مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 17 العدد 1، 2020، ص ص ؟؟- ؟؟

سيميائيّة الذّوات الدّراميّة في نص مسرحيّة "الوردة والسّيّاف" لـ "عزّ الدّين ميهوبي"

سعديّة بن ستيتي *

تاريخ الاستلام 2019/10/21 تاريخ القبول 2019/12/15

ملخّص

يقوم البرنامج الدرامي في النص المسرحي على مجموعةٍ من التحوّلات الدرامية وفق إطارٍ زمنيٍّ ومكانيٍّ محدّدين، يحاول الكاتب تجسيده عبر فضاءٍ متخيّلٍ مرافقةً بنصٍ موازٍ يشرح فيه وضعيات وقوع الأفعال الدرامية، ويصف فيه أيضًا حالات الذوات الفاعلة القائمة على تحريك الفعل الدرامي وتحويله من مسار إلى آخر في عملية تسمّى في المصطلح السّيميائي بالتحوّلات الدرامية.

على هذا الأساس فالذّات الدرامية هي بؤرة النص المسرحي، ويقوم الفعل الدرامي أصلاً بوجودها عن طريق تحديد علاقتها بموضوع القيمة الذي يجسّده النص المسرحي، سواء أكانت الذات الفاعلة متّصلةً بالموضوع أم منفصلةً عنه، فالذات الفاعلة تُبرزِ هيمنةً على المسار الدرامي في النص المسرحي سواء أكانت سلبية أم إيجابية.

وبناءً على ذلك، اتّجهت دراستنا في هذا العمل إلى متابعة ذوات الفعل الدرامي في مسرحية "الوردة والسيّاف" للكاتب المسرحي والشاعر "عز الدين ميهوبي" وفق المنهج السّيميائي خاصّة فيما تعلّق بسيمياء الفعل، للكشف عن البرامج الدرامية في النص المسرحي ومساراتها المتقاطبة التي تظهر في المستوى السطحي على شكل صراعٍ بين الذوات الفاعلة، وبذلك سنحدّد أنواع الذوات حسب ما يسنده الكاتب إليها من أدوار، سواء تعلّق الأمر بطريقة رؤيتها للأفعال الدرامية أو بما تقوم به من أفعالٍ تؤثّر على المسار الدرامي.

الكلمات الرئيسة: تحول درامي، ذات فاعلة، ذات مُؤطرة، برنامج درامي، مسار درامي.

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2020.

* جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر.

I- مهاد نظري: بين الشخصية والذات في الاصطلاح السّيميائي:

يقابل كلمة "شخصية" في اللّغة الفرنسية اللّفظة (Personnage) المأخوذة من الكلمة اللّاتينية (Persona) التي تعني تخفّي الشخصية الممثّلة بقناعٍ قصد تأدية دورٍ معيّن، ثمّ أصبح يدلّ فيما بعد على الشخصية المسرحية والروائية، فهي كائنٌ متخيّلٌ شبيهٌ بالشخص الحقيقي، ومنه اكتسب التشخيص معنى التمثيل، أي تأدية دورٍ للتعبير عن شخصيةٍ ما[1] قد تكون حقيقيةً أو خياليةً.

ففي المسرحية يمكن الاستغناء عن إضاءةٍ بدرجةٍ معيّنةٍ أو ديكورٍ بتفاصيل محدّدةٍ، لكن لا يمكن الاستغناء عن الشخصية أو الذّات القائمة بالدور المسرحي، ذلك أنّ «جوهر المسرحية هو تمثيل فعل ما، شرط أن يصدر ذلك الفعل وفق مزاج الشخصية المعنية ومشاعرها، وعواطفها وغرائزها وميولها الطبيعية، وأفكارها وقواها التفكيرية»[2]؛ إذ يترجم ذلك ما تظهره الشخصية أو الذات الفاعلة من حركاتٍ وإشاراتٍ وتعابير وجهها التي تتآلف لإنتاج علاماتٍ سيميولوجيةٍ مكمّلةٍ للنص المسرحي، ممّا أعطاها مكانةً أساسيةً في العمل الدرامي بشكلٍ عامٍّ.

بهذا يتحوّل جسد الممثّل إلى أيقونةٍ تحيل إلى الفضاء المتخيّل للنص المسرحي بكلّ تفاصيله؛ ذلك أنّ الجسد بحدّ ذاته لغةٌ تعبيريةٌ عالميةٌ[3]. وتعمل الذات الممثّلة في المشهد المسرحي على تجسيد الصورة البلاغية واللّغوية الصادرة من النص المسرحي مفعّلةً كلّ الأطر السياقية أو الإشارات المرافقة للنص المسرحي والمدرجة من قِبَل المؤلّف، كي تُحوّل الصورة المسرحية من المستوى المجرّد الذهني إلى المستوى المحسوس المدرك من قِبَل عين المتلقي المتفرّج، فـ «الصورة البصرية صورةٌ سيميائيةٌ وأيقونيةٌ بامتيازٍ يتداخل فيها الدّال والمدلول والمرجع لتشكيل الصورة العلامة، ويعني هذا أن الصورة المرئية هي صورة حسيّة تخاطب العين أكثر ممّا تخاطب الحوّاس الأخرى، وترتبط هذه الصورة بالشكل واللّون والخطّ والنقط والهيئة والحال والانطباع واللّقطة والضوء والصباغة...إلخ»[4].

ومن هنا تكمن صعوبة بناء الشخصية المتخيّلة الناهضة بالعمل الدرامي بشكلٍ خاصٍّ، من مستوى كونها كائنًا ورقيًّا يقوم المؤلّف بنفخ الحياة فيه ليجعله ذاتًا ممكنة الوجود، أو إحلال الذات في صورةٍ مُقْنِعَةٍ لدى المتلقي؛ ذلك أنّ الصورة المشهدية تكون أكثر تعبيرًا وتوضيحًا من الكلمات اللّغوية التي تتحوّل إلى علاماتٍ دالّةٍ مساعدةٍ في تجسيد الصورة التي تقوم على «تقليدٍ تمثيليٍّ مجسّدٍ أو تعبيرٍ بصريٍ معادٍ، وهي معطى حسّي للعضو البصري»[5].

كلّ هذه المفاهيم تنبني على الاعتداد أكثر بمكوّن الشخصية في العمل الأدبي بشكل عام، باعتبارها أساس الحبك وقيام الصراع، لذا كان من الضروري الفصل بين الشخصية الحقيقية

والشخصية المتخيّلية التي يصنعها المؤلّف وفق قدراته الذّهنية والفكرية والجمالية، وهي شخصية من عالم الورق.

لقد كان "رولان بارث" (Roland Barthes)(1915-1980) من أوّل الدّاعين إلى اعتبار الشّخصيات الأدبية شخوصًا من ورقٍ، وأنّها ليست حقيقيةً، صدر ذلك في مقال له بعنوان(Eléments de sémiologie1964)، وأكّد "بارث" أنّ الشخصية بنيةٌ دالةٌ في إطار تعميم حكمه على كلّ مكوّنات النص الأدبي المُنْبَنِيَة على نظام المدلولية؛ ذلك أن «النصّ ثمرةٌ للّغة ويعني به نسيج الدلائل والعلامات التي تشكّل العمل الأدبي»[6]. ولكن تَغَيَّرَ مفهوم الشّخصية تمامًا مع "أ.ج. غريماس" (A.J.Greimas) (1917-1992) بعد صدور كتابه المشهور (Sémantique structurale)[7]، إذ تحوّرت المقولة البسيكولوجية للشّخصية التي كانت تحيل على كائنٍ حيٍّ موجودٍ في الواقع، كما تغيّرت النّظرة المحصورة على المُؤَنّس وحسب، وخرجت من إطار كونها مقولةً خاصّةً بالأدب وحده، لتصبح علامةً سيميائيةً، يجري عليها ما يجري على نظام العلامات، ووظيفتها تكون اختلافيةً، لا قيمة لها إلاّ من خلال انتظامها داخل نسقٍ محدّدٍ[8].

فالشخصيات الموجودة في النص ليست حقيقية،إنّما هي علامات صنعتها اللّغة، ولا يمكن الوقوف على دلالة الشخصية إلاّ بالعلامة اللّغوية؛ إذ «لا يمكن للسيميولوجيا إلاّ أن تلجأ إلى اللّغة للوقوف على دلالة الأشياء»[9]، إذن يتحدّد مدلول الشخصية حسب "رولان بارث" بتحقيق القراءة التأويلية القائمة على النسق النصّي أوّلاً. وعلى إثر ذلك يعطي أهميّةً للنسق النصي(الكتابة الأدبية) قائلا: «إنّ الكتابة هي، تحديدًا، ذلك الفضاء؛ حيث يمتزج أشخاص النحو بأصول الخطاب؛ يختلطون ويتلاشون حدّ تعذّر تعويضهم: إنّ الكتابة هي الحقيقة؛ لا حقيقة الشخص (حقيقة المؤلّف)، بل حقيقة اللّغة؛ ولهذا السبب كانت الكتابة تمضي، دائما، أبعد من الكلام»[10].

ربط "بارث" بين النص الأدبي والمتلقي بالدرجة الأولى، فهو الذي يُفَعِّلُ النص ويحاوره فيستجلي خطابه الضمني، إذن فالنص رسالةٌ خطابيةٌ رداؤها العمل الأدبي كإطارٍ لغويٍّ ليلتقطها متلقٍّ لإنجاح عملية الإرسال، «فالعمل مَرْسَلَةٌ تنتمي إلى مُرسلِها، أمّا النص ففعاليةُ تلقٍّ تفتح هذه المَرْسَلَة على ما سواها ممّا تستدعيه لغتها قصدًا من المُرْسِل أو دون قصدٍ منه»[11]؛ إذ لا سلطة للمؤلّف على القارئ فيما يبنيه من مدلولات حول مختلف مكوّنات العمل الأدبي من زمانٍ ومكانٍ وشخصيّاتٍ.

ويرتبط التجسيد الورقي للشخصية ببعدين، بعدٌ إنسانيٌّ وآخر أدبيٌّ وفق أبعادٍ ثقافيةٍ ودينيةٍ واجتماعيةٍ وفكريةٍ تتلاحم في ذهنية الكاتب لتُترجَم في العمل الحكائي، فتبدو أكثر إقناعًا وتأثيرًا في المتلقي الذي يحاول تنميط الشخصية وصوغها من خلال ثلاث مستويات، هي: اسم الشخصية - صيغ تقديمها - الوظائف المسندة إليها[12]؛ إذ تتحوّل الشخصية إلى علامةٍ لغويةٍ وفق دوالٍّ

متقطّعةٍ في الخطاب تحدّد سماتها من خلال أبعادٍ مختلفةٍ يختارها المؤلّف[13]، وبذلك تُنشّط ذاكرة المتلقي وتجعله مشاركًا بصفةٍ غير مباشرةٍ في إحلال مدلولات الشخصية وبالتالي مدلولات النص ككل.

في حين أنّنا نجد رأيًا يبدو للوهلة الأولى مغايرًا لهذه النّظرة، لكنه يؤكّد ضمنيًا أنّ الشّخصيات الموجودة في العمل الأدبي هي شخصياتٌ كامنةٌ تشبه صورًا حقيقيةً موجودةً في الواقع، لكنّها ليست هي بالفعل تمامًا، ويظهر لنا ذلك عند "أوستن وارين" (Austen Warren) (1899-1986) بقوله: «إنّ النفوس الكامنة في الرّواية بما فيها تلك النّفوس التي ينظر إليها أنّها شريرةٌ هي كلّها شخصيّاتٌ كامنةٌ، ويقول المَثَلُ: مزاجُ إنسانٍ مَا شخصيّةُ إنسانٍ آخرَ، والإخوة "كرامازوف" الأربعة هم جوانب من دوستويفسكي (Dostoïevski)، يقول "فلوبير" (Flaubert): «مادم بوفاري هي"أنا" ... لا يمكن أن تغدو الشّخصيّات شخصيّات حيّة، أي مستديرة لا مسطّحة، إلاّ إذا كانت نفوسًا كامنةً يتعرّف عليها الأديب من الدّاخل»[14].

نفهم من هذا الكلامِ أنّ الشّخصياتِ وسلوكياتها تتشابه في الواقع قبل أن تكون موجودةً في أيِّ عملٍ أدبيٍ، وأنّ ما يقدّمه الكاتب بالضّرورة سيكون له أثرٌ من جوانب من ذاته، وفي الوقت نفسه يؤكّد لنا أنّ الشّخصياتِ الأدبيةِ لا يمكن أن تكون حيّةً كتلك الموجودةِ في الحياةِ.

وهذا الرّأي يؤكّد ضرورةَ تحميلِ الشّخصيةِ الأدبيةِ بعضًا من ذهنيةِ الكاتبِ، أو من ذهنياتٍ مختلفةٍ من المجتمع، وقد أكّد هذا الكلام "أمبرتو إيكو" (Umberto Eco) (1932-2016)، حين قال: «فإذا كنّا نقول بأنّ التّخييل السّردي يقدّم شخصيّات تقوم بأفعال وتمارس عليها أفعالٌ خلال أحداث القصّة، وتقوم هذه الأفعال بنقل وضعيةِ شخصيةٍ ما من حالةٍ بَدئِيةٍ إلى حالةٍ نهائيةٍ، فإنّ هذه الشّروط الضّرورية تنطبق على حكاياتٍ جدّيةٍ وصحيحةٍ/... إنّ التّخييل يعبّر عن نفسه من خلال التّركيز على الجزئيات التّاريخية التي لا يمكن التّأكد منها من خلال الكشف عن عمقِ ذهنياتِ الشّخصيةِ»[15].

"أمبرتو إيكو" لا ينكر أبدًا تلك المطابقة التي تحدث بين الجدِّي الواقعِي والمتخيّلِ الفنِّيِ، فيما تقوم به الشّخصيةُ في العملِ الأدبي من بدايته إلى نهايته، ذلك سيكشف بالضّرورة عن ذهنياتِ شخصيةٍ محتملة الوجودِ في الواقعِ.

لقد تحدّث "فيليب هامون" (Philip Hamon) (ولد سنة 1940) عن الشّخصية في إطار ما جاءت به الأبحاثُ السّيميائيةِ، خاصّةً ما قدّمه لنا "أ.ج. غريماس" (A.J.Greimas) الذي ركّز في أبحاثِه كثيرًا على ما يقوم به الفاعلون والممثّلون في العمل السّردي[*]، إذ يرى أنّ الشّخصيةَ هي وحدةُ معنًى وهذا المدلول قابلٌ للتّحليلِ والوصفِ، وما دامت كذلك فإنّها لا تنمو إلاّ من خلال وحداتِ المعنى، فهي تُصْنَعُ من الجمل التي تنطقهَا هي أو ينطقهَا الآخرون عنهَا، ولذلك من

البديهي أن لا نفصلَ أيّ تصوُّرٍ للشّخصية عن التّصوُّرِ العامِّ للشّخص للذّات أو الفرد، ومنه فمقولة الشّخصية ليست مقولةً أدبيةً محضة، وأنّها لا ترتبطُ بنسقٍ سيميائيٍ خالصٍ، لأنّ القارئَ يعيدُ بناءَها، مثل النّص الذي يبنيهَا أيضًا[16].

وإذا نظرنَا إلى الشّخصيةِ بوصفهَا مدلولاً، فهي عنصرٌ لا يظهرُ إلاّ من خلال الثّنائية (دال/ مدلول)؛ أي من خلال مجموعة إشارات نسمّيها السّمة وما يستدلّ به "فيليب هامون" في ذلك، هو أنّ تسمية الشّخصية في حدّ ذاتهَا أمرٌ يتطلّب ربطِ الشّخصيةِ بما يُحْدِثُه مظهرُهَا الصّوتيُّ للدّال من وقعٍ، فالكُتّابُ قد يعطون لشخصياتِ مؤلّفاتِهم إيحاءاتٍ معيّنةً (إيحاءٌ شعبيٌّ أو أُرستقراطيٌّ)، وما يثبت ذلك مسودّاتهم وما نجده فيهَا من محاولاتٍ عديدةٍ في اختيار أسماءِ الشّخصيّاتِ.

إنّ فحوى كلام "فيليب هامون" يؤكّد تحوّلَ الشّخصيةِ من مستوى الكائنِ الحيِّ إلى مستوى كائنٍ ورقيٍّ يجسّد ذاتًا إمّا تكون ناظرةً للأفعالِ السّرديةِ أو فاعلةً فيها، وقد ركّز في ذلك على مَا قدّمته الأبحاثُ الأدبيةِ (السّيميائية على وجه الخصوص) التي اهتمّت بما يُسْنَدُ إلى الشّخصيّاتِ من وظائفَ وأدوارٍ في العملِ الأدبيِّ عمومًا، وأنّها تتحرّك وتنمو في إطار تلك التّحوّلاتِ السّرديةِ، وقد قدّم لنا "فيليب هامون" ثلاثة نماذجٍ معتمدًا على ما صنّفه "غريماس" وهي[17]:

1- **نموذج "فلاديمير بروب"** (Vladimir Propp) (1895-1970)، يقوم على سبعِ خاناتٍ هي: دائرة فعل البطل، دائرة فعل البطل المزيّف، دائرة فعل الأميرة، فعل المساعد، فعل الواهب، فعل الموكل، فعل المعتدي.

2- **نموذج "إيتيان سوريو"** (Étienne Saurieau) (1892-1979)، يقوم على سبعِ خاناتٍ أيضًا، وهي[18]: الأسد (القوّة...الموجّهة)، الشّمس (ممثّل الخير المنشود)، الأرض (المستفيد من هذا الخير)، المرّيخ (المعيق)، الميزان (الحكم صاحب الخير)، العمر (تضعيف القوّة السّابقة).

3- **نموذج "أ.ج.غريماس"**، يقوم على ستِّ خاناتٍ خاضعةٍ للمزاوجة، فكلّ زوج يحكمه محورٌ دلاليٌ معيّنٌ[19]:

- الذات/ الموضوع ← محور الرّغبة.
- المساعد/ المعيق ← محور الصّراع.
- المرسل / المرسل إليه ← محور الإبلاغ.

لكن، "فيليب هامون" يركّز كثيرًا على نموذج "غريماس"، لأنّه تكلّم عن المستويين اللّذين تجسّدهما الشّخصية من خلال علاقاتها مع بقية الشّخصياتِ في العملِ الرّوائي، وهما مستويين[20]:

- مستوى سطحي يتمثّل في بنية الممثّلين ← بنية أدنى.

- مستوى عميق يتمثّل في بنية العوامل ← بنية أعلى.

- **البنية الأدنى**: تتجلّى في حدود ما هو معطى من خلال التّجلّي النّصي (دراسة الصّفات المميّزة، الأدوار التيمية، والتي تساهم في استخراج المحاور الدّلالية فيما بعد).

- **البنية الأعلى**: تتمثّل في تحديد بنيةٍ أكثر عموميةً يمكن تسميتها بالنّموذج العاملي، (حيث يتمّ تجميع الممثّلين في خانات محدّدة من خلال الموقع العاملي الذي يحتلّه ممثّلٌ أو مجموعة من الممثّلين)[21].

إنّ هذا النّموذج العاملي هو بالضّبط ما قامت عليه دراسات "أ.ج.غريماس"، والذي يتأسّس على علاقاتِ التّقابلِ، وقد قدّمها على شكل المربّعِ السّيميائيِّ، أو النّموذجِ العامليِّ[22].

من خلال هذه التّقابلات يتّضح وجود برنامجان سرديان أو دراميان ضديدان في مشهد قد يكون بسيطًا، يتغيّر فيه مضمونُ الأفعالِ باستمرارٍ ويتنوّع الممثّلون، غير أنّ الملفوظ المشهد يظلّ واحدًا لأنّ ديموميته تضمن من قِبَلِ التّوزيعِ الأوحدِ للأدوارِ[23].

وقد فرّق "عبد المالك مرتاض" بين الشّخصية والشّخص باعتباره أنّ الشّخصية كائنٌ حيٌّ حركيٌّ ينهض في العمل السّرديِّ أو العمل الدراميِّ بوظيفة الشّخص على شكل الشّخصياتِ، لا على شكل الشّخوصِ (مفردها شخصٌ)، فالشّخص يختلف عن الشّخصية، بأنّه الإنسان نفسه، وأنّ الشّخصية هي صورته الممثّلةِ له في العمل السّرديِّ[24].

فالرّاوي ذاتٌ إنسانيةٌ تُستَخْدَمُ بوصفها أداةً أو مصفاةً أو مرآةً أو ذاكرةً تطبع الحدث بطابعٍ إنسانيٍّ يمكن إدراكه، ويمكن تذوّقه وفهمه، والإحساس به أيضًا، وتجعل من التّاريخ تجربةً إنسانيةً أو خبرةً يُستَفَادُ منها[25].

والرّاوي هو شخصٌ متكلّمٌ، مادّتُه الحروف والأصوات والكلمات والجمل، وهذه اللّغة التي يتكلّم بها الرّاوي تُثْمِرُ حياةً، الأمرُ الذي يميّز العملَ الرّوائيَّ عن الحياة الواقعيةِ التي تتجسّد فيها مقولة: إنّ الحياة تثمر لغةً.

وإذا كان العمل المسرحيُّ يقوم على صراع الأصواتِ، فإنّ الرّاوي هو الذي يقوم بتنظيم هذه الأصواتِ وضبطها، فيقوم بالتّنسيق والتّوليف والتّأطير لتخرج هذه الأصوات واللّهجات من التّنافر والنّشوز إلى التّناغم والتّآلف. وهو إضافةً إلى ذلك يقوم بمناقشة كلام بقيّة الشّخصيّات سواءً

بطريقةٍ مباشرةٍ أو غير مباشرةٍ، فيقوّمه وقد يؤيّده أو يعارضه أو يفسّره أو يدحضه بمشاهد مفصّلةٍ.

وقد ركّز "جيرار جنيت" (Gérard Genette) (1917-2018) كثيرًا على وظيفة الرّاوي، فطرح أسئلةً مهمّةً في هذا المجال، بقوله: من يروي الحدث؟ ومتى؟ وأين؟ وكيف؟...كما اهتمّ كثيرًا بطرق الرّواية، فتحدّث عن التّواتر السّرديّ وأنواعِه[26].

وعمومًا فإنّ هناك ثلاث جهاتٍ لها حقّ القولِ في العمل السّرديّ أو الدراميّ، وهي: المؤلّف والرّاوي والشّخصيّات. وكلّما اقترب الرّاوي من المؤلّف انخفضت أصوات الشّخصيات، وارتفع صوت الرّاوي حتّى يصبح في بعض الأحيان هو المتكلّم الوحيد (يصرّح بما تقوم به الشّخصية من فعلٍ وقولٍ ورغبةٍ وتفكيرٍ ذهنيٍّ...).

وكلّما ابتعد الرّاوي عن صوت المؤلّف والتحم بأصوات الشّخصيات، ارتفعت أصوات الشّخصيّات وتميّزت وأصبحت تتحدّث بما تشاء قوله بلا وساطةٍ من الرّاوي.

ومن أجل هذا الأمر اخترنا تسمية (الذات) بدلا من تسمية (الشّخصية) لأنّنا نميّزها عن المصطلح الخاص بالحياة الواقعية، ونَقْصُرُ الدّلالةَ بذلك في إطار حدودية العمل المسرحيِّ، فقلنا (ذاتًا فاعلةً)، أو (ذاتًا ناظرةً)، أو (ذاتًا راغبةً)، وربطناها كلّها بالذات الدرامية في نص "الوردة والسيّاف"، وفق المنهج السيّميائي المناسب تمامًا لرصد حركة وأفعال وإيماءات الذوات الدرامية في النص المسرحي.

II- تفعيل الدّرس السيميائي في دراسة ذوات الفعل الدرامي في مسرحية" الوردة والسّياف":

كما نعلم جيّدًا أنّه لا يمكن أن يكون هناك برنامجٌ دراميٌّ إلاّ بوجود ذاتٍ فاعلةٍ، وينبني البرنامج الدرامي بدوره على مجموعة من التّحولاّتِ الدراميةِ، وما يقوم به الفاعل والعامل هو فعلٌ تحويليٌّ (Faire transformateur) (ف.ت) الذي يرتكز بالدّرجة الأولى على تحرّك الذات في العمل المسرحيِّ، ويكون ذلك إمّا لنيل شيءٍ ما، فتكون بذلك علاقة اتّصالٍ، وإمّا بفقدانه وتكون بذلك علاقة انفصالٍ، وفق المعادلة التّالية[27]:

(ف.ت) [ذ1 ← (ذ2 ∩ م)] أو (ف.ت) [ذ1← (ذ2 ∪ م)]

اتّصال انفصال

(الفعل التّحويلي: ف.ت، ذات1:ذ1، ذات2:ذ2، موضوع القيمة:م، الانفصال:∪، الاتّصال:∩)

من ذلك يتّضح أن هناك علاقة وطيدة بين وجود الذات والموضوع القيمي الذي ارتبط وجودها به، فلا كيان لها إلاّ بما يمكن أن تقوم به وما يطرأ عليها من تغيرات مادية ومعنوية في إطار إحلال الموضوع القيمي؛ «ذلك أنّ الذّات والموضوع مقولتان فلسفيتان تُستخدمان لتفسير نشاط الناس العملي والمعرفي..لا يستأثر- فقط – بأشياء الطبيعة، وإنّما تحويرها أيضا، ويتفاعل معها وهذه الفاعلية هي التي تجعل الإنسان ذاتًا.»[28]، إذن فمصطلح الذات أنسب في مجال الدراسة السيميائية من الشخصية وذلك لارتباطها بالفعل كأيقونة دالّة على وجودها.

وقد تحدّث "أ.ج. غريماس" (A.J.Greimas) و"ج. كورتيس" (J.Courtès) عن الذات بقولهما: «إنّ الذات تبدو في الملفوظ الأساسي كعاملٍ تتحدّد طبيعته وفق الوظيفة التي يحتلّها»[29].

فإن نحن تناولنا العين النّاظرة، فإنّنا سنتكلّم عن الرّاوي والشّخصية الراوية في مسرحية "الوردة والسّياف"، معتمدين في ذلك على مقاطع من المسرحية التي تجسّد أهمّ البرامج الدرامية في النّص.

أمّا إذا تناولنا الذات الفاعلة، فإنّنا سنتكلّم عن البرنامج الدرامي الرّئيسي(*) وما يتفرّع عنه من برامج درامية ثانوية، والتي تساعد كثيرًا في فهم الأفعال الدرامية بشكلٍ دقيقٍ، ولمباشرة الدّراسة السّيميائية للشّخصية، سنبدأ بـ "الذات النّاظرة" أو "الذات المؤطّرة".

إنّ "الذات" تكون مرتبطةً بموضوعٍ ما - كما سبق شرح ذلك من قبل - سواء أكانت ناظرةً وراويةً للأحداث أو مشاركةً فيها، وسنطرح السّؤال: من يرى الأفعال(**) في نص المسرحية، ومن ينقلها لنا؟

من خلال هذا السّؤال يتبيّن لنا أنّنا سنتحدّث عن جانب الرّواية في النّص المسرحيّ، أي عن تلك الذات النّاظرة إلى الأفعال الدرامية والمؤطّرة لها. وفي مسرحية "الوردة والسّياف"، قام بمشاهدة ورؤية الأفعال الشّخصية الأساسية "ريحانة" إضافة إلى الذات الراوية التي كانت قليلاً ما تتدخل.

II- 1 ذاتٌ ناظرةٌ مؤطّرةٌ غير فاعلةٍ:

تتجسّد الذات النّاظرة كراوٍ في بعض الذوات في النص المسرحيّ، نذكر منها: الذات الراوية.

الكاتب يصمّم وينظر والذات الرّاوية عينه الناظرة:

إنّ كاتب النص المسرحي هو المنتج الحقيقي للنص، لكن لا يمكنه أن يقدّم ما في المسرحية من أفعال درامية بمباشرة كلامية منه، فهذا يبعد النص المسرحي عن الجمالية وعالم المتخيّل،

لذلك يلجأ إلى استعمال شخصيةٍ تخييليةٍ أخرى سواءً صرّح باسمها أو لم يظهرها إطلاقًا تسمّى الذات الراوية، وفيها يتخفّى الكاتب في تمرير أفكاره أو طريقة نظره إلى الوضع الدراميّ.

لقد قامت الذات الراوية بتأطير بعض مقاطع المسرحية، وكانت وسيلتها في ذلك استعمال وصلاتٍ غنائيةٍ منسوبةٍ إلى الجوقة المصاحبة للمسرحية، أو كما نسمّيها بالنص المرافق للنص المسرحي؛ إذ أنّها تتدخّل مباشرة لتوضيح وضعية شخصيّة ما أو لتحديد نهاية مشهد وبداية مشهد آخر.

وعلى سبيل التّمثيل لدينا استهلالة المسرحية عندما بدأت الذات الراوية بتأطير وضعية "ريحانة" في بداية المشهد، إذ ظهر صوت النسق الراوي من خلال ترديدات الجوقة المصاحبة للمسرحية، أو تلك الأغاني الفاصلة بين مقاطع المسرحية، تظهر الذات الراوية من خلالها تدخّلاتها لتوضيح بعض الأشياء عن الشّخصية، فتؤكّد بعض الأفكار وتنفي غيرها، وهذه ميزة النّص المسرحي الذي قد يستغني فيه الكاتب[*] المسرحيّ عن الرّاوي المتجسّد في فرد يروي الأفعال المسرحية، ويعوّضه بترديدات أصواتٍ جماعيةٍ لأغنيةٍ ما، وها هو الكاتب يستعمل ذلك عندما أردف أغنيةً يعرّف فيها بشخصية "ريحانة"، فيذكر صفاتها على لسان الذات الراوية، قائلاً[30]:

رَيْحَانَة نَجْمَة فِي الرِّيحْ

والرِّيح يهَبْ عْلَى النَّاسْ

تَمْشِي عْلَى الجَمْرَة وتْصِيحْ

وتَضْوِي كِي حَجْرَة مَاسْ

فِي الحَلْق مْرَارَة كِالشِّيحْ

رَيْحَانَة وَرْدَة فِي النَّاسْ

يقدّم الكاتب من خلال هذه الأغنية مجموعة علاماتٍ تسير في خط تتابعيٍّ مستمرٍّ لتثبت أنّ "ريحانة" ذاتٌ خيّرةٌ مسالمةٌ، ويتّضح ذلك من خلال المعجم الدّلالي للأغنية، والذي يحوي حقلين متقابلين من المدلولات، وهما:

<u>أوّلا:</u> (نَجْمَة، تَضْوِي، حَجْرَة مَاسْ، وَرْدَة)، **<u>ثانيا:</u>** (الرِّيح، الجَمْرَة، تْصِيحْ، مْرَارَة كِالشِّيح).

تتقابل هذه المدلولات لتسطّر معالم ذات "ريحانة" بأنّها نبتةٌ طيّبةٌ نمت في أرضٍ وعرةٍ وصلبةٍ، ممّا جعل منها فتاةً صنديدةً جريئةً مقاومةً. وما يثبت ذلك قول الذات الراوية أيضًا على لسان الفرقة المؤدية لأغاني المسرحية:

تَبْكِي رَيْحَانَة مَفْجُوعَة

وتَرْفَعْ يَدَيْهَا لَلْعَالِي

رَيحَانَة نَبْتَة مَزْرُوعَة

فِي سَاحَاتْ الرُبْعْ الخَالِي [31].

لقد أورد الكاتب هذه الوصلة الغنائية بعد الحوار الحادِّ الذي دار بين "ريحانة" و"السّلطان"، والذي انتهى بأمر معاقبة "ريحانة" لجرأتها وتطاولها على السّلطان.

إنّ مدلولات الأغنية تصبّ في حقل الحزن والمعاناة والقهر، ويُحْدِثُ الكاتب في هذه الوصلة انزياحًا، فيُحْلِلُ "ريحانة" محلّ الوردة النّبتة، ويجعلهما شيئًا واحدًا لوجود علاقات تماثلٍ بينهما، فريحانة بنت يتيمة الأبوين سلاحها العفّة والجرأة والطّيبة، وحيدة تقتات من بيعها للورد، والوردة نبتة جميلة المظهر ضعيفة، لأنّها منفردة في مكان مقفر (الرّبع الخالي)، سلاحها الأشواك المتناثرة على أغصانها.

وهكذا يكون تطابق كاملٌ بينهما نكاد لا نفصل فيه بين "ريحانة" كذات والوردة "كشيءٍ ماديٍّ"، يُظهرِ الكاتب من خلاله نغمة الانكسار والضّعف في ذات "ريحانة".

ما لاحظناه، أن الكاتب لم يركّز على وصف الهيئة الخارجية لـ"ريحانة" كتفاصيل وجهها أو لون شعرها أو نوع لباسها ولونه، «إذ تلعب الملابس دورًا في تحديد دور ما، بصفته متوارثًا من مخزون الشخصيات المسرحية،.. »[32]، ولكن مع ذلك نلمح ضمنيًا من خلال علاماتٍ واردة في بعض مقاطع المسرحية أنّها ذاتٌ فقيرةٌ رثّةُ الثياب ولا تملك شيئًا غير الورود التي تبيعها للنّاس والتي تكسبها قوّةً معنوية، لأنّها مهنة ورثتها عن والدها البستاني الذي كان يعمل في حديقة السلطان.

ومن بين هذه العلامات نذكر:

- «**بَنْتْ الرِّيحْ**»[33] و« **كُلْ النَّاسْ يَعَرْفُوهَا اَمْرَاه تَمْشِي مَنْ شَارَعْ لِشَارَعْ**»[34] وهي إحالة إلى انعدام المأوى الذي يقيها برد الشتاء وحرارة الصيف.
- «**الوَرْدْ هُوَ أَهْلِي ونَاسِي .. اِيسَلِّينِي إِذَا ضَاقَتْ الدّنْيَا اَبْوَجْهِي**»[35]، وهي قرينةٌ على الوحدة وانعدام الأهل، فريحانة يتيمةٌ بائسةٌ فقيرةٌ.
- «**شْعَرْهَا شَلاَّلْ مَاء..لاَ تْكُودْهَا اَجْبَالْ.. وُلاَ تْحَدْهَا سْمَاء**»[36]، «**حَتَّى لُو كَانْ الرَّأْسْ لِبَنْتْ جَمِيلَة**»[37]، وهي إحالات إلى جمال "ريحانة" بشعرها المسدول كشلال ماء، وطولها الفارع الأخاذ، وانفرادها بشخصيّتها الشامخة المتحدية.

وموازاة مع "ريحانة" كذاتٍ محوريةٍ، نجد شخصيّة "السيّاف" كذاتٍ معارضةٍ لها، إذ وصفه الكاتب على أنه صلبٌ حادّ الطباع، لا يرأف ولا يحنّ في تنفيذ أحكام السلطان في قطع الرّقاب، ويدلّنا على ذلك علامات منها: «**لُو كَانْ اَنْشَمْ الوَرْدْ مَا نَقْطَعْ رُؤُوسْ اللّي مَا يْطِيعُوا أَمْرَ السُّلْطَانْ**»[38]، «**إِذَا حَبَّيتْ الوَرْدْ وَاشْ تَعْمَلْ بَالتَّاجْ؟**»[39]، « **أَنْتِ تَقَطْفِي الوَرْدَ وأَنَا نَقْطَفْ الرُؤُوسْ**»[40]، وعلى إثر ذلك ستتشكّل ضمنيًا صورةً ذهنيةً لدى المتلقي حول هيئة "السيّاف" بزيّه العسكري المخيف، وبجثّته الضخمة وبقسوته التي تدلّ على موت قلبه في جسد لا تسكنه مشاعر الإنسانية بما فيها الإحساس بجمال الورد.

إنّ هذه الوحدات الواصفة للجانبين الخارجي والدّاخلي للشخصية تزيد في طاقة التدليل على إنتاجية الدلالة لدى المتلقي بوصفها وحداتٍ علاميةٍ تحفّز خيال المتلقي الذي سيتمكّن من تأويل زيّ الذات الممثلة وحركاتها وطريقة أدائها ونبرة صوتها ... إلى مدلولاتٍ عديدةٍ مترامية الأبعاد[41].

يوظّف الكاتب مرّة أخرى الوصلة الغنائية، ليحذّر ذات "السّلطان" من ظلمه لـ ذات "ريحانة" التي ستقتصّ منه لا محالة، فيقول:

قَالُوا الوَرْدْ يْرَدْ الرُّوحْ
قُلْنَا هَاتُوا الوَرْدْ انْشَمْ
قَالُوا مَنُه العَطْرْ يْفُوحْ
قُلْنَا حْيَاةْ النَّاسْ لَـ ثَمْ
قَالُوا وَاللّي يَكْرَهْ وَرْدُه
قُلْنَا قَلْبُه خَالِي حُبْ
قَالُوا وَاللّي ضَيَّعْ سَعْدُه
قُلْنَا سَعْدُه حِينْ ايْحَبْ
قَالُوا وَاللّي قَلْبُه نَارْ
قُلْنَا نَارْ الحَقْدْ تْزُولْ
قَالُوا وَاللّي وَرْدُه ثَارْ
قُلْنَا بَالوَرْدْ مَقْتُولْ.[42]

يتغيّر نسيج الوصلة الغنائية هذه المرّة ليصبح حوارًا داخليًّا تواصليًّا بين سؤالٍ وجوابٍ إلى نهايتها، ويقضي الجواب بانتصار الحبّ، وليثبت أنّ الورد جميلٌ وله فوائدُ، كما أنّه سيكون سبب مقتل من يكرهه.

وقد يستغني الكاتب عن أسلوب الوصلة الغنائية، ويستعمل أصواتًا هاتفةً تردّدها دائمًا الفرقة الموسيقية المرافقة للمسرحية، ومن خلال هذه الأصوات يحاول الكاتب أن يبيّن علاقة "ريحانة" بمن حولها، فإن كانت هي بائعة وردٍ، فهل يوجد من يشترى منها الورد؟

إذ يجيبنا الكاتب بطريقة الأصوات الهتافية مباشرةً ليعبّر عن أنّ "ورود" ريحانة مطلوبةٌ بكثرةٍ: (وَرْدَة، وَرْدَة - هَاتْ وَرْدَة - هَاتْ يَاسْمِين - زِيدِينِي وَرْدَة - كَايَنْ فُلْ؟ - هَاتْ خَمْسَ وَرْدَات).

يغلب على هذه الأصوات الهاتفة صيغة الإنشائية في الطّلب والسّؤال، بتكرار الفعل"هَاتْ"، وأيضًا بصيغة السّؤال "**كَايَنْ فُلْ؟**"، وأيضًا ذكر العدد "**خَمْسَة" هَاتْ خَمْسَ وَرْدَاتْ**". تشير هذه العلامات إلى وجود طلبٍ كثيرٍ على "**وُرُود**" "ريحانة".

كما أنّنا نلمح تدخّلاتٍ من قِبَلِ الكاتب على لسان الذات الراوية بين مشاهد المسرحية، لتروي أشياءً بطريقةٍ مباشرةٍ، وكان الكاتب يضع كلامها بين قوسين، وربّما ليفصله عن نص المسرحية، وغايته في ذلك تجسيد مشاهد المسرحية، وكذلك تجسيد الوصف المادي والسلوكي والظاهراتي لذوات (الممثّلين) المسرحية ومن أمثلة ذلك، لدينا:

يعبّر كاتب المسرحية عن إصدار ذاتٍ معيّنةٍ لحركةٍ ما أو لقيامها بالغناء، فيقول على لسان الذات الساردة: «**تمشي وتغنّي**»[43]، ويعبّر أحيانًا عن انطباعٍ معيّنٍ لدى ذاتٍ معيّنةٍ، فيقول دائمًا على لسان الذات الساردة:«**السُّلْطَانْ فِي حِيرَة**»[44]، كما عبّر عن قيام ذاتٍ معيّنةٍ بفعلٍ ما، فيقول:«**يَأْتِي السَيَّافْ**»[45]، «**السَيَّافْ يَمْسَكْ بَالوَرْدَة**»[46]، «**يَخْرُجْ السَيَّافْ وتَبْقَى رَيْحَانَة تَضْحَكْ**»[47].

من خلال هذه التّدخلات يحاول الكاتب ربط مقاطع المسرحية في إطار كونها نصًّا مكتوبًا، لكنّ ذلك سيتحوّل فيما بعد على خشبة المسرح إلى شكل أفعالٍ وأقوالٍ تجسّدها ذواتٌ حقيقيةٌ هم الممثلون من غير تدخل الكاتب أو الرّواي، بل يعوضه الدراماتورج والمخرج القائمان على التجسيد الفعلي أو الركحي[*] للمسرحية.

II -2 ذات ناظرة مؤطّرة وفاعلة:

هي ذات من ضمن الذوات الفاعلة في النص المسرحي (بمعنى إحدى شخصيات المسرحية)، تقوم بالأفعال الدرامية في معظم الحالات، وأحيانا يسند إليها الكاتب دور الرواية أيضا عن ذاتها أو عن ذوات غيرها من الشخصيات؛ إذ يستطيع المؤلّف بهذه التقنية أن يكشف لنا أسرارًا عن الذّات المحورية عندما يفتح لها المجال للبوح مباشرة بصفاتها ومشاغلها واهتماماتها، وهي حيلة من الكاتب كي يجعل المتلقي يلتفت إلى ما يورده من علامات، لأنّه «يستغلّ كلّ حيلة للتشخيص ولا يقاوم»[48]، وبذلك تتحوّل "ريحانة" إلى ذات راويةٍ رئيسيةٍ في العمل الدراميّ بلسان المؤلّف في مقاطع عديدةٍ من المسرحية.

ريحانة الرّاوية:

لقد أنطق الكاتب ذوات (شخصيات) المسرحية بطريقة مباشرة ولم يَرْوِ عنها أشياء معيّنة، بل وسّع لها مجال كلامها عن أشياء تخصّها، أو تخصّ ذوات الآخرين، من ذلك نجد "ريحانة" تقول في مستهلّ النّص المسرحيّ:

والنَّاسْ ينَادُوني رَيْحَانَة بَنْتْ الرِّيحْ

اسْأَلْتْ النَّاسْ عْلاَشْ ينَادُونِي بَنْتْ الرِّيحْ سَكْتُوا..

اسْأَلْتْ الحَيْطْ اللِّي يَسْنَدْنِي مَنْ عَشْرِينْ عَامْ اضْحَكْ وقَالْ مَا يَعْرَفْ الرِّيحْ غِيرْ الصَّفْصَافْ.

اسْأَلْتْ الصَّفْصَافَة العَالِيَة، قَالَتْ مَا يَعْرَفْ الرِّيحْ غِيرْ الشَّمْسْ

اسْأَلْتْ السَّحَابَة البَيْضَاء سَكْتَتْ وسَالَتْ قَطْرَةْ مَاء

افْرَحْتْ وامْشِيتْ فِي الرِّيحْ وفِي يَدِّي وَرْدَة ذَابْلَة وفِي السَّمَا اغْرَابْ ايصِيحْ...[49]

تُعَرِّفُ "ريحانة" بذاتها وحياتها بشكلٍ مباشرٍ من خلال مونولوجٍ تحاور فيه نفسها والأشياء المحيطة بها أو بالأخصّ الطّبيعة والبيئة التي عاشت فيها، فتتوهّم بأنّها تردّ عليها لتجيبها عن سؤالها، لكنّها في كلّ مرّة تجيبها بطرح سؤالٍ آخر، فلا يكتمل الجواب، وتبقى "ريحانة" ذاتًا مضطربةً قلقةً من المستقبل الذي قد لا يكون جميلاً شأنه شأن ماضيها التّعيس.

تتدخّل "ريحانة" كذاتٍ راويةٍ، عندما يسأل السلطان "السّياف" عن حادثة مقتل والد ريحانة "البستاني"، فلمّا يتلعثم "السّياف" تردّ "ريحانة"، لتكمل ذكر الأفعال الدرامية التي قام بها السّياف لقتل والدها، فتقول:

«بَيْنْ نُومَكْ يَا مَوْلاَيْ وخَمْرَةْ السَّيَافْ سْقَطْ رَاسْ إنْسَانْ يْحَبَّكْ وَايحَبْ الوَرْدْ...»

إلى أن تقول: «**رَاحْ يَتْبَوَّلْ عْلىَ أَشْجَارْ الوَرْدْ، مَنْعُه وَالْدِي، وَاللِّي يَتْعَدَّى عْلىَ وَرْدَة يَتْعَدَّى عْلىَ شَرَفْ المَمْلَكَة، هَكذَا كَانْ وَالْدِي يقُولْ...**»[50].

II- 3 الذات الفاعلة وبرامجها الدرامية:

إذا أردنا التّحدث عن الذات الفاعلة في نص المسرحية، فإنّنا سنتناول البنية العاملية، ولا يمكننا تحديدها إلاّ إذا حدّدنا أهمّ البرامج الدرامية في نص المسرحية، وذلك يكون وفقًا للذّوات الأساسية المحرّكة لها، وهي مُرتّبة حسب فضاء تواجدها في نص المسرحية، كما يلي:

ريحانة (ذات1)، السلطان (ذات2)، السّياف (ذات3)، الحارس (ذات4).

نميّز من الذوات ما كان قائدًا لبرامج أساسيةٍ في حين أنّ بعضها الآخر كان قائدًا لبرامج فرعيّةٍ، ويتحدّد ذلك حسب الفضاء المسرحي الموازي لها في النّص الذي يمثّل مقدار هيمنة البرنامج الدرامي (Programme dramatique)، ومع ذلك لا نعدّ ذلك مقياسًا دالاً على أهمية البرنامج، فكلّ برنامجٍ مهمٌ بدرجةٍ معيّنةٍ لتكملة النّص ككلٍّ واحدٍ.

1- البرنامج الدرامي الأساسي (Programme dramatique principale) (P.D.P) في مسرحية "الوردة والسّياف" هو: ريحانة تريد الانتقام لمقتل والدها.

2- البرنامج الدرامي الأساسي المعاكس(Programme dramatique principale Opposant) (P.D.P.O) هو: السّلطان يريد معاقبة "ريحانة" لجرأتها خوفًا من اهتزاز عرشه.

3- البرامج الدرامية الفرعية (Programmes dramatiques secondaires)(P.D.S):

أ - الحارس يمنع "ريحانة" من دخول القصر.

ب- السّياف يريد قطع رأس "ريحانة".

سنعتمد في دراستنا على الخطاطة العاملية المعروفة بين الثّنائيات.

1- البرنامج الدرامي الأساسي والعام (P.D.P): ريحانة تريد الانتقام من السّلطان:

نلمح في هذا البرنامج برنامجين فرعيين متّصلين بالذات الأساسية "ريحانة"، ونقدّمهما كما يلي:

1-1- البرنامج الدرامي الفرعي الأوّل: محاولة "ريحانة" دخول القصر.

تحاول "ريحانة" (ذات1) دخول قصر السّلطان، لكي تلتقي به، وتسلّمه الورود، لكنّ الحارس (ذات4) يحول دون ذلك، فيمنعها من دخول القصر ويدّعي بأنّ السّلطان لا يحبّ الورود، بينما

إلحاح "ريحانة" وإصرارها جعلا السّلطان يلتقط بعضا من كلامها فيلتفت إليها من الشّرفة، ويتدخّل بقوله: «**وَاشْكُونْ اللِّي قَالْ لَكْ بَاللِّي السُّلْطَان مَا يْحَبَّشْ الوَرْدْ...**»[51].

أ- الفرضية: تتمثّل الفرضية هنا في عنصر رغبة الذات الفاعلة "ريحانة" بدخول القصر.

ب- التّحيين: تتّخذ الذات الفاعلة "ريحانة" طريقةً لدخول القصر، فتتجادل مع الحارس مطيلةً الحوار، لتُسْمع بصوتها العالي أذنيَّ السّلطان.

ج- الغائية: تتمثّل في النّتيجة التي توصّلت إليها الذات الفاعلة "ريحانة"، وهي إيجابية، إذ أنّها تتمكّن بالفعل من لقاء السّلطان فيتسنّى لها الحديث معه، لتخبره بحقيقتها.

الفرضية	←	**التّحيين**	←	**الغائية**
محاولة دخول القصر		مجادلة الحارس		التّمكن من لقاء السّلطان والحديث معه. (+) (نهاية إيجابية)

لم تصل الذات الفاعلة "ريحانة" إلى مرادها بعد، لكنّها على الأقل تمكّنت من ولوج القصر لأوّل مرّةٍ، ويمكننا التّمثيل لهذا البرنامج الفرعيِّ بالخطاطة العاملية التّالية:

المرسل	←	**الموضوع**	←	**المرسل إليه**
ريحانة		دخول القصر لمقابلة السّلطان		السّلطان
		↑		
المساعد	←	**الذات**	→	**المعارض**
الوردة		ريحانة		الحارس

وبعد مقابلة السّلطان، تستفزّه فيتأزّم الحوار بينهما، ويغضب السّلطان منها، وتُحيِّرُه جرأتها، ثمّ يأمر بمعاقبتها لأنّها تطاولت عليه. وكان نصّ الحوار الذي دار بينهما كما يلي:

- رَيْحَانَة: وِينْ المُشْكَل..إِذَا مَا ايْحَبَشْ الوَرْدْ وعِطْرُه،... ايْحَبْ شِيء آخَرْ.

- السُّلْطَانْ: نَقْدَرْ نَعْرَفْ هَذَا الشَّيء؟

- رَيْحَانَة: الوَرْدَة فِيهَا العِطْرْ...وفِيهَا الشُّوكْ.

- السُّلْطَانْ: تَقُصْدِي السُّلْطَانْ ايْحَبْ الشُّوكْ؟

- رَيْحَانَة: عَارْفَة بَاللِّي الحَقْ مُرْ... وَأَنَا مَا تْعَلَمْتْ مِنْ الحَيَاةْ غِيرْ قُولْ الحَقْ.

- السّلْطَانْ: هَذَا كْلاَمْ تَتْعَاقْبِي عْلِيهْ.

...وَأَنَا مَا نْحَبَشْ الوَرْدْ إِذَا كَانْ الوَرْدْ يَعْنِي إِهَانَةْ السُلْطَانْ.

إلى أن يقول: **انْتَهَى الكْلاَمْ لاَزَمْ تَتْعَاقْبِي** [52].

بعد هذا الحوار المتأزّم بين "ريحانة" والسّلطان، يأمر السّلطان بمعاقبة "ريحانة"، لكنّه في الوقت نفسه لا يودّ قتلها خوفًا من أن يُنعَت بالجبروت، وخوفًا من ذياع ما دار بينهما من حديثٍ.

سوف نحلّل العلاقة بين الثّنائيات السّابقة الذّكر، كما يأتي:

أ- الذات والموضوع:

إنّ (الذات/ موضوع) ثنائيةٌ مهمّةٌ في النموذج العاملي، فهي مصدره لأنّها نقطة الإرسال الأولى لتحوّل درامي سيصل إمّا لإثبات حالة ما أو نفيها أو لخلق حالة جديدة، [(ذات/موضوع) ⇐ (مصدر الحركة/غاية الحركة)].

لا يمكن أن تكون هناك علاقةٌ بين الذات والموضوع إلاّ من خلال غايةٍ محتملةٍ أو محيّنةٍ، كما لا يمكن أن تكون هناك ذاتٌ فاعلةٌ من غير موضوعٍ، كما أنّه يحكم وجود الموضوع علاقة راغب ومرغوب فيه.

إنّ انتقال حدّي هذه الثنائية من النفي إلى الإثبات أو العكس، يُكْسِب النموذج العاملي حركيةً تمنحه صبغةً توزيعيةً، كأن تكون علاقةً تقابليةً بين فعلين ضديدين، مثل (الفرح/ الحزن) أو (الضعف/ القوّة)...بذلك يكون الفرح هو العنصر الإيجابي والحزن هو العنصر السلبي، هذا الانتقال من حالةٍ إلى أخرى يثبت العلاقة التوزيعية في النص عن طريق معنمين متقابلين بين الذات والموضوع وهما الاتصال والانفصال [53].

تبدأ نقطة الإرسال الأولى بين الذات الفاعلة "ريحانة" والموضوع المتمثّل في الانتقام من السّلطان، وهي مرحلة أوّلية يتمّ فيها تحوّل في الفعل الدراميّ والذي سنصل فيما بعد إلى إثبات حالةٍ أو نفيها أو خلق حالةٍ جديدةٍ؛ أي قد تنتقم "ريحانة" بقتل السلطان، أو بعدم قتله وبذلك يحدث العكس تُقتَل "ريحانة"، أو بخلق حالة جديدة يتمّ فيها تثبيط لبرنامج الانتقام وتوجيه جديد للذّات الجائرة في النّص والمتمثّلة في ذات السّلطان.

(ذات/ موضوع) ← (ريحانة/ الانتقام).

(مصدر الحركة/ غاية الحركة)← (ريحانة/ الارتياح النّفسي وأداء الواجب).

موضوع القيمة في هذه الحالة يتحوّل إلى موضوع رغبةٍ، فتصبح العلاقة بين الذات "ريحانة" ووصولها إلى السّلطان لمواجهته علاقةً غائيةً.

ويمكننا أن نميّز نوعين من الموضوعات [54]:

1- **موضوع القيمة** (Objet de valeur)، وهو موضوعٌ أساسيٌ للتّحوّل من حالةٍ إلى أخرى، وهو مجسّدٌ في فعل مواجهة السّلطان وكشف الحقيقة، وهذا هو انتقام "ريحانة" لمقتل والدها.

2- **موضوع صيغي** (Objet modale)، يتمثّل في الكفاءة اللاّزمة لتحقيق الأداء. والذات الفاعلة "ريحانة" لها من الكفاءات ما يؤهّلها للقيام بعملية الانتقام لوالدها، فهي فتاةٌ رقيقةٌ، حسّاسةٌ، ذكيّةٌ، جريئةٌ، طليقة اللّسان، وهذه العناصر جعلتها تقتحم قصر السّلطان متحدّيةً الحارس في بداية برنامجها، كما أنّها ستتحدّى السّياف فيما بعد لتردّه خائبًا في نهاية برنامجها.

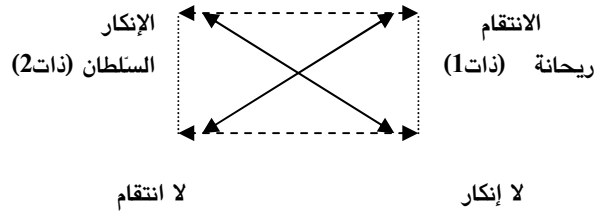
ويرتبط موضوع القيمة بالأداء الأساسي (Performance principale) في البرنامج الخاص بـ "ريحانة" بينما يرتبط الموضوع الصّيغي بأداءٍ صيغيٍّ (Performance modale) وهو مرتبطٌ بتصييغ الحالة بين الذات الفاعلة "ريحانة" وما تودّ القيام به، وهي مرحلةٌ تؤسّس لصوغ موضوع القيمة الأساسي، أي أنّ مرحلة الأداء الصّيغي تجعل من الذات الفاعلة "ريحانة" تعيد قراءة حساباتها وتنظّم معطياتها، وتتأكّد من مؤهّلاتها لقيامها بأيّ عمل يخدم برنامجها الدراميّ العام وهو الانتقام لمقتل والدها.

ب- المرسل والمرسل إليه:

المرسل هو الضامن الأساسي لوجود كون قيمي نقيس به التحوّلات الدرامية في نص المسرحية، وقد جعل "غريماس" هذا الكون القيمي من المحاور المثمّنة (**Deixis considérées**) التي تمكّننا من المطابقة بين البداية والنهاية [55].

أرادت "ريحانة" الانتقام لمقتل والدها البستاني، فاتّخذت ذريعة بيع الورد لتدخل قصر السّلطان، فهي المرسل، إذن "ريحانة" باعثةٌ للفعل وفاعلةٌ له أيضًا، إذن، الباعث يتّصل بالماضي التّعيس لذات "ريحانة"، والمرسل إليه هو السّلطان الذي تسبّب في يوم ما في مقتل والد "ريحانة"، وعلى هذا الأساس يكون لدينا اتّجاهان متعاكسان في البرنامج الأساسيٍّ، أحدهما إيجابيٌ مرتبط بحالة انتقام "ريحانة"، وثانيهما سلبيٌ مرتبطٌ بتذرّع السّلطان بعدم معرفته لأمر مقتل والد "ريحانة".

وعلى إثر ذلك نصل إلى المربع السّيميائي التّالي:



المفتاح:

- ⟷ علاقة تضاد بين (الانتقام) و(لا انتقام)و بين (الإنكار) و(لا إنكار).
- ⇢ علاقة تناقض بين (الانتقام) و(الإنكار) وبين(لا انتقام) و(لا إنكار).
- ..... علاقة اقتضاء (تضمين) بين (الانتقام) و(لا إنكار) وبين (الإنكار) و(لا انتقام).

طبعا يرتبط الانتقام بـ (ذات1)ريحانة، ويرتبط الإنكار بـ (ذات2) السّلطان.

ج- المساعد والمعارض (l'adjuvant et l'opposant):

تبدأ الذات برحلة البحث عن موضوع القيمة وقد تصادفها ذوات أو حيوانات أو أشياء أخرى تعمل على مساعدتها للوصول إلى الغاية أو أنّها لا تساعدها، بل تعرقلها وتحول دون بلوغ الذات مبتغاها. وقد أعطت الدراسات السّيميائية أهميّة للمعارض أكثر من المساعد؛ ذلك أن الأوّل يمكن استبداله بالذات المضادة التي تعمل وفق برنامج موازٍ ومقابل للذات الفاعلة، وعلى هذا الأساس يكاد يسقط المساعد كعنصر أساسي في تداول المعنى[56].

يتمثّل المساعد في البرنامج الدراميِّ الخاص بـ "ريحانة"(ذ1) في شكلٍ معنويٍ مجرّدٍ، وهو ما تسلّحت به "ريحانة" من شجاعةٍ وجرأةٍ كافيتين، ممّا مكّنها من ولوج القصر ومواجهة السّلطان، كذلك يمكن أن نعدّ ذات السلطان (ذ2) ذاتًا مساعدةً من غير قصد، وذلك عندما سمح للحارس (ذ4) بأن يُدخل "ريحانة" (ذ1)، وتجسّد المعارض هنا في الحارس(ذ4) الذي حاول مرارًا منع "ريحانة" من دخول القصر، لولا تدخّل السّلطان.

إذن، يمكن أن نمثّل للفعل التّحويلي الأوّل (ف.ت)1 في هذا البرنامج كما يأتي:

- (ف. ت)1: فعل تحويلي يتمثّل في دخول القصر.

م1: موضوع القيمة الأول (Objet de valeur): مواجهة السّلطان وإهدائه وردة.

(ذ1): ريحانة، **(ذ)2**: السّلطان.

ووفقا لذلك يكون لدينا المعادلة التّالية:

(ف. ت)1 ⇐ [(ذ1∪م1)←(ذ1∩م1)]

نهاية الفعل التّحويلي الأوّل هي إيجابية بالنّسبة لـ (ذات1)، ذلك أنّها تمكّنت من دخول القصر ومقابلة السّلطان.

2-1 البرنامج الدرامي الفرعي الثّاني: انتصار "ريحانة" على "السّياف" :

يبدأ البرنامج الدرامي الفرعي الثّاني لدى "ريحانة" بمقابلتها للسيّاف الذي وَكّلَه السّلطان أمر معاقبتها، تتحوّل الغاية عند "ريحانة" (ذات1) إلى وجهةٍ أخرى وهي التّغلب على السّياف بإقناعه بفعل شيءٍ غريبٍ عنه، وهو إمساكه بوردة من ورود "ريحانة"، وهي غايةٌ صعبةٌ، لارتباطها بالمكوّن الشّخصي والمركّب الذهني لذات السيّاف (ذات3)، وذلك موضّحٌ كما يأتي:

- **ريحانة (ذات1)**: ذاتٌ حسّاسةٌ، ذكيّةٌ، محبّةٌ للحياة، متفائلةٌ، سلسةٌ.

- **السّياف (ذات3)**: ذاتٌ متحجّرةٌ، آليةٌ جامدةٌ، محدودية المسافة بين السّيف وما يفصله عن رقبة المجني عليه، غليظة الطّبع، لا مكان للجمال في قلبها.

انطلاقًا من هذه المعطيات سيكون لدينا البرنامجُ الدراميُّ الفرعيُّ الثّاني كما يلي:

أ- الفرضية: ترغب "ريحانة" في مماطلة السّياف حتّى لا يؤذيها، فتختلق مسألةً بينها وبينه متحديةً إيّاه بأن يمسك الوردة.

ب- التّحيين: تحاول "ريحانة (ذ1) إقناع السّياف (ذ3) بأنّ إمساكه بالوردة أمرٌ هيّنٌ، وهو طلبُها الأخير قبل أن يقطع رأسها، وهي تدرك تمامًا أنّ طريقة إمساكه للوردة حتمًا ستكون خشنةً خشونة طبعه.

ج- الغائية: يقتنع السّياف وهو مستهين بطلب "ريحانة"، فيمسك الوردة بلا حذرٍ فيوخزه شوكها، ثمّ يؤلمه ذلك، فيقطر الدم من يده، ولمّا يرى دمه يتقاطر، يهرع إلى السّلطان مذعورًا، ويدخل قلبَه التشاؤمُ، فيعدل عن قتل "ريحانة". وهي نتيجة إيجابية كانت تصبو (ذ1) إلى تحقيقها.

وهكذا يتشكّل البرنامج الدرامي الفرعي الثّاني وفق الخطاطة العاملية الآتية:

المرسل	←	الموضوع	←	المرسل إليه
ريحانة		إقناع السّياف بإمساك الوردة		السّلطان

↑

المساعد	←	الذات	→	المعارض
شوكة الوردة		ريحـانة		خشونة السّياف

ويمكن أن نمثّل للخطاطة العاملية بمعادلة كما يأتي:

معطيات المعادلة هي:

- (ف.ت)2: الفعل التحويلي الثاني

- م2: موضوع القيمة 2 وهو: الإمساك بالوردة.

- ذ1: ريحانة، **ذ3:** السّياف.

ومنه تتجسّد المعادلة:

(ف. ت)2 ⇐ [(ذ1∪م2)←(ذ1∩م2)] بمقابل: [(ذ3∩م2)←(ذ3∪م2)].

من الانفصال إلى الاتصال من الاتصال إلى الانفصال

*** الشق الأول من المعادلة:**

يحدث في الفعل التحويلي الثاني(ف.ت)2، تحوّل الفعل الدرامي من انفصال (∪) "ريحانة" (ذ1) عن موضوع القيمة (م3) إلى اتصالها (∩) وهو محاولة خداع "السيّاف" (ذ3) ليعدل عن قطع رأسها.

*** الشق الثاني من المعادلة:**

في مقابل ما يحدث مع "ريحانة" (ذ1)، نجد حدوث تحوّل الفعل الدرامي بصورةٍ عكسيةٍ؛ أي انتقال "السيّاف" من اتصاله (∩) بالموضوع (م3) إلى انفصاله عنه (∪) وهو تنفيذ قرار السلطان بقطع رأس "ريحانة"، فيتأذى من أشواك الوردة ويهرع هاربًا متشائمًا من "ريحانة".

II-4 نهاية الأفعال الدرامية:

نصل إلى نهاية المسرحية بعد تجسّد الخطاطة الدرامية كعنصر منظّمٍ ومتحكّمٍ في التحولات الدرامية بين التنافر والتداخل والتضاد ليعطينا في النهاية بنيةً متماسكةً ومنسجمةً، وقد عبّر عنها "أ.ج. غريماس" بالمحتوى القَبْلِي والمحتوى البَعْدِي؛ أي ما يكون في بداية العمل الأدبي وما يكون في نهايته مختلف، فالبداية تعطينا "محتوى مقلوبًا"(Contenu inversé)، والنهاية تثبت "المحتوى المستقر والثابت والقار" (Contenu posé) الذي يثبت أن المحتوى البدئي كان مقلوبًا، وبين البداية المقلوبة والنهاية المستقرّة يتحقّق الانسجام والتماسك[57].

بعد فشل "السيّاف" كذات منفّذة لأوامر السلطان، يخاف "السلطان" كذات حاكمة على عدم استقرار الأوضاع عندما ستظهر صورته الحقيقية عند الرعيّة بظلمه لفتاةٍ بائسةٍ، فلا يجد حلاً إلاّ بلمّ الأمور حتى لا تخرج عن هيمنته بوصفه سلطانًا، فتخطر بباله فكرة تزويج "ريحانة" بابنه "حمّاد" رغمًا عنه، لكنّ "ريحانة" ترفض الزواج، لأنّها لا تريد أن ترتبط بمن لا يحبّ الورود ويطعمها للحصان مثلها مثل العلف، فقيمة الورود تنبع ممّا تخلّفه من مشاعر وأحاسيس في قلوب الناظرين إليها، وهي القيمة الجوهرية التي استطاعت عن طريقها "ريحانة" من التغلّب على "السيّاف"، إذ إنّ ليونة "ريحانة" ورقّة مشاعرها انتصرت على صلابة "السيّاف" وموت حسّه كإنسان.

وهكذا جسّد الكاتب والشاعر "عز الدين ميهوبي" القيمة الجمالية لأشياءٍ بسيطةٍ في الحياة يغفل عنها الناس، ويُحجب جمالها عن أبصارهم، وبذلك تموت قلوبهم التي لا ترى الجمال أينما حلّت، بحبكه لصراعٍ دراميٍّ بين بائعة وَرْدٍ تنتقم بسلاح الحبّ والأحاسيس، وسلطانٍ متجبّرٍ يستعمل السيّف لقطع الألسنة كي يدوم حكمه الجائر، وينتهي الصراع بحيرة السلطان بالخوف من انكشاف أمره أمام الرعيّة، وبمضيّ "ريحانة" كرسول سلامٍ لنشر المشاعر الجميلة بين الناس.

خاتمة:

- نميّز في مسرحية "الوردة والسيّاف" نوعين من الذوات، وهما: ذاتٌ ناظرةٌ إلى الفعل الدرامي لتؤطّره وذاتٌ فاعلةٌ محرّكةٌ للفعل الدرامي تنقله من مسارٍ دراميٍّ إلى آخر؛ فقد قامت "ريحانة" كذات محوريةٍ بتجسيد دور الرّاوية؛ إذ كانت تؤطّر الفعل الدراميّ وتصفه قبل وقوعه، وبذلك كانت تقدّم رؤيتها للفعل من الخارج، وهي بذلك تنوب عن الذات الرّاوية الأصلية للنص المسرحيّ والتي كانت تتقاسم معها الشيء القليل فخصّها الكاتب بتقديم بعض الوصلات حول زمن ومكان وقوع الفعل الدراميّ ووَصْفِ هيئة الذات الفاعلة من الجانبين الفيزيولوجيّ والنفسيّ.

وفي الوقت نفسه جسّدت "ريحانة" دور الذات المحورية التي يقوم عليها الموضوع القيمي للمسرحية، من خلال ما أسنده إليها الكاتب من أقوالٍ وأفعالٍ ضمن النص المسرحيّ.

- لمحنا تطابقًا كاملاً نكاد لا نفصل فيه بين "ريحانة" كذاتٍ فاعلةٍ وبين "ريحانة" كشيءٍ ماديٍّ محسوسٍ يتجسّد من خلال "زهرةٍ"؛ إذ كان بإمكان الكاتب أن يغيّر اسم "ريحانة" باسمٍ آخر لا علاقة له بالحقل الدلالي للزهور، لكنّه تعمّد ذلك من أجل ربط الاسم بمهنة والد "ريحانة" البستانيِّ الذي كان يعشق الورود التي كان يراها أجمل ما في الوجود وشيئاً لا يمكن تدنيسه، وكان جزاءه القتل من "السيّاف" الذي كان لا يعطي أيّ قيمةٍ للورود بالتبول عليها. وهكذا بنى الكاتب الصراع الدراميَّ في النص على موضوع حبّ الجمال وحمايته.

- تجسّد الصراع بين ذات "ريحانة" وذات "السلطان" من خلال حوارٍ موضوعيٍّ تعمّد الكاتب إطالته حتّى يُظهِر الكفاءة العقلية والفكرية للذات المحورية "ريحانة" وبذلك يتمّ توصيفها قبل بدء برنامجها الدراميِّ في نص المسرحية، أو لكي يعطي لها موقف قوّةٍ يؤهلّها للقيام بالفعل الدرامي الذي سيمكنها من تحقيق موضوع القيمة المنوط وهو الانتقام لمقتل والدها البستاني. في حين تعمّد الكاتب إظهار ذات السلطان وهي الذات المحورية المضادة لها في موقف عنادٍ وهيمنةٍ على الأوضاع، وكلّ ذلك من أجل تقديم برنامجين دراميين ضديدين تحاول كلّ ذات من خلاله الإطاحة بالذات الأخرى.

- ترك الكاتب مجالاً واسعاً للذات المحورية "ريحانة" كي تتدخل بلسانها لتروي أشياءً تخصّها، وعمل الكاتب على وضع كلامها بين قوسين كي يفصله عن نصّ المسرحية، وغايته من ذلك صنع مشاهد المسرحية وكذلك تجسيد الوصف المادي والسلوكي والظاهراتي لذوات الممثّلين على خشبة المسرح.

- يقوم الهيكل العام لنصّ مسرحية "الوردة والسيّاف" على برنامجين دراميين رئيسيين ضديدين، وهما: برنامج انتقام "ريحانة" لمقتل والدها "بستاني السلطان". وبرنامج السلطان في إحلال العقاب على "ريحانة" للمحافظة على عرشه.

- كما أن هناك برنامجين فرعيين، وهما: الحارس يمنع "ريحانة" من دخول القصر في مقابل محاولة "ريحانة" ولوج القصر. وكذلك إصرار السيّاف على قطع رأس "ريحانة" وفي المقابل تنصّل "ريحانة" من تنفيذ حكم الإعدام.

- لم يعطنا الكاتب نهايةً واضحةً للأفعال الدرامية في نص المسرحية، بل تركها مفتوحة في حالة توازٍ بين ما حقّقته ذات "ريحانة" في تغلّبها على ذات "السيّاف" وذات "السلطان" معًا وفق مؤهّلي الذكاء والإحساس بالجمال، لتجعل "السيّاف" يهرع ولا يستطيع قطع رأسها، وفي المقابل يندهش "السلطان" لموقف "السيّاف" الذي لم يعهده يومًا خائفًا، فيفكّر في تزويج ابنه"حمّاد" من "ريحانة" التي ترفض الزواج ممّن لا يُقدِّر الورد كقيمةٍ جماليةٍ، وبذلك يتجسّد انتقام "ريحانة" من "السلطان" بسلاسةٍ وحكمةٍ.

- تنقلب الموازين في نهاية المسرحية لكن لا نلمس تحقيقا للبرنامجين الرئيسيين، أي أنّنا لا نستطيع الحكم على نوع غائية البرنامج الدرامي إن كان سلبيًّا أم إيجابيًّا، ونرى أنّ الكاتب تعمّد ذلك من أجل إشراك متلقي العمل المسرحي في تخيّل ما يمكنه من مَشَاهِد لإكمال نصّ المسرحية، وهو أفقٌ معاصرٌ للنص المسرحي.

Dramatic Semiotics in Azzeddine Mihoubi's *The Rose and the Swordfish*

Sadia Benstiti, *Mohamed Boudiaf University, M'sila, Algeria.*

(sadia.benstiti@univ-msila.dz)

Abstract

The drama program in the theatrical text is based on a set of dramatic transformations according to a specific timeframe and place where the author tries to embody that program through an imaginary space accompanied by a parallel text explaining the situations in which the dramatic actions take place. Also in that program, the author describes the situations of the active selves based on moving the dramatic act and transforming it from one path to another in a process called, in the semiotic term, "dramatic Transformations."

On this basis, the dramatic self is the focus of the theatrical text, and the dramatic act is originally based on the presence of the dramatic self, by defining its relationship to the subject of value embodied in the theatrical text, whether the active self is relevant or separate from it. The active self becomes dominant in the dramatic path in the play, whether negative or positive.

Accordingly, our study in this work was directed at following up the selves of the dramatic action (act) in the play "*El-warda wa Essiaf*" (*The Rose and the Swordsman*) by Azzeddine Mihoubi. We follow the semiotic approach, especially in relation to the semiotics of the act , to reveal the drama programs in the theatrical text and its various paths that appear at the superficial level in the form of conflicts represented in the the active selves. In doing so, we will determine the types of selves, depending on the roles assigned to them by the author, whether it is related to the way in which these selves see the dramatic acts, or through the actions they (the selves) do, which influence the dramatic trajectory.

Keywords: dramatic transformation, active self, framed self, drama program, dramatic trajectory.

الهوامش والإحالات:

(1) ينظر: إلياس، ماري وقصاب حسن حنان: المعجم المسرحي ومصطلحات المسرح وفنون العرض عربي - إنجليزي - فرنسي، بيروت/ لبنان، مكتبة لبنان ناشرون، عالم المعرفة، العدد 193، ط1، 1997، ص269.

(2) عواد، علي: غواية المتخيّل المسرحي (مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد)، الدار البيضاء/ بيروت، المركز العربي الثقافي، ط1، 1997، ص62.

(3) ينظر: الكاشف، مدحت: اللّغة الجسدية للممثل، القاهرة، أكاديمية الفنون، ط1، 2006، ص70.

(4) حمداوي، جميل: سيميوطيقا الصورة السينمائية، كتاب رقمي تمّ تحميلة من الصفحة الرئيسية للمؤلف من خلال موقع: (www.hamdaoui.na بتاريخ 2019/12/01.)، ط1، 2016، ص12.

(5) عبد الله ثاني، قدور: سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، وهران/الجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص131.

(6) قطوس، بسام موسى: سيمياء العنوان، إربد/ الأردن، دائرة المكتبة الوطنية / وزارة الثقافة، ط1، 2001، ص18.

(7) Greimas, Algirdas Julien: Sémantique structurale. Paris, P.U.F, 1986.

(8) ينظر: هامون، فيليب: سيميولوجية الشّخصيات، ترجمة: سعيد بنكراد، من مقدمة بول فاليري للكتاب، الرباط/ المغرب، دار الكلام، ط1، 1990، ص8.

(9) قطوس، بسام موسى: سيمياء العنوان، مرجع سابق، ص18.

(10) بارث، رولان: المغامرة السيميولوجية، ترجمة: عبد الرحيم حزل، مراكش/ المغرب، دار تينمل للطباعة والنشر، ط1، 1993، ص15.

(11) الجزّار، محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، ط1، 1998، ص37.

(12) ينظر: أحمد، مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، سورية، دار فارس للنشر والتوزيع، ط1، 2005، ص4.

(13) ينظر: عبد السلام، فاتح: تزييف السرد، خطاب الشخصية الريفية في الأدب، بيروت/ لبنان، المؤسّسة العربية للطباعة والنشر، ط1، 2001، ص28.

(14) ويلك، رونيه ووارين، أوستين: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدّين صبحي، القاهرة، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب والعلوم الاجتماعية، ط1، 1972، ص114.

(15) إيكو، أمبرتو: 6 نزهات في غابة السّرد، ترجمة: سعيد بنكراد، الدار البيضاء/ بيروت، المركز الثقافي العربي، ط1، 2005، ص193،194.

* لقد كانت مجمل أبحاث "أ.ج. غريماس" موجّهة للاهتمام بالشّخصية الأدبية والتي غيّر تسميتها إلى: فاعل وعامل أو ممثّل، ونذكر في ذلك عناوين من أبحاثه منها (La sémantique structurale)، (Du Sens)، (Du Sens II) وغيرها.

(16) ينظر: هامون، فيليب: سيميولوجية الشّخصيات، تر: سعيد بنكراد، مرجع سابق، ص16 إلى ص19.

(17) المرجع نفسه، ص11. وينظر أيضا:

- Greimas, Algirdas Julien: La Sémantique structurale, op.cit, à partir de la page 157 jusqu'à la page180.

(18) Greimas, Algirdas Julien: Sémantique structurale, op.cit, p176. «L'inventaire de Sauriau se présente de la façon suivante: Lion (la force thématique orientée), Soleil (le représentant du bien souhaité, de la valeur orientante), Terre (l'obtenteur virtuel de ce bien), Mars (l'opposant), Balance (l'arbitre, attributeur du bien), Lune (la rescousse, redoublement d'une des forces précédentes)».

(19) Voir: Ibid, p180.

(20) ينظر: هامون، فيليب: سيميولوجية الشّخصيّات، مرجع سابق، ص10. وينظر أيضا:

partir de - A.J.Greimas: Du Sens (Essais sémiotiques), Paris, Editions du Seuil, 1970, à la page 136 jusqu'à la page 138.

(21) Ibid, p 11.

(22) Greimas, Algirdas Julien: Du Sens, op.cit, p137. la structure élémentaire de la signification: «relation entre contraires, relation contradictoires, relation d'implication».

(23) Greimas, Algirdas Julien: Idem, p138.

(24) ينظر: مرتاض، عبد المالك: تحليل الخطاب السّردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995، ص126.

(25) ينظر: الكردي، عبد الرّحيم: الرّاوي والنّص القصصي، القاهرة، مكتبة الآداب، ط1، 2006، ص25.

(26) Voir: Gérard Genette: Figure III, Editions du Seuil, Paris, 1972, la page145 jusqu'à la page 182.

(27) Voir: A.J.Greimas: Du Sens II, (Essais sémiotiques), Paris, Editions du Seuil, 1983, la page 27 jusqu'à la page 29.

(28) الجزّار، محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، مرجع سابق، ص126.

(29) Greimas, Algirdas Julien et Courtès, Josèphe: Sémiotique Dictionnaire, de la théorie du langage classique, Paris, Hachette, Edition n°:1, collection 4, 1979, p 370.

* الأصل في تسمية البرنامج في الدراسات السّيميائية بالنسبة للجنسين الأدبيين "القصّة" و"الرواية" هو: البرنامج السردي (Le programme narratif)، لكن بالنسبة للمسرحية كجنس أدبي مغاير عنهما فنستعمل المصطلح (Le programme dramatique) وذلك على سبيل الاجتهاد، لأن النص المسرحي نص درامي وليس نصًّا سرديًّا، ذلك أننا اعتمدنا على مراجع أصلية في الدراسة السّيميائية والتي تنظر إلى العمل الإبداعي بشكلٍ عامٍّ سواء أكان نصًّا سرديًّا أم دراميًّا.

** في الدراسات السيميائية عوّض مصطلح "الأحداث" بمصطلح "الأفعال"؛ ذلك أنّ مصطلح "الأحداث" يرتبط بالواقع الحقيقي أو التاريخي، بينما مصطلح "الأفعال" يوحي بفعل متخيّل قامت به ذوات متخيّلة في إطار

الفضاء التخييلي في النص الدراميّ أو الروائيّ. وهي مسألةٌ شبيهةٌ بما قدّمناه في متن المقال حول استعمال مصطلح "ذات" و"فاعل" بدلاً من "شخصية".

* نميّز هنا بين "الكاتب" كشخصية حقيقية قامت بإنتاج النص المسرحي فنيًا وفكريًا وكذلك بين مصطلح "الذات الراوية" التي تمثّل شخصية خيالية تروي الأفعال الدرامية ضمن النص المسرحي .. وبذلك فإننا نربط الجوانب الجمالية في النص المسرحي بالكاتب مباشرة، بينما نربط الوصلات الفاصلة بين فعل درامي وآخر سواء من أجل وصف المشاهد المسرحية، أو وصف الشخصيات الدرامية، أو وصف المكان وتحديد زمن وقوع الأفعال الدرامية، أو ذكر ما يتعلق بديكور الركح، وطبيعة الإضاءة وما شابهه من أطر سينيغرافية موجهة لعرض النص المسرحي مستقبلا.

(30) ميهوبي، عز الدّين: الوردة والسّياف، مسرحية (مخطوط) غير منشورة، المكتبة الوطنية، الجزائر، نسخة مستلمة بتاريخ:21 ديسمبر 2014، ص2.

(31) الوردة والسّياف، ص5.

(32) غالب، رضا: الممثّل والدور المسرحي، القاهرة، أكاديمية الفنون، ط1، 2006، ص181.

(33) الوردة والسيّاف، ص2.

(34) الوردة والسيّاف، ص3.

(35) الوردة والسيّاف، ص3.

(36) الوردة والسيّاف، ص3.

(37) الوردة والسيّاف، ص6.

(38) الوردة والسيّاف، ص6.

(39) الوردة والسيّاف، ص6.

(40) الوردة والسيّاف، ص7.

(41) ينظر: غالب، رضا: الممثّل والدور المسرحي، مرجع سابق، ص175.

(42) الوردة والسّياف، ص3.

(43) الوردة والسّياف، ص3.

(44) الوردة والسّياف، ص5.

(45) الوردة والسّياف، ص6.

(46) الوردة والسّياف، ص7.

(47) الوردة والسّياف، ص8.

* الركحي نسبة إلى الركح، ويقصد به في لغة المسرح بخشبة العرض المسرحي التي يعتليها الممثلون لتقديم العرض.

(48) علي، عواد: غواية المتخيّل الدرامي (مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد)، مرجع سابق، ص457.

(49) الوردة والسّياف، ص2.

(50) الوردة والسّياف، ص10.

(51) الوردة والسّياف، ص4.

(52) الوردة والسيّاف، ص4.

(53) ينظر: بنكراد، سعيد: مدخل إلى السيميائية السردية، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط2، 2003، ص49.

(54) Voir: Groupe d'entrevernes analyse sémiotique des textes,(Introduction- Théorie-Pratique), Paris, Presses Universitaires de Lion, Editions Anthropos, 1974, p 16,17.

(55) Voir : Greimas, Algirdas Julien : Du sens II, P52.

(56) ينظر: بنكراد، سعيد: مدخل إلى السيميائية السردية، مرجع سابق، ص53.

(57) ينظر: بن ستيتي، سعدية: فنية التشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية "كتاب الأمير" لـ "واسيني الأعرج" - دراسة سيميائية، الجزائر، دار الخلدونية، ط1، 2016، ص41.

قائمة المصادر والمراجع:

أحمد، مرشد: **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله**، سورية، دار فارس للنشر والتوزيع، ط1، 2005.

إلياس، ماري وقصاب حسن، حنان: المعجم المسرحي ومصطلحات المسرح وفنون العرض عربي – إنجليزي - فرنسي، بيروت/ لبنان، مكتبة لبنان ناشرون، **عالم المعرفة**، العدد 193، ط1، 1997.

إيكو، أمبرتو: **6 نزهات في غابة السّرد**، ترجمة: سعيد بنكراد، الدار البيضاء/ بيروت، المركز الثقافي العربي، ط1، 2005.

بارث، رولان: **المغامرة السيميولوجية**، ترجمة: عبد الرحيم حزل، مراكش/ المغرب، دار تينمل للطباعة والنشر، ط1، 1993.

بن ستيتي، سعدية: **فنية التشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية "كتاب الأمير" لـ "واسيني الأعرج" - دراسة سيميائية**، الجزائر، دار الخلدونية، ط1، 2016.

بنكراد، سعيد: **مدخل إلى السيميائية السردية**، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط2، 2003.

الجزّار، محمد فكري: **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998.

حمداوي، جميل: **سيميوطيقا الصورة السينمائية**، كتاب رقمي تمّ تحميلة من الصفحة الرئيسية للمؤلف من خلال موقع: (www.hamdaoui.na بتاريخ 2019/12/01.)، ط1، 2016.

عبد السلام، فاتح: **تزييف السرد، خطاب الشخصية الريفية في الأدب**، بيروت/ لبنان، المؤسّسة العربية للطباعة والنشر، ط1، 2001.

عبد الله ثاني، قدور: **سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)**، وهران/ الجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط1، 2004.

علي، عواد: **غواية المتخيّل المسرحي (مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد)**، الدار البيضاء/ بيروت، المركز العربي الثقافي، ط1، 1997.

غالب، رضا: **الممثّل والدور المسرحي**، القاهرة، أكاديمية الفنون، ط1، 2006.

قطوس، بسام موسى: **سيمياء العنوان**، إربد/ الأردن، دائرة المكتبة الوطنية/ وزارة الثقافة، ط1، 2001.

الكردي، عبد الرّحيم: **الرّاوي والنّص القصصي**، القاهرة، مكتبة الآداب، ط1، 2006.

الكاشف، مدحت: **اللغة الجسدية للممثل**، القاهرة، أكاديمية الفنون، ط1، 2006.

مرتاض، عبد المالك: **تحليل الخطاب السّردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق)**، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995.

ميهوبي، عز الدّين: عز الدّين، ميهوبي: **الوردة والسّياف**، مسرحية (مخطوط) غير منشورة، المكتبة الوطنية، الجزائر، نسخة مستلمة بتاريخ:21 ديسمبر 2014.

هامون، فيليب: **سيميولوجية الشّخصيات**، ترجمة: سعيد بنكراد، من مقدمة بول فاليري للكتاب، الرباط/ المغرب، دار الكلام، ط، 1990.

ويلك، رونيه ووارين، **أوستين: نظرية الأدب**، ترجمة: محيي الدّين صبحي، القاهرة، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب والعلوم الاجتماعية، ط1، 1972.

Greimas, Algirdas Julien: *Du Sens (Essais sémiotiques)*, Paris, Editions du Seuil, 1970.

Greimas, Algirdas Julien: *Du Sens II, (Essais sémiotiques)*, Paris, Editions du Seuil, 1983.

Greimas, Algirdas Julien: *Sémantique structurale*, Paris, P.U.F, 1986.

Greimas, Algirdas Julien et Courtès,Josèphe: *Sémiotique Dictionnaire*, de la théorie du langage classique, Paris, Hachette, Edition n°:1, collection 4, 1979.

Genette, Gérard: *Figure III*, Paris, Editions du Seuil, 1972.

Groupe d'entrevernes analyse sémiotique des textes, (*Introduction- Théorie-Pratique*), Paris, Presses Universitaires de Lion, Editions Anthropos, 1974.