

سيمياء الإيديولوجيات في مسرحية الغول بوسبع ريسان لمрад سنوسي

Semiotic Ideologies in the play Al-Ghoul Bousbaa Risan *By Mourad Snoussi*

نجاة ركي

جامعة 08 ماي 1945

قلمة / الجزائر

Raki.nadjat@univ-guelma.dz

وردة بويران*

جامعة 08 ماي 1945

قلمة / الجزائر

Bouirane.ouarda@univ-guelma.dz

تاريخ الإرسال: 2021/09/25 تاريخ القبول: 2022/04/14 تاريخ النشر: 2022/09/30

الملخص:

نبتغي في هذا المقال مكاشفة الأنساق السيميائية المتضاربة في شكل إيديولوجيات في المسرح الجزائري، متخذين مسرحية "الغول بوسبع ريسان" لمрад سنوسي أنموذجا؛ لكونها مسرحية مستوحاة من التراث الجزائري الشعبي، وتزخر بالعجيب والغريب والرمزي، لذا نهدف إلى كشف الغرائبية وتمثلاتها الإيديولوجية والسياسية على مستوى العنوان والشخصيات، والموروث الديني والمخيال الأدبي والحكاية الشعبية، وما مارسه المسرحية من خرق لأفق انتظار المتلقي؛ عبر انزياحها عن المؤلف من التعبير التقريري، ونقدها للواقع السياسي العربي بطريقة مثيرة داعية الشعوب للنهوض والمطالبة بحقوقها. الكلمات المفتاحية: سيمياء، إيديولوجيا، مسرح جزائري، غرائبي، سياسي، رمزي.

Abstract:

In this article, we will attempt to study the conflicting Semiotic patterns in the form of Ideologies in the Algerian theater, addressing the play of "Al-Ghoul Boussaba Risan" by Mourad Snoussi as a model, as it is a play inspired by the popular Algerian Arab heritage, which is miraculous and exotic and symbolic. Thus, we will discuss its exotic dimensions at the level of title, personalities, friends, religious heritage, literary imagination and folk tale, where the play breached the horizon of waiting for the recipient to break all that

* المؤلف المرسل.

is familiar, and criticize the Arab political reality in amazing way calling on the people to rise and demand their rights.

Key words: Semiotic, Ideologies, Algerian theater, exotic, symbolic.

مقدمة:

من المسلّم به أنّ النصّ لم يكن ليكون في انعزال عن واقع هو نواته ومرجعه، شأنه شأن فنون الأدب والأجناس الفنية والأدائية الأخرى، التي لا ترقى قاطبة أن يكون فنا إنسانيا ما لم تُواكب حياة الفرد ومجتمعه، وما لم تُكاشف ذلك الواقع المعيش بمختلف حيثياته الاجتماعية والثقافية والفكرية والإيديولوجية والسياسية، ولاسيما منها المسرح نصّا وعرضًا. وإيماننا من المبدعين والكتاب الجزائريين بأثر المسرحية في بناء فرد واعٍ ومدركٍ سبل التغيير إلى الأفضل، فقد واكب هذا الفن الدرامي مختلف التطورات التي مرّت بها بلادنا منذ زمن ليس بيسير، وقد كانت الأوضاع السياسية وتطوراتها—على وجه الخصوص- مادة خصبة للنقد والمساءلة في قالب فني يركز على عديد المراجع الثقافية والشعبية والعجائبية... بلغة بسيطة عامية تستهدف جمهورا واسعا ضمنا لوصول الرسالة ونجاحها على أوسع نطاق ممكن. ومن هنا شكّل الاتجاه السياسي في المسرح الجزائري رافدا مهما من روافد الإبداع من جهة والمطالبة بالتغيير والازدهار من جهة أخرى.

1. الإبداع بين السياسة والإيديولوجيات:

من منطلق أن كل إبداع هو في حقيقته نشاط إنساني ناتج عن تأثير وتأثر بالواقع والتاريخ، "ولا يمكن أن يعرف إلا من خلال ممارسة إيديولوجية ما"⁽¹⁾ وأنّ الإيديولوجية في أوجز تعريف لها "منظومة فكرية، أو عقيدة ذهنية"⁽²⁾ فإن محصل الربط بين هذا وذاك يسوقنا إلى طرح رولان بارث القائل أنّ لا فكاك للنص من الإيديولوجية⁽³⁾.

وإن سلمنا بأن الإيديولوجية بتعبير لويس بيير ألتوسير L. P. Althusser نسق ذو منطق خاص، وهي تتصل بمعاناة الناس وآلامهم،⁽⁴⁾ فإن الإبداع كيفما كان جنسه أو نوعه لا انعزال له عن الفرد ومجتمعه، إذ تتولّد منهما في تشكيلات تتناغم من جهة في شكل طبقة أو فئة أو جماعة، وتتصارع من جهة أخرى عبر تصادمها مع أخرى بسبب تضارب المصالح أو تعارض القيم.

ولا يخرج مفهوم الإيديولوجيا في تقدير باختين عن كونه مجموع المواقف "الخاصة بالواقع الاجتماعي والطبيعي... يعبر عنه ويثبته في الكلمات، والرسوم، والخطوط، أو في أي

شيء دال، وهذه الدوال تتمثل في: العلامة أو الكلمة أو الرمز وغيرها.⁽⁵⁾ ومنه فالإبداع على الاختلاف أجناسه ليس إلا شكلا من أشكال الإيديولوجية الممزرة بوساطة اللغة والأداء والتميز والفن.

أ. المسرح والإيديولوجيا:

لا تركن اللغة في المسرحية لوظيفة الإفهام التقريري أو الغاية البلاغية الجمالية وحسب، بل هي في منبتها الأول إيديولوجية بامتياز، فوحداها اللغوية وغير اللغوية ما هي منافذ إيديولوجية يُكاشفُ من خلالها المتلقي فيضًا من المعاني المعلنة سطحيًا والمضمرة عميقًا على ذمة الترميز غالبًا، وعندئذٍ يمتزج الحاضر بالماضي والواقعي بالعجائبي والعرائبي، لكن ليس بوصف- هذا الأخير- منبعًا للإيديولوجيا، وإنما بعده تشكيلًا لها، من منطلق أنّ الخطاب أو الإبداع "ليس تشكيلًا إيديولوجيًا، بل هو إيديولوجية نابعة من تشكيل."⁽⁶⁾ يستوجب حفرًا عميقًا في مضمرات الكلمة وملغزات العلامة، اللتان تتمظهران في صلب الخطاب المسرحي بمظهر كاشف عن تآلفات وصراعات، وهنا يمكننا أن نستوعب جيدًا ما ذهب إليه ميخائيل باختين M. Bakhtine حين قال: إنّ الكلمة هي الظاهرة الإيديولوجية الأمثل⁽⁷⁾.

وهنا، تجدر الإشارة إلى أن الإيديولوجية لا تتبدّى في الخطاب المسرحي بشكل مباشر وصريح، فالسياسي والاجتماعي والمذهبي وما يجري مجراهم يأتي بمعنى مخبوء أو ملغز بين فراغات النص وعلامات الخطاب، وقد ينزاح الخطاب بتشكيله إلى أسلوبٍ وقالبٍ غرائبي يستدعي فيه المسرحي شخصياته وأحداثه من حكايات الأولين وأساطيرهم.

عمادًا على هذا، بات المحتوى الإيديولوجي والسياسي رافدا بارزا من روافد الكتابة المسرحية، واعتمد على توظيفه عديد الكتاب المبدعين الجزائريين هدفهم توعية الشعب وتحسيسهم بواقعهم المرير، وبهذا باتت العلاقة بين المسرح والسياسة حتمية وطيدة، بجامع أنهما مجالان مادتهما الكلمة الحية في ضمير الأمة والجماعة، وموضوعه حياة الإنسان وانشغالاته، فما دام المسرح في علاقة مباشرة مع متلقيه سواء على صعيد النص لغوً وبناءً، أو على مستوى العرض وأساليب صناعة الفرجة سيظلّ مُواكبا ومُراعيًا متطلبات هذا المتلقي، ناقداً كان أو متفرجا، لا لشيء إلا لأنه ناطق بلسان مختلف فئات المجتمع وبنياته الثقافية والإيديولوجية والاجتماعية وما إلى ذلك.

ومنه ارتبطت السياسة بالمرح وأصبحت ممارسة مشروعة فيه، ولها تأثير صارخ في مناقشة القضايا التي تهم السلطة والمجتمع بمختلف شرائحه، حيث يتفاعل الفني الإبداعي بالسياسي والاجتماعي، من منطلق أن "كل الدراما بلا استثناء، لا بد أن تحمل -بحكم طبيعتها- إichاءات ومعان سياسية قوية"⁸ لا تخلو من توعية أو نقد لسلوك أو ظاهرة تعتري واقعنا وتؤثر فيه سلبا أو إيجابا، نتاج ذلك "أن كل مسرحية تحمل بعدا سياسيا بالضرورة."⁽⁹⁾

وفق هذه الرؤية اخترنا المسرحية الجزائرية "الغول بوسبع ريسان" لمراد سنوسي، الذي انتهج فيها - لمعالجه الواقع السياسي ومساءلته- خطابا إيديولوجيا جاء على لسان الشخصيات وحواراتهم التي تتجاوز اللغة النّسق (ذات البنية الساكنة والثابتة) إلى لغة محمّلة بالقصدية والإيديولوجية وتكشف لنا عن مختلف أشكال الوعي، وأنماط العلاقات القائمة بين الشخصيات في المسرحية مقارنة بالأفراد في واقعهم المعيش، وعن القصدية المحركة لسلوكاتهم وأفعالهم.⁽¹⁰⁾

وقد ارتكز في ذلك على الرمز والعجائبية بعدّهما تقنيتان سرديتان تصطدم بهما الشخصية بقوانين غير معتادة وغريبة، ولكنها تصب في تيار الواقعية الناقدة والناقلة بصدق حيثيات الواقع في قوالب على جاهزية قصوى للتأويل والبحث في إichاءاتها الإيديولوجية والسياسية، التي وجدناها وطيدة الصلة بالواقع السياسي لوطننا الحبيب، ومنه اقتاتت المسرحية من عديد الروافد الثقافية والتراثية والشعبية، في علاقتها بواقعها الاجتماعي والإيديولوجي الذي لا ينفصل عن اثنين: المجتمع والسياسة.

وفق هذه الرؤية نهدف في مقالنا إلى مكاشفة الإيديولوجيات التي قد تتصارع أو تتفاعل في المسرحية من خلال مكامن العجب والدهشة والتميز وكل ما هو غير واقعي فيها، وهذا ما يجعل المتلقي يزداد لهفة وحماسا لكشف هذه المكامن سواء تعلق الأمر باللغة أو بالشخصيات أو بالحدث وغيرها.

وقبل الدخول في مضممار المسرحية حرّينا أن نقدم ملخصا عنها يكشف عن أهم أحداثها وأبرز شخصياتها.

ب. ملخص المسرحية⁽¹¹⁾:

مسرحية "الغول بوسبع ريسان" قصة خرافية ذات طابع درامي تغرف من معين الخرافة والعجائبية بطابعها الجزائري الشعبي، وهي رسالة ملغمة تتقد في أعماقها الدلالية بقتيل الواقع السياسي في البلدان العربية، وتدعو بأسلوبها الملغز الشعوب إلى النهوض من سباتها والمطالبة بحقوقها والعمل على إلغاء الفوارق الاجتماعية ومحاربة الطبقة الفجة، فضلا عن دعوتها الضمنية إلى إعلاء كلمة الشعب، من منطلق أنّ المسرح حكمة الشعب وصوته.

تتكون المسرحية من ثمانية مشاهد تنمو فيها الأحداث إلى أن تصل إلى الأزمة، جاءت بلغة عامية شعبية وأسلوب سردي مسترسل، إذ تبدأ بإعلان الغول احتفاله بذكرى احتلاله لمدينة الخيرات منذ أكثر من أربع مائة سنة، حيث تدوم هذه المراسم سبعة أيام وسبعة ليال، ففي هذه المدة الطويلة استولى الغول على كل شيء وأصبح الأمر الناهي في مدينة الخيرات، ومن يخرج عن طاعته يلقي حذفه إما بالقتل أو السجن.

يدعو الغول أهل المدينة وأحبابه الغيلان إلى هذه الحفلة التي تُصرف لأجلها أموالا طائلة في ظل رذوخ الناس لهذا الفساد والاستكانة للصمت. وخلال الحفل من كل سنة يختار الغول في الاحتفال أجمل فتيات مدينة الخيرات ليتزوجها ثم يتركها تموت غبنا وقهرا في قصره، وفي غمرة استبداده وجشعة يأتي الدور على فتاة تدعى "أم الخير" جميلة ومحبوبة من الجميع، يتيمة الأم وأبوها مزارع بسيط، ورغم أن نهاية أم الخير ستكون الموت المحتوم فلا أحد يجراً على أن ينبس ببنت شفة، غير أن للقدر حكما آخر، إذ يأتي خلاصه بفضل شاب من عائلة منفية من المدينة يدعى "بشار"، هذا البطل الذي استطاع أن يواجه الغول ويكسر حاجز الخوف ويزرع القوة والتحدي للمواجهة في نفوس المواطنين، هذا ما أثار غضب الغول وأمر بقتله، إلا أنه فشل، فقبل بعد ذلك مواجهة بشار بالسلاح الذي يختاره الغول، وجها لوجه، إلا أن نهايته لم تكن على يد البطل، بل لقي حتفه في الحمام على أيدي سبعة من وزرائه السابقين، وعندها مات الغول وتخلّصت مدينة الخيرات وأهلها من شره.

2. التمثل الإيديولوجي بين الائتلاف والاختلاف:

تتمظهر الإيديولوجيات - سيميائية - في نسيج مسرحية "الغول بوسبع ريسان" بفعل الطابع الرمزي والغرائبي في أشكال مختلفة أبرزها:

أ. إيديولوجية اللغة بين الثقافة والهوية:

لم يكن اختيار العامية (الدارجة) في كتابة المسرح الجزائري منذ عشرينيات القرن الماضي عفويا مع البدايات الأولى بريادة رشيد قسنطيني ومعي الدين بشطرزي، بل هو توجه مرده الوعي والتفكير، فالاختيار العمدي للّهجة الدارجة أعطى المسرح صفة الخصوصية وإبراز الهوية الثقافية، فضلا عن أنّ المسرح العامي تربوي المنبت إصلاحي المغزى من حيث عنايته بقضايا الشعب وانتقاده الآفات الاجتماعية التي تُضني كاهله؛ كتعاطي المخدرات والكحول والسرقة واضطهاد الضعيف، وما قَبَّح من العادات الاجتماعية من قبيل الشعوذة وانتشار الأمية وما أشبه ذلك.

ومع ذلك فسرعان ما تعدّى المسرح الجزائري حدود النقد الاجتماعي إلى الخوض في الشأن السياسي بغرض إيقاظ الشعب وتحسيسه بواقعه المعيش، وهو ما نراه ماثلا في مسرحية مراد سنوسي، ولاسيما من خلال لغة الكتابة/ العامية، من منطلق أنّها ترسيخ لهوية جزائرية أصيلة ومنطق شريحة طاغية في الجزائر، ولعلّه تمظهر صريح لموقف الكاتب من لغة الكتابة والتعبير عن الواقع بغض النظر عن الأهداف المراد تحقيقها بها.

ب. سيمياء العنوان وأبعاده الإيديولوجية:

تتجلى إيديولوجية العنوان سيميائيا على ضوء رموز وشخصيات تفضي بمواقفها وصفاتها الخلقية والخلقية إلى نقدها للسلطة وحاكمها الجائر أو المتجبر، وهو ما نراه ماثلا في مسرحية مراد سنوسي من خلال رمزية العنوان الذي جاء في مسرحية "الغول يوسيع ريسان"، لكونه موازيا ومُلغزا من حيث هو عتبة أساسية يتم من خلالها الولوج إلى عوالم غرائبية تتوازى سيميائيا مع وقائع حادثة ومعاصرة، فالعنوان حمّال معانٍ ودلالات مفتاح المسرحية ومدخلها، كما أنّه علامة فارقة تتموقع في واجهة نصها وعرضها على حدّ سواء، وهو "مقطع لغوي أقل من الجملة يمثل نصا أو عملا فنيا، ويمكن النظر إلى العنوان من زاويتين: في السياق وخارج السياق"⁽¹²⁾. وعلى الرغم من إيجازه فهو يملك خاصية الانتشار والتكثيف الدلالي، وهو في عُرف رولان بارث Roland Barthes "أنظمة دلالية سيميولوجية تحمل في طياتها قيما أخلاقية واجتماعية وإيديولوجية"⁽¹³⁾، ولهذا نجده يحظى بعناية كبيرة في الدراسات السّمائية على وجه الخصوص؛ كونه تقنية ناجعة يتسلّح بها المبدع المسرحي لجلب اهتمام القارئ نصّا، والجمهور أثناء العرض، كما أنه "رسالة لغوية تُعرف بتلك الهوية وتحدد مضمونها، وتجذب القارئ إليها، وتغريه ... وهو الظاهر الذي يدل على باطن النص

ومحتواه⁽¹⁴⁾. هو باختصار: اقتصاد لغوي يتمتع بأقصى فاعلية تلقى ممكنة، بها يفتح باب التأويل للوصول إلى اختراق دلالاته المتوارية خلفه والمستهدفة أساسا من العمل المسرحي. جاء عنوان مسرحيتنا بلهجته الجزائرية العامية ليكون رسالة - باعتبار مادة تكوينه - موجهة إلى طبقات المجتمع دون استثناء، وهذا إنما يدل على مراعاة الطابع التبسيطي للغة المسرحية في توجيهها إلى عامة الجمهور، قصد تحقيق أكبر قدر من القراءة والفرجة.

تتفاعل في عنوان مسرحية الغول بوسيع ريسان إيديولوجيات متعددة بين ما هو ثقافي تراثي وآخر اجتماعي أو ديني، فصورة "الغول" في المخيلة الشعبية بطبيعتها الأسطورية والرمزية شنيعة ومرعبة، وهي تتجاوز بصفاتها حدود المعقول إلى الغرائبي المستحيل تصديقه عقليا، ولا سيما إن ارتبط بالعدد "7" بوصفه أحد أبرز الأعداد الأسطورية في المخيال الإنساني، والمتداول في ثقافتنا الشعبية، على هذا المنوال من الأسطورة والرمزية؛ من قبيل قولنا: "الحنش بوسيع ريسان"، "القط بوسيع أرواح"، ولعله وصفٌ يُحيل على عديد التصورات الذهنية. فهو يوحي خارج سياقه النصي بالرهبة والتشويش المصادِر ذهن المتلقي أول الأمر، إذ يضعه في حالة استنفار قصوى لمعرفة ما وراء العنوان، وهو داخل السياق المسرحي يشير إلى خاصية التجدد والديمومة والخلود، ولعله في المسرحية إشارة إلى تجدد الأنظمة العربية الحاكمة التي تحيا في أزمنة مختلفة وتتجدد بشخصيات مغايرة حدّ الخلود، كأنها الحرباء ذاتها كلما تغير مكانها تبدل لونها بلونه، أو الأفعى نفسها تُغيّر جلدها في كل موسم، كذلك الغول كلما قُطع رأس من رؤوسه تجدد ونى من جديد فما بالك لو كانت سبعة، وهذا إنما هو دليل على مصداقية مقصودة للكاتب المسرحي يبتغي ممارستها على القارئ/ المشاهد.

بهذا المعنى، قد تتبادر إلى ذهن المتلقي تساؤلات جوهرية مؤداها: لماذا لم يأت عنوان المسرحية: "الغول بوسيع أرواح" مثلاً؟، لماذا ربط صاحب المسرحية لفظة الغول بالرؤوس السبعة؟، ولماذا العدد "7" تحديداً؟

أسئلة كثرى قد تنجرّ عن صياغة العنوان، ويجدر بنا الحصول على إجابة مقنعة لها. إن رمزية الغول كشخصية أسطورية لا تحتاج إلى هذه الملابس الوصفية (بوسيع أرواح)، ولها من الامتداد الإنساني في الخرافة العربية ما لها. وأمّا ما اتصل بعلاقة الغول بالرأس فلعل أقرب جواب عن السؤال كامن في البعد الرمزي للرأس في ثقافتنا الشعبية التي تحيل به إلى طول العمر وسلامة صاحبه من كل سوء، فنحن إذ نطلب السلامة لأحدهم

ندعوه بسلامة الرأس، وقد يتعمّق المعنى إلى مكانة الرأس من الجسد، بوصفه العضو المدبّر، ولذلك فالمجرم القاتل -قديمًا- قد يُعدم بفصل رأسه عن جسده. إلا أنّ ارتباط الرأس بالعدد تحديدًا، فلنا في ذلك تفسيرًا متأتّ من عمق الدين والتراث الإنساني، وله بالإيديولوجيا في مسرحية مراد سنوسي علاقة لا تخلو من مغزى.

▪ إيديولوجية التسبيع سيميائيا بين الدين والتراث الإنساني:

فضلاً عن رمزية "الغول" ذات البعد التراثي الذي يصور من خلاله الكاتب الواقع المعيش، فإننا نجده يوظف العدد "سبعة" بشكل لافت غير بريء، كونه محملاً بعدد الدلالات المجتلبة من مختلف الديانات والثقافات القديمة، فقد لوحظ أن: "العدد سبعة يحتوي على شيء غامض في الديانات وحسب "أبوليه" في القرن الثاني، وماكروب في القرن الخامس أنّ الرقم 07 كان يشكل جزءاً أساسياً من الأسرار بالنسبة للعرافين الفيثاغورسيين. فبعد العدد 10 كان العدد 07 بالنسبة لهم الأكثر قوة والأكثر مهابة من الأعداد، فبتشكيله وسيطا نسبيا بين الواحد والعشرة، كان الوحيد الذي لم يتولد بأي واحد من تلك تتضمنها العشرة ولا يولد أي واحد، إنه العدد العذري عند أثينا، ومنذ القديم، جاء في القصائد السومرية، أنّ الكون مضاء بسبعة أنوار سماوية، وأنّ الطوفان استمر 07 أيام وسبع ليالي، وأنّ البطل جلقامش في بحثه عن الخلود كان عليه أن يجتاز 07 جبال وتحييد 07 شياطين، وقطع سبع شجرات، وكان السومريون يجتازون بعد موتهم سبعة أبواب للجحيم ويواجهون سبعة آلهة جهنمية⁽¹⁵⁾.

إنّ هذه الدلالات التي تنجر عن العدد سبعة في مختلف الديانات والثقافات القديمة تجعله رقما أسطوريا بامتياز، وهو في العنوان ثيمة محورية فيه، وتحيل على البعد الإيديولوجي للتسبيع في ظلّ المعتقدات والمفاهيم السائدة في مخيلتنا الشعبية المستوحاة من الثقافات المتلاحقة على منطقتنا. ولعلّ أبرز تلك المفاهيم ارتباط العدد (سبعة) بالدلالة على "الأبدية والخلود كما أثر عن المصريين القدماء، ولذلك تجد الأهرامات مبنية بشكل هندسي يتخلله الرقم سبعة"⁽¹⁶⁾، وهو إلى جانب العددين ثلاثة وتسعة يحتل مكانة خاصة في منظومتنا الذهنية لارتباط هذه الأعداد بكل ما هو سحري وعجائبي "عند غابر الأمم وفي سالف المعتقدات، ليس بسبب تردد أصدائها، في جنابات المغامرات التالية لجذورها الأسطورية فحسب، بل بسبب ارتباطها بدلالات سحرية في الكثير من تلك

المعتقدات، وفي عدد من الديانات، ولدى عدد من الشعوب"⁽¹⁷⁾، ولا أدلّ على ذلك من أنّ "لروما الروابي السبع، ولليونان الحكماء السبعة، وللفضاء الكواكب السبعة، وللثريا النجوم السبعة، وللموسيقى الطبع السبعة، وفي المسيحية واليهودية البقر السمان السبع والعجاف السبع، وللشمعدان الفاخر سبعة أغصان فيها تغرس سبع شموع، وفي كلّ الديانات السماوية الموبقات السبع، وفي اليهودية والمسيحية المزامير السبعة (...) وفي تاريخ الإنسانية العجائب السبع"⁽¹⁸⁾.

كما أن التراث الشعبي لم يغفل هو الآخر توظيف هذا العدد، وهو المعين الذي اختارته المسرحية مرجعا ومنبعا إيديولوجيا في ظل حضوره القوي، فضلا عن مضاعفاته (سبعة رؤوس، سبعة ليالي، سبع سنين، المادة 77، اللجنة السباعية، سبع دقائق ضحك، ساعة بسبعين ألف، قتله سبعة من الشجعان)، وهو ما ختم به الكاتب مسرحيته على لسان البراح في قوله: "يا سكان المدينة، يا لعزاز علينا، الغول بوسيع ريسان راه مات والحمد الله رانا تهيننا منو...ألي قضاو عليه سبعة من الشجعان وهما ألي غادين يحكموا فينا...هذا الشجعان راهم دارو لجنة سماوها اللجنة السباعية إنقاذ المدينة، وكى البراح كي اليوم، والعام الجاي إن شاء الله نديروا فرح كبير يدوم سبع أيام وسبع ليالي باش نفرحوا بذكرى تحرير المدينة من حكم الغول بوسيع ريسان، الاحتفالات تبدى بسبع دقائق ضحك فالحمام ألي مات فيه الغول وفالليلة السابعة نزوجوا حاكم المدينة بأجمل فتاة من عندنا. وهذي المرة ألي يديها أدمي كيفنا، بن عمنا، ما فيه قشور ما فيه شوك ما فيه ريحة شينة..."⁽¹⁹⁾.

تمتدّ الإيديولوجية الدينية للعدد 7 إلى عصرنا الحاضر في مختلف المجالات والفنون، ولاسيما السينما، " فالرقم سبعة عنوان لفيلم "Seven" إخراج ديفيد فينشر 1995، درّة سينمائية تأسر المشاهد بأداء ممثلها وقصتها المستوحاة من الخطايا السبع المميتة التي لخصت شرور الإنسانية، ووردت بدايةً المسيحية باسم "الذنوب الكاردينالية" وهي "الغرور، الجشع، الشهوة، الحسد، الشراهة، الغضب والكسل" وقد كانت إلهاماً للكثير من الفنانين والأدباء منهم الشاعر الإيطالي دانتي والكاتب الإنكليزي كريستوف مالو والرسام الهولندي هيوينيموس بوس⁽²⁰⁾. ولعلّ هذه المعاني والأبعاد الرمزية للرقم 7 في الفيلم، قد تتشابه إلى حدّ بعيد بما تُلوّح به مسرحيتنا.

فتوظيف العدد سبعة ولاسيما في ارتباطه بالرأس في المسرحية يُحيل على استمرارية الاستبداد الذي طال البلاد العربية، والفساد الذي استنزف ثرواتها. ورمزية هذا أنّ الغول كلما قُطع رأس من رؤوسه، استُعِض بآخر. كما يحمل هذا العدد دلالة الكثرة والتهويل والرهبنة والمبالغة والإيحاء، فشخصية الغول في هذه المسرحية غير ممثلة في شخص واحد بعينه بل هو متعدد ومتكاثر تكاثر رؤوسه، وفعل النهب والاستنزاف مستمر، وبالتالي كان حضوره واعيا وعن قصد ودراية مع إضفاء الطابع العجائبي لإثارة المتلقي واسترعاء فضوله. ومن ثمة، فالعدد سبعة في عنوان مسرحية "الغول بوسيع ريسان" دليل على أن الأعداد باتت تُشكّل مرجعا إيديولوجيا على صلة وطيدة بالذاكرة الجماعية الحية في أذهان الشعوب، وهي تُسعف الكاتب على تمثيل واقعه، وتسهل على القارئ سبل التأويل وحصاد المغزى.

3. سيمياء الإيديولوجيات على صعيد الشخصيات:

تشكّل الشخصية الرمزية أو الأسطورية عنصرا فعالا في تغذية المسرحية بالأبعاد الإيديولوجية "حيث تنمو بدورها داخل الواقعي وتتفاعل معه بالصراع مستثمرة"⁽²¹⁾ مؤدياتها الغرائبية عبر "وظائف الرغبة والقدرة والمعرفة وسلطة اللاشعور والتحول والامتساخ ... تؤسس لمصادر وأقدار تحير وتدهش، ولكنها تخلق واقعا ثانيا جديرا بالانتباه"⁽²²⁾.

لذلك تحتل الشخصية أهمية خاصة في الأبحاث والدراسات الأدبية والفنية، بوصفها عنصرا مركزيا بأفعالها وأحداثها ومواصفاتها الغريبة والعجيبة وارتداد عوالم غيبية فوق طبيعية؛ كالحیوان أو النبات أو كائنات غير مرئية كالجن والشياطين والعفاريت والمارد والأقزام، وتؤسس بموجها -رمزيا- طبائع شخصية واقعية أو هيئة حقيقية مسكوت عن أفعالها وصفاتها.

وقد صورت مسرحية "الغول بوسيع ريسان" مجموعة من الشخصيات منها ما هو واقعي ومنها ما هو خيالي، حيث استطاع الكاتب أن يجعل من التراث الشعبي أرضية خصبة لمسرحة أحداثها، مستلهما حكايات الغول التي يتوارد ذكرها بكثرة في التراث الشعبي والخرافة، نظرا لما يحمله من مواصفات شنيعة ومرعبة، إضافة إلى مجموعة من الشخصيات الأخرى التي يأتي ذكرها تباعا.

أ. إيديولوجية الثقافة الشعبية (شخصية الغول):

الغول كائن أسطوري يأتي بالخوارق والمعجزات عرف بالقوة والظلم والجبروت والشر، وغالبا من نشبه إنسانا ظالما بهذا الكائن الخرافي، الذي امتدت آفاق رمزيته " في الأدب الشعبي، حتى برز مرتبطا بالقوة، والبرق والرعد، ولعله من بقايا عبادة عناصر الطبيعة، وتذكر الحكايات الشعبية أنه يموت بضربة سيف واحدة، فإن تكررت عادت إليه الحياة من جديد"⁽²³⁾.

فالغول بوسيع ريسان في هذه المسرحية كما جاء على لسان القوال: " ما يخدم ما يزدم ولكن ديمما دافي وشبعان، هاذ الغول قادر كل يوم يظهر في صفة جديدة وبوجه جديد، ما عندو دين ماعندو مله ماعندو لون ثابت، شيخ في فن الكذب والتزوير، قادر أيصاحبك فالصباح ويدور عليك في العشية، زرع الخوف والشك في وسط السكان وصبحوا كلهم يقولوا:

الغول بوسيع ريسان طولو طول الجبال وضفارو مسمومة، جلدو من الحديد، ومنين يزعف يقلب السفير على العفير، يهيج ويغبر المدينة والي يوقف في طريقو، تركبو دعوة الشر ينعمى، يفشلو ركابه ويتطرد من المدينة"⁽²⁴⁾.

فهو لا يعدو أن يكون في المسرحية إلا قناعا ورمزا للظلم والاستبداد وتوظيفاً للواقع السياسي وممارساته السائدة في عموم الوطن العربي. وقد ذهب الكاتب على لسان القوال بخياله بعيدا في تدقيق صفات الغول وممارساته الدكتاتورية في حق شعبه واحتكاره الحكم بالسيف ومصادرته للحريات، إنه يقوى يوما بعد يوم عبر تجديد رؤوسه التي كلما انقطع أحدها نبت من جديد، يقول: "الغول بوسيع ريسان كل ما يضيع منو راس ينبتلو راس جديد. وإيلا أنجرح يلم جرحو فالحين"⁽²⁵⁾. وهو فعل سردي واصف يكشف عن إيديولوجية الكاتب بعدة رؤية للعالم وناطقا بلسان مجتمعه، وهذا ما يجعلنا نزعّم أنّ المسرحية لا تقدّم للمتلقّي وعيا سياسيا جاهزا ومجانيا بقدر ما تشخّص له علاقة السلطة بالمجتمع ومسألة التعسف السياسي، الذي تدعو المسرحية ضمنيا المتلقّي إلى تلمّس حضوره في واقعه المعيش، وتؤسس بذلك لمسرحية سياسية بامتياز.

أسقط الكاتب عمدا هذه المبالغة الواصفة على الغول في بداية المسرحية ليلّمح بمدى سيطرة الظلم والشر وخطورته وأثاره السلبية على نفسية الشعب ومواقفه منه، فهذا المنح تحقق في شخصية الغول، بوصفه صورة حية للحاكم البشري المستبد، الفاحش

الثراء والمستغل الناهب لشعبه، والخائن لأمانة شعبه ووطنه، يقول القوال: "جيل ألف مظمورة ومظمورة مكان يتحرك فيه الغول وعينييه أمغمضين، في هاذ الجبل، الغول خازن ساحو وخازن مالو، خازن الما والسميد والزيت"⁽²⁶⁾.

ينوه المسرحي عبر السطو على المال العام ومنع الخيرات عن الشعب من ماء وسميد وزيت عن ممارسة السلطة الفاسدة لسياسة التجويع في حق شعبيها، وهو بذلك يتخذ من الغول وصفاته وتصرفاته قناعاً لتمرير رسائله، معالجا بذلك قضايا سياسية واجتماعية أرهقت كاهل المواطن العربي ولا تزال.

يلوّح الكاتب المسرحي "لمراد سنوسي" بحتمية مفادها أنّ الحاكم المستبد والظالم لشعبه، سيجد حتفه في النهاية، وكفى بنهاية هذا الغول المستبدّ شاهداً وبياناً. فالمسرحية ما هي إلا صورة حية تعكس لنا النظام الديكتاتوري للحاكم، وجاءت على لسان القوال بلغة رمزية إيحائية كسرت النظام المعهود، فقدمت بذلك للمتلقي على شاكلة عجائبية دلالاتها متروكة للتأويل والتحليل.

ب. شخصية بشار وإيديولوجية المجتمع:

وهي سلطة موازية لسلطة الكاتب وإيديولوجيته، فإلى جانب شخصية الغول برمزيته الخرافية، لا تقل شخصية "بشار" أهمية عن سابقتها، حيث تكشف عن إيديولوجية المجتمع التي لا تنفصل عن إيديولوجية كاتب المسرحية بفعل الذوبان الفعلي في المجتمع، فبشار المواطن الصالح والواعي قد يحتل مرتبة الكاتب نفسه؛ كونه وعاءً يحمل عديد الإيحاءات، ويمثل المواطن البسيط الذي يتحلى بالأمل والعزيمة والثورة ضد النظام الجائر، وهو الحامل لواء التغيير، حتى اسمه يوحي بالتفاؤل والخير والبشارة، ودوره توعية أهل مدينة الخيرات ودعوتهم للنهوض من سباتهم وغفلتهم على الرغم من رفضهم له ووصفه بالغريب، جاء على لسان بشار: "أنا ولد العايلة المنفية، حافظ تاريخ المدينة وجايب العقود ألي تبين أن السكان هما الملاك الأصليين لأراضي ألي صبحوا فيها عبيد... جيت نتحداك قدام أحبابك، وقدام الشهود، نطلب منك تتصارع معايا، فالساحة الكبيرة، فالنهار القهار وبالسلح ألي تختارو أنت"⁽²⁷⁾.

وقد مُنحت هذه الشخصية صفات القوة والشجاعة والقدرة على التحدي والمواجهة رغم خفة جسمه، وبالرجوع إلى نص المسرحية يقول القوال: "يقولوا عليه خفيف كالريشة

ومن كثرة أَلَي خفيف الريح يديه من مكان لمكان في رمشة من لعيان راسو أقسح من حجر الصفاح، وديما يدخل رוחو في أمور الناس..."⁽²⁸⁾.

كما تكشف المسرحية عن صراح خفي بين أهل المدينة حول أحقية بشار للحديث باسمهم، والخوف من المواجهة، وهذا ما ورد على لسان القوال: "فالمدينة كثرة الهدرة على بشار وتضاربت لقوال، كائن اللي قال: أحنا رانا غاية، هذا باغي يهيج الغول علينا، وكاين أَلَي قال: هذا مهبول وراه حاب الشيعة ... وكاين أَلَي صلى وطلب باه ربي يصلط على بشار مرضى شينة، وكاين أَلَي زكرم بيبانو وحجر في دارو الماء والزيت والفريضة، وكاين أَلَي فرحوا. وقالوا: ربما هادي هي نهاية الغبينة، وكاين أَلَي ركبهم بوهرهار. وقالوا: ما سمعنا مارينا"⁽²⁹⁾.

هو مقطع حاسم يُبين عن رهبة الشعوب من الثورة وتوجّسهم في قائدها، فهم يخافون اتباع بشار ويشكون بنواياه، وراوحوا في ذلك شيعا وجماعات مختلفة، وهذا كشف صريح لإيديولوجية المجتمع المؤسس على التآلف والاختلاف في الآن معا.

ولكن سرعان ما تتغلب سلطة الشعب في صورة بشار الذي تمكن من إقناعهم وكسب ثقتهم، ولا سيما فئة الشباب رمزا للمستقبل الواعد، وتأتي البُشرى على لسان القوال في قوله: "شبان المدينة شربوا من كلام بشار وأفكارو، سكتهم الثقة وأنشرح صدرهم للحرية، عولوا يديروا للغول نهارو ... عولوا يفجروا الظالم أَلَي سكن المدينة، عولوا يشعلوا الفتيلة في برنوس السلطان، عولوا يقابلوا جيش الغول ونارو ... الشبان زرعوا كلام بشار في كل مكان، في كل شبر من المدينة لفوا عليه بالدبزة ولحنوه بالنغمة الجميلة"⁽³⁰⁾.

ومن هنا تضطلع شخصية بشار برسالة ضمنية مفادها أن الثورة يحتضنها الشعب ككل، وليست حكرا على فرد من الناس، ولا بدّ لها من قائد صادق من رحم الشعب يعي معاناتهم ويدافع عن حقوقهم.

ج. شخصية أم الخير / إيديولوجيا المركز والهامش:

على الرغم من أنّ "أم الخير" شخصية هامشية لا تضطلع بدور أو فعل في المسرحية وغالبا ما كانت موضوع حكي، فإنها ترمز إلى مركز الصراع وتناحر القوى، فهي المفعول به بالنسبة للغول وأمثاله، بينما هي مصدر الفرح والسرور والنماء في نظر أهل القرية، ولعلّها بالصفات المثالية التي صورها عليها النص المسرحي تحتل مكانة الأرض وكرامة العيش بالنسبة للفرد والمواطن، فهي "أم الخير يقولوا عليها أنخرج اللويز من يديها، الزين والظرافة

وكل صبع بحرفة، أنخيط، تنسج، تفور وتصير، ورغم سنها الصغير كانوا العجايز يدفعوها فالملايم باش أتقسم اللحم، دايرين فيها الثقة ومهنيتهن من زعاف المكراشين³¹. إنها رمز سوسيوثقافي لتكريس إيديولوجية لا تقل جفاءً عن إيديولوجية السلطة، إذ تكشف بدورها عن حقيقة الصراع بين المركز (الرجل ممثلاً في الغول) والهامش (أم الخير). كما قد تحيل هذه الشخصية على الأوطان العربية الجريحة التي تتداول عليها السلطات والأنظمة دونما تغيير أو تطور، رغم تمتعها بكامل الخيرات والثروات، وصفات الخصب والجمال.

د. أهل مدينة الخيرات / إيديولوجية الطبقة:

تتمظهر الإيديولوجيا كانعكاس للوعي الاجتماعي في ظلّ مجتمع يغذي الطبقة ويرسّخ قواعدها، وحينها لا تعدو أن تكون الإيديولوجيا سوى مجموع التصورات الاجتماعية لطبقة معينة من المجتمع تحمل على عاتقها مهمة التعبير عن وضعها الاجتماعي المزري، ومن ثمة العمل على استرداد حقوقها المهضومة، ومحصلة الفكرة "إن الإيديولوجيا -في مجتمع طبقي- سمة طبقية"⁽³²⁾.

تتجلى الطبقة وغلبة الطبقة الكادحة (البروليتاريا) في المجتمع وأثارهما القاتلة في المسرحية من خلال معاناة أهل المدينة في قول الكاتب "سكان مدينة الخيرات يتعرفوا بسهولة، الكل عندهم يدين أكبار وخشان وهذي هي المارة آلي يتفرزوا بيها... خدامين على طول الظهر، خدامين من طلوع الشمس حتى لغروبها ولكن كي تحضر الصابة ويحضر خير المواشي نصيبهم قليل، بحيث يدوا غير الشيء آلي يتقوتوا بيه ويستروا بهم جلدتهم، والباقي يروح لخزينة الغول"⁽³³⁾.

كما قد نجح الكاتب المسرحي في تشريح هذا الواقع المرير في المشهد الرابع من خلال الحوار الذي دار بين مواطنين من مدينة الخيرات، إذ يقول على لسانهما: "المواطن الأول: الغول راه غير يجبد المال آلي غادي يصرفوا في هاذي سبع أيام قد ما أنعيشوا سبع سنين.

المواطن الثاني: ما كفاهوش دراهم الخزينة، بدا ينهش هاك وهاك.

المواطن الأول: أسمعت بلّي غير تفوت الحفلة إيزيدونا فالبزرة.

المواطن الثاني: ما بقالي ما نزيد أنمد، ياك حتى ركايز الخيم أداوهملي.

المواطن الأول: راه معول يبني المنصة على ظهر السكان.
المواطن الثاني: أنا كما صابوا ما يدوا من عندي حطمولي السقف ودّوا قاع القصب والعيدان.

المواطن الأول: اسمعت بلي غادين يشوولهم اللحم مّلي يشوولهم لجنا ب⁽³⁴⁾.
يُلَوِّح الكاتب في هذين المقطعين من المسرحية بسياسة الاستنزاف وتبديد المال العام، صفتان أرهقتا كاهل المجتمعات العربية على العموم، وأنتجتا في المقابل طبقة تعاني البؤس والشقاء في أوطان خيراتها غزيرة وأراضيها خصبة، والمفارقة أن جامع المشابهة بين الرمزي والواقعي كامن في الاستيلاء على ممتلكات الشعوب ومصادرة حقوقهم في ظل شقائهم اليومي لكسب القوت والصراع مع الفقر من أجل البقاء، كما نُكاشف الحرمان الصارخ للمواطن البسيط في ظلّ سياسة الاستعباد، لاسيما من خلال التصوير الرمزي لأيديهم الخشنة جزاء العمل الشاق والمتواصل.

4. خاتمة:

أبانت مسرحية الغول بوسيع ريسان عن عديد الإيديولوجيات التي يتألف بعضها اجتماعيا ويتصارع بعضها الآخر في صورة الخلاف بين السلطة والمجتمع (الشعب)، وقد أسهمت الغرائبية التي تلف أحداث المسرحية وشخصياتها في الكشف عن الأهداف السياسية للمسرحية، بكشفها عن إيديولوجية الكاتب بوصفه رؤية للعالم. انساقّت الأبعاد العجائبية لمسرحية الغول بوسيع ريسان إلى دلالات سياسية واجتماعية استوحى فيها الكاتب المسرحي من التراثين الشعبي المحلي والإنساني العالمي، فامتدت تلك الدلالات على رقعة العنوان مروراً بالشخصيات ورمزياتها، وصولاً إلى الرصيد الثقافي للذاكرة الجمعية وصولاً إلى الشخصيات وما تلونت به من معاني تتصارع حيناً في إطار الطبقيّة وسياسة التجويع والظلم وتكريس ثقافة المركز على حساب ثقافة الهامش (السلطة/ الشعب) أو (الرجل/ المرأة) .

كما أبانت الأعداد بأبعادها السميائية، ولاسيما في ظل التسبيع بدءاً بالعدد سبعة ومضاعفاته في المسرحية عن دورها الفاعل في التكتيف الدلالي والشحن الإيديولوجيا من خلال صلته الوثقى بالذاكرة الجماعية الحية في أذهان الشعوب، وقد أسعفت الكاتب على تمثيل واقع المجتمعات العربية عموماً، وعبّدت له الطريق إلى الترميز العميق وانفتاح الإبداع

المسرحي الجزائري على سبل التأويل وحصاد المعنى الإيديولوجي في خطاب ملغز يناقش أكثر المسائل السياسية والاجتماعية حساسية وخطورة.

5. قائمة المصادر والمراجع:

أ. الكتب:

- بشرى البستاني، قراءات في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
- تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين والمبدأ الحوارى، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996.
- رولان بارت، لذة النص، تر: فؤاد صفا والحسين سحبان، المعرفة الأدبية، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988.
- رولان بارت، لمغامرة السيميولوجية، ترجمة: عبد الرحيم حزل، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، ط1، 1993.
- سعيد بنكراد، النص السردى، نحو سيميائيات للإيديولوجيا، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 1996.
- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط1، 1985.
- شعيب خليفي، بنيات العجائى فى الرواية العربية، مجلة فصول، مج16، ع4، ج1، 1997، ص116.
- عبد الله العروى، مفهوم الإيديولوجيا الأدلوجة، المركز الثقافى العربى، المغرب، ودار الفارابى، بيروت، ط1، 1980.
- عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائى، منشورات مجموعة الباحثين الشباب، مطبعة أنفو برانت، فاس، المغرب 2007.
- عبد الملك مرتاض: عناصر التراث الشعبى فى اللاز، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987.
- فيليب سيرنج، الرموز فى الفن- الأديان - الحياة، تر: عبد الهادي عباس، دار دمشق، سوريا، ط1، 1992.
- لويس بيبير ألتوسير، الإيديولوجيا-نصوص مختارة (دفاتر فلسفية)، تر: محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1999.
- مارتن إسلن، تشريح الدراما، تر: أسامة منزلى، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1987..

- مارتين إسلن، مجال الدراما، تر: سباعي السيد، مطبعة هيئة الآثار المصرية، القاهرة، 1992.
- محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ج1، ص675.
- محمود أمين العالم، ملاحظات نظرية حول الخطاب الروائي، (ضمن الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجيا)، دفا تر الحوار، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1.
- مراد السنوسي، الغول بوسيع ريسان (مسرحية)، (نصوص مسرحية)، تقديم: واسيني الأعرج، مجلة الثقافة (عدد ممتاز)، منشورات وزارة الثقافة، المكتبة الوطنية الجزائرية، الحامة، الجزائر، العددان 6-7، 2005.
- ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال، المغرب، 1986.
- نضال صالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألفية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2010.
- يشيل فاديه، الإيديولوجيا، وثائق من الأصول الفلسفية، تر: أمينة رشيد وسيد البحراوي، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2006.

ب. الأطروحات والرسائل:

- أحسن ثليلاني: توظيف التراث في المسرح الجزائري، (أطروحة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث)، إشراف: محمد العيد تاورته، كلية الآداب، جامعة منتوري، قسنطينة، (2009-2010).

ج. المواقع الإلكترونية:

- وئام يوسف: الرقم 7- لغز وحزورة!!، جريدة عواجل برس، على الرابط: <http://awajelpress.com/>
- (عدد) https://ar.wikipedia.org/wiki/7_

6. التهميشات والاقتباسات:

- ¹ سعيد بنكراد، النص السردي، نحو سيميائيات للإيديولوجيا، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 1996، ص101.
- ² عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا الأدلوجة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ودار الفارابي، بيروت، ط1، 1980، ص9.
- ³ رولان بارث، لذة النص، تر: فؤاد صفا والحسين سحبان، المعرفة الأدبية، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988، ص 36، 37.
- ⁴ لويس بيير ألتوسير، الإيديولوجيا- نصوص مختارة (دفاتر فلسفية)، تر: محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص 8، 9.
- ⁵ تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين والمبدأ الحوار، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996، ص47.
- ⁶ محمود أمين العالم، ملاحظات نظرية حول الخطاب الروائي، (ضمن الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجيا)، دفاتر الحوار، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، ص16.
- ⁷ ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال، المغرب، 1986، ص23.
- ⁸ مارتن إسلن، مجال الدراما، تر: سباعي السيد، مطبعة هيئة الآثار المصرية، القاهرة، 1992، ص217.
- ⁹ مارتن إسلن، تشريح الدراما، تر: أسامة منزلي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1987، ص13.
- ¹⁰ ينظر: عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الزوائي، منشورات مجموعة الباحثين الشباب، مطبعة أنفو برانت، فاس، المغرب 2007، ص30.
- ¹¹ ينظر: أحسن ثليلاني: توظيف التراث في المسرح الجزائري، (أطروحة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث)، إشراف: محمد العيد تاورته، كلية الآداب، جامعة منتوري، قسنطينة، (2009-2010)، ص152.
- ¹² سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط1، 1985، ص155.
- ¹³ رولان بارث، المغامرة السيميولوجية، ترجمة: عبد الرحيم حزل، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، ط1، 1993، ص25.
- ¹⁴ بشرى البستاني، قراءات في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص34.
- ¹⁵ فيليب سيرنج، الرموز في الفن- الأديان - الحياة، تر: عبد الهادي عباس، دار دمشق، سوريا، ط1، 1992، ص459.

¹⁶ (عدد). <https://ar.wikipedia.org/wiki/7>

- ¹⁷- نضال صالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الأملية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2010، ص178.
- ¹⁸- عبد الملك مرتاض: عناصر التراث الشعبي في اللاز، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987، ص25.
- ¹⁹- مراد السنوسي، الغول بوسيع ريسان (مسرحية)، (نصوص مسرحية)، تقديم: واسيني الأعرج، مجلة الثقافة (عدد ممتاز)، منشورات وزارة الثقافة، المكتبة الوطنية الجزائرية، الحامة، الجزائر، العددان 6-7، 2005، ص146.
- ²⁰- وئام يوسف: الرقم 7- لغز وحزوة!!، جريدة عواجل برس، على الموقع الإلكتروني، نشر في: 22/7/2017، شوهده: 8 سبتمبر 2021. على الرابط: <http://awajelpress.com/>
- ²¹- شعيب خليفي، بنايات العجائبي في الرواية العربية، مجلة فصول، مج16، ع4، ج1، 1997، ص116.
- ²²- المرجع نفسه، ص116.
- ²³- محمد التونسي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ج1، ص675.
- ²⁴- مراد السنوسي، الغول بوسيع ريسان، ص131.
- ²⁵- المسرحية، ص132.
- ²⁶- مراد السنوسي، المسرحية، ص 143، 144.
- ²⁷- المسرحية، ص 140.
- ²⁸- المسرحية، ص138.
- ²⁹- المسرحية، ص: 138.
- ³⁰- المسرحية، ص 145.
- ³¹- المسرحية، ص 137.
- ³²- يشيل فاديه، الإيديولوجيا، وثائق من الأصول الفلسفية، تر: أمينة رشيد وسيد البحراوي، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2006، ص 27.
- ³³- المسرحية، ص، 145.
- ³⁴- المسرحية، ص 135.