الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان –

كلية الأداب و اللغات

قسم الفنون

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر

تحت عنوان

سردية الخطاب الدرامي في مسرحية " الشهداء يعودون هذا الأسبوع "

– *دراسة سميائية* –

إعداد الطالب :

لزعر بزمدين

* إشراف الأستاذ :

د.خواني زهرة

لجنة المناقشة	
د.بن مالك حبيب	رئيسا
د.بولنوار مصطفى	مناقشا

السنة الجامعية : 2020/2019

مقدمة :

يعتبر المسرح صورة من صور التعبير الأدبي و الفني التي لازمت الإنسان منذ وعيه بالواقع ، بحيث عرفت النصوص المسرحية تقدماً واضحاً للكتابة الدرامية على المستوى السّردي أو على مستوى الخطاب الدرامي ، مما دفع بالباحثين إلى تكثيف الدراسات و البحوث في إستنطاق هذا النوع من الكتابة المسرحية من خلال الآليات السيميوسردية ، و التي لا تكتفي بالإستهلاك الساذج للنّص بل تنصرف إلى إعادة إنتاجه وفق سياق قرائي مخصب محاط بالدلالات و المعالم ، فالسيميائيات في مضمونها لا تخضع النص الدرامي في دراسته إلى إملاءات نصية سابقة ، بل تفرض عليه شروط الإنفتاح و تجاوز المعنى و التدقيق فيه ، و هذا ما يجعل نصوص المسرحية مؤهلة لهته الدراسات كونها تحمل بين ثناياها علامات و دلالات تفرض على الباحث الكشف عن معانيها .

بناءاً عما سبق و بما أنه بين أيدينا نّص مسرحي قيد الدراسة إرتأينا طرح الإشكالية التالية :

" إلى أي مدى تجلى السرد في الخطاب الدرامي عند امحمد بن قطاف في مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع ؟"

بحيث تتفرع عدة أسئلة عن الإشكالية الرئيسية يمكن حصرها فيما يلي :

- ما هو السرد و ما هي الدراما و ما علاقة الإرتباط القائم بينهما ؟.

- ما هي آليات و القواعد الممكن إتباعها في تحليل النص الدرامي؟.

– هل النص الدرامي قابل للإسقاط وفق التحليل السيميوسردي ؟.

بحيث جعلتنا هاته الأسئلة نصوغ عنوان بحثنا الموسوم ب " **سردية الخطاب الدرامي في مسرحية " الشهداء يعودون هذا الأسبوع " – دراسة سيميائية –** " .

و قد قمنا بتقسيم بحثنا إلى قسمين بالإضافة إلى مقدمة و خاتمة .

* إطار نظري تطرقنا فيه إلى معظم مفاهيم السرد و السّردية من خلال آراء العلماء الغربين و كذا السيميائيات السردية ثم إنتقلنا بعد ذلك طبيعة العلاقة بين السرد و الفعل المسرحي ، لنخوض غمار الخطاب الدرامي في مضمونه الشامل و الذي أساسه الحوار .

* إطار تطبيقي قمنا فيه بمحاولة بسيطة مفادها تطبيق السيميائية السردية على نّص مسرحيتنا ، و إستكملنا بحثنا بخاتمة كانت بمثابة نتائج لدراستنا.

و قد إعتمدنا في بحثنا على المنهج السيميائي الذي رأينا فيه الحقل المناسب لطبيعة دراستنا .

أما الأسباب التي دفعتنا إلى البحث في هذا المجال فمنها ما هو ذاتي و منها ما هو موضوعي ، و أما الأول فتمثل في كوننا باحثين متخصصين في المسرح بصفة خاصة و الفن بصفة عامة كما إستوجب علينا إعارة هذا النوع من الدراسات إهتماماً كبيراً خاصة في مجال السيميائيات السردية ، و أما الثاني فتمثل في توسيع دائرة البحث مستقبلاً و إعادة بث روح جديدة في إكتشاف النصوص المسرحية من الجانب الدلالي و كذا دعم مكتبة قسم الفنون ببحوث جديدة.

و إزاء ما تقدم ذكره كان أملنا تحقيق بعض الأهداف من ضمنها:

- تسليط الضوء على العلاقة التي تربط السرد بالفعل المسرحي .

- تفكيك النص الدرامي على المستوى الدلالي و فهم معانيه من خلال البنيتين (السطحية و العميقة) .

- الإطلاع على النتائج التي توصلت إليها نظرية السردية السيميائية.

و لقد واجهتنا بعض الصعوبات في بحثنا هذا منها نقص في المراجع، و حتى الدراسات السابقة في معظمها لم يتطرق إلى النص الدرامي من الجانب السيميائي .

ضيق الوقت الذي يلعب دوراً هاماً في نوعية هاته البحوث ، و التي تحتاج إلى زمن أطول حتى يتسنى للباحث تقديم الكثير خاصة في مجال الدراسات السيميائية.

كما نتمنى في الأخير أن تكون دراستنا هاته متواضعة و التي لا تعدوا أن تكون مشروع محاولة محكومة بخصوصيات النص و مقوماته النوعية و طبائعه الذاتية و عسى أن يكون في فضل السعي و شرف المحاولة و أجر الإجتهاد الكفاية كل الكفاية.

الإطار النظري

تمهيد :

تعتبر ترجمة أهم المفاهيم السردية الواردة في معجم موسوعة علوم اللغة **لأسوالد ديكرو** و " **تيزفيطان تودوروف** " بالإضافة إلى أنها مغامرة فهي ضرورة ملحة للقارئ العربي ، ذلك أنّ الرواية بصفتها جنساً أدبياً قد تجاوزت هذه الحدود حيث أصبحت مفاهيمها و عناصرها تستخدم في مجالات أخرى مثل : الخطاب السياسي و السينمائي و المسرحي ...إلخ ، و أن الكثير من مفاهيمها أصبحت لسانية أيضاً ، لأن الروائي ملزم بهذه العناصر شأنه في ذلك شأن القارئ و الناقد على حدّ السواء فله – الروائي – الحق في توظيفها بالطريقة التي تليق به و تجعله صوتاً متفرداً ، كما أن عدم الإلهام بها قد يؤدي به إلى السقوط في تكرار نماذج سابقة . بحيث سنحاول أولاً من خلال بحثنا تقديم بعض المفاهيم و الآراء و النظريات التي ظهرت في مجال السرديات . و التي سنشير بعدها إلى طبيعة العلاقة التي تربط السرد بالفعل المسرحي.

I – مفاهيم حول السرد و السرديات:

1– التأسيس لمفهوم السرد :

لقد أجمع الدارسون على أن أول محاولة جادة لدراسة العناصر المشتركة لنوع من أنواع القص تعود إلى الباحث الروسي (**فلا ديمير بروب**) هذا الأخير الذي حاول رصد البنية الهيكلية المشتركة بين الحكاية الخرافية ، و قد اتكأ مجموعة من الدارسين أمثال : " **كلود بريمون وغريماس وتودوروف** " لإقامة نظرية عامة للسرد تتجاوز الحكاية الخرافية لتحتضن كافة أنواع السّرد ، فتشكلت

تيارات سّردية كالشعرية السردية و السيميائية السردية مما أدى إلى ظهور مصطلح " **السّردية** " **أو علم السّرد.narratologie**. الذي نسبه الباحثون إلى " **تودوروف** ". [1]

و إذا حاولنا تقريب مفهوم السّرد من الجانبين اللّغوي و الإصطلاحي كونه من بين المفاهيم التي يصعب التعريف بها بإعتباره مفهوماً جامعاً و شاملاً . و علاقته بعدد هائل من الأنواع الأدبية و غير الأدبية ، يمكننا القول أن السّرد :

* **لغةً** * ورد في اللسان : سرد الحديث يسرده سرداً إذا تابعه ، و فلان يسرد الحديث إذا كان جيد السّياق له ". [2]

أما *إ**صطلاحاً** * : " فالحكي يقوم أساساً على دعامتين ، أولهما : أن يحتوي على قصة تضم أحداثاً معينة و ثانيهما : أن يعين الطريقة التي يحكي بها تلك القصّة و هذه الطريقة هي السّرد".[3]

من خلال التعريف اللغوي نلاحظ أنه ركز في مضمونه على كيفية بناء المسرود أكثر مما ركز على المادة في حدّ ذاتها ، فالفهم هنا هو المبنى السردي بشروطه

---

[1] حمزة بسو ، " آليات التحليل النقدي عند عبد الحميد بورايو " ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير ، تخصص أدب جزائري ، جامعة سطيف 2012 – 2013 ، ب ص.

[2] إبن المنظور ، " لسان العرب " ، الجزء الأول ، دار ابجلل بيروت ، 1988 ، ص 118.

[3] إبن المنظور ، نفس المرجع ، ص 120 .

و أدواته أكثر مما هو مادّة يتناولها . و السّرد في المعنى الإصطلاحي هو الطريقة التي تحكى بها أحداث قصة ما .

إذن فالتتابع للأحداث هو الذي يصنع القصة المحكية من طرف الراوي عن طريق الخطاب ، فلا يمكن أن توجد حكاية أو قصة من دون سارد و من دون قارئ أو (مستمع) فالسرد يتحدد من خلال فعل الحكي عن حادث أو فعل مهما كان مضمونهما ، و سنسعى في هذه الدراسة إلى تحديد أهم مفاهيم السّرد من خلال تصوّرات بعض الغربيين .

-1- 1- السّرد عند فلاديمير بروب : يرى بروب أن : " الحكي يمكن أن يظهر من خلال اللغة المتمفصلة ، المكتوبة و الشفاهية ، كما يمكن أن يظهر من خلال خليط منظم من كل هذه المواد . إن الحكي حاضر في الأسطورة ، و في الخرافة و في حكايات الحيوانات و الحكاية الشعبية ، و القصة الصغيرة و الملحمة والتراجيديا و الدراما و الكوميديا و التعبير الجسدي ، كما لو أن كل مادة صالحة لأن يودعها الإنسان حكاياته.[4]

كما يرى " **سعيد بن كراد** " في كتابه السيميائيات السردية أن الفضل يعود إلى الباحث الروسي **فلاديمير بروب** الذي سيخضع الخطاب السّردي (الحكايات العجيبة) لأوّل مرّة لدراسة لا تقف عند حدود تعيين مواضيعه أو تصنيف وحداته

[4] سعيد بن كراد ، " السيميائات السردية مدخل نظري " ، منشورات الزمن ، ط 11 ، ص16.

المضمونية بل تهدف إلى مساءلة النصّ في ذاته و لذاته من خلال بنيته الشكلية. فقد كانت محاولته تهدف إلى الكشف عن الخصائص التي تميّز الخطاب السّردي (الحكاية الشعبية بالتحديد) عن غيره من الخطابات . و لقد كانت دراسته الشهيرة " **مورفولوجيا الحكاية** " ، **الصادرة سنة 1928** – مَعْلَمَة بارزة في تاريخ السميائيات السّردية " .[5]

فقد إنحصر إهتمام " **بروب** " بالخرافة الروسية و بحث في أنظمة التشكل الداخلي لها مكتوبة كانت أم شفاهية ، بحيث تتشكل البنية السّردية للخطاب من تظافر ثلاثة مكونات الرّاوي و المرّوي و المروي له . و قد يُعَرّفُ الرّاوي " أنه ذلك الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها سواء كانت حقيقية أم متخيلة [6].

و تتجه العناية السردية إلى المكون بوصفه منتجاً للمروي بما فيه من أحداث و وقائع . كما يمكن تعريف المرّوي " أنه كل ما يصدر عن الرّاوي و ينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث تقترن بأشخاص و يؤطرها فضاء من الزمان و المكان و تعد الحكاية " **جوهر المروي** ". [7]

---

[5] سعيد بن كراد ، المرجع نفسه ، ص 17.

[6] عبد الله الهادي ، " السردية العربية " ، المركز الثقافي العربي ، ط 01 ، 1990 ، ص 11.

[7] عبد الله الهادي ، نفس المرجع ، ص12.

*أما المرّوي له فهو : " الذي يتلقى ما يرسله الراوي سواء كان إسماً متعيناً ضمن البنية السّردية أم كائناً مجهولاً".[8]

من خلال هاته العناصر الأساسية و التي تتشكل منها البنية السّردية للخطاب و خاصة عنصر " المرّوي " و الذي يجعل الحكاية جوهره بأحداثها و شخومها و فضائها الزمكاني ، يمكننا القول أن " **بروب** "هدفه يتجلى في الوصول إلى الكشف عن العناصر المشتركة المشكلة للمتن المدروس و الذي يجب أن ينطلق من وصف شامل يستند إلى قواعد علمية ، و لقد كان على " **بروب** " أن يبحث عن هذا العنصر في مستوى آخر هو مستوى الوظائف و ليس مستوى الشخصيات . و بهذا يمكن طرح إمكانات توليدية جديدة ، فالتحليل الشكلي يمكننا من الوصول إلى شيء آخر يمكن تحديده في الشكل الأصلي للحكاية".[9]

و يرى " **بروب** " أن عدد الوظائف داخل الحكاية محدود و لا يتجاوز واحد و ثلاثين وظيفة و الوظيفة عنده هي : " فعل تقوم به شخصية ما من زاوية دلالته داخل البناء العام للحكاية "[10] فالوظائف هي الخالقة للشخصيات و ليس العكس ، و ترابط الوظائف و تتابعها و إستبعاد الشخصية كعنصر غير تمييزي لا يعني أن هذه الوظائف تشكل كلاً لا يخضع لإمكانية تقليصه لأن " **بروب** " بعد تحليله

---

[8] عبد الله الهادي ، نفس المرجع ، ن ص .

[9] سعيد بن كراد ، مرجع سابق ، ص19.

[10] سعيد بن كراد ، نفس المرجع ، ن ص.

للوظيفة يعمد إلى تحديد ما يسميه " بدائرة الفعل " ، بحيث يمكننا ضم مجموعة من الوظائف إلى بعضها البعض لخلق دائرة فعل محددة لشخصية بعينها و عدد هذه الدوائر يتناسب مع عدد الشخصيات الفاعلة داخل الحكاية[11] ، و يمكن تلخيص هذه الدوائر كما يلي :

- دائرة فعل المعتدي.
- دائرة فعل الواهب .
- دائرة فعل المساعد .
- دائرة فعل الأميرة (الشخصية موضوع البحث) .
- دائرة فعل الموكل .
- دائرة فعل البطل .
- دائرة فعل البطل المزيف.

لقد إنطلق " **بروب** " من ترابط و تتابع الوظائف التي تخلق الشخصيات إلى دوائر الفعل في تحليله للوظيفة ، و التي تشكل قصة واحدة أي تشكل ما يشبه الجذع المشترك الذي تتحقق داخله ومن خلاله كل النصوص المتنوعة في إطار جامع لكل أشكال الحكي .

---

[11] سعيد بن كراد ، المرجع نفسه ، ص22.

-1- 2- جيرار جنيت و الموضوع السّردي :

إذا أردنا التحدث عن " **جيرار جنيت** " (1930) فإننا نتحدث عن فترة تقول في تاريخ الدراسة الأدبية الحديثة بوجه عام و الدّراسة السّردية بوجه خاص فقد تعرف عليها القارئ العربي من خلال ترجمة لأعماله إلى العربية : " خطاب الحكاية – عودة إلى خطاب الحكاية – الإنتقال المجازي من الصورة إلى التخيّل – مدخل إلى جامع النص ".

أما كتابة " **خطاب الحكاية** " فيعتبر الدّعامة الأساسية لتصوره السردي ، بحيث يمكننا إبراز أهم ملامح موضوع **جنيت** السّردي رغم أنه يتداخل مع مستويات أخرى فنية و جمالية و أدبية عامة ، إشتغل بها في أبحاثه بحيث يمكن تلخيص هذه القضايا من خلال ثلاثة مفاهيم جنسية مركزية هي :

-1- القصة :histoire: تعني المدلول أو المحتوى الحكائي .

-2- الحكي récit: يعني الدّال أو الملفوظ أو الخطاب أو النّص .

-3- السّرد Narration: الفعل السّردي المنتج.

من بين هذه العناصر الثلاثة التي يتكون منها العمل السّردي يرى أن الموضوع المراد الإشتغال به هو المعنى الثاني لكن تحليل السّرد ينتج دراسة علاقتي :

* أ * الخطاب و الأحداث التي يرويها أي 2 و 1 .

ب الخطاب و السّرد أي 2 و 3 .

عندما نتأمل جيداً هذه العلاقات نجد أنفسنا أمام تقسيم ثنائي : الحكي و القصة ، و لما كان الحكي هو الخطاب أو الدّال أو النص ، نؤْثره إستعمال محل " الحكي الخطاب ونضعه مقابلاً للقصة بإعتبارها المدلول . و بذلك نؤكد ما قلناه في مختلف كتبنا من أن المقصود من الحكي ليس الحكاية كما ورد في الترجمة العربية لكتاب " **جنيت** " " **خطاب الحكاية** " إنه " فعل الحكي " أيا كان جنسه من فعل " حكي " ، و هذا الفعل يمكن أن يتحقق بوسائط متعددة ، فنحن نجده في المسرح كما في الرواية في السنيما و في الخطاب اليومي [12]، و لكن يمكن لأحدنا أن يطرح سؤالاً على نفسه لماذا يوهمنا " جنيت " بأن تقسيمه الثلاثي في حين أنه ثنائي ؟ و ربما الجواب وجدناه عند " **سعيد يقطين** " بحيث يقول " إن فعل الحكي عام و هو يقبل التحقق بوسائط و بصيغ متعددة و في خطابات مختلفة فنحن يمكننا أن نحكي بواسطة الإيماء أو الحركة أو الصوت أو الكتابة أو الصورة .

و كل فعل للحكي من خلال هذه الوسائط يختلف عن غيره ، أما السّرد فهو خاص لأنّه يتجلى بواسطة الصيغة (و هي المفهوم المركزي الذي إستعمله " جنيت " للتمييز بين الأجناس) ، إن " جنيت " يظيف " السّرد " لأنه سيشتغل بالخطاب الروائي الذي ينتمي إلى الأنواع السّردية و بما أنه يسعى إلى تقديم

---

[12] سعيد يقطين ، " السرديات و التحليل السردي الشكل و الدلالة " ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب – ط1 ، 2012 ، ص52.

تصّور مفهومي دقيق يدرج " السّرد " في تقسيمه لعناصر الحكي و في تحديده للعلاقات بينما نجد أنفسنا أمام تقسيم ثنائي.

إن " جنيت " لم يهتم بالمادة الحكائية و لا بالحكي بمعناه الذي يجعله قابلاً للتحقق من خلال أنواع متعددة و لكنه ربط المادة الحكائية (القصة) ب " الخطاب " وفرز من الحكي (الجنس) ما إتصل به من السّرد (النوع) . فوجهه لتحليل الخطاب السّردي" فجنيت" هنا وفيّ لمنطلقين بويطيقي و لساني على أساسهما بنى " موضوعه السّردي ".[13]

من خلال ما قلناه سابقاً يمكننا تحديد البعد البويطيقي عند " **جنيت** " في تميزه بين الحكي (Diégése) و المحاكات(Minesis) فضلاً عن البعد اللساني الذي ميّز فيه بين القصة (Histroire) و الخطاب(Discours).

فالموضوع السّردي عند " **جنيت** " تمثل في الخطاب و علاقته بالقصة كونه لم يعنى بعناصر القصة و مكوناتها عكس غيره من السّرديين "كغريماس و بريمون".

فالقصة عند " **جنيت** " لا يمكنها أن تتحقق إلا بواسطة " الخطاب " فقد إهتم في حدود خطابه السردي بالشكل و الذي يكون موضوعاً للتواصل بين الراوي و المروي له ذو خلفية بويطيقية نظرية إستند إليها ليقدّم لنا سرديات بنيوية تهتم

---

[13] سعيد يقطين ، نفس المرجع ، ص 53 / 54.

بتحليل الخطاب السّردي وفق هاته الحدود :

الخطاب السّردي ← الرّاوي ← المروي له

لقد أقام " **جنيت** " أعماله السّردية على أرضية صلبة لذلك إعتبرت إنجازاً هاماً في النظرية السّردية على وجه الخصوص ، و قد نجد السّرديات و هي تتطوّر بعد المرحلة البنيوية ، و تعتبر " **جنيت** " المؤسس الحقيقي و تستثمر منجزاته و مقترحاته النظرية بهدف التطوير و الإثراء و فتح السّرديات على قضايا و تطّورات جديدة.

-1-3- رولان بارث و التحليل البنيوي للسّرد : من ضمن النصوص السّردية المشكلة لمادّة " علم السّرد " و الذي كان بارت من بين الأوائل الذين وضعوا قواعد في مقاله الشهير " **مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد** " حكاية الكاتب الأمريكي " **إغار آلن يو** " فإننا نجد كذلك نصوصاً أخرى تندرج ضمن مجال النصوص الدينية إضافة إلى طابعها السّردي ، و من الأهداف الأساسية للتحليل البنيوي و السينيمائي للنص هي بناء نظرية شاملة تقوم على ترتيبات عملية و أساسية بغض النظر عن نتائجها التحليلية ، كما بدأ تطبيق المناهج و النظريات الحديثة خاصّة البنيوية و السينيمائية منها في القرن العشرين ، كذلك نظريات السّرد البنيوية على قصص التوراة و الإنجيل . يقول **بارث** : " يكون منشأ التحليل البنيوي للسّرد هو بالطبع التطور الأخير للسانيات المسماة باللسانيات البنيوية ، لقد حصل إنطلاقاً من هذه اللسانيات إمتداد بويطيقي بواسطة أعمال " **ياكبسون**" نحو دراسة الخطاب الشّعري أو الخطاب الأدبي ، و حصل إمتداد أنثروبولوجي

من خلال دراسات " **ليفي ستراوس** " عن الأساطير و الطريقة التي إستأنف بها أبحاث أحد أكثر الشكلانيين الرّوس أهمية بالنسبة لدراسة السّرد أي " **فلاديمير بروب** " عالم الفولكلور و في الوقت الراهن ، فالبحث في هذا المجال يتم في فرنسا أساساً داخل مركز الدّراسات حول أشكال التواصل الجماهيرية بالمدرسة التطبيقية للدّراسات العليا و داخل المجموعة السيميولسانية لصديقي و زميلي غريماس ".[14]

فموضوع البحث في تحليل السّرد حسب " **بارث** " تعود جذوره إلى اللسانيات البنيوية من خلال أعمال " **ياكبسون** " ذات الأرضية " البويطيقية " في دراسة الخطاب الشعري و الأدبي ، و الذي إنتقل من أبحاث الشكلانيين الرّوس أمثال " **بروب** " إلى المدرسة الفرنسية بقيادة غريماس ، إلى أن تم صدور مجلة عن البويطيقا يديرها " **تزقطيفان تودوروف** " و " **جيرار حنيت** " بفرنسا تعنى هي كذلك بدراسة تحليل السّرد.

يرى " **رولان بارت** " أنه من المعقول إتخاذ اللسانيات نفسها نموذجاً مؤسساً للتحليل البنيوي للسّرد و التي تقارب النصوص السّردية على عدّة أسس و مقولات هي :

---

[14] رولان بارث ، " التحليل النصي " ، ترجمة عبد الكريم الشرقاوي ، دار التكوين ، الرباط ، المغرب ، ص 23.

2- لغة السرد :

* ما بعد الجملة : حسب " **رولان بارت** " فإنّ " **مارتيني** " يرى بأنّ " الجملة هي أصغر مقطع يمثل بصورة كلية و تامة للخطاب".[15]

فالخطاب لا يخلو مما يوجد في الجملة و هكذا فاللسانيات لا يمكنها أن تتخذ لبحثها موضوعاً أكبر من الجملة ، لأنه من وراء الجمل ليست هناك سوى جمل أخرى ، و يرى " **بارت** " أن " اللغة العامة للسّرد ليست بالطبع سوى إصطلاحات متاحة للسانيات الخطاب و هي تخضع نتيجة لذلك للفرضية التماثلية ، و من الناحية البنيوية فإن السّرد يعتبر طرفاً في الجملة دون أن يكون في المستطاع أبداً إختزاله إلى مجرّد مجموعة من الجمل ، فالسرد جملة كبيرة و هو يكون بطريقة ما مثل كل جملة تقريرية مشروع سرد صغير[16] فالتماثل على حسب " **بارت** " هو من بين الأدوات المفضلة للسّرد و يقصد به إحداث تطابق بين اللغة و الأدب ، كما يرى أنّ اللّغة لا تتوقف عن مصاحبة الخطاب مقدمة له مرآة لبنيته الخاصة.

2- مستويات المعنى : لقد أشار " **بارت** " إلى مستويات المعنى و قد قسمها إلى عدّة عناصر مترتبة جعلها تدخل في تأليف السّرد إذْ يرى هذا المفهوم هو ذاك المتعلق بمستوى الوصف و أن الجملة مثلما نعرف يمكنها أن توصف لسانياً في عدّة مستويات (صوتياً و إصانياً ، نحوياً ، سياقياً) و هذه المستويات توجد في

---

[15] مجموعة من المؤلفين،" طرائق تحليل السرد الأدبي " ، منشورات إتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، ط1، 1992 ص11.

[16] نفس المرجع السابق ، ص12.

علاقة تراتب لأنّ أي واحد منها لا يمكنه بمفرده أن ينتج المعنى [17] ، فلا نستطيع فهم مستوى دون آخر و هذا الترابط بين المستويات هو الذي يجعلنا نستنتج المعاني و يتم ذلك وفق نوعين من العلاقات و التي إستنبطها " **بارت** " من " **بينيفيست** " و هي :

- علاقة توزيعية : إذا كانت العلاقات على نفس المستوى.

- علاقة إدماجية : إذا أمكن الإمساك بها بالإنتقال من مستوى إلى آخر.

" و من الطبيعي إذن أن تسعى اللسانيات كلما تطوّرت أكثر إلى الإكثار من عدد هذه المستويات و تحليل الخطاب لا يمكنه عندئذ أن يشتغل سوى على المستويات الأولية و كانت البلاغة قد أسندت بطريقتها الخاصة للخطاب مستويين للوصف على الأقل هما : الإنشاء " مستوى تركيبي " و الأداء " مستوى لفظي " [18] ، و مهما يكن عدد المستويات المقترحة و كيفما يمكن التحديد المعطى لها فلا يمكننا التردّد في إعتبار السّرد بمثابة تراتبية للعناصر أو المقتضيات و لا يتوقف فهم السّرد فقط على تتبع مجرى الحكاية أو القصة و إسترسالها بل يتوقف أيضاً على التعرف فيها على طرائق و إسقاط التسلسلات الأفقية للخيط السّردي على محور عمودي ضمنياً ، فقراءة سّرد ما أو سماعه ليست هي نقط الإنتقال من كلمة إلى أخرى بل هي كذلك المرور من مستوى إلى آخر . و قد ميّز " **بارت** " من خلال

---

[17] نفس المرجع ، ن ص .

[18] نفس المرجع ، ص13.

المؤلف السّردي بين ثلاثة مستويات للوصف:

* مستوى الوظائف : بالمعنى الذي تحمله هذه الكلمة لدى " **بروب**" و " **بريمون**".

* مستوى الأفعال : بالمعنى الذي تحمله هذه الكلمة لدى " **غريماس**" عندما يتحدث عن الشخصيات كعوامل.

* مستوى السّرد : هو يشبه إلى حدّ ما مستوى الخطاب لدى " **تودوروف**" .[19]

-**3- الوظائف** : يعتبر " **بارت**" أنّ إسم الوظائف جاء من مجموعة وحدات طبقاتها معروفة مما يستلزم تقطيع الحكاية و تحديد أقسام الخطاب السّردي التي يمكننا توزيعها على عدد صغير من الطبقات بحيث يرى كذلك أنّه " يجب تعيين أصغر الوحدات السّردية ووفق المنظور الإندماجي الذي عرفناه هنا لا يمكن للتحليل أن يكتفي بتعريف توزيعي خالص للوحدات . يجب أن يكون المعنى منذ البداية هو معيار الوحدة ، إنّ السمة الوظيفية لبعض أجزاء القصة فهي التي تضع الوحدات فيها."[20]

و بالتالي فروح كل وظيفة هي بذرتها مما يسمح بزرع عنصر في الحكاية يتضح لاحقاً . فبناء الحكاية يقوم دائماً على وظائف و كل شيء فيها يحمل دلالة بدرجات مختلفة ، فالوظيفة في نظر اللسانيين هي وحدة من المضمون هذا يعني "

---

[19] نفس المرجع ، ص14.

[20] رولان بارث ، " من البنيوية إلى الشعرية"، ترجمة د غسان السيد، دار نينوي للدراسات و النشر و التوزيع، دمشق،سرويا، ط1 ، 2001 ، ص22.

أنّ الملفوظ هو الذي يشكل المضمون ضمن وحدات وظيفية "[21] فالوحدة السّردية لا تكون في الغالب وحدة لغوية (كلمة) إنما تعبّر عن قيمتها الدلالية.

-3-1- النحو الوظيفي : إنّ المشكلة المركزية للنحو السردي عند "**بارت**" تشكل من ذلك الغموض الذي يقيمه المحكي في الخلط بين التتابع و النتيجة و بين الزمن و المنطق عبر بنيته نفسها و يطرح " **بارت**" السؤال : " هل وراء المحكي منطق لا زماني؟" ، ثم يجيب عليه مباشرة إذْ يقول : " ما زالت هاته النقطة تباعد بين الباحثين إلى الوقت الحالي . يتمسك "**بروب**" الذي فتح تحليله مثلما نعرف الطريق للدراسات الحالية بعدم إختزال نظام التسلسل الزمني . الزمن بالنسبة إليه هو الواقع و لهذا السبب يبدو له من الضروري تجدير الحكاية ضمن الزمن".[22] إنّ نظام التتابع الزمني يتلاشى ضمن بنية مسجلة لا زمنية .

-4- الأفعال :

-4-1- الوضع البنيوي للشخصيات : كان يرى " **أرسطو** " أن مفهوم الشخصية ثانوي و يخضع بصورة كاملة لمفهوم الفعل وسيشهد في قوله أنّه توجد حكاية خرافية من دون صفات و لكنه لا توجد صفات من دون حكاية خرافية . أما " **بارت** " فيرى أنّ الشخصية أخذت سمة نفسية ثابتة بعد أن كانت مجرد إسم و ممثلة للحدث . لقد أصبحت فرداً و شخصاً حيث أصبحت بإختصار كائناً كاملاً

---

[21] نفس المرجع ، ص23.

[22] نفس المرجع ، ص 31.

حتى و إن لم يفعل شيئاً أو قبل أن يتصرف.[23] فهاته السّمات يمكن أن تخضع لما كان يستخدمه المسرح البرجوازي (الأب النبيل) في شكل أكثر وضوحاً.

كما يؤكد " **بارت**" على أنه لا توجد حكاية واحدة في العالم من دون شخصيات أو على الأقل من دون ممثليين ، كما يشيد في قوله كذلك : " لقد جهد التحليل البنيوي الحريص جداً على عدم تعريف الشخصية بتعبيرات الماهيات النفسية . لكن بوصفها " فاعلاً مشاركاً".[24]

فمن خلال ما أسماه "**بارت**" بالفاعل : يجعله يضيف إلى نظرية"**غريماس**" **السيميائية** من خلال ما تسميه هي " النموذج العاملي " دوراً كبيراً في التصنيف أي (تصنيف الشخصيات).

-5- السّرد :

-5-1- التواصل السّردي : يقسم " **بارت**" وظيفة التبادل الموجودة داخل الحكاية إلى مانح و مستفيد ، أما المحكي بوصفه موضوعاً فيرى فيه المرسل و المستقبل إذْ يقول : " لا يمكن أن يوجد حكاية من دون سارد و من دون مستمع (أو قارئ) و ربما يكون هذا لا معنى له و مع ذلك فهو غير مشتغل بصورة كافية "[25] و يقصد بذلك أنّ المرسل دُرس بإسهاب فمثلاً ندرس مؤلف الحكاية أو القصة من

---

[23] نفس المرجع ، ص37.

[24] المرجع نفسه،ص38.

[25] المرجع نفسه،ص42.

دون التساؤل إذا كان هو الرّاوي . أما من جهة القارئ فالمشكلة تكمن في القانون الذي يكوّن القارئ و السّارد مدلوله في الحكاية كلّما فمثلاً إعطاء السارد لنفسه معلومة هذا لا يعني له . و هو في الأصل يعرض أحداث يجهلها القارئ تجعله يستنبط منها علاماته و مدلولاته " و في الواقع إن السّرد بالمعنى الدقيق للكلمة (أو قانون السّارد) مثل اللغة لا يعرف إلا نظامين من العلامات هما : النظام الشخصي و النظام اللاشخصي لا يستفيد هذان النظامان بالضرورة من السّمات اللغوية المتعلقة بالشخص " أنا" و اللاشخص " هو" [26] أي يمكن أن توجد محكيات أو أحداث كتبها شخص ثالث و تكون قضيتها الحقيقية مع ذلك الشخص الأوّل.

ويكْمُن ذلك في تغيير الضمائر من " هو " إلى " أنا " بحيث لا تتسبب هاته العملية أي تشويه للخطاب فقط قلب المحكي (المقطع) .

-5-2- وضع المحكي : يعتبر " **بارت**" المؤلف ليس هو الذي يبدع أجمل القصص ، و لكن الذي يبدع ذلك هو من يتقن بصورة أفضل الرمز الذي يتقاسم إستخدامه مع المستمعين"[27] و يقصد بذلك أنه من الصعوبة تصّور حكاية خالية من علامات سردية . فالدور الأساسي من الكتابة ليس نقل الحكاية و إنما

---

[26] المرجع نفسه ، ص 44.

[27] المرجع نفسه ، ص 47.

إظهارها ، و ما يسميه " **بارت**" التقنين السردي فهو المستوى الأخير الذي يستطيع تحليلنا الوصول إليه و في الأخير كما أنّ اللّسانيات تتوقف عند الجملة فإن تحليل المحكي يتوقف عند الخطاب ، فالسّرد لا يجعلنا نرى بل إنّ ما يلهب لرغبتنا في قراءة قصة أو حكاية أو رواية ، ليس هو الرغبة في الرؤية و بالفعل هل نحن نرى شيئاً و إنما الرغبة الكبرى هي الوصول إلى المعني أي إلى مستوى أعلى لإخبار السّردي و ما يصل إلينا هو اللغة مع أنّ معرفتنا بأصل السّرد ليست أكبر من معرفتنا بأصل اللغة.

-5-3- تزفيطان تودوروف :

تعتبر ترجمة أهم المفاهيم السّردية الواردة في معجم موسوعة علوم اللّغة " **لأسوالد ديكرو و تزفيطان تودوروف** " بالإضافة إلى أنها مغامرة فهي ضرورة ملحة للقارئ العربي ، ذلك أنّ الرواية بصفتها جنساً أدبياً قد تجاوزت هذه الحدود حيث أصبحت مفاهيمها و عناصرها تستخدم في مجالات أخرى مثل : الخطاب السياسي ، السينيمائي و المسرحي ...إلخ . و أنّ الكثير من مفاهيمها أصبحت لسانية أيضاً لأن الروائي ملزم بهذه العناصر شأنه شأن القارئ و الناقد على حدّ السواء .

-06- القصة و الخطاب : يرى " **تودوروف** " أن العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه فهناك سارد يحكي القصة أمامه يوجد قارئ يدركها و على هذا الأساس ليست الأحداث التي يتم نقلها هي التي تَهُم إنما الكيفية التي بها أطلعنا

السارد على تلك الأحداث".[28]

و قد أطلق الشكلانيون الروس على هذين المفهومين لحكايته أو المتن الحكائي " ما وقع فعله " و الموضوع أو المبنى الحكائي " الكيفية التي بها يتعرف القارئ على ما وقع " و قد كان يرى " **شلوفسكي** " بأنه " من الأنسب لبنية العمل أن يأتي حل العقدة سابقاً على العقدة ، و لم يكن يرى من الملائم أن يقوم البطل بهذا الفعل بدل الأخر (و قد كان الشكلانيون الروس يدرسون في الواقع هذا و ذاك)"[29].

و لكن يرى " **تودوروف** " أنه لفهم وحدة العمل ذاتها ينبغي أوّلاً عزل هذين المظهرين و هو ما سنحاوله هنا.

-1- السرد من حيث هو قصة : القصة في نظر " **تودوروف** " يعني عرضاً تداولياً لما وقع فالقصة إذن مواضعة ، و هي لا توجد على مستوى الأحداث ذاتها فهي تجريد إذْ أنها تدرك و تُحكى دائماً من طرف أحد ما[30]. و هذا ما نسميه السّرد إذْ أنها نادراً ما تكون بسيطة فهي في الغالب تضم عدّة خيوط تلتقي في لحظة ما.

---

[28] طرائق تحليل السردي الأدبي ، مرجع سابق، ص41.

[29] المرجع نفسه،ص41.

[30] المرجع نفسه ، ص42.

-2- السرد بوصفه خطاباً : يعتبر " **تودوروف** " أنّ السّرد هو خطاب و هو كلام واقعي موجه من طرف السّارد إلى القارئ وقد فصل في طرائق الخطاب بين مجموعات ثلاث " زمن السّرد الذي يتم التعبير من خلاله عن العلاقة بين زمن القصة و زمن الخطاب ، مظاهر السّرد أو الكيفية التي تدرك بها القصة من طرف السارد و أنماط السّرد التي تتوقف على نوع الخطاب المستعمل من طرف السارد من أجل إبلاغنا بالقصة".[31]

* **زمن السّرد :** يرجع السبب في طرح مشكل تقديم الزمن داخل السّرد " إلى عدم التشابه بين الزمانية القصة و بين زمانية الخطاب . فزمن الخطاب هو معنى من المعاني زمن خطي في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد"[32] و يقصد بذلك " **تودوروف** " أن الأحداث في القصة بإمكانها أن تجري في آن واحد بينما الخطاب ملزم بترتيبها الواحد بعد الأخر. إلا أن الشكلانيون الروس كانوا يستخدمون التعريف الزماني بحيث كانوا يرون فيه " سمة الخطاب الوحيدة المميزة له عن القصة ، و لذلك جعلوا تلك السّمة في مركز أبحاثهم "[33] فقد إهتموا فقط بالسرد من حيث هو خطاب و أهملوا السرد من حيث هو قصة.

---

[31] المرجع نفسه،ص55.

[32] المرجع نفسه ، ن ص.

[33] المرجع السابق، ن ص.

إنّ القصص يمكن لها أن تترابط بطرق مختلفة و الحكاية الشعبية و المجموعات القصصية القصيرة سبق لهما أن عرفتا صورتين من صور هذا الترابط و هما " التسلسل " و " التضمين " أما الأول فيراه " **تودوروف** " بأنه يقوم في مجرد وصف مختلف القصص و مجاورتها بعد الإنتهاء من القصة الأولى يتم الشروع في القصة الثانية و ما يضمن الوحدة في هذه الحالة هو التشابه في بناء كل قصة.

و أما الثاني فهو " التضمين و هو إدخال قصة في قصة أخرى و على هذا النحو فإنّ جميع الحكايات في ألف ليلة و ليلة توجد مضمنة في الحكاية التي تدور حول شهرزاد".[34]

إلاّ أن " **تودوروف** " يضيف إلينا نوعاً ثالثاً من أنواع التأليف القصصي يسّميه – التناوب – و هو يقوم في حكاية قصتين في آنٍ واحد بالتناوب أي بإيقاف إحداهما طوراً و الأخرى طوراً آخر ومتابعة إحداهما عند الإيقاف اللاحق للأخرى.[35]

كما يزيدنا عن زمن الكتابة و زمن القراءة الخاصة بالشخصيات زمنان ينتميان إلى مستوى مختلف هما : " زمن التلفظ (الكتابة) و زمن الإدراك (القراءة) ، و يصبح زمن التلفظ عنصراً أدبياً منذ اللحظة التي يتم فيها إدخاله في القصة"[36] ،

---

[34] المرجع نفسه ، ص 56.

[35] المرجع السابق، ص 57.

[36] المرجع السابق، ص57.

أي في الحالة التي يحدثنا فيها السارد في سرده الخاص عن الزمن الذي يتوفر لديه لكتابة هذا السّرد و حكايته لنا.

* **مظاهر السّرد** : كما ذكرنا سابقاً بأنه الكيفية التي تدرك بها القصة من طرف السارد و الإدراك الحاصل فيها لدى الذي يحكيها فقد صنف " **تودوروف**" مظاهر السرد إلى أصناف ثلاثة[37] و هي : " **السارد** " الشخصية الروائية (الرؤية من الخلف) و هذه الصيغة هي التي يستعملها السرد الكلاسيكي في أغلب الأحيان في هذه الحالة يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية و هو لا ينشغل بأن يشرح لنا كيف إكتسب هذه المعرفة . فهنا في هاته الحالة لا يكون لشخصياته الروائية أسرار وقد يكون مجرد سرد لأحداث لا تدركها شخصية روائية بمفردها.

ثانياً : " **السارد**" الشخصية الروائية (الرؤية مع) : هذا الشكل الثاني من مظاهر السرد منتشر أيضاً في الأدب و خاصة في العصر الحديث و في هذه الحالة يعرف السارد بقدر ما نعرف الشخصية الروائية و لا يستطيع أن يمدها بتفسير للأحداث قبل أن تتوصل إليه الشخصيات الروائية.

ثالثاً : **السارد الشخصية** (الرؤية من الخارج) في هذه الحالة الثالثة يعرف السّارد أقل مما تعرف أي شخصية من الشخصيات الروائية و قد يصف لنا ما نراه و ما نسمعه ...إلخ. و لكن يرى " **تودوروف**" أن هذا الشكل من مظاهر السّرد

---

[37] المرجع نفسه ، ص 58 – 59 .

أقل إستعمالاً من الأنواع الأخرى و إستخدامه لم يتم إلا في القرن العشرين.

* **أنماط السّرد** : تتعلق أنماط السّرد عند " **تودوروف** " بالكيفية التي يعرض لنا بها السّارد القصة و يقدمها لنا . فمثلاً عندما نقول أن كاتباً يبيّن لنا الأحداث بينما آخر لا يفعل سوى أنه يقولها ، بحيث هناك نمطان رئيسيان من أنماط السّرد – التمثيل أو العرض Réprésentation و الحكي Narration و هذا النمطان يقابلان في مستوى أكثر عينة للمفهومين اللذين مرّا بنا سابقاً " الخطاب و القصة "[38] و يفترض لنا " **تودوروف** " مصدرين مختلفين لهذين النمطين هما القصة التاريخية و الدراما ، و على حسب رأيه أن القصة التاريخية حكي خالص يكون فيه المؤلف مجرد شاهد يخبرنا عن الوقائع و الشخصية الروائية هنا لا تتكلم و على العكس فالقصة في الدراما لا تنقل لنا خبراً و إنما تجري أمام أعيننا (حتى و إن كنا فقط نقرأ المسرحية) فليس هناك حكي و السّرد متضمن في ردود الشخصيات الروائية بعضها على بعض.

* **الموضوعية و الذاتية في اللغة** : يعتبر " **تودوروف** " عن هذا التعارض بين المظاهر الذاتية و الموضوعية للغة بقوله : " كل كلام هو كما نعرف ملفوظ énoncé و تلفظ énociation في ذات الوقت و من حيث أنه ملفوظ فهو

---

[39] المرجع نفسه ، ص61.

ينتسب إلى ذات الملفوظ و من ثم يبقى موضوعياً و ينتسب من حيث هو تلفظ إلى ذات التلفظ ، فيحتفظ بمظهر ذاتي لأنه يمثل في كل حالة فعلاً تنجزه هذه الذات.[39]

ومن هنا يمكننا نستخلص نمطين من الخطاب و هما الخطاب الخبري (التقريري) (الموضوعي) و الخطاب الإنشائي (الإنجازي) (و هو خطاب ذاتي).

* **المظاهر و الأنماط :** يميل النقاد إلى خلط بين مظاهر السّرد و أنماطه بحيث تكون بينهما علاقات وطيدة تتعلقان بصورة السّارد " و يبدو الخلط بين هاتين المقولتين أشد خطراً إذا تذكرنا أن ما يرتسم خلف جميع هذه الطرق هو صورة السّارد ، هذه الصورة التي يخلط أحياناً بينها و بين صورة المؤلف نفسه "[40] على حسب ما رأينا مع " **تودوروف** " فإن السّارد هو الذات الفاعلة لهذا التلفظ الذي يمثله كتاب من الكتب و السّارد هو الذي يجعلنا نرى تسلسل أحداث القصّة دون أن يضطر إلى الظهور أمامنا و هو كذلك الذي يختار أن يخبرنا عبر الحوار بين شخصيتين أو عن طريق وصف موضوعي ، و لكن هل صورة السّارد تعيش في عزلة ؟.

---

[39] المرجع نفسه ، ص63.

[40] المرجع نفسه ، ص 64.

يجيبنا " **تودوروف** " بأنها تظهر منذ الصفحة الأولى مصحوبة بما يمكن أن نسميه " صورة القارئ " ، طبعاً هذه الصورة الأخيرة لا ترتبط سوى بعلاقات قليلة مع صورة قارئ عيني ملموس بقدر ما لا ترتبط صورة السّارد كذلك سوى بعلاقات قليلة بالمؤلف الحقيقي.[41]

فهاتان الصورتان (صورة القارئ و صورة السّارد) يتوقفان على التبادل الذي يزكي القانون السيميولوجي القائل " إن الآنا و الأنت " مرسل ملفوظ ما و متلقيه يظهران دائماً معاً. و هاتان الصورتان تشكلان تبعاً للمواضعات التي تحوّل القصة إلى خطاب.

-4- إمبرطو إيكو : نريد مع " **إيكو** " أن نعرج حول ما يسميه هو القارئ النموذجي كوننا أمام نص درامي سنحاول التطبيق عليه لاحقاً . فالنص كما يبدو من خلال مظهره اللساني سلسلة من الزخارف التعبيرية التي يجب أن يدركها المرسل إليه بحيث يرى " **إيكو** " أنه بما أننا نهتم بالنصوص المكتوبة خاصة تحليل النصوص السّردية فإننا سنتكلم عن القارئ بدل " المرسل إليه " .

" فالنص يتميز عن الأنماط الأخرى من التغيير بتعقده الكبير و السبب الأساسي في ذلك هو أنه نسيج من المسكوت عنه – non dit – فالمسكوت عنه يعني عدم الظهور على السطح." [42]

---

[41] المرجع نفسه ، ص65.

[42] المرجع السابق ، ص 158.

و يقصد بذلك " **إيكو** " أن المسكوت عنه هو ما يجب أن يتحقق في المضمون .و على القارئ أن يتوصل إلى هذا المضمون عبر سلسلة من العمليات ، فالنص نسيج من الفجوات التي يجب ملؤها و أن الذي أنتجه (أرسله) كان ينتظر دائماً بأنها ستملأ " ثم لكي يمر النص شيئاً فشيئاً من الوظيفة التعليمية إلى الوظيفة الجمالية يريد أن يترك للقارئ المبادرة التأويلية".[43] فالنص على حسب رأي " **إيكو** " يريد أن يساعده أحد على الإشتغال. و بعبارة أخرى النص منتج لواحد يستطيع تحيينه.

-5- أ – الإستعمال و التأويل : يحاول " **إيكو**" أن يميز لنا بين الإستعمال الحر للنص الذي يعتبر إستمراراً للتخيل و بين التأويل للنص المفتوح (نكون أمام نص مفتوح بينما يعلم المؤلف كل ما يفيده).

" و من وجهة نظر سيميائية عامّة ، و على ضوء تعقد المسلسل التداولي و الخصائص المتناقضة للحقل السيميائي العام كل هذه العمليات يمكن أن تفسر نظرياً ، و مع ذلك إذا كانت سلسلة التأويلات غير نهائية كما وضح ذلك " **بيرس** " **peirce** فإن عالم الخطاب يتدخل لتحديد شكل الموسوعة."[44] و بالتالي يكون الإتفاق مشتركاً بين القرار الحر للإستعمال النّصي و قرار تحديد عالم الخطاب.

---

[43] المرجع نفسه ، ص 159.

[44] المرجع السابق ، ص 164.

و يضيف " **إيكو** " أن النصوص المغلقة أكثر مقاومة للإستعمال من النصوص المفتوحة لأنها تترك هوامش للعمل قد تمتد كثيراً.

-5-ب- المؤلف القارئ بوصفه إستراتيجيات نصّية : و هذا ما يراه " إيكو" في المسلسل التواصلي عند المرسل و الرسالة و المرسل إليه ، فحينما يتعلق الأمر برسالات ذات وظيفة مرجعية يستعمل المرسل إليه هذه الآثار النحوية كأمارات مرجعية (أنا تُعين الفاعل التجريبي " لفعل عملية القول المدروسة ")[45] و بالتالي يمكن أن يشتغل المرسل إليه مع كل ما قرئ أملاً في التوصل إلى معلومات حول المؤلف و ظروف التلفظ.

فعندما يستعمل " **إيكو**" مصطلحات مثل : مؤلف و قارئ نموذجي فإنها يفهم منها دائماً – أنماط الإستراتيجيات النّصية.

-5-ج- المؤلف بوصفه فرضية تأويلية : كما قلنا سابقاً بأن المؤلف التجريبي كونه ذات للتلفظ النّصي يكون فرضية القارئ النموذجي و بترجمة هذه الفرضية إلى مصطلحات إستراتيجية خاصة به يرتسم المؤلف بنفسه من حيث هو ذات للملفوظ ، و بما هو صيغة للإجراء النّصي و تصريفه إلى مصطلحات أكثر إستراتيجية.[46]

---

[45] المرجع السابق، ص165.

[46] نفس المرجع ، ص 166.

و من هنا يمكن القول بأن الفرضية تكون القارئ النموذجي بالنسبة لمؤلفه النموذجي هي أكثر تأسيساً من تلك التي كونها المؤلف التجريبي عن القارئ النموذجي.

لقد أراد " **إيكو**" أن يصل بنا في النهاية إلى أنه يكون لدينا مؤلف نموذجي بمثابة فرضية تأويلية حينما تتمثل ذات الإستراتيجية النّصية كما تظهر من خلال النّص المدروس. و مع ذلك لا يمكن أن ننكر الوزن الذي تأخذه ظروف التلفظ التي تؤدي إلى تكوين فرضية حول مقاصد الذات التجريبية للتلفظ في تحديد إختيار المؤلف النموذجي.[47]

II- السّردية و مستويات التحليل السيميائي : إن الإحاطة الشاملة بنظرية " **غريماس** " (**A.J.Greimas**) السيميائية سواء أكان ذلك في أصولها العلمية أم مفاهيمها الإجرائية و حدود هذه المفاهيم ليس بالأمر الهيّن . بحيث يعد " **غريماس** " من أهم الرواد الذين كرّسوا حياتهم في تأسيس هاته النظرية و التعريف بها خاصة و الآفاق التي فتحتها في وجه النّص السّردي.

و قبل أن نغوص فيما حققه " **غريماس** " حول مشروع السّردي و البنية السّردية بصفة عامة سنحاول تقريب مفهوم السيمياء من خلال أهم التصورات لدى أبرز

---

[47] نفس المرجع ، ص 168.

المؤسسين و هما : " **فرديناند دي سوسير** " (**du saussure**) و **الأمريكي** " **ساندرس بارس** " (**peirce**).

II-1- الأصول اللسانية و الشكلانية للنظرية السيميائية :

1-أ- الأصول اللّسانية للنظرية السّيميائية : يعتبر " **فرديناند دي سوسير** " مؤسس علم اللغة الحديث فقد طور علم اللغة بوصفها نظاماً متكاملاً و قائماً بذاته في ضوء ذلك ميّز اللسان و اللغة و الكلام و بين الدّال و المدلول و هو التمييز الذي شكل الأسس المتبينة التي بينت عليها لاحقاً أغلب تصورات الباحثين "[48] فقد إعتبر اللغة نظاماً وظيفياً و بنائياً . بحيث يعتبر " **دوسوسير** " أول من تنبأ بولادة علم السّمياء بالرغم من أنه لم يكن مكتملاً معه و جعل علم اللغة جزءاً منه فاللغة " نظام من العلامات التي تعبر عن أفكار و من هذه الناحية فهي مماثلة للكتابة و أبجدية الصم و البكم و الطقوس الرمزية و صيغ الإحترام و الإشارات العسكرية"[49] . لهذا أسس يُعنى بدراسة حياة العلامات في المجتمعات و ليكون هذا العلم جزء من علم النفس الاجتماعي و الذي أطلق عليه " **دوسوسير** " إسم " علم العلامات " أو " **السّمياء** " **sémiologie (من اليونانية : sémions – علامة)**[50].

---

[48] أحمد شرجي ، "سيميولوجيا المسرح " ،منشورات ضفاف دار الأمان ، الرباط ، ط 1 ، 2016،ص43.

[49] نفس المرجع ،ن ص.

[50] نفس المرجع ، ص 44.

وبالتالي فعلم اللغة هو قسم من السّمياء . فقد حدّد لنا " **دوسوسير** " ثلاثة مصطلحات أساسية في علم العلامات :

* العلامة : signe

* الدّال : signifiant

* المدلول : signifie

-1-ب- التصّور السّيميائي عند " تشارلز سوندرس بورس " : charles » **sanders peire 1839 – 1944** : إذا كانت العلامة عند " **دوسوسير** " توحد بين الدال و المدلول فإنها عند " **بورس** " هي " **السّيميوزس – semiosis** و هي القدرة علة إنتاج دلالة ما إستناداً إلى روابط صريحة هي ما يشكل جوهر العلامة و شرط وجودها و يشير من جهة ثانية إلى سيرورة التأويل التي تعد أوالية ضمنية داخل أي سيرورة لإنتاج الدلالة [51] بحيث يشتغل السيّميوزس على ثلاثة عناصر حدّدها " **بورس** " في (العلامة الممثل – العلامة الموضوع – العلامة المؤول) فالعلامة ليست كياناً مستقلاً بل تتشكل دائماً ضمن هاته العلاقة الثلاثية و التركيبية . و التي يستند مشروعه اللغوي فيها على أرضية فلسفية ، يقول " **بورس** " لم يكن بوسعي أن أدرس أي شيء : الرياضيات ، الأخلاق ، الميتافيزيقيا

[51] سعيد بنكراد ، " السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها " ، منشورات الزمن ، الدار البيضاء ، 2003،ص172.

، التيروديناميك ، البصريات ، التشريع المقارن ، الفلك ، السيكولوجيا ، علم الأصوات ، علم الاقتصاد ، تاريخ العلوم ، الرجال و النساء ، الخمر...إلا دراسة سيميائية"[52] و يتضح من هنا أن كل شيء يعتبره علامة يعمل وفق آلية سيميائية و لكن بشرط وجود عقلية تأويلية تحيله إلى شيء أخر ، فالعلامات هي التي تؤسس منطلق تفهم الفكرة.

II-2- السّميائية السّردية عند" غريماس " Greimas :

عرفت النظرية السّميائية تطوراً ملحوظاً مع ميلاد السّميائية السّردية لمدرسة " **باريس** " التي يتزعمها " **غريماس** " حيث تأسست على جملة من المفاهيم و القواعد التي تسهم في تفكيك الخطاب السّردي و تحليل مختلف النصوص.

وكانت ولادة المدرسة باريس السّميائية متزامنة مع تطور البنيوية و إتخذت من الأدب الشفوي و المثيولوجيا نماذجها التأويلية و طرحت سؤال مفاده " هل بإستطاعتنا أن نستنبط و نفهم الإنتظامات ، التي تعرضها للملاحظ المنتبه للحكايات و بشكل عام الأنظمة الدلالية التي تبنيها المجتمعات كيفما كانت ، ريفية ، أو صناعية ، قديمة أو حديثة من أوروبا أو إفريقيا أو من أي موضع آخر..."[53] رغم هذا السؤال المبكر الذي طرحته مدرسة باريس إلا أنها سارت

---

[52] أحمد شرجي ، " سيميولوجيا المسرح " ، المرجع السابق ، ص 62.

[53] جان كلود كوكي، " مدرسة باريس السيميائية ضمن رشيد بن مالك السيميائية الأصول القواعد و التاريخ" ، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن،ط2008،ص261.

على ذات المنهج التحليلي الذي إتبعته جماعة الشكلانيين الروس و البنيويين.

لقد نظر رائد مدرسة باريس السيميائية " **غريماس** " إلى النص الأدنى بإعتباره كياناً لغوياً متكاملاً و نظاماً من الرموز و الدلالات التي تولد داخل النص بحيث أكد على ضرورة تحليل النصوص " تحليلاً محايثاً مقتصراً على فحص الإشتغال النصي لعناصر المعنى دون إعتبار للعلاقة التي يقيمها النّص مع أي عنصر آخر".[54]

II-3- المشروع السّردي عند " غريماس " :

يرى " **غريماس** " أن بناء نظرية حول السّرد تبرر التحليل السّردي و تمنحه شرعية بإعتباره مجالاً للأبحاث المكتفية ذاتياً من وجهة نظر منهجية بحيث لا يتمثل في إستكمال النماذج السّردية الناتجة عن الوصوف العديدة و المتنوعة و تنظيمها فقط ، كما أنه لا ينتج عن التصنيف الذي يقع في أساس هذه النماذج جميعها بل يتمثل في إقامة البنى السّردية بإعتبارها بناء مستقل ضمن التنظيم العام للسّمياء من حيث علم للدلالة" [55] و بالتالي فالنظرية السّميائية لا يمكنها أن

---

[54] بوطيب عبد العالي ، " مستويات دراسة النص الروائي " ، مطبعة الأمنية، الرباط ، المغرب،1999،ص106.

[55] أ.ج غريماس، " في المعنى (دراسات سيميائية)، تعريب نجيب غزاوي ، مطبعة الحداد للطباعة، اللاذقية، سوريا،2000،ص13.

تحقق مرادها إلا إذا كانت في ضمنها قواعد أساسية.

لقد حدد " **غريماس** " مصطلح " السّردية " على أنها متتالية من الحالات المسبوقة و / أو المتبوعة بالتحويلات.[56]

فهناك علاقة بين ما يستمر في تسميته " بين سردية و أحياناً أخرى " سيميائية سردية " و بين ما دأبت العادة على تسميته بنى سردية هي علاقة تاريخية و هي الأكثر شمولاً في بحوثه و من خلالها إكتشف " **بنى سيميائية** " عميقة تشمل الأشكال العامة لتنظيم الخطاب.[57]

إن تأثر " **غريماس** " الكبير بنظرية " **بروب** " الوظائفية لا يقلل من أهمية مشروعه الذي ينفتح على عدّة مشارب و يستلهم لنظريات سردية متنوعة فجوهر التحليل المحايث الذي تحدثنا عنه سابقاً بنظر فيه إلى العلاقات بين الوحدات و ليس الخصائص لذاتها أي الغوص في النص و معناه و حدد ذلك من خلال زاويتين :

II-2-1- الزاوية السطحية : و إعتمد فيها على المكوّن السّردي و يتم بواسطته تنظيم حالات تتابع الشخصيات و مدى تحوّلاتها و هو ما يتطلب القيام بعملية

---

[56] رشيد بن مالك ، " السيميائيات السردية "، دار مجدلاوي ، عمان ، المملكة الأردنية الهاشيمية،ط1 2006،ص22.

[57] لكحل لعجال / د.هاجر مدقن،"الرؤية السيميائية عند رشيد بن مالك"، جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر)،مجلة الأثر،العدد 26/سبتمبر 2016 ،ص135.

تشريحية للبنيات السّردية[58] فالبنية السّردية هي التي تمثل تحولات الشخوص بواسطة الأدوار التحويلية التي يؤدوها. و البنية السّردية للحكاية تتطلب صراعاً بين الشخصيات كما هو الحال في المسرح الإغريقي حيث يوضح لنا ذلك كحالة أوّلية و يمتاز بالتوازن بين الأحداث و الشخوص و من ثم الوصول للوضعية النهائية أو الخاتمة[59]. و لكن يجب إعادة ذلك التوازن عن طريق جملة من التحولات الناتجة عن التوتر الدرامي ووحدة الصّراع بين الشخصيات ، لأنه و من أجل تحقيق الهدف الأسمى يجب السعي بقوة لإسترجاع التوازن الأوّلي و إسترجاع موضوع القيمة « **objet de valeur** ».

و بإمكاننا أن نستشهد بمسرحية " **أوديب ملكاً** " لسوفكليس وما طرأ على الملك " **أوديب** " من تحّولات فقد ظهر في البداية الأولى كشخصية متوازنة و بصفته مخلصّ المدينة من الوحش ، و تزوج الملكة بناءاً على شجاعته و أنجبت له بنين و بنات ، ثم بدأ التحول عندما أصيبت مدينة طيبة بالطاعون. [60]

---

[58] أحمد شرجي ، " سيمولوجيا المسرح"، مرجع سابق،ص102.

[59] نفس المرجع، ن ص.

[60] نفس المرجع ، ص102.

من هذا الإستشهاد يتضح لنا أن الملك سبب ما حدث و المتتبع لأحداث المسرحية يرى إرتكابه لمعصية قتل أبيه و تزوجه و الإنجاب من أمّه و هنا وجب إعادة التوازن الأوّلي للشخصيات بعد معرفة الخبر و نتيجته إنتحار الملكة (الأم / الزوجة) بالنسبة لأوديب ثم بعد ذلك يفقئ عينيه (أوديب ⟵ المخلص ⟵ الإبن ⟵ القاتل ⟵ الزوج ⟵ الأب) و يهيم في الجبال كقيمة إستعادية لإسترجاع التوازن.

II-2-2- المكوّن الخطابي : " هو الذي يتحكم في تسلسل الصّور البلاغية و إثارة المعنى لأنه يسعى إلى تنظيم العملية التحويلية لوضعيات الشخصيات و الحالات داخل الخطاب و تحولاته.[61]

و بما أن النّص عبارة عن متوالية من التحولات كون السيمائية السّردية تعنى لمشكلة المعنى داخل النّص و تتعامل معه بإعتباره فضاء لغوي على حسب " **رولان بارت** " فالملفوظات السّردية تصنف بإعتبارها أصغر الوحدات الخطابية المكونة للخطاب.

فقد إعتبر "**بروب**" سابقاً أن الوظيفة تتحدد من خلال إنتمائها إلى إحدى دوائر الفعل داخل الحكاية مادام العقل أساس تعريف الوظيفة و هذا ما يعتبره " غريماس " نقصاً في وظائفية " **بروب** " بحيث " يصبح الحديث عن الملفوظ السّردي بدلاً

---

[61] نفس المرجع،ص103.

من الحديث عن الوظيفة و كذلك بالنسبة ل : العامل (**Lactant**) و هو وحدة تركيبية ذات طابع شكلي بغض النظر عن أي إستغلال دلالي أو إيديولوجي.[62] و بالتالي يصبح الحديث عن " **العامل** " بدل " **دوائر الفعل** " لأنه محور التوليد الدلالي.

لقد سعى " **غريماس** " لتعميق مفاهيم " **بروب** " التي كانت محصورة في إطار وظائفي ضيّق و هو " **الحكاية الخرافية** " و عدم إنفتاح مشروعه على أجناس أدبية أخرى الأمر الذي تداركه " **غريماس** " و بلوره في تموضع متكامل للأجناس السّردية بإختلاف طبيعتها الدلالية لأن منهجه إنصب على عملية إنتاج المعنى معتمد على ترابط أجزاء .

– النموذج العاملي عند " **غريماس** " : إستمد " **غريماس** " نموذجه العاملي من الدراسات الأسطورية . و يقوم النموذج على ستة عوامل موزعة كالآتي :

* المرسل / المرسل إليه.

* الذات / الموضوع.

* المساعد / المعارض.

---

[62] السعيد بوطاجين، "الإشتغال العاملي "، منشورات الإختلاف ، وهران، الجزائر، 2000، ص19.

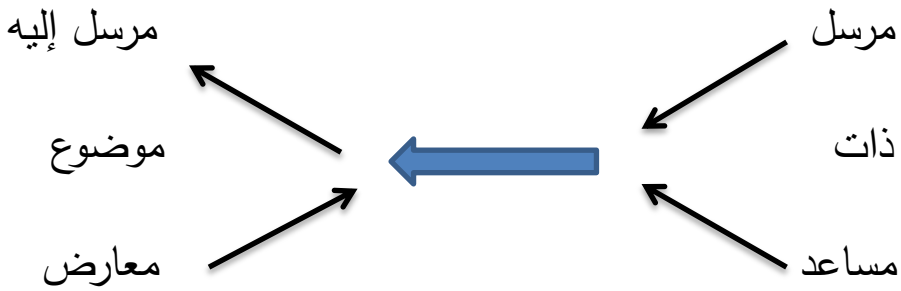
و للعامل حسب " **غريماس** " وجهان و هما :

-1- الجانب الوظيفي : يشمل كل الأفعال التي يقوم بها الإله.

-2- الجانب الوصفي : يشمل الألقاب و الأسماء المتعددة التي تحدد صفاته.[63]

لقد وظف هذا التصنيف في الدراسات الأرسطية التي إقترنت بكل ما هو فوقي (**الإله**) و كل ما هو أرضي واقعي بحيث هناك علاقة تكاملية بين الجانبي (**الوصفي و الوظيفي**) فالتكامل جوهر علاقتهما.

و غالباً ما يتم التمثيل للنموذج العاملي بالخطاطة التالية:[64]



إن البنيات العاملة تشكل محطة ترابطية بين المحايثة و التجلي بإعتباره البؤرة الأساسية و بواسطتها الإنتقال من المستوى العميق إلى المستوى السطحي . و لتحقيق النموذج لابد من توفر الشروط التالية:

---

(63) أحمد شرجي،"سيميولوجيا المسرح"، مرجع سابق، ص104.

(64) ميرالد برنس، "قاموس السرديات "، ترجمة السيد إمام ، ميريت للنشر و المعلومات ، القاهرة، مصر، ط1، 2004، ص70.

* **علاقة الرغبة : (Relation de desin)**: و تجمع بين الذات و الموضوع علاقة رغبة متبادلة " لأن الرغبة في كل حالة متشابهة لابد أن يتواجد عندها الدافع أو المحفز و يطلق عليه " **غريماس** " المرسل (Destinateur)[65] و هنا يتم إقناع العامل الذات من قبل المرسل بالبحث عن موضوع القيمة بحيث من الصعب تحقيق الرغبة ذاتياً دون توجيه عامل آخر هو المرسل إليه. فالعامل الذّات هو المستقبل الأوّل لفاعل التحفيز و الذي هو أداة تنفيذية من خلال وظيفته الإشتغالية.

* **علاقة التواصل : (Relation de communication)**: و تتجلى ضرورات هذه العلاقة داخل السّرد في أنّ كل رغبة تشترط وجود محفز أو دافع و هو المرسل Destinateur و تفرض هذه العلاقة ألا يكون تحقيق الرغبة ذاتياً بشكل مطلق لكونه يرتبط بمستقبل و هو المرسل إليه.[66] و لذلك فالعملية التواصلية تجمع بين المرسل و المرسل إليه و تمر عبر علاقة الرغبة التي تربط بين الذّات و الموضوع . و من هنا يمكننا القول أن ما يدور بين المرسل و المرسل إليه فهي تفاصيل يحملها " خطاب الإرسال" كما أنه لابد من وجود عقد إتفاقي بينهما حول قيمة الأشياء المتبادلة " و هو ما أطلق عليه " **غريماس** "

---

[65] أحمد شرجي ، نفس المرجع، ص105.

[66] سعيد بنكراد ، "مدخل إلى السيميائيات " ، منشورات الإختلاف ، الجزائر ، 2003 ، ص75.

" العقد القولي " (le contrat) و يحدث كلما حدث تحويل بين المرسل و المرسل إليه و الأهم أن هذا التحويل قد يكون ذات طبيعة كلامية " خطاب " أو مادية.[67]

لأهمية تلك العقود صنفها " **غريماس** " وفق أشكال مختلفة و هي :

– **العقد الإجباري** : و هو العقد الذي يفرض شكل رسالة المرسل و ما على المرسل إليه إلا أن يمتثل لقول الرسالة لكونها أمراً إجبارياً و ذلك على النحو التالي :

مرسل ← مرسل إليه (مستقبل الرسالة) ←قبول إجباري ← تنفيذ.

* **مسرحياً** : يتمثل نموذج العقد الإجباري في المسرح الإغريقي ، حيث يفرض المرسل (النص) شكل و مضمون الخطاب الإرسالي ، و لا يملك المرسل إليه (الجمهور) سوى قبول الرسالة لأن الخطاب واضح المعالم و لا يحتاج لأي جهد تأويلي كما في خطاطة " **أوديب** " التالية :

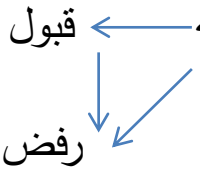
مرسل الرسالة الآلهة (التطهير) ← مرسل إليه / الشعب (مستقبل الرسالة) ← أوديب / قبول إجباري ← تنفيذ.[68]

---

[67] سعيد بنكراد، نفس المرجع ،ص77.

[68] أحمد شرجي ، مرجع سابق ، ص106.

– **العقد الترخيصي** : " و فيه تترك حرية الإختيار بالرفض و القبول إلى المرسل إليه بمعنى أن المرسل إليه ذات كيان منتج و فاعل داخل خطاب المرسل (الرسالة). لذا يتخذ المرسل إليه موقفاً محايداً من المضمون و له الحق في إختيار أو رفض المضمون كما عبر ذلك " **غريماس** " في الخطاطة التالية:[69]



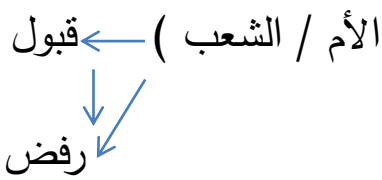
لقد أبقي على الأسهم المرسلة (الخطاب) مفتوحة للإشارة إلى دلالة حرية الإختيار بالقبول و الرفض و يشير الخط للمقطع الذي يفصل بينهما إلى دلالة حالة اللإستقرار بالنسبة للمرسل إليه.

* **مسرحياً** : يتمثل العقد الترخيصي في المسرح الملحمي " **لبرتولد بريشت**" حيث يتخذ حامل الرسالة (شخوص الحدث) موقفاً محايداً ، و لا يتبنى موقف المرسل بل إنه يعرض محتوى الرسالة فقط أما حرية الإختيار بالرفض أو القبول فيحددها المرسل إليه (المتلقي).

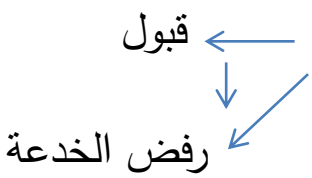
---

[69] نفس المرجع ، ن ص.

و يمكننا التمثيل على الخطاطة السابقة بمشهد من مسرحية " دائرة الفحم القوقازية " من خلال حكم القاضي و التساؤل المطروح من صاحبة الحق بالطفل ، الأم التي ربته أو الأم التي أنجبته ؟ و نوضح ذلك كما يلي في الشكل التالي :



– **العقد الإئتماني** : و يتصف هذا العقد بالإقناع الذي يلعبه المرسل في طريقة إرسال رسالته إلى المرسل إليه ن حتى لو كان الفعل غير صادق كما في الخطاطة التالية:[70]



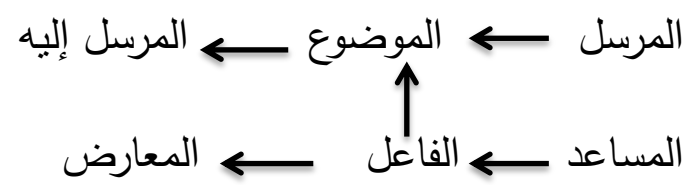
و هنا قد يقبل المرسل إليه خطاب المرسل و لا يشك في صحته أو قد يكشفه و مع ذلك يقبله و يدل فتح السّهمين على إحتمال الأمرين بينما يحيل الخط المتقطع العمودي على العلاقة المتذبذبة بين القبول من عدمه.

[70] نفس المرجع ، ص107.

* **مسرحياً** : يتجسد الإئتماني في المسرح الفرنسي و خاصة في كوميديا موليير من خلال الثالوث : الزوج ، الزوجة ، العاشق و هو الثالوث لبذي إعتاده المتلقي الفرنسي في الكوميديات الموليبرية.

* **علاقة الصّراع** : و تبنى هذه العلاقة بناء على التضاد و التعارض بين عاملين ، و هما المساعد (Adjurant) و المعارض (opposant) و ينتج عن علاقة التعارض منع الحصول على علاقة الرّغبة و التواصل أو العمل على تحقيقها ، و يكمن دور المساعد في العمل على تحقيق الرغبة أو تسهيل عملية التواصل.[71]

و هكذا نستطيع الحصول في الأخير على الصورة الكاملة للنموذج العاملي لدى " **غريماس** " :[72]



[71] سعيد بنكراد، "مدخل إلى السيميائيات " ، مرجع سابق ، ص 51 – 52.

[72] زعفان يوسف ، " التنظيم السردي في مسرحية بني كلبون " ، دراسة سيميائية ، مذكرة التخرج لنيل شهادة الماستر، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان.

- **الخطاطة السّردية** : و هي المراحل الأساسية التي تدخل في تركيب المشروع السّردي أو البرنامج الحكائي و تنقسم إلى أربعة مراحل : الإيجاز – الكفاءة – الإنجاز – التقويم. بحيث يعرف صاحب معجم السّيمائية (**كورتاس و غريماس**) المشروع السّردي بكونه " عبارة عن مقطع أولي من التركيب السّردي السّطحي و يتكون من ملفوظ فعل يتحكم في ملفوظ حالة" و يمكن تمثيله في الشكلين التاليين:

- م س = و [ف1 ⟵ (ذ2 n م ق)]

- م س = و [ذ2 ⟵ (ذ2 U م ق)]

PN = F[s1 ⟶ (s2 n ov)]

PN = F [s1 ⟶ (s2 u ov)]

[F= fonction / s1 = sujet de faire / s2 = sujet d'état / ov = objet de valeur / [ ]énoncé de faire / ( ) énoncé d'état / ⟶

Fonction de faire / n = conjonction / u = disjonction]

[حيث : م س = مشروع سردي / و = وظيفة / ذ1 = ذات الفعل / ذ2 = ذات الحالة / م ق = موضوع القيمة / [ ] = ملفوظ الفعل / ( ) = ملفوظ الحالة / ⟵= وظيفة الفعل / n = علاقة إتصالية / U = علاقة إنفصالية].[73]

[73] عبد المجيد بن البحيري ، " مغامرة العلامة المسرحية في " مغامرة رأس المملوك جابر " لسعد الله ونوس ، قرطاج للنشر و التوزيع ، تونس ، ط1 ، 2009 ، ص 113.

- أ – **مرحلة الإيعاز : La manipulation** : و مدار هذه المرحلة على تحديد العامل (l'actant) الذي يدفع الذات الفاعلة إلى إنجاز الفعل [74] و يسمى هذا العامل في الجهاز النظري للسّيمائية السّردية الغريماسية : المرسل destinateur و ينعقد بينه و بين الذات ميثاق إئتماني (contrat judiciare) في ضوئه تنجز الذّات مهمتها و بموجبه تحصل على الكفاءة أو الجزاء.[75]

- **ب – مرحلة الكفاءة** : إن إنجاز التحويل من قبل الذّات الفاعلة أي تحويل ملفوظ الحالة الإنفصالي إلى ملفوظ حالة إتصالي ، يستوجب أن تكون الذّات قادرة على تحقيق الفعل التحويلي و مؤهلة للقيام بالمهمة المنوطة بها و الكفاءة " هي مجموعة الشروط الضرورية أو اللازمة المتصلة بالذّات و التي تؤهلها لتحقيق الإنجاز و تتمثل هاته الشروط في : إرادة الفعل (vouloir faire) ، وجوب الفعل (devoir faire) ، القدرة على الفعل (pouvoir faire) ، و معرفة الفعل (savoir faire).[76]

- **ج – مرحلة الإنجاز : (performance)**: يتحقق المشروع السّردي من خلال المرحلة الثالثة داخل الخطاطة السّردية بحيث يشير موقعها إلى نوع من الإشباع النّصي الذي يقود الدورة السّردية إلى إمتلاء و يكون بالتحول من حالة

---

[74] المرجع نفسه ، ص114.

[75] المرجع نفسه ، ص115.

[76] رشيد بن مالك ، " مقدمة في السيميائية السردية " ، دار القصبة للنشر الجزائر ، 2000 ، ص20.

إتصال إلى حالة إنفصال أو العكس و الإجراء الذي يجسد هذا التحول يسمى إنجازاً و يمكن النظر إليه بإعتباره " وحدة سردية تتكون من سلسلة من الملفوظات السّردية المترابطة فيما بينها وفق منطق خاص و يمكن تحديد تتابع الملفوظات على الشكل التالي " [77]:

- م س = مواجهة : (ذ1 ذ2)

- م س = هيمنة : (ذ1 ذ2)

م س = منح : (ذ1 م)

و بالتالي هو يتلو زمنياً و منطقياً الإختبار التأهيلي الذي يمكن الذّات الفاعلة من إكتساب الكفاءة لإنجاز الفعل التحويلي و يسبق الإختبار التمجيدي الذي تكافأ فيه الذّات بعد إنجاز المهمة.

- **د – مرحلة الجزاء أو المكافأة : (sanction)** : هو الصورة النهائية التي يستقر عليها الفعل السّردي و الكون القيمي بحيث يجب النظر إلى الجزاء بإعتباره حكماً على الأفعال التي يتم إنجازها من الحالة البدئية إلى الحالة النهائية [78]

[77] سعيد بنكراد ، " السيميائيات السردية " ، مرجع سابق ، ص100.

[78] سعيد بنكراد ، نفس المرجع ، ص 105.

بحيث يمثل المرحلة المتوجه للمسار السّردي الذي خاضته الذّات الفاعلة في سبيل الإتصال بموضوع رغبتها و يتميز بتحوّل المرسل من قوّة محركة (واعز) في الوضع الأوّلي إلى مكافئ في الوضع النهائي.

* **البنية الدلالية العميقة** : يعدّ التمييز بين البنيات العميقة و البنيات السطحية نسبياً ذلك أن النظرية السّيمائية يمكن أن تتوقع حسب إحتياجاتها مستويات العمق و تبدو البنيات الخطابية كبنيات سطحية بالنسبة للبنيات العميقة.[79] كما يشكل المستوى العميق الحيّز الذي تتموقع فيه البنيات السّيميوسردية المجردة ذات الطابع المنطقي الدلالي و التي يمكننا تمثيلها على المربع السّيميائي.[80]

و بالتالي فالمربع السّيميائي وسيلة لرسم الروابط بين التقابلات الدلالية الأساسية في أي نص أو ممارسة بحيث يرى " **غريماس** " أننا أمام تقابل ثنائي لأن ما ليس جميلاً ليس بالضرورة أن يكون قبيحاً بحيث إنطلق في دراسة البنية العميقة من التقطيع إلى وحدات صغرى أطلق عليها إسم " السّيمات " و السّيم هو الوحدة المعنوية الصغرى التي لا يمكن أن تتحقق إلا خارج إطار وحدة أشمل منها : السيم و يستعمل لتحليل المدلول[81] و بالتالي فالسّيم لا يملك دلالة في حد ذّاته

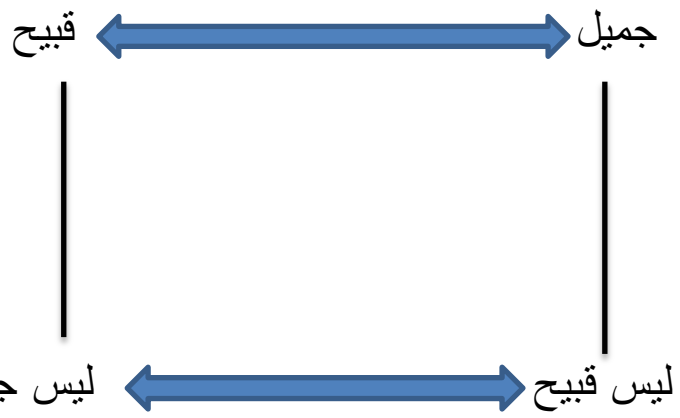
---

[79] رشيد بن مالك ، " قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص " ، دار الحكمة ، 2000 ، ص 205.

[80] حبيب بن مالك ، " رواية الحمار الذهبي أو التحولات قراءة سيميائية " ، رسالة أعدت لنيل درجة الدكتوراه في الفنون الشعبية ، جامعة تلمسان ، 2010 – 2011 ، ص08.

[81] فتيحة مستغانمي،" البنية السردية في القصة الشعبية الجزائرية مقاربة سيميائية "، رسالة في نيل شهادة الدكتوراه في الأدب الشعبي ، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان ، 2015 – 2016 ، ص26.

إنما يكتسبها من العلاقة القائمة بينه و بين وحدات دلالية أخرى ، و يمكننا تمثيل المربع السّيميائي كالآتي :[82]



و تبدأ آلية إشتغال المربع السّيميائي من خلال رسم الخط الأفقي الذي يربط بين ثنائي مألوف (جميل – قبيح) و من ثم تتم العملية الإشتغالية الإحتمالية للضلع من الأعلى و هما إحتمالات منطقيان ، غير جميل و غير قبيح .

إستناداً إلى كل ما قلناه في هذا الجزء الأوّل يمكن الآن الإشارة بأنّ السّردية بإعتبارها نشاطاً إنسانياً للتمثيل و لإنتاج الدلالات لا تعبأ بمادة تمظهرها فهي قابلة للظهور من خلال مواد تعبيرية أخرى غير اللّسان (المسرح ، السّينما ، الحركات الجسدية ...) ، و مادام الحديث عن السّردية هو يشكل من الأشكال الحديث عن السّيميائيات بإعتبارها علماً للدّلالة فإنّ شروط إنتاج النّص السّردي لا تنفصل عن شروط إنتاج الدّلالة بإعتبارها سيرورة في الوجود و في الإشتغال.

---

[82] أحمد شرجي ، سيميولوجيا المسرح ، مرجع سابق ، ص108.

III- الخطاب الدّرامي : قبل أن نخوض في ماهية الخطاب الدّرامي سنحاول تقديم إطلالة صغيرة حول تعريف المسرح الذي يعد وسيلة تشكل من خلالها الخطاب الدرامي و الذي يندرج ضمن النص المسرحي.

III-1- تعريف المسرح : المسرح أو الفن الدرامي تأليف أدبي مكتوب بالنثر أو الشعر بطريقة حوارية موجه للقراءة أو العرض و يستعين المسرح الدرامي بمجموعة من العناصر الأساسية أثناء العرض مثل : الكتابة و الإخراج و التأويل و الديكور و الملابس. وتشتق كلمة دراما من الفعل و الصّراع و التوتر و قد يكون المسرح في تاريخه القديم ناتجاً عن الرقص و الغناء و الموسيقى.[83]

III-2- ماهية الخطاب : يعتبر مصطلح الخطاب من بين المصطلحات التي أفرزتها الدراسات اللّسانيات الحديثة حيث شهد تداولاً في مجالات مختلفة نظراً لتقارب دلالته مع عدد من المصطلحات القريبة منه كالنّص و الأثر و العمل.

بحيث يحدد أصحاب " معجم اللسانيات " و على رأسهم " **جان ديبوا** " ماهية الخطاب من وجهة نظر اللسانيات في ثلاثة تحديدات :

- الكلام بمفهوم دسيوسير.

---

[83] جميل حمداوي ، " الإخراج المسرحي " ، الهيئة العربية للمسرح ، الشارقة ، الإمارات العربية المتحدة ، ط1 ، 2011 ، ص08.

– وحدة توازي أو تفرق الجملة ، و يتكون من متتالية تشكل مرسلة لها بداية و نهاية و هو بهذا مرادف للملفوظ .

– التلفظ حيث يفترض باثاً و مستقبلاً حيث يسعى الباث إلى التأثير في المتلقي المستقبل حسب " **إيميل بينفينيست** "[84]، لكننا نجد الفرنسي " **إيميل بينفينيست** " يقدم تعريف للخطاب من خلال رفضه لثنائية " **دي سوسير** " لسان و كلام ، و ما يترتب عنها من إقصاء لدراسة الكلام التي عدها ثانوية و فردية في مجال اللسانيات ، بحيث يقول : " إنّ الجملة لا تشكل في صلب ملفوظ أكبر سوى وحدة صغرى للخطاب ، كما يضيف قائلاً : و نخلص إلى القول بأننا مع الجملة نبرح ميدان اللّغة بوصفها نظام من الأدلة و نلج عالم آخر هو عالم اللّغة بوصفها أداة للتخاطب التي تتجلى في الخطاب..."[85]

و ما يمكن إستنتاجه من كل التعاريف السالفة الذكر أنها قد حددت الخطاب على أنّه ظاهرة لغوية تواصلية و له مظهر نحوي به تتم عملية الإرسال فالخطاب إذاً رسالة لغوية.

---

(84) ينظر : jean du bois (et autre) dictionnaire de linguistique , librairie ,larousse,canada 1989 (p 156 -158).

(85) Emile benveniste probleues de linguistique générale edition gallimand 1996 ,paris , page 486.

III-3- تعريف الدراما : ينحدر مصطلح " دراما " من اليونان و يعني إشتقاقاً " الفعل المسرحي " ذلك أنه بمجرد ما يتميز فعل أو طقس بحدث تستعمل فيه الملابس و الأقنعة و الموسيقى و الرقص و الإيماءة و اللعب ، فإنه يتحّول إلى " دراما " التي صارت فيما بعد تحدد مفهوم الأجناس القديمة كالدراما السّاتيرية و الدراما الكنائيسية و الدراما المقدسة.

لكن المصطلح لم يعد يؤشر حقيقة إلى جنس مسرحي إلا بدءاً من القرن السابع عشر ثم بعده في القرن الثامن عشر و ذلك على يد الكاتب " **بيير دنفيل** " الذي أثارت مسرحيته " ميلانيد " المتفرجين في باريس مما جعل خصومه يطلقون عليها من باب السّخرية تسمية " كوميديا دامعة ".[86]

و لكن الدراما كانت تفترض إبراز معايير كلاسيكية دون أن تنصاع لقوانين التراجيديا و الكوميديا الشيء الذي أرمى إلى تحول إسمها إلى " دراما بورجوازية ".

و إذا عدنا إلى معجم " **باتريس بافيس** " **(p.pavis)** نجدها تحدثت عن مصطلح يعنى بالفن الدرامي و هو كلمة " دراماتورجيا " مشتقة من كلمة الدراما " بحيث ترى أن هاته الكلمة تؤشر إلى تقنية أو شعرية الفن الدرامي التي تهدف إلى وضع مبادئ تأسيس النتاج بطريقة إستقرائية أي عبر أمثلة ملموسة أو بطريقة

---

[86] حسن المنيعي ، " النقد المسرحي العربي " ، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة ، طنجة ، المغرب ، ط1 ، 2011 ، ص09.

إستنباطية ، أي عبر منظومة من المبادئ المجردة.[87]

يحيلنا هذا التعريف " **للدراماتورجيا** " و الكلاسيكية بالخصوص إلى شعرية "أرسطو" و كل الأشكال المسرحية المغلقة التي تقوم نصوصها على تماسك داخلي كما هو شأن بالنسبة للمسرح الكلاسيكي الفرنسي " **1600- 1670** " و الذي كان يعتمد على أهم القواعد الثلاثة و هي (وحدة الحدث ، المكان و الزمان) و كذلك وحدة البطل.

يرى " **حسن المنيعي** " الناقد المسرحي المغربي " أن المسرح عرف تنوعاً في الأساليب من خلال كتابه الجدد الذين أنتجوا " دراماتورجيات " تقوم على حكايات صغيرة تؤطر عبر عملية التوليف و التقطيع إذْ يقول في هذا الصّدد : " إن هذا المسرح هو الذي أصبح بدعة في فرنسا تولدت عنه فيما بعد دراماتورجيات مثل المسرح " المونولوج الكلامي " و " المسرح المحكي " و " المسرح السردي " الذي يستمد مادته من الأدب الأنسيكلوبيديا الفرنسية التي أنجزها " ديدرو " و " دلامبير " و كتاب " كليلة و دمنة " للكاتب و المخرج و الممثل " بيير لانغنيس " و مسرح الأطروحة[88] فقد سيطرت النصوص المسرحية على التأليف في تلك الفترة مما

---

[87] حسن المنيعي ، نفس المرجع ، ص10.

[88] حسن المنيعي ، نفس المرجع ، ص 16 – 17 .

دفع بالمخرج " **أنطوان فيتير** " إلى التصريح قائلاً " يمكن صناعة المسرح من كل شيء أي من خلال نص عملاق يكتبه الجميع و نكتبه نحن أيضاً و من ثم يستطيع المسرح أن يستولي على أطراف هذا النّص الذي يكتب إلى الأبد".

III-4- الخطاب الدرامي في مفهومه الشامل :

يعتبر الخطاب الدرامي إنتاج أدبي و تمثيل مادي متعدد الأشكال متجدد القراءة إكتسب بذلك صفة الديمومة و التأثير الإيجابي ، بحيث أن فلسفة الكتابة المسرحية هي شكل علاقة المبدع بالمجتمع و ثورته عليه لإعادة صياغته فتكون بذلك مهمة الكاتب المسرحي " صياغة التعبير الدرامي و هو ما يعني كتابة نص مسرحي وفق تهيؤ الكاتب حيث تكون إمكانياته قادرة على تجسيد إبداعه ، و قد يشرع المؤلف في صياغة تعبيراته الدرامية التي تشكل مجمل النّص الدرامي إنطلاقاً من فكرة ذات طبيعة درامية ينتقيها أو هي تفرض نفسها عليه فينهض لتحقيقها بالأحداث و الأشخاص و الحوار و الحبكة الدرامية [89] و تحيلنا كلمة التعبير الدرامي إلى اللّغة المنتقات وكلاهما يدخل في تشكيل الخطاب الدرامي المنتج داخل النص المسرحي من فكرة ما لدى المؤلف هذا الأخير (المؤلف) و الذي يشترك مع الممثل في إنتاج خطابهما بآليات متعددة حتى تصل الرسالة إلى

---

[89] أبو الحسن سلام ، " " حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الإقتباس و التأليف " ، دار الوفاء لدينا الطباعة و النشر ، الإسكندرية ، ط1 ، 2007 ، ص198.

المتلقي بشكل واضح و لكي يتسنى لهما ذلك لابد من توفر شروط ثلاثة:[90]

– المرجع الذي يحال إليه المتلقي كي يتمكن من إستيعاب الرسالة.

– الصّلة (contact): تكمن في حرص على إبقاء التواصل قائماً بين أطراف الخطاب.

– السنن (cod): الخصوصية الأسلوبية للرسالة التي يشترط في لغتها أن تكون متعارفة بين أطراف الخطاب كي تفك شفراتها بشكل جيّد لتحقيق القصد و الرسم التالي يوضح مكوّنات النظرية اللّغوية التواصلية :

مرسل ← سياق ← مرسل إليه

رسالة

صلة

سنن

إنما هنالك آليات أخرى لإنتاج الخطاب المسرحي تتمثل في العلامات شبه اللّغوية كالإيماءات و الديكور و الأضواء ...إلخ، تخص العرض المسرحي لها معنى تداولي تبث رسالة إلى المتلقي . و بما أننا في هاته الدراسة نهتم بالنّص أكثر من

[90] رابح بوحوش ، " اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب السردي " ، دار العلوم للنشر ، 2006 ، ص18.

العرض ، فالحديث عن الهدف التواصلي للدراما لن ينجح ما لم يكن هناك ضوابط نحوية للّغة التي تستعملها الدراما للتواصل و تكون صحيحة و سليمة " و الخطاب الدرامي " بكل أشكاله يحمل كل مقومات الواقع من قيم و مبادئ و مفاهيم و أفكار تتنوّع على محورين :

عمودي يمثل التراث المتراكم عبر العصور و أفقي يمثل كل التيارات و الإتجاهات المحلية و الأجنبية و بدراسته في محيطه الإجتماعي و الثقافي وبكل ارهاصات التحولات العميقة.[91]

فقد بات من الضروري أن تكون إستراتيجية الخطاب عبارة عن المسلك المناسب الذي يتخذه المرسل للتلفظ بخطابه من أجل التعبير عن مقاصده و التي تحقق أهدافه من خلال إستعمال العلامات اللّغوية و غير اللّغوية.

و ختام لهذا المفهوم يمكننا القول بأن الخطاب الدرامي علامة من العلامات التي تنطوي عليها مقاصد المتكلم مما يجعل معناه يكتسي صيغة اللاثبوت أو التعددية و مرجع ذلك إلى تنوع السّياقات التي تتجه مما يحيل المتلقي إلى إستخصار كل المرجعيات التي تمكنه من تحديد مغزاه العام فهو عندما يتلقى تلك العلامات فإنه يؤولها بإرجاعها إلى عالمها الحقيقي .[92] و بالتالي فإنه من أجل إدراك و فهم

---

[91] بوعلام رمضان ، " المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر "، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر،ص65.

[92] عبد الهادي بن ظافر الشهري ، " إستراتيجيات الخطاب "، مقاربة لغوية تداولية ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، ط1 ، 2004 ، ص 54.

علامات الخطاب المرسل إلى المتلقي وجب توفر شروط و معايير منها:

– إشتراك المرسل و المرسل إليه في إستعمال لغة واحدة يجب أن تكون متداولة بينهما.

– أن يعي المتلقي الخلفيات التاريخية و الثقافية حتى لا يستحيل عليه فهم النّص و كذا معرفة تركيبة المجتمع و تاريخه لأنه لا كلام إلاّ مع وجود القصد.

III– 5– النّص الدرامي نص كباقي النصوص الأدبية :

كان و لا يزال الأدب المسرحي نصاً و عرضاً أعلى صور التعبير الأدبي لازم الإنسان منذ وعيه بالواقع يلخص كل القيم التعبيرية ، و كل الفنون الأدبية و غير الأدبية مثل إحدى المتلازمات الهامة بين الإنسان و الطبيعة من جهة و بين الإنسان و الفكر و الفلسفة من جهة أخرى فكان بذلك مصباً لكل الروافد الفكرية و الدينية و السّياسية و الاجتماعية.

إذا عدنا في هذا الجزء من كتابتنا إلى الكتاب الموسوم ب " قراءة المسرح " للمستشرقة " **آن أوبرسفيلد** " التي ترى بأنّه " لاشك بأن التفكير في النص المسرحي يواجه إشكالية العرض و لا يعد دراسة النص سوى تمهيداً أو نقطة إنطلاق ضرورية و إن كانت غير كافية لتلك الممارسة الشاملة ممارسة المسرح "[93].

[93] آن أولرسفيلد ، " قراءة المسرح ترجمة مي التلمساني " ، مركز اللغات و الترجمة أكاديمية الفنون ، القاهرة ، مصر ، ص15.

في هاته البداية من كتابها تنّوه بالقول إلى أنّه بالرغم من أن النّص الدرامي هو الإنطلاقة و هو السّياق عن العرض إلاّ أنه لايمكن الفصل بينهما حتى لا تكون الممارسة المسرحية غير كافية و بالتالي فالنّص له أهمية لأنّه يسبق العرض كرونولوجياً و هذا لا يقلل من أهمية العرض مثلما يرى المخرج الفرنسي " **أونطونين أرطو** " الذي يولي أهمية كبيرة للإخراج في العملية المسرحية إذْ يقول في هذا الصدد " العملية المسرحية تنتمي كلياً إلى الإخراج و هو الذي يحدد اللّغة في فضاء المسرح".(94)

و لكن نحن دائماً نرجع بالقول إلى أن النّص الدرامي هو نوع أدبي و نستشهد في ذلك بقصة " **الطاهر وطار** " " الشهداء يعودون هذا الأسبوع " التي حولت بإمتياز إلى مسرحية من طرف الكاتب محمد بن قطاف . و هذا ما سندرسه في جزئنا التطبيقي و كذلك " رواية اللّص و الكلاب " **لنجيب محفوظ** التي لاقت نجاحاً باهراً ، فهاته النصوص كتبت و كانت موجهة إلى القراءة و لم تستمد وجودها عن طريق العرض فهي كانت نصوصاً أدبية بإمتياز و يمكننا أن نعكس هذا الأمر المعقد بالنسبة إلينا و هذا ما تراه كذلك " **آن أوبرسفيلد** " في المقابل نستطيع دائماً أن نصاً مسرحياً و كأنه لا مسرحي ليس هناك في النص المسرحي ما يمنع من قراءته كرواية و عن إعتبار الحوار فيه حواراً روائياً و إعتبار الإرشادات المسرحية وصفاً يستطيع أن نحّول المسرحية إلى رواية كما نستطيع في المقابل تحويل

(94) زعفان يوسف ، " مرجع سابق ، ص05.

الرواية إلى مسرحية[95] هاته العملية العكسية برهن عليها الكثير من الكتاب و المخرجين المسرحيين بأعمالهم المذكورة سابقاً. ومن هنا نستخلص أن النص يأخذ إستقلاليته عن العرض و الذي يعد أدبي بكل مميّزاته و خصائصه أما الثاني و هو العرض فهو عبارة عن فرجة له كذلك خصوصياته من موسيقى و ديكور و إضاءة...إلخ ، و لكل منهما خطابه الخاص يختلف من النّص المكتوب إلى التركيب السمعي و البصري لعرض فوق الخشبة إذْ ترى " جوليا كريستيفا " أنّ النّص عبارة عن لوحة فسفسائية من الإقتباسات ، و كل نص هو تشرب تحويل لنصوص أخرى.[96]

فالنّص المكتوب يبقى بحاجة لتفعيله ضمن السّياق المسرحي و إخضاعه لعملية التجسيد داخل بنية فضاء الدراما و إكتشاف المحمولات الدلاّلية داخله.

من خلال هذا الرأي و أراء أخرى يتأكد لنا إزدواجية الفن المسرحي التي تقوم على إندماج النص المكتوب مع نص الإخراج ، و هذا ما يساهم في إثارة طاقة النّص و تفعيل محمولاته السّيميائية و إكتشاف تقنياته اللّغوية تلك التي سيتم إستثمارها أثناء الكتابة المشهدية التي تنقلها إلى مستوى أخر ربما يدعم و يطوّر دلالات النّص الأوّل أو يتقاطع معه أحياناً و بشكل كامل [97] فملازمة النّص و العرض

---

[95] آن أوبرسلفيد ، قراءة المسرح ، نفس المرجع.

[96] محمد الغذامي ، " الخطيئة و التفكير " ، النادي الأدبي الثقافي، جدة ، 1985.

[97] الكاتب و الفنان المسرحي محسن الناصر، " مجلة الفنون المسرحية " ، يونيو 2016 ، العدد 61.

تبقى قائمة مادام الأدب المسرحي قائم.

II-6- الحوار أساس الخطاب الدرامي :

يتجلى الخطاب الدرامي المقروء على مستوى النّص بشكل إبداعي في الحوار المتبادل بين الشخصيات أو الحوار الداخلي " المونولوج " الذي يكون مثبتاً عن طريق الكتابة و يكون موجه للقارئ أو المستمع أو الجمهور بعد تجسيده على خشبة المسرح في عرض متكامل ، " و يشكل الحوار أساساً قوياً من أسس البناء الدرامي فهو الوسيلة المعتمدة في نقل حكايته الضامنة للتواصل المباشر بين الشخصيات و هو يكشف عن أعماق الشخصية الإنسانية و ما تكنّه من خير و ما تظهره من شر و إنتقام أو تمرّد و بهذا المعنى يكشف الحوار عن أقوال الشخصيات فتتضح آراؤها و مواقفها إزّاء الأحداث التي تجري حولها[98] فأساس الخطاب الدرامي هو تلفظ الشخصية بما هو موكل إليها من الكلام (رسالة) خطاب موجه إلى القارئ أو المستمع يفصح لنا عن الأحداث و مجريات البناء الفني.

فالحوار كلام توجهه الشخصيات فيما بينها دون وساطة الرّاوي أو السّارد الذي يتنازل مؤقتاً عن السّرد فيورد حوار الشخصيات بنصّه دون تعديل أو تبديل.[99]

---

[98] أمين عثمان ، " فصول في الرواية المغاربية " ، الدار التونسية للكتاب ، 2012 ، ص 119.

[99] أمين عثمان ، نفس المرجع ، ص 120 .

و لعلّ الدراما تكتظ بهذا النوع من الحوار و تتمسك بعالم الحكي الذي يكشف للقارئ خبايا الشخصيات و ما تودّ الوصول إليه عن طريق الخطاب.

و ما دام الخطاب الدرامي كباقي أنواع الخطابات الأخرى يحتاج إلى متكلم و مستمع ، فإنه بدونهما يفقد معناه و يتحول دون مبرّر.

فعملية السّرد مشروطة أساساً بإحتوائها على عناصر الثلاثة الرئيسية الضرورية لكل خطاب و هي : السارد ، أو المرسل و المسرود له أو المتلقي و المتن الحكائي أو الرسالة.

كما يمكننا أن نختم هذا الجانب النظري من بحثنا بالقول أنّ الخطاب الدرامي يشمل مظاهر " السّرد و صيغه " و في ضوئهما (القصة و الخطاب) نقوم بتحديد أصناف الوحدات و نبين وظائفها و هي الأسس و القوانين التي تحكم حياة شخصيات القصّة.

و تحليل الخطاب يعتمد بالأساس على عنصر الزمن و الكاتب أو الراوي يتصّرف في لعبته مع الزمن بحسب ما يراه فإما أن يقدم أو يؤخر أو يسرع أو يبطئ فأهمية هذا الأخير (الزمن) كفيلة في التفريق بين الحكاية و القصّة و بين القصّة و الرواية فالقصّة مثلاً تدور أحداثها في زمن الماضي و تظل فيه و هذا ما سيكون محلّ دراستنا التطبيقية من الجانب السّيميائي على قصّة " **الشهداء يعودون هذا الأسبوع** " **لمحمد بن قطاف** ".

لنخوض مغامرة الشكل و مجازفة المعنى باحثين عن المنحنى الجمالي الذي إنتحاه في تدبير صنعة الكتابة المسرحية.

الإطار التطبيقي

I – دراسة سيميائية لمسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع ل : " امحمد بن قطاف " :

من خلال عنواننا هذا الأخير يمكن القول أنّه لا تخلو أي قطعة مسرحية من دراسة تطبيقية يحاول الباحث من خلالها الوقوف على بعض الغموض المحيط بها و تحليل و تفكيك المسرحية من كل الجوانب سواء على مستوى النّص أو العرض أما نحن الآن فبصدد تفكيك شفرات النّص الدرامي سيميائياً و قبل أن نقوم بذلك يمكننا عرض ملخص بسيط حول المسرحية و كذا التعريف بكاتبها أو المؤلف الذي قام بمسرحتها لأنّها كانت رواية للطّاهر وطار.

* **ملخص المسرحية :** تعود جذور المسرحية إلى سنوات مضت كثرت فيها الصراعات السياسية و الإيديولوجية و رفض فيها الواقع الإجتماعي و الإقتصادي إذْ يعتبر مؤلفها أو ممسرحها " **امحمد بن قطاف** "[100] الذي قبض بإحكام على نص رواية الشهداء يعودون هذا الأسبوع " لطاهر وطار " من بين الناقدين للوضع آن ذاك و حوله إلى نص مسرحي بإحكام و تم عرضها على خشبة المسرح سنة

---

[100] " امحمد بن قطاف " ممثل و كاتب مسرحي ولد بحسين داي بالجزائر العاصمة سنة 1939 شغل عدة مناصب منها مدير المسرح الوطني الجزائري ، كما كان محافظ للمهرجان الوطني للمسرح المحترف كرس حياته في خدمة المسرح الجزائري بين التأليف و التمثيل المسرحي ، له عدة مؤلفات نذكر منها : " مسرحية حسناء و حسان " 1974 ، " جحا و الناس " ، "و يا ستار و رفع الستار " ، عقد الجوهر 1984 " ، " جيلالي زين الهدات " ، " الشهداء يعودون هذا الأسبوع 1986 " ، حصلت على الجائزة الكبرى في مهرجان قرطاج و كذلك العيطة و مسرحية فاطمة ، كما عرف بالمسرح الإذاعي .

1986 من طرف فرقة المسرح الوطني و قام بإخراجها " **زياني شريف عياد** " كما نالت هاته الفرقة الجائزة الكبرى في مهرجان قرطاج سنة 1988 و نالت إعجاب الجمهور في مهرجان دمشق 1987 ، و أعادت الممثلة صونيا إخراجها سنة 2011.

تدور أحداث المسرحية حول شخصية عمي العابد البطلة الذي تصله رسالة من خارج البلاد بقدمها له ساعي البريد يحاول قراءتها بعيناه الضعيفتين لكبر سنه و يفك حروف كاتبها بنوع من الدهشة و الإستغراب ، ورد فيها عودة إبنه الشهيد " مصطفى " ومعه مجموعة أخرى من الشهداء في الأسبوع القادم . يلتقي بعدها العابد بشيخ المسعي الذي فقد إبنه هو كذلك في الثورة محاولاً معرفة ردّة فعله بعد إستفساره بما سيفعله لو عاد إبنه الشهيد إلى الحياة و طرق عليه الباب يوماً.

إلا أن ردّة فعله في الأخير لم تعجب عمي العابد لأنه لم يتقبل الفكرة لتتواصل أحداث المسرحية و المجموعة تحاكي المجتمع بكلامها الحكيم و المعاني الموزونة و الشعر الملحون. يلتقي بعدما عمي العابد في كل مرة بشخصية و يلقي عليها ما ورد في الرسالة إلا أن أغلبهم إتهمه بالجنون أو الشوق لكبر سنه و عدم تقبلهم عودة الشهداء من شيخ البلدية إلى رئيس القباضة و مسؤول الفرع الثقافي و منسق القسمة و رئيس وحدة الدرك الوطني فقد صادفه وصول الرسالة مع وصول تيليكس إلى البلدية بقدوم لجنة من كبار المسؤولين مما جعل سؤال عمي العابد حول عودة الشهداء يختلط سؤال الشخصيات الأخرى حول وقت قدوم اللجنة. لتتوالى أحداث المسرحية و أعضاء القسمة و عمال البلدية يحضرون لإستقبال

اللجنة بتنظيف المكان و تعليق الأعلام و الإستفسارات قائمة عن طريق الحوار بين الشخصيات حول عودة الشهداء ، حتى تدخل شخصية قدور الذي يطلب منه العابد إعادة سرد حكاية مصطفى و حقيقة إستشهاده كون قدور حاضر لتلك المهمة و هومن قام بدفن الشهيد على حسب كلامه لكن خديجة و هي شخصية تمثل صوت التاريخ و الضمير الحي تكذب كل ما يقولوه قدور. بعدها يقرر العابد التوجه لمحطة القطار لإستقبال الشهداء و يرمي برنوسه فوق خديجة ، ليسمع تصفيرات القطار يظن بأنهم هم يفكر في ملامحهم هل بقيت على حالها أم تغيرت و يهم بالخروج للقائهم ، بعدها يدور نقاش حاد بين شخصيات (خليفة ، المانع السبتي و الحسين) حول مسألة العودة و ما ترتب عنها من مشاكل و بلبلة في القرية و رجعوا الأمر إلى أن هناك تشويش من الخارج و أن أحدهم يبعث الرسائل لإثارة الفوضى و سيتم القبض على واحد من العصابة و إتهامه بالجوسسة و هو العابد ، تم بعد ذلك يخروجوا بفكرة أن عمي العابد شيخ كبير في السن و كان يعالج في الخارج و أنّ الثورة كانت ترسل المعطوبين إلى الخارج للعلاج أو ربما ذاكرته ضعفت و أصبح يخرف . يتقدم بعد ذلك القطار بتصفيراته و يتقدم إليه عمي العابد ربما يستقبل الشهداء على حسب ضنه إلا أنه لم يتوقف ليرديه جثة هامدة.

يدخل العامل يجري بفزع و هو يردّد : عمي العابد... عمي العابد ليقفز الحسين من مكانه و يسأل عن مابه نعم إن القطار لم يتوقف بسبب مغالطة في تاريخ قدوم اللجنة لأنه بعد العودة إلى التيليكس ثبت أن الموعد يكون غداً و لهذا لم

يتوقف القطار و مرّ على الشخصية البطلة و هو العابد بن مسعود الشاوي و أرداه قتيلاً.

في النهاية يطلب الحسين من العمال أن يقوموا بحمل كل ما تم ترتيبه من أعلام و أثاث و أمواس لذبح الشاة و إخفاءها و أنه اليوم ليس يوم إستقبال المسؤولين القادمين.

-1- التحليل السّيميائي للمسرحية :

-1-1- النموذج العاملي :

من أجل تحقيق النموذج العاملي لابدّ من توفر الشروط يمكننا العمل عليها أولاً ب:

* علاقة الرغبة : و تجمع بين الذات و الموضوع علاقة رغبة متبادلة بحيث يمثل " العابد " الذّات الفاعلة و عودة مصطفى و الشهداء موضوع القيمة لديه فقد مثلت عودة مصطفى و الشهداء هاجساً لدى " العابد " ظلّ طول أحداث المسرحية يحاول التحقق من خلال السؤال الذي كان يطرحه.

لقد تمكن " العابد " " الذات الفاعلة " (المرسل إليه) الذي هو بؤرة إنطلاق الرغبة و إشتغالها المستقبل الأوّل لفاعل التحفيز من طرف المرسل (مصطفى) بتحقيق الرغبة ذاتياً من خلال إستقبال الرسالة ، و تجلى ذلك فيما يلي :

- ساعي البريد : يا عمي العابد (أتياً نحوه).

- العابد : آه هذا أنت الربعي ؟ صباح الخير.

– واش هذا ؟

– ساعي البريد : برية...برية جاتك البارح ، و كيف مالقيتكش قلت نمدهالك في الجامع هذا الصباح ... (يناولها إياه) (يشدها برية) ؟ و من أين تجيني البرية؟[101]

– ساعي البريد : جاتك من الخارج يا عمي العابد... من بلاد بعيدة ياسر.

* **علاقة التواصل** : تتجلى في وجود محفز أو دافع (المرسل) فالعملية التواصلية تجمع بين المرسل و المرسل إليه و تمر عبر علاقة الرغبة في عودة (مصطفى و الشهداء) التي تربط بين الذّات و الموضوع بحيث جمعت بين الإبن مصطفى الشهيد و الأب (العابد) و المجتمع . بحيث يكون الخطاب واضح لا يحتاج إلى تأويل كما ورد في نص المسرحية .

– المجموعة تتحدث بلسان " العابد " :

* المجموعة : البرية عندي وصلت البارح ، يقول فيها وليده ، يقول راني مولي هاذي الأيام بلاك ماشي وحدي.

* العابد : و إذا ولاو الشهداء وين يقدرو يباتوا.

---

[101] ملحق 1 مسرحية ص05.

* المجموعة : هيه ، صح ما قليش بصح أنا نقول كل واحد في القرية انتاعه ... و المضرب اللايق وين مكتوب الإسم انتاعهم...وزيد واش راهم يديروا هذا الناس الكل هنا ؟ بلا شك كل واحد منهم وصلاته برية كيما وصلتني كل واحد جا يستنى شهيد عايلته...

يحمل خطاب الإرسال هنا موضوع القيمة (عودة مصطفى الإبن و الشهداء) و هو واضح لا يحتاج إلى تفسير يدل على مضمون الرسالة بحيث تكون حرية الإختيار بالرفض أو القبول لدى المرسل إليه.

يتخذ فيه موقفاً محايداً من المضمون يمكننا تشكيله بالخطاطة التالية :

مرسل (رسالة) ⟵ مرسل إليه ⟵ قبول

↙ رفض

يمثل هذا الشكل العقد الترخيصي خاصة في المسرح الملحمي " **لبريشت** " بحيث يتخذ حامل الرسالة موقف محايد يعرض محتواها فقط و يحدد المتلقى حرية الإختيار بالرفض و القبول و يمكن تحديد ذلك مسرحياً بالشكل التالي :

مرسل / مصطفى (الإبن – الشهيد) ⟵ المرسل إليه (العابد / الأب – الشعب) ⟵ قبول

↙ رفض

تتجلى شخصية مصطفى (المرسل) من خلال الإسم في شخصية ثورية إستشهدت في ظروف غامضة و هو " مصطفى بن بولعيد " أما الشخصية البطلة

و هو " العابد " (الأب) المرسل إليه فهو شيخ طاعن في السّن و هن بصره و ضعف جسده يستدل في إسمه بالعبادة و الرضا بالقضاء يتساءل عن حقيقة إستشهاد إبنه و ينتظر عودته و معه شهداء القرية كما ورد في حوار الشخصيات.

* **علاقة الصّراع** : و تبنى هاته العلاقة على التضاد بين عامل المساعد و عامل المعارض لمنع حصول (علاقة الرغبة) بحيث يقوم المساعد بدور البوح برغبة التواصل من أجل تحقيق موضوع القيمة ، و يقف المعارض في كل مرّة ليعطل عملية التواصل و قد تجلى ذلك من خلال الحوارات التالية :

العابد : يا وليدي ما نشقاش نجي حتى لتمة...بغيت نسقسيك برك .

عمارة : هيا لينا واش بغيت تعرف

العابد : لو كان يولو... بيت المال واش تدير... انت رايس القباضة نتاعها لابد تعرف.

عمارة : شكون اللي يولي يا عمي العابد؟

العابد : الشهداء.

عمارة [102]: هذا مستحيل يا عمي العابد.

---

[102] الملحق 1 ص12 .

تمثل شخصية " عمارة " رئيس القباضة المسؤول الأوّل على صرف منح الشهداء و المجاهدين بحيث مثل المعارض لموضوع القيمة و هو عودة الشهداء و لم يرحب بالفكرة من خلال ردّه في القول التالي :

عمارة : هذا مستحيل يا عمي العابد... وبعد الإصرار من الشخصية البطلة و التي تمثل " المرسل إليه " أو " الذات الفاعلة " (عمي العابد) ، على التأكد من ردّة فعله كون " عمارة " يمثل مسؤول سامي في الإدارة الجزائرية بعد الإستقلال إذْ يقول :

العابد : وصلني خبر من عند ناس ميكذبوش بلي شهداء القرية الكل راجعين و زيد ما تناقشنيش في هذ الباب قول برك... واش تدير انت اللي تخرج الدراهم على يدك من القباضة؟

عمارة : راك حيّرتني يا عمي العابد...هذه مسألة ماجات في بال حتى واحد ...بصح ما هنا حتى يثبت هذا اللي راجع حياته قدام المحاكم...وهذه مسألة تتطلب إجراءات تدوم سنوات و سنوات...تتوقف المنحة.

بعد ردّ " عمارة " ممثل في رئيس القباضة بأنه لابّد من إثبات الشهداء حياتهم أمام المحاكم و هذا يلزمه وقت كبير و توقف المنح . يؤكد معارضته لعودة الشهداء من خلال تعقيده للإجراءات التي يجب القيام بها.

فقد مثل المعارض في مسرحية " الشهداء يعودون هذا الأسبوع " معظم الشخصيات منها (عمارة) مسؤول القباضة و كذلك المسمى " شيخ البلدية " الذي كان إبنه صديق لمصطفى في الثورة و الذي رحب بالموضوع في بادئ

الأمر كون " العابد " طرح عليه الفكرة بعودة إبنه و الشهداء إلاّ أنه و بعد التفكير جيداً يطلب من العابد عارض الفكرة و أقرّ بأنه رجوع متأخر يترتب عليه مشاكل ذلك من خلال الحوار التالي:

العابد (بصوت منخفض حذر) : يالمسعي ماجاش في بالك...وليدك الشهيد يرجع كانش نهار يطبطب في الباب و يتلاح عليك يحضنك.

المسعي: (بعد سكته) : واش نقولك أخوي العابد...والله ثم والله يا خيال وليدي ما فارقني طول هذه المدّة كل ما يتحط فطور ولا عشاء . تلقاني نحوس عليه يمين و شمال... إلى نهاية الحديث.

العابد : راني نهدر معاك بالمجد يالمسعي.

المسعي : لاه أنا راني نتمسخر؟ و في مقام كهذا يجوز التمسخير ا العابد ؟ و إذا نحقت الدعوة للشهداء مبقاش مضرب للتمسخير.

العابد: أتصور ا المسعي برية جاتك ...برية تخبرك برجوعه غدوة و إلا بعد غدوة؟.

المسعي : نفرح و نفرح و نقيم لعراس و...

العابد : المسعي فهم مليح...

المسعي : في الحق رجوع متوخر كيف هذا تترتب عليه مشاكل.

العابد: واش من مشاكل ؟

المسعي : مشاكل كبيرة...مشاكل صعيبة...[103]

تجلى الصّراع في هاته الحوارات بين المساعد الرئيسي (العابد) و المعارض (المسعي) فقد كان معارضاً للشخصية البطلة إذْ ظهر بعد ذلك مساعد ثانوي حاول الوقوف مع الذّات الفاعلة من أجل تحقيق موضوع القيمة تمثل في شخصيتي " قدور " و " خديجة " بحيث أضافا إلى الصّراع الدرامي نوع من التشويق و قد تجسد ذلك مسرحياً في إعادة سرد " قدور " قصة إستشهاد " مصطفى " لأبن " العابد " مما جعل " خديجة " نتدخل لتواصل " السرد " مع " قدور " كونها كانت حاضرة لعملية التي أصفرت عن إنفجار لغم أودى بحياة مصطفى فإستحضار قصة الإستشهاد كانت بمثابة العامل المساعد للعابد ربما جعله يفكر لحظة أن إبنه لم يمت و سيعود هاته الأيام في قوله :

العابد : يا قدور يا وليدي مذابيك تعاود تحكيلي قصة وليدي كما وقعت و كيفاه إستشهد .

قدور : لوكان نخلوها لمرة أخرى يا عمي العابد.

العابد : ما ذبيا تعاود تحكيهالي ذرك... برحمة والديك...

قدور : واش نقولك يا عمي العابد...راني احكيتهالك شحال من مرة .

---

[103] الملحق 1 ص 7 – 8 .

العابد : هاذي و خلاص.

يبدأ " قدور " بسرد قصة إستشهاد " مصطفى " بعدها تدخل " خديجة " لتواصل السرد ...

قدور : أنا كنت اوراه ...وحدنا في زوج.[104]

خديجة : هو و الطاهر و أنا و البشير مشينا خمس ليالي في البرد و الشتاء .

بعدها يواصلا إستكمال قصة الإستشهاد (قدور يسرد القصة و خديجة تفند) .

يقول " العابد " : لو كان الحكاية هذه ما هيش منك انت يا قدور ...كنت ما نامنهاش خلاص...

و بهذا الخطاب يتبادر لنا أن هناك شكل في وفاة " مصطفى " في صحته من عدمه ، لكن يظهر " عنصر المعارض " بعد تدخل جماعة (المانع و خليفة و السبتي و الحسين) في نقاش حار .

حسين : يا سيدي علاه تكبرو في المسألة ...يا سيدي عدوه ودّر عقله و فرات.

المانع : لا ياسي ...هذه ماهيش قضية ودّر عقله ، القضية خطيرة أكثر من هذا.

خليفة : و أنا معاه كاين حركة تشويش في هذه القرية و بلاك في قريات أخرى ...ومتأكد بلي عندها إتصال بالخارج.

---

[104] الملحق 1 ص 46-47.

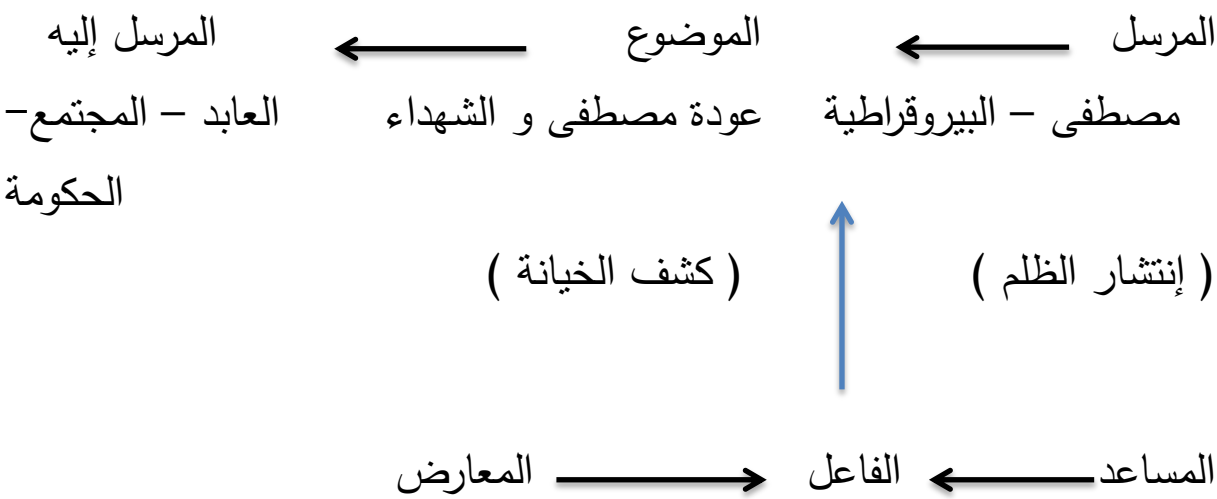
السبتي : واحد من هذه العصابة رانا بعده إكتشفناه يجوه رسايل من الخارج...و اليوم بركة وصلاته واحدة...

نستنتج من كل ما قلناه في هذا الصراع أنه يمكن حصر " المساعد " (Adjurant) و المعارض (opposant) في الشخصيات التالية :

*المساعد : خديجة (مثلت دور الحقيقة التاريخية المخفية) – ساعي البريد (مساعد ثانوي كونه سلم الرسالة للعابد) .

*المعارض : المسعي – المانع – حسين – خليفة – السبتي – قدور – عمارة (مثلت أغلب الشخصيات إطارات في الحكومة).

و يمكننا تطبيق ذلك على النموذج العاملي التالي :



خديجة – ساعي البريد

العابد

مسؤولي الحكومة (المسعي ، المانع حسين – قدور ، خليفة ، السبتي)

-2- الخطاطة السّردية :

- أ - **مرحلة الإيعاز : (la manipulation)** : و مدار هذه المرحلة على تحديد العامل الذي يدفع الذّات الفاعلة إلى إنجاز الفعل و يسميه " غريماس " " المرسل " بحيث يمكن تحديد " المرسل " (العامل) في مسرحيتنا ، في حالة إنتشار البيروقراطية و الفساد خاصة في فترة ما بعد الإستقلال ممّا حرّك في " مصطفى " البحث برسالة إلى أبيه (العابد) يخبره فيها بأنه عودتهم قريبة في هاته الأيام ربما هدفها تغيير الأوضاع (الهدف من عودتهم) ، حتى أنه لا يمكن أن ينحصر " المرسل " في شخصية معينة " كمصطفى " و إنما يمكن أن يكون أمراً معنوياً متصلاً بالذّات الفاعلة نفسها من قبيل طموحها إلى عودة الشهداء و " مصطفى " بالذّات كما ورد في قول " العابد " على لسان المجموعة :

ادفنتهم و بكيت و على اقبورهم انحنيت

رفدت دمعي و جريت قالت بلادي حييت

و هما غابو

حب بلادي هويت و في الجبال صليت

و هما غابو

هاته الأبيات من الشعر الملحون يمكنها إعطاء المتلقي الغاية التي يطمح إليها الذّات الفاعلة كونه مازال متأثراً بفقدانهم. و إبنه من بينهم و كقوله : (بلاك الكبر ؟ بلاك الشوق ؟).

و كذلك على لسان المجموعة :

يادرى هذا الشيء يقدر يصير ؟

بالاك أوهام سكنتي في آخر عمري؟

بالاك الكبر ؟

بالاك الشوق ؟

و قد تجلى الفعل الإقناعي (le faire persuasif) بين المرسل " مصطفى " و الذّات الفاعلة " العابد " .

ساعي البريد : يا عمي العابد (آتياً نحوه)

العابد : آه ، هذا انت الربعي ؟ صباح الخير واش هذا ؟

ساعي البريد : برية ...برية جاتك البارح ، وكيف مالقيتكش قلت نمدهالك في الجامع هذا الصباح (يناولها إياه) (يشدها) برية ؟ ... و من أين تجيني البرية ؟ ساعي البريد : جاتك من الخارج يا عمي العابد من بلاد بعيدة ياسر .

العابد : من الخارج ؟ و أنا واش عرفني بالخارج ؟ و زيد شكون مد عنوان العابد إبن مسعود الشاوي للخارج حتى يكتبلي؟

ب- مرحلة الكفاءة : و يقصد بالكفاءة القدرة على مجموعة الشروط الضرورية اللازمة المتصلة بالذّات و التي يؤهلها لتحقيق الإنجاز و تتمثل هاته الشروط إلى " العابد " في :

-1- معرفة الفعل : فهو من أوكلت له مهمة الإبلاغ عن عودة الشهداء و " مصطفى " إبنه من أجل تحقيق الرغبة و تغيير الواقع ألم القائم على البيروقراطية من خلال الرسالة التي إستقبلها من ساعي البريد ثبت أنها من إبنه الشهيد (مصطفى) بعد إطلاعه على مضمونها.

-2- إرادة الفعل : فالمهمة التي يريد القيام بها صادرة عن إرادة ذاتية و رغبة شخصية دون تكليف من قوى أخرى ، بحيث حالما إستلم " العابد " الرسالة من ساعي البريد و إطلع عليها بادر بمحاولة إبلاغ كل شرائح المجتمع من مسؤولي تلك المرحلة بأنّ عودة " مصطفى " إبنه و الشهداء سيكون في الأيام القليلة القادمة.

-3- إستطاعة الفعل : " العابد " لم يكن ليبادر بإخبار رئيس القباضة و كذلك مسؤول نقابة سكة الحديد و الآخرون لولا قدرته على القيام بالمهمة و لا ليعرض حياته للخطر كون الوضع في تلك الفترة لم يكن من السهل التحدث فيه عن عودة الشهداء ، و ذلك بحكم كبر سنه و تجربته في الحياة .

-4- وجوب الفعل : و حصل ذلك بعد تورط " العابد " في مهمته بعدما علم أهل القرية بعودة " الشهداء " و لم يصدق مسؤولي القرية في تلك الفترة الفكرة أصبح ملزماً بإثبات عودة إبنه و الشهداء مما دفع به إلى محاولة إستقبالهم في محطة سكة الحديد فقد ورّط " العابد " نفسه في صراع سياسي حيث إتهم بالجوسسة و أن يد خارجية تدفعه لما يقوم به لإثارة البلبلة و التشويش .

-ج- مرحلة الإنجاز : يمثل الإنجاز النواة المركزية التي تستقطب مكوّنات المشروع السّردي جميعها بحيث يعبر عنها الباحث الروسي " بروب " بالإختبار الحاسم يتحقق المشروع السّردي من خلال التحول من حالة إتصال إلى حالة إنفصال أو العكس و الإجراء الذي يجسد هذا التحول يسمى " إنجاز ".

و تتمثل مرحلة الإنجاز في " مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع " بعد إستلام العابه الرسالة ، و معرفة مضمونها بدأ يعرض ما ورد فيها بحذر على شكل سؤال من إلتقى بهم بداية " بالمسعي " و هو شيخ كبير إلى " عمارة " و هو رئيس القباضة و " خليفة " و ثم " المانع " و كلهم مسؤولي في الدولة.

و المتتبع لأحداث المسرحية يرى أنّ " الذّات الفاعلة " قامت بتحقيق و إنجاز المهمة الموكلة إليها بحكم الفطنة و التجربة التي تمتلكها الشخصية البطلة و الشجاعة و القوّة الإرادة و ذلك من أجل تحسين الوضع و كشف الخيانة ، و لا يبقى بعد إنجاز المهمة و تحقيق الفعل سوى الحصول على المكافأة أو الجزاء و هو ما نراه في المرحلة الأخيرة من المشروع السّردي.

-د- مرحلة الجزاء أو المكافأة : و تمثل المرحلة المسار السّردي الذي خاضته الذّات الفاعلة في سبيل الإتصال بموضوع رغبتها و هو الصورة النهائية التي يستقر عليها الفعل السّردي و يتحول فيها " المرسل " من قوّة محركة إلى مكافئ أو قاضٍ ، و لعل أهم ما نلاحظه في " مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع " هو نوع الجزاء الذي كوفئ به أو حصل له و هو جزاء سلبي (الموت) بحيث لا يتناسب مع طموحات الذّات الفاعلة فقد حدث تناقض في المسرحية بين ما كانت

تصبو إليه الذّات الفاعلة (العابد) من عودة الشهداء و التحضيرات التي كانت قائمة في نفس اليوم لإستقبال لجنة من كبار المسؤولين كانت قادمة للقرية ، فبعد سماع " العابد " تصفيرات القطار همّ بالذهاب إلى السكة الحديدية لإستقبالهم ظناً منه أنهم وصلوا ، و برز ذلك من خلال الحوار التالي :

... ثلاث تصفيرات بعيدة للقطار ...

العابد : شارد ...هذو هوما ...يادرى تبدلو على حالهم ؟ يادرى مازال يخموا كما كانوا يخموا؟ و إلا جاو بتخمام آخر ؟ لازم نروح نشوف بروحي ...

بعد ذلك يقام اجتماع حول التشويش الذي يحصل في القرية من خلال ما يقوله " العابد " حول عودة الشهداء من أجل إلقاء القبض عليه ، إلاّ أنه في تلك اللحظة يدخل العامل يجري و هو يردّد " عمي العابد ، عمي العابد مسكين " يقفز " حسين " في هلع ، واش بيه " عمي العابد " العامل : وقف في وسط السكة و أرفع يده للقطار ...بصح القطار ما حبسش... كمل الطريق والدى عمي العابد...

لقد لقي " عمي العابد " حتفه في سكة الحديد لأن القطار لم يتوقف كونه ليس يوم إستقبال اللجنة و لا هو يحمل مصطفى و الشهداء ، فلا تحضيرات التي كانت قائمة كان موعدها و لا عمي العابد كان على موعد مع إبنه " مصطفى " فبعد إستخراج شخصية " خليفة "[105] التيليكس من جيبه تبيّن أنه ليس هو يوم

[105] الملحق 1 ص56.

زيارة المسؤولين القرية و إنما غذاً .

فقد فشلت الذّات الفاعلة في تحقيق المشروع السّردي من خلال المصير الفاجع الذي آلت إليه ، فقد كان المشهد الختامي للمسرحية موجّه ذو دلالات شاملة وفق مقاصد المؤلف و رؤيته الفكرية.

فقد فشل الفاعل في تحقيق مهمته الموكلة إليه من طرف المرسل و يبرز لنا من خلال النهاية المأساوية للشخصية البطلة نوع التضحية التي قام بها " العابد " سواء قبل الإستقلال تجلت في إستشهاد " مصطفى " إبنه و بعد الإستقلال في محاولته للتغيير و ثورته على أوضاع المجتمع من بيروقراطية و فساد فموت البطل كان مشرفاً و جليلاً و سامياً في سبيل قيم وطنه ، بالرغم من عدم تحقيق غاية المرسل.

تجلى الجزاء في البعد النفسي ظهر في خطاب الشخصية البطلة من خلال عدم ترحيب مسؤولي القرية بعودة " مصطفى " و " الشهداء " ، و خيبة الأمل التي كان يعانيها كلما إلتقى بأحدهم و يسأله عن ردة فعله من هاته العودة المنتظرة . و يمكننا عرض بعض منها فيما يلي " العابد " و مسؤول القباضة :

العابد : بصح لو كان يرجعوا ؟

عمارة : لامن ولا من قبر وجاب معاه خير يا عمي 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 ما كان.

عنده الحق يهدر واش اقرى

بصح الشيخ العابد **خاطره ضياق شوية**

كيفاش قدام ذكر الشهيد الناس ما نخشع

أو في الحوار التالي :

بين العابد (و علي) حارس مزرعة التسيير الذاتي.

علي : تبقى البطاقة يا عمي العابد وين بغى الحي يدور راس الميت.

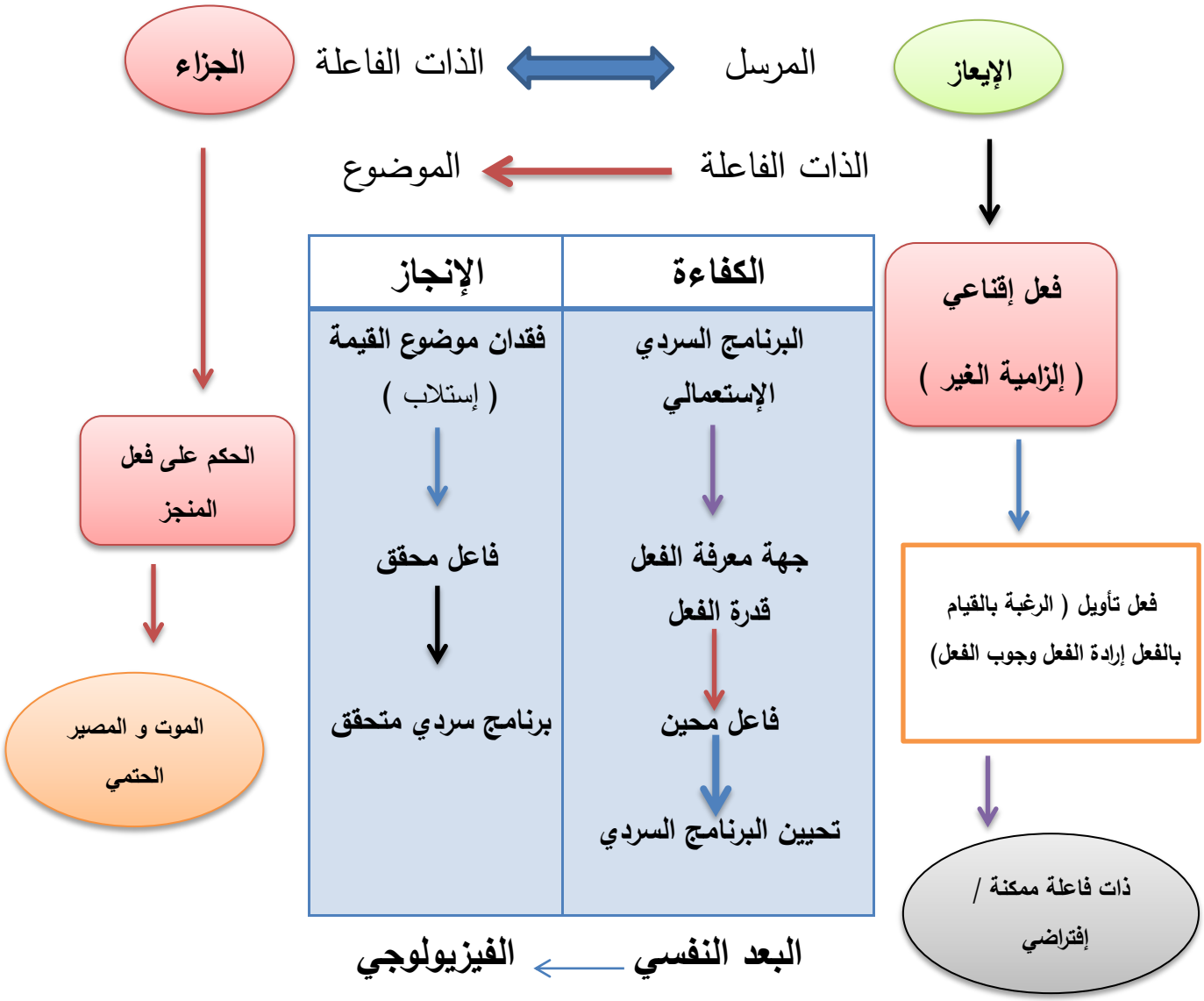
العابد : **(بحزن شديد)** ... كللي طالق البقرة انتاعه تسرح في جبانة **(و يبقى بدون حراك برهة)**.

علي : (بعد التحقيق فيه) ...عمي العابد ...عمي العابد مازلت معاك.

العابد : **(كأنه إستيقظ)**... آه ...(وفجأة) ...وليدي مصطفى تعرفه؟

و نستطيع أن نعبر عن مسرحية " الشهداء يعودون هذا الأسبوع " بالخطاطة السّردية التالية :

الخطاطة السّردية



و بالتالي بعد أن أحيط المشروع السّردي ذلك أن ملفوظ الحالة الإنفصالي (ذ U م) لم يشهد التغيير المأمول أو التحويل المرتجى إنما بقي على حالته تلك ليبقى النقص قائماً بتحول المكافأة إلى إساءة.

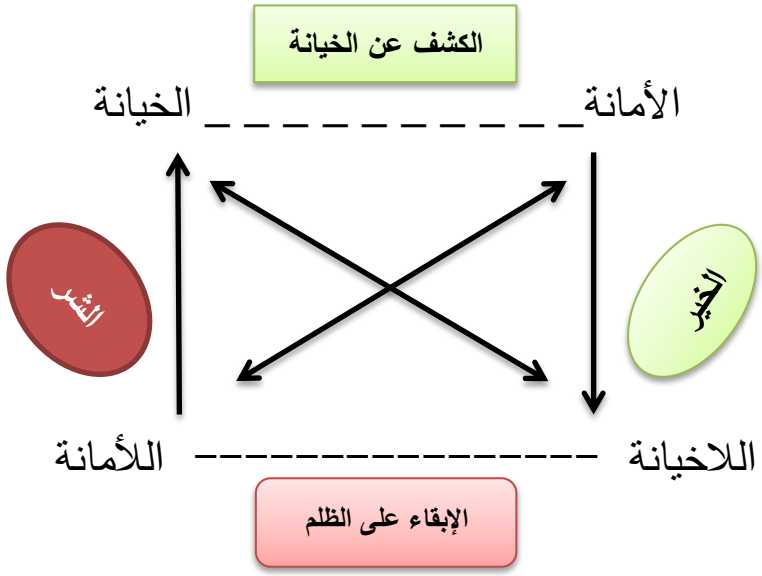
* **البنية الدّلالية العميقة :** تتموقع النظرية السّيميائية في دراسة البنية العميقة من التقطع إلى وحدات صغرى تسمى " السّيمات " و السّيم هو الوحدة المعنوي الصغرى التي لا يمكن أن تتحقق إلا خارج إطار وحدة أشمل منها فإنتاج المعنى داخل النّص قائم على مبدأ الإختلاف بين السّيمات بحيث يعتبر " غريماس " المربع السيميائي هو النموذج الذي يشكل لنا مبدأ الدلالة.

*** المربع السّيميائي (le carre sémiotique):**

بعد إطلاعنا و قراءتنا لنّص مسرحية " الشهداء يعودون هذا الأسبوع " و بعد الدراسة التي قمنا بها يظهر لنا أن النص مبني على ثنائية الخيانة و الأمانة ، فبعد إستلام " العابد " الرسالة من ساعي البريد و تأكده فرضاً أنها من " مصطفى" إبنه الشهيد و أن عودته و مع الشهداء القرية قريبة أحسّ بنوع من الرغبة و هي لتغيير كون المجتمع السائد في تلك الفترة كان إنتهازياً قائم على الخيانة و الخداع (خيانة أمانة الشهداء) و عدم الحفاظ على رسالتهم ، و قد دفعه ذلك بإبلاغ مسؤولي القرية كرئيس القباضة و مسؤول النقابة و آخرون بأنّ عودة الشهداء قريبة لا محالة ربما يكون الخبر له بمثابة الرّادع و النّاهي عن ما يجري في المجتمع من بيروقراطية و ظلم و خداع . بيد أنه بمجرد سرده للقصّة

تلقى صدمة كبيرة من معظم الرافضين للحكاية فأغلبهم تمنى لو لم تكون القصة كاذبة قصد المحافظة على مناصبهم و حتى المنح و الرواتب التي كانوا يتلقونها.

إذْ يمكننا القول أنه على المستوى الدلالي العميق تبدو قصة المسرحية صراع بين خيانة المسؤولين و أمانة " العابد " " البطل " أب الشهيد الذي يمثل و من الشهداء و أمانة نوفمبر و بالتالي فهو في الحقيقة المطلقة صراع بين الخير و الشّر كما يمكن توضيح ذلك على شكل المربع السّيميائي التالي :



يمكن توضيح دلالة الأسهم في المربع السّيميائي كما يلي :

---- يشير إلى علاقة التضاد (relation de contrariété)

⟷ يشير إلى علاقة التناقض (relation de contradiction)

⟵ يشير إلى علاقة التضمين (relation d'implication)

من خلال المربع السّيميائي تتشكل أمامنا علاقة تناقض بين الخيانة و إبراز الحقيقة من خلال عودة مصطفى و الشهداء و بين موت الشخصية البطلة و هو " العابد " الذي لبع دور المحرّك الرئيسي في القصة و الإبقاء على الظلم و الإنتهازيين و الخيانة ، فالتضاد بين الأمانة و الخيانة يهر علاقة تناقض بين قطبين محوريين هما: قطب الخير و قطب الشّر ، أما الأوّل فيخيل إلى القيم إيجابية يمكن حصر ذلك في الأمانة و اللاخيانة بحيث نستنبط من ذلك وضعية مستقرة تسودها المساواة و العدل ، أما الثاني فيمكن حصره في الخيانة و اللأمانة و هي وضعية غير مستقرة مأساوية و سلبية يمكن التعبير عنها بالسّوداوية.

خاتمة :

لم يكن بحثنا هذا سوى محاولة سعينا إلى أن تكون مخلصةً لموضوعنا و أهدافنا بوصفها مشروع قراءة نص مسرحي " سيميائياً " و هو مسرحية " الشهداء يعودون هذا الأسبوع " و إكتشاف مقاصده و معانيه و دلالته فهو مغامرة يخوضها البطل ساعياً إلى كشف الخيانة (خيانة الشهداء) أملاً تعرية الواقع المر و الأليم و ما يسوده من ظلم و بيروقراطية بحيث قمنا بإستخلاص أهم النتائج و هي كالآتي :

* أول نتيجة قمنا بتسجيلها هو أن المسرحية غالباً ما تكون بلغة الحاضر و هذا جوهر إختلافها عن الرواية أما " امحمد بن قطاف " فقد تركها بلغة الماضي و هذا ما أثر عليها فنياً .

* النّص الدرامي نص كباقي النصوص الأدبية يمكن إخضاعه للنظرية السّردية.

* بما أنّ النّص الدرامي يسبق العرض المسرحي زمنياً فيمكننا القول أنّه السباق للدراسة و التحليل دون أن تنقص من أهمية العرض.

* من خلال دراسة خطاب النص المتمثل في الحوار و الموجه إلى القارئ (المتلقي) ، تبيّن لنا أن المؤلف ذو خلفية إيديولوجية كون المسرحية أخذت طابع سياسي محض أو إستعماله للغة عامية على مستوى التلفظي و التخاطبي مما سيسهل على القارئ أو المستمع فهما بكل بساطة. و أخيراً و ليس آخراً لا يمكن أن ننكر أن في كل دراسة يكون نقص المصادر من بين الأسباب الرئيسية في

تعطيل حركة البحوث و النّص المسرحي المدروس وجدنا نذرة في توفره ما عدى المسرح الوطني الجزائري " **محي الدين بشتارزي** " أفادنا بنسخة منه.

كما أوصي الباحثين بعدي بالتطرق إلى المنهج السّيميائي كونه يفتح آفاق جديدة في الدراسات المسرحية الحديثة .

- و الله ولي التوفيق -

قائمة المراجع و المصادر :

I- المعاجم و القواميس :

* ابن منظور " ***لسان العرب*** " ، الجزء الأول ، دار بجليل ، بيروت ، 1988.

* رشيد بن مالك ، " ***قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص*** " ، دار الحكمة ، 2000.

* ***قاموس السرديات*** ، جيرالد بيرنس ، السيد إمام ، طبعة 01 ، 2003.

II- المراجع باللغة العربية :

-1- سعيد بن كراد، " ***السيميائيات السردية مدخل نظري*** "، منشورات الزمن،ط11.

-2- عبد الله الهادي، " ***السردية العربية*** "،المركز الثقافي العربي، ط 11 ، 1990.

-3- سعيد يقطين ، " ***السرديات و التحليل السردي الشكل و الدلالة*** " ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2012.

-4- رولان بارت ، " ***التحليل النصي ترجمة عبد الكريم الشرقاوي*** " ، دار التكوين ، الرباط ، المغرب.

-5- مجموعة من المؤلفين ، " ***طرائق تحليل السرد الأدبي*** " ، منشورات إتحاد كتاب المغرب ، ط1 ، الرباط ، 1992.

-6- رولان بارت ، " ***من البنيوية إلى الشعرية*** " ، ترجمة د.غسان السيد ، دار نينوى للدراسات و النشر و التوزيع ، دمشق ، سوريا ، ط1 ، 2001.

-7- أحمد شرجي ، " ***سيميولوجيا المسرح*** "، منشورات ضفاف ، دار الأمان ، الرباط ،ط1 ، 2016.

-8- بن كراد سعيد ، " ***السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها*** " ، منشورات الزمن ، الدار البيضاء ، 2003.

-9- جان كلود كوكي ، " ***مدرسة باريس السيميائية*** " ، ضمن رشيد بن مالك ، السيميائية الأصول و القواعد و التاريخ ، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2008.

-10- بوطيب عبد العالي ، " ***مستويات دراسة النص الروائي***"، مطبعة الأمنية ، الرباط، المغرب ، 1999.

-11- أ.ج غريماس ، " ***في المعنى (دراسات سيميائية)*** " ، تعريب نجيب غزاوي، مطبعة الحداد للطباعة ، اللاذيقية ، سوريا، 2000.

-12- رشيد بن مالك ، " ***السيميائيات السردية*** " ، دار مجدلاوي ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2006.

-13- السعيد بو طاجين ، " ***الإشتغال العاملي*** " ، منشورات الإختلاف ، وهران ، الجزائر، 2000.

-14- سعيد بنكراد ، " ***مدخل إلى السيميائيات*** "، منشورات الإختلاف ، الجزائر، 2003.

-15- عبد المجيد بن البحيري ، " ***مغامرة العلامة المسرحية في مغامرة رأس المملوك جابر*** "، لسعد الله ونوس ، قرطاج للنشر و التوزيع ، ط1 ، 2009.

-16- رشيد بن مالك ، " ***مقدمة في السيميائية السردية*** " ، دار القبة للنشر ، الجزائر ، 2000.

-17- جميل حمداوي ، ***" الإخراج المسرحي " ، الهيئة العربية للمسرح*** ، الشارقة ، الإمارات العربية المتحدة ، ط1 ، 2011.

-18- حسن المنيعي ، ***" النقد المسرحي العربي "*** ، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجه ، طنجة ، المغرب ، ط1 ، 2011.

-19- أبو الحسن سلاح ، ***" حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الإقتباس و التأليف "*** ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الإسكندرية ، ط1 ، 2007.

-20- رابح حوش ، ***" اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب السردي "*** ، دار العلوم للنشر ، 2006.

-21- بوعلام رمضان ، ***" المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر "*** ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، بدون سنة.

-22- آن أوبرسفيلد ، ***" قراءة المسرح " ترجمة مي التلمساني*** ، مركز اللغات و الترجمة ، أكاديمية الفنون القاهرة ، مصر ، ن س .

-23- محمد الغذامي ، ***" الخطيئة التكفير "*** ، النادي الأدبي الثقافي ، جدّة ، 1985.

-24- أمين عثمان ، ***" فصول في الرواية المغاربية "*** ، الدار التربية للكتاب ، 2012.

III- المراجع باللغة الأجنبية :

-25- Emile benveniste , probleme de l'inguistique générale, édition gallinard 1996 ,paris.

-26- Jean du bois (et autre) dictionnaire de l'inguistique librairie , la rousse , canada 1989.

VI- المذكرات و الرسائل :

-27- بن مالك حبيب ، " ***رواية الحمار الذهبي*** " قراءة سيميائية ، رسالة دكتوراه في الفنون الشعبية ، جامعة تلمسان ، 2010 – 2011.

-28- زعفان يوسف ، " ***التنظيم السردي في مسرحية " بني كلبون "*** "، دراسة سيميائية ، مذكرة التخرج لنيل شهادة الماستر ، جامعة تلمسان .

-29- حمزة بسو ، " ***آليات التحليل النقدي عند عبد الحميد بورايو*** " ، مذكرة شهادة الماجيستير ، جامعة سطيف 2 ، 2012 – 2013 .

-30- فتيحة مستغانمي ، " ***البنية السردية في القصة الشعبية الجزائرية*** " ، مقاربة سيميائية ، رسالة دكتوراه في الأدب الشعبي ، جامعة تلمسان ، 2015 – 2016 .

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	
مقدمة 01	
الفصل الأول : الإطار النظري	
تمهيد	05
I – مفاهيم حول السرد و السرديات	**05**
-1- التأسيس لمفهوم السرد	05
-1-1- السرد عند فلاديمير بروب	07
-1-2- السرد عند جرار جينيت و الموضوع السردي	11
-1-3- رولان بارت و التحليل البنيوي للسرد	14
-2- لغة السرد	16
-3- الوظائف	18
-3-1- النحو الوظيفي	19
-4- الأفعال	19
-5- السرد	20
-6- القصة و الخطاب	22
II - السردية و مستويات التحليل السردي	**29**
-1- الأصول الليسانية و الشكلانية للنظرية السيميائية.....33	
-1- أ- الأصول الليسانية للنظرية السيميائية.....33	

1- ب- التصور السيميائي عند تشالز سوندرس بورس	34
2- السيميائية السردية عند " غريماس "	35
3- المشروع السردي عند " غريماس "	36
III- الخطاب الدرامي	**51**

الفصل الثاني : الإطار التطبيقي

I - دراسة سيميائية لمسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع ل : امحمد بن قطاف	**66**
1- التحليل السيميائي للمسرحية	68
1-1- النموذج العاملي	68
2- الخطاطة السردية	77
خاتمة	**88**
قائمة المراجع و المصادر	**90**
فهرس الموضوعات	
الملخص	
الملاحق	

ملخص :

يمكننا القول بأن السردية هي مبدأ منظم لكل خطاب كون البنية السردية هي التي تحدد المستوى العميق للعملية السيميائية ، و التي تعد في مضمونها علماً للدلالة فقد جعل " **غريماس** " البنى السردية تستحوذ على كل أنواع الخطابات الروائية و الدرامية و الإيديولوجية ...إلخ . لتصبح في الأخير بنى سيميائية سردية تنظم الخطاب ، و تتجاوز حدود الأدبية في التركيز على الملفوظات أي على الحكي بإعتباره قصة فهو يدرس النص في ذاته دونما الأمور المحيطة به و علاقاته الخارجية. و عليه فالأسئلة التي يطرحها رواد التيار السيميوسردي ليست : ماذا يقول النص؟ و لا من قائله ؟ و لكن كيف يقول هذا النص ما يقوله؟.

*** الكلمات المفتاحية :**

السردية – الخطاب السردي – المسرحية.

Sommaire:

On peut dire que le récit est un principe organisateur de tout discours, puisque la structure narrative détermine le niveau profond du processus sémiotique, qui dans son contenu est un signe de signification. Grimas a fait prendre en charge les structures narratives de toutes sortes de discours narratifs, dramatiques et idéologiques ... etc. En fin de compte, il devient des structures sémiotiques narratives qui organisent le discours, et dépassent les frontières littéraires en se focalisant sur les archives, c'est-à-dire sur la narration en tant qu'histoire, car il étudie le texte en lui-même sans les sujets environnants ni ses relations extérieures. En conséquence, les questions posées par les pionniers du courant sémiotique ne sont pas: que dit le texte? Et pas qui l'a dit? Mais comment ce texte dit-il ce qu'il dit?

***les mots clés:**

Narrative - discours narratif – théâtral

Summary :

We can say that the narrative is an organizing principle for every discourse, since the narrative structure determines the deep level of the semiotic process, which in its content is a sign of significance. Grimas made narrative structures take over all kinds of narrative, dramatic and ideological discourses ... etc. In the end, it becomes narrative semiotic structures that organize the discourse, and go beyond literary boundaries in focusing on the archives, that is, on the narration as a story, as it studies the text in itself without the surrounding matters and external relations. Accordingly, the questions posed by the pioneers of the semiotic current are not: What does the text say? And not who said it? But how does this text say what it says?

*** key words :**

Narrative - narrative discourse - theatrical.