الجمهوريـة الجزائـريـة الديمقراطيـة الشعبيـة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة
معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

البنية العاملية في مسرحية بين الجنة و الجنون لعلاوة كوسة

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي

إعداد الطلبة:
*- شاوش بثينة
*- بوداب شيماء
*- بوخميس صمرة

إشراف الأستاذ(ة):
عزوز سطوف

السنة الجامعية: **2018/2017**

بسم الله الرحمن الرحيم

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته

شكر و عرفان

الحمد و الشكر و المنة لله تعالى أولا و أخيرا على نعمة التوفيق وسداد الخطى في الطريق

ثم الشكر الجزيل لمن قدم لنا يد العون بأسلوب أو بأخر و نخص بالذكر الأستاذ المشرف

"سطوف عزوز " الذي شرفنا بقبوله المتابعة و الإشراف على هذه المذكرة و صبره

طوال مدة إنجاز العمل رغم مشاغله الكثيرة بحكم مسؤولياته .

و كذا كل أساتذة المشوار الدراسي على المجهودات الجبارة التي بذلوها من أجلنا حتى

أخر يوم . كما لايفوتنا أن نتقدم بالشكر الجزيل إلى كل ساعدنا من قريب أو من بعيد

من أجل إخراج هذا العمل المتواضع .

إهداء

الحمد لله الذي تسبح له الرمال و تسجد له الضلال و تندك من هيبته الجبال ، أشكر الله

الذي بلغني هذا المآل ، إلى من لونت عمري بجمالها و حنانها ، و عجز اللسان عن وصف

جميلها و شملتني بعطفها و حنانها : " أمي الحبيبة " .

إلى الذي أفنى حياته جدا و كدا في تربتي و تعليمي ، إلى من كان سندي الروحي

ورافقني في مشواري إلى : "أبي الحبيب" .

إلى من أضاء لي درب الحياة بنور الأخلاق و التربية الفاضلة و قدم لي يد العون

كلما احتجت إليه : " زوجي العزيز " .

إلى من ذقت في كفنهم طعم السعادة إخوتي و أخواتي ، إلى الأهل و الأصدقاء

و إلى كل الذين يحبهم قلبي و لم يذكرهم لساني .

أهدي ثمرة جهدي هذا

بثينة

إهداء

إلى ثمرة نجاحي أمي الغالية التي سهرت على راحتي و ترقبت لحظات نجاحي أطال الله في عمرها .

إلى أبي الذي تحمل عبء الحياة من أجلي رحمه الله و أدخله فسيح جناته .

إلى إخوتي و أخواتي : عبد الباقي ، فاتح ، حسام ، جنات ، نوال ، نسيمة ، شادية، ريمة ، ندى .

إلى كل الأحفاد و الحفيدات خاصة لينة .

إلى زوجة أخي فاطمة و بناتها صفوة ، لجين .

إلى كل الصديقات خاصة : بثينة و صمرة

و في الأخير رفيق الدرب " عبدو "

إلى كل من يعرفني من قريب أو من بعيد

شيماء

إهداء

أدين لكثير من الناس ، أقرباء كانوا وأصدقاء بكثير من الخدمات ، و لعل أصغر
شيء يمكنني فعله من أجلهم هو شكرهم .

أولا أشكر المولى عز و جل الذي رزقني العقل و حسن التوكل عليه سبحانه و تعالى و على
نعمه الكثيرة التي رزقني إياها فالحمد لله و الشكر لله على كل حال ، إلى من أنار لي درب
العلم و المعرفة و حرس عليا منذ الصغر و اجتهد في تربيتي والدي الحبيبان الغاليان القربان

إلى قلبي و إلى أساتذتي و أستاذي الفاضل و المشرف ، أرجو من المولى عز وجل أن يجمعني
و إياهم في جنانه الواسعة ، و إلى صديق الدرب و زميلي الذي دعمني ببعض النصائح طوال
المشوار الجامعي و أرجو أن تدوم هذه الصداقة .

إلى صديقات الغاليات أجو لهن كل التوفيق في مشوارهن الدراسي و المستقبلي و شكرا

مقدمة

مقدمـــة :

تحتل السيميائيات باعتبارها منهجا علميا صارما مكانة متميزة داخل الساحة النقدية الحديثة ، و نظرا لاختلاف الباحثين في فهموا واستيعاب الإشارات المتناثرة التي قدمها " دوسوسير " في كتابه الموسوم بـ " محاضرات في علم اللسان العام " والتي كانت بمثابة تبشير بولادة هذا العلم الجديد الذي أطلق عليها آنذاك اسم " السيميولوجيا " ، الذي تفرعت عنه مجموعة من النماذج و اختلفت باختلاف المنطلقات النظرية و زوايا اشتغال روادها ، من بين هذه المناهج التي ظهرت نذكر السيميائيات السردية التي تأسست على يد المنظر الكبير " ألجيرداس جوليان غريماس " ، من خلال كتابه الشهير (الدلاليات البنيوية) الذي أصدره سنة 1966 م و الذي شكل البنة الأولى التي ستبنى عليها مدرسة بكاملها أطلق عليها اسم " مدرسة باريس السيميائية " .

و تتميز نظرية غريماس عن باقي نظرياتها بالشمولية في التصور و في التحليل و لا يفهم من ذلك أنها تقدم لنفسها بديلا عن النظريات الأخرى ، و لكنها تتقاسم معها الموضوع نفسه ، و هو البحث عن المعنى و محاولة رده إلى أسس إنتاجه ، هذا إضافة إلى أنها نظرية لا تقتصر في اشتغالها على النص السردي فقط ، بل يمكن تطبيقها على نصوص أخرى نذكر منها الخطاب السياسي و الإشهاري ... فالمرجعيات المختلفة التي استند عليها " غريماس " في بناء نظريته الجديدة مكنه من بلورة أدوات إجرائية دقيقة قادرة على تحليل مختلف الخطابات البشرية سواء الأدبية و غير الأدبية ، حيث انطلق من مفهوم واسع للبنية السردية وتوصل فيه إلى اكتشاف بنى سردية موجودة في كل الخطابات حتى في الخطابات العلمية ، مما أدى إلى تحليل البنى السردية إلى بنى سيميائية ، تفهم على أنها بنى عميقة تنظم نشوء المعنى و تشمل كل الأشكال العامة لتنظيم الخطاب و قد نظم "غريماس " السرد وفق نسق تراتيبي و ذلك بغية التوصل إلى جملة من القواعد التي تحكم بناء المعنى من خلال استبدال مصطلح الوظيفة الذي استعمله " بروب " بمصطلح العامل لأن ما يهمه بالدرجة الأولى هو العلاقة بين الوحدات و ليس خصائص وحدات الذات ، و بهذا قام " غريماس " باستثمار جهود " بروب " في نظرية جديدة أسماها بالنموذج العاملي الذي تجاوز فيه الوضع الداخلي للشخصية إلى الوضع الخارجي ، أي من المستوى التركيبي إلى المستوى الدلالي ، و نظرا لما حققه هذا المنهج السيميائي من نتائج باهرة في مقاربة النصوص الأدبية و لما أثبته من فعالية و نجاعة في تحليلها ، و كذا لما ناله من أهمية و اهتمام على الساحة النقدية ، فقد آثرنا تطبيقه على نص جزائري جديد الإصدار هو " مسرحية

بين الجنة و الجنون للكاتب علاوة كوسة " و رغبة منا في إحياء هذا المنهج الغريماسي اخترنا البنية العاملية في مسرحية بين الجنة و الجنون لعلاوة كوسة أنموذج موضوع دراستنا .

من خلال هذه الدراسة نهدف إلى التعريف بالبنية العاملية و الدور الكبير الذي تلعبه في تحليل النصوص السردية الحديثة عامة و المسرحية خاصة التي اخترنا منها نصا يعتبر من بين أهم النصوص التي ظهرت مؤخرا في الساحة الأدبية العربية عامة و الجزائرية خاصة .

تكمن إشكالية الدراسة في :

إلى أي مدى حققه التحليل السيميائي السردي نجاعته و فعاليته في المدونة ؟

و هناك تساؤلات فرعية تتمثل في :

ـ ما المقصود بالخطاب السردي ؟

ـ ما هي أهم نظريات غريماس في تحليل الخطاب ؟

ـ ما مفهوم المسرحية ؟

ـ ما هي الخصائص للمسرحية ؟

ـ ما هي الأدوار العاملية في مسرحية " بين الجنة و الجنون "؟

و يمكن تقسيم دوافع البحث إلى دوافع ذاتية و دوافع موضوعية ، تتمثل الأولى في ميلنا إلى جنس المسرحية أما الثانية فتتمثل في كون السيميائي السردية منهجا تحليليا لينا مسعف للباحث في التحليل

و قابلة للتطبيق على جميع النصوص و الخطابات سواء أكانت أدبية أو غير أدبية ، و من هذا المنطلق وضعنا خطة الدراسة التي اشتملت على مقدمة و فصل نظري و فصل تطبيقي و خاتمة ، أما الفصل النظري الذي يلي المقدمة فقد خصصناه للبنية العاملية عند غريماس و تناولنا فيه في بداية الفصل مناهج تحليل الخطاب السردي و نظريات غريماس في تحليل الخطاب و الثاني يخص المسرحية تعريفها و نشأتها و خصائصها الفنية و أنواعها ، أما الفصل التطبيقي فتناولنا فيه الأدوار العاملية المتمثلة في المسرحية .

و يعتبر المنهج من أهم الركائز التي يقوم عليها البحث و على ذلك اعتمدنا على المنهج السيميائي السردي لدراسة مسرحية " بين الجنة و الجنون " معتمدين في ذلك على قواعد النظرية السيميائية السردية عند "غريماس" المتمثلة في البنية العاملية .

و لإثراء دراستنا هذه لابد من الاستعانة بمجموعة من المصادر و المراجع التي تفيدنا و تغنينا على إنجاز هذا البحث لذلك توجهنا في البداية إلى كتاب تحليل الخطاب و الدرس العربي لنعيمة سعدية و كتاب بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي لحميد الحميداني و غيرهم .

كما أن لكل بحث صعوبات تواجهه و تعترض طريقه للوصول إلى المعارف واجهتنا بعض منها ، من بينها تعدد النظريات و اختلاف طرائق التحليل بالإضافة إلى صعوبة الحصول على المراجع و كذا صعوبة ترجمتها من لغتها الأصل إلى اللغة العربية باعتبار أن المنهج السيميائي منهج غربي و أغلبية المصادر باللغة الأجنبية ، و أتقدم في نهاية هذه المقدمة بالشكر الجزيل و العرفان للأستاذ الفاضل " عزوز سطوف " لإشرافه على هذه الدراسة و إلى كل من قدم إلينا يد العون بكتاب أو نصيحة أو دراسة من أساتذة و زملاء و أصدقاء و نأمل أن تكون هذه الدراسة إضافة جديدة في حقل السيميائيات السردية و خاصة نظرية غريماس العاملية .

الفصل الأول

تعريف الخطاب عند العرب :

يرتبط مفهوم الخطاب في الأدبيات العربية بحقل علم الأصول حيث يظهر من خلال التفاسير التي وضعها المفسرون للآيات القرآنية التي وردت فيها لفظة الخطاب ، إن المفهوم القرآني للخطاب يحيل على الكلام و لا تختلف دلالة هذه اللفظة في المعجم العربي عن هذا المعنى ذلك أن الإحالة المعجمية أسست دلالتها على التفسير القرآني ضمن السياق الذي وردت فيه لفظة الخطاب في القرآن الكريم .

و قد سعى بعض المفكرين العرب إلى التقريب المفهوم العربي للخطاب من المفهوم الغربي ، حيث ذهب المختار الفجاري إلى أن مفهوم الخطاب هو الكلام الحامل لرسالة ، و المعتمد على سلطة ما لتبليغها لناس ، حيث أطلق العرب على هذا الكلام خطابا[1]

يعرف ابن جني الكلام أنه " كل لفظ مستقل لنفسه مفيد لمعناه " أو" هو اللفظ قائم بنفسه مستقل بمعناه "

و يذهب الجرجاني إلا أن الكلام هو " المعنى المركب الذي فيه الإسناد التام أو ما تضمن كلمتين بالإسناد " [2]

و يرى الزّمخشري أن الخطاب " هو تركيب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى"[3]

---

[1]- د إبراهيم عبد الله ، إشكالية المصطلح النقدي (الخطاب و النص) مجلة آفاق عربية ،بغداد ، آذار ، 1993 ، ص 56 .

[2]- د محمد عابد الجابري ، الخطاب العربي المعاصر ، بيروت ، دار الطليعة ، 1982 ، ص 35 .

[3]- د سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، الدار البيضاء ، 1985 ، ص 83 .

تعريف الخطاب عند الغرب :

يعد أفلاطون أول من حاول جادّا ضبط حدود المفهوم الفلسفي للخطاب و شحنه بدلالته الخاصة مستندا إلى قواعد عقلية واضحة ، من هنا تبلورت المحاولات الأولى لتحديد ملامح الخطاب الفلسفي في الثقافة اليونانية و يعتبر كتاب ديكارت (خطاب في المنهج) دليلا على العناية بالخطاب الفلسفي و مؤشرا على العناية بالمصطلح في هذا الميدان .

أما في العصر الحديث ، فإن الفلاسفة على وجه الخصوص عنوا عناية خاصة بالخطاب و اعتبروه مصطلحا فلسفيا في ميدان المعرفة العقلية يعرفه بينيفيست " بأنه كل تلفظ يفترض متكلما و مستمعا عند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما "[1]

و يعرفه تودوروف " أنه أي منطوق أو فعل كلام يفترض وجود راو و مستمع و في بنية الراوي التأثير على المستمع بطريقة ما " .[2]

و يعرفه ميشال فوكو " بأنه النصوص و الأقوال كما تعطى في مجموع كلماها و نظام بنائها و بنيتها المنطقية أو تنظيمها البنائي .[3]

مفهوم تحليل الخطاب :

تحليل الخطاب : (discour annalys) مصطلح جامع ذو استعمالات عديدة يشتمل على مجالات من الأنشطة :التداولية ،السيميائية،الإجتماعية،النفسية،الأسلوبية....إنه في استفاضة دائمة:موضوعا مجالا،علما،منهجا،يسعى في اجتماع جزئيتين اللتين ساهمتا بشكل فعال في تكوينه،إلتحليل وفك شفرة الخطاب من أجل فهمه على اختلاف أنواعه

سياسي،إشهاري،اجتماعي،نفسي،علمي...

حتى لا نقف عند هذا الأخير الخطاب مكتوفي الأيدي وعاجزين لا نملك آليات التحليل،ولا قدرة لنا على القراءة والتأويل،باعتباره خطابا متماسكا غاية في التعقيد والتشابك.

يقول سعيد علوش:"إنه وقفة عابرة على نص صيني هيروغليفي سانسكريتي لتجعلنا نقف كمحاربين منزوعي الأسلحة ،مدهوشين أمام نوتات موسيقية وضعت بين يدي رسام،أو إشارة أيكم إلى الأعمى أمام مثل هذه المقولة نتسائل ماذا نريد بتحليل الخطاب

---

[1]- سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي و أبعاده النصية ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، العدد 48 ، شباط ، 1989 ، ص 17 .

[2]- تزفتان تودوروف ، اللغة و الأدب العربي في الخطاب الأدبي ، تر سعيد الغانمي ، بيروت ، المركز الثقافي 1993 ، ص 48 .

[3]- ميشال فوكو ، حفريات المعرفة ، تر سالم يفوت ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، 1987 ، ص 25 .

أ ـ الخطاب: لم يكن هذا المصطلح أوفر حظا من المصطلحات الكثيرة العلمية اللسانية النقدية المعاصرة ،على المستويين:المصطلح المفهوم

والتحليل مصطلح جامع يستدعي في ممارسته مصطلحات عديدة بإجرائه عملية اسقاطية على ما يسمى الخطاب ،إذ تسعى هذه العملية إلى تفكيك الخطاب المحبوك المتماسك شكلا ودلالة المكتوب و المسموع إلى بنيات جزئية فاعلة ومتفاعلة داخلية وخارجية ،من أجل معرفة مختلف المرجعيات الخطابية الأسس المعرفية و الخلقية و الأطر النظرية للخطاب .[1]

التي ساهمت في تشكله ،بمعرفة مضامينها و محتوياتها وغاياته و معاييره وفضائه وبنياته و جنسه ....،ليتحقق التحليل،الأمر الذي يجعل العملية غاية في التشابك و التعقيد تتطلب من أجل التحكم فيها ،معرفة موسوعية عميقة في التخصص تحوفها معارف رافدة أخرى من جهة و التحكم في ممارسة بعض المصطلحات التي يقودنا إليها التحليل –كمصطلح جامع- من جهة أخرى. [2]

المربع السيميائي : (le carré Sémiotique)

يعد " غريماس " من السيميائيين الذين اهتموا كثيرا بالأشكال الداخلية لدلالات النصوص خاصة و أن هذه الأخيرة عبارة عن كتابات دلالية قائمة بذاتها لا تحتاج إلى معلومات خارجة عنها ، لذلك فقد رأى أن الدراسة التحليلية الدقيقة للنص ، إنما تتم من خلال مستويين : المستوى السطحي و المستوى العميق الذي نحدد من خلاله البنيات العميقة التي تحدد الطريقة التي يكون عليها الوجود الأساسي لفرد أو لمجتمع و بالأحرى وجود الموضوعات السيميائية ، فما نعرفه هو أن المكونات الأولية للبنيات العميقة وضع قابل للتحديد ، كما يرى " غريماس " أن المعنى يقوم على أساس اختلافي و بالتالي فتحديده لم يتم إلا بمقابلته بضده وفق على علاقة ثنائية متقابلة و قد صاغ " غريماس " من خلال ما أسماه بالمربع السيميائي .

فقد حاول " غريماس " من خلال هذا الحقل المعرفي أن يربط صريح النص بباطنه أو البنية الدلالية الأصولية ، فالدلالة الأصولية هي الجوهر الدلالي و علاقتها بالخطاب و هي علاقة توليدية و معنى ذلك أن دلالة لا تستنبط من سطح النص فحسب و إنما لابد العودة إلى باطنه .

---

[1] ـ نعيمة سعدية ، تحليل الخطاب و الدرس العربي ، قراءة لبعض الجهود العربية ، المؤسسة الجامعة للدراسات و النشر و التوزيع ، د ط ، 2009 ، ص 2 .

[2] ـ المرجع نفسه ص 3 .

إن علاقة الدلالة الخطاب هي علاقة توليدية ، ذلك أن المعنى ليس معطى ثابتا بل هو قابل للتغيير، فهو رهين ديمومة النص القصصي ، لأن تحويل الدلالات مردّه إلى تطور الأحداث في إطار زماني و مكاني ما ، كما أن التطورات الطارئة على سلم القيم هي الأخرى وليدة هذا الامتداد الزماني و الوظائفي .

فالمربع السيميائي يعد أهم عنصر يدرس المنهج في البنية العميقة باعتباره حوصلة كل التحليل السيميائي .[1]

يعرف " بورايو " المربع السيميائي فيقول : " أنه صياغة منطقية قائمة على نمذجة العلاقات الأولية للدلالة القاعدية التي تتلخص في مقولات : التناقض و التقابل و التلازم ، فهو نموذج توليدي ينظم الدلالة ويكشف عن آلية إنتاجها عبر ما يسمى بالتركيب الأساسي للمعنى من حالاته الأولية ، أو شبه الخام و حتى حالاته التركيبية المختلفة أو في الدلالة التأسيسية ، فالمربع السيميائي بهذا المعنى هو المتحكم في البنية العميقة حتى يحدد علاقات التضاد و التناقض و المولدة لصراع دينامي الموجود على النص السردي ، إنه ببساطة " التمفصل المنطقي لأية مقولة دلالية " .[2]

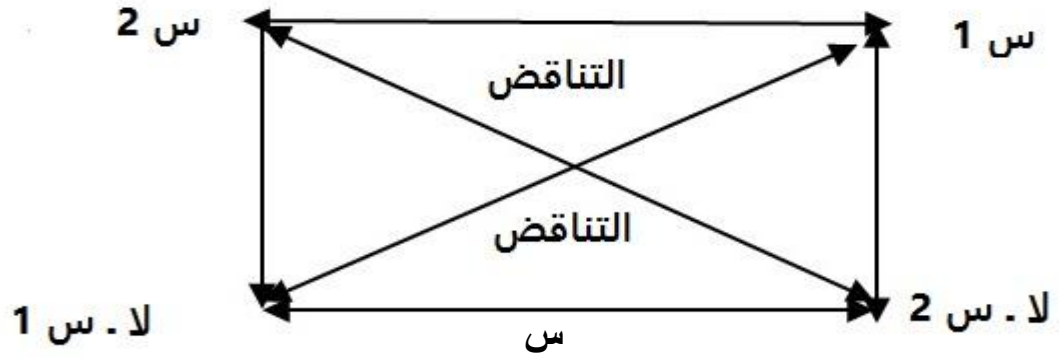
إنه يجعل من الدارس السيميائي " لا يكفي بعملية المزاوجة بين المفاهيم و القيام بالتعارضات السيميائية فقط ، بل يجب عليه كذلك أن يقدم نموذجا يسعى إلى الكشف عن منظومة المعنى " .

يساعد المربع السيميائي على تمثيل العلاقات التي تقوم بين الوحدات اللغوية بهدف إنتاج الدلالات التي يعرضها النص على القراء .

ـ يمكن التمثيل للمربع السيميائي بالشكل التالي :

التضاد

س



س

ما تحت التضاد

[1]ـ فيصل الأحمر ، معجم السيميائيات ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، ط 1 ، 2010 ، ص 229 .

[2]ـ المرجع نفسه ص 230 .

و انطلاقا من هذا الشكل يمكن أن نستنتج العلاقات التي يقوم عليها المربع السيميائي كالآتي :

ـ العلاقة التجريدية الشمولية : و تنطلق هذه العلاقة من السين إلى المحور الدلالي أو من العنصر إلى المقولة التي تحتويه ، و تكون هذه العلاقة بالنظر إلى الشكل بين س 1 و س 2 س 2 ، لا ـ س 2 و لا ـ س و لا ـ س 1 .[1]

ـ علاقة التناقض : تقوم بين س 1 و لا ـ س 1 ، لا ـ س 2 و س 2 ، و نلاحظ أنه لا وجود لعنصر ثالث في هذه العلاقة ، مما يوضح انه من اختيار عنصر من هذين العنصرين فهذه العلاقة تشبه عملية النفي حيث أن نفي س 1 يؤكد لا ـ س 1 .

ـ علاقة التضاد : و تقوم بين س 1 و س 2 حيث أنه لا يمكن أن يتطور س 2 إلا بوصفه ضدا ل س 1 ، و العكس صحيح .

ـ علاقة التضاد التحتي : و توجد بين لا ـ س 2 و لا ـ س 1 ، و هي مماثلة جدا لعلاقة التضاد الرابطة بين س 1 و س 2 .

تحمل علاقة التناقضات اسم الترسيمة :

أ ـ ترسيمة للعلاقات الموجودة بين س 1 و لا ـ س 1 .

ب ـ ترسيمة العلاقات الموجودة بين س 2 و لا ـ س 2 .[2]

أما الإشارة فهي المجموعة المؤلفة بين العناصر التي تربطها علاقة تضمن س و لا ـ س 1 ، س 2 و لا س 1 ، المضامين التي تحملها س 1 و لا ـ س 2 ، س 2 ولا س 1 مطابقة للعلاقة التي تقيمها فيما بينها ، من خلال ما سبق ذكره من علاقات منطقية قائمة بين عناصر المربع نستطيع أن نقول أنها تصب تحت ما يمكن أن يسمى بالمظهر العمودي ، الذي يقابله مظهر آخر هو المظهر المركب و هو الذي " يجسد البعد الدينامي للمربع السيميائي اعتمادا على التوازي بين العلاقات المؤسسة للمظهر المركبي الدينامي ، فإسقاط العلاقات العمودية على مستوى المركبي يؤدي إلى تحقيق العمليات (Opération) و هي التي تقوم بالاشتغال بعناصر النواة التصنيفية و يتخذ هذا الاشتغال صيغة القواعد الإجرائية التي تكون موجهة " .

إن منظومة المربع السيميائي ذات الطبيعة المنطقية الدلالية ، لذلك " جب أن ينظر إليها باعتبارها سابقة عن كل استعمال ، لأن الأمر يتعلق بنموذج شكلي (Formel) سابق عن كل معنى أي أنها خطاطة تجريدية مشكلة قبل كل استعمال مدلولي ، كما أنها خلافية و تعارضية " .

---

[1]ـ فيصل الأحمر ، معجم السيميائيات ، ص 230 .

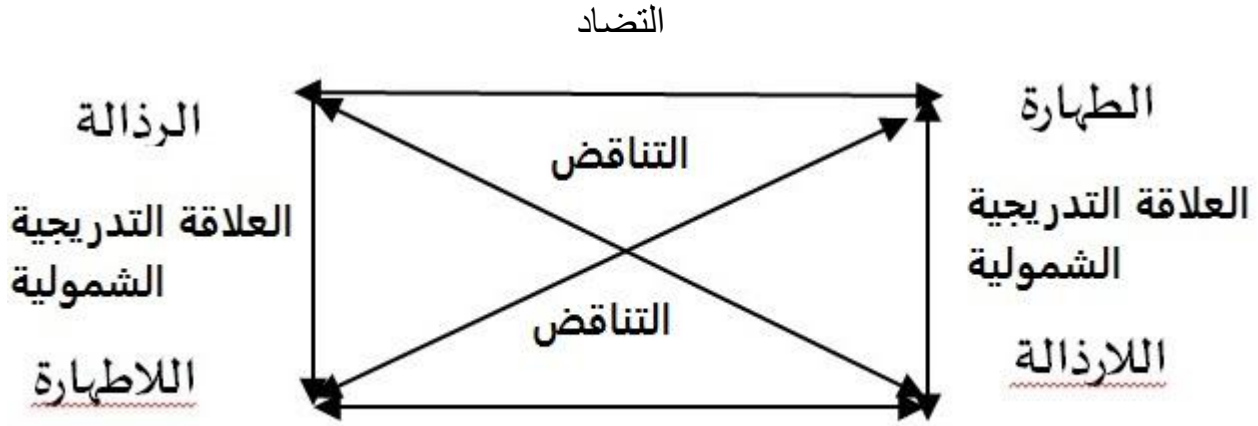
[2]المرجع نفسه ص 231 .

يضيف " المرتجي " أن المربع السيميائي تصف بخاصية التعميم حيث أنه لا ينطبق عى نموذج معرفي دون آخر ، بل إنه يمكن تطبيقه على كل المجالات . [1]

و من أجل أن نعطي مثالا عن هذه المنظومة الدلالية نذكر ما أورده " رابح بوعزة " نقلا عن زميله " جلولي العيد " في دراسة له تتبع فيها مسار حكايات الأطفال وفق على هذه الحقيقة ، انتهى إلى أن يقومون بدور البطولة يمتازون بصفات واحدة و يؤدون أدوار متشابهة على نحو بدت فيه تلك الحكايات كأنها اجترار للمواقف و تكرار للأحداث و السلوكات ، ذلك أن معظم تلك الحكايات لها نفس البدايات (طفل يتيم ، ذكي ، فقير) .[2]

كم أنها تملك نفس النهايات (يتغلب الطفل على خصمه و يصبح بذلك غنيا بعدما تلقى مساعدة خارجية من طرف ما) .

و يمكن تمثيل هذه العلاقة على الشكل التالي :



ما تحت التضاد

في الختام نقول بحكم أنه يضبط العلاقات المنطقية القائمة بين الوحدات الدلالية الكامنة في عمق النص

و اكتشاف بنية الدلالة العميقة المؤسسة للنص و المتحكمة في البنية السطحية ، فإن المربع السيميائي يسمح بإعادة تمثيل معمارية المعنى في نص ما و تشكل المحتوى .[3]

---

[1]- فيصل الأحمر ، معجم السيميائيات ، ص 232 .

[2]- المرجع نفسه ص 233 .

[3]- فيصل الأحمر ، معجم السيميائيات ص 233 .

توطئة :

يعد النموذج العاملي ، كما هو متداول اليوم ، أحد المقترحات النظرية الأساسية في المشروع الغريماسي و كان أو ظهور له في كتابة " علم الدلالة البنوي " و لقد صيغ هذا النموذج بغية تحديد العوامل ، الوظائف و تدقيق مختلف العلاقات الموجودة و الرابطة بين الكل ضمن النظام الواحد ، كما يعمل على تجميع مختلف الأدوار ، العوامل في المحكي .

تعريف البنية :

لغة : هي الهيئة التي بنية عليها مثل المشية و الركبة و يقال بُنية و بُنى و بِنى بكسر الباء مقصورة مثل جِزية و جَزى و فلان صحيح البِنية أي الفطرة و هي كل مكون من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه [1]

اصطلاحا : فهي ترجمة لمجموعة من العلاقات الموجودة بين عناصر مختلفة و عمليات أولية تتميز فيما بينها بالتنظيم و التواصل بين عناصرها المختلفة [2]و هذا المفهوم يتوقف على السياق بشكل واضح فنجد نوع أول تستخدم فيه البنية عن قصد ، و لهذا تقوم فيه بوظيفة حيوية مهمة و سياق أخر تستخدم فيه بطريقة عملية فحسب و ما هو مؤكد ما بين البنية لا مستقلة عن سياقها المباشر الذي تتحدد في إطاره [3]

يعتبر ليفي شتراوس أن مفهوم البنية ليس سوى تعبير تستخدمه لأنه رائج ، إن اللفظ المحدد جيدا يمارس فجأة سحرا فريدا خلال بضع سنوات هكذا كلمة الديناميكا الهوائية و تشرع في استعماله بلا تبصر نظرا لوقعه السائغ على السمع ، لا ريب في إمكان دراسة الشخصية النموذجية من زاوية البنية لكن يصح الشيء ذاته فيما يتعلق بتنسيق فيزولوجي أو هيئة أو مجتمع أو ثقافة أو بلور أو آلة ، كل شيء ما لم يكن معدوم الشكل يملك بنية و بذلك لا يضيف لفظ بنية شيئا إلى ما في ذهننا عند استعماله سوى ملاحظة لطيفة .أما البنية عند البنيويين فيقع تصورها خارج العمل الأدبي و هي لا تتحقق في نص على نحو غير مكشوف بحيث تتطلب من المحلل البنيوي استكشافها ، و كان الشكلاني الروسي"

---

[1]- ابن منظور ، لسان اعرب ، م ج 4 ، دار صادر بيروت ، لبنان ، د ط ، دت ، ص 94 .
[2]- صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الأفاق الجديد ، بيروت ، لبنان ، ط 3 ، 1985 ، ص 121 .
[3]- المرجع نفسه ص 122 .

تينيانف " أول من استخدم لفظة بنية في السنوات المبكرة من العشرينات و تبعه " رومان ياكبسون " الذي استخدم كلمة البنيوية لأول مرة عام 1929 م [1]

و كلمة بنية تحليل في حد ذاته إلى المنهج البنوي الذي تمثل أول خطوة فيه ، تحديد البنية أو النظر لموضوع البحث كبنية ، أي موضوع مستقل [2]

أما ثاني خطوة هي تحليل البنية و كشف مختلف عناصرها مثلا في النص الأدبي يستهدف التحليل دراسة الرمز ، الصورة الموسيقى ، و ذلك في نسيج العلاقات اللغوية و في أنساقها ، كما يمكن النظر إلى مكونات النص و اكتشاف مفاصل البنية و أشكال التكرار فيها أو أنساق التركيب للصورة الشعرية التي يوضحها محور بينة الدلالات اللغوية [3]

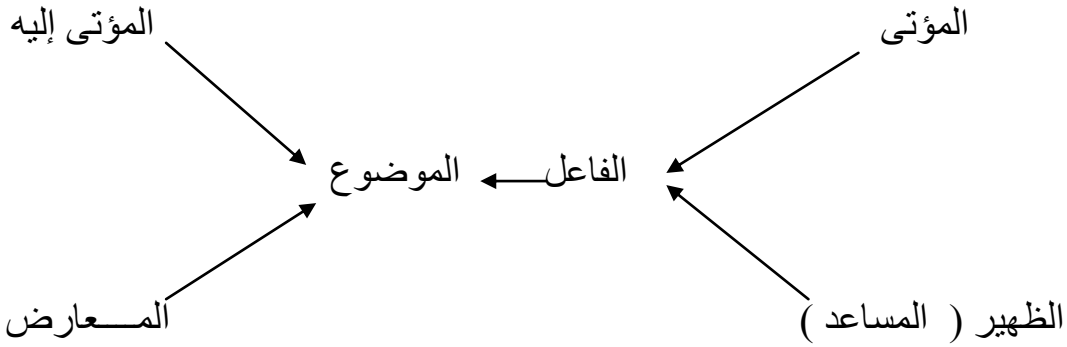
---

[1]- المرجع نفسه ص 123 .

[2]- يمني العيد ، في معرفة النص ، منشورات دار الأفاق الجديدة ، بيروت ، ط 1 ، 1983 ، ص35 .

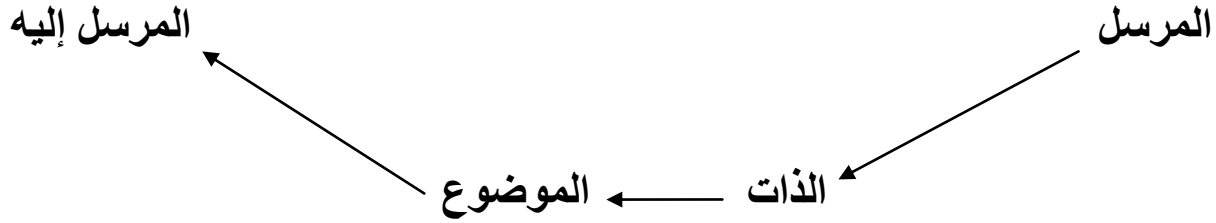
[3]- المرجع نفسه ص 36 .

النظام العاملي عند غريماس : استمدت نظرية غريماس أصولها المعرفية من الدلالية و يعود تأسيس هذا العلم إلى ما يزيد عن عقدين ردا على الألسنيين الذين يركزون في دراستهم اللغوية على الدال مقصدين : المدلول من مجال اهتمامهم باعتباره غير قابل للتقسيم وفق و الوحدات المميزة [1] و كان رد ياكبسون على أصحاب هذا الاتجاه الالسني بقوله : « لا يخلوا موقف هؤلاء الذين يقولون بانتقاء المعنى من حد الأمرين إما أنهم يفقهون ما يقولون و من ثمة يبطل كل معنى من كلامهم » [2] و قد عمل على توسيع الإطار التصنيفي للمفاهيم النظرية فوضع نموذجا عاما يضبط التحليل السردي و يصلح للتطبيق على كل أنماط الخطاب السردي[3] ذلك أن السرديين على تراوح بين الاستقرار و الحركة و الثبات و التحول و يشكل النظام العاملي وفق ما ينظمه الرسم البياني التالي :



إذن فالنموذج العاملي عند غريماس يتكون من ستة عوامل هي المرسل و المرسل إليه و الفاعل و الموضوع و المساعد و المعارض ، و بإمكاننا أن نعرف هذه العوامل المحركة للسرد بشيء من التفصيل و هي كالآتي :[4]

[1]- محمد ناصر العجيمي ، في الخطاب السردي ، الدار العربية للكتاب ، د ط ، 1993 ، ص 22 .
[2]- المرجع نفسه ص 22 ، 23 .
[3]- جميلة قيسمون ، الشخصية في القصة ، مجلة العلوم الإنسانية ، العدد 13 جوان ، 2000 ، ص 23 .
[4]- محمد ناصر العجيمي ، في الخطاب السردي ، ص 38 ، 39 .



جـ ـ علاقة الصراع :

و تكون بين المساعد و المعارض و ينتج عن هذه العلاقة إما منع حصول العلاقتين السابقتين(علاقة الرغبة ، علاقة التواصل) ، و إما العمل على تحقيقها ضمن علاقة الصراع يتعارض عاملان ، أحدهما يدعى المساعد و الأخر المعارض الأول يقف إلى جانب الذات و الثاني يعمل دائما على عرقلة جهودها من أجل الحصول على الموضوع ، و هكذا من خلال هذه العلاقات يتم الحصول على الصورة الكاملة للنموذج العاملي عند " غريماس " .[1]

[1]ـ محمد ناصر العجيمي ، في الخطاب السردي، ص 35 .

الأدوار العاملية :

1 ـ الذات الفاعلة : (actant sujet) و هي ما يسمى في النقد التقليدي بالبطل ، إذ أن كل خلاف يثيره قائد لعبة و هو الشخصية ، التي تعطي الحركة في القصة الهزة الأولى ، و هذه الحركة تكون وليدة رغبة أو احتياج و خوف .

2 ـ الموضوع : (objet) و هو يمثل الهدف المقصود أو الشيء المرغوب فيه أو مصدر الخوف و الانزعاج ، يكون هذا الموضوع ماديا كإعادة شخص أو ذهب مفقود أو معنويا عندما يمثل قيمة

و القيم .

3 ـ المرسل :(distinateur) و هو الجهة التي تمارس تأثيرها على سيرورة الحدث أي على اتجاه الحركة السردية فوضعية التنازع و الخلاف يمكن أن تولد و تتطور و يحدث حلا بفضل وساطة المرسل و هو الذي يوجه الحركة و يحكم عليها .

4 ـ المرسل إليه : (distinataire) إنه الجهة المستفيدة من الحركة السردية و هو المالك المحتمل للشيء المتنازع عليه و ليس بالضرورة هو الفاعل نفسه إذ أننا يمكن أن نرغب في شيء أو نريد إبعاده من أجل الآخرين كما بالنسبة لأنفسنا .

5 ـ المعارض : (l'opposant) و لكي توجد حلقة للصراع و حتى يتعقد الحدث أكثر فأكثر يجب أن تبرز قوة المعارضة : عقب تمنع البطل من تحقيق ما يصبو إليه

6- المساعد: (l'adjuvant) كل العناصر السابقة الذكر ما عدا " المعارض" قد تحتاج إلى الدعم ويشد الأزر، و عملية تقوية من طرف الآخرين و هو دعم خارجي و هؤلاء الآخرون هم الذين يشكلون منصب المساعد، كما قد يكون المساعد ذاتيا أي موجود ونابع من ذات الفاعل "كالقيم الأخلاقية والمعارف العلمية التي يمتلكها أو حسن استعماله للأداة يصارع بها كالفانوس السحري أو السيف".[1]

[1]- جميلة قيسمون ، الشخصية في القصة ص 200 ، 204 ، 205 .

توطئة :

المسرحية هي شكل من أشكال الأدب و نوع من أنواع الفن التمثيلي الذي يروي قصة معينة ، تعرض أحداثها من خلال أشخاص معينين (الممثلين) و تعبر مشاهدهم و أحاديثهم و أفعالهم عن أحداث القصة حيث يتخذ كل ممثل دورا خاصا به يتقمص خلالها شخصية من شخصيات القصة و يمثل تصرفاته بطريقة تنقل للجمهور الفكرة العامة عنه .

تعريف المسرحية :

أ ـ لغة : يعد المسرح من أكثر الفنون استعصاء على التعريف لتراوحه بين النص و الخشبة من جهة و لجمعه بين عشرات من الفنون ابتدءا من الكلمة مرورا بحركة الجسد ، وصولا إلى الموسيقى و الضوء حتى أطلق عليه أبو الفنون ، و قد اختلف مفهومه من معجم إلى آخر ، فحيثما نعود إلى لسان العرب و نراجع مادة : سرح و رسح أو مسرح أو مرسح ، و هما الكلمتان اللتان تدلان على المكان و النص و التمثيلية في آن واحد نجد جذورهما تتمحور حول دلالة مشتركة و هي الخروج من الضيق إلى المرعى الذي نخرج إليه الحيوانات للرعي

م س ر ح : المشط الذي يحول الشعر المجعد لشعر مفرود سهل [1]

ـ جاء في معجم لسان العرب « المسرح بفتح الميم : المرعى المسرح و جمعه المسارح ومنه قوله إذا غاد المسارح و في حديث أم الزرع ، له ابن قليلات و هو جمع مسرح ، و هو الموضع الذي شرح إليه الماشية بالغداة للرعي و السارح يكون اسما للراعي الذي يسرح الإبل ، و يكون اسما للقوم الذين لهم السرح كالحاضر و السامر و هو جميع ، و المسرح بفتح الميم : المرعى الذي سرح فيه الدواب للرعي[2]

---

[1]ـ حنان بومالي : المسرح الشعري العربي المعاصر بين التأصيل و التجريب شهادة دكتوراه ، جامعة الأمير عبد القادر ، قسنطينة ، 2012 - 2013 ، ص 4 .

[2]ـ ابن منظور : لسان العرب (مادة سرح ، دار الصبح ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2006 ، ص 214

اصطلاحا :

لذلك فكلمة المسرح العربية تقابل كلمة (theatre) دون خوف من اطلاقها على المكان و النص

و فعل الخروج و الإطلاق يجعل المسرح قريب من المنتزه الذي يتنزه فيه الإنسان ليرى مناظر تصرفه عن تعبه و ضيقه و هي دلالة تماثل المرح ، و من ناحية أخرى نجد أن أداة ذلك كله تكمن في الخيال أداة التفاعل و التجاوز و ربط العلاقات بين الأشياء .

كما تطلق المسرحية و يراد بها « نسخة من الحياة و المرآة للواقع و صورة تعكس الحقيقة » أي تجسيد حقيقي للعالم بما فيه من مظاهر طبيعية و اجتماعية و نفسية و المسرحية شعرية كانت أم نثرية متتابعة من التاريخ أو الأسطورة إنما هي « مشاهدة فصول استمدت أحداثها من الواقع ، متسلسلة في نطاق حادثة محدودة المكان و الزمان و العمل » بمعنى تتطلب خيالا يخلق الأحداث و شخصيات و يصور المواقف و ما توحي به من حوار في الزمان والمكان .

و تعني المسرحية أيضا « تمثيلية تقوم على حبك حديثة تتجسد في أشخاص و تؤدى بأسلوب الحوار و تمثل على مسرح أمام جمهور و تحاط بما ينبغي لها من إطار مكاني يقتضيه زمن الحدث، و هي ذات مغزى أو رسالة تحملها و توحي بها إيحاء تنهض به جملت العناصر المشار إليها »

و يوحي هذا التعريف بأن المسرحية لابد أن يهدف كاتبها إلى إعطاء صورة لمشهد من فوق خشبة المسرح ، قد يكون حدث بالفعل تجسده الشخصيات عن طريق الحوار أو يقدم لنا صورة لمشهد يتخيله مشابه لما يقع في الحياة يكون الهدف من ورائه تبليغ رسالة ما أو الوصول إلى مغزى معين .

و قيل المسرحية جنس أدبي عريق عند الإغريق حديث عند العرب ، و هو قصة تمثيلية أساسها الحوار و ليس السرد و لا الوصف .[1]

[1]- حنان بومالي ، المسرح الشعري العربي المعاصر ين التأصيل و التجريب ، شهادة دكتوراه ، جامعة الأمير عبد القادر ، قسنطينة ، 2012 - 2013 ، ص 5 .

ـ هو البناء الذي يحتوي على الممثل أو خشبة المسرح ، و قاعة النظارة و قاعات أخرى للإدارة و استعداد الممثلين لأدوارهم ، وقد يراد به الممثل و قاعة المشاهدين فقط كما هي الحال في المسرح العائم و مسرح الهواء الطلق[1]

ـ المسرح شكل من أشكال الفن يتم فيه تحويل النص الأدبي المكتوب إلى مشاهد تمثيلية يؤديها الممثلون على خشبة المسرح أما محشد من الجمهور .

ـ المسرح هو الفضاء الهندسي الذي يصور فيه المسرح النص السردي المكتوب .

ـ المسرحية قصة معدة للتمثيل تصور فعل إنسانيا و تثير انفعالات عاطفية و تعد كذلك أكثر تركيز و أكشف أحداث و كذلك من فنون الشعري ـ في الأصل ـ و مصدر صناعي من مسرح و هي أكثر فنون الأدبية توفيرا للذة لأنها تستجيب لعدة رغبات في الإنسان[2]

[1]ـ مجدي وهيبة : كامل المهندس = معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط 2 ، 1984 ، ص 355

[2]ـ علي بوملحم ، في الأدب و فنونه ، الطبعة العصرية للطباعة والنشر ، بيروت ، د . ط ، 1970 ، ص 34 .

النشأة و التطور :

أ ـ في الأدب الغربي : أقدم المسرحيات التي عرفها الأدب الغربي هي المسرحيات الإغريقية و كان لنشأتها في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم ، فقد آمن الإغريق بآلهة متعددة لأنهم رأو طبيعة بلادهم متنوعة المظاهر كثيرة التغيير ، فجبال و تلال و كهوف و قمم عالية يغطيها الثلج و يصطدم بها السحاب ،وسفوح مخضرة ،وانهار جارية وبرد شديد في بعض الجهات، ودفئ جميل على الشاطئ وريح لينة تارة وعاصفة أخرى ،ورعود قاصفة وسيول جارفة ،فتوهموا ان ثمة قوى خفية وراء هذه المظاهر الطبيعية فقدسوها وتعنقوها بالقرابين وللعبادة .

وكان من آلهتهم التي قدسوها « ديونيس،او(ياخوس)اله النماء والخصب وبخاصة العنب والخمر،وقد اعتادوا ان يقيموا له حفلين احدهما في أوائل الشتاء ، بعد جني العنب وعصر الخمور، ويغلب عليه المسرح وتنشد فيه الأناشيد الدينية ،وتعقد حلقات الرقص وتنطلق الأغاني ،ومن هذا النوع المرح نشأت الملهاة (الكوميديا)،والحفل الثاني في أوائل الربيع حيث تكون الكروم قد جفت وتجهمت الطبيعة ،وهو حفل حزين ومنه نشأت المأساة (التراجيديا)وكان التمثيل أول الأمر لا يعدوا بعض الرقص والأناشيد الجمعية ،والأغاني التي تعبر عن حزنهم لغياب الإله والابتهال إليه أن يعود ثانية ،ثم مثل شخص " ديونيسوس"،فكانت (الجوقة) الفرقة تشير إليه وهو على مسرح المرء مرتفع، ثم ادخل الحوار بينه وبين (الجوقة) ،ثم مثلت شخصيات أخرى يرد ذكرها في الأغاني والأناشيد، وكان الممثلون يظهرون على نشز وسط قومهم على هيئة البشر في نصفهم الأعلى وصور الماغز في نصفهم الأسفل ،ومن هنا اشتقت لفظة (تراجيدي) أي المأساة وهي مركبة من كلمة (أغنية) وكلمة (الجدار) تركيبا مزجيا.[1]

المسرحية الإغريقية : وان كان السوماريون ،والبابليون ثم المصريون اسبق الأمم في هذا الفن فأخذه عنهم اليونان ،إلا أن المسرحية التي تطورت اليوم إلى هذا الفن المسرحي الراقي ،ترجع جذورها الأولى إلى المسرحيات اليونانية القديمة.وأول سجل يدل على مسرح إغريقي ،يعود إلى حوالي عام 532 قبل الميلاد .[2]

المسرحية الرومانية : إن الرومان لم يعرفوا المسرحية إلا بعد ما انتقل الفن المسرحي الإغريقي إلى روما ، فقلدوا المسرحيات الإغريقية بنوعيها الملهاة و المأساة ، و لكنهم لم يهتموا

---

[1]- عمر الوسوقي:المسرحية نشاتها وتاريخها واصولها،بط،دار الكتاب الحديث الكويت ص6

[2]- علي حارز الصالحي،دراسات في المسرح ،دار الكندي للنشر والتوزيع الاردن ،ط1،1999،ص43.

بالمأساة كما اهتم بها اليونان ، فإذن نشأت المسرحية الرومانية معتمدة على المسرحية اليونانية في جميع خصائصها الفنية نحو منتصف القرن الثالث قبل الميلاد و اشتهر من كتابها " بلوتس " صاحب مسرحية الجندي المتبجح ، فشاعت بين الرومان أشكال مسرحية أخرى مثل التمثيليات الإيمائية أو البانتومايم (mimo drama pantomime) التي اشتهر بها المسرحي الرومي لا بريوس ، ثم اخذ الفن المسرحي عند الرومان في الانحدار مع تحول الجمهورية إلى الإمبراطورية عام 27 ق. م[1]

المسرحية القروسطية : و في العصور الوسطى ترك التراث اليوناني و الروماني القديم وطبعت المسرحيات بطابع ديني حيث أحد المسرحيون يستمدون موضوعاتهم من الكتاب المقدس Bible

و حياة المسيح و حياة مريم العذراء ، فشاعت مسرحية الأسرار mystory play لتمثيل قصص الكتاب المقدس ، كقصة آدم و حواء و نوح و إبراهيم لإبراز الشعائر الدينية المسيحية ، و هي نوع من المسرحيات الدينية ، انتشر بأروبا من القرن العاشر إلى السادس عشرا ، و منها اشتقت مسرحية الآلام و المسرحية الأخلاقية كمسرحية آلام المسيح possion of christ للشاعر الفرنسي آرنول جريان . طالت المسرحيات هكذا حتى أتى شكسبير ، فجمع بين الملهاة و المأساة ، كما فعل في مسرحيته المعروفة الليلة الثانية عشر twolfth night حيث جمع بين الضحك و البكاء فآنذاك خظت المسرحية بأعمال هذا الأديب المسرحي العظيم خطوة واسعة نحو الكمال والتقدم .

المسرحية الكلاسيكية : إن الكلاسيكية في الأصل مدرسة أدبية ظهرت في أروبا في القرن الخامس عشر و حاولت احياء التقاليد الأدبية الشائعة في الحضارتين القادمتين اليونانية و الرومانية ، فاستمد المسرحيون أصولهم منهما و أخضع المسرحية لتلك الأصول الفنية القديمة التي كان قد وضعها أريسطو ، فقد انفصل في هذه المرحلة فن التمثيل القائم على الحوار عن التمثيل القائم على العتاء أو المسرحية الغنائية أو الأوبرا ، فاتجه فن المسرحية بعد ذلك نحو النثر كما أن الغناء دخل آنذاك في الموسيقى فلم يعد بعد ذلك من الأدب و كتبت المسرحيات بأسلوب النثر .

إن كورني يعد أول من خرج عن تلك القواعد القديمة قي مسرحياته المعروفة بالمسرحيات الخمس التي اختار مواضيعها من التاريخ و شخصياتها من الملوك و الأبطال و القادة فنشأ اثر هذه التطورات الفنية و الموضوعية أنواع أخرى .[2]

---

[1]- فؤاد علي حارز الصالحي ، دراسات في المسرح ، دار الكندي للنشر و التوزيع - الأردن ، ط1 ، 1999 ، ص 43 .

[2]- نفسه ص 44 .

من المسرحيات عرفت بالمسرحيات البرجوازية (bourgeois drama) ، و هي نوع من المسرحية الواقعية ظهر في القرن 18 م متأثر بمسرحيات الأديب الفرنسي " دينى ديدرو " يعالج مشاكل الشخصيات من الطبقة المتوسطة في المجتمع و يأخذ موضوعه من الواقع لا من التاريخ و تختلط فيها العناصر المأساة بالملهاة

المسرحية الرومانتيكية : أما الرومانتيكية فتبتدأ هذه المرحلة في أوروبا منذ منتصف القرن 18 حتى القرن 19 مخالفة لتلك القيود الثقيلة التي فرضتها الكلاسيكية على الفن و الأدب و من دعاة هذه الحركة الأدبية فيكتور هوجو في مقدمته الطويلة في مسرحيته (gromuell) إتخذ فيها شكسبير قدوة و دعى المسرحيين إلى رفض نظام الوحدات الثلاث السابقة الذكر ، و فكرة الفصل بين الملهاة و المأساة و اعتبار المسرح خلقا جديدا للحياة فظهرت الدراما الرومانتيكية ، التي اختلط فيها الجد بالسخرية بامحاء الحدود الفاصل بين الملهاة و المأساة .

المسرحية الواقعية : إن الواقعية (Realism) مدرسة أدبية ازدهرت في منتصف القرن 19 بفرنسا معارضة للمدرسة المثالية (Idealism) بقيادة شان فلورا و جوتساف فلوبير

و باستمرار ذلك التطور الدائم في فن المسرحية الذي تكلمنا عنه فيما مضى لقد اتجهت المسرحية بعد منتصف القرن 19 نحو الواقعية و نشأت إثر تلك التطورات الدراما الحديثة و هي مسرحية جادة لا يمكن اعتبارها مأساة و لا ملهاة استمدت كتابها الواقعيون مواد مسرحياتكم من الواقع الاجتماعي و السياسي و التجارب الشخصية ، كما اختاروا أبطالها من عامة الناس ، ليمثلوا بما الأفكار الحديثة ،

و يبرزوا الحقائق الجادة الصادقة بتصوير حياتنا الواقعية في أسلوب أدبي رائع و يعالج مشكلة من مشاكل الحياة الواقعية و قضايا المجتمع ، حيث أدت هذه التطورات إلى ازدهار نوع من المسرحية المعروفة بالمشجاة أو الميلودراما (melodrama) و هي في الأصل مركبة من كلمتين يونانيتين الميلو اليونانية و معناها الغناء و الدراما و المشجاة مسرحية عاطفية مثيرة تبالغ في إبراز الإنفعال ظهرت أولا بإيطاليا في القرن 16 ، غير أنها لم تزدهر إلا في القرن 18 و أبرز روادها هو مسرحي الإنجليزي بيرناردشو صاحب مسرحية مريد الشيطان[1]

[1]- فؤاد حارز الصالحي ، دراسات في المسرح ، دار المندي للنشر و التوزيع الأردن ، ط1 1999 ، ص 45 .

ب/ في الأدب العربي (عند العرب)

أشار" هيرودوت " المؤرخ الإغريقي إلى القيام كهنة مصر الفرعونية بطقوس دينية في شبه عرض تمثيلي يستمد قصصه من بحث " إيزليس " عن " أوزورليس " بيد أنه لم يذكر لنا أدلة أو يسوق شاهد أو نصا و ظل أمر المسرح الفرعوني غامض حتى أتى الكشف الحديث الذي قام به (كونتز) في سنة 1922 ، و " كورت " عام 1928 و (سليم حسن) 1927 . فبين لنا أن ثمة نصوص تمثيلية قديمة بعضهما يقع في أربعين مشهدا كتلك التي اكتشفها (كورت) ، و تدور حوادثها حول " إيزليس " و " أوزورليس" و ابنهما (حورس) و عدوهم (سيت) إلى الظلام و قد ظلت تمثل إلى زمن " هيرودوت " ، أي إلى القرن 5 ق . م ، و لم تكن قصة ساذجة بل كانت كبيرة المغزى .

و كان رجال الدين يقومون بالتمثيل . كانت القصة تدور حول بحث " إيزليس " عن جثة أخيها و زوجها " أوزورليس " يساعدها إبنها "حورس " الذي ينتقم من " سيت " ذلك الذي تسبب في موت والده و يتمكنان من إعادة " أوزرليس " إلى الحياة . و كان التمثيل يدوم ثلاثة أيام وينتقل الموكب من مكان إلى مكان عن جثة أوزرليس التي قطعت أربعين قطعة . و يشهد الشعب هذا الحفل و يعلوا صياحه ، و قد ذكر " هيردوت " أن الإغريق قد أخذوا فن المسرحية عن الفراعنة و إن لم يتطور عنهم و يخرج عن النطاق الديني .

لم يقف الفن المسرحي المصري القديم على غنية المعبد بل خرج إلى الشعب و كان يقوم بالتمثيل فرق متجولة و يدخله بعض الرقص و الغناء ، ثم قضي على هذا المسرح المصري و انمحت معالمه في مصر اليونانية و الرومانية ، و لا سيما بعد ظهور المسيحية لاتصاله الوثيق بالوثنية ،

و لما دخل العرب مصر و اعتنق أهلها الإسلام و تعلموا العربية صار الأدب العربي أ دبا لهم ، و إذ بحثنا في هذا الأدب العربي وجدنا كثيرا من أصول الأدب المسرحي ، بيد أنها تتم و تتطور كما تمت عند الأمم

الأخرى .[1]

ان الشرق قد عرف المسرحية منذ عهوده الديمة و أسبق مسرح شرقي يختص بالهند ، ظهر حوالي 100 ق . م ، منها مسرحية العربة الفخارية (the clay cart) و ظهرت في شكلها

[1]- د علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ، سلسلة كتب ثقافية شهيرة يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب - الكويت ، ط 2 ، 1999 ، ص 67 .

الأخير حوالي 250 م للمسرح ، الهندي لملك سودراكا (king Sudraka) هي أفضل مسرحية هندية وصلت إلينا .[1]

أما المسرحية في معناها الفني فلم تظهر في الأدب العربي إلا في العصر الحديث و بعد اتصاله بالآداب الغربية ، و لهذا الخلو الفني عوامل مختلفة نذكرها بإيجاز.

عوامل تأخر العرب عن مسرحية :

أ ـ العامل الديني : إن المسرحيات نشأت لدى الإغريق و الرومان نشأة دينية مرتبطة بالديانات الوثنية المتطورة و ما يتصل بها من الاحتفالات التي كانت تقام عندهم تمجيدا لآلهتهم فبما أن الوثنية العربية قبل الإسلام لم تتطور كما تطورت لدى الأمم الأخرى ، لظهور ديانتين موحدتين اليهودية و النصرانية ، ثم ظهور الإسلام الذي حرم على أتباعه عبادة الأوثان من ناحية و فرض عليهم الوحدانية من ناحية أخرى ، فلم يتوافر للعرب ما توافر لغيرهم من الشروط التي مهدت السبيل لازدهار هذا الفن الجميل .

ب ـ العامل الاجتماعي : مما لا يخفى على أحد هو أن المسرحية تقتضي ظهور المرأة على منصة التمثيل ، و لها في هذا الفن دور كبير ، لابد منه إلا أن تقاليد العرب الاجتماعية و مالهم من العصبية كانت تمنع ظهور المرأة على المنصة و القيام بدورها بين الرجال في فن التمثيل إذ كانت المرأة في العصور الأولى لا تعتبر أكثر من أداة متعة فلذلك تحاول أن تنفد ما يريد زوجها أو أولادها من الطلبات و ترضيهم ، فإن النظام الاجتماعي السائد في المجتمع الجاهلي كان قد سلب حريتها و حقها من أن تمارس أي نشاط اجتماعي و مهني و فرض عليها قيودا صارمة و حولها إلى الإنسان المعاق أو القاصر ، و لا تسمح لها بالمشاركة في حياتها الطبيعية ، إلا أن الإسلام قد رفع مكانة المرأة و شأنها إلا أننا نرى هذا الأمر في المسرح الحسيني .

ج ـ العامل الفني : و من أسباب تخلف الأدب العربي ع المسرحية العامل الفني من ناحيتين :

ـ التزم العرب بالوزن الواحد و القافية الواحدة في الشعر بكون الشعر عند العرب مقيدا بالوزن الواحد و القافية الواحدة ، بينما لم تجعل الأمم الأخرى هذا القيد معيارا لتمييز الشعر عن النثر إذ إن

[1] د . علي الراعي المسرح في الوطن العربي ، سلسلة كتب ثقافية شهيرة يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ـ الكويت ، ط 2 ، 1999 ، ص 70 .

الشعر في رأي النقاد العرب القدامى لا يستقيم إلا بالوزن القافية ، كما عرفه قدامى بن جعفر بقوله « إنه كلام موزون و مقفّى يدل على معنى » .

ـ اقتصار الأدب العربي القديم على الشعر الغنائي ، و الشعر الغنائي (Lyric poetry) هو في الأصل لدى الإغريق القدامى الشعر كان الناس ينشدونه برفقة بعض الآلات الموسيقية و خاصة القيتارة [1]

* أما المسرحية ففي القديم كانت شعرا تمثيليا ، و كما أن هذا الجنس الأدبي يروي قصة من خلال حديث الشخصيات و أفعالهم ، و يمثلها الممثلون أمام جمهور الناس .

* و هذا كله يعني أن ظروف الحياة الاجتماعية التي عاشها العرب لم تتوافر فيها الشروط التي تستدعي نشوء المسرحية ، إلا في العصر الحديث و بعد ما اتصلت الثقافة الشرقية بالثقافة الغربية حيث ظهر اثر هذا الاتصال هذا الفن في الأدب العربي منذ منتصف القرن 19 بالجهود التي بذلها الأدباء المترجمون[2]

* على هذا النحو بدأت تتضح مسيرة المسرحية عند العرب متأثرة باتصال الأدب العربي بالآداب الغربية من ناحية و أصبح التاريخ و القصص الشعب أهم مصادر التأليف المسرحي العربي فمن الممكن لنا وفق هذه المصادر أن نصنف المسرحية العربية إلى ثلاث أنواع : مسرحية تاريخية ـ مسرحية تراثية ـ مسرحية شعرية .

الخصائص الفنية للمسرحية :

1 ـ المقدمة :

و فيها عرض فكرة الانتقال من الحالة الموضوعية إلى الحالة الفنية و إقامة علاقات نظرية بين الدراسة الواقع النقدي ، و تقديم المحاور الأساسية التي داء فيها العرض النقدي ، و من ثم طرح بعض الأفكار التي اشتمل عليها النص و التي سعى الكاتب من خلالها إلى تقديم رؤى جديدة و مفاهيم تعبيرية تتناسب مع فكرة التشخيص ، الرمز و مفهوم النص .

2ـ التمهيد :

و فيه تقديم الفكرة النص و تعدد مستوياته التصويرية و مدى تطابق ذلك مع فكرة استلهام الحقيقة و الواقع التراثي و بعث ذلك في صور شعرية ممسرحة تتشكل فيها الواقع و الحقائق من المصدر

[1]ـ د علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي = سلسلة كتب ثقافية شهيرة يصدرها امجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، ط 2 ، 1999 م ، ص 71 .
[2]ـ المرجع نفسه ص 75 .

تعبيري متحد في أصله و صفته متعدد في معناه ووظائفه الخيالية ، و تتحقق فيها صفة النص بمفهومه المعاصر الذي يقوم على نباءات التجربة و التوظيف الفني و الموضوعي ، و محاولة تقديم الواقع الخارجي في عدة صور حوارية متطورة على مستوى الحركة و الفعل و الاضطراب النفسي .

3- العنوان :

كوظيفة منتجة للأفكار و التحولات التي يمكن أن تتحقق في النص و تنتقل من التعبير الاشاري إلى التطبيق المباشر في مراحل النص و تمت مناقشته ومن عدة وظائف أهمها :

الوظائف اللغوية الوظائف التصويرية و مدى القدرة على استيعاب الصورة الكلية التي تضم النص

و تطرح العلاقات و الأفكار حيث تنطلق الدلالة الموضوعية و الفنية من هذا الركن و تؤدي وظائف تمتد بامتداد النص و لا تنفصل عن المصدر الذي أطلق تفسيرات[1]

فالعنوان المسرحي من الوسائل الاشارية و العلامات الدلالية الهامة في تقديم البعد المسرحي الفني القائم على التشكيلات الخاصة التي تكتنز العديد من التأويلات ، الرمزية و الأبعاد المسرحية التصويرية المتصلة بالغرض و التلميح و البناء المتجدد للفكرة الخاصة ، و الهدف الفني الذي يود الكاتب التنبيه إليه منذ البداية ، و ذلك نظرا لما يتمتع به من خصوصية تنبيهية تقوم على بناء المتخيل النفسي المباشر في ذهن المتلقي من بداية العرض التوافقي الأول الذي يبدأ من العنوان مباشرة ، و حتى تقديم المناظر و الحركة الداخلية [2]

و يعني أن العنوان تركيب موضوعي تصويري يعتمد على خاصية الجذب و التكوين للفكرة المسرحية بعيدا عن التحليل الذي يتأثر به النص ، حيث يلخص كثيرا من صفات النص و يكتنز العديد من الأفكار و يشير إلى قدرة الكاتب في تكوين الأبعاد الفنية التصويرية التعبيرية التي تساعد في التدرج الحدث و تنوعه و تحوله و انتقالات الفكرة من حالة عامة إلى حالة أخرى خاصة ، و ذلك دون ملل .

ـ الشخصية : و صورتها الموضوعية و الفنية و ما يتعلق بها من صراع و حركة و انتقال و مدى تأثير ذلك في البناء الكلي للنص و جاءت صورة الشخصية في عدة ملامح تعبيرية موضوعية منها الشخصية الرمزية المباشرة و المركبة و الشخصية الخيالية و الشخصية الانتهازية و تمت

---

[1]ـ محمد الدايداموني ، آفاق المسرح الشعري المعاصر : مرايا الوهن ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الإسكندرية ، ط 1 ، 2012 م ، ص 11 ، 12

[2]ـ نفسه ص 19

معالجة فكرة التشخيص بواسطة مؤثرات المسرحية و أهمية ذلك في النص المسرحي الشعري المعاصر

و كيفية إنتاج التتابع الرمزي في صورة تشخيصية تمنح من مصدر تعبيري واحد لا ينفصل عن الواقع و لا يتجاوز حدود التمثيل بعيدا عن التكرار النمطية الشعرية و قد ساعد ذلك في تقديم النماذج المتصارعة تقديما حسيدون أن تشعر أن الجانب المعنوي هو المصدر التعبيري و الممثل للتجربة و دوافعها التكوينية [1]

وتقوم الشخصية في المسرحية على استدعاءات خاصة أهمها الفكرة التي تنطلق منها و الوظيفة الحركية التي تؤديها و مدى ارتباطها بعناصر البناء الأخرى كالحوار و الانتقال التدريجي و التمثيل الاجتماعي الخارجي و مدى تداخلها في المنظر الكلي الذي يطرح الحياة بكل أنماطها و تداعياتها المختلفة بواسطة الرمز و حوارات النص المتتابعة و التي من شأنها أن تقدم الجانب النفسي و الوجداني للفكرة الموضوعية التي يمكن عن طريقها قراءة المتخيل الضمني[2]

و الشخصية يجب أن تكون واحدة : تحفظ بصفة واحدة تسميها طيلة المسرحية .

فلا يكون البطل رحيما في البداية المسرحية و ظالما في آخرها ، و لا يكون وطنيا في البدء و خائنا في النهاية .

غير أنه من الممكن أن تكون الشخصية متطورة تتغير من صفة إلى آخر و لكن على المسرحي أن يوضح ظروف هذا التغير ليكون مقبولا كما كان شأن كورناي في سينا و بوليوت و غيرهما .

ـ ليست الشخصية تلك العادات و التقاليد التي يتبعها الشخص ، أنما الشخصية كما قلنا قوامها النزعات النفسية المنبعثة من الغرائز و الأهواء ، و ليس معنى ذلك أنه يجب أن نهملها و انما يعني انه لا ينبغي أن نهتم بها أكثر من التحليل النفسي للأشخاص .

ـ الشخصية في المسرحية متحركة دائما لا تهدأ و لا تستقر تجتاز تجربة أو أكثر و تكون هذه الحوادث خارجية تضطرب لها لتتعرض إلى صراعين صراع داخلي بين طائفتين مختلفتين و صراع خارجي بينها و بين شخصيات أخرى[3]

---

[1] محمد الدايد اموني ، آفاق المسرح الشعري المعاصر ، مرايا الوهن ، دار الوهن لدنيا الطباعة و النشر الإسكندرية ، ط 1 ، 2012 م ، ص 12

[2] المرجع نفسه ص 19

1 علي بوملحم ، في الأدب و فنونه = الطبعة العصرية للطباعة و النشر ، بيروت ، د . ط ، 1970 م ، ص 41 ، 42 .

5 / الحوار :

و مدى تطور وظيفته في بناء العلاقة بين العناصر من دلالتها القريبة المعروفة إلى عدة و ظائف أخرى منها الاعتماد على الأحاديث الذاتية التي فرضتها الشخصية الخيالية و لتحول مباشرة إلى المونولوج و انطلاق النص الكلي نحو الآفاق التمثيل الإحائي سعيا وراء التدرج وانتقال الفعل الحدث من الخيال إلى الذهن و بعث الرمز في صورة تعبيرية تتعانق مع صفة الغناء و الإنشاد الصوتي

و تقييم علاقة خارجية تمثل نص جانبيا آخر و تساعد في خلق الحوار التخيلي بين الملتقي

و الواقع الخارجي لتتحقق صفة الشاعر و تتحقق عملية حضوره في الصورة الوصفية

المسرحية المركبة من الاستعارة والرمزو التجربة والقضية التي تمت ترجمتها في حوارات متتابعة من الفعل المسرحي[1]

ـ و هو الحديث الذي يجري بين الأشخاص هذا الحوار يجب أن يكون نشيطا مشحونا بقوة الأهواء المصطرعة ن و يجب أن يكون مقيدا في نطاق العمل فلا مقطوعات غنائية ولا مدافعات قانونية و لا شروح فلسفية أو أدبية .

و ينبغي أن يكون رشيقا ينتقل فيه الكلام بين الأشخاص بخفة و طبيعة دون تكلف[2]

6 / البناء و التخطيط :

و هو الرسم الخارجي الذي ورد فيه النص المسرحي و قام الشاعر بتقسيم العرض إلى أربعة مناظر متتابعة تشكلت من خلال المواقف و الحركات التعبيرية و الشخصية .

و انتقال المرايا و الضوء و العناصر الأخرى المساعدة ن وقد ساعد ذلك في تكوين المكان

و تشكيل الزمن و إعداد المسرح من المنظر إلى أخر و من صورة تمثيلية إلى اخرى تشير إلى الدلالات و العلاقات التي يطرحها الرمز و تصوير الحياة الخارجية ، و قد جاء البناء و التخطيط في صورة كلية معدة من قبل حيث تتشكل أبعاد مسرحية متتالية تمثل عدة عروض و مناظر متشابهة تفعل على مستوى التجريب و التقريب و تشكل في عرض واحد و في منظر كلي واحد رغم تعدد

و تكرار المناظر و ذلك بفضل تداعي الشخصية و تطور وظيفة المرايا على مستوى الفني

و استعاراتها لكثير من مدخلات التمثيل الحديث.

---

[1]ـ محمود الديداموني ، آفاق المسرح الشعري المعاصر : مرايا الوهن ، دار الوهن لدنيا الطباعة و النشر الإسكندرية ، ط1 ، 2012 م ، ص 12 ، 13

[2]المرجع نفسه ، ص 45 .

7 / نقطة الهجوم :

و هي عملية تركيبية يعمد إليها الممثل في بناء مقدمات النص ، و افتتاحيته و طريقة الحشد للصور و القضايا و الأفكار ، و جاءت في " مرايا الوهن " متعلقة بالحياة الخارجية و القضية الأساسية التي يطرحها النص و يرتبط بها الممثل و سعى لتمثيلها و تقديمها ، ولم ينفصل التقديم في النص عن طرح الشخصية ووصف الوهن و الحركة الرمز و الخيال ، و الانتقال بين هذه العناصر لتحقيق القدرة الخيالية المطلقة في استلهام الواقع بدرجاته النقدية و الاجتماعية و تقديمه في نماذج حوارية تنطق بالدلالة و تشدر في الصورة رمزية و خيالية تقوم على التداعي و المواجهة و حسن علاقات منطقية .

8 / اللغة المسرحية :

و هي طريقة التحاور بين أشخاص النص المسرحي عامة تتعلق بمستويات التغير و أنماطها في تطور و انتقال الشخصية من موقف إلى أخر ، و هي تختلف من نص إلى أخر و في

" مرايا الوهن"جاءت اللغة الحوارية في مدلولات و صور تابعة لتنوع الشخصية من الرمز الخيال إلى الواقعية حيث اتصفت الدلالة الرمزية بما تقرره بناءات التمثيل و التشخيص و الانتقال من التأويل الرمزي إلى الوقوف على الخيال كحقيقة تابعة من عمق التركيب الشخصي المرتبط ،

و اتسمت اللغة الخيالية بخلق و ابتكار الصورة على الوحدة التشخيص و التعبير[1]

ـ أما اللغة المسرحية فينبغي أن توقف بين الحياة و الفن ، يجب أن تكون طبيعية كالحياة لأن المسرحية محاكاة للحياة على كونها لغة فنية ، و بما أن المسرحية معدة للتمثيل كان من الطبيعي أن يقال إنها لم تكتب لتقرأ و لهذا كانت لغة المسرحية تتصف بالدقة و الرشاقة و التأثير ، و تتسم بالتغيرية لا بالوصفية .

ـ فهي لغة توافق حركات و انفعالات الأشخاص و تنسجم .[2]

أنواع المسرحية :

للمسرحية أنواع عديدة يبدأن أهمها ثلاثة هي : المأساة و الملهاة و الماهاة .

1 ـ المأساة : تمتاز بما يلي :

أ / إنها تثير مشاعر عميقة : الإعجاب ، الرحمة ، الخوف .

---

[1]ـ محمد الدايداموني ، مصدر سابق ، ص 13 ، 14 .

[2]ـ علي بوملحم = في الأدب و فنونه ، الطبعة العصرية للطباعة و النشر ، بيروت ، د . ط ، 1970 ، ص 45 ، 46 .

ب / إنها تصور تعاسة رجال أبطال في إرادتهم و عواطفهم و التجارب الصعبة التي يجتازونها .

ج / موضوعها يرجع غالبا إلى أزمة أخلاقية وجدانية تتمثل بصراع عنيف بين شعورين داخليين أو بين شعور داخلي و قوة خارجية .

د / موضوعها : مأخوذ من التاريخ

هـ / تخضع للوحدات الثلاث

و / لغتها لبغية ، فصيحة رصينة منتقاة الألفاظ ، شعرية واضحة .

2- الملهاة : تمتاز بما يلي :

أ / تثير مشاعر سطحية و تولد الضحك .

ب / تصور التقاليد الخاصة بزمن أو وسط أو طبقة أو تمثل رذائل عامة مشتركة عند جميع الناس

ـ أبطالها نماذج عامة تتخيل أو تعرض لشذوذات إنسانية فأبطالها ليسوا من ذوي النفوس العظيمة

ج / موضوعها = صراع بين التقاليد المجتمع و مخالفتها .

د / الحياة المعاصرة مادتها و ليس التاريخ فهي اكثر واقعية .

هـ / تخضع عادة للوحدات الثلاث .

و / لغتها طبيعية ، تقترب من اللهجات العامية غير رصينة و منتقاة .[1]

3 ـ الملهاة : تمتاز بما يلي :

أ / هي مزيج بين المأساة و الملهاة ، فيها ما يضحك و ما يحزنك

ب / لا تخضع للوحدات الثلاث خلا وحدة ، العمل .

ج / الاهتمام بإعطاء اللون المحلي : موضوعاتها و أبطالها من الحياة العامة و التاريخ الحديث .

د / حرية في الإخراج بين النثر و الشعر

هـ / نشأت مع المدرسة الرومنطقية متأثرة بشكسبير و غوت ، و في الفرق بين المأساة و الملهاة يقول الدكتور محمد كامل حسين : نستطيع تلخيص الفروق بين التراجيديا و الكوميديا بأن الملهاة أصدق واقعية من المأساة و تلعب فيها الصدفة دورا خطيرا و نجد قوى مختلفة تحبط أعمال أو تفكير الناس أما المأساة فكانت تعن بالقدر و هو غير الصدفة في الملهاة ، ترى فها قوى خارقة هي قوى

[1]- علي بوملحم = في الأدب و فنونه ، الطبعة العصرية للطباعة و النشر ، بيروت ، د .ط ، 1970 م ، ص 46 ، 47 .

الآلهة التي تفرض سلطانها على الناس ، أما في الكوميديا فمن المحتمل أن تجد بعض سحرة مضحكين

و يمتاز المؤلف الكوميدي بالشك كل شيء بينما يسود التراجيديا الرهبة[1]

[1]- علي بوملحم ، في الادب و فنونه ، الطبعة العصرية للطباعة و النشر ، د . ط ، بيروت ، 1970، ص 47 ، 48 .

الفصل الثاني

وصف المسرحية

أ / الوصف الخارجي للمسرحية :

المسرحية صغيرة الحجم ينتهي ترقيمها في الصفحة أربعة و ستون ، مغلفة تغليفا عادي باللون الأبيض و مزركشة قليلا بالأسود و الأخضر ، فعنوانها مكتوب بلون أبيض و خط عريض و تحته عنوان صغير ملون بالأحمر و اسم المؤلف أسود و بخط رقيق .

ب / محتوى الكتاب :

تحتوي هذه المسرحية أولا على إهداء مستعجل كتبه صاحب المسرحية ، و ثلاث مشاهد ، فكل مشهد يحمل شخصيات تتعلق به ، نجد في المشهد الأول عدة شخصيات أهمها : الملك ـ الملكة ـ الأميرة ـ الوزير ـ عرش الملك ـ الشخصيات البارزة و في المشهد الثاني أيضا عدة شخصيات من بينها : الراعي ـ البناء ـ الفلاح ـ خادم حريم الملك ـ المخبر ـ الحارس . أما المشهد الثالث و الأخير فشخصياته تتمثل في الملك ـ الملكة ـ الأميرة ـ الوزير ـ الحكيم ـ قائد الجيش ـ الشاعر ـ الكاهن الأعظم ـ رئيس الخزينة ـ المعلم الأكبر ـ الراعي ـ الدرويش ـ الفلاح .

تلخيص المسرحية :

1 - عناصر المشهد الأول :

حيرة الملك و غضبه الشديد و قلقه على مستقبل لمملكة ومن سيخلفه بعده و عدم ثقته بابنته لأنها تتبع طريق العلم و لا تتبع طريقة ابيها في الحكم و حمل السلاح إلا أن أباها لم يرضى بما تريد أن تصل إليه فحارب علمها بإدخال صاحب هذا العلم الذي هو معلمها إلى السجن لكي يحقق رغبته في إتباعها لطريقه .

2- عناصر المشهد الثاني :

محاورة الرعية الخمسة في المرقد على أفضلية الشاعر و أهمية شعره و مدحهم له مع تجسس المخبر عليهم لنقل أقوالهم للملك مع تأملهم بعودة شاعرهم من السجن الذي علموا بدخوله مؤخرا .

3- عناصر المشهد الثالث :

استيقاظ الملك على حلم أزعجه مما اضطره إلى تفسير ذلك الحلم حيث أتى بالوزير فاقترح عليه اقتراحات كثيرة و لم تعجبه ، لكن عجبه اقتراح واحد و هو أن ينادي للحكيم ليحل أمره و دار حوار بينهما فاقترح عليه ، الحكيم إحضار المعلم الأكبر الذي اخفي أمر سجنه من قبل الملك و الوزير إلا أن الحكيم أصر على ذلك فقال : « لابد من أن يكون المعلم الأكبر بيننا أيها الوزير ... إن اجتماعنا جميعا .... هو اجتماع لأركان المملكة الآمنة .... الخالدة ..... العادلة ..... لقوية » .

فبقى الملك في حيرة مما ألزمه الأمر بإحضار المعلم الأكبر لأن المعلم الأكبر هو المستقر مما زاد تفاعل الأميرة ووقوفها إلى جانب المعلم الذي أنار بصرها بالعلم لأنه كان لطيف معها و بذلك بدأ الملك بسرد منامه و عند انتهائه يحاول كل واحد أن يفسر له منامه ، و عند محاولة تفسير المعلم للمنام يقوم الملك بمعارضته و إسكاته و بقوله : « إن المعلم متعب فإن كان لا يقدر على الحديث فعلينا أن نقدر ظرفه ، و الصمت حكمة كما يقول المعلمون ، فقام الملك بطرح سؤال على الملك مما تركه في صمت و حيرة ، فبإجابته سؤاله فرض عليه إحضار كل من يخدمه في المملكة .

لأنهم كلهم أصابع في يد واحدة و احتجاج الرعية على ما حدث للشاعر و طلبهم بعودة الشاعر و في ذلك قول الراعي « نريد له أن يعود إلينا ، فنتغنى بأشعاره و قصائده ، فتكون معنا في المزارع ... »

فلكل واحد يبدي رأيه و شكره اتجاه الشاعر ، فاستجاب الملك لطلب رغبته بعد تفكير طويل فخرج الشاعر ليآنس ، الفقراء و إتباع الكل له فانبهر الملك من وقفه و تركه على حاله و أيقن بأن الشعراء لا يدخلون الجنة أبدا و بذلك تبعهم الملك بقوله مكاني بينكم أيها البسطاء .

الأدوار العاملية في المسرحية :

تظهر البنية الفاعلية جلبا في النصوص السردية بقدرتها على كشف الابداع السردي ، الذي هو ايغاكس العالم جمعي أكثر منه انعكاسا العالم فردي و هذا إذا نظريا إلى العمل السردي كملفوظ إجمالي ، أنتجته و أبلغته ذات ساردة ، هذا الملفوظ الذي يتكون من سلسلة من الملفوظات السردية لما تتابعت يمكن تحديدها كعلاقات بين الفواعل التي تشكله .

و الملقت أن بعض الأدوار لا تتحقق في شخصيات كون مثل هذه الأدوار حاملة الرموز معنوية لا تقبل التشخيص كالظالم و الحق ..... و عليه فإن توزيعها لا يكون بحسب احتلالها الحيز السردي و الظهور الدائم في العمل السردي بل بحسب التحول القائم في المسرحية [1]

1 ـ العامل الذات يحدد العامل الذات في النموذج العاملي بأنه ذات ترغب في موضوع أو ترغب منه و تجتمع هذه الذات (الراغب) و الموضوع (المرغوب) في علاقة الرغبة . الذات إما أن تكون في حالة اتصال أو في حالة انفصال عن الموضوع فإذا كانت في حالة انفصال فإنها ترغب في الانفصال عنه غير أنه ليس من السهل تحديد الذات إلا من خلال وضعها في علاقة لموضوع القيمة

و على هذا فكل ملفوظ حالة هو نتيجة العلاقة القائمة بين الذات و الموضوع ليس من السهل أن نصل إلى تحديد العامل الذات في هذه المسرحية لأن الذوات الحامل لواء التغيير و الرافضة للوضع المعيش كثيرا .[2]

[1]- بهلول بريزة ، قراءة في الاشتغال العاملي ، منشورات المركز الجامعي ، خنشلة ، جوان ، 2009 ، ص 209 .
[2]- جوزيف كورتيس ، مدخل إلى السيميائية السردية و الخطابية ترجمال حضاري ، ط 1 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2007 ، ص 105 .

نلاحظ من خلال مسرحية بين الجنة و الجنون أن الذات المتمثلة هنا هي : شخصية الشاعر من خلال قول البناء « لو كان الشاعر معنا لكان أعرف مني ببناء رد لهذا الحارس . »[1]

و يمكننا أن نضيف ممثلين أخرين للذات بسبب أن لهم نفس الرغبات فكما هو معروف فغن العامل الواحد يمكن أن يؤطره عدة ممثلين و هو بالأخص المعلم و يتجلى ذلك في القول الأميرة « إن العلم نور و إن هذا الكون على سعته مظلم ، فعلينا أن نصرف أعمارنا في التنور و التنوير ، لينعم البشر بالأمان و السلام و المحبة فالعدل و المساواة »[2]

2- العامل الموضوع :

تمتد الإشارة سابقا إلى الموضوع فيه في سياق الحديث عن ارتباط بروز الذات بالموضوع بالمرغوب فيه ، و ثم التوصل من خلال مقاطع سردية إلى تحديد الموضوع ألا و هو كشف الحقيقة و التي لم تكن حقيقة واحدة فقط بل حقائق ، هذا الموضوع يمر في المسرحية بثلاثة أنماط من الوجود السيميائي :

موضوع ممكن ← موضوع محين ← موضوع محقق .

هذا الوجود يرتبط بالذات و مدى أهليتها و كفاءتها للاتصال بالموضوع و تحقيق الرغبة الدافعة إلى ذلك .

لاشك أن الفاعل يريد أن يتحرر أي أن يقوم بفعل ما لكنه لا يزال يجهل كيفية ذلك أي أنه يفقد إلى موضوع .[3]

تتمحور المسرحية حول بطش الملك على الرعية التي يحكمها و خوفهم منه إصدار قرار يؤدي بهم إلى الهلاك ، فكل ما كانوا يريدونه و يهدفون إليه هو تحسين الأوضاع السائدة لكن الملك بقي مصرا على قرار رغم مل المحاولات التي استعملوها لأن الملك لا يتبع طريق العلم بل يتبع طريق الحكم

و السلطة فقام بسجن المعلم الأكبر و الشاعر لأنهما ينشران العلم في المملكة حيث قال المخبر « إن لسان الشاعر قد جنا عليه ..... أجل ..... جنا عليه و قد يجني على غيره الأربعة الآخرون

---

[1]- د علاوة كوسة ، بين الجنة و الجنون ، دائرة الثقافة و الإعلام ، الشارقة ، الامارات ، ط 1 ، 2014 ، ص 12 .

[2]- المرجع نفسه ص 20 .

[3]- سعيد بنكراد ، مدخل إلى السيميائية السردية ، دار تنميل للطباعة و النشر 1994 ، ط 1 ، ص 115 .

متعجبون : ماذا تقصد بجنا على نفسه ؟ فرد عليه المخبر : إن الشاعر الذي يآنسك بشعره و في الجبال (مكلما الراعي).[1]

و يقلب معك الأفئدة و الأتربة بين الحقول و البساتين (مكلما الفلاح) و يبني معك القصور و يشتد الأحلام (البناء) إن هذا المخلوق الجميل قد جنت عليه أشعاره و خيالاته و ساقته إلى الإعدام[2]

3- العامل المرسل :

قبل الحديث عن العامل المرسل تجدر الإشارة إلى أن هناك إشكالا في تحديد كل من العامل المرسل و المرسل إليه و فهم المقصد منهما ، إذ انه لا علاقة لهذين الصطلحين بمسألة التواصل اللساني رغم ان غريماس يدرجهما في سياق علاقة التواصل ، إذ هما عاملان يدخلان في تشكيل بنية الحكي الحديثة ، و يحددان وظيفتين من الوظائف داخله ، لذلك يجب استبعاد أن يكون المرسل مثلا هو الكاتب أو أن يكون المرسل إليه هو القارئ أو السامع لأن هذا مجال خاص ب اللغة الطبيعية غير اللغة الايجابية لدى يحدد المرسل غالبا تدافع وراء رغبة الذات في موضوعها ، أي محرك ذات الحالة نحو تحقيق هذه الرغبة ففي بعض النصوص السردية مثلا يمكن العثور على المرسل بسهولة لان يذكر أو يلمح إليه و عندما يتعذر على المبدع بان لا يكون حاصلا فإن الناقد أو المحلل يكون مضطرا بطريقة افتراضية ، معتمدا على ذكائه فقدرته التحليلية و مستأنسا في نفس الوقت بمعطيات العمل الإبداعي و كذلك الأمر بالنسبة للمرسل غليه ، فالمرسل كما قلنا هو الذي يحفز الذات و يجعلها ترغب في موضوع ما ، إما بالاتصال أو الانفصال عنه .[3]

نجد في المسرحية دائما شخصية رئيسية و مسيطرة بشكل كبير و هي المرسل (يتحلى) و يتمظهر المرسل في مسرحية ين الجنة و الجنون في شخصية الملك ، فهو الحاكم و الأمر الأول في هذه المسرحية و أنه الطود الذي لا تحركه الريح العاتية و ذلك في قول الملكة : يا سيد البر

---

[1]- علاوة كوسة ، بين الجنة و الجنون ، ص 32 .

[2]- المرجع نفسه ص 33 .

[3]- الحميداني حميد ، التحليل العاملي ، علامات المجلد 7 ، الجزء 27 ، مارس ، 1998 النادي الأدبي الثقافي ، السعودية ، ص 171

و البحر ، يا من تملكت هيبته ، كل من يعرفه ، يا من ينفد سلطانه و قوته و بطشه إلى قلوب كل الرعية داخل المملكة و خارجها .[1]

4- العامل المرسل إليه :

(و هذا المثل العامل) هو الجهة المستفيدة من الحركة السردية[2]. و هنا يتمثل في رعية المملكة (الراعي ، البناء ، الفلاح ، خادم حريم ، الملك ، المخبر الحارس) فهم الذين يخدمون المملكة بكل ما أوتي لهم من عملهم و ذلك في قول البناء يسأل عن اسم المخبر فيقول : " ما اسمه ؟ ما اسمه ؟ و هل نعرف أسماءنا حتى نسأل عن أسماء الآخرين ؟ " و رغم كل هذه المعاملات التي يعاملونهم إلا أنهم كانوا يعملون بجد في أرض ليس لهم ، و سهرهم و تعبهم في ذلك لكنهم لا يملكون شيئا منها و ذلك في قول الفلاح « يملكان نحن ..... فاستحق اسمه ..... ملكناه علينا عبيدا بحق .....و ما أسماء الفلاح ..... البناء .....الراعي إلا ألبسة ألبسنا إياها .....كي نرضى .....فهل أحد فينا يملك ما يخدم ؟

هل أملك الأرض التي سقيتها من دمي و عرقي طوال هذا العمر اللعين ؟ و هل تملك أيها البناء هذه القصور التي أفنيت حياتك في تشييدها ..... و تنام في إسطبل مع احترامي لبني الحيوان ؟

و هل تملك أيها الراعي لقطيع من الف راس شاة واحدة ؟ ألست تبيت على الطوى و تظنه ..... و ينال غيرك لبنها و صوفها و لحمها ؟ ! هل تملكون شيئا من أسمائكم .....يا عديمي الأسماء ؟ [3]

---

[1] علاوة كوسة ، بين الجنة و الجنون ، ص 9 ، 10 .

[2] - جميلة قيسمون ، الشخصية في القصة ، ص 204 .

[3] - د . علاوة كوسة ، مسرحية بين الجنة و الجنون ، ص 23 ، 24 .

5 ـ العامل المعارض :

ضمن علاقة الصراع يتعارض عاملان أحدهما يدعى المساعد والآخر المعاكس أو المعارض فان كان الأول يقف بجانب الذات فان الثاني يعمل أبدا على عرقلة جهودها من اجل الوصول أو الحصول على الموضوع المرغوب فيه والفاعلون المعارضون هم الذين سعوا في تحقيق البرنامج السردي الضد وبرامجه الرديفة كما تلعب نفس الدور المعارض الجرائم والأعمال التحريضية التي تقوم بها الجماعات المتطرفة مما يزيد التوتر بينهما وبين السلطة والذات فيصعب تعقبهم وبالتالي محاسبتهم[1]

المعارض هنا هو شخصية تقف ضد البطل في تحقيق أحلامه وما يصبوا إليه وتتجلى هذه الشخصية من خلال مسرحية بين الجنة و الجنون في شخصية الوزير الذي ينفذ ما يأمره ملكه المعظم من خلال معارضته للشاعر والمعلم في نشر العلم والنور بين المملكة لأنهما يقفان دائما في وجه المعلم والشاعر فمثلا عندما يقوم الشاعر بقول شعر جميل يقف في وجهه ويمنعه فعل ذلك لأنه يكره العلم والفلاسفة ويفضل الحكم والسلطة مما أدى بحقد الوزير للشاعر فقام بتوصيل كل شيء للملك فقام بسجنه لأن الوزير كما يأمره الملك ينفذ وذلك من خلال رده على الحكيم " لا أحد يقوى على أمر الملك أحسن قولك أيها الحكيم " .[2]

6 / العامل المساعد :

وجود العامل المساعد لايعني بالضرورة أن الذات يمكنها الحصول على موضوعها المرغوب فيه اذ قد تحقق جزءا منه أو لا تحققه أصلا و هذا ما يؤكده وجود علاقة في المسرحية وهو ما يساهم في خلق مناخ درامي أما نتيجة الصراع فليس بالضرورة تحققها بطريقة ايجابية اذ مع حصول الذات على موضوعها فقد ما تملكه من محفزات الحياة والاستقرار.[3]

نلاحظ هنا أن المساعد متكون من جماعة من بينهم : الراعي البناء الأميرة ، الفلاح ، المعلم ، الحكيم فهم يؤيدون الشاعر و يحبون أن يكون شعره حاضرا بينهم لأنهم يتبعون طريق العلم فرغم نفيه

و سجنه إلا أنه بقي يتمنى لهذا الملك أن يتعدد أو يتجدد أو يتبدد ، كما بقي مبتسما رغم عقوبته

---

[1]ـ لحميداني حميد ، التحليل العاملي ، ص 175 .
[2]ـ علاوة كوسة ، مسرحية بين الجنة و الجنون ، ص 45 .
[3]ـ احميداني حميد ، التحليل العاملي ، ص 176 .

و نجد عقوبته و نجد ذلك في قول الملك " و يرغم ذلك مازلت تبتسم "! ورد الأميرة على أبيها : " و سيبقى كذلك مبتسما إلى الأيد يا أبت "

و نجد كذلك أن الفلاح يشعر بفراغ في الروح و أرق في النفس و هوس بالعقل لغياب الشاعر ، أما الراعي فيطلب من الملك عودة شاعرهم صاحب ليتغنوا بأشعارهم و قصائده ، كما أن جميع الحضور أيده و طلب من الملك إطلاق صراحه وذلك من خلال قول الحكيم " الشاعر ..... القديس النبي في السجن ؟ !! مكانه بيننا أيها الملك ، مكانه بيننا !! [1]

و المعلم : (باكيا) " ذاك لسان الكون يا جلالة الملك " [2]

[1]- علاوة كوسة ، مسرحية بين الجنة و الجنون ، ص 59 .

[2]- المرجع نفسه ص 60 .

خاتمة

خاتمة :

حاولنا من خلال هذه الدراسة المسرحية بين الجنة و الجنون لعلاوة كوسة أن ندخل إلى الفحوى النص ، و إضاءة بعضنا مما أتاحت لنا قراءة ، من خلال الاعتماد على المنهج السيميائي الغريماسي الذي عرف انتشارا واسعا بفضل بفضل ميكانيزماته الخاصة في تحليل النصوص بصفة عامة .

و نظرا لما حققه هذا المنهج من نتائج في مقاربة النصوص الأدبية ، و لما أثبته من فعالية و نجاعة في تحليلها و كذا لما ناله من أهمية و اهتمام على الساحة النقدية ، و على هذا الأساس نحاول صياغة أهم ما توصلنا إليه من نتائج .

- تشتد البنية العاملية إلى مكونين أساسين : السردي و الخطابي يدرس المكون الأول الأفعال و الحالات و التحولات اتصالا و انفصالا و التركيز على البرامج السردية من تحريك و كفاءة و أداء و جزاء .

- البنية العاملية يقر التركيز فيها على عناصر التواصل العاملي المرسل و المرسل إليه الذات الموضوع المساعد و المعارض بالإضافة إلى الاهتمام بمختلف العمليات و المحاور العاملية محور التواصل ، محور الرغبة ، محور الصراع)

- يقوم المربع السيميائي على تشخيص علاقات التضاد و التضمين و التناقض و التي من خلالها يولد المعنى و يمثل نواة البنيات الدلالية الأولية ، و يعتبر أهم ما توصل إليه غريماس في أبحاثه .

- المنهج السيميائي عملية تحليلية يقوم على لعبة التفكيك و التركيب و البحث عن المعنى وراء بنية الاختلاف .

- عنوان المسرحية " بين الجنة و الجنون " هو عنوان يحيل على وظيفته بكفاءة فائقة و يتحول من كونه واقعة لغوية بحتة إلى مقدمة حجاجية تخترق ذات القارئ دون سابق إنذار مما جعل القراءة لابد أن تكون شمولية إنسانية كونية تتناسب و كونية النص الأدبي .

و حسب فهمنا و دراستنا لهذه المسرحية نستنتج بأن أحداثها تدور حول الملك و مملكته و ذلك من خلال سيطرته عليهم و ظلمه لهم و محاربة طريق العلم و المعرفة و ذمه للمعلمين و الفلاسفة بحكم أن الشعراء لا يدخلون الجنة و يرى أن كل أقوالهم هرطقات و أكاذيب و هي أقوال لعاجزين عن الحياة و مشتغلين على المفاسد و منشغلين عن الحرب و ميادينها و أنهم يقولون ما لا يفعلون .

كما نرى أيضا بأن الرعية تآنس و تساند العلم ، و خاصة الشعر الذي يرددونه في سرهم و علنهم ليجد الملك نفسه و حيدا مخطأ في حق الشاعر و معارضته العلم و الشعر ، فيؤيدهم و ينظم إليهم و يرى أن الحقيقة كما يحييها هؤلاء و أن مكانه بينهم (البسطاء ، الفقراء ، الطيبون ، الجياع)

و قال و أنا أيضا مللت البقاء بين جدران تحجبني عن الحياة و زينة تقبح روحي و قصر مشيد يسجنني ، و هم في الخروج و لحقت به الملكة و الأميرة ، و نظر القائد و الكاهن و رئيس الخزينة إلى بعضهم و غادروا أيضا و في الأخير تحققت الحكمة و العدل و المساواة .

المصادر و المراجع

المصادر و المراجع :

1 ـ إبراهيم عبد الله ، إشكالية المصطلح النقدي (الخطاب و النص) مجلة أفاق عربية بغداد ، أذار ، 1993 .

2 ـ ابن منظور ، لسان العرب ، م ج 4 ، دار صادر بيروت ، لبنان ، د ط ، د ت .

3 ـ تزفتان تودوروف ، اللغة و الأدب العربي في الخطاب العربي الأدبي ، تر سعيد الغانمي ، بيروت ، المركز الثقافي 1993 .

4 ـ جميلة قيسمون ، الشخصية في القصة ، مجلة العلوم الإنسانية ، العدد 13 جوان 2000 ، .

5 ـ حميد الحميداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 3 ، د ت .

6 ـ د . سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، الدار البيضاء ، د ط ، 1985 .

7 ـ سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي و أبعاده النصية ، مجلة الفكر العربي المعاصر بيروت ، العدد 48 ، شباط ، 1989 .

8 ـ صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الأفاق الجديد ، بيروت ، لبنان ، ط 3 ، 1985 .

9 ـ علي بوملحم ، في الأدب و فنونه .

10 ـ د . علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي .

11 ـ د . علاوة كوسة ، بين الجنة و الجنون .

12 ـ عمر الدسوقي ، المسرحية نشأتها و تاريخها .

13 ـ فؤاد علي حارز الصالحي ، درسات في المسرح .

14 ـ فيصل الأحمر ، معجم السيميائيات ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، ط 1 ، 2010 .

15 ـ مجدي وهيبة ، كامل المهندس : معجم المصطلحات العربية .

16 ـ محمود الديدموني ، أفاق المسرح الشعري المعاصر .

17 ـ محمد عابد الجابري ، الخطاب العربي المعاصر ، بيروت ، دار الطليعة ، 1982 .

18 ـ محمد ناصر العجيمي ، في الخطاب السردي ، الدار العربية للكتاب ، د ط ، 1993 .

19 ـ ميشال فوكو ، حفريات المعرفة ، تر سالم يفوت ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي ، 1987 .

20 ـ نعيمة سعدية ، تحليل الخطاب و الدرس العربي ، قراءة لبعض الجهود العربية المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، د ط ، 2009 .

21 ـ يمني العيد ، في معرفة النص ، منشورات دار الأفاق الجديدة ، بيروت ، ط 1 ، 1983 .

الفهرس

الفهرس الصفحة

مقدمة..... ج

الفصل الأول : البنية العاملية

المبحث الأول

1 ـ تعريف الخطاب 4

2 ـ مفهوم الخطاب عند العرب 4

3 ـ مفهوم الخطاب عند الغرب 5

4 ـ تحليل الخطاب 5

5 ـ المربع السيميائيي 6

6 ـ تعريف البنية 10

7 ـ النظام العاملي 12

8 ـ تعريف المسرحية 15

9 ـ النشأة و التطور 18

10 ـ الخصائص الفنية 23

11 ـ أنواع المسرحية 27

الفصل الثاني : البنية العاملية مسرحية بين الجنة و الجنون أنموذجا

12 ـ وصف المسرحية 30

13 ـ تلخيص المسرحية 31

14 ـ الأدوار العاملية 32

خاتمة 38

المصادر و المراجع 40

الفهرس 42