الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطية الشّعبية

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

كلية الآداب واللّغات

قسم اللّغة العربية وآدابها

تخصص: أدب وتواصل.

مذكرة مقدمة لاستكمال شهادة الماستر.

عنوان المذكرة:

التواصل بين رواية "الأرض والدم" لمولود فرعون ومسرحية " "الأرض والدم" لحمى مليانة

إعداد الطالبتين: **إشراف الأستاذ:** د.صليحة مرابطي.

- كهينة بوجمعة.
- ججيقة أوكيل.

أعضاء لجنة المناقشة:

أ. عزيز نعمان.....رئيسا.

أ. مرابطي صليحة..... مشرفا ومقررا.

أ. ليندة عمي.....ممتحنا.

السنة الجامعية: 2015/2014.

تاريخ المناقشة: 2015/07/09

إهداء:

إلى التي رعتني بحنانها، إلى التي أنعمت علي وحضنتني بصدرها الدافئ، إلى التي تشجعني دائما أمي الغالية.

إلى أبي العزيز مصدر كفاحي.

إلى إخوتي وأخواتي.

إلى أعز صديقاتي " كهينة " و" ليندة".

إلى كل زملائي وزميلاتي.

إلى كل من حفظهم قلبي ولم أذكرهم بقلمي.

إلى كل من ساعدني وشجعني في إتمام هذا البحث.

ججيقة.

إهداء:

إلى أبي وأمي قبلات.

إلى إخوتي وأخواتي بركـات .

إلى صـــــــديقتي " ججيقة " خيرات

إلى زملائي وزميلاتي مزيدا من الإبداعـــات .

إلى الأستاذة المـشرفة و اللجنة المناقشة تشـــكرات .

إلى كل من ساعدني في إنجاز هذا البحث مزيدا من النجاحات .

كهينـة

كلمة شكر

نشكر الله عز وجل ونحمده على ما وهبنا إياه من صبر وقوة وإرادة لإنجاز هذا العمل الذي هو ثمرة جهدنا طيلة سنوات الدراسة وبكل احترام نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذة المشرفة " مرابطي صليحة " التي لم تبخل علينا بنصائحها القيمة. كما لا يفوتنا أن نتقدم بجزيل الشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة.

كما نشكر كل من ساهم من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا البحث.

مقدمة

يتجاذب مفهوم التواصل مع حقول معرفية بالغة التنوع، تكاد تشمل كل المنتوج الإنساني، فكل الأشكال الثقافية التي تتحدد من خلالها هوية الأفراد، وتخبر عن انتماءاتهم إلى ثقافة بعينها – لغة ولباس وطقوسا ونمط عيش– يجب النظر إليها باعتبارها وقائع بلاغية تندرج ضمن حالات الإنتاج الإنساني الذي يتجلى داخله، فمجموع ما ينتجه الإنسان عبر لغته وأشيائه وجسده وإيماءاته وطقوسه ومعماره يندرج ضمن سيرورة تواصلية.

وإذا جئنا إلى الأدب عامة والرواية خاصة نجد أن هذه الأخيرة عرفت انتشارا واسعا في العصر الحديث حتى أنها أصبحت من الوسائل التعبيرية الأولى لدى المبدعين والكتاب. هذا ما سمح بتوجيه العديد من الفنون الإبداعية الأخرى إليها قصد تدعيم كيانها وإستمراريتها هذا ما جسدته السينما اليوم والمسرح منذ القدم، حيث اتجهت إلى الرواية لأجل استلهام مكوناتها ومواضيعها وجعلها مادة لأعمال سينمائية ومسرحية وهذا ما عكس مبدأ التواصل بين الفنون الإبداعية، فبين الأدب والفنون الأخرى علاقة لا تنفصل، علاقة جعلت منه في غالب الأحيان خادما لها أو مؤثرا فيها، فحيث كان الفن كان الأدب حاضرا بدءا من فن المسرحية إلى الفنون الأخرى لتعرف مع مرور الزمن تطورا كبيرا، ومن هذا المنطلق ارتأينا أن يكون بحثنا تحت عنوان: " التواصل في رواية ومسرحية الأرض والدم " محاولين من خلال هذا العنوان الإجابة عن الإشكاليات التي يطرحها هذا الموضوع وهي كالتالي:

كيف يتحقق مبدأ التواصل في رواية الأرض والدم ومسرحية الأرض والدم ؟ وهل توجد فروق يفرضها منطق الاختلاف النوعي بين الرواية والمسرحية ؟. إن كان ذلك فأين يكمن الاختلاف؟. هل الاختلاف بين بنية رواية الأرض والدم وبنية مسرحية الأرض والدم؟ أم أن الهدف التواصلي هو الذي يختلف؟ أم أنظمة التواصل؟ أم تلقي الرسالة (المغزى) هو الذي يختلف؟ ما الأثر الذي تحدثاه في المتلقي؟

وسعيا للإجابة عن هذه التساؤلات اعتمدنا في هذا البحث على المنهج السيميائي لأنّه أقرب المناهج لتحليل مثل هذه المواضيع، أي؛ المسرحية والرواية فهي أكثر المدونات التي اهتم بها

الدرس السيميائي، وإعتمدنا طريقة المقارنة والوصف في التحليل. من هنا وضعنا خطة رأينا أنّها تساعد على الإحاطة ولو بشكل جزئي بهذا الموضوع، وقسمنا البحث إلى مدخل وفصلين.

عنونا المدخل، بالأدب وعلاقته بالتواصل ، حيث تحدثنا فيه عن مفهوم الاتصال عبر العصور وتطرقنا إلى عناصر العملية الاتصالية، ثم تعرضنا إلى أساليب التواصل (التعبير اللفظي، التعبير غير اللفظي). وبعد ذلك تعرضنا إلى عنصر الرواية والتواصل، ثم عنصر المسرح والتواصل وختمنا هذا المدخل بعنصر يتحدث عن تحويل العمل الروائي إلى عرض مسرحي.

وجاء الفصل الأول بعنوان " آليات التواصل في رواية ومسرحية الأرض والدم"، حيث افتتحنا هذا الفصل بملخص للمدونتين(الرواية والمسرحية) ثم تعرضنا إلى عنصر العنوان وبعده التواصلي في كل من الرواية المسرحية، ثم الصورة وبعدها التواصلي في كل من الرواية والمسرحية لنصل بعد ذلك إلى معالجة اللغة في كل من الرواية والمسرحية باعتبار أن الروائي اعتمد لغة السرد والوصف، في حين أن المخرج في عرضه المسرحي اعتمد على لغة الحوار و لغة الجسد.

أما الفصل الثاني: فقد جاء تحت عنوان " الأبعاد التواصلية في رواية ومسرحية الأرض والدم " بحيث تناولنا في هذا الفصل المكان، وبعده التواصلي في الرواية والمسرحية بحيث كشفنا عن المكان في الرواية والسينوغرافيا في المسرحية، ثم تطرقنا إلى عنصر الشخصيات وفصلنا في هذا العنصر بحيث صنفنا الشخصيات حسب الدور والوظيفة المنسوبة لها في كل من الرواية والمسرحية، لنختم هذا الفصل بعنصر أخير تحت عنوان التلقي والبعد التواصلي باعتبار أننا أمام شكلين من أشكال التلقي المقروء والسمعي البصري، لنختم الدراسة بخاتمة ضمناها أهم النتائج التي توصلنا إليها.

وقد اعتمدنا على العديد من المصادر والمراجع التي كان لها علاقة وطيدة بأهم محاور البحث وهي التواصل والسرد والرواية والمسرح نذكر منها:

- عبد القادر الغزالي، اللسانيات ونظرية التواصل "رومان جاكسون" نموذجا.

- جيرار جينيت من النص إلى المناص عتبات تر : عبد الحق بلعابد .
- حميد لحمداني: بينة النص السردي من منظور النقد.
- قدرو عبد الله ثاني: سيميائية الصورة – مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم.
- جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نعمان صليحة.

وإلى جانب العديد من المراجع التي لا تقل أهمية عن هذه.

وكغيرنا من الباحثين عن المعرفة الذين خاضوا طريق البحث العلمي، فقد واجهتنا العديد من الصعوبات دفعتنا إلى بذل مزيد من الجهد لأجل تجاوزها والتقدم في البحث، ومن منطلق أن البحث العلمي يتطلب الكثير من المراجع والمصادر وهذا أمر ضروري، فقد واجهتنا قلة المراجع المتخصصة في الدراسات المقارنة بين الرواية والمسرحية، وواجهتنا كذلك صعوبة الحصول على على المسرحية من المسرح الجهوي " كاتب ياسين " تيزي وزو وعموما فإن هذه العقبات زادتنا عزيمة على مواصلة البحث.

ولا يسعنا هنا إلا أن نتوجه بالشكر إلى كل من ساعدنا في إنجاز هذا البحث، دون أن ننسى كل من قدم لنا الدعم في شكله المادي والمعنوي مما زادنا إصرارا على مواصلة مشوار البحث العلمي وفي الأخير نرجو أن نكون قد وفقنا في الإلمام ببعض من جوانب هذا البحث ونرجوا من الله التوفيق.

مدخل:

الأدب وعلاقته بالتواصل.

من المعلوم أن الإنسان أرقى أنواع الحيوان، وأوسعها إدراكا، وبسعة إدراكه كثرت حاجاته كثرة لا يستطيع الاستقلال بها وحده، فاحتاج إلى التعاون مع بني قومه، ولكن هذا التعاون يحتاج إلى واسطة للتواصل، فكانت هذه الواسطة هي اللّغة، فباللغة يحدث التواصل، وبالتواصل يعرف كل فرد ما عند الآخر، وبهذه المعرفة يتحقق التعاون بين الأفراد.

ولعلّ الكثير يظنّ أن التواصل كعلم، لم يظهر إلّا في العصر الحديث مع كوكبة من علماء الاتصال، لينتقل بعدها إلى علم اللغة، الذي أقرّ بأنّه الوظيفة الأساسية للغة، بل إنّ دراسته عند الإنسان قديمة جدًّا، فكل من أفلاطون (427/ 347 ق.م) وأرسطو (322/385 ق.م) اعتبراه علما قائما بذاته[1].

ومع ذلك فلفظ التواصل يظل على تداول الألسنة له وروده في قطاعات معرفية مختلفة، لفظا يكتنفه العموم والإجمال، إنّ لم يكتنفه الغموض والإبهام، فما دلالة مصطلح التواصل عبر التاريخ؟ وما مفهومه؟

1 -مفهوم التواصل:

اكتسى التواصل معاني و تعريفات عديدة تختلف باختلاف العصور و هي كالتالي :« **يعود أصل كلمة اتصال communication في اللّغات الأوروبية إلى جذور الكلمة اللاتينية communis، والتي تعني الشيء المشترك، ولقد اشتقت هذه الكلمة commune، والتي كانت تعني في العاشر والحادي عشر الجماعة المدينة**»[(2)].ومنذ بواكر القرن الخامس عشر أصبحت هذه الكلمة تركّز على فاعلية الحوار والتفاعل والمجامعة، كما في فكرة المحادثة أو الاتصال بين الأشخاص.واتسعت فيما بعد هذه الفكرة لتشمل الوقائع والمعلومات التي كانت تنقل، أي ما نسميه اليوم بمحتوى الاتصال، وفي بواكر القرن السابع عشر اكتست معنى آخر أكثر

[1] – ينظر بلقاسم حمام: آليات التواصل في الخطاب القرآني، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة لخضر، باتنة، الجزائر، 2005، ص 11.

2– محمد جاسم فلحي الموسوي: نظريات الاتصال والإعلام الجماهيري، دط ، الأكاديمية العربية في الدنمارك كلية الأداب و التربية ، قسم الإعلام والاتصال، دس، ص4.

دلالة من المشاركة، وهنا صار يشير إلى مشاركة عامة أو خاصية مشتركة أو قرابة، كما في القداس المسيحي communion وهذا المعنى حاضر بقوّة في الاستعمال الانجليزي الأمريكي المعاصر.... حيث يفتتح المتكلمون تعليقاتهم بالقول أنّهم يرغبون في أن يشتركوا بشيء مع جمهور مستمعيهم. [1]

ثمّ توسعت الفكرة إلى فكرة أشمل تعني وسيلة الصلة بين شخصين أو مكانين، إلى فعل المرور أو القدرة على المرور من مكان لآخر، أو عن خط رابط أو ممر واصل أو انفتاح وهنا نستطيع أن نرى العلاقة الوثيقة للاتصال وما نسميه في وقتنا الحاضر بالنقل.

وفي أواخر القرن السابع عشر، كانت تشير كلمة الاتصال إلى فعالية الإرسال أو نقل الرّسائل التي تنطوي على معلومات أو أفكار أو معارف، وفي القرن الثامن عشر كانت تدل على الجماع الجنسي لتتمحور دراسة الاتصال في أواخر القرن العشرين، إلى حدّ كبير حول معنى ضيّق للمصطلح، يركّز على العوامل التي تحدد نقل المعلومات الفعالة من مرسل إلى متلقي...[2].

مع تعدد التعريفات التي وضعت لمفهوم الاتصال (communication) فإنّ التعريف اللّغوي للاتصال في لسان العرب هو: « **الوصل ضد الهجران، والتواصل ضد التصارم، وفي الحديث: من أراد أن يطول عمره فليصل رحمه**»[3]، أي أنّ التواصل إيصال ووصل لما يتقطع، إذ وصل بمعنى: اتصل... والتواصل ضد التصارم، ووصله توصيلا؛ إذا أكثر من الوصل، كما يضيف الفيروز أبادي: وصل والوُصلة بالضم الاتصال، وكل ما اتصل بشيء فما بينهما وُصلة"[4]، أي أنّه العلاقة التي لا تهدف إلى الفصل بقدر ما تسعى إلى تحقيق العلاقات فيما بين العناصر مهما

1- ينظر: طوني بينيت، لوراس غروسبرغ، ميغان موريس: مفاتيح إصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر: سعيد الغانمي: ط1، بيروت، لبنان، 2010، ص48.

2- ينظر:المرجع نفسه، ص ص48-49.

3 - ابن منظور أبو الفصل جمال الدين محمد (ت 711ه): لسان العرب، ج 14، دار المعارف، القاهرة، مادة [وصل]، ج11، ص826.

4 - الفيروز مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، ط6، مؤسسة الرسالة، 1998، مادة [و ص ل]، ج 4، ص 66.

كانت تلك العناصر **فهو «كلمة مشتقة من مصدر الفعل وصل، الذي يحمل معنى رئيسي هو الربط بين شخصين وذلك عكس الانفصال والقطع والبعد، والربط يعني إيجاد علاقة من نوع معيّن تربط الطرفين، ووصل الشيء بالشيء أنهاه إليه وأبلغه إياه، والاتصال يقال بينهما وصلة وما اتصل بالشيء، فنقول وصلني الخبر ووصل إليّ الخبر»**[1]. والاتصال بالمعنى الاصطلاحي يعني تفاعل بين طرفين من خلال رسالة معيّنة أو فكرة أو خبرة، أو أي مضمون اتصالي آخر عبر قنوات اتصالية ينبغي أن تتناسب مع مضمون الرسالة بصورة توضّح تفاعلا مشتركا فيما بينهما.[2]

ومن هنا نفهم أنّ الاتصال عملية يتم من خلالها الاتكاء على وسيط لغوي، حيث إنّ كلا من المرسل والمستقبل يشتركان في إطار دلالي واحد، بحيث ينظر إلى الاتصال على أنّه عملية تفاعل رمزي، إذ يقتضي الحديث عن التواصل العودة إلى الدرس اللساني لأنّ البحث عن إرهاصاته الأولى ستدفعنا حتما للاستعانة بأعمال لسانيين كبار أمثال **فردينان دي سوسير وورومان جاكبسون.**[3]

إذ حظي التّواصل بدوره بنصيب أوفر من الدّراسات من قبل فردينان دي سوسير هذا اللّغوي الذّي قدم خدمات جليلة للسانيات الحديثة والعلوم الإنسانية على حدّ سواء، ولقد كانت له أسبقية الإشارة في مقدمة "**دروس في الألسينية العامة**" إلى وجود علم يهتم بدراسة كلّ العلامات الاجتماعية، وتعتبر اللّسانيات جزءا من هذا العلم غير أنّه لم يخصّص فصلا أو مبحثا يتحدث فيه بشكل صريح عن التواصل، إنّما أشار إليه فقط في حديثه عن ثنائية "اللسان والكلام"، باعتبار

1- مجمع اللّغة العربية: المعجم الوسيط، ج2، ط3، 1985، ص1079-1080.

[2] - ينظر : محمد جاسم فلحي الموسوي: نظريات الاتصال والإعلام الجماهيري، ص05.

[3] - محند الركيك: نظرية التواصل في ضوء اللّسانيات الحديثة، دط، كلية الآداب ، تازة، دت، ص64.

أنّ اللّغة مخزون جماعي مشترك بين أفراد الجماعة اللسانية والكلام ما هو إلاّ إنجاز فعلي لهذا المخزون. [1]

وما يمكن استخلاصه من أفكاره وآرائه حول التواصل أنّه عملية تتمّ على مستوى الدّماغ، إذ تنطلق من دماغ المتكلم (أ) متخذة شكل تصورات مشكلة من متتاليات من الأصوات (الصور السمعية)، في اتجاه أذن المخاطب، وهي في بادئ الأمر عبارة عن أصوات ورموز غير مفهومة، بيد أنّ تأويلها في أذن المتلقي يحوّل هذه المتوالية الصوتية (دال) إلى مفهوم مؤوّل ذهنيا ومتفق عليه اجتماعيا. وهنا نكون إزاء (مدلول) دال على وظيفة تواصلية ولنجاح الدورة الكلامية يشترط **سوسير** انطلاق الموجات الصوتية من دماغ المتكلم (أ) إلى أذن المتلقي (ب)، وحالة تجاوب من المتلقي مع المتكلم، تسلك نفس الخطوات التي يسلكها المتكلم (أ)، ، أي الانطلاق من دماغ "ب) إلى أذن (أ)، كما أكد ضرورة وجود عناصر أساسية كالأعضاء النطقية والفيزيولوجية والجانب النّفسي. [2]

وباختصار يمكن تقسيم السيرورة التواصلية حسب **سوسير** إلى ما يلي:

1- جزء فيزيولوجي يتشكل من جانب خارجي يؤدي وظيفة ارتجال الأصوات يتضمن الأعضاء الموجودة في الجسم، والتّي ترى من الخارج كالأذن والفم... أما القسم الداخلي فيتعلق بالمخ والأعضاء الداخلية الأخرى.

2- جزء نفسي وآخر غير نفسي،أما النّفسي فهو بمثابة تحضير واستعداد سيكولوجي لإصدار الرّسالة وتلقيها، وما يبرّر حضور هذا المعطى السيكولوجي لدى سوسير هو تأثره بعلم النّفس، الذي كان موضة علمية في عهده، في حين غير نفسي هو الأفعال الفيزيولوجيه، التي تعبر عنها الأعضاء.

1- ينظر: محند الركيك: نظرية التواصل في ضوء اللّسانيات الحديثة،ص64-65.

2- ينظر: صالح القرمادي وآخرون: دي سوسير -دروس في الألسنية العامة- دط، 1985، ص ص31-33، 37.

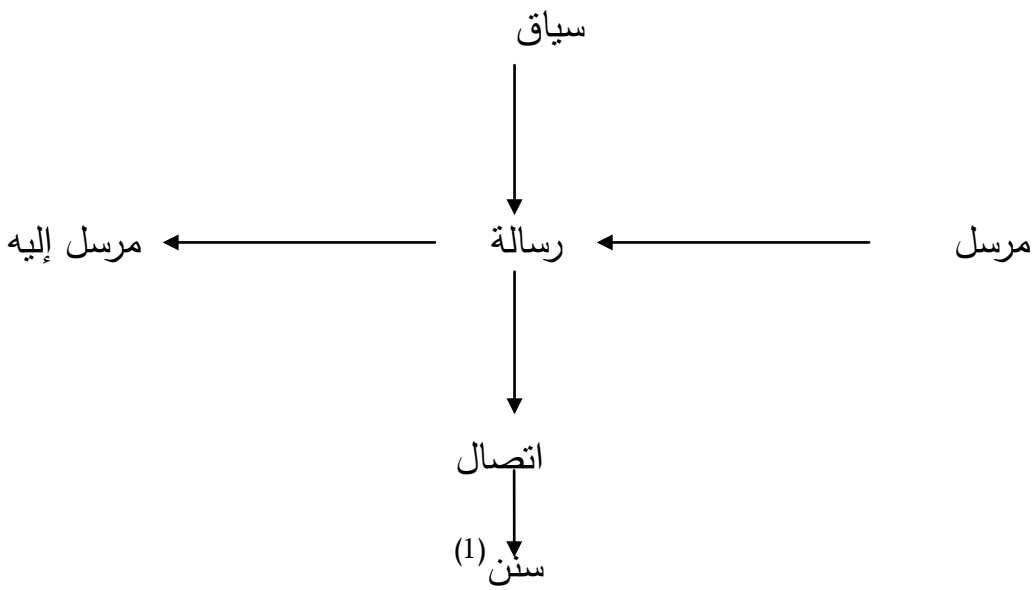
3- جزء فعال وجزء منفعل، وهو رسالة صادرة من دماغ المتكلم (أ) في اتجاه أذن المخاطب (ب)، أو من دماغ هذا الأخير (ب) في اتجاه أدن (أ)، حيث يتمّ تناوب وتبادل الرّسائل بين الطرفين الأساسيين في العملية التواصلية [1].

ومن خلال بسطنا للسيرورة التواصلية أو المدار الكلامي لدى سوسير، نفهم قصده بأنّ العلامة عبارة عن عملية تواصلية بين باث ومخاطب، يرغبان في التواصل، وبث الأخبار والمعلومات، ومعنى هذا أنّ **سوسير** أوّل بنيوي يؤسس لنظرية التواصل، والجدير بالذّكر أنّ التواصل لديه لا يقتصر على استعمال المتكلم لعلامات اللّغة الطبيعية فقط، بل يتجاوز ذلك إلى ما هو غير لفظي، وهذا ما جعله يتنبأ بميلاد علم جديد سيكون له شأن عظيم في تاريخ العلوم الإنسانية برمتها، ويتعلق الأمر هنا بالسيميولوجيا. كما أضاف أنّ هذا العلم الجديد سيشمل كلّ أنظمة التواصل اللّفظية وغير اللفظية، وسيجعل من اللّسانيات فرعا تابعا للسيميولوجيا.

ومن هنا يتضح أنّ **سوسير** أولى للتواصل عناية خاصة، حيث اعتبر السيميائيات هي الأصل، فيما اعتبر اللّسانيات مجرد فرع يدرس في إطار هذا العلم الواسع. ولعّل هذا ما سهل من مهّمة **جاكبسون** الذي لم يجّد صعوبات في التأقلم مع مفاهيم ومصطلحات علمية كالشّفرة والقناة والرسالة... الخ، لأنّ مثل هذه المصطلحات كانت متداولة في اللّسانيات، واستنادا إلى آراء مهتمي التواصل السلكي واللاسلكي ولاسيما **ماكاي وشانون**، وما جاء به **سوسير** أفاد **جاكبسون** في تحقيق مخططه التواصلي مع إجراء بعض الإضافات كالمرجع الذي هو السياق وواصلة (contact) والتي يقصد بها ذلك الاستعداد النّفسي، الذي يربط بين الباث والمتلقي، ويعتبر كل من السياق والصلة من أهم العناصر الأساسية لنجاح العملية التواصلية وضمانها.

إذ لا يمكن أن نتصور قيام تواصل لساني دون الاستناد إلى هذين المفهومين، وقد صاغ **جاكبسون** مخططه التواصلي على النّحو التالي:

1-ينظر: صالح القرمادي وآخرون: دي سوسور – دروس في الألسنية العامة، ص37.



(1)

ويمكن التّعبير عنه لفظا كما يلي: يبعث المرسل رسالة إلى مرسل إليه، والرسالة بخصوص شيء ما، عبر قناة ما، وهذه الرسالة مشكلة وفق أو بفضل تقنين معطى فعليه فإنّ النّظر إلى الاتصال كعملية مشتركة، لا ينتهي بمجرد أن تصل الرسالة من مرسل إلى متلقٍ، إذ هناك العديد من العوامل الوسيطة التي تضمن وصول الرسالة إلى المتلقي، حيث أقرّ **جاكبسون** أنّ عملية الاتصال تتكون من ستة عناصر أساس، وهي:

أ. **المرسل:** وهو مصدر الخطاب المقدم إلى المرسل إليه، ويقصد به أيضا منشأ الرسالة، وقد يكون المرسل فردا أو مجموعة من الأفراد، غير أنّ ما يجدر التنويه إليه هنا أنّ المصدر ليس بالضرورة هو القائم بالاتصال ويتمتع المرسل عادة بقدرة على الترميز (الإرسال) منطوقة أو مكتوبة.

ب. **المرسل إليه أو المستقبل:** وهو الجمهور الذي يتلقى الرسالة الاتصالية، ويتفاعل معها ويتأثّر بها، فهو الذي يفكّك أجزاء الرسالة، وحسب **دي سوسير** المتحدث (ب)، فالمرسل إليه هو الهدف المقصود من عملية الاتصال، إذ يلعب دورا مهما في إدراك معنى الرّسالة، ولا يمكن أن

1- ينظر: عبد القادر الغزالي: اللسانيات ونظرية التواصل –رومان جاكبسون نموذجا –دلر الحوار لنشر و التوزيع، سوريا ط1 2003، ص39.

نتوقع أنّ الجمهور يصدق وينصاغ تلقائيا للرّسالة، فقد يرفضها أو يستجيب لها إذا كانت تتفّق مع ميوله ورغباته.

ج. **الرسالة:** هي الجانب الملموس من العملية التخاطبية؛ حيث تتجسّد أفكار المرسل في صور سمعية في الخطاب الشفوي أو علامات خطية في الرسالة المكتوبة، وربما في إشارات عديدة مثل إشارة الصم والبكم...الخ.

د. **السنن أو اللّغة(langage) أو النّظام (système) أو الكفاءة (compétence) :** وهو نظام ترميزي مشترك بين المرسل والمتلقي كليا أو جزئيا، يطلق منه المرسل في الترميز ويعود نحوه المرسل إليه حين يفكّك رموز أحدى الرّسائل باحثا عن القيمة الإخبارية، التي شحنت بها، لذلك فإنّ نجاح العملية الاتصالية يعتمد على مدى تمكن طرفي الحوار من هذا النظام.

هـ. **السياق أو المرجع:** لكل رسالة مرجع تحيل إليه، أو سياق معيّن مضبوط قيلت فيه، فهو ما نحن بصدد تبليغ رسالة عنه.

و. **القناة:** وهي الممر الفيزيولوجي بين المرسل والمرسل إليه، الّذي يسمح بانتقال الرّسالة سواء عبر النطق أو الكتابة...الخ[1].

واستنتج **جاكبسون** انطلاقا من هذا المخطط أنّه في حالة التركيز على عنصر من عناصره يلاحظ هيمنة وظيفة ملازمة لهذا الطرف أو ذلك، وقد حدد كل وظيفة من هذه الوظائف كما يلي:

الوظيفة التعبيرية (الانفعالية) (Fonction expressive):

تركّز هذه الوظيفة على المرسل الذي يسعى إلى إيصال الخبر إلى الطرف الثاني، بحيث تعرض ظروفه وحالته أثناء بث الرسالة.

-الوظيفة الإفهامية (الإلزامية) (fonction conative):

1- ينظر: الطاهر بن حسين بومزبر، التواصل اللساني والشعرية – مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون- ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007، ص 24 إلى 36.

ترتبط هذه الوظيفة بالمرسل إليه (المتلقي) وترمي إلى أن تثير عنده سلوكا ومثال ذلك الإشهار، والحملة الانتخابية، وهي تجد تعبيرها النّحوي الأكثر خلوصا في النّداء والأمر، اللذان يركّزان على المتلقي.

-الوظيفة الشّعرية (fonction poétique):

ترتبط هذه الوظيفة بالرسالة، باعتبارها حاملة للمعنى، وتهدف إلى استيضاح الجانب الملموس والجمالي للعلامة، مستعملة بذلك أساليب اللّغة الطبيعية وتقنياتها وتعابيرها لغرض تنغيم المفردات.

-الوظيفة الميتالسانية (fonction métalinguistique):

والتي تركّز على السنن، حيث يمكن أن نميّز في هذه الوظيفة بين مجالين لغويين، المجال الأوّل وتمثّله اللّغة الواصفة المعتمدة في الدّراسة العملية، التي تتخّذ من اللّغة موضوعا، أما المجال الثّاني فيرتبط بعمليات الشرح، التي تتخلل التواصل في الكلام اليومي، وهي ترمي إلى تحقيق درجة قصوى من التمثّل لدى المستمع.

-الوظيفة الانتباهية (fonction phatique):

وتركز هذه الوظيفة على القناة، إذ يهدف إلى إقامة التواصل والحفاظ عليه، وذلك باستخدام أشكال تعبيرية وسلسلات لفظية في لحظات معيّنة، قصد التأكد من استمرار التواصل، وصحة تمثّل المستمع مضمون الإبلاغ الحقيقي، مثال: "ألو" للتأكد من اشتغال القناة.

-الوظيفة المرجعية (fonction référentielle): وترتبط بالمرجع، وتسمى أيضا بالوظيفة التعيينية، وتوظف العلامة القائمة بين العلامات وما تحيل إليه في العالم

الخارجي، الذّي يجسّده المرجع أو سياق التخاطب، وتكتسي هذه الوظيفة مرجعا أساسيا في أيّ تواصل إعلامي...[1].

في الأخير نستنتج أن التواصل **أولا:** هو عملية تفاعل بالرموز اللّفظية بين طرفين أحدهما مرسل يبدأ الحوار، وما لم يكمل المستقبل الحوار لا يتحقق الاتصال، ولا يقتصر الأمر على توجيه الآراء والمعلومات من جانب واحد فقط، دون معرفة نوع الاستجابة أو التأثير الذي حد عند المستقبِل.

ثانيا: الاتصال عملية يتمّ من خلالها تحديد معاني مشتركة بين الشخص الذي يقوم بالمبادرة، وبإصدار الرسالة من جانب والشّخص الذي يستقبلها من جانب آخر...[2].

2- أساليب التواصل:

يعرف التواصل الاجتماعي عادة أنّه الاحتكاك المتبادل بين الأفراد بعضهم مع بعض، وهذا الاحتكاك هو نوع من التعارف الاجتماعي، ويتمّ عن طريق أساليب التواصل التي تعمل على تعميق الصلات الاجتماعية وتنميتها، وعليه فإنّ عملية الاتصال الجيّدة تتطلب وجود أرضية ثقافية واجتماعية مشتركة بين أطراف العملية الاتصالية، وهذا ما يفتح لنا إمكانية التعبير عن النسق الرمزي باتجاهين:

أولا: اتجاه التعبير اللّفظي:

يتمّ التعبير اللّفظي من خلال استخدام الرموز اللّفظية ويطلق عليها اللّغة سواء كانت مكتوبة أو مسموعة أو منطوقة. وأهم ما يميّز اللّغة هو أنّها منظمة أو نسق من الرموز تصلح وسيلة للاتصال، وفيها تتحدد الصورة اللّفظية أو الصوتية وهو ما يعرف بالدال، وما يمثّلها ذهنيا وهو ما يعرف بالمدلول، فتقوم اللّغة على وجوب الجانب المادي المتمثل في الألفاظ، والجانب الروحي أو

1- ينظر: عبد القادر الغزالي: اللسانيات ونظرية التواصل، ص47-50.

2- ينظر : محمد جاسم فلحي الموسوي: نظريات الاتصال والإعلام الجماهيري،ص 05.

الذّهني والمتمثل في الأفكار أو المعاني، وهذا شبيه بورقة نقدية وجهها هو اللّفظ أو الدال، وظهرها هو الفكرة أو المعنى. واللّغة تلعب دورا كبيرا في صيانة عقلية الفرد والمجتمع، ويرى **إدوارد سابير** أنّ اللّغة تنظّم تجربة المجتمع، وهي التي تصوغ عالمه وواقعه، وأنّ كلّ لغة تنطوي على رؤية خاصة للعالم، وذهب **سابرورف** إلى أنّ اللّغة أساس تشكيل الأفكار ودليل على النّشاط الفكري للفرد، وهذا هو جوهر نظريتهما للغة...[1]

والتعبير اللّفظي هنا ضرورة لكلّ مجتمع إنساني، فمن خلاله تتم صياغة الفكر، ويتم البحث والتخطيط والتنفيذ الذي بدونه يصعب تطوّر الثّقافة الإنسانية، وعن طريق اللّغة سجل الجزء الأعظم من التراث الإنساني، ونقل أخبار إلى الحاضر، حيث إنّ عمر الإنسان الثقافي وعمر البشرية، قد تحدّد من خلال قدرته على نقل ثقافته عبر الزمان والمكان عن طريق استخدام النّسق اللّغوي باعتبار المعرفة والمعلومات وتحويلهما إلى خبرات مشتركة لها دلالتها ومعانيها...[2].

ثانيا: التعبير غير اللّفظي:

إذا كانت اللّغة تعدّ الوسيلة الاتصالية المهيمنة في حياة الأفراد، إلاّ أنّها ليست الوسيلة الوحيدة في نظر علم العلامات، لتحقيق التواصل، لأنّ الإنسان يملك وسائل أخرى غير لغوية تقوم بوظيفة التواصل وتتمثّل هذه الوسائل في وجود أنظمة من العلامات غير اللّفظية، تخضع لاتفاق وتواضع الجماعة، وتعمل متضافرة تارة ومستقلة تارة أخرى، من خلال السياق الثقافي لكل المجتمع، كما تشتغل هذه الأنظمة من خلال الحواس الخمسة، التي تحدد بدورها نظام العلامات ووظيفتها وتنقسم هذه الوسائل غير اللّفظية بدورها إلى قسمين:

1- ينظر: أحمد معيض القرني: محمد سعيد السامي وآخرون: اللغات ودورها في توظيف عملية الاتصال بين سائر المجتمعات، بحث تكميلي لمقرر نظريات الاتصال – مرحلة ماجستير- ، جامعة أم القرى، كلية التربية، المملكة العربية السعودية، ص3.

2- ينظر: منال طلعت: مدخل إلى علم الاتصال، جامعة الإسكندرية، دط، 2001-2002، ص32.

أولا: أنظمة دلالية عضوية: تتخذ من الجسم علامات، لأنّ الإنسان يستخدم أعضاء جسمه في التواصل مع الآخرين، لأنّه يتكلم بجسمه كما يتكلم بلسانه . فهو يقوم بحركات وإشارات دلالية مفهومة مثلها مثل اللّغة.

فالإشارات الجسمية هي مجموعة من الحركات وتعبيرات الوجه، التّي يتمّ إصدارها أثناء الكلام، وهي تعبير بالغ عن المشاعر والانفعالات والعواطف وردود الفعل سواء أكانت مقصودة أو غير مقصودة. ويعتبر اللّمس أيضا أداة اتصالية قوية، تعبر عن العديد من المشاعر كالقلق والخوف والحب والدفء والبرودة...فضلا عن أهميتها كعامل من عوامل نمو الحياة الإنسانية في مراحل الطفولة المبكرة. كما أنّه يومئ برأسه ويغمز بعينيه ويزم بشفتيه، ويشير بأصابعه، ويهزّ بكتفيه... وكلّ هذه الإشارات وإنّ لم تكن مصاحبة للألفاظ فهي دلالات تحمل رسالة.

ثانيا: الأنظمة الدّلالية الأداتية: هي التي تعتمد على أشياء خارجية عن جسم الإنسان، وتتمثّل في الأشياء التي يستعملها الإنسان كالملابس، والحليّ وطريقة تصفيف الشّعر أو الأشياء، التي تجمل بها منزله كالقطع الأثرية أو التصميمات الجمالية، وأغراض مختلفة تحمل دلالات مختلفة مثل المنديل والمسبحة والمروحة والعصا والصوف والخنجر إلى غير ذلك. وقد تختلف تسمياتها من عصر لآخر...[1].

غير أنّ أساليب الاتصال اللّفظية وغير اللّفظية كثيرا ما تخدم بعضها البعض في إبداء رغبتنا وحاجتنا للآخرين، فكثيرا ما نتحدث بلغة تصاحبها إشارات.

2 -الرّواية والتواصل:

تعتبر الرّواية من الفنون الأكثر انتشارا بين الأجناس الأدبية الأخرى، في السّاحة الأدبية، وصارت بشموليتها وسعتها قادرة على استيعاب عوالم الكاتب الشاسعة وصارت الفنّ الأكثر احتواء للحياة ومظاهرها، لذلك فإنّ المرء لا يحتاج إلى الكثير من الفطنة كي يدرك أنّ هذا الزّمن هو

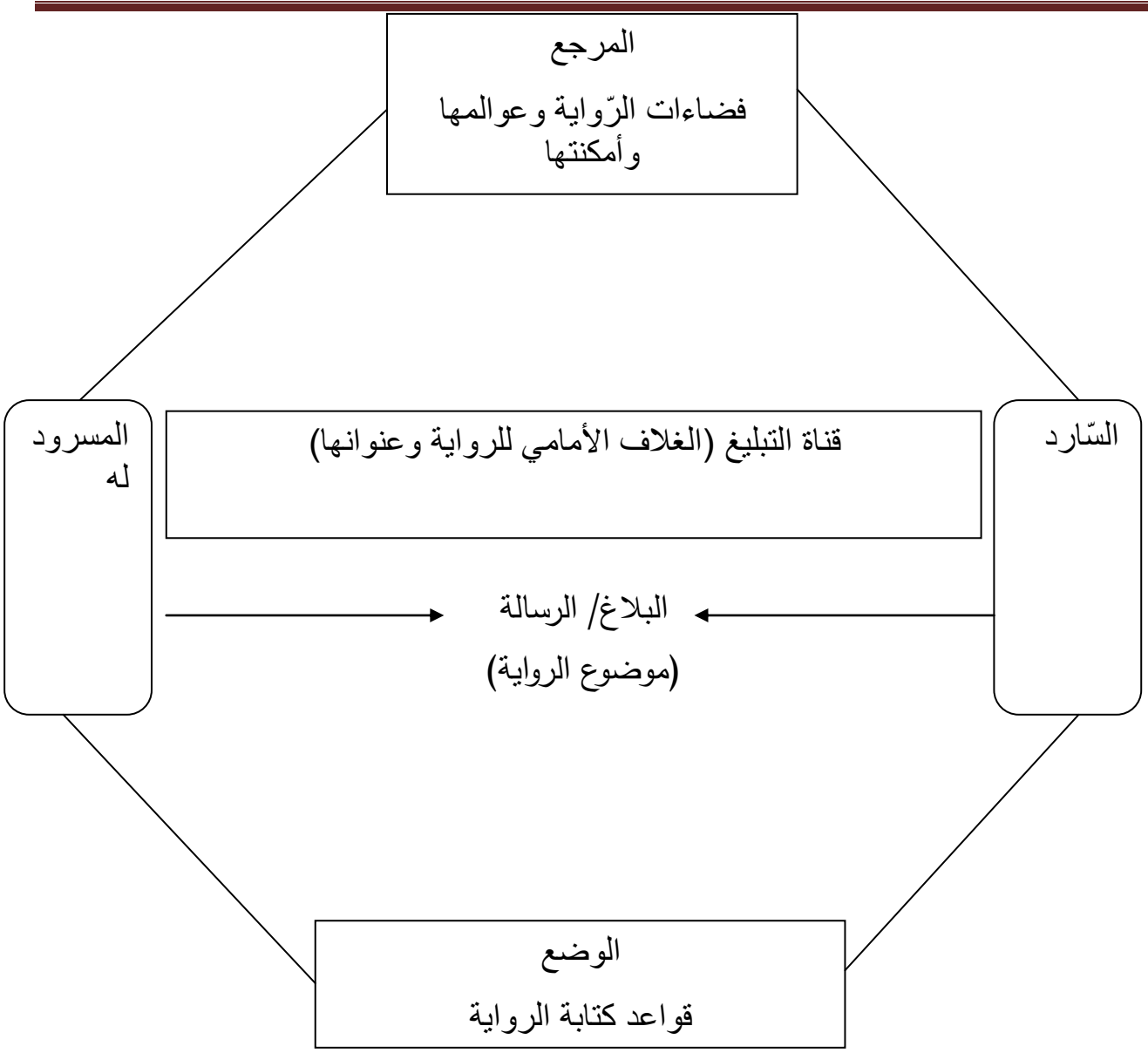
1- ينظر: كريم زكي حسام الدين: الإشارات الجسمية – دراسة لغوية لظاهرة استعمال أعضاء الجسم في التواصل- ط2، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001، ص27-29.

زمن الرّواية بامتياز، فهي الأكثر رواجا وقبولا لدى المتلقي نظرا لقدرتها على نقل المشكلات والهموم التي يعيشها النّاس ويرونها فالمتلقي يرغب أن يرى نفسه طرفا أو أحدا ممن يعرفهم في الأثر الذي يتناوله بالقراءة...[1].

والرّواية جنس أدبيّ راقٍ، تتميّز ببنية شديدة التعقيد تتضافر فيها جملة من العناصر المكوّنة لها (السرد، الحدث، الزمان، المكان، الشخصيات، اللّغة...) ويعتمدها المؤلف من أجل ربط حبال التواصل بينه وبين المتلقي.

ويمكنا تلخيص البنية التواصلية للرّواية وذلك استنادا للمخطط التواصلي الذي وضعه **رومان جاكبسون** على النّحو التالي:

1-ينظر: جمال زيان: الرواية والسنيما- دراسة في آليات تحويل الأعمال الأدبية إلى أعمال سنيمائية "ذاكرة الجسد"لأحلام مستغانمي أنموذجا- رسالة ماجستير في اللّغة والأدب، المدرسة العليا للأساتذة، بوزريعة، 2011-2012، ص21.



مخطط التواصل للرواية [1]

– **المبلِّغ أو «السّارد: وهو مبدع الخطاب الرّوائي أو نص الرّواية، وهو غالبا ما يكون كاتب الرّواية التي يتوجّه بها إلى جمهور معيّن من القراء»**[2].

– **المبلَّغ أو المسرود له:** وهو المتلقي أو المرسل إليه، الذي يتلق الرّواية أو يقرأها وغالبا هم الجمهور.

1– بعطيش يحي: خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة، مجلة قسم اللغة والدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، ع8، 2011، ص12.

2– المرجع نفسه، ص15.

– **البلاغ أو المسرود:** وهو هنا نص الرّواية بأنواعها المختلفة، انطلاقا من عنوانها إلى آخر فقرة فيها.

– **قناة التبليغ:** وهي المسلك الذي يمرّر المبلِّغ من خلاله البلاغ إلى المبلَّغ أو المتلقي، وتتنوّع القناة بتنوّع الوسائل التي تنتقل بها البلاغات المختلفة، وهي في الرّواية تشمل جملة من العتبات النصية، بما في ذلك ما يحتويه الغلاف الأمامي من رسوم وصور مصاحبة لعنوان الرّواية، فضلا عن محتويات الغلاف الخلفي، كعلامة أو علامات النّشر كاسم دار النشر ورقم وتاريخ ومكان الطّبع...

– **الوضع:** وهو مجموعة القواعد التي ينظّم بها المبلِّغ مجموعة العلامات المكونة للبلاغ الذي يتوجّه به إلى غيره ، فالمبلِّغ أو المرسل يموضع أو يرمز والمرسل إليه أو المبلغ يفكّك الرموز اللّغوية وتشتمل بصفة عامة كلّ ما يتعلق بتقنيات السرد المختلفة، ويحلّلها ليفهم القصد من مضمون البلاغ الموجّه إليه.

– **المرجع:** ويتمثّل في السياق والمقام والأشياء التي يحيل عليها البلاغ أو الرسالة، وهي في الرّواية كلّ ما يحيل عليه النّص من فضاءات وأمكنة...[1].

3 –المسرح والتواصل:

مثلما تبوأت الرواية مكانتها ضمن الفنون الجماهيرية اليوم، ظل المسرح منذ قرون عديدة أبا الفنون جميعا، إذ يعد المسرح أكثر الأجناس الأدبية حساسية اتجاه المجتمع، فالنسيج الدرامي شبكة مؤلفة من شخصيات وأحداث ولغة وأمكنة وأزمنة على حد سواء، وقد بات المسرح حديثا من أوسع وسائل التعبير انتشارا، فلا يخلو أدب أمة من الأمم منه، إذ كان ما يزال الأدب المسرحي نصا وعرضا أعلى صور التعبير الأدبي، لازم الإنسان منذ وعيه بالواقع إلى يومنا الحاضر، يجسد كل القيم التعبيرية وكل فنون الأدب وإذا ربطنا التواصل بالمسرح وحاولنا تعيين العناصر

1– ينظر: بعطيش يحي: خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة، ص13.

السابقة الذكر فيه يمكننا القول إنّ المرسل هو المؤلف والمخرج والممثلين والتقنيين والمهندسين والمرسل إليه هو القارئ والمتلقي والمتفرج، أما الرسالة فهي النّص والعرض المسرحي، أي؛ النّص سواء أكان مكتوبا أو معروضا على خشبة المسرح، أما السّنن فهي العلامات اللّغوية في شكلها السمعي والمرئي، وهنا تبدأ الاختلافات بين الباحثين، ففي حين يعتقد **جورج مونان** أنّ شروط التواصل لا تتحقّق تماما في المسرح لأنّ التواصل الحقيقي ينبغي أن يبنى على تبادل الوظائف بين المرسل والمتلقي، فيتحوّل المتلقي نفسه مرسلا والعكس صحيح، خلال عملية الإرسال والاستقبال...[1].

وهنا يقول: «**لاشيء من هذا القبيل يحدث في المسرح إطلاقا، حيث يظلّ المرسلون الممثّلون هم أنفسهم دائما، ويبقى المتلقون المتفرجون أيضا هم أنفسهم كذلك، وإن كان هناك تواصل، فهو يجري في اتجاه واحد بخلاف التواصل اللّغوي، بمعناه الدقيق، ولا يستطيع المتفرجون بتاتا أن يجيبوا الممثّلين**»[2]. وهنا ينكر **جورج مونان** (G. mounin)إمكانية أن يتبادل المتفرج حوارات مع الممثلين أثناء العرض أو أن يتحوّل إلى ممثّل، كما أنّ الممثلين لا يستطيعون أن يتحولوا إلى متفرجين بدورهم، على الرّغم أنّه لم ينف وجود استجابات من قبل الجمهور، فالممثّل يثير في المتفرج أحيانا استجابات وردود أفعال مختلفة كالهمسات والتشجيعات والصفير والإشارات...الخ.

كما يضيف **مونان** شيئا آخر وهو أنّ عملية التواصل لا تتحقّق إلا بتوفر القصد التواصلي، وهو عنصر مقصود في المسرحية[3]، وهذا ما جاء ليعارضه **أوبرسفيلد** بقوله: «**لا يمكن نكران دور القصد في عملية التواصل، فالممثل يرغب في التعبير عن ذاته أو يرغب في التعبير عن شيء**

1- ينظر: عمر بلخير: الخطاب تمثيل للعالم – دراسة بعض الظواهر التداولية في اللّغة العربية، الخطاب المسرحي أنموذجا- رسالة ماجستير في اللّغة العربية، الجزائر، 1996-1997، ص39.

2- محمد عابد الجابري وآخرون: التواصل نظريات وتطبيقات، سلسلة فكر ونقد، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط1، بيروت، 2010، ص 265- 266.

3 - المرجع نفسه، ص 267.

آخر والغرض من التبليغ لا يقتصر على تبليغ علم أو معرفة ما بإمكاننا أن نبلغ دون معرفتنا ما نريد تبليغه بالذات، والقصد يستلزم المعرفة، والتبليغ قد يحتوي على عناصر لم نرغب في تبليغها أو لم تتم معرفتنا بها، والمسرح وكذا الفنون الأخرى بما تحتويه من غنى في العلامات والتعقيد في نظاميتها يتجاوز مرحلة القصد الرّوائي في التبليغ»[1]، وهنا يتّضح أنّ المسرح هو أحد أنواع التبليغ والتواصل، وحتى وإن انعدمت عملية القصد، فالمخرج لا يقول إنّه قصد شيئا في كلامه، الذي يسنده إلى الممثلين، ولكننا نفهم أشياء كثيرة من خلال ما يقوله الممثلون دون أن يقصدوا ذلك. ولهذا ففي حالة العرض المسرحي يستخدم الممثّل صوته في بثّ الإشارة العلامية، وذلك عبر الموجات الصوتية، التي يولدها وكما يستخدم جسمه أيضا، فيرسل عن طريق الضوء صورا حركية إلى عين المتفرج وبعد ذلك تأتي مرحل الاستقبال، فالتواصل لا يكتمل إلاّ حين يتلقى الرّسالة شخص يستطيع أن يفك الشّفرة المتضمنة في الإشارة العلامية...[2].

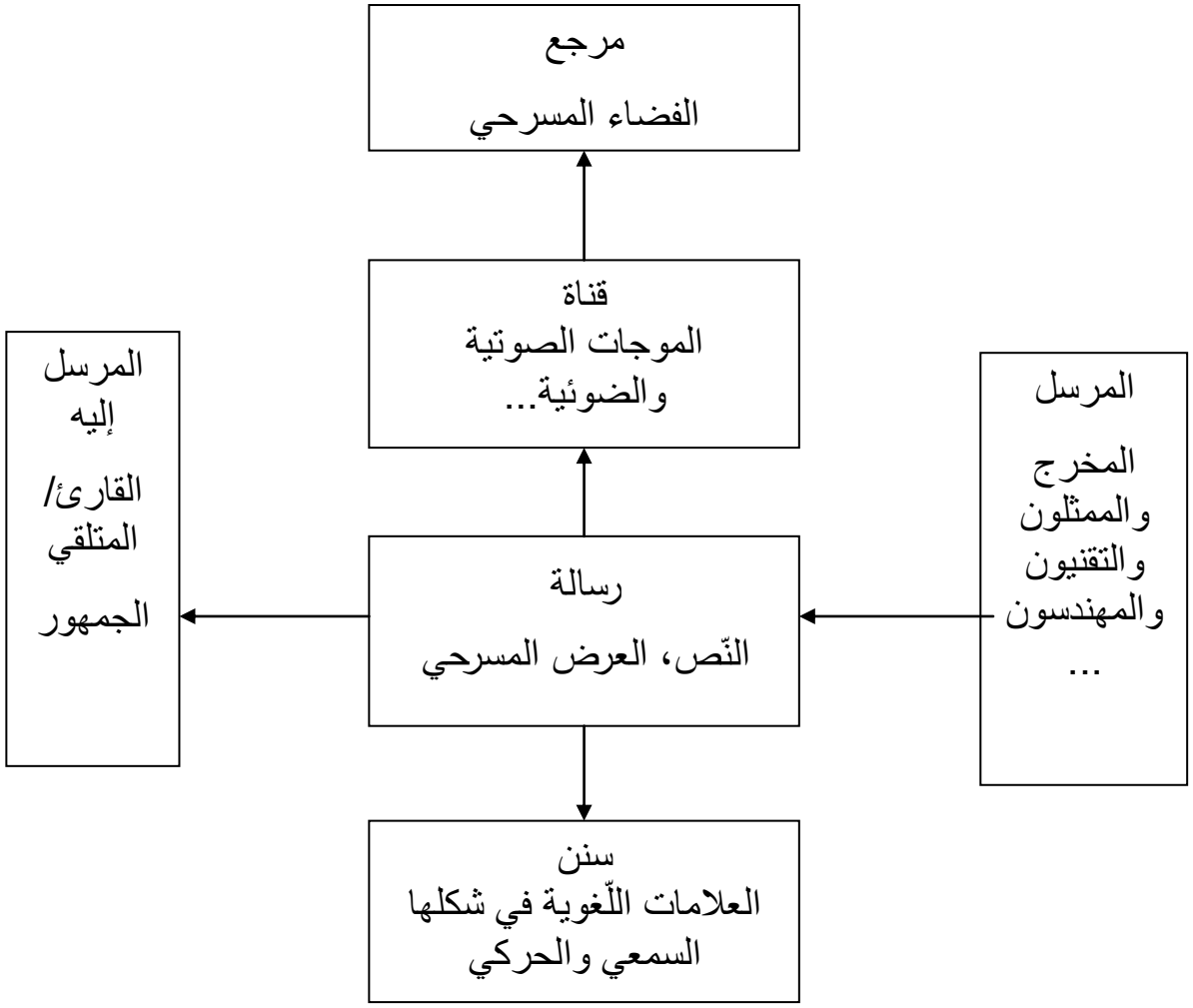
وهذا ما عبر عنه **كير إيلام** في النموذج الذي صاغه حول التواصل، الذي يشمل كلّ تشعبات الإرسال والتلقي في العملية المسرحية، وهو يبدأ في الإرسال (رجل المسرح، المخرج، مصمم الديكور، المؤلف، الإضاءة...) بتسجيل جهاز الإرسال (جسد، صوت، أغراض، ديكور، إضاءة...) يتمّ إرسالها بواسطة قناة (كلام، إيماءات، موسيقى...) وهنا يأتي المستقبل وهو مجموعة من المتفرجين الذين يتلقون الرّسالة عبر (العيون، والأنوف والأذن...) ، ولهذا يسعى الممثّل جاهدا للتوصل إلى أسلوب في الأداء يحمل مثل النّص المكتوب إمكانات دلالية متعددة، أي يحتمل التفسير بطرق مختلفة والأحداث دون تقييد أو إلزام، تاركا للمتفرج مساحة واسعة للتفسير والتخمين.[3]

وانطلاقا من أنّ المسرح تواصل، فسنحاول عرض ترسيمة توضّح مخطط التواصل في المسرح انطلاقا من المخطط الذي صاغه **جاكبسون:**

1- عمر بلخير: الخطاب تمثيل للعالم ،ص40.

2-ينظر: جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، ط1، هلا للنشر والتوزيع، 2000، ص223-224.

3- ينظر: عمر بلخير: الخطاب تمثيل للعالم ، ص40-41.



4 -تحويل العمل الرّوائي إلى عمل مسرحي:

بالرّغم من أنّ النّصوص المكتوبة في رّواية أو مسرحية تأخذ وضعها كحالة إبداعية مستقلة بذاتها، إلاّ أنّها تتحوّل إلى مادة أوّلية لحالة إبداعية أخرى، حيث تصبح فيلما سينمائيا أو دراما تليفزيونية أو مسرحية «**الاعتماد على النّصوص المكتوبة يعود إلى عهد اليونانيين والرومانيين الذين اهتموا ببناء المسارح قبل القرن الثاني قبل الميلاد**»[1]، أما الآن وبعد تطور التقنيات انصب الاهتمام على صناعة السينما، وأصبحت النصوص الرّوائية والمسرحية تغري المخرجين

1- زكي الشيخ: السينما ترجمة جديدة للنصوص الروائية، http://www.startimes.com/f.aspx?t=437087، تاريخ الإنزال 2005/01/30. الساعة 10:55.

لجعلها مادة لأفلامهم. ولأنّ قضيتنا هي قضية تحويل العمل الفني المنتج وفق قيود فن الرّواية إلى عمل فني آخر خاضع لقيود فنّ المسرح، فإنّ إجراءات نقل الرّواية إلى المسرح تتطلب البحث عن معدات مسرحية قد تصل إلى تعديل النص الأدبي، حتى يتفّق مع الشّكل المسرحي، يتضمن اشتغال كلّ عنصر في محله، فالمخرج المسرحي مقيّد بمجموعة من الإجراءات يتعيّن انجازها والتقيّد بها لكي يصبح النّص الرّوائي مهيئا ليتحوّل إلى عرض مسرحي، وهو تحويل من صياغة السّرد نحو صياغة العرض، وذلك من خلال تحويله أوّلا إلى سيناريو ثم إلى حوارات بين مجموعة من الشّخصيات إلى أوصاف موازية ومحدّدة للشّخصيات الرّوائية وأفعالها [1]، وتعتبر هذه المرحلة تمثيلا للنّص المسرحي وهو تمثيل معقّد له، فعلى المخرج المسرحي أن يوفّر جو الملاءمة بين النّص الرّوائي والعرض المسرحي.

وفي هذا الصدد يقول **محمد فاضل** – وهو مخرج مسرحي– «تحويل الأدب إلى أعمال مسرحية عمل جيّد، ينشّط الأدب الرّوائي ويسمح له بالوصول لقاعدة أكبر من الجماهير، ولأنّ تحويل نص أدبي إلى نص مسرحي من قبل محترفين في فنّ المسرح، فإنّ هذا سيفيد المسرح والأدب عامة»[2]. ونعني بذلك محاولة إعادة إنتاج معنى النصّ الرّوائي وشكله وفق نفس وسائل المحاكاة المعنوية، انطلاقا من صورة مادية مجسدة في العرض المسرحي، وعليه يضيف الكاتب والرّوائي **مكاوي سعيد «إنّ السينما والتليفزيون والمسرح يقدّمون خدمة كبيرة إلى عمل يشاهده الجمهور الذي يظم أميين ...وبالتالي يصل العمل الأدبي إلى الجميع دون تفرقة...»**[3].

وعن تحويل الأعمال الأدبية إلى عمل مسرحي قدّم رأيه ككاتب روائي أنّه سيوافق على هذه الفكرة، ولكن بعد قراءة النّص المسرحي وتأكده من معالجته نفس الفكرة التي تعالجها الرّواية، ومادام النّص بين دفتيّ كتاب فسيظلّ ميتا أو أشبه بالميّت، ولا تدب في الحياة، ولا يعود إلى

1– ينظر: هدى سليمان الشمري: الفراق بين الرواية والمسرحية، www.dr-aysha.com ، تاريخ الإنزال 2015/4/30. 15:00.

2– نور أحمد: تحويل أدب الروايات إلى المسرح، www.vetogate.com، تاريخ الإنزال 2013/12/30، 1.13.

3– الموقع نفسه.

فطرته إلا عندما يتحوّل إلى المسرح ويتولى أمره مخرج يشرف على بث روح الحياة فيه، مشغلا في ذلك عددا كبيرا من الإمكانات الفنية والتقنية تنقل النّص من حالة إلى أخرى «**من الحياة المثالية للكتاب إلى الحياة المادية على خشبة المسرح**»[1]، وعليه ومن أجل الاحتفاظ بنفس فكرة الرّواية فإنّ أوّل ما يفكّر فيه المخرج المسرحي هو إيجاد ممثّل أنسب لتأويل مسار الشّخصية الرّوائية، وهنا يتحوّل الممثّل إلى ترجمة المكتوب المنسوب للشّخصية الروائية «**فالخشبة تمنح الشّخصية إمكانية أن تعبّر بالوجه والعينين وبالذراعين وبالكفين والوقفة وبالجلسة وبالسكتة وبالكلام وبالصمت...أنّ الممثّل جهاز كامل للتعبير وللتصوير**»[2].

ولعلّ أصعب ما يترجمه المخرج هو عنصر الزمان لأنّ العرض المسرحي مقيّد بزمن محدود، هو زمن العرض ، فعليه أن يعرض شخصيات ويطوّرها ويقدّم العقدة والحل في زمن محدود، كما أنّه مقيّد في مكان محصور بديكور محدود وحركة محددة، فلا يستطيع أن يغيّر في كل لحظة المواقع. كما يجد نفسه مقيّدا بوحدة الموضوع كونه لا يستطيع أن يعالج موضوعات متعددة في زمن قصير، أما ما يخص عرض الأحداث فالرّاوي حرّ في الطريقة التي يراها مناسبة له، فيستعمل الحوار تارة والسرد تارة أخرى، ويلجأ إلى تقنية الاستذكار من حين لآخر، غير أن المخرج المسرحي ملزم بالحوار لا يستطيع مناجاة الذات للوصف الخارجي لأبطاله، لأنّ الجمهور يشاهدهم على المسرح، ويرى أوصافهم ولباسهم إلى جانب حركاتهم وانفعالاتهم، التي تبدو على وجوههم...[3].

ويبقى أنّ لكل مخرج أسلوبه الخاص، الذي يتعامل به مع النّص والنص نفسه إذا أعطي لعدّة مخرجين ستختلف طريقة إخراجهم له من مخرج لآخر، المخرج يلعب دورا مهما في تحويل النّص

1- إسماعيل بن صفية: النص المسرحي بين القراءة والتمثيل، التواصل مجلة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، ع12، جامعة باجي مختار، الجزائر، مارس 2014، ص140.

2- المرجع نفسه، ص 140.

3- ينظر: هدى سليمان الشمري: الفرق بين الرواية والمسرحية، www.dr-aysha.com ، ، تاريخ الإنزال 2005/01/12، 14:00.

من كلمة إلى صورة ويبقى لكل مخرج طريقته التي يرى أنّها الأصح لتوصيل فكرته، ولأنّ ما بين النّص والصورة مسافة طويلة تتقاطع مع خيال القارئ الذي يشيّد مدنا ويحرك الشخصيات حسب رؤيته، في حين يقدّم المخرج رؤيته الخاصة، ويقتلع كلّ رؤية سابقة لمن كان قد قرأ النّص أو لمن شاهده كفيلم أو كعرض مسرحي لمخرج آخر، وكأنّ ما يحدث كتابة هو جديدة للنّص[1]، وهنا نستحضر قول عميد المعهد العالي للفنون المسرحية المصرية المؤلف **أحمد سخسوخ**: «**إنّ تجربة التحويل بمثابة سلاح ذي حدين، فتحويل الأعمال الأدبية إلى عمل مسرحي شيء عظيم، لأنّه يتيح تلك الأعمال لمن لا يستطيع القراءة ويضمن للمؤلف أن يصل عمله إلى جميع الفئات، وتتّسع قاعدة جمهور الأدب**»[2]. لهذا فإنّ المسرح الرّوائي حسب هذا القول قد أضاف نجاحات كبيرة للرّواية والأدب، ويضيف **سخسوخ** : «**أنّ النّجاح الحقيقي يحدث حينما يكون المسرح آمنا في توصيل الرسالة والعمل الأدبي إلى الجمهور، رغم تجربته في تحويل الرّوايات إلى عمل مسرحي، إلاّ أنّ ذلك يشكّل خطورة على الأدب في بعض الأوقات حينما يكون الممثلون ليسوا على كفاءة أدبية في بعض الأوقات**»[3].

أما فيما يخص مسرحية "الأرض والدم" المقتبسة من رواية "**مولود فرعون**" ترجمة عبد الرزاق عبيدة، فإنّ المخرج **عمر فطموش**، يرى **أنّ** «**اقتباس مسرحية من رواية بحجم رواية الأرض والدم يتطلب من المخرج المسرحي أن يكون ذكيا ومحترفا وأنّ يبذل جهدا كبيرا، فحسبه مسؤولية كبيرة أمام التاريخ والذاكرة والفن الرابع، وخصوصا أمام الجمهور**»[4]، هنّا يظهر أنّ اقتباس مسرحية من رواية كبيرة، يبلغ عدد صفحاتها 323 شيء صعب جدا، يتطلب من المخرج الإلمام بها وأن يكون مسؤولا وملزم عليه أن يكون وفيا للنّص الحقيقي، ويضيف **فطموش عمر**

1-ينظر: كريمة ناوي: السينما وعلاقتها بالأدب ريح الجنوب أنموذجا- رسالة ماجستير في الأدب العربي، جامعة مولود معمري ، تيزي وزو، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 1999 -2000، ص67.

2- نور أحمد: تحويل أدب الروايات إلى المسرح، www.vetogate.com، ، تاريخ الإنزال 2013/12/30، 1.13.

3- المرجع نفسه.

4-عمر فطموش يشرع في إخراج مسرحية الأرض والدم باللّغة الأمازيغية، http://www.djazairnews.info/culturel/46-16.html، ، تاريخ الإنزال: الجمعة 7 يونيو 2013، على الساعة 17:21.

قائلا: «**الأرض والدم ذاكرة أدبية وتاريخية لا يجب التهاون بها، ممنوع علينا خيانة النّص الحقيقي**»[1]، وهنا تظهر صعوبة التعامل مع نصوص أدبية لكاتب أمثال كاتب ياسين **ومحمد ديب** ومولود معمري ومولود فرعون والمجازفة في تحويلها إلى أعمال سينمائية أو مسرحية لما تحمله من قوّة شديدة ووزن ثقيل في الذاكرة والتاريخ والأدب والعادات والتقاليد...الخ خاصة أنّ الجمهور في هذه الحالة يتحوّل إلى ناقد أوّل لهذه الأعمال الإبداعية لما تعنيه له هذه الروايات وما تحمله من قيّم تاريخية وأدبية متميّزة وإلى جانب ما تفضّل به المخرج **عمر فطموش** فإنّ الممثّل **فلاق مالك** صاحب دور عامر في مسرحية "الأرض والدم" يقول: «**إنّها رؤية المقتبس يمكن أن يكون ما قصده محمد زمايش في اقتباسه لمسرحية الأرض والدّم من الرّواية مخالفا لما فهمناه، لأنّ لكلّ واحد رؤيته الخاصة**»[2]، وهنا يظهر جليا أنّ المقتبس له قدرة التصرف في النّص المقتبس، لأنّه تبقى رؤيته الخاصة، ونحن ما علينا إلاّ احترامها، ويضيف: «**المقتبس حرّ في تغيير ما يريد والمهم ألاّ يخرج عن لبّ القصة، يمكن أن يضيف إن وجد ضرورة لهذا...فالمقتبس على سبيل المثال رأى في شخصية لعمارة أنّه مجنون هو ليس كذلك، لكن هذا لم يشوّه الرّواية، إنّما استغل جنون لعمارة في عرض مشهد جميل في المسرحية**»[3].

وتبقى للمقتبس الحرية الكاملة في التصرف في الرّواية كما يشاء، فيضيف ويحذف ويغيّر حسب رؤيته هو وما يراه مناسبا شرط أن لا يخرج عن جوهر الرّواية. وإلى جانب فلاق يرى الممثّل المسرحي **توفيق أقوج** :« **أنّ اقتباس مسرحية من رواية تعني بث الرّوح في الرّواية، ونقلها من عالم الخيال إلى عالم الحركة والنّشاط والحقيقة**»[4]، هذا وخاصة إذا كان الاقتباس جيّدا، وكان أداء الممثلين يتناسب مع أحداث الرّواية، من حيث تجسيد الشّخصيات، كما هي

1- عمر فطموش يشرع في إخراج مسرحية الأرض والدم باللّغة الأمازيغية، http://www.djazairnews.info/culturel/46-16.html-، تاريخ الإنزال: الجمعة 7 يونيو 2013، على الساعة 17:21.

2- لقاء شخصي مع الممثّل فلاق ملك، صاحب دور عامر في مسرحية الأرض والدم، الخميس 26 مارس 2015، على الساعة 11.00

3- المصدر نفسه.

4- لقاء شخصي مع أقّوج توفيق: ممثل مسرحي في المسرح، كاتب ياسين، الثلاثاء 18 مارس 2015، على الساعة 10:30.

ويضيف «**بأنّ الرّواية هي الجسد أي المصدر وأما المسرحية فهي الرّوح التي تحرك هذا الجسد من خلال الشّخصيات**»[1].

ولقد توصلنا في الأخير إلى فكرة مفادها، أنّ المقتبس عندما يقتبس نصه يكون مقيّدا وحرا في نفس الوقت، فهو مقيّد بالالتزام بموضوع هذا النّص، والاحتفاظ بأحداثه، لأنّ أيّ تغيير في هذه الأمور سيشكّل خطورة على النص الأصلي، ومن جهة ثانية، فهو حرّ، كونه يملك الحرية في إدخال تعديلات على النّص، من أجل تهيئته وجعله قابلا للعرض على خشبة المسرح، ويتمكّن من خلاله التواصل مع الجمهور.

1- لقاء شخصي مع أقُوج توفيق: ممثل مسرحي في المسرح، كاتب ياسين، الثلاثاء 18 مارس 2015، على الساعة 10:30.

الفصل الأول:

آليات التواصل في رواية ومسرحية الأرض والدم.

1- ملخص المدونتين:

1 1 ملخّص رواية "الأرض والدّم" لمولود فرعون*[1]:

تصوّر لنا هذه الرّواية حياة عامر الشّخصية الرّئيسة، الذّي يعود من فرنسا رفقة زوجته ماري إلى مسقط رأسه إغيل نزمان، بمنطقة القبائل، وذلك بعد غياب طويل، حلّ دون أن يرى والده الذي فارق الحياة بعد أن باع كلّ أراضيه، ويجد أمه في حالة يرثى لها من البؤس والشّقاء، فيقوم في بداية الأمر باسترجاع كلّ أراضي والده إلى جانب استرجاع مكانته في قريته، غير أنهّ كان يعاني من ثقل اتهامه بقتل عمه رابح والد زوجته ماري، ورغبة عمّه **سليمان** الثأر منه، فكان يسعى جاهدا لكسب ثقة هذا الأخير ووده، وكلّ هذا بمساعدة زوجت عمه **شابحة** زوجة سليمان وأبيها رمضان اللذان كانا حريصين على إقناع سليمان بالتراجع من قراره في الثأر من **عامر**.

كما تعرض هذه الرّواية جانبا آخر من الحياة الاجتماعية أين تكون فيه المرأة ضحية للعادات والتقاليد، التي تفرض عليها إنجاب وريث يضمن لها استمرار اسم العائلة، ويصون ممتلكاتها من الضياع، وهذا ما يجعل النّساء العاقرات يلجأن إلى تزويج أزواجهنّ للحصول على وريث أمثال حمامة، كما تلجأ أخريات إلى إقامة علاقات سرية مع غير أزواجهنّ وهذا ما أقدمت عليه **تسعديت**، كما شجعت زوجة ابنها على هذا الأمر فيما بعد. والأمر نفسه خططت له كل من **كمومة وأم عامر**، وسمينة والدة **شابحة**، اللّتان أوقعتا كلّ من **عامر وشابحة** في علاقة سرّية بهدف الحصول على وريث يحمل اسم العائلتين، غير أنّ النّهاية كانت مأساوية، حيث اكتشف **سليمان** هذه العلاقة فكانت العاقبة وخيمة، إذ أنهت حياة كلّ من **عامر وسليمان**، وذلك إثر انفجار في ورشة العمل، غير أنّ أمل الحصول على وريث للعائلة يبقى منتظرا، ففي جنازة عامر تكتشف ماري أنّها حامل وأنّ وراثة عامر مضمونة.

* – ولد مولود فرعون يوم 1913/03/08 بقرية تيزي هيبل بولاية تيزي وزو، إلتحق بالمدرسة الإبتدائية " ثاوريرث موسى" منحت له منحة دراسية في الثانوية بتيزي وزو، تمكن من التخرج من مدرسة المعلمين، إشتغل في سلك التعليم، وعين مدرسا في قريته 1935. له عدة مؤلفات منها: روايتته الثلاث: ابن الفقير، الأرض والدم، الدروب الوعرة. وكتاب يومياتي. وقد توفي في 1962/03/15.

1 2 ملخّص مسرحية "الأرض والدّم" لحمى مليانة*[1]:

يفتتح العرض المسرحي بعودة **عامر ابن كمومة** من فرنسا ومعه زوجته ماري اللذان شكلا مدار الحديث، بقرية إغيل نزمان رجالا ونساء، متسائلين حول مصيره مع ابن عمّه **سليمان** الذي يتوعد بقتله ثأرا لمقتل عمه رابح وبتدخل من رمضان والد **شابحة** زوجة **سليمان** يتراجع هذا الأخير عن رغبته في الثّأر.

كما تعرض لنا هذه المسرحية تصادم عامر مع واقع الحياة، في قريته التّي لم تتخلَ عن عاداتها القديمة، بالرغم من طول غيابه عنها، والتّي لا تزال متمسكة بفكرة الاحتفاظ بالأرض للدّم وهذا ما جعل عامر يقوم بأوّل خطوة للاحتفاظ بممتلكات عائلته، وذلك حين قام باستعادة كلّ الأراضي التي باعها والده قبل وفاته، ومن جهة أخرى تعرض المسرحية حالة المرأة العاقر التي تضحي بتزويج زوجها من أجل الحصول على الوريث، وهذا ما قامت به حمامة، وخططت كلّ من **كمومة وسمينة** والدة **شابحة** للفكرة نفسها، حين أوقعتا بكل من **عامر وشابحة** في علاقة سرية من أجل الحصول على الوريث، غير أنّ هذه العلاقة أودت بحياة كلّ من عامر وسليمان إثر تصويب متبادل بينهما بالرصاص، وتنتهي المسرحية بإعلان ماري في جنازة عامر زوجها أنّها حامل وأنّ وريث العائلة موجود.

* – هو أحد وجوه المسرح الجزائري، من مواليد عين مليانة 1950، درس المسرح في معهد الفنون الدرامية ببرج الكيفان، ثم تلقى الفنون السينمائية بالمدرسة العسكرية للسينما، ليتحصل بعدها على شهادة في العلوم السياسية بجامعة السربون بفرنسا، قدم العديد من السيناريوهات والعشرات من المسرحيات، أنتج منذ سنة 1980 مسيرة شعرية ومسرحية مع الشباب لفرنسا ودول أخرى لينال سنة 2008 الجائزة الذهبية الأكاديمية والجائزة الكبرى العالمية للمسرح. وفي 2009 ترشح للجائزة الدولية ليناردو دي فانشي.

2- العنوان وبعده التواصلي:

يعدّ العنوان من أهمّ عناصر النّص وملحقاته الدّاخلية، نظرا لكونه مدخلا أساسيا في قراءة الإبداع الأدبي، بصفة عامة والرّوائي بصفة خاصة، «**فهو مجموع العلاقات اللّسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النّص لتدل عليه وتعينه وتشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف**»[1]، وبه يوجّه القارئ نحو عملية فكّ شفرات النّص باعتباره خطابا واصفا للنّص الأساسي، لأنّ تلك العلامات اللّسانية والسيميولولجية المكوّنة له تقرّبنا من مضامين النّص، لالتماس حركة معانيه والتلذذ به، فكلنّا «**يعرف أنّ للعنوان وظيفة انتظارية أو إخبارية، يدلنّا بشيء من العموميات عن الدّاخل وعن المحتوى أو التوجّه الذي سار عليه الكاتب، فهو يلخّص العمل بطريقة أو بأخرى**»[2]، فالعنوان سمة الكاتب من حيث أنّه نص يوازي نصه الأصلي، فوجب على الكاتب الوعي به، وإذا ما حاولنا تطبيق مخطط التواصل على العنوان في كلّ من الرّواية والمسرحية، فإنّنا نجد أنّه مكوّن من ثلاثة أطراف هي:

- المعنون: المرسل.
- العنوان: الرسالة.
- المعنون له: المرسل إليه. [3]

2-1 - مخطط التواصل للعنوان في الرّواية:

المعنون	العنوان	المعنون له
مولود فرعون	الأرض والدّم	القارئ **(حمى مليانة)**

1- جوزيف بيزاكا كبروبي: وظائف العنوان، تر: عبد الحميد بورايو –بحوث سيميائية – مجلة علمية محكمة، ع 5-6، الجزائر، ماي 2009، ص54.

2- نعيمة العقريب: الاشتغال التراثي في مسرحية (غنائية أولاد عامر) الجماليات والدلالات، مجلة تحليل الخطاب، ع12، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 23 مايو 2012، ص241.

3- جيرار جينات:عتبات – من النص إلى المناص-، تر: عبد الحق بلعابد، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008، ص72.

ولأنّ عنوان "الأرض والدّم" ظهر لأوّل مرة على يد الكاتب الرّوائي مولود فرعون، ولقد تمّ اقتباس مسرحية الأرض والدّم على يد المخرج **حمى مليانة** أحد المعنون له (المتلقين)، وهذا الأخير لم يكتفِ بلعب دور المتلقي، لأنّه تحوّل إلى مريل لهذا العنوان من خلال نصه المقتبس وعليه يمكن تعديل الخطاطة التواصلية لهذا العنوان حسب المعطيات، التّي فرضها الاقتباس المسرحي كما يلي:

2- 2 - مخطط التواصل للعنوان في المسرحية:

المعنون ⟵	العنوان ⟵	المعنون له
حمى مليانة	الأرض والدّم	جمهور المسرح.

- **المعنون:** أصبح **حمى مليانه** المعنون في المسرحية، لأنّه أخذ عنوان المسرحية عن النّص السابق، وبهذا يلعب المقتبس دورين مختلفين، فهو أولا واحد من القراء المعنون لهم، الذّين توجّه إليهم مولود مفرعون، بعنوانه، لكن القارئ الوحيد الذي قام ببث هذه الرّسالة (العنوان) من جديد من خلال جعلها عنوانا لنصه المقتبس.

- **العنوان:** تحوّل العنوان من عنوان الرّواية في هيئته الأصلية (الأرض والدّم عنوان لرواية مولود فرعون، إلى عنوان بنفس الصيغة إلى عمل مسرحي مقتبس للمخرج **حمى مليانة.**

-**المعنون له:** وفي هذا الصدد نقول إنّ من يرسل إليه النّص هو القارئ، أما من يرسل إليهم العنوان هم الجمهور، وعليه يكون جمهور العنوان هم كلّ الأشخاص الذين قرأوا النّص ويضاف إليهم من سمع عمه وتداوله من دون أن يطلع على نصه، وكلّ من تفرّج على المسرحية،وهذا ما يدعى « **التلقي العنواني**» [1].

وإذا ما حاولنا تحليل عنوان "الأرض والدّم"، في كل من العملين يتّضح لنا أنّه يحمل لفظتي "الأرض" و"الدّم"، وجمع بين هذين اللّفظتين بحرف العطف الواو، وإذا ما عدنا إلى دلالة كلمة "الأرض" فإنها توحي إلى الملكية، ففي الرّواية تحدث مولود فرعون عن الوراثة والأرض والتقاليد

1- جيرار جينات:عتبات، من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، ص 73.

في بلاد القبائل، لأنّ الأرض لديهم هي كلّ شيء، ومن الضروري لصاحب الأرض أن يخدمها من أجل أن يعيش، فهي رمز للرّزق واستمرار للحياة، وملك للوراثة وهي التي تحفظ اسم العائلة من الزّوال، وإذا ما تحدثنا قليلا عن الرّواية. فإنّ عودة عامر أوقاسي إلى قرية كانت بمثابة صدمة قوية لحسين؛ لأنّ هذا الأخير هو المستفيد الأوّل من هذه الأراضي، وذلك حين استولى عليها بمبلغ زهيد، حين تحايل ونشر خبر مقتل رابح على يد عامر، وهذا ما جعل كلّا من والدي عامر وأهل القرية ينفون فكرة عودة عامر يوما إلى القرية؛ ولأنّ زوجة حسين كانت عاقرا، اضطرّ للزواج مرة أخرى من أجل الحصول على وريث يرث هذه الأراضي خوفا من أن تضيع منه مثلما حدث لعمارة، الذّي فقد أراضيه وسلبت منه، كونه لا ينجب أولاد ما جعل كلّ من عليّ وسليمان يحتقرونه ويستولون على كلّ أراضيه كونهم أصحاب نفوذ ومال وأبناء،

وبعد عودة عامر إلى قريته شرع في استرجاع أراضي والده، وكانت كلّ الأدلة لصالحه، لأنّ حسين حسب رأي تجماعت لم يشتري هذه الأراضي بمبلغها المستحق، بل إن قاسي قام فقط برهن هذه الأراضي لحسين بمبلغ زهيد، موت قاسي جعل حسين يستولي على تلك الأراضي وكأنّها ملكه، وبعد المشاورة تمكن عامر من استرجاع هذه الأراضي، حيث أرجع لحسين ماله، ولكن تبقى مشكلة **كمومة** بعد استرجاع الأراضي هو شبح ضياعها مرة أخرى، نظرا لكون عامر وماري لم ينجبا بعد وريثا، هذا ما جعل **كمومة** تخطط مع سمينة والدة **شابحة** للإيقاع بكلّ من **عامر وشابحة** في علاقة سرية للحصول على الوريث وما شجّعها أكثر على ذلك هو ما قامت به **تسعديت أسولاح** حين تورطت في علاقة سرية مع خادمها سالم، من أجل أن تنجب لزوجها أولاد يرثون أراضيه التي أراد أولاد أعمامه الاستيلاء عليها، ولهذا قال مولود فرعون في الرّواية «**أنّها لم تتخذ سالما خليلا إلاّ من أجل أن تكوّن عائلة، وتنقذ الأرض وتعطي رجالا لابن الأرملة الشّريف الذي يكرهه أقاربه**»[1].

ولم تكتفِ **تسعديت** بفعلتها هذه، بل شجعت زوجة ابنها العقيم وردية على إنقاذ زواجها وأرضها بتوريطها مع هذا الشيخ، من أجل الحصول على وريث، وتقول **تسعديت** في هذا الصدد،

1- مولود فرعون: (رواية) الأرض والدم، تر: عبد الرزاق عبيدة، مطبعة ثلانتيقيت، بجاية، دط، دت، ص178.

وهي تشجّع زوجة ابنها على ذلك «**وهناك سبب آخر وهو سنّه الكبير، يجب الاستفادة بسرعة من وجوده، قد يذهب ربّما بعد سنة أو شهر أو غدا**»[1]. وبالرّغم مما قامت به **تسعديت** وزوجة ابنها، فإنّ هذا لم يؤثّر في سمعتها وشرفها، وهذا ما شجّع العجوز **كمومة** و**سمينة** للإيقاع بولديهما لكون سابحة أيضا تعاني من عقم زوجها، هنا وجد حسين من هذه العلاقة فرصة يستغلها لتبقى له سلطة امتلاك الأرض مرّة أخرى، وهذا يدلّ على ارتباط الإنسان القبائلي بها، وقيمة الأرض لديه، وهذا ما جعلنا نظنّ أنّ كلمة الأرض المستخدمة في العنوان تخدم المحتوى في كلّ من الرواية والمسرحية.

أما فيما يخص كلمة الدّم، فهي مرتبطة بالعائلات وعلاقاتها، وهذا ما تحدث عنه المؤلف في الرّواية. وارتبطت كلمة "الدم" في العنوان أكثر بشخصية ماري، التّي هي ليست مجرد فرنسية تزوّج بها **عامر أوقاسي**، إنّما هي من ضمن أقربائه، فهي تكون ابنة عمه رابح، الذي اتهم بقتله، ولقد اتخذها عامر زوجة له بالرّغم من أنّها كانت متمردة، والفضل في ذلك يعود إلى السيّدة **غاريت** التي وضحت له معاناة ماري، التي تثير الشفقة، حيث تقول:«**فهي فتاة تعيسة قد أنجبت ولدا على ما أظن، أتساءل إن كان ذلك الشّخص قد أهملها، أنت تعلم أنّها ليست راشدا... أنا لا أستطيع بمفردي أن أفعل لها شيئا، إذ ذلك سيسبب لي متاعب مع القانون، فضلا أنني لا أريد أن أتعرض لمضايقات عشيقها**»[2]، وبعد ذلك دلته على مكان ماري، التّي كانت في حالة يرثى لها، بعد أن فقدت ابنها أثناء الولادة، تظهر ماري في زيّ المتمردة ، التّي قضت حياتها تعيسة لا مأوى لها ولا أهل، لتجد في عامر سندا لها في أوقات ضيقها، ولقد كانت تضحية **عامر** واضحة وصريحة لمّا كان يحاور **شابحة** عن حقيقة ماري بقوله: «**ماعندهاش شكون تتوحش يا شابحة، حنّا هما مواليها، ماري كبرت يتيمة وترمات في الزناق، والرجال العبوا بها واحقروها، مقبل ما نلحق عليها ونسلكها، لي شافت ماري يا شابحة واحد ما شافو**»[3]. وهنا اعتراف صريح من

1- مولود فرعون: (رواية) الأرض والدم، ص180.

2- المصدر نفسه، ص89.

3- مسرحية الأرض والدم.

عامر بأنّ مبادرته هذه كانت من أجل إنقاذ دمه، وعدم التخلي عنه، في أيّ ظرف كان، ويضيف في حواره مع شابحة:

«شابحة: كيفاش عرفتها؟

عامر: مكتوب ربي سبحانُ ما يتْمحا وما يزول والدّم يجري مور الدم حتى يلقاه.

شابحة: ماري ترومیث من دمنا.

عامر: أه يا شابحة ماري بنت عمي رابح.

شابحة: ماري من لحمنا ودمنا.

عامر: إه من لحمنا ودمنّا، إذا الدّم ما أرفدش الدم شكون يرفدو..»[1]

ومن هنا يظهر جليا أنّ نيّة عامر وراء زواجه من ماري هو الحفاظ على دمه من الضياع إلى جانب ذلك، فقد أحضرها معه إلى قريته إغيل نزمان، وهنا تلتقي الأرض والدّم متلما عبر عنه رمضان في مقطع من الرّواية: «**في الأخير إنّ دمّ رابح يعود في دمّ ابنته نعم، إنّه يعود إلى أرضنا، الأرض والدّم ! عنصران أساسيان في مصير كلّ فرد ونحن لسنا سوى لعبة بين يديّ القدر**»[2]، وهنا يكون عامر هو السبب، الذّي جعل الدّم يلتقي بالأرض في الرّواية، وذلك حين استرجع أرضه المسلوبة منه، وهنا يمكن أن نقول أنّ هناك تواصلا بين العنوان والمحتوى الموجود في الرّواية والمسرحية. وأما أنّ هناك تأويل آخر هو هذا الصراع الموجود في الرّواية حول الأرض والجرائم التي ارتكبت والثأر أيضا، الذّي أدى إلى تلك النّهاية الدرامية، بموت عامر تحت ركام الأتراب والأحجار، إنّه قانون الأرض. لتنتهي حياة عامر وسليمان بالموت مجسّدا نهاية الاستلاب وانتصار قانون الأرض والدّم.

1- مسرحية الأرض والدم .

2- مولود فرعون: (رواية) الأرض والدم، ص153.

3 – وظائف العنوان:

توصل **جيرار جينات** إلى أنّ الوظائف المحددة للعنوان ثلاث هي:

-الوظيفة التعيينية (désignative):

«إنّ الوظيفة الأولى للعنوان إذن هي الوظيفة التعيينية، فالعنوان هو اسم العمل تماما مثل أسماء العلم، وأسماء المواضع في علاقتها بالأشخاص والمواضع التي تعينها، ونجد تسميات أخرى لهذه الوظيفة مثل: استدعائية تمييزية مرجعية...الخ. فتسمية النص تعني مباركته » [1]، وكما أنّ مهمة الوظيفة التعيينية تثبيت العلاقة بين النّص وعنوانه، وهذا ما توصلنا إليه من خلال تحليلنا لعنوان الأرض والدم، في كل من العملين الأدبيين (الرّواية والمسرحية).

-الوظيفة اللّغوية الواصفة (métalinguistique):

ويسميها «**جينات وصفية معتمدا على كون هذه الوظيفة تصلح لوصف النّص بواسطة ملمح من ملامحه الذي يكون متعلقا بالمحتوى أو موضوعاتيا، ولو أطلق عليها تسميات أخرى مثل تلفظية، دلالية، لغوية واصفة**»[2]. فالعنوان في كل العملين هو عنوان موضوعاتي؛ لأنّه يحدّد مضمون المتن الذي جاء لتوسيعه، من خلال عرض مواقف مختلفة وشخصيات.

-الوظيفة الإغرائية: (séductrice):

لا نقف مهمة العنوان عند تحديد محتوى النّص فقط، بل يسعى إلى إثارة فضول القارئ أيضا، «**فالمُؤَلِف عليه أن يوفر فكرة تامة قدر الإمكان عن محتوى المُؤلَف، مصرا مع ذلك على إثارة فضول القارئ عن طريق التأليف المدهش للحروف**»[3].

عنوان مسرحية "الأرض والدم" يثير في القارئ الدهشة ويجعله يطرح مجموعة من التساؤلات مثلا:

1-جوزيب بيزاكا مبروبي: وظائف العنوان، ص42- 43.

2- المرجع نفسه، ص47.

3-المرجع نفسه، ص55- 56.

– ما العلاقة بين الأرض والدم؟ ولماذا وضعت هاتين الكلمتين؟ هل للدلالة على الثورة؟ أم هما بعيدتان عنها؟ وهل الدم الموظف في العنوان هو الدّم الحقيقي المتحدث عنه أم هو دم فقط للاستعارة؟

وبهذا يتجلى لنا مقدار التشويق ومدى التحفيز الذي يمكن لهذا العنوان أن يخلقه في نفس القارئ، ويدفعه إلى الإطلاع على النّص أو مشاهدة المسرحية، والعنوان هو منشط إعلاني وربّما تواصلي أكثر من باقي مكونات غلاف الرّواية، حيث لعب العنوان في الرواية دورا تواصليا أكثر من الصورة، كما نجد في المسرحية أنّ الصورة أخذت حصة الأسد في إعلان المسرحية وهدفه هو جذب الجمهور بدرجة أولى، ولهذا فإنّ المخرج حمى مليانة أعطى للصورة أهمية كبيرة.

4 – الصورة وبعدها التواصلي:

إنّ تعدد القراءات واختلاف المتلقين يجعل الصورة قابلة لقراءات متباينة، فالصورة بوصفها وسيلة اتصالية تحقّق لنا عمومية المعرفة، فهي تخاطب أذهان القراء، بمختلف مستوياتهم، فحتى تفهم مضمون صورة ما، ليس شرطا أن تحسن القراءة أو أن تملك مستوى ثقافيا معيّنا، ولأنّ الصورة هي لغة عالمية، فهي تعرف «**بأنّها كل تقليد تمثيلي مجسد أو تعبير بصري معاد، وهي معطى حسي للعضو البشري، أي إدراك مباشر للعالم الخارجي في مظهره المضيء**»[1]. كما رأى الحكيم **كونفوشيوش** أنّ «**الصورة هي خير من ألف كلمة**»[2]،

وهذا يدّل على أنّها يمكن أن تعبّر أحسن مما يمكن أن تعبّر عنه الكلمات والألفاظ، «**وإذا كانت اللّغة تصف وتسرد بواسطة الكلمات والجمل حسب ما يقتضيه النسق اللّغوي، فإنّ الصورة تسرد بفضائها البصري وما يؤثّثه المجتمع والثقافة التي تنتمي إليهما أو تتحدث عنهما**»[3]، ولأنّ الصورة تتيح لأكبر عدد من الجماهير رؤيتها ومشاهدتها، وتجعل فهم خطوطها وجزئياتها

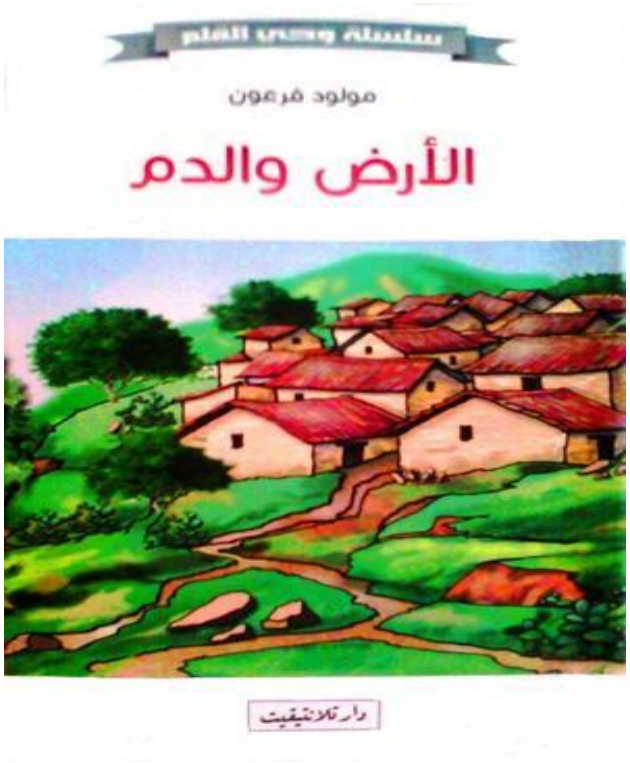
1– قدرو عبد الله ثاني: سيميائية الصورة –مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم–ط1، مؤسسة الوارق للنشر والتوزيع، الاردن، 2008، ص24.

2– المرجع نفسه، ص119.

3– بشير إبرير: الصورة في الخطاب الإعلامي –دراسة سيميائية في تفاعل الأنساق اللسانية والأيقونية– مجلة بحوث سيميائية، ع5–6، الجزائر، ماي 2009، ص154.

ومضمونها كلّه شيئا متاحا له «**فهي وسيلة إيضاح مساعدة على الفهم لأنّها تتميّز بنسق أيقوني خاص قد يجعلها تصل إلى المعنى من اقرب مرمى، فتقدم للمتلقي خدمة مهمة جدا، لأنّها تكثّف من فعل التبليغ، وبذلك تتسلط على الحساسية المتأثرة لديه وتخاطبه بطريقة مختلفة عمّا تخاطبه به اللّغة**»[1]، وهذا ما يجعله يسعى لاستخلاص الرسالة التي تحملها الصورة، وهذا ما سنحاول بدورنا استخلاصه من خلال الصور الموجودة على غلاف رواية ومسرحية الأرض والدّم.

3- الصورة في الرّواية:



توضّح الصورة الموجودة على الغلاف صورة مرسومة لقرية إغيل نزمان، وهذه الصورة قد استعملت في أغلب روايات مولود فرعون، وبالأخص الثلاثية منها. وتحمل صورة الغلاف لوحة فنية، وهي عبارة عن محاكاة قرية القبائل، إذ هي مكوّنة من منازل متقاربة ومتجاورة ذات سطوح قرميدية حمراء وسوداء بأشكالها الهندسية المختلفة، كما توضّح منعرجاتها الضيقة والملتوية وهضباتها المخضرة، التّي تطلّ بتينها الهندي وأشجار الزيتون، وفي مؤخرة المنازل تطل القرية

1- بشير إبرير: الصورة في الخطاب الإعلامي –دراسة سيميائية في تفاعل الأنساق اللسانية والأيقونية، ص154.

على هضبة عالية مكسوة وخضراء، ولم يغفل مولود فرعون عن وصف القرية في مقدمة الرّواية، وذلك حين قال على : «**أنّها جاثمة فوق هضبة كالطاقية البيضاء، وتحدها دائرة من الخضر، وتلتوي الطريق على مضض قبل أن يصل إليها... وبعد أن نتجاوز المنعرجات الخطيرة والجسور الضيّقة نكون قد وصلنا**»[1].

ولقد جاء هذا القول حين كان يصف القرية من بعيد، وعندما يقترب منها شيئا فشيئا يقول: «**إنّها تتكوّن من مجموعة منازل والمنازل تتشكّل من ركام، أحجار، تراب وخشب...**»[2] ويضيف «**إنّ أقدم بيوت إغيل نزمان التي تحمل ثقل القرون لقرميدها المسودة وأوصالها الملاطية المفككة، وسقوفها القرميدية المعوجة التي توشك على الانهيار**»[3]، لقد كان وصف مولود فرعون لهذه القرية في غاية الدّقة، ولم يترك زاوية إلاّ وأشار إليها بأدق التفاصيل، ولعلّ هذا ما جعل صورة الغلاف تفلح في نقل أوصاف هذه القرية من جهة، ومن جهة ثانية فإنّ متلقي هذه الصورة يتصور مسبقا أنّ كلّ ما هو موجود في الرّواية مرتبط بهذه القرية الموجودة على الصورة وما هو مدفون فيها من عادات وتقاليد، وكيف كان سكانها يعيشون ويتصرفون وعلى ما كانوا يركزون في حياتهم، وعلى أيّ شيء يعتمدون للحصول على أرزاقهم؟

4 - 2 الصورة في المسرحية:

عرضت مسرحية "الأرض والدم" للمخرج حمى مليانة في المسرح الجهوي كاتب ياسين بتيزي وزو، وذلك في 15 مارس 2013، هي اقتباس من رواية الأرض والدم، وليس شرط على المخرج أن يستعمل نفس الصورة في المسرحية، فهو حرّ وبإمكانه أن يتصرف في الصورة، لذلك أبدعها المخرج في تقديم يقترب بكثير من الدلالة اللّغوية للأرض والدم، والدلالة الموضوعاتية لهما في الرواية.

1- مولود فرعون: (رواية) الأرض والدم، ص3-4.

2- المصدر نفسه، ص9.

3- المصدر نفسه، ص10.

حيث تقدم الصورة يدين مفتوحتان تحملان في كفيهما كمية من التراب، نبتت منه شجرة الزيتون، وخرجت منها جذور من الدّم، ودلالة شجرة الزيتون ترمز للسلام، ولا يمكن ذكر بلاد القبائل دون الإشارة إلى الزيتون، فهي رمز ثقافي مهم، ومكوّن أساسيّ للهوية القبائلية.

استعملت هذه الشجرة للدلالة على الأصالة والشيء القويّ، وهي شجرة مباركة ولها منافع كثيرة غذائية ودوائية. وربّما اختار المخرج حمى مليانة أن يوظّف شجرة الزيتون، كما أضاف إليها عنصر الدّم في الصورة، لأنّ العنوان يحمل كلمة الدّم، وعلاقته بالعملين، إن الرّواية والمسرحية تحدثتا عن الأرض والوراثة والتقاليد هذا من جهة، ومن جهة أخرى تحدثتا عن القرابة والدّم، كما استعملت أيضا اليدين في الصورة، لأنّ اليدين هما اللتان تخدمان الأرض وتتكفلان بها، ففي فترة الأربعينات كما هو معروف لم توجد الوسائل التي نشهدها اليوم لخدمة الأرض، وكان القبائلي يعتمد على اليدين من اجل خدمتها وزراعتها، والدليل أنّهما كانتا تمسكان بكمية من التراب، الذي يمثّل مصدرا للفلاحة والرزق.

ولقد جعلتنا هذه الدراسة نبيّن دور الصورة في إنتاج المعنى وقدرتها على منح عوالم دلالية ضرورية لاكتمال رسالة النّص الرّوائي، بالرغم من أنّها تبدو محطة سردية صامتة، وفي الحالتين معا لم ننظر إلى هاتين الصورتين إلاّ من حيث هي إجراءات خطابية تستند إلى التصور الذي تتبناه ثقافة ما من أجل بناء الواقع انطلاقا من الرموز الخاصة به.

5- اللغة في الرواية والمسرحية:

5 - 1 اللغة في الرواية: تكتسي لغة الإبداع الرّوائي أهمية بالغة على أساس أنّها مادة هذا الإبداع وجماله، والأديب البارع هو الذي يتقن توزيع لغته الإبداعية على مستويات تناسب أوضاع شخصيات روايته ثقافيا وفكريا واجتماعيا، أيّ تطويع لغته بما يتلاءم مع الحياة اليومية العامة، دون المساس بفنيّتها. واللّغة هي التي تميّز كاتبا عن آخر، إذ يضطلع كلّ واحد منهم بلغة خاصة به بناء على مدى قدرته على التحكم فيها، وخلق معاني جديدة متميّزة.[1]

والسرّد في ابسط مفاهيمه يعني الكيفية التي تروى بها الرّواية أو هو عرض موجه بوساطة اللّغة المكتوبة لمجموعة من الأحداث أو الشّخصيات المتخيّلة، أي ما يقوم به السّارد حين يروي الحكاية، بحيث تبدو مقنعة للمروي له، ويعني بعملية نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية ، وهو الفعل الذي تنطوي عليه السمة الشاملة لعملية القص «**السرد هو الكيفية التّي تروى بها القصة عن طريق القناة نفسها، وإن القصة لا تتحدد بمضمونها فقط أو عناصر أخرى، ولكن تحدد أيضا بالشكل أو الطريقة التي يقدّم بها هذا المضمون**»[(2)]. ولأنّ الرّواية لا تسرد بنفسها إذ يتطلب ذلك وجود راوٍ أو سارد قد يكون ظاهرا في النص الرّوائي وقد يكون شخصية من الشّخصيات تؤخذ على عاتقها الأحداث ووصف الأماكن وتقديم الشّخصيات ونقل كلامها والتعبير عن مشاعرها وأحاسيسها.

وعندما يقوم الراوي بحكي روايته يستند إلى دعامتين أساسيتين؛ أوّلهما، أن يحتوي على قصة ما تتضمن أحداثا معيّنة، وثانيهما أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة وتسمى هذه الطريقة سردا، وذلك أنّ القصة الواحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، "إنّ كون الحكي هو بالضرورة قصة يفترض وجود شخص يحكي وشخص يحكى له، أي وجود تواصل بين طرف أوّل يدعى الراوي أو السارد وطرف ثاني يدعى مروي له، والمبدأ في العلاقة بين القارئ والراوي هو

[1] – كريمة ناوي: السنما وعلاقتها بالأدب، ريح الجنوب أنموذجا، رسالة ماحستير في الأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، كلية الأدب والعلوم الإنسانية، 1999، 2000. ص 52.

2– حميد لحمداني: بينة النص السردي من منظور النقد، ط3، مركز الثقافة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، المغرب، 2000، ص46.

مبدأ الثقة لأنّ القارئ ينقاد مبدئيا نحو الثقة في رواية الراوي أو القصة باعتبارها محكيا أو مرويا تمر عبر القناة الآتية:

الراوي ←——— القصة ←——— المروي له ...[1].

ولا يتم التواصل إلاّ بوجود هاذين الطرفين، فالسرد هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق قناة تصورها في علاقة بين السارد والقصة والمسرود له، وإذا ما عدنا إلى رواية "الأرض والدم" فإنّنا لا يمكن أن نحصر المقاطع التي ورد فيها السرد لكثرتها وتنوّعها، إن تعدّ إفتاحية الرواية بمثابة اعتراف صريح من قبل المؤلف، إنّ أحداث الرواية حقيقية، وقد وقعت في بلاد القبائل، إذ يستهل روايته قائلا: «**إنّ القصة التي سوف نقصها عليكم قد وقعت فعلا في زاوية صغيرة، في بلد القبائل**»[2]، ويضيف قائلا: «**بدءا، نريد أن يكون القارئ على دراية...أن تكون إحدى هذه الشّخصيات باريسية الأصل**»[3]. ويلي بعد هذه الافتتاحية مشهد وصفي للقرية: «**بأنّ القرية بشعة جدا، أكيد أنّنا نتخيّلها جاثمة فوق هضبة كالطاقية البيضاء، وتحدوها دائرة من الخضرة، تلتوي الطريق على مضض قبل أن تصل إليها... نسير أول الأمر عبر نهج مرصوص بالحجارة ومصان صيانة جيدة... ندلف بحسب الموسم، إما وسط الغبار أو وسط الأوحال، نوطد العجلات ونملا الخزان، ثمّ نواصل الصعود دائما نحو الأعلى، في العادة بعد أن نتجاوز المنعرجات الخطيرة والجسور الضيّقة نكون قد وصلنا...**»[4].

وهذه الافتتاحية تضع القارئ بصورة مباشرة في الإطار المكاني وبعدها ينعرج الكاتب إلى السرد، حين عاد **عامر أوقاسي** رفقة زوجته الفرنسية ماري إلى القرية بعد سنوات من الهجرة، حيث يقول: « **كانت السيّدة تبتسم لهم ابتسامة ملكة تتنازل لمن هو أدنى منها. قالت لمرافقها: بالمرة ها هم القبائل ! وكانت تلك العبارة كالدعوة لكي يلتحقوا بها. كان السيّد ملائما إلى حدّ ما لهذه السيّدة، إنّه وسيم أيضا، لكن سحلته أقلّ بياضا منها، شاب حاسر الرأس، بدون شوارب،**

1- حميد لحمداني: بينة النص السردي من منظور النقد، ص45.

2- مولود فرعون: (رواية) الأرض والدم، ص3.

3- المصدر نفسه، ن ص.

4- المصدر نفسه، ص3-4.

رغم ذلك تعرف عليه الأطفال بمجرد أن التقى بالرجال الكبار. أول من تقدم نحوه قبّل رأسه ويدّه ونداه باسمه: عامر أوقاسي»[1]، حيث يحكي الراوي بضمير الغائب قصة **عامر أوقاسي**، الذي اضطر لظروف قاسية الهجرة إلى فرنسا في أوّل مرحلة من عملية الهجرة، التي مست قارة أفريقيا منذ العشرية الأولى من القرن العشرين، و«**كثيرا ما ردد قائلا إلى غاية سنة 1972، لم يكن إنسانا عاديا**»[2]. يتغلغل السرد في ماضي شخصية **عامر أوقاسي** خاصة في حادثة المنجم، فهو لم يستطع التأقلم مع الوضع الجديد، فظل الماضي في حالة انبعاث دائم، لأنّ أحداث الحاضر لم تستطع أن تحدَ من سيطرة الماضي الذي يبقى مترسخا وحيّا في الذاكرة، لقد لعب الماضي دورا أساسيا في تشكيل شخصية عامر المتأزمة، ولهذا اعتمد مولود فرعون على تقنية السرد الاسترجاعي في روايته والهدف من ذلك، " **هو ملأ الفراغات الزمنية وهو ما ساعد كثيرا في فهم مسار الأحداث وتقديم معلومات حول ماضي شخصية ما، أو من أجل جعل القارئ يطلع عمّا حدث للشخصية أثناء غيابها.**

والاسترجاع مصطلح روائي حديث، يعني العودة إلى الوراء أو الماضي البعيد أو القريب، فيتوقف الروائي عن متابعة الأحداث الواقعة في حاضر القص ليعود إلى الخلف، مسترجعا ذكريات الأحداث والشخصيات الواقعة قبل وبعد بداية الرواية" [3].

وتكمن أهمية الاسترجاع في كونه يحقّق التوازن الزماني في النص الروائي، كما أنّه يكشف عن التحوّل الذي طرأ على الشّخصية المحورية من الماضي إلى الحاضر، وهذا ما كشفه لنا هذا القول" «**مرّ عامر بعد الحادث بأوقات صعبة، وعاش مغامرات كثيرة وسنوات عجاف، وتعرض للموت مرات عديدة، ألقي القبض عليه وسجن بألمانيا بصفة سجين حرب، وعرف هناك العديد من المحتشدات والأعمال الشاقة والضربات الموجعة، وقضى خمس سنوات في بل لعين سماؤه**

1- مولود فرعون: (رواية) الأرض والدم، ص4.

2-المصدر نفسه، ص83.

3- حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص50.

داكنة وسهوله متجمدة، خيل إليه أنه سيقضي نحبه فيه ومع ذلك عاد !»[1]، هنا تظهر معاناة شخصية عامر في المهجر، وذلك قبل أن يعود إلى مسقط رأسه بإغيل نزمان.

ولأنّ وصف ما تقوم به الشخصيات من حركات وأفعال في السرد الروائي يعد من أهم العناصر المؤسسة لفعل التواصل بين النّص والقارئ، إذ وظف مولود فرعون الوصف بكثافة، حيث يقدّم في روايته الأماكن والأشخاص والأشياء ويعرضها عرضا دقيقا مما جعل الوصف يطغى على السرد، فلا تكاد تخلو فقرة من فقرات الرواية من جملة وصفية.

يهيئ الوصف الحدث ويلمح إليه، وذلك حين قدّم صورة لمدخل القرية، فيقول: «**ليست المزبلة العمومية الممتلئة بالأوساخ، والتي تشكّل تلا ضخما أمامها. ولا هذه الطريقة التي لا تشكّل لها طريق ضيّقة، محفّزة، موحلة... لقد سبق له أن روى لها التفاصيل كل البؤس...إنّ هذه السواقي الزرقاء المتسربة من المنازل، وهذه الفطائر من البراز التي تتعفن في –الزوايا، وهذه الجدران المنهارة إلى النصف، والمرقعة بسياجات القصب، وهذه الأكواخ الصغيرة المتّسخة التي يكسوها الدّخان**»[2] تضعنا هذه الصور أمام طبيعة قاسية تنبئ عن حالة جغرافية تنطبق على حالة اجتماعية لسكان إغيل نزمان، فكلمات (طرق ضيقة، محفرة، موحلة، الجدران المنهارة) إنّما هي رسائل موجه للقارئ لتهيئته بالدخول إلى عالم ليس فيه إلاّ البؤس والفقر والشّقاء.

ولأنّ الأثاث مظهر من مظاهر الحياة الاجتماعية وهو ذو دلالة خاصة وربّما هذا ما جعل مولود فرعون يتعمد وصف الأثاث القادم من فرنسا، الذّي حمله عامر أوقاسي وزوجته ماري، ثمّ يصف انعكاس الفارق الاجتماعي في منزل كمومة، حيث تأثث المنزل، فيقول: « **وصل الأثاث، دون عناء كبير على الحافلة الوحيدة للقرية، فبدا سكانها غاية في الغرابة، أشياء مكتظة لا جدوى منها، وأول ما وقع على نظر كمومة، هيكل حديدي مطليّ بالطلاء الفضي، عليه شباك، ولوالب ساطعة (علمت فيما بعد بأنّه سرير) ثمّ شاهدت شملة كبيرة تصل منفردة وتحتوي على**

1- مولود فرعون: (رواية) الأرض والدم، ص81.

2- المصدر نفسه، ص6.

مضربة. فمقعدين مبرنقين وكرسي، وطاولة يخفق جانب منها على ظهر الحمال»[1]، ويضيف قائلا: «**احتل السرير بمفرده ثلث المساحة المتوفرة في المنزل ولم تسكن حيرة العجوز قليلا إلاّ بعدما رأت المضربة الكبيرة، توضع عليه، وكذلك جميع البطانيات، ولما انتصبت الطاولة وأحاطت بها الكراسي بقي من المكان قيس ما يكفي لدورة إنسان، هدد الكانون رجل الطاولة بالاحتراق، ودست المطحنة تحت الكرسي**»[2]، والمتمعن في هذين المثالين يلاحظ أنّ الوصف يحمل كلمات دالة على الغنى (أثاث، هيكل حيدي، لوالب ساطعة، مضربة، مقعدين، كرسي، طاولة)، وكل هذه الأشياء لا نجدها في مجتمع قروي، قياسا بالفترة الزمنية التي وقعت فيها الأحداث، وما يؤكّد ذلك في المثال الثاني، حين لم يكن في منزل كمومة مساحة كافية لهذا الأثاث، إذ هدّد الكانون رجل الطاولة بالاحتراق.

لم يتوقف وصف مولود فرعون عند هذا الحد، بل كان أكثر وضوحا وتفصيلا في وصفه للشّخصيات وحالتها وأحسن مثال على ذلك هي الصورة التي وصف بها مقتل رابح: «**ولا شيء أكثر وضوحا في مخيّلته من جمجمة رابح الدامية، رأس مهشّم عليه خطوط لزجة، ووجه فضيع عليه لطخة دموية كبيرة على الفمّ والأنف ومحجّرا، عينين يلمعان في البياض وخد يسبح في بركة من الدماء**»[3]، لقد كان الوصف في هذا المثال أكثر دقة وتفصيلا، والشيء نفسه بالنسبة للمقاطع الوصفية الأخرى، التي استوقفتنا في الرّواية.

ولأنّ الجسد يستعمل كوسيط للتفاعل وتبادل الرموز والأفكار فإنّ مولود فرعون قد استغلّ هذا الجسد لتقديم رسائل للمتلقي يصف من خلالها هيئة الشخوص الرّوائية والحركات التي تصاحبها ويظهر ذلك مثلا: «**أوّل من تقدم نحوه، قبّل رأسه ويدّه**»[4]، في المثال استعمل مولود فرعون عبارة " تقبيل الرأس واليد"، من أجل أن يعبّر عن التحية والاحترام الذي يكنّه عامر لرجال الدشرة الكبار الذين التقى بهم، وتقبيل الرأس واليد رمز للاحترام والتقدير في بلاد القبائل.

1- مولود فرعون: (رواية) الأرض والدم، ص33.

2- المصدر نفسه، ص34.

3- المصدر نفسه، ص75.

4- المصدر نفسه، ص4.

يقول في مثال آخر: «**وعندما تشاهدهما ما دام قاعديتين القرفصاء، تحت أشعة الشّمس على الحجرة المفلطحة أما العتبة معترضتين الممر بأرجلهما السمراء: رجلا كمومة الجافتين كأنّهما خشبتان بلوط يابس، ورجلا سمينة الثقيلتين المتضخمتين على الركبة**»[1]. هنا يظهر لنا المؤلف هيئة العجوزتين وهما جالستين أمام عتبة الباب مشكلتين برجليهما القرفصاء، وهما معترضتين الممر برجليهما، وبعد وصف الهيئة يستوقفنا مرّة أخرى بوصف رجلي **كمومة**، إذ شبههما بخشبتي بلوط يابس، كما وصف رجلي سمينة الثقيلتين المتضخمتين على الركبة. وهذا يدل على دقة وصف فرعون، إذ يضيف: «**وضعت يدها المتصلبتين تحت حزامها وغرستهما تحت بطنها الأجوف**»[2]، ويعود **فرعون** مرّة أخرى إلى وصف هيئة **كمومة** وهي تضع يديها تحت حزام شدّت به بطنها، وهذه الحركة موجودة فعلا عند نساء القبائل المسنات، وهي حركة حاضرة إلى يومنا هذا.

وليس بوسعنا ذكر جميع الحركات نظرا لكثرتها في الرّواية، إنّما ما يمكن أن نقوله هو كثرة الوصف ودقة التعبير عند فرعون جعلنا نسبح في فضاء الرواية ونعيش أحداثها بكلّ تفاصيلها وربّما هذا ما جعلها مرجحة للعرض على خشبة المسرح. كما اعتمد مولود فرعون أيضا في روايته على عنصر الحوار من أجل تحقيق التناسق مع الوصف والسرد، ولقد ارتبط الحوار في الرّواية بما تقتضيه الأحداث فقد يحتاج إلى تكثيف أو إلى اختزال، ولا تكاد تخلو الرواية من الحوار، حيث استعمل من أجل رصد الحدث والوصول إلى الحالة النفسية للشخوص الريفية، ولقد استخدم الحوار كعنصر تفاعل وأداة تواصل بين الشخوص، واعتمد " مولود فرعون" على مقطع حواري قصير متبادل بين عدّة شخوص وأحسن مثال على ذلك، هذا المقطع المأخوذ من الرّواية:

«**قالت ماري:**

– **أبهذه الكيفية تدافعين عني يا شابحة؟ لعلك تريدين الزواج به أنت أيضا؟**

– **نعم، وإن وافقت، آنذاك سوف نعد جميع الأطباق التي يريدها.**

1– مولود فرعون: (رواية) الأرض والدم، ص174.

2– المصدر نفسه، ص319.

– ماذا قلت يا عامر؟ أتريد أن تغيّر الطاهية؟ أتريد واحدة مثل شابحة؟

قال عامر:

– يمكن أن نتفق، لنبدأ أوّلا بتزويج عمي.

– كلّ امرئ يحتطب بحبله (...) الشاب بعد ذلك.

– لا فضّ فوك ! ماذا تقولين ياشابحة؟

– انتظر، لنستشير العجوز.

.....

– تعلمون يا أبنائي بأنّ أيامي قد أصبحت معدودة، لو أنّ ولدي عاش عيشة طبيعية لتزوّج مثل الجميع، ولكن ليس لي أن أدخل في غيب الله. مادام، أنت ابنتي كما هو ولدي. لا رغبة لي إلاّ فيما ترغبون فيه»[1].

ويستمر الحوار على نحو متبادل بين الشخوص، ونلاحظ أنّ أغلب الحوارات تتميز بالقصر والسرعة، بمقدار ما استطاع المؤلف أن يحقّقه من حيوية وحركة، من أجل جذب القارئ والتأثير فيه، وفي المقابل قد يجد المؤلف من المواقف ما يقتضي استعجال حوار طويل ليجعل القارئ مشدودا إليه، بما فيه من انفعال صادق، وكشف مثير للأحداث، ويظهر ذلك في هذا المقطع.

«قالت سمينة:

– إنّ الله لا يستجيب لنا، ليس عدلا أبدا من جهة شابحة وسليمان، اللذان ينتظران منذ سنوات وجربا جميع العقاقير، وزارا جميع القبات وتقربا بكم من القرابين. ومن جهة أخرى هذان الكافرات اللذان بمجرد أن شاءا صبيا هاهما سيحصلان عليه بكلّ بساطة، أنا غيورة منهما يا راجلي، أنا مستاءة منهما الآن، ليس عدلا، ومع هذا فإنّ كمومة ليست مسرورة ! أوه! جيّد جدا ما وقع لها لاسيما إذ بدأت تتأسف على مداواة كنتها !

– أتعرفين الوصفة التي نجحت بها؟

1– مولود فرعون: (رواية) الأرض والدم، ص192–193.

– آه، نعم، وأنت ما نفع صلواتك، ومرابطوك، ودراويشك؟ وبالمرة أين سي محفوظ الذي يرى خروفا وراء سليمان؟ وراء عامر سيأتي الخروف الأملح، وسيكون أبيضا ووديعا. يكون قد إلتبس عليه، سي محفوظ، وعدته بخروف، خروف حقيقي: لن يناله، هذا يريحني.

– أنت غاضبة يا زوجتي، تريدين الدخول في مشيئة الله أمتأكدة بأنّها لم تفعل شيئا وأنت جربت كلّ شيء مع شابحة؟

– لا يا زوجي، صدقني. ليست كمومة التي تتجاوز عجوزتك سمينة، إنّني لم أفرط في شيء من أجل ابنتنا شابحة، لا محالة بأنّ هناك " تابعة "، تختفي وراء مفاتيحها أو مفاتيح سليمان. آه لو أستطيع شراء ذلك الحفيد، دم دمنا، أمنح جميع أيامي المتبقية للحظة التي أراه فيها يبعث للوجود.

– نعم أعلم بأنّك قادرة على كل شيء.

– لا أتكلم عن أمعاء القنفذ المشوية، والممرغة في العسل، والتي تأكلها شابحة سبع صبيحات، ولا عن فطائر المرشوشة بلبن الكلاب، التي تحضرها امرأة غربية، ولا عن عشب المجانين، الذي لا يعرفه إلاّ قلة قليلة من الناس، كلّ هذه الأشياء ، تحصلت عليها شابحة دون جهد. رغم أنّ هذه الأشياء لا تلتقط من قارعة الطريق، لا أدري كيف استطاعت كمومة.... لا يا زوجتي، تتصورين بأنّ الحياة مستمرة في الجهة الأخرى، أنت لا تعرفين ما هي الموت»[1].

بالرّغم من طول الحوار في هذا المقطع إلاّ أنّه يحمل حماسا في تبليغ الأفكار وتوضيحها، وجملة الانفعالات الممزوجة بصدق الإحساس والعاطفة. مما جعلنا نقرأ ونتابع هذا الحوار دون أن نحسّ بطوله. ولقد استفاد المقتبس المسرحي من بعض المقاطع الحوارية الموجودة في هذه الرواية، بحيث نقلت كما هي إلى المسرحية، وهذا ما سنتعرض إليه لاحقا.

5- 2 اللّغة في المسرحية:

اعتمد المخرج **حمى مليانة** في صياغة مسرحيته "الأرض والدم" على اللهجة العامية "الدارجة"، ونقصد بها اللهجة المتداولة بين عامة الناس، كما أنّها لغة الاستخدام غير الرسمي، والكثير من

1- ينظر: مولود فرعون: (رواية) الأرض والدم، ص220-224.

النقاد والأدباء دعوا إلى العامية وحجتهم في ذلك هو التبسيط لإفهام العامة، ولأنّ العامية أكثر تعبيرا عن الواقع وانطباقا له، ولهذا يقول عثمان جلال: « **أنسب هذا المقام أوقع في النّفس عند الخواص والعوام**»[1]، أي أنّ هذه اللّهجة مناسبة لكونها تمكّن الخاص والعام من فهم الرّسالة، ولقد اتفق معه كلّ من **يعقوب صنوع، ومحمد تيمور** لأنّ النّاس طبقات، فليسوا متساوين في المعرفة باللغة الفصيحة، إلى جانب ذلك هناك من المسرحيات ما يكون صالحا ليكتب بالعامية[2]، ولأنّ الشيء الثابت والمؤكد في بنية المسرحية، هو اعتمادها على عنصر الحوار في صياغة " الصورة اللّغوية " متى ضعف انعدم البناء المسرحي، والحوار من أبرز أدوات التعبير عن الأفعال في المسرح والانفعالات الداخلية والتفاعلات الخارجية بين الشّخصيات، وهو الذي يدفع الأحداث الجارية نحو هدفها المنشود[3].

والحوار من أهم عناصر التأليف المسرحي ،هذا لأنّه الذي يوضّح الفكرة الأساسية ويقيم برهانها ويحمل عبئ الصراع الصاعد من البداية إلى النهاية، والحوار المسرحي نموذجي بالرّغم مما يبدو عليه في الظاهر من أنّه طبيعيّ، فعليه أن يتّسم بالحيوية وأن يكون قادرا على الإيحاء بما يدور في نفس الشخصية وفكرها أكثر من قدرة الحديث العادي، كما على المخرج أن يستعمل كلّ الأساليب الممكنة، حتى يتجاوب مع طبيعة الشخصية، حتى لا تبقى على وتيرة أو إيقاع واحد. ولعلّ أهمية الحوار عند توفيق الحكيم تنبع من وظائفه المتعددة، فهو يؤدي إلى مهام الراوي في الرواية ويعوض وظيفة السرد، لأنّ الراوي يمكن أن يتدخل في اللّحظة المناسبة موضحا ومفسّرا للقارئ، وهو ما يحرم أن يخرج عن قالبه المسرحي الذي يقول عنه الحكيم «**فهو لا يمكن أن يخرج عن قالبه المسرحي الذّي يقتضي بأن تجري الأحداث دائما من أفواه أشخاص يتحاورون، وإذا تحاوروا فلا ينبغي أن يظهر المؤلف بينهم أو أن يتدخل فيما يقولون، ليصف ما غمض**

1-عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، دار هومه، ط1، الجزائر، 2000، ص146.

2- ينظر/ علي محمد باكثير: فن المسرحية من خلال التجارب الشخصية، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1964، ص77.

3- المرجع نفسه، ص71.

من أحوالهم وتصرفاتهم، وفي حين أنّ هذا الكلام ممكن ومباح لقصص الرواية»[1]، وهذا ما نلمسه في هذا المقطع:

«شابحة: للّحم إذا فاح، يرفدوه مواليه، عمرنا مخليناها وحدها، واحدة تديلها الماء، والأخرى نجيبلها لخبز الشعير والأخرى ترميلها لحطب مره على مرة، منخلوهاش تموت وحدها، حنّا في إغيل نزمان كلنا عائلة واحدة ما عندناش البراني.

فطة: لوكان عندنا البراني، لوكان القيت مكتوبي. منقعدش نبور هكدا.

– نانا الجوهر: لبارح في الليل ماجانيش نعاس، خرجت وسمعت الحسة، كي شغول طامسي، قاعد قدام الدار...مافرزتش لاكلام ولاوجوه، سمعت شغول آآآه ثروميث.

– شابحة: زامَ، ماقمتيش تشوفي شكون.

– نانا الجوهر: شفت شوي من ثقب الباب، يتعيني والله أعلم ثروميث، شعرها صفر، قدام الطاكسي، ولبست قريب عريانة، وشوفت راجل قدام الطاكسي، يرفد صناديق كبار...»[2].

في هذا المقطع حلّ الحوار محل السارد في الرواية، حيث تكفلت النساء برصد ما كان مولود فرعون، يسرده في الرواية حول وصول عامر وزوجته الفرنسية.

كما يمكّن الحوار من جعل الشّخصية تقوم بأفعال أمامنا وتخبرنا بأحداث وقعت في الماضي ، دون أن نشم رائحة المؤلف الذي هو مجبر على إخفاء وجوده، يقول توفيق الحكيم: «**المؤلف المسرحي مغلول اليدين مطلوب منه أن يخلق أشخاصا دون أن تقع عليه نقطة من مداد قلمه تفضح وجوده وتكشف أنّ خلف مخلوقاته مؤلفا»**[3]، ويمكن توضيح ذلك في هذا المقطع الحواري:

«– رمضان: عمار أيت العربي وليد عمك...

1– توفيق الحكيم: فن الأدب، دط، دت، ص148.

2– مسرحية الأرض والدم.

3– توفيق الحكيم: فن الأدب، ص145.

-سليمان: ما تذكرش اسم الكلب إلي قتل خويا رابح يا دا رمضان، ما تذكروش، راه اطلعي الدّم لراس، أ دا رمضان كي نتفكر رابح سيد الرجال أتقتل على يدي أعمار عرت الرجال إلي خلا أمه تتعذب فقر، وتطلب فطيرة خبز عند الجيران، كي نتفكر عمي قاسي إلى فناه الشيب، وأدخل وحيد في القبر وين كان ها ذاك الكلب، كان يسكر ويشطح في فرنسا بارد القلب، أكان قدرت نروح لفرنسا، كنت محيتو، وغسلت دم خويا رابح المدفون في الغُربة كي الجيفا لا حد إطل عليه ولا حد إيزورو»[1]. ورّد هذا المقطع الحواري على صيغة السرد في الرّواية، وبشكل مكثّف ودقيق مع دقة الوصف والتفصيل، في حين أنّه في هذا المقطع قد جاء ملخصا ومفهوما على لسان الشّخصيات وهي تتحاور دون أن يتدخل المخرج ليشرح أو يوضّح.

وكما ينبغي للحوار أن يجعل الشخصية تنمو وتتطور أمام الجمهور من خلال كلامها ومواقفها التي تنسجم مع الطبائع «**ولا تتفق مهمة الحوار عند رسم الحوادث وتلوين المواقف بل يعول عليه أيضا في تكوين الشّخصيات، فلابد أن نعرف عن طريقها طبائع الأشخاص ودخائل نفوسهم، فهو الذي يجب أن يظهر لنا ما ظهر منهم وما خفي، ما يفعلون أمامنا وما ينهون عن فعله، وما يقولون لغيرهم من الأشخاص وما يضمرون لهم في أعماق النفوس**»[2]، ويظهر في هذا المقطع:

« **كمومة: كنت حابة شابحة بنتك عروسة لوليدي أعمار لوكان ما تغربش، أَلْعيب في ثروميث ما هوش في أعمار.**

-سمينة: إه اندمت يا كمومة، يا أختي مالي مديتها لسليمان ذيعلها حياتها، إمرة بلا ذرية، موتها خير من حياتها.

-كمومة: واش قلتي، لوكان نبعثو سليمان إزور سي المحفوظ مدّة يومين ولا ثلاثة كاش ما ينوب ربي عليه، أو لو كان ولدي أعمار إعسلو الدار والثيران في خيابه.

- سمينة: كيفاش، استغفر الله وأعوذ بالله وكلام الناس انسيتيه.

1- مسرحية الأرض والدم.

2- توفيق الحكيم: فن الأدب، ص149.

– كمومة: واش فيها ولا أوليدي أعمار عس الدار وليد عمه، الناس كامل يتعاونو، إرفدوا دار، بعضياهم بعض، راهي اعجباتك لخسارة إلي رانا فيها.

– سمينة: كمومة، اهبلتي هذه كبيرة، إخلو عليها الديار، وإطيحو عليها إركاب»[1].

نكتشف من خلال هذا الحوار ما كانت كل من **كمومة وسمينة** تخفيانه في نفوسهما، وما كانت تخططان له وتسعيان لفعله، للإيقاع بكل من **عامر وشابحة**، وما كان يكنانه من حقد وكره **لسليمان وماري**.

«على عاتق الحوار يقع تلوين المواقف والأحداث وللّغة المسرحية أن تعكس ذلك طبقا لنوع المسرحية، فإنّ كانت مأساة فعلى المؤلف أن يختار ألفاظا تثير الفزع والشفقة وإن كانت ملهاة نرصد ألفاظ ساخرة تشع دعاية وفكاهة»[2]. وسنعرض في هذا المقطع ما يكتشف لنا كيف استعملت ألفاظا دالة على حالة الشّخصيات.

–«حسين: انقلك وخلاص ولي صار إصير، حبيت تضربني ! حبيت تقتلني أقتلني، ركبتي بين يديك.

– رمضان: ولا كان على تراب تيغزران ضاع خلاص ارجع لماليه ولا على حاجة أخرى، إتكلم راني نستمع فيك ما عنديش وقت أنضيعُ معاك؟

– حسين: انقلك واخلاص ربي اسمحلي ياو الكلبة تاع بنتك، الكلبة تاع بنتك إه، وسختنا شرفنا، وسختنا وسط الناس، الناس تشوف وهي ساكتة احشموا منك أسي رمضان»[3].

يتواصل هذا المقطع وكلّه ألفاظ دالة على الغضب والحزن والأسف، بحيث كانت تتناسب للموقف الذّي أنى إليه الحوار.

وإلى جانب الحوار واللّغة اللّفظية، فإنّ المسرحية تستند أيضا إلى لغة الجسد ولقد عرفها عبد الله عبد الكريم السالم في كتابه أهمية لغة الجسد في الاتصال مع الآخرين " بأنّها لغة غير لفظية

1– مسرحية الأرض والدم.

2– توفيق الحكيم: فن الأدب، ص149.

3– مسرحية الأرض والدم.

تشمل الحركات والإشارات والإيماءات والتعابير الصادرة من جسم الإنسان، فهي مواقف مختلفة"[1].

فإذا كانت اللّغة حسب **دي سوسير** " نظاما من العلامات" أو ضربا من السلوك، كما يقول بعض اللّغويين مثل بلوم فيلد فإنّها ليست النّظام أو السلوك الوحيد، الذّي يستعمله الإنسان للتواصل مع غيره، فهناك أنظمة أو أنماط سلوكية غير لغوية تصاحبها وتدعّمها مثل التعبير الجسمي الصوتي الذّي يتمثّل في نغمات الصوت، في ارتفاعه وانخفاضه والهيئة الجسمية، التّي يكون عليها المخاطبون. كما أن للتلامس الذّي قد يحدث بين المتخاطبين له دور تعزيز عملية التواصل...[2]، وفي هذه الصورة يتّضح لنا ذلك:

1- سهيلة أفيدة: لغة الجسد في السيميائيات المعاصرة – تحليل سيميولوجي للإيماءات في المسرح الجزائري، مسرحية حمق سليم أنموذجا- رسالة ماجستير في علوم الاتصال، 2012-2013، ص35.

2- سهيلة أفيدة: لغة الجسد في السيميائيات المعاصرة – تحليل سيميولوجي للإيماءات في المسرح الجزائري، مسرحية حمق سليم أنموذجا ، ص23.

ومن خلال هذه الصورة يتّضح لنا أنّ العجوز **كمومة** كانت تلامس بطن ماري وكأنّها تحاكيها بلغة تحوّل دلالات ومعاني رمزية من أجل أن تتواصل معها بالإشارات لكي تكتشف من خلال هذا اللّمس إن كانت ماري حاملا أو لا.

وبالتالي فإنّ اللّغة تتركز في جسم الإنسان الذي ينفعل كله، بما يعبّر عنه، ولقد عرف **آلن بيز** لغة الجسد كما يلي: «**الاتصال غير اللّفظي الذي يعتمد على التواصل بين المرسل والمرسل إليه باستخدام تلميحاته والإشارات الصادرة من الجسم**»[1]، فكلّ منّا لا يتكلم فقط بلسانه وأعضاء النطق الأخرى، ولكنّه أيضا يتكلم بأعضاء جسمه، إنّ كلّ واحد منّا يشير ويلوّح بيديه وهو يخاطب غيره من أجل أن يوضّح له ما يريد قوله ويشير إلى الأماكن التي كان يقصدها في كلامه، كما توضح هذه الصورة:

1- سهيلة أفيدة:: لغة الجسد في السيميائيات المعاصرة ص35.

حيث تتوافق الرسالة اللّفظية مع الإشارات وتتكامل معها مما يؤدي لتفاعل جيّد، حيث تصدر الكلمات وتصاحبها الإيماءات أو الإشارات وهذه الصورة مثال لذلك؛ حيث يشير عامر إلى مكان القبر والإشارة تتفق مع الرّسالة اللّفظية التي كان ينقلها لرمضان.

كما أنّنا – قد– نلوح بالرأس في حالة الرفض أو الموافقة، وقد تنفتح وتزم الشفتين حزنا وفرحا، كما نغمز بالعينين حبا وبغضا ونحرك أسارير وجهنا وعضلاته للتّعبير عن الحب والبغض والإعجاب والاحتقار والغضب، كما حدث **لسليمان** في هذه الصورة.

ولا توجد رسالة أحسن من تعابير الوجه، حين تكون الشّخصية غاضبة. فحتى وإن عبرت باللّغة فالرّسالة تبقى ناقصة، فيأتي الوجه ليكملها حين تظهر علامات الغضب عليه، وتصدر إشارات البغض من عينيه.

وفي هذه الصورة كان الغضب باديا على وجه **سليمان**، إذ تغيّرت هيئته وبدا في موقف ثائر ومندفع ومنفعل. وفي كثير من الأحيان نجد أنّ كلماتنا تعجز أحيانا عن أداء دورها في التبليغ، فتأتي الإشارات لملأ هذا النقص، بل قد تنوب عن الكلمات وتقوم بدورها على أحسن وجه، لهذا

قيل –رُبّ إشارة أبلغ من عبارة – كما يقال – رُب لحظة أنّم من لفظة – ولعلّ صورة حمامة وهي تمسك رأسها توضّح ذلك:

يمكن أن نستبدل –هنا– الرسالة اللّفظية برسالة غير لفظية، لما يعجز اللّسان على الحديث، فتأتي الإشارات وتمارس مفعولها وتوصل رسالتها بأحسن أداء.

ولعلّ مأساة **حمامة** في هذه الصورة، وهي تمسك رأسها وتوشك على البكاء لا تحتاج إلى رسالة لغوية تفسرها. فهي كفيلة بذاتها لتعبر عما يختلج في أعماق نفسها من حزن ويأس.

وكثيرا ما تستخدم الشّخصيات لغة الجسد للكشف عن حزنها وخوفها في لحظة رعب وعناء، والرسالة التي تقدّمها **شابحة** في هذه الصورة بتعابير وجهها كفيلة ولا تحتاج للّغة ؟

فقد كانت هذه الصورة أكثر دقة ونقلا للمشاعر المشحونة، لدى الشّخصية، فهناك من المشاعر ما لا يمكن للغة تجسيدها مثلا في هذه الصورة لمّا سمعت **شابحة** طلقات الرصاص، ففي لحظة من الزّمن كبرت بوجهها وعينيها وفمّها ويديها، وبوقفتها الحائرة ما يمكن أن نقوله في فقرات.

انطلاقا من هذا يمكن أن نعتبر الجسد في المسرح نصا كونه يحمل رسائل متنوعة وينقلها، ولا تقوم على اللّغة المنطوقة بل يستثمر طاقة التعبير الحركي بشتى مستوياتها منتجا أنواعا من العلامات القابلة للقراءة، وهو ما يقوم به الجمهور، إذ يقوم بتحليلها وتأويلها، وبذلك يتحقّق جوهر العرض المسرحي.

الفصل الثاني:

الأبعاد التواصلية في رواية ومسرحية الأرض والدم.

1 -المكان وبعده التواصلي في رواية ومسرحية "الأرض والدم":

من بين تحديدات المكان أنّه ذلك الحيّز الجغرافي الذّي تتحرك فيه الشّخصيات وربّما تعدى هذا المكان إلى فضاءات أوسع بالنّظر إلى مجالات التّخيل فيه، ولكننا إذا نظرنا إلى المكان في رواية ومسرحية الأرض والدّم نجد أنّ المخرج حمى مليانة قام بتحويل نص روائي سردي للمؤلف مولود فرعون له خصائصه الأسلوبية ووظائفه السّردية إلى عرض مسرحي له كذلك خصائصه ومميّزاته، فهل أحدث هذا التّحول القطيعة بين العملين؟ باعتبار أنّ الرواية فضاء واسع يجد فيها المؤلف حرية التّخيل وتوسيع الفضاء المكاني مقارنة بالمخرج الذّي قيد بمساحة مكانية وجب عليه استغلالها في عرض ما يخدم أحداث المسرحية وهذا ما سنحاول عرضه.

1 ǂ المكان في رواية الأرض والدّم :

يعدّ المكان عنصرا أساسيا في بناء الرواية، وتختلف طريقة تشيكله وعرضه من روائي لآخر، ذلك لكونه ذا قيمة مهمة وعلى الروائي أن يوليه الدّقة نفسها التي يستخدمها عند تشكيله للعناصر الأخرى المكونة للرواية « **فالرواية لا يكتب لها الوجود إلاّ إذا أوجدت لنفسها حيّزا مكانيا تجري على ركحه وقائعها وتتحرك فيه شخصياتها ويجري عبر زمانها** »[1].

ليظل المكان أساس بناء الرواية وباقي عناصر الرواية، لأنّه يبقى بالدّرجة الأولى عنصرا خياليا في مخيّلة الروائي الذّي يرغب في تجسيده لفظيا ونقله للمتلقي « **فالمكان يساهم في خلق المعنى، داخل الرواية ولا يكون دائما تابعا أو سلبيا بل أنّه أحيانا يمكن للروائي أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتّعبير عن موقف الأبطال من العالم**»[2].

وهذا ما يؤكد الدور الكبير الذي يلعبه المكان في تشكيل بنية العمل الروائي و يضيف **حميد الحمداني** بقوله « **وطبيعي أنّ أي حدث لا يمكن تصور وقوعه إلاّ ضمن إطار مكاني معين لذلك، فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني**»[3].

---

1 – عمر بن مقنعي: بناء المكان في الخطاب الروائي "نوار اللوز" للأعرج واسيني نموذجا، التواصل، ع9، جزتن 2002، جامعة باجي مختار – عنابة – ص135.

2 – حميد الحمداني: بنية النص السردي، ص70.

3 – المرجع نفسه: ص65.

ولابد من الإشارة إلى إمكانية تعدد الأمكنة في الرواية لأنّه وكما يقول الحمداني« **الرواية مهما قلّص الكاتب مكانها تفتح الطريق دائما لخلق أمكنة أخرى ولو كان ذلك في المجال الفكري لأبطاله**»[1].

وتعدد الأمكنة لا ينقص دور مكان من آخر، إنّما يجعل لكلّ مكان وظيفته الخاصة لخدمة الرواية، إذن فالمكان ليس عنصرا زائدا في الرواية فهو يتّخذ أشكالا ويتضمن معاني جديدة« **بل انّه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل**»[2]، وتحليله هو الذي يؤهلنا إلى القبض على دلالته في العمل الروائي، فالإنسان ما هو إلاّ وليد البيئة تخضع بنيته الجسدية والنفسية للطبيعة وما يعتريها من تغيرات ويشكل المكان ركنا مكملا للشخصية فضلا عن وظيفته في تفسيرها إذ من خلاله تبرز صفات الشخصية وطبائعها ومعالمها الداخلية والخارجية عن طريق مواقفها وسلوكها فيه وتتشكل الأمكنة من خلاله الأحداث التي تقوم بها الشخصيات ليكون الوصف من أهم الأساليب في تقديمه، إذ يعمل الوصف على تشكله ومنحه حضورا وعمقا دلاليا والمكان لا يكون فارغا ومهمة الكاتب تكمن في أن يملأ المكان بوصف ما يحتويه من أشياء لها علاقة بشخصيات القصة...[3].

يمثّل فضاء القرية في رواية الأرض والدم نقطة انطلاق الأحداث والشخصيات على حد سواء، إذ تبدأ الرواية بوصف دقيق للقرية التي يسكنها البطل **عامر أوقاسي** فيبدأ بوصف الطرق والمنعرجات التي تؤدي إلى القرية من أجل أن يوصل لنا الفكرة كاملة وواضحة فقد ربط الأماكن التي تحدّث عنها في الرواية ببيئة القرية وزمان وقوع الأحداث فنجده يتحدث عن بيت البطل ولم يكلّف نفسه بوصف دقيق بل اكتفى بالإشارة إلى حالته المزرية وبعض الأشياء المتواجدة في هذا البيت فيقول« **تسكن يما كمومة في نهاية الزقاق بالحي لم يتغير شيء فيه، هكذا قد فكر عامر عند رؤية المنزل تكون قد هرمت قليلا بدون ريب إن الرتاج الخشبي المنخور ليس له إلا**

1- حميد الحمداني: بنية النص السردي، ص63.

2- عمر بلمقنعي: بناء المكان في الخطاب الروائي "نوار اللوز"، ص137.

3- ينظر: نيهان حسون سعدون: المكان في قصص علي الفهادي –دراسة تحليلية – دراسات موصلية، ع59، 2010، ص 52.

مصرعا واحدا لهذا ينبغي إصلاحه تبدوا الساحة صغيرة تتراكم فيها الأوساخ إنّها أقرب بالإسطبل منها للساحة. لكمومة طاحونة يدوية ثبتت مباشرة قبالة الباب » [1]، ونكتشف من خلال هذه الإشارات القليلة أن منزل **كمومة وابنها عامر أوقاسي** في حالة مزرية نظرا للأوضاع التي عاشتها **كمومة** في غياب ابنها، لذلك استخدم الكاتب عبارات توحي إلى حالة الفقر والبؤس والشقاء الذي عانته **كمومة** في بيت لم يتغير طيلة غياب ابنها، فقد كان تفكير عامر صائبا لأن البيت قد هرم قليلا والرتاج الخشبي المتواجد فيه ينبغي فعلا إصلاحه، كما تحدث عن الساحة التي تتراكم فيها الأوساخ إلى جانب حديثه عن الطاحونة اليدوية التي تملكها كمومة، وهذه الأوصاف تنطبق تقريبا عل كل البيوت الموجودة في إيغيل نزمان وما يمكن أن نجده أيضا في الواقع.

وبعد ذلك ينتقل مولود فرعون إلى وصف مكان آخر في القرية وهي" السبالة العمومية" التي تتوافد إليها النساء القرويات فهو المكان المفضل لهنّ للحديث والغناء وغسل الملابس وكذا لملأ الجرات، ولقد تفنن فرعون في وصفه فيقول:« **إنّ السبالة العمومية تشبه المسجد الصغير بقبتها البيضاء التي تسندها ثلاثة أعمدة من القرميد، وكانت قد أصلحت من مدّة قليلة داخلها نظيف وإسمنتي حنفيتان لامعتان تملآن جرتين في الآن نفسه، وتقع على بضعة أمتار من الطريق، يؤدي إليها مسلك صغير حفر في خندق يمتلئ بالعوسج وتطله شجرة تين كبيرة والفناء الصغير المبلط بالحجارة غير المتساوية يعج دائما بالنساء اللواتي يتحدثن ويضحكن ويتخاصمن في انتظار أدوارهن، فرق تتكون وتتفكك بدون نهاية سواء أكان الفناء مزدحما فإنهن يتوزّعن على المسلك ويقفزن فوق قبة السبالة العمومية**» [2].

وهنا يتمكن القارئ من تخيل هذا المكان المتواجد في القرية والخاص بالنساء. فلم يغفل مولود فرعون من ذكر تفاصيله ومكوناته وحتى موقعه بالنسبة للقرية، إلى جانب ذلك فقد تعمّد وصف هذا المكان في حالة اكتضاضه بالقرويات ليرصد لنا تصرّفاتهن وحريتهن في هذا المكان ومقابل السبالة العمومية يذكر لنا مولود فرعون أماكن متواجدة أيضا في القرية غير أنها خاصة بالرجال

1- مولود فرعون: (رواية) الأرض والدم، ص6، 27.

2- المصدر نفسه، ص260.

فقط، فقد وصف فرعون "تاجمعت" وهي مكان خاص بالرجال فحسبه تحرم منه النساء، غير أنّ فرعون وصفه في حالة سكينة حين مرّ منه عامر ليلا« **وجد عامر نفسه في الزقاق الخالي الذي يصعد إلى تاجماعت، كانت تاجماعت قاعا صفصاء مقاعد الحجارة المصفوفة كأنّها تستطعم السكينة وأشعة الهلال تتلألأ هنا وهناك على البلاط النّضيد المصقول...وتعدّ تاجمعت مكانا مفضلا»**،[1]

لقد تعمد فرعون ذكر تاجمعت في روايته لأنّه لا قرية تخلو من تاجمعت وحتى في الواقع، فكل القرى تحوي أماكن يتجمع فيها شيوخ القرية العقلاء لتنظر في شؤون القرية وإلى جانب تاجمعت فلقد كانت" المقبرة" مكانا مفضلا لتجمعاتهم فيصفها بقوله: « **كانت المقبرة مثلها مثل تاجمعت مكانا عموميا تحتل أرضية مسطحة تقع في نهاية القرية مباشرة على أقدام الهضبة التي تشرف على دور إيغيل نزمان، تحاذي القبور الأولى فيها الديار الأخيرة من القرية وتصب فيها الأزقة الأربعة المتسلقة من النهر، وبذلك تشكل نهجا واسعا ويصبح الطريق الرئيس في القرية وفي مخرجها النهج المزفت إلى غاية المقهى الجديد»**[2].

وبعد وصف مولود فرعون هذه المقبرة وحدودها وموقعها بالنسبة للقرية يعود إليها مرة أخرى ليصف ما تتوفر عليه المقبرة كمكان للاستجمام والفسحة مثله مثل تاجمعت والمقهى فيقول: « **تعد فسحة أمسيات الصيف والربيع بين المقهى والمقبرة غايا في الروعة فهي الميدان الأكثر حيوية، غالبا ما ترى أشخاص منتحون ناحية ويجلسون على قبر.....إنّ المساحة واسعة جدا، ولكن القبور المستطيلة والمرتفعة على وجه الأرض تختلها كلية»** [3].

وهنا تمثل المقبرة والمقهى والسوق وتاجمعت فضاءات محرمة على النساء لا يرتادها إلاّ الرجال من سكان القرية ولا يمكن كسر هذا الطوق المضروب على هذه الفضاءات إلا هذا الآخر الأوروبي المتحرر من قيد الأعراف والمعتقدات ويظهر ذلك من خلال هذا القول «**إنها لن تحمل**

1- مولود فرعون (رواية): الأرض والدم، ص239.

2- المصدر نفسه، ص239.

3- المصدر نفسه، ص139.

إلاّ إذا شاءت هي وإذا أردتن رأي فإنها لن تغلق الباب على نفسها مثل زوجة أمين، لا إنّها سوف تخرج ولكن لتذهب إلى تاجمعت والمقهى والسوق والمدينة كالرجل»[1]، ومن أجل أن يحيط مولود فرعون بوصف كل حدود القرية وما تطل عليه من قرى أخرى ومرافق أخرى اختار حفل ثيغزران ليحيط بالوصف الكلي لها، فاستغل ذهاب **عامر أوقاسي** ومدام إلى ثيغزران فيقول:«**من أعلى القرية يمكن أن يستمتع برؤية قسم كبير من بلاد القبائل في الشمال غابة أيت جناد التي تنتصب مثل الحاجز الضخم أمام البحر الأبيض، في الجنوب جبال جرجرة بكثافتها المتضافرة وكأنّها تختفي عن الأنظار عالية، خيالية مختلفة تمام الاختلاف عن عالمنا إنّها جبال عملاقة جبارة جرداء ذات بياض رمادي باهت... ولا تزال قممها مغطاة بالثلوج الساطعة رغم حلول شهر أفريل هذا بسمائه الزرقاء...»**[2].

لقد كان الوصف دقيقا جدا وكان واقعيا فهذه الأماكن متواجدة فعلا في بلاد القبائل وهنا يجعل مولود فرعون المتلقي يتواصل مع الواقع الحقيقي المحيط به وبعد هذا الوصف الدقيق لتيغزران ينطلق فرعون بوصف مجموعة من الأشجار المتواجدة فيه فيقول:« **إنّها أشجار الزيتون هي التي تهيم على المكان، أشجار الزيتون الكبيرة كالسلحفاة ذات الأوراق الزرقاء التي تكاد تكون سوداء مبرنقة من جهة ومن جهة أخرى تكاد تكون بيضاء...فالعمق الداكن لأشجار الزيتون يخفي من ضواحي القرى ومن فوق الهضاب وتعوض بسجادة من العشب الأخضر الطري ومن الشّعير الذّي تعلوه سحب أشجار الدردار والكرز أو التّين»**[3].

ونفس الشيء بالنسبة للأشجار، فبلاد القبائل معروفة بأشجار الزيتون والتين والدردار والكرز....الخ وكأنّه يريد أن يضعنا بطريقة مباشرة أمام الصورة الحقيقة للقرية، فقوة مولود فرعون الروائية تظهر في دقّة وصفه وتدقيقه للأشياء، وهذا ما يسهل من مهمة المخرج في العرض المسرحي المقتبس للرواية من تجسيد هذه الأماكن على خشبة المسرح.

1- مولود فرعون: (رواية) الأرض والدم ، ص41.

2- المصدر نفسه، ص49.

3- المصدر نفسه، ص50.

ونظرا لأهمية المكان في العرض المسرحي، فقد احتلت السينوغرافيا مكانة مهمة في العروض المسرحية إذ أن المخرج يتعامل مع أدواته التقنية إذ يقرن عمله مع عمل السينوغرافي من أجل الحصول على معلومات تقنية تخدم العرض المسرحي.

1 2 السينوغرافيا وبعدها التواصلي في مسرحية الأرض والدم:

تعدّ السينوغرافيا من العناصر الأساسية التي تملك زمام نجاح العرض المسرحي، فهي تشمل جميع العناصر المطروحة على خشبة المسرح فضلا عن العنصر السّمعي فهي« **الفن الذي يرسم التصورات من أجل إضفاء معنى على الفضاء والسينوغرافي الذي ينتج هذا الفن بين تقنية الديكور والإضاءة والأزياء فيشكل من معطياتها وفق رؤية موحدة تكوينات بصرية مشهدية تنطوي على علامات مكانية وزمانية ذات قدرة على التوليد الدلالي».**[1]

والحقيقة أن المصطلح قديم قدم المسرح تواجد مع ظهور الشكل المسرحي الغربي عند الإغريق. وعلى ذلك فكلمة «**سينوغرافيا scenographia مشتقة من اللاتينية scenographia والكلمة حرفيا تعني فن رسم Graphien المشهد والكلمة هي اشتقاق من اندماج كلمتين لكل منهما معناها بحيث يصبح المعنى الاصطلاحي في ترجمته الحرفية فن رسم المشهد وأما حاليا فاعتمد مصطلح السينوغرافيا على كونها فن لصناعة الصورة المسرحية»**[2].

إنّ معالجة السنوغرافي لعناصر الإضاءة، المكياج، الديكور يجب أن يكون ككل في وحدة فنية واحدة من خلال اختيار الوسائل والأساليب التي تضمن سلاسة هذه الوحدة حتى ترتبط كليا بمضمون وطبيعة المسرحية والبناء التكويني فيها وفي كل مفصلات العرض انطلاقا من الخصائص الأسلوبية للمسرحية والفنية للعرض، إنّ لكل سينوغرافي تقنياته وأفكاره التي تظهر من خلال ما يقدم على المسرح ومن خلال جهده الخاص وذكائه وقدرته المهارية في التصميم والتوزيع

1- عصام الدين أبو العلا: آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007، ص129.

2- عبد الله حسين: السينوغرافيا مفهوما ولغة المسرحية، مج12، الغيث، 2012، ص102-103.

يكون دوره محركا ومحفّزا في إثارة شعور جمهور المتلقي التي تعمل على إيجاد لغة مشتركة بينهما.[1]

أ – سيمياء المكان المسرحي:

يمثل المكان المسرحي عنصرا هاما لاكتمال العرض المسرحي لذلك تقول **ماريا دل كارمن بوبيس** تكمن «**أهمية دراسة المكان في النصوص الدرامية بوصفها أحد أدوات التّعبير الدّرامي ففي حالة قراءة النّص الدرامي يشكل المكان جزءا من البنى الخيالية الممكنة التي يلمح إليها الحوار كما تلمح إليها النصوص غير الكلامية وفي التمثيل يشكل جزءا من الموضوع المادي الذي يستوعب الأشياء والممثلين على المسرح.**» [2]

ولكي يحدد المكان المسرحي لابد أن يرسم السينوغرافي المشاهد ويصف الواقع الذي تدور حوله الأحداث إذ يقدم للمشاهد صورة ملمومة الأطراف يسهل إدراكها واستيعابها إذ يختار لها السينوغرافي أحسن الديكورات لكي يمثله ويعبر به ويقربه من المشاهد، لذلك يقول المخرج الروسي ساتانسلافسكي في العرض المسرحي بصفة عامة « **فإنّ أربعين بالمائة من هذا العرض أساسه الديكور من أزياء وإكسيسوارات وأضواء...إلخ لأنه أي شيء يوضع على خشبة المسرح حتى وإن كان بقعة سوداء على صفحة بيضاء فإنّه يعتبر كرسالة موجه للجمهور الذي يحاول فك شفراتها**».[3]

ب – سيمياء الإضاءة المسرحية:

إنّ الإضاءة المسرحية « **أهم عنصر في تقنيات المسرح الحديث وذلك بفضل قدرة الإضاءة الكهربة على التعبير عن الحالات الشعورية والنفسية المتباينة وعلى تنظيم وتوجيه استجاباتنا للأمكنة والأشكال**»[4]بحيث لا يمكن للممثل أن يتواجد على الخشبة دون أضواء إذ يكون دور

1– ينظر: حيدار جواد كاظم العميدي: جماليات السينوغرافيا في الفضاءات المفتوحة– شواطئ الجنوح أنموذجا– مجلة بابل للدراسات الإنسانية، مج4، ع1، ص29.

2– عصام الدين أبو العلا: آليات التلقي في درايما توفيق الحكيم، ص23.

3 – لقاء شخصي مع مولود موالاك، مصمم سينوغرافي، يوم 2015/05/12،على الساعة 13:00.

4 – جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص 149.

الأضواء مثلها مثل دور الممثل، فالممثل يقف أمام الخشبة ليقدم رسالة صوتية بالصوت والصورة ونفس الشيء بالنسبة للضوء الذي يظهر على الخشبة ويقدم رسالة للجمهور لكنه ممثل صامت يمكن مشاهدته ولا يمكن سماعه، هو الذي يعمل بتقنياته على تحديد أهمية الممثلين بالتفاوت، فيخفي سلبيات المسرح بتقنياته ويظهر ما هو جميل في المسرح بألوانه، وكثيرا ما يؤدي دورا تواصليا مع الممثل إذ قد ينسى الممثل شيئا من العرض لكن بمجرد رؤيته يتفطن إلى أن هذا اللون يوحي إلى العرض الذي سيقدمه[1]، كما ان للضوء دورا تواصليا يؤديه مع الجمهور جين يقوم بتسليط تقنية الضوء الاصطناعي على مكان معين أو على أحد الممثلين، دون الشخصيات الأخرى كما توضح هذه الصورة:

و هنا يقدم رسالة للمتلقي ان هذه الشخصية مهمة وجب التركيز عليها.

فهذه الأضواء الاصطناعية تختلف ألوانها ورموزها حسب المجالات التي وظفت فيها ولكل لون دلالة ورسالة يحملها فوق المسرح وهي خمسة ولكل لون دور ووظيفة يؤديها فوق خشبة المسرح.

- **الأزرق الفاتح:** لون فاتح، شفاف، لون مريح، بارد طليق يعطي انطباعا بالهدوء والنضارة يستحضر لون السماء والبحر والفضاءات الفسيحة والحرية، وأما في المجال العاطفي يوحي للسلام والاستبطان ويعطي انطباعا بالهدوء والاطمئنان ،محافظ ومهدئ للأعصاب كما أنّه رمز الأمن والتعاون والرخاء والعفة والمعرفة ومن جهة أخرى فهو لون أرسطوقراطي« **فالنبيل ذو دم أزرق**

[1] - لقاء شخصي مع مولود موالاك، مصمم سينوغرافي، يوم 2015/05/12،على الساعة 13:00.

كما يقال»[1]. وكما يستعمل فوق خشبة المسرح حين يراد إبراز حالة الصباح الباكر وذلك بمزج الضوء الأزرق الفاتح مع الأصفر، أما الضوء الأزرق الداكن فيوحي إلى الفجر والليل وهذا ما جسد في مسرحية "الأرض والدّم".

– **الأخضر**: لون الطبيعة، رمز الراحة، الاخضرار، السكينة والابتهاج والعافية. وجدت الأبحاث أن اللون الأخضر ينمي قدرات القراءة، وبعض الطلبة يستعملون تقنية غريبة تتمثل في وضع صفحة شفافة من ورق أخضر على مقرآتهم لتسريع عملية القراءة والفهم، ويستعمل أيضا كمهدئ، فضيوف البرامج التليفزيونية ينتظرون قبل ظهورهم في غرف خضراء من أجل الاسترخاء [2] ويستعمل عل خشبة المسرح ليظهر الاخضرار والطبيعة.

– **الأحمر**: رمز للعمق، القوة، المأساة معاني ترتبط بهذا اللون الأحمر لامع دافئ يوحي بالعواطف القوية إذ يرتبط بالحب والدفء والراحة، كما يحدث هذا اللون إحساسات بالقوة والإثارة ويعتبر لونا قويا....[3] ويستعمل الضوء الأحمر على خشبة المسرح كرمز على وجود الحرب والمأساة وقد استعمل في مسرحية الأرض والدم ممزوجا بالأصفر للدلالة على المعاناة والمأساة واليأس كما توضح هذه الصورة:

1– ابن حويلي الأخضر ميدني: الغيض الفني في سيمياء الألوان عند نزار قباني –دراسة سيميائية لغوية في قصائد "من الأعمال الشعرية الكاملة" مجلة جامعة دمشق، مج21، ع3–4، 2005، ص115.

2– مصطفى شكيب: علم نفس الألوان –التأثيرات النفسية للألوان– دار النشر الإلكترونية، www.kotobarabia.com، ص7.

3 – المرجع نفسه، ص 08، 10.

ففي هذه الصورة نلاحظ استعمال ضوءين الأحمر والأصفر فتشكل اللون البرتقالي الذي يترجم الحالة النفسية لشخصيات هذا المشهد التي تعاني من الحالة المزرية المعاشة، وكما نلاحظ وجود شموع في هذه الصورة وهذا ما يترجم استعمال هذا الضوء لدعم استعمال الشموع. فالمعروف عن ضوء الشموع في غرفة مظلمة مائل إلى اللون البرتقالي وأيضا هذا يقدم رسالة عن الفترة الزمنية التي وقعت فيها أحداث هذه المسرحية وهي فترة لا توجد فيها الكهرباء.

– **الأصفر:** اللون الذهبي، لون الشّمس، لون لامع يرمز للفرح والدفء إلاّ أنّه أكثر إجهادا للعين بسبب نصيبه الوافر من الضوء الذي يعكسه، واستعمل اللون الأصفر كخلفية لشاشة الحاسوب وهذا اللون قد يخلق إحساسا بالإحباط والغضب....[1]. وأمّا في المسرحية فقد استعمل للدلالة على الفترة الممتدة من فترة ما قبل الزوال حتى المساء، كما تمثل هذه الصورة:

ففي هذه الفترة كما نلاحظ تتجه النساء إلى ثالا لغسل الملابس وجلب الماء بعد عودتهم من الحقل، وقد تعمد استعمال هذا اللون للدلالة عن الوقت الذي تذهب فيه النساء إلى ثالا.

–**الأبيض:** هو رمز الصفاء والبراءة، متوهج، لامع جدا قد يحدث إحساسا بسعة المكان ويزيده أهمية وبالمقابل قد يوصف أنّه بارد دون عاطفة وعقيم، تظهر الغرفة المطلية بالأبيض واسعة جدا ولكنها فارغة وغير مريحة.[2]واستعمل في هذه المسرحية حين يراد القيام بتقنية la douche وهي تقنية تسليط الضوء الأبيض على أحد الشّخصيات من أجل لفت الانتباه إليها.

1– مصطفى شكيب: علم نفس الألوان – التأثيرات النفسية للألوان– ص7–8، 10.

2– المرجع نفسه، ص8، 10.

وخلاصة القول، فإنّ الإضاءة في العروض المسرحية عموما وفي عرض مسرحية الأرض والدّم بوصفه موضوع الدّراسة تؤدي دور العنصر الفعال أو الوسط الحيوي الذي يتم فيه التفاعل والتلاحم بين باقي العناصر السيميائية فبهذا العنصر السيميائي–الإضاءة– نستطيع أن نتحكم في بقية العناصر السيميائية فهي تظهر القيمة الدلالية للديكور والصوت والأكسيسوارات فهي بمثابة اللوحة الفنية الكبرى التي تلعب فيها الأشياء والألوان دورها وفيها نستطيع أن نلغي الأشكال والعناصر التي لا نريدها أن تظهر ونختزل ونظيف حسب الحاجة.

ج – سيمياء اللباس والاكسيسوارات والمكياج :

تشكل الملابس المسرحية جسرا يصل بين عناصر العرض الحية وعناصره الجامدة، فالملابس المسرحية تكاد تكون جمادا لا روح لها في خزانة الملابس، لكنها ما إن توضع فوق جسد الممثل حتى تصبح جزءا حيا من شخصيته، فهي التي تتحكم وتؤثر في سلوكه العام بصورة مباشرة، كما أن للملابس وظيفة جمالية تساهم في تشكيل الصورة النهائية للعرض، بالإضافة إلى طاقتها الإشارية التي تساهم في الإفصاح عن معاني الأحداث ودلالات الشّخصيات[1]. وإذا نظرنا إلى الأزياء المسرحية بوصفها أحد عناصر السينوغرافيا فهي تحمل أهداف فنية مهمة وهي:

– الإشارة إلى مكان وزمن الأحداث.

– تساعد في إقامة أسلوب العرض.

– تشير إلى الشخصيات وتحدد العلاقة بينهم وتوحي بطريقة رمزية إلى مكانتهم وأهميتهم في المجتمع ووظيفتهم.

– كما نعمل على إضفاء التجانس على العناصر الأخرى للصورة المرئية.[2]

لذلك فإنّ النظام العلاماتي للملابس يساعد القارئ والمتفرج على تحديد جنس الشخصية(امرأة رجل)، فملابس المرأة غير ملابس الرجل كما يساعد على تحديد عمر الشخصية(طفل، شاب شيخ) فملابس الأطفال غير ملابس الشباب وغير ملابس الشيوخ، أضف إلى ذلك، فالملابس

1– ينظر: جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، ص167.

2– ينظر: عصام الدين أبو العلا: آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، ص123.

تحدد الديانة، فملابس الإمام عند المسلمين غير ملابس القص عند المسيحيين، كما أنّ الملابس تحدد الانتماء الجغرافي للشخصية فملابس الرجل الصحراوي الجزائري غير ملابس الجزائري الذّي يسكن في الشمال، وكما أن ملابس المرأة التي تعيش في الشرق الجزائري غير ملابس المرأة التي تعيش في الغرب، وكذا فإنّ اختيار لون اللباس يتعلق بالثقافة الاجتماعية التي تحملها الشخصية، فاللون الأسود عندنا رمز للحزن أمّا في السودان اللون الأبيض هو الذي يرمز للحزن،ومثلما تمدنا الملابس بمجموعة من الشفرات والدلالات عن الشخصية فإنّ دور **الاكسيسورات** لا يقل أهمية عن دور الملابس، فهي تلعب دورا فعالا في التعريف بالشخصية وعمرها ومهنتها، فا**لعصا** التي يحملها دا **رمضان ونانا الجوهر** تشير إلى المرض والاتكاء عليها والتّقدّم في السنّ، كما ترمز إلى البداوة.

و**السبحة** التي يحملها **دا رمضان** في يده هي علامة من علامات التدين والإيمان والتقوى، وفي أغلب الأحيان نجد هذه السبحة عند كبار السن وتستعمل لكي لا يغفل عن ذكر الله.

و**المنديل** الذي ترتديه النساء في المسرحية وهو نوع من الاكسيسوارت ورمز المرأة القبائلية التي لا تغفل عن وضع المنديل وهو ليس كغيره من المناديل المعروفة، بل هم منديل خاص بمنطقة القبائل، وكما نجد الرجال يضعون **عمامات** فوق رؤوسهم ويرتدون **البرنوس**، زيادة على **المجوهرات الفضية** الخاصة بالمرأة القبائلية، كما يلفت انتباهنا سليمان الذي تظهر حول عنقه عقاقير مربعة الشكل، وهذه ترمز إلى أنّ سليمان يؤمن بهذه الأمور وأنّه جرّب مختلف الوسائل من أجل الحصول على الوريث، وكما أنّ سليمان كان يحمل في يده **بندقية** وهي دليل على أنّه إنسان له جرأة إطلاق النار في أي لحظة، فالوحدات الإكسيسوارية السابقة الذكر كلها وحدات علامية تثير خيال المتفرج وتكمل الشخصية المسرحية.

وأمّا **المكياج** فإنّ روبارت كوهين« **يؤكّد على أن المكياج كان موجودا مع المسرح منذ نشأته ولا يستخدم المكياج بمعنى طلاء الوجه فحسب، بل يشمل أصوات الشّخصيات، حركات الشخصيات، أكسيسوارات الشخصيات**»[1]. وهنا يصبح المكياج عنصرا مهما، شأنه شأن اللباس، فهو يحمل رسالة خاصة به إلى الجمهور، ولقد أكّد إدوار ويلسون على«**أن المكياج يلعب دورا في**

1- عصام الدين أبو العلا: آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، ص124.

التقريب بين الممثل والشخصية أو يُستخدم كنوع من الأقنعة »[1]. فدور المكياج في رسم الشخصية لا يستهان به، إذ هو **علامة أيقونية** شديدة الدلالة وهو عامل مساعد للممثل على خشبة المسرح يمنح للدور قوة من حيث إعطائه صبغة واقعية أكثر، بل أكثر من هذا، فإنّ المكياج يعطي للشخصية عمرها ونسبها وجنسها وطبقتها الاجتماعية فمكياج المرأة الأجنبية غير مكياج المرأة القبائلية، وللمكياج أيضا دور وظيفي هام في رسم ملامح الشخصية حسب الحاجة من قبح أو تجميل أو استحسان، بالإضافة فإنّ المكياج عموما يخلق نوعا من التقارب والتشابه بين الممثل والشخصية التي يريد أدائها أو بالأحرى المتخيلة في ذهن القارئ والمتفرج.

وعموما فإنّ السينوغرافيا هي كل متكامل من أجزاء الديكور والأزياء والمكياج والأضواء، وعليه فإنّ أول ما تقع عليه عيون الجمهور بعد رفع الستار هو الديكور الموجود فوق خشبة المسرح، لذلك فإنّ أراد السينوغرافي أن يستحوذ على جمهوره فعليه أن يختار بغرضه أحسن الديكورات والاكسيسوارات التي تتلاءم مع العرض الذي سيلقيه على جمهوره.

وفي مسرحية الأرض والدم للمخرج " حمى مليانة " شكل الديكور مركز العرض، ولقد ارتبط أحسن ارتباط المضمون برواية الأرض والدم لمولود فرعون، من حيث التفاصيل بحيث يرفع الستار على منصة حجرية منصوبة على الجانب الأيسر من الخشبة، وفي أقصاها شجرة الكرز، وفي الجانب الأيمن يوجد منبع للماء"ثالا" بها حنفية يتدفق منها الماء، ولقد استعان بالكيس البلاستيكي الأبيض ليمثل ذلك الماء، كما هو موضح في الصورة.

1- المرجع نفسه، ص124.

وفي أرضية هذه الخشبة المسطحة توجد حجارة كمقاعد للقادمين إليها وخلف المنبع توجد هضبة صغيرة بها نبات من التين الهندي وتقريبا في كل المشاهد نجد أن السينوغرافي استعان بتقنية le détachant وهي تقنية تنظم المناظر المصورة، وتكون بقياسات كبيرة بحسب مساحة الرؤية وهذه اللوحات يمكن أن تجمع في الأخير لتشكل الخلفية المسرحية.[1]

ولقد استعان بها السينوغرافي بحيث استعمل صورة جميلة تحمل جزء من جبال القبائل، وهي صورة ملتقطة من الواقع قصد توصيل فكرة أن المكان المصور له علاقة بما هو موجود فوق خشبة المسرح، والذي لم يخرج من نطاق بلاد القبائل وتقريبا فإنّ كل المشاهد تحمل هذه التقنية.

وفي المشهد الثاني الذي كان في تاجمعت فقد احتفظ السينوغرافي بنفس المكان الذي عرض فيه " ثالا " إذ أزاح منها المنبع وغيّر الخلفية:

وتاجماعات كما هي موضحة في الصورة ساحة صفصاء مرسومة بالحجارة، كما نجد فيها شجرة، ومن الخلف هضبة صغيرة هي عبارة عن ممر يمر منه الراجلون، وهو ممرّ ضيق جدا. أما الصورة الخلفية فقد وظف السينوغرافي في هذه المرة صورة ملتقطة من الواقع لجبال جرجرة لا تزال على قممها أثر الثلوج، ونفس الشيء بالنسبة للأضواء، فهي نفسها مع التي استعملها في المشهد الأول والتي توحي إلى ضوء النهار باستعمال اللون الأزرق الفاتح والأصفر.

وفي المشهد الثالث يعرض لنا السينوغرافي ديكورا خاصا بالمقبرة والتي لا تختلف عن " ثالا" و" تاجامعت " كما توضحها الصورة:

1- ينظر: عبد الرزاق معاد وحسام دبس وزيت: السينوغرافيا في مسرح القرن العشرين وارتباطها بفنون التصوير واتجاهاتها، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات، مج31، ع1، 2009، ص14-15.

إذ نرى في الصورة قبور متفرقة هنا وهناك وحتى على الهضبة الصغيرة، شجرة الكرز لا تزال تحتفظ بمكانتها وتكتسي الخلفية بصورة واقعية لأحد السهول المتواجدة في منطقة القبائل، سهول خضراء وتعمد السينوغرافي استعمال اللون الأزرق الداكن في أضوائه لأنّ هذا المشهد كان يعرض في فترة زمن المغرب كما ورد في الرواية.

وفي المشهد الخامس يعرض لنا السينوغرافي منزل كمومة وهو منزل تقليدي غير أنّه يحمل علامات الرفاهية مقارنة بالمنازل الأخرى ولعل هذه الصورة كفيلة بأن توضح ذلك.

وهو منزل ليس كغيره إذ توجد فيه طاولة وكرسيان كما توجد فوق هذه الطاولة أواني وكأس من زجاج، حقيبة فوقها ملابس على الأرضية وفي عمق هذا المنزل توجد" السندرة"[1]* التي تحدث عنها مولود فرعون في روايته، ولقد اختار السينوغرافي للصورة الخلفية في أن تكون صورة جزئية لأحد المنازل التقليدية المشكلة من الحجارة، باب مهشش يكاد ينهار، أما فيما يخص الأضواء فقد استعمل الضوء الأصفر مزجه بالأحمر بدرجات قليلة ليتحصل على اللون البرتقالي الذي يعكس لون الشموع لأنّ المعروف عند القرويين في تلك الفترة أنهم لا يملكون مصابيح، بل يستعينون بالشموع كما عكست هذه الأضواء المعاناة والشقاء واليأس التي يعيشها سكان إيغيل نزمان.

[1] la soupente*

ولقد كان للأزياء التي لبسها الممثلون حضورا قويا فوق خشبة المسرح، بحيث اختار السينوغرافي للرجال لباسا تقليديا خاصا بالفترة الزمنية التي وقعت فيها الأحداث لقد سبق أن عرضنا صورة الملابس الخاصة بالرجال في المشهد الثاني في صورة تاجمعت، أمّا النّساء فقد اختار لهن زيا قبائليا أصيلا جميل المنظر، مرتبطا كل الارتباط بالفترة التاريخية للأحداث، ولقد استعان السينوغرافي بالشخصية الأجنبية التي اكتست فستانا جميلا يليق بمكانتها وطبيعتها كأجنبية، كما هو موضح في الصورة.

وفي حين نشاهد **شابحة** في هذه الصورة بلباسها التقليدي البسيط وهنا تظهر المقارنة جلية في اللباس التقليدي الخاص بالقبائل واللباس الأجنبي الخاص بالمرأة الفرنسية، أمّا فيما يخص المكياج فقد زيّنت الفرنسية نفسها بمكياج خاص وبتسريحة شعرها مقارنة بالقبائلية التي لم تكلف نفسها شقاء ذلك، ونلمس في النساء القبائليات في هذه المسرحية ذلك الوشم الذي تضعه على وجوههن ومن أجل التوضيح فإنّ هذا الوشم له رسالة ينقلها للمتلقي، ولقد ارتبط ظهور هذا الوشم بتواجد الأتراك في الجزائر، فلما كانوا يمرون من القرى، كانوا كلما عثروا على امرأة فائقة الجمال يأخذونها معهم إلى بلادهم وهذا ما جعل القبائل يفكرون في توشيم كل النساء الجميلات حفاظا عليهن من الأتراك، ومع مرور الوقت أصبح الوشم رمزا للجمال، فأصبحت النساء تضعنه من أجل أن تزين نفسها، فكانت تضع رسومات الشمس، الماء، الغولة...الخ، واليوم اندثرت هذه العلامات على وجوه النساء، غير أنّنا يمكن أن نجد فئة صغيرة جدا من المسنات لا تزال تحمل

هذه الرسوم التي تحاكي معاناتها وقصتها في الحياة، وهذا ما نلمسه في شخصية كمومة التي وشمت وجهها كرمز لمعاناتها في فترة غياب ابنها.[1]

كما لعبت **الموسيقى** دورها في العرض، بحيث كانت تعرض في بداية كل مشهد، فحملت أبعادا نفسية تؤثر في الإحساس وتمزج الشعور بين المتلقي والممثل، إذ أصبح المتلقي يحس بنفس ما يحس به الممثل ولقد كانت الموسيقى في مسرحية الأرض والدم حزينة تترك أثرا على نفسية متلقيها، ولقد ساهمت بدورها في إنجاح العرض المسرحي، كما لعبت دورا في الإشارة إلى جغرافية الأحداث وزمانها بحيث تظهر من الموسيقى أنّ الآلات المستعملة فيها كانت آلات بسيطة وتقليدية تواصلت مع العرض والحدث بشكل واضح.

أدت سينوغرافيا المسرحية جماليتها من خلال عملية التصميم التي خلفت تصورات بصرية، إذ ساعدت قِطَع الديكور غير المُعقدة والبعيدة عن المبالغة في استخدام ضخامة مما أدى بالمصمم إلى استثمار خشبة المسرح وصالة المتفرجين واستطاع الديكور أن يفعل فعله في إيصال المعنى، كما كانت الأزياء مختارة من ملبس الأزياء اليومية الاعتيادية في تلك الفترة الزمانية لوقوع أحداث الرواية مع استعمال المكياج البسيط للشخصيات، بحيث يكون مقنعا، إضافة إلى الإضاءة التي كشفت عن مكونات الصورة وخلقت جوا نفسيا لعالم المسرحية مما أسهم في إيصال المعنى السيكولوجي للشخصيات، ولعبت المؤثرات الصوتية دورا مهما في التعبير عن الواقع ممّا أعطى تأثيرا حسيا ووجدانيا ودعما للجانب البصري المعبر عن العرض المسرحي.[2]

وفي الأخير يمكن القول أنّ المقتبس حافظ على الإطار المكاني للأحداث المتمثل في القرية، فبعد تعدد الأمكنة في الرواية أصبحت مكانا واحدا في المسرحية وهو خشبة المسرح التي تجسد فضاءات متعددة الأمكنة الوارد في الرواية بالاستعانة بالديكورات والأضواء...الخ. وذلك لطبيعة الرواية الذي يفرض الإختلاف.

[1] - لقاء شخصي مع مولود موالاك، مصمم سينوغرافي، يوم 2015/05/12،على الساعة 13:00.

[2] – زيد سالم سليمان: السينوغرافيا بين النظرية والتطبيق، مسرحية (نزهة) أنموذجا، مجلة كلية الآداب، العدد 90، ص 32.

2 -بنية الشخصيات بين الرواية والمسرحية:

تمثل الشخصية مكونا من المكونات الفنية الهامة للرواية إذ يعتبر العنصر الفعال في تطور الحكي، إذ يؤدي عنصر الشخصية أدوارا عدة في بناء الرواية وتكاملها وطريقة عرضها للأحداث ومن خلال مواقفها يتمكن القارئ من أن يتواصل مع المضمون الأخلاقي والنفسي للرواية، لأنّ الكثير من أفكار الكاتب ومقاصده ورؤاه ومواقفه من القضايا المتعددة تصورها الشخصيات، فهي المسؤولة بدرجة أكبر من بقية المكونات الأخرى عن طريق عرض الأفكار والتحكم بخط سير الأحداث أو مواجهتها، والشخصية هي العمود الفقري في الرواية والشريان الذي ينبض به قلبها، لأن الشخصية تصنع اللغة وتثبت الحوار وتلامس الخلجات وتقوم بالأحداث وتصف ما تشاهد[1].

وهذه المكانة التي احتلتها الشخصية جعلت بعض النقاد ينظرون إلى الرواية على أنّها تصور تجربة إنسانية تعكس موقف كاتبها إزاء واقعه بنفس القدر الذي تفصح فيه عن مدى فهمه لجماليات الشكل الروائي، والرواية تقول هذا وأكثر من خلال أداة فنية مميزة هي الشخصية، وهذا ما جعلهم يعرّفونها بقولهم:« **إنّها فن الشخصية**»[2]، إذ أن الروائي يليها أهمية كبيرة قبل عرضه لقضية الحدث،لأنّها الأساس في بناء الرواية بحيث يسعى الروائي إلى عرض شخصياته التي تفرض بدورها أحداث الرواية، ولهذا فإن همّ الروائي بالدرجة الأولى هو عرض الشخصية قبل القضية، وفي حين أن المخرج المسرحي يهتم أولا بالقضية ثم يبحث عن شخصيات ملائمة لأداء ما يناسبها من أدوار لعرض قضيته، وهذا ما تحدث عنه توفيق الحكيم في كتابه" فنّ الأدب" حيث يرى« **أن الروائي هو الذي يصنع الشخصيات أولا ثم ينتج من حولها الحوادث والحيوات الكثيرة ولكن الشخصية المسرحية تخلق من القضية والموقف، فنحن لا نعرف أوديب إلا بما له علاقة بقضية أو مشكلة**»[3].

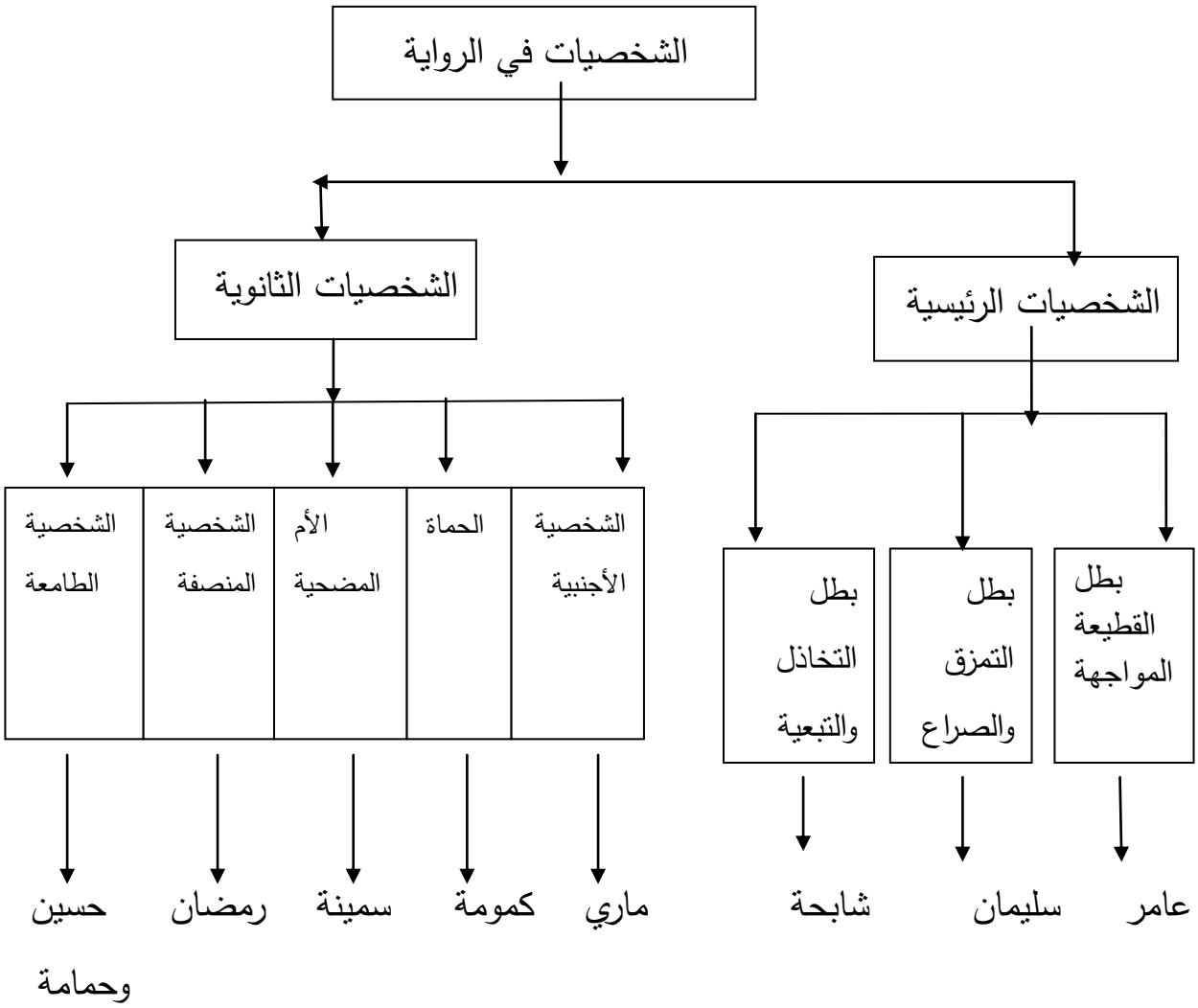
1- ينظر: عبد الرحيم حمدان: بناء الشخصية الرئيسية في رواية "عمر يظهر في القدس" للروائي نجيب الكيلاني، بحث مقدم للمؤتمر الخامس لكلية الآداب، القدس تاريخا وثقافة، الجامعة الإسلامية،غزة، 2011، بتاريخ 7-8 ماي 2011، ص113.

2- حسين سوندي وآزاده كريم: رؤية في العناصر الروائية، السنة الثالثة ، ع10، فصلية دراسة الأدب المعاصر، ص84.

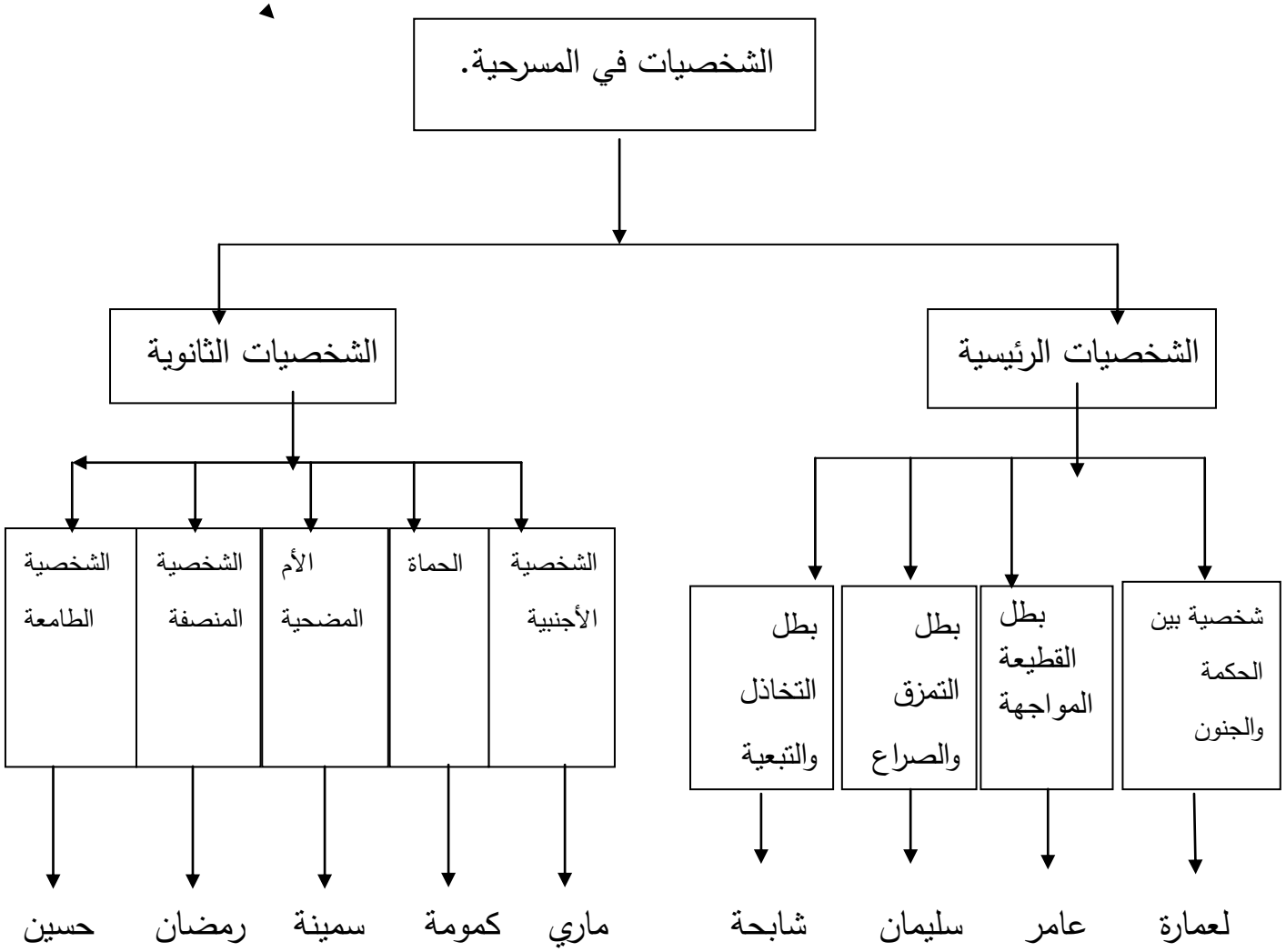
3- توفيق الحكيم: فن الأدب، ص114.

وهنا يبرز الفرق الموجود بين الشخصيات الروائية والمسرحية عند توفيق الحكيم، بحيث ينطلق المؤلف والمخرج المسرحي في نظر الحكيم من فكرة وردت في ذهنه أو قضية شغلت عقله قبل أن يجسدها في المسرحية وحين يشرع في تجسيدها تتولد الشخوص المؤهلة لحمل القضية والتعبير عنها، وبعد انتقال المسرحية إلى مرحلة العرض تتحول الشخصية إلى أهم عنصر في بناء المسرحية على الخشبة، فهي العنصر المحوري فيها، فلا يمكن لموضوع المسرحية أن يتعلق بغير حياة الشخصية وحركتها على المسرح وحواراتها، ولهذا فمن أجل دراسة الشخصيات بين الرواية والمسرحية" الأرض والدم" ارتأينا تقسيمها على النحو التالي:

ترسيمة توضيحية لتقسيم الشخصيات في الرواية.



ترسيمة توضيحية لتقسيم الشخصيات في المسرحية.



بعد الدراسة المكثفة لرواية ومسرحية الأرض والدم يتضح لنا أن المخرج قام باستحضار أغلب شخصيات الرواية في مسرحيته، فنجد بعض الشخصيات تظهر نفسها كما جاءت في الرواية دون تغيير بينما تظهر شخصيات أخرى مسها بعض التغيير إما في أسمائها وإما في صفاتها وإما في الدور الذي تلعبه أو الوظيفة التي تؤديها، ولم يكتف المخرج بهذا الاستحضار بل قام أيضا باستحداث بعض الشخصيات التي ليس لها وجود في القصة وحذف بعضها الآخر، ومن هنا ارتأينا في دراستنا الجمع بين الشخصيات الروائية والشخصيات المسرحية بحيث قسمناها إلى شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية وسنحاول عرضها بالتفصيل موضحين التداخل والفوارق الموجودة بينها كما يلي:

– **الشخصيات الرئيسية:** المتفق عليه أن شخصية البطل هي التي يرتبط بها موضوع الرواية والمسرحية فهي الشخصية التي تدور حولها معظم الأحداث، وتؤثر وتتأثر بالشخصيات الأخرى التي تستمد وجودها من مقدار صلتها بالشخصية الرئيسية، أّما عن الشخصيات الرئيسية في رواية ومسرحية الأرض والدم، فإنّنا نلاحظ وجود ثلاث شخصيات تلعب دور البطولة وهم **عامر سليمان، شابحة،** ويبقى عامر صاحب الدور الرئيسي كونه المحرك الرئيسي للأحداث، أمّا سليمان **وشابحة** فدورهما لا يقل شأنا عن **عامر**، إلاّ أنّهما يستمدان وجودهما من صلتهما وطبيعة تلك الصلة، بشخصية عامر وعليه يمكن تقسيم دور البطولة في الرواية والمسرحية إلى ثلاث مجلات مهمة وهي: « بطل القطيعة والمواجهة بطل التمزّق والصراع، بطل التخاذل والتّبعية»[1]، وهي موضحة على النحو التالي:

أ– بطل القطيعة والمواجهة في الأرض والدم:

كانت صفة القطيعة والمواجهة من نصيب **عامر أوقاسي؛** حيث عان في فترة غيابه عن قريته بتهمة القتل،" قتل عمّه رابح" غير أنّه آمن ببراءته فحاول أن يتحدى الإشاعات حين قرر أن يعود إلى قريته ويواجه مصيره مع عمه سليمان، وتظهر صفة القطيعة عنده حين كان ضد فكرة التخلي عن ابنة عمه الأجنبية"ماري" إذ تزوّج منها رغم انتمائها إلى ثقافة أجنبية ورغم الفكرة الشائعة في بلاد القبائل، أنّ القبائلي لا يتزوّج إلاّ من امرأة قبائلية ولكنه اخترق هذا الاعتقاد وتزوج من امرأة أجنبية رغبة منه في الحفاظ على شرفه واسترجاع دم عمه رابح إلى وطنه، وهي أول شخصية ثابتة في النص المقتبس، أمّا من حيث التسمية فقد طرأ عليها تغيير خفيف في الاسم من عامر أوقاسي إلى أعمار أوقاسي.

صفة عامر: لقد حافظت شخصية عامر على الصفات التي قدمها لها مولود فرعون فقد عرفها بقوله «**شاب حاسر الرأس، بدون شوارب، طويل، صحيح معاف نقي نظيف في قندورته الحريرية الزرقاء، إنّ ضخامة هيئته وانبساطة طلعته وتفاؤله وقندورته من التيسور وبرنوسه**

1–عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص159.

النظيف كل هذا يدل على سعة يده»[1]. ولقد احتفظ المخرج بنفس الملامح واختار لهذه الشخصية ممثلا يتلاءم مع صفاتها وهذه الصورة توضح ذلك.

لقد انطبقت مواصفات الممثل **مالك فلاق** إلى حد كبير مع مواصفات **عامر أوقاسي** التي قدمها لنا مولود فرعون في روايته، وهذا يدل على تقييد المخرج بما ورد في الرواية لذلك يقول الممثل مالك فلاق«**هذه الشخصية منحت لي من قبل المخرج في شخصية عامر أوقاسي هي شخصية خلقها مولد فرعون وطبع عليها أوصاف انّه إنسان طويل، خجول، طيب القلب، وسحنته سمراء، وربما وجد المخرج بعض هذه المواصفات تنطبق عليّ لهذا اختارني لكي أمثل دور عامر أوقاسي** »[2]، ومن خلال هذا التصريح نعرف أن المخرج لم يلتقط الشخصيات عشوائيا، بل أقام لها مطابقة لاختيار الممثلين الذين يمكنهم أن يتواصلوا مع الشخصيات الروائية، فلقد سبق أن عرضنا أوصاف شخصية **عامر** في الرواية وهنا نجد أنّ الأوصاف التي يملكها الممثل **مالك فلاق** تقريبا تنطبق على الأوصاف التي قدمها مولود فرعون لشخصيته.

- **البعد النفسي للشخصية عامر أوقاسي:** ولعلّ أهم ما يجعل المتلقي يتصل بهذه الشخصية هو بعدها النفسي الذي اهتم فرعون بتصويره من حيث مشاعر هذه الشخصية، ومواقفها وسلوكاتها من المواقف المحيطة بها ويظهر ذلك في هذا القول « **أصبح عامر أوقاسي أكثر خجلا وصارت وجنتاه تحمر عند كل لقاء، فبدا وكأنّه يريد الاعتذار لكل الشيوخ، هؤلاء الشيوخ الذين غادرهم،**

1-مولود فرعون: رواية الأرض والدم، ص4، 133، 209.

2- لقاء شخصي مع الممثل مالك فلاق، في 26 مارس 2015، على الساعة العاشرة صباحا، وذلك بالمسرح الجهوي كاتب ياسين، تيزي وزو.

الله وحده يعلم منذ متى »[1]، إذ أنّ تأنيب الضمير يظل يسيطر على عامر لأنّه ترك والده عرضة للفقر والحاجة خاصة وأنّ والده أُجبر على بيع ما يملك من أراضي، وهذا ما نلتمسه أيضا في المسرحية وذلك في المشهد الثالث حين انحنى عامر إلى قبر أبيه وملامح الحزن بادية على وجهه وهذه الصورة كفيلة بالتعبير عن معاناته.

يقدم عامر في هذا المشهد رسالة مشحونة بالدلالة فطريقة انحنائه وهو يضع يده على فمه وملامح الحزن تظهر على وجهه، هنا حتى وإن لم يعبر بالكلمات إلاّ أنّ هذه الصورة توحي على أنّه يتألم لترك والده يموت في فترة تواجده بفرنسا .

– **الدور والوظيفة عامر أوقاسي:** حظيت شخصية **عامر أوقاسي** في رواية الأرض والدم بحضور قوي ومكانة اجتماعية مرموقة بعد عودته من فرنسا ويظهر ذلك في قول مولود فرعون« **كانت عائلة عامر تحس بشيء من الزهد والرغبة في إظهاره على أنه قد استفاد كثيرا من غربته الطويلة بفرنسا، وهي تجربة يفتقرها الآخرون، وأنه اكتسب أيضا سعة أفق واسعة وكثيرا من المال وهكذا اعتقد بأنه أعلى من سفاسف تلك القرية الضئيلة وها هو ينادونه لإدارتها**»[2]. ولقد اكتسب تجربة **عامر أوقاسي** مكانة مهمة بين ذويه، زيادة إلى ثقافته المزدوجة وزواجه من فرنسية ما جعله ينتخب كأحد عقلاء تجماعت، غير أن هذا كله كان غائبا في المسرحية، إذ لا نلتمس الدور ولا الوظيفة التي حضي بها **عامر أوقاسي**، بل نحس فقط ونحن نشاهد **عامر أوقاسي** على الخشبة أنّه إنسان مزدوج الثقافة متزوج من فرنسية له لباسه الخاص مقارنة بالشخصيات الأخرى،

1– مولود فرعون: (رواية) الأرض والدم، ص5.

2– المصدر نفسه، ص159.

وتصرفاته الخاصة التي تجعله في مكانة أحسن من الآخرين، وكما أن شخصية **عامر أوقاسي** كان حضورها قوي في الرواية مقارنة بالمسرحية، فقد كان مولود فرعون حريصا على نقلها بكل تفاصيلها للمتلقي فاستعمل تقنيات الوصف والاسترجاع، وهذا من أجل الإحاطة بها، فعرفنا بماضيها وأحاطنا بحاضرها ولن يغفل لحظة عنها، في حين أنّها في المسرحية كانت تظهر كشخصية رئيسية غير أنّها لا يطول وجودها على الخشبة، فلقد استغل المخرج مشاهد المسرحية وحوار شخصياتها من أجل التعريف **بأعمار أوقاسي**، فكل الشخصيات كانت تتحدث عن **أعمار أوقاسي** وعودته من فرنسا وزواجه من أجنبية، فحتى وإن غابت عن الخشبة فإنّنا نلمس حضورها على ألسنة الممثلين الآخرين.

ب- بطل التمزق والصراع والخيبة في الأرض والدم:

اجتماع هذه الصفات كلها في شخصية **سليمان**، فكل تصرفاته وأخلاقه وأفكاره، توحي عن تمزقه وصراعه وخيبته، فلقد كانت هذه الشخصية منذ البداية تعني وتتصارع مع نفسها ومع غيرها، يصاب في النهاية بخيبة أمل نتيجة الخيانة التي تعرض لها، لقد عرض مولود فرعون في روايته تمزّق هذه الشخصية، حيث قال: «**كان شهيدا على نهاية عائلة غنية وغزيرة بأكملها، لذلك وجد نفسه وريث ماض يحسد عليه ومستقبل لا يعده إلاّ بالفقر والمآسي**»[1].

وبعد أن كان ينتمي إلى عائلة غنية ومتجبرة عائلة أيت حموش ينتهي به المطاف بانقلاب الأوضاع، لتزول تلك العائلة الغنية، ويصبح إنسانا عاديا مثله مثل باقي أهل القرية، وما زاد من تمزّقه هو أنّه حرم من الخَلَف، وهذه علامة من علامات اللعنة والعقاب، التي لحقت بعائلة **أيت حموش**، ويستمر تمزّقه في الرواية؛ حيث يتلقى خبر موت أخيه رابح على يد **عامر أوقاسي**، أحد أقربائه ليعيش في صراع مع نفسه، منتظرا لحظة عودة هذا الأخير لينتقم منه لمقتل أخيه، والمعروف عن الرجل الريفي أنّه إنسان بسيط وطيّب، فقد تمكّنت زوجته ووالدها **رمضان** في التأثير عليه وجعله يتخلى عن فكرة الانتقام من **عامر أوقاسي**، ما جعل الخلافات بينهما تزول، لتتعرض هذه الشخصية في نهاية الرواية والمسرحية للخيبة؛ حيث تعرض لخيانة زوجته **شابحة**

1- مولود فرعون: (رواية) الأرض والدم، ص97.

مع ابن أخته **عمار أوقاسي**، فيخدم هذه العلاقة بمقتل كلّ من عامر وسليمان، غير أنّ نهاية هذين البطلين تختلف في كل من الرواية والمسرحية، فكانت نهايتهما في الرواية عبارة عن انفجار سببه سليمان في "المينا"، في حين أنّ في المسرحية اختار المخرج أن تكون النهاية تصويبا متبادلا بالرصاص بين عامر وسليمان، لينتهي بهما المطاف بالموت المحتّم.

أما عن **التسمية** فقد احتفظ المخرج في مسرحيته بنفس التسمية التي وضعها مولود فرعون في الرواية.

– **صفة شخصية سليمان:** لقد صوّر فرعون شخصية **سليمان** بمواصفات خاصة، إذ توغل في وصفه ليقول: «**هو رجل قصير، ومدكوك، مربع الوجه، ناتئة عظامه، تتغامز من وجه عينان حمراوان، لا أهداب فوقهما، وجه شنج وكيان عنيد وغبّي، رأس يوحي كله بالاعتداء، وكل أعضائه لا تقوى على تشكيل مجموعة منسجمة، قامة قصيرة جدا، أطراف معقدة ضامرة، إنّه شرغوف أكثر منه ضفدعا**»[1]، وهذه الصفات التي قدمها مولود فرعون لهذه الشخصية لا تنطبق مع الممثل زواوي أحمد، الذي اختاره المخرج/ لمثّل دور سليمان في المسرحية، وهذه الصورة توضّح ذلك:

1– مولود فرعون: (رواية) الأرض والدم، ص99.

يظهر **سليمان** في هذه الصورة على أنّه رجل طويل، صاحب سحنة سمراء، قويّ البنية، صاحب شخصية، وهنا يظهر الاختلاف بين ما قدمه مولود فرعون، وما نراه كشخصية فوق خشبة المسرح، وهنا يظهر أنّ المخرج تصرف في هذه الشخصية، ولم يحتفظ بنفس المواصفات.

– **البعد النفسي للشخصية:** وعلى الرغم من أنّ المخرج تصرف في مواصفات سليمان، إلاّ أنّه احتفظ ببعدها النفسي، فلقد عرفه فرعون في روايته على أنّه «**لم يكن سليمان يخشى أحدا، عند إثارة الآخرين مادام أنّه لا ينتظر منهم شيئا، وليس من المستبعد رؤيته منقلبا، وحتى عندما يكون أرضا، فإنّه يتابع الشتم والازدراء، فغالبا ما يشبّه بالضفدع، وهو بهيمة منفردة، فإذا دهست عليها لطختك وإن تجرأت على لمسك قززتك**»[1]. كان سليمان إنسانا عنيفا متشددا، متقلب المزاج، غير أنّه وبالرغم من هذه المواصفات فهو يحمل جانبا من الإيجابية كونه إنسانا طيّبا، رغم أنّه وعد عمه " **علي**" أنّه سينتقم لمقتل أخيه **رابح**، فلقد تراجع عن قراره هذا في اللحظة الأخيرة نظرا لطيبة قلبه، وتظهر طيبته أكثر حين تسبب في الانفجار وتحركت مشاعره في اللحظة الأخيرة، فهمّ لمساعدة عامر، بعد أن وقعت عليه حجارة، فمات ضحية رفقة **عامر** ابن أخته **كمومة**، وفي المسرحية احتفظ المخرج بهذه الصفات، إذ أدى المثل زواوي أحمد هذه الدور كما ورد في الرواية، وقد نجح في ذلك، حيث تفاعل مع الشخصية المنتسبة له وتواصل معها وأداها بأحسن أداء، فكان يتمزق يثور ويغضب، وكلما ظهر على خشبة المسرح فإنّنا نحس باندفاعه وقوّة شخصيته.

– **الدور والوظيفة:** كان سليمان في الرواية إنسانا بسيطا وفلاحا متواضعا، يحب خدمة الأرض، فيزرعها ويعتني بها ويظهر ذلك في قول مولود فرعون: «**أدرك عامر بقلب معتصر أنّه يحب تيغزران حبا شديدا ولكن كل شيء قد انتهي بينهما، كلاهما صار غريبا عن الآخر، لم تعد تيغزران تريده، إنّ الذي يليق بها هو سليمان، وهو الذي يستطيع أن يخدمها ويصونها كعاشق ويجمع غلالها كبخيل، وذلك لأنّ أراضيها تحب الفلاحين القساة البخلاء**»[2]. ومن خلال المقطع

1– مولود فرعون: (رواية) الأرض والدم، ص 97، 98.

2– المصدر نفسه، ص203.

نكتشف وظيفة سليمان في الرواية ولقد احتفظ المقتبس لهذه الشخصية بنفس الدور، وبنفس البساطة، غير أنّ وظيفته كفلاح لا تظهر عليه، ولم يظهر وهو يزرع أو يخدم الأرض، غير أنّنا نلتمس في حواره أنّه صاحب أراضٍ، إذ يقول في المسرحية: « **دير روحك مهبول، تشبع كسول...كاتب لو رزقو غير في بحيرتي أنا... يقدر يريحني شوي، آ سيدي... ويأكل كل يوم في بحيرة واحد فيكم بالدالة... هكذا واحد ما ينظر... تسلط علي عير أنا وكلاني يا دا رمضان... كلا لي اللحم...** »[1]، وفي هذا المقطع كان يعاتب لعمارة حين دخل إلى حقله وبدأ يجمع حبات الكرز المرمية على الأرض، فاستاء سليمان لهذا الأمر.

-بطل التخاذل والتبعية في الأرض والدم:

ارتبطت صفة التخاذل والتبعية بشخصية **شابحة**، حيث تعرضت للخذلان من أقرب الناس إليها، وهي والدتها التي خططت بمساعدة **كمومة** بإيقاعها في علاقة سريه مع **عامر أوقاسي**، من أجل أن تحصل ابنتها على وريث وتسعد بذلك. لذلك كانت معاناة **شابحة** أقوى منها، فلن يكن بوسعها إلاّ أن تكون تابعة لهذه المكيدة المدبرة، فأوقعت نفسها في علاقة مع **عامر أوقاسي**، رغبة منها أن تسعد زوجها بوريث يرث اسم عائلته، فكان نهاية تخاذلها وتبعيتها أن أوقعت زوجها وعامر في نهاية مأساوية، أودت بحياتهما معا.

-**التسمية:** حملت هذه الشخصية الاسم نفسه في المسرحية، فاسم شابحة لم يتغيّر.

- **الصفة:** قدم لها مولود فرعون أوصافا خاصة بالمرأة القبائلية الصلبة، المرأة الريفية بقوّة شخصيتها التي أنقذت **عامر أوقاسي** من لعنة الثأر، **شابحة** التي ميّزها الكاتب بجمالها، إذ يصفها بقوله: «**لقد كانت شابحة في سن عامر، وفي سن الأخت الكبرى لماري، ولكنّها لا تشبهها في شيء، إنّها لم تنجب في حياتها، ولم تعرف وعكة المرض على الرغم من أنّها عاشت عيشة ضنكا، ككل قروياتها، إنّها الطفلة الوحيدة لرمضان ويما سمينة... هي الآن في سن الثامنة والعشرين مكتنزة معتدلة القوام، شهية سنحتها كامدة وناعمة، وجسدها ليّن وحار، ووجهها يفض تزيّنه عينان سوداوتان واسعتان وفاهها تزيّنه شفتان طريّتان، لا تفارقهما**

1- مسرحية الأرض والدم.

الابتسامة وتعرف كيف تصغر خدّها كبراءة الطفل المتضايق»[1]، ولقد احتفظ المخرج بنفس الأوصاف لشخصية **شابحة** في المسرحية، ولقد مثّل هذا الدور الممثلة المسرحية **أونال كهينة،** التي تقول:«**إنّ المخرج أعطى لها دور شابة تزوّجت في سن الخامسة عشرة برجل لا تحبه، وهي تفوقه جمالا، امرأة قروية بسيطة بلباسها التقليدي**[2]. وهنا يظهر أنّ الممثلة حاولت أن تعكس صورة **شابحة** الموجودة في الرواية، وهذا ما نلمسه فعلا في المسرحية.

– **البعد النفسي للشخصية:** كانت امرأة حنونة تحب أن تصالح بين الناس، فقد استطاعت **شابحة** أن تغيّر مجرى الأحداث في مسار العمل الروائي، بحيث أزالت الأحقاد التي كانت تهدد عائلة **أيت العربي وأيت حموش** بقوّة شخصيتها تمكّنت من التأثير بزوجها سليمان وأقنعته بالمصالحة مع **كمومة** وابنها **عامر**، وهذا ليس بالجديد على المرأة القبائلية التي تفننت بتسيير أمور عائلتها، هذا من جانب، ومن جانب آخر عرض مولود تمرد **شابحة** على التقاليد التي أجبرتها على الزواج برجل لا تحبه ويكبرها سنا، كانت امرأة عاقرا، وتمردها في الرواية كان حادا، حين خانت زوجها مع ابن أخته وهذا ما أدى إلى تمزق روح المصالحة، وأسفر عن مقتل هذين الرجلين، وفي المسرحية احتفظ المقتبس بنفس الأوصاف **لشابحة،** فهي امرأة حنون تساعد كثيرا **كمومة** لكونها وحيدة، وبالتالي كانت **شابحة** هي التي تتكفل بالطهي لها وتحضّر لها الماء، وهنا يظهر أنّه إنسانة متعاونة مقارنة بنساء القرية.

الدور والوظيفة: لعبت شابحة في الرواية دور زوجة **سليمان،** كانت تقوم بالأعمال المنزلية إلى جانب الفلاحة، ورغم أنّها لا تتفق كثيرا مع زوجها إلاّ أنّها كانت تساعده في خدمة الأرض، ويظهر ذلك في قول مولود فرعون: «**إنّ سليمان وشابحة هما اللذان يفلحان تيغزران ويجمعان اليتن**»[3]، غير أنّ المخرج في المسرحية لم يظهر هذا الجانب من شخصية **شابحة،** فلم يخصص مشهدا **لشابحة وسليمان** وهي تساعده وتسانده في خدمة الأرض.

1– مولود فرعون: (رواية) الأرض والدم، ص148.

2– لقاء شخصي مع الممثلة: أونال كهينة، العمر 25 سنة، طالبة في معهد اللغة الأمازيغية، جامعة مولود معمري، 2015/05/11.

3– مولود فرعون: (رواية) الأرض والدم، ص197.

والممتبع للمسرحية لا يكشف أنّها زوجة **سليمان**، إلاّ في المشهد الأخير؛ حين تجرأت على خيانته، فالمخرج لم يكن بوسعه أن يعرض كل شيء.

ب-الشخصيات الثانوية:

وهي شخصيات تأتي بعد الشخصية الرئيسة، ولكنّ دورها لا يقّل أهمية عنها، كونها تسهم وبشكل كبير في تطور الأحداث وإعطاء صورة مكثّفة حول الشخصية الرئيسة التي لا تستطيع لوحدها أن تصوّر نفسها، وتطوّر الأحداث وهي كثيرة في الرواية اخترنا منها الشخصيات المشتركة بين الرواية والمسرحية وهي كالآتي:

- **الشخصية الأجنبية:** تمثّل ماري الشخصية الأجنبية التي اكتسبت قيمتها في الرواية بفضل ارتباطها الوثيق بشخصية البطل، ولقد أكساها مولود فرعون مواصفات خاصة لشخصية بارسية دخيلة على بلاد القبائل، وكان يطلق عليها من قبل القرويات اسم "ثاروميث"، ولقد وصفها مولود فرعون بقوله: « **ارتدت السيدة جوارب فاتحة وحذاء بعقب منخف وجبة قماش الكريب الأصفر... كانت رشيقة في قامة عامر ذات شعر أشقر مسرّح بدقة، عيناها الزرقاوان زهر اللبيب وشفتاها الحمروان... وجه واسع أكثر منه ومستدر، أنف قصير جميل، حواجب مستفيضة مقوّسة بإحكام**»[1]. لقد عرضها فرعون للقارئ بأدق التفاصيل، من أجل أن يجعله يتعامل مع هذه الشخصية الباريسية المتواجدة في بلاد القبائل، ولقد حرص على عرض الفوارق الموجودة بين هذه الشخصية وبقية القرويات من الصفات والملبس...الخ، ولقد كانت هذه الباريسية تسعى إلى الاندماج بسرعة مع السكان، حين حاولت تعلم اللهجة القبائلية، وقبلت استهزاء الآخرين من أجل التعلم، ولم تتردد في اللجوء إلى الحركات من أجل أن تتواصل وتتحدث مع غيرها، غير أنّها رغم محاولاتها في الاندماج في هذا المجتمع إلاّ أنّها كانت تتلقى الرفض من قبل والدة زوجها، التي كانت ترغب دائما أن يحصل ابنها على زوجة أفضل من هذه الباريسية، التي كانت تتصوّرها امرأة عاقرا دون جدوى، لتنتهي هذه الحقيقة المزيّفة في نهاية الرواية حين تعلم **ماري** أنّها حامل، بوريث يرث اسم عائلة **أيت العربي**.

1- مولود فرعون: (رواية) الأرض والدم، ص51.

ولقد احتفظت شخصية ماري بهذه الأوصاف في مسرحية الأرض والدم، إذ مثّلت هذه الشخصية الممثلة **كميليا حسيد**، فاحتفظت بنفس الاسم والأوصاف والدور؛ حيث كانت تحمل في المسرحية ملامح جميلة، سحنة بيضاء، شعر أشقر، قامة طويلة، ملابس قصيرة وأنيقة، كانت تضحك باستمرار، لطيفة مع غيرها، وعلى الرغم من أنّ أحداث الرواية وقعت في فترة الأربعينيات، غير أنّها كانت تحافظ على جمالها، ما جعلها تظهر مختلفة عن كل القرويات، وبالفعل فإنّ هذه الصورة توضّح ذلك.

– **شخصية الحماة:** إحدى الشخصيات الثانوية التي أسهمت بشكل كبير في بلورة الشخصية الرئيسة، لاشتراكهما في الماضي والحاضر، وهي زوجة **قاسي** ووالدة **عامر**، عجوز تخلى عنها ابنها فعانت الفقر والبؤس طيلة غيابه، يصفها الكاتب بقوله: «**إنّها سمراء مشربة بحمرة، مدهشة عجفاء، طويلة ولكنها منحنية الظهر وهشة، مثل قصبة جوفاء، ظهرت من تحت منديلها الممزق خصلات شعرها الصوفي، وعيناها السوداوان الكبيرتان**» [1]، وهنا من خلال هذه المواصفات نلمس صورة كمومة الجسدية، ونتعرف عليها على أنّها كبيرة في العمر، نظرا لانحناء ظهرها، كما نكتشف أنّها عانت إلى درجة تجعد وجهها، وأما في المسرحية فقد مثلت هذا الدور الممثلة المسرحية **بدريسي نورة**، وهي ممثلة مسرحية في المسرح الجهوي، كاتب ياسين، احتفظت بنفس الاسم الذي حملته في الرواية، وهي والدة **عامر أوقاسي**، أعطيت لها أوصاف في الرواية على أنّها عجوز سمراء، عجفاء، طويلة ولكنّها منحنية وهشة مثل قصبة جوفاء بصرها غامض، ولقد انطبقت هذه الأوصاف على هذه الشخصية أحسن انطباق وهذا ما توضّحه هذه الصورة:

1– مولود فرعون: (رواية) الأرض والدم، ص7.

وهذه الصورة توضّح لنا أنّ المخرج حاول قدر الإمكان أن يجعل هذه الشخصية تنطبق مع المواصفات التي قدمها **فرعون** إذ تواصلت الممثلة مع الشخصية الروائية وأدت دورها كحماة إذ كانت تعتبر ماري زوجة ابن فاشلة، لا تحمل أي مواصفات تؤهلها لأن تصبح يوما مثل القبائليات، فلا يمكنها أن تتواصل معها وتفهم عنها لا عادات لها ولا تقاليد، فلا طالما عانت **كمومة** تتمنى أن يعود ابنها وتختار له من بنات إيغيل نزمان زوجة تليق به وتنجب له الأولاد، وما زاد من كرهها لـ"ثاروميث" هو عدم إنجابها ما جعل **كمومة** لا تطيق رؤيتها وهذا ما احتفظت به الشخصية في كل من الرواية والمسرحية فلقد كانت **كمومة** العقل المدبر لإيقاع بين **شابحة** وولدها **أعمار** في علاقة سرية، فقد كان هدفها الوحيد هو أن تحفظ اسم عائلة **أيت العربي**، وأن تشهد على ميلاد أبنائه.

– **شخصية الأم المضحية:** لقد أدت سمينة دور الأم المضحية في كل من الرواية والمسرحية، فقد حاولت أن تساند ابنتها في محنتها، فكانت دائما تعاني من عقم ابنتها، هذا ما جعلها تجرّب عليها كل وصفة سرية من العقاقير لهدف أن تجعل ابنتها تحمل، نظرا لأنّ عقم ابنتها طال ولم تنجح أيّ وصفة قبلت كتضحية منها أن تورّط ابنتها مع ابن **كمومة** في تلك العلاقة المشؤومة، فلم يكن **لشابحة** أخ يساندها، أو أخت تقف معها، ما جعل سمينة تستاء أكثر، إذ كانت تتصور أيام **شابحة** الموحشة بعد موت والديها، وكل هذا جعلها تتشجع وتضحي بشرف ابنتها، فالمهم عندها هو أن تحصل **شابحة على** ابن يساند وحدتها، وهذا ما جسدته الممثلة **أوكيجة حكيمة** في

مسرحة "الأرض والدم"؛ حيث لبعت دور الأم المضحية التي كانت حريصة على أن تفارق الحياة مطمئنة البال على ابنتها، غير أنّ القدر يجري عكس ما خططت له، إذ أرملت ابنتها بخطتها الدنيئة.

– **الشخصية المنصفة:** وإلى الجنب الأم المضحية، نجد شخصية **رمضان** والد **شابحة،** وكان أحد شيوخ ثجماعت، إنسان منصف وتقيّ، يتعامل مع الجميع دون تمييز، لقد تعاون مع ابنته في فكّ النزاعات الموجودة بين عامر وسليمان، كما ساعد عامر في استرجاع أراضي والده المسلوبة منه، غير أنّه كان يعاني مثل سمينة من عقم ابنته الوحيدة، فرغم تديّنه كان ينحرف في بعض الأحيان، إذ كان يؤمن بالتقاليد والشعوذة، فكثيرا ما كان هو الآخر يصطحب سليمان إلى الزوايا والشيوخ، ظنا منه أنّ هؤلاء سيسدون له خدمة معالجة هذين الزوجين من العقم، والدور نفسه أدته هذه الشخصية في المسرحية، بحيث حملت نفس الاسم والوظيفة، إذ تكفل الممثّل المسرحي والسينمائي **عبد الكريم أعرب** بأداء هذا الدور، فاحتفظت هذه الشخصية بإنصافها حتى مع ابنتها وتخلى عنها في نهاية المسرحية حين اكتشف ما أقدمت عليه من تصرف، فلم يكن يرغب أن يخذل سليمان، ويظهر ذلك في هذا المقطع حيث يقول في المسرحية، لما كانت شابحة منهارة وهي تمسك بوالدها وفي حضور سليمان «**نحي يديك من يديه، ما توسخينيش يا عُرة الذرية، سامحني يا سليمان، ماعرفتش إنربي...سامحني يا وليدي**»[1]، وهنا كان يتأسف وهو محرج من **سليمان،** الذي تعرض للخيانة من طرف ابنة أحد رجال ثجماعت، فرغم حبه لابنته غير أنّ الموقف المحرج الذي تعرض له جعله يتخلى عنها.

– **الشخصية الماكرة: حسين (الممثل: نسيم أميين) وحمامة (الممثلة: وردة طالبي):** الشخصيتان الماكرتان اللتان اتفقتا للاستيلاء على أراضي قاسي والد عامر، إذ قامت **حمامة** بتضحية تزويج زوجها لهدف الحصول على وريث، فما إن تحصلت على هذا الوريث حتى بدأت تقسو على غنيمتها، فحرمتها من ابنها وأذّلتها وعذّبتها، حتى تسببت في مقتلها، هذا في الرواية. أما في المسرحية لم يظهر المخرج موت هذه الشخصية، إلى جانب أنّ حسين لم تعجبه فكرة

1– مسرحية الأرض والدم.

إرجاع الأراضي لعامر، وهذا ما حرّك في نفسه رغبة في الانتقام منه، فبعد أن تزوّج وتحصل على وريث يأتي عامر ويسترجع أراضيه، إذ لم يترك لإنه ما يرثه، وهذا جعله يحاول أن يجد أبسط وسيلة يوقع بها بين **سليمان وعامر** في ورطة تجعله يسترجع تلك الأراضي، فقد كانت علاقة **عامر بشابحة** قالبا جاهزا للانتقام، إذ كان هو وزوجته المثيران الحقيقيان لهذه الحقيقة، حيث قام حسين بفضح هذه العلاقة بتجماعث، متظاهرا أنّه متضايق من هذه العلاقة، التي شوّهت سمعتهم في إغيل نزمان. ويظهر ذلك في هذه المقاطع:

« **كنا مسرورين ماقبل ما يجي عمر بعقلية الهيه الفاسدة، جا أو جاب الشر معاه، يا دا رمضان**»[1]، ويضيف: «**البراح في نص الليل حرم علي النوم، خرجت نمشي شوي، أقسم بالله العظيم يا دا رمضان غير شفت عمر كي دخل لدار سليمان، شفت بعيني...قلت أنا القريب للعائلة...شرفك هو شرفي، يا دا رمضان...خير ملي اقولك الباراني ويستشفى فينا**».[2]

تظهر في هذه المقاطع رغبة حسين في إثارة النزاعات وهو ما نجح فيه، فحين كلّم سليمان بالخبر، ثار جنونه وتوجّه نحو عامر وقد كانت النهاية أن تصوبا بالرصاص، فمات هذين الأخيرين بسبب هذين الزوجين الماكرين.

شخصية بين الحكمة والجنون: لا نلتمس وجود شخصية لعمارة في الرواية، إلاّ في الأخير جدا، فهو الشاهد على النهاية المأساوية، وفي حين أنّ المخرج اختاره في المسرحية يتمثّل دور المجنون، لكن تصرفاته لا توحي إلى أنّه مجنون بل توحي إلى أنّه إنسان حكيم، وشاهد على كل الأحداث التي تقع في القرية، عرفته الممثلة **أونال كهينة** على أنّه ذو حكمة، لم يكن لديه أولاد، لذلك قام أقاربه بالاستيلاء على ممتلكاته بعد طردهم لزوجته، وهذا ما خلق لديه أزمة نفسية، فأصبح يدور في أزقة القرية كالمجنون، غير أنّه كان يعي ويفهم كلّ ما حوله، وكان ينظر إلى الأشياء بكل حكمة[3]، وأعطى المخرج لهذه الشخصية الأهمية في العرض المسرحي، فكثيرا ما كان

1- مسرحية الأرض والدم.

2- المصدر نفسه.

3 - لقاء شخصي مع أونال كهينة.

ينفرد في الخشبة بمفرده، ويقدّم خطابات في إطار الحكمة ومشحونة بمشاعر من قلب ينبض حزنا، على ما أصابه من محن، ويظهر ذلك في المشهد الثالث الذي ينفرد فيه في المقبرة، وهو يتوجّه بالخطاب إلى أحد الأموات، وهو يقول:«**يا أهل نزمان... ورو لي قوتكم ضرك... تنعتو لي عرض اكتافكم يا الحقارين، يا وكالين حق الأيتام...ردو عليّ لكملة إذا كان فيكم ريحة الرجالة، ردو...رد عليّ أنت يا علي...يا السارق....سكتت ربي سراق التراب...اضرب راسك على الحجر واطلب الغفران إذ كاش ما بقى غفران...الله يرحمك يا لخبيث، سرقتوني خطر ما نضنيش...اضنو ذرك إذا كان منكم رجال...أنا مازال حي وأنتم كلاكم الدود من عينيكم...هذا ما عندي نقول كم ليوم...تصبحو بخير...**»[1].

وهو مقطع مثّله لعمارة، وهذا ليس المشهد الوحيد الذي مثّله، إنّما كان المخرج يخصص له مساحات من العرض ليظهر فيها بخطاباته المميّزة والموضحة للمسرحية، فقد خصص له مشهدا آخر؛ بحيث يظهر أهميته حين استعمل تقنيات Le Fige (التجميد)هي تقنية مسرحية مستعملة في المسرح من قبل السينوغرافي كرسالة للجمهور على أنّ الخطاب الذي ستلقيه هذه الشخصية مهم، بحيث يستمر لعمارة في الحركة وفي المقابل تكون الشخصيات الأخرى في حالة سكينة وجمود، هذا وإن دلّ على شيء إنّما يدل على أهمية ما تحمله شخصية لعمارة من خطاب للجمهور، مثلا قوله:«**عجوزة واحدة تغرق جن في قرعة...زوج عجايز مع بعض ينزلو الشيطان من عرشو أو قدامهوم مسكين يعجز... يخلفوه في الملك...يا ربي إذا سمتعتني نطلب منك تحفظ وتستر...**»[2]، ويستمر المخرج في إعطاء شخصية لعمارة مكانة مرموقة في العرض المسرحي، في آخر مشهد حين تقع النهاية الدرامية لكل من أعمار وسليمان فيظهر لعمارة في زاوية من منزل كمومة، ويقوم السينوغرافي بتسليط الضوء على شخصية لعمارة.

1- مسرحية الأرض والدم.

2- المصدر نفسه.

وهذه تقنية معتمدة في المسرح؛ بحيث قام السينوغرافي بتسليط الضوء على شخصية لعمارة، أما الشخصيات الأخرى فقد قام بتخفيف الضوء بحيث لا تظهر بشكل واضح، ولا يمكن سماعها، إذ ينفرد لعمارة بخطابه الذي يلخص ما وقع من أحداث لم تظهر على الخشبة، وهو ملخص يشرح فيه للجمهور كيف وقعت الحادثة؟ وما كان السبب والضحية؟ فيقول:«**سليمان جاء ينقز ركبو الجن، عينه حمر معمرين بالدم... والموت تدمر فيه بالغضر...لا إله إلا الله...فات كالريح عليّ يجري، زدم فيّ وعفسني، فهمت بلي ناوي على روح...لا إله إلاّ الله، لصقن بضفاري وسني في برنصو نحلل فيه، إنسلم على رجليه، جارني كيما يجر الثور الحديد...لا إله إلاّ الله.أزفني لعمر بصوت المذبوح ...عمر... اخرج يا عمر...وأنا نزقني مراه...ما تخرجش يا عمر...الرجلة والنيف خرجوه...لا إله إلاّ الله...لا إله إلاّ الله...هو ينقي وأنا نزقي ما تخجرش يا عمر...هذا قرص على هذا وأنا حاكم راضي وراكع بناتهم...لا إله إلا الله....عمر لبز شهادة في الحين ألقى مولاه وسليمان طال عذابُ أيْصَيَح ويتخبط في دمُ ... الدم اتخلط بالتراب، والتراب مع الدم والدم مع الدم، لا إله إلا الله...لا إله إلا الله...**»[1]. وفي الأخير تظهر لنا شخصية لعمارة وكأنّه السارد للأحداث ومع جميع التقنيات التي وظفها السينوغرافي لإبراز هذه الشخصية بحيث أبدى له مكانة ذات قيمة أكبر من الشخصيات الأخرى، ولقد أدى هذه الشخصية المثل السينمائي والمسرحي القدير السيّد **أحمد لحلو**، وبعد تحليلنا للشخوص الروائية والشخصيات المسرحية نعتقد أنّ المقتبس حاول قدر الإمكان أن يحتفظ بنفس الشخصيات، بنفس الملامح والتسمية والدور

1- مسرحية الأرض والدم.

والوظيفة، بحيث تظهر الشخصيات المسرحية مطابقة للشخوص الروائية، ومع اختلافات ضئيلة جدا، بحيث نشهد حضورا قوّيا لشخصية ثانوية في الرواية، أكسبها المخرج وجودا في المسرحية، حيث أدت دورا مؤثّرا للأحداث الدرامية، وهي شخصية لعمارة السارد.

3 -المتلقي والبعد التواصلي:

لقد كان التلقي مرتبطا بمجال الفنون على مرّ العصور، ولكنّ الاهتمام بالمتلقي على صعيد النقد والبحث ظلّ غائبا، إذ تمّ التركيز فقط على عنصر الإبداع ولكن تطور الأبحاث والدراسات أدت إلى بروز اتجاه يولّي عناية بموضوع التلقي، وفي هذا السياق فإنّ التلقي وفق مفهوم **آيزر** هو المتلقي الضمني والذي يجسد جميع الممكنات المسبقة التي يتطلب توفرها في الخطاب، بغية ممارسة فعالياتها التأثيرية على المتلقي بوصفه بنية أساسية في متن الخطاب، تستدعي حضوره دون أن يكون محددا بالضرورة ولقد وجد **آيزر** في المتلقي الضمني انعكاسا لذات منجز الخطاب، بحيث تكون منفصلة عن ذاته المقيدّة والمرتبطة بضرورات المحيط الموضوعي والامتزاج مع المحيط التخيلي بشكل يحقق موضوعية الخطاب؛ بحيث يتحوّل إلى أفكار متحاورة في أيّ خطاب غير مقيّد بذاتية منجز في الخطاب الفعلي، إنّ وجود المتلقي الضمني افتراضي، إذ يمثّل المعلومات المستنبطة للخطاب بمقوّمها التخيلي ليمنح فعل التلقي، ضمن تصور المواجهة المباشرة ليتأسس فعل التلقي بفعل استقبالات فكرية وجمالية للخطاب، يشكّل المتلقي الضمني بنية خطابية وفق آيزر بفعل النشاط الإدراكي دور المتلقي في استناده للمعلومات الممكن استنتاجها من الخطاب والتي تتابع لكل متلقي... [1].

وإلى جانب فولفغانغ ايزر نجد أنّ **هانز روبرت ياوس** يرى أنّ الدراسات التي تمت في مجال الأدب والفن ركزّت على المؤلفين، بينما ظل الجمهور والقارئ مهمّشا، علما أنّ المتلقي هو الذي يعطي الأعمال الفنية شكلا محسوسا، إذ منح للمتلقي مكانة مهمة، وسماه "بالمتلقي المحسوس"، إذ عدّ عنصرا أساسيا في تحديد المعنى العميق للخطاب عبر الكشف عن العلاقة المتفاعلة بين صاحب المنجز والمتلقي بوصفه الغاية النهائية لأيّ منجز فني، والمتلقي برأي **ياوس** يمتلك استقلاليته المميّزة؛ بحيث يوجد بشكل منفصل عن الخطاب، ونتيجة دوره يحفظ جدليات معرفية

1- ينظر: محمد عباس حنتوش: دور المتلقي في العرض المسرحي العراقي المعاصر، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، مج4، ع2، ص221.

متنوعة، تتجسّد بتخطيه للظروف الذاتية والموضوعية التي أثّرت على صاحب المنجز الخطابي، بحيث يتجاوز هيمنة الخطاب ووجهة نظر صاحب المنجز من الناحية الفنية....[1].

يلعب المتلقي دور المجيب عن أسئلة الخطاب ضمن محاورة منفتحة لما هو موجود، ولما يمكن أن يكون، لذا فهو يشترك بشكل مستقل في رصد ممكنات الخطاب الماضية والحاضرة ضمن تطورات تاريخية متلاحمة، ويضيف **ياوس** أنّ الكاتب مطالب بمراقبة توقعات القراء في الفترة التي يكتب فيها، فالنص الأدبي لا يملك أيّ تأثير ما لم يدركه المتلقي، لأنّ معنى النص مرتبط بالقارئ.

ولأنّ المتلقي في رواية "الأرض والدم" **لمولود فرعون** يختلف عن المتلقي (الجمهور) في مسرحية الأرض والدم للمخرج المسرحي حمى مليانة، هذا ما جعلنا نتعمد دراسة كل واحد منهما على حدى، لنصل في الأخير إلى عرض نقاط الاختلاف لكل منهما.

3 -1 المتلقي في الرّواية:

إنّ النص الّروائي رسالة ترميزية يبثّها المرسل إلى المستقبل، ويكتسب النص قيمته من خلال قدرة المتلقي على الإيحاء والتأويل، فالرواية ليست طريقة إبلاغ فقط، إنّما هي طريقة إبلاغ وتلقي معا، وهذا لا يعني أنّ النص الروائي عبارة عن عمل معزول، يفرض نفسه على القارئ، فما على هذا الأخير سوى قراءة حروفه واستهلاك معانيه كما هو، بل على العكس من ذلك تماما، فالنصوص الروائية لا تذهب إلى فراغ ولم تنطلق من فراغ، والقارئ الصريح ليس مجرد متلقي، بل يمثّل حصيلة ثقافة تلقي مع ثقافة الكاتب وما على القارئ سوى أن يبدع نصا وينوّع في دلالته حتى يتمكّن النص من اكتساب قيم جديدة، على يد القارئ، وهذه القيم قد تتنوّع من قارئ لآخر، بل حتى عند القارئ الواحد في أزمنة متفاوتة [2].

أنواع القراء: لقد أشار آيزر لعدد من القراء منهم:

1- ينظر: محمد عباس حنتوش: دور المتلقي في العرض المسرحي العراقي المعاصر، ص223.

2- ينظر: بودومي مليكة: تقنيات الراوي في السرد الروائي الجزائري في ضوء نظرية التلقي ، وراية "الولي الطاهر يرفع يديه للدعاء" للطاهر وطار أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماجستير ، تخصص تحليل الخطاب، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، 2009-2010، ص22.

– **القارئ المعاصر:** ويحيلنا إلى جملة الأحكام حول نص معيّن من طرف جمهور معاصر له، وهذا يجعلنا أمام مجال تاريخ التلقي. بذلك نبتعد عن نظرية التأثير.

– **القارئ المثالي:** وهو تخييلي محظ، فلا يمكن للقارئ ولو كان المؤلف نفسه الوصول إلى كل الإمكانات الدلالية للنص أو كما يقول أيزر" إنّه من الصعب أن نحدد بدقّة من أين ينحدر القارئ المثالي."

– **القارئ الجامع أو الأعلى:** وقد أسس له **ميخائيل ريفاتير**، وهو لا يقدّم لنا سوى وسيلة لاستقصاء الظواهر الأسلوبية التي اتسم النص، ويبتعد عما يتعلق بالتّأثير وسيرورة المعنى، فهو كما يرى **آيزر** يشبه أداة الاستطلاع التي تستخدم لاستكشاف المعنى الكامل في عمق النّص.

– **القارئ المطّلع– المخبر–:** ونجده عند ستانلي فيش، ويميّز في قراءة النّص بين البنية العميقة والسطحية، وفي نظره لا يمكن للأولى أن تحيل إلى الثانية عبر القراءة، بل تكشف للقارئ خطأه في تقديم البنية العميقة. كما تفرض عليه ملاحظة الردود ومراقبتها ليتمكن من تصحيح مسار قراءاته من البنية السطحية إلى العميقة بشكل تراجعي. وانطلاقا من هذا التّصور يقترح "فيش" مفهوم القارئ المطلع الذي يمتلك القدرة والكفاءة لمراقبة ردود أفعاله على البنية السطحية وتصحيحها ليظلّ هذا المفهوم مركزا على تحسين كفاءات القارئ وليس أداة إجرائية تمكننا من وصف ما يحدث من خلال عملية القراءة.

– **القارئ المقصود:** ونجده عند **أرفين فولف** وعبر هذا القارئ يتم استدعاء المتلقي الذي يصوره المؤلف وقصده، وتوجه إليه أثناء التّأليف، ورغم ما يمنحه هذا المتلقي لفهمنا حول التّأثير الذّي يريده على قناعة وانتظار الجمهور المقصود إلاّ أنّه في نهاية المطاف يبقى مجرد بعد واحد من أبعاد النص المتبقية ...[1].

ومن هنا يتّضح أنّ العمل الأدبي يفرض وجوده من خلال حضور القارئ الذي يمنحه الحياة، بفضل عملية القراءة، كما يدفع ببعثه أو بتجديده، ويكشف عن تحوّله في المستقبل بوصفه جنسا أدبيا ينتمي إلى حقل أدبي محدد فالقارئ ذات فاعلة في عملية التلقي، فهو أيضا يصير ذات

1– ينظر: حمزة قريرة، محاضرات نظريات القراءة والتلقي، السداسي الثاني، 2013، ص2–3.

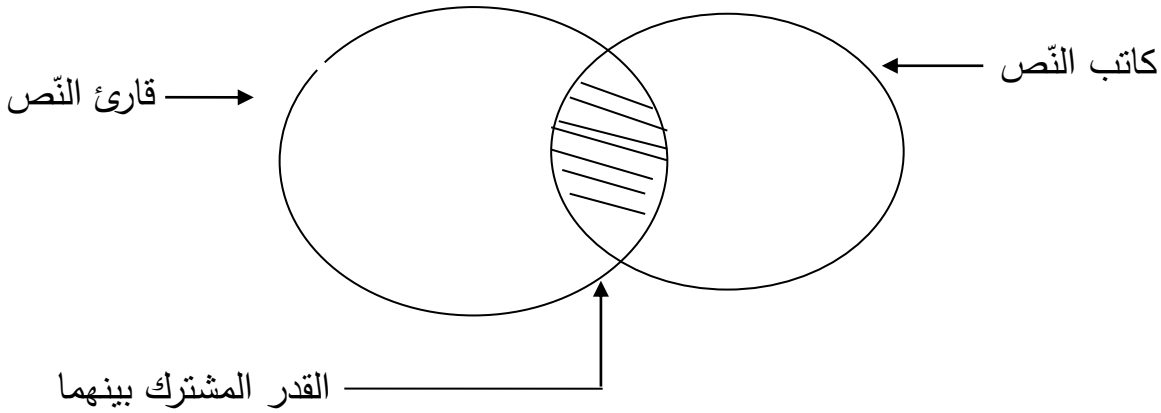
مفعولا لها، إذ يخضع لتأثير العمل الأدبي...إنّ العمل الأدبي يقوم بالهيمنة على القارئ كما يمارس القارئ سلطته على العمل الأدبي، فكل من المرسل والمتلقي يعتبران عنصران قائمان في فعل بناء النص، فالكاتب يخلق النص ويعلنه إلى الوجود ويأتي الملتقي الذي يمتلك مكتسبات لغوية ثقافية يوظّفها فور تلقيه للنّص، المنطلق من الكاتب إليه، فالمتلقي هنا هو الذي يفكك شفرات النص ويحل إبهامه باستخلاصه واستنباطه، ما يجعله يستطيع أن يستنتج تأويلات عديدة من نص واحد. [1]

ولكي تتم عملية التواصل بين الكاتب والقارئ فإنّه يشترط في فهم الرسالة اشتراك المتخاطبين منها اللغة والثقافة معا، حيث إنّ الكاتب مولود فرعون في رواية "الأرض والدم" سعى جاهدا من أجل إدماج القارئ في النص الروائي، بحيث عالج قضايا واقعية حدثت ولا تزال تحدث في بلاد القبائل، واستدلّ بأمكنة وأمثلة يمكن العودة إليها في الواقع، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدل على رغبة المؤلف بأن يجعل القارئ يؤمن بواقعية أحداث الرواية، ولقد سبق أنّ تعرضنا لفكرة أنّ فرعون استهل روايته بمقولة: «**إنّ القصة التي سوف نقصها لكم قد وقعت فعلا في زاوية صغيرة في بلاد القبائل**»[2]، وكما تظهر رغبة مولود فرعون في التواصل مع القارئ جلية في قوله: « **بدءا نريد أن يكون القارئ على دراية**»[3]، وزيادة على كل هذا فقد حرص فرعون على أن تكون اللغة المستعملة في الرواية قريبة من القارئ، إذ نجد أنّه استعمل ألفاظا متداولة بين الناس في الواقع، أمثال: نانا، دادا، يما، ثارومیث، ثالا...الخ. إلى جانب أسماء الشخصيات التي استمدها من الواقع وكل هذا يدخل فيما يعرف بالأشياء المشتركة بين صاحب النص والقارئ، والبيئة التي اختارها فرعون لأحداثه كانت واقعية ومعروفة عند المتلقي، ومن أجل زيادة توضيح العلاقة بين الكاتب والقارئ نعرض الترسيمية التالية:

1- عصام الدين أبو العلا : آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، ص23.

2- مولود فرعون: (رواية) الأرض والدم، ص3.

3- المصدر نفسه، ص3.



إذ تمثّل المنطقة المشطوبة الأشياء المشتركة بين صاحب النص والقارئ، ويمكن أن ندرج فيها المعرفة اللّغوية والعادات والتقاليد والمعتقدات، وكل الكوامن المنطوقة وغير المحسوسة بين الكاتب والقارئ اللذان ترعرعا في السياق الاجتماعي نفسه، أما المنطقة غير المشطوبة فتمثل الأشياء غير المشتركة بينهما من المعرفة والتجارب وعلى قدر اتساع المنطقة المشطوبة على قدر ما يكثر التواصل ويتعمّق التفاهم، إذ يسهّل ذلك في فهم النص وتأويله. [1]

كما تخللت الرواية مجموعة من الحواشي والهوامش التي تشرح بعض الكلمات الغريبة على المتلقي، فقد كان فرعون كلما شكّ في وضوح عبارة أدرجها في روايته يلجأ إلى تقنية التهميش [2]، لتوضيحها وشرحها للمتلقي ويظهر ذلك في هذه الأمثلة:

* السبتية: نسبة إلى السبت، وهو الجلد المدبوغ (أنظر فقه الله للثعالب ص114).

* (Cumulus) سحاب مؤلف من أكداس مدورة، ذات قاعدة مسطحة.

* Proverbe (A tout Seigneur tout honneur) = (à chacun est accordé ce qui lui (dû, selon, son rang ou sa valeur)

كل امرئ يحتطب بحبله.

* وكانت تاجماعت قاعا صفصفا/ Il n y avait pas un chat

* الإكوفان Ikoufanes [3]

1- بشير إبرير: التواصل مع النص، اللسانيات/ مجلة في علوم اللسان وتكنولوجيته، ع10، 2005، الجزائر ، 46.

2- كريمة بلخماسة: إشكالية التلقي في أعمال "كاتب ياسين، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، دت، ص28.

3- مولود فرعون، (رواية) الأرض والدم، ص7، 49، 193، 239، 303.

* (pignon) مقص جمالون: الجزء العلوي المثلث الشكل (حائط مصور بين سطحين مائلين....)[1].

وتمثّل هذه التقنية علامة على حضور القارئ بصيغته على أحداث التواصل بينه وبين عالم النص، بحيث أنّ هذه الشفرات الغامضة لا تسهل عملية الاحتكاك بين النص وقارئه، لذا تأتي هذه الشروحات لتوطيد العلاقة بين النص والقارئ.

3- 2 المتلقي في المسرحية:

من المعروف أنّ العرض المسرحي يتحوّل من بين أيدي مبدعين ليصبح ملكا لمشاهديه يعبرون من خلاله عن مشاعرهم وأحاسيسهم بردود أفعال نفسية واجتماعية أهمها الصمت والضحك والخوف والإعجاب تصفيقا وبالصفير أحيانا، فالجمهور يتلقى العمل المسرحي بحواسه فيكون من خلالها رافضا، مشاركا، متأثرا، لأنّ المسرح بفعل الممثّل قادر على تجسيد صورة الإنسان الاجتماعي، فلاشك أنّ تحديد دور المتلقي المسرحي ينطلق من أسلوب العرض المسرحي، في تحديد طبيعة مشاركة المتلقي فيه، فكلما أتاح العرض مساحة تعبير أو مشاركة أوسع للمتلقي ظهرت إمكانية المتلقين فيه وفق فروقهم الفردية في الكشف عن مستويات قدراتهم في الإسهام بالعرض المسرحي وللعرض المسرحي سلطة أكبر في إشراك المتلقي في العملية التواصلية، إذ يشكّل المتلقي عنصرا مهما ومركزيا في المسرح، لذا يجب أن يتمتع بإمكانية بناء فضاءات وفقا لما يقدمه الخطاب المسرحي، ويكسب نشاطه الفاعل من مساحة العرض التي تمتلك وجودها بذاتها، فمثلا في المسرح القديم كان الجمهور يشارك مشاركة جماعية في العمل المسرحي الذي يلمس عن طريق الطقوس عاطفة جماعية أو رمزا عاما يرقد في اللاوعي الذي يربط الناس بعضهم ببعض، ويخط لهم وحدتهم الاجتماعية والشعورية...[2].

ومع ظهور دور المخرج المسرحي بشكل جليّ اتّخذ دور المتلقي معالجات توافقت مع أسلوب كل مخرج، لاسيما في التعاطي مع العلاقة المكانية بين الممثل والمتلقي، فمن المخرجين من

1- مولود فرعون: (رواية) الأرض والدم، ص241.

2- ينظر: عباس حنتوش: دور المتلقي في العرض المسرحي العراقي، ص5.

ومع ظهور دور المخرج المسرحي بشكل جليّ اتّخذ دور المتلقي معالجات توافقت مع أسلوب كل مخرج، لاسيما في التعاطي مع العلاقة المكانية بين الممثل والمتلقي، فمن المخرجين من يرغب إشراك الجمهور في العرض، فلا يترك مسافات فاصلة بينه وبين الممثل، ومن المخرجين من يرغب في الفصل المكاني بين الممثّل والجمهور وترك مسافات فاصلة بينهما[1].

وقد دعم هذا الأخير المخرج الروسي **ستانسلافسكي**، الذي يرى أنّ دور المتلقي مقتصر على استلام ما يبثّه العرض دون إمكانية التدخل في الأحداث التي تجري على مساحة العرض بشكل مباشر؛ حيث الاستناد إلى مبدأ إيهام المتلقي وتعاطفه مع الشخصية المسرحية [2]، وهنا يمكن الحديث عن الجمهور بوصفه مشاركا في العرض المسرحي، وهو طرف في العملية التواصلية، فمثلما نجد اختلاف القراء في الرواية نفس الشيء بالنسبة للمسرحية نجد أنواعا من الجمهور، فلكل واحد دافع، يدفعه لحضور العرض المسرحي، فهناك جمهور

* يأتي من مبدأ بحثه عن التسلية وقضاء الوقت وتوفير المتعة.
* جمهور يأتي بدوافع خاصة تتمثّل في الإعجاب بممثّل أو مخرج أو مؤلف...
* جمهور ينطلق من نظرته إلى المسرح كضرورة اجتماعية.
* جمهور يأتي بانتظام إلى المسرح لمرة أو مرتين أو باستمرار.
* جمهور يمكن أن نطلق عليه صديق المسرح.

دون أن ننسى أنّ هناك جمهورا يمكن أن نطلق عليه مشاهدا، أو جمهورا بالصدفة، إذ لا تتشكل زيارة المسرح لديه إلاّ فعالية عفوية في حياته اليومية، وبالتالي فإنّ المخرج المسرحي مطالب دوما بإعلاء شأن المسرح وهو في بحثه يبحث عن المشاهد المساهم والمشارك في ذلك، ولا يتحقق هذا من خلال المشاهد المستهلك، فدرجة كمال العرض المسرحي مقرونة بمشاركة

1- عباس حنتوش: دور المتلقي في العرض المسرحي العراقي، ص224.
2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المشاهد في تطوير الأفكار والمعاني من خلال إضافاته التي تعطي معاني جديدة تناسب عصره وحياته...[1].

يتأسس المشهد المسرحي في مسرحية "الأرض والدم" للمخرج "حمى مليانة" على مرجعية اجتماعية تخلق الحيّز المكاني المألوف لدى القارئ ويضمن قيام فعل التفاعل بينه وبين النص، حيث تعرض المسرحية ديكوارت لأماكن معروفة لدى المتلقي، وخاصة أنّ أحداث هذه المسرحية وقعت فعلا في منطقة إغيل نزمان، وهي واقعية يعرفها الجمهور، وليقرّب الفكرة أكثر فقد سخّر للديكورات كل الإكسيسوارات والإمكانيات لجلب انتباه المتلقي.

ومن هنا يظهر تقنية السينوغرافي في أن يجعل المتلقي يتواصل مع العرض بشكل مباشر، كما اعتمد المخرج على اللهجة العربية الدارجة في صياغته لحوار المسرحية، هذا ما جعله يقترب من الجمهور، خاصة لمعالجته للموضوعات التي يطرحها الواقع الحي للإنسان، إذ وجد من اللهجة الدارجة وسيلة للتواصل مع أغلبية الشعب الجزائري، وإيصاله رسالة دون صعوبة.

وهذا ما أشار إليه الكاتب الروائي كاتب ياسين « **نحن لا نكون مع القارئ عندما يقرأ الرواية...لكن في المسرح نحن نتواصل مباشرة مع الجمهور... ولا أتكلم عن المسرح البرجوازي الذي يخص القليل من المتفرجين، بل المسرح الشعبي؛ حيث نملك إمكانية مخاطبة الجمهور وملاحظة ومراقبة ردود أفعاله في اللحظة الآنية**»[2].

وعليه فإنّ أحسن وسيلة للتواصل مع الجمهور الجزائري المتلقي للمسرح هو محاورته بلهجته، وبالعودة إلى اللغة التي يتحدث بها من أجل تحقيق العملية التواصلية، فهي اللغة التي يفهمها الشعب، والتي تعبّر عن حياته وواقعه، إذ تعتبر اللهجة العربية الدارجة السبيل لتوجيه الثورة الثقافية مباشرة إلى الشعب، فالفن هو الحياة ونحن لا نتكلم في الحياة لغة الكاتب، لذلك فمن أجل فن حيّ يستلزم لغة حية، وبالتالي فاختيار المخرج استعمال لغة الأم، كان السبيل الوحيد للتقرّب من الشعب وإيصال رسالته، وهي ضرورة لابد منها من أجل تحقيق العملية التواصلية وتفعيلها،

1- كوني كرومي: الجمهور والمسرح –التجربة في العراق–، دط، دت، ص216-217.

2- كريمة بلخامسة: إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين، ص290.

وهنا يظهر أنّ المخرج قد أعطى للمتلقي مكانة خاصة في عرضه المسرحي، كما كان لأزياء الممثلين دورا مهما في ربط المتلقي مع واقعه المعيش باستخدام لباس تقليدي قبائلي مرتبط بالفترة الزمنية للأحداث؛ حيث التزم المخرج بالدقة التاريخية للأزياء، وهذا ما حقق انسجاما في العرض، وتواصلا دقيقا مع المتلقي القريب من طبيعة ما يرتديه الممثلون من أزياء، التي لا تمثّل عنصرا غريبا بالنسبة لهم، وحتى أسماء الشخصيات فقد استمدها من الواقع، لأنّ المشاهد أثناء العرض هو شخص متابع، يسعى للوصول إلى الانسجام، وهو إلى جانب كل هذا يسترجع – أثناء المتابعة– حالات يكون البطل أو الشخصية فيها أقرب إلى نفسه أو فهمه، فالمشاهد كالممثل يعرف عن الشخصية أكثر مما تعرفه الشخصية، بمعنى أنّ المشاهد يتابع العرض أو التمثيل على أساس أنّ كل لحظة تمثّل لحظة اكتشاف وخلق، وبهذا يكمل المشاهد ما ينقص الحدث من استنتاجات والنتائج أكان ذلك بالرجوع إلى الذاكرة أو من خلال إدراكه للواقع المعيش أو المتخيّل...[1].

وكما نلاحظ أنّ المخرج في العرض المسرحي قد وظّف مجموعة من التوجيهات التي تقود المشاهد وتساعده في الوصول إلى تحديد المؤشرات الزمنية؛ حيث استعمل السينوغرافي شجرة الكرز تقريبا في كل المشاهد، وهذا من أجل أن يوصل للجمهور فكرة أنّ أحداث هذه المسرحية وقعت في الفترة الزمنية التي تثمره فيه هذه الشجرة، ومعروف أنّها تثمر في فصل الربيع، إلى جانب أنّ منطقة إغيل نزمان معروفة بهذه الأشجار، وهذه طريقة لضمان مشاركة الجمهور في إنتاج العرض وضمان الفهم واستجماع هذه الأحداث المتشعبة والربط فيما بينها.

ولم يكتف السينوغرافي بهذا بل استفاد من تقنية الأضواء في المسرحية من أجل توجيه رؤية على مستوى فعل المشاهدة، إذ استعملها لإثارة انتباه الجمهور وتركيزه على بعض الأحداث كآلية من آليات تعفيل إدراك الجمهور وتوجيهه، وهنا في مسرحية "الأرض والدم"، فقد استعمل السينوغرافي الأضواء ليلفت الانتباه، خاصة عندما كان يسلّط الضوء على شخصية لعمارة، وهو يتحدث، إذ خفف نسبة الضوء على الديكور وسلط الضوء على لعمارة، ما جعل الجمهور يتابع

1– كوني كرومي : الجمهور والمسرح – تجربة في العراق– ص218–219.

هذه الشخصية، لأنّ تسليط السينوغرافي الضوء على هذه الشخصية دليل على أنّ ما ينقله من خطاب مهم جدا في هذا العرض، بل أكثر من ذلك في بعض الأحيان كان يستعمل تقنية Le Fige (التجميد) إذ يقوم ببث السكينة في باقي الشخصيات حيث تظهر دون حركة، حيث لا يشاهد الجمهور إلاّ شخصية واحدة، تتحرك وتتحدث في سكينة عن الشخصيات الأخرى.

وهذا إنّما يدل على أهمية ما تنقله هذه الشخصية من خطاب إلى الجمهور بحيث يحس الجمهور وهو يتابع أنّ الخطاب الذي تنقله الشخصية موجّه إليه، وهنا تظهر التقنيات التي اعتمدها كل من السينوغرافي والمخرج من أجل إدماج الجمهور مع العرض، ولهذا فمن أجل تحقيق مشاهدة سليمة نرى أنّ اتصال المشاهد بالمسرح أثناء العرض يجب أن يتم من خلال الصمت والإصغاء والسمع والسكوت، أي قدرة المشاهد على تسخير قواه العقلية وحواسه من أجل التلقي، وهذا يكتمل عندما يرى المشاهد ويسمع العرض بحيثياته ومفرداته التي تجسّد الفكرة بأسلوب يوضح المعنى والدلالة.[1]

نفهم إذن أنّ التواصل هو توالي المفردات المعالجة عبر الأدوات الفنية المثيرة والمحفزة والمشوّقة من جهة، ومن خلال الإحساس والفهم والإدراك من جهة أخرى، حيث يتحقق الارتقاء عبر عملية الكشف المتبادلة التي تخلق حالة تواصل، عبر المشاركة، فالجمهور لا يكتفي بالمشاركة من خلال النظر والسمع، إنّما يرغب بالتأثير والتأثّر، فهو يختلف هنا ويختصم هناك، ويبتسم في مكان ويضحك في آخر، وتتحوّل المشاركة إلى حاجة ورغبة اجتماعية للذوبان في ذات المشاركة الجمعية. رغم اختلاف الانتماء الطبقي والعنصر والدين والطائفة....الخ

[1] – لقاء شخصي مع مولود موالك، مصمم سينوغرافي، يوم 12/ 05/ 2015، على الساعة 13:00.

خاتمة

وفي ختام بحثنا الذي خصصناه لدراسة التواصل بين رواية ومسرحية " الأرض والدم"، فإننا لا ندعي تقديم حقائق نهائية ولا يقينا، مطلقا، ولا آراء ثابتة، وإنما قدمنا مجموعة من المواقف والآراء النسبية التي توصلنا إليها ومن مجمل ما يمكن أن نستخلصه ما يلي:

– أن رواية ومسرحية الأرض والدم كلاهما فن قائم بذاته، فبالرغم من اتصالهما مع بعضهما البعض غير أنه لا يمكن لأحدهما أن يذوب في الآخر، فلرواية تتخذ الكلمة أساسا لها بينما المسرحية فإنها تتخذ من الصوت أساسا لبنائها.

– بالنسبة لعملية نقل الأعمال الروائية إلى المسرح وجدنا أن العملية ليست مجرد نقل للرواية بكل ما فيها كما يتراءى للوهلة الأولى، وإنما العملية في جلها هي عملية إبداعية خلاقة عبر معالجة متميزة تعكس في جوهرها وطابعها موقفا إيجابيا فعالا.

– لا شك أن المخرجين أصناف عدة يختلفون في رؤاهم للعمل من حيث الالتزام الصارم بكل ما جاء في الرواية الأصلية أو بين الالتزام الجزئي الذي يتناول بعض الأفكار فيقتبسون ما يرونه مناسبا لوجهات نظرهم وأهدافهم وهناك من يدعوا إلى العمل بين الاقتباس الأمين والتصرف وفي مسرحية الأرض والدم كان الاقتباس آمينا إلى حد كبير من ناحية عرضه للأحداث والشخصيات والأمكنة...إلخ.

– لعب العنوان في رواية الأرض والدم لمولود فرعون دور المحفز الإعلامي، إذ يقدم منذ البداية صورة عن طبيعة الصراع الكامن في الرواية، لذلك احتفظ به المخرج حمى مليانة كعنوان للمسرحية. وقد أخذت الصورة حصة الأسد في إعلان المسرحية والهدف هو جذب الجمهور لإمكانات العرض التي ستقدمها المسرحية، لأن العنوان في كلا العملين نفسه.

– إن التعامل مع النص الروائي يختلف عن النص المسرحي فلكل منهما خصوصيته، ففي الوقت الذي اعتمد فيه الكاتب الروائي مولود فرعون على اللغة الفصحى ولجأ إلى تقنيات السرد والوصف والاستذكار في بناء نصه الروائي الأرض والدم فإن المخرج المسرحي حمى مليانة لجأ إلى استعمال اللغة الاجتماعية أي الدارجة لمخاطبة الجمهور كما وظف عنصر الحوار ولغة الجسد كتقنيات لبناء عرضه المسرحي في مسرحية الأرض والدم.

– إذا نظرنا إلى المكان في رواية الأرض والدم نجد أن الروائي مولود فرعون اكتفى بقلم وورق حتى يخرج لنا عملا روائيا ومن أجل إعطاء تصور شامل للأماكن التي تدور فيها أحداث الرواية، بينما المخرج المسرحي في مسرحية الأرض والدم احتاج ولجأ إلى عدة وسائل حتى يقوم بعملية خلق للمكان المسرحي. فالمقتبس في المسرحية حافظ على الإطار المكاني للأحداث المتمثل في القرية، فبعد تعدد الأمكنة في الرواية أصبحت مكانا واحدا في المسرحية وهو خشبة المسرح التي تجسد فضاءات متعددة للأمكنة الواردة في الرواية بالإستعانة بالديكورات والأضواء والأزياء والماكياج و الأكسيسوارات...إلخ.

– أما الشخصيات في كل من الرواية ومسرحية الأرض والدم نجد أن الكاتب الروائي يرسم أبعادها سواء الداخلية أو الخارجية بكل حرية إلى درجة أن القارئ يعيد تشكيلها ذهنيا عبر عدة صور هذا مقارنة بالشخصيات المسرحية التي تأخذ مسارا واحدا في وجه المشاهد، وبالتالي هنا يقع الإشكال الكبير حول مدى تمكن حمى مليانة من إعطاء البعد الحقيقي للشخصيات كما وردت في الرواية. فأحيانا كثيرة يطرح السؤال بعد مشاهدة عرض فني مقتبس من رواية ما: إلى أي مدى تتطابق مواصفات بطل الرواية مع مواصفات البطل المسرحي؟ وفي مسرحية الأرض والدم تنحو الشخصيات منحى مطابقا للرواية فالمخرج استحضر أغلب الشخصيات وأيضا قام باستحداث بعض الشخصيات كما حذف البعض الآخر.مثلا حين استحدث شخصية لعمارة والتي كانت غائبة في الرواية، وحذف مجموعة من الشخصيات الثانوية.

– إن المتلقي في الرواية مختلف عن المتلقي في المسرحية ففي الوقت الذي يكون فيه المتلقي المسرحي حاضر أثناء إنتاج الرسالة فإن المتلقي الروائي لا نلتمس حضوره أثناء إنتاج الرسالة، أما بالنسبة لتلقي رواية الأرض والدم كرواية ومسرحية فإن الرواية نص مفتوح على عديد من القراءات، هذا ما يدفع القارئ إلى بناء المشاهد والأحداث عبر ما ينتجه خياله. فالقارئ له وجهات نظر وله خلفياته التي يقرأ من خلالها الرواية، بينما المسرحية فهي صورة قرائية واحدة تتمثل في رؤية المخرج، وهنا نلتمس محدودية القراءة وكأن المخرج فرض رؤيته الخاصة.

– إن النصوص الجزائرية المؤلفة سواء أكانت روائية أو عروض مسرحية تعكس وبصدق الواقع الجزائري وهذا ما التمسناه في كل من رواية ومسرحية الأرض والدم التي عكست بصدق الواقع المعيشي في منطقة إغيل نزمان.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر:

1. حمى مليانة: مسرحية الأرض والدم.
2. مولود فرعون: الأرض والدم، تر: عبد الرزاق عبيدة، مطبعة ثلانتيقيت، بجاية، دط، دت.

قائمة المعاجم:

1. ابن منظور أبو الفصل جمال الدين محمد (ت 711ه): لسان العرب، ج 14، دار المعارف، القاهرة، مادة [وصل]، ج11.
2. طوني بينيت، لوراس غروسبرغ، ميغان موريس: مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر: سعيد الغانمي: ط1، بيروت، لبنان، 2010.
3. الفيروز مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، ط6، مؤسسة الرسالة، 1998، مادة [و ص ل]، ج 4.
4. مجمع اللّغة العربية: المعجم الوسيط، ج2، ط3، 1985.

قائمة المراجع:

1. توفيق الحكيم: فن الأدب، دن، دط، دت.
2. حميد لحمداني: بينة النص السردي من منظور النقد، مركز الثقافة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، المغرب، 2000.
3. صالح القرمادي وآخرون: دي سوسور – دروس في الألسنية العامة– دط، 1985.
4. الطاهر بن حسين بومزبر، التواصل اللساني والشعرية –مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون– ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2007.
5. جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2000
6. جيرار جينات: عتبات –من النص إلى المناص– تر: عبد الحق بلعابد منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008.
7. عبد القادر الغزالي: اللسانيات ونظرية التواصل – رومان جاكبسون نموذجا– دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2003.
8. عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، دار هومه، ط1، الجزائر، 2000.
9. عصام الدين أبو العلا: آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007.

10.علي محمد باكثير: فن المسرحية من خلال التجارب الشخصية، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1964.

11. قدرو عبد الله ثاني: سيميائية الصورة – مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم– ط1، مؤسسة الوارق للنشر والتوزيع، الأردن، 2008.

12. كريم زكي حسام الدين: الإشارات الجسمية –دراسة لغوية لظاهرة استعمال أعضاء الجسم في التواصل– دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2001.

13. كوني كرومي: الجمهور والمسرح –التجربة في العراق–، دط، دت.

14. محمد عابد الجابري وآخرون: التواصل نظريات وتطبيقات، سلسلة فكر ونقد، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط1، بيروت، 2010.

المجلات والدوريات:

1. ابن حويلي الأخضر ميدني: الغيض الفني في سيمياء الألوان عند نزار قباني –دراسة سيميائية لغوية في قصائد "من الأعمال الشعرية الكاملة" مجلة جامعة دمشق، مج21، ع3–4، 2005.

2. إسماعيل بن صفية: النص المسرحي بين القراءة والتمثيل، التواصل مجلة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باجي مختار، الجزائر، ع12، مارس 2014.

3. بشير إبرير : التواصل مع النص، اللسانيات/ مجلة في علوم اللسان وتكنولوجيته، ع10، 2005، الجزائر.

4. بشير إبرير: الصورة في الخطاب الإعلامي – دراسة سيميائية في تفاعل الأنساق اللسانية والأيقونية– مجلة بحوث سيميائية، ع5–6، الجزائر، ماي 2009.

5. بعطيش يحي: خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، ع8، 2011.

6. جوزيف بيزاكا كبروبي: وظائف العنوان، تر: عبد الحميد بورايو –بحوث سيميائية – مجلة علمية محكمة، ع 5–6، الجزائر، ماي 2009، ص54.

7. حسن سوندي وآزا د كريم: رؤية في العناصر الروائية، السنة الثالثة ، ع10، فصلية دراسة الأدب المعاصر.

8. حمزة قريرة، محاضرات نظريات القراءة والتلقي، السداسي الثاني، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، قسم اللغة العربية وأتدابها، 2013.

9. حيدار جواد كاظم العميدي: جماليات السينوغرافيا في الفضاءات المفتوحة- شواطئ الجنوح أنموذجا- مجلة بابل للدراسات الإنسانية، مج4، ع1.
10. عبد الرزاق معاد وحسام دبس وزيت: السينوغرافيا في مسرح القرن العشرين وارتباطها بفنون التصوير واتجاهاتها، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات، مج31، ع1، 2009.
11. عبد الله حسين: السينوغرافيا مفهوما ولغة المسرحية، مج12، الغيث، 2012، .
12. عبد الرحيم حمدان: بناء الشخصية الرئيسية في رواية "عمر يظهر في القدس" للروائي نجيب الكيلاني، بحث مقدم للمؤتمر الخامس لكلية الآداب، القدس تاريخا وثقافة، الجامعة الإسلامية،غزة، 2011، بتاريخ 7-8 ماي 2011.
13. عمر بن مقنعي: بناء المكان في الخطاب الروائي "نوار اللوز" للأعرج واسيني نموذجا، التواصل، ع9، جوان 2002، جامعة باجي مختار -عنابة-.
14. محمد عباس حنتوش: دور المتلقي في العرض المسرحي العراقي المعاصر، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، مج4، ع2.
15. محند الركيك: نظرية التواصل في ضوء اللّسانيات الحديثة، كلية الآداب ، تازة، دط، دت.
16. نعيمة العقريب: الاشتغال التراثي في مسرحية (غنائية أولاد عامر) الجماليات والدلالات، مجلة تحليل الخطاب، ع12، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 23 مايو 2012.
17. نيهان حسون سعدون: المكان في قصص علي الفهادي -دراسة تحليلية - دراسات موصلية، ع59، 2010

رسائل الدكتوراه والماجستير:

1.أحمد معيض القرني: محمد سعيد السامي وآخرون: اللغات ودورها في توظيف عملية الاتصال بين سائر المجتمعات، بحث تكيلي لمقرر نظريات الاتصال -مرحلة ماجستير.
2.بلقاسم حمام: آليات التواصل في الخطاب القرآني، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة لخضر، باتنة، الجزائر،2005.
3.بودومي مليكة: تقنيات الراوي في السرد الروائي الجزائري في ضوء نظرية التلقي، وراية "الولي الطاهر يرفع يديه للدعاء" للطاهر وطار أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماجستير ، تخصص تحليل الخطاب، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، 2009-2010.

4. جمال زيان: الرواية والسنيما- دراسة في آليات تحويل الأعمال الأدبية إلى أعمال سنيمائية "ذاكرة الجسد"لأحلام مستغانمي أنموذجا- رسالة ماجستير في اللّغة والأدب، المدرسة العليا للأساتذة، بوزريعة، 2011-2012.

5 . سهيلة أفيدة: لغة الجسد في السيميائيات المعاصرة -تحليل سيميولوجي للإيماءات في المسرح الجزائري، مسرحية حمق سليم أنموذجا- رسالة ماجستير في علوم الاتصال، 2012-2013.

6. عمر بلخير: الخطاب تمثيل للعالم - دراسة بعض الظواهر التداولية في اللّغة العربية، الخطاب المسرحي أنموذجا- رسالة ماجستير في اللّغة العربية، الجزائر، 1996-1997.

7. كريمة ناوي: السينما وعلاقتها بالأدب ريح الجنوب أنموذجا- رسالة ماجستير في الأدب العربي، جامعة مولود معمري ، تيزي وزو، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 1999 -2000.

8.محمد جاسم فلحي الموسوي: نظريات الاتصال والإعلام الجماهيري - مقرر في الفصل الثاني مرحلة ماجستير- قسم الإعلام والاتصال، دس، دط.

9. منال طلعت: مدخل إلى علم الاتصال، جامعة الإسكندرية، دط، 2001-2002.

المواقع الإلكترونية:

1.مصطفى شكيب: علم النفس الألوان -التأثيرات النفسية للألوان- دار النشر الإلكترونية، www.kotobarabia.com.

2.زكي الشيخ: السينما ترجمة جديدة للنصوص الروائية، http://www.startimes.com/f.aspx?t=437087، 2005/01/30. الساعة 10:55.

3.عمر فطموش يشرع في إخراج مسرحية الأرض والدم باللّغة الأمازيغية، http://www.djazairnews.info/culturel/46--16.html ، الجمعة 7 يونيو 2013، على الساعة 17:21.

4.نور أحمد: تحويل أدب الروايات إلى المسرح، www.vetogate.com، الاثنين 30 ديسمبر 2013، على الساعة 1:13.

5.هدى سليمان الشمري: الفراق بين الرواية والمسرحية، www.dr-aysha.com .

لقاءات مع الشخصيات:

1. لقاء شخصي مع أقْوج توفيق: ممثل مسرحي في المسرح، كاتب ياسين، الثلاثاء 18 مارس 2015، على الساعة 10:30.

2. لقاء شخصي مع الممثّل فلاق ملك، صاحب دور عامر في مسرحية الأرض والدم، الخميس 26 مارس 2015، على الساعة 11.00

3. لقاء شخصي مع مولود موالاك، مصمم سينوغرافي، يوم 2015/05/12،على الساعة 13:00.

4. لقاء شخصي مع الممثلة: أونال كهينة، العمر 25 سنة، طالبة في معهد اللغة الأمازيغية، جامعة مولود معمري، 2015/05/11.

فهرس الموضوعات

فهرس المحتويات:

مقدمة:.....أ

مدخل: التواصل وعلاقته بالأدب.....12

الفصل الأول: آليات التواصل في رواية ومسرحية الأرض والدم.

- ملخص المدونتين.....35
- العنوان وبعده التواصلي.....37
- الصورة وبعدها التواصلي.....43
- اللغة في الرواية والمسرحية.....47

الفصل الثاني: التلقي في رواية ومسرحية الأرض والدم.

- المكان وبعده التواصلي.....64
- المكان وبعده التواصلي في رواية.....64.
- السينوغرافيا وبعدها التواصلي في المسرحية.....68.
- الشخصيات وبعدها التواصلي.....80.
- التلقي وبعده التواصلي.....99.
- المتلقي في الرواية.....100
- المتلقي في المسرحية.....104

خاتمة:.....107

قائمة المصادر والمراجع.....111