سيمياء النّص المسرحيّ الثّوريّ الجزائريّ "هستيريا الدّم" لعزّ الدّين جلاوجي أنموذجا

semiotic of the Algerian Revolutionary Theatrical Text – "nerve of blood" a model -

سامية غشّير [1]*

جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف (الجزائر)،samiaghechir@gmail.com

تاريخ الارسال 2023-07-07 تاريخ القبول08-08-2023 تاريخ النشر31-12-2023

ملخص البحث

يعدّ فنّ المسرح من الفنون الجوهريّة في الحياة، وأقدرها تعبيرا عن صور الواقع المختلفة، ورصد مختلف الحالات الشّعوريّة، والتّعبير عن الهموم والمشاكل والتّحوّلات الحياتيّة.

والمسرح الجزائري منذ نشأته سعى إلى مسايرة القضايا الوطنيّة والإنسانيّة وتصويرها في نصوصٍ مكتوبة، أم عروض مرئيّة تخلّد الأحداث الرّاهنة، ومنها قضيّة الثّورة التي كانت مصدر إلهام لكثير من المبدعين خاصّة المسرحيّين، إذ أعطتهم مصدرا جديدا للإبداع والكتابة، فأسهموا في تفعيل الوعي، والتّأثير في الجماهير. ومن الكتّاب الجزائريين الذين تركوا بصمتهم المتميّزة في عالم التّأليف المسرحيّ – الذّي لا يزال ضعيفا في الجزائر – نذكر "عزّ الدين جلاوجي" صاحب المؤلفات المسرحيّة الكثيرة منها "هستيريا الدّم" التي أخذناها أنموذجا لدراستنا المعنونة ب "سيمياء النّص المسرحيّ الثّوريّ الجزائري – هستيريا الدّم لعزّ الدّين جلاوجي أنموذجا–"، وقد اعتمدنا على المنهج السّيميائي؛ لأنّه الأنسب للوصول إلى عمق النّص، لتفكيك دلالاته، وتأويل مختلف مكوناته الخفيّة.

وقد حاولنا من خلال هذه الدّراسة الإجابة عن التّساؤلات التّاليّة:

– ما مدى إسهام المقاربة السّيميائيّة في تفكيك مضمرات النّص وتأويل علاماته ودلالاته؟ وكيف تجلّت الثّورة في البنيات الفنّية للنّص المسرحيّ؟

كلمات مفتاحيّة: سيمياء، النّص المسرحيّ الثّوريّ، تفعيل الوعي، هستيريا الدّم، البنيات الفنيّة.

* **المؤلف المرسل: ساميّة غشّير**

Abstract:

Theater art is considered one of the quintessential arts in life, and I value it as an expression of different forms of reality, monitoring various emotional states, and expressing bogeys, problems and life transformations.
And the Algerian theater, since its inception, has sought to go along with national and humanitarian issues and portray them in written texts, or visual performances commemorating current events, including the issue of the revolution that was a source of inspiration for many creators, especially playwrights, as it gave them a new source of creativity and writing, so they contributed to activating awareness and influencing the masses.

Among the Algerian writers who left their distinct imprint in the world of playwriting - which is still weak in Algeria - we mention "Ezzedine Jelouji," the author of many playbooks, including " nerve of blood" which we have taken as an example for our study entitled "semiotic of the Algerian Revolutionary Theatrical Text – " nerve of blood" A model - "and we have relied on the semiotic method; Because it is best suited to reach the depth of the text, to deconstruct its connotations, and to interpret its various hidden components.

We have tried through this study to answer the following questions:
- To what extent does the semiotic approach contribute to deconstructing the implication of the text and interpreting its signs and connotations? How did the revolution manifest itself in the artistic structures of the theater text?
Keywords: semiotic, revolutionary theatrical script, activation of consciousness, nerve of blood, artistic structures.

1. مقدّمة:

تعتمد الدّراسة على المنهج السّيميائي، الذّي يعدّ الأنسب للحفر في عمق النّص، وتفكيك دلالاته وعلاماته للوصول إلى المعاني المضمرة التي يشتمل عليها، فالسّيمياء تقوم على دراسة العلامات اللّسانية (اللّغوية) وغير اللّسانيّة (غير اللّغويّة)، فهي "العلم الذّي يدرس بنية الإشارات، وعلاقتها في هذا الكون، فيدرس توزّعها، ووظائفها الداخليّة والخارجيّة."[1]، فالآليّات المنهجيّة السّيميائيّة تتيح للقارئ عمليّة تأويل العلامات والرّموز والإشارات المنتجة للنّص، عن طريق تأويلها والبحث في كنهها، وتدفعه إلى التّساؤل عن مقصديّة الكاتب من وراء هذا التّوظيف، فالمنهج السّيميائي "كمنهج نقدي فعّال يتصدّى لحركيّة الدّوال الفاعلة وتموّجاتها في تكوين النّصوص والظّواهر، التي من خلال تحليلها

ينكشف جزء خفيّ مهمّ من المعرفة الثّانوية في جواهر هذه النّصوص والظّواهر وأعماقها، بقدرٍ عالٍ من الحيويّة والجماليّة والموضوعيّة."[2]

إنّ النّص المسرحيّ يزخر سيميائيًّا مقارنة بباقي النّصوص الإبداعيّة الأخرى (الشّعر، الرّواية) بجملة من العلامات اللّغويّة والبصريّة التي تعبّر عن رموز وإشارات كثيرة، ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالأنساق السّوسيوثقافيّة. فالعلامة المسرحيّة تتصّل بالإحالة المرجعيّة الواقعيّة، كما تتجسّد عبر العلامات اللّغويّة اللّغويّة، أم عبر العلامات البصريّة من ديكور، وألوان، وموسيقى، ولباس، وأداء الشّخصيات. فعالم النّص المسرحيّ عالم متشعّب من المدلولات التي تعدّ مفاتيحَ مغلقة، تحتاج إلى قارئ واعٍ يقدر على فكّ شيفرات النّص، وتأويل مدلولاته، وإجلاء معانيه، وربطها بسياقها السّوسيوتاريخيّ.

2. مفهوم المسرح والثّورة:

1.2 المسرح:

يعدّ المسرح فنّ الجمهور، وأكثر الفنون تواصلًا وتفاعلًا وتأثيرًا في النّاس، وما يميّزه على باقي الفنون الأخرى أنّه موّجه إلى العرض والتّمثيل والتّمسرح فوق الخشبة "إنّ المسرح فنّ درامي يراهن على تحويل النّص المسرحيّ إلى عرض يجسّده الممثلون على الخشبة، مستعينين في ذلك باستخدام مختلف الفنون التّعبيريّة، ولذلك نُلاحظ أنّ المسرح عادةً ما يُوصف بكونه (أبو الفنون)."[3]

يمثّل المسرح أشهر الوسائل التّبليغية التي تجسّد التّجربة الإنسانية وترسم معالمها، وهذا للقدرة الكبيرة التي يتمتّع بها من أحداث ومشاهد وحوار وشخصيات وجوقة .. البنيات السرديّة التي يسعى المسرحيّ من خلالها لمواكبه العصر وكشف تطلعات بيئته وتلبية حاجياتهم ، ليصبح المسرح من أبلغ وأرقى الفنون القادرة على استيعاب مظاهر الحياة كآلة تصوير فوتوغرافية تهتم وتجوب كلّ حيثيات الحياة، فقد "حان الحين كي يلتزم الأدباء والفنانون بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الإنسانية، ولم يعد الأدب أو الفن مجرد هروب من الواقع بقدر ما يكون الأديب وعاء لمشكلات عصره، يستقي مصادره منها، ذلك أنّ المنهج الإيديولوجي يطالب بعضوية الفنان و الأديب في مجتمعه بصورة فاعلة"[4]

فالمسرح يتمظهر كإحدى الأدوات الإيديولوجيّة انطلاقا من دوره الأساس الهادف إلى نقل ملامح التّجربة الإنسانيّة في أنبل وأصدق صورها، إضافة إلى كونه أقرب الفنون إلى روح الإنسان، ويومياته، وتفاصيله. فمختلف الأشكال التّعبيريّة المسرحيّة جوهرها يقوم على التّأثّر بما يحدث في الحياة من مشاكلٍ وقضاياٍ وتحوّلات متلاحقة، فهو ينقل صورة المجتمع الذي تعيش فيه الشّخصيات المسرحيّة، فهو "خاضع للأجواء السّياسيّة، وطبيعة العلاقات الاجتماعيّة القائمة، وكيفيّة النّظر إلى الفنّ، ومرتبط بميول الجمهور، وأهوائه وانتماءاته، وبشكلٍ عامٍ يتأثّر بكافة الأوضاع السّياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة والدّينيّة والحضاريّة لمجتمع من المجتمع."[5]

2.2 الثّورة:

تعدّ الثّورة ردّ فعل على الأوضاع السّائدة السّيئة، وتهدف إلى تحسينها وتغييرها نحوَ الأفضل فالثّورة "يجرى إشعال شرارته بالعنف. ولكن العنف لا يكفي لوصف ظاهرة الثّورة، وإنّما التّغيير هو الوصف الأجدر بها؛ ولا يمكننا الحديث عن الثّورة إلّا حين يحدث التّغيير ويكون بمعنى بداية جديدة."[6]

3- المسرح الجزائري والثّورة:

تعدّ العلاقة بين المسرح والثّورة علاقة حميميّة وتلازميّة وتلاحميّة، علاقة تأثير وتأثّر، فقد كانت الثّورة عاملَ إبداع وإلهام لكثيرٍ من المبدعين، إذ فتّقت قرائحهم الإبداعيّة، ومنحتهم موضوعات جديدة للكتابة. كما أنّ المسرح احتضن الثّورة، وسعى إلى إسماع صداها وصوتها في العالم، وتجسيد عديدِ القيّم والمبادئ التي نادت بها. والمتتبّع لتاريخ الثّورة الجزائريّة يَلاحظ أنّ المسرح الجزائري أسهم في إشعال فتيل الثّورة، ونشر الوعي بين الجزائريين، وترسيخ روح المواطنة والكفاح والجهاد فيهم، فالمسرح كان أكثر الفنون تشجيعًا على فعل الثّورة، نظرا لقدرته الفائقة – أكثر من الفنون الأخرى– على التّأثير في الجماهير، ودفعهم إلى المقاومة من أجل التّحرّر من الاستعمار الفرنسي ، فالمسرح الجزائري كان له "موعده المحتوم مع الثّورة، فتحت ظلال شجرتها المعطاء، وفوقَ التّربة التي حرثت بحدّ السّلاح وعنف الكفاح. نبت وأزهر، متبنيّا بكلّ جوارحه وقرائحه قضيّة الجزائر العادلة بكلّ مداها وعمقها، وبجميع دلالاتها وأبعادها، فعايش تجربة الثّورة،

محاولا جهده تحمّس هموم ومطامح الجماهير الشّعبيّة الكادحة التي أوقدت لهيبها المتأجّج الوهّاج، ورفعت عاليّا مشعلها المنير الوضّاء."[7]

لقد تلاحم المسرح الجزائري مع الثّورة منذ بدايتها، فقد كان أوّل من حرّض الجماهير على فعل الثّورة، من خلال غرس نور الوعي، وتحميسهم على فعل المقاومة، والدّعوة إلى تغيير الواقع المأساوي، فالمسرح "كان محرّكا من محرّكاتها وذلك بفضل ما جسّده من صور المقاومة الوطنيّة، كما كان مرآة عاكسة لنضال الذّات الجزائريّة بمواجهة الاستعمار الذّي سعى إلى اجتثاثها. وعندما اندلعت الثّورة التّحريريّة، حاملة لمطالب التّغيير الشّامل بوساطة الكفاح المسلّح، كان المسرح الجزائريّ يقوم بدور تصوير الكفاح من أجل الثّورة والتّحرير، فكان بحقّ مسرح الثّورة التّحريريّة؛ لأنّه كان صدى لكلّ أصواتها ومرآة عاكسة لخطواتها العطشى للاستقلال والحرّية."[8]

لقد تطرّقت عديد المسرحيّات التي كانت الثّورة محورا لها إلى معاناة الشّعب الجزائري إبّان الاحتلال الفرنسي، وقد تناولتها "من وجهات نظر مختلفة ومتباينة، البعض منها ركّز على العمل الفدائيّ في المدن مثل مسرحيتي "أولاد القصبة" لعبد الحميد رايس، و"حسان طيرو" لرويشد، والبعض الآخر ركّز على الكفاح المسلّح مثل مسرحيتي "الخالدون والعهد" لعبد الحميد رايس. واهتمّت بعض المسرحيّات بموضوع المقاومة الوطنيّة، التي توّجت بثورة تحريريّة وجدت صدى على الصّعيد الدّاخلي والخارجي، تمثّلها ثلاث مسرحيات (الجثّة المطوّقة لكاتب ياسين، احمرار الفجر لآسيا جبّار، والرّيح لمولود معمري)."[9]

4- تجلّي الثّورة في مسرحيّة "هستيريا الدّم":

تتمحور مسرحيّة "هستيريا الدّم" حول الثّورة التّحريريّة، إذ تتمظهر عبر عناصره المختلفة (العنوان، الشّخصيات، المكان، اللّغة)، التي تفصح عن علامات ورموز سيميائيّة، يُمكن فكّ شيفراتها ومدلولاتها عن طريق التّأويل.

تنقل المسرحيّة جوانبَ من بطولات الشّعب الجزائري وتضحيات أبنائه، من خلال الإحالة إلى بعض الأماكن التي تفجّرت فيها الثّورة (الجبل، القرية...)، وتجسيم الشّخصيات الثّوريّة (عليّ، حسين، المجاهدين...)، كما تعرّي عنف السّلطة الاستعمارية وأساليبها الوحشيّة في حقّ أبناء الجزائر

(التفجيرات، القتل، التّخريب، الإبادة...)، واتّخاذها من ضبّاطها كأداة لتحقيق مآربها، وقد تمثّلت في شخصيات (فرونسوا، ميشال...)

فالثّورة تحقّقت بدماء أبناء الجزائر الذين ضحوا بالغالي والنّفيس من أجل طرد الاستعمار، ورسم الحرّية، فعنف الاستعمار الغاشم زاد الشّعب الجزائري إصرارا وعزيمة، فقد استطاع هذا الأخير أن "يضمدّ جراحه، ويتحدّى همومه ومتاعبه ومصاعبه، يجتاز العراقيل التي ما كانت يوما لتنال من صلابة عزيمته الفولاذيّة."[10]

إنّ المسرحيّة تنفتح على سياقات تاريخيّة سياسيّة مهمّة جدّا. تصوّر مقاومة الثّوار الجزائريين لفرنسا، وتضحياتهم الجسيمة في صور عظيمة. ثورة إنسانيّة معبّقة بروائح الكرامة والشّرف والسّلام والطّهارة، تجسّد ملحمة شعب ثائر ضدّ أشكال الظّلم والتّعسّف واللاإنسانيّة، ثورة صدعت الكون لحنا شفيفا رددته حناجر الثّوار في الجبال، وهم حاملين رايات الوطن والإسلام "- أيّها الإخوان، هاهي ثورتنا المظفرّة تصنع على أرض الجزائر ملاحم للبطولة والاستشهاد، حتى صارت مضرب الأمثال لكلّ شعوب العالم المقهورة، ها أنتم أيّها الأبناء المخلصون تستعدّون اللّحظة لتكتبوا على صفحات الخلود أسطرا من ذهب."[11]

5- سيمياء النّص المسرحيّ الثّوريّ الجزائري – هستيريا الدّم لعزّ الدّين جلاوجي أنموذجا-

1.5 سيمياء العنوان:

يعدّ العنوان من أهمّ العتبات النّصيّة التي تهتمّ بها الدّراسات النّقديّة المعاصرة، إذ يحمل عديدَ الدّلالات والمعاني والحمولات المرتبطة بمتنِ النّص، كما يتمتّع بجماليّة طافحة، ومدلولات وإشارات منفتحة، فهو علامة إشاريّة مهمّة جدّا. وقد مال الكتاب المعاصرون في نصوصهم الإبداعيّة (الشّعريّة والنّثريّة) إلى الانزياح، والخرق، والعُدول، والتّجريب في اختيار عناوين صادمة، مُلغزة، ومُدهشة تدفع القارئ إلى التّأويل لفكّ شِفراتها، والحفر في دهاليزها العميقة.

وظّف الكاتب في نصّه المسرحيّ عنوان "هستيريا الدّم"، والذّي ربطه بالواقعة التّاريخيّة (الثّورة)، وارتباطه بالسّياق السّياسيّ الاجتماعيّ للشّعب الجزائريّ إبّان تلك الحقبة الصّعبة. فهذا النّص دال على النّص، ويرتبط ارتباطا عميقا به، ويحيل إلى مدلولاته الخفيّة، ويدفعنا للتساؤل عن فحوى توظيفه.

يتشكّل هذا العنوان من إشارتين لغويتين (هستيريا)، و(الدّم) ويتكوّن من مركّب إضافي انزياحيّ في دلالته، فلفظة هستيريا أضيفت لها لفظة الدّم، كذلك قد يتوقّع القارئ عند قراءته للعنوان للوهلة الأولى أن تأتي بعد لفظة هستيريا لفظة الجنون، لكن الكاتب اخترق أفق انتظار المتلقي بهذا العنوان المغاير، فلفظة هستيريا تُوحي بحالة نفسيّة سيئة سلبيّة، قد تصل إلى فقدان الشّعور بالعالم والأشياء والإصابة بالهلوسة والجنون، والدّم هو سائل أحمر يوحي بحدوث حالات قتل، أو موت، أو جرح، يُحيل على الحروب والوجع والهلاك، فلماذا يا تُرى وظّف الكاتب هذا العنوان؟

إنّ العنوان ينفتح سيميائيّا على مدلولات تتصّل بمرحلة الثّورة، وممارسات الاستعمار الفرنسي الوحشيّة في حقّ أبناءِ الجزائر، فهو يُحيل على أجواءِ مأساويّة، وسوداويّة، وكابوسيّة، ودمويّة وجنائزيّة، خلّفها جنود الاستعمار الغاشم. فالعنوان يختزل ويكثّف دلالات حمولات النّص المتعدّدة، فالهستيريا تُوحي بحالات هلوسة وجنون والهذيان وصعوبة الخروج منها، أمّا الدّم فيُوحي إلى اللّون الأحمر والخطر، والحريق والنّار.

لقد وظّفت لفظة "هستيريا" كثيرا في المسرحيّة، وشاهدناها بقوّة في المشاهدَ الأولى، وقد أضحت علامة موحية على دلالات الحرب البشعة، وتأثيراتها على نفسيّة البطل (فرونسوا)، إذ أدخلته حالات ندم وعذاب وضياع وقهر.

فالعنوان الانزياحيّ المخترق، والمنفتح على أبعاد سياسيّة اجتماعيّة تفضح ممارسات الاستعمار الفرنسي في أرض الجزائر لعقود طويلة من الزّمن، عاث فيها فسادا ودمارا وقتلا، وضياعا وتشريدا، وهي صورة صادقة عن موت الضّمائر وانتشار الحروب القاتمة.

2.5 سيمياء الشّخصيّة:

تعدّ الشّخصيّة من أهمّ عناصر العمل الإبداعي، حيث تقوم بتحريك الأحداث وتفعيلها، فالكاتب الحقيقي هو الذّي يعرف كيف يخلق الشّخصيّات ويبنيها في روايته من خلال إفرادها بجملة من الخصائص الفيزيولوجيّة والنّفسيّة المحدّدة لمواقفها ويعرّفها "محمّد بوعزّة "في كتابه "تحليل النّص السّرديّ" بأنّها "كائن خيالي تبنى من خلال جمل تتلفظ بها أو يتلفظ بها عنها."[12]

تمثّل الشّخصيّة في المسرحيّة ركيزة أساسة تقوم عليها، وعلى عكس الأعمال الإبداعيّة الأخرى التي تعدّ فيها الشّخصيّة كائنا ورقيّا خياليّا، تتمظهر الشّخصيّة أكثر صدقا ووضوحا، وموّجهة إلى التّمثيل، ف "المسرحيّات التي تُولد من الشّخصيّة فيها حياة وقوّة أكثر من مسرحيات المواقف والظّروف. والكاتب يجب أن يُراقب شخصياته لتستمرّ على الخطّ المرسوم لها في المسرحيّة، ويوزّع الاهتمامات سواءً ذات البطولة أو ذات الأدوار الثّانويّة."[13]

تمظهرت في المسرحيّة عديد المسرحيّات الأساسة والثّانويّة، فمن الشّخصيات التي ارتكزت عليها المسرحيّة نجد (فرونسوا، سوزان، ميشال...)، ومن الشّخصيات الثّانويّة الفاعلة أيضا، والتي ظهرت في مشاهدَ عديدة نجد (شخصيّة الأمّ زهرة، وابنتها خديجة، وابنيها عليّ وحسين...).

– الدّلالات السّيميائيّة للشّخصيّات في المسرحيّة:

– شخصيّة الأب فرونسوا:

شخصية ناميّة أسهمت في تصاعد حبكة المسرحيّة، إذ وظّفها الكاتب كدّال لفضح ممارسات فرنسا الإجراميّة في الجزائر. شخصيّة متقلّبة مزاجيّة، إذ تمظهر قوّي البنيّة رغم تقدّمه في السّن "يقف الأب منتصبا قويّ البنية رغم الأعوام السّبعين التي أعلنت انتصارها على شرفة رأيه الذي اشتعل شيبا."[14]

كما تجلّى أيضا في المسرحيّة في صورة الأب والضّابط العسكريّ الفرنسيّ الذي خلّد نفسه عن طريق الأوسمة المعلّقة على جدران منزله، والتي تحصّل عليها بفعل إنجازاته التي حققا في أرض الجزائر، بعد تقتيل وتشريد العديد من الجزائريين. غير أنّه سرعان ما تمظهر ناقما، رافضا، كارها لسياسة فرنسا الإجراميّة، فقد رأى أنّ السّلطة قد استغلته لخدمة أغراضها الدّفينة على حساب ضميره الأخلاقي، وهي أشدّ صور العبوديّة.

لقد ظهر الوالد (فرونسوا) في صورة بائسة وحزينة، نادما على ما جنته يداه في حقّ أبناء الجزائر، إذ أدخلته صور الدّم المختلفة التي أراقها هستيريا من الهوس والجنون، وقد أُرتبط عنوان المسرحيّة به "أما أنت فستندم إن كانت بك ذرّة من ضمير، سيعصف بك النّدم، ستتحوّل الدّماء التي أرقت، والدّموع التي أجريت والصّيحات التي فجرّت، جميعا ستصير لك كابوسا يعصف بك ليل نهار، ولا معنى لكلّ ما أعطيت من أوسمة ونياشين."[15]

إنّ الأب "فرونسوا" أنموذج حيّ عن الضّمير البشريّ الذّي استيقظ بعد سنوات من إدمان التّقتيل والتّرهيب والاستيطان، فقد أظهر ندمه من خلال اعترافه بعنف الحروب ووحشيّة فرنسا، وموت الضّمائر، وقد أحال عليها الكاتب من خلال عديد العلامات اللّغويّة، والإشارات المتعدّدة "صدقني سيعذّبك ضميرك كما يعذّبني أنا الآن، ستعيش بقيّة حياتك تعيسا كما أعيش أنا من سنوات، ولم ينفع الطّب في ضخ السّعادة في حياتي، قصّة واحدة وقعت لي في حرب الجزائر أنهكتني ودمرتني، اذهب إن شئت إلى حرب النّاس، واقتلهم هناك في بلدهم، فيبني على ظهرك السّاسة أمجادهم، أمّا أنت فستعيش معذّب الضّمير إن كان لك ضمير، اذهب إن شئت أمّا أنا فذاهب أتتبّع آثار جريمتي."[16]

لقد تجلّت هذه الشّخصيّة معذّبة نفسيّا، مقهورة ومتألّمة، تعيش شرخا في ذاتها، دخلت في جنون ناتج عن تراكم صور الدّم والقتل في مخيّلتها، فهي تلعن الحرب، وناقمة على وطنها، تمقت السّاسّة، الذّين جعلوها لعبة يسيّرونها لتنفيذ مخطّطاتهم الشّريرة.

– الابنة سوزان:

ابنة "فرونسوا" شخصيّة رئيسة لكنّها غير ناميّة في تطوّر الأحداث، شابّة في مقتبل العمر، تعيش صراعا بين حبيبها "ميشال" الضّابط العسكريّ الذّي يمنّي نفسه بتحقيق الانتصارات في أرض أفغاستان وتحقيق مجد فرنسا، وبين والدها الذي دخل في هيستيريا حزن وندم وتأنيب الضّمير، كانت "منتشيّة بالحياة في ربيع عمرها، وقد ارتدّت أحسن ما لديها من الثّياب، وأشرق وجهها فبدت بستانا يانعا."[17]

تمظهرت البنت في صورة سلبيّة نمطيّة باهتة، ممجدّة لسياسة بلادها في سلب خيرات النّاس والتّمتّع بها، فهي ترى أنّ صنع هيبة فرنسا وحضارتها يكون عبر الهيمنة على الشّعوب الأخرى "وغدا ستعود يا حبيبي من معركتك في أفغانستان، في سبيل مجد فرنسا، وسنتزوّج ونملأ بيتنا أوسمة وشارات."[18]

– الضّابط ميشال:

ضابط فرنسي، مجنّد لخدمة وطنه، خطيب "سوزان" ابنة "فرونسوا"، الشّاب المتيّم بتحقيق انتصارات ومجد فرنسا، يسير على شاكلة الأبطال "نابليون"، و"ديغول"، كان مجنّدا في حرب فرنسا على أفغانستان، طمعًا في نهب ثرواتها "وغدا ستعود حبيبي من معركتك في أفغانستان في سبيل مجد فرنسا، وسنتزوّج ونملأ بيتنا أوسمة وشارات."[19]

لقد وظّف الكاتب شخصيّة "ميشال" كأداة لتعريّة السّلطة وفضح تجاوزاتها في حقِّ أبنائها المناضلين، الذّي تلقي بهم في الحروب في سبيل تحقيق مطامعها، فالسّلطة كونها أكبر جهاز في الدّولة تُمارس المسخ في حقّ أبنائِها، وتقتل فيهم جانبهم الأخلاقي، من أجل تحقيق مطامحها ومطامعها "ميشال، ميشال حبيبي، ما الذي وقع، اللّعنة عليك أيّتها الحرب، اللّعنة عليك أيّتها الحرب، اللّعنة عليكم أيّها السّاسة، أيّها المحاربون."[20]

لقد تجسّد "ميشال" في صورة الشّخص المتسلّط، الظّالم، المتعجرف، الدّيكتاتوري الذّي يحلم بالمكانة الرّفيعة، ميّت الضّمير والإنسانيّة. فهو صورة مستنسخة عن قادة فرنسا الذّين عاثوا فسادا ودمارا في الجزائر أمثال "ديغول"، "بيجو"، "موريس".

– شخصيّتا عليّ وحسين:

أنموذج للثّوار الجزائريين المناضلين في سبيل تحرير الوطن من جبروت الاستعمار ورسم الحريّة، لذلك ضحيّا بكلّ شيء، بعمرهما وحياتهما وأمّهما من أجل أمّهما الجزائر، فلا شيء يُضاهي قيمتها ومكانتها عندهما "... بل هو مهمّتنا يا أمّاه، هذه الحرب لا نريدها، ولكنّها مفروضة علينا، وليس لنا طريق ثالث غير الثّورة ضدّ المجرمين الذين استباحوا أرضنا، المتخلف عنها أناني يحبّ نفسه، جبان يسكن لهواجسه، لقد انطلقت الثّورة من عامين وأنت تسمعين أخبارها وانتصاراتها، هجوم الشّمال القسنطيني، ومعركة الجرف، علمنا فرنسا أنّ هذا الشّعب أقوى وأصلب، وسترضخ قريبا، نعم سترضخ، ألا تحبّين لنا أن نتحرّر، ألا تحبّين هذا الوطن."[21]

– شخصيّة الأمّ:

هي رمز للجزائر، المرأة الشّامخة، والصّامدة، والحنون، التي تخاف على أبنائِها من عنف المستعمر، لذلك كانت تودّ أن يضلّا قربها.

– شخصيّة خديجة:

شخصيّة ثوريّة، مناضلة، مكافحة، مجاهدة، وظّفها الكاتب كرمز للجزائر الثّائرة، وكعلامة سيميائيّة للدّلالة على نجاح الثّورة الجزائريّة، والقيّم السّاميّة التي حملتها.

ممّا تقدّم نجد أنّ الكاتب قد بنى مسرحيته على صراع محتدم بين الثّورة التي تمثّلت في علامات الشّخصيات الثّوريّة، والعنف والاستعباد الذين تجسّدا في دوال الضّباط الفرنسيين، وقد كان الصّراع

شديدا، كانت فيه الغلبة للقيّم الثّوريّة التي انتصرت على الظّلم والعدوان والقمع والاستعباد، فتحقّق النّصر ونور الحرّية.

– **الرّموز الثّوريّة:** تجسّدت القيّم الثّوريّة في شخصيات ثائرة (علي، حسين، الأمّ، خديجة)

– **رموز العنف والاستعباد والجبروت:** فرونسوا، ميشال، الضّباط الفرنسيين.

3.5 سيمياء المكان المسرحيّ:

يشتغل المكان في المسرح كونه عنصرا أساسا في بناء المسرحيّة، فالأحداث موّجهة إلى التّمثيل فوقَ الخشبة، فالمكان يمثّل "عنصرا يحدّد طبيعة الشّخصيّات وإحداثيّات تحرّكاتها وفقًا لطبيعة سلوكيّة معيّنة، وفي المقابل يضفي على الزّمن، أو يملي عليه الفضاء الذي يتموقع فيه."[22]

فللمكان دور بارز في المسرحيّة، وقد أُرتبط بالسّياقات التّاريخيّة التي تعيشها الجزائر إبّان الثّورة التّحريريّة، ومصوّرا للوضع الاجتماعي الإنساني الصّعب، فالمكان يمثّل في المسرحيّة علامة دالّة على الأوضاع المختلفة، ومعبّرا عن الجوانب النّفسيّة للشّخصيّات. وتتمظهر الأمكنة بنوعيها المفتوحة والمغلقة منها:

– **البيت القرويّ:**

يعدّ من الأمكنة المغلقة، يَوحي بالعدم والبؤس والقهر والفقر والضّياع، ويعبّر عن الأجواء المأساويّة القاسيّة "بيت قروي بائس، وبؤس ما وجد فيه من أثاث."[23]

يحمل هذا البيت علامات دالّة على وضع اجتماعي بائس صعب جدّا، ويُوحي بالحالة الاجتماعيّة التّعيسة النّاجمة عن قمع واستعباد الاستعمار في أرض الجزائر.

– **الجبل:**

يعدّ مكانا مفتوحا احتضن الثّورة المظفرّة، وقد اجتمع حوله الثّوار لنصرة الجزائر من المستعمر الغاشم، وقد حمل المكان علامة دالة على الكفاح والجهاد والتضحيات والمقاومة والثّورة وتلاحم الثّوار من أجل الظّفر بالاستقلال "على طريق عامّ، يمرّ في سفح جبل مجلّل بأشجار الصّنوبر والبلوط، يظهر عشرات المجاهدين بأسلحتهم المختلفة، يستعدّون لنصب كمين للقوات الفرنسيّة، يظهر القائد وهو يوزّع الأدوار على الجنود."[24]

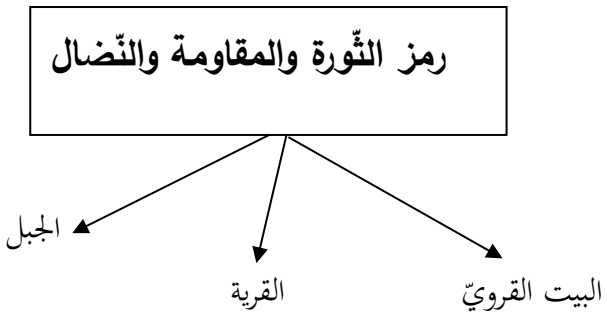
– **القرية:**

تعدّ مكانا مغلقا يحمل عادة دلالات الانغلاق والرّجعيّة والتّخلف والبؤس والفقر، وفي المسرحيّة ألحق فيها المستعمر فسادا وخرابا "... لذلك قررنا أن ننقلكم من هذه القرية البائسة، سنقيم لكم محتشدا ضخما، نحيطه بالأسلاك المكهربة، تحرسكم بنادقنا ودباباتنا..."[25]

غير أنّها في المسرحيّة كانت مكانا مفتوحا، شهدت على الثّورة التّحريريّة، إذ احتضنت الثّورة، وكانت ملجأ للثّوار والمجاهدين، وهي دالّ حمل مدلولات التّضحيّة والجهاد والنّضال والكفاح من أجل تحرير الوطن "– الله أكبر.. تحيا الجزائر.. فلترحلوا فلترحلوا.

تسمع طلقات رصاص، يسكت الأب على إثرها، تتعالى الزّغاريد، والعويل، يرفع العلم الوطني وقد هاج السّكان."[26]

ويمكن القول إنّ الأمكنة في المسرحيّة (القرية، البيت القروي، الجبل) وظّفت كدال يحمل علامات سيميائيّة دالّة على الثّورة والجهاد والتّضحيّة والمقاومة.



4.5 سيمياء الزّمان المسرحيّ:

يعدّ الزّمن من أبرز العناصر لبناء أيّ عمل إبداعيّ، فلا يمكن أن نبني أي حدث خارج الزّمن فهو يؤثّر في العناصر الأخرى وينعكس عليها "فالشّخصيّات والأحداث تتحرّك وتتولّد في حيّز زمني معيّن، فالسّرد لا يتشكّل إلّا بمصاحبة زمانيّة، فالرّواية تتبدّل وتتحوّل كذلك الزّمن الذّي يبرز في تشكلّات عديدة."[27]

يتجلّى الزّمن في مسرحيّة "هستيريا الدّم" بتنوّعه، إذ نجد الزّمن الطّبيعي، الذّي يتمظهر بصورته العاديّة، زمن متصّل بتاريخ الثّورة الجزائريّة، يؤرّخ لأحداث تاريخيّة "... بل هو قصير قصير يا أمّاه،

ثورتنا انتصرت وهي تجتاز أعوامها الأولى، والاستعمار يلفظ أنفاسه الخيرة، وستخفق راياتنا قريبا، وستعلو الزّغاريد في الرّبى."[28]

يقوم الزّمن في المسرحيّة على تكسير الخطّية الزّمانيّة من خلال إحالة الكاتب على الزّمن الحاضر في المشهد الأوّل عندما يصوّر لنا استقلال الجزائر منذ خمسين عاما، وتبيان الحالة الشّعوريّة المتأسيّة لشخصيّة "فرونسوا" الذي دخل في هستيريا الجنون، بسبب ملاحقة الأرواح البريئة له، إذ تسبّب في مقتلها، وذهاب صهره "ميشال" للحرب في أفغانستان من أجل تحقيق هيمنة فرنسا، وسخرية "فرونسوا" منه، إذ رأى أنّه مجنّد فقط لخدمة السّلطة على حساب ضميره وأخلاقه، وأنّ الحرب ستخرّب جانبه الرّوحي، ثمّ يقوم الكاتب باسترجاع الذّكريات الماضيّة المتعلّقة بالثّورة وكفاح المناضلين من أجل تحرير الوطن، ثمّ يعود إلى الحاضر من خلال عودة "ميشال" مبتور السّاق، وهو يلعن الحرب التي سرقت منه حياته، ثمّ يخرّ مغمى عليه في الأرض "... قصّة واحدة وقعت في حرب الجزائر، أنهكتني ودمرتني، اذهب إن شئت إلى حرب النّاس، واقتلهم هناك في بلدهم، فيبني على ظهرك السّاسة أمجادهم، أمّا أنت فستعيش معذّب الضّمير إن كان لك ضمير، اذهب إن شئت أما أنا فذاهب أتتبّع آثار جريمتي."[29]

كما نلاحظ الزّمن النّفسيّ المرتبط بالشّخصيات المسرحيّة والمعبّر عن انفعالاتها "إنّ الزّمن النّفسيّ هو ذلك الزّمن النّابع من عمق التّجربة الشّعوريّة للإنسان والمتصلّة بحياته وخبراته المختلفة، وراهنه المعيش، إنّه زمن خاص يتّم تخزينه عبر الذّاكرة سواء الذّاكرة الواعيّة أو الذّاكرة اللّاوعيّة، فمن الزّمن دعوى الزّمن المنصرم نفسها، وهذا النّوع هو الذّي نسمّيه عادةً الزّمن النّفسيّ."[30]

تقوم المسرحيّة على عرضِ الجوانب النّفسيّة للشّخصيات المسرحيّة، والتي تراوحت بين النّدم والألم، والغرور، والقوّة، والجرأة.

في مطلع المسرحيّة تمظهر الزّمن النّفسيّ لشخصيّة البطل "فرونسوا"، الذي يعيش حالات ندم ووجع وقهر رهيبة، نتيجة صور الدّم التي تُلاحقه، جرّاء ما فعلته يداه في أرض الجزائر من تقتيل وتشريد وتعذيب خدمة لأغراض السّلطة الإجراميّة، فتلك الصّور أدخلته هستيريا جنون، وفقدان الوعي وإدراك العالم، فزمن المعاناة النّفسيّة ممتدّ، ولم يستطع التّخلّص منه "ينطلق الأب في هستيريا إلى الأوسمة والنياشين يضربها على الأرض تكسيرا وتمزيقا."[31]

وقد وظّف الكاتب الزّمن النّفسيّ لتعميق مأساة الأب العميقة، الذي ساعده في إسقاط حالاته الشّعوريّة التي يُهيمن عليها اليأس والنّدم والتّحطّم والتّأسف، ولعن السّاسة والحرب "اللّعنة على الحرب القذرة، على الاستعمار اللّئيم، ارحميني زهرة، ارحميني أيّتها الأرواح الطّاهرة، ارحميني، ارحميني."[32]

وقد استطاع الكاتب تسخير الزّمن النّفسيّ، وتعميق دلالاته وأبعاده من خلال التّعمّق في المكنونات الداخليّة للشّخصيات المسرحيّة، من خلال المونولوغات الداخليّة، التي أجلت قهر الشّخصيّة وامتداد عذاباتها في الزّمن "- يداك ملطختان بدم الأبرياء

- قلبك ملطّخ بالحقد والغدر والخيانة.

- ضميرك ملطّخ بالخسّة والنّذالة واللّؤم."[33]

5.5 سيمياء اللّغة المسرحيّة:

تعدّ اللّغة من أهمّ عناصر العمل الإبداعي، وتمثّل في المسرحيّة ركيزة هامّة من ركائز بنائِها، فاللّغة تمثّل "انسجام وتناغم ونظام، واللّغة الإبداعيّة نسيجٌ بديعٌ يبدع ويسحر، ولعلَّ الأديب الكبير هو الذّي يعرف كيف يتلطّف على لغته، يجعلها تتوزّع على مستويات، ولكن دون أن يشعر قارئه بالاختلال المستوياتي في نسج لغته."[34]

تمظهرت لغة المسرحيّة ذات طبيعة سياسيّة اجتماعيّة نفسيّة، نظرا لطبيعة الموضوع المعالج المتمثّل في الثّورة التّحريريّة، كما أنّها لغة أفلحت في تصوير همجيّة المحتّل وسياسيته القمعيّة، كما غاصت في أعماق الشّخصيّة، وشرّحت عوالمها الداخليّة خاصّة شخصيّات (الأمّ، فرونسوا، ميشال، خديجة...)، وبالأخصّ تعميق الصّراع الداخلي لشخصيّة "فرونسوا" الذي طغى على بعض مشاهدَ المسرحيّة.

جاءت لغة السّرد لغة فصيحة موحيّة مشوّقة، تهيمن أثناء سرد الأحداث أو عرضها، أو وصف الشّخصيات، تطغى عليها بعض اللّمسات الشّاعريّة أحيانا، لغة مباشرة، صوّرت الواقع الجزائريّ إبّان الاستعمار الفرنسيّ "لقد وصلتنا الأنباء أنّ قوات ضخمة قد تحرّكت اللّحظة لمهاجمة الآمنين في قراهم والانتقام منهم، ولكنّنا سنكون لهم بالمرصاد، وسنعطيهم درسا جديدا في الشّجاعة والإقدام والتّضحيّة بالنّفس، من أجل أن تتحرّر أرضنا وتخفق رايتنا عاليّا."[35]

كما تمظهرت لغة الحوار لغة فصيحة بسيطة واضحة، نظرا للرّسائل المباشرة التي تُريد الشّخصيات إيصالها، ووضوح الأفكار خاصّة المتعلّقة بعلامات الثّورة والنّصر والمقاومة من أجل تحقيق الحرّية، منها حوار الأمّ مع ابنها "عليّ":

"... نعم سترضخ، ألا تحبيّن أن نتحرّر، ألا تحبّين هذا الوطن العظيم.

– بلى، ومن لا يحبّ وطنه؟ ومن لا يحبّ الحرّية؟

تقوم الأمّ تخطو كالحالمة.

– أخشى أن يفتح النّاس عيونهم على الحرّية، على رايات النّصر خفاقة، وأفتحها على الفجيعة، لا معنى لحرّية لا أراك فيها، لقد فجعني الدّهر طويلا وعميقا، أتريد أن تفجعني أيضا؟

– الآجال بيد الله يا أمّاه.

– تردّ وهي تمسح دموعها بيديها:

– آمنت بالله."[36]

كما صبغت بلون الفجيعة والوجع، الذي تجلّى في حوارات البطل "فرونسوا" الداخليّة مع نفسه، فالحوار الداخلي يُسهم إسهاما كبيرا في تبيين الحالة النّفسيّة للشّخصيّة المسرحيّة، وعرض أفكارها، وأوجاعها، وأحلامها، وذكرياتها، ومواقفها. كما ميّز اللّغة المسرحيّة توظيف عديد الصور الشّعريّة، من خلال ميل الكاتب إلى الإيحاء والرّبط بين المشاهد المسرحيّة "كان الجوّ ربيعيّا

حديقة ضخمة تتنوّع أشجارها وأزهارها، وتغرّد فيها الطّيور والسّواقي

صبيّة يلعبون بعيدا، فتصل أصواتهم وضحكاتهم كالموسيقى

امرأة في السّتين من عمرها تجلس على كرسي تتصفّح كتاب "إلياذة الجزائر" تُراقب الأطفال من حين لآخر، يدخل فرونسوا الحديقة وهو يتكئ على عصاه، يذرعها جيئة وذهابا، وقد بدا التّعجب على ملامحه."[37]

كما جنح الكاتب إلى التّرميز، كتوظيف رمز "الأمّ" و"زهيرة" للدّلالة على التّضحيّة والفداء، ورمز "فرونسوا" للدلالة على النّدم، ورمز "ميشال" للدّلالة على الانكسار والخيبة.

6. خاتمة:

صفوة القول إنّ مسرحيّة "هستيريا الدّم" تزخر بعديد العلامات والإشارات السّيميائيّة المرتبطة بالثّورة. وقد أثبتت المقاربة السّيميائيّة نجاعتها في تفكيك مختلف الرّموز، وإجلاء معانيها ودلالاتها المختلفة.

فهذه المسرحيّة ذات المرجعيّة التاريخيّة، تصوّر مواقف شتّى، تراوحت بين الإصرار على الثّورة والجهاد من أجل الاستقلال من جهة، والظّلم والعنف من جهة ثانيّة، والنّدم وعذاب الضمير من جهة أخرى.

وقد أفصحت المقاربة السّيميائية للبنيات الفنيّة (العنوان، الشّخصيات، المكان، الزّمان، اللّغة) عن تشبّعها بمدلولات سيميائيّة، إذ استطاعت التّوغّل في كنه النّص، والوصول إلى مدلولاته المرتبطة بصور الحرب والثّورة والدّم، والمقاومة، ونبذ السّلطة، والصّراع بين نور الحريّة وعتمة المستعمر.
فهذه المقاربة تعدّ الأنسب للنّصوص المسرحيّة، خاصّة ذات الطّبيعة السّياسيّة التاريخيّة الثّوريّة، المليئة بالعلامات، والقائمة على تعريّة مختلف الأنساق المضمرة.

6. الهوامش:

1– بيير جيرو، علم الإشارة (السّيميولوجيا)، تر منذر عياشي، ط1، دار طلاس للدّراسات والتّرجمة والنّشر، دمشق، سوريا، 1988، ص23.

2– محمّد صابر عبيد، سيمياء الموت تأويل الرّؤيا الشّعريّة، قراءة في تجربة محمّد القيسي، (د. ط)، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، 2010، ص21.

3– أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري دراسات تطبيقيّة في الجذور التراثيّة وتطوّر الجمهور، (د. ط)، دار التّنوير، الجزائر، 2013، ص15.

4– محمد مندور. النقد والنقاد المعاصرون، (د. ط)، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،1997، ص189.

5– لينا نبيل أبو مغلي– مصطفى قسيم هيلات، الدراما والمسرح في التّعليم النّظرية والتّطبيق، (د. ط)، دار الرّاية للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، 2008، ص38.

6– حنّة أرندت، في الثّورة، ترجمة عطا عبد الوهّاب، ط1، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، بيروت، لبنان، 2008، ص47.

7– بلقاسم بن عبد الله، الأدب الجزائري وملحمة الثّورة، ط2، منشورات الحضارة، الجزائر، 2013، ص 22– 23.

8– أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثّورة التّحريريّة، (د. ط)، دار السّاحر، الجزائر، (د. ت)، ص173.

9– مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، (د. ط)، مقامات للنشر والتّوزيع، الجزائر، 2013، ص31.

10– بلقاسم بن عبد الله، الأدب الجزائري وملحمة الثّورة، ص21.

11– عزّ الدّين جلاوجي، هستيريا الدّم، مسرديّة، (د. ط)، دار المنتهى للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2015، ص41.

12– محمّد بوعزّة، تحليل النّص السّردي، تقنيّات ومفاهيم، ط1، منشورات الاختلاف، الرّباط، 2010، ص4.

13- لينا نبيل أبو مغلي_ مصطفى قسيم هيلات، الدراما والمسرح في التّعليم النّظرية والتّطبيق، ص53

14- عزّ الدّين جلاوجي، هستيريا الدّم، ص14.

15- المصدر نفسه، ص16.

16- المصدر نفسه، ص17.

17- المصدر نفسه، ص11.

18- المصدر نفسه، ص16.

19- المصدر نفسه، ص15.

20- المصدر نفسه، ص76.

21- المصدر نفسه، ص23.

22- عبد القادر بن سالم: السّرد وامتداد الحكاية قراءة في نصوص جزائريّة معاصرة دراسة، ط1، اتّحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2009، ص39

23- عزّ الدّين جلاوجي، هستيريا الدّم، ص21.

24- المصدر نفسه، ص41.

25- المصدر نفسه، ص 48.

26- المصدر نفسه، ص 49.

27- محمّد برادة، أسئلة الرّواية أسئلة النقد، ط1، الأنجلة، الدّار البيضاء، المغرب، 2005، ص61.

28- عزّ الدّين جلاوجي، هستيريا الدّم، ص36.

29- المصدر نفسه، ص17.

30- عبد الصّمد زايد، مفهوم الزّمن ودلالته في الرّواية العربيّة المعاصرة، ط1، الدّار العربية للكتاب، المغرب، 2005، ص7.

31- عزّ الدّين جلاوجي، هستيريا الدّم، ص16- 17.

32- المصدر نفسه، ص76.

33- المصدر نفسه، ص75.

34- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السّرد، ، (د. ط)، دار المعرفة، الكويت، 1998، ص12.

35- عزّ الدّين جلاوجي، هستيريا الدّم، ص 41.

36- المصدر نفسه، ص 23- 24.

37- المصدر نفسه، ص71.

قائمة المصادر والمراجع:

أ- المصادر:

1- عزّ الدّين جلاوجي: هستيريا الدّم، مسرديّة، (د. ط)، الجزائر، دار المنتهى للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 2015.

ب- المراجع:

1– أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثّورة التّحريريّة، (د. ط)، الجزائر، دار السّاحر، (د. ت).

2– أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري دراسات تطبيقيّة في الجذور التراثيّة وتطوّر الجمهور، (د. ط)، الجزائر، دار التّنوير، 2013.

3– بلقاسم بن عبد الله، الأدب الجزائري وملحمة الثّورة، ط2، الجزائر، منشورات الحضارة، 2013.

4- بيير جيرو، علم الإشارة (السّيميولوجيا)، تر منذر عياشي، ط1، دمشق، سوريا، دار طلاس للدّراسات والتّرجمة والنّشر، 1988.

5– حنّة أرندت، في الثّورة، ترجمة عطا عبد الوهّاب، ط1، بيروت، لبنان، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، 2008.

6– عبد القادر بن سالم، السّرد وامتداد الحكاية قراءة في نصوص جزائريّة معاصرة دراسة، ط1، الجزائر، اتّحاد الكتاب الجزائريين، 2009.

7– عبد الصّمد زايد، مفهوم الزّمن ودلالته في الرّواية العربيّة المعاصرة، ط1، المغرب، الدّار العربية للكتاب، 2005.

8– عبد المالك مرتاض، قضايا الشّعريات، (د. ط)، وهران، الجزائر، دار القدس العربي للنّشر والتّوزيع، 2009.

9– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السّرد، (د. ط)، الكويت، دار المعرفة، 1998.

10– لينا نبيل أبو مغلبي – مصطفى قسيم هيلات، الدراما والمسرح في التّعليم النّظرية والتّطبيق، ط1، عمان، الأردن، دار الرّاية للنّشر والتّوزيع، 2008.

11- محمّد برادة، أسئلة الرّواية أسئلة النقد، ط1، الدّار البيضاء، المغرب، الأنجلة، 2005.

12– محمّد بوعزّة، تحليل النّص السّردي، تقنيّات ومفاهيم، ط1، الرّباط، المغرب، منشورات الاختلاف، 2010.

13– مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، (د. ط)، الجزائر، مقامات للنشر والتّوزيع، 2013.

14– محمّد صابر عبيد، سيمياء التّشكيل الرّوائي الجمالي والثّقافي في نظام الصّوغ السّردي، ط1، الأردن، دار فضاءات، 2016.

15– محمّد صابر عبيد، سيمياء الموت تأويل الرّؤيا الشّعريّة، قراءة في تجربة محمّد القيسي، (د. ط)، دمشق، سوريا، (د. ط)، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، 2010.

16– محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، (د.ط)، القاهرة، مصر، دار نهضة مصر للطّباعة،1997.