتهي سي قدور من سرد الحكاية يتظاهر العابد بتصديقه ثم يجزم له أن ابنه مصطفى وقف على رأسه هذا الصباح وصرح له بنجاته من اللغم .

المشهد الثالث :

بعد مغادرة عمي العابد الحانة يلتقي شيخ بلدية القرية ومدير مدرستها سي عبد الحميد الذي يمتعض امتعاضا شديدا بمجرد سماعه اسم مصطفى الذي كان قد اغتال أباه أيام الثورة .بينما يحدق عمي العابد على رد فعل عبدا لحميد البارد الذي يقول عنه "ابن الخائن .سكان القرية كلهم يعرفون ذلك لكنهم انتخبوه ، انتخبوه بالإجماع أنا بدوري صوت لفائدته "[1]

المشهد الرابع :

بينما العابد يمشي في الشارع حياه منسق قسمة الحزب سي المانع الذي كان قد وشى بالشهيد –المنتظرة عودته– إلى الاستعمار حيث نصب له كمينا في دار المنسق الحالي للقسمة .لكن مصطفى كشف الخديعة و بعث برسالة إلى المانع يعده بالاستقلال إن عاجلا أو آجلا .لكن الشهيد يموت بعد شهر من هذه الحادثة و في صدره سر خيانة منسق القسمة الراهن غير أن سي المانع يعتذر للعابد بالانصراف بحجة أن لديه اجتماعا مهما مع منسق الاتحادية .بيد أن العابد يأبى إلا أن يحدد له موقفه من عودة شهداء القرية

1 ملحق رقم 02 : رواية الشهداء يعودون هذا الأسبوع للطاهر وطار .ص 224.

فيطمئنه أنه في حالة ما إذا عادوا فسيتم إطلاعهم على كل منجزات الاستقلال ثم تتم دعوتهم للانخراط في الحزب وبعد تجريبهم في القاعدة كمشتركين يرقون إلى مناضلين.

المشهد الخامس :

لا يكاد يفترق مع منسق القسمة حتى يصادف منسق قدماء المجاهدين الذي ارتبك وانتابته الشكوك من حديث العابد عن عودة ابنه الشهيد وأن قدور منسق قدماء المجاهدين ربما لم يدفن الشهيد مصطفى كما ادّعى لكن المنسق لا يلبث أن تعود إليه الطمأنينة ويسترجع أنفاسه حيث يعتبر أن سي العابد فقد عقله وغدا يخرف فيجاريه في كلامه قائلا " إن تمكنت من الاتصال به – أي مصطفى – انصحه بعدم العودة إلى القرية.أرض الله فسيحة "[1]

المشهد السادس:

يترك سي العابد منسق قدماء المجاهدين وهو يردد في نفسه كلام المنسق حتى يقابله رئيس وحدة الدرك الذي يفاجئه هو بدوره واعتبره مريض أو أصابه مكروه الأمر الذي ترك انطباعا لدى العابد بالمرارة والحسرة لأن الضابط رأى في عودة بعض من يعرف ماضيه مشكلة فهو استسلم للعدو في أوج المعركة تاركا أصحابه المجاهدين بدون تغطية– المهمة التي كان مكلفا بها–.

1 ملحق رقم 02 : م س ص 231.

المشهد السابع:

لا يكاد يترك سي العابد الضابط الدركي حتى يلتقي بقابض الخزينة الذي سيستفيض له في كيفية استرداد الأموال التي منحت لذوي الحقوق إلى الخزينة .وكيفية إسقاطها عنهم بتقديم تقارير صريحة وواضحة ويفهم العابد أن عودتهم تطرح مشكلة قانونية ولكن سيبقى لهم الحق كقدماء المجاهدين وليس كشهداء .

المشهد الثامن:

تضايق الشيخ العابد من كلام المتصرف بالخزينة وواصل طريقه ليجد مسئول الفرع النقابي صديقه في الكفاح و النضال و السجن و التعذيب حيث يشكو له من تصرف مسئول القسمة الذي قرر إبعاده من الحزب والنقابة .وبعد استفساره عن رأيه في عودة الشهداء لم يجبه ولم يعبر عن رأيه بصراحة مكتفيا بالقول أن عودتهم تساهم في ارتفاع عدد السكان .وتراكم المشاكل الاجتماعية لكنه فضل الاحتفاظ برأيه لنفسه لأن الأمور متداخلة ومختلطة يصعب اتخاذ موقف ارتجالي كهذا.

المشهد التاسع:

يبدوا أن سي العابد لم يقتنع تمام الاقتناع برأي وموقف هذا المناضل الثوري الوحيد المخلص ممن التقى بهم في طريقه حتى الآن.وربما لم يقتنع به لما يعرف عن إيديولوجيته .بدليل أنه يناديه –الكومينيست– أي الشيوعي.

المشهد العاشر:

لا يكاد يصل مفترق الطرق حتى يخاطبه ابنه الذي ظل يبحث عنه.فطرح عليه الأسئلة نفسها التي طرحها على كل من التقى بهم منذ الصباح ؛فيجيبه الابن "ماذا تقول أنت يا أبي ؟"فصرخ الأب في وجهه ؛اغرب عن وجهي ؛الذنب ليس ذنبك؛انه ذنبي أنا ؛ذنبنا جميعا"[1]

المشهد الحادي عشر:

لم يبق له بعد كل ما سمعه من ابنه وما جرى بينهما إلا الاتجاه صوب المسجد لينتظر الإمام و يحدثه في هذا الشأن بعد صلاة العصر ؛ثم استفتائه في معضلة تزويج زوجة الشهيد الذي سيعود هذا الأسبوع لأخيه الأصغر الذي أنجب منها أربعة أطفال ؛فيكفر الإمام الشيخ العابد و يعتبر ما وقع حراما منكرا وكفرا وزنى ؛ لأنه زوجها إياه من غير أن تكون مطلقة تطليقا صريحا من زوجها الأصلي الذي لا يعتبر ميتا بل هو حي عند ربه يرزق بصريح الآية...ثم يطرده من المسجد.

المشهد الثاني عشر :

يمثل هذا المشهد نهاية الرواية حيث تتطور الأحداث لتصل إلى مرحلة انعقاد جلسة برئاسة منسق القسمة الذي بذل جهدا معتبرا في سعيه لجمع أعضاء مكتب التنسيق البلدي

1 ملحق رقم 02 : م س ص 240.

الموسع لمحاكمة الشيخ العابد بتهمة التشويش و التحريض بدعوى الإدعاء من أن سبب عودة الشهداء في ظرف قريب من الآخرة هو إصلاح الأمور التي يزعم العابد أن المسئولين عجزوا عن إصلاحها ؛أو هم السبب في فسادها ...

وكلام العابد لا يعني أن عصيانا مسلحا يشترك فيه مليون ونصف من خيرة أبناء الجزائر قد يقلب الأوضاع رأسا على عقب ، إلى غير ذلك من الاتهامات الملفقة التي لا تصعب على محترفي السياسة ، و لكن تنقص هذه الاتهامات الدلائل المادية اللازمة ؛ماعدا تلك الرسالة التي وصلت إلى الشيخ العابد من الخارج ؛والتي تكلف الضابط الدركي باستدعاء صاحبها للتحقيق في محتواها ؛ولكنه لما خرج من المكتب رأى جمعا ضخما من الناس يحيط بجثة هامدة على سكة القطار ؛ إنه الشيخ العابد انتحر وهو يلوح برسالته التي ظلت مجهولة من بداية الرواية حتى نهايتها ، بدليل كلام الضابط الذي يوحي بأنها فعلا تحمل سرا ، حيث أراد الروائي أن يترك النهاية مفتوحة على جميع التكهنات حين قال "إنها فعلا...سبحان الله العلي العظيم "[1]

هذا ما ورد في نص الرواية من أحداث وسنرى كيف تعامل بن قطاف معها، بداية من :

1 ملحق رقم 02: م س ص 247.

1– العنوان :

يـرتبط العنـوان ارتباطـا وثيقـا بـالنص الـذي يعنونـه إذ هـو " نـص صـغير يعـد مـدخلا لـنص كبـير ، كثيرا ما يشبهونه بالجسد ، رأسه هو العنوان "[1]

كمـا يعتـبر أداة إغـراء يسـتعملها المؤلـف للفـت انتبـاه المتلقـي بمنحـه فكـرة عامـة عـن الـنص ، ولكـن تبقـى الوظيفـة الاغرائيـة أهـم مميـزات العنـوان، الـتي يرنـو الكاتـب مـن خلالهـا إلى إثـارة فضـول القـارئ قصـد شـراء الكتـاب فـالعنوان "الجيـد هـو أحسـن سمسـار للكتـاب "[2] ومنـه فـإن محمـد بـن قطـاف بإبقائـه علـى العنـوان الأصـلي الروايـة " الشـهداء يعـودون هـذا الأسـبوع " لصـاحبها الطـاهر وطـار بعـد الاقتبـاس قـد أبـدى نوعـا مـن التواضـع فلـم ينسـب لنفسـه العمـل وهـذه سمـة قلمـا نجـدها في أدبـاء هـذا العصـر ، وحـافظ علـى دلالـة العنـوان الاغرائيـة فكلمـة الشـهداء وحـدها تكفـي لاسـتقطاب القـارئ خاصـة العـربي الـذي يمجـد الشـهيد، فترغمـه علـى دخول عوالم النص وقراءته .

يطـرح عنـوان الـنص الـدرامي " الشـهداء يعـودون هـذا الأسـبوع " وحـده جملـة مـن التسـاؤلات التي تفرض نفسها حال قراءته نلخصها فيما يلي :

–ما هي طبيعة هذه العودة ؟ هل هي واقعية أم محسومة؟

1 محمد الهادي المطوي : شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق،مجلة عالم الفكر يوليو–جويلية – سبتمبر 1999 مج28 ،ع1ص 455.

2 Gerard Genette Seuils P 222

-كيف يعودون؟ وماذا يريدون من هذه العودة ؟

-ما هي الأسرار التي سيبوح بها الشهداء بعد عودتهم ؟ ومن سيكون ضدهم أو معهم ؟

-لماذا يعود الشهداء في هذه الفترة بالذات ؟وماذا لو لم يعد الشهداء ؟

هذه الأسئلة التي تتفجر من العنوان " تعد بحق الشرك الذي ينصب لاقتناص المتلقي"[1] و إدخاله إلى عالم النص.

يعتبر العنوان بطاقة هوية للنص فالأول يشير ويعلن ويغوي ،والثاني يشرح ويعلل ،مما يبين العلاقة التداخلية بينهما .

أما بالنسبة للعنوان الذي بين أيدينا فهو مجموعة من الوحدات اللسانية القابلة للتحليل " إذ ورد على شكل جملة اسمية خبرها جملة فعلية بحيث تم التأكيد على عودة الشهداء مرتين الأولى في كلمة" الشهداء " والثانية في واو الجماعة في الفعل "يعودون " ولعل هذا التأكيد راجع إلى الخوف من إنكار المتلقي و القارئ لهذه العودة "فإن كان إنكارا غير مستحكم في نفسه أكد بمؤكد واحد ، وإن كان مستحكما تضاعفت عناصر التوكيد بمقدار تصاعد حالة الإنكار "[2]

1 حافظ إسماعيلي علوي : اللسانيات في الثقافة العربية و إشكالات التلقي (اللسانيات التمهيدية أنموذجا)مقال على الرابط التالي : www.Fikr wanakd.Aljabribed.com/n58-09 hafidi html

2 محمد محمد أبو موسى :خصائص التراكيب (دراسة تحليلية لمسائل المعاني)مكتبة وهبة.القاهرة ط07 عام 2006ص86.

وهـذا مـا تمـت مراعاتـه مـن جانـب الكاتـب ،فعـودة الشـهداء أمـر يـدعو إلى الريبـة والإنكـار، لـذلك تضـمن العنـوان تأكيـدين كمـا أسـلفنا الـذكر، بالإضـافة إلى تأكيـد ضـمني ،تمثـل في تحديد زمن العودة وهو " هذا الأسبوع".

-الاستهلال :

جـاء في لسـان العـرب "هلّـل وهـلّ السـحاب بـالمطر ، وهـلّ المطـر هـلًّا وانهـلَّ بـالمطر إلى انهـلالا واسـتهلَّ : وهـو شـدة انصـبابه (....) وكـأن اسـتهلال الصـبي منـه (....) اسـتهلت السـماء وذلـك في أول مطرهـا ، واسـتهل الصـبي بالبكـاء رفـع صـوته وصـاح عنـد الـولادة ، وكـل شـيء ارتفع صوته فقد استهلّ "[1]

حيـث دلـت هـذه الكلمـة، حسـب هـذا التعريـف علـى البدايـة –بدايـة الحيـاة – بكـاء الصـبي ونـزول المطـر وفي الاسـتهلال أبـواب شـتى لـن نطرقهـا في هـذا المقـام ومنهـا مـا ورد اصـطلاحا في المعجـم المسـرحي كـالآتي " في المسـرح اليونـاني القـديم ، الاسـتهلال هـو المقطـع الـذي يسـبق دخـول الجوقـة ، أي أنـه يـأتي في البدايـة الفعليـة للتراجيـديا، يختلـف الاسـتهلال عـن المقدمـة في أنـه لا يشـكل مثلهـا وحـدة عضـوية مـع الفعـل الـدرامي الأساسـي في المسـرحية ،وإن كـان يتعلـق بشكل أو بآخر بموضوع المسرحية وبجوّها العام"[2]

1 أبو الفضل جمال الدين ابن مكرم الإفريقي المصري المعروف بابن منظور :لسان العرب مج11ص701.

2 ماري إلياس وحنان قصاب : م س ص 29.

إذن يختلف الاستهلال عن المقدمة كونه لا يتحد مع الجو العام للمسرحية، أي أن الفعل الدرامي لا يتأثر بغيابه، إن كانت له غايات توضيحية كمثل ما ذهب إليه ابن قطاف في قوله :

"المجموعة :

دخل إلى الحاكي للسوق على جلد البندير

تلايمت ودارت حلقة

تلاحت لجيابها وملات جناح البرنوس

قالت تحكيلنا سيرة لمجاد "[1]

وفي قوله كذلك :

"قال الحاكي: عمي العابد شيخ كبير في قرية ...قرية في جبال إلهية ..

احنا هنا خالصين وانتم ثمه مخلصين باه تحضرو الفرجة

وحكاية الشيخ العابد تقدر تكون هذه الفرجة

نوصلها لكم كما سمعنا ..واحنا سمعنا بدات مع الصباح "[2]

1 ملحق رقم 01 :نص مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع:امحمد بن قطاف ص 164.

2 م ن ص 167.

تمت الإشارة في هذا الاستهلال إلى الشكل المسرحي المعتمد، وهو مسرح الحلقة الذي "يفترض وجود المتفرج داخل العالم المصور، فيتدخل فيه حيز الفرجة بحيز الأداء ،فيتحول العرض إلى ما يشبه الاحتفال "[1] ولا نظن استخدام ابن قطاف لمثل هذا الأسلوب (أسلوب الحلقة) اعتباطيا إذ يمثل تكوين الدائرة ،الدعوة إلى عدم الخروج عنها إذ لو تملص أحد مكونيها، لأحدث فراغا بين أجزائها، هذا من جهة ومن جهة ثانية تعبر عن أهمية ما سيقال فيكون السمع متكافئا بين أفرادها، بالإضافة للدور الذي تلعبه الحلقة في مجال التغريب بحيث يركز الجمهور على الأداء أكثر من متابعة الحدث ،ولعل هذا ما كان يرمي إليه ابن قطاف لأن القضية المعالجة في المسرحية هي قضية سياسية وطنية .

بالعودة للاستهلال في قوله :

" المجموعة :

ياحصراه على الأولين

هاذوك عملو ومشاو

(...)

قالت اللي راح ما يولي واللي غاب معاه سره"[2]

1 ماري إلياس و حنان قصاب : م س ص 434.

2 ملحق رقم 01 : م س ص 165.

(....)

بمقص أعمى يفصل في لباس الباطل

يكادر في الشمس باحجار كحلة

خايف الضوء يعميه

خايف الليل يقصار ويريب عرشه "[1]

تمت الإجابة عن التساؤل الذي يطرحه العنوان، في قضية عودة الشهداء الذين أتموا واجبهم بالدفاع عن هذا الوطن ،وبالتالي عودتهم بالمعنى الحرفي للكلمة مستحيلة ، و إنما قد يكون القصد الضمني هو عودة رجال يدافعون عن البلاد مثلما دافع عنها الشهداء ، وفي الجزء الأخير من هذا المقطع الذي يثير قضية الخيانة الوطنية خيانة عهد الشهداء واستغلال السلطة من طرف المسئولين لنهب ثروات الشعب وتملكهم عليه فكلمة " عرشه " تحيل بالضرورة إلى " الملك و المملكة " في حين أن نظام الحكم جمهوري ديمقراطي.

نلاحظ أن الاستهلال قد رسم الخطوط العريضة لما ستدل عليه المسرحية، وأخبرنا عن طرفي الصراع ، صراع القيم الثورية والوطنية ضد الانتهازية والاستعمار الجديد ، مما يجعله (الاستهلال) جزءا لا يتجزأ من المسرحية .

1 ملحق رقم 01:م س ص 166.

هـــذا الاســـتهلال أو الإخبـــار الـــذي نســـبه المؤلـــف إلى المجموعـــة وكمـــا جـــرت العـــادة " فالاســـتهلال يكـــون مـــن طـــرف الكاتـــب الـــواقعي للـــنص وهـــذا هـــو الأصـــل (...) وإمـــا أن ينســـب وضـــعه لشخصـــية تخييليـــة في العمـــل مثـــل الســـارد "[1]موجـــه بشـــكل مباشـــر إلى القـــراء والمشاهدين عن طريق الراوي أو الحاكي :

" المجموعة

قال الحاكي : عمي العابد شيخ كبير في قرية ... قرية في جبال إلهية "[2]

إن الصـــورة المعماريـــة الـــتي رسمهـــا الاســـتهلال تجعـــل القـــارئ يتـــابع و يتســـاءل عـــن مـــدى انســـجامه مـــع موضـــوع المســـرحية ، ذلـــك أنـــه شـــكل منـــذ البدايـــة الانطلاقـــة الفعليـــة لهـــا ، والمحفـــز لرؤيتهـــا أو قراءتهـــا فكانـــت وظيفتـــه المحوريـــة " ضـــمان القـــراءة الجيـــدة للـــنص "[3] إلا أنـــه يمكـــن أن يشـــكل إعاقـــة للقـــارئ عـــن إتمـــام القـــراءة علـــى نحـــو مـــا ذهـــب إليـــه " فلـــوبير غوســـتاف " في خطابـــه الموجـــه إلى " إيميـــل زولا " مـــن أنـــه " يكثـــر مـــن الإســـتهلالات الـــتي تكشـــف عـــن أســـراره الكتابيـــة ، وتعـــبر عـــن آرائـــه الفكريـــة ، وهـــذا مـــالا لابـــد للروائـــي مـــن أن يصـــون شـــعريته عنـــه "[4] فتنقلـــب الوظيفـــة المنتظـــرة منـــه ، وهـــي حمـــل القـــارئ أو المشـــاهد علـــى متابعـــة العمـــل ، إلى أداة عكســـية تجعلـــه

1Gerard Genette Seuils ipid P 182-197.

2 ملحق رقم 01 : م س ص 167.

3 عبد الحق بلعابد : عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص) الدار العربية للعلوم ،منشورات الاختلاف الجزائر ط1 عام 2008ص 118.

4 Gerard Genette ipid P 297.

يتكاسل عن إتمام القراءة أو المشاهدة ولذلك يجب ألا يضمن الكاتب الاستهلال جميع مفاتيح النص ، ليبقى مبهما فيحتاج إلى متابعته متابعة دقيقة واعية.

– اللغة بين الرواية و المسرحية

اختلفت اللغة الروائية عن نظيرتها في المسرحية ،وهذا أمر منطقي ،فالأولى تكتب لتقرأ ذلك أن جمهورها متعلم مثقف لذلك كتبت باللغة العربية الفصحى، أما المسرحية فقد كتبت لتعرض ، فلا تختص بمتلق معين ،فكل من يستطيع أو يرغب بالذهاب إلى المسرح يعتبر جمهورها.

اللغة نظام من العلامات ،ووسيلة التخاطب و الاتصال ، يعبر بها المرء عما يختلج في صدره ،ينقل بها آراءه وأحاسيسه،تصور لنا فكره فاللسان ترجمان العقل .

ولكن اللغة المسرحية " لا تعني التراكيب اللغوية المتعارف عليها في بناء الأدب وحسب ،لأنها قد تكون أيضا إشارات وفترات صمت وحركات معينة تؤديها شخوص المسرحية"[1] فكل ما يحيل إلى معنى على خشبة المسرح يعتبر لغة ،كالسنوغرافيا (الإضاءة ، الديكور ،الأزياء) وجسد الممثل والإيماء لغة ، كل هذه الأمور تدرس بطريقة واعية لأنها قد تخل بالبناء العام للمسرحية.

1 وليد إخلاصي : مدخل إلى دراسة لغة المسرح في سوريا :ص 44.

مـزج محمـد بـن قطـاف في مسـرحية الشـهداء يعـودون هـذا الأسـبوع بـين لغـة الشـعر الملحـون واللغـة الفصـحى و العاميـة ، مراعيـا في ذلـك المسـتوى الثقـافي لشـخوص المسـرحية ممـا يعكـس حرصه على تقديم الواقع الاجتماعي لالتماس أكبر قدر من التأثير .

فكانت لغة المداح على الحاكي ، في غالبيتها شعرا ملحونا كقوله :

" قال للمات شاهده لسان غيره يشهد عليه

واللسان إذا تعكل القرط يمشيه

راه اللي نهب خوه ما ينهب عدوه

واللي خاف الريح يديه يتخبى وراء صباعه

يجري كيفاه يمحي من عمره الخريف

والخريف وراه يجي العام ناقص "[1]

و كذلك في قوله :

" ادفنتهم وبكيت وعلى قبورهم انحنيت

رفدت دمعي وجريت قالت بلادي حييت

وهما غابو

1 م ن ص 201 .

حب بلادي هويت وفي الجبال صليت

وهما غابو"[1]

وهي لغة يستعملها المداح حقيقة لجلب انتباه المارة وشد الحاضرين ، لما لها من تأثير على النفس وجوارحها،بالإضافة إلى غنى دلالاتها ، فهي لغة مركزة.

كما تخللت المسرحية بعض الحوارات باللغة العربية الفصحى في قوله :

" الحسين : اتفضل يا عمي العابد.. خير ان شاء الله ...

العابد : لوكان يوللو الشهداء ؟

الحسين : (مفاجئا وكأنه يشك في سلامة العابد) ... تقصد جميع الشهداء ...؟

العابد : انعم...

الحسين : يزيد عدد السكان أكثر ... وتتراكم المشاكل الإجتماعية ...

العابد : لا لا مالا فهمتنيش بغيت نقول إذا نقبلوهم وإلا لا.."[2]

لأن "الحسين" شخصية مثقفة كانت أغلب حواراته بالفصحى،فهو يشغل منصب مسئول الفرع النقابي لموظفي السكك الحديدية ، وعلى النقيض منه شخصية "عمي العابد" التي بالرغم من نزاهتها وصمودها إلا أنها تمثل

1 م ن ص 204.
2 م ن ص 241

شخصية الأمي ، وهذا يعكس استعمال ابن قطاف نوعية اللغة كوسيلة لإثراء النص دلاليا ، فعمي العابد من خلال لغته العامية يمثل ضحية الاستعمار ، الذي أخاص مناهضيه في وحل الجهل و الأمية، ذلك أن غالبية المجاهدين و الشهداء أميون ، لم يتوفر لهم ما توفر لابن " الكومينيست " أي "الحسين" من أسباب التعليم .

1 – الحوار و السرد

تعتبر الرواية نتاجا للسرد التخييلي ، الذي يحمل في مجمله الأحداث المحكية داخل الرواية،وبذلك يكون النص السردي في واقع الأمر قصة تضم أحداثا معينة ، بيد أن القصة الواحدة تحكى بطرق مختلفة ومتعددة ، وهذا الاختلاف يطرح سؤالا جوهريا مفاده "من يتكلم في الرواية ؟ ومن يرى "[1] كذلك بالنسبة للمسرحية فمن هو المتكلم فيها " ومن هو الذي يوجه له الكلام ؟ وما هي العناصر التي تتدخل في ذلك "[2]

لا يمكن دراسة أي قصة لذاتها ، أي بمنأى عن علاقاتها التي " تبدأ بالسارد الذي يجترح وسائل تقنية لإيصال القصة كغرض أو كغاية نهائية تسعى للتأثير على القارئ أو المروي له "[3]

هذه البنية الثلاثية الأركان وهي السارد والمسرود له والقصة لا يختص بها الجنس الروائي وحده ، بل تشمل كل الأجناس التي تندرج ضمن عالم الحكاية إذ لا " تقتصر دلالة السرد

1 جيرار جينيت : عودة إلى خطاب الحكاية تر : محمد معتصم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، ط 1 سنة 2000 ص 83 .

2 عمر بلخير : تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ، منشورات الاختلاف (د ت) ط 1، 2003 ص 47 .

3 حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت لبنان (د ط) 1991 ص 46 .

على فن الرواية والقصة القصيرة ، إنما تتسع لتشمل بدلالتها الحكايات الشعبية والأساطير والأفلام والمسرحيات ..."[1] والشعر والنثر والغناء .

أما بالنسبة للمسرحية التي تتأسس على الحوار الدرامي، والتي لا تخلو بالضرورة من أشكال السرد ،ولكن "القاعدة في المسرح هي أن لا نضع بأسلوب الحكي إلا الأشياء التي لا يمكن أن تدخل في التمثيل"[2]

بناءا على ما سبق سنحاول التطرق إلى البنية السردية في مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع انطلاقا من الثلاثية السردية (سارد – مسرود – مسرود له) والتي وردت على الشكل التالي :

الحاكي ـــــــ جمهور السوق + المجموعة (متلق أول)

المجموعة ـــــــ جمهور المسرح (متلق ثان)

ومنه يكون الترتيب كالآتي :

الحاكي ـــــــ المجموعة (متلق أول) ـــــــــــ جمهور المسرح (متلق ثان)

فمكان التلفظ الحكائي الذي أطر له الحاكي هو السوق ، في قوله " دخل الحاكي للسوق على جلد البندير "[3] وهو فضاء تلتقي فيه مختلف شرائح المجتمع ، يقتطع منه مكان يتوسطه الحاكي ، وهو فضاء العرض المسرحي ، ينادي فيجتمع حوله الناس

1 عبد الله إبراهيم : السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي) ص 251 .

2 عمر بلخير : تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية: م س ص 61.

3 ملحق رقم 01 : م س ص 164.

مشكلين دائرة وهي الحلقة إذ تعتبر شكلا مسرحيا متكاملا"فالعرض الذي يؤديه الراوي ظاهرة مسرحية قائمة بذاتها ،فصورة الحكواتي ، الممثل الفرد الذي يسرد حكاياته أمام حشود من الناس في الأسواق والساحات الواسعة بعد عمل أو مناسبة دينية معروفة"[1] وهو متأصل في الثقافة الشعبية العربية ،خاصة الجزائرية ، يعتمد بطلها وهو الحكواتي على الحشد الشعبي لذلك قد يكون مكان العرض في الطرقات أو الساحات العامة أو أي مكان يتمركز فيه الناس.

استعمل ابن قطاف الراوي والمجموعة ، التي يمكن اعتبارها معادلة للجوقة في المسرح اليوناني ، لكونها تؤدي نفس الوظيفة"كالتعليق على ما يحصل دون التدخل الفعلي في مجريات الحدث،ودون اتخاذ القرارات (...) وفي القرن العشرين عادت الجوقة في المسرح لإضفاء الطابع الاحتفالي على العرض ،كما يساهم وجودها في تحقيق التغريب في المسرح الملحمي"[2] أما الراوي في هذه المسرحية فهو راو محايد "يراقب الأحداث من الخارج ، فهو راو شاهد ، وهو بهذا المعنى حاضر لكنه لا يتدخل"[3] أما المجموعة فهي " الراوي الذي يحلل الأحداث من الداخل ، فهو راو يعرف كل شيء ، إنه راو كلي المعرفة رغم أنه راو غير حاضر"[4] يعني أن المجموعة هي الراوي الثاني المطلع على الأحداث وخبايا الشخصيات ، ومثال ذلك :

" العابد : وصلني بللي راهم راجعين الكل ...في الأمان.

---

1 أحسن ثليلاني : زيتونة المنتهى (مجموعة مسرحيات)ص44.

2 ماري إلياس و حنان قصاب : م س ص 164-165.

3 يمنى العيد : السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي :دار الفرابي بيروت لبنان ، ط 2 (د ت) ص 90.

4 م ن ص 91.

المسعي : (يتوقف مستديرا برأسه نحوه) ...خفاف عقله.

المجموعة : (قائلة ما يفكر فيه المسعي) في طريقه للهبال ...الناس ماشية للقدام وهو مشدود للماضي...يتحسر على وليده ...لوكان رجع كما رجعت البقية ،كان شي ما يخصه ...يعطوه اتبرنه و الا رخصة سيارة وإلا...بصح ما ولاش ...أنا ثاني وليدي ما ولاش ،بصح الحمد لله ،جاب حقه و أكثر..."[1]

أما فيما يخص تنبيه الجمهور،ليصدر حكمه على أية قضية من خلال التعليق على أقوال الشخصيات،بطريقة محايدة دونما التدخل في أحداث المسرحية ،فمثال ذلك المقطع التالي :

المجموعة:والاه وحده ...قضية الدفينة هذه فيها الشك...ينفجروا زوج ألغام ...قدام السلك ...ومراكز العدو في كل جهة ..ويكون الوقت لقدور والشجاعة الكافية باه يدفنه؟...حتى لو انجرح برك ...كان يقدر يستناه ...يا درى مصطفى موللي صح، وإلا الشيخ العابد هذا الشوق لوليده ، وحاب يعرف تفاصيل موته؟إذا هذه نيته...راه تبع أسلوب خطير في التحقيق"[2]

كما لعبت المجموعة دورا مهما في تنظيم السرد ،ونسج خيوطه من خلال اختبائها خلف صوت الحاكي ، لقولها :

" المجموعة :

قال الحاكي : (...)

---

1 ملحق رقم 01 ص 171.

2 م ن ص 199.

احنا ما صدقناش حكاية الحاكي و عارفين ما تامنوهاش

(…)

نوصلوها لكم كيما سمعنا …واحنا سمعنا بدات مع الصباح " [1]

على غرار الرواية التي تعتمد على السرد فيكون من خلاله عرض الشخصيات ووصفها و تقديم آراء الكاتب حولها وحول آرائها ومواقفها ،لا يقبل المسرح ذلك ، لأنه يتوقف على الحوار الدرامي فمن خلاله يتولد الصراع ، صراع المواقف والآراء وهذا ما لم نلحظه في المسرحية " فبقيت صيغة الحوار نفسها لم تتغير عما كانت عليه في سياق القصة ، أي خطاب موجه خال من خصوصية الحوار الدرامي الخاص بالعرض المسرحي ، خطاب لا يعبر عن منطق شخصي مستقل ، لا يجسد إحساس ومشاعر الشخصية بل مجرد مواقف تسير في اتجاه واحد تعبر عن وجهة نظر الكاتب بأصوات الشخصيات المتعددة "[2] ولعل ذلك أي حضور السرد بقوة في المسرحية راجع إلى موضوعها الذي يعالج فكرة مجردة ، فاكتفى بوصف الأفعال عوض تجسيدها دراميا ، ولكن بالرغم من ذلك سعى بن قطاف إلى تحوير السرد الموجود في القصة الأصلية كالمقطع التالي " فتح الرسالة وانحنى عليها و أغرقها في عينيه ولبث هناك متكورا في برنوسه الأبيض المتسخ "[3]التي صيغت في المسرحية على الشكل التالي :

" المجموعة :

---

1 م ن ص 167.

2 مناد الطيب :مسرحة القصة و الرواية في الجزائر : رسالة دكتوراه ،جامعة وهران السانيا الجزائر 2008ص 143 .

3 ملحق رقم 02 : م س ص 219.

عمي العابد فتح البرية

بدا يفرز في الحروف و على وجهه الدهشة

استغفر و قال بلاك ضعف بصري

حك عينيه ورجع يهجي

وبتعب كبير ناصف السطر

العرق سال عليه وركابيه فشلو

قعد على الأرض وغمض عينيه

خبطات قلبه قوات وزربت "[1]

من المفروض في المسرح أن ندرك هذه التفاصيل عن طريق الشخصية وتقمصها للدور ولكن الملاحظ هذه أن " العلاقة بين الشخصية والممثل ليست علاقة تشابه وتقمص و إنما علاقة تغريب أي ابتعاد مقصود بحيث يقوم الممثل بعرض الشخصية على الجمهور بدلا من أن يجسدها "[2]

هذه المسافة التي حافظ عليها ابن قطاف بين الممثل والشخصية وبين الشخصية والجمهور نابعة من الهدف الكلي للمسرحية وهو عرض الواقع المخزي التي تمر به البلاد بنوعية

1 ملحق رقم 01 :168.

2 ماري إلياس و حنان قصاب :م س ص 17.

مسؤوليها الذين يجب تعريتهم أمام الجمهور الذي يتوقع منهم إصدار الحكم والسعي للتغيير.

الشخصيات :

في المسرح يمكن الاستغناء عن الحوار الملفوظ واستبداله بالحركات الإيحائية للجسم أو ما يعرف بالبانتوميم ،كما يمكن مشاهدة مسرحية بدون ديكور أو إكسسوارات، ولكن الشخصية تبقى ثابتا من الثوابت المسرحية التي لا يمكن الاستغناء عنها أو استبدالها حتى في مسرح الدمى (théatre de marionettes) الذي تعتبر فيه الدمية شخصية" فنية يبدعها المؤلف لأداء وظيفة يتطلع الأديب إلى رسمها"[1] وعلى غرار الشخصية الروائية أو القصصية تتميز الشخصية المسرحية بأبعادها الثلاث :

البعد الفيزيولوجي.

البعد النفسي.

البعد الاجتماعي.

والتي نتعرف عليها من خلال أداء الممثل على خشبة المسرح فندرك بعده الاجتماعي : غني أم فقير ، متعلم أو جاهل وبعده الفيزيولوجي طويل أم قصير قوي البنية أم ضعيف، أبيض أم أسود و غيرها من الدلالات الجسمانية، ثم البعد النفسي الذي يعتبر حصيلة البعدين السابقين فإما أن يكون قوي الشخصية أم ضعيفها ،إنسان منطوي على ذاته أو اجتماعي، حاد الذكاء أو غبي ،مجرم أم صالح ....الخ

1 عبد المالك مرتاض : القصة الجزائرية المعاصرة ،المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر (د.ط)1990ص68.

سنحاول دراسة شخصيات مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع لابن قطاف ،ومقارنتها بشخصيات الرواية انطلاقا من:

– دلالة الاسم :

استوقفتنا الكتابة عند الطاهر وطار في النص الروائي ، حيث اكتفى بالدلالة الوظيفية لأسماء الشخصيات مثلا (موظف من مركز البريد ، منسق قسمة قدماء المجاهدين،رئيس وحدة الدرك بالقرية،مسئول الفرع النقابي لعمال السكك الحديدية"[1]

فيما اعتمد المسرحي ابن قطاف على أسماء لشخصياته ، تحمل بعدا دلاليا ،فكانت بمثابة المعادل الموضوعي لها ، وهذا يدل على أن اختيار اسم الشخصية عند ابن قطاف يخضع للدراسة،مثله مثل الكتابة لأن "الاسم الشخصي علامة لغوية بامتياز"[2]

ومنه فإن تسمية شخصيات المسرحية لم تكن اعتباطية ، ومثال ذلك الشخصية المحورية ،الذي أطلق عليها اسم العابد من مصدر العبادة والتي تدل على :الاستقامة والورع والعفة والطهارة ، هذه الصفات التي دل عليها الاسم نستشفها في شخصية العابد المسرحية ،كرمز من رموز الثورة الصامد في وجه الانتهازيين،و الطاهر بحيث لم تتسخ يداه بدم إخوانه أو بمال غيره،وكل هذا يتدعم بقوله:

"المجموعة:

1 ملحق رقم 02 : م س ص 219-226-246.

2 حسن بحراوي :بنية الشكل الروائي :المركز الثقافي العربي ،بيروت لبنان (دط) 1990 ص256.

قال الحاكي:

عمي العابد شيخ كبير في قرية ...قرية في جبال إلهية

شاف اللي بناها وثار على اللي بغى يهدم

شاف اللي خفر البير وشاف اللي ملاه بدم المقتول غدرة

عمي العابد شيخ كبير في قرية ...قرية في جبال إلهية

شاف اللي انزاد فيها واللي عليها مات

شاف اللي قال كلمة وشاف اللي تخبى وراء الكلمة

عمي العابد كتاب كبير في قرية...قرية في جبال إلهية

عمي العابد سكت سبعين سنة"[1]

ومقارنة بأسماء الشخصيات الأخرى ،نلاحظ أن شخصية العابد تم وصفها عن طريق إلحاق النسب "العابد ابن مسعود الشاوي" نسبة إلى الشاوية ،وذلك في قوله :

" العابد: من الخارج ؟ وأنا واش عرفني بالخارج ؟ وزيد شكون مد عنوان العابد بن مسعود الشاوي للخارج حتى يكتبلي"[2]

وزاد على ذلك ضبط المنطقة بالتدقيق وهي الأوراس في قوله :

1 ملحق رقم 01 : م س ص 167.

2 م ن ص 168.

" قـدور : كمـا قلـت لـك وقلـت للآخرين،كنـا جـايين مـن الأوراس،في طريقنـا للحـدود ومعانـا برية الولاية"[1]

وكمـا هـو معـروف عـن سـكان منطقـة الأوراس أي الشـاوية ،اتصـافهم بالشـجاعة والصـلابة والتحـدي،مما يوضـح العلاقـة بـين الدلالـة اللغويـة لهـذا الاسـم وحاملـه الـذي تمسـك بفكـرة عـودة الشـهداء ،وبقـي ثابتـا علـى آرائـه ومواقفـه حـتى نهايتـه المأساوية،وللإشـارة فقـد اسـتعمل كـل مـن امحمـد بـن قطـاف والطـاهر وطـار هـذا الاسـم حيـث يقـول"إنـني أتعامـل مـع أسمـاء الشـخوص بنفس الطريقة التي أكتب بها أي بتأمل وبحث"[2] فلم يكن اختيار اسم العابد جزافا.

كمـا نلاحـظ أن جميـع الأسمـاء المسـتعملة في المسـرحية وردت بصـيغ الصـفة المشـبهة باسـم الفاعـل للدلالـة علـى دوام الصـفة وثبوتهـا فـ" الصـفة المشـبهة باسـم الفاعـل هـي صـفة تؤخـذ مـن الفعـل اللازم،للدلالـة علـى معـنى قـائم بالموصـوف بهـا علـى وجـه الثبـوت،لا علـى وجـه الحدوث"[3] حيث انقسمت إلى مجموعتين:

الأولى وتضـم " الطاهر،البشير،العابد،الصـالح،علي" الـتي اتصـفت بـالإخلاص والشـرف و الاستقامة،إلا أنها لا تمتلك مفاتيح القرار.

الثانية وضمت"قدور والمانع" اتصفوا بالانتهازية والاستهتار بالقيم الثورية والوطنية.

---

1 ملحق رقم 01 : م س ص 210.

2 إدريس بودية :الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار – دراسات نقدية – منشورات جامعة منتوري قسنطينة ط01 سنة2003 ص150.

3 مصطفى الغلاييني : جامع الدروس العربية(موسوعة من ثلاثة أجزاء) ج01 ص185.

أمـــا بالنســـبة لاســـم الشـــهيد "مصـــطفى" ابـــن العابـــد ،فدلالاتـــه واضـــحة مترســـخة في الـــذاكرة الجزائريـــة ،فمـــا إن يـــذكر شـــهداء الثـــورة التحريريـــة حـــتى يستحضـــر في الـــذهن ، الشـــهيد البطـــل "مصـــطفى بـــن بولعيـــد" وهـــو مـــن ذات المنطقـــة ،منطقـــة الأوراس بباتنـــة ،ومـــا يؤكـــد قصـــدية اســـتخدام هـــذا الاســـم للدلالـــة عليـــه ،هـــو الظـــروف الغامضـــة الـــتي اقترنـــت باستشـــهاده،كما هـــو الحال للشهيد مصطفى ابن العابد.

حملـــت هـــذه الدلالـــة ،دلالـــة اســـم "مصـــطفى" أبعـــادا تاريخيـــة ورمزيـــة،لما يحملـــه هـــذا الاســـم مـــن قداسة وهيبة في نفس كل جزائري مخلص.

نســـتنتج مـــن خـــلال هـــذه الإطلالـــة علـــى دلالـــة الأسمـــاء ،أن كـــلا مـــن امحمـــد بـــن قطـــاف والطـــاهر وطار،قـــد حمـــلا شـــخوص الروايـــة و المســـرحية مـــن المعـــاني والرمـــوز مـــا ينـــدرج ضـــمن الإطـــار العـــام لمعنى النص.

شخصية المرأة في المسرحية:

لم يعتمـــد الطـــاهر وطـــار علـــى العنصـــر النســـوي في روايـــة الشـــهداء يعـــودون هـــذا الأســـبوع،عدا الحـــديث الســـافر عـــن أرامـــل الشـــهداء في قولـــه" المســـألة بســـيطة جـــدا يـــا الشـــيخ العابـــد، نســـلح نســـاءهم ونوكـــل الأمـــر إلـــيهن"[1] أي القضـــاء علـــى الشـــهداء بأيـــدي نســـائهم ،لأنهـــم مـــن بـــين المســـتفيدين مـــن استشـــهادهم،وعودتهم تعـــد مشـــكلة لنســـائهم بحيـــث يقـــول "فـــانبهرت مســـئولة الاتحـــاد النســـائي :لـــو تـــدرون مـــا يقـــال في البيـــوت،فعلا لقـــد حـــدثت بلبلـــة كبيرة،والنســـاء كلهـــن في حـــيرة عظمى،يقـــال أن الشـــهداء ســـيعودون هـــذا الأســـبوع مســـلحين بالســـيوف وبالمـــدافع

1 ملحق رقم 02 : م س ص 233.

وبالقنابل وبالرشاشات ،وفي يد كل منهم قائمة طويلة فيمن يجب أن يقتله،وإنهم لا يموتون مثلنا بالرصاص أو بالطعن أو حتى بالنار،يؤدون رسالتهم ثم يحملهم الله إليه مرة أخرى"[1]

وقد كان التجريح في شخص أرامل الشهداء بالغا جدا ،خاصة على لسان رئيس وحدة الدرك بالقرية ،حيث يقول"زوجات الشهداء ،هؤلاء أقلقتنا كثيرا،يجري الآن شجار في منزل إحداهن بالعصي و الخناجر،حولت منزلها إلى خمارة وعهر وهاهي النتيجة"[2]

إلا أن بن قطاف على النقيض من الطاهر وطار ،أدخل شخصية نسوية في نص المسرحية،شخصية ترمز إلى الوفاء والعطاء ،أطلق عليها اسم "خديجة" المتأصل في التاريخ الإسلامي والعربي ،المستوحى من اسم" خديجة أم المؤمنين رضي الله عنها و أرضاها".

جاء في كتاب "أجمل الأسماء للبنين و البنات" أن اسم خديجة يعني "الخداج وهو كل نقصان في شيء"[3] كذلك الحقيقة عن استشهاد "مصطفى" ابن العابد التي بدت ناقصة ،فكانت شخصية خديجة الصوت المعبر عن الحقيقة المفقودة ،مالئة ثغرات الزيف والبهتان ،كما يظهر في تدخلاتها:

" العابد : نستنى في الـ...يا قدور يا وليدي ماذبيا تعاود تحكيلي قصة وليدي كما وقعت ،وكيفاه استشهد.

قدور : واش نقولك يا عمي العابد ...راني حكيتها لك اشحال من مرة...

1 ملحق رقم 02 : م س ص 244.

2 ملحق رقم 02 : ص 232.

3 الوحش أشرف محمد :أجمل الأسماء للبنين و البنات و معانيها، مؤسسة اقرأ، القاهرة، مصر، ط2007 ص 42.

العابد : هذي وخلاص.

قدور : كما قلت لك وقلت للآخرين،كنا جايين من الأوراس في طريقنا للحدود ومعانا بريـة الولايـة...كنا ماشيين حدا بعضنا ،مانيش عارف كيفاه سبقني...كان باقيلنا يجي مشية ساعة ونصف ونلحقوا للسيلان ...ساعة ونصف يا عمي العابد ،نقطعو السلك ونخرجو للأمان ...كانت ليلة قمرها ضاوي تقول نهار ،كان ضاوي البرنوس على اكتافه ...متقدم كي السبع الله يبارك.

خديجة : وصلنا السلاح وين كان لازم يوصل...خمسطاعش يوم مشية...ريحنا ليلتين وجينا مولليين...خرجنا مع المغرب في شهر شتاء...في ليلة ظلمتها زيت...على خطوتين ما يبانلك والو...كنا ربعة.

قدور : أنا كنت وراه...وحنا في زوج...

خديجة : هو والطاهر و أنا والبشير...مشينا خمس ليالي في البرد والشتاء"[1]

تتطلب قراءة النص الدرامي دراية بفنيات العرض المسرحي ،وهذا يتوجب عند قراءة الحوار السابق بين " عمي العابد و قدور" و "خديجة" إذ يبدو لنا للوهلة الأولى أنه حوار قائم بين ثلاثتهم ،وبعد الإمعان و التدقيق نتبين أن طرفي الحوار هما "عمي العابد و قدور" فقط ،لأن عمي العابد طلب من قدور أن يسرد عليه ظروف استشهاد ابنه"مصطفى" إلا أنه حوارهما يتداخل مع حوار "خديجة" الموجه بالأساس للجمهور،وهو بمثابة تعليق على ما

1 ملحق رقم 01 :م س ص 210.

يدور بين المتحاورين الأساسيين "عمي العابد وقدور" دون أن يسمعاها،فهي صوت الحقيقة المخفية وراء جدار الموت،إنها عظمة التاريخ الذي يأبى أن يزيف،إنها روح الشهيد الواثبة تعري وتفضح أكاذيب قدور ففي كل مرة تفند ما يقول:

قدور: ومعانا برية الولاية ـــ خديجة : وصلنا السلاح وين كان لازم يوصل.

قدور: كانت ليلة قمرها ضاوي ـــ خديجة :في ليلة ظلمتها زيت.

قدور: وحدنا في زوج ـــ خديجة : كنا ربعة.

و مرة أخرى تنطق الحقيقة التاريخية الممثلة في شخص "خديجة" لتوصل الأمانة (ظروف استشهاد مصطفى) وهي أمانة ثقيلة على قدور وأشباهه من الخونة و الانتهازيين ،فنراها تصحح التاريخ:

" قدور: بصح ما عندوش الزهر ...حتى الحفرة اللي رمى فيها روحه كان فيها لغم آخر... جريت ليه ...لقيت صدره مفتوح.

خديجة: رفد عينيه لجيهتي وقالي شوفي خديجة كيفاه توصلي للجماعة،أنا هنا تحبس طريقي ...قعدت وراه ربع ساعة خدمت هذا العصى ...ولما نقوم سمعته يشهد والدم خارج من فمه...طاح على جنبه.

قدور : كشفت صدره مفتوح عيطت يا مصطفى.

خديجة : مصطفى...وجريت ليه...نسيت جرحي ورفدت راس مصطفى (بركة المسح)

قدور: كان النور خارج من وجهه ...كلي يتبسم.

خديجة : وجهه معمر بالتراب ،حطيته على ركبتي.

قدور: تحسبه راقد هذا ماكان...تقول شي ما صرى بيه...جابلي ربي صدره عاود انغلق.

خديجة: بديت نمسح له في وجهه،وهو شاد مضرب الرصاص والدم هارب ما بين صباعه، دم مصطفى نمسح فيه ببرنوس مصطفى ،شحال قعدت نمسح مانيش عارفه ،لما وصلو عليا المجاهدين جاو يرفدوني ،رفدت مصطفى معايا.

قدور : دفنته ثمه يا عمي العابد..وكملت طريقي.

خديجة: كي دفنوهم ...برق خرج من راسي ..طار في كل جيهة وفي حتى جيهة ...نحب نرده ...بصح ما نحكموش.

العابد : قلت دفنته ؟

قدور: آنعم إيه ...بهذه اليدين ...شحال بكيت...كان أكثر من خويا يا عمي العابد..

العابد : لو كان الحكاية هذي ماهيش منك أنت يا قدور ...كنت مانامنهاش خلاص"[1]

حتى خديجة لم تطلعنا على ظروف استشهاد مصطفى ابن العابد ،هل استشهد في معركة ؟هل انفجر عليه لغم؟...لا ندري وكأن ابن قطاف يؤكد مقصده من اختيار اسم مصطفى

1 ملحق رقم 01 : م س ص 212.

لينسبه للشهيد " مصطفى بن بولعيد" الذي لا تزال ظروف استشهاده غامضة وذلك لتعدد الروايات.

نلاحظ أن شخصيات المسرحية قدمت لنا بشكل نمطي " من زاوية واحدة ،أو بعد واحد وهو البعد الفيزيولوجي ،الذي يظهر لنا شخصيات مخضرمة ،عايشت مرحلة حرب التحرير الجزائرية،ومرحلة ما بعد الاستقلال ،ما عدا ابن الشيخ العابد ،وحتى شخصية القوال في المسرحية ،المتمثلة في "عرفية" الشخصية الدخيلة على نص القصة،هي في حقيقة الأمر شخصية من الماضي وعايشت المرحلتين ،وكما هو معلوم أن التجارب المسرحية في الجزائر اتخذت أشكالا متعددة غلب عليها استلهام التراث الشعبي و الممارسات المسرحية الشعبية التي عرفت بأداء المداح والقوال في الحلقة الشعبية"[1]

لم تخضع شخصيات المسرحية لقوانين رسم الشخصية المسرحية،فبقيت ثابتة على مواقفها لا تؤثر ولا تتأثر مما جعلها مجرد أصوات ناطقة باسم الكاتب.

حيث مثلت شخصية "عمي العابد" رهانا واضحا على كشف الحقيقة ،عن طريق ربط ماضي الثورة بحاضر الاستقلال وهذا بمساعدة"خديجة" التي تعمل على الماضي.

المسرحية ككل عبارة عن مساءلة للمجتمع الجزائري ،فكانت عودة الشهداء بمثابة عودة الحلم في الاستقلال الكامل ،الذي ضحوا بأنفسهم من أجله ،لكن الصدمة كانت قوية "لعمي العابد" حين أدرك أن جميع أهل القرية لا يتمنون عودة الشهداء ،خاصة ذووهم،فراح هو كذلك ضحية مجتمعه ،ضحية الغدر والهوان.

1 مسرحة القصة والرواية في الجزائر : م س ص 145.

استطاع المحمد بن قطاف من خلال هذا العمل تقديم تصور واضح وواقعي لأزمة سياسية ووطنية واجتماعية عاشتها البلاد في تلك الفترة ،بطريقة تجعل المتلقي عنصرا هاما من عناصر العرض المسرحي .

خاتمة

خاتمة

من خلال رحلتنا الشيقة عبر دهاليز العملية القرائية ،لأكثر الأجناس الأدبية متابعة و التصاقا بالحياة الإنسانية – المسرحية و الرواية – و بالتطبيق على إحدى روائع الرواية الجزائرية – الشهداء يعودون هذا الأسبوع – للأديب المرموق الطاهر وطار ،و دراسة التحولات التي طرأت عليها من خلال مسرحتها من طرف المخرج امحمد بن قطاف وصلنا إلى بعض النتائج المستخلصة :

ـ لا تكتب المسرحية لتقرأ و إنما لتجسد على خشبة المسرح إذ يعتبر النص المسرحي مسودة للإخراج.

ـ تتميز المسرحية بشاعرية الكلمة و استقلالية الشخصية المسرحية ، فغالبية المسرحيات الناجحة هي تلك التي تتميز بشخصيات مستقلة ،تستمد وجودها – أفكارها و مواقفها – من خلال سير الأحداث ،عكس الرواية التي ضاقت شخصياتها ذرعا من تدخلات الكاتب في مواقفها دون مبرر مسبق فغدت بوقا ينفخ فيه.

ـ المسرحية عمل فني مشاهد، لا يكون فيها الوصف من خلال الكلمات، بل من خلال حركة الشخصيات على خشبة المسرح ،في حين تعتمد الرواية اعتمادا كليا على الوصف المكتوب ،بغرض إدخال القارئ إلى جو الرواية.

ـ المسرحية فن مشاركة ،و ظاهرة اجتماعية ، فنحن إن ذهبنا لمشاهدة مسرحية ما، لن نكون لوحدنا.

ـ يفرض منطق العرض المسرحي على المشاهد مجموعة من الأيقونات المتداخلة ، كجسد الممثل وحركته وصوته ونبرته والفضاء المؤثث المحيط به (سينوغرافيا العرض المسرحي) ، كلها تسهم في توليد عدد لا متناه من الدلالات والفرضيات المشفرة التي يستقبلها الجمهور والذي يسهم بدوره في إعادة نشرها فيما بينه في محاولة لتحليلها وحل شيفراتها ليعيدها تارة أخرى إلى مرسلها فيؤثر في المسرحية ويتأثر بها .

ـ فيما تعتمد الرواية على السرد والوصف لنقل الوقائع ورسم الشخصيات نلفي المسرحية تقوم أساسا على الفعل الدرامي الذي يلعب دور المحرك في المسرحية فمنه يتأتى كل شيء .

خاتمة

ـ تنقل المسرحية بلغة الحاضر لأنها تعرض مباشرة فهي تمثل واقع – هنا والآن – فيما تكتب الرواية بلغة الماضي .

ـ قد نجد في الرواية الواحدة عدة أفكار رئيسية ، فالروائي يملك من الحرية قدرا واسعا إما في عدد الشخصيات أو الأماكن و الأزمنة أو طول الرواية أو قصرها ، وتغيب هذه المزايا لدى الكاتب المسرحي الذي يعالج فكرة رئيسية واحدة بشخصيات ضرورية محدودة في زمن ومكان واحد على ألا يفوق طول المسرحية مستوى إدراك المتلقي المحدد بساعة أو ساعة ونصف على أكثر تقدير لأنه لا يملك القدرة على العودة إلى ما سبق من أحداث ،عكس قارئ الرواية التي مهما طالت فلا ضير لأنه يستطيع العودة إلى ماسبق، وقراءته مرة وأخرى حتى يدرك مفاصلها .

ـ عبرت رواية الشهداء يعودون هذا الأسبوع عن جودة فنية وفكرية واكبت التطور الثقافي والاجتماعي ، واحتل الأدب الروائي الجزائري مكانة محلية و عالمية مرموقة أسست لاعتماده مرجعا للفنان المسرحي في ظل النقص الملحوظ لنصوص مسرحية جزائرية خالصة .

من خلال تجربة الفنان امحمد بن قطاف في مسرحة رواية الشهداء يعودون هذا الأسبوع ،للأديب الطاهر وطار نلحظ العديد من الهفوات التي أثرت على نجاح المسرحية باعتبارها جنسا مستقلا وهدمت بنائها الفني :

ـ اتسمت المسرحية بالسطحية في معالجة الحدث وتفككه مما أثر سلبا على حدة الصراع الذي لا نكاد نلحظه

ـ جوهر المسرحية هو الدرامية التي غابت في المسرحية ، فقد أدت الشخصيات الأدوار دون حركية في الحضور فكانت مستقبلة أكثر منها فاعلة، كما أن الزمن الفني مثله مثل الرواية خضع للماضي .

ـ لقد حافظت المسرحية على الرؤية الفكرية لصاحب النص، الذي اتخذ من الموضوع منبرا لبث انطباعاته وآرائه إزاء نظام الحكم وتبعه في ذلك الكاتب المسرحي .

خاتمة

ـ يرتبط الشكل بالمضمون ارتباط وثيقا في المسرح إلا أننا نلحظ طغيان المضمون على الشكل في المسرحية مما جعلها دعائية على حساب الرؤية الفنية.

مكتبة البحث

مصادر البحث باللغة العربية

قرآن كريم

حديث نبوي شريف

1 – أبو الفضل جمال الدين ابن مكرم ابن منظور : لسان العرب – دار صادر بيروت .

2 – ماري إلياس و حنان قصاب حسن : المعجم المسرحي – مفاهيـم و مصطلحات المسرح و فنون العرض – مكتبة لبنان ، ناشرون 1997 ط1 .

3 – علي ابن احمد الجرجاني : معجم التعريفات :تح ودراسة محمد صديق المنشاوي ،دار الفضيلة (دط).

4 – محمد ابن أبي بكر عبد القادر الرازي : " مختار الصحاح " : دار الحضارة العربية بيروت.

5 – عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد – المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت 1998.

6 – أبو الحسن ابن فاس ابن زكريا : معجم مقاييس اللغة، تح : عبد السلام هارون ، دار الجيل بيروت.

7 – المنجد في اللغة و الأعلام : دار المشرق بيروت.

8 – ابن طباطبا : عيار الشعر : تح : عبد العزيز ابن ناصر المانع – اتحاد الكتاب العرب دمشق دط 1986.

9 – أبو هلال الحسن ابن عبد الله بن سهل العسكري : الصناعتين " الكتابة و الشعر " تح : علي محمد البجاوي و محمد أبو فضل ابراهيم : المكتبة العصرية صيدا بيروت ج1 دط 1986.

10 – جبور عبد النور : " المعجم الأدبي " دار الملايين بيروت ط2 ، 1984.

11 – ابراهيم فتحي : " معجم المصطلحات الأدبية " دار شرقيات للنشر و التوزيع ط1 ، 2000.

12 –-لطفي زيتوني : " معجم مصطلحات نقد الرواية " مكتبة لبنان ناشرون ط1، 2002.

13 – جبران مسعود : " معجم الرائد – معجم لغوي عصري " دار العلم للملايين ، بيروت ط3 ، 1978.

14 - ابراهيم أنيس و عبد الحليم منصر و محمد خلف الله أحمد : " المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية ، ج1 ط2 .

15 – محي الدين محمد ابن يعقوب : " القاموس الوسيط " للفيروز أبادي الشرازي ، ج1 دار الفكر بيروت 1983.

16 – المورد : قاموس إنجليزي – عربي : 1992.

17 – الطاهر وطار : "الشهداء يعودون هذا الأسبوع " المؤسسة الوطنية للكتاب 1984 .

18 – محمد ابن قطاف : "مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع " 1987 مخطوطة.

مصادر البحث باللغة الفرنسية

1 – R. Galisson et D.Coste – Dictionnaire de didactique des langue – Hachettes librairie 1976.

2 – Anne Ubersfeld – Lire leThéâtre – édition sociales . Paris 1981 – 2 eme édition.

3 – Patrice Pavis – Dictionnaire du Théâtre – Armand Colin Paris 2002.

4 – D.Maingueneau.P.Charaudeau .Dicionnaire d'analyse du discour Paris Seuil 2002.

مراجع البحث باللغة العربية

1 – فريدة زمرد : " أزمة النص – في مفهوم النص عند نصر حامد أبو زيد " مطبعة آنفو برانت فاس المغرب 2005.

2 – محمد محمود : " تدريس الأدب – استراتيجية القراءة و الاقراء " دار الخطابي لطباعة و النشر ، الدار البيضاء . دط 1993.

3 – شكري عبد الوهاب : " النص المسرحي " دراسة تحليلية و تاريخية لفن كتابة المسرحية ، المكتب العربي الحديث

4 – رشاد رشدي : " نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن : مركز الشارقة للإبداع الفكري – مكتبة المسرح

5 – علاء صابر : " تاريخ الأدب اليوناني " مكتبة الأنجلو المصرية 65 شارع محمد فريد القاهرة.

6 – رياض عصمت : " البطل التراجيدي في المسرح العالمي " :دار الطليعة بيروت ط1 عام 1980

7 – عادل النادي : " مدخل إلى فن كتابة الدراما " نشر و توزيع مؤسسات ع.الكريم بن عبد الله تونس ط1 عام 1987.

8 – علي أحمد باكثير : " فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ،دار مصر للطباعة والنشر (دط).

9 – رمضان محمد القذافي : " الشخصية – نظرياتها و اختياراتها و أساليب قياسها " منشورات الجامعة المفتوحة ، طرابلس 1996.

10 – يوسف مراد : " مبادئ علم النفس العام " مصر 1948.

11 – عدنان ابن ذريل : " فن كتابة المسرحية " مطبعة اتحاد الكتاب العرب ، دمشق سوريا.

12 – ابراهيم حمادة : " طبيعة الدراما " العدد 26 من سلسلة كتابك ، الناشر : دار المعارف القاهرة 1978.

13 – فؤاد الصالحي : " علم المسرحية و فن كتابتها " دار الكندي

14 – ابراهيم أنيس : " في اللهجات العربية " مكتبة الأنجلو المصرية ط3 القاهرة 1965.

15 –كمال يوسف الحاج : " في فلسفة اللغة " دار النهار للنشر بيروت 1967.

16 – محمد صالح ابن عمره : " الثورة و التكنولوجيا و اللغة " دار الشؤون الثقافية بغداد 1986.

17 – أحمد أمل : " نظرية فن الاخراج المسرحي – دراسة في إشكالية المفهوم " مطبعة دار النشر المغربية عين السبع الدار البيضاء ج1 ، 2009.

18 – سعد أردش " المخرج في المسرح المعاصر " المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت 1972.

19 – صلاح سعد : " الأنا – الآخر ، ازدواجية الفن التمثيلي " عالم المعرفة ، الكويت العدد 274 أكتوبر 2001.

20 –كمال الدين عبد الرحمن : " مناهج عالمية في الاخراج المسرحي " يان بيتر للطباعة 2002.

21 – شريف شاكر : " واقعية ستانسلافسكي في النظرية و التطبيق " منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 1981.

22 – قسطنطين ستانسلافسكي : " إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية " تر: شريف شاكر ،الهيئة المصرية العامة للكتاب (دط).

23 – أحمد زكي : " عبقرية الاخراج المسرحي– المدارس و المناهج " الهيئة المصرية العامة للكتاب 1989.

24 – عبد الكريم برشيد : " حدود الكائن و الممكن في المسرح الاحتفالي " دار الثقافة الدار البيضاء ط1 1985.

25 – بياتريس بيكون فالان : " المسرح و الصورة المرئية " الجزء الأول ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي القاهرة.

26 – علي عواد : " نحو قراءة سيميائية في سينوغرافيا العرض المسرحي " الجامعة الأردنية ، الأردن 1996.

27 – محمود عباس عبد الواحد : " قراءة النص و جماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة و تراثنا النقدي – دراسة مقارنة – " دار الفكر العربي ط1 1996.

28 – محمد غنيمي هلال : " النقد الأدبي الحديث " دار النهضة مصر.

29 – ميجان الرويلي و سعد البازعي : " دليل الناقد الأدبي " المركز الثقافي العربي ، بيروت لبنان ط2 عام 2002.

30 – رزان محمود ابراهيم : " خطاب النهضة و التقدم في الرواية العربية المعاصرة " دار الشروق للتوزيع ط1، 2003.

31 - عبد الرحمن أيوب : " دروس في علم اللغة – ضمن كتاب مدخل السيميوطيقا " عيون المقالات ، الدار البيضاء ، المغرب 1986.

32 – عمر بلخير : " تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية،منشورات الاختلاف ط1 عام 2003.

33 – جلال زياد : " المدخل إلى السيمياء في المسرح " وزارة الثقافة عمان ط1 1992.

34 – حسن المنبعي : " المسرح و السيميولوجيا " منشورات سيلسكي إخوان ، طنجة 1995.

35 – سامية أسعد :في الأدب الفرنسي المعاصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر(دط)1976

36 – سيد البحراوي : " علم اجتماع الأدب " الشركة المصرية العالمية للنشر ن مصر القاهرة ط1 1992.

37 – محمد شاهين : " آفاق الرواية – البنية و المؤثرات ، دراسة – اتحاد الكتاب العرب دمشق 2001.

38 – الحلاق بطرس : " نشأة الرواية بين النقد و الايديولوجية – في الرواية العربية واقع و آفاق " دار ابن رشد للطباعة و النشر لبنان 1981.

39 – جميل حمداوي : " مستجدات النقد الروائي " ط1، 2011.

40 – الصادق قسومة : " طرائق تحليل القصة " دار الجنوب للنشر تونس دط 2000.

41 – حسن بدراوي : " بنية الشكل الروائي – الفضاء – الزمن – الشخصية " المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ط1- 1990.

42 – السعيد بوطاجين : " الإشتغال العاملي – دراسة سيميائية غدا يوم جديد لابن هدوقة " منشورات الاختلاف ، الجزائر 2000.

43 – صلاح صالح : " سرد الآخر – الأنا و الآخر عبر اللغة السردية – المركز الثقافي العربي الدار البيضاء بيروت 2003.

44 – عبد الحميد المحادين : " التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف ، بيروت المؤسسة العربية للدراسات و النشر ط1 1999.

45 – طه وادي : " صورة المرأة في الرواية المعاصرة " دار المعارف ط2 القاهرة 1980.

46 – ناصر عبد الرزاق المدني : " القصة العربية – عصر الابداع – دراسات لسرد القصص في القرن الرابع الهجري دار النشر مصر دط.

47 – مها حسن قصراوي : " الزمن في الرواية العربية " دار فاس للدراسات و النشر ط1، 2004

48 – سعيد يقطين : " تحليل الخطاب الروائي – الزمن ، السرد ، التبئير " المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع ط3، 1997.

49 – سعيد يقطين : " انفتاح النص الروائي " المركز الثقافي العربي بيروت الدار البيضاء.

50 – سلمان كاصد : " الموضوع و السرد – مقارنة بنيوية في تكوينية الأدب القصصي " دار الكندي.

51 – نبيلة ابراهيم : " فن القص " مكتبة غريب القاهرة.

52 – علي عبد المعطي محمد : " قضايا الفلسفة العامة و مباحثها " دار المعرفة الجامعية الاسكندرية، ط1، 1984 .

53 – حسن العبيدي : " نظرية المكان عند ابن سينا " دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 1987.

54 – عبد الرحمن بدوي : " موسوعة الفلسفة " المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت ،ط1،ج2،1984

55 – قباري محمد اسماعيل : " علم الإجتماع و الفلسفة " دار المعرفة الجامعية الاسكندرية، ج2،ط2(دت) .

56 – منصور الديلمي : " المكان في النص المسرحي " دار الكندي للنشر و التوزيع عمان ط1 1999.

57 – حسن نجمي : " شعرية الفضاء السردي " المركز الثقافي العربي الدار البيضاء 2000.ط1.

58 – عبد القادر ابن سالم : " السرد و امتداد الحكاية – قراءة في نصوص جزائرية و عربية معاصرة –دراسة–" منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين 88 شارع ديدوش مراد الجزائر ط1 2009 .

59 – محمد نجيب العمامي " في الوصف بين النظرية و النص السردي " دار محمد علي للنشر تونس 2005.

60 – هيام عثمان : " السرد الروائي في أعمال ابراهيم نصر الله " دار الكندي للنشر و التوزيع عمان دط 2003 .

61 – عبد القادر الزاكي : " من النموذج النصي إلى النموذج التفاعلي للقراءة – تحليل عملية القراءة من خلال سيكولوجية القراءة– نظرية القراءة إشكالات و تطبيقات " سلسلة ندوات و مناظرات ، منشورات كلية الآداب و العلوم الانسانية ، جامعة محمد الخامس الرباط رقم 1993/24.

62 – ابراهيم حمادة : " هوامش في الدراما و النقد ، مكتبة الأسرة 1999.

63 – سمير المرزوقي و جميل شاكر : " مدخل إلى نظرية القصة " ديوان المطبوعات – الجزائر– الدار التونسية للنشر دت.

64 – طاهر عبد المسلم : " النص المسرحي من الفكرة إلى بناء الشخصيات " بيان الثقافة 1984.

65 - محمد عز الدين التازي : شجرة الرواية في معنى الكتابة وفضاءات التجربة : ملتقى الروائيين العرب الأول ، دار الحوار سورية ط1 سنة 1993 .

66 - محمد مفتاح : دينامية النص : المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ط1 سنة 1987 .

67 - محمد يونس علي : مدخل إلى اللسانيات : دار الكتاب الجديد المتحدة .بيروت لبنان الطبعة الأولى سنة 2004 .

68 – محمد خطابي : لسانيات النص : المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء المغرب ،ط1 عام 1991.

69 : محمد محمد أبو موسى : خصائص التراكيب (دراسة تحليلية لمسائل المعاني) مكتبة وهبه القاهرة ط7 عام 2006.

70 – وليد إخلاصي : مدخل إلى دراسة لغة المسرح في سوريا .

71 – حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي بيروت لبنان (دط) عام 1991.

72 – عبد الله إبراهيم : السردية العربية – بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي-.

73 – يمنى العيد : السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي : دار الفرابي بيروت لبنان ط2 (دت).

74 – أحسن ثليلاني : زيتونة المنتهى (مجموعة مسرحيات).

75 – عبد الملك مرتاض : القصة الجزائرية المعاصرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر (دط) عام 1990.

76 – الوحش أشرف محمد : أجمل الأسماء للبنين والبنات ومعانيها ،مؤسسة اقرأ ،القاهرة مصر (دط) عام 2007.

77 – مصطفى الغلاييني : جامع الدروس العربية – موسوعة من ثلاثة أجزاء ، الجزء الأول (دط)،(دت).

78 – عبد الحق بلعابد : عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص) الدار العربية للعلوم ، منشورات الاختلاف الجزائر ط1 عام 2008.

مراجع البحث باللغة الفرنسية

1 – Michel charles :" Rhétorique de la lecture " édition du seuil .Paris 1977.

2 – Julien de L'Apostat :" Encyclopédia Universales corpus 12 " France . S.A.2000.

3 – Helmet seiffert : " Einfummg in die hermeneutik " Tubingen 1992.

4 – Adrian Marino " L'herméneutique de Micra Eliade " Trad : Jean Gouillard Gallimard . Paris 1981.

5 – The Encyclopedia Americana international . Edition Danbury connectient Geortier incorporated 1992.

6 – Eugene Onesco : " notes et contre notes " collection idées n 107 . Gallimard .Paris 1966.

7 – Kouzan T.M : " Le signe au théàtre in diogéné " n 61 Paris 1968.

8 – Coulthard.Malcom et Montgomery Martin /Studies in discource analysis.Routledge et Kegan Paul Ltd.Boston 1981.

9 – Reboul .Anne et Moeschler .Jacques : Pragmatique du discours :Armand Colin .Paris 1998.

10 – Brown G and George Yule ; Discourse analysis .C.U.P .London 1983.

مراجع البحث المترجمة للغة العربية

مكتبة البحث

1 – روبير دو ترانس :تر: أنطوان فوزي ص 45 نقلا عن سعيد عواشرية :"الفهم اللغوي القرائي واستراتيجياته المعرفية " المجلس الأعلى للتربية ،دط 2004.

2 –ويليام راي : " المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية " تر : يونيل يوسف عزيز : دار المأمون للترجمة والنشر بغداد الطبعة الأولى 1987.

4 – وولتر كاوفمان: "التراجيديا والفلسفة " تر : كامل يوسف حسين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت لبنان .

5 – لايوس إيجري : " فن كتابة المسرحية " تر :دريني خشبة ، الناشر مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة 1962.

6 – إيريك بانتلي :" الحياة في الدراما " تر: جبرا إبراهيم جبرا ، المكتبة العصرية صيدا بيروت 1968.

7 – مارجوري بولتون : " تشريح المسرحية " تر: دريني خشبة ، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة 1962.

8 – أرسطو :" فن الشعر ": تر: عبد الرحمان بدوي : دار الثقافة بيروت لبنان 1973.

9 – رتشارد لازروس : " الشخصية " تر : سيد محمد غنيم ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1999.

10 – فرديب ميليث و جرالديس بنتلي : " فن المسرحية :تر: صدقي خطاب دار الثقافة بيروت 1966.

11 – ستيوارت كريفيش : صناعة المسرحية : تر : عبد الله معتصم الدباغ بغداد دار المأمون 1986.

12 – فليب فان تيغم : تقنية المسرح : تر : بهيج شعبان : منشورات عويدات بيروت ط 2 1985.

13 – أليكسي بوبوف : التكامل الفني في العرض المسرحي : تر : شريف شاكر ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي سوريا 1976.

14 – برنار دورت : قراءة بريشت : دراسات نقدية عالمية : تر: ماري لورسمان مطابع وزارة الثقافة 1997.

15 – آن سورجير : سينوغرافيا المسرح الغربي :تر : نادية كامل : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي القاهرة 2006.

16 – نظرية الاستقبال : رؤية نقدية : روبرت هولب : تر: رعد عبد الجليل دار الحوار اللاذقية 1992.

17 – روبرت شولز : البنيوية في الأدب : تر : حنا عبود .

18 – سارة ميلز الخطاب : تر : يوسف بغول : منشورات مخبر الترجمة في الأدب للسانيات جامعة منتوريا قسنطينة 2004.

19 –كير ايلام : سيمياء المسرح والدراما : تر : رئيف كرم : المركز العربي الدار البيضاء . دط 1992.

20 – جورج لوكاش : نظرية الرواية : تر : الحسين سحبان ، منشورات التل الرباط المغرب ط 1 1988.

21 – لوسيان كولدمان : و آخرون : الرواية والواقع : تر : رشيد بن حدو ، عيون المقالات الدار البيضاء المغرب ط 1 1988.

22 – وارين أوستن ووليك رينيه : نظرية الأدب " : تر : محي الدين صبحي المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإجتماعية دمشق 1973.

23 – هو غراهام : مقالة في النقد : تر : محي الدين صبحي المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإجتماعية دمشق 1973.

24 – ميخائيل باختين : " الكلمة في الرواية " : تر : يوسف حلاق ، وزارة الثقافة دمشق 1988.

25 – تزفيتان تودوروف : " مفاهيم سردية : تر: عبد الرحمان مزيان ، منشورات الاختلاف الجزائر ط 1 ، 2005.

26 – فيليب هامون : " سيميولوجية الشخصيات الروائية : تر : سعيد بنكراد ، دار الكلام الرباط 1990.

27 – فلاديمير بروب : مورفولوجيا القصة " تر : عبد الكريم حسن و سميرة عمو ، شراع للدراسات و النشر و التوزيع دمشق 1996.

28 – جيرالد برانس : " المصطلح السردي " تر : عابد خزن دار ، مر و تق : محمد بريري ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط1 ،2002

29 – جيرار جنيت : " خطاب الحكاية – بحث في المنهج " تر : محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي و عمر الحلي ، منشورات الاختلاف .

30 – فلادمير كريزنسكي : " من أجل سيميائية تعاقبية للرواية " تر : عبد الحميد عقار منشورات اتحاد الكتاب العرب الرباط ، 1992.

31 – تزفيطان تودوروف " الشعرية " تر : شكري مبخوت و رجاء ابن سلامة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب .

32 – رولان بارت : " التحليل البنيوي للسرد- ضمن طرائف تحليل السرد الأدبي- " تر : حسن بحراوي .

33 – جان ريكاردو : " قضايا الرواية الحديثة " تر : صياح الجثيم ، منشورات وزارة الثقافة و الارشاد القومي ، دمشق دط 1988.

34 – تزفيطان تودوروف : " نظرية المنهج الشكلي لنصوص الشكلانيين الروس " تر : ابراهيم الخطيب ، المؤسسة المغاربية للناشرين المتحدين ، الرباط 1986.

35 – جوليان هيلتون : " نظرية العرض المسرحي " تر : نهاد صليحة ، هلا للنشر و التوزيع .

36- مارتن إسلن : تشريح الدراما تر: أسامة منزلجي،دار الشروق للنشر و التوزيع عمان الأردن .

37 – آن أوبرسفيلد : قراءة المسرح تر : مي التلمساني ، مركز اللغات والترجمة،أكاديمية الفنون القاهرة.

38 – فانسان جوف : الأدب عند رولان بارت تر: عبد الرحمن بوعلي ، دار الحوار ط سنة 2004 سورية .

39– رولان بارت و آخرون : نظريات القراءة تر: عبد الرحمن بوعلي ، دار الحوار اللاذقية سورية ط1 2003 .

40 – ديفيد كارتر : النظرية الأدبية تر : باسل المسالمة ، دار التكوين دمشق سوريا ط1 سنة (دط) 2010.

41 – رولان بارت : نقد و حقيقة تر: منذر عياشي ، الأعمال الكاملة (3) منتدى مكتبة الإسكندرية(دط).

42 – رولان بارت : النقد البنيوي للحكاية : تر أنطوان أبو زيد ط1 بيروت منشورات عويدات 1988.

43 – بول ريكور : من النص إلى الفعل : أبحاث في التأويل تر : محمد برادة وحسان بورقية ، عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية ط1 2001 القاهرة.

44 – ماري آن بافو وجورج إليا سرفاتي : النظريات اللسانية الكبرى تر: محمد الراضي ، المنظمة العربية للترجمة بيروت لبنان ط1 سنة 2012.

45 – جيرار جنيت : عودة إلى خطاب الحكاية تر : محمد معتصم ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء المغرب ،ط1 عام 2000.

46 – قسطنطين ستانسلافسكي : إعداد الممثل : تر : محمد زكي العشماوي و محمود مرسي ، تح : دريني خشبة ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر (دط)،(د ت).

المجلات

1 – مجلة الفكر العربي المعاصر : بيروت.

2 – مجلة فصول

3 – مجلة تجليات الحداثة : الجزائر.

4 – مجة المسرح : القاهرة.

5 – مجلة الأقلام : بغداد.

6 – مجلة مواقف

7 – مجلة إضاءات نقدية

8 – مجلة الملك سعود

الرسائل الجامعية

1 – غانم نقاش : " الشخصية التراجيدية و بعدها السيكولوجي عند شكسبير – هملت أنموذجا-" رسالة ماجستير- كلية الآداب و اللغات و الفنون – وهران .

2 – راس الماء عيسى : " الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري " رسالة دكتوراه – جامعة وهران السانيا.

3 – بشير محمودي : " نظرية الرواية في النقد الجزائري الحديث " رسالة دكتوراه – جامعة وهران كلية الآداب و اللغات و الفنون 2001-2002.

4 – مناد الطيب :"مسرحة القصة والرواية في الجزائر" :رسالة دكتوراه ، جامعة وهران كلية الآداب واللغات والفنون 2008-2009.

مواقع الأنترنيت

1 – Www.wikipedia.org/wiki.

2 – Www.devoir de philosophis.com/dissertation-interprétation-traduction.

3 – Www.arabian creativity .com/j-hamdaoui.

4 – Www.alukah.net.

5 - Wordpress.com

6 - www.elbassair.com/pdf16.

7 – www.Fikrwanakd.Aljabribed.com/n58-09hafidi html.

ملحق رقم

01

المؤلف : الطاهر وطار

اقتباس : امحمد بن قطاف

إخراج : زياني شريف عياد

.

المجموعة

دخل الحاكي للسوق على جلد البندير

تلايمت ودارت حلقة

تلاحت لجيابها وملات جناح البرنوس

قالت تحكيلنا سيرة لمجاد

سيدنا علي وسيفه على الكفار

والزينة لونجة لخطفها الغول

وتوللي ليوسف عليه السلام

وخوته الأشرار كيف كذبوا الذيب

سكت الحاكي وبعينيه دار على الحلقة

شاف الكتاف عارية من الكتاف

والريح داخل بين اولاد كرش وجدة

هربت له دمعة ضحكاته جاء يرده طاحت

يا حصراه على الأولين

هذوك عملوا ومشاو

وهم اليوم لحالك تمحي اخبارك

أية وبعد الدمعة واش قال الحاكي في شاو كلامه

قال يا أصحاب العقول الذات كيف ترشى الروح وين ؟

الفوق كما قرينا وإلا هنا على روسنا تحوم ؟

عراته الأنظار والحلقة وقفت تستغفر

قالت اللي راح مايولي وللغاب معاه سره

ضرب الحاكم في البندير وشار للسماء

شوفوا الشمس كل يوم تولي

تعرى الكلام وتنقشه على جلد فكري

شوفوا للشمس كل يوم تولي

تمحي الحروف المزربعة في صدري

ايه وبعد الشمس واش زاد قال الحاكي في شاو كلامه

قال للمات شاهده لسان غيره يشهد عليه

واللسان إذا تعكل القرط يمشيه

راه اللي نهب خوه ما ينهب عدوه

واللي خاف الريح يديه يتخبى وراء صباعه

يجري كيفاه يمحي من عمره الخريف

والخريف وراه يجي العام ناقص

ايه وبعد الخريف واش زاد قال الحاكي في شاو كلامه ...

قال في قرن ربعطاش الجاهل واللا لأصله

بمقص أعمى يفصل لباس الباطل

يكادر في الشمس باحجار كحلة

خايف الضوء يعميه

خايف الليل يقصار ويريب عرشه

قال الحاكي : عمي العابد شيخ كبير في قرية ...قرية في جبال الهيه...

شاف اللي بناها وثار على اللي بغى يهدم

شاف اللي حضر البير وشاف اللي ملاه بدم المقتول غدرة...

عمي العابد شيخ كبير في قرية ...قرية في...جبال الهيه...

شاف اللي انزاد فيها واللي عليها مات

شاف اللي قال الكلمة وشاف اللي تخبى وراء الكلمة

عمي العابد كتاب كبير في قرية ...في قرية في جبال الهيه

عمي العابد سكت سبعين سنة

وبقى في مسافة طريق يقول قيس سبعين سنة

احنا ماصدقناش حكاية الحاكي وعارفين ماتامنوهاش

بصح الضوء كاين وانتم كاين

احنا هنا خالصين وانتم تم مخلصين باه تحضرو الفرجة

وحكاية الشيخ العابد تقدر تكون هذه الفرجة

نوصلوهالكم كما سمعنا ...واحنا سمعنا بدات مع الصباح

واحد الصباح ....(يظهر العابد ماشي قاطع الساحة)

المجموعة: يا عمي العابد ..

العابد : (متوقفا)

ساعي البريد : ياعمي العابد (آتيا نحوه)

العابد: آه هذا انت الربعي ؟ صباح الخير

العابد : واش هذا ؟

ساعي البريد : برية ...برية جاتك البارح ، وكيف مالقيتكش قلت نمدهالك في الجامع هذا الصباح ....(يناولها إياه) : (يشدها) برية؟ ..ومن أين تجيني البريةّ ؟

ساعي البريد : جاتك من الخارج ياعمي العابد ....من بلاد بعيدة ياسر

العابد : من الخارج ؟ وأنا واش عرفني بالخارج ؟ وزيد شكون مد عنوان العابد بن مسعود الشاوي للخارج حتى يكتبلي .

ساعي البريد : الله وأعلم ياعمي العابد ...أنا تسمحلي نبدا نروح ابقا على خير

(يخرج ساعي البريد ويبقى العابد يقلب في الرسالة ، ثم يفتحها)

المجوعة :

عمي العابد فتح البرية

بدا يفرز في الحروف على وجهه الدهشة

استغفر وقال بلاك ضعف بصري

حك عينيه ورجع يهجي

وبتعب كبير ناصف السطر

العرق سال عليه وركايبه فشله

قعد على الأرض وغمض عينيه

ادفنتهم وبكيت وعلى قبورهم انحنيت

رفدت دمعي وجريت قالت بلادي حييت

وهما غابو

حب بلادي هويت وفي الجبال صليت

وهما غابو

(يمر الشيخ المسعى قاطعا الساحة وينتبه لخديجة)

المسعى : (بدون توقف) صباح الخير يالعجوز

خديجة (مستمرة في المسح كأنها تكلم الأسماء) صباح الخير يا وجوه الخير

المسعى : وعلاه ماتروحيش تستعفاي حتى تطلع الشمس ...النسمة باردة مع الصباح

خديجة :(للسماء) وأنتم راكم دافيين؟....

المسعى : (بتأسف) ...الله يداوي الأحوال ويلطف بعباده ....(ويسير خطوات)

العابد: صباح الخير يالمسعى

المسعى : (متوقفا وناظرا إلى مصدر الصوت) ..آه ..العابد ....ماشفتكش في الجامع .؟

العابد : فالحق زربتني مسألة وحيرتني ...

المسعى: خير أن شاء الله ...(متقدما نحوه)

العابد : (ينظر يمين وشمال كأنه لا يريد أحد أن يسمعه)

المسعى : (متعجب من تصرفه)..كاش واحد تستنى فيه ؟

العابد : (بصوت منخفض حذر) يالمسعى ماجاش في بالك ..وليدك الشهيد .يرجع كاش نهار .يطبطب في الباب ويتلاح عليك يحضنك .

المسعى : (بعد سكته)...واش نقولك اخوي العابد ...والله ثم والله ياخيال وليدي مافارقتي طول هذه المدة ..كل مايتحط فطور ولا عشاء ، تلقاني نحوس عليه يمين وشمال . نستنا فيه يلحق بينا ..كل ما انفتح باب يتهز قلبي ونقول هو ...كل ما وقف واحد عند راسي نشوف وجهه ...آه يالوكان يرجع العزيز اللي فقدناه ونموتوا احنا حياتنا وهما غايبين يا ابن أمي ، ماعنده لذة مابقاله معنى ...

العابد: راني نهدر معاك بالمجد يالمسعى .....

المسعى : لاه أنا راني نتمسخر ؟ وفي مقام كهذا يجوز التمسخير آ العابد ؟ إذا لحقت الدعوة للشهداء مابقاش مضرب للتمسخير

العابد : اتصور آ المسعى..برية جاتك ...برية تخبرك برجوعه غدوة وإلا بعد غدوة ؟

المسعى : نفرح ونفرح ونقيم الأعراس و....

العابد : المسعى ..خمم مليح ..

المسعى : في الحق رجوع متوخر كيف هذا تترتب عليه مشاكل

العابد : واش من مشاكل ؟

المسعى : مشاكل كبيرة ..مشاكل صعيبة ...لوكان هذا الشيء وقع في العامين الأولين انتاع الاستقلال كان يقدر يصير .....بصح ذرك ...وبعد هذه المدة الطويلة ...المسالة يلزمها تفكير نتاع الصح كما قلت لك ..

العابد: انتاع الصح كما قلت لك

المسعى : اسمحلي يالعابد يلزمني نوصل حتى للقباضة ..وماذابيا نلحق قبل الدحيس ..ابقى على خير ..(يهم بالخروج)

العابد : وصلي بللي راهم راجعين الكل ..في الأمان

المسعى : (يتوقف مستدير رأسه نحوه)..خفاف عقله

المجموعة : (قائلة مايفكر فيه المسعى)...في طريقه للهبال ...الناس ماشية للقدام وهو مشدود للماضي ...يتحسر على وليده ...لوكان رجع كما رجعت البقية كان شيء ما يخصه ...يعطوه تيرنه وإلا رخصة سياقة

خبطات قلبه قوات و زربت

وفي راسه ألف استفهام

يادرى هذا الشيئ يقدر يصير ؟

بالاك أوهام سكنتي في آخر عمري ؟

بالاك الكبر ؟

بالاك الشوق ؟

ارفد العصى واتكى عليها

بخطوات ثقال مشى لتحت كرمة ...

طلع البرية لعينيه بيدين ترجف شوي ...

وراح يهجي في الخط ويزيد يهجي ...

يهجي في الخط ويزيد يهجي ...

يهجي في الخط و يزيد يهجي ...

كيف خلاصت السطور ...

صكر البرية ...

دارها في الجيب ...

تلوى في برنوسه اللي كان أبيض ...

وقعد يفكر ...

واش قال الحاكي بعد وصول البرية ؟

قال في الحق حكاية غريبة ...

هدية نهدوها لهاذوك الناس

ناس مدت وراحت ناس ماتت وحيات ...ناس قالت واش؟

واش قيمة الشمس إذا ماقاسناش حمانها ؟...

واش قيمة الهواء إذا شربناه ؟

واش قيمة السواعد المشلولة ؟

واش قيمة الكرش اللي تنجب العبيد ؟

واش قيمة وطن مكبلاته الأغلال ؟

هدية نهدوها لهاذوك الناس ....

لكل من ضحى باه تذوب السلاسل

لجميع الأبطال اللي عرفنا أسماهم

بصح أعطاو اسم لهذه البلاد ...

اللي احنا عايشين فيها اليوم ...ناكلو فيها ...

نشربوا فيها ..نتاجرو فيها ...متربعين فيها ..

مودرين الذاكرة فيها ....

(تنطلق نغمة شاوية كأنها آتية من أعماق الجبال تخرج على أثرها المجموعة وتضاء ساحة لقرية صغيرة يتوسطها

مقام للشهداء ..تجلس بجانبه خديجة ماسحة بمنديلها تلك الأسماء المسجلة على رخامة وهي تغني)

خديجة : (مكملة للنغمة) ...عيطلي ومشيت رحت أنا ووللیت وهما غابوا ....

والا ...بصح ما ولاش أنا تاني وليدي ما ولاش ...بصح الحمد الله جاب حقه وأكثر ...

المسعى : كللي ما آنيش .....(يناديه) يالمسعى الشهداء مايكذبوش)

المجموعة : البرية عندي ..وصلت البارح ..يقول فيها وليده ، يقول راني موللي هاذي الأيام و بلاك ماشي وحدي ...

العابد : وإذا وللاو الشهداء وين يقدرو يباتوا

المجموعة : هيه صح هو ماقليش بصح أنا نقول كل واحد في القرية انتاعه...والمضرب اللايق هو وين مكتوب الاسم انتاعهم ..وزيد واش راهم يديروا هذا الناس الكل هنا ؟ ...بلا شك كل واحد منهم وصلاته برية كما وصلتني كل واحد جا يستنى شهيد عايلته ....أمالا هما ثاني مهابل ....؟

العابد : متفرجين انت مهبول اخوي ؟و انت مهبول؟ وانت ؟وانت ؟ وانت؟

المجموعة : مستحيل الناس الكل تهبل في وقت واحد (توقف سيارة بابها وظهور مسئول القباضة الذي نسميه عمارة)

عمارة : ماتنساش....طلع القضيان للدار وادي الذراري للمدرسة ...ومن بعد جيب السيارة وحطها قدام الباب (يقطع في الممر فيتلاقى بالعابد) ....الله يعاونك عمي العابد

العابد : استنى استنى ياوليدي ...عندي معاك كلمة ...

عمارة : ياعمي العابد إذا ماوصلاتكش المنحة انتاعك فوت للقباضة هذا الصباح نعطوهالك....

العابد : ياوليدي مايشقاش نجي حتى لثمة ....بغيت نسقسيك برك

عمارة: هيا لينا واش بغيت تعرف

العابد : لوكاني يوللو .....بيت المال واش تدير ....انت رايس القباضة انتاعها لابد تعرف؟

عمارة : اشكون اللي يوللي يا عمي العابد ؟

العابد : الشهداء

عمارة : هذا مستحيل يا عمي العابد.....

العابد : وصلني خبر من عند ناس مايكذبوش ،بلي شهداء القرية الكل راجعين وزيد ماتناقشنيش في هذا الباب قول برك.....واش تدير انت اللي تخرج الدراهم على يدك من القباضة ؟

عمارة : راك حيرتني ياعمي العابد ...هذه مسألة ماجات في بال حتى واحد ..بصح من هنا حتى يثبت هذا اللي راجع حياته قدام المحاكم ..وهذه مسألة تتطلب إجراءات تدوم سنوات وسنوات ...تتوقف المنحة

العابد : والشيئ اللي اندفع ؟.....

عمارة : من وجهة النظر القانونية ياعمي العابد ....المسألة واضحة ....هنا يتسمى الخزينة خرجت منها الأموال ماكانش لازم تخرج ...وأقل شيئ تواسيه الخزينة هو تطالب الورثة انتاع هذا الشهداء يرجعوا ذاك المال ..وعلى ما يظهر لي شخصيا المسألة ولو كانت قانونية ...تبقى ديما خاضعة لمسئول القباضة يقدر يقدم تقرير وهذا التقرير يقدر يكون واضح وصريح ..كما يقدر يكون غامض وماشي مفهوم ...يقدر ما يقدم حتى تقرير ..يعلم برك العمال انتاعه بللي المنحة سقطت قانونيا من صاحبا ...ويقدر كذلك يقدم بنفسه قضية أمام العدالة ..والله ...العدالة ولو واضحة قانونيا ...فيها دخلات وخرجات كثيرة .

العابد : يرحم والديك ..فهمت فهمت من كلامك الرجوع انتاعهم يتسبب في جري جديد .

عمارة : آه هذا واضح يا عمي العابد ..الرجوع انتاعهم في الحقيقة مشكلة ...على كل حال يبقى لهم الحق كقدماء مجاهدين ماشي كشهداء ..حتى هذه فيها صعوبات ..اللجنة اللي تمد الشهادات انتاع الماضي الثوري خلصت أعمالها هذه مدة ..وعلى هذا يتلزم عليهم يحصلو على أوراق ماشي ساهلة وشكون يمد هالهم ..تتخلط يا عمي العابد ...خير تنسى هذا الموضوع وتخليهم وين راهم ..ابقى على خير .

العابد : بصح لوكان يرجعوا ؟

عمارة : لا من وللا من قبر وجاب معاه خبر ياعمي العابد (يختفي)

المجموعة : واش قال الحاكي بعد هذا الجواب ؟

قال لما سمعه الشيخ العابد ...ماغاضوش الحال ...

عمارة صغير ماشاف.عمارة صغير ما عرف .

عمارة قاري هذا ماكان .

عنده الحق يهدر واش قرى

بصح الشيخ العابد خاطره ضياق شوية ....

كيفاش قدام ذكر الشهيد الناس ما تخشع

كيفاش كاين شي ناس تهدر عليه كللي ماكان ...

كللي خلاص ...مادة قانون وشاهد حجر ...

بصح عمارة صغير ماشاف ...عمارة صغير ما عرف ...

عمارة يحب بلاده ....عنده الحق يخاف على أموالها

(يدخل خليفة شاد عامل من ودنه ويجر فيه)

خليفة : أنا معنديش الوقت دير واش قلت لك ...ولوكان نوللي ونلقى الحالة ماهيش تشعل راك تخلص .أنت وسليمان ...هيا مابقاش الوقت ...يخرج العامل و ماتنساش كيف تكلموا تروحوا تجيبوا الزربية الحمراء وتوصلوها لمحطة القطار .(وهو مار بخديجة) آه أنت ..ماتقعديش هنا اليوم ...ماتفسديش علينا حفلة الإستقبال يرحم والديك ، اليوم ماشي كيف ساير الأيام ، وماذا بينا بهذه المناسبة السعيدة نمدوا صورة تشرف القرية وسكانها .

العابد :(لنفسه) أمالا اليوم يلحقوا ؟..

خليفة : شوفي مضرب آخر حتى يروحوا...

خديجة : (تمسح غير مبالية) مضربي وين يكونوا هوما ...

خليفة : حبيتي تعملي معاهم معرفة بالسيف؟ الناس هاذوا أول مرة يزورونا ، يلزم يشوفوا غير الحاجة ويبانلهم غير اللي يشعل

خديجة : ديما ملاح ويشعلوا

خليفة : ولكن إذا شافوك تكسريلنا الخدمة وبلاك مايزيدوش يوللوا هذا ماشي في صالح القرية ..أمالا كيف نرجع ماذبيا مانلقاكش هنا...

خديجة : تلقاني معاهم ..

خليفة : نشوفوا ..إذا واحد ما قدر يسكتك هذه الأعوام ...اليوم ماشي كيف كيف ...اليوم تغيرت الأحوال ومابقيتو تخلعوا حتى واحد

خديجة : عمره ماقدر واحد يمنعني نقول واش في راسي ...وانت أقل من واحد أخويا ...خليفة ولد عيسى ال ...

خليفة : يرفع كفه فجأة) تكمليها أن ...(يجمد الموقف برهة ..مليان بشحنة درامية وبدون أن تقلع عينيها من عينيه ترفع عكازها وتوريهله كأنه (فانبير) ..ثم تقوم ببطئ متكئة عليه)

خديجة : (مشيرة إلى السماء) ...باباك ماشي معاهم ...باباك ماشي مكتوب هنا ...حوس عليه وراهم ..(تدفعه بعكازها)..هذا وين مسحت ..ماتخلينيش نعاود ...تدفعه بالعكاز فيسقط قبل ماترفع يدك ...ارفع رأسك ..(تنظر فيه بشدة ثم تعود لمكانها وهي تتمتم أغنيتها)

ادفنتهم وركبت وعلى قبورهم انحنيت

ورفدت معي وجريت الخ.....

خليفة : و(هو قائم) ...مغبونة ..تضربها ماتسلك تخليها كيف كيف ...

العابد : ياخليفة وليدي أنفض روحك من الغبار ...

خليفة : شكون ؟ عمي العابد زلقت ..هذه المصيبة تضل تزرزق في الدنيا ...

النيران ..حمانها يغلق الحجر ...شفت الناس طايحة .

قدام الحيوط الرايبة

شفت القمح مبزع

وجرات الزيت فمها مكبوب..

والنساء شعرها محلول....

والصبيان تحبي ...

في الحناجر الصديد

خديجة : العيطة تكسرت

سكنت الكلاب

والذيب عوق

في ليلة قمرها تناصف قدات النيران

جريت في كل جهة

وفي كل جهة

عيني ترفد قطرة دم

زربية حمراء مفتوحة

فوقها عيون مفتوحة

تنظر للسماء

قطعت الواد وردت جبل

ومشيت انكمل القمر

كل ماندور وراي نتصور

دخان طالع طالع مايحبسش

طالع ماعنده نهاية

وفي ليلة قمرها تم كنت

مكمشة وبردانة

وغفاتني عيني في الجبل

حسيت الجبل تحرك

وسمعته ينشد

بغيت نعيط على طول جهدي

يانجوم يا مزينة السماء

إذا اتفقرت الحامل

وإذا نشفت حليب الرضيع

وإذا طلع الفرد

واندبحت الشاه

جبال بلادي مازالت واقفة

نازلين منها...

وعاليين عنها...

العابد : يا خليفة يا وليدي أنت تاني وصلك الخبر بللي راهم جايين ؟

خليفة : صباح ربي شكون قالك ؟

العابد : سمعتك تهدر على الزربية الحمراء قلت وصلك الخبر ...

خليفة : معلوم جانا تيليكس ..

العابد أنا جاتني برية

خليفة : من عند من ؟

العابد : من عندهم

خليفة : وعلاه كاش ماتعرف واحد منهم ؟

العابد : يا سبحان الله

خليفة : قوللي من أين جاتك البرية قبل ....

العابد : من الخارج ...

خليفة : من الخارج ؟ اسمحلي عمي العابد أنا ...راك تشوف فيا مشغول بزاف...

العابد : قبل ما تروح بغيت نسقسيك ..

خليفة : بصح بالخف يرحم والديك يالحاج

العابد : واش يكون الموقف انتاعك لوكان يوللو الشهداء انتاع القرية ؟

خليفة : علاه هذا السؤال ؟

العابد : سؤال برك جاء في بالي

خليفة : واش نقولك يا عمي العابد ...ال..

العابد : بصح نطلب منك تكون صريح

خليفة : بصراحة ياعمي العابد الشهداء يستهلوا كل إحترام وكل تقدير وعلى كل حال الله يرحمهم ولكن إذا وللاو يديرولنا خدمة كبيرة فيها أوراق لازمها تتقطع وأخرى لازمها تتسجل يلزمنا نديرو بحث طويل ياسر

العابد : وعلاه يا وليدي والشي واضح ...

خليفة : هذا راه مليون ونصف يا عمي العابد ماشي عشرة وإلا عشرين ...يقدرو يدخلوا في الوسط ناس غشاشين ...

العابد . يا لطيف وشكون يدخلهم ...؟

خليفة : علاه قلت لك خدمة كبيرة ...يلزم نثبتو أولا إذا صح شهداء ثانيا يليق نعرفوهم

العابد : وليدي تعرفه ؟

خليفة : (بعد سكتة ثقيلة) وليدك حاجة أخرى ...

العابد : (وهو خارج) ..هه..الشهداء يرجعوا ...ياخي مهبول ...

خديجة : مانيش مهبولة ..هو صح من أين نفوت يقولوا مخصوصة مسكينة ...وأنا في الحق نمشي من قرية لقرية نمسح الغبار على أسامي الشهداء هذا ماكان ...كيف تجي تشوف البلديات ماشي مقصرة ...ينقوهم يزوروهم يرفدوا الفاتحة عليهم ، واشنه الغبار ... وأنا مانحبش الغبار نكره الغبار ...يحجب الحاجة وساعات يغير الشكل أنتاعه كيف يتراكم بزاف وزيد خدمة مافيهاش تعب كبير ...مانيش عارفة الناس علاه خايفة على صحتي ..اللي يشوفني يا خديجة بركاي ، راهم نقيين منورين معطرين ميحتاجوش للحي ...مايحتاجوش للحي ...بصح الحي يحتاجهم ..عجب يحييك الحي ..حتى رجع الحي باش بقى حي يشد في الميت ...في الثورة العكس الموتى شادين في الحيين أسكتي يا خديجة اسكتي يا خديجة أسكتي يا خديجة نحكي اليوم وغدوة الحكاية مخلاصتش ... ساعات نخمم نقول مابداتش ...اللي مللها مايسمعش ...هما سمعوني سمعوني نبكي ..نبكي ..نهار تلاقات طريقي بيهم وحدي نبكي دارنا تعاصر في ليلة قمرها تناصف قدات

وكيف حجرها ماضيين

يتراكم الثلج فوقها ويذوب

يصهدها الحر ويبرد

تصفر الأرياح وتتعب

وجبال بلادي مازالت واقفة

هاكي برنوس

وانضمي للصف

امسحي عينيك

اللي مات عاش

والعايش بخير وعلاش يموت

احنا جبالك ووديانك

احنا الغيب ديالك

احنا الرصاص المذوب

في فم السبع

نوضي أختي

غطاك برنوس

امسحي عينيك

دمعك عزيز خليه لغدوة

عندما الصباح يتنفس

وقمة الجبال توصل للشمس

(وهي خارجة معاهم تزغرد ، وتكمل هاني مكانها على المقام وهي تمسح كالعادة ، يدخل المانع مسرعا نحوها

(...

المانع : اسمع أنت ما يهديكش ربي تخليهم في عقولهم ، غير انت اللي تحبيهم ولا واش .. الثورة الكل درناها بصح ماناش الكل نزغردوا ....

خديجة :واش من ثورة درت ...

المانع : احشمي يا مخلوقة ماتطوليش لسانك ، أعرفي مع من راكي تهدري ...

خديجة : مع واحد دار الثورة ...

المانع : ونصف وخمسة وعشرين ...داري أنا كانت مركزا...مركز سمعتي ...بشهادة الناس الكل ..أحنا تعذبنا ...أحنا تمرمدنا ...وقاسينا المر ...

خديجة : واليوم ؟

المانع : رانا الحمد لله

خديجة : كما أحنا ...

المانع : وأنت شكون ؟ اسمك مانعرفوهش ؟

خديجة : يا سي ....كيفاش اسمك ؟

المانع : المانع

خديجة : في الثورة في الثورة

المانع : كيف كيف

العابد : يالمانع أربح تربح ...

المانع : واش تحوس عندي أنت ثاني ؟ (يراه) آه سمحلي عمي العابد ما عرفتكش ، رايحة تخرجنا من عقولنا هذه المصيبة .

العابد : على بالك ، راهم جايين ؟

المانع : على بالي ، ماكش تشوف في القرية مهولة ...

العابد جاتك برية أنت ثاني ؟

المانع : لا لا جانا تيليكس ...وأنت شكون خبرك ؟

العابد : اللي خبركم تظن الشهداء الكل ميتين ؟

المانع :ياعمي العابد إنهم عند ربهم يرزقون

العابد : مانقصدش هذا ...نقصد يا هل ترى استشهدوا صح

المانع : ما فهمتش ...

العابد : يعني ذرك ماهمش في هذه الحياة ياكلوا الخبز ويمشوا في الأسواق .

المانع : الله أعلم

العابد : المسألة أكثر من هذا

المانع : كيفاه ؟

العابد : الشهداء انتاع القرية الكل راهم راجعين .

المانع : ...راك لاباس يا عمي العابد ؟ عندي خدمة ....

العابد المسألة صح ...وليدي اللي كان المركز انتاعه في دارك ، قبل ماتهجم البادية ، راه موللي هذه الأيام .

المانع : (يصفر وجه المانع ويكاد يسقط) هجرت البادية هجرت البادية ...على خاطر مرمدوني هنا ...

العابد : راني شافي قعد العسكر في دارك شهر ...وغير في الليل ... المانع : كانوا يعذبوا في ...

العابد : مزية ماولاش للدار ...

خديجة : (وحدها) مات الفوق

المانع : اسكتي علينا أنت شكون اللي مات الفوق ؟

العابد : وليدي ...وليدي قال لي راه موللي ..

المانع : ماقالكش حاجة أخرى ؟ ...

العابد : ذكرلي وحد الأمور ووحد الأسامي ....ماشفيتش عليهم مليح ...

المانع : ما ..ذكرش اسمي ؟...

العابد : والله مانكذب عليك ...

المانع : عندي اجتماع يا عمي العابد ، اسمحلي ...

العابد : قبل ما تروح قوللي ..لوكان يوللوا واش تدير ؟

المانع : أولا يا عمي العابد ،إذا وللاو ..سبع أيام وسبع ليالي البندير مايحبسش ثانيا نزورو بيهم كل المنجزات اللي تحققت في الاستقلال ، ثالثا نديرولهم التاويل ما نخلوهمش هاملين ، نشوفولهم وحدة من المنظمات الجماهيرية باه ينخرطو فيها وكل واحد على حساب الاختصاص انتاعه ولكن ماشي هاك ذاك برك ياعمي العابد لا ..يلزم يلزم الحاجة تتخدم على قانيها ..تتقدم لهم الملفات يعمروها ..وإذا توفرت فيهم كل الشروط والمقاييس انتاع التضحية والكفاح الدائم المستمر من أجل الصالح العام ..ذاك الوقت ماكاش مشكل ...مرحبا بهم

العابد : الشهداء ؟

المانع : واش تحب أكثر ؟ الناس الكل سواسية أمام القانون يا لعابد

المانع :ياعمي العابد أنا سقسيتني جاوبتك على حسابي ....السلطات مانيش عارف واش يكون موقفها ...

العابد : بالاك ما يطلبوا منهم والو..

المانع :صار اللي حي على كرعيه طلبوها منه ، واللي جاي من الآخرة يدخل هكذاك...

العابد : بصح الشهداء ...

المانع : الشهداء الله يرحمهم ويخليهم لنا للبركة . ما تكفرش يالعابد وحضر عقلك . إيا أبقى على خير (وهو خارج يتلقى بالعامل)

المانع : وأنت واش راك تدير هنا ؟

العامل : رايح للمخزن ...

المانع : واش تدير في المخزن ؟

العامل : السي خليفة : قال لي روح للمخزن تلقى سليمان يعطيك لومو والجافيل وابدا تنقي في هذا (الدالات)

المانع : واش قلت لك ؟

العامل : أنت قلت لي علق العلامات وعلق اللامبات ...

المانع : وأنت مع من راك مع السي خليفة والا السي المانع ؟

العامل : أنا معاكم في زوج

المانع : معاكم في زوج يعني واش ؟ القضية قضية مبادئ ..قضية اختيار ...

العامل : ما في يديش نخير ...

المانع : يلزم يكون في يدك المسألة ما فيهاش غموض . يا أما يا أما هيا العلامات (يخرج العامل) وأنت بدلي المضرب وخللي الناس تقوم بواجبها اليوم عندنا ضيوف جايين من بعيد ولازم يلقاو كل شيئ يشعل ..خاصة هذا المقام الشريف ..اللي عليه أسامي الشرفاء ...اللي حقيقة شرفونا باه نشرفوهم ونشرفو بعضانا ..

خديجة : إلى الأمام سر

المانع : لوكان من هنا لثناش ما تبعديش نبعثلك الدرك (يهم بالخروج)

العابد : يلاحقه ...يا المانع واش تقولوا كيف توقفوا على قبورهم ؟

المانع : نطلبولهم الرحمة والمغفرة ونشكروهم على التضحية انتاعهم اللي هي مقال لكل الحيين

العابد : أنت حي المانع ؟

المانع : الأجل انتاعي ما وصلش ...

مصطفى : (صوت مصطفى في الظلام كأنه يجيبه...)...اللي وصل اجله يكبر ويموت ...

العياشي : أنت تهدر بزاف ...

مصطفى : و انت تتهرب بزاف (تظهر مجموعة مجاهدين ، مصطفى خديجة الطاهر البشير و العياشي)

العياشي : ما هربتش طلبو ربعه مطوعين خرجتو أنتم في تلاثه،كنت رايح نتقدم لو كان ماسبقتنيش خديجة.

مصطفى : قعدت ساكت بزاف

العياشي : كنت نخمم... نحب نعرف وين نكون غدوة ؟ ...

مصطفى : اللي حب يعرف وين يكون غدوة ما يدخلش في الجيش

العياشي : الجيش ماشي انتاعك ...

البشير :الجيش انتاع اللي يحب يموت ...أنت ماحبيتش سكتنا ...واحد ماهو يلوم عليك

العياشي : أمالا علاه يخز فيا من التحت لتحت ...كيلي خفت وإلا هربت ...

البشير : ماقالك والوا ... وحتى واحد ما سقساك ... انت قاطعتنا في الطريق وجاي تمرض في المراه علاش يا خديجة درتي ديك الخطوة ...كنت رايح انا نتقدم لوكان ما زربتيش ..انت مرأة متقدريش ..كيف عرفتها متقدرش لوكان درت الخطوة قبل منها ...

العياشي : رايح نديرها ...كنت نسأل في نفسي برك

خديجة : العياشي بنادم إذا سقسى روحه وقال لوكان نموت عمره ما يدير الخطوة و أنت بين خطوة الثالث والرابع ستنيت بزاف .

العياشي : ماشي غير أنا اللي ستنيت

البشير : مع الأسف ماشي غير أنت ...بصح الآخرين استناو ووسكتو ..انت علاه جاي تبرر في الموقف انتاعك ؟ خايف مانامنوكش وضميرك ما هناكش ؟ قلت لنا كنت نفكر الله يبارك ..كل واحد حر في تفكيره .....

العياشي : يا جماعة أنا جيت نكلمكم باش ماتقولوش راني حاب نتحايل على الموت ...

الطاهر : وصلنا ليها ومن فمك خرجت يالعياشي ... كنت نخمم إذا العملية فيها السلكة وإلا ما فيهاش ....

العياشي : يا جماعة واحد فينا ما هو عارف واش هي العملية .

الطاهر : وعلى هذا ترددت وبقيت اللور ... وزيد ما صرى والو وخرت أنت بخطوة قدمت هي بخطوة ...العياشي : بصح بخطوتها رجعتني صغير ..

خديجة : وأنت شكون باه تمنع عليا نكبر ؟..من اللي رانا في هذه القاعدة خرجت الناس في عمليات كثيرة ، وديما تخليك وراها تخمم ... لوقتاش تخمم ؟ وعلى واش تخمم ؟

العياشي : عليا ، على البارد ، على كل شيء ، على واش يصرى بعدي ؟

مصطفى : وعميروش و الحواس وبن بولعيد والعربي ، كيفاش راه الجبل بعدهم ؟ كيفاش راهي الثورة بعدهم ؟ علاه هما ما خموش ؟ علاش هما مدو وراحوا ...علاش احنا نحبوا نجيبو ونأخذوا ؟

العياشي : منسمحلكش تهدر معايا كللي خنت ....

مصطفى : ما تهمناكش بالخيانة بصخ خير ...تحيا ولا تموت ...

العياشي : تهدروا على الموت على خاطر ما تعرفوهاش . على خاطر ما شفتوهاش أنت شفت يما مثقوبة بالرصاص .

خديجة : يماك برك ؟ ...كاش ما بقات دشرة فيها حيوط واقفة ؟كاش ما بقى لواحد باباه ولا يماه في هذه البلاد ؟كاش مابقات رنة خلخال و ضحكة عروس ؟كاش ما بقات ورقة ما عفستهاش خطوة الرومي ؟ وأنت تخمم إذا تدير الخطوة ؟ ... يماك ، خير منك ..

العياشي : بصح أنا وليدها

خديجة : ما تستغلش موتها باه ما تموتش أنت

العياشي : وإذا ما لحقش الأجل انتاعي ؟

الجميع : انتاعنا الحق (تعود نغمة أغنية خديجة ومعها الإضاءة لنراها مستمرة في المسح على الأسماء)

العامل : (وهو داخل متحير) يالسي المانع ...اللامبات البيوضة ما بقاوش بزاف ...قعدوا غير شوية حمورة ...

المانع : دير اللي لقيت ...يعطيك يتعلقوا وفرات ....(يخرج العامل)

السبتي : داخل في أقصى سرعة ..أنت هنا ياالمانع وأنا قالب الدنيا عليك .

المانع : كنت في طريقي ليك لوكان ما حكمنيش الشيخ العابد ...

السبتي : كيفاه السلطات الكل راهي واقفة على كراع ، وأنت اعلام ما تعلق في القرية ؟

المانع : يا السبت يرانا مدينا الأوامر اللازمة والشيء راه يمشي ... وزيد ما همش رايحين يوصلوا ذرك ...

السبتي : يا المانع ربي يهديك يلزم نوجدوا الغذاء وهما يوصلوا معاه ...

العابد: علاه يأكلوا ؟

السبتي : للمانع راه معاك ؟

المانع : هيا لينا يرحم والديك راه بدا يودر ..

السبتي : عيب استنى نسلم عليه و نروحو ...(يتقدم للعابد) صباح الخير عمي العابد

العابد : صباح الخير ... راكم توجدولهم ؟

السبتي : الواجب يا عمي العابد ..لازم نقوموا بيهم ونرحبو بهم ...

العابد : الله يفرحك كما فرحتني ... تعرف أنت الأول اللي قلت نرحبو بهم ...

السبتي : علاه ماهمش خاوتي وهما السابقين ؟....

العابد : عندك الحق يالسبتي سبقو وفازو ..

السبتي : الله يجعل يرضاو علينا هذا ما كان ...

(المانع طبعا يعرف أنهما لا يتكلمان عن نفس الشيء ، ويريد في كل مرة إفهام السبتي)

العابد : يرضاو إن شاء الله كما رضا عليهم ربي والنبي ...

السبتي : الحق يقال يا عمي العابد يستاهلو كل خير ...راهم ما قصروش ...

العابد : يا وليدي اللي مد حياته على وطنه راه يلزمه يتقدس ...

السبتي : عندك الحق يا عمي العابد القسرة معاك ما تتملش بصح تسمحلي ...الأشغال كثيرة والوقت يجري ...

العابد : اجري اجري يا وليدي الله يعاونك ...

السبتي : (هو داير للمانع) هيا لينا يا المانع ...(ويمشيان)

العابد : معلا بالكش في قداه يجيبو؟

السبتي : يتوقف ثم يهم بالمشي ....جماعة كبيرة آعمي العابد ...

العابد : (يوقفه من جديد) أمالا أولاد القرية الكل يوللوا....(يتوقف كأن شيئا فيه خلل)

السبتي : أولاد القرية ؟

العابد : إيه الشهداء

السبتي : ...الشهداء ؟

العابد : إيه في البرية انتاع وليدي قال في هذه الأيام يوصلوا....

السبتي : وليدك الشهيد بعثلك برية ؟

العابد : أعطاهالي الربعي الصباح ...

المانع : قلت لك راه يودر ...ما قدرش ينسى وليده ..

السبتي : حول ولا قوة إلا بالله .وحد الله يا عمي العابد الشهداء علاه يوللو...واش يوللو يديرو ؟ واش يوللو يديرو ؟ وشكون يرضى بهم يوللو ؟... ترضى أنت وليدك مصطفى يوللي ينحي عليك شرف بابات الشهيد ، ينحي عليك كل ما تتمتع بيه من هيبة وتقدير ؟.. كل ما عطالك هذا الشرف من احترام السلطات والشعب ؟

يا عمي العابد كاين اللي يرضى يرد واش أدى ؟ حبيت تنوض القيامة وتخلطها في بعضاها ؟ يرحم والديك لوكان يرجع وليد عمي الله يرحمه يرحم الشهداء نطيش اللي عندي وإلا نقسمو معاه ؟ فكر مليح يا الشيخ العابد ، كان لازم عليهم ينظموا لينا في يوم الاستقلال الأول ، أما الآن فات الوقت ..القافلة مشات .

العابد : ولكن إذا وللاو صح ، على الأقل البعض منهم برك ؟

السبتي : الشي ساهل يا الشيخ العابد ....تكثر القضايا وتتعمر المحاكم

العابد : اليوم ماكش لابس و علاه ؟

السبتي : حوايجي راهم يتحددوا ...

(يدخل علي المجاهد القديم وهو حارس في مزرعة التسيير الذاتي يلقي السلام على المانع والسبتي)

علي : السلام عليكم ....(لا يجيبه أحد)

المانع : هيا السبتي الساحة بدات تتعمر ...

السبتي : و ما ترفدناش الكل ...(لما يمر علي يتابعان)

المانع : و هذا واش خرجو من المزرعة في هذا الوقت ؟ وقباله للشيخ العابد

السبتي : بعد سكتة قصيرة ...عندك الحق هذه حكاية الشهداء ما تدخلش في الرأس .

المانع : أوعلاه اليوم بالذات وماشي هذه الأعوام ؟ ...اليوم اللي يجونا فيه مسؤولين من العاصمة تبان هذه البرية ؟

السبتي : المانع ايا يا الله نشوفوا سي خليفة ونبحثو القضية ...(يخرجان)

علي : (وقد وصل للعابد .يراه مطرقا) واش راك عمي العابد

العابد : (مستمر في الإطراق كأنه غائب)

علي : عمي العابد

العابد : (بدون أن يرفع رأسه)... شكون ؟

علي : علي .....علي العساس .....

العابد : (رافعا رأسه ببطئ).....نزلت من السماء يا وليدي ....

علي : خير يا عمي العابد ....

العابد : في هذه القرية أنت الوحيد اللي نثيق فيه .....الماشي انتاعك صافي على الحليب ، مجاهد بسلاحك من الأول ...ما طلقتش أم أولادك باه تأخذ بنت مرفه ....ما ستنيت يكافيك حتى واحد ....عساس في الضيعة من يوم تكوينها .....عمرك ما شهدت شهادة زور مع واحد باه يدي الورقة ، أنت الملايكة انتاع هذه القرية ...

علي : راك تبالغ يا عمي العابد .

العابد : وراس وليدي غير هذا هو الصح

علي : قلت راك محير يا عمي العابد ...

العابد : تعرف واش قال لي سي خليفة ؟

علي : لا ...

العابد : لوكان يرجعوا الشهداء يلتزم عليهم يكافحوا طول حياتهم ، باه يمحوا أساميهم من دفتر الأموات ...

علي : واش حبيت يقولك

العابد : والسي المانع تعرف واش قال؟

علي : لا

العابد : يعمرو ملفاتهم ويستناو الحيين يحقو فيهم ...والسبتي قال واش يولو يديرو شكون يرضى بيهم يولو

علي : يا عمي العابد قلبي راه معمر ما تزيدليش عليه ، المثل يقول : وين بغى الحي يدور رّاس الميت ، والحي هو القانون .

العابد : والميت شكون ؟

علي : يا عمي العابد ما تحرجنيش ، أنت تعرف ... راك عشت الحقيقة من بداية الثورة حتى لليوم ...وين التضحية ؟ وين الإخلاص ؟ وين الحماس ؟ وين الأخوة ؟ وين تزيد الجميع من أجل الصالح العام ؟ البارح الشعب هو الثورة ... اليوم كاين حاجة اسمها البيروقراطية يا عمي العابد ...وهي الرابحة في الآخر يا عمي العابد ...ووين بغى الحي يدور رأس الميت يا عمي العابد ..

العابد : والصح وين يا وليدي ؟

علي : في البطاقة يا عمي العابد ...هي الصح اليوم ...ما تقدرش تواجه الصح على خاطر هي الصح ...

العابد : و لكن يا وليدي ، كاش ما عندنا شي آخر نعتزو بيه غير مليون ونصف شهيد ؟ واش بقى إذا كسرنا حرمتهم ، إذا عفسنا شواهدهم ...إذا كفرنا بحقهم ؟...

علي : تبقى البطاقة يا عمي العابد ووين بغى الحي يدور رأس الميت .

العابد : (بحزن شديد) ... كللي طالق البقرة انتاعه تسرح في جبانة ...(ويبقى بدون حراك برهة)

علي : (بعد التحقيق فيه) ...عمي العابد ...عمي العابد مازلت معاك

العابد : (كأنه استيقظ) ...آه ...(و فجأة) ...وليدي مصطفى تعرفه ؟

علي : كيفاش مانعرفوش ...الله يرحم الشهداء...ولوكان مزية اللي ماهمش معانا

العابد : قلت لك مصطفى وليدي ...

علي : واش بيه يا عمي العابد ؟

العابد : راه مللي هذا الأسبوع .(علي يفاجأ وينظر في العابد متسائلا)

المجموعة : واش بيه الشيخ العابد ؟ مريض ؟ ...مانظنش ...راه في أحسن ما يرام ...امالا واش هذا الكلام اللي يقول فيه الشيخ العابد رجل ثيقة ...يوزن كلامه قبل ما يخرجه ..وليده استشهد وهو موصل بريد الولاية.

مصطفى : راك تسمع ؟

الطاهر : (وهو يقفل في حذائه ويتمتم).. يعني نمشي والا نموت ...يا سيدي خلوني نموت ، خللي الذيابة تاكلني ..

خديجة : (وهي تضحك) يا البشير خايفين العسكر يلحق قبل الذيابة ...

الطاهر : ايه واش ، نضرب حتى يخلاصلي الرصاص ...

البشير : (لا يطيق) آه ...أنا نسبق ،....(يخرج)

مصطفى : هيا يا خديجة ..(ويخرج)

خديجة : (وهي خارجة) كيف تربح الحقنا ..يعود البشير ..

البشير : أنت إذا جييت في يدهم والله ما تزيد تهدر على كرعيك (ويخرج)

الطاهر : (وهو يحاول حمل متاعه بطريقة فوضوية) ...استناويا ...ماكانش اللي يتنفس معاكم ...يجعل متاعه فوق ظهره وينظر لرجليه ..ينعل بو يماكم إذا أنتم كرعين ...تحبوا تديرو الثورة فوق الزرابة ؟ تحبوا تخرجو الكولون بلا ما تتشلفطو ؟...تحبو تكذبو على ارواحكم ؟...الثورة ماتامنكمش ...أمالا بلا يماكم يا أنا يا انتم إلى الأمام سر ، وإن شاء الله تتقطعو... (وهو خارج) خديجة ...قوليلهم يستناو..... خديجة

خديجة : (وقد عادت لمكانها) ما زادش هدر على كرعيه ...وصلنا السلاح وين لازم يوصل ...خمسطاش يو مشية ...ريحنا ليلتين وجينا موليين

المجموعة : واللا وحده ...قضية الدفينة هذه فيها الشك ...ينفجرو زوج ألغام ...قدام السلك ...ومراكز العدو في كل جهة ...ويكون الوقت لقدور والشجاعة الكافية باه يدفنه ؟ ...حتى لو انجرح برك ...كان يقدر يستناه ؟ ... يادرى مصطفى موللي صح ، وإلا الشيخ العابد هذه الشوق لوليده ، وحاب يعرف تفاصيل موته ؟ إذا هذه نيته ...راه تبع أسلوب خطير في التحقيق

علي : معنى كلامك كبير يا عمي العابد ...

العابد : كبير يا إبني . كبير بزاف

علي : ومن أين علمت أنت بهذا ؟

العابد : وصلتني برية

علي : ويللو من الآخرة والا من الدنيا ؟

العابد : ماتولوش كيفهم يا وليدي ...ما هوش في كل المقابر انتاع الشهداء ، اللي في كل قرية دشرة ، مكتوب :

"ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون "

علي : عند ربهم يا عمي العابد

العابد : راني عارف كل ميت عند ربي ...بصح ماهيش الحياة لجميع الموتى ...أنت تعرف هذا ...

علي : المهم يا عمي العابد ....مسألة العودة انتاعهم مطروحة...

العابد : مطروحة من نهار استشهدوا يا ابني

علي : والقانون وجدلهم اللازم ...بصح مانيش عارف إذا يوللو واحد واحد خير ولا جماعيا .؟

العابد : على حساب ماهو مكتوب لهذه الأمة يا ابني

علي : مكتوب الأمة في القانون انتاعها يا عمي العابد ...شوف الأمير عبد القادر ... قعد شهيد سبعطاش سنة ومن بعد بقى حي قرن ونصف ...ما يؤثر في مصير الأجيال غير واش تخدمه بنفسها يا عمي العابد ... هاني قدامك مانيش شهيد حي ؟

العابد: (وقد تخلبط) احبس ...احبس يا وليدي حبس راسي راه يدور و ركايبي فشلو...وما تزيدش تهدر اكثر...روح روح...(علي يبعد قليلا ثم يعود بصوت منخفض)

علي : عمي العابد إذا قدرت تتصل بوليدك انصحه ما يوللیش للقرية ، أرض ربي واسعة .. قوله يتدرب يروح يتدرب على الحياة في مضرب آخر ..(يخرج) لخارج الحدود قدور كان معاه وقدور يقول انفجروا زوج ألغام تحته ..تقطع على زوج ... هكذا قال قدور ...وزاد قال دفنته بيديا قدام السلك قدور كان شجاع والمهمة كانت خطيرة هكذا وصلونا لخبار

خديجة : (خلال هذه الفترة كانت تتذكر صورة توحي لها نغمات أغنيتها . تتكلم في نهاية الفقرة وقد عمت الأنغام) خبرونا بالمهمة على السبعة أنتاع العشية ... على التسعة خرجنا بالسلاح معبي على ظهورنا ...أنا ما كنتش رافدة بزاف وكنت نعرف الناحية ...على هذا قبلوني ...هو كان يمشي القدام ..البشير وراه الطاهر وهو الآخر ...الطاهر ديما الآخر.. (تضحك) .. كرعيه يوجعوه الله يرحمك يا الطاهر شحال كان يعرف . البشير على خاطر دائما مزروب .. كنا نضحكوا ساعة على ساعة ..أوقات صغار ينسونا التعب .

مصطفى : (في الظلام صوت مصطفى ...يبقى وجه خديجة وكأنها تسمع) هيا جماعة .الشمس طاحت وجدو ارواحكم

الطاهر : الطاهر علاش مقلقين مازال ما طاحش مليح

مصطفى : لايم حوايجك ذرك تطيح ...(تشعل الإضاءة وتكشف عليهم يتأهبون للسير البشير هو الأول)

مصطفى : خديجة

خديجة : من مكانها نعم

مصطفى : الوقت ....

خديجة :(تنسحب من دائرة الضوء وتلتحق بالجماعة)

الطاهر : مانيش نحس في كرعيا يا بني عمنا ..مازالوا منفخين

البشير ياك النهار كامل وأنت مريح إيا نوض ...

الطاهر : على خاطر كرعيك اللي راهم مشلفطين ...

البشير :احنا كنا نمشو بين سماء وهواء ...

الطاهر ماشي كيف كيف ...

البشير : سوا سوا .. أنت لحم وعظم وأحنا مخدومين بالنحاس ..

الطاهر : ماعلى بالكم بوالو معلوم ...

البشير : علابالنا بللي من لي خرجنا وأنت تمرض فينا .. وراك عطلتنا ...

الطاهر : البشير إذا ما قلتلكش علاش تزرب عمري ما لتهيت بيك ...ما نيش عارف واش عندك ضد كرعيا..

البشير : إيه واش حبيتنا نوصلو العام الجاي ، كل ما نجو مقلعين تخرجلنا كرعيك .

مصطفى : داخلا محملا ما تزقوش صح ...

الطاهر : قوله ينساني يرحم والديه ...

مصطفى : البشير ...

البشير : قوله ينسى كرعيه ...

الطاهر : كرعيه مسطحين يا رأس الشحم ...على هذا ما نقدرش نتبع ..تهنيت ؟

البشير : (مندهش) مسطحين وجاي زادم معانا ؟... علاش تطوعت ؟

الطاهر : اسمع الثورة ما تشوفش للكرعين ...تشنف على خاطر عطلتكم شوي نحملها ونسكت ...بصح

تسقسيني علاش تطوعت راك تحقر ..وإذا طالت الأعمار

خديجة : يبقاو كرعيك ديما مسطحين إيا امشي ..

مصطفى : البس الفردة الأخرى وخلينا نمشو ...

البشير :أنا ما يقتلنيش العسكر يا خديجة البشير يقتلني ...

الطاهر : تذلوني ، تقطعوني ...راكم رافديني على اكتافكم ؟ ...طلبت شوية راحة برك ..

خديجة : (كأنها تريد أن تضحك) ...هيا امشي نسبقوا ...(لمصطفى) ..

البشير: هكذا يطيحوا فيه العسكر وإلا طيح فيهم و جيبهم من الوذنين حتى لعندنا .

العابد : يفكر .

المجموعة: واحد ما رحب بيهم ..لا المخلص ولا الإنتهازي ولا المناضل ولا حتى والديهم .. واش بيهم هذا الناس ؟ واش من عربة ركبو ؟ هكذا يتسمى غلقوا الحلقة على أنفسهم ...بكل ما فيها ... بخيرها وشرها ..برضاهم والسخط انتاعهم ...واش من غول جمد احساسهم ؟ ...العربة اللي ركبوها ما هيش تمشي ...اتقطعت على البقية وحبست في الظلمة ، وهما ما همش داريين .

(يدخل العامل محملا بالأعلام وعلب التنظيف و المصابيح)

العابد : (فجأة بأعلى صوته) ياو راهم راجعين

العامل : (ضان إنه معاه) شكون اللي راجعين ؟

العابد : الشهداء

العامل : يعملو مليح (يخرج ، يصطدم بالحسين وهو داخل) اسمحلي عمي الحسين ما شفتكش ...

الحسين : ما عليهش يا الصالح

العامل : لو كان سماوني يالطايح خير .

الحسين : علاه راك منوي ؟

العامل : ما لقيت وين نصد ...الرياس كثرو وأنا عندي زوج يدين

الحسين : اخدم حقك وأحبس ...

العامل : و حق الآخرين ؟ لوكان ما نخدموش احنا واحد ما يخدمو...

الحسين : والفرع النقابي انتاعكم واش راه يدير ؟

العامل : اتفرع يا عمي الحسين ...انفلق

الحسين : ديرو اجتماع عام وبدلوه

العامل : علاه اللي يجي خير من اللي يروح ؟ ها كيف كيف يضرب على قراطه وحنا تزيد تكحال علينا .

الحسين : ما تفشلوش يا الصالح .. شيء ما يجي بلا كفاح ... اجتمعو اكتبو ..ديرو تقارير وبعثوهم ..

العامل : كتبنا و بعثناهم لفوق ، ومابان والو ...

الحسين : بالاك ماوصلهم والو

العامل : أمالا بينا وبينهم السلسلة تحت في الوسط ...

الحسين : شوف يا الصالح من بعد راني نجي نشوفكم باه نخيرو نهار نجتمعوا فيه ، احنا وأنتم نشوفو دعوة هذه السلسلة .

العامل : بصح شكون راه يقطع فيها ؟

الحسين : هنا بيت القصيد وعلى هذا نجمعوا وندرسو القضية

العامل : (وهو خارج)آه يالوكان يوللو يا عمي الحسين

العابد : (بثورة للجمهور) علاه راكم شاكين ؟ وإذا شكيتو علاه جيتو ؟ يا خويا علاه ولليتو ماتامنوش ؟ علاه العقول جمدت والقلب قساح ؟ علاه ولد هذا الجيل نسا باباه ؟ ... لواه متزاحمين على نفسي نفسي ؟ .. لواه متكالبين على زاد يفني ؟ لواه نخسرو في وريثة تعيشنا اليوم و غدوة ؟ واش نخللو من اللي خذينا ؟ ... ياو رانا نتحاسبو واللي حاسبنا حي في دمه مكفن وإذا شكيتو علاه جيتو ؟

الحسين : : (متأثرا بكلام العابد إلى درجة التحدث إلى نفسه) ... كلام شحال قلته لنفسي ... جوابه في البداية كان واضح .. ومن بعد غاب ومن بعد غاب الجواب ومعاه السؤال ..اشكون غلط ؟

العابد : (بين الكلام والغناء كأنه مع نفسه) اللي محى الخطوط ... وعثر في جلاله ..تلاح للمثرد قبله ..ونفض بيديه ... اللي وصل للشطوط ...نحى مسامير السفينة ...خلاها لوح ...على رأس الموج ...تغطس وتطل ...اللي مات بوه ...نسى يديرو في التراب ...غطسو في الملح وباعه قد يد ...

الحسين : راك تبكي يا عمي العابد ؟...

العابد : هذا أنت" يا لكماراد" ؟

الحسين : هذاك بكري يا بابا ، ذرك راني يا الأخ ، مسؤول في الفرع النقابي نتاع سكة الحديد هذا ما كان ...

العابد : واش بيه كلامك مرخوف ؟ أنت ماكش موالف تفشل . شفتك وهما يعذبو فيك ..عمرك ما رجعت اللور عمرك ما رفدت يديك .

الحسين : ذاك الوقت كان عدوك واحد ، و احنا كنا صف واحد يا عمي العابد ..

العابد : واليوم واش خذاكم ؟

الحسين : اليوم كل واحد وين اصبح ..

العابد : ماشي حق عليك يا وليدي ... يلزم تقوي الصف ...

الحسين : واش من صف يا عمي العابد ....هاهو سي المانع يضرب مع أصحابه باه يبعدوني على الحزب والنقابة...

العابد : لاه الحزب انتاعه ... ياخي انتاع الشعب

الحسين : هذا الموضوع يلزمه نقاش كبير ...

العابد : و أنا باغي نطرح عليك سؤال صغير

الحسين : اتفضل يا عمي العابد.. خير ان شاء الله ...

العابد : لوكان يوللو الشهداء ؟

الحسين : (مفاجئا وكأنه يشك في سلامة العابد) ... تقصد جميع الشهداء ...؟

العابد : انعم...

الحسين : يزيد عدد السكان أكثر ... وتتراكم المشاكل الإجتماعية ...

العابد : لا لا مالا فهمتنيش بغيت نقول إذا نقبلوهم وإلا لا..

الحسين : ما تحيرش روحك يا عمي العابد ، يلقاوهم طريق ماتخافش ، يدخلوا لمراكز التدريب وبعد سنوات يبداو يخرجو واحد واحد باه يلعبو أدوارهم في هذه الحياة الجديدة ، وكل واحد حسب الصف انتاعه ، من الفوق وهبط .

العابد : هذا الموقف انتاعك يا ابني ..أنت اللي كنت في الحبس معايا ؟

الحسين : الحسين راك ما سألتنيش على الموقف الشخصي انتاعي ...قلت لي إذا نقبلوهم وإلا لا جاوبتك ...

العابد : والموقف انتاعك ؟

الحسين : الحسين تسمحلي نخليه عندي .. ما نقدرش نصرح بيه قبل ما نتصل بهم أولا وقبل كل شيء ...

العابد : بصح كيف يوللو ترحب بيهم ؟

الحسين : أنا نقابي يا عمي العابد على حساب الأفكار اللي يرجعو بها أما من الناحية الإجتماعية تسمحلي هنا ثاني نحتفظ برأيي الشخصي ، أنا نقابي يا عمي العابد والأمور داخلة في بعضاها ويصعب إتخاذ موقف إرتجالي هكذاك

العابد : يرحم والديك .. روح وين كنت رايح ... (يخرج الحسين)

المجموعة : هذا إنسان ثوري مخلص أنا شاهد على صموده أمام العذاب . علاه ما هوش متحمس للرجوع انتاعهم هو ما صرحش بالمعارضة ولكن في كلامه متحفظ ، يا دري خايف ما يكونوش في الصف الصحيح كما يتوقع منهم ؟

العابد : الله أكبر

المجموعة : حتى اللي ضحاو بأرواحهم نشكو في مواقفهم في قضية الثورة ؟ واش من أفكار يمكن يرجعو بها من

غير اللي راحو بيها من غيير اللي ماتوا عليها ؟....

العابد : الله أكبر

المجموعة : شكون كان يتصور يجي وقت وانشكو فيه الشهيد يبدل طريقه

شكون كان يتصور يجي وقت ونشكو فيه الشهيد علاه مات

العابد : الله أكبر

المجموعة : صار وللينا ماناش عارفين ...

مات على ما كنا فيه البارح ؟ وإلا ماتى على ما رانا فيه اليوم ؟

مات على الجماعة وإلا على نفسه ؟

وإذا رجع واش من صف يكون ؟

العابد : الله أكبر

(يدخل قدور شاذ العامل من وذنيه)

قدور : وأنا واش قلت لك ؟ ...يخي غيرقرينا " التيليكس " عطيتلك أوامر واضحة ...

العامل : هما ثاني عطاوني أوامر وقالولي واضحة ...

قدور : وأنت مع من راك ؟ مع سي خليفة وإلا مع المانع وإلا مع قدور " الصاشم "

العامل : أنا معاكم الكل ...

قدور : شوف وين تلقى صلاحك ...أنا يا وليدي كيف تجيني للتبرئة ، على خاطر كل عشية تجيني ...

العامل : الدمار يجيني يا عمي قدور ...

قدور : ما يهمنيش واش يجبيك ... المهم تجي ... نقول لك خلص ؟ يخي في عقلك وحتى تخلص ...أمالا روح آوليدي ...خليك من " جافيل " وخليك من العلامات واجري عاون ثامر في ذبيحة الكباش و تحميرهم .

(يخرج العامل) حصلنا مع هذا الرعيان ...قالك معاهم الكل ... لوكان ماجاتش " بروتي " المانع وخليفة يفوتو قدام قدور " الصاشم " قدور اللي طرطق الجبال وركع الاستعمار ؟اللي الثورة ما وللات ثورة حتى دخل المعمعة ؟ ...روح يا جيل اليوم روح .. واش من قراية تنفعك إذا نسيت أمثالي ..هه ...معاكم الكل ...

العابد : (لا زال في تفكيره) ا....لله أكبر

قدور : (متنبها له) عمي العابد واش راك تدير هنا ؟

العابد : قاعد نوحد في ربي و نستنى ...

قدور : واش تستنى ؟

العابد : نستنى في ال.... يا قدور يا وليدي ماذبيا تعاود تحكيلي قصة وليدي كما وقعت وكيفاه استشهد ...

قدور : لوكان نخلوها لمرة أخرى يا عمي العابد .

العابد : ماذبيا تعاود تحكيهالي ذرك ... برحمة والديك ...

قدور : واش نقولك يا عمي العابد ... راني احكيتهالك شحال من مرة ...

العابد : هذي وخلاص

قدور : كما قلت لك وقلت للآخرين ، كنا جايين من الاوراس في طريقنا للحدود ومعانا برية الولاية .. كنا ماشيين حذا بعضانا ما نيش عارف كيفاه حتى سبقني ... كان باقيلنا يجي مشية ساعة ونصف ونلحقو للسيلان ... ساعة ونصف يا عمي العابد . نقطعو السلك ونخرجوا للأمان .. كانت ليلة قمرها ضاوي تقول نهار . كان ضاوي البرنوس على أكتافه ...متقدم كالسبع الله يبارك ...

خديجة : وصلنا السلاح وين كان لازم يوصل .... خمسطاش يوم مشية .... ريحنا ليلتين وجينا موليين ... خرجنا مع المغرب في شهر شتاء ... في ليلة ظلمتها زيت ... على خطوتين ما يباننلك والو ... كنا أربعة ....

قدور : أنا كنت وراه ...وحدنا في زوج ...

خديجة : هو الطاهر وأنا البشير ... مشينا خمس ليالي في البرد والشتاء ...

قدور : فجأة نشوف فيه جمد في مكانه وهو يعيط : الله أكبر اقلتله واش كاين مصطفى ؟ قاللي قاللي ما تتحركش تحت كراعي كاين لغم اجيت متقدم نساعده آمرني ما نتحركش ... قاللي ارقد يا قدور بالاك تنقاس ...

خديجة : في اليوم السابع طحنا في العسكر ناصب كمين لجماعة مجاهدين ماشيين في الواد ... الطاهر والبشير ما عرفوش واش يديرو ... أنا ثاني معرفتش ... بصح هو طلع الحساب في لحظة وحدة .... المهمة اللي خرجنا فيها مابقالنا ما نخسرو ...وبلا ما يزيد كلمة انبطح وبدا يقرص ...

قدور : أنا غير انبطحت وهو اللغم الأول والثاني ... ارمى مصطفى روحه في واحد الحفرة ...

خديجة : اللي طاح الأول البشير أنا انجرحت . الطاهر يجري يساعدني تقاس في نصف الطريق وبقى هو وحده يضرب

قدور : بصح ما عندوش الزهر حتى الحفرة اللي رمى روحه فيها كان فيها لغم آخر ... جريت ليه .. لقيت صدره مفتوح

خديجةّ : رفد عينيه لجبهتي وقالي : خديجة شوفي كيفاه توصلي للجماعة ، أنا هنا تحبس طريقي ... قعدت وراه ربع ساعة خدمت هذا العصى ... ولما جيت نقوم سمعته يشهد والدم خارج من فمه ... طاح على جنبه ...

قدور : كشفت صدره مفتوح عيطت : يا مصطفى

خديجة : مصطفى ... وجريت ليه ...نسيت جرحي ورفدت رأس مصطفى ..(بركة المسح)

قدور : كان النور خارج من وجهه ... كللي يبتسم ...

خديجة : وجهه معمر بالتراب حطيته على ركبتي ...

قدور : تحسبه راقد هذا ما كان ... تقول شي ما صرى بيه ... جابلي ربي صدره عاود انغلق

خديجة : بديت نمسح له في وجهه ، وهو شاد مضرب الرصاص والدم هارب ما بين اصباعه دم مصطفى نمسح فيه ببرنوس مصطفى شحال قعدت نمسح ما نيش عارفة لما وصلو علي المجاهدين جاو يرفدوني رفدت مصطفى معاي

قدور : دفنته ثمة يا عمي العابد و ... كملت طريقي ..

خديجة : كدفنوهم برق خرج من رأسي .. طار في كل جهة وفي حتى جهة ... نحب نرده بصح ما نحكموش ....

العابد : قلت دفنته ؟

قدور : نعم ..ايه .. بهذه اليدين ... شحال بكيت ...كان لأكثر من خويا يا عمي العابد ...

العابد : لو كان الحكاية هذه ما هيش منك أنت يا قدور ... كنت ما نا منهاش خلاص ...

قدور : (يرتبك)واش نتعني بكلامك يا عمي العابد ؟

العابد : اسمع يا قدور يا وليدي ... حكايتك صحيحة وما فيها شك ...

قدور : معلوم صحيحة ...

العابد : ولكن أحلامي ثاني صحيحة مصطفى وقف على راسي هذا الصباح وقاللي بالحرف الواحد : أنا ما متش اسلكت من اللغم مانيش عارف كيفاه ، وراني موللي ليكم في هذه الأيام

قدور : ما .. قالكشّ حاجة أخرى ؟

العابد : هذا ما قاللي ...

قدور : الله يرحم الشهداء يا عمي العابد ....مصطفى وليدك ذرك راه يتنعم في الجنة ....فكر في روحك يا عمي العابد ... تجي معاي نشرب حاجة ؟

العابد : يكثر خيرك ...

قدور : قول يكثر خيرهم هما ...

العابد : هما موليين يا قدور ما تخافش ...

قدور : يا عمي العابد : ماذبيك هذا الكلام ما تضلش تقول فيه للرايح والجاي الدعوة كما راك تشوف مخلطة و أنت شيخ كبير

العابد : صح شيخ كبير رافد هم كبير. تخلط في راسه الصح و الكذب الصفاء والخيانة شكون مد وشكون الدني ؟ شكون حب وشكون كره ....صح شيخ كبير ذهب له الزمان والمكان ، وتعلق مابين ما سمع والمنام .عشت سبعين يا العابد وعلاه .واللي يزيد اليوم وعلاه ؟ أمثالك بزاف يا قدور وأمثال مصطفى بزاف (صمت) صح شيخ كبير عييت بزاف ... العظم وهن والعين قصرت ولا من بغى يفتح هذا الراس اللي عاش سبعين ... ما بقات قوة ...جهد ما نوصل للقطار ونشوفهم ... بالاك نقول لهم يدوني معاهم (يمر أمام خديجة ببطئ ثم يتوقف ويرجع إليها يرفد البرنوس ويحقق فيه)

العابد : .. كيفاش قتلي إسمه ؟ (بدون أن ينظر إليها)

خديجة : مصطفى (بدون أن تنظر إليه)

العابد : يرمي عليها البرنوس

خديجة : ما قليش غلى القرية ... ماكانش عنده الوقت ... قال لي حوس على بابا ... راه معروف اسمه ...

العابد : ما تقوليش .. مليون ونصف الكل وسمهم مصطفى... شكون باباهم شكون أمهم (ثلاث تصفيرات بعيدة القطار)

العابد : شارد هذو هوما ... يادرى تبدلو ولا مازال على حالهم ؟ يادرى ما زال يخممو كما كانوا يخمموا وإلا ... جاو بتخمام آخر ؟ لازم نروح نشوف بروحي ....

قدور : عمي العابد راك مليح ؟

العابد : (بدون التفات إليه) روح روح آقدور رحل التبرئة انتاعك (يزداد هذيانه) ياخي مقار يلقاو واحد يستنى فيهم تتصور ينزلو وما يلقاو حتى صدر يحضنهم ؟ يوللو يروحو وهو خارج يتمتم واه يلزم يلقاوني ، ويلزم نقول لهم

العابد : ... حتى إذا ما حبوش يقدرو يكونوا عارفين .... وإذا ما خبرتهمش أنا ... راني عارف واحد ما يخبرهم ... الحالة تبدلت .. وهما بالاك حاسبين ما زالت على حالها ...(حتى يختفي)

خديجة : خلاص هاني فلت له مصطفى ... شديت في وعدي ... حلفت لك نلقاه وفي الأخير لقيته ... أكثر من عشرين سنة وأنا ندور من قرية لقرية ، بصح في الأخير لقيته ... تعرف واش دار باباك مصطفى ؟ غطاني بالبرنوس كيما غطيتني أنت نهار تلاقينا ...(ضجة من الخارج)

المانع : ما نتلاقاوش أبدا في هذه الطريق

حسين : يا جماعة ألعنو الشيطان ...

خليفة : الشيطان ما عنده حتى دخل في هذا الموضوع ...

(تدخل جماعة المانع وخليفة والسبتي ومعاهم الحسين في نقاش حار)

حسين : علاه تكبرو في المسألة ... يا سيدي عدو ودر عقله وفرات ...

المانع : لا يا سي ... هذه ما هيش قضية واحد ودر عقله .... القضية خطيرة أكثر من هذا .

خليفة : وأنا معاه كاين حركة تشويش في هذه القرية وبالاك في قريات أخرى ... ومتأكد بللي عندها اتصال بالخارج .

السبتي : واحد من هذه العصابة رانا بعده كشفناه يجوه رسايل من الخارج .. واليوم برك وصلاته وحدة ...

حسين : عمي العابد جاسوس ؟ علاه ماشي الذكرى انتاع وليده وقلة الصحة خلاوه يتصور باللي وليده راه موللي هذا الأسبوع

المانع : راه يقول كل الشهداء

حسين : علميا مستحيل

خليفة : ولكن واقعيا القرية راهي تقلبت واللي عنده شهيد في العايلة راه يشهد الناس تخاف يا سي قالك راهم مسلحين بالسيوف والمدافع والقنابل والرشاشات وكل واحد منهم في يده قايمة تاع الناس اللي يقتلهم

حسين : و أنت راك خايف

خليفة : وأنا علاه نخاف؟

المانع : صح علاه يخاف ... علاه نخافوا ؟

حسين : فاذا أنتم ما تخافوش ، ناس القرية لاه تخاف ؟ ... بركاونا من هذه الدعايات يرحم والديكم ... لوكان كاين حاجة ، السلطات راهي راقدة ...

المانع : السلطات المحلية راها مشغولة اليوم مع برنامج الاستقبال ... بصح حنا المناضلين واجب علينا نتصداو لهذه البلبلة ... وانت كنقابي واجبك تروح تحذر العمال يفتحو عينيهم ...

حسين : العمال علابالكم ما يهتموش بهذا الأمور ...وبيناتنا ، لوكان يسمعوا بيكم تاهمين الشيخ العابد يموتوا بالضحك

خليفة : أمللا على حسابك الدعوة ما فيها والو ؟

حسين : معلوم ما فيها والو ...

المانع : والفوضى اللي قايمة ما عندها حتى سبة ؟

حسين : حتى سبة .

السبتي : والشيخ العابد وعلي المجاهد ما وصلتهمش برية من الخارج ؟

حسين : ياودي الشيخ العابد مسكين عيان ومريض ... ونجعلو صح وصلاته برية من وليده ...ماجاش في بالكم كان يداوي في الخارج ...ماشي محال كان مودر الذاكرة بعد كاش صدمة و عاود لقاها ...هذا شي يقدر يصير ...والثورة كانت تبعث المعطوبين يعالجوا في الخارج ...

المانع : والله يا لوكان في يدي غير ذرك نعزلك من النقابة ونلقي عليك القبض كي انت كي الشيخ العابد ... أنت يظهر لي راك معاهم في المعمعة ...

خليفة : ماشي مغربة ...عينيه حمورة يا لطيف ما يتآمنش ...

المانع : يرقد فينا يا المكاسب انتاعنا راها في خطر و انت تسهل في الأمور . الشيء اللي وصلنا اليوم والحمد لله في خطر و انت تسهل في الأمور .العذاب اللي تعذبنا و الشيء اللي مديناه لهذه الثورة ، وتحبنا نتلفتو للماضي وننساو الحاضر .

خديجة :بأعلى صوتها : يا آمى خيتي ، (يجمد الموقف ويبدأ القطار يتقدم شيئا فشيئا طوال هذا المقطع) الإنسان يلوم ديما خوه الإنسان كيف يشوفو شاد الماضي وعايش معاه .. بلا ما يدري بللي مع الماضي على خاطر ما عندوش حاضر يا أمي خيتي في الماضي اللي كان الحاضر أنتاعنا كنا نتحركو وعارفين علاه نتحركو عارفين بللي الثورة عجلة في حدوره ... وحتى يحبس الزمان العجلة باقية تدور ... للآن تدور ... شيء ما راح

شيء ما خلاص ... الثورة باقية تدور ...يدورها اللي مات البارح ... يدور وساكت يدور ويخدم يدور ويحب ... ولو الدرك طايح عليه ..ولو تغير اللي مات عليه ... يا أمي خيتي الناس الكل تهدر على الثورة .. على واش قاسات في الثورة ... على واش دارت في الثورة ... على واش قدمت للثورة على واش صدقت الثورة .. يا أمي خيتي واحد ما سمعناه يهدر على واش عطاته الثورة ... على واش اخذى من الثورة على واش استفاد من الثورة على واش رداته الثورة وعلى وين وصلاته .. (هنا يمر القطار في صوت حديدي قوي وهو يصفر كأنه يمر على خشبة المسرح فينظر الجميع إلى بعضهم متسائلين)

العامل : (داخل بفزع) .... عمي العابد ... عمي العابد مسكين ...

حسين : (يقفز نحوه في هلع) ....واش بيه ؟... واش بيه عمي العابد ...؟

العامل : وقف في وسط السكة ورفع يده للقطار ... بصح القطار ما حبسش ... كمل الطريق والدي عمي العابد ...

خليفة : كيفاش ما يحبسش ؟ ... علاش ما يحبسش ؟ .. فيه المسؤولين اللي يزورو القرية ..

السبتي : (يجبد التيليكس من جيبه ويقراه) ... قريتنا ماشي اليوم ..غدوة

حسين : (عير مصدق) عمي العابد مات .. للجماعة ، روحو ارفدو الزرابة وخبو العلامات ... خبو الأمواس وخللو النعجة تولد ...خلو ضرعها مليان حليب ... خللو صوفها لوليد غدوة ...(يخرج)

خديجة : يا أمي يا خيتي

النـهايـة

ملحق رقم

02

عندما خرج من مركز البريد برسالة في يده، قال له الموظف، وهو يناوله إياها:

-جاءتك من الخارج، يا عمي العابد، من بلد بعيد جداً.

اتجه إلى ظل شجرة ليجلس على صخرة، وهو يتساءل:

-توجه لي أنا، العابد بن مسعود الشاوي الذي لم تربطه بالخارج صلة خلال الستين عامًا التي عاشها .رسالة من الخارج .من بلد بعيد جداً .من أعطى عنوان العابد بن مسعود الشاوي إلى الخارج حتى يكتب له؟ ترى من يفكر في الكتابة لي من الخارج؟

فتح الرسالة، وانحنى عليها، وأغرقها في عينيه ولبث هناك متكوراً في برنسه الأبيض المتسخ .دار الظل وتركزت فوقه الشمس، ثم بدأت تتراجع أمام ظل الجدار وهو ما يزال في نفس الوضع.

أخيرًا، وبعد قرابة الأربع ساعات طوى الرسالة ووضعها في كيس صغير معلق بعنقه، ثم نهض متثاقلاً وراح يسير بخطوات وئيدة، مع الشارع المنحدر من طرف القرية، ليستأنف صعوده حتى الطرف الآخر:

-الله يعينك يا العابد.

قال له شيخ يصعد الشارع فوقف .حدق فيه مليًا، ثم أشار إليه بأطراف أصابع يده:

-تعال .تعال.

تناول يده، وحدق في عينيه جيداً ثم فاجأه:

-ألم تفكر قط أن ابنك الشهيد قد يعود يوماً يدقّ الباب ثم يقتحمه ويتناولك بين أحضانه؟

-أقسم بالله العلي العظيم، أن خيال ابني لم يفارق عيني قط منذ سبع سنوات، كلما وضع الغداء أو العشاء، رحت أبحث عنه يمنة وشمالاً، منتظرًا التحاقه بي .كلما انفتح الباب اهتز قلبي وقلت هو .كلما وقف أحد عند

رأسي، انتظرت طلعته .لو يعود لنا الشيء العزيز الذي افتقدناه ونموت نحن، حياتنا بدونهم يا العابد يا – ابن أمي– ، لا معنى لها.

–إنني أتحدث جدًّيا يا المسعي.

–أو تراني أهزل .وهل المقام مقام هزل يا رجل؟ عندما يتعلق الأمر بالشهداء، يصبح في غاية من الجدية.

–تصور أن برقية أتتك الساعة تخبرك بمقدمه غداً أو بعد غد!؟

–أفرح وأقيم الأعراس طبعاً.

–فكر جيداً.

–في الحقيقة، عودة متأخرة مثل هذه، تنُمُّ عنها مشاكل، مشاكل كبيرة، مشاكل عويصة .لو حدثت في السنتين الأوليين للاستقلال لكانت معقولة .أما بعد كل هذه السنوات، فالمسألة تتطلب تفكيراً جديداً قلت لك. وداعاً، لدي أمور عاجلة يدعوني إنجازها إلى الذهاب بهذه السرعة.

–بلغني أنهم سيعودون كلهم .وداعاً.

ومر العابد في سبيل حاله، في حين ظل المِسعي واقفاً يتأمله وهو يتمتم:

–خفّ عقله .في طريق الجنون .الناس تسير إلى الأمام، وهو لما يزل مشدوداً إلى الماضي، يتحسر على ابنه، لو عاد مثلما عادت البقية، لما كان يفضل أي واحد بشيء .يعطونه رخصة سيارة أجرة، أو ينسونه تماماً .ابني أتى بحقه مضاعفاً .وها أنا أتقاضى منذ سبع سنوات مبلغاً ما كنت أحلم به قط .إذا ما أريد توزيع إعانة أو ملابس كان نصيبي الأول .وإذا ما شُرع في مد القروض للفلاحين كانت حصتي الأولى .وإذا ما وقفت أمام محكمة، طالبًا أو مطلوبًا حضر ولدي في القضية ليكسبني إياها .الحمد لله على ما تبقى، والله يرحم جميع الشهداء.

الله يمسيك بالخير ياسي قدور.

-أهلاً بعمي العابد، أي قدر فرض عليك الدخول هنا هذا المساء .أهلاً .أهلاً .قازوزة – عمي العابد؟

-لا .والله لا .أردت أن أسلم عليك لا غير .هذه مدة لم أرك.

-يبارك فيك .الخبزة الملعونة يا عمي العابد .ها أنت ترى .(...) لا بد لنا من أن نعيش يا عمي العابد، وأن نعيّش الجيش المرتبط بنا من الأطفال والأقارب.

-إرادة الله يا ابني .هكذا كتب لكم أن تحلوا محلهم .عسى أن تكرهوا شيئاً .هذه المرة الثانية تطأ قدماي عتبة هذا المحل .المرة الأولى كانت سنة أربعين .طلبني – القائد – لينتزع مني الحصان الوحيد ليرسله إلى الحرب، وهذه المرة الثانية، جئت لأراك.

-مرحباً.

-أريد أن تعيد عليَّ قصة استشهاد ابني مصطفى كما حدثت.

-لو تعود في فرصة أخرى يا عمي العابد.

-لا .أطلب من فضلك أن تعيدها عليّ الآن.

-كنا قادمين من الأوراس، في طريقنا إلى الحدود نحمل بريد الولاية .كنا نسير جنباً إلى جنب، وبعد مدة لست أدري كيف سبقني مصطفى .لم يبق لنا لبلوغ الأسلاك الكهربائية إلاَّ مسيرة ساعة ونصف .وكانت الليلة مقمرة .رفعت رأسي لأطلب من مصطفى أن ينتظرني فوجدته جامداً في مكانه وهو يهتف:

-الله أكبر.

-ماذا هناك يا مصطفى؟

-تحت رجلي لغم .قف مكانك.

-لكن لا بد من مساعدتك!

-لا تستطيع، لازم موقعك .انبطح لكي لا تتطاير عليك الشظايا.

ما أن انبطحت حتى حدث دوي أول وثان .ألقي مصطفى بنفسه في حفرة فانفجر اللغم الذي يقف عليه، حظه.

كانت الحفرة أيضاً ملغمة .سارعت إليه لأجده قد فارق الحياة .كان صدره رحمه الله مفتوحًا .دفنته هناك يا عمي العابد وواصلت طريقي.

-دفنته تقول؟

-أي نعم، بيدي هاتين، كم بكيت، كان أكثر من أخي يا عمي العابد.

-لو لم تكن الحكاية صادرة منك لما صدقتها أبداً.

انتفضَ قدور، وراح يصوب له نظرة جانبية، ليتأكد من مغزى كلامه هذا.

-ماذا تعني يا عمي العابد؟

-مصطفى ولدي سيعود عما قريب في ظرف أسبوع!

-مصطفى يعود؟ ماذا تقول يا عمي العابد؟!

-اسمع يا قدور ابني .حكايتك صحيحة، ولا مجال للشك فيها.

-طبعاً.

-ولكن أحلامي أيضاً صحيحة .لقد وقف مصطفى هذا الصباح، بعد صلاة الصبح، على رأسي، وقال لي بالحرف الواحد :أنا لم أمت .نجوت من اللغم بأعجوبة سأعود إليكم خلال عشرة أيام على الأكثر.

-ألم يقل لك شيئًا آخر؟.

-هذا ما قاله.

-الله يرحم الشهداء، يا عمي العابد .مصطفى ينعم الآن في جنة الخلد، فكر في نفسك يا عمي العابد .تناول مشروباً عمي العابد.

-كثر الله خيرك.

قصد الباب، وانحدر يواصل دبيبه مع الشارع.

-كيف أمسيت يا عمي العابد.

رفع إليه بصره :الشاب عبد الحميد، شيخ بلدية القرية.

-بخير .تعال، يا عبد الحميد يا ابني أريد أن أسألك.

-خير إن شاء الله يا عمي العابد.

-بصفتك شيخ بلدية القرية ومدير مدرستها، أردت أن أسألك.

-تفضل.

-ماذا يكون موقفك كشيخ بلدية لو يعود شهداء القرية كلهم أو على الأقل البعض منهم.

-لماذا هذا السؤال يا عمي العابد؟.

وقال لنفسه، إذا ما عاد مصطفى ابنك، فسأنتقم لأبي، سآكل لحَمهُ بأسناني .في حين راح الشيخ العابد يؤكد لنفسه، لن أحدثه عن مصطفى فهو الذي اغتال أباه الخائن.

-مجرد سؤال خطر بذهني، وأرجوك أن تجيبني عنه بصراحة .بكل صراحة.

-الأمر بالنسبة لي بسيط، إنهم مسجلون في سجل الوفيات، وعليهم أن يثبتوا حياتهم من جديد .لن يتسنى لهم ذلك حتى تنتهي مدة انتخابي على الأقل.

-لكن الأمر يتعلق بشهداء ..بمجاهدين حقيقيين أعني.

-وإن كان.

-ماذا تعني؟

-لن يلبثوا أسبوعًا، حتى يتزيفون، سيؤولون إلى ما آل إليه غيرهم.

-وإن عادوا بسلاحهم؟!

-تتعداني المسألة إذ ذاك وتصبح متعلقة بالدولة .الأمر جد بسيط بالنسبة للقانون يا عمي العابد، ولكنه سيكون أكثر تعقيدًا بالنسبة لكم أنتم.

ومر في طريقه وهو متأكد من أن الشيخ العابد المسكين، في طريقه العاجل إلى الجنون .لقد أصبح يرى رؤى غريبة ويطرح أسئلة أشد غرابة منها .نظرته لا تعجب .جفناه مترهلان، وعضلات وجهه متصلبة، ويداه ترتجفان .إنه مريض.

واصل الشيخ العابد انحداره مع الشارع، منحني الظهر مطأطأ الرأس .القانون .مسألة الأموات بالنسبة إليه بسيطة، يعقد عليهم طريق إثبات حياتهم ويتركهم .إجابات شيخ البلدية واضحة وبسيطة، كأنما استعد لها من قبل .لقد تدرب في الأحياء .مارس العملية بالفعل في الأحياء .المكافحون بالنسبة إليه، شهداء كانوا أو غير شهداء، أموات يجب أن يظلوا يكافحون من أجل إثبات حياتهم.

ابن خائن.

سكان القرية كلهم يعرفون ذلك .لكنُّهم انتخبوه، انتخبوه بالإجماع، أنا بدوري صوّتُّ لفائدته.

ابن الخائن.

لكن ما ذنبه؟ ذنبه أنه احتل المنصب الذي كان يشغله أبوه قبل أن يُعدم ..على يد ولدي مصطفى . لم تكن

حاجتنا إليه شديدة، فالقرية تتوفر على متعلمين غيره، مناضلين وجنودًا وأبناء الشهداء ..تصورنا الساذج، أنه ابن شيخ بلدية سابق، يكون أنجح من غيره .الاستسلام المطلق لموجة العفو العام عما سلف، هو الذي حملنا على انتخابه .لعل رغبتنا العامة، في طي صفحة الثورة هي التي جعلتنا نقدم على ذلك .إنني لأتساءل هل كنا نرفض الانتخاب على أبيه الخائن لو بقي على قيد الحياة؟ لقد فعلنا أكثر من ذلك .أسوأ منه.

-كيف حالك يا عمي العابد؟

رفع بصره، وراح يحدق في الشخص الذي حيّاه، وهو يتجه إليه قبل أن يعرفه.

-أهذا أنت، سي المانع؟ كيف حالك؟

-بخير والله.

-أريد أن أتحدث إليك ياسي المانع.

-ولكنني مشغول، عندي اجتماع يا عمي العابد.

-دقيقة واحدة لا غير.

-ألا تستطيع تأجيل ذلك، تعال إلى مقر القسمة.

-كلمة واحدة.

-تفضل.

-أتعتقد أن كل الشهداء ميتون بالفعل؟

-لا يا عمي العابد .إنهم أحياء عند ربهم يرزقون.

-لا أقصد ذلك .أعني هل استشهدوا حقًّا.

-هناك من ذهب ضحية، وهناك من ذهب خوفًا وهناك من حتمت الظروف أن يحسب من الشهداء.

-لا أعني ذلك أيضاً .أعني أنهم ليسوا الآن على قيد الحياة، يأكلون الخبز ويمشون في الأسواق.

-الله أعلم.

-المسألة أكثر من هذا.

-ماذا؟

-شهداء القرية كلهم سيعودون.

-أفي صحة جيدة أنت يا عمي العابد؟ عندي اجتماع.

-لا .المسألة جدية .مصطفى ابني، ذلك الذي كان مركزه في منزلك قبل أن تهجر البادية إلى القرية، سيعود هذا الأسبوع.

اصفرّ وجه منسق القسمة، وشعر برغبة في الجلوس، أو على الأقل أن يشدّ ظهره إلى الجدار أو عمود الهاتف .لست أدري كيف بلغه أنني وشيت به إلى العدو، وأن كمينًا نصب له في منزلي، فلم يحضر .ظل العسكر متخفياً في منزلي شهراً ولم يحضر، آخر الأمر اضطررت للانتقال إلى القرية .أرسل لي رسالة يقول فيها :ستُغتال إن عاجلاً أم آجلاً، يا عديم الضمير، يا خائن وطنه .لحسن حظي أنه مات بعد شهر.

-من أين علمت ذلك يا عمي العابد؟

قال مُتلعثماً، ففكر العابد لحظة وقال:

-وقف بعد صلاة الصبح عند رأسي، وقال لي : لم أستشهد، وسأعود إليكم في ظرف أيام.

-أهذا حلم.

- لم أر حلماً كاذبًا طيلة عمري يا سي المانع .ابني سيعود في ظرف عشرة أيام.

-هل قال لك شيئاً آخر؟.

-ذكر لي بعض الأمور وبعض الأسماء، لم أتذكرها مع الأسف.

-وهل ورد اسمي على لسانه؟

-لا أخال ذلك.

-عندي اجتماع في مقر القسمة، مع منسق الاتحادية الذي ربما يكون مصحوباً بمراقب من العاصمة، فالمعذرة يا عمي العابد.

-حتى تقول لي.

-ماذا أيضاً؟

-ماذا يكون موقفك كمنسق للقسمة، لو يعود كل شهداء القرية.

-آه أزور بهم كل المنجزات التي حققها الاستقلال، ثم أقدم لهم ملفات الانخراط في الحزب، مع التصريح بالالتزام للسلطة الثورية .وإذا كانت تتوفر فيهم الشروط والمقاييس لا بد أن تقبلهم اللجان كمشتركين على الأقل، وعندما يبرهنون على طاعتهم وإخلاصهم وتضحيتهم يرقون إلى خلايا المناضلين.

-هكذا!؟

-وماذا تريد أكثر؟ كل الناس سواسية أمام القانون.

-حتى المقدسون؟ حتى أعز شيء نفتخر به؟

-مرة أخرى يا عمي العابد نتم الحديث .إلى اللقاء.

-ضع في حسابك أنهم عائدون خلال هذا الأسبوع.

مرّ سي المانع في طريقه يحث الخطى، نحو مقر القسمة الواقع قرب البلدية، في حين واصل الشيخ العابد انحداره البطيء، وهو منشغل الفكر.

لست أدري ماذا يرددون في دقائق الصمت التي يقفونها ترحماً على أرواحهم، هل يقولون :تغمدكم الله برحمته الواسعة، أيها الأبطال الذين آثرتم الموت عن الحياة، لتسعدوا وطنكم وإخوانكم، وإن تضحيتكم ستكون قدوة لنا في مستقبل أيامنا وفي آل عمل نقدم عليه .أم يقولون أيها الرب إنك لطيف بعبادك، فلولا أنك أرحتنا منهم، لما تيسر لنا أن ننعم في هذه الحياة .حكمتك كبيرة واسعة، أيها الممجد، فلك منا الشكر والثناء. يقدم لهم ملفات الانخراط في الحزب، وتصاريح الالتزام، ثم يدرس وضعهم ليقبلهم كمشتركين .أردت أن أسأله وإذا ما كانوا ضباطاً سامين ومسؤولين كباراً .رؤساء مناصب وقادة ولايات، ومؤسسي الثورة، كيف يكون العمل معهم، إلاَّ أنه كان مستعجلاً.

آه .إن الغم يملأ قلبي، ويخنق روحي.

-طاب مساؤك عمي العابد.

واتجه إليه مباشرة، أمسكه من ذراعه وأوقفه.

-نزلت من السماء .انزع عني حيرتي يا ابني .لا أحد غيرك يستطيع.

-خير إن شاء الله.

-أنت الوحيد الذي أثق فيه في هذه القرية، ماضيك أصفي من الحليب، مجاهد بسلاحه من الأول إلى الآخر. أعتز بحاضرك . لم تطلّق أم أبنائك لتتزوج بابنة غني أو خائن .ولم ترض ببيع ضميرك بخمّارة، ولم تطلب قرشًا على حساب إخوانك، حارس في ضيعة التسيير الذاتي من يوم تكوينها إلى الآن . لم تشهد شهادة الزور مع أي خائن لينال بطاقة النضال، رغم الإغراءات الكبيرة من ملاك قريتنا يا ابني.

-تبالغ يا عمي العابد.

-ورأس ولدي لا .هذا هو الحق.

-قلت إنك محتار يا عمي العابد.

-أتدري ماذا قال لي شيخ البلدية؟

-لا.

-على الشهداء إن بُعثوا للحياة أن يكافحوا من أجل حذف أسمائهم من سجل الأموات، طوال حياتهم.

-ابن خائن .ماذا تريد أن يقول آآثر؟

-وهل تدري ما قاله منسق القسمة؟

-لا والله.

-يقدم لهم ملفات طلب الانخراط، وبعد الدرس يقبلهم كمشتركين.

-اسمع يا عمي العابد .قلبي ممتلئ حتى الفيض، لا تزد عليه .يقول المثل :حيثما شاء الحي وجه رأس الميت .والحي هو القانون، هم الساهرون على تطبيقه، والميت هو، هو - .من هو؟

-لا تحرجني يا عمي العابد، إنك تعرف أنك عشت الحقيقة من أول الثورة حتى اليوم .أين التضحية؟ أين الاخلاص؟ أين الحماس؟ أين الأخوة؟ أين تجند الجميع من أجل الصالح العام؟ كل شيء بالبطاقة اليوم يا عمي العابد .!الماضي الثوري لا بد من بطاقة تشهد عليه .النضال لا بد من بطاقة تثبته .حسن السيرة لا بُدّ له من بطاقة .الخيانة فقط، لم توضع لها بطاقة، نعرف كلنا الخائن ولكن لا نستطيع أن نواجهه لأن البطاقة هي الصح .حيثما شاء الحي وجَّه رأس الميت يا عمي العابد .هناك شيء يا عمي العابد، اسمه البيرقراطية .إنه آخر من ينتصر في نهاية الأمر.

-لكن يا ابني .هل عندنا شيء آخر نعتز به أقدس من مليون ونصف مليون شهيد؟ ماذا يبقي لنا أن كسرنا حرمتهم؟

-آه، نسيت أن أعلمك، مصطفى ابني تعرفه؟.

-وكيف لا .الله يرحم الشهداء .ولو أن عدم وجودهم في هذا الجو، رحمة في حد ذاته - .قلت لك إن مصطفى ولدي.

-أهاه، ماذا تقول عنه يا عمي العابد.؟

-سيعود خلال هذا الاسبوع.

أطرق منسق قسمة قدماء المجاهدين، هل الشيخ العابد مريض؟ لا .أنه على أحسن ما يرام .ما هذا الكلام الذي يقوله؟ الشيخ العابد رجل ثقة، يزن آلامه قبل أن يخرجه .ابنه استشهد ببريد الولاية إلى خارج الحدود. كان قدور معه .قدور يقول إن لغمين انفجرا من تحته، وأنه دفنه .مسألة الدفن هذه لم أفكر فيها قبل اليوم. إنها تثير الشكوك، وتطرح المسألة من جديد .قرب الأسلاك الكهربائية الشائكة، ووسط مراكز العدو المنبثة هنا وهناك، ينفجر لغمان، ويكون لقدور الوقت الكافي لدفن مصطفى؟ تكون لديه الشجاعة الكافية حتى على انتظاره إن أصيب بجرح؟ هل أن مصطفى عائد حقًّا أم أن الشيخ العابد هزه الشوق إلى ابنه، فأراد أن يعرف كل التفاصيل عن موته؟ لقد اتبع أسلوبًا خطيرًا في التحقيق، إن كانت هذه نيته.

معنى كلامك كبير يا عمي العابد.

-كبير يا ابني .كبير جداً.

-ومن أين لك هذا؟

-علمت بذلك علم اليقين يا ابني.

-هل يعود من الآخرة أم من الدنيا؟

-لا تتورط مثلهم يا ابني .في كل مقابر الشهداء التي لا تخلو منها قرية أو دشرة، كتبت هذه العبارة :ولا

تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتًا بل أحياء عند ربهم يرزقون.

-عند ربهم يا عمي العابد.

-كل ميت يذهب عند ربه، لكن الله لم يخصّ كل الأموات بالحياة، إنك أعقل من أن تكفر يا ابني.

-المهم يا عمي العابد أن مسألة العودة مطروحة.

-مطروحة من يوم استشهادهم يا ابني.

-والقانون اعتدّ لهم عدتهم بعد، لا أدري ما العمل هل من الأفضل أن يعودوا فرادي أم جماعيًا؟

-حسب ما هو مقدر لهذه الأمة يا ابني.

-قدر الأمة في القانون يا عمي العابد .الأمير عبد القادر – مثلاً – ظل شهيداً سبعة عشر سنة، وبقي بعد ذلك قرناً ونصفاً . لم يؤثر في مصير الأجيال ما فعلته بنفسها .بيدها .أنا أمامك .ألست شهيداً.

-إنني أكاد أسقط .رأسي يدور ركبتاي لا تقويان على حملي .لا تتحدث إليّ أكثر .وقبل أن يواصل الشيخ العابد انحداره في الشوق سمع منسق قسمة قدماء المشاهدين يقول له بصوت خافت:

-إن تمكنت من الاتصال به انصحه بعدم العودة إلى القرية .أرض الله فسيحة .قل له تدرب أولاً على الحياة في مكان آخر.

رغم امتلاء رأس الشيخ العابد، بشيء ثقيل كالرصاص ورغم خور قواه فإن التمييز لم يفارقه:

-لا أحد يرحب بعودتهم .لا المخلص ولا الانتهازي، لا المناضل، ولا الخائن .هؤلاء الناس ما بهم؟

أية عربة ركبوا؟ هكذا أغلقوا الحلقة على أنفسهم بكل ما فيها، بخيرها وبشرها، بسخطهم – وبرضاهم – أي غول بلّد إحساسهم؟ العربة التي ركبوها، لا تسير .انفصلت عن بقية القطار، وظلت في النفق، إنهم لا يدركون ذلك .لن يدركوا إلاَّ عندما يقدم قطار آخر .ويصدم عربتهم ليدفعها أمامه.

-الشيخ العابد .وحّد الله .هل جرى لك مكروه؟

واتجه إليه .رئيس وحدة الدرك بالقرية، يحمل في يده محفظة جلدية سوداء.

-انتظر يا ابني .أريد أن أسألك.

-عفوك يا الشيخ العابد، عندي مسألة عاجلة.

-لكن أريدك في كلمتين لا غير.

-تفضل، ولو أنني مستعجل .زوجات الشهداء هؤلاء أقلقننا كثيراً .يجري الآن شجار في منزل إحداهن بالعصى والخناجر، حولت منزلها إلى خمارة، وها هي النتيجة .أنذرناها أكثر من مرة لكنها لم ترعوِ.

-هذا هو الموضوع الذي أردت أن أطرقه معك.

-ماذا يا الشيخ العابد؟ هل لديك معلومات جديدة تضيفها .إن الملف كبير بعد.

-إنهم سيعودون.

-من هم؟.

-الشهداء.

-يفعلون حسناً.

قال رئيس فرقة الدرك ثم أطرق يفكر .إذا ما عاد من يعرفني، فستكون المشكلة .لا أحد يعلم عن أسرى يوم المعركة التي استشهد فيها كل أعضاء فرقتنا .ما أن انطلقت الرصاصات الأولى، حتى رفعت يدي وركضت نحو العدو غير مبال بهتفات العودة خلفي .كنت حامي الفرقة بالمدفع الرشاش، وكان توقفي عن إطلاق النار يعني هلاكها . لم يستطيع أحدهم أن يلتحق بالمدفع الرشاش المحصن فسقطوا جميعاً.

تفاءل الشيخ العابد، وحدث نفسه :هو ذا الأول الذي يحبذ عودتهم، يا له من رجل طيب.

لقد كان مجاهداً حقيقياً ما في ذلك ريب .ثم رفع صوته:

-أجادّ فيما تقول يا ابني.

-اسمح لي يا الشيخ العابد أن أسألك بدوري .هل ترضى أنت أن يعود ابنك مصطفى رحمه الله وينتزع منك شرف أب الشهيد، ويضيع عنك كل الحقوق التي تترتب عنه :المنحة، رخصة سيارة الأجرة، السكن في أحسن مساكن القرية بكراء منخفض، الاحترام الذي توليه لك السلطات والشعب؟ حقاً أنك بدورك مناضل، سجنت وعذبت إبان الثورة، ولكن أي مناضل أو مجاهد، يتمتع بشرف أب الشهيد؟ فكر ملياً يا الشيخ العابد، كان عليهم أن ينضموا إلينا في يوم الاستقلال الأول، أما الآن فقد فات الفوت .فات الركب.

-ولكن إذا ما عادوا فعلاً، كلهم أو على الأقل بعضهم؟

-المسألة بسيطة جداً يا الشيخ العابد .نسلح نساءهم، ونوكل الأمر إليهن.

ثقل رأسه أكثر، وشعر بالغصة، وبالمرارة في حلقه، وبالحرارة في عينيه، فتدافع إلى الأمام مع الشارع المنحدر.

العربة منفصلة نهائياً، ولا أحد يشعر بذلك .إننا نريد أن نستأنف حياتنا بدون جزء كبير منا بدون وضع أي حساب لهم.

في كل ساحة قرية تنتصب لوحة تحمل ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتًا بل أحياء عند ربهم يرزقون هل نقدر ذلك حينما نفعله أم المسألة لا تتعدى كونها شكلية، تزين بها القرى، وينفق فيها جزء من ميزانية البلدية.

ألا نكون كمن يسكن جوار مقبرة، يفضل أن ترعى بقرته فوق القبور .لكثرة ما يشقّها ويطأها، ينسى أنها مقبرة، تضم رفاة أناس كانوا أحياء مثله، من بينهم أفراد كانوا أعزاء على قلبه .بل لعلنا، كمن يفتح مصنعاً

للرخام بجانب مقبرة، لا ينظر إليها إلاَّ من زاوية القبور المبنية وغير المبنية.

آه .آلام رأسي وقلبي يضاعفها الجوع . لم أتعشّ اليوم.

حينما تطرح مسألة عودتهم، لا يخطر لنا أنهم أصحاب الحق الشرعيين وحدهم .فلولا استشهادهم، لظل كل ما كان على ما كان.

نعم .لو أردنا فعلاً تغيير ما كان مثلهم، لما كنّا أحياء .لدفعنا بأنفسنا بقوة في المعركة، ولما ظللنا نتحايل على الموت بشكل أو بآخر.

رباه .إذا ما أدرك العائدون هذه الحقيقة، ألا يندمون على تضحيتهم؟

رباه .إذا ما أدركت الأجيال القادمة هذه الحقيقة، أو تقدم على التضحية مرة أخرى؟ .آه رأسي آه، قلبي، ركبتاي، معدتي.

-كان الله في عونك يا عمي العابد.

انتفض واتجه لي مصدر الصوت ويده ممتدة لتمسك بصاحبه.

-مساء الخير يا ابني .انتظر، انتظر .عندي معك كلمة.

-خير إن شاء الله يا عمي العابد، لقد وصلك المتأخر من منحتك على ما أعتقد.

-هذا هو الموضوع الذي أريدك فيه.

-لماذا لا تأتي إلى القبّاضة البلدية صباح الغد؟

-المسألة في الحقيقة لا تحتاج إلى حضوري .إنها عامة .مجرد سؤال أريد طرحه عنك.

-تفضل.

-إذا ما عادوا .ما يكون موقف الخزينة .أنت تعرف بصفتك مسؤول قباضتنا.

-من يعود يا عمي العابد؟

-الشهداء الذين تدفع الخزينة منحة موتهم لذويهم.

-لكن هذا مستحيل يا عمي العابد.

-بلغني من مصدر مطلع بأن شهداء القرية آلهم أو على الأقل بعضهم سيعودون .لا تناقشني في هذا .أجبني فقط عن موقفك كرئيس القباضة، تخرج من يديك منح.

-هذه مسألة لم تخطر بذهن أحد قط يا عمي العابد .ولكن في انتظار أن يثبت العائد حياته أمام المحاكم، وهذه مسألة تتطلب إجراءات طويلة تستغرق عدة سنوات، نوقف المنحة رأساً.

-وما تم دفعه يا ابني؟

-آه .هنا وجدتني أحتار .ولكن المسألة تبدو من وجهة النظر القانونية واضحة .لقد خرجت من الخزينة أموال بدون موجب، فلا أقل من مطالبة الخزينة للمعني، أو لورثته، بإعادة تلكم الأموال .وعلى ما يبدو لي شخصياً، فإن المسألة – وإن كانت قانونية – تبقي استمرار، خاضعة لمتصرف القباضة، ففي وسعه أن يقدم تقريراً، وقد يكون هذا التقرير واضحًا صريحًا .أو غامضًا مبهمًا، كما في وسعه أن لا يقدم أي تقرير ويكتفي بإشعار مرؤوسيه بأن المنحة سقطت قانونياً من صاحبها، وفي وسعه أن يقدم بنفسه قضية أمام العدالة .والله.

المسألة مع أنها واضحة قانونياً، فإن لها أوجهاً كثيرة.

-أشكرك يا ابني .فهمت من كلامك أن عودتهم تطرح إعادة النظر في كثير من الأمور.

-آه هذا واضح، عودتهم مشكلة في الحقيقة.

على كل يبقي لهم الحق كقدماء مجاهدين وليس كشهداء.

بالإضافة إلى أن اللجنة الوطنية التي تمنح الشهادات البلدية عن الماضي الثوري قد أنهت أعمالها فإن عليهم

ليكونوا ملفات الطلب، أن يحصلوا على أوراق عديدة، لا تتيسر لهم، إلاَّ إذا حصلوا على شهادة الحياة .من وجهة النظر القانونية البحتة، يمكن ألا يحصلوا على هذه الشهادة إطلاقاً .تصور أن المجتمع، وفي مقدمته ذووهم ينكرهم ويتجاهلهم أو حتى يرفع دعاوى ضدهم بصفتهم محتالين .أقصى ما يفعلونه هو أن يخضعوا للأمر الواقع ويظلوا هامشيين .سينتحر الشرفاء منهم ولا شك.

-ولكنهم كلهم شرفاء، يا ابني .إنهم أقدس شيء نعتز به.

-لا من عاد من القبر وأتى بالخير، يا عمي العابد.

تضايق الشيخ العابد، وواصل انحداره، في الشارع الذي بدأ يقترب من مركز القرية، ليستأنف صعوده إلى طرفها المقابل.

-مساء الخير أبي العابد.

اتجه إلى مصدر الصوت الذي كان قريباً منه، وتشبث بصاحبه وهو يتمتم:

-الخير والهناء يا ابني.

-أحدث لك مشكل يا أبي العابد.

-آه .هذا أنت يا – الكومينيست ؟

-مرّ ذلكم الوقت يا أبي .الآن مسؤول الفرع النقابي لعمال السكك الحديدية لا غير .أتذكر يا أبي ما كان يقوله الضابط، وهو يعذبنا معًا.

-أذكر يا ابني.

-ما زلت أسمع ذلكم الكلام حتى الآن يا أبي.

-عذبوك أكثر منا .كانوا يدبّرون قتلك.

-قرر مسؤول القسمة أن يبعدني من الحزب والناس يا أبي العابد.

-ولكن لماذا؟

-قلت إنك تذكر عبارات الضابط :الجرثومة الخطيرة في هذه الحركة.

-نعم.

-هذا ما يتردد الآن أيضاً.

-يطول الدهر، ويتقطع – الطفر – يا ابني .أريد أن أسألك.

-تفضل .خير إن شاء الله!

-إذا ما عاد الشهداء؟

-أتعني كل الشهداء؟

-نعم.

-يرتفع عدد السكان أكثر، وتتراكم المشاكل الاجتماعية.

-ولكن ليس من هذه الزاوية .أريد أن أقول، هل نقبلهم أم لا.

-ستوجد طريقة لقبولهم، يستدعون رأساً إلى مراكز التدريب، ويلبثون هناك عدة سنوات بدون سلاح وبدون أي اتصال بالخارج، ثم يشرع في إطلاق سراحهم، فرداً فرداً، بدءاً بالضباط السامين الذين تمنح لهم قروض هامة، أو يعينون رؤساء مديرين على الشركات التي تكون قد انتشرت أكثر يومها .ثم يأتي دور الجنود البسطاء، الذين يوزعون على مزارع التسير الذاتي التي تقتطع لهم بكل جدارة واستحقاق.

-أهذا موقفك يا ابني؟ إنك أنزه من أن تقول هذا الكلام.

-لكنك لم تسألني عن موقفي الشخصي يا أبي العابد لقد قلت هل نقبلهم أم لا.

-وما موقفك؟

-اسمح لي أن أحتفظ به يا أبي العابد .لا أستطيع أن أعلن عنه دون الاتصال بهم أولاً وقبل كل شيء.

-ولكن هل ترحب بعودتهم أعني؟

-من الناحية النضالية، فحسب الأفكار التي يعودون بها .أما من الناحية الاجتماعية، فاسمح لي أيضاً أن أحتفظ برأيي الشخصي .أنا نقابي يا أبي العابد، والأمور مختلطة متداخلة، بحيث يصعب اتخاذ موقف ارتجالي هكذا.

شكر الشيخ العابد مسؤول الفرع النقابي، وواصل طريقه، مع المنحدر، وهو أشد حيرة من قبل.

هذا ليس سلطة، فلماذا لا يرحب بعودتهم .إنه لم يعلن عن معارضته .تحفظ مع ذلك .ثوري مخلص، أعرف عمله الثوري قبل أن يلقى عليه القبض وأشهد على صموده في المعتقل أمام العذاب الشديد .لماذا لم يتحمس لخبر عودتهم، ألأنه في شك من أنهم لن يعززوا صفه، كما يتوقع منهم؟ الله أكبر.

حتى الذين ضحوا بأرواحهم من أجل إسعادنا، نشكّ في موقفهم من القضايا الثورية ..أية أفكار يمكن أن يعودوا بها غير التي ذهبوا بها، غير التي ماتوا من أجلها؟ .إذا كنا نحن الأحياء، قد وقعنا في فخ الخونة والانتهازيين وغرقنا في متاع الحياة ولم ننتبه إلى أن العربة التي نركبها فصلت من القطار، فهؤلاء الأعزاء المقدسون بالإضافة إلى أنهم أخلصنا، لأنهم ضحوا أكثر منا، لم يلوثوا بمشاكل الحياة بعد ..إنهم القطار الذي يلج النفق ويدفع العربة المنفصلة أمامه.

لعل الاصطدام يخرج العربة، والقطار عن السكة .لعل القطار يأتي من الجانب الآخر ليعيد العربة إلى الخلف.

الله أكبر.

حتى أنا بدأت أشك، بدأت أتفلسف في أعز وأقيم شيء نفتخر به (الكومنيست) لعين، يريد أن يعرف أفكارهم

أولاً، ليعلن عن موقفه.

-آه، ما تزال هنا يا أبي العابد؟

-أهذا أنت يا (الكومنيست) ؟

-نعم، نسيت أن أقول لك – فيما يتعلق بهم – يمكن أن نقبلهم بشكل آخر .مثلما قُبل المجاهدون والمناضلون العائدون من الجبال والسجون والمنافي الاستقلال، نقيم الأفراح والأعراس، والمهرجانات لاستقبالهم.

-لا .لا .إلاَّ هذا.

قاطعة الشيخ العابد في حنق، ثم ابتعد عنه وهو يتمتم.

-لا تحدثني أكثر أيها اللعين.

-أبي ما بك؟

خاطبه ابنه وهو يمسك من ذراعه وسط القرية، مفترق الطرق.

-هذا أنت؟ من أين خرجت؟

-من المنزل، كنت أبحث عنك، لم تعُد منذ غادرتنا هذا الصباح، أين كنت؟

-لماذا تسأل عني؟ اسمع إذا ما عاد مصطفى أخوك ماذا تفعل؟

-يعود مصطفى أخي؟

-نعم يعود .يعود .إنه عائد هذا الاسبوع.

-وماذا تقول أنت يا أبي؟

-اغرب عن وجهي .. الذنب ليس ذنبك، إنه ذنبي أنا، ذنبنا جميعاً .أخبر أمك وزوجتك وأبناءك.

خلص ذراعه من قبضة ابنه، ومرّ في طريقه، يردد:

-لا بد أن أتحدث مع إمام المسجد، هو أدراهم .أدرانا جميعاً.

واتجه مباشرة نحو المسجد، انتظر الإمام حتى فرغ من صلاة العصر وأشار إليه بيده:

-أريد أن أتحدث إليك.

-ألم تكن تصلي معنا؟

-لست متوضئاً .أريد أن تفتي لي.

-في أي أمر.

-تعلم أن ابني مصطفى لم يعد مع العائدين.

-استشهد.

-لنقل ذلك .زوجته التي فارقها بعد أربعة أشهر من الزواج انتظرت في بيتي حتى تأكدنا من استشهاده.

-وبعد ذلك؟

-زوّجتها لأخيه الأصغر، وله منها أربعة أطفال.

-أو فعلتم هذا؟ أو أتيتم هذا الأمر؟ لا حول ولا قوة إلاَّ بالله!

-وماذا فيه يا سيدي الشيخ؟

-حرام .كفر .زنى .أعوذ بالله.

-ماذا تقول؟

-كيف تجرؤون على تزويج امرأة غير مطلقة.

-لكن زوجها ميت ولدينا وثائق موته وقد عقدنا عند القاضي.

-هذا كفر يا الشيخ العابد .كفر يا الشيخ العابد .كفر بالله ورسوله وبكتابه .ابنك شهيد، والشهيد غير ميت،

إنه حي عند ربه يرزق .ألم تقرأ الآية المكتوبة في كل ساحات القرية؟ .وثيقة الموت هنا، تلاعب قانوني من أجل ترسيم أشياء لا معنى لها من حيث الشرع .عندما يكون الأمر يتعلق بزوجة شهيد، فلا بد من الطلاق .هذا زنى .أعوذ بالله، كنت أظنك أعقل مما يتكشف لي يا العابد، حتى الغيبة وإهمال بيت الزوجية لا تنطبق عليهم لأننا نعرف مقرهم .يا للكفر والإلحاد..

-وما العمل يا سيدي الشيخ؟

-يقام الحد على الزاني والزانية.

-هكذا يا سيدي الشيخ؟

-ويبقي الخيار للزوج الأول في الطلاق أو في إعادة زوجه إلى بيته .المسألة بالنسبة إليكم تتعدى حدود الزنى .إنها كفر بالقرآن الكريم وبآياته الصريحة .أو لا تعلمون أن حياة الشهداء تجمع عليها كل الأديان والنصارى ينتظرون إلى اليوم عودة المسيح لأنه شهيد .ينبغي أن تعلنوا إسلامكم من جديد وأن تكفروا وتتوبوا وتستغفروا، عله سبحانه وتعالى يقبل منكم.

مسألة الطلاق يبدو أنها أهون من مسألة الكفر هذه يا سيدي الشيخ.

-وكيف ذلك؟

-الزوج الأول .ابني مصطفى سيعود هذا الأسبوع.

-إنك لما تزل تكفر يا رجل.

-ولكن.

-أو تظن ابنك المسيح أو المهدي، أستغفر الله .اخرج من المسجد أيها الكافر.

-ولكن سيعود .لقد..

-أخرج .جرمك من الكبائر.

غادر الشيخ العابد المسجد ذليلاً منكسر الروح، مطأطئ الرأس والقلب واتجه إلى أسفل، حيث تمتد سكة القطار.

بعد أن انفض الاجتماع في مقر القسمة، وبقي وحده شيخ البلدية عدوي اللدود، علاقتنا مقطوعة منذ ستة أشهر .لكن المسألة عاجلة، جد عاجلة .ترى إذا ما دعوته إلى اجتماع تنسيق هل يحضر، أم يعتذر كعادته؟ ورفع سماعة الهاتف، طلب مسؤولي المنظمات الوطنية النقابة أولاً، ثم قدماء المجاهدين، ثم اتحاد النساء، الكشافة، ثم قائد وحدة الدرك، وتردد قليلاً ثم تجرأ على طلب شيخ البلدية.

-ألو البلدية؟

-هنا الكاتب العام.

-أريد أن أتحدث إلى سي عبد الحميد المانع منسق القسمة هنا.

-انتظر قليلاً حتى أنظر ما إذا كان هنا.

-نعم.

-لا .خرج، ترى في أي أمر تطلبه.

-هناك تشويش كبير بصدد الحدوث، عندنا الآن في مقر القسمة اجتماع مع كامل السلطات المحلية لا بد من حضور سي عبد الحميد.

-آلو ها هو قادم .انتظر.

-آلو سي المانع.

-آلو سي عبد الحميد كيف الحال.

-بخير وأنت.

-يا سي عبد الحميد اتصلت بك لأدعوك إلى اجتماع سينعقد حالاً بمقر القسمة، رغم أن العلاقات بيننا منقطعةفإنني لا أنساك، لست مثلك.

-يا رجل لو قلت لي هذا الكلام من السابق لقضي الأمر .تعال، وسنرى .المصلحة العامة فوق كل اعتبار يا سي عبد الحميد، ونحن زيادة على كل شيء بيننا صلة دم.

فتح منسق القسمة الجلسة :ورحب كثيراً بشيخ البلدية وبقائد وحدة الدرك، ودخل الموضوع مباشرة.

-موضوع اجتماعنا هذا، هو التصدى لحركة تشويش كبرى تدبر في قريتنا، وربما في قرى أخرى، وأنا على يقين من أن لها صلة بالخارج، فأحد عناصر هذه الحركة الذي تم اكتشافه بعد، متصل بالخارج، ويتلقى رسائل من هنالك، وقد وردته واحدة اليوم فقط.

تقوم حركة التشويش الكبرى هذه على الرغم أن الشهداء الأبرار رحمهم الله سيعودون من الآخرة في ظرف قريب، وأن سبب عودتهم، هو إصلاح الأمور، التي يزعمون أننا عجزنا عن إصلاحها، أو أننا، نحن، السبب في إفسادها.

تصوروا جيداً ماذا يعني هذا الكلام .يعني عصيان مسلح يشترك فيه مليون ونصف من خيرة أبناء هذه الأمة، قصد قلب الأوضاع رأسًا على عقب.

طبعاً عودة الشهداء أمر مستحيل، ولكن من يدري فقد يكون هناك متمردون التحقوا بالجبل، كما أنه قد يكون هناك جيش كبير نزل من الخارج لاحتلال بلادنا التي دفعنا ثمناً باهظاً من أجل استقلالها وحريتها وعزتها.

إنني كمناضل ملتزم مع الثورة منذ سنة ١٩٤٥ وكمسؤول انتخبت من طرف القاعدة، وأتمتع بثقة الاتحادية والمحافظة وقيادة الحزب في العاصمة، رأيت من واجبي . ومن اليقظة، أن أدعوكم لنضع حداً لهذه الحركة

في مهدها.

لا بد من إلقاء القبض على الشيخ العابد، واستنطاقه وإشعار السلطات العليا في الحال.

-أنا متفق معك في هذا الاقتراح .لقد اتصل بي الشيخ العابد هذا المساء وقال لي كلاماً محيراً، خِلْتُ في الأول أن به مسا، لكن اتضح لي أن الرجل مشوش عن عمد .قال شيخ البلدية، فانبرت مسؤولة الاتحاد النسائي:

-لو تدرون ما يقال في البيوت .فعلاً لقد حدثت بلبلة كبيرة .والنساء كلهن في حيرة عظمى، يقال إن الشهداء سيعودون هذا الأسبوع مسلحين بالسيوف وبالمدافع وبالقنابل وبالرشاشات وفي يد كل منهم قائمة طويلة فيمن يجب أن يقتله .وأنهم لا يموتون مثلنا بالرصاص أو بالطعن أو حتى بالنار .يؤدون رسالتهم ثم يحملهم الله إليه مرة أخرى.

-ألم أقل لكم إن المسألة خطيرة.

أكد منسق القسمة، فقال مسؤول الشبيبة.

- لم أعد أستطيع السيطرة على الشبان، تعرفون أنهم من قبل يحملون أفكاراً مستوردة من الخارج وهم ينتقدون المسؤولين بشدة.

-نعم .نعم.

قال منسق القسمة فواصل مسؤول الشبيبة:

-وقد أعلنوا موقفهم مع الشهداء أو بالأحرى مع التمرد .لقد أحسنت إذ دعوتنا لهذا الاجتماع يا سي المانع.

-نحن الكشافة لم يؤثر فينا هذا الهراء .وعلى أي حال، فقد قررنا أن نشكل فرق اليقظة لإعلام السلطة بكل غريب يدخل قريتنا، وبكل حرآة مريبة.

-نحن مطمئنون إلى الكشافة.

قال منسق القسمة، ثم التفت إلى قدماء المجاهدين والفرع النقابي ينتظر موقفهما.

-هناك بلبلة حقاً، لكن الشيخ العابد المسكين برئ .إن ذكرى ابنه وضعف صحته فقط ما يدفعه إلى تصور أن ابنه سيعود هذا الاسبوع.

قال منسق قسمة قدماء المجاهدين فقاطعه شيخ البلدية:

-يقول جميع الشهداء .والرسالة التي تلقاها اليوم من الخارج؟ وأضاف منسق القسمة:

-يمكن أن نقول إن قدماء المجاهدين أو على الأقل مسؤولهم متواطئ مع حركة التشويش.

-ماذا تقول؟

-اسكت لم أعطك الكلمة .وما موقف النقابة؟

-تعلمون أن العمال لا يهتمون بمثل هذه الأمور، الشيخ العابد يجوز أن يكون مريضاً، كما يجوز أن يكون قد تلقى رسالة من ابنه .لعله كان يعالج في الخارج، ولنفرض أنه كان مصاباً بفقدان الذاكرة إثر حادث أو صدمة ثم استعاد ذاكرته .هذا شيء غير مستحيل الحدوث .وقد كانت الثورة ترسل المعطوبين إلى الخارج للعلاج.

-أنت معزول من الفرع النقابي باعتبارك متواطئاً مع الخارج، يا قائد وحدة الدرك نظراً إلى حركة التشويش السافرة، فإنه لا بد من إلقاء القبض على العابد بن مسعود الشاوي وعلى كل من مسؤول قدماء المجاهدين، ومسؤول الفرع النقابي.

-هذه مبالغة على ما يبدو لي .المسألة لم تصل حداً من الخطورة كما تتصورون، الشيخ العابد مريض ما في ذلك من شك، تبقي مسألة الرسالة هذه، فيمكن أن نستدعيه ونطلبها منه .لعلها كما قال مسؤول الفرع النقابي..

-والبلبلة التي حدثت وهلع النساء؟

قالت مسؤولة النساء متحمسة، فرد عنها قائد وحدة الدرك وهو يبتسم:

-لن يقلل من المشاكل التي تحدث في القرية – كما تعرفين – يا خالتي عائشة، إلاَّ مثل هذه الدعايات من حين لآخر .لقد قتل هذا المساء فقط ثلاث نساء، زوجة شهيد، وفتاتان واحدة في السادسة عشر وأخرى في السابعة عشر.

-لا بد من إلقاء القبض على هؤلاء الثلاثة.

قال منسق القسمة، وأضاف شيخ البلدية:

-المسألة خطيرة، وسأُشْعِرِ حالاً مسؤول الدائرة ولربما الوالي نفسه.

-كل ما أستطيع أن أفعله هو أن أستدعى الشيخ العابد، وأطلب الرسالة منه.

قال مسؤول الدرك، فأكد منسق القسمة:

-ينبغي أن يتم ذلك هذا المساء بالذات .الآن إن كان في إمكانك.

-سأخبركم بعد قليل بنتيجة التحقيق، اطمئنوا.

أكد مسؤول الدرك، فقال شيخ البلدية:

-إنني وسي المانع في انتظارك هنا بالقسمة.

-الجلسة مرفوعة.

عندما خرج قائد وحدة الدرك، قابلته حركة غير عادية الناس، رجالاً وأطفالاً، وعجائز .يتراكضون إلى أسفل، نحو سكة القطار، وهم يهتفون:

-الشيخ العابد .الشيخ العابد.

ركض بدوره، وعند السكة وجد دركيين آخرين يقفان على رأس جثة الشيخ العابد ويبعدان الناس.

-لقد ألقى بنفسه أمام القطار.

قال السائق.

-رآه بعضهم، وهو يلوح بهذه الرسالة.

قال دركى، فتناول قائد الوحدة الرسالة وتمتم:

-إنها فعلاً ..سبحان الله العلى العظيم.

فهرس

البسملة

إهداء

مقدمة أ – جـ

مدخل : القراءة والتأويل 05 – 16

الفصل الأول : قراءة النص المسرحي 18 – 77

المبحث الأول : النص المسرحي

المبحث الثاني : عناصر النص المسرحي

المبحث الثالث : اللغة و إنتاج الصورة المسرحية

المبحث الرابع : تلقي الخطاب المسرحي

الفصل الثاني : قراءة النص الروائي 79 – 137

المبحث الأول : النص الروائي

المبحث الثاني : عناصر النص الروائي

المبحث الثالث : تلقي النص الروائي

المبحث الرابع : تأويل الخطاب الروائي

الفصل الثالث : دراسة تطبيقية على نص الرواية الممسرحة 139 – 175

"الشهداء يعودون هذا الأسبوع" للأديب الطاهر وطار

خاتمة 177 – 179

مكتبة البحث 181 – 200

ملحق رقم 01 202 – 255

ملحق رقم 02 257 – 285

الفهرس 287

ملخص

فهرس

فهرس

البسملة

إهداء

مقدمة أ – ج

مدخل : القراءة و التأويل 16-05

الفصل الأول: قراءة النص المسرحي 74-18

م 1 : النص المسرحي 26-18

م 2 : عناصر النص المسرحي 44-28

م 3 : اللغة و إنتاج الصورة المسرحية 59-46

م 4 : تلقي الخطاب المسرحي 77-61

الفصل الثاني : قراءة النص الروائي 137 -79

م 1 : النص الروائي 87-79

م 2 : عناصر النص الروائي 111-89

م 3 : تلقي النص الروائي 126-113

م 4 : تأويل الخطاب الروائي 137-128

الفصل الثالث : دراسة تطبيقية على نص الرواية الممسرحة

"الشهداء يعودون هذا الأسبوع "للطاهر وطار 171-139

خاتمة 175-173

ملحق رقم 01 : "مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع" لـ امحمد بن قطاف 252-199

ملحق رقم 02 : " رواية الشهداء يعودون هذا الأسبوع" للطاهر وطار 282-254

فهرس 284

ملخص

يندرج هذا العمل في سياق الدراسات المقارنة ، ويتخذ من نظريات القراءة والتأويل منهجا يحاول من خلاله رصد أهم الفوارق القرائية بين الجنسين المسرحي والروائي .

انطلاقا من دراسة النص المسرحي و تفكيك عناصره ومرورا بطرق إنتاجه وتلقيه وكيفية قراءته بشقيه المكتوب والمعروض ،وإتباعا للمنهج المقارن كان لزاما تناول النص الروائي بنفس الطريقة حتى يتسنى لنا تعيين أوجه التشابه والاختلاف .

وبالتطبيق على النص الروائي " الشهداء يعودون هذا الأسبوع " الأديب الراحل الطاهر وطار والذي تمت مسرحته من قبل امحمد بن قطاف وقام بإخراجه على خشبة المسرح زياني شريف عياد ، سعى البحث إلى أبرز أهم التحولات التي طرأت على الرواية خلال تحولها إلى نص درامي ، سواء من جانب قراءتها أو تأويلها.

The present survey falls under the contex of comparative studies It makes use of reading and interpreting as approaches through which it may spot most of the differences between the play and novel genres.

The investigation goes through different processes from studying the play's text and breaking it up into different component towards reviewing its creation methods its reception and finally the ways both written and presented forms are interpreted.considering the comparative approach it was a necessity to tackle the story's text in the same way as the play's one so that we could categorize similarities and differences.

Accordingly the analyse of the play's text of " Martyrs are back this week " of its playwright Tahar Watar interpreted into a play by Mohamed Benguettaf and realized to the theatre stage by Ziani Cherif Ayad is meant to decipher most of the changes that the story has undergone when converted into a dramatic text on both reading and interpretation sides.