وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
ⴰⵢⵏⵣⵔⵉⵙⵏⵓⵎⵓⵙⵙⵓⵍⵣⵣⴰⵏⵉⴰⵜⵙⵉⵓⵜⵉ
ⵜⴰⵓⵎⴰⵏⵜⵏⵏⵉⵏⵓⵏⵓⵎⴰⵔⵔⴰⵏⵜⵓⵔⵉⵔⵜⵓⵣⵓ
ⵜⴰⵣⵣⵉⵔⵉⵜⵏⵜⵣⵍⵉⵜⵏⵜⵓⵙⵙⵏⵉⵡⵜⵏⵜⵣⵍⵉⵜ
UNIVERSITE MOULOUD MAMMERI DE TIZI-OUZOU
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
Département de Langue et littérature Arabes
.
جامعة مولود معمري-تيزي وزو
كلية الآداب واللّغات
قسم اللّغة العربية وآدابها

رقم الترتيب:.....

الرقم التسلسل:.....

مذكّرة تَخَرُّج لِنَيْلِ شَهَادة المَاستر

الميدان:لغةوأدبعربي.
الفرع: لغة وأدب عربي.
التخصّص:تحليل الخطاب.

العنوان

دراسة سميوسردية لمسرحية "الأجواد" لعبد القادر علولة

إعدادالطالبتين:
عادل سامية
العمري فاطمة

إشراف الأستاذة:
ليندة عمي

لجنة المناقشة:

أ. عزيز نعمان	أستاذ مساعد صنف "أ" جامعة مولود معمري تيزي وزو	رئيسًا.
أ.ليندة عمي	أستاذة مساعدة صنف"أ"جامعة مولود معمري تيزي وزو	مشرفًا ومقرّرًا.
أ. تسعديت بن أحمد	أستاذة مساعدةصنف"أ"جامعة مولود معمري تيزي وزو	ممتحنًا.

الدفعة الثالثة ،جوان 2016

.

كلمة شكر و تقدير

بسم الله الرحمن الرحيم

يقول تعالى:{ لئن شكرتم لأزيدنكم }

صدق الله العظيم

نحمد الله عزّ وجلّ على أن وفقنا لإتمام هذا العمل المتواضع، وألهمنا الصبر لتخطي المصاعب والعقبات التي واجهتنا أمام أداء بحثنا. وعملا بقوله(**صلّى الله عليه وسلّم**)

"**من لم يشكر الناس لم يشكر الله**"

نتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذة المشرفة "**ليندة عمي**"التي لم تبخل علينا بنصائحها وتوجيهاتها في سبيل إنجاز هذا البحث كما نشكر جميع أعضاء لجنة المناقشة التي قبلت مناقشة و إثراء هذه المذكرة.

وضع العالم الشكلاني بروب الأسس الأولى للسميائيات السردية في تحليله للقصص الشعبية الروسية، ثم طورها " غريماس" حيث قام هذا الأخير بتلخيص نموذج " بروب "المعقد، فاختزله إلى ستة عوامل (مرسل، مرسل إليه، ذات، موضوع، مساعد، ومعارض) وتألف في ثلاثة محاور (محور الرغبة، التواصل، والصراع).

فاقترح لها نموذجا عامليا « صالحا لكل الأجناس الأدبية التي تبنى من حكايات قصة مسرحية، فيلم، رسوم متحركة...»[1]، فعمل غريماس على تعميم دراساته على مختلف الأجناس الأدبية عكس بروب الذي اشتغل على الحكايات الخرافية والغرائبية، الشعبية.

1 – النموذج العاملي عند غريماس:

يعد النموذج العاملي« أساس تشكل النص باعتباره يحتضن مجموعة من الأحداث».[2]لأنّه يمثل البنية السطحية للنص، وبه نتوصل إلى اكتشاف المعنى الحقيقي للبنية العميقة المكونة لهو«تتشكل الأحداث داخله من خلال العوامل التي حدد للفعل الإنساني، هدف للفعل، ما يدفع إلى الفعل مستفيد من الفعل الرغبة في الفعل المساعد على الفعل، ما يقف في وجه هذا الفعل ويعوق تحققه أيضا».[3]

اعتمد " غريماس" على أعمال " بروب" فاقترح مخططا بسيطا صالحا لكل الحكايات، يتكون من ستة عوامل وهو كالآتي:

العامل المرسل ← العامل الموضوع ← العامل المرسل إليه.

↑

العامل المساعد ← العامل الذات ← العامل المعارض.

مثال: الرسالة المحمدية:

الله (المرسل) ← الموضوع (الرسالة المحمدية) ← المرسل إليه كافة الناس.

↑

المؤمنون ← الرسول ← الكفار.

[1] – جيراند برنس، المصطلح السردي، معجم الصطلحات، تر: عابد خراندار، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، 2003، ص 18.

[2] – سعيد بنكراد، السميائيات السردية، ط1، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 2012، ص 87.

[3] – المرجع نفسه، ص 88.

حيث نجد أن النموذج العاملي يخضع« لنظام التقابلات تشكل ثلاث ثنائيات tripartition binaire من العوامل وهي: المرسل/ المرسل إليه، الفاعل / الموضوع، المساعد/ المعارض»[1] فهنا عمل " غريماس" إلى تصنيف العوامل حسب الدور الذي يؤديه وعمل على تبسيط نموذج " بروب" حيث حدد العوامل على شكل ثلاث تقابلات تجمع بينهما علاقة، وتتمثل فيما يلي:

1 – 1- الفاعل/ الموضوع(sujet/ objet):

العامل هو الذات أما الموضوع هو الذي تسعى الذات إلى الاتصال به. « يشكل الزوج العاملي ذات/ موضوع العمود الفقري داخل هذا النموذج، إنه مصدر الفعل وغايته ونهايته أيضا»[2] لأن في كل نص نجد ذات تستوجب دائما وجود الموضوع، إما الأول يريد الاتصال ذ n م مع الثاني أو الانفصال ذ u م. فمثلا: ورد في المسرحية التي نحن بصدد دراستها في المقطع الثاني منها الذات المستقلة المتمثلة في الربوحي كانت في انفصال عن موضوع سعيها ورغبتها والمتمثل في إنقاذ ومساعدة الحيوانات الجائعة وحين توصلت الذات الربوحي إلى إطعام الحيوانات وإنقاذها من الهلاك ،هنا إذن تحولت الذات من حالة انفصال إلى حالة الاتصال بموضوع رغبتها (ويرد شرح هذا المثال بالتفصيل لاحقا).

ذ: الذات. م: الموضوع n: الاتصال، u: الانفصال.

فالذات تسعى دائما لكي تتصل بالموضوع إذا كانت في حالة انفصال.

ذ n م ⟵ ذ u م.

وتسعى لكي تنفصل عنه إذا كانت في حالة اتصال.

ذ n م ⟵ ذ u م.

فحضور «الأول – الفاعل– يفترض حضور الثاني، الموضوع، بل ستوجه أن العلاقة بينهما استتباعية تحدد نوع الصلة في شقيها الاتصالي والانفصالي»[3] ،أي أنّه لا يمكن أن يكون الموضوع بدون ذات تسعى لتحقيقه، والذات لا تكون فاعلة بدون موضوع تهدف للوصول إليه.

[1] – نادية بوشفرة، مباحث في اللسانيات السردية، دار الأمل، المدينة الجديدة، تيزي وزو، 2008، ص 49.

[2] – سعيد بنكراد، السميائيات السردية، ص 95.

[3] – نادية بوشفرة، مباحث في اللسانيات السردية، ص 49.

وهذا ما سنستنتجه عند دراستنا لمسرحية "الأجواد"، بحيث أن كل موضوع يحتاج إلى ذات تعمل على تحقيقه، وكل ذات لديها موضوع تسعى للاتصال به.

فالفاعل يمكن أن يرد على شكل شيء، حيوان، إنسان والموضوع يمكن أن يكون مجرد غير جامد، فالفاعل في هذه المسرحية ورد على شكل إنسان مثل: المنصور، علال، بينما ورد موضوعها معنوي أي؛ يتمثل في تحقيق العدالة الاجتماعية.

1-2- المرسل / المرسل إليه(destinateur/ destinataire):

يسعى المرسل إلى تحقيق الموضوع، أما المرسل إليه فهو المستفيد من الموضوع، وتكون هذه الثنائية متصلة بالذات الفاعلة حيث «يتكون هذا الزوج من باعث على الفعل ومن مستفيد منه» [1]ومنه فإن المرسل يعتبر الدافع لأنه يدفع الذات للقيام بالموضوع، والمرسل إليه يعتبر المستفيد منه والمقيّم للانجاز « وبتعبير غريماس الاصطلاحي، فإن علاقة المرسل بالمرسل إليه موجهة من الكل إلى الجزء، فيما نجد علاقة المرسل إليه بالمرسل في اتجاه معكوس، مناقض له أي من الجزء إلى الكل». [2]

يمكن أن يرد المرسل شخصية من الشخصيات في الحكاية كما يمكن أن يكون ضمني أي ان المرسل يمثل الأساس بالنسبة للعامل المرسل إليه فهو يمثل الدافع وباعث ومولد الرغبة في العامل الذات، وليستفيد من النتيجة العامل المرسل إليه، كما يمكن أن يكون تحقيق الموضوع لصالح الذات الفاعلة في حين يكون المرسل إليه في وضع التلقي لا الانجاز بالنسبة للمرسل.

1-2- المساعد/ المعرض(adjuvant/ opposant):

يتعين المساعد بالنسبة للمعارض بعلاقة صراع والذي يعرفه غريماس كما يلي:« هو زوج متضمن داخل علاقة يحددها غريماس في مقولة الصراع».[3] أي أن المساعد يكون سندا للذات، وهو الذي يساعدها لتحقيق الموضوع، أما المعارض فيكون ضد الذات فيسعى لكي يكون عائقا بينها وبين تحقيقها للموضوع. وهذا الذي يكوّن صراعا « فيعتبر المساعد قوة مؤيدة للفاعل، إذ

[1] – سعيد بنكراد، السميائيات السردية، ص 98.

[2] – نادية بوشفرة، مباحث في اللسانيات السردية، ص 51.

[3] – سعيد بنكراد، المرجع السابق، ص 102.

يتدخل لتقديم يد العون له، بغية تحقيق مشروعه العملي، وإصابة هدفه المنشود بتسهيل السبل لبلوغه، فيما يقوم المعارض بقوة مناوئة له تفترض طريقة فتخلق له جملة من العوائق المعرفة لاتصاله بموضوع القيمة المرغوب فيه».[1]قد يكون في بعض الحكايات المساعد معارض، فشكليا يظهر مساندا للذات، ولكنه في الحقيقة معارضا له ومعيق.

جعل غريماس العوامل على شكل تقابلات ثنائية، حيث لخصها في ثلاثة محاور أساسية:

أ- علاقة الرغبة:

هو المحور الأساس يشمل الذات والموضوع « تجمع هذه العلاقة بين من يرغب "الذات" وما هو مرغوب فيه " الموضوع" وهذا المحور الرئيسي يوجد في أساس الملفوظات السردية البسيطة».[2] وهنا يشكل لنا ذاتا راغبة في تحقيق المرغوب فيه، وهو الموضوع وفي هذا المحور ينجر تحول ضروري إما الرغبة بالاتصال n أو عدم تحققها وهذا بالانفصال u«ففي غياب موضوع مرغوب فيه لا مجال للحديث عن الذات أو رغبة».[3] لأم الموضوع هو الذي جعلها تسعى لتحقيق رغبتها وهنا يتحقق المجرى السردي من خلال الوضع الأساس إلى الوضع الأخير.

وهنا نستنتج أن السرد ينتقل من رغبة ثم العمل على دفع الذات للقيام بالموضوع، حيث نجد في هذا المحور ذات الحالة وذات الفعل، وهذه الذات يمكن أن تكون علاقتها بموضوع الرغبة اتصالية أو انفصالية، وعندما يحدث هذا الأخير، فذات الحالة تتطور لتصبح ذات الإنجاز، بحيث أن « ملفوظات الانجاز يترتب عنها فيما يسميه " غريماس " ملفوظات الانجاز، وهذا الانجاز يصفه الانجاز المحول»[4]لأن ملفوظ الحالة يعبر عن الحالة التي توجد فيها الذات، أما ملفوظ الانجاز هو التحول الحاصل في انتقال الذات من حالة إلى حالة أخرى.

---

[1] – نادية بوشفرة، مباحث في اللسانيات السردية، ص 51، 52.

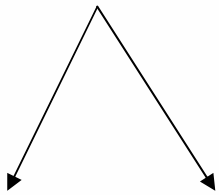
[2] – حميد الحمداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، مركز الثقافي للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 2000، ص 34.

[3] – سعيد بنكراد، السميائيات السردية، ص 95.

[4] – حميد الحمداني ، المرجع السابق ، ص 34.

ملفوظ الحالة

ذات الحالة ← موضوع له قيمة. [1]

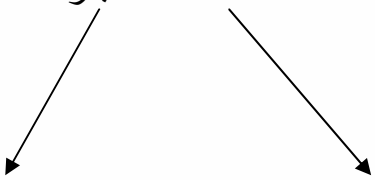


الاتصال الانفصال

(s1n0) (s1u0)

ملفوظ الإنجاز

ذات الانجاز



تحول انفصالي تحول اتصالي

Pn=ft (sf) = [s1u0 s1no] → Pn=ft (sf) = [s1n0 s1uo]

p.n = البرامج السردية.

f.t = الانجاز

s.t = ذات الانجاز.

S1 = ذات الحالة.

O = الموضوع.

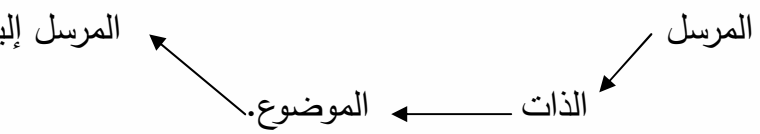
ب- علاقة التواصل:

يشمل هذا المحور المرسل والمرسل إليه حيث يكون «التواصل ممكن لأنّ الرحلة تنطلق من رغبة لتصل إلى أهداف وما بين الرغبة والأهداف هناك الدافع وهناك المستفيد».[2] المحور هذا يقوم

[1] – حميد الحمداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، ص 34، 35.

[2] – سعيد بنكراد، بالسميائيات السردية، ص 95.

على العامل الذي يولد الرغبة لقيام الذات بالموضوع ليستفيد منه المرسل إليه ويتلقاه « إن فهم علاقة التواصل ضمن بنية الحكي ووظيفة العوامل يفرض مبدئيا أن كل رغبة لدى " ذات الحالة" لا بد أن يكون وراءها محرك أو دافع يسمية غريماس مرسلا، كما أن تحقيق الرغبة لا تكون ذاتية بطريقة مطلقة، وإنما تكون موجهة أيضا إلى عامل آخر يسمى مرسلا إليه».



يكون المرسل في وضع ذات الحالة، ويكون في اتصال أو انفصال مع الموضوع، حيث يجب أن تتوفر فيه هذه الصيغ : المعرفة، الوجوب، الإرادة والرغبة.

ج- علاقة الصراع (relation de lute):

وفي هذا المحور نجد علاقة واحدة وهو المعارض الذي يكون في صراع مع المساعد «وينتج عن هذه العلاقة، أما منع الحصول العلاقتين السابقتين (علاقة الرغبة وعلاقة التواصل) وإما العمل على تحقيقها...»[2]، فالأول أي المساعد يقف مع الذات وهو الذي سيعطي القدرة للذات، هذه المساعدة إما أن تكون مادية أو معنوية والمعارض يسعى دائما إلى عرقلة الذات ويحاول أن ينقص القدرة لتحقيق الموضوع.

ولهذا نجد أن هذه العلاقة «تتميز بخلق الحواجز والعراقيل بين كل رغبة (إرادة) الفاعل وعلاقة التواصل (نقل موضوع القيمة)، لنجد العامل المساعد مساندا، يدفع الفاعل إلى ممارسته ومواصلة ما كلف به.... بينما يظهر المعارض ليقف دون ذلك، بهذا بتوريط الفاعل مآزق، نشكل حدة الصراع وزيادة التوتر»،[3] في هذا المحور يمكن أن يحدث العكس أي أن المساعد يصبح معارض والمعارض يصبح مساعد.

---

[1] –حميد الحمداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص 35.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – نادية بوشفرة، مباحث في اللسانيات السردية، ص 48.

2- البرامج السردية:

يرى "سعيد بنكراد" أن البرامج السردية هي على شكل «مركب بسيط داخل التركيب السردي السطحي ويتشكل من ملفوظ فعل يتحكم في ملفوظ حالة»[1] ،أي هو سيرورة الفعل الذي تنجزه الذات لتحويل حالته من حالة انفصال من الموضوع إلى حالة اتصال أو العكس.

وهو أيضا «تتابع الحالات والتحولات المتسلسلة على أساس العلاقة بين الفاعل والموضوع وتحولها.أنه التحقيق الخصوصي المقطوعة السردية في حكاية معطاة يعني سلسلة من الحالات والتحولات التي تتلاقى في العلاقة بين الفاعل الدال على الحالة وموضوعه»[2].

إذا كان مهام الانتقال من حالة إلى أخرى هو متابعة كيفية تطور الأحداث من أجل الكشف عن البرنامج السردي وذلك بعد تعريفه لها « وحدة من الخطاب السردي قائمة بذاتها، وقابلة لتوظيف حكاية لكن يمكن كذلك أن ندرج ضمنه من حيث هي جزء من أجزاء المكونة له...».[3]

نستنتج في الأخير أن البرنامج السردي يتكون من برنامج سردي أساسي (قاعدي) ونرمز له (ب س ا)، الذي يقضي بإنجاز برنامج توسطي أو أكثر نسميه برنامج سردي عملي (استعمالي) و نرمز له ب (ب س ع).

أ-البرنامج السردي القاعدي (le programme narratif de bas) :

نجد أن طابعه «أساسي لتعيين الإنجازات المستهدفة لتحقيق تحويل رئيسي في العلاقة الحالية بين الفاعل والموضوع»[4]وهذا يتطلب إرادة الفاعل أما للاتصال أو الانفصال مع الموضوع.

حيث يتركب البرنامج القاعدي من ملفوظ الحالة «والذي يتميز بالتفاعل الأولي بين نوعين من العوامل: الذوات والمواضيع ويجمع بينهما المسند إليه والمتمثل في الوصل (ذ تقاطع م) أو الفصل(ذ اتحاد م) »[5]

---

[1] – سعيد بنكراد، السميائيات السردية، ص 125.

[2] – رشيد بن مالك ، قاموس المصلحات التحليل السميائي للنصوص، عربي، انجليزي، فرنسي، دط، دار الحكمة للنشر، 2000، ص 145.

[3] – محمد الناصر العجيمي ، الخطاب السردي، نظرية غريماس، دار العربية للكتاب، دط، 1993، ص 74.

[4] – نادية بوشفرة، مباحث في اللسانيات السردية، ص 57.

[5] – ليندة عمي، اشتغال العواطف في قصيدة أراك عصي الدمع، لأبي الفراس الحمداني، منشورات تحليل الخطاب، تيزي وزو، 2012، ص 17.

ب –البرنامج السردي للاستعمال(programme narratif d'usage):

أو ما يعرف عادة بالكيفي فهو « الانجازات الفرعية المنظمة أو القائمة على الاختبار بمختلف أنواع»[1] وهو الذي «نجده وسيلة أو ذريعة، مدرجا ضمن البرنامج الأساسي لذلك فهو يعد برنامجا ثانويا يحقق إنجازا فرعيا »[2].

وهذا البرنامج يتطلب استعمال الأداة لإنجاز البرنامج الأساس ، وهذه الأداة يمكن أن تكون شخص أو شيء ما ، وقد أعطى "غريماس" مثال الفرد الذي يستعمل العصا للوصول إلى الموزة.

ب س ا: قرد يريد موزة، هنا علاقة انفصال(ذ اتحاد م).

ب س ع: قرد يستعمل العصا (يستعمل الأداة): هنا علاقة اتصال(ذ تقاطع م).

تتحقق البرامج السردية إذا تحققت المحاور الثلاث: محور الرغبة، القدرة، والتواصل، إذ يتكون من أربعة عناصر وهي:

ا–إبرام العقد(Manipulation):

حيث ينشأ أثناء قبول الذات القيام بالموضوع ما يعرف بالعقد الذي « يضع الذات في علاقة مع المرسل، و بالتالي يتموضغان على المستوى المعرفي؛ مستوى الفكر، الخطاب، المعرفة بالتواضع والذوات ويشكل بالتالي العقد الوضعية الابتدائية في النص أي أنه يقع عليه إلزام وضع إمكانية الفعل وهنا يسمى العقد التحفيز أو الإثارة"[3]. أي إنّ هذه العلاقة تكون بين المرسل الذي يقوم بدفع الذات للقيام بالموضوع وبالتالي الذات ترد عليه بالقبول أو الرفض حيث « يتمفصل التحريك في فعلين أساسيين : فعل إقناعي يقوم به المرسل وفعل تأويلي تقوم به الذات».[4]

ويتولد هذا أما بالإثارة أو التحفيز الذي يحرك الذات لكي تسعى إلى إنجاز الموضوع المرغوب فيه ، ويمركز على المستوى المعرفي الذي يقدمه المرسل الذات.

---

[1] – محمد الناصر العجيمي ،الخطاب السردي، نظرية غريماس، ص 74.

[2] – نادية بوشفرة، مباحث في اللسانيات السردية، ص 57.

[3] – نصيرة عشي، البنية السردية في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر (دراسة بنيوية سميائية)، أطروحة دكتوراه، 2008، ص 260.

[4] – سعيد بنكراد، السميائيات السردية، ص 102.

الكفاءة(la compétence):.

الكفاءة هي المؤهلات التي تؤهل الذات الفاعلة لتحقيق الانجازات أو موضوع الرغبة فهي « عملية تحديد الحالة التي يوجد عليها الفعل المحول الفاعل العملي لذلك فإنها تشير إلى كينونة الفعل»[1] ،أي امتلاك الذات الصفات الضرورية الملائمة للقيام بالفعل وهذا لتحقيق الأداء الفعلي للموضوع وانجازه «فهي إذن المرحلة من الحكاية أين تتحصل الذات الفاعلة على القدرة التي تمكنها من تحويل الوضع الابتدائي والذات الفاعلة تملك صيغتين: وجوب الفعل/ رغبة الفعل قدرة الفعل/ معرفة الفعل»[2] ،ومنه فإنّ الذات يجب أن تملك المهارة والقدرة على أداء الفعل ويجب أيضا أن تتوفر فيها الأفعال التالية: أراد، وجب، عرف، قدر، وهذا لتحقيق الموضوع المرغوب فيه.

ج- الإنجاز(الأداء)(la performance):

يتم التحويل الرئيسي للبرنامج السردي « أثناء مرحلة الإنجاز ففي هذه المرحلة تباشر الذات الفاعلة فعلها و يحدث بالتالي تحول الحالة الابتدائية»[3]، ففي هذه المرحلة تكون الذات في حركة لأنه تسعى للاتصال أو الانفصال بالموضوع وهذا هو المهم، حيث تنتقل من حالة 1 إلى حالة 2 وهناك من يسميها الامتحان الرئيسي وهي تحقيق وإنجاز تقوم به الذات البطلة إذ تظهر جليا وبشكل فعال كفاءة الذات، بحيث يظهر البعد التطبيقي والفعال[4]،فيمكن اعتبارها إذا عنصر أساسي فيه.

د – مرحلة الجزاء (التقويم)(sanction):

في هذه المرحلة يمكن أن يكون نجاحا أو فاشلا، بحيث تُقيَم الذّات إيجابيا أو سلبيا من طرف المرسل، بعدما أن تقدم له تقريرا على إنجازها، ولهذا« يعد الجزاء مرحلة سردية نهائية داخل المسار التوليدي، وينظر إليه عادة باعتباره كونا قيما يحكم على كون قيمي أخر...و هو صورة خطابته مرتبطة بالتحريك ، ولا يمكن أن يدرك إلا في علاقته به »[5]،ومنه نستنتج أن مرحلة الجزاء

[1] – نادية بوشفرة، مباحث في اللسانيات السردية، ص 60.

[2] – نصيرة عشي، البنية السردية في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر (دراسة بنيوية سميائية)، ص 259.

[3] – المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص 262.

[5] – سعيد بنكراد، السميائيات السردية، ص 126، 122.

هي المرحلة الأخيرة في المسار السردي، ومنه فالتحريك هنا هي المرحلة الابتدائية إلّا وهي إبرام العقد، وفيه يمارس المرسل أسلوب الإقناع والإثارة على الذات، وهذا لدفعه للقيام بالموضوع، أما التقويم هي المرحلة الأخيرة التي تأتي بعد الإنجاز، وفيه يقوم المرسل بتقييم أداء الذات.

قبل المباشرة في البحث عن مدى تحقيق هذه العناصر في المسرحية من أجل استخلاص أهم البرامج السردية والنماذج العاملية، نعرج على ذكر العوامل التي رآها غريماس ضرورية، بحيث احتفظ بستة منها إذ رآها تنظم العوامل والأفكار والقيم العامة، مميزا البلاغ المتمثلة في السارد والمسرود له وهي عوامل خارجية، ويسهم هذا في بنية المحادثة من الدرجة الثانية، وبين عوامل السرد والملفوظ: الذات/ الموضوع، المرسل/ المرسل إليه، المساعد / المعارض.[1] التي سنعمل على تبيانها في دراستنا التحليلية لمسرحية " الأجواد".

2 – البنية السردية لمسرحية الأجواد:

المقطع الأول:

المرحلة الأولى: تحديد واستخراج العوامل:

المرسل: غلاء الأسعار والظروف المعيشية المزرية.

المرسل إليه: الطبقة البسيطة من المجتمع.

الذات: علال الزبال.

الموضوع: محاربة الغش وفضح السلع المغشوشة.

المساعد: الإرادة، العزيمة، الفقراء أمثاله.

المعارض: نظام الحكم.

يمكن اعتبار غلاء الأسعار والظروف المعيشية المزرية مرسلا، وهذا ما خلق الرغبة لذات وهو "علال" للقيام سعي للموضوع وهو محاربة الغش وفضح السلع المغشوشة التي أدت إلى ذلك الغلاء.

الإرادة والعزيمة ساعدته أن يفضح السلع المغشوشة، لكن نظام الحكم وقف كمعارض على محاربة ذلك الغش.

[1] – ينظر: سعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص 14.

المرحلة الثانية: تحديد المحاور والعلاقات:

أ – محور الرغبة:

يتمثل هذا المحور في علاقة علال وكيفية سعيه لفضح السلع المغشوشة ومحاربة الغش «ويطل من بعيد في الحوانت للسلطة المفرشة كأنه يراقب في المليحة والمغشوشة»[1]، حيث يمثل "علولة" ذات الحالة، وهو في حالة انفصال مع الموضوع لأنّه لم تتوفر له عنصر القدرة لمحاربة الغش، أما الإرادة والمعرفة والوجوب توفرت لديه ومنه نستنتج أن علال لم يحقق الاتصال بالموضوع، ويتبين ذلك من خلال هذا المثال «لما يكمل اللعبة يشعل القارو، ويترك المدينة بالزربة قاصد لداره»[2]،ومن هذا نستنتج أن علال يمر بالأسواق لكي يرى السلع المغشوشة من الجيدة وبعدها يذهب إلى بيته.

كما يتمثل ملفوظ الحالة في«يمر بالشارع الكبير زاهي حواس»[3]ونجد أيضا ملفوظا الفعل يفوا به أيضا " علال" وهذا عندما يمر بالأروقة الأسواق ليفضح السلع المغشوشة « يدخل مد للأروقة في كمال الشوط ويدور وسط البضائع ويشوف ما محطوط»[4]،نلاحظ في هذا المقطع أن ملفوظ الحالة وملفوظ الفعل نفسه وهو " علال" الذي لم يحقق اتصال بالموضوع لأنه صحيح استطاع فضح السلع المغشوشة لكن لم يحدث تغيير فبقيت السلع تباع في الأسواق.

علال u محاربة السلع المغشوشة.

ب – محور التواصل:

تمثل غلاء الأسعار مرسل وهي التي ولدت لدى " علال " الزبال رغبة في النهوض لمحاربة الغش ولفضح السلع المغشوشة« هذه السلع مخدوعة تبان خشينة مزوقة»[5]، ولكن ما نلاحظه عند تحديدنا أن هذه العوامل أن غلاء الأسعار باعث الرغبة يتحدث على المستوى المعنوي، هذه

---

[1] – عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، د.ط، دار موفم للنشر، الجزائر، 1997.ص 80.

[2] –. عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ، ص 81.

[3] – المصدر نفسه، ص 79

[4] – نفسه، ص80.

[5] – نفسه، الصفحة نفسها.

السلعة غالية لو بدعة جديدة"[1]،وأما المرسل إليه يتمثل الطبقة البسيطة للمجتمع " حافظوا على الفقير محوط بالنار في سخانة شديدة"[2]،>فتمثل علاقة غلاء الأسعار بالطبقة البسيطة من حيث إيصال الذات إلى محاربة الغش وفضح السلع، وهكذا تصبح السلع رخيصة إلا أن محور الرغبة لم يتحقق ولم يحدث الاتصال ولهذا لم يتحقق التواصل.

غلاء الأسعار ↙ علال الزبال ⟵ محاربة الغش والفضيحة ↖ الطبقة البسيطة من المجتمع

ج- محور القدرة:

يقوم هذا المحور على علاقة الصراع بين إرادة وعزيمة علال التي تعتبر مساعدا ويظهر ذلك في:«الصباعيات على الحزام والخطوة خفيفة، زايد يضحك والناس راهبة منه خايفة»[3]، أما المعارض فيتمثل في النظام الحاكم والنظام الخاص« سلعة الخارج سيدي كسرت السومة».[4] ونلاحظ في هذا المحور أن بإرادته وعزيمته استطاع فضح السلع المغشوشة إلا أن النظام الحاكم كمعارض له في محاربة ذلك الغش.

المرحلة الثالثة: البرنامج السردي الأساسي:

ب س أ = علال، ب س = علال u محاربة الغش ف ⟵ ت علال n محاربة الغش.

نلاحظ من هذا التمثيل أن " علال" لم يحدث فعل تحويلي لأنه لم يحقق محاربة الغش ولم يتصل بالموضوع.

الترسيمة العاملية:

غلاء الأسعار محاربة الغش ⟵ فضح السلع المغشوشة ⟵ الطبقة البسيطة من المجتمع والظروف المعيشة

الإرادة العزيمة ⟵ علال الزبال ⟵ نظام الحكم والنظام الخاص.

---

[1]- عبدالقادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)،ص78.

[2] - نفسه، ص80.

[3] - نفسه، ص 81.

[4] - نفسه، ص 81.

الفقراء أمثاله

المقطع الثاني:

المرحلة الأولى: تحديد واستخراج العوامل:

المرسل: الشفقة

الذات: الربوحي الحبيب.

الموضوع: إنقاذ الحيوانات

المرسل إليه: الحيوانات الجائعة.

المساعد: سكان الحي

المعارض: العساس عمال البلدية

هذا هو النظام العاملي الذي يقوم عليه هذا المقطع من المسرحية حيث أن شفقة "الربوحي" على الحيوانات دفعة إلى إنقاذها من الهلاك. كما عمل العساس كمعارض له وعمال البلدية، أما الحيوانات بتمثل المرسل إليه.

المرحلة الثانية: تحديد العلاقات والمحاور:

ا – محور الرغبة:

يقدم في هذا المحور المرسل للذات الصيغ المتعلقة بالموضوع و هذا للاتصال به، وإذا كان دور المرسل معرفي بالدرجة الأولى. وهي:

المعرفة بخصوص الموضوع.

– الواحد لإثارة الرغبة عند المرسل إليه.

– الإرادة التي يجب أن تكون في الذات

– القدرة التي تتيح المرسل إليه التحول فيسعى إلى الموضوع و عليه

إذا تحققت هذه العناصر الأربعة تكون الذات قد حققت الاتصال بموضوعها (ذ n م)

تتجسد الذات في الربوحي الحبيب عند إنقاذه للحيوانات، فالذات هنا منفصلة بالموضوع ترغب الاتصال به (ذ u م) ⟵ (ن n م).

في هذا المحور الذات (الربوحي) في حالة انفصال بالموضوع، إلا أن الذات ترغب بالاتصال بالموضوع الذي تتحقق فيه المعرفة، كما نلاحظ أن الإرادة محققة في الذات ونستنتج ذلك من خلال تصريح الذات «الربوحي الحبيب الحداد تحمل بالقضية. قال لهم من أجلكم وفي خدمتكم ولو يقطع الرأس نتجند ونلتزم بالمهمة».[1]

وملفوضات الحالة في هذا المحور تعبر وتبين لنا أن الذات كانت في حالة انفصال عن الموضوع سعيها «....واشتكوا له على حديقة المدينة» ثم ترغب الذات في تحقيق الاتصال بالموضوع فدل ذلك على ملفوضات الفعل«...بعد الزيارة درس القضية، درسها بدقة و عول على الخطة"[2]

الربوحيn إنقاذ الحيوانات

ب-محور التواصل: بعد أن عرضنا محور الرغبة في البرنامج العاملي، نتطرق الآن إلى محور التواصل حيث يتحدد في هذا المحور دور كل من المرسل و المرسل إليه بعلاقة كل طرف مع الآخر، فالمرسل يبلغ و يرسل موضوعا للمرسل إليه و هذا يتلقاه مرورا بالموضوع:

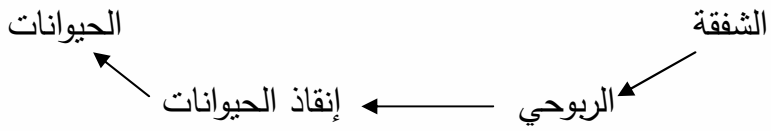
الشفقة ⟵ إنقاذ الحيوانات ⟵ الحيوانات

ويتجسد دور المرسل بدور معرفي، وهذا ما نميزه عند الذات الفاعلة أي أنه يشكل الحافز الذي يشجع الذات للاتصال بموضوع سعيها ويثير فعل المرسل إليه، بحيث أثارت شفقة الذات على الحيوانات لمساعدتها، وعليه المرسل إليه يتمثل في الحيوانات التي تستفيد من إطعامها وإنقاذها من الهلاك، ومن هنا نستنتج أنه حدث تواصل في هذا المحور ويتبين لنا من خلال هذا المثال «وحين ما يطيح الليل يدخل "الربوحي" سريا للحديقة يتبسط ويتلبد المجنون باش يفرج على

1 – عبد القادر علولة، مصدر سابق، ص 83

2 -- المصدر نفسه ، ص 83.

مسجونين الحديقة ».[1]



ج – محور القدرة:

تنتج عن هذه العلاقة أما منع حصول العلاقتين السابقتين وأما العمل على تحقيقها، وفيها يتحدد المساعد والمعارض، حيث يتمثل المساعد هنا في "سكان الحي" الذين ساهموا في مساعدة "الربوحي" للطعام الحيوانات «الشبان أحبابي اعسوا عليك من برى وبالتصفيرة مقلدين الهامة يعطيني المعلومات الكافية على تحركاتك».[2]

وأما المعارض يتمثل في "عمال البلدية" لأنهم لم يلبوا طلب "الربوحي" لإنجاز موضوعه«الله غالب وما عندي طاقة وما عندي ما ندير للهوايش»[3]، بالرغم من وجود معارض إلا أن الموضوع تحقق و هذا بوصول الروحي إلى الحيوانات لإطعامها وإنقاذها من الهلاك.

الترسيمة العاملية:

الشفقة ← إنقاذ الحيوانات ← الحيوانات.

↓

سكان الحي ← الربوحي الحبيب → عمال البلدية العساس.

- **المرحلة الثالثة:**
- **البرامج السردية:**

في هذا العنصر سنتطرق إلى الحديث عن البرامج السردية التي تشكل عملية تعالق الذات مع الموضوع، إما بشكل انفصالي أو اتصالي الذي يتطلب فعل تحويلي، تباشره ذات فاعلة وهذا ما بسمى بالبرنامج السردي الذي افترض " غريماس" وجوده في أي حكاية نمطية، حيث لخصها في أربع مراحل:

---

[1] – عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام ، ص 85

[2] – نفسه ، ص 95.

[3] – نفسه، ص 84.

1 – إبرام العقد:

وهو عمل إقناعي يمارسه العامل المرسل على العامل الذات ويتم على ثلاثة أشكال.

أ – مرحلة إبرام العقد:

حيث تتجسد في هذا المقطع من المسرحية من خلال تحقق العقد الثلاث، فعقد الإغواء تجسد في الربوحي الحبيب عندما رأى بعينه الحالة التي آلت إليه الحيوانات، وعلى الرغم من أن الشفقة (أي المرسل) في هذا المقطع كان على مستوى المعرفي، الإدراكي بمعنى عامل معنوي فإنه شكل الدافع " للربوحي" لمساعدة تلك الحيوانات، وبهذا حقق عقد الإيجاز، أما عقد الإيباحة يستطيع العامل الذات نفسه أن يملك إرادة الفعل وهذا ما وقع مع الربوحي في هذا المقطع: «بعد الزيارة درس القضية....وعول على خطه».[1]

ب – مرحلة الأداء والاختبار الأساس:

وفي هذه المرحلة السرد يروى لنا تصرف الذات وهي تسعى إلى تحقيق الاتصال أو الانفصال، ففي هذا المقطع نجد أنها تحققت من خلال سرد الكاتب العامل الذات (الربوحي) وهو يسعى لتحقيق إطعام الحيوانات، وهذا أثناء تنقله بين مكاتب البلدية المساعدة منهم.

ج – مرحلة اكتساب الكفاءة:

وفي هذه المرحلة يجب أن تتوفر في الذات شروط وصفات ضرورية ملائمة لتحقيق موضوع رغبتها، وهي إحساس " الربوحي " بالوجوب والرغبة والقدرة في امتلاك الموضوع، وكذلك يجب أن تتوفر لديه المعرفة بالموضوع سعيا ألا وهو إنقاذ الحيوانات، وما نلاحظه من المسرحية أنها كل هذه العوامل تحققت، وهذا من خلال تحقق محور التواصل.

د – مرحلة الجزاء:

وفي هذه المرحلة فإن العامل الذات يعرض إنجازاته على العامل المرسل، لأنه هو الذي حرض وأغوى وأباح ليقيتها، وبما أن المرسل في هذا المقطع كانت الشفقة فهذا يعني أنّه معنوي والتواصل قد حققه الربوحي بإنقاذ الحيوانات، فإذن الذات هنا تقيم انجازاتها بنفسها. ويتبين ذلك من

[1] – عبد القادر علولة، مصدر سابق، ص 83.

حلال المثال: «أكثر من هر وهو يجيبلهم الماكلة" الحيوان والفو الحبيب الحداد، وعادوا يحبوه ويشموا ريحتها من بعيد».[1]

ومن كل هذا يتشكل لنا هذا البرنامج السردي الأساس.

ب س أ = ب س =(د u م) ف. ت (ذ n م).

ب س= الربوحي u انقاذ الحيوانات فعل تحويلي الربوحي n إنقاذ الحيوانات.

المقطع الثالث:

المرحلة الأولى:تحديد واستخراج العوامل:

المرسل: الحاجة

المرسل إليه: السلطات.

الذات: قدور.

الموضوع: العمل لتحسين الوضع.

المساعد: الصبر والقناعة.

المعارض: البعد والفقر.

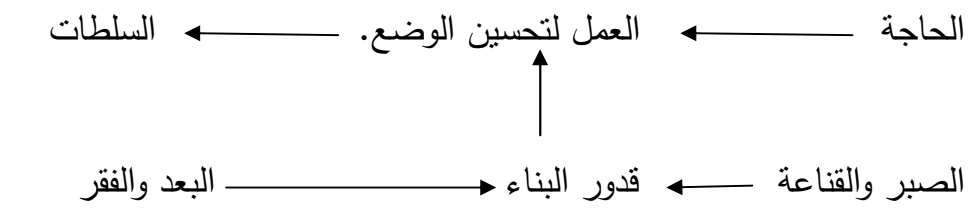
العامل المرسل يتمثل في قدور البناء الذي دفعت به الحاجة (مرسل) والظروف المعيشية القاسية للعمل وتحسين الوضع المعيشي الذي تعيشه عائلته، غير أن العمل الصعب والبعد عن العائلة جعلت المستفيد من عمله السلطات (المرسل إليه).

لأن عائلته بقيت تعيش في بيت هش يكاد يسقط سقفه على أفرادها:« قالت: سقم لسقف لا يطيح ويرد منا»،[2] مع ذلك فالصبر والقناعة التي تميز بهما قدور البناء ساعدته على مواصلة المحاولة في تحقيق رغبته.

[1] – – مصدر سابق ، ص 105.

[2] –مصدر نفسه ، ص 103.

الترسيمة العاملية:



نستنتج أن الحاجة دفعت باليد قدور البناء للعمل والشقاء من أجل تغيير وضع عائلته إلا أن عدم وفرة مناصب الشغل الجيدة جعلت منه يعاني الشقاء التعب والبعد عن العائلة غير أن الصبر والقناعة التي يتصف بهما على مواصلة مشواره، إلا أن المستفيد من تعبه وشقائه كانت السلطات التي تشيد لها العمارات: «بني وعلا كب جهده في البغلي والياجور».[1]

المرحلة الثانية: تحديد المحاور والعلاقات:

سنتطرق الآن إلى محور الرغبة الذي – كما سبق الذكر – أنه يشمل على الذات التي تكون راغبة في تحقيق موضوع ما، أي نجد أن قدور البناء يريد تحسين الوضع المزري الذي يعيش عليه هو وعائلته، إذ أنه يسعى لذلك من خلال العمل في البناء بعيدا عن بيته وعائلته، ونستدل على ذلك من خلال: «ترك بالجمعة الشانطي قاصد لداره، وحش المرأة والأولاد ثقيل في صدره كالكور».[2]

والملفوظات السردية المتجسدة في هذا المقطع من المسرحية تمثلت في الملفوظات التي نبين الحالة التي هو عليها قدور البناء، وهو يسعى لتغيير حالته الاجتماعية فيقول الكاتب: « بنى وعلا جهده في البغلي والياجور».[3] ونستنتج من هذا القول أن قدور البناء أفنى جهده وقضى وقته في البناء، وهي الحالة التي كان ومازال عليها، ذلك لأنه وحتى نهاية المقطع لم نجد ملفوظات يتبين لنا أنه حدث تغيير وتحول في حالة قدور البناء.

أي قدور البناء كان في انفصال عن الموضوع والمتمثل في تغيير ذلك إلا أنّه بقي في انفصال عنه ولم يتمكن من تحقيق الاتصال بموضوع رغبته.

---

[1] – عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ،ص 102.

[2] – المصدر نفسه ، ص102.

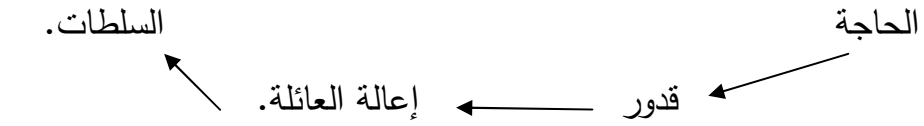
[3] – نفسه،. الصفحة نفسها.

ب-محور التواصل:

بعد أن عرضنا محور الرغبة سنتطرق الآن إلى محور التواصل وهو المحور الذي تتحدد فيه العلاقة بين المرسل والمرسل إليه، وعليه فإن الحاجة والظروف القاسية التي يعيشها قدور البناء تدفع به إلى العمل والتعب والشقاء فلا حاجة لأن يتدخل المرسل إليه. ليعلم أن عليه العمل لتحسين وضعية المعيشة، فالمرسل هنا كان معنوي تتحدد على المستوى الإدراكي المعرفي، فيقول الكاتب معبرا عن ذلك: « نزل يجري عتب وجد المسكين في ربلة، فطيمة مريضة مقلفطة لباسها مدبلة».[1] كما أن قدور يرى أنه من واجبه تحسين الوضع المعيشي الذي تعيشه عائلته فقرر التعب والبعد عن العائلة في سبيل إعالتها « بنى وعلا كب جهده في البغلي والياجور ترك بالجمعة الشانطي قاصد لداره يزرو»[2].

فالعبارة الأولى تدل على أن قدور يتعب ويعمل جاهدا والعبارة الثانية تدل على أنه يعمل بعيدا عن بيته وعائلته، إذ أنّه يذهب لها زائرا فقط، وكلمة " الشانطي" في كلمة دراجة تدل على العمل في البناء وهو من الأعمال الشاقة المتعبة، كما أن الإرادة متوفرة في قدور البناء، ونستنتج ذلك من عمله الشاق والبعيد عن الأهل والأحبة، إذ أنّه يأتي إلى زيارتهم مرة في الأسبوع ولا يتردد في العودة إلى عمله المتعب، « ما جمع مع الدرية مرته ما شبعها بكر وخرج حزين للملسة وتعبها».[3]

إلا أن القدرة لم تكن متوفرة في قدور البناء، ونستنتج ذلك من خلال أن المقطع في المسرحية انتهى ولم نعثر على دليل يبين أن الوضع المعيشي قد تغير إلى الأحسن، فالكلام الأخير من المقطع دلّ على عكس ذلك: « ودعاته زوجته تبسمت وهزت رأسها، الجمعة الجاية لعل ترتاح فيها لعل نصيب المحنة زادت في ثقلها»[4]



[1] – مصدر سابق ، الصفحة نفسها.

[2]–نفسه ، ص 102

[3] – المصدر نفسه، ص 103.

[4] –. نفسه ، ص103، 104.

ونستنتج أن الحاجة دفعت بقدور البناء للعمل وإعالة العائلة في حين أن عدم امتلاك قدور للقدرة الكافية جعلت المستفيد من عمله السلطات أكثر مما تستفيد عائلته.

محور القدرة:

بعد أن عرضنا محور التواصل سنتطرق الآن إلى عرض محور القدرة وهو المحور الذي يقوم على أمل العامل المساعد والذي يتمثل في الصبر والقناعة وهو ميزات يتصف بها قدور البناء، فهذا الطبع أعطاه القوة لكي يواصل مشوراه المهني الصعب، على الرغم من أن هذا العمل لم يحقق له أي نتيجة فعائلته ما زالت تعاني من السكن الهش والمرض، « نشوف أولادي نمحي التعب نفاجي الغمة، نغطس في الجو الأهلي نشرب جغيمة».[1]

والعامل المعارض المتمثل في البعد عن العائلة، الاشتياق لها، والدخل الضئيل الذي لم يمكنه ولو بشكل ضئيل من رفع المستوى المعيشي لعائلته التي تمثل كل شيء بالنسبة له، فذلك البعد جعل ابنته تناديه بعمي لكثرة غايبه عن البيت فيقول: «باقي يفكر في الصغيرة بنته مريمة اللي تنساه تنادي له عمي كاليتيمة».[2]

نستنتج أن البعد الطويل عن البيت، الحالة المزرية التي تعيشها عائلة قدور توصله إلى حالة من الكآبة يجعل منه رجلا منهكا إلا أن الأمل والصبر والقناعة التي يتمتع بها تجعل منه رجلا مقاوما تمده بالقوة لإتمام مشواره.

المرحلة الثالثة:البرامج السردية:

إن دراستنا لهذا المقطع من المسرحية تبين لنا أنه يوجد برنامج سردي أساس واحد، فالعامل الذات (قدور البناء) لم يجد من يمد له يد العون لمساعدته على تحقيق الرقي لعائلته فهو لوحده كان يكب جهده ووقته في العمل لتحقيق هدفه.

ب س أ: قدور تحقيق الرفاهية u لعائلته ف ت قدور u تحقيق الرفاهية لعائلته.

---

[1] – عبد القادر علولة، مصدر سابق، ص 102.

[2] – نفسه، الصفحة نفسها.

أي قدور البناء كان في انفصال عن تحقيق الرفاهية وتغيير الوضع المعيشي المزري بالعمل الذي يعود عليه بالربح الجيد والدخل الوفير.

المقطع الرابع:

المرحلة الأولى:

المرسل: الوطنية.

المرسل إليه: المدرسة.

الذات: العالي.

الموضوع: التبرع بالهيكل العظمي.

المساعد: المنور.

المعارض: السلطات.

تحدد عامل الذات الفاعلة في هذا المقطع بالشخصية الرئيسية وهي "العكلي"، في حين يتمثل الموضوع في التبرع بالهيكل العظمي، ويتبين ذلك من خلال تصريح الذات بذلك:«...هذي جسدي، يعني هيكلي العظمي للمدرسة»،[1] حيث تتمثل المرسل في الوطنية التي يتميز بها الذات الفاعلة "العكلي": ويظهر هذا في قوله:« الوطنية متاعك خارقة للعادة... الوطنية نتاعك راك موصلها للعظمة»[2]، كما نعلم فإن المقطع نجد أن يكون مجسدا لكل العناصر، وعليه فإن العامل المساعد الذي يقف إلى جاني الذات في هذا المقطع يتحدد في المنور ونستدل ذلك من خلال:

« نديرك أنت المتوكل في تنفيذ الوصية»،[3] كما يتحدد العامل المعارض في هذا المقطع من المسرحية بالسلطات التي كانت تقف حائلا بين العامل الذات من أجل تحقيق موضوع سعيها يتبين لنا ذلك من خلال: قصدوا أصحاب المراتب المعنية وعندهم ما سمعو في المسافة. كما يتمثل العامل المرسل إليه الذي هو حسب "غريماس" المستفيد من الموضوع، ومن سعي العامل الذات

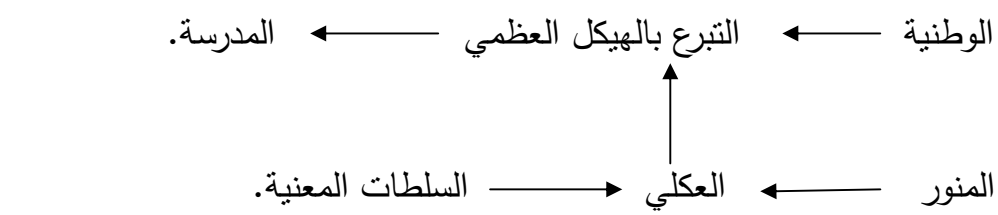
[1] – عبد القادر علولة، مصدر سابق ص.106.

[2] – المصدر نفسه، ص 105.

[3] – ، مصدر نفسه ،ص105.

في تحقيق الاتصال بموضوعها بالمدرسة والثانوية فتصرح العامل الذات بذلك:«حاب نزيد نفيد هذا الثانوية اللي خدمناها...».[1]

الترسيمة العاملية.



المرحلة الثانية: استخراج المحاور والعلاقات:

محور الرغبة:

بعد أن تطرقنا إلى تحديد العوامل في المقطع الرابع من مسرحية الأجواد سنقوم الآن باستخراج المحاور وتحديد العلاقات.

وأول محور سنتطرق إلى تحديده هو محور الرغبة والذي يشمل على العامل الموضوع وكذا ملفوظات الحالة وملفوظات الفعل التي تعبر عن العلاقة بين الذات والموضوع والتي يرمز لها ب (ذ) وكما يشتمل هذا المحور على الذات، والذات المضادة، وهذا لا ينطبق بالضرورة على كل الحكايات.

وعليه فإن محور الرغبة في هذا المقطع يقوم على علاقة العامل الذات والتي تتجسد في العامل " العكلي"، ويتبين ذلك من خلال هذا المثال « ... على الفكرة الي باينة تخمر، مولاه قال لرفيفة».[2]والتي ترغب في تحقيق موضوعها والذي يتمثل في التبرع وإهداء هيكل عظمي « تهدي الهيكل العظمي اللي أنت راكب عليه...»[3] وملفوظات الحالة في هذا المقطع تظهر بشكل جلي ويتبين لنا أن الذات في حالة انفصال عن موضوع سعيها: « نبتت في محي فكرة لصالح المدرسة تخليها تخمر في راسي هذا الليلة وعدوة نديروا جلسة ثقافية ونتكلموا عليها»[4] وعليه فالذات في حالة انفصال عن الموضوع ذ U م.

---

[1] – مصدر سابق ، الصفحة نفسها.

[2] – نفسه ، ص 105..

[3] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – نفسه، الصفحة نفسها.

ونعبر في هذا المحور عن فعل انتقال الذات من حالة إلى حالة أخرى بحيث يكون وضع الذات إما في حالة انفصال أو اتصال مع الموضوع، وتتجسد ملفوظات الفعل في خذا المقطع: «الغد من ذاك، عكلي ومنور جمعوا كما هو محدد على الفكرة اللي بايتة تخمر... مولاها قال لرفيق نهدي جسدي، يعني هيكلي العظمي للمدرسة».[1]

وعليه نستنتج من خلال هذا أن هذه الملفوظات تعبر عن فعل انتقال الذات من حالة أخرى بحيث كان العامل الذات من حالة اتصال إلى حالة انفصال عن موضوع سعيه والمتمثل في التبرع بهيكله العظمي للمدرسة وتعبر عنه بيانيا: (د uم). وما يميز محور الرغبة في هذا المقطع من مسرحية وجود أكثر من ذات وموضوعات سعيها متعارضة بحيث نجد الذات الأولى والمتمثلة في العلكي تسعى إلى موضوع رغبتها، والمتمثل في "التبرع بهيكله العظمي" لصالح المرسل إليه والمتمثل هنا في المدرسة. لتظهر الذات الثانية وهي الذات المضادة والتي تتجسد في العامل المنور لنتخذ الذات الأولى موضوعا لها، ويظهر ذلك من خلال: «نهدي جسدي يعني هيكلي العظمي للمدرسة»[2] ،ويعني أن العلكي اتخذ موضوع القيمة الخاص بها، وهو التبرع بعيكلها العظمي للمدرسة، في حين تظهر الذات الثانية لتتخذ الذات الأولى موضوعا لها. ونستنتج ذلك من خلال « يا حافظ يا ستار... واش اداك لهذه الفكرة يا ولد أما واش دّاك... يا رب الأرض والسموات، محي ومن مخي حبيبي هذا الفكرة المشومة...»[3] وكذلك في: « استغفر وارجع لمولاك أنا خوك ... واللا روح اضرب قريعة واللا زوج ربما تمحي عندي الفكرة الشيطانية...».[4]

وكذلك في « ...أعجب يا عكلي◄خويا أعجب عوض ما تخلي عظامك فزاحة القبر مستورين في رحمة القهار تتبرع بهم وهما عاد فوق منك».

إلا انّه نجح سعي العكلي ليسقط سعي المنور، ونستنتج ذلك من خلال: «...شاف مليح في صديقه شافه مصمم في رايه زاد قال له: خليني نفكر يا عكلي هذا الليلة في القضية بعدها تروح

[1] – مصدر سابق ،. الصفحة نفسها.

[2] – نفسه ، ص 106.

[3] – المصدر نفسه، ص 106

[4] – نفسه، ص 106.

علي الدهشة... ما نحافرك ما نضرب لك على الكتف مدام ناوي تصبح ملك الدولة.... نخلو لك سر سور الظهر مسقم لا تصغاف الهدية....»[1]

محور التواصل:

وبعد أن عرضنا محور الرغبة الخاص بالمقطع الثاني ستتطرق الآن إلى محور التواصل الذي يقوم على علاقة إيصال العامل المرسل الذي يتجسد في هذا المقطع في "الوطنية" التي يتميز بها العكلي: «... يا عكلي خويا الوطنية متاعك خارقة للعادة...»[2] فتعتبر باعث الرغبة ومولدها بايصال موضوع الرغبة المتمثل في التبرع بالهيكل العظمي « ...تهدي عظامك للمدرسة».[3] إلى المرسل إليه والمتمثل في المدرسة «باه نزيد نفيد هذا الشانوبه اللي خدمناها....»[4]

ونمثل له بيانيا:

الوطنية ⟵ العكلي ⟵ التبرع بالهيكل العظمي ⟵ المدرسة.

والمواجهات التي يجب أن يمتلكها العامل المرسل(الوطنية) لينقلها إلى العكلي من أجل تحقيق التبرع بالهيكل العظمي وهي المعرفة التامة بالموضوع وهي متحققة في هذا المقطع والواجب لإثارة الرغبة عند المرسل إليه (المدرسة)أيضا متحققة ، الإرادة التي يملكها العكلي كذالك ساهمت في تحقيق التبرع بالهيكل العظمي ، والقدرة تحققت وهذا عندما أصبح للمدرسة هيكل عظمي تستخدمه في التجربة عليه. عندما ساعده صديقه لتحقيق وصيته.

ونستنتج أنّ هذه الصيغ الأربعة تحققت في هذا المقطع ما جعل العامل الذات (العكلي) يحقق الاتصال بموضوع سعيها وهو التبرع بالهيكل، ونستنتج ذلك من خلال «...عكلي ومنور حرسوا على القضية وما فشلوش وفي النهاية نجحوا المعنيين بالأمر قبلوا بالهديه ....»[5]

---

[1] – مصدر سابق ، الصفحة نفسها.

[2] – نفسه، ص 103.

[3] – نفسه ، ص 105.

[4] – المصدر نفسه، ص 106

[5] – نفسه، ص108

ب-محور القدرة:

وبعد أن أتممنا عرض محور التواصل سننتقل إلى عرض محور القدرة أو ما يسمى بمحور الصراع، والذي يقوم على علاقة الصراع بين العامل المساعد والذي يقدم القدرة للعامل الذات (العكلي) ، حيث يتيح له الاتصال بموضوع القيمة ويحقق رغبته والذي يتمثل في هذا المقطع بصديق " العكلي" واستدل ذلك ب:« ... أنا أصبحت ملك الأمة وأنت الحارس المسؤول علي».[1] ومن العامل المعارض الذي يقف بين العامل الذات وبين تحقيقه لموضوع. رغيتها وتبليغة، والذي يتمثل في هذا المقطع من المسرحية بالسلطات التي لم تتقبل تبرع العلكي بهيكله العظمي ما جعله يسعى جاهدا يسعى جاهدا لتحقيق ذلك، ونستدل على هذا من خلال زيارته إلى عدة مكاتب للحصول على ترخيص لكي يحقق الاتصال بموضوعه: « ... ناضوا يجرو باش يحققوا الأمنية وعندهم ما سمعوا في المشقة»[2] وأيضا « قصدوا أصحاب المراتب المعنية وعندهم ما سمعوا في المسافة».[3]

وتتيح هذه العلاقة إما منع حصول العلاقتين السابقتين (علاقة الرغبة وعلاقة التواصل وإما العمل على تحقيقها، وما نستخلصه في هذا المقطع انه نتج في هذا المحور تحقيق علاقتي الرغبة والتواصل.

المرحلة الثالثة:

البرامج السردية:

لانجاز برنامج سردي أساس على العامل الذات أن ينجز سيرورة الفعل لتحويل حالة من الانفصال مع الموضوع إلى الاتصال، أو العكس.

كما قد يقتضي الأمر انجاز برنامج توسطي أو أكثر نسميه برنامج سردي عملي وهو التتالي التركيبي للبرامج السردية.

---

[1] – مصدر سابق ، الصفحة نفسها.

[2] – نفسه ، ص107.

[3] – نفسه، الصفحة نفسها.

وهو ما نلاحظه على هذا المقطع من المسرحية، فتحقيق البرنامج السردي الأساس والمتمثل في:

ب س أ: العكلي يريد التبرع بهيكله العظمي للمدرسة، يقتضي المرور عبر البرنامج السردي العملي، والذي يتمثل في

ب س ع = العكلي يستخدم صديقه المنور كأداة لمساعدته في تحقيق موضوع رغبته.

ب س أ = العكلي، ب س = (ذ1 u م) فـ. ت (ذ1 u م).

ب س أ = (العكلي u التبرع بهيكله العظمي) فـ. ت (العلكي n التبرع).

ب س ع = (العلكي u المنور) فـ ت (العكلي n التبرع).

مراحل المقطع الرابع من المسرحية:

كل مقطع حسب "غريماس "يمثل حكاية والحكاية تمر عبر مراحل وعليه فإن المقطع كذلك وهي:

1 – **ابرام العقد:** وفي هذه المرحلة يمارس على العامل الذات عمل اقناعي من طرف المرسل والذي يتم عبر ثلاثة أشكال والذي يتحدد هنا في عقد الايباحة، وهو العقد الذي يستطيع فيه العامل الذات أن يمتلك إرادة الفعل بنفسه: « الوصية متاعك خارقة للعادة...» [1]

2– **مرحلة الأداء والاختبار الأساس:** وتتمثل في السرد الذي يروي تصرف الذات (العكلي) وهي تسعى لتحقيق الاتصال بموضوع التبرع، وفي هذا المقطع يظهر لنا السرد جليا حالة العكلي وهو يحاول تحقيق التبرع بهيكله العظمي: « كل ليلة يدرسوا جانب من المهمة درسوا الجانب العلمي... درسوا الجانب الفلسفي.... درسوا الجانب القانوني ...».[2]

وأيضا: « قصدوا أصحاب المراتب المعينة وعندهم ما سمعوا في المسافة، اللي قال لهم... الصليب الأحمر الذولي هو اللي عنده خبرة وقادر يفصل لكم في القضية... واللي قال لهم: راكم

[1] – عبد القادر علولة، مصدر سابق، ص 106

[2] – المصدر نفسه، ص107

غالطين في العنوان و اللا حابين تخلقوا لنا نزاع مع قسم المتاحف، واللي قال لهم: رنا جايين من الهند عدد لا باس بيه من الهياكل...».[1]

فسعى العكلي لتحقيق التبرع بهيكله العظمي له أهمية في ذاته.

3 – مرحلة اكتساب الكفاية: لكي يحقق العكلي موضوع رغبته والمتمثل في التبرع بهيكله العظمي يجب أن تتوفر فيه (العكلي) صفات ضرورية وتتمثل في: الإرادة، الوجوب، المعرفة القدرة وهذه الأمور الأربعة تحققت في العكلي– سبقت الإشارة إليها.

4 – مرحلة الجزاء: وفي هذه المرحلة يعرض العكلي انجازاته على وطنيته ليقيمها إما بالنجاح أو الفشل وما نلاحظه في هذا المقطع إذن أن العامل المرسل تجسد على المستوى المعنوي مما جعل العكلي يقيم انجازاته بنفسه.

المقطع الخامس:

المرحلة الأولى:

تحديد واستخراج العوامل:

المرسل: حب العمل.

المرسل إليه: صاحب المصنع (الحكومة).

الذات: المنصور.

الموضوع: التعلق بآلته ورفض مفارقتها.

المساعد: الألفة والتعود.

المعارض: السن القانوني للتقاعد.

في هذا المقطع الذات المتمثلة في المنصور العامل البسيط المحب للعمل المتعلق بآلته إلى درجة وصوله إلى سن القانوني للتقاعد ورفضه لذلك على الرغم من أنه لم يحصل فائدة كبيرة من هذا العمل، إذ المستفيد الأكبر كان صاحب المصنع (أي الحكومة).

[1] – المصدر السابق، الصفحة نفسها.

نلخصه في ترسيمة عالمية كالآتي:

حب العمل ← التعلق بآلته ورفض مفارقتها ⟵ الحكومة.

↑

الألفة والتعود ⟵ المنصور ⟵ السن القانوني للتقاعد.

المرحلة الثانية:

ننتقل في هذه المرحلة إلى تحديد محاور هذا المقطع:

أ – محور الرغبة:

يرغب المنصور في البقاء مع آلته وعدم مفارقتها، فيعيش المنصور حالة من الانهيار النفسي بعدما حكم عليه بمفارقة آلته التي عاش معها لمدة طويلة من الزمن، والملفوظات السردية الدالة على حالته هذه: هي « رزم المنصور قشه بالصمت والتبسيمة، سرحوه في تقاعد يريح من الخدمة،... ودع صاحبه بحماس ملثم في الغمة، داخله حزين لسانه ثقيلة عليه،... وقف عند الآلة... عنقها نقول بناتهم ذمة».[1]

فارق منصور آلته وتحقق الانفصال في هذا المقطع ليس الاتصال لان المنصور يريد البقاء مع آلته غير أنه انفصل عليه، فهنا انتقل من حالة اتصال إلى حالة انفصال «حكموا علينا بالفراق ما يوم الخاتمة، بعدما تعاشرنا فاتو كالمنامة».[2]

ونمثل بيانيا

المنصور n العمل بآلته⟵ المنصور u العمل بآلته.

محور التواصل:

بعد أن عرضنا محور الرغبة نتطرق الآن إلى تقديم محور التواصل وهو الذي بين لنا هل الذات حققت الاتصال بالموضوع سعيها ورغبتها أم لم تحقق ذلك؟.

إذ أن العامل المرسل والمتمثل في حب العمل الذي تتصف به المنصور بعث رغبة لإيصال موضوعه وعدم مفارقة آلته إلى العامل المرسل إليه. والمتمثل في الحكومة، أي أن هذا العمل يعود

[1] – عبد القادر علولة، مصدر سابق، ص 125.

[2] – مصدر نفسه، ص 105.

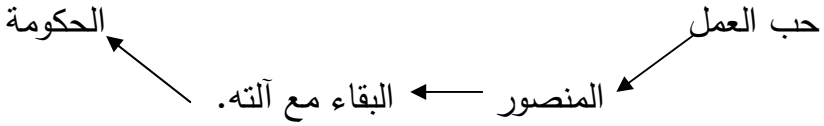
بالربح الوفير على صاحب المصنع في حين هو يتقاضى الأجر القليل، وعلى الرغم من ذلك أحب آلته وبقي وفيا لها فيقول « طول العهد وأنا ليك وافي صافي العزيمة من غير أيام المرض والإضراب على السومة».[1]

وعليه يمكن القول أنه لا يمكن للحكومة أن تقدم الصفات الضرورية والتي تتمثل في: المعرفة، القدرة، الوجوب، والرغبة، المنصور لكي يحقق البقاء والعمل مع آلته وعدم مقارنتها، لأن المنصور يدرك تماما أنه وصل إلى السن القانوني الذي يحيله على التقاعد. أي أن المعرفة المتعلقة بالموضوع الذات تدركها، أما الرغبة تتمثل في رغبته في البقاء فيقول:«حكموا عليا بالعراق ها هو يوم الخاتمة».[2] ويبقى عنصر الوجوب الحكومة، أو (صاحب المصنع)، يرى أنه من واجبه إحالة المنصور على التقاعد لأن سنه لا يسمح بالعمل أكثر وليس من واجبه قضاء ساعات أخرى في العمل.

قال له المسؤول: « بصحتك تهنيت من التعب والحماء كاللي خارج من السخون مستلذ التحميمة.»[3]

أيضا عنصر القدرة لم يتحقق أيضا لأن المنصور لم يعد لديه القدرة لإكمال مشواره المهني وتحقيق رغبته وعدم مفارقته آلته، ويقول مخاطبا آلته « أنا كبرت وخارج في راحة منعمة، وأنت رشيتي عن قريب يصبوك عرمة».[4]

ونلخص أن المنصور لم يحقق التواصل بالمرسل إليه (الحكومة) وانفصل عن آلته.



محور القدرة: يشتمل هذا المحور على عاملي المساعد والمعارض، فالأول يتمثل في الألفة والتعود اللذان ساعداه ليتعلق بعمله وآلته، أما الثاني فيتمثل في السن التقاعد الذي أجبره على مفارقة آلته والخروج من عمله.

---

[1] – عبد القادر علولة، مصدر سابق ،الصفحة نفسها.

[2] – نفسه، ص 125.

[3] – نفسه، الصفحة نفسها

[4] – نفسه، الصفحة نفسها.

البرامج السردية:

المقطع السادس:

المرحلة الأولى:

تحديد واستخراج العوامل.

المرسل: العدالة الاجتماعية.

المرسل: المجتمع.

الذات: جلول الفهايمي.

الموضوع: تحقيق العدالة الاجتماعية.

المساعد: الذكاء والفطنة، حسن الرأي والتدبير.

المعارض: طبعه العصبي، الطبع الخشن.

تتحدد الذات الفاعلة في هذا المقطع في " جلول الفهايمي"، في حين يتمثل دور العامل المرسل في ايمان " جلول الفهايمي" بالعدالة الاجتماعية، وحبه لبلاده وأبناء بلاده ضف إلى ذلك ذكائه وحسن تدبيره للأمور " جلول الفهايمي" «يؤمن كثيرا في العدالة الاجتماعية يجب وطنه بجهد... جلول عادل... وينحز على الحق... دقيق في السيرة وذكي في الخطة».[1]

ويتمثل العامل الموضوع في عمل " جلول الفهايمي" في تحقيق العدالة بين الناس ومد العون لمن بحاجة إلى ذلك، كما عمل على محاربة الفساد، ويتبين ذلك في«كلهم عارفين باللي يسمع لهم باهتمام وما يضيع من حديثهم حتى كلمة...الديمقراطية عندنا أحنا فيها التحليل الذكي والموقف الصلب الإيجائي».[2]

في حين يقف طبع " جلول الفهايمي" من نرفزة وقلق الذي غلب عليه كان في تحقيق رغبته ويتضح ذلك في: « ولكن فيه ضعف عصبي يتقلق تتغلب عليه النرفزة يزعف ويخسرها».[3] وأيضا الفضول الزائد، فكما هو معروف أن الشيء إذا زاد عن حده انقلب إلى ضده، وهذا الفضول أيضا

[1] – عبد القادر علولة، مصدر سابق، ص 128.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – نفسه، ص 129.

يمثل عاملا معارضا " الفهايمي" ويجلب له الكثير من المشاكل، ونيتدل ذلك من اعترافه بذلك «عندهم الحق اللي مسمني جلول الفضولي»[1].

غير أن الذكاء والفطنة التي يتميز بها جلول تكون دائما في صالحه حين تقدم له المساعدة لكي يحقق العدالة الاجتماعية « " جلول الفهايمي...دقيق في السيرة ذكي في الخطة»[2] وكذلك " جلول الفهايمي" يعرف يأخذ الكلمة في الاجتماعات النقابية ويركز على الصحيح والمبدأ».[3]

كما تعتبر الزوجه عاملا مساعدا كذلك « زوجته وأولاده يحبونه ويقادروه يعرفوا له ويعرفوا كيف يتصرفوا معاه يوفروه ويسايسوه...لما يبرد من الزعاف الزهرة مرة تعانقه تقول لولادها: أبوكم جلول عادل وينحز على الحق من حباكم تشبهوا له....»[4] أما المرسل إليه في هذا المقطع فيتمثل في المجتمع بصفة عامة والناس المحيطين به من جيران وأولاد وعمال والمرضى...

وما نلاحظناه من خلال دراستنا لهذا المقطع أن " جلول الفهايمي" يمثل المرسل إليه لأنه هو الآخر استفاد من عمله واستطاع تكوين ذاته « المصايب العديدة اللي عاشها في الخدمة، عرف كيف يستفاد. اجتهد وعرف كيف يكون نفسه».[5]

الترسيمة العاملية:

الإيمان بالعدالة الاجتماعية ← تحقيق العدالة الاجتماعية. ← المجتمع

↑

حسن الرأي والتدبير ← جلول الفهايمي ← الطبع الخشن

المرحلة الثانية:

تحديد المحاور والعلاقات:

محور الرغبة:

---

[1] – عبد القادر علولة، مصدر سابق ، ص 132.

[2] – نفسه، ص 128.

[3] – نفسه، ص 130.

[4] – نفسه ، ص 128.

[5] – المصدر نفسه، ص 132.

ويشمل هذا المحور على العامل الذات وهو الفهايمي والموضوع الذي يتمثل في التحقيق العدالة الاجتماعية.«جلول الفهايمي كريم و يؤمن بالكثير في العدالة الاجتماعية يحب وطنه بجهد وخلاص متمني بلاده تتنمى بسرعة وتزدهر فيها حياة الأغلبية...» [1]حيث أن جلول يسعى للاتصال بالموضوع، أي تحقيق العدالة الاجتماعية. كما تظهر ملفوظات الحالة التي تبين الحالة التي هي عليه " الفهايمي" في كثير من المواضيع من بينها:" يعرف جلول الفهايمي يتكلم مع سائق الطاكسي...." و كذلك".... لما جلول الفهايمي يروح يسحب وثيقة من الادارة يعرف يحكي مع موظفين الدولة يعرف يتفرج فيهم و يخليهم يخدموا في غروضهم..." و ما نستنتجه من هذه الملفوظات أن " جلول الفهايمي" في حالة الاتصال مع الموضوع سعيه أي تحقيق العدالة الاجتماعية.

ذ u م ⟵ ذ n م

جلول u تحقق العدالة الاجتماعية ⟵ جلول n العدالة الاجتماعية.

محور التواصل:

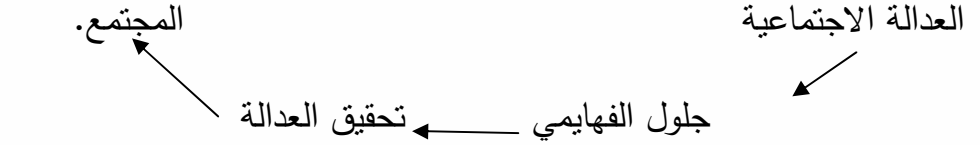
بعد أن عرضنا محور الرغبة سننتقل الآن إلى عرض محور التواصل الذي يقوم على إيصال العامل المرسل الذي يتمثل في إيمان جلول الفهايمي بالعدالة الاجتماعية، إلى العامل، المرسل إليه والمتمثل في المجتمع الذي سيستفيد من الموضوع الذي ستحققه العامل الذات. وما نستنتجه عند عرضنا لهذا المحور أن الموجهات الأربعة، والمتمثلة في المعرفة، الوجوب، و القدرة و الإرادة التي تتيح للفهايمي. ونلخص إلى ذلك من خلال تحقيق الاتصال وهذا بتحقيق العدالة الاجتماعية.

فجلول يحسن التصرف مع الجميع:« إذا رجال الشرطة وقفوه في وسط الطريق...،يعرف جلول يجيد بسرعة بطاقة التعريف المهنية....يتكلم بأدب مع الشرطي...»[2]، « يعرف يحلل الوضع

[1] – عبد القادر علولة، مصدر سابق ، ص 128.

[2] – نفسه ، ص 130.

ويغرق بشوق بوضوح في كل ما هو جاري في البلاد».[1] هذه بعض الأدلة التي تبين أن جلول الفهايمي تمكن من تحقيق الاتصال بالموضوع سعيه وهو المساواة والعدالة بين الجميع.



محور القدرة: بعد أن استخرجنا محور التواصل سننتقل الآن إلى استخراج محور القدرة وكما سبقت الإشارة إلى أن هذا المحور يقوم على علاقة الصراع بين العامل المساعد الذي يقدم الإعانة والقدرة لجلول الفهايمي من اجل تحقيق العدالة الاجتماعية الذي يتمثل في الفطنة والذكاء الذي يتميز بها، ويتمثل العامل المعارض في الطبع الخشن الذي يتميز به "جلول الفهايمي" من نرفزة وتعصب تمنعه من تحقيق موضوعه « ولكن فيه ضعف عصبي يتقلق تتغلب عليه النرفزة يزعف ويخسرها».[2]

المرحلة الثالثة: البرامج السردية

في هذا المقطع يتحقق برنامج سردي أساس.

ب س= جلول الفهايمي.

ب س = (جلول u العدالة الاجتماعية) ف ت (جلول n العدالة الاجتماعية).

كان "جلول" في حالة انفصال في تحقيق العدالة الاجتماعية وبعد الفعل التحويلي الذي يتمثله في العدالة والمساواة أصبح في حالة اتصال وهذا أثناء تحقيقه للموضوع.

مرحلة إبرام العقد:

تم إبرام العقد في هذا المقطع من المسرحية بين جلول الفهايمي والإيمان بالعدالة الاجتماعية عن طريق عقد الإباحة ذلك لأن جلول يمتلك بنفسه إرادة الفعل فتحصل على القدرة والإباحية لتحقيق موضوعه.

[1] – عبد القادر علولة، مصدر سابق ،الصفحة نفسها.

[2] – مصدر نفسه ، ص 130.

مرحلة الأداء والاختبار الأساسي:

تتحقق هذه المرحلة في هذا المقطع من المسرحية قي تصرف " جلول" مع الناس المحيطون به، وهو يسعى لتحقيق العدالة الاجتماعية فمعادلة جلول الفهايمي لأفراد عائلته وجيرانه وزملائه في العمل اتسمت بنفس الكيفية.

مرحلة اكتساب الكفاية:

في هذه المرحلة أذا تحققت في الجلول صفات ضروية تمكنه من تحقيق العدالة والمساواة بين أفراد المجتمع، وفي هذا المقطع من المسرحية فإن إرادة تحقيق العدالة توفرت في جلول الفهايمي كما أنه يمتاز بحبه للوطن وأبناء وطنه. وعليه فإن وجوب تحقيق المساواة تحققت في " جلول الفهايمي" كما أنه يمتاز بالمعرفة التامة بالعدالة والمساواة الاجتماعية نستنتج ذلك من خلال معاملته المتساوية مع الجميع وحسن تصرفه معهم بحيث« أن جلول الفهايمي يعرف كيف يتحدث مع أولادة...، جلول يعرف يحلل ويعرف يحلل ويعرف يتحمل المشاكل يرامي على الجيران...كذلك يعرف يمزج مع مول الخضرة ... يعرف يأخذ الكلمة في الاجتماعات النقابية....»[1]

وجلول الفهايمي يمتاز بالفطنة والذكاء أي القدرة التي تمكنه من تحقيق العدالة والمساواة الاجتماعية، وعليه يمكن القول أن هذه الصفات الضرورية التي تمكن جلول الفهايمي من تحقيق المساواة، فإن مرحلة اكتساب الكفاية تحققت في هذا المقطع من المسرحية.

مرحلة الجزاء:

هذه المرحلة يعرض جلول الفهايمي انجازاته على إيمانه بتحقيق العدالة الاجتماعية، وبما أن هذا الأخير يتمركز على المستوى المعنوي، فإن جلول يقيم انجازاته بنفسه.

المقطع السابع:

المرحلة الأولى:

سنتطرق الآن إلى تحليل المقطع من المسرحية وهو الآخير فيها مقطع فيها حيث خصصه الكاتب بالحديث عن عاملة بسيطة اسمها " سكينة" ملقبة بجوهرة المصنع التي أصيبت بشلل نتيجة ظروف العمل القاسية، وعليه تكون الأدوار العاملية في هذا المقطع كالآتي:

[1] – عبد القادر علولة، مصدر سابق، ص 103.

الترسيمة العاملية الآتية:

المرسل: المعارض الظروف القاسية.

المرسل إليه: العائلة.

الذات: سكينة.

الموضوع: العمل وكسب الرزق.

المساعد: الإرادة، الأمل، العزيمة.

المعارض: الشلل، إصابتها بمرض.

دفعت الظروف الاجتماعية القاسية بالذات سكينة للعمل وكسب الرزق لإعالة عائلتها الفقيرة غير أنها أصيبت بمرض عضال منعها من تحقيق هدفها (إعالة عائلتها) إلا أن الإرادة والعزيمة التي تتمتع بهما سكينة أعطيا لها بريق الأمل لمواصلة مشوارها المهني، ويلخص الكاتب كل هذا في قوله: « جوهرة المصنع سكينة، زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها».[1] ونلخص ما قلناه في النموذج العاملي الآتي:

الظروف القاسية ⟵ العمل وكسب الرزق ⟵ إعالة العائلة.

الشلل (المرض) ⟵ سكينة ⟵ الإرادة، والعزيمة.

المرحلة الثانية:

ننتقل الآن إلى تحديد المحاور التي يتضمنها هذا المقطع من المسرحية.

أ / محور الرغبة:

ترغب سكينة في العمل لتوفير احتياجات عائلتها فسعت لذلك، فكانت الذات سكينة في حالة العمل، وكسب الرزق تتصف بالنشاط والسلوك الحسن مع جميع فيقول عليها الكاتب عد سلوكها الحسنة مع الجميع ونشاطها غير أن الذات سكينة كانت تعمل أي متصلة بعملها لكي تعيل عائلتها، ولكنها انفصلت عنه بسب المرض الذي أصابها، ونمثل له بيانيا.

سكينة u العمل ⟵ سكينة u العمل

[1] – عبد القادر علولة، مصدر سابق، ص 156.

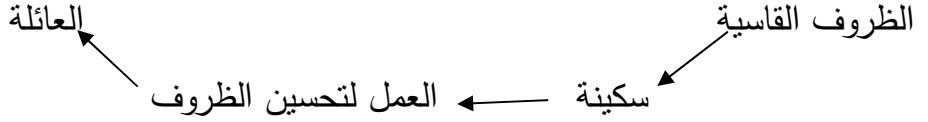
فنجد أن ذات حالة في هذا المقطع ذات الانجاز، إلا أن هذا الأخير لم يحدث فعل تحويلي.

ب-محور التواصل:

كان العامل الذات والمتمثل في سكينة على دراية تامة بالظروف القاسية التي يعيشها عائلتها، فهذه الظروف بالنسبة للعامل الذات سكينة على معرفة بالموضوع الذي تسعى لتحقيقه وهو العمل في مصنع الأحذية (الورشة، خدمة الأحذية، الآلات، جوهرة المصنع...) كلها تدل على أن سكينة عاملة في مصنع للأحذية، وانه من واجبها العمل من أجل أفراد أسرتها، لأنه بعد إصابتها بالمرض بقيت تشجع في زوجها وأولادها، ويقول عليها الكاتب في هذا الصدد: « وهي تبتسم وتصير في أولادها».[1]

كما أن الإرادة تتوفر في العامل سكينة، فعلى الرغم من إصابتها بالشلل بقيت تبحث عن تحقيق الاتصال بموضوعها، وهو العمل فيقول الكاتب « توجد معلم يجيبلي للدار السلعة، نخدمها بالقعاد وانيط حق السلعة».[2]

إلا أن القدرة على تحقيق العمل وتحسين الظروف العائلية لا ترى لها وجود في العامل أقعدها ومنعها عن ذلك، ويصفها الكاتب «زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها».[3] ونلخص ما قلناه بيانيا:



ج- محور القدرة:

سنحاول الآن عرض محور القدرة وهو المحور الذي يتحدد فيه المساعد والمعارض بالنسبة إلى الذات.

[1] - عبد القادر علولة، مصدر سابق ، ص 156.

[2] - المصدر نفسه ، ص 151.

[3] - نفسه، ص 150.

تملك سكينة إرادة وعزيمة لتصل إلى تحقيق العمل وتحسين ظروف عائلتها ولكن الإرادة وخدها لا تعطيها القوة الكافية لمواجهة المرض الذي يقف كعارض بينهما وبين سبيل تحقيق رغبتها، فالمرض يعكس اتجاه رغبة " سكينة".

البرامج السردية:

ب س أ = (سكينة n تحسين ظروف عائلتها) ف ت (سكينة u العمل لتحسين الظروف).

كانت سكينة في اتصال مع العمل لكن وبعد المرض الذي أصابها بالشلل – الذي يعتبر فعل تحويلي– أصبحت في انفصال عنه.

بعد أن تعرضنا إلى تحليل مقاطع المسرحية تحليلا سرديا، بحيث توج كل مقطع بترسيمة عاملية، توضح لنا أن مسرحية "الاجواد" تشمل على برنامج سردي يلم بالنظام العام للمسرحية وعليه يكون البرنامج السردي العام للمسرحية على النحو التالي:

موضوع القيمة: تحقيق العدالة الاجتماعية ، المساواة.

المساعد: الارادة، العزيمة.

المعارض: نظام الحكم، المسؤولون.

المرسل: الفقر، اللامساواة، الظلم، البيروقراطية.

المرسل إليه: المجتمع، الناس البسطاء.

الذات: العمال.

بعد أن توضحت لنا العوامل في المسرحية، ننتقل الآن إلى بناء النموذج العاملي المتكامل:

اللامساواة الفقر ← تحقيق المساواة ← المجتمع (الناس البسطاء).

↑

الإرادة، العزيمة ← العمال → نظام الحكم والمسؤولون.

نستنتج من هذه الترسيمة العاملية ما يلي:

يتقمص العمال في هذه المسرحية دور الذات الفاعلة التي تسعى إلى تحقيق المساواة والعدالة الاجتماعية وهو موضوع رغبتها، وساعدها على ذلك الإرادة والعزيمة وجب الوطن التي تقدم لها القدرة وتكون سندا لها في سبيل تحقيق رغبتها، وذلك حتى يستفيد الناس البسطاء التي تشكل

المرسل إليه في هذه المسرحية، إلا أن المسؤولون في البلاد يشكلون حاجزا ويعارضون الذات التي تسعى لتحقيق الموضوع.

تحديد العلاقات:

تربط بين العوامل الستة ثلاث علاقات فيما بينها وهي تتجسد في هذه المسرحية على النحو التالي:

أ – علاقة الرغبة:

وتجمع هذه العلاقة بين من يرغب أي (الذات) وهي تتمثل في هذه المسرحية في العمال وبين مرغوب فيه أي (الموضوع) المتمثل في تحقيق العدالة والمساواة الاجتماعية، وتدل الملفوظات السردية البسيطة على الحالة التي تكون عليها الذات (العمال) بمعنى أن هذه الذات البسيطة على الحالة التي تكون عليها (العمال) بمعنى أن هذه الذات قد تكون في اتصال عن الموضوع أو في حالة انفصال عن الموضوع، فإذا كانت في حالة انفصال فإنها ترغب في الانفصال، وإذا كانت في حالة الانفصال فإنها ترغب في الاتصال.

وعليه يمكن القول أن ذات الحالة في هذه المسرحية تتجسد في العمال الذين هم في حالة انفصال عن الموضوع المتمثل في تحقيق المساواة والعدالة الاجتماعية، ويتبين ذلك من خلال ما سبق شرحه كل عامل يعاني ويعيش ظروف قاسية فمثلا سكينة المسكينة كما سماها الكاتب أصيبت بالشلل بسبب ظروف العمل القاسية ولم تتلق التعويض، وقدور البناء تعاني عائلته الفقر وهو يعمل بأجر ضئيل لا يمكنه حتى من تصليح سقف منزله الذي سينهار على عائلته.

وما يترتب عن ملفوظات الحالة تطور ضروري يسميه "غريماس " ملفوظات الانجاز التي يتبين عنها التحول الذي ستنجزه الذات، على أن يكون هذا الانجاز إما سائرا في اتجاه الاتصال أو في طريق الانفصال وذلك حسب نوعية رغبة ذات الحالة، هذا التحول الذي سينجر عنها خلق ذات الانجاز، التي يمكن أن تكون هي نفسها الشخصية الممثلة لذا الحالة.

وهذا ما تؤكده مسرحية "الأجواد" التي حافظت على نفس الذات ولو أنها ذوات كثيرة، بمعنى أن ذات الحالة في هذه المسرحية تجسدت في العمال، يسعى العمال للتحول وتحقيق الاتصال بموضوع سعيهم، وذات الانجاز بقيت مجسدة في العمال لأنها حاولت تحقيق الاتصال بالموضوع

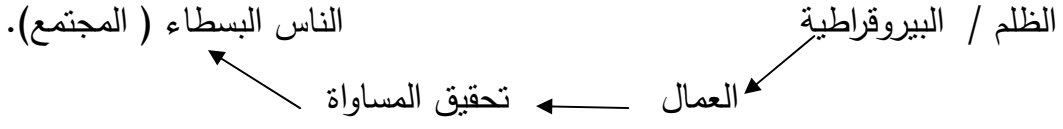
بنفسها ولم تكلف ذات أخرى لتحل محلها لتنجز الفعل، غير أن هناك ذوات كثيرة شغلت نفس الدور العاملي (قدور، المنصور، علال الزبال، سكينة...).وعليه يمكن القول أن علاقة الرغبة في هذه المسرحية بين العمال وتحقيق العدالة الاجتماعية، لم يحدث فيها التحول الاتصالي، ولم تتمكن الذات الفاعلة من تحقيق الاتصال بموضوع رغبتها.

ذ u م ف ت ذ n م.

بمعنى أن الذات العمال كانت في حالة انفصال عن الموضوع (تحقيق المساواة)، وبعد الفعل التحولي بقيت كذلك .

بعد أن عرضنا محور الرغبة سنتطرق الآن إلى عرض محور آخر يحدد العلاقة بين العوامل وهو محور التواصل، و«لفهم علاقة التواصل ضمن بينة الحكي ووظيفة العوامل يفرض مبدئيا أن كل رغبة من طرف ...ذات الحالة".لابد أن يكون وراءها محرك أو دافع يسميه " غريماس " مرسلا»[1]

ثم إن الذات مؤكدة أناه ترغب في تحقيق موضوع ما، ولكن قد لا تكون رغبتها في تحقيق الموضوع لذاتها بصفة مطلقة، وإنما قد تكون لصالح ذات عاملة أخرى تتمثل في المرسل إليه ولكي يتواصل المرسل والمرسل إليه لابد أن يمر عبر محور الرغبة أي عبر علاقة الذات بالموضوع (إنما تريد الانفصال أو تريد الاتصال)، حيث يرى أن (المرسل) المتجسد في كثرة الظلم والفقر والبروقراطية التي تعاني منها العمال (العمال ذات فاعلة) جعلتهم يحاربونها وينادون بالعدالة الاجتماعية التي إذا تحققت فإن العامل المرسل إليه (المجتمع) سيقيم هذا الانجاز الذي قامت به الذات (العمال) وذلك بتغيير حياتهم وأوضاعهم إلى الأحسن ويكون التمثيل البياني لمحور التواصل على الشكل التالي:



[1] – ينظر: – حميد الحمداني: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي ص 35.

أشرنا سابقا إلى أن "غريماس" في تحليله للنص السردي قال بوجود ثلاث محاور، تطرقنا إلى محور الرغبة ثم محور التواصل ، والآن سندرج محور القدرة ويسميه البعض "محور الصراع" إذ تقوم هذه العلاقة على علاقة مد وجزر إن صح التعبير بين عاملين متعارضين، يطلق على الأول المساعد لأنه يعمل دائما لصالح الذات ويساعدها على تحقيق موضوع رغبتها، ويدعى الأخر (المعارض) وهو يعمل دائما على عرقلة مسعى الذات في تحقيق موضوع رغبتها. وفي مسرحية "الأجواد" تظهر هذه العلاقة جليا، بحيث تعطي العزيمة والإرادة التي يتمتع بها العامل الذات (العمال) القوة والقدرة لكي تكمل مساعيها من أجل تحقيق الاتصال بالموضوع، في حين تقف السلطات، المسؤولون في البلاد في وجه الذات وتمنعها من تحقيق هدفها، بحيث تعرقل مجهوداتها في كل مرة تحاول فيها فئة من العمال ذلك، فمثلا ورد في المقطع الأول: الذات "علال" تحاول كشف غش التجار والسلع وتبين للناس أنها سلع مغشوشة علينا أن نحارب مثل هذه الظاهرة، وورد في المقطع الثاني الذاتان " العكلي والمنور" اللتان تسعيان لمساعدة المدرسة وهذا بتوفير كل الوسائل لدراسة أحسن، ويحاول النقابي "جلول الفهايمي" محاربة البيروقراطية التي يمارسها المسؤولون ضد العمال.

من خلال دراستنا لمقاطع المسرحية تبين لنا أن المسرحية برنامج سردي أساس وبرامج عملية، سننتقل الآن إلى تحديد هذه البرامج العملية وكذا البرنامج السردي الأساسي ، فالبرنامج السردي العام الذي تقوم علبه المسرحية يتمثل في:

[(ف1 u م1) ⟵ (ف1 u م1)، (ف2 n م2) ⟵ (ف2 u م2)،
(ف3 u م3) ⟵ (ف3 u م3)، (ف4 u م4) ⟵ (ف4 n م4)،
(ف5 n م5) ⟵ (ف5 u م5)، (ف u6 م6) ⟵ (ف6 n م6)،
(ف7 n م7) ⟵ (ف7 u م7)].

أي: تمثلت الذات في المقطع الأول من المسرحية بـ"علال الزبال" الذي كان في انفصال عن موضوع رغبته والمتمثل في محاربة السلع المغشوشة، ولم يتمكن من الاتصال بموضوع سعيه على الرغم من توفر مكيفات الفعل وهي:رغبة الفعل، معرفة الفعل، وجوب الفعل،لكن لم تتوفر لدى

الذات "علال" القدرة على تحقيق الفعل (الموضوع)، لذلك بعد الفعل التحولي بقيت الذات الفاعلة (علال) في انفصال عن الموضوع (فـ1 u م1 ف ت فـ1 u م1)= ب س ع 1.

وتجسدت الذات الفاعلة في المقطع الثاني من المسرحية في "الربوحي الحبيب" الذي كان في انفصال عن موضوع رغبته والمتمثل في إنقاذ الحيوانات الجائعة، وبعد الفعل التحويلي أصبح "الربوحي" (الذات) في اتصال بموضوع سعيها وهو إنقاذ حيوانات الحديقة من الهلاك.

(فـ2 u م2 ف ت فـ2 n م2) = ب س ع2.

وذلك لتوفر مكيفات الفعل الأربعة (القدرة، الوجوب، الرغبة والمعرفة).
وفي المقطع الثالث من المسرحية وردت شخصية قدور البناء، تمثلت في الذات الفاعلة التي تسعى لتحقيق موضوع رغبتها والذي يتحدد في إعالة عائلته، لكن نظرا لعدم توفر القدرة في الذات (قدور البناء) لم يتمكن من تحقيق الاتصال بموضوعه على الرغم من امتلاكها للرغبة ووجوب ومعرفة الفعل.

وهو برنامج سردي عاملي: (فـ3 u م3 ف ت فـ3 u م3) = ب س ع3

وفي المقطع الرابع دققت الذات المتمثلة في العكلي الاتصال بموضوعة سعيها والمتمثل في التبرع بهيكله العظمي بحيث توفرت فيه مكيفات الفعل الأربعة: القدرة ، الوجوب، الرغبة والمعرفة اذ كان في انفصال وبعد الفعل التحولي تحولت الذات الفاعلة (العكلي) غلى حالة من الاتصال بموضوع رغبتها. (فـ4 u م4 ف ت فـ4 n م4) = ب س ع4

وفي المقطع الخامس من المسرحية وجسدت دور الذات الفاعلة شخصية أخرى من شخصيات المسرحية أدت دورها العاملي المتمثل فيه عدم مفارقة آلة العمل، هذه الشخصية هي شخصية "المنصور" الذي كان متصلا بموضوع رغبته وهو حبه للعمل والبقاء إلى جانب آلته، لكن و نظرا لعدم توفر مكيفات الفعل المتمثلة في : القدرة ، لان المعرفة، الرغبة، والوجوب متوفرة في الذات الفاعلة، انفصل الذات عن موضوع رغبته ولم يبق متصلا به (فارق آلته).

(فـ5 n م5 ف ت فـ5 u م5) = ب س ع5

أما في المقطع السادس والذي مثلناه بيانيا بـ (ف 6u م6 ف ت ف6 n م6) = ب س ع6 فالذات المتمثلة في جلول الفهايمي كانت منفصلة عن تحقيق العدالة الاجتماعية، وبعد الفعل التحولي ونظرا لامتلاك الذات للموجهات الأساسية التي ساعدتها على امتلاك الموضوع: القدرةالرغبة، المعرفة والوجوب تمكنت من تحقيق الاتصال بالموضوع.

والشخصية التي أدت الدور العاملي في المقطع السابع من المسرحية تمثلت في سكينة العاملة البسيطة التي كانت متصلة ومحققة للموضوع وهو العمل على إعالة العائلة، لكن قست عليها الظروف، وبعد الفعل التحولي أصبحت في انفصال عن موضوع رغبتها

(ف7 n م7) ف ت (ف7 u م7) = ب س ع 7.

البرنامج السردي الأساس:

ب س أ = ذ u م ف ت ذ n م.

بمعنى: تمثلت الذات في العمال والتي كانت في حالة انفصال عن موضوع سعيها والمتمثل في تحقيق العدالة الاجتماعية والمساواة، وبعد الفعل التحولي بقيت الذات الفاعلة في حالة انفصال عن موضوع رغبتها نظرا لعدم امتلاك الذات (العمال) لمكيفات الفعل (القدرة) لان الرغبة والوجوب زائد المعرفة متوفرة في الذات وتملكها.

مراحل المسرحية:

1- **مرحلة إبرام العقد:** وفي هذه المرحلة تكون الذات في علاقة معرفية مع المرسل اي ان المرسل يمارس عملا اقناعيا على الذات، وفي هذه المسرحية نلاحظ تجسيد مرحلة ابرام العقد عبر عقد الايباحة، حيث ان العامل الذات المتمثل في العمال امتلك بنفسه ارادة الفعل كما رأينا ذلك سابقا. وهو (تغير الحالة الاجتماعية وتحقيق المساواة) ، وذلك بسبب الظروف القاسية التي يعيشونها.

2- **مرحلة الأداء والاختبار الأساس:** إن المقاطع السردية التي تطرقنا إليها سابقا تجسد لنا مرحلة الأداء في هذه المسرحية ، ففي كل مقطع من المسرحية ونجد ان السرد يبين لنا كيف أن الذات عملت وسعت لتحقيق موضوع رغبتها. فمن خلال دراستنا لهذه المسرحية يتبين لنا كيف سعت الذات المتمثلة في العمال من اجل تحقيق العدالة الاجتماعية، فتلك المقاطع هي سرد للعامل الذات وهي تسعى لهدفها. فذلك السعي (بغض النظر عن إذا ما حققت الذات موضوع سعيها أم لم تحققه) هو الذي يعطي قيمة أكثر للموضوع.

3- **مرحلة اكتساب الكفاية:** لكي تحقق الذات الفاعلة موضوع رغبتها لا بد ان تتوفر على صفات ضرورية تمكنها من امتلاك الموضوع، هذه الصفات تتمثل في : القدرة على الفعل، وجوب الفعل، الرغبة في الفعل ومعرفة الفعل. وما نستنتجه من خلال دراستنا لهذه المسرحية أن العامل الذات (العمال) توفرت فيهم مكيفات الفعل الثلاث اي الرغبة في امتلاك الموضوع، المعرفة التاكة بالموضوع، كما أن وجوب تحقيق العدالة راها (العمال) ضرورية، إلا أن القدرة على تحقيق العدالة الاجتماعية لم يمتلكها(العمال) مما جعلها لا تحقق الاتصال بموضوع رغبتها. 4- مرحلة الجزاء: ما استنتجناه من خلال دراستنا للمسرحية دراسة سردية أن مرحلة الجزاء لم تتحقق فيها، ذلك لان هذه المرحلة يقوم فيها المرسل إليه بتقييم أداء الذات، ويحكم عليه إيجابا أو سلبا. والمرسل إليه في هذه المسرحية تجسد على المستوى المعرفي الإدراكي (الإرادة ، حب الوطن).

3 - المربع السيميائي: Définition du carré sémiotique:

صاغ "غريماس" المربع السيميائي وجعله وسيلة لتحليل المفاهيم السيميائية المزدوجة بعمق اكبر، حيث يضع خريطة للوصل والفصل بين السمات الدلالية في النص. وهي عبارة عن احتمالات تخضع لقيود تتوفر في البنى العميقة ، التي بذاتها تحتوي على نواة ، وهي التي تشكل المعنى العام للعمل الأدبي. وللوصول إليها يجب تحليل المحتوى السطحي ، فلهذا حاول" غريماس" تحليل الأشكال المعقدة إلى عناصر بسيطة عبر المربع السيميائي.

للمربع السيميائي عدة تعريفات ومن بينها نجد تعريف غريماس ، إذ يقصد به :« التمثيل المرئي للتمفصل المنطقي لمقولة دلالية ما»،[1] أي أن المربع السيميائي يتعلق بمضامين فكرية موجودة خارج أي سياق.

بينما يعتبره "دانيال باط" نموذجا تقسيمينا، «يسمح بتمثيل نسق القيم الذي ينظم العوالم الدلالية الصغرى، والذي هو ممسرد في المستوى المؤنسن، تبعا لضروريات التركيب السردي».[2]

فيتشكل المربع السيميائي أثناء التفرقة بين البنية السطحية، الذي يتمثل في العوالم الدلالية الكبرى، والبنية العميقة الذي هو العوالم الدلالية الصغرى. كما تعرفه جماعة " الانترفون " بطريقتها، إذ ترى أنّه : «بالإمكان فهمه وكأنه آلية (ميكانيزم) بمعنى مجموعة منظمة من العلاقات القابلة لتمفصلات معنوية»،[3] ومن هنا نستنتج أن النص الأدبي هو قراءة للأشياء، والمربع السيميائي يتكئ على ثنائيات ضدية، تكون في البنية العميقة ، الذي يتكون من وحدة معنمية أساسية، وحقول معجمية ، وهذه هي التي تشكل المعنى العام لذلك العمل الأدبي.

وهذه الثنائيات الضدية تتشكل من « عمليتي الإثبات والنفي الخاصين بالمضامين تشيران إلى أولى العلاقات التحويلية الممكن انجازها وطرحها في شكل ملفوظ سردي بوجهيه الانفصالي والاتصالي».[4]

يطلق غريماس وفي بحوثه من التفرقة بين البنية العميقة والبنية السطحية، والاهم عنده هو البنية العميقة، أما البنية السطحية فليست سوى تجليات لإسقاط مكوني البنية العميقة (المكون السردي، المكون الخطابي).

وعليه يمكن القول إن البنية السطحية تقوم على الخطاب السردي وعلى العوامل والأدوار العاملية وكذا علاقات هؤلاء – التي حاولنا شرحها– وإبراز مقوماتها. أما البنية العميقة فهي عبارة

[1] – نادية بوشرفة، مباحث في السميائيات السردية، ص 104.

[2] – المرجع نفسه، ص 104.

[3] – نفسه، ص 105.

[4] – سعيد بنكراد، سميائيات السردية، ص 74.

عن أقطاب دلالية، أو هي مجموعة من المعاني التي يتعالق بعضها مع بعض. ويحيل بعضها على بعض، وعلى هذا الأساس فإنها تكسب النص اتساقا ووحدة مع التنويع.[1] وهذه الأقطاب الدلالية هي صورة عاكسة للتركيب النحوي للنص والتي تظهر على السطح.

ومن الصور التي تبينت لنا أثناء تحليلنا للنص المسرحي، والذي تشترك في نواة دلالية واحدة تعتبر منطلق الكاتب هي: الفقر، الشقاء ، التعب ، الفراق ، البعد ، الرفض ، المرض الظلم ، القناعة ، الأمل ، الراحة ، اللقاء ، القبول ، الرضى ، العمل ، الرأفة ، المساواة ، العدل. من خلال تحديدنا لهذه البنيات داخل النص المسرحي. والتي تعد مفهوما مركزيا في سيميائيات "غريماس" نتمكن من الإحاطة بكل أشكال التوليد الدلالي التي تنطلق من علاقة أولية من حدين متقابلين.[2]

ومن هذه الحقول الدلالية يتضح لنا النواة المعنمية التي تعتبر التنظيم العميق والعنصر المميز والمسؤول عن أي تمفصل دلالي، بمعنى آخر أن هذه الحقول الدلالية تعتبر وحدات معنمية صغرى نتمكن من خلالها الإمساك بالمضمون الدلالي. وفي هذا النص المسرحي تتمثل في: المعاناة التي يعيشها العمال في كل يوم وفي كل لحظة. ما يقابلها الهناء، وعليه فالقاموس المعجمي الذي يتبين لنا هو العلاقة الضدية بين المعاناة والراحة.

معاناة	الهناء.
الانتهازية، اليأس، الظلم، الإهانة، القسوة، التوجع، المرض.	التواضع، القناعة، المساواة، العدل، الرأفة، الشفقة، التضامن، الرضى، الصبر.

إذن هذه البنية الدلالية المتقابلة تكشف لنا مضمون النص، فنحن لا يمكن أن نعرف الراحة إلا من خلال ربطه بما ليس هو، فالراحة في ذاته لا يمكن أن يوصف وكذلك الأمر مع المعاناة حينها تنفصل هذه البنية في معنمين متقابلين هما:

الراحة/ المعاناة.

[1] – ينظر: ناصر العجيمي، في الخطاب السردي، ص 135، 136.

[2] – ينظر: سعيد بنكراد، سميائيات السردية، ص

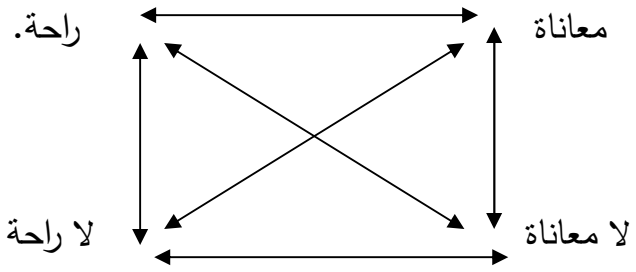
وانطلاقا من هذه العلاقة نستطيع تحديد نسق من العلاقات وهي:

علاقة ضدية: راحة / المعاناة.

علاقة تناقضية: راحة /لا راحة

علاقة اقتضانية: لا راحة / معاناة..

وعليه يمكن من تحديد المربع السميائي باعتباره تأليفا تقابليا لمجموعة من القيم المضمونية.[1]



إذن فمنطلق هذه المسرحية هي المعاناة التي يعيشها العمال والتي هي في علاقة تضاد مع الراحة، ويقابلها لا معاناة المتضمنة في اللا معاناة مقدار ما تضمن الراحة في اللا راحة.

المعاناة التي عاشها العمال في الثمانينات دفعت بهم إلى المطالبة بالراحة وهي علاقة تضاد واضحة، أما علاقة شبه التضاد (لا معاناة، لا راحة) فهي الحالة التي كانت تعيشها العائلات البسيطة وهي حالة مفترضة.

أما العلاقة التناقضية (راحة، لا راحة ، معاناة ، لا معاناة) فهي الأخرى علاقة واضحة هي الأخرى، فالإمساك بالضد يتم من خلال إسقاط وطرح النقيض (الضد بالضد يتضح)، فمن الراحة والهناء إلى اللاراحة. تستطيع أن تبين لنا معالم المعاناة التي عاشها أهل الاجواد أو العمال البسطاء الذين أطلق عليهم عبد القادر علولة اسم " الاجواد " وهو عنوان مسرحيته.

[1] – ينظر: سعيد بنكراد، سميائيات السردية، ص 67، 68.

غزت الشخصية مختلف المجالات والاستخدامات، إذ نجدها في السينما، المسرح، القصة، الفيلم الشعر... فتكاد تخلو منها، لأنها تعد الأساس الذي يبنى عليه السرد ، فتعمل على تطويره، هذا من خلال الدور الذي يؤديه به. ولهذا تعتبر الشخصية المسرحية هي« الواجدة من الناس الذين يؤدون الأحداث المسرحية المكتوبة أو على الدرج في الصورة الممثلين».[1] ويعني هذا أن الشخصية تتمثل في أحد الأشخاص الذين يقومون ببناء وعرض أحداث المسرحية.

1-الشخصية:

جاء في مفهوم " **لسان العرب**" أن كلمة الشخصية« مشتقة من كلمة شخص، جماعة شخص الإنسان وغيره، وكل شيء رأيت جسمانه، فقد رأيت شخصه، وهو كل جسم له ارتفاع وظهور».[2] يعني هذا أم المصطلح أطلق على الشكل الفيزيائي والمظهر الخارجي للإنسان.

اهتم مختلف الباحثين بالشخصية لدّور الفعال الذي تلعبه في تطوير الأحداث في مختلف الأجناس الأدبية، ومن بينهم نجد: **هامون وغريماس** اللذان عمل على تطويرها حيث اعتبرها الأساس الذي يبنى عليه السرد أو الحكي.

1-1- الشخصية عند غريماس:

فنجد أن **غريماس** عمل على شرح وتطوير الشخصية وهذا عندما قام بتحريك « وتعمق في تحليلها إذ قدّم فيها جديدا لتصبح مجرد عامل يقوم بفعل أو تتلقاه ويعتبر العامل كوحدة تركيبية ذات طابع النظر عن أي استغلال دلالي أو إيديولوجي».[3] وليس من الضرورة أن تكون ممثلا بممثلين، وقد يكون مجرد فكرة، وقد تكون جامد أو حيوان، ويمكن أن تصبح الشخصية دور يؤديه فحسب المرسل والمرسل إليه. ولهذا اعتبر **غريماس** الشخصية مشاركين، ونفى بأنها كائنات تحكمها ميولاتها النفسية وخصائصها الخلقية، فنجد أن "**غريماس**" قام باختزالها إلى ستة عوامل

[1] – يحي البستاوي، بناء الشخصية في العرض المسرحي، دار كندي، عمان، 2004، ص 14.

[2] – ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، المجلد 3، ص 211.

[3] – فليب هامون، سميولوجيا الشخصية الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، المغرب، 1990، ص 121.

التي يرى أنها ضرورية، فصنفها إلى ثنائيات: « الذات/ الموضوع، المرسل/ المرسل إليهالمساعد/ المعارض».[1]

1-2- الشخصية عند فليب هامون:

حدد " **فليب هامون**" الشخصية من منطلقات لسانية وهذا عندما بناها على مستويين متكاملين هما الدال والمدلول. فالشخصية عنده إذن«مقولة سيكولوجية تحيل على كائن حي يمكن التأكد من وجوده في الواقع (...) فالشخصية علامة يجري عليها ما يجري على العلامة، إن وظيفتها وظيفة اختلافية، إنها علامة فارغة أي بياض دلالي لا قيمة لها إلاّ من خلال انتظامها داخل نسق محدد».[2] نلاحظ من خلال هذا التعريف أنه شبه الشخصية بالعلامة اللغوية إذ يعتبرها وحدة دلالية وهذا من خلال الدور الذي يؤديه داخل العمل الأدبي، كما أنها تستمد معناها من خلال علاقتها بالشخصيات الأخرى ليحدث السرد ولتتطور الأحداث.

فنجد فليب هامون قسم الشخصية إلى ثلاثة أنواع:

فئة الشخصيات المرجعية: وهي شخصيات تاريخية وشخصيات أسطورية.

شخصيات مجازية: مثل الحب، الكراهية.

شخصيات اجتماعية: وتحيل هذه الشخصيات كلها على معنى ممتلئ وثابت حددته ثقافة ما.[3]

فالشخصية إذن فراغ يجب ملأه، بناء على ما تقوم به من أفعال وما يحوم حولها من صفات لذلك حدد "**هامون**" وصف بناء الشخصية استنادا إلى " **فردينان دي سوسور** " الذي توصل إلى تحديد ما أسماه الدليل اللغوي (le signe l'linguistique) ، قسم بذلك الشخصية إلى:

[1] – السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، ص 14.

[2] – فليب هامون، سميولوجيا الشخصية الروائية، ص 08

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص 24.

أ – دال الشخصية:

فنجد " **هامون** " يصف «الشخصية بأنها فراغ يملا تدريجيا باعتبارها مرفيما فارغا في البداية إلى معنى الشخصية ولا مرجعية لها من خلال السياق إلّا في آخر صفحة في النص حيث تتم في مجمل التحولات المتنوعة التي كانت هذه الشخصية فاعلا فيها وسندا لها».[1] فهي الاسم أو الكنية الذي يطلقه الكاتب على الشخصيات الواردة في قصة ما، حيث اعتبر « أن تقديم الشخصية وتعينيها على خشبة النص، يتم من خلال دالا لا متواصلا أي مجموعة من الإشارات التي يمكن أن نسميها بالسمة والتي تخضع بصفة عامة للاختبارات الجمالية للكاتب».[2]

كما تتم الدلالة على الشخصية وتعيينها على مستوى النص من خلال دال متقطع لا متواصل بمعنى أن مجموعة متفرقة من الإشارات تشكل ما تسميه " سمة"، ويحدد الجزء العام من الخصائص العامة بالاختبارات الجمالية للكاتب، فالكاتب لا يقتني الاسم تلقائيا بل يجب أن يكون الدال يحيل إلى مدلوله.

ب – مدلول الشخصية:

تتميز الشخصية بكونها ذات تحوي على مجموعة رغبات وأفكار تقوم بسلوكيات وأفعال صمن علاقاتها مع الشخصيات الأخرى، نتيجة لهذا يتم تقديم الشخصية حسبه من خلال: «التقابل ومن خلال علاقة شخصية بشخصيات لملفوظ الأخرى وهي لا تملئ إلا في آخر صفحة من النص حيث تتم مجمل التحولات المتنوعة التي كانت هذه الشخصية فاعلا فيها سندا لها».[3]

فالشخصية كمدلول تتكون تدريجيا أثناء القيام بعملية السرد فهي لا تنمو إلا من وحدات المعنى، إنما تصنع الجمل التي تنطقها هي أو صفات تحدد هويتها وتكون مدلول وهذا عندما

[1] – فليب هامون، سميولوجيا الشخصية الروائية، ص 30.

[2] – المرجع نفسه، ص 48.

[3] – نفسه، ص 31.

يكتمل العمل ويتجمع ما يقال عنها من جمل متفرقة، أو بواسطة ما نقوله هي أو تصرح به.[1]وهذا ما يظهر جليا في الجدول الآتي:

ج- دراسة الشخصيات الموجودة في المسرحية:

الم قطع	دال الشخصية	الأوصاف الاجتماعية/ الجسدية.	مدلول الشخصية.
1	علال الزبال	زبال. عامل بسيط في القطاع العمومي. فقير.	ينهي عمله ثم يمر بأزقة الأسواق ليرى السلع المعروضة ويقيمها، وهذا بفضح القطاع الخاص ويدعم القطاع العمومي الذي ينتمي إليه.
2	الربوحي الحبيب	حداد يعمل في ورشة البلدية، عمر ستين سنة، أسنانه مهترئة ومتسوسة. قصيرة القامة، أسمر البشرة، شعر أشهب شايب، ويرتدي شاشية. دائما متعب من مشقة عمله ومشاكل.	اشتكى أبناء الحي للربوحي من الحالة المزرية للحيوانات الموجودة في الحديقة، وبعدها تولى مسؤولية إيصال الرسالة لعمال البلدية إلا أنهم تغاضوا النظر على ذلك حيث عاد الربوحي المسكين خائب الأمل منهم. تفطن الحداد إلى جملة تضامنية مع أصحاب الحي للم المأكولات، وهكذا أصبح يتسلل إلى الحديقة خفية ليطعم الحيوانات.
	عمال البلدية	لا توجد مواصفات	كل واحد من العمال لا يبالي بالربوحي حيث كانوا يتكلمون باستهزاء ولا

[1] – ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ط4، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2005، ص 255.

			مسؤولية.
03	العساس	-عساس حديقة الحيوانات. -عامل بسيط لدى البلدية.	-يحرس حديقة الحيوانات ليلا قيامه و يكتشف تسلل الربوحي للحديقة.
04	قدور	- بناء بعيد عن أسرته. - متزوج له بنت اسما "مريم". - صبور وقنوع. له بيت مهترأ.زوجة مريضة.	-بعد طول الغياب أتى قدور إلى بيته مسرورا متلهفا للقاء العائلة، ولسوء حظه وجد زوجته " فطيمة" مريضة بلا دواء بيت هش تحت رعاية الجيران فما كان يرجوا لقاءه، عاد إلى علمه وقلبه معلق أكثر مما كان عليه.
	العكلي والمنور	-تجمعهما صداقة ومحبة وأخوة متينة وعلاقة وطيدة. -عاملا في نفس المؤسسة التربوية.	-العمل في نفس المؤسسة جعل" للعلكي والمنور" هدف واحد ألا وهو محاولة إيجاد الحلول للمشاكل التي يتخبط فيها المجتمع الجزائري آنذاك وخاصة.
	1- العكلي	-طباخ في ثانوية بعد الاستقلال. -طويل القامة، سمين، ذو شوارب، وصوت خشن، فصيح الكلام، توفي منذ عشر سنوات. -متعود على شرب الخمر. -مولود في 1920 بقرب برج منايل.	- أراد منح هيكلة العظمى للمؤسسة التي يعمل فيها بعد موته، لكي يقوم الطلاب بالتجارب عليه وهذا بعد أن أوص صديقه بذلك.
	2 - المنور	-قصير القامة صغير السن مقارنة بصديقه	- رفض القيام بوصية " العكلي"، ولكن بعد الإلحاح قبل بذلك.

		-ابن البادية محافظ	-قام بقص حكاية " العلكي" للطلاب أثناء دراستهم مادة العلوم الطبيعية.
	-المعلمة	-معلمة في مادة العلوم الطبيعية	-أثناء شرحها للدرس حول الهيكل العظمى استدعت "المنور" لقص حكاية ذلك الهيكل العظمي.
5	المنصور	-مقوس الجسم. -كبير في السن، أحيل على التقاعد. عامل بسيط في المصنع. حزين، صامت. يمتاز بالعزيمة والوفاء في العمل.	بعد أن أحيل على التقاعد، اضطر لجمع قشه ومستلزماته ومفارقة آلته التي جمعته بها حب ووفاء لمدة طويلة وبحزن شديد.
06	جلول الفهايمي الحبيب.	-إنسان كريم، حنون، يغضب بسرعة، ليس له مزاج. -محب لوطنه ولشعبه. -يكره البروقراطية. -كثير النرفزة، سريع القلق. عامل في مستشفى عمومي (مصلحة الجثث، الصيانة). -يعرف قليلا من الطب. -رب لأسرة.	- كثرة نرفزته وغضبه وتضحيه من اجل المصلحة العامة، عرضه لعقوبات من قبل المسؤولين ونقله من جناح إلى جناح ليستقر به الحال في مصلحة حفظ الجثث. ألا أنه لم يقف حائلا بينه وبين محاولاته المتكررة في تنظيف قطاع الصحة العمومية من الشوائب المتعلقة بها، بالخصوص عندما اكتشف رجلا حيا داخل الثلاجة في تلك المصلحة وفي نظره يعود ذلك إلى الإهمال واللامبالاة.

07	سكينة	-عاملة في مصنع الأحذية، مشلولة، حزينة، صبورة. - متزوجة لها أولاد تتميز ببعد النظر لأمور الحياة	-تعرضت سكينة لشلل بسبب قساوة ظروف العمل، وهذا ما أجبرها على التخلي عن عملها ومفارقة زملائها في حزن شديد.

اعتمد " **فليب هامون**" في دراسته للشخصية على أوصافها الاجتماعية الجسدية ووظيفتها الدلالية، داخل الأجناس الأدبية المختلفة كالأسطورة، والرواية والمسرحية،... وهذا ما نلاحظه من خلال تطبيقنا لمنهجيه على الشخصيات الواردة في مسرحية " الأجواء"، حيث نرى أنها متعددة ومختلفة الأوصاف، وعليه فمدلول كل شخصية في هذه المسرحية يقوم بدوره الخاص في تطوير السرد فنجد مثلا: " علال الزبال" ذلك العامل البسيط ينهي عمله ليكرس وقته على المرور في مختلف الأزقة والشوارع، وذلك لكي يقيم السلع المعروضة فيها، ويظهر هذا المقطع الأول في المسرحية « يمر على الشارع الكبير زاهي حواس... ويطل من بعيد في الحوانيت في السلعة المفروشة كأنه يراقب المصلحة والمغشوشة...».[1]

ونفس الشيء ينطبق على الشخصية الثانية في المسرحية، وهي شخصية " الربوحي الحبيب" ذلك الحداد الذي يعمل في ورشة البلدية، فعلى الرغم من كبر سنه وجسمه النحيف، إلا أن دوره مهم في المسرحية وهو الآخر عمل على تطوير السرد، ذلك لأن أبناء الحي كلهم يلتفون حوله ليحاول بحكمته مساندتهم على إيجاد السبيل للخروج بالحيوانات من المأزق الذي تعيشه وذلك بتقديم الطعام لها، ويظهر ذلك من خلال قول الكاتب المسرحي بخصوص الربوحي « الربوحي الحبيب الحداد تحمل بالقضية قال لهم من أجلكم وفي خدمنكم ولو بتقطيع الرأس نتجند ونلتزم بالمهمة، الغد من ذلك زار الحديقة وحقق شاف بعينه الحيوان تتوجع صايمة».[2]

[1] – عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص 79.

[2] – المصدر نفسه، ص 83.

«وفي ختام الدراسة ناد الربوحي الحبيب الحداد موقف ودبر على خل للنجدة نظم حلقة تضامنية ودخل معه شبان الحي في العملية».[1]

كان لـ"قدور البناء" الذي يعيش بعيدا عن أسرته دور في تطوير السرد في المسرحية، والذي أنهكته التعب في مشوار العملية دون أن يعود ذلك عليه بالفائدة على عائلته التي تعيش حالة مزرية في ظل الفقر. ويظهر هذا من خلال هذا « ابني وعلا، كب جهده في البغلي والياجور ترك بالجمعة الشانتي قاصد لداره يزور».[2]

في المقطع الرابع عملت شخصيتا " العكلي والمنور" الصديقين الحميمين على تطوير أحداث المسرحية كما ساهما في الانتقال بنا من خلال المسرحية إلى شوط آخر من الأحداث، وذلك بالتضحية الجسمية التي قدمها السيد " العكلي" بمساعدة صديقه السي المنور، وهو ما يؤكد حبه لأبناء وطنه، ذلك الحب الذي أوصله إلى حد التبرع بهيكله العظمي للثانوية التي يعمل فيها، وهذه وصيته خلفها وراءه، ليتحملها صديقه من بعده ويتضح لنا ذلك في قول الكاتب:«عكلي والمنور خدمو وجربو طول مع بعض...وكل واحد أدى من خوه فوائد كثيرة...».[3]

«...مولاها قال لرفيقه: نهدي جسدي يعني هيكلي العظمي للمدرسة ونديك أنت المتوكل في تنفيذ الوصية...».[4]

على ضوء هذه الفكرة، لقي الحوار بين العلكي والمنور لتنتقل الفكرة إلى أهل الدين وأصحاب القانون وبعدها المسؤولين في الدولة، لتصل أخيرا وتتفق مع أصحاب الثانوية.

قدم عبد القادر علولة لشخصية أخرى نلخص مدلولها في المسرحية، بحسب منهج فيليب هامون أيضا ألا وهي شخصية " المنصور" هذا الرجل العامل البسيط الكبير السن المعتاد والمتعود على العمل والارتباط بآلته إلى درجة أنه صعب عليه مفارقتها على الرغم من وصوله إلى سن القانوني الذي يؤهله لتقاعد، وردة الفعل هذه من قبل سي المنصور أدهشته، ويطهر ذلك في

---

[1] – عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص 85.

[2] – المصدر نفسه، ص 102.

[3] – نفسه، ص 104.

[4] – نفسه، ص 105.

المسرحية « رزم قشه المنصور بالصمت والتبسيمة سرحوه في تقاعد يريح من الخدمة...ودع أصحابه بحماس ملثم على الغمة داخله...».[1]

عملت شخصية " جلول الفهايمي " في المقطع السادس من المسرحية على تطوير السرد وأحداث المسرحية، ذلك لأن الصفات التي تتميز بها هذه الشخصية – في المسرحية – مكنته من ذلك، فهو إنسان كريم يمتلك كل المواصفات والأخلاق المميزة التي تطمئن لها كل نفس بشرية وعليه فإن تلك الميزة تمثل المنطلق الذي على أساسه تتطور أحداث السرد في اللوحة السادسةبحيث أصبح حبه ملجأ كل من له استفسار في قضية ما، وكذا في مكان عمله وهو المستشفى الذي لا طالما عمل على تنظيفه من البيروقراطية المتعلقة به، وهو ما عاد عليه بآثار ومخلفات جانبية من قبل السلطات المعنية وأثرت سلبا على حياته سواء المهنية أو العائلية.

يختم " عبد القادر علولة" مسرحيته بشخصية لا تقل عن دورها، أنه ثانوي، لكن ومقارنة مع دور الشخصيات السابقة في المسرحية، إلا أن هذا لا يعني أن سكينة لم تساهم في بناء السرد وتطويره، وإنما عملت على ذلك بمقدور الدور الذي قدمته – كما وصفها الكاتب–، فهي تمثل دور الإنسانية المسكينة التي أصابها الشلل من جرّاء عملها المطوّل والمكثف في المصنع، وهذا يظهر من خلال قول الكاتب: «حد جوهرة المصنع سكينة المسكينة رحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها».[2]

وعليه نستخلص أن شخصيات المسرحية بحسب دراسة وبحث " **فليب هامون**" لها دال ومدلول معين وخاص بها، بحيث تختلف كل واحدة عن الأخرى، غير أنها تجتمع في تطوير السرد والعمل على بنائه.

2-المكان:

إن المكان عبارة عن هوية فمن خلاله تتحدد الشخصيات و مستوياتها، الجتماعية وإدراكها تتمحور العملية المكانية على دور الشخصية وطبعها ، تختلف الأمكنة عن بعضها النعض وذلك لأن تشابهها يعني تشابه الشخصيلت.

[1] – عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص 125.

[2] – المصدر نفسه ص 156.

يرتبط المكان بالوصف في المسرحية فيظهر مع السرد و الحوار في المقاطع ، لانالمكان غالبا ما تكون خشبة المسرح إذا كانت المسرحية ممثلة و إذا لم تكن كذلك ، فالاهتمام تمحور حول الموضوع المعالج أكثر من المكان الذي تجي فيه الاحداث.

2-1- مفهوم المكان:

أ - لغة:

لا تختلف المعاجم العربية في مجملها على ما أسند للفظة مكان من معنى ويعد " لسان العرب " لابن منظور" أكثر هذه المعاجم عرضا وتفصيلا لهذه الصيغة، وأغلب المعاجم العربية وحتى القواميس تستند إليه في تعريفها للمكان، وقد ارتأينا ان نقدم أهم هذه التصورات والمقاربات المتعلقة بهذا المفهوم.

حيث أورد ابن منظور لفظ " مكان" تحت الجذر (كون)، من الكون (الحدث)، إلا انه سرعان ما أعاد الحديث عنه تحت الجذر (مكان) فقال: والمكان الموضع والجمع أمكنة، وأماكن جمع الجمع، قال ثعلب: يبطل أن يكون مكان، لأن العرب تقول كن مكانك، وقم مكانك، واقعد مقعدك، فقد دل هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه.[1]

كما يدل أيضا في معجم المنجم: مكان، جمع أمكنة أي موضع (وهو مفعل من كون) مكان الجريمة، مكان لقاء، وهو من العلم بمكان؛ أي فيه مقدرة ومنزلة، " هذا مكان هذا" أي بدله.[2]

وهناك تعريف آخر:

المكان: من يدير المكنة ومن يبيع المكنان.

المكانة: المنزلة ورفعة الشأن.

المكنة: التمكن والمكانة يقول العرب: " إن ابن فلان لذو مكانة من الناس".

نلاحظ من هذه التعريفات أنها وردت بمعان متقاربة تكاد تتفق على أن المكان يعني الموضع المحل المكانة الرفيعة...كما يطلق أيضا على وكنات الطير والمنازل ونحوها.

[1] – ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مجلد6، ط2، دار صادر، بيروت، لبنان، 1997، ص 83

[2] – المنجد، ط2، المكتبة الشرقية، دار المشرق زيان، بيروت، 2006، ص 1351.

ب – اصطلاحا:

ترتبط الأحداث في مختلف الأجناس الأدبية بالزمان، غير أنها تجري في المكان، والمكان جزء من عالمها، ولا يقتصر الحيز المكاني على الرقعة الجغرافية، أو على الأبعاد الهندسية فحسب إنما نجده في الوجود المتخيل، لأن « الأديب يرسم مكانا وإن شاء أن يكون ممتدا مدده، وإن شاء أن يكون ضخما ضخمه، أو ضئيلا ضأله، فلا تكون أمامه حدودا جغرافية فيحرك بمكانة إن شاء الله، ويوسع له المساحة إن شاء ويضيف له المساحة وإن شاء».[1] فالمكان الأدبي إذن هو عالم بدون حدود، فهو امتداد مستمر مفتوح على جميع الاتجاهات، وفي كل الأفاق.

أما " **يوري لوتمان يرى** " أن المكان الأدبي هو« مكان فني ذو دلالات خفية، وينطبق تحليل المكان الفني أساسا على اللغة التي تعتبر النظام الأولي لتحويل العام إلى أنساق مختلفة وأنظمة متباينة».[2]

بمعنى أن المكان الأدبي يعتبر فنا مثل الأدب، فهو يجمل تلك الدلالات الموحية بالفن، ولا يكون المكان الفني، ولا يمكنه الانطلاق إلا عن طريق اللغة التي تعد النظام الذي يقوم عليه هذا الأخير ومنه بلورة العالم وتحويله إلى مجموعة من الأنساق الثقافية والفنية وغيرها وكذا الأنظمة المختلفة.

كما نجد أيضا " **فليب هامون**" يصف المكان على أنّه « البيئة الموصوفة تؤثر على الشخصية وتحفزها على القيام بالأحداث وتدفع بها إلى الفعل حتى أنه يمكن القول بأن وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية».[3] و به ربط المكان بالشخصية ودورها في العرض الفني وجعل منه حافزا لها للقيام بأحداث العمل الأدبي، فالمكان إذن حسبه يعد مستقبل الشخصية فلا شخصية بدون مكان ولا مكان دون شخصية.

---

[1] – عبد القادر مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ط3، المجلس الوطني للثقافة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2000، 157.

[2] – جماعة الباحثين، جمالية المكان، ط2، دار قرطبة، الدار البيضاء، 1988، ص 64.

[3] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ط2، المركز العربي للنشر، دار البيضاء، 2009، ص 30.

كما عدل " **غريماس**" هذه الأطر المكانية مستخدما مصطلحات بديلة عنها تعبر عن تصور أكثر عمقا للمكان، «بحيث يطلق غريماس على المكان الأصل مصطلح الأنس الحاف وتتمثل وظيفته في خلق مبررات الأفعال، أما مكان الاختيار التشريحي فقد أسماه بالمكان الترجيحيويمسي المكان المركزي باللامكان «مبينا بذلك أن الفعل المعبر للذات والجوهر لا يمكن أن ينسجم في إطار مكاني معين، فمكان الفعل هو اللامكان أي نفي للمكان بوصفه معطى ثابتا وقارا».[1]

وكذلك يركز "بروب" على متابعة أفعال الشخصيات في علاقتها بالمكان، إلا أنّه من زاوية أخرى، يركز على ارتباط المكان بالحدث حيث « يؤكد أن المكان، أو البيئة كل منها قوة فعالة

مؤثرة في حياة الشخوص، بحيث أوجد أسلوبا اختياريا للمكان من خلال إيجاد الجو الأكثر حميمة وارتباطا بالشخصية وهو ما يعرف بالعالم المصغرة (...) قد يكون زورقا، أو بيتا أو عربة قطار، فهو انتقاء للجزء من الكل العالم الشامل للمكان».[2] وبذلك تطرق " بروب " على خاصية من خصائص المكان، والمتمثلة في كون المكان يعد قوة مؤثرة على الشخصية الأدبية.

2-2- استخراج الأمكنة الموجودة في المسرحية:

وسنتطرق الآن إلى تبيان الأماكن الموجودة في المسرحية:

المقطع الأول:

يتجسد المكان في اللوحة الأولى من المسرحية بحسب الوظيفة التي تشغلها الشخصية البطل المتمثلة في "علال الزبال" الذي يحمل أوساخ الناس **في الشارع**، ويظهر هذا في قوله: « يمر على الشارع الكبير زاهي حواس" وكذلك في " يخطوي فخور للرصيف ما عليه تخشة».[3]

[1] – ينظر: سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الدار التونسية للنشر، الجزائر، د.ت، ص 25.

[2] – طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، (التعبير، التأويل، النقد)، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2002، ص 117.

[3] – عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص 49.

المقطع الثاني:

تجري أحداث اللوحة الثانية من المسرحية في أمكنة مختلفة، فبداية إشارة إلى الإشارة للمكان الذي يعمل فيه " السيد الربوحي" وهو **ورشة البلدية** فيقول الكاتب « الربوحي الحبيب في المهنة حداد، خدام في ورشة من ورشات البلدية».[1]

وينتقل المكان بالبطل إلى مكان آخر، وهو **الدار** أي بيته وهذا يظهر من خلال قوله: « كل ما يدخل للدار يدخل معاه قضية جديدة».[2] كما أشار إشارة خفيفة إلى مكان آخر وهو الحي الذي فيه يلتقي الربومي بالجيران «الربوحي يعتني بزاف بصغار الحي... يهتم كذلك بكبار السن سكان الحي».[3]

كما جرت الأحداث في بعض **المكاتب الإدارية للبلدية،** التي كان ينتقل بينها " الربوحي" لطلب المساعدة ونجدة الحيوانات التي تعيش في حالة متدهورة بسبب تعسف عمال البلدية « قصد المكاتب وتكلم مع بعض الإداريين في البلدية»،[4] وهذا بعد زيارة للحديقة، وهو المكان الذي جرت فيه أحداث هذا المقطع من المسرحية، فالمشاهد متكررة في هذا المكان، وذلك لأن دور هذه الشخصية هو إنقاذ هذه الحيوانات من الهلاك، بحيث صور لنا الكاتب " الربوحي" كيف كان يتسلل إلى حديقة فيقول: « ... حين ما يطيح الليل يدخل الربومي سريا للحديقة يتشبط ويتلبد المغبون باش يفرج على مسجونين الحديقة، وراه تا بعينو قطط وكلاب الحومة، كثر من شهر يجيبلهم الماكلة».[5]

[1] – – عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص ، ص 82.

[2] – نفسه، ص 82.

[3] – نفسه، ص 83

[4] – نفسه، ص83.

[5] – نفسه، ص 85.

المقطع الثالث:

لم تتعدد الأمكنة في اللوحة الثالثة فقد تراوحت بين مكان عمل " السيد قدور" وهو الشخصية البطل في هذا المقطع وفي **بيته**، بحيث يقظى أغلب وقته في مكان عمله الذي يتمثل في "**الشونتي**" لأنه بناء ويظهر هذا من خلال قول الكاتب « ترك بالجمعة الشونتي قاصد لداره يزوره... نزل يجري عيب وجد المسكن في زبلة».[1]

المقطع الرابع:

لم تحافظ أحداث المقطع الرابع على نفس المكان حتى تتماشى الأمكنة مع الموضوع المتحدث عنه، بحيث أشار الكاتب في البداية إلى المكان الذي يعملان فيه " المنور والعلكي" وهو **الثانوية** ويظهر ذلك في قول الكاتب « كانوا بزوجهم خدامين في ثانوية».[2]

كما جرت الأحداث أيضا في بيت " المنور" وهو المكان الذي يلتقي فيه الصديقين حيث كانا يتسامران فيه على أمور حياة الدنيا وقضايا وطنهم، ويتبين لنا ذلك من خلال: « في سهرة من السهرات قصروا كما عاداتهم على مدرستهم وعلى مشاكلها...»[3]

كما أشار كذلك إلى " العكلي والمنور" لم يقبعا في مكان واحد وغنما كان هناك تنقل من جانبهما لدراسة قضيتها لكن دون ذكر الأمكنة بالتحديج، واكتفى فقط بالإشارة للأشخاص الذين التحقوا بهم بفصل في قضيتهم، ونستنتج من قول الكاتب « ناضو من بعد يجرو باش يحققو الأمنية وعندهم ما سمعو في المشقة... قصدو صحاب المراتب معينة وعندهم ما سمعو في المساء».[4]

وبعدها انتقل بنا الكاتب إلى المكان الذي جرت فيه أهم الأحداث، ألا وهو قسم من أقسام الثانوية، وذلك عندما ألقي على الطلبة درس حول الهيكل العظمي للإنسان في قول الكاتب:«اجلسوا من فضلكم.. درسنا اليوم في إطار العلوم الطبيعية الشكل الخارجي للإنسان»[5]

---

[1] – عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص 102.

[2] – المصدر نفسه، ص 104.

[3] – نفسه، ص 105.

[4] – نفسه،الصفحة نفسها.

[5] – نفسه، ص 109.

وعليه استدعى " المنور " للقاعة لحضور الدرس بما انه صديق صاحب الهدية « لسي المنور المحترم الذي سيأتي لنا عن قريب بالهيكل».[1]

المقطع الخامس:

هذه اللوحة هي الأخرى حافظ موضوعها على نفس المكان وهو **المصنع** الذي يعمل فيه " المنصور" عندما قال « شفت بحداك في المصنع الجهد والشهامة... بحذاك عشت أكثر ما جمعت مع الحرمة...»،[2]ولأنه يسرد لنا علاقة العامل بعمله وتعلقه به، وفيه إشارة إلى الإيمان الهائل للعامل الجزائري البسيط، ونظرا لمكانة وأهمية العمل والكسب الحلال حتى ولو أن ذلك العمل، لا يعود له بالربح الوفير ومهما يكن من أمر، فالعمل يحفظ كرامة الإنسان فيقول « سرحوه في التقاعد يريح من الخدمة، وقف عند الآلة حيران حيط فوقها الرزمة».[3]

المقطع السادس:

وصلنا إلى اللوحة الفنية إلى ما قبل الأخيرة للمسرحية، وسرد لنا هذه اللوحة مكان عمل "جلول الفهايمي" العامل البسيط الذي يعمل في **مستشفى المدينة**، وكان تتخيل المستشفى بكل مصالحها فالنرفزة التي اتسمت بها هذه الشخصية التي جعلتها لا ترشد على بر، وإنما بقيت تنتقل من مصلحة إلى أخرى، للعمل بها وهذه الأمكنة (الأجنحة) أشار إليها الكاتب: باب المستشفى مصلحة نقل الدم، مصلحة الاستعجالات، جناح أمراض المعدة، فيقول الكاتب: " جلول الفهايمي العصبي خدام في مستشفى المدينة في الصيانة...« ليستقر به الحال في مصلحة حفظ الجثث " جلول أصبح تابع لمصلحة الطب الشرعي، وحفظ الجثث».[4]

[1] – عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)نفسه، ص 127.

[2] – المصدر نفسه ، ص 125.

[3] – نفسه ، ص 126

[4] – نفسه، ص 127

لمقطع السابع:

عرض لنا الكاتب في اللوحة الأخيرة مكان جرت فيه أحداث هذه المسرحية وهو آخر مكان فيها ألا وهو **المصنع** الذي كانت تعمل فيه " سكينة" فيقول: « جوهرة المصنع سكينة مسكينة»[1]هذا المقطع كان موجز لم ترد فيه أماكن أخرى.

وما نلاحظه على أن أحداث هذه المسرحية تدور في أمكنة متباينة، ومختلفة لكنها تجتمع كلّها على أنّها مكان العمل وكسب الرّزق، وعليه نستنتج أنّ هذه المسرحية تعالج موضوع أنهك عاتق كلّ فرد من أفراد المجتمع الجزائري.

3- الديكور:

يمثل الديكور عنصرا من عناصر اللغة المسرحية غير الناطقة لكنه العكس لأنه يبرز للمشاهد مباشرة ما تشير إليه الكلمات الموجودة في النص المسرحي، ولهذا يعتبر «من أهم هذه العناصر ويعبر عما يحتويه النص، وليس الغرض منه الرسم الذي يحمل المعنى فقط، ولكنه القدرة على ترجمة الفكرة في معان واضحة، توصل الفنان إلى ما يريد قوله بواسطة التشكيل الذي يعبر عنه النواحي المرئية المتسلسلة للنص طيقا للنظريات والقواعد والأسس العلمية».[2]

ولهذا يعتبر أحد العناصر الخاصة بتشكيل الفضاء المسرحي، واهم العناصر البصرية فالديكور إذن «هو التشكيل الفني على خشبة المسرح، وله قيمة جمالية بوصفه تشكيلا فنيا وعمل يبرز من خلاله مهارات مصمم أو مهندس الديكور من جهة، ومن جهة هو وسيلة لم الفراغ بأشياء مريحة للعين تجعل المكان ملائما لطبيعة الأحداث والمواقف...»[3] ولهذا له دور كبير بالنسبة للمتفرج لإلمام بالأحداث المكانية للمسرحية.

---

[1] – عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)نفسه، ص127.

[2] – لويرمليكة: الهندسة والديكور المسرحي، ب،ط، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب،1990، ص5.

[3] – محمد حامد محمد يحيي:رسالة ماجستر،الصورة في مشاريع عروض التخرج لطلاب شعبة الاخراج بكلية الموسيقى و الدراما.2007: ص43

الديكور هو أول شيء يجلب انتباه المشاهد على خشبة المسرح لأن « الديكور يستطيع إظهار الجزء الفني في المسرحية منها الخطوط والألوان وخلق حياة التي تعيش فيها شخصيته الممثل والتعبير عنها بطريقة فنية جميلة ونقل المنظر في حقيقة وصدق إلى المتفرج فتتكون بذلك الوحدة الفنية».[1] وأيضا وظيفته لم تعد تحدد المكان فقط، وإنما يقوم بتصوير وتجسيد فكرة وروح النص أي أنه أصبح علامة بصرية تستنطق عين المشاهد وتدعوه للمشاركة.

ولهذا فالديكور « لابد أن يكون ملما إلماما تاما بتاريخ العمارة وفن التصوير وعلم المنظور والموسيقى والملابس والإكسسوار والإضاءة والمؤثرات الصوتية، حتى يكون قادرا على تجسيم معنى المسرحية في عصورها المختلفة».[2] ومن هذا نستنتج أن على مهندس الديكور يجب أن يكون على دراية كافة لمختلف الفنون التي يحتاجها في عرض مسرحية وعليه يجل عليه الإلمام بكل شيء، لان الديكور يعتبر الصورة العاكسة للموضوع الذي تعالجه المسرحية، فديكور المسرحية من إضاءة وموسيقى وملابس وصوت، عليه أن تتماشى وتكون مناسبة لموضوع المسرحية، وحتى يحدث توازن بين الديكور يجب أن يكونا متناسبان.

تتألف مسرحية" الاجواد" من سبعة مقاطع متباينة، ولكنها في صلبها تهدف إلى معالجة موضوع ، غير أن المخرج انتقى أربع مقاطع من المسرحية لتمثيلها. ربما يعود هذا إلى قلة الإمكانيات في مجال المسرح والمسرحية تتسع بالطول أو لان المجتمع الجزائري قليل الاهتمام بالمسرح.

وما لاحظناه عند مشاهدتنا لمدة المسرحية انه غلب عليها طابع غنائي ، ولان كتابتها أصلا اتسمت بالسجع ، كما غلب عليها أيضا الشعر الغنائي ، مما جعلها تمثل بطريقة غنائية.

وبما أن المسرحية عبارة عن مقاطع مختلفة، فبالضرورة أنها لا تتميز بنفس الديكور، فنجد أن المخرج خصص لكل مقطع ديكور مناسب وخاص به حتى يتماشى مع الحدث والموضوع المعالج.

[1] – لويز مليكة الدكتور المسرحي، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1981، ص6.

[2] – لويرمليكة: الديكور المسرحي، ص 06.

الفصل الثاني:

المشهد الأول:

يفتتح مخرج المسرحية المشهد الأول هو في الأصل المسرحية المقطع الرابع ، و يتمثل موضوعه في التبرع بالهيكل العظمي البشري للمدرسة،

حيث انه يبتدئ الراوي الذي يروي لنا الجدال الذي دار بين الصديقين " العكلي والمنور"، لذلك فان ديكور هذا المقطع يتميز بوجود (قسم وتلاميذ، المعلمة و المنور هيكل عظمي)، بحيث وضع ذلك الهيكل على مصطبته أمام المكتب، والمعلمة التي ترتدي مئزر وهي في حالة تقديم وشرح الدرس للتلاميذ الجالسين على الأرض متخذين صناديق كطاولة .

وأما المنور يرتدي قميص ازرق وقبعة (شاشية) صفراء ، لم يتخذ مكان واحد لأنه في حالة الحديث عن موضوع بالغ الأهمية بالنسبة له، فهو أمام هيكل صديقه المتوفي، فنجده مرة واقفا ومرة جالسا وأخرى يحوم حوله، فأثناء رويه يستخدم تعابير وجهه ويديه لأنه متأثر وحزين ، وتميز ديكور هذا المشهد بأنه جرت أحداثه في قسم.

المشهد الثاني:

وهو ما نلاحظه على الديكور الذي خصص للمشهد الثاني من المسرحية الذي يتناول موضوعا أخر ومغاير للسابق، فهو عبارة عن مقطع غنائي.

فما نلاحظه أن السارد يحكي لنا حكاية " المنصور" الذي فارق آلته في شعر ملحون مستخدما في ذلك مزمار، وهذه الشخصية لم تكن على الخشبة إنما اكتفى المخرج بعرض فيديو له على الخلفية، بينما يوجد على الخشبة أربعة ممثلين يرتدون نفس الملابس المتمثلة في سروال تقليدي أحضر (سروال اللوبيا) وقميص أبيض وأزرق، ويحملون بأيديهم عصى، حيث يتحركون فوق الخشبة بحسب الموسيقى والكلمات الحزينة.

المشهد الثالث:

كما يظهر لنا في المشهد الثالث ثلاث شخصيات وامرأة يتحدثون ويصفون لنا " جلول الفهايمي"، حيث أن هذه الشخصيات يحيصون كامل الخشبة، إما بالجربان أو المشي أو الوقوف.

وبعد اختفاء هذه الشخصيات تظهر لنا الشخصية الرئيسية "جلول" يرتدي بدلة نيلية اللون وقميص أزرق، ويتحدث مستخدما يديه بكثرة لأنه كان قلق ومتعصب، وبعدها يدخل ممرضان، ممرضة ترتدي مئزر أخضر وممرض يرتدي مآزر نيلي، حيث يختفي خلف " الفهايمي".

المشهد الرابع:

أما المشهد الأخير مثل المشهد الثاني أي أنها لوحة فنية، فلم يتغير الديكور، بحيث يتميز بشخصية سكينة الحزينة الجالسة في حزن شديد، وحولها أربع شخصيات كأنهم يأنسونها.

نلاحظ من خلال مشاهدتنا للمسرحية الممثلة أن المخرج أعطى ديكور عام واحد، فاحتفظ به في كامل المشاهد.

حيث يتمثل في منطقة التمثيل التي يتوسطها مصطبة سداسية الشكل بلون بني، أما الخلفية عبارة عن الألواح خشبية مصفوفة تتوسطها كلمة كبيرة " الأجواد" وهي اسم المسرحية، كما يوجد فوق هذه الكلمة شمس، ويتميز بإضاءة خفيفة يضفي عليها اللون الأسود بكثرة واللون البني.

توصلنا من خلال بحثنا الى بعض النتائج من بينها:

– تعتبر السيميائيات السردية علما جديدا أسسه غريماس بعد أن تأثر بالعالم الشكلاني بروب .

– اكتشفنا من خلال تطبيقنا المنهج السيميائي على مسرحية الاجواد أنها تتوفر على عناصر السرد التي تتمثل في الشخصيات و المكان.

– تمكننا من تطبيق السيميائيات السردية على المسرحية واستخرجنا البرامج العاملية و البرامج السردية لكل مقطع منها.

– إن الترسيمة السردية الخاصة بالفواعل عبر ثلاث مراحل أساسية ،تعمل على برمجة التحول من لحظةالاستعداد للفعل مرورا باكتساب القدرة عليه وصولا إلى تجارب كما أنه لايمكن الحديث عن هذه السيرورة السردية دون وجود عنصرين هامين هما التحفيز والجزاء.

– لقد أحالنا المربع السيميائي إلى استنتاج الثنائية الكلية المهيمنة في كامل النص المسرحي وهي معاناةالعامل البسيط و طلب الراحة .

اختزل غريماس العوامل إلى ستة عوامل اعتبرها أنه ضرورية إلى فصنفها إلى ثلاث ثنائيات.–

– حدد هامون الشخصية من منطلقات لسانية ،وهذا عندما بناها على مستويين متكاملين هما :دال ومدلول.

– اعتمد فليب هامون في دراسته للشخصية على أوصافها الجسدية و الاجتماعية و وظيفتها الدلالية داخل الأجناس الأدبية المختلفة ،فقسمها إلى دال و مدلول و هذا ما لاحظناه في المسرحية حيث ساهمت في تطويرالسرد.

نستنتج أن أحداث المسرحية المكتوبة تدور في أمكنة متباينة ومختلفة ،إلا أنها تدور في مكان العمل وكسب الرّزق أما الممثلة عبارة عن لوحة فنية تجري أحداثها على خشبة المسرح بديكور بسيط .

وفي الأخير نقول أن هذه الدراسة أولى ، فإن أخطأنا فنرجو التوجيه ،وإذا وفقنا فهذا بعون الله أولا والأستاذة ثانيا، فكل الشكر و التقدير لكل من ساعدنا لإتمام هذا العمل و إنجاحه .

قائمة المصادر المراجع:

المصادر:

1. عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، د.ط، دار موفم للنشر، الجزائر، 1997.

المعاجم والقواميس:

1. ابن منظور، لسان العرب، مجلد6، ط2، دار صادر، بيروت، لبنان، 1997.
2. رشيد بن مالك: قاموس المصلحات التحليل السميائي للنصوص، عربي، انجليزي، فرنسي، دط، دار الحكمة للنشر، 2000.
3. المنجد، ط2، المكتبة الشرقية، دار المشرق زيان، بيروت، 2006، ص 1351.

المراجع:

1. حميد الحمداني: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، مركز الثقافي للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 2000.
2. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ط2، المركز العربي للنشر، دار البيضاء، 2009.
3. جماعة الباحثين، جمالية المكان، ط2، دار قرطبة، الدار البيضاء، 1988.
4. جيراند برنس: المصطلح السردي، معجم الصطلحات، تر: عابد خراندار، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، 2003.
5. سعيد بنكراد: السميائيات السردية، ط1، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 2012.
6. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ط4، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2005.
7. سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الدار التونسية للنشر، الجزائر، د.ت.

8. طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، (التعبير، التأويل، النقد)، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2002.
9. عبد القادر مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ط3، المجلس الوطني للثقافة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2000.
10.فليب هامون، سميولوجيا الشخصية الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، المغرب، 1990.
11.لويرمليكة: الهندسة والديكور المسرحي، ب،ط، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب،1990.
12.لويز مليكة: الدكتور المسرحي، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1981.
13.ليندة عمي: اشتغال العواطف في قصيدة أراك العصبي الدمع، لأبي الفراس الحمداني، منشورات تحليل الخطاب، تيزي وزو، 2012.
14.محمد الناصر العجيمي : الخطاب السردي، نظرية غريماس، دار العربية للكتاب، دط، 1993.
15.نادية بوشفرة: مباحث في اللسانيات السردية، دار الأمل، المدينة الجديدة، تيزي وزو، 2008.
16.يحي البستاوي، بناء الشخصية في العرض المسرحي، دار كندي، عمان، 2004.

الرسائل الجامعية:

1. محمد حامد محمد يحيي: رسالة ماجستر،الصورة في مشاريع عروض التخرج لطلاب شعبة الإخراج بكلية الموسيقى و الدراما.2007.
2. نصيرة عشي: البنية السردية في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر (دراسة بنيوية سميائية)، أطروحة دكتوراه، 2008.

I. ببيوغرافيا المؤلف:

1. عبد القادر علولة: حياته وأعماله.

ولد فقيد المسرح عبد القادر علولة في 08 جويلية 1939، في مدينة الغزوات، وتابع دراسته الابتدائية في وهران، ثم واصل دراسته في مدينة سيدي بلعباس، وتوقف عن الدراسة في سنة 1956، وبدأ يمارس المسرح كهاو مع فرقة "الشباب " وبوهران، حتى سنة 1960.شارك في العديد من الدورات التكوينية، ومثل في مسرحية " خضر اليدين" التي كتبها محمد ....، وفي سنة 1962، أخرج في إطار فرقة المجموعة المسرحية النورانية مسرحية .... " للمؤلف الروماني بلوت.

وظف كممثل عند إنشاء المسرح الوطني الجزائري.

أدوار عديدة في مسرحيات مثل:

- القصبة" لعبد الحليم رايس ومصطفى كاتب، سنة 1963.
- طيروا" الرويشد ومصطفى كاتب، سنة 1963.
- جوان: اقتباس من موليير وإخراج مصطفى كاتب، سنة 1963.
- " حمراء" لعلال المحب، سنة 1964.

كتب مسرحيات عديدة منها:

- ا الرويشد 1964.
- الحائر" لتوفيق الحكيم، 1965.
- ذهب" إقتباس من التراث الصيني القديم، سنة 1967.

ألف وأخرج المسرحيات التالية:

- " العنف" سنة 1969.
- الخبزة سنة 1970.
- حقك سليم، مقتبسة عن يوميات احمق لجوجول، سنة 1972.
- حمام ربي سنة 1970.
- حوت ياكل حوت، سنة 1975.
- « القوَّال »(1980)
- « اللثام» (1989)
- « الأجواد» (1985)،
- « التفاح» (1992)

- « أرلوكان خادم السيدين» (1993).
- " التفاح" سنة 1992.

أخرج ثلاث تمثيلات للإذاعة، مثل فيها عن مسرحيات من التراث العالمية سوفوكليس، رستوفانس، شكسبير، وكان ذلك عام 1967.

من 1986 إلى 1969، أخرج مع الطلبة عدة مسرحيات من بينها: مسرحية " الغول" لمحمد عزيزة.

وقتل الفقيد يوم الخميس 10 مارس 1994، وكان بصدد كتابة مسرحية جديدة بعنوان العملاق".

البطاقة الفنية والتقنية لمسرحية "الأجواد" لعبد القادر علولة:

- عنوان المسرحية: " الأجواد".
- زمان المسرحية: سنة 1985.
- مكان المسرحية: الشارع، البلدية، الثانوية، المصنع، المستشفى.

شخصيات المسرحية:

- علال الزبال.
- الربوحي الحبيب.
-العكلي.
- المنور.
-جلول الفهايمي.
- سكينة.
- قدور.
- منصور.
- العكلي.

العساس.

- أبناء الحي.
- المعلمة.
- العامل.

التعريف بالمسرحية:

مسرحية " الأجواد" هي مسرحية اجتماعية تتكون من سبعة مشاهد، عالج فيها عبد القادر علولة المشاكل الاجتماعية التي يعاني منها المجتمع الجزائري، من فقر وسوء المعيشة، وبالخصوص معاناة العمال البسطاء. فعالج فيها القضايا التي تصدى لها المجتمع الجزائري في فترة السبعينات والثمانينات

مثل البيروقراطية والانتهازية، والوصولية والكثير من الآفات الاجتماعية إلى جانب مسألة العدالة الاجتماعية والمساواة والحرية.

ويقول عبد القادر علولة عن مسرحية "الأجواد" في لقاء مع محمد جليد أستاذ في علم الاجتماع، « فيما يتعلق بعنوان الأجواد، إنه يعني الكرماء، والمسرحية عبارة عن جدارية مثل الحياة اليومية الكادحة للناس البسطاء، تحكي هذه الجدارية وتكشف بدقة كيف يتصف هؤلاء الناس البسطاء والمحقرون بالجود، وكيف يتكفلون بتفاؤل كبير وبإنسانية متأصلة لمشاكل الكبرى للمجتمع.

أما فيما يخص البناء العام، فإن المسرحية تضم ثلاثة موضوعات درامية، تتخللها أربع أغنيات، ويستقل كل عنصر من عناصر المسرحية بذاته، من حيث الموضوع، في ... يرتبط الكل بما يمكن أن نسميه العناصر الأساسية للمضمون.

II. ملخص المسرحية:

تحلل مسرحية " الأجواد" الوضع الاجتماعي التي عاشه العمال الجزائريون في الثمانينات من بيروقراطية وانتهازية وأفاق اجتماعية وأزمة السكن....، حيث تتحدث عن تدهور الحالة المعيشية للمجتمع، وهذا جزاء النظام الساسي الفاسد.

عالج عبد القادر علولة في مسرحية هذه المواقف والمشاكل الاجتماعية في الحياة اليومية للعمال حيث تتضمن ثلاث لوحات وسبعة مشاهد كل واحد مستقل عن الآخر، وكذلك لم يستعمل شخصية رئيسية ومحورية واحدة تدور حولها الأحداث. فبدأ الكاتب مسرحيته بعامل نظافة يسمى " علال" الذي كان يؤدي عمله بإخلاص دون ملل، وعندما ينهي يمر بالأروقة ليزيل التعب وليقوم بفضح السلع المغشوشة والقطاع الخاص، حيث كان ممن يدعمون اقتصاد القطاع العام والمتضامين مع الفقراء أمثاله. أما في اللوحة الثانية، فتحدث عن شخصية " الربوحي الحبيب" الذي يعمل حداد في ورشة البلدية، ورغم هامشيته وبساطته إلا أنه طيب القلب ومحب للخير لسكان حيه والأطفال، كذا الحيوان التي تعيش في حديقة المدينة، حيث قام بالحفاظ عليها وانقاذها من الهلاك.

واللوحة الثالثة تصور لنا معاناة البناء " قدور" الذي يعمل بعيدا عن عائلته، وهذا البعد أفقده أبوته لأن ابنته " مريم" تناديه عمي بدل أبي. تميز هذا العامل بالصبر والقناعة، لأنه كان يشيد العمارات في حين كانت أسرته تقيم في بيت بسيط مهدد بالانهيار. أما اللوحة الرابعة تصور لصداقة ومحبة متينة

تجمعت بين " عكلي والمنور" اللذان يعملان في إحدى الثانويات، فكان الأول طباقا والثاني بوابا. تبرع العكلي بهيكله العظمي للثانوية التي تعمل فيها، حيث اعتبره هدية منه لها، وأيضا ليستفيد منه الطلاب للقيام بالتجارب عليه لأن الثانوية نفتقر لأدبي الوسائل.

واللوحة الخامسة يسرد لنا الكاتب يوميات عامل بسيط يسمى " منصور"، الذي حزن حزنا شديد بعد أن افترق عن آلته التي جمعته بها علاقة طويلة، وهذا بسبب إحالته على التقاعد. أما اللوحة السادسة تتحدث عن شخصية " جلول الفهايمي"، الذي يعمل على فضح سلوكات البروقراطية، التي تهدد سياسية الطب المجاني، وهذا ما عرضه لعقوبات مهنية قاسية من قبل المسؤولين.

في اللوحة الأخيرة يعرض لنا الكاتب معاناة العاملة البسيطة " سكينة" التي تعمل في مصنع أحذية، وبسبب القسوة التي تعاني منها في الشغل أصيبت بشلل، وهذا ما جعلها تتخلى عن عملها وتفارق زملائها. وفي الأخير نستنتج أن عبد القادر علولة لخص لنا الحياة البسيطة والمتعبة للعمال، الذين يعملون في القطاع العمومي ومن بينهم نجد: الزبال، البواب، البناء، الطباخ...، حيث تحدث عن الأحوال المعيشة لكل واحد منهم من فقر وتهميش وبعد ومرض ... وكل هذا لكسب لقمة العيش.