البنية السردية في مسرحية "اللثام" لعبد القادر علولة.

أ.رحموني رضا

جامعة المسيلة- الجزائر

تاريخ الإرسال:21-05-2018 تاريخ القبول:21-10-2018 تاريخ النشر:01-02-2019

ملخّص باللغة العربية: إنّ تأويل علامات النّص الدرامي من حيث المكوّن السردي، هو تأويل لرسالة النّص ورؤية الكاتب نفسه، وهنا يبرز دور القارئ النشط في قراءة الدلالات العميقة التي يسمح بها النّص بعلاماته الشكليّة المختلفة، وتأويلها حسب الرؤية النقديّة الخاصة به، في حدود استطاعة المنهج النقدي المطبق على المدوّنة، ولذلك كان لزاما علينا اختيار نص درامي يتلاءم وطروحات "غريماس"النقدية، ليسير التحليل بكل حريّة ورحابة في تلمس جماليّات مكوناته الدراميّة، فكان اختيار مسرحيّة "اللثام" لعبد القادر علولة، التي لوحظ فيها الإمكانات الدراميّة القابلة للتناول والتأويل.

الكلمات المفتاحية: البنية/ السّرد/ المسرح(الدراما)

Abstract : The interpretation of the signs of a dramatic text according to the narrative component is an interpretation of the message conveyed by text and the vision of the writer himself. This is where a role of an interactive reader reappears to decode the deep clues, which the text allows according to its various form indices, and interprets them according to its own critical vision, within the possible limits of the critical method applied to the blog. Thus, we were obliged to opt for a dramatic text that responds with the critical approaches of (GRIMASS) in a way that analysis goes in full autonomy and openness to touch its aesthetics and its dramatic components. Here are the affordable and interpretable dramatic potentials observed on this play, hence the choice of this one of EL 'Lithame by Abdelkader Alloula.

Key words: structure / Narration / Theater (Drama).

Objectives: This work is considered an attempt to achieve two objectives.

firstly, to find an analytical level for a dramatic text, and get out of the traditional mode in analyzing and reading the texts, given the richness of this theater when it comes to its format or its semantic system, by

fertile aspects forged by thought, emotion and voice, in its different interchangeable perspective through an harmonization of narrative, conversational and dramatic channels .

Secondly, to unveil the importance of the semantics of 'GRIMAS' in analyzing and studying the dramatic text, as well as what semantics has generally achieved in the development of its critical discourse, thanks to its analytical tools and its cares about the different speeches until it reaches Literary genres immersed in poetry which other critical approach could not access.

تمهيد:النصوص الدرامية المسرحية بالجزائر رافد أساس من روافد المسرح بالمغرب العربي خاصة، وفي العالم العربي عامّة، إلاّ أنّها لم تلق بعد ما تستحق من الدرس البحث الكافيين من المنظور السيميائي.

فالدراما لها أسرارها في فضائها الكلامي، مما يجعل الكتابة عن نص درامي حافل بكثير من المتعة والمشقة في آن واحد،« فإنّ النص يسّلمك مفاتيح لمغاليق في فضاءاتها الكلاميّة منسوجة بلغة دراميّة، عالم تتحدث فيه عن عوالم كلامية بأدوات كلامية»[1]، فلغة الكتابة المسرحيّة الدرامية العلولية لغة حافلة بالكثير من الأجناسيّة وعليه فإنّ« العمل الفنّي ليس منغلقا على نفسه بل يندرج ضمن سياقات اجتماعية وثقافية، ومن ثمّ فإنّ السيميائية لا تقف عند البنية الخارجية دون الداخلية»[2]، بل تحاور النص في كل محاوره السّردية، وتكشف عن بواعث نشوء هذا الأثر.

وتبلورت السيميائيّة عبر محطات تاريخية متنوعة، ولقد أغنت« هذه الإبدالات، النظرية السيميائية، وجعلت منها إطارا حاضنا لنصوص ذات أبعاد مختلفة، اجتماعية وسياسية ودينية، حيث أصبح افتراضا، على كل من يتبناها رؤية ومنهجا أن يضع في حسابه الأسس الإبستمولوجية لها»[3]، بما هو معطى تاريخي لإرهاصات الولادة الأولى.

ومن جهة أخرى يستوجب على القارئ أيضا، أن يكون على دراية واسعة بالنّص فهو شرط مهم للقراءة الصحيحة والمثمرة« فالقارئ مطالب بأن يقرأ باطن النّص مثلما يقرأ ظاهره، وذلك ليتمكن من تخيّله ومن تفسيره تفسيرا سيميولوجيا إبداعيّا».[4]

وهذا من خلال« إعطاء النص قراءة مضبوطة يتفق عليها... من خلال الإمساك مبدئيا بمقاصد الكاتب الإبلاغية، ثم بالمقاصد الأخرى التي تخرج من يد الكاتب إلى يد القارئ الذي يقوم بعملية التفكيك والتركيب أو بتعبير سيميائي، يقوم القارئ بعملية الهدبنة*(Dé-construction) »[5]، من أجل الوصول إلى المعنى العميق للنّص الدرامي.

وعليه فإنّ النّص الدرامي** موضوع الدراسة وهو "اللثام" يتميز بكونه:

- « نصا سرديّا وليس نصا حواريّا.
- وكون الشخصية فيه رواية لقصّتها أو قصة غيرها.
- وبافتقاره إلى النص المساعد».[6]

هذه المميّزات هي التي ستجعلنا نعتمد على أدوات وإجراءات التحليل التي بلورتها السيميائيات السردية عند غريماس، يدفعنا هذا الافتراض إلى التحاور مع النص الدرامي "اللثام" الذي فضلنا الاشتغال عليه واختباره لمدى تمثله لنظرية السيميائية السردية، باحثين في المسار السردي .

إنّ الجهاز الغريماسي النظري يتميز« بطاقته الإجرائية الهامة، فهو من الاتساع والقدرة على الاستيعاب بحيث يسوغ أن يوظفه في دراسة نصوص متنوعة تنوّع النصوص التي تملأ الساحة الثقافية».[7] وخاصّة النصوص الدرامية العلولية.

أولاــ تقطيع النص الدرامي: سوف نتعامل مع النص الدرامي وفق آليات لتجزئة المقاطع، والتي تعد بمثابة فواصل للانتقال من عملية لأخرى،

يتكون النص الدرامي "اللثام" من ثلاثة مقاطع سرديّة، والمقطوعة من منظور عبد الحميد بورايو هي: « مجموعة من المتتاليات تخضع لأشكال مختلفة من العلاقات، فهي بنية متكاملة، وتعدّ الوحدة الحقيقية لمحتوى القصّة على المستوى الدلالي، وهي تتمتع بحرية نسبيّة في ارتباطها بغيرها من المقطوعات»[8] فالدلالة لا تتبني في شموليتها إلاّ عن طريق مقطوعات منسجمة ومتسقة دلالياً بغض النظر عن حجم المتتاليات الخطيّة، فالمقطع هو «أفضل فضاء ممكن، حيث يمكن معاينة المعاني»[9] في الوحدة السردية الواحدة.

ويرتبط تقطيع النص، حسب "غريماس"، بمعايير أهمّها:«الفضاءات النصية، والتيمات المتتالية في تناسل خطاب النص والمكونات الخطابية المختلفة (..)، وكل ما من شأنه أن يطأ دلالة الخطاب ويخلق آثار معنى يسهم متضافرا في بناء دلالة النص»[10]،فالنّص الدرامي تتوالد أفكاره بتناسلها المنسجم والمتواتر، إنّه المعنى الكلّي المنبثق من المقاطع الدلاليّة الجزئيّة.

1ــ المقطع الاستهلالي: يتموضع من بدايته إلى غاية:«**مايغش في العمل ما يتغيب على الخدمة**»[11]، يكشفه المقطع التالي:« **هذا ما يشبهش للآخرين...ها راه زعفان مشنف رافض الوضع الحالي...على حساب الصقرة:راه صامد...مسلح...**»[12].

ويمكن تقسيم المقطع الاستهلالي إلى مقطوعتين وهما:

المقطوعة(أ): وتمتد من بداية النص إلى قوله:« **...يحس بنفسه طاير في المسكن عايم في الهواء بين السقف والحصيرة**»[13].

المقطوعة (ب): وتمتد من قوله:« **برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم زوجوه**»[14]، إلى «**ما يتأخر ما يتغيب على الخدمة**»[15].

إنّ سبب تقسيم المقطع الاستهلالي إلى مقطوعتين هو الجانب الزمني أي: مرحلة الاستعمار ومرحلة الاستقلال.

2ــ المقطع الأساسي: ويمتد من قوله:« **يا الشريفة... يا الشرفية**»[16]إلى قوله «**يتغلب على الحشمة وهج هجمة وحدة**»[17].

يمثل هذا المقطع لب وجوهر النص الدرامي، لأنَّه يلخّص الحوار والنقاش الذي دار بين "برهوم" و"النقابيين" من أجل إصلاح آلة العجين، وخوف "برهوم" من هذه المهمة، وإدراكه لنية النقابيين الحقيقية «**هما ثلاثة الفيلالي لعرج والبكوش، تهمينهم بالتشويش، أما فالحق هما مخلصين، يموتوا على وطنهم ومتمنيين الخير والسعادة للعمال (...) مقصودهم المصنع يزيد في الإنتاج**»[18]، ويمكن تقسيم المقطع الأساسي إلى مقطوعتين هما:

المقطوعة (ج): وتبدأ من«**يا الشرفية... يا الشريفة**»[19]إلى«**عندك تعطس رها تطيح علينا قرمودة** »[20].

المقطوعة (د) وتبدأ من«**أصبح برهوم ولد أيوب الأصرم يتعامل بلطف**»[21] إلى «**يتغلب على الحشمة وهجم هجمة وحده**»[22].

3ــ المقطع النهائي:والذي يشمل بقيت النّص من«**هاني خويا هاني**»[23]، إلى«**نخاف أنا دحام خويا**»[24]وهنا ينتهي بنا المطاف إلى القول بأنّ هذا التقطيع ما هو إلاّ«تقطيع اعتباطي لتداخل المستويات وتعالقها في الوقت نفسه»[25]، فهو يتيح لنا حسب نظرنا تتبع المعنى بكل سلاسة وانسجام.

ثانيا- معطيات أيقونية (غرافية): إنّ الرؤية البصريّة الأوليّة للنّص الدرامي لها دور هام في تحديد مظهره الأدبي، فإذا أخذ القارئ مسرحية مطبوعة« فأوّل شيء يثيره هو الغلاف وما يتضمنه من عنوان أو تصنيف أجناسي أو صورة... » [26]، كل هذه المعطيات مهمة من الناحية القرائية، لذا لابد من التوقف عند هذه العتبات النصيّة ومحاولة تفسيرها وفهمها.

1- سيميائية العنوان: قبل ذلك نشير إلى مرادف "العنوان" كمصطلح لغوي، حيث جاء في "لسان العرب":« وعَنَنْتُ الكتاب وأَعَنَنْتُه لكذا أي: عَرَّضْتُه له وصرَّفْته إليه. وعنَّ الكِتابَ يَعُنُّه عَنًّا: كَعَنْوَتَه، وعَنْوَنْتُه وعَلْوَنْتُه بمعنى واحد، مشتق من معنى واحد، وقال"الليحاني": عَنَنْتُ الكِتابَ تَعْنِينًّا وعَنَّيْتُه تَعْنِيةً إذا عَنْوَنْتَه،...» .[27]

وفي الجانب الإصطلاحي: يمثل« جزءًا أو مقطعًا يحيل على النّص أو يفضي إليه، بما هو مقطع لغوي أقل من الجملة، يمثل نصًا أو عملاً فنيًا، ويمكن النظر إلى العنوان من زاويتين: في السياق، خارج السياق، والعنوان السياقي يكون وحدة مع العمل على المستوى السيميائي، ويملك وظيفة مرادفة للتأويل عامة».[28]

لذلك اهتم أصحاب المنهج السيميائي بالعناوين، باعتبارها نصًّا يمكن الاشتغال عليها وتحليلها ومساءلتها، وارتكز فكر النقاد، وأبحاثهم على تقصّي حيثيات العناوين بوصفها مفاتيح إجرائية غير قابلة للتجاوز، كعتبات لها معنى في منظور النص المقروء.

والعناوين ليس لها ميزة خاصة، فأحيانا تكون طويلة وأحيانا قصيرة، بل قد تكون حرفاً أو وعدداً، فالعنْونة يمكن تفسيرها حسب النّص أولاً، وخصوصيات الكاتب ثانيا.

إنّ العنوان«له الصدارة، ويبرز متميّزا بشكله وحجمه، فهو أوّل لقاء بالقارئ، ... حيث صار هو آخر أعمال الكاتب، وأول أعمال القارئ».[29]

إنَّ عنوان "اللثام" ليس له مرجعيّة واضحة، وإنّما تبدو مرجعيته رمزية تشفّ ولا تبين، فكأنّ العنوان يقيم قطيعة مع إحالته، ولا يحتفظ منها سوى بمرجعيتها الرمزية، المتحجبة والمتكتمة، إنّ القارئ الناضج يخضع العنوان من خلال علاقته بالنّص إلى عملية تأويلية، رغم أنّ« العنْونة في الشعر كثيرا ما تميل إلى الإيحاء، وتطيح بتوقعات المتلقي، وتتكتّم على نفسها، وترافع وتتصنع، فإنّ بعض العنْونة في حقل النثر أكثر إخلاصًا إلى الإحالة والتعيين وأقل رغبة في المراوغة والتكتم».[30]

فمسرحية "اللثام" تجسد تجربة الصراع السياسي والاقتصادي على هياكل الدولة واستعمالها لأغراض شخصيّة، والأثر الجانبي الذي تركه هذا الصراع على البنية الاجتماعية.

إنّ معنى كلمة "اللثام" حسب ما ورد في "لسان العرب":« ردُّ المرأة قِناعها على أنفها وردُّ الرجل عمامته على أنفه (...)، وقال "الفرّاء": اللِّثام ما كان على الفم من النقاب واللِّفام ما كان على الأرنبة (...)، والمُلَثَّمْ: الأنف وما حوله».[31]

إنَّ عنوان المسرحيّة الذي بين أيدينا يخلوا من الفعليَّة، فهو تكوين دلالي ذا طبيعة ثبوتية مستقرة، استقرار في شفرة المعنى القابع في كينونته الاسمية، والتي تختلف عن الفاعليّة والتي تحمل سمات الزمانية والحركية، ونلاحظ أنَّ هذا العنوان عبارة عن مفردة معرفة على غرار باقي العناوين، الخبزة، الأجواد، الأقوال... وإنّما يدلّ اختيار "علولة" لهذا "العنوان" على أنَّ لديه أفق من النضج والوعي

والتجربة، ولم يكن اختياره اعتباطياً "فاللِّثام" هو وسيلة يستعملها الرجل أو المرأة كقناع، لإخفاء جزء من وجهه فهو عبارة عن لباس.

إنَّ« الملابس ترسل علامات أو إشارات، تستخدم في التعرف على هذه الشخصية أو تلك وجنسها وقوميّتها، وفي بعض الأحيان ديانتها، ناهيك عن الوضع الاجتماعي والمهني » [32]، فمصطلح "اللثام"كلباس له محمولات كثيرة مثل: المرأة، الصحراء، الحشمة، الغموض، الخجل، الخوف... فالعنوان ينطلق بكل ما ينوء به من سياسة غلق الأفواه، وتكميم للحريات وآراء الأفراد.

فمصطلح "اللثام" يشي معناه بالتكبيل وفقدان الحرية، فالعنوان متورط في الأيديولوجيا، ولا تثريب عليه في ذلك، فهو يطرح مشكلة الحريات العامة المستلبة ليس للمواطن الجزائري فقط، بل هو نموذج للمواطن العربي من المحيط إلى الخليج.

إنّ عنوان المسرحية عبارة عن لافتة تحريضيّة تثويرية، تثبت الموقف السياسي النضالي، فهي علامة على الحسم والثبات، بحيث تتحوّل العلامة اللغوية إلى حقيقة نضالية ومرجع سلوكي، فحينما نتعمق في أحداث النص الدرامي، وهذه المأساة ندرك بأن "اللثام" هو رمز لقيم مهضومة، وحرية مكبوتة، وشعب مقهور.

وفي العنوان نوع من الرمز للحالة النفسيّة التي يستشعرها "علولة"، كواحد من الذين يألمون مما تعانيه شعوبهم، فكان يجد حريته من خلال الكتابة للمسرح والتمثيل على ركحه، وبقيت تلك الرغبة محتدمة في نفس علولة إلى أن أرداه رصاص الغدر قتيلا.

عنوان المسرحيّة ينبئ عن كاتب مسرحي ومخرج شحذته التجارب، وراودته ملايين الشوارد اللغوية، فلفظة "اللثام" سلَّمت نفسها لكاتب كان يقتات من رحم

المجتمع، يترصد ذراته الأثيرية، يتفكر أحواله، وآلامه، وآماله ومتقلبًا في ملكوته آناء الليل وأطراف النهار، إنّ« للكلمة في النفس، فعل الجرح في الجسد، فهي تترك أثرا في النفس كما يترك الجرح أثرا في الجسد(...) والكلمة التي لا تأثر تشبه الطين اليابس ».[33]

يجرّك عنوان "اللثام" بمرجعه إلى الطابع الأنثوي، إنّه يستر وجه المرأة الجميلة، وبذلك يجب على كل من تسول له نفسه، أن يغار على جمال الجزائر، وألا يمسّها سوء، وأن يحافظ على منابع زينتها أن يغلق فمه، حتّى لا يثور وتأخذه جماح الغيرة على هذا الوطن.

إنّ مصطلح "اللثام" يختزل النّص الدرامي أو يقوله دفعة واحدة، وهذا ينطبق على مسرحية "اللثام" فكان "برهوم" الشخصيّة المحوريّة التي تدور أحداث المسرحية حولها، والتي جُدِعَ أنفها بسبب الفعل، الفعل الذي يكشف دهاليز الحقيقة، فبارتدائه "اللثام" فقد أصبح يمثل رمز لسلب الحرية والتهميش وغلق الأفواه المناضلة، والتي تضع كلمة الحق نصب عينيها ولا تستلم للفساد.

وعليه نلمس عند "علولة" نوع من الرفض والنيل من الواقع، من أجل إدانته والثورة عليه وتغييره، فمسرحياته عبارة عن معالجة سياسية اجتماعية.

2- سيميائية الافتتاح: يمدنا المقطع الاستهلالي من افتتاحية مسرحية"اللثام" بصورة مشهدية، حيث يعطينا معلومات أساسية لرسم المتخيّل السردي في ذهن ووجدان القارئ، والمسرحيّة لا تبدأ بالضرورة من البداية، فمثلا نلاحظ أنّ "اللثام" تبدأ بسرد أحداث قبل استقلال الجزائر ويتعلق الأمر بالاستعمار وما كانت تعانيه العائلات الجزائرية في ظل سلب الحرية، وخير دليل على ذلك عائلة "أيوب الأصرم".

إنّ هذه الأحداث المصوِّرة لفترة الاستعمار تدخل في فعل الحبكة الدرامي وهي نتيجة لتتابع الأفعال في الماضي الدرامي، أحداث وقعت قبل أن تبدأ المسرحيّة وتسجّل كجزء من الافتتاح، إنّ افتتاحية ما، غالبا ما تمزج بين الأحداث الماضويّة المسجّلة بالأحداث الجارية في العالم الدرامي الواقعي الذي يظهر لنا، فالاسترجاع «مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي للحظة الراهنة، استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة»[34]، إن تسجيل الأحداث الماضية على لسان الشخصيات هو تقليد شائع من تقاليد النوع التراجيدي، حيث تتمركز الحبكات الدرامية حول لحظة توتر معينة، وحيث للماضي قوة محتومة تلقي بثقلها على الشخصيات[35]وخاصة في مسار تطور البناء الحكائي والسردي لمسرحية "اللثام".

يقول "رولان بارت" في كتابه المترجم "التحليل النّصي" إنَّ:«الافتتاح منطقة خطرة في الخطاب، ابتداء الخطاب فعل عسير؛ إنه الخروج من الصمت»[36]، إنّه نزيف الوالدة، ولادة عمل إبداعي يحمل شحنات ثقافية وفكرية متنوعة لمبدعه.

«برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم ازداد هاذاو اثنين وربعين عام بالتقريب ولداته الفارزية أمه بالفجر في الربيع داخل غابة كثيفه..» [37].

من خلال هذه المتتاليات اللفظيّة نجد تحديدات مهمة، "فبرهوم الخجول ولد أيوب الأصرم" فيه ذكر اسم الشخصية المحوريّة التي تلعب الدور الرئيس في تطور مسار الحكاية الدراميّة، وفيه أيضا وصف لهذه الشخصيّة، إنّها خجولة وتعتبر سمة نفسية لصيقة بهذه الشخصية و"اثنين وربعين عام" و"الفجر" فيه التحديد الزمني، أو النسق الزماني و"غابة كثيفة" تدل على النسق المكاني.

إنّ الكاتب «يبدأ بطرح الشخصيّات بيضاء من حيث الدلالة ولكنّها شيئا فشيئا تروح تملؤها بالنعوت والمعلومات والأسماء والتصنيفات»[38] ، وما نلاحظه من خلال سيميائيّة الافتتاح، أنّ "علولة" بدأ مباشرة في رسم السمات العامة والأساسيّة للشخصيّة الرئيسيّة ولم يجعل ذلك مع تطوّر السرد والحكي الدرامي.

إن الكاتب يضعك مباشرة في قلب الحدث، لا يدع لك مجالا للسؤال والتجوال بخيالك في رحاب النص الدرامي، إنّه يُمدك بالصورة المشهدية الكاملة للانطلاق في المسار السردي الحكائي في تجلياته الحوارية والصراعية وحبكته المتطوّرة.

3- النوع الدرامي:من بين السمات الشكليّة المميزة للكتابة الدراميّة هو« الأسلوب الذي يتم به تنظيم المحتوى داخل النص (.،.) فالدراما تنقسم إلى فصول ومشاهد، إنّ الكاتب المسرحي يمكنه أن يستشعر فكرة المسرحية قبل تأليفها، ومنه فالشّكل الدرامي الذي تكتسبه تلك الفكرة يعتمد على نمط المسرح الذي يراه الكاتب مناسبا لها» [39] وهو ما جعل علولة يكتب بطريقة تتناسب وإيديولوجيته التغريبيّة.

وعليه فإنّ النصوص الإبداعيّة «غالبا ما تعلن عن انتمائها لجنس أدبي معين على صفحة الغلاف، وفي مجال اعتاد المؤلفون تصنيف أعمالهم ضمن نوع درامي أو على الأقل وضع نعت "مسرحيّة" بموازاة مع العنوان » [40]، وهذا ما نلاحظه في أعمال "عبد القادر علولة" حيث كُتب في أعلى صفحة الغلاف، بالبند العريض وباللون الأحمر "**من مسرحيات علولة**"، إنّ اللون الأحمر يدلّ على الثورة والتغيير، إنّه لون الدم، لون التضحية والنضال بالنفس والنّفيس.

وفي بعض الأحيان تمّ إهمال« الجانب البصري للنّص- أي غرافيتيه أو مظهر الايقوني-إلاّ أنّ الاشتغالات الحداثيّة بالّنص، أعادت الاعتبار لهذا الجانب واعتبرت

التوزيع النّصي على بياض الورقة ذا دلالة»[41]، ويعبر بصورة أو بأخرى عن نوايا أفكار المبدع.

ومن ناحية أخرى نجد أنّ« العلاقة بين الشكل والمضمون، علاقة متطوّرة وجدليّة، فكل تغيير في المضمون يستعدي شكلا خاصا به، وكل شكل يفرز مضمونا خاصا به، وهذا ما بينه "زوندي" (...) عندما أظهر أنّ التغيّرات التي طالت دراما **ق19** كانت انعكاسا للتحوّلات الإيديولوجيّة (...) ومن هذا المنظور يمكن تفسير التغيير الجذري الذي أحدثه "بريشت"، لأنّ التغيير في بنية ومضمون العمل المسرحي لديه استدعى البحث عن شكل مسرحي جديد هو المسرح الملحمي».[42]

وهذا ما جعل "علولة" بعد اطلاع وتكوين وتجربة فنيّة، إلى استغلال تقنيات "بريشت" وتوظيفها في مسرحه، بعد الإطلاع على التراث الجزائري، والبحث في أصوله والغوص في خبايا الفكر التراثي، فحكاياتنا عبارة عن مسرح ولكن كتبت بطريقة قصصية، فـــ"علولة" رفض تقنية الجدار الرابع وآمن بالتغريب حتى لا يندمج المتلقي أو القارئ مع المسرحية،وذلك ليجادل بوعي من أجل الثورة على واقعه وتغييره.

ثالثاـــ البناء الداخلي للنّص الدرامي:

1ـــ مفهوم السرد: يذهب "عبد المالك مرتاض" إلى أن أصل السرد في اللغة العربية هو« التتابع الماضي على سيرة واحدة، وسرد الحديث والقراءة، من هذا المنطلق الاشتقاقي ثم أصبح "السرد" يطلق على الأعمال القصصيّة على كل ما خالف الحوار، ثم لم يلبث أن تطوّر مفهوم "السرد" على أيامنا هذه في الغرب إلى معنى اصطلاحي أهم وأشمل بحيث أصبح يطلق على النّص الحكائي، أو الروائي

أو القصصي برمّته، فكأنّه الطريقة التي يختارها الرواي، أو القاص أو حتى المبدع الشعبي ليقدّم بها الحدث إلى المتلقي، فكان السرد إذن نسيج الكلام، ولكن في صورة حكي»[43].

إنّ المصطلح يرحل معناه ويبقى مبناه، ليواكب تطور الحركة النقدية عبر العصور، وبهذا أعطانا "عبد الملك مرتاض" مفهوم عام ورصد لانتقال معنى المصطلح.

وفي اشتقاق آخر نجد أن "السرديّة–Narrativité"حسب مفهوم "غريماس": « تقوم على مجموعتين من الملفوظات المتتابعة والموظّفة المستندات فيها لتشاكل– ألسينا– جملة من التصرفات الهادفة إلى تحقيق مشروع»[44]مشروع بناء معنى واضح يوصل القارئ إلى هدف معين.

2 ــ التوازن والاضطراب في المتن السردي:استنادا إلى مفهومي:«"الحركة Mouvement" المستعملة للدلالة على تغيير الوضعية الاستراتيجية، و "القوة"، يمكن أن نضبط المكون السردي Compsante narrative[45]» ، على النحو الآتي:

تبدأ مسرحية "اللثام" في المقطوعة (أ) من المقطع الاستهلالي، بمتتاليات من الملفوظات تعكس وضعيّة الاضطراب لوالد "برهوم الخجول" وعائلته، والافتراض الذي نلمسه لحالة الاضطراب يقع في أحد الاحتمالين:

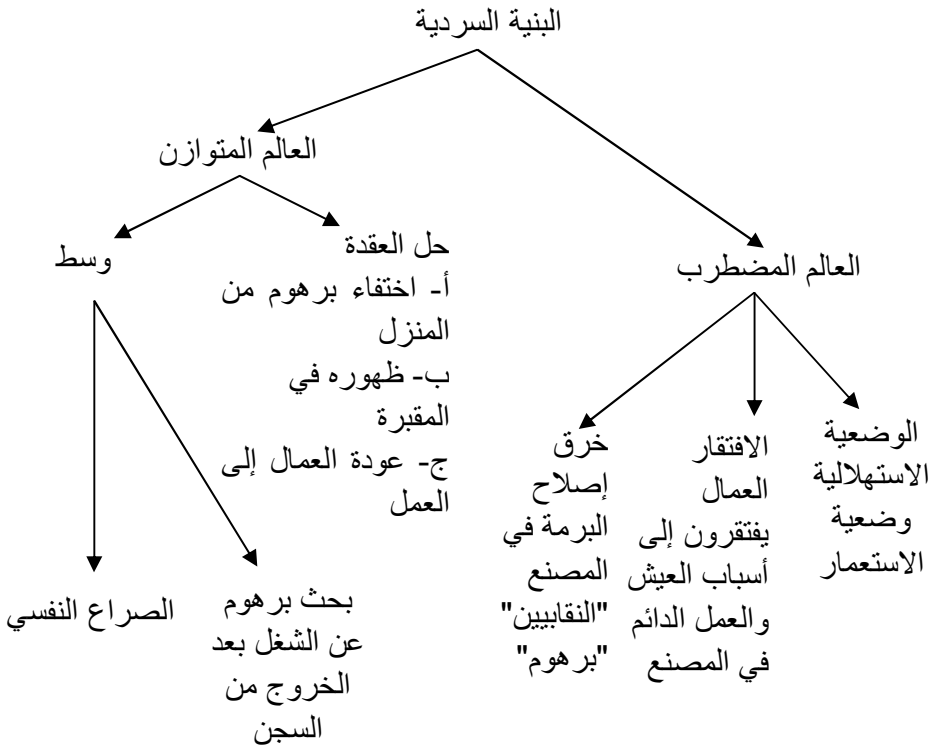
- إما أنّ "علولة" بدأ بالسرد الاسترجاعي لماضي الاستعمار الفرنسي في الجزائر ليطبع المسرحية بطابع السوداية، لأنّ موضوع المسرحية سوف ينجرّ عن هذا الاضطراب الاستهلالي.
- أو لأنّ الاستعمار رغم زواله وانتهاءه، إلاّ أنّه أتى استعمار آخر، استعمار داخلي ينخر مؤسسات وهياكل الدولة ويضعف من قيمة الفرد الجزائري ثم ينتهي

الوضع المضطرب في بداية المقطوعة (ب) من المقطع الاستهلالي إلى حالة توازن، جاء نتيجة زواج "برهوم الخجول" بعد الاستقلال وحصوله على منصب عمل كميكانيكي في المصنع، ولكن سرعان ما تأتي قوى لتضرب هذا التوازن وتخلق توترا جديداً في بداية المقطوعة (ج) من المقطع الأساسي نتيجة اختيار أعضاء النقابة "لعرج"، "الفيلالي"، "البكوش"، "برهوم" لإصلاح الضرر وسد النقص، وسقوطه من أعلى البرمة، وكسر رجله، وقام مجموعة من الأشخاص بضربه وجدع أنفه، إثر نقله إلى المستوصف، ما جعله يقبع في المستشفى لعدة أيّام.

يزيد الاضطراب حدّة في المقطوعة (د) من المقطع الأساسي، بعد أن علم "برهوم" أنّه مطلوب عند الشرطة بتهمة التشويش والتخريب، ودخوله السجن على إثر ذلك، ثم يأتي المقطع النهائي، حيث تأخذ الأحداث مجراها في اتجاه خلق التوازن بعد خروج "برهوم" من السجن، ثم هروبه من المنزل وعيشه في المقبرة أين وجد راحته و هناءه.

إنّ المكوّن السردي يرتكز منذ البداية على« رصد مرتكزات النص وتصيّد المستويات التي لها صلة وثيقة بالمعنى العميق لهذا النص، ولكن قبل ذلك يجب أن يرتكز على توالي الأفكار وتسلسلها ثم ربط الدوال اللغوية بمدلولاتها»[46].

استناداً إلى النّحو السردي، يمكن أن نرصد المكوّن السردي في الخطاطة الآتية:



بربطنا للمحاور العامة للنّص الدرامي، يمكن أن نلاحظ أنّ البنية السرديّة في بعض جوانبها الأساسية، تبرز من البداية مواجهة بين طرفين متضادين؛ الفاعل "برهوم الخجول" الذي يقوم بدور إصلاح الآلة و "الفاعل المضاد" "مدير المصنع" و إداريه (السلطة).

تقودنا صياغة البنية بهذا الشكل إلى التساؤل عن طبيعة "موضوع القيمة" Objet de valeur، الذي تتصارع من أجله هذه القوى، وبعبارة أخرى ما هو الموضوع الذي يملكه الفاعل ويريد الفاعل المضاد Anti-sujet امتلاكه.

إنّ الإجابة لا تبدو كما هي عليه، بل نلقاها في غاية التعقيد حيث لا نستطيع أن نفك الإشكال إلاّ باللّجوء إلى المنظور الذي يتبناه كل طرف في الصراع.

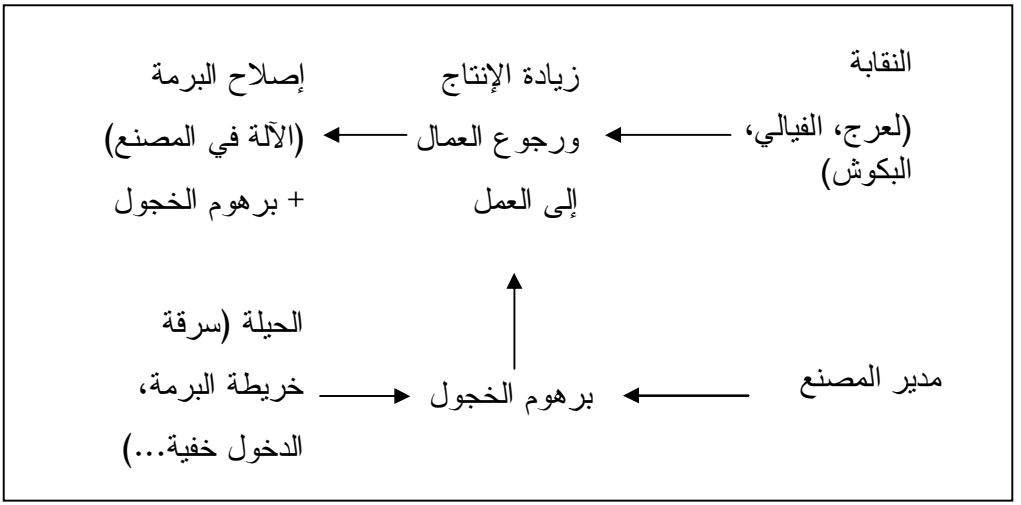
أ- **المنظور الأول** "مدير المصنع": إنّ المنظور الذي يتبناه مدير المصنع لا يظهر على أنّه فاعلاً مضاداً، فهو يمارس مهنة شرعيّة تخوّل له مراقبة الوضع في المصنع، إنّه يملك الحق في طرد العامل المشوش وإحالته إلى العدالة طبقا للإجراءات القانونية المعمول بها، غير أنّ "علولة" يخرج من هذا المنطق ويميل إلى التركيز على إمكانات سرديّة أخرى.

ب- **المنظور الثاني** "برهوم الخجول": يعتبر هذا الأخير مواطن عادي، يدافع عن حقّه في العمل والأكل والشرب والحياة الكريمة، ويؤدي اكتشاف أمره عند سقوطه من البرمة بعد إصلاحها، إلى ضياع حقه في العمل (الشرعي)، وتدميره جسمياً من خلال الضرب العمدي ونفسياً من خلال إدخاله السجن وحرمانه من عائلته، ذلك أنَّ إخراجه من العمل وضربه إلى درجة القتل وإدخاله السجن يعني بكل بساطة تجريده من الحياة.

إنّ الرسالة التي بعثها"برهوم" إلى عائلته بعد أن هرب إلى المقبرة يتكلم فيها حسب قول "القوال":«...**يتكلم على مجتمع مثالي... على قرية مليانة بالورود...برج أخضر مشجر...قلعة لا تؤخذ...يتكلم على النظام الداخلي على حرية التعبير والإبداع....**» [47].

فمن خلال ما تقدم ذكره يمكن أن نسلم بأنّ النص يذيب رهان الصراع في موضوع قيمي واحد، هو حرية التعبير والعدالة الاجتماعية وتتحول العدالة الاجتماعية كمرسل حقيقي للصراعات المعلنة في النص الدرامي.

3:النموذج العاملي: يمكن أن نأطر التحليل السردي في شكل نموذج عاملي، يؤطر النّص كاملاً مع العلم أنّ«التحليل السردي لا يقضي بفرض النموذج العاملي على النصوص وإخضاعها لإطار قبلي تحشر قصرا فيه، بل لا يعدو أنّه تصور عام تكمن وظيفته في هدايتنا إلى نوعية الخطاب السردي وخاصيّاته»[48]، وهذا ما سنحاول القيام به من خلال رصد البنية العاملية:



4: الوحدات المؤسسة للنموذج العاملي:

- **الفاعل _ موضوع القيمة:** تعد العلاقة بين الفاعل وموضوع القيمة« بؤرة النموذج العاملي وتبدو من جهة "غريماس" محمّلة بالشحنة الدلالية الكامنة في الرغبة»[49]، ويجسّد لنا هذا المثال التجريدي، دور الفاعل "برهوم الخجول" والذي يسعى ويرغب لامتلاك موضوع القيمة، من خلال إصلاح الآلة لزيادة الإنتاج ورجوع العمال إلى عملهم لضمان منبع العيش لما يدره المصنع على العمال من أجرة يتقاضونها كل شهر.

- **المرسل–المرسل إليه:** يوحي حضور هاتين«الوحدتين العامليتين في الخطاب السردي بوجود عالم مؤسس على منظومة من القيم، يُحكم بمقتضاها على الأفعال سلباً أو إيجاباً فتحلُّ في مرتبة المحرم أو المباح أو الواجب... والوظيفة الموكلة إلى المؤتى تتمثل في المحافظة على هذه القيم وصيانتها وضمان استمرارها وذلك بتبليغها إلى المؤتى إليه الفاعل أو إملائها عليه»[50].

وما يحدد طرفي هذه العلاقة –علاقة الفاعل بالموضوع– العمليّة التي تجري بين عامل المرسل المجسّدة في أعضاء النقابة "لعرج، الفيلالي، البكوش" و "المرسل إليه" حيث يمكن أن يكون المكان وهو المصنع من خلال إصلاح البرمة ويمكن أن يكون "برهوم" ومنه يقوم "برهوم" بتمثيل دورين في الترسيمة العامليّة، وفي هذا السياق لابد أن نشير إلى أنّ وظيفة النقابة –المرسل– هي لم شمل العمال والدفاع عن حقوقهم وسد الضرر.

- **المعارض–موضوع القيمة:** يشمل عامل المعارض "مدير المصنع" أو السلطة الحاكمة، حيث يقوم باستفزاز العمال ويحاول التصدي لمساعيهم المستهدفة في تحقيق موضوع القيمة.
- **المساعد–موضوع القيمة:** حيث نجد العامل المقابل للمعارض، وهو المساعد والمتمثل في "الحيلة"، التي استطاع بها الفاعل أن يظفر بموضوع القيمة ويسترجعه، بعدما كان في حظوة المعارض "مدير المصنع".

5 ــ البرنامج السردي (مشروع التحويل): بعد رصدنا لأهم الوحدات المؤسسة للنموذج العاملي، بقي لنا أن نتطرق إلى حركيته القائمة أساسا على التحويل، في انتقال الحالات من طور إلى آخر بفعل "الانفصال" أو "الاتصال" "فالانفصال" يمكن أن يحصل على مستوى الشخصيات القصصية (في حالة فراق أو رحيل أو

وفاة...) أو على مستوى الشخصية والمكان (كأن يغادر البطل مكان ما)، كما قد يحصل "الانفصال" بين شخصية وممتلكاتها وفي كل الحالات يترتب على "الانفصال" حصول افتقار ما، أما "الاتصال" فيحصل بين شخصيتين أو أكثر أو بين شخصية وممتلكاتها[51]. وبذلك يتحقق البرنامج السردي القاعدي، الذي تنهض عليه الحكاية عموما، والذي نصوغه رمزيا كالآتي:

ف ت (ف) ← [(ف∧V1م) ← (ف∧A1م)]

نجد أنّ وظيفة الفعل لصالح فعل الحالة (البرمة في المصنع)، أدّى إلى تقديم إنجاز، عبر مجرى الحكاية بسبب أداء الفاعل العملي "برهوم الخجول" والذي بموجبه استطاع إقامة تحويل اتصالي لموضوع القيمة (إصلاح الآلة من أجل رجوع العمال وزيادة الإنتاج)، مع أنّه فيما سبق كان منفصلا عنه.

في هذا الصدد تستوقفنا ملاحظة هامة، و هي أنّ "برهوم الخجول" الفاعل العملي، كان بمقدوره أن يصلح الآلة بمفرده لولا أنّه خائف إلى ما سيؤول إليه الأمر، لكنّه لم يفعل ذلك تفاديا لمزالق قد يقع فيها العمال بأسرهم، فيكون مصير العمال مهدد بالطّرد من العمل تحت سطوة مدير المصنع، خاصة إذا لم ينجح في إصلاح الآلة وكشف أمره، ولكن جرت الرياح بما تشتهي السفن بوجود المساعد، سواء أكان أعضاء النقابة "لعرج والفيلالي والبكوش" الذين زودوه بخريطة الآلة الداخلية، وتواطؤ زوجة "برهوم" معهم والتي كانت متحفزة لهذا الفعل، فكان على ذلك أن تحقق للفاعل صفة الكفاءة، والطاقة الكافية على الإنجاز المحققة للغرض المستهدف في كيفية إصلاح الآلة.

6 ــ كفاءة الفاعل: تتيح لنا الحكاية بعد ممارسة القراءة المستمرة والمتكررة لها، أن ننظر إلى عنصر الكفاءة لدى الفاعل من خلال موجهين اثنين هما: إرادة

الفعل+ وجوبه، و إن نحن اختزلنا القدرة على الفعل والمعرفة به، فذلك لأنّ القدرة البدنية لدى "برهوم" ضعيفة بالنسبة إلى آلة كبيرة يتطلب إصلاحها تكاثف مجموعة من الأشخاص، وعلى صعيد المعرفة بالفعل، "فبرهوم" يجهل إلى حد ما النتائج التي قد تؤدي إلى التهلكة، إن شكّ عمال الأمن في نيّته واكتشاف حقيقة ما يخفيه من أمر إصلاح الآلة.

إن الفاعل لابد أن تكون له قبل ممارسة الفعل كفاءة خاصة لكي يصبح فاعلا عاملاً، وطبقاً لمنطق البواعث فإنّ افتراض الفعل من الفاعل يتطلّب مسبقاً كفاءة لأدائه «وتتجلى هذه الكفاءة في أنّه لكي يقوم الفاعل بالفعل لابد أولا أن يفعله، أو يجب أن يفعله، أو يعرف كيف يفعله أو يستطيع فعله » .[52]

على هذا الأساس يستوي "برهوم" في مرتبة المقاومة النشيطة المنتظمة بين ضرورة وجوب الفعل والرغبة فيه، وهو الجانب الإيجابي في المسار السردي للحكاية.

7ــ الإنجاز ومراحل الاختبار: يأتي الإنجاز ليثبت كفاءة الفاعل من خلال الاختبار الذي قام به "برهوم" والمؤسس على تلازم الاكتساب والانتزاع، المولدين لطابع الصراع والتوتر بينه وبين الفاعل المضاد (مدير المصنع) –السلطة البيروقراطية– فبعد أن كان الفاعل المضاد متصلا بموضوع القيمة بعد اكتسابه عنوة، أصبح منفصلاً عنه مفتقداً إيّاه، والسبب في ذلك راجع إلى استعمال "الفاعل" للحيلة التي أدت به إلى انتزاع حقه الذي سلبه من الفاعل الضديد.

ونكتب ذلك حسب الصياغة الرمزية الآتية:

ف ت (ف) ← [(فA2م) ← (فV2م)]

+

ف ت (ف) ← [(فV1م) ← (فA1م)]

نبسط المعادلة في مشروع التحويل الحاصل بين انتصاب فاعلين اثنين أمام موضوع واحد في الصياغة التجريدية الآتية:

ف ت← [(فـA2مVفـ1) (فـ2VمA ف1)]

تبيّن ازدواجيّة البرامج السرديّة« كيف أنَّ اتصال الذات بموضوعها يعني إخفاق الأخرى، وتساعد هذه الخصوصيّة على التأكد من الطابع الجدالي لكل تحوّل سردي ولكل قصّة »[53] .

استنادا إلى هذه المعطيات التي تمّ تقديمها أعلاه، نبيّن المراحل الثلاثة التي هي مدار ذلك الاختبار،ونجد أنّ "غريماس" صنّف ثلاثة أنواع من الاختبارات « الاختبار الترشيحي الذي يكتسب البطل خلاله الكفاءة وطاقة الإنجاز، يليه الاختبار الحاسم وهو المصلح للافتقار، وأخيراً الاختبار الممجد الذي تقع فيه معرفة البطل الحقيقي ومكافأته» [54].

- **الإختبار التأهيلي:** الحاصل عندما اختار النقابيين "برهوم" كشخص قادر على إصلاح البرمة لامتلاك موضوع المعرفة والقدرة على الفعل.
- **الإختبار الرئيسي:** ويتحدد في عملية إصلاح الآلة والحيلة التي اتبعها "برهوم" والنقابيين لسد الضرر والقيام بالفعل المنوط بـــ الفاعل.
- **الإختبار التمجيدي:** ويخصّ انتصار "برهوم" والنقابيين بتشغيل الآلة رغم أنّ النحو السردي الحكائي اتخذ مسارا آخر، ولكن يبقى "برهوم" فاعل مناضل ونشيط عبر مسار سردي عنيف–أن صح القول– ولكنّه انتصر في الأخير بعيشه في كنف قبر يضم كل أماله وأحلامه من أجل العودة إلى أحضان المجتمع من جديد.

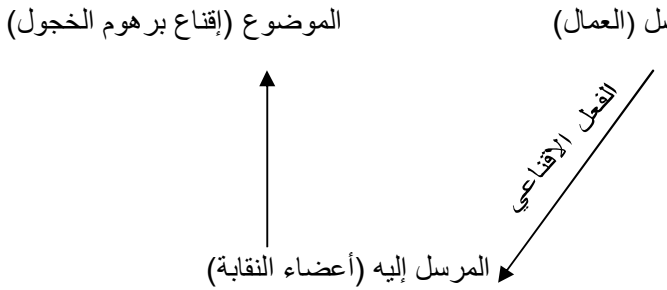
8 ــ التحريك والفعل الإقناعي: نوضّح في البداية في هذا العنصر أنّ الإشكال المطروح: هو كيف نبرر فعل النقابيين الذين طلبوا من "برهوم الخجول" مهمة إصلاح الآلة رغم علمهم بخجله وخوفه، وأنّ هذه العملية ستكون مجازفة باستقرار عمل العمال؟.

نلتمس الإجابة عن هذا الإشكال في أنّ الدافع هو "التحريك" (فعل الفعل) من أجل تغيير جذري لمجرى الأحداث، كي لا تبقى على حالها، فإن لم يكن هذا الدافع موجودا، لظلّ العمال في تهديد تام لمناصبهم وفصلهم عن العمل، وبالتالي فإنّ المستفيد الأوّل والأخير هو الفاعل المضاد (مدير المصنع وحاشيته البيروقراطية). لقد نتج "التحريك" بواسطة العقد الإئتماني (Controt fiduciaire)، الذي سعى إليه النقابيون باعتبارهم "مرسلا إليه" ومدافعا عن حقوق العمال، ثم لا تلبث أن تستوي مرسل و "برهوم" مرسل إليه، ليستوى "برهوم" في الأخير "فاعلا".

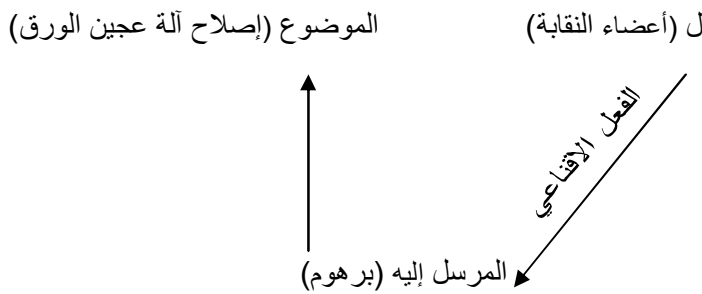
حيث يقوم« المرسل بفعل إقناعي (Faire persuasip) يؤوله المرسل إليه (..) حيث يقبل المرسل إليه خطاب المرسل ولاشك في صحته في جميع الحالات هنا تكون دائما ذات طبيعة كلامية وتظهر هنا القيمة الانجازية للخطاب »[55]، وهو ما دار فعلا من حوار في منزل "برهوم" لإقناعه بهذه المهمة.

ونستنتج من ذلك أن الفعل الاقناعي يتسم بطابع الإزدواجية:

أولا:



ثانيا:



هكذا نتبيّن فعل التحريك مقترنا بتدخل "برهوم" في كلتا الحالتين:

إنّ التحريك« مرتبط بالتقويم مردّه إلى أنّ العلاقة الحالية بين الفاعل والموضوع، لا تستقيم فقط على الاتّصال والانفصال وإنّما من حيث صدقها، فقد تكون تارة صادقة وتارة أخرى كاذبة أو حتى باطلة... من دون تغيير في طبيعة تلك العلاقة الحاليّة، لأنّ الظاهر المتجلّي قد لا يطابق الباطن الإنّي، نستدل في قولنا ما يمدنا به النص السردي من مواصفات ومعطيات، تبرز جملة من الأحكام التقييميّة الهادفة إلى وضع آليات معرفيّة بخصوص المصداقيّة والمتجليّة في الصدق والكذب والسر والبطلان » [56].

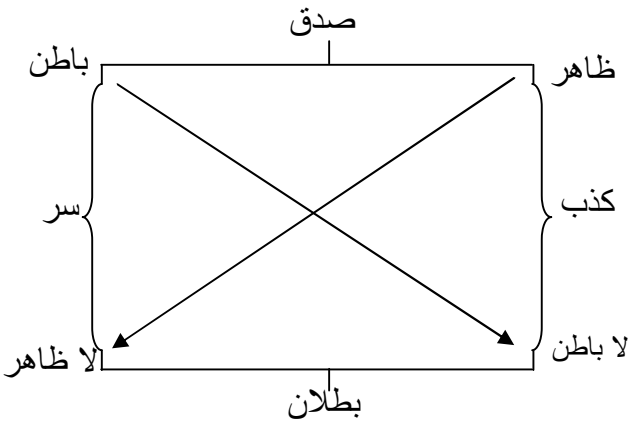
9 ـ مربع الصدق والكذب: يظهر الصدق والكذب في حكاية "برهوم" على النحو التالي:

ـ **الصدق:**يظهر صدق النقابيين في توكيل "برهوم الخجول" بإصلاح الآلة وإعطاءه مخطط جهازها الداخلي، وكان "برهوم" قادرا على الوشاية بهم لـــ"مدير المصنع" ولكنّه لم يفعل ذلك.

ـ **الكذب:** يظهر الكذب في "الفاعل المضاد" الذي يتمثل في "مدير المصنع " والذي أوهم العمال بأنّ الآلة لم يعطلها أي شخص، وأنّها تعطلت فقط وأنّه سيجلب لها مختص أجانبي من الخارج لإصلاحها:« **قالوا غادين يجيبولها فنّي مختص من الخارج باش يعدلها...** » [57].

ـ **السر:** يتمثل في عدم إفصاح "برهوم" صراحة للنقابيين خوفه على ما يترتب عليه جرّاء أداء هذه المهمة من ضرر قد يتسبب له.

ـ **البطلان:** يمكن أن نمثّله في إدعاء "برهوم الخجول" عندما كان يعيش في المقبرة، بأنّه عالم جميل وبأنّه برج عاجي، وإلى غير ذلك من الأوصاف، مع أنّه باطل. والرسم البياني التالي يلخص هذه الوجوه جميعا:



خاتمة: من خلال تحليل النص الدرامي "اللثام" وفق المنهج السيميائي، نخلص إلى أنّ:

النموذج العاملي مكّننا من إبراز الأدوار العاملية في المقاطع السرديّة الدراميّة وتأثيرها على مختلف العوامل في حركية النّص السّردي، وذلك ما جعل مقاطع النّص الدرامي مترابطة فيما بينها، عن طريق ما احتوته من عناصر داخلية باحثة عن الاضطراب والتحوّل، فالحلول الحاصلة في نهاية المقاطع تمّ استبدالها باضطرابات أخرى، ويجسّد المسار السّردي أيضا، انقلابات مفاجئة وغير متوقّعة.

حيث نلاحظ أنّ عبد القادر علولة أظهر بشكل واضح سيطرته على زمام الحكي السردي الدرامي خاصّة من خلال تقنية "القوال" فهو قادر على الغوص داخل الشخصيات ووصف نزاعاتها واضطراباتها وتحوّلاتها، وتحكّمه في كل التدقيقات الوصفيّة التي ترد حول باقي الشخصيات، فهو الأنا الثانية (القوال)التي أسّسها لتنوب عنه في السّرد، حيث فوّض لها عالمه الفني، ومتخيّله الحكائي الدرامي.

وعليه فالمسار السّردي للنّص الدرامي مرّ بعدّة مراحل، أهمّها المرحلة الأولى، التي تميّزت بحالة متدنيّة لبرهوم من خلال الفقر والمعاناة ثمّ مرحلة الثّبات من خلال حصول فعل التحوّل بالمشاركة في الفعل النقابي، والذي انجرّ عنه تحوّل آخر من خلال وضع مضطرب، حيث تمثّل في معرفة "الفاعل المضاد" لعمليّة إنجاز الآلة، فهو فشل في حدود الفاعل فقط، ثمّ الحالة النهائيّة التي حدّدت ذلك الانتقام المضاد من "الفاعل" والهروب من الحياة الاجتماعيّة، والعيش في كنف المقابر، والقوانين السامية الروحية البرزخيّة، وبالتالي حدوث انتصار وتحقيق موضوع القيمة، وهو الانتقام من المجتمع.

ونلاحظ أنّ عبد القادر علولة اعتمد في كتاباته على اللغة العامية، ولعلّ الأثر الذي خلّفه هو أنّ كتاباته الدراميّة تمّت بنفس تحريضي، ولكن هذه المسحة الشاعريّة الثائرة في ظلال الكلمات، لا يحسن قولها سوى رجل يحمل قضيّة وطن وأمّة فالملاحظ أنّها تصبغ لغة الكتابة الدراميّة، حيث يلجأ علولة إلى استعمال لغة شعبيّة متوراثة اقتاتها من رحم المجتمع، لينير وينوّر المجتمع ويثير ويثوّر المجتمع.

فيجدر بنا القول أنّ وظيفة السّرد الدرامي في مسرحية "اللّثام" اجتماعيّة نقديّة، لأنّ الكاتب يرصد متغيّرات المجتمع، ويدعو إلى الثورة على الوضع البائس من أجل التغيير نحو الأحسن.

فالمقاطع السرديّة تؤشر على فضاء مترع بالعنف واليأس والعبث والإحباط والتسلّط والقهر والحرمان، لقد أصرّ عبد القادر علولة طيلة تجربته الإبداعيّة أن يكون الصوت السردي المتميّز للمحرومين كاشفا عن عوالمهم وفاضحا أسباب أوضاعهم المزرية.

الهوامش:

[1]–مصطفى الصمودي: قراءات مسرحية، دط، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000. ص 30.

[2]–فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، ط2، دار التنوير، حسين داي،الجزائر، 2008، ص 96.

[3]–عبد المجيد العابد: مباحث في السيميائيات، ط1، دار القرويين، المغرب، 2008، ص 33.

[4]–عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998 ص 51.

* مصطلح منحوت عن الهدم والبناء، وقد صاغه السعيد بوطاجين كمقابل للمصطلح (Dé-construction) وأورده في دراسته الموسومة بـــ "الاشتغال العاملي"منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، أكتوبر 2000، ص 166.

[5]-حسين خالفي: البلاغة وتحليل الخطاب، ط1، دار الفرابي، بيروت، لبنان، 2011 ص 26.

** النص الدرامي هو نص المؤلف(المكتوب)، والنص المسرحي هو نص المخرج ونص العرض.

[6]-فاطمة ديلمي: بنى النص و وظائفه، مقاربة سيميائية لنص "الأقوال" لـــ "عبد القادر علولة"، ط1، دار كنعان، دمشق،سوريا، 2005، ص 21.

[7]-محمد ناصر العجيمي: في الخطاب السردي، نظرية غريماس (Greimas)، دط، الدار العربية للكتاب، تونس، 1991، ص 109.

[8]-عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 96.

[9]- رولان بارت: التحليل النّصي، تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة، تـــرجمة وتقديم: عبد الكريم الشرقاوي، دط، دار التكوين، دمشق،سوريا، 2009، ص 13.

[10]-عبد المجيد العابد: مباحث في السيميائيات، ط1، دار القرويين، المغرب، 2008.ص 60.

[11]- عبد القادر علولة، مسرحية اللثام، د.ط المؤسسة الوطنية للفنون المطبعيّة، وحدة الرغاية، الجزائر، 1997، ص 163.

[12]- المصدر نفسه، ص 158.

[13]- المصدر نفسه، ص 160.

[14]-المصدر نفسه ، ص 160.

[15]- المصدر نفسه، ص 163.

[16]- المصدر نفسه، ص 163.

[17]-المصدر نفسه، ص 201.

[18]-المصدر نفسه ، ص 172.

[19]– المصدر نفسه، ص 163.

[20]– المصدر نفسه، ص 186.

[21]–المصدر نفسه، ص 186.

[22]–المصدر نفسه، ص 201.

[23]–المصدر نفسه، ص 201.

[24]–المصدر نفسه، ص 231.

[25]–رشيد ابن مالك: السيميائيات السردية، ص 46.

[26]–حسن يوسفي: قراءة النص المسرحي، دراسة في "شهرزاد" لتوفيق الحكيم، دط، مكتبة عالم المعرفة، الدار البيضاء، المغرب، دت.ص44.

[27]–ابن منظور: لسان العرب، تصحيح أمين محمد عبد الله، محمد الصادق العبيري، ج9، ط3، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، 1999، مادة "عَنَنَ"، ص 441.

[28]– سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مطبوعات المكتبة الجامعيّة، الدار البيضاء، المغرب، 1984، ص89.

[29]–عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص263.

[30]–سيام موسى فطوس: سيمياء العنوان، ط1، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2001، ص117.

[31]–ابن منظور: لسان العرب، مادة "لَثَمَ"، مصدر سابق، ص263.

[32]–نديم معلا محمد: في المسرح... في العرض المسرحي... في النص المسرحي... قضايا نقدية، ط1، مركز الإسكندرية، للكتاب، مصر، 2000، ص12.

[33]–عبد السلام صحراوي وآخرون: مجموعة من الأساتذة والنقاد، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، ط1، دار هومة، الجزائر، 2002، ص223.

[34]–دراسات موصلية: أحمد قتيبة يونس، الفضاء المسرحي في مسرح طلال حسن (مسرحية الإعصار) نموذجا، ع19، صفر، 1429هـ، ص25.

[35]–ينظر: إلين أستون جورج ساقونا: المسرح والعلامات، ص 43.

[36]–رولان بارت: التحليل النصي،مرجع سابق، ص 37.

[37]عبد القادر علولة: مسرحية اللثام، مصدر سابق، ص 157.

[38]–طارق ثابت: الشخصيّة المدنيّة في شعر أحمد طيّب معاش، مقاربات سيميائيّة، –دراسة– ط1، منشورات دار أسامة، باب الزوار، الجزائر ص35.

–[39]حسن يوسفي: النّص المسرحي،مرجع سابق، ص13.

[40]–إلين أستون جورج ساقونا: المسرح والعلاقات، ص21.

[41]–حسن يوسفي: النّص المسرحي: مرجع سابق، ص45.

[42]–ماري إلياس حنان قصاب: معجم المسرح، ص107.

[43]–عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،سوريا، 2001، ص 58.

[44]– محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي، مرجع سابق، ص 35.

[45]– رشيد ابن مالك: السيميائيات السردية، مرجع سابق، ص 88.

[46]– حسين خمري: سرديات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2011، ص 76.

(47)–عبد القادر علولة: مسرحية اللثام، مصدر سابق، ص 221.

(48)– محمد ناصر العجيمي: في الخطاب السردي، مرجع سابق، ص 73.

[49]– المرجع نفسه ص 40.

[50]– محمد ناصر العجيمي: في الخطاب السردي، مرجع سابق ، ص 42.

[51]– ينظر: سمير المرزوقي جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، تحليلاً وتطبيقًا، دط، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، دت. ص 75–76.

سوف نتعامل مع الرموز كما يلي: ف ت: فعل التحويل، ف: برهوم الخجول، ف1: الآلة (البرمة في المصنع)، ف2: مدير المصنع، م: موضوع القيمة "إصلاح الآلة ورجوع العمال وزيادة الإنتاج"، م1: إصلاح الآلة، م2: زيادة الإنتاج، م3: الإيهام والتنكر في جنح الظلام، م4:

الصراع، ٨: رمز الوصل، ٧: رمز الفصل، ←: سهم الانتقال، ( ) : ملفوظ الحالة، [ ]: ملفوظ الفعل.

[52]– صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، دط، عالم المعرفة، الكويت، 1999، ص 290.

[53]– السعيد بوطاجين: الإشتغال العاملي،دط، دراسة سيميائيّة "غدا يوم جديد" لابن هدوقة،عيّنة،دت، ص 70.

[54]– سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، مرجع سابق، ص 72.

[55]–سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، مرجع سابق، ص71.

[56]– نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، دط، الأمل، تيزي وزو–الجزائر، 2008، ص 136.

[57]–عبد القادر علولة: مسرحية اللثام، مصدر سابق ص 174.