الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة باتنة1 – الحاج لخضر–

كلية اللّغة والأدب العربي و الفنون
قـــــسم اللّغة والأدب العربي

التَّلَقِّـــي فِي الــمَسْرَح الجَزَائِرِي الـــمُعَاصِر
–مَسْرَحِيات الَأقْوَال وَ الأَجْوَاد وَ اللِّثَام لِعَبْدَ القَادِر عَلُولَة أَنـــمُوذَجًا–

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه علوم في الأدب العربي

الشعبة:الـــمسرح الجزائري

إعداد الطالب :
أحمد ريـــــة

إشراف الأستاذ الدكتور:
محمد لخضر زبادية

لجنة المناقشة			
الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
الشريف بوروبة	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة–1–	رئيسًا
محمد لخضر زبادية	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة–1–	مشرفًا و مقرّرًا
كمال عجالي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة–1–	عضوًا مناقشًا
حبيبة مسعودي	أستاذة محاضرة–أ–	جامعة جيجل	عضوًا مناقشًا
عبد المالك مغشيش	أستاذ محاضر–أ–	جامعة خنشلة	عضوًا مناقشًا
عبد الرزاق بن دحمان	أستاذ محاضر–أ–	جامعة بسكرة	عضوًا مناقشًا

السـنة الجـامعـية
2020/2019 م–1441/1440هـ

قال الله – عزّ وجلّ–:

"إِذْ يَتَلَقَّى ٱلْمُتَلَقِّيَانِ عَنِ ٱلْيَمِينِ وَعَنِ ٱلشِّمَالِ قَعِيدٌ ﴿١٧﴾"

الآية رقم17 من سورة ق (مكية)، ترتيبها في المصحف الشريف 50 عدد آياتها 45.

شكر وعرفان

بادئ ذي بدء أتوجه بالشكر لله – عزّ وجلّ– على منّه وكرمه وتوفيقه في إتمام هذا البحث.

كما أتقدم لأستاذي المشرف الأستاذ الدكتور: محمد لخضر زبادية بأسمى عبارات الشكر و العرفان على المجهود المعرفي الذي بذله من بداية البحث إلى نهايته.

و لا يفوتني أنّ أتقدم إلى لجنة المناقشة بالشكر الجزيل كلّ باسمه وصفته على قبولهم مناقشة هذا البحث و تقييمه وتصويب الأخطاء الموجودة فيه.

و الشكر موصول إلى كلّ العاملين والزملاء بكلية اللّغة و الأدب العربي والفنون، و إلى كلّ من ساعدني و شجعني ولو بكلمة طيبة حفّزتني ورفعت همّتي عاليا لأتم هذا البحث.

رية أحمد

تـــصديـــر

قال عبد القادر علولة ذات يوم:

"أكتـــب لشعبنا، واضعا نصب أعيني منظورا أساسيًا:ألا و هو ترقيته الشاملة و الكاملة. أود أن أزوّده، بواسطة إمكانياتي المتواضعة، وعلى طريقتي الخاصة، بوسائل و بأسئلة و بمبررات وبأفكار تمكّنه، بينما هو يرفّه عن نفسه، من أن يجد مادة ووسائل تساعده على تجديد طاقاته، وبعث الحيوية في نفسه لكي يتحرر ويمضي قدمًا إلى الأمام، أنا أكتب وأعمل من أجل أولئك الذين يعملون و يبدعون في هذا البلد سواء يدويًا أم فكريًا، من أجل أولئك الذين يبنون و يشيّدون و يخترعون بصمت في الخفاء للوصول إلى مجتمع حر و ديمقراطي."

لقاء مع عبد القادر علولة أجراه محمد جلّيد أستاذ علم الاجتماع في جامعة وهران، في أكتوبر **1985**، ضمن النصوص المسرحية (الأقوال و الأجواد واللّثام)، ص:**242–243**.

كشف الرموز

الرقم	الـــمفتاح	رمزه	وظيفته
01	إلى آخـــره	....	الاختصار.
02	الـــجُزء	ج	الاختصار.
03	الخط المائل	/	الترادف.
04	السَّنـــَة	س	الاختصار.
05	السَّنـــَة الميلادية	م	الاختصار.
06	السَّنـــَة الهجرية	هـــ	الاختصار.
07	الصَفْحَة	ص	الاختصار.
08	الطَـــبـــعَـــة	ط	الاختصار.
09	الـــعَـــدَد	ع	الاختصار.
10	عـــَلامَة التَنصِيص	" "	للدّلالة على أنّ النـــّص الموجود بينهما منقول حرفيا.
11	عـــَلامَة توثيق النص	يُـــنظر	للدّلالة على أنّ النّص المشار إليه لم يُنقل حرفيـــا كما ورد في الكتاب.
12	القوسان	( )	لشرح وتفسير المصطلحات، ولعناوين الكتب، و للمصطلحات الأجنبية و بعض المصطلحات التي نراها مهمة، و للمواد اللغوية و للأسماء باللّـــغة الأجنبية، وكذلك للنماذج المقترحة، و كذلك لأسماء الشخصيات المسرحية.
13	كتاب دون بلد نشر	(د.ن)	الاختصار.
14	كتاب دون تاريخ	(د.ت)	الاختصار.
15	كتاب دون طبعة	(د.ط)	الاختصار.

16	المجلد	مج	الاختصار.
17	المزدوجتان	{ }	تـــُستعملان للآيات القرآنية.
18	الـــمَعْقـــُوفـــتـــان	﴿ ﴾	تـــُستعملان للأحاديث النبوية الشريفة.
19	الـــنُجَيمَةُ	(*)	تـــُستعمل للتعليق أو لشرح بعض المصطلحات، أوللتعريف بالأعلام .
20	النقاط	...	للدّلالة على الحذف في النص .
21	نون الجمع	نـــا	في استعمالنا لنون الجمع في البحث لم نقصد بها نون العظمة بقدر ما نقصد بها مشاركة الآخر في إصدار الأحكام.
22	***Edition***	***éd***	الاختصار.
23	***page***	***p***	الاختصار.

مـــُقدمـــــة

مـــُقدّمة

شكّلت نظرية التلقي منعطفا معرفيا نقديا هاما في مسار الدّراسات النقدية المعاصرة إذ وجّهت النقاد والأدباء إلى المتلقي بعد أنّ كان اهتمامهم منصبّا حول المؤلف الذي يعمل على تشكيل العمل الأدبي و تقديمه في حلة فنية إلى المتلقي على اختلاف ثقافته و تعدد معارفه، ولعلّ هذا التحول- في نظرنا-يرجع إلى ملابسات العصر و حاجة النقاد و الأدباء إلى التجديد على مستوى المناهج النقدية، ومن ثمة كسر المألوف من الدّراسات التي كانت تهتم فقط بالمؤلف، وكلّ ما يتعلق بالجوانب التي تحيط بعملية الإبداع، كأثر البعد الذاتي في الكتابة وتأثير البيئة الاجتماعية في عمل الأديب، والبحث عن مكمن الجمالية في النصوص وكيفية تلقي الأعمال الأدبية و معرفة الأدوات الإجرائية التي تحقق مبدأ الاستجابة الجمالية.

ومنذ أن قدّم الناقد و المفكر الفرنسي رولان بارت *(Roland Barthes)* (1915م-1980م)كتابه الموسوم موت المؤلف *(La mort de l'auteur)* بدأت تتغيّر نظرة الدّارسين لمحور العملية الإبداعية من المؤلف إلى القارئ؛ بحيث أصبح النّص الأدبي وحدة اتصالية تحقق مبدأ التواصل والتفاعل بين عناصر العملية الإبداعية القائمة على قواعد و أطر معينة تختلف عن بعضها البعض، و أضحى هذا النّص مجالا حيويا تتفاعل فيه كلّ العناصر الإبداعية، وأصبح القارئ يُعيد قراءة النّص من جديد لحظة تلقيه و يُعيد كتابته بصيغ مختلفة حسب ثقافته و ملكاته النقدية.

كما دعا إلى عزل العمل الأدبي عن مبدعه، و لعلّ الهدف من ذلك هو تحقيق الموضوعية والابتعاد قدر الإمكان عن الذاتية التي تُنقص من قيمة العمل الإبداعي، وهنا يبرز دور المتلقي القارئ بوصفه عنصرا فعالا مشاركا بقراءته في عملية إنتاج عمل أدبي آخر ينطلق من نص المؤلف مع الحرية الكاملة في التقيد بالمنطلقات الإرشادية التي وضعها المؤلف أو وضع منطلقات أخرى تختلف تماما عنها تنطلق من الرؤية النقدية الثاقبة للمتلقي، ومن ثمة التقيد بمبدأ الحوارية التي تتم بين المتلقي و المؤلف في ضوء النص المقروء.

والدّارس لتاريخ التلقي يجد أنّ هناك مدارس أبدت اهتمامها بقضية التلقي و كان لها الأثر الكبير في رسم معالمه منها على سبيل المثال: المدرسة الشكلانية الروسية التي أسّست نظريّتها

على القيمة الجمالية التي يُحققها العمل الأدبي و ضرورة إيجاد أدوات منهجية جديدة تُبرز الجوانب الشكلية بوصفها أحد المعايير التي يعتمد عليها المتلقي في بناء منظومة الفهم، و من أعلام المدرسة نجد فيكتور شيكلوفسكي(*Viktor Chklovski*)(1893م-1984م)، وميخائيل باختين(*Mikhaïl Bakhtine*) (1895م-1975م)، ورومان جاكبسون (*Roman Jackobson*)(1896م-1982م).كما أثّرت ظاهراتية الناقد البولندي رومان إنجاردن(*Roman Ingarden*)(1893م-1970م) في نظرية التلقي من خلال التأكيد على الارتباط الوثيق بين العمل الأدبي و تجربة القارئ المكتسبة من خلال تموقعه في النص والبحث عن المسكوت عنه و البحث عن العلاقة بين الذات/النص والموضوع/القارئ.

كما يبدو لنا أنّ المنهج السوسيولوجي يُعد أكثر المناهج تأثيرا في نظرية التلقي، فهو ينظر إلى المتلقي بوصفه كائناً اجتماعياً يكتسب ثقافته من المجتمع الذي يعيش فيه، و الأثر الأدبي بصفة عامة و المسرح بصفة خاصة رسالة اجتماعية ينتجها المبدع موجهة إلى المتلقي الذي يتسلح بمجموعة من الاستعدادات المتعلقة بالفهم، ومن أعلام هذا المنهج نجد الفيلسوف الفرنسي لوسيان غلودمان (*Lucien Goldmann*)(1913م-1970م) الذي ربط بين الجوانب الاجتماعية وإبداع الكاتب.

وفي خضم هذه الظروف انبثقت مدرسة كونستانس الألمانية (*L'école de Constance*) وأعلنت عن ميلاد نظرية تُعنى بالمتلقي، و انقسم منظّروها إلى اتجاهين؛ الاتجاه الأول يتزعمه الناقد الألماني هانس روبرت ياوس (*Hans Robert Jauss*)(1921م-1997م) الذي انتقد طريقة التعاطي مع تاريخ الأدب و دعا إلى ضرورة قراءة تاريخ الأدب انطلاقا من جمالية التلقي و الأثر الذي تتركه في نفسية القارئ، و النص الأدبي يخضع لقراءات سابقة وأخرى لاحقة، والعلاقة بين هذه القراءات علاقة انسجام و توافق و تكامل وليست علاقة انفصال و اختلاف و تنافر، كما أنّ نظريته تستند على فكرة أفق التوقع التي هي عملية ذهنية يتوقّع من خلالها المتلقي نص المؤلف انطلاقا من رؤيته الخاصة و خبرته التي اكتسبها من قراءات سابقة لنصوص مشابهة اطّلع عليها من قبل يُحاول أن يستحضرها لفهم النص و استباق النتائج الممكنة.

أما الاتجاه الثاني يُمثله فولفغانغ إيزر (*Wolfgang Iser*)(1926م-2007م) الذي أكدّ على ضرورة تحرير النّص من القراءات المقيدة التي تحاصر معانيه و تتجاوز معايير و قيم هذه القراءات الأنموذجية السائدة في مرجعية القارئ الذي يُعد- في نظره- عنصراً لا يُستهان به في بناء المعنى من خلال تواصله الهادف و تفاعله المنتج.

أما بخصوص الدوافع التي دفعتنا للبحث في هذا المجال فهي كثيرة من أهمها الرغبة في دراسة مسرح عبد القادر علولة في ضوء نظرية التلقي، وتطبيق مصطلحات هذا المنهج على النماذج المسرحية المختارة، بوصفها أرضية معرفية تحمل إيحاءات كثيرة و دلالات متنوعة وحوارات سوسيولوجية، تهدف في مجملها إلى الدفاع عن مقولات الضمير الجمعي انطلاقا من رؤية المؤلف التي تدعو إلى الانفتاح على الآخر و الاستفادة من الخبرات و التقنيات المختلفة.

و هناك رغبة أخرى تتعلق بطبيعة الفعل التأويلي في المسرح و ما يُنتجه من معان مختلفة على مستوى التأويل، و اكتشاف سر اهتمام القراء بها، و تتبع السيرورة التاريخية لقراءة هذه النصوص، و فهم الخلفيات النّصية التي خلّفت هذا التراكم القرائي الضخم من جهة وكذلك فهم خلفيات القراءة على اختلاف اتجاهات القراء الإيديولوجية.

و من الدّراسات السابقة التي تقترب من موضوعنا نجد: كتاب آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم لعصام الدين أبو العلا وهي دراسة ركزّ فيها الباحث على المنهج السّيميائي في دراسة آليات التلقي انطلاقا من عنصر الزمن و مستويات بناء الشخصية و أنماط اللّغة و دراسة دور المؤثرات الصوتية و الضوئية في عملية التلقي، و دراسة أخرى للباحثة كريمة بلخامسة في بحثها الموسوم (إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين) و هي أطروحة دكتوراه تناولت فيها القارئ و فعل القراءة في خطاب كاتب ياسين من خلال دراسة مفهوم القارئ الضمني وعلامات تمظهره في رواية نجمة و مسرحية الجثة المطوقة حيث قدمت الباحثة دراسة نقدية لبعض النماذج في ضوء نظرية التلقي، وقد أفدت منها كثيرا في طريقة تحليل النصوص، و دراسة الباحث خالد وهاب المعنونة بـــ(جمالية التلقي و التأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي) وهي دراسة ركّز فيها الباحث في جانبها التطبيقي على إستراتيجية بناء القارئ الضمني و مدارات استقبال النص الروائي.

ويُعالج البحث إشكالات عدة تتعلق بنظرية التلقي و تطبيقاتها على النص المسرحي الجزائري المعاصر، يُمكن إيجازها في الأسئلة الآتية:

●-ماذا نعني بمصطلح التلقي؟ وما هي علاقته بالمصطلحات المتشابهة معه؟ وما هي حدود العلاقة بين النـــّص المسرحي ومتلقيه؟

●-ما هي أهم الأرصدة النصية و الصور الذهنية التي تبقى عالقة في ذهن المتلقي بعد الانتهاء من قراءة الثلاثية؟ وهل تؤثر الفراغات النصية التي وضعها المؤلف على منظومة الفهم للمتلقي؟

●- كيف يتمظهر القارئ الضمني داخل ثلاثية عبد القادر علولة؟ وما هي أهم الأنساق المشكّلة له؟ وما هي خصائص الشخصيات في ثلاثية عبد القادر علولة ؟ وما تأثيرها على مسار التلقي عند القارئ؟

●-ما الفرق بين زمن الكتابة و زمن النص في المسرح؟ وما هي طبيعة الأزمنة ؟ و ما مدى استجابة المتلقي لها؟ و هل وُفق المؤلف في اختيار الأماكن المناسبة التي تتلاءم مع طبيعة المشاهد و الأحداث ؟

●- ما المقصود بأفق التوقع في ضوء نظرية التلقي؟ ما هي تقنية التغريب في المسرح و ما تأثيرها على المتلقي؟ و لماذا عمد عبد القادر علولة إلى توظيفها في الثلاثية؟

●- ما هي مستويات البناء اللّغوي عند عبد القادر علولة؟ وهل تُؤثر طبيعة اللّغة على المتلقي في المسرح؟ ما هي طبيعة الأنساق التعبيرية المشكلة للنصوص الثلاثة؟

●-ما هي أشكال الحوار في الثلاثية؟ وهل الثلاثية بنية خصبة للفعل التأويلي؟ وهل يُمكن للّغة المجازية أن تُحدث التفاعل بين المتلقي و المؤلف؟

للإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها عملنا على تقسيم البحث إلى أربعة أقسام مع مقدمة وتمهيد و خاتمة؛ حيث تناولنا في التمهيد المعنون بـــ: التلقي بين الفعل التأويلي و المسرح، تعريف مصطلح التلقي لغة واصطلاحا ثم حددنا بعض المصطلحات القريبة منه و إشكالية تعدد المصطلح، وعلاقة التلقي بالفعل التأويلي ثم التلقي و المسرح مستعرضين أبرز أشكال القراءة في المسرح.

وفي القسم الأول الموسوم بـــ: التلقي و نسقية القراءة عالجنا النّص المسرحي و متلقّيه من خلال تأثير العنوان و الوحدات المشهدية على مسار المتلقي، و أهم الصور الذهنية التي تبقى عالقة في ذهن المتلقي بعد الانتهاء من القراءة، والأثر الذي تتركه الفراغات النّصية على مستوى الاستيعاب و الفهم لدى المتلقي.

أما القسم الثاني المعنون بـــ:القارئ ومختلف المنظورات النصية فتناول مفهوم القارئ وفئاته المختلفة التي تعكس جهود المنظرين المهتمين بالقارئ، و بعدها استعرضنا مفهوم القارئ الضمني الذي يُعد أحد الحلقات المهمة في فئات القراء، وأبرز ركيزة جاء بها مشروع فولفغانغ إيزر *(Wolfgang Iser)*، ثم حاولنا أن نستقصي أهم الأنساق التي يُعرف بها القارئ الضمني.

ويهتم القسم الثالث الموسوم بـــ:شعرية التلقي بالشخصية وإبراز دورها في التأثير في المتلقي و كيفية تفاعله معها بوصفها ذواتا فاعلة تعكس طبيعة المجتمع الذي تعيش فيه و كذلك رؤية المؤلف تجاه القضايا المعروضة، و بعدها انتقلنا إلى الاشتغال الزمني وجمالية المكان في النص المسرحي من خلال تحديد مفهومه وأبرز دلالاته و تمظهراته في النماذج المختارة لنستعرض بعد ذلك أفق التوقع الذي يرتبط بعملية الفهم و الاستيعاب وكذلك خطاب التغريب الذي يُعد من التقنيات التي يستخدمها كتاب النصوص المسرحية بهدف التواصل مع المتلقي.

و أما القسم الرابع المعنون بـــ: التلقي و التشكيل التعبيري فيتناول المتلقي و اللّغة المسرحية، والأنساق التعبيرية، والحوار المسرحي، والفعل التأويلي والـــمتخيل الـــمسرحي، وأنهينا البحث بخاتمة لخصنا فيها أهم النتائج.

قد يجد الباحث صعوبة في تحديد منهج معين يُساعده في دراسته؛ لأنّ تشعب مجالات البحث و تباين فروعه تجعله ينفتح على مناهج أخرى، ومن المناهج التي اعتمدنا عليها منهج نظرية التلقي حيث حاولت التقيد-قدر الإمكان- بأهم الآليات الإجرائية التي حددها منظروها، كما استأنس البحث بآليات الوصف و التحليل لرصد النّصوص المسرحية وتحليلها، والمنهجين النفسي والاجتماعي في دراسة الأبعاد النفسية و الاجتماعية للشخصيات، و المنهج التاريخي لدراسة بعض الفترات التاريخية، ومن ثمة ربط المتلقي بمخزونه التاريخي، كما استفدنا من المنهج الأسلوبي للبحث عن أبرز الظواهر الأسلوبية و الخصائص الفنية و اللغوية الموجودة في الثلاثية، والمنهج التأويلي الذي يسهم في الكشف عن المعاني المختلفة المشكلة لبنية النص.

من الدّراسات المسرحية التي اعتمدنا عليها في هذا البحث نجد كتاب أحمد بيوض: المسرح الجزائري-نشأته و تطوّره، وكتاب توفيق موسى اللوح: لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق، وكتاب رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، شكري عبد الوهاب: النّص المسرحي، علي الراعي: الـــمسرح في الوطن العربي.

أما الكتب المتعلقة بنظرية التلقي فهي كثيرة منها؛ كتاب بشرى موسى صالح:نظرية التلقي (أصول...و تطبيقات)، و كتاب سامي إسماعيل: جماليات التلقي، و كتاب عبد الله إبراهيم: التلقي و السياقات الثقافية، و كتاب محمد مفتاح:التلقي والتأويل(مقاربة نسقية).

أما الكتب المترجمة نجد منها: كتاب روبرت هولب(*Robert Holub*):نظرية التلقي(مقدمة نقدية)، ترجمة:عز الدين إسماعيل، و كتاب فانسون جوف(*Vincent jouve*): القراءة، محمد آيت لعميم و شكير نصر الدين، و كتاب فرجينيا وولف(*Virginia Woolf*):القارئ العادي، وكتاب فولفغانغ إيزر (*Wolfgang Iser*) فعل القراءة(نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، حيث استعنت بالترجمتين معا، ترجمة: حميد لحمداني و الجلالي الكدية، وترجمة: عبد الوهاب علوب، و كتاب هانس روبرت ياوس:نحو جمالية للتلقي (تاريخ الأدب تحدّ لنظرية الأدب)، ترجمة: محمد مساعدي.

لقد واجهتنا صعوبات عدة لعلّ من أهمها تشعب الدّراسات في مجال التلقي و تعقد مصطلحات هذه النظرية التي تعدّ من النظريات الحديثة في الدّرس النقدي، ومن الصعوبات كذلك نجد إشكالية ترجمة مصطلحات نظرية التلقي و اختلافها من مترجم إلى آخر وعدم وجود مصطلحات موحدة بين المترجمين مما يُوفر على الباحث جهد البحث عن المصطلح القريب من النّص الأصلي، و من الصعوبات التي واجهتنا قلة الدراسات التطبيقية في هذا المجال فضلا عن اختلافها و تشعبها في بعض الأحيان، و لعلّ هذا راجع إلى رؤية كلّ باحث.

على الرغم من هذه الصعوبات و غيرها إلا أننا حاولنا– قدر الإمكان – تذليلها وسعينا– في ظل الظروف المتاحة- إلى تقديم بحث علمي يجمع بين الجانبين النظري والتطبيقي، ونأمل أن يسهم هذا البحث مع غيره من الدّراسات الأخرى في إنارة بعض الجوانب العلمية لهذه النظرية، و بخاصة في جانبها التطبيقي.

و ختاما أتقدّم بالشكر الجزيل و الامتنان الوفير لأستاذي المشرف الأستاذ الدكتور محمد لخضر زبادية على مساعدته المشجعة و المحفزة فكان له الفضل الكبير في إتمام هذا البحث،

وتبقى نظرية التلقي نظرية مفتوحة ومجالا خصبا، تستلزم من الباحثين تكثيف الجهود لفهم كنهها وعمقها لتسخيرها كغيرها من المناهج النقدية الحديثة لخدمة الكتابة الإبداعية.

و ما توفيقي إلا بالله عليه توكلت و إليه أنيب.

تـمهيد:التلقي بين الفعل التأويلي والمسرح

- أ- التلقي؛ المفهوم و الإشكالية.
- ب- التلقي و التـأويل.
- ج- التلقي و الـمسرح.

تـــمهـــيد:

من خلال استقرائنا للخطاب النقدي المعاصر نجد أنّ نظرية التلقي تُعد – في نظرنا– من النظريات المستحدثة؛ لأنّها استطاعت أن تؤسس لأرضية معرفية نقدية جديدة، تحث الدّارسين إلى تبنّي هذا المنهج(*Méthode*)[*] الجديد في التعاطي مع الخطاب(*Discours*) الأدبي بشتى أنواعه، و بما أن المسرح يعد أحد هاته الخطابات حُظي باهتمام الدّارسين و النقاد كونه يمتاز بازدواجية الخطاب نص يقرأ و عرض يُشاهد، وقبل أن نشرع في سبر أغوار التلقي في مسرحيات عبد القادر علولة[**] (الأقوال و الأجواد واللّثام) ارتأينا أن نـــُمهد للموضوع بشرح بعض المصطلحات التي نرى أنّها تقترب إلى حد كبير من مصطلح التلقي، وهي:

أ–الـــــتلقي؛ المفهـــــوم و الإشـــكالية.

ب–الـــــــتلقي و الـــــــــتأويـــــــل.

ج–الـــــــــتلقي و الـــــــــمســـرح.

أ–التلقي؛ المفهـــوم و الإشـــكالية:

1–مفهوم التلقي:أوردت المعاجم اللّغوية القديمة و الحديثة كثيرا من التعاريف لهذا المصطلح (*Terme*)، وسنحاول أن نستعرض بعضها لنبين للمتلقي أهم الفروق الواردة على المصطلح في حد ذاته بدء باللّغة ثم الاصطلاح:

1–1–التلقي لغة:المتأمل لهذه المعاجم اللّغوية يجد أن مصطلح التلقي جاء بصيغ مختلفة نذكر منها:

---

[*]– **الـــمنهج**: المنهج بوجه عام ، وسيلة محددة تُوصل إلى غاية مُعيَّـــنة.(مجدي وهبه، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللّغة و الأدب،مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، (د.ط)،1984م، ص:393). والمنهج هو"مجموعة من الخطوات أو الإجراءات الأداتية المتضافرة التي تتسم بالاتساق فيما بينها".(بشرى موسى صالح: نظرية التلقي –أصول...و تطبيقات–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1،2001م، ص:12)، ويُعرّف كذلك بأنّه "الوسيلة أو الطريقة التي توصلنا إلى الهدف".(للتفصيل يُـــنظر:محمد لخضر زبادية: من أعـــلام الـــنقد العربي لحديث–دراسة في المنهج–، دار غريب، مصر، ط1، 2003م، ص:7 و ما بعدها).

[**] –**عبد القادر علولة**: مُمثل و مخرج وكاتب مسرحي جزائري ولـــد في 08 جويلية 1939م في مدينة الغزوات(تلمسان)، و توفي يوم 10 مارس1994م، بدأ يُمارس المسرح كهاو مع فرقة(الشباب) بوهران سنة 1960م ، مَثَلَ في مسرحيات و أفلام و أخرج و ألف كثيرا من المسرحيات منها: العلف 1969م، الخبزة 1970م، حمامي ربي 1970م، الأقوال 1980م، الأجواد 1985م، اللّثام 1989م.(يُـــنظر: عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال و الأجواد واللّثام، دار مرفم، الجزائر، (د.ط)،1997م ، ص:7–8.).

1-1-1 -مختار الصحاح للرّازي[*] :جاء في مُعجم (مختار الصحاح) في مادة (لقي) قوله:" أَلقَاهُ طَرَحهُ تقولُ: أَلْقِهِ من يَدِكَ و أَلْقِ بهِ من يَدِكَ و (أَلْقى) إليه المَودَّةَ و بالمَودِّةِ. و(التَقُوا) و (تَلاقَوا) بمعنَى و (اسْتَلقَى) عَلَى قَفَاهُ و (تَلَقَّاهُ) أي اسْتَقْبَلَهُ، وقوله تعالى:(**إِذْ تَلَقَّوْنَهُۥ بِأَلْسِنَتِكُمْ**)[1] أي يأخُذ بعض من بعض"[2]، فالتلقي هنا جاء بمعنى الطرح والاستقبال، نقول ألقى الشيء بمعنى طرحه، و تلقى الشيء بمعنى استقبله.

1-1-2- لسان العرب لابن منظور:يقول ابن منظور[**] في مُعجمه (لسان العرب) في مـــادة(لقا):" وتَلَقَّاه أَي استقبله. وفلان يَتَلَقَّى فلاناً أَي يَسْتَقْبِله والرجل يُلَقَّى الكلام أَي يُلَقَّنه"[3]، فالتلقي -في هذا التعريف- جاء مرادفا لمصطلح الاستقبال و التلقين، نقول تلقى فلان بمعنى استقبله و تلقّى الكلام بمعنى لقنه.

1-1-3-تاج العروس لمحمد مرتضى الزبيدي:جاء في معجم (تاج العروس من جواهر القاموس)في مادة(لقي) قوله:"وتلَقَّاهُ : اسْتَقْبَلَه و منه الحديث:(**نَهى عن تلقّي الركبان**)[4] "[5]،

---

[*]-**الرّازي**: هو الإمام محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرّازي, ولد سنة864 م، وتوفي سنة 923م. (يُـــنظر: قسطنطين تيودوري: المنجد -منجد الأعلام-، المكتبة الشرقية، بيروت، لبنان، ط2، 1997م، ص:114.) .

[1] - الآية رقم:15 من سورة **النور** (مدنية)، ترتيبها في المصحف الشريف 24 عدد آياتها 64 . وتجدر الإشارة أن المصطلح ذكر في في القرآن الكريم في مواضع عدة منها: قوله تعالى:{ فَتَلَقَّىٰٓ ءَادَمُ مِن رَّبِّهِۦ كَلِمَٰتٍ فَتَابَ عَلَيۡهِۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلتَّوَّابُ ٱلرَّحِيمُ } الآيـــة رقم: 37 من سورة **البقرة**، (مدنية)، ترتيبها في المصحف الشريف 02 عدد آياتها 286 ، وقوله أيضا{ وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى ٱلۡقُرۡءَانَ مِن لَّدُنۡ حَكِيمٍ عَلِيمٍ }(الآيـــة رقم:6 من سورة **الـــنمل**، (مكية)، ترتيبها في المصحف الشريف 27 عدد آياتها 93 ، وقوله أيـــضا:{ إِذۡ يَتَلَقَّى ٱلۡمُتَلَقِّيَانِ عَنِ ٱلۡيَمِينِ وَعَنِ ٱلشِّمَالِ قَعِيدٌ } (الآيـــة رقم:17 من سورة **ق**، (مكية)، ترتيبها في المصحف الشريف 50عدد آياتها 45.

[2] - الرازي: مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1986م، ص:251.

[**] - **ابن منظور**: هو أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم لغوي مصري ولد سنة1232 م، وتوفي سنة1311م ، (يُنظر :قسطنطين تيودوري: المنجد -منجد الأعلام-، ص:66.)

[3] - ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ج15، (د.ط)، (د.ت)، ص:256.

[4] - ﴿ حَدَّثَنَا مُحَمَّدُ بْنُ بَشَّارٍ، حَدَّثَنَا عَبْدُ الْوَهَّابِ، حَدَّثَنَا عُبَيْدُ اللهِ، عَنْ سَعِيدِ بْنِ أَبِي سَعِيدٍ، عَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ، رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ، قَالَ نَهَى النَّبِيُّ صلى الله عليه وسلم، عَنِ التَّلَقِّي، وَأَنْ يَبِيعَ حَاضِرٌ لِبَادٍ.﴾رواه البخاري رقم الحديث 2162، الجامع الصحيح ، دار الشعب، القاهرة، مصر، ج3، ط1، 1987م، ص: 95.

[5] -محمد مرتضى الحسيني الزبيدي : تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد المجيد قطاش، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، الكويت، ج39، ط1،1422هـــ- 2001م، ص:477.

لقد اكتفى هذا التعريف(*Définition*) بمصطلح الاستقبال كمرادف وحيد لمصطلح التلقي، و لعلّ (الزبيدي) في معجمه أراد أن يكتفي بالمعنى الأقرب و الأصلي و يبتعد عن المعاني الفرعية التي قد تُخرج المصطلح عن دلالاته الحقيقية.

1-1-4-المعجم الوسيط لإبراهيم مصطفى و أحمد حسين الزيات وحامد عبد القادر ومحمد علي النجّار:جاء في (المعجم الوسيط) في مادة (لقي) قوله:"لقيه لقاء وتلقاء ولقيا ولقيانا ولقية استقبله وصادفه وفلان ربه مات (ألقى) الشيء طرحه تقول ألقه من يدك وألق به من يدك ويقال ألقيت إليه المودة وبالمودة وفي التنزيل العزيز{ **تُلْقُونَ إِلَيْهِم بِالْمَوَدَّةِ** } [6] وألقى الله الشيء في القلوب قذفه والقرآن أنزله والمتاع على الدابة وضعه وعليه القول أملاه وهو كالتعليم ويقال ألقى إليه القول وبالقول أبلغه إياه وألقى إليه بالا اكترث به واستمع له وألقى فلان السمع وإلى فلان السمع استمع وأصغى وإليه خيرا اصطنعه عنده وإليه السلام حياه به"[7]، نستشف – من خلال هذا التعريف– أنّ التلقي في (معجم الوسيط) جاء بمعنى استقبل وصادف و طرح و قذف و أنزل و ووضع و أبلغ و أصغ.

1-1-5-القاموس الفرنسي لاروس(*Larousse*) يقابل مصطلح التلقي في القاموس الفرنسي الفعل (*Réception*) و الذي يعني(الاستقبال)[8]، والملاحظ أن المعجم لم يورد مرادفات لمصطلح الاستقبال، ولعلّ هذا راجع إلى خصوصية اللّغة الفرنسية التي تمتاز بالـــدقة والاكتفاء بالمعنى الواحد على خلاف اللّغة العربية التي تمتاز بالثراء و التعدد.

1-1-6-قاموس (اللسانيات وعلوم اللّغة) (*Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*):جاء مصطلح التلقي في قاموس (اللسانيات وعلوم اللّغة) في مادة (*Réception*)وعرّفه بأنّه لفظ يُطلق على عملية تلقي الرسالة، و يرتبط هذا المصطلح بنظرية الاتصال أين تنتقل الرسالة من المرسل إلى المتلقي عبر قناة تواصلية[9]؛ فالتلقي

---

[6] – الآيـــة رقم:1 من سورة **الـــممتحنة**، (مدنية)، ترتيبها في المصحف الشريف 60 عدد آياتها 13.

[7] – إبراهيم مصطفى وأحمد حسن الزّيات و حامد عبد القادر و محمد علي النّجار: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004م، ص:836.

(8) – Voir :Le petit Larousse illustré, Imprimé en France, paris, France ,2007, P :904.

(9) –Voir :Jean Dubois, Mathée Giacomo, Louis Guespin, Christiane Marcellesi, Jean- Baptiste Marcellesi, Jean-pierre mével : Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, Larousse, paris, France, p :398.

هنا يتعلق بالنظرية الاتصالية التي تقوم على التفاعل بين المرسل و المرسل إليه عبر واسطة هي الرسالة التي تكون عادة موضوع الرسالة.

من خلال ما تقدم نستنتج أنّ هذه المعاجم و القواميس تتفق مع بعضها البعض على مصطلح(الاستقبال) كمصطلح مرادف للتلقي، بينما تختلف فيما بينها في بعض الجوانب المتعلقة بالمعاني التي يحملها المصطلح؛ فمعجم (مختار الصحاح) أورد مصطلح الطرح أما معجم (لسان العرب) فاقترح مصطلح التلقين و هو مصطلح لا يختلف كثيرا عن التلقي، في حين اكتفى(تاج العروس من جواهر القاموس) بمصطلح الاستقبال بينما (المعجم الوسيط) أشار إلى مصطلحات عدّة مثل:(استقبل و صادف و طرح و قذف، أنزل و ووضع و أبلغ و أصغ)، ومردّ هذا الاختلاف– في نظرنا- يرجع إلى السياقات المختلفة التي يرد فيها المصطلح، هذا بالنسبة للمعاجم العربية، أما القاموس الفرنسي لاروس *(Larousse)* فقد اكتفى بمصطلح الاستقبال مما يجعله يتقاطع مع معجم (تاج العروس من جواهر القاموس) ويختلف مع قاموس اللسانيات وعلوم اللغة(*Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage)* الذي جعل مصطلح الاستقبال يرتبط بالنظرية الاتصالية، فيغدو الاستقبال طرفاً مهماً في العملية التواصلية.

و من الفروق التي يلحظها المتلقي(*Récepteur*) كذلك اعتماد بعض المعاجم على الشواهد القرآنية كما هي الحال مع (مختار الصحاح) و(المعجم الوسيط)، و منهم من اعتمد على نصوص من السنة الشريفة مثل: (تاج العروس)، و من المعاجم ما اكتفى بشرح دون ذكر الشواهد كما يظهر في مُعجم(لسان العرب).

1-2-التلقي اصطلاحا:قدّم عز الدين إسماعيل تعريفاً لمصطلح التلقي في خضم ترجمته لكتاب(روبرت هولب) *(Robert Holub)* الموسوم بـــ(نظرية التلقي)، يقول فيه:"المقصود بالتلقي هنا هو تلقي الأدب؛ أي العملية المقابلة لإبداعه أو إنشائه أو كتابته، و عندئذ يختلط مفهوم التلقي و مفهوم الفاعلية التي يُحدثها العمل، وإن كان الفرق بينهما كبيرا؛ حيث يرتبط التلقي بالقارئ والفاعلية بالعمل نفسه"[(10)]، لقد حاول (عز الدين إسماعيل)أن يربط مفهوم

(10) –روبرت هولب: نظرية التلقي– مقدمة نقدية–، ترجمة: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1994م، ص:7.

التلقي بالأدب(*Littérature*) و أشار إلى العمليات السابقة المشكلة له، وهي: الإبداع، الإنشاء، الكتابة، فهاته العمليات تتفاعل(*Interaction*) في ما بينها مشكلة مصطلح(الفاعلية) الذي قد يقترب ويختلط مع مفهوم التلقي، كما قرن التلقي بالقارئ(*lecteur*) و الفاعلية بالعمل الإبداعي.

كما تناولت (ماري إلياس و حنان قصّاب حسن) في مُعجميهما الموسم(المعجم المسرحي) عدة مصطلحات تقترب إلى حد كبير من مصطلح التلقي منها؛ الاستقبال، التأثير، القراءة، غير أن أقربها للمعنى الحقيقي مصطلح الاستقبال الذي ربطه المعجم بالمسرح و قدّم له مجموعة من التعريفات منها:"الاستقبال من الفعل اللاّتيني (*Recipere*) بمعنى تلقّى أو استقبل(...)كيفية تعامل مجموعة ما مع أعمال كاتب أو مؤلف أو فنان أو مدرسة أو تيار أو أسلوب عبر التاريخ(...) الفعل الذي يُمارسه الـــمُتفرج الفرد كإنسان له مكوناته النفسية و الذهنية والانفعالية و الاجتماعية لتفسير ما يُقدم إليه في العرض المسرحي"[(11)] ، فمن هذا التعريف يتراءى لنا أن المعُجم المسرحي أشار إلى ثلاثة تعريفات؛ فالتعريف الأول استقصى الجذور التاريخية *(Historicité)* لمصطلح الاستقبال ووجده عند اليونان يحمل معنى التلقي، وفي التعريف الثاني قدّم المعجم تعريفا يحمل بعداً تاريخياً عندما ربط المصطلح بالتيار أو المدرسة، بينما التعريف الثالث ربط المصطلح بالوظيفة الجمالية (*Esthétique*) التي وُجد من أجلها، فالتلقي يسعى إلى سبر أغوار المكنونات النفسية و الذهنية والإدراكية للمتلقي .

بناء على ما تقدم نستنتج أنّ التعريف الاصطلاحي يقترب إلى حد كبير من التعريف اللّغوي، غير أنّه – في نظرنا– أشمل و أدق و يُعطي للمصطلح بعداً نقدياً وظيفياً يجعل من المتلقي ناقداً و مبدعاً في نفس الوقت، فالمتلقي الناقد نجده عندما يُعرض عليه العمل الأدبي أو المسرحي ينتقده و يبدى عليه ملاحظاته، أما المتلقي المبدع فيُعيد قراءة العمل الأدبي مرة أخرى ويُنتج لنا نصاً جديداً.

و عرّف عبد الله إبراهيم في كتابه (التلقي و السياقات الثقافية) المصطلح في ضوء حديثه عن نظرية التلقي بقوله:"لا يمكن فهم أهمية نظرية "التلقي"، بوصفها نظرية نقدية تُعنى بتداول النّصوص الأدبية و تقبلها، وإعادة إنتاج دلالتها...إلا إذا نزّلت هذه النظرية مترلتها الحقيقية،

(11) – ماري الياس و حنان قصّاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 1997م، ص:28.

بوصفها نشاطا فكريا متصلا بنظرية أكثر شمولا هي نظرية " الاتصال" التي بدأت ملامحها تتبلور منذ منتصف القرن العشرين في ألمانيا"[12]؛ فنظرية التلقي نظرية نقدية قائمة في حد ذاتها لها أسسها ومقوماتها تهتم بتلقي النصوص الأدبية المختلفة و تداولها، وتهتم كذلك بإعادة إنتاج هذه النصوص الأدبية مرة أخرى، كما يكشف لنا هذا التعريف عن شكل جديد من أشكال التلقي وهو التلقي المنتج؛ فالمتلقي لا يغدو دوره في قراءة النصوص و التعليق عليها فحسب، بل يسعى إلى إعادة كتابة نصوص جديدة عن طريق قراءته الناقدة، و الملاحظ أن عبد الله إبراهيم أكد على ضرورة ربط نظرية التلقي بنظرية الاتصال لفهم مختلف المعاني و الدلالات وربط أجزاء العملية الاتصالية مع بعضها البعض.

وفي ضوء التعريفات السابقة نستنتج أن التلقي في الاصطلاح يحمل دلالات عدة نُوجزها في النقاط الآتية:

- يقترب التعريف الاصطلاحي من التعريف اللّغوي.
- استقبال المتلقي للعمل الأدبي.
- التلقي يستوجب من القارئ الرؤية(*Vision*) الفاحصة الذّواقة.
- التلقي يستدعي الفهم *(Compréhension)* والإفهام كما يتناول التحليل والتعليل، ومن ثمة فالقارئ الناقد يعتمد في تحليله على النقد الموضوعي الذي يفتح له إمكانية قراءة ثانية للعمل الأبي.
- تقدم نظرية الاتصال للمتلقي آلية لفهم حدود البنية النسقية و مختلف العلاقات بين أجزاء النص المقروء.

2-إشكالية تعدد المصطلح:من بين الصعوبات التي يُواجهها الدّارس لمصطلح التلقي إشكالية تشعب المفاهيم و اقترابها من بعضها البعض، و لعلّ من أبرزها (نقد استـــجابة القارئ و الاستقبال و القراءة و التأثير والفاعلية)، وسنحاول- بقدر الإمكان- أن نُبين الفوارق بين هذه المصطلحات:

2-1-التلقي و نقد استجابة القارئ: تحدثت بشرى موسى صالح في كتابها (نظرية التلقي (أصول..وتطبيقات) عن مصطلح التلقي و مصطلح نقد استجابة القارئ و أرجعت

(12) – عبد الله ابراهيم: التلقي و السياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005م، ص:9.

سبب الاختلاف(*Différence*) إلى ترجمة المصطلح في حد ذاته من جهة، و إلى طبيعة الثقافة النقدية لكلّ مجتمع من جهة أخرى؛ ففي المجتمعات الأنجلو أمريكية نجد مصطلح (نقد استجابة القارئ) هو السائد فضلا عن الطبيعة الإلزامية التي يفرضها مصطلح التلقي على الدّارسين بوصفه نظرية في حد ذاتها لها أسسها و مقوماتها تلزم النقاد بالتقيد بها، بينما في المجتمعات الأخرى نجد مصطلح التلقي كما هي الحال في النقد الألماني، وفي هذا تقول:" ففي في المعاجم الأنجلو أمريكية يقابل التلقي مصطلح (نقد استجابة القارئ)، ولعلّ هذا المصطلح كان سائدا في الثقافة الأنجلوأميركية المعاصرة، و هنا يُضفي ملامح الذاتية على النشاط الذهني للمتلقي بيد أن نظرية التلقي تنم عن إلزام جماعي و ضوابط جمالية"[13]، من خلال هذا النّص (*Texte*) يتضح لنا أنّ الاختلاف الموجود بين المصطلحين يرجع إلى الفوارق اللّغوية والمعجمية، فمُصطلح التلقي في المُعجم الأنجلو أمريكي يقابله مصطلح (نقد استجابة القارئ) الذي يُعطي للناقد حرية إبداء ملاحظاته النقدية على العمل الأدبي دون ضوابط إلزامية، وهذا على خلاف نظرية التلقي بوصفها نظرية نقدية تفرض على الناقد أن يتقيد بمبادئها و يحتكم إلى قواعدها، ومن ثمة يصبح المتلقي رهين النظرية.

كما تحدث أمبرتو إيكو(*Umberto Eco*)(1932م-2016م) عن نظرية استجابة القارئ انطلاقا من مُساهمة القارئ في النّص يقول في ذلك:"نظرية تعني بالعلاقة بين القارئ و النص مع تأكيد الأساليب المختلفة التي يُشارك بها القارئ في مسار قراءة النّص ووجهات النظر المختلفة التي تتبدى في هذه العلاقة، وهكذا تهتم نظرية استجابة القارئ بإسهام القارئ في النّص"[14] ، لقد حاول أمبرتو إيكو (*Umberto Eco*) أن يجعل من نظرية (نقد استجابة القارئ) نظرية تستند إلى العلاقة (*Relation*) القائمة بين القارئ و النّص؛ فالقارئ يستند إلى مجموعة من الوسائل و الأساليب التي تُعينه في عملية القراءة.

2-2-التلــقي و الاستــقبال: يُعد مصطلح الاستقبال من أبرز المصطلحات القريبة من مصطلح التلقي، وبخاصة عندما يقترب التعريف اللّغوي من المعنى الاصطلاحي مما يجعل جلّ النقاد و الدّارسين يرون أنّ مصطلح التلقي مرادف لمصطلح الاستقبال هذا من جهة، ومن جهة

---

(13) – بشرى موسى صالح: نظرية التلقي –أصول...وتطبيقات–، ص:41.

(14) – أمبرتو إيكو: التأويل و التأويل المفرط، ترجمــة: نــاصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 2009م، ص: 202.

أخرى قد يكون مصدر الاختلاف متعلق بالطبيعة الثقافية للمجتمعات، وهذا ما أورده روبرت هولب(*Robert Holub*) في كتابه (نظرية التلقي) حين قال :"من المرجح أن يكون لمصطلح"نظرية الاستقبال(التلقي) *Rception Theory* وقع غريب لدى المتكلمين بالإنجليزية، الذين لم يواجهوه من قبل(...) ربما بدت المسائل المتعلقة بالاستقبال أنسب إلى الإدارة الفندقية منها إلى الأدب"[15]، يكشف لنا هذا النّص عن بعض الجوانب – التي نراها– مهمة في الفرق بين المصطلحين؛ تتعلق الأولى بقضية المصطلح في حد ذاته؛ فمصطلح الاستقبال مصطلح شائع في النقد الانجليزي بينما مصطلح التلقي شائع في النقد الألماني، و من ثمة يكون مصدر الاختلاف متعلقا بالثقافة اللّغوية في حد ذاتها، أما الثانية فتتعلق بمصطلح الاستقبال الذي يبدو أكثر تداولا في الإدارة الفندقية مقرنة بالمجالات الأدبية والنقدية.

2-3-التـــلقي و الـــــقراءة:إنّ مصطلح القراءة (*Lecture)* من المصطلحات القريبة من مصطلح التلقي إلى حد يصعب التمييز بينهما، فهل عملية التلقي و القراءة للنّص المسرحي واحدة؟ أم أنّه يوجد تباين بينهما؟إنّ القراءة وسيلة فعالة لكسب المعلومات المختلفة و أساس من الأسس الثقافية و الحضارية في المجتمعات الحديثة [16]، وهي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمتلقي الذي يعتمد عليها في فهم العوالم المُحيط به، ومن ثمة تغدو شرطا أساسيا من شروط تحضّره و تمدّنه.

قدّم (معجم المصطلحات العربية في اللّغة و الأدب) مجموعة من المعاني للقراءة منها[17]:

- –تحريك النظر نحو رموز الكِتابة منطوقة بصوت عال أو من غير صوت، مع إدراك العقل للمعاني التي ترمز إليها.
- –طريقة خاصة لتأويل ما يقرؤه المرء لنص فهمه غيره فهماً مختلفاً.
- –الرواية التي نُسبت إلى أحد أئمة القُرّاء في قراءة القرآن الكريم.

المستقرئ لهذا التعريف يجد أنّه أعطى للقراءة ثلاث تعريفات؛ فالأول جعل من القراءة نشاطاً ذهنياً يعمل على تحريك النظر باستخدام حاسة البصر في كشف الرموز، أما الثاني فمنح للقراءة دوراً تأويلا بوصفها آلية من الآليات التي يعتمد عليها المتلقي بعد قراءته للنّص الأدبي،

---

(15) –روبرت هولب: نظرية التلقي– مقدمة نقدية–، ترجمة: عز الدين إسماعيل، ص:31.

(16) – يـــُنظر:سعد علوان حسن: القراءة و أثرها في التحصيل و التذوق الأدبي، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2012 م، ص:30.

(17) – يـــُنظر:مجدي وهبه، كامل المهندس:معجم المصطلحات العربية في اللّغة و الأدب، ص:287.

أما الثالث ربطها بالقرآن الكريم؛ لأنّ قراءة القرآن الكريم أصبحت علماً في حد ذاته له أسسه و مقوماته.

و عرّف رشيد بن مالك في قاموسه (مصطلحات التحليل السّيميائي للنصوص) القراءة بقوله:"القراءة هي تلك العملية التي تبرز معنى ما من معاني النّص بواسطة عدد من المفاهيم و بناء على اختيار مستوى معين يتم اختراق النّص على أساسه، لا يعمل قارئ النّص كلاقط سلبي للرسالة وإنّما يشارك الكاتب في إنتاج النّص من جهة ربط المعاني بعضها ببعض و تبيان أثرها العام و الخاص"[18]، فالقراءة عبارة عن مجموعة من العلامات المشفرة تقتضي من المتلقي تفكيكها و إقامة علاقة بين الدال (*Signifiant*) و المدلول(*Signifié*)، و إعادة صياغتها من جديد انطلاقاً من معطيات معرفية و مدركات ذهنية، فيغدو الأثر الأدبي عبارة عن منجز نسقي يجمع بين المتلقي و المؤلف و النّص، ومن هنا نصل إلى أنّ العلاقة بين التلقي و القراءة هي علاقة الكلّ بالجزء؛ فالقراءة هي مبحث من مباحث التلقي، و التلقي يستعين بالقراءة كمرحلة تمهيدية لممارسة التلقي على النّص المدروس.

2-4-التـــلقي و التأثير:إنّ الهدف من النّص الذي يُنتجه المبدع هو التأثير *(Effet)* في المتلقي و إغرائه لقبول النّص، ومن ثمة يحدث هناك مدّ وجزر بين المتلقي و النّص من جهة و بين المُبدع و المتلقي من جهة أخرى، وفي هذا المنحى قدّم معجم (المصطلحات العربية في اللّغة و الأدب) مجموعة من التعريفات لمصطلح التأثير منها:

"– تأثير أديب أو مؤلفاته على أديب آخر.

– تأثير تيار أدبي ماض على أديب لاحق. أو تأثير تيار أدبي أجنبي ماض أو مُعاصر على أديب معيَّن.

– تأثير مؤلفات أديب معيَّن على روح عصره و ذوقه العام"[19] ، تناول هذا النص التأثير من مستويات مختلفة؛ المستوى الأول يتعلق بتأثير أعمال أديب معين على أديب آخر، ومن ثمة يُصبح الأديب الـــمُتأثِر متلقٍ، أما المستوى الثاني فيتعلق بتأثير تيار معين على أعمال أديب، ويحدث هذا الشكل من التأثير عندما يشعر المتلقي أنّه أمام شيء حقيقي يعيشه ويـــعرفه

---

(18) – رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السّيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، (د.ط)، 2012م، ص:95.

(19) – مجدي وهبه، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللّغة و الأدب، ص:82.

و يُشاهده مما يجعل نوع الاستجابة لهذا الشكل استجابة إيجابية تنسجم مع أفق توقعه، و من ثمة يسعى هذا النوع إلى تأسيس أرضية افتراضية مصطنعة يعيش من خلالها المتلقي في عوالم حقيقية الرؤى افتراضية المظهر، وفي النّص المسرحي يحدث هذا التأثير عندما يكون موضوع النّص المسرحي يتطابق مع واقع المتلقي و يُعبر عن أرائه و يتطلّع إلى طموحاته، ولعلّ هذا النوع من التأثير ينشده المتلقي و يسعى إلى تجسيده على أرض الواقع، في حين أنّ المستوى الثالث يتعلق بتأثير أعمال الأديب على العصر الذي يعيش فيه.

2-5-التلقي و الــفاعلية: نرى أنّ مصطلح الفاعلية(*Efficacité*) نتيجة منطقية لفعل التلقي؛ لأنّ الفاعلية تحدث عندما ينتهي المتلقي من قراءة العمل الأدبي، والتلقي بوصفه سلوكاً إدراكياً يقوم على علاقة ديناميكية بين مجموعة من المستويات؛ مستوى العمل الإبداعي و مستوى المؤلف و مستوى القارئ، ومن ثمة تتفاعل المستويات فيما بينها لتشكّل لنا عملية تواصلية.

ومن الذين أشاروا إلى فكرة الفاعلية وما يمكن أن تحدثه من آثار إيجابية على المتلقي نجد فولفغانغ إيزر *(Wolfgang Iser)*[*] الذي تحدث عن التفاعل بين بنية النّص و المتلقي حيث يقول:"إنّ الشيء الأساسي في قراءة كلّ عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته و متلقيه"[20]، فالهدف من القراءة هو إحداث التفاعل بين النّص و متلقيه؛ لأنّ التفاعل يعد شرطا أساسيا لعملية القراءة، كما اشترط التفاعل الذاتي للعمل الأدبي، يقول في ذلك:"يجب حتما أن يكون العمل الأدبي فاعلا في طبيعته ما دام لا يمكن اختزاله لا إلى واقع النّص ولا إلى ذاتية القارئ.وهو يستمد حيويته من هذه الفعالية"[21]، فالعمل أرضية معرفية تفاعلية تربط بين النّص ومتلقيه، ويستمد القارئ حيويته من هذه الفاعلية التي ينتجها فعل التلقي.

---

[*]-**فولفغانغ إيزر** (***Wolfgang Iser***): ولد سنة 1926م بألمانيا درّس الفلسفة و اللّغة الإنجليزية و الألمانية اشتغل في التدريس في جامعات عدة منها:(جامعة هيدلبورغ –جامعة كولوني-جامعة كونستانس-جامعة كاليفورنيا)، و هو عضو بأكاديمية هيدلبورغ للفنون والعلوم بالجمعية الإنجليزية للأدب المقارن، وعضو بالأكاديمية الأوروبية، من مؤلفاته العلمية (القارئ الضمني، فعل القراءة، التخييلي و الخيالي، (يـــُنظر: فولفغانغ إيزر: فعل القراءة –نظرية جمالية التجاوب في الأدب-، ترجمة: حميد لحمداني و الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، (د.ط)، (د.ت)، ص:09).

[20] – فولفغانغ إيزر: فعل القراءة-نظرية جمالية التجاوب في الأدب-، ترجمة: حميد لحمداني و الجلالي الكدية، ص:12.

[21] -الـــــمرجع نفسه، ص:12.

ب–التلقي و التأويـــل:

يأتي التأويل (*Interprétation*) مباشرة عندما ينتهي المتلقي من قراءة العمل الأدبي لتأتي مرحلة جديدة يُوظف فيها المتلقي كلّ إمكاناته المعرفية من أجل تقديم تأويل يتناسب وطبيعة العمل الأدبي المنجـــز، وكثيرا ما يرتبط مصطلح التأويل بالتفسير(*Explication*) كما جاء في مُعجم(مختار الصحاح) الذي أورد المصطلح في مادة(أول) "التَأْويلُ تفسير ما يـــؤّول إليه الشيء"[22]، فالتأويل يرتبط بالمعنى المقروء ارتباطاً وثيقاً مما يجعله آلية إجرائية يستعين بها المتلقي في كلّ نّص يتلقاه، ولعلّ هذا المعنى يأخذ بعدا آخر في معجم (المصطلحات العربية في اللّغة و الأدب) الذي قدّم ثلاثة تعريفات للمصطلح، وهي:

"1–تفسير ما في نص ما من غُموض بحيث يبدو واضحاً جَلِيًّا ذا دلالة يُدركها الناس.

2–إعطاء معنى معيَّن لنصَّ ما، كما هي الحال في استنباط المغزى من القصة أو القصيدة، رمزية مثلاً.

3–إعطاء معنى أو دَلالة لحَدَث أو قول لا تبدو فيه هذه الدلالة لأول وهلة، و يكون مثلاً في التأويلات السياسية."[23]

وبناء على ما جاء في التعريفات السابقة نُلاحظ أنّ التأويل يحمل دلالات عدة؛ ففي التعريف الأول نجد أنّ التأويل يهدف إلى إزالة الغموض الذي يحدثه النّص في ذهن المتلقي، فاللّفظ قد لا يكون ظاهرا لدى المتلقي في بعض الأحيان لهذا فهو يحتاج إلى تفسيره للكشف عن المستور، وفي التعريف الثاني يقدم التأويل للمتلقي المعنى المعين في النّص بهدف استنباط المغزى العام عند قراءة قصة معينة أو قصيدة أو نص مسرحي، في حين التعريف الثالث يجعل من التأويل آلية لتفسير أحداث وقعت و الكشف عن حقيقة الأقاويل في الخطابات السياسية.

كما عرّف امبرتو إيكو (*Umberto Eco*) التأويل بأنه: "فهم يحدث بمقتضاه امتلاك للمعنى المضمر في النّص من جهة علاقاته الداخلية و كذا علاقاته بالعالم و الذات"[24]، فالنّص يمتلك إمكانات تأويلية سواء أكانت في علاقاته الداخلية أم في علاقته بالعوالم الخارجية، و من ثمة يغدو دور المؤول توضيح و شرح و تفسير هذا النّص و ربطه بقصدية المؤلف.

---

(22) – الرازي: مختار الصحاح ، ص:13.

(23) – مجدي وهبه، كامل المهندس:معجم المصطلحات العربية في اللّغة و الأدب، ص:86.

(24) –أمبرتو إيكو: التأويل و التأويل المفرط، ترجمة: ناصر الحلواني، ص: 197.

و إذا انتقلنا إلى فولفغانغ إيزر (*Wolfgang Iser*) نجده يُحدد المهمة الأساسية للمؤوِّل المتمثلة في كشف الغموض و توضيح المعاني الخفية، يقول في ذلك:"هي توضيح المعاني الكامنة في النّص، وينبغي أن لا يقتصر على معنى واحد فقط. فمن الواضح أن المعنى الكامن الكلي لا يمكن أبدا إنجازُه من خلال عملية القراءة"[25]، فمهمة المتلقي تكمن في عملية توضيح المعاني المختلفة البادية في النّص، هذه العملية التي تستعصي على القارئ العادي الذي يعتمد على الفهم الساذج الذي ينطلق من رؤية ضيقة، كما أنّ هذه العملية تحتاج إلى قارئ له دراية واسعة بالمعاني الخفية التي يقصدها المؤلف هذا من جهة، ومن جهة أخرى يجب مراعاة السياق الذي ورد فيه المعنى؛ لأنّ المعاني تُؤول حسب السياقات التي ترد فيها، ولعلّ هذا ما جعل جان مولينو (*Jean Molino*)يرى أنّ التأويل لعبة بناء المعنى تعتمد على تغير قواعدها حسب طبيعة السياق (*Contexte*)، يقول في ذلك:"ليس التأويل إذن هو بحثا عن معنى (حقيقي)، علامة مفهومة أو كنزا لا ينتظر سوى اكتشافه، إنّـــه لعبة بناء، لعـــبة تتنوع قواعدها حسب الإكراهات المفروضة بواسطة السياق"[26] ، فالتأويل يتجاوز الهدف الذي جاء من أجله و هو التفسير و الكشف عن المعنى الحقيقي، وهو ليس لغزاً يُفك بل آلية تفرض نفسها انطلاقا من الإكراهات التي يفرضها عليها السياق، ومن هنا نصل إلى أنّ التأويل في ضوء نظرية التلقي ليس مجرد عملية فهم لشيء معطى محدد سابقا من قبل المؤلف الذي يحاول في كلّ ممارسة تأويلية فهمه و فك أنساقه المختلفة، بل هو تجربة أدبية فكرية يعيشها المتلقي بينه و بين النّص الأدبي الذي يحدد له الشروط المعرفية العامة التي لا يجوز أن يحيد عنها.[27]

إنّ النظرية النقدية الحديثة اليوم أصبحت تنظر إلى القارئ على أنّه عنصر إيجابي له دوره الفعّال في عملية القراءة و التأويل، و من ثمة تغير سلوكه من سلوك سلبي يعمل على تلقي النّصوص المختلفة دون أن يكون له دور في شرحها و فهمها و تقصي أبعادها المختلفة ودلالاتها المتباينة، كما لم يكن له الحق في تأويل النصوص انطلاقا من اعتقاده الخاص الذي يؤمن به [28]،

---

[25] – فولفغانغ إيزر: فعل القراءة–نظرية جمالية التجاوب في الأدب–، ترجمة: حميد لحمداني و الجلالي الكدية، ص:13-14.

[26] –جان مولينو: التأويل و لغـــز المعنى ، ضمن كتاب: فن التأويل، ترجمة: محمد أحمد عثمان، كتاب المجلة العربية، الرياض، المملكة العربية السعودية، (د.ط)، 1436هـــ-2015م، ص:73

[27] – يـــُنظر: نصر حامد أبوزيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط7، 2005م، ص:27.

[28] – يـــُنظر: فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص:40 .

بيد أنّ هذا المفهوم القديم تغير اليوم و أصبح يُنظر إلى المتلقي من وجهة نظر أخرى تنطلق من مبدأ المشاركة و الاحتواء مادام المتلقي يُعد أحد العناصر الفاعلة في العملية الإبداعية.

وشتان بين التلقي و التأويل؛ فالتأويل مبحث من مباحث التلقي يأتي كمرحلة ثانية عندما ينتهي المتلقي من قراءة العمل الأدبي و يحاول بعد ذلك أن يستدعي موروثه الثقافي و العلمي والمعرفي، و يقدم اقتراحاته التأويلية التي قد تصيب و قد تخطيء، وعليه يغدو التأويل لازمة إجرائية يستخدمها المؤُول باحثا عن القراءة الصحيحة التي تنسجم مع رؤى المبدع، و المتلقي في ضوء العملية التأويلية يستعمل السياقات المتعددة للنّص بهدف إنتاج المعنى[29]، هذه السياقات التي تفرض عليه أن يكشف عن دلالة المعاني التي يفرزها النّص و التي تختلف باختلاف المعنى الذي ذكر فيه.

مما تقدم نصل إلى أنّ التأويل بوصفه إجراء تحليليا يكشف المعنى ويفسره للمتلقي يرتبط بالقراءة ارتباطاً وثيقاً؛ لأنّ القراءة شرط أساسي للفعل التأويلي، كما أنّ التأويل من العناصر الرئيسة التي تستند عليها نظرية التلقي لفهم النص الأدبي و كشف المعنى المسكوت عنه والإفصاح عن نية الكاتب الحقيقة، و من ثمة يُشكّل التأويل أرضية معرفية جديدة للنّص.

(29) – يـــُنظر: فتحي بوخالفة: شعرية القراءة و التأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010م، ص:35.

جـــ-التـــــلقي و الـــمســـرح:

يعد المسرح الميدان الخصب لنظرية التلقي؛ لأنّ الخطاب المسرحي(*Discours théâtral*) يمتاز بخصوصية الازدواجية (*Bilinguisme*)؛ نص يقرأ و عرض يُشاهد، لهذا يمكن التمييز هنا بين فئتين أساسيتين من المتلقّين:

الفئة الأولى: المتلقي القارئ: يُشكل النّص المسرحي المصدر الأساسي لعملية التلقي، ومن ثمة يصبح نص المؤلف عبارة عن خزّان معرفي يحمل دلالات عدة و يتناول قضايا كثيرة تستدعي من المتلقي القارئ معرفتها و الكشف عن جمالياتها، وهنا يمكن للمؤلف أن يُقيم علاقة تواصلية بين النص و متلقيه.

الفئة الثانية:المتلقي المشاهد:يستند المتلقي على العرض المسرحي(*Performance*) بكلّ مقوماته الفنية من ديكور وأكسيسورات و مؤثرات صوتية و ضوئية و أداء الممثل... تتضافر هذه العناصر مع بعضها البعض لتشكل نسيجاً ثرياً من الدلالات تُرسل إلى المتلقي الذي يُخضعها إلى نظام معرفي ينطلق من رصيده المعرفي و مخزونه الثقافي، فالمتلقي يستند إلى لغة الكلمات المسرحية وعناصر التجسيد المسرحي المختلفة لفهم النّص و تفسيره.[30]

كما يمكننا التميز بين أربعة أنواع من القراءة:

النوع الأول-القراءة النّصية: و هي قراءة النّص المسرحي كغيره من النصوص الأدبية الأخرى، حيث يستخدم المتلقي كلّ الإجراءات الذهنية في عملية تحليله للنّص الـــمسرحي، و الذي يُصبح في ضوء هذه القراءة عبارة عن فضاء نسقي مُشكل من قبل المتلقي الذي يسعى إلى تنظيمه وصياغته انطلاقًا من إستراتيجيته الخاصة المنبثقة من ثقافته الفاعلة و قراءته المنتجة لا على أساس القراءة الاستهلاكية[31] ، كما يهدف المتلقي إلى البحث عن" مقاصد المؤلف ونواياه أو التعرف على شخصيته، من خلال الآثار و العلامات التي أودعها في نصه"[32] ، فالنّص المسرحي نص نسقي يُشكّله المؤلف من رؤيته الواعية.

---

(30) – يـــُنظر: محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1999م، ص:18.

(31) – يـــُنظر: مـــحمد بوعزة: إستراتيجية التأويل –من النصية إلى التفكيكية–، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2011 م، ص:42.

(32) –عبد الرحيم الكردي: قراءة النّص–تأصيل نظري و دراسات تطبيقية–، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2013م، ص:25-26 .

النوع الثاني– القراءة الدّراماتورجية:وهي قراءة النّص المسرحي المخصص للعرض على خشبة المسرح على أنّه نص جاهز للتمثيل، ومن ثمة يُصبح هذا النّص نصاً خاصاً يختلف عن النّص السابق كونه نصاً مخصصًا للعرض يُعده الدّراماتورجي*(Dramaturge)* (*) إعدادا جيدا و يجهزه بعلامات خاصة تحتاج إلى قارئ يفهم الأبعاد الحقيقة التي يُريدها المؤلف.

النوع الثالث–القراءة العَرْضِية: هي قراءة العرض المسرحي المشاهد قراءة يُوظف فيها المتلقي كلّ إمكانياته المختلفة، وتمتاز هذه القراءة –في نظرنا– بتعدد الخطابات نص يُقرأ وعرض يُشاهد فضلا عن خصوصيات البنية*(Structure)* المسرحية الموجودة في العرض المسرحي و تعدد مصادر الإرسال، فالديكور المسرحي يحتاج من المتلقي أن يقرأه قراءة جيدة تجعله يربط بينه وبين موضوع المسرحية المعروضة، و كذلك بالنسبة للمؤثرات الصوتية والضوئية التي تسهم هي الأخرى في إنتاج المعنى، فيجد المتلقي نفسه أمام مجموعة من العناصر المشكلة تدعوه الواحدة تلوى الأخرى لقراءتها و استكشاف كنهها.

النوع الرابع– القراءة التأويلية :تحظى القراءة التأويلية بأهمية بالغة لدى المتلقي لما تقدمه من دلالات إضافية تساعده على البحث عن المعنى الحقيقي الذي يريده المؤلف، ومن ثمة تستنطق المسكوت عنه من معانٍ خفية لا يمكن معرفتها إلا بالاعتماد على التأويل الذي قد يُتيح للمتلقي فرصة البحث عن حقيقة المعنى، والحديث عن هذا الشكل من القراءة في المسرح *(Théâtre)* يقودنا لدراسة الجوانب الذاتية التي يُوظفها المتلقي عند تأويله للنّص المسرحي أو ما اصطلح على تسميته بـــ"ذاتية التأويل" لأنّ التأويل هنا يخضع لذاتية الكاتب*(Ecrivain)* و هذا يتنافى مع موضوعية التأويل؛ فالتأويل عند المتلقي أداة فعالة تسهم في بناء فهمه.

و من هنا نصل إلى أنّ القراءة في الخطاب المسرحي هي قراءة متعددة و مختلفة باختلاف السياق الذي ترد فيه، و مادام الخطاب المسرحي يتميز بخاصية الازدواجية (القراءة و المشاهدة) فإنّ القراءة تتعدد هي الأخرى من قراءة النّص المسرحي بوصفه نصاً نثرياً كغيره من النصوص الأخرى إلى القراءة الدّراماتورجية التي تحوّل النّص المسرحي إلى نص جاهز للعرض على خشبة المسرح بإضافة بعض العناصر التي لا يمكن إضافتها في النّص المسرحي كأداء الممثل و الديكور

(*)–**الدراماتورجي**: مأخوذة من اليونانية(***Dramaturgos***) التي تتألف من (***Dramato***) العمل المسرحي و (***Egos***) الصّانع أو العامل، و دراماتورج كلمة تطلق على من يُؤلف الدّراما.(للتـــفصيل يـــُنظر: ماري الياس و حنان قصّاب حسن:المعجم المسرحي، ص: 204-205).

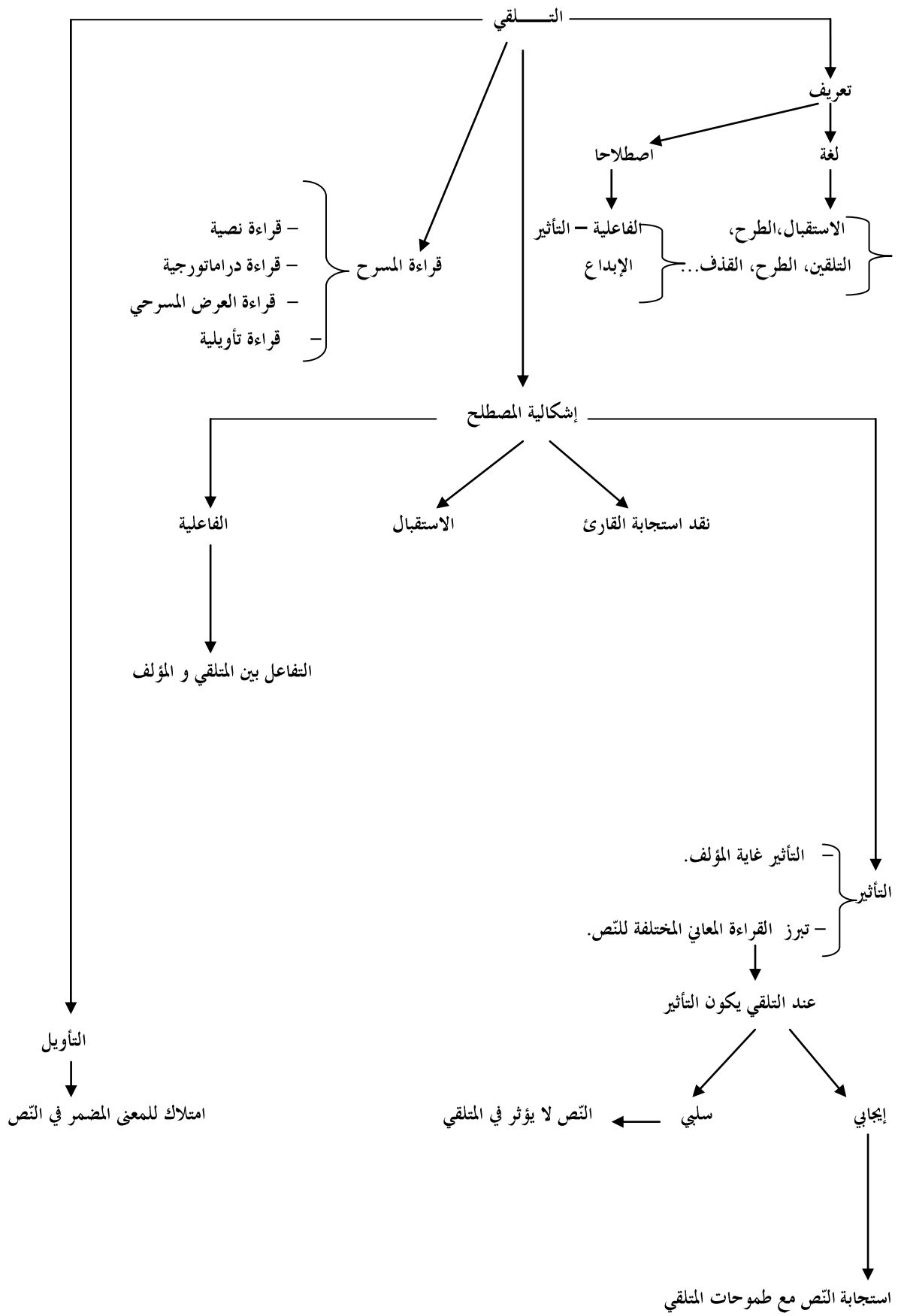
و شيء من المؤثرات الصوتية و الضوئية، أما القراءة العرضية فتستدعي من المتلقي أن يندمج مع عناصر العرض المشكلة للنص و يتجاوب معها.

بناء على كلّ ما سبق يمكن القول أنّ التلقي كمصطلح نقدي عُرف عند العرب في تراثهم المُعجمي بمسميات مختلفة حسب السياق الذي ورد فيه بينما في الكتب النقدية الغربية ظهر كنظرية نقدية لها أسسها و مصطلحاتها، فعلى الرغم من أسبقية العرب على الغرب في الكشف عن مصطلح التلقي كعنصر فعّال في العملية الاتصالية إلا أنّهم لم ينظّروا له، مما جعل المنظّرين الغربيين يستفيدون من التراث العربي في تشكيل هذا المصطلح.

و عند دراستنا لمصطلح التلقي وجدنا عدّة مصطلحات تتداخل معه كمصطلح نقد استجابة القارئ و الاستقبال و القراءة و التأثير و الفاعلية فهاته المصطلحات و غيرها تتفاعل فيما بينها لتشكل نسيجا معرفيا، غير أنّها تختلف في ما بينها في طبيعة المصطلح في حد ذاته، فوجدنا بعضها يختلف فقط في طبيعة الثقافة النقدية للمجتمع كما هي الحال بالنسبة لمصطلحي نقد استجابة القارئ و الاستقبال، وبعضها يتعلق بالآثار الجانبية التي يحدثها المصطلح على المتلقي و هذا ما نلاحظه في مصطلحي التأثير و الفاعلية، أما بالنسبة لمصطلح القراءة فالتلقي مرهون بفعل القراءة *(Acte de lecture)* الذي أضحى شرطاً أسياسياً لتحقيق التلقي.

و التأويل كنشاط ذهني يرتبط بفعل القراءة، فكلّ ممارسة قرائية يقوم بها المتلقي تستوجب منه البحث عن المعاني الحقيقية التي وُجد من أجلها النص؛ فالمبدع لا يكشف عن كلّ الدلالات مما يجعله يبحث عن طرق بديلة كالتشفير مثلا و يترك المجال للمتلقي الناقد للبحث عنها، ومن ثمة يُصبح دور المتلقي هنا الكشف عن المعنى المضمر داخل النّص، و عند حديثنا عن التلقي في المسرح وجدنا المسرح يختلف تماما عن الأشكال الأدبية الأخرى؛ لأنّه يجمع بين الخطاب المقروء و المشاهدة، مما يجعله ينفتح على قراءات عدة و لكلّ قراءة خصائصها الذاتية التي تجعلها تتميز عن سابقتها، و الخطاطة *(Graphologie)* الآتية تلخص لنا أهم ما ورد في التمهيد:

الشكل رقم 01


التـــــلقي
تعريف
لغة
اصطلاحا
الاستقبال،الطرح،
التلقين، الطرح، القذف..
الفاعلية – التأثير
الإبداع
قراءة المسرح
– قراءة نصية
– قراءة دراماتورجية
– قراءة العرض المسرحي
– قراءة تأويلية
إشكالية المصطلح
الفاعلية
الاستقبال
نقد استجابة القارئ
التفاعل بين المتلقي و المؤلف
التأثير
– التأثير غاية المؤلف.
– تبرز القراءة المعاني المختلفة للنّص.
عند التلقي يكون التأثير
إيجابي
سلبي
النّص لا يؤثر في المتلقي
استجابة النّص مع طموحات المتلقي
التأويل
امتلاك للمعنى المضمر في النّص

تـمهيد:التلقي بين الفعل التأويلي والمسرح

- أ- التلقي؛ المفهوم و الإشكالية.
- ب- التلقي و التـأويل.
- ج- التلقي و الـمسرح.

تـــمهـــيد:

من خلال استقرائنا للخطاب النقدي المعاصر نجد أنّ نظرية التلقي تُعد – في نظرنا– من النظريات المستحدثة؛ لأنّها استطاعت أن تؤسس لأرضية معرفية نقدية جديدة، تحث الدّارسين إلى تبنّي هذا المنهج(*Méthode*)[*] الجديد في التعاطي مع الخطاب(*Discours*) الأدبي بشتى أنواعه، و بما أن المسرح يعد أحد هاته الخطابات حُظي باهتمام الدّارسين و النقاد كونه يمتاز بازدواجية الخطاب نص يقرأ و عرض يُشاهد، وقبل أن نشرع في سبر أغوار التلقي في مسرحيات عبد القادر علولة[**] (الأقوال و الأجواد واللّثام) ارتأينا أن نـــُمهد للموضوع بشرح بعض المصطلحات التي نرى أنّها تقترب إلى حد كبير من مصطلح التلقي، وهي:

أ–الـــــتلقي؛ المفهـــــوم و الإشـــكالية.

ب–الـــــــتلقي و الـــــــــتأويـــــــل.

ج–الـــــــــتلقي و الـــــــــمســـرح.

أ–التلقي؛ المفهـــوم و الإشـــكالية:

1–مفهوم التلقي:أوردت المعاجم اللّغوية القديمة و الحديثة كثيرا من التعاريف لهذا المصطلح (*Terme*)، وسنحاول أن نستعرض بعضها لنبين للمتلقي أهم الفروق الواردة على المصطلح في حد ذاته بدء باللّغة ثم الاصطلاح:

1–1–التلقي لغة:المتأمل لهذه المعاجم اللّغوية يجد أن مصطلح التلقي جاء بصيغ مختلفة نذكر منها:

---

[*]– **الـــمنهج**: المنهج بوجه عام ، وسيلة محددة تُوصل إلى غاية مُعيَّـــنة.(مجدي وهبه، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللّغة و الأدب،مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، (د.ط)،1984م، ص:393). والمنهج هو"مجموعة من الخطوات أو الإجراءات الأداتية المتضافرة التي تتسم بالاتساق فيما بينها".(بشرى موسى صالح: نظرية التلقي –أصول...و تطبيقات–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1،2001م، ص:12)، ويُعرّف كذلك بأنّه "الوسيلة أو الطريقة التي توصلنا إلى الهدف".(للتفصيل يُـــنظر:محمد لخضر زبادية: من أعـــلام الـــنقد العربي لحديث–دراسة في المنهج–، دار غريب، مصر، ط1، 2003م، ص:7 و ما بعدها).

[**] –**عبد القادر علولة**: مُمثل و مخرج وكاتب مسرحي جزائري ولـــد في 08 جويلية 1939م في مدينة الغزوات(تلمسان)، و توفي يوم 10 مارس1994م، بدأ يُمارس المسرح كهاو مع فرقة(الشباب) بوهران سنة 1960م ، مَثَلَ في مسرحيات و أفلام و أخرج و ألف كثيرا من المسرحيات منها: العلف 1969م، الخبزة 1970م، حمامي ربي 1970م، الأقوال 1980م، الأجواد 1985م، اللّثام 1989م.(يُـــنظر: عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال و الأجواد واللّثام، دار مرفم، الجزائر، (د.ط)،1997م ، ص:7–8.).

1-1-1 -مختار الصحاح للرّازي[*] :جاء في مُعجم (مختار الصحاح) في مادة (لقي) قوله:" أَلقَاهُ طَرَحهُ تقولُ: أَلْقِهِ من يَدِكَ و أَلْقِ بهِ من يَدِكَ و (أَلْقى) إليه المَودَّةَ و بالمَودِّةِ. و(التَقُوا) و (تَلاقَوا) بمعنَى و (اسْتَلقَى) عَلَى قَفَاهُ و (تَلَقَّاهُ) أي اسْتَقْبَلَهُ، وقوله تعالى:(**إِذْ تَلَقَّوْنَهُۥ بِأَلْسِنَتِكُمْ**)[1] أي يأخُذ بعض من بعض"[2]، فالتلقي هنا جاء بمعنى الطرح والاستقبال، نقول ألقى الشيء بمعنى طرحه، و تلقى الشيء بمعنى استقبله.

1-1-2- لسان العرب لابن منظور:يقول ابن منظور[**] في مُعجمه (لسان العرب) في مـــادة(لقا):" وتَلَقَّاه أَي استقبله. وفلان يَتَلَقَّى فلاناً أَي يَسْتَقْبِله والرجل يُلَقَّى الكلام أَي يُلَقَّنه"[3]، فالتلقي -في هذا التعريف- جاء مرادفا لمصطلح الاستقبال و التلقين، نقول تلقى فلان بمعنى استقبله و تلقّى الكلام بمعنى لقنه.

1-1-3-تاج العروس لمحمد مرتضى الزبيدي:جاء في معجم (تاج العروس من جواهر القاموس)في مادة(لقي) قوله:"وتلَقَّاهُ : اسْتَقْبَلَه و منه الحديث:(**نَهى عن تلقّي الركبان**)[4] "[5]،

---

[*]-**الرّازي**: هو الإمام محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرّازي, ولد سنة864 م، وتوفي سنة 923م. (يُـــنظر: قسطنطين تيودوري: المنجد -منجد الأعلام-، المكتبة الشرقية، بيروت، لبنان، ط2، 1997م، ص:114.) .

[1] - الآية رقم:15 من سورة **النور** (مدنية)، ترتيبها في المصحف الشريف 24 عدد آياتها 64 . وتجدر الإشارة أن المصطلح ذكر في في القرآن الكريم في مواضع عدة منها: قوله تعالى:{ فَتَلَقَّىٰٓ ءَادَمُ مِن رَّبِّهِۦ كَلِمَٰتٍ فَتَابَ عَلَيۡهِۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلتَّوَّابُ ٱلرَّحِيمُ } الآيـــة رقم: 37 من سورة **البقرة**، (مدنية)، ترتيبها في المصحف الشريف 02 عدد آياتها 286 ، وقوله أيضا{ وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى ٱلۡقُرۡءَانَ مِن لَّدُنۡ حَكِيمٍ عَلِيمٍ }(الآيـــة رقم:6 من سورة **الـــنمل**، (مكية)، ترتيبها في المصحف الشريف 27 عدد آياتها 93 ، وقوله أيـــضا:{ إِذۡ يَتَلَقَّى ٱلۡمُتَلَقِّيَانِ عَنِ ٱلۡيَمِينِ وَعَنِ ٱلشِّمَالِ قَعِيدٌ } (الآيـــة رقم:17 من سورة **ق**، (مكية)، ترتيبها في المصحف الشريف 50عدد آياتها 45.

[2] - الرازي: مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1986م، ص:251.

[**] - **ابن منظور**: هو أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم لغوي مصري ولد سنة1232 م، وتوفي سنة1311م ، (يُنظر :قسطنطين تيودوري: المنجد -منجد الأعلام-، ص:66.)

[3] - ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ج15، (د.ط)، (د.ت)، ص:256.

[4] - ﴿ حَدَّثَنَا مُحَمَّدُ بْنُ بَشَّارٍ، حَدَّثَنَا عَبْدُ الْوَهَّابِ، حَدَّثَنَا عُبَيْدُ اللهِ، عَنْ سَعِيدِ بْنِ أَبِي سَعِيدٍ، عَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ، رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ، قَالَ نَهَى النَّبِيُّ صلى الله عليه وسلم، عَنِ التَّلَقِّي، وَأَنْ يَبِيعَ حَاضِرٌ لِبَادٍ.﴾رواه البخاري رقم الحديث 2162، الجامع الصحيح ، دار الشعب، القاهرة، مصر، ج3، ط1، 1987م، ص: 95.

[5] -محمد مرتضى الحسيني الزبيدي : تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد المجيد قطاش، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، الكويت، ج39، ط1،1422هـــ- 2001م، ص:477.

لقد اكتفى هذا التعريف(*Définition*) بمصطلح الاستقبال كمرادف وحيد لمصطلح التلقي، و لعلّ (الزبيدي) في معجمه أراد أن يكتفي بالمعنى الأقرب و الأصلي و يبتعد عن المعاني الفرعية التي قد تُخرج المصطلح عن دلالاته الحقيقية.

1-1-4-المعجم الوسيط لإبراهيم مصطفى و أحمد حسين الزيات وحامد عبد القادر ومحمد علي النجّار:جاء في (المعجم الوسيط) في مادة (لقي) قوله:"لقيه لقاء وتلقاء ولقيا ولقيانا ولقية استقبله وصادفه وفلان ربه مات (ألقى) الشيء طرحه تقول ألقه من يدك وألق به من يدك ويقال ألقيت إليه المودة وبالمودة وفي التنزيل العزيز{ **تُلْقُونَ إِلَيْهِم بِالْمَوَدَّةِ** } [6] وألقى الله الشيء في القلوب قذفه والقرآن أنزله والمتاع على الدابة وضعه وعليه القول أملاه وهو كالتعليم ويقال ألقى إليه القول وبالقول أبلغه إياه وألقى إليه بالا اكترث به واستمع له وألقى فلان السمع وإلى فلان السمع استمع وأصغى وإليه خيرا اصطنعه عنده وإليه السلام حياه به"[7]، نستشف – من خلال هذا التعريف– أنّ التلقي في (معجم الوسيط) جاء بمعنى استقبل وصادف و طرح و قذف و أنزل و ووضع و أبلغ و أصغ.

1-1-5-القاموس الفرنسي لاروس(*Larousse*) يقابل مصطلح التلقي في القاموس الفرنسي الفعل (*Réception*) و الذي يعني(الاستقبال)[8]، والملاحظ أن المعجم لم يورد مرادفات لمصطلح الاستقبال، ولعلّ هذا راجع إلى خصوصية اللّغة الفرنسية التي تمتاز بالـــدقة والاكتفاء بالمعنى الواحد على خلاف اللّغة العربية التي تمتاز بالثراء و التعدد.

1-1-6-قاموس (اللسانيات وعلوم اللّغة) (*Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*):جاء مصطلح التلقي في قاموس (اللسانيات وعلوم اللّغة) في مادة (*Réception*)وعرّفه بأنّه لفظ يُطلق على عملية تلقي الرسالة، و يرتبط هذا المصطلح بنظرية الاتصال أين تنتقل الرسالة من المرسل إلى المتلقي عبر قناة تواصلية[9]؛ فالتلقي

---

[6] – الآيـــة رقم:1 من سورة **الـــممتحنة**، (مدنية)، ترتيبها في المصحف الشريف 60 عدد آياتها 13.

[7] – إبراهيم مصطفى وأحمد حسن الزّيات و حامد عبد القادر و محمد علي النّجار: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004م، ص:836.

(8) – Voir :Le petit Larousse illustré, Imprimé en France, paris, France ,2007, P :904.

(9) –Voir :Jean Dubois, Mathée Giacomo, Louis Guespin, Christiane Marcellesi, Jean- Baptiste Marcellesi, Jean-pierre mével : Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, Larousse, paris, France, p :398.

هنا يتعلق بالنظرية الاتصالية التي تقوم على التفاعل بين المرسل و المرسل إليه عبر واسطة هي الرسالة التي تكون عادة موضوع الرسالة.

من خلال ما تقدم نستنتج أنّ هذه المعاجم و القواميس تتفق مع بعضها البعض على مصطلح(الاستقبال) كمصطلح مرادف للتلقي، بينما تختلف فيما بينها في بعض الجوانب المتعلقة بالمعاني التي يحملها المصطلح؛ فمعجم (مختار الصحاح) أورد مصطلح الطرح أما معجم (لسان العرب) فاقترح مصطلح التلقين و هو مصطلح لا يختلف كثيرا عن التلقي، في حين اكتفى(تاج العروس من جواهر القاموس) بمصطلح الاستقبال بينما (المعجم الوسيط) أشار إلى مصطلحات عدّة مثل:(استقبل و صادف و طرح و قذف، أنزل و ووضع و أبلغ و أصغ)، ومردّ هذا الاختلاف– في نظرنا- يرجع إلى السياقات المختلفة التي يرد فيها المصطلح، هذا بالنسبة للمعاجم العربية، أما القاموس الفرنسي لاروس *(Larousse)* فقد اكتفى بمصطلح الاستقبال مما يجعله يتقاطع مع معجم (تاج العروس من جواهر القاموس) ويختلف مع قاموس اللسانيات وعلوم اللغة(*Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage)* الذي جعل مصطلح الاستقبال يرتبط بالنظرية الاتصالية، فيغدو الاستقبال طرفاً مهماً في العملية التواصلية.

و من الفروق التي يلحظها المتلقي(*Récepteur*) كذلك اعتماد بعض المعاجم على الشواهد القرآنية كما هي الحال مع (مختار الصحاح) و(المعجم الوسيط)، و منهم من اعتمد على نصوص من السنة الشريفة مثل: (تاج العروس)، و من المعاجم ما اكتفى بشرح دون ذكر الشواهد كما يظهر في مُعجم(لسان العرب).

1-2-التلقي اصطلاحا:قدّم عز الدين إسماعيل تعريفاً لمصطلح التلقي في خضم ترجمته لكتاب(روبرت هولب) *(Robert Holub)* الموسوم بـــ(نظرية التلقي)، يقول فيه:"المقصود بالتلقي هنا هو تلقي الأدب؛ أي العملية المقابلة لإبداعه أو إنشائه أو كتابته، و عندئذ يختلط مفهوم التلقي و مفهوم الفاعلية التي يُحدثها العمل، وإن كان الفرق بينهما كبيرا؛ حيث يرتبط التلقي بالقارئ والفاعلية بالعمل نفسه"[(10)]، لقد حاول (عز الدين إسماعيل)أن يربط مفهوم

(10) –روبرت هولب: نظرية التلقي– مقدمة نقدية–، ترجمة: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1994م، ص:7.

التلقي بالأدب(*Littérature*) و أشار إلى العمليات السابقة المشكلة له، وهي: الإبداع، الإنشاء، الكتابة، فهاته العمليات تتفاعل(*Interaction*) في ما بينها مشكلة مصطلح(الفاعلية) الذي قد يقترب ويختلط مع مفهوم التلقي، كما قرن التلقي بالقارئ(*lecteur*) و الفاعلية بالعمل الإبداعي.

كما تناولت (ماري إلياس و حنان قصّاب حسن) في مُعجميهما الموسم(المعجم المسرحي) عدة مصطلحات تقترب إلى حد كبير من مصطلح التلقي منها؛ الاستقبال، التأثير، القراءة، غير أن أقربها للمعنى الحقيقي مصطلح الاستقبال الذي ربطه المعجم بالمسرح و قدّم له مجموعة من التعريفات منها:"الاستقبال من الفعل اللاّتيني (*Recipere*) بمعنى تلقّى أو استقبل(...)كيفية تعامل مجموعة ما مع أعمال كاتب أو مؤلف أو فنان أو مدرسة أو تيار أو أسلوب عبر التاريخ(...) الفعل الذي يُمارسه الـــمُتفرج الفرد كإنسان له مكوناته النفسية و الذهنية والانفعالية و الاجتماعية لتفسير ما يُقدم إليه في العرض المسرحي"[(11)] ، فمن هذا التعريف يتراءى لنا أن المعُجم المسرحي أشار إلى ثلاثة تعريفات؛ فالتعريف الأول استقصى الجذور التاريخية *(Historicité)* لمصطلح الاستقبال ووجده عند اليونان يحمل معنى التلقي، وفي التعريف الثاني قدّم المعجم تعريفا يحمل بعداً تاريخياً عندما ربط المصطلح بالتيار أو المدرسة، بينما التعريف الثالث ربط المصطلح بالوظيفة الجمالية (*Esthétique*) التي وُجد من أجلها، فالتلقي يسعى إلى سبر أغوار المكنونات النفسية و الذهنية والإدراكية للمتلقي .

بناء على ما تقدم نستنتج أنّ التعريف الاصطلاحي يقترب إلى حد كبير من التعريف اللّغوي، غير أنّه – في نظرنا– أشمل و أدق و يُعطي للمصطلح بعداً نقدياً وظيفياً يجعل من المتلقي ناقداً و مبدعاً في نفس الوقت، فالمتلقي الناقد نجده عندما يُعرض عليه العمل الأدبي أو المسرحي ينتقده و يبدى عليه ملاحظاته، أما المتلقي المبدع فيُعيد قراءة العمل الأدبي مرة أخرى ويُنتج لنا نصاً جديداً.

و عرّف عبد الله إبراهيم في كتابه (التلقي و السياقات الثقافية) المصطلح في ضوء حديثه عن نظرية التلقي بقوله:"لا يمكن فهم أهمية نظرية "التلقي"، بوصفها نظرية نقدية تُعنى بتداول النّصوص الأدبية و تقبلها، وإعادة إنتاج دلالتها...إلا إذا نزّلت هذه النظرية مترلتها الحقيقية،

(11) – ماري الياس و حنان قصّاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 1997م، ص:28.

بوصفها نشاطا فكريا متصلا بنظرية أكثر شمولا هي نظرية " الاتصال" التي بدأت ملامحها تتبلور منذ منتصف القرن العشرين في ألمانيا"[12]؛ فنظرية التلقي نظرية نقدية قائمة في حد ذاتها لها أسسها ومقوماتها تهتم بتلقي النصوص الأدبية المختلفة و تداولها، وتهتم كذلك بإعادة إنتاج هذه النصوص الأدبية مرة أخرى، كما يكشف لنا هذا التعريف عن شكل جديد من أشكال التلقي وهو التلقي المنتج؛ فالمتلقي لا يغدو دوره في قراءة النصوص و التعليق عليها فحسب، بل يسعى إلى إعادة كتابة نصوص جديدة عن طريق قراءته الناقدة، و الملاحظ أن عبد الله إبراهيم أكد على ضرورة ربط نظرية التلقي بنظرية الاتصال لفهم مختلف المعاني و الدلالات وربط أجزاء العملية الاتصالية مع بعضها البعض.

وفي ضوء التعريفات السابقة نستنتج أن التلقي في الاصطلاح يحمل دلالات عدة نُوجزها في النقاط الآتية:

- يقترب التعريف الاصطلاحي من التعريف اللّغوي.
- استقبال المتلقي للعمل الأدبي.
- التلقي يستوجب من القارئ الرؤية(*Vision*) الفاحصة الذّواقة.
- التلقي يستدعي الفهم *(Compréhension)* والإفهام كما يتناول التحليل والتعليل، ومن ثمة فالقارئ الناقد يعتمد في تحليله على النقد الموضوعي الذي يفتح له إمكانية قراءة ثانية للعمل الأبي.
- تقدم نظرية الاتصال للمتلقي آلية لفهم حدود البنية النسقية و مختلف العلاقات بين أجزاء النص المقروء.

2-إشكالية تعدد المصطلح:من بين الصعوبات التي يُواجهها الدّارس لمصطلح التلقي إشكالية تشعب المفاهيم و اقترابها من بعضها البعض، و لعلّ من أبرزها (نقد استـــجابة القارئ و الاستقبال و القراءة و التأثير والفاعلية)، وسنحاول- بقدر الإمكان- أن نُبين الفوارق بين هذه المصطلحات:

2-1-التلقي و نقد استجابة القارئ: تحدثت بشرى موسى صالح في كتابها (نظرية التلقي (أصول..وتطبيقات) عن مصطلح التلقي و مصطلح نقد استجابة القارئ و أرجعت

(12) – عبد الله ابراهيم: التلقي و السياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005م، ص:9.

سبب الاختلاف(*Différence*) إلى ترجمة المصطلح في حد ذاته من جهة، و إلى طبيعة الثقافة النقدية لكلّ مجتمع من جهة أخرى؛ ففي المجتمعات الأنجلو أمريكية نجد مصطلح (نقد استجابة القارئ) هو السائد فضلا عن الطبيعة الإلزامية التي يفرضها مصطلح التلقي على الدّارسين بوصفه نظرية في حد ذاتها لها أسسها و مقوماتها تلزم النقاد بالتقيد بها، بينما في المجتمعات الأخرى نجد مصطلح التلقي كما هي الحال في النقد الألماني، وفي هذا تقول:" ففي في المعاجم الأنجلو أمريكية يقابل التلقي مصطلح (نقد استجابة القارئ)، ولعلّ هذا المصطلح كان سائدا في الثقافة الأنجلوأميركية المعاصرة، و هنا يُضفي ملامح الذاتية على النشاط الذهني للمتلقي بيد أن نظرية التلقي تنم عن إلزام جماعي و ضوابط جمالية"[13]، من خلال هذا النّص (*Texte*) يتضح لنا أنّ الاختلاف الموجود بين المصطلحين يرجع إلى الفوارق اللّغوية والمعجمية، فمُصطلح التلقي في المُعجم الأنجلو أمريكي يقابله مصطلح (نقد استجابة القارئ) الذي يُعطي للناقد حرية إبداء ملاحظاته النقدية على العمل الأدبي دون ضوابط إلزامية، وهذا على خلاف نظرية التلقي بوصفها نظرية نقدية تفرض على الناقد أن يتقيد بمبادئها و يحتكم إلى قواعدها، ومن ثمة يصبح المتلقي رهين النظرية.

كما تحدث أمبرتو إيكو(*Umberto Eco*)(1932م-2016م) عن نظرية استجابة القارئ انطلاقا من مُساهمة القارئ في النّص يقول في ذلك:"نظرية تعني بالعلاقة بين القارئ و النص مع تأكيد الأساليب المختلفة التي يُشارك بها القارئ في مسار قراءة النّص ووجهات النظر المختلفة التي تتبدى في هذه العلاقة، وهكذا تهتم نظرية استجابة القارئ بإسهام القارئ في النّص"[14] ، لقد حاول أمبرتو إيكو (*Umberto Eco*) أن يجعل من نظرية (نقد استجابة القارئ) نظرية تستند إلى العلاقة (*Relation*) القائمة بين القارئ و النّص؛ فالقارئ يستند إلى مجموعة من الوسائل و الأساليب التي تُعينه في عملية القراءة.

2-2-التلــقي و الاستــقبال: يُعد مصطلح الاستقبال من أبرز المصطلحات القريبة من مصطلح التلقي، وبخاصة عندما يقترب التعريف اللّغوي من المعنى الاصطلاحي مما يجعل جلّ النقاد و الدّارسين يرون أنّ مصطلح التلقي مرادف لمصطلح الاستقبال هذا من جهة، ومن جهة

---

(13) – بشرى موسى صالح: نظرية التلقي –أصول...وتطبيقات–، ص:41.

(14) – أمبرتو إيكو: التأويل و التأويل المفرط، ترجمــة: نــاصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 2009م، ص: 202.

أخرى قد يكون مصدر الاختلاف متعلق بالطبيعة الثقافية للمجتمعات، وهذا ما أورده روبرت هولب(*Robert Holub*) في كتابه (نظرية التلقي) حين قال :"من المرجح أن يكون لمصطلح"نظرية الاستقبال(التلقي) *Rception Theory* وقع غريب لدى المتكلمين بالإنجليزية، الذين لم يواجهوه من قبل(...) ربما بدت المسائل المتعلقة بالاستقبال أنسب إلى الإدارة الفندقية منها إلى الأدب"[15]، يكشف لنا هذا النّص عن بعض الجوانب – التي نراها– مهمة في الفرق بين المصطلحين؛ تتعلق الأولى بقضية المصطلح في حد ذاته؛ فمصطلح الاستقبال مصطلح شائع في النقد الانجليزي بينما مصطلح التلقي شائع في النقد الألماني، و من ثمة يكون مصدر الاختلاف متعلقا بالثقافة اللّغوية في حد ذاتها، أما الثانية فتتعلق بمصطلح الاستقبال الذي يبدو أكثر تداولا في الإدارة الفندقية مقرنة بالمجالات الأدبية والنقدية.

2-3-التـــلقي و الـــــقراءة:إنّ مصطلح القراءة (*Lecture)* من المصطلحات القريبة من مصطلح التلقي إلى حد يصعب التمييز بينهما، فهل عملية التلقي و القراءة للنّص المسرحي واحدة؟ أم أنّه يوجد تباين بينهما؟إنّ القراءة وسيلة فعالة لكسب المعلومات المختلفة و أساس من الأسس الثقافية و الحضارية في المجتمعات الحديثة [16]، وهي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمتلقي الذي يعتمد عليها في فهم العوالم المُحيط به، ومن ثمة تغدو شرطا أساسيا من شروط تحضّره و تمدّنه.

قدّم (معجم المصطلحات العربية في اللّغة و الأدب) مجموعة من المعاني للقراءة منها[17]:

- –تحريك النظر نحو رموز الكِتابة منطوقة بصوت عال أو من غير صوت، مع إدراك العقل للمعاني التي ترمز إليها.
- –طريقة خاصة لتأويل ما يقرؤه المرء لنص فهمه غيره فهماً مختلفاً.
- –الرواية التي نُسبت إلى أحد أئمة القُرّاء في قراءة القرآن الكريم.

المستقرئ لهذا التعريف يجد أنّه أعطى للقراءة ثلاث تعريفات؛ فالأول جعل من القراءة نشاطاً ذهنياً يعمل على تحريك النظر باستخدام حاسة البصر في كشف الرموز، أما الثاني فمنح للقراءة دوراً تأويلا بوصفها آلية من الآليات التي يعتمد عليها المتلقي بعد قراءته للنّص الأدبي،

---

(15) –روبرت هولب: نظرية التلقي– مقدمة نقدية–، ترجمة: عز الدين إسماعيل، ص:31.

(16) – يـــُنظر:سعد علوان حسن: القراءة و أثرها في التحصيل و التذوق الأدبي، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2012 م، ص:30.

(17) – يـــُنظر:مجدي وهبه، كامل المهندس:معجم المصطلحات العربية في اللّغة و الأدب، ص:287.

أما الثالث ربطها بالقرآن الكريم؛ لأنّ قراءة القرآن الكريم أصبحت علماً في حد ذاته له أسسه و مقوماته.

و عرّف رشيد بن مالك في قاموسه (مصطلحات التحليل السّيميائي للنصوص) القراءة بقوله:"القراءة هي تلك العملية التي تبرز معنى ما من معاني النّص بواسطة عدد من المفاهيم و بناء على اختيار مستوى معين يتم اختراق النّص على أساسه، لا يعمل قارئ النّص كلاقط سلبي للرسالة وإنّما يشارك الكاتب في إنتاج النّص من جهة ربط المعاني بعضها ببعض و تبيان أثرها العام و الخاص"[18]، فالقراءة عبارة عن مجموعة من العلامات المشفرة تقتضي من المتلقي تفكيكها و إقامة علاقة بين الدال (*Signifiant*) و المدلول(*Signifié*)، و إعادة صياغتها من جديد انطلاقاً من معطيات معرفية و مدركات ذهنية، فيغدو الأثر الأدبي عبارة عن منجز نسقي يجمع بين المتلقي و المؤلف و النّص، ومن هنا نصل إلى أنّ العلاقة بين التلقي و القراءة هي علاقة الكلّ بالجزء؛ فالقراءة هي مبحث من مباحث التلقي، و التلقي يستعين بالقراءة كمرحلة تمهيدية لممارسة التلقي على النّص المدروس.

2-4-التـــلقي و التأثير:إنّ الهدف من النّص الذي يُنتجه المبدع هو التأثير *(Effet)* في المتلقي و إغرائه لقبول النّص، ومن ثمة يحدث هناك مدّ وجزر بين المتلقي و النّص من جهة و بين المُبدع و المتلقي من جهة أخرى، وفي هذا المنحى قدّم معجم (المصطلحات العربية في اللّغة و الأدب) مجموعة من التعريفات لمصطلح التأثير منها:

"– تأثير أديب أو مؤلفاته على أديب آخر.

– تأثير تيار أدبي ماض على أديب لاحق. أو تأثير تيار أدبي أجنبي ماض أو مُعاصر على أديب معيَّن.

– تأثير مؤلفات أديب معيَّن على روح عصره و ذوقه العام"[19] ، تناول هذا النص التأثير من مستويات مختلفة؛ المستوى الأول يتعلق بتأثير أعمال أديب معين على أديب آخر، ومن ثمة يُصبح الأديب الـــمُتأثِر متلقٍ، أما المستوى الثاني فيتعلق بتأثير تيار معين على أعمال أديب، ويحدث هذا الشكل من التأثير عندما يشعر المتلقي أنّه أمام شيء حقيقي يعيشه ويـــعرفه

---

(18) – رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السّيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، (د.ط)، 2012م، ص:95.

(19) – مجدي وهبه، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللّغة و الأدب، ص:82.

و يُشاهده مما يجعل نوع الاستجابة لهذا الشكل استجابة إيجابية تنسجم مع أفق توقعه، و من ثمة يسعى هذا النوع إلى تأسيس أرضية افتراضية مصطنعة يعيش من خلالها المتلقي في عوالم حقيقية الرؤى افتراضية المظهر، وفي النّص المسرحي يحدث هذا التأثير عندما يكون موضوع النّص المسرحي يتطابق مع واقع المتلقي و يُعبر عن أرائه و يتطلّع إلى طموحاته، ولعلّ هذا النوع من التأثير ينشده المتلقي و يسعى إلى تجسيده على أرض الواقع، في حين أنّ المستوى الثالث يتعلق بتأثير أعمال الأديب على العصر الذي يعيش فيه.

2-5-التلقي و الــفاعلية: نرى أنّ مصطلح الفاعلية(*Efficacité*) نتيجة منطقية لفعل التلقي؛ لأنّ الفاعلية تحدث عندما ينتهي المتلقي من قراءة العمل الأدبي، والتلقي بوصفه سلوكاً إدراكياً يقوم على علاقة ديناميكية بين مجموعة من المستويات؛ مستوى العمل الإبداعي و مستوى المؤلف و مستوى القارئ، ومن ثمة تتفاعل المستويات فيما بينها لتشكّل لنا عملية تواصلية.

ومن الذين أشاروا إلى فكرة الفاعلية وما يمكن أن تحدثه من آثار إيجابية على المتلقي نجد فولفغانغ إيزر *(Wolfgang Iser)*[*] الذي تحدث عن التفاعل بين بنية النّص و المتلقي حيث يقول:"إنّ الشيء الأساسي في قراءة كلّ عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته و متلقيه"[20]، فالهدف من القراءة هو إحداث التفاعل بين النّص و متلقيه؛ لأنّ التفاعل يعد شرطا أساسيا لعملية القراءة، كما اشترط التفاعل الذاتي للعمل الأدبي، يقول في ذلك:"يجب حتما أن يكون العمل الأدبي فاعلا في طبيعته ما دام لا يمكن اختزاله لا إلى واقع النّص ولا إلى ذاتية القارئ.وهو يستمد حيويته من هذه الفعالية"[21]، فالعمل أرضية معرفية تفاعلية تربط بين النّص ومتلقيه، ويستمد القارئ حيويته من هذه الفاعلية التي ينتجها فعل التلقي.

---

[*]-**فولفغانغ إيزر** (***Wolfgang Iser***): ولد سنة 1926م بألمانيا درّس الفلسفة و اللّغة الإنجليزية و الألمانية اشتغل في التدريس في جامعات عدة منها:(جامعة هيدلبورغ –جامعة كولوني-جامعة كونستانس-جامعة كاليفورنيا)، و هو عضو بأكاديمية هيدلبورغ للفنون والعلوم بالجمعية الإنجليزية للأدب المقارن، وعضو بالأكاديمية الأوروبية، من مؤلفاته العلمية (القارئ الضمني، فعل القراءة، التخييلي و الخيالي، (يـــُنظر: فولفغانغ إيزر: فعل القراءة –نظرية جمالية التجاوب في الأدب-، ترجمة: حميد لحمداني و الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، (د.ط)، (د.ت)، ص:09).

[20] – فولفغانغ إيزر: فعل القراءة-نظرية جمالية التجاوب في الأدب-، ترجمة: حميد لحمداني و الجلالي الكدية، ص:12.

[21] -الـــــمرجع نفسه، ص:12.

ب–التلقي و التأويـــل:

يأتي التأويل (*Interprétation*) مباشرة عندما ينتهي المتلقي من قراءة العمل الأدبي لتأتي مرحلة جديدة يُوظف فيها المتلقي كلّ إمكاناته المعرفية من أجل تقديم تأويل يتناسب وطبيعة العمل الأدبي المنجـــز، وكثيرا ما يرتبط مصطلح التأويل بالتفسير(*Explication*) كما جاء في مُعجم(مختار الصحاح) الذي أورد المصطلح في مادة(أول) "التَأْويلُ تفسير ما يـــؤّول إليه الشيء"[22]، فالتأويل يرتبط بالمعنى المقروء ارتباطاً وثيقاً مما يجعله آلية إجرائية يستعين بها المتلقي في كلّ نّص يتلقاه، ولعلّ هذا المعنى يأخذ بعدا آخر في معجم (المصطلحات العربية في اللّغة و الأدب) الذي قدّم ثلاثة تعريفات للمصطلح، وهي:

"1–تفسير ما في نص ما من غُموض بحيث يبدو واضحاً جَلِيًّا ذا دلالة يُدركها الناس.

2–إعطاء معنى معيَّن لنصَّ ما، كما هي الحال في استنباط المغزى من القصة أو القصيدة، رمزية مثلاً.

3–إعطاء معنى أو دَلالة لحَدَث أو قول لا تبدو فيه هذه الدلالة لأول وهلة، و يكون مثلاً في التأويلات السياسية."[23]

وبناء على ما جاء في التعريفات السابقة نُلاحظ أنّ التأويل يحمل دلالات عدة؛ ففي التعريف الأول نجد أنّ التأويل يهدف إلى إزالة الغموض الذي يحدثه النّص في ذهن المتلقي، فاللّفظ قد لا يكون ظاهرا لدى المتلقي في بعض الأحيان لهذا فهو يحتاج إلى تفسيره للكشف عن المستور، وفي التعريف الثاني يقدم التأويل للمتلقي المعنى المعين في النّص بهدف استنباط المغزى العام عند قراءة قصة معينة أو قصيدة أو نص مسرحي، في حين التعريف الثالث يجعل من التأويل آلية لتفسير أحداث وقعت و الكشف عن حقيقة الأقاويل في الخطابات السياسية.

كما عرّف امبرتو إيكو (*Umberto Eco*) التأويل بأنه: "فهم يحدث بمقتضاه امتلاك للمعنى المضمر في النّص من جهة علاقاته الداخلية و كذا علاقاته بالعالم و الذات"[24]، فالنّص يمتلك إمكانات تأويلية سواء أكانت في علاقاته الداخلية أم في علاقته بالعوالم الخارجية، و من ثمة يغدو دور المؤول توضيح و شرح و تفسير هذا النّص و ربطه بقصدية المؤلف.

---

(22) – الرازي: مختار الصحاح ، ص:13.

(23) – مجدي وهبه، كامل المهندس:معجم المصطلحات العربية في اللّغة و الأدب، ص:86.

(24) –أمبرتو إيكو: التأويل و التأويل المفرط، ترجمة: ناصر الحلواني، ص: 197.

و إذا انتقلنا إلى فولفغانغ إيزر (*Wolfgang Iser*) نجده يُحدد المهمة الأساسية للمؤوِّل المتمثلة في كشف الغموض و توضيح المعاني الخفية، يقول في ذلك:"هي توضيح المعاني الكامنة في النّص، وينبغي أن لا يقتصر على معنى واحد فقط. فمن الواضح أن المعنى الكامن الكلي لا يمكن أبدا إنجازُه من خلال عملية القراءة"[25]، فمهمة المتلقي تكمن في عملية توضيح المعاني المختلفة البادية في النّص، هذه العملية التي تستعصي على القارئ العادي الذي يعتمد على الفهم الساذج الذي ينطلق من رؤية ضيقة، كما أنّ هذه العملية تحتاج إلى قارئ له دراية واسعة بالمعاني الخفية التي يقصدها المؤلف هذا من جهة، ومن جهة أخرى يجب مراعاة السياق الذي ورد فيه المعنى؛ لأنّ المعاني تُؤول حسب السياقات التي ترد فيها، ولعلّ هذا ما جعل جان مولينو (*Jean Molino*)يرى أنّ التأويل لعبة بناء المعنى تعتمد على تغير قواعدها حسب طبيعة السياق (*Contexte*)، يقول في ذلك:"ليس التأويل إذن هو بحثا عن معنى (حقيقي)، علامة مفهومة أو كنزا لا ينتظر سوى اكتشافه، إنّـــه لعبة بناء، لعـــبة تتنوع قواعدها حسب الإكراهات المفروضة بواسطة السياق"[26] ، فالتأويل يتجاوز الهدف الذي جاء من أجله و هو التفسير و الكشف عن المعنى الحقيقي، وهو ليس لغزاً يُفك بل آلية تفرض نفسها انطلاقا من الإكراهات التي يفرضها عليها السياق، ومن هنا نصل إلى أنّ التأويل في ضوء نظرية التلقي ليس مجرد عملية فهم لشيء معطى محدد سابقا من قبل المؤلف الذي يحاول في كلّ ممارسة تأويلية فهمه و فك أنساقه المختلفة، بل هو تجربة أدبية فكرية يعيشها المتلقي بينه و بين النّص الأدبي الذي يحدد له الشروط المعرفية العامة التي لا يجوز أن يحيد عنها.[27]

إنّ النظرية النقدية الحديثة اليوم أصبحت تنظر إلى القارئ على أنّه عنصر إيجابي له دوره الفعّال في عملية القراءة و التأويل، و من ثمة تغير سلوكه من سلوك سلبي يعمل على تلقي النّصوص المختلفة دون أن يكون له دور في شرحها و فهمها و تقصي أبعادها المختلفة ودلالاتها المتباينة، كما لم يكن له الحق في تأويل النصوص انطلاقا من اعتقاده الخاص الذي يؤمن به [28]،

---

[25] – فولفغانغ إيزر: فعل القراءة–نظرية جمالية التجاوب في الأدب–، ترجمة: حميد لحمداني و الجلالي الكدية، ص:13-14.

[26] –جان مولينو: التأويل و لغـــز المعنى ، ضمن كتاب: فن التأويل، ترجمة: محمد أحمد عثمان، كتاب المجلة العربية، الرياض، المملكة العربية السعودية، (د.ط)، 1436هـــ-2015م، ص:73

[27] – يـــُنظر: نصر حامد أبوزيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط7، 2005م، ص:27.

[28] – يـــُنظر: فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص:40 .

بيد أنّ هذا المفهوم القديم تغير اليوم و أصبح يُنظر إلى المتلقي من وجهة نظر أخرى تنطلق من مبدأ المشاركة و الاحتواء مادام المتلقي يُعد أحد العناصر الفاعلة في العملية الإبداعية.

وشتان بين التلقي و التأويل؛ فالتأويل مبحث من مباحث التلقي يأتي كمرحلة ثانية عندما ينتهي المتلقي من قراءة العمل الأدبي و يحاول بعد ذلك أن يستدعي موروثه الثقافي و العلمي والمعرفي، و يقدم اقتراحاته التأويلية التي قد تصيب و قد تخطيء، وعليه يغدو التأويل لازمة إجرائية يستخدمها المؤُول باحثا عن القراءة الصحيحة التي تنسجم مع رؤى المبدع، و المتلقي في ضوء العملية التأويلية يستعمل السياقات المتعددة للنّص بهدف إنتاج المعنى[29]، هذه السياقات التي تفرض عليه أن يكشف عن دلالة المعاني التي يفرزها النّص و التي تختلف باختلاف المعنى الذي ذكر فيه.

مما تقدم نصل إلى أنّ التأويل بوصفه إجراء تحليليا يكشف المعنى ويفسره للمتلقي يرتبط بالقراءة ارتباطاً وثيقاً؛ لأنّ القراءة شرط أساسي للفعل التأويلي، كما أنّ التأويل من العناصر الرئيسة التي تستند عليها نظرية التلقي لفهم النص الأدبي و كشف المعنى المسكوت عنه والإفصاح عن نية الكاتب الحقيقة، و من ثمة يُشكّل التأويل أرضية معرفية جديدة للنّص.

(29) – يـــُنظر: فتحي بوخالفة: شعرية القراءة و التأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010م، ص:35.

جـــ-التـــــلقي و الـــمســـرح:

يعد المسرح الميدان الخصب لنظرية التلقي؛ لأنّ الخطاب المسرحي(*Discours théâtral*) يمتاز بخصوصية الازدواجية (*Bilinguisme*)؛ نص يقرأ و عرض يُشاهد، لهذا يمكن التمييز هنا بين فئتين أساسيتين من المتلقّين:

الفئة الأولى: المتلقي القارئ: يُشكل النّص المسرحي المصدر الأساسي لعملية التلقي، ومن ثمة يصبح نص المؤلف عبارة عن خزّان معرفي يحمل دلالات عدة و يتناول قضايا كثيرة تستدعي من المتلقي القارئ معرفتها و الكشف عن جمالياتها، وهنا يمكن للمؤلف أن يُقيم علاقة تواصلية بين النص و متلقيه.

الفئة الثانية:المتلقي المشاهد:يستند المتلقي على العرض المسرحي(*Performance*) بكلّ مقوماته الفنية من ديكور وأكسيسورات و مؤثرات صوتية و ضوئية و أداء الممثل... تتضافر هذه العناصر مع بعضها البعض لتشكل نسيجاً ثرياً من الدلالات تُرسل إلى المتلقي الذي يُخضعها إلى نظام معرفي ينطلق من رصيده المعرفي و مخزونه الثقافي، فالمتلقي يستند إلى لغة الكلمات المسرحية وعناصر التجسيد المسرحي المختلفة لفهم النّص و تفسيره.[30]

كما يمكننا التميز بين أربعة أنواع من القراءة:

النوع الأول-القراءة النّصية: و هي قراءة النّص المسرحي كغيره من النصوص الأدبية الأخرى، حيث يستخدم المتلقي كلّ الإجراءات الذهنية في عملية تحليله للنّص الـــمسرحي، و الذي يُصبح في ضوء هذه القراءة عبارة عن فضاء نسقي مُشكل من قبل المتلقي الذي يسعى إلى تنظيمه وصياغته انطلاقًا من إستراتيجيته الخاصة المنبثقة من ثقافته الفاعلة و قراءته المنتجة لا على أساس القراءة الاستهلاكية[31] ، كما يهدف المتلقي إلى البحث عن" مقاصد المؤلف ونواياه أو التعرف على شخصيته، من خلال الآثار و العلامات التي أودعها في نصه"[32] ، فالنّص المسرحي نص نسقي يُشكّله المؤلف من رؤيته الواعية.

---

(30) – يـــُنظر: محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1999م، ص:18.

(31) – يـــُنظر: مـــحمد بوعزة: إستراتيجية التأويل –من النصية إلى التفكيكية–، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2011 م، ص:42.

(32) –عبد الرحيم الكردي: قراءة النّص–تأصيل نظري و دراسات تطبيقية–، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2013م، ص:25-26 .

النوع الثاني– القراءة الدّراماتورجية:وهي قراءة النّص المسرحي المخصص للعرض على خشبة المسرح على أنّه نص جاهز للتمثيل، ومن ثمة يُصبح هذا النّص نصاً خاصاً يختلف عن النّص السابق كونه نصاً مخصصًا للعرض يُعده الدّراماتورجي*(Dramaturge)* (*) إعدادا جيدا و يجهزه بعلامات خاصة تحتاج إلى قارئ يفهم الأبعاد الحقيقة التي يُريدها المؤلف.

النوع الثالث–القراءة العَرْضِية: هي قراءة العرض المسرحي المشاهد قراءة يُوظف فيها المتلقي كلّ إمكانياته المختلفة، وتمتاز هذه القراءة –في نظرنا– بتعدد الخطابات نص يُقرأ وعرض يُشاهد فضلا عن خصوصيات البنية*(Structure)* المسرحية الموجودة في العرض المسرحي و تعدد مصادر الإرسال، فالديكور المسرحي يحتاج من المتلقي أن يقرأه قراءة جيدة تجعله يربط بينه وبين موضوع المسرحية المعروضة، و كذلك بالنسبة للمؤثرات الصوتية والضوئية التي تسهم هي الأخرى في إنتاج المعنى، فيجد المتلقي نفسه أمام مجموعة من العناصر المشكلة تدعوه الواحدة تلوى الأخرى لقراءتها و استكشاف كنهها.

النوع الرابع– القراءة التأويلية :تحظى القراءة التأويلية بأهمية بالغة لدى المتلقي لما تقدمه من دلالات إضافية تساعده على البحث عن المعنى الحقيقي الذي يريده المؤلف، ومن ثمة تستنطق المسكوت عنه من معانٍ خفية لا يمكن معرفتها إلا بالاعتماد على التأويل الذي قد يُتيح للمتلقي فرصة البحث عن حقيقة المعنى، والحديث عن هذا الشكل من القراءة في المسرح *(Théâtre)* يقودنا لدراسة الجوانب الذاتية التي يُوظفها المتلقي عند تأويله للنّص المسرحي أو ما اصطلح على تسميته بـــ"ذاتية التأويل" لأنّ التأويل هنا يخضع لذاتية الكاتب*(Ecrivain)* و هذا يتنافى مع موضوعية التأويل؛ فالتأويل عند المتلقي أداة فعالة تسهم في بناء فهمه.

و من هنا نصل إلى أنّ القراءة في الخطاب المسرحي هي قراءة متعددة و مختلفة باختلاف السياق الذي ترد فيه، و مادام الخطاب المسرحي يتميز بخاصية الازدواجية (القراءة و المشاهدة) فإنّ القراءة تتعدد هي الأخرى من قراءة النّص المسرحي بوصفه نصاً نثرياً كغيره من النصوص الأخرى إلى القراءة الدّراماتورجية التي تحوّل النّص المسرحي إلى نص جاهز للعرض على خشبة المسرح بإضافة بعض العناصر التي لا يمكن إضافتها في النّص المسرحي كأداء الممثل و الديكور

(*)–**الدراماتورجي**: مأخوذة من اليونانية(***Dramaturgos***) التي تتألف من (***Dramato***) العمل المسرحي و (***Egos***) الصّانع أو العامل، و دراماتورج كلمة تطلق على من يُؤلف الدّراما.(للتـــفصيل يـــُنظر: ماري الياس و حنان قصّاب حسن:المعجم المسرحي، ص: 204-205).

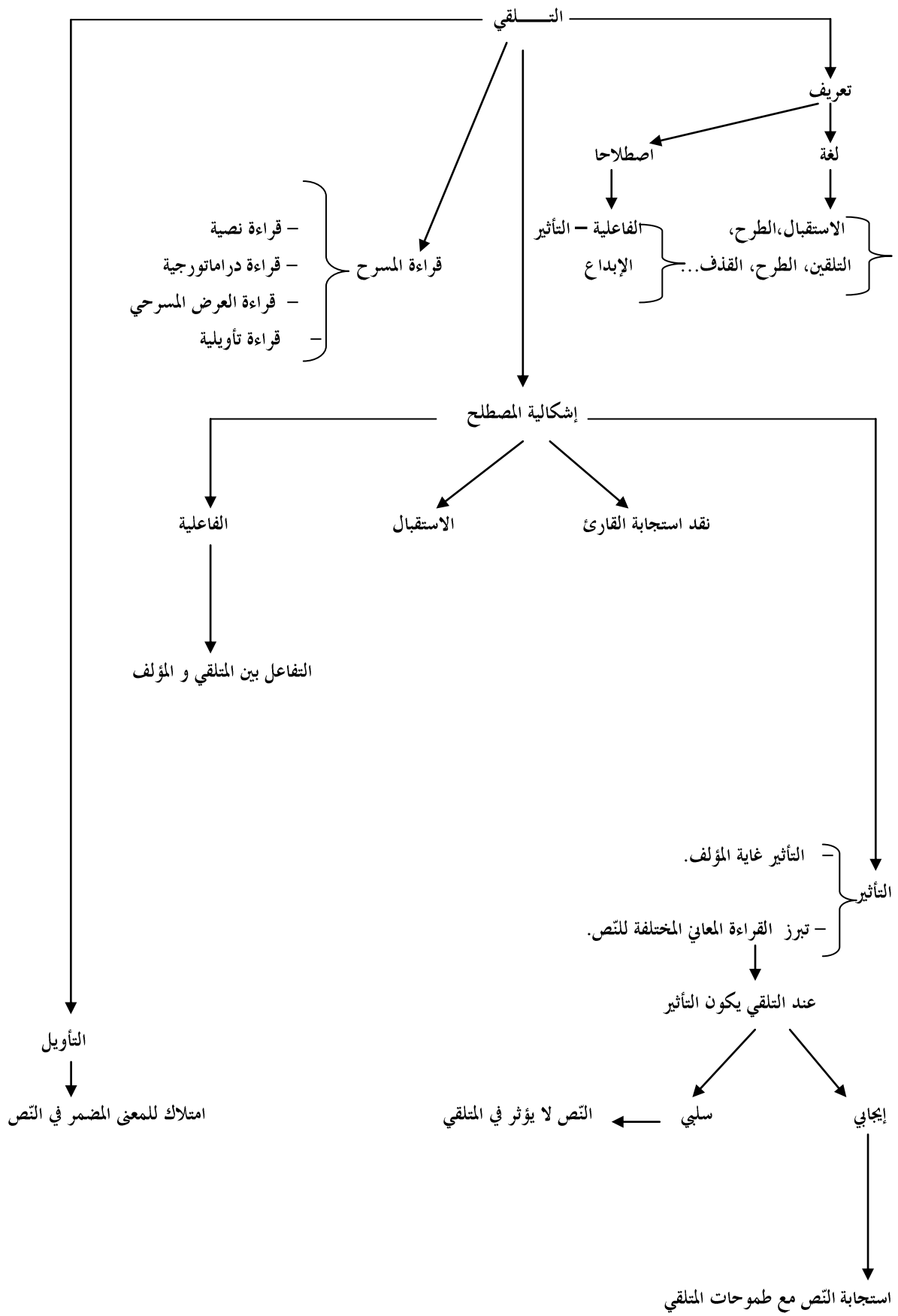
و شيء من المؤثرات الصوتية و الضوئية، أما القراءة العرضية فتستدعي من المتلقي أن يندمج مع عناصر العرض المشكلة للنص و يتجاوب معها.

بناء على كلّ ما سبق يمكن القول أنّ التلقي كمصطلح نقدي عُرف عند العرب في تراثهم المُعجمي بمسميات مختلفة حسب السياق الذي ورد فيه بينما في الكتب النقدية الغربية ظهر كنظرية نقدية لها أسسها و مصطلحاتها، فعلى الرغم من أسبقية العرب على الغرب في الكشف عن مصطلح التلقي كعنصر فعّال في العملية الاتصالية إلا أنّهم لم ينظّروا له، مما جعل المنظّرين الغربيين يستفيدون من التراث العربي في تشكيل هذا المصطلح.

و عند دراستنا لمصطلح التلقي وجدنا عدّة مصطلحات تتداخل معه كمصطلح نقد استجابة القارئ و الاستقبال و القراءة و التأثير و الفاعلية فهاته المصطلحات و غيرها تتفاعل فيما بينها لتشكل نسيجا معرفيا، غير أنّها تختلف في ما بينها في طبيعة المصطلح في حد ذاته، فوجدنا بعضها يختلف فقط في طبيعة الثقافة النقدية للمجتمع كما هي الحال بالنسبة لمصطلحي نقد استجابة القارئ و الاستقبال، وبعضها يتعلق بالآثار الجانبية التي يحدثها المصطلح على المتلقي و هذا ما نلاحظه في مصطلحي التأثير و الفاعلية، أما بالنسبة لمصطلح القراءة فالتلقي مرهون بفعل القراءة *(Acte de lecture)* الذي أضحى شرطاً أسياسياً لتحقيق التلقي.

و التأويل كنشاط ذهني يرتبط بفعل القراءة، فكلّ ممارسة قرائية يقوم بها المتلقي تستوجب منه البحث عن المعاني الحقيقية التي وُجد من أجلها النص؛ فالمبدع لا يكشف عن كلّ الدلالات مما يجعله يبحث عن طرق بديلة كالتشفير مثلا و يترك المجال للمتلقي الناقد للبحث عنها، ومن ثمة يُصبح دور المتلقي هنا الكشف عن المعنى المضمر داخل النّص، و عند حديثنا عن التلقي في المسرح وجدنا المسرح يختلف تماما عن الأشكال الأدبية الأخرى؛ لأنّه يجمع بين الخطاب المقروء و المشاهدة، مما يجعله ينفتح على قراءات عدة و لكلّ قراءة خصائصها الذاتية التي تجعلها تتميز عن سابقتها، و الخطاطة *(Graphologie)* الآتية تلخص لنا أهم ما ورد في التمهيد:

الشكل رقم 01


التـــــلقي
تعريف
لغة
اصطلاحا
الاستقبال،الطرح،
التلقين، الطرح، القذف..
الفاعلية – التأثير
الإبداع
قراءة المسرح
– قراءة نصية
– قراءة دراماتورجية
– قراءة العرض المسرحي
– قراءة تأويلية
إشكالية المصطلح
الفاعلية
الاستقبال
نقد استجابة القارئ
التفاعل بين المتلقي و المؤلف
التأثير
– التأثير غاية المؤلف.
– تبرز القراءة المعاني المختلفة للنّص.
عند التلقي يكون التأثير
إيجابي
سلبي
النّص لا يؤثر في المتلقي
استجابة النّص مع طموحات المتلقي
التأويل
امتلاك للمعنى المضمر في النّص

القسم الأول: التلقي و نسقية القراءة

- أ- النَص المسرحي و متلقيه.
- ب-المتلقي والرصيد النَصي.
- ج-الصورة الذهنية .
- د-الفراغات النَصية.

"القراءة بفاعلية تبدأ بإحساس واضح بالهدف"
بول آر. شيلي:القراءة التصويرية-نظام العقل بأكملهِ-، مكتبة جرير، المملكة العربية السعودية، ط1، 2010م، ص:18.

القسم الأول : التلقي و نسقية القراءة

يستند المتلقي على نسق(*) القراءة كونه معطى إبداعي لفهم النّص المسرحي و الكشف عن خفاياه الجمالية و البحث عن قصدية المؤلف و من ثمة تنشأ علاقة دلالية بين النّص والمتلقي، هذا الأخير الذي أصبح عنصراً فعالاً في العملية الإبداعية فهو بمثابة الناقد الذي يعيد قراءة النصوص المختلفة، ويحاول أن يبدي رأيه فيها في علاقة جدلية و تفاعل ديناميكي *(Dynamique)* بينه و بين المؤلف تارة وبينه وبين النّص تارة أخرى، وسنحاول أن نستقصي فعل القراءة و آلية التلقي في ثلاثية عبد القادر علولة من خلال التركيز على العناصر التالية:

أ-النّص المسرحي و متلقيه.

ب- المتلقي و الرصيد النّصي.

ج- الصورة الذّهنية.

د- الفراغات النّصية.

أ-النّص المسرحي و متلقيه:

النّص المسرحي كغيره من النصوص الأدبية يخضع إلى مبدأ التفاعل على عدة مستويات؛ مستوى المبدع والنّص من خلال فعل التشكيل الذي يقوم به المؤلف أثناء عملية الكتابة *(Ecriture)*، وعلى مستوى النّص في حد ذاته وبين المتلقي/المستقبل*(Récepteur)* الذي وجه له النّص بهدف قراءته و فهم مدلولاته المختلفة، و على مستوى المؤلف و المتلقي، ولعلّ المستوى الثاني و الثالث هما من اهتمامات نظرية التلقي التي تهتم بطبيعة التفاعل الذي يحدث بين المؤلف و النّص و المتلقي.

1-النّص و نسقية القراءة:

1-1-مفهوم النص: يُعرف معجم (المصطلحات العربية في اللّغة والأدب) النّص بأنّه "الكلمات المطبوعة أو المخطوطة التي يتألّف منها الأثر الأدبي"[1]، هذا التعريف جعل النّص

(*)- **النَّسَقُ**: ما كان على نظام واحد من كلّ شيء يقال جاءَ القومُ نَسَقًا وزُرِعت الأشجار نَسَقًا، ويقال شَعر نَسَق مستوي النبتة حسن التركيب ودُرٌّ نسق منتظم والمنسوق يقال كلام نسق متلائم على نظام واحد و(حروف النَّسَق) حروف العطف."(إبراهيم مصطفى، أحمد الزيات، حامد عبد القادر ، محمد النجار: المعجم الوسيط، دار الدعوة، ج2، ص:919.).

(1) - مجدي وهبه، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللّغة و الأدب، ص:412.

عبارة عن أثر أدبي تصوغه كلمات مطبوعة على آلة خاصة، أو عبارة عن مخطوط معين مكتوب بخط اليد، ومن ثمة تقيد هذا التعريف بالنتاج المادي الذي يتركه المؤلف.

و يُعرف قاموس (اللّسانيات وعلوم اللغة) (*Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*) النص بأنّه بيانات لغوية تخضع للتحليل و الشرح، وهو سلوك لغوي منطوق أو مكتوب[2]، فالنّص في ضوء الدّرس اللّساني يحمل معنيين؛ الأول عبارة عن بيان لغوي قابل للشرح و التحليل من قبل المتلقي، أما الثاني فهو سلوك لغوي إنساني يأخذ شكل الكلام(*Parole*) المنطوق أو المدونة المكتوبة.

بيد أنّ هذا التعريف يأخذ بعداً آخر مع جوليا كريسطيفا (*Julia Kristeva*) التي تعرفه في كتابها (علم النّص) بقولها:" النّص كجهاز عبْر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بالربط بين كلام تواصُلي يهدف إلى الإخبار المباشر و بين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه"[3]، انطلقت المؤلفة من أساس لغوي في تعريف النّص؛ فالنّص الأدبي جهاز لساني يعمل على إحداث التواصل بين المؤلف و نصه بهدف تحقيق فعل الإخبار المباشر بواسطة ملفوظات كلامية.

فإذا كانت جوليا كريسطيفا (*Julia Kristeva*) قد انطلقت من أساس لغوي في تعريفها للنّص الأدبي، فإنّ شكري عبد الوهاب جعل من النّص فعلا مسرحياً عندما يرتبط بالمسرح، فنص المؤلف مصمم خصيصا للتمثيل الدّرامي المتعارف عليه، وهو عادة ما يسبق النّص المسرحي، ثم يصاحبه بعد بداية العرض، وهو على ذلك مجرد مشروع عرض مسرحي، وهو في حـــالته هذه مثله مثـــل أي رواية أو قصة نستطيع قراءته مكتوبا بخط اليد أومطبوعا[4]، فالنّص في المسرح يتفق مع النصوص الأخرى في خاصية التدوين والقراءة، ويتميز

---

(2) – *Voir :Jean Dubois, Mathée Giacomo, Louis Guespin, Christiane Marcellesi, Jean-Baptiste Marcellesi, Jean-pierre mével : Dictionnaire de linguidtique et des sciences du langage, p:482.*

(3) –جوليا كريسطيفا: علم النّص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط3، 2014م، ص:21.

(4) – يُـــنظر: شكري عبد الوهاب: النّص المسرحي ، دار فلور للنشر و التوزيع، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، ط2، 2001م، ص:2.

عنها بخاصية العرض،ومن هنا يمكن القول بأنّ المسرح يتميز بازدواجية الخطاب[*] نص يُقرأ و عرض يُشاهد،كما أشار شكري عبد الوهاب إلى قضية أسبقية النّص المسرحي عن نص العرض(*Texte performance*)، فلا يمكن بحال من الأحوال أن يُعرض النّص دون أن يسبقه فعل الكتابة الذي يُعد شرطاً أساسياً لقيامه.

كما أنّ نص العرض عند شكري عبد الوهاب ليس من تأليف المُبدع بل تُشارك في صياغته أطراف أخرى لها صلة بالعرض، يقول في ذلك:" هو النص الدرامي المكتوب، بعد أن تناولته يد المخرج و مجموعة العمل، من مصممي المناظر و الملابس و الإضاءة و الممثلين والإدارة المسرحية و غيرهم، لتأتي المعالجة النهائية تحويلا لكل المفردات المكتوبة إلى عناصر بصرية محسوسة. وهكذا لم يعد المؤلف هو المصدر الوحيد لمعنى النص"[5] ، نُلاحظ-من خلال هذا النّص- كيف يتحول النّص المسرحي إلى نص العرض، إذ يحوّل المخرج المسرحي النّص من القراءة إلى المشاهدة بمساعدة طاقم مسرحي مؤلف من مصممي المناظر و الملابس و التقنيين الذين يُعدون المؤثرات الصوتية و الضوئية يجتهدون بهدف إخراج العرض في حلّة جميلة.

وإذا انتقلنا إلى مفهوم النّص في ضوء نظرية التلقي نجده عبارة عن نسق متكامل ومتجانس، يقول فولفغانغ إيزر(*Wolfgang Iser*) في ذلك:"النّص هو نسق كامل"[6]؛ فالنّص مجموعة من الأنساق التي تترابط مع بعضها البعض مشكلة المعنى العام، والنسق (*Code*) هنا يصبح علامة حاملة للمعنى، وفي موضع آخر يُعرف فولفغانغ إيزر (*Wolfgang Iser*) النّص بأنّه مجموعة:"من النبضات الإشارية (دوال) يتلقاها القارئ"[7]؛فالنّص الأدبي يضم مجموعة من الدوال التي ينتجها المؤلف و الموجهة إلى المتلقي الذي يُعيد قراءتها انطلاقا من خلفيته المعرفية.

(*)-**إزواجية الخطاب المسرحي:** تحدث أكرم اليوسف عن هذه الإزدواجية و ميّز بين النّص الدّرامي الذي هو نص المؤلف المكتوب الذي يُعد شكلا من أشكال التخيّل المصمم خصيصا للتمثيل المسرحي، و نص العرض الذي يشترك فيه الممثل مع المتفرجين لإنتاج المعنى. (للتفصيل يُنظر:أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي- بين النّص الاجتماعي و الاقتصاد الدرامي- دار رسلان، دمشق، سوريا، ط1، 2010م، ص:40-44.).

(5) – شكري عبد الوهاب: النّص المسرحي، ص:2.

(6) – فولفغانغ إيـــزر: فعل القراءة- نظرية جمالية التجاوب في الأدب-، ترجمة : حميد الحميداني و الجلالي الكدية، ص:101.

(7) – فولفجانج إيـــسّر: فعل القراءة- نظرية في الاستجابة الجمالية-، ترجمة: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ن)، (د.ط)، 2000م ، ص:73.

كما يرى فولفغانغ إيزر (*Wolfgang Iser*) أنّ أي عمل أدبي يجب أن يتكون من قطبين قطب فني و قطب جمالي، يقول في ذلك: "للعمل الأدبي قطبان، قد نسميهما : القطب الفني و القطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف، و الثاني هو التّحققُ الذي يُنجزُه القارئ.وفي ضوء هذا التقاطب يتضح أنّ العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقا لا للنّص ولا لتحققه بل لابد أن يكون واقعا في مكان بينهما. يجب حتما أن يكون العمل الأدبي فاعلا في طبيعته مادام لا يمكن اختزالُه لا إلى واقع النّص ولا إلى ذاتية القارئ. وهو يستمد حيويته من هذه الفعالية" [8]؛ فالنّص الأدبي يتشكل من قُطبين أحدهما فني و الآخر جمالي؛ فالأول يُشكله المؤلف المبدع بسلطته الفنية التي يفرضها داخل النّص عند قيامه بفعل الكتابة أما الثاني جمالي يتعلق بالمتلقي الذي يستقبل النّص، ومن ثمة يقدم على فعل التحقق الذي ينتجه المتلقي عند بسط سلطته في التفسير و الكشف عن المعاني المختلفة.

والملاحظ أنّ فولفغانغ إيزر (*Wolfgang Iser*) حدد موقع النّص من هذين القطبين؛ فالنّص يقع في مكان بينهما، و من هنا أراد أن يجعل من المتلقي قطباً بارزا في النص لا يمكن الاستغناء عنه على الرغم من خاصية الذاتية التي يفرضها على النّص الذي يجب أن يكون فاعلا يحتوي ذاتية المتلقي وواقعية المؤلف، و في هذا السياق يرى سعيد يقطين أنّ النّص الأدبي عنصر أساسي لأفعال و عمليات التلقي التي تستخدم خاصية التواصل و التفاعل، وفي هذا يقول : "النّص الأدبي يجب أن يعتبر في آن واحد "نتاجاً" لفعل و لعملية إنتاج من جهة، وأساساً لأفعال وعمليات "تلق" و "استعمال" داخل نظام التواصل و التفاعل"[9]؛ فالنّص الأدبي يُعبر عن مرحلة نتاج معينة تخضع لمبدأ التفاعل الذي هو شرط أساسي في عملية القراءة، وهذا ما نجده عند فولفغانغ إيزر(*Wolfgang Iser*) الذي انطلق من مبدأ التفاعل الذي يحدثه النّص على مستوى المتلقي أي بين بنية العمل الأدبي و متلقيه، يقول في ذلك: "إنّ الشيء الأساسي في قراءة كلّ عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته و متلقيه"[10]، فالتفاعل يقتضي من المتلقي قبل كلّ شيء قراءة النّص المسرحي قراءة جيدة تُحيله هذه القراءة إلى مرحلة أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها هي مرحلة فهم المدلولات المختلفة التي ينتجها النّص المسرحي.

---

(8) – فولفغانغ إيـــزر: فعل القراءة– نظرية جمالية التجاوب في الأدب–، ترجمة: حميد الحميداني و الجلالي الكدية، ص:12.

(9) –سعيد يقطين: انفتاح النّص الروائي– النّص و السياق–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م، ص:14.

(10)– فولفغانغ إيـــــزر: فعل القراءة– نظرية جمالية التجاوب في الأدب–، ترجمة: حميد الحميداني و الجلالي الكدية، ص:12.

كما يسهم التفاعل بين النّص و المتلقي في الكشف عن الدلالات المختلفة للقراء من حيث شكل هذه التلقيات و بنيتها[11]، ومن ثمة يُصبح لكلّ نص قارئ معين يفهمه انطلاقاً من ذاتيته المعرفية، و مادام التلقي يخضع لشرط الذاتية نجد القراء يختلفون هم أيضا.

ومما سبق يُمكن القول أنّ النص يختلف مفهومه من حقل معرفي(*Cognitif*) إلى آخر، ففي المعاجم اللّغوية يُطلق على أي أثر أدبي منطوقا كان أم مكتوبا، و في الدرّس اللّساني يرتبط تعريفه بالبيانات اللّغوية اللسانية القابلة للتحليل(*Analyse*)، و النص في ضوء نظرية التلقي نسق عام يوجد بين المؤلف و المتلقي يمتاز بخاصية التفاعل و التواصل؛ لأنّ هدف الكاتب –من خلال النص– هو تحقيق التفاعل بينه و بين المتلقي.

1-2-نـــــسقية القـــــراءة: عند ممارسة المتلقي لفعل القراءة تتشكل في ذهنه مجموعة من الأنساق تتعلق بالأثر المسرحي الذي قرأه و تختلف نسبة التلقي عنده باختلاف النّص في حد ذاته، فكلّما كان النّص المسرحي واضحاً كلّما سهلت قراءته، و استطاع المتلقي أن يصل إلى بُنى النّص و البحث عن مكمن الجمالية فيه، فهذا الشكل من القراءة ينشده المتلقي في المسرح و يصبو إلى تحقيقه، و هنا نتساءل عن الهدف الذي يتوخّاه المتلقي من قراءة النّص المسرحي.

لعلّ الهدف الذي يصبو المتلقي إلى تحقيقه هو الكشف عن الأنساق المشكلة للنّص المسرحي، ومن ثمة البحث عن الموضوع الرئيس الذي تُعالجه المسرحية *(Théâtralisme)*، و متعة القراءة لا تتحقق إلا بالكشف عن جمالية النّص المقروء هذا من جهة، ومن جهة أخرى معرفة الملامح النفسية و الاجتماعية التي نشأ في ظلها النّص، والتي جعلت المؤلف يكتب هذا الموضوع*(Objet)* دون ذاك، ففي ثلاثية عبد القادر علولة[*] يكتشف المتلقي بعض الدوافع النفسية التي جعلت المؤلف يكتب هذا النّص، ويتعرف على الظروف الاجتماعية و الاقتصادية التي عاشها لهذا عمد إلى الكتابة لنقل ما يختلج في نفسه.

---

(11) – يـُنظر: حسن بزاري: سؤال التلقي– التلقي الجمالي للمعلقات–، دار الأمان، الرباط، المغرب–منشورات الاختلاف، الجزائر– منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2014م، ص: 48.

(*)– نقصد بالثلاثية النصوص الثلاثة التي نحن بصدد دراستها، وهي: الأقوال و الأجواد و اللّثام.

والمتلقي لحظة قراءته للنص المسرحي لا يخرج عن ثلاثة حقول معرفية ترتبط مع بعضها البعض ارتباطا وثيقا أوجزها لنا ميشيل أوتان(*Otten*) في النقاط التالية[12]:

- -النّص بوصفه مجموعة من الدوال التي ينبغي تأويلها.
- -نص القارئ أو القارئ بوصفه نصًا.
- -إلتقاء النّص بالقارئ.

تطرح هذه العناصر الحقول المعرفية التي يمكن أن يبني عليها المتلقي معرفته المسبقة بالنّص، يتعلق الأول منها بالنّص بوصفه وحدة دلالية قابلة للتأويل و الكشف، و هنا نجد المتلقي يقوم بسبر أغوار النّص باحثاً عن الأسرار الخفية التي وضعها المؤلف و البحث عن المعنى بوصفه نسقا " يسهم القارئ أو المتلقي في بنائه وتشييده"[13]، فيحدث التفاعل بين النص و متلقيه من جهة، وبين المتلقي و المؤلف من جهة أخرى، و أما الحقل الثاني فهو نص القارئ الذي ألفه من خلال قيامه بفعل القراءة، و لعلّ هذا الحقل يُعد من أهم الحقول المعرفية التي يُنتجها المتلقي، والتي تنم عن قراءته الإبداعية الواعية، وفي الحقل الأخير نجد النّص يتواصل مع متلقيه انطلاقاً من أطر دلالية(*Signification*)، بوصفه خزاناً دلالياً يضم الكثير من المعاني.

1-3- ثلاثية عبد القادر علولة من الكتابة الإبداعية إلى نسقية القراءة: تعد الكتابة المسرحية (*Ecriture théâtrale*)- في نظرنا- هاجس الكتاب و النقاد لخصوصيتها من جهة، وإلى طبيعة الجمهور الموجه إليه من جهة أخرى، فالمسرح يتمتع بجمهور أوسع مقارنة بالأشكال و الأجناس الأدبية الأخرى لتعدد أنماط الإرسال، لهذا نجد الكاتب يحرص عند الكتابة أن يستجيب لتطلعات المتلقين، فتحديد المتلقي و السعي بالرقي به يعد من أبرز أسباب نجاح عملية الإبداع، كما يسعى الكاتب في كلّ نص أن يُجدّد طاقة المتلقي وذلك بإمداده بمجموعة من المؤشرات التي تساعده على بناء المستقبل من خلال تجربته الخاصة؛ لأنّ "المسرحية هي الأداة

---

(12) -يُـنظر:فيرناند هالين، فرانك شوير فجين، ميشيل أوتان: بحوث في القراءة و التلقي، ترجمة: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط1، 1998م، ص:75.تجدر الإشارة إلى أن الكتاب تضمن ثلاثة نصوص مترجمة ؛ النّص الأول مشترك بين هالين (*Hallyn*) وشوير فجين(*Schuerewgen*) بعنوان: من التأويلية إلى التفكيكية (*L'herméneutique à la De déconstruction*)، و النّص الثاني لشوير فجين(*Schuerewgen*) بعنوان: نظريات التلقي(*Théories de la réception*)، و النّص لأوتان(*Otten*) سيميائية القراءة (*Sémiologie de la lecture*)، جمعت هذه النصوص في كتاب بعنوان: مقدمة للدراسة الأدبية – مناهج النص – دار دوكولو، باريس، فرنسا، 1987م.

(13) -أحمد يوسف: القراءة النسقية- سلطة البنية ووهم المحايثة-منشورات الاختلاف، الجزائر، ج1، ط1، 2003م، ص:124.

أو الوسيلة التي يُضمّنها المؤلف مجموعة أفكاره و نظرياته سواء السياسية منها أو الاجتماعية. إنّها الوعاء الذي يتضمّن الأماني و الأحلام و الرغبات التي يحلم المؤلف بتجسيدها"[14]، و لما كانت كذلك نجد المؤلف يفكر كثيرا قبل الكتابة واضعاً نصب عينيه الجمهور الذي يكتب له، ولعلّ هذا ما دفع امبرتو إيكو (*Umberto Eco*) للحديث عن المؤلف الواعي الذي يكتب للجمهور الفعلي ، يقول في ذلك :"قد يفكر المؤلف، وهو يكتب، في جمهور فعلي"[15]، تكشف لنا هذه المقولة عن ميزتين يتميز بهما المؤلف، تتعلق الأولى بجدية الكتابة المسرحية، بمعنى أن الكتابة عند المؤلف لا ترد اعتباطا بل تخضع لقصدية المؤلف، أما الميزة الثانية فترتبط بالمتلقي الذي وُضع النص من أجله.

ولما سُئل عبد القادر علولة ذات يوم عن نوعية الجمهور الذي يكتب له قال :"أكتب لشعبنا واضعًا نصب أعيني منظورا أساسيًا: ألا و هو ترقيته الشاملة و الكاملة. وأود أن أزوده بواسطة إمكانياتي المتواضعة، وعلى طريقتي الخاصة، بوسائل و أسئلة و بمبررات و بأفكار تمكنه، بينما هو يرفه عن نفسه، من أن يجد مادة ووسائل تساعده على تجديد طاقاته، وبعث الحيوية في نفسه لكي يتحرر و يمضي قدمًا إلى الأمام"[16]، من الواضح أنّ عبد القادر علولة كان يكتب للشعب الذي ينتمي إليه بهدف ترقيته و السمو به فكرياً، وذلك بنشر الوعي و استخدام تقنيات حديثة في طريقة عرض الأفكار من خلال دمجها في النص و محاولة دفعه للإجابة على بعض التساؤلات التي تتبادر إلى ذهنه، فيغدوا طرفا مهما في النص.

و لكي ينجح الكاتب في إقناع القارئ يجب أن يكون أميناً صادقاً، فمعيار نجاح العمل يُقاس بصدق الكاتب حين الكتابة، و لعلّ هذا ما دفع جابر عصفور إلى تشبيه كتابة الأديب بالمرآة التي تعكس صورة صاحبها، يقول في ذلك:"عندما يتصف العمل الأدبي بأمانة التمثيل وصدقه فإنّه يتحول ليصبح وثيقةً نفسية ً دالة على صاحبها، كاشفة عما في داخله، فيغدو العمل الأدبي مرآة سالبة أخرى توازي– في سلبها–الأديب الذي هو أشبه بالمرآة التي تتلقى

---

(14) – شكري عبد الوهاب: النص المسرحي ، ص:3.

(15) – أمبرتو إيكو: آليات الكتابة السردية– نصوص حول تجربة خاصة–، ترجمة: سعيد بنكَراد، دار الحوار للنشر و التوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2009م، ص:51.

(16) – لقاء مع عبد القادر علولة أجراه محمد جلّيد أستاذ علم الاجتماع في جامعة وهران في أكتوبر 1985م، اللقاء مدون ضمن كتاب عبد القادر علولة : من مسرحيات علولة (الأقوال – الأجواد– اللّثام)، ص:242-243.

الصور"[17]، نستشف -من هذا النص- قضية أخرى ترتبط باستجابة المتلقي للعمل الذي يتلقاه، فكلّما كان الأديب صادقاً انعكس ذلك إيجاباً على عمله و حُظيت كتابته بالقبول من قبل المتلقي الذي يتقاسم معه هذا العمل بوصفه معبرا عن واقعه الذي يعيش فيه، و لعلّ هذا ما جعل عبد القادر علولة ينجح في أعماله المسرحية كتابة وتمثيلا و إخراجاً، فصدقه في التعبير وأمانته في نقل الواقع جعلت أعماله تلقى رواجا كبيراً من قبل المتلقّين فضلا عن طبيعة الموضوعات التي يعالجها، و التي تنم عن اختيار جيد لفكرة المسرحية؛ فالمسرحية الجيدة هي التي تحمل فكرة واضحة المعالم سليمة التكوين[18]؛ لأنّ غموض الفكرة يُؤثر سلباً على النّص المسرحي مما يجعل المتلقي لا يتجاوب معه.

و المتأمل لثلاثية عبد القادر علولة يجد أنّ المؤلف استحدث طرقاً جديدة في التأليف المسرحي بغية الوصول إلى فعل مشاركة المتلقي المبدع في صياغة النّص من جديد انطلاقا من رؤيته الخاصة مما ينتج سلطة جديدة يمكن أن نُسميها سلطة الإبداع التي يتقاسمها المؤلف كونه المبدع الأول للعمل المسرحي مع المتلقي بوصفه مبدعا مكملا بقراءته الفاحصة التي تسهم إلى حد كبير في بناء الانسجام(*Cohérence*) والكشف عن بعض الملامح المتعلقة بالمؤلف، ومن ثمة فالقراءة تجعل المتلقي يتعرف على المؤلف حتى و إن لم يكن معاصرا له، فيغدو نصه أرضية معرفية لنشاطه الذهني.

و يرتبط المتلقي بالنص المسرحي ارتباطا وثيقا مما يجعله يُشكّل مع النّص"بنية سياقية تركيبية"[19]، فكلّما كان النص متجانساً و متناسقاً كانت قراءة المتلقي للنّص المسرحي قراءة صحيحة، ومن ثمة يحدث التفاعل الذي ينشده المتلقي من خلال هذه القراءة، فثلاثية عبد القادر علولة -كغيرها من النّصوص الأخرى- تخضع لهذه النسقية؛ لأنّ " النّص هو محور التقبّل وهو

---

(17) -جابر عصفور: المرايا المتجاورة – دراسة في نقد طه حسين- الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1983م، ص:74.

(18) -يُنظر:لابوس ايجري: فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر- مؤسسة فرانكليين للطباعة و النشر، القاهرة، مصر- نيويورك، الولايات المتحدة الأمريكية،(د.ط)، (د.ت)، ص:54.

(19) – عبد القادر عميش: الخطاب بين فعل التّثبيت و آليات القراءة-مركزية البنية و أمبريالية الدّلالة-، دار الأمل تيزي وزو ، الجزائر، (د.ط)، 2012م، ص:40.

مصدر تجربة القارئ "[20]، و النّص المسرحي يخضع إلى بنية نسقية كبرى تتمثل في موضوع العمل المسرحي و في مجموعة من الأنساق الصغرى الفرعية و المتمثلة في الفصول و المشاهد واللوحات المسرحية التي يقدم الكاتب على صياغتها و ربط عناصرها مع بعضها البعض ربطا نسقيا يستند إلى مبدأ التفاعل و التواصل؛ لأنّ المسرح ما هو إلا رسالة اتصالية تجمع بين الأبعاد الجمالية و الوعي المحدد لطبيعة الموضوع و محتواه.[21]

و تعتمد نسقية القراءة على النشاط المعرفي للمتلقي؛ لأنّ فهم حقيقة النّص المسرحي يقتضي بذل جهد معرفي يزود القارئ بمعارف و مفاهيم عديدة[22]، بهدف الكشف عن هذا الخزّان الدلالي الذي تتجمع فيه شتى الأنساق التاريخية والثقافية والاجتماعية والسياسية، وتتمفصل(*Articulation*)على صيغة منظومة تعبيرية تعمل مع بعضها لتشكيل الفضاء الذي يتحرك من خلاله المتلقي في فهم النّص و الكشف عن كلّ المعاني الخفية، و الفهم الجيد للأنساق المشكلة للنّص المسرحي يجعل المتلقي يتحصل على قراءة مسرحية ناجحة، و من ثمة يقترب شيئا فشيئا من قصدية المؤلف بغية فهم النّص فهما جيدا[23]، واستقصاء المعاني الخفية للوصول إلى مكمن الجمالية التي ينشدها المتلقي.

مما تقدم نستنتج أن خصوصية الانفتاح(*Ouverture*) التي يتميز بها النص المسرحي تختلف عن النصوص الأخرى شعرية كانت أم نثرية، لتعدد أقطاب الإرسال في النّص المسرحي، كما أنّ الكتابة في المسرح تختلف عن بقية الأشكال الأخرى لطبيعة الرؤية الأدبية التي يعتمد عليها الأديب في تشكيل نصه و التي تعتمد على الدّقة و الواقعية(*Réalisme*)، والسؤال الذي يتبادر إلى ذهن المتلقي ما هي آليات التلقي في ثلاثية عبد القادر علولة ؟ وكيف يمكن للمتلقي فهم النصوص الثلاثة؟ للإجابة عن كلّ هذه الأسئلة وغيرها سنركز بحثنا على التلقي في

---

(20) –شكري المبخوت: جمالية الألفة–النّص و متقبله في التراث النقدي–، المجمع التونسي للعلوم و الآداب و الفنون، بيت الحكمة، تونس، ط1، 1993م، ص:68.

(21)– يـــُنظر: صالح زيّـــاد : القارئ القياسي –القراءة و سلطة القصد و المصطلح و النموذج مقاربات في التراث النقدي–، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص:15.

(22) – يـــُنظر: سعد علوان حسن: القراءة و أثرها في التحصيل و التذوق الأدبي، دار غيداء للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012م، ص:48.

(23) – يـــُنظر: حميـد علاوي: التـنظير الـمسرحي عند توفيق الحكيم، أطروحة دكتوراه، جامـعة الجزائر، 2006م، ص:271- 272.

النّص المسرحي دون التطرق إلى العرض المسرحي؛ لأنّ العرض المسرحي—في نظرنا- قد يُظيف أو يُنقص ما لم يكن موجودا في النص الأصلي الذي كتبه المؤلف.

2- المتلقي و نسقية العنوان: يُعد العنوان *(Titre)* من أهم العناصر المشكلة للمسرحية، فهو عتبة النص وواجهته وأول ما يستقبله المتلقي لهذا نجد كتاب النصوص الأدبية بصفة عامة، والمسرحية بصفة خاصة يولون اهتماماً بالغاً للعنوان و يحرصون على اختيار العناوين التي تتلاءم مع نصوصهم المسرحية لجلب أكبر عدد ممكن من المتلقين، و الملاحظ أنّ العنوان يأتي على عدة أشكال و دلالات، فمنه القصير و الطويل، الواضح و الغامض، و على المتلقي الجمع بين التحليل و التأويل[24]،وربط العنوان بنصه و البحث عن الانسجام و التطابق، ومن ثمة تنشأ علاقة نسقية بين العنوان بوصفه نسقا جزئياً و النص بوصفه نسقاً كليًا.

و المستقرئ للمعاجم اللّغوية القديمة يُلاحظ بأنّها عرّفت العنوان في مواد مختلفة، و في كلّ مادة يكشف العنوان عن معان خفية؛ فمعجم (لسان العرب) نجده في مادة (عنن) عرّفه بقوله:"عَنَّ الشيءُ يَعِنُّ ويَعُنُّ عَنَناً وعُنُوناً ظَهَرَ أَمامك وعَنَّ يَعِنُّ ويُعُنُّ عَنّاً وعُنوناً واعْتَنَّ اعتَرَضَ وعَرَض"[25]،فالعنوان جاء بمعنى الإظهار و العرض، نقول: عنّون المؤلف نصه المسرحي للمتلقي، بمعنى أظهره له و عرضه عليه، و من ثمة يغدو مصطلحا الإظهار و العرض متعلقان بالعنوان، كما ورد أيضا في مادة(عنا) في قوله:"والعِنْوانُ سِمَةُ الكِتابِ وعَنْوَنَه عَنْوَنَةً وعِنْواناً وعَنَّاهُ كِلاهُما وَسَمَه بالعُنوان"[26]، فالعنوان هنا جاء بمعنى السمة.

و إذا انتقلنا إلى مُعجم (تاج العروس) نجده يعرّفه في مادة (عنو) بقوله:"(و عُنْوانُ الكِتابِ)، بالضّم و الكَسْرِ:(سِمَتُهُ) (كَمُعَنَّاهُ) كمُعْظَّمٍ، (و قد عَنْوَنْتُهُ) عَنْوَنَةً، وَعُنوَانًا : إذا وَسَمْتَه"[27]، فالعنوان هنا جاء بمعنى السمة، فنقول عنون المؤلف نصه المسرحي بمعنى وسمه وعلّمه للمتلقي، انطلاقا من التعريفين السابقين نُلاحظ أن معجم (لسان العرب) يتفق مع مُعجم (تاج العروس) حول معنى السمة كمرادف لمعنى العنوان بينما يختلف عنه بزيادة معاني

---

(24) – يُنظر: عبد الحق بلعابد: عتبات- جيرار جينيت من النص إلى المناص- منشورات الاختلاف، الجزائر – الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص:65.

(25) – ابن منظور: لسان العرب، ج13، ص:290.

(26) – المرجع نفسه، ج15، ص:106.

(27) – محمد مرتضي الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، ج39، ص:119.

أخرى مثل: الإظهار و العرض، فضلا على أنّ معجم (تاج العروس) أورد المصطلح في مادة (عنو) أما في (معجم لسان العرب) عرّفه في مادتين هما :(عنن) و (عنا).

أما في الاصطلاح فإنّ (المعجم المسرحي) يعرّفه بقوله:" عنوان المسرحية هو المعلومة الأولى التي يتوجه فيه الكاتب للمُتلقّي مُباشرة، ويعتبر جُزء من الإرشادات الإخراجية له علاقة ما بمعنى المسرحية"[28]، فالعنوان أول معلومة يتلقاها المتلقي من النص الذي يستقبله، ومن ثمة فالعنوان قد يتميز على النّص المسرحي بأفضلية الظهور وأسبقية الوصول لدى المتلقي.

أما في (قاموس المسرح) لباتريس بافي (*Pavis patrice*) لم نجد تعريفاً واضحاً للعنوان بل اقتصر مُؤلفه على طرح اشكالية اختيار العنوان وبعض الآثار الجانبية التي يخلفها، يقول في ذلك:"ليس هناك قاعدة ولا وصفة لإيجاد عنوان جيد للمسرحية، ولا حتى دراسات عامة عن اختيار العناوين.العنوان هو نص خارج عن النص الدّرامي(*Texte dramatique*)[*] بحد ذاته. إنّه، و لهذا السبب، عنصر توجيهي (فوق أو جانب النّص)، لكن معرفته الإجبارية – مازلنا نذهب إلى المسرح بسبب عنوان المسرحية.من خلال الإعلان عن لونها، يحدد العنوان توقعات قد تخيّب الآمال ربّما، أو تبعث الرضى: سيحكم المشاهد في الواقع، إن كانت القصة تتناسب مع العنوان المختار.بعض الدراماتورجيات، كالدراما الرومانطقية أو الكوميديا البطولية، تعطي عنواناً لكلّ فصل أو لوحة، بحيث أن القصة تُختصر تماماً في سلسلة العناوين"[29] ، أثار باتريس بافي (*Pavis patrice*) إشكالات عدة تتعلق بالعنوان نوجزها في النقاط التالية:

●-ليست هناك قاعدة معينة يتبعها الكتّاب و المؤلفون في تحديد عناوين معينة لنصوصهم المسرحية، فهناك من يختار اسماً معيناً كما هي الحال في النّصوص المسرحية التي نحن بصدد درستها؛ فـــ(الأقوال، والأجواد، و اللّثام) أسماء اختارها عبد القادر علولة كعناوين لنصوصه المسرحية، وهناك من يختار جملة سواء كانت اسمية أم فعلية و ما إلى ذلك من العناوين.

---

[28] -ماري الياس و حنان قصّاب حسن: الـــمعجم المسرحي، ص:324.

[*]- **الدّرامي**: أصل كلمة الدّراما (*Drama*) مأخوذة من الفعل اليوناني (*Dràn*) الذي يعني فَعَلَ، و تُستخدم كلمة دراما في اللّغة العربية بلفظها الأجنبي، و تطلق كلمة الدراما على كلّ الأعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها، وعلى كلّ عمل تمثيلي من ابتكار الخيال حتّى لو لم يُقدّم على خشبة المسرح.(للتفصيل يـُنظر: الـــمرجـــع نفســـــــــه، ص:194-203.).

[29] -باتريس بافي: معجم المسرح:ترجمة: ميشال ف. خطّار، الـــمنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2015م، ص:571.

●-العنوان هو نص في حد ذاته خارج عن النّص المسرحي، و لعلّ كلمة النّص أشار إليها الباحث بهدف إبراز الأهمية التي يحظى بها العنوان داخل العمل المسرحي.

●-يستلهم العنوان عقل المتلقي سواء أكان قارئاً أم مشاهداً فكثيرا ما يكون العنوان المشوّق سببا في جلب المتلقي إلى اقتناء النّص المسرحي، و في إقبال المشاهد على متابعة العرض المسرحي، لهذا بات لزاماً على الكاتب المسرحي أن يختار العناوين التي تجذب المتلقي.

●-العنوان قد يكون سببا في خيبة أمل المتلقي، و بخاصة إذا كان العنوان لا يتناسب مع الموضوع.

●- المبدع يُقدّم عنوانًا واحدًا لكلّ نص مسرحي أو يُقدم عنوانًا واحدًا لكلّ مشهد أو فصل مسرحي، و هذا ما نجده اليوم في النصوص المسرحية الرومانسية و الكوميديا.

و المُلاحظ أن (المعجم المسرحي) اقتصر في تعريفه للعنوان على الوظيفة الأساسية التي يُقدمها للمتلقي، فهو أول معلومة يستقبلها و يستند عليها في تحديد طبيعة النّص المسرحي، وهذا على خلاف ما ذهب إليه(قاموس المسرح) الذي أثار مجموعة من الإشكالات المرتبطة بالعنوان منها ما يتعلق بطريقة اختيار العنوان و بعضها حول الآثار الجانبية التي يُخلفها العنوان على المتلقي.

و لقد أصبحت دراسة العنوان علماً مستقلاً بذاته له أسسه و مقوماته، فظهر ما يُسمى بـــعلم العنوان *(Titrologie)* الذي يهتم بدراسة عناوين الكتب و المسرحيات و مختلف المدونات الأدبية التي ينتجها المبدع، ويسعى إلى البحث عن الأسباب الحقيقة التي دفعت المؤلف إلى أن يختار هذا العنوان دون ذاك، و يحاول أن يربط عنوان المسرحية بموضوعها الأصلي و يوضح مدى ملاءمة العنوان لموضوع المسرحية، و إذا انتقلنا إلى ثلاثية عبد القادر علولة نجد المتلقي في حركة ذهنية دؤوبة يحلّل تارة و يتساءل تارة أخرى عن سرّ اختيار المؤلف لهذه الأسماء دون غيرها لنصوصه المسرحية و عن علاقة العنوان بالنص في حد ذاته، و سنحاول أن نتتبع – قدر الإمكان- تمظهرات العنوان في نصوص الثلاثية:

2-1-العنوان في مسرحية الأقوال:أول شيء يخطر في ذهن المتلقي هو دلالة العنوان اللّغوية؛ لأنّ من خلال التعريف اللّغوي يمكن الربط بين العنوان و النّص المسرحي، و إذا قمنا بسبر أغوار المصطلح في مُعجم (لسان العرب) نجده في مادة (قال):"الجمع أَقْوال وأَقاوِيل جمع

الجمع قال يقول قَوْلاً وقِيلاً وقَوْلةً ومَقالاً ومَقالةً (...) ورجل قائل من قوم قُوَّل "[30]، فالقوال مشتق من مادة قال بيد أن الاسم جاء على صيغة مبالغة (فعّال) و لعلّ هذه الصيغة تدل على كثرة القول أوكثرة وجود فعل القول في النص المسرحي، أما في مُعجم (الصحاح) نجده في مادة (قول):"قال يقول قولا، وقولة، ومقالا، ومقالة.ويقال:كثر القيل والقال"[31]، فالأقوال مأخوذة من الفعل (قول) التي من معانيها كثرة القيل و القال.

وهذا ما يستشفه المتلقي للنّص المسرحي؛ فأول لفظ يظهر أمامه هو (القوّال) **"القوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة"[32]**، فالقوّال و الأقوال كلاهما مشتقان من الفعل (قال)، ومن ثمة يحمل العنوان(الأقوال) علامة*(Signe)* اتصالية تحاول ربط المتلقي بالعنوان و موضوع النّص المسرحي [33]، وفي مشهد موالي يتشكل العنوان من لفظة أخرى هي (قولنا) المقترنة بنون الجمع المتكلم(نحن)، ولعلّ نون الجمع هدفها إشراك الآخر*(L'autre)* في المشهد المسرحي *(Scène théâtral)* من خلال فعل القول، وهي إشارة صريحة لـــ(القوّال) الذي يروي وحدات النّص المسرحي، يقول (القوّال):**"قوالنا اليوم يا السامع"[34]**، ومن ثمة ترتبط لفظة (قوّلنا) بالعنوان (الأقوال) من جهة، وبالمشاهد المسرحية التي يتلقاها المتلقي من جهة أخرى.

كما يمكن ربط العنوان بفعل (يقولوا) الذي جاء على صيغة الجمع الغائب(هم) كما في قول (قدور السواق):**"نعيمة مرتك راهم يقولوا...خليهم يقولوا...يعياو و يقولوا ويسكتوا"[35]**، فزوجة (السي الناصر) (نعيمة) قالوا عنها أقاويل كثيرة منها؛ استغلالها لوسائل الشركة لتحقيق أهدافها الشخصية.

و في مشهد مماثل يكثر القول عند عمال الشركة، يقول (قدور السواق)" **السي الناصر كثرت الأقوال في الشركة على الآلات اللي مشرية من الطليان"[36]**، فقد قيلت أقاويل

---

[30] – ابن منظور: لسان العرب، ج11، ص:573.

[31] –إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ج5، ط1، 1407 هـ - 1987 م، ص: 1806.

[32] – عـبد القادر عـلولة: مـسرحية الأقـوال، ص:23.

[33] *-Voir : Leo h. Hoek : La marque du titre-Dispositifs sémiotiques d' une pratique textuelle, Mouton éditeur La haye , Paris- New york, 1981, p:36.*

[34] – عـبد القادر عـلولة: مـسرحية الأقـوال، ص:23.

[35] – الـمصدر نفسـه، ص:27.

[36] – الـمصدر نفسـه، ص:27.

بخصوص الآلات التي استوردها المدير(السي الناصر) من إيطاليا، مما أثار هذا الفعل حديث العمال حول طبيعة هذه الآلات و سبب استقدامها إلى الشركة، وما الفائدة التي تجنيها الشركة منها، و لماذا أُختيرت إيطاليا دون غيرها من الدول، و في مشهد (زينوبة بنت بوزيان العساس) ورد لفظ العنوان بصيغة الجمع الغائب (هم)، كما في قول (الرجال):" **دراري صغار و ما عرفوش**"[37]، كما ورد بنفس الصيغة في قول (القوّال) في نهاية المشهد المسرحي :

" قالوا ماقالوا على زينوبة بنت بوزيان العســـاس

قالوا ماقالوا على البنت مولات القلب الحساس."[38]

فالعنوان هنا يرتبط بمجموعة من العلائق اللّغوية بين الدال الحاضر في مخيلة المتلقي، والمدلول كفعل افتراضي*(Virtuelle)* غائب في العنوان موجود في النّص المسرحي.[39]

والـــمُلاحظ أنّ العنوان جاء على صيغة الفعل (تكلم)[*] و هو معنى قريب من الفعل (قال)، ويظهر لنا في قول(القوّال):"**تكلموا على الثورة الزراعية و قالوا الحمد لله على التعاون و السكنة** (...) **تكلموا على المشاكل و الأكتاف العالية**(...)**تكلموا على الخيانة و قال الموظف**(...) **تكلموا على المنكر**"[40]، من خلال هذا المقطع*(Séquence)* المسرحي نـــُلاحظ أنّ فعل (تكلم) ورد بصيغة الجمع الغائب(هم)المقترن بالفعل (قال) الذي ورد على صيغة الجمع الغائب(قالوا)،وصيغة المفرد الغائب(قال) ليمتزج القـــول مع الكلام مع بعضهما البـــعض و يرتبطان مع العنوان، وورد فعل (تكلم)على صيغة المصدر يقول (قدور السواق): "**هذا هو الكلام في ما يخص بالاستقالة** "[41]، من هنا يتراءى لنا أنّ لفظة (الأقوال) بوصفها عنواناً لنص مسرحي وردت بلفظها (الأقوال) و بصيغ مختلفة اشتقت منها مثل: (القوّال) الذي جاء بصيغة المبالغة، و جاء بصيغة الاسم المقترن بنون الجمع (قوّلنا)، كما جاء العنوان على صيغة الفعل (قال) و (تكلم)؛ فالأول جاء على صيغة المضارع الدال على الجمع الغائب

---

(37) – عـــبد القادر عـــلولة: مـــــسرحية الأقـــــوال، ص:65.

(38) – الـــمصدر نفســـه، ص: 76.

(39) –يُـــنظر:محمد كعوان: شعرية الرؤيا و أفقية التأويل، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003م، ص: 24.

(*)– **الكلام:** هو القدرة على الإفصاح و التعبير و نقل المعاني من شخص آخر، و من معانيه أيضا الاستعمال الواقعي للّغة نتيجة لتدريب العقل و اللّسان على التكلُّم بها.(يـــُنظر: مجدي وهبه، كامل المهندس:معجم المصطلحات العربية في اللّغة و الأدب، ص:308.).

(40) – عبد القادر عـــــلولة: مسرحية الأقـــــــوال، ص:67.

(41) – الـــمصدر نفســـه، ص: 34.

(يقولوا) أما الثاني فورد على صيغة الماضي الدال على الجمع الغائب(قالوا)، ومن ثمة فهما يتشابهان في الصيغة الصرفية ويختلفان في الصيغة الزمنية.

2-2— العنوان في مسرحية الأجواد: الأجواد هو عنوان لنصّ مسرحي يتحدث عن أقوام من صفوة المجتمع يتميزون بالجود، فهم يسعون إلى تحقيق المصلحة العامة على حساب المصلحة الخاصة، هذا الخُلق النبيل الذي تميز به هؤلاء في مجتمع فقد الكثير من القيم الإيجابية وحلّ محله اللّهث وراء المادة والمصلحة الخاصة.

و المتتبع للفظة العنوان في المعاجم اللّغوية يجدها تحمل دلالات عدة منها ما جاء في معجم (مختار الصحاح) لـ (الرّازي) في مادة(جود)"شيء (جَيِّدٌ) والجمع (جِيَادٌ) و (جَيَائِدُ) بالهمزة على غير قياس و (جَادَ) بماله يجود جُوداً فهو (جَوَادٌ)"[42]، فالأجواد جاءت بمعنى الكرماء نقول رجالٌ أجوادٌ بمعنى رجال كرماء، و لعلّ هذا هو المعنى الذي قصده عبد القادر علولة عندما سُئل عن سبب اختيار عنوان الأجواد لمسرحيته فقال:"فيما يتعلق بعنوان "الأجواد" إنّه يعني بالمعنى الأولي و الحرفي " الكرماء". فهو يلخص بالنسبة لي -إلى حد ما- الفكرة المركزية، أي جوهر المسرحية. هذه الأخيرة هي عبارة عن جدارية تمثل الحياة اليومية، أوبالأحرى بعض اللحظات من حياة الجماهير الكادحة و الناس البسطاء إنّها مناظر إنسانية نصادفها كلّ يوم تحكي هذه الجدارية و تكشف بدقة كيف يتصفُ هؤلاء الناس المغمورون والبسطاء و المحقرون و الذين لا نكاد نلحظهم بالجود و كيف يتكفلون، بتفاؤل كبير وبإنسانية متأصلة بالمشاكل الكبرى للمجتمع"[43]، فالأجواد هم مجموعة من الكرماء يسعون إلى تحقيق المصلحة العامة، و يقدمون أفضل ما عندهم لإسعاد الآخرين، فعلى الرغم من أنّ أبطالها شخصيات هامشية في نظر المجتمع إلا أنّها استطاعت أن تُلقن الطبقة الخاصة درساً في الجود و السعي لتحقيق المصلحة العامة، كما يلفتنا -هذا النصّ- إلى قضية هامة أخرى متعلقة بسابقتها، وهي قضية جود الفقراء، فكيف يمكن للفقير أن يجود على غيره وهو بحاجة إلى من يجود عليه؟ هذا السؤال الذي طرحه عبد القادر علولة في نصه و الذي يمكن أن يطرحه أي ناقد، فهذه المعادلة (*Equation*) الصعبة بالنسبة للمتلقي والسهلة بالنسبة لهذه الشخصيات التي استطاعت أن

---

(42) – الرّازي: مختار الصحاح، ص: 49.

(43) –لقاء مع عبد القادر علولة أجراه محمد جلّيد أستاذ علم الاجتماع في جامعة وهران في أكتوبر 1985م، اللقاء مدون ضمن كتاب عبد القادر علولة : من مسرحيات علولة (الأقوال – الأجواد- اللّثام)، ص:233.

تقدم لغيرها- بإمكانياتها المتواضعة والمحدودة - ما لم يُقدمه غيرها بثبات كبير و تفاؤل ليس له نظير و بإنسانية عالية.

و المستقصي لمصطلح (الأجواد) يجده يتمظهر بدلالات ضمنية مختلفة داخل النّص المسرحي؛ ففي محور التلقي الأول يكشف العنوان عن دلالات ضمنية يستشفها المتلقي من خلال الممارسات الأخلاقية التي يقوم بها هذا العامل البسيط الذي يعمل في مؤسسة النظافة، يقول (القوّال):"**علال الزبّال ناشط ماهر في المكناس** "[44]، فـــ(علال) يجود بعمله على المجتمع، ويسعى في حركة دؤوبة بتنظيف شوارع المدينة من القمامات، كما أنّ الجود عند (علال) يتجاوز العمل لينتقل إلى فعل مراقبة السلع التي يستهلكها المواطن، يقول (القوّال):"**كأنّه يراقب في المليحة و المغشوشة**"[45]، وينتج فعل المراقبة صفة الجود من خلال تمييز (علال) بين السلع الجيدة و الرديئة، و يقترن الجود بالنصيحة ليرتبط بالعنوان في دلالة ضمنية، فـــ(علال) يجود على المتلقي بنصيحتين، الأولى موجهة للتجار، يقول (علال):"**السلعة الزينة غبرتوها علاش مخزونة**"[46]، فـــ(علال) لاحظ تفشي ظاهرة الغش عند التجار بسبب تخزين السلعة الجيدة فعاتب عتاباً شديداً المتسببين في ذلك بأسلوب استفهامي الغرض منه الإنكار، أما النصيحة الثانية متعلقة بالمحافظة على الفقير، يقول (علال):"**حافظوا على الفقير يصيب ما يحط فوق المايدة**" [47]، والملاحظ أن المتلقي يُشكل حيزاً مستمراً في خطاب(علال)؛ فالنصيحة تنطبق على كلّ متلق في أي عصر وجد، و النصيحة الثالثة موجهة لأصحاب القرار الاقتصادي، يقول (علال):"**اسمعوا للمنتجين ديروا على كلامهم**" [48]، ومن هنا نصل إلى أنّ العنوان (الأجواد) يقترن بشخصية (علال) و يرتبط بالأفعال التي يقوم بها.

وفي محور التلقي الثاني يتعلق العنوان بالممارسات التي يقوم بها بطل المشهد (الربوحي الحبيب) كفعل الاستشارة التي يقدمها للآخرين، تقول(الشريفة):"**مُولى خيمتي العزيز ياناس مستشار البؤساء**"[49]، فتقديم المشورة من شيم الكرماء، ويقترن العنوان بفعل التضامن الذي

---

[44] – عبد القادر عـــلولة: مسـرحية الأجـــواد، ص: 79.

[45] – الـــمصدر نفســـــه، ص: 79.

[46] – الـــمصدر نفســـــه، ص: 80.

[47] – الـــمصدر نفســـــه، ص: 80.

[48] – الـــمصدر نفســـــه، ص: 80.

[49] – الـــمصدر نفســـــه، ص:82.

يُقدم عليه سكان الحي بهدف خدمة المصلحة العامة، ويُشكل هذا الفعل أحد عناصر الجود على حيوانات الحديقة، يقول (القوّال):"**خاد الربوحي الحبيب الحداد موقف ودبّر على حلّ للنجدة نظم حلقة تضامنية و دخّل معاه شبان الحَيْ في العملية. عادو كلّ يوم وقت المغرب يلمو كلّ ما يحصلوا عليه من مأكولات**"[50]، فـ(الحبيب الربوحي) و شبان الحي شكّلوا حلقة تضامنية يجدون على حيوانات الحديقة بما جمعوه من مأكولات، فالعنوان هنا يرتبط بالمعنى الإيحائي التأويلي الذي يتضمنه سلوك الشخصية [51]؛ لأنّ فعل التضامن يُؤول على أنّه شكل من أشكال الجود.

و في مشهد مماثل ينفرد (الحبيب الربوحي) بفعل الجود و يخوض مغامرة الدخول إلى الحديقة، يقول (القوّال):"**حين ما يطيح الليل يدخل الربوحي سريا للحديقة يتشبط ويتلبد المغبون باش يفرج على مسجونين الحديقة وراه تابعينوا قطط و كلاب الحومة**"[52]، وقد يتعلق الجود مباشرة بما يقدمه (الحبيب الربوحي) للحيوانات، يقول(الحبيب الربوحي):"**أيا ياسيدي هاكم**"[53]، و جاء الجود مرادفا للكرم، يقول (حارس الحديقة):"**خطرة على خطرة يكرموني.**"[54]

و في محور التلقي الثالث يكتشف المتلقي مؤشرا دلاليا واحدا يدل على الجود كما يظهر في قول(القوّال):

"**ودع اصحابه زاد السبق يشالي فحور**

قال: نجيب لكم العوين أنتم قاعدين بور."[55]

فعلى الرغم أنّ هذا المشهد جاء على شكل أغنية شعبية إلا أنّ المتلقي يلمس حضور فعل الجود، فالجملة(نجيب لكم العوين) تحمل في طياتها دلالة صريحة عن الجود الذي يتصف به (قدور) مع زملائه في العمل.

---

(50) – عبد القادر عولة: مسرحية الأجواد، ص:85.

(51) – يُنظر: أمبرتو إيكو: آليات الكتابة السردية–نصوص حول تجربة خاصة–، ترجمة: سعيد بنكَراد، ص:20.

(52) – عبد القادر عولة: مسرحية الأجواد، ص:85.

(53) – المصدر نفسه، ص: 87.

(54) – المصدر نفسه، ص: 94.

(55) – المصدر نفسه، ص:102.

و في محور التلقي الرابع مشهد (عكلي) و(المنوّر) نلمس شكلاً آخر يبدو لنا غريبا و هو تبرع عامل بسيط بهيكله العظمي للمؤسسة التي يعمل فيها، فـ(عكلي) يوصي صديقه (المنوّر) بوصية تحمل دلالات كثيرة، وتعبر عن قمة الجود التي قد يصل إليها الإنسان، فـ(عكلي) يجود بهيكله العظمي للثانوية التي كان يعمل فيها للتلاميذ حفاظا منه على ميزانية المؤسسة و خدمة لوطنه، وذلك بتقليص فاتورة استيراد المواد التعليمية من الخارج، يقول (عكلي):" **فكرت وقلت بعد ما نموت بعامين و اللاثلاثة تجبدوا عظامي من تحت الأرض و تصاوبوهم...تركبوهم...تركبوهم هيكل عظمي يبقى ملك للثانوية...يستعملوه للدروس في العلوم الطبيعية ...مدام مدرستنا فقيرة من ناحية الأدوات "المدرسية". يستفادوا بيه أولادنا أحسن من اللي يستوردوا واحد من الخارج من (فرنسا)."**[56]

و في محور التلقي الخامس نجد العنوان يرتبط ارتباطاً و ثيقاً بفعل الإخبار الذي ورد على صيغة التمني ويحمل معنى الجود، يقوم بفعل الإخبار (المنصور) الذي يعمل في مؤسسة عمومية يخاطب الآلة في مشهد تراجيدي، يقول(المنصور):

"لو ساعدوني في الوقت و الآلات اللازمة

كنت نحسنك ما تبقى اتـــــوغي كالهامة

يقوى فيك الإنتاج و ما تاكلي دسومة."[57]

ففعل الجود مرتبط بالنية المسبقة التي أبدتها الشخصية تجاه الآلة، ففعلا الصيانة و التحسين يعبران عن شكل من أشكال الجود، فالنية أسبق من الفعل، ولعلّ الهدف من الصيانة و التحسين هو رفع الإنتاج كماً و نوعاً و بهما تزدهر المؤسسة مما يعود بالخير و النفع على البلاد و العباد.

وفي محور التلقي السادس جاء ذكر العنوان مرادفاً للفظة الكرم، وهي صفة اتصف بها بطل المشهد (جلول الفهايمي)، يقول(القوّال):"**جلول الفهايمي كريم و يأمن بالكثير في العدالة الإجتماعية** "[58]، إنّ الكرم ورد في خضم حديث (القوّال) عن العدالة الاجتماعية، مما يجعلنا نقول أنّ الكرم شرط أساسي لتحقيق العداللة الاجتماعية، وفي مقطع آخر ورد الجود على لسان شخصية (العاملة) اعترافا منها على كرم (جلول الفهايمي)، تقول في ذلك:"**هو الحنين**

---

(56) – عبـد القـادر عـــلولة: مسـرحية الأجـــواد، ص:106.

(57) – الـــمصدر نفســـــه، ص:126.

(58) – الـــمصدر نفســـــه، ص:128.

الكريم فينا قاع كيم ارانا"[59]، وهنا وردت صفة الكرم بعد صفة الحنان لتشكلان معًا بعداً أخلاقيا يتصف بهما (جلول الفهايمي)، وارتبط العنوان بصفة مضمرة في إطار المبادئ و القيم فهو بذلك جزء لا يتجزأ من المنظومة الأخلاقية التي يتميز بها (جلول الفهايمي) عن بقية زملائه، يقول (العامل):"**حامل معاه كاميو من المبادئ والقيم**"[60]، فلفظة(كاميو) تنم عن منظومة كبيرة من القيم و المبادئ.

وفي محور التلقي السابع يرتبط الجود بالقدرة على التنظيم وحل المشاكل، فالشخصية البطلة (سكينة) لها من الحنكة العقلية ما يؤهلها لتنظيم المصنع وحل المشاكل التي يتعرض لها زملاؤها داخل المصنع على الرغم من أنّها عاملة بسيطة مثلهم، يقول في ذلك (القوّال):

"ســـمـــاوها جوهرة المصنع على سيرتها
سلوكهـــا الحسنة مع الجميع و نشاطها
مدربة ســـــكينة تعرف للتنظيم بارزة
في تحليل الـــمشاكل و الظروف الذكية."[61]

مما تقدم نستنتج أن العنوان في مسرحية (الأجواد) يرتبط ارتباطا وثيقاً بالمشاهد المسرحية، ففي مشهد(علال) تعلق بفعل المراقبة وتقديم النصيحة، وفي مشهد (الحبيب الربوحي) ارتبط بتقديم المشورة و التضامن و إحضار الطعام للحيوانات و الاهتمام بحديقة الحيوانات، وفي مشهد (قدور) تعلق الجود بإحضار الطعام وتقديمه للعمال، وفي مشهد (عكلي) و(المنوّر) ارتبط الجود بالتبرع بالهيكل العظمي و تقديمه للثانوية، وفي مشهد (المنصور) نلمس الجود في المحافظة على الآلة و صيانتها وتحسين آدائها، وفي مشهد (جلول الفهايمي) يلتصق العنوان بالمبادئ والقيم حيث يُصبح جزء لا يتجزأ منهما، وفي مشهد (سكينة) يقترن الجود بالقدرة على حل المشاكل العمالية و حسن التنظيم.

2-3-العنـــوان في مسرحية اللّـــثام: في مسرحية اللّثام يكتشف المتلقي شكلا آخر من العنوان يرتبط بوحدات النّص المسرحي بطريقة مباشرة من خلال ذكر لفظة العنوان في حد ذاتها أو عن طريق ذكر المعنى الخفي الذي يُفهم من خلال السياق الذي يرد فيه، و هنا أسهم

---

(59) – عبـد القـادر عـــلولة: مســرحية الأجـــواد ص:138.
(60) – الـــمصدر نفســـــــه، ص:136.
(61) – الـــمصدر نفســـــــه، ص:150.

العنوان في صناعة المشهد المسرحي و العمل على تفكيك وحداته أو تعديلها[62]، و قبل سبر أغوار النّص المسرحي و البحث عن تمظهرات العنوان، سنحاول أنّ نستعرض المعنى اللّغوي لعنوان المسرحية بهدف ربط دلالته اللّغوية بمعانيه المختلفة الموجودة في النّص السرحي، فلقد جاء في معجم (مختار الصحاح)في مادة (لثم) قوله:" اللِّثَامُ ما كان على الفم من النقاب"[63]، فاللّثام مأخوذ من فعل (لثم) التي تعني حجب الفم و تغطيته، ومنه جاءت لفظة (النقاب) التي تعني الغطاء الذي تضعه المرأة على وجهها.

و المستقرى لمحور التلقي الأول يجد لفظة اللّثام وردت بمعنيين؛ الأول هو السجن و هو معنى ضمني يُستشف من سياق المشهد، كما يظهر في قول (القوّال):"**حقه الواضح معفوس رايه مسجون**"[64]، فالعبارة (رايه مسجون) تحمل معنى العنوان؛ فالرأي المسجون هو الرأي الذي حُجبَ و مُنعَ من الظهور، و من ثمة يصبح (السجن) مرادفاً لمعنى اللّثام، أما المعنى الثاني جاء بمعنى الحاجز، كما في قول (القوّال):"**توضحوا المعارك بانوا الحواجز**"[65]، فلفظة (الحواجز) التي تعني المانع و الحاجب ترتبط بلفظة (اللّثام) في دلالة ضمنية، ومن ثمة جاء العنوان في هذا المشهد في لفظتي (السجن) و (الحاجز) و هما يحملان المعنى اللّغوي للفظة (اللّثام).

بيد أنّ الأمر يبدو مختلفا في محور التلقي الثاني أين يذكر العنوان في حد ذاته بصيغ مختلفة منها صيغة الفعل الماضي، كما في قول (القوّال):"**قلفط أيوب الأصرم عبايته .لمها على كتفه الأيمن لثّم بديل عمامته و صد يجري قاصد الغابة هربان**"[66]، فـ(أيوب الأصرم) والد (برهوم الخجول) استخدم اللّثام بهدف التخفي و الهروب إلى الغابة، ومن ثمة التستر لحجب الرؤية عن العدوّ.

و في مقطع (برهوم الخجول) مع زوجته (الشريفة) يتحول اللّثام إلى ستر وحجب الإصابة التي لحقت بـ(برهوم الخجول)، وهذا ما جاء على لسان (القوّال):"**خرج يتختل داير لثام**

---

(62) - *Voir : Leo h. Hoek : La marque du titre-Dispositifs sémiotiques d' une pratique textuelle, p:54.*

(63) – الرازي:مختار الصّحاح، ص: 247.

(64) – عبد القادر عـلولة: مسرحية اللّثام، ص: 154.

(65) – المصدر نفسه، ص: 155.

(66) – المصدر نفسه، ص: 157.

ابيض على نيفه خيطته له شريفة مفصل كالعجار محزوم في القفاء بالحاشية"[67]، فالعنوان هنا ذكر في دلالة صريحة ليصبح اللّثام وسيلة لستر العيوب الموجودة على أنف (برهوم) ليصبح كالنقاب الذي تضعه المرأة على وجهها، كما نجد العنوان ذُكر بلفظه في مقطع خروج (برهوم الخجول)من البيت و مروره بالشارع، وكذلك يظهر في الاقتراح الذي قدمه أحدهم لـــ(برهوم الخجول) باستبدال اللّثام الذي وضعه على أنفه بشيء آخر يقوم مقامه، يقول(القوّال):"**واحد لْغَى قال له: عمّي برهوم راك ماشي تسرق البنكة وإلاّ داير اللّثام على الكوليرا(...) واحد قال له : علاش ما تفوتش على الخردة ربما تصيب حاجة تلبسها خير من اللّثام...حوس على دوك النواظر اللي لاسق فيهم النيف**"[68]،كما ورد كذلك على لسان (مفتش الشرطة) الذي طلب من (برهوم الخجول) إحضار صور جديدة دون اللّثام، يقول في ذلك: "**في ما يخص بينا زاد المفتش نشدوا عندنا بطاقتك مدام وجهك تغير ...المطلوب منك تجيب لنا صوّر جديدة بلا الثام**"[69]، وفي مشهد آخر جاء العنوان مقترنا بـــ(الهاء) الدالة على المذكر الغائب، يقول(القوّال):"**برهوم الخجول حكماته الدوخة.القفة غماته...ارفد راسه باش يتنفس و يشوف للنّاس لثامه في العنق مربوط مدلي**"[70]، وفي مقطع دخول (برهوم الخجول) على (الشرطي الأول) جاء العنوان بلفظة أخرى مشتقة من العنوان على صيغة (ملثّم) كما في قوله (الشرطي الأول):"**دخل عليا هاجم ملثّم و يده في القفة** "[71]، وارتبط العنوان بوصف أُطلق على (برهوم الخجول)، يقول(القوّال):"**برهوم الملثم عاد يتخبى في داره بالنهار**"[72]، من خلال ما سبق نصل إلى أنّ العنوان ورد في مشهد (برهوم الخجول) بصيغة الفعل الماضي (لثم) و جاء بلفظة العنوان (اللّثام) وورد بصيغة الاسم المشتق (ملثّم)، مما يجعله يخاطب المتلقي و يؤدي دوراً تواصلياً و تداولياً.[73]

---

(67) – عبد القادر عـــلولة: مسـرحية اللـّـثام ص: 198.

(68) – الـــمصدر نفســـــه، ص: 198.

(69) – الـــمصدر نفســـــه، ص: 212.

(70) – الـــمصدر نفســـــه، ص: 199.

(71) – الـــمصدر نفســـــه، ص: 205.

(72) – الـــمصدر نفســـــه، ص: 220.

(73) –يـــُنظر: عبد الحق بلعابد: عتبات– جيرار جينيت من النّص إلى المناص، ص:73.

بناء على ما تقدم يتراءى لنا أنّ العنوان يعد أحد العناصر الأساسية التي يعتمد عليها المتلقي لولوج النّص المسرحي و معرفة موضوعه، ومن ثمة تأسيس أرضية معرفية تواصلية بينه و بين النص، وعند دراستنا لعناوين ثلاثية عبد القادر علولة وجدنا صلة وثيقة ببين العنوان و نصه، وهذا على الرغم من تعدد الصيغ التي ورد عليها.

3-الـــمتلقي و الـــوحدات النّصية:تتشكل الوحدات النصية من ثلاث مسرحيات تعالج موضوعات لها صلة وثيقة بالمجتمع الذي كان يعيش فيه المؤلف، وتروي كثيرا من القصص حول أشخاص بسطاء من عامة المجتمع يواجهون مشاكل كثيرة و يسعون إلى حلها، و الوحدات النصية – في نظرنا- مبنية وفق نظام(*Système*) محكم استطاع المؤلف أن يربط بينها بواسطة الفكرة العامة التي تنطلق من إيديولوجيته التي كان يدافع عنها، وسنحاول –بقدر الإمكان- أن نستقصي هذه الوحدات النصية:

3-1-وحدة التلقي الأولى: مسرحية الأقوال:من خلال قراءتنا لمسرحية (الأقوال) يتبين لنا أنّ المؤلف وظّف طريقة جديدة في الكتابة المسرحية دمج فيها بين تجربته الشخصية مع آليات الكتابة الحديثة مع مراعاة الجوانب الفنية في طريقة العرض بهدف جلب الجمهور و دمجه في النّص لتحقيق الهدف المنشود، و تضم هذه الوحدات ثلاثة محاور رئيسة تعد بمثابة مشاهد مسرحية، وهي:

3-1-1- محور التلقي الأول: قدور السواق و صديقه السي الناصر:يُعالج محور التلقي الأول قضية اجتماعية و اقتصادية متفشية في المؤسسة العمومية الجزائرية في فترة من فترات التسيير الاشتراكي في الجزائر و تدور أحداث المشهد المسرحي بين شخصيتين محوريتين؛ الأولى شخصية (قدور السواق) الذي يعمل سائقا و شخصية(السي الناصر) الذي يترأس هذه الشركة، ويقدم المشهد المسرحي لمتلقيه حدثين أساسين اتحدا مع بعضهما البعض في تشكيل موضوع المشهد، وهما :

الحدث الأول: لعلّ أول حدث(*) يلاحظه المتلقي عند قراءة هذا المشهد هو الاستقالة التي قدمها (قدور السواق) لمديره (السي الناصر)، يقول (قدور السواق):"**السي الناصر هاك تقرى**

(*)-**الحدث**:هو سرد قصصي موجز يتناول موقفا واحدا، و حينما تنتظم الأحداث معا بطريقة مترابطة تصبح سلسلة أحداث في الحبكة.(يُـــنظر: إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحررين، تونس، (د.ط)، 1986م، ص:137.).

هذه الرسالة...رسالة موجهة ليك يا حضرة المدير...اقرى...أقراها...نعم فيها استقالتي طالب فيها نتسرح من الآن...طالب فيها نستقيل من الآن"[74]، فتقديم الاستقالة بطريقة فجائية تجعل المتلقي يتساءل عن سبب هذا التصرف و مآله.

الحدث الثاني: يُؤسس الحدث الثاني مرحلة جديدة للتلقي لدى القارئ كونه يكشف عن بعض الأسباب التي جعلت شخصية (قدور السواق) يقدم استقالته للمدير (السي الناصر) يقول(قدور السواق):"**إلا باغي نتخلص من المحبة اللي ذلّتني و جعلتني نأخذ الطريق الشينة في حماك...اللي تسميها أنت اقدمية أنا نسميها منكر و عواج وسعات خيانة...بغير ما نشعر ساهمت معاك في الخيانة و المنكر**"[75]، يتبادر في ذهن المتلقي عند قراءته لهذا المقطع المسرحي السبب الرئيس الذي جعل (قدور السواق) يقدم على فعل الاستقالة بسبب أعماله السابقة التي كان يشترك فيها مع مديره(السي الناصر)، و هذا مادلت عليه الأفعال التعبيرية التالية(منكر،عواج، خيانة)، وهنا يبدأ المتلقي في محاولة معرفة الجوانب الخفية التي تكشفها الاستقالة، فصحوة الضمير وتغيير مسار الطريق تستدعي بتر الممارسات السلبية السابقة، وهنا نجد أن المؤلف يسعى في التأثير على المتلقي و توعيته بهدف دمجه في النـّص.

و يُواصل المشهد في إقناع متلقيه باستدعاء بعض السلوكات السلبية التي ترتبط ارتباطاً وثيقا بسابقتها ويتعلق الأمر هنا باستغلال وسائل الدولة لتحقيق المصلحة الخاصة، وبخاصة عندما يتعلق بالأقارب كالأخ و الزوجة، أو بمصلحة خاصة يسعى المدير إلى تحقيقها، يقول في ذلك (قدور السواق):"**استخبرلي على الأرض الفلانية...السي الناصر راهم يقولوا باللي أنت اللي دفعت الدراهم في المعمل اللي كاسب خوك (...)كما العادة يقولوا باللي مقصودك الوحيد تزيد في مصلحتك الشخصية**" [76]، والملاحظ أنّ الحبكة *(Intrigue)* (*) -في هذا المشهد- تعتمد في بنيتها على الصراع الذي يشكل العقدة في النّص المسرحي مما يجعل المتلقي

---

(74) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص: 23.

(75) – المصدر نفسه، ص: 25-26.

(76)– المصدر نفسه، ص:27- 28.

(*)–**الحبكة**:خطة أو رسم تخطيطي لتحقيق غرض معين، وتشير إلى ترتيب الأحداث للوصول إلى تأثير مقصود، و الحبكة هي سلسلة من الأفعال التي تصمم بعناية و تتشابك و تتقدم عبر صراع قوي بين الأضداد إلى ذروة و انفراج.(يُنظر: إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ص:135).

يتساءل عن موقع الشخصية البطلة من الحبكة المسرحية[*]، وكيف جعل الحوار الحبكة تنمو حتى تتحول إلى صراع؟

لقد أدى فعل الحوار في هذا المشهد إلى تشكيل الصراع(*Conflit*)[**] الذي يظهر على شكل مناقشة كلامية بين الصديقين بعدما قرر(قدور السواق) بدء حياة جديدة داخل الشركة و الابتعاد عن الممارسات السلبية التي كان يشترك فيها مع صديقه المدير (السي النـــاصر)، و الملاحظ أن الصراع في هذا المشهد جاء على شكلين :

الشكل الأول:صراع بين الخير و الشر؛ فـــ(قدور السواق) حاول أن يصلح نفسه و يتخلص من كلّ الممارسات السلبية السابقة التي كانت تجمعه بـــ(السي الناصر)، فنقرأ قول(قدور السواق):" **باغي تتخلص من المحبّة اللي ذلّتني و جعلتني ناخذ الطريق الشينة**"[77]، ونُلاحظ هنا أن الشخصية البطلة تناضل من أجل إثبات إرادتها عبر علاقات متصلة و متفاوتة بين الشخوص الأخرى المعارضة.[78]

الشكل الثاني: صراع إيديولوجي بين النظام الرأسمالي و النظام الاشتراكي؛ ويتشكل هذا الصراع من خلال فعل الحوار الذي جمع بين الشخصيتين، وبدأ هذا الصراع ينمو عندما غيّرت شخصية (السي الناصر) مسارها الذي انتهجته في البداية إلى مسار آخر، وهذا ما يبينه حديث

---

[*] – تحدث تزفيتان تودوروف(*Tzvetan Todorov*) عن موقع الشخصية البطلة من الحبكة، وقسمها إلى مجموعة من العناصر، وهي:حبكة الفعل: تستند هذه الحبكة على قضية معينة وحلها، و القارئ في هذا الشكل من الحبكات يتساءل عن الأحداث التي قد تحدث بعد ذلك، كما هي الحال في مسرحية (الأقوال) التي تعالج قضية الفساد و البيروقراطية المتفشية في أوساط المؤسسات العمومية في فترة الاشتراكية، والحبكة الميلودرامية:وهي مجموعة من الأحداث السلبية التي تصيب الشخصية البطلة مما تجعل القارئ يتعاطف معها و يشفق و يسعى إلى مساعدتها، والحبكة التراجيدية: في هذه الحبكة يقف البطل(*Héros*)مذهولا و لا يكتشف الحقيقة إلا في وقت متأخر أو في نهاية الحدث، و حبكة العقوبة: في هذه الحبكة لا يحظى البطل بتعاطف المتلقي/القارئ، وتنتهي المسرحية بفشل البطل في تحقيق أهدافه ، والحبكة التهكمية: تشكل هذا النوع من الحبكة الشخصية البطلة و التي تحمل – في غالب الأحيان–أفكارا سلبية، والحبكة العاطفية: تحدث للبطل مجموعة من الأحداث السلبية لكنه في النهاية ينتصر عليها، والحبكة الدفاعية: يتعرض البطل إلى مجموعة من الأحداث المؤلمة لكنه ينتصر في النهاية. (يـــُنظر: تزيقيتان تودوروف:النّص، ترجمة: منذرعياشي، ضمن كتاب العلاماتيّة وعلم النّص، مركز الإنماء الحضاري–دار المحبة، دمشق، سوريا، (د.ط)، 1429هـــ- 2009م ، ص:116- 117.

[**] – **الصراع**: هو أحد العناصر التي تشكل النّص المسرحي يعتمد عليه المتلقي في تحديد نمط التفكير عند الكاتب و طريقة عرض الصراع الذي قد يحدث بين الشخوص المسرحية، و الصراع الدرامي هو الصراع الذي ينمو من تفاعل قوى متعارضة. (يُـــنظر: إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ص:222).

[77] – عـــبد القادر عـــــلولة: مـــسرحية الأقـــــوال، ص:25.

[78] – يـــُنظر: أبو الحسن سلام: المخرج المسرحي و القراءة المتعددة للنّص، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2004م، ص:251.

(قدور السواق) في قوله:"**ضد مكاسب العمال و كيف تعرقل في طريق الاشتراكية**"[79]، فيُشكل بذلك الصراع عقدة المشهد مما يجعل المتلقي يتساءل عن مصير الشخوص المسرحية ليأتي الحل(*Dénouement*) مباشرة على لسان (القوّال)، و الملاحظ أنّ المؤلف رسم نهايتين مفتوحتين لكلّ من شخصية (قدور السواق) و شخصية المدير(السي الناصر)، ولعلّ هذا يعكس رغبة المؤلف في إدماج المتلقي في صياغة نهاية تتلاءم مع أفق توقعه.

و المتأمل لنهاية (قدور السواق) يجد أنّ المؤلف قدّم نهايتين مختلفتين للشخصية جعل النهاية الأولى تراجيدية [*]تنتهي بمغادرة (قدور السواق) للشركة التي كان يعمل فيها، أما النهاية الثانية فتنتهي بعودة (قدور السواق) إلى العمل و الانخراط من جديد في النضال النقابي، يقول (القوّال):"**الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة، /قالوا و ما قالوا على قدور و ما صراله/ اللي ارفد قشه اهجر بعد ما ترك شغله/و اللي قال شدّوه العمال بعد ما سمحوله/ طلبوا منّه يبقى يعطيك يغيّر أفعاله/ الشركة ما تضيع سواق مجرب مثله/ ادخل معهم في الصف اهنا واتسقمت أحواله/ لقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة ولّي يناضل من جديد رجعلته الكرامة و مع النقابة سهران على المصلحة العامة/ حتى عاد قدور مثال في القعدة والقمة**"[80]، وتختلف نهاية المدير (السي الناصر) عن صديقه (قدور السواق)، فالمدير (السي الناصر) أصر على عدم تغير موقفه و البقاء على الحالة السلبية مما أدى إلى محاسبته وطرده من العمل، يقول (القوّال):"**السي الناصر انكشف حالته ما تعجب مشومة/ تحاسب و تــراقب و اطّرد مكشوف من الخدمة**"[81]، يرسم هذا الموقف (*Situation*) الختامي نهاية طبيعية لمدير يريد أن يستثمر منصبه لتحقيق أغراض خاصة له ولعائلته.

من خلال ما سبق نستنتج أن المشهد الأول يكشف للمتلقي عن موضوع كان سائدا في المؤسسات العمومية في فترة من الفترات الماضية أيام النظام الاشتراكي يتعلق باستغلال المسؤولين لمناصبهم لتحقيق أهدافهم الشخصية، و لعلّ هذه القضية لا ترتبط زمنيا بتلك الفترة

---

[79] – عــبد القادر عـــــلولة: مــسرحية الأقـــــوال، ص:26.

[*]–**تراجيدية**:التراجيديا(***Tragédie***) كلمة يونانية مَنحوتة من كلمتي(***Tragos***) = الكَبْش و (*ôde*) =غناء، و كانت تُستعمل للدّلالة على النشيد الذي كانت تُغنّيه جوقة مُتنكرة بزيّ الكبش، و التراجيديا مسرحية تُصوّر واقعا إنسانيًّا مُحاطا بالشُّؤم تنتهي غالبا بخاتمة مأساويّة.(للــتفصيل: يــُنظر: ماري الياس و حنان قصّاب حسن:الــمعجم المسرحي، ص:122-130.).

[80] – عــبد القادر عـــــلولة: مسرحية الأقـــــوال، ص:34.

[81] – الـــــــمصدر نـــــــفسه، ص:34.

بل تمتد إلى عصرنا اليوم، فهذا السلوك السلبي الذي استطاع المؤلف أن ينقله للمتلقي يعرض حديثين أساسين أسهما معا في بناء الحبكة و صياغة الصراع الذي جعله يتناسب مع طبيعة الموضوع، ثم يأتي الحل ليستجيب لكلّ توقعات المتلقي.

3-1-2- محور التلقي الثاني:مشهد غشّام ولد الدّاود و ابنه: يتناول هذا المشهد قضية اجتماعية تتعلق بالظروف التي يعمل فيها العامل الجزائري إبان فترة الاستعمار الفرنسي والتي أثرت سلبا على مردوده الانتاجي بعد الاستقلال، من هنا تنطلق قصة بطل المشهد (غشّام ابن داود) الذي يروي لابنه (مسعود) معاناته، ويتشكل المشهد من مجموعة أحداث رئيسة نوجزها في مايلي:

الحدث الأول: يبدأ المشهد بحدث توقيف (غشّام) عن العمل، يقول(غشّام):" **المهيم يا ابني...اليوم الصباح حبسوني من الخدمة**"[82]، يشد خبر توقيف (غشّام)عن العمل انتباه المتلقي و يُثير فضوله و يدعوه إلى معرفة أسباب التوقيف؛ هل هذا التوقيف تعسفي؟ أم أنّه اختياري ؟ ليأتي فعل الإخبار ليوضح ما كان ملتبساً، فالتوقيف بسبب المرض و عدم القدرة على مواصلة العمل، يقول(غشّام):"**حبسوني بالتبسيمة و أنا راضي هذوا شهور وهي القضية تندرس و اليوم الصباح قرّوا ...الطبيبة متاع المعمل اليوم الصباح اعطاتلي ورقة و قالت لي ...درسنا القضية متاعك على مستوى المديرية وقررّنا باش توقف الخدمة نهائيا...مريض من الصدر و ما تقدرش تزيد تخدم.**"[83]

الحدث الثاني :ينقل النّص متلقيه إلى حدث آخر يتعلق بسرد أحداث ماضية وقعت لـ(غشام) ، يقول(غشّام):"**لا علينا كيف ابديت أنا غشّام ولد داود في الحياة**"[84]، يُغير هذا الفعل الاستطرادي[*] مجرى التلقي ويعود بنا إلى فترة الاستعمار الفرنسي لنتعرف على حياة (غشّام) و عن والده (داود)، والبداية بخبر وفاة الأب (داود) و تكفل عمه بـ(غشّام) وإخوته، كما يستحضر المتلقي مع (غشّام) فترة الاستعمار و الكولون و النقابات العمالية التي

---

[82] – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص: 35.

[83] – المصدر نفسه، ص: 35.

[84] – المصدر نفسه، ص: 41.

[*]–**الاستطراد:** هو أن يأخذ المتكلم في معنى، وقبل أن يتمه يأخذ في معنى آخر. (للتفصيل يُنظر: مجدي وهبه، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللّغة و الأدب، ص:27.)

كانت منتشرة، يقول(غشّام):"**توفى جدّك داود(...) كنّا عاد صغار أنا و عماتك...غالم عمي خادنا عنده واتحمّل بينا(...)لما قفلت ثمنطاعش عام لغالي العم و قالي لي: غشّام وليدي راك راجل تبارك الله روح استغرب وقوم براسك(...)الفايدة بديت نخدم عند الكولون في العنب...عامين وأنا نخدم في الفلاحة و الأرض عند الكولون...من بعد وحد السيد كان يخدم معنا متصل بالنقابة و يعرف ناس في الأحزاب دبّر لي خدمة في القرية الفيلاج عند واحد الحدّاد اسبنيولي**"[85]، لينتقل المتلقي إلى التعرف على شخصية (خوسي) التي كان لها الفضل في تحريك الفعل المسرحي و مساعدة الشخصية البطلة للانتقال من مكان إلى آخر، يقول(غشّام):"**عند ذاك الحدّاد اتصاحبت مع وحد السبنيولي لاجيء سياسي...يكون مات هذا زمان المسكين"خوسي" كان كبير ودخل جديد للجزائر(...)من بعد ست سنين دوك تركت الحدّاد وخرجنا من القرية ديك من الفيلاج...خوسي هو اللي دار لي الراي شحال وهو ورايا**"[86]، ثم الانضمام إلى العمل النقابي، يقول(غشّام):"**دخلت للنقابة**"[87]، ثم توقيفه عن العمل و الانتقال إلى العمل في الميناء، يقول(غشّام):"**خرجت من الكريار و في الحق تعبت...من ثم قعدت وحد الثلث سنين وأننا نخدم مؤقت في الميناء المرسى**"[88]، لينتقل بعد الاستقلال إلى العمل في المعمل، ثم العمل في مؤسسة عمومية المعبر عنها في النّص المسرحي بالشركة الوطنية، يقول(غشّام):"**نهار اللي استقلينا قعدوا معنا في المعمل داك الوقت مول المعمل و السبنيول اللي كانوا يخدموا فيه كلّهم هربوا(...)دخلت للشركة الوطنية و حتى اليوم**" [89]، فكلّ هذه الأحداث الفرعية و غيرها ترتبط بالحدث الثاني المتعلق بفعل السرد والعودة إلى أحداث ماضية، كما أنّ هذه الأحداث بوصفها موقفا تضم عناصر الصراع، و هنا تتصارع الإرادات مع بعضها البعض ضمن مسار محدد رسمه الكاتب.[90]

---

[85] – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص: 41-42.

[86] – المصدر نفسه، ص: 42-43.

[87] – المصدر نفسه، ص: 45.

[88] – المصدر نفسه، ص: 48.

[89] – المصدر نفسه، ص:50- 51.

[90] –يُنظر: سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي، دار غريب للطباعة، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص:24.

وإذا انتقلنا إلى الحبكة نجد أن الأحداث جاءت متسلسلة و مترابطة تسير بالمتلقي إلى الأمام عبر صراع بين قوى متضادة [91]، هذا الصراع الذي يتخذ أشكالا و صورا عديدة، منها:

-صراع (غشّام) مع المرض: يتأسس هذا الصراع منذ بداية المشهد عندما يُخبّر (غشّام) من قبل طبيبة العيادة بمرضه، تقول(طبيبة المعمل):**"درسنا القضية متاعك على مستوى المديرية و قرّرنا باش توقف الخدمة نهائيا"[92]**، فمنذ تلقي (غشّام) هذا الخبر، أحس بدنو أجله لهذا نجده يُسارع إلى استدعاء ابنه و تقديم بعض الوصايا له.

-صراع (غشّام) ضد الاستغلال: تواجه الشخصية البطلة شكلا آخر من أشكال الصراع هو الصراع ضد الاستغلال الذي يشتد حتى يتحول إلى شجار حقيقي،يقول (غشّام) : **"أرفدت له شقور و غادي نشلقه لو ما دخلوا فيها وجوه الخير "[93]**،استطاع المؤلف أن يستحدث صراعا يُساير الطبيعة النفسية لشخوصه المسرحية و يكشف مكنوناتها [94] ، مما يجعل المتلقي يتفاعل مع الصراع و يبدي تعاطفا مع الشخصية البطلة.

و المستقرئ لهذا المشهد يجد أنّــه بدأ بوصية و انتهى بوصية دون وجود حل مقنع مما يجعل المتلقي يتساءل عن مصير (غشّام)، فضلا على أنّ الوصية تحمل دلالات كثيرة، يقول في ذلك (غشّام):**" مخلّي لك قابسة كأنها كتر الورث فيها صورتنا أنا وأمك وأنت صغير و أنت ترضع في وسطنا. فيها خاتم جدّاتك...فيها البطاقات النقابية الكلّ و فيها الصباعيات اللي خرجتهم من المعمل الأخير" [95]**، فالمشهد يقدم لمتلقيه شكلا متميزاً في البناء الفني؛ فالانطلاق من النهاية ثم سرد أحداث ماضية ثم العودة إلى أحداث آنية تحتاج من المؤلف جهداً كبيرا للربط بينها بهدف تسهيل فهمها للمتلقي.

3-1-3- محور التلقي الثالث: مشهد زينوبة بنت بوزيان العساس: يروي المشهد قصة طفلة صغيرة تدعى (زينوبة) لم يُعِقْها مرضها عن أداء رسالتها في المجتمع، تنتقل من مكان إلى آخر تُعطي للمتلقي دروسا في التضحية و الشجاعة و التضامن، ويبدأ الفعل المسرحي

---

(91) -يُـنظر: ليندا كاوغيل: فن رسم الحبكة السينمائية، ترجمة: محمد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 2013م، ص:27.

(92) - عبـــد القـــادر علـــــولة: مـسرحية الأقـــوال، ص:35.

(93) - الـــمصدر نفســـــــه، ص: 51.

(94) - يـُنظر: محمد الدالي: الأدب المسرحي الـمعاصر، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1999م، ص:214.

(95) - عبـــد القـــادر علـــــولة: مـسرحية الأقـــوال، ص: 53.

بحديث(القوّال) عن حياة الشخصية المحورية، يقول في ذلك:"**زينوبة بنت بوزيان العساس في عمرها تناعش سنة قاصفة في القيمة تقول مولات تمن سنين و قليلة صحة**"[96]، فـــ(زينوبة) طفلة صغيرة، فعلى الرغم من مرضها إلا أنّها أنموذج في حسن الخلق و الذكاء ، يقول(القوّال):"**زينوبة بنت بوزيان العساس مريضة من القلب و الأطباء ما جبروها أدواء. قلبها خشين قيمة زوج قلوب و الدقات متاعه سريعة(...)زينوبة بنت بوزيان العساس يمثلوا بيها في الثانوية من ناحية السيرة و الذكاء**" [97]، بعد أن ينتهي المؤلف من وصف شخصيته البطلة يأتي دور المتلقي الذي يبدأ في تشكيل صورة لـــ(زينوبة)، ويحاول أن يندمج مع مشهده المسرحي فتنشأ بذلك علاقة بين المتلقي و المشهد.

و بعد هذا الوصف يبدأ المشهد في طرح أحداثه على المتلقي الذي يبدأ بطلب (زينوبة) بالذهاب إلى منزل خالها(الجيلالي)، يقول(القوّال):"**طلبت من أمها ترسلها تبدّل الهواء عند الجيلالي خالها(...)وصلوا للمحطة النهار عاد ما طلعش وغاشي قوي عند الشباك داير الدالة(...)دخلوا للقطار وقعدوا**"[98]، وفي داخل القطار تستمع (زينوبة) لصراخ الأطفال ، يقول(القوّال):"**سمعت الزقاء وأطفال يتباكوا في قرن السقيفة مشات تقرب غير بالسياسة وبقات دارقة تسمع في ما صاير. شبان زوج على حس أصواتهم عاد ما بلغوش يتباكوا حابس عليهم(...)نورّيلكم أنا واش يصر للي يركب بلا خلاص في رزق الدولة**"[99]، ثم طلب (زينوبة) من العجوز التي كانت بجنبها مساعدة الشابين، يقول(القوّال):"**جرات عند الحاجة و خلاتها في ودنها**"[100]، و بعد الأخذ و الرد بين (زينوبة) و (العجوز) تقرر مساعدة الشابين و قبول طلب (زينوبة) ، تـــقول(زينوبة):"**كثـــري الزقاء روشي على واحد من دوك**

---

(96) – عبـــد القـــادر علـــــولة: مـــسرحية الأقـــوال، ص: 56.

(97) – الـــمصدر نفســـــــه، ص: 57.

(98) – الـــمصدر نفســـــــه، ص:57-59-61.

(99) – الـــمصدر نفســـــــه، ص:63.

(100) – الـــمصدر نفســـــــه، ص:65.

الدراري وديري روحك زغفانة"[101]، لتأتي العقدة(*Nœud*)[*] مباشرة عندما تنفذ (العجوز) خطة (زينوبة) لإنقاذ الشابين، يقول(القوّال):"**سبقت زينوبة و قابلت الدركي وصلت الحاجة تتمايل و تقول و ين هما** "[102]، ليتساءل بعدها المتلقي عن موقف رجل الدرك الوطني من صراخ العجوز، فهل توفق (العجوز) في إخراج الشابين من المأزق الذي وقعا فيه أم أنّها سيكشف أمرها ويزج بها و بالشابين في السجن؟ليأتي الحل وهو إنقاذ (العجوز) للشابين، يقول(القوّال):"**قالت لهم غير يتوقف القطار هودوا من الجهة الاخرى**" [103]، فعند استقرائنا لهذه الأحداث و غيرها يتراءى لنا أنّها حُبكت حبكا جيداً مما يجعلها تُؤثر في المتلقي[104]، وتجعله يتفاعل معها وكأنّ الأحداث حدثت أمامه.

و يواصل المشهد في طرح الأحداث و لكن هذه الأحداث وقعت لـــ(زينوبة) مع خالها (الجيلالي)، والبداية من توقف القطار ووصوله إلى مكان وجود (الجيلالي) لتبدأ قصة زينوبة مع خالها، يقول(القوّال):"**حبس القطار و نزلوا غير بالشوية . لما وصلوا لباب الخرجة زينوبة شافت خالها واقف**"[105]، ولعلّ حديث (الجيلالي) عن سبب وضعيته الحالية أبرز حدث في هذا لمشهد، يقول(القوّال):"**عند العشاء زينوبة ما قدرت تاكل شافت ولاد خالها هاجمين على العدس طايب بلا لحم سالت عينها بالدمعة.حد ما اتكلم لا الجيلالي و لا مرته حتى هما وقفت لهم الماكلة. رفدها خالها و دارها في حجره ما بغى يكلمها عارف باللي حست و قرات الحالة. دارت راسها تحت باطه وزادت في البكية. شاف فيها و قال لها زينوبة مـــمّو عينية قالت له بالشهقة احكي لي يا خالي اعطف عليا راني مضرورة** "[106]، يبدأ فعل السرد

---

(101) – عبـــد القـــادر علـــــولة: مـــسرحية الأقـــوال، ص:65.

(*)–**العقدة:** العقدة في معناها العام هي كلمة مرتبطة بمجال صناعة النسيج، وهي تعني العُقدة التي تُوقف استمرار عملية النسج، و تُستخدم في المسرح للدّلالة على تشابك خيوط الفعل الدّرامي، و العقدة في النّص المسرحي هي مرحلة تتضافر فيها الصراعات و تتعقد إلى حدّ تشكيل نُقطة الانعطاف(*Point de retournement*) في الفعل الدّرامي من خلال إثارة أزمة في النّص، وتنشأ العقدة من مبدأ التعارض و الصراع؛ صراع البطل مع غيره من الشخصيات الأخرى من جهة، ومن جهة أخرى صراعه مع قوى أخرى تقف وراء تحقيق هذه الرغبة.(للتفصيل يـُنظر: ماري الياس و حنان قصّاب حسن:الـــمعجم المسرحي، ص:312-314.).

(102) – عبـــد القـــادر علـــــولة: مـــسرحية الأقـــوال، ص:65.

(103) – الـــــمصدر نفســـــــه، ص:66.

(104) –يـــُنظر: ليندا كاوغيل: فن رسم الحبكة السينمائية، ترجمة: محمد منير الأصبحي، ص:25.

(105) – عبـــد القـــادر علـــــولة: مـــسرحية الأقـــوال، ص: 68.

(106) – الـــــمصدر نفســـــــه، ص:72.

و يبدأ معه استحضار الماضي الذي غيّر حياة(الجيلالي) إلى الأسوء، فضلا عن استعراضه لجانب من صراعه ضد صاحب الشركة، فنقرأ مثلا قول(الجيلالي):"**المعمل كانت تخدم فيه خمسة وتسعين واحد. خمسطاعش اداريين و فنيين و ثمانين عامل.المنتوج براريد قدور طواسي و قراوج للدراري . في القراوج كباش سيارات عرائس كورات كلّها بالبلاستيك مصنوعة(...)أطردت أنا ما جبنا حتى حق للعمال و الجيلالي خالك همّوه بالتشويش والفوضى (...)شهر من بعد عولوا العمال واتحدوا. داروا اضراب تمنطاعش يوم و هي الخدمة حابسة. داق المعلم بالقوة تنازل وطلب المفاوضة**"[107]، لتأزم الأحداث بين العمال وصاحب المصنع، يقول(الجيلالي):"**هجمنا على المصنع دخلنا فيه واسنكنّاه ست الشهور درنا قواطين وعليه ليل و نهار عسّة نستنذوا في الأمر يتسقم وتنحل المسألة**"[108]، فبعد انتهاء الخال (الجيلالي) من سرد أحداث تتشكل عقدة المشهد، فتصبح رؤية المتلقي لمسار الأحداث غامضة و تتعقُّد العلاقات بين الشخصيات، مما يجعله يتساءل عن مصير (زينوبة) بعد سماعها لقصة خالها، لتأتي النهاية على شكل احتمالين قدّمهما (القوّال) للمتلقي:

النهاية الأولى : نهاية تراجيدية تتمثل في وفاة (زينوبة) مباشرة عند سماعها القصة، ويبدو هنا أنّها متأثرة جدا بما حدث لخالها و للعمال الآخرين، يقول(القوّال):" **اللي قال اتنهدت و قطعت النفس مشات/ غطست في غبينة العمال غطسة ماولاّت /زراقت قلبها سكت ضربة في حجر خالها توفات/ الجيلالي اتسكج ودار يدّه على صدرها /تحت المنديل لحمر خارج نفخ و ين ماضرّها/ نفخ طالع كالدبزة و التبسيمة في وجهها.**"[109]

النهاية الثانية: نهاية سعيدة تتمثل في تلقي (زينوبة) لقصة والدها بصدر رحب و اتخذت قرارا بمساعدة خالها و العمال الآخرين و أصبحت مهتمة بالعمل النقابي مما جعلها محبوبة للجميع، يقول(القوّال):"**كاين اللي قال بعد ما احكالها خالها ريحت/بكات على هم العمال زل عليها الضر ونعست/في العطلة ديك مع الجيلالي عندها ماخرجت/ وين ما راح تمشي معاه كالكبير ما عيات ما ملّت / جمعت في القهاوي ناقشت مع العمال و سهرت /**

---

(107) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص:73.

(108) – المصدر نفسه، ص:74.

(109) – المصدر نفسه، ص: 76.

عادت مهتم بنضالهم عندها ما قصرت/مع خالها و العمال اصحابه تـــــمتعت وحوست / كلهم حبوها و البعض رافقوها منين ركبت."[110]

مما تقدم نستنتج أن مسرحية (الأقوال) تضم ثلاثة محاور رئيسة تعالج قضايا مختلفة، ففي المحور الأول يكتشف المتلقي قضية اجتاعية اقتصادية تتعلق باستغلال بعض المسؤولين لمناصبهم المتميزة في الشركة بهدف تحقيق مصالحهم الخاصة و تخلّيهم عن النهج الاشتراكي الذي كان سائدا في تلك الفترة، كما تعالج قضايا اقتصادية تتعلق بقضية الاستيراد في ظل عدم وجود الإنتاج الوطني، أما الـــمحور الثاني فيُعالج قضية اجتماعية بطلها عامل بسيط عاصر فترتين فترة الاستعمار الفرنسي و فترة الاستقلال أُحيل للتقاعد بسبب مرضه الذي تسببت فيه الظروف القاسية التي كان يعمل فيها مما انعكس سلبا على حياته، في حين يعالج المحور الثالث قصة طفلة صغيرة مريضة غير أنّها استطاعت أن تضرب أروع الأمثلة في التضحية و التضامن.

3-2-وحدة التلقي الثانية: مسرحية الأجواد:تعالج مسرحية الأجواد موضوعات اجتماعية لها صلة كبيرة بالجود، تتحدث عن أناس بسطاء من عامة المجتمع يعملون في وظائف بسيطة هامشية في نظر المجتمع لكن حبهم لوطنهم وحرصهم على المصلحة العامة جعلهم يلتفون حول مشاكل مجتمعهم، ويحاولون بإمكانياتهم الخاصة أن يُشعلوا بصيصا من الأمل في قلوب الناس، و تختلف- في نظرنا- مسرحية (الأجواد) عن مسرحية (الأقوال) من حيث البناء الفني و طريقة العرض، وبخاصة في ما يتعلق بالأغاني الشعبية التي يُؤديها (القوّال)، و هو شكل جديد وضعه عبد القادر علولة على النص المسرحي بهدف كسر الـــمألوف وتحقيق الفرجة مما ينعكس إيجابا على المتلقي قارئا كان أم مشاهدا.

وعندما سُئل المؤلف عن مسرحية (الأجواد) أجاب قائلا:" المسرحية تضم ثلاثة مواضيع درامية تستقطعها أربع أغنيات، ويستقل كلّ عنصر من عناصر المسرحية بذاته من حيث الموضوع، في حين يرتبط الكلّ بما يمكن أن أسميه العناصر الأساسية للمضمون"[111]، فمسرحية (الأجواد) تضم ثلاث موضوعات تتخللها أربع أغنيات ترتبط مع بعضها البعض من خلال الفكرة الأساسية التي هي فكرة الجود و تستعرض مشاهد – تبدو لنا- مثيرة للدهشة تتفق في

---

(110) - عبـــد القـــادر علـــــولة: مـــسرحية الأقـــوال، ص: 76.

(111) - لقاء مع عبد القادر علولة أجراه محمد جلّيد أستاذ علم الاجتماع في جامعة وهران في أكتوبر 1985م، اللقاء مدون ضمن كتاب عبد القادر علولة : من مسرحيات علولة (الأقوال –الأجواد- اللّثام)، ص:234.

الفكرة وتختلف في طريقة أدائها، وسنحاول أن نستعرض هذه المحاور لنبين الفوارق الموجودة بينها من حيث الشكل و المضمون(*Contenu*)وأثرها في بناء مستويات التلقي:

3-2-1-محور التلقي الأول: علال و النظافة:يبدأ المتلقي في عملية القراءة انطلاقا من الموضوع الأول الذي يتناول شخصية (علال) العامل البسيط الذي يعمل في مؤسسة النظافة، وهي مهنة صغيرة في نظر الكثير لكنها عظيمة لما تحمله من دلالات، والمتأمل لهذا المشهد المسرحي يُلاحظ أنـّه عبارة عن أغنية شعبية يُؤديها (القوّال) تروي قصة (علال) الذي لم يمنعه عمله من أن يجود على مجتمعه، و يشتمل المشهد على مجموعة من الأحداث نوجزها في مايلي:

-يبدأ (القوّال) في استعراض أهم حدث يقوم به (علال)وهو حدث العمل، يقول (القوّال):

"علال الزّبال ناشط ماهر في الـــــمكناس
حين يصلح قسمته و يرفد وسخ النـــــاّس
يـــــمر على الشارع الكبير زاهي حواس
باش يمزح بعد الشقاء يهرب شوي للوسواس."[112]

اتخذ (علال) من عمله وسيلة لكسب الرزق، ولعلّ نشاطه الدؤوب و قناعته الفذة هما مصدر الحالة النفسية الإيجابية التي يعيشها و التي تتجدد بتجدد العمل، و الملاحظ أنّ عبد القادر علولة اشتغل على شخصية هامشية وجعل منها أنموذجا في التضحية و التضامن.[113]

- يتمثل هذا الحدث(*Evénement*) في مرور الشخصية البطلة على الدكاكين والأروقة التجارية و قيامه بفعل المراقبة للسلع المعروضة، يقول(القوّال):

"ويطل من بعيد في الحوانيت للسلعة الـــمفرشة
كأنّه يراقب في المليـــــــحة و الـــــمغشوشة
معجـــب بالخيرات خدمة قراينه في الـــــورشة."[114]

يبدو لنا أنّ هذه الشخصية محبة لوطنها، ولعلّ هذا ما دلّ عليه فعل المراقبة الذي كان يقوم به (علال) على المحلات التجارية، ومن ثمة الكشف عن السلع المختلفة المعروضة و التمييز بين

---

(112) – عبـــد القـــادر علـــــولة: مـــسرحية الأجـــواد، ص:79.

(113) – يُـــنظر:أحسن ثليلاني: توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2010م، ص:204.

(114) – عبـــد القـــادر علـــــولة: مـــسرحية الأجـــواد، ص:79.

الجيد منها و الرديء، وفي الوقت نفسه يبدى إعجابه بعمل زملائه في الورشة، كما نقرأ كذلك قول(القوّال):

" يدخل معمّد للأروقة في كـــــمال الشوط

ويدور وسط البضائع و يشوف ما مــحطوط." [115]

فالدخول إلى الأروقة التجارية لم يكن اعتباطا أو من قبيل الصدفة بل هو فعل مقصود من قبل (علال) بهدف مراقبة كلّ ما يُعرض، و المتأمل لطبيعة المشهد المسرحي يجده يحمل في طياته صراعاً إيديولوجياً بين القطاع العام و القطاع الخاص؛ فالقطاع الخاص الذي ظهر مؤخرا استجابة لموجة التحوّل التي عرفتها الجزائر في تلك الفترة وانفتاحها على النظام الاقتصادي الجديد الذي يدعو إلى خصخصة المؤسسات العمومية و بين القطاع العام الذي يريد أن يُحافظ على أسباب وجوده، وبما أنّ عبد القادر علولة يدافع عن النظام الاشتراكي بات لزاما عليه أن يكشف عن بعض الحقائق الاقتصادية لهذا النظام كاستخدام الغش في المعاملات و تنميق شكل السلع، كما يظهر لنا في قول(علال):

"هذه السلعة مخدوعة تبان خشينة مزوقة

صنع القطاع الخاص يا سيدي للروقـــــة."[116]

تتضح لنا معالم الصراع الإيديولوجي بين هذين القطاعين (العام و الخاص)، وهذا الصراع الذي ينمو و يتفاعل من تفاعل قوى و أفكار و مصالح و إرادات متضادة[117]، و يسعى كلّ طرف إلى المحافظة على نفسه وعلى حماية مكتسباته، وهنا يظهر لنا موقف المؤلف على لسان شخصية(علال)،يــقول في ذلك:**"عمـــال القطاع العام يـــحموا على اللقمة"[118]**؛ فالنظام الاشتراكي المعبر عنه (القطاع العام) هو وحده الكفيل بحماية لقمة العيش؛ لأنّه يسعى إلى حماية حقوق الجماعة والمحافظة على فرص العمل.

3-2-2- محور التــلقي الثاني: الحبيب الربوحي وحديقة الحيوانات: يُعالج محور التلقي الثاني قصة أخرى من قصص الجود و الكرم بطلها (الحبيب الربوحي) الذي يعمل حداد

---

(115) – عبـــد القـــادر علـــــولة: مـــسرحية الأجـــواد، ص:80.

(116) – الـــمصدر نفســـــــه، ص: 80.

(117) – يـُنظر: ليندا كاوغيل: فن رسم الحبكة السينمائية، ترجمة: محمد منير الأصبحي، ص:27.

(118) – عبـــد القـــادر علـــــولة: مـــسرحية الأجـــواد، ص: 81.

إلا أنّه استطاع أن يُقدم الكثير لحديقة الحيوانات الموجودة في البلدية التي يقطن فيها، والمشهد يضم مجموعة من الأحداث، وهي:

- أول حدث في هذا المشهد يتمثل في رفع شبان الحي شكوى إلى (الحبيب الربوحي) بخصوص وضعية حديقة الحيوانات، يقول(القوّال):"**فيما يخص بصغار الحي تحدثوا معاه طويل أخيرا و اشتاكو له على حديقة المدينة.كلموه طويل على الحيوان القليلة اللي فيها**"[119]، ثم يسترسل المتلقي في تتبع فعل السرد و إبداء ملاحظاته حول الآراء المختلفة المعبر عنها في تلك الأجوبة التي قدمها موظفو البلدية لـــ(لحبيب الربوحي)عندما طلب منهم مساعدة حيوانات الحديقة الخاصة بالبلدية التي كانت لا تستيجب جلّها لطموحات (الحبيب الربوحي) مما جعله يقرر في الأخير أن يستعين بشبان الحي لنجدة حيوانات الحديقة، يقول(القوّال):"**في ختام الدراسة خذ الربوحي الحبيب الحداد موقف و دبّر على حلّ للنجدة نظم حلقة تضامنية ودخّل معاه شبان الـــحيّ في العملية. عادوا كلّ يوم وقت المغرب يلموا كلّ مما يحصلوا عليه من مأكولات، لحم، دجاج، عظام، قمح، نخالة، خبز، حشيش، خضرة، وفاكية، وحين ما يطيح الليل يدخل الربوحي سريا للحديقة يتشبط و يتلبد المخبون باش يفرج على مسجونين الحديقة**"[120] ، إنّ الحلقة التضامنية التي أسسها (الحبيب الربوحي) ترتبط ارتباطا وثيقا بصفة الجود؛ فإحضار الطعام و الدخول إلى الحديقة بسرية تامة وإطعام الحيوانات ليس بالأمر الهين، كما يكشف المقطع المسرحي نوعية الطعام المُقدمة التي تتناسب مع طبيعة الحيوانات.

- ينتقل الفعل المسرحي إلى حدث آخر هو اكتشاف أمر (الحبيب الربوحي)من قبل (حارس الحديقة)، يقول في ذلك:"**أوقف...أوقف...احبس كما راك** "[121] ، فيبدأ الصراع يتشكل بين الشخصية البطلة و (حارس الحديقة)، و هنا نكتشف كيف أثر موضوع المسرحية على الصراع حيث جعله يتلاءم مع حركة الشخوص[122]؛ فعندما تسعى الشخصية البطلة إلى

---

(119) - عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص: 83.

(120) - المصدر نفسه، ص: 85.

(121) - المصدر نفسه، ص: 88.

(122) - يُنظر: أحمد صقر: مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002م، ص:195.

تحقيق أهدافها و هي مساعدة الحيوانات تتفاجأ بوجود قوى مضادة تحول بينها وبين تحقيق غايتها النبيلة، أين تصطدم بحارس الحديقة الذي يشكل عائقا أمامها و يتهمها بالجوسسة، يقول (حارس الحديقة):"**أنت جاسوس** "[123]، ليكون رد الشخصية البطلة(الحبيب الربوحي): "**اترزّن يا السي الهاشمي واش ادّانا للامبريالية أنا خدّام مثلك في البلدية... حداد فيها واسمي الربوحي الحبيب**"[124]، يكشف هذا المقطع عن شكل جديد من أشكال الصراع الذي تتصارع فيه الأفكار و تختلف وجهات النظر و يظهر الرأي و الرأي الآخر[125]، ونجد المتلقي هنا يتجاوب و يتفاعل و هو يسمع الحوار الذي يدور بين الشخصيات، و يريد أن يعرف مآل الصراع، ليأتي الحل على شكل مصالحة بين الطرفين عندما يتعرف حارس الحديقة على (الحبيب الربوحي)، يقول (حارس الحديقة):" **سمح لي نسلم عليك...يقولو عليك يا السي الحبيب عفريت في التنظيم ...اسمح لي أنا خوك**"[126]، ليعود حارس الحديقة بالمتلقي إلى الماضي ويروي أحداثا وقعت له في البلدية، و لعلّ أهم حدثين يرويهما يتعلقان بالبحث عن الجواسيس مما أدى به إلى تشديد الرقابة – و بخاصة في اللّيل- على حديقة الحيوانات، وكذلك بامتناع حيوانات الحديقة عن الأكل، فنقرأ قول (حارس الحديقة):"**زيرت أنا العسّة من ديك الليلة و لكن عييت ما نعس و عييت ما نحصي ما قدرت نلقف هذا الجواسيس(...)عادوا الهوايش بعد اسبوعين يغضبوا على الماكلة اللي تجيهم من البلدية**"[127]، لقد شكل هذان الحدثان أهمية بالغة في مسار النّص المسرحي كونهما سيعملان معا على تشكيل الصراع في المسرحية الذي يحدث بين حارس الحديقة و موظفي البلدية من جهة، وبين الموظفين في ما بينهم من جهة أخرى، يقول(حارس الحديقة):"**بعض من الاداريين بغاو يقلبوا بنا الحصيرة و يتهمونا بالتشويش. قالوا اصحاب الجنايين هما اللي دربوا الهوايش على الاضراب...قالوا أصحاب الجناين حابيين يستغلوا الفرصة باش نزيدوهم في الخلصة(...)، ايامات من بعد يا سيدي شلت عند ذوك الاداريين ...ناضت بيناتهم الفتنة عادوا**

---

(123) – عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص: 90.

(124) – المصدر نفسه، ص: 90.

(125) – يُنظر: علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجربتي الشخصية، مكتبة مصر للطباعة و النشر، (د.ط)، 1984م، ص:74.

(126) – عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص: 93.

(127) – المصدر نفسه، ص: 95.

يتعايروا...هذا يحصل في هذا"[128]، فيمتزج الصراع الأول مع الثاني ليكشف عن بعض الجوانب المتعلقة بنفسية الشخصية[129]، ولعلّ هذا الاستطراد *(Digression)* الموجود في النص يهدف إلى تبرير السلوك الذي قام به حارس الحديقة تجاه(الحبيب الربوحي)، ليأتي بعده الحل المتمثل في قبول حارس الحديقة طلب(الحبيب الربوحي) مساعدة حيوانات الحديقة، **"الحبيب: الاّ الحيوان مازالوا محتاجين للماكلة...تقدر من جيهتك تعاوننا مدام القضية في السريّة.**

العساس: بسم الله يا سيدي أنا واجد نعاون السي الحبيب على الراس و العين وقليل"[130]، يُصور المقطع للمتلقي شكلا من أشكال الجود، ويضرب مثلا لصورة التضامن والتآزر بين أبناء الحي، إنّه بالفعل أنموذج فريد من نوعه، وبخاصة عندما يتجاوز الكرم إلى الحيوانات، فالدين الاسلامي و القيم الإنسانية و الأعراف الاجتماعية تدعونا جميعا إلى مساعدة و التكفل بالحيوانات.

3-2-3-محور التلقي الثالث: قدور وورشة البناء:أول ملاحظة يمكن أن يبديها المتلقي هو شكل المشهد الذي جاء على نظام أغنية شعبية تحمل في طياتها مجموعة من الأحداث بطلها شخصية(قدور) الذي يعمل في ورشة البناء يجتهد في سبيل إسعاد أسرته، و يضم أحداثا عديدة، من أهمها ما يلي:

- يبدأ المشهد بحدث عمل (قدور) ، وتركه لعمله و ذهابه إلى بيته، يقول(القوّال):

"قدور ابنى و عــلاّ كب جهده في البغلي و الياجور
ترك بالجــمعة الشانطي قــاصد لداره يـــــــزور
وحش المرأة و الأولاد ثقيل في صــدره كالكـــــور
رزّم حــــــوايج الـــــخدمة ماشي يـــــريح قدور
ودع أصــــــحابه زاد الســــبــق يشالي فحور."[131]

---

(128) – عبـــد القـــادر علـــــولة: مـــسرحية الأجـــواد، ص: 96.

(129) –يـُنظر: رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1998م، ص: 44.

(130) – عبـــد القـــادر علـــــولة: مـــسرحية الأجـــواد، ص: 99.

(131) – الـــمصدر نفســـــــه، ص: 102.

يبدو لنا أنّ (قدور) عامل بسيط في ورشة بناء، وهذا ما دلّ عليه قوله:(ابن، علاّ، البغلي، الياجور، الشانطي)، فهذه المؤشرات اللفظية تُحدد طبيعة العمل الذي اختاره الكاتب لشخصيته البطلة، ففعل البناء يُمكن أن يحدد طبيعة العمل أما الألفاظ التالية:(البغلي،الياجور) مواد البناء وهي مؤشرات أخرى يطرحها نص المشهد لتحديد طبيعة العمل الذي يؤكده المؤشر المكاني(الشانطي) الدالة على طبيعة العمل.

– وصول (قدور) إلى المترل و تفاجئه بمرض زوجته (فطيمة) ، يقول(القوّال):

"نزل يجري عتب وجد المسكن في ربلة

فطيمة مريضة مقلفطة لياسها مدبلة."[132]

–الحوار الذي دار بين قدور وزوجته فطيمة، يقول(القوّال):

"قالت : توحشناك تنهدت و مسحت عينيها.

حتى و بعد ما خلاها قبّل على جبينـــــــها.

جبد ارطل حنة حطها مكمسة على صدرها."[133]

يكشف المقطع المسرحي شكل الصراع الذي تواجهه الشخصية البطلة، وهو ليس صراعا بينها وبين قوى أخرى إنّه صراع ضد المرض، ضد الظروف القاسية، وتتأزم الأحداث في المشهد المسرحي مما يجعل المتلقي يتساءل عن موقف الشخصية البطلة و الشخوص الأخرى من هاته الظروف، و هذا ما يجسده المقطع التالي، يقول(القوّال):

"مشـــاكل عديدة ما ساعده الوقت باش يفصلها

ما جمـــــّع مـــع الـــــدرية مـــرته ما شبعها." [134]

فالظروف الصعبة التي يعمل في ظلها و المشاكل الموجودة في عائلته التي هو بعيد عنها هي وضعية(*Statut*)مشابهة قد يكون المتلقي عاشها أو سمع عنها، ليأتي الحل مباشرة على شكل نهاية مفتوحة تتمثل في عودة (قدور) إلى عمله من جديد، يقول(القوّال):

"بكر و خرج حزين راجع للمسلة و تعبها

---

[132] – عبـــد القـــادر علـــــولة: مـــسرحية الأجـــواد، ص: 102.

[133] – الـــمصدر نـــفسه، ص: 103.

[134] – الـــمصدر نـــفسه، ص: 103.

ودعاته زوجته تبسمت وهزت راسها." [135]

3-2-4-محور التلقي الرابع:عكلي و المنوّر و التبرع بالهيكل العظمي:موضوع المشهد هو تبرع عامل بسيط بهيكله العظمي إلى المؤسسة التربوية التي كان يعمل فيها، من هنا ينطلق موضوع المسرحية الذي يروي قصة صديقين الأول(عكلي) أما الثاني(المنوّر)، يعمل الصديقان في مؤسسة تربوية في الطور الثانوي، يقول(القوّال):**"كانت بين عكلي و منوّر صداقة كبيرة(...)كانوا بزوجهم خدامين في ثانوية. عكلي طباخ، ومنوّر بواب تعارفو في الخدمة"**[136]، ينتج هذا التقديم الاستباقي الموضوع العام للمشهد المسرحي، و من ثمة يبدأ في ربط المتلقي بمشهده و دمجه في الموضوع هذا من جهة، ومن جهة ثانية الكشف عن أحداث الفعل المسرحي التي يمكن إيجازها في مايلي:

- يقدم الحدث الأول الموضوع العام الذي انبنى عليه المشهد وهو رغبة (عكلي) في تقديم هيكله العظمي بعد وفاته للثانوية، يقول(القوّال):**"ناض عكلي و قال لصديقه: نبتت في مخي فكرة في صالح المدرسة نخليها تخمر في راسي هذا الليلة و غدوة نديروا جلسة ثقافية و نتكلموا عليه(...)الغد من ذاك، عكلي و منوّر جمعوا كما هو محدد. على الفكرة اللي بايتة تخمر.مولاها قال لرفيقه . نهدي جسدي . يعني هيكلي العظمي للمدرسة وندير ك أنت المتوكل في تنفيذ الوصية."**[137]

- يتشكل هذا الحدث من الحوار الذي دار بين الصديقين الحميمين اللذين يشتد بينهما حتى يتحول إلى مناقشة يريد كلّ طرف أن يُقنع الآخر باستخدام الحجج و البراهين، فـ(المنوّر) أراد أن يقنع صديقه بالتراجع عن فكرته بيد أنّ (عكلي) قابله بالإصرار، يقول(المنوّر):**"واش اداك لهذا الفكرة (...)يارب الأرض و السموات امحي من مخّ حبيبي هذا الفكرة المشومة "**[138]، فالحدث الثاني ارتبط بالحدث الأول ارتباطا وثيقاً، فلولا قرار (عكلي) بالتبرع بهيكله العظمي لما حدثت تلك المناقشة بينهما، و لعلّ هذا الحدث يُشكل عقدة المشهد

---

(135) – عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص: 103.

(136) – المصدر نفسه، ص: 104.

(137) – المصدر نفسه، ص: 105.

(138) – المصدر نفسه، ص:105.

المسرحي بالنسبة للمتلقي و يجعله يتساءل عن مآل هذا النقاش: هل يستطيع (المنوّر) أن يُقنع صديقه (عكلي) بالتراجع عن موقفه أم يستمرفي ذلك؟

– يُعد هذا الحدث بمثابة نقطة تحوّل في مسار الأحداث، ويبدأ بالاتفاق الذي تم بين (عكلي) و (المنوّر) و الذي جُسّد على شكل رسالة إدراية تُرسل إلى المصالح المعنية، وبعد أخذ وردّ ينجح الصديقان و يُحظى طلبهما بالقبول، يقول(القوّال):"**كتب عكلي رسالة رسمية (...)و في النهاية نجحوا المعنيين بالأمر قبلوا بالهدية.وردوا رسميا على الطلب في آخر الوثيقة شاكرين الموقف الشجاع شاكرين المناضل عكلي اللي يهدي في سبيل العلم و التضحية.**"(139)

–في نهاية المشهد يتحوّل الهيكل العظمي الخاص بـ(عكلي) إلى موضوع درس تعليمي تُشرف عليه (المعلمة) أمام التلاميذ، وبحضور (المنوّر) فنقرأ قول(المعلمة):"**الدرس يتناول احصاء العظام تصنيفهم و إجزاء البنية...الدرس هذا تابع علم العظام** (...)**السي المنوّر المحترم هو الذي سيأتي لنا عن قريب بالهيكل(...) الهدف من وراء هذا نجعل من الضيف يتكلم لنا على الطباخ.**"(140)

3-2-5-محور التلقي الخامس: المنصور و آلة المصنع:يروي المشهد قصة عامل بسيط يُقال له (المنصور) يعمل في مؤسسة مشرف على التقاعد استطاع أنّ يُقيم علاقة معنوية مع الآلة التي يشتغل عليها، وهذا ما دلّ عليه قول (القوّال):

"رزم قشه المنصور بالصمت و التبسيمة
سرحوه في تقاعد يريح من الخدمة
أوقف عند الآلة حيران حط فوقها الرّزمة
تنهت وعنقها تقول بيناتهم ذمّة."(141)

يبدو لنا أن (المنصور) لا يريد الابتعاد عن الآلة التي كان يعمل بها، ومن ثمة قرار إبعاده عن العمل و إحالته إلى التقاعد قرار غير مرغوب فيه، و لعلّ هذا ما يُؤكده قول(المنصور):

(139) – عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص: 107، 108.
(140) – المصدر نفسه، ص: 109.
(141) – المصدر نفسه، ص: 125.

"لو ساعدوني في الوقت و الآلات اللازمة
كنت نحسنك ما تبقى اتوغي كالهـــامة
يقوى فيك الانتاج و ما تاكلي دســـومة
ينقص فيك الخطر و تحلى وراك اللقمة."(142)

في ضوء هذا المقطع يتراءى لنا أن العامل (المنصور) أنموذج للعامل الصالح الذي يسعى إلى المحافظة على مكان عمله و صيانة الآلات و الأجهزة التي هو مستأمن عليها، ولعلّ الأمنية المعبر عنها في قوله(لوساعدوني) دليل قاطع على النية الحسنة الاستشرافية للمساهمة في تعزيز القدرات الإنتاجية، و من ثمة المحافظة على استمرارية عمل المؤسسة الإنتاجية و ضمان فرص العمل للأجيال القادمة.

و في موضع آخر يلفت (المنصور) انتباهنا إلى القيم النبيلة و المبادئ السامية لأهمية العمل، يقول في ذلك:

"عرفت بالعمل حولك العزّ و الكرامـــة
شفت بحداك في المصنع الجهد و الشهامة
وجدت في الوحدة القوة الصلبة و الهمّة."(143)

فالعزة و الكرامة قيمتان لا تتحققان إلا في إطار العمل؛ لأنّه يحفظ للإنسان كرامته و عرضه و يجعله يتعفف و يبتعد عن كلّ مظاهر التسوّل و سؤال الآخر و الطمع فيما عند الناس، وهناك قيمة أخرى نستشفها من المجهود الفكري و العضلي الذي يقوم به العامل لحظة ممارسة وظيفته، ومن ثمة يقضي العمل على مظاهر الكسل و الفراغ الذي قد تنجم عنه عواقب وخيمة على الفرد و الجماعة، وفي الأخير يُحيلنا المقطع إلى قضية أساسية لمسناها في جلّ المشاهد المسرحية، وهي دور الوحدة و التضامن العمالي في تحقيق المكاسب و تحسن ظروف العمل والعامل، فهذا المطلب كان و لايزال مطلبا شرعيا ينشده العمال على اختلاف وظائفهم وانتماءاتهم الإيديولوجية.

(142) – عبـد القـادر عـــلولة: مسرحـــية الأجـواد، ص: 126.
(143) – الـــمصدر نـــفسه، ص: 127.

3-2-6- محور التلقي السادس: جلول الفاهيمي و المستشفى:(جلول الفهايمي) عامل بسيط في المستشفى مختص في صيانة الأجهزة الطبية ينتقل من جناح إلى آخر حتى يستقر به المقام في مصلحة حفظ الجثث أين يتعرض لمواقف غريبة وعجيبة صنعتها أنامل الأطباء و تقاريرهم الخاطئة حول المرضى، من هنا تدور فكرة المشهد التي أُستهلت بتقديم موجز جاء به (القوّال) عن شخصية (جلول الفهايمي)، فيتعرف المتلقي على تلك الشخصية المحبة لوطنها التي تسعى إلى فعل الخير لتساعد ضِعاف القوم، يقول(القوّال):"**جلول الفهايمي كريم و يأمن بالكثير بالعدالة الاجتماعية يحب وطنه بجهد و خلاص متمني ابلاده تتمّى بسرعة و تزدهر فيها حياة الأغلبية**"[144]، وبعد هذا التقديم يبدأ المشهد بصوت يُطلقه (جلول الفهايمي) في المستشفى يُعاتب فيه نفسه، يقول في ذلك:"**أنا الفهايمي ما نسواش...أنا متالبني الهم**"[145]، يُثير هذا الصوت فضول عمال المستشفى مما يجعل(العاملة) تدخل في حوار مع زميلها (العامل) حول وضعية (جلول الفهايمي):

" العاملة: يا عثمان خويا جلول راه يبان لي عيّان وراه يجرجر في كرعيه وهذا الجرية ما فيها حتى عفسة...شوف مليح عيا.

العامل: جلول ما يعياش.

العاملة: نلتحقوا بيه و نشوفوا.

العامل: هيا ابغيتي نجروا معاه؟؟أهمدي يا مرأة...إذا دخلنا نجروا معاه قاع السبيطار ينوض يجري وراء جلول.

العاملة:أنا نجري مع جلول و اللّي فيها فيها...أقعد أنت تتفرج كالشفاية." [146]

وبعد ذلك يقوم (جلول الفهايمي) بسرد ما رآه في المصلحة التي يعمل فيها، يقول في ذلك:"**أحكي لنا واش صاير لك يا جلول...فاجي على عمرك رانا معاك**(...)**كنت خدام داخل المصلحة عند الموتى حال بيت"الباب"البرد الكبيرة"**(...)**نشوف واحد السيد خارج لي من الضباب معظم**"[147]، ثم يدور بين (جلول الفهايمي) و ذلك الرجل حوار يكشف فيه

---

(144) – عبد القادر عولة: مسرحية الأجواد، ص: 128.

(145) – المصدر نفسه، ص: 132.

(146) – المصدر نفسه، ص: 141.

(147) – المصدر نفسه، ص:143- 144.

عن نفسه، يقول في ذلك : **"دخلت المستشفى منين كنت على وجه الأرض باش يفوتوا لي الراديو على الكبدة"**[148]، وبعد أن يتعرف (جلول الفهايمي) على الرجل المريض يذهب ليستفسر عن حالته الطبية، ليلتقي بعد ذلك بالممرضة (زينة) التي أخبرته بأنّ المصطلحة الطبية في استنفار كبير بسبب خطأ إداري ناتج عن تقرير طبي خاطئ حول وضعية رجل سُجل بأنّه ميت و هو حي، و بعد محاولة الأطباء تصحيح الخطأ تفاجأ الجميع بأنّ الرجل الموجود داخل مصلحة حفظ الجثث أغلق الباب و لا يريد الخروج، ومما زاد الطينة بلة قدوم أم الرجل و طلبها دفن ابنها، يقول(جلول الفهايمي):"**زينة الممرضة "قالت لي:يا جلول راها مصلحتنا مقلوبة واحد عندنا ميت هادو يومين كنا حاسبينه راقد حتى بدا يريح، مريض آخر رانا مسجلينه ميت(...)جابوا الميت و جاو يجروا الأطباء...السيد اللّي داخل"لا مورق" بلع على روحه بالزكوم الدخلاني و قال لهم: ما نخرجش(...)جات أمه عجوز كبيرة قالت أعطوني ولدي ندّيه ندفنه"**[149] ، ثم تتأزم الأحداث بحضور الشرطة داخل المستشفى و طلب الشرطي من الرجل فتح الباب، وهنا تتشكل عقدة المشهد و تجعل المتلقي يترقب ليأتي الحل في النهاية بإخراج الرجل من مصلحة حفظ الجثث.

من هنا نصل إلى أن موضوع المشهد جاء – في نظرنا- ضمن نسق محدد و يضم مجموعة من الأحداث بدأت بتقديم الشخصية من قبل (القوّال) لتأتي بعد ذلك الأحداث التي جاءت متسلسلة انطلاقاً من الموضوع العام، كما أن الحدث الأخير جاء على شكل سرد لأحداث سابقة تُعبر عن فكرة أخرى غير أنّها ترتبط بالأحداث السابقة، لتشكل بذلك الحبكة التي تعتمد على النشاط المعرفي للقارئ[150] ليأتي بعدها الحل بوصفه نتيجة حتمية لفعل الحدث.

3-2-7-محور التلقي السابع:سكينة و مصنع الأحذية:يروي المشهد جانبا من حياة العاملات الجزائريات و تفانيهن في أداء عملهن داخل المؤسسة ، فـ(سكينة) أنموذج لتلك العاملة التي تتميز بحسن الخلق، و التنظيم الجيد الذي ينم عن الخبرة الكبيرة التي اكتسبتها خلال عملها في المصنع، والقدرة على حلّ المشاكل المتعلقة بالمصنع، غير أن ظروفها الصحية أجبرتها

---

(148) – عبد القادر عولة: مسرحية الأجواد، ص: 145.

(149) – المصدر نفسه، ص: 146.

(150) – يُنظر: فانسون جوف: القراءة، محمد آيت لعميم، شكير نصر الدين، رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2016م، ص:24.

على التوقف عن العمل، وجاء المشهد على شكل أغنية شعبية أداها (القوّال) جمع فيها بين حسن الأداء و تجانس الحروف، و يضم المشهد مجموعة من الأحداث أهمها ما يلي:

– نبأ مرض (سكينة) و عدم قدرتها على مواصلة العمل بسبب مرض مزمن تسببت فيه المواد السامة المستعملة في صناعة الأحذية، يقول(القوّال):

"جـــوهرة الـــــــمصنع سكينة المسكينـــة
زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليـــــها
ما تبـــــــــــرى ما ترجع لخدمة الأحذيـــــة
هـــــكذا صرحوا بالأمس أطباء الـــــمستشفى
سموم اللصيقة هم أســــــــــباب البليـــــــة."[151]

– الخبر الذي نقله حارس المصنع لعمال و عاملات المصنع، و يبدو أن هذا الخبر نُقل إثر لقاء حارس المصنع بـــ (سكينة)، والذي طلبت منه أن يحذر الجميع من خطر هذه المادة، يقول(القوّال):

"عساس المصنع جاب الخبر هذا الصبـــــــــحة
مزيّر على العصار وبالكم يـــــمسح في الدمعة
ســـــكينتنا قال: أصبحت عديـــــمة مرميـــــة
مشـــــــــات جوهرتنا ضحية خاص حشـــــوها
طلبـــــــــــت منكم تتحذروا ضد المصيبـــــة
الخـــــــطر مجاوركم ســـــــــاكن اللصيقة."[152]

–يُصور هذا الحدث للمتلقي تضامن العاملات مع زميلتهن (سكينة) من خلال جمع المال للتكفل بها و الوقوف معها عندما ترفع شكوى ضد المصنع لدى المصالح المعنية، يقول(القوّال):

"عـــــــولوا الخدامات يتغارموا و يلمّوا لها
قالوا يلزم نتاحدوا ضد الجريـــــــــــمة

---

(151) – عبـــد القـــادر عـــــلولة: مـــسرحية الأجـــــــواد، ص:149.

(152) – الـــــمصدر نـــــفسه، ص:149.

ونكاتفوها لما تـــــــرفع الشكايـــــــة."[153]

قد يُشكل هذا المقطع صراعا محتملا بين شخصية (سكينة) و زميلتها ضد المتسببين في إنتاج هذه المادة السامة التي تستخدم في مصنع الأحذية و التي تسببت في أضرار صحية للعمال.

- ينتقل هذا المشهد بالمتلقي إلى مقطع (سكينة) في بيتها، فعلى الرغم من مرضها إلا أنّ الابتسامة لا تفارقها في البيت لتصبر أولادها و تشجع زوجها، يقول(القوّال):

" في مسكنها سكينة على الحيط متوركة
ملحفة الماضي على رجـــــليها مرمية
وهي تتبسم و تصبـّـــــــر في أولادها
مرارا تمزح قصدها تشجع راجلـــــــها."[154]

- ورد هذا الحدث على شكل حوار بين (سكينة) وأولادها، وموضوع الحوار هو مصيرها بعد المرض، فـــ(سكينة) لم يقعدها المرض بل تحدت و أرادت أن تجعل منه حافزا لها و تستمر في كسب لقمة العيش و مساعدة زوجها كما كانت في السابق، يقول(القوّال):

"دار في المسكن الحديث على الخدمة و النكبة
قالت لا تيأسوا مدام ســـــلكوا يـــــــديّا
نـــــوجد معلم يجيبلي للـــدار السلعـــــــة
نـــــخدمها بالقعاد وانيط حق الـــــــمعيشة
حـــتى النـــــقل الـــــمعلم يخرج رابح معايا."[155]

- الحوار الذي دار بين (سكينة) وابنتها، و موضوع الحوار يتعلق بطلب البنت مساعدة أمها في تحصيل قوت اليوم بيد أن الأم رفضت الطلب ووجهتها إلى مافيه الأفضل لها ألا وهو الاهتمام بدراستها، يقول(القوّال):

"أنا نخدم عليك قالت بنـــــــتها الصـــــــغيرة
نـــــــطيب الـــــمطلوع وندلّل بيه في الـــزنقة

---

(153) - عبـــد القـــادر عـــــلولة: مـــسرحية الأجـــــواد، ص:151.
(154) - الـــــمصدر نـــــفسه، ص:151.
(155) - الـــــمصدر نـــــفسه، ص:151.

لا يا عزيزي أقرى وانـــــــــجحي ديك الفائدة."[156]

3-3-وحـــدة التلقي الثالثة: مسرحية اللّثام: تُعالج مسرحية اللّثام – في نظرنا- قضيتين أساسيتين تتعلق الأولى بالعمل النقابي الذي بدأ يُطرح في تلك الفترة بشكل لافت للانتباه، وبخاصة عندما تراجعت بعض المؤسسات التابعة للدولة عن وظيفتها تجاه العمال، ولعلّ هذا التراجع له مبرارته المتعلقة بالظروف الاقتصادية الجديدة و انفتاح الدولة على الأنظمة الاقتصادية العالمية، وكذلك الاتجاه نحو خصخصة المؤسسات العمومية، أما القضية الثانية فتتعلق بعمال بسطاء يبدعون في عملهم فيُتهمون من قبل مسؤوليهم بالتخريب و الفوضى بهدف كسر الإبداع لديهم لتحقيق مصالحهم الشخصية، والملاحظ أنّ المسرحية جاءت في مشهدين؛ الأول على شكل أغنية شعبية يُؤديها (القوّال)، أما الثاني فجاء على شكل حوار بين الشخصيات المسرحية.

3-3-1-محور التلقي الأول: مشاركة العمال في الحركة النقابية:(جلول) و (عثمان) هما بطلا المشهد عاملان في المصنع يسعيان من خلال عملهما النقابي إلى مساعدة العمال و الدفاع عن حقوقهم الاجتماعية و تحسين ظروف العمل، يقول (القوّال) في ذلك:

"(جلول) العامل خويا قلبه مشطون

جهده النافع مخطوف شوقه مرهون

حقه الواضح معفوس رايه مسجون."[157]

فـــ(جلول) يعيش حالة نفسية مضطربة يسودها القلق نتيجة التعسف الذي يتعرض له من قبل المسؤولين في ظل نظام اقتصادي مبني على المصلحة الخاصة و العمل على تحقيق الربح، ولو على حساب العمال البسطاء، و لعلّ هذا النظام يعود بنا إلى فترة النظام الرأسمالي الذي كان يُشغّل العمال لساعات طويلة مقابل أجور زهيدة لا تلبي أدنى شروط العيش الكريم، كما أشار المقطع إلى قضية أخرى تتعلق بحرية الرأي المقيدة، ولعلّ المقصود هنا حرية الرأي في ظل النضال النقابي.

---

(156) – عبـد القـادر عـــلولة: مـــسرحية الأجـــواد، ص:151.

(157) – عبـد القـادر عـــلولة: مـــسرحية اللّـــــثام، ص: 154.

وفي مقطع آخر يصف لنا (القوّال) الحالة الاجتماعية التي يُعانيها (جلول) مثل:الفقر وعدم القدرة على تلبية رغبات الأولاد و الديون المتراكمة مما تجعله يعيش في دوامة اجتماعية لا يستطيع الخروج منها، يقول في ذلك:

"حين يدبر ما يصبر المعدة
ينبتله المرض آخر. في وسط الممسكن
عندما يقلفط و يجابه مشكل النقل
ينبشوا فيه ولاده يطالبوا بالبسة
بعدما يتعافر مع الانتاج و ينجح
يوقفله مول الحنوت بالحساب في اليد."(158)

إنّ الظروف الاجتماعية المزرية التي يعيشها (جلول) دفعته إلى اتخاذ قرار الدخول في الحركة النقابية بهدف تحسين وضعية العمال المادية و الاجتماعية، يقول(القوّال):

"جانب قراينه في الكدح وهاز مصيره
قلفط وشمر واغطس في المعركة
جلبوه الافاق عجبوه المواقف
شعر بالقوة اتحمس وجعد صدره
عنق بجهد رفاقه و قال أنا منكم."(159)

ومايلفت انتباه المتلقي في هذا المشهد هو انتقال (القوّال) إلى الحديث عن شخصية أخرى هي شخصية (عثمان) مع المحافظة على نفس الخطاب، كما يظهر في قوله:

"عثمان العامل خويا قلبه مشطون
جهده النافع مخطوف شوقه مرهون
حقه الواضح معفوس رايه مسجون."(160)

---

(158) – عبد القادر عولة: مسرحية اللّثام، ص: 154-155.
(159) – المصدر نفسه، ص: 155.
(160) – المصدر نفسه، ص: 156.

ولعلّ هدف المؤلف من تغيير أسماء الشخصيات داخل المشهد المسرحي هو توضيح حجم المعاناة التي يشترك فيها جلّ العمال في المؤسسات الجزائرية على الرغم من اختلاف أماكن عملهم.

3-3-2-محور التلقي الثاني: برهوم الخجول وآلة صنع الورق :بطل المشهد (برهوم الخجول) ابن أيوب الأصرم(*) الذي استطاع أن يصلح آلة صنع الورق في المصنع الذي يشتغل فيه، و يُجنب المصنع تكلفة التصليح التي تكون باهظة في غالب الأحيان، وبخاصة عندما يكون التصليح في الخارج، و يبدو لنا أنّ هذا المشهد يختلف عن المشهد السابق من خلال طبيعة النّص في حد ذاته أو في طريقة عرض الأحداث لهذا يحتاج المتلقي إلى بذل جهد فكري لفـــهمه وإدراك موضوعه، و هذا لا يتأتى إلا بتكرار القراءة السابقة التي تعينه على الفهم، والمشهد يضم ثلاث موضوعات ترتبط مع بعضها البعض ارتباطاً وثيقا، وهي :

-ميلاد برهوم الخجول:يعتمد المشهد على شخصية(القوّال) في الحديث عن والد الشخصية البطلة ، يقول في ذلك:" **كان أيوب الأصرم أب برهوم الخجول في هداك الوقت عامل فلاحي خدام عند المعمر و كان رائد الحراكة النقابية مهيج مشهور عند عمال الفلاحة والخماسين ينشط من سيدي بلعباس لسيدي بومدين**"[161]، إن الأحداث التي يسردها (القوّال) كانت في عهد الاستعمار الفرنسي، فـــ(أيوب) كان يعمل عند أحد المعمرين تحت نظام الخماسة السائد في عهد الاستعمار الفرنسي فضلا على أنّه من رواد الحركة النقابية التي نظمت إضراباً للمطالبة بحقوق الفلاحين و سرعان ما تحوّل إلى هجوم نقابي ضد مخازن المعمرين ومقر الدرك الوطني، وكان من نتائجه إتلاف كلّ المحاصيل الزراعية و إطلاق سراح المسجونين، مما دفع السلطات الفرنسية إلى الاستنجاد بالحرس العسكري و اعتقال المتسببين في الهجوم، يقول (القوّال):"**جمعة قبل ما يزداد برهوم الخجول تنظم اضراب عام في المنطقة المذكورة و تعقدت الأحداث، خذات سبغة شينة العمال ثاروا و بعدما حرقوا للكلون مخازن و نوادر هجموا بالله اكبر و المدرة على مقر الجدارميا. فرغوا باب السجن و خرجوا المحبوسين جاء من المدينة الحرس المنتقل راكب السبق مبعوث للدعم كحل مسلح و انتشر**

(*)- **الأصرم**: يقال أصرم الرجلُ إصْراماً فهو مصْرِمٌ إذا ساءت حاله.(يُـــنظر: ابن منظور: لسان العرب، ج12، ص:338.).

(161) - عبـــد القـــادر عـــــلولة: مـــسرحية اللّـــــــثام، ص: 157.

كالجراد على الناحية(...)قلفط أيوب الأصرم عبايته.لمها على كتفه الأيمن لثّم بديل عمامته و صد يجري قاصد الغابة هربان "[162]، ليستقبل المتلقي حدثين أساسين يغيران مجرى قصة المشهد؛ يتعلق الأول بميلاد (برهوم الخجول) أما الثاني فيرتبط بالقبض على (أيوب الأصرم) ومحاكمته،يقول(القوّال):"**برهوم الحشام سقط راسه بعد أذان الفجر في السكات التام (...)رفد أيوب ولده بحنان ضمه على صدره و لما جاء يقبل عليه، حين ما هبط راسه لقفوه الجدارميا من القفاء...شارعوا أيوب الأصرم أسبوع بعدما حكموه عليه بالنفيان بعثوه مسلسل"لكيان" بعد عمين وصلت اخبار حزينة للقرية .قالوا لخوه غالم باللي هرب من السجن و مات في البحر"**[163] ، فهذا المقطع يضم مجموعة من الأحداث تبدأ من هروب (أيوب) إلى القبض عليه من قبل رجال الدرك ومحاكمته و انتهاء بوفاته، وقد استطاع المؤلف أن يُوجز هذه الأحداث على الرغم من كثرتها و يُقدمها إلى المتلقي الذي يسعى إلى فهمها والبحث عن أسباب استعراض أجزاء من هذه القصة المتخيلة و ربطها بالموضوع العام للمشهد، ولعلّ استعراض حياة الأب (أيوب) هو إخبار المتلقي عن تلك التضحيات التي قدمها الأجداد في فترة الاستعمار الفرنسي.

– **حياة (برهوم الخجول)** :تُعد مرحلة الطفولة من المراحل الهامة في حياة الإنسان نظرا لتلك القيم و المبادئ و الاستعدادات النفسية و الاجتماعية و التعاليم الدينية التي لها الأثر البالغ في تكوين الفرد فضلا على أنّها منهج حياة يُنير لنا طريق المستقبل و يعيننا على التغلب على الصعوبات و العقبات والتعامل معها بإيجابية، لهذا نجد كتاب النصوص المسرحية يخصصون مقاطع طويلة لاستعراض طفولة الشخصيات البطلة، وبخاصة تلك الشخصيات التي تُقدم على أفعال خارقة أو تكون ذوات فاعلة مؤثرة على المنظومة الاجتماعية و الاقتصادية.

و المستقرئ لهذا النـّص المسرحي يُلاحظ أن المؤلف اعتمد على سرد بعض المحطات في حياة الشخصية البطلة بهدف الإخبار و الكشف عن أفعال إبداعية تقوم بها الشخصية عندما تصل إلى مرحلة معينة، فنقرأ مثلا هذا المقطع المسرحي الذي جاء به (القوّال):"**برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم خدم الأرض و اسرح بالمعيز(...) اتشبط كذلك في شباك مدرسة القرية**

---

(162) – عبد القادر علولة: مسرحية اللّثام، ص: 157.

(163) – المصدر نفسه، ص:158.

واخطف كليمات فرنسوية"[164]، لقد استطاع المؤلف أن يقوم ببناء شخصيته البطلة انطلاقا من وقائع و أحداث تاريخية تعكس طبيعة المجتمع الجزائري في فترة الاستعمار الفرنسي منها ما يرتبط بالظروف الاجتماعية التي كان يعيشها أطفال الشعب الجزائري؛ فـ(برهوم الخجول) أنموذج للطفل الفلاح الجزائري الذي نشأ على خدمة الأرض و تربية الماشية و بخاصة في القرى و الأرياف، و الملاحظ أنّ جلّ هذه الأراضي الفلاحية كانت ملكا للسلطات الاستعمارية أو للمعمرين الفرنسين.

ويثير المقطع قضية تربوية تتعلق بالتعليم في فترة الاحتلال الفرنسي؛ فالاستعمار أراد أن يطمس الـهُوية العربية الجزائرية و يستبدلها بثقافته الفرنسية، لهذا عمد على بناء المدارس الحكومية الفرنسية و أصدر الأوامر لتعليم الأطفال الجزائرين؛ فـ(برهوم الخجول) استطاع أن يحظى بتكوين تعليمي فرنسي يُتيح له فرصة الاندماج في المؤسسات العمومية الجزائرية بعد الاستقلال.

– **برهوم و مصنع الورق:** يُعد مشهد (برهوم الخجول) داخل مصنع الورق –في نظرنا– أبرز مشهد؛ لأنّه يُؤسس للفكرة المحورية المتعلقة بالعقول العمالية المبدعة المساهمة في المحافظة وتطوير المؤسسات الإنتاجية التي تعمل فيها، يقول (القوّال):"**برهوم الخجول راجل الشريفة بنت غالم يخدم كعامل متأهل في مصنع الورق(...) دايرنه في قسم غسيل عجين الحلفة"**[165]، يبدولنا–من خلال استقرائنا للمشهد المسرحي– أنّ المرحلة التي تدور فيها الأحداث المسرحية هي مرحلة بعد الاستقلال في فترة التسيير الاشتراكي لمؤسسات الدولة الجزائرية، و مرحلة البناء و التشييد و محاولة بناء اقتصاد وطني مستقل و الابتعاد – قدر الإمكان– عن الاسترداد و الاستعانة بالكفاءات الوطنية و اليد العاملة المحلية.

و في مقطع آخر يتعرف المتلقي على(برهوم الخجول) المبدع الذي استطاع أن يُصلح آلة صنع الوراق، يقول (القوّال):""**استغفر و ناض زاد خطاوي وصل للبرمة...كحلة مدورة مرفوعة...شعل فيها الضوء و بقى يحقق(...)اتملى صدر برهوم الخجول ولد ايوب الاصرم بالفرح و القوة لما شاف المالكة مغلفة محطوطة كما هو موعود على حاشية الالة"**[166]،

---

(164) – عبد القادر عولة: مسرحية اللّثام، ص: 160.

(165) – المصدر نفسه، ص:162-163.

(166) – المصدر نفسه، ص:187.

يكشف لنا هذا المقطع عن إبداع العمال البسطاء داخل مؤسساتهم و مساهمتهم في حلّ المشاكل التقنية المتعلقة بالآلآت المستوردة من الخارج هاته المشاكل التي استعصت حتى على الإطارات المؤهلة الخبيرة، مما يجعل المسيرين يفكرون في الخبرة الخارجية كحل مؤقت لمعالجة المشاكل التقنية على الرغم من وجود حلول نهائية تتمثل في تكوين اليد العاملة الخبيرة قبل استيراد الآلات.

لقد استطاع هذا العامل البسيط أن يُصلح آلة صنع الورق بيد أنّه اتهم بالتخريب من قبل المسؤولين، يقول (القوّال):""**رجال الشرطة طاروا على ولد الاصرم وسنسلوه ساعة من بعد عشى**"[(167)]، يطرح هذا المقطع إشكالية تعامل الإطارات المسيرة لمصنع الورق مع الطاقات البسيطة المبدعة، فـــ(برهوم الخجول) أضحى بفعله المبدع محل متابعة قضائية من قبل رجال الشرطة بتهمة التخريب، وهذا على خلاف المجتمعات الراقية التي تحترم وتشجع و تثمن مجهودات المبدعين مهما كان مركزهم الاجتماعي، و السمو بأفضل العقول المبدعة إلى أقصى ما يُمكن أن تصل إليه.

بناء على ما تقدم يُمكن القول بأنّ ثلاثية عبد القادر علولة تُعد نسقا معرفيا يتشكل من ثلاثة وحدات معرفية تختلف في ما بينها من حيث الشكل و المضمون؛ فمن حيث الشكل تشتمل على نصوص مسرحية و أغاني شعبية تُؤديها شخصية (القوّال) بوصفها شخصية محورية نجدها في جلّ المشاهد المسرحية، أما من ناحية المضمون فالثلاثية تُعالج مواقف درامية وتثير قضية اقتصادية أو سياسية و اجتماعية تعكس البيئة التي عاش فيها الكاتب.

(167) – عبد القادر علولة: مسرحية اللّثام، ص: 213.

ب – الـــــرصيد النّصـــــي:

أثناء تفاعل المتلقي مع الثلاثية تتشكل لديه مجموعة من الأنساق المرجعية أطلق عليها فولفغانغ إيزر (*Wolfgang Iser*) الرصيد النصي(*Le répertoire du texte*) هذا الجانب المهم لدى المتلقي بوصفه مخزونا معرفيا يشترك فيه المؤلف و النص والمتلقي؛ فالمؤلف قام بوضع هذا الرصيد و نسج فيه معارفه المكتسبة في إطار مجتمع معين فرض عليه شكلا خاصا من القيم الدينية و الاجتماعية و الثقافية فضلا عن الطابع الإيديولوجي الذي يتبناه المجتمع، ومن ثمة فالسجل المعد سابقا من قبل المجتمع هو الذي ينتج هذا المؤلف، أما النص فهو وعاء دلالي يحتوي هذا السجل و يحرص على صيانته و يضمن استمراريته عبر الأزمنة، والمتلقي الذي يستقبل هذا النّص، فتنشأ بينه وبين النص علاقة تفاعلية تجعله يستدعي سجله بأبعاده المختلفة ويبحث عن مواطن الاشتراك التي تجمعه بالنص، كما يساعده النص على التفاعل بطريقة غير مباشرة مع المؤلف من خلال قراءة إبداعية أخرى.

لقد تحدث فولفغانغ إيزر (*Wolfgang Iser*) عن الرصيد النـــّصي في الفصل المتعلق بـــ (النسق المرجعي للرصيد)، و هنا نجده يُبدي اهتماماً بالغاً بهذا الجانب لما يُحققه من أثر بالغ على عملية التلقي بين النّص و قارئه، يقول في ذلك:"يتكون الرصيد من الحيز المألوف داخل النص. وقد يكون هذا الحيز على شكل إشارات لأعمال أسبق أو إلى معايير اجتماعية وتاريخية أو إلى مجمل الثقافة التي نشأ النص منها بإيجاز"[(168)]، فالرصيد عبارة عن مُعطى نسقي موجود داخل النّص يتمظهر على شكل إشارات لأعمال سابقة أنتجت من قبل، و يظهر على شكل معايير اجتماعية و تاريخية و يُشير إلى مجمل الثقافة(*Culture*) التي نشأ منها هذا المنجز الإبداعي، كما يُحيلنا النّص إلى تلك المعايير الاجتماعية و التاريخية و الثقافية و معايير أخرى لم يحددها المؤلف بهدف ترك المجال مفتوحاً أمام المتلقي، لإضافة معايير أخرى حسب خصوصية النص و الانتماء الثقافي للمؤلف، ومادام المبدعون يختلفون باختلاف بيئتهم إذن فالمعايير تختلف من مؤلف إلى آخر، فمن الصعوبة بما كان الاقتصارعلى المعيار(*Norme*) التاريخي والاجتماعي بوصفهما سجلا النص، لهذا اعتمدنا في بحثنا معايير أخرى اتكأ عليها الكاتب في بناء نصه.

---

(168) –فولفجانج إيـــسّر: فعل القراءة– نظرية في الاستجابة الجمالية–، ترجمة: عبد الوهاب علوب، ص:75.

كما تحدث فولفغانغ إيزر(*Wolfgang Iser*)عن الوظيفة (*Fonction*) التي يُؤديها الرصيد لدى المتلقي، يقول في ذلك:"وظيفة الرصيد هي أنّه يدمج واقعا خارجيا محددا في النص وبذلك فهو يقدم للقارئ إطارًا مرجعيًا محددًا أو يستدعي نطاقًا محددًا من تجارب الماضي. وبهذه الطريقة فهو يربط النشاط التصوري للقارئ بالرد الذي يحاول النّص أن يقدمه على مشكلة تاريخية أو اجتماعية محددة" [(169)]، عند استقرائنا لهذا النص نلاحظ أن الرصيد يعمل على دمج واقع خارجي عاشه المتلقي أو سمع عنه في النص، فتنشأ بذلك علاقة تفاعل بين ذلك الواقع والمتلقي فيندمج في النص من خلاله، ويصبح مرجعاً معرفياً محدداً يستحضر فيه المتلقي تجاربه السابقة، و من ثمة يرتبط النشاط التصوري بالإطار التاريخي أو الاجتماعي.

كما تحدث فولفغانغ إيزر (*Wolfgang Iser*) عن الرصيد النصي في الفصل المتعلق بـــ(الإستراتيجيات) أين عرفه بقوله:" يتألف رصيد النّص من مادة منتقاة من أنساق اجتماعية و تقاليد أدبية. وهذه المجموعة المنتقاة من المعايير الاجتماعية و الإيحاءات الأدبية تضع العمل في سياق مرجعي يجب من إضفاء سمات الواقع فيه على نسقه في المماثلة"[(170)]، يُشير النص إلى تلك الأنساق الاجتماعية و التقاليد الأدبية التي يتأسس منها الرصيد، و الملاحظ أنّ النص يُوظف هنا التقاليد الأدبية كمادة أساسية في تشكيل الرصيد، و من ثمة قد يُحيل النص المتلقي –عند قيامه بفعل القراءة– إلى كتابات سابقة كُتبت من قبل أو كتب عنها قبل قراءته لهذا النص، يقول محمد مساعدي في مقدمة ترجمته لكتاب هانس روبرت ياوس (*Hans Robert Jauss*) (نحو جمالية التلقي):"الأثر الأدبي لا ينبثق من فراغ و لكنه ينبع من رصيد واسع من المعارف و القيم الجمالية التي استأنس بها القارئ من خلال قراءته للآثار السابقة، هذا الرصيد هو الذي يتحكم في عملية الإدراك عند القارئ و يرسم توجهها في القراءة الأولى للنّص"[(171)]، يُشير النص إلى تلك المعارف المسبقة و القيم الجمالية التي قد يستأنس بها القارئ في قرائته للأثر الأدبي، ومن ثمة تصبح الآثار الأدبية السابقة عبارة عن نماذج يستعين بها المتلقي في قراءته.

---

(169) – فولفجانج إيـــسّر: فعل القراءة– نظرية في الاستجابة الجمالية–، ترجمة: عبد الوهاب علوب، ص:211.

(170) – الـــــمرجع نـــــفسه، ص:95.

(171) – هانس روبرت ياوس: نحو جمالية للتلقي –تاريخ الأدب تحدّ لنظرية الأدب–، ترجمة: محمد مساعدي، دار النايا للدراسات و النشر، دمشق، سورية، ط1، 2014م، ص:14.

و المستقرئ لثلاثية عبد القادر علولة يجدها عبارة عن سجل نّصي يدون فيها المتلقي آراءه و ملاحظاته حول المسرحيات، ومن ثمة يغدو السجل مركز اتصال بين المتلقي و النّص، واهتمام القارئ لا ينحصر هنا في المعنى الذي يُؤكده النّص المسرحي بل في الواقع أو ما يحدثه من تأثير، وهذه العلاقة التي يقيمها النص المسرحي مع الأنساق الدلالية السائدة في عصره سوف تحدد السجل النّصي و تكيفه، و في هذا يرى (عبد الكريم شرفي) أن تلك " المعايير والمواضعات و القيم المنتقاة في السجل النصي تخضع إلى "تنظيم أفقي" و تجمع داخل إطار واحد، وهذا يعني أن معايير الأنساق المختلفة و المفصولة عن بعضها البعض في واقع الحياة اليومية، تكون متجاورة و متآلفة داخل النص، و من ثمة فإنها تتبادل الإضاءة فيما بينها، بحيث يسمح كلّ معيار بإدراك و فهم ما تقصيه المعايير الأخرى" [(172)]، نفهم من هذا القول أن تلك المعايير المعدة سلفا من قبل المؤلف انتقاها من مجموعة القيم و الأعراف وأخضعها إلى تنظيم مُحكم لتُشكل مع اجتماعها جميعا السجل النصي على الرغم من الانفصال الذي قد يلمسه المتلقي عند فصلها عن بعضها البعض، و من ثمة يعمل السجل النصي على جمع المختلف ووصل المنفصل ضمن خاصية التآلف و التجاور، و عليه فالسجل النّصي هو الإطار العام للتواصل الذي يحدث بين النّص و القارئ، وسنحاول أن نستعرض أهم السجلات التي نراها تؤسس لعلاقة تفاعل بين المتلقي و النص:

1- الرصيد الديني:يُعد الرصيد الديني من أبرز الأرصدة النصية؛ لأنّه يرتبط بالجانب العقدي للكاتب، هذا الجانب الخفي الذي يكتشفه المتلقي من خلال قراءته الدقيقة لنصوصه المسرحية، و الذي يتمظهر على شكل مجموعة من الأنساق اللّغوية التي تجعل المتلقي يتفاعل معها، و بخاصة إذا كان المؤلف و المتلقي يشتركان في المعتقد، و في ثلاثية عبد القـــادر علولـــة يظهر هذا الرصيد على شكل تعاليم دينية كفريضة الصلاة[(*)] التي ورد ذكرها في مسرحية الأقوال، في قول (القوّال): **"قالت لها تصلي جاوبت العجوز نصلّي"[(173)]**، واقترن

[(172)] – عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة–دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة– منشورات الاختلاف، الجزائر– الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1428هـــ–2007م، ص196.

[(*)]– **الصـــلاة**: "الصلاة عبادة، تتضمن أقوالاً و أفعالاً مخصوصة، مفتتحة بتكبير الله تعالى، مختتمة بالتسليم."(السيد سابق: فقه السنة، الفتح للإعلام العربي، القاهرة، مصر، ج1، ط2، 1419 هـــ– 1999م، ص:109.).

[(173)] – عبـــد القـــادر عـــــلولة: مـــسرحية الأقـــــوال، ص: 61.

ذكر الصلاة بمقدمتها كالتيمم كما يظهر في قول (زينوبة):"**تتوضى بالتيموم**"[174]، ومنها ما يتعلق بالآيات القرآنية كـ(آية الكرسي) الواردة في مسرحية (الأجواد)، في قول(جلول الفهايمي):"**الغسال حتى هو يكون يجري و يقرأ في آية الكرسي**"[175] ، و البسملة في قول(القوّال):"**اللي قال لهم:بسم الله الرحمن الرحيم و الصلاة و السلام على أشرف المرسلين**" [176] أو قد يكون الحديث عن المسائل المتعلقة بالإيمان كالقضاء و القدر كما يظهر في قول(حارس الحديقة):"**شوف المكتوب امتاع ربي**"[177]، كما يتفاعل المتلقي مع بعض الأخلاق مثل : المشورة التي جاءت على لسان (القوّال) و هو يصف (زينوبة) تلك الفتاة التي استطاعت أن تحظى بثقة الجميع مما جعلهم يلجأون إليها لطلب النصيحة و المشورة في مسألة ألمت بهم، يقول في ذلك:"**في كلّ شيء يشاوروها**"[178]، ويظهر خلق الاحترام(*Respect*) و التقدير في مسرحية (الأجواد) على لسان (القوّال)، وهو يصف علاقة (الحبيب الربوحي) بالمحيط الذي يعيش فيه مثل: الاعتناء بالصغار و تقدير الكبار وتفقد الآخرين،يقول في ذلك : "**الربوحي يعتني بزّاف بصغار الحي يتناقش معاهم و يلاطفهم يهتم كذلك بكبار السن سكان الحي يفقدهم مرّة على مرّة و يجمّع معاهم**"[179]، وهكذا تتلاحم المؤشرات الدينية مع بعضها البعض لتشكل مرجعية النـّص على الرغم من اختلافها بيد أنّها تتضمن دعوات عـدة وشعارات مختلفة، كالحديث عن تقطيع اليد للسارق كما في قول(الموظف):" **اللي يحكموه يخطف يقطعوله اليد كيف ما هو في الشريعة الإسلامية** "[180] أو ذكر عيد الأضحى المبارك في دلالة صريحة على شعار المسلمين، يقول (القوّال):"**سالت عن كبش العيد** "[181] أو بعض صيغ التعزية الثابتة في السنة النبوية الشريفة كما في قول(القوّال):"**و اللي قال لهم:... عظم الله**

---

(174) – عبد القادر عولة: مسرحية الأقوال، ص: 61.

(175) – عبد القادر عولة: مسرحية الأجواد، ص: 138.

(176) – المصدر نفسه، ص: 107.

(177) – المصدر نفسه، ص:92.

(178) – عبد القادر عولة: مسرحية الأقوال، ص: 57.

(179) – عبد القادر عولة: مسرحية الأجواد، ص: 83.

(180) – عبد القادر عولة: مسرحية الأقوال، ص:67.

(181) – المصدر نفسه، ص: 70.

أجركم "[182]، فمن خلال الأمثلة السابقة نُلاحظ أنّ المؤلف عمد إلى توظيف بعض المؤشرات الدينية التي تُحيلنا إلى مرجعية الكاتب التي تُعد- في نظرنا- من عناصر التفاعل بين المؤلف و الكاتب شريطة أن يشتركا في المعتقد أما إذا كان المتلقي يُدين بخلاف معتقد الكاتب، فالنّص هنا يكشف عن طبيعة الدين و يُروج لمعتقد الكاتب.

2- الرصيد التاريخـــي(*Historique*):انطلق عبد القادر علولة من تاريخ الجزائر الحديث و المعاصر ليجعل منه لبنة من لبنات نصه المسرحي، فالتاريخ نقطة يلتقي فيها المؤلف و المتلقي؛ فالمؤلف من خلال استقرائه لمعارف تاريخية سابقة يحدد أبرزها و يعمل على دمجها في نصه الذي أبدعه، و المتلقي في ضوء رصيده التاريخي الذي عاشه أو سمع عنه أو قرأه في كتاب من كتب التاريخ، فعندما تتحد الرؤية التاريخية التي يعتمد عليها المؤلف في بناء نصه بالمعارف السابقة التي اكتسبها المتلقي يتشكل هذا الرصيد.

و في ثلاثية عبد القادر علولة يظهر الرصيد التاريخي على شكل أحداث تاريخية ترويها الشخصيات المسرحية بصيغ مختلفة، تذكّر المتلقي بماضيه، و هنا تجدر الاشارة إلى أنّ مسألة التاريخ ترتبط بطبيعة المتلقي في حد ذاته، لهذا نجد نسبة ظهور الرصيد لدى المتلقي – في نظرنا-تختلف باختلاف كمية المادة التاريخية في ذهن القارئ، و من أبرز المصطلحات التاريخية التي تشكل مادة الرصيد نجد مصطلح الاستعمار الذي اقترن اسمه بفرنسا، حيث ورد ذكره في مسرحية الأقوال عندما وصف (غشّام) لابنه (مسعود) ذلك الحدّاد الانتهازي الذي كان يستغل الأطفال طوال اليوم، يقول في ذلك :"**مستغلهم أكثر من الاستعمار.**"[183]

كما ورد مصطلح آخر يرتبط بالاستعمار و هو المعمر الفرنسي الذي يُعد جزء من تركيبة المجتمع الجزائري في فترة الاحتلال جاء إلى الجزائر بهدف تنفيذ مخططات استعمارية، ورد ذكره في مسرحية (الأقوال) على لسان (قدور السواق) عندما أراد أن يكشف لصديقه (السي الناصر) معاملة الكولون لهما ومن خلالهما للشعب الجزائري، يقول في ذلك:"**كيف كان معاملنا الكولون**"[184]، وفي مسرحية (اللّثام) اقترن ذكر المعمر الفرنسي بنظام الخماسة،كما في قول(القوّال):"**كان أيوب الأصرم أب برهوم الخجول في هداك الوقت عامل فلاحي**

---

(182) – عـــبد القادر عـــلولـــة: مسرحـــية الأجـــواد، ص: 108.

(183) – عـــبد القادر عـــلولة: مسرحـــية الأقـــوال، ص:51.

(184) – الـــمصدر نـــفسه، ص: 29.

خدام عند المعمر و كان رائد الحراكة النقابية مهيج مشهور عند عمال الفلاحة و الخماسين ينشط من سيدي بلعباس لسيدي بومدين"[185]، يضع هذا المقطع المسرحي المتلقي في وضعية الماضي من خلال أصوات الشخوص المهيمنة والتي تكشف عن خصوصية النّص و إنتاجه.[186]

و لجأ عبد القادر علولة إلى ذكر تاريخ الحروب مما يجعل نصوصه عبارة عن وثيقة تاريخية تُؤسس لنظام معرفي يُمكن أن يكون فعلا تواصليا يجمع الكاتب بالمتلقي من خلال النّص، ومن بين الأمثلة التي نسوقها هنا ما ورد على لسان (غشّام) و هو يسرد لابنه (مسعود) أخبار الحروب الفاشية[*] وما أحدثته في تاريخ الإنسانية، يقول في ذلك:"**كان الوقت شين و الحروب الفاشية دايرين فايت**"[187]، كما أورد المؤلف جانبا من هذه الحروب في مسرحية (اللّثام) على لسان (القوّال) وهو يروي سيرة شخصية السي (خليفة) و مغامراته في حرب الهند الصينة في ظل الحرب العالمية الثانية عندما جندته السلطات الاستعمارية الفرنسية لقتال الفتناميين إلا أنّه وقف ضد فرنسا وأمريكا، يقول في ذلك:"**لبساته فرنسا في الربعينات و بعتاته للهند الصين.يقاتل...فرّ من الجيش الفرنساوي..."زَرْطى" و التحق " بالفيتناميين" دخل معاهم في المعارك و حارب فرنسا وأمريكا.**"[188]

و تستحضر الثلاثية حدث استقلال الجزائر و انفصالها عن فرنسا الذي يُعد من أبرز الأحداث التي يمكن للمتلقي أن يقرأها في هذه النصوص، وقد ورد ذكرها في مقاطع عدة منها، في مسرحية (الأقوال) في قول (قدور السواق):"**بقيت من الاستقلال مدة طويلة و أنا نامن في السي الناصر ...بقاو شحال من عينيا سنين الحرب اللي عشناهم مع بعض.**"[189]

في ضوء النماذج السابقة نُلاحظ أنّ الرصيد التاريخي في الثلاثية جاء – في معظمه– للحديث عن تاريخ الجزائر الحديث، وبخاصة في فترة الاستعمار الفرنسي أين عانى الشعب

---

(185) – عبد القادر علولة: مسرحية اللّثام، ص:157.

(186) –سعيد يقطين: انفتاح النّص الروائي– النّص و السياق–، ص:06.

(*)–**الفاشية**:مصطلح مشتق من الكلمة الإيطالية(*Fascism*)وتعني حزمة من الصولجانات كانت تُحمل أمام الحكام في روما القديمة دليلا على سلطاتهم، و في تسعينات القرن التاسع عشر بدأت كلمة فاشيا(*Fascia*)تستخدم في إيطاليا لتشير إلى جماعة أو رابطة سياسية عادة ما تتكون من اشتراكيين ثوريين،ثم أصبح المصطلح يُطلق للدلالة على الدكتاتورية.(يُـنظر:أنور محمود زناتي: قاموس المصطلحات التاريخية– إنجليزي عربي–، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 2007م، ص:149-150).

(187) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص: 43.

(188) – عبد القادر علولة: مسرحية اللّثام، ص:179.

(189) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص: 28.

الجزائري من شتى أنواع الظلم و الاستغلال من قبل السلطات الفرنسية و من قبل المعمرين الذين استوطنوا أرض الجزائر و جعلوا الفلاحين الجزائريين يعملون في أرضهم مقابل أجور زهيدة، والملاحظ أن الرصيد التاريخي تضمّن كذلك أحداثا تاريخية عالمية منها ما يتعلق بظهور الإيديولوجيات المختلفة و محاولتها السيطرة على العالم، ومنها ما يتعلق بتلك الحروب التي خاضتها السلطات الاستعمارية في الهند الصينية أيام الحرب الباردة، واستعانتها بشعوب المستعمرات لتحقيق أطماع توسعية.

3- الـــرصيد الاجتماعي(*Social*):تعد ثلاثية عبد القادر علولة وثيقة اجتماعية دوّن فيها المؤلف بعض الجوانب الاجتماعية التي عاشها في مجتمعه، و حاول أن ينقلها للمتلقي عبر النّص فتحولت نصوصه إلى رصيد اجتماعي يربط بينه و بين المتلقي مما يفتح المجال له للبحث عن تمظهرات هذا الرصيد في مخيلته أو من خلال واقعه، و بما أنّ الكاتب يُساير هذه الحياة الاجتماعية قبل أن يكتب كذلك بالنسبة للمتلقي الذي يجب عليه معايشة مجتمعه لفهم النّص، وبخاصة إذا كان المؤلف و المتلقي ينحدران من نفس البيئة الاجتماعية فنسبة التفاعل تكون أكبر، و من ثمة يرتبط النص بالجوانب الاجتماعية ارتباط وثيقا، وفي هذا المنحى يقول جابر عصفور عن الحياة الاجتماعية وعلاقتها بإبداع المؤلف "يرتبط المسرح بهذه الحياة ارتباط المعلول بعلته"[(190)]، و لما سُئل عبد القادر علولة عن النماذج المسرحية التي يختارها لمسرحياته أجاب قائلا:"النماذج التي أقترحها مستلهمة من حياة شعبنا. ففي هذه الشرائح الاجتماعية الأكثر حرمانًا، ينعكس وجه المجتمع على أفضل نحو بكلّ انشغالاته و كفاحاته، وبكلّ تناقضاته و قيمه وآماله. في هذه الشرائح و من خلالها يكون مجتمعنا أقرب للتناول وأكثر "تبيانا". إنّها شرائح ذات حضور قوي و كثافة مركزة"[(191)]، يُشير هذا النص إلى طبيعة النماذج الاجتماعية التي اختارها المؤلف لعرض أفكاره و ما تحمله هذه النماذج المستلهمة من التركيبة الاجتماعية للشعب الجزائري من قيم و مبادئ تجعله قربية من المتلقي، فهذه النماذج هي الأكثر انتشارا و حضورا لدى القارئ، والمستقرئ للثلاثية يجدها تشكل رصيدا اجتماعيا يتفاعل معه المتلقي، و بخاصة عندما تُعالج تلك القيم والعادات الاجتماعية و نمط العيش السائدة في عصر المؤلف،

(190) – جابر عصفور: المرايا المتجاورة –دراسة في نقد طه حسين- ، ص:79.

(191) – لقاء مع عبد القادر علولة أجراه محمد جلّيد أستاذ علم الاجتماع في جامعة وهران في أكتوبر 1985م، اللقاء مدون ضمن كتاب عبد القادر علولة : من مسرحيات علولة (الأقوال -الأجواد- اللـــّثام)، ص:244.

ولعلّ من أبرزها ظاهرة توقيف الفتيات عن الدّراسة وتزوجيهن مبكرا، فهذا الفعل الاجتماعي نجد صداه في مسرحية (الأقوال) على شكل وصية قدّمها (غشّام) لابنه (مسعود) عندما طلب منه تنفيذ وصيته بترك بناته يزاولن دراستهن ولا يزوجهن في سن مبكرة، يقول(غشّام): **"خلوهم يكملوا قريتهم و ما تزوجوهمش صغارات"**[192]، لقد تفشت هذه الظاهرة الاجتماعية السلبية في وسط المجتمع الجزائري بشكل بارز في فترة من الفترات، ولعلّ هذا راجع إلى غياب الوعي وانتشار الجهل والفهم الخاطئ والخوف من هاجس الشرف.

وقد يكون اللباس أحد العناصر التي تُشكل الرصيد الاجتماعي مثل لباس(اللحفة) الذي كانت ترتديه الأمهات الجزائريات في تلك الحقبة، وقد ورد ذكره على لسان (القوّال) في مشهد (زينوبة) و هو يصف لباس أمها، يقول في ذلك:**"لحفت الأم"**[193]، انطلاقا من المثالين السابقين نصل إلى أن الرصيد الاجتماعي يأخذ عدة أشكال عند المؤلف الذي وظفها بهدف تمرير رسائل و معالجة قضايا اجتماعية كانت موجودة في بيئته.

4-الــرصيد الــنفسي(*Psychologie*)[*]:يرى فولفغانغ إيزر (*Wolfgang Iser*) أنّ النص يُثير اضطربات نفسية كثيرة سواء أكانت إيجابية أم سلبية يتفاعل المتلقي معها حتى تُصبح أنساقاً مألوفة لديه، يقول في ذلك:"إنّ النّص لا يثير فقط (الاضطرابات) لدى القارئ بل يعمل أيضا على تهدئتها من جديد"[194] ، فالاضطرابات النفسية التي يخلفها العمل الأدبي تشكل رصيداً نفسياً يربط فيه المتلقي بين الحالات النفسية التي عاشها أو سمع عنها بما هو موجود في النّص الأدبي، كما تحدث جلين دانيال ويلسون(*Glenn Daniel Wilson*) في كتابه (سيكولوجية فنون الآداب) عن بعض العناصر التي يحصل بها التأثير النفسي على المتلقي، وهي[195] :

---

(192) – عبـــد القـــادر علـــــولة: مـــسرحية الأقـــوال، ص: 40.

(193) – الـــمصدر نـــفسه، ص:58.

(*)–**النــفسي** : تتكون الكلمة من(*Pycho*) و تعني نفسي، و(*logy*) التي تعني علم، و علم النفس هو دراسة السلوك الإنساني والظواهر النفسية.(للتفصيل يـُنظر: لطفي الشربيني: معجم مصطلحات الطب النفسي، مركز تعريب العلوم الصحية، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، الكويت، (د.ط)، (د.ن)، ص:147.).

(194) – فولفغانغ إيـــزر: فعل القراءة(نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ترجمة : حميد الحميداني و الجلالي الكدية، ص:47.

(195) – يـُنظر: جلين دانيال ويلسون: سيكولوجية فنون الآداب، ترجمة: شاكر عبد الحميد، المجلس الوطني للثقافة و الفنون، الكويت، (د.ط)، 2000م، ص:18-28.

●–**الإثارة:** يهدف نص المبدع إلى إثارة المتلقي و التأثير فيه وذلك بدمجه في النّص، لأنّ النص الناجح هو الذي يُثير فضول المتلقي و يجعله ينسجم مع نفسيته، و قد تُحدث هذه الإثارة آثارا إيجابية، بحيث أنها تُعدل بعض السلوكات السلبية التي كانت موجودة عند المتلقي قبل قراءته للنّص.

●–**الخبرة البديلة:** يُقدم النّص لمتلقيه مكتسبات تعليمية تجعله ينسجم معها؛ فهي بمثابة خبرة بديلة عن الخبرة التي اكتسبها من قبل أو لم يسبق له التعرف عليها، ومن ثمة يُصبح لهذه الخبرة دوراً استكشافياً مما يعينه على التجاوب مع الــنّص.

●–**وعي الجمهور:** يستحضر النّص ذكريات انفعالية عاشها المتلقي أو حدثت له في حياته اليومية.

و ليحقق النــّص المسرحي آثاراً نفسية للمتلقي يجب أن تتوفر فيه مجموعة من الشروط لعلّ من أهمها مايلي:

– مدى تلاحم الشخوص المسرحية مع بعضها البعض في رسم ملامح الموضوع.

– وعي المتلقي بموضوع المسرحية.

و لكي يتشكل الرصيد النفسي و يتأسس في ذهن المتلقي ويلج في نفسيته يجب أن تكون عبارات النصوص و معانيها واضحة لا لبس فيها، وهذا ما أشار إليه (محمود درابسة) بقوله:"حتى تحقق المعاني غايتها في ولوج نفسية المتلقي، فلا بد من وضوحها إلى درجة لا تجعل المتلقي في حيرة من أمره"[(196)]، فوضوح المعاني المختلفة شرط أساسي لوصولها إلى المتلقي، والعبارات المبهمة قد تُؤثر سلبا على منظومة الفهم لديه.

و الدّارس لمسرحية (الأقوال) يجد أن الرصيد النفسي يبدأ يتشكل في ذهن المتلقي منذ بداية النّص المسرحي على لسان (القوّال) عندما يسمع المتلقي قوله :"**تزرع الهول**"[(197)] ، فهذه العبارة تُثير الانفعال(*Emotion*) لدى المتلقي و تجعله يتساءل عن طبيعة موضوع النــّص.

و في مقطع آخر يكشف الرصيد عن الحالة النفسية السلبية للشخصية، فنقرأ مثلا قول (غشّام):"**شافت فيا مليح المسكينة دمّعت وقالت لي على كلّ حال يا السي غشّام رانا**

---

(196) – محمود درابسة: التلقي و الإبداع– قراءات في النقد العربي القديم–، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية و النشر و التوزيع، أربد، الأردن، مكتبة المتنبي، الدمام، المملكة العربية السعودية، (د.ط)، 2003م، ص:19.

(197) – عــــبد القادر عــلولــة: مسرحـــــية الأقـــوال، ص: 23.

واجدين، نعملوا كلّ اللازم باش نعاونوك و نخفوا عليك الضّر"[198]، وفي موضع آخر يستشف المتلقي الحالة النفسية للشخصية البطلة(زينوبة) وهي تتفاعل مع حالة خالها(الجيلالي)، يقول(القوّال):"**بقات تفكر حزينة كلّ شي تبدّل عن خالها"**[199]، فالتعاطف مع ذوي القربى في الظروف الصعبة يُثير الانفعال لدى المتلقي ويجعله يُشكل رصيدا نفسيا يتقاسم فيه الحالات النفسية التي تعيشها الشخصية البطلة، و من ثمة فهو يستقصي المساحات العاطفية التي تحمل في طياتها دلالات نفسية عديدة.[200]

و في مسرحية(الأجواد) يكشف الرصيد النفسي عن الحالة النفسية لحيوانات الحديقة عندما قدّم لهم (الحبيب الربوحي) الطعام، يقول(القوّال):"**عادوا كلّ ما يوصلهم يفرحوا بيه و يرحبوا بيه"** [201] ، قد يرتبط الرصيد النفسي بالحيوانات و يُمكن أن يُدرك على شكل استجابات إيجابية تقوم بها الحيوانات إزاء موقف تعرضت له؛ و في مقطع آخر يتفاعل المتلقي مع تلك الحالة النفسية التي تجمع بين الصديقين الحميمين، فنقرأ قول (القوّال):"**كانت بين عكلي و منوّر مودّة حلوّة، محبة قلبية صافية"**[202]، وفي مشهد (سكينة) يرتبط الرصيد النفسي بوصف مجمل عن حالة عمال الورشة لحظة سماعهم بمرض زميلتهم،يقول(القوّال):"**عام الحزن على الجو وزاد في الورشة ظلمة."**[203]

وفي مسرحية (اللّثام) نجد أن المشاهد المسرحية تُنتج رصيدًا نفسيًا يتفاعل معه المتلقي، كما هي الحال في وصف (القوّال) لحالة القلق و التوتر التي تعيشها الشخصية البطلة، يقول في ذلك: "**داخله هايج رايح بركان يقدي فيه"**[204] ، وكذلك في وصف دخول (برهوم الخجول) إلى البلدية، يقول(القوّال):"**حين ما دخل لدار المير حكماته الرهبة و انسى اسم خوه المرحوم زاد فيه الخوف لما النصراني بقى يسأل فيه"**[205]، وكذلك الخوف من المجهول كما هي الحال في

---

(198) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص:37.

(199) – المصدر نفسه، ص:71.

(200) –يُنظر: محمد عيسى: القراءة النفسية للنّص الأدبي العربي، مجلة جامعة دمشق، سوريا، مج 19، ع1و2 ،2003م، ص:19.

(201) – عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص:85.

(202) – المصدر نفسه، ص:104.

(203) – المصدر نفسه، ص:149.

(204) – عبد القادر علولة: مسرحية اللّثام، ص:154.

(205) – المصدر نفسه، ص:159.

مقطع (برهوم الخجول) وزوجته (الشريفة) التي لاحظت على زوجها مظاهر الخوف، تقول في ذلك:"**شكون هاذو اللي راك خايف منهم.**"[206]

في ضوء ما سبق نصل إلى أنّ الثلاثية تزخر بالعواطف و الأحاسيس التي عاشتها الشخصيات المسرحية و التي لا تختلف- في نظرنا- عن تلك الحياة النفسية التي تعيشها الشخصيات الحقيقية، لهذا نجد المتلقي قد يتجاوب مع الكثير منها و في بعض الأحيان يُنتج هو الآخر استجابات مختلفة.

5-الرصيد الإيديولوجي(*Idéologie*)[*]:قامت ثلاثية عبد القادر علولة على قضية إديولوجية كانت سائدة في فترة من فترات الجزائر في زمن المؤلف هي قضية التسيير الاشتراكي[**] للمؤسسات الاقتصادية، لعلّ هذه القضية ذات البعد السياسي دفعت المؤلف إلى الكتابة بهدف نشرها و الكشف عن مميزاتها، فلما سُئل عبد القادر علولة عن المتلقي الذي يكتب له فأجاب :"أنا أكتب و أعمل من أجل أولئك الذين يعملون و يبدعون في هذا البلد سواء يدويًا أم فكريًا، من أجل أولئك الذين يبنون و يشيدون ويخترعون بصمت في الخفاء للوصول إلى مجتمع حر و ديمقراطي و اشتراكي"[207]، لقد دافع الكاتب عن فكرة الاشتراكية في فترة تعالت فيها الأصوات المنددة بسلبياتها و تريد الخروج عن هذا النهج التي تبنته الدولة في دستورها، ولعلّ الرغبة في تغيير مسار التوجه الإيديولوجي يرجع-في نظرنا- إلى سببين؛ الأول يتعلق محاولة فئة قليلة السيطرة على المؤسسات الاقتصادية بهدف خصخصتها، أما الثاني فيرتبط بتلك الممارسات السلبية التي كان يقوم بها المسؤولون لتنفير المجتمع من التسيير الاشتراكي، ومن

---

[206] – عبد القادر علولة: مسرحية اللّثام، ص:167.

[*]-**الإديولوجي**: علم موضوعه دراسة الأفكار و قوانينها و علاقتها مع العلامات التي تمثّلها و بالأخص أصلها. (يُنظر:أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، ترجمة:خليل أحمد خليل، منشورات عويدات ، بيروت، لبنان- باريس، فرنسا، مج1، ط2، 2001م، ص:611).

[**] -**الاشتراكية**:هي نظرية سياسية واقتصادية ترى أنّ وسائل الإنتاج و التوزيع و التبادل مملوكة للشعب، كما توجب أن تتكافأ الفُرص أمام كلّ الناس في تنمية مَواهبهم، وأن تكون ثورة المجتمع موزَّعة توزيعاً عادلاً، وهناك نوعان من المذاهب الاشتراكية؛ الاشتراكية العلمية التي تستمد أسسها النظرية من كارل هاينريش ماركس(*Karl Heinrich Marx*) ، وتتلخص نظريتها على حتمية الصراع الطبقي، ووجوب انتصار الطبقة العاملة. الاشتراكية الديمقراطية التي تعتمد عيلها الأحزاب في برنامجها الدعائي، و في النّص المسرحي تُطلق الاشتراكية على أي عمل مسرحي يتناول موضوع العدالة الاجتماعية أو يُعالج قضايا اجتماعية."(يُنظر:مجدي وهبه، كامل المهندس:معجم المصطلحات العربية في اللّغة و الأدب، ص:44.).

[207] – لقاء مع عبد القادر علولة أجراه محمد جلّيد أستاذ علم الاجتماع في جامعة وهران في أكتوبر 1985م، اللقاء مدون ضمن كتاب عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال – الأجواد- اللّثام)، ص:243.

بين هذه السلوكات نجد: البيروقراطية و المحسوبية و غير ذلك من التصرفات التي تنم عن الجهل و غياب الوعي، فهذه الممارسات و غيرها استقطبت المؤلف وغيره للكتابة في هذا الموضوع، يقول صالح لمباركية في ذلك:"القضايا السياسية العامة كالبيروقراطية و المحسوبية و الانتهازية هي التي استقطبت اهتمام المؤلفين المسرحيين الذين تابعوا حياة المجتمع الجزائري ورصدوها بكلّ أمان و صدق."[208]

و الدّارس للثلاثية يجد أن الرصيد الإيديولوجي يتمظهر في كلّ النصوص المسرحية بصيغ مختلفة تارة للدفاع عن مكتسبات الاشتراكية، وتارة أخرى لتوضيح الآثار الجانبية التي يتركها تبني أنظمة سياسية واقتصادية أخرى، ففي مسرحية (الأقوال) نجد (قدور السواق) يُعاتب صديقه (السي الناصر) الذي أصبحت لفظة الاشتراكية –عنده- مصطلحا غير مرغوب فيه، يقول في ذلك:" **فيما يخص التسير الاشتراكي...كلمة الاشتراكية عادت تخوفك**"[209]، وفي موضع آخر نلاحظ انتشار ظاهرة استغلال المسؤول لمنصه وتسخير الوسائل المختلفة للدولة بهدف تحقيق المصلحة الخاصة، ولعلّ هذه الظاهرة تُعد من أبرز المخاطر التي تهدد استقرار المؤسسات العمومية و تنخر الاقتصاد الوطني، كما أنّها لا تتماشى مع مبادئ الاشتراكية التي تدعو المسؤولين إلى المحافظة على المؤسسات التي هي مكسب الجماعة، فنقرأ مثلا قول (قدور السواق):"**كيف تستعمل إطار الدولة لمصالحك و مصالح الرجعية ضدّ البلاد و ضدّ الاشتراكية**"[210]، وفي مقطع مسرحي آخر يربط المؤلف بين الاشتراكية بوصفها فكرة إيديولوجية و بين الشعب، فالاشتراكية وُجدت من أجله و للدفاع عن مطالبه والاهتمام بمشاكله بيد أنّ الأفكار قد لاتُعجب بعض المسؤولين مما يسعون إلى محاربتها، يقول (قدور السواق):"**تحارب مكاسب الشعب و تعرقل في طريق الاشتراكية.**"[211]

و في مسرحية (الأجواد) يتشكل الرصيد الإيديولوجي في ضوء انتقادات لاذعة يُقدمها المؤلف للاقتصاد الخاص من خلال الكشف عن بعض سلبياته للمتلقي بهدف التحذير منه،

---

(208) – المسرح في الجزائر – دراسة موضوعاتية و فنية–، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ج 2، (د.ط)، 2005م، ص: 76.

(209) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص: 31.

(210) – المصدر نفسه، ص: 32.

(211) – المصدر نفسه، ص: 32.

فنجد (علال) يستعرض لنا حقيقة اقتصادية تتعلق بطبيعة المنتوج الخاص القائم على الغش بتنميق السلع، فنقرأ مثلا قوله:

"هذا السلعة مخدوعة تبان خشينة مزوقة

صنع القطاع الخاص ياسيدي للـــــروقة."[212]

في حين أنّ القطاع العام يهدف إلى الحفاظ على مناصب العمل، يقول(علال):**"عمال القطاع العام يحموا على اللقمة"[213]**، و في مشهد (الحبيب الربوحي) يكثر الحديث عن أعداء الاشتراكية و أعداء الثورة و الوطن، وكذلك الجواسيس الذين يعملون لصالح الأمبريالية، يقول (حارس الحديقة):" **أنت جاسوس مخرب خدام لفائدة الامبريالية... مقصودك تحطم البلاد و الثورة."[214]**

و في مسرحية (اللّثام) يتأسس الرصيد الإيديولوجي في خطاب (برهوم الخجول) في مواطن عدة منها ما يتعلق بعمل بعض المسؤولين على محاربة القطاع العام الممثل في المؤسسات العمومية و دعم القطاع الخاص، يقول(برهوم الخجول):" **اللي يضرب على القطاع الخاص و يعمل بالحيلة باش يفشل قطاع الدولة"[215]**، لهذا أطلق عليهم (برهوم الخجول) مصطلح (الأمبريالية)،كما يظهر في قوله:**"الامبريلية تقصر بنا"[216]**،ويقترن ذكر المصلحة العامة بالعدالة الاجتماعية في كثير من المقاطع المسرحية منها هذا المقطع الذي تُؤكد فيه الشخصية البطلة تمسكها بهذا المبدأ الإيديولوجي النبيل، يقول(برهوم الخجول):**"خدامين من أجل المصلحة العامة و في سبيل العدالة الاجتماعية." [217]**

بناء على ماتقدم نستنتج أنّ الرصيد الإيديولوجي في الثلاثية يقوم على فكرة الاشتراكية، وهي فكرة كانت سائدة في المجتمع الجزائري بعد الاستقلال، كما أنّها مشروع سياسي واقتصادي و اجتماعي يهدف إلى بناء اقتصاد وطني يقوم على المصلحة العامة و حماية حقوق الشعب، ولعلّ الثلاثية جاءت كرد فعل ضد تلك الأصوات التي تدعو إلى التغيير و تبني مشروع

---

(212) – عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص: 81.

(213) – المصدر نفسه، ص:81.

(214) – المصدر نفسه، ص:90.

(215) – عبد القادر علولة: مسرحية اللّثام، ص:171.

(216) – المصدر نفسه، ص:171.

(217) – المصدر نفسه، ص:213.

اقتصادي جديد يقوم على الاقتصاد الخاص، ومن ثمة العودة إلى الإيديولوجية الرأسمالية التي تحصر الثروة في يد فئة قليلة من أفراد المجتمع.

جـ- الصـــــــورة الـــذهنية:

1-تعريف الصورة:تعد الصورة الذهنية من بين المصطلحات التي جاءت بها نظرية التلقي بوصفها أهم حدث ينتجه المتلقي بعد الانتهاء من عملية القراءة، إذ تترسخ في ذهن القارئ مجموعة من المعاني التي تُعبر عن خلاصة فهمه واستيعابه لمعطيات الموضوع المقروء، و المتتبع لمفهوم الصورة في المعاجم اللّغوية و الموسوعات الفلسفية و الكتب المتخصصة في التلقي يجد أنّها تقترب من بعضها البعض، فقد ورد ذكرها في مُعجم (لسان العرب) في مادة (صوّر) "تَصَوَّرْتُ الشيءَ:توهمت صورتَه فتصوَّر لي. والتَّصاوِيرُ:التَّماثيلُ"[218]، فالصورة مأخوذة من الفعل(صوّر) الذي من معانيه التوهّم و التخيّل، و منها اشتقت كلمة التصاوير التي تعني التماثيل المجسدة لعناصر الطبيعة.

وعرّفها(مُعجم المصطلحات العربية في اللّغة و الأدب)في مادة(الصورة الذهنية) بقوله: "عودة الاحساسات في الذّهن مع غياب الأشياء التي تثيرها أو تعبر عنها و في الأدب: قد تكون الصورة الذهنية تشبيهاً أو استعارة، ولكن ما يميزها عن غيرها بصفة خاصة هو أنها لا تعتمد على عَلاقة ذِهنية بَحْتَة بين عبارتين متجانستين، وإنّما وظيفتها الإيحاء(*Connotation*) بالملموس و ذلك بأن تصور الألوان و الأشكال و الحركات وغيرها من حالات الأشياء تصويراً كلامياً يدركه القارئ مُباشرة"[219]، فالمُعجم أعطى تعريفين لمصطلح الصورة الذهنية؛ الأول يتعلق بالاحساسات الذهنية الموجودة في فكر الإنسان مع غياب الدليل المادي الذي يُعبر عنه، أما الثاني فيتعلق بالجانب البلاغي للأدب لترتبط الصور البيانية التي تستخدم العلاقة المشابهة للوصول إلى المعنى و تصور الألوان و الأشكال والحركات باستخدام عنصر الإيحاء.

في حين قدّمت (موسوعة لالاند الفلسفية) مجموعة من التعاريف للمصطلح في مادة (صورة خيالية) وهي:"نسخ حسّي أو ذهني، لما أدركه البصر(...) محاكاة ذهنية، ضعيفة عموما لاحساس(...)تمثيل عينيّ من إنشاء فعاليّة الفكر؛ تركيبات جديدة من حيث صورها"[220]، فالصورة الذهنية عبارة عن نسخ حسّي أو ذهني لما يتلقاه الإنسان ببصره ويُعيد عرضه على الدماغ الذي يقوم بعملية تحليل وفك و تصنيف الأشياء حسب طبيعتها، كما أنّها عبارة عن

---

[218] – ابن منظور: لسان العرب، ج4، ص:473.

[219] – مجدي وهبه، كامل المهندس:معجم المصطلحات العربية في اللّغة و الأدب، ص:227-228.

[220] – أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، ترجمة:خليل أحمد خليل، ص:617-618.

محاكاة لعملية ذهنية يقوم بها الإنسان، وتمثيل عيني لنشاط فكري يقوم به الإنسان، وهو نفس التعريف الذي وجدناه عند شاكر عبد الحميد في كتابه (عصر الصورة) حين عرّف الصورة بقوله:"التمثيل العقلي للخبرة الحسية أو إعادة إنتاج لها"[221]، فالصورة(*Image*) ما هي إلا تمثيلات عقلية لتلك الخبرة الحسية التي يكتسبها المرء خلال مرحلة القراءة و التأمل، كما ميزّ بينها وبين الصورة البصرية التي هي عنده "انعكاس موضوع ما، على مرآة، أو على عدسات، أو غير ذلك من الأدوات البصرية و يجري الامتداد بالاستخدام السابق فنتحدث عن الصورة الشبكية التي هي الصورة التقريبية لشيء ما ينعكس على شبكية العين عندما ينعكس الضوء على جهاز الإبصار بشكل مناسب"[222]، فالصورة البصرية تمثيل مرئي لما تدركه عدسات حاسة البصر من أشياء خارجية، فهي بمثابة مرآة تعكس الواقع المشاهد، فتغدو الصورة عبارة عن نشاط ذهني فيزيولوجي يقوم به الإنسان أو بستخدام عدسات الكاميرا كما نجده في التصوير الفتوغرافي و السينمائي.

فمن خلال هذه التعريفات السابقة نستنتج أن الصور الذهنية يختلف تعريفها من معجم إلى آخر، ففي مُعجم (لسان العرب) جاءت بمعنى التخيّل و التمثل، و في مُعجم (المصطلحات العربية في اللّغة و الأدب) يرتبط مفهومها بالأدب و أصبحت تُعبر عن تلك الصور البيانية التي يُنتجه الأديب عند قيامه بفعل الكتابة، أما في (موسوعة لالاند الفلسفية) يراد بها المحاكاة والنسخ و التمثيل.

2- الصورة الذهنية عند فولفغانغ إيـــزر (*Wolfgang Iser*): تحدث فولفغانغ إيزر(*Wolfgang Iser*) عن الصورة الذهنية في الفصل المتعلق بالتراكيب السلبية(*Synthése passive*) وعدها سمة أساسية للتصور، يقول في ذلك: "إذن فالصورة شيء أساسي بالنسبة للتصور. فهي تنتمي إلى الغائب أو غير المتاح و تسبغ عليه الوجود"[223]، فالطابع البصري يُصاحب عملية القراءة، حيث تقوم الذات القارئة بتمثيل النّص في ذهنها، ولعلّ سبب إدراج الصور الذهنية ضمن التراكيب السلبية يعود أساسا للوظيفة السلبية التي تُؤديها الصورة في عملية

---

[221] – شاكر عبد الحميد :عصر الصورة، –السلبيات و الإيجابيات–المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، (د.ط)، 2005م، ص:10.

[222] – الـــــــمرجع نفســـــــه، ص:10.

[223] – فولفجانج إيـــسّر: فعل القراءة– نظرية في الاستجابة الجمالية–، ترجمة: عبد الوهاب علوب، ص:145.

القراءة؛ فهي تشكيل ذهني ينتج عن عملية القراءة، يترسخ في ذهن المتلقي بعد الانتهاء من قراءة نص ما، كما يمكن أن تتحول الصورة الذهنية إلى فعل إبداعي يُنتج في ضوئه القارئ نصوصا أخرى، ومن ثمة تغدو قراءته قراءة إبداعية.

و الصورة الذهنية تقوم بعملية استكشافية لمعطى ذهني أنتجه فعل القراءة، و لعلّ هذا ما ذهب إليه بول آر. شيلي(*Paul R.Scheele*) عندما قال:"كلّ ما أقرؤه يصنع انطباعاً دائماً في عقلي الداخلي"[224]، فالقراءة بوصفها عملية ذهنية تترك في أذهاننا انطباعا عن كلّ ما نقرؤه، ومن ثمة تتشكل في أذهاننا معاني عدة نستشفها عند القراءة، و"القارئ الجيد هو الذي يستفيد من المعلومات المخزنة في ذاكرته"[225]، وتوظيفها في قراءات لاحقة.

كما أشار فولفغانغ إيزر (*Wolfgang Iser*) إلى تشكل الصورة عند التجريبيين، فهي الصورة التي تنطبع بها الأشياء الخارجية، يقول في ذلك:"فالصورة لدى التجريبيين تجسد الطريقة التي تنطبع بها الأشياء الخارجية على شمع الذهن. فكانت الصور لديهم أفكار عن المدركات"[226]، فالأشياء الخارجية يمكن أن تترسخ في الذهن التجريبي و هي عبارة عن أفكار إدراكية يستخرجها التجريبي من الطبيعة التي يعيش فيها باستخدام البصر.

والصورة الذهنية عنده صورة متغيرة حسب موضوع العمل الأدبي، يقول في ذلك: "فالصورة في حالة تغير مستمر، وكلّ صورة لدينا تعيد بناءها كلّ صورة تليها"[227]، يكشف هذا النّص عن خاصية التغير وعدم الثبات الذي تتصف به الصورة الذهنية، فهي تتغير حسب طبيعة الموضوع في حد ذاته، فلكلّ نص صورته الذهنية الخاصة به، كما يُثير –هذا النـــّص– إشكالية اختلاف الصور الذهنية من متلق إلى آخر تبعا لشدة وقعها و كثرة حضورها في ذهنه.

كما ربط فولفغانغ إيزر (*Wolfgang Iser*) بين الصورة الذهنية و القراءة، حيث جعلهما وجهين لحقيقة واحدة، فلا يمكن تصور صورة ذهنية دون قراءة سابقة من قبل المتلقي، و لا يمكن تصور قراءة فعـــّالة دون أن تنتج صورة ذهنية، يقول في ذلك: "الصورة و موضوع القراءة لا ينفصلان.إلا أن هذا لا يعني أن الربط بين العلامات الماثلة في الصورة ينتج عن

---

(224) – بول آر. شيلي: القراءة التصويرية–نظام العقل بأكملهِ–، مكتبة جرير، المملة العربية السعودية، ط1، 2010م، ص:43.

(225) – فهد بن صالح الحمود: قراءة القراءة، مكتبة العبيكان، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط2، 1427هـــ– 2006م، ص: 175.

(226) –فولفجانج إيـــسّر: فعل القراءة– نظرية في الاستجابة الجمالية–، ترجمة: عبد الوهاب علوب، ص:144.

(227) –الـــــمرجع نـــــفسه، ص:146.

تعسف الفاعل، حتى و إن قام بتلوين محتويات هذه الصور؛ بل معناه أن القارئ اندمج فيما دُفع إلى صنعه من خلال الصورة"[228] ، يُشير النّص إلى عملية الاندماج التي تحدث بين الصورة والقارئ، فالصورة تندمج مباشرة في ذهن المتلقي عند قراءته للنّص، فلا يُمكن أن نتصور صورة ذهنية تبقى عالقة في ذهن المتلقي دون وجود قراءة سابقة واعية وهادفة، ومن ثمة يمكن القول أنّ الصورة الذهنية نتيجة منطقية للقراءة.

و في الفصل المتعلق ببناء الصور أشار فولفغانغ إيزر *(Wolfgang Iser)* للأبعاد الخيالية للصورة الذهنية و فرّق بين الصورة الأدبية و الصورة في حياتنا اليومية، يقول في ذلك:"إن الصورة هي مظهر لشيء خيالي. إلا أن هناك فارقاً أساسياً بين بناء الصورة في الأدب و بناء الصورة في الحياة اليومية"[229]، فالصورة الأدبية تستخدم الخيال على نطاق واسع، لأنّ الخيال عنصر أساسي من عناصر الأدب، و الملاحظ أن الخيال يُعد-في نظرنا- سمة مشتركة بين الصورة الذهنية و الأدب، و هذا على خلاف الصورة الواقعية التي نجدها في حياتنا اليومية والتي لا تحتاج إلى الخيال في بناء الصورة.

كما تحدث فولفغانغ إيزر *(Wolfgang Iser)* عن دور وجهات النظر المختلفة، وبخاصة وجهة نظر القارئ ووجهة نظر المتلقين الآخرين في تركيب الصورة الذهنية، يقول في ذلك:"اتخاذ موقع متحوّل لوجهة النظر التي تميز بين المواقف التي ينبغي تبنّيها أثناء عملية تركيب الصورة. وهكذا تصبح زاوية نظر القارئ ومتلقي المنظورات متداخلين خلال العملية التصوُّرية، و بالتالي يعملان حتما على جذب القارئ إلى داخل عالم النّص"[230]، فالصورة الذهنية تخضع لتركيب مزودج بين وجهة نظر القارئ بوصفه مبدعاً يُشكل الصورة الذهنية انطلاقا من وجهة نظره الخاصة، وبين المتلقين الآخرين الذين يشكلون الصورة الذهنية انطلاقا من وجهة نظرهم التي يجب أن تعتمد على القراءة بالدرجة الأولى، ومن خلال هاتين الوجهتين تتشكل الصورة الذهنية.

3- الصورة الذهنية في ثلاثية عبد القادر علولة: عندما ينتهي المتلقي من قراءة النصوص المسرحية الثلاثة تتشكل في ذهنه مجموعة من الصور الذهنية من أبرزها ما يلي:

---

[228] - فولفجانج إيـــسّر: فعل القراءة- نظرية في الاستجابة الجمالية-، ترجمة: عبد الوهاب علوب، ص:147.

[229] - الـــــمرجع نـــــفسه، ص:147.

[230] - فولفغانغ إيـــــزر: فعل القراءة- نظرية جمالية التجاوب في الأدب-، ترجمة : حميد الحميداني و الجلالي الكدية، ص: 32.

3-1-الصورة الأولى:حب الوطن:الوطن هو ذلك الحيز المكاني المحدد بحدود جغرافية يضم مجموعة من الأشخاص يشتركون مع بعضهم البعض في عناصر مختلفة منها؛ الدين واللّغة و العادات و التقاليد و الماضي و المصير المشترك مما يجعلهم يشعرون بانتمائهم المعنوي لهذا الوطن، وما ينتج عنه من علاقة حميمية تجمعهم ببعضهم البعض من جهة و بينهم و بين الوطن من جهة أخرى، و الدّارس لثلاثية عبد القادر علولة يجد أن الصورة الذهنية تتمظهر على شكل مجموعة من المقاطع في شتى نصوص المسرحية بصيغ عديدة ومعاني مختلفة تكشف عن شكل من أشكال الوطنية، ففي مسرحية (الأقـــوال) مثلا يرد الوطن بمعنى البلاد فنقرأ قول (قدور السواق):"**نساهموا في تنمية البلاد**"[231]، فالمساهمة في بناء الأوطان من أعظم الأشياء التي يقوم بها الإنسان، و في مسرحية (الأجواد) يقترن ذكر الوطن بالتضحية و الوفاء، فـــ(عكلي) يُوصي بهيكله العظمي بعد وفاته لمؤسسة تربوية تستعمله بوصفه مادة علمية، هذا الفعل يجعله رمزا للوطنية، يقول (المنوّر):"**يا عكلي خويا الوطنية متاعك خارقة للعادة...الوطنية امتاعك راك موصلها للعظم**" [232]، وفي مسرحية (اللّثام) يُصبح الوطن المكان المفضل لـــ(خليفة) بعد مغامراته خارج الجزائر، يقول (القوّال):"**رجع للوطن العزيز بعد الاستقلال. قال:كبرت وشفت ندخل لبلادي هكذا لما يوصل الأجل يدفنوني مع بويا وجدادي في الحومة.**" [233]

3-2- الصورة الثاني: الاشتراكية:تعد هذه الصورة من أبرز الصور التي يمكن أن تترسخ في ذهن المتلقي بوصفها الفكرة الرئيسة التي انبنت عليها الثلاثية، وتتشكل هذه الصورة في جلّ المشاهد المسرحية بصيغ مختلفة، ففي مسرحية (الأقوال) ترتبط الصورة بمبدأ من مبادئ الاشتراكية يتعلق الأمر هنا بملكية الدولة لوسائل الإنتاج أين يشعر العامل بأنّه المالك الحقيقي لها مما يؤثر إيجابا على الإنتاج كما و نوعا، و هذا ما جاء على لسان المدير (السي الناصر): "**هذه الشركة متاع الدولة الجزائرية يعني متاع الشعب الجزائري الخدّام(...)لازم عمال الشركة يشعروا أنّهم مسؤولين و باللي الشركة شركتهم**"[234]، وفي مسرحية (الأجواد) يأتي ذكر الاشتراكية بوصفها مشروعا اجتماعيا كفيل بتحقيق التطور الاقتصادي، يقول (القوّال) على

---

(231) – عبـــد القـــادر عـــلولة: مسرحية الأقـــوال، ص: 29.

(232) – عبـــد القـــادر عـــلولة: مسرحية الأجـــواد، ص:106

(233) – عبـــد القـــادر عـــلولة: مسرحية اللّـــثـــام، ص: 179

(234) – عبـــد القـــادر عـــلولة: مسرحية الأقـــوال، ص: 29.

لسان أحد الموظفين:"**قدمولنا مشروع اجتماعي اللي يفيد البلاد**"[235]، وفي مسرحية (اللّثام) تصبح الاشتراكية منهجا سياسيا و نظاما دستوريا يُؤسس لمرحلة جديدة في تاريخ الجزائر، فنقرأ مثلا قول(المفتش):"**التسير الاشتراكي**" [236]، ففي ضوء الأمثلة السابقة نُلاحظ أن الاشتراكية كمصطلح إيديولوجي ورد ذكرها في المشاهد المسرحية بطريقة غير مباشرة من خلال ذكر إحدى مبادئها و هي ملكية الدولة لوسائل الإنتاج أو بطريقة مباشرة حين ذُكرت اللفظة في حد ذاتها و هنا أضحت الاشتراكية نظاما سياسيا و مطلبا اقتصاديا تسعى الشعوب إلى تحقيقه.

3-3-الصورة الثالثة:النضال النقابي:يُعرف العمل النقابي بأنــّة تنظيم مقنن و مرخص به يلتقي فيه العمال لعرض أفكارهم ونقل انشغالاتهم إلى المسؤولين بهدف تحسين ظروف العمل، وفي الثلاثية تظهر هذه الصورة في العديد من المقاطع منها ما ورد في مسرحية (الأقوال) في مشهد(غشّام) الذي يروي لابنه (مسعود) جانبا من نضاله النقابي، يقول في ذلك:"**الشهر الأول اللي بديت نخدم فيه دخلت للنقابة(...)عندهم ما ضربوا العمال و في النهاية أدّينا الحقوق اللي طلبتها النقابة قيمة عام خلصة... في داك الوقت حاجة كبيرة...كانت النقــابة متينة و اللي يتكلم باسم العمــال عارف قيمة العمال**" [237]، وفي مسرحية (الأجواد) تكشف صورة النضال النقابي عن الحضور المتميز للفروع النقابية في مختلف هياكل الدولة، كما هي الحال في قول (جلول الفهايمي) الذي يروي لنا محاولة الفرع النقابي الخاص بالمستشفى مساعدته، يقول في ذلك:"**لاحقوا وحود من الفرع النقابي**"[238]، و في مسرحية (اللّثام) تترسخ في ذهن المتلقي صورة النضال النقابي، و هو يقرأ قول (القوّال) :"**كان أيوب الأصرم أب برهوم الخجول في هداك الوقت عامل فلاحي خدام عند المعمر و كان رائد الحراكة النقابية**"[239]، يلفت—هذا المقطع-انتباهنا إلى قضية النضال النقابي في فترة الاستعمار الفرنسي، فــ(أيوب الأصرم) على الرغم من صعوبة عمله إلا أنّه استطاع أن يُخصص وقتا للعمل النقابي.

---

(235) – عبــد القــادر عــلولة: مسرحية الأجــواد، ص: 107-108.

(236) – عبــد القــادر عــلولة: مسرحية اللّــثــام، ص: 211.

(237) – عبــد القــادر عــلولة: مســرحية الأقــوال، ص:45.

(238) – عبــد القــادر عــلولة: مســرحية الأجــواد، ص: 147.

(239) – عبــد القــادر عــلولة: مســرحية اللّــثام، ص: 157.

3-4-الصورة الرابعة: التضامن :يبدو لنا أن التضامن من الصور الإيجابية التي يحتفظ بها المتلقي عند انتهائه من عملية القراءة، و تبرز هذه الصورة في مشاهد مختلفة منها ما ورد في مسرحية (الأقوال) على لسان (غشّام) و هو يبين لابنه(مسعود) بعض الحقائق المتعلقة بتضامن بعض المعمرين الفرنسيين معه، يقول في ذلك :" **الخير اللي داروه فيا و التضامن اللي عونوني بيه كنت حاسبه براكة العم و السبنيول ذوك معتبرهم وسيلة برك في تحقيق الزّهر والبراكة...خوسي و احبابه عاونوني وخفّوا عليا المشقة اللي كنت فيها عند الحدّاد...عونوني باش نخرج من الاستغلال اللي كنت فيه.اتحدوا معيا و يتسمى خرجوا ضدّ بن عمهم**"[240]، كما يكشف هذا المقطع عن مرحلة مهمة في تاريخ الجزائر ألا وهي مرحلة الاستعمار وهنا ترتبط الصورة الذهنية بالماضي القريب و تستدعي المرجعية *(Référence)* التاريخية لربط الصورة الذهنية بتاريخها.

و في مسرحية (الأجواد) تترسخ قيم التضامن بين العمال في ما بينهم على الرغم من اختلاف وظائفهم، و تبرز هذه القيم بخاصة في المناسبات و الأعياد الدينية، عندما يقرر (الحبيب الربوحي) ومن معه دعم عمال الميناء المطرودين من عملهم بسبب نضالهم النقابي، فنقرأ قوله : "**عندنا عمال الميناء مطردين رانا نلمّولهم العيد قرب نعاونوهم**"[241]، و في مسرحية (اللّثام) اقترن التضامن بالنضال النقابي كما يظهر في قول (القوّال) و هو يروي لنا جانبا من نضال (جلول):

"سعات يصرف من جيبه على الحراكة
عمّق في النضال واتمتع بسراره
دخل هاجم عجبه الجو سلبه التضامن."[242]

3-5-الصورة الخامسة: الاستغلال:من بين الصور الذهنية السلبية التي تترسخ في ذهن المتلقي بعد الانتهاء من القراءة قضية الاستغلال بشتى أنواعه، ففي مسرحية (الأقوال) نجد (الجيلالي) يروي لنا من خلال (زينوبة) أخبار ذلك المسؤول الجزائري المستغل، يقول في ذلك:"**المعمل مولاه جزائري كاسب ما كاسب في الجزائر و في فرانسا...زيد خالي**

---

(240) – عبد القادر عولة: مسرحية الأقوال، ص:44.
(241) – عبد القادر عولة: مسرحية الأجواد، ص:101.
(242) – عبد القادر عولة: مسرحية اللّثام، ص: 156.

زيد...منذ سنين و حنا نخدموا فيه عشر سوايع و طناعش ساعة.مستغلين و صابرين على اللقمة(...) العمال مغبنة ما صايبة الوين و ساكنة. منهم اللي اعمات عينيه من الماء القاطع و اطرّد. منهم اللي طاح ومات وادّى معاه سرّه"[243]، فالعمل لساعات طويلة وبأجر زهيد شكل من أشكال الاستغلال الذي يهدف إلى تحقيق أكبر ربح ممكن بتكلفة زهيدة، فضلا عن النتائج الوخيمة التي يتركها الاستغلال على العمال.

وفي مسرحية (الأجواد) يبرز شكل من أشكال الاستغلال في مشهد(علال) في قول (القوّال):"**جهودهم مسروقة**"[244]، يعود الضمير الجمعي الغائب(هم) على أؤلئك العمال البسطاء الذين يُستغلون من قبل أصحاب العمل، لهذا استخدم المؤلف لفظة(مسروقة) للدلالة على الاستغلال، و هو نفس المعنى الوارد في مسرحية (اللّثام) في قوّل (القوال) و هو يروي لناجانبا من حياة (جلول)، فنقرأ قوله:"**جهده النافع مخطوف.**"[245]

في ضوء ما تقدم يتراءى لنا أنّ الثلاثية تضم مجموعة من الصور الذهنية منها:(حب الوطن، الاشتراكية، النضال النقابي، التضامن، الاستغلال) هذه الصور التي تبدو لنا بارزة بشكل لافت للانتباه مقارنة بالصور الذهنية الأخرى مع الإشارة إلى أنّ حضورها يختلف من مسرحية إلى أخرى و من متلق إلى آخر حسب مستوى حضور الصورة في ذهن القارئ.

---

(243) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص:73.

(244) – عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص: 81.

(245) – عبد القادر علولة: مسرحية اللّثام، ص: 156.

د- الفراغات النّصية:

تحدث فولفغانغ إيزر *(Wolfgang Iser)* عن الفراغات النّصية[*] في الفصل المتعلق بـ(اللاتماثل بين النّص و القارئ)، فاللاتماثل نشاط تركيبي في حد ذاته يثيره المتلقي عندما يُلاحظ أن هناك قطعا في مسار القراءة، يقول في ذلك:"اللاتماثل بين النّص و القارئ يثير في القارئ نشاطا تركيبيا؛ و يتخذ هذا النشاط بنية محددة بالفراغات و عمليات النسخ الناجمة عن النّص، وهذه البنية تتحكم في عملية التفاعل"[246]، فالفراغات تثير في المتلقي نشاطا تركيبيا تجعله يستخدم مخزونه الذهني بهدف الربط*(Conjonctif)* بين أجزاء النّص المبتور، و عند قيامه بعملية الربط يحدث هناك تفاعل بينه و بين النّص.

كما أنّ الفراغ يشير إلى مساحة فارغة و صلة مفترضة يجب على المتلقي ملؤها، يقول فولفغانغ إيزر *(Wolfgang Iser)*:"أما الفراغ فيشير إلى مساحة فارغة في النسق الكلي للنّص يؤدي ملؤها إلى تفاعل الأنماط النصية"[247]، فالفراغ الموجود في النص عبارة عن مساحة فارغة وُضعت من قبل المؤلف بهدف إحداث التفاعل بين المتلقي و نصه، وبخاصة عندما يُساهم المتلقي في ملء هذه الفراغات بما يتناسب من معنى انطلاقا من مُعطيات النص، وفي هذا المنحى يقول امبرتو إيكو *(Umberto Eco)*:"فالنص إن هو إلاّ نسيج فضاءات بيضاء، وفرجات ينبغي ملؤها"[248] ، فالنّص يتشكل من مجموعة من الفراغات يضعها المؤلف بهدف جعل المتلقي يتفاعل معها، و المُلاحظ أنّ المؤلف استخدم مصطلحين(بيضاء) و (فرجات) للدلالة على الفراغات.

والفراغات النّصية عند فولفغانغ إيزر *(Wolfgang Iser)* تُؤدي وظيفة تواصلية بين العناصر المشكلة لعملية الإبداع المؤلف و النّص و المتلقي، يقول في ذلك :" نبدأ الآن في إلقاء نظرة فاحصة على الوظيفة الأساسية للفراغ فيما يتصل بعملية التوجيه التي يقوم بها في عملية

---

[*]- أشار نادر كاظم إلى وجود مصطلحات عديدة مرادفة لمصطلح (الفراغات) منها :الفجوات، الفراغات، الثغرات، البياضات، اللاتحديد. (لتفصيل يُـنظر:نادر كاظم: المقامات و التلقي- بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، وزارة الإعلام والثقافة و التراث الوطني، مملكة البحرين، ط1، 2003م، ص:26.)

[246] - فولفجانج إيـسّر: فعل القراءة- نظرية في الاستجابة الجمالية-، ترجمة: عبد الوهاب علوب، ص:174.

[247] - الـــمرجع نفســـه، ص:187.

[248] - أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية- التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية-، ترجمة: أنطوان أبو زيد ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م، ص:63.

التواصل. فإذا كانت الفراغات دليلاً على تعطيل قابلية الربط بين مقاطع النص، فهي في الوقت نفسه تمثل شرطًا للربط. لكنها ليس لها مضمون محدد في حد ذاتها" [249] ، فمن بين الوظائف الرئيسة التي تُؤديها الفراغات النصية تحقيق التواصل بين النص ومتلقيه، و الفراغات تُعطل مسار التلقي عند القارئ غير أنّها في الوقت ذاته تُعد شرطاً أساسياً لتحقيق التواصل بين النّص ومتلقيه، لهذا فهي تؤدي -في نظرنا- دوراً محوريًا في عملية التفاعل بين النّص و القارئ، يقول فولفغانغ إيزر (*Wolfgang Iser*):"يمكن إدراك الدور المحوري الذي يلعبه الفراغ في التفاعل بين النص و القارئ من الأنماط المتباينة للتفاعل التي يقوم بتنظيمها"[250]، ومن هنا نرى أنّ الفراغات النصية هي إستراتيجية يضعها المؤلف في نصه بهدف دمج القارئ في عملية التلقي، و مراقبة التفاعل الذي قد يكون بين النص و متلقيه الذي يبقى يتساءل و يستفسر عن سبب هذا الفراغ، و بعض الأحيان قد يشعر بالقلق و التوتر إزاء هذا الانقطاع.

وبناء على ما تقدم يمكن القول بأنّ الفراغات النصية تفسح المجال لمخيال المتلقي الذي يعمل على فتح بؤر اقتراحات تجعل المتلقي يُنتج نصاً جديداً انطلاقا من فكرة فك شفرة الفجوات، وتبرز فكرة الآفاق الإبداعية الجديدة التي تُتيح للمتلقي فرصه إبداع نص جديد من خلال مرجعياته الثقافية، مما يجعله يُحقق أمرين هما:الأول يتعلق بتحديد الإشارات اللّغوية الدالة على هذا الفراغ و التي يمكن أن نطلق عليها المعرفة الاستباقية للفراغ، أما الأمر الثاني فيتعلق بمحاولة المتلقي التعرض لهذا الفراغ و مرافقة الفعل الذي دل عليه، و ذلك بإدراج أفعال لغوية أخرى مستمدة من ثقافته لسد الفراغ الموجود.

إنّ السعي وراء استكمال المعنى هو الهدف الرئيس لكلّ قارئ يسعى إلى تقديم خبرته المعرفية و استدعاء الخلفيات الثقافية و الاجتماعية المحيطة بالعمل الأدبي، كما أنّ النّص الأدبي لا يفصح بالضرورة على كلّ المعاني بل يترك المجال مفتوحا أمام المتلقي لاستكمال المعاني الأخرى وربط المعارف و المدركات مع بعضها البعض، و عملية الربط تعد وظيفة إبداعية يقوم بها المتلقي لربط الأجزاء مع بعضها البعض و الهدف واحد يكمن في مساعدة المتلقي على فهم النّص و استيعاب مضامينه المختلفة.

---

(249) – فولفجانج إيــسّر: فعل القراءة- نظرية في الاستجابة الجمالية-، ترجمة: عبد الوهاب علوب، ص:197.

(250) – الـــــــمرجع نفســــــــه، ص:204

ومن الذين تناولوا قضية الفراغات و دورها في النّص الأدبي نجد امبرتو إيكو (*Umberto Eco*) الذي أشار في كتابه (التأويل و التأويل المفرط) إلى دور المتلقي في ملء هذه المساحات البيضاء، يقول في ذلك:"إنّ النّص نسيج من الفضاءات البيضاء و الفجوات التي يجب ملؤها، وأن الذي أنتجه(أرسله) كان ينتظر دائما أن يمتلئ... النّص آلية ***Mécanisme*** بطيئة(أواقتصادية) تعيش على فائض قيمة المعنى الذي يدخله فيه المتلقي، ولا يتعقد النّص بالإطناب إلا في حالات التصنيع القصوى و الاهتمامات التعليمية المفرطة أو حالة الضغط المفرط إلى الحد الذي تنتهك فيه القواعد التخاطبية العادية، ثم لكي يمر النّص شيئا فشيئا من الوظيفة التعليمية إلى الوظيفة الجمالية يريد أن يترك للقارئ المبادرة التأويلية."[(251)]

في ضوء هذا التصوّر يتضح لنا أنّ امبرتو إيكو (*Umberto Eco*) أطلق على الفراغات النصية مصطلحاً آخر هو الفضاءات البيضاء، ولعلّ مصطلح الفضاء الأبيض ينم عن التواصل الواسع الذي ينتجه المتلقي في النّص الذي يُعد عنده آلية قائمة على فائض المعنى، كما حدد امبرتو إيكو (*Umberto Eco*) الحالات التي يتعقّد فيها النّص بالإطناب، وهي:

- -حالة التصنيع القصوى.
- -حالة الاهتمام المتزايد بالجوانب التعليمية للنّصوص الأدبية مما يفقد النّص خاصيته الجمالية .
- -حالة الضغط المفرط على المعنى إلى درجة الخروج عن القواعد التخاطبية المتعارف عليها.
- -لكي ينتقل النّص من وظيفته التعليمية إلى وظيفته الجمالية يجب على المؤلف أن يترك للمتلقي مجالا تأويليا يستقصي من خلاله المعاني الخفية للنّصوص، و من ثمة البحث عن القصدية.

و تختلف الفراغات النصية في المسرح عن غيره من الأشكال الأدبية و القصصية الأخرى كالرواية(*Roman*) و القصة مثلا، ولعلّ هذا راجع إلى طبيعة النّص المسرحي الذي يتميز بتنوع أشكال السرد داخل الفعل المسرحي لانفتاحه على التجريب، لهذا فالمتلقي هنا يكثف من عملية المراقبة، ويسعى إلى الكشف عن أهم الفراغات النصية التي تُعيق فهمه وتحليله، فهذا

(251) – أمبرتو إيكو: التأويل و التأويل المفرط، ترجمة: ناصر الحلواني، ص:202.

الانفصال *(Disjonction)* بين الأفعال التعبيرية للنّصوص المسرحية سواء على مستوى الأحداث أو على مستوى فعل السرد في حد ذاته قد يكون عائقاً بين المتلقي والمعنى، و هنا يأتي دور القارئ في البحث عن هذه الصلات الموجودة بينها في النّص، و يتخذ إزاءها مجموعة من الإجراءات منها:

- – تعيين مواطن الفراغات داخل النّص المسرحي، و تحديد نوعيتها.
- –إبراز الخصائص الفنية و الجمالية لهذه الفراغات.
- – ملء هذه الفراغات بما يتناسب مع سيرورة المعنى داخل الفعل المسرحي.

فمن خلال هذه الإجراءات الفنية تحدث هناك عملية تواصل بين المتلقي ونصه، فيزول ذلك الغموض داخل النّص، كما يستعين المتلقي بمخياله للكشف عن المعاني الخفية الموجودة داخل النّصوص في محاولة منه لإحداث الصلة بين العناصر المختلفة و ملء الفراغات البادية، و من ثمة يمكنه استحداث نص جديد، و هنا يرجع الفضل للمتلقي في إنجاز المعنى المفقود وإعادة تشكيل النّص[252]، ومن ثمة يصبح التعديل و التشكيل و إعادة المراجعة إحدى الأدوات التي قد تطرأ على النّص.

و الدّارس لثلاثية عبد القادر علولة يجدها تضم مجموعة من الفراغات النصية، وسنحاول أن نتتبع آليات تمظهرها –قدر الإمكان–و نبين مدى تأثيرها على المتلقي، وهي:

1–**التقطيع في الفعل المسرحي**:أدى التقطيع في الفعل المسرحي إلى مجموعة من الفجوات اللامتناهية التي أحدثت توترا كبيراً في ذهن المتلقي مما يُعرقل مسار الفهم لديه، و تجعله يتساءل عن سببه، والملاحظ أنّ هذا التقطيع يظهر بشكل بارز في مسرحية (الأقوال) مقارنة بمسرحية (الأجواد) و (اللّثام)، و لعلّ هذا راجع إلى طبيعة الموضوعات بالدرجة الأولى، فالمتلقي يجد نفسه أمام مجموعة من الفراغات أحدثها التقطيع في فعل السرد الذي قام به (القوّال)، ففي مشهد (غشّام وابن مسعود) مثلا ينتقل فعل السرد من الحديث عن الوصية التي أراد الأب أن يوصي بها ابنه إلى الحديث عن شخصية الجد (داود)، يقول(غشّام):"**لا علينا كيف أبديت أنا غشّام ولد داود في الحياة ... توفى جدك داود**"[253] ، يبدو لنا أنّ هذا

---

(252) –يُنظر: محمود أحمد العشيري: الاتجاهات النقدية و الأدبية الحديثة–دليل القارئ العام–، ميريت للنشر و المعلومات، القاهرة، مصر، ط2، 2003م، ص:101.

(253) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص:41.

المقطع المسرحي يُثير الدهشة في نفسية المتلقي و يجعله يتساءل عن سبب الاستطراد و العودة للحديث عن أحداث سابقة والتي تتعلّق بوفاة(داود) و ما الهدف من استحضار صورة الجدّ في هذا المقطع؟ كما يحدث التقطيع في الفعل المسرحي حينما تنتقل الشخصية من فعل مسرحي إلى آخر، وهذا ما نلمسه في الحوار الذي جرى بين(الجيلالي) و (زينوبة)، يقول(الجيلالي):" **رفعنا شكاية من جيهتنا ...بردت خالي غطيني قالت زينوبة ...كسّل يده وجبد منديل أحمر غطّاها بيه و قال لها ترقدي زينوبة ...قالت له الا زيد احكي في القصة. أوقفنا في الشرع و الشرع تعاود ثلث مرات ماشي مرة.**"(254)

من هنا نصل إلى نتيجة أنّ النّص المسرحي عند عبد القادر علولة مبني بطريقة معينة تستلزم حضور القارئ للربط بين كلّ هذه الأجزاء وإعادة بنائها، و من ثمة يحدث فعل المشاركة بين القارئ و النص، أين يقوم المتلقي بوظيفة الوصل عندما يتدخل القارئ و يقوم بالربط بين هذه العناصر المفككة و إعادة بناء الانسجام النّصي بينها، كما نُسجل أيضا في هذا النّص ظاهرة التغير المفاجئ في الأصوات الساردة من سرد يؤديه (القوّال) بطريقته الخاصة إلى سرد تؤديه الشخصيات.

2-التقطيع في فعل الحوار :تحدث فولفغانغ إيزر *(Wolfgang Iser)* عن شكل آخر من التقطيع هو التقطيع في فعل الحوار، فالانتقال من حوار إلى آخر يُشكل حلقة مفقودة تُشتت ذهن المتلقي، وتجعله يتساءل عن سبب هذا التقطيع، يقول في ذلك: "إنّ الشيء المفقود في المشاهد التي تبدو تافهة ثم الفراغات التي تنبثق من الحوار هو ما يحث القارئ على ملء البياضات بواسطة الإسقاطات. حيث يُجذَب القارئُ داخل الأحداث ويُلزم بإضافة ما يُلمح إليه فيها من معنى من خلال ما لم يذكر"(255)، يُشير النّص إلى تلك المشاهد التي تبدو تافهة عند المتلقي لكن لها وقع على الحدث، وكذلك إلى تلك الفراغات النصية المنبثقة من التقطيع في فعل الحوار الذي يحدث التواصل بين النّص و متلقيه، فملء هذه الفراغات بما يتناسب مع المشهد يجعل القارئ ينساق وراء هذه الأحداث، و هوأن يتدخل بين مقاطع المشهد و يحاول الربط بين أجزاء الحوار المحذوف، ويجعله يتناسب مع طبيعة الأحداث، ومن ثمة يُعيد

(254) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص: 75.

(255) – فولفغانغ إيزر: فعل القراءة- نظرية جمالية التجاوب في الأدب-، ترجمة : حميد الحميداني و الجلالي الكدية، ص:100.

تشكيل المشهد من جديد، والدّارس للثلاثية يجد أنّ التقطيع في الحوار يظهر في مسرحية (الأقوال) و (اللّثام)؛ ففي مسرحية (الأقوال) يلمس المتلقي التقطيع في عدم استكمال (الجيلالي) الحوار الذي دار بينه وبين (زينوبة)، فنقرأ قوله:"**اتطردت و قال لي المعلم روح قول للي يحمسوكم بالاشتراكية يخدموك**(...)**فهمها الجيلالي في الاشتراكية**(...) **قالت له زينوبة زيد يا خالي** "[256] ، فبعد الحوار الذي دار بين(زينوبة) وخالها (الجيلالي) يتدخل صوت (القوّال) في قوله(فهمها الجيلالي في الاشتراكية) ليعود الحوار من جديد بطلب من (زينوبة)، هذا التقطيع يجعل المتلقي يتساءل عن الحوار المحذوف بين (زينوبة) وخالها (الجيلالي) الذي كان موضوعه الاشتراكية.

وفي مسرحية (اللّثام) يكتشف المتلقي التقطيع في الحوار الداخلي، كما يظهر في حديث (برهوم الخجول) مع نفسه، فنقرأ قوله:

"**اعطوني نزيت و انصنف آلات المصنع**

ممنوع

خارج العمل

مـــستحيل

باطل...من عندي

ليه دار بوك

أعطوني الشبان نعلم لهم الحرفة و حب العمل"[257]، فبعد الحوار الذي دار بين(برهوم الخجول) و نفسه تتخلله أصوات غريبة تُحدث الدهشة لدى الممتلقي، و تجعله يتساءل عن مصدرها و سبب وجودها في الحوار و تجعله يُعيد بناء الحوار الداخلي من جديد بحذف المقطع أو إعادة صياغته من جديد، كما تمثل تلك التدخلات التي يقوم بها المؤلف من خلال شخصية (القوّال) فراغات تفاجئ القارئ و تجعله يضطرب أمام هذه الانقطاعات التي توقف مجرى تطور الأحداث، و تستحدث حالة من الانتظار و الترقب.

---

(256) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص:73

(257) – عبد القادر علولة: مسرحية اللّثام، ص: 161-162.

3-الصفحات الفارغة:إنّ المستقرئ لثلاثية عبد القادر علولة يجد أن المؤلف شكّل فراغات بين المشاهد المسرحية من خلال هذه الصفحات الفارغة (البيضاء) التي تتمظهر في نهاية كلّ مشهد من المشاهد وبداية كلّ مشهد، ولعلّ هذه الصفحات الفارغة تقنية تُستخدم من قبل المؤلف بهدف التواصل بين النّص و متلقيه، فهذه الصفحات تدعو المتلقي إلى استكمال القراءة بكتابة جديدة من إبداعه.

4-الإضمار(*Ellipse*):جاء في معجم (الرائد) في مادة (أضمر) قوله:" أضمر إضماراً (...)الأمر:أخفاه"[258]، فالإضمار في اللّغة هو الإخفاء ، وورد في قاموس (مصطلحات التحليل السّيميائي للنصوص) في مادة (الإضمار)قوله:"هو إهمال عناصر الملفوظ غير الضرورية لتأويل الرسالة"[259]، فالإضمار هنا يأخذ دلالة سيميائية لارتباطه الوثيق بالمعنى جاء بمعنى إهمال بعض عناصر اللّغة الغير ضرورية، و عند الجمع بيبن التعريفين نصل إلى أنّ الإضمار يُفيد (الإخفاء والإهمال).

و الإضمار في ضوء نظرية التلقي يُعد من بين عناصر الفراغات النصية التي يعتمد عليها المؤلف لدمج المتلقي في عملية بناء النـــّص؛ إنّه تلك الحلقات المفقودة في الفعل المسرحي، ذلك الجانب المبهم الذي يفتح مجالا للتأويل و يُنشط ملكة التخيّل عند القارئ من أجل الوصول إلى تشكيل هذه الدلالة الخفية واستكمال الجزء غير المكتوب، والمتلقي عندما يقرأ ثلاثية عبد القادر علولة تستوقفه تلك المشاهد المضمرة التي تجعله يتساءل عن سبب وجود هذا الإضمارات و الهدف منها، و تجدر الإشارة أن هذه الإضمارات ليس بالضرورة أن توجد في كلّ المشاهد و النصوص المسرحية بل تخضع إلى طبيعة الموضوع.

و عند استقرائنا للثلاثية لاحظنا وجود هذه الإضمارات في مسرحية (الأقوال) و(الأجواد)؛ ففي مسرحية (الأقوال) يظهر هذا الإضمار في الحديث الذي دار بين أم (زينوبة) و(العجوز) هذا الحدث الخفي الذي يجعل المتلقي يتساءل عن موضوع الحديث و طبيعته، يقول(القوّال):"**مشات تسقسي وفي الرجوع تقلت الخطوة شافت أمها تشالي و العجوز تانية يدّها على فمها**"[260]، وكذلك في مشهد الحوار الذي دار بين (الشاب) و (الشابة)

---

(258) –جبران مسعود: معجم الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط7، 1992م، ص:85.

(259) –رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السّيميائي للنصوص، ص:63.

(260) – عبـــد القـــادر علـــــولة: مـــسرحية الأقـــوال، ص: 60.

يتساءل المتلقي عن الموضوع الذي دار بينهما، و عن مصيرهما بعد الوصول إلى محطة القطار، يقول(القوّال):" **العازب يقول للعازبة إذا بغيتي تشوفي بعينيك حين ما نوصلوا ندّيك نرويلك**"[261]، كما يُخفي المشهد طريقة انتقال (غشّام) من الريف إلى المدينة، والكيفية التي جاء بها (خوسي) إلى الجزائر.

وفي مسرحية (الأجواد) يقرأ المتلقي حديث (حارس الحديقة) و هو يتحدث عن الجواسيس، و يبقى يتساءل عن الجواسيس الذين يتحدث عنهم، من هم ؟ ولماذا يتجسسون على حديقة الحيوانات؟ يقول (حارس الحديقة): "**نعس في السماء للجواسيس كانش طيارة عمودية. تحط و الاّ جاسوس يهوّد** "[262]، وفي مشهد (الحبيب الربوحي) يحضر أمامنا حذف في مشهد التقاء الأولاد مع (السي الحاج ابراهيم)والطريقة التي تحصلوا بها على طعام (الصفرجل) لإطعام حيوانات الحديقة، يقول(الحبيب الربوحي):" **الصفرجل هذا يتسمى الأولاد تبرعوا باسم السي الحاج ابراهيم**"[263]، من هنا نصل إلى أن الإضمار يُعد أحد التقنيات التي وظفها عبد القادر علولة لتنشيط ملكة الخيال لدى المتلقي و فتح مجال التأويل أمامه، لاستكمال هذه الثغرة و بناء المعنى في المشاهد المحذوفة.

5-نسق النفي:حاول فولفغانغ إيزر *(Wolfgang Iser)* أن يُضيف شكلا آخر من أشكال الفراغ وهو مصطلح النفي *(Négation)* ويُشير المصطلح إلى إمكانية المؤلف إلغاء مختلف العناصر المألوفة عند المتلقي، ومن ثمة إلغاء تمظهراتها المختلفة داخل النّص الأدبي، يقول في ذلك:" كلّ من البياضات و أشكال النفي تضبطُ عملية التواصل بِطُرقها المختلفة الخاصة. فالبياضات تترك الروابط مفتوحة بين المنظورات في النّص و بالتالي تحث القارئ على التنسيق بين هذه المنظورات.وبكلمات أخرى تحث القارئ على إنجاز العمليات الأساسية داخل النّص. أما مختلف نماذج النفي فتستحضِر العناصر المألوفة أو المحددة لكي تعمل فقط على إلغائها. ومع ذلك فإنّ ما يُلغى يبقى ظاهرا. و بالتالي فإنّه يحدِث تعديلات في موقف القارئ تجاه ما هو

---

(261) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص: 68.

(262) – عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص:92.

(263) – المصدر نفسه، ص:86.

مألوف أو محدد. وبمعنى آخر فالقارئ موجه ليتبنى موقفا يتعلق بالنّص"[264]، فأشكال النفي تُحدد عملية التواصل من خلال عملية الربط و التنسيق بين المنظورات النصية المختلفة، وتدعو القارئ إلى إنجاز العمليات المختلفة داخل النّص، كما أن نماذج النفي المختلفة تعمل على إلغاء العناصر المألوفة لدى المتلقي مما يجعل القارئ يعمل على تعديلها بما يتناسب مع موقفه منها.

إنّ الكاتب المسرحي عند كتابته لنـــّصه المسرحي يُمارس نفيا لمجموعة من الموضوعات بغية إحلال غيرها محلها، سواء على المستوى المعجمي أو الدلالي بهدف تحقيق التفاعل بينه وبين المتلقي[265]، ويتجسد النفي هنا على شكل إلغاء الكاتب لمختلف المعايير الاجتماعية و التاريخية من وعي المتلقي، أو قد يظهرها و لكن بصورة مشوهة مما يحدث ارتباكا في ذهن المتلقي، ومن ثمة يتعطل الرصيد النّصي بسبب هذا النفي لهذا يحتاج المتلقي إلى طاقة أخرى موازية تعمل على إحداث التوازن بين الفراغ الموجود في النّص و بين الفعل المسرحي يمكن أن نُطلق عليها (طاقة الإثبات المرجعية) التي تستدعي الفضاء المعرفي و المرجعيات الثقافية و التاريخية و الاجتماعية التي يزخر بها المتلقي، فيحدث هذا نوعا من أنواع التفاعل بين النـــّص ومتلقيه.

و يرتبط نسق النفي بالجوانب النفسية للمتلقي الذي يحتاج إلى هذه الطاقة لرصد العوالم المفترضة من العوالم الحقيقية، فعلى الرغم من الخصوصية الواقعية للمسرح كونه عرضا يعمل على تمثيل العوالم الحقيقية إلا أنّ النفي يحوله إلى مصدر إيهام فيخرج المسرح من خصوصيته الحقيقية إلى عوالم افتراضية؛ لأنّ النفي الذي يصدره المتلقي من خلال قراءته للنّص المسرحي أو مشاهدته للعرض المسرحي يمكن أن تكون له تبعات على الفعل المسرحي منها الحكم بالرفض الذي يصدره المتلقي حين قراءة العمل المسرحي وهو رفض يهدف من خلاله إلى طلب تعديل الفعل المسرحي أو المطالبة بتغيير مسار فعل السرد أثناء عملية القراءة، و يُدرس النفي-في ضوء نظرية التلقي- من خلال عنصرين:

---

[264] - فولفغانغ إيـــــزر: فعل القراءة- نظرية جمالية التجاوب في الأدب-، ترجمة : حميد الحميداني و الجلالي الكدية، ص:101-102.

[265] -يـــُنظر:محمد إقبال عروي : مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ع3، مج37 ، يناير- مارس 2009م، ص:55.

5-1- التخلي(*) عن البنية النّصية: يجد المتلقي نفسه أمام مجموعة من الإجراءات النّصية اتخذها عبد القادر علولة أثناء صياغته للمسرحيات الثلاثة بهدف تفعيل دور القارئ أكثر و دمجه في بناء النّصوص المسرحية من جديد على الرغم من أنّ التخلي عن البنية النّصية من شأنّه أن يعكر صفو بناء المعنى لديه، و يتم التخلي عن البنية النصية من قبل المؤلف من خلال مجموعة من العناصر منها:

5-1-1-تكرار الأحداث: يُؤدي فعل تكرار الأحداث إلى هدم البنية النّصية لدى المتلقي وجعله لا يستوعب مسار الفعل المسرحي جيدا، و المستقرئ لثلاثية عبد القادر علولة يجد أن الأحداث تتكرار كثيرا، وبخاصة في المشاهد التي تضم الأغنية الشعبية كما هي الحال في مسرحية (الأجواد) و (اللّثام)، وسنستعين بالجدول التالي لإحصاء أهم الأحداث المكررة :

الرقم	المقطع المسرحي المكرر	المسرحية	المشهد	عدد التكرار	الصفحة
01	"عـــــلال الزّبال ناشط ماهر في المكناس حين يصلح قسمته و يـــــرفد وسخ النّاس يمر على الشارع الكبير زاهـــــي حواس باش يمزح بعد الشقاء يهرب شوى للوسواس	الأجواد	علال	5	79-80-81
02	ابنى و علاّ كب جهده في البغلي و الياجور ترك بالجمعة الشانطي قاصد لداره يزور وحش المرأة و الاولاد ثقيل في صدره كالكور	الأجواد	قدور	6	102-103-104
03	رزم قشه المنصور بالصمت و التبسيمـــــة سرحوه في تقاعد يريح من الخـــــدمة أوقف عن الآلة حيران حط فـــوقها الرزمة تنهت و عنقها تقول بيـــــناهم ذمّـــــة	الأجواد	المنصور	4	125-126

(*)-استبعدنا مصطلح (الهدم) الذي وجدناه عند عبد الوهاب علوب في ترجمته لكتاب فعل القراءة لفولفغانغ إيـــزر (***Wolfgang Iser***)؛ لأنّه لا يتناسب- في نظرنا- مع طبيعة البنية النّـــصية.

	خاطبها بمهلة و هدوء عاطيـــــــــها قيمة				
04	جوهـــــرة الـــــــمصنع سكينة المسكينة زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها	الأجواد	سكينة	8	149- 151-150
05	جهده النافع مخطوف شوقه مرهون حقه الواضح معفوس رايه مسجون	اللّثام	جلول و عثمان	3	156-154

في ضوء هذا الجدول نستنتج أنّ التكرار(*Réduplication*) في الأحداث ورد في مسرحية (الأجواد) في مشهد (علال) و (قدور) و (المنصور)و(سكينة)، وفي مسرحية (اللّثام) في مشهد (جلول) و(عثمان)، فهذا التكرار من شأنه عرقلة مسار التلقي لدى القارئ؛ لأنّ حذف هذه المشاهد لا يُؤثر على تسلسل الأحدث.

5-1-2-نقاط الحذف: (...): تُؤدي نقاط الحذف الموجودة في الثلاثية وظيفة جمالية فهي بمثابة مساحات جمالية تركها المؤلف لخيال المتلقي، و من ثمة فهي عبارة عن فضاءات وسياقات لعبارات مسكوت عنها تسمح للمتلقي أن يصيغها انطلاقا من رؤيته الخاصة المنبثقة من موروثه الثقافي، فالمتلقي يجد نفسه أمام مجموعة من المقاطع المحذوفة التي من شأنها أن تعرقل مسار القراءة و تنقص من قيمة الفهم و الاستيعاب لديه، ولعلّ هذا الحذف يهدف إلى فتح مجال التفاعل بينه وبين المتلقي.

ففي مسرحية (الأقوال) نجد المؤلف يوظف خاصية الحروف المكتوبة بالفرنسية كما يظهر في قول (غشّام):"**تكونت(L U.G.T.A)**[*] **"لـــجيتية" و الـــــحركة النقابية كانت تغلي** "[266]، وفي مسرحية (الأجواد) يظهر هذا الحذف في قول (الحبيب الربوحي):"**أيا عندي يا بنتي يا...رمز الزين و الحرية**" [267]، فعدم استكمال اسم النداء الوارد بعد حرف النداء (يا) يفتح المجال أمام المتلقي لاستكمال ما تبقى من فراغ، وفي مسرحية (اللّثام) يظهر هذا الحذف في الحوار الذي دار بين (الشرطي الأول) و (برهوم الخجول) :

"الشرطي الأول:هاني خويا هاني...غير ما تخليش...هاني مطلع يديا للسماء.

---

[*]- ر *L U.G.T.A*): ***L'Union générale des travailleurs algériens*** : تعني الاتحاد العام للعمال الجزائريين.

[266] – عبـــد القـــادر علـــــولة: مـــسرحية الأقـــوال، ص:49.

[267] – عبـــد القـــادر علـــــولة: مسرحـــية الأجـــواد، ص: 101.

برهوم:السـلا...الـسلا...

الشرطي الأول:ماعندي سلاح يابني عمي...الجؤى خاوي شوف بعينيك.

برهوم: اللا...اللا...راك...راك...غـ..." [268]، وكذلك وردت على لسان (الشرطي الثاني) في قوله:" **جيت...جـ...جـ...جـ..."** [269]، فهذه الحروف تُساعد المتلقي على التواصل مع النّص المسرحي، ومن ثمة محاولة صياغة النّص من جديد، فعدم معرفة الكلمة يثير انتباه المتلقي و تجعله يطرح مجموعة من الأسئلة حول ماهية الكلمة و سبب توظيف المؤلف لها، وتجدر الإشارة أن عبد القادر علولة في توظيفه لهذه الحروف يتبعها بنقاط الحذف وهذا إنّ دلّ على شيء فهو يدل على على الرغبة في مشاركة المتلقي في كتابة النص من جديد.

5-1-3-استبعاد تقاليد الكتابة المسرحية: يُعد استبعاد تقاليد الكتابة المسرحية شكلاً من أشكال التخلي عن البنية النصية، فالمتلقي يجد نفسه أمام نص مسرحي غريب الشكل أين جاءت بعض المشاهد على شكل أغنية شعبية يُؤديها (القوّال)، وبخاصة عندما يتحدث المشهد عن شخصية واحدة، فهذا التفكك الموجود بين الشخوص و النّص المسرحي من شأنه أن يُعيق عملية الفهم، و تظهر هذه التقنية في مسرحية (الأجواد) في مشهد(علال)، فهذه الشخصية التي تثير الغموض و الدهشة تجعل المتلقي يستفسر عن حضورها في النّص و عن علاقاتها مع الشخصيات الأخرى، يقول (القوّال):

"عـــــــلال الزّبال ناشط ماهر في المكناس
حين يصلح قســـــــمته و يرفد وسخ النّاس
يمر على الشارع الكبير زاهي حـــــــــواس
باش يمزح بعد الشقاء يهرب شوي للوسواس." [270]

عند استقرائنا لكلّ المشهد لاحظنا أنــّه يدور حول شخصية (علال)، و هي الشخصية الوحيدة في هذا المشهد التي تؤدي أفعالا مسرحية دون مشاركة غيرها، وهذا ما لم نجده في المشاهد المسرحية الأخرى، فمن المتعارف عليه في التقاليد المسرحية أنّ الشخصية سواء أكانت

---

[268] – عبـــد القـــادر علـــــولة: مســرحـية اللّـــثام، ص: 201-202.

[269] – الـــمصدر نـــــفسه، ص: 204.

[270] – عبـــد القـــادر علـــــولة: مسرحية الأجـــــواد، ص: 79.

رئيسة أم ثانوية يحدد دورها من البداية إلى النهاية على خلاف هذه الشخصيات المسرحية التي يبقى القارئ يتساءل عن مصيرها عند نهاية النّص المسرحي.

5-2-المتلقي و مخالفة التعاليم الدينية و الأعراف الاجتماعية :يجد المتلقي عند ممارسته لفعل القراءة بعض المقاطع المسرحية الغريبة، و التي تتعارض مع الدين و الأعراف و التقاليد و النظم الاجتماعية و القانون السائد في المجتمع من شأنها عرقلة مسار التلقي، وتجعل المتلقي يقف أمامها ليتساءل عن جدوى حضورها ، وعن قصدية المؤلف من توظيفها، و يتمظهر فعل المخالفة(*) في النّصوص المسرحية الثلاثة بصيغ شتى منها؛ ففي مسرحية (الأقوال) نجد مثلا : السب و الشتم في قول (قدور السواق):"**تكمش وجهك و تبدا تسب و تشتم**"[271]، وكذلك فعل شرب الخمر(**)الذي يظهر في قول (غشّام):"**شربت معهم قرعة شراب**" [272]، فعبارة(قرعة شراب) يقصد به زجاجة الخمر، ويُشخص فعل المخالفة بعض الأخلاق و السلوكيات السلبية المنتشرة في المجتمع مثل: الغيبة(***) التي تظهر في قول(غشّام) وهو يستحضر خطاب عمه (غالم)، يقول في ذلك: "**لما قفلت تمنطاعش عام لغالي العم وقال لي : غشّام (...)روح راه الحاج أحمد الخبيث مطيب عليا الطريق باش يدّيك تخدم عنده...أباك يكرهه و يكره سلالته و إذا خدمت عنده راها دعوة ابواك المرحوم تخرج فينا.**"[273]

و في مسرحية (الأجواد) نجد بعض الممارسات السلبية كظاهرة انتشار الرشوة في المجتمع الجزائري، فنقرأ مثلا قول (جلول الفهايمي):"**عطيت الرشوة باش ندخل ولدي للمدرسة عطيت الرشوة باش يطلقوا لنا الماء. عطيت الرشوة باش دخلت نخدم** "[274]، وانتهاك حرمة

(*)- تجدر الإشارة إلى أن مخالفة المعايير الدينية و الاجتماعية يختلف من مجتمع إلى آخر.

(271) -عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال ، ص:31.

(**) -**الخمر**: الخمر لغة ما أسكر من عصير العنب، وسميت بذلك ؛ لأنّها تخامر العقل، أما اصطلاحا فهي:لفظة تطلق على ما يسكر قليله أو كثيره. (يُنظر: الموسوعة الفقهية، طباعة ذات السلاسل، الكويت،ج5، ط2، 1406هـ-1987م، ص:12.)

(272) - عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال ، ص:44.

(***) - **الغيبة**: الغِيبة –بالكسر- ذكر شخص بما يكره من العيوب.(الموسوعة الفقهية، مطابع دار الصفوة للطباعة و النشر و التوزيع، الكويت، ج31، ط1، 1414هـ-1994م، ص:321.)

(273) - عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص:41.

(274) - عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص: 146.

رمضان، يقول(جلول الفهايمي):"**كليت رمضان** "[275]، وأكل لحم الخنزير، يقول (جلول الفهايمي):"**كليت شوية حلوف.**"[276]

و في مسرحية (اللّثام) تظهر بعض هذه المخالفات مثل: جريمة القتل في قول (الشريفة): "**راك قاتل شي حد وهربان**"[277]، وكذلك السرقة في قول إحدى الشخصيات:"**سرقتوا وثائق رسمية من مخازن الإدارة**" [278]، ومن المخالفات كذلك نجد إشاعة الفوضى و الخيانة المهنية والتخريب، يقول (المفتش):"**متهوم بالتشويش الخيانة و التخريب.**"[279]

يتراءى لنا من الأمثلة السابقة أن مخالفة التعاليم الدينية و الأعراف الاجتماعية في الثلاثية يأخذ صورًا مختلفة منها : القتل و السرقة و انتهاك حرمة رمضان و شرب الخمر و أكل لحم الخنزير و تعاطي الرشوة و الغيبة و السب و الشتم، وغيرها من السلوكات السلبية التي كانت و لاتزال منتشرة في المجتمع الجزائري، و لعلّ الهدف من إدراجها في النّصوص المسرحية هو لفت انتباه الغير للتخلي عنها.

مما تقدم نستنتج أن الفراغات النصية تُشكل حيزا مهما في ثلاثية عبد القادر علولة من شأنها أن تُعرقل مسار التلقي و الفهم الجيد للنّص المسرحي غير أنّها قد تُؤدي وظيفة جمالية تواصلية تجعل المتلقي يندمج معها، و يحاول أن يُعيد صياغتها من جديد انطلاقا من رؤيته الخاصة لموضوع المسرحية، فالتقطيع في الفعل المسرحي يجعل المتلقي ينتج أفعالا مسرحية جديدة تنسجم مع الأحداث التي قرأها، فضلا على أنّه يُعيد بناء الحوار من جديد ليربطه ببعضه البعض، و الصفحات البيضاء الفارغة التي تتخلّل النّصوص المسرحية هي عبارة عن إستراتيجية جديدة يعتمد عليها المؤلفون في كتاباتهم المسرحية بهدف دعوة المتلقي إلى القيام بفعل الكتابة، فيصبح النص مجالا حيويا للإبداع(*Création*).

ويؤدي الإضمار وظيفة جمالية في ضوء نظرية التلقي و هو تقنية وظفها الكاتب بهدف دمج المتلقي في عملية بناء النص، و يظهر من خلال فعل البحث و التقصي لتلك الحلقات

---

(275) – عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص: 146.

(276) – المصدر نفسه، ص: 146.

(277) – عبد القادر علولة: مرحية اللّثام، ص:164.

(278) – المصدر نفسه، ص: 178.

(279) – المصدر نفسه، ص:211.

المفقودة دخل النّص المسرحي، مما يفتح المجال أمام المتلقي لتأويل المعنى، ومن ثمة تُفعل ملكة التخيّل عند القارئ بهدف البحث عن المعاني المسكوت عنها.

كما تطرقنا إلى مصطلح النفي الذي يُشير إلى إمكانية الكاتب المسرحي أن يلغي مختلف العناصر المألوفة لدى المتلقي، و التخلي عن البنية النصية وذلك بتكرار الأحداث داخل النّصوص المسرحية و الاستعانة بنقاط الحذف لإضفاء مسحة جمالية على النّص المسرحي و ترك فضاء أوسع للمتلقي.

و يُعد استبعاد التقاليد المتعارفة عليها في الكتابة المسرحية شكلاً من أشكال التخلي عن البنية النصية، فقد يستعين الكاتب بالأغاني الشعبية بهدف إبهار المتلقي وشد انتباهه كطريقة جديدة تكسر الكتابة التقليدية التي استهلكها و تعرّف عليها، وأصبح بحاجة إلى شكل جديد يندمج من خلاله، ومن ثمة يغدو هذا الشكل الجديد مخالفا للشكل السابق، وقد يتعرض المتلقي إلى مخالفة أخرى لمنظومة المعتقد والأخلاق و العادات والنظم الاجتماعية والقوانين و الأعراف السائدة في مجتمعه.

بعد هذا الاستعراض المفصل الذي تطرقنا فيه إلى قضية الـــتلقي و نسقية القراءة في ثلاثية عبد القادر علولة توصلنا إلى أنّ الثلاثية عبارة عن بنية نصية متكاملة تتناول موضوعات شتى مرتبطة بقضايا سياسية و أخرى اقتصادية أفرزتها التحولات الاقتصادية التي عرفتها الجزائر في تلك الفترة أين تعالت أصوات تريد مراجعة النظام الاشتراكي الذي كان سائدا في تلك الفترة و استبداله بنظام جديدة يُساير العصر، في ضوء هذا المُعطى الإيديولوجي عالجت مسرحية (الأقوال) بعض القضايا المتعلقة بالفساد و ابتعاد بعض المسؤولين عن النهج الاشتراكي و انغماسهم في مصالحهم الخاصة مما أثر سلبا على الوضعية الاقتصادية التي عرفتها الكثير من المؤسسات، كما تُعالج قضايا تتعلق بالنضال الذي كان و لا يزال في المؤسسات الاقتصادية بهدف تحقيق مكاسب عمالية في ظل الاستغلال الذي يُعاني منه العمال مما أدى إلى تدهور وضعيتهم الصحية و الاجتماعية.

أما مسرحية (الأجواد) فتناولت قصصا لنماذج من عامة المجتمع على الرغم من بساطتهم إلا أنّهم استطاعوا أن يقدموا لنا دروسا في الجود بإمكانياتهم المتواضعة وضربوا أروع الأمثلة في التضحية والإيثار(*Abnégation*) بتكفلهم بقضايا مجتمعهم، كما سلطت المسرحية الضوء على بعض القضايا التربوية و الصحية و الاقتصادية التي تتعلق بوضعية مؤسسات الدولة

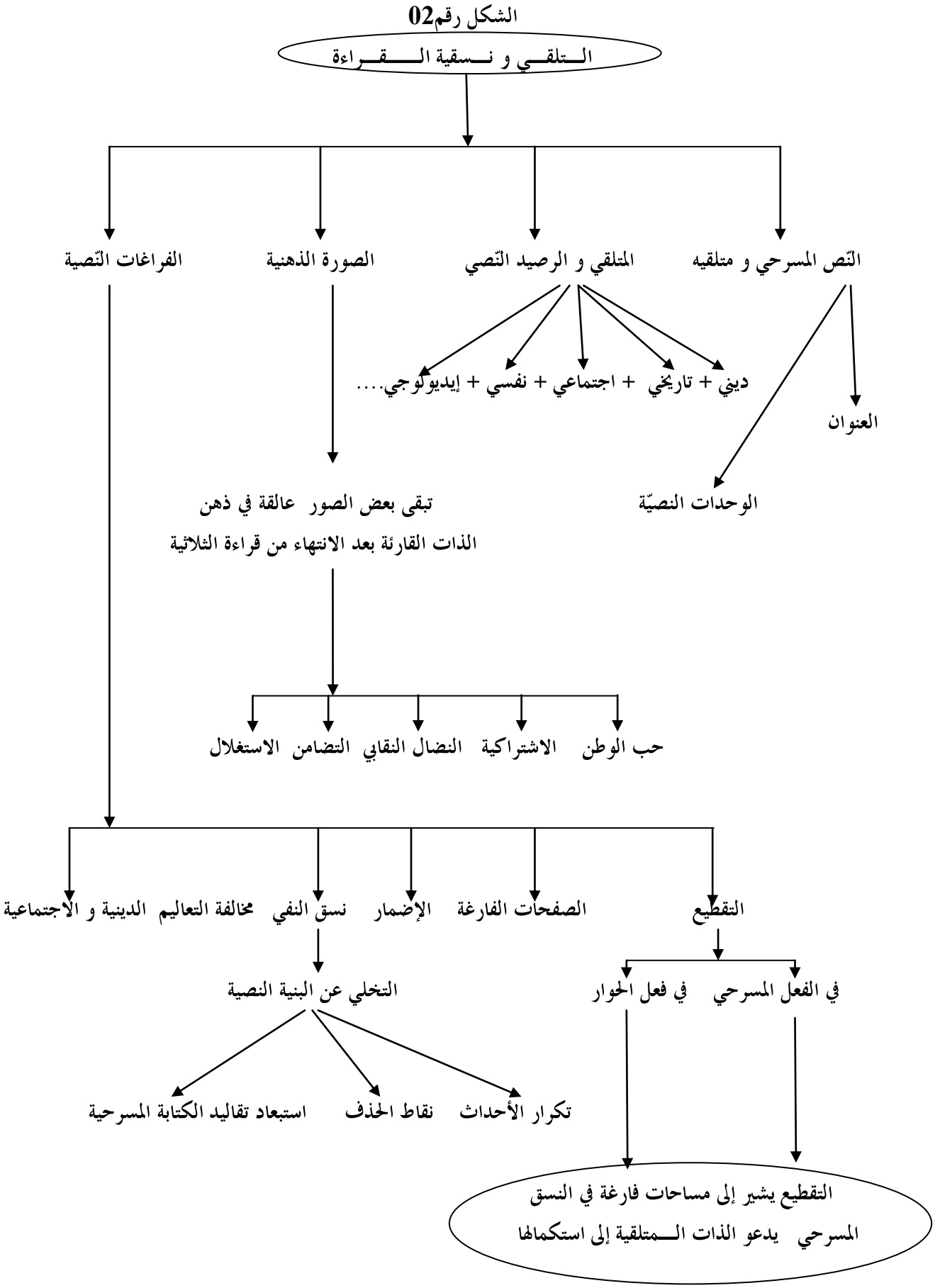
والمرافق العمومية التي طالها الفساد كحديقة الحيوانات و افتقار المؤسسات التربوية للوسائل التربوية و الأخطاء المهنية الموجودة في المستشفيات، في حين أن مسرحية (اللّثام) تطرقت إلى قضية اتهام العمال المبدعين في ورشات عملهم بالتخريب و الفوضى مما يدل على وجود أيادي خفية تقف ضد تقدم البلاد.

وعند حديثنا عن الأرصدة النصية تبين لنا أنّها عبارة عن أنساق أدرجها المؤلف بهدف التفاعل مع المتلقي؛ لأنّها تتضمن مجموعة من المرجعيات الدينية والسياقات التاريخية والاجتماعية و الإيديولوجية نتعرف من خلالها على معتقد الكاتب و انتمائه الإيديولوجي وهُوية النّص و جوانب من تاريخ الجزائر الحديث و المعاصر بصفة خاصة، و التاريخ العالمي بصفة عامة، كما تتناول الكثير من القضايا الاجتماعية التي عاشها الكاتب و أراد أن ينقلها إلينا بنظرة الناقد المصلح، فهذه الأرصدة وغيرها يُمكن أن تكون أحد آليات تحقيق التواصل بين المتلقي و المؤلف من خلال النّص.

و عندما ينتهي المتلقي من قراءة الثلاثية تتشكل في ذهنه مجموعة من الصور الذهنية بعضها إيجابي و الآخر سلبي؛ فمن الصور الايجابية التي لفت انتباهنا(حب الوطن، الاشتراكية، النضال الاشتراكي، التضامن)، وهي صور ذهنية لمسناها في جلّ المشاهد المسرحية، وأخرى سلبية تنحصر في الاستغلال بمفهومه الواسع سواء أكان في فترة الاستعمار الفرنسي أم في فترة الاستقلال؛ فالأول هو نتيجة حتمية لظروف الفترة الاستعمارية أما الثاني فمتعلق بالتحوّلات الاقتصادية التي عرفتها الجزائر في فترة البناء و التشييد وظهور بعض السلوكات السلبية من قبل المسؤولين و انحرافهم عن النهج الاشتراكي.

و تُشكل الفراغات النصية حيزا مهما في الثلاثية، فعلى الرغم من أنّها تُعرقل عملية التلقي إلا أنّها ذات وظيفة جمالية تفاعلية تواصلية، و من أبرز الفراغات الموجودة في الثلاثية نجد (التقطيع في الفعل المسرحي، الإضمار، النفي) تجتمع هذه العناصر معا لتُشكل فراغا نصيا يُجبر المتلقي إلى بذل مجهود فكري للربط بين أجزاء المشاهد و هنا تتحرك ملكة الإبداع لدى المتلقي مما يُحفزه لتبني قراءة منتجة نابعة من ثقافته المكتسبة من قراءات سابقة، و الخطاطة الآتية تُجسد أبرز ما ورد في هذا القسم:

الشكل رقم02


التلقي و نسقية القراءة
النّص المسرحي و متلقيه
المتلقي و الرصيد النّصي
الصورة الذهنية
الفراغات النّصية
العنوان
ديني + تاريخي + اجتماعي + نفسي + إيديولوجي....
الوحدات النصيّة
تبقى بعض الصور عالقة في ذهن
الذات القارئة بعد الانتهاء من قراءة الثلاثية
حب الوطن
الاشتراكية
النضال النقابي
التضامن
الاستغلال
التقطيع
الصفحات الفارغة
الإضمار
نسق النفي
مخالفة التعاليم الدينية و الاجتماعية
في الفعل المسرحي
في فعل الحوار
التخلي عن البنية النصية
تكرار الأحداث
نقاط الحذف
استبعاد تقاليد الكتابة المسرحية
التقطيع يشير إلى مساحات فارغة في النسق
المسرحي يدعو الذات المتلقية إلى استكمالها

القسم الثاني: القارئ و مختلف المنظورات النصية

أ- مفهوم القارئ و فئاته.

ب- مفهوم القارئ الضمني و أنساقه.

ج- مختلف المنظورات النصية.

"عندما نبدأ في قراءة مسرحية من مسرحيات عصر اليزابيث
نرى التناقض الغريب يصدمنا، التناقض بين وجهة نظر ذلك
العصر عن الواقع و بين وجهة نظرنا نحن عن هذا الواقع"

فرجينيا وولف: القارئ العادي – مقالات في النقد الأدبي–
ترجمة: عقيلة رمضان، الهيئة المصرية العامة ، للتأليف و النشر،
القاهرة، مصر، (د.ط)،1971م، ص:60.

القسم الثاني : القارئ الضمني ومختلف المنظورات النصية

ما إنّ بدأ فجر نظرية التلقي يلوح في أفق حتى بدأت معه سلطة[*] جديدة للقارئ تمتد أكثر و تتوسع تحاول في كلّ مرة ولوج الأثر الأدبي تقرأه وتفسره، ومن ثمة تمارس سلطته عليه بعد أن برزت لعقود طويلة سلطة المؤلف على نصه بوصفه الكاتب المبدع الذي يحق له أن يتصرف في النّص الذي يبدعه يلزم القارئ أن يقرأه كما يقرأه هو دون أن يتراح إلى قراءات أخرى من شأنها أن تخرج النّص عن القصد الذي وضعه المؤلف، ثم انتقلت السلطة بعد ذلك إلى المتلقي الذي أصبح – في ضوء نظرية التلقي-يتمتع بسلطات عديدة و صلاحيات كثيرة تجيز له التصرف في المعنى و البحث عن مكمن الجمال فيه. في ضوء هذه الفكرة يتمحور هذا القسم الذي قسمناه إلى العناصر التالية:

أ-مفهوم القارئ وأنواعه.

ب-مفهوم القارئ الضمني و أنساقه.

ج-مختلف المنظورات النصية.

أ- مفهوم القارئ وأنواعه:

1-مفهوم القارئ:جاء في معجم (مختار الصحاح) في مادة (قرأ) قوله:"(قَرأَ) الكتاب (قِراءَةً) و (قُرْءانا بالضم). و (قَرَأَ) شيء (قُرْءانا) بالضم أيضا جمعه وضمه ومنه سمي القرآن لأنه يجمع السور ويضمها وقوله تعالى:{إِنَّ عَلَيْنَا جَمْعَهُۥ وَقُرْءَانَهُۥ }[1] أي قراءته وفلان (قَرَأ) عليك السلام و (أقْرَأك) السلام بمعنّى. وجمع (القارِئ قَرَأَةٌ) مثل كافر وكفرة. و (القُرَّاءُ) بالضم والمد المتنسك وقد يكون جمع قارئ"[2] ، فالقارئ مأخوذ من مادة (قرأ) التي تعني الجمعُ و الضمُ، و سمي القرآن بهذا الاسم؛ لأنّه يجمع سور القرآن الكريم، وكذلك من معاني كلمة القارئ المتنسك التي تعني المتعبد، و من هنا فلفظة القارئ ارتبطت ارتباطا وثيقا بالعبادة.

---

[*]-**سلطة**:السلطة التي يقصدها البحث ليست السلطة بمفهومها السياسي التي تعني الحكم و الالتزام بل هي صفة أراد الباحث أن يمنحها للقارئ رغبة منه لإدماج القارئ بصفة دورية في قراءة النّص المسرحي.

[1] -سورة **القيامة**، الآية رقم :17، (مكية)، ترتيبها في المصحف الشريف 75 عدد آياتها 40).

[2] - الرازي: مختار الصحاح، ص:220.

غير أنّ هذا التعريف يختلف في معجم (المصطلحات العربية في اللّغة و الأدب) الذي عرّف القارئ بقوله :"هو الشخص الذي يقرأ نصّاً ما، والمغروض أن يكون المؤلِّف قد وضع ذلك النص بقصد أن يُخاطِب قارئه من خلال الكلمات الرامزة لَمعانٍ، كامنة في نفسه"[3]، فمفهوم القارئ يقترب إلى حد كبير من المفهوم الذي وضعته نظرية التلقي، فالقارئ هو ذلك الشخص الذي يقرأ نص المبدع، هذا النـــّص الذي يحمل رموزا و دلالات يكتشفها المتلقي عند قراءته للوصول إلى المعنى الحقيقي.

ولعلّ هذا التعريف نفسه نجده في مُعجم (الرائد) الذي عرّفه بقوله:" النطق بكلام الكتاب أونحوه"[4]، فهذا التعريف اقتصر على فعل النُطق الذي يقوم به القارئ أثناء قراءته للكتاب أو شيء آخر، ومن ثمة يُصبح القارئ يقوم بعملية (*Opération*) ذهنية يستخدم فيها البصر و اللسان للكشف عن ما هو موجود في الكتاب.

يرى روبرت هولب (*Robert Holub*) في كتابه (نظرية التلقي) أنّ القارئ هو الحلقة الأخيرة في عملية التواصل التي تحدث بين المؤلف و النـــّص إذ يقول :" القارئ هو المصدر النهائي للمعنى "[5]، تحمل هذه المقولة دلالات عدة، فالمتلقي طرف مهم في عملية التواصل إذ يختلف عن الأطرف الأخرى (المؤلف و النص)؛ لأنّ المؤلف يُريد أن يصل إلى القارئ من خلال النـــّص، ومن ثمة يضمن استجابة القارئ، ولعلّ هذا ما جعل منذر عياشي في كتابه(الكتابة الثانية وفاتحة المتعة) يصف هذه العلاقة بـــ(العلاقة الجدلية)، يقول في ذلك:"إنّ العلاقة بين القارئ و النص علاقة جدلية، تستدعي من كلّ واحد منهما طرحه ثم تنغلق عليه، فيكون حضورهما فيها حتماً لا ينقضي، ويكون وجودهما بقاء لايتناهى . وهي، لأنّها ملزمة على هذه الصورة، ذات طبيعة تكاملية. إذ لا وجود لأدب من غير قارئ، و لا وجود لقارئ من غير أدب"[6]، يُشير هذا النـــّص إلى طبيعة العلاقة الجدلية التي تجمع المتلقي بنصه؛ حيث يتفاعل بموجبها المتلقي مع المؤلف من جهة و بين النـــّص المقروء من جهة أخرى و ما يفرزه هذا التفاعل من تكامل بين العناصر الثلاثة(المؤلف و النّص و القارئ)، ويستدعي

---

(3) – مجدي وهبه، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللّغة و الأدب، ص:282.

(4) –جبران مسعود: معجم الرائد، ص:625.

(5) –روبرت هولب: نظرية التلقي–مقدمة نقدية–، ترجمة: عز الدين إسماعيل، ص:332.

(6) –منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998م، ص:10.

التفاعل مبدأ الحضور(*Présente*) الذي يجب أن يكون من قبل العناصر جميعا و غياب أحدهما يُؤثر في هذه العلاقة التفاعلية.

و ليس بعيدا عن هذا المنحى التفاعلي الجديد الذي تفرضه سلطة القارئ على النـــّص نجد رولان بارت (*Roland Barthes*) أكد في كتابه(متعة النّص)(*Le plaisir du texte*) عن الدور الذي يقوم به القارئ في تحقيق التواصل داخل النّص الأدبي يصل هذا الدور إلى حد السلطة، وفي قيام القارئ بهذا الدور المنوط به يشعر بمتعة تختلج ذاته الأدبية فضلا عن التصور (*Concept*) الجمالي الذي يكتسبه خلال عملية القراءة داخل النّص الأدبي.(7)

لقد انطلق رولان بارت(*Roland Barthes*) من المتعة الجمالية التي يحدثها فعل القراءة للمتلقي، فالقارئ عندما ينتهي من قراءة العمل المنجز يشعر بمتعة تختلج أعماقه مما يدفعه إلى مواصلة القراءة، و المتعة الجمالية لا تقتصر على فعل القراءة فحسب بل تتعدى إلى التأويل الذي قد يلجأ إليه لتفسير بعض الجوانب الغامضة التي يجدها في النّص، و من ثمة فهو يجمع بين القراءة و التأويل هذا الأخير الذي يأتي في مرحلة لاحقة.

كما حث رولان بارت(*Roland Barthes*)المتلقي على التلذذ و الافتتان بالنّص الأدبي و الانجذاب إلى تفكير الكاتب، و القراءة عنده شكل من أشكال إعادة كتابة النّص، فالمتلقي لديه قدرات كثيرة تجعله يخترق حدود النّص يكتشف بثقافته و أحاسيسه مكنوناته، و من ثمة ميّز رولان بارط(*Roland Barthes*) بين القارئ المستمتع و القارئ الناقد؛فالأول يندمج مع النّص ويحاول أن يستمتع به و يتذوق أبعاده الجمالية بينما الثاني يتمتع بقدرات نقدية تجعله يُقدم خطابا موازيا يهدف من خلاله إلى تقويم النّص و إصدار أحكاما نقدية حوله، و عليه فالقراءة البارطية ليست فقط قراءة تُقيم العلاقة بين المرسل(*Emetteur*) و المستقبل بل تعمل على تحقيق علائق تشاكلية دلالية ذات أبعاد نسقية، ومن ثمة تتحقق المتعة الجمالية التي يصبو إليها المتلقي.

في ضوء هذه النظرة البارطية يمكن أن نصف التصور الجمالي بأنّه مساحة جمالية يسهم المتلقي- بقسط كبير- في إنتاجه و تحليل مدلولاته المختلفة. وليس بعيدا عن مصطلح التواصل

(7) *–Voir :Roland Barthed : Le plaisir du texte, Edition du seuil, paris, France, 1973, p:94.*

يمكن وصف العلاقة التي تتم بين المرسل و المتلقي داخل العمل الأدبي بـــ(العلاقة التبادلية الفنية)؛ لأنّ المتلقي أثناء قراءته للعمل الأدبي يشعر بعلاقة جمالية تبادلية.

كما دعا رولان بارت(*Roland Barthes*) إلى إبراز دورالقارئ، فهذا الانزياح فهو بمثابة قفزة نوعية في مجال الدّراسات النقدية و الأدبية التي كانت تهتم بالمؤلف الذي يعد النواة الأولى لأي عمل أدبي، ولعلّ الهدف من ذلك هو المحافظة على استمرارية العمل الأدبي، و ذلك بفتح النّص على مجموعة من القراء على اختلاف ثقافتهم و تعدد أزمنة قراءتهم ؛ فالاستمرارية تتحقق انطلاقا من خاصية الانفتاح على القارئ و على العصر.

كما يمكن للمتلقي بفضل ممارسته لفعل القراءة أن يضمن استمرارية النـــّص و يتحكم في مصيره؛ حيث يحدد استمراريته في الوجود أو يأذن بنهايته و تلاشيه، وكثيراً من النصوص المقروءة قد يُعرض عنها القارئ لحظة كتابتها؛ لأنّ شروطها التاريخية لتلقيها منعدمة، فكلما توفرت هذه الشروط أصبحت تشكل مركز اهتمام القارئ[8]، فقد يكتب الكاتب المسرحي نصا مسرحيا يُعالج فيه موضوعًا معيناً يتعلق بحادثة ستقع في المستقبل ، و من ثمة فهو يكتب لقارئ مستقبلي.

بناء على ما تقدم نستنتج أنّ التعريف اللّغوي للقارئ اقتصر على معنى الجمع و الضـــم و النطق، غير أن التعريف الاصطلاحي الذي وجدناه لدى المنظرين و النقاد يأخذ بُعدا آخر يقترن بالتفاعل و المشاركة و المتعة و هي دلالات ترتبط كلّها بنظرية التلقي.

2- أنواع الـــقـــراء:تعددت أنواع القراء في نظرية التلقي، ولعلّ هذا راجع إلى تصور كلّ منظر لنوع معين من القراء، فظهر القارئ العادي عند فرجينيا وولف(*Virginia Woolf*) و القارئ النموذجي عند مكائيل ريفاتير(*Michael Riffatterer*) و القارئ القياسي عند صالح زيّاد و القارئ السّيميائي عند أمبرتو إيكو(*Umberto Eco*) و القارئ الـــمخبـــَر لستانلي إيجوني فيش (*Stanley Eugene Fish*) و القارئ المقصود الذي جاء به إورين وولف (*Arwen Wolff*) و القارئ الضمني الذي جاءبه فولفغانغ إيزر (*Wolfgang Iser*)، ولعلّ هذا الاختلاف في أنواعها القراء مرده إلى تلك المنطلقات

(8) -يـــُنظر: خديجة غفيري: سلطة اللّغة بين فعلي التأليف و التلقي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 2012م، ص:58.

المعرفية التي ينطلق منها كلّ منظر، وسنحاول أن نُبين أهم الفروق الجوهرية بين هذه الفئات (*Catégories*):

2-1-القارئ العادي:تحدثت فرجينيا وولف(*Virginia Woolf*)(1882م-1941م) عن القارئ العادي من خلال الأثر الإيجابي الذي تُحققه القراءة على المتلقي و المتمثل في المتعة المتوخاه عند الانتهاء من تلقي العمل الأدبي، تقول في ذلك:"إنّ القراءة بالنسبة إليه متعة قبل أن تكون سبيلا إلى المعرفة أو مجالا لتصحيح آراء الآخرين"[9]، فالقارئ العادي هو قارئ يبحث عن مكمن الجمالية، وهو قارئ متذوق للعمل الأدبي، ويأمل أن تُحقق له القراءة المكتسبات المعرفية التي هي غاية يصبو إليها كلّ قارئ أو أن تكون القراءة مجالا خصبا يستحضر الآراء المتباينة و يعمل على تصحيحها.

2-2- القارئ النموذجي :القارئ النموذجي شكل من أشكال القراء استحدثه ميكائيل ريفاتير(*Michael Riffatterer*) (1924م-2006م) تحدث عنه في خضم حديثه عن البحث الأسلوبي الذي ينبغي أن يستعين بمجموعة من المبلغين الذين يُثبتون واقعة أسلوبية ما، يقول في ذلك: : "البحث الأسلوبي ينبغي له أن يستخدم "مُبْلِغين" *Des informateurs* هؤلاء سَيُزَوِّدننا بردود أفعال تجاه النّص"[10]، فالقارئ النموذجي يُشكل مجموعة من المبلغين يبحثون عن نقاط الالتقاء داخل الأثر الأدبي يعبرون عن آرائهم و يكتشفون مع بعضهم البعض أهم المظاهر الأسلوبية الموجودة داخل النّص، و يسعون إلى الكشف عن ردود أفعال مشتركة تنسجم مع طبيعة النّص المدروس، و النّص المسرحي بوصفه جنساً أدبياً يخضع هو الآخر إلى الدّرس البلاغي، و هنا يجد القارئ نفسه مُلزم بالبحث عن الجوانب البلاغية المشتركة التي تجمعه مع غيره من القراء المعاصرين الذين يزودونه بمجموعة من المعارف تجعله يتعاطى مع القضايا البلاغية الموجودة داخل النّص المسرحي.

---

[9] – فرجينيا وولف: القارئ العادي – مقالات في النقد الأدبي-ترجمة: عقيلة رمضان، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1971م، ص:60.

[10] – ميكائيل ريفاتير : معايير تحليل الأسلوبي، ترجمة: حميد لحمداني، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993م، ص:36.

و ليس بعيدا عن هذا المنحى نجد فولفغانغ إيـــزر *(Wolfgang Iser)* عرّف القارئ النموذجي بقوله:" القارئ الفذ[*] يمثل مفهوما اختياريا يساعد على تأكيد "الحقيقة الأسلوبية" و يشير إلى كثافة في الرسالة الرمزية التي يتضمنها النّص"[11]، من خلال هذا النص نستنتج ما يلي:

●-القارئ النموذجي يُعبر عن حقيقة أسلوبية؛ والحقيقة الأسلوبية هي مجموعة من الخصائص الفنية التي يتمتع بها العمل الأدبي و يميزه عن غيره من الأعمال الأخرى.

●-يُحاول القارئ النموذجي أن يكشف عن الرسالة الرمزية التي أرسلها المؤلف داخل النص الأدبي ومدى كثافتها و تأثيرها على المتلقي، ولعلّه يقصد بالكثافة العلاماتية نقاط الاشتراك أو الالتقاء داخل العمل الأدبي، و فيها يلتقي المؤلف بالمتلقي و يتحاورا معا انطلاقا من النص، ومن تلك الملاحظات التي يُبديها المتلقي على نص المؤلف، وفي العمل المسرحي يُمكن أن تشكل العقدة أهم نقطة التقاء بين المؤلف و المتلقي و بين مجموعة القراء في ما بينهم.

وأطلق فولفغانغ إيـــزر *(Wolfgang Iser)* على القارئ الفذ القارئ الأعلى و قال عنه: "القارئ الأعلى مثل أداة استطلاع تُستعمل لاكتشاف كثافة المعنى الكامن الـــمُستّنِ في النّص. ولأنّ القارئ الأعلى هو مصطلح جمْعي لقراء متباينين لهم كفاءات مختلفة، فإنّه يأخذ بعين الاعتبار وصفا يمكن التأكيد منه تجريبيا، وصفا للكامن الدلالي و التداولي الموجود في إرسالية النّص"[12]، في ضوء هذا النّص يتبين لنا أنّ القارئ النموذجي عبارة عن أداة استطلاع تُستخدم لقياس كثافة المعنى المُشفر داخل النـــّص ، أما القارئ الأعلى هو مُصطلح يُطلق على مجموعة من القراء لهم كفاءات معرفية تُؤهلهم لاستنطاق النـــّص و البحث عن دلالته المختلفة، و تختلف الكفاءة المعرفية من قارئ إلى آخر باختلاف قدراتهم النقدية، ومن ثمة تُصبح الأحكام الذين يُصدرونها على النص مختلفة.

كما تحدث فولفغانغ إيزر *(Wolfgang Iser)* عن مصدر الواقع الأسلوبي و علاقته بالكثافة النسقية الموجودة في الرسالة، يقول في ذلك:"و هو يؤكد أن الواقع الأسلوبي ينبثق من سياقه، مشيرا إلى الكثافة الموجودة داخل الإرسالية الـــمُسنّنة ، تلك التي تظهر إلى الوجود من

---

[*]-استخدمنا مصطلح النموذجي كبديل عن مصطلح الفذ.

[11] – فولفغانغ إيـــــزر: فعل القراءة- نظرية جمالية التجاوب في الأدب-، ترجمة : حميد الحميداني و الجلالي الكدية، ص: 39.

[12] – الـــــمرجع نفـــسه، ص: 24.

خلال التعارضات التناصيّة و التي يحدد موقعها القارئ الأعلى"[13]، فمصدر الواقع الأسلوبي ينبثق من سياقه الذي يرد فيه ، هذا السياق المشفر بأنساق دلالية حاملة للمعنى التي بإمكانها الكشف عن التعارضات النصية الواردة في النـّص، و التي تحتاج إلى قارئ يكتشفها و يحدد عناصرها و مدى تأثيرها على النص.

و شبه فولفغانغ إيـــزر *(Wolfgang Iser)* القارئ الفذ بالعصا التي تستخدم بهدف اكتشاف المعاني الخفية داخل النـّص، يقول في ذلك:"القارئ الفذ كالعصا التي تشـــق و تستخدم لاكتشاف المعاني الكامنة المرموزة في النص. وكمصطلح كلي لأنواع عديدة من القراء من ذوي القدرات المتباينة فإنّه يسمح بوصف قابل للإثبات عمليا لكل من الكامنين الدلالي و العملي اللذين تتضمنهما رسالة النص"[14]، فالقارئ الفذ يسعى إلى اكتشاف المعاني الخفية الموجودة في النـّص هاته المعاني التي لا يكتشفها القارئ العادي ، و لعلّ هدفه من تشبيه القارئ الفذ بالعصا هو إبراز دور القارئ الفذ داخل النـّص من خلال قدراته المعرفية في الوصول إلى الدلالات الخفية التي يرسلها الكاتب، و التي يصعب على القارئ العادي اكتشافها منذ الوهلة الأولى.

لقد أشار صالح زيّاد في كتابه (القارئ القياسي) إلى ذلك الاختلاف الموجود بين فولفغانغ إيـــزر *(Wolfgang Iser)* و مكائيل ريفاتير*(Michael Riffatterer)*حول دور القارئ الفذ في النّص الأدبي، يقول في ذلك:"لكن آيزر يرى أنّ هذه التصورات جميعا لا تعبر عن دور القارئ المعروض بواسطة النّص، لذا يعترض على تصور ريفاتير بالقول إنّ ريفاتير يأمل أن يقضي على درجة التنوع المنبثقة من الميل الذاتي للقارئ الفرد، إنّه يحاول أن يموضع الأسلوب، ويتجاهل تلك الصعوبات الملازمة لأسلوبية الانحراف التي تتضمن الإحالة إلى النماذج اللغوية خارج النّص لقياس الكيفيات الشعرية للنّص"[15] ، يُشير هذا النـّص إلى تلك الانتقادات التي وجهها فولفغانغ إيـــزر *(Wolfgang Iser)* إلى التصورات التي جاء بها مكائيل ريفاتير*(Michael Riffatterer)*حول القارئ النموذجي، هذا الأخير الذي جعل منه واقعة *(Fait)* أسلوبية، وهذا يتنافى–في نظرنا– مع مبدأ الذاتية الذي ينتج لنا ملكة الإبداع

---

(13) – فولفغانغ إيـــزر: فعل القراءة– نظرية جمالية التجاوب في الأدب–، ترجمة : حميد الحميداني و الجلالي الكدية، ص: 25.

(14) – فولفجانج إيـــسّر: فعل القراءة– نظرية في الاستجابة الجمالية–، ترجمة: عبد الوهاب علوب، ص:36.

(15) – صالح زيّاد : القارئ القياسي – القراءة و سلطة القصد و المصطلح و النموذج مقاربات في التراث النقدي –، ص:24.

لدى القارئ، كما حصر دور القارئ في الكشف عن الجوانب اللّغوية للنص الأدبي دون ولوج البحث عن الجوانب الجمالية.

و يرى مكائيل ريفاتير(*Michael Riffatterer*) أن مهمة المؤلف بوصفه واضعا لهذه السنن داخل نصه الأدبي هو الزام المتلقي للاندماج مع نصه و كسر الخمول ، يقول في ذلك: "إن مهمة المؤلف، باعتباره مُسنِّناً للرسالة، هي أكثر إجباراً من مهمة المتكلم، يجب على المتكلم أن ينتصر على خُمول المتلقي و شروده"[16]، يبدو لنا أنّ نظرية القارئ الفذ لا تتعلق بالقارئ فحسب بل تتعدى إلى المؤلف بوصفه منجز العمل الأدبي، و مشفر الرسالة، لهذا بات لزاما عليه أن يُجبر القارئ على التعاطي مع نصه و يحثه على التجاوب معه و كسر شتى صور الخمول الذي من شأنّه أن يُعيق عملية الاستقبال و التفاعل بين المتلقي و المؤلف.

و يُصدر القارئ النموذجي عند مكائيل ريفاتير(*Michael Riffatterer*) أحكامه الذاتية على النّص الذي يقرأه مما يجعل مسألة الذوق عنده نسبية نوعا ما تخضع إلى منبه خاص، يقول في ذلك:"إنّ الذوق للأسف يتغير و كلّ قارئ له أحكامه القبلية ...فكيفما كان مرتكز أحكام القيمة عند القارئ فإنّها تأتي بسبب منبه(*Stimulus*) موجود في النص. و يمكن لسلوك المتلقي، في إطار وظيفته:مرسل- متلقي التي تُحيَّنُ(*Actualise*) النص ، أن يكون ذاتيّاً و متغيّراً، غير أن له سببا موضوعيا ثابتاً، ففي الإرسالية اللسانية المُدْركة إلى حدٍّ ما، يكون الانتقال من أثر الأسلوب الكامن إلى أثر الأسلوب الفعلي بمثابة ظاهرة مُزدوجة: الوحدة الأسلوبية أولاً و بعد ذلك استيقاظ انتباه القارئ"[17]، يُشير هذا النّص إلى قضية نسبية الأحكام التي يصدرها المتلقي عند قراءته للعمل الأدبي، و غالبا ما يصدر المتلقي أحكامه على النّص الأدبي انطلاقا من مؤشر لغوي يضعه المؤلف سابقا داخل الأثر الذي يُنتجه ، و هنا نطرح سؤالا عن وضعية المتلقي من أحكام أخرى لم يُشر إليها المؤلف داخل النّص؟

ربّما هذه الأحكام التي قد يصدرها المتلقي على نص المؤلف تخضع لمبدأ ذاتية القارئ الذي تتراءى له عديدا من القضايا تستدعي منه إبداء ملاحظاته حولها بناء على موسوعته

---

(16) -ميكائيل ريفاتير : معايير تحليل الأسلوبي، ترجمة: حميد لحمداني، ص:24.

(17) -المرجع نفسه، ص:36.

المعرفية التي تختلف تماما من متلق إلى آخر، فعلى الرغم أنّ كلّ القراء يخضعون إلى نفس المنبه الذي يُعد نقطة التقاء تجمعهم إلا أنّهم يختلفون في ما بينهم عند إصدراهم لتلك الأحكام.

كما يُمكن لسلوك المتلقي بوصفه أحد عناصر الرسالة الاتصالية أنّ يُنتج خطابا ذاتيا متغيرا نابعا من رؤيته الخاصة و انطلاقا من المادة اللسانية التي يفرزها النص المقروء، ومن ثمة يكون الانتقال من وحدة أسلوبية إلى أخرى يكون بمثابة ظاهرة أسلوبية مزدوجة تشد انتباه المتلقي .

كما يرى مكائيل ريفاتير(*Michael Riffatterer*) أنّ استخدام مفهوم القارئ النموذجي يعد مرحلة استكشافية في التحليل الأسلوبي لا يلغي الوظيفة التأويلية التي يقوم بها القارئ و الذي يقع على الوقائع المتميّزة لا على نص اختاره، يقول في ذلك:"استخدام مفهوم القارئ النموذجي ليس إلاّ مرحلة استكشافية أولى من التحليل: وهو بالطبع لا يلغي التأويل وحُكم القيمة على المستوى الهرمينوطيقي. إنّه يضمنُ ببساطة أن هذا التأويل سيجرى على مجموع الوقائع المميِّزة، وليس على نص مُصَفَّى بواسطة ذاتية القارئ، أو مختزل إلى ما ينسجم في النص مع ذوقه أو فلسفته أوما يُعْتَقدُ بمعرفته من ذوق المؤلف و فلسفته أو مقاصده" [(18)]، عند استقرائنا لهذا النّص نُلاحظ أن مفهوم القارئ النموذجي لم يكن سوى مرحلة استكشافية من التحليل الأسلوبي الذي دعا إليه مكائيل ريفاتير(*Michael Riffatterer*) أين حاول أن يُؤسس نظرية خاصة بالقارئ الذي يطمح أن يجده في نصوصه، هذا القارئ الذي يأتي في مرحلة متقدمة من التحليل الأسلوبي ومحل الفعل التأويلي.

كما تحدث مكائيل ريفاتير(*Michael Riffatterer*) عن اللـّغة الواصفة التي يحتفظ بها القارئ النموذجي عند قراءته للنص الأدبي، يقول في ذلك:" مع أنّنا قد استبعدنا حتى التأويل الذي يقوم به القارئ النموذجي انطلاقا من رد فعله، فإنّه من المفيد أن يُحتفظ بمصطلحاته التقنية التي تُكَوِّنُ لُغَةً واصفةً جزئية تابعة بشكل كبير لمقولات البلاغة"[(19)]، إنّ استبعاد فكرة الفعل التأويلي عند قراءة العمل الأدبي يستدعي من القارئ النموذجي الاحتفاظ باللّغة الواصفة بوصفها لغة بلاغية يتواصل من خلالها المتلقي مع المؤلف.

---

(18) – ميكائيل ريفاتير : معايير تحليل الأسلوبي، ترجمة: حميد لحمداني، ص:42.

(19) – المرجع نفسه، ص:43.

و القارئ النموذجي عند مكائيل ريفاتير(*Michael Riffatterer*) يعمل على محاصرة المعنى في ذهنه، بحيث يجعله يتلاءم مع التحليل الأسلوبي و مع طبيعة الصورة البلاغية المنجزة، ويرى بأنّه يتوجب على القارئ النموذجي أن يحصر المعنى، وأن يسمح "بمقاربة مباشرة و سريعة يستحيل إجراؤها بطريقة أخرى:ويكون هذا بديهيا عندما يتعلق الأمر بوقائع الملاحظة العسيرة مثل الإيحاء العاطفي من النوع الموجود في كلمة : بحر أومحيط، لِنَأْخُذ أمثلةً أكثر بساطة، مثل تعبيرية التورية(*Périphrase*)؛ وهي إجراء أسلوبي شائع جدا، و فاعليتها الأسلوبية متوقفة على شعور القارئ بأن الأمر يتعلق بتعويض (دلالي) غير مألوف لكلمة شائعة"[20]، يُشير – هذا النّص– إلى قضيتين أساسيتين، وهما:الإيحاء العاطفي و التورية؛ وهما يرتبطان بالوقائع الأسلوبية التي يفرزهما الكاتب لحظة الكتابة، فقد يستخدم الأديب الإيحاء العاطفي للتعبير عن واقعة تعبيرية ، وبخاصة عندما يتعلق الأمر بالتعبير عن عناصر الطبيعة كما هي الحال في الصور البيانية التي تعد– في نظرنا– انزياح في المعنى بغرض تحقيق فائدة أسلوبية ، وضرب لنا المؤلف مثالا عن التورية التي هي أحد أشكال تحقيق المعنى المقصود على الرغم من التوظيف الغير الواضح للفظ المستعمل.

و يرى مكائيل ريفاتير(*Michael Riffatterer*) أنّ القارئ النموذجي قد يقع في أخطاء عدة أهمها [21]:

●–أخطاء بواسطة الإضافة؛ إذ يمكن أن تُؤْخَذَ عناصرٌ أسلوبية عادية لوضعية لغوية مضتْ، على أنّها وحدات أسلوبية اختفت من النسق اللساني المستخدم من طرف القارئ ، ولهذا فهي تشد انتباهه كما لو أنّها عناصر غير عادية.

●–أخطاء بواسطة الحذف؛ فبعض العناصر الأسلوبية لنص ما تُدمج مع مرور الأوضاع المتتالية للغة، هذه الأوضاع التي تتناظر مع الأجيال المتعاقبة للقراء.

يُعلّق حميد لحميداني في مقدمة ترجمته لكتاب (معايير تحليل الأسلوب) عن القارئ النموذجي بقوله :"و السر في اعتماد ريفاتير على مفهوم " القارئ النموذجي" هو ذلك التفاوت الحاصل بين واقع النص الثابت و اختلاف و تباين القراء في قراءته بفعل تطور

---

(20) – ميكائيل ريفاتير : معايير تحليل الأسلوبي، ترجمة: حميد لحمداني، ص:46.

(21) –يُنظر: المرجع نفسه، ص:58-60.

السَّنن و ما يحصل من تعارض بينه و بين سنن النص، و في جميع الحالات يكون الأسلوب غير واقع على النص ولكنه موجود في سياق تفاعل القارئ مع النص" [22]، إنّ مفهوم القارئ النموذجي مبني على التفاوت الحاصل بين أنواع القراء من جهة و بين الأنساق المشكلة للنّص الأدبي من جهة أخرى، فلكلّ قارئ وجهة نظره الخاصة التي يفرضها على النّص و التي تستجيب إلى منطقه الخاص به، لهذا كان لزاما على المؤلف أن يستحضر عند كتابته لنصه الأدبي قارئا أنموذجيا يُلغي هذا التفاوت الموجود بين القارئ و النـــّص هذا من جهة، ومن جهة أخرى يكتشف القارئ النموذجي الواقعة الأسلوبية الموجودة في سياق التفاعل الموجود بين القارئ و النـــّص.

ويظهر القارئ النموذجي في ثلاثية عبد القادر علولة على شكل بنيات أسلوبية يكتشفها المتلقي من خلالها كثافة المعنى المشفر، و المعدة سلفا من قبل الكاتب الذي يسعى إلى استخدام لغة واصفة واضحة للتواصل مع عناصر الرسالة المسرحية بهدف الوصول إلى المتلقي و التفاعل معه.

2-3- القارئ القياسي :القارئ القياسي شكل من أشكال القراء اقترحه صالح زيّاد وربطه بالدّرس البلاغي، إذ أصبح دوره يبرز في تلك الكيفيات الأسلوبية و التراكيب البلاغية التي تحدد الجوانب الجمالية في النص المدروس، يقول في ذلك:"أما"القارئ القياسي (*Standard Reader*) فهو تسمية يقترحها البحث لوصف موقف التلقي الذي تـــمثله البلاغة، حيث يتغلغل في البلاغة طموح إلى أن تغدو الكيفيات الأسلوبية و اختيارات التركيب و الـــدلالة في النص محدَّدة دلالياً و جمالياً"[23]، فالقارئ القياسي ارتبط ظهوره بالدّرس البلاغي و أصبح مرتبطا بتلك الكيفيات الأسلوبية التي يضعها المؤلف في نصه بهدف التفاعل مع القارئ و الوصول إلى مكمن الجمالية داخل النـــّص.

وتشمل قياسية القارئ على مجموعة من العناصر تمثل باجتماعها جميعا موقفا بلاغيا يتخذه القارئ من النـــّص، يقول صالح زيّاد في ذلك:" قياسية هذا القارئ هي وصف لجهة امتيازه في البلاغة التي لا يسعف في وصفها و إبرازها، من الوجهة القياسية، جهات: التضمن،

---

(22) – ميكائيـــل ريـــفاتير: معايير تحليل الأسلوبي، ترجمة: حميد لحمداني، ص:07.

(23) –صالح زيّاد : القارئ القياسي – القراءة و سلطة القصد و المصطلح و النموذج مقاربات في التراث النقدي – ، ص:20.

أو المعرفة و الخبرة، أو التعيين للقارئ و القصد إليه، أو الاختبار لموقفه من النص"[24] ، من أهم الجهات التي يتحقق بفضلها الفعل البلاغي للقارئ القياسي نجد:

- -الخبرة المعرفية البلاغية التي يُنتجها القارئ القياسي عند قراءته للأثر الأدبي.
- -القصد و صفة التعيين الذي يمتاز به القارئ القياسي؛ لأنّ النـــّص موجه إليه بالدرجة الأولى بوصفه محور العملية التواصلية.
- -الكشف عن نتيجة اختبار موقفه من النـــّص.

2-4- القارئ الســـّيميائي:تحدث أمبرتو إيكو(*Umberto Eco*)عن هذا الشكل من القرّاء في كتابه (آليات الكتابة السردية)، فالقارئ السيميائي أو الجمالي هو "قارئ يتساءل عن نوعية القارئ الذي يبحث عنه المحكي و الذي يود اكتشاف الطريقة التي يشتغل بها المؤلف النموذجي الذي يزوده بجرعات من المعلومات" [25]، إنّ القارئ السيميائي هو قارئ يبحث في أغوار المحكي بهدف معرفة شكل القارئ الذي ينشده و يبحث عنه، و من ثمة يستقصي تمظهرات القارئ وكيفية تَشَكُلِهِ داخل و خارج النص، كما يستكشف الطريقة التي يعتمد عليها المؤلف في وضعه للنـــّص، فالمؤلفون أنواع و لكلّ واحد منهم طريقته الخاصة في التأليف تحتاج إلى قارئ سيميائي يكتشفها، فيحدث هناك تفاعل بينه وبين النـــّص، كما منح أمبرتو إيكو (*Umberto Eco*) للقارئ السيميائي في كتابه (القارئ في الحكاية) سلطة الكشف عن المضامين النّصية و البحث عن الدلالة المختلفة للمعنى، ومن ثمة تبرز سلطته التي يُمارسها على النّص من خلال قراءته السليمة الواعية.[26]

و القارئ السيمائي قارئ تجريبي له واجبات يجب أن يقوم بها اتجاه النـــّص الذي يقرأه أطلق عليها أمبرتو إيكو (*Umberto Eco*) اسم (واجبات فقهيّة لغوية) منها؛ اكتساب أنساق المؤلف، يقول في ذلك:"على القارئ التجريبي واجبات"فـــقهيّة لغوية"، في سعيه أن يكون " قارئاً نموذجياً": وأهم هذه الواجبات أن يعاود اكتساب أرموزاتِ المُرسِل، بأكبر قدر

---

[24] – صالح زيّاد : القارئ القياسي – القراءة و سلطة القصد و المصطلح و النموذج مقاربات في التراث النقدي – ، ص:20-21.

[25] – أمبرتو إيكو : آليات الكتابة السردية، ترجمة : سعيد بنكَراد، دار الحوار للنشر و التوزيع، سورية، ط1، 2009م، ص:140.

[26] – يـــُنظر:أمبرتوإيكو: القارئ في الحكاية –التعاضد التأويلي في النـــّصوص الحكائية–، ترجمة أنطوان أبو زيد، ص:61.

من التقريب"[27]، فالقارئ فقيه سيميائي يختلج لغة النص و يسعى إلى اكتساب أنساق لغوية تساعده على فهم النص و الوصول إلى المعاني الخفية التي يقصدها المؤلف.

و إذا قمنا بسبر أغوار القارئ السيميائي في ثلاثية عبد القادر علولة نجده يتمظهر على شكل أنساق سيميائية يكتشفها القارئ عند قراءته للوحدات النصية المشكلة للنصوص الثلاثة بوصفها بنية نسيقة يتشكل المعنى بداخلها، أين تُصبح المشاهد المسرحية حاملة للمعنى، و تتمفصل الأحداث المسرحية داخل نسق الحبكة الذي يـُعيد تنظيم العمل المسرحي، أما في العرض المسرحية يتعامل القارئ مع أيقونات دلالية تحمل المعنى؛ لأنّ توظيفها لم يكن بطريقة اعتباطية(*Arbitraire*) تحتاج إلى قارئ سيميائي يفك هذا التشفير، ويسعى إلى إقامة علاقة مع المؤلف مادام الأخير يبحث عن قارئ على هذا الشكل.

2-5-القارئ المقصود:تحدث فولفغانغ إيزر (*Wolfgang Iser*) عن القارئ المقصود(*le lecteur vise*)[*] الذي جاء به إورين وولف (*Arwen Wolff*)، يقول في ذلك: " يمثل القارئ المقصود مفهوم إعادة البناء، كاشفا عن الاستعدادات التاريخية للجمهور القارئ الذي كان يقصده المؤلف"[28]، فالقارئ المقصود يكشف عن الاستعدادات التاريخية لجمهور القراء الذين يقصدهم المؤلف و يرغب أن يجدهم عند كتابته لنصه الأدبي، و من ثمة فهو يُمثل تصوراً تاريخياً جديداً لشكل من القراء يستهدفه المؤلف، والمستقرئ لهذين التعريفين يجدهما لا يختلفان عن بعضهما البعض فكلاهما يجعلان من القارئ المقصود مفهوما لإعادة تصور لقارئ من نوع خاص ، وإعادة بناء شكل جديد من فئة القراء تُعبر عن مرحلة جديدة في مجال نظرية التلقي.

كما استعرض فولفغانغ إيزر (*Wolfgang Iser*) الفكرة الرئيسة التي انطلق منها إروين وولف (*Arwen Wolff*) في صياغة القارئ المقصود، يقول في ذلك:"يرسم وولف الخطوط العريضة لتاريخ دمقرطة " فكرة القارئ" و مع ذلك يتطلب تعريفُ هذه الفكرة معرفة مفصلة نسبيا بالقارئ المعاصر و بالتاريخ الاجتماعي لذلك العصر، هذا إذا أردنا تقويم أهمية وَوظيفة هذا القارئ المقصود تقويما ملائما. ولكن و على أية حال، فمن

---

(27) – يـُنظر:أمبرتوإيكو: القارئ في الحكاية –التعاضد التأويلي في النـّصوص الحكائية–، ترجمة أنطوان أبو زيد، ص:79.

(*)– **القارئ المقصود**: يمكن أن نطلق مصطلح القارئ المرغوب فيه كمصطلح مرادف للقارئ المقصود.

(28) – فولفغانغ إيـــزر: فعل القراءة– نظرية جمالية التجاوب في الأدب–، ترجمة:حميد الحميداني و الجلالي الكدية، ص: 29.

خلال تحديد خصائص هذا القارئ التخييلي يمكن إعادة بناء صورة الجمهور الذي رغب المؤلف في مخاطبته"[29]، كما يبدو لنا أنّ الفكرة الرئيسة التي انطلق منها إروين وولف (*Arwen Wolff*) في صياغة نظرية القارئ المقصود هي فكرة قصدية القارئ المرتبطة بفكرة دمقرطة القارئ المستمدة من السياق التاريخي و الاجتماعي الذي يعيش فيه، ومن ثمة فالمؤلف عند كتابته لأي عمل إبداعي يستند إلى فكرة القصدية في التأليف، فنص المؤلف موجه أساسا إلى شكل مُعين من القراء يُعينهم مُسبقا قبل الشروع في عملية الإبداع .

كما تساءل فولفغانغ إيزر (*Wolfgang Iser*)في نصه عن السيرورة الزمنية للقارئ المقصود، يقول في ذلك:" لكن السؤال يبقى مطروحا: فلماذا يستطيع قارئ بعد مرور الأجيال أن يدرك رغم ذلك معنى النص (ربما يلزمنا أن نقول معنى ما) مع أنّه لا يمكن أن يكون هو القارئ المقصود"[30]، لقد أثار فولفغانغ إيـــزر (*Wolfgang Iser*) - في نظرنا- مسألة مهمة تتعلق بالعقد الزمني الذي يربط بين نص المؤلف و القارئ المقصود، فالمؤلف عند كتابته للنـــّص كان يقصد جمهور معين مساير له في الفترة الزمنية التي يعيش فيها، ولكن عندما يستطيع القارئ اللاحق أن يدرك معنى النـــّص تجعلنا نحكم على أن هذا القارئ ليس القارئ المقصود الذي أراده المؤلف، فظروف المؤلف والقارئ هنا تختلفان؛ لأنّ المؤلف كان يكتب لقارئ عاش في فترة زمنية معينة يسعى إلى إقناع المؤلف إلى قبول بعض المواقف من القضية المطروحة، فتحدث بذلك الاستجابة الجمالية بين النـــّص ومتلقيه، غير أن الأمر يختلف عندما يستطيع قارئ غير معاصر للمؤلف أن يُدرك معنى النص و يُبدي ملاحظاته حول المواقف التي تبناها المؤلف الذي قد يتجاوب معها أو يرفضها، ومن ثمة يحدث شيء من التفاعل بينهما.

كما ميّز فولفغانغ إيزر (*Wolfgang Iser*) بين القارئ التخييلي و دور القارئ، يقول في ذلك: "يجب علينا إذن التميز بين القارئ التخييلي و دور القارئ، لأنّه رغم حضور القارئ التخييلي في النص عن طريق مجموعة واسعة من الإشارات المختلفة، فهو غير مستقل –فيما يتعلق بوظيفته–عن المنظورات النصية الأخرى، مثل الراوي و الشخوص ومسار الحبكة"[31] ، فالقارئ المقصود قارئ تخييلي يتمظهر على شكل إشارات مختلفة يضعها المؤلف داخل نصه،

---

(29) – فولفغانغ إيـــزر: فعل القراءة- نظرية جمالية التجاوب في الأدب-، ترجمة:حميد الحميداني و الجلالي الكدية، ص: 28.

(30) – الـــمرجع نـــفسه، ص: 28.

(31) – الـــمرجع نـــفسه، ص: 28-29.

ومن ثمة فهو غير مستقل من حيث الوظيفة عن المنظورات النصية الأخرى مثل: الراوي و الشخوص و الحبكة التي تتفاعل في ما بينها داخل النّص، ونجد دور القارئ المقصود هنا ينشأ بفضل ذلك التفاعل الموجود داخل هذه المنظورات النصية.

لقد علّق إدريس بلمليح في كتابه (القراءة التفاعلية) على القارئ المقصود بقوله:" هو الذات الجماعية التي عاشت الأوضاع التاريخية للمبدع، فتوجه إليها النّص حين ظهوره المبدئي، ثم الذات القادرة على أن تعيد بناء تصورات المقصد المباشر لهذا النّص في إطار نوع من التكامل بينها"[32]، فالقارئ المقصود يُمثل الضمير الجمعي المعبر عنه بـــ"الذات الجماعية"، هاته الذات التي عاشت نفس الأحداث التاريخية التي عاشها المؤلف الذي يُحاول أن يتفاعل معها و يُقيم شكلا من أشكال التواصل بينه و بينها، و المتأمل لثلاثية عبد القادر علولة يجد المؤلف كان يكتب لفئة مقصودة، وهنا يُمكن التمييز بين نوعين من القراء :

- -قارئ مقصود داخل النص.
- -قارئ مقصود خارج النص.

فالقارئ المقصود داخل النص قارئ يستجيب للخطابات التي كانت تنتجها الشخصيات المسرحية، و هذا على الرغم من التناقض الذي قد نجده عند استقرائنا للأفعال التي تنتجها الشخصيات؛ فبعضها كان ينتج أفعالا سلبية مثل: البيروقراطية و الوقوف ضد مكاسب العمال وعرقلة مسار الاشتراكية و السعى لتحقيق المصلحة الخاصة على حساب المصلحة العامة، وتأييد أفكار معادية لمبادئ الثورة الجزائرية وأهدافها النبيلة، أما البعض الآخر يُنتج أفعالا إيجابية منها ما يتعلق بتحقيق العدالة الاجتماعية و السهر على التوزيع العادل للثورات ومرافقة أصحاب العقول المبدعة.

2-6- القارئ المخبَر:القارئ المخبر(*le lecteure informé*)مصطلح جاء به ستانلي إيجوني فيش(*Stanley Eugene Fish*) ليعلن به عن نوع آخر يـــُضاف إلى أنواع القراء، و قدّم له مجموعة من التعريفات منها:

"1-هو متكلم كفء للغة التي يبنـــى منها النّص.

[32] -إدريس بلمليح: القراءة التفاعلية-دراسات لنصوص شعرية حديثة-، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب (د.ط)، 2000م،ص:7-8.

2-المستحوذ تماماً على"المعرفة الدلالية التي يحدثها المستمع...الناضج في أثناء عملية الاستيعاب، وهذا يتضمّن المعرفة (أي التجربة باعتبار القارئ منتجاً و مستوعباً) بمجموعة المفردات المعجمية و الاحتمالات الانتظامية و العبارات الاصطلاحية و المهنية و اللهجات المحلية، إلخ...

3-قارئ يمتلك قدرة أدبية."[33]

من هذا التعريف يتراءى لنا أنساق القارئ المخبر تتمثل في يلي:

●**-المعرفة اللّغوية:** القارئ المخبر قارئ خبير و متكلم كفء لديه معرفة لغوية تضاهي-في نظرنا- لغة المؤلف؛ بحيث يمكن أن يكتشف المضامين اللّغوية الخفية الموجودة في الأثر الأدبي، كما تسهم المعرفة اللّغوية في إحداث التفاعل بينه و بين المؤلف، و هنا نتساءل عن مصدر الكفاءة اللّغوية التي يتمتع بها هذا القارئ:

- هل هي بدافع الرغبة الشديدة من قبل المتلقي لفهم النـــّص و امتلاك المعنى؟

-هل الملابسات اللّغوية النصية هي التي تُجبر المتلقي للبحث عن لغة تضاهي لغة المؤلف؟

من الصعوبة بما كان أن نحدد الأطر المعرفية اللّغوية التي ينطلق منها القارئ المخبَر لفهم النـــّص و التفاعل معه.

●- **المعرفة الدلالية:** يمتلك القارئ المخبر دواليب المعرفة الدلالية المسبقة بالنّصوص المقروءة والمتعلقة بطريقة الاستيعاب للأبعاد المختلفة و المعاني الخفية في النّص، وهذه المعرفة الدلالية تمكنه من التواصل بطريقة آلية مع المتلقي.

●- **المعرفة الإنتاجية:**القارئ المخبر يتمتع بقدرة إنتاج المفردات المعجمية و التراكيب التعبيرية المتباينة، و حتى اللّهجات المحلية مما يسمح له بالتعرف على المعنى داخل النص المقروء المكتوبة بلغة يفرضها المؤلف أحيانا على المتلقي لتحقيق التفاعل .

كما يمتلك القارئ المخبر القدرة على صياغة الاحتمالات المختلفة التي قد يحدثها النّص، و من ثمة يتغير دوره من صياغة المعاني إلى صياغة التأويلات الممكنة و المتعلقة بالنّص الأدبي المقروء.

---

(33) -ستانلي فيش: الأدب في القارئ: الأسلوبية العاطفية ضمن كتاب لجين ب. تومبكنز :نقد استجابة القارئ – من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية- ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1999م، ص: 167.

وفي موضع آخر تحدث ستانلي إيجوني فيش(*Stanley Eugene Fish*) عن استجابة القارئ المخبر المنجزة في حدود قدرته الذهنية، يقول في ذلك:" إنّ القارئ، الذي أتحدث عن استجاباته، هو، إذن، هذا القارئ المخبر، فهو ليس نتاج عملية تجريد ، ولا قارئاً حيّاً فعلياً، إنما هو قارئ هجين، قارئ حقيقي(أنا) يفعل كلّ شيء ضمن حدود قدرته"[34]، فالقارئ المخبر يقوم بعملية استقرائية يستنطق فيها مكنونات النـــّص الأدبي باحثا عن المعاني الخفية دون البحث عن المعاني الأخرى التي تُخرج النـــّص من موضوعه كالبحث عن المعنى الفلسفي و الميتافزيقي.

و لقد شبه فولفغانغ إيزر *(Wolfgang Iser)* القارئ المخبَر بالمرشد الذاتي الذي ينحصر دوره في الإخبار عن المعنى داخل النص الأدبي، يقول في ذلك: "و يمثل القارئ المُخبَر مفهوما هو بمثابة مرشد ذاتي يهدف إلى تقوية "إخبارية" القارئ وكذا كفاءته، وذلك من خلال الملاحظة الذاتية المتعلقة بمتوالية ردود الفعل التي يُثيرها النص"[35] ، يمكن القول أنّ هذا التشبيه يُبرز الدور الفعّال الذي يقوم به القارئ المخبَر داخل النـــّص مثل: المرشد الذاتي الذي يُعيننا على تقوية المعنى و إبراز كفاءته و الكشف عن ملاحظاته الذاتية حول النـــّص.

و في موضع آخر يُحدد فولفغانغ إيزر (*Wolfgang Iser)* الآثار الإيجابية للقارئ المخبَر منها؛ أثر ردود أفعاله على المعنى داخل النـــّص و على إستراتيجية المؤلف، يقول في ذلك: " إذا كان القارئ نفسه يُبْنِينُ النص بواسطة كفاءته، فإن هذا يتضمن أن ردود أفعاله ستتابع في الوقت المناسب خلال قراءته و أنّه في متتالية ردود أفعاله هذه سيتولد معنى النص (...) و في غالب الأحيان تتميز متوالية ردود الأفعال التي تثار لدى القارئ بواسطة بنية النص الأدبي السطحية، بِكَونِ إستراتيجيات النص تُضلّلُ القارئ، و هذا هو السبب الرئيسي الذي يجعل قراء متباينين تكون لهم ردود فعل مختلفة"[36]، فعند تحليلنا لهذا النص نستنتج أن القارئ المخبر هو قارئ يستطيع أن يجعل-في نظرنا- من ردود أفعاله الناجمة من قراءته آلية تُنتج المعنى داخل النص المقروء ، هذه الردود التي تستجيب لأطر معرفية محددة مسبقا من قبل المؤلف

---

(34) – ستانلي فيش: الأدب في القارئ: الأسلوبية العاطفية ضمن كتاب لجين ب. تومبكنز :نقد استجابة القارئ – من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية- ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم، ص:167.

(35) – فولفغانغ إيـــــزر: فعل القراءة- نظرية جمالية التجاوب في الأدب-، ترجمة : حميد الحميداني و الجلالي الكدية، ص: 29.

(36) – الـــــمرجع نـــــــفسه، ص: 26.

و الذي يحاول أن يستجيب لها و يجعلها تنسجم مع رؤيته الخاصة للنّص التي قد تختلف مع القارئ الآخر الذين يعتمد في فهم النـــّص على البنية السطحية، لهذا نجد ردود فعاله تجاه النص تختلف؛ لأنّ لكلّ قارئ وجهة نظره الخاصة.

و يرى فولفغانغ إيزر *(Wolfgang Iser)* أن تسلسل ردود الأفعال تثيره البنية السطحية للنـــّص الأدبي في ذهن القارئ، يقول في ذلك:"تسلسل ردود الأفعال الذي تثيره البنية السطحية للنص الأدبي في ذهن القارئ غالباً ما يتميز بأن إستراتيجيات ذلك النص تؤدي إلى تضليل القارئ، وهو ما يعد السبب الأول لاختلاف ردود الأفعال باختلاف القراء"[37]، يُشير هذا النـــّص إلى سببين رئسين يجعلان مواقف القراء تتباين عند قراءتهم للنـــّص الأدبي؛ يتعلق الأول منهما بالبنية السطحية التي ينتجها النـــّص مما يجعل القراء يقفون أمامها موقفاً متباينا في فهمها و استعاب مدلولاتها انطلاقا من وجهة نظر معينة تخضع إلى التراكمات المعرفية السابقة لكلّ قارئ، أما السبب الثاني يتعلق بالإستراتيجيات النـــّصية التي يضعها المؤلف عند كتابته للنـــّص الأدبي و ما تحدثه من أثر سلبي على عملية التلقي.

ولعلّ القارئ المخبَر في ثلاثية عبد القادر علولة هو قارئ مطلع على أشكال المعرفة اللّغوية و الدلالية كما له القدرة على صياغة المعرفة الإنتاجية و عرض مـــختلف الاحتمالات، و يسعى في نفس الوقت إلى تقريب وجهات النظر بينه و بين القراء الآخرين على الرغم من اختلاف مدركاتهم المعرفية، ويهدف إلى توسيع دائرة الفعل المسرحي كونه وثيقة فكرية لمختلف الأحاسيس التي يعج بها المشهد المسرحي.

2-7- فولفغانغ إيـــزر (*Wolfgang Iser*) وأنواع أخرى من القراء:

2-7-1-القـــــارئ الحقيقي:من بين التقسيمات التي استحدثها فولفغانغ إيزر *(Wolfgang Iser)*للقراء نجد القارئ الحقيقي و القارئ المثالي و لكلّ واحد منهما خصائص معينة تميزه عن الآخر، و سنحاول أن نتقصى كلّ واحد منهما على حدى لنكشف للمتلقي أهم الفروق الموجودة بينهما.

يقول فولفغانغ إيـــزر (*Wolfgang Iser*) في تعريفه للقارئ الحقيقي و إبراز أهم ملامحه في النّص الأدبي:" يُستحضر القارئ الحقيقي أساسا في دراسات تاريخ التجاوبات، أي

(37) – فولفجانج إيـــسّر: فعل القراءة- نظرية في الاستجابة الجمالية-، ترجمة: عبد الوهاب علوب، ص:37.

عندما يُركز الاهتمام على الطريقة التي يَتلقى بها جمهور معين من القراء العمل الأدبي و الآن أيّا كانت الأحكام التي قد تُصدر على العمل، فإنّها ستعكس أيضا مختلف مواقف و معايير ذلك الجمهور، إذ يمكن القول بأنّ الأدب يعكس السّنن الثقافي الذي يشرط هذه الأحكام"[38] ، ففي ضوء هذا التعريف يمكن أن نلمس حضور القارئ الحقيقي في الدراسات التي تهتم بتاريخ التلقي و الذي عــُبّر عنه بمصطلح (التجاوبات)، ومن ثمة ارتبط القارئ الحقيقي بفعل الاستجابة الذي يحدثه القارئ عند قراءة العمل الأدبي، وما ينتج عن هذه القراءة من إصدار أحكام نقدية حولها التي هي بمثابة مواقف نقدية يعلن من خلالها القارئ رفضه أو قبوله للعمل الأدبي، و من ثمة يغدو العمل الأدبي عبارة عن نشاط ثقافي يعكس البيئة التي كتب فيها.

و في خضم تعريفه للقارئ الحقيقي ذكر فولفغانغ إيــزر (*Wolfgang Iser*) ثلاثة نماذج من القراء المعاصرين ينضون داخل القارئ الحقيقي و يمارسون سلطتهم على النّص الأدبي، يقول في ذلك:"في هذا الصدد هناك ثلاثة نماذج من القراء "المعاصرين" أحدهم حقيقي و تاريخي ، متخلص من الوثائق الموجودة، و النموذجان الآخران افتراضيان : الأول مركب من المعرفة الاجتماعية و التاريــخية للفترة المعينة، والثاني مستنبط من دور القارئ المرسوم في النّص"[39] ، انطلاقا من هذا النّص نستنتج أنّ فولفغانغ إيزر *(Wolfgang Iser)* قسّم سلطة القارئ الحقيقي التي يمارسها إلى ثلاث سلطات موزعة على مجموعة من القراء لكلّ قارئ منهم سلطة يمكن أن نكتشفها من خلال المميزات التي يتميز بها داخل النّص، وهي:

- –سلطة القارئ الحقيقي التاريخي.
- –سلطة القارئ الاجتماعي التاريخي.
- –سلطة القارئ داخل النّص الأدبي.

فالقارئ الحقيقي التاريخي هو قارئ يضع السياق التاريخي للأثر الأدبي في الحسبان، ويحاول قدر الإمكان أن لايخرج عن هذا الإطار الذي رسمه، ولعلّ الهدف الذي أراده المؤلف في ضوء هذا التقسيم هو ربط القارئ بالمرجعية التاريخية، ومن ثمة التأسيس لفعل تاريخي داخل العمل المدروس، كما هي الحال في الثلاثية التي تضم موضوعات تاريخية عديدة تتعلق بتاريخ

---

(38) –فولفغانغ إيــــزر: فعل القراءة– نظرية جمالية التجاوب في الأدب–، ترجمة : حميد الحميداني و الجلالي الكدية، ص:21.

(39) – الـــــمرجع نـــفسه، ص:22.

الجزائر في مرحلة الاستعمار الفرنسي و بعد الاستقلال، وهنا يمارس القارئ التاريخي سلطته داخل النّص من خلال اكتشاف الأبعاد التاريخية و ربطها بمرجعيات القارئ، وفي هذا السياق أشار إدريس بلمليح في كتابه (القراءة التفاعلية) إلى هذا الشكل من القراء، فهو –عنده–قارئ يعتمد على التحقيق التاريخي في دراسته للعمل الأدبي يرصد بنيته الزمنية التي يتشكل منها، ويتجرد من كلّ القراءات السابقة ويستبعد كلّ التأويلات التي قد تشل عملية القارئ في تحديد أبعاد النّص الذي تتفاعل مجموعة من العناصر في تشكيله من أبرزها المؤلف والمتلقي[40]؛ و هذا ما يلاحظه المتلقي عند قراءته للثلاثية أين يجد أن المؤلف عند كتابته للنّص الأدبي استبعد آليات الخطاب التواصلي الفعلي كونه يُخاطب ذات متلقية غائبة، ومن ثمة يمكن للمتلقي أنّ يُشكل سياقا افتراضيا يقترب من المعنى الذي جاء به المؤلف.

و في هذا المنحى يرى فولفغانغ إيزر *(Wolfgang Iser)* أنّ الأدب بوجه عام يكشف عن مجموعة من القوانين يخضع لها القراء بوجه عام، هؤلاء القراء الذين يصدرون أحكاماً خاصة تجسد ذلك التباين الموجود على مستوى تلقيهم للعمل الأدبي، هذا الحكم الذي قد يُعبر عن حقبة تاريخية مُعينة ينتمي إليها القارئ، يقول في ذلك:" إنّ الأدب يعكس مجموعة القوانين التي توجه هذه الأحكام.كما يصدق هذا حين ينتمي القراء المشار إليهم إلى عصور تاريخية مختلفة، فمهما كان العصر الذي ينتمي إليه فإن حكمهم على العمل المشار إليه يظل يكشف عن معاييرهم الخاصة، و بالتالي فهو يقدم دليلاً ملموساً على المعايير و الأذواق التي سادت في مجتمعاتهم. و تتوقف عملية إحياء القارئ الحقيقي بالطبع على بقاء الوثائق المعاصرة له."[41]

أما سلطة القارئ الاجتماعي التاريخي هي سلطة يجمع فيها القارئ بين الأبعاد الاجتماعية والتاريخية عند تلقيه للعمل الأدبي، والدّارس للثلاثية يجد أنّ المؤلف دمج بين البعدين التاريخي والاجتماعي؛ لأنّ المسرحيات تتناول موضوعات اجتماعية تختلف من عصر إلى آخر، فالاشتراكية و النضال النقابي و الاستغلال و غيرها من الموضوعات كانت سائدة في تلك الفترة التاريخية التي عاشتها الجزائر بعد الاستقلال، لهذا فهي تحتاج إلى قارئ يدرك طبيعة الموضوعات و يتفاعل معها، ومن ثمة فالقارئ التاريخي الاجتماعي هو قارئ يجمع بين المعرفة التاريخية

---

(40) – يـُنظر: إدريس بلمليح: القراءة التفاعلية–دراسات لنصوص شعرية حديثة–، ص:10.

(41) – فـولفجانج إيـسّر: فعل القراءة– نظرية في الاستجابة الجمالية–، ترجمة: عبد الوهاب علوب، ص:34.

انطلاقا من الواقعة الاجتماعية، وسلطة القارئ داخل النّص الأدبي هي سلطة يُمارسها القارئ كونه مدركا للأنساق التي شكلها المؤلف، و التي تبدو على شكل بنية نصية قابلة للتفاعل و التواصل، وعلى المتلقي استخرجها انطلاقا من معرفته الخاصة بطبيعة النّص.

2-7-2-القارئ المثالي:تحدث فولفغانغ إيزر(*Wolfgang Iser*) عن القارئ المثالي أو الافتراضي الذي يُسقط عليه المؤلف نصه، يقول في ذلك:"وهناك في المقام الثاني القارئ"الافتراضي"و هو الذي يمكن أن تُسْقَطَ عليه كلّ تحيينات النّص الممكنة"[42]، فالقارئ المثالي هو قارئ افتراضي يتخيله المؤلف قبل كتابة النّص مادام غير موجود في زمن المؤلف، فقد يكتب المؤلف لقارئ مستقبلي مثلا يتمثله في ذهنه فيسقط عليه كلّ إشارات النّص، ففي العمل المسرحي يتصور الكاتب شكل القارئ الذي يبحث عنه فتنشأ بذلك علاقة حميمية بين المؤلف و القارئ الافتراضي الذي يُلغي المعايير الزمنية.

كما حدد فولفغانغ إيزر (*Wolfgang Iser*) بعض مميزات للقارئ المثالي، يقول في ذلك:" يكاد يُقابل القارئ المعاصر بطريقة مباشرة القارئ المثالي الذي يُستشهد به في غالب الأحيان ... فإنّ هذا الأخير لن يصبح أكثر من قارئ مُثقف، لا لسبب سوى أنّ القارئ المثالي هو استحالة بنائية فيما يتعلق بالتواصل الأدبي"[43]، انطلاقا من هذا النّص نستشف أنّ القارئ المثالي هو شكل من أشكال القراء بيد أنّه يختلف عنهم في طبيعة الدور المنوط به، ويتميز بمجموعة من المميزات أهمها مايلي:

- -القارئ المثالي قارئ يُستشهد به من قبل المؤلف.
- -يقترب القارئ المثالي من القارئ المعاصر إلى حد يصعب التميز بينهما.
- - القارئ المثالي هو قارئ نموذجي ملازم للمؤلف في كلّ فترة من فترات العمل الأدبي.[44]
- -القارئ المثالي له علامات تتفق إلى حد كبير مع علامات المؤلف، ولعلّ هذه الخاصية تجعل من القارئ المثالي قارئ له دراية بالأعراف السائدة عند المؤلف مما يسهل عليه عملية تحقيق التواصل الأدبي بينهما.

---

(42) – فولفغانغ إيزر: فعل القراءة- نظرية جمالية التجاوب في الأدب-، ترجمة : حميد الحميداني و الجلالي الكدية، ص: 20.

(43) – المرجع نفسه، ص: 22.

(44) – يُنظر: عبد النبي اصطيف: النّص الأدبي و المتلقي،مجلة الآداب، جامعة منتوري، قسنطينة، ع1، 1994م، ص:88.

●-إحداث التطابق التام بين المقاصد الكلية التي يريدها القارئ المثالي و بين المقصد العام للمؤلف.

●-التواصل داخل النـــّص الأدبي بين القارئ المثالي و النّص من جهة، وبين القارئ المثالي و المؤلف من جهة أخرى.

بناء على ما سبق نصل إلى أنّ القارئ يُعد أحد العناصر الرئيسة المُشكلة لحلقة التواصل في الأثر الأدبي، فعند تتبعنا لفئات القراء وجدنا تباينا في مواقف النقاد في تحديد أنواع القراء، ومرده ذلك- في نظرنا- إلى الرؤية النقدية لكلّ واحد من هؤلاء إلى مشروع القارئ و طريقة انبنائه داخل العمل الأدبي و أهم الوظائف التي يُحققها في بناء الاستجابة؛ فمنهم من اهتم بالأثر الذي يُنتجه انطلاقا من طريقة تموقعه داخل النـــّص، ومنهم من اهتم بالبعد الوظيفي الذي يُحققه، ومنهم من جعله بنية نصية قائمة في حد ذاتها، والبعض الآخر انطلق من مبدأ القصدية الذي يُحققه بعد الانتهاء من عملية القراءة.

ب- مفهوم القـــارئ الضمني و أنـــــساقه:

يُعد القارئ الضمني *(lecteur implicite)* [*] – في نظرنا- أبرز نقطة جاء بها مشروع التلقي عند فولفغانغ إيزر *(Wolfgang Iser)*لسببين؛ لارتباطه الوثيق بعملية القراءة، ولكونه يهدف بالدرجة الأولى إلى دراسة وتحليل الأثر الأدبي بوصفه غاية المؤلف حين يشرع في الكتابة؛ لأنّ النـــّص هو أرضية معرفية يُشكلها المؤلف بمختلف الأنساق و التي تظهر بصيغ مختلفة، وتُؤسس لوجود فعل الكتابة تحتاج إلى قارئ مزود بمجموعة من الاستعدادات المعرفية تمكنه من التفاعل مع نصه.

و المتأمل لنظرية فولفغانغ إيزر *(Wolfgang Iser)* حول القارئ الضمني يجد أنّه حدّد أهم إجراءات القراءة و الآليات التي يتبعها القارئ الضمني أثناء حضوره في النّص الأدبي وأهمية الدور الذي يضطلع به في تفاعله مع النّص، فضلا عن البعد التأويلي و الممارسة الجمالية التي يحدثها من خلال ردود الأفعال التي يتركها على الأثر المدروس، وسنحاول –قدر الإمكان- أن نحدد مفهوم القارئ الضمني و أهم الأنساق المشكلة له في ثلاثية عبد القادر علولة:

1-مفهوم القارئ الضمني:عرّف فولفغانغ إيزر *(Wolfgang Iser)* القارئ الضمني بقوله:"هو بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن تحدده بالضرورة"[45] ، يُحيلنا- هذا التعريف- إلى مجموعة من الملاحظات، وهي:

الملاحظة الأولى:القارئ الضمني يظهر داخل البنية النصية للأثر المدروس من خلال ردود أفعاله اتجاه بعض القضايا المطروحة في النـــّص أو الكشف عن المعاني المُختلفة، وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ مفهوم البنية النصية جاء بصفة الإطلاق؛ بمعنى البنية النصية لا تشترط وجود شكل معين من الخطاب أو تقصي خطاب معين، فالنـــّصوص النثرية و الشعرية يمكن أن تشكل بنية نصية.

---

[*]- **الضمني**: الضمني هو المنسوب إلى الضمن، و هو باطن الشيء وداخله، وضده الصريح(*Explicite*)، نقول: يفهم من ضمن كلامه كذا، أي من دلائله و مراميه، و كلّ معنى يتضمنه النـــّص دون التصريح به، فهو معنى ضمني. و الرأي الضمني هو الرأي الذي لا يستطيع صاحبه أن يصرح به لسبب داخلي أو خارجي.(يـــُنظر:جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ج1، (د.ط)، 1982م، ص:762.).

[45] – فولفغانغ إيـــــزر: فعل القراءة- نظرية جمالية التجاوب في الأدب-، ترجمة:حميد الحميداني و الجلالي الكدية، ص:30.

الملاحظة الثانية: لكلّ بنية نصية قارئ ضمني؛ لأنّ لكلّ نص أدبي يُنتجه المُبدع سمات ودلالات مختلفة تميز النّصوص عن بعضها البعض.

كما أشار فولفغانغ إيزر *(Wolfgang Iser)* في خضم حديثه عن القارئ الضمني إلى قدرة المؤلف المبدع في تشكيل القارئ الضمني برؤيته الخاصة للعالم، ومن ثمة فالقارئ الضمني عبارة عن أداة يضعها المؤلف في النّص، و في هذا يقول:"يمكن أن نفترض أن كلّ نص أدبي يمثل بطريقة أو بأخرى رؤية منظورية للعالم يركبها المؤلف"[46] ، فهذا النّص إشارة واضحة إلى الدور الذي يضطلع به القارئ الضمني في نقل رؤية الكاتب إلى العالم *(Monde)* الآخر، هذا العالم الذي يقترحه الكاتب على المتلقي، ومنه فالقارئ الضمني هو ذلك القارئ الذي يُجسد كلّ الميول اللازمة في النّص بهدف ممارسة المؤلف كلّ سلطاته، ولعلّ أهم المرجعيات التي ينطلق منها القارئ الضمني هي تلك المفاهيم و المكتسبات الثقافية التي ينطلق منها القارئ في فهم وشرح الأبعاد المختلفة للنّص، وعليه هناك اختلاف بين القارئ الحقيقي و القارئ الضمني من خلال تجذره في بنية النّص و يمكنه أن يربط بين النّص و القارئ الحقيقي.

والنّص الأدبي"لايتحقق من تلقاء نفسه، وإنّما استنادا إلى فعل إنجازي يقوم به القراء"[47] الذين يسعون إلى تحقيق التفاعل بين أجزاء النّص المختلفة، ولعلّ هذا المفهوم الإجرائي الذي أقدم فولفغانغ إيزر (*Wolfgang Iser*)على صياغته يهدف إلى استحداث شكل جديد من التلقي المرتبط بالنّص، وهذا خلافا لما كان في السابق عندما كان التلقي مرتبط بخارج النّص، ومن ثمة يمارس القارئ سلطته خارج الفعل، ولعلّ هذا ما جعل فولفغانغ إيزر *(Wolfgang Iser)* يُطلق عليه (القارئ الفعلي) الذي يُعرفنا على شكل من القراءة بناء على تفعيله لجوانب معينة متعلقة بالرصيد النّصي طبقا لما لديه من مخزون تجربته الخاصة[48] ، وهذه التجربة *(Expérience)* يجب أن يراعى فيها الجمهور اللاحق، وفي هذا المنحى يقول فانسون جوف*(Vincent jouve)*:"فالقارئ الفعلي لا يحيل فقط، إلى الجمهور المعاصر

---

(46) – فولفغانغ إيزر: فعل القراءة- نظرية جمالية التجاوب في الأدب-، ترجمة :حميد الحميداني و الجلالي الكدية، ص:30.

(47) – حميد سمير: النّص و تفاعل المتلقي، في الخطاب الأدبي عند المعري-دراسة- منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2005م، ص: 39.

(48) – يُنظر:محمود أحمد العشيري: الاتجاهات النقدية و الأدبية الحديثة-دليل القارئ العام-، ص:100.

لظهور الطبعة الأولى من عمل أدبي ما. بل يحيل كذلك إلى كل الجمهور الذي سيقرأ الكتاب فيما بعد. إذا كان من الواجب أخذ هذا الجمهور المشهود بعين الاعتبار؛ فذلك لأن كلّ قراءة لنص ما، تخترقها بلطف قراءات سابقة له."[49] من الواضح أنّ القارئ الفعلي يستدعي من الأثر الأدبي أن يحتضن كلّ جمهور القراء سواء أكانوا معاصرين للكاتب أم قراء آخرين لاحقين يشتملهم نص الكاتب، و من ثمة وجب على الكاتب أن تكون له نظرة استشرافية (*Prospection*)لطبيعة الكتابة في حد ذاتها بهدف ضمان نجاح العمل في حد ذاته ، فيتحقق بذلك مبدأ استمرارية الاستجابة لدى المتلقين.

والقارئ الضمني عند فولفغانغ إيزر (*Wolfgang Iser*)قارئ متخيل؛ يسعى إلى توظيف خياله الأدبي لاستكشاف المعاني الحقيقة للنّص الأدبي، ومن ثمة فهو عبارة عن شبكة من أبنية الاستجابة و مجموعة من الاستعدادات الذهنية يستعين بها القارئ في ممارسة سلطته على النّص الأدبي، كما أنّه يستطيع أن يتحرك في كلّ الأثر الأدبي، ويسعى إلى البحث عن مكمن الجمالية من خلال اكتشاف أبرز التصورات التي يمكن أن ينتجها النّص، فهو متلق فعلي يتمتع ببنية تصورية بعيدا عن التصورات الإيديولوجية التي من شأنها أن تُعيق قراءته الصحيحة.[50]

ويمكن للقارئ الضمني أن يتفاعل مع النّص من خلال عملية الإدراك(*Perception*) و الإحساس، فالكاتب يضع في نيته –قبل كتابة النّص – المتلقي و أهم الرسائل التربوية و السياسية و الاجتماعية و الثقافية و غيرها التي يُريد أن يُصلها إلى الجمهور، كما يعمل على تقديم أهم الاقتراحات التي يمكن أن يكون عليها المتلقي حين قراءته للنّص.

والقارئ عند محمود أحمد العشيري "حالة ثقافية، من مكونات النّص، وهو معيار أساسي للإنتاج، ومحصلة لمجموع التأثيرات و الاستجابات السابقة التي تفرضها النّصوص، وتُؤدي إلى الحدود الدنيا من عمليات الفهم و التفسيروالتذوق"[51]، فالقارئ الضمني عبارة عن خزّان

---

(49) –فانسون جوف: القراءة، محمد آيت لعميم، شكير نصر الدين، ص:45.

(50) –يُنظر: روبرت هولب: نظرية التلقي– مقدمة نقدية–، ترجمة:عز الدين إسماعيل، ص: 19–20.

(51) – مراد حسن فطوم: التّلقّي في النقد العربي –في القرن الرابع الهجري– منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2013م، ص:36.

معرفي ثقافي يتستر خلف البنية النصية، كما أنّه معيار لعملية الإنتاج و لشتى التأثرات المختلفة و الاستجابات المتنوعة التي تساعد على الفهم الجيد.

والقارئ الضمني يضع المؤلف نصب عينيه عندما يقوم بعملية إنتاج للنّص الأدبي، هذا المتلقي هو متلق غير فعلي على الرغم من أنّه يعيش في نفس الظروف التي يعيش فيها المؤلف، ومن ثمة يكتسب مجموعة من الخبرات المتراكمة نتيجة قراءات سابقة.(52)

بناء على ما تقدم يمكن القول أن القارئ الضمني عند فولفغانغ إيزر (*Wolfgang Iser*)هو قارئ داخل الأثر الأدبي يُعبر عن رؤى الكاتب الحقيقية و يسعى إلى الكشف عن المعاني الخفية داخل النّص الأدبي.

2-أنساق القارئ الضمني : بما أنّ القارئ الضمني بنية نسقية داخل النّص المسرحي تستدعي وجود مجموعة من الأنساق الدالة على حضوره، وتتشكل هذه الأنساق من الضمائر(*Pronouns*) بمختلف أنواعها مثل:(ضمائر المتكلم و المخاطب و الغائب) يتستر خلفها القارئ الضمني، فهذه الضمائر تكون على شكل ضمائر منفصلة أو متصلة أو مستترة تجتمع جميعا بهدف إنتاج خطاب القارئ الضمني، ويُمكن أن نُطلق على هذا النوع من العلامات بالأنساق الغير مباشرة، وقد يظهر القارئ الضمني على شكل ملفوظات صريحة تنم عن وجوده يُمكن أن نطلق عليها بالأنساق المباشرة، وسنحاول أنّ التعرف على هذين الشكلين:

2-1-الأنساق الغير مباشرة:تعد الأنساق الغير مباشرة(*) شكلا من أشكال حضور القارئ الضمني و تضم كلّ الضمائر تتضافر في ما بينها مشكلة المعنى داخل النـــّص المسرحي، وعند قيامنا بعملية احصائية نجد هذه الأنساق تعد -في نظرنا- أكثر ورودا من الأنساق المباشرة، وسنحاول أن نتتبع تمظهرات هذه الضمائر داخل ثلاثية عبد القادر علولة وطريقة انبنائها و أهم المعاني التي تحملها للمتلقي:

---

(52) - يُنظـــــر: عبد النبي اصطيف: النّص الأدبي و المتلقي، مـــجلة الآداب، جامعة منتوري، قسنطينة، ع1، 1994م، ص:87.

(*)-أطلقت الباحثة كريمة بلخامسة على الأنساق الغير مباشرة بـــ"العلامات الصامتة".(يـــُنظر: كريمة بلخامسة: إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين، أطروحة دكتوراه، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، (د.ت)، ص:16.

1-1-1-الضمائر بوصفها بنية نصية قابلة للتفاعل :تتضمن ثلاثية عبد القادر علولة مجموعة من الضمائر(*) الظاهرة و المضمرة تحيل المتلقي إلى مجموعة من المعطيات المعرفية داخل النـــّص بهدف فهمها و اسيتعاب مضامينها للتفاعل معها و التواصل مع الكاتب، فهذه الضمائر تحافظ على وحدة النّص و تماسكه و تنظم سير الحبكة و أجزاء الفعل المسرحي، و لها دور أيضا في بناء منظومة الفهم لدى المتلقي ، و تسعى إلى مرافقة القارئ إلى تحقيق المتعة.

والضمائر عند أمبرتو إيكو(*Umberto Eco*):عبارة عن إستراتيجية(*Stratégie*)(**) نصية يُدرجها الكاتب في نصه بهدف تحقيق التفاعل بين المتلقي ونصه، يقول في ذلك: "الضمائر تمثل إستراتيجيات نصية محضة"(53)، فالضمائر لها دور فعال في تفعيل عملية التواصل بين البنية النصية و المتلقي، والدّارس لثلاثية عبد القادر علولة يجد أنّ هذه الضمائر ظهرت في كلّ النصوص بأشكال عدة ودلالات مختلفة، وسنحاول أن نستعرض أمثلة عن بعضها و نبحث عن أهم الدلالات التي تحملها:

● – **صيغة المتكلم المفرد (أنا)**: يمكن أن يختفي القارئ الضمني خلف ضمير المتكلم (أنا) ليُعبر عن موقفه من القضايا التي تُثار في النّص المسرحي، ففي مسرحية (الأقوال) يرتبط ظهور القارئ الضمني بالموضوع الرئيس للمشهد المسرحي، وهو طلب الاستقالة الذي تقدم بها (قدور السواق) من الشركة الوطنية التي كان يعمل فيها، بيد أن ظهور ضمير المتكلم كان مقترنا بضمير الجمع المتكلم (نحن)، وضمير المخاطب(أنت) ليكشف هذا الحضور المكثف لهاته الضمائر عن نقطة تحوّل في مسار العلاقة التي كانت تجمع بين (قدور السواق) و صديقه (السي الناصر) فضلا عن الإشعار بوضعية نفسية سلبية كانت تعيشها الشخصية، كما يظهر في قول(قدور السواق):"**نستقيل من الشركة يا السي الناصر على خاطر الطريق اللي خذها مع بعض حتى لليوم ما تخرجش...لما نقول الطريق اللي خذها في الحق أنا غير خضرة فوق طعام نبغي نقول الطريق اللي خذها أنت و أنا وراك ما تصلحش...أنا عييت فيها و كرهت**

(*)–**الضمائر**:كلمة أو حرف ينوب مناب الاسم، منه المتكلّم و المخاطب و الغائب و منه المتصل و منه المنفصل.(يـــُنظر: جبران مسعود: معجم الرائد، ص:513.).

(**)– **إستراتيجية**:جاء لفظ إستراتيجية من فنّ قيّادة عمليات جيش في ميدان القتال، وهو يقابل مصطلح الخطة (*Tactique*) التي هي جزء من الفنون العسكرية.(يـــُنظر: باتريك شارودو و دومينيك منغو: معجم تحليل الخطاب، ترجمة: عبد القادر المهيري و حمّادي صمّود، دار سيناترا، تونس، (د.ط)، 2008م، ص:532.).

(53) –أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية –التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية– ترجمة: أنطوان أبو زيد، ص:77.

روحي...كرهت روحي و كرهتك أنت أكثر من كل شيء...إذن اليوم قصدتك باش نستقيل من الشركة الوطنية و في نفس الوقت باش نستقيل من عقيدة الصداقة اللي كانت رابطتنا...قدور السواق اليوم يخرج من الشريكة الوطنية و اليوم يردم...يدفن نهائيا الصداقة اللي كانت رابطاته تمنطاعش سنة بالسي الناصر"[54]، نُلاحظ أن القارئ الضمني ورد بصيغة الضمير المضمر (أنا) و يتستر خلف الأفعال التالية:(نستقيل، نقول، نبغي، نسميها، عييت...) هذه الأفعال و غيرها جاءت بصيغتين مختلفتين صيغة الفعل مضارع و الفعل الماضي يؤسسان معا لأهم حدث في المشهد و هو قرار الاستقالة الذي اتخذته الذات الفاعلة، ولعلّ هذا القرار ينم عن وعي بحجم المسؤولية و الرغبة في تغيير السلوك و العودة إلى الطريق الصحيح الذي يجب أن تسلكه الشخصية منذ البداية و الابتعاد- قدر الإمكان- عن الطرق الأخرى التي تُؤدي إلى نتائج وخيمة تنعكس سلبا على الفرد و المجتمع، و الجدير بالذكر أنّ فعل الاستقالة لا يتعلق بالجوانب المادية فحسب بل تعداها إلى جوانب أخرى معنوية متعلقة بعلاقة الصداقة، وهي رابطة قوية جمعت الصديقين الحميمين لمدة طويلة من الزمن تريد الذات الفاعلة بترها بسبب تعديل سلوك و الابتعاد عن الممارسات الماضية الغير مشروعة.

والملاحظ أن الضمير المتكلم ظهر بشكل بارز في قوله: (أنا غير خضرة، أنا وراك، أنا نسميها)، ولعلّ هذا التغيير في طريقة العرض إستراتيجية من قبل المؤلف بهدف دمج المتلقي لتفاعل أكثر مع القارئ الضمني.

كما يكشف هذا الضمير عن حالة نفسية عاشتها شخصية(قدور السواق) كما يظهر في الفعلين(عييت، كرهت)، وهي حالة نفسية سلبية ناتجة عن تراكمات سابقة و ناجمة عن صحوة الضمير و الرغبة في العودة من جديد إلى حالة نفسية جديدة و مستقرة.

و في مقطع مسرحي آخر يبدي القارئ الضمني موقفه من بعض القضايا المُتعلقة بالرجعية و البيروقراطية، فنقرأ مثلا قول(قدورالسواق):**"التجربة هذي سهلت عليا نفهم بعمق عدة أشياء...مثلا معنى البيروقراطية...كنت ظان باللي البيروقراطية هيا الكواعظ...الدّالة الطلوع الهبوط و الانتظار...هذا المعنى الضيّق...إذا يسقسوني اليوم على البيروقراطية نتكلم لهم على السي الناصر صديقي القديم...نحكي كيف أرميت العلاقات**

(54) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص: 24.

ووليت جبّار...كيف وليت لاهف تضغت و تعفس باش توضع مصالحك و تمتها...كيف تستعمل إطار الدولة لمصالحك و مصالح الرجعية"[55]، عند تحليلنا لهذا المقطع لاحظنا أنّ ضمير المتكلم ظهر في صيغة الفعل(نفهم) الذي جاء في سياق إعادة تصحيح المفاهيم ليس فقط عند الذات الفاعلة فحسب بل الخطاب موجه إلينا نحن بوصفنا ذوات متلقية.

إنّ البيروقراطية لها معنى ضيق و آخر واسع؛ فأما المعنى الضيق هو الانتظار الطويل لاستخراج الأوراق الإدارية من الهيئات المختصة، في حين أنّ المفهوم الواسع و الشامل يتعلق باستغلال المسؤول لوسائل الدولة المختلفة لتحقيق المصلحة الخاصة و مصلحة فئة معينة من المجتمع، ومن ثمة الوقوف ضد الاشتراكية و مبادئها القائمة على تحقيق المصلحة العامة و القضاء على كلّ مظاهر الاستغلال و تحقيق العدالة الاجتماعية و الرقي بالعامل و مساعدة الضعفاء و المظلمين و حماية العقول المبدعة و الرقي بها لكي تصل إلى أقصى ما تصبو إليه.

و في مشهد آخر يظهر القارئ الضمني ليُعبر عن قيم سامية يكشفها (غشّام) لابنه (مسعود)،يقول في ذلك:" **عرفت واش هي الخدمة...واش قيمة العمل واش معنة الإضراب...واش معنة التوحيد واش هو دور المنظمة"**[56]، يُحيلنا خطاب المؤلف الضمني إلى مجموعة من القيم و المفاهيم التي يجب أن يُعاد النظر فيها منها؛ قيمة العمل و دوره في حياة الإنسان و المجتمع من منظور اجتماعي و اقتصادي؛ فمن الناحية الاجتماعية يُشعر العامل بأنّه فرد مبدع في منظومته الاجتماعية التي هو واحد منها يسهم بعمله في ترقية مجتمعه و بعمله يستطيع أن يساعد غيره – و لو بالشيء اليسير- من أبناء مجتمعه مثل: الفقراء و المساكين و اليتامى وغيرها من الفئات الأخرى التي تحتاج إلى من يرعاها، و العامل أثناء أداء عمله يبتعد عن كلّ مظاهر الانحراف و الآفات الاجتماعية التي لها عواقب وخيمة على استقرار المجتمعات و أمنها، أما من الناحية الاقتصادية يُساهم العامل في ترقية المؤسسة التي يعمل فيها و يسعى إلى تطوير اقتصاد وطنه.

كما أشار خطاب القارئ الضمني إلى قضية أساسية تتعلق بالنضال النقابي و دوره في تحقيق مطالب العمال في ظل غياب إستراتيجية حكيمة من قبل المسؤولين تستجيب إلى تطلعات

---

(55) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص:32.

(56) – المصدر نفسه، ص:45.

العمال في إطار التعاون و التضامن و التكافل بين العامل البسيط و المسؤول بعيدا عن استخدام طرق أخرى تعرقل مسار التنمية مثل: الإضراب الذي يُعد -في نظر الحركة النقابية- أحد الوسائل الفعالة لتحقيق المطالب المشروعة.

و في مسرحية (الأجواد) يظهر القارئ الضمني خلف شخصيات مختلفة و بأصوات متعددة منها خلف شخصية (الموظف الثامن) ليعبر عن رأيه في طلب المقدم من قبل (الحبيب الربوحي) المتعلق بمساعدة حيوانات الحديقة:"**شوف لحالتي أنا اللي مردّف عايش كالقرادة في سقيفة ساكنين فيها أنا و المرأة و الدراري**"[57]، إنّ المتأمل لهذا التعليق الذي أورده خطاب القارئ الضمني يُلاحظ أنّه هناك أزمة كانت و لا تزال مطروحة أمام الهيئات المختصة تتعلق بأزمة السكن على الرغم من البرامج و المخططات التي تهدف إلى القضاء عليها أو على الأقل التقليل من حدتـــها، والملاحظ أنّ أزمة السكن لاتتعلق بالفئات الهشة فحسب بل تعددتها حتى إلى الموظفين الذين لم يسمح لهم راتبهم بشراء ساكن لائق.

و في مقطع آخر يظهر القارئ الضمني خلف (حارس الحديقة)، و هو يكشف عن قيمة التعاون و التآزر في سبيل الخير، كما يظهر في قوله :"**بسم الله يا سيدي أنا واجد نعاون السي الحبيب على الراس و العين**"[58] ، إنّ الاعتناء بالحيوانات من القيم السامية التي جاء بها ديننا الإسلامي و تحث عليها القوانين و التشريعات الدولية التي تهدف إلى حماية الحيوانات، وبخاصة تلك المهددة بالانقراض، لهذا نجد الحكومات اليوم تشيّـــد حدائق خاصة لهذه الحيوانات بهدف حمايتها و توفير لها كلّ شروط و ظروف العيش من جهة، ومن جهة أخرى لكي يتمكن الجمهور من التعرف عليهم في غير بيئتها الأصلية، ولعلّ هذا ما دفع القارئ الضمني إلى التستر خلف (حارس الحديقة) ليبدي موقفه و اهتمامه و يعلن مساعدته لتحسين وضعية حديقة الحيوانات.

وفي موضع آخر يتستر القارئ الضمني خلف شخصية (أخت عكلي) لتبدي رغبتها في التبرع بهيكلها العظمي، تقول في ذلك:"**إذا تـــحتاجوا هيكل عـــظمي انتاع امرأة اكتبوا لي**" [59] ، فعلى الرغم من أنّ خطاب القارئ الضمني خطاب مثالي يصعب تحقيقه في أرض

---

[57] – عـــبد القادر عـــلولـــة: مسرحـــية الأجـــواد، ص: 84.

[58] – الـــمصدر نـــفسه، ص: 99

[59] – الـــمصدر نـــفسه، ص: 117.

الواقع غير أنّه يلفت انتباهنا إلى قضية أساسية وقيمة نبيلة تتمثل في نشر ثقافة التبرع بفهومه الواسع في سبيل تحقيق المصلحة العامة فضلا عن فوائدها المختلفة على الفرد و المجتمع.

وفي مسرحية (اللّثام) يتمظهر القارئ الضمني خلف شخصية (جلول) و هو يُعبر عن تضامنه مع أصدقائه، فنقرأ مثلا قوله:

"عنق بجهد رفاقه وقال أنا منكـــم
أوضحوا لي الطريق فسر لي المهمة
جالوا بيه في تاريخ الإنسانيـــــــة
وحكاو على المسيرة من بدايتـــــه."[60]

نُلاحظ – في هذا المقطع – اندماج الضمير المتكلم(أنا) مع الضمير المخاطب الجمعي (أنتم) ليُشكلان معا علامة من علامات ظهور القارئ الضمني، و الملاحظ أن مضمون الخطاب يتعلق بالنضال النقابي الذي يجمع بين (جلول) و زملاؤه في العمال مما يدل على التلاحم و التضامن لتحسين ظروف العمال، كما ورد ضمير آخر ارتبط ظهوره بضمير المتكلم و هو ضمير الغائب الجمعي(هم) المتستر خلف الأفعال التالية:(أوضحوا، جالوا، حكاوا)، وعند الربط بين هذه الضمائر يتضح لنا أنّ قرار (جلول) الدخول في النضال النقابي سبقته مرحلة تمهيدية قامت بها الذوات الجماعية، و من ثمة فهي عبارة إستراتيجية تستعمل لكسب أكبر عدد ممكن من المناضلين.

و في مشهد آخر يتمظهر القارئ الضمني خلف شخصية (برهوم الخجول) و هو يُبرئ نفسه من تهمة القتل الموجه إليه، يقول في ذلك:" **أنا نقتل يا الشريفة...؟ أنا نقتل...؟ كللي ما تعرفينيش أنا ربع من آدم...يا أنا يا الشريفة منين نسمع النموسة تزرنف بحدايا نمد لها حنكي باش ما نغيضهاش...أنا نقتل؟...شوفي لركايبي يعطوك الخبر...شوفي كيف يستفقوا شوفي هذا الراجل يقتل**"[61]، يبدو لنا أنّ الضمير المتكلم (أنا) جاء ليُؤسس لوضعية إنكارية وردت على صيغة الاستفهام لتعبير عن رفضها للتهمة الموجهة إليها من قبل الآخر مع تقديم مجموعة من الأدلة تؤكد على طبيعة التركيبة البشرية التي تنتمي إليها الشخصية البطلة.

---

(60) – عبد القادر علولة: مسرحية اللّثام، ص:155.

(61) – المصدر نفسه، ص: 165.

وفي موضع آخر يكشف حضور القارئ الضمني عن بعض القيم المتعلقة بالاشتراكية، منها مايتعلق بالمصلحة العامة و تحقيق العدالة الاجتماعية، فنقرأ قول(برهوم الخجول):"**أنا عامل امزية وبغيت ندير الخير في خاوتي...خدامين من أجل المصلحة العامة و في سبيل العدالة الاجتماعية**"[62]،عند استقرائنا لخطاب القارئ الضمني نجده يُعبر عن الفكرة الرئيسة التي قام عليها المشهد المسرحي و هي فكرة النضال النقابي وحماية المصلحة العامة للعمال و تحسين الظروف الاجتماعية، كما يدعو خطاب القارئ الضمني إلى إرساء قيم الأخوة بين العمال كما هوظاهر في لفظة(خاوتي) التي تحمل دلالات كثيرة منها التضامن و التعاون في السرّاء و الضرّاء.

- **– صيغة المتكلم الجمع/نحن:** يحمل ضمير الجمع المتكلم (نحن) دلالات عدة منها:

–إشراك المؤلف المتلقي في عملية بناء النص .

–المحافظة على مستوى التفاعل الموجود بين النـــّص ومتلقيه.

–الكشف عن أفعال السرد .

و الضمير (نحن) في ضوء نظرية التلقي يُشكل بنية نصية قائمة في حد ذاتها يتستر خلفها القارئ الضمني ، ويحاول أن ينقل للمتلقي بعض الأحداث وموقفه منها، وهنا يحدث التفاعل بين المتلقي الذي يسعى إلى استخراج هذه البنية وربطها بفعل القراءة، وسنحاول أن نستقصي تمظهرات البنية في الثلاثية لنُبين أهم الفروق الموجود بين هذه البنية و البنية السابقة.

ففي مسرحية (الأقوال) جاءت هذه الصيغة لتعبر عن بعض القضايا المتعلقة بالتضحية وحب الوطن، و هنا يتستر القارئ الضمني خلف شخصيات عديدة منها شخصية(قدور السواق) في قوله:"**كنّا متمنيين زي و اخرج زي آخر...نعم كنّا نتمنوا زي...نتمنّوا نزيدوا نضحوا في سبيل الآخرين و نعطوا المثال الصالح و لكن أنت من الناس اللي حابين يحلبوا الوطن حتى للدم و يجعلوا مصيره زي آخر**"[63]، نُلاحظ أنّ ضمير المتكلم الجمعي جاء على صيغ مختلفة منها في الفعل الناقص(كنّا) الذي ورد مرتين في سياق التمني، ويُفيد الرغبة في البحث عن وضعية إيجابية؛ فـــ(قدور السواق) قدّم لنا تصورا عن شخصية أنموذجية من سماتها

(62) – عبـــد الـــــقادر عـــلولة: مســـــرحية الـــلّثام، ص: 213.

(63) – عبـــد الـــــقادر عـــلولة: مســـــرحية الأقـــوال، ص:25.

التضحية و البقاء على العهد و مساعدة الآخرين لتخطي العقبات، ولعلّ خطاب القارئ الضمني هنا ليس موجه إلى شخص في حد ذاته بل موجه إلي كلّ فرد مهما كانت وظيفته ودوره في المجتمع، و الملاحظ أنّ المقطع المسرحي يحمل صورة أخرى سلبية لنماذج همها الوحيد تحقيق المصلحة الخاصة و لو على حساب المصلحة العامة الممثلة في الوطن.

وفي مشهد آخر يظهر القارئ الضمني خلف شخصية (غشّام) وهو يطرح قضية العمل النقابي و تضامنه مع أصدقائه لتحسين ظروف العمل داخل المصنع، يقول في ذلك:"**كانت النقابة متينة و اللي يتكلم باسم العمال عارف قيمة العمال اللي يتكلم بيها...من جهتنا كنّا نتكاتفوا مليح وراهم و نشجعوا النّاس اللي اتدافع علينا...كان المرض و الموت كثير في المنجم و التضامن الفعال كان مشجعنا بزّاف** "[64]، يتستر القارئ الضمني خلف الأفعال التالية:(جيهتنا ،كنّا، نتكاتفوا، نشجعوا، علينا، مشجعنا)، فعند تحليلنا لطبيعة هذه الأفعال وربطها بالموضوع العام للمشهد نستنتج أنّها تدور حول قضية العمل النقابي التي كانت مطروحة بقوة في عصر المؤلف في ظل اتساع الفجوة بين العمال و المسؤولين مما أثر سلبا على السير الحسن للمؤسسات الاقتصادية نتيجة لكثرة الإضراب وغياب الحوار البنّاء بين مختلف الأطراف الفاعلة، ولعلّ هذا المقطع يُجسّد لنا جانبا من هذا الصراع بين العمال و المسؤولين المسيرين لهذه الشركات، و الملاحظ أن المقطع ينقل لنا الظروف القاسية التي كان يعمل فيها عمال المنجم مما أدى إلى وفاة بعضهم ومرض البعض الآخر مما يدل على غياب الرعاية الصحية، وبخاصة في الأعمال الشاقة التي تتطلب مراقبة طبية بصفة دورية.

كمايظهر القارئ الضمني خلف نفس الشخصية ليعبر عن فرحته و اندهاشه للمنجز النقابي الذي أقدم عليه ابنه (مسعود)، فتقرأ قول غشّام):"**أحنا فرحانين بيك لما عرفناك واقف ضدّ الرجعية...فرحانين بيك و قلنا ولدنا خرج راجل فحل و يدافع على العمال و المصلحة العامة**"[65] ، يبدو لنا أن المقطع المسرحي أثار قضية أساسية تتعلق بالعلاقة الوطيدة التي تربط بين السلف (غشّام) و الخلف (مسعود)، لقد وفق – في نظرنا- الأب إلى حد ما في تربية ابنه تربية يُمكن أن نُطلق عليها بـــ(التربية النقابية) التي أثمرت بأنّ أصبح(مسعود) أحد المدافعين

---

(64) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص:45.

(65) – المصدر نفسه، ص:55.

عن مصلحة العمال و الوقوف ضد رموز الرجعية، ولعلّ الهدف من حضور القارئ الضمني هنا هو التأكيد على ضرورة التحذير من مخاطر الرجعية وآثارها السلبية على المصلحة العامة.

و في مسرحية (الأجواد) يتستر القارئ الضمني خلف (موظف البلدية) و هو يبدي رغبته في مساعدة حيوانات الحديقة، يقول في ذلك:"**درسنا القضية على مستوى عالي يا صاحبي حسبتنا راني نقصروا و الاّ.نعم درسنها سيقان و طوابق و فليناه كما قالت الشريعة. حددّنا للحيوان الميزانية الضرورية في المستقبل يا المسكين نجيبولهم على حساب التخطيط**[66]، نُلاحظ أن القارئ الضمني يظهر في الأفعال التالية:(درسنا، حسبتنا ، نقصروا، درسنها، حددّنا) التي تعبر عن موقفين متناقضين، وهما:

–موقف إيجابي: يتمثل في تفاعل (موظف البلدية) مع طلب (الحبيب الربوحي) من خلال الرد الذي ينم عن استجابة للطلب المقدم، وهو نفس الـــموقف الذي عبّر عنه مُوظف آخر الذي أبدى استعداده لمساعدة حيوانات الحديقة من خلال برمجة مشروع لصيانة الحديقـــة و المحافظة عليها.

–موقف سلبي: يعكس هذا الموقف الوجه الآخر الذي يظهر به أحد الموظفين الذي جعل من موضوع حديقة الحيوانات موضوع هامشي لا يحتاج إلى كلّ هذه الضجة التي قام بها (الحبيب الربوحي) داخل البلدية.

و في موضع آخر يبدي القارئ الضمني آراءه المتعلقة بقضية حديقة الحيوانات، وهذا ما يظهر في قول (الحبيب الربوحي) :"**أصحاب الحيّ كلهم متحملين بقضية حديقة الحيوان كلنا ملتزمين وما نطلقوا القضية غير اذا كان حل ايجابي معقول ...هذا الحديقة مجاورة الأحياء الشعبية...موالين المال ما يجيبوش أولادهم لهذا الجنينة يدوهم ساعة على ساعة لاروبا يتفرجوا في الحيوان و أشياء أخرى مسلية ومكونة أكثر من ما في هذا البلاد...نقدروا نعتبروا اذا سمحت باللي الحديقة هذي حديقة الشعب، حديقة أولادنا على كل حال راك أنت عايش فيها ومنهاوراك تشوف من في كل يوم يزورها...المطلوب منك اذا بغيت تعاوننا...الصباح بكري قبل ما يجوا الخدّامين.أصلح ونظّف السجنات هكذا نقدروا نتابعوا**

(66) – عـــبد القادر عـــلولـــة: مسرحية الأجـــــواد، ص: 84.

في السر مهمتنا "[67]، لعلّ أول خطاب يرسله القارئ الضمني هو ضرورة تضامن و تجند سكان الحي عندما تكون هناك قضية تتعلق بالمصلحة العامة، كما يظهر في هذا المقطع السابق الذي أبدى فيه سكان الحي رغبتهم في الاهتمام بقضية حديقة الحيوانات، وهذا ما دلت عليه الألفاظ التالية:(كلنا ملتزمين، نقدروا، نعتبروا، نتابعوا)، تدل هذه الألفاظ على وعي سكان الحي و التزامهم بالقضية لما تُحققه من فائدة التي تعود عليهم و على أبنائهم و الوقوف ضد تلك الأصوات المعادية، و الملاحظ أنّ خطاب القارئ الضمني أشارإلى قضية أخرى تتعلق بظاهرة سياحية تتمثل في اختيار أصحاب المال و النفود الدول الأوربية كمكان للتنزه و مشاهدة الحيوانات رفقة أبنائهم بدل البقاء في وطنهم و العمل على تحسين و تطوير حديقة الحيوانات.

و في مقطع آخر يتستر القارئ الضمني خلف شخصية(العامل) ليكشف عن قضية الأخطاء الطبية الموجودة في المستشفيات الجزائرية، يقول في ذلك:" **سكتينا يا مرأة...أصبري شوية...عند ساعة و اللاّ يبانك جلول مجنون ورافد خنجره حسبتيه كما طبيبكم يجيه واحد على الوذن. يقلع له هو المرارة...أصبري نميزوا و نشوفوا مليح قبل ما ناخذوا موقف...ربما هذا الجرية راه دايرها عفسة...حيلة تكتيكية...ربما لو ندّخلوا نخسروها عليه...ربما راه دافع روحه مجنون يتكشف شي حاجة**" [68]، المتأمل لبنية خطاب القارئ الضمني يُلاحظ كيف تندمج مجموعة من الضمائر لتُشكل المشهد، ولعلّ الضمير البارز في هذا المقطع هو ضمير المتكلم الجمع (نحن) المتصل بمجموعة من الأفعال، وهي: (سكتينا، نميزوا، نشوفوا،نأخذوا، ندّخلو،نخسروها)، تنتج هذه الأفعال خطاب القارئ الضمني الذي يدور حول قضية الأخطاء الطبية التي يقوم بها بعض الأطباء، ولعلّ هذا راجع إلى ضعف التشخيص الطبي و إلى غياب الخبرة الطبية و نقص التكوين مما يُؤثر سلبا على المرضى، مما يُؤدي في بعض الأحيان إلى حدوث عاهة أو إلى الوفاة.

و إذا انتقلنا إلى مسرحية (اللّثام) نجد القارئ الضمني يتستر خلف شخصية (برهوم الخجول) وهو يُرسل خطابه إلى شباب المصنع أين حثهم على التعاون، يقول في ذلك:

---

[67] – عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص:99.

[68] – المصدر نفسه، ص: 135.

"**المصنع كما دار نخلوه و نعاودوا نركبوه...انقوه...انخملوه** "[69]، إنّ المصنع بوصفه مؤسسة اقتصادية لا يكمن دوره في تطوير الاقتصاد فحسب بل يُوفر للعمال فرص العمل لهذا يجب أن يتحد العمال جميعا لصيانته، وهذا ما دلت عليه الألفاظ التالية:(نخلوه، نعاودوا، نركبوه، انقوه ، انخملوه، ونتكلموا)، وهي ألفاظ تدل كلّها على معاني الصيانة الدورية للمصنع و إعادة هيكلته من جديد ليتماشى مع طبيعة الظروف الاقتصادية، ومن ثمة تحسين الإنتاج كما ونوعا مما يعود بالفائدة على العمال على شكل أرباح تُقسّم بينهم.

و في مقطع آخر يتستر القارئ الضمني خلف(الشرطي الأول) ليبدي رأيه حول قضية تتعلق بقطاع الشرطة، يقول في ذلك:"**الخوف من ربي...انا في السلوم قاع التحت وخلصتي قليلة...قلت للزملاء باش نديروا نقابة و نضربوا على رواحنا ما بغاوش** "[70]، يبدو لنا أنّ خطاب القارئ الضمني يتناول قضية العمل النقابي عند سلك الشرطة الذي لم يكن مسموحا به، ولعلّ هذا راجع إلى حساسية القطاع لارتباطه بالأمن من جهة، وإلى طبيعة التشريعات القانونية التي لاتسمح بالممارسة النقابية و حق الإضراب من جهة أخرى.

و في موضع آخر تناول خطاب القارئ الضمني وضعية المقابر في الجزائر، فنقرأ قول(برهوم الخجول):"**المقبرة مبنية على الأرض الجزائر...ارضنا...كانت حتى لليوم هاملة واحنا مستغلينها كما ينبغي و الموتى...و الموتى ماكانش اللي خرب فيهم**"[71] ، إنّ احترام قبور الأموات واجب ديني و التزام أخلاقي تقره التشريعات القانونية، لهذا وجه القارئ الضمني نقدا لاذعا للهيئة المخولة لها قانونيا لتسيير المقابر لما لاحظه من إهمال كبير أسهم فيه الجميع دون استثناء، وتجدر الإشارة إلى أنّ ضمير المتكلم الجمعي ظهر في لفظة(أرضنا) للدلالة على أنّ القضية المطروحة تخص الجزائر دون غيرها من الأماكن الأخرى، كما ورد في عبارة(حنا مستغلينها) لتأكيد على اشتراك الذات الفاعلة مع غيرها في مسألة بناء الوطن و الاهتمام بكلّ القضايا التي تخصه.

● – **صيغة المخاطب الجمع/أنتم**:تُعد صيغة المخاطب الجمع (أنتم) شكل من أشكال تمظهر القارئ الضمني في النّص المسرحي ، ولعلّ هذه الصيغة تُشير إلى وجود ذات متلقية

---

(69) – عبد القادر علولة: مسرحية اللّثام، ص: 162.

(70) – المصدر نفسه، ص:203.

(71) – المصدر نفسه، ص: 228.

دون أن تُحددها، و من ثمة ينم وجودها داخل النّص عن حدوث تفاعل بين النّص ومتلقيه، فعلى الرغم من اشتراك الضمائر الأخرى في خاصية الظهور في النص إلا أن هذه الصيغة تختلف عنهم من حيث دلالتها التخاطبية، فهي تُخاطب المتلقي مباشرة من خلال القارئ الضمني ، ففي مسرحية (الأقوال) يلمس المتلقي حضور القارئ الضمني على لسان (غشّام)وهو يُقدم مجموعة من النصائح لعمال الورشة، يقول في ذلك:"**أنتم مازلتوا أصغار و ما زال الخير قدامكم**"[72]، فضمير المخاطب الجمع (أنتم) يتلاءم – في نظرنا– مع موضوع النصيحة المقدمة، و الملاحظ أن خطاب القارئ الضمني ظهر بصيغتين مختلفتين؛ الصيغة الأولى هي الضمير المنفصل (أنتم) والضمير المستتر الوارد في الفعل (مازلتوا)و(الميم) في الاسم (قدامكم) تتفاعل مع بعضها البعض لتشكل خطاب القارئ الضمني الذي يهدف إلى ربط الخلف بالسلف؛ لأنّ الشباب هم عماد الاقتصاد الوطني لهذا بات لزاما عليهم أن يتحملوا مسؤليتهم اتجاه وطنهم.

و في مقطع مسرحي آخر يواصل القارئ الضمني في التستر خلف شخصية(غشّام) وهو يقدم نصائحه لابنه (مسعود)، يقول في ذلك:"**ألهوا بالقضية اللي تقدروا لها و اللي توحدكم وتقوى صفوفكم و اللي فيها الصعاب (التعب) وقادرة تفصلكم و اتشتتكم**"[73]، عند استقرائنا – لهذا المقطع– نُلاحظ أنّ موضوع النصيحة يتعلق بالدعوة إلى الوحدة لتحقيق المطالب المشروعة للعمال، وهذاما دلت عليه الألفاظ التالية:(تقدروا، توحدكم، صفوفكم، تفصلكم، اتشتتكم)، فعند البحث عن دلالة هذه الألفاظ نجدها تدعو في مجملها إلى ضرورة التمسك بالوحدة بين العمال و تجنب كلّ مظاهر التفرق و التشتت التي من شأنها أن تعيق عملية تحصيل الحقوق العمالية .

و في مشهد (زينوبة بنت بوزيان العساس)يظهر القارئ الضمني خلف شخصية(الأطباء) و هم يشخصون حالة (زينوبة) المرضية مع تقديمهم لبعض النصائح لأهلها، يقول (القوّال) في ذلك "**ازدادت هكذا و يمكن تعيش إذا حافظتوا عليها (...) قالوا لوالديها ما تعاكسوهاش وبدّلوا عليها الهواء ساعة على ساعة. ديروا برايها ما تخلّوهاش تتغشش و تردّ لقلبها**"[74]،

---

[72] – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص:39.

[73] – المصدر نفسه، ص:52.

[74] – المصدر نفسه، ص:57.

في ضوء هذا المقطع المسرحي نُلاحظ أن القارئ الضمني يتموقع داخل الأفعال التالية: (حافظتوا، ما نعاكسوهاش، بدّلوا)، فهذه الألفاظ تدل على بعض الإرشادات الطبية التي قدمها الأطباء لبطلة المشهد، ولعلّ خطاب القارئ الضمني ينطبق على كلّ مريض مهما كان نوع مرضه؛ لأنّ هذه النصائح تعد جزءً مهما في عملية العلاج، والمتأمل إلى طبيعة الإرشادات الطبية يجدها تتعلق بالجوانب النفسية؛ لأنّ الطب الحديث أثبت أنه قد يُؤثر الجانب النفسي على الجانب الفزيولوجي في علاج المريض.

و في مسرحية (الأجواد) يتستر القارئ الضمني خلف شخصية(الحبيب الربوحي)، وهو يوجه خطابه إلى حيوانات الحديقة، يقول في ذلك:"**أنتم بعدوا عليا...نلهى بكم من بعد شت راكم والفتوا تهجموا (عليا) ورايا ...هذي نقطعها فيكم ...أنتم أحرار و تقدروا تنيطوا وحدكم** "[75]، يظهر الضمير المخاطب(أنتم) على صيغتين؛ الصيغة الأولى هي صيغة الضمير المستتر في الأفعال التالية: (بعدوا، والفتوا،تهجموا، تقدرو، اتنيطوا)، أما الصيغة الثانية هي صيغة (الميم الجمع) التي تظهر في الألفاظ التالية:(بكم، راكم، فيكم، وحدكم)، ولعلّ هذا التعدد والتغيير إستراتيجية من قبل المؤلف تُوضح طريقة تعامل (الحبيب الربوحي) مع الحيوانات والعلاقة التي نشأت بينهما، كما يدعو خطاب القارئ الضمني إلى تجسيد فكرة الحرية بمفهومها الواسع بوصفها مصطلح يُوظف في مجالات عدة، وبخاصة السياسية منها مع ظهور موجة التحرر في البلدان المستعمرة، وهذا ما دلت عليه عبارة(أنتم أحرار)، فعلى الرغم أنّ الخطاب في الظاهر موجه إلى الحيوانات غير أنّه موجه إلينا نحن و إلى الآخر مهما كان موقعه، و من ثمة يُمكن القول أنّ خطاب القارئ الضمني يحمل صبغة إنسانية.

و في مقطع آخر يتستر القارئ الضمني خلف شخصية(المنوّر) وهو يُوجه نصائحه التربوية للتلاميذ، يقول في ذلك:"**ياك قلنا لكم ووصيناكم شحال من مرة ما تتوركوش على الحيطان...راكم توسخوهم بصبابيطكم...راكم تلزموا علينا نبيضوا في كلّ شهر. ولما تخرجوا من المدرسة اخرجوا في نظام...بلا زقى و بلا تعناق...في الدخلة و في الخرجة البنات من جهة و الأولاد من الجهة الأخرى**"[76]، يحمل خطاب القارئ الضمني رسائل

---

(75) – عبد القادر عولولة: مسرحية الأجواد، ص: 86.

(76) – المصدر نفسه، ص: 119

تربوية للتلاميذ منها ما يتعلق بالآداب و الأخلاق العامة التي يجب أن يلتزم بها كلّ التلميذ في المدرسة للحفاظ على النظام العام للمؤسسات التربوية منها؛ المحافظة على نظافة قاعات التدريس، ولعلّ هذا الخطاب الانتقادي له أسبابه الخاصة التي تتعلق بالوضعية المزرية التي آلت إليها مدارسنا، والتي تنم عن غياب الوعي و البعد الأخلاقي للتلاميذ من جهة، و إلى قلة عمليات التحسيس من قبل الهيئات التربوية المختصة من جهة أخرى مما نتج عنه ارتفاع تكلفة الصيانة الدورية التي من شأنها أن تثقل كاهل الميزانية المالية الخاصة بالمؤسسة.

و يجدر التنبيه إلى قضيتين تربويتين تضمنهما خطاب القارئ الضمني، تتعلق الأولى بقضية غياب الانضباط عند التلاميذ، ويظهر هذا من خلال التصرفات و السلوكات السلبية للتلاميذ أما الثانية تتعلق بقضية فصل البنين عن البنات عند الدخول و الخروج لمنع حدوث الاختلاط داخل المؤسسات التربوية.

و في موضع آخر يتستر القارئ الضمني خلف شخصية (جلول الفهايمي) الذي أبدى موقفه حول قضية الطب المجاني، يقول في ذلك:"**كولوني ... كولوني...أرسمو على شواربي كلمة أسكت...صار هكذا يا السي الفهايمي أحنا ضد الشعب...ضد الطب المجاني...عندي الحجج...كاينة كمشة قليلة من الأطباء اللّي يحبو وطنهم و شعبهم و اللّي عندهم الضمير المهني...قلال اللّي يشفهم المسكين...الأغلبية في الأطباء يتسماو(...)وحود حالفين و موفرة فيهم البلاد و الآخرين طالعين على باب الله...الطب المجاني يا السي الفهايمي ما شي الفوضى لازمه يتنظم...مدا بينا ننظموه مع مواليه اللّي محتاجين ليه**"[77]، عند تحليلنا لخطاب القارئ الضمني وجدناه يتناول قضيتين أساسيتين، تتعلق القضية الأولى بقضية الطب المجاني الذي يُعد مبدأ دستوريا و شعارا طبيا رفعته الجزائر منذ الاستقلال إلا أنّه هناك من يقف ضد هذا المكسب الشعبي الذي يهدف إلى حماية الطبقة الفقيرة و الكادحة من المجتمع ، كما دعا القارئ الضمني إلى إعادة النظر في طريقة تسير المستشفيات الوطنية و تنظيم الطب المجاني انطلاقا من رؤية طبية تحفظ حقوق الأغلبية الشعبية.

أما القضية الثانية تتعلق بالأطباء العامين و الأخصائيين الذي قسمهم إلى قسمين؛ القسم الأول أطباء يبذلون قصارى جهدهم من أجل خدمة المرضى و الرقي بالمستشفيات لحبهم

(77) – عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص: 136-137.

لوطنهم و عملهم الذين يرون فيه واجب وطني قبل أن يكون مصدرا للرزق، و قسم آخر مختلف عن الأول همهم الوحيد جمع المال و امتصاص دماء الفقراء.

و في مسرحية (اللّثام) نلمس حضور القارئ الضمني خلف شخصية (برهوم الخجول)، وهويقدم النصيحة للشباب،يقول في ذلك:"**أما أنتم ياشباب بركاكم...عودوا لأهليكم**"[78]، عند تحليلنا لهذا المقطع المسرحي نُلاحظ أنّ الضمير (أنتم) ورد على شكل ضمير منفصل وبصيغة الضمير المستتر في الفعلين(بركاكم، عودوا)، جاءت هذه الأفعال في سياق وصية قدمها القارئ الضمني للشباب؛ لأنّهم عماد الأمة و مستقبلها و مشروع نهضتها، ولعلّ عبارة(عودوا لأهليكم) تحمل دلالات كثيرة منها؛ العودة إلى تراث الأباء و الأجداد، و من ثمة المحافظة على الذات و عدم الانسلاح عن الـهُوية و الاضمحلال في ثقافة الآخر.

و في مقطع آخر يتستر القارئ الضمني خلف شخصية (البكوش)، و هو ينقل لنا صوت من الأصوات التي تنادي ببيع أو كراء المصنع، فنقرأ قوله:"**واحد قال لهم اذا باش تبيعوا المصنع هذا الوقت اقفزوا مدام السوق سخون قبل ما يطيح الدينار: واحد قال لهم تكروه للمريكان كانا صح فنيّ يدخل لنا العملة الصعبة**" [79]، يُثير خطاب القارئ الضمني قضية كانت منتشرة في زمن المؤلف، وهي بيع المصانع و الوحدات الإنتاجية التي شيدتها الدولة الجزائرية في مشروعها الطموح الذي يهدف إلى بناء اقتصاد وطني مستقل عن الخارج، و العمل على مواجهة الصعوبات التي قد تعرقل السير الحسن لهذه المؤسسات بيد أنّ هناك قوى أخرى تسعى إلى بيع هذه المصانع أو كرائها للأجانب، و المتأمل لهذين الصوتين يجدهما يهدفان إلى محاولة خصخصة هذه المصانع عند عرضها للبيع أو البقاء في وضعية التبعية الاقتصادية للخارج، و من ثمة المساس بالسيادة الوطنية.

وفي مقطع مسرحي آخر يتستر القارئ الضمني خلف شخصية (برهوم الخجول) وهو يدعونا إلى التضامن و التعاون، يقول في ذلك:"**اسكتوا وتبعونا...عاونني** "[80]، يُعد مبدأ التضامن و التعاون من أهم العوامل التي تساعدنا على حل المشاكل و تجاوز الصعوبات المختلفة، وبخاصة عندما يتعلق الأمر بالمؤسسات الاقتصادية.

---

(78) – عبد القادر عولولة: مسرحية اللّثام، ص: 157.

(79) – المصدر نفسه، ص:193.

(80) – المصدر نفسه، ص:231.

● – **صيغة الجمع الغائب/هم**:يُشكل الضمير (هم) بنية نصية في حد ذاتها يتمظهر من خلالها القارئ الضمني ليكشف عن بعض المواقف، ففي مسرحية (الأقوال) يلمس المتلقي حضور القارئ الضمني خلف شخصية (غشّام) لينقل لنا جانبا عن تضامن العمال معه، فنقرأ قوله:" **أصحابي الكل كان على بالهم و الكلّ باينة عليهم مضرورين و كتامين الضر...من غير شك بوعلام النقابي خبرهم ووصاهم باش يعرفوا كيفاش يتكلموا معيا ...و يخفوا عليا الغبينة**"[81]، يعود الضمير (هم) على عمال الورشة ويكشف عن حالتهم النفسية عند سماعهم لخبر مرض زميلهم(غشّام)، والملاحظ أن خطاب القارئ الضمني يظهر في الألفاظ التالية:(بالهم، مضرورين، كتامين، ووصاهم، يعرفوا، يتكلموا،يخفوا) تندمج هذه الألفاظ مع بعضها البعض لتوضح قضية أساسية تتعلق بتضامن العمال في ما بينهم، فضلا أنّ هذا المقطع يُبين دور أعضاء النقابة في الوقوف إلى جانب العمال في السّراء و الضّراء.

ويواصل القارئ الضمني التستر خلف شخصية (غشام)لينقل لنا جانبا عن إضراب العمال، يقول في ذلك:"**عندهم ما ضربوا العمال و في النهاية ادّينا الحقوق اللي طلبتها النقابة** "[82]، يُعد الإضراب أحد الأساليب التي يُمارسها العمال لتحقيق مطالبهم المشروعة، و هو وسيلة من وسائل الضغط على الهيئات الوصية بهدف الإسراع في إيجاد الحلول و فتح باب الحوار مع ممثلي العمال للخروج من وضعية الانسداد، لهذا بات لزاما اليوم على المسؤولين برمجة لقاءات دورية مع ممثلي العمال للاستماع إلى ظروفهم و أخذها بعين الاعتبار و السهر على تحسين وضعية العمال و سلوك طريق الشفافية بالكشف عن الوضعية الحالية للمؤسسة.

و في مقطع مسرحي آخر يتستر القارئ الضمني خلف شخصية (الجيلالي) و هو يحدثنا عن الوضعية المأساوية التي آل إليها عمال المصنع، يقول في ذلك:"**العمال مغبنة ما صايبة الوين و ساكنة.منهم اللي اعمات عينه من الماء القاطع واطرّد. منهم اللي انقطعوا صباعه ومنهم اللي طاح ومات وادّى معاه سرّه**"[83]، يكشف خطاب القارئ الضمني عن الظروف المأسوية التي يعمل فيها العمال، ولعلّ تعرض بعضهم لحوادث العمل أكبر دليل على انعدام شروط

---

(81) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص:37.

(82) – المصدر نفسه، ص:45.

(83) – المصدر نفسه، ص:73.

العمل و الأمن و غياب الرعاية الصحية التي يفترض أن تتوفر في كلّ المصانع ورشات البناء التي تفرض على العمال أداء أعمال شاقة أو تستخدم مواد كيمائية سامية.

و في مسرحية (الأجواد) يتمظهر القارئ الضمني خلف شخصية (علال)، وهو يتناول قضية استغلال العمال و كبت حرياتهم، فنقرأ قوله:

" دوك اللي يـــــخـــدموها أصواتهم مخنوقة

أيامهم مرهونة و جهـــــودهم مسروقـــة."[84]

يتناول هذا المقطع وضعية حرية التعبير داخل الورشات و المؤسسات الاقتصادية التي تحتاج – في نظرنا– إلى إعادة النظر من قبل المسؤولين؛ و بخاصة في طريقة التعامل مع تلك الأصوات العمالية التي تبدي رأيها حول قضايا تتعلق بوضعية المؤسسة أو حق من الحقوق المشروعة.

و في محور التلقي الثاني يكشف حضور القارئ الضمني عن قيم التضامن بين أبناء الحي، و هذا ما جاء على لسان(القوال) عند حديثه عن شخصية(الحبيب الربوحي)،يقول في ذلك: **" الربوحي يعتني بزاف بصغار الحي يتناقش معاهم و يلاطفهم يهتم كذلك بكبار السن سكان الحيّ يفقدهم مرّة على مرّة و يجمّع معاهم.في ما يخص بصغار الحي تحدثوا معاه طويل أخيرا و اشتكاو له على حديقة المدينة. كلموه طويل على الحيوانات القليلة اللي فيها"[85]**، المتأمل لهذا المقطع يستشف أن الضمير(هم) ظهر بصيغتين؛ الصيغة الأولى نجده في قوله:(معاهم، يلاطفهم، يفقدهم)، أما الصيغة الثانية تظهر في قوله:(اشتكاو، كلموه)، و الملاحظ أنّ هناك اختلاف بين الصيغتين؛ فعند حديث (القوّال) عن علاقة الشخصية البطلة مع سكان الحي استخدم الصيغة الأولى التي تنم عن قيم نبيلة و أخلاق عالية اتصفت بها الشخصية البطلة، أما في الصيغة الثانية يعود الضمير على صغار الحي الذين نقلوا لـــ(الحبيب الربوحي) انشغالهم حول وضعية حديقة الحيوانات.

فعند تحليلنا للدلات التي يحملها خطاب القارئ الضمني نجدها تتلخص في عنصرين أساسين، وهما:

---

(84) – عـــــبد القادر عـــلولـــة: مـــسرحية الأجـــــواد، ص:81.

(85) – الـــــمصدر نـــــفسه، ص: 82.

●-ضرورة الاهتمام بكلّ فئات المجتمع، وبخاصة الصغار منهم بهدف تربية جيل جديد متشبع بالقيم النبيلة و الأخلاق العالية.

●-دعوة الصغار إلى الاهتمام بقضايا مجتمعهم.

و في موضع آخر يُبرز خطاب القارئ الضمني جانبا من جوانب التآزر و التلاحم و التجند من أجل الدفاع على حيوانات الحديقة، يقول (الحبيب الربوحي):"**يهجموا أولاد الحومة كلّهم راهم في هذا الساعة وراء الشباك متجندين يعسّوا محوطين على الجنينة**"[86]، من خلال هذا المقطع نُلاحظ أن الضمير (هم) جاء ضميرا مستترا في الفعل(يهجموا) الذي يعود على شباب الحي، ففعل الهجوم نتيجة حتمية يلجأ إليها الشباب لحماية الحيوانات، كما يظهر الضمير(هم) في الألفاظ التالية:(راهم، متجندين، يعسّوا، محوطين)، فهذه الأفعال ترتبط مع بعضها البعض من حيث المعنى و هو التجنيد لحراسة حيوانات الحديقة.

و في مسرحية (اللّثام) يرتبط القارئ الضمني بالنضال النقابي، فنقرأ قول (القوّال)، وهو يروي لنا قصة بطل المشهد(جلول):

"ينبشـــــوا فيه ولاده يطالبوا بالبسة
جلبـــــوه الآفاق عجبوه الــمواقف
أوضحـــــوا لي الطريق فسر لي المهمة
وحـــــكاو على الــمسيرة من بدايتها
فهـــم غضب قراينه و فهم بعد نضالهم
توضحوا له المعارك بانوا الـــحواجـــز."[87]

يتستر القارئ الضمني داخل الضمير (هم) الذي يعبر عن مجموعة من الفاعلين، الأول هم الأولاد كما في قوله:(ينبشوا، يطالبوا)، والثاني فاعل مجازي (الآفاق و المواقف) والمعبر عنهما في الفعلين(جلبوه، عجبوه)، لترتبط الآفاق بالجلب و المواقف بالإعجاب، أما الفاعل الثالث هم زملاؤه في العمل النقابي من العمال المُعبر عنهم بقوله(قراينه) أين ورد الضمير في الأفعال التالية:(أوضحو، حكاو)، وكذلك في قوله(نضالهم)، و لعلّ لهذا التغيير دلالات كثيرة بيد أن

(86) - عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص: 92.
(87) - عبد القادر علولة: مسرحية اللّثام، ص:155.

القاسم المشترك بينها هو التضامن والعمل مع كلّ القوى المؤثرة بهدف تحصيل الحقوق النقابية التي بفضلها تتحسن الظروف الاقتصادية و الاجتماعية للعمال، ومن ثمة القدرة على تلبية أغلب متطلبات الحياة.

وفي مشهد آخر يكشف حضور القارئ الضمني عن أحداث تاريخية حدثت في فترة الاستعمار الفرنسي يدور موضوعها حول النضال المسلح للعمال، وهذا ما ورد على لسان (برهوم الخجول):" **العمال ثاروا و بعدما حرقوا للكولون مخازن و نوادر هجموا بالله اكبر و المدرة على مقر الجدارميا فرغُوا باب السجن و خرجوا المحبوسين جاء من المدينة الحرس المتنقل راكب السبق مبعوث للدعم كحل مسلح** "[88]، يختفي القارئ الضمني خلف الضمير (هم) الوارد في الأفعال التالية:(ثاروا، حرقوا، هجموا، فرغوا) وكلّها تعود على العمال، و من ثمة ينقل الضمير (هم) للمتلقي حدثا هاما قام به العمال، و هو حدث الهجوم على مخازن الكولون ومقر الدرك الوطني، وسبب الهجوم – في نظرنا-راجع إلى الحكم الاستبدادي الذي مارسه الاستعمار الفرنسي في حق الشعب الجزائري بصفة عامة وعلى العمال بصفة خاصة.

كما نُلاحظ أنّ الضمير (هم) ينتقل من العمال إلى المسجونين، كما في قوله(خرجوا المحبوسين)، ولعلّ الهدف من هذا الانتقال هو تغيير مجرى السرد داخل المقطع المسرحي، ومن ثمة يجد المتلقي نفسه أمام مجموعة من الأفعال تستر خلفها الضمير (هم) أدت معنى واحد ألا و هو الثورة ضد الكولون و الاستعمار بصفة عامة، و الملاحظ أنّه عند حديث (القوّال) عن الحرس الاستعماري استخدم الضمير (هو) على الرغم أنّ المقام يستدعي الضمير (هم) الدال على جمع الغيبة، و لعلّ هذا هدفه هو إثراء البنية المقطعية بضمائر مختلفة (هم، هو) التي تتفاعل بعضها البعض لتُشكل خطاب القارئ الضمني.

وفي مقطع آخر يستعرض لنا القارئ الضمني جانبا من تلك الأحكام التعسفية التي كانت تصدر في حق الجزائرين، فنقرأ قول (القوّال):" **شارعوا أيوب الأصرم أسبوع بعدما حكموه. شارعوه بالسلاح و بعدما حكموا عليه بالنفيان بعثوه مسلسل«لكيان »بعد عمين وصلت اخبار حزينة للقرية.قالوا لخوه غالم باللي هرب من السجن و مات في البحر...كلاه**

(88) – عبد القادر علولة: مسرحية اللّثام، ص: 157.

الحوت [89]، يعود الضمير (هم) الوارد في الألفاظ التالية:(شارعوا، حكموه، قالوا) على القضاة الفرنسيين المكلفين بدراسة الملفات القضائية المتعلقة بالجزائرين، والتي تخضع- في الغالب- إلى أحكام خاصة، ولعلّ الدّارس لهذه الأحكام يجدها تهدف إلى حماية الوجود الفرنسي في الجزائر، وذلك بتسليط أكبر عقوبة ممكنة ضد أي حركة احتجاجية قد تصل إلى الإعدام، والمُلاحظ أنّ خطاب القارئ الضمني تضمن كذلك قضية أخرى تتعلق بملفات المفقودين الجزائرين إبان فترة الاستعمار الفرنسي، وبخاصة أولئك الذين يزج بهم في السجون ثم بعد ذلك تنقطع أخبارهم عن ذويهم.

مما تقدم نصل إلى أنّ الضمائر تعد بنية نصية قابلة للتواصل و التفاعل بين القارئ و نصه، وهي أحد الأشكال التي يتستر خلفها القارئ الضمني ليُبين موقفه من القضايا المختلفة، و الملاحظ أنّ هذه الضمائر وردت في الثلاثية بصيغ مختلفة تحمل دلالات تصب في مجملها حول الدعوة إلى التضامن والتعاون و النضال النقابي و تصحيح بعض المفاهيم و المصطلحات التي تبقى - في نظرنا- نسبية؛ لأنّها تتعلق بثقافة المؤلف المستقاة من قيمه و مبادئه و إيديولوجيته، و الجدير بالتنبيه هنا أنّ طريقة عرض هذه الضمائر و توزيعها في النماذج المختارة تختلف من مسرحية إلى أخرى، ولعلّ هذا راجع إلى طبيعة الموضوع و خصوصية المعاني المطروحة.

2-2-الأنساق المباشرة: يمكن للقارئ الضمني أن يظهر بصورة مباشرة[*]على شكل ملفوظات صريحة تُحيل المتلقي إلى معرفته، ومن ثمة فالأنساق المباشرة تعد هي الأخرى بنية نصية داخل النص المسرحي، وتتمظهر هذه البنية من خلال سياق النّص، كقول الكاتب (يا السامع)، أو (يا أيّها القارئ)، أو عن طريق فعل السرد أين يتموقع داخل الحوار الذي تديره الشخصيات المسرحية أين يُصبح بعضها مرسل و الآخر متلق، و تجدر الإشارة أنّ الأنساق المباشرة يختلف حضورها من نص مسرحي إلى آخر، وليس بالضرورة أن توجد في كلّ النّصوص المسرحية، وسنحاول أن نتتبع هذه الأنساق داخل الثلاثية لنتعرف على كيفية بنائها داخل المقاطع المسرحية:

---

[89] - عبد القادر علولة: مسرحية اللّثام، ص:158.

[*]-أطلقت الباحثة كريمة بلخامسة على الأنساق المباشرة بـ"العلامات الناطقة".(يُنظر: كريمة بلخامسة: إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين، أطروحة دكتوراه، جامعة مولود معمري، تيزي وزو ، الجزائر، (د.ت)، ص:21.

2-2-1-صيغ تدل على التلقي:وردت في الثلاثية مجموعة من الصيغ تدل على التلقي لوجود ذوات مرسلة وأخرى متلقية تتفاعل مع بعضها مُشكلة المعنى داخل المشهد المسرحي منها:

الصيغة الأولى: حكى: وردت هذه الصيغ في مسرحية (الأقوال) في قول (قدور السواق):"**شحال من مرة حكيت لولادي على عمهم السي الناصر...حكيت لهم شحال من مرة بفخر كيف كنّا ندخلوا هايجين للمعركة...كفاش كنّا عايشين كنّا متسبلين للموت باش شعبنا يعيش في حرية و السعادة**"[90]، نُلاحظ أنّ لفظة (حكيت) التي وردت في المقطع تدل على وجود ذات مرسلة تتمثل في شخصية(قدور السواق) وذات مستقبلة غير مباشرة تتمثل في (الأولاد) الذين استقبلوا خطاب أبيهم، و هو يروي لهم مغامرات صديقه (السي الناصر) وكيفاحهما في الثورة التحريرية، وهناك ذات مستقبلة مباشرة تتمثل في شخصية (السي الناصر) الذي وجه لها الخطاب، ولعلّ الهدف من ذلك هو رغبة (قدور السواق) في إعادة توجيه صديقه إلى المسار الصحيح من جديد.

و في مقطع مسرحي آخر يُؤدي فعل الحكي وظيفة إعلامية وإخبارية؛ حيث تُعلم الذات المرسلة(زينوبة) الذات المستقبلة(الحاجة) عن وضعيتها المرضية، كما يظهر في قول (القوّال): "**حكات باللي مريضة من القلب**"[91]، من الواضح أن (زينوبة) تريد أن تعلم غيرها عن مرضها بغية الكشف عن حالتها الصحية بهدف الحصول على معاملة خاصة، ولعلّ هذا ما يلمسه المتلقي في مقطع آخر عندما يقرأ خطاب (زينوبة) و هي تلح على خالها(الجيلالي) أن يروي لها عن أسباب حالته المزرية، تقول في ذلك:"**احكي لي يا خالي اعطف عليا راني مضرورة**"[92]، نُلاحظ هنا كيف تتفاعل الذوات الفاعلة مع بعضها و كيف تتبادل الأدوار في ما بينها بهدف الكشف عن المعنى.

و في مسرحية (الأجواد) ورد فعل الحكي على لسان (حارس الحديقة) الذي يُصبح ذات مرسلة عندما يوجه خطابه إلى (الحبيب الربوحي) الذي يطلب منه أن يعترف ويروي له سبب مجيئه إلى حديقة الحيوانات، فنقرأ قوله:"**أحكي...أحكي...أنت جاسوس...نعم جاسوس ما**

---

(90) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص:28-29.

(91) – المصدر نفسه، ص:63.

(92) – المصدر نفسه، ص:72.

فيها شك"[93] ، و في مقطع آخر من نفس المشهد يتحوّل (الحبيب الربوحي) إلى ذات مرسلة و هو يطلب من (حارس الحديقة) أن يروي له ماذا حدث في البلدية، فنقرأ قولهما:

"**الحبيب:إذا في خبرك ياالسي الهاشمي أحكي لي كيفاش حتى أصبحت البلدية مقلوبة على جالي.**

العساس: صايرة كبيرة يا السي الهمام و أنا جايب الخبر بالحرف على كلّ شيء"[94]، وهذا ما نُلاحظه كذلك في قول(حارس الحديقة):"**انروح النطل و نولي نحكي لك**"[95]، إنّ المستقرئ لهذه الأمثلة السابقة يُلاحظ أنّ الهدف من فعل الحكي هو الكشف عن أحداث مسكوت عنها تتعلق بحديقة الحيوانات.

و في مسرحية (اللّثام) في مشهد (جلول) ارتبط فعل الحكي بالنضال النقابي فنقرأ مثلا قول (القوّال) وهو يروي لنا قصة (جلول)، يقول في ذلك:"**حكاو على المسيرة من بدايتها**"[96]، فلفظة(حكاو) تدل على وجود ذوات مرسلة تتمثل في العمال الذين يروون للذات المستقبلة الممثلة في (جلول) عن النضال النقابي.

و في مشهد (برهوم الخجول) يُصبح (برهوم) ذات مرسلة وهو يروي لزوجته(الشريفة) قصته مع مصنع الورق، فنقرأ قوله: "**لزي ليا نحكي لك خفية باش ما يسمعنا حد**"[97]، وكذلك في قوله:"**أحكيت لك** "[98]، لعلّ الهدف من استحضار فعل الحكي هو الإخبار عن أحداث وقعت في مصنع الورق.

-**الصيغة الثانية: سمع**:عند استقرائنا لنصوص الثلاثية لاحظنا أنّ هذه الصيغة تظهر بشكل بارز في مسرحية (الأقوال) مقارنة بالنصوص المسرحية الأخرى، و من الأمثلة على ذلك ما يظهر في خطاب (القوّال) في بداية النص المسرحي في قوله: "**الأقوال ياالسامع ليا فيها أنواع كثيرة فيها اللي سريعة عظلم ترعظ غواشي هادنة كالزلزلة تجعل القوم مفجوعة**

---

(93) – عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص:90.

(94) – المصدر نفسه، ص:92.

(95) – المصدر نفسه، ص:97.

(96) – عبد القادر علولة: مسرحية اللّثام، ص:155.

(97) – المصدر نفسه، ص:170.

(98) – المصدر نفسه، ص:174.

عجلانة تعفّن لخواطر"[99]، عند تفكيكنا لهذا المقطع المسرحي يتراءى لنا أنّ الخطاب مُوجه للمتلقي(ياالسامع) على صيغة حرف نداء(يا) والمنادى(السامع) و موضوع النداء هم(الأقوال)، و من ثمة تتفاعل هذه العناصر في ما بينها مشكلة بنية نصية في حد ذاتها موجة إلى المتلقي بالدرجة الأولى، و تجدر الإشارة أنّ هذه الصيغة لا يقتصر وجودها في هذا المقطع فحسب بل موجودة في كلّ المقاطع المسرحية.

كما وردت هذه الصيغة على شكل فعل الأمر(اسمع) كما يظهر في قول (قدور السواق) و هو يطلب من صديقه (السي الناصر) الإصغاء جيدا لما سيقوله، يقول في ذلك:" **مذابيك تسمعلي مليح و ما تحاولش تقطعلي الكلام"**[100]، نُلاحظ أنّ الفعل (تسمعلي) يشكل بنية نصية يتمظهر فيها القارئ الضمني أين يُصبح (السي الناصر) ذاتا متلقية و هو يستمع لخطاب صديقه (قدور السواق) بخصوص الأسباب التي جعلته يستقيل من الشركة.

و في مشهد (غشّام و ابنه مسعود) يختفي القارئ الضمني خلف شخصية (مسعود) و هو يستمع لوصية أبيه، يقول (غشّام):" **نعم يا مسعود وليدي هذا علاش لغي تلك وطلبت منّك تقعد و تسمع لي....باغي نتكلم لك على حياتي...على التجربة متاعي و في نفس الوقت نوصيّك...على كلّ حال أنت قاري وفاهم خير منّي ولكن ربّما بعض من التوصيات يفيدوك في المستقبل...ربّما كلامي يأثر عليك و يعاونك في المستقبل...في الحق كلامي هذا ما عندي لمن نقوله...و في نفس الوقت التوصيات هذوا هما الورث اللي نخلّيلك"**[101]، ففعل الاستماع جاء في خطاب الأب (غشّام)، وهو يطلب من ابنه (مسعود) أن يستمع لما سيقوله، وهذا ما نلمسه كذلك في قوله: (باغي نتكلم لك على حياتي)، فرغبة (غشّام) في التكلم و الإفصاح بما يختلج في داخـــله تستدعي وجود متلقي يستمع إلى كلامه، و لعلّ فعل الإصغاء الذي ينشده الأب يحمل دلالات عديدة تجعل المتلقي يتفاعل معها و يستمع هو الآخر إلى ما يقوله (غشّام) لعلّه يجد فيه شيئًا من النفع.

و في مسرحية (الأجواد) وردت الصيغة(سمع) نفسها في قول(القوّال) وهو ينقل لنا رد فعل الزوّار لحظة سماعهم للوضعية المزرية التي آلت إليها حديقة الحيوانات، يقول في ذلك:"**سمع**

---

(99) – عبـــد القـــادر علـــــولة: مـــسرحية الأقـــوال، ص:23.

(100) – الـــــــمصدر نـــفســـــه، ص:23.

(101) – الـــــــمصدر نـــفســـــه، ص: 40.

الزوّار يتأسفوا على حالة الحديقة"[102]، كما وردت صيغة فعل الأمر(اسمع) في مقام نصيحة قدمها (الحبيب الربوحي) لحارس الحديقة يدعوه فيها إلى التعقل و الاستماع إلى ما سيقوله بخصوص حيوانات الحديقة، فنقرأ قوله:"**السي محمد اهمد واسمع لكلامي**"[103]، و في موضع آخر وردت لفظة(يسمعوا) في موضع التحقق، فنقرأ مثلا قول (حارس الحديقة):"**المجلس البلدي فتح البحث في هذا المجال...استدعوا الناس باش يسمعوا منهم**"[104]، تكشف صيغة السماع عن وجود اهتمام رسمي بحديقة الحيوانات مما استدعى الأمر إلى فتح تحقيق حول وضعية الحيوانات داخل الحديقة و السماع إلى الجمهور و سكان الحي بهدف إتخاذ الاجراءات اللازمة و حماية حيوانات الحديقة.

وفي مسرحية (اللّثام) في مشهد (برهوم الخجول) وردت صيغة السماع في مواطن مختلفة وبأشكال متعددة تتماشى مع طبيعة الأحداث أين لاحظنا كيف تتقابل الشخصيات مع بعضها البعض، بحيث يُصبح بعضها ذواتا مرسلة و الآخرى ذواتا متلقية، فنقرأ مثلا قول (برهوم الخجول) وهو يُرسل خطابه إلى زوجته (الشريفة)، يقول في ذلك:"**لزي ليا نحكي لك خفية باش ما يسمعنا حد...ولما يدقوا على الباب اقطعي النفس؟..بقوة...ماتحلي الباب على حد سمعتي ولو ولادنا يبغوا يدخلوا...لزي...لزي ليا وغير تسمعي الدقديق عنقيني**"[105]، نُلاحظ – في هذا المقطع- أنّ الألفاظ التالية:(يسمعنا، سمعتي، تسمعي) تدل على تعدد عناصر الاستقبال؛ فالأول(يسمعنا) تشترك فيه شخصيتان(برهوم الخجول، الشريفة) أما الثاني تنفرد به شخصية(الشريفة) كما يظهر في لفظتي(سمعتي، تسمعي)، ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى طبيعة الموقف و مشهد الخوف الذي يستدعي حالة انتباه و ترقب.

وعند الحديث عن موقف الخطر وُظفت لفظة (اسمعي) كما يظهر في قول (برهوم الخجول):"**يا بنت غالم اسمعي لي...القضية فيها خطورة...اخفضي صوتك واسمعي لي نفهمك**"[106]، وجه(برهوم الخجول) بوصفه ذاتا مرسلة خطابه إلى زوجته(الشريفة) يدعوها

---

(102) – عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص: 83.

(103) – المصدر نفسه، ص: 88.

(104) – المصدر نفسه، ص: 97.

(105) – عبد القادر علولة: مسرحية اللّثام، ص:170.

(106) – المصدر نفسه، ص:173.

فيه إلي الاستماع إلى ما سيقوله، ولعلّ تكرار لفظة(اسمعي) مرتين دلالة على أهمية الموضوع ورغبة (برهوم الخجول) في كشف الغموض ورفع اللبس و تفسير حالة الخوف التي انتباته.

و في موضع آخر وردت فعل السماع على صيغة الجمع الغائب، و هذا ما دلّ عليه قول (برهوم الخجول):"**سمعتهم يتكلموا على مصنع الورق**"[107]، من الواضح أنّ لفظة (سمعتهم) تدل على وجود ذوات مرسلة انتجت خطابا استطاعت الذات المتلقية أن تكتشف مضمونه المتعلق بما حدث في مصنع الورق.

الصيغة الثالثة: قال:وردت هذه الصيغة في مسرحية (الأقوال) في مواضع عديدة منها ما ورد في قول (قدور السواق):"**يقولوا باللي أنت اللي دفعت الدراهم في المعمل اللي كاسب خوك**"[108]، فلفظة(يقولوا) تدل على وجود ذوات جماعية مرسلة ترسل خطابا تنتقد فيه تصرفات مدير الشركة (السي الناصر)، و في مقطع مسرحي آخر –من نفس المشهد– نقرأ قول (قدور السواق):"**قلت لي تخلصنا من المعلمين**"[109]، فلفظة(قلت) تدل على وجود ذات مرسلة تتمثل في شخصية(السي الناصر) الذي أبدى موقفه من فئة المعلمين، وفي مشهد(زينوبة بنت بو زيان العساس) نجد صيغة(قال)وردت على لسان(الموظف) و (الشيخ)، فنقرأ قولهما: "**قال الموظف أب الأطفال الزوج اللي قاعدة بيناتهم زينوبة لو جات عليا اللي يحكموه يخطف يقطعوله اليد كيف ما هو في الشريعة الإسلامية جات عليا اللي يحكموه يخطف حفيظ البلاء قليل الي يبقى بيدّيه لزوج في بلادنا. زاد الشيخ في الحديث وفهم قال باللي الحزب هو العمدة و اليوم راه اللي يراقب ينباع و يتشرى**"[110]، تُعد شخصيتا (الموظف) و(الشيخ) من الذوات المرسلة ترسلان خطابهما إلى ذوات مستقبلة متعددة، و في الوقت نفسه تبديان رأيهما حول قضايا مختلفة؛ فـ(الموظف) يُفضل تطبيق حد السرقة بقطع يد السارق كما هو وارد في الشريعة الإسلامية أما (الشيخ) يُشيد بوظيفة الحزب ودوره في مراقبة كل ما يُباع و يشترى.

---

(107) – عبد القادر عولة: مسرحية اللّثام ، ص:207.

(108) – عبد القادر عولة: مسرحية الأقوال، ص:27.

(109) – المصدر نفسه، ص:29.

(110) – المصدر نفسه، ص:67.

و في مسرحية (الأجواد) وردت صيغة (قال) في مشهد (علال) في قول (القوّال): "**قول كيف بارت هذا السلعة وبقات معرمة** "[111] ، وردت لفظة (قول) على صيغة فعل الأمر صادر من الذات المرسلة(القوّال) الذي وجه خطابا انتقاديا للنتائج السلبية لسياسة القطاع الخاص في تسير المؤسسات الاقتصادية، و في مشهد (الحبيب الربوحي و حديقة الحيوانات) نقرأ قول(حارس الحديقة):"**اللي قال هذو عديان البلاد راهم يخربوا حابين يرهجوا الهوايش يركبوا لهم مرض خطير من أمراض أوروبا و يطلقوهم يهجموا على الشعب حذار**"[112] ، فالذات المرسلة هنا تعود على أحد موظفي البلدية الذي قدّم رأيه فيما يتعلق بوضعية حيوانات الحديقة، ولعلّ رأيه هذا يعكس طبيعة الصراع الـــموجود حول حديقة الحيوانات ورغبة قوى خارجية مُعادية القضاء على حيوانات الحديقة، و في مشهد(قدور) نقرأ قول (فطيمة):"**قالت سقم السقف لا يطيح ويردمنا** "[113] ، فالذات المرسلة أبدت استياءها من الوضعية المزرية التي آل إليها المترل .

و في مسرحية (اللّثام) نقرأ قول (الفيلالي):"**قال هدوا رسوم البرمة**"[114] فـــ(الفيلالي) بوصفه ذاتا مرسلة يُطلع رفاقه مخطط لآلة صنع الورق، ومن ثمة يُصبح(برهوم الخجول، و لعرج، البكوش) ذواتا مرسلة، كما وردت هذه الصيغة في القصة التي يرويها (القوّال) على (السي خليفة)، فنقرأ قوله:"**قال كبرت وشفت ندخل لبلادي هكذا لما يوصل الأجل يدفنوني مع بويا وجدادي في الحومة**"[115]، فلعلّ(السي خليفة) عندما نقل لنا جانبا من قصة حياته أراد أن ينقل تجربته إلينا، ويحثنا على ضرورة الرجوع إلى أرض الأباء والأجداد.

و في مقطع مسرحي آخر تأتي صيغة (قال) في خضم حديث (برهوم الخجول) مع نفسه، فنقرأ قوله: "**مرة على مرة يقول في قلبه:هدي بليه سلطها عليا ربي...تنجح العمالية نطرد تفشل نطرد...هذا الناس مساخيط...هذا المشوشين يضربوا غير من التحت**

(111) – عبـــد القـــادر علـــولة: مسرحـــية الأجـــواد، ص:81.
(112) – الـــــمصدر نـــفســـــه، ص: 98.
(113) – الـــــمصدر نـــفســـــه، ص:103.
(114) – عبـــد الـــــقادر عـــلولة: مسرحية الـــلّثـــام، ص:177.
(115) – الـــــمصدر نـــفســـــه، ص:179.

للتحت"[116]،فـ(برهوم الخجول) – في هذا المقطع المسرحي- ذات مرسلة و مستقبله في الوقت نفسه، ولعلّ الهدف من هذا المونولوج هو الإقرار بصعوبة المهمة التي سيقوم بها نظرا لنتائجها الوخيمة على مساره المهني.

الصيغة الرابعة: قرأ :عند استقرائنا لنصوص الثلاثية وجدنا هذه الصيغة وردت في مواطن عديدة منها ما ورد في مسرحية (الأقوال) في قول (قدور السواق):"**السي الناصر هاك تقرى هذا الرسالة** "[117]، فالذات المرسلة الممثلة في شخصية(قدور السواق) وجهة خطابها إلى الذات المستقبلة الممثلة في شخصية(السي الناصر) و طلبت منها ممارسة فعل القراءة الذي يُعد هو الآخر فعلا من أفعال التلقي، و هذا ما لاحظناه في مشهد (زينوبة بنت بوزيان العساس) في تعليق (القوّال) على الشاب، فنقرأ قوله:"**الشاب اللي بحدى الجندي اللي حال الجريدة كللي يقرأ فيها مكمش حواجبه**"[118]، وفي مقطع مسرحي آخر وجدنا قراءة أخرى تتعلق بقراءة الأفكار كما يظهر في قول(القوّال):"**زينوبة بنت بوزيان العساس ذاكية حسّاسة بالكثير شوفتها غازرة تقرى في داخل الإنسان بكلّ سهولة**"[119]، فـ(زينوبة) تُصبح شخصية مُستقبلة و هي تقرأ أفكار غيرها، ولعلّ هذه الصفة تدل على حذاقة الشخصية وبعد نظرها.

وفي مسرحية (الأجواد)نقرأ قول(المنوّر):"**ماما تشهد له و أنا نقرأ في البردة عليه**"[120]، وكذلك قول(القوّال): "**قارئ على الدين**" [121]، فلفظة (قارئ) اسم فاعل تعود على شخصية (جلول الفهايمي) الذي يُعد ذاتا مستقبلة و هو يقرأ مختلف العلوم الشرعية المتعلقة بالدين الإسلامي، و في موضع آخر نقرأ قول (جلول الفهايمي):"**الغسال حتى هو يجري ويقرأ في آية الكرسي**"[122] من الواضح أن آية الكرسي – بوصفها آية من سورة البقرة- لها أهمية

---

(116) – عبد القادر علولة: مسرحية اللّثام، ص:186.
(117) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص: 23
(118) – المصدر نفسه، ص: 62.
(119) – المصدر نفسه، ص: 57.
(120) – عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص: 122.
(121) – المصدر نفسه، ص: 130-131.
(122) – المصدر نفسه، ص: 138.

بالغة عند الذات المستقبلة لهذا نجد (الغسّال) يجتهد لقراءتها، ولعلّ السبب في ذلك يرجع إلى طبيعة المقام الذي هو فيه.

وفي مسرحية (اللّثام) في مشهد(برهوم الخجول) نقرأ قول(السي خليفة): **"هاك تقرأ لعرج"**[123]، وكذلك قول (البكوش):**"ها اقراها انت"**[124]، وفي قول(القوّال):**"يرجع للمصنع من جانب آخر باش يحقق بعدما اعطاه يقرأ و يمضي"**[125]، فعند استقرائنا لهذه الأمثلة و غيرها نجد أن الألفاظ التالية:(تقرأ، قراها، يقرأ) هي ألفاظ تدل على وجود علاقة اتصالية بين الذوات المرسلة و المستقبلة انطلاقا من فعلي الكتابة و القراءة؛ فالذوات المرسلة تنتج خطابات كتابية موجه إلى الذوات المستقبلة التي تسعى إلى قراءتها و فك رموزها و البحث عن المعاني الخفية التي يريدها المؤلف.

في ضوء ما تقدم نُلاحظ أن صيغ التلقي تُعد - في نظرنا- أحد أشكال حضور القارئ الضمني داخل البنية النصية، و عند استقرائنا لنصوص الثلاثية سجلنا حضور صيغ عديدة ومختلفة ترتبط ارتباطا وثيقا بحركة التلقي و تعد أحد آليات حضور القارئ الضمني الذي يتستر خلف الشخصيات المسرحية التي تصبح بعضها ذوات مرسلة تنتج خطابات مختلفة موجه إلى الذوات المستقبلة سواءأكانت داخل المسرحية أم موجه إلينا نحن بوصفنا ذواتا متلقية.

و المتأمل لطبيعة صيغ التلقي يُلاحظ أنّها مقسمة إلى قسمين؛ القسم الأول منها هي صيغ تدل على وجود ذوات مرسلة مثل:(حكى، قال)، وأخرى تدل على وجود ذوات مستقبلة مثل:(سمع،قرأ) تتفاعل هذه الصيغ مع بعضها و تنتج لنا خطاب القارئ الضمني.

2-2-2-أنساق الشخصية:يمكن للشخصية في النّص المسرحي أن تكون نسقا فعالا يختفي وراءها القارئ الضمني من خلال خاصية السؤال و الجواب ، فهي إحدى الوسائل التي يستخدمها القارئ الضمني ليجسد حضوره، والمستقرئ للثلاثية يتراءى له هذا النسق من خلال عنصرين أساسين هما:

● **-تقنية الأسئلة:** يتستر القارئ الضمني خلف الشخوص المسرحية من خلال تقنية الأسئلة التي تطرحها الشخصيات على بعضها البعض، و هنا تُصبح هذه الشخصيات بعضا

(123) - عبد القادر علولة: مسرحية اللّثام، ص:192.
(124) - المصدر نفسه، ص:192.
(125) - المصدر نفسه، ص:211.

ذواتا مرسلة تقوم بطرح الأسئلة وبعضها الآخر مستقبلة تتلقى السؤال و تحاول أن تُجيب عليه، ففي مسرحية (الأقوال) نستمع إلى المدير (السي الناصر) و هو يطرح على صديقه (قدور السواق) أسئلة تتعلق بالأسباب التي جعلته يُغير موقفه و يتنازل عن مبادئه، يقول في ذلك:"**كيف حتى فطن اليوم قدور**"[126]، نُلاحظ كيف يتستر القارئ الضمني خلف شخصية (السي الناصر) أين يصبح متلقيا و هو ينتظر إجابة صديقه (قدور السواق) حول قضية هذا التحوّل المفاجئ ، و هنا وظّف الكاتب مجموعة من الأسئلة التي تُسهم -إلى حد كبير- في بناء الحوار المسرحي.

و في مشهد(غشام وابنه مسعود) يتمظهر القارئ الضمني خلف شخصية (غشّام) عندما طرح على زوجته سؤالا يتعلق بمصير أولادهما بعد وفاتهما، وهو سؤال يطرحه أي أب عندما يشعر بدنو أجله، يقول (غشّام):" **إذا متنا حنا الأولاد كيفاش**"[127]، يكشف هذا المقطع عن التفاعل النصي الذي يمكن أن يتشكل من خلال تمظهر القارئ الضمني خلف الشخوص المسرحية .

و في مشهد (زينوبة بنت بوزيان العساس) تبرز هذه التقنية في سؤال (زينوبة) عن أحوال خالها (الجيلالي)، تقول(زينوبة):"**حطت عينيها و سألته مريض خالي؟** (...) **زادت سالت على كبش العيد**"[128]، تنوب إذن شخصية (زينوبة) عن القارئ الضمني للاستفسار عن الوضعية الصحية لخالها (الجيلالي) وعن أضحية العيد، فهذه الأسئلة وغيرها يمكن أن يطرحها أي متلق، وهنا تُصبح شخصية (الجيلالي) شخصية متلقية بما أنّها تحاول أن تُجيب على أسئلة (زينوبة).

و في مسرحية (الأجواد) يتستر القارئ الضمني خلف شخصية أحد الجيران الذي يُبدي اهتمامه بشخصية (الحبيب الربوحي) من خلال سؤال قدمه لزوجته (مريم)، يقول(القوّال):"**لما واحد من الجيران يسأل زوجته مريم على خبار السي الحبيب الربوحي ترد عليه: تعبان كالعادة متحمّل المخلوق بمصائبنا و بالمشاكل المغبنا...مُولى خيمتي العزيز يا ناس مستشار**

---

(126) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال ، ص: 27.

(127) – المصدر نفسه، ص: 54.

(128) – المصدر نفسه، ص: 70.

البؤساء"[129]، فـ(الحبيب الربوحي) شخصية محبوبة من قبل الجميع، فلا ضير أن يُحظى بهذه المكانة الرفيعة، ولعلّ الوصف الذي وصفت به زوجته(مستشار البؤساء) يحمل دلالات كثيرة، لعلّ من أهمها الاهتمام بمشاكل الآخرين ومحاولته لحلّها، وذلك بتقدم يد المساعدة ولو بالنصيحة.

كما يلمس المتلقي حضور القارئ الضمني في موضوع حديقة الحيوانات من خلال شخصية (حارس الحديقة) وهو يُجيب على أسئلة مسؤول الحديقة المتعلقة بطعام الحيوانات، فنقرأ قوله:" **سألني بجهد انت اللي اعطيت للهوايش ياكلوا بالليل؟...رديت نعم رميت لشادي شوية مطلوع و للطاوس حبّات زيتون...حاجة قليلة اللي شاط علي من العشاء شفوني**"[130]، نُلاحظ كيف تتلقى شخصية (الحبيب الربوحي) الأسئلة وكيف تُجيب عليها، والمتأمل لطبيعة الإجابة يجدها إجابة جزئية لاتتعلق بكلّ حيوانات الحديقة ، والدليل على ذلك ذكر بعض الطعام المُقدم فقط، وفي موضع آخر يتمظهر القارئ الضمني خلف شخصيات مختلفة وهي تتلقى أسئلة حول وضعية حديقة الحيوانات، فنقرأ قول(حارس الحديقة) :"**اللي يوقف يسألوه ، سؤال واحد واش رايك في الحديقة الكبيرة؟...حديقة الحيوان ؟**"[131]، فالذوات الفاعلة التي تسأل عن وضعية حيوانات الحديقة غير مُحددة في المقطع، وهذا مادلّت عليه عبارة (اللي يوقف يسألوه)، أما الذوات التي تستقبل الإجابات هم أعضاء مجلس البلدية.

و في مسرحية (اللّثام) يتمظهر القارئ الضمني خلف شخصية (برهوم الخجول) و هو يُجيب عن أسئلة (مفتش الشرطة)، فنقرأ قوله:

"**المفتش: أنت ولد أيوب؟**

برهوم: نعم."[132]

وفي مقطع مسرحي آخر يستشف المتلقي حضور القارئ الضمني خلف شخصية (برهوم الخجول) و هو يُجيب عن أسئلة (السي خليفة) و (الشريفة):

"**السي خليفة: عايشين مع الموتى؟**

---

(129) – عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص: 82.

(130) –المصدر نفسه، ص:93.

(131) – المصدر نفسه، ص:97.

(132) – عبد القادر علولة: مسرحية اللّثام، ص: 208.

مسلكة الأيام:حتى واحد فيهم ما غاضه الحال.

الشريفة: هذا المدافن المفنوحين كلّهم فيهم الموتى؟

برهوم: نعم..المدافن نضفناهم..جيرناهم و سكناهم...عندنا كذلك بيوت فوق المدافن"[133]، نُلاحظ أن الشخصيتين (السي خليفة) و (الشريفة) تقومان بطرح الأسئلة على (برهوم الخجول) الذي يُصبح متلقيا و هو يُجيب على أسئلتهما المتعلقة بالمكان الذي كان يعيش فيه.

و في موضع آخر تتبادل الشخصيات المسرحية الأدوار كما هو متبدي في الحوار الذي دار بين (برهوم الخجول) و (السي خليفة)، نقرأ قول(برهوم الخجول):

"راك تسمع في هذا الصمت السي خليفة؟...شم ريحة الصنوبر.

السي خليفة:عجب..."[134] ، فـ(برهوم الخجول) يتحوّل من ذات متلقية إلى ذات مرسلة وهو يوجه أسئلته إلى صديقه(السي خليفة).

بناء على ما تقدم نُلاحظ أنّ تقنية الأسئلة شكل من أشكال التلقي؛ لأنّها تقوم على وجود ذوات مرسلة تقوم على طرح الأسئلة على الذوات المستقبلة التي تُجيب عليها، و من ثمة تنشأ علاقة تفاعلية بين الذوات الفاعلة داخل الثلاثية، وعند تتبعنا لطبيعة الأسئلة وجدناها تُسهم إلى كبير في بناء الحدث و تطور الحبكة و الحوار داخل النـّص المسرحي.

●**–أنساق التعليق:**تعد التعليقات الموجود في الثلاثية شكل من أشكال تمظهر القارئ الضمني الذي يتستر خلف تعليقات الشخوص المسرحية، و يُحاول أن يُبدي موقفه من القضايا المختلفة، ففي مسرحية (الأقوال) يتستر القارئ الضمني خلف شخصية (القوّال) و هو يُعلّق على لفظة (الأقوال)، يقول في ذلك :**"الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة فيها اللي سريعة عظلم ترعظّ غواشي هادنة كالزلزلة تجعل القوم مفجوعة عجلانة تعفّن الخواطر تهيج و تحوزك للفتنة اللي تتموج في طريقها توصل محقّنة تتسرسب تفيض على الخلق و تفرض لمحنة.**

---

(133) – عبد القادر عـلولة: مسرحية الـلّثـام، ص: 226.

(134) – المصدر نفسه، ص: 227.

الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة فيها اللي مرّة دفلة سمّ تكمش كالعلقة تزرع الهول بعمادة و تفشل العقول رمقة فيها اللي حلوة ماء تروي تحمّس كالرفاقة تملي القلوب ثيقة برزانة تنجّى من الخنقة توضّح كالمرى تورى جهار الفخات المدرقة.الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة اللي في صالح الغني الطاغي المستغل و اللي في صالح الكادح البسيط و العامل."[135]

من خلال هذا المقطع الاستهلالي تتضح لنا تعليقات(القوّال) على موضوعات مسرحية (الأقوال)المقسمة إلى قسمين رئيسين يتعلق الأول منهما بالموضوعات السلبية المعبر عنها في الألفاظ التالية:(الزلزلة، تهيج، مرّة دفلة، سمّ، تزرع الهول)، فهذه الألفاظ و غيرها تجعل المتلقي يكتشف ذلك الجانب المظلم الذي تحمله المشاهد المسرحية من المعاناة و الفقر و الاستغلال الذي يُعاني منه الكثير من العمال، أما الجانب الثاني مُضيء يحمل في طياته بصيص من الأمل و التفاءل للذين يجتهدون في سبيل تحقيق العدالة الاجتماعية و النهوض بمجتمعاتهم و حتى على حساب أنفسهم.

و في مقطع آخر يتستر القارئ الضمني خلف الضمير الغائب(هو) ليُعلق عن حالة التغيير التي حدثت لـ(قدور السواق)، يقول في ذلك:**"قدور اليوم كأنّه قطع بحور جبال وويدان...قدور أيوه من الناس منساجم اليوم على روحه. وجد راحة البال البساطة والتواضع اللّي كان عايش فيهم زمان"**[136]، إنّ التعليق الوارد في هذا المقطع يمكن أن يُعلّق عليه أي متلق، فالتغيير في المواقف يستدعي التعليق عليها بهدف المقارنة بين الممارسات السابقة والاحقة، وبخاصة عندما يتبع التغيير راحة نفسية كما هي الحال عند شخصية (قدور السواق) الذي استطاع أن ينتقل من وضعية سلبية إلى وضعية إيجابية، و في موضع آخر نقرأ قول (غشّام):**"كان ذاك الوقت الإضراب أحسن سلاح "**[137]، فـ(غشّام) يرى أنّ الإضراب من الأساليب التي يستخدمها العمال و الحركات النقابية لتحصيل الحقوق.

---

(135) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص: 23.

(136) – المصدر نفسه، ص: 24.

(137) – المصدر نفسه، ص: 45.

وفي مسرحية (الأجواد) نقرأ قول(عكلي):"**حاب نزيد نفيد هذا الثانوية اللي خدمناها... نفيد في التعليم...نفيد في تكوين الشبيبة** "[138]، يبدو لنا أن شخصية (عكلي) شخصية محبة لوطنها و لعملها إلى درجة أنّها أرادت أن تتبرع بهيكلها العظمي لفائدة المؤسسة التربوية التي كانت تعمل فيها، ولعلّ قرارها نابع من بُعد نظر ووعي كبير بأهمية التعليم في حياة الأمم و في بناء شباب المستقبل الذي يأخذ على عاتقه مرحلة البناء و التشيد.

و في مشهد (جلول الفهايمي) نقرأ قول الشخصية البطلة و هي تبدي رأيها حول قضية التنظيم و الانضباط، فنقرأ مثلا قول (جلول الفهايمي):"**نديروا صف عسكري جميل شي ساهل و أحنا قادرين عليه و إذا تنظمنا كل واحد منّا يربح عشرة دقائق و اذا في كل يوم نربح عشر دقايق من وعشرة من، في شهر نربح ساعة. في عام نربح 12 يوم و في 30 سنة نربح عام كلّه**"[139]، فـــ(جلول الفهايمي) قدّم لنا منظومة زمنية مبنية على الانضباط العسكري القائم على احترام الوقت و الالتزام بالقوانين، والملاحظ أنّ هذا المقطع يحمل في طياته أرقاما حسابية أراد من خلالها المؤلف أن يُؤسس لفكرته و يقنع القارئ بصحة مزاعمه.

وفي مقطع آخر نقرأ قول(جلول الفهايمي) كذلك:"**لو كان راني عايش في بلاد اخرى لو كان راهم سجنوني على طول العمر...لو كان راهم حكموا علي بالإعدام**"[140]، من الواضح أن (جلول الفهايمي) يتحدث عن قضية أساسية تتعلق بحرية التعبير في الجزائر، فهو يرى أنّ هذه الحرية قد لاتوجد في دول أخرى، وبخاصة في تلك الدول القائمة على الأنظمة الاستبـــدادية التي تكبح الأصوات المعارضة بزجها في السجن أو إعدامها أو نفيها إلى خـــارج الـــوطن.

و في مسرحية (اللّثام) نقرأ قول(القوّال):

"**(جلول) العامل خويا قلبه مشطون**
جهده النافع مخطوف شوقه مرهون
حقه الواضح معفوس رايه مسجون."[141]

---

(138) – عـــبد الـــقادر عـــلولـــة: مسرحـــية الأجـــواد، ص:106.
(139) – الـــــمصدر نـــفســـــه، ص:129-130.
(140) – الـــــمصدر نـــفســـــه، ص:132.
(141) – الـــــمصدر نـــفســـــه، ص: 154.

نُلاحظ-في هذا المقطع المسرحي- كيف تُشكل أنساق التعليق المشهد؛ فـ(القوّال) عندما قدّم لنا شخصية(جلول) أبدى رأيه حول مساءل تتعلق بالحقوق العمالية المهضومة؛ وبخاصة في قضية الأجور و حرية التعبير؛ فـالأجر الذي يتقضاه (جلول) لايتناسب مع طبيعة الجهد الذي يُؤديه، ولعلّ هذه القضية تعود بنا إلى فترة النظام الرأسمالي الذي كان يُشغل العمال مقابل أجور زهيدة لاتسدّ كلّ متطلبات الحياة، أما القضية الثانية تتعلق بكبت أصوات العمال، وبخاصة أولئك الذين يُعبرون عن أرائهم و مواقفهم حول ظروف العمل.

و في مشهد(برهوم الخجول) نقرأ قول (غالم): "**كلّ واحد منكم يصبح إنسان حُر في مجتمع الغد** "[142]، فشخصية(غالم) أبدت رأيها حول قضية الحرية التي تُعد- في نظرنا- مطلبا شعبيا يسعى كلّ فرد أن يُمارسه في حياته.

و في مقطع آخر نقرأ قول (برهوم الخجول):"**هذا الناس كانوا عايشين شهر في كوخ شهر في حمام شهر تحت الباش وشهر في القزدير...بغاوا أيبدولو في نفس الوقت يستقروا شوية...في الحق بغاوا يحربوا كل واحد حسب مصايبه...انا...انا باش نوجد من جديد الثيقة في نفسي. نوجد القوة الفكرية اللي تسمحلي نشبط مرة ثانية في الحياة. نتغلب على الإهانة اللي سكتني ونوجد كرامتي من جديد...هذا التجربة بينت لي باللي الانسان حامل معاه محيط...بحر واسع من الطقات و...مهما كانت الظروف و لو هبط إلى أسفل الوجود قادر يوجد فتحة...يوجد حل ويصعد من جديد**"[143]، يتناول خطاب (برهوم الخجول) قضية اجتماعية تتعلق بفئة من المجتمع الجزائري تعيش في ظروف مزرية اتخذت من الأكواخ و البيوت القصديرية و الحمامات ملجأ لها، ولعلّ الهدف من استعراض هذه القضية هو لفت انتباهنا و حث القائمين على قطاع السكن في بلادنا إلى إيجاد حلول جذرية لهذه الإشكالية، و في نهاية المقطع قدّم(برهوم الخجول)خطابا تفاؤليا يحمل في طياته بصيص أمل ودعوة إلى ضرورة مواجهة المشاكل والصعوبات و الكفاح من أجل حياة أفضل في كنف العزة و الكرامة.

3- أنساق الـمؤلف الضمني:تظهر أنساق المؤلف الضمني من الآراء و المواقف التي يطرحها المؤلف في نصوصه المسرحية، وتتشكل من تلك المقاطع النّصية التي تتخلّل الحوار

---

(142) - عبد القادر علولة: مسرحية اللّثام، ص:160.

(143) - المصدر نفسه، ص:229.

المسرحي، ففي مسرحية (الأقوال) يصور خطاب المؤلف الضمني بعض المفاهيم التي تتعلق بالبيروقراطية، فنقرأ مثلا قول(قدور السواق) :"**كيفاش أنت بيروقراطي و علاش أنت الآن ضد الشعب الخدّام...نعم ضد مكاسب العمال**"[144]، فخطاب المؤلف الضمني ربط بين مفهوم البيروقراطية و التصرفات السلبية المضادة لمكاسب العمال، ومن ثمة فالمسؤول البيروقراطي هو ذلك المسؤول الذي يقف ضد النظام الاشتراكي و ضد مكاسب العمال.

كما نلمس حضور المؤلف الضمني من خلال استحضار (قدور السواق) صورة الماضي ماضي الثورة التحريرية و جهاده مع صديقه (السي الناصر)، فنقرأ قوله:"**بقاو شحال بين عينيا سنين الحرب اللي عشناهم مع بعض...شحال من مرة حكيت لولادي على عمهم السي الناصر...حكيت لهم شحال من مرة بفخر كيف كنّا ندخلوا هايجين للمعركة...كفاش كنّا عايشين كيفاش كنّا متسبلين للموت باش شعبنا يعيش في الحرية و السعادة...كيفاش كنّا نتمنّـــوا يكون المجتمع الجزائري** "[145]، يستعرض خطاب المؤلف الضمني مرحلة هامة من مراحل تاريخ الجزائر الحديث وهي مرحلة الكفاح و النضال من أجل نيل الحرية و الاستقلال؛ فـــ(قدور السواق) يعود بالمتلقي إلى مرحلة النضال إبان الثورة التحريرية المجيدة و كفاحه جنبا إلى جنب بصحبة رفيق دربه (السي الناصر) و مشاركتهما في المعارك بوصفهما فدائيين من أجل نيل الشعب الجزائري حريته و استقلاله،كما تضمّن المقطع المسرحي الحديث عن سياسة الكولون و طريقة تعامله مع الشعب الجزائري.

و في موضع آخر يتضمن خطاب المؤلف الضمني الحديث عن بعض الشخصيات الوطنية، بعضهاكان يؤدي أغاني شعبية وبعضها الآخر شخصيات ثورية، يقول(قدور السواق): "**كيفاش كنت تطلب منّي نغنيلك قصايد مصطفى بن ابراهيم سيدي لخضر بن خلوف و محمد بن سهلة.كيف كنت أنت تتكلم لنا على تاريخ جدودنا.كيف كانت الجزائر عهد الرومان.كيف احتلوا بلادنا السبنيول الترك و كيف ادخل للبلاد الاستعمار الفرنساوي(...)كيف قاوموا جدودنا الأمير عبد القادر... المقراني أولاد سيدي**

(144) – عبـــد الـــــقادر عـــلولة: مسرحية الأقـــــوال، ص: 26.

(145) – الـــــــمصدر نـفســـــه، ص:28-29.

الشيخ...كيف انتظمت الحركة الوطنية و كيف اتصرفت الأحزاب... ذاك العهد كانت الأخوة و التضامن و الأهداف كانت موحدة."[146]

يشتمل خطاب المؤلف الضمني على مجموعة من الحقائق التاريخية نُوجزها في مايلي:

- -من أعلام الشعر الشعبي الجزائري نجد مصطفى بن ابراهيم و سيدي لخضر بن خلوف و محمد بن سهلة.
- -الجزائر في العهد الروماني.
- -الاحتلال الإسباني لبلاد الجزائر.
- -الجزائر في عهد الحكم العثماني التركي.
- -الجزائر إبان الاحتلال الفرنسي.
- - الحديث عن بعض شخصيات المقاومة الشعبية في الجزائر مثل: (الأمير عبد القادر الجزائري، و الشيخ المقراني و أولاد سيدي الشيخ).
- -مسار الحركة الوطنية في الجزائر.

و في مسرحية (الأجواد) يعبر خطاب المؤلف الضمني عن رفض خطاب الأمبريالية (*Impérialisme*)، كما يظهر في قول (الحبيب الربوحي):**"اطلق الخبر قول باللي جواسيس الأمبريالية[*]ما بقاش يدوروا في الجنينة"[147]**، إنّ الجواسيس الذين يتحدث عنهم (الحبيب الربوحي) هم أعداء الوطن سواء أكانوا من داخل الوطن أم من خارجه الذين يسعون دائما إلى إفشال كلّ برامج التنمية، والملاحظ أن ذكر الجواسيس ارتبط بمصطلح (الأمبريالية الرأسمالية) التي تعد- في نظر الكاتب- من أبرز الأسباب التي تعرقل مسار التنمية في البلاد.

---

(146) - عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص: 29.

(*)-**الأمبريالية** :مذهب سياسي يُبرر حق اللجوء إلى القوة لإنشاء إمبرطورية بقصد التوسع و السّيطرة على شعوب مختلفة عرقياً وثقافياً، وإخضاعها بدرجات متفاوتة إلى سلطة معينة سياسيا و عسكريا و اقتصاديا . وهي صورة الاستعمار التقليدي ، الذي بسط سيطرته السياسية و الاقتصادية و العسكرية على الدول التي سيطر عليها. و الأمبريالية عقبة تحول دون الاستقرار في الدول النامية و الحديثة الاستقلال، كما تحول دون تنميتها الاقتصادية؛ لأنّها تحرص على إبقائها في حالة تبعية دائمة لها، و الفارق الأساسي الذي يُميز الاستعمار عن الأمبريالية الحديثة ، هو أن الأخيرة تتناول الدول المستقلة ، وتحاول إخضاعها لنفوذ الدولة الأقوى سياسيا أو عسكريا أو اقتصاديا ، إما وديا أو بموجب التعاقد أو التحالف أو إبرام المعاهدات المختلفة، و أحيانا بالتهديد أو بإثارة الفتن الداخلية.(يُنظر:أنور محمود زناتي: قاموس المصطلحات التاريخية-إنجليزي عربي-، ص:188-189).

(147) - عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص:100.

كما ينقل لنا خطاب المؤلف الضمني قضية التكوين و التعليم للممرضين و الأطباء وكذلك بناء المستشفيات لاستقبال أكبر عدد ممكن من المرضى و القضاء على إشكالية الازدحام، يقول في ذلك:" **يتكلم على تكوين العمال الممرضين و الأطباء(...) المستشفى غير كافي نظرا لعدد سكان المنطقة"**[148]، إنّ مسألة تكوين الممرضين و الأطباء من أهم المسائل التي حرص خطاب المؤلف الضمني على ذكرها لفوائدها الجمة على المواطن وتُقلل من وقوع الأخطاء الطبية، كما أن بناء المستشفيات تعد ضرورة ملحة نظرا للنمو الديمغرافي الذي شهدته الجزائر بعد الاستقلال.

و في مشهد (جلول الفهايمي) يأخذ خطاب المؤلف الضمني بُعداً دينياً يحدد من خلاله بعض القيم التي يقوم عليها الدين الإسلامي كالعدل و المساواة و التضامن، يقول في ذلك : **"ديننا الحنيف دين المساواة، دين الاسلام دين المشاورة الكرامة و التضامن مع الفقراء ولادينا العنف و الغموض"**[149]، فالمشورة و التضامن بين أفراد المجتمع الواحد من شأنها أن تُقوي شبكة العلاقات الاجتماعية و تقضي على مظاهر الإقصاء و التهميش الذي ينجم عنه العنف و الفوضى، ولعلّ هذه المبادئ من أهم العوامل التي تُساعد على استقرار المجتمعات وتقلل من حركات التمرد.

و في مسرحية (اللّثام) يستحضر خطاب المؤلف الضمني بعض المشاهد التاريخية التي حدثت في الثورة التحريرية، يقول (القوّال):"**جمعة قبل ما يزداد برهوم الخجول تنظم اضراب عام في المنطقة المذكورة و تعقدت الأحداث، خذات سبغة شينة العمال ثاروا و بعدما حرقوا للكلون مخازن و نوادر هجموا بالله أكبر و المدرة على مقر الجدارميا. فرغوا باب السجن وخرجوا المحبوسين جاء من المدينة الحرس المنتقل راكب السبق مبعوث للدعم كحل مسلح وانتشر كالجراد على الناحية"**[150]، حاول المؤلف الضمني أن ينقل لنا بعض الجوانب التاريخية التي عرفتها الجزائر من خلال ذكر ذلك الصراع بين العمال الثوار و الاستعمار الفرنسي و الذي نشب بعد الإضراب الذي نُظم نتيجة الظلم و الاستبداد الذي يُعاني منه العمال من قبل المعمرين الفرنسيين الذين أرادوا استعباد الشعب الجزائري و العودة به إلى أيام النظام الرأسمالي

---

(148) – عبد القادر عولة: مسرحية الأجواد، ص: 139-140.

(149) – المصدر نفسه، ص: 130-131.

(150) – عبد القادر عولة: مسرحية اللّثام، ص: 157.

مما جعل العمال يشعلون فتيل الحرب بحرق المخازن و الهجوم على مراكز الدرك الوطني وإخراج الجزائريين الذين كانوا في السجون.

و في موضع آخر نقرأ قول (القوّال):"**السي خليفة كبير في السن وفات الستين و عاش في حياته مغامرات غريبة.كلى الضرب وداق السجن في صغره عرف الجوع و عاش الغباين.مرض تعدب وشرب المرار.لبساته فرنسا في الربعينات و بعتاته للهند الصين. يقاتل...فرّ من الجيش الفرنساوي...« زَرْطى» و التحق « بالفيتنامين»...دخل معاهم في المعارك و حارب فرنسا و أمريكا...عاش سطاعش سنة في الغربة و هو يكافح.رجع للوطن العزيز بعد الاستقلال. قال: كبرت وشفت ندخل لبلادي هكذا لما يوصل الأجل يدفنوني مع بويا وجدادي في الحومة.السي خليفة محبوب.مقادرينه يشاوروه و يزوروه مالمرابط . اللي يلغى له الحكيم و اللي مسميه « لندوشين» . اللي يلغاله « فيتنام» و اللي مسميه « هوشي مين» "**[151]، عند تحليلنا لهذا المقطع المسرحي نُلاحظ أنّه يتضمن مجموعة من المعطيات التاريخية التي تُجسّد حضور المؤلف الضمني منها ما يتعلق بالممارسات التي كانت تقوم بها فرنسا تجاه الجزائريين خلال فترة احتلالها للجزائر في إطار الحرب العالمية الثانية أين جندتهم في حروبها في الهند الصينية، فـــ(السي خليفة) واحد من هؤلاء الذين استطاعوا أن يفروا من الجيش الفرنسي و يلتحقوا بالجيش الفيتنامي الذي دخل في حرب ضد دول الحلفاء الذين تتزعمهم الولايات المتحدة الأمريكية و فرنسا، كما أشار خطاب المؤلف الضمني إلى بعض الشخصيات التاريخية مثل: القائد الثوري الفيتنامي هوشي مين(*Hô chi minh*)[(*)] الذي استطاع أن يُحقق النصر على فرنسا.

وفي مشهد آخر نقرأ قول(الشرطي)": **المقبرة هدي اجنابية ...الجبانة هدي عليها الحصانة...كأنكم في سفارة**"[152]، يتستر المؤلف الضمني خلف شخصية (الشرطي) ليبدي رأيه حول قضية المقابر الأجنبية الموجودة في فترة الاحتلال و بعد الاستقلال، والمتأمل لطبيعة

---

(151) – عبد القادر علولة: مسرحية اللـّثام، ص: 179.

(*)– هوشي منه(*Hô chi minh*): سياسي فيتنامي مؤسس الحزب الشيوعي في الهند الصينية سنة 1930م، رئيس جمهورية فيتنام الشمالية سنة 1954م بعد أن هزم الجيش الفرنسي في معركة ديان بيان فو(*Diên Biên Phu*).

(*Voir :Le petit Larousse illustré, p :1437.*)

(152) – عبد القادر علولة: مسرحية اللـّثام، ص: 232.

خطاب المؤلف يستشف البعد السياسي، وهذا ما دلّ عليه قوله:(الحصانة، السفارة)؛ فالحصانة -في نظرنا- تُشير إلى وجود حماية قانونية تجاه المقبرة من أي اعتداء عليها، وهذا بموجب اتفاقات و معاهدات دولية مُسبقة تـــُبرم بين المجموعة الدولية في إطار القانون الدولي إلى درجة أنّها شُبهت بالسفارة، ولعلّ وجه الشبه هنا يتعلق بالقوة القانونية التي تحظى بها المقبرة، وذلك لسببين، وهما:

- -تضم المقبرة جثامين لأموات فرنسيين مسيحيين دفنوا في الجزائر في فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر.
- - يجب على الدولة الجزائرية حماية هذه المقابر الفرنسية بموجب اتفاقيات تمت بين الدولتين.

مما تقدم نستنتج أن خطاب المؤلف الضمني في ثلاثية عبد القار علولة يتناول عديدا من المفاهيم و القضايا؛ فمن المفاهيم نجد الديمقراطية و البيروقراطية و الأمبريالية، ولعلّ الهدف من تخصيص هذه المفاهيم دون غيرها هو رغبة المؤلف في تصحيحها؛ لأنّ عبد القادر علولة عاش في فترة التحوّلات السياسية و الاقتصادية التي شهدتها الجزائر، لهذا بات لزاما عليه أن يُواكب حركة التحوّل الفكري و الإيديولوجي، ويُقدم للقارئ تصوره و نقده وآراءه التي قد يوافقه القارئ أو يُخالفه انطلاقا من ثقافته.

أما القضايا التي تضمنها خطاب المؤلف الضمني فهي متنوعة منها ما يتعلق بالموضوع العام كموضوع الاشتراكية و العمل النقابي و حديقة الحيوانات و المستشفيات و بعض الآفات الاجتماعية التي يُعاني منها الفرد الجزائري كآفة الفقر و أزمة السكن و غيرها، ومنها ما يتعلق بأحداث تاريخية شهدتها الجزائر كحدث الثورة التحريرية أو بأحداث عالمية مثل: الحرب العالمية الثانية و حرب الفيتنام.

د- مختلف المنظورات النّصية:

تحدث فولفغانغ إيزر (*Wolfgang Iser*) عن وجهة النظر(*Point de vue*) في الفصل المتعلق بفهم النـــّص، فالنـــّص الأدبي لا يمكن للمتلقي أن يفهمه دفعة واحدة لهذا يلجأ إلى هذا الإجراء لفهم وجهة نظر المؤلف و الكشف عن الأبعاد الحقيقية للنّص الأدبي، وفي هذا يقول:" لا يمكن استيعاب النص بأكمله مرة واحدة. فهو يختلف من هذه الناحية عن الأشياء العادية التي يمكن النظر إليها أو إدراكها ككل. "فالشيء" في النص هو شيء يمكن تصوره فقط عبر مراحل متعاقبة من القراءة(...) هناك وجهة نظر متحركة تجوس خلال ما تريد أن تدركه"[153]، إنّ طبيعة النـــّص الأدبي بوصفه نصاً إبداعياً لا يمكن إدراك معانيه و فهمه دفعة واحدة بل يحتاج إلى تدرج في الفهم؛ لأنّه يختلف عن العوالم الأخرى التي يمكن أن تُدرك دفعة واحدة، فوجهة النظر بناء نسقي[*] تُقدم للمتلقي رؤية المؤلف لمختلف القضايا العالمية التي قرأها أو سمع عنها، وحاول أن يُبين للمتلقي موقفه منها، ومن ثمة يحدث التفاعل بين المؤلف و المتلقي من خلال النص، هذا الأخير الذي يُحاول أن يقترب شيئا فشيئا من المعنى الحقيقي الذي أراده المؤلف.

و يُقسّم فولفغانغ إيزر (*Wolfgang Iser*) و جهة النظر إلى أربعة عناصر تعبر كلّ واحدة منها عن جانب معين يكتشفه المتلقى، يقول في ذلك:"القاعدة أن هناك أربع رؤى أساسية ، وهي رؤى الراوي و الشخوص و الحبكة و القارئ الوهمي. و قد تتفاوت هذه الرؤى فيما بينها من ناحية الأهمية، فليس منها ما يتطابق في حد ذاته مع معنى النص. وما تفعله هو تقديم إرشادات تنبع من وجهات نظر متباينة(الراوي، الشخصيات، إلخ) ، و تتداخل ظلالها ويتم تصميمها بحيث تتجمع كلّها عند نقطة التقاء واحدة. ونطلق على نقطة الالتقاء هذه معنى النص" [154]، انطلاقا من هذا النـــّص يُمكن القول أن وجهة النظر في أي عمل قصصي تتشكل من أربعة منظورات نصية يتفاعل معها المتلقي؛ فالرواي بوصفه أحد العناصر الأساسية

---

(153) -فولفجانج إيـــسّر: فعل القراءة- نظرية في الاستجابة الجمالية-، ترجمة: عبد الوهاب علوب، ص:116.

(*)-يـــرى رشيد بن مالك أن وجهة النظر عبارة عن بناء نسقي يستعملها المتلقي بهدف تنويع القراءة، يقول في ذلك:"يفهم عموما عن مصطلح وجهة النظر مجموعة من الأنساق يستعملها اللافظ قصد التنويع في القراءة التي يقوم بها متلقي الحكاية المأخوذة في مجموعها أو في بعض أجزائها."رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السّيميائي للنصوص، ص142-143.

(154) - فولفجانج إيـــسّر: فعل القراءة- نظرية في الاستجابة الجمالية-، ترجمة: عبد الوهاب علوب، ص:40-41.

التي يتستر خلفها المؤلف في توجيه خطابه إلى المتلقي، و الشخصيات المسرحية انطلاقا من وظيفتها في نقل خطاب المؤلف و استعراض مواقفه من القضايا المطروحة في النص، و الحِبكة التي تتضمن تعليقات الراوي و الشخوص ، و القارئ الوهمي الذي يقصده خطاب المؤلف.

و يرى فولفغانغ إيزر (*Wolfgang Iser*)أنّ وجهة النظر تتعلق بالمعطيات الإدراكية للمتلقي تجاه الأشياء، يقول في ذلك:"وجهة نظر القارئ الشاردة تقع في أسر الشيء الذي يفترض أن تدركه فيسمو هو عليها. ولا يحدث الإدراك بالترابط إلا في مراحل تشمل كل منها على جوانب من الشيء المزمع تكوينه، ولكن لا يمكن لأي منها أن ينوب عنه. وهكذا فلا مجال للتطابق بين الشيء الجمالي وبين أي من مظاهره خلال عملية القراءة "[155]، فالنّص هو الإطار المتضمن لوجهة نظر الكاتب التي تتسم بالاختلاف و التنوع؛ لأنّ النّص يتضمن مُختلف المنظورات التي لا تنوب عن بعضها البعض؛ لأنّ لكلّ كاتب أو قارئ وجهة نظره الخاصة، وهذا الاختلاف يُمكن أن يقع على الجوانب الجمالية للنـــّص في حد ذاته.

و يرى فولفغانغ إيزر (*Wolfgang Iser*)أنّ النص بوصفه بنية نصية تحتاج إلى رابط يربط بينها بصفة مستمرة، يقول في ذلك:"النص باعتباره بنية ذات وجهة نظر يتطلب ربطًا مستمرًا بين رؤاه، إلا أن الرؤى لا تتابع في تسلسل محدد، بل تتداخل في نسيج واحد بحيث يتحتم إيجاد روابط لا بين مقاطع الرؤى المختلفة و حسب بل بين مقاطع الرؤية الواحدة أيضا"[156]، فالمبدع حين كتابته لنص ما له وجهة نظر واحدة تنتشر في كلّ أجزاء النـــّص، لهذا يصعب تتبعها دفعة واحدة، كما أنّها قد تبدو متباينة في بعض الأحيان لهذا فالقارئ يحتاج إلى جمع كلّ المنظورات الموجودة داخل النـــّص وربطها بالموضوع العام.

و تستند العمليات التركيبية*(Syntagmatique)* لوجهة النظر على التداخل الزمني بين الماضي و المستقبل، يقول فولفغانغ إيزر (*Wolfgang Iser*): "فخلال جريان زمن عملية القراءة يلتقي الماضي و المستقبل باستمرار في اللحظة الحاضرة، وتمكن العمليات التركيبية لوجهة النظرالجوالة النّص من المرور عبر ذهن القارئ كشبكة من العلاقات تتوسع بشكل دائم"[157] ، تعد هذه التقنية الوسيلة الإجرائية لسيرورة القراءة، لأنّ المعطى الجمالي لا يمكن إدراكه و معرفة

---

(155) –فولفجانج إيـــسّر: فعل القراءة– نظرية في الاستجابة الجمالية–، ترجمة: عبد الوهاب علوب، ص:117.

(156) – الـــــمرجع نـــــفسه، ص:188.

(157) – فولفغانغ إيـــــزر: فعل القراءة– نظرية جمالية التجاوب في الأدب–، ترجمة : حميد الحميداني و الجلالي الكدية، ص:66.

أبعاده الحقيقية إلا من خلال إدراكه ومعرفة و جهات النظر المختلفة التي تشكل وعي القارئ، كما يشير النّص إلى البعد الزمني لوجهة النظر؛ أين تتداخل وجهات النظر مع بعضها البعض؛ فيلتقي الماضي بالمستقبل- في الغالب- ليشكلان معا نقطة التقاء وجهات نظر القراء، وانطلاقا من فعل القراءة يمكن للمتلقي الاحتفاظ بسجل الماضي، وسيظل هذا السجل(*Registre*) خلفية معرفية ينطلق منها القارئ الضمني لمعرفة الحاضر.

والجدير بالتنبيه هنا أنّ وجهة النظر تختلف من مؤلف إلى آخر، ولعلّ هذا راجع إلى المنطلقات المعرفية لكلّ مؤلف وطريقة تعاطيه مع مجريات الأحداث، وفي هذا الصدد يقول شكري عبد الوهاب:"المؤلف أيضا، يتبنى وجهة نظر خاصة به، و على ذلك، فإنّ وجهات النظر مسألة متغيرة، وتختلف من شخص إلى آخر"[158]، عند تحليلنا لهذا النص نصل إلى مايلي:

- – ذاتية وجهة النظر؛ لأنّ المؤلف ينطلق من رؤيته الخاصة في إصدار الأحكام النقدية.
- – وجهة النظر غير ثابتة؛ لأنّها تتغير حسب الظروف و الأزمنة، وهذا التغير قد نجده حتى عند المؤلف نفسه الذي قد تطرأ عليه معطيات جديدة اكتشفها بعد تجربة عاشها أو سمع عنها.

1-وجهة النظر في ثلاثية عبد القادر علولة:إنّ الدّارس لثلاثية عبد القادر علولة يجد وجهة نظر المؤلف الضمني وراء شخصيات مختلفة و خلف أصوات كثيرة، فتظهر تارة بمنظور (القوّال) بتعليقاته و تفسيراته المختلفة، وتارة أخرى بمنظور الشخصيات بتحليلها للموضوعات المختلفة، ففي مسرحية (الأقوال) نقرأ قول (قدور السواق):"**نتمنّوا نزيدوا نضحوا في سبيل الآخرين و نعطوا المثال الصالح و لكن أنت من الناس اللي حابين يحلبوا الوطن حتى للدم و يجعلوا مصيره زيي آخر**"[159]، يُبدي المؤلف وجهة نظره حول قضية الوطن و يدعونا إلى المحافظة عليه من خلال التضحية بالنفس و النفيس ضد الأعداء سواء أكانوا من الداخل أم من الخارج، و تمتزج هذه الدعوة مع أسلوب التمني المعبر عنه بقوله: (نتمنّوا نزيدوا) الدال على الاستمرارية؛ فـ(قدور السواق) كان و لا يزال يضحي قبل الاستقلال و بعده على خلاف صديقه المدير (السي الناصر) الذي انقاد خلف رغباته ومصالحه الشخصية، ولعلّ وجهة النظر

(158) – شكري عبد الوهاب: النّص المسرحي، ص:7.

(159) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص:25.

هذه موجهة لهذه النماذج في المجتمع التي تُغلب المصلحة الخاصة على المصلحة العامة، فالمحافظة على الوطن و السعي لتطويره من أسمى الغايات التي ينشدها الفرد.

و في مقطع مسرحي آخر ترتبط وجهة نظر المؤلف الضمني بقضية العلاقات التي تجمع بين العمال فيما بينهم داخل المؤسسات العمومية أين تتلاحم هذه الروابط لتصل إلى درجة الأخوة، فنقرأ قول(غشّام):"**هنا يا وليدي مسعود تفهم باللي الروابط اللي تربطها العمال ضدّ الاستغلال أقوى من روابط الدّم**"[160]، يُلفت المؤلف الضمني انتباهنا إلى قضية أساسية تتعلق بالآثار الجانبية للاستغلال الممارس على العمال، لقد استطاع الاستغلال – على الرغم من سلبيته – أن يجمع شمل العمال و يُوحد صفوفهم ويُقوّي أواصر الأخوة بينهم.

وفي موضع آخر يستعرض خطاب المؤلف الضمني بعض المفاهيم مثل: مفهوم الديمقراطية، فنقرأ قول (غشّام):" **الديمقراطية ماهيش الحرية في التعبير فقط و لكن الوسائل اللي يحقق بيها الشعب الطموح متاعه نعم عنده الحق الديمقراطية هي الوسائل اللي يستعملها الشعب الخدّام باش يتخلص من مشاكله**"[161]، لقد حاول المؤلف الضمني أن يُقدم مفهوما مخالفا للمفهوم المتعارف عليه في القواميس المتخصصة؛ فالديمقراطية ليست شعارا يرفعه الفرد ويتغنى به و ليست مفهوما مرتبطا بحرية التعبير فحسب بل هي ممارسة فعلية يقوم بها الشعب وسلوك يجسده على أرض الواقع، و بصورة ضمنية يتعلق مصطلح الديمقراطية بالاشتراكية في معادلة تجعل أحدهما يكمل الآخر.

و في مسرحية (الأجواد) يظهر خطاب المؤلف الضمني خلف شخصية (علال) من خلال تلك النصائح التي قدّمها إلى المتلقي، فنقرأ قول(القوّال):"**حافظوا على الفقير يصيب ما يحط فوق المائدة**"[162]، يبدو لنا أن خطاب المؤلف الضمني موجه إلى المسؤولين و أصحاب القرار بصفة خاصة وإلى المجتمع بصفة عامة يدعونا إلى المحافظة على الفقير بوصفه جزء لا يتجزأ من المنظومة الاجتماعية، ولعلّ السبب في ذلك يرجع إلى ما لاحظه المؤلف من انتشار ظاهرة الفقر في المجتمع الجزائري و ما يترتب عليه من آثار وخيمة على الفرد و المجتمع.

---

(160) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص:44.

(161) – المصدر نفسه، ص:55.

(162) – عبد القادر علولة : مسرحية الأجواد، ص:80.

و في موضع آخر يُقدم المؤلف الضمني خطابه إلى المسؤولين ويحثهم على ضرورة الاستماع إلى المنتجين، فنقرأ قول(علال):

"اسمعوا للمنتجين ديروا على كلامـــهم
قادرين يزعفوا و ينظموا و يجوعوكم."[163]

إنّ عدم الاهتمام بالعمال و المنتجين قد يُؤدي إلى الإحساس بالظلم الذي تتولد عنه نتائج وخيمة تعود بالضرر على المؤسسة و على اقتصاد البلاد، ولعلّ هذا ما دلّ عليه فعل الأمر المعبر عنه بلفظة (اسمعوا) الموجه إلى أصحاب المؤسسات الاقتصادية و المسؤولين على القطاع يُناشدهم إلى ضرورة الاستماع إلى العمال بعد أنّ لاحظ المؤلف أنّ الفجوة بين العامل وأصحاب العمل بدأت تتسع أكثر نظرا لعدم احترامهم للقوانين و التشريعات المنظمة لحقوق العمال.

و في موضع آخر يُعالج خطاب المؤلف الضمني ظاهرة اقتصادية تتعلق بكثرة السلع الرديئة المنتشرة في الأسواق و المتاجر، فنقرأ قول (علال):

"هذا السلعة مخدوعة تبان خشينة مزوقـــة
صنع القطاع الخـــــاص ياسيدي للروقة
دوك اللي يخدموها أصـــــــواتهم مخنوقة
أيامهم مرهونة وجـــهودهم مســـــروقة."[164]

قدّم خطاب المؤلف الضمني نقدا لاذعا للقطاع الخاص بخصوص ظاهرة الغش في السلع و البضائع المصنوعة، و لعلّ السبب في ذلك هو القطاع الخاص الذي أصبح يُنافس القطاع العام من خلال طرحه لتلك المنتوجات التي تبدو في ظاهرها ذات نوعية جيدة بيد أنّها رديئة، أما السبب الثاني فهو الإشارة إلى وضعية العامل داخل القطاع الخاص أين يُستغل بأبخس الأجور فضلا عن حرمانه من حرية التعبير و من العمل النقابي.

و في مسرحية (اللّثام) يتستر المؤلف الضمني خلف شخصية (غانم) و هو يُقدم لأفراد العائلة وجهة نظره حول الحرية، فنقرأ قوله:" **كلّ واحد منكم يصبح إنسان حُـــر في مجتمع**

---

(163) – عبد القـــادر عـــــلولة: مـــسرحية الأجـــــــواد، ص:81.

(164) – الـــــــمصدر نـــفســـــه، ص:80.

الغد. وهذا الشعب المغبون اللي راه اليوم بالكمامة من الامام و المدافع من الخلف يتحرر مهما كانت الظروف و يصنع المعجزات"[165]، فالحرية تقتضي من الإنسان أن يتحرر من كلّ القيود و الظروف بهدف تحقيق المعجزات، وعند ربطنا لمفهوم الحرية في ضوء موضوع المشهد يتضح لنا أنّ النضال جزء لا يتجزأ من الحرية التي ينشدها المؤلف، و بخاصة في تلك الفترة التي شهدت تجاوزات كثيرة في حقوق العمال، والحرية بوصفها مطلب الشعوب ليست شعارا فحسب بل هي عمل تحرري يجسده كفاح الشعوب ضد شتى أنواع الاستبداد، والملاحظ أنّ وجهة النظر جاءت بصيغة الجمع مما يدل على أنّ قضية الكفاح و النضال لتحقيق الحرية مطلب الجميع.

وفي موضع آخر نقرأ قول(برهوم):"**هما ثلاثة الفيلالي لعرج و البكوش.قمينهم بالتشويش أما في الحق هما مخلصين يموتوا على وطنهم و متنين الخير و السعادة للعمال"**[166]، فالمؤلف الضمني أبدى وجهة نظره حول أولئك الذين يعملون في صمت ويجتهدون في أعمالهم بهدف تطوير وطنهم بيد أنّهم يُتهمون بالتخريب و هم يريدون الإصلاح، ولعلّ وجهة النظر هذه تلفت انتباهنا إلى قضية أساسية تتعلق بالمواهب العمالية و أصحاب العقول المبدعة الموجودة في كلّ الميادين المحبة لوطنها، والتي يجب علينا مرافقتها لتصل إلى أقصى ما تصبو إليه.

و في مقطع آخر نقرأ قول(برهوم):"**البرمة هذي ممنوع الي يقرب لها وخدمتها صعيبة. جناح كبير من المصنع حابس على جالها...اصحاب الإدارة عالمين العمال الي يمسها يطرد...قالوا غادين يجيبوا لها فني مختص من الخارج باش يعدها...واصحابنا اللي حابة توجدي لهم اتاي باغين يصنعوا البرمة بالليل خفية"**[167]، يُثير خطاب المؤلف الضمني قضية تقنية تتعلق بظاهرة استعانة المسؤولين الجزائريين بالخبرات الأجنبية في تصليح آلات المصانع، ولعلّ هذه الظاهرة كانت منتشرة بعد الاستقلال في مرحلة البناء و التشييد، وبخاصة إذا علمنا أن جلّ المصانع الوطنية صُمّمت بأيدي أجنبية، وكانت الجزائر تلجأ إلى المهندسين الأجانب في حل المشاكل المتعلقة بالعطب دون التفكير في وضع مخططات مستقبلية للحد من هذه الظاهرة

---

(165) – عبد القادر عولة: مسرحية اللّثام، ص: 160.

(166) – المصدر نفسه، ص:172.

(167) – المصدر نفسه، ص: 174.

أو التقليل من انتشارها، وذلك بتكوين الشباب الجزائري من ذوي المؤهلات العلمية في هذا المجال أو إرسال بعثات علمية إلى الخارج بهدف نقل التكنولوجيا إلى الجزائر.

والمستقرئ لخطاب المؤلف الضمني يُلاحظ أنّه أبدى رأيه في الموضوع على لسان الشخصية البطلة حينما أشار بطريقة غير مباشرة إلى ضرورة تشجيع المواهب العمالية، وبخاصة تلك التي تملك القدرة على إصلاح الآلات و الأجهزة التقنية و مرافقتها بهدف تدعيم المؤسسات الإنتاجية بالمواهب المبدعة وتقليص فتورة الصيانة التي تكون في الغالب باهضة الثمن.

من خلال الأمثلة السابقة يتضح لنا أن وجهة نظر المؤلف الضمني تُجسد رؤى عبد القادر علولة حول القضايا الاجتماعية و الاقتصادية و السياسية السائدة في المجتمع الجزائري في زمن الكاتب الذي حاول أن يبدي وجهة نظره حولها، كما حاول أن يُؤسس لفعل المشاركة الذي يجمعه بمتلقيه؛ لأنّ المتلقي عند قراءته لنصوص الثلاثية يقوم بعملية ذهنية يستحضر مخزونه الثقافي و يُمارس سلطته على نص المؤلف، بحيث يفهمه كما يراه و يُبدي تعليقاته عليه انطلاقا من قراءة نقدية واعية مع مراعاة قصدية المؤلف و البحث عن الجوانب الجمالية التي يُخفيها النّص.

2- استدعاء الـــذكريات بـــوصفها وجـــهة نـــظر:تضم ثلاثية عبد القادر علولة مجموعة من الذكريات يستحضرها المتلقي عند قراءته للنّص المسرحي، وذلك ضمن نظام معين يُحدده المؤلف، ولقد أطلق فولفغانغ إيـــزر (*Wolfgang Iser*) على هذه الذكريات مصطلح (الاستثارة التبادلية) فهي الصلة التي تربط بين وجهة النظر و المتلقي، يقول في ذلك: "فالاستثارة التبادلية لوجهات النظر لا تترتب على تتابع زمني (...) وإذا دُفع القارئ إلى تذكر شيء غاص في أعماق الذاكرة بالفعل فإنّه يسترجعها لا بصورة منعزلة، بل ضمن سياق خاص"[(168)]، فالاستثارة التبادلية لوجهة النظر لا تتعلق بالتراتب الزمني المحدد مسبقا من قبل المبدع بل تخضع لتلك الإشارات و المنبهات التي يكتشفها القارئ من خلال قراءته الواعية و الهادفة التي يستنطق فيها بنى النص، كما يتوجب على المتلقي إذا أراد أن يكتشف دلالات النص أن يستدعي ذكرياته ويسترجع كلّ ما له علاقة بالنّص المقروء، ولكن ضمن سياق مُعين.

(168) -فولفجانج إيـــسّر: فعل القراءة- نظرية في الاستجابة الجمالية-، ترجمة: عبد الوهاب علوب، ص:123.

ولعلّ من أبرز الذكريات التي يستحضرها المتلقي حين تلقيه العمل الأدبي الأحداث والمواقف التي عاشها في الماضي و ترسخت في ذهنه، فعند تذكرها يجد نفسه يستعرضها في ذهنه بطريقة آلية[169]، واستدعاء المتلقي لتلك الذكريات يستلزم اجتماع مجموعة من العوامل الذاتية، يقول فولفغانغ إيزر (*Wolfgang Iser*) في ذلك: "يتوقف مدى تطبيق العقل المسترجع لإيحاءات الرؤية الكامنة في النّص على عدد من العوامل الذاتية، فالذاكرة والاهتمام و الانتباه و القدرات الذهنية كلها تؤثر على مدى تحول سياقات الماضي إلى حاضر"[170]، عند تحليلنا لهذا النّص نُلاحظ أنّ هذه الذكريات بعضها يولد المتلقي مزود بها وهي القدرات الذهنية و الاستعدادات النفسية و بعضها مكتسب يرجع إلى الاهتمام و الانتباه اللذين يظهرهما المتلقي إزاء النّص المقروء و الرغبة الجامحة في قراءة النّص من خلال فعل الاستذكار.

و المتأمل لنصوص الثلاثية يجدها تعجّ بالذكريات المختلفة التي عاشتها الشخصيات المسرحية، و التي يُمكن أن يكون لها حضور في ذهن المتلقي منها ما ورد في مسرحية (الأقوال) في مواطن مختلفة، فنقرأ مثلا قول (قدور السواق):"**خزرت اشحال في عينيك باش نوجد الناصر صاحبي متع الزمان ...آخ الحرب و الصديق الكريم اللي تنحنت معاه...السي الناصر متع الشدة و التمرميد...الناصر الشجاع مول السلوك الزينة**"[171]، إنّ استحضار الشخصية لأحداث تاريخية ماضية تُعد-في نظرنا- من أبرز الذكريات التي يحتفظ بها كلّ قارئ؛ فـ(قدور السواق) و (السي ناصر)كانا مع بعضهما في فترة الثورة التحريرية وكان لهما نفس الأهداف، وهنا يبقى القارئ يتروح بين هذه الذكريات المختلفة وهو يستدعي مقاطع من هذه الرؤية الماضية و يعمل على إعادة تركيبها من جديد انطلاقا من استحضار وضعيات مشابهة فيحدث التفاعل بين المتلقي و النّص.

و في مقطع مسرحي آخر تمتزج الذكريات بخطاب التحسر كما في قول (قدور السواق): "**يا حسراه على السي الناصر الشاب الباطل... الشاب اللي كافح من أجل العدالة**

---

(169) -يُنظر:الحسين الحايل: الخيال أداة للإبداع، مطبعة المعارف، الرباط، المغرب، ط1، 1408 هـ - 1988م، ص:15.

(170) - فولفجانج إيسّر: فعل القراءة- نظرية في الاستجابة الجمالية-، ترجمة: عبد الوهاب علوب، ص:124.

(171) - عبد القادر عـلولة: مسرحية الأقوال، ص:25.

الإجتماعية "[172]، عند استقرائنا لهذا المقطع نُلاحظ كيف تندمج صورة الذاكرة مع الحالة النفسية التي تعيشها الشخصية البطلة لتعبر عن موقف مُعين تحن من خلالها الشخصيات إلى الماضي القريب ماضي الكفاح و النضال إبان الثورة التحريرية، و لعلّ الهدف من خطاب التحسر هو دعوة (السي الناصر)إلى الرجوع إلى ما كان عليه.

وتستحضر وجهة النظر فترة من فترات التسيير الاشتراكي للتعاونيات الفلاحية و تأثيرها الإيجابي على الفلاحين، فنقرأ قول (السي الناصر):"**كانوا الفلاحين زمان يـــخدموا خير من اليوم "**[173]، ترتبط وجهة النظر بموضوع التعاونيات الفلاحية التي كانت سائدة في فترة النظام الاشتراكي، أين كان الفلاح يشعر بأنّه المالك الحقيقي للأرض التي يعمل فيها مما يجعله يتفانى في عمله فيزدهر بذلك الإنتاج كما ونوعا، و المُلاحظ أن وجهة نظر المؤلف تُقدم نقدا لاذعا لطرق التسيير الفلاحي في ظل الأنظمة الأخرى التي تجعل من الفلاح عاملا بسيطا لا يقوى حتى على العيش الكريم.

و في مسرحية (الأجواد) يستحضر (المنوّر) بعض أقوال صديقه (عكلي)، فنقرأ مثلا قوله:"**كان يقول دائما لا حياء في العلم"**[174]، تُشير هذه المقولة إلى قضية أساسية تتعلق بآداب طلب العلم؛ فعلى طالب العلم أن لا يظهر الحياء في طلب العلم بحجة أن المسائل التي يدرسها من الطابوهات التي لايجوز له أن يسأل عنها.

و في موضع آخر نقرأ قول (عكلي):"**قبل ما تخرج منه الروح ناض. وأكد لي بحماس اخدم العلم يا منوّر وسبل اللي تقدر عليه...قبل ما يلقّف قال لي، يا وليداتي: منوّر...منوّر العلم منوّر...لما ينتشر العلم في بلادنا و يتملكوا فيه الخدامين البسطاء قراينك و قرايني...لما يعودوا يتصرفوا بيه في عمالهم و حياتهم اليومية ذاك الوقت بلادنا تحصل على استقلال ثاني...شعبنا ذاك الوقت يتخلص من مشاكله...كل المشاكل...جسدي يا منوّر هاديه في سبيل هذا الهدف العالي"**[175]، يبدو أن موضوع المشهد يتعلق بفضل العلم في حياة الشعوب و الأمم؛ فـــ(عكلي) أوصى صديقه(المنوّر) بالعلم، وبيّن له دوره و آثاره الإيجابية في

---

(172) – عـبد القـــادر عـــــلولة: مـسرحية الأقـــوال، ص:28.

(173) – الـــــــمصدر نـفســــــه، ص: 30.

(174) – عـبد القـــادر عـــــلولة : مـسرحية الأجـواد، ص:110.

(175) – الـــــــمصدر نـفســــــه، ص:124.

حياة العمال اليومية و المهنية؛ فالعلم يُنير درب العامل و يُذلل له الصعوبات و العقبات ويُمكّنه من تجاوز المشاكل و الأزمات.

و في مشهد (جلول الفهايمي) تستحضر (العاملة) قول بطل المشهد، فنقرأ قولها: " **أعجبني جلول منين جرى وراهم وقال لهم روحوا يا الجهّال الجهاد في العلم**"[176]، قدّم (جلول الفهايمي) وجهة نظره حول مفهوم الجهاد وربطه بالعلم وعدّ طلبه شكلا من أشكال الجهاد.

و في مسرحية (اللّثام) نقرأ قول(القوّال):"**كان ايوب الاصرم اب برهوم الخجول في هداك الوقت عامل فلاحي خدام عند المعمر وكان رائد الحراكة النقابية مهيج مشهور عند عمال الفلاحة و الخماسين**"[177]، يُعد الحديث عن فترة الاستعمار الفرنسي – في نظرنا– شكلا من أشكال استحضار الذكريات التي عاشها المتلقي أو سمع عنها أو قرأها في كتب التاريخ، وبخاصة عندما يتعلق الأمر بحياة الأجداد و نضالهم و مظاهر الاستغلال التي تعرض لها الفلاح الجزائري من قبل المعمريين الفرنسيين، كما تناول المشهد نظام الخماسة بوصفه أحد أشكال الاستغلال أين يُصبح الفلاح الجزائري عاملا في أرضه دون أن تكون لديه حرية الرأي أو حق الرفض.

وقد تستدعي الشخصيات المسرحية فيلما شاهدته كما ورد في قول (الشرطي الثاني):"**هداك الفيلم اللي فات في التلفزة البارح هو اللي أثر عليك**"[178]، أو قصة قرأتها كما يظهر في قول (الشرطي الأول) وهو يستحضر قصة من قصص الأديب العالمي الروسي نيقولاي قوقول(***Nicolas Gogol***):"**فكرتني في واحد القصة...كتاب سلفه لي ولدي فيه قصة غريبة على النيف...كاتبه واحد اسمه**"«**قوقول**»"[177]؛ فاستحضار القصص و الروايات و الأفلام يُعد شكلا من أشكال استدعاء الذكريات، وبخاصة عندما يكون مضمونه متعلق بقصة المشهد.

---

(176) – عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص:141.

(177) – عبد القادر علولة: مسرحية اللّثام، ، ص:157.

(178) – المصدر نفسه، ص:206.

(177) – المصدر نفسه، ص:206.

في ضوء ما تقدم يُمكن القول إنّ وجهة النظر تكشف للمتلقي عن وجهة نظر تعكس تصور المؤلف لمختلف القضايا التي عاشها أو سمع عنها وأراد أن يُبين موقفه منها، و تدور وجهة النظر في الثلاثية حول قضية الوطن والدعوة إلى المحافظة عليه، وكذلك الروابط التي تجمع العمال في ما بينهم، كما استطاع المؤلف أن يُقدم مفهومه حول بعض المصطلحات السياسية كمصطلح الديمقراطية التي وجدناها ترتبط بالاشتراكية وجعلها المؤلف من أهم العناصر لتحقيق مشروعه السوسيولوجي القائم على احترام مصلحة الشعب، وكذلك مصطلح الحرية التي اقترن ذكرها بالكفاح.

ولايـــخلو خـــطاب المؤلف الضمني من نصائح وجهها إلينا منها؛ الأخذ بيد الفقير ومساعدته لتلبية بعض متطلبات الحياة، ولعلّ لهذه الدعوة أسبابها الخاصة أهمها المحافظة على شبكة العلاقات الاجتماعية، أما النصيحة الثانية فقدمها المؤلف إلى أرباب العمل في المؤسسات الاقتصادية و حثهم على ضرورة الاستماع لمطالب العمال المنتجين، ومن ثمة الاستجابة لمطالبهم المشروعة بهدف المحافظة على استقرار المؤسسات.

وتُعد الذكريات بوصفها وجهة نظر المؤلف من عناصر تحقيق التفاعل بين المتلقي و النّص انطلاقا من تداخل الأزمنة مع بعضها البعض(الماضي و الحاضر و المستقبل) ، و عند دراستنا لخطاب المؤلف وجدنا أنّ الذكريات التي تستحضرها الشخصيات يدور موضوعها حول استحضار نماذج بشرية ثورية إيجابية تتصف بالشجاعة مما يدعو المتلقي إلى التأسي بها، كما أبدى المؤلف موقفه من قضية تسيير التعاونيات الفلاحية، حيث اقترح علينا العودة إلى النظام الاشتراكي أين يشعر الفلاح بملكيته للأرض مما يجعله يتفانى في خدمتها.

بناء على ما تقدم يمكن القول أنّ القارئ هو متلق يستقبل عمل المبدع و يحاول أن يتفاعل معه في ضوء معطيات النّص مع الإشارة إلى ضرورة احترام مبدأ التفاوت الذي قد نلاحظه بين القراء عبر العصور المختلفة التي تلي زمن الكتابة.

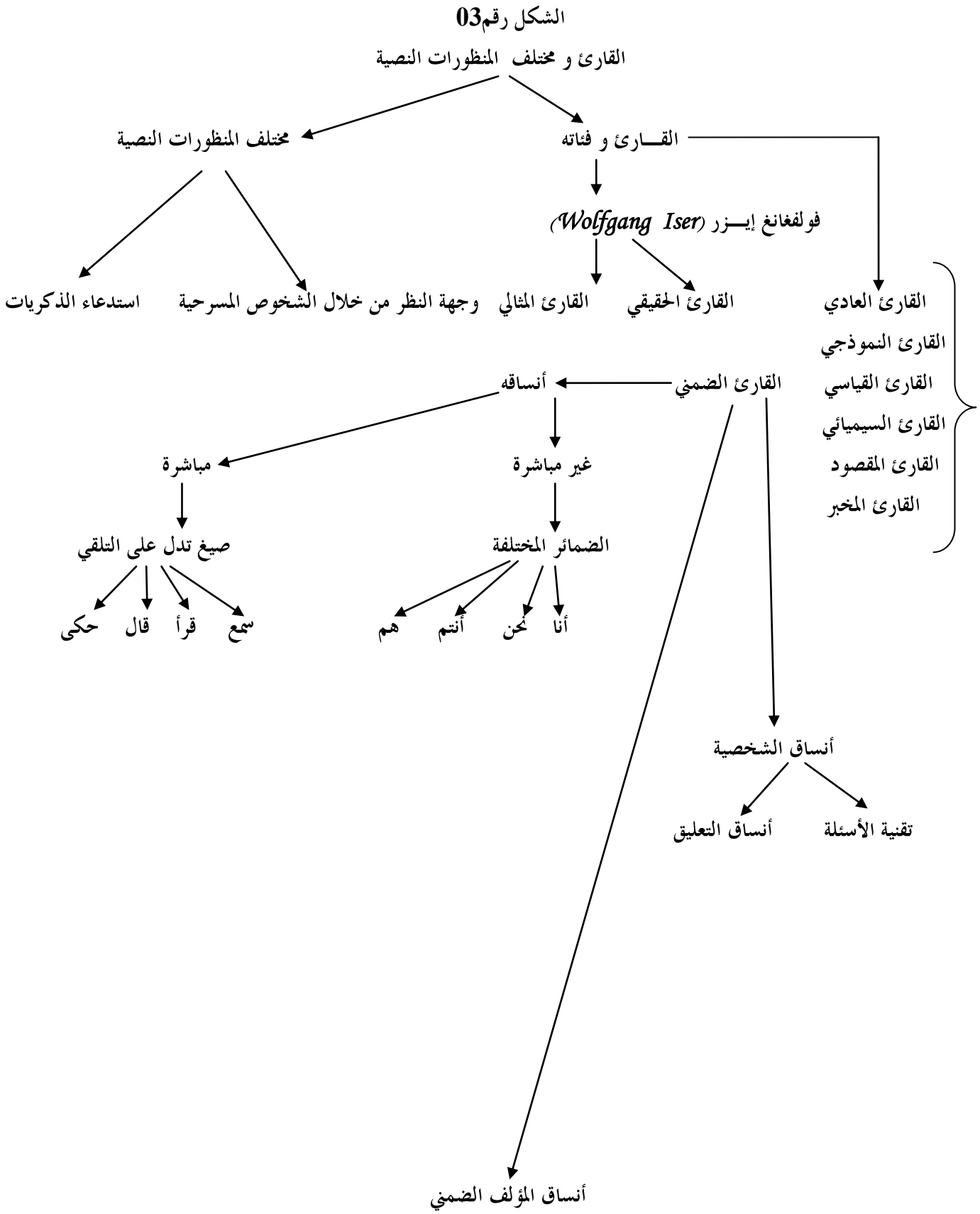
و من جملة الملاحظات التي استوقفتنا عند استعراضنا لهذا القسم ذلك الاختلاف الوارد بين المنظرين و النقاد حول مفهوم القارئ، ولعلّ سبب هذا الاختلاف يرجع إلى المنطلقات اللّغوية و الفكرية لكلّ واحد منهم ، و من أبرز أنواع القراء القارئ الضـــمني الذي جاء به فولفغانغ إيـــزر (*Wolfgang Iser*) بوصفه أنموذجًا متطوراً متميزاً للأنواع الأخرى من القراء،

لارتباطه بالنّص المقروء مباشرة، فالقارئ الضمني بنية نصية تتمظهر داخل النّص بطريقة مباشرة مثل:الاستعانة بالضمائر المختلفة التي يتستر خلفها القارئ الضمني معلقًا تارة وناقدا تارة أخرى أو بطريقة غير مباشرة بواسطة الصيغ التي تحمل معنى التلقي.

و القارئ الضمني يُعد-في نظرنا- شكلا من أشكال حضور المؤلف، وهذا ما لاحظناه في ثلاثية عبد القادر علولة أين تموقع من بداية النّص إلى آخره مبديا موقفه حول قضايا اجتماعية واقتصادية و سياسية فرضتها معطيات العصر الذي عاش فيه الكاتب كفكرة الاشتراكيـــة و العمل النقابي و الاستغلال و آفة الفقر التي تفاقمت في ظل التحوّلات السياسية و الاقتصادية التي عرفتها الجزائر.

و عند استعراضنا لمختلف وجهات النظر وجدناها بنية نسقية يعتمد عليها المؤلف بهدف إقناع المتلقي بالأفكار التي يحملها انطلاقا من مبدأ جمالية التأثير، وعند تتبعنا لوجهة النظر لمسناها داخل خطابات الشخصيات المسرحية و في ثنايا الحبكة الدرامية، و المتأمل لوجهة النظر يجدها على شكل إشارات لغوية صريحة أو عن طريق فعل الاسترجاع الممثل في الذكريات التي تسحضرها الشخصيات المسرحية و هنا يحدث التفاعل بين ذكريات المؤلف و المتلقي، والخطاطة الآتية تلخص لنا مضمون هذا القسم:

الشكل رقم03


القارئ و مختلف المنظورات النصية
مختلف المنظورات النصية
القـــارئ و فئاته
فولفغانغ إيـــزر (Wolfgang Iser)
استدعاء الذكريات
وجهة النظر من خلال الشخوص المسرحية
القارئ المثالي
القارئ الحقيقي
القارئ العادي
القارئ النموذجي
القارئ القياسي
القارئ السيميائي
القارئ المقصود
القارئ المخبر
القارئ الضمني
أنساقه
مباشرة
غير مباشرة
صيغ تدل على التلقي
الضمائر المختلفة
حكى
قال
قرأ
سمع
هم
أنتم
نحن
أنا
أنساق الشخصية
تقنية الأسئلة
أنساق التعليق
أنساق المؤلف الضمني

القسم الثالث: شعرية التلقي

أ- المتلقي و الشخصية.

ب- الإشتغال الزمني.

ج- جمالية المكان.

د- أفق التوقع و خطاب التغريب.

" غالبا ما نحتفظ بمتعة الكتاب المقروء"

دانيال بِناك:متعة القراءة، ترجمة: يوسف الحمادة، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2015م، ص:76.

القسم الثالث: شعرية التلقي

يحاول المتلقي من خلال قراءته للثلاثية أن يُحقق مبدأ الجمالية الذي يأمل أن يجده عند ممارسته لفعل القراءة، هذه الجمالية -في نظرنا-لا تتحقق إلا بوجود عنصر التفاعل والاستجابة التي يُبديها المتلقي تجاه النص المقروء، و المتأمل لثلاثية عبد القادر علولة يجد مجموعة من العناصر التي تشكل شعرية*(Poétique)* (*) التلقي منها؛ الشخصية بوصفها محور الفعل المسرحي و آلية من الآليات التي يعتمد عليها المؤلف في نقل تجربته للمتلقي هذا الآخير يستقبلها و يحاول أن يتفاعل معها بهدف تحقيق المتعة الجمالية، أما العنصر الثاني فيتعلق بالزمن*(Temps)* الذي تدور فيه أحداث الفعل المسرحي، فلكلّ فعل مسرحي زمن يحدث فيه، وكلّما كان الزمن منسجما مع الفعل المسرحي تحققت الجمالية المنشودة من قبل المتلقي، و العكس صحيح، و إذا انتقلنا إلى المكان نجده هو الآخر لا يقل أهمية عن العنصرين السابقين بوصفه الحيز الذي تجري فيه أحداث المسرحية، وهنا يبذل الكاتب المسرحي جُهدًا كبيرًا في البحث عن الأماكن المناسبة سواء أكانت مفتوحة أم مغلقة، فحسن اختيار الأماكن المناسبة داخل النّص المسرحي له وقع إيجابي على مبدأ التفاعل الذي يحدث بين المتلقي و نصه، أما العنصر الرابع الذي تتحقق به شعرية التلقي فهو أفق التوقع وخطاب التغريب، وفيهما يستعين المتلقي بقراءته السابقة و الآنية *(Synchronie)* لفهم النّص و البحث عن الدلالات الحقيقية التي يقصدها المؤلف، وسنحاول أن ندرس شعرية التلقي من خلال التركيز على العناصر التالية:

أ-المتلقي و الشخصية.

ب- الاشتغال الزمني.

ج-جمالية المكان.

د- أفق التوقع و خطاب التغريب.

(*)- **الشعرية:** عرّفها حسن ناظم بأنّها:" البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع."(حسن ناظم: مفاهيم الشعرية- دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994م، ص:11.).

أ-المتلقي و الشخصية:

تعد الشخصية *(Personnage)* [*]من أبرز العناصر المشكّلة للنّص المسرحي التي يستعين بها المؤلف لتحريك الفعل المسرحي و نسج العقدة و تقديم الحل و تحديد الإطار الزماني والمكاني و تحقيق التفاعل بين النّص و متلقيه، ومن ثمة بات لزاما على الكاتب المسرحي أن يهتم بانتقاء شخوص مسرحيته و جعلها تتلاءم مع طبيعة الدور *(Rôle)* الذي تؤديه بهدف التأثير في المتلقي الذي يتفاعل مع النّص المسرحي من خلال الشخصيات التي وضعها المؤلف بهدف الكشف عن المعنى، ولكي يتفاعل المتلقي مع الشخصيات المسرحية اشترط بعض النقاد مجموعة من الشروط الواجب توفرها حددها(علي أحمد باكثير) في كتابه (فن المسرحية من خلال تجربتي الشخصية)، بقوله:"لكي يُوفق الكاتب في رسم شخوصه ينبغي أن يتعرف إليهم واحدًا واحدًا و يعيش معهم في ذهنه برهة كافية حتى يقرر أو يكشف لكلّ واحد منهم أبعاده الثلاثة " البعد الجسماني أو الشكلي و البعد الاجتماعي و البعد النفسي فعلى معرفته الدقيقة بهذه الأبعاد الثلاثة يتوقف نجاحه في رسم شخصياته"[1]، يحصر هذا النـّص الأبعاد التي تتشكل منها الشخصية في ثلاثة أبعاد (البعد الجسماني و البعد الاجتماعي و البعد النفسي) تجتمع هذه الأبعاد و تتفاعل مع بعضها البعض مشكلة الشخصية المسرحية التي يُسند إليها دور نقل المعنى إلى المتلقي.

و يذهب توفيق موسى اللوح في كتابه (لغة المسرح بين المكتوب و المنطوق) إلى ضرورة أن ترتبط هذه الأبعاد بالواقع، يقول في ذلك: "أدرك كتاب المسرح مدى أهمية الشخصية، والدور الذي يمكن أن تلعبه في إثراء مسرحياتهم، فاهتموا بها و اعتنوا برسمها بعناية

---

[*]- **الشخصية:** كلمة شخصية في اللّغة العربية مستحدثة و قد أخذت من كلمة الشّخص، وهي مأخوذة من الإنجليزية (*Character*) التي تعني بمعناها العام الطّبع أو الصفة. أما كلمة *(Personnage)* الفرنسية فمأخوذة من اللاتينية(*Persona*) التي تعني القناع؛ حيث كان الممثل الواحد يؤدي مجموعة من الأدوار بتبديل الأقنعة، ثم تطور المصطلح بعد ذلك ليدل على الشخصية المسرحية ككيان متكامل يُشبه الشخص الحقيقي.(يُنظر: ماري الياس و حنان قصّاب حسن:المعجم المسرحي، ص:269)، و عرفها معجم (الصطلحات العربية في اللّغة و الأدب) بقوله:"أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية."(مجدي وهبه، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللّغة و الأدب، ص:208) ، و يميز عبد الملك مرتاض بين الشخص و الشخصية، يقول في ذلك:" وأيا كان الشأن، فإنّ المصطلح الذي نستعمله نحن مقابلا للمصطلح الغربي(*Personnage*) هو " شخصية"؛ وذلك على أساس أن المنطق الدلالي للغة العربية الشائعة بين الناس يقتضي أن يكون " الشخص" هو الفرد المسجل في البلدية، والذي له حالة مدنية، و الذي يولد فعلا، ويموت حقا، بينما إطلاق الشخصية لا يخلو من عمومية المعنى."(عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية -بحث في تقنيات السرد- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)،1998م، ص:75.

[1] - علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجربتي الشخصية، ص:74.

فائقة مركزين في ذلك على أبعادها الثلاثة: البعد الجسمي، و النفسي، و الاجتماعي من أجل أن تكتمل صورة كلّ شخصية على نحو ينجح في الإيهام بأنّها شخصيات حية بفضل مشاكلتها لواقع الحياة"[2]، إنّ الواقعية المُشار إليها في هذا النّص – في نظرنا- تخضع لمبدأ الملاءمة ففاعلية هذه الأبعاد لا تتحقق إلا بارتباطها بالواقع، فكتاب النّصوص المسرحية ينطلقون من بيئتهم التي يعيشون فيها لاختيار الشخصيات و تحديد أبعادها الجسمية و النفسية و الاجتماعية، فغياب أحد هذه المكونات أو أحدها من شأنه أن يُعيق عملية الفهم لدى المتلقي، و الأمر نفسه في حالة عدم مناسبة هذه الأبعاد للشخصيات المسرحية؛ لهذا يجب على كتاب المسرح أن يُعيروا لهذه الأبعاد اهتماما بالغا ليحدث التفاعل بين المتلقي و شخوصه. والسؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا كيف تُسهم هذه الأبعاد في بناء التفاعل بين المتلقي و الشخصيات داخل النّص المسرحي؟ للإجابة عن هذا السؤال ارتأينا أن نستعرض كلّ بعد من هذه الأبعاد لنبين أبرز الفوارق بينها:

1-الأبعاد المكونة للشخصية المسرحية: الشخصية في المسرح تتكون من ثلاثة أبعاد رئيسة، وهي:

1-1-البعد الجسماني *(Physique)*: قد يُحقق البعد الجسماني مبدأ الاستجابة الذي يتوخاه المتلقي حين تلقيه لشخوص ثلاثية عبد القادر علولة؛ لأنّ المتلقي يخضع شخوص النصوص المسرحية إلى سجله الذهني المرتبط بالمكتسبات القبلية الناتجة عن خبرته السابقة بالنصوص الأخرى التي درسها، أو عاينها في الواقع الذي يعيش فيه، ومن ثمة تنشأ علاقة تفاعلية بين المتلقي و الشخوص المسرحية هذا في حالة ملاءمة الشخصية للدور الذي تُؤديه، وهذه الملاءمة لا تتأتى إلا في حالة المعرفة الجيدة التي يمتلكها الكاتب المسرحي.

و يرتبط البعد الشكلي بالعروض المسرحية أكثر منه في النّص المسرحي؛ لأنّ في العرض المسرحي يستعين المتلقي بلغة الجسد*(Kinésies)* من حركات و إيماءات تسهم في تفاعل المتلقي معها، و هذا على خلاف النّص المسرحي الذي يستعين فيه المؤلف بتقنية الوصف[*] لتحديد الشخصيات.

---

[2] – توفيق موسى اللوح: لغة المسرح بين المكتوب و المنطوق، مصر العربية للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2008م، ص:67.

[*]– استعرضنا نماذج من هذا الوصف في القسم الرابع .

وهناك قضية أخرى تتعلق بلغة الشخصية المسرحية بوصفها لغة شكلية تخضع هي الأخرى إلى المعيار الشكلي، وهنا نقف أمام لغتين، لغة الشخصية في النّص المسرحي، ولغة الشخصية في العرض المسرحي، ففي الأول نجد المتلقي يستند إلى لغة الكتابة في حد ذاتها هاته اللّغة التي يعتمد عليها المؤلف المسرحي في نقل أفكاره إلى المتلقي على خلاف لغة العرض المسرحي المتعددة و المختلفة والتي يستعين فيها الدراماتورجي بالمؤثرات السمعية*(Effets Sonores)*[*] بيد أنّ القاسم المشترك بينهما هو نقل الموضوع من المؤلف إلى المتلقي؛ لأنّ الشخصية في كلا الحالتين تقوم بفعل الإخبار و نقل الخطاب/موضوع الخبر بشقيه النّص و العرض إلى المتلقي[3]، ولعلّ هذا ما يُلاحظه المتلقي في ثلاثية عبد القادر علولة أين يجد أنّ الشخصية في النّص المسرحي تُحقق وظيفة اتصالية بين عناصر النّص المسرحي من جهة وبين المؤلف و المتلقي من جهة أخرى؛ لأنّ الشخصيات ما هي إلا أدوات يستعين بها الكاتب لنقل أفكاره إلى المتلقي.

2-البعد الاجتماعي: هو مجموعة من المعطيات والاستعدادات الاجتماعية التي يجب توفرها في الشخصية المسرحية، فعلى الكاتب المسرحي أن يجتهد في اختيار شخوصه المسرحية، ويجعلها تتناسب مع طبيعة الدور الذي تقوم به، ولعلّ الهدف من ذلك هو الوصول إلى التأثير في المتلقي لقبول العمل المسرحي.

و لكي يتحقق البعد الاجتماعي استحب بعض النقاد وجود عاملين ذكرهما (صالح لمباركية) في خضم حديثه عن بنية الشخصية المسرحية، وهما:" الظروف الاجتماعية و علاقة الشخصية بالآخرين"[4]، فعلى الكاتب المسرحي أن يسقط كلّ الظروف الاجتماعية على شخوصه المسرحية فلا يمكن أن تكون الظروف الاجتماعية في جهة و الشخوص المسرحية في جهة أخرى، لأنّ الشخصية التي تشتغل ضمن ظروف اجتماعية ملائمة تؤثر في المتلقي.

أما العامل الثاني فيتعلق بعلاقة الشخصيات المسرحية بالآخر؛ فالشخصية داخل النّص المسرحي تعيش ضمن منظومة علائقية *(Relationnisme)* تفاعلية تجعلها تُؤثر في القارئ،

---

[*] -**المؤثرات السمعية**: مصطلح يُستعمل في مجال المسرح و السينما و الدراما الإذاعية و التلفزيونية للدلالة على الوسائل السّمعية المستخدمة لإصدار الأصوات التي يتطلّبها العرض.(للتفصيل يُنظر: ماري الياس و حنان قصّاب حسن:المعجم المسرحي، ص:489-490).

[3] -يُنظر: عصام الدين أبو العلا: آليات التلقي في دراما تفيق الحكيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2007م، ص:83.

[4] - صالح لمباركية : المسرح في الجزائر (دراسة موضوعاتية و فنية)، ج1، ص: 146.

و النّص المسرحي الناجح – في نظرنا– هو ذلك النّص الذي يستطيع فيه الكاتب المسرحي أن يحقق مبدأ الملاءمة و الانسجام بين هذين العاملين.

3–البعد النفسي:الشخصية المسرحية كغيرها من الشخصيات في العوالم الحقيقية تعيش حالات نفسية مختلفة تفرضها أحداث المشهد المسرحي، و نظرا لأهمية هذا الجانب أضحى الكاتب المسرحي يسعى إلى تحقيق مبدأ التطابق بين الحياة النفسية التي تعيشها الشخصيات المسرحية وبين الجوانب الأخرى، فشرط نجاح النّص المسرحي مرتبط أساسا بمدى التطابق الموجود بين الشخصية المسرحية و حالتها النفسية، فالشخصية في المسرح مثل الشخصية في الواقع لها عواطف و أحاسيس و تنتابها حالات نفسية، ولكي يستطيع المتلقي أن يُفسر سلوكات الشخصيات يجب عليه أن ينظر إلى تلك البواعث و الدوافع التي تجعل الشخصية تقدم على هذا الفعل دون ذاك، و إذا أراد المتلقي أن يفهم تلك الأفعال بات لزاما عليه أن يستقصي تلك البواعث والدوافع التي دفعت الشخصية إلى الإقدام على هذا الفعل[5]، ولعلّ هذا البعد يهدف إلى التفسير الصحيح للجوانب الخفية لسلوك الشخصيات كون الشخصية المسرحية شخصية حية لا تختلف كثيرا عن الشخصية في واقعنا، فهي تحمل أفكارا وانفعالات و تصرفات مختلفة.[6]

و المتتبع لطريقة عبد القادر علولة في استدعاء شخوصه المسرحية يجده متأثرا ببريخت بيرتولت *(Brecht Bertolt)* الذي كان يُغلب الفكر و العقل على إثارة العاطفة من خلال شخصيات تنتمي إلى مجتمع يضبط سلوكها و تفاعلها و تصرفاتها الاجتماعية في ظل الواقع، حيث جاءت محكومة بانتمائها الاجتماعي و بحقيقة الظروف المحيطة

في سبيل ممارسة دورها الإصلاحي و تثبيت وجهة نظر المؤلف[7]، هذا الأخير الذي يستعين بالشخصيات لتحقيق التواصل بينه و بين المتلقي عبر النّص المسرحي بوصفه جهازا فعّالا لنقل المعنى يُحقق التواصل بين العناصر المختلفة.[8]

---

(5) – يُـــنظر: لابوس ايجري: فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، ص: 103.

(6) –يُـــنظر: محمد مندور: الأدب و فنونه، نهضة، مصر، القاهرة، مصر، ط2، 2002م،ص:98.

(7) –يُـــنظر: يحي البشتاوي: المسرح و القضايا المعاصرة، الأكاديميون للنشر و التوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، ط1، 2011م، ص:70-71.

(8) – يُـــنظر: حنون مبارك: دروس في السّيميائيات، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م، ص:16.

انطلاقا من هذا التوجه حاول الكاتب في ثلاثيته المسرحية أن يتحكم في رسم ملامح شخصياته و جعلها تتلاءم مع طبيعة الدور المنوط بها بتفعيلها واستحداث إستراتيجية بينها وبين موضوع المسرحية من جهة، وبينها وبين المتلقي من جهة أخرى؛ لأنّ النّص المسرحي – في نظرنا–وُضع بهدف تحقيق التفاعل مع المتلقي الذي يغريه ذلك التماسك الموجود بين الشخصية وموضوع النّص المسرحي، لأنّ التماسك يُساعد المتلقي على فهم الموضوع و استيعاب الرموز الخفية التي يُريد المؤلف أن يُوصلها إلى القارئ.

و السؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا، كيف يختار عبد القادر علولة شخوصه المسرحية؟ نلاحظ من خلال استقرائنا لهذه الثلاثية أنّ المؤلف انطلق من الواقع الذي يعيش فيه في اختيار أبطال مسرحياته، فهي شخصيات نُصادفها كلّ يوم تتقاسم مع المتلقي أفراحه و أقراحه وتُحاول أن تجد الحلول للمشاكل التي يُواجهها، قال عبد القادر علولة في خضم حديثه عن الشخصية البطلة :"أبطالي هم أناس نصادفهم كلّ يوم، أناس عاديون، وهم الذين يقومون في الواقع بصنع الحياة اليومية"[9]، فالمؤلف انزاح عن الكتابات الدرامية السابقة التي كانت تختار شخصياتها من الطبقة الأرسطوقراطية أين يجد المتلقي نفسه أمام الملوك و القادة العسكريين، وشخصيات من الطبقة النبيلة[10]، ولعلّ هذا التوجه الشعبي(*Populaire*) يحدد طبيعة المتلقي الذي كان يكتب له عبد القادر علولة، إنّه متلق شعبي يعيش معه يدعوه في كلّ مرة إلى قراءة النص أو مشاهدة العرض، و هذه الخاصية لا نجدها فقط عند الكاتب فحسب بل نجدها كذلك عند أرسطو (*Aristote*) الذي أدرج عنصر مشابهة الشخصية المسرحية للواقع الذي تعيش فيه كعنصر من عناصر بناء الشخصية[*] ، و في موضع آخر عللّ عبد القادر علولة سبب اللجوء إلى الواقع في اختيار شخوصه المسرحية بقوله:"إنّي أستخرجها من الحياة اليومية، من الواقع كلّ يوم. بالطبع هناك معالجة فنية و جمالية، أي كلّ ما يشمله عمل الإبداع المعقد. إنّ شخوصي

---

[9] – لقاء مع عبد القادر علولة أجراه محمد جلّيد أستاذ علم الاجتماع في جامعة وهران في أكتوبر 1985م، اللقاء مدون ضمن كتاب عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال – الأجواد– اللّثام)، ص:243.

[10]– يُـــنظر: شكري عبد الوهاب: النّص المسرحي، ص:79.

[*]– ذكر أرسطو(*Aristote*)أربعة عناصر رئيسة في بناء الشخصيات المسرحية، وهي: (الصلاحية الدرامية: التي يستند فيها على قدرة الشخصية في التأثير داخل النّص المسرحي، الملاءمة أو صدق النمط: الشجاعة منوطة بالرجل أكثر من المرأة، مشابهة الواقع: تعكس الشخصية الواقع الذي تعيشه، ثبات الشخصية: تتسم الشخصية بنمط معين طيلة النّص المسرحي.)(للتفصيـــل يـــُنظر: أرسطو: فن الشّعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص:149-150).

تنطلق وتنبثق من الواقع. وهدفهم هو واقع المتفرج. إنّ الحياة، أو الواقع إن أردت، يزودنا باستمرار بمواد و مواضيع و أفكار و مبررات تغذي وعينا الاجتماعي و الفني، و تدفعنا للإبداع و التخيل و الابتكار(...)أما بالنسبة لشخوصي فإنّهم يعملون دون هوادة في المسرح على تقديم المُعاش الاجتماعي و العميق للمتفرج. يوجد نصيب هام من الخيال، لكن لا يجب أن نخطيء، فنصيب الخيال هذا قد تم تصوره لغرض التلوين و التشويه حتى تبرز ماهية الشخوص للعيان."[11]

بناء على هذا النـــّص نُسجل عديدا من الملاحظات أهمها مايلي:

- -شخصيات الكاتب شخصيات واقعية مُستمدة من واقع المؤلف و المتلقي، ولعلّ هذا ما جعل شخوصه المسرحية تبدو لنا حقيقية و كأنّها موجودة في المجتمع تعيش معنا.
- -تخضع شخصيات الكاتب إلى المعالجة الفنية الدرامية مما يدفعه إلى إعادة تشكيلها من جديد في ضوء الممارسة المسرحية؛ بمعنى أن الكاتب حين إعداده للشخصيات المسرحية المستقاة من الواقع يضطر إلى حذف أو زيادة بعض الصفات بما يتناسب مع الدور الذي تؤديه في المسرح، ولعلّ هذه المعالجة الدرامية تُسهم إلى حد كبير في إحداث التفاعل بين الـــمتلقي و الشخصيات.
- - هدف الشخصيات في المسرح هو نقل الواقع الذي يعيشه المتلقي، فـــ"الكاتب ربما بحجة الواقعية (المحاكاة)، ينقل لنا صورة فوتوغرافية لما يمكن أن تكون عليه هيئة هذه الشخصية"[12]، وهنا تجدر الإشارة إلى الدور الرئيس الذي تضطلع به الشخصيات المسرحية في نقل واقع المتلقي بكلّ إيجابياته و سلبياته نقلا أمينا؛ لأنّ الواقعية تُعد- في نظرنا- من أبرز العوامل التي تشد انتباه المتلقي.
- -توظيف الخيال لا يتعارض مع واقعية الشخوص المسرحية؛ فالكاتب المسرحي يستعين بالخيال بوصفه أحد العناصر المشكلة للإبداع الفني لديه شريطة أن لا يتعارض هذا الخيال مع واقع المتلقي، فقد تكون الشخصيات واقعية تعبر عن أفكار خيالية تبدو غير موجودة في أرض

---

(11) – لقاء مع عبد القادر علولة أجراه محمد جلّيد أستاذ علم الاجتماع في جامعة وهران في أكتوبر 1985م، اللقاء مدون ضمن كتاب عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال – الأجواد- اللّثام)، ص:243.

(12) –كمال سعد خليفة: الشخصية الإسلامية في الرواية المصرية الحديثة-تحليل و نقد- العبيكان، الرياض،المملكة العربية السعودية، ط1، 2007م، ص:70.

الواقع بيد أنّها تُقدم تصورات ورؤى مستقبلية، وهنا يتحوّل الخيال إلى وسيلة للتعبير عن الواقع.

- -يستحضر المؤلف شخوصه المسرحية في ذهنه ثم يُعيد عرضها في المشهد المسرحي، ولعلّ هذا المسلك -في نظرنا-من علامات نجاح المؤلف، وفي هذا المنحى يقول علي أحمد باكثير:" لكي يوفق الكاتب في رسم شخوصه ينبغي أن يتعرف إليهم واحدًا واحدا و يعيش معهم في ذهنه"[13] ، فعلى الكاتب المسرحي أن يضع نماذج من الشخصيات المسرحية في ذهنه قبل أن يبدأ في صياغة النص المسرحي، وهذا ما يجعله يُحقق مبدأ الملاءمة بين النّص والشخصيات.

- - على الكاتب المسرحي تبني الشخصيات المألوفة السهلة الإدراك من قبل المتلقي، و الابتعاد -قدر الإمكان- عن الشخصيات التي لا يستوعبها و لا يتفاعل معها، و بخاصة عندما تتقمص الشخصيات أحداثًا مركبة و معروفة.[14]

ولكي يتحقق مبدأ التفاعل بين المتلقي و الشخصيات المسرحية يجب على الكاتب أنّ يستلهم هذه الشخوص من الواقع الذي يعيشه، لأنّ العمل المسرحي الناجح -في نظرنا- هو ذلك العمل الذي يلتصق بالواقع، يقول جابر عصفور في هذا الصدد:" إنّ العمل الأدبي مرآة الأديب و تمثيل لشخصيته و تصوير لانفعالاته و عواطفه، وقدرة هذا العمل على إثارة القارئ قرينة صدقه في التعبير عن صاحبه"[15]، فواقعية الشخصية المسرحية تجعل المؤلف يبحث عن نماذج للشخصيات من الواقع ويبتعد عن الشخصيات الخيالية المثالية أو التي لا تتلاءم مع بيئته و بيئة المتلقي.

و المستقرئ للثلاثية يجد أن الكاتب قد نسج شخصياته انطلاقا من معطى واقعي معين فرضته عليه بيئته، فأضحت شخوصه شخصيات حية نراها في واقعنا تتقيد بنظام العرف الاجتماعي و تُعالج قضايا مختلفة، وسنحاول- قدر الإمكان- تتبع حركة الشخصيات داخل الثلاثية ونُبين التأثير الذي تُحدثه في المتلقي:

---

[13] -علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص:74.

[14] – ***voir :Marie- Claude Hubert : Le théâtre, Armond Colin éditeur, Paris, France, 2e édition, 2008, p :90.***

[15] -جابر عصفور: المرايا المتجاورة – دراسة في نقد طه حسين-، ص:167.

2-المتلقي و شخصيات الثلاثية :تسهم شخوص الثلاثية سواء أكانت رئيسة[*] أم ثانوية[**]في تحقيق التواصل بين النّص و متلقيه، والتعبير عما يختلجها من عواطف وأحاسيس، ومن أبرز هذه الشخصيات نجد:

2-1-شخصية القوّال:كانت و لا تزال شخصية (القوّال) تثير اهتمام الباحثين والنقاد، وبخاصة في ما يتعلق بماهيته و الظروف التي ظهر فيها، ولعلّ سبب استدعاء كتاب المسرح لهذه الشخصية هو رغبتهم في التجديد والتجريب، واستحداث فضاءات جديدة للمتلقي و تغيير طريقة عرض المسرحيات، و عبد القادر علولة من الذين وظفوا هذه الشخصية في أعمالهم المسرحية، وقد استطاع أن يغير في طريقة العرض المسرحي، فذهب إلى الأحياء والأسواق الشعبية فأخذ منها الحلقة و(القوّال) والأغاني الشعبية، كما أفاد من المأثور الشعبي فدمج كلّ هذه العناصر في المسرح و جعل منها مادة حيوية للعمل المسرحي، و نظرا لأهمية شخصية (القوّال) ارتأينا أن نُقدم مفهوما لهذه الشخصية في المعاجم المتخصصة.

2-1-1-مفهوم القوال:يقابل مصطلح (القوّال) في المعاجم المسرحية مصطلح الراوي(*Narrateur*) كما هي الحال في (معجم المسرح) لباتريس بافي (*Pavis patrice*) الذي عرّفه بقوله:"يعود الرّاوي ليظهر في بعض الأشكال المسرحية، وخاصة في المسرح الملحمي(*Théâtre épique*)، وبعض التقاليد الشعبية (المسارح الأفريقية و الشرقية) غالبًا ما تستعين بالراوي، كوسيط بين الجمهور و الشخصيات. وبإمكاننا أيضًا اعتبار المخرج يتصرّف أمام النّص و الخشبة كسارد يختار وجهة نظر، و يقصّ حكاية، كما الـ"فاعل" من العرض البياني، و الذي تكون بإمرته الألفاظ النّصية و المشهدية كلّها. ولا يتدخل الراوي في نص المسرحية باستثناء" التمهيد" أحيانًا، و "الخاتمة" أو في الشروحات المشهدية عند الضرورة. فلا يمكن إذن وجود راوٍ إلا بشكل شخصية مكلفة بإعلام الشخصيات الأخرى أو الجمهور، راويًا الأحداث و معلقاً مباشرة عليها"[16] ، وليس بعيدا عن هذا التعريف نجد رشيد بن مالك

---

[*]-**الشخصية الرئيسة**: هي الشخصيات التي لا يمكن الاستغناء عنها في الأحداث، وهي التي تقوم بالدور الأساسي الهام في العمل المسرحي.(يُنظر: عبده دياب: التأليف الدرامي، دار الأمين للطباعة، القاهرة، مصر، ط1 ، 1422هـ-2001م، ص:52.).

[**]-**الشخصية الثانوية**: هي التي تقوم بدور فرعي و ثانوي و مساعد في الأحداث، فلا دخل لها مباشرة في الصراع. (يُنظر: المرجع نفسه، ص:52.).

[16] - باتريس بافي:معجم المسرح:ترجمة: ميشال ف. خطّار، ص:359.

في قاموسه الموسوم(مصطلحات التحليل السّيميائي للنصوص) يعرف الراوي بقوله:"الراوي هو الذي يجسد المبادئ التي تقوم عليها الأحكام التقيمية، و هو الذي يخفي أفكار الشخصيات أو يجلوها"[17]، ويعرفه جيرالدبرنس(*Prince Gerald*) في كتابه الموسوم (المصطلح السردي) في مادة الأقوال(*Aussage*) بقوله :"يتألف من روايات يرويها الشخص الثالث، وتتميز بغياب الشخص الأول (شخصيات روائية تقدم كشخص و هي الذوات التي تعرض الأفكار و الأحداث و الكلام و المشاعر)".[18]

عند استقرائنا لما سبق نُلاحظ الاختلاف الوارد بين النقاد و الدّارسين في تعريف الراوي؛ فالراوي عند باتريس بافي (*Pavis patrice*)هو نفسه السارد الذي يروي الأحداث و يضع المتلقي في جو النّص المسرحي، ومن ثمة يُصبح الراوي وسيطا بين النّص المسرحي و المتلقي، كما حاول التعريف أنّ يُؤصل لشخصية الراوي بوصفها شخصية بارزة في المسرح انطلاقا من المسرح الملحمي الذي استحدث هذه الشخصية بهدف ربط المتلقي بأجزاء قصة المشهد ثم انتشر بعد ذلك بشكل لافت للانتباه في المسارح الشرقية و الإفريقية التي كانت تتبنى الأسلوب الشعبي مثل:مسرح الحلقة، كما عدد التعريف بعض الوظائف التي يقوم بها الراوي مثل: الإعلان عن بداية المشهد ونهايته و تقديم الشخصيات، و المتأمل لهذه الوظائف يجدها تهدف لتحقيق التواصل بين المتلقي و نصه.

و إذا انتقلنا لتعريف الراوي عند رشيد بن مالك نجده يختلف نوعا ما عن التعريف السابق، حيث أعطى للراوي بعدًا سيميائيًا، لأنّ الراوي يُعد عنصرا أساسيا في عملية التواصل يحمل المعنى و يعمل على نقله للمتلقي، ويسعى إلى الكشف عن الأفكار التي تحملها الشخصيات المسرحية.

بينما نجد الراوي عند جيرالد برنس(*Prince Gerald*) هو الشخص الثالث الذي يحمل القيم المعرفية و الجمالية في النّص المسرحي، وينقل للمتلقي العواطف و خلجات النفس مما يجعله يُؤدي دورا لا يُستهان به في إغناء النّص بشخصيته المحددة سلفا، و التي تغيرت تبعا لتغير

---

[17] – رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السّيميائي للنصوص، ص:119.

[18] –جيرالدبرنس: المصطلح السردي – معجم المصطلحات–، ترجمة : عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003م، ص:32.

أشكال و طرق تعبير الحكاية[19] ، لهذا نجد كتاب المسرح اليوم يستعينون بشخصية الراوي لإتمام المعنى الذي قد تعجز الشخصيات عن إيصاله للمتلقي الذي يبقى في بعض الأحيان عاجزا عن إدراك بعض الأحداث المحذوفة في المشهد المسرحي.

2-1-2-وظائف القـــــوال:عدد (أحسن ثليلاني) أهم الوظائف[*] التي يقوم بها (القوّال) في المسرح في مايلي[20]:

- -تقديم الشخصية المسرحية للمتلقي ووصف أبعادها الجسدية و الاجتماعية والنفسية.
- -استحضار ماضي الشخصية، وعرضه على المتلقي لمساعدته على استيعاب حاضر الشخصية و ما تواجهه من صراع.
- -استعادة الحوادث الكبرى التي يصعب تمثيلها على خشبة المسرح، والاكتفاء بسردها على الأسماع.
- -الربط بين الحوادث و المواقف الدرامية لتمتين البناء الهندسي العام للمسرحية.
- -تقديم الاستطرادات المناسبة للتعليق على الحوادث.
- - إلقاء الأشعار و الأغاني الشعبية المؤثرة ذات العلاقة المباشرة بالشخصية والحوادث التي تُواجهها.

---

(19) -يـــُنظر: ياسين النصير: أسئلة الحداثة في الـــمسرح و علاقة الدراما بالميثولوجيا و المدينة و المعرفة الفلسفية، دار نينوي للدراسات و النشر و التوزيع، دمشق، سورية، (د.ط)، 2010م، ص:282-283.

(*)-تجدر الإشارة إلى الاقتراح الذي قدمه قلاديمير بروب (*Vladimir Propp*) بخصوص الوظائف التي تُؤديها الشخصيات داخل العمل القصصي و التي تُساعد المتلقي على فهم الموضوع، وهي: الابتعاد (*Eloignement*):و يتمثل في ابتعاد أحد الأفراد عن المترل أو وفاة الوالدين.- إبلاغ البطل بالمحظور(*Interdiction*):و هي مجموعة من التصرفات المحظورة على الشخصية، مثل قولنا: عليك أن لا تنظر إلى هذه الغرفة، وقد يكون الحظر مقلوبا كأنّ يحمل البطل وجبة الغذاء إلى الحقول.-الحظر يتعارض للتجاوز(*Transgression*):وهنا أشكال التجاوز تتناظر مع أشكال الحظر.-يسعى المعيق للحصول على المعلومات عن طريق الاستخبار(*Interrogatiion*).- يتلقى المعيق معلومات(*Information*)من ضـــحيته.- يحاول المعتدي أن يستخدم الخديعة (*Tromperie*) ليستحوذ على الضحية أو على ممتلكاتها.-يقوم المعتدي بالإساءة (*Méfait*) إلى أحد أفراد العائلة أو إلحاق الضرر به.-أحد أفراد العائلة بحاجة إلى شيء ما.-تفشي خبر الإساءة أو الحاجة، فيتم التوجه إلى البطل بأمر أو طلب، و يُبعث به أو يُسمح له بالذهاب.-البطـــل الباحث يُـــوافق على التـــحرك أويقرره.-يغادر البطل بيته.-يخضع البطل للامتحان أو الاستجواب أو الهجوم.-ردّ فعل البطل *(Réaction du héro*)على أفعال المانح المقبل.-توضح الأداة السحرية تحت تصرف البطل.(يـــُنظر: قلاديمير بروب:مورفولوجيا القصة،ترجمة:عبد الكريم حسن، سميرة بن عمّو، شراع للدراسات و النشر و التوزيع، دمشق، سوريا، 1996م، ط1، ص:43-62.).

(20) -يـــــُنظر: أحسن ثليلاني: توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2010 م، ص:211-212.

●- تمثيل دور الشخصية المسرحية بغرض تكسير الإيهام وتحسيس المتلقي بأنّ ما يراه ويسمعه ليس حقيقة و لكنه مجرد تمثيل، وهو الرهان الذي حرص عليه المسرح الملحمي البريختي في مواجهة المسرح الأرسطي.

كما يمكن إضافة وظـــائف أخرى ترتبط ارتباطا وثيقا بالمتلقي، منها:

- -تحقيق التواصل بين المتلقي و نصه.
- -مرافقة المتلقي لتحقيق مبدأ الاستجابة الجمالية الذي يتوخاه عند تلقيه للأحداث المسرحية.

2-1-3-استدعاء (*) القوّال في الثلاثية و أثره في بناء التفاعل بين المتلقي و نصه: إنّ المستقرئ للثلاثية يجد أنّ شخصية (القوّال) تُؤدي مجموعة من الوظائف نُوجزها في مايلي:

●**-التمهيد لموضوع المسرحية:** يبدأ المتلقي في اكتشاف شخصية (القوّال) في بداية مسرحية (الأقوال) عند تلقيه للمشهد الافتتاحي، و الذي جاء بصيغة نداء يعلمه بموضوع المسرحية، وأهم القضايا التي تُعالجها بلغة بسيطة عامية مزج فيها المؤلف بين الأغنية الشعبية المتبوعة بعبارات السجع المنمقة التي تهدف إلى شد انتباه المتلقي و دمجه في النّص المسرحي، فنقرأ قوله:" **الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة فيها اللي سريعة عظلم ترعظّ غواشي هادئة كالزلزلة تجعل القوم مفجوعة عجلانة تعفّن الخواطر تهيج و تحوزك للفتنة اللي تتموج في طريقها توصل محقّنة تتسرب تفيض على الخلق و تفرض لمحنة.**

الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة فيها اللي مرّة دفلة سمّ تكمش كالعلقة تزرع الهول بعمادة وتفشل العقول رمقة فيها اللي حلوة ماء تروي تحمّس كالرفاقة تملي القلوب ثيقة برزانة تنجّي من الخنقة توضّح كالمرى توري جهار الفخات المدرقة الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة اللي في صالح الغني الطاغي المستغل و اللي في صالح الكادح البسيط

(*)- **الاستدعاء:** هو استرجاع الذكريات مع ما يُصاحبها من ظروف المكان و الزمان ، و بالاستدعاء تنتقل عملية التذكر من عالم المدركات الخارجية كما هي الحال في التعرف إلى عالم التصورات الذهنية مع تحديد محتويات هذه التصورات في الزمن الماضي، لا في الحاضر و إلا نكون بإزاء عملية إدراك، ولا في المستقبل و إلا نكون بإزاء عملية تخيل. و الاستدعاء هو دائما ضرب من الاستجابات تثيره تنبيهات مختلفة. فلا بد من مؤثر يحدث في الحاضر لكي تنبعث الذكريات القديمة. (يـــُنظر:الحسين الحايل: الخيال أداة للإبداع، ص:11.).

و العامل"[21] ، فعند تحليلنا لهذا المقطع نُلاحظ أنّ خطاب (القوّال) الموجه إلى المتلقي يحقق له أهم وظيفة بارزة تتمثل في الإخبار عن عنوان المسرحية كما يظهر في قوله:(الأقوال يا السامع) التي تكررت مرتين و تحمل معنيين متناقضين؛ الأول إيجابي يتعلق بالمشاهد التي تفرح وتثلج صدر المتلقي عند قراءتها (فيها اللي حلوة ماء تروي تحمّس كالرفاقة تملي القلوب ثيقة برزانة تنجّي من الخنقة توضّح كالمرى توري جهار الفخات)؛ إنّ إيجابية هذه الموضوعات نابعة من جنس المشبه به المستحضر لتبيان قيمة الموضوع المشبه و الذي يتناسب مع وجه الشبه، و لعلّ الهدف من هذا التقديم هو تهيئة نفسية المتلقي لما سيتلقاه من مشاهد مسرحية.

أما المعنى الثاني فهو معنى سلبي تقشعر له الأبدان لأحداثه المفجعة التي تربك الأسماع وتهيج العواطف (الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة فيها اللي سريعة عظلم ترعظّ غواشي هادئة كالزلزلة تجعل القوم مفجوعة عجلانة تعفّن الخواطر تهيج و تحوزك للفتنة اللي تتموج في طريقها توصل محقّنة تتسرب تفيض على الخلق و تفرض لمحنة) إنّ نظام الفعل الإخباري المنجز في هذا المقطع المسرحي يؤسس لمنظومة الفهم و الكشف عن طبيعة الأحداث التي يطرحها (القوّال) على المتلقي.

● **–القوّال يُحقق وظيفة تواصلية:** للقوّال وظيفة رئيسة تتمثل في ربط العناصر المشكلة للنّص المسرحي و إيصالها للمتلقي الذي قد يكون قارئاً أو مشاهداً.

● **–استعراض المشاهد:** المشاهد المسرحية بنية نصية تضم مجموعة من المشاهد التي تحتاج إلى من يستعرضها و يقدم وحداتها التي يُبنى عليها النّص المسرحي و يعمد إلى تفسير تصرفات شخصياتها، والملاحظ أنّ هذه الوظيفة قد لا نجدها في كلّ المسرحيات التي ألفها عبد القادر علولة، ولعلّ هذا راجع إلى خصوصية النّص المسرحي واختلاف موضوعات المشاهد عن بعضها البعض، ومن الأمثلة على ذلك ما وجدناه في مسرحية (الأقوال) في مشهد (قدور السواق و صديقه السي الناصر)، فنقرأ قول (القوّال):

"قوالنا اليوم يا السامع على قدور السواق و صديقـــه
قوالنا اليوم يا السامع على غشام ولد الداود و ابنـــــه
قوالنا اليوم يا السامع على زينوبة بنت بوزيان العساس

---

[21] – عبـد القـــادر علـــــولة: مســـــرحية الأقـــــــوال ، ص:23.

نـــــــبدو بقدور الســـــــواق و نـــــخلوه يقول:
قـــــوالنا اليوم يا السامع ليا فيها أنـــــــواع كثيرة."[22]

يظهر (القوّال) في لفظة(قولنا) التي جاءت بصيغة الجمع، ولعلّ هذا التوظيف يهدف إلى إشراك المتلقي في عملية بناء العمل المسرحي، كما أنّ هذه الوحدات الكبرى الممثلة في المشاهد المسرحية تحمل معنى الموضوع و تسعى إلى تقريبه للقارئ على الرغم من أنّها تشترك في موضوع واحد يتعلق بموضوع الاشتراكية و قضايا نقابية التي كانت سائدة في المجتمع الجزائري في تلك الفترة.

● **-إعلام المتلقي بنهاية المشهد**[*]:تبرز هذه الوظيفة في مسرحية (الأقوال) في مشهد (قدور السواق) و صديقه (السي الناصر) أين يتعرف المتلقي على نهاية المشهد المسرحي، وماذا حدث للمدير (السي الناصر) و صديقه (قدور السواق)، فالأول انكشفت ممارسته في الشركة و طُرد من عمله، أما الثاني فقد عاد إلى ممارسة العمل وواصل نضاله النقابي، يقول (القوّال): **" الأقوال ياالسامع ليا فيها انواع كثيرة/قالو و ماقالوا على قدور و ما صراله/ لي ارفد قشه اهجر بعد ما ترك شغله/ و اللي قال شدّوه العمال بعد ما سمحوله/طلبوا منّه يبقى يعطيك يغيّر أفعاله/ الشركة ما تضيع سواق مجرّب مثله/ادخل معهم في الصف اهـــنا واتسقمت أحواله/لقوال ياالسامع ليا فيها انواع كثيرة/ ولّى يناضل من جديد رجعتله الكرامة/ ومع النقابة سهران على المصلحة العامة/ حتى عاد قدور مثال في القعدة و القمّة/ و السي الناصر انكشف حالته ما تعجب مشومة/ تحاسب و تراقب و اطّرد مكشوف من الخدمة."[23]**

و هذا ما يلمسه المتلقي كذلك في مشهد (زينوبة بنت بوزيان العساس) التي جُعلت نهايتها مفتوحة ليُترك المجال مفتوحا أمام المتلقي لتحديد النهاية التي يراها تتتلاءم مع سياق المشهد، فنقرأ قول (القوّال):**"قالوا ما قالوا على زينوبة بنت بوزيان العساس /قالوا ماقالوا على البنت مولات القلب الحساس/اللي قال اتنهدت و قطعت النفس مشات/غطست في غبينة العمال**

---

[22] – عبـد القـــادر علـــــولة: مســـــرحية الأقـــــــوال ، ص:23.

[*]– هذه الوظيفة قد لا نجدها في كلّ النصوص المسرحية.

[23] – عبـد القـــادر علـــــولة: مســـــرحية الأقـــــــوال ، ص:34.

غطسة ماولاّت/زراقت قلبها سكت ضربة في حجر خالها توفات/الجيلالي اتسكح ودار يدّه على صدرها/تحت المنديل لحمر خارج نفخ وين ماضرّها/نفخ طالع كالدبزة و التبسيمة في وجهها/قالوا ما قالوا على زينوبة بنت بوزيان العساس/قالواما قالوا على البنت مولات القلب الحساس/...كاين اللي قال بعد ما احكالها خالها ريحت/بكات على هم العمّال زل عليها الضر و نعست/في العطلة ذيك مع الجيلالي عندها ماخرجت/وين ماراح تمشي معاه كالكبير ما عيات ما ملّت/جمعت في القهاوي ناقشت مع العـــمال و سهرت/عادت مهتمة بنضالهم عندها ما قصرت/مع خالها و العمال أصحابه تـــمتعت و حوست/كلّهم حبوها والبعض رافقوها منين ركبت/الأقوال يا السامع ليا فيها انواع كثيرة/ فيها اللي مرّة دفلة سم تكمش كالعلقة/فيها اللي حلوة ماء تروي تحمس كالرفاقة."[24]

●**–الانتقال من مشهد إلى آخر:** عند استقرائنا لنصوص الثلاثية وجدنا هذه الوظيفة في مسرحية (الأقوال)؛ حيث ينتقل بنا (القوّال) من مشهد(قدور السواق) و صديقه (السي الناصر) إلى الحديث عن (غشّام وابنه مسعود)، فنقرأ قوله:" **نسمعوا للغشّام مع ابنه مسعود كيف يوصي/ بعد ما خدم طويل قبل الأجل مدامه حاصي.لقوال يالسامع ليا فيها أنواع كثيرة."**[25]

●**–وصف الشخصية:** يُقدم (القوّال) للمتلقي وصفاً مجملاً لشخصيات المسرحية بهدف تمكينه من استيعاب المعنى ودمجه في النّص المسرحي، فالتعرف على الشخصية يُسهم إلى حد كبير في التفاعل معها، كما هي الحال في هذا المقطع الذي يصف لنا (القوّال) الشخصية البطلة، يقول في ذلك:"**زينوبة بنت بوزيان العساس في عمرها تناعش سنة قاصفة في القيمة تقول مولات ثمن سنين و قليلة في الصحة. درعيها و رجليها رقاق و ارهاف وجها حلو ظريف طابعينه عينيها. عينيها كبار لوهم قرفي."**[26]

---

[24] – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال ، ص:76.

[25] – المصدر نفسه، ص:34.

[26] – المصدر نفسه، ص:56.

يتضح لنا مما سبق أنّ (القوّال) بوصفه ذاتا فاعلة منتجة للمعنى في الثلاثية تؤدي عديدا من الوظائف لعلّ من أهمها بناء التفاعل داخل النّص المسرحي و تنظيم عملية التلقي داخل البنية النصية بهدف تسهيل عملية بناء المعنى و ترسيخه في ذهن المتلقي.

2-2-المتلقي و شخصيات مسرحية الأقوال: عندما ينتهي المتلقي من قراءة المسرحية يتبادر إلى ذهنه مجموعة من الأسئلة تتعلق بالطريقة التي اعتمدها الكاتب في بناء شخصياته سواء أكانت رئيسة أم ثانوية فضلا عن طريقة توزيعها داخل المشاهد، و لعلّ أهم ما يلاحظه المتلقي هنا هو ارتباط أسماء الشخصيات بطبيعة الوظيفة التي تُؤديها داخل المشهد، ففي محور التلقي الأول يلفت انتباه المتلقي لفظة (السواق) المرتبطة بشخصية (قدور) و لفظة (المدير) المتعلقة بشخصية (السي الناصر)؛ بمعنى أن شخصية (قدور) تشغل وظيفة سائق لسيارة مدير الشركة التي يرأسها (السي الناصر)، ولفظة(السي) اللّصيقة بشخصية (المدير) تنم على الاحترام والتقدير، ومن ثمة أسهمت أسماء الشخصيات في بناء المعنى العام الذي ينبني عليه المشهد قبل بداية مرحلة القراءة و التلقي.

واعتمد المشهد على شخصيتين بارزتين ترتكز عليهما الأحداث؛ الأولى هي شخصية (قدور السواق)، وهي شخصية نامية استطاعت أنّ تُشكل بؤرة الصراع في المشهد الناجم عن اختلاف الرؤى و تغيير في المواقف، حيث بدأ هذا الصراع يتشكل منذ أن أعلن (قدور السواق) رغبته في فسخ عقد الصداقة الذي كان يجمعه بصديقه القديم المدير (السي الناصر)، فنقرأ قول(قدور السواق):"**إذن اليوم قاصدك باش نستقيل من الشركة الوطنية و في نفس الوقت باش نستقيل من عقيدة الصداقة اللي كانت رابطتنا**"[27]، إنّ اختيار المؤلف لهذه الشخصية البسيطة (سائق سيارة مدير الشركة) وجعلها تحمل القضية المحورية التي يقوم عليها المشهد[28] يدلّ على بساطة الشخصيات التي يختارها المؤلف، و المستمدة – في الغالب- من خصوصية الكتـــابة و الانتماء إلى الإيديولوجية الاشتراكية التي تفرض على الكاتب أن يتوجه إلى هذه الطبقة الكادحة ويجعلها شخصيات بطلة يرتكز عليها الفعل المسرحي.

---

(27) – عبـد القـــادر علـــــولة: مســـــرحية الأقـــــــوال ، ص:24

(28) –يـُنظر: عصام بهيّ: الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1986م ، ص:102.

و لعلّ هدف الكاتب من الاتكاء على هذه الشخصيات هو تحقيق التفاعل بين المتلقي و شخوصه المسرحية من خلال الأدوار التي تضطلع بها، وبخاصة في مجال التلقي، حيث تُزود المتلقي بمجموعة من المعلومات تتعلق بموضوع المسرحية، و تنقل لنا " هموم الفرد و صراعاته الداخلية و معاناته."[29]

و في مقطع مسرحي آخر تكشف شخصية (قدور السواق) عن بعض الحالات النفسية التي تعيشها كحالة الندم و عدم الرضا عن الممارسات السلبية السابقة التي كان يقوم بها (قدور السواق) مع صديقه المدير (السي الناصر) و التي تتنافى مع مبادئ الاشتراكية، فنقرأ مثلا قول(قدور السواق):"**إلا باغي نتخلص من المحبة اللي ذلّتني و جعلتني نأخذ الطريق الشينة في حماك...اللي تسميها أنت اقدمية أنا نسميها منكر و عواج وسعات خيانة...بغير ما نشعر ساهمت معاك في الخيانة و المنكر**"[30]، فشخصية (قدور السواق) هي شخصية نامية (*Dynamique*) لايستطيع المتلقي أن يعرف مسبقا ماذا سيؤول إليه أمرها؛ لأنّها متغيرة الأحوال، ومتبدلة الأطوار[31]، و يمكن عدّ هذه الشخصية بأنّها شخصية مرجعية، فعلى الرغم من بعض مواقفها السلبية إلا أنّها استطاعت أن تستدرك و تعود إلى رشدها وتسهم في تغيير مجرى الأحداث.

وهذا على خلاف شخصية (السي الناصر) فعلى الرغم من حضورها المكثف في كلّ المشهد المسرحي إلا أنّ الكاتب اختار لها طريقا آخر يختلف تماما عن الشخصية السابقة، فـــ(السي الناصر) مدير تنفيذي في إحدى الشركات الوطنية.

يُسهم فعل الإخبار الذي تقوم به شخصية (قدور السواق) في التعريف بهذه الشخصية بالعودة إلى الماضي بهدف تمكين المتلقي من جمع معلومات عن الشخصية، فنقرأ قول (قدور السواق) الذي يعود بنا إلى الماضي إبان الثورة التحريرية ليستحضر لنا ماضي الشخصية، يقول في ذلك:" **باش نوجد الناصر صاحبي متع زمان...أخ الحرب و الصديق الكريم اللي تملحت معاه...السي الناصر متع الشدة و التمرميد...الناصر الشجاع مول السلوك الزينة**"[32]، إنّ

---

(29) –يحي البشتاوي: المسرح و القضايا المعاصرة، ص:227.

(30) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال ، ص: 25-26.

(31) – يُنظر: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد–، ص:89.

(32) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال ، ص:25.

العودة إلى الماضي و استحضاره هو شكل من أشكال عرض الشخصيات، و تقديم بعض الجوانب الخفية عن الشخصية، و لعلّ الهدف من ذلك صياغة مقارنة بين ماضي الشخصية وحاضرها، ومن ثمة يُمكن القول أنّ شخصيات مسرحية (الأقوال) تتحرك في نظام وجودي مُعين يجعلها تُعبر عن قطاع معين من قطاعات الحياة يعيشه القارئ [33] ، فيحدث شيء من التفاعل بين المتلقي و نصه المسرحي.

و الملاحظ أنّ شخصية (قدور السواق) بوصفها شخصية رئيسة في النّص المسرحي أسهمت إلى حد كبير في بروز أغلب شخصيات المشهد كما هي الحال عند (العمال) الذين ورد ذكرهم في خضم الحوار الذي دار بين (قدور السواق) و صديقه المدير (السي الناصر) و الذي كان موضوعه الحديث عن تصرفات سلبية قام بها هذا الأخير فجلعت (العمال) يتحدثون عنها، يقول (قدور السواق) في ذلك:"**العمال اللي تكلموا على تصرفاتك**"[34]، أو عندما أمر بطرد(العمال)من المصنع،يقول(قدور السواق):"**اطردوا دوك العمال المساكين**"[35]، فشخصية المدير (السي الناصر) شخصية ثابتة(*Statique*)[*] تميزت بتصرفات ثابتة من بداية المشهد إلى آخره.

ومن الشخصيات الثانوية التي وظفها عبد القادر علولة بهدف تمرير رسائل للمتلقي نجد شخصية (الناصر) ابن (قدور السواق) ورد ذكره في خضم حديث (قدور السواق) عن الوضعية السلبية التي آلت إليها المؤسسة، يقول (قدور السواق):"**حبيتك تعرف باللي الكلام هذا كلّه نتعاونوا عليه أنا والناصر وليدي نسجلوه في تقرير و نبعثوه رسميا للفرع النقابي**"[36]، يتراءى لنا من المقطع السابق أنّ الأب مهتم بمشاركة ابنه في العمل النقابي من خلال مساعدته في إعداد تقرير حول وضعية المؤسسة ورفعه إلى الفرع النقابي للنظر فيه، وفعل المشاركة يُحيلنا إلى قضية مهمة تتعلق في رغبة الأب في أن يحظى العمل النقابي بمكانة متميزة لدى الابن، كما يبدو لنا من المثال السابق أنّ الأسلوب الذي اعتمد عليه عبد القادر علولة في

---

(33) –يُنظر: محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، دار نهضة مصر للطباعة و النشر، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص:36.

(34) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال ، ص:26.

(35) – المصدر نفسه، ص:26.

(*)– أطلق عليها عبد الملك مرتاض الشخصيات السطحية، و هي التي تمضي على حال لا تكاد تتغير و لا تتبدل في عواطفها و مواقفها وأطوار حياتها.(يُنظر: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد–، ص:89.).

(36) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص:33.

رسم شخوصه المسرحية للمتلقي يغلب عليه السرد التقريري الذي يظهر على شكل حوار بين الشخصيات.[37]

و في مقطع مسرحي آخر يكتشف المتلقي شخصية (نعيمة) أخت المدير (السي الناصر) والتي ذُكرت في ثنايا الحوار الذي دار بين شخصية (قدور السواق) و المدير(السي الناصر)، يقول (قدور السواق): "**عندك ما استعملت قدور باش توصل أختك نعيمة للمطار...قدور باش تجيب أختك نعيمة من الحمام**"[38]، من الواضح أن المؤلف يستثمر حضور شخصية (نعيمة) لطرح فكرة استغلال وسائل الشركة لتحقيق مصلحة خاصة كما كان يفعل المدير (السي الناصر) الذي كان يسخر سيارة تابعة للشركة لفائدة أخته.

و لغرض الكشف عن بعض الأخلاق السلبية التي كان يقوم بها المدير (السي الناصر) تجاه أحد عمال الشركة استحضر المؤلف شخصية (عمار البواب)، فنقرأ قول (قدور السواق): "**راك عاقل على عمار البواب؟...عمار اللي خرج من الشركة بعد ما تخاصم معاك**(...)**راك عاقل منين شرت عليه بالصفعة و أنا واقف...المزية أحنى و انخس...ماراكش عاقل...معلوم...حدت بسيط...الصفعة ديك يا السي الناصر تكلمت في مخي و هي التي دفعتني نتراجع...نعم الصفعة اللي نخس منها عمار هي اللي فيقت قدور**"[39] عند تحليلنا لهذا المقطع المسرحي يتراءى لنا أن المدير (السي الناصر) كان يستخدم أسلوبا يتنافى مع الآداب العامة وترفضه التشريعات العمالية التي تحث أصحاب المؤسسات على التحلي بمكارم الأخـــلاق و ترسيخ قيم الأخوة بين أبناء المؤسسة الواحدة و حفظ كرامة العمال مما يؤثر إيجابيا على مردود العمال.

ولا يختلف الأمر كثيرا في محور التلقي الثاني أين يحتفظ المؤلف بخاصية السرد الحواري الذي تقوم به الشخصيات البطلة في الكشف عن الشخصيات المسرحية، كما هي الحال عند شخصية (غشّام) التي يكتشف المتلقي بواسطتها بقية الشخصيات، فنقرأ قول (غشّام) وهو يروي لابنه مسعود جانبا من حياته، يقول في ذلك:"**أقعد يا وليدي مسعود ...أقعد...كيفاش**

---

(37) -يُـــنظر: عبد المجيد حنون: صورة الفرنسي في الــرواية المغربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص:133.

(38) – عبـــد القـــادر علـــولة: مـــسرحية الأقـــوال، ص: 33.

(39) – الـــمصدر نـــفســـه، ص: 32-33.

نبداك؟"[40]، ومن الشخصيات كذلك شخصية (الطبيبة) و (أبناء غشّام) ، فنقرأ قول (غشام):"**من جيهتها الطبيبة جبدت ميلف و بقات تسأل فيا و تكتب ...خمس دراري...زينب مسعود أحمد زوليخة و مريم...غير زينب اللي مزوجة** "[41]، و لعلّ الهدف من توظيف شخصية (الطبيبة) هو تمكين المتلقي من معرفة أسرة (غشّام)، و كذلك للانتقال من حدث إلى آخر، فطلب الملف الطبي لـــ(غشّام) يتبعه قرار توقيفه عن العمل، كما هو مبين في قول (الطبيبة):" **درسنا القضية متاعك على مستوى المديرية و قررّنا باش تتوقف على الخدمة نهائيا...مريض من الصدر وماتقدرش تزيد تخدم ...خـــاصك تداوي روحك بحيث المرض اللي فيك خطير بزاف"**[42]، وفي مقطع مسرحي آخر يكتشف المتلقي شخصية (رئيس الورشة) الذي كان مكلفا بتنفيذ قرار المديرية المتعلق بتوقيف (غشّام) عن العمل ، فنقرأ قول (غشّام): "**بقيت نلم في حوايجي حتى دخل عليا رايس الورشة خذا منّي الورقة وقال لي راني سابقك للإدارة**".[43]

عند دراستنا لهذا المشهد وجدناه يعج بكثرة الشخصيات المسرحية مقارنة بالمشهد السابق، فما إن ينتهي المتلقي من تتبع شخصية حتى يجد نفسه أمام شخصية أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها تحمل معان كثيرة، وتخفي خلفها الكثير من الدلالات ترتبط بالنّص المسرحي ارتباطا وثيقا تُعبر عن فترة معينة و أحداث تاريخية عاشها المؤلف في الواقع أو سمع عنها أو قرأها في كتب التاريخ، كما هو مبين في حديث (غشّام) عن شخصية الحداد ذو الأصول الإسبانية الذي كان يعمل عنده (غشّام) في فترة الاستعمار الفرنسي، فنقرأ قول (غشام):"**خدمت في القرية الفلاج عند وحدّ الحدّاد اسبنيولي(...)عند ذاك الحداد اتصحابت مع واحد الخدّام السبنيولي لاجيء سياسي ...يكون مات هذا الزمان المسكين خوسي كان كبير ودخل الجديد للجزائر**"[44]، عند استقرائنا لهذا النص نُلاحظ أن أسماء الشخصيات المستوحاة من طبيعة الوظيفة التي تشغلها الشخصية، فـــ(الحدّاد الإسبانيولي) شخصية ارتبط اسمها بالبلد الذي

---

(40) – عبـــد القـــادر علـــولة: مـــسرحية الأقـــوال، ص: 34.

(41) – الـــمصدر نـــفســـه، ص: 37.

(42) – الـــمصدر نـــفســـه، ص: 35.

(43) – الـــمصدر نـــفســـه، ص:37-38.

(44) – الـــمصدر نـــفســـه، ، ص:42.

تنتمي إليه، كما وظف النّص شخصية(خوسي)وهي شخصية مساعدة لـ(غشّام) ، والمتأمل لاسم هذه الشخصية يجد أنّها مستوحاة من الثقافة الفرنسية التي كانت سائدة في تلك الفترة.

وفي محور التلقي الثالث يتعرف المتلقي على شخصيات أنموذجية ذات دلالة مرجعية مثل: الشخصية البطلة (زينوبة)، فعلى الرغم من حداثة سنها إلا أنّها أبت إلا أن تتقاسم مع العمال قضاياهم النقابية، فنقرأ مثلا قول(القوّال):"**جمعت في القهاوي ناقشت مع العمال و سهرت/ عادت مهتمة بنضالهم**"[45]، ومن الشخصيات المرجعية كذلك نجد شخصية (الجيلالي) رمز التضحية و النضال النقابي،فنقرأ مثلا قوله:"**لّينا العمال ودرنا جمعية.درنا نقابة واتسمينا.**" [46]

في ضوء ما سبق يمكن القول أنّ المستقرئ لمسرحية (الأقوال) يجد أنّ شخصية (القوّال) سجلت حضورها في كلّ المشاهد المسرحية على خلاف الشخصيات الأخرى، و هذا إن دلّ على شيء فهو يدل على أنّ (القوّال) يُعد من الشخصيات البارزة في مسرح عبد القادر علولة، ثم تأتي بعده الشخصيات البطلة التي تحمل مشروعا سوسيولوجيا تدافع عنه؛ فـ(قدور السواق) استطاع من خلال فعل الاستقالة أن يُعبر عن رفضه عن الممارسات السلبية التي كان يقوم بها صديقه المدير (السي الناصر) فهذا الحدث من شأنه أن يُؤثر في المتلقي و يجعله يستجيب لرؤية المؤلف، كما أنّ تحوّل الشخصية و انتقالها من وضعية سلبية إلى وضعية إيجابية يجعلها شخصية نامية، وهذا على خلاف الشخصيات البطلة الأخرى كشخصية (غشّام) و شخصية (زينوبة بنت بوزيان العساس)؛ فـ(غشّام) يسرد لابنه (مسعود) أحداثا وقعت له تدور حول قضية حقوق العمال و ظروف العمل و هو الموضوع نفسه الذي عالجته شخصية (زينوبة) غير أن طريقة العرض تختلف من مشهد إلى آخر أين لاحظنا أنّ المؤلف اعتمد على خاصية الحوار بين الشخصيات لتمرير الرسائل (*Messages*) إلى المتلقي، أما بالنسبة للشخصيات الأخرى فتُعد-في نظرنا- شخصيات ثانوية تُسهم في تحريك الفعل المسرحي و تُساعد الشخصيات البطلة على تحقيق أهدافها.

والملاحظ أنّ أسماء شخصيات مسرحية (الأقوال) مستمدة من مجتمع المؤلف فـ(نعيمة وزينوبة و الجيلالي...) أسماء مستوحاة من المجتمع الجزائري لهذا نجد المتلقي يتفاعل معها، كما

---

(45) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص:76

(46) – المصدر نفسه، ص:73.

استطاع المؤلف أن يربط بين الأسماء و الوظيفة التي تشغلها في المسرحية، فنقرأ عن (قدور السواق) و (المدير السي الناصر) و (عمار البواب) و (بوزيان العساس) و كذلك نجد (الطبيبة) و (الجندي) و (رجل الدرك الوطني)، ولعلّ الهدف من ذلك هو تمكين المتلقي من التعرف على طبيعتها ووظيفتها داخل العمل المسرحي، و نلاحظ كذلك بعض الشخصيات التي ذُكرت بصيغة الجمع مثل: (العمال و أصحاب خوسي و أبناء الجيلالي)، مما يجعلنا نتساءل عن دلالة هذا التوظيف؟ ربّما يكمن السبب في رغبة المؤلف في تقديم تركيبة المجتمع الجزائري للمتلقي أو الإشارة إلى فترة تاريخية معينة.

2-3-المتلقي و شخصيات مسرحية الأجواد: يبدو لنا أنّ مسرحية (الأجواد) تتميز ببناء مختلف مقارنة بمسرحية (الأقوال) لهذا قد نجد مشهدا مسرحيا واحدا يضم شخصية واحدة كما هي الحال في محور التلقي الأول أين يتلقى القارئ - عن طريق (القوّال)- شخصية (علال) الذي يعمل في مؤسسة النظافة، فنقرأ قوله:**"علال الزّبال ناشط ماهر في المكناس"**[47]، عند استقرائنا لهذه الشخصية نُلاحظ أنّ الوظيفة التي اختارها المؤلف هي وظيفة بسيطة هامشية في نظر المتلقي بيد أنّها شخصية مرموقة في نظر المؤلف لما لها من دور إيجابي في المجتمع تُسهم مع غيرها في بناء الوطن ولو بالملاحظة البسيطة، كما يظهر كذلك في قول(القوّال):**"يدور وسط البضائع ويشوف ما محطوط"**[48]، فـ(علال) لا يكتفي بعمله فحسب بل يتجوّل في الأسواق و يُلاحظ ما هو معروض فيها، و لعلّ هذا يلفت انتباهنا إلى قضية أساسية تتعلق بدور الفرد العامل في بناء مجتمعه مهما قلّ شأنُه.

وفي محور التلقي الثاني نجد المتلقي يقف أمام شخصيات مسرحية تعمل جميعها في إنتاج المعنى و لكن بطرق متفاوتة، فشخصية (الحبيب الربوحي) شخصية أنموذجية للرجل الصالح الذي يأخذ على عاتقه الاهتمام بحيوانات الحديقة، فنقرأ قول (القوّال):**"الربوحي الحبيب في المهنة حدّاد، خدّام في ورشة من ورشات البلدية في السن يعتبر كبير ما دام في عمره يحوط على الستين في القامة قصير شوية السندان و المطرقة خلاّو فيه المارة. لونه أسمر بلوطي، وسنّيه واحدة واقفة جدرتها تبان وزوج غايبين، شعره أشهب كرد مبروم و الشيب ما ترك**

---

(47) - عبد القادر علولة : مسرحية الأجواد، ص:79.

(48) - المصدر نفسه، ص:80.

شعرة"[49] ، يُقدم لنا هذا المقطع بطل المشهد من خلال ذكر بطاقة فنية عن اسمه وسنه و عمله ووصف صفاته الخلْقية، ومن ثمة فهذا المقطع يصف الشخصية وصفا فسيولوجيا ماديا يهدف إلى تحقيق التواصل بين المتلقي و شخصيته المسرحية.

و في مقطع مسرحي آخر نجد الشخصية تعرف بنفسها بذكر اسمها و طبيعة عملها، يقول(الحبيب الربوحي):"**أنا هو الحبيب الربوحي**(...)**أنا هو الحداد الأكحل**" [50]، وفي مقطع مسرحي آخر تُقدم الشخصية نفسها بأنّها جسوسة الفقراء، يقول(الحبيب الربوحي): "**أنا جاسوس الفقراء**"[51] ، إنّ لهذا التعريف الذي قدمته الشخصية لنفسها أهمية بالغة بالنسبة للمتلقي فهو بمثابة انزياح مفهومي ومنهجي؛ لأنّ من المتعارف عليه أن الشخصية في النّص المسرحي يُقدمها (القوّال أو الراوي أو شخصية أخرى)، وهذا على خلاف ما ورد ذكره في هذا المقطع الذي أعادت فيه الشخصية بعض ما جاء به (القوّال) كذكر الاسم و تحديد طبيعة العمل غير أنّها أضافت وصفا آخر في قولها:(أنا جاسوس الفقراء) ، وليدل على طبيعة المهمة المسندة إلى الشخصية.

و لم يقتصر (القوّال) على الوصف الخَلْقي بل ذهب إلى أبعد من ذلك عندما قام بوصف الصفات الخُلقية في الشخصية كالتواضع و القناعة و الحياء و هي صفات إيجابية، يقول في ذلك:"**الحداد الأسمر واصل إلى درجة عالية في الهدنة، التواضع القناعة و الحشمة** "[52]، لعلّ الهدف من استحضار الصفات الخَلْقية للشخصية هو الكشف عن صفات الشخصية التي قامت بذلك المنجز التاريخي، ومن ثمة يُقدم المؤلف للمتلقي تلك القيم الأخلاقية و المبادئ التي تتصف بها الشخصية البطلة.

و من بين العناصر التي يُوظفها الكاتب المسرحي لوصف شخصياته المسرحية ونقلها للمتلقي ذكر اللّباس الذي يُعد –في نظرنا- جزء من الموروث الشعبي من شأنه أن يُقدم جانبا مهما عن بيئة النّص و تحديد الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه المؤلف، فنقرأ مثلا قول (القوّال) في وصف لباس (الحبيب الربوحي):"**حتى في اللبسة ظاهرة على الحبيب البساطة،**

---

(49) – عبد القادر علولة : مسرحية الأجواد، ص:82.

(50) – المصدر نفسه، ص:91.

(51) – المصدر نفسه، ص:92.

(52) – المصدر نفسه، ص: 82.

ساتر جلده، بثياب في أغلب الأحيان بالية، في اللوان زرقاء رمادية(...)بقات فيه هذه الطبيعة من وقت الثورة المسلحة "[53]، يُشير هذا المقطع إلى جانبين مهمين هما:

●–**الجانب الأول**:يدل اللّباس على طبيعة الشخصية؛ فاللباس الذي يُوصف في النّص المسرحي أو الذي ترتديه الشخصيات أثناء أدائها لأدوارها في العروض المسرحية يحمل دلالات سيميائية يتعرف من خلالها المتلقي على طبيعة الشخصية و انتمائها الاجتماعي.

●– **الجانب الثاني**: يتعلق بمرجعية اللّباس التاريخية؛ فيُمكن أنّ يُعبر اللّباس عن مرحلة تاريخية، فـــ(الحبيب الربوحي) حافظ على نفس الثياب التي كان يرتديها منذ الثورة التحريرية، فاللّباس هنا يحمل دلالة رمزية لعلّ من أهمها التمسك بالمبدأ و النهج الثوري.

و من الشخصيات كذلك شخصية (مريم) زوجة (الحبيب الربوحي) التي تساعد المتلقي على معرفة الشخصية البطلة، فنقرأ قول(القوّال):"**لما واحد من الجيران يسأل زوجته مريم على خبار السي الحبيب الربوحي ترد عليه: تعبان كالعادة متحمّل المخلوق بمصائبنا . وبمشاكل المغبنا...مُولى خيمتي العزيز يا ناس مستشار البؤساء"**[54]، يستحضر المتلقي مع زوجة (الحبيب الربوحي) بعض صفات الشخصية و التي نجدها تتفق على إبراز المناقب الحميدة للشخصية البطلة، فالصبر على المصائب و القدرة على حل المشاكل المستعصية من صفات الرئيسة لشخصية (الحبيب الربوحي).

ويتفاعل المتلقي مع شخصية (حارس حديقة الحيوانات) الذي يُنتج له خطابين متناقضين؛ يبدو في الخطاب الأول ذلك الرجل الذي يُؤدي واجبه في حماية حديقة الحيوانات، فنقرأ قوله: "**أوقف...أوقف...أحبس كما راك...قلت لك أوقف**"[55]، أما الخطاب الثاني فهو خطاب يتعاطف فيه مع الشخصية البطلة التي يقدم لها يد المساعدة، فنقرأ قوله: "**بسم الله يا سيدي أنا واجد نعاون السي الحبيب على الراس و العين وقليل**" [56]، فهذا التناقض في طريقة تعامل حارس الحديقة مع (الحبيب الربوحي) يدل على معرفة(حارس الحديقة) بمضمون الرسالة

---

(53) – عبد القادر علولة : مسرحية الأجواد، ص: 82.

(54) – المصدر نفسه، ص: 82.

(55) – المصدر نفسه، ص: 88.

(56) – المصدر نفسه، ص: 99.

السامية التي جاء بها (الحبيب الربوحي) والمتمثلة في مساعدة حيوانات الحديقة، وهنا تتضافر جهود الذوات الفاعلة لتحقيق الغاية التي جاء من أجلها المشهد.

والـــمُلاحظ أنّ توظيف المؤلف للشخصيات الثانوية لم يكن اعتباطا – في نظرنا- بل يحمل دلالات رمزية كما هي الحال بالنسبة إلى شخصية (البيطري) التي أسهمت في إنتاج خطاب يحمل دلالات عديدة، كما يظهر في قوله: **"اتعلموا لغتكم يا خي عرب ياخي"**[57]، فالوظيفة التي يشغلها (البيطري) في النـــّص المسرحي هي معالجة حيوانات الحديقة، ومن ثمة دوره يكمن في مساعدة الشخصية البطلة لتحقيق رغبتها بيد أنّ المتلقي في المثال السابق يتفاجأ بهذا الخطاب الذي يحثنا فيه (البيطري) على ضرورة تعلمّ لغتنا، ولعلّ المقصود هنا اللّغة العربية الفصحى التي دافع عنها المؤلف.

و في محور التلقي الثالث اشتغل المؤلف على شخصية (قدور) هذا العامل البسيط في مقاولة البناء ،كما هو مبين في قول (القوّال):**"قدورابنى و علاّ كب جهده في البغلي والياجور"**[58]، فالمؤلف عمد إلى ذكر طبيعة عمل الشخصية للدلالة على بساطة شخوصه المسرحية و تفانيها في عملها، و عند تتبعنا لمسار المشهد المسرحي نستشف بعدا آخر يتمثل في البعد الأسري وما يتضمنه من معان سامية كمعنى التكافل الأسري بمفهومه الواسع و سعي هاته الشخصية للبحث عن لقمة العيش و تحقيق أسباب السعادة لأسرتها المتواضعة، المكونة من الزوجة (فطيمة) التي قدّم لها(القوّال)وصفا خارجيا من خلال ذكر مرضها،يقول في ذلك:**"فطيمة مريضة"**[59]، فإدراج المؤلف لمرض الشخصية يهدف إلى وضع المتلقي في جو المشهد و إبراز الوضعية المأساوية التي تعيشها أسرة الشخصية البطلة.

ونجد في هذا المشهد شخصيتين بارزتين، وهما شخصية (مريمة) التي ورد ذكرها بهدف وصف الحالة النفسية التي تعيشها البنت تجاه الأب الغائب دائما عن المترل، فنقرأ قول (القوّال):

"باقـــــي يـــــفكر في الصغيرة بنته مريمة

اللي تـــــنساه تنادي له عمي كاليتيمـــة."[60]

---

(57) – عـــبد القـــادر علـــولة : مـسرحيـــة الأجـــواد، ص: 94.

(58) – الـــمصدر نـــفســـه، ص: 102.

(59) – الـــمصدر نـــفســـه، ص: 102.

(60) – الـــمصدر نـــفســـه، ص: 102.

وقد يكون دور هذه الشخصيات هو إبراز قيمة اجتماعية معينة و هي قيمة التضامن، وبخاصة عندما يتعلق الأمر بالجار كما هي الحال في قول (القوّال):**"عائشة في الجنازة تفتل، عند الجارة المقابلة"**[61]، فشخصية (عائشة) على الرغم من أنّها شخصية ثانوية غير أن المؤلف جعلها تؤدي أدورا لا يستهان بها، فتضامن (عائشة) مع جارتها صورة من صور التكافل الاجتماعي الموجودة في المجتمع الجزائري.

و في محور التلقي الرابع اشتغل المؤلف على شخصية (عكلي) و (المنوّر) بوصفهما شخصيتين رئيستين تعملان في مؤسسة تربوية، وتحملان مشروعا تربويا فـــ(عكلي) وصل به الكرم إلى حد أنّه أوصى بجسده إلى الثانوية التي كان يعمل فيها من أجل أبناء وطنه بهدف توفير المادة التربوية لتلاميذ الثانوية، يقول (القوّال): **"كانت بين عكلي و منور صداقة كبيرة صحبة متينة رابطتهم حدّ ما يدس على خوه. واحد ما يدير شيء بلا ما يشاور الآخر (...)عكلي و منور جمعوا هو محدد على الفكرة اللي بايته تخمر مولاها قال لرفيقه:نهدي جسدي يعني هيكلي العظمي للمدرسة وندير ك أنت المتوكل في تنفيذ الوصية"**[62]، فعند تحليلنا لهذا المقطع نُلاحظ أن (عكلي) استثمر صداقته لـــ(المنوّر) لتحقيق هدف تربوي يتمثل في تسخير هيكله العظمي لفائدة المؤسسة التربوية التي كان يعمل فيها، و جعل صديقه (المنوّر) وكيلا لتحقيق رغبته بعد وفاته، فالمؤلف هنا استطاع أن يجعل من شخصية (عكلي) شخصية محورية على الرغم من وفاتها إلا أنّها بقيت في ذهن المتلقي من بداية المشهد إلى نهايته، فالشخصيات في المسرح مثل الشخصيات في الواقع يبقى ذكرها راسخا في أذهاننا، وبخاصة تلك التي استطاعت أن تُسجل نفسها في الذاكرة التاريخية، و لعلّ الهدف من ذلك هو لفت انتباهنا إلى قضية جوهرية تتمثل في الآثار الإيجابية للجود بعد وفاة الإنسان.

إنّ تركيز المشهد المسرحي على هاتين الشخصيتين لا يعني هذا أنّه لا تُوجد شخصيات أخرى أسهمت في بناء الفعل المسرحي، فشخصية (المعلمة) لا تقل أهمية عن الشخصيتين السابقتين؛ لأنّها أنتجت مجموعة من الرسائل المشفرة إلى المتلقي الذي يسعى إلى تحليلها وفهمها انطلاقا من واقعه و ثقافته، ولعلّ حضور هذه الشخصية لازمة فرضها موضوع المشهد.

---

(61) – عبد القادر علولة : مسرحية الأجواد، ص: 103.

(62) – المصدر نفسه، ص: 104-105.

و الملاحظ أن هذه الشخصية لم يُحدد لها المؤلف اسما مُعينا، وجاء خطابها منسجما مع طبيعة الموضوع وهي تسعى إلى مساعدة الشخصية البطلة على تقديم صديقها للتلاميذ أو تقديم الدرّس للتلاميذ حول الهيكل العظمي، تقول(المعلمة):"**الهيكل العظمي هو اللي يعطي للجسم وقوامه الثابتين.عليه ترتكز العضلات و هو اللي يحمي الأجزاء الداخلية الرخوة.وعظام الجمجمة تحيط بالدماغ و تحميه و القفص الصدري يحمي القلب و الرئتين، الهيكل العظمي فيه206 عظام بالجملة**"[63]، فشخصية (المعلمة) تنتج خطابا علميا للمتلقي تجعله يتعرف على الهيكل العظمي وعناصره المختلفة وهذا بمساعدة التلاميذ الذين يُساعدون المتلقي على استيعاب هذا الخطاب العلمي، و عند اسقرائنا لهذا المقطع نُلاحظ أن هذا الدّرس التعليمي موجه بطريقة غير مباشرة إلى المتلقي من خلال نقل معارف علمية حقيقية عن الهيكل العظمي.

و في محور التلقي الخامس يستقبل القارئ شخصية (المنصور) بوصفها شخصية مرجعية تعكس الحالة النفسية للعامل قُبيل تقاعده عن العمل، فنقرأ مثلا قول (القوّال):"**رزم قشه المنصور بالصمت و التبسيمة: سرحوه في تقاعد يريح من الخدمة قال له المسؤول بصحتك تهنّيت من التعب و الحماء كاللي خارج من السخون مستلذ التحميمه و دع أصحابه بحماس ملثّم على الغمّة داخله حزين لسانه ثقيلة عليه الكلمة أوقف عند الآلة حيران حط فوقها الرزمة تنهت و عنقها تقول بيناهم ذمّة.خاطبها بمهلة و هدوء عاطيها قيمة أنا كبرت و خارج في راحة منعمة**"[64]، في ضوء هذا المقطع نُلاحظ تلك الصلة الوثيقة التي تربط العامل بالورشة، فـــ(المنصور) واحد من أولئك العمال الذي يحبون عملهم على الرغم من بساطته.

و تُعد شخصية (المنصور) –في نظرنا– شخصية مرجعية اشتغل عليها المؤلف بهدف التأصيل لفكرة جوهرية مفادها أنّ حب العمل و التفاني في أدائه يجعل العامل يتعلق به، وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ فكرة حب العمل لا تتعلق بالوظائف السامية فحسب بل تتجاوز الأعمال البسيطة، ولعلّ هدف المؤلف من إدراج هذا المقطع هو لفت انتباهنا إلى قيمة العمل مهما كان نوعه.

---

(63) – عبد القادر علولة : مسرحية الأجواد، ص: 114.

(64) – المصدر نفسه، ص: 125.

و في محور التلقي السادس اشتغل المشهد على شخصية (جلول الفهايمي)، فنقرأ قول (القوّال):"**جلول الفهايمي كريم و يأمن بالكثير في العدالة الاجتماعية يحب وطنه بجهد و خلاص متمني ابلاده تتنمّى بسرعة و تزدهر فيها حياة الأغلبية**"[65]، فـ(جلول الفهايمي) شخصية مرجعية بالنسبة للمتلقي، وهو رمز *(Symbole)* للمواطن الجزائري المحب لوطنه المجتهد في عمله من أجل تطوير بلده، و عند تتبعنا لحركة الشخصيات الأخرى لاحظنا أنّ المؤلف استعان بشخصيات أخرى بهدف تحريك الأحداث و ربطها مع بعضها البعض.

وفي محور التلقي السابع اشتغل المؤلف على شخصية (سكينة) بوصفها رمزا للمرأة الجزائرية المكافحة، فنقرأ مثلا قول (القوّال):

"سموها جوهرة المصنع على سيرتها
سلوكها الحسنة مع الجميع ونشاطها
مدربة سكينة تعرف للتنظيم بارزة
في تحليل المشاكل و الظروف ذكية."[66]

عند استقرائنا لهذا المقطع نكتشف بعض خصائص هذه الشخصية منها؛ السلوك الحسن و القدرة على حلّ المشاكل و التنظيم الجيد، فهذه الصفات الإيجابية و غيرها جعلت زملاءها يلقبونها بجوهرة المصنع، ولعلّ اختيار المؤلف لهذه الشخصية يهدف إلى إبراز صفات العاملة الناجحة لكي نتأسى بها.

بناء على ما سبق يُمكن القول أنّ مسرحية (الأجواد) تزخر بالشخصيات المسرحية مقارنة بمسرحية (الأقوال) و (اللّثام)، ولعلّ هذا راجع إلى كثرة المشاهد المسرحية وإلى طبيعة الموضوعات التي تلزم المؤلف بأن يُوظف أكبر عدد ممكن من الشخصيات بهدف إيصال المعنى إلى المتلقي، و عند تتبعنا لطريقة توزيع الشخصيات داخل كلّ مشهد وجدنا أنّ المؤلف احتفظ بشخصية (القوّال) بوصفها شخصية مشتركة بين كلّ المشاهد ترافق الشخصيات المسرحية وتنقل رؤية المؤلف للقضايا المطروحة.

---

(65) – عبد القادر علولة : مسرحية الأجواد، ص: 128.

(66) – المصدر نفسه، ص:150.

و الشخصيات البطلة في مسرحية(الأجواد) هي شخصيات مرجعية على الرغم من بساطة الوظيفة التي تُؤديها داخل المشهد، فيتلقى القارئ البنّاء و الحداد و الطبّاخ و العامل و غيرها من الشخصيات التي تحمل دلالات، وتساعد المتلقي ليتعرف على الوضعية الاجتماعية و الصحية و النفسية التي تعيشها هذه الفئة من المجتمع.

2-4-المتلقي و شخصيات مسرحية اللّثام:في محور التلقي الأول نجد شخصية (عثمان) و(جلول)، وهما من الشخصيات الرئيسة في المشهد تتقاسمان الخصائص الفنية نفسها، فنقرأ مثلا قول(القوّال):"**عثمان العامل خويا قلبه مشطون**"[67]، وفي المشهد ذاته يستبدل المؤلف شخصية (عثمان) بشخصية (جلول) مع المحافظة على نفس العبارات:"**جلول العامل خويا قلبه مشطون**"[68]، فهاتان الشخصيتان - في نظرنا- تشدّان انتباه المتلقي الذي يتفاعل معهما لما تحملانه من دلالات رمزية، ولعلّ الهدف من تغيير المؤلف لأسماء الشخصيات هو لفت انتباهنا إلى أنّ العمال يشتركون في المعاناة ويتقاسمون الأهداف نفسها، فـ(جلول) و (عثمان) من الذين يجتهدون في أعمالهم مُقابل أجور زهيدة لا تسد جزء من حاجاتهم الاجتماعية.

و في محور التلقي الثاني يكتشف المتلقي شخصية (برهوم الخجول)، فنقرأ مثلا قول (القوّال):"**حشام برهوم و قليل وين يشارك قراينه في اللعب يعزل روحه و يبقي يتفرج غير من البعيد**"[69]، فالهدف من هذا الوصف هو مساعدة المتلقي على معرفة الصفات الخُلقية للشخصية البطلة بهدف رصد تصرفاتها و انعكاس هذا الخُلق على مسار الأحداث.

إنّ خجل (برهوم) و عزلته و نفوره من اللعب تجعله- في نظرنا- شخصية متميزة نوعا ما؛ لأنّ هذه الصفات من صفات الشخصية المبدعة التي تأخذ على عاتقها إصلاح آلة صنع الورقة، فنقرأ مثلا قول(القوّال):"**صاوب المحرك وخرج من الالة يسيل بالعرق ربّع فوقها و قال للصحابه نجحنا**"[70] ، ولتحقيق الفكرة الرئيسة التي بُني عليها المشهد استعان المؤلف بشخصيات أخرى كان لها دور في تحريك الحدث المسرحي و مساعدة الشخصية البطلة؛ منها شخصية (أيوب الأصرم)والد (برهوم) الذي يعود بنا إلى فترة الاحتلال الفرنسي لبلاد الجزائر

---

(67) - عبد القادر علولة: مسرحية اللّثام، ص: 156.

(68) - المصدر نفسه، ص:154.

(69) - المصدر نفسه، ص: 159.

(70) - المصدر نفسه، ص: 188.

و الممارسات السلبية التي كان يتعرض لها الفلاح الجزائري من قبل المعمر الفرنسي، هذه الشخصية التي استطاعت -في ظل الظروف السياسية التي تعيشها الجزائر- أن تتزعم الحركة النقابية العمالية و تضرب أروع الأمثلة في الشجاعة.

و يُسجل المشهد حضور شخصية (الفيلالي) و (لعرج) و (البكوش) و هي شخصيات مساعدة، فنقرأ مثلا قول(برهوم الخجول):"**هما ثلاثة الفيلالي لعرج و البكوش تهمينهم بالتشويش أما في الحق هما مخلصين يموتوا على وطنهم و متمنين الخير و السعادة للعمال**"[71]، في ضوء هذا المقطع يتبن لنا أن هذه الشخصيات الثلاث تعرضت للتهمة نفسها التي تعرضت لها الشخصية البطلة و هي التشويش و الفوضى على الرغم من أنّها كانت تسعى إلى ترقية المصنع.

بناء على ما تقدم يمكن القول أنّ بناء الشخصية يختلف من مشهد إلى آخر، ولعلّ هذا الاختلاف مرده إلى طبيعة المشهد في حد ذاته؛ فمشهد (علال) كانت شخوصه قليلة مقارنة بمشهد(برهوم الخجول)، كما أنّ المؤلف عند حديثه عن شخصية (علال) مزج بين البُعدين الاجتماعي و النفسي وربط بينهما حيث جعل البعد الأول سببا في وجود البُعد الثاني؛ فغالبا ما تُؤثر ظروف العمل الصعبة على العامل، فـــ(علال) الذي يعمل في ورشة بناء ذاق الأمرين: صعوبة العمل من جهة و غيابه عن أسرته من جهة أخرى، أما بخصوص الخطاب الذي تُنتجه هذه الشخصية فيغلب عليه-في نظرنا- خطاب التطمين و التفاؤل بالمستقبل.

لقد اشتغل المؤلف في مشهد (برهوم الخجول) على قضية الإبداع عند العمال البسطاء، وهنا وظف شخصيات عديدة ذات بناء مختلف غير أنّ المؤلف استطاع أن يجمع بينها ضمن رؤية مُعين مُحددة الأهداف؛ فشخصية (برهوم الخجول) بوصفها الشخصية المحورية في هذا المشهد تُؤسس لفكرة الإبداع التي لم تُصبح رهينة العقول المتعلمة فحسب، فحتى الشخصيات الغير متعلمة لها نصيب أيضا، وبخاصة إذا اجتمع فيها صفة الإرادة(*Volonté*) وحب الوطن، وهما صفتان أساسيتان امتازت بهما الشخصية البطلة.

---

(71) - عبد القادر عـــلولة: مسـرحية اللـّـــثام، ص: 172.

كما أخضع المؤلف شخصياته الثانوية إلى نظام خاص حدد معالمه منذ بداية المشهد[72] ، أسهمت جميعا في تحريك الحدث و التعبير عن فكرة المشهد، و المتأمل لطبيعة الأسماء التي تحملها هذه الشخوص يجدها مستوحاة من واقع المؤلف مثل: (عثمان ، جلول، الفيلالي، الفرايزية، الضاوية، ...) وبعضها الآخر له صلة بدرجة القرابة مثل: (العم غانم) ، ومنها ما يرتبط بصفة خَلْقية مثل:(البكوش و لعرج) أو خُلقية مثل: (برهوم الخجول،أيوب الأصرم)، ومن الأسماء ما يتعلق بالوظيفة التي تُؤديها الشخصية داخل المشهد مثل:(الطبيب، الشرطي الأول، الشرطي الثاني، المفتش، الحارس، الزائر، الزائرة، السجين)، و منها ما يحمل دلالات رمزية مثل: (مسلكة الأيام، طالب الهنى)، و هنا نتساءل عن سبب توظيف المؤلف لهذه الشخصيات على الرغم من أنّه يُمكن توظيف شخصيات بديلة تحمل دلالات مباشرة، فقد تكون الغاية من ذلك هو بناء التفاعل بين المتلقي و الشخصيات، و الذي لا يتم إلا بحضور مثل هذه الرموز التي تلفت انتباه القارئ و تجعله يبحث عن دلالاتها المختلفة و ربطها بموضوع المسرحية.

بناء على ما سبق يُمكن القول أنّ شخصيات عبد القادر علولة تتميز ببناء خاص وتخضع إلى نظام معين يختلف من مشهد إلى آخر مما يعكس رؤية المؤلف و موقفه من الموضوعات المطروحة، كما أنّ شخصياته واقعية مستمدة من البيئة التي عاش فيها، وتتمظهر هذه الواقعية من خلال الأسماء التي انتقاها المؤلف من مجتمعه و جعلها تنسجم إلى حد ما مع طبيعة القضايا التي عالجها.

و عند استقرائنا للشخصيات البطلة وجدناها شخصيات مرجعية في مجملها تحمل قضايا اجتماعية مثل: الدفاع عن الحرية و العمل النقابي و مساعدة الآخرين، كما أنّها شخصيات هامشية من عامة المجتمع (سائق سيارة الشركة، العامل البسيط في ورشات المصنع، البنّاء، و عامل النظافة، الحداد...)، فاختيار هذه الشخصيات دون غيرها لها دلالة معينة تتمثل في أنّ المؤلف أراد أن يلفت انتباهنا إلى دور الفرد مهما قل شأنه في المجتمع.

---

(72) *–Voir :Robert Abirached :La crise du personnage dans le théâtre moderne , Tel Gallimard ,paris, France, 1994, p:17.*

و الملاحظ أنّ المؤلف عمد في بعض المشاهد المسرحية إلى ربط اسم الشخصية بوظيفتها مثل: (قدور السواق، المدير السي الناصر، بوزيان العساس...) أو بتوظيف صفة خُلقية مثل: (برهوم الخجول) أو خَلْقية مثل:(البكوش، لعرج)، ولعلّ الدافع من وراء ذلك هو مساعدة المتلقي على التعرف على الشخصيات و تحديد أبعادها انطلاقا من الدور الذي تقوم به.

ب – الاشتغال(*) الزمني:

1–مفهوم الزمن:أوردت المعاجم اللّغوية و المتخصصة كثيرا من التعريفات حول الزمن، وسنحاول أن نستعرض بعض هذه التعريفات لنبين أهم الفوارق بينها، و أهم الملفوظات اللّغوية الدالة على الزمن و تمظهراتها في ثلاثية عبد القادر علولة :

جاء في معجم (لسان العرب)في مادة(زمن) قوله:" الزَّمَنُ والزَّمانُ اسم لقليل الوقت وكثيره وفي المحكم الزَّمَنُ والزَّمانُ العَصْرُ (...) ويكون الزمانُ شهرين إلى ستة أَشهر(...)الدَّهْرُ عند العرب يقع على وقت الزمان من الأَزْمنة وعلى مُدَّة الدنيا كلّها"[73]، فعند تحليلنا لهذا التعريف نُلاحظ أنّ الزمن عند ابن منظور اقترن ذكره بالوقت الذي يُعد مقدارا زمنيا محددا سواء أكان قليلا أم كثيرا، و الزمن هو الشهر المحدد من شهرين إلى ستة أشهر، و لعلّ هذا التحديد المقصود منه صياغة مثال و ليس على سبيل الحصر، و نجد من المعاني كذلك الدهر الذي يعني الزمن الطويل، وهذا ما دلّ عليه قوله (مدة الدنيا)، و الملاحظ أنّ لفظة (الزمن) في المعجم نفسه وردت بصيغة أخرى هي(الحين)، يقول ابن منظور:" الحِينُ الدهرُ وقيل وقت من الدَّهر مبهم يصلح لجميع الأَزمان كلها طالت أَو قَصُرَتْ يكون سنة وأَكثر من ذلك وخص بعضهم به أَربعين سنة أَو سبع سنين أَو سنتين أَو ستة أَشهر أَو شهرين والحِينُ الوقتُ"[74]، فالحين زمن مبهم لكثير الزمن و قليله، ارتبط ذكره بالدهر.

وعرّفه عبد الرؤوف بن المناوي في معجمه (التوقيف على مهمات التعاريف) بقوله: "مدة قابلة للقسمة يطلق على القليل و الكثير. و الزمان مقدار حركة الفلك الأطلس عند الحكماء. و عند المتكلمين متجدد معلوم يقدر به متجدد آخر موهوم. كما يقال آتيك عند طلوع الشمس، فإن طلوعها معلوم ومجيئه موهوم، فإذا قرن المعلوم بالموهوم زال الإبهام"[75]، عند استقرائنا لهذا التعريف نُلاحظ أن الزمن مصطلح مرادف للمدة التي هي فترة زمنية معينة تتعلق بالنظام الكوني يعتمد عليه علماء الفلك في تقدير حركة الكواكب و عدد الشهور

(*)– **الاشتغال**: الاشتغال محاولة أسباب حصول المطلوب وممارسة ذلك ومعالجته. (عبد الرؤوف بن المناوي: التوقيف على مهمات التعاريف، تحقيق: عبد الحميد صالح حمدان، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1990م، ص:52.).

(73) – ابن منظور: لسان العرب، ج13، ص:199.

(74) –المرجع نفسه، ج13، ص:133.

(75) – عبد الرؤوف بن المناوي: التوقيف على مهمات التعاريف، ص:187.

و الأيام، ومن ثمة لا تستقيم حياتنا إلا به، وهو عند المتكلمين نقطة التقاء المعلوم بالموهوم، والمتأمل لهذا التعريف يجده قد أعطى للزمن بُعدا فلكيا و فلسفيا مزج فيه بين الزمن بوصفه إطارا معرفيا يضبط حركة الإنسان ضمن الكون، والزمن كونه مقولة فلسفية ترتبط بالمدركات الحسية.

وعرّفه صفوت كمال بقوله:"هو الدنيا في شموليتها للكون و الطبيعة و الإنسان وكلّ الكائنات. سواء ما عرفه بحواسه و بخبرته العلمية التطبيقية، أو أدركه بفكره و عرف علله المنطقية، أم تصوره بخياله أو باطن وجوده بمشاعره"[76] ، فالزمن هو الدنيا و كلّ ما يتعلق بها من عالم الموجودات من الكون إلى الإنسان و الطبيعة و كلّ الكائنات التي تُعد أحد دلالات تمظهراته، كما أشار التعريف إلى حدود إدراك الزمن من قبل الإنسان، وهنا ميز بين البعد الظاهر المتمثل في الحواس و عامل الخبرة التي تساعدنا على معرفة الزمن، و البعد الخفي المتمثل في الفكر و المشاعر، و هنا يظهر الزمن على شكل ذكريات تُسترجع أو تصورات استشرافية أو خلجات النفس.

و الزمن عند عبد المجيد جحفة هو"مقولة لغوية تُسهم في بناء البنيات اللغوية"[77]، فالزمن عند اللّغويين يقترن ذكره بأزمنة الأفعال، فنقول زمن ماض و زمن حاضر للدلالة على حدوث الفعل في الماضي و الحاضر؛ فالأزمنة في الفعل تُتيح للمتلقي فرصة اكتشاف البنية الزمنية (*Structure tempoique*)للنّص، وتحديد مسار الكتابة و تتبع حركة الزمن.

وميّزت اليزابث ديل (*Elizabeth Dipple*) بين الزمن و الزمنية؛ فالزمن بوصفه تاريخا لا يتصل كثيراً بالعمليات الأساس للزمنية، والتي هي اكتشاف وجودي داخلي منفصل عن الزمن و هي وسيلة لإدراك المكان و الفعل.[78]

لقد اهتم القدامى و المحدثون بالزمن بوصفه أحد العناصر الرئيسة التي تُشكل العمل الأدبي و الفني؛ فنجد أرسطو (*Aristote*) في كتابه (فن الشعر) أشار إلى أهمية الزمن في الحبكة

---

[76] –صفوت كمال: مفهوم الزمن بين الأساطير و المأثورات الشعبية – دراسة أنثولوجية– مجلة عالم الفكر، الكويت، مج8، ع2، يوليو، أغسطس، سبتمبر، 1977م، ص:211.

[77] –عبد المجيد جحفة : دلالة الزمن في العربية – دراسة النسق الزمني للأفعال– ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006م، ص:26.

[78] –يُنظر: اليزابث ديل: الزمن، ضمن كتاب :موسوعة المصطلح النقدي–الواقعيّة،الرومانس،الدرامه و الدرامي،الحبكة–، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسّسة العربيّة للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983م، ص: 529–530.

الدرامية و علاقتها بجمال المسرحية، يقول في ذلك:"و تعيين طول الحبكة – الذي يرتبط نسبيا بمتطلبات العرض المسرحي، وطاقات جمهوره من المتفرجين...كلما عظم الطول كلما ازداد جمال المسرحية "[79]، فالزمن الدّرامي هو زمن مرتبطة بطول الحبكة و مدى ملاءمتها للعرض المسرحي و مدى استجابة المتلقي لهذا العمل؛ وزمن العرض المسرحي هو زمن يجمع بين المشاهد و عرضه، و جمال المسرحية يُقاس بطولها، وهنا تجدر الإشارة إلى أن الطول وحده لا يكفي في تحديد جمال المسرحية بل لابد من توافر شروط أخرى تتعلق بالبناء الدرامي.

و الزمن عند غراهام كلارك (*Grahame Clark*) رؤية استشرافية ننطلق منها لمعرفة ماضينا و نتطلع إلى مستقبلنا، يقول في ذلك:" إنّ القدرة على رؤية الزمن كبعد و التطلع إلى الوراء، ورؤية الحاضر كنتيجة للماضي، وفي الوقت نفسه كمنطلق للتخطيط لتطورات جديدة في المستقبل"[80]، يبدو لنا أنّ الزمن هنا هو زمن التجربة و أحد الآليات التي نستند إليها للتخطيط المستقبلي، فرؤية المتلقي للعالم مبنية على البعد الزمني الذي يجمع بين الماضي و الحاضر و المستقبل.

و الزمن عند تفازان تدوروف(*Tzvetan todorov*) مقولة زمنية تخضع إلى الترتيب المنطقي تهدف إلى تحقيق فعل التواصل بين المؤلف و متلقيه، فالعمل التخيّلي يحكمه نظام زمني و منطقي في الوقت نفسه.[81]

أما جيرار جنيت(*Gérard Genette*) فتحدث في كتابه(خطاب الحكاية) عن الزمن في خضم حديثه عن زمن الحكاية الذي هو عنده"دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابُع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة"[82]، فالزمن في الحكاية يرتبط وجوده بنظام تتابع الأحداث داخل المشهد الحكائي و ما يترتب عنه من استرجاعات و استباقات تضطر المتلقي إلى أن يتفاعل معها و يستجيب لحركة الزمن داخل القصة.

---

(79) – أرسطو: فن الشّعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، ص:109.

(80) – غراهام كلارك: الفضاء و الزمن و الإنسان،ترجمة عدنان حسن، دار الحوار للنشر و التوزيع، سورية، ط1، 2004م، ص:77.

(81) – يـــُنظر: تزفيطان طودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامـــة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990م، ص:59.

(82)– جيرار جنيت : خطاب الحكاية –بحث في المنهج–، ترجمة:محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة، مصر، ط2، 1997م، ص:47.

و تحدث سعيد يقطين عن ثلاثة أبعاد للزمان في العمل الحكائي، وهي[83] :

●-**زمان القصة**: نستعرض فيه البنيات الزمانية (*Temporalisation*) بوصفها إطارا معرفيا لأفعال الفواعل، وموضوعا للإدراك أو التصور، لأنّ الفواعل يعتمدون على رؤية خاصة عند إنجازهم لأفعالهم.

●-**زمان الخطاب**: نقف فيه عند البنيات السردية في علاقتها بزمان القصة.

●-**زمان النص**: نكشف فيه عن مختلف العلاقات التي تربط بين مختلف الأزمنة و هي تتحقق من خلال علاقة الإنتاج و التلقي.

أما عبد الملك مرتاض فقسّم الزمن إلى ثلاثة أنواع [84]:

●-**الزمن المتواصل**: و هو زمن غير منقطع أبدي و لكن حركته ذات ابتداء و انتهاء.

●-**الزمن المتعاقب**:و هو زمن دائري يدور حول نفسه مثل: زمن الفصول الأربعة التي تجعل الزمن يتكرر في ظواهرمتشابهة.

●-**الزمن المنقطع أو المتشظي**: و هو زمن لحي معين، أو حدث معين مثل: أعمار النـــاس .

●-**الزمن الغائب**:وهو المتصل بأطوار الناس حين ينامون و زمن الصبي قبل أن يدرك.

●-**الزمن الذاتي**: و هو زمن يتعلق بنفسية الإنسان التي تحوّل العادي إلى غير عادي؛ فالشهر قد يطول عند أحد و يقصر عند آخر.

وميـــز المُعجم المسرحي بين نوعين من الأزمنة في المسرح، و هما[85]:

●-**زمن العرض**: هو زمن المتفرج لأنّه جزء من حاضره، وهو فعل مستقطع من حياته اليومية، ومن ثمة فهو زمن موضوعي و ملموس وواقعيّ، و يختلف الزمن هنا باختلاف طبيعة العرض في حد ذاته.

●-**زمن الحدث**: هو زمن مختلف عن الزمن الواقعي نجده في كلّ الأعمال التي تقوم على حدث مُتخيَّل(*Fiction*) مثل: الرّواية و السينما و الدراما التلفزيونية و الإذاعية.

---

(83) - يـــنظر: سعيد يقطين: قال الراوي-البنيات الحكائية في السيرة الشعبية-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997م، ص:163.

(84) - يـــنظر: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد- ص:175-176.

(85) - يـــنظر: ماري الياس و حنان قصّاب حسن: المعجم المسرحي، ص:239.

والزمن في النّص المسرحي يتشكل في كلّ العناصر فـ"الأحداث تسير في زمن، الشخصيات تتحرك في زمن، الفعل يقع في زمن، الحرف يكتب و يقرأ في زمن و لا نص دون زمن، إنّه ثابت ثبات النص."[86]

ويُشكل الزمن بالنسبة للمتلقي الإطار الذي يستند إليه في فهم النّص المسرحي و استيعاب مضمونه و تتبع حركة الأحداث بداخله، لهذا يسعى المؤلف عند إعداده للنّص أن يخضعه لنظام زمني معين يستوعبه المتلقي و من ثمة يحدث تفاعل بينه و بين نصه.

و قد يلجأ الكاتب المسرحي في نصوصه المسرحية إلى تجزئة البنية الزمنية و إلغاء الحدود الفاصلة بين الفترات الزمنية التي تفرق الحاضر عن الماضي و المستقبل، فيغدو الماضي حاضرا و الحاضر مستقبلا، هذا التداخل الزمني يصعب على المتلقي الفصل بينهما مع الاحتفاظ بزمن النّص الذي يتحد فيه زمن الكتابة بزمن القراءة[87]، هذه اللحظة الزمنية التي يلتقي فيها المتلقي بالكاتب داخل النّص مهما تباعد الزمن بينهما، و هنا يتشكل مسار زمني من النّص إلى القارئ[88]، لهذا فالزمن الحقيقي- في نظرنا - هو الزمن لحظة القراءة أين يجتمع المتلقي مع نصه و زمن العرض المسرحي هو زمن لحظة المشاهد داخل الركح المسرحي، و ما دام زمن القراءة و المشاهدة متجدد، فزمن التلقي يبقى هو الآخر مستمرا ومتعاقبا عبر الأزمنة والعصور، فالنّص المسرحي- في ضوء نظرية التلقي- أصبح يُدرس على أنّه ليس انعكاساً لعصر من العصور أو زمن من الأزمنة أو مجتمع من المجتمعات.[89]

وسنحاول أن نستعرض الزمن في الثلاثية لنبين كيفية بنائه و أهم المؤشرات الدالة عليه و أهم الفوارق الزمنية بين المشاهد المسرحية.

2-الاشتغال الزمني في الثلاثية :إنّ الدّارس لمسرحية (الأقوال) يُلاحظ أن عبد القادر علولة اشتغل على تقاليد زمنية معينة مستلهمة من الواقع الذي يعيشه و يشاركه فيه المتلقي مع غياب المؤشرات الزمنية التي تُحيله إلى الفترة التي جرت فيها أحداث المسرحية مما يجعله يسعى

---

(86) – صبحي الطعان: بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، مج 23، ع 1 و2 ، يوليو سبتمبر، أكتوبر، نوفمبر، 1994م، ص:445.

(87) – يُنظر: سعيد يقطين: انفتاح النّص الروائي-النّص و السياق-، ص:49.

(88) – يُنظر: عبد الجليل مرتاض: البنية الزمنية في القص الروائي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1993م، ص: 5.

(89) – يُنظر: عوني كرومي: الخطاب المسرحي-دراسات عن المسرح و الجمهور و الضحك-، دائرة الثقافة و الإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1425هـ- 2004م ، ص:64.

إلى استحداث أنساق زمنية افتراضية يمكن أن تكون مؤشرًا دلاليًا يعلن عن بداية النّص المسرحي و نهايته، و هنا يجب أن نُفرق بين زمنين؛ زمن الكتابة ، وزمن النّص المسرحي:

2-1-زمـــن الكتابة: هو زمن الكتابة الفعلية للنّصوص المسرحية، هوزمن الإبداع الذي يُنتجها فيها الكاتب المسرحي نصه، و يتسم الزمان هنا بخاصيتين أساسيتين:

- **-الاستمرارية:** إنّ الهدف الذي يسعى كلّ كاتب مسرحي إلى تحقيقه عند كتابته للنـــّص هو أن يضمن استمرارية قراءة العمل على مر العصور كما هي الحال عند أسلافه المبدعين الذين مازلنا نسمع عنهم و نقرأ أعمالهم، لهذا اهتم المنشغلون بالدّرس المسرحي منذ أمد بعيد إلى تنقيح أعمالهم والعمل على إخراجها في حلة تذهل القارئ و تعمل على استقطاب أكبر عدد ممكن من القراء.
- **-التحوّل:** هذه الخاصية ينفرد بها النّص المسرحي دون غيره من الأجناس السردية الأخرى لقابليته للتحوّل إلى عرض مسرحي و هنا تتعدد الأزمنة و تختلف من عرض إلى آخر، و بناء على المؤشر الزمني يُمكن تحديد تاريخ محدد كُتبت فيه الثلاثية، وهو:

✓ **-مسرحية الأقوال 1980م.**

✓ **- مسرحية الأجواد 1984م.**

✓ **- مسرحية اللّثـــام 1989م.**

عند استقرائنا للمدة التي استغرقها الكاتب بين مسرحية و أخرى نجدها تتراوح بين أربـــع و خمس سنوات و هي بمثابة مؤشر زمني يرتكز عليه المتلقي لفهم طبيعة المرحلة التي كُتبت فيها الثلاثية،وهي مرحلة هامة في تاريخ الجزائر: مرحلة التحوّل السياسي والاقتصادي والاجتماعي من الاشتراكية إلى نظام جديد.

2-2-زمن النّص المسرحي: تتميز الثلاثية بنظام زمني معين وترتيب منطقي ينطلق من معطيات واقعية مصبوغة بمادة خيالية تُعبر عن رؤية المؤلف الخاصة، و يتجسد هذا النظام الزمني على شكل ملفوظات دالة يستثمرها المتلقي لتحديد بداية و نهاية كلّ نص مسرحي و من ثمة مرافقة المتلقي على فهم البنية الزمنية، وسنحاول-قدر الإمكان-سبر أغوار الثلاثية لتتبع حركة الـــزمن بداخلها و الوقوف عند أهم المؤشرات الزمنية :

2-2-1- الزمن في مسرحية الأقوال:إنّ المستقرئ لمشاهد مسرحية (الأقوال) يجد صعوبة في تتبع حركة الزمن و هذا نظرا لغياب المؤشرات الزمنية التي تحدد بالضبط بداية المشهد ونهايته بل اكتفى النّص بطرح أفعال و أسماء دالة على الزمن؛ ففي المشهد الأول الذي يروي قصة (قدور السواق) و صديقه (السي الناصر) يبدأ المشهد بطرح الزمن الآني، وهذا ما نستشفه من خلال قراءتنا لهذا المقطع الاستهلالي الذي يُخبر فيه (قدور السواق) صديقه بقرار الاستقالة، فنقرأ قوله:"**السي الناصر هاك تقرى هذه الرسالة...رسالة موجهة ليك يا حضرة المدير...اقرى...أقراها...نعم فيها استقالتي طالب فيها نتسرح من الآن...طالب فيها نستقيل من الآن**"[90]، فأحداث المشهد المسرحي تنطلق من الزمن الآني المُعبر عنه بقوله(هاك) التي تعني (خذ) وكذلك لفظة (الآن) الدالة على الآنية، و الزمن الآني كما قال عنه بول ريكور(*Paul Ricoeur*) هو نهاية الزمن القبلي و بداية الزمن البعدي كما يُعبر عن انقطاع لحركة الزمن المستمر[91]، ومن ثمة الانطلاق من الحاضر بهدف تفعيل مبدأ التواصل بين المشهد ومتلقيه.

و يضم الزمن الآني عديدا من المصطلحات الزمنية التي تعكس طريقة حضوره في المشهد منها(اليوم) بوصفه مساحة زمنية يشمل الليل و النهار افتتح به المؤلف مشهده المسرحي و جعله جزء من الحوار الذي دار بين الصديقين و الذي أصبح يُمثل عند المتلقي اللحظة التي قرر فيها (قدور السواق) فسخ عقد الصداقة الذي يجمعه بـ(السي الناصر) والاستقالة من الشركة التي يعمل فيها، فنقرأ مثلا قول (قدور السواق):"**قدور قطع اليوم الخيط اللي كان رابطه بالسي الناصر...بحيث من اليوم طرقنا تختلف...و ربما تختلف إلى الأبد...على خاطر الطريق اللي خذها مع بعض حتى اليوم ما تخرجش...إذن اليوم قصدتك باش نستقيل من الشركة الوطنية ...قدور السواق اليوم يخرج من الشريكة الوطنية** " [92]، يفتح هذا المقطع عنصر الترقب للمتلقي مما يجعله يتساءل عن سبب هذا القرار المفاجئ الذي أقدم عليه (قدور السواق)،

---

(90) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص: 23.

(91) – يُنظر: بول ريكور : الزمان و السرد – الزمان المروي- ترجمة: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد، بيروتن لبنان، ج3، ط1، 2006م، ص:29.

(92) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص: 24.

و عليه فإنّ الاشتغال على الزمن الآني يهدف إلى تحقيق فعل التواصل بين النّص و متلقيه من خلال فعل الدهشة الذي يتركه في ذهن المتلقي.

لينتقل المؤلف إلى الاشتغال على زمن آخر يختلف تماما عن الزمن الأول وهو الزمن الماضي زمن التجربة الذاتية وزمن التكرار و التعاقب[93]، أو كما أطلق عليه جيرار جينيت(*Gérard Genette*) مصطلح الاسترجاع[*]، ولعلّ الهدف من استعادة أحداث ماضية هو تقديم تبريرات للمتلقي عن موضوع طلب الاستقالة المقدم من قبل (قدور السواق) للمدير (السي الناصر)، و هنا وظف المؤلف مجموعة من الأفعال الدالة على الزمن الماضي، فنقرأ مثلا قول (قدور السواق) و هو يستحضر تلك الممارسات السلبية السابقة التي قام بها ضد عمال المؤسسة :"**ساهمت معاك في الخيانة و المنكر(...)وقفت معاك ضد العمال(...) بقيت نشتم فيهم بكلامك قدّام الخدّامين**"[94]، فالأفعال التالية:(ساهمت، وقفت، بقيت) أفعال ماضية تحمل في طياتها استرجاعات تصور مرحلة سابقة تعود بالمتلقي إلى أحداث سابقة يتفاعل معها المتلقي.

و المتتبع لحركة زمن الماضي في هذا المشهد يجده يستحوذ على مساحة زمنية معتبرة مقارنة بالزمنين الآخرين(الحاضر و المستقبل)، ولعلّ هذا راجع إلى طبيعة الترتيب الزمني الذي اقترحه المؤلف على المتلقي هذا الأخير الذي يُمكن أن يعمد إلى تغييره بإعادة اقتراح زمن آخر يخضع لترتيب معين.

أماالزمن الثالث هو زمن المستقبل الاستباقي[*]الذي يتمظهر على شكل أحداث استشرافية تريد الفواعل أن تُحققها في المستقبل تظهر على شكل أمنيات، ومن الأمثلة على ذلك الخطاب الذي يحمله (قدور السواق) لصديقه (السي الناصر) عندما قدّم تصوره للمجتمع الجزائري الذي

---

(93) –يُنظر: كولن ولسون، ر.س.بورتر، رتشارد نوكس، كريس مورجان، إي دابليو فيبس، إيين نيكلسون، برايان جون: فكرة الزمن عبر التاريخ، ترجمة فؤاد كامل، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، (د.ط)، 1992م، ص:12.

(*)–**الاسترجاع** : يرى جيرار جنيت(*Gérard Genette*) أنّ كلّ استرجاع يُشكّل حكاية ثانية زمنيا، تابعة للحكاية الأولى في ذلك النوع من التركيب السردي.(يُنظر: جيرار جنيت : خطاب الحكاية – بحث في المنهج–، ترجمة:محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، ص:60.)

(94) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص: 26.

(*)– **الاستباق**: أطلق عليه جيرار جنيت(*Gérard Genette*) الاستشراف أو الاستباق الزمني.(يُنظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية – بحث في المنهج–، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، ص:76.)

ينشده، فنقرأ قوله:"**كيفاش كنا نتمنّوا يكون المجتمع الجزائري**"[95]، يحمل هذا المقطع نظرة استشرافية للزمن المستقبلي و بخاصة عندما يتعلق الأمر بمسألة الوطن.

وفي نهاية المشهد اشتغل المؤلف على زمنين: الزمن الحاضر عندما عاد بنا إلى موضوع الاستقالة فنقرأ قول (قدور السواق):"**هذا هو الكلام في ما يخص الاستقالة**"[96]،أما الزمن الثاني فهو الزمن الماضي عندما استرجع (قدور السواق)قصة القلادة التي أرادت زوجة (السي الناصر) أن تبيعها له، فنقرأ قوله:"**كاينة كذلك هذا السنسلة...اعطاها لي نعيمة زوجتك ...سمعت بينا ماشين نزوجوا البنت اعطاها لي نوريلها قالت لي وريها للمراة و إذا عجبتها نبيعها لها يقلت سومة.**"[97]

و في مشهد (غشام وابن مسعود) اشتغل المؤلف على الزمن الآني الذي يمكن عده بمثابة البداية الفعلية للمكون الزمني في هذا المشهد، فنقرأ قول (غشّام):"**أقعد يا وليدي مسعود**"[98]، يحمل فعل الأمر المتمظهر في الفعل(أقعد) دلالة زمنية آنية تعلن عن بداية زمن المسرحية الذي يبدأ بفعل الإخبار الذي أقدم عليه الأب، و هنا وظّف لفظة (اليوم) لتحمل الحدث الرئيس الذي انبنى عليه المشهد الثاني و هو حدث قرار التوقيف عن العمل، فنقرأ قول (غشّام):"**اليوم الصباح حبسوني من الخدمة**"[99]، يبدو لنا أنّ هذا الملفوظ الزمني يؤسس لفعل التتابع الزمني المحرك للأحداث[100]، ليأتي بعده زمن استرجاعي يُحيل المتلقي إلى قضيتين أساسيتين؛ تتعلق القضية الأولى بالأسباب التي جعلت (غشّام) يتوقف عن العمل، فنقرأ قوله و هو يستحضر خطاب (الطبيبة)، يقول في ذلك:"**الطبيبة متاع المعمل اليوم الصباح اعطاتلي ورقة و قالت لي...درسنا القضية متاعك على مستوى المدرية و قررّنا باش توقف الخدمة نهائيا...مريض من الصدر و ما تقدرش تزيد تخدم**"[101]، أما القضية الثانية ترتبط بزمن بداية

---

(95) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص: 29.

(96) – المصدر نفسه، ص: 34.

(97) – المصدر نفسه، ص: 34.

(98) – المصدر نفسه، ص: 35.

(99) – المصدر نفسه، ص: 35.

(100) – يُنظر: حسام الآلوسي: الزمان في الفكر الديني و الفلسفي و فلسفة العلم، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص:103.

(101) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص: 35.

(غشّام) في العمل، و هنا اشتغل المؤلف على مؤشر زمني محدد بثمانية وأربعين عاما، فنقرأ قول(الطبيبة):"**كانوا في عمرك ثمنية وربعين عام يوم بديت تخدم في الشركة.**"[102]

و بعد حديث (غشّام) عن خدمته الفعلية في الشركة يعود بنا المشهد إلى الزمن الآني ويظهر هذا في خطاب (غشّام) الموجه إلى ابنه (مسعود)، يقول في ذلك:"**نعم يا مسعود وليدي هذا علاش لغيت لك وطلبت منك تقعد و تسمع لي...باغي نتكلم لك على حياتي...على التجربة متاعي و في نفس الوقت نوصيّك**"[103]، ليأتي بعده استرجاع جديد يعود بالمتلقي إلى زمن الماضي أين يسرد (غشّام) لابنه قصة طفولته منذ وفاة جده (داود)، فيتلقى القارئ قوله:"**كيف ابديت أنا غشّام ولد داود في الحياة...توفى جدك داود**"[104]، يعد هذا المقطع بمثابة الانطلاقة الفعلية لزمن القصة الجديد الذي يروي فيه (غشّام) قصة حياته منذ أيام الحقبة الاستعمارية في الجزائر، ولعلّ هذا الاسترجاع يحتل مساحة أكبر مقارنة بالاسترجاع السابق، ويتخلل الاسترجاع فترات زمانية عديدة مثل:(فترة الطفولة، فترة الشباب، فترة العمل عند المعمرين الفرنسيين).

ثم ينتقل المشهد إلى الحديث عن زمن الموت أين يفترق فيه الأب عن ابنه فنقرأ قول(غشّام):"**وليدي مسعود بقاولي(أيام) ايمات نزيدها معكم ما حصيت نهار واش يهدف عليا الأجل هذا علاش كلمتك اليوم بهذا الصيفة**"[105]، يشير هذا المقطع إلى زمن النهاية وهو زمن لم يقع بعد، و لعلّ هذا الزمن المقترح من قبل (غشّام) معلّل بطبيعة الموقف الذي تعيشه الذات الفاعلة، فالمقام مقام وصية ينم عن إحساس المرء بقرب أجله، و الملاحظ هنا أنّ زمن الأفعال جاء على صيغة المتكلم الذي يتلاءم مع هذا النوع من الاستباق[*] ، لينتهي المشهد

---

(102) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص: 36.

(103) – المصدر نفسه، ص: 40.

(104) – المصدر نفسه، ص: 41.

(105) – المصدر نفسه، ص: 53.

(*) –يرى جيرار جنيت(*Gérard Genette*)أنّ الحكاية بضمير المتكلم أحسن ملاءمة للاستشراف من أي حكاية أخرى، و ذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرح به بالذات و الذي يرخّص للسارد في تلميحات إلى المستقبل، ولاسيما إلى وضعه الراهن؛ لأنّ هذه التلميحات تُشكل جزء من دوره. (يُنظر: جيرار جنيت : خطاب الحكاية – بحث في المنهج– ترجمة:محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمرحلي، ص:76.)

بزمن الحاضر و هو الزمن الذي اشتغل عليه المؤلف لتحديد شكل الوصية المقدمة من قبل الأب لابنه، فنقرأ قوله:"**مخلّي لك قابسة كأنّها كتر ورث.**"[106]

و في مشهد (زينوبة بنت بوزيان العساس) يكتشف المتلقي بناء زمنيا مختلفا عن المشهدين السابقين أين يتم الاشتغال على الزمن الحاضر أكثر من غيره من الأزمنة الأخرى، كما أن مجرى الأحداث جاء وفق نظام مُعين يُمكن المتلقي من تتبع حركة الفواعل داخل المشهد الذي يروي قصة (زينوبة)، أين وظّف المؤلف الزمن الحاضر في تتبع الأحداث من انطلاق الشخصية البطلة من بيتها إلى بيت خالها (الجيلالي) ثم ينتقل المؤلف إلى زمن آخر هو الزمن الماضي و هو الزمن الذي استحضره (الجيلالي) بطلب من (زينوبة) عندما لاحظت الوضعية الاجتماعية التي وصل إليها خالها، فنقرأ قولها:"**احكي لي على كلّ شيء ما تخبّي عليا قول كيف اصرى بالتفصيل حتى خرجتوا المطارح صوف و بعتوهم** "[107] هذا الأخير الذي قام باسترجاعات حول حياته في المعمل، فنقرأ قول(الجيلالي):"**المعمل كانت تخدم فيه خمسة وتسعين(...) لّينا العمال ودرنا جمعية.درنا نقابة**" [108] لينتهي المشهد بالعودة إلى الزمن الحاضر.

يبدو لنا في ضوء ما سبق أن البناء الزمني في مسرحية(الأقوال) يكشف عن تقنية المؤلف وبعد نظره في طريقة عرض أحداث المشاهد، و يمكن للمتلقي أن يستقصي حركة الأزمنة من خلال العلاقة الخاصة التي تنشأ بينه وبين المبدع[109]، ولقد تم التعبير عن الزمن في هذا النّص من خلال علامات إرشادية حددت زمن الحدث عبر الحوار، فالزمن هنا هو ذو وظيفة إرجاعية مباشرة أعادتنا إلى فترة زمنية معينة.

2-2-2-الزمن في مسرحية الأجواد:تضم مسرحية (الأجواد) مجموعة من المشاهد المسرحية تختلف من حيث بنائها من مشهد إلى آخر لهذا – في الغالب- قد يجد المتلقي صعوبة في تتبع مسار الزمن، ففي المشهد الأول الذي يروي قصة (علال) عامل النظافة لاحظنا بأنّ الزمن الحاضر هو المهيمن على فعل السرد(*Narration*) الذي جاء على لسان (القوّال)، و هذا ما نلمسه من خلال زمن الفعل المضارع الذي جاء مصاحبا للأحداث، يقول

---

(106) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص: 53.

(107) – المصدر نفسه، ص: 72.

(108) – المصدر نفسه، ص: 73.

(109) –يُنظر: عبد الجليل مرتاض: البنية الزمنية في القص الروائي، ص: 27.

(القوّال):"**يمر على الشارع الكبير(...)و يطل من بعيد في الحوانيت(...)يوقف مرارا مهتم(...) يسأل نفسه و يجاوب(...)يضحك بجهد**"[110] ، فالمستقرئ لزمن هذه الأفعال يجدها تحمل دلالة الحاضر، وعند استقرائنا لمسار الزمن في كلّ المشاهد وجدناه يتشابه مع المشهد الثالث و الرابع و السادس، ولعلّ هذا التشابه مرده إلى شكل هذه المشاهد التي جاءت على شكل أغنية شعبية يُؤديها (القوّال)يُعرّف المتلقي ببطل المشهد و يقدم لنا موضوعه، لهذا فالمشاهد المسرحية –في نظرنا– تتميز بنظام زمني يختلف تماما عن بقية المشاهد التي جاءت على شكل حوار بين الشخصيات؛ ففي مشهد (قدور) اشتغل المؤلف على أزمنة الأفعال التي أسهمت في تشكيل الإطار الزماني للمشهد؛ حيث تندمج هذه الأفعال مع بعضها البعض بنسب متفاوتة لتشكل الزمن في المشهد، لهذا فالمتلقي يستند على هذه الأزمنة في تتبع حركة الزمن داخل المشهد في ظل غياب مؤشرات زمنية تحدد الزمن الفعلي الذي جرت فيه الأحداث.

والدّارس للمشهد المسرحي يجده عبارة عن سرد ليوميات الشخصية البطلة، فنقرأ مثلا قول (القوّال): "**قدور ابنى و علاّ.كب جهده في البغلي و الياجور**"[111]، تحمل هذه الأفعال (ابنى، علا، كب) دلالة زمنية لدى المتلقي بوصفها حيزا معرفيا يُشكل زمن المشهد الذي يبدأ بالزمن الماضي الذي يدل على حدث (البناء) و يكشف عن طبيعة العمل، لينتقل المتلقي إلى زمن آخر هو الزمن الحاضر مؤسس من قبل الشخصية، فنقرأ مثلا قول (القوّال):

" نـــشوف أولادي نمحي التعب نفاجي الغمة

نـــغطس في الجو الأهلي نـــــشرب جغيمة."[112]

يُحظى الفعل البصري المعبر عنه(نشوف) بمكانة متميزة لدى المتلقي فهو بمثابة نقطة تحوّل من زمن إلى آخر من الماضي إلى الحاضر، وفي هذا الانتقال تغيير على مستوى الحدث في حد ذاته و الانتقال من وضعية الماضي إلى الحاضر من زمن الغياب إلى زمن الحضور؛ لأنّ في زمن الرؤية محو لكلّ ما هو سلبي وهو فرصة للقاء (قدور) بعائلته، لينتقل المتلقي إلى زمن آخر هو

---

(110) – عـــبد القادر عـــلولـــة: مسرحـــــــية الأجـــــــواد، ص: 79.

(111) – الـــــــمصدر نـــــفسه، ص: 102.

(112) – الـــــــمصدر نـــــفسه، ص: 102.

زمن آني وُظف بصيغة الأمر، كما في قول(قدور):"**هاكي المصروف نرجع بالخف قبل الدفينة**"[113]، إنّ الزمن الآني الذي تم الاشتغال عليه في هذا المقطع يرتبط بزمن آخر قبلي معبر عنه بـــ(قبل)، ومن ثم يجد المتلقي نفسه أمام هذا التداخل الزمني الذي يعود به إلى الماضي القريب الذي يفترض أن يكون فيه (قدور)، لينتهي المشهد بالعودة إلى الزمن الأول الذي بدأ به المشهد المسرحي و هو الزمن الماضي، كما يظهر في قول(القوّال):"**بكر و خرج حزين راجع للمسلة وتعبها**"[114]، يشير هذا السطر المسرحي إلى زمن ماضي يتعلق بعودة (قدور) إلى عمله في الصباح الباكر وقد عبّر عنه بالفعل (بكر)، وإذا قمنا بعملية حسابية نجد مسار الأحداث لا يتجاوز اليومين يبدأ باليوم الذي ترك فيه (قدور) ورشة البناء و ذهابه إلى مترله واليوم الذي استيقظ فيه باكرا و عاد إلى عمله.

و الملاحظ أن الــزّمن عند عبد القادر علولة يحمل نفس الطبيعة المركّبة للمكان من حيث أنــّه يظهر على عدّة مستويات لا بل إن إدراك الزمن مرتبط بإدارك أبعاد الفضاء المسرحي*(Espace théâtral)* الذي يدور فيه الحدث، حيث تتطلب الثلاثية من المتلقي أن يظل متيقظا وأن يربط بشكل دائم بين زمن الحدث وزمن الواقع.

و في مشهد (المنصور و آلة المصنع) نقف أمام بناء زمني من نوع خاص تغيب فيه المؤشرات الزمانية الدالة على بداية المشهد و نهايته، وهنا اشتغل الكاتب على الزمن الماضي و هو يروي لنا على لسان (القوّال) قصة (المنصور) مــع آلة المصنع، فنقرأ مثلا قــول (القوّال): "**رزم قشه المنصور بالصمت و التبسيمة سرحوه في تقاعد يريح من الخدمة قال له المسؤول بصحتك تهنّيت من التعب و الحماء كاللي خارج من السخون مستلذ التحميمه**"[115]، إنّ هذا المقطع المندرج ضمن أغنية شعبية لا يختلف في بنيته الزمنية عن باقي المشاهد المسرحية التي جاءت على نفس الشاكلة؛ لأنّ الزمن الماضي هو الغالب، ولعلّه المناسب

---

(113) – عــــبد القادر عــلولــة: مسرحـــية الأجـــــــــواد، ص: 103.

(114) – الـــــــمصدر نـــــفسه، ص: 103.

(115) – الـــــــمصدر نـــــفسه، ص: 125.

لهذا الشكل من المشاهد؛ لأنّ (القوّال) يقوم بسرد قصة البطل، أما بخصوص تمظهرات اشتغال المؤلف على الزمن الماضي في هذا المقطع فنجد الأفعال الماضية التالية:(رزم، سرحوه...).

وهو البناء نفسه الذي اشتغل عليه المؤلف في مشهد (سكينة و مصنع الأحذية) أين اعتمد المتلقي على زمن الأفعال لتحديد مسار الزمن و تتبع حركته داخل المشهد، فنقرأ قول (القوّال)، وهو يخبرنا عن الوضعية الصحية لبطلة المشهد:

"زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها

مـــــا تـــــبرى مـــا ترجع لخدمة الأحذية

هـــكذا صرحوا بالأمس أطباء الـــمستشفى."[116]

تؤسس الأفعال الواردة في هذا المقطع (زحفت، تبرى، ترجع، صرحوا) زمن المشهد أين يتداخل الماضي مع الحاضر مشكلا زمنا افتراضيا.

و إذا انتقلنا إلى مشهد (الحبيب الربوحي) نجد أن المؤلف احتفظ بالزمن نفسه في سرد أحداث قصة الشخصية البطلة مع حيوانات الحديقة باستثناء بعض الاسترجاعات الدالة على الزمن الماضي مثل تلك الأحداث التي يرويها (حارس الحديقة) لـــ(الحبيب الربوحي) و هنا وظف أزمنة ماضية، فنقرأ مثلا قول(حارس الحديقة):"**كنت راقد**(...)**مسؤول الحدائق جاء يحوس عليك**(...)**سألني بجهد أنت اللي اعطيت للهوايش ياكلوا بالليل**(...) **قال مانيش نتكلم**"[117]، فبعد هذا الاسترجاع يعود المشهد إلى الزمن الحاضر، و هذا ما يستشفه المتلقي من خلال الحوار الذي جرى بين (الحبيب الربوحي) و (حارس الحديقة) مع الإشارة إلى بعض الأزمنة الاستباقية، كما يتبدى لنا في قول (حارس الحديقة):"**من غدوى الصباح يا السي الحبيب تقدر تتكل عليّا**"[118]، وكذلك في قوله:"**إذا احتاجيتني في المستقبل يا السي الحبيب للمساعدة ما تحشمش.**"[119]

---

(116) – عـــبد القادر عـــلولـــة: مسرحـــــــية الأجـــــــواد، ص: 149.

(117) – الـــــــمصدر نـــــفسه، ص: 93.

(118) – الـــــــمصدر نـــــفسه، ص: 99.

(119) – الـــــــمصدر نـــــفسه، ص: 101.

و في مشهد (عكلي و المنوّر) نجد أنّ المشهد اعتمد على تقنية الاسترجاع أين يعود بنا (القوّال) إلى الزمن الماضي عندما روى لنا جانبا عن الصداقة و المحبة التي كانت تربط الصديقين الحميمين، فنقرأ مثلا قول (القوّال):"**كانت بين عكلي و منوّر، صداقة كبيرة** (...)**عكلي قلنا توفى و لكن بالنسبة لمنوّر ما زال يخدم**"[120]، نُلاحظ في هذا المقطع كيف يُشكل الزمن المعنى للمتلقي؛ فالمعنى الأول يُشير إلى تلك الصداقة التي كانت تجمع الصديقين، أما المعنى الثاني فيُفيد الإخبار عن وفاة (عكلي)، ثم ينتقل بعد ذلك النّص إلى زمن آخر هو زمن الحاضر و هو زمن قصة المشهد و الذي يبدأ بقول(القوّال):" **في سهرة من السهرات قصروا كما في عادتهم على مدرستهم**"[121]، يُعد هذا المقطع – في نظرنا– نقطة تحوّل في مسار الزمن في المشهد أين بدأ مسار الأحداث يتشكل في هذا الحيز الزمني.

و في مشهد (جلول الفهايمي) جاء الزمن منسجما مع طبيعة الأحداث التي أفرزها المشهد؛ حيث اشتغل المؤلف على الزمن الماضي الذي يتلاءم مع طبيعة السرد الذي قدّمه (القوّال) للشخصية البطلة، كما وظف الزمن الحاضر في المقاطع التي تتحدث فيها الشخصية عن نفسها، فنقرأ مثلا قول (جلول الفهايمي) عن نفسه:" **أنا الفهايمي ما نسواش...أنا متالبني الهم.**"[122]

لقد أصبح من الواضح أن البنية الزمنية في مسرحية (الأجواد) تختلف نوعا ما عن البنية الزمنية في المسرحية السابقة، ولعلّ هذا راجع إلى طبيعة الموضوعات و الطريقة التي اعتمد عليها المؤلف في طرح القضايا المختلفة بيد أنّ القاسم المشترك بين المسرحيتين يتمثل في طريقة تقديم (القوّال) للشخصيات المسرحية، وهنا اشتغل على الزمن الماضي الأنسب للسرد القصصي وتتبع حركة الذوات الفاعلة داخل كلّ مشهد.

---

(120) – عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص: 104.

(121) – المصدر نفسه، ص: 105.

(122) – المصدر نفسه، ص: 132.

2-3- الزمن في مسرحية اللّثام:يبدو لنا عند دراستنا لمسرحية (اللّثام) أنّها ذات بنية زمنية لا تختلف كثيرا عن المسرحيتين السابقتين(الأقوال و الأجواد) من حيث شكل المشهد في حد ذاته أو من حيث البنية الزمنية التي اشتغل عليها المؤلف لنقل أحداث المشهد، و المسرحية -كما تطرقنا إليها سابقا - تتشكل من مشهدين؛ جاء الأول على شكل أغنية شعبية يُؤديها (القوّال) يروي فيها قصة (جلول)، أما المشهد الثاني فجاء على شكل نص مسرحي كما هو متعارف عليه يغلب عليه الحوار بين شخوصه المسرحية مع بعض المقاطع التي يتدخل فيها (القوّال) ليمهّد للموضوع أو يُفسر مواقف الشخصيات.

ففي مشهد (جلول) تُسهم الأفعال في بناء الزمن داخل المشهد، فلو قمنا بعملية إحصائية لوجدنا أن الزمن الحاضر هو المسيطر على زمن أحداث، و هذا لم نعهده من قبل في المسرحيتين السابقتين أين وجدنا الزمن الماضي هو المسيطر على المشهد، فمثلا في استعراض (القوّال) لشخصية (جلول) نقرأ قوله:

"(جلول) العامل خويا قلبه مشطون

يمشي مـــحني يتمايل هـــاز متاعبه."[123]

نُلاحظ أن هذا المقطع يحمل كثيرا من الأفعال تختلف من حيث الدلالة الزمنية، فالفعلان (يمشي، يتمايل) يفيدان وقوع الزمن في الحاضر، وهذا على خلاف الفعل(هاز) الذي يحمل معنى الماضي، فهذا التداخل بين أزمنة الأفعال ينتج زمن المقطع، وعند تتبع المتلقي لحركة زمن المشهد يجد هذا التداخل في كلّ المشهد المسرحي، ولعلّ هذا الزمن هو الأنسب؛ لأنّ (القوّال) في معرض سرد يوميات الشخصية البطلة، لهذا فهو ملزم بأن يستخدم أزمنة تتلاءم مع حركة الأفعال التي قام بها (جلول)، و من ثمة يتبوأ المتلقي مكانا متميزا من زمن قصة المشهد، و بخاصة عندما يقترب هذا الزمن من الواقع.[124]

و في مشهد (برهوم الخجول) يأتي الزمن متماشيا مع طبيعة الأحداث؛ ففي بداية المشهد يظهر صوت (القوّال) وهو يقدم الشخصية البطلة مستعينا بالزمن الماضي الأنسب لاستحضار ميلاد الشخصية فنقرأ قولـــه :"**ولداته الفرزية أمه بالفجر في الربيع** "[125]، عند تحليلنا لهذا

---

(123) – عـــبد القادر عـــلولـــة: مسرحـــــــية اللّـــــــثام، ص: 154.

(124) – يُنـــظر: مـــندلاو: الـــزمن و الـــرواية، ترجـــمة: بكر عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997م، ص:101.

(125) – عـــبد القادر عـــلولـــة: مسرحـــــــية اللّـــــــثام، ص: 157.

المقطع نُلاحظ أنّ الزمن الماضي يتبدى لنا في مؤشرين زمنيين يتعلق الأول منهما بلفظة (الفجر)، أما الثاني فيتمثل في لفظة (الربيع)، فالمؤلف قرن بين هذين المؤشرين ليُقدم لنا الظروف التي ولدت فيها الشخصية البطلة، وتجدر الإشارة إلى أن المؤلف لم يُوظف هذا التحديد الزمني في المشاهد الأخرى، ولعلّ هذا راجع إلى خصوصية المشهد في حد ذاته وإلى مقتضيات طبيعة الشخصية و الدور الذي تقوم به في المشهد.

ويحمل هذا الاسترجاع -في نظرنا -دلالة لدى المتلقي بوصفه الإطار الزمني الذي يُمكنه تحديد الظروف المختلفة التي ولدت فيها شخصية (برهوم الخجول) و تأثيرها على بناء الشخصية المبدعة، و العودة إلى الزمن الماضي لا يقتصر على فترة الولادة بل يتعدى إلى زمن الطفولة و هنا تم التركيز على بعض المحطات الهامة في حياة الشخصية، لينتقل الكاتب إلى الاشتغال على زمن آخر هو الزمن الحاضر الذي يفرضه منطق الحوار.

3-المؤشرات الزمنية: تحتل المؤشرات الزمانية مكانة بالغة لدى المتلقي، فبفضلها يمكنه تتبع حركة الزمن داخل نصوص الثلاثية، ومن ثمة تُساعد المتلقي على فهم الموضوع و التفاعل معه، و يمكن تقسيم المؤشرات الزمانية إلى ثلاثة أنواع، وهي:

3-1- مؤشرات زمنية صريحة: هذه المؤشرات محددة بتواريخ معينة كما هي الحال في مسرحية (الأقوال) في مشهد (غشام وابنه مسعود) أين ذُكر تاريخ 1944 م و 1936م، فنقرأ قول (غشّام):"**في الربعة و الربعين و السبنيول دوك عمّال اشتراكيين وحاربوا في بلادهم في الستة و الثلاثين باش يــحقّوا الاشتراكية**"[126]، يستحضر المتلقي في هذا المشهد تاريخين مهمين، يتعلق الأول بفترة الاحتلال الفرنسي للجزائر، أما الثاني فيتمثل في الحرب الداخلية التي حدثت في إسبانيا لتحقيق النظام الاشتراكي، فهذان الزمنان مرتبطان ببعضها البعض من حيث اتحادهما في موضوع الحدث التاريخي، و هو الحديث عن مسار النظام الاشتراكي في إسبانيا هذا البلد الذي قطع أشواطا لا يُستهان بها من النضال بهدف إرساء النظام الاشتراكي في البلاد.

كما وردت في مسرحية (اللّثــام) سنة1972م و هو تاريخ تدشين مصنع الورق، فنقرأ قول(برهوم الخجول): "**المصنع الوطني للورق اللي نخدموا فيه صانعينه الاجانب و فتح ببانه**

(126) - عبــد القــادر عـــلولة: مســـرحية الأقـــــــوال، ص:45.

للشغل في 72 من هذا الوقت و هو يتقلب في المشاكل"[127]، فهذا التحديد الزمني يُلفت انتباه المتلقي إلى مرحلة البناء و التشييد التي عرفتها الجزائر، ويكشف كذلك قضية الاستعانة بالأجانب في ثورة البناء، وهذا الأمرله أسبابه الخاصة؛ فالجزائر التي استقلت حديثا تفتقر إلى الخبرة اللازمة التي تُمكنها من بناء المصانع، لهذا اضطرت إلى الاستعانة بالخبرة الأجنبية لبناء قواعد البنية التحتية للاقتصاد الجزائري.

بناء على الأمثلة السابقة نستنتج أن التحديد الزمني الوارد في الثلاثية يرتبط بالفكرة التي جاء من أجلها المشهد و بأحداث تاريخية عاشها المؤلف أو قرأها في كتب التاريخ، فهذه المؤشرات الزمنية وغيرها تُساعد المتلقي لتحديد زمن الأحداث.

3-2-مؤشرات زمنية ضمنية: تُستشف هذه المؤشرات من خلال ألفاظ معينة مثل: لفظة (الثورة المسلحة) الواردة في مسرحية (الأجواد) في قـــول (القوّال):"**وقت الثورة التحريرية** "[128]، تُشير لفظة (الثورة التحريرية) إلى بداية الإعلان عن الثورة التحريرية من 1 نوفمبر 1954 م إلى غاية الاستقلال5جويلية1962م، وكذلك لفظة (الاستقلال) الواردة في مسرحية (اللّثام) في قول (القوّال):" **من بعد يوم الاستقلال**"[129] ، فلفظة (الاستقلال) الواردة في المقطع تُحيلنا إلى تاريخ 5 جويلية1962م و هو تاريخ استقلال الجزائر.

فمن خلال هذين المثالين وغيرهما يُمكن القول أنّ المؤلف قد يستعين بمؤشرات زمنية ضمنية تُحيل المتلقي إلى المؤشر الزمني المباشر شريطة أن يكون له معرفة بهذه المؤشرات الزمانية و إلا غدت هذه الملفوظات غامضة لديه، ومن ثمة قد تُعيق عملية التفاعل بين المتلقي و نصه.

3-3- مؤشرات زمنية لفظية: وردت هذه المؤشرات على شكل مجموعة من الصيغ الدالة على الزمن منها؛ ذكر يوم (الجمعة) الذي يبدأ به المشهد و ينتهي، و يوم (الجمعة) هو يوم راحة بالنسبة لـــ(قدور) و هو يوم العودة إلى المترل و الاجتماع بالعائلة، فيصبح بذلك مؤشرا زمنيا يحدد للمتلقي بعض الجوانب الزمنية، فنقرأ مثلا قول(القوّال):"**ترك بالجمعة الشانطي**" [130]، وكذلك نجد (السنة) بوصفها فترة زمنية اشتغل عليها المؤلف ليُعبر بها عن

---

(127) – عبـد القـادر عـــلولة: مسـرحـــية اللـّـــــثام، ص: 170-171.

(128) – عـــبد القادر عـلولـة: مسـرحـــية الأجـــــواد، ص: 83.

(129) – الـــــمصدر نـــفسه، ص:160.

(130) – الـــــمصدر نـــفسه، ص: 103.

موقف الذات الفاعلة من قضية معينة أثارها النّص، و الملاحظ أنّ هذا التوظيف جاء بصيغتين، الأول يرتبط بمكون عددي يهدف إلى تقديم مؤشر زمني للمتلقي عن وضعية معينة كما هي الحال في مسرحية (الأقوال) في مشهد (قدور السواق و السي الناصر) عندما اشتغل النّص على العدد الخامس عشر ليكشف عن المدة التي استغرقها (قدور السواق) و هو يتستر على التصرفات السلبية التي كان يقوم بها صديقه(السي الناصر)كما في قول(قدور السواق) :"**خمساطش سنة تقريبا و أنا ساكت**"[131] ، كما اشتغل المؤلف على ملفوظ زمني آخر هو (العام) الذي ورد ذكره في مواطن عديدة منها ما ذُكر في هذا المقطع من مسرحية (اللّثام) في قول (سجين):"**اصحابي زادوهم عامين للواحد.**"[132]

كما وظّف المؤلف (الشهر) لتحديد الإطار الزمني لبعض الأحداث المسرحية، ففي مسرحية (الأقوال) يكشف هذا الملفوظ الزمني للمتلقي عن وضعية الآلات المستوردة في مخازن الميناء، فيتلقى القارئ حديث (قدور السواق) و هو يستحضر للمدير (السي الناصر) قضية الفساد التي طالت المؤسسات العمومية، يقول (قدور السواق):" **وصلونا الآلات اللي راها تخمر في المخازن بعد ما قعدت شهور في المرسى**"[133]، استخدم المؤلف تقنية الاسترجاع بهدف الكشف عن المدة الزمنية الطويلة التي تقضيها الآلات المستوردة من الخارج في الميناء قبل وصولها إلى المؤسسة، ربّما أراد المؤلف أن يُسلط الضوء على قضية الفساد التي طالت الآلات المستوردة نتيجة لسوء التسيير.

كما اقترن ذكر (اليوم) بالعدد كما هي الحال في مسرحية (الأجواد) في قول(حارس الحديقة):"**مادخل لداري اللحم هاذو ثلاثة وعشرين يوم** "[134]، فالمشهد يوضح حالة الفقر التي تعيشها الشخصية، والملاحظ أن لفظة (اليوم) وردت في مشاهد الثلاثية بصيغ مختلفة تختلف من مشهد إلى آخر، لهذا على المتلقي أن يتحلى بالفطنة بغية إدراك المعنى و نسج العلاقات المركبة بين الدلالات المختلفة.[135]

---

(131) – عبد القادر عولة: مسرحية الأقوال، ص:23.

(132) – عبد القادر عولة: مسرحية اللّثام، ص:213.

(133) – عبد القادر عولة: مسرحية الأقوال، ص:30.

(134) – عبد القادر عولة: مسرحية الأجواد، ص:93.

(135) – يُنظر: مندلاو: الزمن و الرواية، ترجمة: بكر عباس، ص:76.

ويُسجل المتلقي حضور ملفوظ زمني آخر هو (القرن) كما هو وارد في مسرحية (الأقوال)، فنقرأ مثلا قول (قدور السواق):"**خمسة و تسعين مليون نعيشوا بيها قرن و ثلاثين عام** "[136]، استخدم المؤلف المكون الزمني بهدف لفت انتباه المتلقي إلى القيمة المالية الكبيرة التي أخذها المدير (السي الناصر) و هنا اقترن ذكره بالعام ثم حُدد الرقم بأربعة؛ ففي الأول ارتبط ذكره بالمدة الزمنية الكافية لنفاذ القيمة المالية، أما الثاني فيتعلق بالقيمة الزمنية الكافية لجمع هذه القيمة المالية، ومن ثم يُسهم هذا المؤشر الزمني المقترح في تقديم تصور معين للقضية المطروحة في المشهد المسرحي و التي ترتبط ارتباطا وثيقا بمقاصد قصة المشهد.[137]

و عند تتبعنا لهذه الملفوظات الزمنية وجدناها ترتبط ارتباطا وثيقا بفكرة المشاهد مثل: لفظة (الوقت) التي اقترن ذكرها بالإضراب الذي يُعد أحد الوسائل التي كانت تعتمد عليها النقابات العمالية لتحصيل حقوقها، فنقرأ مثلا في مسرحية (الأقول) قول (غشّام):"**كان ذاك الوقت الاضراب أحسن سلاح**"[138]، من الواضح أن اشتغال المؤلف على هذا المكون الزمني يحمل في طياته رسائل عديدة من أهمها؛ التأكيد على أنّ الإضراب يُعد من أبرز الوسائل الناجحة لتحصيل حقوق العمال، ربّما تكون هذه رسالة تعبر عن وجهة نظر المؤلف حول قضية الإضراب المنتشرة في المؤسسات الاقتصادية و يُشير الإضراب كذلك إلى وجود نزاع بين العمال و أصحاب المؤسسات بعد استنفاد العمال لكلّ الطرق المشروعة للمطالبة بحقوقهم.

ومن الملفوظات الزمنية الواردة في الثلاثية نجد لفظة (الساعة) التي تحمل دلالات كثيرة حسب السياق الذي ترد فيه؛ منها آلةٌ يُعرف بها الوقتُ بمكوناتها الثلاثة (الساعة، الدقيقة، الثانية)، لقد سجل هذا المكون الزمني حضوره في مواقع كثيرة منها ما ورد في مسرحية (الأقوال) على لسان (الجيلالي) وهو يروي لـ(زينوبة) جانبا مهما من حياته في المصنع، يقول في ذلك:"**نخدموا فيه عشر سوايع وطناعش ساعة** "[139] يُحيلنا الخطاب الزمني الذي تقدمت به الذات الفاعلة إلى ساعات العمل الفعلية التي يقضيها العامل في المصنع و المحدد بعشر ساعات

---

(136) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص:28

(137) – يُنظر: حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي–الفضاء، الزمن، الشخصية–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م، ص:115.

(138) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص:45.

(139) – المصدر نفسه، ص:73.

أو اثنتي عشر ساعة و هي مدة-في نظرنا- كثيرة على العامل و مخالفة لتشريع العمل، ومن هنا تُصبح (الساعة) أحد العناصر الزمنية التي تكشف للمتلقي مظهرا من مظاهر الاستغلال الذي يتعرض له العمال على الرغم من أنّ عصر الرأسمالية قد ولّى منذ أمد بعيد، بيد أن المؤلف أراد أن يُلفت انتباهنا إلى وجوب التصدي لها بالتنبيه لمخاطرها المختلفة على الفرد و المجتمع.

يتراءى لنا في ضوء ما سبق أن مفهوم الزمن يختلف من معجم إلى آخر؛ فالمعاجم اللّغوية أوردت مجموعة من المعاني مثل: المدة و الوقت و الدهر و الحين و السنة و الشهر، وما إلى ذلك من الألفاظ، غير أنّ لكلّ واحد منها معنى يختلف عن الآخر، ولعلّ هذا الاختلاف يتعلق بالنظام الكوني الذي يحتاج إلى ملفوظات زمنية تتلاءم مع طبيعة المدة في حد ذاتها.

وإذا انتقلنا إلى مفهوم الزمن في الفلسفة و الفكر وجدنا أنّ الزمن يأخذ مدلولا آخر يرتبط ارتباطا وثيقا بعالم الموجودات وما يحتويه هذا العالم من مدركات حسية نلاحظها و نشعر بمرورها في حياتنا اليومية و بعضها تتشكل في خلجاتنا و مشاعرنا، وحتى في ذاكرتنا بوصفها الماضي و التجربة و كذلك خيالنا الذي نستشرف به الحاضر.

و الزمن عند النحويين يتستر خلف الأفعال؛ لأنّ الفعل يُشكل بنية زمنية يُمكن للمتلقي أن يستخرجها من النّص المقروء، وبخاصة في النصوص التي تفتقر للمؤشرات الزمنية التي تُحدد زمن كتابة النّص أو زمن الأحداث كما هي الحال في نصوص الثلاثية، فمن المتعارف أنّ المؤلف المسرحي يُوظف الأزمنة الثلاثة(الماضي و الحاضر و المستقبل) ليُساعد القارئ على تتبع حركة بناء المعنى داخل الأزمنة الفعلية لتوصيل المعنى.

إنّ الزمن في الأشكال القصصية بصفة عامة وفي المسرح بصفة خاصة يختلف بعض الشيء، ومرد هذا الاختلاف إلى كثرة الأحداث و ما تحمله من أبنية زمنية، فكلّ حدث يحمل في طياته زمنا مُعينا،والاختلاف يكمن حتى بين الأشكال القصصية والمسرح؛لأنّ المسرح يمتاز بازدواجية الزمن؛ زمن النـــّص المقروء و زمن العرض.

و عند تتبعنا لمسار الزمن في الثلاثية ميزنا بين زمن الكتابة و زمن النّص؛ فالزمن الأول هو زمن الإبداع لحظة الكتابة الفعلية للنّص، و هنا تبيّن لنا كيف أثرت طبيعة المرحلة التي عاش فيها المؤلف على موضوعات المشاهد، أما الزمن الثاني فهو زمن النّص الذي يتشكل من

مؤشرات مُحددة و ملفوظات زمنية اشتغل عليها المؤلف بهدف تحقيق الانسجام بين العناصر النّصية و تحقيق التواصل بينه و بين المتلقي.

و عند استقرائنا للبنية الزمنية للنّصوص الثلاث وجدنا أنّ المؤلف اشتغل على تقاليد مختلفة و متباينة من مشهد إلى آخر، وربّما قد يكون لهذا التباين مبرراته المتعلقة بموضوع النّصوص المسرحية، ويكمن الاختلاف حسب طول وقصر المشهد المسرحي؛ ففي المشاهد الطويلة سجلنا حضور الكثير من المؤشرات الزمنية التي تُحيل المتلقي إلى زمن الأحداث في حين لاحظنا أنّ المشاهد القصيرة التي جاءت على شكل أغنية شعبية اكتفى المؤلف بالاشتغال فيها على ملفوظات زمنية مُعينة يُمكن أن نعتمد عليها في تحديد الإطار الزمني لهذه المشاهد.

جـ- جمالية(*) المكان:

يكتسي المكان أهمية بالغة لدى المتلقي فمن خلاله يتعرف على الإطار العام لموضوع النّص المسرحي و حركة الفواعل، لهذا نجد كتاب النّصوص المسرحية يجتهدون في اختيار الأماكن المناسبة لنصوصهم؛ كما أن نجاح أي عمل مسرحي مرهون بالاختيار المناسب للمكان الذي يُعد -في نظرنا- من أبرز العناصر التي تسهم في بناء التفاعل بين المتلقي و نصه؛ لأنّ كثيرا من الأمكنة الموجودة في النّص المسرحي هي نفسها التي يجدها المتلقي في الواقع الذي يعيشه، وهذا على خلاف المكان في العرض المسرحي أين يستعين المخرج بالديكور لتشكيل أماكن افتراضية تُشبه إلى حد كبير الأماكن الحقيقية.

و دراستنا للتلقي في ثلاثية عبد القادر علولة يقتضي منا دراسة المكان بوصفه جزء لا يتجزأ من المنظومة المسرحية التي اقترحها المؤلف على المتلقي بهدف تحقيق التواصل؛ لأنّ المكان هو نقطة يلتقي فيها المؤلف بالمتلقي؛ فالمؤلف هو الذي يقترح الأمكنة التي يراها مناسبة مع طبيعة الموضوع و يحمل القارئ على التجاوب معها انطلاقا من رؤيته الخاصة التي قد توافق المؤلف أو تخالفها.

وقبل أن نستعرض المكان ودلالته في النّصوص المختارة ارتأينا أن نقدم بعض التعريفات و المفاهيم حول المكان في المعاجم اللّغوية و الفلسفية و المسرحية لنتعرف على أهم الفوارق بينها و تمظهرات هذه المصطلحات في نصوص الثلاثية:

1-مفهوم المكان: عند اطلاعنا على بعض المعاجم اللّغوية وجدنا تشابها كبيرا بينها من حيث الدلالة اللّغوية، فمعجم (تاج العروس من جواهر القاموس) ذكر المكان في مادة (كون) في قوله:"المَكانُ: المَوْضِعُ، كالمَكانَةِ؛ ومنه قَوْلُه تعالى:{ ولو نشاءُ لَمَسَخْناهُم على مَكَانَتِهم}[140]"[141]، وإذا انتقلنا إلى معجم (لسان العرب) نجد تعريف المكان في مادتين مادة (كَوَنَ) في قوله:" المكان الموضع والجمع أَمْكِنة وأَماكِنُ"[142] وفي مادة(مكن) في قوله

(*)- **جمالية:** هي "بحث في نسق العناصر المكونة للظاهرة، لبيان الوظيفة التي تقوم بها داخل العمل الأدبي بشكل عام." (مدحت الجيار: جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور، ضمن كتاب جماليات المكان: أحمد طاهر حسنين، أحمد غنيم، حازم شحاتة، مدحت الجيار، محمود البطل، نجوجي واثيونجو، سيزا قاسم، يوري لوتمان، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988م، ص:21.).

(140) – الآية رقم: 67 من سورة **يس**، (مكية)، ترتيبها في المصحف الشريف 36 عدد آياتها 83.

(141) – محمد مرتضي الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج36، ص:71.

(142)- ابن منظور: لسان العرب، ج13، ص: 365.

:" المكانُ الموضع والجمع أَمْكِنة كقَذَال وأَقْذِلَةٍ وأَماكِنُ جمع الجمع قال ثعلب يَبْطُل أَن يكون مَكانٌ فَعالاً لأَن العرب تقول كُنْ مَكانَكَ وقُم مكانَكَ واقعد مَقْعَدَك فقد دل هذا على أَنه مصدر من كان أَو موضع منه "[143]، مما سبق نُلاحظ الاختلاف الوارد بين التعريفين؛ فالأول اكتفى بذكر لفظة (الموضع)، فنقول: انطلق من مكانك بمعنى انطلق من موضعك، بينما التعريف الثاني أضاف معنى آخر هو قعد كما فصّل في تقديم شروح صرفية تتعلق بـــمواد الاشـــتقاق والجمع، ويتفق (محمد مرتضي الحسيني الزبيدي) مع (ابن منظور) من خلال معنى الموضع غير أنّه يختلف معه في نقطتين؛ تتعلق الأولى منهما بلفظة (المكانة) كمعنى مُشتق من المكان و المكانة، وكما هو معروف فاللفظة يُقصد بها مترلة و قيمة الفرد في المجتمع أما النقطة الثانية فتتعلق بأنّه أورد شواهد من القرآن الكريم .

و الدّارس لموسوعة (لالاند الفلسفية) يجد أنّ لفظة المكان(*Lieu*) جاءت بمعنى الحيّـــز، وهذا ما دلّ عليه قوله: "حيّز يحتلّه جسم، بقدْر ما يكون هذا الحيّز منحازا بفكرة المدى المحيط، ويعتبر كأنه جزءٌ من المكان(المجال، الفضاء)"[144]، فمن الواضح أن المكان جاء بمعنى الحيّز المادي الذي يرتبط بالجسم ربّما يرتبط هذا الحيّز بالعوالم الوجودية و ما تحتويه من أجسام حية أو جامدة سواء أكانت في الفضاء الداخلي أم الخارجي، كما لاحظنا أنّ الموسوعة الفلسفية جعلت لفظتي (المجال و الفضاء) كمرادفتين للمكان على الرغم من الاختلاف الوارد بينهما من حيث السياق اللّغوي.

و المستقرئ للمعجم المسرحي يجده يُميز بين المكان المسرحي(*Lieu théâtral*) الذي تقع فيه أحداث النّص المسرحي و بين النص الدرامي المعد للتمثيل على خشبة المسرح بوصفه حيزاً مادياً يمكن إدراكه بالحواس[145] ؛ ففي النّص المسرحي نعتمد على الـــملفوظات والمؤشرات المكانية التي نستطيع بفضلها تتبع حركة المكان في المشاهد؛ لأنّ لكلّ قصة في المشهد المسرحي المكان الذي وقعت فيه، فضلا عن تلك الملفوظات المكانية التي يلي ذكرها من قبل الشخصيات المسرحية عند سردها لأحداث وقعت أو تلك التي يأتي بها (القوّال) في خضم تقديمه للمشهد المسرحي.

---

[143]– ابن مـــنظور: لسان العرب، ج13، ص: 414.

[144] – أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، ترجمة:خليل أحمد خليل، ص:736.

[145] – يـــــُنظر: ماري إلياس و حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص:473.

أما المكان في النّص الدّرامي هو فضاء الصّراع بين القوى الفاعلة التي تُشكّل البُنية العميقة للنّص[146]، وهو المكان المفترض الذي يستعين فيه المُخرج(*Metteur en scéne*)[*] بالديكور(*Décor*)[**] الذي يُعد -في نظرنا- عالما افتراضيا يُحاكي المكان الموجود في الواقع، و هنا يستعين المتلقي بحواسه و قدرته الذهنية للكشف عنه بهدف التفاعل معه.

و دراستنا لتمظهرات المكان في نصوص الثلاثية ستقتصر على النص المسرحي و التي سنعتمد فيها على مجموعة من الأنساق اللفظية التي تتمظهر بصيغ مختلفة دالة على المكان، فكلّما تعددت المشاهد المسرحية تعددت معها الأمكنة، ونجد المتلقي ينتقل من مكان إلى آخر يحاول أن يُقيم علاقة بين النّص الذي تلقاه و بين المكان الذي جرت فيه المسرحية، فلكلّ نص مسرحي شكل مكان معين يختلف من نص إلى آخر حسب طبيعة الموضوع.[147]

و من هنا فالمكان في النّص المسرحي يُمارس سلطته على المتلقي من خلال الاقتراحات التي يُقدمها لأحداث المشاهد حسب طبيعة الموضوع في حد ذاته، ومن ثمة يتحقق مبدأ الانسجام؛ بحيث يكون لكلّ حدث مكان مناسب يتحقق فيه و يسمو بوعي الشخصيات، بواسطة الحوار الذي يظهر و ينمو داخل النّص المسرحي من خلال إدراك الشخصيات لقيمة المكان.[148]

والقيمة – في نظرنا- تحمل في طياتها جمالية ينشدها المتلقي و يطمح أن يجدها في النّص المسرحي الذي يتلقاه، ولا تتأتى هذه الجمالية إلا في اجتماع العناصر المسرحية جميعا داخل

---

(146) – يُنظر: ماري إلياس و حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص:339.

(*)- **المخرج:** مصطلح حديث نسبيّا تم اشتقاقه من كلمة إخراج، وظهر بعد تحوُّل الإخراج إلى فنّ مُستقل في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وتُطلق تسمية المخرج على الشخص المسؤول عن التدريبات و عن صياغة العرض، ويُعد اليوم صاحب نصّ العرض تماما مثل الكاتب بالنسبة للنّص.(للتفصيل يُنظر: المرجع نفسه، ص:418-420).

(**)- **الديكور:** تسمية تشمل اللوحات المرسومة و العناصر المشيّدة وكلّ ما يُساهم في تكوين الصّورة المشهدية، وكلمة ديكور مأخوذة من اللاتينية(*Decoris*) التي تعني التزينات، وفي اللّغة العربية استخدمت كلمتا المناظر و التزيينات في بدايات المسرح، وظلتا سائدتين حتى عندما شاع استخدام كلمة ديكور بلفظها الفرنسي، و الديكور بعناصره يُعطي الخشبة شكلا مُعينا خلال العرض ويُحدد مكان وزمان الحدث.(للتفصيل يُنظر: المرجع نفسه، ص:214-217.).

(147) -يُنظر:محبوبة محمدي محمد آبادي: جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2011م، ص:43.

(148) – يُنظر: قيس عمر محمد : البنية الحوارية في النّص المسرحي-ناهض الرمضاني أنموذجا-، دار غيداء، عمان، (د.ط)، 2012، ص: 93.

المكان المسرحي، و سنحاول أن نتتبع حركة المكان داخل الثلاثية و أثرها في بناء التفاعل عند المتلقي.

2-تـــمظهرات المكان في ثلاثية عبد القادر علولة:عندما ينتهي المتلقي من قراءة النّصوص المسرحية تتشكل في ذهنه عديدا من الأطر المكانية منها ما هو عام انبنى عليه الحدث المسرحي، و منها ما هو فرعي يبرز على شكل ملفوظات أوردتها الشخصيات المسرحية من خلال الحوار الذي دار بينها، وسنحاول أن نرصد هذين النوعين و نبين أثرهما في بناء التفاعل بين المتلقي و نصه:

2-1-الأماكن العامة: تكتسي الأماكن العامة أهمية بالغة لدى المتلقي بوصفها عنصرا فعالا في عملية بناء الفهم، ومن ثمة تحقيق فعل التواصل الذي يكون بين المتلقي و نصـــه، والمتتبع للأطر المكانية في الثلاثية يجدها تختلف من نص إلى آخر و من مشهد إلى آخر يخضع هذا الاختلاف إلى موضوع المشهد في حد ذاته، فالنّص المسرحي الجيد - في نظرنا- هو ذلك النـــّص الذي يستطيع مؤلفه أن يـــُحقق مبدأ التوافق بين الموضوع و المكان، ومن أهم الأماكن العامة في الثلاثية نجد:

●**-الشركة:** تُعرف الشركة بأنّها مكان يُمارس فيه النشاط التجاري، ونُميز هنا بين الشركات الخاصة و العمومية، فالأولى يُديرها الخواص أما الثانية فتسيرها الدولة وتُعين مجموعة من الأشخاص لإدارتها وفق برنامج مسطر مسبقا يُحدد طبيعة النشاط التجاري و الأهداف المرجو تحقيقها، و الدّارس للثلاثية يُلاحظ أن الشركة تُعد من الأماكن التي اشتغل عليها المؤلف في الكثير من المشاهد المسرحية، وبخاصة في المشاهد التي تتناول قضايا اقتصادية و تعالج موضوعات لها صلة بالفساد أو تتناول مشروعا إيديولوجيا كفكرة الاشتراكية، ولعلّ لهذا المشروع أسبابه الخاصة المتعلقة بطبيعة المرحلة التي شهدتها الجزائر.

ففي مسرحية (الأقوال) في مشهد (قدور السواق و المدير السي الناصر) يتشكل هذا المكان الذي تدور فيه أحداث المشهد، هذا الفضاء المغلق الذي يتأسس في ذهن المتلقي منذ أن يقرأ قول (قدور السواق) :"**إذن اليوم قصدتك باش نستقيل من الشركة الوطنية** "[149]، فالشركة هي المكان الذي تدور فيه أحداث قصة المشهد لترتبط بموضوع النّص ارتباطاً وثيقاً،

(149) -عـــبد الـــقادر عـــلولة: مـــــسرحية الأقـــــــوال، ص: 24.

بحيث أصبحت تُمثل وحدة تكوين النّص المسرحي[150]، و تحتضن مختلف المشاعر و الحالات النفسية التي تختلج الشخصيات المسرحية.

كما وردت الشركة بمعنى (المصنع) غير أنّ ورودها هنا جاء مقترنا بفعل الهجوم، وكأن المصنع لم يصبح مكانا للعمل وكسب الرزق فحسب بل أضحى بؤرة من بؤر التوتر، كما هو مبين في قول (الجيلالي):"**هجمنا على المصنع**"[151]، يمنح هذا المقطع للمتلقي مفهوما آخر سلبيا للمكان بوصفه مركزا للصراع، و لعلّ هذا راجع إلى ملابسات الأحداث في تلك الفترة وظروف العمل السائدة.

و إذا انتقلنا إلى مسرحية(اللّثام) نُلاحظ أنّ المصنع يرتبط بالقضايا النقابية، أين يُصبح المصنع هنا مرتبطا بالنضال النقابي بهدف تحقيق مكاسب عمالية تعود بالنفع على العمال، فنقرأ مثلا قول (القوّال):"**يودع قضية عند باب المصنع**"[152] أضحى العمل النقابي جزء لا يتجزء من المصنع، و هذا في ظل عدم احترام المسؤولين لحقوق العمال في العمل الكريم.

و يتلقى القارئ مصطلحا آخر يقترب إلى حد كبير من لفظة (الشركة) وهو (المعمل)، كما في قول (غشّام) :"**دبرولي خدمة في معمل الحديد** "[153]، نُلاحظ من خلال الأمثلة السابقة أن (الشركة) وردت في نصوص الثلاثية بصيغ مختلفة منها؛ (المصنع، المعمل)، ولعلّ هذا التنويع يرجع إلى الوظيفة التي تُؤديها هذه المصطلحات؛ فـــ(المصنع) مكان تُصنع فيه المنتوجات الاقتصادية و (المعمل) هو مكان ممارسة نشاط العمل، و تجدرالإشارة هنا إلى أنّ (الشركة) وُظـــفت في الثلاثية بوصفها مكانا رئيسا و مكانا ثانويا يخضع ذكره إلى معطيات المشهد وطبيعة الأحداث في حد ذاتها.

●-**الـــمترل**: يقول قاستون باشلار (*Gaston Bachelard*) بأنّ المترل هو "عالم الإنسان الأول"[154]، فالمترل بوصفه الإطار الأسري الذي يحتضن الإنسان منذ ولادته أضحى أحد الأماكن الرئيسة التي يشتغل عليها الكتاب المسرحيون في أعمالهم الإبداعية، لهذا

---

(150) -يـُنظر: ياسين النصير: أسئلة الحداثة في الـــمسرح و علاقة الدراما بالميثولوجيا و المدينة و المعرفة الفلسفية، ص:121

(151) – عـــبد الـــقادر عـــلولة: مـــــسرحية الأقـــــوال، ص:74.

(152) – عـــبد الـــقادر عـــلولة: مـــــسرحية الـــلّثـــــام، ص:154.

(153) – عـــبد الـــقادر عـــلولة: مـــــسرحية الأقـــــوال، ص:50.

(154) – غاستون باشلار:جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1404هـــ، 1984م، ص:38.

نجد (المترل) من الأماكن الأكثر ورودا في نصوص الثلاثية على الرغم من اختلاف السياق الذي ذكر فيه، فمثلا في مشهد (غشّام و الابن مسعود) يُصبح (المترل) المكان الرئيس الذي يلتقي فيه الأب مع ابنه فيتبادلان أطراف الحديث، و هو مكان الوصية، وصية الأب لابنه؛ فـــ(غشّام) الذي أقعده المرض لم يجد سوى (المترل) بوصفه ملاذا آمنا للخلود إلى الراحة، وبث شيء مما يختلج في نفسه لابنه، فنقرأ مثلا قول (غشّام) و هو يطلب من ابنه (مسعود) غلق باب (المترل):"**أقعد يا وليدي مسعود...أقعد...كيفاش نبداك؟ الباب مغلوق**"[155]، و لعلّ اشتغال المؤلف على هذا المكان يرجع إلى أنّه المكان الفعلي الذي دارت فيه الأحداث و من خلاله تتفرع أماكن أخرى مثل: (المعمل) و (العيادة الطبية) بيد أن ذكرهما جاء في ثنايا الاسترجاع الذي تقدمت به الشخصية البطلة في خضم حديثها عن حياتها المهنية من البداية إلى النهاية.

كما وردت لفظة أخرى تحمل نفس معنى المترل و هي (الدار) كما يتبدى لنا في قول (القوّال):"**قاصد لداره يـــزور**"[156]، والملاحظ أنّ (الدار) هنا أضحت مكانا للزيارة اتخذه (قـــدور) مزارا في كلّ يوم جمعة و هنا يتحول من مكان دائم إلى مكان مؤقت.

●–**الشارع** : الشارع هو مكان مفتوح عام[*] ذكر في الثلاثية لتحديد المكان الذي يعمل فيه (علال)، فنقرأ مثلا قول (القوّال):" **يمر على الشارع الكبير زاهي حواس**"[157]، فـــ(الشارع) من الأماكن التي يرتادها (علال) كلّ يوم منذ خروجه من المترل إلى ذهابه إلى العمل، وهذا ما دلت عليه القرينة السياقية الواردة في المشهد، والشارع ليس للعمل فحسب بل هو فضاء للترهة و راحة البال فارتبط بالعاطفة في دلالة ضمنية تُشير إلى أثر العمل مهما قلّ شأنـــه على نفسية العامل.

●–**حديقة الحيوانات** هي مكان اكتشاف الحيوانات المختلفة و فضاء للتنزه، ورد ذكرها في مسرحية (الأجواد) في مشهد (الحبيب الربوحي)، فنقرأ مثلا قول (القوّال):" **الغد**

---

(155) – عـــبد الـــقادر عـــلولـــة: مســـرحـــية الأقـــــوال، ص:34.

(156) – عـــبد الـــقادر عـــلولـــة: مســـرحـــية الأجـــــواد، ص: 102.

(*)– **الأماكن العامة**: هذه الأماكن ليست ملكا لأحد معين، و لكنها ملك للسلطة العامة(للدولة) النابعة من الجماعة.(يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، ترجمة:سيزا قاسم دراز، ضمن كتاب جماليات المكان: أحمد طاهر حسنين، أحمد غنيم، حازم شحاتة، مدحت الجيار، محمود البطل، نجوجي واثيونجو، سيزا قاسم، يوري لوتمان، دار عيون، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، (د.ت)، ص:62.).

(157) – عـــبد الـــقادر عـــلولـــة: مســـرحـــية الأجـــــواد، ص: 80.

من ذاك زار الحديقة"[158]، فزيارة (الحبيب الربوحي) لحديقة الحيوانات مبنية على فعل مؤسس أقدم عليه شباب الحي يتمثل في شكوى مُقدمة لـ(الحبيب الربوحي) موضوعها الوضعية المزرية التي تعيشها حيوانات الحديقة، لتبدأ رحلة بطل المشهد مع الحديقة، و يبدأ معه المتلقي في اكتشاف المكان و ما يوجد بداخله من حيوانات.

و في موضع آخر ارتبط ذكر المكان بأهم الأحداث البارزة في المشهد منها دخول (الحبيب الربوحي) متخفيا إلى الحديقة، فنقرأ قول (القوّال):"**حين ما يطيح الليل يدخل الربوحي سريا للحديقة يتشبط و يتلبد المغبون باش يفرج على مسجونيين الحديقة"**[159]، في هذا المقطع يندمج المكان مع الزمان لينقلا معا للمتلقي الكيفية التي دخل بها (الحبيب الربوحي) إلى الحديقة، فلفظة(سريا) تُحيلنا إلى أنّ المكان محروس من قبل (حارس الحديقة)، لهذا فهو يحتاج إلى إستراتيجية مُعينة من قبل الشخصية البطلة لتنفيذ المهمة بنجاح و مساعدة الحيوانات، وتجدر الإشارة إلى الجانب الآخر المظلم الذي أراد المؤلف أن يُقدمه للذات المتلقية، وبخاصة عندما يتحوّل مكان النزهة إلى مصدر قلق تستعين فيه الشخصية البطلة بدلجة الليل لدخوله.

●–**الورشة**:الورشة هي مكان مغلق موجود في المصنع يُمارس فيه العمال أنشطة اقتصادية ورد ذكر (الورشة) في مواضع عديدة منها هذا المقطع من مسرحية(الأقوال) على لسان (غشّام) في قوله:" **دخلت للمعمل و الغبينة الكبيرة لما وصلت للورشة "**[160]، فالورشة من أهم الأماكن التي وقعت عليها الأفعال المسرحية التي حدثت للشخصية البطلة واقترن ذكر (الورشة) بالمعمل فهي جزء لا يتجزء منه.

بيد أنّنا لو انتقلنا إلى مشاهد أخرى نجد أنّ (الورشة) تحمل دلالات أخرى إيجابية مثل:(التضامن) كما هي الحال في هذا المشهد، يقول(عمار):"**الجماعة و على رأسهم بو علام راهم يدوروا في الورشات باش يلمولك شوية مال باش يعاونوك"**[161]، إنّ هذا الانزياح الوظيفي للورشة من تحقيق الإنتاج إلى حلقة تضامن يكشف البعد الآخر للورشة و المرتبط بالمشروع الاجتماعي التضامني الذي جاء به المؤلف و أراد أن يُجسده في هذه النماذج

---

(158) – عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص: 83.

(159) – المصدر نفسه، ص: 85.

(160) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص:37.

(161) – المصدر نفسه، ص:38.

المختارة.أما في مسرحية (الأجواد) فقد ورد ذكر (الورشة) في مقام الإعجاب؛ فـ(الورشة) تثير انفعال (علال)، وهذا ما يظهر في قول (القوّال) :"**معجب بالخيرات خدمة قراينه في الورشة.**"[162]

●–**الثانوية**:الثانوية هي مؤسسة تربوية تُعنى بالتعليم وتقديم دروس التربية للتلاميذ، وتحتل الثانوية مكانا متميزا في مسرحية (الأجواد) فهي المكان الذي يعمل فيه بطلا المشهد (عكلي) و(المنوّر)، فنقرأ قول (القوّال):"**كانوا بزوجهم خدامين في ثانوية**"[163]، إنّ هذا التقديم الوارد في المقطع يُؤسس لموضوع قصة المشهد و هو تبرع (عكلي) بهيكله العظمي إلى الثانوية التي يعمل فيها، وهذا ما يظهر في الخطاب الذي وجهه (عكلي)إلى صديقه (المنوّر)، يقول في ذلك: "**نهدى جسدي.يعني هيكلي العظمي للمدرسة**"[164]، فتعلق الذات الفاعلة بمكان العمل جعلها تُفكر في خدمته حتى بعد مماتها.

●–**المستشفى**:هي مكان للعلاج مجهّز بالأطباء و الممرضين، وهي المكان الذي وقعت فيه أحداث مشهد (جلول الفهايمي)، يقول (القوّال):"**جلول الفهايمي العصبي خدام في مستشفى المدينة في الصّيانة خدمته ينظف و يسقم الأجهزة الطبية**"[165] ، فاشتغال المؤلف على هذا المكان يحمل دلالة رمزية تتمثل في مكانة المستشفى في حياة الفرد و المجتمع.

من خلال ما سبق نُلاحظ أن الأماكن العامة هي أماكن رئيسة نتعرف – من خلالها – على موضوع المشهد و حركة الشخصيات، وغالبا ما يجتهد الكاتب في اختيار الأماكن المناسبة التي تتلاءم مع طبيعة الأحداث بهدف تحقيق التفاعل بين المتلقي و المكان، ومن هذه الأماكن نجد الشركة هذا المكان الاقتصادي الذي اشتغل عليه المؤلف في الكثير من المشاهد، وبخاصة في مشهد (قدور السواق و صديقه السي الناصر) أين أضحى المكان بؤرة من بؤر التوتر و مركزا للفساد مما جعل (قدور السواق) يرغب في أن يتخلى عنه من خلال فعل الاستقالة الذي أقدم عليه، ويُلاحظ المتلقي توظيف المؤلف لمصطلحات تحمل معنى الشركة مثل:(المصنع ،

---

(162) – عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص: 80.

(163) – المصدر نفسه، ص: 104.

(164) – المصدر نفسه، ص: 105.

(165) – المصدر نفسه، ص: 131.

و المعمل)، ربّما يرجع هذا إلى السياق الذي يفرض على المؤلف أن يتعامل مع مُصطلح دون آخر.

و إذا انتقلنا إلى المكون الثاني (المترل) نجده لا يقل أهمية عن الأول؛ حيث أنّ (المترل) يُعد مكانا لاسترجاع الذكريات و لقاء الأب بابنه ليتبادلا معا أطراف الحديث حول مسائل تتعلق بالظروف الاجتماعية و الصحية التي كان يعمل فيها الأب، و من المفيد الإشارة إلى أنّ (المترل) وظُف بصيغة أخرى تختلف من سياق إلى آخر.

ومن الأماكن التي اشتغل عليها المؤلف نجد (الشارع) بأزقته المتنوعة و أرصفته المختلفة و(حديقة الحيوانات) المتنزه الوحيد لسكان الحي، و كذلك (المستشفى) هذا المرفق الصحي العمومي الهام في حياة الفرد و المجتمع، و (الثانوية) بوصفها أحد مراكز التعليم فكلّ مكان من هذه الأماكن يحمل دلالات و قيما و رسائل مشفرة تحتاج إلى متلق حاذق يقوم بسبر أغوار الـــمعنى و البحث عن المعاني الخفية، و المستقرئ لطبيعة هذه الأمكنة يجدها ملائمة لطبيعة الموضوعات، لهذا فالمكان في هذه النماذج يكشف عن هُوية الموضوع دون الحاجة لاستقصاء المعنى.

2-2-الأماكـــــن الفرعية:الأماكن الفرعية هي أماكن ثانوية اشتغل عليها المؤلف في ثنايا المشاهد بهدف تحريك الحدث و نسج الحبكة المسرحية و التعبير عن وضعية اجتماعية أو اقتصادية، ومن الأمثلة التي نسوقها إلى المتلقي نجد (المترل) في مسرحية (الأقوال) في قول(غشّام) :"**فلس متقوب ما عندناش في الدّار. وجدنا القش للمزيود و لكن لا قهوة لا سميد ولا سكر في الدّار**"[(166)]، فـــ(المترل) المُعبر عنه بلفظة(الدّار) يكشف عن حالة الفقر التي تعيشها أسرة (غشّام)، و في موضع آخر نجد مكانا آخر اشتغل عليه المؤلف وهو (عيادة المعمل) هذا المكان الاستشفائي ارتبط وجوده بالتجمعات السكانية و في المؤسسات الاقتصادية، وقد اقترن ذكره في نصوص الثلاثية بالمؤسسة بوصفه مطلباً أساسياً من مطالب العمال داخل المؤسسات الاقتصادية وهذا نظرا لما له من دور في تنمية حركة الأحداث و بناء الحبكة داخل العمل

(166) – عـــبد الـــقادر عـــلولـــة: مســـرحـــية الأقـــــــوال، ص:46.

المسرحي، كما هي الحال في قول (غشّام) :"**الطبيبة متاع المعمل اليوم الصباح اعطاتلي ورقة و قالت لي ...درسنا القضية متاعك على مستوى المديرية و قرّرنا باش توقف الخدمة نهائيا**"[167]، كما ورد ذكر مكان آخر هو(البلدية) هذه الهيئة الإدارية الحكومية التي تُعنى بتطوير المجتمع، وتهتم بشؤون المواطنين القاطنين ضمن إقليمها، ووُظف هذا المكان لتحديد وظائف الشخصيات داخل المشهد المسرحي، كما هي الحال في مسرحية (الأجواد) في مشهد (الحبيب الربوحي)، فنقرأ قول (حارس الحديقة):"**أنا خدّام في البلدية**"[168]،و في مقطع مسرحي مشابه يقترن ذكر (البلدية) بالموظفين كما جاء على لسان (حارس الحديقة) :"**أصحاب البلدية**"[169]، فلفظة (الأصحاب) الواردة في هذا المشهد تدل على الموظفين، ومن ثمة فـــ(البلدية) بوصفها أحد المكونات الرئيسة للدولة اقتصر دورها في تحديد وظائف الشخصيات أو تعيين الأشخاص، وتضطلع بمكانة بارزة في الثلاثية، وبخاصة إذا علمنا أنّ موضوعات النصوص المسرحية تتطلب استدعاء الهيئات الحكومية كأمكنة رئيسة تدور فيها الأحداث.

و من الأماكن التي تستدعي أن يقف أمامها المتلقي نجد (المنجم) الذي ذكر في مسرحية (الأقوال) في مشهد (غشّام) الذي استحضر مع ابنه (مسعود) تلك المعاناة التي كان يعيشها العمال وهم يعملون في المناجم إبان الاحتلال الفرنسي، فتقرأ قوله:"**الموت كثير في المنجم**"[170]، فـــ(المنجم) لم يُعد مصدر رزق للعمال بل أضحى خطرا حقيقيا يُهددهم، والدليل على ذلك كثرة الموت الذي انتشر بشكل كبير نتيجة لظروف العمل القاسية التي تنعدم فيها الرعاية الصحية.

و من الأماكن المغلقة التي تعرف رواجا في مجتمع المؤلف نجد (المقهى) هذا المكان الشعبي الذي اقترن ذكره في مسرحية (الأقوال) بالقضايا العمالية، فـــ(المقهى) هو المكان المناسب لتجمع العمال لمناقشة قضايا تهمهم، كما يظهر في قول(القوّال):"**جمعت في القهاوي ناقشت**

---

(167) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص:35.

(168) – عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص:98.

(169) – المصدر نفسه، ص:100.

(170) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص:45.

مع العمال"[171] ، جاء المكان هنا على صيغة الجمع، و لعلّ هذا يدل على أنّ الشخصية البطلة لم تكتف بمقهى واحد فقط لمعالجة قضية معينة بل كانت تنتقل من مقهى إلى آخر لتستعرض مع العمال مختلف القضايا النقابية.

و سجلت الثلاثية حضور أماكن ترتبط بالجانب الديني و التربوي مثل:(المسجد) و (المدرسة)، فهذان المكانان ورد ذكرهما في مسرحية (اللّثام) للكشف عن مرحلة مهمة من مراحل التعليم التي مر عليها (برهوم الخجول)، فنقرأ قول (القوّال):"**قرى في الجامع...مدرسة القرية"**[172]، فـ(المسجد) المعبر عنه بـ(الجامع) هو مؤشر عن المعتقد الذي تدين به الشخصيات المسرحية، ومن ثمة يعكس النّص طبيعة المعتقد الذي تدين به بيئة المؤلف، أما (مدرسة القرية) فهي مركز إشعاع بالنسبة لسكان القرية و مكان للعلم و المعرفة.

و في مقابل (القرية) نجد (المدينة) بوصفها تجمعا سكانيا متحضرا أسهمت مع غيرها من الأماكن الأخرى في بناء المكان المسرحي، وعند تتبعنا لـ(المدينة) في نصوص الثلاثية و جدنا أنّها وردت بلفظها، كما في قول(القوّال):" **يترك المدينة بالزربة قاصد لداره"**[173]، وجاء ذكر (المدينة) في خضم تتبع (القوّال) لحركة الشخصية البطلة فامتزج فضاء (المدينة) بفضاء (المترل) ليشكلا معا مشهد انتقال الشخصية، مع ما يحمله هذا الانتقال من مشاعر عاطفية يحتضنها المكان كونه من أبرز الوسائل للتعبير عن هذه الأحاسيس.[174]

وفي مشاهد أخرى خصّ المؤلف بعض المدن الجزائرية الموجودة بالغرب الجزائري بالذكر دون المدن الأخرى، ربّما هذا راجع إلى طبيعة البيئة التي ينتمي إليها المؤلف، ومن هذه المدن نجد مدينة (وهران) التي ورد ذكرها لتحديد وجهة القطار، كما جاء على لسان (مراقب القطار):"**خفّي روحك وهران راهي قريبة"**[175]، وكذلك مدينتي (سيدي بلعباس) و (سيدي بومدين) لتحديد النشاط النقابي لشخصية (أيوب الأصرم)، فنقرأ قول (القوّال):"**كان أيوب الأصرم أب برهوم الخجول في هداك الوقت عامل فلاحي خدام عند المعمر و كان رائد**

---

(171) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص: 76.

(172) – عبد القادر علولة: مسرحية اللّثام، ص: 160.

(173) – عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص: 80.

(174) –يُنظر: قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر–دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان–، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2001م، ص:273.

(175) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص:68.

الحراكة النقابية مهيج مشهور عند عمال الفلاحة و الخماسين ينشط من سيدي بلعباس لسيدي بومدين"[176]، ربّما يكون الهدف من ذكر مدن بعينها في سياق المشاهد هو تعريف المتلقي بها، ومن ثمة يغدو النّص المسرحي أحد الوثائق الجغرافية التي نعتمد عليها لمعرفة بيئة النـــّص و الجمهور الذي كان يكتب له المؤلف.

وهناك أماكن أخرى تحتل حيزا متميزا لدى المتلقي منها (الدولة) بوصفها كيانا معنويا تحمل دلالات كثيرة منها؛ الملكية العامة التابعة للدولة، كما يظهر في قول (الحبيب الربوحي):"**ملك الدولة"**[177]، ويرتبط هذا المكان بالفكرة الرئيسة الذي انبنى عليها المشهد، ومن ثمة فهو يمنح النّص وجوداً منتجاً[178]؛ فملكية الدولة أحد الدعائم التي يحملها المشروع الاجتماعي للمؤلف و أساس من الأسس التي تقوم عليها الاشتراكية.

واستعان النّص بمجموعة من الأماكن المفتوحة تتعلق بأسماء البلدان و القارات، مثل :(الجزائر) و (فرنسا)، و يتبدى لنا هذا في حديث (الجيلالي) عن ثروة صاحب المعمل، فنقرأ قول(الجيلالي):"**المعمل مولاه جزائري كاسب ماكاسب في الجزائر و فرنسا"**[179]، وكذلك ذكر البلد الأسيوي (الهند) عند حديث (القوّال) عن (الحبيب الربوحي)، يقول في ذلك :"**رافذ معاه مرايه من الهند"**[180]، أو قد يرد البلد في مقام الاستهزاء كذكر (التشاد) و هذا ما يظهر في قول (حارس الحديقة):"**انت على حساب الشوفة جاي من التشاد"**[181]، كما وردت (الحبشة) من قبل أحد أعضاء المجلس البلدي عندما طُرح موضوع حديقة الحيوانات، يقول في ذلك:"**نجيب لكم فيل من الحبش"**[182]، ومن القارات نجد (أوروبا) التي ذُكرت في مسرحية (الأجواد) على لسان (حارس الحديقة) عندما تحدث عن طعام حيوانات الحديقة الذي يأتي من أوروبا، فنقرأ قوله:"**من أمراض أوروبا"**[183]، فهذه الأماكن و غيرها تُؤدي دلالات

---

(176) – عـــبد الـــقادر عـــلولـــة: مســـرحـــية الـــلّثـــام، ص: 157.

(177) – عـــبد الـــقادر عـــلولـــة: مســـرحـــية الأجـــواد، ص: 88.

(178) – يـــُنظر: فيصل صالح القصيري: جماليات النّص الأدبي- أدوات التشكيل و سيمياء التعبير-، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2011م، ص:181.

(179) – عـــبد الـــقادر عـــلولـــة: مســـرحـــية الأقـــوال، ص:73.

(180) – عـــبد الـــقادر عـــلولـــة: مســـرحـــية الأجـــواد، ص: 82.

(181) – الـــمصدر نـــفسه، ص:92.

(182) – الـــمصدر نـــفسه، ص:97.

(183) – الـــمصدر نـــفسه، ص:98.

كثيرة و معاني مختلفة، على الرغم من أنّ المتلقي في بداية الأمر قد يتساءل عن وجودها في المشاهد المسرحية غير أنّه بعد التمعن فيها يجد أنّها جاءت لتوضيح فكرة المشهد و إضفاء مسحة جمالية على المكان.[184]

و من الأماكن كذلك نجد (الميناء) الذي ورد ذكره على لسان (الحبيب الربوحي) في قوله:"**عندنا عمال من الميناء مطرودين**"[185]، فطرد مسؤول (الميناء) للعمال يُعد في نظر الذات الفاعلة عملا تعسفيا يستدعي التدخل لاحتواء الوضع، ومن هنا يُمكن القول أنّ المكان بوصفه ملفوظا لغويا قد ينفتح على قضايا مختلفة.[186]

من خلال ما سبق نُلاحظ أنّ الأماكن الفرعية في نصوص الثلاثية لا تقل أهمية عن الأماكن الرئيسة من حيث دلالتها و دورها في تحريك الفعل المسرحي و التعبير عن القضايا المطروحة، وعند تتبعنا لطبيعة الأماكن الواردة وجدنا بعضها مغلق و الآخر مفتوح.

(184) – يُنظر: صباح الانباري: المكان ودلالته الجمالية في شعر شيركوبيكس، دار نينوي للدراسات و النشر و التوزيع، دمشق، سورية، (د.ط)، 1431هـ – 2011م، ص: 27.

(185) – عبد القادر عولة: مسرحية الأجواد، ص: 101.

(186) –يُنظر: قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر– دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان–، ص:279.

د- أفق التوقع و خطاب التغريب:

يُعد مصطلحا أفق التوقع *(Horizon d'attente)* و التغريب من المصطلحات التي اهتمت بها مدرسة كونستانس الألمانية *(L'école de Constance)*[*] لارتباطهما الوثيق بنظرية القراءة و التلقي؛ فمصطلح أفق التوقع يكشف عن مرحلة الفهم و الاستيعاب، و هي أهم مرحلة - في نظرنا- يصل إليها المتلقي، أما خطاب التغريب فهو أحد التقنيات التي يستخدمها الكاتب المبدع بهدف تحقيق التواصل بينه وبين المتلقي، وسنحاول- بقدر الإمكان- أن نتطرق إلى هذين المصطلحين و نبين أثرهما في ثلاثية عبد القادر علولة.

1-أفق التوقع في الثلاثية: يُعد أفق التوقع أحد الآليات التي يستخدمها المتلقي في تتبع أثر المنجز الإبداعي للمؤلف، ويحاول أن يُبدي موقفه منه انطلاقا من رؤيته وقراءته السابقة التي استلهمها من قراءات سابقة، وقبل أن نستعرض أفق التوقع في الثلاثية ارتأينا أن نُقدم مفهومه.

1-1-مفهوم أفق التوقع: يُعد أفق التوقع [**] عملية ذهنية يتوقع من خلالها المتلقي نص المبدع انطلاقا من خبرته التي اكتسبها من قراءات سابقة لنصوص مشابهة تلقاها من قبل يُحاول أن يستحضرها لفهم النّص و استباق النتائج الممكنة التي يصل إليها، فهذه الأخيرة عبارة عن توقعات احتمالية قد تُوافق قصدية المؤلف أو تختلف معها، و هذا إن دلّ على شيء فهو يدل على أن أفق التوقع ما هو إلا عملية إدراكية يُنجز من خلالها المتلقي عمليات محددة داخل النّص معتمدا على مخزونه المعرفي المُشكل من البعد الثقافي و الاجتماعي، ولعلّ هذا ما جعل مراد حسن فطوم يعرف أفق التوقع بأنّه:"جماع المكونات الثقافية و الاجتماعية لدى القارئ"[187]؛ فالمتلقي يستحضر عند قراءته لنص المبدع مخزونه الثقافي و الاجتماعي الذي اكتسبه من قراءات

---

[*]-**مدرسة كونستانس الألمانية:** ظهرت المدرسة في بداية السبعينيات من خلال أفكار فولفغانغ إيزر *(Wolfgang Iser)*وهانس روبرت ياوس *(Hans Robert Jauss)*و كتابتهما حول القراءة و التلقي، ومن الأفكار التي جاءت بها هذه المدرسة أنّ النّص الأدبي ثابت و قابل للتداول على خلاف القراءة فهي متعددة و متقطعة تحتاج إلى توضيح من قبل الدّارسين لإزالة الغموض.(للتفصيل يُنظر: ناتالي إينيك: سوسيولوجيا الفن، ترجمة، حسين جواد قبيسي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2011م، ص:71.

[**] - يرى روبرت سي هول في كتابه (نظرية الاستقبال) أن هانس روبرت ياوس *(Hans Robert Jauss)* اعتمد على بديهية القارئ لفهم اصطلاحه الرئيسي (مفهوم أفق التوقع)، حيث أنّ الاصطلاح وُجد في مجموعة كلمات و مقاطع مركبة منها؛"أفق التوقع"،"أفق خبرة الحياة"،"أفق البناء"،"التغييرالأفقي"،"الأفق المادي للحالات.".(يُنظر: روبرت سي هول :نظرية الاستقبال-مقدمة نقدية-، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، ص:77.).

[187] - مراد حسن فطوم: التّلقّي في النقد العربي - في القرن الرابع الهجري-، ص:33.

سابقة قد تكون مشابهة للأثر الذي هو بصدد تلقيه؛ لأنّ استدعاء القراءات الماضية في تجربة القراءة له آثار إيجابية في تحقيق الاستجابة.

و إذا انتقلنا إلى تعريف أفق التوقع في المسرح نجده عبارة عن "مفهوم جَماليّ يَلعب دَوْرًا مُؤثِّرًا في عملية بناء العمل الفنِّيّ و الأدبي و في نوعيّة الاستقبال التي يلقاها العمل انطلاقًا من فكرة أنّ المُتلقّي يُقبل على العمل و هو يَتوقَّع شيئًا ما"[188]، قد أعطى هذا التعريف لأفق التوقع بعدا جماليا، و لعلّ الجمالية المقصودة هنا تلك الجمالية المتعلقة ببناء المعنى و كيفية تلقيه، فأفق التوقع هو الذي يقود المتلقي إلى البحث عن مكنونات النّص المسرحي و الدلالات الخفية التي تحتاج إلى إطار معرفي مسبق مُهيء لاستقبال أفكار المؤلف، و يُشير التعريف كذلك إلى قضية أخرى تتعلق بالجانب التأثيري الذي يُحققه أفق التوقع على مستوى بناء النّص المسرحي؛ فأفق التوقع عملية إبداعية لها بعد تأثيري على المتلقي.

و في ضوء هذا التصور يرى محمد عباس عبد الواحد أنّ المتلقي يستند في تشكيل أفقه إلى معيارين أساسين هـــما[189]:

- معيار الإدراك الجمالي لدى المتلقي.
- معيار استحضار المتلقي للخبرات الماضية التي يستنطقها عند قراءته للنّص الأدبي.

عند استقرائنا لهذين المعيارين نجد أنّ الإدراك الجمالي يرتبط بالذوق الفني لدى المتلقي الذي يسعى إلى ربط النّص الذي يتلقاه بالمقومات الجمالية التي قرأها أو سمع عنها، ومن ثمة البحث عن مكمن الجمالية في النّص المقروء و كذلك التركيز على الأهداف التي يصبو إليها كلّ متلق، كما يتوجّب على المتلقي أن يستحضر عند قراءته للنّص كلّ الخبرات الماضية ومخزونه الثقافي و محاولة دمجه في النّص المدروس، فيصبح النّص منفتحا على نصوص أخرى تتفاعل فيما بينها، فكثيرا ما يتلقى المتلقي نصوصا مسرحية مشابهة قرأها أو شاهدها أو سمع عنها، ومن بين أهم المكونات التي تشكل أفق التوقع لدى المتلقي نجد المكون التاريـــخي و الثـــقافي و الاجتماعي، و السياسي و ما لهذه العوامل من أهمية بالغة في تحديد التواصل الذي يكون بين المتلقي و النـــّص.

---

(188) – ماري الياس و حنان قصّاب حسن: المعجم المسرحي، ص:56.

(189) – يُـــنظر: محمد عباس عبد الواحد: قراءة النّص و جماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة و تراثنا النقدي– دراسة مقارنة–، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996م، ص: 27-28.

إنّ استدعاء المتلقي لكلّ المفاهيم السابقة حول النّص المقروء يخضع إلى الأدوات المعرفية للعصر الذي تتم فيه القراءة، ومادام لكلّ عصر خصوصيته المعرفية فإنّ الأدوات تختلف تبعا لاختلاف العصر، وأول هذه الأزمنة التي يُشكلها أفق التوقع هو زمن التلقي الجمالي الذي يشبه الزمن النفسي الداخلي الذي يقترن فيه التلقي بالدهشة فتترتب عنه حالة من الارتياح النفسي.(190)

فبفضل أفق التوقع يمكن للمتلقي فهم النّصوص و تأويلها و ملء فراغاتها ومن ثم المساهمة والمشاركة في إكمال النصوص المحذوفة و صياغة المعنى الذي يريده المتلقي(191)، لهذا فمبدأ أفق التوقع يُحقق التفاعل بين المتلقي و نصه، فالقارئ عندما يُعمل فكره في تفسير دلالات النّص التي يطرحها المؤلف فهو بذلك يتفاعل مع البنية الاجتماعية للنّص، ومن ثمة فهو يحاكيها حسب نظرية المحاكاة (*Imitation*).(*)

لقد حدد هانس روبرت ياوس (*Hans Robert Jauss*) ثلاثة مبادئ أساسية تتعلق بأفق التوقع، وهي(192):

- **المبدأ الأول**: خبرة الجمهور المسبقة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه الأثر.
- **المبدأ الثاني**: شكل ومحتوى آثار سابقة يفترض معرفتهما في الأثر الجديد.
- **المبدأ الثالث**: التعارض بين اللّغة الشعرية و العملية؛ أي التعارض بين العالم التخيلي والواقع اليومي.

في ظل هذا المنحى يُمكن القول أنّ مبدأ الخبرة الذي طرحه هانس روبرت ياوس (*Hans Robert Jauss*) من المبادئ الهامة التي يستند إليها أفق التوقع لدى المتلقي، فهذا الأخير يحتاج إلى مجموعة من الخبرات التي تعينه على فهم العمل الأدبي و استيعاب مضمونه،

---

(190) – يُنظر:حميد سمير: النّص و تفاعل المتلقي، في الخطاب الأدبي عند المعري–دراسة–، ص: 25.

(191) – يُنظر:ابن عيني عبد الله:أفق التوقع في عمود الشعر لأبي علي المرزوقي، مجلة جذور، جدة، المملكة العربية السعودية، ع32، شوال 1433هـ–سبتمبر2012م، ص:221.

(*)–**نظرية المحاكاة**:اللّفظ اليوناني (*Mimesis*) له معنيان: فعل ما فعله الآخرون أو عمل شيء مماثل لشيء آخر، و المحاكاة مرادفة للمشاركة؛ لأنّ العالم المحسوس مشارك للعالم المعقول من حيث كونه نسخة منه، و تنقسم المحاكاة إلى قسمين؛ محاكاة منعكسة سلبية هي استجابة تلقائية للموقف الراهن، ومحاكاة فعالة إيجابية هي تقليد لحركات جديدة أو فعل جديد، وهي مقصورة على الإنسان دون غيره.(للتفصيل يُنظر: مراد وهبه: المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2007م، ص: 578-579).

(192) – يُنظر:هانس روبرت ياوس: نحو جمالية للتلقي –تاريخ الأدب تحدّ لنظرية الأدب–، ترجمة: محمد مساعدي، ص:63.

و يتشكل عامل الخبرة من مجموعة من القراءات المتعاقبة لأجيال القراء بما يشكل عندهم خلفية معرفية تسمح لهم بمعرفة القيمة الجمالية للعمل الأدبي.[193]

إنّ استدعاء المتلقي للخبرات و التجارب المعرفية السابقة في تلقي النّص المسرحي لا يلغي تجربته الخاصة التي يستعين بها في إدراك و فهم هذه الأحداث[194]، و تجدر الاشارة إلى أنّ هذه الخبرة التي يكتسبها المتلقي يجب أن تتعلق بالجنس الأدبي المدروس، فالمسرحية – في نظرنا– تختلف عن الأجناس القصصية الأخرى كالرواية أو القصة، لهذا بات لزاما على المتلقي أن يلم بالجنس الأدبي المدروس.

أما المبدأ الثاني الذي أشار إليه هانس روبرت ياوس (*Hans Robert Jauss*) له صلة وثيقة بشكل و مضمون الآثار السابقة التي يتلقاها المتلقي، و التي قد يجدها في النّص الذي هو بصدد دراسته، و من ثمة يجمع أفق التوقع بين النّصوص السابقة و اللاحقة من خلال شكل ومضمون النّص.

و المبدأ الثالث ينشأ من ذلك التعارض الموجود بين اللّغة الشعرية و اللّغة اليومية، أي بين العالم التخيلي الذي تحكمه قواعد و قوانين موضوعة مسبقا، و بين هذا العالم الذي يعيشه المتلقي؛ لهذا يجب على المتلقي أن يكون واعيا بتقاليد الكتابة.[195]

كما طرح هانس روبرت ياوس (*Hans Robert Jauss*) مصطلحا آخر يرتبط بأفق التوقع و هو إعادة تشكيل الأفق الذي يعني"تلك الاستعدادات المسبقة التي يكون عليها الجمهور أثناء إقدامه على تلقي أثر أدبي جديد"[196]، ربّما تُشير لفظة الاستعدادات إلى تلك الخبرة الذهنية التي اكتسبها المتلقي من جراء القراءات السابقة و التي تُشكل وضعية استقبالية للأثر الجديد.

---

(193) – يـــُنظر:رضا معرف: جدلية التاريخ و النّص و القارئ عند نقاد مدرسة كونستانسن الألمانية، مجلة كلية الآداب و اللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع12، جانفي2013م، ص:271.

(194) – يـــُنظر:هانس غيورغ غادامير: فلسفة التأويل–الأصول،المبادئ،الأهداف–، ترجمة: محمد شوقي الزين، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر– المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1427هـ–2006م، ص: 18.

(195)– يـــُنظر:الـــمصطفى عمراني: مناهج الدراسات السردية و إشكالية التلقي–روايات غسان كنفاني نموذجا–، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2011م، ص:87.

(196) –هانس روبرت ياوس: نحو جمالية للتلقي –تاريخ الأدب تحدّ لنظرية الأدب–، ترجمة: محمد مساعدي، ص:14.

من خلال قراءتنا لمصطلح إعادة تشكيل الأفق عند هانس روبرت ياوس (*Hans Robert Jauss*) وجدناه يرتكز على ثلاثة عناصر أساسية، وهي[197]:

- المعايير المعهودة أو الشعرية المميزة للجنس الذي ينتمي إليه النّص الأدبي.
- العلاقات الضمنية التي تصله بآثار معروفة تندرج في سياقه التاريخي.
- التعارض بين الخيال و الحقيقة، بين الوظيفة الشعرية و الوظيفة العملية للغة.

في ضوء ما سبق لاحظنا بأنّ هذه العناصر الثلاثة تخضع للمعايير المتبعة في كلّ جنس أدبي، وبما أن لكلّ جنس أدبي معاييره التي تُميزه عن الأجناس الأخرى، فعلى المتلقي أن يتتبع كلّ معيار على حدى ثم يحاول أن يُعيد تشكيل أفقه من جديد، أما العنصر الثاني فيتعلق بالمعرفة التاريخية التي يجب على المتلقي أن يكون ملما بها، و هو بصدد إعادة تشكيل أفقه؛ لأنّه يمكن لأحداث التاريخ أن تتحول لتُصبح صوراً تتعاقب بتعاقب المجتمعات في علاقاتها المتباينة[198]، أما العنصر الثالث يتبدى في التعارض الذي قد يكون بين الخيال و الواقع في لغة الكاتب، أي بين الوظيفة الجمالية و الوظيفة الإخبارية.

إنّ إعادة تشكيل الأفق يقع عندما لا يستجيب النّص لتوقع المتلقي، مما يدفعه إلى بناء أفق جديد يتلاءم مع رؤية المتلقي للعمل في حد ذاته والتي قد تختلف جزئيا أو كليا، كما تحدث هانس روبرت ياوس (*Hans Robert Jauss*) عن العدول الجمالي الذي يُعد مسافة فاصلة بين أفق التوقع السائد و الأثر الأدبي الجديد، يقول في ذلك:"إنّ القدرة على إعادة تشكيل أفق توقع أثر أدبي ما وفق ما تقدم، معناه أيضا القدرة على تحديد الخاصية الفنية للأثر الأدبي حسب نوعية الوقع و درجة تأثيره على جمهور بعينه. وإذا أطلقنا مفهوم"العدول (الانزياح) الجمالي *Ecart esthétique* على المسافة الفاصلة بين أفق التوقع السائد و الأثر الأدبي الجديد الذي يمكن لتلقيه أن يؤدي إلى "تغيير في الأفق"[199]، يُحيلنا مصطلح (العدول) إلى الانزياح (*L'ecarte*) الناجم عن تعديل أفق التوقع و منه تتشكل المسافة الجمالية التي هي حد فاصل بين الأفق السائد لدى جمهور المتلقين و الأثر المدروس.

---

(197) – يـــُنظر:هانس روبرت ياوس: نحو جمالية للتلقي –تاريخ الأدب تحدّ لنظرية الأدب–، ترجمة: محمد مساعدي، ص:67.

(198) – يـــُنظر:جابر عصفور: الـــمرايا المتجاورة – دراسة في نقد طه حسين– ، ص:166.

(199) – هانس روبرت ياوس: نحو جمالية للتلقي –تاريخ الأدب تحدّ لنظرية الأدب–، ترجمة: محمد مساعدي، ص:69.

كما تحدث هانس روبرت ياوس *(Hans Robert Jauss)* عن تقنية السؤال و الجواب و دورها في إعادة تشكيل أفق التوقع، يقول في ذلك:"إنّ إعادة تشكيل أفق التوقع بالصورة التي كان عليها قديما أثناء إبداع الأثر الأدبي و تلقيه، تمكن أيضا من طرح أسئلة أجاب عنها الأثر في الماضي، ومن ثمة اكتشاف الكيفية التي أمكن لقارئ ذلك العصر أن ينظر بها "[200]، فلكي يُعيد المتلقي تشكيل أفق توقعه عليه طرح مجموعة من الأسئلة تتعلق بالأثر الذي هو بصدد قراءته و البحث عن إجابات مقنعة يكون الذين سبقوه قد أجابوا عنها أو عن بعضها، ومن خلال الإجابات المقترحة يكون المتلقي تعرف على طبيعة التلقي.

تحدث هانز جورج غادامير *(Hans Georg Gadamer)* في كتابه (الحقيقة و المنهج) عن دور الأسئلة في بناء الفهم عند المتلقي، يقول في ذلك:"فالشخص الذي يريد أن يفهم عليه أن يسائل ما يقع وراء ما يُقال. عليه أن يفهمه كإجابة عن سؤال. فإذا ذهبنا إلى ما وراء ما يُقال. فنحن حتمًا نطرح أسئلة تذهب إلى ما وراء ما يُقال. و نحن نفهم معنى النّص من خلال اكتساب أفق السؤال و حسب؛ أفق يتضمن ضرورة إجابات أُخَرَ ممكنة. و عليه فإن معنى جملة ذو صلة بالسؤال التي كانت هي إجابة عنه"[201]، في ضوء هذا النّص يُمكن القول بأنّ منظومة الفهم تُبنى عن طريق تقنية الأسئلة و الأجوبة التي يطرحها المتلقي على النّص، و يُحاول أن يجد لها إجابة مُعينة انطلاقا من السياق الذي ترد فيه، و تذهب هذه التقنية إلى أبعد من ذلك، حيث تُكسب المتلقي أفق السؤال الذي يُمكنه من معرفة طبيعة الأسئلة الممكنة و أبرز الإجابات المقترحة.

من هنا يُمكن القول إنّ هانس روبرت ياوس *(Hans Robert Jauss)* حاول أن يجمع المتلقي و تاريخ الأدب من خلال فكرة أفق التوقع التي تُحقق دلالة جمالية تتأسس بعملية مقارنة يقوم بها القارئ بين العمل المدروس و الأعمال الأدبية الأخرى التي قد تتقاطع فيما بينها انطلاقا من خاصية التأثير الذي يُحدثه العمل بالنسبة للمتلقين، ويكتسب القارئ من خلال قراءته لتاريخ الأدب الخبرة التي تجعل أفق توقعه يقترب إلى حد كبير من الفهم الجيد للعمل الأدبي باستحضار السياق الذي قيل فيه.

---

[200] – هانس روبرت ياوس: نحو جمالية للتلقي –تاريخ الأدب تحدّ لنظرية الأدب–، ترجمة: محمد مساعدي، ص:75.

[201] – هانز جورج غادامير: الحقيقة و المنهج– الخطوط الأساسيّة لتـــأويلية فلسفية–، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار أويا للطباعة و النشر و التنمية الثقافية، طرابلس، الجماهيرية العظمى، ط1، 2007م، ص:491-492.

و يأخذ أفق التوقع عديدا من المسارات حصرها إدريس بلمليح في ثلاثة مسارات، وهي[202]:

●–**المسار الأول**:زمن التلقي الجمالي المقترن بالدّهشة الفنية التي يحسها كلّ قارئ يطلّع على الأثر اطلاعا مبدئيا، فيخضع لوقعه و يتفاعل معه في معزل عن العملية الإدراكية.

●–**المسار الثاني**:زمن التأويل الاستعادي(*Interpretation rétrospective*) الذي يتحقق بتبرير الدهشة وفق قراءة استعادية للأثر،يطمح المتلقي عن طريقها إلى بناء فهم و تأويل يعكس عبرهما تفاعلا لابدّ من أن يكشف عن الأفعال الكامنة في النّص.

●–**المسار الثالث**: زمن التلقي التاريخي، ويتم عن طريق تأويل النّص اعتمادا على المعاناة التي أبداها القراء السابقون من خلال تفاعلهم الإيجابي مع الأثر، ويدخل ضمن هذا الزمن كلّ تأويل جديد يجيب عن الأسئلة التي قد تظل عالقة بحكم أنّ النّص الفني يتضمن فعالية لم يستوعب القراء السابقون مجمل مكوناتها عبر ردود أفعالهم المختلفة.

عند استقرائنا لهاته المسارات نُلاحظ أن المسار الأول المتعلق بزمن التلقي الجمالي مقترن بالدهشة التي يُحدثها الأثر الأدبي على المتلقي مما يجعله يتفاعل مع المؤلف من خلال النّص، أما المسار الثاني فيرتبط بزمن التأويل الاستعادي الذي يعمد إلى تبرير الدهشة التي أحدثها العمل الأدبي عن طريق إعادة قراءته من جديد بهدف بناء الفهم مع الاحتفاظ بعنصر التفاعل الذي يُحدثه الفعل التأويلي للمتلقي، في حين أنّ المسار الثالث يرتبط بزمن التلقي التاريخي و الذي يستحضر تاريخ القراءات السابقة و التي يُمكن أن تكون مكملة للقراءة المعاصرة.

كما حدد حميد سمير ثلاث حالات من ردود الفعل عند المتلقين، وهي [203]:

●–**الحالة الأولى**: أن تكون الكتابة وفق معيار جمالي واحد معروف لدى القارئ يجد فيه تأكيدا لأفق انتظاره، وفي هذه الحالة يتم استعادة و تكرار معايير جمالية موروثة تكرس نوعا من التقاليد الفنية، وتحافظ على إرثه الجمالي انطلاقا مما اكتسبه الجنس الأدبي في مساره

---

(202) – يـــُنظر: إدريس بلمليح: استعارة الباث و استعارة المتلقي ضمن كتاب – نظرية التلقي إشكالات و تطبيقات– سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1993م، ص:111-112.

(203) – يـــُنظر:حميد سمير: النّص و تفاعل المتلقي، في الخطاب الأدبي عند المعري–دراسة–،ص: 32.

التاريخي، وهنا نكون إزاء تلق أدبي يصاحبه شعور بالرضا و الارتياح سببه المتعة الجمالية التي أصبحت قرينة بنصوص ترتبط بأفق له تقاليد جمالية موروثة.

● - **الحالة الثانية:** في هذه الحالة يتم التصادم بين عمل أدبي جديد وبين أفق انتظار متداول ومألوف، وهذا ما يجعل بعض الأعمال الجديدة في نشأتها الأولى تظل لفترة زمنية غير متقبلة؛ لأنّها تفتقر إلى الجمهور، وهذا نظرا لما تتميز به الكتابة من جدة في أسلوبها وموضوعاتها أو تغير في وظيفتها أو تعديل في جنسها، فيبدو عليها أثر الغرابة أول مرة مما يؤدي إلى تخييب أفق المتلقي.

● **-الحالة الثالثة:** تخلف المقاييس الجديدة التي أفرزتها الحالة الثانية من تأسيس أفق الانتظار له رصيد فني تربطه علاقة جدلية بأسئلة واهتمامات عصره.

ويمكن تحديد أفــق التوقع عند كلّ قارئ من خلال ما يلي:

- تهيئة المتلقي ووضعه في جو النّص الأدبي الذي هو بصدد قراءته مما يجعله يستعد ذهــنيا ومعرفيا.

- مراعاة التجربة المعرفية التي يملكها المُتلقي و دمجها مع النّص الأدبي.

- إيجاد الفارق المعرفي بين قراءة المتلقي و القراءات الأخرى بما فيها قراءة المؤلف في حد ذاته.

كما طرح هانس روبرت ياوس (*Hans Robert Jauss*) مصطلح اندماج الأفق لوصف العلاقة القائمة بين أفق التوقع السابق/القراءات الماضية و أفق التوقع اللاحق/ القراءات المعاصرة، ومن هنا يُشكل المتلقي تجاوبه في ضوء هذه العلاقة مع تطعيم جمالية الإنــتاج والتصوير التقليديتين ببعد آخر ملازم لطبيعة الأدب بوصفه ظاهرة جمالية و اجتماعية.[204]

ومن بين المصطلحات التي جاءت بها نظرية التلقي نجد المسافة الجمالية(*Distance Esthétique*) التي عرفها مراد حسن فطوم بقوله:" مقدار الانحراف الكائن بين أفق انتظار القارئ وما يقوله النّص، ومن خلال ردود أفعال القراء يمكن لنا معرفة مقدار هذه المسافة الجمالية" [205]، فالمسافة الجمالية هي بعد قائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه و بين أفق توقعه،

---

(204) -يــُنظر: هانس روبرت ياوس: نحو جمالية للتلقي -تاريخ الأدب تحدّ لنظرية الأدب-، ترجمة: محمد مساعدي، ص:13.

(205) - مراد حسن فطوم: التّلقّي في النقد العربي - في القرن الرابع الهجري-، ص:34.

ويمكن الحصول على هذه المسافة باستقراء ردود أفعال القراء على الأثر، و تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها على النّصوص، لهذا فالمسافة الجمالية تتعلق بأفق التوقع و ما يتولد عنه من تغيرات و اندماجات.[206]

و يرى واين بوث(*Wayne Booth*) أنّ المسافة الجمالية مصطلح يُستخدم عندما لا تتناسب تجربة القارئ مع التجربة التي تتطلّبها معايير الكتاب[207]، فكثيرا ما تتعارض تجربة المتلقي مع تجربة المؤلف مما يُؤثر سلبا على التجاوب عند المتلقين، وبخاصة عندما لا تستجيب كتابة المبدع لتطلعات المتلقي، و هذا ما يدفع – في نظرنا–كثيرا من المتلقين إلى القيام بردود أفعال مختلفة تجاه العمل المقروء مثل: استنكار العمل ورفضه، أو الاعتراف بنجاحه و الإعجاب به، أو فهمه على نحو تدريجي و متأخر، و على مستوى هذه الردود المحتملة تقاس درجة أهمية العمل وقيمته الجمالية.[208]

و تأخذ دراسة المتلقين طرقا شتى نوجزها في مايلي[209]:

●–**الطريقة الأولى**:دراسة المتلقين المفترضين للنّص و في أغلب الأحيان يكونون معينين بوضوح في المقدمات أو في التمهيد للقارئ أو في تعيين نوع النّص أو في إشارات على غلاف الكتاب.

●–**الطريقة الثانية**: دراسة المتلقين المحتملين، ويستند ذلك إلى طبيعة الحياة الثقافية في العصر الذي يُنتج فيه النّص.

●–**الطريقة الثالثة**: دراسة المتلقين الفعليين و يتعلق الأمر هنا بسوسيولوجيا القراءة و المشهد التمثيلي.

---

(206) – يُنظر: حسن بزاري: سؤال التلقي – التلقي الجمالي للمعلقات–، دار الأمان، الرباط، المغرب– منشورات الاختلاف، الجزائر– منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2014م، ص: 43.

(207) – يُنظر:واين سي بوث: المسافة ووجهة النظر، ضمن كتاب شعرية المسرود، رولان بارت، وولفغانغ كايسر، و.ك.بوث، فيليب هامون، ترجمة:عدنان محمود محمد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، (د.ط)، 2010م، ص:82.

(208) يُنظر: سعيد عمري: الرواية من منظور نظرية التلقي – مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ–، منشورات مشروع البحث النقدي و نظرية الترجمة، فاس، المغرب، ط1، 2009م، ص:34.

(209)– يُنظر:بول آرون و ألان فيالا: سوسيولوجيا الأدب، ترجمة: محمد علي مقلد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2013م، ص:79-80.

و إذا انتقلنا إلى المسرح نجد أنّ (المعجم المسرحي) لباتريس بافي (*Pavis patrice*) قدّم مفهوما شاملا لأفق التوقع يتعلق بمجموعة من العناصر التي تندمج مع بعضها البعض مشكلة الفضاء المعرفي الذي ينطلق منه المتلقي في تحديد أفقه، و يتعلق بما يلي[210]:

- العنوان.
- خصائص الجمهور الاجتماعية و الثقافية.
- الشخصية المسرحية.

يرتبط أفق التوقع بالعنوان؛ لأنّ العنوان واجهة العمل المسرحي، فكثيرا ما يتعرف المتلقي على مضمون النّص عن طريق العنوان، و هنا يتشكل أفق التوقع لدى المتلقي قبل و بعد قراءة النّص المسرحي.

و يُشير أفق التوقع إلى الخصائص الاجتماعية و الثقافية للجمهور؛ فأفق التوقع يبحث عن ردود أفعال المتلقين بوصفهم عناصر فاعلة داخل منظومة اجتماعية معينة تمتاز بخصائص معينة تختلف تماما عن المنظومات الاجتماعية الأخرى، وهنا قد يحدث التشابه بين ردود الأفعال حول الأثر الذي هم بصدد دراسته.

و في المسرح تكتسي الروافد الثقافية أهمية بالغة بوصفها إطارا معرفيا يضم مجموعة من المدركات التي اكتسبها المتلقي ضمن حقول معرفية مُعدة مسبقا يُوظفها المتلقي في تعاطيه مع النصوص المسرحية، و بطبيعة الحال فهذه الروافد تختلف من متلق إلى آخر و من عصر إلى آخر مادام لكلّ عصر بيئته الخاصة و قراؤه الذين يتباينون حتى في ما بينهم، أو قد يُحقق العمل استجابة بعدية، وبخاصة في تلك النّصوص التي قد تتبع تقنيات غير مألوفة تتجاوز هذا الأفق كما هي الحال في بعض النّصوص التي ليس لها جمهور معين لحظة صدورها، و لكنها تنتظر زمنا قد يطول و قد يقصر يحتاج فيه المتلقي لعدة تغييرات إلى أن يصل إلى مستوى يمكنه من التفاعل معها[211]، بينما في المسرح يأخذ أفق التوقع اتجاهيين؛ أحدهما دراميّ يظهر في تَوقُّع تَسلسل أحداث المسرحيّة و شكل الصراع و النهاية، و عنصر التشويق(*Suspense*) يُبنى انطلاقاً من هذا التوقُع، و مَنحى جَماليّ يَتبدى في توقُع أسلوب و شكل العرض المسرحي ببعديه الهزلي

(210) – يـــُنظر: باتريس بافي: معجم المسرح:ترجمة: ميشال ف. خطّار، ص:94.

(211) – يـــُنظر:هانس روبرت ياوس: نحو جمالية للتلقي –تاريخ الأدب تحدّ لنظرية الأدب–، ترجمة: محمد مساعدي، ص:19.

والتراجيدي[212] ، كما يبدو لنا أنّ هناك منحى آخر يتعلق بالقراءات السابقة واللاحقة للعمل المسرحي؛ فالنّص المسرحي يُكتب في فترة من فترات معينة بيد أنّه يخضع لسلطة القارئ في طريقة قراءته و تلقيه التي قد تختلف من عصر إلى آخر.

1-2-أفق التوقع في ثلاثية عبد القادر علولة: عند حديثنا عن أفق التوقع في الثلاثية يجب أن نُميز بين نوعين من أفق التوقع، وهما:

●**-النوع الأول:** أفق توقع موجه إلى فئة من القراء سواء أكانت هذه الفئة من عامة القراء أم فئة متخصصة في المسرح ثم نقترح عليهم نصا من نصوص الثلاثية أو مشهدا من المشاهد ثم نجري عليهم دراسة ميدانية نختبر فيها ردود أفعالهم و مدى استجابتهم للعمل المسرحي التي لا تخرج عن هذين الشكلين:

-الشكل الأول: استجابة إيجابية: وفيها يحدث انسجام جمالي بين أفق التوقع عند المتلقين و المؤلف، فالمتلقون استطاعوا أن يفكوا شفرات النّص و يفهموا الأبعاد الفكرية التي يُريد المؤلف أن يُوصلها إليهم.

-الشكل الثاني: استجابة سلبية: تظهر هذه الاستجابة عندما يشعر المتلقون بإحساس الخيبة تجاه العمل المسرحي كونه لا ينسجم مع توقعاتهم المعرفية أو قد يُخالف وجهة نظرهم، وهنا تحدث فجوة معرفية بينهم وبين النّص المسرحي مما يستوجب عليهم أن يعيدوا قراءة النّص مرة أخرى قراءة واعية هادفة تنطلق من المعطيات المعرفية التي انطلق منها المؤلف مع استدعاء الخبرات الماضية، فقراءة النّص في الماضي يستفيد منه القارئ في الحاضر، فهي بمثابة نقل خبرات معرفية من الماضي إلى المستقبل.[213]

و في خضم هذا الطرح نُلاحظ أن الاستجابة السلبية - في نظرنا- تُعيق مبدأ الحوارية (*Dialogisme*) الذي يحدث بين المؤلف و المتلقي من خلال العمل الأدبي فتحدث هناك قطيعة إبستيمولوجية بين العناصر الثلاثة المشكلة للعمل الفني، بيد أنّه يُمكن قراءة الاستجابة السلبية قراءة إستيطيقية؛ فالعمل المسرحي الذي لا يتوافق مع رؤى الأديب يُشكل في حد ذاته انزياحا أدبيا لأفق التوقع عند المتلقي، ولا يمكن وصف الاستجابة هنا بأنّها استجابة سلبية.

---

(212) - يُنظر: ماري الياس و حنان قصّاب حسن: المعجم المسرحي، ص:56.

(213) - يُنظر:محمد عباس عبد الواحد: قراءة النّص و جماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة و تراثنا النقدي- دراسة مقارنة-، ص: 27-28.

●–**النوع الثاني**:رصد أفق التوقع داخل نصوص الثلاثية، و البحث عن المقاطع المسرحية التي تضم أفق التوقع متعلقة بالشخصيات المسرحية، و من الأمثلة على ذلك ما ورد في مسرحية (الأقوال) في مشهد (غشّام وابن مسعود) أين يستحضر المتلقي أفقه للكشف عن احتمالات وفاة (داود)، فنقرأ مثلا قول(غشام) :"**توفى جدك داود...وحود قالوا صكه البغل ووحود قالوا صرعاته الشّمس طاح البغل بقى يجري هامل و المحراث وراه...عفّسه البغل و المحراث زاد كمّل عليه**"[214]، فهذا المقطع المسرحي يفتح أفق التوقع لدى المتلقي من خلال الاقتراحات التي قدمها الابن عن وفاة أبيه المبنية على أساس افتراضي يُجسده فعل الإخبار المبين في قوله:(وحود قالوا)، و لعلّ هذا المقطع هو إستراتيجية من قبل المؤلف بهدف جعل المتلقي يستخدم أفق توقعه للوقوف عند الأسباب الحقيقية التي أدت إلى وفاة(داود).

و في مقطع مسرحي آخر من مسرحية (الأجواد) مشهد (الحبيب الربوحي) يستعرض النص مجموعة من ردود أفعال موظفي البلدية من الانشغال الذي رفعه (الحبيب الربوحي) بخصوص قضية حديقة الحيوانات، فنقرأ قول (القوّال):"**قصد المكاتب و تكلم مع بعض من الاداريين في البلدية. الأول قاله :الله غالب وماعندي طاقة و ماعندي ما ندير للهوايش (...) الثالث عشر قاله: أم...شوف...ايه**"[215]، فكانت الإجابات عبارة عن أغلب الاحتمالات التي قد يُقدمها المتلقي وتمثل خلاصة الإجابات التي قد يطرحها أي موظف، و التي قد تكون عبارة عن مجموعة من التوقعات يُنجزها المتلقي لحظة تلقيه خبر ذهاب (الحبيب الربوحي) إلى البلدية لمساعدة حيوانات الحديقة.

و قد تخفق الشخصيات المسرحية في تقدير أفق التوقع كما هي الحال في مسرحية (اللّثام) في مشهد (برهوم الخجول) أين أخفقت شخصية (الشريفة) في الكشف عن سبب خوف (زوجها) (برهوم الخجول)، فنقرأ مثلا قولها:" **على حساب الشوفة راك قاتل شي حد وهربان**"[216]، فمصدر خوف (برهوم) لا يتعلق بحادثة القتل كما تظن (الشريفة) بل بأسباب أخرى لها صلة بالمصنع الذي يعمل فيه، فهذا الإخفاق قد يكون له صلة بالمتلقي، فرؤية مشهد

---

(214) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص:41.

(215) – عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص:83-85.

(216) – عبد القادر علولة: مسرحية اللّثام، ص:164.

الخوف على الشخصية يجر المتلقي إلى تقديم مجموعة من الاقتراحات يراعي فيها ملابسات المشهد.

انطلاقا من الأمثلة السابقة نصل إلى أنّ أفق التوقع في الثلاثية يتعلق بالأفعال المسرحية التي تنجزها الشخصيات و تبين موقفها من أحداث تحمل العديد من الدلالات تجعل المتلقي يتفاعل معها و يبدي موقفه منها مع استدعاء مخزونه الثقافي المشكل من قراءات سابقة ولاحقة تجعله يتعاطى مع المواقف المختلفة باقتراح أفق توقع يتماشى مع سياق المشهد، و يتوافق مع رؤية المؤلف.

2-خطاب التغريب في الثلاثية: يُعد التغريب *(Distanciation)* تقنية من التقنيات يستخدمها المؤلف في نصه المسرحي من خلال التعديل في الوظائف أو اقتراح أفعال مسرحية تقوم بها الذوات الفاعلة للفت انتباه المتلقي و جعله ينجز عمليات ذهنية يُعيد فيها المشاهد الغريبة إلى مألوفة و يبحث عن قصدية المؤلف، ومن ثمة يتحقق التفاعل بينه و بين نصه، وقبل أن نستعرض هذه التقنية في النماذج المختارة ارتأينا أن نقدم مفهوما للـــتغريب.

2-1-مفهوم التغريب: عرّف (المعجم المسرحي) التغريب بأنّه "تعديل إدراك الشيء المألوف من خلال إبراز الشاذّ فيه(...)تقنية تقوم على إبعاد الواقع المُصوّر بحيث يتبدّى الموضوع من خلال مِنظار جديد يُظهر ما كان خفيّا أو يُلفت النَّظَر إلى ما صار مألوفًا فيه لكثرة الاستعمال"[217]، قدّم هذا التعريف مفهومين لمصطلح (التغريب) يتعلق المفهوم الأول بإنجاز إدراكي يعمل على تعديل المُعطيات المألوفة و إبراز الشاذ منها، و من ثمة فهذه الأشكال المقترحة من قبل المؤلف على المتلقي تبتعد عن الألفة و المتعارف عليه؛ لأنّ الكاتب لا يحاكي الواقع بل يغربه و ينزع عنه كلّ مظاهر الألفة، أما المفهوم الثاني فجعل من التغريب تقنية يستخدمها الكاتب المسرحي تسعى إلى إبعاد المدركات الواقعية و حل محلها أخرى مجازية بهدف حمل المتلقي إلى البحث عن المعاني الخفية التي يريدها المؤلف.

بينما نجد جيرالد برنس(*Gerald Prince*) في معجمه (المصطلح السردي) يُعرفه بأنّه: "جعل المألوف غريبًا عن طريق إعاقة الطرق المألوفة التلقائية للإدراك"[218]، فالتغريب عبارة

---

(217) – ماري الياس و حنان قصّاب حسن:الـــمعجم الـــمسرحي، ص:139.

(218) –جيرالدبرنس: المصطلح السردي – معجم المصطلحات–، ترجمة : عابد خزندار، ص:56.

عن تقنية تُحوّل المدركات المألوفة إلى غريبة من خلال إعاقة البنى المألوفة و جعلها غريبة، و هنا يحدث خلل في البناء الإدراكي للمتلقي، و لاسيما عندما يتجاوز المنظومة الإدراكية التي تغدوكتلة مُفككة، و لعلّ الهدف من ذلك هو:

-لفت انتباه المتلقي إلى تلك المعاني الخفية التي تحمل دلالات معينة.

-تحقيق المتعة الفنية التي أشار إليها مارك جيمنيز (*Marc Jimenez*) بوصفها أساس التجربة الجمالية للمتلقي[219]، هذه المتعة التي لا تتحقق إلا من خلال تذوق المتلقي لهذه المعاني الخفية.

و التغريب عند أدمير كوريه هو :"تصدير واع و خلاق للغة ومعانيها. والتصدير يعني استثمار اللّغة جمالياً لإحداث مؤثرات خاصة تتصدر وعي المتلقي"[220]، فالكاتب قد يستثمر اللّغة بهدف إحداث التغريب في النّص الموجه إلى المتلقي، و من هنا يمنح التغريب للمتلقي رؤية جديدة في استخراج المعاني النابعة من خبرته مما يجعله ينفعل مع النّص انفعالا إيجابيا.

وإذا انتقلنا إلى تقنية التغريب في المسرح نجدها تعد من أبرز الوسائل التي يستخدمها الكاتب لضمان نجاح العمل المسرحي سواء على مستوى النّص أو على مستوى العرض، وفي هذا يقول عبد الرحمن بن إبراهيم :"لقد أدرك المسرحيون العرب و الحداثيون أن نجاح العرض المسرحي مرهون بمدى قوة تأثيره و استمرارية فعل هذا التأثير إلى ما بعد العرض، و لم يكن أمامهم إلا تحويل المألوف إلى شيء غريب؛ على أساس أن الغرابة مثيرة للفضول و التساؤل (...)إنّ التغريب بهذا المعنى أداة للتنوير السياسي، و التنوير الاجتماعي و الإيديولوجي"[221] ، يكشف هذا النّص عن البعد الجمالي الذي يُقدمه التغريب للمسرح من خلال عنصر الإثارة الذي يُحدثه في المتلقي، فالتغريب يحوّل المعاني المألوفة إلى عناصر غير مألوفة مما يجعل المتلقي يتفاعل معها و يبحث عن مقاصد المؤلف، و هو من الأساليب التي يعتمد عليها الكاتب لتمرير رسائله المختلفة (السياسية و الاجتماعية و الإيديولوجية)، وبخاصة في المجتمعات التي تشترط على الكتاب عدم اقتحام مجالات معينة ومعالجة بعض القضايا الحساسة في المجتمع بدعوى أنّها

---

(219) - يُنظر:مارك جيمنيز: الجمالية المعاصرة-الإتجاهات و الرهانات-، ترجمة: كمال بومنير، منشورات الضفاف، بيروت، لبنان- منشورات دار الإيمان، الرباط، المغرب- منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012م، ص:114-115.

(220)-أدمير كوريه: سيمياء براغ للمسرح- دراسات سيميائية-، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، (د.ط)، 1997م، ص:12.

(221) - عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة و التجريب في المسرح، ص:204-205.

تُروج لسياسة العنف و تُشيع الفوضى الناتجة عن نضج الفكر، هذا الأمر الذي جعل المسرحيين يلجؤون إلى هذه التقنية كأسلوب من الأساليب الغير مباشرة.

و تجدر الإشارة هنا إلى أنّ التغريب قد يُعيق حركة التلقي في بعض النّصوص المسرحية، وبخاصة النصوص الغامضة التي تحمل أفكارا فلسفية يصعب استيعابها أو تُعالج بعض المفاهيم المطلقة؛ لأنّها تفرض على المتلقي نوعاً من الحصار لا يستطيع النفاذ منه إلى الأحداث المسرحية و الانخراط في السلك الدرامي.[222]

ويتخذ التغريب طرقا شتى في المسرح كلجوء الكاتب إلى تكرار الأحداث المسرحية وتغريب اللّغة كأنّ تــُقدم الشخصيات نفسها بصيغة المتكلم و الغائب متنقلة من الزمن الحاضر إلى الماضي أو العكس، أو الحديث عن موضوع مهم و جاد بلغة محلية بسيطة، أو مخالفة لأعراف الكتابة المسرحية كالمزج بين الشعر و النثر و الأغاني الشعبية التي ترددها الشخــصيات[223]، أو قد يحدث التغريب في البنية الزمانية و المكانية أو في أسماء الكنية هذا على مستوى النّص المسرحي، أما على مستوى العرض فقد يتعدى التغريب عناصر الديكور المسرحي التي قد لا تتناسب مع طبيعة الموضوع، أو قد يحدث التغريب على مستوى حركات الممثل (لغة الجسد) و ما تحمله هذه الحركات من دلالات نفسية، وفي هذا الصدد يقول محمد سالم سعد الله في كتــابه(أنسنة النّص):"المسرح هو مملكة الجسد و ساحة معرفية لتقديم العمليات النفســية و الجسدية و الانفعالية التي تُسهم في إيصال الرسالة الفنية للمتلقي الذي يجد فيها حاجته الروحية في البحث عن الحقيقة "[224]، ففي العرض المسرحي تكون هناك مساحة أوسع للتغريب لإثراء آليات الإرسال؛ فجسد الممثل يضم لوحده دلالات كثيرة يُمكن أن يستثمرها المخرج المسرحي لتحقيق التغريب.

2-2-جمالية النسق التغريبي في ثلاثية عبد القادر علولة:يُعد التغريب أحد العناصر التي اعتمد عليها عبد القادر علولة في نصوصه المسرحية بهدف بناء منظومة تفاعلية بينه و بين

---

(222) – يــُنظر:جمعة أحمد قاجة: الــمدارس المسرحية و طرق إخراجها- منذ عصر الإغريق حتى العصر الحاضر- وزارة الثقافة و الفــنون و التراث، الدوحة، قطر، ط1، 2009م، ص:254

(223) – يــُنظر:يحي البشتاوي: المسرح و القضايا المعاصرة، ص:70.

(224) – محمد سالم سعد الله: أنــسنة النّص – مسارات معرفية معاصرة-، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1 ،2007م، ص:117.

المتلقي و تحقيق الفرجة و المتعة الفنية متأثرا بأسلوب الكاتب الألماني بيرتولت بريخت، *(Bertolt Brecht)* في الكتابة المسرحية، وفي هذا السياق يرى جميل حمداوي في كتابه (صورة المسرح الجزائري في النقد المغربي المعاصر) أن عبد القادر علولة جمع بين" منهجين متناقضين: المنهج النفسي القائم على التقمص و المعايشة الداخلية، و المنهج البريختي الملحمي الذي ينبني على التغريب، وكسر الإلهام*(Inspiration)*. إنّها مفارقة على مستوى التشخيص و الإخراج المسرحي، وهذا قد يؤثر سلبا في ذهن الممثل و تصوره الفكري والإيديولوجي، فيسبب له غموضا فنيا وجماليا ناتجا عن الجمع بين طريقتين متناقضتين: الإيهام وعدم الإيهام في الوقت نفسه"[225] ؛ إنّ الحكم بالتناقض الذي أصدره جميل حمداوي حول منهج عبد القادر علولة في الكتابة المسرحية لا يُعد –في نظرنا– تناقضا بالقدر الذي نرى أنّه شكل من أشكال تحقيق التفاعل بين النّص و متلقيه؛ فمعايشة عبد القادر علولة لشخوصه المسرحية من الناحية النفسية هي أحد الأساليب التي يعتمد عليها في نقل الشخصيات إلى المتلقي نقلا صحيحا مما يضمن له تأثير الشخصية على المتلقي، في حين أن التغريب هو تقنية تهدف إلى تحقيق التشويق و إحداث التفاعل بين النّص و متلقيه، لأنّ المتلقي يُعيد قراءة خطاب التغريب الموجود داخل العمل المسرحي و يسعى إلى فكه من خلال قراءة السياق الذي ورد فيه.

و من هنا يتراءى لنا أن التغريب يأخذ بعدا جماليا عندما يعمل على تعديل طبيعة التلقي، ولاسيما داخل النّص المسرحي؛ فالمتلقي قد يُواجه معان مختلفة تُثيرها الشخصيات بهدف إثارة وعيه بغرابة واقعه الاجتماعي تارة وبتناقضه تارة أخرى، و من الأمثلة التي نوردها في هذا المجال ما ورد في مسرحية(الأقوال) أين لاحظنا ازدواجية المفهوم في المؤسسة الاقتصادية في ظل النظام الاشتراكي بين رؤية المدير(السي الناصر) و معارضة (قدور السواق)؛ فالمدير(السي الناصر) فرض –في نظرنا– مفهوما تغريبيا على المتلقي باستحداثه لمصطلحات وسلوكيات تنـــزاح عن المشروع الذي جاءت به الاشتراكية، حيث استبدل الفرد بالجماعة، والمصلحة الخاصة بالمصلحة العامة.

و قد يرتبط التغريب بالحدث المسرحي كما هي الحال في مشهد (غشام و ابنه مسعود) عندما أبلغ الأب ابنه برضاه عن قرار التوقيف عن العمل، يقول(غشّام) :"**المهيم يا ابني مسعود**

(225) –جميل حمداوي: صورة المسرح الجزائري في النقد المغربي المعاصر، مكتبة المثقف،(د.ن)، ط1، 2015م، ص:5.

...اليوم الصباح حبسوني من الخدمة ...ارتب ما تنخلكش نحكيلك...حبسوني ما وقع لا زقى و لاحس...حبسوني بالتبسيمة و أنا راضي"[226]، يبدو لنا أنّ الخبر الذي نقله (غشام) لابنه بخصوص توقيفه من العمل لا تستدعي منه إظهار الفرح بل الحزن لفقد منصبه في العمل و من ثمة تدهور وضعيته الاجتماعية.

و في مسرحية (الأجواد) يلمس المتلقي تغريبا خاصا يتعلق بحديث الحيوانات كما هي الحال في مشهد (الحبيب الربوحي) أين يخترق التغريب خيال المتلقي عندما يقرأ خطاب (النمس) الموجه إلى (الحبيب الربوحي) الذي يقول فيه:"**السي الحبيب غدوة ان شاءالله لو ساعدك الوقت وفت على سوق المدينة اشري لي من فضلك ارطل حب الملوك"**[227]، إنّ توظيف المؤلف لحديث الحيوانات في سياق حديثه عن وضعية الحديقة يُعد – في نظرنا– شكلا من أشكال التغريب وخرق المألوف، ولعلّ الدافع من وراء ذلك هو نقل صورة عن وضعية حيوانات الحديقة.

و في المشهد نفسه ينقل التغريب العلاقة الموجودة بين الشخصية البطلة و (الغزالة)، فنقرأ قول (الحبيب الربوحي):"**أيا عندي يا بنتي يا...رمز الزين و الحرية"** [228]، ففي هذا المقطع يمزج التغريب بين الحقيقة و الخيال، و بخاصة عندما يكتشف المتلقي أن البنت المنادى عليها هي (الغزالة) مما يكسر المألوف لديه و القرينة هنا توظيفه لدلالة الرمزية المتمثلة في لفظتي (الزين، الحرية)، ومن أشكال التغريب الواردة في المشهد (**التغريب اللفظي**) عندما تُوظف اللفظة في غير محلها مما ينتج عن هذا التوظيف تغيير للمعنى، كما هي الحال في لفظة (جاسوس) التي وردت في سياق رد (الحبيب الربوحي) على همة حارس الحديقة، يقول في ذلك:"**أنا جاسوس الفقراء"**[229]، اقترنت لفظة (الجاسوس) الواردة في المشهد بلفظة أخرى هي(الفقراء) مما يجعل العبارة باجتماع اللفظتين تحمل خطابا تغريبيا موجها إلى المتلقي؛ لأنّ التجسس بوصفه آلية تُستخدم للتعرف على ما يفعله الآخرون استخدمت في سياق غير السياق الذي يمكن أن ترد فيه، لتعبر عن موقف معين تتضح ملامحه عند قراءة كلّ المشهد.

---

(226) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص: 35.

(227) – عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص:87.

(228) – المصدر نفسه، ص: 101.ذ

(229) – المصدر نفسه، ص: 92.

و من أشكال التغريب كذلك نجد (**التغريب الزمني**) أين عمد المؤلف إلى تقديم معطيات زمنية خاطئة بهدف تحقيق التغريب، ومن الأمثلة على ذلك ما هو وارد في مسرحية (الأقوال) في مشهد (زينوبة بنت بوزيان العساس)، فنقرأ مثلا قول (القوّال):"**زينوبة بنت بوزيان العساس في عمرها تناعش سنة**(...)**زينوبة بنت بوزيان العساس يمثلوا بها في الثانوية**"[230] ، نُلاحظ أن التغريب يحمل معلومات تتعلق بعمر شخصية (زينوبة) و المقدر باثنتي عشرة سنة ثم ينتقل إلى الحديث عن الشخصية البطلة في الثانوية، فإذا قمنا بعملية حسابية نلاحظ أنّ سن التلاميذ في مرحلة الثانوية يتعدى أربع عشرة سنة، و لعلّ الهدف من هذا التعريف هو لفت انتباه المتلقي إلى صفة الذكاء التي تتصف بها الشخصية البطلة بغية تبرير بعض المواقف التي تقوم بها الشخصية.

و من أشكال التغريب نجد (**تغريب الكنية**) كما هو وارد في مسرحية (الأجواد) في مشهد(قدور)، فنقرأ قول (القوّال):

"**باقي يـــــفكر في الصـــغيرة بنته مريمة**

اللي تنساه تنادي له عمي كاليتيمـــــة."[231]

ففي هذا المقطع استخدم المؤلف تقنية التغريب في وصف العلاقة بين الأب وابنته، كما يظهر في قوله:(اللي تنساه تنادي له عمي كاليتيمة)، و لعلّ الهدف من مناداة البنت لأبيها بالعم و تشبيها باليتيمة هو وصف مشاعر البنت تجاه الأب الغائب دائما عن المترل بسبب ظروف العمل.

و في مسرحية (اللّثام) وجدنا تغريبا آخر يُمكن أن نطلق عليه (**تغريب أسماء الشخصيات**) ويتعلق الأمر هنا بتغيير اسم الشخصيات مثل: شخصية (البكوش)؛ فالبكوش التي تعني باللغة العربية الفصحى الأبكم الذي لا يتكلم بيد أنّه في مشهد (برهوم الخجول) شخصية تتكلم، فنقرأ قول (البكوش):" **ديري حسانة يا اختي ...هذي الفاكية اللي جبتها وزعيها من فضلك على المرضى**"[232]، ولعلّ الهدف من هذا التغريب هو جعل المتلقي يُعمل فكره في البحث عن

---

(230) – عبـــد القـــادر علـــــولة: مـــــسرحية الأقـــــــوال، ص:56 -57.

(231) – عبـــد القـــادر علـــــولة: مـــــسرحية الأجـــــــواد، ص: 102.

(232) – عبـــد القـــادر علـــــولة: مـــــسرحية الـلّثـــــــام، ص: 192.

الدلالات الحقيقية التي تجعل المؤلف يستخدم هذا النوع من الوصف مع قدرته على الاستعانة بأسماء أخرى تحل محل هذه الشخصيات.

في ضوء الأمثلة السابقة نُلاحظ أنّ عبد القادر علولة حاول أن يجعل من المُتلقي جزء لا يتجزأ من عملية التغريب من خلال فرض معطيات جديدة لم يعهدها من قبل بهدف حثه على توظيف ثقافته ورؤيته التي تعد نتاجا لقراءات سابقة و مطالعات أدبية و قيم ذوقية.(233)

مما تقدم يُمكن القول أن خطاب التغريب هو خطاب حاضر في الثلاثية لسببين، يتعلق الأول بتبني المؤلف المنهج البريختي في الكتابة، هذا المنهج الذي يقوم على تقنية التغريب لكسر الإيهام(*ILLusion*)(*) لدى المتلقي، أما السبب الثاني فيتعلق بمبدأ التفاعل الذي يمكن أن يُحدثه في ذهن المتلقي، بوصفه أحد التقنيات التي يرتكز عليها كتاب النصوص المسرحية، وقد يتمظهر خطاب التغريب في الثلاثية في عدة مستويات منها ما يتعلق بالحدث في حد ذاته و منها ما يتعلق باللّغة.

بناء على مما تقدم نستطيع القول إنّ شعرية التلقي في ثلاثية عبد القادر علولة تتشكل ضمن مجموعة من العناصر تتعلق بالبناء الفني الذي نجده في كلّ نص مسرحي، و من أبرزها الشخصية بكلّ أبعادها الثلاثة (الجسدي و النفسي و الاجتماعي)؛ حيث وجدنا المؤلف تبنى طريقتين، الأولى تتعلق بالبيئة التي كان يستقي منها شخصياته أما الثانية فتتعلق بطبيعة الشخصية و الوظيفة التي تُؤديها داخل النّص، والمستقرئ لشخصيات النصوص الثلاثة يجد أنّ المؤلف وفّق إلى حد كبير في اختيار الشخصيات؛ حيث جعل المتلقي يتفاعل معها على الرغم من التشابه الذي قد نلاحظه في بعض المشاهد كتكرار الأسماء أو توظيف شخصية واحدة في كلّ النّصوص

---

(233) – يـــُنظر: فتحي بوخالفة: شعرية القراءة و التأويل في الرواية الحديثة، ص: 33

(*)–**الإيـــــهام:** كلمة الإيهام مأخوذة من الكلمة اللاّتينية (*ILLusio*) المُشتقّة من الفعل اللاّتيني (*Ludere*) بمعنى مزح و سخر، ثم تطوّر المعنى مع الزمن فصارت الكلمة تدلّ على خطأ في الإدراك يُؤدي إلى اعتبار الظاهرة حقيقة واقعة. استخدم الخطاب النقدي العربي تعبيري وهْم و إيهام المأخوذيْن من فعل توهّم الشيء أي تمثّله و تخيّله و تصوّره. و يُفضَّل استخدام كلمة إيهام بدلا من وهْم؛ لأنّ لفظة(وهم) تدل على النتيجة في حين أنّ لفظة (إيهام) تُعطي فكرة المَسار أو العمليّة؛ لأنّ الإيهام في الفنّ و المسرح هو تأثير فنّيّ و عمليّة متكاملة تستند على الإيحاء بالحقيقيّ من خلال محاكاة الواقع. (للـــتفصيل يـــُنظر: ماري الياس و حنان قصّاب حسن: الـــمعجم الـــمسرحي، ص:91-95.).

المسرحية كما هي الحال في شخصية (القوّال) التي تُعد – في نظرنا– من الشخصيات التي تبقى عالقة في ذهن المتلقي بعد الانتهاء من القراءة.

و إذا ما انتقلنا إلى البنية الزمنية نُلاحظ بأنّها لا تقل أهمية عن الشخصيات المسرحية؛ وبخاصة إذا حاول المؤلف أن يختار الزمن المناسب الذي يتلاءم مع طبيعة الأحداث، وتنقسم هذه البنية إلى قسمين؛ زمن كتابة النّص المسرحي و زمن الأحداث، و هنا اشتغل المؤلف على حقبة زمنية كان للنظام الاشتراكي الحظ الأوفر فيها، ويظهر هذا من خلال استخدام بعض الملفوظات الدالة على ذلك مثل: لفظة الاشتراكية كمؤشر ضمني تدل على النظام الاشتراكي الذي كان سائدا في فترة من الفترات، و تجدر الإشارة إلى أنّ الثلاثية سجلت حضور بعض المؤشرات الزمنية التي لها علاقة بالمادة التاريخية، فأضحت بذلك نافذة يُطل من خلالها المتلقي على بعض الأحداث التاريخية بعضها يتعلق بتاريخ الجزائر و البعض الآخر يتناول تاريخ الثورات في بعض البلدان، والمُلاحظ أنّ هذه المؤشرات الزمنية تختفي في بعض المشاهد التي تضم أغاني شعبية، و هنا استخدم أزمنة الأفعال التي حلّت محل المؤشرات الزمنية مع التنبيه إلى أنّ كلّ مشهد له بنية زمنية تختلف عن المشاهد الأخرى ربّما يكون مكمن الاختلاف يرجع إلى طبيعة المشهد و الموضوع الذي يُعالجه و الفترة الزمنية التي يتحدث عنها.

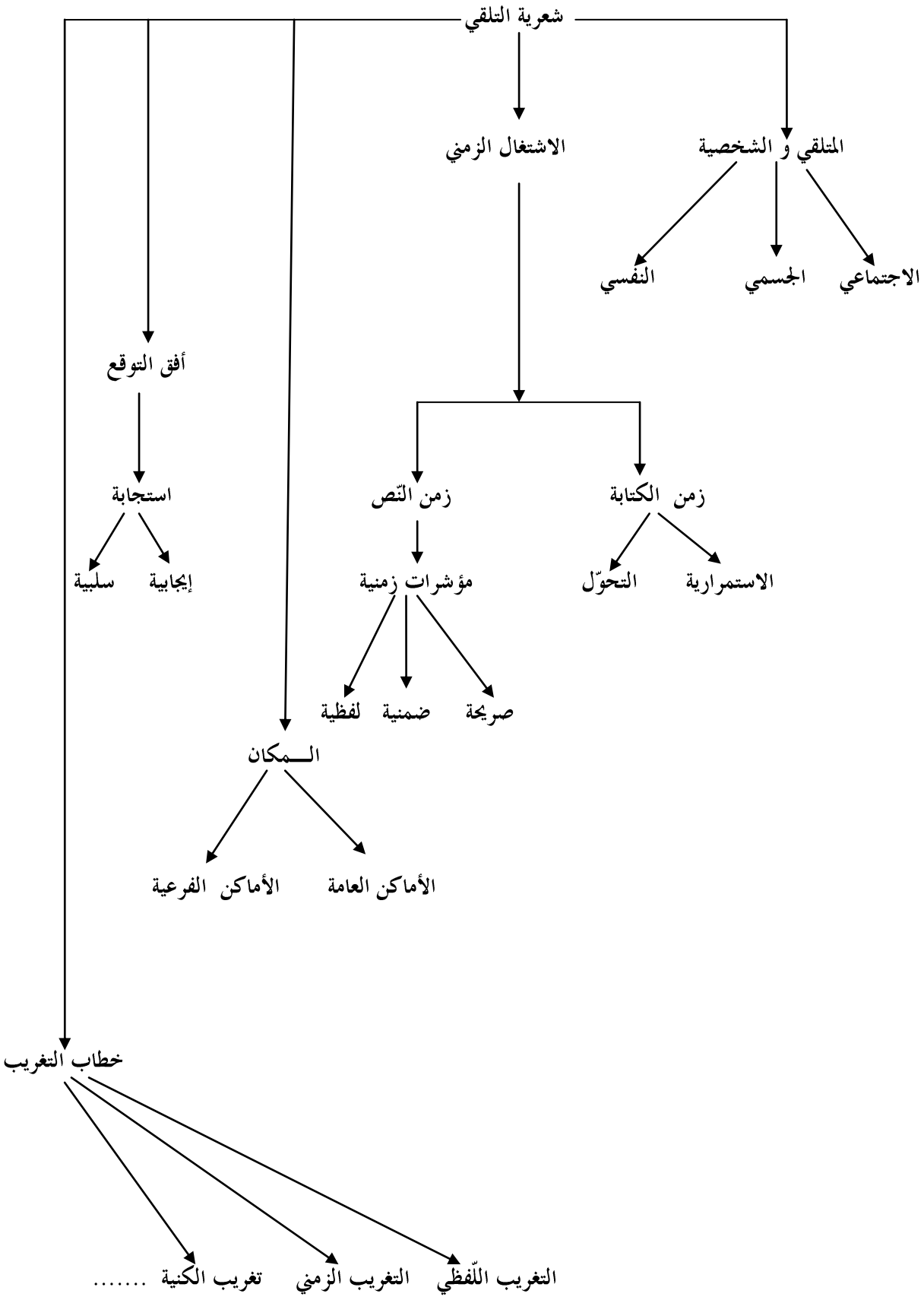
أما العنصر الثالث الذي تتحقق به شعرية التلقي فهو: المكان لما يكتسيه من قيمة جمالية لدى المتلقي، وعند دراستنا لتمظهرات المكان في النماذج المسرحية وجدناه ينقسم إلى قسمين؛ أماكن عامة و رئيسة منها:(الشركة، المترل، الشارع،حديقة الحيوانات، المستشفى...) بعضها مفتوح و الآخر مغلق، وهي تحمل بعدا اقتصاديا و اجتماعيا و حضاريا ينسجم مع نص المشهد، أما القسم الثاني فيتعلق بأماكن مكملة فرعية مساعدة منتجة للمعنى؛ لأنّ الكاتب المسرحي لا يحتاج إلى مكان واحد فقط ليُعبر به عن فكرته بل يحتاج إلى أماكن أخرى يستعين بها للتأسيس للقضية التي يُدافع عنها، وهذا ما استخلصناه عند دراستنا لبعضها أين وجدنا المكان يحمل دلالات ومعان مختلفة كأن يُستخدم لوصف ظاهرة اجتماعية معينة مثل : الفقر أو أزمة السكن، و المستقرئ للطريقة التي اعتمد عليها المؤلف في اختيار الأماكن يتراءى لنا أنّه مزج بين الأماكن المغلقة و المفتوحة مع تكرار بعض الأماكن في المشهد الواحد كالمترل

الذي يستدعي من المؤلف الاشتغال عليه لجغرافيته المتميزة لدى المتلقي و لانفتاحه على الأماكن الأخرى.

و المتأمل للعنصر الرابع الذي تتحقق به شعرية التلقي نجده يتمثل في أفق التوقع و خطاب التغريب، فهذان العنصران يحتلان مكانة متميزة في نظرية التلقي لارتباطهما الوثيق بمنظومة الاستيعاب و الفهم، و يُعدان عملية ذهنية يستقصي في ضوئها المتلقي أثر المعنى انطلاقا من مخزونه الثقافي و الاجتماعي الذي اكتسبه من القراءات السابقة، وبعد الانتهاء من فعل القراءة يُنتج القارئ استجابتين؛ إحداهما إيجابية، وفيها يُوافق أفق توقع القارئ رؤية المؤلف أما الثانية فسلبية تتم عندما يشعر المتلقي بالخيبة لتعارض رؤيته مع وجهة نظر المؤلف.

لقد استثمر عبد القادر علولة –في نظرنا– اللّغة لتحقيق التغريب أين تتحوّل فيه اللّغة المألوفة إلى لغة غريبة تبدو غامضة نوعا ما بيد أنّها تُحقق المتعة الفنية التي يُنشدها المتلقي عند قراءته للعمل المسرحي و هذا ما لفت انتباهنا في المقاطع المسرحية، و لعلّ الهدف من تقنية التغريب هو ترك المتلقي يتفاعل مع النّص و يبحث عن قصدية المؤلف، والخطاطة الآتية تُوجز لنا ما جاء في هذا القسم:

الشكل رقم04


شعرية التلقي
المتلقي و الشخصية
الاجتماعي
الجسمي
النفسي
الاشتغال الزمني
زمن الكتابة
الاستمرارية
التحوّل
زمن النّص
مؤشرات زمنية
صريحة
ضمنية
لفظية
الــمكان
الأماكن العامة
الأماكن الفرعية
أفق التوقع
استجابة
إيجابية
سلبية
خطاب التغريب
التغريب اللّفظي
التغريب الزمني
تغريب الكنية .....

القسم الرابع: المتلقي و التشكيل التعبيري

- أ- اللّغة المسرحية.
- ب- الأنساق التعبيرية.
- ج- الحوار المسرحي.
- د-المتلقي بين الفعل التأويلي و المتخيل المسرحي.

" الأسلوب هو ذلك الإبراز الذي يفرض على انتباه القارئ بعض عناصر السلسلة التعبيرية."

ميكائيل ريفاتير: معايير التحليل الأسلوبي، ترجمة: حميد لحمداني، ص:21.

القسم الرابع: المتلقي والتشكيل التعبيري

يستعين المتلقي بالتشكيل التعبيري لفهم النّص المسرحي و سبر أغواره و البحث عن الدلالات الحقيقية التي يريد أن يوصلها المؤلف إلى المتلقي سواء أكان قارئاً أم مشاهداً، وهذا لا يتأتى إلا بلغة سلسة سهلة يفهمها الجميع، فالنّص المسرحي ليس موجهًا لفئة دون أخرى فافتراضية القارئ العادي تضمن للمبدع – في نظرنا– استمرار النّص عبر الحقب المتزامنة هذا من جهة، ومن جهة أخرى البحث عن أكبر عدد ممكن من المتلقين و هو مطلب يسعى إلى تحقيقه كلّ كاتب مسرحي يكتب نصًا مسرحيًا للقراءة أو المشاهدة، في ضوء هذه الفكرة تدور عناصر هذا القسم الذي قسّمته إلى أربعة عناصر رئيسة، وهي:

أ– اللّغة المسرحية.

ب– الأنساق التعبيرية.

ج– الحوار المسرحي.

د– المتلقي بين الفعل التأويلي و المتخيل المسرحي.

أ– اللّغة المسرحية:

تحتل اللّغة المسرحية(*Langage théâtrale*) مكانة بارزة لدى المتلقي، فبفضلها يمكنه فهم النّص المسرحي و استيعاب مضمونه و استخراج مكوناته الجمالية و معرفة نمط التفكير لدى المؤلف، فكلّما كانت لغة النّص المسرحي بسيطة استطاع المتلقي فهمها و إدراكها، و من ثمة يسعى إلى التواصل معها و العمل على فك رموزها.

و المستقرئ للكتب القديمة و الحديثة يجد أنّ اللّغة تعد أحد العناصر الأساسية في العملية الإبداعية عند الفلاسفة و النقاد، فهي مثلا عند أرسطو (*Aristote*)وسيلة هامة تعبر بها الشخصية عن أفكارها[1]، وعند رولان بارط (*Roland Barthes*) "جملة من المقررات و العادات تشمل كلّ كُتّاب عصر من العصور، ومعنى ذلك أنّ اللّغة مثل طبيعة تمر بمجملها عبر كلام الكاتب دون أن تعطيه مع ذلك أيّ شكل و دون أن تغذيه: إنّها مثل حلقة حقائق

[1] – يُنظر : أرسطو: فن الشّعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، ص:99.

مجردة وخارجها فقط تبدأ كثافة القول الوحيدة بالترسب. إنّها تشمل كلّ إبداع أدبي تقريباً"[2]، يبدو- من خلال هذا النّص- أنّ اللّغة *(Langue)* وسيلة إبداعية تواصلية بين الكاتب و المتلقي؛ الكاتب بوصفه مبدعًا لهذه اللّغة التي تساعده على نقل أفكاره والكشف عن خلجات نفسه و تحقيق فعل التواصل الذي يتم بينه وبين المتلقي هذا الأخير الذي يُشترط أن يكون على دراية بلغة المُبدع مُطلعاً على أسرارها كاشفاً عن جوانبها الجمالية؛ لأنّ مبدأ التوافق اللّغوي من شروط تحقيق التفاعل داخل النّص.

يبدو لنا أنّ اللّغة في النّص المسرحي تختلف عن غيره من النّصوص الأدبية، فالمؤلف المسرحي يحتاج إلى لغة لإعداد الحوار و صناعة الحبكة المسرحية، كما تساعد اللّغة المتلقي على فهم العمل و التفاعل معه ضمن نظام لغوي مُعين يضمن مبدأ التأثير و التأثر بينهما؛ لأنّه لا يوجد نص بلا كاتب، ولا يوجد تواصل دون المتلقي [3]، لهذا نرى أنّ العلاقة الجدلية البادية بين المؤلف و متلقيه داخل النّص المسرحي هي التي تضمن استمرارية العمل عبر الأزمنة والعصور المتعاقبة و تجعل المتلقين يستجيبون لعمل المؤلف بوصفه مُبدعاً منتجا للنّص الموجه إلى المتلقي الذي يُبدي حوله ملاحظاته، ومن ثمة يتفاعل معه انطلاقا من مبدأ الاستجابة الذي يُحققه في العمل المسرحي.

و أي نص يكتبه المبدع له وجهان؛ وجه لفظي و المتمثل في تلك الألفاظ و العبارات التي يستعين بها المبدع في التواصل مع المتلقي، وآخر تفاعلي و هو ذلك الجانب الجمالي الذي تحققه اللّغة بوصفها وعاء دلاليا، وهذا ما تحدث عنه فولفغانغ إيزر *(Wolfgang Iser)* عند دراسته لبنية التجاوب التي يحدثها المتلقي، يقول في ذلك :"كلّ بنية قابلة للتميز في التخييل لها غالبا هذان الوجهان: الوجه اللفظي والوجه التأثيري: يوجّه المظهر اللفظي رد الفعل و يمنعه أن يكون اعتباطيا بينما يكون المظهر التأثيري استفاء لذلك الشيء الذي تمت بنْيَنَتهُ بواسطة لغة النّص، فأيٌّ و صف للتفاعل بين المظهرين يجب أن يجسّد في الآن ذاته بنية التأثيرات (النّص)

---

[2] -رولان بارط: الكتابة في درجة الصفر، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب -دار المحبة، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2009م، ص:15.

[3] - يُنظر: فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبيّة -مدخل نظريّ و دراسة تطبيقية- دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2008م، ص:22.

و بنية التجاوب(القارئ)"[4]، إنّ بنية التجاوب التي يحدثها المتلقي من خلال قراءة العمل الأدبي تخضع لمبدأ التفاعل الذي يتم بين جانبين أحدهما لفظي و الآخر تأثيري انطلاقا من معادلة لكلّ ملفوظ لغوي وحدة تأثيرية؛ فقيمة اللفظ تتعدى مرحلة التعبير *(Expression)* إلى مرحلة التأثير، ولكي يُحقق الملفوظ اللّغوي بعده التأثيري وجب على المؤلف أن ينتقي الألفاظ المناسبة و يحرص على أن لا تكون اعتباطية بل ناتجة عن رؤى مسبقة مُعدة سلفا من قبل المبدع، و لعلّ الهدف من ذلك هو البحث عن مكمن التأثير الذي هو نتيجة منطقية لعملية القراءة التي يُمارسها المتلقي، وتجاوب المتلقي مع العمل مرهون بالإنجاز الدلالي الذي يُحققه اللّفظ.

كما تحدث فولفغانغ إيزر *(Wolfgang Iser)* عن دور فعل الكلام(*Acte de langage*)[*] في التواصل بين المتلقي والكاتب و تنظيم العلامات داخل النّص الأدبي، يقول في ذلك:"إن فعل الكلام بوصفه وحدة تواصل لابد أن ينظم العلامات، وأن يحدد الطريقة التي يتم بها تلقي هذه العلامات. وعمليات الكلام ليست مجرد جمل. فهي تعبيرات لغوية في موقف أو سياق معين، و من خلال هذا السياق تتخذ معناها. إذن فعمليات الكلام هي وحدات التواصل اللغوي التي تتخذ بها الجمل موقعها و معناها تبعا لاستخدامها"[5]، انطلاقا مما سبق يُمكن القول أنّ أفعال الكلام ليست مجرد جمل منتشرة و علامات مبعثرة داخل النّص الأدبي بل هي تعبيرات لغوية تحمل دلالات عديدة بحسب طبيعة المعنى في حد ذاته، فكلّما تغير المعنى تغير معه فعل الكلام، والعلامة اللّغوية تخضع لنظام مُعين ذات طبيعة نسقية يُساعد المتلقي على تتبع حركة المعنى داخل النّص و تحديد طبيعة التلقي، ومن ثمة يتشكل فعل التواصل الذي يجمع بين المؤلف و المتلقي و النّص.

---

[4] – فولفغانغ إيزر: فعل القراءة(نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ترجمة : حميد الحميداني و الجلالي الكدية، ص: 13.

[*]–**أفعال الكلام:** نظرية أفعال الكلام جاء بها الفيلسوف الإنجليزي جون لا نجشو لأوستن (*John Langshaw Austin*)، وتعد أول محاولة جادة تتجاوز الطرح الأرسطي المتعلق بالقول الخطابي، و الدراسة البلاغية بإعادة تنظيم منطق اللّغة الطبيعية على ضوء الدّراسات اللّسانية المعاصرة، ولقد حققت النظرية قفزة نوعية في الدّراسات الفلسفية و اللّسانية، وجاءت على شكل محاضرات ألقاها على طلبته، و تناول فيها مجموعة من القضايا منها ؛ العبارات الإنشائية و الخبرية، فعل الكلام، قوته و لازمه.(يُنظر: أوستين: نظرية أفعال الكلام العامة–كيف ننجز الأشياء بالكلام–، ترجمة عبد القادر قينيني، مطابع أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 1991م، ص:5.).

[5] –فولفجانج إيسّر: فعل القراءة– نظرية في الاستجابة الجمالية–، ترجمة: عبد الوهاب علوب، ص:63.

فالمؤلف المسرحي عندما يكتب نصا فهو يهدف-حسب نظرية أفعال الكلام-إلى تحقيق ثلاثة أنواع من أفعال الكلام، وهي[6]:

- -فعل القول .
- -فعل الإنجاز.
- -فعل التأثير.

ففعل القول يتعلق بالكتابة في حد ذاتها كونها عملية إبداع تتضمن المقولات التعبيرية التي أراد المؤلف أن ينقلها إلى المتلقي، بينما فعل الإنجاز يرتبط بالعمليات التعبيرية المنجزة من البداية إلى النهاية أما الفعل التأثيري فيُؤكد العلاقة التفاعلية للأفعال داخل النظام النصي، فالفعل يحمل طاقة تأثيرية في المتلقي.

و أفعال الكلام وحدة تواصل بين المتلقي و نصه تنطلق من مبدأ القصدية، لأنّ الأفعـــال من حيث هي أفعال مجردة، كالمعاني و الدلالات تنتظم وتقترن مع أفعال أخرى لكي تشكل أفعالا مركبة ومعقدة و متواليات من الأفعال [7]، و في النّص المسرحي تتمظهر أفعال الكلام على شكل ملفوظات لغوية تنتجها الذات الممثلة من خلال الحوار الذي يدور بين مختلف الشخصيات، ومن ثمة يتحقق فعل التواصل بين الشخصيات فيما بينها من جهة، وبينها وبين المتلقي من جهة أخرى سواء أكان قارئا أم مشاهدا.

و اشترط فولفغانغ إيزر *(Wolfgang Iser)* مبدأ التعارف اللّغوي ليتحقق التفاعل الذي ينشده المتلقي، يقول في ذلك:"ولكي ينجح أي فعل لغوي، هناك شروط معينة يجب توافرها، هي شروط أساسية بالنسبة لفعل الكلام نفسه. ولابد للعبارة أن تثير شيئا متعارفا عليه لدى المتلقي و المتحدث على السواء"[8]، يبدو لنا أنّ مبدأ التعارف اللّغوي شرط أساسي لتحقيق التفاعل بين النّص و متلقيه، و نجاح الفعل اللّغوي مرهون بمدى تعرف الـــمتلقي عليه،

---

[6]-يـــُنظر: مجيد الماشطة، أمجد كاظم الركابي: مدارس النقد الأدبي الغربي الحديث، الدار المنهجية للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1 ،1437هـــ - 2016 م، ص:166.

[7] - ***Voir:Teun A.Van Dijk.:Texte and context-Exploration in the semantics and pragmatics of discourse, longman , London and new York, united states of America, 1977,P :233.***

[8] -فولفجانج إيـــسّر: فعل القراءة- نظرية في الاستجابة الجمالية-، ترجمة: عبد الوهاب علوب، ص:63.

ففضلا عن المعرفة اللّغوية السطحية التي يجب أن يكتسبها المتلقي أثناء قيامه بفعل القراءة هناك معرفة أخرى ترتبط بالمعاني الخفية التي يطرحها الفعل اللّغوي أثناء تأديته لمهامه التواصلية.

و قسّم فولفغانغ إيزر *(Wolfgang Iser)* أفعال الكلام باعتبار التعبير إلى أفعال الكلام ذات طبيعة غير تعبيرية وأفعال الكلام ذات الطبيعة الحرفية التي تؤثر في المتلقي، يقول في ذلك:"وأفعال الكلام غير التعبيرية و التعبيرية الحَرفية هي التي تهمنا بصفة خاصة في دراستنا للطبيعة العملية للنص الأدبي. فحين تحقق عبارة ما التأثير المطلوب على المتلقي و بالتالي تؤدي إلى النتيجة الصحيحة تكون لها سمة فعل تعبيري حَرفي؛ فالمقصود ينتج كما يقال"[9]، لعلّ الهدف من هذا التقسيم هو محاولة التمييز بين التعابير المنتجة لمبدأ التفاعل المنتظر و بين التعابير الأخرى التي يغدو دورها فقط في المحافظة على خاصية الانسجام في المعنى داخل النّص، و من ثمة فالفلسفة اللّغوية المقترحة تهدف في مجملها إلى سبر أغوار النّصوص و البحث عن التعابير الأكثر تأثيرا على المتلقي و تميز بينها وبين مختلف التعابير الأخرى؛ فكتاب النّصوص المسرحية ينتجون تعابير لغوية عديدة عند تناولهم موضوعا ما بعضها يُحدث وقعا حسنا عند تلقيها أما البعض الآخر فيبقى مجرد ألفاظ نقل المعنى و ضمان الانسجام بين بنية النّص.

و ليست التعابير وحدها من تُحدث التأثير في المتلقي، فحتى الإنجاز الدلالي المحقق في النّص يُسهم هو الآخر في بناء التفاعل بين النّص و متلقيه من خلال ترابط وانسجام الجمل مع بعضها البعض و الذي يُؤثر في القارئ مما يُنشط التفاعل بين المتلقي و النّص، يقول فولفغانغ إيزر *(Wolfgang Iser)*في ذلك:" فإنّ الترابطات تتقاطع باستمرار محدثة في النهاية الإنجاز الدلالي الذي كانت تهدف إليه. لكن هذا الإنجاز لا يحدث في النّص بل لدى القارئ الذي ينبغي عليه أن "يُنشط" تفاعل الترابطات المُبَنيَنَة مسبقا من طرف متتالية الجمل."[10]

من الواضح أنّ الإنجاز الدلالي المقترح لبناء التفاعل داخل النّصوص قاسم مشترك بين النّص و متلقيه؛ فالنّص بجمله المترابطة و المتلقي من خلال تنشيط ملكته الذهنية في الربط بين هذه الجمل المختلفة.

---

(9) – فولفجانج إيـــسّر: فعل القراءة- نظرية في الاستجابة الجمالية-، ترجمة: عبد الوهاب علوب، ص:64.

(10) – فولفغانغ إيـــــزر: فعل القراءة- نظرية جمالية التجاوب في الأدب-، ترجمة :حميد الحميداني و الجلالي الكدية، ص: 59.

وإذا انتقلنا إلى ثلاثية عبد القادر علولة نجد أنّ النّصوص الثلاث تُشكل بنيات أساسية تضم كثيرا من المعاني مُعبر عنها في ملفوظات لغوية متموضعة داخل المستويات اللّغوية للنّص المسرحي، و سنحاول أنّ نتطرق إلى هذه المستويات بشيء من الشرح والتفصيل للكشف عن أثرها في بناء التفاعل بين المتلقي و نصه.

1-الـــمتلقي و مستويات البناء اللّغوي في ثلاثية عبد القادر علولة :نرى أنّ النّص المسرحي هو وعاء المؤلف الذي يجمع فيه أفكاره و عواطفه و أحاسيســـه و اللّغة هي الوسيلة التي ينقل بها الكاتب أفكاره إلى الآخرين، و غالبا ما ينطلق المؤلف المسرحي من لغة مجتمعه التي يفهمها العامة و الخاصة بهدف تحقيق التواصل بين النّص و المتلقي، ولعلّ هذا ما جعل عبد القادر علولة ينطلق من لغة المجتمع الذي يعيش فيه، و حاول أن يُدمجها في نصوصه المسرحية بهدف تحقيق الفرجة والتواصل مع المتلقي، و بخاصة إذا علمنا أنّ الجمهور الذي كان يكتب له جمهور من عامة الناس معظمه لا يُحسن اللّغة العربية الفصحى، لهذا بات لزاما عليه أن يستخدم لغته ليقترب منه. إنـــّها لغة تبتعد كلّ البعد عن التعقيد و الغموض الذي من شأنّه أن يُعيق عملية التواصل بين المتلقي و نصه؛ لأنّ لغة النّص المسرحي – في نظرنا- هي لغة إبلاغية، و في هذا السياق يقول علي الراعي: "اللّغة في المسرح هي وسيلة إبلاغ أكثر منها وسيلة للتعبير. ولهذا فقد وجب أن تكون لغة مباشرة لا يجد الـــجمهور عنتا في استقبال ما تريد أن تنقله له"[(11)]، إنّ الحديث عن الوظيفة الإبلاغية للغة المسرح لا ينفي الخاصية التعبيرية؛ لأنّ الخطاب المسرحي كغيره من الخطابات الأخرى هو خطاب تعبيري، ولعلّ الإنجاز الإبلاغي الذي يحققه المسرح يهدف إلى تحقيق البعد التواصلي، فثمة في النّص المسرحي رسائل كثيرة يُرسلها الكاتب للمتلقي، لهذا فهو يحتاج إلى الأسلوب الإبلاغي في تعاطيه مع جمهور المتلقين.

و المتأمل للغة المجتمع الجزائري يجدها فسيفساء لغوية تجمع بين اللّغة العربية و اللّهجة المحلية واللّغة الأجنبية، و قد يكون لهذا التنوع اللّغوي مبرراته؛ فاللّغة العربية هي الأصالة و الانتماء العربي و الهُوية *(Identité)* أما اللّهجة المحلية فتختلف باختلاف المنطقة(الانتماء الأمازيغي مثلا)، واللّغة الفرنسية هي لغة الاستعمار الفرنسي الذي استطاع أن يُبقي على بعض تبعاته

(11) -علي الـــراعي : المسرح في الوطن العربي، ص:464.

اللّغوية في الجزائر، وقليل من اللّغة التركية التي تؤصل للحضور العثماني التركي في بلاد المغرب العربي، فكلّ هذه المكونات اللّغوية اجتمعت لتُشكل لغة المجتمع الجزائري، لهذا نجد النّصوص المسرحية تختلف من منطقة إلى أخرى(*)، وسنحاول أن نستعرض هذه المستويات وفق ورودها داخل النّص المسرحي، بدءً بالمستوى الأول؛ اللّهجة الجزائرية ناحية الغرب، ثم اللّغة العربية وانتهاء باللّغة الأجنبية الفرنسية و التركية:

1-1-المستوى الأول: اللّهجة الجـــزائرية :عرّف إبراهيم أنيس اللّهجة *(Dialecte)* بقوله:"مجموعة من الصفات اللغوية تنتمي إلى بيئة خاصة، ويشترك في هذه الصفات جميع أفراد هذه البيئة . وبيئة اللهجة هي جزء من بيئة أوسع و أشمل تضم عدة لهجات، لكل منها خصائصها، ولكنها تشترك جميعا في مجموعة من الظواهر اللغوية التي تيسر اتصال الأفراد"(12)، فاللّهجة نظام لغوي معين تختص به بيئة دون أخرى مع الاحتفاظ بخاصية التوافق اللّغوي الذي يُعد شرطا أساسيا لفاعلية اللّهجة؛ لأنّ لكلّ بيئة لهجتها الخاصة، و قد تُحقق اللّهجة مبدأ التعارف اللّغوي الذي يجمع كلاّ من المتـــلقي ونصه على الرغم من أنّ هذا المتلقي مُعين مسبقا من قبل المؤلف من خلال النّص؛ لأنّ اللّهجة هي منظومة لسانية تُحقق الاتصال *(Communication)* بين مجموعة معينة من المتلقين.

والدّارس للنّصوص المسرحية التي كتبها عبد القادر علولة يجد أن أغلبها كُتبت باللّهجة الجزائرية ناحية الغرب، فالمؤلف من الذين يرون أن استعمال العامية(**) هو الأنسب لطبيعة المجتمع الجزائري في تلك الفترة، فهي لغة يفهمها الجميع العامة و الخاصة، وهي الأسلوب

(*)-نقترح في هذا السياق على المهتمين و القائمين على المسرح الجزئري أن يُعيدوا كتابة النّصوص المسرحية باللّغة العربية الفصحى ليتمكن المتلقي في الدول العربية و الدول الأخرى من قراءتها.

(12) -إبراهيم أنيس: اللهجات العربية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1999م، ص:11.

(**) -**اللّهجة العامية:** من بين أهم القضايا التي أثارت نقاشا بين الكتّاب المسرحيين الجزائريين قضية لغة المسرح الجزائري، حيث انقسم الكتاب إلى ثلاث فئات؛ الفئة الأولى تدعو إلى الكتابة باللّغة الفصحى؛ لأنّها لغة قومية منتشرة في الوطن العربي يفهمها الجميع مادام لكلّ مجتمع عربي لهجته الخاصة به، أما الفئة الثانية فترى خلاف ذلك وتدعـــو لتبني اللّهجة العامية في الخطاب المسرحي المقدم للتمثيل؛ لأنّ هذه اللّهجة مفهومة من قبل الأوساط الشعبية الواسعة نـــظرا لتفشي الأمية في المجتمع، في حين أنّ الفئة الثالثة فئة تحاول التوفيق بين الفئتين السابقتين واقترحت لغة ثالثة، و هي لغة تجمع بين العامية و الفـــصحى كأن يكتب النّص المسرحي بالفصحى و يعرض باللّـــهجة الشـــعبية، و هذا ما يضمن للنّص المسرحي الاستمرارية عبر العصور.(للتفـــصيل يـــُنظر: مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 1982م، ص:58-60)، (ويُـــنظر كذلك: علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص:89-98.).

(*Style*)الذي كان يتبعه جلّ الكتاب المسرحيين الجزائريين في تلك الفترة، و لعلّ الدافع الحقيقي نحو هذا الشكل من الكتابة هو أنّ اللّهجة تقترب إلى حد كبير من المتلقي كما أنّها جزء لا يتجزأ من حياته اليومية، و في هذا يقول صالح لمباركية معلّقا على هذا المستوى اللّغوي السائد في الكتابة المسرحية:"إنّ الأسلوب الشعبي المتبع في الكتابة المسرحية قد أعطى نفسا جديدا للمؤلفين المسرحيين في الجزائر، وهذا لاقتراب هذا اللون إلى ما ألفه النّاس في حياتهم العادية"[13]، يُؤكد هذا الحكم على أهمية الكتابة بالأسلوب الشعبي على المتلقي، و بخاصة إذا كان من العامة الذين يجدون صعوبة في التجاوب مع الأسلوب الأكاديمي المتمثل في اللّغة العربية الفصحى، و بما أنّ اللّهجة المحلية هي الأسلوب الذي يستحسنه الجمهور فهي لغته اليومية التي يعيشها، لهذا بات لزاما – في نظرنا– على كتاب النّصوص أن يستجيبوا لتطلعات الجمهور من خلال الكتابة باللّغة التي يفهمونها.

و لعلّ هاجس الوصول إلى المتلقي جعل المهتمين بالدّرس المسرحي الجزائري يطرحون مجموعة من الأسئلة ترتبط بقضية اللّغة داخل النّص المسرحي، من أهمها ما يلي:

- –هل المؤلف المسرحي الجزائري يرفض اللّغة العربية الفصحى في مخاطبته للجمهور الجزائري؟
- –هل المؤلف المسرحي لا يُحسن اللّغة الفصحى ؟
- – هل اللّغة الفصحى عاجزة عن الوصول إلى الجمهور؟
- –هل المؤلف المسرحي يبحث عن لغة يفهمها الجمهور؟

من الصعوبة بمكان تحديد سبب معين يجعل الكتاب الجزائريين يعزفون عن اللّغة العربية، إلا أنّه يـــُمكن القول إنّ هدف الكاتب هو الوصول إلى الجمهور بشتى الأساليب اللّغوية، ومن ثمة فإنّ الجنوح إلى الأسلوب الشعبي بات لازمة إجرائية اتخذها الكاتب لضمان نجاح النّص؛ لأنّ للأسلوب الشعبي الأثر البالغ على المتلقي لما يمتاز به من خصائص لسانية تأثيرية[14]، وفي ضوء هذا المنحى يرى محمد غنيمي هلال في كتابه (النقد المسرحي) أنّه يمكن للكاتب المسرحي أن

---

[13] – صالح لمباركية : المسرح في الجزائر (دراسة موضوعاتية و فنية)، ص: 119.

[14] –يـــُنظر: عبد القادر علي باعيسى: في مناهج القراءة النقدية الحديثة، إتحاد الكتاب و الأدباء اليمنيين– مركز عادي للدراسات والنشر، دار حضرموت للدراسات و النشر، الجمهورية اليمنية، ط1، 1425هـــ– 2004 م، ص: 64.

يكتب نصاً مسرحياً باللّغة العامية لكن يجب عليه أن يحتفظ بجمالية اللّغة الفصحى التي يُمكنها أن تُعبر هي الأخرى عن أفكار الكاتب، يقول في ذلك:"لا نحرم على الكاتب إذا أراد أن ينتج أدباً شعبياً أن يكتب ملهاة باللّغة العامية، ولكن الذي نحاربه هو الحكم ابتداء على الفصحى من حيث هي بأنّها تعجز عن أن تسهم في هذا المجال "[15]، لعلّ لموقف محمد غنيمي هلال مبرراته الخاصة و لا سيما في الجانب المتعلق بقضية تُوظيف الكاتب للعامية في نصوصه المسرحية مادام المسرح موجها لفئة من الجمهور لا تُحسن اللّغة الفصحى، لكن في المقابل علينا أنّ نسمو بالمتلقي، و نحرص على تلقينه اللّغة العربية بتقديم نصـــوص و عروض مسرحية باللّغة العربية الفصحى.

و المتأمل للمنظومة اللّغوية في الثلاثية يجدها تعج بمصطلحات كثيرة تُحسب على اللّهجة الجزائرية، و الجدول التالي يستحضر بعض هذه الألفاظ الواردة باللّهجة العامية مع ما يُقابلها باللّغة العربية الفصحى:

الرقم	الكلمة باللّهجة الجزائرية	الكلمة باللّغة العربية الفصحى	المسرحية	رقم الصفحة
01	هاك	خذ	الأقوال	23
02	واش بيه	ماذا به	الأقوال	23
03	مليح	جيد	الأقوال	26
04	جايَ	جاءت	الأقوال	27
05	دبارة	استشارة	الأقوال	30
06	ماعلابالیش	ليس لي علم	الأقوال	31
07	شحال	كم	الأقوال	31
08	يسقسوني	يسألونني	الأقوال	32
09	نلم	أجمع	الأقوال	37
10	منين	من أين	الأقوال	47

(15) –محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، ص:77.

11	شوي	قليل	الأجواد	80
12	بزاف	كثير	الأجواد	83
13	بحدايا	بجانبي	الأجواد	89
14	نديروا	نفعل	الأجواد	105
15	فتشوا	بحثوا	الأجواد	107
16	الحانوت	الدكان	الأجواد	108
17	الحوش	الفناء	الأجواد	111
18	كرعيه	رجليه	الأجواد	141
19	قاع	الكل	الأجواد	141
20	الزكوم	القفل	الأجواد	146
21	باغي	يريد	اللّثام	156
22	استنى	انتظر	اللّثام	159
23	نكوة	لقب	اللّثام	160
24	مويهة	ماء	اللّثام	163
25	شوفي	انظري	اللّثام	166
26	الحومة	الحي	اللّثام	168
27	حطي	ضعي	اللّثام	169
28	جبد	سحب	اللّثام	177
29	اتاي	الشاي	اللّثام	178
30	راهم	إنّهم	اللّثام	222

عند استقرائنا لهذا الجدول نستخلص ما يلي:

- – اقتراب اللّهجة الجزائرية من اللّغة العربية الفصحى.

● – تفتقر هذه اللّهجة إلى القواعد المتعارف عليها في الكتابة، ومن ثمة فهي تخالف البنية النحوية[*]، ومن الأمثلة على ذلك ما ورد ذكره في مسرحية (الأقوال) على لسان (السي الناصر):"**كانوا الفلاحين زمان يخدموا خير من اليوم** "[16]، نُلاحظ هنا أن اسم كان(الفلاحين) جاء منصوبا و الأصل أن يأتي مرفوعا، ومن هنا نصل إلى أنّ اللّهجة العامية بوصفها فعلا لغويا يُنتجه النّص المسرحي تختلف تماما عن الكلام الذي يُؤديه الممثل داخل خشبة المسرح، فعلى الرغم من أنّ كليهما نسق علاماتي يحمل المعنى للمتلقي إلا أنّ لكلّ واحد منهما الإطار الذي يعبر عنه.

و المتأمل لحقيقة اللّهجة العامية يجدها بنية نسقية في حد ذاتها تُحقق مبدأ التلاءم اللّغوي الذي يحصل بين الكاتب و المتلقي من خلال البنية النصية، التي يُمكن عدّها مخططا تواصليا بكلّ تمظهراته الدّلالية المتمفصلة في الوحدات اللّغوية الخطابية للنّص المسرحي.

وللّهجة العامية دور بارز داخل النّص المسرحي فبفضلها يكتشف المتلقي هُوية النّص ومرجعياته و البيئة التي كُتب فيها، و طبيعة المجتمع الذي ينتمي إليه الكاتب، و لعلّ هذا ما دفع كُتاب النّصوص المسرحية اليوم إلى إعادة النظر في لغة النّص المسرحي و دراسة المتلقين ما دام النص كُتب من أجلهم، ومن هنا دعوا إلى ضرورة كتابة نص مسرحي ينطلق من بيئة المتلقي أو تحويل نصوص بلغات مختلفة إلى لهجة محلية بهدف تعريف المتلقي بلغة المؤلف، واشترطوا على الكاتب المسرحي أن يُلبس هذه اللّهجة ثوبا فنيا يجعلها تتماشى مع طبيعة النّص[17]، فإضفاء المسحة الفنية للهجة العامية هو محاولة للرقي بها إلى مصاف اللّغة و جعلها تتميز بصفات هي نفسها التي تتمتع بها اللّغة الفصحى.

و حديثنا عن اللّهجة العامية الموجودة في الثلاثية يقودنا إلى الحديث عن بعض الأمثال الشعبية المأثورة عن المجتمع الجزائري و التي هي جزء لا يتجزء من هُوية النّص، هذه الأمثال التي قيلت في فترة من الفترات و توارثها الآباء عن الأجداد، و التي تعد–في نظرنا– شكلا من

---

[*]–أطلق رمضان عبد التواب لفظة(اللّحن) على مخالفة اللّهجة العامية لقواعد العربية الفصحى في الأصوات أو في الصيغ أو في تركيب الجملة و حركات الإعراب، أوفي دلالة الألفاظ.(يُنظر:رمضان عبد التواب: لحن العامة و التطور اللّغوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، ط2، 2000م، ص:13.).

[16] – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص: 30.

[17] –يُنظر:محمود درابسة: التلقي و الإبداع– قراءات في النقد العربي القديم–، ص:18.

أشكال التلقي، لأنّ المثل الشعبي يعكس حالة اجتماعية عاشها الإنسان الجزائري ويعطينا صورة عن ثقافة شعبية و موروث فني وظفه المؤلف في نصوصه المسرحية لعرض موقف معين مشابه عاشه.

و المستقرئ للثلاثية يجد أنّ المؤلف قد وظف الأمثال الشعبية بهدف تقريب المعنى للمتلقي، وعرض مواقف الشخصيات المسرحية، وهذه الميزة لا تتعلق بعبد القادر علولة فحسب بل خاصية نجدها عند الكتاب المسرحيين الجزائريين، وفي هذا الصدد يقول شايف عكاشة: "الكاتب المسرحي الجزائري قد تبنى أسلوبا إعلاميا في عرض مواقف شخصياته الفنية، وقد تجلى هذا- على الخصوص- في استغلاله لقواعد ثابتة في العرف الاجتماعي، كالحكم و الأمثال الشعبية"[18]، فالأمثال الشعبية لا يغدو دورها فقط في توضيح المعنى و تقريره للمتلقي، فهي خزّان دلالي للذاكرة الشعبية، و بخاصة عندما تعكس الأمثال وضعية المجتمع الذي قيلت فيه، ومن ثمة فقد أضحت أسلوبا إعلاميا يُسهم في عرض مواقف الشخصيات المسرحية.

من هنا يتراءى لنا أنّ استخدام عبد القادر علولة للموروث الشعبي لتشكيل النّص المسرحي ليس انزياحا عن الكتابة المسرحية بل الهدف منه هو دمج كلّ ما هو تراثي لبناء النّص، فيغدو نصه فسيفساء يجمع كثيرا من الأيقونات التراثية لضمان هُوية النّص و إعطائه صبغة محلية، ومن الأمثلة التي نستدل بها في هذا المقام بعض الأمثال الشعبية الواردة في مسرحية (الأقوال)، فنقرأ مثلا قول(قدور السواق):"**أنا غير خضرة فوق طعام**"[19]، يتفاعل المتلقي مع هذا المثل الذي أراد قائله أن يُصور وضعيته ومكانته عند الآخر، و لعلّ من أهم المعاني التي يحملها هذا المثل المعنى المعنوي المرتبط بقيمة الإنسان مهما قلّ شأنه، مما يجعله يُحدث وقعا جماليا قد يستحسنه المتلقي.

وفي موضع آخر من نفس المسرحية نقرأ قول (الجيلالي) :"**قلنا نوصلوا الكذاب للباب الدار**"[20]، فموضوع المثل يتعلق برصد موقف (الجيلالي) من تصريحات بعض المسؤولين في ما يتعلق بطلبه المتضمن مساعدة (حيوانات الحديقة)، ربّما يكون الهدف من ذلك هو محاولة إيجاد

---

(18) – شايف عكاشة: مدخل إلى عالم النص المسرحي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1991م، ص:5.

(19) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص: 24.

(20) – المصدر نفسه، ص:74.

حل لوضعية طال انتظارها، و اللافت للانتباه في هذا المثل هو استحضار صفة مذمومة (الكذب) وربطها بالموضوع العام، فتقصي الوعد الذي قطعه المسؤول على نفسه بتحقيق هدف معين يستلزم التأني و مصاحبة المسؤول حتى يتبين صدق حديثه من كذبه، والمثل يحمل في طياته دلالات إيحائية يكتشفها المتلقي خلف اللّفظ المستعمل، منها الكشف عن تلك المعاني العاطفية و الفكرية[21] ، و يحث المثل على ضرورة المثابرة و النضال بغية تحقيق الهدف المنشود.

وفي مسرحية (الأجواد) نقرأ قول (العاملة):"**قال لهم اضربني و ابكى و سبقني واشتكى**"[22] يضرب المثل لمن يُسيء التصرف مع الناس و يتعدى على حقوقهم ثم يسعى إلى أن يسبقهم إلى الآخرين ليشكي إليهم، فهذه الأمثال الشعبية و غيرها عبارة عن قواعد محكمة البناء صاغتها تجارب السَّلف في قوالب لفظية جميلة، و سار عليها الخَلَف و اقتدوا بها، ورأوا فيها حكمةً صادقةً.[23]

من الواضح أنّ هذه الأمثال الشعبية الواردة في نصوص الثلاثية مستقاة من المجتمع الجزائري، وهي تُصور مرحلة النضج الفكري التي وصل إليها الفرد من خلال التجارب التي عاشها طيلة عقود زمنية؛ فقد قيلت في فترة سابقة وبقيت إلى حد اليوم تتناقلها الأجيال، فاستثمرها المؤلـــف و جعلها أحد الأدوات اللّفظية التي يتواصل بها مع المتلقي.

بناء على ما سبق يمكن القول أنّ اللّهجة العامية تُحقق التواصل بين المتلقي و نصه، انطلاقا من خاصية التعارف اللّغوي شريطة أن يستجيب المتلقي لهذه المنظومة اللّغوية التي تحمل صفات مشتركة بحكم البيئة التي ينتمي إليها، وقد يحدث أن ينتمي المتلقي إلى بيئة أخرى غير بيئة النّص، وهنا يتعين على المؤلف أن يستعين بأدوات لغوية أخرى تُمكن المتلقي من الاحتكاك مع هذه البيئة.

1-2- المستوى الثاني: اللّغة العربية الفصحى:تعد اللّغة العربية الفصحى من عناصر التشكيل اللّغوي في الثلاثية، فلا يكاد يخلو نص مسرحي إلا وجد فيه المتلقي ألفاظًا باللّغة العربية الفصحى، و لعلّ هذا الحضور اللّغوي مستوحى من المجتمع الجزائري الذي تمتزج فيه

---

(21) – يـــُنظر: محمد مندور: الأدب و فنونه، ص:39.

(22) – عبـــد القـــادر علـــولة: مـــسرحية الأجـــواد، ص: 139.

(23) – يـــُنظر: صالح زيادنة: موسوعة الأمثال الشعبية، دار الهدى، فلسطين، ط1، 1435 هـ - 2014م، ص:7.

العامية باللّغة العربية لتُشكل لغة النّص، فضلا على أنّ اللّغة العربية غنية بمفرداتها في نواحي كثيرة عظيمة الإمكانيات في اشتقاقها و قياسها[24]، مما يؤهلها إلى أن تُحظى بمكانة مرموقة لدى الكتّاب الجزائريين.

وقد تصل اللّغة العربية الفصحى إلى المتلقي أكثر من غيرها من اللّغات و اللّهجات الأخرى بحكم ثراء مصطلحاتها و غنى مترادفاتها فما إن ينتهي القارئ من التعرف على مصطلح إلا ويجد نفسه أمام مصطلح آخر، و هذا ما نجده في النّص المسرحي الذي يحتاج إلى هذه الخاصية لتحقيق مبدأ التفاعل من خلال تلك العلائق التي تُنتجها الذوات الفاعلة، فضلا عن الوظيفة الأساسية المتمثلة في نقل المدلولات و التعابير المختلفة بين عناصر الرسالة المسرحية[25]، وعند تتبعنا لطريقة توزيع اللّغة العربية الفصحى بين نصوص الثلاثية وجدناها تختلف من نص إلى آخر بل من مشهد إلى آخر تبعا لموضوع المشهد، والجدول التالي يرصد بعض هذه الألفاظ:

الرقم	الكلمة باللّغة العربية الفصحى	المسرحية	رقم الصفحة
01	أنواع كثيرة	الأقوال	24
02	الشركة الوطنية	الأقوال	24
03	الصداقة	الأقوال	24
04	مرحلة التجارب و الخسارة	الأقوال	28
05	المعركة	الأقوال	28
06	المجتمع الجزائري	الأقوال	29
07	عمال الشركة	الأقوال	29
08	الخيانة	الأقوال	30
09	مقال	الأقوال	31

(24) -يـــُنظر: أنيس فريحة: اللّهجات و أسلوب دراستها، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1409هـ-1989م، ص:29.

(25) *-Voir :Marie- Claude Hubert : Le théâtre, p :9.*

10	الاشتراكية	الأقوال	32
11	الشارع الكبير	الأجواد	79
12	يمر	الأجواد	79
13	القطاع العام	الأجواد	80
14	اللّعبة	الأجواد	81
15	اللّيل	الأجواد	82
16	المستقبل	الأجواد	107
17	الصديق	الأجواد	109
18	الهيكل العظمي	الأجواد	116
19	الآلات	الأجواد	126
20	التقرير	الأجواد	139
21	العمال	اللّثام	155
22	التضامن	اللّثام	156
23	البحر	اللّثام	158
24	العواطف	اللّثام	160
25	النمو الاقتصادي	اللّثام	161
26	الجهاد	اللّثام	168
27	الدولة	اللّثام	171
28	المصنع	اللّثام	186
29	المستشفى	اللّثام	196
30	الصمت	اللّثام	227

انطلاقا من هذا الجدول نُلاحظ أنّ ألفاظ اللّغة العربية الواردة في نصوص الثلاثية تنقسم إلى ثلاثة أنواع؛ النوع الأول يتعلق بالشق الاقتصادي مثل: (الشركة الوطنية، مرحلة التجارب و الخسارة، عمال الشركة، المصنع...)، و هي مصطلحات ترتبط بالموضوع الرئيس الذي انبنى

عليه المشهد المسرحي، أما النوع الثاني فيتعلق بمنظومة الأخلاق التي جاءت لتعالج بعض المفاهيم والقيم التي كانت منتشرة في المجتمع الجزائري في فترة من فترات مراحل تطوره، مثل:(معنى الصداقة و الإخاء...)، وهي قيم سامية ذات بعد إنساني، و أما النوع الثالث فيتعلق بالمصطلحات التاريخية و التي تمثل مرحلة مهمة من تاريخ الجزائر الحديث كالحديث عن فترة الاستعمار الفرنسي مثل لفظة (المعركة) التي توحي بالعمل المسلح، ولفظة (الانتصار) التي تعلن عن بداية عهد جديد وبزوغ فجر الحرية و ذهاب ليل الاستعمار، وعليه يبدو لنا أنّ اللّغة العربية الفصحى بكل مفرداتها تُشكل مادة الكتابة لدى الكاتب في كلّ نصوصه المسرحية.[26]

1-3-المستوى الثالث : اللّغة الأجنبية:تضم الثلاثية بعض الألفاظ الأجنبية منها؛ ألفاظ باللّغة التركية كما يظهر في مسرحية (الأجواد) في لفظة"**البايلك**"[27]، التي تعني"**الدولة**"[(*)]، وكذلك لفظة"**البكوش**"[28] التي تعني"**الأبكم**"[(**)]، ولفظة"**الكاغط**"[29] التي تعني "**الأوراق** "[(***)]تدل هذه المصطلحات على الحضور التركي في الجزائر إبان الحكم العثماني لبلاد المغرب العربي، كما وردت في نصوص الثلاثية ألفاظ باللّغة الفرنسية منها ما ورد في مسرحية (الأجواد) مثل لفظة"**الباطوار**"[30]التي تعني"**المذبح أو المسلخ** "[(****)]، ولفظة

---

(26) –يُنظر: صبحي الطعان: بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، مج 23، ع 1 و2 ، يوليو – سبتمبر، أكتوبر ، نوفمبر، 1994م، ص:433.

(27) – عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص: 84.

(*) –**البايلك** (*béylék*) :تعني الحكومة أو الدولة.

(voir :Mohammed ben cheneb : Mots turks et persans conservés dans le parler algérien, Ancienne maison bastide-jourdan, jules Carbonel, Imprimeur-Libraire-Editeur, Alger,1922 ,p :19.)

(28) – عبد القادر علولة: مسرحية اللّثام، ص: 177.

(**) –**البكوش** (*Bekkûs*): تعني الأبكم، وتعني كذلك الأصم الأبكم.

(voir :Mohammed ben cheneb : Mots turks et persans conservés dans le parler algérien, p :22.)

(29) – عبد القادر علولة: مسرحية اللّثام، ص: 171.

(***)–**كاغط**: أصلها تركي (*kağıt*) بمعنى الورق، ومنه الورق الاستطنبولي(*Istanbul kağıt*) الذي كان يستخدم في مكاتب الديوان.(يُنظر: سهيل صابان:المعجم الموسوعي للمصطلحات العثمانية التاريخية، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، المملكة العربية السعودية، (د.ط)، 1421هـ-2000م، ص:227.).

(30) – عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص: 96.

(****)– **الباطوار**: مأخوذة من الكلمة الفرنسية(*Abattoir*) التي تعني مسلخ، مجزر، مذبح .(يُنظر:سُهيل إدريس: المنهل-قاموس فرنسي عربي-، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط*22*، *1999*م، ص:*19*)

"**الفيلاح**"[31] التي تعني "**القرية**"[*]، ولفظة"**الكاريار**"[32]، التي تعني" **المحجر**"[**]، ولعلّ هذا الوجود اللّغوي الفرنسي في كتابات المبدعين الجزائريين يدل على تأثرهم بالثقافة الفرنسية، والذي يبقى- في نظرنا- نسبيا من كاتب إلى آخر و من جنس أدبي إلى آخر.

انطلاقا مما سبق نستنتج أنّ عبد القادر علولة كغيره من الكتّاب المسرحيين الجزائريين استجاب لطبيعة الجمهور و الذي كان يستحسن اللّهجة الجزائرية أكثر من اللّغات الأخرى لهذا جاءت جلّ أعماله مكتوبة باللّهجة العامية الجزائرية، أما بخصوص المكونات اللّغوية الأخرى لاحظنا حضور اللّغة العربية الفصحى بدرجة أكبر مُقارنة باللّغة الأجنبية، وقد يكون لهذا التفاوت أسبابه الخاصة تتعلق بأصول اللّغة العربية التي نرى بأنّها أحد المكونات الأساسية للهُوية الجزائرية وكذلك التشابه*(Analogie)* الموجود بين اللّغة العربية و اللّهجة الجزائرية ، مما جعلها تُحظى بمكانة متميزة في مجتمع المؤلف، أمااللّغة الأجنبية أوجدتها الظروف التاريخية منها الحضور العثماني في بلاد الجزائر أو نتيجة للاستعمار الفرنسي.

---

(31) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص:42.

(*) –**الفيلاج**: مأخوذة من الكلمة الفرنسية(*Village*) التي تعني القرية، الضيعة.(يُنظر:سُهيل إدريس: المنهل–قاموس فرنسي عربي–، ص: *1269*).

(32) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص:36.

(**) –**الكاريار**: مأخوذة من الكلمة الفرنسية(*Carriére*) التي تعني مَقْلع، مَحْجَرة (يُنظر:سُهيل إدريس: المنهل–قاموس فرنسي عربي–، ص:*210*).

ب- الأنساق التعبيرية:

يعتمد الكاتب المسرحي على مجموعة من الأنساق التعبيرية التي تعد جزء لا يتجزء من تشكيله اللّغوي الذي يُحقق بفضله مبدأ التواصل بينه وبين المتلقي هذا الأخير الذي يتعين عليه أن يستجيب لهذه الأنساق التي لا تبتعد عن موروثه الأدبي الذي قد يظهر على شكل تراث يستقي منه الكاتب المادة التي يُبنى عليها الفعل المسرحي، و في هذا السياق يقول عبد الرحمن بن إبراهيم:" لقد شكّل التراث مادة خصبة للاستلهام و على عكس الرواية التي تستمد موضوعاتها من الواقع، و الشعر الذي يستوحي من العاطفة؛ فإنّ المسرح فن التراث، وفن إسقاط الواقع على الماضي بأساطيره و أحداثه و خرافاته، بل نستطيع القطع بألا وجود للمسرح خارج دائرة التراث. فالتراث يمثل القاعدة المشتركة بين كلّ الأشكال المسرحية المعروفة مهما تعددت الفوارق و الخصوصيات"[33]، لقد حاول عبد الرحمن بن إبراهيم أن يُؤسس أرضية تراثية للمسرح تختلف عن تلك الموجودة في الرواية و الشعر، فإذا كانت الرواية تستمد موضوعها من الواقع و الشعر يستمد موضوعه من العاطفة فإنّ الكاتب المسرحي يستمد مادته من التراث بكلّ ما يحمله من أساطيره و خرافاته، ومن ثمة فالتراث هو القاسم المشترك بين كتّاب المسرح، و هذا لا يعني أنّ مسألة التراث موجودة فقط في المسرح دون الأشكال الأدبية الأخرى بل هو قاسم مُشترك بين الفنون الأدبية الأخرى، والمستقرئ للكتابات المسرحية يجد أغلبها تُوظف التراث بوصفه أحد لبنات العمل المسرحي.

و المتأمل للتجربة المسرحية عند عبد القادر علولة يُلاحظ أنّ التراث عنده ليس مادة يستقي منها موضوعات نصوصه المسرحية فحسب بل هو الذاكرة التي تضم جميع العلاقات الاجتماعية التي يشكلها كُتاب يُنادون بالحرية و التقدم و الاشتراكية، يقول في ذلك:"نحن دائماً ورثة شيء ما، ولا ننطق أبدًا من العدم، كلّ إنسان يختزن حصيلة علاقات اجتماعية...هناك التراث الحي، ذلك يشكله رجال بلدي الذين يشيدون يوميًا الحاضر و المستقبل، بهذا فأنا اضطلع بكلّ الموروث بصفة واعية و نقدية على ضوء المستقبل خاصة

(33) – عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة و التجريب في المسرح، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 2014م، ص:203.

والتقدم و الحرية و الاشتراكية، ولهذا السبب أُكن مودة خاصة جدا للتراث الشعبي بكلّ عناصره المكونة، و في هذا الميدان بالذات تهتز مشاعري أكثر و أكون أشد التحامًا."[34]

يكشف هذا النّص عن مفهوم آخر للتراث، وهو التراث الإيديولوجي الممزوج بالثقافة الشعبية، و أيّ كتابة مسرحية لا تنطلق من العدم بل تستند إلى جملة من المعطيات التراثية التي تعد مع غيرها لبنة من لبنات المادة المسرحية، كما أشار المؤلف إلى قضية ضرورة الاعتماد على التراث بما يحمله من إيجابيات و سلبيات؛ لأنّه الذاكرة و الماضي و التاريخ، وجعله نقطة انطلاق نحو الحاضر و التقدم و الرقي و المرتبط دائما بمبادئ الاشتراكية هذه الإيديولوجية التي طالما دافع عنها الكاتب و جعل مبادئها عناوينا لنصوصه المسرحية، ومن هنا يكتسي مسرح عبد القادر علولة صفته الحداثية؛ لأنّه يتعامل مع التراث من منظور حداثي انطلاقا من حاجات الواقع، ووفق مقتضيات الواقع و الشروط الفنية القادرة على تبليغ الخطاب.[35]

إنّ هذا التراث يُعد بمثابة دعوة صريحة من قبل المؤلف للاستقلالية عن الأنموذج الغربي، المتمثل في مسرح العلبة الإيطالية(*Théâtre à l'italienne*)[*] والجدار الرابع (*Quatriéme Mur*) [**]، و العودة إلى كلّ ما هو تراثي و إلى الهُوية مع الانفتاح على التجارب المسرحية الغربية التي تقترب إلى حد كبير من التراث كالأنموذج البريختي الذي يستخدم الحكواتي في المشاهد المسرحية.[36]

---

[34] –عبد القادر علولة : مسرحية الأقوال و الأجواد و اللّثام، (لقاء مع عبد القادر علولة)، محمد جلّيد أستاذ علم الاجتماع في جامعة وهران، أكتوبر 1985م، ص: 245-246.

[35] – يُنظر :عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة و التجريب في المسرح، ص:204.

[*] – **مسرح العلبة الإيطالية:** هو شكل من أشكال العمارة المسرحية ظهر في القرن السادس عشر في إيطاليا في المسارح التي شُيّدت لتقديم عُروض الأوبرا، و مصطلح العلبة الإيطالية لا يدلّ على شكل معماري مسرحي و حسب، وإنّما هو في الوقت نفسه مفهوم له علاقة بشكل التلقّي و بتحقيق الإيهام، لذلك أُطلقت تسمية المسرح الإيهامي (*Théâtre d'illusion*) على كلّ ما يقدم على خشبة تعتمد شكل العُلبة الإيطالية. وظهر شكل العُلبة الإيطالية حين ظهرت الحاجة لبناء أمكنة مُغلقة مُخصّصة للعروض بعد أن كانت تُقدم في الهواء الطّلق أو في بلاطات الأمراء.(للتفصيل يُنظر: ماري الياس و حنان قصّاب حسن:المعجم المسرحي، ص:314-316).

[**]–**الجدار الرابع:** هو جدار وهمي يُفترض وجوده في مُقدمة الخشبة (*Proscenium*)، أي في الحدّ الفاصل بين الخشبة و الصالة، والجدار الرابع هو مفهوم له علاقة بشكل التلقي الذي يقوم على الإيهام و يرتبط بشكل معماري مسرحي محدد.(للتفصيل يُنظر: ماري الياس و حنان قصّاب حسن:المعجم المسرحي، ص:158).

[36] –يُنظر: بول شاوول: عولمة و مسرح عربي، مجلة كتابات معاصرة- مجلة الإبداع و العلوم الإنسانية- بيروت لبنان، مج11، ع42، تشرين 1-كانون1، 2000م، ص:24.

والمتمعن للثلاثية يجد تمظهرات الموروث الجزائري في شكل و مضمون العرض المسرحي، ففضلا عن اللّهجة المحلية الجزائرية فهو يستخدم الأغنية الشعبية(*) التي استلهمها من الأسواق، فمثلا في مسرحية (الأقوال) في مشهد (زينوبة بنت بوزيان العساس)نقرأ قول (القوّال):

" قالوا ماقالوا على زينوبة بنت بوزيان العساس

قالوا ماقالوا على البنت مولات القلب الحساس."(37)

نلاحظ كيف تشكل النبر الشعري الذي أحدثته مخارج الأصوات داخل الألفاظ، فالمقطع ينتهي بحرف (السين) الوارد في لفظتي (العساس، الحساس) الذي يُعد بمثابة القافية في الشعر، فلقد أسهم التجانس الغنائي في التأثير في المتلقي و تحفيزه على متابعة كلّ أحداث المشهد و إدراك أبعاده الجمالية.(38)

كما ورد نظام الأغنية الشعبية في مسرحية (الأجواد) في مشهد (علال)، يقول (القوّال):

"علال الزّبال ناشط ماهر في المكناس

حين يصلح قسمته و يرفد وسخ النّاس

يمر على الشارع الكبير زاهي حواس

باش يمزح بعد الشقاء يهرب شوى للوسواس."(39)

تُحدث الألفاظ التالية: (المكناس، النّاس، حواس، الوسواس) نغما موسيقيا تستحسنه أذن المتلقي، فعلى الرغم من بساطة المشهد و قصره إلا أنّ مؤلفه عبّر عنه – في نظرنا– بطريقة جمالية تستهوي الجمهور، وهذا لأنّ الكاتب المسرحي يُخاطب جمهوره بلغته و بالطريقة التي كان يراها في الأسواق الشعبية، و من هنا أصبح المسرح بهذا المفهوم جزء لا يتجزأ من الشارع.

(*)– **الأغنية الشعبية**:هي الأغاني المُردّدة، و التي تستوعبها حافظة جماعة تصدر في تحقيق وجودها عن وجدان شعبي، و الأغاني الشعبية تُعلّم وتدرّب بعض الأفراد على أدائها بطريق السّماع.(للتفصيل يُنظر:عبد الحميد يونس: معجم الفولكلور– مع مسرد إنجليزي– عربي– (د.ن)، (د.ط)، (د.ت)، ص:72–77.).

(37) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص: 76.

(38) –يُنظر: محمود درابسة: التلقي و الإبداع– قراءات في النقد العربي القديم–، ص:51.

(39) – عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص: 79.

و قد استطاع عبد القادر علولة في مشهد (سكينة) أن يجعل من الشخصية البطلة (سكينة) رمزا للتضحية بأسلوب شعبي بسيط تتقارب فيه مخارج الألفاظ، فنقرأ قول (القوّال):

" جوهرة المصنع سكينة المسكينة
زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها
ما تبرى ما ترجع لخدمة الأحذية."[40]

يبدو لنا من خلال هذا المقطع المسرحي التقارب الموجود بين لفظة(سكينة) و(المسكينة) وما له من تأثير موسيقي على الأذن على الرغم من أنّ الأول هو اسم لبطلة المشهد، أما الثاني فهو وصف للوضعية التي تعيشها الشخصية، كما أسهم حرف(التاء) الموجود في نهاية الكلمات في المحافظة على تماسك المشهد من لفظة(المسكينة) إلى (الأحذية).

و في مسرحية (اللّثام) في مشهد (جلول) يلفت انتباه المتلقي ذلك اللّحن الشعبي الذي تُحدثه تلك الرنّة الشعرية المتأتية من تقارب مخارج الحروف، فالمشهد المسرحي يتجه نحو عملية إخبار المتلقي و محاولة التأثير فيه، وهذا لا يتأتى – في نظرنا– إلا عن طريق الاختيار المناسب لأسلوب العرض بهدف بناء الفهم، و من خلال حركة الأفعال و الحروف وبناء أسطر شعرية ذات تركيب شعري يتفاعل معها المتلقي، فمثلا نقرأ قول(القوّال):

"جلول العامل خويا قلبه مشطون
جهده النافع مخطوف شوقه مرهون
حقه الواضح معفوس رايه مسجون."[41]

عند استقرائنا لهذا المشهد نُلاحظ أنّ نهاية الألفاظ التالية: (مشطون، مرهون، مسجون) تنتهي بحرف(النون) مما أحدث الأثر البالغ في المحافظة على التماسك النّصي فضلا على أنّ بعض كلمات المقطع تحمل نفس الوزن كما يظهر في الألفاظ التالية:(مشطون، مخطوف، مرهون، معفوس، مسجون) التي جاءت على وزن(مفعول)، فالإيقاع الشعري في هذا المشهد يتمظهر على شكل تلك الألفاظ الموزونة و مخارج الحروف المتشابهة.

---

(40) – عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص: 149.

(41) – عبد القادر علولة: مسرحية اللّثام، ص: 154.

من الواضح أنّ عبد القادر علولة استقى تلك الأغاني من الأسواق الشعبية، و حاول أن يُدمجها في المسرح بهدف تحقيق الفرجة و إضفاء لمسة جمالية على مستوى النّصوص المسرحية المعروضة و كسر شيء من الألفة التي اعتادها المتلقي، فضلا على أنّ المتلقي العربي يستحسن المادة التراثية أكثر من المواد المسرحية الأخرى المستوردة من المسارح الغربية.

ويُوجد هناك أنموذج تراثي آخر لفت انتباهنا عند تتبعنا لنصوص الثلاثية و يتعلق بما اصطلح على تسميته بـــ(الحلقة)(*)؛ والحلقة شكل موجود في تراثنا الشعبي، حيث غالبا ما يجتمع الناس حول (القوّال) في الأسواق مشكّلين حلقة يصغون لما يقوله من أشعار غالبا ما تحمل دلالات رمزية.

لقد وظّف المؤلف هذه التقنية في مسرحياته الثلاث(**) حيث انتزع الحلقة من فضائها الطبيعي(*Naturalisme*) الذي هو الأسواق ووضعها على خشبة المسرح و حمّلها كثيرا من القضايا السياسية والاجتماعية، ومن أبرز شخصيات مسرح الحلقة نجد (القوّال) هذه الشخصية المحورية التراثية التي تضطلع بأدوار لا يُستهان بها في كلّ المشاهد، كما له القدرة على تقمص الشخصيات و معالجة القضايا السياسية، وفي مسرح الحلقة يمتزج الحكي بالخطاب الرمزي، وبخاصة في فترة الاستعمار الفرنسي أين أباح (القوّال) لنفسه تناول قضايا التحرر و توعية الجماهير بما يُحاك ضدها هذا الأمر الذي أقلق السلطات الاستعمارية التي عملت على مكافحته و الحد من انتشاره في كلّ أرجاء الوطن لعلمها بمدى خطورته في تمرير الأفكار المناهضة لوجودها في الأوساط الشعبية، ولعلّ هذا ما لفت انتباه عبد القادر علولة و جعله يُطوّر هذا الشكل حتى أصبح فنا قائما بذاته له أسسه ومقوماته و لديه جمهوره الخاص.(42)

(*)-**الحلقة**:تأخذ الحلقة اسمها من شكلها الدائري و فضائها الهندسي المميز الذي يتحلق حوله المتفرجون، بحيث يتوسط صاحب الحلقة مركزها، فالمكان المناسب لقيام الحلقة هو الفضاء المفتوح على الهواء الطلق في الساحات العمومية خارج الأسوار أو على هامش المراكز السكنية و التجارية و الأسواق الأسبوعية. (يـــُنظر:حسن بحراوي : المسرح المغاربي- بحث في الأصول السوسيو ثقافية-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994م، ص:23.)

(**) - تـــجدر الإشارة إلى أنّ عبد القادر علولة لم يكن المسرحي الوحيد الذي استحدث مسرح الحلقة في الجزائر، فقد سبقه ولد عبد الرحمان كاكي في مسرحية (القراب و الصالحين) سنة 1966م، و في عام 1972م جرّب عبد القادر علولة مسرح الحلقة في مسرحية (المائدة) التي تروي قصّة خاصة بأبعاد الثورة الزراعية. (أحمد بيوض: المسرح الجزائري-نشأته و تطوّره-، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2011م، ص:260).

(42) - يـــُنظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري-نشأته و تطوّره-، ص:260.

والحلقة تتكون من ممثلين يقدمون الحكايات و الأساطير، وأحيانا يُدعى بعض المتفرجين إلى الإسهام في العرض، إما بتقديم المساعدة بحمل أجزاء من المهمات المسرحية أو بالتمثيل مباشرة مع باقي الفنانين، ويبدأ الحفل بالصلاة على النبي – صلى الله عليه وسلم –و بدعوة المتفرجين إلى توسيع أو تضييق الحلقة، وهنا يحدث نوع من التآلف و الإحساس بالمشاركة يجدهما المتفرج إزاء العرض[43]، ومن هنا يمكن القول إنّ الحلقة تقوم على أساس اتصال محكم بين الشخصيات المسرحية، وبين الأشخاص الذين يكوّنون جمهور الحلقة، حيث لا تتحرك الشخصية الوهمية داخل الحلقة، وإنّما داخل الجمهور نفسه[44] ، و من أبرز خصائص مسرح الحلقة [45]:

- –توظيف الأغاني و الأمثال الشعبية.
- –كسر الجدار الرابع و من ثمة تسعى إلى تحقيق فعل التواصل بين النّص و متلقيه.
- – الإيهام وتصوير الفعل المسرحي.
- –يعتمد على مشاركة المتلقي في العمل المسرحي.
- –يوظف اللّغة الإشارية،وبخاصة في العرض المسرحي أين تمتزج الحركة(*Mouvement*) بالكلمة.
- –الاعتماد على القوَّال أو المدّاح.
- –توظيف التراث الشعبي كالشعر الملحون و الأزجال[*] و القول المأثور، و الأغنية الشعبية.

---

(43) – يـــُنظر: علي الراعي : المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، (د.ط)، 1979م، ص:55.

(44) – يـــُنظر: محمد اديب السلاوي: الاحتفالية البديل الممكن– دراسة في المسرح الاحتفالي–، منشورات دائرة الشؤون الثقافية و النشر، بغداد، الجمهورية العراقية، (د.ط)، 1983م، ص:54.

(45)– يـــُنظر: أحمد بيـــــوض: المسرح الجزائري–نشأته و تطوّره–، ص:262–263.

(*)– **الأزجال**:الزّجل أو الشِّعر الشعبي هو شعر يُنظم بلغة العامّة ولهجة كلامهم، فلا تُراعي فيه قواعد الإعراب، ولا الصِّيغ الصحيحة الكلمات، بل يُنْظم من الكلام العامّي. (للتفصيل يُـــنظر:إميل بديع يعقوب:المعجم المفصّل في علم العروض و القافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1411هـــ–1991م، ص: 250–254).

- -مسرح الحلقة مظهر من مظاهر الاحتفالية[*] في المسرح الجزائري، لأنّ "المسرح الاحتفالي[**] ينطلق من نقطة أساسية و هي أن الإنسان كائن احتفالي."[46]

إنّ توظيف التراث الشعبي يُعد-في نـــظر النقاد-شكلا من أشكال التجريب المسرحي[***] ؛ لأنّ المؤلف لجأ إلى الشارع و الأسواق و الأحياء الشعبية باحثا عن صيغ جديدة تقترب إلى حد كبير من هؤلاء المتلقين، فوجد شخصية (القوّال) الذي يدور في الأسواق و ينقل الأخبار في المناسبات المختلفة فأراد أن ينقل هذه التجربة إلى المسرح، ليغدو بذلك المسرح ساحة فنية لا تختلف كثيرا عن الساحة العامة التي نجدها في الأسواق الشعبية.

و المتتبع للكتابة المسرحية عند عبد القادر علولة يجدها كتابة تتسم بالسهولة مما ينم عن شخصية المؤلف الذي كان يميل إلى الواقعية، فالمتلقي يجد نفسه أمام أسواق شعبية يـــؤُدي فيها الممثلون عروضا مسرحية داخل حلقة من المتفرجين الذين يندمجون معهم من خلال مساعدتهم في وضع الديكور و يتحاورون معهم بخصوص العرض المقدم، وفي النهاية يبدون ملاحظاتهم عليه إيجابا أم سلبا.

(*) -**الاحتفالية**:كلمة احتفال(*Cérémonie*) مأخوذة من اللاّتينية (*Caeremonia*) التي تعني الصفة المقدّسة، و الاحتفال هو فعل على درجة من الوقار و الجدّية يرمي إلى تكريس عبادة دينيّة كالقدّاس أو مناسبات اجتماعية مثل: الزواج، أو سياسية كالاجتماعات الانتخابية، و الاحتفال بأنواعه يستدعي المشاركة و بالتالي الاجتماع بالآخرين، وله برنامج وقواعد توضع سلفا و تحدّد مساره وتشكّل روامز معينة تؤثر معرفتها في درجة متابعة المشارك في الاحتفال.(للـــتفصيل يـــُنظر: ماري الياس و حنان قصّاب حسن:المعجم المسرحي، ص:3-4.).

(**) – المسرح الاحتفالي(*Théâtre rituel*): هي تسمية لمسرح يحاول أن يعطي لنفسه وظيفة قريبة من الطّقس أو الاحتفال في المجتمع من خلال استعارة شكلهما و طبيعة علاقة المشارك بهما، ويأخذ المسرح الاحتفالي صيغا مختلفة لا تخرج عن فئتين؛ الفئة الأولى:تستعير من الطّقس شكله فتضع المسرح في قالب احتفالي تطغى عليه المسْرحة، أما الفئة الثانية:فتشمل العروض التي تقوم على مبدأ القدسيّة، وتستعير من الطقوس ومن الأشكال المسرحية القديمة، و من المواكب الدينية شكلها و مضمونها. (للـــتفصيل يـــُنظر: الـــــمرجـــع نـــــفسه، ص:4-7.).

(46) -عبد الكريم برشيد:حدود الكائن و الممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1405هـــ-1985م، ص:10.

(***)-تجدر الإشارة إلى أنّ هذا الشكل من التجريب يرتبط بالموروث الشعبي الذي قد يختلف من مجتمع إلى آخر ، و لقد تحدثت باربرا لاسوتسكا بشونياك(*Barbara Lasocka-Pszoniak*) على هذا النمط في كتابها (المسرح و التجريب بين النظرية و التطبيق) في الفصل المتعلق بالفلكلور كمصدر للتجريب في المسرح، و يتشكل الفلكلور من جانب إبداعي يرتبط بالموروث الشفهي مثل: الحواديت، و الحكايات و الشعر الغنائي، و الطقوس، و الأمثال الشعبية، و الحكم الموروثة، أما الجانب الثاني فيتعلق بالنتاج الثقـــافي والمادي و الروحي. (للـــتفصيل يـــُنظر: باربرا لاسوتسكا – بشونياك :المسرح و التجريب بين النظرية و التطبيق، ترجمة: هناء عبد الفتاح ، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، (د.ط)، 1999م، ص:45.

بناء على ماسبق يُمكن القول بأنّ مسرح الحلقة شكل من الأشكال التي اعتمد عليها عبد القادر علولة في تحقيق التواصل بينه و بين الجمهور، و يتناول مسرح الحلقة قضايا سياسية و اجتماعية ترتبط ارتباطا وثيقا بالمجتمع الذي يعيش فيه المتلقي، لهذا نجد أنّ طبيعة الموضوعات تختلف باختلاف العصر ما دام لكلّ عصر قضاياه الخاصة به، أما بالنسبة للهدف الذي يسعى إليه المؤلف فقد يكون معالجة قضية معينة أو تحقيق الفرجة.

في ضوء ما تقدم نستنتج أن الموروث الشعبي يُعد أحد مكونات ثلاثية عبد القادر علولة، هذا الميراث المتمظهر على شكل أغاني شعبية استقاها المؤلف من الأسواق الشعبية، و حاول أن يُدمجها في المسرح رغبة منه في محاكاة الواقع و تحقيق شيء من التجديد على مستوى النّص و العرض، أما بالنسبة لـ(القوّال) فهو أنموذج متطور من (المداح) الموجود في الأسواق الشعبية و الذي أصبح يقوم مقام (الراوي) الذي يسرد الأحداث و يضطلع بوظائف رئيسة في المسرح.

لا أحد فينا يُنكر تأثير هذا الموروث الشعبي على المتلقي و ما يُحققه من أثر جمالي على مستوى النّص؛ لأنّ هذا التراث يُعد – في نظرنا- قاسما مشتركا بين الكاتب و المتلقي، أي بين هُوية الكاتب و بين هُوية الذات المتلقية، و ما يترتب عليه من تفاعل بينهما، و في المقابل قد لا يستجيب المتلقي لأشكال التراث الموجودة داخل النّص المسرحي، كأن يكون المتلقي منحدرا من بيئة أخرى غير بيئة الكاتب وهنا نشهد تفاعلا آخر، فيغدو التراث مادة استكشافية يتحصل عليها المتلقي من خلال عملية القراءة.

1-المتلقي و الأنماط التعبيرية: إنّ الدّارس للثلاثية يجد أنّ المؤلف قد وظّف أنماطا مختلفة تتفاعل مع بعضها البعض مشكلة المعنى في النّص المسرحي، ولعلّ الهدف من تنويع الأنماط هو تغيير طرق الإرسال بالإضافة إلى دور كلّ نمط في أداء وظيفة معينة حسب طبيعة المشهد، وعلى المتلقي أن يكتشف هذه الأنماط و يحلّلها انطلاقا من معرفته المسبقة، و من أبرز الأنماط الموجودة في الثلاثية نجد النمط السردي و الوصفي و الحجاجي و التفسيري، و سنحاول أن نستعرض نماذج من كلّ نمط و نُبين تأثيره على المتلقي:

2-1-المستوى الأول: النسق السردي: يعرّف جيرالد برنس *(Gerald Prince)* السرد بأنّه:"الحديث أو الإخبار (كمنتج و عملية وهدف و فعل وبنية و عملية بنائية) لواحد

أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية (روائية) من قبل واحد أو اثنين أو أكثر" [47]، فالسرد هو الحديث أو الإخبار عن حدث سواء أكان حقيقيا أم خياليا من قبل الراوي أو مجموعة من الرواة،كما أورد التعريف عدة أوصاف للسرد؛ فهو منتج و عملية و هدف و بنية؛ فأما كونه منتجا فالسرد يُنتج لنا كثيرا من المعاني يُقدمها للمتلقي للتعليق عليها وعملية ؛ لأنّ السرد في حد ذاته عملية تتم بين المؤلف و المتلقي و ما تتضمنه هذه العملية من آليات يستعين بها المؤلف لتوصيل موضوع نصه.

وعند تتبعنا لفعل السرد في الثلاثية لاحظنا أنّه جاء على لسان (القوّال) تارة و على لسان الشخصيات تارة أخرى؛ ففي مسرحية (الأقوال) جاء السرد على لسان الشخصيات كما هي الحال في مشهد (قدور السواق و صديقه السي الناصر) عندما طلب (السي الناصر) من صديقه (قدور السواق) أن يروي له جانبا من ذكرياته معه، فنقرأ قوله: "**أحكي لنا يا السي قدور فكرنا بالأيام الغالية...ايه واش نقول لكم دار ما دار مادار السي الناصر**"[48]، يرتبط فعل السرد بالقصة التي سيرويها (قدور السواق) عن صديقه (السي الناصر)، لهذا فهو يعتمد على السرد التاريخي لاسترجاع حقائق تاريخية.

و في مشهد (غشّام وابنه مسعود) جاء السرد على لسان (غشّام) و هو يروي لابنه قصة توقيفه عن العمل، فنقرأ قوله:"**المهيم يا ابني مسعود...اليوم الصباح حبسوني من الخدمة... ارتب ما تنخلعش نحكيلك...حبسوني و ما وقع لازقى و لاحس...حبسوني بالتبسيمة و انا راضي...هذوا اشهور و هي القضية تندرس و اليوم الصباح قرّوا...الطبيبة متاع المعمل اليوم الصباح اعطاتلي ورقة و قالت لي...درسنا القضية متاعك على مستوى المديرية و قررّنا باش توقف الخدمة نهائيا...مريض من الصدر و ما تقدرش تزيد تخدم...خاصك تداوي روحك بحيث المرض اللي فيك خطير بزاف**"[49]، في هذا المشهد المسرحي يتراءى لنا أنّ السرد جاء على لسان الشخصية البطلة (غشّام) الذي يروي لابنه (مسعود) بعض

---

(47) –جيرالدبرنس: المصطلح السردي – معجم المصطلحات–، ترجمة : عابد خزندار، ص:145.

(48) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص: 33.

(49) – المصدر نفسه، ص: 35.

الأحداث في حياته المهنية، كما تنقل لنا الشخصية البطلة جانبا من الحوار الذي دار بينها و بين طبيبة المعمل.

و في مشهد (زينوبة بنت بوزيان العساس) يأتي السرد على لسان (الجيلالي) و هو يروي لـ(زينوبة) عن أحداث وقعت له في الماضي، يقول في ذلك:" **قول خالي قول و من الأول ابدى...المعمل كانت تخدم فيه خمسة وتسعين واحد.خمسطاعش اداريين وفنيين وثمانين عامل.المنتوج براريد قدور وقرواج للدراري. في القراوج كباش سيارات عرايس كورات كلها بالبلاستيك مصنوعة**"[50]، نُلاحظ أن فعل السرد جاء بطلب من الشخصية البطلة و الذي يظهر في الفعل(قول)، كما يُمثل الفعل الناقص(كان) بداية لمقولة الإخبار و الإفصاح عن المسكوت عنه، كما أن هذا الفعل نسق تمهيدي يُقدم للموضوع، ويضع المتلقي في جو النّص مما يجعله يحمل دلالة حكائية.

و في مسرحية (الأجواد) جاء السرد على لسان (القوّال)، و هو يروي لنا يوميات العامل (علال)، يقول في ذلك:

"يحبس مرات باش يريح من ثقل البوط

يحيّى النّاس في طريقه يشالي مبسوط

يدخل معمّد للأروقة في كمال الشوط."[51]

من خلال استقرائنا لهذا المقطع نُلاحظ أن الأفعال(يحبس، يريح، يحيّى، يشالي، يدخل) أفعال سردية تروي للمتلقي بعض الأحداث التي قام بها (علال) كفعل التوقف –في بعض الأحيان– عن العمل لأخذ قسط من الراحة و تحيته لأفراد مجتمعه و علامات الابتسامة التي يُبديها على وجهه و الدخول متعمدا لأروقة المتاجر و المحلات لتفقد السلع و البضائع، والجدير بالتنبيه أنّ فعل السرد لا يرتبط فقط بالنصوص النثرية، فحتى في النصوص التي جاءت على شكل أغنية شعبية لاحظنا فعل السرد ورد على لسان (القوّال).

---

(50) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص: 72-73.

(51) – عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص: 80.

و في مشهد (الحبيب الربوحي) يأتي السرد كنقطة تحوّل تفصل الأحداث المسرحية عن بعضها البعض، فنقرأ قول (القوّال) :"**في ختام الدراسة خاد الربوحي الحبيب الحداد موقف و دبّر على حلّ للنجدة نظم حلقة تضامنية و دخّل معاه شبان الحي في العملية**"[52] ، إنّ اتخاذ الشخصية البطلة هذا الموقف يُعد بمثابة نقطة التحوّل في مسار الأحداث، ومن هنا يتراءى لنا أنّ هذا المقطع أضحى مداولة سردية قوامها (القوّال) بوصفه أحد عناصر الإرسال و المتلقي.[53]

و في مسرحية (اللّثام) جاء السرد على لسان (القوّال) الذي يروي لنا العمل النقابي الذي يقوم به (جلول)، فنقرأ قوله :

" شرح العمال وسع له البال و الرؤية
ومهد الحراكة وجد فيه الثيقة
شاف للمجتمع من جديد فهم البنية."[54]

جاء السرد على صيغة الفعل الماضي كما يظهر في الأفعال التالية:(شرح، وسع، مهد، وجد، شاف، فهم) و هي أفعال تُؤسس لفعل السرد المتعلق بالعمل النقابي الذي هو الموضوع الرئيس لأحداث المشهد.

يبدو لنا أنّ الهدف من لجوء المؤلف إلى النسق السردي هو إيهام المتلقي بآنية الأحداث، وكأن المتلقي يعيشها في لحظة وقوعها، و من هنا تتزامن هذه الأحداث مع سيرورة التلقي مما يُحقق متعة جمالية تنصب على عملية المشاركة التي تتم بين المُتلقي و العمل المسرحي.[55]

من خلال ما سبق يمكن القول بأنّ النسق السردي يعد من أبرز الأنماط الموجودة في الثلاثية، وبخاصة في المشاهد التي تضم الأغاني الشعبية التي تروي أحداثا تتعلق بالشخصية البطلة، كما لاحظنا أن السرد في الثلاثية جاء على لسان (القوّال) الذي يبقى – في نظرنا-همزة

---

(52) – عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص: 85.

(53) – يُنظر: عبد الله إبراهيم:موسوعة السرد العربيّ، المؤسّسة العربيّة للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ج1، (د.ط)، 2008م، ص:15.

(54) – عبد القادر علولة: مسرحية اللّثام، ص: 155.

(55) -يُنظر: نصر حامد أبو زيد : إشكاليات القراءة و آليات التأويل، ص:39.

وصل بين المتلقي ونصه من خلال طرح الموضوعات و معالجتها انطلاقا من رؤيته الخاصة التي هي رؤية المؤلف؛ لأنّه صاحب فكرة المشهد، ومن جملة الخصائص التي تميز بها النمط السردي في الثلاثية ما يلي:

- -جاءت صيغ أفعال السرد ماضية في معظمها، ولعلّ هذه الصيغ هي الأنسب لهذا النمط الذي يمتاز بسرد أحداث ماضية.
- -تحمل الأفعال السردية دلالة تفاعلية.
- - يقوم (القوّال) بسرد الأحداث السردية.

2-2-المستوى الثاني: النسق الوصفي:يعرف الوصف (*Description*) بأنّه"عرض وتقديم الأشياء و الكائنات و الوقائع والحوادث "[56]، فالوصف تقنية يُوظفها الكاتب المسرحي لعرض و تقديم الأشياء التي يراها و تصوير الكائنات التي تعيش من حوله و وصف الوقائع و الأحداث التي عاشها أو سمع عنها ونقلها إلى المتلقي بهدف التفاعل معها.

و عرّفه عبد اللطيف محفوظ بأنّه "النوع من الخطاب الذي ينصب على ما هو جغرافي أو مكاني أو شيئي أو مظهري أو فيزيونومي إلخ ..سواء أكان ينصب على الداخل أم على الخارج. ويمكنه أن يحضر مجسدا في دليل منفرد أو مركب، أي في كلمة أو جملة أو متتالية من الجمل"[57]، لقد جعل هذا التعريف من الوصف خطابا يُوجهه المبدع إلى المتلقي لتصوير المشاهد متعلقة بكلّ ما له علاقة بالجوانب الجغرافية أو بوصف الأمكنة التي تدور عليها أحداث الوقائع كما هي الحال في الأعمال المسرحية و الروائية عندما يعمد الكاتب إلى تصوير بعض الأماكن التي دارات فيها الأحداث، و قد يرتبط الوصف بالشخصيات ويطلق عليه (الوصف الفسيولوجي) الذي يهدف إلى تحديد الصفات الخَلْقية و الخُلقية لدمج المتلقي في العمل الحكائي، كما أشار هذا التعريف إلى قضية أخرى تتعلق بالجوانب التعبيرية في الوصف؛ فالوصف قد يأتي في تعابير قصيرة أو طويلة، ولعلّ هذا راجع أساسا إلى موضوع الوصف في حد ذاته.

---

(56) -جيرالدبرنس: المصطلح السردي – معجم المصطلحات-، ترجمة : عابد خزندار، ص:58.

(57) -عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان- منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1430هـ- 2009م، ص:13.

قد يعمد كتّاب النصوص المسرحية إلى توظيف النسق الوصفي بهدف تحديد مكونات الشخصية ونمط تفكيرها، و ذلك من خلال إدراج علامات و إشارت لغوية تتضمن خصائص المادة الوصفية التي تختلف باختلاف الموصوف.

إنّ الدّراسات النقدية الحديثة أصبحت تنظر إلى الوصف من زوايا تختلف تماما عن النظرة السابقة التي ترتكز على عامل الدقة و الوضوح في نقل الموصوف، وانتقلت إلى أبعاد أخرى تتعلق بالوظيفة التي يُؤديها الوصف داخل النّص، و البحث عن مدى استجابة المتلقي لموضوع الوصف، و من الذين تحدثوا عن هذا الجانب نجد عباس عبد جاسم في كتابه (سرد ما بعد الحداثة) الذي أشار إلى دور الوصف في تحريك الأحداث و دفع فعل القص إلى الأمام، يقول في ذلك:" أهمية الوصف لا تكمن في دقة تفاصيل القص، وإنـّما في كيفية تحريك القص بحيوات تعبيرية متجدّدة، في المكان، أي كيفية تمـثل الوصف لهذه الحيوات بوعي الشخصية المدرك لها"[58]، يُشير هذا النّص إلى الوظائف الأخرى للوصف؛ فالوصف لا يهتم بالدقة في التصوير فحسب بل يتعدى دوره إلى تحريك الحدث و مده بأدوات تعبيرية متجددة تخضع-بطبيعة الحال- إلى رؤية المؤلف، و من ثمة يُمكن القول أنّ الوصف يخضع لرؤية المؤلف وذاتيتـه، وموقف المتلقي من المادة الموصوفة قد يكون إيجابيا أو سلبيا، و قد يتناسب الوصف مع الموضوع أو يُخالفه.

والمتتبع لتقنية الوصف في الثلاثية يجد أنـّها تسهم إلى حد كبير في بناء المنظومة المعرفية للتلقي من خلال تزويده بمجموعة من المعطيات حول النّص من كل جوانبه، و نقصد هنا وصف الشخصية من داخلها و تصوير انفعالاتها و الحالات النفسية التي تعيشها وهذا لا يأتي إلا بتوظيف الوصف، وكذلك بالنسبة لوصف الأماكن المختلفة التي تدور فيها الأحداث مع الإشارة هنا إلى أن كتّاب النصوص المسرحية يختلفون فيما بينهم حول مادة الوصف في حد ذاتها، و لعلّ هذا راجع إلى الروافد المعرفية و القدرات الذاتية لكلّ كاتب، بيد أن القاسم المشترك الذي يجمع هؤلاء جميعا هو التأثير في المتلقي، وجعله يشعر بحقيقة الأحداث[59] ،

---

(58) – عباس عبد جاسم: سرد ما بعد الحداثة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط1، 2013 م، ص:26-27.

(59) -يُـــنظر: حلمي بدير: دراسات في الرواية و القصة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1985م، ص:19.

ودرجة التأثير تخضع إلى طبيعة الوصف في حد ذاتها و مدى مطابقة الوصف، ومن خلال دراستنا للثلاثية وجدنا أنّ الوصف ينقسم إلى نوعين:

1-2-1- الوصف الخارجي: هو وصف الشخصيات من الخارج و تحديد ملامحها أو بالأحرى الكشف عن صفاتها الظاهرة، و يُمكّن هذا النوع من الوصف المتلقي من التعرف على الشخصيات، فلا يمكنه التفاعل معها ما لم يتعرف على صفاتها، فالوصف -في نظرنا- عبارة عن بطاقة دلالية تُمكّننا من معرفة الجوانب النفسية، فمثلا في مسرحية (الأقوال) نقرأ قول (قدور السواق) وهو يصف حالة صديقه السي (الناصر) عند سماعه لخبر الاستقالة، فنقرأ قوله :"**وجهك صفار و شواربك يبسوا**"[60]، فخبر الاستقالة الذي سمعه (السي الناصر) من صديقه (قدور السواق) غيّر ملامح وجهه فتغيــّر لون الوجه من اللون الطبيعي إلى اللون الأصفر، فهذا إنّ دل على شيء فهو يدل على حالة غير طبيعية انتابت (السي الناصر) لحظة تلقيه الرسالة، كما تغيّرت حالة الشفتين و انتقالهما إلى وضعية غير طبيعية إشارة أخرى إلى حالة الشخصية، ولعلّ هذه الصورة تتناسب مع طبيعة الموقف.

و هناك شكل آخر من الوصف الخارجي مرتبط بالصفات الخَلقية و الخُلقية للشخصية كما هي الحال في مسرحية (الأجواد) عندما قام (القوّال) بوصف شخصية (الحبيب الربوحي) في بداية المشهد، فنقرأ قوله:"**الحداد الأسمر واصل إلى درجة غالية في الهدنة التواضع القناعة و الحشمة**"[61]، نُلاحظ أن المؤلف عمد إلى ذكر مهنة الشخصية البطلة و حدد لون بشرتها ليتسنى للمتلقي التعرف على طبيعة العمل الذي تشغله هذه الشخصية من جهة و من جهة أخرى وصف لون البشرة الذي يُحدد أصول الشخصية، كما وردت في المشهد مجموعة من الصفات الخُلقية مثل:(السكينة، التواضع، القناعة، الحياء) و هي صفات إيجابية تنم عن صلاح الشخصية، ولعلّ هذا التوظيف يرتبط بالمهمة التي ستقوم بها الشخصية البطلة، وهي محاولة وضع مشروع لحماية حيوانات الحديقة و تحسين وضعيتها، وهذه المهمة التي تحتاج شروط معينة يجب توفرها في الشخص.

---

(60) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص: 24.

(61) – عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص: 83.

كما استعان المؤلف بالوصف الخارجي في تحديد شخوصه بهدف تقديم معطيات أولية عن الشخصية للمتلقي كما هي الحال في مسرحية (الأقوال) عندما قدم لنا (القوّال) وصفا خارجيا عن (زينوبة)، فنقرأ قوله:"**زينوبة بنت بوزيان العساس في عمرها تناعش سنة قاصفة في القيمة تقول مولات ثمن سنين و قليلة في الصحة. درعيها ورجـــليها رقاق وارهاف وجها حلو ظريف طابعينه عينيها. عينيها كبار لوهم قرفي حين يزغدوا زغيد. يتسكجوا حين ما تغضب ويبتسموا حين ما تضحك**"[62]، أسهم هذا الوصف في تحديد ملامح الشخصية البطلة؛ كقصر القامة و البنية الجسدية النحيفة و كذلك تحديد لون العين والتغيرات التي تطرأ عليها في حالة الغضب والضحك .

و من أشكال الوصف الخارجي نجد وصف الطرقات، كما يظهر في مسرحية (الأجواد) في قول (حرس الحديقة): "**فوت في وسط الطريق الكبيرة ديك الطريق اللي مقوسين عليها النخل و مزربة على الأطراف بالورد تصيبني قدامك حال في وجهك الباب الكبير**"[63]، لقد عمد المؤلف إلى ذكر بعض العبارات الوصفية الدالة على الطريق فذكر النخيل و الورود للتمييز بين هذه الطريق و الطرق الأخرى.

1-2-2-الوصف الداخلي:يستعين كتّاب النصوص المسرحية بالوصف الداخلي عند عرضهم للشخوص المسرحية بهدف الكشف عن الجوانب الخفية، ونخص بالذكر الجوانب العقلية و الانفعالات و مالهما من أثر كبير في تفسير الأفعال التي تقوم بها الشخصية المسرحية أو تبيان أثرها في بناء الشخصية، لهذا سنحاول أن نحدد هذين العاملين و نبين أثرهما في مسار التلقي:

العامل الأول-الجانب العقلي: تتصف الشخصية المسرحية بمجموعة من الاستعدادات الذهنية و المدركات العقلية سواء أكانت فطرية أم مكتسبة تميزها عن غيرها من الشخصيات الأخرى تُمكن المتلقي من معرفة الحياة العقلية و نمط التفكير و انتمائها الإيديولوجي، وتحديد الخصائص العقلية للشخصية منها الذكاء الذي يُعد – في نظرنا- من أهم المظاهر العقلية، ولقد

(62) – عبـــد القـــادر عـــلولة: مـــــسرحية الأقـــــوال، ص: 56.

(63) – عبـــد القـــادر عـــلولة: مـــــسرحية الأجـــــواد، ص: 101.

ورد ذكره في مسرحية (الأقوال) في وصف (القوّال) لشخصية (زينوبة)، يقول في ذلك :"**زينوبة بنت بوزيان العساس ذاكية حسّاسة بالكثير** "[64]، لعلّ الهدف من هذا التقديم هو وصف جانب من جوانب الحياة العقلية للشخصية البطلة قبل الخوض في تفاصيل الأحداث واستعراض الأفعال المسرحية التي تقوم بها الشخصية و التي تبدو لنا أنّها خارقة للمألوف، فانشغال طفلة في مقتبل العمر بالقضايا العمالية و النقابية أمر لم يألفه المتلقي.

العامل الثاني–الانفعالات: إنّ الشخصيات داخل النّص المسرحي مثل الشخصيات في الواقع تعيش حالات نفسية مثل:(الفرح و الحزن و الخوف...) كثيرا ما يتجاوب المتلقي معها، وبخاصة إذا كان المتلقي يعيش نفس الانفعال حين تلقيه للنّص، فيحدث هناك نوعان من الانفعال؛ انفعال الشخصية في العمل المسرحي و انفعال المتلقي، وأغلب الانفعالات الموجودة في النصوص المسرحية هي نفسها الموجودة في واقع القارئ، وهنا قد تكون الحالة المشابهة أحد الأسباب الرئيسة لبنية التفاعل بين المتلقي و نصه.

و الثلاثية تعج بالانفعالات المختلفة و المتناقضة أين ينقلها المؤلف"بحسه المرهف و إبداعه الفني الرائع إلى ذهن القارئ، الذي يتمثلها بكلّ أبعادها و دقائقها. ويلقي عليها أحاسيسه ومشاعره و خلجات نفسه"[65]، و من أمثلة الانفعالات التي نُوردها في هذا السياق ما ورد في مسرحية (الأقوال) عندما وصفت لنا (زينوبة) الحالة النفسية التي كان عليها مجموعة من الشباب وهم في قبضة (رجل الدرك)، تقول في ذلك:"**شافت الشبان يتباكوا خايفين**"[66]، وفي مسرحية (الأجواد) نقرأ قول (القوّال) وهو يصف حالة الشخصية البطلة عند خروجها من البيت و عودتها إلى المترل:"**بكر وخرج حزين**"[67]، فالحزن حالة نفسية تنتاب المرء عند تعرضه لموقف يُعكر صفو أفكاره أو قد يكون باستحضاره أفكار سلبية؛ فحزن (قدور) مرده إلى استحضاره لظروف العمل الصعبة التي يعمل فيها.

---

(64) – عبد القادر عولة: مسرحية الأقوال، ص: 57.

(65) – محمد علي عارف جعلوك: أصول التأليف و الإبداع، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، ط1، 1420هـ–2000م، ص:17.

(66) – عبد القادر عولة: مسرحية الأقوال، ص:64.

(67) – عبد القادر عولة: مسرحية الأجواد، ص:103.

1-3-المستوى الثالث:النسق الحجاجي: يُعد النمط الحجاجي نمطا تفاعليا؛ لأنّ الكاتب المسرحي يُحاول أن يُقنع الذات المتلقية بالأفكار التي يحملها باستخدام الحجة*(Argument)* الدامغة التي تحمله على قبولها فتنشأ داخل النّص علاقة تأثير و تأثر ؛ فالكاتب يؤثر في المتلقي و القارئ يتأثر بما كُتب في علاقة جدلية، يرى طه عبد الرحمن في خضم حديثه عن الحجاج بأنّه"تداولي لأنّ طابعه الفكري مقامي و اجتماعي، إذ يأخذ بعين الاعتبار مقتضيات الحال من معارف مشتركة و مطالب إخبارية و توجهات ظرفية، ويهدف إلى الاشتراك جماعياً في إنشاء معرفة عملية، إنشاء موجّهاً بقدر الحاجة، و هو أيضا جدلي لأنّ هدفه إقناعي قائم بلوغه على التزام صور استدلالية أوسع وأغنى من البنيات البرهانية الضيقة"[68]، إنّ إضفاء التداولية على الخطاب الحجاجي يقتضي وجود آلية للتواصل بين أطراف الخطاب المرسل بين المبدع والمتلقي بوصفه الذات التي كُتب من أجلها الخطاب ليبقى النّص موضوع الرسالة مجموعة من الأفكار المطروحة و التي أخضعها الكاتب إلى نظام المحاججة بهدف حمل المتلقي لقبولها انطلاقا من فعل الاختيار الذي يضبط العلاقة بين المبدع و المتلقي، كما أشار طه عبد الرحمن إلى الطابع الاجتماعي لخطاب المبدع؛ فالكاتب و المتلقي يعيشان كلاهما في نظام اجتماعي معين يزخر بروابط مشتركة تجمعهما مع بعضهما البعض بهدف إنشاء معرفة توافقية، أما بخصوص الطابع الجدلي للخطاب الحجاجي فهذا أمر يتعلق بطبيعة الخطاب المرسل و الذي يقتضي وجود أخذ وردّ بين المبدع و المتلقي؛ لأنّ الاختلاف وارد مادام لكلّ طرف منطلقاته الفكرية و روافده الثقافية التي تميزه وتختلف عن الآخر، وما على المبدع إلا حمل القارئ -بأساليبه الإقناعية- إلى قبول موضوع الفكرة، و هنا عليه انتقاء الحجج المناسبة التي تتناسب مع المقام.

وتختلف الحجة باختلاف موضوع المشهد، فمثلا في مسرحية (الأجواد) مشهد (عكلي و المنوّر) أراد (عكلي) أن يُقنع صديقه (المنوّر) بفكرة التبرع بهيكله العظمي إلى المؤسسة التربوية التي كان يعمل فيها فاستخدم حجة واقعية، فنقرأ قوله:"**هيكل عظمي يبقى ملك للثانوية...يستعملوه للدروس في العلوم الطبيعية...مدام مدرستنا فقيرة من ناحية الأدوات"المدرسية" البداغوجية.يستفادوا بيه أولادنا أحسن من اللي يستوردوا واحد من**

---

[68] – عبد الرحمن طه : في أُصُول الحوار و تجديد عِلْم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000م، ص:65.

الخارج"[69]، نُلاحظ أنّ المؤلف يريد أن يؤسس لموقف مُعين على الرغم من صعوبة تقبله؛ فالموقف يتعلق بواجب المواطنة الذي يجعل الإنسان يُقدّم أعزّ ما يملك في سبيل توفير المواد التعليمية لأبناء بلده.

من هنا نصل إلى أنّ الإقناع(*Persuasion*) يعد من الأساليب الحجاجية و أحد العناصر الرئيسة للتواصل بين الكاتب و المتلقي؛ إذا يُمكنه من إقناع القارئ بالأحاسيس التي يشعر بها أو برؤيته الخاصة للموضوع المطروح و حمله إلى الانخراط في رأي ما[70]، وذلك باستخدام الحجج و البراهين التي تُؤسس لمواقف إيديولوجية كما هي الحال في هذه الثلاثية التي طرحت بعض المفاهيم المتعلقة بالاشتراكية و البيروقراطية و الديمقراطية و النضال النقابي و كذلك ما يتعلق بالقيم الإنسانية كفكرة الحرية مثلا.

1-4-المستوى الرابع:النمط التفسيري: يهدف هذا النمط إلى تعديل أو تنمية أو تصويب المعارف للمتلقي أو نقل معلومات مختلفة أو تفسير وشرح المصطلحات و المفاهيم أو الإجابة عن الأسئلة التي من الممكن أن يطرحها المتلقي، و من أمثلة ذلك ما ورد في مسرحية (الأقوال) عندما قدّم لنا (قدور السواق) مفهومه لمصطلح البيروقراطية، فنقرأ قوله:**"كنت ظان باللي البيروقراطية هي الكواعظ...الدّالة الطلوع الهبوط و الانتظار...هذا المعنى الضيّق...إذا يسقسوني اليوم على البيروقراطية نتكلم لهم على السي الناصر صديقي القديم...نحكي كيف أرميت العلاقات ووليت جبّار ...كيف وليت لاهف تضغت و تعفس باش توضع مصالحك و تمتّها...كيف تستعمل إطار الدولة لمصالحك و مصالح الرجعية ضدّ البلاد و ضدّ الاشتراكية كيف تخمج الجو و اتدور العقول...كيف حتى تعشّي الشركة محتاجة في اللالآت من جيهة و من جهة أخرى الآلات الجديدة و مصدية في المخازن نترمى...كيف البيروقراطية تستعمل هياكل الدولة باش تحارب مكاسب الشعب و تعرقل في طريق الاشتراكية"**[71]، فالبيروقراطية لا ترتبط بمسألة الأوراق الإدارية و كثرة الانتظار أمام

---

(69) – عبد القادر عولة: مسرحية الأجواد، ص:106.

(70) – يُنظر: فيليب بروطون: الحجاج في التواصل، ترجمة:محمد مشبال و عبد الواحد التهامي العلمى، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2013م، ص:18.

(71) – عبد القادر عولة: مسرحية الأقوال، ص:32.

المصالح المعنية فحسب بل هي استغلال المسؤول لمنصبه و لمرافق الدولة لمصلحته الخاصة و ترتبط البيروقراطية بالفساد و سوء التسيير و السعي وراء المادة و محاربة مصلحة الشعب، ومن ثمة الإساءة للنظام الاشتراكي القائم على احترام مصلحة الجميع و المحافظة على مؤسسات الدولة و الانخراط في ثورة البناء و التشييد.

و في مسرحية (الأجواد) مشهد (عكلي و المنوّر) وظّف المؤلف هذا النمط في مقام تعليمي يتعلق بمكونات الهيكل العظمي للإنسان، فنقرأ قول (المعلمة) و هي تُقدم لنا معلومات قيّمة حول الهيكل العظمي لتلاميذها، فنقرأ قولها: "**الهيكل العظمي هو اللي يعطي للجسم وقوامه الثابتين. عليه ترتكز العضلات و هو اللي يحمي الأجزاء الداخلية الرخوة. وعظام الجمجمة تحيط بالدماغ و تحميه و القفص الصدري يحمي القلب و الرئتين، الهيكل العظمي فيه 206 عظام بالجملة**"[72]، لقد أجاب هذا المقطع عن أسئلة كثيرا ما تتبادر إلى أذهان التلاميذ و قد تخطر في ذهن المتلقين وهي تتعلق بمكونات الهيكل العظمي، ودوره في المحافظة على الأجزاء الداخلية للإنسان كالقلب و الرئة كما حدد عدد عظام الهيكل العظمي.

كما يبدو لنا أنّ المشهد لا يريد أن يروي قصة (عكلي) فقط بل أراد أن يثري الرصيد المعرفي للمتلقي، ومن هنا نذهب إلى المسرح التعليمي الذي لا يكتفي بتحقيق الفرجة بل يتعدى إلى تنمية الملكات العقلية لكلّ المتلقين على اختلاف مستوياتهم الثقافية.

من خلال هذين النموذجين يتبين لنا أن النمط التفسيري يُقدم للمتلقي مادة علمية، وبخاصة عندما يتمكن المتلقي من الجمع بين المتعة الجمالية التي يُحققها المشهد المسرحي و بين تلقين المتلقي شيئا من أصول العلوم المختلفة.

في ضوء ما سبق نصل إلى نتيجة مفادها أنّ الأنماط التعبيرية تُعد- في نظرنا- أحد العناصر الهامة التي اعتمد عليها عبد القادر علولة لنقل أفكاره إلى المتلقي لارتباطها بلغة النّص، فإذا قُمنا برصد تمظهرات الأنماط الأربعة (السردي، الوصفي، الحجاجي، التفسيري) في النماذج المسرحية المختارة نجد أنّ النمط السردي هو أكثر الأنماط انتشارا في جلّ المشاهد، ولعلّ هذا راجع إلى الطريقة التي اعتمدها المؤلف في عرض الأفكار، فهو يعمد إلى الاسترجاع القصصي أين تقوم

[72] - عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص:114.

الذات الفاعلة بسرد الوقائع الماضية، و هناك طريقة أخرى اعتمد عليها المؤلف لتحقيق فعل السرد تتمثل في الاستعانة بشخصية (القوّال) التي سجلت حضورها في كلّ المشاهد.

والملاحظ أنّ المؤلف قد وظّف النمط الحجاجي الذي يُعد أحد الأساليب التي تُؤثر في المتلقي؛ لأنّ النّصوص المسرحية تحمل كثيرا من القضايا التي أراد المؤلف أن يُدافع عنها، لهذا فهو يحتاج إلى أدلة و براهين تتماشى مع طبيعة الموضوع؛ و هذا ما نستشفه عند حديثه عن موضوع الاشتراكية أين استخدم أدلة واقعية وتاريخية ليُقنع متلقيه بصحة مزاعمه، لكن عند حديثه عن بعض القضايا التعليمية أو شرح بعض المواقف وظف النمط التفسيري الأنسب لهذا الشكل من النّصوص.

و استخدم المؤلف النمط الوصفي في تصوير المشاهد المسرحية و تقديم الشخصـــيات و الأماكن و تحديد الصفات الخُلقية و الخلْقية و الكشف عن الجوانب العقلية و النفسيـــة و الانفعالات التي تعيشها الشخصية.

جـــ- الحوار الـــمسرحي:

يُعد الحوار من العناصر الأساسية التي تتشكل منها المسرحية فهو وسيلة التخاطب بين الشخوص المسرحية، و شكلا من أشكال التواصل يتم فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر، وأداة لنقل الأفكار للمتلقي، و هو أحد نقاط الاختلاف بين النّص المسرحي و مختلف الأشكال السردية الأخرى كالقصة و الرواية، فعلى الرغم من أنّ الحوار موجود في هاته الأشكال السردية إلا أنّه يأتي في ثناياها، و هذا على خلاف المسرح فالحوار يُعد جزء لا يتجزء منه.

وكلمة الحوار (*Dialogue*) مأخوذة من الكلمة اليونانية (*Dia*) التي تعني الاثنـــين، وكلمة(*Logos*)التي تعني الكلام، والحوار شكل من أشكال الخطاب في النّص المسرحي يشبه المحادثة في الحياة العادية لكنّه يختلف عنها جوهريّا، فهو اقتصادي و دلاليّ دائما ولا مجال للاعتباطية فيه، ووظيفته إبلاغية تقوم بتوصيل المعنى إلى المتلقي.[73]

ويعرفه سعيد علواش في معجمه (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة) بأنّه:" تبادل الكلام بين اثنـــين أو أكثر، وهو نمط تواصل:حيث يتبادل و يتعاقب الأشخاص على الإرســـال والتلقي"[74]، يبدو لنا أنّ هذا التعريف قدّم تعريفا بسيطا للحوار بوصفه عملية يتبادل فيها شخصان فأكثر الكلام بيد أن الكلام هنا لا يقصد به الكلام العادي الذي يُشبه المحادثة اليومية التي تكون - في الغالب- مرتجلة تهدف إلى تحقيق غرض معين بل كلام يُعدُ مسبقا، و يخضع إلى تقنيات خاصة بالكتابة و مراجعة دقيقة قبل أنّ يتم عرضه على المتلقي.

ويعرفه رشيد بن مالك في قاموسه(قاموس مصطلحات التحليل السّيميائي للنصوص) بأنّه: "الوحدة الخطابية ذات الطابع التلفظي، ونحصل عليها بواسطة إسقاط بنية التبليغ داخل الخطاب الملفوظ. يطلق على فواعل الحوار، المرسل/ المرسل إليه، اسم المتكلمين أو بشكل انفرادي المتكلم و المخاطب"[75]، من الواضح أنّ هذا التعريف أعطى للحوار بعدا سيميائيا يتشكل من

---

[73]- يـــُنظر: ماري الياس و حنان قصّاب حسن:المعجم المسرحي، ص:175.

[74]- سعيد علواش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان-سوشبريس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985م، ص:78.

[75]- رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السّيميائي للنصوص، ص:57.

ملفوظات نسقية تتواصل من خلالها الذوات الفاعلة في عملية تفاعلية قوامها الذات المتكلمة التي تنتج خطابها و ترسله إلى الذات المستقبلة.

و عرّفه عبد العزيز حمودة في كتابه (البناء الدرامي) بأنّه " أداة لتقديم حدث درامي إلى الجمهور دون وسيط، هو الوعاء الذي يختاره، أو يرغم عليه الكاتب المسرحي لتقديم حدث درامي يصور صراعًا إراديًا بين إرادتين تحاول كل منهما كسر الأخرى و هزيمتها"[76]، فالحوار أداة هامة يعتمد عليها المؤلف في نقل أحداث المسرحية إلى الجمهور سواء أكانوا قراء أم متفرجين، وفي موضع آخر شُبه الحوار بالوعاء الذي يختاره المؤلف أو يُفرض عليه لتصوير الصراع الموجود داخل العمل المسرحي بين القوى المختلفة تريد كلّ واحدة منها أن تفرض إرادتها على الأخرى.

و يرى أبو الحسن سلام أن الحوار المسرحي "وعاء مشاعر كل الشخصيات و حاوي وعيها و مجمع علاقات الشخصيات ودافعها"[77]؛ فمن خلال الحوار يُمكن أن نتعرف على الجوانب النفسية للشخصيات، هذا الجانب الخفي الذي يجهله المتلقي و يحتاج إلى الحوار ليتعرف عليه، لهذا شبه بالوعاء الحاضن لكلّ المشاعر الجامع للنقيضين كالحزن و الفرح، و بالحوار أيضا يتعرف المتلقي على نمط التفكير هذا الجانب المبهم الذي يحتاج إلى الحوار لمعرفة كيف تُفكر الشخصيات، و هل هذا التفكير هو نفسه عند الشخصيات الحقيقية؟ ويسهم الحوار كذلك في بناء شبكة العلاقات بين الشخصيات داخل النّص، ويبحث عن الدوافع الرئيسة وراء الأفعال المسرحية التي تقوم بها، ومن ثمة فالشخصية داخل النّص المسرحي تقوم بوظائف عدة، لعلّ من أهمها الوظيفة الاتصالية التي بفضلها يستطيع المؤلف إيصال فكرته إلى المتلقي، و يأخذ هذا الاتصال شكلين، وهما :

● **-الشكل الأول** : تتحقق هذه الوظيفة بالاتصال القائم بين الشخصيات المسرحية داخل النّص، وهنا يُبرز الحوار أفكار الكاتب من خلال الشخصية، فشخصيات عبد القادر علولة تعبّر عن رؤيته الخاصة للموضوعات وكلّ ما يريد توصيله للمتلقين، إنّ هذه الوظيفة هي

---

(76) – عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1998م، ص:139-140.

(77) – أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة الاقتباس و الإعداد و التأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، مصر، ط2، 1414هـ-1993م، ص:145.

نفسها التي نجدها في الحوار اليومي، غير أنّ هدف الاتصال في المسرح هو تحقيق التفاعل بين المتلقي ونصه على خلاف الحوار اليومي الذي يهدف إلى تحقيق غرض معين.

●**-الشكل الثاني**:الاتصال الذي يتم بين المتلقي و نصه؛ وبخاصة عندما يكون الحوار قائماً على الذوق و المهارة الفنية[78]، ويرسم الحوار للقارئ مسارين مختلفين؛ يتشكل الأول من تلك القيم و المبادئ التي اكتسبها المتلقي من خلال فعل القراءة، و التي ترسبت في ذهنه وشكلت مرجعيته الأساسية التي يستند إليها في قراءته المستقبلية، أما المسار الثاني فهو عبارة عن نسق يتشكل من تمازج ثقافة القارئ مع ثقافة المؤلف، و هنا قد تتفق الثقافتان مع بعضهما البعض أو تتعارضان، و لعلّ سبب التعارض قد يكون مرده إلى اختلاف زمن الكتابة مع زمن التلقي.

1-أنواع الحوار في الثلاثية: ينقسم الحوار في الثلاثية إلى نوعين، وهما:

1-1-الحوار الخارجي: هو ذلك الحوار الذي يتم بين الشخوص المسرحية داخل النّص، ويهدف في مُعظمه إلى الكشف عن الشخصية وعن طبيعة تفكيرها، و يسهم في تحقيق الاتصال بين المتحاورين، والملاحظ أنّ الحوار الخارجي في المسرح يبرز بدرجة أكبر مقارنة بالحوار الداخلي، ولعلّ هذا راجع إلى الدور الذي يضطلع به الحوار الخارجي، ففضلا عن تقديم الشخصيات المسرحية فهو يعمد إلى صناعة المشهد المسرحي و تطوير الأحداث وعرض الصراع و تحقيق الحبكة و الكشف عن الحل.

ويمكن حصر أبرز الوظائف التي يقدمها الحوار الخارجي للمتلقي في ما يلي:

●**-الوظيفة الأولى**:تحديد شكل الصراع الموجود في النّص، ففي مسرحية (الأقوال) يظهر على شكل مناقشة كلامية بين (قدور السواق) و صديقه المدير (السي الناصر)، كما يظهر في هذا المقطع، يقول (قدور السواق):" **المحال يا السي الناصر رانا فيه...من المحال باش نزيدوا نمشوا خوت كما زمان** (...) **استعقل يا قدور ودير ربي في خاطرك**"[79]، ففكرة الاستقالة التي اشتغل عليها المؤلف في هذا المشهد تظهر على شكل نقاش يُجسده الحوار بين

---

(78) -يُنظر:الارديس نيكول: علم المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1992م، ص:117.

(79) - عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص: 25.

الشخصيات المسرحية، أطلق عليه باتريس بافي (*Pavis patrice*) "المبارزة الكلامية"[80] التي تتم بين أبطال المشهد، وتُقدم للمتلقي لمحة عن اختلاف وجهات النظر من خلال استعراض الحجج و البراهين.

وفي مسرحية (الأجواد) يبرز الصراع في مقاطع عديدة منها هذا المقطع الذي يُجسد الصراع بين (حارس الحديقة) و بطل المشهد(الحبيب الربوحي) الذي يسعى إلى مساعدة حيوانات الحديقة:

"العساس:أوقف...أوقف...أحبس كما راك...قلت لك أوقف وارفد يديك للسماء...غير غير بالسياسة...أرفد أرفد..

الحبيب:واش بيك يا المغبون واش كاين...واش بيك دهشان تنذر في من بعيد وترعش...واش بيك؟

العساس:شوف قلت لك أوقف...تخطوي خطوة زايدة نرمي عليك الزرواط..

الحبيب:اذا ترمي عليّ الزرواط من ثم ربما ما تمكنيش تمنعني وتجبيبها في الزرافة اللي راها وراى المسكينة...واذا جرحت الزرافة تباصي يامحاينك..خبزتك تفرفر...أنا ما علياش لكن الزّرافة يا محاينك ملك الدولة."[81]

نلاحظ أن الحوار الذي جرى بين (حارس الحديقة) و (الحبيب الربوحي) أنتج صراعا بين الشخصية البطلة التي تريد مساعدة حيوانات الحديقة و لو بتقديم الطعام لها و بين شخصية (حارس الحديقة) الذي يبدو لنا في هذا المقطع أنّه يمثّل شخصية معيقة تريد أن تحول بين الشخصية البطلة وبين تحقيق هدفها.

وفي مسرحية (اللّثام) يُجسد الحوار الصراع بين القطاع العام المتمثل في العمال و القطاع الخاص الذي يهدف إلى تحقيق المصلحة الخاصة ولو على حساب العمال و الوطن، و من الأمثلة التي تُجسد هذا الشكل من الصراع نجد الحوار الذي دار بين (برهوم الخجول) و (السي خليفة):

---

(80) – باتريس بافي:معجم المسرح:ترجمة: ميشال ف. خطّار، ص:512.

(81) – عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص: 88.

"برهـــــوم:ياسي هوشمين واش دخلني فا...

السي خليفة:مصنكم في خطر...ما يجيبوا صانع للبرمة ما يوفروا الوســـــائل الضرورة للمصنع. هذا اللّي يظهر إذا حلّلت...ناس داخل و خارج المصنع يخدموا ضد المصلحة العامة.راهم ضاغطين على مصيركم و على مؤسستكم...ناس فيهم اللّي يخدم القطاع الخاص الوطني، اللّي يخدم رأس المال الأجنابي، واللّي يخدمهم في زوج...ناس صاري لهم «كِالخْنُشَى» اللّي تتربّى في القلّة...ناس لو يصيبواالطّاقة يبيعوا المصنع على رسانكم.مصنكم سوّسوه، و البرمة سبّةَ باش يتوقفوا ثلاثين عامل...بعد البرمة يجّعلوا الحلفة سبّه ويتوقفو ثلاثين اخرين...خبزتكم يا السي برهوم صبحت مهدّدة...إذا ما يوقفوكش مع الفوج الأول يوقفوك مع الثاني...كرامتك يا السي برهوم...البرمة إذا تصنعوها تبرهنو بطاقتكم...وبقوتكم الفعّالة..لو تصنعوا البرمة تلزمو على ذوك الناس يوخرو للوراء و السّبة اللي باغيين يوقفو بها العمال ما تبقاش صالحة."(82)

عند تحليلنا لهذا المقطع المسرحي نُلاحظ أن الحوار الخارجي قد يطول أو يقصر حسب طبيعة موضوع الحوار؛ فشخصية (السي الخليفة) عندما أرادت أن تدافع على فكرة إصلاح آلة صنع الورق استخدمت خطابا مُشفرا برسائل مختلفة أرادت من خلاله أن تؤسس لفكرتها، ومن ثمة تقنع الشخصية البطلة بضرورة مساعدتها لتحقيق مصلحة العمال و الوقوف ضد المتآمرين الذين يسعون إلى خصخصة المصنع و تسريح العمال.

●**–الوظيفة الثانية:**تطوير الحدث المسرحي؛ فالحوار يُسهم إلى حد كبير في تطوير الأحداث و الانتقال بالمتلقي من مرحلة إلى آخرى، كما يظهر في هذا المقطع من مســـرحية (الأقوال) في الحوار الذي دار بين (زينوبة) وخالها (الجيلالي) وزجته، يقول (الجيلالي):**"زينوبة ممّو عينيه قالت له بالشهقة احكي لي يا خالي اعطف عليا راني مضرورة.قالت مراة الخال كولي قبل يا بنتي ومن بعد يحكي لك خالك.تحكيلي خالي بكلش تحكي لي قالت زينـــوبة.**

(82) – عبـــد الـــــقادر عـــلولة: مســـــرحية الـلّثـــام، ص: 181-182.

نحكي لك يا بنتي غير كولي."[83] ، عند استقرائنا لهذا المقطع يتراءى لنا أن الحوار الخارجي تم بين ثلاث شخصيات أسهمت في تطوير الحدث في المشهد، وستأتي بعدها أحداث أخرى ترويها شخصية (الجيلالي) تتعلق بمساره المهني و بنضاله النقابي.

و في مسرحية (الأجواد) في مشهد(عكلي و المنوّر) يدور الحوار الخارجي بين ثلاث شخصيات(المنوّر، المعلمة، الجميع) كما جاء في هذا المقطع:

"الجميع: السي المنوّر... السي المنوّر... السي المنوّر...

المعلمة: سكوت...سكوت...

المنوّر:حابين تلعبولي بخبزتي؟ المدير يدور في الحوش و أنتم منوضين مظاهرة؟واش كاين؟

المعلمة:طالبين منك يا السي المنوّر تبقى شوية معاهم في القسم و تحكي لهم شوية على صديقك السي عكلي.

المنوّر:دائما يديروا لي هذا العفسة...يا الأساتذة يدمروهم يا هما ما يبغوش يقروا يصيبوا السبايب...كيف ندير معاهم درك.

المعلمة: نتكلموا بزوجنا على الهيكل أنا على العظام و أنت على مان حاملهم... الانسان"[84] ، نلاحظ هنا كيف استطاع الحوار الذي جرى بين (المعلمة) و التلاميذ(الجميع) دفع (المنوّر) إلى أن يروي لهما جانبا عن حياة صديقـــه (عكلي)، و يسهم إلى جانب (المعلمة) في بناء درس تعليمي علمي يتعلق بالهيكل العظمي للإنسان؛ حيث تُقدّم من خلاله (المعلمة) معلومات حول الدّرس في حين يكتفي (المنوّر) بسرد حياة صاحب الهيكل العظمي، وفي مسرحية اللّثام نتلقى هذا الحوار الذي دار بين (برهوم) و (الشرطي الثاني)و (الشرطي الأول):

"برهوم:سمعتهم يتكلموا على مصنع الورق البارح...

الشرطي الثاني:وين راه السي الحاج...ياك ماهربتشه؟

برهوم:طلع عند المفتش...قال يرجع على دقيقة.

الشرطي الثاني:ضربوك بالقرعة...اللا؟

---

(83) – عبـــد القـــادر علـــولة: مـــسرحية الأقـــوال، ص: 72.

(84) – عبـــد القـــادر علـــولة: مـــسرحية الأجـــواد، ص: 111-112.

برهوم:ما نيش عارف؟

الشرطي الثاني:باينة عليك مولى طراطق...عينيك يلوزوا غير وحدهم.

برهوم:اسمح لي...ولكن راك غالط ...انا مواطن...

الشرطي الثاني:كيفاش غالط؟...تورلي خدمتي؟...انا من شفار عينيك نعرفك...قاع اتديروا رواحكم تحشموا منين تدخلو هنا...

الشرطي الأول:هاهو يستنى...ارواح...اوقف هنا...

المفتش:انت ولد ايوب؟...

برهوم: نعم.

الشرطي الأول:برهوم...قضية البرمة اللي خونها وطيبوا بيها...مصنع الورق."[85]

من الواضح أنّ هذا المقطع من الحوار الذي دار بين الشخصية البطلة (برهوم) و (الشرطي الثاني) و(الشرطي الأول) أسهم إلى حد كبير في تحريك الحدث و جعل المتلقي ينتقل إلى مرحلة جديدة تدور أحداثها في مركز الشرطة بعد أن كانت الوقائع متمركزة في مصنع الورق، لهذا يُعد الحوار جزء لا يتجزأ من الحدث، و لعلّ هذا ما دفع توفيق موسى اللوح إلى القول بأنّ :" الحوار المسرحي ليس مجرد حوار فحسب، بل هو جزء من أجزاء الحدث، ولذلك ينبغي أن يكون له دوره في دفع الحدث نحو التطور، و الكشف عن شخصية صاحبه."[86]

في ضوء هذا النّص يتراءى لنا أنّ الحوار الخارجي تجاوز الوظيفة التقليدية المتمثلة في تحقيق الاتصال بين عناصر الفعل المسرحي، وقد أضحى من أهم الآليات التي يعتمد عليها المؤلف لتحريك الحدث و الكشف عن الشخصيات و بناء التفاعل بين المتلقي و نصه.

1-2-الحوار الداخلي:يعد الحوار الداخلي(*Monologue*)[*]من أنواع الحوار التي يعتمد عليها المتلقي في الكشف عن نفسية الشخصيات وما يدور بداخلها من أفكار و عواطف فيتحقق بذلك التواصل و التفاعل بينه وبين النّص المسرحي، فمثلا في مسرحية

---

(85) – عبد القادر علولة: مسرحية اللّثام، ص: 207-208.

(86) – توفيق موسى اللوح: لغة المسرح بين المكتوب و المنطوق، ص:54.

[*]-**الحوار الداخلي**: كلمة مونولوج كلمة يونانية مأخوذة من الفعل(*Mono*) و الذي يعني واحد، أما كلمة (*Logos*) تعني الكلام، و منه كلمة مونولوج تعني كلام الشخص الواحد.(لتفصيل يُنظر: ماري الياس و حنان قصّاب حسن:المعجم المسرحي، ص:494).

(الأقوال) يصور الحوار الداخلي حالة التحسّر التي انتابت الأب(غشّام) وهو يُخبرنا عمّا يتركه لابنه(مسعود) بعد وفاته، فنقرأ قوله:"**واش أنقوله اهمّلي في الرزق و زيد فيه؟...انتهلّى في الرزق و ماعرف كيف تتصرّف بيه؟ واش من رزق غادي نخلّيه في التريكة للمسعود؟...واش من دار غادي نخليها لمسعود حياتي كلّها و أنا كاري...واش من مال غادي نخلّيه لمسعود؟...إذا كفاوه باش يشري الكفن و يبني القبر راه مليح...اتكلم معاه يا غشّام خلّي عليك لوقر اعتبره صديقك و اتكلم معاه.**"[87]

يبدو لنا أنّ الذات الفاعلة(غشّام) اختارت تقنية حديث النفس للكشف عن حالة التحسّر التي انتابتها من الوضعية المزرية التي تعيشها و التي ستنعكس سلبا على ابنها بعد موتها، ويظهر هذا من خلال الأسئلة التي تطرحها على نفسها وتدور حول الوضعية المالية و التركة، ومن ثمة فالحوار الداخلي يُطلعنا على الحياة الداخلية للشخصية التي تعرض بصورة مباشرة دون توسط سردي.[88]

و في مقطع آخر يُطلع الحوار الداخلي المتلقي على العواطف التي تعيشها الشخصية، ومن أمثلة ذلك عاطفة الحب المتبادلة التي يكنها الخال (الجيلالي) لابن أخته (زينوبة)، ولا أحد فينا يمكن أن يشك في مدى صدق العاطفة؛ لأنّها عاطفة قرابة يشعر بها كلّ شخص، فنقرأ قول (القوّال):"**الجيلالي يقول في نفسه زينوبة مموعينية المسكينة و هي من جيهتها تقول في نفسها ما قال زينوبة ممّو عينية ما سألني على العائلة**"[89]، يُحيلنا هذا المقطع إلى الوظيفة الإبلاغية التي يُؤديها الحوار بوصفه أحد الأدوات التي استعان بها المؤلف لينقل لنا جانبا من الحياة النفسية التي تعيشها الشخصيات داخل النص؛ لأنّ الشخصيات في المسرح تنتابها نفس العواطف التي تنتاب الشخصيات الواقعية.

وفي مسرحية (الأجواد) نجد أن الحوار الداخلي جاء في المشاهد المسرحية التي جاءت على شكل أغنية شعبية كما هي الحال في مشهد(علال):

" يسأل نفسه و يجاوب مكثّر الهدرة

---

(87) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص: 39.

(88) – يُنظر: جيرالد برنس: المصطلح السردي – معجم المصطلحات–، ترجمة : عابد خزندار، ص:68.

(89) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص:70.

يضحك بجهد و الاّ يشالي مقبح الخزرة

هذه السلعة غالية و لو بدعة جديدة."[90]

عند استقرائنا لهذا المشهد يتبين لنا أنّ المؤلف استعان بشخصية (القوّال) ليصف لنا جانبا من جوانب اهتمام الشخصية البطلة المتعلقة بالسلع المعروضة في الأسواق و الشوارع مبديا رأيه حولها.

و في مسرحية (اللّثام) يكشف الحوار الداخلي عن صراع داخلي تعيشه الشخصية مع ذاتها يجعلها تتردد بين التراجع و الإقدام، وهذا ما نُلاحظه في مقطع (برهوم) داخل المصنع، يقول (برهوم):"**بغيت ندير و لكن كيف ندير باش ندير؟ عندما ما نتمنى يا سيدي ندير تنبت فيا الإرادة و تقوى تقوى و عندما نبدى ندير تنفش ضربة وحدة و نوخر...كللي ابن آدم آخر ساكن فيا...بعدني يا خويا بعدني. ما عندك طاقة يا برهوم ما عندك ثيقة في نفسك دير على روحك وادرى...استغفر الله...ما نديرش يا سيدي مما نديرش."[91]**

يبدأ هذا الحوار الداخلي بسؤال وجهته الذات المتكلمة إلى نفسها تبدو رغبتها في فعل أمر ما ربّما يرتبط بعملها في مصنع الورق، والملاحظ أنّ الذات المتكلمة خاطبت نفسها بمجموعة من الأسماء بعضها سبقته (يا) النداء مثل: (ياسيدي، ياخويا، يابرهوم) و بعضها الآخر اقترن ذكره بـ(كاف الخطاب) كما يظهر في قوله: (نفسك، روحك).

من خلال الأمثلة السابقة نُلاحظ أن الحوار الداخلي من الأساليب التي يعتمد عليها المتلقي لمعرفة الجوانب الخفية للشخصيات المسرحية وتتعلق بالحياة العقلية المتمثلة في نمط التفكير ورؤيتها للقضايا المختلفة، وكذلك الحياة النفسية التي تعيشها الشخصيات و المتمثلة في العواطف و الانفعالات.

يبدو لنا في ضوء ما سبق أن الحوار يُعد من أهم العناصر التي تُميز النّص المسرحي عن بقية النّصوص السردية الأخرى، التي قد يظهر الحوار في ثنايا مضامينها و لكن بشكل غير لافت مقارنة بالمسرح، و ينقسم الحوار إلى قسمين؛ الأول حوار خارجي تُؤديه شخصيتان على الأقل

---

(90) – عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص: 79

(91) – عبد القادر علولة: مسرحية اللّثام، ص: 162.

أما الثاني فهو حوار داخلي يتمثل في حوار الشخصية مع نفسها، فعلى الرغم من أنّ كلا من الحوار الخارجي و الداخلي يشتركان في نفس الوظيفة بوصفهما من أهم العناصر التي يعتمد عليهما المؤلف لتحقيق التواصل بينه وبين المتلقي غير أنّهما يختلفان من حيث طبيعة الحوار في حد ذاته؛ فالحوار الخارجي يكشف الجوانب الظاهرة في الشخصيات مثل: طبيعة اللّغة و شكل الصراع في حين أنّ الحوار الداخلي يصف الحياة العقلية و النفسية من نمط التفكير إلى الانفـــعالات و العواطف المتباينة، وهذا ما يستشفه المتلقي عند استقرائه لمشاهد الثلاثية؛ حيث جعل المؤلف الحوار بشقيه الخارجي و الداخلي أحد الأدوات لتحقيق التواصل بينه وبين الشخصيات.

د-المتلقي و الفعل التأويلي:

تهتم نظرية التلقي بالفعل التأويلي لارتباطه الوثيق بالنّص؛ فالقارئ لا يكتفي بقراءة النّص و فهمه فحسب بل يعمد إلى سبر أغواره و البحث عن المعنى الحقيقي الذي يريد الكاتب أن يتعرف عليه المتلقي، و من ثمة يتفاعل مع نصه انطلاقا من مبدأ لكلّ نص مقروء دلالات ظاهرة وأخرى خفية تحتاج إلى منْ يُؤولها، ولعلّ هذا هو المقصد من اعتماد القارئ على منظومته التأويلية في فهم النّص فهما جيدا و استخراج مكنوناته، و المتتبع لتاريخ الفعل التأويلي يجده مرتبطا بعلم الهرمينوطيقا(*Herméneutique*) الذي كان يضع القواعد و الأسس التي لا يجب أن لا يحيد عنها المفسر لفهم المعاني الغامضة التي تحتاج إلى إيضاحها و تفسيرها.

و الهرمينوطيقا بمعناها الحديث هي نظرية تأويل الرموز اللّغوية الغامضة و البحث عن الدلالة الحقيقية التي يريدها الكاتب، ومن ثمة فهي تقيم علاقة بين النّص و المرجع، وتعتمد على المعطيات الخارجية للنّص، كالسياق التاريخي والاجتماعي لبناء الفهم و تقديم تصور معرفي لتشكل المعنى، ومن هنا يُصبح الفعل التأويلي – في نظرنا- فعلا إبداعيا ينقل المتلقي من مرحلة التلقي البسيط إلى مرحلة التلقي المبدع الذي يُؤهله إلى أن يُصبح منتجا للمعنى مساهما في بنائه.

لقد أصبح المؤوِّل- في ضوء نظرية التلقي- يحظى بأهمية بالغة و بخاصة في الجوانب المتعلقة بإيضاح المعاني و الكشف عن غريبها، وهذا ما ذهب إليه فولفغانغ إيـــزر (*Wolfgang Iser*) الذي يرى أنّ مهمة المؤوِّل هو توضيح المعاني المختلفة التي يطرحها النّص على المتلقي يقول في ذلك:" إنّ مهمة الـــمؤوِّل، وفق الاقتراح السابق، يجب أن تكون هي توضيحُ المعاني الكامنة في النّص، وينبغي أن لا يقتصر على معنى واحد فقط. فمن الواضح أنّ المعنى الكامن الكلي لا يمكن أبدا إنجازُه من خلال عملية القراءة"[(92)]، فمهمة المؤوِّل تكمن في الكشف عن المعاني المختلفة التي يُنتجها النّص و البحث من خلالها عن قصدية المؤلف، والتي يمكن للمتلقي أن يكتشفها من خلال البحث عن أهم المعاني الواردة، و هنا يجب عليه أن لا يقتصر على معنى واحد فقط؛ بل لابد من البحث عن المعاني الأخرى الخفية، فيغدو الفعل التأويلي إستراتيجية تفاعلية بين النّص و المتلقي؛ فالنّص يحمل المعنى الذي يؤوله المتلقي، فكثرة المعاني – في نظرنا-

(92) – فولفغانغ إيـــزر: فعل القراءة- نظرية جمالية التجاوب في الأدب-، ترجمة : حميد الحميداني و الجلالي الكدية، ص:13-14.

ترجع إلى تعدد الرؤى ومرد هذا الاختلاف إلى المنطلقات الثقافية و الفكرية التي يحملها القراء أثناء قراءتهم للنّص.[93]

يرى أمبرتو إيكو *(Umberto Eco)* أنّ التأويل يتعلق بـ"التفعيل الدلالي"[94] الذي ينتجه القارئ أثناء قراءته للعمل الأدبي، ويقوم المؤوّل بدور بارز بالبحث عن الدلالات المختلفة التي تُخلفها عملية التأويل، كما تحيلنا الدلالات المتعددة إلى بناء تعبير سيميائي مركب من عنصر يذكرنا مع كلّ نص جديد بالجنس الذي ينتمي إليه، ومن عنصر يحيلنا في أغلب الأحيان إلى مكان أو موضوع ما.[95]

ومن الذين تحدثوا عن التأويل و أثره في نظرية التلقي نجد هانز جورج جادامر *(Hans Gorge Gadamer)*في مؤلفه الموسوم (فلسفة التأويل) عندما تحدث عن دلالة البحث التأويلي المتمثلة في الكشف عن معجزة الفهم، و ليس الكشف عن التواصل العجيب بين الذوات، ويرى بأنّ الفهم يقتضي المشاركة في القصد الجمعي.[96]

و من هنا فقد تسهم الذات المتلقية في بناء المعنى بتأويله انطلاقا من معطيات اجتماعية و ثقافية؛ لأنّ "التأويل ممارسة اجتماعية"[97] ينطلق منه المؤول لتقصي المعنى من الواقع الاجتماعي الذي يلتقي فيه كلّ من النّص و المؤول انطلاقا من نظام مرجعي تتألف من ثلاثة عناصر رئيسة، وهي[98] :

- -خبرة الجمهور المسبقة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه الأثر.
- - شكل و محتوى آثار سابقة يفترض معرفتها في الأثر الجديد .
- - التعارض بين اللّغة الشعرية و اللّغة العملية أي التعارض بين العالم الخيالي و الواقع اليومي.

---

(93) -يُنظر :عبد الرحيم الكردي: قراءة النّص-تأصيل نظري و دراسات تطبيقية-، ص:126-127.

(94) - أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية -التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية-، ترجمة: أنطوان أبو زيد، ص:237.

(95) -يُنظر:رشيد الإدريسي: سيمياء التأويل-الحريري بين العبارة و الإشارة-، دار رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2010م، ص:346.

(96) - يُنظر:هانس غيورغ غادامير:فلسفة التأويل-الأصول، المبادئ، الأهداف-، ترجمة: محمد شوقي الزين، ص: 42.

(97)- ***Jonathan Culler :literary Theory, A very Short Interoduction Oxford, University press,New York,1997.p:.64***

(98) - يُنظر: هانس روبرت ياوس: نحو جمالية للتلقي -تاريخ الأدب تحدّ لنظرية الأدب-، ترجمة: محمد مساعدي، ص:63.

يعلّق محمد إقبال عروي على هذه العناصر بقوله:"و بالتأمل في تلك العناصر يظهر كيف أن بعضها ينتمي إلى المتلقي، و بعضها الآخر يؤول إلى النص، مما يدل، في المحصلة، على أن تلقي العمل الأدبي يمثل تفاعلا حيويا بين خصائص النّص من جهة، و أفق انتظار القارئ من جهة ثانية. ولا يتم التفاعل من فراغ، إذ لابد من أن يكون المتلقي مزودا بمعطيات تتيح له التعامل مع العمل الأدبي، منها ما يتصل بجنسه و انتمائه، و منها ما يتصل بالأعمال المشابهة أو المخالفة له"[99]، من الواضح أن بناء المعنى من خلال تأويله يرتكز بالدرجة الأولى على المنظومة المفهمية للمؤول، و التي تُتيح له بعد ذلك تفسير المعاني و البحث عن المسكوت عنه الذي قد يُحقق مبدأ القصدية، ومن هنا يندمج فعل الإدراك و التفسير في صياغة المعنى الحقيقي.

ومن هنا نصل إلى أنّ علاقة التأويل بالمعنى، هي علاقة تلازمية من حيث كون أنّ كلّ فهم للنّص هو تأويل، وكلّ تأويل هو عملية إنتاج للمعنى، ولا يقف عند آفاق الحديث عن النّص بغرض إنتاج القراءة، إنّما يتجاوز ذلك إلى فهم النّص ضمن حدوده التخيّلية و الجمالية بمعنى فهم النّص من حيث هو نص لا من حيث رؤى القارئ التي تحددها الخلفيات المعرفية السابقة، يعني ذلك إنتاج قراءة هي من صميم هُـوية النّص.[100]

1-التأويل في المسرح: يبدو لنا أنّ التأويل في المسرح يختلف عن غيره من الأشكال الأدبية الأخرى، ولعلّ هذا الاختلاف يرجع إلى طبيعة المسرح الذي يجمع بين القراءة والمشاهدة؛ ففي القراءة يعتمد المتلقي على الإشارات اللّغوية التي تُعد المرتكز الأساسي لبناء التأويل و البحث عن قصد الكاتب، و في المشاهدة نجد المتلقي يُعمل فكره في فهم موضوع المسرحية و تأويل عناصر أخرى ترتبط بالعرض المسرحي كالديكور و الأكسسورات[*] المختلفة و المؤثرات الصوتية و الضوئية الموضوعة خصيصا لمساعدة المتلقي على الاندماج كليا في العرض.

---

[99] -محمد إقبال عروي : مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، مج37، ع3، يناير- مارس 2009م، ص: 46.

[100] -يُـنظر:فتحي بوخالفة: شعرية القراءة و التأويل في الرواية الحديثة، ص: 34.

[*] -**الأكسسوار:**هي كلمة فرنسية(*Accessoire*) تعني ما يكمل و يرافق الشيء الأساسي، وقد انتقلت إلى اللّغة العربية بلفظها الفرنسي، وتستخدم كلمة (أكسسوار) في المسرح للدّلالة على كلّ مكونات الديكور من أغراض و قطع وأثاث.(للتفصيل يُـنظر: ماري اليـاس و حنان قصّاب حسن:المعجم المسرحي، ص:57-58.).

كما تسهم الذوات المسرحية من خلال خاصية الحوار في تفعيل منظومة الفهم للمتلقي، أين تؤدي تقنية الأسئلة والأجوبة دورا بارزا في تتبع حركة الفعل و معرفة الحبكة و سير الأحداث و تفكيك النّص المسرحي بهدف تحقيق لذة القراءة، فالتأويل يستنطق الخطاب المسكوت عنه الذي أراده الكاتب.

و كثيرا ما يرتبط التأويل بالمسرح؛ لأنّ المتلقي يحتاج إلى مرجعية فكرية لتأويل المعاني المختلفة التي يطرحها المؤلف، و التي تحتاج -في الغالب-إلى أطر مرجعية تحتضنها المرجعيات التاريخية بهدف بناء المعنى التأويلي و إعادة إنتاجه من جديد، ولعلّ هذا ما يُضفي مسحة جمالية على المنظومة التأويلية لدى المتلقي الذي ينبغي عليه استنطاق النّص المقروء و فهمه فهما جيدا انطلاقا من نظرة فاحصة، ولعلّ هذا ما يُلاحظه المتلقي عند قراءته للتجربة المسرحية عند عبد القادر علولة، فالمتلقي يسعى دائما إلى تتبع الدلالات النصية التي تتضمن رسالة المبدع، بهدف امتلاك المعنى أو المشاركة في إنتاجه، وذلك انطلاقا من دلالات الألفاظ ودلالات التراكيب و البنى النصية المتنوعة.[101]

إنّ ما يستنتج من هذا القول هو أنّ المتلقي ليس سلبيا كما أن تجربة التلقي لديه لا تنبني على معطيات حسية فقط، وإنـّما يتداخل فيها ما هو انفعالي وما هو إدراكي ومعرفي، وإذا حاولنا ربط هذه العمليات بطبيعة الفرجة المسرحية، نُلاحظ أن المتلقي عند مشاهدته للعرض المسرحي يحاول تكوين بنية حكائية حول ما يجري أمامه والعمل على ربطها بالفضاء والشخصيات والزمان، كما يحاول تفكيك بعض العلامات وربط العلاقة بينها من أجل بناء المعنى؛ لأنّه في غياب معنى ما يحس المتفرج وكأنـّه عاش نوعا من الانقطاع في اللّذة ليس من طبيعة جنسية وإنـّما من طبيعة جمالية وفنية.

و عند تأويل النّصوص المسرحية يجب على المتلقي أن يفهم طبيعة الرموز والعلامات التي وضعها المؤلف، ويتخذ إشارات مختصرة تحمل في طياتها طبيعة نسقية[102]، وعليه أيضا أن يستحضر المدركات الذهنية المرتبطة بالسياق المشابه، هذه المدركات التي أطلق عليها

---

(101) - يُنظر :مراد حسن فطوم: التّلقّي في النقد العربي -في القرن الرابع الهجري-، ص:248.

(102) - يُنظر:محمد مفتاح: التلقي والتأويل- مقاربة نسقية-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م، ص: 52.

فان دايك(*Van Dijk*) اسم "البنايات النموذجية" [103] التي يكمن دورها في مرافقة المتلقي لفهم المعاني التي يريدها المؤلف.

و من هنا يُمكن القول إنّ القارئ عندما يندمج في الفعل التأويلي يدخل في عملية القراءة و يأخذ فكرة أولية عن الأحداث و عن الأشخاص حتى يبدأ في التساؤل عما سيؤول إليه النّص المسرحي، فتبدأ عملية التوقع بناء على سيناريوهات مشتركة و انطلاقًا مما يمده به النّص من أحداث ليقيس عليها و يبني النهاية المحتملة.[104]

و على المتلقي تفادي الرؤية المثالية التي تفصل بينهما فصلا مطلقا، فلكلّ طرف في هذه المعادلة نتائج و تحوّلات و آثار تمتد للطرف الآخر، بحيث لا يمكن أن نتصور أي طرف منهما حاضرا في مكان ما في النّص منفصلا عن حركة الاختلافات و الآثار، فلكلّ واحد منهما امتدادات و آثار في الآخر تجعله عرضة للتحوّل من موقع إلى آخر[105]، لهذا فإنّ بين المؤلف و المتلقي شيئا مشتركا هو تجربة الحياة التي يعيش في ظلها الفرد الجزائري، و هذه التجربة هي ذاتية بيد أنّ المؤلف يُحدد لها الشروط المعرفية التي يتوجب على المتلقي التقيد بها.

2- الفعل التأويلي في ثلاثية عبد القادر علولة: عندما ينتهي المتلقي من قراءة النماذج المسرحية المختارة تتشكل في ذهنه معان عدة تبقى عالقة في ذهنه مما يستدعي منه إعادة قراءتها من جديد بغية فهمها فهمًا صحيحًا لكي يقترب من المعنى الذي يريده المؤلف، وهنا يُوظف المتلقي تجربته الخاصة مما يُحدث التفاعل بينه و بين المؤلف من خلال النّص ضمن منظومة معينة تُحدد السيرورة الاستيعابية للمتلقي[106]، ومن ثمة فالفعل التأويلي يُسهم في بناء إطار مفهومي يهدف إلى سبر أغوار المعاني الخفية والبحث عن الدلالات الحقيقية التي يريد المؤلف أن يُوصلها إلى المتلقي، وهذا لا يتأتي إلا عن طريق توظيف المتلقي لقدراته الذهنية في التحليل و التـــفسير و استحضار مخزونه المعرفي الذي اكتسبه من قراءته الواعية للنّصوص المشابهة و محاولة اسقاطها على مفرادات النّص المقروء.

---

[103]-*Teun A.Van Dijk:Texte and context-Exploration in the semantics and pragmatics of discourse, longman , P:56*

[104] – يُـــــنظر:رشيد الإدريسي: سيمياء التأويل –الحريري بين العبارة و الإشارة–، ص: 450.

[105] – يُـــــنظر: محمد بوعزة: إستراتيجية التأويل – من النصية إلى التفكيكية–، ص: 31.

[106] – يـــــنُظر: إدريس بلمليح: القراءة التفاعلية –دراسات لنصوص شعرية حديثة–، ص: 56.

و من هنا يُمكن القول بأنّ تجربة المؤلف تُعيد صياغة مستويات الفهم لدى المتلقي بطرح المعاني المختلفة التي تتطلب منه استحضار منظومته التأويلية لفهم الدلالات التي يُريد أن يُوصلها المؤلف، ومن ثمة فالعلاقة بين المتلقي و النّص المسرحي علاقة تناظرية وفق أطر ومرجعيات يسوقها المتلقي من تجربته الهرمينوطيقية التي تستحضر الكتابة بوصفها ديناميكية تخضع لآلية التأويل[107]، لهذا فالفعل التأويلي هو آلية من آليات تحليل خطاب المؤلف و إعادة بنائه من جديد انطلاقا من رؤى تأويلية تتناسب مع طبيعة النّص.

و الدّارس للثلاثية يجد أنّ النّصوص المسرحية تحمل في طياتها معاني خفية تتستر خلف الحوار المسرحي بهدف شحنها و مساعدتها على التمظهر و التشكل داخل المشهد على نحو فاعل و منتج لحركة الفعل التأويلي[108]، و سنحاول رصد أهم المعاني الـــواردة في الـــثلاثية و المرتبة حسب ورودها:

2-1-الرسالة: وردت لـــفظة الرسالة في مسرحية (الأقوال) في قول (قدور السواق) :" **السي الناصر هاك تقرى هذه الرسالة...رسالة موجهة ليك يا حضرة المدير** "[109]، عند قراءة المتلقي لهذا المقطع المسرحي يُلاحظ أن لفظة الرسالة لها معنى إيجابي يتمثل في أن دورها يرتبط بتوطيد العلاقات الاجتماعية، مثل: (الرسالة الإخوانية) التي يرسلها المرء إلى صديقه يُعبر فيها عن تقديره و إعجابه، أو قد تكون (رسالة إدارية) تُمنح من قبل الرئيس لمرؤوسه تتعلق بقضايا العمل أو قد تكون الرسالة تعبير صريح عن التوقف عن العمل نهائيا (الاستقالة)، ولعلّ هذا هو المعنى المراد في النّص، فعند الانتهاء من قراءة نص المشهد يتبين أن الاستقالة كانت بسبب صحوة الضمير و الرغبة في التغيير، و هذا ما نستنتجه عند قراءة خطاب(قدور السواق):"**السي الناصر هاك تقرى هذا الرسالة.....رسالة ليك ياحضرة المدير.... أقرى.... أقراها.....نعم فيه استقالتي.طالب فيها نتسرح من الآن.....ما كان لاه تتكلم يا السي الناصر المدير....اليوم أنا نتكلم**"[110]، فالمتلقي يستعين بفعل القراءة في استنطاق

---

(107) -يـــُنظر:محمد كعوان: شعرية الرؤيا و أفقية التأويل، ص:109

(108) -يـــُنظر:محمد صابر عبيد:تأويل النـــّص الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م، ص: 16.

(109) - عبـــد القـــادر علـــولة: مـــسرحية الأقـــوال، ص: 23.

(110) – الـــمصدر نـــفسه، ص:23.

المسكوت عنه و البحث عن المعنى الحقيقي الذي أراده المبدع، ويعمل على تحقيق التواصل بين القارئ و المبدع.[111]

2-2-الـــخيط:يُعد مصطلح(الخيط) من المصطلحات الواردة في الثلاثية والتي تجعل المتلقي يقف أمامها للبحث عن دلالة توظيفها، فنقرأ قول (قدور السواق):"**قدور قطع اليوم الخيط اللي كان رابطه بالسي الناصر**"[112]، فلفظة الخيط تحمل معان عدة منها: سلك مستمر من الألياف النسيجية و الصداقة و الصلة و ما إلى ذلك من المعاني، و لعلّ المعنى الأخير هو ما دلّ عليه السياق، ومن ثمة فالمتلقي يحتاج إلى مراجعة السياقات المختلفة لقراءة المعنى الصحيح الذي يقصده المُؤلف.[113]

2-3-الخاتم و البطاقات النقابية : يُعرف الخاتم بأنّه شكل معدني مصنوع من الذهب أو الفضة أو غير ذلك من المعادن يوضع في أصبع اليد، ورد ذكره في مسرحية (الأقوال) في موضعين مختلفين من نفس المشهد على لسان (غشّام)؛ الأول في قـــوله:"**كتر الورث** " [114] أما الثاني في قوله:" **أمك هداتلك الخاتم و طالبة منك باش تكون سيرتك و سلوكك مع الناس كالذهب**"[115]، يحمل الخاتم في هذين المقطعين معنيين؛ الأول يتمثل في أنّه قطعة من الإرث التي يُمكن أن يتركها الأب لابنه بعد وفاته، أما المعنى الثاني فيتعلق بدلالة رمزية تتمثل في السيرة الحسنة التي يجب أن يتحلى بها الابن (مسعود) مع المجتمع الذي يعيش فيه، وكأن السلوك الحسن أضحى ميراثا أخلاقيا يتاورثه الأبنـــاء عن الآبـــاء، وعند البحث عن المعاني الأخرى للفظة الخاتم نلاحظ وجود مناسبة معينة مثل: خاتم الزواج الذي يُقدمه الزوج لزوجته وقد يحمل الخاتم معنى الهدية أو قد يكون الخاتم الذي تُوظفه المصالح الإدارية للتصديق على الوثائق.

---

(111) *–Look; Elizabeth Freund : The Return of the Reader, Routledge, the edition, first published, London And New York, 2003,p:12.*

(112) – عبـــد القـــادر علـــــولة: مـــسرحية الأقـــــوال، ص: 24.

(113) –يـُنظر:حيدر جواد كاظم العميدي: تأويل الزي في العرض المسرحي، ص: 13.

(114) – عبـــد القـــادر علـــــولة: مـــسرحية الأقـــــوال، ص:53.

(115) – الـــمصدر نـــفسه، ص:54.

أما البطاقات النقابية فهي بطاقات تدل على أنّ صاحبها ينتمي إلى منظمة عمالية معينة تهدف إلى حماية حقوق العمال و ترقيتهم في شتى المجالات، ورد ذكرها في مسرحية (الأقوال) في قول (غشّام)، وهو يُوصي ابنه (مسعود) بضرورة الاحتفاظ بها فنقرأ قوله:"**البطاقات النقابية والصباعيات هذوكهما تجربة الكفاح متاع أبواك**"[116]، يُفهم -من خلال السياق- أنّ البطاقات النقابية تدل على الكفاح النقابي للشخصية البطلة في المؤسسة التي يعمل فيها، بيد أنّ هناك معان أخرى تُستشف من المعنى العام منها؛ التركة و الثورة بمفهومها الواسع (ثورة البناء أو ثورة التحرير)، فالفعل التأويلي يمثل جوابا لأسئلة يثيرها النّص.[117]

2-4- اللّعبة: عبارة عن نشاط ذهني و جسدي يقوم به الفرد يهدف -في الغالب- إلى تحقيق غاية أو نتيجة مُعينة، وكثيرا ما يُستخدم المصطلح في المجال الرياضي الذي تبرز فيه المهارات الذهنية والاستعدادات البدنية، و يتضمن مفهوم اللّعبة معاني التجريب و المغامرة و الإنجاز، ولعلّ أهم ما في هذا المظهر التجربة الإبداعية[118]، غير أنّ هذه المعاني تختلف تماما عن المعنى الوارد في مسرحية (الأجواد) أين يقترن ذكر اللّعبة بالعمل في دلالة بارزة تجعل المتلقي يتساءل عن سبب هذا التوظيف فنقرأ وصف (القوّال) لعمل(قدور):"**لّما يكمل اللعبة**"[119]، إنّ تشبيه عمل (قدور) باللّعبة له دلالة مُعينة أرادها المؤلف لا يكتشفها المتلقي إلا عند قراءته لكلّ المشهد من البداية إلى النهاية ليتبين له أنّ (قدور) يعمل كعون نظافة و أثناء تأديته لعمله يقوم بنشاط آخر إضافي يتمثل في مراقبة السلع و التعليق عليها و تقديم النصائح و التوجيهات.

ولعلّ توظيف المؤلف للفظة اللّعبة يهدف إلى جعل المتلقي يعمل على تأويل اللّفظة انطلاقا من رؤيته الخاصة، ومن خلال المخزون المعرفي المتأتي من القراءات السابقة لهذا المصطلح الذي قد يحتمل دلالات أخرى، و هذا إنّ دلّ على شيء فهو يدل على أنّ التأويل يجعل من الفعل

---

(116) - عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص:55.

(117) -يُنظر:محمد إقبال عروي : مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، مج37، ع3، يناير- مارس 2009م، ص: 52.

(118)- يُنظر:معجب زهراني:لعبة المحو و التشكيل في أخبار مجنون ليلى، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج16، ع1، صيف 1997م، ص:228.

(119) - عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص: 81.

نسقا مفتوحا من الدلالات و الرموز يسمح للمتلقي بالتواصل الفكري بين هذه المفاهيم الإبستيمولوجية.[120]

2-5-القنبلة: القنبلة هي أداة متفجرة تستخدم غالباً في الحروب بهدف تحقيق أضرار جسيمة على الأفراد و المباني، و الملاحظ أنّ هذا المصطلح يُستخدم في النّصوص المسرحية الثورية التي يشتد فيها وطيس المعارك، غير أنّ المتلقي يتفاجأ عندما يجد مثل هذه الألفاظ في الثلاثية، لهذا فهو يحتاج إلى بذل جهد فكري لتأويلها وفق مقتضيات السياق.

وردت لفظة القنبلة في مسرحية (الأجواد) على لسان (الموظف الخامس) و هو يرد على طلب (الحبيب الربوحي) بخصوص مساعدة حيوانات الحديقة، يقول في ذلك: **"كأنّك رافذ قنبلة القضية تمس أولاد البلاد و داخلة في السياسة"**[121]، إنّ تشبيه الموظف القضية بالقنبلة تُثير دلالات كثيرة لعلّ أبرزها معنى الخطر الذي يُحدق بصاحب ملف حديقة الحيوانات نظرا لتورط المسؤولين في هذه القضية، و قد تحمل لفظة القنبلة معنى الآثار السلبية الناجمة عند تحريك القضية على مستوى الإدارة و الهيئة الوصية.

و من هنا نصل إلى أنّ لفظة القنبلة تحمل معاني أصلية وأخرى فرعية؛ فالمعنى الأصلي للقنبلة-خارج هذا المقطع المسرحي- يُفيد السلاح الذي يُستخدم في الحروب و الـــمعارك، و هناك معاني فرعية تُفهم من خلال تأويلها، فبعضها يوافق السياق و الآخر يقترب منه، فمما يوافق السياق نجد لفظة(القضية)؛ لأنّ (الحبيب الربوحي) ذهب إلى الجهة المختصة بملف حديقة الحيوانات، أما المعنى الثالث فيتعلق بـــ(قضية الفساد)؛ فالوضعية المزرية التي آلت إليها حديقة الحيوانات تفتح قضية الفساد الناجمة عن سوء التسيير مما يشكل خطرا على مسؤول الحديقة، وقد تُؤول اللّفظة على أنّها الآثار و النتائج التي قد يُحققها الفعل، فهذه أبرز المعاني التي قد تُحققها لفظة(القنبلة)،ومن ثمة فهذه اللّفظة الموجهة من المؤلف إلى القارئ تندرج ضمن خطاب مخصوص إلى شخص يحدده الموقف الحواري.[122]

---

(120) -يـُنظر:حيدر جواد كاظم العميدي: تأويل الزي في العرض المسرحي، دار الرضوان للنشر و التوزيع ، عمّان، الأردن، -مؤسسة دار الصادق الثقافية، العراق، ط1، 2013م، ص: 13.

(121) - عـــبد القادر عـــلولـــة: مـــسرحـــية الأجـــــواد، ص: 84.

(122) -يـــُنظر: بول ريكور: نظرية التأويل -الخطاب و فائض المعنى-، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2006م، ص:62-63.

2-6- مسجونين الحديقة: وردت هذه اللّفظة في مسرحية (الأجواد) في مشهد (الحبيب الربوحي) على لسان (القوّال)، فنقرأ قوله:"**مسجونين الحديقة**"[123]، هذا الوصف الذي يستدعي من المتلقي استدعاء منظومته التأويلية للبحث عن أهم المعاني الأخرى التي يُشير إليها معنى (السجن)؛ فـ(السجن) هو مكان يوضع فيه أشخاص يرتكبون مخالفات و جرائم، ومن معانيه أيضا نجد مكان الحجز هذا المعنى يقترب إلى حد كبير من السياق؛ لأنّ المكان الذي وُضعت فيه حيوانات الحديقة يُعد بمثابة مكان للحجز بسبب غياب الرعاية الكاملة لهذه الحيوانات، ومن هنا يُمكن القول أنّ الفعل التأويلي يضمن مبدأ المشاركة الذي يكون بين المؤلف و المتلقي في بناء المعنى الذي يخفيه المؤلف و يحاول القارئ أن يتعرف عليه.

2-7-أسماء القرابة: تحمل أسماء القرابة دلالات حقيقية و مجازية منها لفظة(الأخ) الواردة على لسان حارس الغابة :"**اسمح لي أنا خوك**"[124]، فهذا الاسم و غيره كثيرا ما نُوظفه في حياتنا بكثرة من باب الاحترام و التقدير أو قد يُستخدم لغرض مُعين يُريده المؤلف، فتضفي بذلك أسماء القرابة دلالات أخرى تجعل المتلقي يجد متعة من خلال بحثه عن حقيقة المعاني وإعادة بنائها من جديد.[125]

وقد وُظفت أسماء القرابة توظيفا مجازيا كما ورد في لفظة (البنت) في حديث (الحبيب الربوحي) مع إحدى الحيوانات:"**كولي يابنتي كولي**"[126]، فالفعل التأويلي لا يقتصر على المعاني الحقيقية فحسب بل يتناول المعاني المجازية، وعلى المتلقي عند ممارسته للقراءة أن يتعرف على مختلف الأفعال المجازية التي تُبنى عليها منظومة الفهم و التأويل لديه.[127]

2-8- الاستعمار الفرنسي: الاستعمار مصطلح سياسي ظهر مع موجة الاحتلال الذي عرفته معظم دول العالم، وتعد الجزائر أحد هذه البلدان التي أُخضعت للاستعمار الفرنسي، بيد أنّه ذُكر بتسميات مختلفة في مسرحية (اللّثام) على لسان (القوّال) و هو يروي قصة (أيوب

---

(123) – عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص:85.

(124) – المصدر نفسه، ص:92.

(125) – يُنظر:بيير جيرو: علم الإشارة –السيميولوجيا- ، ترجمة: منذر عيّاشي، دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر، دمشق، سوريا، ط1، 1988م، ص:41.

(126) – عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص: 86.

(127) *–Look: Elizabeth Freund: The Return of the Reader, ,p 5.*

الأصرم) والد (برهوم)، يقول في ذلك: "**للكلون**(...)**الجدارميا**...**رجال العنف** (...) **الكيان** (...) **الرامي القاوي**(...)**المحتل**(...)**النصراني**"[128]، الملاحظ أنّ عبارة الاستعمار الفرنسي تحمل دلالات كثيرة تُوجد هناك اختلافات بينها؛ فلفظة (الجدارميا) التي تعني رجال الدرك تؤول على أساس المهمة المسند إليها (حفظ الأمن و حفظ الوجود الفرنسي في الجزائر)، أما المصطلحات التالية:(رجال العنف، الرامي القاوي، المحتل) فتؤول بمعنى (القوة)، ولفظة (الكيان) تؤول بمعنى الوجود الفرنسي الذي قد يكون حقيقيا أو افتراضيا، ولفظة (النصراني) تؤول بمعنى الدين أو المعتقد للاستعمارالفرنسي، في حين أنّ لفظة (الكولون) مصطلح يراد به المستوطنون الأوروبيون في الجزائر سواء أكانوا فرنسيين أم متجنسين استقدمتهم فرنسا إلى أرض الجزائر.

في ضوء ما سبق نستنتج أنّ الفعل التأويلي يتشكل من وحداث ثقافية منتظمة تسير ضمن أطر محددة سلفا من قبل المُؤلف انطلاقا من تفاعلات لا يُمكن إدراكها إلا باستحضار سياق مُعين تفرضه خصوصية المشهد، و منه فالنسق التأويلي شبكة من العلاقات الملزمة للمعنى في المشهد، وكلّ محاولة لتحديد نمط المعنى يجب أنّ يمر بالضرورة عبر إعادة بناء هذه الشبكة العلائقية التي تخضع بدورها لإجراء تحليلي لإعادة منطقها الدّاخلي الذي رسمه المؤلف.[129]

2-9-الشرع:يرتبط هذا المصطلح بمصدر التشريع وينقسم إلى شكلين؛ الشكل الأول التشريع العلوي و يتمثل في تلك الأحكام الشرعية الواردة في القرآن الكريم و السنة النبوية الشريفة، أما الشكل الثاني فهو التشريع السفلي و يتمثل في تلك القوانين الوضعية التي وضعها البشر لتنظيم حياتهم و ضبط العلاقات فيما بينهم، فنجدهم شيدوا المحاكم و المجالس القضائية كهيئات إدارية أُسند لها الأمر في الفصل بين المتخاصمين، و عند البحث عن هذين المفهومين في الثلاثية نجد أن لفظة(الشرع) وردت بمعنى المحاكمة، وهذا ما يظهر في قول (القوّال) و هو يروي لنا قصة (أيوب الأصرم)، يقول في ذلك:"**شارعوا أيوب الأصرم أسبوع بعدما حكموه.**

---

(128) – عبد القادر عولولة: مسرحية اللّثام، ص: 157-159.

(129) – يُنظر: أحمد ريبة: إستراتيجية التأويل في المسرح-مقاربة سيميائية-، مجلة كلية الآداب و اللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع18، جانفي2016م، ص:251.

شارعوه بالسلاح و بعدما حكموا عليه بالنفيان بعثوه مسلسل"[130]، فالسياق الذي وردت فيه اللّفظة يدل على أنّه توجد تهمة موجهة لـ(أيوب الأصرم)، وقد استدعى الأمر رفع القضية إلى المحكمة للفصل فيها، و عند استحضار المتلقي لرصيده القانوني يتبين له أنّ هذا النوع من القضايا يخضع إلى قوانين وضعها المشرع الفرنسي لضبط العلاقة الاستبدادية التي كانت تُمارس ضد الشعب الجزائري.

2-10-الراحة: هو مصطلح يدل على وجود حالة شعورية نفسية إيجابية تنتاب المرء و تحسسه بالارتياح، ورد ذكره في قول (الممرضة):"**من فضلكم خلوا المريض يرتاح"**[131]، عند استقرائنا للسياق الذي وردت فيه لفظة الراحة نُلاحظ أنّها جاءت بمعنى الراحة التي تُمنح للمريض بقصد الشفاء، كما تحمل اللّفظة معاني أخرى منها؛ العطلة المرضية التي تُؤدي إلى التوقف بصفة مؤقتة أو نهائية عن العمل ومن ثمة الإحالة إلى التقاعد المسبق بسبب المرض، كما ورد معنى آخر للراحة و هو الموت، و تُفيد لفظة الراحة كذلك معنى العطلة السنوية التي هي أحد الحقوق الممنوحة للعمال، و عليه فعلى المتلقي قراءة و فهم المقاطع فهما جيدا في ضوء سياقها اللّغوي و البحث عن قصدية المؤلف، و مادام لكلّ قارئ مرجعيته الثقافية فنجد الفعل التأويلي يختلف من قارئ إلى آخر، و هنا يحدث شيء من التفاعل بين مُختلف المعاني الممكنة مما يُضفي بُعدا جماليا يفرضه النّص على المتلقي.[132]

مما تقدم نصل إلى أنّ المتلقي عندما ينتهي من ممارسة فعل القراءة تترسخ في ذهنه مجموعة من المعاني التي تتطلب منه تأويلها و البحث عن الدلالات الحقيقية التي تخفيها، و من ثمة البحث عن قصدية المؤلف التي يصعب إدراكها منذ الوهلة الأولى، ومرد هذه الصعوبة-في نظرنا- إلى طبيعة المنطلقات المعرفية التي ينطلق منها كلّ من المؤلف و المتلقي، لهذا بات لزاما على المتلقي أن يُعيد قراءة المعاني قراءة جيدة و استحضار مخزونه الثقافي لفهمها، ومن ثمة يقترب شيئا فشيئا من المعنى الصحيح.

---

(130) – عبد القادر عولولة: مسرحية الثّام، ص: 158.

(131) – المصدر نفسه، ص:194.

(132) – يُنظر: إدريس بلمليح: القراءة التفاعلية -دراسات لنصوص شعرية حديثة-، ص: 56.

هـ-المتخيل المسرحي و أثره في بناء التفاعل:

يُعد الخيال من العناصر الهامة التي يتشكل منها النّص الأدبي بصفة عامة و النّص المسرحي بصفة خاصة لما يُضفيه من أبعاد جمالية على مستوى الألفاظ و المعاني، و بخاصة إذا كان الخيال يتلاءم مع طبيعة السياق الذي ورد فيه مما يجعل المتلقي يتأثر به و يتفاعل معه، ومن الكتّاب المسرحيين الذين تحدثوا عن أهمية الخيال و أثره في بناء المعنى نجد عبد القادر علولة الذي أشار في حوار له إلى أهمية الخيال[*] *(Imagination)* في حياة الكاتب المسرحي، يقول في ذلك :"إنّ الخيال الذي يستقي من الواقع الحي، ينبسط بواسطة التخييل و الاستعادة و ترابط الأفكار و الأهواء لكي يكشف و ينير، متخذاً أشكالاً جمالية خاصة(...) ينبغي توظيف لغات وأشكال وألوان وحركات ورموز وأماكن...الخيال عندي هو أداة للتجريد و لتحقيق الموضوعية التي ترمي إلى كشف النقاب و إزالة الوهم و طرح الأسئلة...لأنّه إذا ما أُخِذ كما هو، بمعزل عن وعينا واوقعنا، فإن هذا الخيال سيعمل إذاك على الخداع و الاستلاب وطمس الحقيقة"[133]، يبدو لنا – في ضوء هذا النّص- أن الخيال الفعّال هو خيال يرتبط بالواقع الذي يعيشه الكاتب، لهذا نجد أنّ المتلقي يحتفظ عند الانتهاء من قراءة النّصوص المسرحية في مخيلته بكثير من الملامح والأوضاع للشخصيات و مواقفها[134]، و هذا على خلاف الخيال الذي يُنشئ عوالم افتراضية تتنافى مع بيئة المتلقي مما يؤثر سلبا على عملية الفهم و يُعيق عملية التلقي.

أما في العروض المسرحية فيتخذ الخيال صورا عديدة و أشكالا مختلفة تسهم المؤثرات الصوتية و الضوئية و حركات الممثل وكذلك الديكور في إبرازها مع الإشارة إلى أنّ طريقة توظيف الخيال في النّصوص المسرحية تختلف من كاتب إلى آخر و من نص إلى آخر بيد أنّ القاسم المشترك بينهم هو دعوة المتلقي إلى التفاعل معها بتنشيط خياله الذي يجعله في حالة استكشاف مستمر لهذه العوالم الافتراضية قصد تبديد غموضها و الإمساك بمفاتيح رمزيتها

---

[*]-**الخيال**: القدرة على تشكيل صور الأشياء والأشخاص.(يُنظر: سعيد علواش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص:78.).

[133]- لقاء مع عبد القادر علولة أجراه محمد جلّيد أستاذ علم الاجتماع في جامعة وهران في أكتوبر 1985م، اللقاء مدون ضمن كتاب عبد القادر علولة : من مسرحيات علولة (الأقوال – الأجواد- اللّثام)، ص:244.

[134] -يُنظر: صلاح فضل: أشكال التخيّل من فتات الأدب و النقد، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1996م، ص:19.

والالتفاف بمخالفاتها و خروقاتها.[135]

وبما أنّ دراستنا تقتصر على النّص المسرحي ارتأينا أن ندرس الخيال من خلال الصور البيانية التي تُعد- في نظرنا- من المظاهر التي تُشكل الخيال في النّص، ونخص بالذكر التشبيه و الاستعارة:

1-التشبيه و أبعاده التصويرية: يعد التشبيه[*] من الصور البيانية التي يستعين بها الكاتب المسرحي لنقل أفكاره إلى المتلقي من خلال عقد مشابهة بين المعاني المختلفة ليجتمع المادي بالمعنوي في صورة بيانية تجعل المتلقي يتفاعل معها لما يُخلفه من أثر في ذهنه، فعندما ننتهي من قراءة العمل المسرحي تترسخ في أذهاننا معاني عدة لعلّ من أكثرها تلك التي تَعقد تشبيهات؛ لأنّ التشبيه يهدف إلى " تقديم الحقائق بمقاربات معروفة عند القارئ" [136] انطلاقا من خاصية التقارب بين المشبه و المشبه به على الرغم من التباعد الذي قد يكون بينهما بهدف تقريب المعنى إلى المتلقي و محاولة إحداث التفاعل بين المعاني المختلفة، لهذا نجد كتّاب النصوص المسرحية يستعينون بهذا التعبير البياني في أعمالهم الإبداعية.

و عند استقرائنا للثلاثية لاحظنا مجموعة من التشبيهات، ففي مسرحية (الأقوال) نقرأ مثلا قول(القوّال):**"ترعّـــظ غواشي هادنة كالزلزلة"**[137] يدور موضوع التشبيه حول بعض الجوانب السلبية في مسرحية (الأقوال) التي شبهها (القوّال) بالزلزلة، ووجه الشبه هو شدة وقعها على المتلقي لحظة قراءتها، و لعلّ سبب استحضار المؤلف للفظة(الزلزلة) دون غيرها هو أنّ هذه اللفظة – في نظرنا- تؤدي المعنى أكثر من المصطلحات الأخرى، فهذا التشبيه عبارة

---

(135) -يُـنظر: محمد الديهاجي: الخيال و شعريات المتخيل بين الوعي الآخر و الشعرية العربية، منشورات محترف الكتابة، المكتب المركزي بفاس، المغرب، ط1، 2014م، ص:86.

(*)-**التشبيه:** يُعرّفه جلال الدين القزويني بأنّه مشاركة أمر لآخر في معنى، والمراد بالتشبيه هاهنا ما لم يكن على وجه الاستعارة التحقيقية ولا الاستعارة بالكناية، فدخل فيه ما يسمى تشبيها بلا خلاف وهو ما ذكرت فيه أداة التشبيه كقولنا زيد كالأسد أو كالأسد بحذف زيد لقيام قرينة وما يسمى تشبيها على المختار، وهو ما حذفت فيه أداة التشبيه وكان اسم المشبه به خبرا للمشبه أو في حكم الخبر كقولنا(زيد أسد. (للتفصيل يُـنظر: جلال الدين القزويني:الإيضاح في علوم البـلاغة-المعاني و البيان و البديع-، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1442هـ-2003م، ص:164)، وعرّفه إبراهيم فتحي بأنّه أسلوب بلاغي يقوم على بيان التشابه بين شيئين اشتركا في صفة أو أكثر، وقد يستخدم أدوات التشبيه (مثل و كاف التشبيه ...)، والتشبيهات التي تعـقد المقارنات حافلة بالخيال مستهدفة الشرح و الإبانة و الرونق البلاغي.(للتفصيل يُـنظر:إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ص:84.).

(136) – مراد حسن فطوم: التّلقّي في النقد العربي – في القرن الرابع الهجري-، ص:229.

(137) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص:23.

عن قوة واعية تنقل صورة مادية إلى تصور ذهني[138]، وفي موضع آخر يستحضر النّص عناصر الطبيعة لعقد التشبيه كما هو في هذا المشهد الذي يحمل معنى التحوّل، يقول (قدور السواق): **"قدور اليوم كأنّه قطع بحور جبال ووديان"[139]**، فهذا التشبيه يصور للمتلقي طبيعة التحوّل المفاجئ الذي طرأ على شخصية (قدور السواق)، والذي شبه بقطع الجبال و البحور للدلالة على طبيعة التحوّل في حد ذاتها، و هنا على المتلقي إدراك علاقة التشابه القائمة بين المشبه و المشبه به.[140]

و ما يلفت انتباه المتلقي هو تلك الحيوانات التي اقترحها المؤلف لموضوع تشبيهاته بهدف تقريب المعنى إلى المتلقي مثل: (الغزالة) لوصف حركة الشخصية، ويظهر هذا في وصف (قدور السواق) لصديقه المدير (السي الناصر) أيام الثورة التحريرية، يقول في ذلك:**"كان ينقز كالغزال"[141]** ، إنّ اختيار هذا الحيوان دون غيره له دلالة مشتركة بين المؤلف و المتلقي ووجه الشبه هو الخفة و النشاط، و يقرأ المتلقي كذلك قول (غشّام) و هو يصف قوة أحد عمال الورشة:" **هابط هاجم على الحديد الذّايب كالثور اللي يحرث"[142]**، هنا يستحضر المؤلف قوة الثور لعقد المشابهة، كما استعان الكاتب بـ(الطاووس) و هو حيوان ينتمي إلى فصيلة الطيور لتصوير حالة الإعجاب التي تعيشها الشخصية، فنقرأ قول (القوّال) :" **اللي عاجب روحه داير محفظة في اليد يمشي كالطاوس"[143]**، و في مقطع آخر يستحضر النّص المسرحي (اللقلق) في وصف حالة الحزن التي تعيشها الشخصية، فنقرأ قول (القوّال):**"شافته مبسم حزين ومطنش كبلارج"[144]**، إنّ هذا الاختيار الدقيق لهذه الحيوانات و غيرها يهدف إلى تحقيق التواصل، و بخاصة عندما تنطلق هذه التشبيهات من واقع المؤلف و المتلقي فتحقق بذلك مبدأ التوافق الذي يحصل بين موضوع التشبيه و الاستجابة الجمالية التي يُبديها المتلقي.

---

(138) –يُنظر:محمد فكري الجزار : سيميوطيقا التشبيه من البلاغة إلى الشعرية، نفرو للنشر و التوزيع، مصر، ط1، 2007م، ص:91.

(139) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص: 24.

(140) – يُنظر:أحمد حلمي حلوه: التشبيه في شعر الوليد بن يزيد، دار الثقافة العربية، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2004م، ص:16.

(141) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص:33.

(142) – المصدر نفسه، ص: 38.

(143) – المصدر نفسه، ص: 59.

(144) – المصدر نفسه، ص: 60.

و في مسرحية (الأجواد) يختار المؤلف الحشرة المعبر عنها بلفظة (القرادة) لعقد المشابهة كما يظهر في مشهد (الحبيب الروحي و حديقة الحيوانات)، وقد ورد ذكر هذه الحشرة على لسان أحد الموظفين عندما طُلب منه مساعدة حيوانات الحديقة فجاء الرد كالآتي"**شوف لحالتي أنا اللي مردّف عايش كالقرادة في سقيفة**"[145]، فالهدف من اختيار هذه الحشرة دون سواها هو وصف الوضعية المزرية التي أراد هذا الموظف أنّ يُعبر عنها، وهي إجابة ضمنية عن طلب قُدّم له بخصوص مساعدة حيوانات الحديقة، ومن هنا يهدف التشبيه بوصفه فعلا تخيّليا إلى إحداث تحوّل نوعي في طريقة استقبال المتلقي لهذه التشبيهات.[146]

و توالت التشبيهات داخل الثلاثية لتعكس رغبة المؤلف في نسج أكبر عدد ممكن من الصور التمثيلية في مخيال المتلقي الذي يبقى في حالة تأهب فكري؛ فتارة يحاول أنّ يفك رموز التشبيهات و تارة أخرى يتساءل عن جدوى توظيفها في النّص المسرحي، و من الأمثلة على ذلك ما جاء في قول (الشريفة):"**سلبنا مثل الذكير**"[147]، عند تحليلنا لهذا التشبيه نجد المشبه هو النمو الاقتصادي والمشبه به هو المغنطيس ووجه الشبه الانجذاب، ولعلّ سبب استحضار المغنطيس دون غيره هو رغبة المؤلف في تقريب المعنى أكثر للمتلقي، و هذا لا يتأتى إلا بحسن اختيار المشبه به، الذي أضحى هاجسا حقيقيا يُؤرق المتخيّل المسرحي.

ومن التشبيهات ما يتعلق بوصف الحالة النفسية للشخصية كما يظهر في قول (برهوم): "**أما العمال داخل المصنع كاللي في حصار شديد**"[148]، فتشبيه (برهوم) دخول العمال إلى المصنع الذين يعملون فيه بالحصار يبدو لنا أنّه تشبيه غريب لكن بعد النظر و الإمعان في المعنى يتبين لنا أنّه الأنسب في تجسيد المعنى فضلا عن دور مثل هذه التشبيهات في بناء التفاعل بإعمال المنظومة المفهمية للمتلقي.

بناء على ما سبق يُمكن القول بأنّ التشبيه له دور بارز و حضور متميز في نصوص الثلاثية نظرا للوظيفة التي يُؤديها داخل النّص المسرحي من ناحيتين، الأولى تتعلق بالمعنى الذي يحمله إلى

---

(145) – عبد القادر عولولة: مسرحية الأجواد، ص: 84.

(146)–يُنظر:العربي الذهبي: شعريات المتخيل– اقتراب ظاهراتي– المدارس للنشر و التوزيع، الدار البيضاء، الغرب، ط1، 1421هـ–2000م، ص:35.

(147) – عبد القادر عولولة: مسرحية اللّثام، ص: 161.

(148) – المصدر نفسه، ص: 171.

المتلقي، أما الثاني فيتمثل في البعد الجمالي الذي يُضفيه التشبيه على المعنى، وبخاصة عندما يستدعي المؤلف عناصر الطبيعة و الحيوانات لعقد المشابهة، و هذا حسب ما يقتضيه سياق المعنى.

2-الاستعارة و وظيفتها البيانية:تعد الاستعارة (*Métaphore*)[*] من بين الصور البيانية التي استعان بها المؤلف في تشكيل نصه المسرحي بهدف توضيح المعنى و تقريره لدى المتلقي، وذلك بعقد المشابهة التي تربط بين المعنى الحقيقي و المعنى المجازي، فقد يعمد كتّاب النصوص المسرحية – في نظرنا- إلى توظيف الاستعارة بهدف تحقيق التفاعل من خلال فعل المشابهة أين تسلب التشبيهات خيال المتلقي و تجعله يتفاعل معها شريطة أن تُؤدي الاستعارة وظيفتها البيانية، و تضطلع الاستعارة- في ضوء نظرية التلقي – بوظيفتين أساسيتين هما:

الوظيفة الأولى:وظيفة المشابهة: تقوم الاستعارة على مبدأ المشابهة الذي يجمع بين المعنى الحقيقي و المعنى المجازي بين أطراف الصورة البيانية، ويقع اللّفظ المجازي في المشبه أو في المشبه به، وفي هذا يقول بول ريكور (*Paul Ricoeur*):"وظيفة المشابهة هي ترسيخ إحلال معنى مجازي للكلمة محل المعنى الحرفي، الذي كان يستخدم في الموضع"[149]، فالوظيفة الأساسية التي تقوم بها الاستعارة هي عقد المشابهة بين المعنيين المتباعدين لغرض نقل المعنى للمتلقي و دمجه في خيال الكاتب، ففي الاستعارة يلتقي الحسي و الذهني مع بعضهما البعض في طبيعة المعنى و يفترقان في علاقة هذا المعنى بالواقع، حيث يغتني المعنى الحسي بمرجعه الواقعي إزاء اغتناء من نوع آخر ينتج عن افتقار الذهني إلى ذلك المرجع الواقعي.[150]

الوظيفة الثانية:وظيفة التفاعل:هي وظيفة أخرى أساسية تقوم بها الاستعارة فهي تهدف إلى إيجاد تفاعل بينها و بين المتلقي من خلال فعل المشابهة، فالمتلقي عند قراءته للصور الموجودة

---

[*]-عرّفها جلال الدين القزويني بأنّها ما كانت علاقته تشبيه معناه بما وضع له. وقد تقيّد بالتحقيقية، لتحقق معناها حسّا أو عقلا، أي : التي تتناول أمراً معلوماً يمكن أن يُنصّ عليه و يُشار إليه إشارة حسّية أو عقلية، فيقال: إنّ اللّفظ نقل من مسماه الأصلي، فجعل له على سبيل الإعارة للمبالغة في التشبيه. أمّا الحسيُّ فكقولك: رأيت أسدا، وأنت تريد رجلا شجاعا. أماالعقلي فكقولك أبديت نورا، وأنت تريد حجة، فإنّ الحجة ما يدرك بالعقل من غير وساطة حسّ. (للتفصيل يُنظر: جلال الدين القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة- المعاني و البيان و البديع-، ص:212).

[149] – بول ريكور: نظرية التأويل -الخطاب و فائض المعنى-ترجمة سعيد الغانمي، ص: 88.

[150] -يُنظر: محمد فكري الجزار: سيميوطيقا التشبيه – من البلاغة إلى الشعرية-، ص:95.

في النّص المسرحي يسعى إلى إعمال ذهنه في الربط بين المعنيين المتباعدين في اللّفظ، و في هذا السياق يقول ادريس بلمليح معلقا على هذه الوظيفة:" المشابهة التي تحدث بين أصل اللفظ واستعماله الاستعاري إنّما هي مشابهة حادثة بين مظاهر العالم وجزئياته. وذلك لأنّنا حين نعمد إلى إيجاد ما لم يوجد من قبل، يكون أصل تصورنا منتميا إلى الوجود أولا، ثم إلى اللّغة التي تمثل هذا الوجود ثانيا. و هو ما يتضمن تفاعل الكائن بما يحيط به، ثم إرادته في أن يُشاركه غيره هذا التفاعل. ومعناه أن تفاعل الباث بالعالم يمتد عبر اللّغة ليشمل تفاعل المتلقي أيضا"[151]، فالاستعارة -في ضوء هذا النّص- تشبيه يقع بين العالم و أجزائه المختلفة فهي فضاء رحب يلتقي فيه القارئ بالكاتب من خلال هذه الصورة البيانية و يحاول أن يتفاعل معه ؛ لأنّ المتلقي حين يقرأ هذه الصور البيانية تثار عواطفه و إحساساته و خياله [152]، و يحاول أن يستجمع أجزاء الصورة الخيالية و يبحث عن دلالتها و علاقتها بالمعنى و قصدية المؤلف من نسجها فضلا عن الوظيفة الجمالية التي تُؤديها داخل النّص المسرحي.

و يكشف هذا النّص كذلك عن العلاقة التي تجمع بين اللّغة و الوجود الممثل في العالم؛ فاللّغة هي تلك الواقعة التعبيرية التي تحتضن خيال المؤلف ووسيلة يُحوّل بها العوالم اللامحسوسة إلى عوالم محسوسة، ولعلّ هذا ما جعل تيرنس هوكس(*Terence Hawkes*) يقول عن الاستعارة بأنّها:"سلسلة من العمليات اللغوية التي عَبْرَها تنتقل أو تتحوّل أوجه شيء ما إلى شيء آخر"[153]، فسمة التحويل(*Transformation*) هي خاصية بارزة في الاستعارة؛ إذ يتحوّل المعنى الحسي إلى معنى مجرد و يُبنى معنى آخر ليُشكل صورة أخرى قد تبدو غريبة نوعا ما بيد أنّها تُضفي مسحة جمالية على النّص المسرحي و تشد انتباه المتلقي و تجعله يتفاعل معه.

و المتأمل لتمظهرات الاستعارة في نصوص الثلاثية يجدها أحد العناصر التي يستند عليها المؤلف لبناء التواصل الذي يكون بينه و بين المتلقي، فنقرأ مثلا قول (القوّال) في حديث عن

---

(151) -ادريس بلمليح: استعارة الباث و استعارة المتلقي- نظرية التلقي إشكالات و تطبيقات-سلسلة ندوات و مناظرات رقم 24، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1993م، ص: 106.

(152) - يـُنظر: ظافر بن عبد الله الشهري: من صور التلقي في النقد العربي القديم، المجلة العلمية للعلوم الإنسانية و الإدارية، جامعة الملك فيصل، المملكة العربية السعودية، مج1، ع1، مارس2000م، ص:61.

(153) - تيرنس هوكس: الاستعارة، ترجمة:عمروزكريا عبد الله، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1 ، 2016م، ص:11.

القضايا التي تُثيرها مسرحية (الأقوال):" **تزرع الهول**"[154] و هي استعارة مكنية أين شبه (الأقوال) و هي شيء معنوي بالشيء المادي و حذف هذا الأخير و ترك شيئا من لوازمه، فهذه الاستعارة توضح المعنى من خلال إبراز المعنى الخفي في صورة الحسي الجلي[155]، لهذا فهي تحتاج من القارئ أن يفك رموزها و يبحث عن المعاني الدفينة التي أرادها المؤلف، وكلّما كانت عبارات الاستعارة موجزة سَهُلَ على المتلقي فك رموزها، و في هذا يقول فانسون جوف*(Vincent jouve)*:"إن فك الرموز بالنسبة إلى القارئ، تكون أسهل حينما يتضمن النص كلمات موجزة"[156]، فعملية فك الرموز*(Découpage)* في حد ذاتها تعد شكلا من أشكال تحقيق التواصل بين المتلقي و المؤلف؛ فالاستعارة ألفاظها موجزة و معانيها كثيرة.

و في مشهد (غشّام وابن مسعود) نجد الاستعارة تصور جانبا من جوانب مغادرة (غشّام) لورشة العمل، فنقرأ قول(غشّام):"**فتّ من جديد على الورشة باش نودّعها**"[157]، ترتبط هذه الاستعارة بقضية العمل، أين شُبهت الورشة و هي شيء معنوي بالإنسان الذي يُودّع، وحُذف هذا الأخير و ترك شيء من لوازمه(نودعها)، فاستحضار هذه الصورة يهدف إلى تبيان أهمية الورشة بالنسبة لـــ(غشّام)، و هنا يرتبط موضوع الاستعارة(الورشة) بالموضوع العام للمشهد، ومن ثمة فالاستعارة تُحقق إمكانية التفاعل بين المتلقي و مظاهر العالم الأخرى، فالكاتب المسرحي عندما يستحضر صوراً لعوالم افتراضية و يُعيد تشكيلها داخل نصه يهدف إلى جعل المتلقي يبحث عن دلالتها و قصدية المؤلف و الكشف عن المعنى الغامض؛ لأنّ سمة الاستعارة الأساسية هي تخطي مبدأ التمايز و الإخلال بقيمة الوضوح مقابل تحقيق المعنى.[158]

وفي موضع آخر تصور الاستعارة ظاهرة اجتماعية هي (الفقر) كما يظهر في قول(غشّام):"**هنا راه الفقر غالبنا**"[159]،حيث شُبه(الفقر) وهو شيء معنوي بالإنسان،

---

(154) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص:23.

(155) –يُنظر: محمود السيد شيخون: الاستعارة و أثرها في الأساليب العربية ، دار الهداية للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1415هـ-1994 م، ص:80.

(156) –فانسون جوف: القراءة، ترجمة:محمد آيت لعميم، شكير نصر الدين، ص:23.

(157) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص:38.

(158) – يُنظر: شكري المبخوت: جمالية الألفة-النّص و متقبله في التراث النقدي- ص:91.

(159) – عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص:41.

وحذف هذا الأخير و ترك شيئا من لوازمه، فالمؤلف أراد أن يُوضح للمتلقي حجم المعاناة و الفقر بطريقة تلفت انتباهنا و تُنشط بذلك مخيالنا لتفكيك هذه الصورة وفهمها فهما جيدا بهدف إعادة تشكيل المعنى من جديد.[160]

و في مسرحية (الأجواد) عمد المؤلف إلى اختيار الألفاظ التي تمتاز بالإيجاز اللّفظي و ذلك بمعرفة معانيها والابتعاد -قدر الإمكان- عن المعاني الغامضة بهدف تقديم الفكرة في إطار منمق[161]، و بخاصة عندما يتعلق الأمر بالمصطلحات التي لها دلالة دينية مثل: لفظة (الشريعة) في قول (الموظف السابع): **"كما قالت الشريعة"[162]**، حيث شبه الشريعة و هي شيء معنوي بالإنسان الذي يتكلم وحذف هذا الأخير و ترك شيئا من لوازمه، و تشتمل لفظة (الشريعة) على كلّ التعاليم الواردة في القرآن الكريم و السنة النبوية الشريفة، ومن ثمة فالأوامر مصدرها علوي كونها كلام الله – عزّ وجلّ- و قول الرسول -صلى الله عليه وسلم- بوصفه وحيا كذلك، فهذه الاستعارة تبني للمتلقي عالما ممكنا من الصور و الدلالات المختلفة.[163]

و في مشهد آخر تأتي الاستعارة لتصور العلاقة الحميمية التي تجمع بين العامل و الآلة في مشهد مؤثر تُخاطب فيه الشخصية البطلة الآلة، فنقرأ قول(المنصور):

"أوقف عن الآلة حيران حط فوقها الرزمة

تنهت و عنقها تقول بيناتهم ذمّة

خاطبها بمهلة و هدوء عاطيها قيمة."[164]

يبدو لنا أنّ المؤلف عمد إلى توظيف الاستعارة دون غيرها من الصور الأخرى لينقل للمتلقي أرق المعاني و أجمل الأحاسيس التي يشعر بها العامل تجاه الآلة التي كان يعمل فيها، و في هذه الاستعارة شبه المؤلف الآلة بالانسان العزيز الذي يحزن المرء لفراقه، وحذف هذا الأخير وترك شيئا من لوازمه.

---

(160) -يُنظر: مراد حسن فطوم: التّلقّي في النقد العربي – في القرن الرابع الهجري-، ص:237.

(161) -يُنظر: محمود سيد شيخون: الاستعارة نشأتها و تطورها، ص:100.

(162) – عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص: 84.

(163) – يُنظر: أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية –التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية- ترجمة: أنطوان أبو زيد، ص:198.

(164) – عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص:126.

و في مشهد (سكينة) يمتزج أسلوب التحذير بالاستعارة ليُعبر عن موقف مُعين، كما يظهر في الخطاب الذي وجهته(سكينة) للعمال على لسان (حارس المصنع)، يقول في ذلك:"**الخطر مجاوركم ساكن اللصيقة**"[165]، فشبه الخطر بالشيء المادي الذي يُحذر منه وحذف هذا الأخير و ترك شيئا من لوازمه، وتهدف هذه الاستعارة إلى التحذير من طبيعة المواد المستعمل في صناعة الأحذية و التي تُشكل خطرا حقيقيا على صحة العامل، فالاستعارة هنا جسّدت مفارقة (*Paradoxe*) بين الاستعمال المحتمل و الاستعمال المحقق للغة تُحدث فراغا و على المتلقي أن يملأه بعملية تكمن في إعادة صياغتها إلى بنيات لغوية موافقة للمعنى.[166]

و في مسرحية (اللّثام) تصور الاستعارة شكلا من أشكال الاستغلال الذي يتعرض له العامل البسيط في ظل نظام اقتصادي مستغل، كما يظهر في قول(القوّال)، وهو يتحدث عن شخصية (جلول):

"جهده النافع مخطوف شوقه مرهون

حقه الواضح معفوس رايه مسجون."[167]

فالجهد و الشوق و الحق و الرأي أشياء معنوية شُبهت بأشياء مادية وحذفت هذه الأخيرة وتُرك شيء من لوازمها، ومن ثمة فالعلاقة بين المعنى الحرفي و المعنى المجازي أشبه بنسخة مختصرة داخل جملة واحدة من الدلالات المتداخلة تتلاحم في ما بينها لتُشكل المعنى [168]، وتحيل المتلقي إلى قضية أخرى تتعلق بدور الصورة البيانية في توضيح المعنى.

و في موضع آخر من نفس المسرحية نقرأ قول (القوّال) في خضم حديثه عن الحالة النفسية لـ(جلول): "**الربيع حوله يغرد و هو غضبان** "[169]، إنّ تشبيه الربيع الذي هو أحد فصول السنة بالطير الذي يُغرد و يُنشد يُعد- في نظرنا- مفارقة لغوية، وبخاصة عندما أردف المؤلف بوصف حالة الغضب التي تعيشها الشخصية، و لعلّ الهدف من هذه الصورة البيانية هو المزج

---

(165) – عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص: 149.

(166) –يُنظر:هنريش بليت: البلاغة و الأسلوبية – نحو نموذج سيميائي لتحليل النص- ترجمة: محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب-بيروت، لبنان، (د.ط)، 1999م، ص:103.

(167) – عبد القادر علولة: مسرحية اللّثام، ص:154.

(168) – يُنظر: بول ريكور: نظرية التأويل – الخطاب و فائض المعنى –، ترجمة سعيد الغانمي، ص: 84.

(169) – عبد القادر علولة: مسرحية اللّثام، ص:154.

بين حالتين مختلفتين، فغالبا ما يضطر المبدع إلى توظيف المعاني المتباعدة بهدف جرّ المتلقي إلى المشاركة في بناء المعنى و إيجاد روابط منطقية تجمع بين المعنى الحقيقي و المجازي، من خلال فعل الإدراك الذي يُتيح للمتلقي فهم الألفاظ الاستعارية بوصفها سلسلة من الأفعال المتوالية تبني المنظومة المفهمية للقارئ.(170)

من خلال النماذج السابقة نصل إلى أنّ الاستعارة ثمرة لتوظيف المؤلف لملكة الخيال لديه بهدف إنجاز صورة مجازية تُبهر المتلقي و تشده إلى فهمها في ضوء سياق النّص الذي وردت فيه قد تكون مماثلة أو مختلفة بعض الشيء، و قد تُسهم الاستعارة- في نظرنا- في بناء التفاعل بين الذات المبدعة و الذات المتلقية انطلاقا من مبدأ المساءلة الجمالية التي يطرحها القارئ.

و فيما نظن أنّ الاستعارة في نصوص الثلاثية أضفت بعدا جماليا على مستويين؛ المستوى الأول يتعلق بالكشف عن المعنى و إيصاله إلى المتلقي، أما المستوى الثاني فهو تفاعلي تأثيري ؛ لأنّ المتلقي لحظة قراءته للاستعارة يندمج مع خيال المؤلف و يُحاول أن يفك رموزها ويكشف عن مكمن الغموض المتستر خلف أجزاء ألفاظها.

و الملاحظ أن مضامين الاستعارة لها علاقة وطيدة بموضوع المشاهد، ومن ثمة تُجسد رؤية المؤلف تجاه القضايا المطروحة مثل: قضية الاستغلال التي يتعرض لها العامل، وقد تكشف الاستعارة جانبا مهما له صلة بالعواطف و الأحاسيس و تصور نمط الحياة و التفكير.

انطلاقا مما تقدم نصل إلى أنّ اللّغة تُعد أحد العوامل الأساسية التي يعتمد عليها المتلقي لفهم ثلاثية عبد القادر علولة، ومن ثمة تحقيق الاستجابة التي يطمح أي متلق أن يجدها بعد الانتهاء من مرحلة القراءة، والمستقرئ للغة الثلاثية يجدها الوعاء الذي يحتضن أفكار المؤلف و تُعبر عن رؤيته لمختلف القضايا التي عاشها أو قرأ عنها.

و جاءت لغة الثلاثية - في معظمها- باللّهجة العامية الجزائرية، وهي اللّغة التي يسعى في ضوئها المؤلف إلى توصيل أفكاره إلى جمهوره الذي يبدو أنّه من عامة المجتمع، فهي بذلك نظام لغوي مُعين يعكس بيئة النّص ووحدة تواصلية بين المؤلف والمتلقي، ويبدو لنا أنّ اللّهجة الجزائرية استطاعت أن تجمع بين اللّغة العربية الفصحى التي هي أحد مقومات الهُوية الجزائرية

(170) —*Look:Jonathan Culler,literary Theory, p:63.*

واللّغة الفرنسية التي تعكس الوجود الفرنسي في الجزائر و اللّغة التركية التي تُعبر عن الحضور العثماني التركي في أرض الجزائر أيام الخلافة العثمانية، ومن ثمة نجد لهذا الثراء اللّغوي أسبابه المتعلقة بالظروف التي شهدتها الجزائر.

و استخدم المؤلف أسلوبا تواصليا في طريقة عرض أفكاره و نقلها إلى المتلقي استقاه من التراث الشعبي الذي يتمظهر على شكلين؛ يتعلق الأول بالمادة الشعبية المتمثلة في تلك الأمثال الشعبية التي تعكس خلاصة تجربة الفرد الجزائري في الحياة. أما الثاني فيرتبط بالأسلوب وطريقة العرض التي من أبرزها توظيفه لمسرح الحلقة الذي يعد من أبرز خصائصه توظيف (القوّال) و الأمثال الشعبية في النّصوص المسرحية.

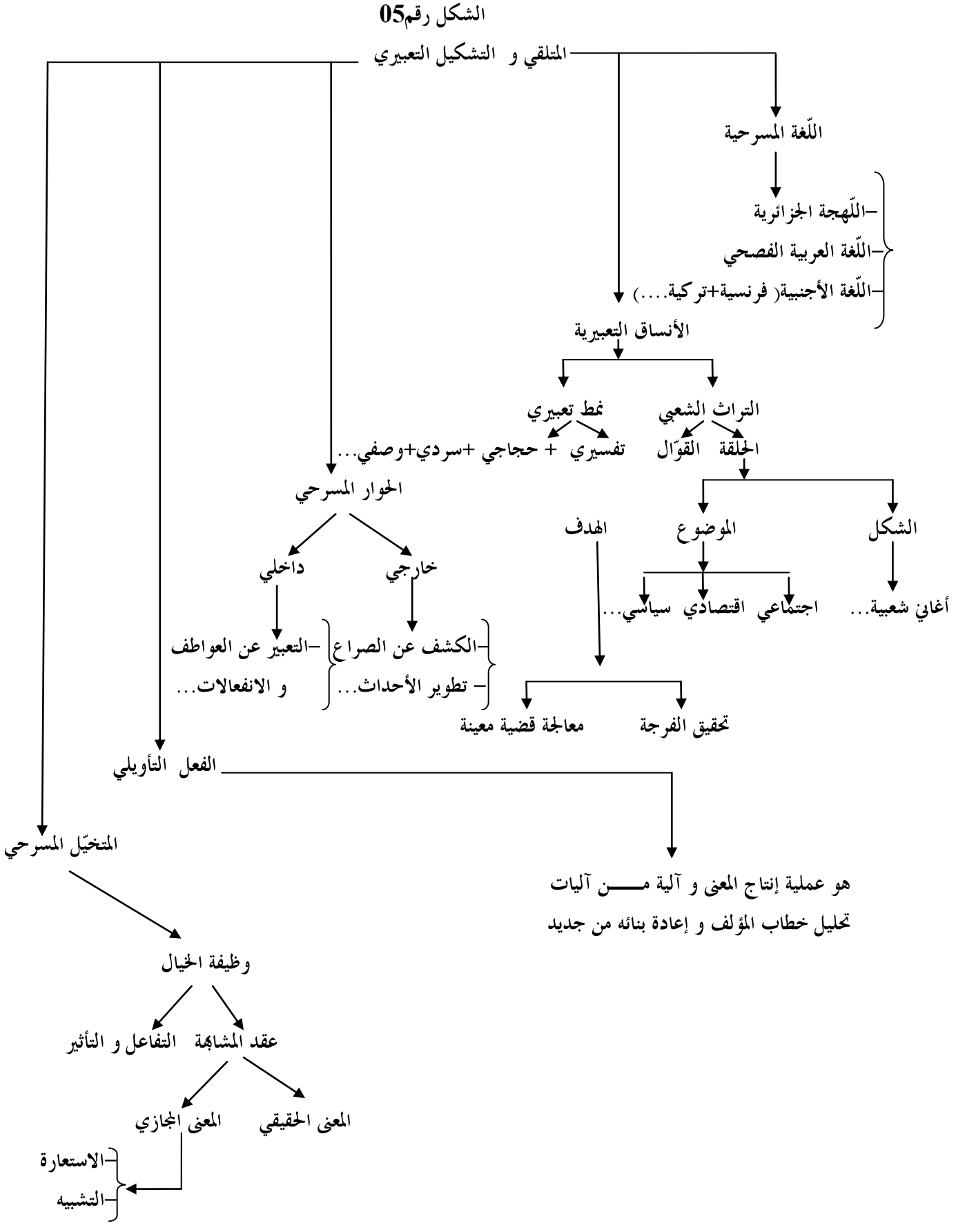
والملاحظ أنّ المؤلف أراد أن يُؤسس لموقفه تجاه القضايا التي عالجها من خلال توظيف مجموعة من الأنساق التعبيرية أسهمت مع بعضها البعض في نقل المعنى إلى المتلقي من أبرزها النسق السردي الذي يُعد من الأنساق التي استعان بها المؤلف لسرد الأحداث و تقديم الشخصيات المسرحية و الإعلان عن بداية و نهاية المشهد، كما عمد المؤلف إلى توظيف النسق الوصفي بهدف الكشف عن البناء الفني للشخصيات و نمط تفكيرها ووصف الملامح المادية و الجوانب النفسية و مظاهر الحياة المختلفة وصفا يُسهم – في نظرنا– في بناء منظومة الفهم لدى المتلقي، وإذا انتقلنا إلى النسق الحجاجي نجده لا يقل أهمية عن النسقين السابقين(السردي والوصفي)؛ لأنّ المؤلف يهدف إلى إقناع المتلقي بالقضايا التي يُدافع عنها، فتنشأ فاعلية حجاجية تداولية بين المؤلف و المتلقي، أما النمط التفسيري فيهدف إلى نقل المعلومات و إثراء المخزون المعرفي للمتلقي.

ولا يقل الحوار أهمية عن العناصر السابقة بل يتميز عنها من حيث أنّه عنصر فعّال في بناء الفعل المسرحي، إذ يحقق الاتصال بين الشخصيات المسرحية من جهة و بين المؤلف و المتلقي من جهة أخرى، ونُميز في المسرح بين شكلين من الحوار؛ الأول حوار خارجي بين الشخصيات فيما بينها أما الثاني داخلي فيكون بين الذات المسرحية و نفسها، و من أبرز الوظائف التي يُؤديها الحوار بشكليه تنمية الحدث و الكشف عن الصراع و الحالات النفسية التي تعيشها الشخصية.

و إذا عرجنا إلى الفعل التأويلي وجدناه يحتل مكانة متميزة لدى المتلقي؛ لأنّه يكشف له عن الدلالات الخفية للنّص، ومن ثمة تنشأ علاقة تفاعلية بينه وبين نصه أين تحاول الذات المتلقية أن تبحث عن قصدية الذات المبدعة انطلاقا من تحليلها للمعاني المختلفة من منطلقات معرفية تخضع إلى أطر مرجعية معرفية، فالمؤول يُحاول تنمية المعنى وتطويره، وبخاصة في العرض المسرحي أين يعمد المؤول إلى تأويل عناصر العرض المسرحي، كالديكور و الاكسسورات و المؤثرات الصوتية و الضوئية و غيرها من العناصر الأخرى التي تحمل دلالات مُعينة تُعينه على فهم الموضوع بينما في النّص المسرحي يتعامل المؤول مع اللّغة، و يُحاول أن يسبر أغوار المعنى و هذا لا يتأتى إلاّ بالقراءة الواعية التي يسبقها الفهم الجيد و الإدراك الواعي لطبيعة الظروف التي ظهر فيها النّص، وهذا ما يتبدى لنا في الثلاثية أين لاحظنا أن جلّ المصطلحات المؤولة مستمدة من موضوع النّصوص المسرحية.

و لعلّ المستقرئ لطبيعة هذا المنجز الإبداعي يجده لا يخلو من الخيال الذي يُعد – في نظر المؤلف– من العناصر المهمة في تشيكل العمل المسرحي غير أنّه اشترط مبدأ الواقعيـــة و الفاعلية ؛ فالخيال الذي ينشده لا يتعارض مع الواقع بل يكون معبرا عنه، ويبقى راسخا في ذهن المتلقي لحظة تلقيه للصور المختلفة، أما مبدأ الفاعلية فيهدف إلى تنشيط ملكة الخيال، و بخاصة في تلك الصور البيانية التي تعقد المشابهة كما هو ظاهر بالنسبة للتشبيه و الاستعارة أين يجمع فيهما المؤلف بين المعاني المادية و المعنوية من خلال فعل المشابهة مما يجعل هذه الصور البيانية – في نظرنا– تترسخ في ذهن المتلقي لسببين؛ الأول منهما يتعلق بالأثر الإيجابي الذي تتركه هذه الصور في ذهن القارئ بعد الانتهاء من القراءة، أما الثاني فيرتبط بالاستجابة الجمالية و التأثير الذي تتركه هذه الصور في نفسية المتلقي، ولعلّ الخطاطة الآتية تُوجز لنا أهم ما جاء في هذا القسم:

الشكل رقم05


المتلقي و التشكيل التعبيري
اللّغة المسرحية
-اللّهجة الجزائرية
-اللّغة العربية الفصحي
-اللّغة الأجنبية(فرنسية+تركية....)
الأنساق التعبيرية
التراث الشعبي
نمط تعبيري
تفسيري + حجاجي +سردي+وصفي...
الحلقة القوّال
الحوار المسرحي
الشكل
الموضوع
الهدف
أغاني شعبية...
اجتماعي اقتصادي سياسي...
داخلي
خارجي
-الكشف عن الصراع
- تطوير الأحداث...
-التعبير عن العواطف
و الانفعالات...
تحقيق الفرجة
معالجة قضية معينة
الفعل التأويلي
هو عملية إنتاج المعنى و آلية مـــن آليات
تحليل خطاب المؤلف و إعادة بنائه من جديد
المتخيّل المسرحي
وظيفة الخيال
عقد المشابهة
التفاعل و التأثير
المعنى المجازي
المعنى الحقيقي
الاستعارة
التشبيه

خـــــاتـــــمة

خاتـــــمة

في ختام هذه الدراسة و بعد رحلة البحث في نصوص مسرحيات عبد القادر علولة (الأقوال، الأجواد، اللّثام) خلصنا إلى مجموعة من النتائج نوجز أهمها في ما يلي:

1- على المتلقي في ثلاثية عبد القادر علولة أن يمتلك أدوات معرفة ورؤية نقدية تساعده على استيعاب مضمون النّص و البحث عن مكمن الجمالية فيه وفك الرسائل التي أراد المؤلف أن يُرسلها إلى المتلقي، ومن ثمة البحث عن قصدية العملية الإبداعية، و التي تكون -في الغالب- الدافع نحو الكتابة و كشف المسكوت عنه و جعل الكتابة المسرحية إحدى الوسائل التي تسعى إلى معالجة أبرز القضايا و مختلف المشاكل التي يُعاني منها المجتمع الجزائري، والمتأمل لطبيعة موضوعات الثلاثية يجدها عبارة عن نافذة نُطل منها على طبيعة البيئة التي عاش فيها المؤلف و تجسد الإيديولوجية التي كان يُدافع عنها.

2- يتمظهر العنوان في نصوص الثلاثية على شكل ملفوظات جزئية موزعة في كلّ المشاهد المسرحية تحتاج من المتلقي بذل جهد فكري لاكتشافها كما هي الحال في مسرحية (الأقوال) و (اللّثام)، أو قد يرتبط العنوان بالموضوع أو المغزى مثل ما هو ظاهر في مسرحية (الأجواد).

3- عند استقرائنا لثلاثية عبد القادر علولة وجدناها عبارة عن بنية نسقية تتشكل من ثلاث وحدات نصية تضم مجموعة من وحدات التلقي تختلف باختلاف النّص المسرحي؛ حيث تختلف مسرحيتا (الأقوال) و (اللّثام) عن مسرحية (الأجواد) في عدد المشاهد مما يجعل بنية الاستجابة تختلف باختلاف النّص في حد ذاته، ويكتشف المتلقي عند قراءته لنصوص الثلاثية كثيرا من الموضوعات مازال يعيشها على الرغم من أنّها تعالج ظواهر اجتماعية واقتصادية كانت متفشية في فترة من فـــترات تاريخ الـــجزائر،

و هي فترة التسيير الاشتراكي للاقتصاد الجزائري، فبعض القضايا التي أثارها موجودة في زمننا هذا كقضية الفساد التي كانت و لا تزال ترهق الاقتصاد الجزائري.

4– من الآليات التي يتحقق بها التفاعل بين المتلقي و الثلاثية نجد ؛ الرصيد النصي و الصورة الذهنية و الفراغات النصية، فالآلية الأولى عبارة عن مجموعة من الأنساق المعرفية و الثقافية التي تُشكل نقطة التقاء المتلقي بالمؤلف بوصفه نسقاً مرجعياً موجودا داخل النّص ، في حين أنّ الثانية عبارة عن نشاط ذهني يتشكل بعد أن ينتهي المتلقي من مرحلة القراءة، أما الثالثة فتتمثل في الفراغات النصية التي تؤدي وظيفة تواصلية بين عناصر العملية الإبداعية(المؤلف و النّص و المبدع)، ومن مظاهر هذه الفراغات النّصية التي لاحظناها في الثلاثية التقطيع في الفعل المسرحي و الإضمارات التي تتخلل المشاهد المسرحية، و أنساق النفي المرتبطة باستبعاد تقاليد الكتابة المسرحية و التخلي عن التعاليم الدينية و المعايير الاجتماعية، فكلّ هذه الفراغات و غيرها تقف حجرة عثرة بين المتلقي و نصه و تجعله لا يستوعب أحداث قصة المشاهد.

5–يُعد أفق التوقع عملية ذهنية يستدعي فيها المتلقي مخزونه الثقافي و خبرته التي اكتسبها من قراءات سابقة بهدف بناء منظومة مفهمية تقترب إلى حد كبير من منظومة المؤلف المبدع، و من هنا يتحقق مبدأ الجمالية الذي يقوم على مدى استجابة الثلاثية لتوقع المتلقي و قدرته على الانفتاح على قراءات سابقة مشابهة، ولعلّ هذا ما يضمن للنّص الاستمرارية عقب الحقب الزمنية المختلفة، ويُحدث أفق التوقع شكلين متناقضين من الاستجابة أحدهما إيجابي وذلك عندما تستجيب الثلاثية لتوقعات المتلقي و تنسجم مع رؤيته للموضوع، و آخر سلبي و فيه يحصل التعارض بين النّص المقروء و أفق توقع القارئ، مما يدفعه إلى إعادة تشكيل أفق توقع جديد انطلاقا من رؤيته الخاصة.

6– تنوعت أشكال التغريب في مشاهد الثلاثية منها ما يتعلق بذكر حديث على ألسنة الحيوانات، وتوظيف ألفاظ في غير محلها، و تغريب زمني أين انطلق المؤلف من

مُعطيات خاطئة لتحقيق أهداف مُتعلقة بالنّص، و تغريب يتعلق بالجوانب النفسية و العاطفية التي تعيشها الشخصية عندما عمد المؤلف إلى تقديم وصف إيجابي للحالة النفسية للشخصية بينما سياق الأحداث يفرض خلاف ذلك.

7- يُعد مبدأ التعارف اللّغوي شرطا أساسيا لبناء منظومة التفاعل بين النّص و متلقيه؛ فالثلاثية جاءت ضمن منظومة لغوية مُعينة موجهة إلى فئة معينة من القرّاء يعيشون في إطار مجتمع يتميز بالثراء اللّغوي، إذ يجمع بين جمالية اللّغة العربية من جهة وبين اللّغة الأجنبية و اللّهجة الجزائرية ناحية الغرب من جهة أخرى، ولعلّ لهذا التنوع اللّغوي مبرراته الخاصة التي تتعلق بسلطة الانتماء إلى هُوية الذات و البُعد العربي والتاريخي؛ حيث نلاحظ أنّ اللّغة التركية و الفرنسية تحملان دلالات تاريخية و تُؤصلان لمرحلة تاريخية مهمة تتعلق بالوجود العثماني التركي في الجزائر، وكذلك الإشارة إلى مرحلة الاستعمار الفرنسي.

و في الختام ألتمس العذر لما يشوب هذه المقاربة من نقائص، كما أرجو أن تفتح هذا الدراسة آفاقا معرفية جديدة تعالج إشكالية التلقي في المسرح الجزائري بصفة خاصة و المسرح العربي بصفة عامة.

و في الأخير نشكر الله – عز وجل- على منّه و كرمه و توفيقه في إتمام هذا البحث، و نسأله أن يُعيننا و يسخرنا في خدمة العلم و المعرفة، و أن يرزقنا الصبر و التواضع و الثبات.

قـــائـــــــــــمة

الـــمصادر و المراجع

قـــــائـــمـــة الـــمصادر والـــمـــراجع

أولا/- القرآن الكريم برواية حفص

ثانيا/-الســـــــنة النبوية الشريفة

أحمد بن حنبل:

1-مسند الإمام أحمد بن حنبل، مؤسسة قرطبة، القاهرة، مصر، ج4، (د.ط) ، (د.ت).

البخاري:

2- الجامع الصحيح ، دار الشعب، القاهرة، مصر، ج3، ط1، 1987م.

ثالثا/-الـــمـــــــــــصـــــــــادر

عبد القادر علولة:

1-مسرحية الأقوال و الأجواد واللّئام، دار مرفم، الجزائر، (د.ط)،1997م.

رابعا/-الـــمـــــــــــراجـــــــع

أ/- الـــــمراجع باللـّغة العربية :

إبراهيم أنيس:

1- اللهجات العربية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1999م.

إبراهيم خليل:

2-في النقد و النقد الألسني: منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، (د.ط)، 2002م.

أبو الحسن سلام:

3- حيرة النص المسرحي بين الترجمة الاقتباس و الإعداد و التأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، مصر، ط2، 1414هـ-1993م.

4-المخرج المسرحي و القراءة المتعددة للنّص، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2004م.

أحـــمد بـــيوض:

5- المسرح الجزائري-نشأته و تطوّره-دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2011م.

أحمد حلمي حلوه:

6–التشبيه في شعر الوليد بن يزيد، دار الثقافة العربية، القاهرة، مصر،(د.ط)، 2004م .

أحمد صقر:

7–مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002م.

أحمد يوسف:

8–القراءة النسقية– سلطة البنية ووهم المحايثة–منشورات الاختلاف، الجزائر، ج1، ط1، 2003م.

إدريس بلمليح:

9– القراءة التفاعلية–دراسات لنصوص شعرية حديثة–، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب (د.ط)، 2000م.

10– استعارة الباث و استعارة المتلقي ضمن كتاب – نظرية التلقي إشكالات و تطبيقات– سلسلة ندوات و مناظرات رقم 24، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1993م.

أكرم اليوسف:

11–الـــفضاء المسرحي–بين النّص الاجتماعي و الاقتصاد الدرامي–دار رسلان، دمشق، سوريا،ط1، 2010م.

أنيس فريـــحة:

12–اللّهجات و أسلوب دراستها، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1409هـــ- 1989م.

بشرى موسى صالح:

13– نظرية التلقي –أصول...و تطبيقات–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2001م.

توفيق موسى اللوح:

14– لغة المسرح بين المكتوب و المنطوق، مصر العربية للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2008م.

جابر عصفور:

15- المرايا المتجاورة – دراسة في نقد طه حسين- الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1983م.

جلال الدين السيوطي:

16- نظم العـــقيان في أعيان الأعيان، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1927م.

جلال الدين القزويني:

17-الإيضاح في علوم البلاغة-المعاني و البيان و البديع-، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1442هـــ-2003م.

جـــمعة أحـــــمد قـــاجـــة:

18-المدارس المسرحية و طرق إخراجها- منذ عصر الإغريق حتى العصر الحاضر-وزارة الثقافة والفنون و التراث، الدوحة، قطر، ط1، 2009م.

جميل حمداوي:

19-صورة المسرح الجزائري في النقد المغربي المعاصر، مكتبة المثقف،(د.ن)، ط1، 2015م.

حسام الآلوسي:

20-الزمان في الفكر الديني و الفلسفي و فلسفة العلم، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.

حسن ببزاري:

21-سؤال التلقي- التلقي الجمالي للمعلقات-، دار الأمان، الرباط، المغرب-منشورات الاختلاف، الجزائر- منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2014م.

حسن بحراوي:

22- بنية الشكل الروائي-الفضاء، الزمن، الشخصية-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م.

23-المسرح المغاربي- بحث في الأصول السوسيو ثقافية-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994م.

حسن ناظم:

24–مفاهيم الشعرية–دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم– المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994م.

الـــحســـين الـــــحايـــل:

25–الخيال أداة للإبداع، مطبعة المعارف، الرباط، المغرب، ط1، هـــ1408– 1988م.

حلمي بدير:

26–دراسات في الرواية و القصة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1985م.

حميد سمير:

27– النّص و تفاعل المتلقي، في الخطاب الأدبي عند المعري–دراسة– منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2005م.

حنون مبارك:

28– دروس في السّيميائيات، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م.

حيدر جواد كاظم العميدي:

29– تأويل الزي في العرض المسرحي، دار الرضوان للنشر و التوزيع ، عمّان، الأردن – مؤسسة دار الصادق الثقافية، العراق، ط1، 2013م.

خديجة غفيري:

30– سلطة اللّغة بين فعلي التأليف و التلقي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 2012م.

رشاد رشدي:

31– فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1998م.

رشيد الإدريسي:

32–سيمياء التأويل–الحريري بين العبارة و الإشارة–، دار رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2010م.

رمضان عبد التواب:

33– لحن العامة و التطور اللّغوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، ط2، 2000م.

سعد علوان حسن:

34–القراءة و أثرها في التحصيل و التذوق الأدبي،دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2012.

سعيد عمري:

35– الرواية من منظور نظرية التلقي – مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ–، منشورات مشروع البحث النقدي و نظرية الترجمة، فاس، المغرب، ط1، 2009م.

سعيد يقطين:

36–انفتاح النّص الروائي–النّص و السياق–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م.

37– قال الراوي–البنيات الحكائية في السيرة الشعبية–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997م.

ســـــمير ســـرحان:

38–دراسات في الأدب المسرحي، دار غريب للطباعة، القـــاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت).

السيـــد ســـــابق:

39– فقه السنة، الفتح للإعلام العربي، القاهرة، مصر، ط2، 1419هـــ- 1999م.

شاكر عبد الحميد :

40–عصر الصورة، –السلبيات و الإيجابيات–المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، (د.ط)، 2005م.

شايف عكاشة:

41– مدخل إلى عالم النص المسرحي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1991م.

شكري المبخوت:

42 – جمالية الألفة–النّص و متقبله في التراث النقدي–، المجمع التونسي للعلوم و الآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس، (ط1)، 1993م.

شكري عبد الوهاب:

43- النّص المسرحي، دار فلور للنشر و التوزيع، مؤسسة حورس الدولية ، الإسكندرية، مصر، ط2، 2001م.

صالح زيّـــــاد:

44-القارئ القياسي -القراءة و سلطة القصد و المصطلح و النموذج مقاربات في التراث النقدي-، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

صالح زيادنة:

45-موسوعة الأمثال الشعبية، دار الهدى، فلسطين، ط1، 1435هـــ- 2014م.

صالح لمباركية :

46- المسرح في الجزائر -النشأة والرواد والنّصوص حتى سنة 1972-، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ج1، (د.ط)، 2005م.

47-المسرح في الجزائر -دراسة موضوعاتية و فنية-، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر،ج2، (د.ط)، 2005م.

صباح الانباري:

48-المكان ودلالته الجمالية في شعر شيركوبيكس، دار نينوي للدراسات و النشر و التوزيع، دمشق، سورية، (د.ط)، 1431هـــ- 2011م.

صلاح فضل:

49-أشكال التخيّل من فتات الأدب و النقد، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1996م.

عباس عبد جاسم:

50-سرد ما بعد الحداثة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط1، 2013م.

عبد الجليل مرتاض:

51-البنية الزمنية في القص الروائي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1993م.

عبد الحق بلعابد:

52-عتبات- جيرار جينيت من النّص إلى المناص-منشورات الاختلاف، الجزائر- الدار

العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

عبد الرؤوف بن الـــمناوي:

53- التوقيف على مهمات التعاريف، تحقيق:عبد الحميد صالح حمدان، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1990م.

عبد الرحمن بن إبراهيم:

54-الحداثة و التجريب في المسرح، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 2014م.

عبد الرحمن طه :

55- في أُصُول الحوار و تجديد عِلْم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000م.

عبد الرحيم الكردي:

56- قراءة النّص-تأصيل نظري و دراسات تطبيقية- الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2013م.

عبد العزيز حمودة:

57-البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1998م.

عبد القادر علي باعيسى:

58-في مناهج القراءة النقدية الحديثة، إتحاد الكتاب و الأدباء اليمنيين، مركز عادي للدراسات و النشر- دارحضرموت للدراسات و النشر، الجمهورية اليمنية، ط1 ،1425هـ -2004م.

عبد القادر عميش:

59- الخطاب بين فعل التّثبيت و آليات القراءة-مركزية البنية و إمبريالية الدّلالة-، دار الأمل، تيزي وزو ، الجزائر، (د.ط)، 2012م.

عبد الكريم برشيد:

60-حدود الكائن و الممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1405هـ- 1985م.

عبد الكريم شرفي:

61- من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة-دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة- منشورات الاختلاف، الجزائر- الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1428هـ-2007م.

عبد اللطيف محفوظ:

62- وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان- منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1430هـ- 2009م.

عبد الله إبراهيم:

63- التلقي و السياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005م.

عبد المجيد جحفة:

64-دلالة الزمن في العربية -دراسة النسق الزمني للأفعال-دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006م.

عبد المجيد حنون:

65- صورة الفرنسي في الـــرواية المغربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د.ط)، (د.ت).

عبد الملك مرتاض:

66- في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد- المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 1998م.

عبده دياب:

67-التأليف الدرامي، دار الأمين للطباعة، القاهرة، مصر، ط1 ، 1422هـ-2001م.

العربي الذهبي:

68- شعريات المتخيل- اقتراب ظاهراتي-المدارس للنشر و التوزيع، الدار البيضاء، الغرب، ط1، 1421هـ- 2000م.

عصام بهيّ:

69- الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر،

(د.ط)، 1986م.

عصام الدين أبو العلا:

70–آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2007م.

علي أحمد باكثير:

71– فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر للطباعة، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1984م.

علي الـــراعي:

72–الـــمسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت، (د.ط)، 1979م.

عوني كرومي:

73– الخطاب المسرحي–دراسات عن المسرح و الجمهور و الضحك– دائرة الثـــقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1425هـــ– 2004م.

فاطمة البريكي:

74– قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006م.

فتح الله أحمد سليمان:

75–الأسلوبيـــّة –مدخل نظريّ و دراسة تطبيقية–، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2008م.

فتحي بوخالفة:

76–شعرية القراءة و التأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010م.

فهد بن صالح الحمود:

77–قراءة القراءة، مكتبة العبيكان، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط2، 1427هـــ– 2006م.

فيصل صالح القصيري:

78 – جماليات النّص الأدبي-أدوات التشكيل و سيمياء التعبير-، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2011م.

قـــادة عـــقاق:

79– دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر-دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان-، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2001م.

قيس عمر محمد :

80– البنية الحوارية في النّص المسرحي-ناهض الرمضاني أنموذجا- دار غيداء، عمان، (د.ط)، 2012م.

كمال سعد خليفة:

81–الشخصية الإسلامية في الرواية المصرية الحديثة-تحليل و نقد-، العبيكان، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 2007م.

مجيد الماشطة، أمجد كاظم الركابي:

82–مدارس النقد الأدبي الغربي الحديث، الدار المنهجية للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1437هـــ-2016م.

محبوبة محمدي محمد آبادي:

83–جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2011م.

محمد اديب السلاوي:

84– الاحتفالية البديل الممكن- دراسة في المسرح الاحتفالي-، منشورات دائرة الشؤون الثقافية و النشر، بغداد، الجمهورية العراقية، (د.ط)، 1983م.

محمد بوعزة:

85–إستراتيجية التأويل -من النصية إلى التفكيكية-، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2011م.

محمد الدالي:

86- الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط 1، 1999م.

محمد الديهاجي:

87-الخيال و شعريات المتخيل بين الوعي الآخر و الشعرية العربية، منشورات محترف الكتابة، المكتب المركزي بفاس، المغرب، ط1، 2014م.

محمد زكي العشماوي:

88- الـــمسرح- أصوله و اتجاهاته المعاصرة مع دراسة تحليلية مقارنة-، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).

محمد سالم سعد الله:

89- أنـــسنة النّص -مسارات معرفية معاصرة-، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1 ، 2007م.

محمد صابر عبيد:

90-تأويل النـــــّص الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م.

محمد عباس عبد الواحد:

91-قراءة النّص و جماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة و تراثنا النقدي- دراسة مقارنة-، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996م.

محمد علي عارف جعلوك:

92- أصول التأليف و الإبداع، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، ط1، 1420هـــ-2000م .

محمد غنيمي هلال:

93- في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1975م.

محمد فكري الجزار :

94-سيميوطيقا التشبيه من البلاغة إلى الشعرية،نـــفرو للنـــشر و التوزيع، مصر،ط1، 2007م.

محمد كعوان:

95–شعرية الرؤيا و أفقية التأويل، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003م.

محمد لخضر زبادية:

96–من أعلام النقد العربي الحديث–دراسة في المنهج–،دار غريب، مصر، ط1، 2003م.

محمد مفتاح:

97–التلقي والتأويل–مقاربة نسقية–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الـــمغرب، ط2، 2001م.

محمد مندور:

98–الأدب و فنونه، نهضة، مصر، القاهرة، مصر، ط2 ، 2002م.

محمود أحمد العشيري:

99–الاتجاهات النقدية و الأدبية الحديثة–دليل القارئ العام–، ميريت للنشر و المعلومات، القاهرة، مصر، ط2، 2003م.

محمود درابسة:

100– التلقي و الإبداع –قراءات في النقد العربي القديم–، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية و النشر و التوزيع، أربد، الأردن، مكتبة المتنبي، الدمام، المملكة العربية السعودية، (د.ط)، 2003م.

محمود السيد شيخون:

101– الاستعارة و أثرها في الأساليب العربية، دار الهداية للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1415هـــ- 1994م.

محمود عباس عبد الواحد:

102–قراءة النّص و جماليات التلقي بين الـــمذاهب الغربية الحديثة و تراثنا النقدي–دراسة مقارنة–، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996م.

مخلوف بوكروح:

103–ملامح عن المسرح الجزائري،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،(د.ط)،1982م.

مـــدحت الـــــجيار:

104- جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور، ضمن كتاب جماليات المكان: أحمد طاهر حسنين، أحمد غنيم، حازم شحاتة، مدحت الجيار، محمود البطل، نجوجي واثيونحو، سيزا قاسم، يوري لوتمان، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988م.

مراد حسن فطوم:

105-التّلقّي في النقد العربي – في القرن الرابع الهجري-، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2013م.

الـــمصطفى عمراني:

106- مناهج الدراسات السردية و إشكالية التلقي- روايات غسان كنفاني نموذجا-، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2011م.

مـــنذر عـــياشي:

107- الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998م.

نصر حامد أبو زيد:

108-إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط7، 2005م.

ياسين النصير:

109- أسئلة الحداثة في الـــمسرح و علاقة الدراما بالميثولوجيا و المدينة و المعرفة الفلسفية، دار نينوي للدراسات و النشر و التوزيع، دمشق، سورية، (د.ط)، 2010م.

اليامين بن تومي:

110- مرجعيات القراءة و التأويل عند نصر حامد أبو زيد، دار الأمان ، الرباط، المغرب- منشورات الاختلاف، الجزائر، (د.ط)، 2011م.

يـــحي البشتاوي:

111- المسرح و القضايا المعاصرة، الأكاديميون للنشر و التوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، ط1، 2011م.

ب/- الـــــمـــراجع المترجمة:

أدمـــير كـــــوريـــه:

1-سيمياء براغ للمسرح- دراسات سيميائية-، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، (د.ط) ، 1997م.

الارديس نيكول:

2- علم المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1992م.

أرسطو:

3- فن الشّعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت).

أمبرتو إيكو :

4- آليات الكتابة السردية-نصوص حول تجربة خاصة-، ترجمة : سعيد بنكَراد، دار الحوار للنشر و التوزيع، سورية، ط1، 2009م.

5- التأويل و التأويل المفرط، ترجمـــة: نـــاصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 2009م.

6- القارئ في الحكاية –التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية- ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م.

أوســـتين:

7-نظرية أفعال الكلام العامة-كيف ننجز الأشياء بالكلام-ترجمة: عبد القادر قينيني، مطابع أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 1991م.

باربرا لاسوتسكا -بشونياك :

8- المسرح و التجريب بين النظرية و التطبيق، ترجمة: هناء عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، (د.ط)، 1999م.

بول آر. شيلي:

9-القراءة التصويرية-نظام العقل بأكملهِ-، مكتبة جرير، المملة العربية السعودية، ط1، 2010م.

بول آرون و ألان فيالا:

10–سوسيولوجيا الأدب، ترجمة: محمد علي مقلد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2013م.

بول ريكور:

11–نظرية التأويل –الخطاب و فائض المعنى–ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2006م.

12–الزمان و السرد – الزمان المروي– ترجمة: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ج3، ط1، 2006م.

بيير جيرو:

13–علم الإشارة (السيميولوجيا) ، ترجمة: منذر عيّاشي، دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر، دمشق، سوريا، ط1، 1988م.

تزفيطان طودوروف:

14– الشعريـــــة، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامـــة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب، ط2، 1990م.

تزيقيتان تودوروف:

15–النّص، ترجمة: منذر عياشي، ضمن كتاب العلاماتيّة وعلم النّص، مركز الإنماء الحضاري–دار المحبة، دمشق، سوريا، (د.ط)، 1429هـــ- 2009م.

تيرنس هوكس:

16– الاستعارة، ترجمة:عمرو زكريا عبد الله، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2016م.

جان مولينو:

17–التأويل و لغـــز المعنى، ضمن كتاب: فن التأويل، ترجمة: محمد أحمد عثمان، كتاب المجلة العربية، الرياض، المملكة العربية السعودية، (د.ط)، 1436هـــ-2015م.

جلين دانيال ويلسون:

18–سيكولوجية فنون الآداب، ترجمة: شاكر عبد الحميد، المجلس الوطني للثقافة و الفنون،

الكويت، (د.ط)، 2000م.

جوليا كريسطيفا:

19- علم النّص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط3، 2014م.

جيـــرار جـــــنيت :

20-خطاب الحكاية –بحث في المنهج- ترجمة:محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة، مصر، ط2، 1997م.

دانيال بِناك:

21-متعة القراءة، ترجمة: يوسف الحمادة، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2015م.

دبليو دوسن :

22-الدرامه و الدرامي، ضمن كتاب:موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسّسة العربيّة للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983م.

روبرت سي هول:

23- نظرية الاستقبال، -مقدمة نقدية-ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر و التوزيع، سورية، ط1، 1992م.

روبرت هولب:

24- نظرية التلقي-مقدمة نقدية-، ترجمة: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1994م.

رولان بارط:

25- الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب -دار المحبة، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2009م.

ستـــانلي فـــــيش:

26-الأدب في القارئ : الأسلوبية العاطفية ضمن كتاب نقد استجابة القارئ – من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية: جين ب. تومبكتر، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1999م.

غاستون باشلار:

27–جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1404هـ، 1984م.

غراهام كلارك:

28– الفضاء و الزمن و الإنسان،ترجمة عدنان حسن، دار الحوار للنشر و التوزيع، سورية، ط1، 2004م.

فانسون جوف:

29– الـــــقراءة، محمد آيت لعميم، شكير نصر الدين، رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2016م.

فرجينيا وولف:

30– القارئ العادي – مقالات في النقد الأدبي–ترجمة: عقيلة رمضان، الهيئة المصرية العامة ، للتأليف و النشر، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1971م.

فولفجانج إيـــــسّر:

31– فعل القراءة– نظرية في الاستجابة الجمالية–، ترجمة: عبد الوهاب علوب، مطابع المجلس الأعلى للآثار، (د.ن)، (د.ط)، 2000م.

فولفغـــانغ إيـــــزر:

32– فعل القراءة–نظرية جمالية التجاوب في الأدب–، ترجمة: حميد لحمداني و الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، (د.ت)، (د.ط).

فيرناند هالين، فرانك شوير فجين، ميشيل أوتان:

33– بحوث في القراءة و التلقي، ترجمة: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط1، 1998م.

فيليب بروطون:

34–الحجاج في التواصل، ترجمة:محمد مشبال و عبد الواحد التهامي العلمى، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2013م.

قلاديمير بروب:

35–مورفولوجيا القصة، ترجمة:عبد الكريم حسن، سميرة بن عمّو، شراع للدراسات و النشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1996م.

كولن ولسون، ر.س.بورتر، رتشارد نوكس، كريس مورجان، إي دابليو فيبس، إيين نيكلسون، برايان جون:

36– فكرة الزمن عبر التاريخ، ترجمة فؤاد كامل، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، (د.ط)، 1992م.

لابوس ايجري:

37– فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر– مؤسسة فرانكلين للطباعة و النشر، القاهرة، مصر–نيويورك، الولايات المتحدة الأمريكية،(د.ط)، (د.ت).

ليندا كاوغيل:

38– فن رسم الحبكة السينمائية، ترجمة: محمد منير الأصبحي ، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1 ، 2013م.

مـــارك جـــيمنـــيز:

39–الجمالية المعاصرة–الإتجاهات و الرهانات–، ترجمة: كمال بومنير، منشورات الضفاف، بيروت، لبنان، ومنشورات دار الإيمان، الرباط، المغرب– منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012م.

مـــنـــــدلاو:

40–الـــزمن و الـــرواية، ترجـــمة: بكر عباس، دار صادر بيروت، لبنان، ط1، 1997م.

ميكائيـــل ريـــفاتير :

41–معايير تحليل الأسلوبي، ترجمة: حميد لحمداني، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993م.

ناتالي إينيك:

42–سوسيولوجيا الفن، ترجمة، حسين جواد قبيسي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان،

ط1، 2011م.

هانز جورج غادامير:

43–الحقيقة و المنهج – الخطوط الأساسيّة لتـــأويلية فلسفية–، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار أويا للطباعة و النشر و التنمية الثقافية، طرابلس، الجماهيرية العظمى، ط1، 2007م.

هانس روبرت ياوس:

44– نحو جمالية للتلقي –تاريخ الأدب تحدّ لنظرية الأدب–، ترجمة: محمد مساعدي، دار النايا للدراسات و النشر، دمشق، سورية، (ط1)، 2014م.

هانس غيورغ غادامير:

45–فلسفة التأويل–الأصول،المبادئ،الأهداف–، ترجمة: محمد شوقي الزين، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان– منشورات الاختلاف، الجزائر– المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1427هـــ–2006م.

يـــوري لـــــوتـــــمان:

46– مشكلة المكان الفني، ترجمة:سيزا قاسم دراز، ضمن كتاب جماليات المكان: أحمد طاهر حسنين، أحمد غنيم، حازم شحاتة، مدحت الجيار، محمود البطل، نجوجي واثيونحو، سيزا قاسم، يوري لوتمان، دار عيون، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، (د.ت).

ج/– الـــمراجع باللّغة الفرنسية :

Leo h. Hoek :

1-La marque du titre-Dispositifs sémiotiques d' une pratique textuelle, Mouton éditeur La haye , Paris- New york, 1981.

Marie- Claude Hubert :

2- Le théâtre, Armond Colin éditeur, Paris, France, 2eédition, 2008.

Mohammed ben cheneb :

3-Mots turks et persans conservés dans le parler algérien, Ancienne maison bastide-jourdan, jules Carbonel, Imprimeur-Libraire-Editeur, Alger,1922 .

Robert Abirached :

4-*La crise du personnage dans le théâtre moderne , Tel Gallimard , paris, France, 1994.*

Roland Barthed :

5 – *Le plaisir du texte, édition du seuil, paris, France, 1973.*

د/– الـــمراجع باللّغة الإنجليزية:

Elizabeth Freund :

1–*The Return of the Reader, Routledge, the edition, first published, London And New York, 2003.*

Teun A.Van Dijk :

2-*Texte and context-Exploration in the semantics and pragmatics of discourse, longman , London and new York, united states of America, 1977.*

خـــــامسا/–الـــــمـــجلات

ابن عيني عبد الله:

1–أفق التوقع في عمود الشعر لأبي علي المرزوقي، مجلة جذور، جدة، المملكة العربية السعودية، ع32، شوال 1433هـــ–سبتمبر2012م.

أحـــمد ريـــة:

2–إستراتيجية التأويل في المسرح– مقاربة سيميائية–، مجلة كلية الآداب و اللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع18، جانفي2016.

بـــول شـــــاوول:

3–عولمة و مسرح عربي، مجلة كتابات معاصرة– مجلة الإبداع و العلوم الإنسانية، بيروت، لبنان، مج11، ع42، تشرين 1–كانون1، 2000م.

رضا معرف:

4–جدلية التاريخ و النّص و القارئ عند نقاد مدرسة كونستانس الألمانية، مجلة كلية الآداب و اللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع12 جانفي 2013م.

صبحي الطعان:

5- بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، مج 23، ع 1 و2 ، يوليو – سبتمبر، أكتوبر ، نوفمبر، 1994م.

صفوت كمال:

6- مفهوم الزمن بين الأساطير و المأثورات الشعبية - دراسة أثنولوجية- مجلة عالم الفكر، الكويت، مج8، ع2، يوليو، أغسطس، سبتمبر 1977م.

صفية علية:

7-الآليات الإجرائية لنظرية التلقي الألمانية، مجلة علوم اللغة العربية و آدابها، كلية الآداب و اللّغات، جامعة الواد، الجزائر، ع 2 و 3، مارس 2010م.

ظافر بن عبد الله الشهري:

8-من صور التلقي في النقد العربي القديم، المجلة العلمية للعلوم الإنسانية و الإدارية، جامعة الملك فيصل، المملكة العربية السعودية، مج1، ع1، مارس، 2000م .

عبد النبي اصطيف:

9-النّص الأدبي و المتلقي،مجلة الآداب، جامعة منتوري، قسنطينة، ع1، 1994م.

محمد إقبال عروي :

10-مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، الكويت، مج37، ع3، يناير- مارس، 2009م.

محمد عيسى:

11-القراءة النفسية للنّص الأدبي العربي، مجلة جامعة دمشق، سوريا، مج 19، ع1و2 ، 2003م.

معجب زهراني:

12-لعبة المحو و التشكيل في أخبار مجنون ليلى، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج16، ع1، صيف 1997م.

سـادسا/-الـــــــمـــــعاجم و القواميس

أ- الـــــــمـــــعاجم و القواميس باللـّغة العربية:

إبراهيم فتحي:

1-معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحررين، تونس، (د.ط)، 1986م.

إبراهيم مصطفى وأحمد حسن الزّيات و حامد عبد القادر و محمد علي النّجار:

2- المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004م.

ابن منظور:

3- لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان،ج4،ج11، ج12،ج13، ج15، (د.ط)، (د.ت).

إسماعيل بن حماد الجوهري:

4-الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ج5، ط1، 1407 هـ - 1987م.

إميل بديع يعقوب:

5-المعجم المفصّل في علم العروض و القافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1411هـ-1991م.

أنور محمود زنايّ:

6- قاموس المصطلحات التاريخية-إنجليزي عربي-، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 2007م.

جبران مسعود:

7- معجم الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط7، 1992م.

جـــميل صليبا:

8- المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ج1، (د.ط)، 1982م.

الرازي:

9- مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1986م.

رشيد بن مالك:

10- قاموس مصطلحات التحليل السّيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، (د.ط)، 2012م.

سعيد علواش:

11-معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان-سوشبريس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985م.

سُهيل إدريس:

12- المنهل-قاموس فرنسي عربي-، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط22، 1999م.

سهيل صابان:

13-المعجم الموسوعي للمصطلحات العثمانية التاريخية، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، المملكة العربية السعودية، (د.ط)، 1421هـ-2000م.

قسطنطين تيودوري:

14- المنجد -منجد الأعلام-، المكتبة الشرقية، بيروت، لبنان، ط2، 1997م.

لطفي الشربيني:

15- معجم مصطلحات الطب النفسي، مركز تعريب العلوم الصحية، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، الكويت، (د.ط)، (د.ن).

ماري الياس و حنان قصّاب حسن:

16- المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.

مجدي وهبه، كامل المهندس:

17-معجم المصطلحات العربية في اللّغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1984م.

محمد مرتضي الحسيني الزبيدي :

18– تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد المجيد قطاش، مؤسسة الكويت، للتقدم العلمي، الكويت، ج36، ج39، ط1،1422هـ- 2001م.

مراد وهبه:

19– المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط).

ب /– الـــــــمـــــعاجم و القواميس المترجـــــمـــة:

باتريس بافي:

1–معجم المسرح: ترجمة: ميشال ف. خطّار، الـــمنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2015م.

باتريك شارودو و دومنينيك منغو:

2– معجم تحليل الخطاب، ترجمة: عبد القادر المهيري و حمّادي صمّود، دار سيناترا، تونس، (د.ط)، 2008م.

جيرالد برنس:

3–المصطلح السردي – معجم المصطلحات–، ترجمة : عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003م.

ج/– الـــــــمـــــعاجم و القواميس باللغة الفرنسية:

Jean Dubois, Mathée Giacomo, Louis Guespin, Christiane Marcellesi, Jean-Baptiste Marcellesi, Jean-pierre mével :

1-Dictionnaire de linguidtique et des sciences du langage, Larousse, paris, France.

2-Le petit Larousse illustré, Imprimé en France, 2007.

ســـــابعا/الـــــموسوعات

أ–الموسوعات باللّغة العربية:

عبد الله إبراهيم:

1–موسوعة السرد العربيّ، المؤسّسة العربيّة للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ج1، (د.ط)، 2008م.

موريس حنّا شربل:

2–موسوعة الشعراء و الأدباء الأجانب، دار جروس يرس، طرابلس، لبنان،(د.ط)، 1996م.

3–الموسوعة الفقهية، طباعة ذات السلاسل، الكويت،ج5، ط2، 1406هـــ-1987م.

4–الموسوعة الفقهية، مطابع دار الصفوة للطباعة و النشر و التوزيع، الكويت، ج31، ط1، 1414هـــ-1994م.

ب–الموسوعات المترجمة:

اليزابث ديل:

1–الزمن،ضمن كتاب:موسوعة المصطلح النقدي–الواقـــعيَة،الرومانس،الدرامه والدرامي، الحبكة–، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسّسة العربيّة للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983م

أندريه لالاند:

2–موسوعة لالاند الفلسفية، ترجمة: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، لبنان–باريس، فرنسا، مج 1 ، ط2، 2001م.

ثامنـــــــــا / أطروحات الدكتوراه

أحسن ثليلاني:

1–توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2010م.

حميـــد علاوي:

2– التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر،2006م.

كريمة بلخامسة :

3– إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين، أطروحة دكتوراه، جامـــعة تيزي وزو، الجزائر،(د.ت).

الـــــــــــــفهارس العـــامة

الـــــــــــــفهارس الـــــــــــعامة

أ/- فـــــهرس الآيـــــات القرآنية

الرقم	السورة	الآيـــــــة	رقم الآية	مكية أو مدنية	ترتيبها في المصحف الشريف	رقم الصفحة في البحث
01	البقرة	فَتَلَقَّىٰٓ ءَادَمُ مِن رَّبِّهِۦ كَلِمَٰتٍ فَتَابَ عَلَيۡهِۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلتَّوَّابُ ٱلرَّحِيمُ	37	مدنية	2	11
02	النور	إِذۡ تَلَقَّوۡنَهُۥ بِأَلۡسِنَتِكُمۡ	15	مدنية	24	11
03	الـــنمل	وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى ٱلۡقُرۡءَانَ مِن لَّدُنۡ حَكِيمٍ عَلِيمٍ	6	مكية	27	11
04	يس	وَلَوۡ نَشَآءُ لَمَسَخۡنَٰهُمۡ عَلَىٰ مَكَانَتِهِمۡ فَمَا ٱسۡتَطَٰعُواْ مُضِيّٗا وَلَا يَرۡجِعُونَ	67	مكية	36	251
05	ق	إِذۡ يَتَلَقَّى ٱلۡمُتَلَقِّيَانِ عَنِ ٱلۡيَمِينِ وَعَنِ ٱلشِّمَالِ قَعِيدٞ	17	مكية	50	11

06	الممتحنة	تُلۡقُونَ إِلَيۡهِم بِٱلۡمَوَدَّةِ	1	مدنية	60	12
07	القيامة	إِنَّ عَلَيۡنَا جَمۡعَهُۥ وَقُرۡءَانَهُۥ	17	مكية	75	119

ب/فهرس الأحاديث النبوية

الحديث	صحيح	كتاب	باب	رقم الحديث	رقم الصفحة في البحث
حَدَّثَنَا مُحَمَّدُ بْنُ بَشَّارٍ، حَدَّثَنَا عَبْدُ الْوَهَّابِ، حَدَّثَنَا عُبَيْدُ اللهِ، عَنْ سَعِيدِ بْنِ أَبِي سَعِيدٍ، عَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ، رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ، قَالَ نَهَى النَّبِيُّ صلى الله عليه وسلم، عَنِ التَّلَقِّي، وَأَنْ يَبِيعَ حَاضِرٌ لِبَادٍ	البخاري	بدء الوحي	باب النَّهْيِ عَن تَلَقِّي الرُّكْبَانِ	2162	11

ج/-فهـــــــــــرس الأعلام

1/- أعـــلام العرب

الرقم	العلم	رقم الصفحة في البحث
01	إبراهيم أنيس	293
02	إبراهيم مصطفى	12
03	أبو الحسن سلام	325
04	أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور	229-11
05	أحمد حسين الزيات	12
06	إدريس بلمليح	351-270-138
07	أدمير كوريه	277
08	توفيق موسى اللوح	330-198
09	جابر عصفور	204-85-34
10	جميل حمداوي	279
11	حامد عبد القادر	12
12	حميد سمير	270
13	حميد لحميداني	128
14	حنان قصّاب حسن	14
15	رشيد بن مالك	18-205-206-324
16	سعيد علواش	324
17	سعيد يقطين	31
18	شاكر عبد الحميد	94
19	شايف عكـــاشة	298

20	شكري عبد الوهاب	185-30-29
21	صالح زيّاد	129-125-122
22	صالح لمباركية	294-200
23	صفوت كمال	230
24	عباس عبد جاسم	316
25	عبد الرحمن بن إبراهيم	304-277
26	عبد الرحمان طه	320
27	عبد الرؤوف بن المناوي	229
28	عبد العزيز حمودة	325
29	عبد القادر علولة	-35-34-32-10 -49-42-39-38 -83-81-60-59 -97-89-85-84 -108-107-105 -114-112-110 -130-128-115 -144-141-133 -185-182-145 -197-194-189 -202-201-200 -214-209-205 -229-227-217 -251-241-233 -278-274-264 -284-282-279

		292-293-298-303-304-307-308-310-311-322-325-337-346-355-360
30	عبد اللطيف محفوظ	315
31	عبد الله إبراهيم	14
32	عبد المجيد جحفة	230
33	عز الدين إسماعيل	13
34	علي أحمد باكثير	198-204
35	ماري إلياس	14
36	محمد إقبال عروي	336
37	محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرّازي	11
38	محمد سالم سعد الله	278
39	محمد عباس عبد الواحد	265
40	محمد علي النجّار	12
41	محمد غنيمي هلال	294-295
42	محمد المرتضي الزبيدي	11
43	محمود أحمد العشيري	143
44	مراد حسن فطوم	264-271

2/-أعلام الغرب

الرقم	العلم	رقم الصفحة في البحث
01	أرسطو (Aristote)	287-230-202
02	اليزابث ديل (Elizabeth Dipple)	230
03	أمبرتو إيكو (Umberto Eco)	-101-33-16 -130-122-103 335-145
04	إورين وولف (Arwen Wolff)	131-127
05	باتريس بافي (Patrice Pavis)	-206-205-38 327-273
06	باربرا لاسوتسكا بشونياك (Barbara Lasocka-Pszoniak)	316
07	بيرتولت بريخت (Brecht Bertolt)	279-201
08	بول آر. شيلي (Paul R.Scheele)	95
09	بول ريكور (Paul Ricoeur)	350-235
10	تفازان تدوروف (Tzvetan todorov)	231
11	تيرنس هوكس (Terence Hawkes)	351

12	جان مولينو (Jean Molino)	21
13	جلين دانيال ويلسون (Glenn Daniel Wilson)	88
14	جوليا كريسطيفا (Julia Kristeva)	29
15	جيرار جنيت (Gérard Genette)	236-231
16	جيرالدبرنس (Gerald Prince)	311-276-206
17	روبرت هولب (Robert Holub)	13
18	رولان بارط (Roland Barthes)	287-122-121
19	ستانلي إيجوني فيش (Stanley Eugene Fish)	135-133-122
20	غراهام كلارك (Grahame Clark)	231
21	فان دايك (Van Dijk)	338
22	فانسون جوف (Vincent jouve)	352-142
23	فرجينيا وولف (Virginia Woolf)	123-122

24	فولفغانغ إيـــزر (Wolfgang Iser)	31-30-21 -122-105-101 -131-125-124 -136-135-132 -143-142-141 -184-183-144 -290-289-288 334-291
25	قلاديمير بروب (Vladimir Propp)	207
26	قاستون باشلار (Gaston Bachelard)	255
27	كارل هاينريش ماركس (Karl Heinrich Marx)	89
28	مارك جيمنيز (Marc Jimenez)	277
29	مكائيل ريفاتير (Michael Riffatterer)	-125-123-122 128-127-126
30	ميشيل أوتان (M.Otten)	33
31	هانز جورج غادامير (Hans Gorge Gadamer)	335-269-175
32	هانس روبرت ياوس (Hans Robert Jauss)	-267-266-81 271-269-268
33	هوشي مين (Hô chi minh)	188

34	واين بوث (*Wayne Booth*	272

د/–فهرس المصطلحات المترجمة من العربية إلى الفرنسية

الرقم	المصطلح باللّــغة العربية	المصطلح باللّــغة الفرنسية	رقم الصفحة في البحث
01	الابتعاد	*Eloignement*	213
02	الإبداع	*Création*	114
03	الاتصال	*Communication*	293
04	الاجتماعي	*Social*	85
05	الاحترام	*Respect*	82
06	احتفال	*Cérémonie*	310
07	الاختلاف	*Différence*	15
08	الآخر	*L'autre*	40
09	الأدب	*Littérature*	14
10	الإدراك	*Perception*	143
11	الإرادة	*Volonté*	226
12	الرؤية	*Vision*	15
13	الازدواجية	*Bilinguisme*	23
14	الإساءة	*Méfait*	207
15	الاستخبار	*Interrogatiion*	207
16	إستراتيجية	*Stratégie*	145
17	استشرافية	*Prospection*	143
18	الاستطراد	*Digression*	64
19	الاستعارة	*Métaphore*	350
20	الاستقبال	*Réception*	12
21	الأسلوب	*Style*	294

22	الصريح	*Explicite*	141
23	الإضمار	*Ellipse*	107
24	اعتباطية	*Arbitraire*	131
25	افتراضي	*Virtuelle*	41
26	أفق التوقع	*Horizon d'attente*	264
27	الفهم	*Compréhension*	15
28	الإقناع	*Persuasion*	321
29	الأقوال	*Aussage*	206
30	الأكسسوار	*Accessoire*	336
31	الإلهام	*Inspiration*	279
32	آلية	*Mécanisme*	104
33	الأمبريالية	*Impérialisme*	179
34	الإنزياح	*L'ecarte*	268
35	الانزياح الجمالي	*Ecart esthétique*	268
36	الانسجام	*Cohérence*	35
37	الانفتاح	*Ouverture*	36
38	الانفصال	*Disjonction*	104
39	الانـــفعال	*Emotion*	87
40	الآنـــية	*Synchronie*	197
41	الإيثار	*Abnégation*	115
42	الإيحاء	*Connotation*	93
43	الإيديولوجي	*Idéologie*	89
44	الإيهام	*Illusion*	282
45	البطل	*Héros*	51

46	البنية	*Structure*	24
47	البنية الزمنية	*Structure tempoique*	230
48	التأثير	*Effet*	18
49	التاريخية	*Historicité*	14
50	التاريخي	*Historique*	83
51	التأويل	*Interprétation*	20
52	التأويل الاستعادي	*Interprétation rétrospective*	270
53	التأويلية	*Herméneutique*	33
54	التجاوز	*Transgression*	207
55	التجربة	*Expérience*	142
56	التحليل	*Analyse*	32
57	التحويل	*Transformation*	351
58	تُحيَّنُ	*Actualise*	126
59	التراجيديا	*Tragédie*	52
60	التراكيب السلبية	*Synthése passive*	94
61	التركيبية	*Syntagmatique*	184
62	التشابه	*Analogie*	303
63	التشويق	*Suspense*	273
64	التصور	*Concept*	121
65	التعبير	*Expression*	289
66	التعريف	*Définition*	12
67	التغريب	*Distanciation*	276
68	تفاعل	*Interaction*	14
69	التفسير	*Explication*	20

70	التفكيكية	*Déconstruction*	33
71	التكرار	*Réduplication*	111
72	تمفصل	*Articulation*	36
73	التورية	*Périphrase*	128
74	ثابتة	*Statique*	214
75	الثقافة	*Culture*	79
76	الجدار الرابع	*Quatriéme Mur*	305
77	الجسماني	*Physique*	199
78	الجمالية	*Esthétique*	14
79	الحبكة	*Intrigue*	50
80	الحجة	*Argument*	320
81	الحدث	*Evénement*	60
82	الحركة	*Mouvement*	309
83	الحضور	*Présente*	121
84	الحل	*Dénouement*	51
85	الحوار	*Dialogue*	324
86	الحوار الداخلي	*Monologue*	330
87	الحوارية	*Dialogisme*	274
88	الخديعة	*Tromperie*	207
89	الخشبة	*Proscenium*	305
90	الخطاب	*Discours*	10
91	الخطاب المسرحي	*discours théâtral*	23
92	الخطاطة	*Graphologie*	25
93	الخطة	*Tactique*	145

94	الخيال	*Imagination*	346
95	الدال	*Signifiant*	18
96	الدّراما	*Drama*	38
97	الدّارماتورجي	*Dramaturge*	24
98	دلالية	*Signification*	33
99	الدور	*Rôle*	198
100	الديكور	*Décor*	253
101	ديناميكي	*Dynamique*	28
102	الراوي	*Narrateur*	205
103	الربط	*Conjonctif*	101
104	رد فعل البطل	*Réaction du héro*	207
105	الرسائل	*Messages*	217
106	الرصيد النصي	*Répertoire du texte*	80
107	رمز	*Symbole*	224
108	الرواية	*Roman*	103
109	الزمانية	*Temporalisation*	232
110	الزمن	*Temps*	197
111	السجل	*Registre*	185
112	السرد	*Narration*	239
113	السياق	*Contexte*	21
114	سيميائية القراءة	*Sémiologie de la lecture*	33
115	الشخصية	*Personnage*	198
116	الشعبي	*Populaire*	202
117	الشعرية	*Poétique*	197

118	الصراع	*Conflit*	51
119	الصورة	*Image*	94
120	الضمائر	*Pronouns*	144
121	الطبيعي	*Naturalisme*	308
122	العالم	*Monde*	142
123	العرض المسرحي	*Performance*	23
124	العقدة	*Nœud*	57
125	علائقية	*Relationnisme*	200
126	العلاقة	*Relation*	16
127	العلامة	*Signe*	40
128	علم العنوان	*Titrologie*	39
129	العملية	*Opération*	120
130	العنوان	*Titre*	37
131	الفاعلية	*Efficacité*	19
132	الفئات	*Catégories*	123
133	الفضاء المسرحي	*Espace théâtral*	241
134	فعل القراءة	*Acte de lecture*	25
135	فعل الكلام	*Acte de langage*	289
136	فك الرموز	*Découpage*	352
137	القـــارئ	*lecteur*	14
138	القارئ الضمني	*lecteur implicite*	141
139	القارئ الـــمخبـــَر	*lecteure informé*	136
140	القارئ المقصود	*le lecteur vise*	131
141	القراءة	*Lecture*	17

142	القرية	*Village*	303
143	الكاتب	*Ecrivain*	25
144	الكتابة	*Ecriture*	28
145	الكتابة المسرحية	*Ecriture théâtrale*	33
146	الكلام	*Parole*	29
147	اللـــّغة	*Langage*	288
148	لغة الجسد	*Kinésies*	199
149	اللـــّغة المسرحية	*Langage théâtrale*	287
150	اللّهجة	*Dialecte*	293
151	المؤثرات السمعية	*Effets Sonores*	200
152	مُبْلِغين	*Informateurs*	123
153	مُتخَيَّل	*Fiction*	232
154	متعة النص	*Le plaisir du texte*	121
155	المتلقي	*Récepteur*	13
156	المحاكاة	*Imitation*	266
157	مـــَحْجَرة	*Carrière*	308
158	المحظور	*Interdiction*	213
159	المخرج المسرحي	*Metteur en scène*	253
160	مدرسة كونستانس	*L'école de Constance*	270
161	المدلول	*Signifié*	18
162	المرجعية	*Référence*	99
163	الـــمرسل	*Emetteur*	121
164	المسافة الجمالية	*Distance Esthétique*	271
165	المستقبل	*Récepteur*	28

166	المسرح	*Théâtre*	24
167	المسرح الاحتفالي	*Théâtre rituel*	317
168	المسرح الإيهامي	*Théâtre d'illusion*	305
169	مسرح العلبة الايطالية	*Théâtre à l'italienne*	305
170	المسرح الملحمي	*Théâtre épique*	205
171	المسرحية	*Théâtralisme*	32
172	المشهد المسرحي	*Scène théâtral*	40
173	المصطلح	*Terme*	10
174	المضمون	*Contenu*	60
175	المعادلة	*Equation*	42
176	معرفي	*Cognitif*	32
177	معلومات	*Information*	207
178	المعيار	*Norme*	80
179	مفارقة	*Paradoxe*	354
180	المقطع	*Séquence*	41
181	المكان	*Lieu*	252
182	المكان المسرحي	*Lieu théâtral*	252
183	المنهج	*Méthode*	10
184	منبه	*Stimulus*	126
185	الموضوع	*Objet*	32
186	الموقف	*Situation*	52
187	نامية	*Dynamique*	213
188	النسق	*code*	30

189	النـــّص	*Texte*	16
190	النّص الدّرامي	*Texte dramatique*	38
191	نص العرض	*Texte performance*	30
192	نظام	*Système*	49
193	النفي	*Négation*	108
194	نقطة الانعطاف	*Point de retournement*	57
195	النفسي	*Psychologique*	86
196	الهرمنيوطيقا	*Herméneutique*	334
197	الـــهُـــوية	*Identité*	292
198	واقعة	*Fait*	125
199	الواقعية	*Réalisme*	36
200	وجهة النظر	*Point de vue*	183
201	الوصف	*Description*	315
202	وضعية	*Statut*	65
203	الوظيفة	*Fonction*	80

المـــلاحق

ملخص البحث باللّـــغة العربية

تُحاول هذه الأطروحة أن تقدم مـــقاربة نقدية لقضية التلقي في ثلاثية **عبد القادر علولة** (الأقوال و الأجواد و اللّثام)؛ فالتلقي – في ضوء الدّرس النقدي – أصبح عملية إبداعية يقوم بها المتلقي بهدف تحقيق التواصل و التفاعل مع المؤلف و الكشف عن مكمن الجمالية داخل النّص المقروء و البحث عن قصدية المؤلف، و من ثمة تنشأ علاقة تفاعلية بين العناصر الثلاثة؛ المؤلف بوصفه منتجًا للنّص المسرحي، و العمل الإبداعي كونه نقطة التقاء المؤلف بالنّص، والمتلقي بوصفه محور العملية التواصلية يُمارس سلطته على النّص بقراءته الثاقبة و الناقدة مبديا رأيه حول الموضوع وبملاحظاته القيمة التي تُضفي مسحة جمالية على العمل برمته.

فالثلاثية كغيرها من النصوص المسرحية الأخرى تخضع إلى مبدأ التفاعل بمستوياته المختلفة سواء أكان التفاعل بين المبدع و النّص من خلال فعل التشكيل الذي يقوم به المؤلف أثناء عملية الكتابة أم على مستوى التفاعل الذي يحدث بين النّص في حد ذاته وبين المتلقي الذي وجه له النّص بهدف قراءته و فهم مدلولاته المختلفة.

لقد حاول **عبد القادر علولة** أن يستحدث طرقاً جديدة في الكتابة المسرحية تهدف في مجملها إلى الوصول إلى فعل المشاركة الذي يتحقق بمشاركة المتلقي بوصفه مبدعاً في صياغة النّص من جديد انطلاقا من رؤيته الخاصة التي اكتسبها من خبرته و ممارسته لفعل القراءة، و المتأمل لهذه الطرق يجدها تنطلق من الموروث الشعبي الذي يُمثل الذات المبدعة و هُوية الكتابة و بيئة النّص التي تتمظهر من خلال اللّغة ، لهذا تحتاج إلى قارئ يتمتع بمهارات عالية تُمكنه من معرفة حدود الكائن و الممكن في النّص.

الكلمات المفتاحية:

التلقي– عبد القادر علولة – الأقوال – الأجواد – اللّثام – القارئ الضمني– الصورة الذهنية – أفق التوقع.

Le Résume de la thèse en langue française

Résumé:

Cette *thèse présente une approche critique de la problématique de la réception dans la triade Alloula d'Abdelkader (énoncés. Généreux et le voile), en d'autres termes, le problème de réception est devenu en vue du cours critique un processus créatif effectué par le récepteur pour communiquer, interagir avec l'auteur, et de révéler l'aspect esthétique du texte lisible en parallèle avec la recherche de l'intention de l'auteur, de sorte qu'une relation interactive puisse naître entre l'auteur en tant que producteur du texte de théâtre, l'acte créatif considérant comme point de rencontre combine l'auteur avec son produit textuel, et le destinataire en tant que noyau du processus de communication qui, à son tour, exerce son autorité sur le texte en s'appuyant sur sa lecture critique et perspicace pour lui permettre d'exprimer son opinion et d'offrir des observations précieuses qui enrichiront certainement le processus.*

On pourrait donc dire qu'une triade comme les autres textes théâtraux est soumise aux différents niveaux d'interaction, que ce soit entre le créateur et le texte à travers l'acte structurant de l'auteur ou l'interaction qui se produit entre le texte lui-même et son destinataire cible.Abdelkader Alloula a tenté d'inventer de nouvelles méthodes dans l'écriture théâtrale pour mettre l'accent sur l'acte de participation qui n'est obtenue que par la participation du destinataire comme facteur créatif et contributeur à la rédaction du texte sa propre vision acquise par la lecture.

Si nous regardons en arrière à ces différentes méthodes, nous le trouverons émergeant de ce qu'on appelle le folklore « le patrimoine populaire » qui représente : la création individuelle, l'identité d'écriture, et l'environnement textuel, à leur tour manifestée comme langue de

texte, il ne fait aucun doute que cette dernière demande un lecteur compétent connaissant les limites de l'objet et le possible dans le texte.

***les mots clés**:*

Réception, Abdelkader Aloula, propos, Adjwad , le voile, le lecteur implicite, image mentale , horizon d'attente.

Research s' summary though the English

Abstract :

This *thesis revolves around presenting a critical approach for reception issue in Abdelkader's Alloula triad (utterances. Generous and the veil), in other word, reception issue has become in view of the critical course a creative process carried out by the recepient to communicate, interact with the author, and to reveal the aesthetics aspect of the reading text in parellel with digging on author intention, so that, an interactive relationship may arise between the author as a producer of the theatrical text, the creative act considering as a meeting point combines the author with his textual product, and the recipient as a core of communicative process which in turn exerts his authority over the text relying on his critical and insightful reading to enable it to express his opinion and offering a valuable observations that will certainly enrich the process.*

Therefore, we could say that a triad like other theartrical texts is subjected to the various levels of interaction, whether it was between the creator and the text through the structring act of the author or the interaction that occurs between the text itself and his target recipient.

Abdelkader Alloula attempted to devise a new methods in the theartical writing shed the light on participation act which is only achieved by the participation of the recipient as a creative factor and contributor to the drafting of the text based on his own vision acquired from reading.

If we look back at these various methods, we'll find it emerging from what's called folklore « the popular heritage » which represents : the individual creation, writing identity,and the textual environment, in their turn manifested as a text's language, there is no doubt that this latter requests a compteent reader knowldegeable about the limits of the object and the possible within the text.

Key words :

Reception, Abdelkader Aloula, utterances, generous (Adjwad), the veil, the implicit reader, mental image, expectation horizon.

فـــــهرس
الـمـوضـــوعـات

فـــــهـــرس الـــمـــوضوعات

❖ – شـــــــكر و عـــــرفـــان .

❖ – تـــــــــــــصديـــــــــر.

❖ – مـــــــــــفتاح الـــبـــــحث.

مـــــــــــقـــدمـــة.....أ–ح

تـــمـــــــــــهيد:التلقي بين الفعل التأويلي و المسرح.....9–26

أ/–التلقي؛ المفهوم و الإشكالية 10–21

1–مفهوم التلقي.....10–15

1–1–التلقي لغة.....10–13

1 –2–التلقي اصطلاحا.....13–15

2–إشكالية تعدد المصطلح.....15–19

2–1–التلقي و نقد استجابة القارئ.....15–16

2–2–التلـــقي و الاستـــقبال.....16–17

2–3–التلقي و القراءة.....17–18

2–4–التـــلقي و التأثير.....18–19

2–5–التلقي و الـــفاعلية.....19

ب/– الـــــتلقي و التأويـــل 20–22

ج/–الـــــــتلقي و المسرح 23–26

القسم الأول : التلقي و نسقية القراء.....27–117

أ– الـــــنّص الـــــمسرحي و متلقيه.....28–78

1–النّـــــص و نسقية القراءة.....28–78

1–1–مفهوم النص.....28–32

1–2–نسقية القراءة.....32–33

3-1- ثلاثية عبد القادر علولة من الكتابة الإبداعية إلى نسقية القراءة.....33 -78
2- الـــمتلقي و نسقية العـــنوان.....37-49
2-1-العنوان في مسرحية الأقوال.....39-42
2-2-العنوان في مـــسرحية الأجـــواد.....42-46
2-3-العنـــوان في مسرحية اللّـــثام.....46-49
3-الـــمتلقي و الـــوحدات النّصية المسرحية.....49-78
3-1-وحدة التلقي الأولى: مسرحية الأقوال.....49-59
3-1-1- محور التلقي الأول: قدور السواق و صديقه السي الناصر.....49-53
3-1-2- محور التلقي الثاني: غشّام ولد الدّاود و ابنه.....53-55
3-1-3- محور التلقي الثالث: زينوبة بنت بوزيان العساس.....55-59
3-2-وحدة التلقي الثاني: مسرحية الأجواد.....59-73
3-2-1-محور التلقي الأول: علال والنظافة.....60-61
3-2-2- محور التـــلقي الثاني: الحبيب الربوحي و حديقة الحيوانات.....61-64
3-2-3-محور التلقي الثالث: قدور وورشة البناء.....64-66
3-2-4-محور التلقي الرابع:عكلي و المنوّر و التبرع بالهيكل العظمي.....66-67
3-2-5-محور التلقي الخامس: المنصور و آلة المصنع.....67-68
3-2-6-محور التلقي السادس: جلول الفـــاهيمي و المستشفى.....69-70
3-2-7-محور التلقي السابع: سكينة و مصنع الأحذية.....70-73
3-3-وحـــدة التلقي الثالثة: مسرحية اللّثام.....73-78
3-3-1-محور التلقي الأول: مشاركة العمال في الحركة النقابية.....73-75
3-3-2-محور التلقي الثاني: برهوم الخجول وآلة صنع الورق.....75-78
ب-الـــمتلقي والرصـــــــيد النّصي.....79-92
1- الرصيد الديني.....81-83
2- الرصيد التاريخـــي.....83-85
3-الـــرصيد الاجتماعي.....85-86

4-الـــــرصيد الـــنفسي.....86-89
5-الـــرصيـــد الإديـــولوجي.....89-92
ج- الصـــــــــورة الذهنيـــــــــة.....93-100
1-تعريف الصورة.....93-94
2- الصورة الذهنية عند فولفغانغ إيـــزر (*Wolfgang Iser*).....94-96
3- الصورة الذهنية في ثلاثية عبد القادر علولة.....96-100
3-1-الصورة الأولى: حب الوطن.....97
3-2- الصورة الثاني: الاشتراكية.....97-98
3-3-الصورة الثالثة: الـــنضال النقابي.....98
3-4-الصورة الرابعة: التـــضامن 99
3-5-الـــصورة الخامسة: الاستـــغلال.....99-100
د- الفـــــــــــــراغات النـــــّصية.....101-118
1-التقطيع في الفعل الـــمسرحي.....104-105
2-التقطيع في فعل الـــحـــوار.....105-106
3-الصفحات الفارغـــة.....107
4-الاضمـــار.....107-108
5-نـــسق النفي..... 108-114
5-1-التخلي عن البنية النصية.....110-113
5-1-1-تكرار الأحداث.....110-111
5-1-2-نقاط الحذف..... 111-112
5-1-3-استبعاد تقاليد الكتابة المسرحية.....112-113
5-2-المتلقي و مخالفة التعاليم الدينية و الأعراف الاجتماعية 113-117
القسم الثاني : القارئ ومختلف المنظورات النصية.....118-195
أ- مفهـــــــوم القـــــــارئ وأنواعـــــه.....119-140
1-مفهوم القارئ.....119

2- أنواع الـــقـــراء.....122-140
2-1-القارئ العادي.....123
2-2- القارئ الـــنـــموذجي 123-129
2-3- القارئ القياسي 129-130
2-4- القارئ السّـــيميائي.....130-131
2-5-الـــقارئ الـــمقصود.....131-133
2-6- القارئ المخبَر 133-136
2-7- فولفغانغ إيـــزر (*Wolfgang Iser*)
وأنواع أخرى من القراء.....36-140
2-7-1-القـــــارئ الحقيقي.....136-139
2-7-2-الـــقارئ الـــمثالي.....139-140
ب- مفهوم القـــارئ الضمني و أنـــــساقه.....141-182
1-مفهوم القارئ الضمني.....141-144
2-أنساق القارئ الضمني 144-177
2-1-الأنساق الغير مباشرة.....144-163
2-1-1-الضمائر بوصفها بنية نصية قابلة للتفاعل.....145-163
2-2-الأنساق الـــمباشرة.....163-177
2-2-1-صيغ تدل على التلقي.....164-171
2-2-2-أنساق الشـــخصية.....171-177
3- أنساق الـــمؤلف الضمني.....177-182
ج- مـــــختلف الـــــمنظورات النصية.....183-195
1-وجهة النظر في ثلاثية عبد القادر علولة.....185-189
2- استدعاء الـــذكريات بـــوصفها وجـــهة نـــظر 189-195
القسم الثالث: شعرية الـــتلقي.....196-285
أ- المـــتلقي و الشـــــخصيـــــة.....198-228

1-الأبعاد المكونة للشخصية المسرحية.....199-204
1-1-البعد الجسماني.....199-200
1-2-البعد الاجتماعي.....200-201
1-3-البعـــد النفسي.....201-204
2-الـــمتلقي و شخصيات الثلاثية.....205-228
2-1-شخصية القـــوال.....205-212
2-1-1-مفهوم القـــوال.....205-207
2-1-2-وظائف القـــــــوال.....207-208
2-1-3-استدعاء القوال في الثلاثية و أثره في بناء التفاعل بين المتلقي و نصه..208-212
2-2-المتلقي و شخصيات مسرحية الأقوال.....212-218
2-3-المتلقي و شخصيات مسرحية الأجواد.....218-225
2-4-المتلقي و شخصيات مسرحية اللّثـــام.....225-228
ب- الاشتـــــــغال الزمـــنـــــي.....229-250
1-مفهوم الزمن.....229-233
2-الاشتغال الزمني في الثلاثية 233-245
2-1-زمـــن الكتابة.....234-245
2-2-زمن النّص المسرحي.....234-245
2-2-1- الـــزمن في مسرحـــية الأقوال.....235-239
2-2-2-الـــزمـــن في مسرحية الأجـــواد.....239-243
2-2-3- الـــزمن في مسرحية اللّثام.....244-245
3-المؤشرات الزمانية.....245-250
3-1- مؤشرات زمنية صريحة.....245-246
3-2- مؤشرات زمنية ضمنية.....246
3-3- مؤشرات زمنية لفظية.....246-250
ج- جـــمالية الـــمكان.....251-263

1-مفهوم المكان.....254-251
2-تـــمظهرات المكان في ثلاثية عبد القادر علولة.....263-254
2-1-الأماكن العامة.....259-254
2-2-الأماكـــــن الفرعية.....263-259
د- أفـــــــق التوقع و خطـــاب التـــــــغريب.....285-264
1-أفق التوقع في الثلاثية.....276-264
1-1-مفهوم أفق التوقع.....274-264
1-2-أفق التوقع في ثـــلاثية عبد القادر علولة.....276-274
2-خطاب التغريب في الثلاثية.....285-276
2-1-مفهوم التغريب.....278-276
2-2-جمالية النسق التغريبي في ثلاثية عبد القادر علولة.....285-278
الـــقسم الرابـــع : المتلقي و التشكيل التعبيري.....358-286
أ- اللـــّغة الـــمسرحية.....303-286
1- المتلقي و مستويات البناء اللّغوي في ثلاثية عبد القادر علولة.....303-292
1-1-المستوى الأول: اللّهجة الجـــزائرية 299-293
1-2- المستوى الثاني: اللّغة العربية الفصحى.....302-299
1-3-الـــمستوى الـــثالث : اللّغة الأجنبية.....303-302
ب- الأنســـــاق التعبيرية.....323-304
1-الـــمتلقي و الأنماط التـــــعبيرية.....323-311
1-1-الـــمستوى الأول: النسق السردي.....315-311
1-2-الـــمستوى الثاني: النسق الوصفي.....319-315
1-2-1- الوصف الخارجي.....318-317
1-2-2-الوصف الداخـــلي.....319-318
1-3-الـــمستوى الثالث:النسق الحجاجي.....321-320
1-4-الـــمستوى الرابع: النمط التفسيري.....323-321

ج- الحـــوار الـــمسرحي.....324-333
1-أنواع الـــحوار في الثلاثية.....326-333
1-1-الـــحوار الخارجي.....326-330
1-2-الـــحوار الـــداخلي.....330-333
د- المتلقي بين الفعل التأويلي و المتخيل المسرحي 334-345
1-التـــأويل في الـــمسرح.....336-338
2- الفعل التأويلي في ثلاثية عبد القادر علولة.....338-345
2-1-الرسالة.....339-340
2-2-الـــخيط.....340
2-3-الخاتم و البطاقات النقابية.....340-341
2-4- اللّعبة.....341-342
2-5-القنبلة.....342
2-6- مسجونين الحديقة.....343
2-7-أسماء القرابة.....343
2-8- الاستعمار الفرنسي.....343-344
2-9-الشرع.....344-345
2-10-الراحة.....345
هـــ-المتخيل المسرحي و أثره في بناء الـــتفاعل.....346-358
1-التشبيه و أبعاده التصويرية.....347-350
2-الاستعارة و وظيفتها البيانية.....350-358
خـــــــاتـــمـــة.....359-362
قـــــائـــمة الـــمصادر والمـــــراجع.....363-388
❖ الفـــــهـــارس الـــعـــامة.....389-408
أ/- فهرس الآيات القرآنية.....390-391
ب/فهرس الأحاديث النبوية.....391

ج/–فهـــــــــــرس الأعلام.....392–398
د/–فهرس المصطلحات المترجمة من العربية إلى الفرنسية.....399–408
❖ الـــــملاحق.....409–414
ملحـــق رقم 1 : ملخص البحث (عربي– فرنسي–إنجليزي).....410–414
❖ فـــــهرس الـــموضـــوعات.....415–423

هذه الأطروحـــة

تُقدم هذه الأطروحة مقاربة نقدية لفعل التلقي في ثلاثية عبد القادر علولة الذي يُعد من أهم الكتّاب المسرحيين الجزائريين الذي استطاعوا أن يقدموا للمتلقي خطابات تعكس طبيعة البيئة الاجتماعية التي ينتمي إليها؛ لأنّ سلطة الانتماء إلى البيئة تفرض على المبدع أن يتبنى مشروعا إصلاحيا يهدف إلى بناء الفرد وإعادة تنظيم المجتمع من جديد.

والمتأمل لتجربة الكتابة المسرحية عند عبد القادر علولة يجدها تقترب إلى حد كبير من المتلقي، وهذا ما يحمله المشروع الاجتماعي للثلاثية التي تعد رصيدا ثقافيا وأرضية معرفية تتشكل من جانبين؛ أحدهما تفاعلي يتمثل في البعد الجمالي الذي تحققه الثلاثية بوصفها وحدة دلالية قابلة للتأويل، وآخر لفظي يتمظهر على شكل ألفـــاظ وعبارات وبيانات لغوية تخضع إلى مبدأ التعارف اللّغوي الذي يُعد شرطا أساسيا لتحقيق التواصل و التفاعل بين المؤلف و المبدع.

ومن الآليات التي تتحقق بها الاستجابة الجمالية توظيف عبد القادر علولة للموروث الشعبي بكل أنواعه بوصفه ذاكرة جماعية يلتقي فيها المؤلف مع المتلقي بيد أنّ الثقافة الشعبية في الثلاثية امتزجت بفكره الإيديولوجي الذي دافع عنه، وأضحت تُشكل أحد مقومات الكتابة المسرحية عنده، ولعلّ هذا يندرج ضمن تيار ما بعد الـــحداثة والانفتاح على التجارب المسرحية الغربية و الاستفادة من حركة التجديد شريطة المحافظة على هُوية الذات.