

وزارة التعليم العالي والبحث العلم
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
•ΥΗΞΗΙΘ:ΗΓ:V:IIΞXX:I.VΞΘI.Ι
X.ΘV.ΠΞXIIΓ:Η:V.XΓΗ:ΓΓ:QIXΞΖΞ:ΖΖ:
X.Ζ:ΛΛ.ςXIIΘ:KIIΞΠΞIVX:XI.ςΞI



UNIVERSITE MOULOD MAMMERI DE TIZ-OUZOU
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
Département de Langue et Littérature Arabes

جامعة مولود معمري - تيزي وزو
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

رقم التوثيق:

الرقم التسلسلي:

مكتوبة تخرج لنيل شهادة الماستر

الميدان: د ب عربي،

الفرع: د ب عربي،

للخصص: د ب واتصال

الرمز التواصلي في مسرحية " في انتظار نوفمبر جديد
للجندي خليفة" - أنموذجاً -

إعداد الطالبتين
- سميرة مسعودي
- كهينة بلال،

إشراف الأستاذة الدكتورة:
-، لوريدة عبود

جامعة مولود معمري - تيزي وزو - رئيساً
جامعة مولود معمري - تيزي وزو - مشرفاً ومقرراً
جامعة مولود معمري - تيزي وزو - ممتحناً

لجنة المناقشة
، / زكية بجة ،
، / د / لوريدة عبود ،
، / حكيمة حبي ،
، / لستاذة مساعدة صنف، "أ"
، / لستاذة محاضرة صنف، "أ"
، / لستاذة مساعدة صنف، "أ"

الدورة: جوان 2016.

إهداء

الحمد لله الذي وهبني نعمة العلم، وفرصة البحث في أسرارهِ، ومدّني بالطّاقة والصّبر لإتمام هذا العمل المتواضع، والذي أهديه إلى:

من قال في شأنهم الرحمن تبارك وتعالى: ﴿وَخَفِضَ لَهُمَا جَنَاحَ الثَّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُل رَّبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيْنِي صَغِيرًا﴾ (24) ، والذي العزيزين .

إلى سندي وقرّة عيني مجيد .

إلى أستاذتي الفاضلة المشرفة على هذا البحث "الكتورة أوريده عبود"، التي أحبّها في الله .

إلى إخوتي وإخواني، وكلّ العائلة الكريمة .

إلى كلّ معارفي .

إلى كلّ من أسهم في مساعدتي في إنجاز هذا العمل المتواضع .

وأخيراً أهديه إلى من أنزلت في شأنهم الآية الكريمة: ﴿اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ (1) خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ (2) اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ (3) الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ (4) عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَكُن يَعْلَمُ (5)﴾ ، أمة محمد صلى الله عليه وسلّم، " أمة اقرأ" .

الحمد لله والصّلاة والسّلام على أشرف المرسلين
نسأل الله دوام النّجاح والسّداد .
سميّة

الإهداء

إلى الأقلام الجريئة... وكلّ الشموع التي تحترق لتنير دروب الآخرين.

إلى الروح التي سكنت روحي "جدتي" أطل الله في عمرها

إلى من حطمت أسطورة الفشل في نفسي "أمي"

إلى من كان خير عونٍ لي "أبي"

إلى من أظهروا لي ما هو أجمل من الحياة "إخوتي"

إلى براعم الأسرة...

إلى صديقاتي...

إليكم أهدي ثمرة جهدي...

كهـــــــــــــــــينة

مقدمة

تتجّ السّاحة الأدبية الجزائرية بالتنوّع الفني والإنتاج الإبداعيّ، فلا يمكن حصر التجربة الكتابيّة في نوعٍ محدّد، فهي متعدّدة ومتنوّعة بتنوّع الأجناس الأدبيّة، كالتّجربة الشّعريّة والقصصيّة، والرّوائية والمسرحيّة، وغير ذلك..... سواءً كان ذلك على مستوى الكمّ أو على مستوى البناء الفنيّ، أو حتّى على مستوى الأساليب التي تعتمد عليها في معالجتها لمختلف القضايا التي تطرحها، كالقضايا الوطنيّة، الاجتماعيّة، التاريخيّة...، خاصّة المسرح الذي يعتبر أبا الفنون كونه يتداخل مع مختلف الأجناس الأدبيّة وغير الأدبيّة، أي أنّه ذو طبيعة عالميّة، اتخذ الواقع وسيلةً لرصد أحداثه، ومادةً لطرح موضوعاته الفنيّة، بأشكال وأساليب متنوّعة، كاعتماده على اللّغة المنطوقة والأنظمة الإشاريّة الإيحائيّة، التي تعمل على تصوير الواقع بكلّ أبعاده، ولذلك يعتبر مرآةً صافيّةً تعكس مختلف وقائع المجتمعات الحضاريّة والتقليديّة، في قالبٍ متميّز، نظرًا لما يحمله من دلالات رمزيّة وإيحائيّة معوّدة الأمر الذي جعله محور اهتمام لكتّاب والنّاسين أمثال الطّاهر وطار، عزالدين جلاوي الجنيدي خليفة، فهم من الأسماء التي أبدعت في التّجربة المسرحيّة الجزائريّة خاصّة في فترة ما بعد الاستقلال، التي تميّزت بتدهور الأوضاع الاجتماعيّة والسّياسيّة والاقتصاديّة.

اتخذ الجنيدي خليفة من هذا الوضع محطةً لرصد أحداث مسرحيته الموسومة بـ "في انتظار نوفمبر جديد"، التي عالجت موضوعات مختلفة، في صيغة رمزيّة موحّيّة، إلى جانب لغة الإشارات والحركات المعوّدة عن الوضعيّة الاجتماعيّة المزريّة، وهي الميزة التي دفعتنا لاتخاذ هذه المسرحيّة نموذجًا صالحًا - في اعتقادنا - للدراسة والتّحليل. فقد وقع اختيارنا على هذه للمسرحيّة كونها تسهم في العمليّة التواصليّة، والتأثير بأشكال مختلفة في المتلقي بالإضافة إلى طبيعة الموضوع الذي يندرج ضمن التّخصص، ومحاولة تشخيصه، وإعطائه حقّه الوافي في الرّاسة.

يتّسع نطاق الإشكالية للكشف عن دلالة الرّموز الواردة في مسرحية " في انتظار نوفمبر جديد" للجنيدي خليفة إلى تحديد ماهيّة الجهاز الاصطلاحي للرّمز والتّواصل والمسرح، وكيف

يسهم في الكشف عن الدلالات الرمزية التي تحملها عناصر المسرحية؟ وكيف يعمل على تحقيق العملية التواصلية؟ وأين تتجلى مواطنه في المسرحية؟

اعتمدنا في دراستنا لهذا الموضوع على المنهج الوصفي التحليلي، مع الاستعانة بتقنيات المنهج السيميائي، نظراً لطبيعة الموضوع، الذي يرصد مسار ظاهرة التلقي الرمزي والتواصل بكل أشكاله.

استعنا في دراستنا لهذا الموضوع بمجموعة من المصادر والمراجع، رأينا أنها كفيلة للولوج في غمار هذه التجربة، والكشف عن الدلالات التي تحملها المسرحية، كالاكتفاء على "النص المسرحي - دراسة تحليلية الأصول" - لشكري عبد الوهاب، و"فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية" لعلي أحمد باكثير، والكتاب الموسوم بـ "من فنون الأدب المسرحية" لعبد القادر القط، وغيرها من المراجع التي أسهمت في إثراء البحث، وفتحت آفاق توجيهية في التحليل والتطبيق، فجاء بحثنا مقسماً إلى مدخل نظري وفصلين.

خصصنا المدخل المصطلحات الدالية للرمز، التواصل، المسرح، والعلاقة التي تربط بينها، أما الفصل الأول فعنوانه بـ "الدلالات الرمزية للقضايا المطروحة في مسرحية" في انتظار نوفمبر جديد" للجنيدي خليفة، وذلك من خلال تقديم ملخص موجز للمسرحية، وعرض البنية الفنية التي تتشكل منها، والكشف عن القضايا التي تطرحها وبيان رمزياتها.

أما الفصل الثاني الموسوم: بـ "مواطن الرمز التواصل في المسرحية" فقد حاولنا الكشف عن الأحداث والأفكار التي حملت بعداً رمزياً، بالاستعانة بالمخطط التواصل لرومان جاكسون والترسمة العملية لغريماس. وفي الخاتمة أدرجنا فيها النتائج المستخلصة من دراستنا لهذا الموضوع.

صادفتنا خلال مرحلة البحث صعوبات يمكن حصرها في ضيق الوقت، وقلة الدراسات التي تناولت المسرح الجزائري من هذا الجانب، إلا أننا استطعنا في نهاية المطاف إتمامه بفضل الله سبحانه جلّ علاه، الذي بعث في أنفسنا قوة الإرادة وحب العلم.

ولا يفوتنا في النّهاية أن نتقدّم بجزيل الشّكر للأستاذة المشرفة "الّكتورة أوريدة عبود" على هذا البحث، والّتي كانت نعم السّند في التّوجيه والإرشاد طيلة مراحل الدّراسة، فلم تبخل يوماً بتقديمها المساعدة وبِدّ العون، ونشكر أعضاء لجنة المناقشة على عناء تقييم هذا البحث العلمي المتواضع.

تاريخ المناقشة 28-06-2016م

مداخل

مدخل:

يعتبر الأدب مرآة عاكسة للوجود؛ إذ يتخذ الواقع مادةً لطرح مختلف القضايا والمسائل التي تفرض نفسها، وكلّ ما يرتبط بها من أحداث اجتماعية وتاريخية ونفسية، تسهم في تصويره تصويراً دقيقاً، من خلال استلهاهم أدواته التعبيرية، التي تسمح بالكشف عن دلالاته الإيحائية والرمزية، اعتماداً على معطياته الفكرية، وموضوعاته الفنية، التي تعمل على تشخيص الظواهر الأدبية في قالب مجازي متميز، فمن بين الفنون الأدبية التي تتخذ الواقع أرضية لرصد أحداثها وطرح انشغالاتها؛ المسرح الذي يعدّ من الأشكال الفنية الذي انصب اهتمام الباحثين عليه منذ القدم، الذي اتخذ من الواقع وسيلة لنقل أحداثه، وتجسيد أفكاره وهواجسه بكلّ أبعاده، فماذا نعني بالمسرح؟ وماهي خصوصياته؟

جاء في لسان العرب لابن منظور أن: «المسرح بفتح الميم: مرعى السّوح، وجمعه المسارح، ومنه قوله، إذا عاد المسارح كالسياح.

وفي حديث أم زرع: له إبل قليلات المسارح، وهو جمع مسرح، وفي الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة للرعي»¹، كما نجد نفس التعريف عند الفيروز أبادي في القاموس المحيط: «المسرح (...) بالفتح المرعى»²؛ أي أنّ خشبة المسرح أشبه بالمراعي التي تسرح فيها الحيوانات.

يحيل مفهوم المسرح «إلى حدث يتضمّن استجابة الجمهور أو مشاركته، وتأثير هذه الاستجابة أو المشاركة في الممثلين، والمخرج والمؤلف، وكذلك في ناقد المتابعة، والناقد العلمي (أو الناقد الأدبي المتخصص)»³، أي أنّ المسرح يقتضي تفاعلاً بين المرسل (الممثلين)، وبين المتلقي (الجمهور)، والتّجاوب التّاجم من فعل التّأثير إزاء الحدث المنقول.

¹ - أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، النيل- القاهرة، م 04، ج 32، 1119، ص 1984.

² - مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تج: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، (إشراف محمد نعيم العرقسوسي)، مؤسسة الرسالة، ط 8، 2005، ص 224.

³ - محمد عثاني: مصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم إنجليزي-عربي، (إشراف: محمود عليّ مكي)، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجان، ط 3، القاهرة، 2003، ص 57-58.

سعى الدارسون إلى تطوير المسرح وإخراجه من الرقعة التي كان ينحصر فيه، وذلك بتحديث الوسائل المعتمدة عليها كالإضاءة، نوعية اللباس، طريقة الكلام، استخدام الإشارات، ملائمة جو التمثيل مع النص المسرحي؛ أي أن محتوى النص المكتوب يتطابق مع ما هو ممثل، إضافة إلى أن أغلب الموضوعات التي كان يطرحها مستوحاة من الواقع، خاصة تلك المتعلقة بطبيعة الإنسان من أفكار وهواجس وخواطر، وفي هذا الصدد يقول جبور عبد الثور في معجمه الأدبي: «أغراض المسرح وموضوعاته هي أغراض الحياة الاجتماعية المعاصرة، والماضية وموضوعاتها؛ أي أغراض المصير الإنساني، وموقف الكائن من هذه القضايا وأبعادها على صعيد الفرد والمجتمع»¹ أي أن المسرح يصب اهتمامه بطرح القضايا التي تشغل المجتمع والإنسان، بما في ذلك الموضوعات الاجتماعية، والسياسية، والدينية وغيرها سواء كانت ماضية أو حاضرة فالمسرح إذا مهما كان مستواه الفني، وبنيته الدلالية، فهو مرتبط شكلاً ومضموناً بقضايا الشعب، فهو يمثل الحياة بإيجابياتها وسلبياتها.

يهدف المسرح إلى تبليغ رسالة معينة لتحقيق غايات عن طريق عملية التواصل فماذا نقصد بمصطلح التواصل؟ لقد جاء في لسان العرب أن: «وصل، وصلت الشيء وصلاً وصلته، والتوصل ضد الهجران، ابن سيده: التوصل خلاف الفصل، وصل الشيء بالشيء، يصله وصلاً وصلته وصلته».

وقال أيضاً: «ووصل الشيء بالشيء، يصله وصلاً وتوصل إليه»² كما قال أيضاً: «كلمة التوصل في اللغة العربية تفيد الاشتراك، وأصله من وصل الشيء وصلته، ومنه وصل فلان رحمه، يصله، صلة، فالوصل ضد الهجران والتواصل ضد التصارم والتقاطع، بمعنى تواصل الكلام دون مقاطعة»³

نستنتج من هذين التعريفين أن التواصل يحدث بين شيئين، فبالضرورة هناك وجود مرسل ومرسل إليه.

أما في معجم مقاييس اللغة لابن فارس (ت395هـ) أن: «(وصل) الواو والصاد واللام : أصل واحد يدل على ضم شيء إلى شيء حتى يعلقه، ووصلته به وصلاً، والتوصل: ضد الهجران.

¹ - جبور عبد الثور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، 1979، ص 247.

² - ابن منظور، لسان العرب، م 06، ج 54، ص 4850.

³ - المصدر نفسه، صفحة نفسها.

وموصل التعبير: ما بين عَوْهٌ وفخذهُ. والواصلة في الحديث: الَّتِي تصل شعرها بشعر آخر زورا. ويقول وصلت الشيء وصولاً، والموصول به وصلٌ بكسر الواو¹؛ أي أن التّواصل يحمل دلالة الاستمرار، وفي حين غيابه وانعدامه يحدث الانقطاع.

يحمل مصطلح التّواصل عدّة معاني ودلالات، فنجد ما ذهب إليه طه عبد الرحمن في كتابه اللّسان والميزان أو التّكوثر العقلي: «أحدها نقل الخبر: ولنصطلح على تسمية هذا النّقل بـ«الوصل» نظراً لأنّ هذا المصطلح يفيد معنى الجمع بين طرفين بواسطة أمر مخصوص، فالوصل لا يكون إلا «بواصل» والواصل هنا هو بالذات «الخبر».

والثّاني: نقل الخبر مع اعتبار مصدر الخبر الّذي هو المتكلم، ولنطلق على هذا الضّوب من النّقل اسم «الاتصال».

والثالث: نقل الخبر مع اعتبار مصدر الخبر الّذي هو المتكلم، واعتبار مقصده الّذي هو المستمع معاً، ولندعو هذا النوع من النّقل باسم «الاتصال»² أي أن التّواصل عملية متشابكة تشدّرك فيه عدّة أطراف هي المتكلم أو المخاطب (المرسل) و المتلقّي أو المخاطب و المرسل إليه والرّسالة المشتركة بينهما.

إنّ التّواصل قائم على نقل وتبادل الأفكار بين المتخاطبين ، ويشترط في ذلك استعمال لغة متداولة بين أفراد المجتمع لتحقيق التّفاعل فيما بينهم.

يبلّ مفهوم التّواصل في الاصطلاح «على عمليّة نقل الأفكار والتّجارب، وتبادل المعارف والمشاعر بين النّوات والأفراد والجماعات، وقد يكون هذا التّواصل ذاتيّاً شخصياً أو تواصلاً غويّاً، وقد ينبني على الموافقة أو المعارضة أو الاختلاف. يفترض التّواصل أيضاً باعتباره نقلاً وإعلاماً -مرسلاً، ورسالة ، ومتقبلاً وشفرة، يتفق على تسميتها وتشفيرها كل من المتكلم والمستقبل (المستمع)

¹ - أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللّغة، تج: عبد السّلام محمد هارون، اتحاد الكتاب العربي، ج6، 1423هـ/ 2002، ص 120.

² - طه عبد الرحمن اللّسان و الميزان أو التّكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء - بيروت، 1998، ص254.

وسياقا مرجعيا ومقصديّة الرسالة»¹؛ أي أنّ الأثر النّاجم عن عمليّة التّواصل يمكن أن يكون بالتّوافق أو بالتعارض.

يعتمد المسرح على اللّغة بكلّ أشكالها سواء أكانت لغة منطوقة أو إشارية لتحقيق القصديّة التّواصلية، وأنّ هذه اللّغة يمكن أن تكون عادية متداولة بين النّاس، ويمكن أن تكون رمزيّة إيحائيّة، فما هو الرّمز؟

يتفق العديد من الدّارسين والباحثين إلى أنّ الرّمز هو: «تصويب خفيّ باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشّفتين بكلام غير مفهوم بالألفظ من غير إبانة بصوت، إنّما هو إشارة بالشّفتين، وقيل: الرّمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشّفتين والفم والرّمز في اللّغة كل ما أشرت إليه ممّا بيان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين ورؤ، يرؤ، ويرؤ، ورمز، رمزا، وفي التّويل العزيز قصّة زكريا عليه السلام «أَلَا تَكَلَّمَ النَّاسُ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمَوْا»²؛ أي أنّ الرّمز يتضمّن الإشارة وتدخل الحواس في إصدارها كالشّفتين، العينين واليدين... إلخ، وهذا ما نجده في القاموس المحيط حيث يقول: «الرّمز: ويضمّ ويحرك: الإشارة، أو الإيماء بالشّفتين أو العينين أو الحاجبين أو الفم أو اليد أو اللسان، يرؤ ويرمؤ»³.

يعتبر الرّمز أداة من أدوات التّعبير غير المباشرة، واستخدامه مختلف الإحياءات، وبذلك يخترق نطاق المألوف، والخروج عن اللّغة العدية، باعتبارها عاجزة عن احتواء التّجربة الشعوريّة، كما أنّه يتسم بالغموض، والابتعاد عن عالم الواقع، فيحيل إلى دلالات مختلفة تحمل عدّة أبعاد سواء كانت دينيّة أو اجتماعيّة أو تاريخيّة... إلخ.

يعتمد الرّمز على التّلميح والإشارة في التّعبير، فيضطرّ المتلقي لتفكيكه وتحليله لاكتشاف معانيه ودلالاته الخفيّة، وهذا الأمر يتوقّف على درجة استيعاب القارئ له، وبهذه الطّريقة نجد أنّ

¹- جميل حمداوي: التّواصل اللساني والسميائي والتّربوي، (الألوكة)، 2015، ص 06.

²- ابن منظور، لسان العرب، م 03، ج 20، ص 1727.

³- مجد الدين محمّد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ص 458.

الرّمز» يقف وحده أمام القارئ الذي يُعطي القليل أو لا يُعطي أية إشارة عن الشّيء المرموز له»¹؛ أي أنّ الرّمز يكتنفه نوعٌ من الإبهام باعتباره يجتاز عالم الوعي إلى عالم اللاوعي، وبذلك يكون الرّمز هو المعرّ عن المعاني العقليّة والمشاعر العاطفيّة، وهذا يقتصر على مدى فهم القارئ له.

يتضمّن الرّمز ألفاظاً وأساليب مجازيّة متنوّعة؛ فهو «يشمل كلّ أنواع المجاز المرسل والتّشبيه، والاستعارة بط فيها من علاقات دلاليّة معقّدة بين الأشياء بعضها ببعض»²؛ بمعنى أنّ وظيفة الرّمز إيحائيّة ذات دلالات خفيّة، بالتّركيز على اللّغة غير المباشرة، وبالتّالي هناك تداخل وتشابك فيما بينها، وعليه فإنّ كلّ عملٍ أدبيّ يتضمّن العديد من الرّموز والإيحاءات، بهدف بعث الفضول في القارئ لاكتشاف المجهول وإزالة الغموض، وإشراكه في هذا العمل الفنّي، وتحقيق العمليّة التّواصلية.

¹- تشارلز تشادويك: الرّمزيّة، تر: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، د ط، مصر، 1991، ص 41.
²- فيليب سيرتج: الرّموز في الفن- الأديان- الحياة، تر: عبد الهادي عباس، دار دمشق، ط1، سورية- دمشق، 1992، ص 06.

الفصل الأول:

الدلالات الرمزية للقضايا المطروحة في المسرحية

- 1- ملخص المسرحية.
- 2- البنية الفنية للمسرحية.
- 3- القضايا المطروحة في المسرحية ورمزيتها.

ملخص المسرحية:

تقوم مسرحية "في انتظار نوفمبر جديد" على أربعة فصول، تجري أحداثها في مدينة الجزائر سنة 1965م، جاء الفصل الأول بعنوان "منزل الأسرة" (أواخر الربيع 1965م، الوقت: حوالي الثامنة مساءً)، وقد تضمن أربعة مشاهد، أما الفصل الثاني فاحتفظ الكاتب بنفس المكان؛ أي منزل الأسرة في 14 جوان 1965م، وقد تضمن ثلاثة مشاهد، أما الفصل الثالث فجرت أحداثه في "قصر الحكومة 15 جوان 1965م، الوقت العاشرة ليلاً"، ويشمل مشهدين، أما الفصل الرابع نجد أن الكاتب يعيد أحداث المسرحية إلى منزل الأسرة، وبالتحديد 19 جوان 1965م، بين الثامنة والتاسعة صباحاً ويحتوي على مشهدين.

تدور أحداث المسرحية حول الأوضاع الاجتماعية للشعب الجزائري عقب الاستقلال، وما ترتب عنه من خلافات ومشاكل، وصراعات كانت أطرافه الشعب والسلطة الحاكمة، وقد عرّ الجنيدي خليفة عن هذه الظاهرة انطلاقاً من أسرة جزائرية فقيرة شارك أفرادها في الثورة التحريرية، ولم تتل حقوقها، فكانت معاناتها وهمومها نموذجاً للعديد من الأسر الجزائرية.

اعتمد الكاتب في بناء مسرحيته على شخصيات عديدة كشخصية "تبرة"، "سعدية"، "فاطمة" "كمال"، "عبد الحكيم"، "الموظف الأول"، "الموظف الثاني"، "المعلم"، بالإضافة إلى الحوار الذي أسهم في توضيح أفكار المسرحية، حيث صوّت الأوضاع التي آل إليها المجتمع الجزائري نتيجة التسيير الفاسد للجهاز الإداري والعسكري، فكان الشعب الجزائري ضحية هذا التسيير اللاعقلاني، الذي أُنِيَ إلى انتهاك حقوقهم، فاشتتت الأزمات، وانتشرت الأوبئة والبيروقراطية، الأمر الذي دفع الشعب الجزائري للتفكير في طريقة للحد من هذا الوضع، والعمل على تغييره، وقد نتج عنه انقلاباً ضد السلطة الحاكمة، الذي مثّل تاريخ 19 جوان 1965م، فجاءت المسرحية تصويراً لحقائق واقعية تاريخية.

2- البنية الفنية للمسرحية:

يقوم العمل الأدبي في مجمله على بناءٍ فنيٍّ معيّن، يجعله ينفرد بسمات ومميّزات تميّزه عن غيره، «فلكلّ عملٍ فنيٍّ بناؤه الخاص به، سواء أكان هذا العمل مترابطاً أو غير مترابطٍ، إذ أنّ الأهميّة تكون في هيكل هذا العمل»¹؛ أي أنّ كلّ جنسٍ أدبيٍّ يعتمد على مجموعة من الخصائص والسمات، لا بدّ من توفّرها كالفنّ المسرحيّ الذي يقوم على الحدث، الشخصيّات، الحوار، الحبكة الصّواع، المتلقي (الجمهور، القارئ)، الإضاءة، والملابس، والليكور...، فلا يمكن لهذا العمل الفنيّ الاستغناء عن هذه العناصر كون أنّ «الدراما محاكاة لحدثٍ واحدٍ كامل... تترايط أجزاءه بعضها مع البعض، بحيث لو حذف بعضها أو تغوّ مكانه، تغوّ الحدث كلّّه أو انعدم...، فمن البديهيّ أنّ الجزء الذي يمكن حذفه أو تغييره دون أن يؤثّر هذا على الكلّ، ليس جزءاً من الكلّ»²؛ أي أنّ فنّ المسرح أو الدراما تعمل أجزاءها ومكوناتها بشكلٍ تكامليٍّ، وكلّ جزءٍ يكمل الآخر، ذلك أنّ «الكلّ يقوم على الجزء، وأنّ الجزء لا يستمدّ كيانه من الكلّ، ففي الحدث الذي تحاكيه الدراما، لا يمكن أن ينفرد الجزء بوظيفة معينة، إنّما يستمدّ وظيفته من علاقاته بالأجزاء الأخرى؛ أي بالكلّ ولذلك لو تغوّت هذه العلاقات اختلّ الكلّ»³، لأنّ الدراما تخضع لنظامٍ متكاملٍ في حدّ ذاته «والذي يتألّف من عناصر بانيّة مرتّبة ترتيبيّاً خاصّاً، وطبقاً لقواعد خاصّة»⁴ تعمل مجتمعةً طبقاً لتسلسل واتصال عناصرها ببعضها البعض، فجميع هذه التقنيّات والعناصر تُسهم في بناء وتكوين العمل المسرحيّ (الدراميّ).

2-1- الحدث:

يرتبط الحدث المسرحيّ بمختلف لوقائع التّي تجري في الحياة؛ إذ «يقوم المؤلف من جوانب الحدث في الحياة، ما يرى أنّه صالح ليكون مادةً لعمله المسرحيّ»⁵، فليست كلّ الأحداث صالحة

¹- شكري عبد الوهاب: النصّ المسرحيّ- دراسة تحليليّة الأصول- مؤسسة حورس التوليّة، ط 2، سبورتيخ- الإسكندريّة، 2009، ص 47.

²- رشاد رشدي: نظريّة الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، ط 2، بيروت، 1975، ص 17.

³- المرجع نفسه، ص 19.

⁴- إبراهيم حمّاد: معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحيّة، دار المعارف، د ط، التّيل- القاهرة، 1119، ص 65.

⁵- عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحيّة، دار التّهضة العربيّة، د ط، بيروت، 1978، ص 12.

لَتُحوَّلَ إلى مسرحيات، بل لابدَّ من الانتقاء والاختيار حسب الموضوعات التي تطرحها، «فالحديث المسرحي لا يستمدُّ أهميته في الحياة، بل من الدلالات التي يستطيع المؤلف أن يُضيفها عليه»¹، فالحديث مهما كان نوعه وقيّمته، إلاَّ أنه قابل للتحويل والتغيير، والكاتب المسرحي هو الذي يُضيف على هذه الأحداث دلالات رمزية موحية في قالب مسرحي، ما يُكسبه أهمية بالغة، وإن كان مُنطلقه من فكرة بسيطة لحديث عادي، فإنَّ «الفكرة أو الموضوع هي أساس العمل المسرحي، وأنَّ ما يربط بين السطور من معانٍ، أهم من السطور ذاتها، إنها الرِّباط بين الأجزاء المختلفة للمسرحية، ووسيلة خلق الوحدة بين العناصر المكوّنة للموضوع»² في العمل الأدبي.

تُبنى المسرحية وفق حدثٍ معيّن، يتشكّل من خلال فكرة معينة، ثم يتطوّر سواءً انطلق المؤلف من «الفكرة فجسدها بالشخصيات والأحداث، وعبر عنها بالحوار، أم انطلق من الجو الذي يترك لمزاجه تصوير شخصيات وحوادث أخرى، أم انطلق من حدثٍ ووظف له شخصيات تجسده»³، فقبل طرح الفكرة أو مُنطلق الأحداث مختلفة ومتباينة، إلاَّ أنها تُسهم في البناء الهيكلي للعمل الفني، فكلّ من الحدث والشخصية والحوار، والصواعع عمل على تطوير المسرحية، بالاعتماد على الأحداث، فكلّ عمل أدبيّ يشمل على حدثٍ رئيسي «تتبع منه مواقفها وشخصياتها الهامة، ويعرض المؤلف من خلاله ما يريد أن ينقل إلى المشاهدين من مشاعر وأفكار»⁴، فالحديث الرئيسي هو ما تُجسده الشخصيات من خلال آرائها ومواقفها.

يتجلّى الحدث الأساس (الرئيسي) في مسرحية "في انتظار نوفمبر جديد" في فكرة التصحيح والإصلاح والتغيير، وكشف ستار النظام الإداري والعسكري، الذي أُنِيَ إلى تفاقم الأوضاع الاجتماعية والسياسية، فانطلق الجندي خليفة من أسرة جزائرية شارك أفراسها في الثورة التحريرية ولم تُعط لهم حقوقهم، فجعل منه محطة لرصد أحداث مسرحيته، وطرح أفكاره على لسان

¹ - عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، ص16.

² - شكري عبد الوهاب: النص المسرحي- دراسة تحليلية الأصول، ص 35.

- أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، دار الوفاء، ط 4، الإسكندرية، 2007، ص189.

⁴ - عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، ص 19.

الشخصيات، فبسط الكاتب هذا الحدث، وجسده في صورة المجتمع الجزائري إيلان الاستقلال والأوضاع الاجتماعية المزرية التي يعاني منها الشعب الجزائري جراء سوء التسيير، فأدرك الشعب ضرورة القيام بالثورة؛ للقضاء على هذه الأوضاع والتّحسين منها.

جاءت مسرحية الجنيدى خليفة تحمل عنوان "في انتظار نوفمبر جديد"؛ بمعنى ثورة شبيهة بثورة نوفمبر 1954م، قصد التّغيير وبناء غدٍ أفضل، يقول الموظف الأول: «في نوفمبر قمنا بالثورة المسلّحة، أما الآن فنحن في حاجة إلى ثورة جديدة، تظهر أجهزة الحكم، وتبعد الانتهازيين ومبرري الضمير»¹ فالثورة التي بصدد القيام بها ليست بالثورة المسلّحة، إنّما هي ثورة ضدّ نظام الحكم السائد، خاصّة القائمين على السّطة والجهاز الإداري، فالعملية تتطلّب إعادة التّظيم لتحسين أوضاع الحكم والشّعب، فانطلق الكاتب من رصد ظاهرة التّحويل والتّغيير ضدّ نظام الحكم، كما طرح قضايا أخرى ذات صلة بالموضوع الرّئيسي، وهو يندرج ضمن الأحداث الثّانوية، ما أضفى دلالات رمزية على المسرحيّة ف« الحدث الثّانوي في ذاته معوّدا عن دلالات خاصّة، ووسيلة لرسم بعض الشخصيات الثّانوية اللّازمة لبناء الشخصية»²، وللحدث الثّانوي دور فعّال في العمل الدرامي، كونه يكمّل الحدث الرّئيسي، ويسهم في تطوّيره.

تطرق الجنيدى خليفة إلى مثل هذه الأحداث، تظهر في الأزمات النّاتجة عن سوء التّسيير في نظام الحكم، كانتشار البطالة، وأزمة السّكن، الأمراض بمختلف أنواعها، قضية المرأة، وفي الحوار الذي جرى بين تبرة وسعدية تجسيد لهذا المعنى:

- تبرة: «الواجب أن يعوضوا لكم داركم القديمة بما فيها، ويعطوكم مرتباً مثل النّاس، أشكي يا امرأة، وتكلّمي على نفسك.

- سعدية: نشكي؟ الشّكوى لربي! أمّا هم فقد يئست منهم منذ زمن طويل»³.

1- الجنيدى خليفة: في انتظار نوفمبر جديد، مكتبة ومطبعة البعث، د ط، قسنطينة- الجزائر، 1966، ص 137-138.

2- عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحيّة، ص 20.

3- المسرحيّة، ص 18-19.

أسهمت هذه الأحداث الثانوية في تطوير الأحداث المحورية، بفعل ارتباطها بعضها البعض، والتفاعل الناتج عنها.

يُعتبر الحدث إذن عنصراً بناءً في المسرحية، فلا يمكن الاستغناء عنه، نظراً لدوره الفاعل، ودلالاته الرمزية الموحية، فجاءت أحداث مسرحية "في انتظار نوفمبر" جديداً معبرةً عن واقع عاشته الجزائر في فترة ما بعد الاستقلال مباشرةً، نتيجة التسيير اللاعقلاني في نظام الحكم، ومنه فإن أحداث المسرحية ترمز إلى وقائع تاريخية، ومختلف الأحداث التي صوّرها الكاتب كانت دالة على حقيقة واقعية عاشها الشعب الجزائري، وتاريخ صدور أحداث المسرحية 1965م، يوحي إلى حكم الرئيس بن بلة، والأوضاع السائدة في تلك الحقبة.

2-2 - الشخصية:

تعتبر الشخصية المسرحية المادة الخام التي يُصنع بها العمل المسرحي، فلا يمكن الاستغناء عنها، على أساس أنها خالقة للعناصر المكونة للمسرحية من حدثٍ وصراعٍ وحوارٍ.... لذلك «لهدم المسرح بالشخصية تركيباً وبناءً وتطوراً، وهي عماد هذا الفن وقوامه، فالشخصية هي أبرز السمات الفنية في المسرح، لأنها الأداة التي تعبر عن أفكار الكاتب، وتقوم بتجسيدها وبلورتها»¹، نظراً لدورها الفاعل في هذا العمل الفني، فهي تتقل وتوصل أفكار الكاتب إلى المتلقي من خلال « الوجود الحي الملموس، الذي يراه المشاهدون، ويتابعون من خلال سلوكه وانفعالاته وحواره كلّ المعاني التي يحملها الحدث»²، فالشخصية هي التي تجسد الحدث وتطوره من خلال تفاعلها مع بقية الشخصيات الأخرى.

يعتمد الكاتب في بنائه للشخصية على اختيار ما يُناسب الحدث المسرحي من الشخصيات والممثلين، فتكون « شخصية متميزة قادرة على تحلّي تلك الدلالات»³، فليست كلّ الشخصيات قادرة على أداء أدوارٍ مختلفة في نفس الوقت كالتظاهر بالحزن، الغضب، البكاء...، ولذلك فإن «بناءها هو

¹- صالح لمباركية: دراسات مسرحية (2) المسرح في الجزائر - دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى، دط، عين مليلة - الجزائر، 2005، ص 144.

²- عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، ص 21.

³- المرجع نفسه، ص 23.

الركن الأصعب والأرهق بين أركان الدراما»¹، كونها تتطلب جهداً كبيراً في إيصال الفكرة وتمثيلها، كما يجب أن تكون، لأنها تفرض على الشخصية أو الممثل القيام بأدوار غير طبيعته، فهو يتقّص شخصيات عديدة، وأفعال متنوعة، وتجارب مختلفة، وبهذا تُعدّ «القناع الذي يلبسه الممثل لأداء أدواره المسرحية، أو هي الوجه المستعار الذي يظهر به الشخص أمام الغير»²؛ بمعنى تشخيصها، وتمثيلها فنياً حتى يتسنى لها نقل الأفكار والأحداث لتحقيق العملية التواصلية.

تتسم الشخصية المسرحية بخصوصيات عديدة؛ إذ أنّ « لكل شخصية سماتها النفسية، والفسيولوجية الجسميّة المحددة لها»³، فهي تتوفر على مجموعة من العلامات الجسمانية والتصرفات الصادرة عنها، وطريقة أدائها للأدوار، خاصة ما يتعلق بإظهار علامات معينة كالغضب، الحزن، الضحك، الفرح...، وطريقة التّحاور مع بقية الشخصيات الأخرى، ولذا على الكاتب المسرحي اختيار ما يوافق عمله المسرحي، فتؤخذ «الشخصيات على قدر حاجتها من الفعل، والقول، والحركة، والإرادة، والحياة بمستوياتها الإنسانية، وليس على المؤلف إلا أن يمدّ الشخصيات من مخزون خبرته بما يلزمها من قول، وفعل ودوافع، وقيم ومشاعر لتتصارع وتحيا، وتحاول تحقيق إرادتها بالحوار والصّراع، أو بالتّحاور والمقاومة التي تنتهي بالمصالحة»⁴؛ فالكاتب هو المسؤول عن اختيار الشخصيات المناسبة لمسرحيته، حسب النّور المسند إليها، وبحركتها وفق تخطيط محكم، ورسم مدقّق. وردت في مسرحيّة "في انتظار نوفمبر جديد" عدّة شخصيات، نلخصها في الجدول حسب المسرحيّة⁵:

الشخصية	لتعريف بها
- تبرة	- أم بركات، عجوز سمينّة في حوالي السبعين.
- سعدية	- ضرة تبرة، عجوز نحيفة في حوالي الثمانين.

¹- فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل دراسة، اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 2003، ص 68.

²- صالح لمباركية: دراسات مسرحية (2) المسرح في الجزائر - دراسة موضوعاتية وفنية، ص 154.

³- شكري عبد الوهاب: النص المسرحي - دراسة تحليلية الأصول، ص 23.

⁴- أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ص 165.

⁵- يُنظر المسرحيّة: ص 7.

- فاطمة	- ابنة سعدية، معتدلة القَد والصَّحة، في حوالي الخامسة والأربعين.
- كمال	- ابن فاطمة، شاب رياضي في العشرين من عمره.
- عبد الحكيم	- الابن الأكبر لسعدية، مصاب بمرض نفسي منذ ثلاث سنوات في حوالي الخمسين.
- بَوابة العمارة	- وهي تسكن في نفس العمارة، تقوم بما يقوم به أمثالها من أعمال التَّنظيف، وتحضير أجر الكراء، والاتصال ببعض الجهات السَّوية، في حوالي الأربعين.
- بركات	- لابن الأصغر لتبرة، جاوز الثلاثين، مناضل قديم ومؤلف.
- البشير	- الابن الأوسط، إمام بإحدى قرى الجنوب.
- شاب	- من لاعبي الكرة، وأصدقاء كمال.
- الموظف الأول	- يعمل بسكرتارية أحد المسؤولين الحكوميين.
- الموظف الثاني	- يعمل بقصر الحكومة
- فراش	- عامل بقصر الحكومة.
- المعلم	- وهو اللّقب الذي يطلقه على الحكومي بعض المتقربين منه من المرؤوسين له، كما أن موظفي السَّكرتارية يُطلقون عليه في غيابه لقب ملك تهكما.

الجدول رقم - 01 -

أسهمت هذه الشَّخصيات في تطوّر ونموّ أحداث المسرحية، إذ يمكن تقسيمها إلى قسمين، حسب النّور الذي تلعبه، ودلالاتها الرّمزيّة.

1-2-2 - الشَّخصيات الرّئيسيّة:

تتمثّل في الشَّخصيات المحوريّة في العمل المسرحي، ووجودها ضروري، حيث يتوقّف عليها سير الأحداث وتحريكها، ويمثّلها البطل الذي يؤدي النّور البطولي أو الرّئيسي، فهو « الشَّخصيّة

الإرتكازية في القطعة المسرحية، ولأهميتها في بناء الأحداث، فهي دائماً محطّ اهتمام المتفرّج، ومُثار عواطفه، وقد يكون البطل - أي الشخصية التي تحرّك الأحداث - متمثلاً في مجموعة من الناس، أو في إنسان، أو في مكان أو زمان، أو فكرة معنوية، إنّ العبرة بالبطولة هنا، هو العمود الأساس الذي تدور حوله وحيّ الوقائع»¹، فيقتصر نموّ الأحداث على الشخصية البطلة، ودرجة تفاعلها مع الشخصيات الأخرى، وقوّة تأثيرها، وقد مثّل هذا الور في المسرحيّة "شخصيّة بركات"، الذي عمل على تغيير من الأوضاع السلّطة، والفساد الاجتماعي والسياسي، فكان أمل الأسرة والمجتمع في تحقيق الاستقرار، والتطوّر والعدالة، ويظهر ذلك من خلال قوله: «قد يكون في كلّ هذا بعض الحقّ ولكنّه حقّ مبنيّ على أساس النّفع العاجل، فيما يخصّني: لقد ضحيّت بهذا النّفع في سبيل الأصالة وتلك روحي، فيما يخصّ المجتمعات المعاصرة، لستُ أحدها بالزّمان بدل الأبد، وهذا مبدئي»²، فهذه الشخصية تحكم على الأمور، وتتخذ الموافق من زاوية الضمير الخُلقي.

قدّم بركات المصلحة العلّمة على المصلحة الخاصّة (الشخصية)، ورفض جميع الإغراءات التي قدّمت له رغم حاجته الماسّة للأموال والسّكن، والحصول على وظيفة تُناسبه، إلّا أنّ مبادئه لم تسمح له بذلك، فهو رمزٌ للصبر والهدوء، والتّفاؤل، والقوّة، والثّورة على الظّلم والفساد، فقد كان مثلاً في الأخلاق والمبادئ، والتّفكير في سبيل الوطن، والعمل على مساندة الحق، وخلق الديمقراطية الحقّة بين الأفراد، ويظهر ذلك من خلال حوارهِ:

- سعدية: «هل عندك معارف في دار البريفي؟»

- بركات: لستُ أدري بعد «مهلة» وحتّى لو كنتُ أعرف جميع الموظّفين ما استعنتُ بواحدٍ منهم ثمّ إنّ جميع الشّروط المطلوبة متوفرة عندي.

- سعدية: أتدري أنّ المعارف هي أكبر شرطٍ والّا... «ادهن السّير يسير»!

¹ - إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحيّة، ص 63.

² - المسرحيّة، ص 173.

- بركات: (مستكراً) أتعنين أنه لا يمكن الحصول على السكنى إلا بالمعارف أو الرشوة؟¹

بالرغم من الظروف الصعبة والمزربة التي تحيط بالبطل "بركات"، إلا أنه رفض استخدام الطرق غير المشروعة كالرشوة، والاعتماد على المعارف، لتحقيق أهدافه، وطموحاته المتمثلة في التحسين من أوضاعه الاجتماعية كالحصول على السكن، وإيجاد وظيفة تناسب مستواه الثقافي.

شخصية تبرة: لها دور فعال في تحريك أحداث المسرحية، فقد برزت في كل فصول المسرحية باستثناء الفصل الثالث، جسدت صورة المرأة الجزائرية، من خلال الحالة الاجتماعية المزربة التي تعيشها، والاضطراب النفسي الذي تعرضت له، ويظهر ذلك جلياً من خلال قولها: «(تمسح بطرف ثوبها دموعاً) آه، الموت لا يخوننا يا سعاد، عندما أتذكر «علال» أحس في قلبي جمرة، وفي كبدي ثقباً (تبكي بخفوت) رحمك الله يا ولدي، بقدر ما ضحيت من أجل أرملة ويتامى»²، فهو تعبير عن مدى المعاناة التي تعرضت له جراء فقدانها لولدها.

تمثل شخصية "تبرة" رمزاً للمرأة الجزائرية الصبورة، المكافحة للظروف القاسية، والمتفائلة بتغيير الأوضاع، وتحقيق الديمقراطية والازدهار للبلاد.

شخصية سعاد: أسهمت بدورها الفاعل في بناء أحداث المسرحية، فقد توزع خطابها في جميع فصول المسرحية، ماعدا الفصل الثالث، وهي تعاني من نفس الحالة الاجتماعية التي تعاني منها "تبرة"، وبقية الأسر الجزائرية البسيطة، تقول: «إنهم يعطون لأصحابهم وأقاربهم، وللذين عندهم أكتاف، أما عائلة مثل حالتنا فإنها تطرد وتنتهر، وإذا كانوا لطافاً يقولون: أولادكم ماتوا من أجل الوطن»³ فنظراً للظروف السلبية التي لحقت بها، فهي تعيش حالة القلق والتوتر.

1- المسرحية، ص 85.

2- المصدر نفسه، ص 15-16.

3- المصدر نفسه، ص 19.

مثّل شخصيّة "سعدية" رمزًا للمرأة المتشائمة، والحزينة والمتألّمة، واليئسة من الحياة، جُراء الأوضاع الاجتماعية المزريّة كالفقر، الأمراض الجسديّة كالروماتيزم، والفسيّة كالقلق، الدّوتر، الكآبة وغيرها.

شخصيّة "فاطمة": أسهمت بدورها في تطوير ونمو المسرحيّة، فهي امرأة مطلّقة بدون نفقة تحاول تدوّر أمور البيت من خلال الأشغال الدّيّ تؤدّيها، رغم الظروف القاسيّة الدّيّ تعاني منها كالشّكوى من البيّن الدّيّ تحملها على عاتقها، ومسؤوليتها اتجاه شاب بطّال، تقول: «إني لم أجد العمل بانتظام! وأحيانًا تمضي أسابيع، ولا حتّى ستارًا أكفّه، إني تقريبًا لا أعمل إلّا في أيام العيد والمواسم، ثمّ لأبد من شراء سروالٍ لكمال، إنّه عند اتّسّاخ الدّيّ يرتديه عليه لا يغادر المنزل حتّى أغسله ويُجفّف»¹، فهذه الظروف جعلت من فاطمة امرأة مكافحة، تتحقّى جميع الصّعوبات والعراقيل الدّيّ تواجهها.

تعتبر شخصيّة "فاطمة" رمزًا للمرأة المطلّقة الصّبورة، والمنفعلة والمجّدة، والضّحيّة في سبيل رعاية شؤون عائلتها، وتأديّة مسؤوليتها اتجاه ولدها على أكمل وجه.

شخصيّة "المعلّم": تمثّل عنصرًا أساسيًا في خلق الصّواع الدّرامي، بالرّغم من أنّ حضورها في المسرحيّة لا تتعدّى الفصل الثّالث فحسب، والمعلّم شخصّ خائن لمبادئ الدّورة المجيدة، انتهازيّ وطّماع، استغلّ منصبه لتحقيق مصالحه الخاصّة على حساب حقوق الشّعب، وذوي الحقوق كعائلات الشّهداء، فهو بذلك شخصيّة مضادّة لشخصيّة البطل، وهذا الحوار يبيّن ذلك:

- المعلّم: أتضحني بأّمّ عجوز، وأسرة أبأسنها الحرب في سبيل ذكرى جدّ باهتة في أعقاب هذا الحرب! ذكرى لم تدم غير لحظة! (...) يا للضمير الدّيّ يُضحى بأسرته في سبيل هذه الرّمشة. «يناوله الشّيك» إنّه باسمك هذا الشّك الدّاني أيضًا.

- "بركات": في ارتباك «يتناول الشّيك ويُلقى عليه نظرة» باسمي؟

¹ - المسرحيّة، ص 43.

- "المعلم": «بارتياح» ومع ذلك فإنه في الحقيقة المبلغ الذي ضحيت به لفلسطين»¹

استغلّ "المعلم" وضعيّة "بركات" المأساوية، في سبيل تحقيق أهدافه، وذلك بالاعتماد على كلّ الوسائل المتاحة له، فقد بانّت محاولاته تتراوح بين الإغراء والتّهديد ويمثّل شخصيّة استغلاليّة ومسيطرّة، وهو رمز للفساد والبيروقراطيّة.

2-2-2 الشخصيات الثانويّة: وهي الشخصيات الفرعيّة، التي تؤدي دوراً ووظيفة ثانويّة، ولها حضورها الفعليّ في المسرحيّة، تسهم في نموّ الحدث المسرحي وتكوينه، لأنّ «الحدث الثانويّ في ذاته معوّاً عن دلالات خاصّة، ووسيلة لرسم بعض الشخصيات الثانويّة اللّازمة لبناء المسرحيّة»² فللشخصيّة الثانويّة دور في تحريك الأحداث وتطوّر رها، وقد وردت عدّة شخصيات من هذا النوع في المسرحيّة منها:

شخصيّة "كمال": أثار دوره عدّة قضايا اجتماعيّة؛ ذات صلة بالحدث الرئيسي كالغنف والبطالة يظهر ذلك من خلال قوله: «يدخل كمال مصفراً محدثاً صخباً، يمازجه بالتّحية خاصّة على تبرة أتيتُ باكراً حتّى أسبق خالي بركات، (يتماذى في الصّخب)»³.

تمثّل شخصيّة "كمال" رمزاً لفئة الشّباب المعدومين من حقوقهم، فجاء دوره متسمّاً بالتّفاؤل واللامبالاة.

شخصيّة "عبد الحكيم": اقتصر دوره على إبراز المعاناة، والظّروف الاجتماعيّة القاهرة، بسبب مرضه الجسديّ والنفسيّ، وحاجته الماسّة للأدوية والأغذية، هذين المصدرين لم تتمكّن عائلته من توفيرها له، ما زاد على حالته سوءاً، وجعله على وشك الموت، والحوار التّالي يوضّح ذلك:

- "فاطمة": «لقد قالوا أنّ مرضه الجسمي لا يحتاج إلى المستشفى، هو فقط في حاجةٍ إلى التّغذية.

¹ - المسرحيّة، ص 170.

² - عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحيّة، ص 19 - 20.

³ - المصدر نفسه، ص 46.

-«سعدية»: هذا لا يَغُور شيئاً، ما دمنا عاجزين عن توفير الغذاء اللازم»¹.

تمثّل شخصيّة "عبد الحكيم" رمزاً للفئة المهمّشة في المجتمع، وهو من بين الضحايا التي خلفتها الإدارة الحاكمة الفاسدة، بالرغم من أنّه كان مجاهداً أيام الثورة التحريرية.

شخصيّة "البشير": اقتصر دوره على تقديم الدروس الدينية في المساجد، والتي تضمنت توعية الشعب بضرورة تغيير الأوضاع السائدة كالظلم، الفساد، البيروقراطية، والدعوة إلى العدل، وهو ما يظهر في الحوار التالي:

- البشير: «أليس مبدأ الاشتراكية هو العدل؟»

- بركات : العدل في جميع الميادين هو النتيجة المنشودة من أي اشتراكية مهما كان لونها هذا لا جدال فيه.

- البشير: إذن فلم تكن دروسي أنا وزميلي سوى الدعوة إلى العدل»².

تعرض "البشير" للعديد من المضايقات من طرف السلطة، بسبب هذه الدروس، فهو يمثّل رمزاً للفئة الواعية والموعظة في المجتمع، فجاءت خطابه متسمة بالتفاؤل، الإقناع، الصبر، الهدوء، الاطمئنان...

شخصيّة "الموظف الأول": أسهم دوره في تقديم يد العون للبطل، فقد كان يهدف إلى فضح النظام الفاسد، والنخبة القائمة على تسييره وإدارته، يقول: «ما يعطي واقعية للأشياء هم الأشخاص القائمون على النظام، فإذا كانوا فاسدين فإنّ النظام نفسه يفسد، ينحرف عن مبادئه، ويعجز في تطبيقه»³.

1- المسرحيّة، ص 102.

2- المصدر نفسه ، ص 117.

3- المصدر نفسه، ص 137.

يعتبر شخصية "الموظف الأول" رمزاً للفئة الراضية للديمقراطية، والاستغلاية نتيجة التهميش الذي يعاني منه، فهو من الراغبين في التغيير من الأوضاع السائدة، وقيام ثورة مماثلة بثورة نوفمبر 1954م.

شخصية "الموظف الثاني": اقتصر دوره على التساؤلات والارتباك من جل الأحداث، وهو رافض لنظام الحكم، يقول: « في رأيك أن الجهاز الحاكم يدور في حلقة مفرغة من عدم الصلاحية»¹.
يمثل شخصية الموظف الثاني "رمزاً للفئة العاملة (الموظفة) والمهمشة في المجتمع.

شخصية "البوابة": اقتصر دورها على المساءلة، لم تظهر بكثرة في أحداث المسرحية، وهي رمز للمرأة المهمشة في المجتمع نتيجة طبيعة عملها.

شخصية "فراش": تمثل دوره في تقديم البطاقة للموظف الأول، وهو رمز لفئة الشباب المهمشين في المجتمع.

شخصية "الشاب": دوره أهمية في تحريك أحداث المسرحية ونقلها، ويمثل رمزاً لفئة الشباب.

2-2-3- الشخصيات الغائبة: وهي الشخصيات الحاضرة من خلال خطابات الآخرين، على أساس أفعالها، إلا أنها غائبة جسدياً؛ بمعنى ليس الحضور الفعلي للشخصية، وقد وردت عدة شخصيات من هذا النوع في المسرحية منها:

شخصية "العائش": وهو زوج كل من "تبرة" و"سعدية"، تقول هذه الأخيرة: « لم نعد من الضوأت منذ انتقله إلى رحمة ربه»²، ففي حوار تبرة وسعدية إشارة إلى الصفات الأخلاقية التي كان يتحلى بها.

شخصية "علال": وهو ابن تبرة، شارك في حرب التحرير، ثم مات شهيداً من أجل الحرية والاستقلال، والحوار التالي يبين ذلك:

¹- المسرحية، ص 136.

²- المصدر نفسه، ص 12.

-تبرة:» الموت لا يُخَوِّننا يا سعدية، عندما أتذكر «علال» أحسّ في قلبي جمرة، وفي كبدي ثقباً (تبكي بخفوت) رحمك الله يا ولدي، بقدر ما ضحيت من أجل أرملة ويتامى...

-«سعدية»: (مهونة) تبرة، علال مات وباروده يزغرد، لكم كنت أرضى بمثل هذه الميتة للعائش، هكذا كان رجال الهمة يموتون»¹.

يمثّل شخصيّة "علال" رمزاً للتّضحّيّة والجهاد في سبيل الوطن، وأمثاله كثيرون ممّن ضحوّا بالنّفس والنّفيس من أجل الاستقلال والحرّيّة، فكانت حياتهم ثمناً لذلك، إذ تجاوز عددهم المليون والنّصف المليون شهيداً.

خلق الجندي خليفة شخصيّات دراميّة تتوافق مع المضمون، بحسب النّور المسند إليها خاصّة وأنّ هذا الموضوع والقضايا الّتي تطرحها المسرحيّة لها جانب كبير من الواقعيّة، باعتباره حدثاً اجتماعيّاً وسياسيّاً مرتبطاً بتاريخ الجزائر.

تحمل الشّخصيّة الفنّيّة عدّة أبعاد دلاليّة، ممّا تسهم بشكل فعّال في أداء أدوارها على أكمل وجه، إلى جانب التّأثير في المتلقّي سواء أكان قارئاً أم مشاهداً، فتشمل الشّخصيّة على ثلاثة أبعاد تتمثّل في « البعد الجسماني أو الشّكلي، والبعد الاجتماعيّ والبعد النّفسي»²، فهذه الأبعاد تلعب دوراً فعّالاً في بناء الشّخصيّة الدّراميّة، ودرجة التّأثير في المتلقّي.

يتعلّق البعد الجسمانيّ ببنية الشّخص، وشكله الظّاهري كالطول، القوّة البدنيّة، سلامة الأعضاء الجسميّة، فكلّ هذه الصّفات تؤثر في تكوين الشّخصيّة³، وقد اعتمد الجندي خليفة في توظيفه لهذا البعد خاصّة في شخصيّة البطل "بركات"، فسوّه تصويراً دقيقاً، ويظهر ذلك من خلال تعبير "سعدية":» اسألوا دار "الكوميسار" وقولوا لها: ضاع منّا واحد يلبس قميصاً أبيض، وسروالاً أزرق،

¹ - المسرحيّة، ص 15 - 16.

² - علي أحمد باكثير: فن المسرحيّة من خلال تجاربي الشّخصيّة، دار مصر، د ط، الفجالة، د ت، ص 74.

³ - يُنظر: المرجع نفسه، صفحة نفسها.

أسمر، عريض الأكتاف، طويل.. طفل عمره ثلاثون سنة»¹؛ فهذه الموصفات التي يتمتع بها "بركات" هي علامات رمزية وإيحائية² عليه، ما يجعله مميزاً عن باقي الشخصيات، إذ إن «كل هذه الأمور، تجعل هذه الشخصية ذات لون خاص بها، لا يشاركها فيه أحد»²، ما أضفى عليه نوع من التأنق في طريقة تصرفاته وسلوكاته، وجعله ينفرد في شكله وهندامه، إلى جانب الظروف الاجتماعية المحيطة به، كنوع النشاط الذي يزاوله، ودرجة ثقافته، ومستواه المادي والاجتماعي، فكلها تلعب دوراً في تشكيل وضعيته الشخصية من خلال التفاعل والتأقلم مع البيئة الاجتماعية.

تتكون نفسية الشخصية بفعل عامل التأثير بقطبيه السلبي والإيجابي، فالحالة النفسية تتراوح بين التفاؤل والتشاؤم، السعادة والحزن، حسب الموقف الذي يصادف الشخصية، فطريقة تفكيرها والأفعال الصادرة عنها، لها دلالة على الوضع النفسي للشخصية، وهي تشكل رمزاً لها؛ أي أن «سلوك الشخصية وتصرفاتها، ما هو إلا رد فعل لأفعال تقابلها هذه الشخصية، إنها تخضع لما تفعله أو تقوله هذه الشخصية من أشياء»³، فالبعد النفسي يسهم في الكشف عن حالة الشخصية، ويطورها من خلال تعاقب المواقف والحالات، وقد تعددت هذه الحالات وتنوعت في المسرحية، حسب المواقف والظروف التي أحيطت بها، ما جعلها تعاني من أزمات نفسية حادة كشخصية "سعدية" التي مرت بعدة أزمات نتيجة المواقف الصعبة التي واجهتها، فنجد أن الحزن ظاهر بشكل كبير في مختلف خطاباتها، تقول: «(في حزن) آه، لكم تبدلت أحوالنا يا تبرة! (تخفظ رأسها، وتمر فترة صمت، تشهق سعية شهقات مكبوتة. تمر دقيقتان على هذه الحالة).

- أواه، لن يعيده إلينا الحزن! لقد ذهب المسكين (برهة) كانت موته فظيعة. استغفر الله! أنت تعلم يا ربي أنني لا أشكو من قضائك»⁴.

1- علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص 190.

2- شكري عبد الوهاب: النص المسرحي- دراسة تحليلية الأصول، ص 72.

3- المسرحية، ص 69.

4- المصدر نفسه، ص 15.

جاءت معظم خطابات سعدية دالة على الحزن والألم، والقلق والقنوط وهي حالة ترمز للتشاؤم والعتاب واللوم، والاضطراب النفسي.

تؤثر الأوضاع الاجتماعية، والأنظمة السياسية الفاسدة على نفسية الفرد، وكان عبد الحكيم ضحية مثل هذه الظروف، إذ فقد ثقته بأقرب الناس إليه، والكلمات التي كان يكررها من حين لآخر دليل على نفسيته المريضة كقوله: «خَرَّ فَرَّ طَارَ الحمام، حَطَّ الحمام»¹، فلم يعد يعي ما يتلفظ به «فلكل شخصية نوازع من الحياة، وتقلبات نفسية متغيرة، ولواعج متباينة، وصراع نفسي متقلب، فالإنسان متقلب في كل زمان ومكان، حسب الأجواء التي يعيش فيها، وحسب الظروف والإمكانات التي يعيشها سواء فرحاً أو مأساة»²، فللظروف الاجتماعية والنفسية والجسمانية دور في تحديد الشخصية والتأثير عليها، ذلك أن «الشخصية التي يرسمها المؤلف بعناية، تسهم في نجاح العرض المسرحي، خاصة إذا كانت موحية، مؤثرة، مقبولة من الجماهير، وتستحوذ على مشاعرهم»³، وعليها يتوقف نجاح هذا الفن الأدبي.

تعمل الشخصيات على نقل وترجمة أفكار الكاتب وتجسيدها، فكل كلمة تتلفظ بها، وكل حركة تقوم بها، إلا وكانت دالة على معنى رمزي معني.

2-3- الحوار:

يعد الحوار من أهم الأساليب التواصلية التي يعتمد عليها المسرح، أثناء تفاعل الشخصيات والأحداث، فهو «وسيلة هذا التفاعل، وهو الأداة التي تتواصل عن طريقها شخصيات المسرحية»⁴، من خلال تبادل الكلام بين شخصيتين أو أكثر، «فالحوار هو الذي يُقيم التواصل بين الشخصيات بينها وبين المتلقين»⁵؛ إذ يمثل حامل وناقل الأفكار التي تدور عليها المسرحية، ف«مهما بلغت قوة

¹- المسرحية، ص 67.

²- هند قواض: المسرح في مجال الأدب وعلم النفس، دار الكتاب اللبناني، د ط، بيروت- لبنان، 1982، ص 15.

³- شكري عبد الوهاب: النص المسرحي- دراسة تحليلية الأصول، ص 74.

⁴- عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، ص 33.

⁵- فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل دراسة، ص 106.

الفعل من الدلالة بديلاً عن الكلام، فإن موضوع المسرحية، وصراعها وشخصياتها لن تقوم لها قائمة إلا بالحوار»¹.

ركّز الجندي خليفة على الحوار بشكل كبير في مسرحيته؛ لتحقيق العملية التّواصلية، وإيصال الأفكار إلى المتلقي والجمهور، وذلك عن طريق الشخصيات، والّور الذي لعبته كلّ منها، فجاء الحوار على لسانها بالاعتماد على اللغة.

نمّز في مسرحية "في انتظار نوفمبر جديد" نوعين من الحوار يتمثل في:

2-3-1- الحوار الخارجي: وهو تبادل الشخصيات للكلام فيما بينها، فقد يكون بين طرفين أو أكثر،

وقد ورد هذا النوع في المسرحية بشكل واسع، وحوار سعدية وتبرة وفاطمة دليل على ذلك:

-سعدية: « إنيكم تقدمون لي السكنى والعناية "مهلة" ثم إني هكذا دائماً أحب أن أكون...

- فاطمة: ولكك أم إختي، وأرضعتني اليمنى واليسرى.

- تبرة: أحوالكم ليست متسعة.

- فاطمة: لن تزداد ضيقاً بإقامتك معنا أياماً»².

يُعدّ الكلام المتبادل بين الشخصيات حواراً خارجياً، فكلّ شخصية تتلقّى رسالةً، وعند وقوع الاستجابة، تصدر ردة فعل تتمثّل في كلام الشخصية المعنّية، فالحوار يسمح أن « يتجاوب مع طبيعة الموقف والشخصية، فلا يظلّ على وتيرة أو إيقاع واحد»³، حسب الموضوع المعالج، ومزاج الشخصية، فقد يكون حواراً عادياً كالحوار الذي جرى بين تبرة وسعدية:

-تبرة: « ترى في أي مكان وفوق أيّ جهة يا ولدي؟ "مهلة" ربّما في هذه اللحظة بالذات يكون قد مرّ قريباً منّا وإن لم نسمع صوت الطيّارة.

¹ - فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل دراسة، ص 106.

² - المسرحية: ص 42.

³ - عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، ص 34.

- سعدية: لو كان يطير في النهار... "مهلة" يقال إن الراكبين في الطائرة لا يرون غير البحر والأشياء الكبيرة مثل الجبال، ابن آدم لا يرى... "مهلة" في الليل لا يرون غير الليل»¹.

يمكن أن يرد الحوار قوياً وعنيفاً، كما هو ظاهر في خطاب تبرة وسعدية:

-تبرة: «ولم يبذل أي مجهود؟»

- تبرة: (في توتر قوي) قال لي: "سيلحق إذن بابنه عما قريب ويسكن معه!" عندئذ قلت له: "يا كافر" الله يدريك للنار وبئس القرار، الله ينحك وينحي الحكومة التي وظفت أمثالك»².

نلتمس في هذا الحوار العنف في طريقة الكلام، خاصة سعدية فهو يعبر عن غضب شديد، وتوتر قوي، وهو رد فعل قوي على ما صدر من الكاتب الذي حاورته سعدية عند مطالبتها بتغيير السكن الذي كانت تقطن فيه.

2-3-2- الحوار الداخلي: اعتمد الجندي خليفة في مسرحيته على هذا النوع، الذي يسمى أيضاً بالمونولوج، يتم عندما تكون الشخصيات «منفردة لنقل المواقف، وتحريك الأحداث خلال مشاهد ومقاطع متلاحقة تتحدث فيها الشخصية»³ مع نفسها للكشف عن الحالة النفسية ومختلف الأفكار، وقد جسست تبرة هذا النوع من الحوار بشكل كبير نوعاً ما، تقول: «(حالمة) وصله سالماً يا رب. "مهلة" تحت السحاب أم فوقه؟ ترى هل حطت الطائرة أم مازالت؟»⁴، كما ورد في قولها أيضاً: «(بعد برهة) عمري... في عمري ثلاثة أيام، ومن بطني أخرجت ثلاثة ذكور. أمس لم أر غير الشقاء، واليوم لا أشاهد ما كنت أطمح فيه. أما الغد "مهلة" أما لغد فهو يوم أيامي، (حالمة) هيا عد يا كبدي، وأزهر ذاك القضيب الذي لم يخرج بعد عشرين سنة غير وريقات قليلة صفراء، هيا أغمره بالخضرة وأجر أنفاسك كعابه المسودة الملساء!»⁵.

¹- المسرحية، ص 11.

²- المصدر نفسه، ص 19-20.

³- محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، بيروت- لبنان، ص 258.

⁴- المسرحية: ص 11.

⁵- المصدر نفسه، ص 34.

ورد الحوار الداخلي بنسبة قليلة بالمقارنة مع الحوار الخارجي، إلا أن كلاهما يسهمان في تحريك أحداث المسرحية من خلال تخاطب الشخصيات فيما بينها، أو مع نفسها، وبذلك «تكشف الشخصيات بنفسها عن نفسها، وتتجاوز فيما بينها لينمو الحدث من خلال الحوار والمواقف التي يجري فيها»¹، معتمداً في ذلك على اللغة سواءً أكانت لغةً منطوقاً أو لغةً إشاريةً، ذلك أن «الدراما هي اللغة، تحت ضغط عالٍ من الأحاسيس، تحمل معنٍ إضافياً هاماً، وفورياً دلالة الإيماءة»²، فكل ما تتلفظ به الشخصية من كلمات، وما تقوم به من حركات، إلا وله دلالة رمزية معوّدة، تسهم في بناء المسرحية وتطويرها، إذ «تعمل كلمات الحوار الدرامي، كوسيط للاتصال الإنساني، فهي ناقلات تقوم بإرسال الحقائق، والمعلومات العاطفية، بالإضافة إلى أنها تسهم في تمييز الشخصيات بإعطاء كل منها نموذج الكلام الشخصي، ومفرداته، ولهجته المحلية، أو مفرداته المهنية»³، فعن طريق اللغة المنطوقة أو الكلام نميز بين الشخصيات، والأفعال الصادرة عنها، فكل شخصيّة سماتها وخصوصياتها التي تمّوّها عن غيرها، مثلاً شخصيّة "بركات" تختلف عن شخصيّة "المعلم" من حيث الأفعال، وطريقة التفكير، وهذا الحوار يبيّن ذلك:

-بركات: «قبل اندلاع الثورة كنتُ أعرف شباباً يعيشونها، كما لو كانت قائمة بالفعل، كان تفكيرهم واستعدادهم وإيمانهم يثبت أن الثورة بالنسبة إليهم قد انطلقت قبل نوفمبر.

- المعلم: (مبتسماً) من يسمعك هكذا، يظنّ ك تتحدّث عن استعمار مازال يسيطر على البلاد. مع أنّك كنت أول قائد يعلن تأييده للمفاوضات، ووقف القتال»⁴.

تسمح اللغة المنطوقة (الكلام) بالكشف عن حقيقة الشخصية ونواياها، ويمكن القارئ أو المشاهد من التعرف عليها، ويُمثّل بذلك رمزاً وإيحاءاً دالاً على الشخصية الفاعلة في المسرحية.

¹- عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، ص 11.

²- شكري عبد الوهاب: النص المسرحي- دراسة تحليلية الأصول، ص 97.

³- المرجع نفسه، ص 99.

⁴- المسرحية، ص 144.

نجد نوعاً آخر من التّواصل، يتمثّل في اللّغة غير المنطوقة (الإشاريّة)؛ أي المرئيّة لأنّ « فنّ المسرح هو فن التّمثيل المرئي، وليس فن الكلام المنطوق؛ إذ تلعب كلّ الأشياء على المسرح دوراً رئيسياً»¹، فكلّ حركة أو سلوك تقوم به الشّخصيّة، يحمل بعداً رمزياً، يسهم في تحقيق العمليّة التّواصلية، وفهم المتلقّي للدلالات الإيحائيّة أو المباشرة الصّادرة عن الشّخصيّات، فالليّكور والألوان والملابس التي يرتديها الممثلين، كلها تحيل إلى معاني معيّنة ذات صلة بالوضعيّة الممثّلة، وبالموضوع المطروح، فنتحوّل « تلك الملامح الفزيولوجيّة (الجسديّة) إلى لغة غير منطوقة، ودون إجهاد، نفهم من خلال التّعبيرات الجسديّة امتعاضها من هذه الشّخصيّة، ومن حديثها وسلوكها واستحسانها للآخرى»²، فالشكل الخارجيّ للشّخصيّة كالملابس والّلوك والأفعال، كلّها تحمل دلالات وإيحاءات ترمز إلى شخصه، فقول سعدية مثلاً: « ضاع لنا واحد يلبس قميصاً أبيض، وسروالاً أزرق، أسمر، عريض الأكثاف، طويل.. طفل عمره ثلاثون سنة»³، فهو تصوير دقيق يُوحى إلى شخصيّة بركات، كما أنّ الحركات والصّمت الذي يصدر عن الممثل يؤدي دلالات معيّنة، ذلك أنّ «الخشبة تمنح الشّخصيّة في أنّ تعو بالوجه والعينين، وبالذّراعين وبالكفين، وبالوقفة وبالجلسة، وبالسّكنة وبالكلام، وبالصّمت.. إنّ الممثل جهاز كامل للتّعبير والتّصوير»⁴، فالممثل يعتمد على الكلام المباشر المنطوق، واستخدام الإشارات بمختلف أنواعها كتعبير الوجه والعينين واليدين وغيرهما، وذلك للتّعبير عن أرائها وأفكارها، تقول سعدية: « (بحركة من يدها تنتظر تبرة تنهي الأغنية) لا فائدة من هذه الورقة يا سي بركات ملأت ألف ورقة مثلها حتّى كنت أتعلم الفرنسية من ذلك»⁵، فالإشارة التي أصدرتها سعدية بيدها تحمل مقابل لفظي يدلّ على التّوقف عن الغناء والسّكوت.

¹ - شكري عبد الوهاب: النّص المسرحي- دراسة تحليليّة الأصول، ص99.

² - إسماعيل ابن اصفية: النّص المسرحي بين القراءة والتّمثيل، مقال في مجلّة العلوم الإنسانيّة، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، العدد السّابع، جانفي 2005، ص 10.

³ - المسرحيّة، ص 190.

⁴ - إسماعيل ابن اصفية: النّص المسرحي بين القراءة والتّمثيل، ص 10.

⁵ - المسرحيّة، ص 85.

2-4- الصّواع:

يعتبر الصّواع أحد أهم عناصر البنية المسرحية، الذي يسهم في نمو أحداثها وتطورها، من خلال ما يحمله البناء الدرامي من « بذور الصّواع في كلّ جزيئة منه، فاللّواما تعني ببساطة وإيجاز، الصّواع في أي شكل من أشكاله، وتعبّر بذلك عن حركة الحياة وطبيعتها»¹، ويحيل مفهوم الصّراع إلى « التصادم بين الشخصيات أو الذّاعات»²، باعتبار أنّ الشخصية هي المحرك الأساس لمختلف الأحداث والوقائع، لأنّ « كلّ شخصيّة يصوّرها لنا الكاتب المسرحي لا بدّ أن تشمل في صميمها على بذور التّطورات المستقبلية»³ فكلّ شخصيّة تؤثر بدورها على الشخصيات الأخرى، وتسهم في تطور الحدث بإثارة قضية معينة، وفي مسرحيّة "في انتظار نوفمبر جديد" وردت كثيرا هذه القضايا، ولقد تجسّد ذلك في هذا المقطع:

- تبرة: « دائما يتحدّثون عن الشّهداء ويقولون، عملنا وعملنا.

- سعدية: مازلت غافلة يا تبرة! إنهم يعطون لأصحابهم وأقاربهم، وللذين عندهم أكتاف، أما عائلة مثل عائلتنا فإنّها تطرد وتنتهر، وإذا كانوا لطافا يقولون: أولادكم ماتوا من أجل الوطن»⁴

بعثت هذه القضية الوعي والفطنة في الشعب الجزائري، ممّا دفعهم إلى التفكير في التغيير، والقيام بثورة شبيهة بثورة نوفمبر المباركة، فهناك تعارض بين السلطة الحاكمة والشعب، كلّ طرف يحاول تحقيق أهدافه، باستخدام الوسائل المتاحة، والمسرحيّة تشمل على العديد من الصّاعات بمختلف أشكالها فهي تقوم: «أساسا على التّعارض في المواقف، لتتطلق شرارة الصّواع، ممّا يؤدي إلى توجيه الحدث، وتساعد التّوتر داخل العمل»⁵، فالأوضاع المزريّة التي عاشها الشعب الجزائري دفعت بهم إلى اتّخاذ مواقف حتميّة في القضاء على الفساد الاجتماعي، والتّغيير الإيجابي» فالصّواع

¹- محمّد عليّ كندي: الرّمز والقناع في الشّعر العربي الحديث، ص 256.

²- شكري عبد الوهاب: النّص المسرحي- دراسة تحليليّة الأصول، ص 91.

³- لايبوس ايجري: فنّ كتابة المسرحيّة، تر: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصريّة، د ط، القاهرة- نيويورك، د ت، ص 150.

⁴- المسرحيّة، ص 19.

⁵- محمّد عليّ كندي: الرّمز والقناع في الشّعر العربي الحديث، ص 258.

يبدأ بقرار أو حكم حاسم جازم»¹ وجميع الأفراد المتضررين من الوضعية المعيشية، اتخذوا نفس الموقف مثل تبرة، سعدية، بركات إلّا المعلم لأنّه كان المستفيد الوحيد من هذه الوضعية .

يتّخذ الصّراع عدّة أشكال، فنجد الصّراع الخارجي بين أفراد المجتمع الجزائري والقائمين على السّطة الحاكمة، الّتي تسيّيت في انتشار الفساد وسوء التّسيير الاجتماعي، ما جعل الشّعب يثور ضدّ القانون الاجتماعي ساعياً إلى التّغيير، وهذا الحوار يجسّد ذلك:

- البشير: « أليس جوهر الاشتراكية هو العدل؟

- بركات: العدل في جميع الميادين هو النتيجة المنشودة من أي اشتراكية مهما كان لونها.

- البشير: إذن فلم تكن دروسي أنا وزميلي سوى الدّعوة إلى العدل.

- بركات: أية طريقة أنسب من ذلك لتثبيت العدالة في مجتمع شديد التّدين والفقر؟!»².

إنّ الحالة الاجتماعية المزرية الّتي آل إليها المجتمع الجزائري، والّذي جسّده البشير وبركات وبقية الشخصيات من ذوي الطبّقات الّنويّة، اتّخذت قراراً صارماً من أجل التّغيير واستبدال الواقع الّراهن، والنّظام الاشتراكي الفاسد، الّذي ينادي بالعدالة ومبادئ الثّورة كالأخوة، إلّا أنّ باطنه عكس الشّعارات الّتي يزعمها هذا الاتجاه، فشاع الظّلم والبيروقراطية، وسُلبت حقوق العمّال وعائلات الشّهداء والمعوّزين، نتيجة غياب القانون والعدالة الاجتماعيّة، فانتشرت الطّبقة الّراقية مستغلّة لمنصبها الاجتماعي، وانتهازية لحقوق الغير، وطبقة أخرى دونيّة تكافح وتسعى جاهدة للحصول على لقمة العيش بالطّرق المشروعة، يمكن أن يكون « هذا التّصادم داخلّياً في نفس إحدى الشخصيات»³ والّذي يعوّ عن معاناتها الفّسسية وأحزانها وآلامها، وهذا اللّوع من الصّواع نجده في كلّ شخصيّات المسرحيّة المظلومة، يقول بركات: « تحدثت عن نفسي، فإنّي لم أعش بعد عهد الاستقلال»⁴، فهذا يعوّ عن

¹- لايبوس ايجري: فنّ كتابة المسرحيّة، ص 142.

²- المسرحيّة: ص 117- 118.

³- شكري عبد الوهاب: النّص المسرحي- دراسة تحليليّة الأصول، ص 91.

⁴- المسرحيّة: ص 144.

الظلم والاحتقار الذي ساد في الجزائر حتّى بعد خروج الاستعمار الفرنسي، وقوله أيضا: «لم أقل إيتا مازلنا مستعبدين، ولكن (لخطة) كيف أعو؟ لقد بدا لي العهد الجديد، وكأنّه زمن مسحور، فجوة في الزّمان، مرحلة لا هي إلى الكفاح الذي خاضه الوطن، ولا هي النتيجة المترتبة: انتهى الكفاح ولم يبتدئ استغلاله، الأول صار ماضيا، والثاني مازال مرتقبا أو مفقودا (لخطة) ولكن يجب أن أضيف أنّ هذه مجرد مشاعر، أما الفكرة فلم أكونها بعد»¹، فهو تصوير للمعاناة، والأمل في تغيير الوضع السائد في الجزائر غداة الاستقلال.

جذبت المسرحيّة نوعين من الصراع:

2-4-1- الصراع الصّاعد: يسهم في تدرج الأحداث ونموها بشكل منطقي من مرحلة إلى أخرى، كما «يسهم في كشف مشاعر الشخصية، ويوضح المسببات والنّوافع التي جعلت هذه الشخصية تتصرف مثل هذا التّصرف، بل ويصل بصراع الشخصيات إلى ذروة الأزمة، ويدفعها إلى اتّخاذ قرارها المصيري»²، وأظهرت المسرحيّة أنّ شخصية بركات الرافضة لكلّ الأوضاع السائدة من ظلم وانتهاز لحقوق الضّعفاء والنظام الاشتراكي الفاسد هو ما دفع به إلى اتّخاذ قرار صارم بشأن تقرير المصير وتحقيق العدالة الاجتماعية، وهذا بدراسة المرحلة والوقوف ضدّ النظام والفساد، وهذا الحوار يبيّن ذلك:

- بركات: «(متشكّكا) إني أعزم فعلاً محاولة دراسة الفترة الجديدة، ولكنّي كما قلت من قبل إنّها فترة غائمة بالنسبة إليّ، ولا بدّ سلفا من عيشها زمنا كافيا.

- المعلم: وهذا ما توفّره لك هذه المجموعة من الأوراق.

- بركات: (يلقي عليها نظرة سطحية) ولكنّي أريد أن أعتمد على الواقع نفسه، وليس على الأوراق»³

¹ - المسرحيّة: ص 145.

² - شكري عبد الوهاب: النص المسرحي- دراسة تحليليّة الأصول، ص 94.

³ - المسرحيّة: ص 150 - 151.

نكتشف من هذا الحوار سلوك وصفات بركات، وإصراره على التغيير من الواقع المزيف القائم على المصالح الخاصة، والعمل على تحقيق المنفعة العامة والعدالة الاجتماعية، وتطبيق القانون والمبادئ.

2-4-2- الصّواع الذي يوشك على النهاية: وهو الصّواع الذي يقرب من النهاية، يتّسم بأسلوب «غير مباشر لخلق نوع من التوتر، والتّرقب المقصود لذاته لدى المشاهد»¹، فهو يبعث في نفسية المتلقي عنصر الشّويق والحيرة، ويتجلّى ذلك في هذا الحوار:

- المعلم: «(بشراصة) إني أضيع وقتي، هيا أعطنا ضمان سكوتك!

- بركات: (بقوة) لن أوقع ولن أسكت.

- المعلم: سنجعلك لأوتوقع، وأنت منحن، وسنجعلك من بعد تسكت مرّة وإلى الأبد.

- بركات: قد تجعلني أنحني، ولكّ لن تجعلني أخشع، قد تسكتني ولكن سيتفجر من صمتي ألف صوت»².

فبالرغم من تهديدات المعلم لبركات إلّا أنّه بقي مصرّاً و متمسكاً برأيه، وبهذا «يظلّ الصّواع محتدماً بينهما، إلى أن يصل إلى ذروته، وعند هذه النّقطة لا بدّ أن ينتصر أحدهم على الآخر»³ فكان انتصار صاحب الحق بركات على صاحب الباطل المعلم في النهاية.

يعدّ الصّواع عنصراً بناءً في العمل المسرحي، نظراً لدوره الفعّال في تحريك ونمو الأحداث، والدلالات الرمزية التي يحملها «العمل الفني الذي يعتمد بنية درامية، فالتناقض بين مكوّناته، والصّواع الذي تخوضه الشّخصية أو الشّخصيات، وما يحدث من تجاذب وتنافر بينها، يؤدي إلى حيوية

¹ - شكري عبد الوهاب: النص المسرحي- دراسة تحليليّة الأصول، ص 94.

² - المسرحيّة: ص 178.

³ - شكري عبد الوهاب: النص المسرحي- دراسة تحليليّة الأصول، ص 92.

العمل، ويَطوّر أحداثه وشخصيّاته، وينمّيها، إذ تتكشف الشّخصيّات وتتضح مواقفها وأفكارها»¹، حتّى تؤثر في المتلقّي بشكل كبير، ويجعله يحسّ ويتعاطف مع الشّخصيّات ويهتمّ بأحداث المسرحيّة.

2-5- الحبكة المسرحيّة:

تعتبر الحبكة جزءاً أساسياً في بناء المسرحيّة، وتمثّل للتّظيم العام للمسرحيّة ككائن موحّد، إنّها عمليّة هندسيّة، وبناء الأجزاء المسرحيّة، وربطها ببعضها، بهدف الوصول إلى تحقيق تأثيرات فنيّة وانفعاليّة معيّنة² تحدثها في المتلقّي بإثارة عواطفه وأحاسيسه، فتجعله ينجذب نحو مواقف معيّنة، وينفر من أخرى حسب الأحداث، فالحبكة تتّصف بالتّسلسل المنطقي لمختلف العناصر المكوّنة لها، بمعنى «الاشتغال المرتبّ على شخصيّات وأحداث ولغة وحركة، موضوعة في شكل معين، ومن ثمّ فإنّ الحبكة لا يمكن فصلها عن جسم المسرحيّة إلّا نظريّة فقط، لأنّها روح العمليّة الدراميّة»³، فالحبكة تعمل على ترابط أجزاء وعناصر المسرحيّة، من خلال «سرد حوادث مع تركيز الاهتمام على الأسباب»⁴ التي أتت إلى وقوعها.

تسرد مسرحيّة "في انتظار نوفمبر جديد" قصّة أسرة جزائريّة شارك أفرادها في الثّورة التحريريّة، ولم تعط لهم حقوقهم، وتعرضوا للتّهميش والاستغلال، بسبب سوء التّسيير الإداري، وما نتج عنه من بيروقراطيّة وفساد، ومشاكل أتت إلى تفاقم الأوضاع الاجتماعيّة كالفقر، البطالة، أزمة السّكن... كما أثار ذلك سلبيّاً على الحالة الفسيّة وما نتج عنه من فساد الأخلاق، الألم، الضّيق، الحزن... فكلّ هذه العوامل دفعت إلى التّغيير والقيام بالثّورة للحدّ من هذه الأوضاع، يقول الموظّف الأوّل: «في نوفمبر قمنا بالثّورة المسلّحة أمّا الآن فنحن في حاجة إلى ثورة جديدة، ثورة تطهّر أجهزة الحكم، وتبعد

¹- محمّد عليّ كندّي: الرّمز والقناع في الشّعر العربي الحديث، ص 256.

²- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحيّة، ص 93.

³-المصدر نفسه، صفحة نفسها.

⁴- حميد لحداني: بنية النّص السّردي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء- بيروت، 1991، ص 15.

الانتهازيين، ومبرري الضمير»¹، فالسبيل للتغيير هو القيام بثورة واستبدال القائمين على أجهزة الحكم بمسؤولين بارعين في تسيير شؤون ومصالح البلاد.

2-5-2- عناصر الحبكة المسرحية: كما أوردها شكري عبد الوهاب في كتابه "النص المسرحي"

- العرض التمهيدي أو الشرح: وهي عبارة عن بداية تمهيدية، التي تحتوي عليها المسرحية، حيث يقدم الكاتب «نبذة مجملة عن الموضوع الذي يتناوله وتفسيرات له، وما قد حدث في الماضي، ويعرف المشاهدين على هوية هذه الشخصيات وحالاتهم النفسية، ويوضح ما يربط بينهم من علاقات متشابكة»²، وكذلك التعريف بالزمان والمكان التي تجري فيه أحداث المسرحية، فكل فصل ولكل مشهد تاريخ ومكان وقوع الحدث كما هو موضح في الجدول التالي:

الفصل	المشهد	الشخصيات	مكان وقوع الأحداث	زمان وقوع الأحداث
الأول	الأول	تبرة، سعدية، فاطمة، كمال.	منزل الأسرة	أواخر الربيع 1965م
	لثاني	سعدية، تبرة، فاطمة.	حجرة الخياطة	أواخر الربيع 1965م
	لثالث	عبد الحكيم، سعدية، تبرة، كمال، فاطمة.	الحجرة الشمالية (منزل الأسرة)	أواخر الربيع 1965م
	الرابع	فاطمة، البوابة، الجارة، بركات.	حجرة الخياطة	أواخر الربيع، 1965م
الثاني	الأول	بركات، فاطمة، سعدية، تبرة، البشير.	في المطبخ	14 جوان 1965م
	لثاني	سعدية، فاطمة.	في المطبخ	14 جوان 1965م

¹ - المسرحية، ص 138.

² - شكري عبد الوهاب: النص المسرحي - دراسة تحليلية الأصول، ص 52.

لثالث	البشير، بركات، تبرة، فاطمة، سعدية، الشاب، عبد الحكيم، كمال.	في حجرة الخياطة	14 جوان 1965م
لثالث	الأول	الموظف، الفراش، الأول، الموظف الثاني.	15 جوان 1965م
لثاني	المعلم، بركات، الموظف الأول.	في مكتب المعلم بقصر الحكومة	15 جوان 1965م
الرابع	الأول	تبرة، سعدية، فاطمة، كمال، البشير، عبد الحكيم، كمال.	19 جوان 1965م
لثاني	عبد الحكيم، سعدية، تبرة، بركات، كمال	في حجرة عبد الحكيم	19 جوان 1965م

الجدول رقم - 02 -

نستنتج من خلال الجدول أن الجندي خليفة حرص على توزيع أحداث مسرحيته على شخصيات مختلفة في أمكنة وزمنة متباينة، وعرضها للمتلقي بهدف التمييز بينها، وتحقيق العملية التواصلية .

- **نقطة الهجوم:** ويطلق عليها بنقطة الانطلاق، وهي «النقطة التي يجب أن يبدأ منها المؤلف أحداث مسرحيته، أي أنها البداية الحقيقية والمنطقية للحدث»¹، وقد انطلق منها الجندي خليفة لرصد أحداث مسرحيته من واقع الأسر الجزائرية المأساوي، وهذا الحوار يجسد ذلك:

¹ - شكري عبد الوهاب: النص المسرحي- دراسة تحليلية الأصول، ص 54.

- سعدية: « طلبتهم يبدلون لنا السكن فقال لي الكاتب: « حفيدك في الجنة، وأنت قريب تروحي تسكني معه في الآخرة، عنده اتساع وتدخل الشمس لجميع بيوتو كوت قلبي وبلعت رقي وقلت له « ولكن والده مريض، وزاد عليه الندي».

- تبرة: ولم يبذل أي مجهود؟

- سعدية: (في توتر قوي) قال لي: سيلحق إذن بابنه عما قريب، ويسكن معه!« عندئذ قلت له: يا كافر الله يديك للنار وبئس القرار، الله ينحيك وينهي الحكومة التي وظفت أمثالك»¹

دفعت هذه الظروف القاسية بالشعب الجزائري إلى إصدار ردود أفعال قوية، مصاحبة بالرفض للوضع السائد، والبحث عن الحلول اللازمة للحد منها، وتمثل هذه الأحداث البداية الحقيقية والمنطقية للعمل الفني، لما لها من أهمية ودلالة رمزية في لفت انتباه المتلقي، وعليه يتولد عنصر التشويق لديه لمتابعة بقية الأحداث التي تلي نقطة الهجوم لأدائها البداية الفعلية لكل الصّاعات الواردة في المسرحية.

- التطوير أو التعقيد: يمثل الحدث الصاعد الذي يعني « الجزء من البناء الدرامي الذي يبدأ بعد التقديم، ويحركه العامل المثير إلى أعلى؛ كي يصدمه بقوى التصادم»²، فهو ينمو بفعل صراع الشخصيات، وتعارض المواقف ونشأة الأزمات « فيزج الشخصيات في لحظة تأزم الصّواع، وهنا تأتي العقدة أو أزمة المسرحية»³، فقد بدأت هذه الأزمة في المسرحية بعد وصول الظرف البريدي الذي كان أمل العائلة في تسوية أوضاعها، وهذا الحوار يجسد ذلك:

-تبرة: « افتحي صندوق البوسطة بسرعة، فيه شيء! لقد وصل كل شيء!

- فاطمة: الشيك! المفتاح عند كمال.

¹ - المسرحية: ص 19- 20.

² - إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص 99.

³ - فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل دراسة، ص 46.

- تبرة: فيه مظلوف أبيض طويل.

- فاطمة: مظلوف أبيض طويل... « بأعلى صوتها » يايمة لقد وصل الشّيك»¹

إنّ هذا الجوّ/الظّرف لم يدم طويلاً ، فقد انقلبت الأوضاع رأساً على عقب، بعد اكتشاف العائلة أنّ الظّرف عبارة عن خطاب الماشينة، كما هو ظاهر في الحوار التّالي:

-بركات: «المهمّ هو الثّبات، العواطف تزعزع، وإذا لم تقلع، فإنّها تزيد عروق الشّجرة قوّة.

- فاطمة: مشينتي! مشينتي! جمعتك بالفرنك، وبأخذونك مني هكذا.

- تبرة: (تصبرّة) بعد العسر يسر، هيا نصلي ركعتين لله، هيا يا سعدية!

- سعدية: سأصلي، ولكن للإله آخر.

- تبرة: يا حفيظ! استغفر الله يا امرأة»²

تسبّب هذا الوضع في معاناة نفسية حادة لدى الشخصيات، واليأس الشديد إزاء الوضعيّة، وعليه فإنّ الحدث يتعقّد ويتأزّم حاملاً «معلومة جديدة، وأحداثاً غير متوقّعة، أو تظهر حقائق جديدة أيضاً، تقلب الموازين، التّي كانت شبه مستقرّة من قبل»³، فالظّرف البريدي تسبّب في انقلاب الموازين لدى العائلة، بعدما تطمح لتغيير ظروفها الصّعبة، إلّا أنّ ما حدث كان عكس ذلك، فقد ازداد الوضع تآزماً.

- الأزمة: وهي المرحلة التي يشتدّ فيها صراع الشخصيات فيما بينها، وصولاً إلى «لحظة التّوتر التي تبلغها القوى المتعارضة الخالقة للصّراع الدّامي، وتؤدي إلى ترقّب في تحوّل الحدث»⁴، فقد

¹- المسرحيّة، ص 113-114.

²- المصدر نفسه، ص 127-128.

³- شكري عبد الوهاب: النصّ المسرحي- دراسة تحليليّة الأصول، ص 55.

⁴- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدّرامية والمسرحيّة، ص 46.

اشتدّ الصّواع في المسرحيّة خصوصاً عند اكتشاف العائلة حقيقة الظّرف البريدي الذي خاب توقّعها، عندئذٍ قرّرت البحث عن الحلّ المناسب للحدّ من هذا الوضع، وتغيير الواقع الذي آلت إليه، وكانت البداية لهذا التّخطيط بتوجّه "بركات" إلى قصر الحكومة لمواجهة النّظام الحاكم، وتغيير الأوضاع السّائدة، وهنا اشتتّت الأحداث تأزّماً، يظهر ذلك بوضوح في حوار "بركات" و"المعلم":

-بركات: « إنّ ملفّي يعطيني الحق في العاصمة وليّ والدة عجوز قاصرة، وأسرة قديمة هنا، إنّها لن تقدر على العيش وحدها (تأثّر).

- المعلم: « في هيئة الممرضة الطّيبة» ليس ألذّ عندي من مساعدة صديق، ولا سيما إذا كان صاحب حقّ. في الحقيقة هنالك إثم نبيل (يخرج الكتاب ويريه إياه).

- بركات: « بحيويّة» أجل إنّ كتابي! فلنّتي! إثم نبيل، لعلّه كذلك! إثم نبيل، ثمّ إنّني لم أتصوّر...

- المعلم: « يخرج شيئاً ويناوله إياه» خذ ألسنت تنتظره؟

- بركات: « بفرح واضطراب، وهو ينظر في الشّيك والكتاب» لتعني أنّك كنت من وراء تجميدهما؟ «يضع الشّيك مع الكتاب»¹.

يكشف لنا هذا الخطاب زيف شخصيّة "المعلم"، واعتماده على الحيل في سبيل تحقيق أهدافه، فقد تطوّر الحدث تدريجيّاً من خلال الحوار لبلوغ شدّة التّأزم، يواصل "بركات" حديثه مع "المعلم" قائلاً:

-بركات: « لا أستطيع الكتابة إن لم تكن شهادة على ما أعرف، في اعتقادي أنّ نبع الكتابة نفسه يَجفّ إن كتمنا الشّهادة. (في انفعال) سيجف عودي، ويختلّ سلوكي إن أنا خطّطت كلمة تتال من روحي ومبدئي.

¹ - المسرحيّة، ص 160 - 161.

- المعلم: «مبتسماً» كلّ هذا من أجل لحظة، لست أدري أين قرأت أن بطل العصر قنيس ملحد، حوارى بدون نبيء...»

- بركات: (في جدّ) لعلّ ما قرأته أنّه نبيء بدون حواريين، وإلاهٌ بغير عرشٍ. «مهلة» لست من هذا ولا ذاك، كلّ ما هنالك أنّي أفتقد مبررات الكتابة، وأعجز عن أدائها إن قلت ما لا أعتقد، وإن لم أقله بطريقة محايدة»¹

يتبنّى من خلال هذا الحوار إصرار "المعلم" إلى إيقاع "بركات" في الفخّ المدوّر له لجعله يخضع لرغبات "المعلم" بالسلطة والمال، إلّا أنّ مبادئ "بركات" وفطنته للوضع لم تسمح له بالخضوع، ما جعل الصّواع بينهما ينمو ويتأزم.

- الذّروة: وهي المرحلة الّتي تلي الأزمة؛ أي أنّها « النّقطة الحاسمة في الصّواع الدّرامي، أو الحادثة الأكثر أهميّة، أو إثارة للشّوق؛ حيث يتطوّر الفعل تدويجياً، ويزداد قوّةً وتأثيراً، كلما اقتربنا من هذه الذّروة، ليصل إلى قمة الدّوتر والانفعال»²، ونلتزم الأزمة في المسرحيّة في إصرار "بركات" على عدم تلبية حاجة "المعلم" والخضوع لرغباته، ويظهر ذلك من خلال رفضه القاطع لطلبه:

-المعلم: « ترفض إذن تأليف الكتاب على أساس ما تحدثنا فيه؟

- بركات: بل سيكون ذلك أساساً هّاماً في أوّل المقابلة كنت مازلت في حالة غائمة. وها إنّ الخيوط الكبرى قد أصبحت عندي واضحة « يهم بالنّهوض».

- المعلم: « بقوّة» لن يُلبى هذا الكتاب رغبتى إذن؟

¹- المسرحيّة، ص 171- 172.

²- شكري عبد الوهاب: النّص المسرحي- دراسة تحليليّة الأصول، ص 56.

- بركات: ولن يُلبى رغبة أحدٍ، سيلبى فقط رغبة الأموات الذين استشهدوا، ورغبة الأحياء الذين لم يُولدوا بعد»¹.

يُدل رفض "بركات" لمتطلبات "المعلم" على نزاهته، وصدقه، ومقابل ذلك جشاعة وطمع "المعلم"، وزيفه في سبيل تحقيق مصالحه الشخصية.

- التعرف: يَدُمّ خلال هذه المرحلة «الإدراك والتّمييز، أو الاكتشاف أو الاستكشاف؛ أي ينكشف المستور، ويتغيّر حال البطل من الجهل بما كان خافياً إلى العلم به»²، وفي المسرحية يكتشف "بركات" حقيقة "المعلم" ونواياه، كما يظهر ذلك في هذا الحوار:

-المعلم: «سأرى ما إذا كان هذا السّين سيظلّ موجوداً أصلاً (يفتح الدّرج، يخرج منه مخطوطة كتاب) لقد احتطت جيّاً لكلّ احتمالاتك، إنّ كِتَابنا أَلْفوا هذا وستوقعه أنت، أتحسب أنّ شيئاً تُولّفه أنت هو المهمّ؟ كنت اضطرت لذلك فقط لضمان سكوتك.

- بركات: (بود) لماذا لا تبذل هذا المجهود في الميدان المناسب، فتحاول التّقرب من الشعب بدل أن تحاول جرّه إليك»³.

انكشفت حقيقة "المعلم" من خلال تهديداته لشخصية البطل "بركات" بشكل متسلسل من الأحداث «المنظمة المتداخلة التي تمضي قدماً بسبب تفاعل القوى مع بعضها، من خلال تصارع القوى المتعارضة»⁴ وصولاً إلى الانقلاب والنّهاية.

¹- المسرحيّة، ص 175.

²- شكري عبد الوهاب: التّص المسرحي- دراسة تحليليّة الأصول، ص 56.

³- المسرحيّة، ص 177.

⁴- لورانس بلوك: كتابة الرّواية من الحكمة إلى الطّباعة، تر: صبري محمّد حسن، دار الجمهوريّة للصّحافة، د ط، 2009، ص 15.

- الانقلاب أو التَّحَوُّلُ يُقصد به «التَّغْيِيرُ الكَلَامِيُّ في مجرى الأحداث، وانقلاب الفعل إلى الذَّيْضِ دون أن يكون ذلك متوقَّعًا»¹ ، وفي المسرحيَّة انقلاب الفعل على شخصيَّة "بركات" بسبب رفضه لتلبيَّة رغبات "المعلم" ، وهذا الحوار يوضِّح ذلك:

-المعلم: « (بشراصة) إني أضيع وقتي، هيا أعطنا ضمان سكوتك!

- بركات: (بقوَّة) لن أوقَّع، ولن أسكت «المعلم... يضم كلَّ شيء من فوق المكتب ويدخله في الدرج يرفع سماعة التِّلْفون ويتركها).

- المعلم: سنجعلك توقع أوَّلًا ، وأنت منحن، وسنجعلك من بعد تسكت مرَّة وإلى الأبد.

- بركات: قد تجعلني أنحني، ولكنك لن تجعلني أخشع، قد تسكتني، ولكن سينفجر من صمتي ألف صوت»².

يلعب الانقلاب دوراً فعلاً في إثارة عاطفة الملقى، حيث يتَّـم ذلك بإمساك المؤلف «أنفاس المتفرِّج، ويجعله يتساءل بلهفة ماذا سيحدث بعد ذلك»³ ويتَّـم التَّعرُّف عليه في نهاية المطاف.

- الحل: وهي المرحلة النَّهائيَّة في المسرحيَّة، حيث يتَّـم توضيح وإيجاد الحلول لمختلف المشاكل والقضايا العالقة في ذهن المتلقي، إذ «تنحلُّ الأزمات، وينتهي الصَّراع، وتُختتم الحكاية»⁴، فقد انتهى صراع بركات وجميع الشَّخصيَّات بتحقيقهم للهدف المنشود المتمثِّل في تغيير نظام الحكم، وتحقيق العدالة الاجتماعيَّة، كما هو ظاهر في الحوار التَّالي:

-بركات: « في الوقت الذي انقلبت فيه الحكومة!

¹- شكري عبد الوهاب: التَّص المسرحي- دراسة تحليليَّة الأصول، ص 57.

²- المسرحيَّة، 178.

³- فرحان بلبل: التَّص المسرحي الكلمة والفعل دراسة، ص 46.

⁴- المرجع نفسه، ص 46.

- البشير: انقلاب ضد الحكم القائم؟

- بركات: انقلاب كامل النجاح.

- تبرة: ها الحكومة طاحت؟!

- بركات: واعتقلوا المسؤولين عن الفساد»¹.

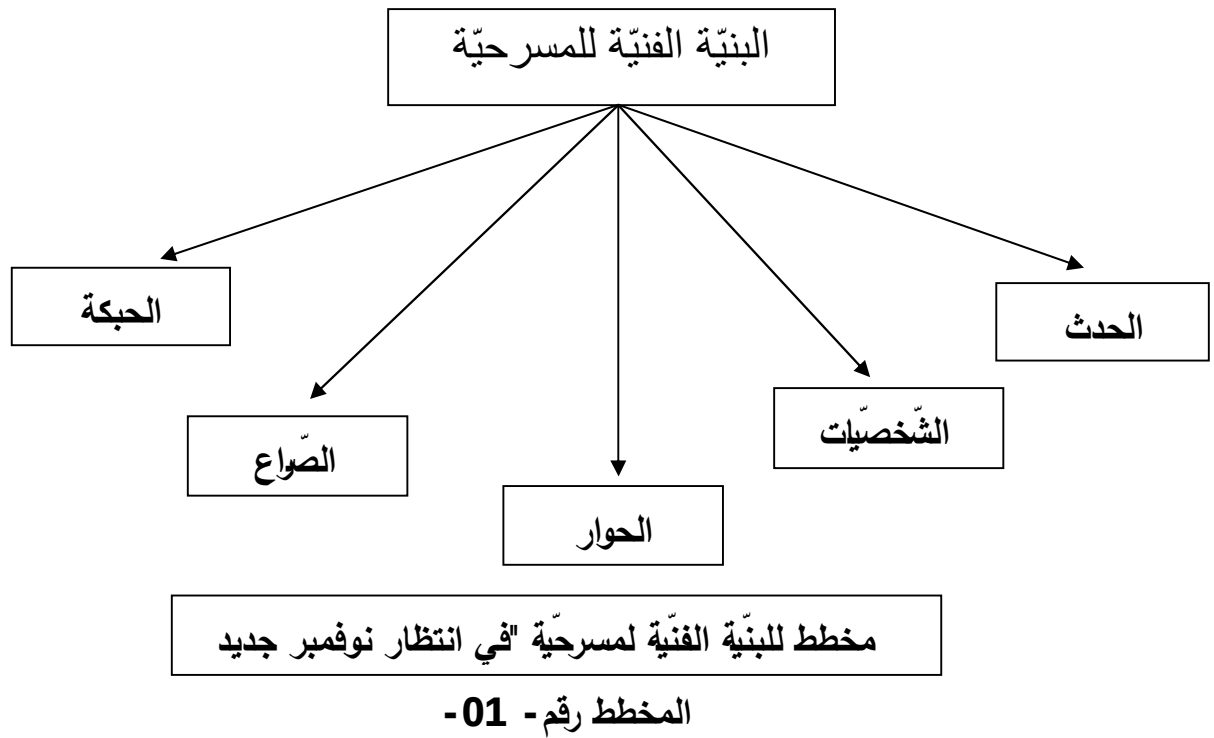
يحمل الحل دلالات رمزية تسهم في الكشف عن الحلول، وفك العقد التي تحتوي عليها المسرحية، فهي بذلك «وسيلة المؤلف لإعادة التوازن والراحة للمشاهدين، وأحد السمات الدالة على انتهاء الحدث واكتماله»² من جميع النواحي.

تتشكل البنية الفنية للمسرحية من عدة عناصر، تختلف سماتها من عنصر لآخر، إلا أنها تعمل مجتمعة؛ فكل واحد يتأثر بالآخر ويؤثر فيه « من خلال تفاعل الأحداث والشخصيات، والصراع - في صورة حوار - يتّم للمسرحية ما يمكن أن نسميه بالبناء الفني للمسرحية، ونعني به التحام هذه العناصر في عمل متكامل»³ وبناء موحّد لا يمكن الاستغناء عن أي عنصر، حتى لا يختل التركيب كما هو موضح في المخطط التالي:

¹ - المسرحية، ص 196.

² - شكري عبد الوهاب: النص المسرحي- دراسة تحليلية الأصول، ص 58.

³ - عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، ص 12.



يلخص هذا المخطط أهم العناصر الفنية التي تتكون منها المسرحية، والتي تشكل بنية متكاملة ومتداخلة، إذ أن كل عنصر فني يسهم بدوره الفاعل في سيرورة العمل وتطوره؛ فلا يمكن الاستغناء عن أحد من هذه العناصر نظراً لما يحمله من دلالات رمزية، تُضفي على العمل الفني صبغة جمالية خاصة، كما تساهم في تحقيق العملية التواطيفية.

3 - القضايا المطروحة في المسرحية ورمزيتها:

عالجت مسرحية "في انتظار نوفمبر جديد" للجندي خليفة مجموعة من المشاكل الاجتماعية التي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالواقع، كما أنها ملّئت تمثيلاً صادقاً لتلك المرحلة التاريخية التي كان يجتازها المجتمع، ويتجلى ذلك من خلال الكشف عن العلاقات المتناقضة القائمة على الصراع والعوائق التي وقفت في وجه الأسرة الجزائرية بصفة خاصة، والشعب بصفة عامة، كما أنّ المسرحية ضمت مجموعة من الشخصيات تحكي على لسان الكاتب عن أوضاعها الاجتماعية والنفسية المزرية والظلم الذي لحق بها، جرّاء التسيير اللاعقلاني في الجهاز الإداري والسياسي، وتأزم الأوضاع التي أدّت إلى تفشي مظاهر خاصّة في السنوات الأولى من الاستقلال، الأمر الذي دفع الكاتب إلى طرح جملة من القضايا، تعبيراً عن الوضع السائد في تلك الفترة، والتي يمكن حصرها في هذه القضايا:

3-1 - النظام الاشتراكي:

تعتمد كلّ دولة على نظام معيّن لتسيير شؤونها الداخليّة والخارجيّة، وهذا ما نجده في الجزائر التي انتهجت "النظام الاشتراكي" إبان الاستقلال فالنظام إذن « أفكار فلسفيّة أو علميّة منسقة منطقياً، بحيث لا يكون بينها شيء من التناقض، الغاية منها إبراز موقف متماسك قائم على مبادئ معترف بها»¹؛ أي أنّ النظام هو جملة الأفكار الفلسفيّة المنتظمة والمنسقة، تسعى إلى تبيان موقف معين بالاعتماد على مجموعة من الأسس المثبتة قبلياً دون أي تجربة، فهو يعتمد أيضاً على جملة من القواعد والأجهزة المتعارف عليها والمترابطة فيما بينها، والتي تبين وسائل ممارسة السلطة وأهدافها وطبيعتها ومركز الفرد منها، أمّا الاشتراكية هي « مجموعة من المذاهب الهادفة إلى إعادة بناء المجتمعات البشرية بوضع وسائل الإنتاج والتبادل في تصرف الشعوب كلّها»²، فالاشتراكية إذن قائمة على المصلحة الجماعية لوسائل الإنتاج من خلال عمليّة تأميم المؤسسات الكبرى ووسائل النّقل.

¹ - جيور عبد النور: المعجم الأدبي، ص 22.

² - المصدر نفسه، ص 22.

تتمحور فكرة النظام الاشتراكي «على ضرورة الملكية العامة لوسائل الإنتاج، وتتدخل الدولة لتحقيق هدفين رئيسيين هما: كفاية الإنتاج وعدالة التوزيع»¹؛ بمعنى أن الاشتراكية تتبنى النظام الذي تؤول فيه الملكية الجماعية لمختلف العناصر الإنتاجية، والدولة تقوم بتسيير مبادئه لتحقيق التنمية الشاملة بتوفير الاكتفاء للشعب، وإشباع حاجياتهم من سلع وخدمات، إضافة إلى التوزيع العادل للثروات، فالاشتراكية «مذهب سياسي واقتصادي قائم على سيطرة الدولة على وسائل الإنتاج وعدالة التوزيع والتخطيط الشامل»².

يتميز النظام الاشتراكي بجملة من المميزات والصفات أهمها "الإيديولوجية الجماعية" التي جاءت كرد فعل للإيديولوجية الرأسمالية، التي تركز على التوزيع العادل للثروات، القائم على مبدأ العدالة والمساواة، وهي من الأسس التي يقوم عليها الوجود الاشتراكي، الذي يُعرف "بالتخطيط المركزي" المعتمد في ميدان الإدارة الاقتصادية، والذي يقصد به العمل الواعي للسيطرة على الواقع قصد تغييره في إطار زمني محدد.

تطرح مسرحية "في انتظار نوفمبر جديد" قضية "الاشتراكية"، التي صورت حقائق واقعية التي عاشها المجتمع الجزائري في فترة ما بعد الاستقلال، تعبيراً عن طبيعة النظام الذي اعتمدته الدولة في تسيير شؤونها، فقد كان مجرد مصطلح لا غير، ظاهرياً يوحي بالشمولية والبناء بالقضاء على الفساد ومحاربة الاستبداد والاستغلال، إلا أن ما يلاحظ هو عكس ذلك، لأنها مارست كل أشكال الاضطهاد فيما كان جهازها الحكومي هو المسيطر على الإنتاج والربح والثروة، فالاشتراكية التي تبنتها الجزائر في تلك الفترة طغت عليها الفوارق الاجتماعية، فحرمت الطبقة الكادحة من حقوقها الشرعية كالحق في السكن والتعليم المجاني، وكل هذه الظروف أدت إلى غياب العدالة الاجتماعية التي نتج عنها العديد من التفاعلات والأزمات، وعليه لم تحقق الدولة الكفاية في الإنتاج، كما أنه ساد الفساد وسوء تسيير المؤسسات والأجهزة الإدارية، ويظهر ذلك انطلاقاً من هذا الحوار:

¹ - غادة حلايقة: ما هو النظام الاشتراكي، 56: 05، 2004/12/24 على الموقع : <http://mawdoo3.Com/>

² - المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، ط2، بيروت، 2001، ص766.

- البشير: « اقتضت ثمن الركوب لأرى المسؤولين هنا، لعلك تساعدني يا بركات.

- بركات: ولكن ماذا حدث؟ لماذا حدث ذلك؟

- البشير: كل ما قيل لي في إدارة أن، إذن الدفع لم يصلها.

- بركات: لعل ذلك مجرد تأخر مادي، الميزانية نفسها تضطر أحيانا لتأخر مدفوعاتها.

-البشير: إن بعض أئمة المنطقة لم تتأخر حوالاتهم في حين أن هذا هو ما حصل لي وزميل آخر»¹.

يترجم هذا الصّواع ضعف تسير شؤون البلاد التي عرفت الجزائر في السنوات الأولى من الاستقلال، وطبيعة النظام الفاسد الذي انتهجته الثورة؛ فالأشخاص الذين تولوا زمام الحكم كانوا فاسدين، وهذا ما يظهره الحوار التالي:

- الأول: « ما يعطي واقعية الأشياء هم الأشخاص القائمون على النظام، فإذا كانوا فاسدين فإن النظام نفسه يفسد، ينحرف في مبادئه ويعجز في تطبيقه.

- الثاني: تتكلم وكأنا لم نقم بثورة، وأنا مازلنا في عهد ما قبل نوفمبر»².

يبين هذا الحوار أن النظام الذي كان سائدا في الجزائر نظاما فاسدا مثل مسيوه تماما، الذين عجزوا عن تطبيقه على أكمل وجه، وكأن المجتمع الجزائري لا يزال في عهد الثورة التحريرية.

نلمس في هذه المسرحية طبيعة العلاقة التي تربط العمال أنفسهم، فهناك فئة تسعى لتغيير النظام، وفئة تسعى لتحقيق مصالحها الشخصية على حساب حقوق الغير، وهذا الحوار يبين ذلك:

- البشير: «أليس جوهر الاشتراكية هو العدل؟

¹- المسرحية، ص 116.

²- المصدر نفسه، ص 137.

- بركات: العدل في جميع الميادين هو النتيجة المنشودة من أي اشتراكية.

- البشير: إذن فلم تكن دروسي أنا وزميلي سوى الدعوة إلى العدل.

- بركات: أي طريقة أنسب من ذلك لتنشيط العدالة في مجتمع شديد التدين والفقر؟!¹

أخذ الصّواع شكلاً واضحاً، كشف حقيقة وزيف المسؤولين القائمين على السلطة، وطبيعة النظام الاشتراكي الذي ينادي بمراعاة حاجيات الإنسان، وذلك بتوفير جملة من الحقوق الاقتصادية والاجتماعية والثقافية من ناحية، والمدنية والسياسية من ناحية أخرى، إلا أن ذلك لم يتحقق في مجتمع مسلم تفاقمت فيه عدة مشاكل كال فقر الذي يعود أساساً إلى الاضطهاد والتعسف الذي فرضته الدولة على الفئة الضعيفة في المجتمع.

حملت الاشتراكية في هذه المسرحية عدة رموز وإيحاءات، فكانت رمزاً للاضطهاد والتعسف، فقد كان الجميع متساوين بالفعل، لكن متساوين في الحالة الاجتماعية، الأمر الذي جعل الشعب يثور ضدّ هذا النظام، ومحاولة تغييره جذرياً بخلق نظام آخر يعبر عنهم ويخدمهم باعتباره السبيل الوحيد لتحقيق مطالبهم ومصالحهم بعيداً عن الظلم والقهر، وبالفعل استطاع الشعب إسقاط النظام الحاكم، حيث انتهى الصّواع الذي ظلّ عالقا بين الشخصيات وبقية الأسر الجزائرية التي عكست الوضع الاجتماعي للمجتمع، والمشهد الذي يوضح ذلك:

- بركات: « في الوقت الذي انقلبت فيه الحكومة!

- البشير: انقلاب ضدّ الحكم القائم.

- تبرة: ها الحكومة طاحت!!

- بركات: واعتقلوا المسؤولين عن الفساد»¹.

¹-المسرحية، ص117.

يتّضح من خلال هذا الحوار بأنّ التّغيير ضروري من أجل إعادة بناء الوضع الاجتماعي والسياسي وإنشاء مجتمع متكامل تسوده العدالة والتّوازن، وعليه نجد أنّ شخصيات المسرحيّة تنتظر اليوم المناسب الذي يحدث فيه التّغيير للواقع الاجتماعي كشخصيّة "عبد الحكيم" الذي كان يطمح هو الآخر للاستقلال، ويظهر ذلك من خلال المشهد الآلي:

- عبد الحكيم: «متحاملا على نفسه يحاول النهوض» سَاهِبْتُ إِلَى الشَّارِع.

- سعدية: وفّر قواك يا بني ولا تجهد نفسك.

- عبد الحكيم: هيا كلّكم. كلّكم أنزلوا إلى الشَّارِع. «يتحامل على نفسه. ينهار» طلعت الشَّمْس وتظنون أنّ اللّيل مازال، ها! «يضحك» لقد مضت البارحة أقصر ليلة. هيا أنزلوا»².

يبين هذا الحوار سقوط النّظام الفاسد، الذي مثّل الاستقلال، حيث أنّ كلمة "الشَّمْس" و"اللّيل" التي لفظ بها شخصيّة "عبد الحكيم" تحمل دلالات رمزيّة المتمثلة في "النور" و"الظلام"، بمعنى زوال الظلام وطلوع النّور، فقد انتهى الصّراع وسقط النّظام وأصابه الفاسدين.

3-2- قضية المرأة:

لا يمكن لأيّ مجتمع من المجتمعات النّهوض في شتى الميادين اجتماعيّا، اقتصاديّا، فكريّا أو حضاريّا إلّا بحضور المرأة ومشاركتها، لذلك كانت ولا زالت على المحك تتبناها كلّ الأطراف، ولم تكن المرأة الجزائريّة بمنأى عن ذلك، إذ كانت محلّ استقطاب في المجتمع.

سأيرت المرأة الرّجل ووقفت إلى جانبه في جميع ميادين الحياة، ناضلت، وكافحت وحاربت، فهي «نصف المجتمع وشريكة الرّجل وسنده، وحين يقدّم الرّجل ما يستطيع من جهد في سبيل الإنفاق

¹- المسرحيّة، ص 196.

²- المصدر نفسه، ص 149.

على الأسرة، ترى المرأة تنبني للقيام بدورها في المجتمع بكل قوة وعزيمة»¹؛ أي أنها تحتل مكانة مهمة في الأسرة فهي تمتلك صفات تميزها عن الرجل وتجعلها قادرة على رعاية أولادها بإعطائهم الحب والحنان، إلى جانب مساهمتها الفعالة في البناء الحضاري بالرغم من تلك العادات والأعراف الجارية التي تسحق كرامتها وتقلل من مكانتها، فهذه الظاهرة برزت في أغلب المجتمعات العربية التي «تتظر إلى المرأة نظرة دونية متخلفة، لذلك لم تحظ بأي اهتمام لرفع مستواها الثقافي والاجتماعي»²؛ فواجهتها الكثير من العراقيل التي منعتها من الاندماج المهني والاجتماعي، وقد ترتب عن ذلك تدني المستوى الثقافي؛ فبالرغم من محاولة المرأة وسعيها للتحرر، إلا أنها لازالت مقيدة من قبل المجتمع الذي قيد حريتها ومارس عليها أنواع التهميش والاستبداد، كما أنها «لا زالت تتخبط عشوائيا من الجهل والامية والاستغلال في الأعمال الشاقة من جلب للحطب والماء وكأ المشية وحتى حمل ما تعجز عن حمله أحيانا»³؛ أي أنها تحمل ما لا طاقة لها من أعباء الحياة، وهذا ما شكل عائقا رهيبا حرّمها من كل حقوقها.

الواقع أن المرأة ما تزال محرومة «من حق توارث الأراضي وتملكها، ولا تزال عرضة لجرائم الشرف والزواج دون موافقتها، والعقاب حين لا بالتقاليد المتبعة وهي لا تزال مضطرة للتظاهر بعدم امتلاك السلطة حتى حين تملكها»⁴، فهي غير معترف بها من طرف المجتمع الذكوري الذي كبلها وجردّها من إنسانيتها وحقوقها الشرعية، كما أنه فرض عليها السيطرة، والسلطة فكانت مجرد أداة للقيام بالأعمال المنزلية وتدبير شؤونها، فالمجتمع لم يقرّها ولم يراع مشاعرها وهذا كان نتيجة للثقافة وما تحمله من عادات، التي ترى بأن الرجل نهر والمرأة سدّ، فبعض المجتمعات ترى بأن المرأة

¹- طلال مشعل، ما هو دور المرأة في المجتمع، 16: 09، 2015/02/22، على الموقع: <http://mawdoo3.com/>

²- صباح شاكر العكام، دور المرأة في بناء المجتمع، العدد: 2377، 2013/03/09، على الموقع: <http://almothaqaf.com/index-php/woman.Day2/72231.html>.

³- حسيبة موزاوي، المرأة الجزائرية...بين المعاناة والتحديات، 2015/03/07 على الموقع: www.akhbarelyoum.dz

⁴- حليم بركات: النظام الاجتماعي وعلاقته بمشكلة المرأة العربية، 14/ 09/ 2004. على الموقع: <http://www.ahewar.org/s.asp?aid:23415&r=o>

«مخلوق آخر من غير جنس الإنسان ، وهي مخلوقة حسب تصوّرهم السّقيم لخدمة الرّجل بل ليفعل بها ما يشاء»¹؛ بمعنى أن المجتمع تجاهل كلياً وجود المرأة ، فوصل الأمر إلى حدّ التّقليل من قيمتها وإنسانيّتها و النظرة التّونية إليها .

تعدّ الجزائر من بين تلك المجتمعات التي تمارس العنف ضدّ المرأة، وهذا الأمر يزداد انتشاراً بشكل كبير، وأضراره وخيمة، فالعنف إذن هو «الإضرار بالمرأة من خلال ممارسة القوة الجسدية بالضّوب أو ممارسة العنف المعنوي كالإهانة والتّجريح»²؛ أي أنّ العنف يشمل الجانب المعنوي والمادي الذي يمارسه الرّجل على المرأة كالضّوب والشّتم والسّب .

طرحت المسرحيّة المرأة التي تعيش حالة مزريّة من التّمييز والتّغيب والتّهميش، فصوّرت ذلك الواقع الأليم الذي تعانيه، فهي لا تزال مضطّعدة ومحرومة من حقوقها وحريتها، فينظر إليها المجتمع نظرة دونية رغم أنّها تحمل الأعباء الكبرى والمشاق والصّعاب، وتظهر معاناة المرأة الجزائرية انطلاقاً من الحديث الذي دار بين تبرة وسعدية:

- سعدية: «(بلهجة اعتراف) أجل لقد عانيت يا تبرة، لقد عانيت (تطرق متأثرة) لو بقي والدهم حياً... ما أبشع الموت (بقوّة) لا شيء أبشع من الموت!

- تبرة: (تشهق بصوت مسموع) الحبس والفقر واليتم. أنت عالم يا ربّي أنّ هذه الغيلان هي التي أكلت ابني... الله يرحمك يا علال.»³

أبرز المؤلف من خلال هذا الحوار الحالة الصّعبة التي كانت تمرّ بها المرأة الجزائرية نتيجة الفوارق التي تواجهها، فهناك من تزلت وهناك من فقدت أبناءها كحالة الضّوتين سعدية وتبرة، فالمرأة

¹- نعمان عبد الغني: مكانة المرأة الإنسان في المجتمع العربي، 16 / 03 / 2006 على الموقع:
<http://www.elthwed.com/vb/showthread.php?4699.%E3%c7%E4>

²- وهيبه فان العنف ضدّ الزّوجة، 15:23، 2013/02/26، على الموقع:
<http://essalamonline.com/ara/feed/social/20592.txt>

³- المسرحيّة، ص 26.

كانت تعاني في صمت نتيجة العوائق التي تواجهها وتقف في طريقها، وقد ورد ذلك في قول سعدية: «(في حزن) آه لكم تبدلت أحوالنا يا تبرة (تخفض رأسها). وتمر فترة صمت. تشهق سعدية شهقات مكبوتة. تمر دقيقتان على هذه الحالة»¹، ونتيجة للظروف الصعبة التي عاشتها المرأة خصوصا بعد رحيل المعيل، يزدوج دورها لدورين دور الأب والأم لتصبح بذلك رب الأسرة، ويقع على عاتقها توفير كل متطلبات الحياة، والحوار الآتي يبين ذلك:

- تبرة: «(في شيء من الخجل) الله يسامحك يا مخلوقة. الحديث يجلب الحديث لا أكثر. قلت ذلك على سبيل الذكر فقط، كان أولادي صغارا وكنت من أجلهم أطحن الشعير وأخدم الصوف.

- سعدية: (في قوة) تبرة، إنه لا يمكن أن تلوميني لكون أولادك أصغر من أولادي»².

حاول الكاتب أن ينقل لنا تلك الحالة التي تعيشها المرأة، فبالرغم موت زوجها إلا أنها أبت إعادة الزواج من أجل أولادها وقد ظهر ذلك بشكل صريح ومباشر من خلال الحوار الذي دار بين شخصيتي سعدية وتبرة:

- تبرة: «كيف أعطي أولادي لغير أبيهم! (مهلة) ردّ ما راودتني الرغبة في الزواج أمام نكبات الدنيا. ولكنني كنت دائما انتهي إلى استبعاده.

- سعدية: لو فعلت لوفرت على نفسك تلك النكبات»³.

أصيبت المرأة بنوع من الاستيلاء والفشل والاستسلام نتيجة القهر الذي سيطر عليها، إلا أن ذلك لم يفقدها الأمل في غد أفضل، ونكشف عن ذلك في حديث تبرة:

¹ - المسرحية، ص 15.

² - المصدر نفسه ، ص 23.

³ - المصدر نفسه، ص 32.

- تبرة: «(بشيء من الضعف) إنا نأمل ولسنا ندري المصير الحقيقي لآمالنا» مهلة» في الحقيقة أنا لم أكد أرى غير الأمل «مهلة» آه يا إلهي هل خلقت لنا ذلك الطائر المزين الجميل لكي نظل نجري وراءه، وكلما تقمنا منه طار إلى مسافة أخرى، مسافة تدركها العين ولا تمسك بها اليد «مهلة» لعلنا لم نكن نتحرك لولا ذلك الطائر «مهلة» آه يا إلهي مازلت أجري وفمي يقطر من دم علال ويداي : واحدة مملوءة بالريش، والأخرى... (مهلة) أملاها يا ربي»¹.

لقد كانت المرأة وتحديدًا المرأة الجزائرية رمزًا للتهميش والإقصاء والضعف وفي نفس الوقت حملت معاني التّحدي والصّمود والنّضال في سبيل تحسين وضعها، ذلك أنّ مشكلة المرأة جزء من مشكلة المجتمع ككل وإن كانت المرأة ضحيّة الرجل فإنّ الرجل بدوره ضحيّة، والنّضال في سبيل تحرير أحدهما هو بالضرورة نضال في سبيل الآخر، فمازالت المرأة في منتصف الطريق، طريق النّضال لخلق الحرّيّة والاستقلاليّة لنفسها لتصبح بذلك مدرسة تربي الأجيال، وتجعله يؤمن بالمساواة بين الرجل والمرأة والعدل بينهما فالمرأة إذن ليست نصف المجتمع بل المجتمع كلّّه نتيجة للّور الفّعل الذي تلعبه داخل الأسرة والمجتمع، فهي الأخت والأم والزّوجة والابنة، وتكون بذلك رمزًا للأمل والطّموح إذ نلمس ذلك في كلام تبرة: «... سعيدي إنّ أهم شيء في حياتي هو هذه الخضرة المحبوبة في جذع يابس. إني واثقة بأنّ الله الذي احتفظ بها، لا بدّ أن يخرجها في النّهاية فيزهر العود ويشمر «مهلة» كنت أشمر على ذراعي، واستقطر الماء من صحراء جافة لأسقي عودًا جافًا¹. ما ألدّ أن يخضرّ عودًا سقته دموعي وعرق جبينني! «مهلة» لم أكن أوثر بمال النّيا، بيع عودي، أو أن أوجر بالسّاعد الذي هو قادر على العناية به، ساعدا ليس ساعدي»²، فبالرّغم من الأوضاع المزريّة التي عاشتها المرأة، إلّا أنّها دائمًا تطمح في غدٍ أفضل.

¹- المسرحيّة، ص 34.

²- المصدر نفسه، ص 32.

3-3- الثورة:

ورد في لسان العرب لابن منظور أن الثورة «ثار الشيء: ثوراً وثوراً وثوراناً وتثور: هاج (...).
وتور الغضب: حدثه، والثائر: الغضبان، ويقال للغضبان أهيج ما يكون قد ثار ثائرُهُ، إذا غضب
وهاج غضبه (...).»، ويقال انتظر حتى تسكن هذه الثورة وهي تهيج¹؛ بمعنى أن الثورة تدل على
الهیجان والثوب والتعبير عن الغضب.

تستخدم كلمة الثورة في الاصطلاح اللاتيني révolution للتعبير عن: «مجمل الأفعال
والأحداث التي تقود إلى تغييرات عميقة في الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي للأمم أو مجموعة
بشرية ما»²؛ فالثورة بهذا المفهوم جملة من التغييرات الجذرية التي تمس مختلف الميادين السياسية،
الاقتصادية، والاجتماعية وكذلك إعادة توزيع الثروات في مجتمع من المجتمعات.

تتحدد الثورة بشكل عفوي وتلقائي، فهي تسعى لتحقيق غايتها بإحداث تغيير في النظام السائد
داخل الجماعة واستبداله بنظام آخر، فجوهرها يتمثل في: «ذلك الاختلاف في التفاصيل، وهو ذلك
التصارع السلمي للأفكار المجتمعة في الميادين والساحات، وهو ذلك الاحترام المتبادل بين الفئات
على اختلافها لخصوصيات بعضها وهو ذلك الاتفاق على تجاوز الخصوصية في المرحلة
الراهنة»³؛ أي أن هناك اتفاقاً بين جميع فئات الثورة بالرغم من الاختلاف الموجود بينها، ويكمن ذلك
بتوفر الاحترام وتقبل رأي الآخر بتوجهاته وأفكاره، ولكن يبقى هدفها واحد وعام ألا وهو ضرورة تحقيق
المصلحة العامة بالعمل بجهد نحو تغيير النظام الفاسد والقضاء عليه بطرق سلمية.

نعود إلى واقع الخلاف حول الثورة، فقد أطلقت من جانب البعض على مجموعة الظواهر
المتباينة في العديد من الأوجه، والبعض أطلقها على: «حركات أو حروب تحرر وطني هدفت إلى

¹- ابن منظور، لسان العرب، ج3، ص63.

²- نجير عاروري، استشراق لمآلات الثورات العربية، 55: 09، 2011/03/18 على

الموقع: <http://www.aljazeera.net/know/eegate/opinions/2011/03/27>.

³- عبد الرحمن أحمد المختار، أبجديات في فلسفة الثورة، 43: 11، 2011/03/30 على

الموقع: <http://marebpress.net/writres.hph?lng=arabic&id=1972>.

تحقيق الاستقلال الوطني من الاحتلال الأجنبي والاستعمار الأوربي»¹؛ فالثورة كانت قائمة على الحروب والحركات العسكرية من أجل تحقيق الحرية والاستقلال، وهناك من يطلق كلمة "الثورة" على: «حركات عسكرية قامت بها الجيوش سواء على مستوى القيادات أو الرجات الوسيطة أو الرجات الدنيا في عدد كبير من الدول العربية، بسبب الرغبة في إطاحة حكومات وما تمثله هذه الحكومات من خيارات سياسية واقتصادية واجتماعية وإحلال خيارات مختلفة أو متناقضة محلها»² بمعنى الثورة هي كل حركة معتمدة من قبل الجيش داخل الدولة العربية رغبة في إطاحة حكومات بخياراتها، وتغيير رأس سلطتها بمختلف تمثيلاتها واستبدالها بأسس غيرها كإعادة رسم خريطة تلك الشعوب من جهة الهوية والانتماء.

طرحتم المسرحية قضية الثورة التي جاءت كرد فعل على السلطة الحاكمة فأدرك الشعب كل ما فاتته، وهذا ما دفع به إلى القيام بثورة شبيهة بثورة نوفمبر، لأنها السبيل الوحيد لتغيير النظام والأوضاع، ولنلمس ذلك في الحوار الذي دار بين الشخصيات:

- الموظف الأول: «في نوفمبر قمنا بالثورة المسلحة، أما الآن فنحن بحاجة إلى ثورة جديدة تظهر أجهزة الحكم وتبعد الانتهازيين ومبرري الضمير.

-الموظف الثاني: ومن سيقوم بهذه الثورة إذا كانت النخبة على ما ذكرت؟

- الأول: هنا وجه الشبه والفارق معاً، في نوفمبر احتجاجنا إلى التحرير الخارجي ونحن الآن في حاجة إلى التحرير الداخلي»³.

¹- وليد محمود عبد الناصر، معنى الثورة ودلالاتها في العالم العربي، 01:00، 2015/8/28. على

الموقع: www.alhayat.com

²- الموقع نفسه: www.alhayat.com.

³-المسرحية، ص 138.

يظهر من خلال هذا الحوار الصّريح تمرد الشعب ضدّ أجهزة الحكم وتصديّه لجميع العوائق التي تقف في طريقه من خلال القيام بثورة داخلية، فكان الشعب عمودها الفقريّ الذي سعى لاستبدال الأفكار السائدة والمبادئ القائمة التي نهجها النظام السابق.

حاول الشعب الجزائريّ أن يبني مستقبله بعد أن استيقظ من غيبوبته، بصفته الوحيد المتضرر من الصّراعات والخلافات، فحاول بكلّ الطرق إسقاط النظام، وكشف عيوب الحكم وسياستهم القدرة والحوار التالي يبيّن ذلك:

- الموظف الثاني: «إنّ سلطة عسكريّة لن تقوم بانقلاب لتتصبّ آخرين، وما أحسب أنّ الشعب يقبل حكماً عسكرياً .

- الأوّل: حتى الآن لم ينفع الشعب المدنيون، وهذا قد يدفعه إلى تجربة حظّه مع الذين قادوا كفاحه التحريريّ، على أنّي أعتقد أنّ الشعب وقد أصيب بضعف حساسيّة نتيجة سياسة التّخدير سيجد نفسه هذه المرّة وقد تنهت حواسه واستيقظ، ذلك بأنّ انقلاباً يحدث لا بأنّ يبرر حركته ويكتشف عيوب الحكم السابقين، عندئذ ستزول كلّ هالة عن الحكم بصفة عامّة ويصبح التّيقظ ميزة الشعب. أجل هذا التّيقظ هو أول نتيجة إيجابيّة ستحقق مهما كانت الأحوال»¹

نلخص من هذا الحوار إلى أنّ الثّورة جاءت كنتاج مجتمع بأكمله، فقيمتها تتحدد بمدى شعبيتها، فهي تعبر عن الجماهير الواسعة التي تسير قدما من أجل صناعة المستقبل، وما تحدّثه من تغيير في النّظم والأوضاع عن طريق القيام بحركة شعبيّة؛ وعلى نسق هذا الحديث نلمس تصور الأحداث التي تعيشها شخصيات المسرحيّة وتحياها، فيحدث الانقلاب في صفحات التّاريخ الجزائريّ لتبدأ صفحة أخرى يقودها الشعب بدمائها وأحلامه وآلامه وآماله .

¹ - المسرحية، ص 139.

يهدف الكاتب إلى استحضار صمود الشعب ضد السلطة القائمة على المصالح الفردية، فحاول إسقاط ذلك على واقع الشعب الجزائري من خلال تلك الحوارات بين الشخصيات، ليدفع بها للنهوض كجسد واحد يحركه الدين واللغة والعرق الواحد، فنجد أن شخصية بركات شجعت ذلك، فبدّر عن الضمير الجماعي الشعبي في قوله: «أجل إن الجزائر لكما ذكرت. هذا ما أعتقد أيضاً، وما ينسجم مع رأيي الآنف عن الحقيقة. إنّها ترصف في الحاضر. وسأبدأ مع آخرين ببره قليلاً قليلاً كما يفعل بقضبان الحديد المسجونون، ولن أكون في ذلك متراجعاً عن المستقبل المنشود وإنما سيكون الحاضر خطوة إليه وسيكون كتابي عن الجزائر فصلاً ممّا كتبتّه عموماً وانعكاساً لروحه ومبدئه»¹

نجد أن "الثورة" حملت عدة دلالات، فهي توحى إلى التغيير والتّمرد والوقوف ضدّ النظام الفاسد والاستياء ويظهر ذلك في حديث بركات:

- بركات: «لم أقل إنّنا مازلنا مستعبدين. ولكن (لحظة) كيف أعبر؟ لقد بدا لي العهد الجديد وكأنّه زمن مسحور، فجوة في الزّمان، مرحلة لا هي إلى الكفاح الذي خاضه الوطن ولا هي إلى النتيجة المترتبة: انتهى الكفاح، ولم يبتدئ استغلاله، الأول صار ماضياً والثاني مازال مرتقباً أو مفقوداً (لحظة) ولكن يجب أن أضيف أن هذه مجرد مشاعر، أمّا الفكرة فلم أكونها بعد»².

يتّضح من هذا الحوار المعاناة التي عاشها الشعب الجزائري بعد الاستقلال، كما أنها ترجمت آمال وأحلام الشعب لإنهاء الصّواع وتسوية الوضعيّة، ويبلّ تعبير الثورة أيضاً على التغيير والتّصديّ للولة التي انتهكت كرامة الشعب ودست حقوقه الشرعيّة، ممّا قاده إلى خيبات أمل عميقة وشعور بعدم الاستقلاليّة والتّحرر، ويمكن أن نستشهد بالحوار الذي جرى بين "بركات" الذي كان رمزاً للحقّ والتّعديل والتّغيير وشخصيّة "المعلّم" الانتهازية:

¹ - المسرحية، ص 174، 175.

² - المصدر نفسه، ص 145.

- بركات: «أكثر التفاصيل قد بهتت وتداخلت ولا سيما ما يتعلق منها بسنوات الثورة الأولى "لحظة" ولكن هذه الفترة. أعني الاستقلال. تبدو لي أقل وضوحاً وأكثر انطماًساً رغم حداثة العهد.

- المعلم: مع أنها الفترة التي جنينا فيها أولى ثمرات الكفاح؟

- بركات: تحدثت عن نفسي فأني لم أعش بعد عهد الاستقلال»¹.

لم يشعر الفرد بالأمان والحرية التي كانت سبباً في يأسه، وفقدان لذة الحياة في بناء مستقبل أفضل، الأمر الذي دفع به إلى القيام بالثورة التي كانت ولا زالت رمز التّحي والمقاومة، بإخراج المارد من القمم على شكل احتجاجات، وحركات ساعياً إلى تحطيم الجهاز الحكومي والقضاء على الفساد والظلم، وتحقيق الأهداف المحليّة واسترجاع المكانة الاجتماعيّة، والحوار التّالي يبيّن ذلك:

- كمال: «(سعدية) يجب أن نفرح منذ الآن هيا يا دادة أنت التي لا نراك إلا كالحة!

- تبرة: معه الحق هيا نأكل ونفرح. فاطمة تقدم لأخيها كوباً مملوءاً بالمغذيات السائلة، تبرة تمسك بثوب جميل يقدّمه له بركات.

- تبرة: "مغنية" يا عين الشّراد عفي

كان ترجعي الأيام كيما بكري

إيه ولا لا لا»².

نرى أن هذا الحوار تتخلّله كلمات من اللهجة العامية باعتبارها لغة الاتصال المباشر، والمستوعبة من طرف الشعب كما أنها عكست شخصيتهم وثقافتهم، ووجودهم لتصل بذلك الفكرة إلى

¹- المسرحية، ص 145.

²- المصدر نفسه، ص 199.

نفوس المشاهدين وتؤثر فيهم، فحملت دلالات عميقة ترجم لنا الانتصار الذي حققه الشعب، وفرضهم لنظام اجتماعي جديد قائم على العدل والمساواة.

حملت الثورة عدّة رموز وإحياءات، فكانت رمزاً للتّحيّ والصّمود والتّمرّد، فهي ثورة جيل كامل يتمرّد على كلّ شيء ويرفض القيود التي تفرضها السّلطة عليه، كما أنّها تعبّر عن ذلك الانقلاب ضدّ السّلطة بغية الحصول على الحقوق، وهي أيضاً رمز للمقاومة والتّغيير والاستياء من الوضع الراهن والعمل على تغييره باندفاع يحركه عدم الرّضا والتّطلع إلى الأفضل.

3-4 - الفقر:

يعتبر الفقر شكلاً من أشكال التّهميش والإقصاء، كما أنّه انتهاك لحقّ جوهريّ من حقوق الإنسان، ينجر عنه انتهاك لعددٍ كبير من الحقوق المتقرّرة منها، الحقّ في الشّغل، والدّخل المناسب والعيش الكريم والضّمان الاجتماعي والصّحة، هذا ما يوضّح طبيعة هذه الظّاهرة الاجتماعيّة التي يعاني منها المجتمع، والتي تقترب كلّ يوم من حدود الكارثة، فسلبت وانتهكت حقوق الفرد، وهضمت فحرم حتّى من تلك الأشياء البسيطة، كفرص العمل والحقّ في التّعليم والصّحة والدّخل وغيرها، فيمكن اعتبار الفقر حالة من حالات الحرمان المادي الناتج عنه سوء التّغذية وتدنّي الوضع الصّدي والسّكني.

تعتبر الجزائر إحدى البلدان التي تعاني من هذه الظّاهرة الخطيرة الناتجة عن «سوء التّغذية والجهل والمرض وارتفاع وفيات الأطفال وقصر العمر الافتراضي»¹؛ إذ أنّ أفراد المجتمع يفتقرون إلى القدرة على الكتابة لتلبية أبسط مطالبهم. كما أنّ الحرمان من إشباع الحاجيات الضّروية للحياة يؤدي إلى العجز في تحقيق المستوى المعيشي الأفضل، فالفقر لم يعد مجرد ظّاهرة اجتماعيّة واقتصاديّة فقط وإنّما أصبح مشكلة إنسانية لا يقتصر في غياب الديمقراطية وانتشار الجهل والتّخلف، فحتّى النّول المتقدّمة تتحمل الجزء الأكبر من تلك المسؤوليّة، باستغلالها ثروات الشّعوب الضّعيفة

¹ - ظّاهرة الفقر في الجزائر، 17: 22، 7 / 8 / 2011، على الموقع: <http://kanzzedha.blogspot.com/>.

لتزداد بذلك جيوبهم غناً، فانتشار الفقر يعود أساساً إلى التوزيع غير العادل للثروات وسوء التنظيم وعدم التكافؤ بين أفراد المجتمع إضافة إلى مخلفات الاستعمار.

يمكن القول إذن بأن «الفقر لا يعبر فقط عن عجز الإنسان عن إشباع حاجاته البيولوجية، بل يعني كذلك عجز البناء الاجتماعي وتكوين شخصية الفرد في المجتمع وتشكيل قيمته وثقافته، بل تحديد دوره ووزنه السياسي والاجتماعي والاقتصادي»¹؛ أي أن الفقر لا يقتصر فقط على الماديات والمعنويات، فشخصية الفرد تكون انطلاقاً من الثور الذي يلعبه في المجتمع والذي يحدد قيمته ووزنه في المجال السياسي والاجتماعي والاقتصادي.

عالجت المسرحية قضية الفقر التي انتشرت بشكل رهيب في الجزائر، حيث صورت الواقع المرير للمجتمع، الذي عجز عن السيطرة على الوضع السائد، بسبب تفاقم الأزمات والمشاكل، كآزمة السكن، البطالة، انتشار الأوبئة والأمراض بمختلف أنواعها، وهذا ما جسده الحوار التالي:

-«فاطمة»: «لقد قالوا أن مرضه الجسمي لا يحتاج إلى المستشفى، هو فقط في حاجة إلى التغذية.

-«سعدية»: هذا لا يغو شيئاً، ما دمنا عاجزين عن توفير الغذاء اللازم»².

يحمل الفقر عدة دلالات رمزية يحيل إلى الواقع الجزائري إبان الاستقلال، الذي عانى الحرمان والإقصاء والتهميش، والتفاوت في كل شيء من أبسط الأشياء كالتغذية السليمة، والصحة، ونتيجة لهذه الأوضاع والبيروقراطية تفاقم الأحوال الاجتماعية وازدادت سوءاً، وهذا الحوار يكشف ذلك:

-تبرة:(تغوى من لهجتها المتفائلة) الميسورون يرمون النراهم، أما نحن فلا نجد حتى من أين نلتقطها بعرق الجبين.

¹ - شراجي عبد العزيز - بوزيدي ناشدة: تحليل وقياس الفقر في الجزائر، جزائر، متكرة لنيل شهادة الماجستير في العلوم الاقتصادية، كلية العلوم الاقتصادية وعلوم التسيير، فرع تحليل واستشراق اقتصادي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009/2008، ص35.

² - المسرحية، ص 102.

- بركات: الناس تبالغ كثيرا. إني لا أعتقد في كل ما يُقال.

- سعيدة: أنا أيضًا لا أحب أن أعتقد ذلك، ولكنّي مع الأسف قد رأيت بعيني أشياء كثيرة، إني أعرفهم»¹.

يعاني الفرد فقراً في المستحقات الاجتماعية، فلم يعد قادراً على تلبية الاحتياجات الأساسية من مأكل ونلبس ومسكن، فغابت العدالة الاجتماعية، وانتشرت اللامساواة، وبذلك يعدّ الفقر رمزاً للحالة الاجتماعية المزرية.

¹ - المسرحيّة، ص 88.

الفصل الثاني:

مواطن الرمز التّواصلي في المسرحيّة

- 1- رمزية العنوان.
- 2- رمزية الفضاء.
- 3- الشّبكة التّواصليّة لعناصر المسرحيّة.

1- مستويات العملية التّواصلية في المسرحية:

1-1- رمزية العنوان:

يُعدّ العنوان علامة سيميائية دالة، تحمل عدّة معانٍ، إذ تختزل عالمًا من الدلالات الرمزية، فهو « كالاسم على الشيء، به يُعرف، وبفضله يتداول، يُشار إليه، ويُلّ به عليه، يحمل وسم كتابه»¹ لكل الأعمال الإبداعية باعتباره المفتاح الأهم في الدّخول إلى النصّ لكشف مدلولاته، وخصائصه الجمالية، فهو « ممتك لبنية ولدلالة لا تتفصل عن خصوصية العمل الأدبي»²، نظرًا لأهميته في توجيه القارئ إلى ما يحيل إليه النصّ، فهو جزء لا يتجزأ منه، « فالعنوان يتضمّن العمل الأدبيّ بأكمله مثلما يستتبع هذا الأخير، ويتضمّن العنوان أيضًا»³، فيتولّد تداخل بينهما، والتّفاعل الناتج من خلال علاقتهما التّكاملية، إذ لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، فكلّ من النصّ والعنوان يؤديان نفس الوظيفة، المتمثلة في تبليغ الرسالة « لأنّ البناء النصّي يُعدّ جزءًا من الحساب أو من الإستراتيجية التّواصلية»⁴ المستهدفة من طرف المؤلّف.

يحمل العنوان «مجموعة من العلامات اللّسانية من كلمات وجمل، وحدّ نصّوص، قد تظهر على رأس النصّ لتلّ عليه، وتعيّنه، وتشير لمحتواه الكلي وتجذب جمهوره المستهدف»⁵، وهو بنية كتابية تحمل دلالات رمزية تسهم في إرشاد القارئ إلى مضمون النصّ ومحتواه، ويأتي « في مقدمة هذه الموجّهات التي يمكن أن تستقطب فضول القراء من أجل العمل على حل مشكلات النص»⁶ وفهم أفكاره والقضايا التي يطرحها، لأنّ العنوان يعمل على إثارة «العديد من الأسئلة التي تجعل منه

¹- محمّد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، د ط، 1998، ص 15.

²- عبد الفتاح الحجمري: عتبات النصّ البنية والدلالة، منشورات الرّبطة، ط1، الدّار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان، 1996، ص 17.

³- المرجع نفسه، ص 18.

⁴- منذر عياشي: العلاماتية وعلم النصّ، المركز الثقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان، 2004، ص 128.

⁵- عبد الحق بلعابد: عتبات جبرار جنيت من النصّ إلى المناص، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 1429هـ-2008م، ص 67.

⁶- محمد صابر عبيد: إشكالية العنونة بين القصد وجمالية التلقي، مقال في مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 374 حريزان 2002، ص 01.

مكوناً غير منفصل عن بقية مكونات النص ومراتبه القولية»¹ لجذب القارئ وتحفيزه على الغوص في أعماق النص للكشف عن أسرارهِ ومعانيهِ الخفية التي يتضمنها.

توضع العناوين بشكل قصدي يضمن خلفية إيحائية، تحيل إلى أفكار الكاتب وتختزل معاني النص، ذلك أن «اختيار العناوين عملية لا تخلو من قصدية كيفما كان الوضع الأجناسي للنص، إنها قصدية تنفي معيار الاعتباطية في اختيار التسمية، ليصبح العنوان هو المحور الذي يتوالد ويتنامى، ويعيد إنتاج نفسه وفق تمثلات، وسياقات نصية تؤكد طبيعة التعلقات التي تربط العنوان بنصهِ والنص بعنوانه»²، فالعنوان لا يوضع بشكل اعتباطي وعشوائي، بل «يخضع لعدة اعتبارات لا يجيب النص عنها مباشرة، بل على القارئ القيام بجهد لإدراكها، أو على الأقل إدراك بعض منها»³ لاكتشاف حقيقته.

جاءت مسرحية الجندي خليفة معنونة ب: "في انتظار نوفمبر جديد" في صفحة الغلاف، المكتوب بخط غليظ بارز بلون أحمر أجوري، يشير إلى عهد الثورة الجزائرية التي اندلعت في أول نوفمبر 1954م، والذي يمثل تاريخ الجزائر، فنوفمبر هنا رمز للثورة التحريرية الدالة بدورها على الرّفص للاستعمار، وكل أشكال العنف والظلم وفي مقابل ذلك، فإن الثورة تطمح لتحقيق الحرية والديمقراطية والسيادة الوطنية الداخلية والخارجية، وتطبيق القانون الذي ينصّ عليه الدستور، ونشر العدالة الاجتماعية، وفي حال غيابها تسود البيروقراطية والفساد بكل أشكاله.

جاء عنوان المسرحية «في انتظار نوفمبر جديد» شبه جملة تتكون من جار ومجرور، فهذا النوع من الجمل مرتبط بجمل أخرى ليؤدي المعنى المقصود منه من خلال متن النص، فقد أخذت «محتوياتها الدلالية وقوتها التعبيرية من المنطقة الخارج النصية في الحادثة القصصية، وإن اعتصمت

1- عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص البنيّة والدلالة، ص 19.

2- المرجع نفسه، صفحة نفسها.

3- رشيد الإدريسي: سماء التأويل الحريري بين العبارة والإشارة، المدارس، ط1، الدار البيضاء، 2000، ص 194 .

في هذا الأخذ على الإشارات المنبثقة من الداخل نصي¹ فهناك علاقة ترابطية بين العنوان ومن المسرحية والذي تجسده شخصيات المسرحية خاصة حوار الموظف الأول مع الموظف الثاني :

الموظف الثاني: « تتكلم وكأنا لم تقم بثورة، وأنا مازلنا في عهد ما قبل نوفمبر!

- الأول في نوفمبر قمنا بالثورة المسلحة، أما الآن فنحن في حاجة إلى ثورة جديدة تُطهر أجهزة الحكم، وتبعد الانتهازيين ومبرري الضمير.

- الثاني: ومن سيقوم بهذه الثورة، إذا كانت النخبة على ما ذكرت؟

- الأول: هنا وجه الشبه والفارق معاً، في نوفمبر احتجنا إلى التحرير الخارجي، ونحن الآن في حاجة إلى التحرير الداخلي².

نستنتج من هذا الحوار أن نوفمبر الذي يرمز للثورة التحريرية، غير ذلك الذي حدث في سنة 1954 ضد الاستعمار الخارجي المتمثل في الاستعمار الفرنسي الغاشم، إنما المقصود بنوفمبر هنا هو القيام بثورة شبيهة بثورة نوفمبر المباركة ضد نظام الحكم السلّاء، والذي يشير إلى فترة حكم الرئيس "بن بلة"، فقد انتشرت البيروقراطية، والظلم، الفساد الاجتماعي بكل أنواعه، فوجد الشعب نفسه المتضرر الوحيد من هذه القضية، فرأوا ضرورة القيام بهذه الثورة، وهي السبيل الوحيد من هذه الظاهرة الخطيرة التي سادت في وسط الشعب الجزائري، والفرق واضح بين ثورة نوفمبر 1954م التي سُجّلت بأحرف من ذهب، والتي كان الشعب فيها طرفاً مكافحاً، فقد ضحى المجاهدون بالفس والقيس في سبيل تحقيق الاستقلال، والحرية السيادة الوطنية، أما الثورة التي يقصدها الجندي خليفة فهي ثورة شبيهة بثورة نوفمبر، إلا أن العو والمستعمر مختلف، ويمثلون الانتهازيين والقائمين على السلطة الحاكمة في البلاد، يقول الموظف الأول: « ما يعطي واقعية للأشياء هم الأشخاص القائمون على النظام، فإذا كانوا فاسدين فإن النظام نفسه يفسد، ينحرف عن مبادئه، ويعجز في تطبيقه³، والذين

1- محمد صابر عبيد: إشكالية العنوان بين القصد وجمالية التلقي، ص 04.

2- المسرحية، ص 137-138.

3- المصدر نفسه، ص 136.

يسعون لتحقيق مصالحهم الشخصية على حساب حقوق الآخرين، مستغلين في ذلك منصبهم، وهذا الحوار يبين ذلك:

- الأول: «المعلم لا يصبح صالحاً للتطعيم إلا إذا حصل التّكّد سلفاً، بأنّه سيحدث التّرياق المناسب؟؟؟ وهم إذا أدخلوا شخصيّة جديرة بالحكم، فلا بدّ أن يكونوا متأكّدين من أنّ شوكتها مخضودة، سينالون بها الغرض الدّعائي، ويبقون على عاداتهم إنهم قد يبيلون الأشخاص، ولكن لن يبيلوا ما جروا عليه.

- الثاني: في رأيك أنّ الجهاز الحاكم يدور في حلقة مفرغة من عدم الصّلاحية؟

- الأول: لقد أراد أن يحتفظ بالبقاء كوسيلة للاحتفاظ من بعد بالشّعب، فإذا هو يجد بينه وبين الشّعب حاجزاً لا يعبر، لقد شقّت البداية مجرى الاستمرار»¹

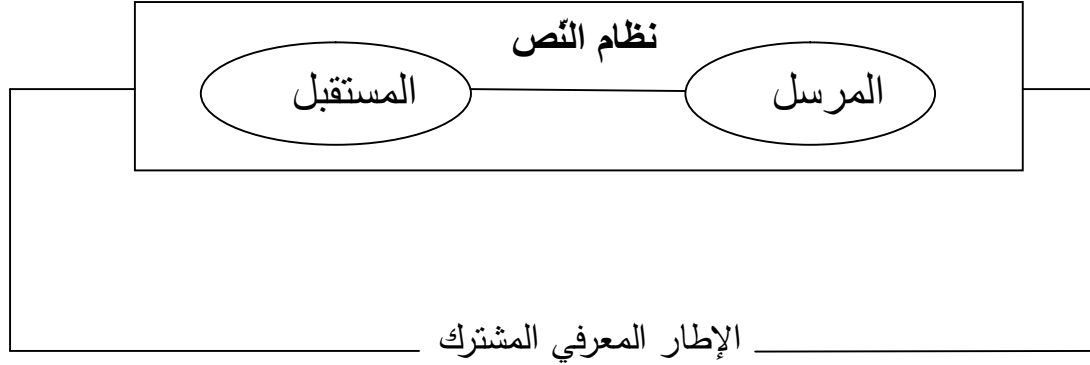
نستنتج من خلال هذا الحوار أنّ عنوان مسرحيّة الجنيدى خليفة ما هو إلاّ اختزال لمختلف المعاني الواردة في متن المسرحيّة، وبذلك يشكّل العنوان بنية إشاريّة دالّة، ترمز لما يُحيل إليه النصّ.

يعدّ العنوان إذن مرجعاً يحتوي في طيّاته عدّة دلالات رمزيّة، وعلامات أيقونيّة، تُحيل إلى أفكار النصّ في صيغة إيحائيّة مشفّرة، يقوم بتحليلها المتلقي وتأويلها لإدراك معناها، ذلك «أنّ العنوان لا يُعطي دلالاته لقارئه بسهولة، وأنّما على القارئ لإدراكها أن يخترق حجلاً عديدة، وأن يُزقّ الأُمّراس الّتي تمنعها من الظّهور، كلّ ذلك بواسطة المؤولات المختلفة الّتي تُعطّق بهذه العلامة»² وما تُخفيه من دلالات ومعاني متعدّدة، يذمّ الكشف عنها عن طريق التّأويل، والاستناد إلى المرجعيّة الخلفيّة لكلّ من الموضوع المطروح وخلفيّة المتلقي، كما توضّحه هذه الخطاطة³:

¹ - المصدر نفسه، ص 135 - 136.

² - رشيد الإدريسي: سمياء التّأويل الحريري بين العبارة والإشارة، ص 198.

³ - نصر أبو زيد: النصّ، السّلطة، الحقيقة، الفكر الدّيني بين إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت- الدّار البيضاء، 1995، ص 100.



مخطط رقم -02-

يتوجّه المرسل الذي يُمثّل المؤلّف بإبداعه إلى المتلقّي وفق منظور إيديولوجي يُركّزه المرسل؛ أي أنّه يتوجّه إلى فئة معيّنة من المجتمع برسالته لتحقيق « التّفاعل بين النصّ والقارئ، فيظهر أنّ النصّ الأدبيّ كرسالة ذات طبيعة تخييليّة متبادلة بين كاتب وقارئ، يحتاج إلى ترميز خاص في مستوى الكتابة، وإلى تفكيك يراعي هذه الخصوصيّة في الفهم والتّأويل»¹، فقد ركّز الجنيدى خليفة على طرح قضية واقعيّة من المجتمع الجزائري، وهو ما ظهر من خلال الإرشادات المسرحيّة كقول الكاتب: « تجري فصول المسرحيّة بمدينة الجزائر في الفترة الواقعة بين أواخر ربيع 1965 و 19 جوان من نفس السّنة»²، تأكيداً على واقعيّة الأحداث من خلال المعطيات التي ركّز عليها الكاتب كالمكان والزّمان الواقعيين، لأنّ « المتلقّي لا بدّ أن يكون على وعي معرفي وثقافي متنوّع، فهذا الوعي يؤدي بالقارئ إلى إرجاع النصّ لعناصره الأولى التي تشكّل منها»³، فجاءت أحداث المسرحيّة مناظرة للأحداث الواقعيّة التّاريخيّة التي حدثت في تلك الحقبة؛ أي أنّها صوّرت حقائق تاريخيّة وقعت في الفترة الممتدّة من بداية الاستقلال 1962 إلى غاية تاريخ 19 جوان 1965م، بهدف تقريب الفكرة وتوضيحها للمتلقّي، وعليه فإنّ العنوان يحيل إلى قضية واقعيّة خاصّة بتاريخ النّولة الجزائريّة.

¹- ميلود حبيبي: نظريّة التلقّي إشكالات وتطبيقات، مطبعة التّجّاح، المملكة المغربيّة، جامعة محمّد الخامس، منشورات كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، الرّباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، ص 168.

²- المسرحيّة، ص 06.

³- عصام خلف كامل: الاتجاه السّيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنّشر والتّوزيع، (إشراف: عادل متولي)، د ط، السّودان، 2003، ص 104.

يستهدف العنوان إثارة الملتقى وجذبه باعتباره يحمل شكل « الأيقوني البصري في شكل لوحة تشكيليّة أو صورة أو مشهديّة، أو أيقونة سيميائيّة قائمة على الترميز والتلّيل»¹، يرشد المتلقي إلى اقتنائه بفعل وظيفته الإغرائية فهو « يعمل كملصق إعلان دلالي للأيقون»²، بفعل موقعه الاستراتيجي في النص، « إذ أنّ له الصّدارة، ويبرز متميزاً بشكله وحجمه، وهو أول لقاء بين القارئ والنّص، وكأنّه نقطة الافتراق، حيث صار هو آخر أعمال الكاتب وأول أعمال القارئ»³، فنلاحظ أنّ عنوان مسرحية "في انتظار نوفمبر جديد" كُتب بخطّ غليظ وبارز، لجذب ولفت انتباه المتلقي، كما يعين القارئ على استكشاف المؤشر الأجناسي لأي عمل فنيّ، فنجد إلى جانب كل عنوان رئيسيّ الجنس الأدبيّ الذي ينتمي إليه، هذا العمل فقد أشار الجنيدي خليفة إلى نوع العمل الأدبي الذي يندرج فيه عمله الموسوم بـ "في انتظار نوفمبر جديد"، والذي يظهر على صفحة الغلاف بعد العنوان مباشرة بحجم بارز يتمثل في "مسرحية اجتماعية في أربعة فصول" بهدف إعلان القارئ بنوعية العمل الأدبي الذي يقتنيه .

يشكّل العنوان مدخلاً أساسياً للولوج في عالم النصّ باعتباره « المفتاح الضّوري لسبر أغوار النصّ والتعمق في شعبه الدّائنة... كما أنّه الأداة التي بها يتحقق اتساع النصّ وانسجامه، وبها تبرز مقروئية النصّ، وتتكشف مقاصده المباشرة وغير المباشرة، وبالتالي فالنصّ هو العنوان، والعنوان هو النصّ، وبينهما علاقة جدلية و انعكاسيّة المباشرة، أو علاقات تعينيّة أو إيجابية»⁴، تسهم في الكشف عن المعاني الدلالات التي يحملها النصّ.

يتضمّن العنوان رسالة مشفّرة تحمل بداخلها عدّة علامات ورموز مكثفة تختزل مضمون النصّ، عن طريق إخضاعها «لاستراتيجيات معقّدة من التّفاعّل بين القارئ /المؤول، بما يمتلك من معرفة وخبرات جماليّة من جهة، وبين النصّ من جهة أخرى»⁵، لتحقيق التّواصل النّاجم عن التّفاعّل بين

¹- جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مقال في صحيفة المثقف ، العدد1647، الاثنين24-01-2011، على الموقع: mail.almothaqaf.com>qadaya2009

²- برنار توسان: ماهي السيميولوجيا، تر: محمّد نظيف، أفريقيا الشرق، ط2 بيروت - لبنان، 2000، ص72.

³- عيد الله محمّد الغدامي: الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التّشريحية - قراءة نقدية لنموذج معاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط4، مصر، 1998، ص265.

⁴- جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، على الموقع: mail.almothaqaf.com>qadaya2009

⁵- بسام قطوس: استراتيجيات القراءة - التّأصيل والإجراء التّقدي، دار الكندي، دط، أربد- الأردن، 1998، ص13.

القارئ والنص، الذي ينتج عنه» استجابات قرآنية تكشف عن إمكانيات وإجراءات مقروئية جديدة تتجه نحو فهم الدلالة المغيية، وفك رموزها والكشف عن تعددية المعاني فيها»¹ التي يكتنفها النص.

يسهم العنوان في استقطاب القراء، وجذبهم لاقتناء مختلف الأعمال الفنية التي تحتويه» باعتباره مصطلحاً إجرائياً ناجحاً في مقارنة النص الأدبي، ونظراً لكونه مفتاحاً أساسياً يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة، وذلك بغية استنطاقها وتأويلها، وبالتالي يستطيع العنوان أن يقوم بتفكيك النص من أجل تركيبه، وذلك عبر استكناه بنياته الدلالية والرمزية»² التي يتسم بها، وعليه فإنه يرشد المتلقي، ويرسم له انطباعاً أولياً عن العمل الفني.

يعدّ العنوان عنصراً بنّاءً في أي عمل إبداعي، لا يمكن الاستغناء عنه، لما له من دور فعال في توجيه القارئ لما يحيل إليه النص من قضايا، ولدلالاته الرمزية وآلياته الإجرائية في تقريب النص الإبداعي إلى جمهوره، بهدف تحقيق العملية التواصلية بفعل عامل التأثير الذي ينحصر بين الكاتب والقارئ، وبين القارئ والنص، ليشكل محور الاتصال بين الأطراف المتفاعلة (المرسل والمرسل إليه).

¹ - بسام قطوس: استراتيجيات القراءة - لتأصيل والإجراء النقدي، ص13.
² - جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، على الموقع: <mail.almothaqaf.com>qadaya2009

1-2- رمزية الفضاء المسرحي:

يعدّ الفضاء عنصراً بنّاءاً في العمل الأدبيّ بشكل عام، والعمل المسرحيّ بشكل خاص؛ إذ يتداخل مع المكان بشكل كبير، فيعني: «المكان الواسع من الأرض (...)»، والفضاء ما استوى من الأرض واتسع»¹، فالفضاء إذن هو المدى والمساحة والحيز، فهو مرتبط بالأرض؛ أي المكان.

يشكّل الفضاء أحد مكوّنات العمل المسرحيّ؛ إذ يُصاغ بأشكال وأساليب متنوّعة، فهو «تعبير هندسيّ معماري، ومن وجهة النظر فإنّ فضاء المسرح هي مساحة معطاة ذات إمكانيّات»²، فيمكن اعتباره نمطاً أو تشكيلاً من البناء ذات مساحة واسعة، تجري فيه أحداث المسرحيّة.

يعدّ الفضاء المسرحيّ من المفاهيم المتشعبة، كونه يتداخل مع العديد من الحقول العلميّة والأدبيّة إذ يُشكّل ركيزة هامّة، وعنصر قاعدي على جميع المستويات، فهو «يسبق كلّ إدراك حقيقي، ويوصفه وعاء للخبرة والتّجربة، فإنّ للإحياء محض يحدّد الأشياء، والعلاقات التي تقوم بينها»³، فالمتلقّي يتصوّر في ذهنه، وذلك برسم صورة عنه.

يسهم الفضاء في تشكيل البناء الدراميّ، الذي تجري فيه الأحداث، التي تنحصر في مجال «يتحدّد بالمكان في زمان محدّد، ومكوّن في الفضاء هما الزّمن والمكان»⁴، وبهذا يشكّل عنصراً الزّمان والمكان دوراً فعّالاً في تحريك الأحداث وتطوّرهما، من خلال عرض «كلّ ما يؤطرّ على الخشبة المسرحيّة من سينوغرافيا، وجداريات وديكور، وأجواء فنيّة، وعلامات سيميائية، وإشارات بصريّة ولغويّة يتنّيل بها العرض الدراميّ»⁵ فالفضاء لا يقتصر على الكلمة كدلالة أو لغة سمعيّة فقط، إنّما يحتوي على مساحة لعرض الوسائل البصريّة، التي من خلالها يتحقّق الخطاب المسرحي.

1- ابن منظور: لسان العرب، ص 122.

2- جيمس ميردوند: الفضاء المسرحي، تر: محمّد السّيد، مركز اللّغات والترجمة، أكاديميّة الفنون، ط 2، ص 13.

3- جان دوقينو، فضاءات العرض المسرحي، تر: حمّادة إبراهيم، مطابع المجلس الأعلى للآثار، مركز اللّغات والترجمة، أكاديميّة الفنون، 1977، ص 75.

4- صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السّرد في روايات عبد الرّحمان مكيّف، ط 1، الدّار البيضاء- المغرب، 2003، ص 08.

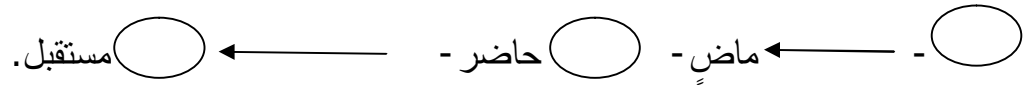
5- جميل حمداوي، شعريّة العرض المسرحي ومكوّناته الجماليّة، 25 ماي 2007، على الموقع:

يربط الفضاء المسرحي علاقة وطيدة بالمكان، إذ يتداخل ضمناً معه، ويتغلغل فيه، إلا أن الفضاء هو الذي يحتوي المكان بكلّ جغرافيته وأحداثه، فهو مرتبط به ارتباطاً وثيقاً، إذ «يفقد قيمته إذا ما انعزل عن المكان، وبالتالي فهما كلاً متحد لا ينفصل»¹؛ أي أن كلّ عنصرٍ يستوجب الآخر، فلا يمكن الفصل بينهما، لأنّ الفضاء يُطلق على «المكان الذي يطرحه النصّ، ويقوم القارئ بتشكيله في خياله، وعلى المكان الذي نراه على خشبة، ويدور فيه الحدث، وتتحرّك الشخصيات»² فيه لأداء الأدوار التي أسندت إليها، فالفضاء إذن يشمل كلّ المعطيات الواردة على خشبة المسرحية.

¹ - منصور نعمان نجم الدليمي: المكان في النص المسرحي، ص 22.
² - أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي- دراسة سيميائية، دار مشرق- مغرب، د ط، دمشق، 1994، ص 26.

1-2-1- رمزية الزمن المسرحي:

يلعب الزمن دوراً هاماً في تشكيل العمل الأدبي بصفة عامة، والعمل المسرحي بصفة خاصة، من حيث تسلسل نظام العلاقات التي تربط الأحداث بأزمته، وعليه فإن الأحداث المسرحية تقع في إطار زمني محدد؛ لا يمكن فصله عنها، فهو مرتبط بها ارتباطاً وثيقاً، ذلك أن «عملية الكتابة متتابعة كرونولوجياً»¹، فهو يسهم في تحريك أحداث المسرحية من خلال تداخل الأزمنة ببعضها البعض، سواء أكان على النحو الطبيعي لمسار الزمن، بحيث «تُلقي الماضي قبل الحاضر، والحاضر قبل المستقبل، فكان التسلسل الزمني هو السلوك السائد في الأعمال السردية»²؛ أي هناك تسلسل منطقي للأزمنة خلال سرد الأحداث الواقعة، فيدئ بالأحداث الماضية ثم الحاضرة وصولاً إلى الأحداث التي لم تقع بعد، بمعنى المستقبلية؛ أي «التمثيل الطبيعي لأي مسار زمني، في أي عمل سردي، أن يكون على هذا النحو من التصور في هذه الترسيم»³



خطاظة رقم -03-

يشكل هذا التقسيم الثلاثي للزمن التسلسل الطبيعي لمساره الذي «يحيل إلى معنى التراخي والتباطؤ؛ أي كأن حركة الحياة تتباطأ دورتها لتصدق عليها دلالة الزمن، التي تحول العدم إلى وجود حيني أو زمني يُسجل لحظة من الحياة في حركتها الدائمة وديمومتها»⁴، باعتبار المسرحية فناً أدبياً لا يمكن الاستغناء عنه (الزمن)، لأنه «يفرض على القصص قيوداً صارمة، وقد ألت الرغبة في خلق إحساس سريع وعميق بالزمن إلى تجريب كثير من مؤثرات الزمن التي تتجاوز قيود الوساطة»⁵ في

1- أ.أ. مندلاو: الزمن والرواية، تر: بكر عباس، (مراجعة إحسان عباس)، دار صادر، ط 1، بيروت- لبنان، 1997، ص 219.

2- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 189.

3- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 189.

4- المرجع نفسه، ص 172.

5- أ.أ. مندلاو: الزمن والرواية، ص 269.

النص المسرحي أو في العرض، ما جعل منه قضية معقدة في نسجه، لتحقيق العملية التواصلية المتمثلة في إثارة المتلقي، وتخيب أفق توقعاته.

يعتبر الزمن عنصراً بناءً في أي عمل أدبي، نظراً لأهميته في تشكيل العمل الفني، الذي يعتمد على اللغة التي «تتعامل مع الزمن على أساس أنه قيمة محسوسة مقطعة إلى خانات، وهو بذلك ذو طبيعة توقيئية»¹، تختلف تقنياتها الزمنية في النص الأدبي، فمنها نجد زمن الخلق، الزمن الخارجي والزمن الداخلي، والتي تسهم معرفتها في مساعدة المتلقي على قراءة النص، وتأويله لفهم دلالاته الإيحائية، وفهم رموزه وشفراته، ذلك أن الزمن عنصر معقد.

نستعرض في مسرحية "في انتظار نوفمبر جديد" أهم الأزمنة الواردة فيها بدءاً بزمن الخلق الزمن الخارجي، والزمن الداخلي:

1-1-2-1- زمن الخلق: ونقصد به زمن كتابة النص المسرحي؛ أي «الزمن الذي أخرج

فيه المبدع عمله إلى الور، ولا شك أن معرفة هذا الزمن ضرورية جداً، لتنزيل هذا العمل في سياقه التاريخي والاجتماعي»²، بهدف توجيه القارئ لفهم النص وفك الدلالات الرمزية التي يحملها من خلال ربطه بالفترة التاريخية التي كتب فيها هذا النص وواقعه الاجتماعي، فتحديد زمن الكتابة يكشف للقارئ إدراك الخلفية المرجعية للنص الأدبي ذلك أنه «ما يضر الأديب إذا أشار إلى زمن الخلق سنة وشهراً ويوماً وساعة من ليل أو نهار، وكل الملابس الزمنية التي صاحبت العمل الأدبي فتكون كحجر الصوى تقف دليلاً مرشداً في طريق الباحث وتأخذ بيده على الدرب القويم»³، فهي طريقة تسهم في توجيه القارئ في فك رموز العمل الأدبي، ومقارنته بالواقع المعاش.

يشير الكاتب في كل نص أدبي إلى تاريخ كتابته، فهو علامة دالة على زمانه، فنجد أن مسرحية "في انتظار نوفمبر جديد" إشارة إلى تاريخ كتابتها في أول الصفحة وهو أول عام 1966

¹- مالك يوسف المطلبى: الزمن واللغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، مصر، 1986، ص 13.
²- عزا لدين جلاوي: النص المسرحي في الأدب الجزائري- دراسة، مطبعة هومة، ط 1، سطيف، 2000، ص 178.
³- المرجع نفسه، ص 178-179.

بقسنطينة، بالرغم من أن الأحداث التي تطرحها المسرحية وقعت في سنة 1965م، واستحضار للماضي القريب كالتطرف إلى فترة الثورة التحريرية من 1954م إلى 1962م تاريخ استقلال الجزائر، إضافة إلى أهم القضايا التي حصلت في الفترة الواقعة ما بين الاستقلال إلى غاية حصول الانقلاب الذي يمثل التصحيح والإصلاح الثوري، بهدف التغيير والحد من الأوضاع الاجتماعية السائدة من الفساد والظلم والبيروقراطية بين أفراد المجتمع الجزائري خلال تلك الفترة.

تحيل المسرحية إلى واقع مرير يمثل مرحلة تاريخية يتعلق بالتاريخ الجزائري، والقضية الوطنية التي تمثلت في التصحيح والإصلاح الثوري، والذي انتهى بنجاح وانقلاب حصل بتاريخ 19 جوان 1965م، فاتخذ الجندي خليفة هذه الحادثة موضوعا لمسرحيته، إذ جعل من الواقع موضوعا لرصد مختلف الأحداث الاجتماعية والسياسية والتاريخية الواقعة خلال هذه الفترة، ويمكن توضيح ذلك من خلال المسرحية على هذا الشكل.

- الأحداث الاجتماعية: وتتمثل في مختلف الظروف التي عاشها الشعب الجزائري إبان الاستقلال نتيجة نظام الحكم السلطاني، والذي نتج عنه الفساد بمختلف أشكاله كالظلم والبيروقراطية، ومختلف الآفات الاجتماعية كالبطالة، الفقر، الأمراض، أزمة السكن وغير ذلك، وهذا ما يوضحه الحوار الذي جرى بين تبرة وسعدية.

- تبرة: الواجب أن يعوضوا لكم داركم القديمة بما فيها، ويعوضوكم مرتبا مثل الناس، اشكي يا امرأة وتكلمي عن نفسك.

- سعدية: نشكي؟ الشكوى لربي! أما هم فقد يؤست منهم منذ زمن طويل.

- تبرة: دائما يتحدثون عن الشهداء ويقولون علمنا وعملنا.

- سعدية: مازلت غافلة يا تبرة! إنهم يعطون لأصحابهم وأقاربهم والذين عندهم أكتاف أما عائلة مثل حالتنا فإنها تطرد وتنتهر، وإذا كانوا لطافا يقولون: أولادكم ماتوا من أجل الوطن¹

تشير الأحداث الاجتماعية إلى حالة الشعب الجزائري المزريّة حتّى بعد حصوله على الاستقلال التّام للبلاد، إلّا أنّه بقي ضحية ظروف قاهرة تحمل في طيّاته مختلف مظاهر البؤس والمعاناة، فهي رمز لواقع اجتماعي مرير عاشه الشعب الجزائري في فترة جدّ حسّاسة من تاريخ الجزائر.

- الأحداث السياسيّة: وتتمثّل في الأحداث المتعلّقة بنظام الحكم الإداري السّائد في الجزائر بعد الاستقلال مباشرة، والذي يقوم على الملكية العامّة والعدالة الاجتماعية، وهذا ما يظهره هذا الحوار:

- البشير: إني متدين ولكنّي متطور، ثمّ إنّ نصوص الدين قابلة للتّوافق مع الاشتراكية بطريقة لا أظنّها متأنيّة في دين آخر، إنّ ما أرادوه منّا هو العكس.

- بركات: العكس؟ مازلت أظنّ أنّ الفكرة السّائدة في أوساطهم تميل إلى الحذر من الاشتراكية.

- البشير: أليس جوهر الاشتراكية هو العدل؟

- بركات: العدل في جميع الميادين هو النتيجة المنشودة من أيّ اشتراكية مهما كان لونها هذا الجدل فيه²

تسبّب نظام الحكم السّائد في تفتّش الآفات الاجتماعية والأضرار بمختلف أنواعها نتيجة مخالفة ما ينصّ عليه النّظام الاشتراكي من عدالة، ذلك بسبب سوء التّسيير من طرف القائمين على السّلطة التي فرضت السيطرة على زمان الحكم والتّسلّط لتحقيق مصالحها الشخصية على حساب الغير، يقول **الموظف الأول**: «ما يعطي واقعية للأشياء هم الأشخاص القائمون على النّظام، فإذا كانوا فاسدين، فإنّ النّظام نفسه يفسد ينحرف في مبادئه، ويعجز في تطبيقه»³.

¹ - المسرحية، ص 18-19.

² - المصدر نفسه، ص 117.

³ - المصدر نفسه، ص 137.

تحمل الأحداث السياسية دلالات رمزية دالة على نوعية التسيير في الجهاز الإداري للجزائر في الوقت الذي كانت في حاجة لإعادة بنائها من جديد، لازدهارها وتحقيق سيادتها بمساندة شعبها، إلا أن هناك من تغاض عن كل ما مرت به البلاد من حرب دموية دامت أكثر من قرن و32 سنة في سبيل استرجاعها للحرية والسيادة الوطنية، إلا أنهم لم يكثرثوا للأمر، وعملوا على تحقيق مصالحهم الشخصية ولو كان على حساب الوطن.

- **الأحداث التاريخية:** وتمثل الأحداث الواقعية، فلمسرحية مؤشر تاريخي يرمز لتاريخ الجزائر كالثورة التحريرية التي اندلعت في أول نوفمبر سنة 1954م، فنلتمس إشارة صريحة في هذا الحوار:

- **الموظف الثاني:** نتكلم وكأنا لم نقم بثورة، وأنا مازلنا في عهد ما قبل نوفمبر!.

- **الموظف الأول:** في نوفمبر قمنا بالثورة المسلحة، أما الآن فنحن في حاجة إلى ثورة جديدة ثورة تطهر أجهزة الحكم، وتبعد الانتهازيين ومبرري الضمير¹.

يشير نوفمبر إذن إلى الثورة التحريرية الجزائرية فهو رمز لها، كما نجد أيضا حدثا تاريخيا رمزيا هو 19 جوان 1965 وهو يمثل تاريخ الانقلاب في نظام الحكم في عهد الرئيس بن بلة، وهذا ما يوضحه الحوار التالي:

- **بركات:** في الوقت الذي انقلبت فيه الحكومة!

- **البشير:** انقلاب ضد الحكم القائم؟

- **بركات:** انقلاب كامل النجاح.

- **تبرة:** ها الحكومة طاحت!؟

- **بركات:** واعتقلوا المسؤولين عن الفساد²

¹ - المسرحية، ص 137، 138.

² - المصدر نفسه، ص 196.

يرمز هذا الزمن إلى حدث تاريخي ذو صيغة واقعية، دالة على حقيقة تاريخية هادفة للتغيير من الظروف السائدة ضد نظام الحكم آنذاك.

نستنتج أن فترة كتابة مسرحية "في انتظار نوفمبر" جديدتزامنت مع المرحلة التاريخية التي تطرقت لمعالجتها وطرحها، ولذا هناك تفاعل بشكل قوي بين الأحداث الحقيقية والأحداث القصصية الواردة في المسرحية، والتي تحيل إليها في قالب رمزي ممزج.

2-1-2-1- الزمن الخارجي: ونعني به «الزمن الواقع عند طرفي الرواية المسرحية أو غيرها

أي البداية والنهاية، وبالتالي فهو موضوعي مرتبط بالزمن التاريخي، وما فيه من موضوعات اجتماعية، إنه بمعنى أدق التوقيت القياسي للأحداث التي تجري إلى الآن»¹، وهي عبارة عن مؤشرات إرشادية تسهم في التعريف بامتداد الزمن المسرحي من بداية الأحداث إلى نهايتها، فقد أشار الجندي خليفة إلى زمن وقوع أحداث المسرحية في بدايتها، يقول: «تجري فصول المسرحية بمدينة الجزائر في الفترة الواقعة بين أواخر ربيع 1965 و 19 جوان من نفس السنة»²، فيحيل هذا الزمن إلى مختلف أحداث المسرحية، والجدول التالي يلخص أزمنة وقوعها:

الزمن		
الفصل	تاريخ وقوع الأحداث	لتوقيت
الأول	أواخر ربيع من سنة 1965م	للآيل.
لثاني	14 جوان 1965م	للآيل.
لثالث	15 جوان 1965م	للآيل.
الرابع	19 جوان 1965	الصباح.

الجدول رقم - 03 -

¹ - المسرحية، ص 137، 138.

² - المصدر نفسه، ص 06.

نستخلص من خلال الجدول مسار توزيع الأحداث في المسرحية حسب تسلسلها المنطقي، فبدأت بسرد الأحداث الماضية، والتي تعود لعهد الثورة التحريرية، والتركيز على الواقع الحاضر الذي يحياه الشعب الجزائري بعد انقضاء هذا العهد، مبررا في ذلك أهم التحوّلات والتغيرات الناجمة عنه، والتصورات التي تحدث مستقبلا، ويمكن أن نبرر ذلك من خلال حوار شخصيات المسرحية.

- سعدية: "علال" مات وباروده يزغرد (....). هكذا كان رجال الهمة يموتون. آه. أمّا الموت تحت الجدران المنسوفة، فذاك لا يحتمل.

- تبرة: (تخفّ دموعها وقد سلي عنها قليلا)، وهل بقي مئة طويلة بعد القنبلة؟

- سعدية: ظلّ ثلاث ساعات يصرخ تحت الأنقاض (....) وكان عبد الحكيم إذ ذاك خارج الدار فحسبناه في عداد المقتولين، لأنّ (اللاّواس) كانوا يوالون إطلاق الرصاص في الحي¹.

يحيل هذا الحدث إلى الزمن الثوري، التي وردت عن طريق الاستذكار للأحداث الماضية، لما لها من دلالات رمزية أسفرت عن وجود علاقة ترابطية بين الزمن الماضي المفحم بالبطولات، وما آلت إليه البلاد بعد استعداداتها لسيادتها الوطنية، وهذا ما أورده الجندي خليفة في مسرحيته عندما انتقل إلى تصوير العائلة الجزائرية غداة الاستقلال، والمعاناة الاجتماعية والفسية التي لحقت بها جراء النظام السياسي المعتمد في الحكم، فهناك تداخل بين أزمنة الأفعال الماضية والمضارعة والأمر في المسرحية ذلك أنّ «مقتضيات السرد كثيرا ما تتطلب أن يقع فيما بين المواقع الزمنية فإذا الحاضر قد يردّ في مكان الماضي، وإنّ المستقبل قد يجيئ قبل الحاضر، وإذا الماضي قد يحلّ محلّ المستقبل على سبيل التحقيق أو التعقيم السّودي، وإذا المستقبل قد يحيد عن موقعه ليتركه للحاضر على سبيل الارتياح الحداثي، وأ التّظليل الحكائي، إلى ما لا نهاية من إمكان أطوار التّبادل في هذه المواقع الزمنية»²، فهناك تداخل لأزمنة الأحداث الماضية والحاضرة وحتّى المستقبلية في بناء أحداث المسرحية، التي تراوحت بين الماضي والحاضر عبر تقنية الاستذكار للكشف عما كان سائدا، والتّطلّع

¹ - المسرحية، ص16.

² - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص189.

لما قد يكون انطلاقاً من معطيات خلفية تسهم في تعريف القارئ بالقضية التي يهدف الكاتب التبليغ عنها، وتمكين المتلقي من فهم الوقائع التي يسردها بالاستناد إلى الوقائع التي حدثت ماضياً، فالجندي خليفة اعتمد على مثل هذه التقنيات، وهذا ما يظهره حوار بركات والمعلم:

- المعلم: « ولكن أعباء المسؤولية جعلتني أشعر بتلك الفترة، وكأنها حلم في الطفولة " مهلة" ألم يحدث لك أيضاً نفس الشيء.

- بركات: أكثر التفاصيل قد بهتت وتداخلت ولا سيما ما يتعلق منها بسنوات الثورة الأولى (لحظة) ولكن هذه الفترة، أعني، منذ الاستقلال تبدو لي أقل وضوحاً، وأكثر انطباعاً رغم حداثة العهد.

- المعلم: مع أنها الفترة التي جنينا فيها أولى ثمرات الكفاح؟

- بركات: تحدثت عن نفسي فأني لم أعش بعد عهد الاستقلال.

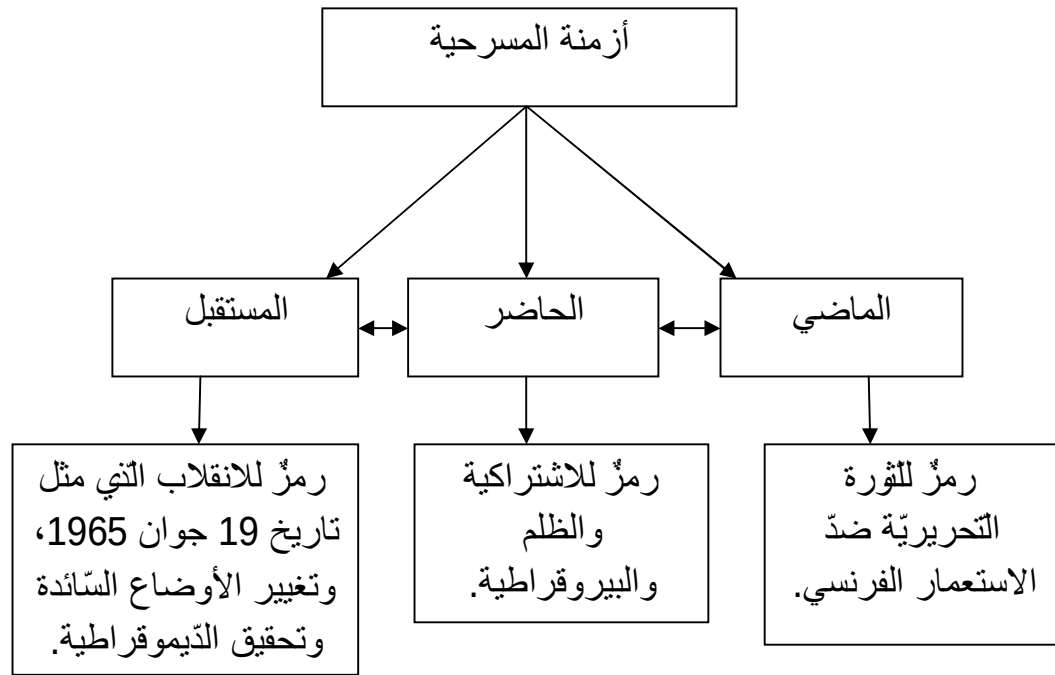
- المعلم: لم تعشه؟ ربما لأنك كنت أذن بالخارج، وربما لأن "صمت".

- بركات: قبل اندلاع الثورة كنت أعرف شباباً يعيشونها كما لو كانت قائمة بالفعل، كان تفكيرهم واستعدادهم وإيمانهم يثبت أن الثورة بالنسبة إليهم قد انطلقت قبل نوفمبر، فهل تضمن أن إقامة الخارج كانت تحول دون تنسم ربح الحرية؟

- المعلم: مبتسماً من يسمعك هكذا، يظنك تتحدث عن استعمار مازال على البلاد مع أنك كنت أول قائد يعلن تأييده للمفاوضات ووفق القتال»¹.

أشار الجندي خليفة في هذا الحوار إلى طبيعة الشخصيات، وهذا ما وضح أن بركات هو شخصية ثورية شاركت في حرب التحرير، وعليه فهناك إشارة إلى الزمن الثوري ضد الاستعمار الفرنسي، كما انتقل إلى ذكر الأحداث الواقعة بعد هذا التاريخ ، أي السنوات الأولى لاستقلال الجزائر، وعليه يمكن تحديد رمزية هذه الأزمنة على النحو التالي

¹ - المسرحية، ص144.



مخطط رقم - 04 -

شكلت هذه الأزمنة بعداً تواصلياً رمزياً أسهمت في إبلاغ المتلقي بمعرفة مسار الأحداث المسرحية من بدايتها إلى نهايتها، مع التركيز على الحدث الرئيسي الذي يتمحور حوله هذا العمل الأدبي، المتمثل في التغيير من الأوضاع الاجتماعية والسياسية المتدهورة، التي تسببت في العديد من الآفات والمشاكل الاجتماعية كالأمراض، الظلم والأزمات النفسية الحادة وغيرها، وقد استعان الكاتب ببعض الأحداث الماضية كالعودة إلى ذكر الأحداث المتعلقة بالثورة التحريرية لربطها بالحاضر لأن هناك علاقة ترابطية وسببية بين الأحداث.

3-1-2-1- الزمن الداخلي: وهو زمن يرتبط بالشخصية الأساسية والمحورية، فإذا « كان الزمن الموضوعي الخارجي هو زمن الحاضر فإن الزمن الداخلي هو زمن الماضي المستحضر بواسطة الذاكرة»¹ ، لأن النص المسرحي يتكون من بنية زمنية متداخلة، فالحاضر محصور بين الماضي والمستقبل بشكل مضطرب، لأنه في حركة مستمرة وديمومة متغيرة ومتحولة بفعل الأحداث الدرامية

¹ - عز الدين جلاوي: النص المسرحي في الأدب الجزائري- دراسة، ص186.

التي تشكّلها الشخصيات ومواقفها المتباينة، والتي تعتمد في الكثير من الأحيان بالرجوع بالذاكرة إلى الماضي لاستحضار حدث معيّن أو موقف ما، يظهر ذلك من خلال حوار الموظف الأول مع الثاني:

- الثاني: ألا تعرفه "بركات رمضان" هذا؟

_ الأول: "يتذكّر" كلاً، لا أعرفه.

- الثاني: إنه من مجاهدي أول نوفمبر وكاتب مرموق.

- الأول: انتظر! أليس هو موظف كتاب "الأكفان المحاربة"؟

- الموظف الثاني: بالضبط....

- الأول: يسترسل في الذكريات "عجباً كيف أتيح لي نسيانه؟! كنا في الجبل قد اتّصلنا بنسخة من الكتاب مطبوعة بالراقنة، وكذا تقسمه بين الجنود ورقة، ورقة حتى ينفرد كلّ واحد بقراءته وتأمله، كان كلامه عجبياً، وكأنه روح تتقمصنا فترتمي على الموت مستبشرين.

- الثاني: كان هو الآخر في الجبل، يؤلفه بيد، وبالأحرى رشاشة.

- الأول: ولكن ذلك كان منذ عهد بعيد، ولم أسمع عنه من بعد، لقد أنستنا أحداث الثورة من بعد حتى أقربائنا، ثم أتى هذا الحجر حتّى على الذكريات، إني أودّ أن أتعرّف عليه»¹.

تحيل تقنية الاسترجاع إلى رمزية الزمان المرتبط بعلاقة وطيدة بشخصيات الدرامية فحملت البنية الزمانية دلالة رمزية تعود لماضي البطل بركات المجاهد في سبيل تحرير الوطن من المستعمر الفرنسي كما يمكن أن يتّطلع إلى المستقبل عن طريق التخيل والتوقع لأحداث يمكن حدوثها مستقبلاً، كما ورد في الحول التالي:

¹- المسرحية، ص 132-133.

- **بركات:** « لم أجرب قط أن أغمس قلّمي في روح عدائية! وحتّى لو فعلت ففي سبيل ما سمّيته بالروح الّويّة.

- **المعلّم:** وسيكون تحت تصرفك حشد كامل من المستندات والوثائق الموضوعيّة، لقد أعددت منها صورا مشهودا بمطابقتها.

- **بركات:** سأكون في حاجة إلى كلّ ما يساعدني على دراسة الفترة الجديدة، ولا سيما إلى الأحداث وإلى شهود من لحم ودم.

- **المعلّم:** هنا أيضا سأساعدك، كن واثقا أنّي أهيّ لك جميع الإمكانيات»¹

أسهمت هذه البنية الزمنية المتمثلة في الاستشراقية في توجيه أحداث المسرحية بوصفها تمهيدا لأحداث تبرز مواقف الصّراع بين الشخصيات، فمن خلال هذا التّصوّر الذي أدلّى به بركات استطاع أن يكشف حقيقة المعلّم ونواياه الخبيثة، وبهذا حقّق القضاء الزمني في المسرحية بعدا رمزيا وإيحائيا في العمليّة التّواصلية.

ركّز الجنّدي خليفة على ضبط تواريخ أحداث المسرحيّة كما جرت في الواقع، لأنّها تعالج قضية واقعيّة مرتبطة بتاريخ الجزائر، وبهذا فصورة الزّمان مفترضة في التّنافر والتّعاقب»²، في سرد وترتيب الأحداث « إذ يستحيا حدوث أيّ حركة أو أيّ تحريك خارج إطار النّظام الزمنيّ المتسلّط»³ والذي يفرض نفسه في كلّ الأعمال الإبداعية، فلا يمكن الاستغناء عنه، نظرا لدلالاته الرمزية وسماته التّفاعلية للتّأثير في المتلقّي، فهو «مظهر نفسي لا مادي، ومجرّد لا محسوس، ويتجسّد الوعي به من خلال ما يتسلّط عليه بتأثيره الخفيّ غير الظّاهر، لا من خلال مظهره في حدّ ذاته، فهو وعي خفي

¹ - المسرحيّة، ص 163.

² - يوسف كرم، ص 222.

³ - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 174.

لكنّه متسلّط، ومجرّد، لكنّه يتمظهر في الأشياء المجرّدة»¹، فالزّمان عنصر بناء في العمل المسرحي من خلال الدّلالات الرّمزية الفعّالة التي يضيفها في ترتيب وتسلسل الأحداث في المسرحية.

¹ - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 173.

1-2-2- رمزية المكان المسرحي:

يعدّ المكان المسرحي عنصراً فعالاً وبنّاءاً في العمل الدرامي، فهو يتداخل في علاقات متشابكة ومتراصة مع بقية العناصر الدرامية الأخرى، لأنّه الموقع «الذي تجري فيه الحوادث وتتحرك فيه الشخصيات»¹؛ فهو مرتبط بجميع العناصر التي يتكوّن منها العمل الفني، من شخصيات وحوادث وما يجري بين الشخصيات من صراعات وحوارات، فلا يمكن الاستغناء عنه لأنّ «العمل الأدبي حين يفقد المكانية فهو يفقد خصوصيته، وبالتالي أصالته»²؛ لأنّه يحمل دلالات ومعاني ذات أبعاد رمزية عميقة، كون أنّ أحداث المسرحية تقع ضمن إطار مكاني محدد، يرتبط بها ارتباطاً وثيقاً من لحظة بدايتها إلى نهايتها، وعليه فإنّ «المكان هو الإطار المحدد لخصوصية اللحظة الدرامية المعالجة، فالحدث لا يكون في لا مكان، إنّ في مكان محدد كذا بين الشخصيات، وهنا يكشف المكان عن وظيفته الأساسية في المسرحية، وهي الخلفية الدرامية للنص»³ التي تحيل إلى واقع معيّن، وبذلك يشكلّ عنصراً أساسياً في تحقيق العملية التواصلية، بفعل عامل التأثير الذي يمارسه على المتلقي، نظراً لطبيعته المشحونة بأبعاد رمزية وثقافية، تضيف على المكان صبغة دلالية وإيحائية معتبرة، لأنّه يحمل في طياته قيماً تنتج من التنظيم المعماري، كما تنتج من التوظيف الاجتماعي، فيفرض كلّ مكان سلوكاً خاصاً على الناس الذين يلجؤون إليه، والطريقة التي يدرك بها المكان، تضيف عليه دلالات خاصة»⁴؛ فالمكان هو رقعة جغرافية أو بيئية، يتّصف بسمات تاريخية وثقافية ودينية خاصة به، ممّا يجعله ينفرد بها، وتميّزه عن بقية الأماكن الأخرى.

أشار الجندي خليفة في مسرحيته إلى مكان وقوع أحداثها في بدايتها يقول: «تجري فصول المسرحية بمدينة الجزائر»⁵؛ فهي علامة دالة على المكان الدرامي الذي يسهم في تقريب صورة الأحداث للمتلقى، ليتسنى له فهمها وربطها بواقعها الحقيقي المتمثّل في بلاد الجزائر، علماً أنّ لهذا

¹- مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، د ط، دمشق، ص3.
²- غاستون باشلار، جمالية المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت- لبنان، ص5-6.

³- سيزا قاسم ويوري لوتمان وآخرون، جماليات المكان، ص22.

⁴- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، ص33.

⁵- المسرحية، ص06.

البلد خصوصيات تاريخية، ودينية وسياسية تميّزها عن باقي البلدان الأخرى، وفي بعض الصفات تشاركها، يمكن توضيح ذلك من خلال استعراض هذه الخصوصيات من المسرحية على النحو التالي:

الخصوصية التاريخية: تتمثل في الثورة التحريرية التي قام بها الشعب الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي، والتي اندلعت في نوفمبر 1954، تعبيراً عن رفض الشعب للذل والاستعمار، وتضحية منهم بالفس والفيس في سبيل الحرية والسيادة الوطنية، وقد دامت سبع سنين ونصف لتحقيق الاستقلال والذي يمثل تاريخ 05 جويلية 1962م، وقد اعتبر نوفمبر رمزاً للثورة التحريرية خاص بالولة الجزائرية، وفي المسرحية ما يبين ذلك:

- الثاني: « تتكلم وكأنا لم نقم بثورة، وأنا مازلنا في عهد ما قبل نوفمبر!

- الأول في نوفمبر قمنا بالثورة المسلحة، أما الآن فنحن في حاجة إلى ثورة جديدة ثورة تطهر أجهزة الحكم، وتبعد الانتهازيين ومبرري الضمير»¹.

تحمل الجزائر بعداً رمزياً يتمثل في الثورة المباركة التي أعادت لها سيادتها و قيمتها بين الأمم.

- **الخصوصية الدينية:** وتتمثل المذهب الديني الذي تنتهجه الجزائر، وهو الدين الإسلامي بالرغم من وجود بعض الأديان الخيلة على البلد، إلا أنه يشكل طفيف وأقلية، وفي المسرحية إشارة إلى ذلك من خلال الصلوات التي تؤديها الشخصيات، ذكر الجنة والنار، إشارة إلى معالم المساجد والإمام الذي مثل دوره شخصية "البشير"، إضافة إلى المسبحة تقول تبرة:

- تبرة : آمين (تضم المسبحة وتضعها تحت ركبتيها)

- سعدية: ربي يقبل»².

ونجد أيضاً استخدام ألفاظ مستوحاة من تعاليم الدين الإسلامي الحنيف، يظهر ذلك من خلال حوارات تبرة وسعدية :

¹- المسرحية، ص 137- 138.

²- المصدر نفسه، ص 11.

- تبرة : (ناظرة إلى سعدية) توحيدي الله يا سعدية! المقدر يكون .

- سعدية: لا حول ولا قوة إلا بالله، مهلة، لقد عانينا كثير منذ مصيبة "العائش" منذ ذلك اليوم المشؤوم، ولا تشرق علينا شمس جديدة إلا بما يكدر.

- تبرة: أجل مكتوب قبل الولادة، ولولا أحب الله لما مات شهيداً .

-سعدية :آواه، لن يعيده إلينا الحزن !لقد ذهب المسكين (برهة) أنت تعلم يا ربي أني لا أشكوا من قضائك، آه ولكن لو كان في الموت ما يختار لفضلت له ميتة أخرى «¹.

تحمل هذه العائلة دلالة رمزية ذات بعد ديني إسلامي، فهي رمز للعائلة الحافظة المسلمة.

- **الخصوصية السيّاسية:** ويتمثّل في النّظام السّياسي الذي تُسوّ به البلاد شؤونها الداخليّة والخارجيّة، وتديرها وفق ما يّص عليه الدستور والقانون، ففي المسرحيّة إشارة إلى النّظام الاشتراكي الذي انتهجته الجزائر إبان الاستقلال، والذي يّص على الملكية العامة والعدالة الاجتماعيّة، يظهر ذلك من خلال حوار البشير وبركات :

- البشير: أليس جوهر الاشتراكية هو العدل.

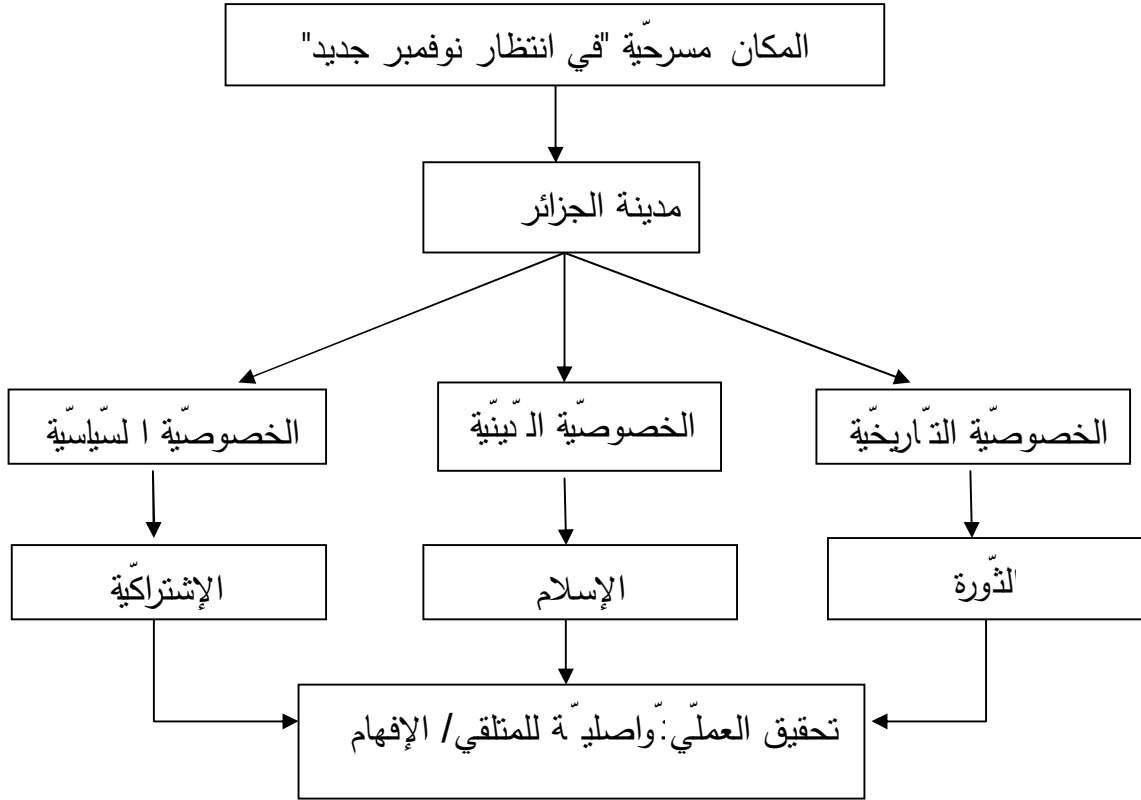
- بركات: العدل في جميع الميادين هو النّتيجة المنشودة من أي اشتراكية مهما كان لونها هذا لا جدال فيه «².

إنّ ما يتّصف به النّظام الاشتراكي من عدل وديموقراطية، كان حبراً على ورق فقط، فقد تسبّب في الكثير من المشاكل، والأزمات التي عانى منها الشعب الجزائري إلى غاية تاريخ الانقلاب 19جوان 1965.

يمكن تلخيص أحداث المسرحية ضمن مكان حدوثها على الشكل التالي:

¹ - المسرحيّة، ص 15.

² - المصدر نفسه، ص 117.



مخطط رقم - 05 -

تسمح معرفة مكان وقوع الأحداث بتحقيق العملية التّواصلية، التي تعتمد على ربط الأحداث بأماكن وقوعها، لأنّ المكان الدرامي أو المسرحي هو « نظام من العلاقات المكانية المتصف بحدين الأول: يتسم بالملموسية الواضحة التي يحددها المؤلف بوضعه جهة أو سطحاً أو شكلاً من معمارية المكان الكلي المتعدد الجهات، وهذه الجهة تمثل وعاءاً للشخصيات، أما الحدّ الثاني فهو يشكل امتداداً لأنات المكان الخارجية لا في جهة وإنما في كل جهات المكان التي تشكل مستوياته المختلفة، والمنسكبة والمتفاعلة مع الحدّ الأول له من خلال فاعلية الشخصيات والأبطال»¹، يؤسس المكان المسرحي وفق طاقة رمزية وإيحائية، يسهم في البناء الفني وتحقيق التّواصل بين النصّ / العرض وبين المتلقي ذلك أن « المكان يتغلغل عميقاً في الكائن الإنساني، حافزاً مسارات وأخاديد في مستويات الذات المختلفة، ليصبح جزءاً صميمياً منها.

¹ - منصور نعمان نجم الدليمي: المكان في النصّ المسرحي، دار الكندي، ط1، أريد- الأردن، 1999، ص20.

إن المكان هو الفسحة التي يحتضن عمليات التفاعل بين الأنا والعالم»¹؛ أي أنه غاية في حد ذاته من خلال وظيفته الدلالية، وبذلك لم يعد يعتبر مجرد خلفية تقع فيها الأحداث الدرامية، كما لا يعتبر معادلاً كنائياً للشخصية»²، نظراً لأهميته الكبيرة في بناء العمل الدرامي من خلال تفاعل العناصر المكونة له فيما بينها، لأنه «نظام من العلاقات المتفاعلة والمستشقة بين الأبطال والمكان، بوصفهما يشكلان جدل الدراما»³، فالبنية المكانية تسهم في توضيح نوعية العلاقة التي تربط الشخصية بالمكان الدرامي، وما يتولد عنه من تحريك الأحداث وخلقها للصراع والحوار، من حيث ما يحمله من مضامين جمالية وأبعاد رمزية، فقد «أصبح ينظر إليه على أنه عنصر سلبي وتشكيلي من عناصر العمل الفني، وأصبح تفاعل العناصر المكانية وتضادها يشكلان بعداً جمالياً من أبعاد النص الأدبي»⁴، فهو عنصر بناء في العمل الفني ذات دلالات معبرة وطبيعية مرجعية ذو خلفية معينة، تسهم في الكشف عن جمالية المكان المسرحي» بوصفه يعبر عن موقف للمؤلف جمالي فضلاً عن احتوائه لصورة النص المكثفة، والواضحة والغنية، فالمكان يكشف عن جمال النص الخبيء الذي يبلور رؤية المؤلف، ومنظوره الجمالي»⁵، وكل أسرار، فمعرفة المتلقي بمكان العمل الفني تسمح له بفهم، وتأويل الأحداث ومختلف الوقائع استناداً إلى مرجعيات خلفية، لأنه «يعد مفتاحاً من مفاتيح إستراتيجية القراءة بالنسبة إلى الخطاب»⁶، والذي يسهم في إبراز وتوضيح رؤية الكاتب للواقع، والقضايا التي يعالجها العمل الدرامي، والتعبير عن مختلف العلاقات التي تربط الشخصيات بأمكان الأحداث وصلتها بها، والكشف عن حالاتها النفسية لأن «المكان المستقطب يفيدنا في تصوير الملامح النفسية الدقيقة للغاية»⁷، والذي يتميّز بوجود ثنائية ضدية تتمثل في الانفتاح والانغلاق (الانفتاح عكس الانغلاق)، والتي تشكل دلالة رمزية قوية، تعطي قيمة إيحائية جمالية للنص، وقد ورد في مسرحية "في انتظار نوفمبر جديد" العديد من الأماكن التي وقعت فيها لأحداث، والجدول التالي يلخص ذلك حسب الفصول والمشاهد:

-
- 1- مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، ص 27.
 - 2- سيزا قاسم ويوري لوتمان وآخرون: جماليات المكان، ص 27.
 - 3- منصور نعمان نجم الدليمي: المكان في النص المسرحي، ص 27.
 - 4- سيزا قاسم ويوري لوتمان وآخرون: جماليات المكان، ص 03.
 - 5- منصور نعمان نجم الدليمي: المكان في النص المسرحي، ص 31.
 - 6- مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، ص 27.
 - 7- غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 46.

الفصل	المشهد	مكان وقوع الأحداث
الأول	- الأول	- منزل الأسرة
	- الثاني	- حجرة الخياطة
	- الثالث	- الحجرة الشمالية
	- الرابع	- خارج باب الشقة
الثاني	- الأول	- حجرة الخياطة
	- الثاني	- المطبخ
	- الثالث	- حجرة الخياطة
الثالث	- الأول	- مكتب السكرتارية - بقصر الحكومة -
	- الثاني	- مكتب المعلم - بقصر الحكومة -
الرابع	- الأول	- حجرة الخياطة
	- الثاني	- حجرة عبد الحكيم

جدول رقم - 04 -

حرص الجندي خليفة على توزيع أحداث مسرحيته على أماكن متباينة، والتي تتراوح بين ثنائية ضدية، أو ما يسمى بالتقاطب؛ أي المفتوح والمغلق، تحمل دلالات رمزية معتبرة.

وردت في المسرحية أماكن متنوعة، يمكن تصنيفها إلى أماكن مفتوحة وأماكن مغلقة، ونقصد بالمكان المفتوح (وهو مقابل المكان المغلق) ذلك المكان الذي يحاول «البحث في التحويلات الحاصلة

في المجتمع، وفي العلاقات الإنسانية الاجتماعية، ومدى تفاعلها مع المكان»¹، مشكلاً دلالة رمزية للنص المسرحي لربط الأحداث بمواقعها، وقد أشار الجندي خليفة إلى هذا النوع من الأماكن في مسرحيته، والتي تتمثل في:

- مدينة الجزائر: وقد شكّلت منطلق الأحداث التي تشير إلى المجتمع الجزائري، حيث ركّز على تحديد الحيز الجغرافي للمسرحية، ليتيح للمتلقّي فهم القضايا التي تطرحها بإسقاطها على واقعها الحي، يقول الكاتب: «عندما يرفع الستار تشاهد شقة بسيطة في دور أرضي على شارع عمومي في إحدى الضواحي القريبة من عاصمة الجزائر»²، فهذه المدينة معرّف بها، فهي تحمل اسماً، ولذا فإنه يمكن ربط أحداث المسرحية بواقعها الجزائري، وفترتها التاريخية لنجد أن المسرحية، تعالج قضية واقعية في مرحلة جد صعبة مرّت بها البلاد، وعليه فالكاتب أعاد تسجيل هذه الأحداث على الشاكلة الفنية، موجّهاً بها إلى الشعب الجزائري بالدرجة الأولى، لإعلامه بحقائق تاريخية لا مفر منها، عاشتها الجزائر وسجلتها التاريخ، وعليه فإنّ هذه المدينة تحمل العديد من الرموز القابلة للتأويل، كما نجد إشارة إلى منطقة أخرى تتمثل في "سوف" وهي مدينة تنتمي إلى الدولة الجزائرية، وتتدرج ضمن المكان المفتوح، تقول تبرة: «في هذه الليلة الصّاحية تلمع السماء بالنجوم، "برهة" في "سوف" كنّا في مثل هذا الفصل تسهر ضوء النجوم»³، فقد مثّلت "سوف" مكاناً للراحة والسّهر، كما نجد إشارة كذلك إلى مكان مفتوح في حديث سعدية: «كم يكفي من ذلك! أتحيين أنّه لا يتحرّك عليّ إلّا في أيام البرد والهواء، الصّحراء ناشفة، أمّا هنا فحتّى الشّمس تقطر بالّدى»⁴، فالصحراء مكان واسع وشاسع يحمل يحمل دلالات رمزية طبيعية وتاريخية، وتعبر عن أصالتها وقيمتها بالنسبة للوطن العربي بشكل عام والجزائري بشكل خاص.

¹- مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، ص 95.

²- المسرحية، ص 09.

³- المصدر نفسه، ص 11.

⁴- المصدر نفسه، ص 14.

أما المكان المغلق فنقصد به « المكان الذي حددت مساحته ومكوناته»¹، والذي يسمح بوقوع الأحداث التي تقوم الشخصيات بتحريكها، وصولاً إلى الهدف الذي تسعى الشخصيات لتحقيقه، والذي تمثل في المسرحية في كسر حاجز الصمت والعمل على تغيير الأوضاع التي خلفتها السلطة الحاكمة والنظام السياسي الفاسد.

يتعدد المكان المغلق في المسرحية، فيمكن تقسيمه إلى قسمين :

- **المنزل:** شكل المنزل حضوراً بارزاً في النص المسرحي، ذلك من خلال إشارة الجنيدي خليفة في كل مشهد إلى مكان وقوع الأحداث معتمداً على تقنية الوصف، بهدف تقريب الصورة للمتلقي لما لها من دلالات إيحائية رامزة، لأن «الصورة الوصفية الناجحة هي التي تنقل العالم الخارجي، لتعكس في خيال المتلقي مشاهد محسوسة إلى الوجود التي تجعل المتلقي يشعر أنه في حضرة المشهد نفسه وبعينه»² ويتأثر بأحداثه وينفعل مع مختلف الموقف التي تصدرها الشخصيات، وقد وصف الكاتب منزل الأسرة بكل تفاصيله من بداية المسرحية، وتحديدًا في المشهد الأول، يقول الكاتب: «تتألف الشقة من حجرتين إلى اليمين والشمال تفضل بينهما فسحة غير متسعة، تستعمل أحياناً للجلوس باب الحجرة اليمنى موارد، وينطلق منها طيلة أغلب المشهد الأول صوت حركة "ماشينة" أما باب الحجرة الشمالية، فموصد وكلاً البابين يتقابلان في مواجهة "قاعة الجلوس" في أقصى اليمين يقوم باب الشقة وفي أقصى اليسار: المطبخ ودورة المياه»³، فهو تصوير دقيق لديكور المنزل الذي يحيل إلى الحالة الاجتماعية لهذه العائلة، فهذا البيت رمز للفقر والحاجة، يظهر ذلك من قول سعدية: «هذه السكنى ملعونة، لو رأيته في الشتاء! (ضع كفها على الجدران حيث الزاوية) أنظري إلى هذه الأبواب تشير إلى انتفاخات وحبوبات متكورة على الجدران»⁴، فالمكان متصل بالشخصية، فهو يعكس حالتها النفسية وما تحيل إليه من دلالات رمزية، تشير إلى موقفها اتجاه هذا المكان، ورغبتها في الفرار منه

¹- مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، ص43.

²- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث القدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت 1992، ص 365-366.

³- المسرحية، ص9.

⁴- المصدر نفسه، ص14.

لأنه كان مصدرا لعنائها ومرضها، بدل أن يكون مصدر راحتها وطمأنينتها، أما حجرة الخياطة فتُمثّل مكان وقوع أحداث المشهد الثّاني، فوصفها الكاتب في بداية المشهد قائلاً: «في حجرة الخياطة، بينما كانت سعدية وتبرة على فراش، وآخر ثالث إلى جانبهما والنور طافيء، ثمّ ضياء قليلاً، تمر دقائق ترى أشباحهما تصلي، وتسمع تمتمتهما الخافتة نافذةً إلى الشارع، كما يظهر في الحجرة دولاّب كبير للملابس في حالة غير جيّدة»¹، أمّا أحداث المشهد الثّالث ف وقعت في الحجرة الشّمالية للمنزل، فجاءت على حدّ تعبير الكاتب بقوله: «في الحجرة الشّمالية عبد الحكيم ممدد على فراش بسيط، وبقره جهاز راديو كبير مع هوائي، إلى جوار رجلي عبد الحكيم نام كمال على فراش ممائل، بينما ظهر في أبعد ركن فراش عليه ملاءة بيضاء بارزة من تحت الغطاء، يبرز اللّور يقوى رويدا رويدا»²، وفي الفصل الثّاني من المشهد الأوّل يعود الكاتب بالأحداث إلى حجرة الخياطة، ثم تأتي أحداث المشهد الثّاني من هذا الفصل إلى المطبخ، أمّا المشهد الثّالث فيعود بالأحداث إلى حجرة الخياطة لنجد به وصفاً آخر، يقول الكاتب: «بركات يطالع في كتاب أو يكتب، تبرة جلست تسجّح، وقد أنهت الصّلاة، البشير مازال يصلي، سعدية لم تعد إلى حجرة الخياطة، إنّها منزلة في بيت عبد الحكيم»³ ونفس المكان نجده في المشهد الأوّل من الفصل الرّابع، يقول الكاتب: «في حجرة الخياطة: تبرة، سعدية، فاطمة، كمال، البشير، يسمع مرتين أو ثلاثة طيلة الفصل صوت الدّراجات النارية»⁴، أمّا المشهد الأخير فيعود بالأحداث إلى حجرة عبد الحكيم.

أظهرت المشاهد مظاهر القهر، والمعاناة التي حلّت بالأسرة الجزائريّة، والتي كانت نموذج حيّاً لبقية العائلات من ذو المستوى المعيشي والطبقي خلال هذه الفترة، فقد ارتبط المكان بالحالة الاجتماعية والنفسية للشخصية بالتأثير عليها، فتأثّر به وتفاعل معه سواء بالإيجاب أو السلب، كما

¹ - المسرحيّة، ص 61.

² - المصدر نفسه، ص 67.

³ - المصدر نفسه، ص 108.

⁴ - المصدر نفسه، ص 181.

«تؤثر الظروف الاجتماعية والتاريخية والفسية في خلق المكان»¹ ، الترامي الذي يجسد علاقة التفاعل بين العناصر الفنية، والكشف عن الرؤية والتكوين الفكري للمؤلف، وإيديولوجيته في الحياة.

-قصر الحكومة: وهو الفضاء الآخر المغلق، فقد شكّل حضوره بقوة؛ أي أنّ مختلف أحداث الفصل الثالث كانت بقصر الحكومة، يقول الكاتب: «في قصر الحكومة، التاريخ: اليوم التالي من تاريخ الفصل الثاني، الوقت: حوالي العاشرة ليلا الأشخاص: الفراش، الموظف الأول، الموظف الثاني، المعلم، بركات»²، فهي إشارة دالة على مكان وزمان وقوع الأحداث، والشخصيات التي تقوم بها (الأحداث)، حتى يتبين الفرق بين الأمكنة أي المنزل وقصر الحكومة، كما نجد تصوير دقيق لمكان وقوع الأحداث الهامة في هذا القصر، والذي يتمثل في «مكتب المعلم، الأشخاص بركات والمعلم، في نهاية الفصل يدخل الموظف الأول، الليكور والأثاث: تلفون أبيض، وآخر أسود مكتب كبير "خزانة كلا سور" باب خلفي وآخر رئيسي، نوافذ زجاجية كبيرة مسدولة الستائر، أرجاء الحجرة فسيحة ترامت فيها المقاعد المريحة، في ركن قصي يوجد صندوق شحن نصف مفتوح، يجري الحوار حول المكتب، وفوق رأس المعلم علقت صورة كبيرة معروفة»³، يحيل القصر على السلطة الحاكمة التي تعني المكانة والرفعة، ويمثّل أصحابها الطبقة الثرية والغنية في المجتمع، إلّا أنّها شكّلت في المقابل رمزا للفساد والانتهازية والبيروقراطية، كونها تسببت في جميع الأزمات التي حلت بالجزائر بعد الاستقلال نتيجة التسيير العشوائي، و تقديم المصلحة الخاصة على العامة.

ركّز الجندي خليفة على تصوير مختلف الأماكن التي وقعت فيها أحداث مسرحية، بمستوياته المنغلق والمنفتح، ما أضفى عليها دلالات رمزية عميقة للتعبير عن مختلف الأفكار والإيديولوجيات الجماعية والفردية، وموقعها إزاء هذه الأماكن، لتتحول إلى أيقونات رمزية تحمل رسائل مشفرة، يفكّها القارئ/ المتلقي لاستنباط دلالتها الرمزية وربطه بواقعه، فهو «يحيل إلى أمكنة يدركها عقل المتلقي، بوصفها أمكنة يعرفها في الحياة، أو أمكنة قابلة للإدراك، فالمكان الترامي ينسكب على الأمكنة التي

1- مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، ص 33.

2- المسرحية، ص 129.

3- المصدر نفسه، ص 143.

يحملها المتلقي بوصفه حاملاً لمرجعيات الأمكنة»¹، التي تساعد على فهم ما يحمله من معاني ودلالات، «فالمكان بكل طبقاته إنما يشكل حيوية مندمجة متفاعلة مؤثرة ومتأثرة، وكلّ المتحولات الجارية في المكان إنما تعلن بهذه الدرجة أو تلك عن صميمية العلاقات المكانية التي لا تتحقق بغير فاعلية الأبطال أنفسهم، مما يخلق حركية المكان سواء أكانت معلنة أم متضمنة فيه»²، والتي تسهم في نمو الحدث الدرامي، وتطويره الناتج عن تفاعل جميع العناصر التي يتكوّن منها هذا العمل الفني.

يلعب عنصر المكان دوراً هاماً في بناء العمل الفني، نظراً لما يحمله من سمات وأبعاد رمزية دالة، ولهذا فإن «صورة المكان مفترضة في كلّ تجربة ظاهرة»³، لتقريب الصورة للمتلقي حتى يتسنى له فهمها، وذلك بربطها بما تحيل إليه في الواقع، وفكّ شفتها الخفية للكشف عن دلالتها، فالمكان يتحوّل إلى «رمز وقناع يخفي المباشرة، ويسمح لفكر المبدع أن يتسرّب من خلاله، وقد يكون الكمان تقنية مستقبلية يتجاوز بها المبدع مكانه وواقعه»⁴، للتعبير عنه بكل أبعاده، فحضوره في النصّ الإبداعي ضروري، فلا يمكن الاستغناء عنه.

إنّ عنصر الزمان والمكان ضروران في بناء العمل الأدبي، فهما يسهمان في تحقيق العملية التّواصلية من خلال ربط «المكونات الدلالية بالجسد الزماني المتكامل للنص، مع الإحداثيات المكانية المتحركة، مضافاً لذلك النظام اللّغوي الخاص بالنص مع التأكيد على زمكانية الحركة كوحدة متكاملة، متكافئة ومتناسقة»⁵ للوصول إلى إدراك أبعاد الفضاء الإبداعي للنص الأدبي كما هو موضع في المخطط التّالي:

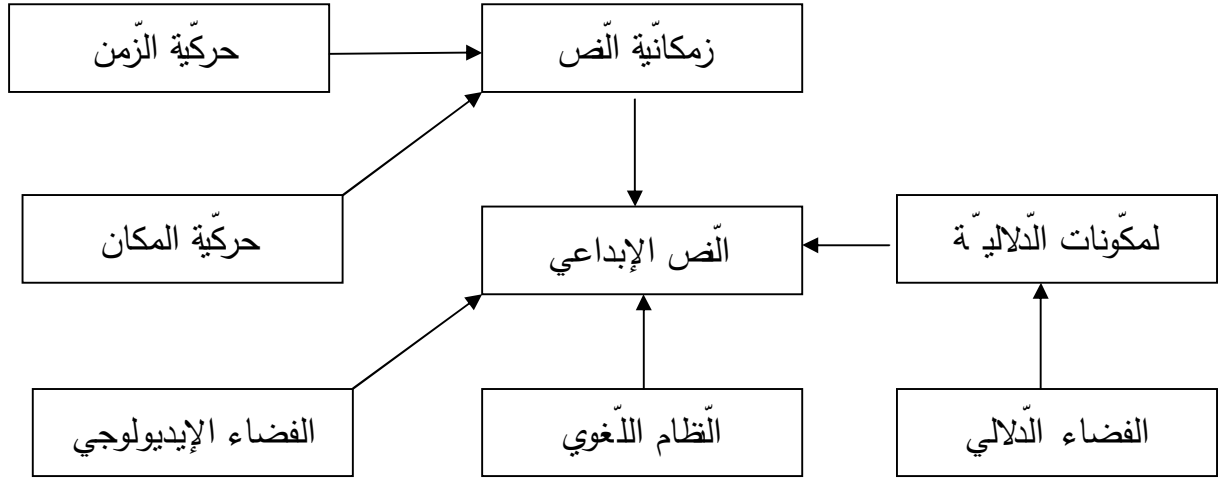
1- منصور نعمان نجم الدليمي: المكان في النصّ المسرحي، ص 107.

2- المصدر نفسه، ص 242-243.

3- يوسف كرم، تاريخ الفلسفة الحديثة، دار المعارف، ط5، النيل- القاهرة، 1119، ص 222.

4- غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 5-6.

5- جمال الدين الخضور: قمصان الزمن، ص 115.



المخطط رقم - 06 -

ترتبط سيرورة النص الأدبي وفق منظومة الزمان والمكان (الزمكانية)، ذلك أنه لا يمكن الفصل بين الزمان والمكان في النص الأدبي¹ فهما مترابطان ومتفاعلان في فضاء النص الذي تدور فيه مختلف الأحداث، فهما يشكلان عنصراً رمزياً فعّالاً في تشكيل هذا العمل الإبداعي، والتأثير في المتلقي بشكل كبير.

1-2-3- الـليـكـور:

يتألف الفن المسرحي من عدة عناصر أساسية، تصوغه في الشكل الدرامي كالخشبة، والإضاءة والمؤثرات المسرحية...، والتي تتدرج ضمن الليكور الذي يعتبر من «أهم هذه العناصر، ويعوِّع عما يحتويه النص، وليس الغرض منه الرسم الذي يحمل المعنى فقط، ولكنه القادر على ترجمة الفكرة في معانٍ واضحة، توصل الفنان إلى ما يريد قوله بواسطة التشكيل الذي يعبر عن النواحي المرئية المكتملة للنص، طبقاً للنظريات والقواعد والأسس العلمية»²، أي أن الليكور أضحي عاملاً مهماً في إثراء العرض على خشبة المسرح، من مادة افوّة واستعراضية، حيث يقوم بتشكيل

¹ - جمال الدين الخضور: قمصان الزمن، ص 116.

² - لويز مليكة: الهندسة والليكور المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، القاهرة، 1990، ص 05.

الموجودات كالأثاث أو المناظر وكلّ عناصر التشكيل البصري للكتل الموجودة على الخشبة، فهو « يحمل معنى المسرحيّة، ويبلور فكرتها، ويعوّ عن أحداثها بعد أن كان مجرد ستائر مختلفة الغرض منها تغطيّة كواليس المسرح»¹، كما أنّه يمثّل عنصراً من عناصر اللّغة المسرحيّة غير النّاطقة، ولكنّه يحمل دلالة المتلفظ بها، لأنّه يبرز للمتلقّي ما تشير إليه الكلمات بواسطة الإشارة أو الإيحاء، وأنّه وثيق الصّلة بروح النّص الأدبي، ولذلك لم يعد يرتبط بالعناصر الماديّة فقط، إنّما أصبح عنصراً مهماً، نظراً لدوره الفعّال في العرض المسرحي الذي يعتبر « حالة ثقافيّة يعوّ المخرج عنها من خلال أدواته المعرفيّة، والممثّل الذي يجسّد رؤيته على الخشبة، فضلاً عن عناصر العرض الأخرى مثل السينوغرافيا، الليكور والإضاءة والأزياء... »²؛ فالعرض المسرحي يشمل جملة من الأدلوت المعرفيّة لنقل الأحداث لتقريب الصّورة للمتلقّي وتبسيطها.

يعتبر الليكور التشكيل الفنّي للمكان على الخشبة، يحمل قيماً جماليّة بوصفه عملاً تبرز من خلاله مهارات مصمّم الليكور؛ الذي يشترط « أن يكون ملماً إمّاماً تامّاً بتاريخ العمارة، وفنّ التّصوير وعلم المنظور، والموسيقى والملابس، والاكسسوار والإضاءة، والمؤثرات الصّوتيّة والضّويّة، حتّى يكون قادراً على تجسيم معنى المسرحيّة في عصورها المختلفة»³، حتّى يتسنى له الخوض في هذه التّجربة الفنّيّة المتميّزة، التي تعتمد على « كلّ ما يراه المتفرجون على خشبة المسرح من أشياء جامدة ماعدا الممثلين، وهذه الأشياء الجامدة يحركها الممثّل الذات الحيّة وسط هذا الجماد، ويسبغ عليها من خلال فعله، وحركته المعاني وتوليد الدّلالات»⁴؛ أي أنّ الممثّل هو نواة العروض المسرحيّة، وهو محرّك الأحداث فوق الخشبة، بحيث أنّ هناك علاقة بينه وبين قطع الليكور، الذي أصبح يتعامل مع الجو المسرحي الذي وفّر له حركته وأسباب وجوده.

¹- لويز مليكة: الديكور المسرحي، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، ط 3، مصر، 1990، ص 03.

²- عبد الناصر حسو: مفردات العرض المسرحي، الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، سوريا- دمشق، 2010، ص 02.

³- لويز مليكة: الديكور المسرحي، ص 06.

⁴- مراح مراد: الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح- تجربة جمال بن صابر أنموذجاً، مذكرة لنيل شهادة الماجستير- كليّة الآداب واللّغات والفنون، فرع: الفنون الدراميّة، جامعة وهران، 2013- 2014، ص 27.

يسهم الديكور في تحديد المكان والزمان التي تدور فيه الأحداث الدرامية، والبيئة الطبيعية، إضافةً إلى تحديد الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي لها صلة بالدراما¹.

يتشكّل الديكور من عناصر مرئية على خشبة المسرح، التي «تضع الهيئة العامة لموقع الحدث، وتصور القيمة الجمالية للمكان، ويعمل على ربط الأحداث بالواقع من خلال اختصار الحوار أحياناً»² فهو يعكس اللون والصورة، باعتباره فنّ المناظر، كما أنه يجعل العمل الدرامي راصداً لأحداث واقعية تحمل قيماً دلالية ورمزية.

يحمل الديكور عدّة معاني ورموز، تكمن في القيمة الجمالية التي تحيل إلى الدلالة الفنية، التي تتخذ العلاقات التي تناسب الأحداث والمواقف، التي تعتبر كمبادئ عامة لها؛ أي أن جميع الأشكال والصّور تتلاءم مع أدوار الشخصيات، كما أن «لغة الديكور أعم وأشمل من الكلام الشفوي، وهي تقوم بالأدوار، وترمز إلى المعاني بواسطة وجودها، وعن طريق تغوُّها وتحولها، بل وفي حالة غيابها أيضاً»³؛ فالديكور يحمل نظاماً لغوياً في قالب رمزي خاص به، يحيل إلى دلالات ومعاني متعددة.

1-3-2-1- الخشبة: هي مكان العرض أو التمثيل، وتعرف بقفص المشهد تحدها أربع

حوائط، حائطان جانبيين، وحائط خلفي وهو حائط العمق، و حائط أمامي مواجهاً للجمهور يعرف بالحائط الرابع وهو حائط وهمي، ويكون بين الصالة والخشبة، توجد به فتحة تعرف بفتحة المشهد أو فتحة القوس المسرحي، وكذلك نجد أن في كلّ حائط من الحوائط الثلاثة حائط العمق وحائطي الجوانب، أبواب تستخدم لإدخال التيكورات إلى خشبة المسرح وإرسالها إلى المخازن، فالخشبة إذن هي المعالم الجغرافية الذاتية للعرض، فهناك تقسيمات حرفية قسّمت جغرافيته إلى يمين ويسار، أعلى وأمام ووسط وبؤرة، ثم إلى تقسيمات داخلية تدّد انتقال الشخصيات وتلّ على الحوار وتعرّ عن

¹- ينظر: أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية- نشأتها تاريخها وأصولها، مطبعة الرسالة، دار الفكر العربي، ط 1، الإسكندرية، 2006، ص 69.

²- عبد العزيز الفقيري: على خشبة المسرح، دار الحكمة، ط 1، 2014، ص 16.

³- إبراهيم حمادة: لغة الدرامية- العناصر غير المنطوقة والعناصر المنطوقة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، ص 70.

تمايز الشخصيات الاجتماعي والفنوي ضمن مجتمع المسرحية، فالخشبة تضم جانبيين رئيسيين: الجانب الجغرافي الذي يضم الغرف والحوائط وجانب داخلي يحدد الشخصيات بما في ذلك الحوار.

تُعرف الخشبة بأنها السطح الذي يؤدي فيها «العرض المسرحي»، وقد توضح علامات أو تخطيطات بسيطة فوق السطح، كي يسترشدها الممثلون في تحركاتهم، أو العمل أثناء وضع الأثاث أو اللواحق أو القطع المنظرية¹، فهي جزء من الصالة الذي يقدم فيها الممثلون عروضهم المسرحية كما أنها تكشف عن التخطيطات من الأثاث واللواحق التي تتماشى مع طبيعة موضوع المسرحية.

تكون خشبة المسرح مرتفعة واسعة، وتصنع من الخشب المشدود على فراغ أسفل الخشبة بطري تسمح بتنقية الصوت وتقويته. وهناك نوعان من الخشبات: أرضية الخشبة الآلية التي تتكون من مساحات تتحرك أعلى و أسفل بواسطة أجهزة كهربائية، أما الخشبة البسيطة تتكون من مجموعة من الألواح من الخشب المشدود مركبة من بعضها البعض²، هذان النوعان يتفان في فكرة واحدة ألا وهي خدمة الديكور المسرحي والأثاث التمثيلي. تستعمل خشبة المسرح في تسهيل و تركيب وبناء المناظر ، فأرضيته تتكون من أجزاء متحركة ومقسمة حسب الغرض، فهي فضاء تحتوي على «الفنون الأخرى كالتصوير والنحت والعمارة وتصميم الأزياء»³، فالخشبة إذن تشمل جميع العناصر الفنية الأخرى كالتصوير والنحت وغيره، يؤدي الممثلون أدوارهم وحركاتهم فوق أرضيتها، بهدف الوصول إلى غرض محدد، «فقد كانت خشبة المسرح ومازالت مكانا لكشف الحقائق و بوح الأسرار التي تجيش في الصدور وعرض وقائع وأحداث وقعت أو ستقع في المستقبل»⁴، فهي تنقل الأحداث وتصورها.

إن تصميم خشبة المسرح يختلف حسب الدور والعرض الذي تؤديه، إذ أن أرضيته تتكون من أجزاء متحركة ومقسمة حسب الغرض، فتعتبر بمثابة «الحاوي الذي يستقبل أماكن الأرض كلها، فيإمكان الخشبة أن تتحول إلى مساحة عامة أو قصر أو رصيف أو صالة جلوس أو بحر أو

¹ - إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص 46.

² - لوييز مليكة: الديكور المسرحي، ص 68.

³ - جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، مرا: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، مصر، 2002، ص 252.

⁴ - المسرحية، ص 09.

سماء»² ، فهي بهذا المفهوم غير ثابتة، تتغير حسب طبيعة موضوع المسرحية التي تصور بأجواء خيالية أو رمزية لتشكل بذلك مسطحات مختلفة و مناظر متنوعة حسب المطلوب.

يصف الجنيدى خليفة في مسرحيته منزل الأسرة و قصر الحكومة، في بداية كل مشهد من مشاهد الفصول الأربعة، ففي الفصل الأول صور لنا شقة الأسرة عندما قال: «شقة بسيطة في دور أرضي على شارع عمومي في إحدى الضواحي القريبة من عاصمة الجزائر، تتألف الشقة من حبرتين إلى اليمين و الشمال تفصل بينهما فسحة غير مدسعة تسهل أحيانا الجلوس، باب حجرة اليمين موارب، أما باب الحجرة الشمالية فموحد، وكلا البابين يتقابلان في مواجهة قاعة الجلوس. في أقصى اليمين يقوم باب الشقة، وفي اليسار: المطبخ و دورة المياه»¹، فقد كان الكاتب يقف في كل مرة على مكان من أماكن المنزل ليشكل بذلك صورة في ذهن القارئ عن شكل المنزل، و يمكن أن نلاحظ ذلك في الفصل الأول من المشهد الثاني «في حجرة الخياطة بينما جلست تبرة و سعدية على فراش»¹ كما أنه وصف لنا قصر الحكومة وبالتحديد مكتب المعلم «في نهاية الفصل يدخل الموظف الأول الديكور والأثاث: تلفون أبيض وآخر أسود، مكتب كبير "خزانة كلاسور" باب خلفي وآخر رئيسي، نوافذ زجاجية كبيرة مسدولة الستائر، أرجاء الحجرة فسيحة ترامت فيها المقاعد المريحة»². فهذا الوصف للقصر الحكومي يعكس مظاهر الحياة الترفيفية التي كان يعيشها أصحاب النظام الحاكم، فقد كان رمزاً للبخ والثرء، فالقصر يدل على الرفعة والمكانة والجاه وأن أصحابه من الطبقة الغنية، إلا أنها حملت في معناها الخفي الروح الانتهازية و المحسوسة و البيروقراطية التي نشرت الأمراض و الفساد في التسيير.

عمد الكاتب إلى وصف منزل الأسرة والحكومة في بداية كل فصل، إذ أنه أسهم في تصوير الشقة بجميع تفاصيلها كما رأينا سابقا، لبيان الفرق الشاسع الموجود بين الوضع الاجتماعي الذي كان يعيشه أفراد المجتمع مقارنة بذلك الوضع الذي يعيشه أفراد الحكومة.

¹ - المسرحية، ص 61.

² - المصدر نفسه، ص 143.

1-2-3-2- الإضاءة المسرحية: إنّ المسرح مجال واسع تتداخل فيه عدّة عناصر، تسهم في بنائه كالإضاءة التي تعتبر جزءاً من مجال الإنتاج المسرحي، إذ تُشكّل زاوية هامة في إنجاح العمل الفني؛ إذ بدون الضوء تتعدم الرؤية تماماً في الوجود، فلا يمكن تمييز الأشكال والألوان بمعزلٍ عن الضوء، وهذا ما يؤكد وجود علاقة فيما بينها، فالإضاءة المسرحية «تبدأ عندما تنخفض إنارة الصّالة، قبل بداية العرض المسرحي، وظهور الضوء على الخشبة، لتأكيد شخصية الممثلين، ومن هنا يبدأ المتفرّج في الإحساس بالجوّ الدرامي»¹ ، وعليه فإنّ الضوء يؤثر على نجاح المشهد، ويضفي جاذبية خاصة على الصورة المسرحية التي تؤثر في المتلقي.

تسهم الإضاءة المسرحية في تحقيق العملية التّواصلية، من خلال جذب أنظار المتلقي، وذلك بإبراز « المناظر والأزياء والماكياج، كما أنّها تبرز شخصية ودور الممثل على خشبة المسرح، بل هي الخامة التي تجسّد العمل الدرامي، وتؤكد نوعيته، كما أنّها تلعب دور السّاحر الماهر على الخشبة المسرحية»²، فالإضاءة تعكس هوية الممثلين ودورهم، كما أنّها تبني طبيعة المكان، وتوضّح صورة الأزياء والماكياج في العمل المسرحي.

تؤدي الإضاءة دوراً فعّالاً في تحريك الأحداث المسرحية، وإضفاء دلالات رمزية على مختلف الأحداث الواردة في العمل الدرامي، فلم تعد مجرد وسيلة للإنارة، إلّا أنّها أضحت «لها دورها الكبير في نقل الأفكار والأحاسيس، وخلق الجوّ النفسي المطلوب للعرض»³، كما أنّ الإضاءة تحمل خصائص جمالية تخدم العرض المسرحي، بحيث تكون مناسبة للّص ورؤيته، ذلك أنّ الانبهار الذي يمكن الإضاءة أن تحقّقه على خشبة المسرح بقدرتها «على تمثّل العوالم المجردة، والعمل على تجسيدها برمزية وإيحائية، واستطلاعها استجلاء التّواخل، وملامسة الشّعور والإحساس لأجل التّعبير عن الحالات النفسيّة والمكوّنات الدّاخلية»⁴، إنّ الإضاءة على هذا المستوى تكون إشارة ذات أبعاد

¹- محمّد حامد عليّ: الإضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، د ط، بغداد، ص 08.

²- المرجع نفسه، ص 09.

³- شكري عبد الوهاب: التّص المسرحي، ص 113.

⁴- عبد المجيد شاكير: عناصر التّركيب الجمالي في العرض المسرحي، مراجعة: نهاد صليحة، الهيئة العربية للمسرح، مصر، 2013، ص 40.

جمالية، أكثر من كونها تقنية ذات وظيفة واحدة فلها القدرة على تجسيد المجرد، والتعبير عن الشعور بصور متنوعة كالإحياءات والاستعارات المسرحية، التي تخلف إحساساً في نفسية المشاهد، فالضوء بالنسبة للمسرح كالروح للجسد، ولولاه يظل المسرح منطقة مظلمة يصعب على عين الإنسان اختراقها، أو التجوال في أرجائها، وكشف ما يدور عليها إلا أن الضوء «ليس رؤية فقط وأذنه شعور، فحيثما يكون الضوء تكون مشاعرنا، والعين التي تعطي الإحساس بالضوء والظلام»¹، فهو إذن يعكس جوهر الأشياء لإخراج معانيها من أجل التأثير، فهو المحرك «ومركز انطلاق الأشكال، يدخل بينها وفيها محدثاً تحوّلاً في بنيتها، ومولداً مفاهيم جديدة، وفاتحاً مساحة وقدرة تخيلية (تصويري) واسعة لدى المشاهد»²؛ أي أن للضوء قابلية وإنتاج علامات كثيرة فوق الخشبة، فكل إضافة لعلامة جديدة على هو إضافة تأويلية جديدة له، فهو يترك المجال للمشاهد في استخراج وتأويل دلالات متعددة.

تعتمد الإضاءة في كل العروض المسرحية، لقدرتها على التعبير وإيصال الأفكار إلى المتلقي، فالضوء من المصادر الضوئية للصور المسرحية، تقوم على وظيفتين تتمثل الأولى في «إضاءة الممثلين وإنارة مساحة العرض، وعلى هذا المستوى، لا يوجد فرق جوهري بين الإضاءة والضوء، والوظيفة الثانية للإضاءة هي التعليق على الأحداث أو التدخل في مسارها حتى تصبح عنصراً فاعلاً من عناصر الأداء في العرض»³؛ فهي تعمل على تحقيق الانسجام بين عناصر العرض.

ورد في المسرحية إشارة إلى عنصر الإضاءة نظراً لدورها الفاعل الذي تؤديه في تحقيق التفاعل لدى المتلقي، فقد وظّفها الكاتب بشكل بسيط، تظهر في بعض المقاطع فقط، كقوله في المشهد الأول: «والفسحة في إنارة خفيفة تتدلّى من مصباح كهربائي في قوة (الفيز)»⁴، فقد تعدد الكاتب إلى استخدام إنارة خفيفة بهدف إعلان المتلقي بنوعية المسرحية التي تتدرج ضمن النوع

¹ - جلال جميل محمّد: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، ص 131.

² - المرجع نفسه، ص 221.

جاك فونتاني: سمياء المرئي، تر: علي أسعد، دار الحوار، ط1، دمشق، 2003، ص 34.

³ - جوليا هنتون: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، ط1، شارع السلام-أرض الدّواء، ص 149.

⁴ - المسرحية، ص 10.

المأساوي، فنوعية هذه الإضاءة تحمل بعداً رمزياً يمثل كظاھر الفقر والحالة الاجتماعية لهذه الأسرة التي تعاني من الفقر والعوز، فالإضاءة الخفيفة ترمز للبؤس والشقاء والمعاناة، كما نجد هذه الرمزية كذلك في قوله: «فاطمة (من حجرة الخياطة) إني كنت آتية (ينقطع التيار الكهربائي)»¹، فانقطاع الضوء وحلول الظلام نال على الوضعية المزرية التي تعيشها الأسرة الجزائرية، التي تحيل إلى مظاهر الفقر وتفاقم الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية وتدهورها، نتيجة التسيير اللاعقلاني لشؤون البلاد، والسعي وراء المصالح الخاصة على حساب البلاد، ما خلف أزمات اجتماعية وسياسية ونفسية حادة.

صوّر الكاتب مختلف الحالات الاجتماعية التي عاشها الشعب الجزائري، بطرق عديدة؛ إذ جعل لكلّ مقام ما ينسبه من الظروف المحيطة به؛ إذ أنه جعل من اليكور ما يناسب هذه الأوضاع، فالإضاءة جسدت هذه المظاهر من حيث قوة الإنارة، فالضعف في الإضاءة يشير إلى سوء الأوضاع وانهارها، كما نجد إشارة إلى الحالة التي يرد عليها الضوء في قول الكاتب: «الفر طافى، ثم يضاء قليلاً»²، فالإضاءة تعكس مختلف المراحل التي عاشتها شخصيات المسرحية، والتي تراوحت بين الفرح والحزن، الهدوء والتوتر، التفاؤل والتشاؤم...

1-2-3-3-المؤثرات المسرحية: نقصد بها تلك «الأجهزة اليدوية أو الآلية أو الكهربائية أو الحيل الكيماوية التي تستخدم لخلق تأثيرات مرئية كالبرق، المطر، السحاب، أو تأثيرات مسموعة كصوت الرعد، والبراكين والآلات، والغرض من ذلك هو تحقيق إحساس واقعي أو تصوير نفسي»³؛ بمعنى أن هذه الأدوات المستعملة في المسرح تعتبر مؤثرات كما أنها تسهم في عطاء الجو المناسب للحدث المسرحي بما تحتاجه من موسيقى وأصوات لأحداث وأفعال كثيرة، وهي إحدى العناصر الفنية المكّمة للإيقاع الصوتي في العرض المسرحي، حيث تسهم في تشكيل الجو المناسب والمؤثر للحدث المسرحي وتستخدم أيضاً لإبراز معنى معين.

¹ - المسرحية، ص 40.

² - المصدر نفسه، ص 61.

³ - إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الترامية والمسرحية، ص 43.

تشمل المؤثرات المسرحية على «أصوات موسيقية إضافة إلى الأصوات المؤدية للعبارات والجمال التي يلقيها الممثلون، لغة لها دلالاتها وتراكيبها التي تنقل رسالة إلى المتلقي»¹، فهي تسهم في خلق الحالة النفسية للمشاهد و الجو العاطفي للمسرحية بما تضيفه على الأحاسيس من معان معوّدة، فهذه الأصوات تقسم إلى ما هو طبيعي وغير طبيعي، ، فقد شكّل حضور الصوت في المسرح ميزة، إما على شكل موسيقى ما «يظهر مدى الترابط بين الصوت والمعنى في لغة الكلام ...و التي يظهر عبر مفارق عدّة منها بناء الكلمة وصياغتها، و هيئة اللفظ و شكل نظمها»،² فالمؤثرات سواء كانت طبيعية أو اصطناعية هي لغة مدمّمة للعمل المسرحي، تساعد على تكوين بيئة حيّة للمشاهد العرضي لأنّ «العلامة البصرية قدرة أكبر في التفاعل مع الإدراك الحسي، لأنّها تصل إلى العين قبل الصوت»³ ، فالعلامات المرئية لها تأثير وقوة في الإقناع في المتلقي بوصفها لا تنقل موضوعا بصرياً فحسب، إنّما تتفاعل بمختلف الإيقاعات، إذ يمكن لها أن تترجم ما يحمله النص من دلالات فهذا النوع من المؤثرات «يزيد من إثارة العرض، ويضفي السور على المشاهدين بدرجة أو بأخرى»⁴ فللموسيقى والصوت دور فعّال في تعويض الكلمة والجسد والحركة باعتبارها لغة تعبيرية في حدّ ذاتها، لأنّ الحواس «تتقلّ استخدام أنظمة الضوء والصوت كلياً كجزء من الأنشطة الطبيعية التي تشتمل عليها مشاهدة أي عرض، مهما كانت طبيعة هذا العرض»⁵ فهي تؤثر في المتلقي.

عمد الجنيدي خليفة في مسرحيته إلى اختيار ملفوظات تناسب وتيرة الحوار، وإن لم تكن من طبيعة الشخصية، فإنّ لها دور كبير في إبلاغ وترجمة الموافق، ويظهر ذلك في المقاطع الآتية:

- بركات: «في "طيبة" أجل كنت أعطيتك حديثاً لجريدتك المغربية»⁶.

¹ - شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، ص 112.

² - محمّد كشاش: اللغة والحواس- رؤية في التواصل والتعبير بالعلامات غير اللسانية، المكتبة العصرية، ط1، صيدا- بيروت، 2001، ص 14.

³ - جلال جميل محمّد: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، ص 131.

⁴ - جراهام والن: المؤثرات المسرحية، تر: منى سلام، مرا: محمّد أبو الخير، مطابع المجلس الأعلى للآثار، د ط، 1995، ص 08.

⁵ - جراهام والن: المؤثرات المسرحية، ص 08.

⁶ - المسرحية: ص 148.

فبركات يعرف نوايا المعلم غير أنه خاطبه بطيبة حتّى يكشف نواياه، وفي قول:

-المعلم:«في هيئة الطّيبة» ليس الذي عندي من مساعدة صديق، ولا سيما إذا كان صاحب حق...»¹.

حاول المعلم إقناع بركات بالتّخلي عن مبادئه الثّورية وإعادة النّظر حول أرائه المقاومة للفساد، فتكلّم في ودّ، لكنّ سرعان ما يكشف عن نواياه، كما نلتمسها في قول:

- سعدية:«...»(تضحك بمرارة و تهكم)، لو بقي عندنا الرّاديو لسمعنا إعلان عن المفقودين»².

فسعدية رغم ما تشعر به من مرارة و فقدان الأمل هي تتظاهر بالضحك للسّخرية من كلام تبرة حول البحث عن بركات.

استخدم أيضا الجنيدى خليفة القطائع و الوقفات، فالمتأمّل في نصّه يلاحظ أنّ بين كلّ جملة وأخرى ثلاثة نقاط بشكل (...), بين ذلك، قول:

-تبرة:« في زواجي ... قضينا عشرة أليام من بسكرة إلى السوق...»³

- تبرة: كُنّا نتبادل الاحترام و لكّك...»⁴.

- تبرة:« مازلت أذكر... كنتم إذ ذاك فق أفرغتم...»⁵

فهذه العلامة تدلّ على أنّ السّارد يرتجل و يفكّر فيما سيقوله من بعد، أو أنّه يأخذ متنفساً قبل مواصلة السّود.

استخدم أيضا الصّمت وما يقابله ومن ذلك قوله:

¹- المسرحيّة، ص 160.

²- المصدر نفسه، ص 190.

³- المصدر نفسه، ص 13.

⁴- المصدر نفسه، صفحة نفسها.

⁵- المصدر نفسه، ص 15.

- « تبرة: و صله سالما يا رب "مهلة" تحت السحاب أم فوقه»¹.

"الأول : أبوه" أجل إنني أعرف المصير، سافر الغيث غدا في جولة أيهمّ بالمزيد ولكنه يصمت، تمرّ فترة صمت تشهق سعدية شهقات مكبوتة، تمرّ دقيقتان على هذه الحالة»²

فالصمت كان يحمل معنى الشؤد، و الوقفة، و تترجم التأمل وعدم القدرة على الرد و هذا ما نلمسه في كلام الشخصيات التي تعجز عن الإفراح عن دواخلها ومكبوتاتها.

استأثرت التغيرات الصوتية اهتمام الجندي خليفة، فنجد تبرة لا تتكلم إلا بتفاؤل وهذوء وهذا يناسب شخصيتها باعتبارها عجوز متديّة، وسعدية لا تتكلم إلا منفجرة وفي قوة وبحدة وانفعال وهذا ما يناسب شخصيتها المحطمة بسبب التهميش الذي تعرضت له، في حين نجد شخصية المعلم الذي يتكلم بصوت هادئ من جهة و صوت قوي من جهة أخرى وهذا ما يناسب طبيعة شخصيته المزفة والماكرة، فهذه التغيرات الصوتية كان لها دور فعال في التعبير عن الأحوال العاطفية في المسرحية.

أولى الجندي خليفة عناية كبيرة للأصوات وهذا يظهر في مسرحيته مثل: « ينطلق صوت غامض خافت من الحجرة الشمالية... يدخل كمال مصفرا محدثا صخباً...»³، فجميع هذه الأصوات تتل على الحالة النفسية السيئة للشخصيات نتيجة معاناتها وظف "الجندي خليفة" عنصر الإيقاع بمختلف أنواعه من أغاني شعبية في مسرحيته، وهذا يظهر في جميع المشاهد التي تتضمنها الفصول الأربعة، نستعرض بعضا هذه النماذج:

-توظيف أغاني شعبية جنوبية: يظهر ذلك في المقطع الذي جرى على لسان تبرة:

-«يا عين الشراد عفي كان ترجعي الأيام كيما بكري! كيما بكري»، إيه و لا، لا، لا، لا، لا، لا لا لا لا لا!⁴ فنجد أنه وظف الغناء توظيفا ثنائيا، ليعمق دلالة الموقف كونها تؤثر تأثيرا مباشرا على مجرى

¹- المسرحية، ص 11.

²- المصدر نفسه، ص 15.

³- المصدر نفسه، ص 46.

⁴- المصدر نفسه، ص 84.

الأحداث، فحملت هذه الأغنية معاني الفرح والتفاؤل، إذ شكّلت رمزاً للأمل الذي تنفتح من خلاله آفاق
وفرص الحياة والتطلع للأمام.

2- الشبكة التّواصلية لعناصر المسرحية:

يهدف كلّ عمل إبداعي إلى تحقيق العمليّة التّواصلية، فهو مرتبط بها ارتباطاً وثيقاً، لأنّها تسمح بنقل المعلومات وتبليغها إلى المتلقي الذي يوجّه إليه العمل الفني بالدرجة الأولى للتأثير عليه بطريقة معيّنة وتحقيق التّفاعل بين طرفي العمليّة التّواصلية التي تستهدف الكشف عن قصديّة المؤلّف من مؤلّفه وتوصيل الرّسالة التي تتضمّن «نقل الأفكار والإحساسات إلى المشارك، حيث النّقل، لا يعني نقلاً دون هدف محدّد من ورائه جذب المشارك إلى التّفاعل مع الرّأي، والمشاركة فيه في آخر المطاف»¹ للكشف عمّا تحمله التجربة الفنيّة من معان ودلالات.

يعدّ التّواصل منظومة واسعة وشاسعة، تتداخل فيه أنظمة تسهم في عمليّة التّخاطب والتّواصل التي تعتمد على الأنظمة اللّسانية المنطوقة، والأنظمة السيميائية أو غير اللّسانية الإشارية، لأنّ «جميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ، خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد: أولها اللفظ، ثمّ الإشارة، ثمّ العقد ثمّ الخطّ، ثمّ ال حال التي تسمّى بنصيّة والنّصية هي الحال الدّالة، التي تقوم مقام تلك الأصناف ولا تقتصر على تلك الدلالات»²؛ فالتّواصل لا يقتصر على اللّغة المنطوقة فحسب، وإنّما تتجاوز الحدود اللّغويّة إلى أنظمة إشارية متنوّعة «لتشمل الإيماءات وأفعال الجسد، وانفعالاته وكلّ ما يحيط بالإنسان بشكل مباشر»³، ما يملّ على أنّ دائرة التّواصل شاملة تستقطب العديد من الأنظمة التي تسهم في هذه العمليّة.

تقوم عملية التّواصل على قواعد وأسس مميّة تنبني عليها مجموعة من العناصر التي يتكوّن منها الفعل التّواصلي، حيث إنّ «المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون الرّسالة فاعلة فإنّها تقتضي بادئ ذي بدء سياقاً تحيل عليه لو هو ما يدعى أيضاً المرجع باصطلاح غامض نسبياً،

¹- محمّد نظيف: الحوار وخصائص التّفاعل التّواصلي - دراسة تطبيقية في اللّسانيات التّداولية، إفريقيا الشرق، د ط، الدّار البيضاء - المغرب، 2010، ص 10.

²- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، تح وشرح عبد السلام محمّد هارون، مكتبة الخانجي، ج 1، ط 7، القاهرة، 1418هـ - 1998 م ص 76.

³- سعيد بنكراد: إستراتيجية التّواصل من اللفظ إلى الإيماء، مجلّة علامات عدد 21 - 2004، ص 11.

سياقا قابلاً لأن يدركه المرسل إليه»¹ بشكل مباشر خال من الغموض في ألفاظه، لفهم الرسالة المبلغ عنها، والتي تقتضي بدورها سُناً مشتركاً، كلياً أو جزئياً بين المرسل والمرسل إليه) أو بعبارة أخرى بين المسنِّ ومفكِّك سنن الرسالة): وتقتضي الرسالة أخيراً، اتّصالاً، أي قناة فيزيقية وربطاً نفسياً بين المرسل والمرسل إليه»² لإقامة اتّصال يولّد دلالات متعددة لمعاني مختلفة تسهم في «تبادل الأخذ والعطاء بين ممثلي الخطاب في سياق حوارٍ يحكمه التّعاون وينبني على الملائمة»³ للحفاظ على التّواصل اللفظي الذي يتشكّل من أطراف، وتمثّلها في المخطط التّالي⁴:

المرجع

:

المرسل ... الرسالة ... المرسل إليه

:

الاتّصال

:

سنن

مخطط رقم - 07 -

يترجم المخطط التّواصل اللّساني العوامل المكتوبة لعملية الاتّصال، والذي يتخذ اللّغة وسيلة وأداة للتّواصل، وذلك من أجل إنجاح العملية التّواصلية التي تستوجب «تضافر مجموعة من العناصر تحدد سيرورة خطيّة (...) وفق تتابع خطّي منطقي: وجود مصدر للخبر ينتج الإرسالية»⁵ الذي يتمثّل

¹ - رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمّد الوالي و مازن حنون، دار توبقال، ط1، الدّار البيضاء - المغرب 1988، ص27.

² - المرجع نفسه، صفحة نفسها.

³ - محمّد نظيف: الحوار وخصائص التفاعل التّواصلي، ص15

⁴ - رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 27.

⁵ - سعيد بنكراد: إستراتيجية التّواصل من اللفظ إلى الإيماء، ص8

في المرسل الذي يشكّل الطرف الأول في العملية التّواصلية، ويعدّ «مصدر الخطاب المقّم، إذ يعتبر ركنا حيويًا في الدائرة التّواصلية اللفظية، فهو الباعث الأول على إنشاء خطاب»¹ أي أنّه يؤدي دورًا فاعلاً وأساسياً في العملية التّواصلية، وهو المسؤول عن إرسال رسالة إلى المرسل إليه الذي «يقابل المرسل داخل الدائرة التّواصلية اللفظية أثناء التخاطب»²؛ أي أنّه الطرف الذي يقابل المرسل في اللّورة التّخاطبية، حيث يستقبل مضمون الرّسالة ويقوم «بعملية التّفكيك *décodage* لكلّ أجزاء الرّسالة سواء أكانت كلمة، أم جملة أم نصّا»³ للتّمكن من فهم دلالاتها الخفية والمشفّرة، لأنّ الرّسالة تتضمن متتالية من العلامات المتبادلة بين طرفي التّواصل، فهي تتمثّل في «الجانب الملموس في العملية التّخاطبية، حيث تتجسّد عندها أفكار المرسل في صورة سمعية لما يكون التّخاطب شفهيًا، وتبدو علامات خطيّة عندما تكون الرّسالة مكتوبة»⁴، فهي تحمل علامات رمزية وأيقونية، دالة على معاني عديدة، خاضعة لقواعد وقوانين متفق عليها ضمن أنظمة لغويّة متباينة، حيث أنّ لكلّ لغة خصوصياتها التي تجعلها تنفرد بها، فهي تتألّف من «علامات وإشارات واضحة ومتميزة جرى الاتفاق عليها»⁵، والتي تتشكّل منها الرّسالة، التي تحمل بدورها بعداً مادياً محسوساً من الأفكار المشتركة بين المرسل والمرسل إليه، لتسهيل عمليّة التّواصل القائمة على الفهم المتبادل بين الأفراد المعينة، ويتمّ ذلك عن طريق فكّ شفرات وسنن الرّسالة باعتبار أنّ هذه السنن تمثل «أحد المكونات الجوهرية في كلّ سيرورة تواصلية لفظية»⁶، التي تعمل على تنسيق أجزاء الرّسالة بفضل ما تحيل إليه من دلالات رمزية وإيحاءات، كونها تتمثّل «القانون المنظّم للقيم الإخبارية، والهرم التّسلسلي الذي ينتظم عبر نقاطه التّقليدية المشتركة بين المرسل والمرسل إليه، كلّ نمط تركيبّي، فمنه ينطلق الباث عندما يرسل رسالة خطابية معينة، حيث يعمل على التّرميز *codage* وإليه يعود كذلك عندما يستقبل رسالة

¹ - الطاهر بن حسين بومزير: التواصل اللساني و الشعريّة – مقارنة تحليلية لنظرية جاكسون- منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر- 1428هـ - 2007م، ص24 .

² - المرجع نفسه، ص25.

³ - الطاهر بن حسين بومزير: التواصل اللساني و الشعريّة – مقارنة تحليلية لنظرية جاكسون، ص25.

⁴ - المرجع نفسه، ص27.

⁵ - محمّد عبد الرّحمان جابري، : نظرية العلامات عند جماعة بينا، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت – لبنان، 2010 ص142 .

⁶ - عبد القادر الغزالي: اللسانيات و نظرية التواصل –رومان جاكسون نموذجاً، ط1، دار الحوار، سورية – اللاذقية،

2003، ص38 .

ما، فيفك رموزها بحثاً عن القيمة الإخبارية التي سُحنت بها»¹، كونه الوسيط الحامل لمضمون الرسالة التي تحمل مرجعية ثقافية تحيل إلى السياق الذي أنتجت فيه هذه الرسالة فلا «تُفهم مكوناتها الجزئية أو تفك رموزها السُّنينة إلا بالإحالة على الملابس التي أنجزت فيه هذه الرسالة قصد إدراك القيمة الإخبارية للخطاب»²، وما يتضمّنه من دلالات مشفرة في الرسالة والتي تنتقل عبر قناة اتصالية يحددها المرسل حسب الرسالة التي يبلغ عنها فقد تكون بصرية، سمعية، نفسية... إلخ، لأنها تشترك في الوظيفة، فهي تهدف إلى «تمرير أنماط تعبيرية خاصة، قصد التأكيد فقط من سلامة الممر ووصول الرسالة سليمة إلى جهاز الاستقبال»³، وعليه فإنّ للقناة دور هام في نقل الرسالة من المرسل إلى المرسل إليه.

¹ - الطاهر بن حسين بومزير: التواصل اللساني و الشعرية، ص 28

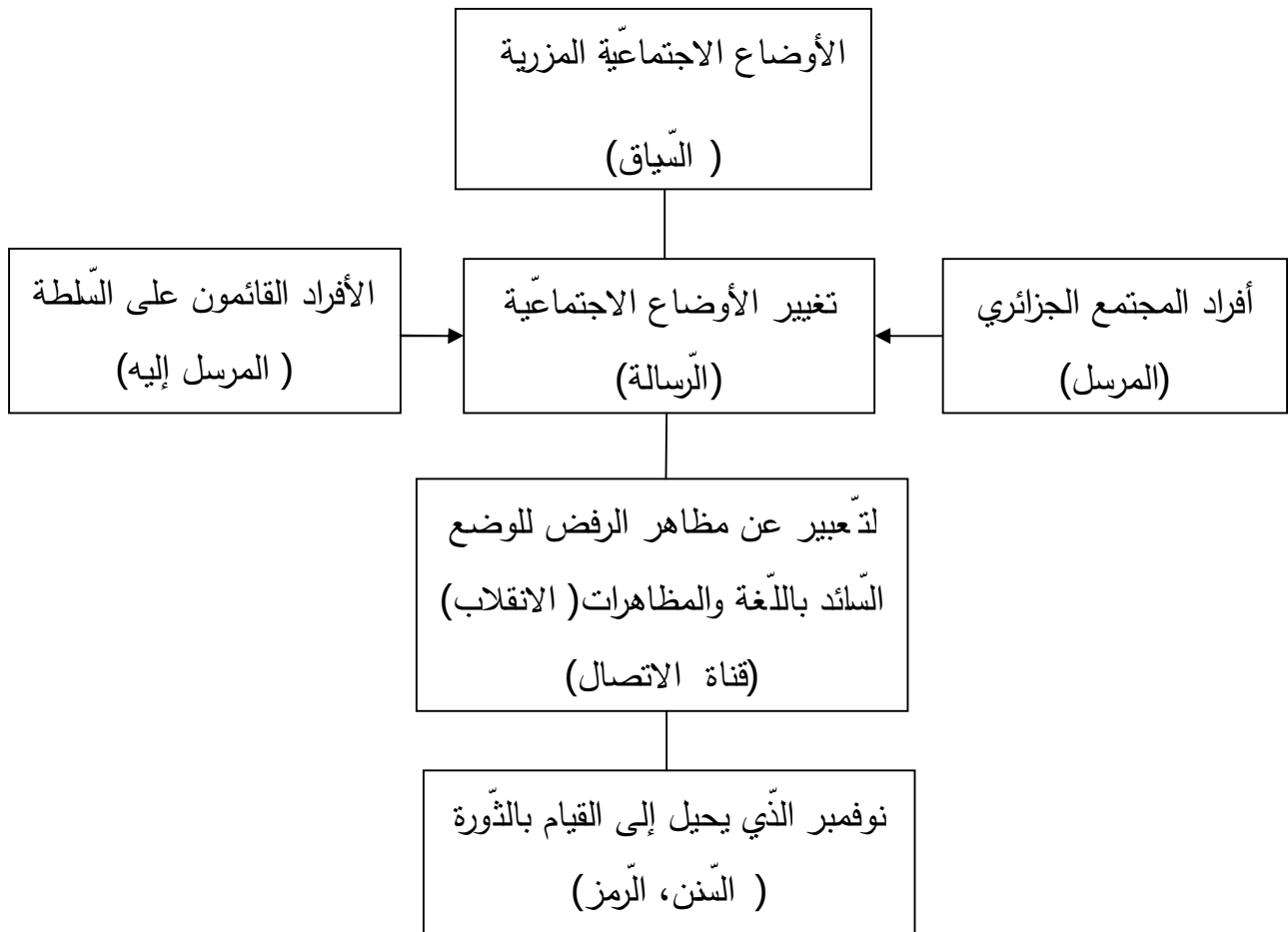
² - المرجع نفسه، ص 30

³ - المرجع نفسه، ص 33.

2-1- مخطط التّواصل اللّساني لمسرحية "في انتظار نوفمبر جديد":

يهدف كلّ عمل إبداعي إلى تحقيق العمليّة التّواصلية، فقد ركز الجندي خليفة على تحقيق هذا الهدف من عمله المسرحي، حيث وزع العوامل المحققة للنّارة التّواصلية والمتمثلة في المرسل المرسل إليه، الرّسالة، السّنن، السّياق والقناة، كلّ هذه العناصر حدّدت جوهر التّواصل اللّساني الذي يسمح بالكشف عن طبيعة الأدوار التي أسندت لكلّ عامل ذلك أنّ « كلّ تواصل لابدّ أن يتضمّن دلالة على مستوى ما، أو أنّ يسهم في إنتاجها بالاعتماد على أنساق متنوعة، وخاصة في التّسنيين الثقافي والاجتماعي واللّغوي والإشاري»¹، ولتوضيح ذلك تمثل العناصر التي تتكوّن: منها المسرحية حسب مخطط جاكبسون:

المخطط رقم - 08 -



¹ - الطاهر رواينية: سيميائيات التواصل، مقال في مجلّة الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، العدد 3، المجلّد 35 يناير - مارس 2007، ص 249.

يبيّن هذا المخطط أهم العناصر التي تتكوّن منها المسرحيّة حسب العوامل التّواصلية التي وضعها جاكبسون، حيث يعتبر أفراد المجتمع الجزائري طرفاً أساسياً في العملية التّواصلية، باعتباره منبع الإرسالية، المتمثلة في التعبير من الأوضاع والبيروقراطية الفاسدة والمطالبة بإصلاح النظام الإداري وتحسين الظروف الاجتماعية، وهذا الحوار يوضّح ذلك:

- تبرة: «الواجب أن يعوضوا لكم داركم القديمة بما فيها، ويعطوكم مرتباً مثل الناس

- اشكي يا امرأة وتكلّمي على نفسك.

- سعدية: الشّكوى لربي! إمّا هم فقد يئست منهم منذ زمن طويل .

- تبرة: دائماً يتحدثون عن الشهداء و يقولون عملنا وعملنا .

- سعدية: مازلت غافلة ياتبرة! إنهم يعطون لأصحابهم وأقاربهم والذين عقدتهم أكتاف، أمّا عائلة مثل حالتنا فإنّها تطرد و تنتهز. وإذا كانوا لطافاً يقولون: أولادهم ماتوا فن أجل الوطن»¹.

أدت الأوضاع الاجتماعية المزرية والبيروقراطية الناتجة عن سوء التسيير في النظام الإداري إلى تفاهم الأحوال في مختلف الميادين، فانتشرت الأزمات النفسية الحادة، والأمراض الجسمية الناجمة عن سوء التغذية و الحاجة إلى توفير مستلزمات الحياة من أدوية و علاج، و خير دليل نلمسه في المسرحية هو حالة عبد الحكيم الضّعيفة و هذا ما يتجلى في حوار سعدية وفاطمة:

- سعدية: «على كل حال لم يريدوا بقاءه بالمستشفى، لو كانوا يريدون فعلاً علاجه.

- فاطمة: لقد قالوا أن مرضه الجسمي لا يحتاج إلى المستشفى، هو فقط في حاجة إلى التغذية.

- سعدية: هذا لا يغير شيئاً مادامنا عاجزين عن توفير الغذاء اللازم، "مهلة" ياإلهي خفف علينا "مهلة" أستغفرك يا ربي، ولكن هذه العائلة لم تفعل من المعاني ما تستحق عليه كلّ هذا العقاب!»²

¹- المسرحية، ص 18-19.

²- المصدر نفسه، ص 102-103.

عانت الأسرة الجزائرية بالإضافة إلى الأمراض أزمات عديدة كأزمة البطالة، السكن، الضياع بالإضافة إلى الفساد بمختلف أصنافه و أنواعه، كما يظهر في هذا الحوار:

- تبرة: أجل، و لماذا نبقي كالسردين إذا كان الله يريد أن يعطينا مكانا أحسن.

- سعدية: هل عندك معارف في دار البريفي؟

- بركات: لست أدري بعد، مهلة، و حتى لو كنت أعرف جميع الموظفين ما استعنت بواحد منهم، ثم إن جميع الشروط متوفرة عندي.

- سعدية: أتدري أن المعارف هي أكبر شرط، و إلا...

- بركات: (مستكرا) أتعنين أنه لا يمكن الحصول على السكنى إلا بالمعارف أو الرشوة؟ لا أظن أن ذلك يحدث كثيرا.

- تبرة: ما سعدية ما زالت متذكرة خصامها مع كاتب البيرو¹.

دفعت هذه الظروف الصعبة بهذه الأسرة، التي تعتبر نموذجا لبقية الشعب الجزائري إلى التفكير في القيام بثورة شبيهة بثورة نوفمبر 1954 م، للحد من هذه الوضعية، وتحقيق غايتهم المنشودة المتمثلة في التغيير من النظام القائم المتسبب في كل ما آلت إليه البلاد، فهي رسالة تتضمن معالم الرّفص للواقع الفاسد والرغبة في استبدال النظام الرهن بما يلي حاجيات الشعب من ديمقراطية وحرية و استقلالية بكل ما تحمله الكلمة من دلالة رمزية، وليس كحبر على ورق فحسب، إنما ممارسة فعلية على أرض الواقع حتى ينعم كل فرد بها.

تتضمن هذه الرسالة مرجعية خلفية تتمثل في الواقع الاجتماعي المرير الذي دفع بالشعب إلى النهوض ضد نظام الحكم والقائمين على السلطة لإسقاطه، واستبداله بغيره لتغيير الأوضاع، كما أن الرسالة تحمل دلالات رمزية تتمثل في أساليب التغيير لهذه الأوضاع، حيث نجد إشارة إلى نوفمبر الذي يحيل إلى الثورة التحريرية، كما هو موضع في هذا الحوار:

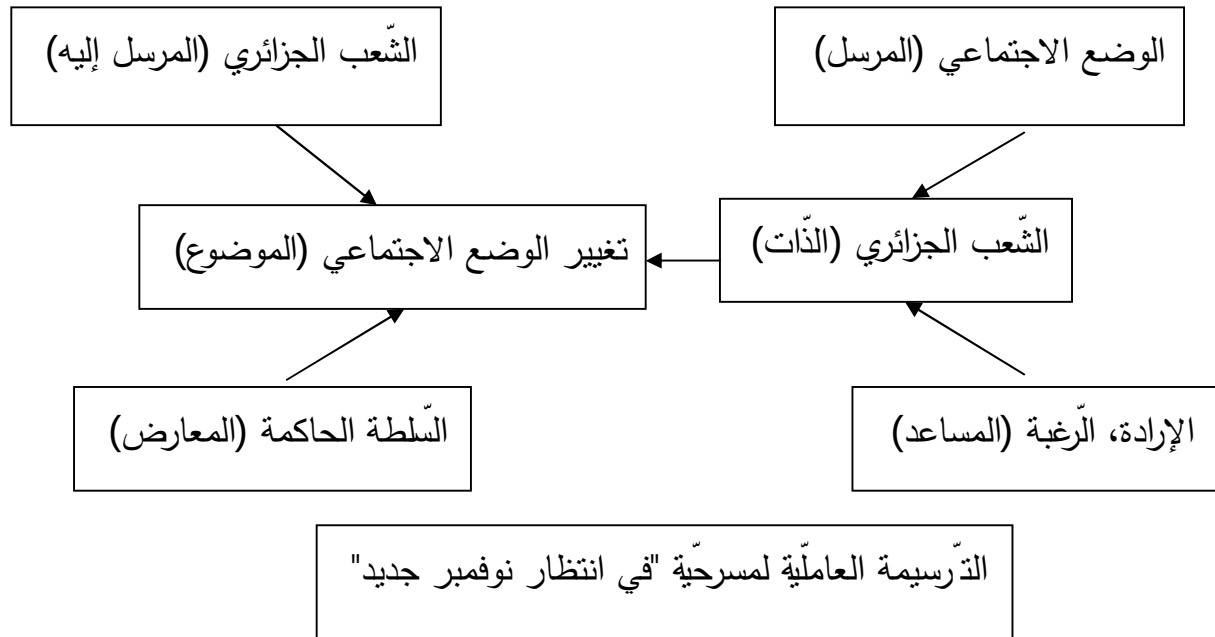
¹ - المسرحية، ص85.

- الثاني: « تتكلم و كأتا لم نغم بثورة. وأتا مازلنا في عهد ما قبل نوفمبر!
- الأول: في نوفمبر قمنا بالثورة المسلحة، أما الآن فنحن في حاجة إلى ثورة جديدة، ثورة تظهر أجهزة الحكم، وتبعد الانتهازيين، ومبرري الضمير.
- الموظف الثاني: ومن سيقوم بهذه الثورة إذا كانت النخبة على ما ذكرت ؟
- الأول: هنا وجه الشبه و القارئ معا، في نوفمبر احتجاجنا إلى التحرير الخارجي، أما الآن فنحن في حاجة إلى التحرير الداخلي»¹
- حملت هذه الرسالة معالم الرّفض للأوضاع السّائدة، فقد عبّروا عنه بأساليب عديدة ومتنوعة تتمثّل في مختلف المحاولات التي بذلها الشعب الجزائري في سبيل تغيير الأوضاع المزرية، التي تحيط بهم كالمطالبة بتحسين هذه الظروف، أو محاولة القيام بمظاهرات كتعبير عن رفضهم لهذا الواقع، كما هو ظاهرة في حوار الموظّفين:
- الثاني: « إنّك تنسى ما بين السّلطة السّياسية والعسكرية من تعاضد، ولهذا فإنّي أستبعد قيام الثّكنات بحركة ضدّ السّلطة السياسية.
- الأول: كان هذا التّعارض قائما عندما كانت تستفيد منه المصلحة المشتركة. أما الآن فقد بدأت تستغلّه إحدى السّلطتين بمفردها، فهو في الحقيقة مفصوم، ولكن بقي فقط القيام بالحركة المعلنة عنه، ولذلك فقد سمعت، مثلي، عن جلسات البرلمان الحامية، والإجراءات التي ستسبق مؤتمر القمة الأفرو آسيوية .
- الموظف الثاني: إنّ سلطة عسكرية لن تقوم بانقلاب لتتصب الآخرين، وما أحسب أنّ الشعب يقبل حكما عسكريا.
- الأول: ذلك بأنّ انقلابا يحدث لابد أن يبرر حركته ويكتشف عيوب الحكام السابقين، عندئذ ستزول كلّ هالة عن الحكام بصفة عامة، ويصبح التيقظ ميزة الشعب»¹.

¹ - المسرحيّة، ص 137، 138

مثلت هذه الرسائل التعبيرية مواقف وآراء الشعب الجزائري عن الواقع السائد كقناة اتصال بين المرسل (الشعب الجزائري) والمتلقي (السلطة الحاكمة)، وعلى هذا «الأساس لا يمكن تصوّر فعل تواصل لا يشتمل بهذا القدر أو ذلك على شحنة انفعالية تشير إلى غاية من الغايات المتعددة للفعل التواصلي»¹ المتبادل بين طرفي العملية التواصلية.

تعتبر هذه العوامل التي تتكوّن منها المسرحية بمثابة بنية فاعلة يمكن إخضاعها لنظام النموذج العملي لغريماس التي تتمثّل في ثلاث ثنائيات أساسية يتشكّل منها الذّص، إذ لا يمكن الاستغناء عن أحد منها، فكلّ عامل يسهم في تحريك الأحداث، ونوضح ذلك بتطبيقه على المسرحية لاستنتاج أهم العلاقات الناتجة عن تفاعل هذه العوامل في كلّ ثنائية، كما هو واضح في المخطط رقم - 09 -

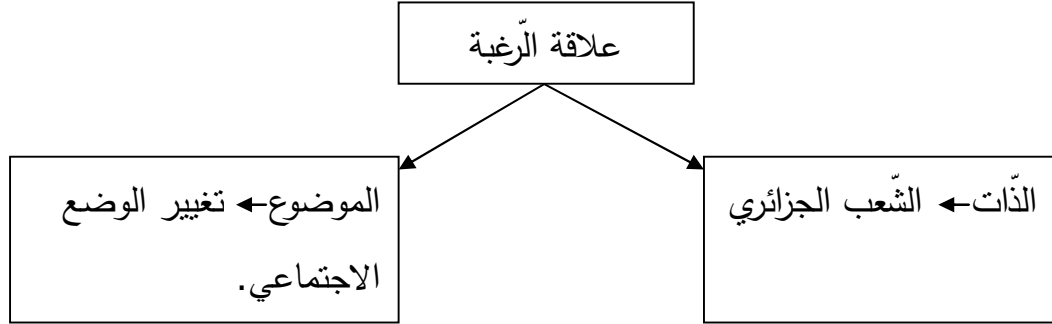


¹ - المسرحية، ص 138، 139.

² - سعيد بنكراد: إستراتيجية التواصل من اللفظ إلى الإيماء، ص 10 .

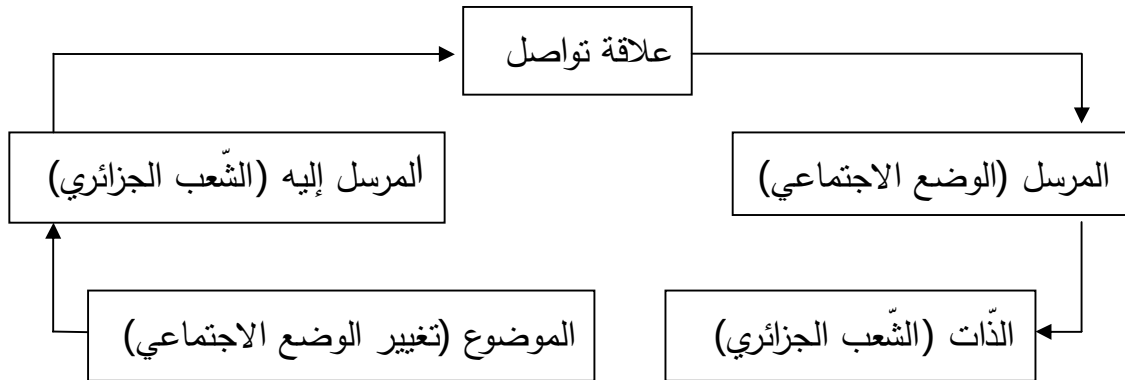
نمير من خلال هذه الترسيمية ثلاث ثنائيات تتمثل في:

1- علاقة الرغبة: تتمحور هذه العلاقة «حول موضوع القيمة الذي يسعى الفاعل إلى امتلاكه»¹، أي رغبة الشعب الجزائري في تغيير الوضع الاجتماعي المتأزم وتحسين ظروف معيشتهم.



مخطط رقم - 10 -

2- علاقة التواصل: حيث «تقضي هذه العلاقة توفر عاملين أحدهما مرسل يقوم بإبلاغ الموضوع المرغوب فيه إلى المتلقي الذي يشكل الطرف الآخر»²، ويشترط في هذه علاقة «تتبع خطوات الفاعل الموظف للحصول على موضوع القيمة»³؛ فالوضع الاجتماعي المزري دفع بالشعب الجزائري إلى التعبير عن هذه الأوضاع، والتحسن منها لفائدة هذا الشعب، كما هو موضح في المخطط رقم -11-

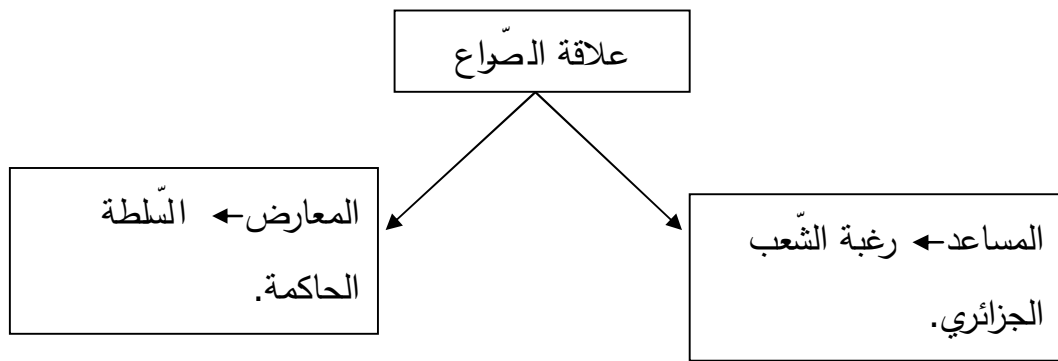


¹ - نادية بوشفرة: مباحث في السيميائيات السردية، دار الأمل للطباعة و النشر، دط، المدينة الجديدة- تيزي وزو، 2008 ، ص48.

² - نورة الجرמוني: الشخصية في متخيل الرواية النسائية العربية، مطبعة أنقو - برانت، دط، 12 شارع القادسية-اليدوخاس، 2011، ص 66.

³ - نادية بوشفرة: مباحث في السيميائيات السردية، ص 48.

3- علاقة الصّواع: وتتمثّل هذه العلاقة « بخلق الحواجز والعوامل بين كلّ من رغبة (إرادة) الفاعل وعلاقة التّواصل (نقل قيمة الموضوع)، لنجد العامل المساعد مسانداً، يدفع الفاعل إلى ممارسة ما كلّف به، من دون يأس أو خضوع أو استسلام، بينما يظهر المعارض ليقف دون ذلك، جاهداً لتوريط الفاعل في مأزق، تتشكل حدة في الصراع، وزيادة في التّوتر»¹، أي أنّ المعارض يعارض الذات على إنجاز الموضوع، في حين أنّ المساعد يساعد على إنجاز المهمة، بإرادة الشعب الجزائري ورغبته دفعت به إلى العمل على تغيير الوضع الاجتماعي السائد، فكانت حافزاً قوياً في مواصلة الكفاح لتحقيق الهدف رغم العراقيل التي وقفت موقف المعارض والذي تمثّل في السّطة (الحكومة).



مخطط رقم - 12 -

تترجم التّرسّيم العامليّة للمسرحيّة، دور الذات المتمثّل في الشعب الجزائري الذي يسعى إلى تغيير الأوضاع الاجتماعيّة السائدة الذي يسمح لها بتحقيق الديمقراطيّة والعدالة الاجتماعيّة من ناحية الحقوق والواجبات، التي ينصّ عليها القانون، وقد حدّدت هذه العلاقة بثلاث ثنائيات، كلّ طرف منها يسهم في أداء دور خاص به، ضمن سياق معيّن ذو قصديّة خفيّة يدركها المؤلّف، ويفكّ شفراتها ورمزيّتها المتلقّي بواسطة التّحليل والتّأويل لاستنباط دلالتها ومعناها، لتحقيق العمليّة التّواصلية «انطلاقاً من أنّ المقاصد هي لبّ العمليّة التّواصلية، لأنّه لا وجود لأيّ تواصل عن طريق العلامات دون وجود قصديّة وراء فعل التّواصل، أو دون وجود إبداع أو على الأقل دون وجود توليف للعلامات»²، فكلّ عمل إبداعي يتضمّن قصديّة المؤلّف، من مؤلّفه وفق نظام من العلامات اللّغويّة التي تشكّل «أهميّة خاصّة في كلّ عمليات الإبداع والتّواصل، فعبر العلامة اللّغويّة تتم كلّ عمليات

¹ - نادية بمشفرة: مباحث في السيميائيات السردية، ص 48.

² - عبد الهادي بن ظافر الشّهري: استراتيجيات الخطاب-مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت-لبنان، 2004، ص 183.

التلقي والقراءة والتأويل»¹ ، وعليه فإن العلامة الرمزية حاضرة بقوة في هذه المسرحية، وعلى هذا الأساس يكون التواصل الإنساني شاملاً؛ إذ لا يمكن حصر مجالاته في التبادل اللفظي التي تحركها قصدية خفية، تدرك معانيها عن طريق فك شفراتها، التي تسهم في توليد الدلالة من خلال تفاعل طرفا الفعل التواصل، وما يندرج ضمن التجربة الإنسانية التي تستوطن الذات من إيماءات وعلامات رمزية وأبعاد دلالية متنوعة.

¹ - الطاهر رواينية: سيميائيات التواصل الفني، ص 250.

خاتمة

إلى هنا انتهى بنا المطاف في بحثنا هذا، بعد محاولتنا الوقوف على أبعاده المعرفية، مستعنيين

في ذلك بآليات تحليلية، وأدوات منهجية مستخلصة من المنهج الذي ارتضيناه لبحثنا هذا وقد توصلنا إلى النتائج التالية:

استقطبت الأوضاع الاجتماعية والسياسية في الجزائر إبان الاستقلال، اهتمام العديد من المؤلفين والدارسين، والتي نتجت عن سوء التسيير في الجهاز الإداري، فانطلقوا من هذا الوضع للتعبير عنه، فجاءت مسرحية "في انتظار نوفمبر جديد" لرصد أحداث هذه المرحلة، وتصوير ملامح كفاح الشعب ونضاله من أجل تغيير الواقع الراهن، بكل جرأة وشجاعة.

- يتميز النص المسرحي بمظهر أيقوني مختلف وممن عن سائر الفنون الأدبية الأخرى، فهو يساعد المؤلف على إعطاء رؤيته للواقع.

- تنتمي مسرحية "في انتظار نوفمبر جديد" إلى الأدب التسجيلي التاريخي، الذي عو عن واقع مرير عاشه المجتمع الجزائري في فترة حرجة من تاريخه بكل صدق.

- تتضمن المسرحية دلالات رمزية موحية في مختلف البنيات التي تشكلها كالبنية الفنية والاجتماعية، والتاريخية.

- يتكون العمل المسرحي من عدة عناصر فنية، من أحداث وشخصيات وصراعات متلائمة مع بعضها البعض لتشكل بذلك عملاً درامياً متكاملًا.

- لعبت الشخصيات دوراً فعالاً في المسرحية، فعوت عما يدور في عالمها من جوانب عدة كالفسية، الاجتماعية، الثقافية، من خلال الحوار والصواع الذي جرى بينها.

- اهتم الكاتب بالبعد المنطوق والمكتوب على حدّ السواء، نظرًا لما يحمله كل بعد من دلالات رمزية، إذ أنّ لكل ملفوظ معايير عميقة وشكلية مناسبة له.

- تُبنى المسرحية وفق حدثٍ معيّن، يتشكّل من خلال فكرة معينة، والذي يُعتبر عنصراً بناءً في المسرحية، فلا يمكن الاستغناء عنه، نظراً لدوره الفاعل، ودلالاته الرمزية الموحية.
- تعتبر الشخصية المسرحية المادة الخام التي يُصنع بها العمل المسرحي، فلا يمكن الاستغناء عنها، على أساس أنها خالقة للعناصر المكوّنة للمسرحية كالحدث والصّواع والحوار.
- تقوم المسرحية على مادة نصية يشكّلها الحوار كونها علامة ممّزة، تسهم في تحقيق العملية التواصلية اللسانية والإشارية.
- يعدّ الحوار من أهم الأساليب التواصلية التي يعتمد عليها المسرح، أثناء تفاعل الشخصيات والأحداث.
- يعدّ الصّواع عنصراً بناءً في العمل المسرحي، نظراً لدوره الفاعل في تحريك ونمو الأحداث، والدلالات الرمزية التي يحملها.
- تتشكّل البنية الفنية للمسرحية من عدّة عناصر، تختلف سماتها من عنصرٍ لآخر، إلا أنها تعمل مجتمعة؛ فكل واحد يتأثر بالآخر ويؤثر فيه، إذ أنّ كلّ عنصرٍ فني يسهم بدوره الفاعل في سيرورة العمل وتطوّره؛ فلا يمكن الاستغناء عن أحدٍ من هذه العناصر نظراً لما يحمله من دلالات رمزية، تُضفي على العمل الفني صبغة جمالية خاصة، كما تسهم في تحقيق العملية التواصلية.
- يُعدّ العنوان علامة سيميائية تالة، تحمل عدّة معانٍ، إذ تختلّ عالماً من الدلالات الرمزية، يستهدف العنوان إثارة الملتقى وجذبه باعتباره يحمل شكل أيقوني بصري مؤثّر.
- يسهم الفضاء في تشكيل البناء الدرامي، الذي تجري فيه الأحداث، فهو يشكّل عنصراً الزّمان والمكان دوراً فاعلاً في تحريك الأحداث وتطوّرها.
- يلعب الزّمن دوراً هاماً في تشكيل العمل الأدبي بصفة عامّة، والعمل المسرحي بصفة خاصة، من حيث تسلسل نظام العلاقات التي تربط الأحداث بأزماتها، وعليه فإنّ الأحداث المسرحية تقع في إطار زمنيّ محدّد؛ لا يمكن فصله عنها، فهو مرتبط بها ارتباطاً وثيقاً.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً : المعاجم:

1. إبراهيم حمّادة: معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحيّة، دار المعارف، د ط، القل - القاهرة، 1119م.
2. أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللّغة، تح: عبد السلام محمد هارون، اتّحاد الكتاب العربي، ج6، 1423هـ / 2002م.
3. أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، م03، ج 20، النيل القاهرة، 1119م.
4. أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، م04، ج 32، النيل القاهرة، 1119م.
5. أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، م06، ج 54، النيل القاهرة، 1119م.
6. جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، 1979م.
7. طه عبد الرحمان: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء - بيروت، 1998م.
8. مجد النين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التّراث في مؤسسة الرّسالة، (إشراف محمد نعيم العرقسوسي)، مؤسسة الرّسالة، ط 8، 2005م.
9. محمد عّانني: مصطلحات الأدبيّة الحديثة دراسة ومعجم إنجليزي - عربي، (إشراف : محمود عليّ مكّي) ، الشركة المصريّة العالميّة للنشر - لوندان، ط 3، القاهرة، 2003م.

ثانياً: المصادر:

1. الجنيدى خليفة: في انتظار نوفمبر جديد، مكتبة ومطبعة البعث، د ط، قسنطينة - الجزائر، 1966م.

ثالثاً- المراجع باللغة العربية:

1. إبراهيم أحمد: الدّواما والفرجة المسرحيّة - نشأتها تاريخها وأصولها، مطبعة الرسالة، دار الفكر العربي، ط 1، الإسكندرية، 2006 م.
2. إبراهيم صالح: الفضاء ولغة السّود في روايات عبد الرّحمان مّثيف، ط1، الدّار البيضاء-المغرب، 2003 م.
3. أبو الحسن سلام: حيرة النّص المسرحي بين التّرجمة والاقتباس والإعداد والتّأليف، دار الوفاء، ط 4، الإسكندرية، 2007م.
4. أبو زيد نصر: النّص، السّلطة، الحقيقة، الفكر النّيني بين إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة، المركز الدّقافي العربي، ط1، بيروت - الدّار البيضاء، 1995م.
5. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان و التّبيين، تح وشرح عبد السّلام محمّد هارون، مكتبة الخانجي، ج1، ط7، القاهرة، 1418هـ - 1998 م.
6. الإدريسي رشيد: سمياء التّأويل الحريري بين العبارة والإشارة، المدارس، ط1، الدّار البيضاء، 2000م.
7. باكثير علي أحمد: فن المسرحيّة من خلال تجاربي الشخصية، دار مصر، د ط، الفجالة، د ت.
8. بلبل فرحان: النّص المسرحيّ الكلمة والفعل دراسة، اتحاد الكتّاب العرب، د ط، دمشق، 2003م.
9. بلعابد عبد الحق: عتبات جيران جنيت من النّص إلى المناص، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 1429هـ - 2008م.
10. جابري محمّد عبد الرّحمان: نظرية العلامات عند جماعة بيينا، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت - لبنان، 2010م.
11. الجزار محمّد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، د ط، 1998م.

12. جلال جميل محمّد: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، مرا: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، مصر، 2002م.
13. جميل حمداوي: التّواصل اللّساني والسّيميائي والتّربوي، (الألوكة)، 2015م.
14. الحجمري عبد الفتاح: عتبات النّص البنيّة والدّلالة، منشورات الرّبطة، ط1، الدّار البيضاء - المغرب، بيروت - لبنان، 1996م.
15. حسو عبد النّاصر: مفردات العرض المسرحي، الهيئة العّمة السّورية للكتاب، سوريا - دمشق، 2010م.
16. حمادة إبراهيم: لغة الدّراميّة - العناصر غير المنطوقة والعناصر المنطوقة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005م.
17. حميد لحداني: بنيّة النّص السّودي، المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء - بيروت، 1991م.
18. خلف كامل عصام: الاتجاه السّيميولوجي ونقد الشّعْر، دار فرحة للشّو والتّوزيع، (إشراف: عادل متولي)، د ط، السّودان، 2003م.
19. رشاد رشدي: نظريّة الدّراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، ط 2، بيروت، 1975م.
20. شاكير عبد المجيد: عناصر التّركيب الجمالي في العرض المسرحي، مراجعة: نهاد صليحة، الهيئة العربيّة للمسرح، مصر، 2013م.
21. شكري عبد الوهاب، النّص المسرحي - دراسة تحليليّة الأصول - مؤسسة حورس التّوليّة، ط 2، سبورتيخ - الإسكندريّة، 2009م.
22. الطاهر بن حسين بومزير: التّواصل اللّساني و الشعريّة - مقارنة تحليليّة لنظرية جاكسون - منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر - 1428هـ - 2007م.
23. عبد الهادي بن ظافر الشّهري: استراتيجيات الخطاب - مقارنة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت - لبنان، 2004م.

24. عبيد محمد صابر: إشكالية العنوان بين القصد وجمالية التلقي، مقال في مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 374 حريزان 2002م.
25. عبيدي مهدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، د ط، دمشق، 2011م.
26. عزا لدين جلاوي: النص المسرحي في الأدب الجزائري - دراسة، مطبعة هومة، ط 1، سطيف، 2000 م.
27. عصفور جابر: الصورة الفنية في التراث القدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت 1992م.
28. عياشي منذر: العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء - المغرب، بيروت - لبنان، 2004م.
29. الغدامي عبد الله محمد: الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشرحية - قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، مصر، 1998م.
30. الغزالي عبد القادر: اللسانيات و نظرية التواصل - رومان جاكسون نموذجاً، ط 1، دار الحوار، سورية - اللاذقية، 2003 م.
31. الفقيري عبد العزيز: على خشبة المسرح، دار الحكمة، ط 1، 2014م.
32. القط عبد القادر: من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، د ط، بيروت، 1978م.
33. قطوس بسام: استراتيجيات القراءة - التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي، دط، أريد - الأردن، 1998م.
34. قواض هند: المسرح في مجال الأدب وعلم النفس، دار الكتاب اللبناني، د ط، بيروت - لبنان، 1982م.
35. كرم يوسف، تاريخ الفلسفة الحديثة، دار المعارف، ط5، النيل - القاهرة، 1119م.
1. كشاش محمد: اللغة والحواس - رؤية في التواصل والتعبير بالعلامات غير اللسانية، المكتبة العصرية، ط1، صيدا - بيروت، 2001م.

36. لمباركية صالح: دراسات مسرحية (2) المسرح في الجزائر - دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى، د ط، عين مليلة - الجزائر، 2005م.
37. لويز مليكة: الليكور المسرحي، الهيئة المصرية للعلمة للكتاب، ط 3، مصر، 1990م.
38. لويز مليكة: الهندسة والليكور المسرحي، الهيئة المصرية للعلمة للكتاب، د ط، القاهرة، 1990م.
39. محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، بيروت - لبنان، د ت.
40. محمد نظيف!الحوار وخصائص التفاعل التواصلي . دراسة تطبيقية في اللسانيات التداولية، إفريقيا الشرق، بط، الدار البيضاء . المغرب، 2010م.
41. المطلبي مالك يوسف: الزمن واللغة، الهيئة المصرية للعلمة للكتاب، د ط، مصر، 1986م.
42. نادية بوشفرة: مباحث في السيميائيات السردية، دار الأمل للطباعة و النشر، د ط، المدينة الجديدة - تيزي وزو، 2008م.
43. نجم الدليمي منصور نعمان: المكان في النص المسرحي، دار الكندي، ط1، أريد - الأردن 1999م .
44. نورة الجرמוني: الشخصية في متخلى الرواية النسائية العربية، مطبعة أنفو - برانت، د ط، 12شارع القادسية - اليدو - فاس، 2011م.
45. اليوسف أكرم: الفضاء المسرحي - دراسة سيميائية، دار مشرق - مغرب، د ط، دمشق، 1994م.

رابعاً: المراجع المترجمة:

1. ايجري لايس: فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، د ط، القاهرة - نيويورك، د ت.
2. باشلار غاستون، جمالية المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت - لبنان، 1404هـ / 1984م.
3. بلوك لورانس: كتابة الرواية من الحكمة إلى الطباعة، تر: صبري محمد حسن، دار الجمهورية للصحافة، د ط، 2009م.
4. تشادويك تشارلز: الرمزية، تر: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، مصر، 1991م.
5. توسان برنار: ماهي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، ط2، بيروت - لبنان، 2000 م.
6. جاكسون رومان: قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومازن حنون، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء - المغرب 1988م.
7. دوقينو جان، فضاءات العرض المسرحي، تر: حمادة إبراهيم، مطابع المجلس الأعلى للآثار، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، 1977م.
8. سيرتج فيليب: الرموز في الفن - الأديان - الحياة، تر: عبد الهادي عباس، دار دمشق، ط1، سورية - دمشق، 1992م.
9. فونتاني جاك: سمياء المرئي، تر: علي أسعد، دار الحوار، ط1، دمشق، 2003م.
10. مندلاو أ.أ: الزمن والرواية، تر: بكر عباس، (مراجعة إحسان عباس)، دار صادر، ط 1، بيروت - لبنان، 1997م.
11. ميردوند جيمس: الفضاء المسرحي، تر: محمد السيد، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، ط 2، د ت.
12. هلتون جوليان: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، ط1، شارع السلام - أرض اللواء، 2000م.

13. والن جراهام: المؤثرات المسرحية، تر: منى سلام، مرا: محمد أبو الخير، مطابع المجلس الأعلى للآثار، د ط، 1995.

خامساً: المجلات والنوريات:

1. إسماعيل ابن اصفية: الض المسرحي بين القراءة والتّمثيل، مقال قي مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد السابع، جانفي 2005م.
2. سعيد بنكراد: إستراتيجية التّواصل من اللفظ إلى الإيماء، مجلة علامات عدد 21 - 2004.
3. الطاهر رواينية: سيميائيات التّواصل، مقال في مجلة الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، العدد 3، المجلد 35 يناير - مارس 2007م.
4. ميلود حبيبي: نظرية التّلقّي إشكالات وتطبيقات، مطبعة النّجاح، المملكة المغربية، جامعة محمد الخامس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24.

سادساً: الرسائل الجامعية:

1. شراجي عبد العزيز - بوزيدي ناشدة: تحليل وقياس الفقر في الجزائر، جزائر ، مَنكرة لنيل شهادة الماجستير في العلوم الاقتصادية، كلية العلوم الاقتصادية وعلوم التّسيير، فرع تحليل واستشراق اقتصادي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009/2008م.
2. مراح مراد: الأداء التّمثيلي في الفضاء المفتوح- تجربة جمال بن صابر أنموذجاً، مذكرة لنيل شهادة الماجستير - كلية الآداب واللّغات والفنون، فرع: الفنون التّرايمية، جامعة وهران، 2013 - 2014م.

سابعاً: المواقع الالكترونية:

1. حليم بركات: النظام الاجتماعي وعلاقته بمشكلة المرأة العربية، 14 / 09 / 2004. عل الموقع: [http:// www.ahewar. org /s.asp ?aid : 23415&r=o](http://www.ahewar.org/s.asp?aid:23415&r=o)

2. حمداوي جميل: السِّمِوطِيقا والعنونة، مقال في صحيفة المتقف ، العدد 1647، الاثنين 24-01-2011، على الموقع: [mail.almothaqaf.com>qadaya2009](mailto:qadaya2009@mail.almothaqaf.com)
3. حمداوي جميل: شعريّة العرض المسرحي ومكوناته الجماليّة، 25 ماي 2007، على الموقع: www.diwanalarab.com
4. وليد محمود عبد الناصر، معنى الثّورة ودلالاتها في العالم العربيّ، 01:00، 2015/8/28. على الموقع: www.alhayat.com
5. حلايقة غادة: ما هو النظام الاشتراكي، 56:05، 2004/12/24 على الموقع : [http://mawdoo3. Com/](http://mawdoo3.Com/)
6. عاروري نجير: استشراف لمآلات الثّورات العربيّة، 55:09، 2011/03/18 على الموقع: <http://www.aljazeera.net./know/eagate/opinions/2011/03/27>.
7. ظاهرة الفقر في الجزائر، 17:22، 2011 / 8/ 7، على الموقع: <http://kazzedha-blogsport.com/>.
8. فان وهيبة: العنف ضدّ الزّوجة، 23:15، 2013/02/26، على الموقع: <http://essalamonline.com/ara/feed/social/20592.txt>
9. مشعل طلال: ما هو دور المرأة في المجتمع، 16:09، 2015/02/22، على الموقع: [http://mawdoo3. Com/](http://mawdoo3.Com/)
10. شاكر العكام صباح: دور المرأة في بناء المجتمع، العدد: 2377، 2013/03/09،
11. حسيبة موزاوي، المرأة الجزائريّة... بين المعاناة والتّحيّات، 2015/03/07 على الموقع:
12. نعمان عبد الغني: مكانة المرأة الإنسان في المجتمع العربي، 16 / 03 / 2006 على الموقع <http://www.eltwhed.com/vb/showthread.php?4699.%E3%c7%E4>
13. أحمد المختار عبد الرحمن ، أبجديات في فلسفة الثّورة، 11:43، 2011/03/30 على الموقع [http://marebpress.net/writres.hph ?lng=arabic&id=1972](http://marebpress.net/writres.hph?lng=arabic&id=1972)

فهرس الموضوعات

01.....مقدمة.

06 مدخل.

الفصل الأول:

الدلالات الرمزية للقضايا المطروحة في مسرحية "في انتظار نوفمبر جديد" للجنيدي خليفة

1- ملخص المسرحية.....12

2- البنية الفنية للمسرحية.....13

1-2- الحدث.....13

2-2- الشخصية.....16

1-2-2- الشخصيات الرئيسية.....18

2-2-2- الشخصيات الثانوية.....22

2-2-3- الشخصيات الغائبة.....24

2-3- الحوار.....27

2-3-1- الحوار الخارجي.....28

2-3-2- الحوار الداخلي.....29

2-4- الصّواع.....32

2-4-1- الصّواع الصّاعد.....34

2-4-2- الصّواع الذي يوشك على النّهاية.....35

2-5- الحكمة.....36

2-5-1- عناصر الحكمة المسرحية.....37

3- القضايا المطروحة في المسرحية ورمزيتها.....	47.
3-1- النظام الاشتراكي.....	47.
3-2- قضية المرأة.....	51.
3-3- الثورة.....	56.
3-4- الفقر.....	61.

الفصل الثاني:

الرمز التواصلي في مسرحية "في انتظار نوفمبر جديد" للجنيدي خليفة

1- مستويات العملية التواصلية في المسرحية.....	65.
1-1- رمزية العنوان.....	65.
1-2- رمزية الفضاء المسرحي.....	72.
1-2-1- رمزية الزمن.....	73.
1-2-2- رمزية المكان.....	85.
1-2-3- رمزية الـيكور.....	97.
1-3-2-1- الخشبة.....	99.
1-3-2-2- الإضاءة.....	102.
1-3-3-2- المؤثرات المسرحية.....	104.
2- الشبكة التواصلية لعناصر المسرحية.....	109.
2-1- مخطط التواصل اللساني للمسرحية.....	113.
خاتمة.....	122.
قائمة المصادر والمراجع.....	125.

Nom du document : 2 مذكرة الماستر pdf.docx

Répertoire : C:\Users\madjid\Desktop

Modèle :

C:\Users\madjid\AppData\Roaming\Microsoft\Templates\Normal.dotm

Titre :

Sujet :

Auteur : MADJID

Mots clés :

Commentaires :

Date de création : 13/07/2016 20:37:00

N° de révision : 2

Dernier enregistr. le : 13/07/2016 20:37:00

Dernier enregistrement par : madjid

Temps total d'édition : 12 Minutes

Dernière impression sur : 13/07/2016 22:05:00

Tel qu'à la dernière impression

Nombre de pages : 138

Nombre de mots : 30,130

Nombre de caractères : 167,219 (approx.)