الجامعة الجزائرية الديمقراطية الشعبية
كلية اللغة والأدب العربي والفنون
قسم اللغة والأدب العربي
جامعة باتنة - الحاج حضر-1

التلفيقي في المسرح الجزائري المعاصر
مسرحيات الأقوال والأجواء والليما تعيد القادر عولمة أنموذجًا

أطروحة مقدمة ليل درجة دكتوراه علوم في الأدب العربي
الشعبة: المسرح الجزائري

إشراف الأساتذة الدكتور:
محمد خضر زبادية

إعداد الطالب:
أحمد ربيعة

الجامعة المناقشة

<table>
<thead>
<tr>
<th>الصفة</th>
<th>الجامعة الأصلية</th>
<th>الجامعة العلمية</th>
<th>الاسم واللقب</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>رئيسًا</td>
<td>جامعتان باتنة-1</td>
<td>أستاذ التعليم العالي</td>
<td>الشريف بوروبة</td>
</tr>
<tr>
<td>مشرفًا و مقررًا</td>
<td>جامعتان باتنة-1</td>
<td>أستاذ التعليم العالي</td>
<td>محمد خضر زبادية</td>
</tr>
<tr>
<td>عضوًا مناشطًا</td>
<td>جامعتان باتنة-1</td>
<td>أستاذ التعليم العالي</td>
<td>كمال عجاجي</td>
</tr>
<tr>
<td>عضوًا مناشطًا</td>
<td>جامعتان باتنة-1</td>
<td>أستاذة محاضرة-أ</td>
<td>حبيبة مسعودي</td>
</tr>
<tr>
<td>عضوًا مناشطًا</td>
<td>جامعة حشيلة</td>
<td>أستاذ محاضر-أ</td>
<td>عبد المالك مغشيش</td>
</tr>
<tr>
<td>عضوًا مناشطًا</td>
<td>جامعة بسكرة</td>
<td>أستاذ محاضر-أ</td>
<td>عبد الرازيق بن دحمان</td>
</tr>
</tbody>
</table>

السنة الجامعية
2020/2019 م-1441/1440 هـ
قال الله - عز وجل -:

"إذ يَتَلَقى الْمُتَلَقِّيَانِ عَنِ الْيَمِينِ وَعَنِ الْشَّمَالِ قَعِيدٌ 17"

الآية رقم 17 من سورة في (مكية)، ترتيبها في المصحف الشريف 50 عدد آياتا 45.
باديءًا، ذي بدأ أتوجه بالشكر لله - عزّ وجلّ - على منتهى وكرمه وتوفيقه في إتمام هذا البحث.

كما أتقدم لأستاذي المشرف الأستاذ الدكتور: محمد خضر زبادية بأسمى عبارات الشكر والعرفان على الجهود المبذولة الذي بذله من بداية البحث إلى نهايته.

ولا يفوتي أن أتقدم إلى جنة المناقشه بالشكر الجزييل كلًا بسمه وصفته على قبضته مناقشة هذا البحث وتقييمه وتصويب الأخطاء الموجودة فيه.

و الشكر موصول إلى كل العاملين والزملاء بكلية اللغة والادب العربي والفنون، و إلى كل من ساعدي وشجعي ولو بكلمة طيبة حفزتني ورفعت إليك عاليًا لأتم هذا البحث.

رية أحمد
قول عبد القادر علولة ذات يوم:

"أكتب لشعبنا، واضعا نصب أعيني منظورا أساسيًا: ألا و هو ترقيته الشاملة و الكاملا. أود أن أزوّد، بواسطة إمكانياتي المتواضعة، وعلى طريقتي الخاصة، بوسائل و باسماة وبمبرزات وبأفكار تمكّنه، بينما هو يرفّه عن نفسه، من أن يجد مادة ووسائل تساعده على تجدد طاقاته، وبعث الحياة في نفسه لكي يتحرر ويمضي قدمًا إلى الأمام، أنا أكتب وأعمل من أجل أولئك الذين يعملون و يدعون في هذا البلد سواء يدويًا أم فكريًا، من أجل أولئك الذين يبنون و يشيّدون و يختبرون بسمت في الخفاء للوصول إلى مجتمع حر و ديمقراطي."

كشف الرموز
<table>
<thead>
<tr>
<th>رقم</th>
<th>الاسم</th>
<th>رمزه</th>
<th>الوظيفة</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>01</td>
<td>إلين آخريه</td>
<td>.....</td>
<td>الاختصار</td>
</tr>
<tr>
<td>02</td>
<td>الجزء</td>
<td>ج</td>
<td>الاختصار</td>
</tr>
<tr>
<td>03</td>
<td>الخط المائل</td>
<td>/</td>
<td>الاختصار</td>
</tr>
<tr>
<td>04</td>
<td>السنة</td>
<td>س</td>
<td>الاختصار</td>
</tr>
<tr>
<td>05</td>
<td>السنة الميلادية</td>
<td>م</td>
<td>الاختصار</td>
</tr>
<tr>
<td>06</td>
<td>السنة الهجرية</td>
<td>ه</td>
<td>الاختصار</td>
</tr>
<tr>
<td>07</td>
<td>الصفحة</td>
<td>ص</td>
<td>الاختصار</td>
</tr>
<tr>
<td>08</td>
<td>الطبعة</td>
<td>ط</td>
<td>الاختصار</td>
</tr>
<tr>
<td>09</td>
<td>العدد</td>
<td>ع</td>
<td>الاختصار</td>
</tr>
<tr>
<td>10</td>
<td>علامات التنصيص</td>
<td>ـ</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>11</td>
<td>علامات توقيع النص</td>
<td>يُنظر</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>12</td>
<td>الفصول</td>
<td>( )</td>
<td>لشرح وتفسير المصطلحات، ولعنوين الكتب، والمصطلحات الأجنبية، وبعض المصطلحات التي نراها مهمة، للمواد اللغوية، والأسماء باللغة الأجنبية، وكذلك النماذج المقترحة، واسماء الشخصيات المسرحية.</td>
</tr>
<tr>
<td>13</td>
<td>كتاب دون بلد نشر</td>
<td>(د.ن)</td>
<td>الاختصار</td>
</tr>
<tr>
<td>14</td>
<td>كتاب دون تاريخ</td>
<td>(د.ت)</td>
<td>الاختصار</td>
</tr>
<tr>
<td>15</td>
<td>كتاب دون طبعة</td>
<td>(د.ط)</td>
<td>الاختصار</td>
</tr>
<tr>
<td>الاختصار</td>
<td>مج</td>
<td>المجلد</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>----------</td>
<td>----</td>
<td>--------</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>تُستعملان للآيات القرآنية.</td>
<td>{ }</td>
<td>المردوحتان</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>تُستعملان للأحاديث النبوية الشريفة.</td>
<td>٢٨٩</td>
<td>المَفَقَوْفَتَان</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>تُستعمل للتعليق أو لشرح بعض المصطلحات، أو للتعرف بالأعلام.</td>
<td>(٥)</td>
<td>النجَمَةُ</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>للدلالة على الحذف في النص.</td>
<td>...</td>
<td>النقاط</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>في استعمالنا لون الجمع في البحث لم نقصد بما نون العظمة بقدر ما نقصد بما مشاركة الآخر في إصدار الأحكام.</td>
<td>نا</td>
<td>نون الجمع</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>الاختصار.</td>
<td>ed</td>
<td>Edition</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>الاختصار.</td>
<td>p</td>
<td>page</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>
مقدمة
مقدمة

شكّلت نظرية التلقي منطوفاً معرفياً نقدياً هاماً في مسار الدراسات النقدية المعاصرة إذ وجَّهت النقد والآداب إلى المتنقي بعد أن كان اهتمامهم منصبًا حول المؤلف الذي يعمل على تشكيك العمل الأدبي وتقديمه في حالة فنية إلى المتنقي على اختلاف تثقفته وعدد معارفته، ولعل هذا التحول في نظرنا يرجع إلى ملابسات العصر وحاجة النقد والأدب إلى التجديد على مستوى المناهج النقدية، ومن ثمّ كسر المألوف من الدراسات التي كانت تحمّل فقط بالمشرف، وكان ما يتعلق بالجوانب التي تحيط بعملية الإبداع، كثر البعد الذاتي في الكتابة وتأثير البيئة الاجتماعية في عمل الأديب، والبحث عن مكمن الجماليّة في النصوص وكيفية تلقى الأعمال الأدبية ومعرفة الأدوات الإجرائية التي تحقق مبدأ الاستجابة الجماليّة.

ومنذ أن قدم الناقد والمفكر الفرنسي رولان بارت (Roland Barthes) منذ (1980م) كتابه الموسم موت المؤلف (La mort de l'auteur) الذي يعرّف النظرة الناشئة نحو الحركة الإبداعية من المؤلف إلى القارئ؛ حيث أصبح النص الأدبي وحدها اتصالاً تحقق مبدأ التواصل والتفاعل بين عناصر العملية الإبداعية القائمة على قواعد وأطر معينة تختلف عن بعضها البعض، وأضحى هذا النص جمالًا حيوياً تتفاعل فيه كلّ العناصر الإبداعية، وأصبح القارئ يُعيد قراءة النص من جديد لحِظة تلقيه ويعيد كتابته بسنا مختلفة حسب تثقفته ومكانته النقدية.

كما دعا إلى عزل العمل الأدبي عن مبدهه، وجعلّ الهدف من ذلك هو تحقيق الموضوعية والانتباه في فهم المكان أو الذاتية التي تنقص من قيمة العمل الإبداعي، وعليه يبرز دور المتنقي القاري بوصفه عناصرًا مشاركاً بقراءته في عملية إنتاج عمل أدي آخر ينطلق من نص المؤلف مع الحركة الكاملة في التقديم بالمملوكة الإرشادية التي وضعها المؤلف أو وضع منطلقات أخرى تختلف تماماً عنها تتطلص من الرؤية النقدية الثاقبة للمتنقي، ومن ثمّ التقيد بمبدأ الحوارية التي تتم بين المتنقي ومؤلفه في ضوء النص المفرود.

والدراسات التاريخ التلقيية يجد أن هناك مدارس بذات اهتمامها بقضية التلقي وكتانها الأثر الكبير في رسوم معالمه ومنها على سبيل المثال: المدرسة الشكلانية الروسية التي أسسها نظريتها.

كما يبدو لنا أن المنهج السوسيولوجي يُعد أكثر المناهج تأثيرًا في نظرية النقل، فهو ينظر إلى النقل بوصفه كيانًا اجتماعيًا يكسب ثقاوفه من المجتمع الذي يعيش فيه، والأثر الأدبي بصفة عامة والمسرح بصفة خاصة رسالة اجتماعية ينتج عنها المبدع موجهة إلى المتنقل الذي يسحل مجموعة من الاستعدادات المتعلقة بالفهم، ومن أعلام هذا المنهج نجد الفيلسوف الفرنسي لوسيان غولدمان (Lucien Goldmann) (1913-1970 م) الذي ربط بين الجوانب الاجتماعية وإبداع الكاتب.

L'école de Constance، أو كونستانس الألمانية (Constance) وأعلنت عن ميلاد نظرية تُعنَّى بالملتقى، وانقسام متزامنًا إلى أجزاه؛ التجاه الأول تزعمه الناقد الألماني هانس روبرت ياوس (Hans Robert Jauss) (1921-1997 م) الذي انتقد طريقة التعاطي مع تاريخ الأدب ودعا إلى ضرورة قراءة تاريخ الأدب انطلاقاً من جمالية التلقين والأثر الذي تتركه في نفسي القارئ، والتي أدأ بزيادة قراءات سابقة وأخرى لاحقة، والعلاقة بين هذه القراءات علاقة انسجام وتوافق وتكامل، وللبحث علاقة الفصل والاختلاف، كما أن نظريته تستند على فكرة أفق التوقع التي هي عملية ذهنية يتوافق من خلالها المتنقل نص المؤلف انطلاقاً من رؤيته الخاصة وخبرته التي أكسبها من قراءات سابقة لنصوص مشابهة أُطلِع عليها من قبل يُحاول أن يستحضرها لفهم النص وتقدير النتائج الممكنة.
أما الاتجاه الثاني يُمثله فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) (1926م-2007م) الذي أكد على ضرورة تحرير النص من القراءات المقدمة التي تعرّض معانيه وتتجاوز معايير وقيم هذه القراءات الأنموذجية السائدة في مراجعة القارئ الذي يُعد في نظره عنصرًا لا يستهان به في بناء المعنى من خلال تواصله الادفاع وتفاعله المنحت.

أما نصوص الدواليف التي دفعتنا للبحث في هذا المجال فهي كثيرة من أهمها الرغبة في دراسة مسرح عبد القادر علونة في ضوء نظريته التأويلي، وتطبيق مصطلحاته هذا المنهج على النماذج المسرحية المختارة، بوصفها أرضية معرفية تحمل إجابات كثيرة ودلاليات متنوعة وحوارات سوسيولوجية، تُخفف في مجملها إلى الدفاع عن مقولات الضمير الجمعي انطلاقًا من رؤية المؤلف التي تدعو إلى الانفتاح على الآخر والاستفادة من الخبرات والتقنيات المختلفة.

و هناك رغبة أخرى تتعلق بطبيعة الفعل التأويلي في المسرح وما يُتيحه من معان مختلفة على مستوى التأويل، و اكتشاف سر اهتمام القراء بما، و تنوع السيرورة التاريخية لقراءة النصوص، وفهم الخلفيات النصية التي خلقت هذا التراث القرائي الضخم من جهة، وكذلك فهم خلفيات القراءة على اختلاف اتجاهات القراء الإيديولوجية.

و من الدراسات السابقة التي تقرب من موضوعنا نجد: كتب آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم لعصاب الدين أبو العلاء وهي دراسة ركز فيها الباحث على النهج السيريائي في دراسة آليات التلقي انطلاقًا من عنصر الزمن ومستويات باء الشخصية وأماكن اللّسّة ودراسة دور المؤثرات الصوتية والضوئية في عملية التلقي، ودراسة أخرى للباحثة كريمة بلحماسة في مبحثها الموسم (أشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين) وهي أطروحة دكتوراه تناولت فيها القارئ و فعل القراءة في خطاب كاتب ياسين من خلال دراسة مفهوم القراءة الضممي وعلامات تُظهرها في رواية نجمة ومسرحية الجنة المطلقة حيث قدمت الباحثة دراسة نقدية لبعض النماذج في ضوء نظرية التلقي، وقد أفادت منها كثيرًا في طريقة تحليل النصوص، ودراسة الباحثة عائدة وهب المعنويّة بـ(جمالية التلقي و التأثير في ثلاثية أحلام مستغانم) وهي دراسة ركز فيها الباحث في جانبيها التطبيقي على استراتيجية بناء القراءة الضممي ومدارس استقبال النص الروائي.
ويُعالِج البحث إشكالات عدة تتعلق بنظرية التلفي وتطبيقها على النص المسرحي الجراثمي المعاصر، يمكن إنجازها في الأسئلة الآتية:

- ماذا تعني مصطلح التلفي؟ وما هي علاقته بالمصطلحات المتشابهة معه؟ وما هي حدود العلاقة بين النص المسرحي ومثلث؟

- ما هي أهم الأركيدا النصية والصور الذهنية التي تبقى عالقة في ذهن المتلفي بعد الانتهاء من قراءة الثلاثية؟ وهل تؤثر الفراغات النصية التي وضعها المؤلف على منظومة الفهم للمثلث؟

- كيف يظهر القرآء الضمني داخل ثلاثية عبد القادر علولا؟ وما هي أهم الأنساق المشكلة له؟ وما هي خصائص الشخصيات في ثلاثية عبد القادر علولا؟ وما تأثيرها على مسار التلفي عند القراء؟

- ما الفرق بين زمن الكتابة و زمن النص في المسرح؟ وما هي طبيعة الأزمة؟ وما مدى استجابة المثلثي لها؟ وهل وُقع المؤلف في اختيار الأماكن المناسبة التي تتلاهم مع طبيعة المشاهد والأحداث؟

- ما المقصود بأفق التوقع في ضوء نظرية التلفي؟ ما هي تقنية التغريب في المسرح وما تأثيرها على المثلثي؟ وماذا عمد عبد القادر علولا إلى توظيفها في الثلاثية؟

- ما هي مستويات البناء اللغوي عند عبد القادر علولا؟ وهل تؤثر طبيعة اللغة على المثلثي في المسرح؟ ما هي طبيعة الأنساق التعبيرية المشكلة للنصوص الثلاثية؟

- ما هي أشكال الحوار في الثلاثية؟ وهل الثلاثية بنية خصبة للفعل التأويلي؟ وهل يمكن للغة الجازية أن تحدث التفاعل بين المثلثي والمولف؟

للإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها عملنا على تقسيم البحث إلى أربعة أقسام مع مقدمة وتمديد وحافة، حيث نتناولنا في التمديد المعنون بـ: التلفي بين الفعل التأويلي و المسرح، تعريف مصطلح التلفي لغة واصطلاحا ثم حددنا بعض المصطلحات القريبة منه وإشكالية تعدد المصطلح، وعلاقة التلفي بالفعل التأويلي ثم التلفي والمسرح مستعرضين أبرز أشكال القراءة في المسرح.
و في القسم الأول الموسوم بـ: التلقائي و نسقية القراءة عالم الأنصاق المسرحي و متلقيه من خلال تأثير العنوان و الوحدات المشهدية على مسار التلقائي، وأهم الصور الذهنية التي تبقى على ذكر من القراءة، والأثر الذي تتركه الفراخات النصية على مستوى الاستيعاب الفهم لدى المتلقي.

أما القسم الثاني المعنون بـ: القارئ ومختلف النظريات النصية فتناول مفهوم القارية و فئاته المختلفة التي تعكس جهود المنظرين المهتمين بالقارئ، و بعدا استعرضنا مفهوم القارية المسمى الذي يُعد أحد الحلقات المهمة في فئات القراء، وأبرز ركيزة جاء بها مشروع فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser)، ثم حاولنا أن نستقصي أهم الأنشطة التي يُعرف بها القارئ المسمى.

ويتم القسم الثالث الموسوم بـ: شعرية التلقائي شخصية وإفراز دورها في التأثر في المتلقي ككيفية تفاعلها معها بوصفها ذاتياً فاعلة تعكس طبيعة المجتمع الذي يعيش فيه و كذلك رؤية المؤلف تجاه القضايا المعرضة، و بعدا انتقلنا إلى الانتشار الزمني وجماليات المكان في النص المسرحي من خلال تحليل مفهومه وأبرز دلالاته و تميزاته في النماذج المختارة لاستعراض بعد ذلك أفوق التوقع الذي يرتبط بعملية الفهم والاستيعاب وكذلك خطاب التغيير الذي يُعد من التقنيات التي يستخدمها كتاب النصوص المسرحية بهدف التواصل مع المتلقي.

و أما القسم الرابع المعنون بـ: التلقائي و التشكيل التعبيري فيتناول المتلقي و اللّغة المسرحية، والأنقسام التعبيري، والحوار المسرحي، والفعل التأويلي و التمثيل المسرحي، وأخيرا البحث بصورة خاصة فيها أهم النتائج.

قد بحث البحث صعباً إلى تحديد منهج معين يُساعد في دراسته، لأن تشغيل مجالات البحث و تبادل فروعه يجعله يفتح على مناهج أخرى، ومن المناهج التي اعتمدنا عليها منهج نظرية التلقائي حيث حاولت التكيد- قدر الإمكان- بأهم الآليات الإجرائية التي حددها منظورها، كما استناد البحث بآليات الوصف و التحليل لرصد النصوص المسرحية و تحليلها، والمنهجين النمسي الاجتماعي في دراسة الأبعاد النفسية و الاجتماعية للشخصيات، والمنهج التاريخي لدراسة بعض الفترات التاريخية، ومن ثم ربط المتلقي بمعرونه التاريخي، كما استنادنا من المنهج الأساسيي للبحث عن أبرز الظواهر الأسلوبية والخصائص الفنية و اللغوية الموجودة في الثلاثية، والمنهج التأويلي الذي يسهم في الكشف عن التأثير المختلطة المشكلة ببنية النص.
من الدراسات المسرحية التي اعتمدنا عليها في هذا البحث نجد كتاب أحمد بوض: المسرح الجزائري-نشأته وتطوره، وكتاب توفيق موسى اللوح: لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق، وكتاب رشدي فن كتابة المسرحية، شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، علي الراعي: السمرار في الوطن العربي.

أما الكتب المتعلقة بنظرية التلفي فهي كثيرة منها: كتاب بشرى موسى صالح: نظرية التلفي (العمر)، وكتاب سامي إسماعيل: جمايلات التلفي، وكتاب عبد الله إبراهيم: التلفي وسياقات الثقافية، وكتاب محمد فتحي: التلفي والتأويل (مقارنة نسقية).

أما الكتب المترجمة بذ refund: كتاب روبرت هولب (Robert Holub)، (Vincent jouve)، (Virginia)، (Wolfgang Iser)...

قلفة القراءة (نظرية حمالية)، وكتاب فولفغانغ إيزر (Wooff) القداري العادي، وكتاب فولفغانغ إيزر (Wooff) القداري العادي، حيث استعمل بالترجمتين معاً، ترجمة: حمد لحصيني وصلور، ترجمة: عبد الوهاب علوب، وكتاب هانس روبرت باوس: نحو حماية للتلقي (تاريخ الأدب تحت نظرية الأدب)، ترجمة: محمد مساعدي.

لقد واجهنا صعوبات عدة لعلّ من أهمها تشعبة الدراسات في مجال التلفي وتعقد مصطلحات هذه النظرية التي تعدد من النظريات الحديثة في النور النقدية، ومن الصعوبات كذلك تسع إشكالية ترجمة مصطلحات نظرية التلفي واختلافها من ترجمة إلى آخر ومعدل وجود مصطلحات موحدة بين الترجمتين بما يوفر على الباحث جهد البحث عن المصطلح القريب من النص الأصلي، ومن الصعوبات التي واجهتنا قلة الدراسات التطبيقية في هذا المجال فضلاً عن اختلافها وتشعبها في بعض الأحيان، وعلّ هذا راجع إلى رؤية كلّ باحث.

على الرغم من هذه الصعوبات وغيرها إلا أننا حاولنا قدر الإمكان - تدليلها وعملياً - في ظل الظروف المتاحة، إلى تقديم بحث علمي يجمع بين الجانبين النظري والتطبيق، وتأمل أن يسهم هذا البحث مع غيره من الدراسات الأخرى في إعداد بعض الجوانب العلمية لهذه النظرية، وخصوصاً في جوانب التطبيق.

وختاماً أتقدم بالشكر الجزيل و الامتنان الوفير لأستاذ الدكتور الدكتور محمد قاضمة زيادة على مساعدته المنشورة و المفيدة فكان له الفضل الكبير في إتمام هذا البحث.
وتبقى نظرية التلقي نظرية مفتوحة ومجالاً حسباً، تستلزم من الباحثين تكثيف الجهود لفهم
كثفيها وعمقها لتسخيرها كغيرها من المناهج النقدية الحديثة لخدمة الكتابة الإبداعية.
و ما توفيقي إلا بالله عليه و توكلي و إله أنيب.
تمهيد: التلقي بين الفعل التأويلي والمسرح

أ - التلقي؛ المفهوم والإشكالية.

ب - التلقي و التأويل.

ج - التلقي و المسرح.
تمهید:

من خلال استنادنا للخطاب النقدي المعاصر نجد أن نظرية التلقي تُعد في نظرتنا- من النظريات المستحدثة، لأنها استطاعت أن تؤمن لأرضية معرفية جديدة، تحت الكارسنين (Discours) الجديد في التعاطي مع الخطاب (Méthode) إلى تبني هذا المنهج، و بنشيط ألوانه، و بما أن التلقي يعد أحد هاته الخطابات حظي باهتمام الكارسنين و التقاد كونه يتميز بارتداد الخاطب نص بقى و عرض يُشاهد، وقبل أن نشرح في سير أغوار التلقي في مسرحيات عبد القادر علولة مثلاً (الأقوال والأحور واللَّام) ارتبأنا أن نُمهد للموضوع بشرح بعض المصطلحات التي نرى أنها تقترب إلى حا كبير من مصطلح التلقي، وهي:

أ- التلقي؛ المفهوم و الإشكالية.
ب- التلقي و التأويل.
ج- التلقي و المسرح.

أ- التلقي؛ المفهوم و الإشكالية:

1- مفهوم التلقي: أوردت المعاجم اللغوية القديمة و الحديثة كثيراً من التعريف لهذا المصطلح (Terme)، و سنحاول أن نستعرض بعضها لتبين للمتلقي أهم الفروق الباردة على المصطلح في حد ذاته بدء باللغة ثم الاصطلاح:

1-1 التلقي لغة: المتأمل لهذه المعاجم اللغوية يجد أن مصطلح التلقي جاء بصيغ مختلفة نذكر منها:


1-1-1 - مختار الصحاح للفرزادي (*) جاء في مَعَجم (مختار الصحاح) في مادة (لقين)
قوله: "ألقاه طرحة تقول: "ألقاه من يلقي وألقاه بين يلقي و(لقين) إليه المودة و(القيق) و(القيق) ومعاني استقلل على فقه و(القيق) أي استقلل، وقوله تعالى: (إذ تلقوه) 
(بالستيكر) (1) أي يأخذ بعض من بعض (2)، فلتقلئي هنا جاء معنى الطرح والاستقبال، نقول
ألقاه شيء معنى طرحة، وتقلئي الشيء معنى استقبله.
1-1-2 - لسان العرب لابن منظور: يقول ابن منظور (3) في مَعَجم (لسان العرب)
في مادة (لقين): "وتقلئي أي استقبله. وفلان يقلئي فلانا أي يستقبله والرجل يلقي الكلام أي يلقنه" (3)، فلتقلئي - في هذا التعريف - جاء مرادف لاصطحاب الاستقبال والتقلي، نقول تقلئي
فلان معين استقبله وتقلئي الكلام معين لقته.
1-1-3 - تاج العروس محمدرضا الزبيدي: جاء في مَعَجم (تاج العروس من جوهر القاموس) في مادة (لقين)، قوله: "وتقلئي: استقبله ومنه الحديث: ( بهذا عن تقلئي الركبان) (4)،
(1) الفرژادی: هو الإمام محمد بن أبي بكر بن عبد الداخل الرزاقي، ولد سنة 923م، وتوافه سنة 972م (يُستنير: قطرطین تیودوری).
(2) الفرژادی: مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1997م، ص: 135.
(3) ابن منظور: ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ج15، (د.م)، ص: 256.

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

من خلال ما تقدم نستطيع أن هذه المعامج والقواميس تتفق مع بعضها البعض على مصطلح (المستقبل) كمصطلح مارد للتلقي، بينما تختلف فيما بينهما في بعض الجانب المتعلقة بالمعلمي التي يحملها المصطلح; فمعجم (ختار الصحاح) أورد مصطلح الطرح (المعجم) (лемان العرب) فاقترح مصطلح التلقين وهو مصطلح لا يختلف كثيرا عن التلقين، في حين اكتفى (تاج العروس من جوهر القاموس) بمصطلح الاستقبال بينما (المعجم الوسيط) أشار إلى مصطلحات عدّة مثل: (استقبال وصادف وطرح وودف، أزر ووضع وأبلغ وأصع).

مرة هذا الاختلاف -في نظرنا- يرجع إلى السياقات المختلفة التي يرد فيها المصطلح، هذا بالنسبة للمعامج العربية، أما القاموس الفرنسي لاروس (Larousse) فقد اكتفى بمصطلح الاستقبال مما يجعله يتفاصل مع معجم (تاج العروس من جوهر القاموس) ويختلف مع قاموس (Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage) الذي جعل مصطلح الاستقبال يرتبط بالنظرية الاتصالية، فيغدو الاستقبال طرفاً مهمًا في العملية التواصلية.

كذلك اعتماد بعض المعامج على الشواهد القرآنية كما هي الحال مع (ختار الصحاح) و (المعجم الوسيط)، ومنهم من اعتمد على نصوص من السنة الشريفة مثل: (تاج العروس)، و من المعامج ما اكتفى بشرح دون ذكر الشواهد كما يظهر في معجم (лемان العرب).

1-2-التلقين اصطلاحاً: قدّم عز الدين إسماعيل تعريفًا لمصطلح التلقين في خضم ترجمته لكتاب (روبرت هولب) (Robert Holub)، يقول فيه: "المقصود بالاتلفاسي هو تلقين الأدب، أي العملية المقابلة لإبداعه أو إنشائه، وهو كتابه، وعندئذ ينطلق مفهوم التلقين ومفهوم الفاعلية التي يُحدثها العمل، وإن كان الفرق بينهما كبيرًا، حيث يرتبط التلقين بالقارئ والفاعلية بالعمل نفسه"(10)

التلقي بالأدب (Littérature) والتلقي في المكان (Interaction) في ما بينهما مشكلة مصطلح الفاعلية (lecteur) الذي قد يقترب ويختلط مع مفهوم التلقى، كما قرن التلقى بالقارئ بالعمل الإبداعي.

كما تناولت (ماري إلياس و حنان قصّب حسن) في مَجّمَعِهِمَا الموسيقى (المعجم المسرحي) عدة مصطلحات تقترب إلى حد كبير من مصطلح التلقى منها: الاستقبال، التأثير، القراءة، غير أن أفرعي للمعاني الحقيقية مصطلح الاستقبال الذي ربط المعجم بالمسرح وقدم له مجموعة من التعريفات منها: "الاستقبال من الفعل الأمثل (Recipere)" تبعي تلقى أو استقبال (...). كيفية تعامل مجموعة ما مع أعمال كتاب أو مؤلف أو فنان أو مدرسة أو تيار أو أسلوب عبر التاريخ (...). الفعل الذي يُمارسه المُستَنزِفَ الفرد كإنسان له مكوناته النفسية والذاتية والاجتماعية والاجتماعية لتفسير ما يُقدم إياه في العرض المسرحي". فمن هذا التعريف يراه لنا أن المعجم المسرحي أشار إلى ثلاثة تعريفات; فالتعريف الأول استقصى الجذور التاريخية (Historicité) للفعل الاستقبال ووجدت عند اليونان يحمل معنى التلقى، وفي التعريف الثاني قدم المعجم تعريفاً يحمل بعداً تارخياً عندما ربط المصطلح بالتيار أو المدرسة، بينما التعريف الثالث ربط المصطلح بالوظيفة الجمالية (Esthétique) التي وُجد من أجلها، فالتلقي يسعى إلى سير أغوار المكونات النفسية والبحثية والإدراكية للملتقي.

بناء على ما تقدم نستطيع أن التعريف الأخلاقي يقترب إلى حد كبير من التعريف اللغوي، غير أنه - في نظرنا- أعمق وأدق ويطلي للمصطلح بعداً نقدياً وظيفياً يجلل من الملتقي نافذًا ومبدعاً في نفس الوقت، فالتلقي النافذ ناجح عندما يُعرض عليه العمل الأدبي أو المسرحي ينتمي ويبدي عليه ملاحظاته، أما الملتقي المبدع فيُعيد قراءة العمل الأدبي مرة أخرى ويُنتج لنا نصًا جديدًا.

و عرف عبد الله إبراهيم في كتابه (التلقي والسيمات الثقافي) المصطلح في ضوء حدثه عن نظرية التلقى بقوله: "لا يمكن فهم أهمية نظرية التلقى"، ووصفها نظرية تقدّم تُعنى بتناول التصور الأدبي وتفتتحها، وإعادة إنتاج دلالتها... إلا إذا نزلت هذه النظرية منزلتها الحقيقية، (11)
تمهيد

التلقي بين المفعول التأويلي و المسرح

بوصفها نشاطا فكريًا متصلا بنظرية أكثر شمولًا هي نظرية "الاتصال" التي بدأت ملامحها تبلور منذ منتصف القرن العشرين في ألمانيا(12); فنظرية التلقي نظرية نقدية قادمة في حد ذاتها أنها أسسها ومقدماؤها، فتلقي النصوص الأدبية المختلفة و تداولها، وقامت كذلك بإعادة إنتاج هذه النصوص الأدبية مرة أخرى، كما يكشف لنا هذا التعريف عن شكل جديد من أشكال التلقي وهو التلقي المتجدف، فالمتلقي لا يعود دوره في قراءة النصوص و التعلق 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 تُوجَّهها في النقاط الآتية:

- يقترب التعريف الاصطلاحي من التعريف اللغوي.
- استقبال المتلقي للعمل الأدبي.

التلقي يستوجب من القراءة الرؤيتر (Vision) الفاحصة الدقيقة.

التلقي يستند على الفهم (Compréhension) بالإضاءة كما يتناول التحليل والتحليل، ومن ثم فالقارئ الناقد يعتمد في تحليله على النقد الموضوعي الذي يفتح له إمكانية قراءة ثانية للعمل الأدبي.

- تقدم نظرية الاتصال للمتلقي آليًا لفهم حدود البنية النسقية و مختلف العلاقات بين أجزاء النص المفرود.

- إشكالية تعدد المصطلح: من بين الصعوبات التي تواجهها النّاس لصياغة التلقي إشكالية تشعش العقائد و اقتراحا من بعضها البعض، و لعلّ من أبرزها (نقد استجابة القارئ و الاستقبال و القراءة و التأثير و الفاعلية)، وسنحاول بقدر الإمكان أن نُنجز الفوارق بين هذه المصطلحات:

- التلقي و نقد استجابة القارئ: تحدث بشري موسى صالح في كتابه (نظرية التلقي (أصول وتطبيقات) عن مصطلح التلقي و مصطلح نقد استجابة القارئ و أرجعت

(12) عبد الله إبراهيم: التلقي و المداخلات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005م، ص9.
التلقي بين الفعل التأويلي و المسرح

سبب الاختلاف (Différence) إلى ترجمة المصطلح في حد ذاته من جهة، و إلى طبيعة الثقافة النقدية لكل مجتمع من جهة أخرى؛ ففي المجتمعات الأكШلو-أمريكية يُغذى مصطلح (نقد استجابة القرار) هو السائد فضلا عن الطبيعة الإزراوية التي يفرضها مصطلح التلقي على الناقدين بوصفه نظرية في حد ذاتها للأنس والفقدان بالتفاوت، بينما في المجتمعات الأخرى يُغذى مصطلح التلقي كما هي الحال في النقد الألماني، و في هذا يقول: "في النهاية المُعاجم الأكШلو-أمريكية يُقابِل التلقي مصطلح (نقد استجابة القرار)، و لعل هذا المصطلح كان سائدا في الثقافة الأكШلو-أمريكية المعاصرة، و هنا يُضاف ملامح الذاتية على النشاط الذي للمتلقي بيد أن نظرية التلقي تُنتمي إلى الزمان الجماعي و ضوابط جمالية"(13)، من خلال هذا التص (Texte) ينتج لنا أن الاختلاف الموجود بين المصطلحين يرجع إلى الفوارق اللغوية و المعجمية، فيُمتصحل اللِّقِي في المُعاجم الأكШلو-أمريكية يُقابِل مصطلح (نقد استجابة القرار) الذي يُعطي للنافذة حرية إبداء ملاحظاته النقدية تفقُر على العمل الأدبي دون ضوابط إزراوية، وهذا على خلاف نظرية التلقي بوصفها نظرية تَقُرد تَفَ Psalm على الناقد أن يُقيد مبادئه و يحتكر إلى قواعدتها، ومن ثم يصبح التلقي رهن النظرية.

كتبت أمبروتو إيكو (Umberto Eco) (1932-2016م) عن نظرية استجابة القرار (Relation)، اللِّقة انطلاقا من مساهمة القرار في التلفيق يقول في ذلك: "نظرية تُنتمي إلى العلاقة بين القرار و التلفيق مع تأكيد الأساليب المختلفة التي يُشاركها القرار في مسأله قراءة التلفيق و وجهات النظر المختلفة التي تُتبَّدِي في هذه العلاقة، و هكذا، تَقُر نظرية استجابة القرار بإسهام القرار في التلفيق "(14)، لقد حاول أمبروتو إيكو (Umberto Eco) أن يجعل من نظرية "نقد استجابة القرار" نظرية تستند إلى العلاقة (Relation) القائمة بين القرار و التلفيق، فالقرار يُستند إلى مجموعة من الوسائل و الأساليب التي تُعِنَّه في عملية القراءة.

التلقي والاستقبال: يُعد مصطلح الاستقبال من أبرز المصطلحات القرية من مصطلح التلقي، و خاصة عندما يقترب التلفاق اللغوي من العالى الإصطلابي مما يجعل جلّ النقادات والمُدارس يرون أن مصطلح التلقي مرادف لمصطلح الاستقبال هذا من جهة، ومن جهة
تأهل بين الفعل التأويلي والمجرد

أخرى قد يكون مصدر الاختلاف متعلق بالطبيعة الثقافية للمجتمعات، وهذا ما أوردته روبرت هولب (Robert Holub) في كتابه "نظرية التلقي" (Rception Theory) موقع غيري لدى المتكلمين بالإنجليزية، الذين لم يواجههم من قبل (15)... رُمِّي بِهِ التَّمَثِّلِ الشِّرْكِيَّةِ بِهِ، فِي الْإِبْرَاهِيمَ أَبِيّهِ، وَلَمْ يَصْبِحَ مَعَهُ مَالٍ، حَتَّى يَلْبِسَ الْأَبَأَةَ مَعَهُ، وَهُمْ مِنْ هَذَى فِي الْإِبْرَاهِيمَ أَبِيّهِ (16). يُهِيْرُ لاِهِ التَّمَثِّلِ الشِّرْكِيَّةِ بِهِ، فِي الْإِبْرَاهِيمَ أَبِيّهِ (17).

2-3- السِّلَاق و الْقِرَاءَة: إنّ مصطلح القراءة (Lecture) من المصطلحات القريبة من مصطلح التلقي إلى حد يصعب التمييز بينهما، فهل عملية التلقي والقراءة للنص المسرحي واحدة؟ أم أنه يوجد تشابه بينهما؟ إن القراءة وسيلة فعالة للكشف النقدي للنصوص المختلفة (16)، وهي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالموقع الذي يعتمد عليها في فهم العوالم المحيطة به، ومن ثمّ تغدو شرطاً أساسيًا من شروط تصويره وتمثيله.

قدّم (معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب) مجموعة من المعاني للقراءة منها (17):

- تحريك النظر نحو رموز الكتابة متوقعة بصوت عال أو من غير صوت، مع إدراك العقل للمعاني التي ترمز إليها.
- طريقّة خاصة لتؤويل ما يقرأه المرء لنص، فهو غيره فهما مختلفاً.
- الرواية التي تُنْسب إلى أحد أئمة القراء في قراءة القرآن الكريم.
- المستشرق لهذه التعريف يبدع أنه أعطى للفراءة ثلاث تعريفات فالآول جعل من القراءة نشاطًا دهنيًا يعمل على تحريك النظر باستخدام حاسة البصر في كشف الرموز، أما الثاني فمنح للقراءة دورًا تأويلًا بوصفه آليّة من الآليات التي يعتمد عليها المتلقي بعد قراءته للنص الأدبي (16).

(16) - يستعرض ابن عدنان: القراءة و آثارها في التحصيل والتدين، إد: دار غياث، عمان، الأردن، 2012 م، ص:30.
(17) - يستعرض: مدينه وهب، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص:287.
أما الثالث ربطها بالقرآن الكريم؛ لأن قراءة القرآن الكريم أصبحت علمًا في حد ذاته له أسمه ومقاماته.

و عرف رشيد بن مالك في قاموسه (مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص) القراءة بقوله: "القراءة هي تلك العملية التي تبرز معنى ما من معاني النص بواسطة عدد من المفاهيم وبناء على اختيار مستوى معين يتم اختراق النص على أساسه، لا يعمل قارئ النص كإباق سلبي للرسالة وإنما يشارك الكاتب في إنتاج النص من جهة ربط المعاني بعضها ببعض وتبيان أثرها العام والخاص" (18). فالقراءة عبارة عن مجموعة من العلامات المشفرة تقتضي من الملتقى تفكيكها وإقامة علاقة بين الدال (Signifié) والمدلول (Signifiant)، و إعداد صياغتها من جديد انطلاقاً من معطيات معرفية ومدركات دهنية، فيبدو الأثر الأدبي عبارة عن منجز نسقي يجمع بين الملتقى والمؤلف والنص، ومن هنا نصل إلى أن العلاقة بين النصي والقراءة هي علاقة الكل لجزء فالأثرة هي مبحث من مباحث النصي، والنصي يستعين بالقراءة كمرحلة مهيئة لمعارضة النصي على النص المدروس.

2- التأثير والملتقى: إن هدف النص الذي ينتجه المبدع هو التأثير في الملتقى وإغراقه لقبول النص، ومن ثم يبحث هناك مين وجوهر بين النصي والنص من جهة و بين المبدع والملتقى من جهة أخرى، وفي هذا المنحى قدم معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب مجموعة من التعريفات لتصاميم التأثر منها:

- تأثير أدب أو مؤلفاته على أدب آخر.
- تأثير تيار أدبي ماس على أدب لاحق. أو تأثر تيار أدبي أجنبي ماس أو معاصر على أدب معين.
- تأثير مؤلفات أدب معين على روح عصره وذوقه العام (19) ، تناول هذا النص التأثير من مستويات مختلفة، المستوى الأول يتعلق بتأثير أعمال أدبي معين على أدب آخر، ومن ثم يصبح الأدب المثير ملتقي، أما المستوى الثاني يتعلق بتأثير تيار معين على أعمال أدبي، وجدت هذا الشكل من التأثير عندما يشعر الملتقى أنه أمام شيء حقيقي يعيش ويعرفه.

(18) - رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، (مطبعة)، 2012م، ص: 95.
(19) - جحيدي ويء: كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص: 82.
تمهيد

الختالي بين الفعل التأويلي و المسرح

و يُشاهدهما ما يجعل نوع الاستجابة لهذا الشكل استجابة إنجابية تنسجم مع أفق توقعه، ومن ثمة يسعى هذا النوع إلى تأسيس أرضية افتراضية مصطلحة يعيش من خلالها الملتقي في عالم حقيقي، حيث يدل التأثير المسرحي بحد ذاته على رؤى افتراضية، وفي النص المسرحي يحدث هذا التأثير عندما يكون موضوع النص المسرحي يتناسب مع واقع الملتقي و يعبر عن أرائه و ينطلق إلى طموحاته، ولعل هذا النوع من التأثير ينسده الملتقي و يسعى إلى تجسيده على أرض الواقع، في حين أن المستوى الثالث يتعلق بتأثير أعمال الأدب على العصر الذي يعيش فيه.

(20) Wolgang Iser (Efficacité) 

نتيجة متنقلة لفعل النطاق، لأن الفاعلية تحدث عندما ينتهي الملتقي من قراءة العمل الأدبي، والملتقي بوصفه سلوكاً إدراكيًّا يقوم على علاقة ديناميكية بين مجموعة من المستويات، مسويات العمل الإبداعي ومستوى المؤلف ومستوى القارئ، ومن ثم تفاعل المستويات فيما بينها لتشكيل لنا عملية تواصلية.

ومن الذين أشاروا إلى فكرة الفاعلية وما يمكن أن تحدد من آثار إنجابية على الملتقي بُعد (20) Wolgang Iser (Wolfgang Iser) الذي تحدث عن التفاعل بين بيئة النص والملتقي حيث يقول: "إن الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بيته وملتقته"، فانه فلسف من القراءة هو إحداث التفاعل بين النص وملتقتاه، لأن التفاعل بعد شرطاه أساسيًا لعملية القراءة، كما اشترط التفاعل الذي للعمل الأدبي، يقول في ذلك: "بسبب حسب أن يكون العمل الأدبي فاعلاً في طبيعته ما دام لا يمكن استغلاله إلا إلى واقع النص ولا إلى ذاتية القارئ، فهو يستمد حيويته من هذه الفاعلية"، فالعمل أرضية معرفية تفاعلية تربط بين النص وملتقتاه، ويستمد القارئ حيويته من هذه الفاعلية التي يتجهها فعل النطاق.

(20) Wolgang Iser (Wolfgang Iser) 

(21) Wolgang Iser (Wolfgang Iser)
ب-التلقي و التأويل:

يأتي التأويل (Interpretation) مباشرةً عندما ينتهي التلقي من قراءة العمل الأدبي، لتتأتي مرحلة جديدة يُوظف فيها التلقي كلّ إمكاناته المعرفية من أجل تقدم تأويل يتناسب وطبيعة العمل الأدبي المنجز، وكثيراً ما يرتبط مصطلح التأويل بالفسير.

(Explication)

كما جاء في مُعجم (مختار الصحاح) الذي أورده المصلح في مادة (الأول): "التأويلُ تفسير ما يُرَى إلى الله الشيء"، فالتأويل يرتبط بالمعنى المقرب ارتباطاً وثيقاً مما يجعله آلية إجرائية يستعين بها التلقي في كلّ نص يلقاه، وعلل هذا المعنى بأخذ بعداً آخر في مُعجم (المصطلحات العربية في اللغة والأدب) الذي قدّم ثلاثة تعريفات للمصطلح، وهي:

1- تفسير ما في نص ما من غموض بحيث يبدو واضحاً جلياً دلالة على فكره الناس.

2- إعطاء معنى معين لنص ما، كما هي الحال في استنباط المغزى من القصة أو القصيدة، رمزية مثلاً.

3- إعطاء معنى أو دلالة حديث أو قول لا يبدو فيه هذه الدلالة لأول وهلة، و يكون مثلاً في التأويلات السياسية.

وبناء على ما جاء في التعريفات السابقة نلاحظ أن التأويل يحمل دلالات عديدة ففي التأويل الأول نجد أن التأويل يهدف إلى إزالة الغموض الذي يحيط النص في ذهن المتلقي، فاللغز قد لا يكون ظاهراً لدى المتلقي في بعض الأحيان، هذا فهو يحتاج إلى تفسيره للكشف عن المستور، وفي التأويل الثاني يقدم التأويل للمتلقي المعنى المعنين في النص هدف استنباط المغزى العام عند قراءة قصة معينة أو قصيدة أو نص مسرحي في حين التأويل الثالث يجعل من التأويل آلية للفهم أحداث وقع و الكشف عن حقيقة الأقناط في الخطابات السياسية.

كما عرف أمبروتو إيكيو (Umberto Eco) التأويل بأنه: "فهم يحدث مقتضى امتلاك للمعنى المضمر في النص من جهة علاقاته الداخلية و كذا علاقاته بالعالم و الذي". فالتلقي يملك إمكانات تأويلية سواء أكانت في علاقاته الداخلية أم في علاقاته بالعالم الخارجي، و من تأويل مما بغدو دور المؤول توضيح و شرح و تفسير هذا التص و ربطه بقصيدة المؤلف.

مراجعات:
(22) هoggled: مختار الصحاح، ص: 13.
(23) - يحيى وهيب، كامل المهندس، مُعجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص: 86.
(24) - أمبروتو إيكيو، التأويل و التأويل المفرط، ترجمة: ناصر الحلواني، ص: 197.
و إذا انتقلنا إلى فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) للمؤلف المتلمد في كشف الغموض و توضيح المعاني الخفية، يقول في ذلك: "هي توضيح المعاني الكاملة في النص، وينبغي أن لا يقتصر على معنى واحد فقط. فمن الواضح أن المعنى الكامن الكلي لا يمكن أبداً إيجاده من خلال عملية القراءة" (25)، فمهما المتلقي تكمن في عملية توضيح المعاني المختلفة الباردة في النص، هذه العملية التي تستعمل على القارئ العادي الذي يعتمد على الفهم الساذج الذي ينتقل من رؤية ضيقة، كم أن هذه العملية تحتاج إلى قارئ له دراسة واسعة بالمعاني الخفية التي يتصدرها المؤلف هذا من جهة، ومن جهة أخرى يجب مراعاة السياق الذي ورد فيه المعنى، لأن المعنى يؤول حسب السياقات التي ترد فيها، ولعل ما جعل جان مولينو (Jean Molino) يرى أن التأويل لعبة بناء المعنى تعتمد على تغير قواعده حسب طبيعة السياق (Contexte)، يقول في ذلك: "ليس التأويل إذن هو بحث عن معنى (الحقيقي)، علامة مفهومة أو كررا لا ينظر سوى اكتشافه، إنه لعبة بناء، لعبة تتنوع قواعده حسب الإكراهات المفروضة بواسطة السياق" (26)، فالتأويل يتجاوز الهدف الذي جاء من أجله هو التفسير والكشف عن المعنى الحقيقي، وهو ليس لغزاً يكتشف بل آليّة تفسير نفسها انطلاقاً من الإكراهات التي يفرضها عليها السياق، ومن هنا نصل إلى أن التأويل في ضوء نظرية التلفي ليس مجرد عملية فهم لنفس مختصر مدى سابقاً من قبل المؤلف الذي يحاول في كل ممارسة تأويلية فهمه و فك أنساقه المختلفة، بل هو تجربة أدبية فكرية يعيشها المتلقي بيه و بين النص الأدبي الذي يجد له الشروط اللغوية العامة التي لا يجوز أن يغيب عنها (27).

إن النظرية النقدية الحديثة اليوم أصبحت تنظر إلى القارئ على أنه عنصر إيجابي له دوره الفعال في عملية القراءة والتأويل، ومن ثم تغير سلوكه من سلوك سليمي يعمل على تلقين التصورات المختلفة دون أن يكون له دور في شرحها وفهمها و تقسيم أبعادها المختلفة ودلالاتها المبتانية، كما لم يكن له الحق في تأويل التصورات انطلاقاً من اعتقاداته الخاص الذي يؤمن به (28).

التفاوت بين التأويل التنوغي والمسرح

تُبرّد أن هذا المفهوم القدّم تغيير اليوم وأصبح يُنظر إلى التلفيقي من وجهة نظر أخرى تتعلق من مبدأ المشاركة والاحتكاء مادم التلفيقي يُعد أحد العناصر الفاعلة في العملية الإبداعية.

ويشترط بين التلفيقي والتأويل؛ فالتأويل مبحة من مباحث التلفيقي يأتي كمرحلة ثانية عندما ينتهي التلفيقي من قراءة العمل الأدبي ويحاول بعد ذلك أن يستدعي موروثه الثقافي والعلمي والمعرفي، و يقدِّم افتراضاته التأويلية التي قد تصبح وقد تفقدي، و عليه يعود التأويل لازمة إجرائياً يستخدمها المؤلِّف بحثاً عن القراءة الصحيحة التي تسخدم مع رؤى المبدع، و التلفيقي في ضوء العملية التأويلية يستعمل السياقات المتعددة للتقص مهدف إنتاج المعنى (29). هذه السياقات التي تفرض عليه أن يكشف عن دلالات المعاني التي يفرزها النص، و التي تتلف باختلاف المعنى الذي ذكر فيه.

و ما تقدم نصل إلى أن التأويل بوصفه إجراء تحليلياً يكشف المعنى ويفسره للمرفيكي يرتبط بالقراءة ارتباطاً وثيقاً؛ لأن القراءة شرط أساسي للغة التأويلي، كما أن التأويل من العناصر الرئيسة التي تستند عليها نظرية التلفيقي لفهم النص الأدبي و كشف المعنى المسكوت عنه والإفصاح عن نية الكاتب الحقيقة، و من ثمة يُشكل التأويل أرضية معرفية جديدة للنص.

(29) يُنص على: فحصي بحثة: شرحية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط.1، 2010م. ص:35.
الملتقى بالمسرح:

يركز المسرح الميدان الحصبة لنظرية التلقي، لأن الخطاب المسرحي (Discours théâtral) يمتاز خصوصية الأزدوجية (Bilinguisme)؛ نص يقرأ و عرض يشاهد، هذا يمكن التميز هنا بين فئتين أساسيتين من المتلقيين:

الفئة الأولى: المتلقي القارئ: يُشكل النص المسرحي المصدر الأساسي لعملية التلقي، ومن تامة يصبح نص الملفع عبارة عن حرّان معرفي يحمل دلالات عدة و يتناول قضايا كثيرة تستدعي من المتلقي القارئ معرفتها و الكشف عن جمالها، وهنا يمكن للمؤلف أن يُقيم علاقة تواصلية بين النص و المتلقيه.

الفئة الثانية: المتلقي المشاهد: يستند المتلقي على العرض المسرحي (Performance)، بكلّ مقوماته الفنية من ديكور و كمسورات و مؤثرات صوتية و ضوئية و أداء الممثل...

وتضافر هذه العناصر مع بعضها البعض لتشكل نسيجًا ثريًا من البدلات تُرسل إلى المتلقي الذي يُخضعها إلى نظام معرفي ينطلق من رصيده المعرفي ومخزونه الثقافي، فالمتلقي يستند إلى لغة الكلمات المسرحية و عناصر التجهيز المسرحي المختلطة لفهم النص و تفسيره.

كما يمكننا التميز بين أربعة أنواع من القراءة:

النوع الأول- القراءة النصية: هي قراءة النص المسرحي كُل غبر من النصوص الأدبية الأخرى، حيث يستخدم المتلقي كلّ الإجراءات الذهبية في عملية تحليله للنص المسرحي، و الذي يُصبح في ضوء هذه القراءة عبارة عن فضاء نسقى مُشكل من قبل المتلقي الذي يسعى إلى تنظيمه و صياغته انطلاقًا من استراتيجيته الخاصة المتبقة من ثقافته الفاعلة و قراءته المنتجة لا على أساس القراءة الاستهلاكية، كما يهدف المتلقي إلى البحث عن "مقدّم المؤلف و نواياه أو التعرف على شخصيته، من خلال الآثار و العلامات التي أودعها في نصه"، فالنص المسرحي نص نسقي يُشكله المؤلف من رؤيته الوضعية.

---

(30) - يُنظر: محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، عام الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1999م، ص18.
(31) - يُنظر: محمد بوعزة: إستراتيجية التأويل من النصية إلى التفسيرية، منشورات الاحتراف، الجزائر، دار الأمان، الرياض، المغرب، ط1، 2011م، ص42.
النوع الثاني- القراءة الدراماتورجية: تُجرى القراءة الدрамاتورجية على النص المسرحي، وتعتمد القراءة على النص المسرحي المخصص للعرض على الخشبة المسرحية. وتُقرأ النصًا بشكل مختلف عن النص السابق، كونه نصًا مخصصًا للمعرض. يُعد هذا النص والإجادات المسرحية المتميزة (Dramaturge)، إعدادًا جيدًا ومجهره بعلامات خاصة تحتاج إلى قراءة يفهم الأبعاد الحقيقية التي يريدها المؤلف.

النوع الثالث- القراءة المسرحية: هي قراءة النص المسرحي المشاهدة قراءة يُوقف فيها المتلقي كل إمكانياته المحتاجة، وتنشأ هذه القراءة في نظرنا- بعدد الخطابات، نص يقرأ وعرض المسرحية الموجودة في العرض المسرحي، يعد مصادر الإرسال، فالديكور المسرحي يحتاج إلى المتلقي أن يقرأه قراءة جيدة وتجعله يربط يبه ويستوعب المسرحية المعروضة، وكذلك بالنسبة للمؤثرات الصوتية والضوئية التي تسهم هي الأخرى في إنتاج المعنى، فيجد المتلقي نفسه أمام مجموعة من العناصر المشكلة تدعوه الواحدة تلو الأخرى لقراءتها واستكشاف كنها.

النوع الرابع- القراءة التأويلية: تُجرى القراءة التأويلية بأهمية بالغة لدى المتلقي لما تقدمه من دلائل إضافية تساعد على البحث عن المعنى الحقيقي الذي يريده المؤلف، ومن ثم تستنمل المسكون عنه من معاني حقيقة لا يمكن معرفتها إلا بالاعتماد على التأويل الذي قد يتيح للمتلقي فرصة البحث عن حقيقة المعنى، والحديث عن هذا الشكل من القراءة في المسرح يقودنا لدراسة الجوانب الذاتية التي يوظفها المتلقي عند تأويله للنص المسرحي أو (Théâtre) وما يصلح على تسميته بـ"ذاتية التأويل" لأن التأويل هنا يخضع لذاتية الكاتب (Ecrivain) و

هذا ينطبق مع موضوعية التأويل: فالتأويل عند المتلقي أداة فعلية تساهم في بناء فهمه، و من هنا نصل إلى أن القراءة في الخطاب المسرحي هي قراءة متعددة ومتصلة باحتراف السياق الذي ترد فيه، ومدام الخطاب المسرحي يتميز بخصائص الازدواجية (القراءة والمشاركة). فإن القراءة تتعدد هي الأخرى من قراءة النص المسرحي بوصفه نصًا ثريًا كغيره من النصوص الأخرى إلى القراءة الدراماتورجية التي تكون النص المسرحي إلى نص جاهز للمعرض على خشبة المسرح بإضافة بعض العناصر التي لا يمكن إضافتها في النص المسرحي كأداء الممثل والديكور.

(1) الدراما: مأخوذة من اليونانية "Dramato" التي تتألف من "Egos" (العمل المسرحي) و "Dramaturgos" (الدراما) الواضح والعمل، و دراما تتمثل على النكتة "النفاس" ببساطة: ماري إبراهيم و حنان قضايب حسن: المخرج المسرحي، ص: 204-205)
و شيء من المؤثرات الصوتية والضوئية، أما القراءة العرضية فتندعقي من المتلقي أن يندمج مع عناصر العرض المشكلة للنص ويجاوب معها.

بناء على كل ما سبق يمكن القول أن التنقلي كمصطلح ندقي عرف عند العرب في تراثهم المعمجي ببعض مسارات مختلفة حسب السياق الذي ورد فيه بينما في الكتب النقدية العربية ظهر كنظرية نقدية لها أسسها ومصطلحاتها،فعالاً الرغم من أسسية العرب عن العرب في الكشف عن مصطلح التنقلي كعنصر فعال في العملية الانتقائية إلا أنهم لم ينظروا له، مما جعل المتلقيين الغربيين يستفيدون من التراث العربي في تشكيك هذا المصطلح.

وعند دراستنا للكتاب التلقائي وجدنا عدة مصطلحات تداخل معه كمصطلح ندقي استجابة القارئ والاستقبال والقراءة والتأثير والفاعلية فهؤلاء المصطلحات وغيرهما تتفاعل فيما بينها لتشكل نسجتهم معنا، غير أنها تختلف في ما بينها في طبيعة المدخل في حد ذاته، ووجدنا بعضها يختلف فقط في طبيعة الثقافة النقدية للمجتمع كما هي الحال بالنسبة للمصطلح.

نقد استجابة القارئ والاستقبال، وبعضها يتعلق بالآثار الجانبية التي يحدثها المصطلح على المتلقي و هذا ما نلاحظه في مصطلح التأثر والفاعلية، أما بالنسبة لمصطلح القراءة فالقلق، الذي أضحى شرطاً أساسيًا لتحقيق التنقلي.

(Acte de lecture) مرهون بنقل القراءة، والتأويل كنشاط ذهني يرتبط بنقل القراءة، فكل ممارسة قراءية يقوم بها المتلقي يستجيب منه البحث عن المعاني الحقيقية التي وجد من أجلها النص؛ فالمبدع لا يكتشف عن كل الدلالات مما يجعله يبحث عن طرق بديلة كالتشغير مثله و يترك المجال للمتلقي الناقد للبحث عنها، ومن ثم يصبح دور الالتفافي هنا الكشف عن المعنى المضمور داخل النص، و عند حدثنا عن التنقلي في المسرح وجدنا المسرح متطابقاً في الأشكال الأدبية الأخرى؛ لأنه يجمع بين الخطاب المروع والمشاهدة، مما يجعله يفتح على قراءات عدة للكلية خصائصها الذاتية التي تجعلها?

( Graphologie) تميز عن سابقاتها، والخطاطة الآلية تلخص لنا أهم ما ورد في التمهد:
تمهيد: التلقي بعدي الفعل التأويلي والمسرح

أ - التلقي؛ المفهوم و الإشكالية.

ب - التلقي و التأويل.

ج - التلقي و المسرح.
من خلال استقراء للمؤثر النقدى المعاصر ليد ان نظرية التلفيقي قد تمتد في نظرتنا
من النظريات المستحدثة؛ لأنها استطاعت أن تؤسست لأرضية معرفية تقنية جديدة، تحت الكارسين
(*) Méthode (Discours) الجديد في التعاطى مع الخطاط
بشيء ألوانه، وناطق أنه السلسلة، قد أخذت الاهتمام الكارسين من النقاد كونه
يشتهر سامي مسلطة الخطاب نصب قرأ وعرض مثبته، وقيل أن نشر في سير أقوال التلفيقي
عند القادر علونة (**)(الأقوال والأجواء واللُّغاة)، ارتيا أان ممهد للموضوع
بشرح بعض المصطلحات التي نرى أنها تتقرب إلى حد كبير من مصطلح التلفيقي، وهي:

أ-التلفيقي، المفهوم والإشكالية.
ب-التلفيقي، المتابعي.
ج-التلفيقي، المسرح.

أ-المفهوم والإشكالية:
1-مفهوم التلفيقي: أوردته المعاجم لَّلغوية القديمة والحديثة كثيراً من التعريف لهذا
المصطلح (Terme)، وسعى حاول أن تستعمر بعضها لتبين للمتلقي أهم الفروق البارزة على
المصطلح في حد ذاته بدءاً باللُّغة ثم الاصطلاح:
1-1-اللغة: المتامل هذه المعاجم لَّلغوية يجد أن مصطلح التلفيقي جاء بصيغ مختلفة
نذكر منها:

(*)- المنهج: المنهج بوجه عام، وسيلة محددة توصل إلى غاية مغنيا (مجليدي وهمه)، كامال المهندس: معجم المصطلحات العربية في
اللُّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، (طبعة 1984م، ص:393). والمنهج هو مجموعة من الخطوات أو الإجراءات الأدائية المضافة
التي تتسامى بالانصاف فيما بينها، (نشرت موسى صافي: نظرية التلفيقي-أصول...) وظلقتين، مركز الثقافة العربي، الدار البيضاء، المغرب،
ط:1 ص:12، وعمّر كذلك بأنه "الوسيلة أو الطريق التي توصلنا إلى الهدف". (للتفصيل يُستنكر: محمد شهاب زيدان: من
أعمال السلف السريع العربي الحديث-دراسة في المنهج، دار غرب، مصر، ط:1 ص:7 وما يشبهها).

(**)- عبد القادر علونة: ممثل ومخرج وكاتب مسرحي جزائري وُلد في 88 حزيران 1939، في مدينة الجزائر (لنسان)،
و توفي يوم 10 مارس 1994، بدأ في المسرح كطفل مع فرقته (الشبان) وذلك سنة 1960م، ظل في مسرحيات وأفلام. وأخرج
1-1-1 - مختار الصحاح للزرازي (م): جاء في مجمع (مختار الصحاح) في مادة (المبهر) قوله: "الله يغفر طرحه تقول: أليس من يذك و ألي من يذك و (المبهر) إليه المودة و بالمواسة و (المبهر) و (كتابك) ممتع و (استنقي) على قفاه و (كتابك) أي استنقي، وقوله تعالى: (إذ تلقوا) بالاستنقي (1) أي أتخذ بعض من بعض" (2) فالتلقى هنا جاء معيّن الطرح والاستقبال، يقول ألي شيء معنى طرحه و اتقّكم شيئاً معنى استقبال

1-1-2 - لسان العرب ابن منطور: يقول ابن منطور (3) في مجمعه (لسان العرب) في مادة (المبهر): "ولقد أتيت فإنّي استقبله. وفلان يتقّكم فلاناً أي استقبله والرجل يتقّكم الكلام أي يتعقّب" (3) فالتلقى - في هذا التعريف - جاء مرادفاً لمصطلح الاستقبال والتقّم، يقول تلقّى فلان معنى استقبله و اتقّكم الكلام معنى لقته.

1-1-3 - تاج العروس محمد مرتضى الزربدي: جاء في مجمع (تاج العروس من جواهر القاموس) في مادة (المبهر). قوله: "و اتقّكم: استنقي; ومنه الحديث: (أني عن تلقّكم الركاب) (4) " (5)

ال沃尔زي: هو الإمام محمد بن أبي بكر بن عبد المفتي الزربدي، ولد سنة 864هـ، وتوفي سنة 923هـ. (سيّر: فلساطين تيودوري:

المجد سلمان الفارسي: المكتبة الشرقية، بيروت، لبنان، ط. 2، 1997، ص: 114).

1- (1) - الآية رقم: 15 من سورة الطور (مدني)، ترجمها في المصحف الشريف 24 عدّة آياتا، 64، وتلّقى هذا 말씀 في القرآن الكريم في مكانات عدة منها: قوله تعالى: "قل و بلغت في قلبي ما نزلت علّي إنه هو اللّه المَلَكُ الْعَظِيمُ 

2- (2) - ابن منطور: هو أبو الحسن جمال الدين محمد بن مكرم لطفي المصري، ولد سنة 1232هـ، وتوفي سنة 1311هـ، (سيّر: فلساطين تيودوري: المجد سلمان الفارسي، المكتبة الشرقية، بيروت، لبنان، ط. 2، 1997، ص: 114).

3- (3) - ابن منطور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ج. 15، (دمد)، ص: 256.

4- (4) - جزء 38. محمد مرتضى الحسيني الزربدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق بدر المفتي، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، الكويت، ج. 54، ط. 1، 1422هـ، ص: 477.

5- (5) - محمد مرتضى الحسيني الزربدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق عبد المفتي، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، الكويت، ج. 39، ط. 1، 1422هـ، ص: 477.
Définition

L'acquéreur de ce dictionnaire a le droit de reproduire les articles reproduits en raison de la taille du texte "pour usage personnel ou pour usage classique". Les reproductions ne doivent être effectuées que pour des utilités éducatives ou pour la promotion des écoles. Les reproductions ne doivent pas être utilisées à des fins commerciales ou pour des utilisations qui pourraient manquer de respect pour les auteurs.

(6) - Définition de Larousse.


من خلال ما قدناه نستنتج أن هذه المعاجم والقواميس تتفق مع بعضها البعض على المصطلح (الاستقبال) كمصطلح محدد للتلقي، بينما تختلف فيما بينهما في بعض الجوانب المتعلقة بالمعاني التي يحملها المصطلح؛ فمعجم (خانتر الصباح) أورد مصطلح الطرح (المعاصر) العرب) فاقترح مصطلح التلقين وهو مصطلح لا يختلف كثيرا عن التلقي، في حين أكفى (تاج العروس من جواهر القاموس) بمصطلح الاستقبال بينما (المعجم الوسيط) أشار إلى مصطلحات عدّة مثل: (استقبال و صادف و طرح و قذف، أو ل و و و و و وأبلغ، وأيغ)، ومرة هذا الاختلاف - في نظرنا - يرجع إلى السياقات المختلفة التي يرد فيها المصطلح، هذا بالنسبة للمعاجم العربية، أما القاموس الفرنسي لاروس (Larousse) فقد أكفى بمصطلح الاستقبال مما يجعله يتفاغم مع معجم (تاج العروس من جواهر القاموس) ويتفلت مع قاموس اللسانيات وعلوم اللغة (Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage) الذي جعل مصطلح الاستقبال يرتبط بالنظرية الاتصالية، فيبدو الاستقبال طرفاً مهمهما في العملية التواصلية.

والفرق الذي يلاحظه المتلقي (Récepteur) كذلك اعتماد بعض المعاجم على الشواهد القرآنية كما هي الحال مع (خانتر الصباح) وج (المعجم الوسيط)، ومنهم من اعتمد على نصوص من السنة الشريفة مثل: (تاج العروس)، ومن المعاجم ما اكفى بشرح دون ذكر الشواهد كما يظهر في معمجم (لسان العرب).

1- التلقين إصطلاحاً: قدّم عز الدين إسماعيل تعريفاً لمصطلح التلقين في جزء ترجمته لكتاب (روبرت هولب) (Robert Holub) للبديلة (نظرية التلقين)، يقول فيه: "المقصود بالتلقي هنا هو تلقين الأدب؛ أي العملية المقابلة لإبداعه أو إنمائه أو كتابته، وعندئذ يختلف مفهوم التلقين ومفهوم الفاعلية التي يُحتملها العمل، وإن كان الفرق بينهما كبيراً، حيث يرتبط التلقين بالقرآن والفاعلية بالعمل نفسه" (10)، لقد حاول (عز الدين إسماعيل) أن يربط مفهوم

---

... (Littérature (Interaction) le lecteur (Recipere (Historicité) Esthétique)

... (1881)

(11)
يُوصف بنشاطا فكريًا متصلا بنظرية أكثر شمولًا هي نظرية "الاتصال" التي بدأت ملامحها تتبلور منذ منتصف القرن العشرين في ألمانيا(12); نظرية التلقي نظرية نقدية قائمة في حد ذاتها نسبيا ومقوماتها تتم كتلقي النصوص الأدبية المختلفة وتدوًها، وتم كذلك بإعادة إنتاج هذه النصوص الأدبية مرة أخرى، كما يكشف لنا هذا التعريف عن شكل جديد من أشكال التلقي وهو التلقي المتجه; فالمتلقي لا يغدو دوره في قراءة النصوص وتفهمها بل يسعى إلى إعادة كتابة النصوص جديدة عن طريق قراءته النافذة، والملاحظ أن عبد الله إبراهيم أدرك على ضرورة ربط نظرية التلقي بنظرية الاتصال لفهم مختلف المعاني والدلالات وربط أجزاء العملية الاتصالية مع بعضها البعض.

وفي ضوء التعريفات السابقة نستنتج أن التلقي في الإصلاح يحمل دلالات عدة تُوجها في النقاط الآتية:

- يقترب التعريف الإصلاحي من التعريف اللغوي.
- استقبال المتلقي للعمل الأدبي.
- التلقي يستوجب من القارئ الرؤيتر (Vision) الفاحصة الدّوافة.
- التلقي يستدعي الفهم (Compréhension) والإفهام كما يتناول التحليل والتحليل، ومن ثمّ فالقارئ النافذ يعتمد في تحليله على النقد الموضوعي الذي يفتح له إمكانية قراءة ثانية للعمل الأدبي.
- تقدم نظرية الاتصال للتلميغي آليّة لفهم حدود البنية النسقية وشغف العلاقات بين أجزاء النص المفروض.

- إشكالية تعّدد المصطلح: من بين الصعوبات التي يواجهها النّادّار لمصطلح التلقي إشكالية تشعب المفاهيم واقترناها من بعضها البعض، وتعلّ من أبرزها (نقد اسـتـجابة القارئ) والاستقبال والقراءة والتأثير والفاعليّة، وسنحاول - بقدر الإمكان - أن نُبيّن الفوارق بين هذه المصطلحات.

- التلقي و نقد استجابة القارئ: تحدث بشري موسى صالح في كتابه (نظرية التلقي (أساول وتطبيقات) عن مصطلح التلقي ومصطلح نقد استجابة القارئ وأرجعت

تمهيد

16

تلميح على الفعل التأويلي و المرجع

سبب الاختلاف (Différence) إلى ترجمة المصطلح في حد ذاته من جهة، و إلى طبيعة الثقافة النقدية لكل مجتمع من جهة أخرى؛ ففي العصور الأدبية الأمريكية (تقد استجابة الفارئ) هو السائد فضلا عن الطبيعة胳膊ية التي يفرضها المصطلح الثقافي على النكاسين بوصفه نظرية في حد ذاتها لها أسمها و مقوها تلزم النقاد بالتفتيذ بها، بينما في المجتمعات الأخرى (تقد مصطلح الفارئ) كما هي الحال في النقد الأدبي، وفي هذا يقول: "ففي

المعالم الأدبية الأمريكية يقابل الفارئ مصطلح "تقد استجابة الفارئ"، وعلي هذا المصطلح كان

سائدا في الثقافة الأدبية الأمريكية المعاصرة، و هنا يُضاف ملامح ذاتية على النشاط الذي

لمتلمحي بيد أن نظرية الفارئ تنتم إلى الزام جماعي و ضوابط جمالية"13)، من خلال هذا التص

بتضح لنا أن الاختلاف الموجود بين المصطلحين يرجع إلى الفوارق اللغوية

والمعجمية، فمصطلح الفارئ في المعلم الأدبي الأمريكي يقابله مصطلح (تقد استجابة الفارئ) الذي يُعطي للناقد حرية إبداء ملاحظاته النقدية على العمل الأدبي دون ضوابط إلزامية، وهذا

على خلاف نظرية الفارئ بوصفها نظرية نقدية تفرض على الناقد أن يقيد مبادئها و يتحكم إلى

قواعدها، ومن ثم يصبح الملمحي رهن النظرية. كـما تحدث أمبَّرتو إيكرب (Umberto Eco) (1932-2016م) عن نظرية استجابة

القارئ انطلاقا من مساهمة الفارئ في النص يقول في ذلك: "نظرية تعني بالعلاقة بين الفارئ و

النص مع تأكيد الأساليب المختلفة التي يشارك بها الفارئ في مسار قراءة النص و وجهات النظر

المختلفة التي تتبدي في هذه العلاقة، وهكذا يتم نظرية استجابة الفارئ بإسهام الفارئ في

النص"14)، لقد حاول أمبَّرتو إيكرب (Umberto Eco) (Relation) نظرية تستند إلى العلاقة القائمة بين الفارئ و النص؛ فالقارئ يستند إلى

مجموعة من الوسائل والأساليب التي تعني في عملية القراءة.

2-2 الفارئ والاستقبال: يعد مصطلح الاستقبال من أبرز المصطلحات القرية من

مصطلح الفارئ، وخصوصا عندما يقترب التعرف اللغوي من العين الإصطلاحي مما يجعل جلّ

النقاد والدارسين يرون أن مصطلح الفارئ مرادف لمصطلح الاستقبال هذا من جهة، ومن جهة

14 - أمبرتو إيكرب: التأويل والتأويل المفرط، ترجمة: ناصر الخوارتي، مركز الإمام الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 2009م،

ص: 202.
أقوى قد يكون مصدر الاختلاف متعلق بالطبيعة الثقافية للمجتمعات، وهذا ما أورده روبرت هولبر (Robert Holub) في كتابه (نظرية التلقى) حين قال: "من المرجح أن يكون لمصطلح "نظرية الاستقبال (التلقى)" المثير للإعجاب لدى المتكلمين بالإنجليزية، الذين لم يواجههم من قبل..." ربما بدت المسائل المتعلقة بالاستقبال أبعد إلى الإدارة الفنية منها إلى الأدب" (15). يكشف لنا هذا التنبؤ عن بعض الجوانب - التي نراها - مهمة في الفرق بين المصطلحين؛ تتعلق الأولى بقضية المصطلح في حد ذاته؛ فمصطلح الاستقبال مصطلح شائع في النقد الأدبي بينما مصطلح التلقى شائع في النقد الألماني، ومن ثم يكون مصدر الاختلاف متعلقا بالثقافة اللغوية في حد ذاتها، أما الثانية فتعلق بمصطلح الاستقبال الذي يبدو أكثر تداولا في الإدارة الفنية مقارنة بال المجالات الأدبية والنية.

2-3-التلقى والقراءة:إن مصطلح القراءة (Lecture) من المصطلحات القريبة من مصطلح التلقى إلى حد يصعب التمييز بينهما، فهل عملية التلقى والقراءة للمشرحي واحدة؟ أم أنه يوجد تباين بينهما؟ إن القراءة وسيلة فعالة لكسب المعلومات المختلفة وأساس من الأسس الثقافية والحضارية في المجتمعات الحديثة (16)، وهي ترتبط ارتباطا وثيقا بالمتنبي الذي يعتمد عليها في فهم العالم المحيط به، ومن ثم تغذي شرطًا أساسيا من شروط تحميته وتمدته.

قدّم (معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب) مجموعة من المعاني للقراءة منها (17):
- تحريك النظر نحو رموز الكتابة منطوقًا بصوت عال أو من غير صوت، مع إدراك العقل للمعاني التي ترمز إليها.
- طريقة خاصة لتلؤلؤ ما يقرأه المرء لنص فهمه غيره فهما مختلفا.
- الرواية التي تُستبر إلى أحدث أئمة القراءة في قراءة القرآن الكريم.

المستقر لهذا التعريف يجد أنه أعمق للقراءة ثلاث تعريفات؛ فالأول جعل من القراءة نشاطاً ذهنياً يعمل على تحريك النظر باستخدام حاسة البصر في كشف الرموز، أما الثاني فمنح للقراءة دوراً تأويلياً بوصفها آلية من الآليات التي يعتمد عليها المتنبي بعد قراءته للنصوص الأدبية،

(16) - سُمطوح، عصام حسن: القراءة وأثرها في التمثيل والتدريب للأدب، دار طلعة، عمان، الأردن، ط:1، 2012، ص:30.
(17) - سُمطوح، جدي وسهيلة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص:287.
أما الثالث ربطه بالقرآن الكريم؛ لأن قراءة القرآن الكريم أصبحت علمًا في حد ذاته له أسسه و مقوماته.

و عرف رشيد بن مالك في قاموسه (مصطلحات التحليل السيمبائي للنصوص) القراءة بقوله: "القراءة هي تلك العملية التي تبرز معنى ما من معاني النص بواسطة عدد من المفاهيم و بناء على اختيار مستوي معين يتم اختراع النص على أساسه، لا يعمل قارئ النص ككافحة سلبي للرسالة وإنما يشارك الكاتب في إنتاج النص 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 (Signifié) و المدلول (Signifiant) و إعادة صياغتها من جديد انطلاقاً من معطيات معرفية و مدركات ذهنية، فيبدو الأدب الأدبي عبارة عن منجز نسقي يجمع بين المتلقي و المؤلف و النص، ومن هنا نصل إلى أن العلاقة بين المتلقي و القراءة هي علاقة الكل من جانبي؛ فالقراءة هي مبحث من مباحث النثر، و المتلقي يستعين بالقراءة كمرحلة مهدية لمعارضا النثر المدروس.

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

(19) مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ص: 82.
تتميّز النقلية بين الفعل التأواني والمرجح

و يُشاهدنا مما يجعل نوع الاستجابة لهذا الشكل استجابة إيجابية تنسجم مع أفقي توقعه، ومن ثَمَّ يسعى هذا النوع إلى تأسيس أرضية افتراضية مصطنعة يعيش فيه على نحو متجهات، وفي النص المسرحي يحدث هذا التأثير عندما يكون موضوع النص المسرحي ينطلق مع واقع النقلية ويُعبر عن أرائه ويُطلع إلى طموحاته، ولكن هذا النوع من التأثير ينتمي للنقلية و يسعى إلى تجسيده على أرض الواقع، في حين أن المستوى الثالث يتعلق بتأثير أعمال الأديب على العصر الذي يعيش فيه.

*2-5- النقلية والفاعلية: نرى أن مصطلح الفاعلية (Efficacité) نتيجة تشكيلية لفعل النقلية، لأن الفاعلية تحدث عندما ينتهي النقلية من قراءة العمل الأدبي، والنقلية بوصفه سلوكًا إدراكيًا يعتمد على علاقة ديناميكية بين مجموعة من المستويات، مستوى العمل الإبداعي، ومستوى المؤلف ومستوى القارئ، ومن ثمَّ تتفاصل المستويات فيما بينها لتشكيل لفظية تواصلية.

ومن الذين أشاروا إلى فكرة الفاعلية وما يمكن أن تحدثه من آثار إيجابية على النقلية تجد (Wolfgang Iser) الذي تحدث عن التفاعل بين بيئة النص والمملكة حيث يقول: "إن الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدي هو التفاعل بين بيته وملكته" (20)، فهدف من القراءة هو إحداث التفاعل بين النص وملكيه لأن التفاعل يعد شرطاً أساسيًا لعملية القراءة، كما اشترط التفاعل الذي للعمل الأدبي، يقول في ذلك: "إنسحب تماً ليفي بحثي ما دام لا يمكن الاختزاله لا إلى أرض النص ولا إلى ذاتية القارئ. وهو يستمد حيوته من هذه الفاعلية" (21)، فالعمل أرضية معرفية تفاعلية تربط بين النص وملكيه، ويستمد القارئ حيوته من هذه الفاعلية التي ينتجه فعل النقلية.

(19) ولد سنة 1926م بالنمسا درَّس الفلسفية واللغة الإنجليزية والإلمانية اشتغل في التدريس في جامعات عديدة منها: جامعة هيدلبرغ – جامعة كولونيا – جامعة كونستانتس – جامعة كاليفورنيا و هو عضو بأكاديمية هيدلبرغ للفلسفة والعلوم بالجمعية الإنجليزية للأدب والفنون، وعضو بالأكاديمية الأوروبية، من مؤلفاته العلمية: "لفظية حالية النجاح في الأدب"، نشرها في الأدب، ترجمة: حمد قاسم، النحاس، الكتبة، مشاركة مكتبة المكتبة العام، المجلة، المجلة، ص: (9).

(20) فولفغانغ إيزر: فلظية حالية النجاح في الأدب، ترجمة: حمد يشهي، النحاس، الكتبة، ص: (12).

(21) -المراجع نفسه، ص: (12).
ب-التلقي والتأويل: 

يأتي التأويل (Interpretation) مباشرةً عندما ينتهي المتلقي من قراءة العمل الأدبي. لتأتي مراحل جديدة توظف فيها المتلقي كل إمكاناته المعرفية من أجل تقدم تأويل يتناسب وطبيعة العمل الأدبي المحرز -وأكثر ما يرتبط مصطلح التأويل بالفسير (Explication) كما جاء في مُعجم (نَسْتَر الصاحب) الذي أورد المصطلح في مادة (أول) "التأويل"، تفسير ما يَسَل إليه الشيء (22)، فالتأويل يرتبط بالمعنى المفروض ارتباطًا وثيقًا مما يجعله آلية إجرائية يستعين بها المتلقي في كل نص يلتقي به، ولعل هذا المعنى يأخذ بعدا آخر في مُعجم (المصطلحات العربية في اللغة والأدب) الذي قدم ثلاثة تعريفات للمصطلح، وهي:

1- تفسير ما في نص ما من غموض بحيث يبدو واضحا جلياً دلالة يدركها الناس.
2- إعطاء معنى معين لنص ما، كما هو الحال في استنباط المغزى من القصة أو القصيدة، رمزية مثلاً.
3- إعطاء معنى أو دلالة خذلت أو قول لا يبدو فيه هذه الدلالة لأول وهلة، و يكون مثلاً في التأويلات السياسية (23).

وبناءً على ما جاء في التعريفات السابقة، نلاحظ أن التأويل يحمل دلالات عديدة في التعريف الأول نجد أن التأويل يهدف إلى إزالة الغموض الذي يحدثه النص في ذهن المتلقي، فاللغة قد لا يكون ظاهراً لدى المتلقي في بعض الأحيان وهذا فهو يحتاج إلى تفسيره للكشف عن المستور، وفي التعريف الثاني يقدم التأويل للمتلقي المعنى المعنوي في النص، يعد 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 الأقافيل في الخطابات السياسية.

كما عُرفَ امبرتو إيكو (Umberto Eco) التأويل بأنه: "هم الباحث مقتضى امتلاك للمعنى المضمر في النص من جهة علاقاته الداخلية و كما علاقاته بالعالم والذات (24)، فالنص يملأ إمكانات تأويلية سواء أكانت في علاقاته الداخلية أم في علاقاته بالعوالم الخارجية، ومن ثم يغدو دور المؤلف توضيح و شرح و تفسير هذا النص وربطه بقصدية المؤلف.

---

(22) - الرازي: نَنْتَر الصاحب، ص: 13.
(23) -嗨دي وهبة، كامل المهندس: مُعجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص: 86.
(24) - امبرتو إيكو: التأويل والتأويل المفرط، ترجمة: ناصر الخلواني، ص: 197.
تمهيد

و إذا انتقلنا إلى فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) للمؤرّح المتمثّل في كشف الغموض و توضيح المعاني الخفية، يقول في ذلك: "هذا توضيح المعاني الكامنة في النّص، وينبغي أن لا يقتصر على معنى واحد فقط. فمن الواضح أن المعنى الكامن الكلي لا يمكن أبداً إيجاده من خلال عملية القراءة"(25)، فهمه المتناغم نتائج في عملية توضيح المعاني المختلفة البادئة في النّص، هذه العملية التي تستعصي على القارئ العادي الذي يعتمد على الفهم الساذاج الذي ينطلق من رؤية ضيقة، كما أن هذه العملية تحتاج إلى قارئ له دراية واسعة بالمعاني الخفية التي يقصدها المؤلف هذا من جهة، ومن جهة أخرى يجب مراجعة السياق الذي ورد فيه المعنى، لأن المعاني تؤثر حسب السياقات التي ترد فيها، ولعل هذا ما جعل جان مولينو (Jean Molino) يرى أن التأويل لعبة بناء المعنى يعتمد على تغيير قواعده حسب طبيعة السياق، يقول في ذلك: "ليس التأويل إذن هو بحث عن معنى (تحقيقي)، علامة مفهومة أو كترا لا ينظر سوى اكتشافه، إنه لعبة بناء، لعبة تتنوع قواعده حسب الإكراهات المفروضة بواسطة السياق"(26)، فالتأويل يتجاوز الهدف الذي جاء من أجله وهو التفسير والكشف عن المعنى الحقيقي، وهو ليس لغزا يفك بل آليّة تفرض نفسها انطلاقاً من الإكراهات التي يفرضها عليها السياق، ومن هنا نصل إلى أن التأويل في ضوء نظرية التلفي ليس مجرد عملية فهم لكنها معطى محدد سابقاً من قبل المؤلف الذي يكون في كل ممارسة تأويلية فهمه وفق أساساته المختلطة، بل هو تجربة أدبية فكرية يعيشها المنطقي بينه وبين النّص الأدبي الذي يجد له الشروط العرفية العامة التي لا يجوز أن يجد عليها.(27)

إن النظرية النقدية الحديثة اليوم أصبحت تنظر إلى القرائي على أنه عنصر إيجابي له دوره الفعال في عملية القراءة و التأويل، ومن ثم تغيير سلوكه من سلوك سبلي يعتمد على تلقى التصوص المختلفة دون أن يكون له دور في شرحها وفهمها وتقسيم أبعادها المختلفة ودلالاتها المتباهية، كما لم يكن له الحق في تأويل التصوص انطلاقاً من اعتقاداته الخاص الذي يؤمن به(28).

---

(27) - يُعتبر: نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.7، 2005م.، ص:27.
(28) - يُعتبر: فاطمة الزيادي: قضية التلفي في النقد العربي، ناد، ص:40.
تمهيد

يبذ أن هذا المفهوم القدّم تغيير اليوم وأصبح ينظر إلى المتلقي من وجهة نظر أخرى تنطلق من مبدأ المشاركة والإحتواء مادّة المتلقي يُعد أحد العناصر الفاعلة في العملية الإبداعية.

وشتان بين المتلقي والتأويل ؛ فالتأويل مبحث من مباحث التلقي يأتي كمرحلة ثانية عندما ينتهي المتلقي من قراءة العمل الأدبي و يحاول بعد ذلك أن يستدعي موروثه الثقافي والعلمي والمعرفي ، ويقدم اقتراحاته التأويلية التي قد تصبح و قد تخطى، وعليه يُعد التأويل لازمة إجراءية يستخدمها المؤلّف باحثا عن القراءة الصحيحة التي تسجّم مع رؤى المبدع، و المتلقي في ضوء العملية التأويلية يستعمل السياقات المتعددة للنص هدف إنتاج المعنى (29) ، هذه السياقات التي تفرض عليه أن يكشف عن دلالة المعاني التي يفرزها النص و التي تختلف باختلاف المعنى الذي ذكر فيه.

ما تقدم نصل إلى أن التأويل يوصفه إجراء تحليليا يكشف المعنى ويفسره للمتلقي يرتبط بالقراءة ارتباطاً وثيقاً؛ لأن القراءة شرط أساسي للفعّل التأويلي، كما أن التأويل من العناصر الرئيسة التي تستند عليها نظرية التلقي لفهم النص الأدبي وكشف المعنى المسكوت عنه والэффект عن نية الكاتب الحقيقة، ومن ثم يُشكّل التأويل أرضية معرفية جديدة للنص.

(29) - يُنصح: فحصي بحثة: شعريّة القراءة والتؤويل في الرواية الحديثة، العالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010م، ص:35.
ج- التلفقي و المسرح:

*Discours théâtral*

يعد المسرح الميدان المميز في نظرية التلفقي، لأن الخطاب المسرحي يمتاز بخصوصية الأزدوجية (Bilinguisme)؛ نص يقرأ و عرض يشاهد، هذا يمكن التمييز بين فئتين أساسيتين من التلفقيين:

الفئة الأولى: التلفقي القارئ: يُشكل النص المسرحي المصدر الأساسي لعملية التلفق، ومن ثم يصبح نص المؤلف عبارة عن حوار معزز بتحليلات عدة و تناول قضايا كبيرة تستدعي من المتلفق القارئ معرفتها و الكشف عن جمالاتها، وهذا يمكن للمؤلف أن يُقيم علاقة تواصلية بين النص و متلفقته.

الفئة الثانية: التلفقي المشاهد: يستند المتلفق على العرض المسرحي، بكل مقوماته الفنية من ديكور و أكسيسوسات و مؤثرات صوتية و ضوئية و آداء الممثل...

و تضافر هذه العناصر مع بعضها البعض لتشكل نسجًا ثريًا من الدلالات ترسل إلى المتلفق الذي يخضعها إلى نظام معرفي ينطلق من رصيده المعرفي و خزونه الثقافي، فالمتلفق يستند إلى لغة الكلمات المسرحية و عناصر التحضير المسرحي المختلفة لفهم النص و تفسيره.

و كما يمكن أن يكون هذه أربعة أنواع من القراءة:

النوع الأول- القراءة النصية: وهي قراءة النص المسرحي كغيره من النصوص الأدبية الأخرى، حيث يستخدم المتلفق كل الإجراءات اللسانية في عملية تحليله للنص المسرحي، و الذي يصبح في ضوء هذه القراءة عبارة عن نص نسيقي متشكل من قبل المتلفق الذي يسعى إلى تنظيمه و صياغته انطلاقًا من استراتيجياته الخاصة المتبثة من ثقافته الفاعلة و قراءته المنتجة لا على أساس القراءة الاستهلاكية (31) ، كما يهدف المتلفق إلى البحث عن” مقاصد المؤلف و نواعية أو التعرف على شخصيته، من خلال الآثار و العلامات التي أودعها في نصه” (32) ، فالنص المسرحي نص نسيقي يُشكله المؤلف من رؤيته الوعائية.

---

(30) - بِعُضُور: محمد الدالي: الأدب المسرحي العمار، علم الكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1999م، ص:18.

(31) - بِعُضُور: مصطفى بوعزة: استراتيجية التأويل - من النصية إلى التفكيكية - منشورات الاحتلال، الجزائر، دار الأمان، الرياض، المغرب، ط1، 2011م، ص:42.

النوع الثاني- القراءة الدراماتورجية: وهي قراءة النص المسرحي المخصص للعرض على
المسرح. وهي نص مختص للعرض يُعده الدراماتورج (Dramaturge) إعداداً جيداً
ويجده بعلامات خاصة تحتاج إلى قرار يفهم الأبعاد الحقيقية التي يريدها المؤلف.

النوع الثالث- القراءة الظرفية: هي قراءة العرض المسرحي المشاهد قراءة يُوفّض فيها
المتلقي كل إمكانياته المختلفة، وتمتاز هذه القراءة في نظرنا بتعبد الخطابات نص يُقرأ وعرض
والمسرحية الموجودة في العرض المسرحي (Structure) يشاهد فضلاً عن خصوصيات البيئة
و تعد مصادر الإرسال، فالديكور المسرحي يحتاج من الملتقي أن يقرأ قراءة جيدة تجعله يربط
بينه وبين موضوع المسرحية المروعة، و كذلك بالنسبة للمؤثرات الصوتية والضوئية التي تسهم
هي الأخرى في إنتاج المعنى، فيجد الملتقي نفسه أمام مجموعة من العناصر المشكلة تدعوه
واحدة تلو الأخرى لقراءتها واستكشاف كونها.

النوع الرابع- القراءة التأويلية: تعني القراءة التأويلية بأهمية بالغة لدى الملتقي لما تقدمه
من دلالات إضافية تساعده على البحث عن المعنى الحقيقي الذي يريد المؤلف، ومن ثم تستنبط المسكونت عنه من معاني حقيقية لا يمكن معرفتها إلا بالاعتماد على التأويل الذي قد يُتيح
للملتقي فرصة البحث عن حقيقة المعنى، والحديث عن هذا الشكل من القراءة في المسرح
يقودنا لدراسة الجوانب الذاتية التي يوظفها الملتقي عند تأويله للنص المسرحي أو
(Théâtre)
(Ecrivain) ما استقلع على تسميته ب"ذاتية التأويل" لأن التأويل هنا يخضع لذاتية الكاتب و
هذا ينطوي مع موضوعية التأويل؛ فالتأويل عند الملتقي أداة فعالة تسهم في بناء فهمه.
و من هنا نصل إلى أن الظاهرة في الخطاب المسرحي هي قراءة متعددة و مختلفة باختلاف
السياق الذي ترد فيه، ومدام الخطاب المسرحي يتميز بخصائص الماسحية (القراءة والمشاهدة)
فإن القراءة تتعدد هي الأخرى من قراءة النص المسرحي بوصفه نصاً تربياً لغوه من النصوص
المتتالية إلى القراءة الدراماتورية التي تحوّل النص المسرحي إلى نص جاهز للعرض على خشبة
المسرح إضافة بعض العناصر التي لا يمكن إضافتها في النص المسرحي كأدآب الممثل والديكور

(Dramato) (Dramaturgos) (Egos)
الدراماتورجية: محاولة من البولنداي (العمل المسرحي و (التمورت من
الفنانين) الصناع أو العالم) و دراماتورج كلمة تطلق على من يُؤلف المسرح. (للفن فضيل يستعرض: ماري باريس و حنايا باي و جون قسطا كاتب مسرحي،
ف: 205-206)
تمهيد

الملاحظات اللغوية والبصريّة، أما القراءة العرضية فتستند في التلقيفي أن يندمج مع عناصر العرض المشكلة للنص و يتجاوز معها.

بناءً على كلّ ما سبق يمكن القول أن التلقيفي كمصطلح نقدي عُرف عند العرب في تراكم المعمجي مسميات مختلفة حسب السياق الذي ورد فيه بينما في الكتب النقدية الغربية ظهر كنظرية تقدية لها أسسها و مصطلحاتها، فعلى الرغم من أسبقية العرب على الغرب في الكشف عن مصطلح التلقيفي كعنصر فعال في العملية الانتقائية إلا أنهما لم ينظرا له، مما جعل المنظّرين الغربيين يستفيدون من التراث العربي في تشكيل هذا المصطلح.

و عند دراستنا لمصطلح التلقيفي وجدنا عدة مصطلحات تداخل معه كمصطلح نقد استجابة القارئ والاستقبال و القراءة و التأثير و الفاعلية فهناك مصطلحات و غيرها تتفاعل فيما بينها لتشكل نسجًا معرفيًا، غير أنها تختلف في ما بينها في طبيعة المصلح في حد ذاته، فوجدنا بعضها يختلف فقط في طبيعة الثقافة النقدية للمجتمع كما هي الحال بالنسبة لمصطلحي نقد استجابة القارئ والاستقبال، وبعضها يتعلق بالآثار الجانبية التي يحدثها المصطلح على المتلقي و هذا ما نلاحظه في مصطلح التأثير و الفاعلية، أما بالنسبة لمصطلح القراءة فالتلقيفي الذي أضحى شرطاً أساسيًا لتحقيق التلقي.

(Acte de lecture) المرهون بفعل القراءة، والتأويل كنشاط ذهني يرتبط بفعل القراءة، فكلّ ممارسة قرائية يقوم بها المتلقي تستوجب منه البحث عن المعاني الحقيقية التي توجد من أجملها النص؛ فلم يبدع لا يكشف عن كلّ الدلالات مما يجعله يبحث عن طرق بديلة كالتشكيك مثلاً و يترك المجال للتحليل الناقد للبحث عنها، ومن مثة يصبح دور الملتقي في الكشف عن المعنى المضمر داخل النص، و عند حديثنا عن التلقيفي في المسرح وجدنا المسرح يختلف تماماً عن الأشكال الأدبية الأخرى؛ لأنه يجمع بين الخطاب المقرر و المشاهدة، مما يجعله يفتح على قراءات عدة و لكلّ قراءة خصائصها الذاتية التي يجعلها تتميز عن سابقاتها، و الخطاطة الآتية تلخص لنا أهم ما ورد في التمهيد:
القسم الأول: التلقي و نسقية القراءة

أ - النَسَق المسرحي و مَتْلِقِيَه.

ب - المَتَلِقِي والرَصَـيئ النَضِي.

ج - الصوَرَة البَحْرِيَّة.

د - الفَحْرَاغات النَّسِيَّة.

"القراءة بفاعليَة تبدأ بإحساس واضح باهدف
بول آر. شيلبي: القراءة التصويرية-نَظَم
العقل بأكمله- مكتبة جريبر، المملكة العربية
السعودية، ط.1، 2010م، ص:18."
القسم الأول: التلقي و نسقية القراءة

يقصد المتلقي على نسق (1) القراءة كونه معتزًا إبداعيًا لفهم النص المسرحي و الكشف عن خفاياه الجمالية، والبحث عن قصيدة المؤلف و من ثمة تنشأ علاقة دلائلية بين النص والمتلقي، هذا الأخير الذي أصبح عناصرًا فعليًا في العملية الإبداعية فهي مبادلة الناقد الذي يعد قراءة النصوص المختلفة، ويحاول أن يدي رأيه فيها في علاقة جدلية و تفاعل ديناميكي بينه وبين المؤلف تارة و بيين و بين النص تارة أخرى، و سنحاول أن نستقصي فعل القراءة و آلة التلقي في ثلاثية عبد القادر عولوة من خلال التركيز على العناصر التالية:

أ-التلقي المسرحي و متلقيه.
ب-المتلقي و الرصيد النصي.
ج-الصورة الذهنية.
د-الفراغات النصية.

أ-التلقي المسرحي و متلقيه:

النص المسرحي كفقره من النصوص الأدبية يخرج إلى مبدأ التفاعل على عدة مستويات، مستوى المبدع و النص من خلال فعل التشكيك الذي يقوم به المؤلف أثناء عملية الكتابة (Réceptrice)، وعلى مستوى النص في حد ذاته بين المتلقي/المستقبل (Ecriture) ووجه له النص بمعرفته و فهم مدلولاته المختلفة، و على مستوى المؤلف و المتلقي، وعلل المستوى الثاني و الثالث هما من اهتمامات نظرية التلقي التي تتم بطريقة التفاعل الذي يحدث بين المؤلف و النص و المتلقي.

1-النص و نسقية القراءة:

1-1-مفهوم النص: يُعرَف معجم (المصطلحات العربية في اللغة والأدب) النص بأنّه "الكلمات المطبوعة أو المخطوطة التي يتآلف منها الأثر الأدبي" (1)، هذا التعريف جعل النص

(*) - التلقي: ما كان على نظام واحد من كل شيء، يقال جاء الهوى، نسقًا و زرعته الأشجار نسقًا، ويقال شعر نسق مستوى السنة، حسن التركيب و فريق نسق منظم و المستوي يقال كلام نسق متماثل على نظام واحد و حرفي النسق، حرفي العطف، "إبراهيم معطي، أحمد الزيت، حامد عبد القادر، محمد الباني: المعجم الوسيط، دار الدعوة، ج 2، ص: 291.
(1) - يحاجي وجهه، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص: 412.
Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage (2)

Parole (3)

Julia Kristeva (4)

Voir : Jean Dubois, Mathée Giacomo, Louis Guespin, Christiane Marcellès, Jean-Baptiste Marcellès, Jean-pierre mével : Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, p:482.

(2) — حوليا كريستيفا: علم التص لغوي، نحوية فريد الواهي، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط3, 2014م، ص:21

(3) — حوليا كريستيفا: فلم التص: طريقة النص الشعري، دار فلور للنشر و التوزيع، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، ط2، 2001م، ص:2.
عنها بخاصة العرض، ومن هنا يمكن القول بأنّ العرض يتميز ب든지الية الخطاب، ويُقرأ و عرض يُشاهد، كما أشار شكري عبد الوهاب إلى قضية أسبابية النص المسرحي عن النص \textit{Texte performance}، فلا يمكن بحال من الأحوال أن يُعَرَّف النص دون أن يسبقه فعل الكتابة الذي يعد مغزى أساسياً لقيامه.

كما أنّ النص العرض عند شكري عبد الوهاب ليس من تأليف المبدع بل يُشارك في صياغته أطراف أخرى لها صلة بالعرض، يقول في ذلك: "هذا النص الدرامي المكتوب، بعد أن تناولته بيد المخرج ومجموعة العمل، من مصممي المظهر والملابس والإضاءة والممثلين والإدارة المسرحية وغيرهم، لتأتي المعالجة النهائية تحويلًا لكل المفردات المكتوبة إلى عناصر بصرية محسوسة. وهكذا لم يعد النص المسرحي هو المصدر الوحيد لمعنى نصه" (5)، لا نلاحظ من خلال هذا النص كيف يتحول النص المسرحي إلى نص العرض، إذ يحوَّل المخرج المسرحي النص من القراءة إلى المشاهدة لمساعدته طاقم مسرحي مؤلف من مصممي المظهر والملابس والممثلين الذين يعودون المؤثرات الصوتية والضوئية يجهدون مبدع إخراج العرض في حَلَّة جمالية.

وإذا انتقلنا إلى مفهوم النص في ضوء نظرية النتلقي نجد عبارة عن نسق متكامل ومتناقض، يقول فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) في ذلك: "النص هو نسق كامل" (6)؛ فالنص مجموعة من الأنساق التي تتراكم مع بعضها البعض مشكلة معنى العام، والنسيج (Code) هنا يصبح علامة حاملة للمعنى، وفي موضع آخر يُعرف فولفغانغ إيزر النص بأنه مجموعة: "من النبضات الإشارية (دوار) ينتميها القارئ" (7)؛ فالنص الأدبي يضم مجموعة من الدوال التي يتحا بها المؤلف والموجه إلى المتلقي الذي يعيد قراءتها انطلاقاً من خلفيته المعرفية.

(*)- إزواجهة الخطاب المسرحي: تحدث أكرم البوس في هذه الإدراجهة و هو بين النص القرآني الذي هو نص المؤلف المكتوب الذي يُعَرَّف بشكل مكشوف من الأشكال المسرحية المحتوية للنص المسرحي، و النص العرض الذي يُشارك فيه المخرج مع المخرجين لتناغم المعنى، للغرض يُنطوي أكرم البوس: النضاب الإشارية- بين النص الاجتماعي والاقتصادي المسرحي- دار رشاد، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص:40-44).

(5) - شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، ص:2.


(7) - فولفغانغ إيزر: فلسفة المسرح- ناحيته الإدراجية، ترجمة: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، ط3، 2000، ص:73.
كما يرى فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) أن أي عمل أدبي يجب أن يكون من قطبين قطب فني و قطب جمالي، يقول في ذلك: "للعمل الأدبي قطبان، قد نسميهما: القطب الفني و القطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي يعترفه القارئ. وفي ضوء هذا التقاطع يتضح أن العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقاً للكتاب ولا لتحققه بل لا بد أن يكون واقعاً في مكان بينهما. يجب أن يكون العمل الأدبي فاعلاً في طبيعته مادام لا يمكن اعتزاله ولا إلى واقع النص ولا إلى ذاتية القارئ. وهو يستمد حيوته من هذه الفعالية".(8)
فالنص الأدبي يشكل من قطبين أحدهما فني و الآخر جمالي، فالأول يشكل النص المبدع بسلطته الفنانة التي يفرضها داخل النص عند قيامه بفعل الكتابة أما الثاني جمالي يتعلق بالمتقلي الذي يستقبل النص، ومن ثم يقُدم على فعل التحقق الذي ينتجه المتلقى عند بسط سلطته في التفسير والكشف عن المعاني المتغلقة.
واللاحظ أن فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) حدث موقع النص من هذين القطبين:
فالنص يقع في مكان بينهما، ومن هنا أراد أن يجعل من النص المتقلب قطباً بارزاً في النص لا يمكن الاستغناء عنه على الرغم من خاصية ذاتية التي يفرضها على النص الذي يجب أن يكون فاعلاً يحتوي ذاتية المتقلبي وواقعة المؤلف، وفي هذا السياق يرى سعيد بطقين أن النص الأدبي عنصر أساسي لأعمال وعمليات النصي التي تستخدم خاصية التواصل والتفاعل، وفي هذا يقول: 
"النص الأدبي يجب أن يعتبر في آن واحد "نتاجاً" لفعل وعملية إنتاج من جهة، وأساساً لأعمال وعمليات "ثقل" و "استعمال" داخل نظام التواصل والتفاعل".(9) فالتقلي الأدبي يعبر عن مرحلة نتاج معينة تخضع لمبدأ التفاعل الذي هو شرط أساسي في عملية القراءة، وهذا ما نجد عند فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) الذي انتقل من مبدأ التفاعل الذي يحدثه النص على مستوى المتقلبي أي بين بنية النص الإدبي ومتلقيه، يقول في ذلك: "إن الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيةه ومتلقيه"(10) فالتفاعل يقتضي من المتلقى قبل كل شيء قراءة النص المسرحي قراءة جيدة تغلبه هذه القراءة إلى مرحلة أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها هي مرحلة فهم المدخلات المختلفة التي يتجها النص المسزحي.

(8) - فولفغانغ إيزر: فلكل القراءة- نظرية جمالية التجاوب في الأدب- ترجمة: لأحمد الحمدي وجلال الدين الكباج، ص:12.
(9) - سعيد بطقين: "الجذور الإحصائية للنص الإدبي- النص و السياق- المركز الثقافي العربي، الدور البيضاء، المغرب، ط:2، 2001، ص:14.
(10) - فولفغانغ إيزر: فلكل القراءة- نظرية جمالية التجاوب في الأدب- ترجمة: لأحمد الحمدي وجلال الدين الكباج، ص:12.
القسم الأول

اللقاءي و نسقية القراءة

كما يسهم التفاعل بين التُق و المتلقي في الكشف عن الدلالات المختلفة للقراء من حيث شكل هذه التلقائيات و بنيتها (11)، ومن ثم يصبح لكل نص قاري معين يفهمه اطلاعًا من ذاته المعرفية، و ما دام التلقائي يتعمق لسرة الذاتية عند القراء يختلفون هم أيضًا.

وهما سبق يُمكن الفحص أن النص يختلف مفهومه من حقل معرفى (Cognitif) إلى آخر، ففي المعاصم اللغوية يُطلق على أي أثر أدبي متوقع كان أم مكنوي، و في الدرس النصي يرتبط تعريفه بالبيانات اللغوية النسائية القابلة للتحليل (Analyse)، و النص في ضوء نظرية التلقائي نسق عام يوجد بين المؤلف و المتلقي يمتاز بخاصية التفاعل و التواصل؛ لأن هدف الكاتب -من خلال النص- هو تحقيق التفاعل بينه و بين المتلقي.

1-2- نسقية القراءة: عند ممارسة التلقائي لفعل القراءة تنتمي في ذهن مجموعة من الأنساق تتعلق بالآثر المسرحي الذي قرأ و تختلف نسبة التلقائي عنه باختلاف النص في حد ذاته، فكلما كان النص المسرحي واضحًا كمًا سهلت قراءته، و استطاع المتلقي أن يصل إلى بُن النص و البحث عن مكمِن الجمالية فيه، فهذا الشكل من القراءة يشده المتلقي في المسرح و يصبح إلى تحقيقه، و هنا نتساءل عن الهدف الذي يتوخاه المتلقي من قراءة النص المسرحي.

علّ هدف الذي يتصب المتلقي إلى تحقيقه هو الكشف عن الأنساق المشكلة للنص المسرحي، ومن ثم البحث عن الموضوع الرئيسي الذي يعالجه المسرحية (Théâtralisme)، و متعة القراءة لا تنتمي إلا بالكشف عن جمالية النص اللروع هذا من جهة، ومن جهة أخرى معرفة الملامح النفسية و الاجتماعية التي نُشأ في ظلها النص، و التي جعلت المؤلف يكتب هذا دون ذاك، فهي ثلاثية نأده عدد المثير عولمة (Objet) الموضوعة التي جعلت المؤلف يكتب هذا النص، و يعترف على الظروف الاجتماعية و الاقتصادية التي عاشها هذا عميد إلى الكتابة لنقل ما خلقت في نفسه.

---


(*) تُقصَد بالثلاثية النصوص الثلاثة التي موصَّدة دراستها، وهي: الأقوال و الأجواء و اللذائم.
القسم الأول

التمثيلي و نسقيات القراءة

والتمثيلي خطة قراءته للنصوص المسرحية لا يخرج عن ثلاثة حلقات معرفية ترتبط مع بعضها البعض ارتباطاً وثيقاً أو جزءاً لا ميشيل أونانز في النقطة التالية (12):

- النص بوصفه مجموعة من الدوال التي ينبغي تأويلها.
- النص القارئ أو القارئ بوصفه نصاً.
- النص القارئ بالقارئ.

تطرح هذه العناصر الحقول المعرفية التي يمكن أن يبني عليها المتلقي معرفته المسبقة بالنص، يتعلق الأول منها بالنص بوصفه وحدة دلالية قابلة للتأويل و الكشف، وهنا نجد المتلقي يقوم بسير أغوارات النص باحثاً عن الأسرار الخفية التي وضعها المؤلف و البحث عن المعنى بوصفه نسقاً يسهم القارئ أو المتلقي في بنائه وتشييه "(13)، يحدث التفاعل بين النص و متلقيه من جهة، وبين المتلقي و المؤلف من جهة أخرى، و أما الحقل الثاني فهو نص القارئ الذي ألهمه من خلال قيامه بعمل القراءة، ولعل هذا الحقل يعد من أهم الحقول المعرفية التي ينتجها المتلقي، والتي تم من قراءته الإبداعية الوعائية، وفي الحقل الأخير نجد النص يواصل مع متلقيه انتقالاً من أطر دلالية (Signification)، يوصفه خرائداً دلاليًا يضم الكثير من المعاني.

1- ثلاثين عبد القادر علولة من الكتابة الإبداعية إلى نسقيات القراءة: تعد الكتابة المسرحية (Ecriture théâtrale) في نظرنا- هاجس الكاتب و النقاد لخصوصيتها من جهة، وإلى طبيعة الجمهور الموجه إليه من جهة أخرى، فالمسرح يتمتع بجمهور أوسع مقارنة بالأشكال والأدوار الأدبية الأخرى لتعدد أنماط التصوير، هذا يعد الكاتب يحرص عند الكتابة أن يستجيب لتطلعات المتلقيين، فتحديد المتلقي و السعي بالرقي به يعد من أبرز أسباب نجاح عملية الإبداع، كما يسعى الكاتب في كل نص أن يجد طاقة متلقيه وذلك بإمداده بمجموعة من المؤشرات التي تساعد على بناء المستقبل من خلال تجربته الخاصة؛ لأن المسرحية هي الأدوأ (12)

(12) - مقدمة إفرينان، هايل، فرانک شوبر فرين، ميشيل أونان: نظرة في القراءة و النصي، ترجمة: محمد حبيب النقبي، مركز الإمام الحضاري، حلب، سورية، ط 1، 1998، ص 75. وجد الإشارة إلى أن الكتاب تضمن ثلاثة نصوص مترجمة؛ النص الأول مشترك بين L’herméneutique à la théorie de la signification (Schueregen و الهيلين (Hallyn (1987))، النص الثاني لشير فرين (Schueregen (1990))، النص الثالث نهج فرين (De déconstruction de la théorie de la signification (Schueregen (1991)). "جمع هذه النصوص في كتاب بعنوان: مقدمة للدراسة الأدبية- منهج النص- دار مونتولو، باريس، فرنسا، 1987، ص 124.

(13) - أحمد يوسف: القراءة النسقية- سلطة البنية و وهم الخياطة- منشورات الاختلاف، الجزائر، ج، 1، ط 1، 2003، ص 124.
القسم الأول

اللفظي و نسقية القراءة

أو الوسيلة التي يُضمنها المؤلف مجموعة أفكاره و نظرياته سواء السياسيّة منها أو الاجتماعية.

إنها الوعاد الذي يتضمن الأماني والأحلام والرغبات التي يحلم المؤلف بتحقيقها (14)، و لما كانت كذلك نجد المؤلف يفكر كثيرا قبل الكتابة ووضع نصب عينيه الجمهور الذي يكتب له، ولعل هذا ما دفع أمبروتو إيكو (Umberto Eco) للجمهور الغعلي، يقول في ذلك: "قد يفكر المؤلف، وهو يكتب، في جمهور فعلي "(15)، يكشف لنا هذه المقالة عن ميزتين يتميزهما المؤلف، تتعلق الأولى بجدية الكتابة المسرحية، معيّن أن الكتابة عند المؤلف لا ترد اعتباطا بل تخدم لقصديّة المؤلف، أما الميزة الثانية فترتب بالملتقي الذي وضع النص من أجله.

وأما سلّم عبد القادر علولا ذا دِة يوم عن نوعية الجمهور الذي يكتب له قال: "أكتب لشعبي واعظا نصب أعني منظورا أساسيا: ألا وهو ترقيته الشاملة والكاملة. وأود أن أروده بواسطة إمكانيات الموضعة، وعلى طريقي الخاص، بوسائل وأسئلة ومجرات وأمرك وآكار تمكنه، بينما هو يرفع عنه نفسه، من أن يجد مادة ووسائل تساعد على تجديد طاقاته، وبعث الحياة في نفسه لكي يتحرّر عن بعض قادم إلى الأمام" (16)، من الواضح أن عبد القادر علولا كان يكتب للشعب الذي ينتمي إليه يهدف ترقيته وسمو به فكرياً، وذلك بنشر الوعي واستخدام تقنيات حديثة في طريقة عرض الأفكار من خلال دمجها في النص ومحاولة دفعه للإجابة على بعض التساؤلات التي تتبادر إلي ذهن، فỀدها طرفاً مهما في النص.

و لكي ينجح الكاتب في إقناع القارئ يجب أن يكون أمينا صادقاً، فمعيار نجاح العمل يُقاس بصدق الكاتب حين الكتابة، وعلّم هذا ما دفع جابر عصفور إلى تشييده كتابة الأديب بالمرأة التي تعكس صورة صاحبها، يقول في ذلك: "عندما يصف العمل الأديب بأمانة التمثيل وصدقه فإنه يتحول ليصبح وثيقة نسبيّة دالة على صاحبها، كافية عما في داخله، فيبدو العمل الأديب مرأة سالبة أخرى توازي- في سلبها- الأديب الذي هو أشبه بالمرأة التي تلتقي

---

(14) - شكري عبد الوهاب: النص السرمي، ص: 3.
القسم الأول
tلفقي ونسقية القراءة

الصور (17)، نستطيع -من هذا النص- قضية أخرى ترتبط باستجابة المتلقي للعمل الذي يتلقاه، فكلما كان الأدب صادقاً انعكس ذلك إيجاباً على عمله ولحظته كتابته بالقبول من قبل المتلقي الذي يتقاسم معه هذا العمل بوصفه معارياً عن واقعه الذي يعيش فيه، ولعل هذا ما جعل عبد القادر علوية ينافخ في أعماله المسرحية كتابة وتمثيلها وإخراجه، فصدقه في التعبير وأمامته في نقل الواقع جعلت أعماله تلقى رواجاً كبيراً من قبل المتلقيين فضلاً عن طبيعة الموضوعات التي يعالجها، والتي تتم عن اختيار جيد للفكرة المسرحية، فالمسرحية الجيدة هي التي تحمل فكرة واضحة المعالم سليمة التكوين (18)، لأنّ غموض الفكرة يُؤثر سلباً على النص المسرحي مما يجعل المتلقي لا يتجاوب معه.

و النأمل للثالثية عبد القادر علوية يعد أن المؤلف استحدث طرقاً جديدة في التأليف المسرحي ب gratuita الوصول إلى فعل مشاركة المتلقي المبدع في صياغة النص من جديد انطلاقاً من رؤيته الخاصة مما ينتج سلطة جديدة يمكن أن تُسمى سلطة الإبداع التي يتقاسمها المؤلف كونه المبدع الأول للعمل المسرحي مع المتلقي بوصفه مبدعاً مكملاً بقراءته الفاحصة التي تسمى إلى حد كبير في بناء الأنسجام (19) والكشف عن بعض الملامح المتعلقة بالمؤلف، ومن ثمة فالقراءة تجعل المتلقي يعرّف على المؤلف حتى وإن لم يكن معاصراً له، فيعده نصه أرضية معرفية لنشاطه الذهني.

و يرتبط المتلقي بالنص المسرحي ارتباطاً وثيقاً مما يجعله يُشكّل مع النص "بيئة سياقية تركيبية" (19)، فكلما كان النص متجانساً ومتناضقاً كانت قراءة المتلقي للنص المسرحي قراءة صحية، ومن ثمة يُحدث التفاعل الذي ينشأه المتلقي من خلال هذه القراءة، فالثالثية عبد القادر علوية- كغيرها من التصورات الأخرى- تضع لهذه النسقية لأنّ النص هو محور التقبل وهو


(18) توت: الأدبيات العربية: في كتابة المسرحية، جزء: درب الأدب، مكتبة الأطلس المصرية، مصر- مؤسسة فرانكلين للطباعة و النشر، القاهرة، مصر- نيويورك، الولايات المتحدة الأمريكية (د.ط)، (د.ط)، ص:54.

القسم الأول 
التلقلي و نسقية القراءة

مصدر تجربة القارئ "(20)، وتلك المسرحي يخضع إلى نسقة بشري كبرى تمثل في موضوع العمل المسرحي و في مجموعة من الأسس الصغرى الفرعية وتمثلة في الفصول و المشاهد واللوحات المسرحية التي يقدم الكاتب على صياغتها وربط عناصرها مع بعضها البعض نسقياً يستند إلى مبدأ التفاعل أو التواصل؛ لأن المسرح ما هو إلا رسالة اتصالية تجمع بين الأبعاد الجمالية و الوعي المحدد لطبيعة الموضوع ومتونه.(21)

و تعمد نسقة القراءة على النشاط المعري للمتلقي؛ لأنّ فهم حقيقة النص المسرحي يقتضي بذل جهد معمر في بزود القارئ بتعريف ومقایمة عديدة(22)، يهدف الكشف عن هذا الحُزْن الدلالي الذي تتجمع فيه شق الأسس التاريخية والثقافية والاجتماعية والسياسية، على صيغة منظومة تعبيرية تعمل مع بعضها لتشكيل الفضاء الذي يتحرك من خلاله الملتقي في النص و الكشف عن كلّ المعاني الخفية، و الفهم الجيد للأسس المشكّلة للنص المسرحي يجعل الملتقي يتصل على قراءة مسرحية ناجحة، و من ثمة يقرب شيئاً فشيئاً من مقدمة المؤلف بغية فهم النص فهماً جيداً(23)، واستقراء المعاني الخفية للوصول إلى مكمن الجمالية التي ينشدها الملتقي.

ما نستطيع أن نستنتج أن خصوصية الانفتاح(24) التي يتميز بها النص المسرحي تختلف عن النصوص الأخرى شرعية كانت أم نثرية، لتفعيل أقطار الإرسال في النص المسرحي، كما أن الكتابة المسرحية تختلف عن بقية الأشكال الأخرى لطبيعة الرؤية الأدبية التي يعتمد عليها الأديب في تشكيك نصه و التي تعتمد على الناقة والواقعيز، و السؤال الذي يبتادر إلى جهل الملتقي ما هي آليات الملتقي في ثالثية يتدفق علامة؟ وكيف يمكن للملتقي فهم النصوص الثلاثة؟ للاجابة عن كل هذه الأسئلة وغيرها، سنركز بعيداً على التلقلي في:

(20) - شكري المحيوت: جمالية الأفكار-النص، و متقبله في النثر التقليدي، الجمع التونسي للعلوم، والأدب والفنون، بتّ الحكمة، تونس، ط1، 1993م، ص: 68.

(21) - بسُنِّج: صاحب زهردة: القارئ الفيزيائي، القراءة ومثول الفعد، والمصطلح والموضوع مقابلاً في النثر التقليدي، دار الفاراري، بريوت، لبنان، ط1، 2008م، ص: 15.

(22) - بسُنِّج: مسع علوان حسن: القراءة و آثارها في التحويل والتشويق الأدي، دار غيديا للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2012م، ص:48.

القص المصري دون التطرق إلى العرض السينمائي؛ لأن العرض السينمائي في نظرنا قد يُطيح أو يُنقض ما لم يكن موجودًا في النص الأصلي الذي كتبه المؤلف.

2- العنوان (Titre) من أهم العناصر المشكّلة للمسرحية، فهو عتبة النص وواجهته، وأول ما يستقبله المتلقّي لهذا نجد كتاب النصوص الأدبية بصفة عامة، والمسرحية بصفة خاصة يولون اهتمامًا بالعنوان ويحرصون على اختيار العناوين التي تتلاءم مع نصوصهم المسرحية لجعل أكبر عدد ممكن من المتلقيين، ونلاحظ أن العنوان يأتي على عدة أشكال ودلالات، فمنه القصير والطويل، الواضح والعامض، وعلى المتلقي الجمع بين التحليل التأويلي وربط العنوان بنصه البحث عن الانسجام والطابع، ومن ثمّ ظهور علاقة نسقية بين العنوان ووصفه نسقًا جزئيًا ونصوصه نسقًا كليًا.

والمستشرق للمعاجم اللغوية القديمة يلاحظ بأنّها عرفت العنوان في مواضيع مختلفة، و في كلّ مادة يكشف العنوان عن معان خفية؛ فمعجم (لسان العرب) نجده في مادة (عنو) عرفه يقول: "عنَّ الشيء يُعنُّ ويُعنُّ عننا وعَنْنا ظُهْرَ أمامك وعنَّ يّعين وعَنْهُ عَنَّا وعنوناً وعنونًا وعنونًا裏نّ" (25).

فالعنوان جاء معنى الإظهار أو العرض، يقول: عنون المؤلف نصه المسرحي للملحق، ومعنّي أظهره له وعرضه عليه، ومن ثم يغدو مصطلحاً الإظهار، وعُنونا، كما ورد أيضًا في مادة (عنا) في قوله: "والعنوان سِمَّى الكُتاب وعَنْوَانِه عَنْوَانِ وعَنُونًا وعَنُونًا وعَنُونًا" (26).

وعْنُونُ إِلاّهُمَّا وسَمَّى بالعنوان "(26) فالعنوان هنا جاء معنى السمة.

وإذا انقلنا إلى مجمع (تاج العرب) نجده يعرّفه في مادة (عنو) يقوله: "وَ عَنْوُانُ الكِتاب، بالضَّمّ والكَسْرِ: (سِمَّى) (كَعُنْى) كَمَعْظَم، وَ (كَعُنُّى) عَنُوْنًا، وَ عَنَوْانًا : إِذَا وَسَمّى" (27).

فالعنوان هنا جاء معنى السمة، فأقول عنون المؤلف نصه المسرحي بمعنى وسنه وعلّمه للمتلقّي، انطلاقًا من التعريف السببين تلاحظ أن معجم (لسان العرب) يتفق مع مجمع (تاج العرب) حول معنى السمة كمرادف لمعنى العنوان بينما يختلف عنه زيادة معاني

(24) - محمد مرقص الحسيني الزبيدي: تاج العرب من جوهر القاموس، ج.39، ص:119.
(25) - ابن متفرق: لسان العرب، ج.13، ص:290.
(26) - السمرع نفسه، ج.15، ص:106.
(27) - أحمد الخالق إبراهيم: عبادات جهريت من النص إلى التمثيل، ص:65.
أُخرى مثل: الإظهار و العرض، فضلا على أنّ معجم (تاج العروض) أورد المصطلح في مادة (عنون) أما في (معجم لسان العرب) عرفه في مادتيين هما: (عنون) و (عنوان).

أما في الإصطلاح فإنّ (المعجم المسرحي) يعرّفه بقوله: "عناوان المسرحية هو المعلومة الأولى التي يتوجه فيه الكاتب للمتلقي مباشرة، ويعتبر جزء إدراشي من الإرشادات الإخراجية له علاقة ما بمعنى المسرحية". فالعناوان الأول معلومة ينقلها المتلقي من النص الذي يستقبله، ومن ثمّ فالعناوان قد يميز على النص المسرحي بأفضلية الظهور وأسبقية الوصول لدى المتلقي.

أما في (قاموس المسرح) لباتريس بافي (Pavis patrice) لم يُجد تعريفاً واضحًا للعناوان بل اقتصر مولفه على طرح اشكالية اختيار العناوان وبعض الآثار الجانبية التي يخلفها، يقول في ذلك: "ليس هناك قاعدة ولا وصفة لإيجاد عنوان جيد للمسرحية، ولا حتى دراسات عامة عن اختيار العناوان. العنوان هو نص خارج عن النص الدراسي (Texto dramático). بغض دمته. إنه، ولهد ذلك السبب، عنصر توجيهي (فوق أو جانب النص)، لكن معرفته الإجبارية مازلت نذهب إلى المسرح بسبب عنوان المسرحية. من خلال الإعلان عن لوحنا، نحدد العنوان توقعات قد تُدْقَب الآمال ربما، أو تبعث الرضى: سببًا للمشاهدة في الواقع، إن كانت القصة تناسب مع العناوان المختار. بعض الدراماتورجيات، كالدراهما الرومانسية أو الكوميديا البطولة، تعطي عنواناً لكلّ فصل أو لوحة، بحيث أنّ القصة تُحصر تمامًا في سلسلة العناوين "Aثار باتريس بافي (Pavis patrice) إشكالات عدة تتعلق بالعناوان نوجها في النقاط التالية:

- ليست هناك قاعدة معينة تبعها الكاتب و المؤلفون في تحديد عناوين معينة لنصوصهم المسرحية، فهناك من يختار اسمًا معيناً ما هي النص في التصوص المسرحي التي تُخْتِب بما، وفيما، وفيما، و نحن بصدق درستهم في الأقوال والأحجام. (Drama) أما اختيار لغة الدراما، ففي إختار عدل البلد، أو تعديل عدل البلد. (Dràn) لنصول المسرحية، وهناك من يختار جملة سواء كانت اسمية أم فعلية، أو ما إلى ذلك من العناوين.

(28) - ماري الياس و حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 324.
(29) - بافي: معجم المسرح، إصدار: ميشال ف. حضارة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص: 571.
القسم الأول

العنوان هو نص في حد ذاته خارج عن النص المسرحي، وله كلمة النص أشار إليها الباحث محمد إبراهيم الذي يحكم بما العنوان داخل العمل المسرحي.

- يستعمل العنوان عقل المثقفي سواء أكان قارئاً أم مشاهداً فكانت ما يكون العنوان المشوّق سبباً في جلب المثقفي إلى اقتناء النص المسرحي، وفي إقبال المشاهد على متابعة العرض المسرحي، لذا يعتمد على الكاتب المسرحي أن يختار العنوان التي تخدم المتلقي.

- العنوان قد يكون سبباً في حب النص المتلقي، وخصوصاً إذا كان العنوان لا يتناسب مع الموضوع.

- المبعد يُقَدِّم عنوانًا واحدًا لكلّ نص مسرحي أو يُقَدِّم عنوانًا واحدًا لكلّ مشهد أو فصل مسرحي، وهذا ما نجد اليوم في النصوص المسرحية الرومانسية والكوبيدية.

و الملاحظ أن (المعجم المسرحي) اقتصر في تعرفه للعنوان على الوظيفة الأساسية التي يُقَدِّمها للمتلقى، فهو أول معلومة يستقبلها وينتج عنها في تطبيقات النص المسرحي، وهذا على خلاف ما ذهب إليه (قاموس المسرح) الذي أنزل مجموعة من الإشكالات المرتبطة بالعنوان منها ما يتعلق بطريقة اختيار العنوان وبعضها حول الآثار الجاهدة التي يخلفها العنوان على المتلقي.

و لقد أصبحت دراسة العنوان علمياً مستقلًا بدأته اللا سنه و مقاماته، فظهر ما يُسمى بعلم العنوان (Titrologie) الذي يهتم بدراسة عنوان الكتب والمسرحيات ومختلف المدونات الأدبية التي ينتجها المبعد، ويعني إلى البحث عن الأسباب الحقيقية التي دفعت المؤلف إلى أن يختار هذا العنوان دون ذلك، وينقل أن يربط العنوان المسرحية بموضوعها الأصلي، و يوضح مدى ملاءمة العنوان لموضوع المسرحية، و إذا اختلفنا إلى ثلاثة عبد القادر علئولة نجد المتلقي في حركة ذهنية دؤوبة يخال تارة و يتساءل تارة أخرى عن سر اختيار المؤلف لهذه الأسماء دون غيرها لنصوصه المسرحية وعن علاقة العنوان بالنص في حد ذاته، و سنحاول أن نتتبع قدر الإمكان - ظهورات العنوان في نصوص الثلاثة:

1- العنوان في مسرحية الأقوال: أول شيء يخطر في ذهن المتلقي هو دلالة العنوان اللغوية؛ لأنّه من خلال التعريف اللغوي يمكن الرابط بين العنوان والنص المسرحي، و إذا قمنا بمسر أغوار المصطلح في معجم (لسان العرب) نجد في مادة (قال): "الجميع أقوال واقوٍيل جمع
القسم الأول

ملحقات و نسقية القراءة

المجتمع قال يقول قولًا وقولة وفعلًا وفعلًا ومقالًا ومقالًا (...). ورحل قائل من قوم قولهم (30)، فالقول والقول كلاهما مشتقان من ما فاعل ما بيد أن الاسم جاء على صيغة مباغطة (فعل) وفعل هذه الصيغة تدل على كئبة القول أو كئبة وجود فعل القول في النص المسرحي، أما في مُعجم الصحاح، بُحده في مادة (قول): "قال يقول قولة، وقولة، ومقاله، ومقاله، ويقال: كثر القول والقال (31)، فالقول

مايغدو من الفعل (قول) التي من معانيها كئبة القبل وقول.

وهذا ما يستشفه المتلقي للنص المسرحي؛ فأول لحظ أن ظهر أمامه هو (القول) "القول يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة" (32)، فالقول والأقوال كلاهما مشتقان من الفعل (قال)، ومن ثم بحم الاعتقاد (الأقوال) علامات (Signe) اتصالية تعاون ربط المتلقي بالعنوان و موضوع النص المسرحي (33)، وفي مشهد مواقفي يتشكل العنوان من لفظة أخرى هي (قولنا) المتقلتة بكون الجمع المتكلم (نن)، وفعله نون الجمع هددها إشراك الآخر (L’autre) من خلال فعل القول، وهي إشارة صريحة لـ (القول) الذي يجري (Scène théâtral)، وهذه من الصور النص المسرحي، يقول (القول) "قولنا اليوم يا السامع" (34)، ومن ثم ترتبط لفظة (قولنا) بالعنوان (الأقوال) من جهة، والمشهد المسرحي التي يلقاها المتلقي من جهة أخرى.

كما يمكن ربط العنوان بفعل (يقولوا) الذي جاء على صيغة الجمع الغائب (هم) كما في قول (قدور السواق): "قبيحة مرتك راهم يقولوا... خلهم يقولوا... يعبار ويقولوا ويسكووا" (35). فرحلة (السيا الناصرا) (نعمية) قالوا عنها أقوال كثيرة منها؛ استغلالها لوسائل الشركة لتحقيق أهدافها الشخصية.

و في مشهد ممثل يكثر القول عند عمل الشركة، يقول (قدور السواق) "السيا الناصر

كثرت الأقوال في الشركة على الآلات التي مشرفة من الطيام (36)، فقد قيلت أقوال

---

(30) إير مظهر: لسان العربي، ج1، ص573.
(32) عبد القادر علامة: مسرحية الأقوال، ص23.
(34) عبد القادر علامة: مسرحية الأقوال، ص23.
(35) المصادر نفسها، ص27.
(36) المصادر نفسها، ص27.
القسم الأول

النفقة و نسقية القراءة

بخصوص الآلات التي استوردها المدير (علي الماضي) من إيطاليا، مما أثار هذا الفعل حديث العملا حول طبيعة هذه الآلات و سبب استقائها إلى الشركة، وما الفائدة التي تجنبها الشركة منها، و لما أختيرت إيطاليا دون غيرها من الدول، و في مشهد (زينبنة بنت بوزيان العباس) ورد لفظ العنان بصفة الجمع الغائب (هم)، كما ورد في قول (الرجل): "ذراري صغير و ما عرفوش" (37)، كما ورد بنفس الصيغة في قول (القوال) في نهاية المشهد المسرحي:

"قالوا ماقالوا على زينبنة بنت بوزيان العباس
قالوا ماقالوا على البنت مولات القلب الحساس" (38).

فالعنوان هنا يرتبط بمجموعة من العلائق اللغوية بين الدلال الحاضر في 멘تين المتلقي، والذين كفعل الافتراضي (Virtuelle)، غائب في العنان موجود في النص المسرحي، والـملاحظ أن العنوان جاء على صيغة الفعل (تكلم) (40) وهو يعني قريب من الفعل قال (37)، و يظهر لنا في قول (القوال): "تكلموا على الثورة الزراعية و قالوا الحمد لله على التعاون و السكينة (... تكلموا على المشاكل و الأكثاف العاليه...) تكلموا على الحياة والمسلحي (Séquence) (39) من خلال هذا المقطع (37-40)، يذكر أن الفعل ورد بصيغة الجمع الغائب (هم) للفقرات بالفعل (قال) الذي ورد على صيغة الجمع الغائب (قالوا)، بصيغة المفرد الغائب (قال) ليبرز منغني القول مع الكلام مع بعضهما البعض و يرتبطان مع العنان، وورد الفعل (تكلم) على صيغة المصدر يقول (قدر السواك): "هذا هو الكلام في ما يخص بالاستقالة" (41) من هنا يتراءى لنا أن "الفظة (الأقوال) بوصفها عنوانا لنص مسرحي وردت بلغتها (الأقوال) و بصيغ مختلفة اشتهت منها مثل: (القول) الذي جاء بصيغة المبالغة، و جاء بصيغة الاسم المقترن بون الجمع (قولان)، كما جاء العنوان على صيغة الفعل (قال) و (تكلم)؛ فالأول جاء على صيغة المضارع الدال على الجمع الغائب.

(37) - عبد القادر عسلولة: مسرحية الأقوال، ص: 65.
(38) - المصدر نفسه، ص: 76.
(39) - محمد كعوان: شعرية تأويل و أفكار المقول، منشورات أتاحت الكتاب الجزائريون، الجزائر، ط:1، 2003، ص: 24.
(40) - المصدر نفسه، ص: 76.
(41) - المصدر نفسه، ص: 34.
القسم الأول
التعليق و نسقية القراءة

(يقولوا) أما الثاني فورد على صيغة الماضي الدال على الجمع الغائب (قالوا)، ومن مثة فهما
يتماشيان في الصيغة الفعلية ويتخلتان في الصيغة الزمنية.

2-2 العناوين في مسرحية الأجواد:
الأجواء هو عنوان لمسرحية مسرحي يتحدث
عن أقوام من صيغة المجموع يتميزون بالجود، فهم يسعىون إلى تحقيق المصلحة العامة على حساب
المصلحة الخاصة، هذا الخلق النبيل الذي يميز به إبادة في مجتمع فقد الكثير من القيم الإيجابية
وحل محله الليث وراء المادة والمصلحة الخاصة.

والمتبوع للفظيان العناوين في الأعمال العربية يجدها تحمل دلالات عدة منها ما جاء في معجم
(مختار الصحاح) لـ (الرازي) في مادة (جواد) (شريعة)، (الجناة) (جواد) (جديد) (جواد) (جلود). فالجود جواداً فهو (جواد) (42).
فالأجواء جاءت معنى الكرامة. نقول رجال أجواد بمعنى رجال كرمام، و لعل هذا هو المعنى الذي قدى عبد القادر علولة
عندما سيّط عن سبيل اختيار عنوان الأجواد لمسرحه، فقال: (فيا يتعلق بعنوان "الأجواد" إنه
يعني بالمعنى الأولي و الحرفي "الكرامات". فهو يلخص بالنسبة لي إلى حد ما الفكرة المركزية،
أي جوهر المسرحية. هذه الأخيرة هي عبارة عن جدارة وتمثل الحياة اليومية، أو الأقرئ بعض
اللحظات من حياة الجماهير الكادحة و الناس البسطاء إليها مناظر إنسانية تصففها كل يوم
تكيي هذه الجدارة و تكشف بديعة كيف يتصف هؤلاء الناس المغموتون البسطاء والمتحرون
و الذين لا ندرك نلحظهم بالعود، كيف يكونون، بتفاؤل كبير و إنسانية متأصلة بالمشاعر
الكرامة للمجتمع، (43)، فالإجواد هم مجموعة من الكرام يسعون إلى تحقيق المصلحة العامة،
و يقدمون أفضل ما عندهم لإسعاد الآخرين، فعلى الرغم من أن أبطالها شخصيات هامشية في
نظر المجتمع إلا أنها استطاعت أن تلقى الطبقات الخاصة درسًا في السجود و السعي لتحقيق
المصلحة العامة، كما يلفتنا- هذا النص- إلى قضية هامة أخرى متعلقة بسابقته، وهي قضية
جود الفقراء، فكيف يمكن للفقيه أن يجد على غيره وهو ناجم إلى من يجد عليه؟ هذا السؤال
الذي طرحه عبد القادر علولة في نصه و الذي يمكن أن يطرحه أي ناقد، فهذه المعادلة
الصعبة بالنسبة للمتلقي والسهلة بالنسبة لهذه الشخصيات التي استطاعت أن

( Equation )

(42) - المصدر: مختار الصحاح، ص: 49.
(43) - لقاء مع عبد القادر علولة آخره محمد جليل، استاد علم الاجتماع في جامعة وهران في أكتوبر 1985م، اللقاء مدون ضمن كتاب
قدم لها - بإمكانناها المتواضعة والمحدودة - ما لم يُقدمها غيرها بثبات كبير وتزاول ليس له نظرية و بانسانية عالية.

و المستقصي لمصطلح (الأحوال) يجده يمتزج بدلاليات ضمنية مختلفة داخل النص المسرحي؛ ففي محور النثوق الأول يكشف العنوان عن دلالات ضمنية يستحقها النثوق من خلال الممارسات الأخلاقية التي يقوم بها هذا العامل البسيط الذي يعمل في مؤسسة النظام، يقول (القول): "علال الزبال ناشط ماهر في المكانس" (44)، ف(علال) يجده يعمل على المجتمع، وسعى في حركة دورية بتنظيم شوارع المدينة من الظواهر، كما أن الجوهر عند (علال) يتميز في العمل يتعلق بالفعل مراقبة السلع التي يستهلكها الموطن، يقول (القول): "كان له بعراقب في المليحة و المغشوقة" (45)، وينتج عن المراقبة صفة الجوهر من خلال تميز (علال) بين السلع الجديدة والرديئة، و يقرن الجوهر بالمصليبة لربط بالعنوان في دلالة ضمنية، ف (علال) يجده على النثوق بنصيبتين، الأولى موجهة للتجار، يقول (علال): "السلعة الزينة غيرها عالما عازرة مخزونا" (46)، ف(علال) لاحظ تفشي ظاهرة الغش عند التجار بسبب تهجين السلعة الجيدة فراح بعثاًً خاصةً للمساهمين في ذلك بأسلوب استفهامي الغرض منه الإنكار، أما النصية الثانية متعلقة بالمحافظة على القفر، يقول (علال): "حافظوا على الفقر يصب ما يلب فوق المايدة" (47)، والملاحظ أن النثوق يشكل حبوباً مستمراً في خطاب (علال)؛ فالنصية تتعلق على كل ملء في أي عصر وجد، والنصية الثالثة موجهة لأصحاب القرار الاقتصادي، يقول (علال): "سمعوا للمنتجين ديروا على كلامهم" (48)، ومن هنا نصل إلى أن العنوان (الأحوال) يقترب بشخصية (علال) ويرتبط بالأفعال التي يقوم بها.

وفي محور النثوق الثاني يتعلق العنوان بالممارسات التي يقوم بها بطل المشهد (الروحي الحليب) كفعل الاستشارة التي يقدمها للآخرين، يقول (الشرفاء): "موسى خيمي العزيز يناد" (49)، فتقدم المشورة من شيم الكرماء، ويجده عنوان بفعل التضامن الذي

(44) - عبد القادر عيسى: مسرحية الأحوال، ص: 79.
(45) - المصدر نفسه، ص: 79.
(46) - المصدر نفسه، ص: 80.
(47) - المصدر نفسه، ص: 80.
(48) - المصدر نفسه، ص: 80.
(49) - المصدر نفسه، ص: 82.
يدعم عليه سكان الحي مجهود خدمة المصلحة العامة، ويُشكل هذا الفعل أحد عناصر الجود.

على حيوانات الخديقة، يقول (القول): "خادم البريحي الحبيب الحداد موقف ودّير على حلّ للجدة نظم حلقة تضامنية ودخل معاه ي роли في العملية. عاد الكل يوم وقت المغرب يلمو كل ما يحصلوا عليه من مأكولات".

فالحبيب الربيحي) و ي роли في حلقة تضامنية يجدون على حيوانات الخديقة، ما جمعو من مأكولات، فالعوان هنا يرتبط بالمعنى الإيجابي التأويلي الذي يضمنه سلوك الشخصية.

وبالنسبة للجود من أشكال الجنود.

و في مشهد مماثل ينفرد (الحبيب الربيحي) يفعل الجود ويغوص مغامرة الدخول إلى حلقة تضامنية يفجِّر على مسجونين خديقة وراء تابعينا قطب وفلك الحومة.

وقد يتعلق الجود مباشرة بما يقدمه (الحبيب الربيحي) للحيوانات، يقول (الحبيب الربيحي): "يا ياسيدي هاكم"، و جاء الجود مرادفاً للكرم، يقول (حارس الخديقة): "خطرة على خطرة يكرموه".

و في مصور الثلث الثالث يكشف المثليات مؤشرًا دالياً واحداً يدل على الجود كما يظهر.

"وعد أصحابه زاد السبق يشيلى فّحورأ".

قال: "حبيب لكم العوين أنتم قادرين بور".

فعلى الرغم أن هذا المشهد جاء على شكل أغنية شعبية إلا أن المثليات بلمس حضرهم فعل الجود، والكلمة (حبيب لكم العوين) تعمل في طياؤها لدلاً للبلاذة صرامة عن الجود الذي يتصف به القدور (مع زملائه في العمل.

---

(50) - "عبد الفاتح علوية: مسرحية الأحجارود، ص: 85.
(52) - "عبد الفاتح علوية: مسرحية الأحجارود، ص: 85.
(53) - المصدر نفسه، ص: 87.
(54) - المصدر نفسه، ص: 94.
(55) - المصدر نفسه، ص: 102.
و في محور التلقي الثاني مشهد (عكلي) و (المنور) نلمس شكلاً آخر يبدو لنا غريباً و هو تبرع عامل بسيط مرجله العظمى للمؤسسة التي يعمل فيها، ف (عكلي) يوصي صديقه
(المنور) بوصية تحمل دلالات كثيرة، و تعبير عن قمة الجواد التي قد يصل إليها الإنسان،
ف (عكلي) يرود في حلقه العظمى للزمانية التي كان يعمل فيها للتلاميذ حفاظة منه على ميزانية
المؤسسة و خدمة لوطنه، وذلك بتقليص فائدة استيراد المواد التعليمية من الخارج، يقول
(عكلي): "فكرت وقت بعد ما نمثت بعامين و الثلاثة ظنوا عمظم من تحت الأرض
و تجاوزواهم... تركوههم... تركوههم هيك عظمي يقى ملك للزمانية... يستعملوا للدروس
في العلوم الطبيعية... مدارسنا فقيرة من ناحية الأدوات "المدرسية". يستفادوا به
(المنور): "ولايدنا أحسن من الملي يستوردو واحد من الخارج من (فرنسا)." (56)
و في محور التلقي الخامس نجد العنوان يرتبط ارتباطاً و ثقة بفعل الإخبار الذي ورد على
صيغة التمرين وتحمل معين الجواد، يقوم بفعل الإخبار (المنصور) الذي يعمل في مؤسسة عمومية
يفتاضب الألة في مشهد تراجيدي، يقول (المنصور):
"لو ساعدوني في الوقت و الآلات اللازمة
كنت تخسرك ما تبقى أنثومن كلاهما
يقوى فيك الإنتاج و ما تناكلي دسومة." (57)
فنفج الجواد مرتبط بالنية المسربة التي أبدعلا الشخصية تجاه الآلة، ففعالا الصيانة و التحسين
يعبان عن شكلى من أشكال الجواد، فالنية أصبية من الفعل، و الهدف من الصيانة و التحسين
هو رفع الإنتاج كما و نوعاً و مهما تزدهر المؤسسة ما يعود باخبر و النفع على البلاد و العباد.
و في محور التلقي السادس جاء ذكر العنوان مرادفاً للفظة الكرم، وهي صفة اتتصفاها بطل
المشهد (جولو الفهايكي)، يقول (الفوالي): "جولو الفهايكي كريم و يامن بالكثير في العدالة
الاجتماعية (58)، إن الكرم ورد في حضن حديث (الفوالي) عن العدالة الاجتماعية، مما يجعلنا
نقول أن الكرم شرط أساسي لتحقيق العدالة الاجتماعية، و في مقطع آخر ورد الجواد على
لسان شخصية (العاملة) اعتراها منها على كرم (جولو الفهايكي)، تقول في ذلك: "هو الحنين

(56) - عبد القادر عفولة: مسرحية الأحّواد، ص:106.
(57) - المصادر نفسٍ، ص:126.
(58) - المصادر نفسٍ، ص:128.
الكرم فيه قاع كيم ارونا (59)، وهنا وردت صفة الكرم بعد صفة الحنان لتشكلاً معًا بعدًا أخلاقاً يتصف بها (حلول الفهامي)، وارتبط العنوان بصفة مضمرة في إطار المبادئ وقيم فهو بذلك جزء لا يتجزأ من المنظومة الأخلاقية التي يتميز بها (حلول الفهامي) عن بقية زملائنا، يقول (العميل): "حامل معاه كامبو من المبادئ والقيم" (60)، فلفظة (كامبو) تنم عن منظومة كبيرة من القيم والمبادئ.

وفي مهور التلقي السابع يرتبط الجود بالقدرة على التنظيم وحل المشاكل، فالشخصية البطلة (سكينة) لما في الحنكة العقلية ما يؤولها لتنظيم المصع وحل المشاكل التي يتعرض لها زملاؤها داخل المصنع على الرغم من أنها عاملة بسيطة مثلهم، يقول في ذلك (القول): "سماها جوهرة المصع على سرقة سلوكها الحسنة مع الجميع ونشاطها مدرمة سكينة تعرف للتنظيم بارزة في تحليل المشاكل والظروف الذاتية" (61).

ما تقدم نستطيع أن العنوان في مسرحية (الأجواء) يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمشاهد المسرحية، ففي مشهد (عُلَل) تعلق فعل المراقبة وتقديم النصيحة، وفي مشهد (الطيب الروحي) ارتبط بتقدم المشورة ونشرهم وإحضار الطعام للحيوانات والاهتمام بمقدمة الحيوانات، وفي مشهد (قدور) تعلق الجود بإحضار الطعام وتقديمه للعمال، وفي مشهد (عكالي) و(المؤل) ارتبط الجود بالبرع بالهيكيل العظمي، وتقديمه للثانوية، وفي مشهد (النصور) نلمس الجود في المحافظة على الآلة وصيانةها وتحسين أدائها، وفي مشهد (حلول الفهامي) ينثبط العنوان بالمبادئ والقيم حيث يصبح جزء لا يتجزأ منهما، وفي مشهد (سكينة) يقترن الجود بالقدرة على حل المشاكل العمالية وحسن التنظيم.

2-3-العنوان في مسرحية اللسان: في مسرحية اللسان يكشف الملتقي شكلاً آخر من العنوان يرتبط بوحدات النص المسرحي بطريقة مباشرة من خلال ذكر لفظة العنوان في حد ذاتها أو عن طريق ذكر المعنى الحقيقي الذي يفهم من خلال السياق الذي يرد فيه، و هنا أسهم

(59) - عبد القادر عبود: مسرحية الأجواء، ص:138.
(60) - المصادر نفسها، ص:136.
(61) - المصادر نفسها، ص:150.
القسم الأول

العنوان في صناعة المشهد المسرحي و العمل على تفكيك و حداثته أو تعديله، و قبل سير أغوار النص المسرحي و البحث عن تميّزات العنوان، سنحاول أن نستعرض المعنى اللغوی لعنوان المسرحية بهدف ربط دلالته اللغوية ومعانيه المختلفة الموجودة في النص المسرحي. فلقد جاء في معمجم (مختار الصحاح) في مادة (اللمان) قوله: "اللمان ما كان على الفم من النقاب" (63)، فاللمان مأخوذ من فعل (شَمَّ) الذي تعني حجب الفم و تغطيته، ومنه جاءت لفظة (النقاب) التي تعيش الفطان الذي تضعه المرأة على وجهها.

و المستقرى محور التلقي الثاني يجد لفظة اللَّنَّام وردت بمعنى؛ الأول هو السحن و هو معنى ضمنى يُستشفف من سياق المشهد، كما يظهر في قول (القوال): "حَقَّ الواقِع مَعْفوَس راِيِه مَسْجُون" (64)، فالعبارة (رايهمسجون) تقول معنى العنوان؛ فالرأي المسجون هو الرأي الذي حجب و مَهَّر من الظهور، و من ثُمَّ يصبح (السحن) مَرَادِفًا لمعنِّي اللَّنَّام، أما المعنى الثاني جاء بمعنى الحاجز، كما في قول (القوال): "توضيح المعارك بانوا الحواجز" (65)، فلاً لفظة (الحواجز) التي تعني المانع و الحاجز ترتبط بلفظة (اللمان) في دلالات ضمنية، ومن ثُمَّ جاء العنوان.

في هذا المشهد في لفظية (السحن) و (الحاجز) و هما يحملان المعنى اللغوی للفظة (اللمان).

بِدَ انَّ الأَمْر يِبْدِى مَثْلَهَا فِي محور التلقي الثاني أَنَّ يُذِكَر العَنوان في حَدَّ ذاته بصيغ مختلفة منها صيغة الفعل الماضي، كما في قول (القوال): "لاً لفظة أَبِوب الأَصْرَم عِبَايَهُ لَهَا عَلَى كَنْه الأَخْنَم لَمْ يُذُل عِمَامُه وَ صِد يَحْرِي قَاصِد الْغَابَة هُرَّبَان" (66)، ف (أَبِوب الأَصْرَم) و (برَهْمَهُ الحَجُوز) استخدَم اللَّنَّام مَهْدَف التَّحَفُّي و الحروب إلى الغابة، ومن ثُمَّ التَّسْتَر لحَجُّب الرؤيَّة عن العدَو.

و في مقطع (برههم الحجوز) مع زوجته (الشريفة) يتحول اللَّنَّام إلى سَنْر و حُجِب الإِصْبَابة التي لَقِت بِ(برههم الحجوز)، و هذا ما جاء على لسان (القوال): "خَرَج يِتَخَلَّفِ دَابِر لَنَام.

(62) - Voir : Leo h. Hoek ; La marque du titre-Dispositifs sémiotiques d’une pratique textuelle, p:54.
ابيض على نيفه خيتطه له شريفة مفصل كالعجار ممزوج في القفاء بالخاشية"(67)، فالعنوان هذا ذكر في دلالة صريحة ليصبح اللّانام وسيلة لستير العبوب الموجودة على أنف (برهوم) ليصبح كالنقالب الذي تضعه المرأة على وجهها، كما نجد العنوان ذكر بلفظه في مقطع خروج (برهوم الحجول) من البيت. وهو الرمز للشعار، وكذلك يقول (القوال): "واعد لغي قال: عقبي برهوم راك ماشي تسرق البنكة والداير اللّانام على الكوليرا..." واحد وقال له: علاش ما تفوتش على الخردة زما تصبح حاجة تلبسها خير من اللّانام... حوس على دوك النوازير الذي لأسق فيهم النيف"(68)، كما ورد كذلك في لسان (مفتش الشرطة) الذي طلب من (برهوم الحجول) إحضار صور جديدة دون اللّانام، يقول في ذلك: "في ما يخص بيا زاد المفتش نشدا عندنا باطلات مدام وجهك تغير... المطلوب منك تجيب لنا صور جديدة بلاء اللّانام"(69)، وفي مشهد آخر جاء العنوان مقتنا بـ(هداء) الدالة على المذكر الغائب، يقول (القوال): "برهوم الحجول حكماته الدروخة.الفقة غمته... ارفد رأسك بASH ينفخ ويشوف للتّانس لقانه في العنق مربوط مدني"(70)، وفي مقطع دخول (برهوم الحجول) على (الشرطي الأول) جاء العنوان بلفظة أخرى مشتقة من العنوان على صيغة (ملثم) كما في قوله (الشرطي الأول): "دخل علينا هاجم ملمثم ويده في القفة"(71)، وارتبط العنوان بوصف أطلق على (برهوم الحجول)، يقول (القوال): "برهوم الملثم عاد يتخن في داره بالنار"(72)، من خلال ما سبق نصل إلى أن العنوان ورد في مشهد (برهوم الحجول) بصيغة الفعل الماضي (لم) و جاء بلفظة العنوان (اللّانام) وورد بصيغة الاسم المشتق (ملثم)، مما يجعله يخاطب المتلقى و يؤدي دوراً تواصلياً و تداولاً.(73)

---
(67) - عبد القادر علولوة: مسرحية اللّانام ص: 198.
(68) - المصدر نفسه: ص: 198.
(69) - المصدر نفسه: ص: 212.
(70) - المصدر نفسه: ص: 199.
(71) - المصدر نفسه: ص: 205.
(72) - المصدر نفسه: ص: 220.
(73) - مُنظَر: عبد الحق بلغاده: عبّات - جوّار جنوب جنوب من النص إلى المناص، ص: 73.
بناء على ما تقدم يتراى لنا أن العنوان يعد أحد العناصر الأساسية التي يعتمد عليها الملتقى لولوج النص المسرحی وعمرحة موضوعية، ومن ثم تأسيس أرضية معرفية تواصلية بينه وبين النص، عند دراستنا لعناوین ثلاثة عند القادر علامة جدیدة وجدیدة صلة وثيقة بين العناوین ونصه، وهذا على الرغم من تعدید الصیغة التي ورد عليها.

3- الملتقي و الوحدات التصیة: تتشكّل الوحدات النصیة من ثلاث مسرحيات تعالج موضوعات لها صلة وثيقة بالمجمع الذي كان يعيش فيه المؤلف، وتزویه كثیراً من القصص حول أشخاص بسطاء من عامة المجتمع يواجهون مشاکل كثیرة ويسعون إلى حلها، ووحدات النصیة - في نظرنا - مبنیة وفق نظام (Système) محاکم استغلال المؤلف أن يربط بينها بواسطة الفکرة العامة التي تنطلق من إیدولوجیته التي كان يدافع عنها، وسناة -بقدر الإمکان- أن تستقصی هذه الوحدات النصیة:

3-1- وحدة التلقي الأولی: مسرحیة الأقوال: من خلال قراءتنا لمسرحیة (الأقوال) يتبین لنا أن المؤلف اجتیه بطرقیة جدیدة في الكتابة المسرحیة دمج فيها بين تجربته الشخصية مع آليات الكتابة الحديثة مع مراعاة الجوانب الفنیة في طريقة العرض بمجرد الجمهور ودیجه في النص لتحقیق الهدف المنشود، وتضم هذه الوحدات ثلاثة محاور رئيسیة تعد بمثابة مشاهد مسرحیة، وهي:

3-1-1- ح מור التلقي الأول: قدور السواق و صديقه السی الناصر: يُعلج عثور التلقي الأولی قضیة اجتماعیة واقتصادیة متوفیة في المؤسسة العمومیة الجزائریة في فترات التسیر الاشتراکی في الجزائر وتدور أحداث المشهد المسرحی بين شخصیتیين موریتیین; الأولى شخصیة (قدور السواق) الذي يعمل سائقًا وشخصیة (السی الناصر) الذي يترأس هذه الشرکة، ويقوم المشهد المسرحی لتلقيه حدیثіن اساسیین اتحدا مع بعضهما البعض في تشکیل موضوع المشهد، وهم:

الحدث الأول: لعل أول حدث(9) يلاحظه الملتقي عند قراءة هذا المشهد هو الاستقلاة التي قدمها (قدور السواق) للسی الناصر، يقول (قدور السواق): "السی الناصر هاک تقری

(9) الحدث هو سرد قصصی موجز بطول موقف واحد، و حينما تنظم الأحداث معا بطريقة متراطیة تعیصر سلسلة أحداث في الحبیکة (و المتنظر: إبراهیم فتحی: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحرين، تونس، (د.ط.), 1986م، ص:137).
هذه الرسالة...رسالة موجهة لي بك يا حضرتة المدير...اقري...أقرأها...نعم فيها استنتاجي طالب فيها تسرح من الآن...طلاب فيها تستقبل من الآن"(74)، فتقدم الاستقبال بطريقة فجائية تجعل المتلقي يتساءل عن سبب هذا التصرف و مآله.

الحدث الثاني: يُؤسس الحدث الثاني مرحلة جديدة للstück لدى القارئ كونه يكشف عن بعض الأسباب التي جعلت شخصية (قدور السوق) يقدم استقالته للمدير (السي الناصر). يقول (قدور السوق): "إذا، بعي نتخلص من أخيبة اللي ذلتي واليقيني نأخذي الطريق الشبيحة في حماك...اللي تسمىها أنت اقدامية أنا نسيمنا منكر وعجا وعسات خيانة...بغير ما نشعر سامت معاك في الخيانة والمنكر"(75)، ينادى في ذهن المتلقي عند قراءته لهذا المقطع المسرحي السبب الرئيس الذي جعل (قدور السوق) يقدم على فعل الاستقالة بسبب أعماله السابقة التي كان يشترك فيها مع مدير( السي الناصر)، وهذا مادله عليه الأفعال التعبيرية التالية (منكر، عواج، خيانة)، وهنا بدأ المتلقي في محاولة معرفة الجوانب الخفية التي تكشفها الاستقالة، فصحة الضمير وتغيير مسار الطريق تستدعو يتر الممارسات السلبية السابقة، وهنا نجد أن المؤلف يسعى في التأثير على المتلقي و توعيته مهد الده في النص.

و يواصل المشهد في إقناع متلقيه باستدعاء بعض السلوكات السلبية التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بسباقته ويتلقى الأمر هنا باستغلال وسائل الدولة لتحقيق المصلحة الخاصة، وخاصة عندما يتعلق بالأقارب كالأخ والزوجة، أو بمصلحة خاصة يسعى المدير إلى تحقيقها، يقول في ذلك (قدور السوق): "استخيري على الأرض الفلامية...السي الناصر راهم يقولوا باللي أنت اللي دفعت الدهراهم في العمل اللي كاسب خوك (....) كما العادة يقولوا باللي مقصودك الوحيد تزيد في مصلحتك الشخصية"(76)، والملاحظ أن الحبكة (Intrigue) (8) - في هذا المشهد- تعتمد في بنيتها على الصراع الذي يشكل العقدة في النص المسرحي مما يجعل المتلقي

---

(74) عبد القادر عــلول: مسرحية الأقوال، ص: 23.
(8) الحبكة خطأ أو رسم متخطي لتحقیق غرض معون، وتتم إلى ترتيب الأحداث لوصول إلى تأثير مقصود، والحبكة هي سلسلة من الأعمال التي تتم بناية وتشابك وتمتد عبر صراع قوي بين الأصدقاء إلى ذروة ونجاح (فيني: إبراهيم فخيمي: معجم المصطلحات الأدبية، ص: 135).
يشمل عن موقع الشخصية البطلة من الحبكة المسرحية(*)، وكيف جعل الحوار الحبكة تنمو
حتى تحول إلى صراع؟

(Conflit) الذي يظهر على
لقد أدى فعل الحوار في هذا المشهد إلى تشكيك الصراع
شكل مناقشة كاملاً بين الصديدين بعضاً قرر(قدور السوا) بدء حياة جديدة داخل الشركة
والانبعاث عن الممارسات السلبية التي كان يشترك فيها مع صديقه المدير (السي الناصر).
و الملاحظ أن الصراع في هذا المشهد جاء على شكلين:

الشكل الأول: صراع بين الخير و الشر؛ فـ(قدور السوا) حاول أن يصح نفسه
ويتخلص من كل الممارسات السلبية السابقة التي كانت تجمعه بـ(السي الناصر)، فنقرأ
قول(قدور السوا):" باشي تخلص من اخيتي اللي دلني و جعلني ناخذ الطريق
الشبيه(77)، ونلاحظ هنا أن الشخصية البطلة تنازل عن أجل إثبات إرادة عملاق
مرتصلة ومتفاوتين بين الشخصي الاخرى المعارض.

الشكل الثاني: صراع إيديولوجي بين النظام الرأسمالي والنظام الاشتراكي؛ ويشكل هذا
الصراع من خلال فعل الحوار الذي جمع بين الشخصيتيين، وبدأ هذا الصراع ينمو عندما غبرت
شخصية (السي الناصر) مسارها الذي انتهته إلى البداية إلى مسار آخر، وهذا ما يبينه حديث

(*) تيدت تزفيتان تودوروفيتش عن موقع الشخصية البطلة من الحبكة، وقمناها إلى مجموعة من العناصر،
وهي: حبكة الفعل: تستند هذه الحبكة على قضية معينة وحلها، و القارئ في هذا الشكل من الحبكات يتبالي بالرجال الذين قد شهد أن
ذلك كما هي الحال في مسرحية وأفلام أوروبية، فينا قضايا الفساد والغير قانونية في أوساط الأفراد والجماعات في فترة الإشراكية،
والحبكة المكلفة: وهي مجموعة من الأحداث السلبية التي تضيف لشخصية البطلة مما يجعل القارئ يتفاعل معها و يشعر و يسعي إلى
ملاحظاتنا، ونتيجة لذلك، فإن هذه الحبكة تقيد الطواف (Héro)، ولن يكشف الحقيقة إلا في وقت متأخر أو في نهاية الحدث،
و حبكة الوعي: في هذه الحبكة لا يخلط الأسلوب نعطفات المثقفين أو القارئ، ونتهجي السردية في البطل في تحقيق أهدافه، و الحبكة التهمية:
تشكل هذا النوع من الحبكة في بداية الحبكة و التي تعمل - في غالب الأحيان، إشكالاً سلبياً، والحبكة الغامضة: لقد انتاب ل نفسه مجموعة من
الأحداث السلبية لكنه في النهاية ي気づق عليها، والحبكة الدافعية: يناعج البطل إلى مجموعة من الأحداث المؤلمة لكنه ينتمي في النهاية
(بمثابة: تيزفيتان تودوروفيتش، ترجمة: مندر عشي، ضمن كتاب تلاميذ وعلماء، مركز الإنتاج الحضاري حاسبة، دمشق،

(**) الصراع: هو أحد العناصر التي تشكل النص السرحي ويعتمد على المناطق في تحديد شكل التفكير عند الكاتب و طريقة عرض
الصراع الذي قد يشترك في الشخصي السرحي، و الصراع المسرحي هو النص الذي ينمو من نافذة قوى متعرضة. (سُنظيف: إبراهيم
فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ص:222).

(77) عبد الغادير علامة: مسرحية الأقوال، ص:25.
(78) سُنظيف: أبو الحسن سلام: المخرج السرحي و القراءة المعددة للنص، دار الوفاء لنشر التراث، الإسكندرية، مصر، ط1،
القسم الأول
التلفقي و نسقية القراءة

(قدور السواق) في قوله: "ضد مكاسب العمال و كيف تعرف في طريق الاشتراكية"، فيشكل بذلك الصراع عقدة المشهد مما يجعل المتلفق يتساءل عن مصدر الشخصيات المسرحية (Dénouement) لياحي الحلال مباشرة على لسان القوقال، و الملاحظ أن المؤلف رسم تهابتين مفتوتين لكل من شخصية (قدور السواق) و شخصية المدير (السي الناصر)، ولعل هذا يعكس رغبة المؤلف في إدماج المتلفق في صياغة مغايرة تالیم مع أفق توقعه.

و المتأنل لنهاية (قدور السواق) يجد أن المؤلف قدّم تهابتين 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 الاختراق من جديد في النضال النقابي، يقول (القوال): "الأقوال يا الساعم ليا فيها أنواع كثيرة، قالوا وما قالوا على قدور و ما صرائه، الذي آرهن فيه اهتج بعد ما ترك شغله، و اللي قال شدوه العمل بعد ما سمحوا تطويه يبيى يعتني يغي أفعاله، الشركة ما تضيع سواق مجبور مثله، ادخل معهم في الصف اهنا واتسقتم أحواله/ لقول يا الساعم ليا فيها أنواع كثيرة ولقي نماذج من جديد رجعته الكرامة و مع النقابة سهراً على المصلحة العامة/ حتى عاد قدور مثال في الفعدة والقمة (80)، و خلفن تهابي المدير (السي الناصر) عن صديقه (قدور السواق)، فالمدير (السي الناصر) أضوع قدوم تغير موقفه و البقاء على الحالة السابقة مما أدى إلى محاسبته وطرده من العمل، يقول (القوال): "السي الناصر اكتشف حالته ما تعجب مسومة/ تحماس و تراقب و اطرد مكشوف من الخدمة (81)، يرسم هذا الموقف (Situations) الخفيمي تهابية طبيعية، المدير يريد أن يستمر منصبه لتحقيق أعراض خاصه له و لعائلته.

من خلال ما سبق نستنتج أن المشهد الأول يكشف للمتلفق عن موضوع كان سائدا في المؤسسات العمومية في فترة من الفترات الماضية أيام النظام الاشتراكي يتعلق باستغلال المسؤولين لتشتيثهم لتحقيق أهدافهم الشخصية، و لعل هذه القضية لا ترتبط زمنياً بثلاث الفترة

(79) - عبد القادر عَلَوْنِلْة: مسرحية الأفراد، ص:26.
(80) - عبد القادر عَلَوْنِلْة: مسرحية الأفراد، ص:34.
(81) - المصدر نفسه، ص:34.
بل تمتد إلى عصرنا اليوم، فهذا السلوك السلبي الذي استطاع المؤلف أن ينقله للمتلقين يعرض حديثين أساسيين أسوأهما معاً في بناء الحبكة وصياغة الصراع الذي جعله يتناسب مع طبيعة الموضوع، ثم يأتي الحل ليستجيب لكلّ توقعات المتلقين.

3- 1-2- محور التلقين الثاني: مشهد غشام ولد الداود 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 (غشام ابن الداود) الذي يروي لابنه (عسعود) معاناته، ويشكل المشهد من مجموعة أحداث رئيسية توجهاً في مانيلي:

الحدث الأول: يبدأ المشهد بعد توقف (غشام) عن العمل، يقول(غشام): "المهم يا ابني...اليوم الصباح حيسوني من الخدمة"(82)، يشد خبر توقف (غشام) عن العمل انتباه المتلقين ويثبت فضوله ويدعوه إلى معرفة أسباب التوقف؟ هل هذا التوقف تعسفي؟ أم أنه اختياري؟ لياتي فعلي الإحراز ليوضح ما كان ملتبساً فالتوقف بسبب المرض وعدم القدرة على مواصلة العمل، يقول(غشام): "حبيبي بالتمييز و أنا راضي، هذا هو شهرة وهي القضية تدرس واليوم الصباح قرروا...الطبيعة متأخر العمل اليوم الصباح اغتاثي ورقية وقالت لي...درسنا القضية متاكل على مستوى المديرية وقررنا باش توقف الخدمة هنا أيضا...مرض من الصدر وما تقدم له تزود قدم"(83).

الحدث الثاني: ينقل النص متلقيه إلى حدث آخر يتعلق بendir أحداث ماضية وقعت لـ(غشام)، يقول(غشام): "لا علينا كيف ابدت أنا غشام ولد داود في الحياة"(84)، يعبر هذا الفعل الاستطرادي(9) يجري المتلقى وينتقل هنا إلى فترة الاستعمار الفرنسي لتعرف على حياة (غشام) و من والده (داود)، والبداية بخبر وفاة الأب (داود) وتكفل عمه بـ(غشام) وإخوته، كما يستحضر المتلقى مع (غشام) فترة الاستعمار والكولونو والنقبات العمالية التي.

---

(82) - عبد القدار عسلولة: مسرحية الأقفال، ص: 35.
(83) - المصدر نفسه، ص: 35.
(84) - المصدر نفسه، ص: 41.
(9) - الاستعارات: هو أن يأخذ المتكلم في معي، وقبل أن ينتمي بأنه، في معي آخر. وتنتهي ببُسْتَرِ: بِمُحِيدِ وَهُبِه، كَامِلَ المَهْدِيَةَ: مُعَجِّم المصطلحات العربية في اللغة والادب، ص: 27.)
كانت منتشرة، يقول (غشام): "توقد جلاد داود(...) كنا عاد صغار أنا و عماتك... غلام عمي خادنا عنده و احتمل بيدنا(...). لما قفلت نمطاع عام لغالي العم و قاللي لي: غشام وليدي راك راجل تبارك الله روح استغرب و قوم براسك(...) الفائدة بديت خذم عند الكولون في الطلب... عامين و أنا ندم في الفيلاج الأحزاب دتر في خدمة في الفيلاج عند واحد الحداد اسميولي"(85)، لتنقل المتلقي إلى التعرف على شخصية (خوسي) التي كان لها الفضل في تخريج الفعل المرحلي ومساعدة الشخصية البطلة للاستمرار من مكان إلى آخر، يقول (غشام): " haciendo que el hombre en los díes del viaje de viaje... hay que... ansi que... (86) ثم الانضمام إلى العمل النقابي، يقول (خوسي): "دخلت للنقابة"(87)، ثم تواجهه عن العمل و الانتقال إلى العمل في الميناء، يقول (خوسي): "خرجت من الكرمان و في الحق تعت...! من ثم قعدت وحد الثلاث سنين و أنا ندم مؤقت في الميناء المرسي"(88)، لتنقل بعد الاستقلال إلى العمل في العمل، ثم العمل في مؤسسة عمومية عمليتها في التص المسرحي بالشركة الوطنية، يقول (خوسي): "هناك اللي استقلنا قعدنا عنا في العمل داك الوقت مول العمل و السينيولي اللي كانوا يختموا فيه كلهم هروبا(...). دخلت للشركة الوطنية و حتى اليوم"(89)، فكل هذه الأحداث الفرعية و غيرها ترتبط بالحدث الثاني المتعلقة بفعل السرد والعودة إلى أحداث ماضية، كما أن هذه الأحداث بوصفها موقفا تضمن عناصر الصراع و هنا تتصارع الأرادات مع بعضها البعض ضمن مسار جديد رقم الكاتب.(90)
وإذا انتقلنا إلى الحبكة نجد أن الأحداث جاءت متسلاً ومترازبة تسير بالملتقي إلى الأمام

- صراع (غشام) مع المرض: يتأسس هذا الصراع منذ بداية المشهد عندما يَحَبّ (غشام)
من قبل طبيبة العيادة برضه، تقول (طبيبة العمل): "درسنا القضية معاك على مستوى المدرية
وربنا باش توقف الخدمة فهنا"، فمنذ تلقي (غشام) هذا الخبر، أحسم بدنو أجله هذا
نجد يُسارع إلى استدعاء ابنه وتقديم بعض الوصايا له.

- صراع (غشام) ضد الاستغلال: تواجه الشخصية البطلة شكل آخر من أشكال
الصراع هو الصراع ضد الاستغلال الذي يشتري حين يتحول إلى شجار حقيقي يقول (غشام):
"أوقفت له شقري وغادي نشلته لا ما دخلوا فيها وجوه الخبر"، استطاع المؤلف أن
يحدث صراعاً يُساير الطبيعة النفسية لشخصيته المسرحية ويكشف مكتوفيما (94) مما يجعل
المتلقين يتفعل مع الصراع و يبدوا تعاطفاً مع الشخصية البطلة.

و المستقبلي لهذا المشهد يجد أنّه بدأ بوصية وانتهت بوصية دون وجود حل مقنع مما
يجعل المتلقين يتساءلون عن مصير (غشام)، فضلاً على أنّ الوصية تحمل دلالات كثيرة، يقول في
ذلك (غشام): "معلول لي كابسة كأنا كثر الوُرث فيها صورتنا أنا وأملك وأنت صغير و أنت
تزعزع في وسطنا. فيها خاتم جدادك... فيها البطاقات التموينية كلّ و فيها الصدایات اللي
خرجهم من العمل الأخير"، فالمشهد يقدم لمثلهِ شكلًا متميزةً في البينة الفني فبالإطلاق
من النهاية ثم سرد أحداث ماضية ثم العودة إلى أحداث آتية تختيّ من المؤلف جهدًا كبيرًا
لربط بينها كهدف تسهيل فهمها للمتلقى.

---

3-1-3 محور التلقي الثالث: مشهد زينوبة بنت بوربان العساس: يروي المشهد قصة
طفلة صغيرة تدعى (زينوبة) لم يُعَقّها مرضها عن أداء رسالتها في المجتمع، تنتمى من مكان إلى
آخر تُعطي للمتلقين دروساً في التضحية والشجاعة والتضامن، ويدأ الفعل المسرحي

---

(91) يُشَفّاه: نيلدا كاوكيل: من رسم الحبكة السينمائية، ترجمة: محمد منير الأصبخي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 2013، ص: 27.
(92) عبد القادر علّوان: مسرحية الأقوال، ص: 35.
(93) - المصدر نفسه، ص: 51.
(94) - المصدر نفسه، ص: 214.
(95) - المصدر نفسه، ص: 53.
بتحديت(القولان) عن حياة الشخصية المحورية، يقول في ذلك: "زينوبة بنت بوزيان العساس في عمرها تتعاش سنة مقرة في القيامة تقول مولات تمن سنين و قبلة صحة"(96)، ف resil (زينوبة) طفلة صغيرة، فعلى الرغم من مرضها إلا أنها أموثز في حسن الخلق و الذكاء، يقول(القولان): "زينوبة بنت بوزيان العساس مريضة من القلب و الأطباء ما جروها أداءً، قلتها خشب قيمه زوج قلوب و الذات مثلك شريفة"(97)، بعد أن ينتهي المؤلف من وصف شخصيته البطلة الى دور المتلقي الذي يبدأ في تشكيل صورة ل (زينوبة)، ويحاول أن يدمج مع مشهد 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 خافا(الجبلان)، يقول(القولان): "طلبت من أمها ترسلها تبذل أفواه عند الجبلان خافا(...بعليع وشغفي قوي عند الشباب داير الدائرة)...دخلوا للقصر وقعدوا"(98)، وفي داخل القصر تسمع (زينوبة) لصراخ الأطفال، يقول(القولان): "معت الرقى وأطفال يبتكون في قرن السفيرة مشات تقرب غير للسياسة وقات دارقة تسمع في ما طواب. شبان زوج على حسب أصواتهم عد ما بلغوا يبتكون حايهم(...))نوريلكم أنا وق صر يلزم يركب بلا خلاص في رمق الدولة"(99)، ثم طلب (زينوبة) من العجوز التي كانت بجانبها مساعدة الشابين، يقول(القولان): "جرات عند الحاجة و خلاصة في ودفا(100)، وبعد الأخذ و الرد بين (زينوبة) و (العجوز) تقرر مساعدة الشابين و قبل طلب (زينوبة)، تقول(زينوبة): "كشري الرقى رواشي على واحد من دوكر.

---
(96) - عبيد الفداه على بال: مسرحية الأقوال، ص: 56.
(97) - المصد: نسخة، ص: 57.
(99) - المصد: نسخة، ص: 63.
(100) - المصد: نسخة، ص: 65.
الدراري وديري روحك زغافنة (101)، لتأتي العقدة (Nœud)، حيث (العجوز): "سبقت زينة وقبلت المرکي وصلت الحالة تتمام وتقع وين ما (102)، ليتساءل بعدا المتلقي عن موقف رجل الدرك الوطني من صراح العجوز، فهل توفق (العجوز) في إخراج الشابين من المازق الذي وقعا فيه أم أنها سبقت أمرها وبرج بها والشابين في السجن؟(البأسي الحلم وهو إيقفاق (العجوز) للشابين، يقول (العجوز): "قالت لهم غير توقف القطار هدوء من الجهة الأخرى" (103)، فعند استقراننا هذه الأحداث وغيرها يراءى لنا أنها حُکمت حبا جيداً مما يجعلها تؤثر في المتلقي (104)، وجعله يتفاعل معها وكان الأحداث حدث أمامه.

و باقى المشهد في طرح الأحداث و لكن هذه الأحداث وقعت ل (زينوبة) مع خالاها (الجليلي)، والبداية من توقف القطار ووصوله إلى مكان وجود (الجليلا) لتدب قصة زينة مع خالها، يقول (العجوز): "حبس القطار ونزلوا غير بالشوية. لما وصلوا لباب الخرجة زينة شافت خالها وافق (105)، وعلل حديث (الجليلي) عن سبب وضعيتة الحالية أبرز حدث في هذا المشهد، يقول (العجوز): "عند العشاء زينة ما قدرت تأكل مشهد شافت ولاد خالها هاجم على العدس طاب بلا صح ستل عينيها بالدموع. حدا ما اتكلم لا الجيلي ولا لمحة حتى وقفت فهم الماكلا. رفدها خالها وداروا في حجزه ما فشيكلها عوفر بالي حست و قوات الحالة. دارت راسها تحت بطرة وزادت في البكاء. شاف فيها وقال لها زينة مسّو عينية قالت له بالشهدة احکمي لي يا خالى اعطف عليا راني ضرورعة" (106)، بدأ فعل السرد

(101) عبيد القادر علیم‌کی: مسرحیة الأغفال، ص: 65.
(102) عبيد القادر علیم‌کی: مسرحیة الأغفال، ص: 65.
(103) المصدِر نفسه، ص: 66.
(104) المصدِر نفسه، ص: 72.
(105) المصدِر نفسه، ص: 68.
(106) المصدِر نفسه، ص: 25.
و بدأ معه استحضار الماضي الذي غَير حياة (الجيلي)، إلى الأسوأ، فضلا عن استعراضه جانب من صراعة ضد صاحب الشركة، فقرأ مثلا قول (الجيلي): "العمل كانت تُخدم فيه خمسة وتسعين ونهر. حسب شاش الحكير، وفيفي وثمانين عام. المنتج يراره قدر طواسي و قراوات للدراوي. في الطرقات كثيرة غزوات كثيرة بالبلاستيك مصنوعة (...). اُرتأت أنا ما جينا حتى حق للعمال وجيلي خالق قمه بتشويش والفوسي (...). شهار من بعد غولوا العمال واخذوا. داروا اضطرابا تمتازشع يوم و هي الخدمة حاسبة. دافع معلم بالمقة تنازل وطلب المفاوضة(107)، لنظم الأحداث بين العمال وصاحب المصنع، يقول (الجيلي): "هُجمَنا على المصنع دخلنا فيه واسكتنا... ست الشهور دَرنا قواتنا وعليه ليل و فار عسة نستذوا في الأم يتسير ويحل المسألة"(108)، بعد انتهاء الختار (الجيلي) من سرد أحداث تتشكل عقيدة المشهد، فتصبح رؤية الملتقي لممار الأحداث غامضة و تعقيد العلاقات بين الشخصيات، مما يجعله يتسلل عن مصير (زينوبة) بعد

سماعها لقصة خالها، لتتأتي النهاية على شكل احتمالين قائمينهما (القرأول) للمتلقي:

النهاية الأولى: نهاية أرجوانية تنتمي في وفاة (زينوبة) مباشرة عند سماعها القصة، ويبدو هنا أنها متأنّرة جدا بما حدث خالها وعمال الآخرين، يقول (القرآن): "الملي قار أتَعدت و قطعت النفس مشات/ غضبت في غبتة أعمال غزوات مالاً ذاتات / زواجت قلها سكت ضربة في حجر خالها توفات/ الجيلي ينسج ودار يده على صدراها تحت المليل خمر خارج نفخ وين ماضرها / نفخ طالع كالذبية وتسميها في وجهها."(109)

النهاية الثانية: نهاية سعيدة تتمثل في تلقية (زينوبة) لقصة وسالة يصدر رحب و اتخذت قرارا بمساعدة خالها وعمال الآخرين و أصبحت مهتمة بالعمل النقابي مما جعلها محبوبة للجميع، يقول (القرآن): "كابن اللي قال بعد ما أحكابها خالها رجح/يكات على هم العمال زل عليها الضر وتنقص في العطاط ديك مع الجيلي. عندما مخرجا و من ما راح تمثى/ معا كالكبير ما عيات ما ملت / جمعت في القهاره ناقشت مع العمال و سهرت /..."
عادت مهتم بنضافم عندها ما قصرت ومع خالا و العملاء أصحابه تتمت عوست / كلهم حرب و البعض رافقوها من ركب. "(110)

ما تقدم نستنتج أن مسرحية (الأقوال) تضم ثلاثة محاور رئيسة تعالج قضايا مختلفة، فهي المخوار الأول يكشف المتلفقي قضية اجتماعية اقتصادية تتعلق باستمرار بعض المسؤولين لمصالحهم المتميزة في الشركة بموجب تحقيق مصالح الخانسة و تقبلهم عن النهج الإشتراكي الذي كان سائدا في تلك الفترة، كما تعالج قضايا اقتصادية تتعلق بقضية الاستيراد في ظل عدم وجود الإنتاج الوطني، أما المخوار الثاني فعالج قضية اجتماعية بطلها عامل بسيط عناصر فترتين فترات الاستعمار الفرنسي و فترة الاستقلال أercul للتقاعد بسبب مرضه الذي تسببت فيه الظروف القاسية التي كان يعمل فيها مما انعكس سلبًا على حيته، في حين يعالج المخوار الثالث قصة طفلة صغيرة مريضة غير أنها استطاعت أن تضرب أروع الأمثلة في التضحية والتضامن.

3-2-وحدة التنقيح الثانية: مسرحية الأجواء: تعالج مسرحية الأجواء موضوعات اجتماعية لما صلة كبيرة بالجودة تتحدث عن أنس بسطاء من عامة المجتمع يعملون في وظائف بسيطة هامشية في نظر المجتمع لكن جميعهم لوطهم وحرضهم على المصلحة العامة جعلهم يتفوقون حول مشاكل مجتمعهم، ويعتبرون بإمكانيةهم الخاصة أن يشعروا بصيما من الأمل في قلوب الناس، وervers في نظرة مسرحية (الأقوال) عن مسرحية (الأجواء) من حيث البناء الفني وطريقة العرض، وخاصة فيما يتعلق بالأدبيات الشعبية التي يؤديها (القول)، و هو شكل جديد وضعه عبد القادر عطولة على النص المسرحي بجراح كسر المألوف وتقيق الفرجة مما يعكس إيجابيا على المتلفق قارئنا كان أم مشاهدنا.

وعندما سُئل المؤلف عن مسرحية (الأجواء) أجاب قائلا: "المسرحية تضم ثلاثة مواضيع درامية تستقطبها أربع أغاني، ويسقط كل عنصر من عناصر المسرحية بذاته من حيث الموضوع، في حين يرتبط الكل بما يمكن أن يسميه العناصر الأساسية للمضمون"(111)، فمسرحيات (الأجواء) تضم ثلاث موضوعات تتحللها أربع أغاني ترتبط مع بعضها البعض من خلال الفكرة الأساسية التي هي فكرة الجود و تستعرض مشاهد - تبدو لنا - مثيرة للدهشة تتفق في

(110) - عبد القادر عطولة: مسرحية الأقوال، ص: 76
(111) - لقاء مع عبد القادر عطولة أشار إلى أن ألبان علم الاجتماع يعتجان في أكتوبر 1985م، اللقاء مدون ضمن كتاب عبد القادر عطولة: من مسرحيات عطولة (الأقوال- الأجواء- النشام) ص: 234.
القسم الأول

القراءة والنص في القراءة

الفكرة وتختلف في طريقة أدائها، وسنحاول أن نستعرض هذه المحاور لبين الفوارق الموجودة وآثرها في بناء مستويات التلقي:

(112) إصدار جمعية الأدب العربي، ص: 79.

3-2-1-محور التلقي الأول: علال و النظافة:بدأ التلقي في عملية القراءة انتقالًا من الموضوع الأول الذي يتناول شخصية (عال) العامل البسيط الذي يعمل في مؤسسة النظافة، وهي مهنة صغيرة في نظر الكثير لكنها عظيمة لم تحملها من دلالات، والتأمل لهذا المشهد المسرحي يلاحظ أنّه عبارة عن أغنية شعبية يُؤديها (الفوقال) تروي قصة (عال) الذي لم يمنعه عمله من أن يجد علبة مجتمعه، ويشتغل المشهد على مجموعة من الأحداث توجها في مالكي:

"عال الزبال ناشط ماهر في السّمناس
حين يصل قسمته وبرك وسخ السّمانس
ينمذم على الشارع الكبير زاهي حواس
ابش بمجرد بعد الشقاء يهرب شوي للوسواس." (112)

المذكّر  (عال) من عمله وسيلة لكسب الرزق، ولعلّ نشاطه الدّؤوب وقاعة الفذة هما مصدر الحالة النفسية الإيجابية التي يعيشها الذي يتحدد بتعدد العمل، والملاحظ أنّ عدل القادر علّه استغلال على شخصية هامشة وجعل منها أفخاذ في التضاحية والتضامن. (113)

- يمثل هذا الحدث (Evénement) في ممر الشخصية البطلة على الدكاكين والأروقة التجارية وقيامه بفعل المراقبة للسّلسلة المعرضة، يقول (الفوائل):

"وطل من بعيد في الحوانيت للسّلسلة السّمرّشة
كأنه برمّق في المليّشحة والسّمغوشة
معجّب بالمُثيرات خدمة قراهي في السّوره." (114)

يبدو لنا أنّ هذه الشخصية سعيدة لوطنا، ولعلّ هذا ما دلّ عليه فعل المراقبة الذي كان يقوم به (عال) على المجالات التجارية، ومن ثمّة الكشف عن السلسلة المختلطة المعرضة والتمييز بين

(113) إصدار جمعية الأدب العربي، ص: 79.
(114) إصدار جمعية الأدب العربي، ص: 79.
القسم الأول

التقليدي و نسقية القراءة

الجديد منها و الردي، وفي الوقت نفسه يبدأ إعجابه بعمل زملائه في الورشة، كما نقرأ كذلك قول (القوال):

"يدخل معمّد للأروقة في كُنَّمال الشوط
ويدور وسط البضائع و يشوف ما مـخططوـت."

7

فالأدخول إلى الأروقة التجارية لم يكن اعتباطا أو من قبل الصدفة بل هو فعل مقصود من قبل (عُلَال) يهدف مراقبة كل ما يُعرض، و المتاح من البداية المشهد المسرحي يجد يحمل في طياته صراعًا إيديولوجيًا بين القطاع العام و القطاع الخاص؛ فالقطاع الخاص الذي ظهر مؤخرا استجابة لموجة التحول التي عرفتها الجزائر في تلك الفترة وانتفاحها على النظام الاقتصادي الجديد الذي يدعو إلى خصخصة المؤسسات العمومية و بين القطاع العام الذي يريد أن يحافظ على أسابيع وجودة، مما أنّ عَدَد المقرّر عَلَال يدافع عن النظام الاشتراكي بات لزاما عليه أن يكشف عن بعض الحقائق الاقتصادية لهذا النظام كاستخدام الغش في المعاملات و تنميم شكل السلع، كما يظهر لنا في قول (عُلَال):

"هذه الساحة مخزونها تيان خشينة مزروعة
صنع القطاع الخاص يا سيدي للروقيّة."

116

تناول لنا معمّد الصراع الإيديولوجي بين هذين القطاعين (العام و الخاص)، وهذا الصراع الذي ينمو و يتفاعل من تفاعل قوى و أفكار و مصالح و إرادات متضادة. يسعى كل طرف إلى المحافظة على نفسه وعلى حماية مكتسباته، وهنا يظهر لنا موقف المؤلف على لسان شخصية (عُلَال)، يقول في ذلك: "عمال القطاع العام يحموا على اللقمة"؛ فالنظام الاشتراكي المعرّف عنه (القطاع العام) هو و حده الكفيلة بحماية لقمة العيش! لأنه يسعى إلى حماية حقوق الجماعة و محافظة على فرص العمل.

3-2-2 ممّور السلفي الثاني: الحبيب الربوحي و حديثة الحيوانات: يعالج محور التلقي الثاني قصة أخرى من قصص الجود و الكرم بطلها (الحبيب الربوحي) الذي يعمل حداد

---

(115) عَدَد المقرّر علـَال: مسرحية الأحواض، ص:80.
(116) العَدَد المقرّر علـَال: مسرحية الأحواض، ص:80.
(118) عَدَد المقرّر علـَال: مسرحية الأحواض، ص:81.
لا أنه استطاع أن يقدم الكثير لحديقة الحيوانات الموجودة في البلدية التي يقطن فيها، والمشهد يضم مجموعة من الأحداث، وهي:

- أول حدث في هذا المشهد يتمثل في رفع شبان الحيوانات إلى (الخربشة الروحية) بخصوص وضعية حديقة الحيوانات، يقول (القرناء): " فيما يخص ب частности الحيوانات نحن نعود لأهداف طويل أخيراً و نشاكي له عليه حديقة المدينة. كلما طويلة على الحيوانات القليلة اللي فيها" (119)، ثم يسترسل المشهد في تبع فعل السرد وإبقاء ملاحظاته حول الآراء المختلفة المعبر عنها في تلك الأحوال التي قدمها موظفو البلدية لـ (الخربشة الروحية) عندما طلب منهم مساعدته في حديقة الحيوانات الخاصة بالبلدية التي كانت لا تستطيع حملها لطموحات (الخربشة الروحية) مما جعله يقرر في الآخر أن يستعين بهشان الحي لندحة حيوانات الحديقة، يقول (القرناء): "في ختام الدراسة خذ الخربشة الحيوانات الحداد موقف و ذهب على حل لندحة نظم حقلة تضامنية ودخل شبان الحي في العملية. عادوا كل يوم وقت الغروب بلما كلّما يحصلوا عليه من مأكولات، خمّد، دجاج، عظام، قمح، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبز، خبз

- ينتقل الفعل المسرحي إلى حدث آخر هو اكتشاف أمر (الخربشة الروحية) من قبل (حارس الحديقة)، يقول في ذلك: "أوقف... أوقف... أوقف... أوقف... فيبدأ الصراع يتبلد بين الشخصية البطلة و (حارس الحديقة)، و هنا نكشف كيف أثر موضوع المسرحية على الصراع حيث جعله يتلاهم مع حركة الشخص (122) فعندما تسعى الشخصية البطلة إلى...

(119) - عبد القادر عسّولة: مسرحية الأحوال، ص: 83
(120) - المصدر نفسه، ص: 85
(121) - المصدر نفسه، ص: 88
(122) - سُرْبَس: أحمد صقر: مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص: 195.
حقق أهدافها و هي مساعدة الحيوانات تناجاً بوجود قوى مضادة تحوّل بينها و بعين تحقيق غايتها النبيلة، أين تصمم عبارات الحديقة الذي يشكل عائلاً أمامها و يتهمها بالجودة، يقول (حاسس الحديقة): "الاسم جاسوس (123)، ليكون رد الشخصية البطلة (الحبس الروحي).

"أبروز يا الستي الفائق و انا أداة للميراثية أنا خادم مثلك في البلدية... حداد فيها و اسم

الروحي الحبيب" (124)، يكشف هذا المقطع عن شكل جديد من أشكال الصراع الذي تتعارض فيه الأفكار و تختلف وجهات النظر و يظهر الرأي و الرأي الآخر (125)، و يجد المشاهد هنا يتجاوب و يتفاعل و هو يسمع الحوار الذي يدور بين الشخصيات، و يريد أن يعرف مآل الصراع، لتأتي الجهل على شكل مصالحة بين الطرفين عندما يتعرف حارس الحديقة على (الحبس الروحي)، يقول (حاسس الحديقة): "سمح لي نسلم عليك... يقول عليك يا الستي الحبيب

عفريت في التنظيم... اسمح لي أنا خوك (126)، ليغمر حارس الحديقة بالاستنكار إلى الماضي ويروي أحداثاً وقعت له في البلدية، و لعل أهتم حدوثين يروهما يتعلمان بالبحث عن الجواسيس مما أدى به إلى تشديد الرقابة - و خاصة في الليل - على حديقة الحيوانات، وكذلك بامتلاع حيوانات الحديقة عن الأكل، فنقرأ قول (حاسس الحديقة): "يرتبت أننا العصمة من دبك الليلة و لكن عيب ما نحس و عيب ما نحس ما قد قدرت نلفق هذا الجواسيس(127)... عادوا الهوايش بعد أسبوعين يغضبون على الماكلاة اللي تقهم من البلدية (128)، لقد شكل هذان الحداثان أهمية بالغة في مسار النص السرحي كيغدو سيتعلمان بمحاولة على تشكيك الصراع في السرحي الذي يحدث بين حارس الحديقة و موظفي البلدية من جهة، و بين الموظفين في ما بينهم من جهة أخرى، يقول (حاسس الحديقة): "بعض من الأداريين يقابلي يقابلي بما الحضرة و يجهدون بالتشويش، قالوا أصحاب الجناين هما اللي دربو الهوايش على الاضراب... قالوا أصحاب الجنائي حابين يستغلوا الفرصة باش نزيدوهم في الخصبة(... ايا بعدها يلي شلت عند ذوك الأداريين... ناضت و بناقوت الفتة عادوا

(123) عيد الغدار على الأصداء: مسرحية الأحادية، ص: 90.
(124) المصدر نفسه، ص: 90.
(126) عيد الغدار على الأصداء: مسرحية الأحادية، ص: 93.
(127) المصدر نفسه، ص: 95.
ّ

القسم الأول

النقد في دراسة المسرح العربي

تعتبر "الجوانب المتعلقة بشخصية الشهيد" (Digression) (129)، ولعل هذا الاستطراد (الموجود في النص يهدف إلى تبريئ السلك الذي قام به حارس الحديقة تجارب الكومني (الجريب الرغوبي)، ليأتي بعدة نصوص تتعلق في قبول حارس الحديقة طلب (الجريب الرغوبي) مساعدة حيوانات الحديقة، "الحبيب: الأحياوان مازالاً متاجين للمالكة... تقدر من جهته تعاوننا مدام القضية في السرية.

العسّاس: اسم الله يا سيدي أنا واحد نعاون السي الحبيب على الرأس و العين.

وقبل (130)، يصير المقطع للمتلقّي شكلاً من أشكال الجود، ويضرب مثلاً بصورة التضامن والتناؤز بين أبناء الحي، إنه بفعل أموذج فريد من نوعه، وخاصة عندما يتجاوز الكرم إلى الحيوانات، فالدين الإسلامي والقيم الإنسانية والأعراف الاجتماعية تبدعنا جميعا إلى مساعدة و التكفل بالحيوانات.

3-2-3-حور التلقي الثالث: قدور وورشة البناء: أول ملاحظة يمكن أن يديها المتلقّي هو شكل المشهد الذي جاء على نظام أغنية شعبية تتمح في طباق مجموع من الأحداث بطلها شخصية (قدر) الذي يعمل في ورشة البناء يتجهد في سبيل إسعاد أسرته، و يضمن أحداثاً عديدة، من أهمها ما يلي:

- يبدأ المشهد بحدث عمل (قدر)، وتركه لعمله وذاته إلى بيتته، يقول (الفوال):

قدور ابنى و علاء كجده في البغي و الياجور
ترك بالجملة الشانطية قاصد لداره بـ...ـور
وحش المرأة و الأولاد نقل لي صدره كالكرور
رسم حاواري الخدمة ماشي يرحّب قدور
ودع أصحابه زاد السبب يشاكي فحور.

(131)

(128) عبدالله القاضي عمرو: مسرحية الأحوال، ص: 96.
(129) يُنظر: رشاد شهابي في كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (3-5)، 1998م، ص: 44.
(130) عبدالله القاضي عمرو: مسرحية الأحوال، ص: 99.
(131) المصدر نفسه، ص: 102.
يبدو لنا أن (قدور) عامل بسيط في ورشة بناء، وهذا ما دل عليه قوله: (ابن، علاء، البغلي، الباحور، الشاشاني)، فهذه المؤشرات اللغزية تحدد طبيعة العمل الذي احتاجه الكاتب لشخصيته البطلة، فجعل البناء يمكن أن يحدد طبيعة العمل أما الألفاظ التالية: (البغي، الباحور) مواد البناء وهي مؤشرات أخرى يطرحها نص المشهد لتحديد طبيعة العمل الذي يؤكده المؤشر المكاني (الشاخاني) الدالة على طبيعة العمل.

- وصول (قدور) إلى المنزل وتفاجأه بمزر زوجته (فطيمة)، يقول (القولان): "نزل بجري عتب وجد السكن في رحلة، فطيمة مربضة مقلفطة لباسها مدبلة" (132).

- الحوار الذي دار بين قدور وزوجته فطيمة، يقول (القولان): "قالت: توحشناك تهذب ومسحت عينيها. حتى و بعد ما خلاها قبّل على جبينها.

جبد ارطل حنة حطها مكمسة على صدرها." (133)

يكشف المقطع المسرحي شكل الصراع الذي تواجهه الشخصية البطلة، وهو ليس صراعا بينها وبين قوى أخرى. إنه صراع ضد المرض، ضد الظروف القاسية، وتأثر الأحداث في المشهد المسرحي مما يجعل المنمق يتساءل عن موقف الشخصية البطلة وشخصيات الأثر من هاته الظروف، و هذا ما يجسده المقطع التالي، يقول (القولان):

"مشاقن عنيدة ما ساعدت وقت باش يفصلها ما جمع مع السقرار مرتة ما شعبها." (134)

فالظروف الصعبة التي يعمل في ظلها و المشاقن الموجود في عائلته التي هو بعيد عنها هي مشاقن قد يكون المنمق عاشها أو سمع عنها، ليأتي الحل مباشرة على شكل نخالة مفتوحة تتمثل في عودة (قدور) إلى عمله من جديد، يقول (القولان): "بكر و خرج حزين راجع للمسلة و تعها"
ودعاته زوجته تسمى وهزت رأسها.» (135)

3-2-4-محور النقل الثقافي الرابع: عكلي و الموئر و التبرع بالهيكيل العظيم: موضوع المشهد هو تبرع عامل بسيط هيكيل العظيم إلى المؤسسة التربوية التي كان يعمل فيها، من هنا ينطلق موضوع السريرية الذي روي قصة صديقين الأول (عكلي) أما الثاني (إمام) يمثل الصديقان في مؤسسة تربوية في الفصل الثاني، يقول (القول): "كانت بين عكلي و موئر صداقة كبيرة ...") كانوا يزوجهم خدامين في تاونية. عكلي طباع، موئر بوب تعرفو في الحدث (136)، ينتج هذا التقدم الاستباقي الموضوع العام للمشهد السريري، ومن ثم يبدأ في ربط المتنقل مشاهده و دمجه في الموضوع هذا من جهة، ومن جهة ثانية الكشف عن أحداث الفعل السريري التي يمكن إيجازها في مايلي:

- يقدم الحدث الأول الموضوع العام الذي انتهى عليه المشهد وهو رغبة (عكلي) في تقدم هيكيل العظيم وبعد وفاته للتاونية، يقول (القول): "نمض عكلي وقال لصديقه: نبئ في ممي فكرة في صال المدرسة تخلعها تخمر في راسي هذا الليلة وهو غدو ندروا جلسة ثقافية و نكلموا عليه ...") العدد من ذلك عكلي و موئر جمعوا كما هو محدد. على الفكرة اللي بانت تجلى مولاها قال لرفيقه، فادي جسدي. يعني هيكيل العظيم للمدرسة ونديرك أنت المتوكل في تنفيذ الوصية.» (137)

- يشكل هذا الحدث من الحوار الذي دار بين الصديقين الجددين اللذين يشتند بينهما حتى يتحول إلى مناقشة يريد كل طرف أن يقنع الآخر باستخدام الحجج و البراهين، ف- (الموئر) أراد أن يقنع صديقه بالرجوع عن فكرة بيد أن (عكلي) قائله بالإصرار، يقول (الموئر): "واش ادراك هذا الفكرة ...") خرز الأرض و السموات أسمى من من حبيبي هذا الفكرة المشرومة (138)، فالحدث الثاني ارتبط بالحدث الأول ارتبطا وثيقاً، فلولا قرار (عكلي) بالبرع هيكيل العظيم لما حدث تلك المناقشة بينهما، و لعل هذا الحدث يشكل عقدة المشهد

---

(135) سعيد القداري علوية: مسحاوية الأحوال، ص: 103.
(136) المصدر نفسه، ص: 104.
(137) المصدر نفسه، ص: 105.
(138) المصدر نفسه، ص: 105.
القسم الأول

التمثيلي بالنسبة للملتالي و يجعله يتساءل عن مآل هذا النقاش: هل يستطيع (المنور) أن يُقِّع صديقه (عكلي) بالدراجان عن موقفه أم يستمر في ذلك؟

- يُعد هذا الحدث بمثابة نقطة تحوّل في مسار الأحداث، و يبدأ بالتفاق الذي تم بين عكلي و المنور الذي جسّد على شكل رسالة إدارية ترسل إلى المصالح المعنية، وبعد أخذ وردة ينجح الصديقان و يحظى طلبهما بالقبول، يقول (القوال): "كتب عكلي رسالة رسمية (...) و في النهاية تجاهوا المعنيين بالأمر قبلوا بالهدية. وردو رسميا على الطلب في آخر الوثيقة شاكرين الموقف الشجاع شاكرين المناضل عكلي اللي يهدى في سبيل العلم و النضجة." (139)

- في نهاية المشهد يتحوّل الهيكل العظيم الخاص بـ (عكلي) إلى موضوع درس تعليمي تُشرّف عليه (المعلمة) أمام التلاميذ، و يحضر المنور (المنور) فتقرأ قول (المعلمة): "الدرس يتناول احصاء النظام تصنيفهم و إجازة البنية... الدروس هذا تابع علم النظام (...) لسي المنور الختام هو الذي سبأنا لنا عن قرب (لا مهكّل (...)) الهند من وراء هذا نجع من الضيف يتكلم لنا على الطبيخ." (140)

3-2-5-6-7-8-9-

محمد التلقي الخامس: المنصور و آلة المصنع: يروي المشهد قصة عامل بسيط يُقال له (المنصور) يعمل في مؤسسة مشرف على التمثيل استطاع أن يُقيم علاقة معنوية مع الآلة التي يشتمل عليها، وهذا ما دلّ عليه قول (القوال):

"رزم قش المنصور بالصمت و التسمية
سرحوه في تمثيل بريج من المصادفة
أوقف عند الآلة حيران حث قلّها الريمة
تهت وتعقّها تقول بثناكم ذُمّة."

(141)

يدل لنا أن (المنصور) لا يريد الابتعاد عن الآلة التي كان يعمل بها، ومن مهنة قرار إعادته عن العمل و إحلالته إلى التمثيل قرار غير مرغوب فيه، و لعل هذا ما يُؤكده قول (المنصور):

(139) - عبيد القادر غلاولية: مرحبيّة الأحواز، ص: 107، 108.
(140) - المصدر نفسه، ص: 109.
(141) - المصدر نفسه، ص: 125.
القسم الأول

الموارد في الوقت والآلات اللازمة

كتبت متسكع ما تبقى منغطي كاهمأة

يقوى فيك الإنتاج وما تأكلي دسمة

ينقص فيك الخطر وتحلى وراك القوة.

في ضوء هذا المقطع يتراءى لنا أن العمل (المنصور) أمتужد للعامل لصالح الذي يسعى إلى المحافظة على مكان عمله وصيانة الآلات والأجهزة التي هو مستأمن عليها، ولعل الأمنية المعمَّرة عنها في قوله (لوساعدو) دليل قاطع على النية الحسنة الاستشرافية لمساندهم في تعزيز القدرات الإنتاجية، ومن مثة المحافظة على استمرارية عمل المؤسسة الإنتاجية وضمان فرص العمل للأجيال القادمة.

و في موضع آخر يلفت (المنصور) انتباهنا إلى القيم التسليمة والمبادئ السامية لأنشطة العمل، يقول في ذلك:

"عرفت بالعمل حولك العزّ والكرامة

شفت بحذرك في الصباع الجهد والشهامة

وجدت في الوحدة القوة الصلبة والهمة.

فالعزّة والكرامة قيمتان لا تتحقنان إلا في إطار العمل؛ لأنه يحفظ الإنسان كرامته وعرضه ويجعله يتعفف ويستعد عن كل ما يظهر العسر والصعاب والطمع فيما عند الناس، وهناك قيمة أخرى تستشفها من الجهود الفكرية والعملية الذي يقوم به العامل لحفظة ممارسة وظيفته، ومن مثة يقضي العمل على مظهرالجاهل والفراع الذي قد تنجم عنه عواقب وخصوصاً على الفرد والجماعة، وفي الأخير يقيمها المقطع إلى قضية أساسية لمسناها في حل المشاهد المسربة، وهي دور الوحدة وحسن النضال العامل في تحقيق المكاسب وتحسن ظروف العمل والعمال، فهذا المطلب كان في أيدينا مطلبنا شرعياً ينضح العمال على اختلاف وظائفهم واتنافهم الإيديولوجية.

---

(142) عبد القادر عمو: مسرحية الأحواض، ص: 126.
(143) المصدر نفسه، ص: 127.
3-2-6- مور النقلة السادس: جلول الفهامي و المستشفى (جلول الفهامي)

عامل بسيط في المستشفى مختص في صيانة الأجهزة الطبية ينتقل من جناح إلى آخر حتى يستقر به المقام في مصلحة حفظ الجثث حيث يعرض لمواقف غريبة وعجيبة صنعتها أنامل الأطباء و تقاريرهم الخاطئة حول المرضى، من هنا تدور فكرة المشهد التي أُسهمت بتقدم موجر جاء به (القوّال) عن شخصية (جلول الفهامي)، فتعرف المتلقي على تلك الشخصية الحية لوطنيها التي تسعى إلى فعل الخير لتساعد ضعاف اليوم، يقول (القوّال): "جلول الفهامي كريم و يأمِن بالكثير بالعدلية الاجتماعية يحب وطنه بجهد و خلاص متميّزه ابادته تتميّز بسرعة و تتدهر فيها حياة الأغلبية" (144)، وبعد هذا التقدم يبدأ المشهد بصفة يُطلقه (جلول الفهامي) في المستشفى يُعاني فيه نفسه، يقول في ذلك: "أنا الفهامي ما نسوا، أنا متلبي الهام" (145)، يُشير هذا السؤال فصول عمل المستشفى مما يجعل (العامل) تدخل في حوار مع زميله (العامل) حول وضعية (جلول الفهامي):

"العامل: يا عثمان خويا جلول راه بياح لي عيان وراه يجرح في كريحي وهذا الجريحة ما فيها حتى عاسة... شوف مليح يا عيا.
العامل: جلول ما يعيش.
العامل: نتبحقوا به و نشووفا.
العامل: هيا انيغي نجمروا معاه؟ أعمدي يا مرآة... إذا دخلنا نجمروا معاه قاع السيطر يوض يجري وراء جلول.
العامل: أنا نجري مع جلول و اللي فيها فيها... أعبد أنت تتفرج كالشفاية." (146)

ولهذا يقوم (جلول الفهامي) بسرد ما رأته في المصلحة التي يعمل فيها، يقول في ذلك: "أنيكي لنا واش صاير لك يا جلول... فاجي على عمرك رانا معاك... كتبت خدام داخل المصلحة عند الموتى حال بيت "اللبابة "البرد الكبيرة"(...نشيء واحد السيد خارج لي من الضباب معظم" (147)، ثم يدور بين (جلول الفهامي) و ذلك الرجل حوار يكشف فيه...

(144) - عبد القادر علويون: مرحبيّة الأجيال، 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 مرتين كنت على وجه الأرض باش يجفوا لي الراديو على الكبدة"، ويستفسر عن حالته الطبية، ليلتقي بعد ذلك بالممرضة (زينة) التي أخبرته بأن المصطلحة الطبية في استنفار كبير بسبب خطأ إداري ناتج عن تكرار طبي خاطئ حول وضعية رجل سُجل بأنّه ميت وهو حي، وبعد محاولة الأطباء تصحيح الخطأ تتفاجأ الجميع بأن الرجل الموجود داخل مصلحة حفظ الجثث أغلق الباب ولا يريد الخروج، ومن ثم الطبيبة ملأ قذอม أم الرجل وطلبت دفن ابنيها، يقول (جلول الفلفائي): "زينة الممرضة "قالت لي يا جلول راحا مصلحتنا مقلوبة واحد عندنا ميت هادو يومين كنا حاسبينه راقد حتى بدأ يريح، مريض آخر ران مسلحته ميت (...)." وأنجبت اتت و جاوا يجري الأطباء... السيد اللي داخل الأورق" بلغ على روحه بالركن الدخالي و قال لهم ما نخرج (...). جات أمه عجوز كبيرةقالت أعطيوني ولدي نذاته نذفته". ثم تأثرت الأحداث بحضور الشرطة داخل المستشفى و طلب الشرطي من الرجل فتح الباب، وهنا تتضح عقدة المشهد و تجعل المثلقي بترقب ليأتي الح.functional في النهاية بالإخراج الرحل 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 (القوال) ليأتي بعد ذلك الأحداث التي جاءت متسلسلة انطلاقاً من الموضوع العام، كما أن الحدث الأخير جاء على شكل سرد لأحداث سابقة تُعتبر عن فكرة أخرى غير أنها ترتبط بالأحداث السابقة، لتتشكل بذلك الحمكة التي تعتمد على النشاط المرفي للقارئ (150) ليأتي بعدها بالوصف نتيجة حتمية لفعل الحدث.

3-2-7-محور التلقائي السابع: سكنية و مصنع الأدوية: يروي المشهد جانباً من حياة العاملات الجزائيات و تفانيهن في أداء عملهن داخل المؤسسة، ف (سكنية) أمزج تلك العاملة التي تميز بحسن الخلق، و التنظيم الجيد الذي يتم عن الخبرة الكبيرة التي اكتسبتها خلال عملها في المصنع، والقدرة على حل المشاكل المتعلقة بالمصنع، غير أن ظروفها الصحية أجبرها

148 - عبد القادر عطولة: مسرحية الأحلى و، ص: 145.
149 - السمر أبوسمه، ص: 146.
على التوقف عن العمل، وجاء المشهد على شكل أغنية شعبية أداها (القوال) جمع فيها بين حسن الأداء و تجنس الحروف، ويضم المشهد مجموعة من الأحداث أهمها ما يلي:
- نباً مرض (سكينة) وعدم قدرة على مواصلة العمل بسبب مرض مزمن تسبب في المواد السامة المستعملة في صناعة الأحذية، يقول (القوال):

"جوهرة الاصنع سكينة المسكنة
زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجلها
ما تصرير ما ترجع للمادة الأحذية
هكذا صرحوا بالأمس أطباء المستشفى
سوم اللفتة همأسومباب البليدة."

- الخبر الذي نقله حارس المصنع لعمال وعمالات المصنع، ويدو أن هذا الخبر نقل إثر لقاء حارس المصنع بـ (سكينة)، والذي طلبت منه أن يذكر الجميع من خطر هذه المادة، يقول (القوال):

"عسوس المصنع جاب الخبر هذا الصحوة
مزبير على العصار وبالكم يمسح في الدمعة
سكينة قال: أصبحت عديمة مربحة
مشيات جوهرتنا ضحية خاص حشواء
طلبت منكم تتحذروا ضد المصيبة
الأخطار معاوكم سكان اللضيقة.

- يُصور هذا الحدث للمتلقى تضامن العمال مع زميلتهن (سكينة) من خلال جميع المال للتكفل بها و الوقف معها عندما ترفع شكوى ضد المصنع لدى المصالح المعنية، يقول (القوال):

"عقولوا الخدمات يغماروا و يلمعوا لها
قالوا يلزم نتاحوا ضد الجريمة"
ونكاتوها لما ترفع الشكاية.

قد يُشكل هذا المقطع صراعاً محتاماً بين شخصية (سكتية) وزميتها ضد المتسببين في
إنتاج هذه المادة السامة التي تستخدم في مصنع الأدوية، والتي تسبب في أضرار صحية للعمال.
- ينتقل هذا المشهد بالمتلقي إلى مقطع (سكتية) في بيتها، فعلى الرغم من مرضها إلا أن
الابتسامة لا تفارقها في البيت لتصبر أولادها وتشعر زوجها، يقول (القوال):

"في مسكنها سكينة على الحيط متوكرة
ملحفة الماضي على رجاليها مربة
وهي تتسم وتصبر في أولادها
مباراة تمر قصدها تشجع راجلـها.

ورد هذا الحدث على شكل حوار بين (سكتية) وأولادها، وموضوع الحوار هو مصيرها
بعد المرض، فـ(سكتية) لم تقعدا المرض بل تحدثت وأرادت أن تجع منه حافزاً لها وتمت
في كسب لقمة العيش ومساعدة زوجها كما كانت في السابق، يقول (القوال):

"دار في المسكن الحديث على الخدمة والنكبة
قالت لا تتأسوا مدام سـلكوا يـدياً
نـوجد معلم يجيئي للـدار السلمـة
نـخدمها بالفغاد وانبط حق الـمعيشة

حتى النـقل الموجود يخرج رابح معايا.

- الحوار الذي دار بين (سكتية) وابنتها، وموضوع الحوار يتعلق بطلب البنت مساعدة
أمها في تحصيل قوت اليوم بيد أن الأم رفضت الطلب ووجهتها إلى ما فيه الأفضل لها، ألا وهو
الاهتمام بدراستها، يقول (القوال):

"أتا خدم عليك قالت بنـبتها الصـغرى
نتـطيب المـطلوع وندلـل بـه في الـزـنة"
لا يا عزيزي أقرى وما يجد الفائدة.

3-3 وحدة النقد الثالثة: مسرحية اللَّبانم: تعالج مسرحية اللَّبانم في نظرنا قضايا أساسية تتعلق الأولي بالعمل النقابي الذي بدأ يُطرح في تلك الفترة بشكل لا فت لانتباه وخصوصاً عندما تراجعت بعض المؤسسات التابعة للدولة عن وظيفتها تجاه العمال، ولعلّ هذا التراجع له مبادرته المتعلقة بالظروف الاقتصادية الجديدة وانفتاح الدولة على الأنظمة الاقتصادية العالمية، وكذلك اتجاه نحو خصخصة المؤسسات العمومية، أما القضية الثانية فتتعلق بعمل بسطاء يبدعون في عملهم فتيهمون من قبل المسؤولين بالتخريب والفوضى بهدف كسر الإبداع لديهم لتحقيق مصالحهم الشخصية، واللاحظ أن المسرحية جاءت في مشهدان: الأول على شكل أغنية شعبية يُؤديها (القوال)، أما الثاني فحاجة على شكل حوار بين الشخصيات المسرحية.

3-3-1 حمور النفيق الأول: مشاركة العمال في الحركة النقابية: (جلول) و (عثمان) هما بطلان المشهد عاملان في المصمبع يسعيان من خلال عملهما النقابي إلى مساعدة العمال ودفاع عن حقوقهم الاجتماعية وتحسين ظروف العمل، يقول (القوال) في ذلك:

"(جلول) العامل خوياً قلبه مشطون، جهده النافع مخترف شوقه مرهون حقيقة الواضح معفوسي راهب مسجون." (157)

فـ(جلول) يعيش حالة نفسية مضطربة يسودها القلق نتيجة التعسف الذي يتعرض له من قبل المسؤولين في ظل نظام اقتصادي مبني على المصلحة الخاصة والعمل على تحقيق الربح، ولو على حساب العمال البسطاء، ولعلّ هذا النظام يعودنا إلى فترة النظام الرأسمالي الذي كان يُشيّع العمال لأساليب طويلة مقابل أجور زهيدة لا تلبّي أدنى شروط العيش الكريم، كما أشار المقطع إلى قضية أخرى تتعلق بحرية الرأي المقدسة، ولعلّ المقصود هنا حرية الرأي في ظل النضال النقابي.

(156) عبد القادر عمان: مسرحية اللَّبانم، ص: 151.
(157) عبد القادر عمان: مسرحية اللَّبانم، ص: 154.
وفي مقطع آخر يصف لنا (الفوّال) الحالة الاجتماعية التي يعانيها (حلول) مثل الفقر وعدم القدرة على تلبية رغبات الأولاد و الديون المتراكمة مما يجعله يعيش في درامة اجتماعية لا يستطيع الخروج منها. يقول في ذلك:

"حين يُعتبر ما ينصب المعدة
يبتهل المرض آخر. في وسط المسكن
عندما يقلفط و ينجب مشكل النقل
ينبّشوا فيه ولاده يطالبوا بالبيضة
بعـدة ما يتعافى مع الانتبا و ينـبجح
يوقفه مول الحوت بالحاسب في الـهـ."

"(158)

إن الظروف الاجتماعية المزينة التي يعيشها (حلول) دفعه إلى اتخاذ قرار الدخول في الحركة النقابية بهدف تحسين وضعية العمال المادية والاجتماعية، يقول (الفوّال):

"جانب قرايه في الدف و هاـز مصيـره
قـلفط وشر واغلط في المـمعركة
جلبوه الافـتاق عبوبه المـواقف
ـشعر بالقوة اتـحـمس وجد صـدره
عنـق بـنجـف رفاقه وقال أنا مـنـكم.

(159)

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

"عثمان العامـل خويا قلبـه مشطـون
جهـده النافع مخطف شوقه مـتـرهون
حـقه الواضح معقوس راـبه مسجـعون.

(160)

(158) - عبد القادر عـلـولة: مسرحية الفــنـّاثم، ص: 154-155.
(159) - المـصدر نفسه، ص: 155.
(160) - المـصدر نفسه، ص: 156.
ولعل هدف المؤلف من تغيير أسماء الشخصيات داخل المشهد المسرحي هو توضيح حجم المعايير التي يشترك فيها جل العمال في المؤسسات الجزائرية على الرغم من اختلاف أماكن عملهم.

القسم الأول

المؤلفون والتلفزيون


cالقسام

(161) عيد الفاروق، مسرحية الحساني، ص: 157.

(*) المراجع: بيضاء أبوزمي، كتاب المسرح في الجزائر، ج1، ص: 338.
كالجرد على الناحية(...)
قلطف أبواب الأصرم عبايته لها على كتفه الأمين لَم بديل عمامته
و صد يجري قاصد الغابة هربان "(162)
لَست المتلقى حدثين أساسيين يغبران مجرى قصتنا
المشهد؛ يعلق على الباب ميلاد (برهوم الحجول) أما الثاني فيرتبط بالقبض على (أبيب الأصرم)
و محاكمته، يقول (القرأى): "برهوم الحشام سقط رأسه بعد آذان الفجر في السكاك النام
(...)
رقد أبواب ولده بجنين ضمه على صدره وا لم جاء يقبل عليه، حين ما هبط رأسه لقفوه
الجداريا من القفاه شارعوا أبواب الأصرم أسبوع بعدما حكموه عليه بالنفي بعثوه
مسلسل "لكيان" بعد عين ومثلت اخبار حزينة للقرية قالوا خروه غالب ملي هرب من
السجن و مات في البحر" (163)
فهذا المقطع يضم مجموعة من الأحداث تبدأ من هروب (أبيب) إلى القبض عليه من قبل رجال الدكر ومحاكمته، وانتهت بوفاته، وقد استطاع المؤلف
أن يُجيز هذه الأحداث على الرغم من كثرتها و يجدها إلى المتلقى الذي يسعى إلى فهمها
والبحث عن أسباب استعراض أجزاء من هذه القصة المتسلسلة وربطها بالموضوع العام للمشهد,
وعلّ استعراض حياة الأب (أبيب) هو إخير المتلقى عن تلك التضحيات التي قدمها الأحداث
في فترة الاستعمار الفرنسي.

- حياة (برهوم الحجول): تُعد مرحلة الطفولة من المراحل الهامة في حياة الإنسان نظراً
لتلك القيم والمبادئ والاستعدادات النفسية والاجتماعية والتعليمية الدينية التي لها الأثر البالغ
في تكوين الفرد فضلاً عن أنها منهج حياة يُثير لنا طريق المستقبل ويعيننا على التغلب على
الصعوبات والعقبات والتعامل معها بإيجابية، هذا يعد كتاب النصوص المسرحية يخصصون
مقاطع طويلة لاستعراض طفولة الشخصيات البطلة، وخاصة تلك الشخصيات التي تُقدم على
أفعال خارقة أو تكون ذات فاعلة مؤثرة على المنظومة الاجتماعية والاقتصادية.

و المستقر لـ هذا النص المسري يلاحظ أن المؤلف اعتمد على سرد بعض المخططات في
حياة الشخصية البطلة هدف الإحبار و الكشف عن أفعال إبداعية تقوم بها الشخصية عندما
تصل إلى مرحلة معينة، فقرأ مثلاً هذا المقطع المسري الذي جاء به (القرأى): "برهوم الحجول
ولد أبواب الأصرم خدم الأرض و اسرح بالمعيز(...)
أتشطب كذلك في شباك مدرسة القرية

(162) - عبد القادر عادلة: مسرحية اللقبام، ص: 157.
(163) - المصدر نفسه، ص: 158.
واخطف كلمات فرنسوية (164)، لقد استطاع المؤلف أن يقوم ببناء شخصيته البطلة انطلاقاً من وقائع وأحداث تاريخية تعكس طبيعة المجتمع الجزائري في فترة الاستعمار الفرنسي منها ما يرتبط بالظروف الاجتماعية التي كان يعيشها أطفال الشعب الجزائري، فـ (برهوم الحجول) أتُوحده للطفل الفلاح الجزائري الذي نشأ على خدمة الأرض وتراث الماضية وخصوصاً في القرى والأرياف، واللاحظ أن جل هذه الأراضي الفلاحية كانت ملكاً للسلطات الاستعمارية أو للمعمرين الفرنسيين.

ويثير المقطع قضية تربوية تتعلق بالتعليم في فترة الاحتلال الفرنسي؛ فالاستعمار أراد أن يطمس النهج العربي الجزائري ويربتها بتثقفته الفرنسية، هذا عدد على بناء المدارس الحكومية الفرنسية وأصدر الأوامر لتعليم الأطفال الجزائريين، فـ (برهوم الحجول) استطاع أن يحث على تكوين تعليمي فرنسي يصبح له فرصة الانضمام في المؤسسات العمومية الجزائرية بعد الاستقلال.

- برهوم وصنع الورق: يعد مشهد (برهوم الحجول) داخل مصنع الورق -في نظرنا- أبرز مشهد؛ لأنه يؤسس للفكرة المخزية المتعلقة بالعقلية العمالية المبدعة المساندة في المحافظة وتطوير المؤسسات الإنتاجية التي تعمل فيها، يقول (القوال): "برهوم الحجول ت.xls Rاجل الشرفاء بنت غلم يخدم كعمال متأهل في مصنع الورق (....) دايرته في قسم غسيل عجين الحقلية (165)، بيدونا- من خلال استقرائنا للمسهد المسرحي- أنّ المرحلة التي تدور فيها الأحداث المسرحية هي مرحلة بعد الاستقلال في فترة التشيير الاصطراكي لمؤسسات الدولة الجزائرية، ومرحلة البهاء والتشييد ومحاولة بناء اقتصاد وطني مستقل وابتناء قدر الإمكاني - عن الاستمرار والاستعانة بالكفاءات الوطنية وليد الجملة المحلية.

و في مقطع آخر يُتعرف المتلقي على (برهوم الحجول) المبدع الذي استطاع أن يُصلح آلية صنع الورق، يقول (القوال): "استغرق و ناض زاد خطاوي وصل للبرمجة...كحلة مدورة مرفوعة...شعل فيها الضوء و بقى في حقه (. . .) ألمي صدر برهوم الحجول ولد ايوب الاصorum بالفرح و القوة لما شف المالكة مغلفة مخطوطة كما هو موعود على حاشية الآلة (166)،

(164) - عبد القادر عدلول: نهاية مسرحية التحية، ص: 160.
(165) - المصادر نفسه، ص: 162-163.
(166) - المصادر نفسه، ص: 187.
يكشف لنا هذا المقطع عن إبداع العمال البسطاء داخل مؤسساتهم ومساعديهم في حل المشاكل التقنية المتعلقة بالآلات المستوردة من الخارج. هاته المشاكل التي استعصت حتى على الإطارات المؤهلة الخبرة، مما يجعل المسيرين يفكرون في الخبرة الخارجية كحل مؤقت لمعالجة المشاكل التقنية على الرغم من وجود حلول تقنية تتمثل في تكوين اليد العاملة الخبرة قبل استيراد الآلات.

لقد استطاع هذا العامل البسيط أن يصلح آلة صنع الورق بيد أنه اتهم بالتحريض من قبل المسؤولين، يقول (القوار): "رجال الشرطة طاروا على ولد الأضرم وسنسلوه ساعة من بعد عشي" (167)، يطرح هذا المقطع إشكالية تتعامل الإطارات المسيرة لصنع الورق مع الطاولات البسيطة المبسطة، فبرهون الحجنول أضاحي بنعله المدغ مملة متابعة قضائية من قبل رجال الشرطة بتهمة التحريض، وهذا على خلاف المجتمعات الرائقية التي تخترع وتشجع وتنمّ محاولات المبدعين، فهما كان مرتكبي الاحتيال، و السمو بأفضل العقول المبسطة إلى أقصى ما يمكن أن يؤول إليه.

بناءً على ما تقدم يمكن القول بأن ثلاثية عبد القادر علوة تعد نسقاً معرفياً يشكل من ثلاثة وحدات معرفية تختلف في ما بينها من حيث الشكل والمضمون؛ فمن حيث الشكل تشتمل على نصوص مسرحية وأغاني شعبية تؤديها شخصية (القوار) بوصفها شخصية محورية نجدها في جمل المشاهد المسرحية، أما من ناحية المضمون فالثلاثية تتعلق بحالات مواقف درامية وتنير قضية اقتصادية أو سياسية أو اجتماعية تعكس البيئة التي عاش فيها الكاتب.

(167) - عبد القادر علوة: مسرحية اللّغام، ص: 213.
ب - الرصد النصي:

أثناء تفاعل النصي مع التلقائي تنقسم لديه مجموعة من الأنساق المرجعية أطلق عليها فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) Le répertoire du texte. هذا الجانب المهم لدنا النصي يوصفه مزونا معرفيا يشترك فيه المؤلف والنح والمتلقي؛ فالمؤلف قام بوضع هذا الرصيد ونسته في معرفته المكتسبة في إطار مجتمع معين فرض عليه شكل خاص من القيم الدينية والاجتماعية والثقافية فضلا عن الطابع الإيديولوجي الذي يتنبئ المجتمع، ومن ثم فالمجل المعد سابقا من قبل المجتمع هو الذي ينتج هذا المؤلف، أما النص فهو وعاء دالي يحتوي هذا السجل ويجري على صبائه ويضمن استمراريته عبر الأزمنة، والمتلقي الذي يستقبل هذا النص، فتنشب بينه وبين النص علاقة تفاعلية تجعله يستدعي سجله بأبعاده المختلفة ويبحث عن مواطن الاشتراك التي تجمعه بالنص، كما يساعد النص على التفاعل بطريقة غير مباشرة مع المؤلف من خلال قراءة إبداعية أخرى.

لقد تحدث فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) عن الرصيد النصي في الفصل المتبع LE répertoire du texte بـ (النسق المرجعي للرصد)، وهنا نجد أنه يُبدى اهتمامًا بالغالبًا هذا الجانب لما يحققه من أثر بالغ على عملية التلقائي بين النص وقارئه، يقول في ذلك: "يكون الرصيد من الخير المألوف داخل النص. وقد يكون هذا الجزء على شكل إشارات لأعمال أسبق أو إلى معايير اجتماعية وتاريخية أو إلى محمل الثقافة التي نشأ النص منها بإجازة"، فالرصد عبارة عن مُعطى نسقي موجود داخل النص يُظهر على شكل إشارات لأعمال سابقة أنتجت من قبل، ويظهر على شكل معايير اجتماعية وتاريخية ويشير إلى محمل الثقافة التي نشأ منها هذا منجز الإبداعي، كما يُحيلنا النص إلى تلك المعايير الاجتماعية والتاريخية والثقافية ومعايير أخرى لم يعد لها المؤلف بدك انحل مفتوحا أمام المتلقي، إضافة إلى معايير أخرى حسب خصوصية النص والانتماء الثقافي للمؤلف، ومادة المبدعون يختلفون باختلاف بيئتهم إذن فالمعايير تختلف من مؤلف إلى آخر، فمن الصعبية بما كان الاقتصاد المعياري (الديوان والاجتماعي) يوصفهما سجلا النص، لهذا اعتمدنا في بحثنا معايير أخرى اتُكِّل عليها الكاتب في بناء نصه.

(168) فولفغانغ إيزر: فعل القراءة - نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة: عبد الوهاب غلوب، ص: 75.
كما تحدث فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) عن الوظيفة (Fonction) الرصيد لدى المتلقي، يقول في ذلك: "وظيفة الرصيد هي أنه يدعم واقعا خارجيا محددا في النص. وبذلك فهو يقدم للقارئ إطارا مرجعيا محددا أو يستدعي نطاقا محددا من تجارب الماضي. وهذه الطريقة فهو يربط النشاط التصوري للقارئ بالرد الذي يحاول النص أن يقدمه على مشكلة تاريخية أو اجتماعية محددة" (169). عند استقراءنا 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 فيدمج في النص من خلاله، ويصبح مرجعا معرفيا محددا يستحضر فيه المتلقي تجاربه السابقة، ومن ثمة يرتبط النشاط التصوري بالإطار التاريخي أو الاجتماعي.

كما تحدث فولفغانغ إيزر (169) عن الرصيد النصي في الفصل الملتقى (Wolfgang Iser) بالإستراتيجيات: أين عرفه بقوله: "يتألف رصيد النص من مادة منتقلة من أسئلة اجتماعية و تقاليد أدبية. وهذه المجموعة المتقلة من المعايير الاجتماعية والإجابات الأدبية تضع العمل في سياق مرجعية يُبنى من إضفاء سمات الواقع فيه على نسقه في المماثلة" (170). يشير النص إلى تلك الأنماط الاجتماعية والتقاليد الأدبية التي يتأسس منها الرصيد، و الملاحظ أن النص يُوظف هنا التقاليد الأدبية كمادة أساسية في تشكيل الرصيد، ومن ثمة قد يحيل النص المتلقي - عند قيامه بفعل القراءة - إلى كتابات سابقة كُتب من قبل أو كتب عنها قبل قراءته لهذا النص، يقول محمد مساعد في مقدمة ترجمته لكتاب هانس روبرت باوس (Jauss) (نحو جمالية الرد: "الأثر الأدبي لا يتبث من فراغ، ولكنه ينبع من رصيد واسع من المعارف والقيم الجمالية التي استأتمها القارئ من خلال قراءته للآثار السابقة، هذا الرصيد هو الذي يتحكم في عملية الإدراك عند القارئ و يرسم توجهه في القراءة الأولى للنص" (171). يشير النص إلى تلك المعارف المسبقية والقيم الجمالية التي قد يستأتمها القارئ في قراءته للأثر الأدبي، ومن ثمة تصبح الآثار الأدبية السابقة عبارأة عن نماذج يستعين بها المتلقي في قراءته.
و المستقرئ نثلالیة عبد القادر عولوة يبدعها عبرة عن سجل تُصي يدون فيها المتلقي أراه
وملاحظاته حول المسرحيات، ومن ثم يغدو السجل مركز اتصال بين المتلقي و النص،
واهتمام القراء لا ينسحب هنا في المعنى الذي يؤكد النص المسرحي بل في الواقع أو ما يحقه
من تأثير، وهذه العلاقة التي يقيمها النص المسرحي مع الأنساق الدلالية السائدة في عصره
سوف تحدد السجل التصي وتكوينه، وفي هذا يرى (عبد الكريم شري) أن تلك "المعايير
والمواضيعات و القيم المتناقضة في السجل النصي تَنْطَع إلى "تَنْظيم إفقي" وتجمع داخل إطار
واحد، وهذا يعني أن معايير الأنساق المختلفة والمفصولة عن بعضها البعض في واقع الحياة
اليومية، تكون متتابعة ومتتالية داخل النص، ومن ثم فإنها تتبادل الإضاءة فيما بينها، بحيث
يسمح كل معيار بإدراك وفهم ما تقصيه المعايير الأخرى"(١٧٢)، نفهم من هذا القول أن تلك
المعايير المقدمة سلفا من قبل المؤلفن تتقاطعا من مجموعة القيام والأعراف وأخصها إلى تنظيم
مُحكم لتشكيل مع اجتماعها جميعا السجل النصي على الرغم من الانفصال الذي قد يسميه
المتلقى عند فصلها عن بعضها البعض، ومن ثم يعمل السجل النصي على جمع مختلف ووصل
المنفصل ضمن خصائص التأليف والتجاور، و عليه فالسج النصي هو الإطار العام للتواصل
الذي يحدث بين النص والقارئ، وسنحاول أن نستعرض أهم السجلات التي نراها تأسس
لعلاقة تفاعل بين المتلقي و النص:

١- الرصيد الدينى: يعد الرصيد الدينى من أبرز الأرصدة النصية لأنه يرتبط بالجانب
العقدى لللكاتب، هذا الجانب الحكيم الذي يكشفه المتلقي من خلال قراءته الدقيقة لنصوصه
المسرحية، و الذي يظهر على شكجمة من الأنساق اللغوية التي تجعل المتلقي يتفاعل
معها، و خاصة إذا كان المؤلف و المتلقي يشتركان في العتقود، وفي ثلاثة عبد القادر
عولوة يظهر هذا الرصيد على شكملامين دينية كفرثة الفضلاء(١)، التي ورد ذكرها في
مسرحية الأقوال، في قول (القول): "قالت لها تصني جايت العجوز نصلى"(١٧٣)، واقترن

(١٧٢) - عبد الكريم شري: من فنون الأدب إلى نظريات القراءة- خلاصة تحليلية في النظريات العربية الحديثة- منشورات
الالتزام، الجزائر-دار العلم للعلوم ناشور، بروت، لبنان، ط1. ١٤٢٨ـهـ، ٢٠٠٧م، ص ١٩٦.
(١٧٣) - المصلاة: "الصلاة صيادة، تتضمن أقوالا وأفعالا مشخصة، متفجحةتأكيد الله تعالى، محترمة بالتسليم، "(السيد سابق، فقه السنة،
الفتح لعلماء العرب، القاهرة، مصر، ج1، ط2، ١٤٢٩ـهـ، ص ١٠٩).
ذكر الصلاة تقدمتها كالتي تم ذكرها في قول (زينب): "توضي البنيوم".(174) ومنها ما يتعلق بالآيات القرآنية ك(آية الكرسي) الواردة في مسرحية (الأحياء)، في قول (حلول الفهالي): "الغسل حتى هو يجري و يقرأ في آية الكرسي".(175) ، و السبأة في قول (الفوائل): " اللي قال لهم: اسبح الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على أشرف المرسلين ".(176) أورقد يكون الحديث عن المسائل المتعلقة بالإيمان كالقضاء والاقدر كما يظهر في قول (حارس الحديقة): "شرف المكوب انتاع ربي".(177) كما يتفاعل المتلقي مع بعض الأخلاق مثل: المشورة التي جاءت على لسان (الفوائل) و هو يصف (زينب) تلك الفتاة التي استطاعت أن تعطي بنطة الجميع مما جعله يلجأون إليها لطلب النصيحة والمشورة في مسألة (Respect) أنتهم، يقول في ذلك: "في كل شيء يشاورها".(178). ويظهر خلق الاحترام (و النقد) في مسرحية (الأحياء) على لسان (الفوائل)، وهو يصف علاقة (الجبن الروحي) بالحيث الذي يعيش فيه مثل: الاعتناء بالصغار وتقدير الكبار وتفقد الآخرين، يقول في ذلك:
"الروحي يعني بروح نفتاح الحي ينافش معاهم و يبادلهم يهتم كذلك بكار السن سكان الحي يفقدهم مرة على مرة و يسمع معاهم".(179) ، وهكذا تلاحمة المؤثرات الدينية مع بعضها البعض لتشكل مرحلة سلسلة على الرغم من اختلافها بيد أنها تتضمن دعوات عامة وشعارات مختلفة، كالمتيف عن تطبيع اليد للسائق كما في قول (الموظف): "الذي يحكمه يخطف يقطع له اليد كيف ما هو في الشريعة الإسلامية".(180) أو ذكر عيد الأضحى المبارك في دلالة صريحة على شعار المسلمين، يقول (الفوائل): "سأب صلنت عن كبي العبد ".(181) أو بعض صيغ التعزية التانية في السنة البنوية الشريقة كما في قول (الفوائل): "و اللي قال لهم... عظم الله... ".

---

(174) - عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص: 61.
(175) - عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص: 138.
(176) - المصدر نفسه، ص: 107.
(177) - المصدر نفسه، ص: 92.
(178) - عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص: 57.
(179) - عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص: 83.
(180) - عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص: 67.
(181) - المصدر نفسه، ص: 70.
أجريم (182)، فمن خلال الأمثلة السابقة نلاحظ أن الملفع عمد إلى توظيف بعض المؤشرات الدينية التي تُحيلنا إلى مرجعية الكاتب التي بُعد- في نظرنا- من عناصر التفاعل بين المؤلف والكاتب ضريرًا أن يشعر كا في المعتقد أما إذا كان الملتقي يُدين بخلاف معتقد الكاتب، فالنص هنا يكشف عن طبيعة الدين ويزوّج لمعتقد الكاتب.

2- الرصيد التاريخي (Historique)

انطلق عبد القادر علولمة من تاريخ الجزائر الحديث والمعاصر ليجعل منه لبنة من لبنات نصه المسرحي، فالخضوع نقطة يلتقى فيها المؤلف والمثقفي، فالمؤلف من خلال استفزائه لمعارف تاريخية سابقة يحدد أبوذور ويعمل على دمجها في نصه الذي أهدىته، والملتقفي في ضوء رصيده التاريخي الذي عاش أو سمع عنه أو قرأه في كتاب من كتب التاريخ، فعندما تحدد الرؤية التاريخي التي يعتمد عليها المؤلف في بناء نصه بالمعارف السابقة التي أكتسبها المثقفي بتشكيل هذا الرصيد.

و في ثلاثية عبد القادر علولمة يظهر الرصيد التاريخي على شكل أحداث تاريخية ترويها الشخصيات المسرحية بصورة مختلفة، تذكر المتلفع بمضاهيه، وهنا تجد الإشارة إلى أن مسألة التاريخ ترتبط بطبيعية المثقفي في حد ذاته، هذا نجد نسبة ظهور الرصيد لدى المثقفي - في نظرنا- مختلف باختلاف كمية المادة التاريخية في ذهن القارئ، ومن أبرز المصطلحات التاريخية التي تشكل مادة الرصيد يعد مصطلح الاستعمار الذي اقترب اسمه بفرنسا، حيث ورد ذكره في مسرحية الأقوال عندما وصف (غشام) لابن (مسيوع) ذلك الحداثة الإنتهازي الذي كان يستغل الأطفال طوال اليوم، يقول في ذلك: "مستغلهم أكثر من الاستعمار" (183).

كما ورد مصطلح آخر يرتبط بالاستعمار وهو المعمر الفرنسي الذي يُدع جزء من تركيبة المجتمع الجزائري في فترة الاحتلال جاء إلى الجزائر مُهد تدفق نظريات استعمارية، ورد ذكره في مسرحية (الأقوال) على لسان (قدور السواق) عندما أراد أن يكشف تصديقه (السي الناصر) معاملة الكولون استعمرًا، ومن خلالها للشعب الجزائري، يقول في ذلك: "كيف كان معاملنا الكولون" (184)، وفي مسرحية (الثأر) اقترب ذكر المعمر الفرنسي بنظام الخمسة، كما في قول (القول): "كان أيوب الأصم أب برهوم الحجول في هداك الوقت عامل فلاحي..."
القسم الأول

الثقافي والسقفي القراءة

خذام عند العمر و كان رائد الحركة النقابية مهيج مشهور عند عمال الفلاحة و الحمامين

ينشط من سيدي بلعباس لسيدي بومدين (185) يضع هذا المقطع المسرحي المثلي في وضعية

الماضي من خلال أصوات الشخص المهمة والتي تكشف عن خصوصية النص و إنتاجه (186) و لجا عبد القادر عولوة إلى ذكر تاريخ الحروب مما يجعل نصوصه عبارة عن وثيقة تاريخية

تُؤسس لنظام معي يُمكن أن يكون فعلا تواصلًا يجمع الكاتب بالمثلي من خلال النص، ومن

بين الأمثلة التي نسوقها هنا ما ورد على لسان (عشقام) وهو يسبرد لابه (مسعود) أخبار

الحروب الفاشية (9) وما أحدثه في تاريخ الإنسانية، يقول في ذلك: "كان الوقت شين و الحروب

الفاشي دارين فايت" (187) كما أورد المؤلف جانا من هذه الحروب في مسرحية (النمام) على

لسان (القوال) وهو يروي سيرة شخصية السي (خليفة) و مغامراته في حرب الهند الصينية في

ظل الحرب العالمية الثانية عندما جندته السلطات الاستعمارية الفرنسية لقتال الفتناميين إلا أنه

وقف ضد فرنسا وأمريكا، يقول في ذلك: "ليسهتم فرنسا في الربعينات و بعثاته للهند

الصين يقاتل... فرّ من الجيش الفرنسي... "زّرطب" و التحق "بالفيتناميين" دخل معاهم في

المعارك و حارب فرنسا وأمريكا (188)

و تستحضر الثلاثية حديث استقلال الجزائر و انفصالها عن فرنسا الذي يُعد من أبرز

الأحداث التي يمكن للمثلي أن يبّلّ راتها في هذه النصوص، وقد ورد ذكرها في مقاطع عدة منها،

في مسرحية (الأقوال) في قول (قدر الموت): "لقيت من الاستقلال مدة طويلة و أنا ثامن في

السي الناصر... بقا حشال من عيني سبين الحرب التي عشناه مع بعض. (189)

في ضوء النماذج السابقة نلاحظ أن الرصيد النصي في الثلاثية جاء في معظمه-

للحديث عن تاريخ الجزائر الحديث، وخاصة في فترة الاستعمار الفرنسي أين عاق الشعب

157 - عبد الله القادم عولمة: مسرحية النمام، ص.

06 - سعيد يقطين: افتتاح النص الروائي- النص و السياق، ص.

(9) "الفاشي" مصطلح مشتق من الكلمة الإيطالية Fascism على سطحاق، و في تسعينات القرن الماضي، بعد كلمة فاشية (Fascism) المستخدمة في إيطاليا لتشير إلى جماعة أو رابطة سياسية عادة ما تتكون من اشتراكيين نوريين، فاصبح المصطلح يطلق لدلالة على الدكتاتورية و سيطرة نورين عموم زناة: قاموس المصطلحات التاريخية - إنجلري-اري- مكتبة الأخل الأصلي، القاهرة، مصر، ط.1، 2007، ص؛ 149-150.

187 - عبد الله القادم عولمة: مسرحية الأقوال، ص.43.

188 - عبد الله القادم عولمة: مسرحية النمام، ص.179.

189 - عبد الله القادم عولمة: مسرحية الأقوال، ص.28.
القسم الأول

الはありませんية والأنشطة الاجتماعية

الجزائر من شئ أنواع الظلم والاستغلال من قبل السلطات الفرنسية و من قبل المعمرين الذين استولوا أرض الجزائر و جعلوا الفلاحين الجزائريين يعملون في أرضهم مقابل أجور زهيدة، والملاحظ أن الرصيد التاريخي تضمّن كذلك أحداثًا تاريخية عالمية منها ما يتعلق بظهور الأيديولوجيات 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 توسعة.

(190) تعد ثلاثية عبد القادر عولمة وثيقة اجتماعية تُنتَج فيها المؤلف بعض الجوانب الاجتماعية التي عاشها في مجتمعه، وحاول أن ينقلها إلى المتلقي عبر النص فتحولت نصوصه إلى رصيد اجتماعي يربط بينه وبين المتلقي مما فتح المجال له للبحث عن تصوراته هذا الرصيد في مخيلته أو من خلال واقعه، و بما أن الكاتب يُسرّب هذه الحياة الاجتماعية قبل أن يكتب كذلك بالنسبة للمتلقي الذي يجرب عليه معايشته مجتمعه لفهم النص، وبخاصة إذا كان المؤلف و المتلقي ينحدران من نفس البيئة الاجتماعية فنصة التفاعل تكون أكبر، و من ثم يرتبط النص بالجوانب الاجتماعية ارتباط وثيقًا، و في هذا المنحى يقول جابر عضور عن الحياة الاجتماعية و علاقتها بإبداع المؤلف "يربط المسرح هذه الحياة ارتباط متعلق بعلته"(190)، و لما أن عبد القادر عولمة عن النماذج المسرحية التي يختارها لمسرحياته أجاب قائلًا: "النماذج التي أقترحها مستلهمة من حياة شعبنا، ففي هذه الشراوح الاجتماعية الأكثر حرمانًا، يعكس وجه المجتمع على أفضل نحو بكّل انشغالاته و كفاحاته، و بكل تناقضاته و قيمته وآماله. في هذه الشراوح و من خلالها يكون مجتمعنا أقرب للتساوي و أكثر "ثبيانًا". إنها شراوح ذات حضور قوي و كتافه مركزية"(191)، يشير هذا النص إلى طبيعة النماذج الاجتماعية التي اختارها المؤلف لعرض أفكاره و ما تحمله هذه النماذج المستلهمة من التركيبة الاجتماعية للشعب الجزائري من قيمه ومبادئ تجعله قريبًا من المتلقي، فهذه النماذج هي الأكثر انتشارًا و حضورًا لدى القارئ، والعصبة لثلاثية يبددها تشكل رصيدًا اجتماعيًا يتفاعل معه المتلقي، وخصوصًا عندما يعالج تلك القيم والعادات الاجتماعية و نمط العيش السائد في عصر المؤلف،
وعلّم من أبرزها ظاهرة توقف الفتيات عن الدراسة وتزوجهن مبكراً، فهذا الفعل الاجتماعي نجح صداه في مسرحية (الأقوال) على شكّ يقبّله وظيفته (غشام) لا يثبت (مسعود) عندما طلب منه تنفيذ وصيته بترك بناته يزاولن دراستهن ولا يزوجهن في سن مبكرة، يقول (غشام):
"خلوهم يكملا قريتهم و ما تزوجهم صغارات". (192)، لقد تفتيت هذه الظاهرة الاجتماعية السلبية في وسط المجتمع الجزائري بشكل بارز في فترة من الفترات، وعلّم هذا راجع إلى غياب الوعي وانتشار الجهل والفهم الخاطئ والخوف من هاجس الشر.

وقد يكون اللباس أحد العناصر التي تُشكل الرصيد الاجتماعي مثل لباس (الحفّة) الذي كانت ترتديه الأمهات الجزائريات في تلك الحقبة، وقد ورد ذكره على لسان (القوّال) في مشهد (زينوبة) وهو يصف لباس أمه، يقول في ذلك: "خفته الأم" (193)، انطلاقا من المطالب السابقين نصل إلى أن الرصيد الاجتماعي يأخذ عدة أشكال عند المؤلف الذي وظفها بمثاب.

تمريض رسائل ومعاملة فضائح اجتماعية كانت موجودة في بيئة.

Wolfgang Iser (4-الرصيد النفسي) (Psychologie(*)) يرى فولفغانغ إيزر (Iser An أن النص يثير اضطرابات نفسية كثيرة سواء أكانا إيجابية أم سلبية تتفاعل المتلقي معها. حيث تصبح أشياء مألوفة لديه، يقول في ذلك: "إذا النص لا يثير فقط (الاضطرابات) لدى القارئ بل يعمل أيضا على نفسيتها من جديد" (194). فالاضطرابات النفسية التي يخلعها العمل الأدبي بشكل رصين يربط فيه المتلقي بين الحالات النفسية التي عاشها أو سمع عنها بما هو موجود في النص الأدبي، كما تحدث جلين دانيال ويبلسون (Glenn Daniel Wilson) كتابه (سيكولوجيا فنون الآداب) عن بعض العناصر التي يحصل بماならない النفس على المتلقي، وهي:

(192) - عبد القادار عثمان: مسرحية الأقوال، ص: 40.
(193) - السباع نفسي، ص: 58.
(194) - النفسي: تكوّن الكلمة من (Psycho) و تعني نفس، (log) التي تعني علم، و علم النفس هو دراسة السلوك الإنساني والظواهر النفسية. (للفحص)- لنفس فضلاً لمعنى الابحاثي: تجمع مصطلحات الطب النفسي، مركز تعبير العلمي الصحي، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، الكويت: (دار نشر)، ص: 147.
(195) - فولفغانغ إيزر: فن القصص نظرة جمالية للتجارب في الأدب، ترجمة: حميد الحمدي والخليج الكبدي، ص: 47.
القسم الأول

- الإثارة: يهدف نص المبدع إلى إثارة المتلقي وتأثيره فيه وذلك بدمج في النص، لأن النص الناجح هو الذي يثير فضول المتلقي ويجعله ينسجم مع نفسه، وقد تحدث الإعلامية آثارًا إيجابية، حيث أنها ت洙 ببعض السلوكيات السلبية التي كانت موجودة عند المتلقي قبل قراءتها للنص.

- الخبرة البديلة: يقدم النص لمتلقينا مكتسبات تعليمية تجعله ينسجم معها، فهي تشبه خبرة بديلة عن الخبرة التي اكتسبها من قبل أو لم يسبق له التعرف عليها، ومن ثم يصبح لهذه الخبرة دورًا استكشافيًّا مما يعبّه على التجارب مع النص.

- وعي الجمهور: يستحضر النص ذكريات افتراضية عاشها المتلقي أو حدثت له في حياته اليومية.

و ليفحّق نسق المسرحي آثارًا نفسية للمتلقي يجب أن توفر في مجموعته من الشروط لعل من أهمها مايلي:

- مدى تلبّم الشخص المسرحية مع بعضها البعض في رسم ملامح الموضوع.
- وعي المتلقي موضوع المسرحية.
- وكيف يتشكّل الرصد النفسي ويتأسّس في ذهن المتلقي ويلحق في نفسه يجب أن تكون عبارات النصوص ومعانيها واضحة لا لبس فيها، وهذا ما أشار إليه (عموند درابسة) بقوله: "حتى تحقق المعاني غايتها في وجوه نفسية المتلقي، فلا بد من وضعها إلى درجة لا تجعل المتلقي في حيرة من أمره".(196)، فوضوح المعاني المختلطة شرط أساسي لوصولها إلى المتلقي، والعبارات المهمة قد تؤثر سلبا على منظومة الفهم لديه.

و التيار لمسرحية (الأقوال) بيد أن الرصد النفسي يبدأ بتشكيل في ذهن المتلقي منذ بداية النص المسرحي على لبنان (الأقوال) عندما يسمع المتلقي قوله: "تزرع الهول".(197)، فهذه العبارة تثير الانفعال (Emotion) لدى المتلقي وتعمل على تدعيم طبيعة موضوع النص.

و في مقطع آخر يكشف الرصيد عن الحالة النفسية السلبية للشخصية، فنقرأ مثلاً قول (غشام):"شاف فيها مليح المسكيكية دمعت وقالت لي على كل حال يا السى غشام رانا".

(196) عموند درابسة: النقد والإبداع- قراءات في النقد العربي القديم- مؤسسة جمهود للدراسات الجامعية و النشر والتوزيع، أربد، الأردن، مكتبة النبوءة، المملكة العربية السعودية، (مطبعة)، 2003م، ص: 19.
(197) عميد القادر عاولنة: مسرحية الأقوال، ص: 23.
والأمر، نعمل على كل الأحزمة باش نعاونك، ونغمع عليك الضر (198)، وفي موضع آخر
يستنف الملتقي الفتاة النفسية للمشكاكية البطلة (ژينية) وهي تعافى مع حالة خالها (جليالي).
يقول (القُوَّال): "بِعَتُ تَفْكَرُ حَرَّمٌ كَلٍّ شَيْ تَبِدَّلَ عَن خَالَهَا (199) فَتَعَافَى مَعْ ذَوِي الْقَرْي
في الظروف الصعبة يثير الانفعال لدى الملتقي وجعله يُشكِّل رضيما نفسيا يقاس في الحالات
النفسية التي تعنيها الشخصية البطلة، ومن ثم فهو يستنف المساهمات العاطفية التي تتحمل في
طياها دلالات نفسية عديدة (200).

و في مسرحية (الآجاذ) يكشف الرصيد النفسي عن حالة النفسية للحيوانات الحديقة عندما
قدم لهم (الجيفبر/the) الطعام، يقول (القُوَّال): "عادوا كل ما يوقعهم يفرحوا به
و يرحبوا به (201)، فقد يرتبط الرصيد النفسي بالحيوانات و يمكن أن يدرك على شكل
استجابات إيجابية تقوم بها الحيوانات في موافقت تعرض لته؛ و في مقطع آخر يتفاعل المنطقي
مع تلك الحالة النفسية التي تجمع بين الصديقين الحميمين، فنقرأ قول (القُوَّال): "كانت بين
عكسي و منور مودة حلوة، مهبة قلبية صافية (202). و في مشهد (سكيينة) يرتبط الرصيد
النفسي يوصف بمجل عن حالة عامل الورشة لحظة رجوعهم بمرض زمليتهم، يقول (القُوَّال): "أم الحزن على
الجور وزاد في السريرة ظلما (203).

وفي مسرحية (الأنبام) نجد أن المشاهد المسرحية تنتج رصدًا نفسيا يتفاعل معه الملتقي، كما
هي الحال في وصف (القُوَّال) لحالة القلق والتوتر التي تعنيها الشخصية البطلة، يقول في ذلك:
"داخله هابط رايت بركان يقدر فيه (204)، وكذلك في وصف دخول (برهوم الحجول) إلى
البلدية، يقول (القُوَّال): "حين ما دخل لدار العين حكماته الرهبة، و نسي اسم خوته المرحوم زاد
في الخوف لما النشر Zend يسأل فيه (205)، وكذلك الخوف من المجهول كما هي الحال في

(198) - عبد القادر عابولا: مسرحية الأقواق، ص: 37.
(199) - المصدر نفسه، ص: 71.
(200) - يُنظر: محمد عيسى: القراءة النفسية للنص الأدبي العربي، مجلة جامعة دمشق، سوريا، مج. 19، عو. 2، 2003م، ص: 19.
(201) - عبد القادر عابولا: مسرحية الأحذاد، ص: 85.
(202) - المصدر نفسه، ص: 104.
(203) - المصدر نفسه، ص: 149.
(204) - عبد المقداد عابولا: مسرحية الأنابام، ص: 154.
(205) - المصدر نفسه، ص: 159.
مقطع (برهوم الحجول) وزوجته (الشرفية) التي لاحظت على زوجها مظاهر الخوف، تقول في ذلك: "شكون هادر اللي راك خايف منهم." (206)

في ضوء ما سبق نصل إلى أن الثلاثية تزخر بالعواطف والأحاسيس التي عاشتها الشخصيات المسرحية، والتي لا تختلف في نظرنا عن تلك الحياة النفسية التي تعيشها الشخصيات الحقيقية، لهذا يجد المتلقي قد يتجاوب مع الكثير منها، وفي بعض الأحيان يتجه نحو الآخر استجابات مختلفة.

(5-الرسيد الإيديولوجي) (Idéologie) : قامت ثلاثية عبد القادر علولوة على قضية إيديولوجيا كانت سائدة في فترة من فترات الجزائر في زمن المؤلف هي قضية التسير الاشتراكي (**) للمؤسسات الاقتصادية، لعل هذه القضية ذات البت السياسي دفعت المؤلف إلى الكتابة بصفته نشرها و الكشف عن ميزاتها، فلما سُلِ عبد القادر علولوة عن المتلقي الذي يكتب له في كتاب: "انا أكتب وأعمل من أجل أولئك الذين يعملون و يبدعون في هذا البلد سواء بديوي أم فكريًا، من أجل أولئك الذين يبتعدون ويغدوون يبتعدون و يتخذون بسمت في الخفاء للوصول إلى مجتمع حر و ديمقراطي و اشتراكي" (207)، فقد دافع الكاتب عن فكرة الاشتراكي في فترة تعلّت فيها الأصول المنددة بسلبيتها و تريد الخروج عن هذا النهج الذي تبنته الدولة في دستورها، و علق الرغبة في تغيير مسار التوجه الإيديولوجي يرجع في نظرنا إلى سببين: الأول يتعلق بمحاولة فئة السيطرة على المؤسسات الاقتصادية مِن ميزاتها، أما الثاني فربط بتلك الممارسات السلبية التي كان يقوم بها المسؤولون لنفاذ المجتمع من التسير الاشتراكي، ومنهم...

(206) - عبد القادر علولوة: مرسيمية السئام: ص:167.

(*) الإيديولوجي: علم موضوعه دراسة الأفكار و قوائمنها و علاقتها مع العادات التي تمثّلها و بالأخص أصلها. (بِسْنُور بِنْدُرْ بِلَادِّهِ: موسوعة لسان اللغة العربية، ترجمة: خليل أحمد خليل، منشورات عيدان، بيروت، لبنان- باريس، فرنسا، مع لا، ط2، 2001، ص:611).

(**) الاشتراكية: نظريَّة سياسية و اقتصاديا ترى أن وسائل الإنتاج و النزاع و المناطق مملوكة للشعب. كما توجب أن تكون الفؤاد أهم كل الناس في نمو و نموه، وأن تكون غير مسموعة و مستمرة، أما هناك نمو داخلي للانتهاك الإشيائي، العلمية التي تمت بفترة الاستعمار، والراغبة في تغيير مسار التوجه الإيديولوجي يرجع إلى سببين: الأول يتعلق بمحاولة فئة السيطرة على المؤسسات الاقتصادية مِن ميزاتها، أما الثاني فربط بتلك الممارسات السلبية التي كان يقوم بها المسؤولون لنفاذ المجتمع من التسير الاشتراكي.

(Karl Heinrich Marx) و نظرة أخرى على حكمة الصراع الاجتماعي، و وجوه انتقادات الطبقة العاملة، الاشتراكية الديمقراطية، التي تعدت عقولهم في برامجهم الدخان، و في النص المرجعي تطبيق الاشتراكية على أي عمل مكرمي يتناول موضوع العدالة الاجتماعية. (بِسْنُور بِنْدُرْ بِلَادِّهِ: مصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ص:44).

(207) - لقاء مع عبد القادر علولوة أجره محمد حنيف أساتذة علم الاجتماع في جامعة وهران في أكتوبر 1985م. اللقاء مدفون ضمن كتاب عبد القادر علولوة: من مسرحيات علولوة (الأؤوال- الأجزاء الثامن)، ص:243.
بين هذه السلوكيات نجد: البيروقراطية والحماسية وغير ذلك من التصرفات التي تنتمي إلى الجهل، وغياب الرعي، فهذه الممارسات غيرها استقلبت الموقف وغيره للكتابة في هذا الموضوع، يقول صالح لمبارك في ذلك: "القضايا السياسية العامة كالبيروقراطية والحماسية والانتهازية هي التي استقبلت هجمات المؤلفين المسرحيين الذين تابعوا حياة المجتمع الجزائري ورصدوها بكلّ أمان وصدق." (208)

والناصري للثانية بيد أن الرصيد الإيديولوجي يتشمر في كلّ النصوص المسرحية بصيغ مختلفة تارة للدفاع عن مكتسبات الاشتراكية، وثارة أخرى لتوضيح الآثار الجانبية التي تتركها تبني أنظمة سياسية واقتصادية أخرى، فهي مسرحية (الأقوال) نجد (قدور السوق) يُعتب صديقه (السني الناصري) الذي أصبحت لفظة الاشتراكية -عندها- مصطلحا غير مرغوب فيه، يقول في ذلك: "فما يخص النصي الأشيروكي... كلمة الاشتراكية عادة تخوفك" (209)، وفي موضع آخر نلاحظ انشار ظاهرة استغلال المسؤول لمنصه وتسخير الوسائل المختلفة للدولة بهدف تحقيق المصلحة الخاصة، وعلّ هذّا الظاهرة تُعد من أبرز المخاطر التي قد استقرار المؤسسات العمومية وت-inner الاقتصاد الوطني، كما أنها لا تتماشى مع مبادئ الاشتراكية التي تدعو المسؤولين إلى المحافظة على المؤسسات التي هي مكسب الجماعة، فنقرأ مثلاً قول (قدور السواق): "كيف تستعمل إطار الدولة لمصالحه ومصالح الرجعية ضد البلاد وضد الاشتراكية" (210)، وفي مقطع مسرحي آخر يربط المؤلف بين الاشتراكية بوصفها فكرة إيديولوجية و بين الشعب، فالاشتراكية وجدت من أجله و للدفاع عن مطالبه والاهتمام بمشاككه بيد أن الأفكار قد لتعجب بعض المسؤولين مما يسعون إلى معالبتها، يقول (قدور السواق): "حرب مكاسب الشعب وتعورق في طريق الاشتراكية." (211)

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

---

(208) - المسرح في الجزائر - دراسة موضوعية وفوقية - دار الجزيرة، رئيسة، ج 2، 2005م، ص: 76.
(209) - عبيد القادر - عجلالة: مسرحية الأقوال، ص: 31.
(210) - المصدر نفسه، ص: 32.
(211) - المصدر نفسه، ص: 32.
القسم الأول

التلقي و نسقية القراءة

فندق (علال) يستعرض لنا حقيقة اقتصادية تتعلق بطبيعة المنتوج الخاص القائم على الغش بتعميق السلع، فتراها مثلا قوله:

"هذا السلاسة محدودة تيان خشينة مزروقة
صنع القطاع الخاص باسيدي للمروفة." (212)

في حين أن القطاع العام يهدف إلى الحفاظ على مناصب العمل، يقول (علال): "عمال القطاع العام يحموا على اللقمة" (213)، و في مشهد (الحبوب الروحي) يكتب الحديث عن أعداء الاشتراكية وأعداء الثورة و الوطن، وكذلك الجواسيس الذين يعملون لصالح الأمبراطورية، يقول (حاكيم الحديقة): "أنت جاسوس محرب خدام لفائدة الأمبراطورية... مقصودك تعطش البلاد و الثورة." (214)

و في مسرحية (الثنايا) يتأسس الرصيد الإيديولوجي في خطاب (برهوم الحجنول) في مواطن عدة منها ما يتعلق بعمل بعض المسؤولين على مدارية القطاع العام الممثل في المؤسسات العمومية و دعم القطاع الخاص، يقول (برهوم الحجنول): "التي يضرب على القطاع الخاص و يعمل بالخيلة باش يفشل القطاع الدولة" (215)، هذا أطلق عليهم (برهوم الحجنول) مصطلح (الأمبراطورية)، كما يظهر في قوله: "الأمبراطورية تقتشر بما" (216)، ويتقن ذكر المصلحة العامة بالعدالة الاجتماعية في كثير من المقاطع المسرحية منها هذا المقطع الذي تؤكد فيه الشخصية البطلة تمسكها بهذا المبدأ الإيديولوجي النبيل، يقول (برهوم الحجنول): "خدمائي من أجل المصلحة العامة و في سبيل العدالة الاجتماعية." (217)

بناء على ماهنا للمستنتاج أن الرصيد الإيديولوجي في الثلاثية يقوم على فكرة الاشتراكية، وهي فكرة كانت سائدة في المجتمع الجزائري بعد الاستقلال، كما أنها مشروع سياسي واقتصادي واجتماعي يهدف إلى بناء اقتصاد وطني يقوم على المصلحة العامة وحماية حقوق الشعب، ولعل الثلاثية جاءت كرد فعل ضد تلك الأوصاف التي تدعو إلى التغيير وتبني مشروع

---

(212) - عديد السفاح عرفة: مسرحية الأحواد، ص: 81.
(213) - المصدر نفسه، ص: 81.
(214) - المصدر نفسه، ص: 90.
(215) - عديد السفاح عرفة: مسرحية المثنايا، ص: 171.
(216) - المصدر نفسه، ص: 171.
(217) - المصدر نفسه، ص: 213.
اقتصادي جديد يقوم على الاقتصاد الخاص، ومن ثم العودة إلى الإيديولوجية الرأسمالية التي تحصر الثروة في بدفة قليلة من أفراد المجتمع.
القسم الأول

التصوير الذهني:

1-تعريف الصورة: تعد الصورة الذهنية من بين المصطلحات التي جاءت بما نظرية التلقي بوصفها أهم حدث ينتج من التلقي بعد الانتهاء من عملية القراءة، إذ تترسخ في ذهن القارئ مجموعة من المعاني التي تُعبر عن خلاصة فهمه واستيعابه لمفهوم الموضوع المقرور، وتعتبر لفظة الصورة في مصطلحات اللغة والفلسفة والكتب المخصصة في التلقي يبدع أنها تقترب من بعضها البعض، فقد ورد ذكرها في مجمع لسان العرب في مادة (صور) "تصور أو تصريحاً فتصور أي، والتصوير: التمثيل" (218)، فالتصور مأخوذة من الفعل (صور) الذي من معاني التوحّم والتحليل، ومنها اشتققت كلمة التصوير التي تعني التمثيل المحسود لعناصر الطبيعة.

وعرّفت (مجمع المصطلحات العربية في اللغة والأدب) في مادة (الصورة الذهنية) بقوله: "عودة الإحساسات في الذهن مع غياب الأشياء التي تُبهر أو تعب عنها و في الأدب: قد تكون الصورة الذهنية تشبهاً أو استعارة، ولكن ما يميزها عن غيرها بصفة خاصة هو أنها لا تعتمد على علاقه ذهنية بحثية بين عبارة متجانستين، وإنما وظيفتها الإيجابي بالممموموس، وذك بأن تصور الألوان والأشكال والحركات وغيرها من حالات الأشياء تصويراً كلامياً يدرك القارئ مباشرة" (219)، فالمجمع أعطى تعريفين لمصطلح الصورة الذهنية: الأول يتعلق بالإحساسات الذهنية الموجودة في فكر الإنسان مع غياب الدليل المادي الذي يعبر عنه، أما الثاني فيتعلق بالجانب البلااغي للأدب لترتب الصور البينائية التي تستخدم العلاقة المشابهة للوصول إلى المعنى وتصور الألوان والأشكال والحركات باستخدام عنصرين إيجابيين.

في حين قدمت (موسوعة لاندز الفلسفية) مجموعة من التعريف للمصطلح في مادة (صورة حيالية) وهي: "تسخ حسي أو ذهني، لما أدركه البصر ()... محاكاة ذهنية، ضعيفة عموماً لاحساس(...) خليم عيب من إنشاء فعالية الفكر؛ تركيبات جديدة من حيث صورها" (220)، فالصورة الذهنية عبارة عن نسخ حسية أو ذهنية لما يتلقاه الإنسان بصري ويُعيد عرضه على الدماغ الذي يقوم بعملية تحليل وفك و تصنيف الأشياء حسب طبيعتها، كما أنها عبارة عن

(218) - ابن منظور: لسان العرب، ج4، ص: 473.
(219) - بدر بن هشام، كتاب المنهج (مجمع المصطلحات العربية في اللغة والأدب)، ص: 227-228.
(220) - أندر يريف لاندز: موسوعة لاندز الفلسفية، ترجمة: خليل أحمد خليل، ص: 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 عرف 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 والتأمل، كما ميز بينها وبين الصورة البصرية التي هي عنده "انعكاس موضوع ما، على مرأة، أو على عدسات، أو غير ذلك من الأدوات البصرية ويجري الإيمان بالاستخدام السابق فتحدث عن الصورة الشبكية التي هي الصورة التلقائية لشيء ما يعكس على شبكية العين عندما يعكس الضوء على جهاز الإصهر بشكل مناسب"(222)، فالصورة البصرية تمثل مرئي لما تدركه عدسات حاسة البصر من أشياء خارجية، فهي بمثابة مرآة تعكس الواقع المشاهد، فتعود الصورة عبارة عن نشاط ذهني فيزيولوجي يقوم به الإنسان أو يستخدم عدسات الكاميرا كما يُحدده في التصوير الفوتوغرافي و السينمائي.

فمن خلال هذه التعريفات السابقة نستنتج أن الصورة الذهنية خلف تعريفها من معجم إلى آخر، ففي معجم (لسان العرب) جاءت مفهوم النحت والتمثيل، و في معجم (المصطلحات العربية في اللّغة والأدب) يرتبط مفهومها بالأدب وأصبحت تعبر عن تلك الصور البصرية التي ينجده الأديب عند قيامه ب⋯للكتابة، أما في (موجوعة لاندن الفلسفة) يراد بها المحاكاة والنسخ والتمثيل.

- تحدث فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) عن الصورة الذهنية في الفصل المتعلق بالترakhir السلبيا (passive) وعدها اسمًا أساسيًا للتصور، يقول في ذلك: "إذن فالصوره شيء أساسي بالنسبة للتصور. فهي تتمي إلى الغائب أو غير المتاح و تسعى عليه الوجود"(223)، فالطبع البصري يصاحب عملية القراءة، حيث تقوم الذات القارئة بتمثيل النص في ذهنها، وفعل سبب إدراج الصور الذهنية ضمن التراكيب السلبية يعود أساساً للاستناد السببيا الذي تؤديه الصورة في عملية التحول النصي (224).

---

(221) - شاكر عبد الحميد: عصر الصورة، السليميات والإجازات، مجمع الوطن للمثقفين، الودع، الكويت، (د.ف).
(222) - المراجع نفسه، ص: 10.
(223) - فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجماليه، ترجمة: عبد الوهاب علوبي، ص: 145.
(2005، ص: 10)
القراءة: فهي تشكل ذهني ينتج عن عملية القراءة، يترسخ في ذهن المتلقي بعد الانهاء من قراءة نص ما، كما يمكن أن تتحول الصورةذهنية إلى فعل إبداعي ينتج في ضوئه القارئ نصوصا أخرى، ومن ثمة تغدو قراءاته قراءة إبداعية.

و الصورة الذهنية تقوم بعملية استكشافية لمعطى ذهني أنتجه فعل القراءة، وعلل هذا ما ذهب إليه بول آر. شيلي(225) عندما قال: "كل ما أفرجت به أنطباعا دائما في عقلنا الداخلي"، فالقراءة بوصفها عملية ذهنية تركز في أذهاننا أنطباعا عن كل ما نقرأ، ومن ثمة تتشكل في أذهاننا معاني عدة نستشفها عند القراءة، والقارئ الجيد هو الذي يستفيد من المعلومات المخزنة في ذاكرته"(225)، وتوظيفها في قراءات لاحقة.

كما أشار فولفنغنز إيزر(224) إلى تشكل الصورة عند التجريبيين، فهي الصورة التي تنطبع بما الأشياء الخارجية، يقول في ذلك: "الصورة لدى التجريبيين تعكس الطريقة التي تنطبع بما الأشياء الخارجية على شعور الذهن. فكانت الصور لديهم أفكار عن المدارك"(226)، فالأشياء الخارجية يمكن أن تترسخ في الذهن التجريبي وهي عبارة عن أفكار إدراكية يستخرجها التجريبي من الطبيعة التي يعيش فيها باستخدام البصر.

والصورة الذهنية عند هذه صورة متغيرة حسب موضوع العمل الأدبي، يقول في ذلك: "الصورة في حالة تغير مستمر، وكل صورة لدينا تعد بناءها كل صورة تليها"(227)، يكشف هذا النص عن خصائص الال غر وعدد النبات الذي تتصف به الصورة الذهنية، فهي تغير حسب طبعة الموضوع في حد ذاته، فكل نص صورته الذهنية الخاصة به، كما يشير إلى النص- إشكالية اختلاف الصور الذهنية عن ملتقى إلى آخر تبعا لشدة وقعتها وكتلة حضورها في ذهن.

كما ربط فولفنغنز إيزر(224) بين الصورة الذهنية والقراءة، حيث جعلهما وجهين لحقيقة واحدة، فلا يمكن تصور صورة ذهنية دون قراءة سابقة من قبل المتلقي، ولا يمكن تصور قراءة فعالية دون أن تنتج صورة ذهنية، يقول في ذلك: "الصورة و موضوع القراءة لا ينفصلان. إن هذا لا يعني أن الربط بين العلامات المائلة في الصورة ينتج عن

---

(224) - بول آر. شيلي: القراءة التصويرية- نظم الغفل بأكملها، مكتبة جرمو، المجلة العربية السعودية، ط1، 2010م، ص:43.
(225) - فهد بن صالح الحمود: قراءة القراءة، مكتبة العيبان، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط2، 1427 هـ- 2006م، ص:175.
(226) - فولفنغنز إيزر: فع القراءة- نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة: عبد الوهاب علو، ص:144.
(227) - المراجع نفسه، ص:146.
القسم الأول

التمثيلي و نسقية القراءة

تعرّف الفاعل، حين و إن قام بتلوين محتويات هذه الصور؛ بل معناه أن القارئ اندمج فيما دُعِّع إلى صنعه من خلال الصورة (228)؛ يُشير النص إلى عملية الاندمج التي تحدث بين الصورة والقارئ، فالصورة تدوم مباشرة في ذهن الملتقي عند قراءته للنص، فلا يمكن أن تتصور صورة ذهنية تبقى تعلق في ذهن الملتقي دون وجود قراءة سابقة واعية وهادفة، ومن ثم يمكن القول أن الصورة الذهنية نتيجة منطقية للقراءة.

و في الفصل المتعلق بناء الصور أشار فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) للصورة الذهنية و فرق بين الصورة الأدبية و الصورة في حياتنا اليومية، يقول في ذلك: "إن الصورة هي مظهر لشيء خيالي. إلا أن هناك فرقًا أساسيًا بين بناء الصورة في الأدب و بناء الصورة في الحياة اليومية (229)؛ فالصورة الأدبية تستخدم الخيال على نطاق واسع، لأن الخيال عنصر أساسي من عناصر الأدب، و الملاحظ أن الخيال يعد في نظريتنا سمة مشتركة بين الصورة الذهنية والأدب، و هذا على حلف الصورة الواقعية التي نجدها في حياتنا اليومية و التي لا تحتاج إلى الخيال في بناء الصورة.

كما تحدث فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) عن دور ووجهات النظر المختلفة، وبخاصة وجهة نظر القارئ و وجهة نظر الملتقيين الآخرين في تركيب الصورة الذهنية، يقول في ذلك: "اتخاذ موقع متروك لوجهة النظر الذي تميز بين المواقيع التي ينبغي تبنيها أثناء عملية تركيب الصورة. و هنا مما تصبح زاوية نظر القارئ و متلاقي الظروف متداخلين خلال العملية التصويرية، و بالتالي يعملان حتى على جذب القارئ إلى داخل و قاعة النص (230)؛ فالصورة الذهنية تضع لتركيب مزودين بين وجهة نظر القارئ بوصفه مدعوم يشكل الصورة الذهنية انطلاقاً من وجهة نظره الخاصة، و بين الملتقيين الآخرين الذين يشكلون الصورة الذهنية انطلاقاً من وجهة نظرهم التي يجب أن تعتمد على القراءة بالدرجة الأولى، ومن خلال هاتين الوجهتين تتشكل الصورة الذهنية.

3- الصورة الذهنية في ثلاثة أبعاد المقارنة: عندما ينتهي الملتقى من قراءة النصوص المسرحية الثلاثة تتشكل في ذهنه مجموعة من الصور الذهنية من أبرزها ما يلي:

(228) - فولفغانغ إيزر: فعل القراءة - نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة: عبد الوهاب علوب، ص: 147.
(229) - المراجع نفسه، ص: 147.
(230) - فولفغانغ إيزر: فعل القراءة - نظرية جمالية التجاويح في الأدب، ترجمة: حميد الشهابي و الجلالي الكحلاوي، ص: 32.
القسم الأول

3-1 الصورة الأولى: حب الوطن

الوطن هو ذلك الجزء المكاني المحدد بحدود جغرافية يضم مجموعة من الأشخاص يشتركون مع بعضهم البعض في عناصر مختلفة منها: الدين واللغة والعادات والتقاليد والماضي والمواطن المشترك مما يجعلهم يشعرون بالانتماء المعنوي لهذا الوطن، وما ينتج عنه من علاقة حميمة تجمعهم بعضهم البعض من جهة وبينهم وبين الوطن من جهة أخرى، والنارس ثلاثية عبد القادر علوله بعد أن الصورة الذهنية تمظهرة على شكل مجموعة من المقاتط في شئ نصوص المسرحية بصيغ عديدة ومعاني مختلفة تكشف عن شكل من أشكال الوطنية، ففي مسرحية (الأقوال) مثلا يرد الوطن بمعبن البلاد فنقرأ قول (قدور السواعد): "نما هما في تنمية البلاد\(^{231}\)، فالمستحقة في بناء الأوطان من أعظم الأشياء التي يقوم بها الإنسان، و في مسرحية (الأقوال) ترتن ذكر الوطن بالضحية والوفاء فـ(عكلي) يوصي بمجاهده العظيم بعد وفاته مؤسسة تربوية تستعمله بوصفه مادة علمية، هذا الفعل يجعله رمزا للوطنية، يقول (المسووم): "لا عكلي خواي الوطنية ماتعك خارقة للعالة...الوطنية امتاعك راك موصلها للعظم\(^{232}\)، وفي مسرحية (اللهام) يصبح الوطن المكان المفضل لـ(خليفة) بعد مغامراته خارج الجزائر، يقول (القوال): "رجع للوطن العزيز بعد الاستقلال. قال: كرت وشفت ندخل لبلاد هيكذا لما يوصل الأجل يدفوني مع بوا وجدادي في الحومة.

23) الصورة الثانية: الاشتراكية

تعد هذه الصورة من أبرز الصور التي يمكن أن ترسم في ذهن المتلقى بوصفها الفكرة الرئسية التي ابتنت عليها الثلاثية، وتشكل هذه الصورة في جمل المشاهد المسرحية بصيغ مختلفة، ففي مسرحية (الأقوال) ترتبط الصورة بمبدأ من مبادئ الاشتراكية يتعلق الأمر هنا بملكيت الدولة لوسائل الإنتاج أي يشعر العامل بأنه المالك الحقيقي لها مما يثير إنجازا على الإنتاج كما ونوعا، و هذا ما جاء على لسان المدير (الناظر): "هذه الشركة متعة الدولة الجزائرية يعني متعة الشعب الجزائري الحمدام...") لازم عمالة الشركة يشعروا أنهم مسؤولين بالي الشق الشعبي لشركهم\(^{234}\), وفي مسرحية (الأقوال) يأتي ذكر الاشتراكية بوصفها مشروع اجتماعيا كفيل بتحقيق التطور الاقتصادي، يقول (القوال) على

---

\(^{231}\) عبد القادر علوله: مسرحية الأقوال، ص: 29.

\(^{232}\) عبد القادر علوله: مسرحية الأقوال، ص: 106.

\(^{233}\) عبد القادر علوله: مسرحية اللهام، ص: 179.

\(^{234}\) عبد القادر علوله: مسرحية الأقوال، ص: 29.
لسان أحد الموظفين: "فلمحلينا مشروع اجتماعي اليمن يفيد البلاد" (235)، في مسرحية (اللّام)،
تصبح الاشتراكية منهجاً سياسياً ونظاماً دستورياً يؤسس لمرحلة جديدة في تاريخ الجزائر، فنقرأ
مثلًا قول (المفتش): "التسير الاشتراكي" (236)، في ضوء الأمثلة السابقة نلاحظ أن الاشتراكية
كمصطلح إيديولوجي ورد ذكرها في المشاهد المسرحية بطريقة غير مباشرة من خلال ذكر
إحدى مبادئها وهي ملكية الدولة لوسائل الإنتاج أو بطريقة مباشرة حين ذكرت اللحظة في
حد ذاتها و هنا أضحكت الاشتراكية نظاماً سياسياً و مطلباً اقتصادياً تسعى الشعوب إلى تحقيقه.

3- الصورة الثالثة: النضال النقابي:
يعرف العمل النقابي بأنه تنظيم مدني ومرخص
هب يلتقى فيه العمال لعرض أفكارهم ونقل انشغالاتهم إلى المسؤولين تخفيف الظروف
عمله، وفي الثلاثية تظهر هذه الصورة في العديد من المقاطع منها ما ورد في مسرحية (الأقوال)
في مشهد (غشتام) الذي يروي له (عمر سعود) جانبًا من نضاله النقابي، يقول في ذلك: "الشهر
الأول الذي بدئت فيه دخوله للنقاب ( ...) عندهما ما ضرورا العمال و في النهاية أدمنا
الحقوق اللي طلبتها النقابة قيمة عام خلصها ... في ذلك الوقت حاجة كبيرة ... كانت النقابة
عينية و التي يكمل باسم العمال عافر قيمة العمال" (237)، وفي مسرحية (الأجواء)
توفر صورة النضال النقابي عن الحضور المتميز للفرع النقابي في مختلف هياكل الدولة، كما
هي الحال في قول (جلول الغاهي) الذي يروي لنا حملة الفرع النقابي الخاص للمسؤولي
مساعدته، يقول في ذلك: "لاحروا وعود من الفرع النقابي" (238)، و في مسرحية (اللّام)
تترسخ في ذهن الملتقي صورة النضال النقابي، وهو يقرأ قول (القوّال): "كان أبوب الأضرم
أب برههم الحجول في ذلك الوقت عامل فلّاحي خدم عند العمر و كان رائد الحركة
النقابية" (239)، يلفت هذا المقطع-انتابنا إلى قضية النضال النقابي في فترة الاستعمار الفرنسي,
ف ... (أبوب الأضرم) على الرغم من صعوبة عمله إلا أنه استطاع أن يخصص وقتاً للعمل النقابي.

---

(236) - عصيدة القادر عضيلة: مسرحية الأئشمام، ص: 211.
(237) - عصيدة القادر عضيلة: مسرحية الأقوال، ص: 45.
(238) - عصيدة القادر عضيلة: مسرحية الأحضاو، ص: 147.
(239) - عصيدة القادر عضيلة: مسرحية الأئشمام، ص: 157.
القسم الأول

النقاط وأسماء القراءة

3-4  الصورة الرابعة: التضامن: يبدو لنا أن التضامن من الصور الإيجابية التي يحتفظ

بها المتلقي عند انتهائه من عملية القراءة، وتبرز هذه الصورة في مشاركتها المختلفة منها ما ورد في

مسرحية الأقوال على لسان (غشام) وهو بين لابه (مسعود) بعض الحقائق المتعلقة بتضامن

بعض المعاصر الفرنسيين معه، يقول في ذلك: "الخيار اللي داراوي فيه والتضامن اللي عونني

به كنت حاسب براكة العلم و السينيول دوزك معتهم وسيلة برك في تحقيق الزهر

والبراك.. خوسي و احباني عونوني وحلفنا عليها المشقة اللي كنت فيها عند

الحصاد.. عونوني باش خرج من الاستغلال اللي كنت فيه.يتعدوا معها و ينتمي خرجوا

ضد بن عمهم(240)، كما يكشف هذا المقطع عن مرحلة مهمة في تاريخ الجزائر ألا وهي

مرحلة الاستعمار وهنا ترتبط الصورة الذهبية بالقضي القريب و تستدعي المرجعية

التاريخية لربط الصورة الذهبية بتطورها.

و في مسرحية (الأقوال) ترسخ قيم التضامن بين العمالة في ما بينهم على الرغم من

اختلاف وظائفهم، وتبرز هذه القيم خاصة في المناسبات و الأعياد الدينية، عندما يقرر (الحب

ربوحي) ومن معه دعم عمالة المثليين المطرودين من عملهم بسب نضاهم النقابي، فقأ رأوله:

"عندنا عمالة المثليين رأنا نشوفهم العيد قرب نعاونوه(241)، و في مسرحية (اللثام)

اقترن التضامن بالنضال النقابي كما يظهر في قول (القوال) وهو يروي لنا جانا من نضال

(جلول):

"سعةات يصرف من جيبه على المراك

عمنَّق في النضال واتمتع بسراره

دخل واجبه الجو سلبه التضامن"(242)

3-5 الصورة الخامسة: الاستغلال: من بين الصور الذهبية السلبية التي ترسخ في

ذهب المتلقي بعد الانتهاء من القراءة قضية الاستغلال بشن أنواعه، ففي مسرحية (الأقوال) بعد

(الجيالاي) يروي لنا من خلال (زينة) أخبار ذلك المسؤول الجزائري المستغل، يقول في

ذلك: "العمل موله جزيري كاسب ما كاسب في الجزائر و في فرانس.. زيد خالي

(240) - عبيد الفناد: مسرحية الأقوال، ص: 44.
(241) - عبيد الفناد: مسرحية الأقوال، ص: 101.
(242) - عبيد الفناد: مسرحية اللثام، ص: 156.
زيد... منذ سينو و حنا نخدموا فيه عشر ساعتين و طاعش ساعلة. مستغلين و صابرين على اللقمة (243) العمال مغينة ما صابية الوين و ساكنة. منهم اللي اعمات عينيه من الماء القاطع و اطرد منهم اللي طاح موات ووادى معا سرته، فالعمل لساعات طويلة و بأجر زهيد شكل من أشكال الاستغلال الذي يهدف إلى تحقيق أكبر ربح ممكن بكثافة زهيدة، فضلا عن النتائج العويحة التي يتركها الاستغلال على العمل.

وفي مسرحية (الأجواء) يبرز شكل من أشكال الاستغلال في مشهد (علاف) في قول (القوال): "جهودهم مسروقة" (244)، يعود الضمير الجمعي الغائب (هم) على أولئك العمال البسطاء الذين يستغلون من قبل أصحاب العمل، هذا استخدم المؤلف لفظة (مسروقة) للدلالة على الاستغلال، وهو نفس المعنى الوارد في مسرحية (اللثام) في قول (القول) وهو يروي لناجانا من حياة (جلول)، فنقرا قوله: "جهده النافع مطوف" (245).

في ضوء ما تقدم يتبنا 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 مثل إلى آخر حسب مستوى حضور الصورة في ذهن القارئ.

---

(243) عبيد القنادر عماولة: مسرحية الأقاجوان، ص: 73.
(244) عبيد القنادر عماولة: مسرحية الأجواء، ص: 81.
(245) عبيد القنادر عماولة: مسرحية اللثام، ص: 156.
د- الفراغات النسّمية:

تعتبر فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) في الفصل المتعلق بـ"اللاطألات بين النص و القارئ"، فاللاطألات نشاط تركبي في حد ذاته يثيره الملتقى عندما يلاحظ أن هناك قطعاً في مسار القراءة، يقول في ذلك: "اللاطألات بين النص و القارئ يثير في القارئ نشاطاً تركبياً، و يتخذ هذا النشاط بنية محددة بالفراغات وعمليات النسخ الناجمة عن النص، وهذه البنية لتحكم في عملية التفاعل" (246). فالفراغات تثير في الملتقى نشاطاً تركبياً تجعله يستخدم مخزونه الذهني هدف الزبائن بين أجزاء النص المبتدء، و عند قيامه بعملية الربط يحدث هناك تفاعل بينه وبين النص.

كما أن الفراغ يشير إلى مساحة فارغة و صلة مفترضة يجب على الملتقى ملؤها، يقول فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser): "الفراغ يشير إلى مساحة فارغة في النسخ الكلي للنص يؤدي ملؤها إلى تفاعل الأنماط النصية" (247). فالفراغ الموجود في النص عبارة عن مساحة فارغة وضعت من قبل المؤلف بهدف إحداث التفاعل بين الملتقى ونصه، وبخاصة عندما يستخدم المؤلف في ملء هذه الفراغات بما يناسب من معنى انطلاقاً من مُعطيات النص، وفي هذا المنحى يقول أمبئو إيكو (Umberto Eco): "النص إنّه هو إلاّ نسيج فضاءات يشبه وفرجات يبغي ملؤها" (248). فالأنسَّاس يشكل من مجموعة من الفراغات يضعها المؤلف بهدف جعل الملتقى يتفاعل معها، وملاحظ أن المؤلف استخدم مصطلحين (فضاء) و (فرجات) للدلالة على الفراغات.

(246) - فولفغانغ إيزر: "تصوّر الفن النصي في الإبداع الإبداعي النصي و الفن و المثلى، يقول في ذلك: "بدأ الآن في إلقائه نظرة فاحصة على الوظيفة الأساسية للفراغ فيما يتصل بعملية التوجيه."

(247) - الأسماء مجهولة، ص: 187.

(248) - أمبروست: "الرى في الحكماية- التعاليم التأويلي في النصوص الحكماوية-، ترجمة: أنتونيو أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1996، ص: 63.
القسم الأول

التقليدي و نسقية القراءة

التواصل. فإذا كانت الفجوات دليلاً على تعطيل قابلية الربط بين مقاطع النص، فهي في الوقت نفسه تمثل شرطاً للربط. لكنها ليس لها ضموم محدد في حد ذاتها" (249)، فمن بين الوظائف الرئية التي تُؤديها الفجوات النصية تحقق التواصل بين النص ومتلقيه، و الفجوات تُعطي مسار التقليدي عند القارئ غير أنها في الوقت ذاته تُديدة بشكل أساسيًّا لتحقيق التواصل بين النص ومتلقيه، وهذا فهي تؤدي في نظرنا دورًا محورياً في عملية التفاعل بين النص والقارئ، يقول فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser): "يمكن إدراك الدور المحوري الذي يلعبه الفجاه في النفاذ بين النص والقارئ من الأفكار المتبادلة للتفاعل التي يقوم بتنظيمها" (250)، ومن هنا نرى أن الفجوات النصية هي استراتيجية يضعها المؤلف في نسخه لمفرد القارئ في عملية التلقائي ومراعاة التفاعل الذي قد يكون بين النص ومتلقيه الذي يبقى يتساءل ويستفسر عن سبب هذا الفجاه، وبعض الأحيان قد يشعر بالقلق والتوتر إزاء هذا الانقطاع.

وبناء على ما تقدم يمكن القول بأن الفجوات النصية تفسح المجال لمحيال التلقائي الذي يعمل على فتح بور الاقتراحات تجعل التلقائي يُنيح نفسًاً جديدًا انطلاقاً من فكرة فك شفرة الفجوات، وتبرز فكرة الآفاق الإبداعية الجديداً التي يُتيح للملحقي فرصة إبداع نص جديد من خلال مرجعياته الثقافية، مما يجعله يحقق أمرين: الأول يتعلق بتثبيت الإشارات اللغوية الدالة على هذا الفجاه و التي يمكن أن تطلق عليها المعرفة الاستباقية للفرج، أما الأمر الثاني ف يتعلق بمحاولة الملتقي التعرض لهذا الفجاه ومرافقة الفعل الذي دل عليه، وذلك بإدراج أفضل لغوية أخرى مستمدة من ثقافته للسند الفجاه الموجود.

إن السعي وراء استكمال المعنى هو الهدف الرئيسي لكل قارئ يسعى إلى تقديم خبرته المعرفية و استدعاء الخلفيات الثقافية و الاجتماعية المحيدة بالعمل الأدبي، كما أن النص الأدبي لا يفضل بالضرورة على كل المعاني بل يترك المجال مفتوحا أمام التلقائي لاستكمال المعاني الأخرى وربط المعارف والمدارك مع بعضها البعض، وعملية الربط تعد وظيفة إبداعية يقوم بها الملتقي لربط الأجزاء مع بعضها البعض والهدف واحد يكمن في مساعدة الملتقي على فهم التص و استيعاب مضامينه المختلفة.

---

(249) - فولفغانغ إيزر: فعل القراءة- نظرية في الاستجابة الجمالية- ترجمة: عبد الوهاب علوب، ص: 197.

(250) - المراجع نفسه- ص: 204.
ومن الذين تناولوا قضية الفراقات ودورها في التص الأدبي نجد أمبرتو إيكو (Umberto Eco) الذي أشار في كتابه (التأويل والتأويل المفرط) إلى دور المتلقي في ملء هذه المساحات البيضاء، يقول في ذلك: "إن التص النسبي من الفراقات البيضاء والنجوات التي يجب ملؤها، وأن الذي أنتجها (أرسلها) كان ينتظر دائما أن يتملؤه... التص آلية بطيئة (اقتصادية) تعيش على فائض قيمة المعنى الذي يدخله فيه المتلقي، ولا يعقد التص بالإطاب إلـ في حالات التصنيع القصوى والاهتمامات التعليمية المفرطة أو حالة الضغط المفرط إلى الحد الذي تنتهك فيه القواعد التخطيطية العادية، ثم لكي يمر التص شيئا فشيئا من الوظيفة التعليمية إلى الوظيفة الجمالية يريد أن يترك للقارئ المبادرة التأويلية".(251)

في ضوء هذا التصور يضح لنا أن أمبرتو إيكو (Umberto Eco) أطلق على الفراقات النصية مصطلحاً آخر هو الفراقات البيضاء، ولعل مصطلح الفراقات البيضاء ينتم إلى التواصل الواسع الذي ينتج المتلقي في التص الذي يُعد عادةً آلة قابلة على فائض المعنى، كما حدد الحالات التي يتعَّق في التص بالإطاب، وهي:

- حالة التصنيع القصوى.
- حالة الاهتمام المتزايد بالجوانب التعليمية للتصنيع الأدبي مما يفقد التص حاضته الجمالية.
- حالة الضغط المفرط على المعنى إلى درجة الخروج عن القواعد التخطيطية المعترف عليها.

لكي ينقل التص من وظيفته التعليمية إلى وظيفته الجمالية يجب على المؤلف أن يترك للمتلقين مجالاً تأويلياً يستقصي من خلاله المعاني الخفية للتصنيع، ومن ثم البحث عن القصصية.

و تختلف الفراقات النصية في المسرح عن غيرها من الأشكال الأدبية والقصصية الأخرى كالأروءيز (Roman) والقصة مثلها. ولعل هذا راجع إلى طبيعة التص المسرحي الذي يتميز بتنوع أشكال السرد داخل الفعل المسرحي لانفتاحه على التحريب، لهذا فالمتلقى هنا يكتف من عملية المراقبة، ويسعى إلى الكشف عن أهم الفراقات النصية التي تعني فهمه وتحليله، فهذا (251) - أمبرتو إيكو: التأويل والتأويل المفرط، ترجمة: ناصر الحلواني، ص:202.
القسم الأول
التلقي و نسقية القراءة

الانفصال (Disjonction) بين الأفعال التعبيرية للنصوص 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 النص، و يتخذ إزاها مجموعة من الإجراءات منها:

- تعزيع مواطن الفراغات داخل النص المسرحي، و تحديد نوعيتها.
- إبراز الخصائص الفنية و الجمالية لهذه الفراغات.
- بالفراغات بما يتناسب مع سيرورة المعنى داخل الفعل المسرحي.

فمن خلال هذه الإجراءات الفنية تحدث هناك عملية تواصل بين المتلقي ونصه، فيزول ذلك الغموض داخل النص، كما يستعين المتلقي ميخاله للكشف عن العناصر الخفية الموجودة داخل النصوص في محاولة منه لإحداث الصلة بين العناصر المختلفة و فلما الفراغات البادئة، و من مثابة إنستشاد نص جديد، وهنا يرجع الفضل للمتلقي في إنتاج المعنى المفقود و إعادة تشكيك النص (252)، ومن ثم يصبح التعديل و التنسيك و إعادة المراجعة إحدى الأدوات التي قد تطور على النص.

و الدارس لتلائمة عبد القدار علوله يجدنا تضم مجموعة من الفراغات النصية، و سنحاول أن نستطيع آلية تظهرها -قدر الإمكان- و نبين مدى تأثيرها على المتلقي، وهي:

1- التقطيع في النص المسرحي: أدى التقطيع في الفعل المسرحي إلى مجموعة من الفجوات اللافتة التي أدت إلى توتر كبير في ذهن المتلقي مما يحقق مسار الفهم لديه، و تجعله يتساءل عن سببه، و مما لاحظ أن هذا التقطيع يظهر بشكل بارز في مسرحية (الأقوال) مقارنة بمسرحية (الأجواء) و (الثم)، و لعل هذا راجع إلى طبيعة الموضوعات بالدرجة الأولى، فالتلقي يجد نفسه أمام مجموعة من الفراغات أدت إليها التقطيع في فعل السرد الذي قام به (القوال)، ففي مشهد (غشاوم و ابن مسعود) مثلاً ينتمي فعل السرد من الحديث عن الوصية التي أراد الأب أن يوصي بها ابنه إلى الحديث عن شخصية الجد (دابود)، يقول (غشاوم): لا علينا كيف أبديت أنا غشاوم ولد دابود في الحياة ... توت جد دابود (253)، يبدو لنا أن هذا


(253) - عيد القادر عنسل: مسرحية الأقوال، ص:41.
المقطع المسرحي يثير الدهشة في نفسه المتلقى ويجعله يتساءل عن سبب الاستطراد والعودة
للحديث عن أحداث سابقة والتي تتعلق بوفاة (داود) وما يهدد من استحضار صورة الجد في
هذا المقطع؟ كما يحدث التقطيع في الفعل المسرحي حينما تنقل الشخصية من فعل مسرحي إلى
آخر، وهذا ما نلمسه في الحوار الذي جرى بين (الجبلاني) و (زينوبة). يقول (الجبلاني): "وعينا
شكاية من جهتنا...بردت خالي غطيني قالت زينوبة...كسل يده وجد مديل أخر
غطاؤها به وقال لها ترقصي زينوبة...قالت له إلا زيد احكي في القصة. أوقفنا في الشعر
و الشعر تعود مرتين ماشة مرة. (254)

من هنا نصل إلى نتيجة أن النص المسرحي عند عبد القادر علوولة مبين بطريقة معينة
تستلزم حضور القارئ للربط بين كل هذة الأجزاء وإعادة ناثها، ومن ثم يحدث فعل
المشاركة بين القارئ والنص، أي يقوم المتلقى بوظيفة الوصل عندما يدخل القارئ ويقوم
بالربط بين هذه العناصر المفككة وإعادة بناء الانسجام النصي بينها، كما يسجل أيضا في هذا
النص ظاهرة التغيير المفتاحي في الأصوات الساردة من سرد يدوره (القرآل) بطريقة خاصة إلى
سرد تؤديه الشخصيات.

(2-التقطيع في فعل الحوار: تحدث فولفغانغ إيبرر عن (Wolfgang Iser) عن
شكل آخر من التقطيع هو التقطيع في فعل الحوار، فالانتقال من حوار إلى آخر يُشكِّل حلقة
مفقودة تُثبت ذهن المتلقى، ويجعله يتساءل عن سبب هذا التقطيع، يقول في ذلك: "إن الشيء
المفقود في المشاهد التي تبدو تأهله في المفاهيم التي تنبثق من الحوار هو ما يبحث القارئ على
ملل الباراتب بواسطة الإسقاطات. حيث يبحث القارئ داخل الأحداث ويلزم بإضافة ما
يُلمح إليه فيها من معين من خلال ما لم يذكر" (255)، يشير النص إلى تلك المشاهد التي تبدو
تأهله عند المتلقى لكن لها وقع على الحوار، وكذلك إلى تلك الفصول النصية المبتدئة من
التقطيع في فعل الحوار الذي يحدث التواصل بين القارئ ومتلقين، فعل هذه الفصول بما
يتناصب مع المشهد يجعل القارئ ينساق وراء هذه الأحداث. وهو يدخل بين مقاطع المشهد
و يحاول الربط بين أجزاء الحوار المخفوف، يجعله يتناسب مع طبيعة الأحداث، ومن ثم يُعيد

-- عبد القادر علوولة: مسرحية الأقساد، ص: 75.
-- فولفغانغ إيبرر: فعل القراءة- نظرية حالية التحاقب في الأدب، ترجمة: سعيد الحمداني و الجبلاني الكندية، ص: 100.
القسم الأول

يشكل المشهد من جديد، والدارس للثلاثية يجد أن التقطيع في الحوار يظهر في مسرحية 
الأقوال (الالتباس)؛ ففي مسرحية الأقوال يلمس المتلقي التقطيع في عدم استكمال (الجيلالي)
الحوار الذي دار بينه وبين (زينوبة)، فقرأ قوله: "اتبعتت واللهم روح قول للي
يسموكم بالاشتراكيت يخدمون)... فهمها الجيلالي في الاشتراكية (256) - قالته لزينوبة زيد
يا خالي (257)، بعد الحوار الذي دار بين (زينوبة) وخطاها (الجيلالي) يتدخل صوت (القول)
في قوله (فهمها الجيلالي في الاشتراكية) ليعود الحوار من جديد بطلب من (زينوبة)، هذا التقطيع
 يجعل المتلقي يتساءل عن الحوار المختوط بين (زينوبة) وخطاها (الجيلالي) الذي كان موضوعه
الاشتراكيت.

وفي مسرحية (الالتباس) يكتشف المتلقي التقطيع في الحوار الداخلي، كما يظهر في حديث
(برهوم الخجول) مع نفسه، فقرأ قوله:
"أعطوني نزيت واحنف الابن المصنع

outine متنوع

خارج العمل

مستحلب

باطل... من عندي

ليه دار بوكأً

أعطيه الشبان علم فهم الحرفه و حب العمل (257)، بعد الحوار الذي دار بين (برهوم
الخجول) و نفسه تتسائله أصوات غريبة تحدث الدهشة لدى المتلقي، و تجعله يتساءل عن
مصدرها و سبب وجودها في الحوار، و يجعله يعيد بناء الحوار الداخلي من جديد بحذف المقطع
أو إعادة صياغته من جديد، كما تمت تلك التدخلات التي يقوم بها المؤلف من خلال شخصية
(القول) فتجدد تفاعلي القارئ و يجعله يضطر أمام هذه الانقطاعات التي توقف مجرى تطور
الأحداث، و تحدث حالة من الانتظار و الترقب.

---
(256) - عبيد القادرين عالم: مسرحية الأقوال، ص: 73
(257) - عبيد القادرين عالم: مسرحية اللتباس، ص: 161-162.
القسم الأول

اللفظي و نسقية القراءة

3-الصفحات الفارغة: إن المستقرئ لثلاثية عبد القادر علولاً يجد أن المؤلف شكل فراغات بين المشاهد المسرحية من خلال هذه الصفحات الفارغة (البيضاء) التي تظهر في نهاية كل مشهد من المشاهد وبداية كل مشهد، وليست هذه الصفحات الفارغة تقنية تُستخدم من قبل المؤلف هدف التواصل بين النص والمثلقي، فهذه الصفحات تدعو المتلقي إلى استكمال القراءة بكثيارة جديدة من إبداعه.

4- الإضمار (Ellipse): جاء في مجمع (الرائد) في مادة (أضمِر) قوله: "أضمِر إضماراً (...اً)الأمر: أخفاه "(258)، فالإضمار في اللغة هو الإخفاء، وورد في قاموس (مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص) في مادة (الإضمار) قوله: "إجمال عنصر الملفوظ غير الضرورية لتوأَّم الرسالة" (259)، فالإضمار هنا يأخذ دلالة سيميائية لارتباطه الوثيق بالمعنى جاء معمى إجمال بعض عنصر اللغة غير الضرورية، وعند الجمع بين التعبيرين نصل إلى أن الإضمار يُفيد (الإخفاء والإجمال).

و الإضمار في ضوء نظرية التلقني يُعد من بين عنصر الفراغات النصية التي تعتمد عليها المؤلف لدمج المتلقي في عملية بناء النص؛ إنه تلك الحلقات المفقودة في الفعل المسرحي، ذلك الجانب المهم الذي يفتح مجالاً لتوأَّم و ينطلق ملكة التحليل عند القارئ من أجل الوصول إلى تشكيك هذه الدلالات الحركية واستكمال الجزء غير المكتوب، ومتلقي عندما يقرأ ثالثية عبد القادر علولاً تستوقفه تلك المشاهد المضمرة التي تجعله يتساءل عن سبب وجود هذا الاضمارات وهدف منها، ونجد الإشارة أن هذه الاضمارات ليس بالضرورة أن توجد في كل المشاهد والنصوص المسرحية بل تُنْقَع إلى طبيعة الموضوع.

و عند استفراغنا للثلاثية لاحظنا وجود هذه الاضمارات في مسرحية (الأقوال) والآجواء؛ فهي مسرحية (الأقوال) يظهر هذا الإضمار في الحديث الذي دار بين أم (زينوبة) والعموز) هذا الحدث الحفري الذي يجعل المتلقي يتساءل عن موضوع الحديث و طبيعته، يقول (القول): "مشات تنسى و في الرجوع تقيل الخطوة شافت أنها تشاند و العجوز تانية يذكرها فهما" (260)، وكذلك في مشهد الحوار الذي دار بين (الشابة) و (الشاب).

(258) حاور مسعود: مجمع الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط. 7، 1992م، ص: 85.
(259) روشن بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص: 63.
(260) عيده القاين: مسرحية الأقوال، ص: 60.
يتسلل المتلقي عن الموضوع الذي دار بينهما، و عن مصيرهما بعد الوصول إلى محطة القطار، يقول (القوَّال): "العازب يقول للعاذبة إذا بغيت تشير في عينيك حين ما نوصلنا نتديك نريف (261) نرويلاك"، كما يُحكي المشهد طريقة انتقال (غشام) من الريف إلى المدينة، والكيفية التي جاء بها (خومسي) إلى الجزائر.

وفي مسرحية (الأجواء) يقرأ المتلقي حديث (حارت الحديقة) وهو يتحدث عن الجواسيس، ويبيِّن يتسلل عن الجواسيس الذين يتحدث عنهم، من هم ولماذا يتحسسون على حديقة الحيوانات؟ يقول (حارت الحديقة): "نعم في السماء للجواسيس كانش طيارة عمودية. تخط الأ جاسوس بهؤود (262)، وفي المشهد (الجعب الربوحي) يحضر أمامنا حذف في مشهد التقاء الأولاد مع (السي الحاج إبراهيم،) بوساطة التي تحتضنهم بما على طعام الصفرجل لإطعام حيوانات الحديقة، يقول (الجعب الربوحي): "الصفرجل هذا يسمى الأولاد تبرعوا باسم السي الحاج إبراهيم (263)، من هنا نصل إلى أن الإضرار يعد أحد النتائج التي وظفها عبد القادر علما لتنشيط ملكة الخيال لدى المتلقي وفتح مجال التأويل أمامه لاستكمال هذه النغمة وبناء المعنى في المشاهد المحدودة.

5- نسق النفي: حاول فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) أن يضيف شكلا آخر من أشكال الفرغ وهو مصطلح النفي (Négation) ويشير المصطلح إلى إمكانية المؤلف إلغاء مختلف العناصر المألوفة عند المتلقي، ومن تناول إلغاء تمهيداً مختلفة داخل النص الأدبي، يقول في ذلك: "كل من القياسات وأشكال النفي تضبط عمليا النواحي التي تُطرقها المختلفة الخاصة. فالقياسات تترك الروابط مفتوحة بين المنظورات في النص والتأليل تحت القارئ على التنسيق بين هذه المنظورات، وبكلمات أخرى تحت القارئ على إنجاز الأعمال الأساسية داخل النص، أما مختلف نماذج النفي فستحتاج العناصر المألوفة أو المحيدة لكي تعمل فقط على إلغائها. ومع ذلك فإن ما يُلغى يبقى ظاهراً، وللتأليل فإنه يحدث تعديلات في موقف القارئ تجاه ما هو..."
تُحدد عملية التواصل من خلال عملية الرنط والتنسيق بين المنظورات النصية المختلفة، وتدعو القارئ إلى إنجاز العمليات المختلفة داخل النص، كما أن نماذج النفي المختلفة تعمل على إلغاء العناصر المألوفة لدى النتيجية مما يجعل القارئ يعمل على تعديلها بما يتناسب مع موقفه منها.

إن الكاتب المسرحي عند كتابته لنِسِمْه المسرحي يُمارس نفياً جماعياً مجموعة من الموضوعات بغية إخلال غيرها ملحماً، سواء على المستوى العاجمي أو الديلي، يهدف تحقيق التفاعل بينه وبين المنتقى (265)، ويتشدد النفي هنا على شكل إلغاء الكاتب لفوات المعايير الاجتماعية والتاريخية من وعي النتيجية، أو قد يظهرها، ولكن بصورة مشوهة مما يحدث ارتباطاً في ذهن النتيجى، ومن ثمة يتعطل الرصيد التصفي بسبب هذا النفي لهذا يحتاج المنتقى إلى طاقة أخرى موازية تعمل على إحداث التوازن بين الفيروس الموجود في النص و بين الفعل المسرحي يمكن أن يُطلق عليها (طاقة الأثبات المرجعية) التي تستدعى الفضاء المعرفي والمراجعتين الثقافية والتاريخية الاجتماعية التي يزخر بها النتيجية، فحدث هذا نوعاً من أنواع التفاعل بين النَسَم وتلتقيه.

و يرتبط نسق النفي بالجوائز النفسية للنَسَم الذي يحتاج إلى هذه الطاقة لرصد العوازم المفترضة من العوازم الحقيقية، فعلى الرغم من الخصوصية الواقعة للمسرح كونه عرضًا يعمل على تمثيل العوازم الحقيقية إلا أن النفي يجهله إلى مصدر إيهام يخرج المسرح من خصوصيته الحقيقية إلى عوازم افتراضية؛ لأن النفي الذي يصدره النتيجى من خلال قراءته للنص المسرحي أو مشاهدته للعرض المسرحي يمكن أن تكون له تبعات على الفعل المسرحي منها الحكم بالرفض الذي يصدره النتيجى حين قراءة العمل المسرحي وهو رفض يهدف من خلاله إلى طلب تعديل الفعل المسرحي أو المطابقة بتغيير مسار فعل السرد أثناء عملية القراءة، و يُدرس النفي-في ضوء نظرية النتيجى- من خلال عنصرين:


- سُهِّلُم: محمد إقبال عروي: مفاهيم هيكالية في نظرية النتيجى، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ع3، مژ37، يناير-مارس 2009م، ص:55.
1-5- النخلي (*) عن البنية النصية:

تتحلى الينبأ الرافر علولا أثناء صباغته للمسرحيات الثلاثة، فكيف يفعل دور القارئ أكثر وقد يمثي في بيئة النصوص المسرحية من جديد على الرغم من أن النخلي عن البنية النصية من شأنه أن يُعتبر صفة بيئة معين لهداه، ويتم النخلي عن البنية النصية من قبل المؤلف من خلال مجموعة من العناصر منها:

1-5-1- تكرار الأحداث: يُوصى فعل تكرار الأحداث إلى هدم البنية النصية لدى الملتقي وجعله لا يستوجب مسار الفعل المسرحي جيدا، و المستقر لدى العائلة عبد القادر علولا يتجد أن الأحداث تكرار كثيرا، وقد يناسب في المشاهد التي تضم الأغنية الشعبية كما هي الحال في مسرحية (الأجواء) و (الدام)، وستسعين بالجداول التالي لإحصاء أهم الأحداث المكررة:

<table>
<thead>
<tr>
<th>الصفحة</th>
<th>العدد</th>
<th>المشهد</th>
<th>المسرحية المكررة</th>
<th>الرقم</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>79-80-81</td>
<td>5</td>
<td>علال الزبال ناشط ماهر في المكان</td>
<td>الأجواء علال</td>
<td>01</td>
</tr>
<tr>
<td>102-104-105</td>
<td>6</td>
<td>قدور الآكل و علاء وب две جهود في البلايغ والـ فيض و حش المرأة و الآلداء تقبل في صدره الكالكور</td>
<td>الأجواء بركة بزور</td>
<td>02</td>
</tr>
<tr>
<td>125-126</td>
<td>4</td>
<td>رمز قش المنصور بالدغ والمسمٍّة سرحه في تقاعد يريح من الحدة من الأحوال المنصور تنهت و عن ينها تقول بينونان دما</td>
<td>الأحوال</td>
<td>03</td>
</tr>
</tbody>
</table>

(*) استنادًا إلى مصطلح (الدم) الذي وجدناه عند عبد الوهاب علوب في ترجمته للكتاب فـ فـ لقراءة على قولها إيسير و (Iser) لأنه لا يناسبـ في نظرنا مع طبيعة البنية النصية.
القسم الأول

النقـة والنقـة

| 487 | 101 |

في ضوء هذا الجدول نستطيع أن التكرار (Réduplication) في الأحداث ورد في مسرحية (الأجواد) في مشهد (علال) و (قدور) و (المصورة) (سكينية)، وفي مسرحية (اللثام) في مشهد (جلول) و (عثمان)، فهذا التكرار من شأنه عرقلة مسار التلقى لدى القارئ، لأنّ حذف هذه المشاهد لا يُؤثر على تسلسل الأحداث.

5-1-2- نقاط الحذف: 
(...): تؤدي نقاط الحذف الموجودة في الثلاثية وظيفة جمالية فهي بمثابة مساحات جمالية تركز المؤلف لحيال المتنقي، ومن ثمّ فهي عبارة عن فضاءات وسياقات لعبارات مسكونة عنها تسجّل للمتنقي أن يصيغها انطلاقا من روئته الخاصة المثبتة من موروثه الثقافي، فالتنقي يجد نفسه أمام مجموعة من المقاطع المخدوقة التي من شأنها أن تعرقل مسار القراءة وتنقص من قيمة الفهم والاستيعاب لديه، ولعل هذا الحذف يهدف إلى فتح مجال التفاعل بينه وبين الملتقى.

ففي مسرحية (الأقوال) يتجد المؤلف يوظف خصائص الحروف المكتوبة بالفرنسية كما يظهر في قول (غشنام): "تكونت (L U.G.T.A) في الجيّلية" و "الحركة النقابية كانت" تغلي (266)، وفي مسرحية (الأجواد) يظهر هذا الحذف في قول (الحبيب الروحى): "أي عيندي يا بني يا. رمز الزين والحرية" (267)، تعتمد استكمال اسم النداء الورد بعد حرف النداء (يا) يفتح المجال أمام الملتقى لاستكمال ما تبقى من فراخ، وفي مسرحية (اللثام) يظهر هذا الحذف في الحوار الذي دار بين (الشريطي الأول) و (برهوم الخجول):

"الشريطي الأول: هاى خويى هاى... غير ما تخليش... هاى مطلع يدٍ للسماء.

---

L'Union générale des travailleurs algériens: L U.G.T.A

(266) ع يعد الفنادن علي مسلسلة: مسرحية الأقوال، ص: 49.

(267) ع يعد الفنادن علي مسلسلة: مسرحية الأجواد، ص: 101.
برهوم: السلا... السلا...

الشرطي الأول: معندي سلاح يابني عمي... الجؤي خاوي شوف بعينيك.
برهوم: اللاء اللاء راك راك غـ..." (268) ، وكذلك وردت على لسان
(الشرطي الثاني) في قوله: "جيت جـ جـ جـ " (269) ، فهذه الحروف تُساعد
المتلقي على التواصل مع النص المسرحي، ومن ثم محاولة صياغة النص من جديد، فعدم معرفة
الكلمة يثير انتباه المتلقي و يجعله يطرح مجموعة من الأسئلة حول ماهية الكلمة و بسبب توظيف
المؤلف لها، ويُخدر الإشارة أن عبد القادر علوله في توظيفه لهذه الحروف يبعده بنقاط الخذف
وهذا إنّما على شيء فهو بدل على النغمة في مشاركة المتلقي في كتابة النص من جديد.

5-1-3- استبعاد تقاليد الكتابة المسرحية: يعد استبعاد تقاليد الكتابة المسرحية شكلًا
من أشكال التخلي عن البنية النصية، فالمتلقي يجد نفسه أمام نص مسرحي غريب الشكل أي
جاءت بعض المشاهد على شكل أغنية شعبية يُوديها (القوال)، وبخاصة عندما يتحدث المشهد
عن شخصية واحدة، فهذا التفكك الموجود بين الشخصي و النص المسرحي من شأنه أن يُعيق
عملية الفهم، وتظهر هذه التقفية في مسرحية (الأجواد) في مشهد (علول)، فهذه الشخصية التي
تنير الغموض و الدهشة تجعل المتلقي يستفسر عن حضورها في النص و عن علاقاتها مع
الشخصيات الأخرى، يقول (القوال):

"عـعـعـعـعـال الزنه ناشط ماهر في المكتس
حين يصلح قـسـمـته و يرفد وسخ الناس
ورع على الشارع الكبير زاهي حـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــ&
القسم الأول

الملحق 5–2: المتناقضات والمعاوضات المسرحية في الأغراض الاجتماعية: يجدر المتلقي عند ممارسته لفعل القراءة بعض المقاطع المسرحية الجيدة، وتفسير معادات الدين والأعراف والأخلاق، ونظم الاجتماعية والقانون السائد في المجتمع من شفاها عقلية مسار المتلقي، وجعل المتلقي يقف أمامه لتساءل عن جدلية حضورها، وعن قصدية المؤلف من توظيفها، ويظهر فعل المحالفة في التصور المسرحي الثلاثة يُجميعهم من هنا؛ ففي مسرحية (الأوقاف) يجدر مثلاً: السب و الشتم في قول (قدور السواق): "تكتم وجهك و تبدا تسببت تتشم" (271)، وكذلك فعل شرب الحمر (272) الذي يظهر في قول (غشام): "شربت معهم قرعة شرب"، فعبارة (قراة شراب) يقصد به زجاجة الحمر، ويُشتبه في المحالفة بعض الأخلاق والسلوكية السلبية المتبدعة في المجتمع مثل: الغبي (273) التي تظهر في قول (غشام) وهو يستحضر خطاب عمه (غلم)، يقول في ذلك: "أنا قلت سنتعاشع عام لغانيه ومقال لي: غشام (274) راح الحاج أحمد الحبيب مبتاع عليه الطرح باب يتبع تشاد عنده... أنا بكراهك و بكراه سلالته و إذا خدمت عنده راه دعوة اباك المرحوم تخرج فينا" (275).

و في مسرحية (الأجواء) يجدر بعض الممارسات السلبية كظاهرة انتشار الرشوة في المجتمع الجزائري، فقرأ مثلاً قول (جلول النفاهي): "عطيت الرشوة باش ندخل ولد للمدرسة عطيت الرشوة باش يطلقوا لنا الماء. عطيت الرشوة باش دخلت خدمة "(276)، وانتهياك حرمة

---

(271) عبد القادر علوة: مسرحية الأقفال، ص: 31.
(272) ———: الأقفال: الحمر لغة ما أسكر من عنصر العب، ونسبة بذلك لأنها صمم الطلب، أما اصطلاحا فهي لفظة تطلق على ما يكرر قليلة أو كثيراً. (يُنظر: الموسوعة الفقهية، طباعة ذات السلاسل، الكويت، ج: 2، 1406هـ-1985م، ص: 12).
(274) ———: الذي الفائز في الأقفال: مسرحية الأقفال، ص: 41.
(275) ———: الذي الفائز في الأقفال: مسرحية الأقفال، ص: 146.
القسم الأول

النقلقي و نسقية القراءة

ال.fm

و في مسرحية (اللّام) تظهر بعض هذه المخالفات مثل: جريمة القتل في قول (الشريفة): "راك قاتلٍ شهد و هرقان" (277)، وكذلك السرقة في قول إحدى الشخصيات: "مرفتوا وثائق كثيرة من مخازن الإدارة" (278)، ومن المخالفات كذلك جد إشاعة الفوضى والخيانة المهنية والتخريب، يقول (المتشئ): "مههوم بالتشويق الخيال والتخريب" (279).

براءة لنا من الأمثلة السابقة أن خلافة التعاليم الدينية والأعراف الاجتماعية في الثلاثية.

ياوى صورًا مختلفة منها: القتل والسرقة وأتيح حرمة رمضان وشرب الخمر وأكل لحم الحتر وتعاطي الرشوة والمهنة وسب وشتم وغيرها من السلوكيات السلبية التي كانت ولاتزال متشرة في المجتمع الجزائري، وعلل الهدف من إدراجها في التصوص المسرحي هو لفت انتباه الغير للتخلي عنها.

ما تقدم نستطيع أن الفراغات النصية تشكل حزناً مهماً في ثلاثة عبد القادر علولمة من

schema أن تعرقل مسار النقلقي وفهم الجيد للنص المسرحي غير أنها قد تؤدي وظيفة جمالية

تواصلية تجعل النقلقي يندمج معها، ويحاول أن يعيد صياغتها من جديد انطلاقاً من روئته

الخاصة لموضوع المسرحية، فالتقاطع في الفعل المسرحي يجعل النقلقي ينتج أفعالاً مسرحية جديدة

تتسجم مع الأحداث التي قرأها، فضلاً على أنه يعيد بناء الحوار من جديد ليربطه ببعضه

البعض، والصفحات البضاء الفارغة التي تخلّى النصوص المسرحية هي عبارة عن استراتيجية

جديدة يعتمد عليها المؤلفون في كتاباتهم المسرحية وهو دعوة النقلقي إلى القيام بفعل الكتابة،

(: Création).

ويؤدي الإضماع وظيفة جمالية في ضوء نظرية النقلقي وهو تقنية وظفها الكاتب هدف

دمج النقلقي في عملية بناء النص، و يظهر من خلال فعل البحث والتقسيم لتلك الحلقات

(275) عبّد القادر علولمة: مسرحية الأحواد، ص: 146.
(276) المصدر نفسه، ص: 146.
(277) عبّد القادر علولمة: مسرحية اللّام، ص: 164.
(278) المصدر نفسه، ص: 178.
(279) المصدر نفسه، ص: 211.
المفقدة دخل النص السرحي، مما يفتح المجال أمام الملطي لتأويل المعنى، ومن ثم تُفعل ملكة التخيل عند القارئ بمدف البحث عن المعاني المسكوت عنها.

كما تطرقنا إلى مصطلح التخيل الذي يشير إلى إمكانية الكاتب السرحي أن يتجلى مختلف العناصر المألوفة لدى الملطي، والتحلي عن البنية النصية وذلك بتكرار الأحداث داخل التصووص المسرحي والاستعана بنقوش الحدف لإضفاء مسحة جمالية على النص المسرحي وترك فضاء أوسع للملطي.

و بعد استعداد التقاليد المتعارفة عليها في الكتابة المسرحية شكلًا من أشكال التحلي عن البنية النصية، فقد يستعين الكاتب بالأغاني الشعبية بمدف إيحاء الملطي وضد اتباعه كطريقة جديدة تكسر الكتابة التقليدية التي استهلكها وترزف عليها، وأصبح بحاجة إلى شكل جديد ينדים من خلاله، ومن ثم يعود هذا الشكل الجديد مخالفاً للأشكال السابقة، وقد يتعرض الملطي إلى محاولة أخرى لمنظمة المعتقد والأخلاق وعادات والنظم الاجتماعية والقوانين والأعراف السائدة في مجتمعه.

بعد هذا الاستعراض المفصل الذي تطرقنا فيه إلى قضية السلمي ونسجية القراءة في ثلاثية عبد القادر عولمة توصلنا إلى أن الثلاثية عبارة عن بيئة نصية متكاملة تتناول موضوعات شتى مرتبطة بقضايا سياسية وأخرى اقتصادية أفرزها التحولات الاقتصادية التي عرفتها الجزائر في تلك الفترة، أي تعلل أصول تزيد مراجعة النظام الاشتراكي الذي كان سائداً في تلك الفترة واستبداله نظام جدوى سياسي يُسيطر العصر، في ضوء هذا المعلَّط اليديولوجي عاجلاً مسرحية الأقوال) بعض القضايا المتعلقة بالفساد والابتعاد بعض المسؤولين عن النهج الاشتراكي وانغماسهم في مصالحهم الخاصة مما أثر سلباً على الوضعية الاقتصادية التي عرفتها الكثير من المؤسسات، كما تُعالج قضايا تتعلق بالمسائل الذي كان لا يزال في المؤسسات الاقتصادية بعد تحقيق مكاسب عمالية في ظل الاستغلال الذي يُعاني منه العمال مما أدى إلى تدهور وضعية الصحية الاجتماعية.

أما مسرحية (الأقوال) فقد كانت صعبًا نماذج من عامة المجتمع على الرغم من بساطتهم إلا أنهم استطاعوا أن يقدروا لنا دروسًا في الوجد بإمكانية قصصهم المتواضعة وضروباً أروع الأمثلة في التضحية والإيثار (Abnégation) بتكلفهم بقضايا مجتمعهم، كما سلطت المسرحية الضوء على بعض القضايا التربوية والصحية والاقتصادية التي تتعلق بوضعية مؤسسات الدولة.
المقطع الأول

والمرافق العمومية التي طالها الفساد كحديقة الحيوانات و افتقار المؤسسات التربية إلى وسائل التربوية والأخلاقية الهامة الموجودة في المستشفيات، في حين أن مسرحية (اللثام) تطرقت إلى قضية إamanho العمال المدعين في ورشات عملهم بالتخريب وغيرهم بما يدل على وجود أبادٍ خفية تقف ضد تقدم البلاد.

وعند حديثنا عن الأرصدة النصية تبين لنا أنّها عبارة عن أنساق أدرجها المؤلف بهدف التفاعل مع المتلفق، لأنها تتفاوت مجموعة من المرجعيات الدينية والسياسات التاريخية والاجتماعية والإيديولوجية تعرف من خلالها على معتقد الكتاب و ارتباطه الإيديولوجي ونهجية النسق وجواب من تاريخ الجزائر الحديث والمراحل المختلفة، وأراد أن ينقلها إلينا بنظرة الناقد المصلح، فهذه الأرصدة وغيرها يمكن أن تكون أحد آليات تحقيق التواصل بين المتلفق والمؤلف من خلال النسق.

و عندما ينتهي المتلفق من قراءة الثلاثية تتشكل في ذهنه مجموعة من الصور الذهنية بعضاً إيجابي و الآخر سلبي؛ فمن الصور الإيجابية التي لفتنا التعبير حب الوطن، الاشتراكية، النضال الاشتراكي، التضامن، وهو صور ذاتية لمستانا في جملة المشاهد المسرحية وأخرى سلبية تتحصر في الاستغلال مفهومه الواسع سواء أكان في فترة الاستعمار الفرنسي أم في فترة الاستقلال؛ فالأخير هو نتيجة حتمية لظروف الفترة الاستعمارية أما الثاني فتعلق بالتحولات الاجتماعية التي عرفتها الجزائر في فترة البناء والتشييد وظهور بعض السلوكيات السلبية من قبل المسؤولين والخراطيم عن النهج الاشتراكي.

و تتشكل الفراغات النصية حزناً مهماً في الثلاثية، فعلى الرغم من أنّها تعرقل عملية التلفقي إلا أنها ذات وظيفة جمالية تفاعلية تواصلية، ومن أبرز الفراغات الموجودة في الثلاثية تجدها (التقطيع في الفعل المسحي، الإضمار، النفي) يتجمع هذه العناصر معاً تتشكل فراغاً نصياً يُجبر المتلفق إلى بذل مجهود فكري للربط بين أجزاء المشهد وهذا نحراً إلى الإبداع لدى المتلفق مما يحفزه لتبني قراءة متجددة نابعة من ثقافته المكتسبة من قراءات سابقة، و الخطاطة الآلية تُجسد أبرز ما ورد في هذا القسم:
القسم الأول

الشكل رقم 02

التعالقي و نسقية القراءة

القص المسرحي و منطقية

الصورة الذهبية

القراءات النصية

ديني + تاريخي + اجتماعي + نفسي + إيديولوجي...

العنوان

الوحدات النصية

تبقي بعض المصور عالقة في ذهن الذات القارئة بعد الانتهاء من قراءة ثلاثية

حب الوطن الاشتراكية النضال النقابي النضال الاستغلال

الصفحات الفارغة الإضمار نسق النفي تناقش علمية الدينية والأجتماعية

التنقيط

التخطيط

في فعل المسرحي

في فعل الحوار

التنقيط يشير إلى مساحات فارغة في النسق المسرحي يدعو الذات المتعلقة إلى استكمالها

التنقيط يشير إلى مساحات فارغة في النسق المسرحي يدعو الذات المتعلقة إلى استكمالها

التخطيط

النقاط الخفي

تكرار الأحداث

استعادة تقاليد الكتابة المسرحية

التنقيط عن النبئ النصية

الصحفي عن النبئ النصية

التنقيط

الচفح الفارغة الإضمار

التنقيط في فعل الحوار
القسم الثاني: القارئ والمنظورات النصية

أ- مفهوم القارئ و فئاته.

ب- مفهوم القارئ الحضني و أنساقيه.

ج- مختلطة المنظورات النصية.

"عندما نبدأ في قراءة مسرحية من مسرحيات عصر البزآيث نرى النافذة الغريب يصدمنا، النافذة بين وجدان نظر ذلك العصر عن الواقع و بين وجهة نظرنا تحن عن هذا الواقع" - فرديناند 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 القهري ومختلف المنظورات النصية

ما إن بدأ فجر نظرية التلفي بلوح في أفق حي بتأهته سلطته تنتشر، ومن ثم تمارس سلطته عليه بعد أن برزت لعقود طويلة حي بتأهته سلطته على نصه، ووضعه الكاتب المبدع الذي يرى أن يتصرف في النص الذي يبدعه بالقرآن أن يقرأه كما يقرأه له دون أن يتنازل بقراءات أخرى من شأنها أن تخرج النص عن القصد الذي وضعه المؤلف، ثم انتقلت سلطته بعد ذلك إلى المتلفي الذي أصبح في ضوء نظرية التلفي يتمتع بسلطات عديدة وصلاحيات كثيرة تجبره أن يتصرف في المعنى والبحث عن مكن التماس فيه، وضم هذه الفكرة يتحرر هذا القسم الذي قسمناه إلى العناصر التالية:

أ-مفهوم القارئ المتمكن وأنواعه.
ب-مفهوم القارئ القدماء ومساوخته.
ج-مفهوم المتمكن المنظورات النصية.

أ-مفهوم القراء وأنواعه:

1-مفهوم القراء: جاء في معجم (ختار الصحاح) في مادة (قراء القرآن) قوله: "قراء القرآن" الكتاب.
(قراء القرآن) و (قراء القرآن) بالضم وبينه ومضمونه ومنه: (سر القرآن) لأنه يجمع السور ويضمها وقوله تعالى: "إن تأتي جمعية، وقراءته" {١} أي قراءاته وفلا، (قراء القرآن) والسلام و (قراء القرآن) السلام مجمعين، وجمع (قراء القرآن) مثل كافر وكرمة و (قراء القرآن) بالضم والد المن싏 وكذاب يجمع في مادة (قراء القرآن) الذي يجمع السور وlemen يجميع القرآن هذا الاسم، لأنه يجمع سور القرآن الكريم، وكذلك من معاي كلمة القرآن المنظمي الذي يعنى المتبعد، ومن هنا فئة القراء ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالعبارة.

(١) سلسلة: السلطة التي يقودها البحث ليست السلطة تعنيها القراء السياسي التي تعني الحكم والانقلاب، بل هي حفظة آراء الباحث أن يمنحها للقارئ، رغبة منه لإدماج القراء بصورة دورية في قراءة النص المسرحي.
(٢) السومرة: القراءة: الأداة رقم: 17، (كما،) ترتيبها في المصحف الشريف ١٧ عدد أيامها ٤٠.

- الراري: (ختار الصحاح، ص: ٢٢٠).
غير أن هذا التعرف يختلف في معجم (المصطلحات العربية في اللغة والأدب) الذي
عرف القارئ بقوله: "هو الشخص الذي يقرأ نصًا ما، والمغروض أن يكون المؤلف قد وضع
ذلك النص بقصد أن يحاطب قارئه من خلال الكلمات المرامزة لآلهة، كامنة في نفسه"(3)،
فمفهوم القارئ يقترب إلى حد كبير من المفهوم الذي وضعته نظرية التلقى، فالقارئ هو ذلك
الشخص الذي يقرأ نص المبدع، هذا النص الذي يحمل رمزًا ودلالات يكتشفها المتلقى
عند قراءته للوصول إلى المعنى الحقيقي.
وعلّ هذًا التعرف نفسه بجده في معجم (الردود) الذي عرّفه بقوله: "النطق بكلام
الكاتب أوغومه"(4)، فهذا التعرف أقتصر على فعل النطق الذي يقوم به القارئ أثناء قراءته
لللكتاب أو شيء آخر، ومن ثم يصبح القارئ يقوم بالعملية ذهبية يستخدم
فيها البصر والمسان للكشف عن ما هو موجود في الكتاب.
يرى روبرت هولب (نظرية التلقى) أن القارئ هو
في كتابه (نظرية التلقى) أن القارئ هو
الحلفة الأخيرة في عملية التواصل التي تحدث بين المؤلف و النص، إذ يقول: "القارئ هو
المصدر النهائي للمعنى" (5)، تحمل هذه المقولة دلالات عديدة، فالتلقى طرف مهم في عملية
التواصل إذ يختلف عن الأطراف الأخرى (المؤلف و النص)؛ لأن المؤلف يريد أن يصل إلى
القارئ من خلال النص، ومن ثم يضمن استجابة القارئ، وعلّ هذا ما جعل منذر عياشي
في كتابه (الكتابة الثانية و فاختة المعنى) يصف هذه العلاقة بالعلاقة الجدويلية، يقول في
ذلك: "إن العلاقة بين القارئ و النص علاقة جدويلية، تستند من كل واحد منهما طرحة ثم
تغلق عليه، فيكون حضورهما فيها حتمًا لا ينضفي، ويكون وجودهما بقاء لايتناهي. وهي،
لأنها مزمنة على هذه الصورة، ذات طبيعة تكاملية. إذ لا وجود لأدب من غير قارئ، ولا
وجود لقارئ من غير أدب"(6)، يشير هذا النص إلى طبيعة العلاقة الجدويلية التي تجمع المتلقى
بنصه، حيث يتفاعل موجهات النص متلقى مع المؤلف من جهة و بين النص المتلقى من جهة أخرى
وما يفرزه هذا التفاعل من تكامل بين العناصر الثلاثة المؤلف و النص و القارئ، ويستدعي

(1) - حجي و هو، كمال المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص:282.
(2) - حجي و هو، كمال المهندس: معجم المعجم، ص:625.
(3) - الجمهور، محمد، معجم المعجم، ص:132.
(4) - روبرت هولب، نظرية التلقى، النشأة نقدية، ترجمة: عز الدين، إسماعيلي، ص:332.
(5) - منذر عياشي: الكتابة الثانية، و فاختة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998م، ص:10.
(6) - منذر عياشي: الكتابة الثانية، و فاختة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998م، ص:10.
القرآن الباحث (Présente) الحضور الذي يجب أن يكون من قبل العناصر جميعًا وغياب أحدهما يؤثر في هذه العلاقة التفاعلية.
و ليس بعيدا عن هذا المنهج التفاضلي الجديد الذي نفرضه سلطة القارئ على النصّ نجد (Le plaisir du texte) (Roland Barthes) عن الدور الذي يقوم به القارئ في تحقيق التواصل داخل النص الأدبي يصقل هذا الدور إلى حد السلطة، وفي قيام القارئ بهذا الدور الموتوث به يشعر بمتعة تختلج ذاته الأدبية فضلا عن التصور الجمالي الذي يكسبه خلال عملية القراءة داخل النص الأدبي. (Concept)
لقد انطلق رولان بارت من النشاط الادبي الذي يحققها فعل القراءة (Roland Barthes) للملتقى، فالقارئ عندما ينتهي من قراءة العمل المجزر يشعر بمتعة تحلل أعمالة وما يدفعه إلى مواصلة القراءة. ونعتقل الادبية لا تقتصر على فعل القراءة فحسب بل تتعدى إلى التأويل الذي قد يلجأ إلى تفسير بعض الجوانب الغامضة التي يجدها في النص، ومن ثم فهو يجمع بين القراءة والتأويل هذا الأخير الذي يأتي في مرحلة لاحقة.
كما حتى رولان بارت (Roland Barthes) والاعتداء إلى تفكير الكاتب، والقراءة عنه شكل من أشكال إعادة كتابة النص، فالملتقى لديه قدرات كثيرة تجعله يخترق حدود النص ويكشف بثقافته واحاسيسه مكتوناته، و من ثمة بين القارئ المستمع والقارئ الناقد؛ فالأول يندمج مع النص ويعمل أن يستمع به، ويستوجب أبعاد الجمالية بينما الثاني يتمتع بقدرات نقدية تجعله يُقدم خطابا موازيا يهدف من خلاله إلى تقصي النص وإصدار أحكاما نقدية حوله، وعليه فالقراءة البارطية ليست فقط قراءة تقييم العلاقة بين المرسل (Emetteur) والمستقبل بل تعمل على تحقيق علائق تشاكلية دلائل ذات أبعاد نقاشية، ومن ثم تتحقق النشاط الجمالي التي يصب إليها الملتقى.
في ضوء هذه النظرية البارطية يمكن أن نصف التصور الجمالي بأنه مساحة جمالية يسهم الملتقى -بفضل كبير- في إنتاجه وتحليل مدلولاته المختلفة. وليس بعيدا عن مصطلح التواصل،

يمكن وصف العلاقة التي تتم بين المعلق والمنطق بـ "العلاقة التبادلية الفنية"؛ لأن المتلقى أثناء قراءته للعمل الأدبي يشعر بعلاقة جمالية تبادلية.

كما دعا رولان بارت، إلى إبراز دور القارئ، فهذا الانتزاح فهو بمثابة قفة نوعية في مجال التراتبات النقدية والأدبية التي كانت تستعمل الملف الذي يعد النواة الأولى لأي عمل أدبي، ولعل هذه المقالة من ذلك هو المحافظة على استمرارية العمل الأدبي، وذلك يفتح النص على مجموعة من القراءات على اختلاف تقاليدهم وتعدد أزمنة قراءتهم؛ فالاستمرارية تتحقق من خلال أنفلات من خاصية الانتناج على القارئ وعلى العصر.

كما يمكن للمتلقى بفضل ممارسته للفعل القراءة أن يضمن استمرارية النص و يتمكّن في مصيده حيث يحدد استمراراته في الوجود أو يأتى بهياته وتلويته، وكثيرًا من النصوص المقررة قد تعرض عنها القارئ لحظة كلاهما؛ لأن شروطه التاريخية تلقىها متمدهة، فكلما توفرت هذه الشرطات أصبحت تشكل مركز اهتمام القارئ، فقد كتب الكاتب المستضجع نصا مسرحيا يعامل فيه موضوعاً معينا يتعلق بحادثة سطع في المستقبل، ومن ثم فهو يكتب لقارئ مستقبلي.

بناءً على ما نقدمه نستطيع أن التعريف اللغوي للقارئ، أنواعه وتقسيمه على معنى الجمع والضمير والنظرية، غير أن التعرف الإصطناعي الذي وجدها لدى المنظرين والنقاد يأخذ بعدا آخر يقترن بالتفاعل والمشاركة والمتعة وهي دلائل ترتبط كلها بنظرية النص.

2- أنواع القراءة: تعدت أنواع القراءة في نظرية النص، ولعل هذا راجع إلى تصور كل منظور لنوع معين من القراء، فظهر القارئ العادي عند فريجينا وولف (Virginia) والقارئ النموذجي عند مكاني ريفات (Michael Riffaterre) والقارئ والقارئ السمعي عند أمبرت إيكر (Umberto Eco) والقارئ الذي يقاسي عند صالح زياد والقارئ السيمائي عند أمبرت إيكر والقارئ المقصود الذي جاء به أورين وولف (Arwen Wolff) وقارئ الضمي الذي جاء به وولف. فانغ إنجرر (Wolfgang Iser) وله هذا الاختلاف في أنواعها القراءة مرده إلى تلك المنطقات.
المعرفة التي ينطلق منها كل منظور، وسنحاول أن نُبين أهم الفروق الجوهرية بين هذه الفئات:

( *Catégories*)

القارئ العادي: تحدث فينيا وولف (1882م-1941م) عن القارئ العادي من خلال الأثر الإيجابي الذي يحققه القراءة على الملحق والمتمل في المنهج المتواجد عند الانتهاء من تلقي العمل الأدبي، نقل في ذلك: "إن القراءة بالنسبة إليه منعية قبل أن تكون سبيلا إلى المعرفة أو محاولا لتصحيح آراء الآخرين". فالقارئ العادي هو قارئ يبحث عن مكمم الجمالية، وهو قارئ متذوق للعمل الأدبي، ويراهل أن يحقق له القراءة المكاسب المعرفية التي هي غاية يصب إليها كل قارئ أو أن تكون القراءة مجالا حسيا يستحضر الآراء المتبادلة ويعمل على تصحيحها.

(1) - ميكائيل ريفاتير: المقدمة في (القرآن النموذجي) (Michael Riffaterre) (1924م-2006م). تحدث عنه في حضور مدحته عن البحث الأسلوبي الذي ينبغي أن يستعين مجموعه من المبلغين الذين يُثبتون واقعة أسلوبية *Des informateurs* ما، يقول في ذلك: "البحث الأسلوبي ينبغي له أن يستخدم "مبلغين" هؤلاء سيزودنا برودة أفعال تجاه النص"، فالقارئ النموذجي يُشكل مجموعة من المبلغين يبحثون عن نقاط الانتقاء داخل الأثر الأديبي وعبرون عن آرائهم ويفكرون مع بعضهم البعض. فهو المظهر الأساسي الموجود داخل النص، ويسعون إلى الكشف عن ردود أفعال مشتركة تنسب مع طبيعة النص المدروس، ونسخت المسيري بوصفه جنسيا أدبيا يُثضع هو الآخر إلى الدروس البلاغية، وهنا يجد القارئ نفسه ملتم بالبحث عن الجوانب البلاغية المشتركة التي تجمعه مع غيره من القراء المعاصرين الذين يزودونه بمجموعة من المعارف تجعله يتعاطى مع القضايا البلاغية الموجودة داخل النص المسيري.

---

(9) - فرجينا وولف: القارئ العادي - مقالات في النقد الأدبي-ترجمة عقيل، دمشق، الهيئة المصرية العامة للنشر: القاهرة، مصر، 1971م، ص:60.
(10) - ميكائيل ريفاتير: معايير نمذجية الأسلوب، ترجمة: حميدة حمادي، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993م، ص:36.
وعلى سبيل المثال، فإن هذا المنحى يُجسد فولفغانغ إيرزر (Wolfgang Iser) وهو يرى في النص من الناحية الفنية التي يتمتع بها العمل الأدبي ويجعله غير معنى بغيره من الأعمال الأخرى.

- يحاول القارئ النموذجي أن يكشف عن الرسالة الرمزية التي أرسلها المؤلف داخل النص الأدبي ومدى كثافتها وتأثيرها على المنتقى، ولعله يقصد بالكثافة العلاماتية نقاط الاشتراك أو الانفتاح داخل العمل الأدبي، وينبغي للمؤلف بالمنتقى ويحاول معاً انطلاقًا من النص ومن تلك الملاحظات التي يُبديها المنتقى على نص المؤلف، وفي العمل المسرحي يمكن أن تشكل العقدة أحد نقاط النقاط بين المؤلف والمنتقى وبين مجموعة القراء في ما بينهم.

وأطلق فولفغانغ إيرزر (Wolfgang Iser) عن عنوان: "القارئ الأعلى مثل أداة استطلاع تستعمل لاستكشاف كثافة المعنى الكامن السُمَّستِن في النص. ولأن القارئ الأعلى هو مصطلح جماعي لقراء متباهين ثم كفاءات مختلفة، فإنه يأخذ بعين الاعتبار وصفاً يمكن التأكيد منه جديراً، صفاً للكامن الدلالي وتداعي الموضوع في إرسالية النص" (12)، في ضوء هذا النص بيننا لنا أن القارئ النموذجي عبارة عن أداة استطلاع تستخدم لقياس كثافة المعنى المشفور داخل النص، أما القارئ الأعلى هو مصطلح يطلق على مجموعة من القراء لهم كفاءات معرفية تؤهله لاستطاعة النصوص والبحث عن دلالاته المختلفة، وتختلف الكفاءة المعرفية من قارئ إلى آخر باختلاف قدراتهم النقدية، ومن ثمّة يصبح الأحكام الذين يصدرها على النص مختلفة.

كما تحدث فولفغانغ إيرزر عن مصدر الواقع الأدبي علاقته بالكثافة النسقية الموجودة في الرسالة، يقول في ذلك: "وهو يؤكد أن الواقع الأدبي ينبغي من سياقه، فهناك إلى الكثافة الموجودة داخل الإرسالية السُمِّستِنَة، تلك التي تظهر إلى الوجود من

(9) - استخدمنا مصطلح النموذجي كدليل على مصطلح الفخذ.
(12) - المراجع نفسه، ص: 24.
خلال التعارضات التناسبية و التي يحدد موقعها القارئ الأعلى (13)، فمصدر الواقع الأسلوبي ينبع من سياقه الذي يرد فيه، هذا السياق المشتر في تأسيس دلالة حاملة للمعنى التي بإمكانها الكشف عن التعارضات النسبيه الواردة في النص، و التي تحتاج إلى قارئ يكتشفها و يحدد عناصرها و مدى تأثيرها على النص.

وشبه فولفغانغ إيسير (Wolfgang Iser) القارئ الفذ بالعصب التي تستخدم هدف اكتشاف المعاني الخفية داخل النص، يقول في ذلك: "القارئ الفذ كعصب تعشيق، تم تشييبه و تستخدم لإكتشاف المعاني الكامنة المزروعة في النص. وكمصطلح كل أنواع عديدة من القراء من ذوي القدرات المتقدمة فإنه يسمح بوصف قابل للإثبات عمليا لكل من الكامنين الدلالي و العملي الذين تضمنهما رسالة النص (14)، فالقارئ الفذ يسعى إلى اكتشاف المعاني الخفية الموجودة في النص، هاته المعاني التي لا يكشفها القارئ العادي، و لعل هدفه من تشبيه القارئ الفذ بالعصب هو إبراز دور القارئ الفذ داخل النص من خلال قدراته المعرفية في الوصول إلى الدلالات الخفية التي يرسلها الكاتب، و التي يجب على القارئ العادي اكتشافها منذ الوليدة الأولى.

لقد أشار صالح زياد في كتابه (القارئ القياسى) إلى ذلك الاختلاف الموجود بين فولفغانغ إيسير (Michael Riffatterer) و مكائيل ريفاتير (Wolfgang Iser) حول دور القارئ الفذ في النص الأدبي، يقول في ذلك: "لكن آيزر يرى أن هذه التصورات جميعا لا تعب عن دور القارئ المعروض بواسطة النص، لذا يعترض على تصور ريفاتير بالقول إن ريفاتير يأمل أن يقضي على درجة التنوع المنبثقة من الميل الذانى للقارئ الفذ، إنه يحاول أن يوضح الأسلوب، و يتجاهل تلك الصعوبات الملازمه لأسلوبية الاخرى التي تضمن الإحالة إلى النماذج اللغوية خارج النص لقياس الكيفيات الشعرية للنص (15)، يشير هذا النسق إلى تلك الانتقادات التي وجهها فولفغانغ إيسير (Wolfgang Iser) مكائيل ريفاتير (Michael Riffatterer) حول القارئ النموذجي، هذا الأخير الذي جعل منه واقعى، وهذا يتناقى في نظرتنا مع مبدأ الذاتية الذي ينتج لنا ملكة الإبداع (16).

---
(13) - فولفغانغ إيسير: فاعل القراءة - نظرية جمالية التناول في النص، ترجمة: حيدر الحمديان، والخليل الكدبة، ص25.
(14) - فولفغانغ إيسير: فاعل القراءة - نظرية جمالية التناول في النص، ترجمة: عبد الوهاب غلوب، ص36.
(15) - صالح زياد: القارئ القياسى - القراءة و سلطة النص، والسياقات والنصوص المقارنات في النص، ص24.
لدى القارئ، كما حصر دور القارئ في الكشف عن الجوانب اللسَّاوية للنص الأدبي دون وولوج البحث عن الجوانب الجمالية.

(16) نظرية القياس: "مقياس القياس"، مجموعة: "مقياس القياس".

(17) نظرية القياس: "مقياس القياس"، مجموعة: "مقياس القياس".

و يرى مكاليل ريفاتير (Michael Riffatterer) أن مهمة المؤلف بوصفه واضحاً لهذه السنن داخل نص الأدب هو الزام المنمق للإدماج مع نصه و كسر الحمول، يقول في ذلك: "إن مهمة المؤلف، باعتباره مُستَمّسًا للرسالة، هي أكثر إجبارًا من مسألة المتمهّل، يجب على المتكمّل أن يلتزم على حُمول المنمق والشروط".

بالقارئ فحسب بل تتعدى إلى المؤلف بوصفه منجز العمل الأدبي، ومشفر الرسالة، هذا بات لزاماً عليه أن يُهجم القارئ على التعاطي مع نصه و بَهَّه على التجاوب معه و كسر شذى صور الحمول الذي يترتب على أن يُعيّق عملية الاستقبال والتفاعل بين المنمق والمؤلف.

و يُصدر القارئ النموذجي عند مكاليل ريفاتير (Michael Riffatterer) أحكامه الذاتية على النسخ الذي يقرأه مما يجعل مسألة النذور عند نص نسباً نوعاً ما تتسع إلى منهه خاص، يقول في ذلك: "إن النذور ل🕍ي يُطيب و كُل قَرايِر لحكامه القبلية...فكيفما كان مرتكز أحكام القمية عند القارئ فإنها تأتي بسبب منهه (Stimulus) موجودة في النص. و يمكن لسلوك المنمق، في إطار وظيفته: مسجل- متقلي الذي يُعيّر (Actualise) النص، أن يكون ذاتياً و متغيّراً، غير أن له سبباً موضوعياً ثابتاً، ففي الإرسالية اللفظية المُدركة إلى حد ما، يكون الانتقال من آثر الأسلوب الكامن إلى آثر الأسلوب الغني مثناهاة ظاهرة مُردوحة: الوحدة الأسلوبية أولًا، و بعد ذلك استيقاظ انتباه القارئ".

(17) يُشير هذا النسخ إلى قضية نسبية الأحكام التي يصدرها المنمق عند قراءته للعمل الأدبي، و غالبًا ما يصدر المنمق أحكامه على النسخ الأدبی انطلاقاً من مُؤشر لغوي يضعه المؤلف سابقاً داخل الأثر الذي يُنتجه، و هنا نطرح سؤالاً عن وضعية المنمق من أحكام أخرى لم يُبشر إليها المؤلف داخل النص؟

ربما هذه الأحكام التي قد يصدرها المنمق على نص المؤلف تفترض لما بدأ ذاتية القارئ الذي ترافقه له عدداً من القضايا تستدعي منه إبداء ملاحظاته حولها بناء على موسعته.


(17) المراجع نفسه، ص: 36.
القسم الثاني

المعرفة التي تختلف تماماً من متلقي إلى آخر، فعلى الرغم أن كل القراء يشعرون إلى نفس المنهج الذي يعد نقطة النهاية تجمعهم إلا أنهم يختلفون في ما بينهم عند إصدارهم للك أحكام. كما يمكن لسلوك الملتقي بوصفه أحد عناصر الرسالة الاتصالية أن ينتج خطايا ذاتياً متغيرة نابعاً من رؤيته الخاصة وانطلاقاً من المادة اللسانية التي يفرزها النص المقرء، ومن ثمة يكون الانتقال من وحدة أسلوبية إلى أخرى يكون بمثابة ظاهرة أسلوبية مزدوجة تشهد انتباه الملتقي.

كما يرى مكاييل ريفاتير( Michael Riffatterer) أن استعمال مفهوم القارئ النموذجي بعد مرحلة استكشافية في التحليل الأسلوبي لا يليغ الوظيفة التأويلية التي يقوم بها القارئ الذي يقع على الوقائع المتميزة لا على نص اختياره، يقول في ذلك: "استخدام مفهوم القارئ النموذجي ليس إلا مرحلة استكشافية أولى من التحليل وهو بالطبع لا يليغ التأويل وحكم القبالة على المستوى الفيزيائي. إنه يضم ببساطة أن هذا التأويل سيجري على مجمل الوقائع المتميزة، وليس على نص مصنّف بواسطة ذاتية القارئ، أو يختار إلى ما ينسجم في النص مع ذوقه أو فلسفةه أو ما يعتقد معرفته من ذوق المؤلف، وفلسفته أو مقاصده"(18).

عند استقراء هذا النص نلاحظ أن مفهوم القارئ النموذجي لم يكن سوى مرحلة استكشافية من التحليل الأسلوبي الذي دعا إليه مكاييل ريفاتير( Michael Riffatterer) أين حاول أن يُوسّس نظريّة خاصة بالقارئ الذي يطبع أن يجده في نصوصه، هذا القارئ الذي يأتي في مرحلة متأقمة من التحليل الأسلوبي وعمل التأويلي.

كما تحدث مكاييل ريفاتير( Michael Riffatterer) عن اللغة الواقفية التي يحتفظ بها القارئ النموذجي عند قراءته للنص الأدبي، يقول في ذلك: "مع أننا قد استبعدنا حتى التأويل الذي يقوم به القارئ النموذجي انطلاقاً من رذ فله، فإنه من المفيد أن يُحتفظ بمصطلحاته التقنية التي تُكوَّن لغة واقفية جزءاً ثابتاً بشكل كبير لمقولات البلاغة"(19)، إن استبعاد فكرة الفعل التأويلي عند قراءة العمل الأدبي يستدعي من القارئ النموذجي الاحتفاظ باللغة الواقفية بوصفها لغة بلاغية يتواصل من خلالها الملتقي مع المؤلف.

(18) - مكاييل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوبي، ترجمة: حميد خمدان، ص:42.

(19) - الرجوع نفسه، ص:43.
القسم الثاني

القارئ و مختلف المنظورات النصية

Michael Riffatterer

و القارئ النموذجي عند مكالي ريفاتير (Michael Riffatterer) يعمل على محاصرة المعين في ذهنه بحيث يجعله يتلاش مع التحليل الأسلوبي و مع طبيعة الصورة البلاغية المجزئة، ويرى بأنه يتوجب على القارئ النموذجي أن يحصر المعين، وأن يسمح "مقارنة مباشرة و سريعة" يستناد إليها بطريقة أخرى. يكون هذا بديعًا عندما يتعلق الأمر بوقائع الملاحظة العسرة مثل الإجابة العاطفية من النوع الموجود في كلمة: بurve أو "مهبط" إ脸颊 أثر أكثر سهولة، مثل تعريبية النورية (Pérophrase)؛ وهي إجراء أسلوبي شائع جدا، و فاعليتها الأسلوبية متوقفة على شعور القارئ بأن الأمر يتعلق بتعويض (دالي) غير مألوف لكلمة شائعة (20). يشير هذا السِّي - إلى قضية أساسية، وهما: الإجابة العاطفية و النورية؛ وهو يرتبط بالوقائع الأسلوبية التي يفرزها الكاتب لحظة الكتابة، فقد يستخدم الأديب الإجابة العاطفية للتعبير عن واقعة تعريبية، وخاصة عندما يتعلق الأمر بالتعبير عن عناصر الطبيعة كما هي الحال في الصور البيانية التي تعد - في نظرينا - إزياح في المعين غير ضيق فائدة أسلوبية، وضرب لنا المؤلف مثالا عن النورية التي هي أشكال تحقيق المعين المقصود على الرغم من التوظيف الغير واضح للنظف المستعمل.

و يرى مكالي ريفاتير (Michael Riffatterer) أن القارئ النموذجي قد يقع في أخطاء عدة أهمها (21):

- أخطاء بواسطة الإضاءة؛ إذ يمكن أن يُؤخذ عناصر أسلوبية عادية لوضعية لغوية مضت، على أنها وحدات أسلوبية اختفت من النسق النسائي المستخدم من طرف القارئ.

- وهذا فهي تشهد أنتباهه كما لو أنها عناصر غير عادية.

- أخطاء بواسطة الحذف؛ فيض العناصر الأسلوبية لنص ما نُدمج مع مرور الأوضاع المتتالية للغة، هذه الأوضاع التي تتناقض مع الأحلى المتاعبة للقراء.

* يُلعَن حمدي خميس في مقدمة ترجمته لكتاب " معايير تحليل الأسلوب" عن القارئ النموذجي بقوله: "و السر في اعتماد ريفاتير على مفهوم "القارئ النموذجي" هو ذلك النفاوس الحاصل بين واقع النص الثابت و اختلاف و تباين القراء في قراءته يفعل تطور

(20) مكالي ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، ترجمة: حمدي خميس، ص:46.
(21) يُنظر: المرجع نفسه، ص:58-60.
القسم الثاني

القارئ و مختلف المنظورات النصية

السنن و ما يحصل من تعارض بينه وبين سن النص، و في جميع الحالات يكون الأسلوب غير واقع على النص ولكنك موجود في سياق تفاعل القارئ مع النص"، إن فهمهم القارئ النموذجي مبنية على النفاوت الحاسية بين أنواع القراءة من جهة و بين السياقات المختلفة للنصوص الأدبية من جهة أخرى، فكل قارئ وجهة نظره الخاصة التي يفرضها على النص و التي تستجيب إلى منطقه الخاص به، لهذا كان لدى المؤلف أن يستحضر عند كتابته لنصه الأدبي قارئا نموذجيا يُلغي هذا النفاوت الموجود بين القارئ و النص هذا من جهة، ومن جهة أخرى يكتشف القارئ النموذجي الواقعة الأسلوبية الموجودة في سياق التفاعل الموجود بين القارئ و النص.

ويظهر القارئ النموذجي في ثلاثية عبد القادر عولولة على شكل نباتات أسلوبية يكشف عنها المتلقي من خلاله كثافة المعنى المشفور، و المعدة مسلفاً من قبل الكاتب الذي يسعى إلى استخدام لغة واصلة واضحة للتواصل مع عناصر الرسالة المسرحية لهدف الوصول إلى المتلقي و التفاعل معه.

الفقرة القياسية

2-3- الفقرة القياسية: القارئ القياسية، شكل من أشكال القراءة اقترحه صالح زياذ وربطه بالدرس البلاغي، إذ أصبح دوره بيز في تلك الكيفيات الأسلوبية و التراكيب البلاغية التي تحدد الجوانب الجمالية في النص المدرسو، يقول في ذلك: "أما القارئ القياسي فهو تسمية يقترحها البحث لوصف موقف المتلقي الذي تمثله البلاغة، حيث يتغلغل في البلاغة طموح إلى أن تغدو الكيفيات الأسلوبية و اختيارات التركيب و المصداقية في النص محدودة دلاليًّا و جمالياً"، فالقارئ القياسي ارتبط ظهوره بالدرس البلاغي وأصبح مرتبطاً بن تلك الكيفيات الأسلوبية التي يضعها المؤلف في نصه لهدف التفاعل مع القارئ و الوصول إلى مكسوم الجمالية داخل النص.

وتشمل قياسية القارئ على مجموعة من العناصر تمثل باجتماعها جميعاً موقفاً ببلاغياً يتخذه القراء من النص، يقول صالح زياذ في ذلك: "قياسية هذا القراء هي وصف جهة امتدافه في البلاغة التي لا يسعف في وصفها و إبرازها، من الوجهة القياسية، جهات: التضمن،

---

(22) مكتاب الريفي: معايير تحليل الأسلوب، ترجمة: حيدر حمدي، ص: 07.
(23) صالح زياد: القراءة القياسية - القراءة و سلطة القصد و المصطلح و النموذج مقارنات في النثر النقدى - ، ص: 20.
القسم الثاني: القارئ و مختلف المظاهرات النصية

أو المعرفة والخبرة، أو التعبير للقارئ و القصد إليه، أو الاختيار لموقعه من النص (24)، من أهم
الجهات التي تتحقق بفضلها الفعل البلاهي للقارئ القياسي نجد:

- الخبرة المعرفية البلاطية التي ينتجها القارئ القياسي عند قراءته للأثر الأدبي.
- القصد وصفة التعبير الذي يتزايد به القارئ القياسي، لأن النص موجه إليه
بالدرجة الأولى بوصفه محور العملية التواصلية.
- الكشف عن نتيجة اختبار موقفه من النص.

2- القارئ السينمائي: يتحدث أمبرتو إيكو (Umberto Eco) عن هذا الشكل من
القراء في كتابه (آليات الكتابة السردية)، فالقارئ السينمائي أو الجمالي هو “قارئ يتساءل
عن نوعية القارئ الذي يبحث عنه المحكي، الذي يولد اكتشاف الطريقة التي يشعر بها
المؤلف النموذجي الذي يزوده بجرعات من المعلومات” (25)، إن القارئ السينمائي هو قارئ
يبحث في أغوار المحكي محاولته معرفة شكل القارئ الذي يجهله ويبحث عنه، ومن ثم
يستقصي تصورات القارئ وكيفية تشكيله داخل وخارج النص، كما يستكشف الطريقة التي
يعتمد عليها المؤلف في وضع النص، فالمؤلفون أنواع ولكل واحد منهم طريقته الخاصة في
التأليف تحتاج إلى قارئ سينمائي يكتشفها، يبحث هناك تفاعل بينه وبين النص، كما منح
(Umberto Eco) للقارئ السينمائي في كتابه (القارئ في الحكاية) سلطة
الكشف عن المضامين النصية والبحث عن الدلالات المختلفة للمعنى، ومن ثم تبرز سلطته التي
يمارسها على النص من خلال قراءته السليمة الناشرة (26).

و القارئ السينمائي قارئ تجريبي له واجبات يجب أن يقوم بها النسخ الذي يقرأه
أطلق عليها أمبرتو إيكو (Umberto Eco) اسم (واجبات فقهية لغوية) منها: اكتساب
أقسام المؤلف، يقول في ذلك: "على القارئ التجريبي واجبات "فسقية لغوية" في سعيه أن
 يكون "قارئاً ملحوظياً". وأهم هذه الواجبات أن يعاود اكتساب أرموزات المرسل، بأكبر قدر

(24) - ص: 20-21.
(26) - يُنظَرِ أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية -التعاليم الأولي في النصوص الحكائية - ترجمة أنطوان أبو زياد، ص: 61.
De l'Arbitraire

Wolfgang Iser

le lecteur vise

Wolfgang Iser 1

Arwen Wolff

(*) de lecteur vise

(*) En ce qui concerne l'auteur de ce texte, il est grandement important de noter que les citations sont tirées de deux œuvres distinctes. La première est "Aricle" de Wolfgang Iser, et la seconde est "Arwen Wolff".

(*) De plus, il est important de noter que les citations sont prises de deux sources distinctes. La première est "Aricle" de Wolfgang Iser, et la seconde est "Arwen Wolff".

(*) De plus, il est important de noter que les citations sont prises de deux sources distinctes. La première est "Aricle" de Wolfgang Iser, et la seconde est "Arwen Wolff".

(*) De plus, il est important de noter que les citations sont prises de deux sources distinctes. La première est "Aricle" de Wolfgang Iser, et la seconde est "Arwen Wolff".

(*) De plus, il est important de noter que les citations sont prises de deux sources distinctes. La première est "Aricle" de Wolfgang Iser, et la seconde est "Arwen Wolff".

(*) De plus, il est important de noter que les citations sont prises de deux sources distinctes. La première est "Aricle" de Wolfgang Iser, et la seconde est "Arwen Wolff".

(*) De plus, il est important de noter que les citations sont prises de deux sources distinctes. La première est "Aricle" de Wolfgang Iser, et la seconde est "Arwen Wolff".

(*) De plus, il est important de noter que les citations sont prises de deux sources distinctes. La première est "Aricle" de Wolfgang Iser, et la seconde est "Arwen Wolff".

(*) De plus, il est important de noter que les citations sont prises de deux sources distinctes. La première est "Aricle" de Wolfgang Iser, et la seconde est "Arwen Wolff".
خلال تحديد خصائص هذا القارئ التخيلي يمكن إعادة بناء صورة الجمهور الذي يرغب المؤلف في مخاطبته (29)، كما يبدو لنا أن الفكرة الرئيسية التي انتقل منها إروين وولف في صياغة نظرية القارئ المقصود هي فكرة قصيدة القارئ المرتبطة بفكرة ممطورة القارئ المستندة من السياق التاريخي والاجتماعي الذي يعيش فيه، ومن ثم، فالمؤلف عند كتابته لأي عمل إبداعي يسرد إلى فكرة القصيدة في التأليف، فنص المؤلف موجه أساسا إلى شكل معيّن من القراء يعينهم مسبقًا قبل الشروع في عملية الإبداع.

كما تساءل فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) في نصه عن السبورة الزمنية للقارئ المقصود، يقول في ذلك: "لكن السؤال يبقى مطروحا: فلماذا يستطيع قارئ بعد مرور الأجيال أن يدرك رغم ذلك معنى النص ( ربما يلزم أن نقول معيّن ما) مع أنه لا يمكن أن يكون هو القارئ المقصود" (30). لقد أثار فولفغانغ إيزر - في نظرياته مسألة مهمة تتعلق بالعقد الزمني الذي يربط بين نص المؤلف والقارئ المقصود، فالمؤلف عند كتابته للنص كان يقصد جمهور معين مسالب له في الفترة الزمنية التي يعيش فيها، ولكن عندما يستطيع القارئ اللاحق أن يدرك معنى النص، يجعّلنا نحكي على أن هذا القارئ ليس القارئ المقصود الذي أراده المؤلف، فظروف المؤلف والقارئ هنا تختلفان؛ لأن المؤلف كان يكتب لقارئ عاش في فترة زمنية معينة يسعى إلى إقناع المؤلف إلى قبول بعض المواقف من القضية المطروحة، فتحت بذك الاستجابة الجمالية بين النص ومتلقبه، غير أن الأمر يختلف عندما يستطيع قارئ غير معاصر للمؤلف أن يدرك معنى النص، و يبدو ملاحظاته حول المواقف التي تبناها المؤلف الذي قد يتجاوب معها أو يرفضها، ومن ثم يحدث شيء من التفاعل بينهما.

كما ميز فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) بين القارئ التخيلي والقادر، يقول في ذلك: "ينبغي علينا إذن التمييز بين القارئ التخيلي والقادر، لأنه رغم حضور القارئ التخيلي في النص عن طريق مجموعة واسعة من الإشارات المختلفة، فهو غير مستقل - فيما يتعلق بوظيفته - عن المنظورات النصية الأخرى، مثل الراوي والإخوهم ومسار الحبكة" (31).

فالمؤلف المقصود قارئ تخيلي يتميز على شكل إشارات مختلفة يضعها المؤلف داخل نصه.

(30) - المراجع نفسه، ص: 28.
(31) - المراجع نفسه، ص: 28-29.
القسم الثاني: القارئ و مختلف المنظورات النصية

من ناحيته فهو غير مستقل من حيث الوظيفة عن المنظورات النصية الأخرى مثل: الراوي و الشخصيات والحركة التي تتفاعل في ما بينها داخل النص، و بعد دور القارئ المقصود هنا ينشأ بذلك التفاعل الموجود داخل هذه المنظورات النصية.

لقد علق إدريس بلمليح في كتابه (القراءة التفاعلية) على القارئ المقصود بقوله: "هو الذات المجتمعية التي عاشت الأوضاع التاريخية للمبدع، فتوجه إليها النص حين ظهوره المبديء، ثم الذات القادرة على أن تعيد بناء تصويرات المقصد المباشر هذا النص في إطار نوع من التكامل بينها(32)، فالقارئ المقصود يُمثل الضمير الجمعي المعرّف عنه ب"الذات الجمعية"، هاته الذات التي عاشت نفس الأحداث التاريخية التي عاشها المؤلف الذي يحاول أن يتفاعل معها و يُقيّم شكلها من أشكال التواصل بينه وبينها، و المتأمل للثلاثية عبد القادر علولا بيد المؤلف كان يكتب لغة 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 تنطلق من الشخصيات المسرحية، و هذا على الرغم من الناقض الذي قد جاءه عند استقراّنا للأفعال التي تنتجها الشخصيات المسرحية، و في بعضها كان ينتج أفعالا سلبية مثل: البيروفراتية والوقوف ضد مكاسب العمل وعرقلة مسار الاشتراكية و السعى لتحقيق المصلحة الخاصة على حساب المصلحة العامة، وتأييد أفكار معادية لمبادئ الثورة الجزائرية وأهدافها البديلة، أما البعض الآخر يُنتج أفعالا إيجابية منها ما يتعلق بتحقيق العدالة الاجتماعية و السهر على التوزيع العادل للثروات و مراقبة أصحاب العقول المبدعة.

مصطلح جاء به ستانلي (le lecctue informé) القارئ المخبر (Stanley Eugene Fish) ليعلّن به عن نوع آخر يُضاف إلى أنواع القراء، و قدّم له مجموعة من التعريفات منها:

"1. هو متكلم كفء للغة التي يبنّى منها النص."

القسم الثاني

2- المستوحى تماماً على "المعرفة الدلالية" التي يتحدثها المستمع... الناضج في أثناء عملية الاستمعاب، وهذا يتضمن المعرفة ( أي التحرير باعتبار القارئ متجناً و مستعداً) بمجموعة المفردات المعجمية و الاحتمالات الانتقائية و العبارات الاصطلاحية و المهنية و اللهجات المحلية، إلخ...

3- قارئ يمتلك قدرة أدبية. "(33)

من هذا التعريف يتراوٍ منها أساليب القراء المخبر تتمثل في يلي:

- المعرفة اللغوية: القارئ المخبر قارئ خبير و متكامل كفء لديه معرفة لغوية تضافي- في نظرنا- لغة المولف؛ بحيث يمكن أن يكتشف المضامين اللغوية الخفية الموجودة في الأثر الأدبي، كما تمس المعرفة اللغوية في إحداث التفاعل بينه وبين المولف، و هنا نتساءل عن مصدر الكفاءة اللغوية التي يتمتع بها هذا القارئ:

هل هي بدافع الرغبة الشديدة من قبل المتلقي لفهم النصوص، و امتلاك المعنى؟
هل الملاحظات اللغوية النصية التي تُجرى المتلقي للبحث عن اللغة تضاهي لغة المولف؟
من الصعوبة، إذا كان أطر المعرفة اللغوية التي يُطلق عليها القارئ المخبر لفهم النصوص، و التفاعل معه.

- المعرفة الدلالية: يمتلك القراء المخبر دواليات المعرفة الدلالية المسبقة بالتصوص المزروع، و المتعلقة بطريقة الاستيعاب للأبعاد المختلفة ومنع الخفية في النص، وهذه المعرفة الدلالية يمكنه من التواصل بطريقة آليّة مع المتلقي.

- المعرفة الإنتاجية: القارئ المخبر يتمتع بقدرة إنتاج المفردات المعجمية، و التراكب التعبيري المباني، و حتى اللهجات المحلية مما يسمح له بالتعبير على المعنى داخل النص المزروع المكتوبة بلغة يفرضها المولف أحياناً على المتلقي لتحقيق التفاعل.

كما يمتلك القارئ المخبر القدرة على صياغة الاحتمالات المختلفة التي قد يحدثها النص، و من ثمة يتغير دوره من صياغة المعاني إلى صياغة التأويلات الممكنة و المتعلقة بالنص الأدبي المزروع.

وفي موضع آخر تحدث ستانلي إيجو فيش (Stanley Eugene Fish) عن استجابة القارئ المتحرّر المحرّرة في حدود قدرته الذهنية، يقول في ذلك: "إنّ القارئ، الذي أُحدث عن استجابةه، هو، إذن، هذا القارئ المتحرّر، فهو ليس نتاج عملية تجريد، ولا قارئًا حيًا فعليًا، وإنما هو قارئ هجين، قارئ حقيقي (أنا) يفعل كلّ شيء ضمن حدود قدرته". فالقارئ المتحرّر يقوم بعملية استقرائية يستنطاق فيها مكونات النص الأدبي باحثًا عن المعاني الخفية دون البحث عن المعاني الأخرى التي تخرج النص من موضوعه كالبحث عن المعنى الفلسفي والميتافيزيقي.

و لقد شبه فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) القارئ المتحرّر بالمرشد الذاتي الذي ينحصر دوره في الإحبار عن المعنى داخل النص الأدبي، يقول في ذلك: "ويملّي القارئ المتحرّر مفهوم نموذج مراقب ذاكي يرد إلى تقنية "إحبارية" القارئ وكذا كفاحه، وذلك من خلال الملاحظة الذاتية المتعلقة بمعطيات ردود الفعل التي يثيرها النص". يمكن القول أنّ هذا التشبيه يبرز الدور الفعال الذي يقوم به القارئ المتحرّر داخل النص مثل: المرشد الذاتي الذي يُعينا على تقدير المعنى و إبراز كفاءته و الكشف عن ملاحظاته الذاتية حول النص.

و في موضع آخر يُحدد فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) الآثار الإيجابية للقارئ المحرّر منها: أثر ردود أفعاله على المعنى داخل النص و على استراتيجيات المؤلف، يقول في ذلك: "إذا كان القارئ نفسه يُ întِن النص بواسطة كفاحه، فإن هذا يتضمن أن ردود أفعاله ستُثبّت في الوقت المناسب خلال قراءته و أنه في متانته ردود أفعاله هذه ستُثبّت معنى النص ( ... و في غالب الأحيان تتميز متوالية ردود الأفعال التي تثار لدى القارئ بواسطة بيئة النص الأدبي السطحية، بشكل استراتيجيات النص تُضبط القارئ، و هذا هو السبب الرئيسي الذي يجعل قراء متباينين تكون لهم ردود فعل مختلفة". فعند تقليدنا لهذا النص نستنتج أن القارئ المتحرّر هو قارئ يستطيع أن يجعل - في نظرنا - من ردود أفعاله الناجحة من قراءاته أن يجعل المعنى داخل النص المقرب، هذه الردود التي تستجيب لأطر معنوية محددة مسبقا من قبل المؤلف.
القسم الثاني

القارئ و مختلف المنظورات النصية

و الذي يحاول أن يستحب لها و يجعلها تنعم مع رؤيتها الخاصة للنص التي قد تختلف مع القارئ الآخر الذين يعتمدون في فهم النص على البنية السطحية، هذا قد يجد رودو فعاله تجاو
نص تختلف؛ لأن لكل قارئ وجهة نظره الخاصة.

ان تسلسل رودو الأفعال تثير البنية السطحية (Wolfgang Iser) للنص الأول في ذهن القارئ، يقول في ذلك: "تسلسل رودو الأفعال الذي تثير البنية السطحية للنص الأول في ذهن القارئ غالباً ما يميز بأن استراتيجيات ذلك النص تؤدي إلى تضليل القراء، وهو ما يعد السبب الأول لاختلاف رودو الأفعال بالاختلاف القرائي."

يشير هذا النص إلى سبيكة رئيسية يجعلاً مواقف القراء تتبناها عند قراءتهم للنص الأول؛ يتعلق
الأول منها بالبنية السطحية التي ينتجها النص ما يجعل القراء يقفون أمامامها موقعاً متبنايا في
فهمها و استغلالها المطلوبة من وجهة نظر معينة تضع إلى التراكمات المعرفية السابقة
لكل قارئ، أما السبب الثاني يتعلق بالاستراتيجيات النصية التي يضعها المؤلف عند كتابته
للنص الأول وما تحدثه من أثر سلبي على عملية التلقى.

وعلل القارئ المحترف في ثلاثة شوام عاملة هو قارئ مطلع على أشكال المعرفة اللغوية والدلالية كما له القدرة على صياغة المعنى الإنتاجي وعرض مختلف الاحتمالات،
و يسعى في نفس الوقت إلى تقريب وجهات النظر بينه وبين القارئ الآخرين على الرغم من
اختلاف مدارك المعنى، ويهدف إلى توسيع دائرة الفعل المسرحي كونه وثيقة فكرية
لمختلف الأحاسيس التي يعدهها المشهد المسرحي.

وأنواع أخرى من القراء (Wolfgang Iser)

1- القارئ الحقيقي: من بين التقسيمات التي استحدثها فولفغانغ إيزر

للفئرة بعد القراء الحقيقي و القارئ المثالي و لكل واحد منهما خصائص
معينة تميزه عن الآخر، و سنحاول أن نتفق على كل واحد منهما على حدى للكشف للمتلقى
أهم الفروق الموجودة بينهما.

يقول فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) في تعريفه للقارئ الحقيقي و إبراز أهم
ملاحمه في النص الأدبي: "يستحضر القارئ الحقيقي أساساً في دراسات تاريخ التجاو، أي

(37) - فولفجانغ إيزر: فعل القراءة-نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة: عبد الوهاب علوب، ص:37.
عندما يُركز الاهتمام على الطريقة التي يتلقىها جمهور معين من القراء، فإن الأدبreb، فإن الأدب يعكس السيناريوثقائي الذي يشترط هذه الأحكام، إذ يمكن القول بأن الأدب يعكس السيناريوثقائي الذي يشترط هذه الأحكام (38). وفي ضوء هذا التعرف يمكن أن نَلمس حضور القارئ الحقيقي في الدراسات التي تتم بتاريخ الثلثي و الذي عُبِر عنده مصطلح (التجاوزات)، ومن ثم ارتبط الارتباط الحقيقي بفعل الاستجابة الذي يجده القارئ عند قراءة العمل الأدبي، وما ينتج عن هذه القراءة من إصدار أحكام نقدية حولها اللي هي بمثابة مواقف نقدية يعلن من خلالها القارئ رفضه أو قبوله للعمل الأدبي، و من ثمّة يغدو العمل الأدبي عبارة عن نشاط ثقافي يعكس البيئة اللي كتب فيها (39).

و في خضم تعرّفه للقارئ الحقيقي ذكر تولفانغ إيرتز (Wolfgang Iser) ثلاثة نماذج من القراء المعاصرين تنضوون داخل القارئ الحقيقي و يمارسون سلطتهم على النص الأدبي، يقول في ذلك: "في هذا الصدد هناك ثلاثة نماذج من القراء "المعاصرين" أهدهم حقيقي و تاريخي، متخلص من الوثائق الموجودة، و النموذج الآخر افتراضي: الأول مركب من المعرفة الاجتماعية والتاريخية للفترة المعينة، والثاني مستنبط من دور القارئ المرسوم في النص (Wolfgang Iser) (39)، انطلاقاً من هذا النص نستطيع أن تولفانغ إيرتز سلطة القارئ الحقيقي التي يمارسها إلى ثلاث سلطات موزعة على مجموعة من القراء لكل قارئ منهم سلطات يمكن أن تكتشفها من خلال المميزات التي يتميز بها داخل النص، وهي:

- سلطة القارئ الحقيقي التاريخي.
- سلطة القارئ الاجتماعي التاريخي.
- سلطة القارئ داخل النص الأدبي.

فالقارئ الحقيقي التاريخي هو قارئ يضع السياق التاريخي للأثر الأدبي في الحسبان، ويحاول قدر الإمكان أن لا يخرج عن هذا الإطار الذي رسمه، ولهذا السبب الذي أراده المؤلف في ضوء هذا التقسم هو ربط القارئ بالمرجعية التاريخية، ومن ثمّة التأسيس لفعل تاريخي داخل العمل المدروس، كما هي الحال في الثلاثية التي تضم موضوعات تاريخية عديدة تتعلق بتاريخ


(39) المصدر نفسه، ص: 22.
الأقسام الثاني والثالث

القارئ و مختلف المنظورات النصية

القراءة التاريخية في مرحلة الاستعمار الفرنسي و بعد الاستقلال، وهنا يمارس القارئ التاريخي سلطته داخل النص من خلال اكتشاف الأبعاد التاريخية وربطها بمرجعيات القارئ، وفي هذا السياق أشار إدريس بملميح في كتابه (القراءة التفاعليّة) إلى هذا الشكل من القراء، فهو -عندها- قاري يعتمد على التحقيق التاريخي في دراسته للعمل الأدبي يرصد بينه الزمنية التي يتشكّل منها، ويتجرد من كل القراءة السابقة ويعتبر كل التأويلات التي قد تشمل عملية القراءة في تحديد أبعاد النص الذي تتفاعل مجموعة من العناصر في تشكيله من أبرزها المؤلف والمتلقي (40)؛ و هذا ما يلاحظه المتلقي عند قراءته للثلاثية، أي بعد أن يكون المتلقي عند كتابه للنص الأدبي استبعد آليات الخطاب التواصلي الفعلي كونه يحاكي ذات متلقيّة غابتة، ومن ثم يمكن للمتلقي أن يشكّل سياقًا افتراضيًا يقرب من المعنى الذي جاء به المؤلف.

و في هذا المنحى يرى فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) أنّ الأدب بوجه عام يكشف عن مجموعة من القوانين تستطيع لها القراء بوجه عام، هؤلاء القراء الذين يصدرون أحكامًا خاصة تجسد ذلك التباين الموجود على مستوى تلقىهم للعمل الأدبي، هذا الحكم الذي قد يُعبر عن حقيقة تاريخية مُعبة، ينتمي إليها القارئ، يقول في ذلك: "إنّ الأدب يعكس مجموعة القوانين التي توجه هذه الأحكام. كما يصدق هذا حين ينتمي القراء المشار إليهم إلى عصر تاريخية مختلفة، فهم Они العصر الذي ينتمي إليه فإن حكمهم على العمل المشار إليه يظل يكشف عن معاييرهم الخاصة، و بالتالي فهو يُلزم ملحوظًا على المعالي و الأدوار التي سادت في مجتمعهم. 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 تلبية للعمل الأدبي، والدارس للثلاثية يجد أنّ المؤلف دمج بين البعدين التاريخي والاجتماعي؛ لأنّ المسرحيات تتناول موضوعات اجتماعية تختلف عن عصر إلى آخر، فالاشتراكيات و النضال النقابي و الاستقلال وغيرها 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 ثمّ فالقارئ الاجتماعي هو قاري يجمع بين المعرفة التاريخية و
انطلاقاً من الواقعية الاجتماعية، وسلطة القارئ داخل النص الأدبي هي سلطة يمارسها القارئ كونه مدركًا للأساس التي تشكلها المؤلف، و التي تبدو على شكل بيئة نصية قابلة للتفاعل والتواصل، وعلى الملحق استمرجها انطلاقاً من معرفتها الخاصة بطبيعة النص.

(Wolfgang Iser) 2-7-2-القارئ المتماثلي: تحديث فولفغانغ إيرز

النماذج الأمثل الذي يُسقط عليه الملف نصه، يقول في ذلك: "هناك في المقام الثاني القارئ" الافتراضي "وهو الذي يمكن أن يُسقط عليه كل تفاصيل النص الممكنة" (42)، فالقارئ المتماثلي هو قارئ افتراضي يحله المؤلف قبل كتابة النص مادام غير موجود في زمن المؤلف، فقد يكتب المؤلف لقارئ مثالي مثلاً يمثله في ذهنه فيضط عليه كل إشارات النص، ففي العمل المسرحي يتصرف الكاتب شكل القارئ الذي يبحث عنه فنشأ بذلك علاقة حميمة بين الملف وقارئ الافتراضي الذي يُسهم في المعايير الزمنية.

كما حدد فولفغانغ إيرز (Wolfgang Iser) بعض ميزات للقارئ المتماثلي، يقول في ذلك: "يجد يُقابل القارئ المعاصر بطريقة مباشرة القارئ المتماثلي الذي يُمثله به في غالب الأحيان ... فإن هذا الأخير لن يصبح أكثر من قارئ مُقلق، لأن سوياً أن القارئ المتماثلي هو استجابة بنائية فيما يتعلق بالتواصل الأدبي" (43)، انطلاقاً من هذا النص نستطيع أن القارئ المتماثلي هو شكل من أشكال القراء بيد أنه يختلف عنهم في طبيعة الدور الموتى به، ويتميز بمجموعة من الميزات أهمها مايلي:

• القارئ المتماثلي قارئ يُتمثل به من قبل المؤلف.
• يقترن القارئ المتماثلي من القارئ المعاصر إلى حد يصعب التمييز بينهما.
• القارئ المتماثلي هو قارئ مثالي ملازم للمؤلف في كل فترة من فترات العمل الأدبي. (44)

• القارئ المتماثلي له علامات تتفق إلى حد كبير مع علامات المؤلف، ولعل هذه الخاصية تتطلب من القارئ المتماثلي قارئ له دراية بالأعراف السائدة عند المؤلف بما يسهل عليه عملية تحقق التواصل الأدبي بينهما.

(42) - فولفغانغ إيرز: فعل القراءة- نظرية جمالية التحليل في الأدب-، ترجمة: حميد الهميدي، جُلِّيل الكندي، ص: 20.
(43) - المرجع السابق، ص: 22.
(44) - يُنظر: عبد النبي: إصطفاء: النص الأدبي والملحق، مجلة الأدب، جامعة منطورية، فصل 1494 م، ص: 88.
- إحداث التوافق الاسم بين المقصد الكلية التي يريدها القارئ المتألق وبين المقصد العام للمؤلف.
- التواصل داخل النص الأدبي بين القارئ المتألق وبين النص من جهة، وبين القارئ المتألق وبين النص من جهة أخرى.

بناءً على ما سبق نصل إلى أن القارئ يُعد أحد العناصر الرئيسية للمشكلة حلقة التواصل في الأثر الأدبي، فعند تبعنا لفئات القراء وجدنا تبايناً في مواقف النقاد في تحديد أنواع القراء، ومرده ذلك - في نظرنا - إلى الرؤية النقدية لكل واحد من هؤلاء إلى مشروع القارئ وطريقة انتهائه داخل العمل الأدبي و أهم الوظائف التي يحققها في بناء الاستجابة؛ فمنهم من اهتم بالأثر الذي ينتج عنه انطلاقاً من طريقة تموقعه داخل النص، ومنهم من اهتم بالبعد الوظيفي الذي يحققه، ومنهم من جعله بنية نصية قائمة في حد ذاتها، والبعض الآخر انطلق من مبدأ القصدي الذي يحققه بعد الانتهاء من عملية القراءة.
ب- مفهوم القارئ الضمني و أنّساقته:

(lecteur implicite) (45) يُعد القارئ الضمني (Wolfgang Iser) التلقائي عند فولفغانغ إيزر للسِّبَب أنّ لارتباطه الوثيق بعملية القراءة، ولكونه يهدف بالدرجة الأولى إلى دراسة وتحليل الأثر الأدبي بوصفه غاية المؤلف حين يشرع في الكتابة، لأنّ النص هو أرضية معرفية يُشكّلها المؤلف مختلف الأنساق، وهي تظهر بصيغ مختلفة، وتؤسس لوجود فعل الكتابة تحتاج إلى قارئ مزود مجموعة من الاستعدادات المعرفية,

تمكنه من التفاعل مع نصه.

حلو القارئ الضمني يجد أنه حدد (Wolfgang Iser) المتكامل لنظريَّة فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) أهم إجراءات القراءة والآليات التي يتبعها القارئ الضمني أثناء حضوره في النص الأدبي، وأهمية الدور الذي يضطلع به في تفاعله مع النص، فضلاً عن البناء التأويلي والممارسة الجمعية التي يبدئها من خلال ردود الأفعال التي يتركها على الأثر الادبي، وسناحول -قد الإمكاني- أن نحدد مفهوم القارئ الضمني وأهم الأنساق المشكلة له في ثلاثة:

علوته:

(1) مفهوم القارئ الضمني: عرّف فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) يقوله "هو بنية نصية تتوقف حضور مثلق دون أن تتحده بالضرورة" (45)، يُحيينا- هذا التعريف- إلى مجموعة من الملاحظات، وهي:

الملاحظة الأولى: القارئ الضمني يظهر داخل النصية للأثر المدروس من خلال ردود أفعال الالتباس بعض القضايا المطروحة في النص أو الكشف عن المعاني المختلفة، وهنا تُبدِّل الإشارة إلى أن مفهوم النصية جاء بصفي الإطلاق؛ بمعنى البنية النصية لا تنشأ وجود شكل معين من الخطاب أو تقسيح خطاب معين، فالنصوص النثرية والشعرية يمكن أن تشكو بنية نصية.

(45) - فولفغانغ إيزر: فعل القراءة- نظرية جمالية التناول في النص، ترجمة: حمد الحمدي، والدحيل الكدكي، ص:30.
الملاحظة الثانية: لكل بنية نصية قارئي ضمي؛ لأن لكل نص أدي يتجه المباعد سمات ودلالات مختلفة تثير النصوص عن بعضها البعض.

كما أشار فولفغانغ إيسير (Wolfgang Iser) إلى قدرة المؤلف المبدع في تشكيل القارئ الضمي بروزه الخاص للعالم، ومن ته مقالة القارئ الضمي عبارة عن أداة يضعها المؤلف في النص، و في هذا يقول: "يمكن أن نفترض أن كلّ نص أدي يمثل بطريقة أو بآخر رؤية منظورية للعالم يركب المؤلف"، فهذا النص إشارة (Monde) واضحة إلى الدور الذي يضطلع به القارئ الضمي في نقل رؤية الكاتب إلى العالم الآخر. هذا العالم الذي يقترحه الكاتب على الملفق، ومنه فالقارئ الضمي هو ذلك القارئ الذي يجسد كلّ الميول اللازمة في النص بسحد ممارسة المؤلف كلّ سلطاته، ولعّ أهم المرجعيات التي ينطلق منها القارئ الضمي هي تلك المفاهيم والمكتسبات الثقافية التي ينطلق منها القارئ في فهم وشرح الأبعاد المختلفة للنص، وعلى هامّة هناك اختلاف بين القارئ الحقيقي والقصائي الأدي "لايتحقق من تلقّاه نفسه، وإما استنادًا إلى فعل إنجازي يقوم به القراء"(47) الذين يسعون إلى تحقيق التفاعل بين أجزاء النص المختلفة، ونعّل هذا المفهوم الإقراضي الذي أقدمه فولفغانغ إيزير (Wolfgang Iser) على صياغته يهدف إلى استحداث شكل جديد من النسيق المرتبط بالنص، وهذا حلاً لما كان في السابق عندما كان النسيق مرتبط بخارج النص، ومن ثمّ ممارس القارئ سلطته خارج الفعل، ولعلّ هذا ما جعل فولفغانغ إيزير يُطلق عليه (القارئ الفعلي) الذي يُعرفنا على شكل من القراءة بناء على تفعيله لجوانب متعلقة بالرصد النصي طبقاً لما لديه من ميزون تجربته الخاصة(48).

وهذه التحريات "فلاقارئ الفعلي لا يحي فقط، إلى الجمهور المعاصر (Vincent jouve)".

---

(47) - حميد حمداني: النص وتفاولة المتلفق، في الخطاب الأدبي عند المعرى- دراسات منشورات إعداد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2005م، ص: 39.
(48) - يُنظّر محمود أحمد العشري: الأفكار النقدية والأدبية الحديثة- دليل القارئ العام، ص: 100.
لظهور الطبعة الأولى من عمل أدبي ما. بل يجلي كذلك إلى كل الجمهور الذي سيقرأ الكتاب فيما بعد. إذا كان من الواجب أخذ هذا الجمهور المشهور بعين الاعتبار؛ فلذلك لأن كل قراءة لنص ما، تترفقها بلطف قراءات سابقة له. من الواضح أن القارئ الفعلي يستدعي من الأثر الأدبي أن يخضنه كل جمهور القراء سواء أكانوا معاصرين للكاتب أم قراء آخرين لاحقين يشتملهم نص الكاتب، و من ثم وجد على الكاتب أن تكون له نظرة استشرافية (Prospection) لطبيعة الكتابة في حد ذاتها مهدف ضمان نجاح العمل في حد ذاته، فيحقق بذلك مبدأ استمرارية الاستجابة لدى المتلقيين.

والقارئ الضمني عند فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) يسعى إلى توظيف حيازته الأدبي لاستكشاف المعاني الحقيقة للنص الأدبي، ومن ثم فهو عبارة عن شبكة من أنبية الاستجابة و مجموعة من الاستعدادات الذاتية يستعين بها القارئ في ممارسة سلطته على النص الأدبي، كما أنه يستطيع أن يتحرك في كل الأثر الأدبي، ويستعين إلى البحث عن مكمن الجمالية من خلال اكتشاف أبرز التصورات التي يمكن أن ينتجها النص، فهو متلقف فعلي يتمتع بيئة تصرورية بعيدا عن التصورات الإيديولوجية التي من شأنها أن تُعيق قراءته الصحيحة. (50)

ويمكن للقارئ الضمي أن يتفاعل مع النص من خلال عملية الإدراك والاحساس، فالكاتب يضع في نيته قبل كتابة النص - المتلقي و أهم الرسائل الترفيهية و السياسية و الاجتماعية و الثقافية و غيرها التي يريد أن يصلها إلى الجمهور، كما يعمل على تقديم أهم الإجابة التي يمكن أن تكون عليها المتلقي حين قراءته للنص.

والقارئ عند محمود أحمد العشيري "حالة ثقافية، من مكونات النص، وهو معيار أساسي للإنتاج، ومحصلة لمجموعة التأثيرات و الاستجابات السابقة التي تفرضها التصور، و تؤدي إلى الحدود الدنيا من عمليات الفهم و التفسير والتذوق" (51)، فالقارئ الضمي عبارة عن حزام

---

(49) فايسون جويف: النص هيئة، محمد أيت لعيم، نشر نصر الدين، ص: 45.
(51) ماهر حسن حسني: النص في النقد العربي - في القرن الرابع الهجري، مشاريع الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، 2013 م، ص: 36.
القسم الثاني: القارئ و مختلف المظهرات النصية

معري في نظرتي يتضمن خلفية النصية، كما أنه معيار لعملية الإنتاج و لشبكة التآثرات المختلفة والاستجابات المتعددة التي تساعد على الفهم الجيد.

والقارئ الضمي يضع المؤلف نصب عينيه عندما يقوم بعملية إنتاج للنص الأدبي، هذا المتلقي هو ملتقي غير فعلي على الرغم من أن يعيش في نفس الظروف التي يعيش فيها المؤلف، ومن ثم يكتسب مجموعة من الخصائص المترابطة نتيجة قراءات سابقة (52).


2- أناسق القارئ الضمي: بما أن القارئ الضمي بيئة نسبية داخل النص المسرحي تستدعي وجود مجموعة من الأساقفة الدالة على حضوره، وتشكل هذه الأساقفة من الضمائر (Pronouns) متنوعة منها مثل: ضمار المتكلم و المخاطب و الغائب) يستمر خلفها القارئ الضمي، فهذه الضمائر تكون على شكل ضمار منفصلة أو متحصلة أو مستمرة تجمع جميعه مهدد إنتاج خطاب القارئ الضمي، يمكن أن تطلق على هذا النوع من العلامات بالأساقفة الغير مباشرة، وقد يظهر القارئ الضمي على شكل ملحوظات صريحة تتم عن وجوده تمكن أن تطلق عليها بالأساقفة مباشرة، وسناحنا أن نعرف على هذين الشكلين:

1- الأساقفة الغير مباشرة: تعد الأساقفة الغير مباشرة (8) شكلا من أشكال حضور

القارئ الضيمي و تضم كل ضمائر تضافر في ما بينها مشكلة المعني داخل النص المسرحي، وعند قيامنا بعملية احصائية بتجمد هذه الأساقفة تعداد في نظرنا أكثر ورودا من الأساقفة المباشرة، وسناحنا أن نتابع تظاهرات هذه الضمائر داخل ثلاثية عبد القادر عولوة وطريقة انبذاتها وأهم المعاني التي تُحملها للمتلقي:

---

(52) - يُنظّر: عبد النبي إصطفايف، النص الأدبي و المتنفّي، ساحة الأدب، جامعة حمص، قسنطينة، ع. 1994 م، ص: 87.
(8) - أطلقت الباحثة كريمة بـ ملاحمة على الأساقفة غير المباشرة بـ "الأساقفة الصامتة". سُمّيت: كريمة بـ ملاحمة، إشكالية التنقّل في أعمال كاتب نابس، أطروحة دكتوراه، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، (دث)، ص: 16.

---
1-1-1-الضمائر بوصفها بنية نصية قابلة للتفاصل: تتضمن ثلاثة عبد القادر علولة
جميلة من الضمائر (أ) الظاهرة والمضمرة تجلى الملكي إلى مجموعة من المعطيات المختلفة
داخل النص يهدف فهمها واستيعاب مضامينها للتفاصل معها وللتوافق مع الكاتب، فهذه
الضمائر تحافظ على وحدة النص وتماسكه وتنظم سير الحبكة وأجزاء الفعل المسرحي,
و لها دور أيضاً في بناء منظومة الفهم لدى المتنقلي، وتعتبر إلى مراقبة القرار إلى تحقيق المعنى.
والمصمم عند أمبرتو إيكو(1)((**)), "عبارة عن استراتيجيات
نصية يُدرجها الكاتب في نصه مخفف تحقق التفاعل بين المتنقلي ونصه، يقول في ذلك: "الضمائر
تمثل استراتيجيات نصية محضة"(53). فالضمائر لها دور فعال في تفعيل عملية التواصل بين النصية
والمتنقلي، والدارس لثلاثية عبد القادر علولة يبد أن هذه الضمائر ظهرت في كل
النصوص بأشكال عدة ودلالات مختلفة، ونحاول أن نستعرض أمثلة عن بعضها ونبحث
عن أهم الدلالات التي تحملها:

- صيغة المتكلم المفرد (أنا): يمكن أن يختفي القارئ الضمني خلف ضمير المتكلم
(أنا) ليعبر عن موقفه من القضايا التي تثار في النص المسرحي، ففي مسرحية (الأقوال) يرتبط
ظهور القرار الضمني بالموضوع الرئيسي للمشهد المسرحي، وهو طلب الاستقالة الذي تقدم
بما (قدور السوق) من الشركة الوطنية التي كان يعمل فيها، يبد أن ظهور ضمير المتكلم كان
مقرناً بوضوح المتكلم (أنا)، وضمير المتكلم (أنا) ليكشف هذا الحضور المكثف
لذاته الضمائر عن نقطة تحول في مسار العلاقة التي كانت تجمع بين (قدور السوق) وصديقته
(السي الناصر) فضلاً عن الإشاعات ووضعية نفسية سلبية كانت تعيشها الشخصية، كما يظهر
في قول (قدور السوق): "تستقبل من الشركة يا السي الناصر على خاطر الطريق اللي خذنا
مع بعض حتى ليكون ما تشرح.. لما نقول الطريق اللي خذنا في الحق أنا غير خضرة فوق
طعام نبي نقول الطريق اللي خذنا أنت وأنا وراك ما تصلح.. أنا عيبت فيها وكرهت

(1) الضمائر: كلمة أو حرف نوب مناسب، من المتكلم والمحاطب والغالب، ومن المنطوف، ومن المفصل (بجعلة حجران
معمود: موقع الرواية، ص:131).

(2) - استراتيجيات: جماعة فلسفية إستراتيجية من فئة "قيادة عمليات" حيث في ميدان الفنون، وهو يقبل مصطلح الخطة (Tactique
التي هي جزء من الفنون المستهلكة، يرتبط: بتاريك شارودو ومونتينيك مصمو: معصم خليل الخطايب، ترجمة: عبد القادر المهيري وحناجي صمو،

(3) أمبرتو إيكو: الخزينة في الحكاية -التعاضد النCooldownي في النصوص الحكائية- ترجمة: أنطوان أبو زيد، ص:77.
القسم الثاني:

القارئ ومختلف الميزات النصية

روحي... كرهت روحي و كرهت أن أكثر من كل شيء... إذن اليوم فصدتك باش نستقبل من الشركة الوطنية... وفي نفس الوقت باش نستقبل من عقيدة الصداقة التي كانت رابطتنا... قدور السوق اليوم يخرج من الشركة الوطنية... و اليوم يردم... يفدي فانيا الصداقة التي كانت رابطته متطلعتن سنة باسلي الناصر(54)... نلاحظ أن القارئ الضمي ورد بصيغة الضمير المضمر (أنا) و نستتر خلف الأفعال التالية: (نستقبل، نقول، نفي، نسميها، عبيت)... هذه الأعمال وغيرها جاءت بصيغتين مختلفتين صيغة الفعل مضارع و الفعل الماضي يُعسنان معاً لأهم حديث في المشهد وهو قرار الاستقالة الذي اتخذته الذات الفاعلة، ولعل هذا القرار ينتم عن وعي نجاح المسؤولية و الرغبة في تغيير السلوكي و العودة إلى الطريق الصحيح الذي يجب أن تسلكه الشخصية منذ البداية و الانبعاث - قدر الإمكان - عن الطرق الأخرى التي تؤدي إلى نتائج وخيمة تعكس سلباً على الفرد و المجتمع، و الجدير بالذكر أن فعل الاستقالة لا يتعلق بالخجان المادية فحسب بل تعاداها إلى جوانب أخرى معنوية متعلقة بعلاقة الصداقة، وهي رابطة قوية جمع الصديقين الحميمين لمدة طويلة من الزمن تزيد الذات الفاعلة بترها بسبب تعديل سلوك و الانبعاث عن المعارف المادية الغير مشروعة.

والملاحظ أن الضمير المتكلم ظهر بشكل بارز في قوله: (أنا غير خضرة، أنا وراك، أنا نسميها، وعلو هذا التغيير في طريقة العرض إستراتيجية من قبل المؤلف هدف دمج المتلقي لتفاعل أكثر مع القارئ الضمي.

كما يكشف هذا الضمير عن حالة نفسية عاشتها شخصية (قدور السوق) كما يظهر في الفعلين (عبيت، 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 يبدى القارئ الضمي موقفه من بعض القضايا المتعلقة بالرجعية و البيروقراطية، فقرأ مثلا قول (قدور السوق): "التجربة هذي سهلت عليا نفهم بعث عدة أشياء... مثلاً معنى البيروقراطية... كنت ظان بالي البيروقراطية هيا الكواعظ... الامة الطول الهبوط و الانتظار... هذا المعنى الضبي... إذا يسقصوي اليوم على البيروقراطية نتكلم هم على السيا الناصر صديقي القدم... نحمي كيف أرميت العلاقات

(54) - حيد الفاض تأويلة: مسرحية الأقوال، ص: 24.
ووليت جبار... كيف وليت لاهف تضخمت و فعفس باش توضع مصالحك و تمتها... كيف تستعمل إطار الدولة لصالحك و مصالح الرجعية(55)؛ عند تحليلنا لهذا المقطع لاحظنا أن ضمير المتكلم ظهر في صيغة الفعل (تفهم) الذي جاء في سياق إعادة تصحيح المفاهيم ليس فقط عند الذات الفاعلة فحسب بل الخطاب موجه إليها عن بوصفنا ذات متقلبة.

إن البيروقراطية لها معنى ضيق و آخر واسع؛ فأما المعنى الضيق هو الانتظار الطويل لاستخراج الأوراق الإدارية من الهيئات المختصة، في حين أن المهمة الواسع والشامل يتعلق باستغلال المسؤول لوسائل الدولة المختلفة لتحقيق المصلحة الخاصة و مصلحة فئة معينة من المجتمع، ومن مدة الوقت ضع الابتكار والمبادئ المقدمة على تحقيق المصلحة العامة و القضاء على كل مظهر الاستغلال و تحقيق العدالة الاجتماعية و الرقي بالعامل و مساعدة الضعفاء و المظلومين و حماية العقوق المبدعة و الرقي بما كني تصل إلى أقصى ما تفصوء إليه.

و في مشهد آخر يظهر القارئ الضمي لبعض عقوق سامية يكشفها (غشام) لابنه (مسعود)، يقول في ذلك: "عرفت واش هي الخديمة... واش قيمة العمل وما معنا الإضراب... واش معنا التوحيد واش هو دور المنظمة"(56)، يحيينا خطاب المؤلف الضمي إلى مجموعة من القيم والمفاهيم التي يجب أن نعيد النظر فيها منها؛ قيمة العمل و دوره في حياة الإنسان و المجتمع من منظور اجتماعي و اقتصادي؛ فمن الناحية الاجتماعية يشعر العامل بأنه فرد مبدع في منظومته الاجتماعية التي هو واحد منها يساهم به عمله في ترقية مجتمعه و يعمله يستطع أن يساعد غيره و لو بالشيء البسيـر من أبناء مجتمعه مثل: الفقراء و المساكين و البترامي وغيرها من الفئات الأخرى التي تحتاج إلى بواعظه، و العامل أثناء أداء عمله يبتعد عن كل مظرف الاستغلال و الآفات الاجتماعية التي لها عواقب وخيمة على استقرار المجتمعات و أمنها، أما من الناحية الاقتصادية يساهم العامل في ترقية المؤسسة التي يعمل فيها و يسعى إلى تطور اقتصاد وطنه.

كما أشار خطاب القارئ الضمي إلى قضية أساسية تتعلق بالنضال النقابي و دوره في تحقيق مطالب العمالة في ظل غياب إستراتيجية حكيمة من قبل المسؤولين تستجيب إلى تطلعات
القسم الثاني

القارئ والموظفين المنظورات النصية في إطار التعاون والتعاون والتفاهم بين العامل البيئي والمسؤول بعدة عن استخدام طرق أخرى تعزل مسار التنمية مثل: الإضرابات الذي يُعَدّ في نظر الحركة النقابية - أحد الوسائل الفعالة لتحقيق المطالب المنشورة.

و في مسرحية (الأحواص) يظهر القارئ الضمي خلف شخصيات مختلفة وأصوات متعددة منها خلف شخصية (الموظف الثاني) ليعبّر عن رأيه في طلب الخير قبل (الحبيب الربوشي) المتعلّق بمساعدة حيوانات الصيد: "سوف خالقني أنا اللي مرّذف عسوك كالقرادة في سقية ساكنين فيها أنا والمرأة ودراري" (57)، إنّ هذا التأثر هذا التعليم الذي أورده خطاب القارئ الضمي يلاحظ أنه هناك أزمة كانت ولا تزال مُطَروحة أمام الهيئات المختصّة لتتعلق بأزمة السكن على الرغم من البرامج والمخططات التي قدّمت إلى القضاء عليها أو على الأقل التقليل من حدوثها، والملاحظ أنّ أزمة السكن لتعلق بالفئات الهشة فحسب بل تعاودها حتى إلى الموقوفين الذين لم يسمحوا لهم بالبحث، بشري ساكن لائق.

و في مقطع آخر يظهر القارئ الضمي خلف (حاسس الحديدة)، وهو يكشف عن قيمة التعاون والتأزّر في سبيل الحريّات، كما يظهر في قوله: "بسم الله يا سيدني أنا واجد نعاون السّي الحبيب على الرأس والعين" (58)، إنّ الاعتقاد بالحيوانات من القيم السامية التي جاء بها دينا الإسلامي و تحت علمها القوانين والتشريعات الدولية التي تهدف إلى حماية الحيوانات، وخاصة تلك الممتنعة بالانقراض، لذا يجد الحكومات اليوم تشكّد حداثية لهذه الحيوانات تهدف حمايتها و توفيرها كلّ شروط و ظروف العيش من جهة، ومن جهة أخرى لكي يتمكن الجمهور من التعرف عليهم في غير بيئتها الأصلية، ولؤّد هذا ما دفع القارئ الضمي إلى التستر خلف (حاسس الحديدة) ليبدّي موقفه و اهتمامه و يعلن مساعدته لتحسين وضعية حديثة الحيوانات.

و في موضع آخر ينص القارئ الضمي خلف شخصية (أخت عكلي) لنبيدي رغتها في التبرع ببيئتها العظيمة، تقول في ذلك: "إذا كنتواهوا هيكل عظمي انتهاج امرأة أكثروا لي" (59)، فعل الأمر من أن خطاب القارئ الضمي خطاب مثالي يصعب تحقيقه في أرض

---

(57) - عبيد القادر عولوة: مسرحية الأحواص، ص: 84.
(58) - المصدر نفسه، ص: 99.
(59) - المصدر نفسه، ص: 117.
الواقع غير أنه بلغتنا انتبهانا إلى قضية أساسية وقيمة نبيلة تتمثل في نشر ثقافة التبرع بفهمه الواسع في سبيل تحقيق المصلحة العامة فضلا عن فوائدها المختلفة على الفرد ومجتمع.

وفي مسرحية (الثناء) يتمظهر القارئ الضمني خلف شخصية (جلول) وهو يعبر عن تضامنه مع أصدقائه، فتقرأ مثلا قوله:

"عنق بجهد رفقة وقال أنا منكم أوضحوا في الطريق فسر لي المهمة جالوا بيه في تاريخ الإنسانية وحكاى على المسيرة من بدايته..."(60)

نلاحظ - في هذا المقطع - أن أهمية الضمير المتكلم (أنا) مع الضمير المخاطب الجمعي (أنت) ليُشكلان معا علامة من علامات ظهور القارئ الضمائي، ونلاحظ أن ضمير حقائب النصي بالнят汉语項 على التضامن لتحسين ظروف العمل، كما ورد ضمير آخر ارتبط ظهوره بضمير المتكلم وهو ضمير المثب صاحب النص (هم) المتبتر خلف الأفعال التالية: (أوضحوا، جالوا، حكاوا،)... وتعزز ذلك من بعض هذه الضمائر يضح لنا أنّ قرار (جلول) الدخول في النظالي النقابي سبقته مرحلة تمهدية قامت بها الذوات الجمعية، ومن ثمة فهي عبارة إستراتيجية تستعمل لكسب أكبر عدد ممكن من المناضلين.

و في مشهد آخر يتمظهر القارئ الضمائي خلف شخصية (برهوم الحجول) وهو يُرتؤى نفسه عن قمة القتل الموهبة إليه، يقول في ذلك: " أنا نقلت يا الشريفة... أنا نقلت... كلي ما تعرفين من ربيع من آدم... يا أنا يا الشريفة من نسم نسم تزئف بحدايا خجد هنا حنكي باش ما تغيبهاش... أنا نقلت... سوفي لركابي يعطوك الحبر... سوفي كيف يستفروا سوفي هذا الراجل يقل "(61)، يبدو لنا أنّ الضمير المتكلم (أنا) جاء ليؤسس لوضعية إنكارية وردت على صيغة الاستفهام لتعبير عن رفضها للتهجة الموجهة إليها من قبل الآخر مع تقديم مجموعة من الأدلة تؤكد على طبيعة التركيبة البشرية التي تنتمي إليها الشخصية البطلة.

(60) - عبد الله قادر علامة: مسرحية الثناء، ص: 155.

(61) - المصدر نفسه، ص: 165.
وفي موضع آخر يكشف حضور القارئ الضمي عن بعض القيم المتعلقة بالاشتراعية، منها ما يتعلق بالمصلحة العامة و تحقيق العدالة الاجتماعية، فنقرأ قول (بهم الخجول): "أنا عامل امرئ وغبت ندي الخير في خاويتي...خدائي من أجل المصلحة العامة و في سبيل العدالة الاجتماعية".

(62) عند استقراءنا لخطاب القارئ الضمي نجد نعبر عن الفكرة الرئيسية التي قام عليها المشهد المسرحي وهي فكرة النضال النقابي وحماية المصلحة العامة للعمال وتحسين الظروف الاجتماعية، كما يدعو حساب القارئ الضمي إلى إرسال قيم الأخوة بين العمال كما هو واضح في لفظة (خاويتي) التي تحمل دلالات كثيرة منها التضامن والتعاون في السراء والضراوة.

- صيغة التكلم الجمع/النح: يحمل ضمير الجمع المتكلم (نح) دلالات عدة منها:
  - إشارات المؤلف الملتقي في عملية بناء النص.
  - المحافظة على مستوى التفاعل الموجود بين النص ومتلقيه.
  - الكشف عن أفعال السرد.

و الضمير (نح) في ضوء نظرية التلقى يشكل بنية نصية قائمة في حد ذاتها يستمر خلفها القارئ الضمي، ويجعل أن ينقل للمتلقي بعض الأحداث وموقفه منها، وهنا يحدث التفاعل بين المتكلم الذي يسعى إلى استخراج هذه البنية وربطها بفعل القراءة، وسنحاول أن نستقصي تمظيرات البنية في الثلاثية لنتبين أهم الفروق الموجودة بين هذه البنية البنية السابقة.

في مسرحية (الأقوال) جاءت هذه الصيغة لتعبر عن بعض القضايا المتعلقة بالضاحية وحب الوطن، وهنا يستمر القارئ الضمي خلف شخصيات عديدة منها شخصية (قدور السوق) في قوله: "كانا متميزة زي و اخرج زي آخر...نعم كنا نحنوا زي...نتموا نريدوا نضحو في سبل الآخرين و نعطي الالوان الساخن ولكن أنت من الناس اللي حليوا الوطن حتى للدم و يجعلوا مصيره زي آخر" (63)، تلاحظ أن ضمير التكلم الجمعي جاء على صيغ مختلفة منها في الفعل الناقص (كنا) الذي يربط مراتين في سياق التمثيل، ويُفيد الرغبة في البحث عن وضعية إيجابية، ف(قدور السوق) قلّم لنا تصويرا عن شخصية أنموذجية من سماقة...

(62) عبد السماق عُلواوة، مسرحية النَّانا، ص: 213.
(63) عبد السماق عُلواوة، مسرحية الأقوال، ص: 25.
القسم الثاني

الضحية والبقاء على العهد ومساعدة الآخرين لتخلي العقبات، ولعل خطاب القارئ
الضمنى هنا ليس موجه إلى شخص في حد ذاته بل موجه إلى كل فرد مهما كانت وظيفته
ودوره في المجتمع، وملاحظ أن المقطع المسرحي يحمل صورة أخرى سلبية لمذاج همها
الوحيد تحقق المصلحة الخاصة و لو على حساب المصلحة العامة الممثلة في الوطن.

وفي مشهد آخر يظهر القارئ الضمنى خلف شخصية (غشاهم) وهو يطرح قضية العمل
النقابي و تضامنه مع أصدقائه لتحسين ظروف العمل داخل المصنع، يقول في ذلك: "كانت
النقابة منتخبة ومليئة نسبيًا ب사업 العمال عارف قيمة العمال التي يتكلم بها... من جهتنا كنا
نتكاثفنا مليح وراهم و نشجع الناس اللي اندفاع علينا... كان المرتد والموت كثير في
المجمع والنضال الحال كان مشجعاً برف (64)، ينطلق القارئ الضمنى خلف الأفعال
التالية: (جهتنا كنا ننتكثرا، ننتكاثرا، نشجعنا، علنا، مشجعنا)، فعدنا تخلينا لطبعتها هذه الأفعال
وربطها بالموضوع العام للمشهد تستنتج أنها تدور حول قضية العمل النقابي التي كانت
مطروحة بقوة في عصر المؤلف في ظل اتساع الفجوة بين العمال والمسؤولين مما أثر سلباً على
السهر الحسم للمؤسسات الاقتصادية نتيجة للكرر الإضرار وغياب الحوار البناء بين مختلف
الأطراف الفاعلة، ولعل هذا المقطع يُجسّد لنا جانباً من هذا الصراع بين العمال والمسؤولين
المسريين لهذه الشركات، وملاحظ أن المقطع ينقل لنا الظروف القاسية التي كان يعمل فيها
عمال المجمع مما أدى إلى وفاة بعضهم ومرض البعض الآخر مما يدل على غياب الرعاية
الصحية، وخاصة في الأعمال الشاقة التي تتطلب مراقبة طبية بصفة دورية.

كما يظهر القارئ الضمنى خلف نفس الشخصية ليوبر عن فرحته واندماجه للمنجر النقابي
الذي أقدم عليه ابنه (م سعود)، فترى قول غشاهم: "أنا فرحانين بيك لما عرفناك وافق ضد
الرجعية... فرحانين بيك و قلنا ولدنا خرج راجل فعل و يدافع على العمال و المصلحة العامة" (65)، يبدو لنا أن المقطع المسرحي أثار قضية أساسية تتعلق بالعلاقة الوطيدة التي تربط
بين السلف (غشاهم) والخلف (م سعود)، لقد وفق – في نظري – المVIEW إلى حد ما في ترسيب ابنته
تربيطة يمكن أن تُطلق عليها بـ (التربيبة النقابية) التي أثرت بأن أصبح (م سعود) أحد المدافعين

(64) - عبيد السفاح، علامة: مسرحية الأرواح، ص: 45.
(65) - المصدر نفسه، ص: 55.
القسم الثاني

عن مصلحة العمال والوقوف ضد رموز الرجعية، وعلّم الهدف من حضور القارئ الضمنى

هنا هو التأكيد على ضرورة التحذير من خيارات الرجعية وآثارها السلبية على المصلحة العامة.

و في مسرحية (الأحوال) يتسر القارئ الضمنى خلف (موظف البلدية) وهو ييدي رجته في مساعدة حيوات الحديثة، يقول في ذلك: "درسنا القضية على مستوى عالي ياصحبي حسنينا رأى نقصوا و الأ.نعم درسنا سباق و طوابق و فلماه كما قالت الشريعة. حددنا للحيوانات البيئية الضرورية في المستقبل يا السكين نجيبكم على حساب التخطيط" (66) ، نلاحظ أن القارئ الضمنى يظهر في الأفعال التالية: (درسنا، حسنتنا ، نقصوا، درسناها، حددنا) التي تعبير عن موقفين مننافيين، وهما:

- موقف إيجابي: يتمثل في تفاعل (موظف البلدية) مع طلب (الحيوان الروحي) من خلال الرد الذي يتم عن استجابة للطلب المقدم، وهو نفس السّموقف الذي عبر عنه موظف آخر الذي أبدى استعداده لمساعدة حيوات الحديثة من خلال برمجة مشروع لصيانة الحديقة و المحافظة عليها.

- موقف سلبي: يعكس هذا الموقف الوجه الآخر الذي يظهر فيه أحد الموظفين الذي جعل من موضوع حديقة الحيوانات موضوع هامشيا لا يحتاج إلى كل هذه الضحية التي قام بها (الحيوان الروحي) داخل البلدية.

و في موضع آخر يبدى القارئ الضمني آراءه المتعلقة بقضية حديقة الحيوانات، وهذا ما يظهر في قول (الحيوان الروحي): "صاحب الحي كلهن محتملين بقضية حديقة الحيوان كلنا ملتزمون وما نطلقوا القضية غير إذا كان حل إيجابي معقول ... هذا الحديقة مجاورة الأحياء الشعبية.. موالي المال ما يجيب أولادهم هذا الجنيه يدرونهم ساعة على ساعة لاروبا يتفرجوا في الحيوان و أشياء أخرى مسلية ومكونة أكثر من ما في هذا البلد... نتقدروا نغبرنا إذا سمحت باللي الحديقة هذي حديقة الشعب، حديثة أولادنا على كل حال راك أنت عاش فيها ومنهاراك توش من في كل يوم يزورها... المطلوب منك اذا بغيت تعاوننا... الصباح بكري قبل ما يجوا الخذامين. أصلح ونظرف السجلات هكذا نقدروا نتبعوا

(66) - عبد القادر عاون: مسرحية الأحوال، ص: 84.
في السر مهمتنا (67)، لنعلم أن المظهر الكاريئي الضمني هو ظاهرة تضاريسية وجنّد سكان الحي عندما تكون هناك قضية تتعلق بالمصلحة العامة، كما يظهر في هذا المقطع السابق الذي أبدى فيه سكان الحي رغبتهم في الاهتمام بقضية حديثة الحيوانات، وهذا ما دلت عليه الألفاظ التالية: (كلنا ملتزمون، نقدروا، نعتبرو، نتابعو)، تدل هذه الألفاظ على وعي سكان الحي والالتزام بالقضية لتعقيقها من فائدة التي تتعدد عليها وعلى أبنائهم والقوف ضد تلك الأصول المتعددة، ومعلاج أن حضور الكاريئي الضمني أشار إلى قضية أخرى تتعلق بظاهرة سياحية تتمثل في اختيار أصحاب المال والنفوذ الدول الأوروبية كمكان للتفرغ ومشاهدة الحيوانات رفقة أبنائهم بدل البقاء في وطنهم والعمل على تحسين وتظهر حديثة الحيوانات.

و في مقطع آخر يتبطل الكاريئي الضمني خلف شخصية (العامل) ليكتشف من قضية الأخطاء الطبية الموجودة في المستشفيات الجزائرية، يقول في ذلك: "سكتينا يا مرآة... أصبري شوية... عند ساعنا و الايامان جدول مجهون ورائف خنجره حسبته كما طبيكم بيبح واحده على الودن. يقلع له ها المروة... أصبري فيرونا و نشفوا ملبح قبل ما ناخذو موقف... ربما هذا الجريمة راه دايرها عفصة... حيلة تكييفية... ربما لو نذلوا نكسروا عليه... ربما راهم داعر روهد مجهون يتكشف شي حاحة" (68)، المتأمل لبنية خطاب الكاريئي الضمني يلاحظ كيف تندمج مجموعة من الضمائر لتشكل المشهد، ولعلّ الضمير البازر في هذا المقطع هو ضمير المتكلم الجمع (اللهن) المتصل بمجموعة من الأفعال، وهي: (سكتينا، ناهزنا، نشفوا، نأخذوا، نذلبو، نكسرونا...). تنتج هذه الأفعال خطاب الكاريئي الضمني الذي يدور حول قضية الأخطاء الطبية التي يقوم بها بعض الأطباء، ولعل هذا راجع إلى ضعف التشخيص الطبي وإلى غياب الخبرة الطبية ونقص التكوين مما يؤثر سلبًا على المرضى، مما يؤدي في بعض الأحيان إلى حدوث عاهة أو إلى الوفاة.

و إذا انتقلنا إلى مسرحية (اللائمة) نجد الكاريئي الضمني يتستر خلف شخصية (برهوم الحجن)، وهو يرسل خطابه إلى شباب المصون أين حثهم على التعاون، يقول في ذلك:

(67) عديد العدل، مسرحية الأحواد، ص: 99.
(68) المعصر نارفوس، ص: 135.
المصنع كما دار نخلو و ناعدوا نركبوه...انفوه...انخلوه" (69)، إن المصعب بوصفه مؤسسة اقتصادية لا يمكن دوره في تطوير الاقتصاد فحسب بل يوفر للعمال فرص العمل هذا يجب أن يحتد العمال جميعا لصيانته، وهذا ما دلت عليه الألفاظ التالية: نخلو، ناعدوا، نركبوه، انفوه، انخلوه، ونكلمواه، وهي ألفاظ تدل كلها على معاني الصيانتة الدورية للمصنع وإعادة هيكلته من جديد ليعمل مع طبيعة ظروف الاقتصادية، ومن ثم تحسين الإنتاج كما ونوعا مما يعود بالفائدة على العمال على شكل أرباح تُقسم بينهم.

و في مقطع آخر ينشر القرائي الضمني خلف (السريخى الأول) ليبري رأيه حول قضية تتعلق بقطاع الشرطة، يقول في ذلك: "الخوف من رعب...انا في السلم قاع النحت وخلصتي قليلة...قلت للملابش باش ندعموا نقاية ونضروا على رواحنا ما بغازو" (70)، يبدو لنا أن خطاب القرائي الضمني يتناول قضية العمل النقابي عند سلك الشرطة الذي لم يكن مسمحا به، وعلي هذا نراجع إلى حساسية القطاع لارتباطه بالأمن من جهة، وإلى طبيعة التشريعات القانونية التي لا تتسم بالممارسة النقابية، وحق الإضراب من جهة أخرى.

و في موضع آخر تتناول خطاب القرائي الضمني وضعية المقارك في الجزائر، فقراءه قال (برهوم الحجول): "المقرة مبينة على الأرض الجزائر...ارضنا...كانت حتى لييوم هاملة واحنا مستغلبيها كما يغني والموتي...و الموتى ماكانش اللي خرب فيه" (71)، إن احترام قيود الأموات واجب ديني والتزام اخلاقي تقره التشريعات القانونية، لهذا وجه القرائي الضمني نقدا لاذعًا للهيئية المخلولة لها قانونية لتسيير المقابر لما لاحظه من إهمال كبير أسهم فيه الجميع دون استثناء، وتشدد الإشارة إلى أن ضمير المتكلم الجمعي ظهر في لفظة (ارضاها) للدلالة على أن القضية المطروحة تخش الجزائر دون غيرها من الأماكن الأخرى، كما ورد في عبارة (حما مستغلبيها) لتؤكد على اشتراك الذات الفاعلة مع غيرها في مسألة بناء الوطن والاهتمام بكل القضايا التي تقصه.

- صيغة المخاطب الجمع/أنتم: تتعد صيغة المخاطب الجمع (أنتم) شكل من أشكال تظهر القرائي الضمن في النص المسحري، ولعل هذه الصيغة تشير إلى وجود ذات متلقية

(69) عبد القادر عمارة: مسرحيته الشهية، ص: 162.
(70) المصدر نفسه، ص: 203.
(71) المصدر نفسه، ص: 228.
القسم الثاني

القارئ و مختلف المنظورات النصية

دون أن نُحددها، ومن ثم نم وجودها داخل النص عن حدوث تفاعل بين النص ومعتبرًا، فعلى الرغم من اشتراك الضمائر الأخرى في خاصية الظهور في النص إلا أن هذه الصيغة تختلف عنهم من حيث دلالتها النخابية، فهي تخاطب المتلقى مباشرة من خلال القارئ الضمي، ففي مسرحية (الأقوال) يلبس المتلقى حضور القارئ الضمي على لسان (غشام) وهو يقدم مجموعة من النصائح لعمال الورشة، يقول في ذلك: "أنت مازلتوا أصغر و ما زال الخبر قدامكم"(72)، فضمي المخاطب الجمع (أنتم) يتلامس- في نظرنا- مع موضوع النصية المقدمة، واللاحظ أن خطاب القارئ الضمي ظهر بصيغتين مختلفتين: الصيغة الأولى هي الضمير المنفصل (أنتم) والضمير المستمر الوارد في الفعل (مازالتوا) (أنتم) في الاسم قدامكم تتفاعل مع بعضها البعض لتنشئ خطاب القارئ الضمي الذي يهدف إلى ربط الخلف بالسلف: لأن الشاب هم عماد الاقتصاد الوطني لهذا بات لزاما عليهم أن يتحملوا مسؤولياتهم أثواة وطنهم.

و في مقطع مسرحي آخر يواصل القارئ الضمي في النسر خلف خليل شخصية (غشام) وهو يقدم نصائحه لابنه (مصفوع)، يقول في ذلك: "أنتوا بالقضية التي تقدروا لها و اللي توحدكم وقوى صوفكم و اللي فيها الصعب (الند) وقادرت تفصلكم و اشتتكم"(73)، عند استقراءنا- هذا المقطع- نلاحظ أن موضوع النصية يتعلق بالدعوة إلى الوحدة لتحقيق المطالب المشروعة للعمال، ووهاذا دلت عليه الألفاظ التالية: (تقدروا، توحدكم، صوفكم، تفصلكم، اشتتكم)، فعند البحث عن دلاله هذه الألفاظ نجد تدعو في مجملها إلى ضرورة التمسك بالوحدة بين العمال وتجب كل مظاهر التفرقة والنشب التي من شأنا أن تعيق عملية حفظ الحقوق العمالية.

و في مشهد (زينوبة بنت بوزيان العباس) يظهر القارئ الضمي خلف شخصية (الأطباء) وهم يشكون حالة (زينوبة) المرضية مع تقديمهم لبعض النصائح لأهلها، يقول (القورال) في ذلك "ازدادت هكذا و يمكن عيش إذا حافظوا عليها (...) قالوا لوالديها ما تعاكسوهش وبدلا عليها الهواء ساعة على ساعة. ديروا براها ما خلّهاش تغشش و ترذ لقبها"(74)،

(72) عبيد السهّل: مسرحية الأقوال، ص: 39.
(73) المصدر نفسه، ص: 52.
(74) المصدر نفسه، ص: 57.
في ضوء هذا المقطع السريري نلاحظ أن القارئ الضمي يتبوقع داخل الأفعال التالية:

(حافزنا، ما ناكوسوسا، بّنّوا،) فهذه الألفاظ تدل على بعض الإرشادات الطبية التي قدمها الأطباء لبطلة المشهد، ولعل حطاب القارئ الضمي يُجهل على كل مريض مهما كان نوع مرضه؛ لأن هذه النصائح تعد جزءًا مهمًا في عملية العلاج، والتأثير إلى طبيعة الإرشادات الطبية ييدل تتعلق بالجوانب النفسية؛ لأن الطب الحديث أثبت أنه قد يؤثر الجانب النفسي على الجانب الفيزولوجي في علاج المريض.

و في مسرحية (الأجواء) يبطرق القارئ الضمي خلف شخصية (الخبيبة الروحى)، وهو يوجه خطابه إلى حيوانات الحديقة، يقول في ذلك: "أنت بعدا علينا... نبه بك من بعد شت راكم والفتوة فقوموا (عليا) وريا... هذي نقطعها فيكم... أنت أحرار و تقدروا تبتتوا و حنكم (٧٥)، يظهر الضمير المخاطب (أنت) على صيغة: الصيغة الأولى هي صيغة الضمير المستمر في الأفعال التالية: (بعدنا، والفتوة فقوموا، تقدرو، تبتتو،) أما الصيغة الثانية هي صيغة (الميم الجمع) التي تظهر في الألفاظ التالية: (بكم، راكم، فيكم، وحدكم)، ولعل هذا التعدد والتغير إستراتيجية من قبل المؤلف توضح طريقة تفاعل (الخبيبة الروحى) مع الحيوانات والعلاقة التي نشأت بينهما، كما يدعو حطاب القارئ الضمي إلى تحسين فكرة الحرية بفهومها الواسع يوصفها مصطلح يوظف في مجالات عدة، وخاصة السياسية منها مع ظهور موجة النحر في البلدان المستعمرة، وهذا ما دلت عليه عبارات (أنت أحرار)، فعلى الرغم أن الحطاب في الظاهرة موجه إلى الحيوانات غير أنه موجه إلينا نحن و إلى الآخر مهما كان موقعه، ومن ثمة يمكن القول أن حطاب القارئ الضمي يحمل صيغة إنسانية.

و في مقطع آخر يبطرق القارئ الضمي خلف شخصية (المنتو) وهو يوجه نصائحه التربوية للطلاب، يقول في ذلك: "ياك قلنا لكم ووصيناكم شحال من مرة ما تتوركوش على الحيطان.. راكم تسوخوه بصياحكم.. راكم تلزموا علينا نبيضا في كل شهار. ولما تحزروا من المدرسة اخرجوا في نظام.. بلا زقى ولا تشغ.. في الدخولة و في الخرجة البناء من جهة و الأولاد من جهة الأخرى (٧٦)، يحمل حطاب القارئ الضمي رسائل

٧٥ - عبيد القادر عملولة: مسرحية الأحوال، ص: 86.
٧٦ - المصادر نفسه، ص: 119.
القسم الثاني

قارئ و مختلف المنظورات النصية

التعليمية للاخلاقي منهما ما يتعلق بالآداب و الأخلاق العامة التي يجب أن يتلزم بها كل التلميذ في المدرسة للحفاظ على النظام العام للمؤسسات التربوية منها؛ المحافظة على نظافة قاعات التدريس، وفعل هذا الخطاب الانتقادي له أسئلته الخاصة التي تتعلق بالوضعية المزمنة التي آلت إليها مدارسنا، والتي تتم عن غياب الوعي بعد الأخلاقيات للتلاميذ من جهة، و إلى قلة عمليات التحسين من قبل الهبات التربوية المتخصصة من جهة أخرى مما نتج عنه ارتفاع تكلفة الصيانة الدورية التي من شأنها أن تنقل كاهل الميزانية المالية الخاصة بالمؤسسة.

و ينفي التمويه إلى قضية تربويتين تضمنهما خطاب القارئ الضمي، تتعلق الأول بالقضية غياب الانضباط عند التلاميذ، و يظهر هذا من خلال التصريحات والسلوكات السلبية للتلاميذ أما الثانية تتعلق قضية侵犯 البنين عن البنات عند الدخول والخروج من حدوت الاحتياط داخل المؤسسات التربوية.

و في موضع آخر يشترا القارئ الضمي خلف شخصية (حلول الفحاءمي) الذي أبدى موقفه حول قضية الطب المحلي، يقول في ذلك: "كولوني... كولوني... أرسم عليه شوبي كلمة أسكت... سأترك يا السي الفحاءمي أحسى خطش... ضد الطب المحلي... عند الحجج... كأنا كمشها قليلة من الأطباء اللّي يحب وطنهم و شعبهم و اللّي عنهم الضمير المهني... أسأل اللّي يشفهم المسكن...الأغلبية في الأطباء يتساموا (وهرو حالفين و موفرة فيهم البلاد و الآخرين طالعين على باب اللّه)... الطب المحلي يا السي الفحاءمي ما شي الفوضى لأمه ينتظم... ما ببينا نظموه مع مواليه اللّي تحتاجين لبي"(77)، عند تحليلنا خطاب القارئ الضمي وجدناه يتداول قضيتين أساسيتين، تتعلق القضية الأولى بقضية الطب المحلي الذي يعد بدعا دستوريا و شعيرا طيبا رفعته الجراث عند الاستقلال إلا أنه هناك من يقف ضد هذا المكاسب الشعبي الذي يهدف إلى حماية الطبقة الفقيرة وكادحة من المجتمع، كما دعا القارئ الضمي إلى إعادة النظر في طريقة تسر المستشفيات الوطنية و تنظيم الطب المحلي انطلاقا من رؤية طبية تخفف حقوق الأغلبية الشعبية.

أما القضية الثانية تتعلق بالأطباء العاميين والأخصائيين الذي قسمهم إلى قسمين؛ القسم الأول أطباء يحاولون قصارى جهدهم من أجل خدمة المرضى و الرقي بالمستشفيات لهم

(77) - عبيد الفادع عقولا: مسيرة الأجيال، ص: 136-137.
لوطنهم و عملهم الذين يرون فيه واجب وطني قبل أن يكون مصدرا للرقة، و قسم آخر
 مختلف عن الأول هم الوحيد جمع المال و امتثال دماء الفقراء.
و في مسرحية (اللاحم) نلمس حضور القارئ الضمني خلف شخصية (برهوم الخجول)،
وحويقدم التصريح لتشابه يقفي في ذلك: "أما أنيش بتشابه بركامي... عودوا لأهلكم" (78)،
عند تحليلنا هذا المقطع المسرحي نلاحظ أن الضمير (أنيش) ورد على شكل ضمير منفصل
وصيغة الضمير المستمر في الفعلين (بركاكيم، عودوا)، حاولت هذه الأفعال في سياق وصية قدمها
القارئ الضمني للتشاب، لأنهم عماد الأمة و مستقبلها و مشروع نف敬请ها، ولعل عبارته (عودوا
لاهل لكم) تحمل دلالات كثيرة منها؛ العودة إلى تراث الآباء والأجداد، و من نمط المحافظة على
الذات و عدم الانسلاخ عن السوّها و الاضمحلال في ثقافة الآخر.
و في مقطع آخر ينشر القارئ الضمني خلف شخصية (الكوش)، وهو ينقل لنا صوت
من الأصوات التي تنادي ببع أو كراء المصنع، فقرأ قوله: "واحد قال لهم إذا باش تبعوا المصنع
هذا الوقت افروهم مدام السوق سخون قبل ما يطح الديار وحيد: واحد قال لهم تكره
للمريكان كان صبح في يدخل لنا العملة الصعبة" (79)، يثير خطاب القارئ الضمني قضية
كانت منتشرة في زمن المؤلف، وهي بيع المصانع و الودادات الإنتاجية التي شيدها الدولة
الجزائرية في مشروعها الطموح الذي يهدف إلى بناء اقتصاد وطني مستقل عن الخارج، و العمل
على مواجهة الصعوبات التي قد تعرقل السير الحسن هذه المؤسسات بيد أن هناك قوى أخرى
تسعى إلى بيع هذه المصانع أو كراها للألبان، و التأمّل هذه الصعوبات يبدع ما يهدفع إلى
محاولة خصخصة هذه المصانع عند عرضها للبيع أو البقاء في وضعية النزعة الاقتصادية للخارج.
و من نمط المساس بالسيادة الوطنية.
و في مقطع مسرحي آخر ينشر القارئ الضمني خلف شخصية (برهوم الخجول) وهو
يدعونا إلى التضامن و التعاون، يقول في ذلك: "أسكنوا و تبعونو... عاوني " (80)، يعد مبدأ
التضامن و التعاون من أهم العوامل التي تساعدنا على حل المشاكل وتجاوز الصعوبات
المختلفة، ونخصصة عندما يتعلق الأمر بالمؤسسات الاقتصادية.

(78) عبد القادر عدل: مسرحية اللّهام، ص: 157.
(79) المجدد نسيم، ص: 193.
(80) المجدد نسيم، ص: 231.
- صياغة الجمع الغائب/هم: يشكل الضمير (هم) بنية نصية في حد ذاته يتضح من خلالها القارئ الضمي ليكشف عن بعض المواقف، ففي مسرحية (الأقوال) يلمس المتلقى حضور القارئ الضمي خلف شخصية (غشام) فينال لنا جانبا عن تضامن العمال معه، فقوله: "أصحابك الكل كان علي بالهم والكل بابنه عليهم ضروب وكمان الضمر... من غير شك بعلام النقاي خبرهم ووصامهم باش يعرفوا كيفاش يتكلموا معيا" و يخفوا عليها الغيئة (81)

يعود الضمير (هم) على عمال الورشة ويكشف عن حالتهم النفسية عند جميعهم لخبز مرض زميلهم (غشام)، والملاحظ أن خطاب القارئ الضمي يظهر في الألفاظ التالية: (بالهم، مضروبين، كمانين، ووصامهم، يعرفوا، يتكلموا، يخفوا)... تندرج هذه الألفاظ مع بعضها البعض لتوضح قضية أساسية تتعلق بقضايا العمال في ما بينهم، فضلا أن هذا المقطع يبين دور أعضاء النقابة في الوقوف إلى جانب العمال في السراء والضراء.

ويواصل القارئ الضمي النسج خلف شخصية (غشام) ينقل لنا جانبا عن إضراب العمال، يقول في ذلك: "عندهم ما ضروبا العمال و في النهاية إذينا الحقوق التي طلبتها النقابة (82)

ويعد الإضراب أحد الأساليب التي يمارسها العمال لتحقيق مطالبهم المشروعة، و هو وسيلة من وسائل الضغط على الهيئات الوصية بحذف الإسراز في إيجاد الحلول وفتح باب الحوار مع ممثلي العمال للخروج من وضعية الانسداد، هنذ بات لزاما اليوم على المسؤولين برمجة لقاءات دورية مع ممثلي العمال للاستماع إلى طرفيهم وأخذها بين الاعتبار والسره على تحسين وضعية العمال وسلوك طريق الشفافية بالكشف عن الوضعية الحالية للمؤسسة.

و في مقطع مسرحي آخر ينتمي القارئ الضمي خلف شخصية (الجيلاني) وهو يتحدث عن الوضعية المأساوية التي آل إليها عمال المصيف، يقول في ذلك: "العمال مغهبة ما صاية الوين و ساكنة. منهم اللي اعملن عينه من الماء القاطع واطردة. منهم اللي انقطعوا صباعه ومنهم اللي طاح ومات وادى معا سرته (83)

يكشف خطاب القارئ الضمي عن الظروف الأسوية التي يعمل فيها العمال، وله تعرض بعضهم خواطر العمل أكبر دليل على انعدام شروط

---

(81) - عبيد القادر عولمة: مسرحية الأقوال، ص: 37.
(82) - المصدر نفسه، ص: 45.
(83) - المصدر نفسه، ص: 73.
القسم الثاني:
القارئ و مختلف المنظورات النصية

العمل والآمن، و غياب الرعاية الصحية التي يفترض أن تتوفر في كل المصانع ورشات البناء.
التي تفرض على العمال أداء أعمال شاقة أو تستخدم مواد كيميائية سامة.
و في مسرحية (الأحواض) يتميز القارئ الضمي خلف شخصية (علال)، وهو يتناول
قضية استغلال العمال و كبت حرياتهم، فتراً قوله:

"دوك اللي يخدموها أسواقهم محدودة
أيامهم مرهونة و جهودهم مسروقة." (84)

يتناول هذا المقطع وضعية حرية التعبير داخل الورشات و المؤسسات الاقتصادية التي
تتياج – في نظرة إلى إعادة النظر من قبل المسؤولين، و خاصة في طريقة التعامل مع تلك
الأصوات العمالية التي تبدي رأيها حول قضايا تتعلق بوضعية المؤسسة أو حق من الحقوق
المشروعة.

و في مهرجان القمة الثاني يكشف حضور القارئ الضمي عن قيم التضامن بين أبناء الحي،
و هذا ما جاء من لسان (القوال) عند حديثه عن شخصيته (الخيب الروحي)، يقول في ذلك:
"الروحي يعني براف بصغار الحي يتناقش معاه و يلطفهم بهم كذلك يكار السن
سكان الحي يفقدهم مرة على مرة و يجمع معاه، في ما يخص بصغار الحي تحدثا معاه طويل
أخيرا و اشتكاء له على حديقة المدينة. كلماه طويل على الحيوانات القليلة اللي فيها" (85).

النازل هذا المقطع يكشف أن الضمير (هم) ظهر بصيغتين؛ الصيغة الأولى تعبر في قوله: (معاه،
بلاغتهم، يفقدهم)، أما الصيغة الثانية تظهر في قوله: (اشتكاء، كلموه)، و الملاحظ أن هناك
اختلاف بين الصيغتين؛ فقد حدث (القوال) عن علاقة الشخصية البطلة مع سكان الحي
استخدم الصيغة الأولى التي تنم عن قيم نبيلة وأخلاق عالية اتفقت بها الشخصية البطلة، أما
في الصيغة الثانية يعود الضمير على صغار الحي الذين تقولوا لـ (الخيب الروحي) انشعاحهم
حو ووضعية حديقة الحيوانات.

فقد تُخلو للدلاة التي يحملها خطاب القارئ الضمي جدها تتلخص في عنصرين
أساسيين، وهما:

(84) - عبيد القادر عواملة: مسرحية الأحواض، ص: 81.
(85) - مصادر نفسه، ص: 82.
- ضرورة الاهتمام بكل فئات المجتمع، وخاصة الصغار منهم بهدف تربية جيل جديد متشبع بالقيم النبيلة والأخلاق العالية.

- دعوة الصغار إلى الاهتمام بقضايا مجتمعهم.

و في موضع آخر يبرز خطاب القارئ الضمي جانبا من جوانب التآزر والتلاحم والتجنرد من أجل الدفاع على حيوانات الحديقة، يقول (الحبيب الروبي): "يهجموا أولاد الحومة كلهم راهم في هذا الساعة وراء الشباك متجددن يعسوا مهاتون على الجينية" (86)، من خلال هذا المقطع نلاحظ أن الضمير (هم) جاء ضميرا مستترا في الفعل (يهجموا) الذي يعود على شباب الحي، فعل هو هجوم نتيجة حتمية دفع إلى الشباك لحماية الحيوانات، كما يظهر الضمير (هم) في الألفاظ التالية: (راهم، متجددن، يعسوا، مهاتون)، هذه الأفعال ترتبط مع بعضها البعض من حيث المعنى، وهو التجنيد لحرازة حيوانات الحديقة.

و في مسرحية (اللّمام) يرتبط القارئ الضمي باللسان النقابي، فنقرأ: قول (القوال)، وهو يروي لنا قصة بطل المشهد (جلول):

"يبيشوا فيه ولاده يطالبو باليسة جلبو الأفاق عجبوه الموافق أوضحو في الطريق فشر في المهمة واحنا على المسيرة من بدايتها فهم غضب قرانيه وفهم بعد نضاهم توضوا له المعارك بانوا الحواجّر." (87)

يستمر القارئ الضمي داخل الضمير (هم) الذي يعبر عن مجموعة من الفاعلين، الأول هم الأولاد كما في قوله: (يبيشوا، يطالبو)، والثاني فاعل مجازي (الأفاق، الموافق) والمعبّر عنهما في الفاعلين (جلبو، عجبوه)، لترتبط الأفاق باللب، ومؤسف يروي، أما الفاعل الثالث هم زملاؤه في العمل النقابي من العمال المعبر عنهما بقوله (قرانيه) أي ورد الضمير في الأفعال التالية: (أوضحو، حكاو)، وكذلك في قوله (نضاهم)، وعلّه هذا التغيير دلاليات كثيرة بيد أن

(86) عبد السّباق علولّة: مسرحية الأحـباد، ص: 92.
(87) عبد السّباق علولّة: مسرحية النّاس، ص: 155.
القسم الثاني
القاسم المشترك بينها هو التضامن والعمل مع كل القوى المؤثرة لخدم تحقيق الحقوق النقابية التي يخصصها تحسب الظروف الاقتصادية والاجتماعية للعمال، ومن ثم القدرة على تلبية أغلب متطلبات الحياة.

وفي مشهد آخر يكشف حضور القارئ الضمي عن أحداث تاريخية حدثت في فترة الاستعمار الفرنسي يتورث موضوعها حول النضال المسلح للعمال، وهذا ما ورد على لسان برهم الحجمي: "العمال ثاروا و بعدها حرقوا الكولون مخازن و توروا هجموا بله اسم أكبر و المرة على مقبر الجدارية فرغوا باب السجن و خرجوا المخمسين جاء من المدينة الحرس المتنقل راكب السبق مبعوث للدعم حمل مسلح"، يختفي القارئ الضمي خلف الضمير (هم) الورد في الأفعال التالية: ثاروا، حرقوا، هجموا، فرغوا، وكثيّة تعود على العمال، و السعودية ثارت الضمير (هم) للنفطي حديثاً حاماً قام به العمال، وهو حديث الهجوم على مخازن الكولون ومقر الدرك الوطني، وسبب الهجوم - في نظرنا- راجع إلى الحكم الاستعماري الذي مارسه الاستعمار الفرنسي في حق الشعب الجزائري بصفة عامة وعلى العمالي بصفة خاصة.

كما تلاحظ أن بعضهم (هم) ينتقل من العمال إلى المسجونين، كما في قولهم (خرجوا المحسنين)، ولعل الهدف من هذا الانتقال هو تغيير مجرى السرد داخل المقطع المسرحي، ومن ثمة يجد المثقف نفسه أمام مجموعة من الأفعال تسرع خلفها الضمير (هم) أدى مساعي واحد ألا وهو الثورة ضد الكولون والاستعمار بصفة عامة، و الملاحظ أنه عند حديث (القوال) عن الحرس الاستعماري استخدم الضمير (هو) على الرغم أن القام يستدعي الضمير (هم) الدال على جمع الغيبة، و لعل هذا هدفه هو إثراء البنية المقطعية بضمائر مختلفة (هم، هو) التي تتفاعل بعضها البعض لتُشكّل خطاب القارئ الضمي.

و في مقطع آخر يستعرض لنا القارئ الضمي جانباً من تلك الأحكام التصوفية التي كانت تصدر في حق الجزائريين، فنقرأ قول (القول): "شارعوا أبوب الأضراس أسوس بعدما حكموه، شارعوا بالسلاح و بعدما حكموا عليه بالنفياي بعثوه مسلسل "لكباني، عاد على غهور وصلت أخبار جزيرة للقرية، قادوا thừa بزور باللي هرب من السجن و مات في البحر... كلاه"

(88) - عيد السعتر:Cookies، مسرحية الحزام: من 157.
القسم الثاني

الحوت (89)، يعود الضمير (هم) الوارد في الألفاظ التالية: (شارعوا، حكموه، قالوا) على القضاة الفرنسيين المكلفين بدراسة الملفات القضائية المتعلقة بالجزائريين، والتي تضمن – في الغالب – أحكام خاصة، وعلّم الدارس هذه الأحكام بجردها قصد إلى حماية الواقع الفرنسي في الجزائر، وذلك بنمط أكبر عقوبة ممكنة ضد أي حركة احتجاجية قد تصل إلى الإعدام، والدليل أن حطاب القارئ الضمني تضمن كذلك قضية أخرى تتعلق بملفات المفقودين الجزائريين إبان فترة الاستعمار الفرنسي، وخاصة أولئك الذين يزعم هم في السجون.

بعد ذلك تنقطع أخبارهم عن ذويهم.

ما تقدم نصل إلى أن الضمائر تعد بيئة نصية قابلة للتواصل والتفاعل بين القارئ ونصه، وهي أحد الأشكال التي ينتهي خلافها القاري الضمني يُبين موقفه من القضايا المختلفة، واللاحظ أن هذه الضمائر وردت في الثلاثية بصيغ مختلفة تُحمل دلالات تصب في مجملها حول الدعوة إلى التضامن والتعاون والتفاف النصي وتصحيح بعض المفاهيم والصيغات التي تبقى – في نظرنا – نسبية، لأنها تتعلق بثقافة المؤلف المستقلة من قيمة ومبادئه ومبادئ منطقته، والجدير بالذكر هنا أنّ طريقه عرض هذه الضمائر وتوزيعها في النماذج المختارة تختلف من مسرحية إلى أخرى، وعلّه هذا راجع إلى طبيعة الموضوع وموضوعية المعايير المطروحة.

2-2- الأنساق المباشرة: يمكن للقارئ الضمني أن يظهر بصورة مباشرة(89) على شكل ملفوظات صريحة تُحبّي الملحق إلى معرفته، ومن ثمّة فإن الأنساق المباشرة تعد هى الأخرى بنيّة نصية داخل النص المسرحي، وتتمظهر هذه البنية من خلال سياق النص، كقول الكاتب (يا السامع)، أو (يا أيها القارئ)، أو عن طريق فعل السرد أن ينتمو في تغيرات الحوار الذي تديره الشخصيات المسرحية ينصح بعضها مرسلًا وآخر مثل، ويُجد الإشارة أن الأنساق المباشرة مختلف حضورها من نص مسرحي إلى آخر، وليس بالضرورة أن توجد في كل النصوص المسرحية، وسنحاول أن نتبع هذه الأنساق داخل الثلاثية لنعرف على كيفية بنائها داخل المقاطع المسرحية:

(89) - عبيد المختار عباس: مسرحية ألفانيا، ص:158.
القسم الثاني: القارئ و مختلف المنظورات النصية

2-2-1- نهج تدل على التلقي: وردت في الثلاثي مجموعة من الصيغ تدل على التلقي لوجود ذوات مرسالة وأخرى ملتقية تتفاعل مع بعضها مَشكلة المعنى داخل المشهد المسرحي منها:

الصيغة الأولى: حكى: وردت هذه الصيغ في مسرحية (الأقوال) في قول (قدور السواقة): "شحال من مرة حكِيت لوالدي على عمهم على عمهم السى الناصر... حكِيت لهم شحال من مرة بفخور كيف كنتا ندخلوا هاجين لللمعركة... كيفاَش كنتا غانسين كنتا متسبلين للفظت بابَش شعبنا يعيش في حرية و السعادة" (90)، نلاحظ أن لفظة (حكِيت) التي وردت في المقطع تدل على وجود ذات مرسالة تتمثل في شخصية (قدور السواقة) وذلك مسبقاً وغير مباشرة تتمثل في (الأقوال) الذين استقبلها خطاب أبيهم، وهو يروي لهم مغامرات صديقه (السي الناصر) وكيفاَهوا في الثورة التحريرية، وهناك ذات مستقبلة مباشرة تتمثل في شخصية (السي الناصر) الذي وجه لها الخطاب، ولهذا الهدف من ذلك هو رغبة (قدور السواقة) في إعادة توجيه صديقه إلى المسار الصحيح من جديد.

و في مقطع مسرحي آخر يُؤدي فعل الحكي وظيفة إعلامية وإخبارية: حيث يعلم الذات المرسلة (زينوبة) الذات المستقبلة (المحتدة) عن وضعيتها المرضية، كما يظهر في قوله (القوال): "حكِت باللي مريضة من القلب" (91)، من الواضح أن (زينوبة) تريد أن تعلم غيرها عن مرضها بغيه الكشف عن حالتها الصحية مِنْفَد الحصول على معاملة خاصة، ولهذا ما يلبسه الملتقي في مقطع آخر عندما يقرأ خطاب (زينوبة) وهي تلبث على خطابه (الجيلاني) أن يروي لها عن أسباب حالتاه المزورة، تقول في ذلك: "أحكي لي يا خالى اعتف علياٍ رأي مضورة" (92)، نلاحظ هنا كيف تتفاعل الذوات الفاعلة مع بعضها وكيف تتبادل الأدوار في ما بينها مِنْفَد الكشف عن المعنى.

و في مسرحية (الأقوال) ورد فعل الحكي على لسان (حارس الحديقة) الذي يصبح ذات مرسالة عندما يوجه خطابه إلى (الجيب النروجي) الذي يطلب منه أن يعرف ويري له سبيل مجاهده إلى حديقة الخيوانات، فنقرأ قوله: "أحكي... أحكي... أنت جاسوس... نعم جاسوس ما

(90) - عبيد الفقار على... 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 (الخبيب الروحوي) إلى ذات مرسلة وهو يطلب من (حارس الحديقة) أن يروي له ماذا حدث في المدينة، فنقرأ قولهما:

الخبيب: إذا في خبرك يالسسي الهاتشي أحكي لي كيف ما أن أصبحت البلدية مقلوبة على جالي.

العساك: صيارة كبيرة يا السسي الهامام و أنا جوابي الخبر بالحرف على كل شيء (94)، وهذا ما تلاحظه كذلك في قول (حارس الحديقة): "انروح النقل و نولي نجفي لك" (95)، إن المستر قرى هذه الأمثلة السابقة يلاحظ أن الهدف من فعل الخبي هو الكشف عن أحداث مسكون عنها تتبع بحثية الحيوانات.

و في مسرحية (اللناح) في مشهد (جلول) ارتبط فعل الحكي بالنضال النقابي فقرأ مثلًا قول (القول) وهو يروي لنا قصة (جلول)، يقول في ذلك: "حكاى على المسيرة من بدايتها" (96)، فلفظة (حكاى) تدل على وجود ذات مرسلة تمثل في العمال الذين يروون للدات المستقبلة الممثلة في (جلول) عن النضال النقابي.

وه في مشهد (بهروهم الحجول) يصبح (بهروهم) ذات مرسلة وهو يروي لزوجته (الشيريا) قصته مع مصنع الورق، فقرأ قوله: "لوى لي تخكيي لك خفيية باش ما يسمعنا حد" (97)، وكذلك في قوله: "أحكيت لك" (98)، لعل الهدف من استحضار فعل الحكي هو الإخبار عن أحداث وقعت في مصنع الورق.

الصيغة الثانية: سماع عند استرقاءنا لنصوص الثلاثي لاحظنا أن هذه الصيغة تظهر بشكل بارز في مسرحية (القول) مقارنة بالنصوص المسحية الأخرى، و من الأمثلة على ذلك ما يظهر في خطاب (القول) في بداية النص المساحي في قوله: "الأقوال بالسامع ليا فيها أنواع كبيرة فيها اللي سريعة عظيم ترعظ غواشي هادئة كالزلزلة تجعل القوم مفعجة.

- عبيد الفجر: عنوان: مسرحية الأحوازة، ص:90.
- المصدر نفسه، ص:92.
- المصدر نفسه، ص:97.
- المصدر نفسه، ص:170.
- المصدر نفسه، ص:174.
عجلانة تعني قانون "(99)، عند تفكيكنا لهذا المقطع المسرحي يتراوّي لنا أن الخطاب موجه للمتلقي (بالسامع) على صيغة حرف نداء (يا) والمتدابر (السامع) و موضوع النداء هم الأقوال، و من ثمّة تفاعل هذه العناصر في ما بينها مشكلة بيئة نصية في حد ذاتها موجهة إلى الملتقي بالدرجة الأولى، و يُجدّد الإشارة أن هذه الصيغة لا يقتصر وجودها في هذا المقطع فحسب بل موجودة في كل المعاطي المسرحي.

كما وردت هذه الصيغة على شكل فعل الأمر (استعمال) كما يظهر في قول (قدور السوق) والذي يطلب من صديقه (السي الناصر) الإصياغة جيدا لما سيقوله، يقول في ذلك: "هذا يُبدؤك تسمعي مليح و ما تحاولين تقاطع الكلام (100)، نلاحظ أن الفعل (تسمعي) يشكل بيئة نصية يتمظهر فيها القارئ الضمي في صيغة (السي الناصر) ذات ملتقية، وهو يستمع لخطاب صديقه (قدور السوق) في اختصار الأسباب التي جعلته يستمع إلى الشركة.

و في مشهد (غشام) و ابنه مسعود يختفي القارئ الضمي خلف شخصية (مسعود) وهو يستمع لوصية أبيه، يقول (غشام): "نعم يا مسعود ولدي هذا علاش لنلي تلك وطلبت منك تقعد و تسمع لي... باغي نتكلم لك على حياثي... على التجربة متاعي و في نفس الوقت نوصيتك... على كل حال أنت قاري و فاهم خير متي ولكن ربما بعض من التوصيات يفديك في المستقبل... ربما كلامي يأثر عليك و يعاونك في المستقبل... في الحق كلامي هذا ما عني مي نقوله... و في نفس الوقت التوصيات هذها هما الوراث اللي نخيلك (101)

ففعل الاستماع جاء في حساب الأب (غشام) وهو يطلب من ابنه (مسعود) أن يستمع لما سيقوله، وهذا ما نمسك بذلك في قوله (باغي نتكلم لك على حياثي) فرغاء (غشام) في التكلم و الإفصاح لما يُمتلئ في داخله تستدعى وجود ملتقي يستمع إلى كلامه، و لعلّ فعل الإصياغة الذي ينشده الأب يجعل دلالات عديدة تجعل الملتقي يتفاعل معها و يستمع هو الآخر إلى ما يقوله (غشام) لعلّه يجد فيه شيئاً من الفعّال.

و في مسرحية (الأجواهر) وردت الصيغة (معم) نفسها في قول (القول)، وهو ينقل لنا رد فعل الزوار لحظة جمعهم للوضوعية المزراة التي ظلت إليها حديثة الحيوانات، يقول في ذلك: "سمع (99) - عدد الصاد، مسرحية الأجواهر: ص: 23.

(100) - المصد، مسعود، ص: 23.

(101) - المصد، مسعود، ص: 40.
الزئار يتاشفوا على حالة الخديعة"(102)، كما وردت صيغة فعل الأمر (اسماع) في مقام نصيحة قدمها (الخبيط الربوحي). خارس الخديعة يدعوه فيها إلى التعقل والاستماع إلى ما سيقوله بخصوص حيوانات الخديعة، فنقرأ قوله: "السي محمد أحمد اسماع لكلايمي" (103)، وفي موضع آخر وردت نفظة (اسماع) في موضع التحقق، فنقرأ مثلا قول (حارات الخديعة): "الملبس البلدي، فتح البحث في هذا المجال. استدعنا الناس باش يسمعوا منهم" (104)، تكشف صيغة السمع عن وجود اهتمام رمسي بحديقة الحيوانات مما استدعى الأمر إلى فتح تحقيق حول وضعية الحيوانات داخل الخديعة والسماع إلى الجمهور والسكان الحي بهدف إتخاذ الاجراءات اللازمة وحماية حيوانات الخديعة.

وهي مسرحية (الثلث) في مشهد (برهم الحجول) وردت صيغة السمع في مواطن مختلفة. وبأشكال متعددة تتشابه مع طبيعة الأحداث بين لحظات كليف تقابل الشخصيات مع بعضها البعض، بحيث يصبح بعضها ذوات مرسدة وآخرين مرسدين متلقين، فنقرأ مثلا قول (برهم الحجول): وهو يرسل خطاباته إلى زوجته (الخريجة) يقول في ذلك: "الأمي لى تحكي لك خفية باش ما يسمعنا حد... وما يدبوا على الباب اقتعي النفس! بقوة... ما أخيل الباب على حد سمعي ولو وذانا قبعتها بدخلوا! لزي... لزي ليا وغير تسمعي الدقيق عنقي!" (105).

تذكر أن الألفاظ التالية: (اسماعي، اسمعي، اسمعي) تدل على تعدد عناصر المستقبل، فالآول (اسماع) تشارك فيه شخصيتان (برهم الحجول، الخريجة) أما الثانيان تنفرد به شخصية (الخريجة) كما يظهر في لفظي (اسمعي، اسمعي)، وعلل السبب في ذلك يعود إلى طبيعة الموقف ومشهد الخوف الذي يستدعى حالة انتباه وترقب.

وعند الحديث عن موقف الخطر ووظائف (اسمعي) كما يظهر في قول (برهم الحجول): "يا بنت غلم اسمعي لي... القضة فيها خطرة... اختصي صوتتك واسمعي لي نفهمك" (106)، وجه (برهم الحجول) يوصي ذاته مرسالة خطابه إلى زوجته (الخريجة) بدعوه...

---

(102) عبد القادر عثمان: مسرحية الأحواض، ص: 83.
(103) --- المصدر نفسه، ص: 88.
(104) --- المصدر نفسه، ص: 97.
(105) --- المصدر نفسه، ص: 170.
(106) --- المصدر نفسه، ص: 173.
فيه إلى الاستماع إلى ما سيقوله، ولعلّ تكرار لفظة (اسمي) مرتين دلالة على أهمية الموضوع ورغبة (برهوم الخجول) في كشف الغموض ورفع الالبس وتفسير حالة الخوف التي اتبعته.

و في موضع آخر وردت فعل السماع على صيغة الجمع الغائب، وهذا ما دلّ عليه قوله (برهوم الخجول): "سِمَّتُهمْ يَكُونُوا عَلَى مَصْنَعِ الْوُرِق" (107)، من الواضح أنّ لفظة (سميهم) تدل على وجود ذوات مرسلة انتهت خطاباً استطاعت الذات المتلقية أن تكشف ما مضمونه المتعلق بما حدث في مصنع الورق.

الصيغة الثالثة: قال: وردت هذه الصيغة في مسرحية (الأقوال) في مواقف عديدة منها ما ورد في قول (قدورن السواق): "يقولوا باطني أنت اللي دفعت الدراهم في العمل اللي كاسب خولك" (108)، فاللغة (يقولو) تدل على وجود ذات جماعية مرسلة ترسل خطاباً تنتقد فيه تصرفات مدير الشركة (السي الناصر)، وفي مقطع مسرحية آخر -من نفس المشهد- نقرأ قول (قدورن السواق): "قلت لى مخلصاً من العلمين" (109)، فاللغة (قلت) تدل على وجود ذات مرسالة تتمثل في شخصية (السي الناصر) الذي أبدى موقفه من فئة العلمين، وفي مشهد (زينة بنت بازي الغساس) تجد صيغة (قال) وردت على لسان (الموظف) و (الشيخ)، فنقرأ قوتهما:

"قال الموظف: أب الأطفال الزوجه اللي قاعدة بيناقم زينة الترك بلج يا اللي يحكموه يخطف يقطعوه البيد كيف ما هو في الشريعة الإسلامية جات علينا اللي يحكموه يخطف حفيظ البلاء قليل اللي يبقى بزوجة لزوج في بلادنا. زاد الشيخ في الحديث وفهم قال باللي الحزب هو العمدمة واليوم راح اللي براق بنبع ويشترى" (110)، يبدع صاحبنا (الموظف) و (الشيخ) من الذوات المرسلة ترسلان خطاباً إلى ذات مستقبلة متعددة، و في الوقت نفسه تبياناً رأيهما حول قضايا مختلفة، فـ (الموظف) يفضل تطبيق حد السرقة بقطع يد السارق كما هو وارد في الشريعة الإسلامية كما (الشيخ) يشدد بوضوح الحزب ودوره في مراقبة كل ما يُبث ويشترى.

---

(107) - عبد العظيم علاوسة: مسرحية الأقوال، ص: 207.
(108) - عبد العظيم علاوسة: مسرحية الأقوال، ص: 27.
(109) - المصدر نفسه، ص: 29.
(110) - المصدر نفسه، ص: 67.
و في مسرحية (الأجواد) وردت صيغة (قال) في مشهد (عثال) في قول (القوال): "قول كيف بارت هذا السلاسة ونفذت معرفة" (111)، وردت لفظة (قول) على صيغة فعل الأمر صادر من الذات المرسلة(القوال) الذي يحمل خطابا انتقاداتا للنتائج السلبية لسياسة القطاع الخاص في تنسيق المؤسسات الاقتصادية، وفي مشهد (الحبس الرمسي) وحديقة الحيوانات
نقرأ قول (الروائي الحديث): "اللي قال هذا عديان البلاد ورائم يكتب حبي بأبي يرهجوا الهوايش يركبوا لمرض خطير من أمراض أوروبا ويطلقهم يهجموا على الشعب حذار" (112).
فالذات المرسلة هنا تعود على أحد موظفي البلدية الذي قام رأي فيما يتعلق بوضعية حيوانات الحديقة، وعلّ رأي هذا يعكس طبيعة الصراع موجود حول حديقة الحيوانات ورغبته قوّة خارجية معادية القضاء على حيوانات الحديقة، وفي مشهد (قدور) نقرأ قول (فظيمة): "قالت سلم السفّل لا يطيب وبردنا" (113)، فالذات المرسلة أبدت استيائها من الوضعية المزرية التي آل إليها المنزل.
و في مسرحية (النّشام) نقرأ قول (الفيلالي): "قال هذه روسوم الرّبما" (114) في (الفيلالي)
بوصفه ذاتا مرسلة يُطلّع رفاقه مخطئا للآلة صنع الورق، ومن مثّآها يُصبح (برهوم الحجول، و لرع، البكوش) ذاتا مرسلة، كما وردت هذه الصيغة في القصة التي يرويها (القوال) على (السا خليفة)، فنقرأ قوله: "قال كتب وشفت ندلكم لليدي هكذا ما توصل الأجل يدفوني مع بوية وجدادي في الحومة" (115)، فعلّ (السا خليفة) عندما نقل لنا جابا عن قصة حياته أراد أن ينقل تجربته إلينا، ويهثنا على ضرورة الرجوع إلى أرض الأباء والأجداد.
و في مقطع مسرحي آخر تأتي صيغة (قال) في خضم حديث (برهوم الحجول) مع نفسه، فنقرأ قوله: "مرة على مرة يقول في قلبه: هدي بليه سلطته عليها ربي...نجح الوراثة نظرد تفشل نورد...هذا الناس مساخيط...هذا المشوهين يضربون غير من التحت

(111) - عبد القادر عقل: مسرحية الأجواد، ص: 81.
(112) - المصدر نفسه، ص: 98.
(113) - المصدر نفسه، ص: 103.
(114) - عبد القادر عقل: مسرحية الشام، ص: 177.
(115) - المصدر نفسه، ص: 179.
للتحت "(116) نبرهوم الحجول - في هذا المقطع المسرحي- ذات مرسلة و مستقبله في الوقت نفسه، وعلل الهدف من هذه المونولوج هو الإقرار بصعوبة المهمة التي سيقوم بها نظرا لنتائجها الوخيمة على مساره المهني.

الصيغة الرابعة: قرأ عند استقراءنا لنصوص الثلاثية وجدنا هذه الصيغة وردت في مواطن عديدة منها ما ورد في مسرحية (الأقوال) في قول (قدور السواق): "السي الناصر هناك تقرى هذا الرسالة "(117)، فالدلالة المرسلة الممثلة في شخصية (قدور السواق) وجهة خطابها إلى الذات المستقبلة الممثلة في شخصية (السي الناصر) وطلبت منها ممارسة فعل القراءة الذي يعد هو الآخر فعلا من أفعال التلقى، و هذا ما لا يтренه في مشهد (زينوبة بنت بوزيان العباس) في تعلق (القوال) على الشاب، فقرأ قوله: "الشاب اللذي يلدنج الشبي حيدر (118)، وفق مقطع مسرحي آخر وجدنا قراءة أخرى تتعلق بقراءة الأفكار كما يظهر في قول (القوال): "زينوبة بنت بوزيان العباس ذاكرة حساسة بالكثير شوفتها غازرة تقرى في داخل الإنسان بكلم هالة" (119)، ف(زينوبة) تصبح شخصية مُستقبلة وهي تقرأ أفكار غيرها، وعلل هذه الصفة تدل على حذافة الشخصية وبعد نظرها.

وفي مسرحية (الأجواد) نقرأ قول (النور): "مأة تشهد له و أنا نقرأ في البردة عليه" (120)، و كذلك قول (القوال): "قارئ على الدين" (121)، فالظاهرة (قارئ) اسم فاعل تعود على شخصية (حلول الفهامي) الذي يعد ذات مستقبلة وهو يقول مختلف العلوم الشرعية المتعلقة بالدين الإسلامي، و في موضع آخر نقرأ قول (حلول الفهامي): "الغزال حتى هو يجري و يقرأ في آية الكرسي" (122) من الواضح أن آية الكرسي - بوصفها آية من سورة البقرة- لها أهمية

(116) - عبد القادر علولوة: مسرحية النور، ص: 186
(117) - عبد القادر علولوة: مسرحية الأقوال، ص: 23
(118) - المهدي نفسي، ص: 62
(119) - المهدي نفسي، ص: 57
(120) - عبد القادر علولوة: مسرحية الأجواد، ص: 122
(121) - المهدي نفسي، ص: 130-131
(122) - المهدي نفسي، ص: 138
بالغة عند الذات المستقبلة لهذا بجد (الغِـسَـال) يجتهد لقراءتها، وله السبب في ذلك يرجع إلى طبيعة المقام الذي هو فيه.

وصورة مسرحية (النافورة) في مشهد برهام الحرج (هنا كرأة قول (السي خليفة): "هكذا تقرأ
لعرج"(123)، وكذلك قول (الكوش): "هذا اقرائه أن"(124)، وفي قول (القوزل): "يقرأ
للصنع من جانب آخر يحقق بعدم إعطاه يقرأ ويعضي"(125)، فعند استقراء نًا هذه
الأمثلة وغيرها يجد أن الألفاظ التالية: (قرأ، قرأ) هي ألفاظ تدل على وجود علاقة
اتساعية بين الذوات المرسلة والمستقبلة انطلاقاً من فعلي الكتابة والقراءة؛ والذوات المرسلة تنتج خطابات كتبية موجهة إلى الذوات المستقبلة التي تسعى إلى قراءتها وفك رموزها وبحث عن المعاني الخفيفة التي يريدها المؤلف.

في ضوء ما قدمه لـ "بلاحظ أن صيغ التلقي تُعد - في نظرنا- أحد أشكال حضور القارئ
الضمني داخل البنية النصية، و عند استقراءنا لنصوص الثلاثية سجلنا حضور صبغ عديدة
وعديدة ترتبط ارتباطًا بثيقة بالحركة التلقي وال تعد أحد اليات حضور القارئ الضمني الذي يستمر خلف الشخصيات المسرحية التي تصبح بعضها ذاتا مرسلة تنجب خطابات مختلفة موجهة إلى
الذوات المستقبلة سواء كانوا داخل المسرحية أم موجه إليها عن بخصوص ذاتا متلائمة.

ومثَّل (سُمع: قرأ) تفاعل هذه الصيغ مع بعضها وتنجي لنا خطاب القارئ الضمني.

2-2 أناس رأسية: يمكن للشخصية في النص المسرحي أن تكون نقفا فعالا
بما رواها القارئ الضمني من خلال خاصية السؤال والجواب، فهي إحدى الوسائل التي
تستخدمها القارئ الضمني ليجسد حضوره، والمستقبل للثلاثية يراعي له هذا النسق من
حفلات عقليات أساسية هم:

- تقنية الأسئلة: يستمر القارئ الضمني خلف الشخصيات من خلال تقنية
الأسئلة التي تطرحها الشخصيات على بعضها البعض، وها نحن نُصبح هذه الشخصيات بعضًا

(123) - عبد المحسن علول: "مسرحية النافورة", ص: 192.
(124) - المصحف نفسه، ص: 192.
(125) - المصحف نفسه، ص: 211.
ذواتها مرسلة تقوم بطرح الأسئلة وبعضها الآخر مستقبلة تنقلك السؤال وتحاول أن تجيب عليه، ففي مسرحية (الأقوال) نستمع إلى المدير (السي الناصر) وهو يطرح على صديقه (قدور السواق) أسئلة تتعلق بالأسباب التي جعلته يغير موقفه ويتنازل عن مبادئه، يقول في ذلك: "كيف حتى فطن اليوم قدور"(126) ، نلاحظ كيف يستمر القارئ الضمي خلف شخصية (السي الناصر) أي أن يصبح متلقياً وهو ينتظر إجابة صديقه (قدور السواق) حول قضية هذا التحول المفاجئ، و هنا وظيفة الكاتب مجموعة من الأسئلة التي تُسهم - إلى حد كبير - في بناء الحوار المسرحي.

و في مشهد (غشام وابنه مسعود) يظهر القارئ الضمي خلف شخصية (غشام) عندما طرح على زوجته سؤال يتعلق بمصير أولادهما بعد وفاتها، وهو سؤال يطرحه أي أب عندما يشعر بندو أجله، يقول (غشام): "إذا متنا حنا الأولاد كيفاش"(127) ، يكشف هذا المقطع عن التفاعل النصي الذي يمكن أن يشكل من خلال تظاهر القارئ الضمي خلف الشخص المسرحية.

و في مشهد (زينوبة بنت بوزيان العباس) تبرز هذه التقنية في سؤال (زينوبة) عن أحوال خالها (الجيلاني)، تقول (زينوبة): "حتى غبيها و سألته مريض خالي؟ (... ) زادت سالت على كيش العيد"(128) ، تبرع إذن شخصية (زينوبة) عن القارئ الضمي للاستفسار عن الوضعية الصحية خالها (الجيلاني) وعن أضحية العيد، فهذه الأسئلة وغيرها يمكن أن يطرحها أي مثقف، وهنا تصبح شخصية (الجيلاني) شخصية متملقة بما أنها تتجاوز على أسئلة (زينوبة).

و في مسرحية (الأحواض) يستمر القارئ الضمي خلف شخصية أحد الجيران الذي يُيدي اهتمامه بشخصية (الحبيب الروحى) من خلال سؤال قدمه لزوجته (مريم) يقول (القوال): "ما واحد من الجيران يسأل زوجه مريم على خيار السي الحبيب الروحى ترد عليه: تعبان كالعادة متحمل المخلوق بمسانداً و بالمشاكل المغبناً. مُوني خيمي العزيز يا ناس مستشار

---

(126) عبيد القادر عولمة: مسرحية الأقوال، ص: 27.
(127) المصدر نفسه، ص: 54.
(128) المصدر نفسه، ص: 70.
القسم الثاني
القارئ و مختلف المنظورات النصية

البوساء (129) ؛ فالحب الجسدي، شخصية محيرة من قبل المجتمع، فلا ضير أن يُحظى بهذه المكانة الرفيعة، ولعل الوصف الذي وصفت به زوجته (مستشار البوساء) يجعل عددًا قليلاً، لعل من أعمَّا الاهتمام بمشاكل الآخرين ومحاولة حلها، وذلك بتقديم يد المساعدة وله

بالصيحة.

كما يغمس المتلقى حضور القارئ الضمني في موضوع حقيقة الحياة التي مختلف من خلال شخصية (مارس الحديقة) وهو يُعجب على أسلّة مسؤول الحديقة المتعلقة بطعم الحيوانات، فنقرأ قوله: "سألني بعهد أنت اللي أعطيت للهوبيش ياكلوا بالليل؟ رديت نعم رميت لشادي شوية مطلوع و لطلسو حبات زبيبون... حاجة قليلة اللي شاش على من العشاء شفوي (130)، نلاحظ كيف يتلقى شخصية (الحب الجسدي) الأسلة وكيف تُعجب عليها، والتأمل لطبيعة الإجابة بيدًا إجابة جزئية لا تتعلق بكلّ حيوانات الحديقة، والدليل على ذلك دكر بعض الطعام المُقدم فقط، وفي موضع آخر يُظهر القارئ الضمني خلف شخصيات مختلفة وهي تلقى أسلة حول وضعية حقيبة الحيوانات، فنقرأ قوله (مارس الحديقة): "اللي يوقف يسألوه، سؤال واحد وش رابك في الحديقة الكبيرة... حقيقة الحيوان؟ " (131)، فالذوات الفاعلة اللي تسأل عن وضعية حيوانات الحديقة غير محددة في المقطع، وهذا مادّل على عبارة (اللي يوقف يسألوه)، أما الذوارات اللي تستقبل الإجابات تهم أعضاء مجلس البلدية و في مسرحية (النام) يتميز القارئ الضمني خلف شخصية (برهم الحجول) وهو يُعجب عن أسلة (مستش الشرطة)، فنقرأ قوله:

"المفتش: أنت ولد أيوب؟
برهم: نعم. " (132)

وفي مقطع مسرحى آخر يستكشف المتلقى حضور القارئ الضمني خلف شخصية (برهم الحجول) وهو يُعجب عن أسلة (السكي خليفة) و (الشريفة):

"السي خليفة: عايشين مع الموتى؟"
القسم الثاني: القارئ و مختلف المنظورات النصية

المشكلة اليوم: حتى واحد فيهم ما غضب الحال.

الشريفة: هذا المدافن المفتوحين كلههم فيهم الموتى؟

برهوم: نعم. المدافن نضفناهم. جبرناهم و سكنناهم...عندنا كذلك بيوت فوق المدافن (133). الأساند أن الشخصين (السي خليفة) و (الشريفة) تقومان بطرح الأسئلة على (برهم الحجوش) الذي يصبح متلقيا و هو يجيب على أسئلتهم المتعلقة بالمكان الذي كان يعيش فيه.

و في موضع آخر تبادل الشخصيات المسرحية الأدوار كما هو متبعي في الحوار الذي دار بين (برهوم الحجوش) و (السي خليفة)، نقرأ قول (برهم الحجوش):

"راك تسمع في هذا الصمت السي خليفة؟...شم رجع الصنوبر.

السي خليفة: عجب... (134)، ف (برهوم الحجوش) يتحول من ذات متلقية إلى ذات مرسلة وهو يوجه أسئلته إلى صديقه (السي خليفة).

بناء على ما تقدم، نلاحظ أن تقنية الأسئلة شكل من أشكال التلقي؛ لأنها تقوم على وجود ذوات مرسلة تقوم على طرح الأسئلة على الذوات المستقلة التي يجيب عليها، و من ثم ننشأ علاقة تفاعلية بين الذوات الفاعلة داخل الثلاثية، و عند تبتيعا لطبيعة الأسئلة وجدناها تُسهم إلى كبير في بناء الحدث و تطور الحبكة و الحوار داخل النص المسرحي.

-أقسام التعليل: تعد التعلقات الموجودة في الثلاثية شكل من أشكال تمظهر القارئ الضميّ الذي يتسرع خلف تعلقات الشخصيات المسرحية، و يحاول أن ييدي موقعه من القضايا المختلفة، فهي مسرحية (الأقوال) يتسرع القارئ الضميّ خلف شخصية (القوال) و هو يُعلق على لفظة (الأقوال)، يقول في ذلك: "الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة فيها اللي سريعة عظام ترعت غواشي هادئة كالرولنة تجعل القوام مفتوحة عجلانة تعمّ الخواطر في ج و تخوزك للغتة التي تدوّج في طريقها توصل مخلفة تساسب تفيض على الحلقة و تفرض خشنة.

(133) عبد المناف عبد الهادي، "مسرحيات المساواة"، ص: 226.
(134) مصادر نفسها، ص: 227.
الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة فيها اللية مرة دفنة سمّ تكشم كالعلامة ترعرع الهول بمعادة و تنشمل العقول رمقة فيها اللية حلوة ماء تروي تحس كالرفقة تملب القلوب ثقة برزانة تنيجي من الخنفخة توضح كمالى تورى جهاز الفخافن المدرة الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة اللية في صاح الغني الطاغي المستغل و اللية في صاح الكاذب البسيط و العامل (135)

من خلال هذا المقطع الاستهلاكي تضح لنا تعليقات (القوال) على موضوعات مسرحية (الأقوال) المقسمة إلى قسمين رئيسين يتعلق الأول منهما بالمواضيع السلبية المعبر عنها في الألفاظ التالية: (الزلزلة، قميص، مرة دفنة، سم، ترعرع الهول) فهذه الألفاظ و غيرها تجعل المتلقي يكتشف ذلك الجانب المظلم الذي تحمله المشاهد المسرحية من المعاناة و الفقر و الاستغلال الذي يعاني منه الكثير من العمال، أما الجانب الثاني مرضى يحمل في طياته بصيص من الأمل و النفاق للمذين يحتدون في سبيل تحقيق العدالة الاجتماعية و النهوض مجتمعهم و حتى على حساب أنفسهم.

و في مقطع آخر ينثر القارئ الضمني خلف الضمير اللغوي (هو) يعلق عن حالة التغيير التي حدثت لـ(قدور الوقا)، يقول في ذلك: "قدور اليوم كأنه قطع بحور جبال و ويدان.. قدور أبوه من الناس متساجم اليوم على روحه. وجد راحة البال البساطة والتواضع الليلي كان عاش فيهم زمان (136)، إن التعليق الوارد في هذا المقطع يمكن أن يعلق عليه أي مثيل فالتغيير في المواقف يستدعي التعليق عليها هدف المقارنة بين الممارسات السابقة والاحظة، وخصوصا عندما يتعلق التغيير راحة نفسية كمما هي الحال عند شخصية (قدور الوقا) الذي استطاع أن ينتقل من وضعية سلبية إلى وضعية إيجابية، و في موضع آخر نقرأ قول (غشام): "كان ذاك الوقت الإضراب أحسن سلاح (137) فـ(غشام) يرى أن الإضراب من الأسباب التي يستخدمها العمال و الحركات النقابية لتحصيل الحقوق.

---

(135) عبيد المجدور عوليمة: مسرحية الأقوال، ص: 23.
(136) الممثول نفسه، ص: 24.
(137) الممثول نفسه، ص: 45.
القسم الثاني

القارئ ومختلف المنظورات النصية

وفي مسرحية(الأجواء) نقرأ قول(عكيلي): "حباب نزيد نفيد هذا الثانوية اللي خدمناها...
نفيد في التعليم... نفيد في تكوين الشبيبة"(138)، يبدو لنا أن شخصية(عكيلي) شخصية محبة لوطنتها وعملها إلى درجة أنها أرادت أن تتبرع في بكلها العظيم لفائدة المؤسسة الترابية التي كانت تعمل فيها، ولعل قرارها نابع من بعد نظرة وعي كبير بأهمية التعليم في حياة الأمم و في بناء شباب المستقبل الذي يأخذ على عاتقه المرحلة البناء والتشييد.

وي مشهد (جولج الفهالي) نقرأ قول الشخصية البطلة وهي تبدى رأيها حول قضية التنظيم والانضباط، فنقرأ مثلا قول (جولج الفهالي): "نديروا صف عسكري جميل... ساهل و أحسنا قادرين عليه و إذا تطمنا كل واحد منا يبرح عشرة دقائق و إذا في كل يوم نريح عشر دقائق من وعشرة من، في شهر نريج ساحة. في عام نريج 12 يوم و في 30 سنة نريج عام الله"(139)، ف(جولج الفهالي) قدّم لنا منظومة زمنية مبنية على الانضباط العسكري القائم على احترام الوقت والالتزام بالقوانين، والملاحظ أن هذا المقطع يحمل في طياته أرقاما حسابية أراد من خلالها المؤلف أن يُؤسس لفكرته و يقنع القارئ بصحة مراحمه.

وفي مقطع آخر نقرأ قول(جولج الفهالي) كذلك: "لو كان راي عابش في بلاد أخرى لو كان راهم سجيني على طول العمر... لو كان راهم حكموا علي بالإعدام"(140)، من الواضح أن(جولج الفهالي) يتحدث عن قضية أساسية تتعلق بحرية التعبير في الجزائر، فهو يرى أن هذه الحرية قد لا تكون في دول أخرى، ونلاحظ في تلك الدول القائمة على الأنظمة الاستبدادية التي تكبح الأصوات المعارضته برحها في السجن أو إعدامها أو نفيها إلى خارج الوطن.

وي مسرحية (اللّهام) نقرأ قول(القوّال):

"(جولج) العامل خوبا قلبه مشطون
جهدة النافع مترضى شوقه مرغون
حقه الواضح معفوس راهب مسجون."(141)
لا تحظى في هذا المقطع المسرحي - كيف تشكل أنساق التعليق المشهود - فـ (القول) عندما قـدّم لنا شخصية (جلول) أبدى رأيه حول مسألة تتعلق بالحقوق العمومية المحمومة؛ وخاصة في قضية الأجواد و حرية التعبير؛ فالآخر الذي يقضاه (جلول) لا يتناسب مع طبيعة الجهد الذي يُؤديه، وعلـّم هذه القضية تعود با إلى فترة النظام الرأسمالي الذي كان يشغّل الأعمال مقابل أجواد زهيدة لانتساـد كلّ مطابقات الحياة، أما القضية الثانية تتعلق بكتب أصول الأعمال، وخاصة أولئك الذين يزعمون عن أرايهم ومواقفهم حول ظروف العمل.

و في مشهد (برهوم الحجوء) نقرأ قول (غلم): "كلّ واحد منكم يصبح إنسان حـر في مجتمع الغد" (142)، فشخصية (غلم) أبدى رأيها حول قضية الحرية التي تُعد - في نظرنا - مطلبا شعبيا يسعى كلّ فرد أن يُمارسه في حياته.

و في مقطع آخر نقرأ قول (برهوم الحجوء): "هـذا الناس كانوا عايشين شهر في كوخ شهر في حام شهر تحت البلاش وشهر في القفزين...غداً أريدولو في نفس الوقت يستروا شوية...في الحقيقة يغروا كل واحد حسب مصالحه...انا...انا باش نولد من جديد البيئة في نفسي. تولد القوة الفكرية التي تسملح نشطـة ثانية في الحياة. تتغلب على الإهانة اللي سكتني ونتولد كرامتي من جديد...هـذا التجربة بـينت لي باللكل الإنسان حامل معاه محيط...يجرّو واسع من الطلقات و...مهما كانت الظروف و لو هبط إلى أسفل الوجود قادر يوجد فتحة...يوجد حل ويصعد من جديد" (143)، يتناول خطاب (برهوم الحجوء) قضية اجتماعية تتعلق بفئة من المجتمع الجرئي تعيش في ظروف مزرية اتخذت من الأدوات و الليوبت القصصية و الجماعات ملحمًا لها، ولعلّ الهدف من استعراض هذه القضية هو لفت انتباهنا و حـث القائمين على قطاع السكن في بلادنا إلى إيجاد حلول جذرية لهذه الإشكالية، و في نهاية المقطع قـدّم (برهوم الحجوء) خطابًا تفاؤلًا يحلل في طياته بصيغة أمل ودعوة إلى ضرورة مواجهة المشاكل والصعوبات و الكفاح من أجل حياة أفضل في كنف العزة والكرامة.

3- أسئلة المؤلف الضمني: تظهر أسئلة المؤلف الضمني من الآراء والمواقف التي يطرحها المؤلف في نصوصه المسرحية، وتتفاوت من تلك المقطعات التحية التي تمثلّ الحوار

---

(142) عبد العزيز عبيد: "مسرحية الأئتمام"، ص: 160.
(143) expectedResult: "لا يمكنني فهم السؤال أو الطلب بشكل صحيح. ما تريدني أن أفعل؟"
القسم الثاني

القارئ و مختلف المنظورات النصية

المسرحي، ففي مسرحية (الأقوال) يصور خطاب المؤلف الضمي بعض المفاهيم التي تتعلق بالبيروقراطية، فنقلًا مثلاً قول (قدور السواقة): "كيف أنت ببوقراقي و عاش أنت الآن ضد الشعب الحرام... نعم ضد مكاسب العمال" (144)، فخطاب المؤلف الضمي يربط بين مفهوم البيروقراطية والتصورات السلبية المضادة لمشاركة العمال، ومن ثم فالمؤلف البيروقراطي هو ذلك المسؤول الذي يقف ضد النظام الاشتراكي و ضد مكاسب العمال.

كما نلمح حضر المؤلف الضمي من خلال استحضار (قدور السواقة) صورة الماضي ماضي الثورة التحريرية وجهاده مع صديقه (السي الناصر)، فنقرأ قوله: "بقار شحال بين عينيا سنين الحرب التي عشنهم مع بعض... شحال من مرة حكي لولادي على عمهم السي الناصر... حكيهم شحال من مرة بفخر كيف كنا ندخلو هاجك للمعركة... كيف كنا عاشين كيف كنا متسميلين للموت باش شعبنا يعيش في الحرية و السعادة... كيف كنا نتمتُّوا يكون المجتمع الجزائري" (145)، يستعرض خطاب المؤلف الضمي مرحلة هامة من مراحل تاريخ الجزائر الحديث وهي مرحلة الانتفاضة والخلاص من أجل نيل الحرية والاستقلال.

فقد (قدور السواقة) يعود بالنظر إلى مرحلة الانتفاضة إبان الثورة التحريرية المجيدة و كفاحه جنب إلى جنب بصفة رفيق دربه (السي الناصر) و مشاركةهما في المعارك بوصفهما فدائيين من أجل نيل الشعب الجزائري حرية و استقلاله، كما تضمّ المقطع المسرحية الحديث عن سياسة الكولونو و طريقه التعامل مع الشعب الجزائري.

و في موضع آخر يتضمن خطاب المؤلف الضمي الحديث عن بعض الشخصيات الوطنية، ببعضها كان يؤدي أغاني شعبية وبعضها الآخر شخصيات ثورية، يقول (قدور السواقة): "كيفشت كنت تطلب متي تغلب قصائد مصطفى بن إبراهيم سيدى خلوش و محمد بن سهيلة. كيف كنت أنت تتكلم لنا على تاريخ جدودنا، كيف كانت الجزائر عهد الرومان. كيف احتلاو بلادنا البيزنطي الترقي و كيف أدخل للبلاد الاستعمار الفرنسي ( ... ) كيف قاموا جدودنا الأمير عبد القادر... الكويتي أولاد سيدي...

(144) - عبد الله ضارع: مسرحية الأقوال، ص: 26.
(145) - المصدر نفسه، ص: 28-29.
القسم الثاني: القارئ ومختلف المنظورات النصية

الشيخ...كيف انتظمت الحركة الوطنية و كيف اتصدر الأحزاب... ذلك العهد كانت الأخوة والتشمار والأهداف كانت موحدة. "(146)

يشتمل خطاب المؤلف الضمني على مجموعة من الحقائق التاريخية توجها في مايلي:
- من أعلام الشعر الشعبي الجزائري بجان مصطفى بن إبراهيم و سيدي خضر بن حلاف و محمد بن سهيلة.
- الجزائر في العهد الروماني.
- الاحتلال الإسباني لبلاد الجزائر.
- الجزائر في عهد الحكم العثمانيي التركي.
- الجزائر إبان الاحتلال الفرنسي.

- الحديث عن بعض شخصيات القاومة الشعبية في الجزائر مثل: (الأمير عبد القادر الجزائري، والشيخ المقراني و أولاد سيدي الشيخ).
- مسار الحركة الوطنية في الجزائر.

و في مسرحية (الأجواء) يعتبر خطاب المؤلف الضمني عن رفض خطاب الأموريالية (Impérialisme) كما يظهر في قول (الحبيب الربوني): "الخليج قول بالوفي جواسيس الأموريالية" ما بقايا بدوره في الجينية"(147)، إن الجواسيس الذين يتحدث عنهم (الحبيب الربوني) هم أعداء الوطن سواء أكانوا من داخل الوطن أم من خارجه الذين يسعون دائما إلى إفشال كل برامج التنمية، والملاحظ أن ذكر الجواسيس ارتبط بمصطلح (الأموريالية الرأسمالية) التي تعد- في نظر الكاتب- من أبرز الأسباب التي تعرقل مسار التنمية في البلاد.

(146) - عبد العظيم عوادل: مسرحية الأجواد، ص: 29.
(147) - الأموريالية: جمهور سياسي يعترف حق النفوذ إلى القوة لإنشاء إمبراطورية بقصد التوحيد وسيطرة على شعوب مختلفة عرقيًا وثقافيًا، وإجماعها ببرامج مرفوعة إلى سلطة معينة سياسية وعسكرية واقتصادية، وهي صورة الاستعمار التقليدي، الذي يسهل سيطرته السياسية والاقتصادية والعسكرية على الدول التي سيطر عليها. والأموريالية عبّرت دون استقرار في الدول النامية والمحيطة بالاستقلال، كما تؤثر دون تنفيذها الاقتصادية، لأنه يعرّض على إيقافها في حالة تبعية دائمة لها، والفقر الأساسي الذي يُميز الاستعمار عن الأمورالية الحديثة، هو أن الأمة تناولت الدول المستقلة، وتحاول إعدادها لتطوير الدولة الأقوى سياسياً أو عسكرياً أو اقتصادياً، بما وُدّع أو مُجْهّز المعقلات أو الحثّ الحلفاء أو إبرم المعاهدات المختلفة، وأحيانًا بالتهديد أو إثارة الفتن الداخلية. (تصور المصلحة التاريخية-إنجلزي، إفريقي، ص: 188-189).
- عبد العظيم عوادل: مسرحية الأجواد، ص: 100.
كما ينقل لنا خطاب المؤلف الضمني قضية التكوين والتعليم للممرضين والأطباء، وكذلك بناء المستشفيات لاستقبال أكبر عدد ممكن من المرضى والقضاء على إشكالية الازدحام، يقول في ذلك: "ينتكلم على تكوين العمال الممرضين والأطباء (...) المستشفى غير كافٍ نظرا لعدد سكان المنطقة".(148) إن مسألة تكوين الممرضين والأطباء من أهم المسائل التي حرص خطاب المؤلف الضمني على ذكرها لفوائدها الجمة على المواطنين وتقلل من وقوع الأخطاء الطبية، كما أن بناء المستشفيات تعد ضرورة ملحة نظرا للنمو الديموغرافي الذي شهدته الجزائر بعد الاستقلال.

و في مشهد (حلول الفهداني) يأخذ خطاب المؤلف الضمني بُعداً دينياً يحدد من خلاله بعض القيم التي يقوم عليها الدين الإسلامي كالعدل والمساءة والنضال، يقول في ذلك:

"دبيبة الخفيف دين المساواة، دين الإسلام دين المشاورة الكرامة والمساءة مع الفقراء، ولذيننا العفو والموض".(149) فالمشورة والمساءة بين أفراد المجتمع الواحد من شأنها أن تكون شبكة العلاقات الاجتماعية وتستدعي على ميزان الإنسان، وتهيئته الذي ينجم عنه العفو والموض، وعلي هذه المبادئ من أهم العوامل التي تساعد على استقرار المجتمعات وتقلل من حركات التمرد.

و في مسرحية "الشام" يستحضر خطاب المؤلف الضمني بعض المشاهد التاريخية التي حدثت في الثورة التحريرية، يقول (القوقاز) ":)جعمة قبل ما يزداد برهم الحجحج تنظم اضراب عام في المنطقة المذكورة وتعقدت الأحداث، خذت سبعة شينة العمال ثوروا و بعدما حرقوا للكلن مخازن ونوادر هجموا بالله أكبر و المدرة على مقر الجدارية. فرغوا باب السجن وخرقوا الجبوس جام من المدينة الحرس المتقن راكب السبق مبوع للدعم كحل مسلح وانشب كالجراد على الناحية".(150) حاول المؤلف الضمني أن ينقل لنا بعض الجوانب التاريخية التي عرفتها الجزائر من خلال ذلك الصراع بين العمالي الثور واللاستعمار الفرنسي، الذي نشب بعد الإضراب الذي يُظم نتيجة الظلم والاستبعاد الذي يعاني منه العمال من قبل المعمرن الفرنسيين الذين أرادوا استعباد الشعب الجزائري وعودة به إلى أيام النظام الرأسمالي.

---
(148) عبد اللطيف عُمان، مسرحية الأحوار، ص: 139-140.
(149) عبد العزيز نفسه، ص: 130-131.
(150) عبد العزيز نفسه، مسرحية الأحوار، ص: 157.
ما جعل العمل يشعلون فتيل الحرب بِحق المحاكن و الهجوم على مراكز الدرك الوطني
و وإخراج الجزائريين الذين كانوا في السجون.
وفي موضع آخر نقرأ قول (القوال): "السي خليفة كبير في السين وفات السين و عاش
في حياته مغامرات غريبة. كلى الضرب ودماق السجن في صغره عرف الجوع و عاش
الحياة. مرض تعدد وشرب الموار. ليسته فرنسا في الربعين و بعاته للهند الصين.
يقاتُل... فِرّ من الجيش الفرنسي... "رَزْطَى" و التحق "بالفيتنام"... دخل معاهم في
المعارك و حارب فرنسا وأمريكا... عاش سطاعسن سنة في الغربة و هو يكافح. رجع للوطن
العزيز بعد الاستقلال. قال: كبر وشفت ندخت لبلاده هكذا ما يوصل الأجل يبدو
مع بوبا و جدادي في الحومة. السي خليفة محبوب. مقدْرَبِينه بِشَاوْرَو و يِزْوُروه مَلاْرِابِط.
اللَّي يَلْغِي له الحكيم و اللَّي مسمى "لدِوْشَن". اللَّي يلغَّله "فيتام" و اللَّي مسمى
"هوشمي مين" (151)، عند تحليلنا هذا المقطع المسرحي نُلاحظ أنه يتضمن مجموعة من
المعطيات التاريخية التي تُجسّد حضور المؤلف الضمّي منها ما يتعلق بالممارسات التي كانت
تقوم بها فرنسا تجاه الجزائريين خلال فترة احتلالها للجزائر. في إطار الحرب العالمية الثانية أجل
جندّهم في حربها في الهند الصينية، فـ (السي خليفة) واحد من هؤلاء الذين استطاعوا أن
يفروا من الجيش الفرنسي و يطلقوا بالجيش الفيتنامي الذي دخل في حرب ضد دول الحلفاء
الذين تتزعمهم الولايات المتحدة الأمريكية و فرنسا، كما أشار خطاب المؤلف الضمّي إلى
بعض الشخصيات التاريخية مثل: القائد الثوري الفيتنامي هوشمي مين (152).
الذي استطاع أن يحقق النصر على فرنسا.
وفي مشهد آخر نقرأ قول (الشرطي): "المقابر هدي اجتماعية... الحضارة هدي عليها
الخصائص... كَأَنْكِم في سفارة" (152) ، يشعر المؤلف الضمّي خلف شخصية (الشرطي) ليُبدي
رأيه حول قضية المقابر الأجنبية الموجودة في فترة الاحتلال و بعد الاستقلال، و المتآمل لطبيعة

---

(151) - عبد القادر عيُّنْتِ: "مسرحيّة السي خليفة" ص: 179.
(152) - هوشمي مين: "سياسي فيتنامي مؤسس الحرب الشيوعي في الهند الصينية سنة 1930م، رئيس جمهورية فيتنام الشمالية سنة 1954م بعد أن هزم الجيش الفرنسي في معركة ديان بان فور (Voir: Le petit Larousse illustré, p: 1437)."
القسم الثاني

القارئ و مختلف المنظورات النصية

خطاب المؤلف يستكشف البعد السياسي، وهذا ما دلل عليه قوله: (الخصانة، السفارة)؛ فالخصانة في نظرنا تشير إلى وجود حماية قانونية تجاه المقررة من أي اعتداء عليها، وهذا موجب اتفاقيات ومعاهدات دولية مسبقة تتسم بين مجموعة الدول في إطار القانون الدولي إلى درجة أنها شبهت بالسفارة، ولعل وجه الشبه هنا يتعلق بالقوة القانونية التي تحظى بها المقررة، وذلك لسببين، وهما:

• تضم المقررة جماعات لأموات فرنسيين مسيحيين دفنتوا في الجزائر في فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر.

• يجب على الدولة الجزائرية حماية هذه المقرر الفرنسية موجب اتفاقيات تمتد بين الدولتين.

ما تقدم نستنتج أن خطاب المؤلف الضمي في ثلاثية عبد القادر عقوله يتناول عددًا من المفاهيم والقضايا؛ فمن المفاهيم ضد الديمقراطية والبرونتية والامريكانية، ولكن الهدف من تنصيص هذه المفاهيم دون غيرها هو رغبة المؤلف في تصحيحها؛ لأن عبد القادر عقوله عاش في فترة التحول السياسية والاقتصادية التي شهدتها الجزائر، هذا بات لزاما عليه أن يواكب حركة التحول الفكري والإيديولوجي، ويقدم للقارئ تصوره ونقده وآرائه التي قد يوافقه القارئ أو يخلافه انطلاقا من ثقافته.

أما القضايا التي تضمنها خطاب المؤلف الضمي فهي متنوعة منها ما يتعلق بالموضوع العام كموضوع الاشتراكية والعمل النقابي والحديثة الحيوانات والمستشفيات وبعض الآفات الاجتماعية التي يعاني منها الفرد الجزائري كافة الفقر وآونة السكن وغيرها، ومنها ما يتعلق بأحداث تاريخية شهدتها الجزائر كحدث الثورة التحررية أو بأحداث عالمية مثل الحرب العالمية الثانية وحرب الفيتنام.
د- مختلف المنظورات النصية:

تتحدث فولفغانغ إيزرت (Wolfgang Iser) عن وجهة النظر في "Point de vue" (النظرذرك الأدبي لا يمكن للمتلقى أن يفهمه دفعة واحدة، هذا يلتجأ إلى هذا الإجراء لفهم وجهة نظر المؤلف و الكشف عن الأبعاد الحقيقية للنص الأدبي، وفي هذا يقول: "لا يمكن استيعاب النص بأكمله مرة واحدة. فهو يختلف من هذه الناحية عن الأشياء العادية التي يمكن النظر إليها أو إدراكه ككل. فالشيء " في النص هو شيء يمكن تصوره فقط عبر مراحل متعمقية من القراءة (...). هناك وجهة نظر متجربة تجوب خلال ما تريد أن تدركهم")

فلا يُعَدّ فولفغانغ إيزرت (Wolfgang Iser) كونه يفهم دفعة واحدة مناسبًا. في ذلك "القاعدة أن هناك أربع رؤى أساسية، وهي رؤى الراوي والشخصية، والصراع، والرؤية الروحية. وقد تتفاوت هذه الرؤى فيما بينها من ناحية الأهمية، فلا منهما ما يتطلب في حد ذاته مع معنى النص. وما تفعله هو تقديم إرشادات تبين من وجهات نظر متباينة (الراوي، الشخصيات، إلخ)، وتدخول ظلالها وتم توصيفها بحيث تتجمع كلها عند نقطة التقاء واحدة. ونطبق على نقطة الالتقاء هذه مع النص" (154)، انطلاقاً من هذا النص يُمكن القول أن وجهة النظر في أي عمل قصصي تتشكل من أربعة منظورات نصية تتفاعل معها المتلقى، فالرواية بوصفها أحد العناصر الأساسية.


(154) فولفغانغ إيزرت: فعل القراءة- نظرية في الاستجابة الجمالية-، ترجمة: عبد الوهاب علوب، ص:113-141.
القسم الثاني

القارئ و مختلف المنظورات النصية

التي يستمر خلفها المؤلف في توجه خطابه إلى المتلقي، والشخصيات المسرحية انطلاقاً من وظيفتها في نقل خلطات المؤلف واستعراض مواقفه من القضايا المطروحة في النص، والحيكة التي تتضمن تعليقات الراوي والشخصيات، والقارئ الوهمي الذي يقصده خطاب المؤلف.

و يرى فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) أن وجهة النظر تتعلق بالمعطيات الإدراكية للمتلقي تجاو الإشراق، يقول في ذلك: "وجهة نظر القارئ الشارد تقع في أسر الشيء الذي يفترض أن تدركه فيهما هو عليةها. ولا يحدث الإدراك بالتماريس إلا في مراحل تشمل كل منها على جوانب من الشيء المرمز نكثوه، ولكن لا يمكن لأي منها أن ينوب عنه. وهكذا فلا مجال للتطابق بين الشيء الجمالي وبين أي من مظاهره خلال عملية القراءة" (155).

فالتقى هو الإطار المنطقي لوجهة نظر الكاتب التي تتسم بالاختلاف والتنوع؛ لأن التصرف يضمن مُختلف المنظورات التي لا تنتهي عن بعضها البعض؛ لأن لكل كاتب أو قارئ وجهة نظره الخاصة، وهذا الاختلاف يُمكن أن يقع على الجوانب الجمالية للنص في حد ذاته.

و يرى فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) أن النص بوصفه بيئة نصية تخاطب إلى رابط يربط بينها بصفة مستمرة، يقول في ذلك: "النص باعتباره بيئة ذات وجهة نظر يطلب ربطاً مستمرًا بين رؤاه، إلا أن الرؤى لا تتبع في تسليسل محدد، بل تنفصل في نسيج واحد بحيث يتحتم إيجاد روابط لا بين مقاطع النص المختلفة وبين بين مقاطع الرؤية الواحدة أيضاً (156)، فالمبدع حين كتبه لنص ما له وجهة نظر واحدة تنتمي في كلّ أجزاء النص، هذا يصعب تبعها دفعة واحدة، كما أنها قد تبدو متباعدة في بعض الأحيان لهذا فالقارئ يحتاج إلى جمع كل المنظورات الموجودة داخل النص وربطها بالموضوع العام.

و تستند العمليات التركيبية (Syntagmatique) لوجهة النظر على التداخل الزمني بين الماضي والمستقبل، يقول فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser): "فخلال جريان زمن عملية القراءة ينتج عن إدراك الماضي و المستقبل، وتعتمد العمليات التركيبية لوجهة النظر والجوانب النصية في المروج عبر ذهن القارئ كشبكة من العلاقات تتوسع بشكل دائم (157)، تعد هذه التقنية الوسيلة الإجرائية لسيرورة القراءة، لأن المعطيات الجمالية لا يمكن إدراكها ومعرفة

---

(155) - فولفغانغ إيزر: فعل القراءة- نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة: عبد الوهاب علوب، ص: 117.
(156) - المرجع نفسه، ص: 188.
الأقسام المضمنة، و المختلفة المتطلبات النصية،}

إلا من خلال إدراره ومعرفة وجهات النظر المختلفة التي تشكل وعي القارئ،

كما يشير النصين إلى بعد الزمن لوجهة النظر؛ أن تدخل وجهات النظر مع بعضها البعض؛

فلنذكر الماضي بالمستقبل - في الغالب - لتشكيلان مع نقطة التقاء وجهات نظر القراء، وإطلاقا

(Registre) من فعل القراءة يمكن للمتلقين الاحتفاظ بسجل الماضي، وسيظل هذا السجل

خلفية معرفية تطبق منها القارئ الضميم لمعرفة الحاضر.

والجدير بالذكر هنا أن وجهة النظر تختلف من مؤلف إلى آخر، ولعل هذا راجع إلى

المنطلقات المعرفية لكل مؤلف وطرق تعاطيه مع مجموعة الأحداث، وفي هذا الصدد يقول

شكرى عبد الوهاب: "المؤلف أيضا يتبنى وجهة نظر خاصة به، وعلى ذلك فإن وجهات

النظر مسألة متغيرة، وتفتت من شخص إلى آخر"(158)، عند تحليلنا لهذا النص نصل إلى مايلي:

- داتية وجهة النظر؛ لأن المؤلف ينطلق من رؤيته الخاصة في إصدار الأحكام النقدية.

- وجهة النظر غير ثابتة؛ لأنها تتغير حسب الظروف والأزمات، وهذا التغير قد يجلد

حتى عند المؤلف نفسه الذي قد نظرا عليه معطيات جديدة اكتشفها بعد تجرية عاشها أو سمع

عنها.

1 وجهة النظر في ثلاثة قادرين علولا: إن الدارس لثلاثية عبد القادر علولا يجد

وجهة نظر المؤلف الضميم وراء شخصيات مختلفة وخلف أصوات كبيرة، وتظهر تارة متطور

(القول) تعليقه وتفصيلاته المختلفة، وتارة أخرى متطور الشخصيات تحليلها للموضوعات

المختلفة، ففي مسرحية (الأقوال) نقرأ قول (قدور السوق): "نتموا نزيدوا نضحا في سبيل

الآخرين و نعتوا المثال الصالح و لكن أنت من الناس اللي حابين يلبسوا الوطن حتى للدم و

يجعلوا مصري زبي آخر"(159)، يشدد المؤلف وجهة نظره حول قضية الوطن و يدعونا إلى

المحافظة عليه من خلال التضحية بالنفس و النفس ضد الأعداء سواء أكانوا من الداخل أم من

الخارج، و تمتزج هذه الدعوة مع أسلوب التمثيل المعرق عنه بقوله: (نتموا نزيدوا) الدال على

الاستمرارية، فـ(قدور السوق) كان و لا يزال يضحي قبل الاستقلال و بعده على خلاف

صديقه المدير (السي الناصر) الذي انداد خلق شغفاته و مصالحه الشخصية، وعلّ وجهة النظر

158 شكري عبد الوهاب: القص المسرحي، ص: 7.
159 عبد القادر علولا: مسرحية الأقوال، ص: 25.
هذه موجهة لهذه النماذج في المجتمع التي تغلب المصلحة الخاصة على المصلحة العامة، فالخليفة على الوطن والسعى لتطويره من أسمى الغابات التي ينشدها الفرد.

وي في مقطع مسرحي آخر ترتبط وجهة نظر المؤلف الضمي بقضية العلاقات التي تجمع بين العمالة فيما بينهم داخل المؤسسات العمومية. إن تلاحم هذه الروابط تصل إلى درجة الأموزة، فقرأ قول (غشام): "هنا يا وليدي مسعود تفهم باللي الروابط التي تربطها العمالة ضد الاستغلال أقوى من روابط الدم" (160)، يُلقن المؤلف الضمي انتباهنا إلى قضية أساسية تتعلق بالآثار الجانبية للاستغلال الممارس على العمالة، فقد استطاع الاستغلال - على الرغم من سلبيته - أن يجمع شمل العمالة ويوحد صفوفهم ويعزى أواصر الأخوة بينهم.

وفي موضع آخر يجسّد خطاب المؤلف الضمي بعض المفاهيم مثل: مفهوم الديمقراطية، فقرأ قول (غشام): "الديمقراطية ماهية الحرية في التعبير فقط ولكن الوسائل التي يحقق بها الشعب الطموح متاعب عند الحق الديمقراطية هي الوسائل التي يستعملها الشعب؟

الخادم باش يبتخلص من مشاكله" (161)، لقد حاول المؤلف الضمي أن يقدم مفهوماً مختلفاً للمفهوم المتعارف عليه في القواسم المخصصة؛ فالديمقراطية ليست شعاراتاً يرفعه الفرد ويتغنى به وليست مفهوماً مرتبطاً بحرية التعبير فحسب بل هي ممارسة فعلية يقوم بها الشعب وسلوكه يجدده على أرض الواقع، وب بصورة ضمينة تتعلق مصطلح الديمقراطية بالاشتراكية في معادلة تجعل أحدهما يكمل الآخر.

و في مسرحية (الأجواء) يظهر خطاب المؤلف الضمي خلف شخصية (عزال) من خلال تلك النصائح التي قدمها إلى المنتمي، فقرأ قول (القوال): "حافظوا على الفقر يصيب ما يخط فوق الماندة" (162)، يبدو لنا أن خطاب المؤلف الضمي موجه إلى المسؤولين وأصحاب القرار بصفة خاصة وإلى المجتمع بصفة عامة يدعونا إلى المحافظة على الفقر بوصفه جزء لا يتجزأ من المنظومة الاجتماعية، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى ما لاحظه المؤلف من انتشار ظاهرة الفقر في المجتمع الجزائري وما يترتب عليه من آثار وخيمة على الفرد والمجتمع.

---

(160) - عبد القادر عدللحلة: مسرحية الأجواء، ص: 44.
(161) - المصدر نفسه، ص: 55.
(162) - عبد القادر عدلحلة: مسرحية الأجواء، ص: 80.
القسم الثاني

و في موضع آخر يُقدم المؤلف الضمني خطابه إلى المسؤولين ويُężمهم على ضرورة الاستماع إلى المحتاجين، فنقرأ قول (عала):

"إسعوا للمحتاجين ديروا على كلامهم قادرين يغرفوا وينظموا ويجوعوكم." (163)

إن عدم الاهتمام بالعمال والمحتاجين قد يؤدي إلى الإحساس بالظلم الذي تولد عنه نتائج وخيمة تعود بالضرر على المؤسسة وعلى الاقتصاد البلاد، ولعل هذا ما دل عليه فهل الأمر المثير عنه بلفظة (إسعوا) الموجه إلى أصحاب المؤسسات الاقتصادية والمسؤولين على القطاع يُأشدهم إلى ضرورة الاستماع إلى العمال بعد أن لاحظ المؤلف أن الفجوة بين العامل وأصحاب العمل بدأت تسع أكثر نظرا لعدم احترامهم للقوانين والتشريعات المنظمة لحقوق العمال.

وي في موضع آخر يعالج خطاب المؤلف الضمني ظاهرة اقتصادية تتعلق بكثرة السلع الرديئة المنتشرة في الأسواق والمتاجر، فنقرأ قول (علا): "هذا السلعة محدودة تبان خشية مزروقة صنع القطاع الخاص يسعي إلى الروقة دوك اللي يخدمها أصـّـواهم مخـّـروة أيهم مرهونة وجهودهم مسـّـروة." (164)

قد تحل خطاب المؤلف الضمني لذا لذا للقطاع الخاص يخصص ظاهرة الغش في السلع والبضائع المصنوعة، ولعل السبب في ذلك هو القطاع الخاص الذي أصبح يُسافر القطاع العام من خلال طريقة لتلك المنتجات التي يُبدو في ظاهرها ذات نوعية جيدة بين أثه رديئة، أما السبب الثاني فهو الإشارة إلى وضعية العامل داخل القطاع الخاص أي يستغل بأي شكل الأجور فضلاً عن حرمانه من حرية التعبير ومن العمل النقابي.

و في مسرحية (اللحام) يستمر المؤلف الضمني خلف شخصية (عازم) وهو يُقدم لأفراد العائلة وجهة نظره حول الحرية، فنقرأ قوله: "كل واحد منكم يصبح إنسان جهر في مجتمع

---
(163) عبد القادر عثمان: مسرحية الأحــّـواء، ص: 81.
(164) --- المصدر نفسه، ص: 80.
القسم الثاني

الفقرات و مختلف المنظورات النصية

الغد. وهذا الشعب المغبون اللي راه اليوم بالكمامة من الأمام و المدافن من الخلف يتتحرر مهما كانت الظروف و يجعل المعجزات(165) في الجريمة تنقضي من الإنسان أن يتحرر من كلّ القيود و الظروف و بحث تحقيق المعجزات، و عند ربطنا لمفهوم الحرية في ضوء موضوع المشهد نيضح لنا أن النضال جزء لا يتجزأ من الجريمة التي ينشدها المؤلف، و خاصة في تلك الفترة التي شهدت تجاوزات كبيرة في حقوق العمال، والحرية بوصفها مطلب الشعوب ليست شعارا فحسب بل هي عمل تجري يجسد كفاح الشعوب ضد شكل أنواع الاستبداد، والخلاص أن وجهة النظر جاءت بصيغة الجمع مما بدل على أن قضية الكفاح و النضال لتحقيق الحرية مطلوبة الجمع.

وفي موضع آخر نقرأ قول (برهوم): "هنا ثلاثة الفيلالي لعرج و البكوش قمنهم بالتشويش أما في الحقهما مخلصين يمثوا على وطنهم و متنين الحر و السعادة للعمال"(166)، فالمؤلف الشخصي أبدى وجهة نظره حول أولئك الذين يعملون في صمت ويجهدون في أعمالهم مهذ تطوير وطنهم بيد أنهم يهمنون بالخطر و هم يريدون الإصلاح، وفعّل وجهة النظر هذه تلقت انتباهنا إلى قضية أساسية تتعلق بالمواطن العمالي و أصحاب العقول المبذعة الموجودة في كلّ الميادين الحرة لوطنهنها، والتي يجب علينا مراقبتها لتصل إلى أقصى ما تصبو إليه.

و في مقطع آخر نقرأ قول (برهوم): "البرمة هذي متنوع الي يقرب لها و خدماتها صعبية.

جناح كبير من المصص حاسب على جالا... أصحاب الإدارة عالم العمال الي يمسها يطرد... قالوا غادين يجيبوا لها في مختص من الخارج بضعها... و أصحابنا اللي حابة توجد لهم ماتي باع يصنعوا البرمة بالليل خفية"(167)، "يثير خطاب المؤلف الشخصي قضية تقنية تتعلق بظاهرة استغلال المسؤولين الجزائريين بالخبرات الأجنبية في تصنيع آلات المصانع، وعلماء هذه الظاهرة كانت متشردة بعد الاستقلال في مرحلة البناء و التشغيل، وخصوصا إذا علمنا أن حلّ المصانع الوطنية صمّمته بايدي أجنبية، وكانت الجزائر تُثقل إلى المهندسين الأجانب في حل المشاكل المتعلقة بالعطب دون التفكير في وضع مخططات مستقبلية للحقد من هذه الظاهرة.

(165) - عيد الفضاد عشول: مسرحية اللبودم، ص: 160.

(166) - المصدار نفسه، ص: 172.

(167) - المصدار نفسه، ص: 174.
أو التقليل من انتشارها، وذلك بتكوين الشباب الجزائري من ذوي المؤهلات العلمية في هذا المجال أو إرسال بعثات علمية إلى الخارج مهدّد نقل التكنولوجيا إلى الجزائر.

والمستقر لخطاب المؤلف الضمني يلاحظ أنه أبدى رأيه في الموضوع على لسان الشخصية البطلة حينما أشار بطريقة غير مباشرة إلى ضرورة تشجيع المواصلات العمالية، وخاصة تلك التي تمثل القدرة على إصلاح الآلات والأجهزة التقنية ومرافقها مهدّد تدعيم المؤسسات الإنتاجية للمؤاهب المبعدة وتقييد فتورة الصيانة التي تكون في الغالب باهضة الثمن.

من خلال الأمثلة السابقة يتضح لنا أن وجهة نظر المؤلف الضمني تُجسد رؤى عدّة القادر، عن علودة حول القضايا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية السائدة في المجتمع الجزائري في زمن الكاتب الذي حاول أن يبدع وجهة نظره حولها، كما حاول أن يَؤسس لفول المشارك الذي يجمعه بمثابته؛ لأنَّ المتلقي عند قراءته لنصوص الثلاثية يقوم بعملية ذهنية يستحضر محتوياته الثقافي يُمارس سلطته على نص المؤلف، بحيث يفهمه كما يراه و يُبدع تعليقاته عليه انطلاقًا من قراءة نقدية واعية مع مراعاة قضاية المؤلف و البحث عن الجوانب الجمالية التي ينفرد بها النص.

2- استدعاء الذكريات بوصفها وجهة نظر: تضم ثلاثية عدّة القادر علودة مجموعة من الذكريات يستحضرها المتلقي عند قراءته للنص المسرحي، وذلك ضمن نظام معين يُحدد المؤلف، ولقد أطلق فولفغانغ إيسرر (Wolfgang Iser) مصطلح (المستارة التبادلية) فهي الصلة التي تربط بين وجهة النظر والمتلقي، يقول في ذلك: "فالمستارة التبادلية لوجهات النظر لا تتزاح على تتابع زمني (...) وإذا أُقع القارئ إلى تذكر شيء غاش في أعماق الذاكرة بالفعل فإنه يسترجعها بصورة مزاجية، بل ضمن سياق خاص (168)، فالاستارة التبادلية لوجهة النظر لا تتعلق بالتراث الزمني المحدد مسبقًا من قبل المبدع بل تَخضع لتلك الإشارات والمنبهات التي يكتشفها القارئ من خلال قراءته الوعائية والهدف التي يستنبطها بين النص، كما يُوجب على المتلقي إذا أراد أن يكتشف دلالات النص أن يستمع ذكرياته ويسترجع كل ما له علاقة بالنص المقرء، ولكن ضمن سياق مُعين.

(168) فولفغانغ إيسرر،  فعال القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة: عبد الوهاب غلوب، ص: 123.
ولعل من أبرز الذكريات التي يستحضرها المتلقي حين تلقيه العمل الأدبي الأحداث والمواقع التي عاشها في الماضي وترسخت في ذهنه، فعلى الرغم من أن هذا نفسه يستعرض في ذهنه بطريقة آلية، واستدعاه المتلقي للكذريات يستلزم اجتماع مجموعة من العوامل الذاتية، يقول فولفغانغ إيسر (Wolfgang Iser) في ذلك: "يهدف مدى تطبيق العقل المسترّج إيجاد العلاقات الروسية الكامنة في النص على عدد من العوامل الذاتية، فالذاكرة والاهتمام والإلهام و القدرات الذهنية كلها تؤثر على مدى تبول سياقات الماضي إلى حاضر (170)، عندنا هنا نلاحظ أن هذه الذكريات بعضها يولد المتلقي مزوداً بها وهي القدرات الذهنية والاستعدادات النفسية وبعضها مكسب يرجع إلى الاهتمام والانتباه الذين يظهرونها المتلقي إزاء النص المفرّ و الرغبة الجامحة في قراءة النص من خلال فعل الاستذكار.

والتبادل بين تصور الثلاثية يُنةج السياقات المختلفة التي عاشتها الشخصيات المسرحية، والتي يمكن أن يكون لها حضور في ذهن المتلقي منها ما ورد في مسرحية (الأقوال) في مواطن مختلفة، فنقرأ مثلاً قول (قدور السوق):"خرجت أشبال في عينيك باش نوجد الناصر صاحبي مع الزمان...آخ الحزب و الصديق الكريم اللي تتحت معاه...السي الناصر مع الشدة و التمرمين...الناصر الشجاع مول السلوك الزينة (171)، إن استحضار الشخصيات لأحداث تاريخية ماضية تُعد في نظرتنا من أبرز الذكريات التي يفحصها كل قارئ، فـ (قدور السوق) و (السي ناصر) كانا مع بعضهما في فترة الثورة التحريرية وكانا هما نفس الأهداف، وهنا يبقى القارئ يتروح بين هذه الذكريات المختلفة وهو يستعذق مقاطع من هذه الروسية الماضية ويعمل على إعادة تركيبها من جديد انطلاقاً من استحضار وضعيات مشابهة فيحدث التفاعل بين المتلقي و النص.

و في مقطع مسرحي آخر تمّ تمرّج الذكريات بخطاب النحاس كما في قول (قدور السوق): "يا حسراه على السي الناصر الشاب الباطل...الشاب اللي كافح من أجل العدالة.

---
(169) يُنظر إلى الهضين الحواري: الخيال أداة لإدعا، مطويةِ المعرف، الرباط، المغرب، ط1، 1408 هـ - 1988 م، ص: 15.
(170) فولفغانغ إيسير: فعل القراءة-نظرة في الاستماع الجماهيري، ترجمة: عبد الوهاب غلوب، ص: 124.
(171) عبد القادر عـملولة: مسرحية الأقوال، ص: 25.
القسم الثاني

الفائرة و مختلف المنظورات النصية

الاجتماعية (172)، عند استفسرنا لهذا المقطع نلاحظ كيف تندمج صورة الذاكرة مع الحالة النفسية التي تعبر عنها الشخصية البطلة للتعبير عن موقف معين تتلم من خلالها الشخصيات إلى الماضي القريب ماضي الكفاح و النضال إبان الثورة التحريرية، و لعل الهدف من خطاب التحسر هو دعوة (السي الناصر) إلى الرجوع إلى ما كان عليه.

وستحضّر وجهة النظر فترة من فترات التسبيهر الاشتراكي للتعاونيات الفلاحية وتأثيرها الإيجابي على الفلاحين، فنقرأ قول (السي الناصر): "كان الفلاحين زمان يستخدموا خير من اليوم (173)، ترتبط وجهة النظر موضوع التعاونيات الفلاحية التي كانت سائدة في فترة النظام الاشتراكي، فبين كان الفلاح يشعر بأنه المالك الحقيقي للأرض التي يعمل فيها مما يجعله يتفانى في عمله فضد بذلك الإنتاج كما ونوعا، و الملاحظ أن وجهة نظر المؤلف تقدم نقدا لذا فإن طرق التسبيهر الفلاحي في ظل الأنظمة الأخرى التي تجعل من الفلاح عملا بططا لا يقوى على العيش الكريم.

و في مسرحية (الأجواء) يستحضر (المنور) بعض أقوال صديقه (عكيلي)، فنقرأ مثلا قوله: "كان يقول دائما لا حياة في العالم (174)، تشير هذه المقوله إلى قضية أساسية تتعلق بآداب طلب العلم؛ فعلى طالب العلم أن لا يظن الحياه في طلب العلم رحمة أن المسائل التي يدرسها من الطاوهات التي لايجوز له أن يسأل عنها.

و في موضع آخر نقرأ قول (عكيلي): "قلما تخرج من الروح ناضر، وأكد لي محمود: اخذ العلم يا منور وسنبلي تقدر عليه... قيل ما لحق قليل لي وليداني: منور... منور العلم منور... لما ينتشر العلم في بلادنا و يتملكا فيه الخدامين البسطاء قرايك و قرابين... لما يعودوا يتصرون بيه في عقولهم و حياتهم اليومية ذلك الوقت بلادنا تحصل على استقلال ثاني... شعبنا ذاك الوقت يتخلص من مشاكله... كل المشاكل... جسدي يا منور هاديه في سبيل هذا الهدف العالي (175)، يبدو أن موضوع المشهد يتعلق بفضل العلم في حياة الشعوب والأمم؛ فـ (عكيلي) أوصى صديقه (المنور) بالعلم، وين له دوره و آثاره الإيجابية في..."
القسم الثاني
الفارق و مختلف المنظورات النصية

حياة العمال اليومية والمهنية؛ فالعلم يُثير درب العامل و يُذلله الصعوبات والعقبات و يُمكنه من تجاوز المشاكل والأزمات.

و في مشهد (جملة الفحصي) تستحضر (العاملة) قول بطل المشهد، فقرأ قوتها:

"أعجاسي جملون منك جرى وراهم وقال شم روحوا يا الجهلاء الجهاد في العلم" (176)، قدم (جملة الفحصي) وجهة نظره حول مفهوم الجهاد وربطه بالعلم وعدّ طله شكلا من أشكال الجهاد.

و في مسرحية (السلاط) نقرأ قول (القَوْل): "كان أيوب الصرم اب برهوم الخجل في هذاك الوقت عامل فلالي خدام عند العمر وكان رائد الحركة الثقافية مهيج مشهور عند عمال الفلاحة والحماسي (177)، يعد الحديث عن فترة الاستعمار الفرنسي - في نظرنا - شكلا من أشكال استحضار الذكريات التي عاشها الملتقى أو سمع عنها أو قرأها في كتاب التاريخ، وخصوصا عندما يتعلق الأمر بحياة الأحداد و نضاهم و مظاهر الاستغلال التي تعرض لها الفلاح الجزائري من قبل المعمرين الفرنسيين، كما نتناول المشهد نظام الخمسة بوصفه أحد أشكال الاستغلال أي يصبح الفلاح الجزائري عاملًا في أرضه دون أن تكون لديه حرية الرأي أو حق الرفض.

وقد تستندُ الشخصيات المسرحية فيلما شاهدته كما ورد في قول (الشرطي الثاني): "هذا الفيلم اللي فات في النافذة البازار هو اللي أثر علي" (178)، أو قصة قرأها كما يظهر في قول (الشرطي الأول) وهو يستحضر قصة من قصص الأدب العالي الجمعي (Nicolas Gogol): "كفرتي في واحد القصة... كتب سلفه لي ولدي فيه قصة غريبة على الريف... كتبه واحد اسمه "فوقوق" (177)؛ فاستحضار القصص والروايات والأفلام يعد شكلا من أشكال استدعاء الذكريات، وخصوصا عندما يكون مضمونه متعلق بقصة المشهد.

---
(176) - عبد القادر علولة: مسرحية الأحمر، ص: 141.
(177) - عبد القادر علولة: مسرحية اللى قوم، ص: 157.
(178) - المصدر نفسه، ص: 206.
(177) - المصدر نفسه، ص: 206.
في ضوء ما تقدم يمكن القول إن وجهة النظر تكشف للمتلقي عن وجهة نظر تعكس تصور المؤلف لمختلف القضايا التي عاشها أو سمع عنها وأراد أن يُبين موقفه منها، وتدور 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 النقاشات لتحقيق مشروع السوسولوجي القائم على احترام مصلحة الشعب، وكذلك مصطلح الحرية التي اقترح ذكرها بالكفاء.

لا يخلو حساب المؤلف الضمني من نصائح وجهة نهجه إليها من الأخذ بيد الفقر ومساعدته لنفاذية بعض متطلبات الحياة، ولعل هذه الدعوة أساسا خاصة أهمها المحافظة على شبكة العلاقات الاجتماعية، أما النصية الثانية فقدما المؤلف إلى أرباب العمل في المؤسسات الاقتصادية وحثهم على ضرورة الاستماع لمطالب العمال المنتجين، ومن ثم الاستجابة لطلبهم المشروعة بعد المحافظة على استقرار المؤسسات.

وَتُذكِّر الذكريات بوصفها وجهة نظر المؤلف من عنصر تحقيق التفاعل بين المتلقي و النص اتقانًا من تداخل الأزمة مع بعضها البعض (الماضي و الحاضر و المستقبل) ، و عند دراستنا لخطاب المؤلف وجدنا أن الذكريات التي تستحضرها الشخصيات بدور موضوعها حول استحضار نماذج بشرية ثورية إيجابية تصف بالشجاعة مما يدعو المتلقي إلى التأسي بما، كما أبدى المؤلف موقفه من قضية تسير التعاونيات الفلاحية، حيث اقترح علينا العودة إلى النظام الاشتراكي أين يشعر الفلاح بملكية للأرض مما يجعله يتعافى في خدمتها.

بناء على ما تقدم يمكن القول أن القارئ هو مثقف يستقبل عمل المبدع و يحاول أن يتفاعل معه في ضوء معطيات النص مع الإشارة إلى ضرورة احترام مبدأ النفاوت الذي قد نلاحظه بين القراء عبر العصور المختلفة التي تلي زمن الكتابة.

و من جهة الملاحظات التي استطعنا عند استعراضنا لهذا القسم ذلك الاختلاف الولد بين المنظورين و النقاد حول مفهوم القارئ، ولعل سبب هذا الاختلاف يرجع إلى المنطقات اللغوية و الفكرية لكل واحد منهم، و من أبرز أنواع القراء القاري الضمني الذي جاء به فولفغانغ يُبَيْزِرُ (Wolfgang Iser)
لاقترابه بالنص المقرؤ مباشرة، فالقارئ الضمني بنية نصية تنظمه داخل النص بطريقة مباشرة
مثل: الاستعانة بالضمائر المختلفة التي يستعر خلفها القارئ الضمني معلقاً تارة وناقداً تارة أخرى
أو بطريقة غير مباشرة بواسطة الصيغ التي تحمل معنى التلقى.

والقارئ الضمني يُعد في نظرينا- شكلاً من أشكال حضور المؤلف، وهذا ما لاحظناه في
ثالثية عبد القادر علولا أين توقع من بداية النص إلى آخره مبدياً موقفه حول قضايا اجتماعية
واقتصادية وسياسية فرضتها معطيات العصر الذي عاش فيه الكاتب كفكرة الاشتراكية
و العمل النقابي و الاستغلال و آفة الفقر التي تفاقمت في ظل التحولات السياسية و الاقتصادية
التي عرفتها الجزائر.

و عند استعراضنا لمختلف وجهات النظر وجدناها بنية نسقية يعتمد عليها المؤلف مهدف
إقناع المتلقي بالأفكار التي يحملها انتقالاً من مبدأ جمالية التأثير، وعند تبعتنا لوجهة النظر
لمسناها داخل خطابات الشخصيات المسرحية و في ثنايا الحبكة الدramية، و المتأمل لوجهة النظر
يجدنا على شكل إشارات لغوية صريحة أو عن طريق فعل الاسترجاع الممثل في الذكريات التي
تسحبرها الشخصيات المسرحية و هنا يحدث التفاعل بين ذكريات المؤلف و الملقى,
والخطاطة الآتية تلخص لنا مضمون هذا القسم:
الشكل رقم 3

القارئ و مختلف المنظورات النصية

فولفغانغ إيسر

( Wolfgang Iser )

القارئ الحقيقي وفاته

القارئ الحقيقي وجهة النظر من خلال الشخص المسرحي

استدعاء الذكريات

من مختلف المنظورات النصية

الأنساق

الأنساق الضمني

المباشرة

غير المباشرة

الضمائر المختلفة

أنا عن أنتم هم

فأقرأ قال حكى

صيغ تدل على النلقي

أنساق الشخصية

تقنيات الأسئلة

أنساق التعليق

أنساق المؤلف الضمني

القارئ العادي

القارئ النموذجي

القارئ القياسي

القارئ السيميائي

القارئ المقصود

القارئ المخبر
القسم الثالث: شعرية التلقي

أ- المتلقي والشخصية.

ب- الإشغال الزمني.

ج- جمالية المكان.

د- أفق التوقع وخطاب التغريب.

" غالبا ما تختلف بظاهرة الكتاب المفروض" 

دانيال بنك: متعة القراءة، ترجمة: يوسف الحمادة، دار الساقية، بيروت، لبنان، ط1، 2015م، ص:76.
القسم الثالث: شعرية المتلقي

يشكل المتلقي من خلال قراءاته للثلاثية أن يحقق مبدأ الجمالية الذي يأمل أن يجده عند ممارسة لفعل القراءة، هذه الجمالية - في نظرنا - لا تحتفظ إلا بوجود عنصر التفاعل والاستجابية التي يؤديها المتلقي تجاه النص المفروض، والمتلقي لثلاثية عبد القادر علامة يجد مجموعة من العناصر التي تشكل شعرية Poétique (1191) التلفقي منها؛ الشخصية بوصفها مصور الفعل المسرحي وآلة من الآليات التي يعتمد عليها المؤلف في نقل تجربته المتلقي هذا الأخيرة يستقبلها ويعمل أن يتفاعل معها مهدف تحقيق المعنى الجمالية، أما العنصر الثاني فهو نوع بالزنمر Temps (الذي تدور فيه أحداث الفعل المسرحي، فكل فعّل مسرحي زمن يحدث فيه، وكلما كان الزمن متسناً مع الفعل المسرحي تحققت الجمالية المشروعة من قبل المتلقي، وعكس صحيح، وإذا انتقلنا إلى المكان الجدد هو الآخر لا يقل أهمية عن النصين السابقين بوصفه الحيز الذي يجري فيه أحداث المسلسلية، وهنا يبذل الكاتب المسرحي جهدًا كبيرًا في البحث عن الأمكنة المناسبة سواء آكانت مفتوحة أم مغلقة، فحسن اختيار الأمكان المناسبة داخل النص المسرحي له وقع إيجابي على مبدأ التفاعل الذي يحدث بين المتلقي ونصه، أما العنصر الرابع الذي يحقق به شعرية التلفقي فهو أفق التوقع وخطاب التغيير، وفيهما يستعين المتلقي بقراءاته السابقة وآليته لفهم النص وبحثه عن الدلائل الحقيقية التي يقصدها المؤلف، وسنحاول أن ندرس شعرية التلفقي من خلال التركيز على العناصر التالية:

أ- النص المسرحي والشخصية.
ب- الاشتعال الزمني.
ج- الجمالية الممكن.
د- أفق التوقع وخطاب التغيير.

(*) الشعرية: عزفها حسن ناظم بأنها “البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع” (حسن ناظم: مفاهيم الشعرية - دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1994م، ص: 11).
القسم الثالث

الأعمال والمقال والشخصية:

تعتبر الشخصية (Personnage) من أبرز العناصر المشكّكة للنص المسرحي التي يستعين بها المؤلف لتحريك الفعل المسرحي ونسج العقدة وتقدّم الحلم وتغيير الإطار الزماني والمكاني وتحقيق التفاصيل بين النص و المنطقي، ومن ثمّة بات لزاماً على الكاتب المسرحي أن يهتم بانتقاء شروط مسرحية وجعلها تلاميماً مع طبيعة الدور (Role) الذي تؤديه، هدف التأثير في المطلقي الذي يتفاعل مع النص المسرحي من خلال الشخصيات التي وضعها المؤلف بحصد الكشف عن المعنى، ولكن يتفاعل المطلقي مع الشخصيات المسرحة اعتراط بعض النقاد مجموعة من الشروط الواجبة توفرها حددها (علي أحمد باكير) في كتابه (فن المسرحية من خلال تجربة الشخصية).

يقوله: "لكي يُوفّق الكاتب في رسم شخوصه ينبغي أن يعرّف إلىNuم واحداً واحداً ويُعش معهم في ذهن ردها كافية حتى يقرر أو يكشف لكل واحد منهم أبعاد الثلاثة. "البعد الجسدي، أو الشكلي، والبعد الاجتماعي، والبعد النفسى"، فعلى معرفته الدقيقة لهذه الأبعاد الثلاثة يتوقف نجاحه في رسم شخصياته (1)، يحصر هذا النص الأبعاد التي تشكل منها الشخصية في ثلاثة أبعاد (البعد الجسدي، والبعد الاجتماعي، والبعد النفسي) تتجمع هذه الأبعاد وتتفاعل مع بعضها البعض، وتشكل مشكلة الشخصية المسرحة التي يُستند إليها دور نقل المعنى إلى المطلقي.

و يذهب توفيق موسى اللوح في كتابه (لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق) إلى ضرورة أن ترتبط هذه الأبعاد بالواقع، يقول في ذلك: "دّرك كتاب المسرح مدى أهمية الشخصية، والدور الذي يمكن أن تلعبه في إثراء مسرحياتنا، فاهتموا بها واعتقوا برسمها بعناية.

(1)  على أحمد باكير: فن المسرحيّة من خلال تجربة الشخصية، ص: 74.
فأئقة مركزين في ذلك على أبعادها الثلاثة: البدع الجسمي، النفسي، الاجتماعي من أجل أن تكتمل صورة كل شخصية على نحو ينجح في الإيحاء بأنها شخصيات حية بفضل مشاركتها في الواقعية. إن الواقعية المنشورة في هذا التص - في نظرنا - تتضمن لمبدأ الملائمة فاعلاً هذه الأبعاد لا تحقق إلا بارتدائها بالواقع، فكنبات التصور المسرحية ينطلقون من بينهم أي يعيشون فيها لاختيار الشخصيات وتحديد أبعادها الجسمية النفسية الاجتماعية، فغياب أحد هذه المكونات أو أحدها من شأنه أن يُعنى عملية الفهم لدى المتلقي، والأمر نفسه في حالة عدم مناسبة هذه الأبعاد للشخصيات المسرحية؛ هذا يجب على كاتب المسرح أن يعبروا لهؤلاء الأبعاد اعتباراً بالغاً لبحث التفاعل بين الملتقي وشخصيته، والسؤال الذي يتزعم إلى أذهاننا كيف تُستعمل هذه الأبعاد في بناء التفاعل بين الملتقي وشخصياتنا داخل النص المسرحي؟ بالإضافة عن هذا السؤال أرتنا أن نستعرض كلّ بعد من هذه الأبعاد ليبين أوبرز الفوارق بينها:

1- الأبعاد المكونة للشخصية المسرحية: الشخصية في المسرح تتكون من ثلاثة أبعاد رئيسة، وهي:

1-1- البدع الجسمي (Physique

يتواجد المتلقي حين تلقبه شخصية ثالثية على الغير معروفة لأنّ المتلقي يخضع شخصية النصوص المسرحية إلى حلقة الذهنية المربحة بالتماسك القليلة الناتجة عن حركته السابقة، بالنصوص الأخرى التي درسها، أو عاينها في الواقع الذي يعيش فيه، ومن ثمّ تنشأ علاقة تفاعلها بين الملتقي وشخصياته هذا في حالة ملائمة الشخصية للدور الذي يُوديه، وهذه الإجابة لا تأتي إلا في حالة المرارة الجديدة التي يملكها الكاتب المسرحي.

و يرتبط البدع الشكلي بالعروض المسرحية أكثر منه في النص المسرحي؛ لأنّ في العرض المسرحي يستعين المتلقي بلغة الجسد (Kinésies) من حركات و إيماءات تسهم في تفاعل المتلقي معها. وهذا على خلاف النص المسرحي الذي يستعين فيه المؤلف بتقنية الوصف لتحديد الشخصيات.

---

(*) استعرضنا نماذج من هذا الوصف في القسم الرابع.

(2) - توفيق موسى اللوح: لغة المسرح بين المكتوب والملوح، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 2008م، ص: 67.
وهناك قضية أخرى تتعلق بلغة الشخصية المسرحية بوصفها لغة شكلية تخص هي الأخرى إلى المياء الشكلي، وهنا نقف أمام لغتين، لغة الشخصية في النص المسرحي، ولغة الشخصية في العرض المسرحي، فهي الأولى نجد متنقلي يستند إلى لغة الكتابة في حد ذاته هو نتاج للغرّة التي يعتمد عليها المؤلف المسرحي في نقل أفكاره إلى المتنقلي على خلاف لغة العرض المسرحي الممتددة (Effets Sonores) (8). يبد أن القاسم المشترك بينهما هو نقل الموضوع من المؤلف إلى المتنقلي؛ لأن الشخصية في كل الحالين تقوم بفعل الإخبار ونقل الخبيث موضوع الخبر بشقيه النص والعرض إلى المتنقلي (3)، ولعل هذا ما يلاحظه المتنقلي في ثلاثة أندي القادر علية أين يجد أن الشخصية في النص المسرحي تحقق وظيفة اتصالية بين عناصر النص المسرحي من جهة وبين المؤلف والمتنقلي من جهة أخرى؛ لأن الشخصيات ما هي إلا أدوات يستعين بها الكاتب لنقل أفكاره إلى المتنقلي.

البعد الاجتماعي: هو مجموعة من المعطيات والاستعدادات الاجتماعية التي يجب توفيرها في الشخصية المسرحية، فعلى الكاتب المسرحي أن يبحث في اختيار شخصية المسرحية، ويجعل احتراس مع طبيعة الدور الذي تقوم به، ولعل الهدف من ذلك هو الوصول إلى التأثير في المتنقلي لقبول العمل المسرحي.

و لكي يتحقق بعد الاجتماعي استحب بعض النقاد وجود عاملين ذكرهما (صالح لفيسك) في حضور مبكره عن بنية الشخصية المسرحية، وهو: "الظروف الاجتماعية وعلاقة الشخصية بالآخرين" (4)， فعلى الكاتب المسرحي أن يبحث في كل الظروف الاجتماعية على شروط المسرحية فلا يمكن أن تكون الظروف الاجتماعية في جهة و الشخصيات المسرحية في جهة أخرى، لأن الشخصية التي تشتغل ضمن ظروف اجتماعية ملائمة تؤثر في المتنقلي.

أما العامل الثاني فيتعلق بعلاقة الشخصيات المسرحية بالآخر؛ فالشخصية داخل النص المسرحي تعيش ضمن منظومة علاقاتية (Relationnisme) (3).


(3) مصطلح: عصار الدين أبو العلا، و نذور التلفزيون (دراسة موضوعية و فنية)، ج1: ص:146.

(4) صالح لفيسك: المسرح في الجزائر (دراسة موضوعية و فنية)
و التص المسرحي الناجح - في نظرنا - هو ذلك التص الذي يستطيع فيه الكاتب المسرحي أن يحقق مبدأ الملاءمة والانسجام بين هذين العامين.

3- البعد النفسي: الشخصية المسرحية كغيرها من الشخصيات في العوالم الحقيقية تعيش حالات نفسية مختلفة تفرضها أحداث المشهد المسرحي، ونظراً لأنهم هذا الجانب أضمن الكاتب المسرحي يسعى إلى تحقيق مبدأ التوازن بين الحياة النفسية التي تعيشها الشخصيات المسرحية وبين الجوانب الأخرى، فشرط نجاح التص المسرحي مرتبط أساساً بمدى التوافق الموجود بين الشخصية المسرحية وحالتها النفسية، فالشخصية في المسرح مثل الشخصية في الواقع لها عواطف وآفكار ومشاكل، وظلاتها من الفرص، ولكن يستطيع المتلقى أن يفسر سلوكيات الشخصيات يجب عليه أن ينظر إلى تلك الواقعة والدوافع التي تجعل الشخصية تقدم على هذا الفعل دون ذاك، وإذا أراد المتلقى أن يفهم تلك الأفعال براتا عليه أن يستقصى تلك الواقعة والدوافع التي دفعت الشخصية إلى الإقدام على هذا الفعل.

وعلّم هذا الابتداء يؤدي إلى التفسير الصحيح للجوانب الخفية لسلوك الشخصيات كون الشخصية المسرحية شخصية حرة لا تختلف كثيراً عن الشخصية في واقعنا، فهي تحقق أفكارنا وانفعالات وتصرفات مختلفة.

و المتتبع لطريقة عبدالله القادر علولاً في استدعاء شخصية المسرحية بجدية متأثراً ببرخت بيروثوت (Brecht Bertolt) الذي كان يُغلب الفكر والفعل على إثارة العاطفة من خلال شخصيات تنتمي إلى مجتمع يضطُّب سلوكياته وتفاعله وتصوراتها الاجتماعية في ظل الواقع، حيث جاءت محاكاة بانتظامها الاجتماعي بحقيقة الظروف المحيطة بسبيل ممارسة دورها الإصلاحية وتبني وجهة نظر المؤلف، هذا الأخير الذي يستعين بالشخصيات لتحقيق التواصل بينه وبين المتلقى عبر التص المسرحي يوصفه جهازاً فعالاً لنقل المعنى لتحقيق التواصل بين العناصر المختلفة.

---


(6) - يُستنسر: محمد مندور: الأدب و فنونه، فلسفة، مصر، القاهرة، مصر، ط 2، 2002م، ص: 98.

(7) - يُستنسر: حنون مبارك: دروس في السينما، دار توبيقار، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1987م، ص: 16.

(8) - يُستنسر: حنون مبارك: دروس في السينما، دار توبيقار، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1987م، ص: 16.
انطلاقاً من هذا التوجه حاول الكاتب في ثلاثيته المسرحية أن يتحكم في رسم ملامح شخصياته وجعلها تتدلى مع طبيعة الدور الموت بما يتفعلها واستحداثات إستراتيجية بينها وبين موضوع المسرحية من جهة، وبينها وبين المتلقي من جهة أخرى؛ لأن النص المسرحي - في نظرنا - وُضع بهدف تحقيق التفاعل مع المتلقي الذي يسري ذلك التماسك الموجود بين شخصية وموضوع النص المسرحي، لأن التماسك يُساعد المتلقي على فهم الموضوع واستيعاب الرموز الخفية التي يُريد المؤلف أن يُوصلها إلى القارئ.

و السؤال الذي يتبادر إلى أذهانا، كيف يختار عبده القادر عولمة شخوصه المسرحية؟ نلاحظ من خلال استقراءنا لهذه الثلاثية أن المؤلف انطلق من الواقع الذي يعيش فيه في اختيار أبطاله مسرحياته، فهي شخصيات تصادفها كل يوم تتقاسم مع المتلقي أفراره وأفراحه وتحاول أن تجد الخلايا للمشاكل التي تواجهها، قال عبد القادر عولمة في خضم حديثه عن الشخصية البطلة: "أبطالي هم أئناس نصادفهم كل يوم، أئناس عاديين، وهم الذين يقومون في الواقع بصنع الحياة اليومية" (9)، فالمؤلف انزاح عن الكتابات الدرامية السابقة التي كانت تختار شخصياتاً من الطبقة الأرسطو قاطية أي بعد المتلقي نفسه أمام الملوك والقادة العسكريين (Populaire) (10)، ولهذا النهج الشعبي الذي كان يكتب له القادر عولمة، إنه مثل شعبي يعيش معه يدعوه في كل مرة إلى قراءة النص أو مشاهدة العرض، وهذه الخاصية لا تخجلها فقط عند الكاتب فحسب بل تنسبها كذلك الذي أدرج عنصر مشاهدة الشخصية المسرحية للواقع الذي يعيش فيه (Aristote) عند أرسطو (8)، في موضوع آخر عزل عبد القادر عولمة بسبب اللجوء إلى الواقع في اختيار شخصيات المسرحية بقوله: "إني استخرجها من الحياة اليومية، من الواقع كل يوم. بالطبع هناك معالجة فنية وجمالية، أي كل ما يشمله عمل الإبداع المعقد. إن شخصيَّ".

(9) - لقاء مع عبد القادر عولمة أخرج محمد جليل أستاذ علم الاجتماع في جامعة وهران في أكتوبر 1985م، اللقاء مدون ضمن كتاب عبد القادر عولمة: من مسرحيات عولمة (الأقوال - الأحوال - النهام)، ص: 243.
(10) - يُستثنى: شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، ص: 79.}

(8) - ذكر أرسطو آرية عصار رئيسة في بناء الشخصيات المسرحية، وهي: الصلاحيّة الدرامية، أو التي تُستند فيها على فكرة الشخصية في الناء سإن النص المسرحي، المبناءة أو صداق النص، أو الشجاعة منتظمة بالرالي أكثر من المراة، أو التماسك الطبيعة تتكسر الشخصيات الواقع الذي يعيش فيه، ثابت الشخصية: نسمة (الملة)، النص المسرحي: (النفصيّ)، للفن الشعري، (الشاعر: أحمد إبراهيم جمادا، مكتبة الأزهر المصرية، القاهرة، مصر، د.م.ط، ص: 149-150).
تنطلق وتتبينق من الواقع. وهدفهم هو واقع المخرج، إن الحياة، أو الواقع إن أردت، يريدون باستمرار بما واطع أو أفكار أو مبادرات تعقي وعنايا الاجتماعي والفنى، وتدفعنا لإبداع و التخلل أو الابتكار (11) كما بالنسبة لشخصيات فإنهم يعملون دون هواة في المسرح على تقديم المعيش الاجتماعي والعميق للمنتصر. يوجد نصيب هام من الخيال، لكن لا يلبش أن نخطي، فنصب الخيال هذا قد تم تصويره لعرض التلوين والتشويق حتى تبرز ماهية الشخصيات للعبان.”

بناء على هذا النص، نستدرك عدد من الملاحظات أهمها مايلي:

- شخصيات الكتاب، شخصيات واقعية مستمدة من واقع المؤلف والملتقى، وعلَّ هذا ما جعل شعوره المسرحي تبدو لنا حقيقية وكأنها موجودة في المجتمع تعيش معنا.

- تخلل الشخصيات إلى المواجهة الفنية الدرامية مما يدفعه إلى إعادة تشكيلها من جديد في سياق الممارسة المسرحية؛ ممّا يعني أن الكتاب حين إعداده للشخصيات المسرحية المستقاة من الواقع يضطر إلى حذف أو زيادة بعض الصفات بما يناسب مع الدور الذي تؤديه في المسرح، وعلَّ هّ ثماغة المواجهة الدرامية تُسهم إلى حد كبير في إحداث التفاعل بين الملتقي والشخصيات.

- هدف الشخصيات في المسرح هو نقل الواقع الذي يعيشه الملتقي، فـ”الكاتب ربما بحاجة الواقعة (الجماحة)، ينقل لنا صورة فتوغرافية لما يمكن أن تكون عليه هيئة هذه الشخصية” (12)، وهنا تصدر الإشارة إلى الدور الرئيس الذي تضطلع به الشخصيات المسرحية في نقل واقع الملتقي بكل جوانبها وسلبياته نقاً أمناً، لأن الواقعية تُعد في نظرنا من أبرز العوامل التي تشيد انباه الملتقي.

- توظيف الخيال لا يتعارض مع واقعية الشخصيات المسرحية؛ فالكاتب المسرحي يستعين بالخيال بوصفه أحد العناصر المشتركة للإبداع الفني لديه شريطة أن لا يتعارض هذا الخيال مع واقع الملتقي، فقد تكون الشخصيات واقعية تعبر عن أفكار خيالية تبدو غير موجودة في أرض

---


(12) كسام سعد خليفة: الشخصية الإسلامية في الرواية المصرية الحديثة-تحليل و نقاش، المملكة العربية السعودية، ط: 1، 2007م، ص: 70.
القسم الثالث

الواقع بيد أنها تقدم تصورات ورؤى مستقبلية، وهنا يتحول الخيال إلى وسيلة للتعبير عن الواقع.

- يستحضر المؤلف شخصية المسرحية في ذنه ثم يعيد عرضها في المشهد المسرحي.

ولعل هذا المسلك - في نظرنا - من علامات نجاح المؤلف، ولهذا المنحت يقول علي أحمد باكثير: "لكي يوفق الكاتب في رسم شخصيته ينبغي أن يتعرف إليهم واحدًا واحدًا ويعيش معهم في ذهنهم"، فعلى الكاتب المسرحي أن يضع نماذج من الشخصيات المسرحية في ذهنه قبل أن يبدأ في صياغة النص المسرحي، وهذا ما يجعله يحقق مبدأ الملازمة بين النص والشخصيات.

- على الكاتب المسرحي تبني الشخصيات المألوفة السهلة الإدراك من قبل البالغين، وابتعد عن إمكانيات - عن الشخصيات التي لا يستطيعها ولا يتفاعل معها، وخصوصاً عندما تقتصر الشخصيات أحيانًا مركبة ومعروفة.

ولكي يتحقق مبدأ التواصل بين البالغين والشخصيات المسرحية يجب على الكاتب أن يستلهم هذه الشخصيات من الواقع الذي يعيشه لأنه العمل المسرحي الناجح هو في نظرنا هو ذلك العمل الذي يلتقى بالواقع، يقول جابر عصفور في هذا الصدد: "إن العمل الأدبي مراة الأديب و ميمث لشخصيته و تصوير لانفعالاته و عواطفه، وقدرة هذا العمل على إثارة القارئ قرية صدقه في التعبير عن صاحبه"، فواقعيته الشخصية المسرحية تجعل المؤلف يبحث عن نماذج للشخصيات من الواقع ويبتعد عن الشخصيات الخيالية المثلية أو التي لا تتلازم مع بيئته و بيئة الملتقى.

و المستقر للثلاثية بعد أن الكاتب قد نسج شخصياته انطلاقًا من معطى واقعي معين فرضته عليه بيئة، فأظهرت شخصية شخصيات حية نراها في واقعنا تتفقي بنظام العرف الاجتماعي و تعلق قضايا مختلفة، وتستحلك - قدر الامكانيات - تتبع حركة الشخصيات داخل الثلاثية و نعين التأثير الذي تحدثه في الملتقى.


- علي أحمد باكثير: في المسرحية من خلال تجارب الشخصية، ص: 74.
القسم الثالث

الشخصية الرئيسية: هي الشخصيات التي لا يمكن الاستغناء عنها في الأحداث، وهي التي تقوم بالدور الأساسي الهام في العمل المسرحي.

(**): عهد ديباد: التأليف الدرامي، دار الأعيان للطباعة، القاهرة، مصر، ط1، 1422هـ-2001م، ص:52.

(*)-nombre polynominal: هي الشخصيات الثانوية التي تقوم بدور فرعي وثاني، ومساعد في الأحداث، فلا دخل لها مباشرة في الصراع.

الفرع 2: الممثلة وشخصيات المثلثية: تسهم شخوص المثلثية سواء أكان رئيسة أم ثانية في تحقيق التواصل بين الشخصي والمتلقيء، والتعبير عما يخلطها من عوواطف وأحاسيس، ومن أبرز هذه الشخصيات نجد:

1- شخصية القول: كانت ولا تزال شخصية القول تثير اهتمام الباحثين والنقاد، وخاصة في ما يتعلق بهما ونحوه التي تظهر فيها، وله سبب استدعاء كتاب المسرح هذه الشخصية هو رغبته في التجديد والتجديد، واستناد فضائل جديده للمثلثي وتغيير طريقة عرض المسريحات، وعبد القادر علولة من الذين ظلوا هذه الشخصية في أعماق المسرحية، وقد استطاع أن يغير في طريقة الالمسرحي، فذهب إلى الأحياء والأسواق الشعبية فأحذن منها الخلقه و(القول) والأغاني الشعبية، كما أفاد من المثير الشعبي فدمج كل هذه العناصر في المسرح وجعل منها مادة حيوية للعمل المسرحي، ونظرًا لأهمية شخصية القول ارتأينا أن نقدم مفهومًا لهذه الشخصية في المعالم المخصصة.

2- مفهوم القول: يقابل مصطلح القول في المعالم المسرحية مصطلح (Pavis patrice) (Narrateur) كما هي الحال في (معجم المسرح) لباثريس باتي (Théâtre épique) الذي عرفه بقوله: "عود الراوي ليظهِر في بعض الأشكال المسرحية، وخاصة في المسرح الملحمي، وبعض التقاليد الشعبية (المسارح الأفريقية والشرقية) غالبًا ما تستعين بالراوي، كوسِطية بين الجمهور والشخصيات. وبإمكاننا أيضًا اعتبار المخرج يتصُرُّف أمام النص والخشبة كسائر يختار وجهة نظر، ويرقص حكاية، كما القابل" من العرض البابيVI، الذي تكون بإرادة الألفاظ النسبية والمشهدية كلهما. ولا يتدخل الراوي في نص المسرحية باستثناء "التمهيد" أحيانًا، أو "الخاتمة" أو في الشرحات المشهدية عند الضرورة، فلا يمكن إذن وجود راو إلا بشكل شخصية مكلاة بإعلام الشخصيات الأخرى أو الجمهور، راويًا الأحداث وملعبًا مباشرة عليها"، وليس بعيدا عن هذا التعريف بعد رشيد بن مالك.
في قاموسه الموسم (مصطلحات التحليل السيمبامي للنصوص) يعرف الراوي بقوله: "الراوي هو الذي يجسد المبادئ التي تقوم عليها الأحكام التقيمية، وهو الذي يخفى أفكار الشخصيات أو يجلوها" (17)، ويعرّف جيرالد برينس (Prince Gerald) في كتابه الموسم (المصطلح السردي) في مادة الأقوال (Aussage) بقوله: "يتألف من روايات يرويها الشخص الثالث، وتميز بغياب الشخص الأول (شخصيات روائية تقدم كشخص و هي الذوات التي تعرض الأفكار والأحداث والكلام والمشاعر". (18)

عند استقراءنا لما سبق نلاحظ الاختلاف الوارد بين النقاد والدارسين في تعريف الراوي.
فالراوي عند باريس بالي (Pavis patrice) هو نفسه السارد الذي يروي الأحداث و يضع المتنقلي في حوّاله، ومن ثم يصبح الراوي وسيطا بين النص المسرحي والمتنقلي، كما حاول التعريف أن يُوصَل لشخصية الراوي يوصفها شخصية بارزة في المسرح انطلاقًا من المسرح المليحمي الذي استحدث هذه الشخصية بِهدف ربط المتنقلي بأجزاء قصة المشهد ثم انتشر بعد ذلك بشكل لافت للانتباه في المسارح الشرقية والإفريقية التي كانت تبني الأسلوب الشعبي مثل: مسرح الحلقة، كما عدد التعريف بعض الوظائف التي يقوم بها الراوي مثل: الإعلان عن بداية المشهد وفاته و تقدم الشخصيات، و التأمل لهذه الوظائف يجدها مهدف لتحقيق التواصل بين المتنقلي ونصه.
و إذا اتقننا لتعرف الراوي عند رشيد بن مالك نجد يختلف نوعًا ما عن التعريف السابق، حيث أعطى للراوي بعدًا سيمباميًا لأن الراوي يُعد عنصرا أساسيًا في عملية التواصل يحمل المعنى و يعمل على نقله للمتنقلي، و يسعى إلى الكشف عن الأفكار التي تحملها الشخصيات المسرحية.
بينما يجد الراوي عند جيرالد برينس (Prince Gerald) هو الشخص الثالث الذي يحمل القيم المعرفية والجمالية في النص المسرحي، و ينقل للمتنقلي العواطف و خلطات النفس مما يجعله يؤدي دورا لا يُستهان به في إعطاء النص بشخصيته المحددة سلفًا، و التي تغيرت بعده لغير

---

(17) رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيمبامي للنصوص، ص: 111.
القسم الثالث

شعرية النصي

أشكال وطرق تعبير الحكاية (19) ، لهذا نجد كتاب المسرح اليوم يستعينون بشخصية الراوي لإمام المعني الذي قد تعجز الشخصيات عن إيضاحه للمتلقى الذي يبقى في بعض الأحيان عاجزا عن إدراك بعض الأحداث المخزفة في المشهد المسرحي.

2-1-2-وظائف القول:

(القول) في المسرح في مايلي (20):

- يقدم شخصية المسرحية للمتلقى ووصف أبعادها الجسدية واجتماعية والنفسية.

- استحضار ماضي الشخصية، وعرضها على المتلقى مساعدته على استيعاب حاضر الشخصية وما تواجده من صراع.

- استعادة الحوادث الكبرى التي يصعب مثيلها على خشبة المسرح، والاكتفاء بسردها على الأسماع.

- الترابط بين الحوادث والمواصفات الدرامية لتمثيل بناء الهندسي العام للمسرحية.

- تقدم الاستطرادات المناسبة للتعليم على الحوادث.

- إلغاء الأشعار والأغاني الشعبية المؤثرة ذات العلاقة المباشرة بالشخصية والحوادث التي تواجهها.

(20) — سيُنظر: أحسن النصي: أسلحة الحاصلة في المسرح، وعلاقة الدراما بالميول وعلاقة المدينة والمعرفة الفلسفية، دار نيوه للدراسات، دمشق، سوريا، (1996م)، ص:283-286.

- تمثيل دور الشخصية المسرحية بغرض تكسر الإيهام وتخسيس المتلقي بأنّ ما يراه ويسمعه ليس حقيقياً ولّكنه مجرد تمثيل، وهو الرهان الذي حرس عليه المسرح الملحمي الريحاني في مواجهة المسرح الأرسطي.

كما يمكن إضافة ظواهر أخرى ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمتلقي، منها:

- تحقيق التواصل بين المتلقي ونصه.
- مراقبة المتلقي لتحقيق مبدأ الاستجابة الجمالية الذي يتوخاه عند تلقىه للأحداث المسرحية.

القسم الثالث

2-1-3-استدعاء (*) القوّال في الثلاثية وأثره في بناء التفاعل بين المتلقي ونصه إنّ

المستقرّ للثلاثية يبدع أنّ شخصية (القوّال) تؤدي مجموعة من الوظائف توجّهها في مايلي:

- التمهيد لموضوع المسرحية: بدأ المتلقي في اكتشاف شخصية (القوّال) في بداية مسرحية (القوّال) عند تلقّيه للمشهد الافتتاحي، و الذي جاء بصيغة نداء يعلمه موضوع المسرحية، وأهم الأسئلة التي تُعالجها بلغة بسيطة عامية مزج فيها المؤلف بين الأغنية الشعبية المتوقعة بعبارات السعج المنتمية التي تؤدي إلى شدّ انتباه المتلقي ودمجها في النّص المسرحي، فتقرأ قوله: "الأقوال يا الساعم يا فيها أنواع كثيرة فيها اللي سريعة عظوم ترقص غواشي هادئة كالزلازل تجعل القروم متوجّحة عجلانا تعَت الخواطر يموج وتحورك للغتنا اللي تتموج في طريقها توصل محقّقة تتسبب تفيض على الحقق وتفرّز غنّة.

الأقوال يا الساعم يا فيها أنواع كثيرة فيها اللي مرة دفّة سمّ تكتم كالعلاقة تزروع الهول عمّاداً وتفشل العقول رمّة فيها اللي حولاء ماء تزري تحمّس كنارافقة تطلي القلوب ثيقة بزارة تنجّي من الحلقة توحي كنارى توري جهار الفحش المدرّقة الأقوال يا الساعم ليا فيها أنواع كثيرة اللي في صاح الغنّى الطاغي المستغلّ واللذي في صاح الكادح البسيط

(*) الاستدعاء: هو استرجاع الذكّاريات مع ما يصاحبها من ظروف المكان وزمان، و بالاستدعاء تتقلّع عملية الذكّار من عالم المركبات الخارجيّة كما هي الحال في التعرف إلى عالم النصوص البنيوية مع تخفيض محاور هذه النصوص في الزمن الماضي، لا في الحاضر ولا تكون إبراز عملية إرادة، ولا في المستقبل ولا تكون إبراز عملية تجريد. والاستدعاء هو دائماً ضرورة من الاستجابات تتم من تبادلات مختلفة، فلا بد من مؤشر يحدث في الحاضر لكي تتبث الذكّاريات القائمة. (سيّّد: الحسيني: الحبال: أداء للإبداع، ص:11).
و العامل (21) فعند تقيلينا لهذا المقطع نلاحظ أن خطاب (القوال) الموجه إلى المشاهد يحقق له أهم وظيفة بارزة تتتمثل في الإيحاب عن عناوين المسرحية كما يظهر في قوله (الأقوال يا السامع) التي تكرر مرتين وتحمل معنيين متنافيين; الأول إيجابي يتعلق بالشاهد الذي تفرح وتلتبس المنتقلي عند قراءته (فيفها اللي حلوة ماء تروي تحمّس كالتشرفة تمل الأقمشة) تنجي من الخصبة توضح كالمؤر توري جهار الفجوات)؛ إن إيجابية هذه الموضوعات تابعة من جنس المشاهد له المستحضر لتبان قيمة الموضوع المشبه ومن الذي يتناسب مع وجه الشبه، وله الهدف من هذا التقدم هو تجسيد نفسية المشاهد لها مستلقياً من مشاهد مسرحية.

أما المعني الثاني فهو معين سلي تقشعر له الأبدان لأحاده المفجعة التي تربك الأمعاء وتقيح العواطف (الأقوال يا السامع ايا فيها أنواع كثير منها اللي سريعة عظام ترعش غواشي هادئة كالزلزلة تجعل القلوب مفجوعة عجلانة تعفن الخوارط تقيح تجترع تمسح في طريقها توصل محدّة تتفتت على الخلق وتفوت اللهجة) فإن نظام الفعل الإحباري المعجز في هذا المقطع المسرحي يوصس لمنظمة الفهم وكشف عن طبيعة الأحداث التي يطرحها (القوال) على المشاهد.

- القوال يحقق وظيفة تواصلية: للقوال وظيفة رئيسة تتمثل في ربط العنصر المشكل للقص المسرحي ويساهم في ذلك المشاهد الذي قد يكون قارئاً أو مشاهداً.

- استعراض المشاهد: المشاهد المسرحية بناءاً على تفصيل مشاهد التي تحتاج إلى من يستعراضها ويقدم وحداتها التي يبدو عليها القص المسرحي ويعيد إلى تفسير تعريف شخصياتها، والملاحظ أن هذه الوظيفة قد لا تجد لها في كل المسرحيات التي ألفها عبد القادر علولة، ولعل هذا راجع إلى خصوصية القص المسرحي واختلاف موضوعات المشاهد عن بعضها البعض؛ ومن الأمثلة على ذلك ما وجدناه في مسرحية (الأقوال) في مشهد (قدور السواق وصديقه السي الناصر) فقُرآ قول (القوال):

"قوالنا اليوم يا السامع على قدور السواق وصديقه
قوالنا اليوم يا السامع على غرام ولد الدوار وابنله
قوالنا اليوم يا السامع على زينوبة بنت بوزيان العباس"

(21) - عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال، ص: 23.
نُسَبَدُ بقدر السُّواق و نُخَلُوهُ يقول:
قُوالاً اليوم يا السامع ليا فيها انواع كثيرة.َ(22)

يظهر (الفوَّال) في لفظة (قولنا) التي جاءت بصيغة الجمع، ولعل هذا التوظيف يهدف إلى إشراك المؤلف في عملية بناء العمل المسرحي، كما أن هذه الوحدات الكبرى المتمثلة في المشاهد المسرحية تعمل معنى الموضوع و تسعى إلى تجريفه للقارئ على الرغم من أنها تشكل في موضوع واحد يتعلق بموضوع الاشتراكية وقضايا نقابية التي كانت سائدة في المجتمع الجزائري في تلك الفترة.

- إعلام المؤلف بِنهاية المشهد(23): تبرز هذه الوظيفة في مسرحية (الأقوال) في مشهد*
قدور السِّواق) و صديقه (السي الناصر) أين يعرف المؤلف على نهاية المشهد المسرحي، وماذا حدث للمدير (السي الناصر) و صديقه (قدور السِّواق)؛ فالأول اكتشف مارسته في الشركة و طُرد من عمله، أما الثاني فقد عاد إلى ممارسة العمل وواصل نضاله النقابي، يقول (الفوَّال):
"الأقوال بالسامع ليا فيها انواع كثيرة/ قالو و ماقالوا على قدور و ما صراله/ لي ارفد قشه اهجر بعد ما ترك شغله/ و اللي قال شدو العمال بعد ما سمحو/ طلبو منه يبقى يعطيك يغيب أفعاله/ الشركة ما تضيع سوق جَرَب مثله/ إدخ مسهم في الصف اهنا واتسقَمت أجواحالقوال بسامع ليا فيها انواع كثيرة/ ولي ينام من جديد وجعته الكرامة/ ومع النقاية سهران على المصلحة العامة/ حتى عاد قدور مثل في القعدة و القمة/ و السي الناصر اكتشف حالتها ما تعب جموعه/ تحاسب و تراقب و اطرد ماكسوف من الخدمة."(23)

مَا هذا ما يلمسه المؤلف كما ذاك في مشهد (زينوبة بنت بوزيان العساح) التي جعلت خاينها متى تترك المثال فتوحبا أمام المثلية لتحديد النهاية التي يراها تتلاهما مع سياق المشهد، فنقرأ قول (القوال): "قالوا ما قالوا على زينوبة بنت بوزيان العساح/ قالوا ما قالوا على البت مولات القلب الحساس/ اللي قال اتهدت و قطعت النفس مشات/ غطست في غيظة العمال

(22) - عبد القادر عدل الله: مسرحية الأقوال، ص: 23.
(23) - هذه الوظيفة قد لا نجد لها في كل النصوص المسرحية.
(23) - عبد القادر عدل الله: مسرحية الأقوال، ص: 34.
غطسة موالات/زراقت قبلا سكت ضرية في حجر خالها توفات/الجيلالي اتسكح ودار يده على صدرها/تحت المنديل خمر خارج نفخ وين ماضرة/نفح طالع كالدورة و الثبيمة في وجهها/قالوا ما قالوا على زينوبة بنت بوريان العساف/قالوا ما قالوا على البنت مولات القلب الحساس... كتاب الليل قال بعد ما أحكامها خالها ريح/بيكأت على هم العمال زل عليها الضر و نعست/في العطلة ذيك مع الجيلاني عندهما مأخرجة/وين ماراح تمسي معا/كاللكير ما عيات ما ملد/جمعت في القهارو ناقشت مع العمال و سهرت/عادت مهتمة بنضاهم عندها ما قصرت/مع خالها و العمال أصابته تتمعت و حوست/كليم حيوها و بعض رافقوها من ريك/الأقوال يا السامع ليا فيها انوع كثيرة/فيها اللي مرة دفئة/سم تكمش كالعلقة/فيها اللي حلوة ماء تروي تحس كالرفاقة. (24)

الانتقال من مشهد إلى آخر: عند استقرائنا إلى نصوص الثلاثية وجدنا هذه الوظيفة في مسرحية (الأقوال); حيث ينقل لنا (القوال) من مشهد (قدور السواق) و صديقه (السما الناصر) إلى الحديث عن (غشام وابنه مسعود)، فقرأ قوله: "نسمعوا للغشام مع ابنه مسعود كيف يوحي/بعد ما خدم طويل قبل الأجل مداه حاصي. القوال بالساعم ليا فيها انوع كثيرة. (25)

وصف الشخصية: يُقدم (القوال) للمتلقي وصفاً مجملًا لشخصيات المسرحية وقد تمكينه من استعاب العين ودجي في النص المسرحي، فاتعرف على الشخصية يُسهم إلى حد كبير في التفاعل معها، كما هي الحال في هذا المقطع الذي يصف لنا (القوال) الشخصية البطلة. يقول في ذلك: "زينوبة بنت بوريان العساف في عمرها تناشر سنة فاسفة في القيمة تقول مولات ثم سنين و قليلة في الصحة. درعها و رجليها رقاق و ارهاف وجهها حلو طبعينه عينيها. عينيها كبار لونهم قرم. (26)

(24) - عبد القادر عباس: مسرحية الأقوال، ص:76.
(25) - المصادر نفسه، ص:34.
(26) - المصادر نفسه، ص:56.
يتضح لنا ما سبق أن (القول) بوصفه ذائناً فاعلاً من الناحية للمعنى النموذجي إلى عدة من الوظائف لعلّ من أهمها بناء التفاعل داخل النص المسرحي وتوزيع عملية التلقائي داخل النصية. نهدف تسهيل عملية بناء المعنى وإنتاجه في ذهن المطلقي.

القسم الثالث

2-2-المتلقيري وشخصيات مسرحية الأقوال: عندما ينتهي المطلقي من قراءة المسرحية يتبادر إلى ذهننا مجموعة من الأسئلة تتعلق بالطريقة التي اعتمدها الكاتب في بناء شخصياته سواء كان رئيسة أم ثانوية فضلاً عن طريقة توزيعها داخل المشهد، وعلّ أهم ما يلاحظه المطلقي هنا هو ارتباط أسماء الشخصيات بطبعة الوظيفة التي تؤديها داخل المشهد، ففي محرر التلقي الأول بلغت انتباه المتلقى لفظة (السوق) المرتبطة بشخصية (قدر) وفظة (المدير) المتعلقة بشخصية (السي الناصر)، يبين أن شخصية (قدر) تشغل وظيفة سائقة لسيرة مدير الشركة التي يرأسها (السي الناصر)، ولفظة (السي) اللصيقة بشخصية (المدير) تنتم لإحترام والتقدير، ومن ثم أسهمت أسماء الشخصيات في بناء المعنى العام الذي يبني عليه المشهد قبل بداية مرحلة القراءة والتلقي.

واعتمد المشهد على شخصيتين بارزين ترتكر عليهما الأحداث: الأولى هي شخصية (قدر السوق)، وهي شخصية نامية استطاعت أن تشكل بؤرة الصراع في المشهد الناجم عن اختلاف الرؤى وتغيير المواقف، حيث بدأ هذا الصراع تشكل منذ أن أعلن (قدر السوق) رغبته في فسخ عقد الصداقة الذي كان يجمعه بصديقه القديم المدير (السي الناصر)، فنقاً قول (قدر السوق): "إذاً اليوم قاصدك باش تستقبل من الشركة الوطنية وكأنه الوقت باش تستقبل من عقيدة الصداقة التي كانت رابطنا".(27) إن اختيار المؤلف لهذه الشخصية البيضطة (سائق سيارة مدير الشركة) وجعلها تحمل القضية المحورية التي يقوم عليها المشهد.(28) يدل على بساطة الشخصيات التي يختارها المؤلف، و المستمرة - في الغالب - من خصوصية الكاتبية والانتماء إلى الإيديولوجية الاشتراكية التي تفرض على الكاتب أن يوجه إلى هذه الطبقة القادحة ويجعلها شخصيات بطلة يركز عليها الفعل المسرحي.

(27) - عبد القادر عثمان: مسرحية الأقوال، ص:24
(28) - سمير: عصام في: الشخصية الشريرة في الأدب المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.م)، 1986م، ص:102.
و لعل هدف الكاتب من الاتكاء على هذه الشخصيات هو تحقيق التفاعل بين السملتقي و شحوصه المسرحية من خلال الأدوار التي تضطلع بها، وبخاصة في مجال الملحقي، حيث ترود الملتقي بمجموعة من المعلومات تتعلق موضوع المسرحية، وتقلل لنا "هموم الفرد و صراعاته الداخلية و معاناته".

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 تتناقق مع مبادئ الاشتراكية، فنقرأ مثلاً:

قول (قدور السواق): "لا باغي نخلص من الحياة اللي ذلعتي و جعلنتي نأخذ الطريق الشينة في هاااااك... اللي تسيميها أنت أقدمية أنا نسبيها منفر و عواج وسعات خيانة... بغير ما نشعر سامحت معاك في الحياة و المنكر".

(30) فشخصية (قدور السواق) هي شخصية نامية (Dynamique) لا يستطيع الملتقي أن يعرف مسبقاً ماذا سيؤول إليه أمرها؛ لأنها متغيرة الأحوال، ومنبجنة الأطوار.

و يمكن عدد هذه الشخصية بأنها شخصية مرجعية، فعلى الرغم من بعض مواقفها السلبية إلا أنها استطاعت أن تبادر و تعود إلى رشدها و تمسهم في تغيير بجري الأحداث.

وهذا على خلاف شخصية (السي الناصر) فعلى الرغم من حضورها المكنف في كل المشهد المسرحي إلا أن الكاتب اختار لها طريقاً آخر يختلف تماماً عن الشخصية السابقة.

ف (السي الناصر) مدير تنفيذي في إحدى الشركات الوطنية.

يُسهم فعل الإخبار الذي تقوم به شخصية (قدور السواق) في التعريف بهذه الشخصية بالعودة إلى الماضي، إذا تمكين الملتقي من جميع المعلومات عن الشخصية، فنقرأ قول (قدور السواق) الذي يعود بناء إلى الماضي إبان الثورة التحررية ليستحضر لنا ماضي الشخصية، يقول في ذلك: "باستناد الناصر صاحب مع زمان... أخ الحرب و الصديق الكرم اللي تمثلت معاه... السي الناصر متع الشدة و التمرد... الناصر الشجاع مول السلوك الزيتة".

(29) يحيى البشواتي: المسرح والقضايا المعاصرة، ص:227.
(31) يحيى البنّاطي: المسرح والقضايا المعاصرة في نظرية الرواية، ص: 98.
(32) عبد القادر علـولة: مسرحية الأقـتوال ، ص: 25.
القسم الثالث

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 الماضي الشخصية وحاضرها، ومن ثمّ يمكن القول أنّ شخصيات مسرحية (القوالب) تتحرك في نظام ووجودي معين يجعله تعبير عن قطاع معين من قطاعات الحياة يعيشه القارئ، فحدث شيء من التفاعل بين الماضي و نصه المسرحي.

و الملاحظ أنّ شخصية (قدور السواق) بوصفها شخصية رئيسة في النص المسرحي أسهمت إلى حد كبير في بروز أغلب شخصيات المشهد كما هي الحال عند (العمال) الذين ورد ذكرهم في حضم الحوار الذي دار بين (قدور السواق) و صديقة المدير (الناصر) والذي كان موضوع الحديث عن تصرفات سلبية قام بها هذا الأخير فجعلت (العمال) يتحدثون عنها، يقول (قدور السواق) في ذلك: "العمال التي تكلموا على تصرفاتك"، أو عندما أمر بطرد (العمال) من المصانع، يقول (قدور السواق): "أطرودا دوك العمال المساكن".

فشخصية السمير (الناصر) شخصية ثابتة (Statique) بدأ مشهد يجد مرة أخرى بين الشخصية الثانوية التي وظفها عبد القادر علولا كهدف تمرير رسالة للبتلغي بجدية شخصية (الناصر) ابن (قدور السواق) ورد ذكره في حضم حديث (قدور السواق) عن الوضعية السلبية التي آلت إليها المؤسسة، يقول (قدور السواق): "حبيبك تعرف باللي الكلام هذا كله نتعاونا عليه أنا والناصر وليدي نسجلوه في تقرير و نعثوه رسمياً للفرع النقابي".

بينما للناصر أن الأدب مهم بمشاركة ابنته 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 ابنته، كما يبدو لنا من المثال السابق أن الأسلوب الذي اعتمد عليه عبد القادر علولا في

(33) - سُظر: محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار فضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (دمام)، ص:36.
(34) - عبد القادر علولا: مسرحية الأقفال، ص:26.
(35) - الناصر نفسه، ص:26.
(36) - أطلق عليه عبد الملك مراض الشخصيات السطحية، و هي التي تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها و مواصفاتها و أطراف حياتها. (بسطور: عبد الملك مراض، في نظرة الرواية، بين في قطاعات السرد، ص:89).
(37) - عبد القادر علولا: مسرحية الأقفال، ص:33.
رسم شحوصه المسرحية للمتلقي يغلب عليه السرد التقريري الذي يظهر على شكل حوار بين الشخصيات (37)

و في مقطع مسرحي آخر يكتشف المتلقي شخصية (نعيمة) أمهر المدير (السي الناصر) و التي ذكرت في ثمانية الحوار الذي دار بين شخصية (مدير السوق) والمدير (السي الناصر)، يقول (مدير السوق): "عندك ما استعملت قدور باش توصل أختك نعيمة للمطار... قدور باش تجيب أختك نعيمة من الحمام" (38) من الواضح أن المؤلف يستعرض حضور شخصية (نعيمة) لطرح فكرة استغلال وسائل الشركة لتحقيق مصلحة خاصة كما كان يفعل المدير (السي الناصر) الذي كان يسخر سبارة تابعة للشركة لفائدة أخته.

و لعرض الكشف عن بعض الأخلاق السلبية التي كان يقوم بها المدير (السي الناصر) تجاد أحد عملاء الشركة استحضر المؤلف شخصية (عمار البواب) فنقرأ قول (مدير السوق):

"راح عاقل على عمار البواب؟... عمار اللي خرج من الشركة بعد ما تخاصم معاك...(راح عاقل مين شرت عليه بالصفعه و أنا وافق...المرزة أحي و الخس...ماراك عاقل... معلوم... حدت بسيط... الصفعة ديك يا السي الناصر تكلمت في معي و هي التي دفعتني تراجع...نعم الصعفة اللي خس منها عمار هو اللي فقفت قدور" (39) عند تحليلنا هذا المقطع المسرحي يتبانى لنا أن المدير (السي الناصر) كان يستخدم أسلوبًا يتبناه مع الآداب العامة وترفضه التشريعات العملية التي تحت أصحاب المؤسسات على التحليل بعضاً كالممارسات الأخلاقية و ترسيخ قيم الأخوة بين أبناء المؤسسة الواحدة و حفظ كرامات العمل مما يؤثر إيجابياً على مردود العمل.

ولا يختلف الأمر كثيراً في محرر النقد الثاني أي أن يخفى المؤلف بنظامية السرد الحواري الذي تقوم به الشخصيات الثلاثة في في الكشف عن الشخصيات المسرحية، كما هي الحال عند شخصية (غشام) التي يكتشف المتلقي بوساطتها بقية الشخصيات، فنقرأ قول (غشام): وهو يروي لابنه مسعود جاناً من حياته، يقول في ذلك: "أفعاد يا وليدي,M ساعد... أفعاد... كيفاغ

---
(37) مٌهـَد: عبد المجيد حتون: صورة الفن في السرواية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ت) ص:133.
(38) عـِيد الفـُـدادر عـِـنْـبَـول: مسرحية الأفـُـم، ص:33.
(39) -- المـُـصادر نـْـفـِـسهـِـ، ص:32-33.
نبداك؟(40) ومن الشخصيات كذلك شخصية (الطبية) و (أبناء غشام)، فقرأ قول (غشام): "من جهتها الطبية، جاءت ميلف و بقات تسال فيا و تكتب... همس دراوي... زينب مسعود أحمد زوليخة ومريم... غير زينب اللي مزوجة "(41)، و لعل الهدف من توظيف شخصية (الطبية) هو تمكن المطلق من معرفة أسرة (غشام)، و كذلك للاطفال من حدث إلى آخر، فطلب الملف الطبيعي لـ (غشام) يتبه قرار توقيفه عن العمل، كما هو مبين في قول (الطبية): "درسنا القضية متاعق على مستوى المديرية و قررنا باش توقف على الخدمة هناك... مريض من الصدر و منتقدش تزيد تقدم... خاصناك تداوي روحك بحوج المرض اللي فيك خطر براف"(42)، وفي مقطع مسرحي آخر يكتشف المطلق شخصية (رئيس الورشة) الذي كان مكلف بنفي قرار المديرية المتعلقة بتوقف (غشام) عن العمل، فقرأ قول (غشام): "بقت نم في حواجي حتى دخل علي رايس الورشة خدا متى الورقة وقال لي راني سابق للإدارة"(43).

عند دراستنا لهذا المشهد وجدناه يعج بكثرة الشخصيات المسرحية مقارنة بالمشهد السابق، فما إن ينتهي المطلق من تبع شخصية حتى يجد نفسه أمام شخصية أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها تحمل معان كثرة وتفتتح خلفها الكثير من الدلالات ترتبط بالنص المسرحي ارتباطاً وثيقًا تُعبر عن فترة معينة وأحداث تاريخية عاشها المؤلف في الواقع أو سمع عنها أو قرأها في كتب التاريخ، كما هو مبين في حديث (غشام) عن شخصية الخادم ذو الأصول الإسبانية الذي كان يعمل عنده (غشام) في فترة الاستعمار الفرنسي، فقرأ قول (غشام): "حدثت في القرية الفلاح عند وحد الحداد السنيولي...(44) عند ذلك الحادث اتصابت مع واحد الخدام السنيولي لاجيء سياسي... يكون مات هذا الزمان المسكين خوسي كان كبير ودخل الجديد للجزائر"(44)، عند استقراءنا لهذا النص نلاحظ أن أسماء الشخصيات المستوحاة من طبيعة الوظيفة التي تشغلها الشخصية، في (الحداد الإسبانيولي) شخصية ارتبط اسمها بالبلد الذي

(40) عبيد القدادر، دراسة: مسرحية الأقوال، ص:34.
(41) المصدر نفسه، ص: 37.
(42) المصدر نفسه، ص:35.
(43) المصدر نفسه، ص:37-38.
(44) المصدر نفسه، ص:42.
القسم الثالث

شعرية التلقي

تتميئ إليه، كما وظف النفّس شخصية (حوسي) وهي شخصية مساعدة لـ (غشّام)، والتأمل لاسم هذه الشخصية يبدأن آثارها مستوحاة من الثقافة الفرنسية التي كانت سائدة في تلك الفترة.

وفي محور السينمائي الثالث يعرف المتلقي على شخصيات تُمزّج ذات دلالة مرجعية مثل: الشخصية البطلة (زينب)، فعلى الرغم من حداثة سنها إلا أنها أثبتت أنها تتقاتس مع العمال فضايهم النقابية، فنقرأ مثلاً قول القول (القوال): "جُمعت في القهار ناشطت مع العمال و سهرت/ عادات مهتمة بضامن " (45)، ومن الشخصيات المرجعية كذلك يجد شخصية (الجيلالي) رمز التضحية والنسال النقابي، فنقرأ مثلاً قوله: "لَينِا العمال ودُرنا جمعية، درنا نقابة ونسمنا.

في ضوء ما سبق يمكن القول أنّ المستقرئ لمسرحية (الأقوال) يجد أنّ شخصية (القوال) سجلت حضورها في كلّ المشاهد المسرحية على حدّ الشخصيات الأخرى، و هذا إنّه على شيء فهو يدل على أنّ (القوال) جُمعت في القهار ناشطت مع العمال و سهرت، عادات مهتمة بضامن " (45).

تم تأيّد هذه الشخصيات البطلة التي تحمل مشروعًا سوسيولوجيًا تدافع عنه، فـ(قدور السوق) استطاع من خلال فعل الاستقلال أن يعبر عن رفضه عن الممارسات السلبية التي كان يقوم بها صديقه المدير (السني الناصر) فهذا الحدث من شأنه أن يُؤثر في المتلقي و يجعله يستجيب لرؤية المؤلف، كما أنّ تُحول الشخصية و انتقالها من وضعية سلبية إلى وضعية إيجابية يجعلها شخصية نامية، وهذا على حدّ الشخصيات البطلة الأخرى كشخصية (غشّام) وشخصية (زينب) صديقة المدير (السني الناصر) يسرد لابنه (مصعب) أحداثًا وقعت له تدور حول قضية حقوق العمال و ظروف العمل و هو الموضوع نفسه الذي عالجه شخصية (زينب) حيث أن طريقة العرض مختلف من مشهد إلى آخر أيّن لاحظنا أنّ المؤلف اعترض على خاصية الحوار بين الشخصيات لـ(سيرر الرسائل (Messages)) في نظرنا: شخصيات ثانوية تُسهم في تحرّك الفعل المسرحي وتُساعد الشخصيات البطلة على تحقيق أهدافها.

واللاحظ أنّ أسماء شخصيات مسرحية (الأقوال) مستمدة من مجتمع المؤلف في (نعيمة وزينب) و(الجيلالي)... أسماء مستوحاة من المجتمع الجزائري لهذا نجد المتلقي يتفاعل معها، كما

(45) - عبد القادر عشّام: مسرحية الأقوال، ص: 76.
(46) - المصدر نفسه، ص: 73.
استطاع المؤلف أن يربط بين الأسماء والأدوار التي تشغلها في المسرحية، فنقرأ عن (قدور السواقة) و (المدير السني الناصر) و (عمران الباب) و (بوريزان العساف) و كذلك نجد (الطيبية) و (الجندلي) و (رجل الدرك الوطني)، ولعلل هدف من ذلك هو تمكين الملتقي من التعرف على طبيعتها ووظيفتها داخل العمل المسرحي، ونلاحظ كذلك بعض الشخصيات التي ذُكرت بصيغة الجمع مثل: (العمال وأصحاب ثروة وأبناء الجيالات)، مما يجعلنا نتساءل عن دالئة هذا التوظيف؟ ربما يكمن السبب في رغبة المؤلف في تقدم تركيبة المجتمع الجزائري للملتقي أو الإشارة إلى فترة تاريخية معينة.

2-3-المتلفي و شخصيات مسرحية الأحوال:بدو لنا أن مسرحية (الأحوال) تميز

بناءً مختلف مقارنة بمسرحية (الأحوال) هذا قد يُجد مشهدًا مسرحيًا واحدًا يضم شخصية واحدة

كما هي الحال في محرر الملتقي الأول أي يلتقي القارئ - عن طريق (القول) - شخصية (العلال) الذي يعمل في مؤسسة التفاحة، فنقرأ قوله: "عمر الربان ناشط ماهر في النمسا"، (47)

عند استقراء هذه الشخصية نلاحظ أن الوظيفة التي اختارها المؤلف هي وظيفة بسيطة هامشية

في الملتقي يبدو أنها شخصية مرحومرة في نظر المؤلف لما لها من دور إيجابي في المجتمع بُسهم

مع غيرها في بناء الوطن، ولو بثقافة البسيطة، كما يظهر كذلك في قول (القول): "يدور وسط البضائع ويثرف ما محطم" (48)، ف(علال) لا يكتفي بعمله، فحسب بل يتحول في الأحوال و يلاحظ ما هو مروع فيها، و لعل هذا يلفت انتباهنا إلى قضية أساسية تتعلق بدور

الفرد العام في بناء مجتمعه مهماً فل شأنه.

وفي محرر الملتقي الثاني نجد الملتقي يقف أمام شخصيات مسرحية تعمل جميعها في إنتاج

المعين ولكن بطرق متفاوتة، فشخصية (الجوابي الربوحي) شخصية أمُنحوذة للرجل الصالح

الذي يأخذ على عاتقه الاهتمام بحياتات الخديقة، فنقرأ قول (القول): "الربوحي الجوابي في

المهنة حداد، خذام في ورشة من ورشات البلدية في السن يعتبر كبير ما دام في عصره يحتو

على الستين في القامة قصير شوية السندان و المطرقة خلوا فيه المارة. لونه آخر بلوطي

وصغرية واحدة وافية جدًا تيان وزوج غابين، شعره أشبه كرد مروي و الشيب ما ترك

(47) - مسرحية الأحوال، ص:79.

(48) - المصور نفسه، ص:80.
شعراً (49)، يُقدّم لنا هذا المقطع بطل المشهد من خلال ذكر بطاقة فنية عن اسمه وسنه وعمله ووصف صفاته الخلقية، ومن ثم فهذا المقطع يصف الشخصية وصفاً فسيولوجيًا مادياً يهدف إلى تحقيق التواصل بين الملتقي وشخصيته المسرحية.

و في مقطع مسرحي آخر تجسد الشخصية تعرف نفسها بذكر اسمها وطبيعة عملها، يقول (الحبيب الربوحي): "أنا هو الحبوب الربوحي (... أنا هو الحبوب الأكحل" (50)، وفي مقطع مسرحي آخر تقدم الشخصية نفسها بأنها حساسة الفقراء، يقول (الحبوب الربوحي): "أنا جاسوس الفقراء" (51)، إن هذا التعرف الذي قدمته الشخصية لنفسها أهمية بالغة بالنسبة للملتقي فهو بمثابة انتباه مفهومي ومنهجي؛ لأن من المتعارف عليه أن الشخصية في التص المسرحي يُقدّمها (القوال أو الراوي أو شخصية أخرى)، وهذا على خلاف ما ورد ذكره في هذا المقطع الذي أعادت فيه الشخصية بعض ما جاء به (القوال) كذكر الاسم وتحديد طبيعة العمل غير أنها أضافت وصفاً آخر في قوله: (أنا جاسوس الفقراء)، وليبدل على طبيعة المهمة المنددة إلى الشخصية.

ولم يقتصر (القوال) على الوصف الخلقية بل ذهب إلى أبعد من ذلك عندما قام بوصف الصفات الخلقية في الشخصية كالتواضع و القيادة و هي صفات إيجابية، يقول في ذلك: "الحديد الأحمر واصلاً إلى درجة عالية في الهدنة، التواضع القناعية و الخشمة" (52)، لعل الجهد من استحضار الصفات الخلقية للشخصية هو الكشف عن صفات الشخصية التي قامت بذلك المنجر التاريخي، ومن ثم يُقدّم المؤلف للملتقي تلك القيم الأخلاقية والمبادئ التي تتصف بها الشخصية البطلة.

ومن بين العناصر التي يوظفها الكاتب المسرحي لوصف شخصياته المسرحية ونقلاً للملتقي ذكر اللباس الذي يُعد - في نظرته- جزء من الموروث الشعبي من شأنه أن يُقدم جاناً مهماً عن بيئة التص وتحديد الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه المؤلف، فنقرأ مثل قول (القوال) في وصف لباس (الحبيب الربوحي): "حتى في اللبس ظاهرة على الحبيب البساطة."

---
(49) - عبيد القشاد، بطريقة الأحمال، ص: 92.
(50) - المصادر نفسه، ص: 91.
(51) - المصادر نفسه، ص: 92.
(52) - المصادر نفسه، ص: 82.
القسم الثالث

شعرية التلقي

سأتر جلده، يباث في أغلب الأحيان بالية، في اللوان زرقاء رمادية..."يتقات فهَذه

الطبيعة من وقت الثورة المسلحة "(53) يُشير هذا المقطع إلى جانين مهمين هما:

- الجانب الأول: يدل اللباس على طبيعة الشخصية، فاللباس الذي يُوصف في النص

المسرحي أو الذي ترتديه الشخصيات أثناء أدائها لأدوارها في العروض المسرحية يحمل دلالات

سيمياتية يتعرف من خلالها المتلقى على طبيعة الشخصية و انتقائها الاجتماعي.

- الجانب الثاني: يتعلق مرجعية اللباس التاريخية، فـ (الحبوب الرمادي) حافظ على نفس النماذج التي كان يرتديها منذ الثورة التحرورية.

فاللباس هنا يحمل دلالة رمزية لعل أحد أهمها التمسك بالمبدأ و النهج الثوري.

و من الشخصيات كذلك شخصية (مرم) زوجة (الحبوب الرمادي) التي تساعدها المتلقى

على معرفة الشخصية البطلة، فنقرأ قول (القول) "لما واحد من الرجال يسأل زوجته مرم.

على خيار السبحب الحبوب الرمادي ترد عليه: تعبان كالعادة متحالف المخلوق بقصابها.

و مشاكل الأوعان. و دعوهي العزيم يا ناس مستشار البوساء"(54)، يستحضر المتلقي مع

زوجة (الحبوب الرمادي) بعض صفات الشخصية، التي يُجدها تتفق على إبراز المناقض الحميدة

للشخصية البطلة، فالنسر على المصاب و القدرة على حل المشاكل المستعصية من صفات

الرئيسة لشخصية (الحبوب الرمادي)

ويتفاعل المتلقي مع شخصية (حاسرس، حديقة الحيوانات) الذي يُنتج له خطابين منافسين.

يبدو في الخطاب الأول ذلك الرجل الذي يُؤدي واجبه في حماية حديقة الحيوانات، فنقرأ قوله:

"أوقف... أوقف... أوقف... أوقف... أوقف... أوقف... أوقف...

اما الخطاب الثاني فهو خطاب

يعتاطف فيه مع الشخصية البطلة التي يقدم لما يدعى المساعد، فنقرأ قوله: "بسم الله يا سيدا أنا

واعد تعاون السبحب الحبوب على الرأس و العين و قليل" (56)، فهذا التنافس في طريقة تعامل

حاسرس الحديقة مع (الحبوب الرمادي) يدل على معرفة (حاسرس الحديقة) مضمون الرسالة

---

(53) عبد القادر علي: مسرحية الأحذود، ص: 82.
(54) المصادر نفسه، ص: 82.
(55) المصادر نفسه، ص: 88.
(56) المصدر نفسه، ص: 99.
القسم الثالث

السمية التي جاءت بها (الحبيب الروحي) والمتمثلة في مساعدة حيوانات الحديقة، وهنا تتضافر جهود الذوات الفاعلة لتحقيق الغاية التي جاءت من أجلها المشهد.

والنلاحظ أن 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: "أعلموا لغتهم يا خي عربي ساحر" (57)، فالوظيفة التي يشغفها (البيطري) في النص المسرحي هي معالجة حيوانات الحديقة، ومن ثم دوره يكمن في مساعدة الشخصية البطلة لتحقيق رغبتها بإنقاذ المتلقي في المثال السابق يفتاحاً بذلك الخطاب الذي يختتم فيه (البيطري) على ضرورة تعلم لغتنا، ولهذا المقصود هذا اللغة العربية الفصحي التي دافع عنها المؤلف.

و في محاور الثلاثي الثالث اشتكى المؤلف على شخصية (قدور) هذا العامل البسيط في مواجهة البينة، كما هو مبين في قول (القوال): "قدوراء و علاً كد جهده في البغلي والياجور" (58)، فالمؤلف عمد إلى ذكر طبيعة عمل الشخصية للدلالة على بساطة شخوصه المسرحية وتغانيها في عملها، و عند تبعها لمسار المشهد المسرحي نستشف بعدا آخر يتمثل في بعد الأسري وما يضمنه من معان سامية كمعنى التكامل الأسري بمفهومه الواسع و سعيه إيهام الشخصية للفحش عن لقمة العيش و تحقيق أسابق السعادة لأسرتها المتواضعة، المكونة من الروحة (قطيمة) التي قلب لها (القوال) صفا خارجاً من خلال ذكر مرضها، يقول في ذلك: "قطيمة مريرة" (59)، فإجراء المؤلف لمرض الشخصية يهدف إلى وضع المتلقي في حي المشهد وإبراز الوضعية المأساوية التي تعنيها أسرة الشخصية البطلة.

وجد في هذا المشهد شخصين بارزين، وهما شخصية (مريرة) التي ورد ذكرها بصفة الخالق النفسية التي تعنيها البنت تجاه الأب الغافل دائما على المنزل، فنقرأ قول (القوال): "يا أبي يفكر في الصغرى بمه مريرة التي تنساه تنادي له عمي كاليتيمة" (60).

(57) - عديد القاساد علشنا، مرحلاة الأخيوود، ص: 94.
(58) - المرصد نفسه، ص: 102.
(59) - المرصد نفسه، ص: 102.
(60) - المرصد نفسه، ص: 102.
القسم الثالث

وقد يكون دور هذه الشخصيات هو إبراز قيمة اجتماعية معينة و هي قيمة التضامن؛ وحصصاً عندما يتعلق الأمر بالجار كما هي الحال في قول (القوال): "خانسية في الجنازة تقتل، عند الجارة المقابلة".(61) فشخصية (خانسية) على الرغم من أنها شخصية ثانوية غير أن المؤلف جعلها تؤدي أدوار لا يستهان بها، فتضامن (خانسية) مع جارتها صورة من صور التكافل الاجتماعي الموجودة في المجتمع الجزائري.

و في محور التلفي الرابع اشتعل المؤلف على شخصية (عكلي) و (الموتو) بوصفهما شخصيتين رئيستين تعملان في مؤسسة تربوية، وتحملان مشروعا تربوي فـ(عكلي) وصل به الكرم إلى حد أن أوصى بجسده إلى الثانوية التي كان يعمل فيها من أجل أبناء وطنه مهدف توفر المادة التربوية لطلابذ الثانوية، يقول (القوال): "كانت بين عكلي و موتو صداقة كبيرة صحبة معينة رابطتهم حد ما يدس على خوه. واحد ما يدير شيء بلا ما يشير الآخر(... عكلي موتو جمعوا هو محدد على الفكرة اللي بايته تخمر مولاها قال لرفقه: مدي جسدي يعني هيكلي العظمي للمدرسة ونديرك أنت المؤلف في تفتيذ الوصية".(62) فقد تالتلنا هذا المقطع نلاحظ أن (عكلي) استمر صداقته لـ (الموتو) لتحقق هدف تربوي يتمثل في تسخير هيكله العظمي لفائدة المؤسسة الثانوية التي كان يعمل فيها، وجعل صديقه (الموتو) وكبلاً لتحقيق رغبتهم بعد وفاته، فالمؤلف هنا استطاع أن يجعل من شخصية (عكلي) شخصية محورية على الرغم من وفاتها إلا أنها بقيت في ذهن المتلقي من بداية المشهد إلى نهايته، فالشخصيات في المسرح مثل الشخصيات في الواقع يبقى ذكرها راسخا في أذهاننا، وحصصاً تلك التي استطاعت أن تسجل نفسها في الذاكرة التاريخية، وفعّل الهدف من ذلك هو لفت انتباهنا إلى قضية جوهرية تتمثل في الآثار الإيجابية للحؤود بعد وفاة الإنسان.

إن تذكر المسرحي المعروف على هاتين الشخصيتين لا يعني هذا أنه لا توجد شخصيات أخرى أسهمت في بناء الفعل المسرحي، فشخصية (الململة) لا تقل أهمية عن الشخصيين السابقين؛ لأنها أنتجت مجموعة من الرسائل المفضلة إلى الملتقي الذي يسعى إلى تخليلها وفهمها انطلاقاً من واقعه وثقافته، وفعل حضور هذه الشخصية لأزمة فرضها موضوع المشهد.

(61) - عبيد الق Restart: مسرحية الآخ..، ص: 103.
(62) - المصدر نفسه، ص: 104-105.
و الملاحظ أن هذه الشخصية لم يحدد لها المؤلف اسمًا مُعينًا، ووجه خاطئًا، ومسجلاً مع طبيعة الموضوع وهي تسعى إلى مساعدة الشخصية البطلة على تقديم صديقية للطلاذ أو تقديم الدرس للطلاب حول الهيكل العظمي، وقول (المعلمة): "الهيكل العظمي هو اللي يعني للجسم وقراصه الثانين، عليه تترتر العضلات، وهو اللي يحى الأجزاء الداخلية الرخوة. وظام الجمجمة تحيط بالدماغ وتميي، وقفص السدري يحيى القلب والرئتين، الهيكل العظمي في هـ 206 عظام بالجملة".(63)، فشخصية (المعلمة) تتح خطاباً علمياً للمنطق يُعلمه يعرّف على الهيكل العظمي ومنعناه المختلفة وهذا مساعدة الطلاب الذين يساهمون المنطق على استيعاب هذا الخطاب العلمي، وعند استقاانه لهذا المقطع نلاحظ أن هذا الدروس التعليمي موجه بطريقة غير مباشرة إلى المنطق من خلال نقل معارف علمية حقيقية عن الهيكل العظمي.

و في محور التلقائي الخامس يستقبل القارئ شخصية منصور يصفها شخصية مرجعية تعكس الحالة النفسية للعامل قبل تفاعله عن العمل، فنقرأ مثلاً قول (القُول): "زعم قماش المنصور بالصمت والتماسية: سرحان في تقديمه يُحصى من الخدمة قال له المسؤول صاحبه قتل من الدماء وحماء، كابلي خارج من السجون مستغل للجمم، ودع أصحابه جحام ملَّى على الفم في داخل، حزناً لسانه ثقبة على الكلمة أوقف عند الآلة حسان حط فوقها الزراعة نهت وعنصها تقول بِينا قلمًا ذمّ. خاطها بِذلها وَهدوء عاطفية قيمة، أنا كرت وَخارج في راحة منتعمة".(64)، في ضوء هذا المقطع نلاحظ تلك الصلة الوثيقة التي تربط العامل بالورشة، فـ (المنصور) واحد من أولئك العمال الذي يتحمل عملهم على الرغم من بساطته.

و بعد شخصية (المنصور) - في نظرنا - شخصية مرجعية اشتملت عليها المؤلف هدف التأصيل لفكرة جوهرية مفادها أن حب العمل وتفاني في أدائه يجعل العامل يتعلق به، ويجدر الإشارة هنا إلى أن فكرة حب العمل لا تتعلق بالوظائف السامية فحسب بل تتباين الأعمال البسيطة، وعلي هدف المؤلف من إدراك هذا المقطع هو له تحياها إلى قيمة العمل مهما كان نوعه.

(63) - عديد القضاة علويولة: مسرحيات الأحاسيد، ص: 114.
(64) - المصدر نفسه، ص: 125.
و في محور التلقي السادس اشتكى المشهد على شخصية (جلسول الفهامي)، فنقرأ قول (القول): "جلسول الفهامي كريم و يألم بالكثير في العدالة الاجتماعية يحب وطنه بجهد و خراص مدني液体ة تتنمنى بسرعة و تزدهر فيها حياة الأغلبية". (65)، فجلسول الفهامي شخصية مرجعية بالنسبة للمتلقي، وهو رمز (Symbole) للمواطن الجزائري المحب لوطنه المجتمعي في عمله من أجل تطوير بلده، و عند تتبعتها لحركة الشخصيات الأخرى لاحظنا أن المؤلف استعان بشخصيات أخرى هدف تجريف الأحداث و ربطها مع بعضها البعض.

وفي محور التلقي السابع اشتكى المؤلف على شخصية (سكينة) بوصفها رمزًا للمرأة الجزائرية المكافحة، فنقرأ مثلًا قول (القول):

"جوهرة جوهرة المصنع على سيرقًا
سلوكها الحسنة مع الجمع ونشاطها
مدرية سكينة تعرف للتنظيم بارزة
في تحليل المشاكل و الظروف ذكية." (66)

عند استقرتنا لهذا المقطع نكتشف بعض خصائص هذه الشخصية منها؛ السيرق الحسن و القدرة على حل المشاكل و التنظيم الجيد، فهذه الصفات الإيجابية و غيرها جعلت زملاءها يلقبوها جوهرة المصنع، وعلّا اختيار المؤلف لهذه الشخصية؛ بهدف إلى إبراز صفات العاملة الناجحة لكي تتأسس بها.

بناءً على ما سبق يمكن القول أن مسرحية (الأجواء) تزخر بالشخصيات المسرحية مقارنة بمسرحية (الأقوال) و (النام)، وعلّا هذا راجع إلى كثرة المشاهد المسرحية وإلى طبيعة الموضوعات التي تتلمؤ المؤلف بأن يوظف أكبر عدد ممكن من الشخصيات مجد إقبال المعنى إلى المتلقي، و عند تتبعتنا لطريقة توزيع الشخصيات داخل كل مشهد وجدنا أن المؤلف احتفظ بشخصية (القول) بوصفها شخصية مشتركة بين كل المشارك رافق الشخصيات المسرحية وتنقل رؤية المؤلف للفضائيات المطلوبة.

(65) عبيد القادر علية: مسرحية الأجواء، ص: 128.
(66) المصدر نفسه، ص: 150.
القسم الثالث

البشرية النسبيّة

و الشخصيات البطلة في مسرحية (الأحوار) هي شخصيات مرجعية على الرغم من بساطة الوظيفة التي تؤديها داخل المشهد، فتلقى القارئ البناء والحصاد والطباع والعامل وغيرها من الشخصيات التي تتخلل دلالات، وتساعد المشهد ليتعرف على الوضعية الاجتماعية والصحية والنفسية التي تعيشها هذه الفئة من المجتمع.

2-4 المطلق و الشخصيات مسرحية اللّهّام: في مور دنتلي الأول نجد شخصية (عثمان) وجول)، وهم من الشخصيات الرائدة في المشهد تتقاسمان الخصائص الفنية نفسها، فنقرأ مثلاً قول (القوّال): "عثمان العامل خويّا قليّه مشطون"(67)، وفي المشهد ذاته يستبدل المؤلف شخصية (عثمان) بشخصية (جول) مع المحافظة على نفس العبارة: "جول العامل خويّا قليّه مشطون"(68)، فهناك الشخصيات - في نظرها - تشاك انطباعات المشهد الذي يتفاعل معهما مما تجعله دلائل رمزية، ولهذا الهدف من تغيير المؤلف لأسماء الشخصيات هو لفت انتباهنا إلى أن العمال يتشكلون في المعاناة ويتضافرون الأهداف نفسها، فـ (جول) و (عثمان) من الذين يتجهون في أعمالهم مقابل أجور زهيدة لا تسد جزء من حاجاتهم الاجتماعية.

و في مور دنتلي الثاني يكتشف الشخصيّة المثليّة (برهوم الحجول)، فنقرأ مثلاً قول (القوّال): "حشام برهوم و قليل وين يشارك قرايده في اللعب يعزل روحه و يبقى يفرج غير من البعيد"(69)، فلهاذ هذ هذا الوصف هو مساعدة المثليّة على معرفة الصفات الخلقيّة للشخصية البطلة ودفّيّد تصرفاتها وانعكاس هذا الحقّ على مسار الأحداث.

إن حقل (برهوم) و عزله و نتوفره من اللعب جعله - في نظرها - شخصية تمثيلية نوعاً ما؛ لأن هذه الصفات من صفات الشخصية المبدعة التي تأخذ على عاتقها إصلاح آلة صنع الورقة، فنقرأ مثلاً قول (القوّال): "صواب الحركة و خرج من الآلة يسيل بالعرق يرفع فوقها و قال للصيّاح "أحجّ"(70)، ولتحقيق الفكرة الرئيسة التي بني عليها المشهد استعان المؤلف بشخصيات أخرى كان لها دور في تحرير الحدث المسرحي ومساعدة الشخصية البطلة؛ منها شخصية (أبو الأصرم) والد (برهوم) الذي يعود بنا إلى فترة الاحتلال الفرنسي لبلاد الجزائر.

(67) - عبد القادر علوانة: مسرحية اللّهّام، ص: 156.
(68) - السيد نسيم، ص: 154.
(69) - السيد نسيم، ص: 159.
(70) - السيد نسيم، ص: 188.
و الممارسات السلبية التي كان يتعرض لها الفلاح الجزائري من قبل العمر الفرنسي، هذه
الشخصية التي استطاعت - في ظل الظروف السياسية التي تعشها الجزائر - أن تنزعج الحركة
النقابية العمالة وتضرب أروع الأمثلة في الشجاعة.
و يسُجل المشهد حضور شخصية (الفيلايلي) و (البرووم الخطسول) و (البرووم الخطسول) و (البكوش) و هي شخصيات
مساعدة، فتنا قرأ مثلاً قول (بالبرووم الخطسول): ”لما ثلاثة الفيلانيلي لبرووم و البكوش فمهمهم
بالتشويش أما في الحق هما يحصنون يҚلونا على وئتهم و متمنين الحفر و السعادة
للعمال (71)“، فضوء هذا المقطع يبين لنا أن هذه الشخصيات الثلاث تعرضت للتهديم نفسها
التي تعرضت لها الشخصية البطلة و هي التشويش و الفوضى على الرغم من أنها كانت تسعى
إلى ترقيه المصنع.
بناء على ما تقدم يمكن القول أن بناء الشخصية يختلف من مشهد إلى آخر، ولعل هذا
الاختلاف مرده إلى طبيعة المشهد في حد ذاته؛ فمثلاً (علال) كانت شخوصه قليلة مقارنة
بمشهد (برووم الخطسول)، كما أن الموقف عند حديثه عن شخصية (علال) مزر بين البعدين
الاجتماعي و النفسي وربط بينهما حيث جعل البعد الأول سبباً في وجود البعد الثاني؛ فغالباً ما
تؤثر ظروف العمل الصعبة على العامل، فـ (علال) الذي يعمل في ورشة بناء ذات الأطراف:
صعوبة العمل من جهة و غيابه عن أسرته من جهة أخرى، أما بخصوص الخطاب الذي ينتمي
هذه الشخصية فيغلب عليه في نظرنا - خطاب التمثيل و التفاو ي بالمستقبل.
لقد اشتكى الموقف في مشهد (برووم الخطسول) على قضية الإبداع عند العمال البسطاء،
وهنا وظف شخصيات عديدة ذات بناء مختلف غير أن الموقف استطاع أن يجمع بينها ضمن
رؤية مُعينة مُحددة الأهداف؛ فشخصية (برووم الخطسول) بوصفها الشخصية المحورية في هذا
المشهد، تُؤسس لفكرة الإبداع التي لم تصبح رهينة العقول المعتملة فحسب، فحيث الشخصيات
الغير متعلمة لها نفسية، وخاصة إذا اجتمع فيها صفة الإرادات (Volonté) و وجب الوطن،
ومهما صفتان أساسياتان امتزتهما الشخصية البطلة.

(71) - عبد القادر عـ: مسرحية میری، ص: 172.

و عند استفتائنا للشخصيات البطلة وجدناها شخصيات مرجعية في مجملها تتحمل قضايا
اجتماعية مثل: الدفاع عن الحرية والعمل النقابي ومساعدة الآخرين، كما أنها شخصيات
هامشية من عامة المجتمع (سائق سيارة الشركة، العامل البسيط في ورشات المصنع، البائع،
и عامل النظافة، الحداد...). فاختيار هذه الشخصيات دون غيرها لها دلالة معينة تتمثل في أنَّ
المؤلف أراد أن يلفت الانتباهنا إلى دور الفرد مهما قل شأنه في المجتمع.
و الملاحظ أن المؤلف عمد في بعض المشاهد المسرحية إلى ربط اسم الشخصية بوظيفتها مثل: (قدور السواق، المدير السي الناصر، بوزيان العباس...) أو بتوظيف صفة خُلُقية مثل: (برهوم الحجول) أو خُلُقية مثل: (البكوش، لعرج). وعلٌ الدافع من وراء ذلك هو مساعدة الملتقي على التعرف على الشخصيات وتحديد أبعادها انتقالا من الدور الذي تقوم به.
ب - الاشتعال(١٠) الزمني:

١-مفهوم الزمن: أوردت المعاجم اللغوية والمخصصات كثيرة من التعريفات حول الزمن، وسنحاول أن نستعرض بعض هذه التعريفات لبني أهم الفوارق بينها، وأهم الملفوظات اللغوية الدالة على الزمن وتمثلها في ثلاثة عبد القادر علوة:

١٧٩٠ (٧٣) ويكون الزمان شهرين إلى سنة أشهر (٧٤) والدهر عند العرب يقع على وقت الزمان من الأزمنة وعلى مدة الدنيا كلها (٧٥) فنُقُلُّ إِلَى هَذَا التِّعِرِيف

١٨٨٨ (٧٢) فهُلَّ الشُّهر في سنة أشهر، وأُلْعَ هذا التَّحَدِّيد المقصود

١٩١٩ (٧٥) فهلَّ الشر في الزمان الطويل، وهذا ما دل على قوله (ندة الدنيا)، والملاحظ أن لفظة (الزمن) في المعجم نفسه ورددت بصيغة أخرى هي (الحين) يقول ابن منظور: "الحين الدهر في وقت من الزمان مبهم يصلح لجميع الأزمنة كلها طالث أو قصرت يكون سنة وأكثر من ذلك وخص بعضهم به أربعين سنة أو سبع سنين أو سنتين أو سنة أشهر أو شهرين (٧٥) فلحن زمن مبهم لكثير الزمن وقيلبه، ارتبط ذكره بالدهر.

وعَرَفَ عَيْد الرؤوف بن المناوي في معجم المعاجم (التوقف على مهتمات التعريف) يقول:

"مدة قابلة للقسمة يطلق على القليل والميكن. و الزمان مقدر حركة الفلك الأطلس عند الحكماء. و عند المتكلمين متعدد معلوم يقدر به متجدد آخر موهوم. كما يقال آتيك عند طلوع الشمس، فإن طلوعها معلوم ومحيط موهوم، فإذا قرن المعلوم بالموهوم زال الإمام" (٧٥)

١٨٥٢ (٧٥) عند استنكرائنا هذا التوقف نلاحظ أن الزمن مصطلح مرادب لمدة التي هي فترة زمنية معينة تتعلق بالنظام الكوني يعتمد على علماء الفلك في تقدير حركة الكواكب وعدد الشهور

١٨٤٠ (٧٥) - الاشتعال: الاشتعال محاولة أسابح حصول المطعوم وممارسة ذلك معاملته، عيسى السروفي: التوقف على مهمات التعريف، تحقيق عبد الحميد صالح خليفة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط: ١٩٩٠ م ص: ٥٢.

١٨٤٠ (٧٥) - ابن منظور: نسيب الامام المشرف، ج: ١٣، ص: ١٩٩.

١٨٤٠ (٧٥) - ابن منظور: رسال البني، ج: ١٣، ص: ١٣٣.

١٨٤٠ (٧٥) - عيسى السروفي: التوقف على مهمات التعريف، ص: ١٨٧.
و النهار، ومن ثم لا يستقيم حياتنا إلا به، وهو عند المتكلمين نقطة التقاء المعلومات بالموهوم، والمتأمل لهذا التعريف يُبدع قد أعطى للزمن بعضاً فلكياً و فلسفياً مزج فيه بين الزمن بوصفه إطاراً معرفياً يضبط حركة الإنسان ضمن الكون، والزمن كونه مقوله فلسفية ترتبط بالدركات الحسية.

وعرفه صفوت كمال بقوله: "هو الدنيا في شمولتها للكون و الطبعة و الإنسان وكل الكائنات. سواء ما عرفه جواهره و بغيره العلمية التطبيقية، أو أدركه بكفره و عرف علنه المنطقية، أم تصوره نمطه أو باطن وجوده، شاعره"(76)، فالزمن هو الدنيا و كل ما يتعلق بها من عالم الموجودات من الكون إلى الإنسان و الطبعة و كل الكائنات التي يعد أحد دلالات تمتظاهراته، كما أشار التعريف إلى حدود إدراك الزمن من قبل الإنسان، وهذا ميز بين البعد الظاهر المتمثل في الخواص و عامل الخير الذي نشأنا على معرفة الزمن، والبعد الخفي المتمثل في الفكر و المشاعر، وهذا يظهر الزمن على شكل ذكريات تسترجع أو تصورات استشارافية أو خلجات النفس.

و الزمن عند عبد المجيد جحفة هو "مقوله لغوية نسهم في بناء البنية اللغوية"(77)، فالزمن عند اللغويين يقترن ذكره بأزمة الأفعال، فقول زمن ماض و زمن حاضر للدلالة على حدوث الفعل في الماضي و الحاضر؛ فال الزمن في الفعل يُتيح للمتلقي فرصة اكتشاف البنية الزمنية للقص، وتحديد مسار الكتابة و تتبع حركة الزمن (Structure tempoique).

ومరّت اليزابث ديل (Elizabeth Dipple) بين الزمن و الزمنية؛ فالزمن يوصفه تاريخاً لا يتصل كثيراً بالعمليات الأساسي للزمنية، والتي هي اكتشاف وجودي داخلي منفصل عن الزمن و هي وسيلة لإدراك المكان و الفعل.

لقد أهتم القديمي و المحدثون بالزمن بوصفه أحد العناصر الرئيسة التي يشكل العمل الأدي و الفني؛ فنجد أرسطو (Aristote) في كتابه (فنش الشعر) أشار إلى أهمية الزمن في الحبكة.

---

(76) صفوت كمال: مفهوم الزمن بين الأساطير و المتأثرات الشعبية - دراسات أنتولوجية- مجموعة علم الفكر، الكويت، ع، 2، يوليو، أغسطس سبتمبر، 1977م، ص: 211.
(78) "استناد الزمن": الزمن، ضمن كتاب "مصول المصطلح القديم- الواعظ- الرومان- السدراء و الدراسات الحكيمة"، ترجمة: عبد الواحد زك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983م، ص: 529-530.
الدرامية و علاقتها بجمال المسرحية، يقول في ذلك: "و تعين طول الحِكَّاَة - الذي يرتبط نسبيا بتطلُبِّعَات العَرْض المسرحي، و طُرَاقَات جُهوُره من المنترفين... كلما عُظمَ الطول، كَلَّما ازداد جمال المسرحية "(79)، فالزَمْنُ الدَّراَمي هو زمن مرتبط بطول الحِكَّاَة و مدى ملائمتها للعَرْض المسرحي و مدى استجابة الملتقي لهذا العمل؛ و زمن العَرْض المسرحي هو زمن يجمع بين المشاهد و عرْضه، وجمال المسرحية يُقاس بطولها، وهنا يُجَدَد الإشاراة إلى أن الطول وحده لا يكفي في تحديد جمال المسرحية بل لا بد من توافر شروط أخرى تتعلق بالبناء الدرامي.

و الزمن عند غرَاهِم كَلاَرك (Grahame Clark) (80) رَوْئِة أَستِرشافِيَة نَتْلُقَهُمَنَا لمَعْرِفة ماضيننا و نَتْطَلِع إلى مستقبلنا، يُقُول في ذلِك: "إن القدرة على رؤية الزمن كيعد و التطلع إلى الوراء، و رؤية الحاضر كثبَّيلة للماضي، و في الوقت نفسه كمنطقية لتطوُرات جديدة في المستقبِل "(80)، يبدو لنا أن الزمن هنا هو زمن التجربة و أحد الآليات التي نسنتد إلى نَتْطِطِيَّة المستقبِلي، و رَوْئِية الملتقي للعالم مَيْنَيَة على البَعْد الزمني الذي يجمع بين الماضي والحاضر و المستقبِل.

و الزمن عند تفاِزان تدوُرُوف (Tzvetan todorov) (مقولة زمنية تُضْعِف إلى الترتيب المنطقي تَمْدُدَهُ في التوَاثر بين المؤلف و مَتْلَقِيه، فالعمل التَحْكَيْيَي يِحْكَمَهُ نظام زمني و منطقي في الوقت نفسه "(81).

أما جيَّار جِنْتِت (Gerard Genette) (فْحَدِث في كِتَابِه خطَّاب الحِكَّاَية) عن الزمن في حَضْم حدِيثه عن زمن الحِكَّاَة الذي هو عندنا "دراسة الترتيب الزمني لحِكَّاَية ما مَقَارِنة نَظَم تَرْتِيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتبع الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة "(82)، فالزَمْن في الحِكَّاَية يِرْتِبَ و جُوُدُه بنَظَام تتابع الأحداث داخل المَشَهِد الحِكَّاَيِي و ما يِتَرَبِ عنَه من اسْتِجَاعات و أَسِبَاقات تَضْطَر الملتقي إلى أن ينفَعُ معْهَا و يستجِب لحَرْكة الزَمْن داَخِل القِصَة.

______________________________

(80) - غِرَاهِم كَلاَرك: الْفَضْاء و الْزَمْن و الْإنسان، تَرْجُمَة عَدنان حَسَن، دار الخَوْرَان لِلنشْر و التِّوزِيع، سَوِيَّة، ط:1، 2004 م، ص:77.
(81) - بْسُّطَر: طَوْدُورُوف: الْشَّعْرَة، تَرْجُمَة: شَكْري الْجَوْهَر وِرَجَاه سَلَامَة، دار تُوقَال لِلنشْر، الدَّار الْبَعْضَايِه، الْمُغْرِب، ط٢، 1990 م، ص:59.
(82) - جِيَّار جِنْتِت: خطَّاب الحِكَّاَة - بحَث في المَهْج، تَرْجُمَة: مَهْدِي مدْعَم، دُرَّاج الأرْدَي، عمَر حَلَّي، الْمِهْجَة الْعَالِيَة لِلمَطْبَعَة الْأَمْرَيَة، القَاهِرَة، مَصْرَ، ط٢، 1997 م، ص:47.
تتحدث سعيد بقطين عن ثلاثة أبعاد للزمان في العمل الحكائي، وهي:

- الزمان القصة: تستعرض فيه النيات الزمانية (Temporalisation) إطارًا معرفيًا لأفعال الفاعل، ووضوحاً للإدراك أو التصور، لأن الفاعل يستند على رؤية خاصة عند إنتاجه لأفعالهم.

- الزمان الخطاب: إنقل فيه عند النيات السردية في علاقتها بزمن القصة.

- الزمان النص: يكشف فيه عن مختلف العلاقات التي تربط بين مختلف الأزمنة و هي تتحقق من خلال علاقة الإنتاج والتلقى.

أما عبد الملك مرناض فقد قسم الزمن إلى ثلاثة أنواع:

- الزمن المتبادل: وهو زمن غير متقطع أبدًا ولكن حركته ذات ابتداء وانتهاء.

- الزمن المتعاقب: هو زمن دائري يدور حول نفسه مثل: زمن الفصول الأربعة في الحياة.

- الزمان المتقطع أو المشتري: هو زمن له معين، أو حدث معين مثل: أعماق الناس.

- الزمن الغائب: هو المتصل بأطوار الناس حين ينامون و زمن الصبي قبل أن يدرك.

- الزمن الذاتي: هو زمن يتعلق بنفسية الإنسان التي تحوّل العادي إلى غير عادي;

فالشهر قد يطول عند أحد و يقصر عند آخر.

وميز المُعمّج المسرحي بين نوعين من الأزمنة في المسرح، و هم:

- زمن العرض: هو زمن المفترج لأنه جزء من حاضر عنا، وهو فعل مستقل عن حياته اليومية، ومن ثمة فهو زمن موضوعي و ملموس وواقعي، و يختلف الزمن هنا باختلاف طبيعة العرض في حد ذاته.

- زمن الحدث: هو زمن مختلف عن الزمن الواقعي يُوجد في كل الأعمال التي تقوم على حدث متخيل (Fiction) مثل: الرواية و السينما و الدراما التلفزيونية و الإذاعية.
والزمن في التص المسرحي يتشكل في كل 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، إنه ثابت نبات النص." (86) ويشكّل الزمن بالنسبة للمنطقى الإطار الذي يستند إليه في فهم التص المسرحي و استعمال مضمونه و تبع حركة الأحداث بداخله، هذا يسعى المؤلف عند إعداده للنص أن يخضع لنظام زمني متعام و يستوعبه الملتقي و من ثمّ يحدث تفاعل بينه و بين نصه.

و قد بلغ الكاتب المسرحي في نصوصه المسرحية إلى جرئة البنية الزمنية و إلغاء الحدود الفاصلة بين الفترات الزمنية التي تفرق الحاضر عن الماضي و المستقبل، فبغضوا الماضي حاضرا و الحاضر مستقبلا، هذا التداخل الزمني يصعب على الملتقي الفصل بينهما مع الاحتفاظ بزمن النسق الذي يتحدد فيه زمن الكتابة زمن القراءة (87)، هذه اللحظة الزمنية التي ينتمي فيها الملتقي بالكاتب داخل النسق مهما تباعد الزمن بينهما، و هنا يتشكل مسار زمني من التص إلى القراء (88)، هذا فالزمن الحقيقي في نظرنا هو الزمن لحظة القراءة أن يجتمع الملتقي مع نفسه و زمن العرض المسرحي هو زمن لحظة المشاهد داخل الركح المسرحي، ما دام زمن القراءة و المشاهدة متحدة، زمن النسق يبقى هو الآخر مستمرا و معاقباً عبر الأزمة والعصور، فالنسق المسرحي في ضوء نظرية التلقي - أصبح يُدرس على أنه ليس انعكاساً لعصر من العصور أو زمن من الأزمنة أو مجتمع من المجتمعات. (89) وسناحول أن نستعرض الزمن في الثلاثية لنبين كيفية بنائه و أهم المؤشرات الدالة عليه و أهم الفوارق الزمنية بين المشاهد المسرحية.

2- الانتشار الزمني في الثلاثية: إنّ الكرس لمسرحية (الأقوال) يلاحظ أن عبد القادر علولا اشتغل على تقاليد زمنية معينة مستندة من الواقع الذي يعيشه و يشاركه فيه الملتقي مع غياب المؤشرات الزمنية التي تُحلل إلى الفترة التي جرت فيها أحداث المسرحية مما يجعله يسعى
القسم الثالث

الجسر على هواء:

- الاستمرارية: إن الهدف الذي يسعى كل كاتب مسرحي إلى تحقيقه عند كتابته للنص هو أن يضمن استمرارية قراءة العمل على مر العصور كما هي الحال عند أسلافه المبدعين الذين ما زالنا نسمع عنهم، نقرأ أعمالهم، هذا اهتمام المنشغلون بالدروس المسرحية منذ أمد بعيد إلى نقاش أعمالهم وعملهم على إراجها في حلة تذهيل القارئ وعمل على استقطاب أكثر عدد ممكن من القراء.

- التحول: هذه الخاصية ينفرد بها النص المسرحي دون غيره من الأجناس السردية الأخرى لقابلية التحول إلى عرض مسرحي و هنا تعدد الزمن و تختلف من عرض إلى آخر، و بناء على المؤشر الزمني يمكن تحديد تاريخ محدد كتبته فيه الثلاثية، وهو:

  ✓ مسرحية الأقوال 1980م.
  ✓ مسرحية الأجواء 1984م.
  ✓ مسرحية اللذان 1989م.

و عند استقراطنا للمدة التي استغرقا الكاتب بين مسرحية وأخرى نجد أن ترواح بين أربع و خمس سنوات وهي بمثابة مؤشر زمني يرمز على المتلاقي لفهم طبيعة المرحلة التي كتبها الثلاثية، وهي مرحلة هامة في تاريخ الجزائر: مرحلة التحول السياسي والأعمالي والاجتماعي من الاشتراكية إلى نظام جديد.

- 2-2 زمن النص المسرحي: تميز الثلاثية نظام زمني معين وترتيب منطقي ينطلق من معطيات واقعية مصبوبة ضخمة خيالية تعبير عن رؤية المؤلف الخاصة، و يتجسد هذا النظام الزمني على شكل مفتوحات دالة يستمرها المتلاقي لتحديد بداية و نهاية كل نص مسرحي و من تهم مراقبة المتلاقي على فهم البنية الزمنية، و سناحول-قدر الإمكان سبب أغير الثلاثية لتبعت حركة الزمن بداخلها و الوقوف عند أهم المؤشرات الزمنية:
القسم الثالث

2-1- الزمن في مسرحية الأقوال: إنّ المستقرّة لمشاهد مسرحية (الأقوال) يجد صعوبة في تتابع حركة الزمن و هذا نظراً لغياب المؤثرات الزمنية التي تحدد بالضبط بداية المشهد وهايته بل اكتنف الثور بطرح أفعال و أسماء دالة على الزمن؛ ففي المشهد الأول الذي يروي قصة (قدور السوق) و صديقه (السي ناصر) يبدأ المشهد بطرح الزمن الآتي، وهذا ما نستشفه من خلال قراءتنا لهذا المقطع الاستهلاكي الذي يعبر فيه (قدور السوق) صديقه بقرار الاستقالة، فتراً قوله: "السي ناصر هناك تقوى هذه الرسالة... رسالة موجهة ليك يا حضرة المدير... أرى، أقاومها... نعم فيها استقالتي طالب فيها نتسرب من الآن... طالب فيها نستقبل من الآن"، فأحداث المشهد المسرحي تنتقل من الزمن الآتي المُعبر عنه بقوله (هلاك)، التي تعني (خان) وكذلك لفظة (الآن) الدالة على الآتي، و الزمن الآتي كما قال عنه بول ريكور (Paul Ricoeur) هو مفاهيم الزمن الفيولوجي و بداية الزمن العبدية كما يعبر عن انقطاع لحركة الزمن المستمر (91)، ومن ثم الانطلاق من الحاضر يهدف تفعيل مبدأ التواصل بين المشهد ومتلقيه.

ويضم الزمن الآتي عدداً من المصطلحات الزمنية التي تعكس طريقة حضوره في المشهد منها (اليوم) بوصفه مساحة زمنية يشمل الليل و النهار افتتح فيه المؤلف مشهد المسرحي وجعله جزء من الحوار الذي دار بين الصديقين و الذي أصبح يمثل عند المتلقي اللحظة التي قرر فيها (قدور السوق) فسخ عقد الصداقة الذي يجمعه بـ (السي ناصر) والاستقالة من الشركة التي يعمل فيها، فتراً مثلاً قول (قدور السوق): "قدور قطع اليوم الخط لي كان رابطه بالسي ناصر... يحيث من اليوم طرفنا تختلف و ربما تختلف إلى الأبد... على خاطر الطريق الذي خذلنا مع بعض حتى اليوم ما تجرش... إذن اليوم قد استقلنا باش نستقل من الشركة الوطنى... قدور السوق اليوم يخرج من الشركة الوطنى" (92)، يفتح هذا المقطع عنصر الترقب للمتلقي مما يجعله يتساءل عن سبب هذا القرار المفاجئ الذي أقدم عليه (قدور السوق).

---

(90) عبيد القُناد عُلْوَّلَة: مُسَرِّحَة الأقْوَال، ص: 23.

(91) بَيْسْتُر: بول ريكور: الزمن و السرد - الزمن المروي - ترجمة: معذ الغانفي، دار الكتب الجديد، بيروت لبنان، ص: 3، ط: 1.

(92) عبيد القُناد عُلْوَّلَة: مُسَرِّحَة الأقْوَال، ص: 24.

---
و عليه فإن الاشتغال على الزمن الآتي يهدف إلى تحقيق فعل التواصل بين النص و متلقيه من خلال فعل الدهشة الذي يتركه في ذهن المتلقى.

لتنقل المؤلف إلى الاشتغال على زمن آخر يختلف تماما عن الزمن الأول وهو الزمن الماضي Gérard (93) زمن التجربة الذاتية زمن التكرار والتعاقب، أو كما أطلق عليه جورج جينيت (تصطلح الاسترجاع (Genette (94)، ولعل المهرف من استعادة أحداث مضت هو تقدم تبريرات للمتلقي عن موضوع طلب الاستقالة المقدم من قبل (قدور السوق) للمدير (السي الناصر)، وهنا وظف المؤلف مجموعة من الأفعال الدالة على الزمن الماضي، فنقرأ مثلا قول (قدور السوق) وهو يستحضر تلك الممارسات السلبية السابقة التي قام بها ضد عمل المؤسسة:

"ساهمت معاك في الحياة والمنكر...وقت معاك ضد العمال... (95) بقيت نشتم فيهم بكتابة قذام الخذامين"، فالأفعال التالية (ساحت، وقت، بقية) أفعال مضت تحمل في طياتها استراحات تصوير مرحلة سابقة تعود بالمتلقي إلى أحداث سابقة يتفاعل معها المتلقي.

و المنبع لحركة زمن الماضي في هذا المشهد يجد يستوحى على مساحة زمنية معترضة مقارنة بالزمن الأول (الحاضر والمستقبل)، ولعل هذا راجع إلى طبيعة الترتيب الزمني الذي اقترحه المؤلف على المتلقي هذا الأخير الذي يمكن أن يعود إلى تغييره بإعادة اقتراب زمن آخر يخضع لترتيب معين.

أما الزمن الثالث هو زمن المستقبل الاستباقي (96) الذي يتمظهر على شكل أحداث استشرافية تريد الفواعل أن تحققها في المستقبل تظهر على شكل أمتيازات، ومن الأمثلة على ذلك الخطاب الذي يحمله (قدور السوق) لصديقه (السي الناصر) عندما قام تصوري للمجتمع الجزائري الذي

---


(95) - عبد القادر عبده عبده: مسرحية الأقدام، ص:26.

(96) - الاستعراض: أطلق عليه جورج جينيت Gérard Genette: الاستعراض أو الاستباقي الزمني (مترجم: حوار جينيت: حضارة الحكاية - بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الألزي، عمر حلي، ص:76.)

القسم الثالث

شعرية التلقي
يشدد، فنقرأ قوله: "كيفنا كنا نعتمدا يكون المجتمع الجزائري" (95)، يحمل هذا المقطع نظرة استشرافية للزمن المستقبلي وخصوصاً عندما يتعلق الأمر بمسألة الوطن.

وفي نهاية المشهد اشتغل المؤلف على زمنين: الزمان 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 القلايلة التي أرادت زوجة (السير الناصر) أن تبيعها له، فنقرأ قوله: "إذا كنت هذا السبب، اعتقاقيا لي نعمه زوجتي سمعت بينما ملقين نزوجها يعتقاقيا في نورها قالت في ورائها للمرأة و إذا عجبها


(97) نبعتها لما قلتي سومة.


و في مشهد (غشام و آبن مسعود) اشتغل المؤلف على الزمن الآتي الذي يمكن عده بمثابة البداية الفعلية للمكون الزمني في هذا المشهد، فنقرأ قول (غشام): "أقعد يا وليدي مسعود" (98)، يحمل فعل الأمر المظلم في الفعل (أقعد) دلالة زمنية آنية تعلن عن بداية زمن المسرحية الذي يبدأ بفعل الإيجاب الذي أقدم عليه الأب، و هنا وظيفة لحظة (اليوم) لتحمل الحدث الرئيس الذي أتبع على المشهد الثاني. وهو حدث قرار التوقف عن العمل، فنقرأ قول (غشام): "اليوم الصباح حيسوي من الخدمة" (99)، يبدو لنا أن هذا الملفوظ الزمني يؤمن نفس لفعل التتابع الزمني المحرك للأحداث (100)، ليأتي بعده زمن استرفاحي يُحل المتلقي إلى قضيتين أساسيتين: تتعلق القضية الأولى بالأسباب التي جعلت (غشام) يقفز عن العمل، فنقرأ قوله: "أنا استرداد خاطب (الطببة)، يقول في ذلك: "الطيبية متعال اليوم الصباح اعتقالاتي ورقة و قتلي...درسنا القضية معناك على مستوى المدرسة، و قررنا باش توقف الخدمة.


(101) مرد من الصدر وما تقدرتبزيد تخفم"، أما القضاية الثانية ترتبط بزمن بداية


(95) - عبيد الفؤاد علوتلا: مسرحية الأفراح، ص: 29.
(96) - السيد نصفه، ص: 34.
(97) - السيد نصفه، ص: 34.
(98) - السيد نصفه، ص: 35.
(99) - السيد نصفه، ص: 35.
(100) - يمْسُور: حسام الأندوني: الزمان في الفكر العربي والفلسفي، وفلسفة العلم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط. 1، 2005م، ص: 103.
(101) - عبيد الفؤاد علوتلا: مسرحية الأفراح، ص: 35.
(غشّام) في العمق، وهذا عبارة المؤلف عن ما يجري كل يوم في الشركة، وبناءً على مشاهدется في الشركة في عمق الزمن الآتي.
ويظهر هذا في خطاب (غشّام) الموجه إلى ابنه (مسعود)، فيقول في ذلك: "يعبر عن مسعود وليدي هذا عزّ يلين لك وطيب منك تقعد وتسمع لي... نمكن لك على حيائي... على التجربة متاعي و في نفس الوقت نوديء" (101)، ليأتي بعد استراح جديد يعود بالمطلقي إلى زمن الماضي أين يسرد (غشّام) لابنه قصة طفولته منذ وفاة جده (داود)، فيلقي البارى قوله: "كيف ابتعد أنا غشّام ولد داود في الحياة... توفي جدك داود" (104)، بعد هذا المقطع
تعابة الانتظار الفعلي لزمن القصة الجديد الذي يروي فيه (غشّام) قصة حياته منذ أيام الحقبة الاستعمارية في الجزائر، وعلّ هذا الاستراح يحتل مساحة أكبر مقارنة بالاستراح السابق، ويتخلل الاستراحات فترات زمنية عديدة مثل: فتره الطفولة، فترة الشباب، فترة العمل عند المعمر الفرنسيين.
ثم ينتقل المشهد إلى الحديث عن زمن الموت أين يفترق فيه الأب عن ابنه فتقرأ
قول (غشّام): "وليدي مسعود بقاؤلي (أيام) إيمان نزبدها معمم ما حسنت فثار وشمل يده على الأمل هذا عداش كلهلاك اليوم بهذا الصيف" (105)، يشير هذا المقطع إلى زمن النهاية وهو زمن لم يقع بعد، وعلّ هذا الزمن المقترح من قبل (غشّام) معمل ببطيئة الوقت الذي تعيشه الذات الفاعلة، فالمقام مقام وصية ين عن إحساس المرء بقرب أجله، و الملاحظ هنا أن
زمن الأفعال جاء على صيغة المنكمل الذي يتلايم مع هذا النوع من الاستيقاع (8)، لينتهي المشهد.

---

(102) - عبد القادر علّي،: مسرحية الأقدام، ص: 36.
(103) - المصدر نفسه، ص: 40.
(104) - المصدر نفسه، ص: 41.
(105) - المصدر نفسه، ص: 53.
(8) - "نهاي حوار جنبت" أ. ج. جينيتي (Gérard Genette).
(9) - "يري حوار جنبت" حوار جنبت: خطاب الحكاية - تحت في المهج - بترجمة محمد مصطفى، (عمر هلي، ص: 76).
في المشهد (زيوبة بنت بوريان العباس) يكتشف الماضي بناء زمنياً متناقضًا عن المشهد السابقين، يشتد على الزمن الحاضر أكثر من غيره من الأزمات الأخرى، كما أن تطابق الأحداث جاء وفق نظام يُمكن المطلقي من تتبع حركة الفواعل داخل المشهد الذي يروي قصص (زيوبة)، حين وقف المطلقي الزمن الحاضر في تتبع الأحداث من انطلاق الشخصية البطلة من بينها إلى بيته خالاً (الجيلاني) ثم ينقل المطلقي إلى زمن آخر هو الزمن الماضي وهو الزمن الذي استحضره (الجيلاني) بطلب من (زيوبة). عندما لا حظت الوضعية الاجتماعية التي وصل إليها خالاً، فتقرأ قولها: "اذا كان على كل شيء ما تقدم علينا قول كيف أصر بالتفصيل حتى خرجوا المطار صوف و بعثهم" (107). هذا الأخير الذي قام باستجوابات حول حياته في العمل، فتقرأ قول (الجيلاني): "العمل كان تخدم فيه خمسة وتسعين (...). لينما العمال ودرنا جميع بدرا نفاذة." (108). ليتنى المشهد بالعودة إلى الزمن الحاضر. 

من خلال علامات إرشادية، حددت زمن الحدث عبر الحوار، فالزمن هنا هو ذو وظيفة إرجاعية مباشرة أعادتنا إلى فترة زمنية معينة.

2-2-الزمن في مسرحية الأجواء: تضم مسرحية (الأجواء) مجموعة من المشاهد المسرحية تختلف من حيث بنائها من مشهد إلى آخر لهذا -- في الغالب -- قد يجد المطلقي صعوبة في تتبع مسار الزمن، ففي المشهد الأول الذي يروي قصة (عمر) عامل النطاقية لاحظنا بأن الزمن الحاضر هو المهيمن على فعل السرد (Narration) الذي جاء على لسان (القول)، و هذا ما نلمه من خلال زمن الفعل المضارع الذي جاء مصاحباً للأحداث، يقول

---

(106) - عبد القادر عامة: مسرحية الأجواء، ص: 53.
(107) - المصدر نفسه، ص: 72.
(108) - المصدر نفسه، ص: 73.
(109) - بُنيطر: عبد الخليل مراد: البنية الزمنية في الفص{return}(الروائي، ص: 27.)
القسم الثالث

(القوال): "يمر على الشارع الكبير (...) و يطل من بعيد في الحوانيت (...) يوقف موارا مهتم (...). يسأل نفسه و يجاوب (...) يضحك بجهد" (110)، فالمستقرئ لزمن هذه الأعمال يجد أنها تحمل دلالة الحاضر، وعند استقراء لما سار الزمن في كل المشاهد وحدودها يشاهد مع المشهد الثالث والرابع والخامس، ولفت هذا المشاهد مرده إلى شكل هذه المشاهد التي جاءت على شكل أغنية شعبية يُدعى بها "(القوال) يُعثر المتلقي بطل المشهد ويقدم لنا موضوعه، هذا المشاهد المسرحية - في نظرنا - تميز بنظام زمني يختلف تماما عن بقية المشاهد التي جاءت على شكل حوار بين الشخصيات؛ فهي مشهد (قدور) اشتغل المؤلف على أزمنة الأفعال التي أشتمل في تشكيل الإطار الزمني للمشهد؛ حيث تندرج هذه الأعمال مع بعضها البعض بسبب متناوبة لتشكيل الزمان في المشهد، فذالملتقى يستند على هذه الأزمنة في تتبع حركة الزمن داخل المشهد في ظل غياب مؤشرات زمنية تحدد الزمن الفعلي الذي جرت فيه الأحداث.

والدراس للمشهد المسرحي يجد عبارة عن سرد ليوميات الشخصية البطلة، فنقرأ مثلا قول (القوال): "قدور أبي وأبي. كن جهده في البلغى والباجور" (111)، تحمل هذه الأعمال (ابي، علية، كن) دلالة زمنية لدى المتلقي بوصفها حيزا معرفا يشكل زمن المشهد الذي يبدأ بالزمن الماضي الذي يدلى على حدث (ابناء) ويكشف عن طبيعة العمل، ليتقلل الملتقي إلى زمن آخر هو الزمن الحاضر مؤسس من قبل الشخصية، فنقرأ مثلا قول (القوال):

"نشوف أولادي متحي النعف نفاجي الغمة

نغطس في الجو الاهلي نشرب جفيمة" (112).

يُحظى الفعل البصري المعبر عنه (نشوف) بمكانة تنمية لدى الملتقي فهو بمثابة نقطة تحوّل من زمن إلى آخر من الماضي إلى الحاضر، وفي هذا الانتقال تغير على مستوى الحدث في حد ذاته، والانتقال من وضعية الماضي إلى الحاضر من زمن الغياب إلى زمن الحضور؟ لأنّ في زمن الرؤية محفوظ لكلّ ما هو سبلي وهو فرصة للقاء (قدور) بعائلته، ليتقلل الملتقي إلى زمن آخر هو

---

(110) - عبيد القادر عولمة: مسرحية الأحمر واد، ص: 79.
(111) - المصدر نفسه، ص: 102.
(112) - المصدر نفسه، ص: 102.
القسم الثالث

الحصري المصرف

ترجع باخفي قليل

الدفينة"(113)، إن الزمن الآتي الذي تم الاشتعال عليه في هذا المقطع يرتبط بزمن آخر في قريباً من香味ه نفسه لأمام هذا التداخل الزمني الذي يعود إلى الزمن الماضي والمشهد المسرحي هو الزمن الماضي، كما يظهر في قول الفوائض: "بكر و خرج حزين راجع للمسلة وتعتها"(114)، يشير هذا السطر المسرحي إلى زمن مضي يتعلق بعدة (قدور) إلى عمله في الصباح الباكر فقد عُرّ عنه بالفعل (بكر)، وإذا قمنا بعملية حسابية نجد مسار الأحداث لا يتجاوز اليومين يبدأ باليوم الذي ترك فيه (قدور) ورشة البناة يذهب إليه منزله واليوم الذي استيقظ فيه بآكر وعاد إلى عمله.

و الملاحظ أن السّومن عند إلى القادر عولمة يحمل نفس الطبيعة المركّبة للمكان من حيث أنهّ يظهر على عدة مستويات لا بل إن إدراك الزمن مرتبط بإدراك أبعاد الفضاء المسرحي (Espace théâtral) الذي يدور فيه الحدث، حيث تتطلب الثلاثية من الملتقى أن يظل متبقيًا وأن يرتبط بشكل دائم بين زمن الحدث زمن الواقع.

و في مشهد (التصور و آلة المصنع) نقشف أمام بناء زمني من نوع خاص تغيّب فيه المؤشرات الزمنية الدائرة على بداية المشهد و فائته، وهنا يشغِّل الكاتب على الزمن الماضي وهو يروي لنا على لسان (الفوائض) قصة (التصور) مع آلة المصنع، فنقرأ مثلاً قول الفوائض: "رزم قشة الصور بالصدام والتسمية سرحها في تقاعد يربح من الخدمة قال لـ المسؤول يصحّت قتيت من النعب و الحماة كاهلي خارج من السخن مستلذ التحميم"(115)، إن هذا المقطع المدرج ضمن أغنية شعبية لا يختلف في بنيته الزمنية عن بقية المشاهد المسرحية التي جاءت على نفس الشاكلة؛ لأن الزمن الماضي هو الغالب، ولعله المناسب

(113) العيد القادر عوالة، مسرحية الأحمر، ص: 103.
(114) المصرف نفسه، ص: 103.
(115) المصرف نفسه، ص: 125.
لذا نحن نشارك في التفكير؛ لأنّ (القول) يقوم بسرد قصة القلعة، أما يخصوص بمناظرات اشتغال المؤلف على الزمن الماضي. في هذا المقطع نجد الأفعال الماضية التالية: (زمن، سرحوه...) و هو البناء نفسه الذي اشتغل عليه المؤلف في مشهد (ساحنة و مصنع الأحذية) أين اعتمد الملتقي على زمن الأفعال لتحديد مسار الزمن و تتبع حركته داخل المشهد، فنقرأ قول (القول):

هو يخبرنا عن الوضعية الصحية لبطلة المشهد:

"زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها
ما ترى ما ترجع خدمة الأحذية
هكذا صرحوا بالأمس أطباء المستشفى." (116)

تؤسس الأفعال الواردة في هذا المقطع (زحفت، ترى، ترجع، صرحوا) زمن المشهد أين يتدناش الماضي مع الحاضر مشكلا زمنا افتراضيا.

و إذا انتقلنا إلى مشهد (الحبس الرزحي) نجد أن المؤلف احتفل بالزمن نفسه في سرد أحداث قصة الشخصية البطلة مع حيوانات الحديقة باستثناء بعض الاستراحات الدائرة على الزمن الماضي مثل تلك الأحداث التي يرويها (حاسس الحديقة) لـ (الحبس الرزحي) و هنا وظف أزمة ماضية، فنقرأ مثلًا قول (حاسس الحديقة): "كنت راقي (....) مسؤول الحدائق جاهز على (....) سأني يجهد أن يعطي للهواشي يأكلوا بالليل (....) فأذ مانيش نتكلم (117)، فبعد هذا الاستراح يعود المشهد إلى الزمن الحاضر، و هذا ما يستشهد المؤلف من خلال الحوار الذي جرى بين (الحبس الرزحي) و (حاسس الحديقة) مع الإشارة إلى بعض الأزمة الاستباقية، كما يتبدو لنا في قول (حاسس الحديقة): "من غدوى الصباح يا السي الحبيب تقدر تتكلم علي" (118)، وكذلك في قوله: "إذا احتجاجي في المستقبل يا السي الحبيب للمساعدة ما تخشم. (119)"

---
(116) — عيد القادر عزلة: مسرحية الأحجار، ص. 149.
(117) — المصدر نفسه، ص. 93.
(118) — المصدر نفسه، ص. 99.
(119) — المصدر نفسه، ص. 101.
و في مشهد (عكيلي و الموئر) يجد أنّ المشهد اعتمد على تقنية الاسترجاع أين يعود بنا (القوالان) إلى الزمن الماضي عندما روى لنا جانبا عن الصداقه و الحب التي كانت تربط الصديقين الجميين، فنقرأ مثلا قول (القوالان): "كان بين عكيلي و موئر صدقة كبيرة (.....) عكيلي قلقنا توق و لكن بالنسبة لما زال يخدم" (120)، فلا تلاحظ في هذا المقطع كيف يشكل الزمن المعنى للمنطق، فالمعنى الأول يشير إلى تلك الصداقه التي كانت تجمع الصديقين، أما المعنى الثاني فيفيد الإجابة عن وفاة (عكيلي)، ثم ينتقل بعد ذلك النص إلى زمن آخر هو زمن الحاضر و هو زمن قصة المشهد و الذي يبدأ بقول (القوالان): "في سهرة من السهرات قصروا كما في عاقدم على مدرستهم" (121)، و بعد هذا المقطع - في نظرنا - نقطة تحوّل في مسار الزمن في المشهد أين بدأ مسار الأحداث يشكل في هذا الحيز الزمني.

و في مشهد (جلول الفهامي) جاء الزمن منسجًا مع طبيعة الأحداث التي أفرزها المشهد؛ حيث استغل المؤلف على الزمن الماضي الذي يتلاهم مع طبيعة السرد الذي قامت به (القوالان) للشخصية البطلة، كما و ظف الزمن الحاضر في المقطع الذي تحدث فيها الشخصية عن نفسها، فنقرأ مثلا قول (جلول الفهامي) عن نفسه: "أنا الفهامي ما نسواي. أنا متألمي (...)." (122)

لقد أصبح من الواضح أن البنية الزمنية في مسرحية (الأحوار) تختلف نوعا ما عن البنية الزمنية في المسرحية السابقة، و لعل هذا راجع إلى طبيعة الموضوعات و الطريقة التي اعتمد عليها المؤلف في طرح القضايا المختلفة بيد أن القالم المشترك بين المسرحيتين يتمثل في طريقة تقدم (القوالان) للشخصيات المسرحية، وهنا اشتغل على الزمن الماضي لأنسب للسرد القصصي و يتبع حركة الذوات الفاعلة داخل كل مشهد.

(120) عند القادر عولوة: مسرحية الأحوار، ص: 104.
(121) المصدر نفسه، ص: 105.
(122) المصدر نفسه، ص: 132.
2-3 الزمن في مسرحية اللثام: يبدو لنا عند دراستنا لمسرحية (اللثام) أنها ذات بيئة زمنية لا تختلف كثيرا عن المسرحيتين السابقتين (الآتفي و الأجواد) من حيث شكل المشهد في حد ذاته أو من حيث البنية الزمنية التي استغلها المؤلف لنقل أحداث المشهد، ومسرحية - كما تطورنا إليها سابقا - تتشكل من مشهدين؛ جاء الأول على شكل أغلبية شعبية يؤديها (القوال) يرويه 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 يتداخل فيها (القوال) ليمهد للموضوع أو يُفسر مواقف الشخصيات.

وفي مشهد (جلول) تُسهم الأفعال في بناء الزمن داخل المشهد، فلو قمنا بعملية إحصائية لوجدنا أن الزمن الحاضر هو المسيطر على زمن أحداث، هذا ثم لم نعهد من قبل في المسرحيتين السابقتين، فوجدنا الزمن الماضي هو المسيطر على المشهد، فمثلاً في استعراض (القوال) لشخصية (جلول) نقرأ قوله:

"(جلول) العامل خرويا قلبه مشطون (123)

يمشي محتز ينماز هاز متعاهد.

(123) نلاحظ أن هذا المقطع يحمل كثيرا من الأفعال تختلف من حيث الدلالة الزمنية، فالفعلان (يمشي، يتمايل) يفيدان قوى الزمن في الحاضر، وهذا على خلاف الفعل (هاز) الذي يحمل معين الماضي، فهذا تداخل بين زمن الأفعال ينتج زمن المقطع، وعند تتابع المطلقي لحركة زمن المشهد يبدو هذا التداخل في كل المشهد المسرحي، ولعل هذا الزمن هو الأنصب، لأن (القوال) في معرض سرد يوميات الشخصية البطلة، هذا فهو ملزم بأن يستخدم أزمة تتلايم مع حركة الأفعال التي قام بها (جلول)، ومن ثم يتبوأ المطلقي مكاناً متميزاً من زمن قصة المشهد، وخصوصاً عندما يقرب هذا الزمن من الواقع. (124)

(124) و في مشهد (برهوم الخجل) يأتي الزمن متباشيا مع طبيعة الأحداث، ففي بداية المشهد يظهر صوت (القوال) وهو يقدم الشخصية البطلة مستعينا بالزمن الماضي الأنصب لاستحضار ميلاد الشخصية فنقراً قوله: "وُلدته الفروزة أمه بالفجر في الربيع" (125)، عند تحقيقنا لهذا

(125)

---

(123) - عيد القادر عولمة: مسرحية اللثام، ص: 154.
(124) - يُنظف: مساردة، ص: 101.
(125) - عيد القادر عولمة: مسرحية اللثام، ص: 157.
المقطع نلاحظ أن الزمن الماضي يتبدي لنا في مؤشرين زمنيين يتعلق الأول منهما بفظمة الفجر، أما الثاني فيتبلط في لفظة الربع، فالمؤلف قرن بين هذين المؤشرين ليقدم لنا الظروف التي ولدت فيها الشخصية البطلة، وتبدو الإشارة إلى أن المؤلف لم يوظف هذا التحديد الزمني في المشاهد الأخرى، وعلل هذا راجع إلى خصوصية المشهد في حد ذاته وإلى مقتنيات طبيعة الشخصية والدور الذي تقوم به المشهد.

ويحمل هذا الإسترجاع - في نظريه - دلالة لدى المثقف بوصفه الإطار الزمني الذي يُمكنه تحديد الظروف المختلفة التي ولدت فيها شخصية (برهوم الحجول) وتأثيرها على بناء الشخصية المبدعة، وعودة الزمن الماضي لا يتوقف على فترة الولادة بل يعود إلى زمن الطفولة وهنا تم التركيز على بعض الخطوات الهامة في حياة الشخصية، لينقل الكاتب إلى الاشتغال على زمن آخر هو الزمن الحاضر الذي يفرضه منطق الحوار.

3- المؤشرات الزمنية: تحت المؤشرات الزمنية مكتاقة بالغة لدى المثقف، ففضلهم يمكنه تتبع حركة الزمن داخل نصوص الثلاثية، ومنهم تساعد المثقف على فهم الموضوع وتفاعل معه.

و يمكن تقسيم المؤشرات الزمنية إلى ثلاثة أنواع، وهي:

1- مؤشرات زمنية صريحة: هذه المؤشرات محددة بتواريخ معينة كما هو الحال في مسرحية (الأقوال) في مشهد (عشتام وابنه مسعود) أين ذكر تاريخ 1944 م و 1936 م، فقرأ قول (وشتام): "في الربع و الربعين و السبئول دوك عال اشتركي و حاريوا في بلادهم في السنة و الثلاثين باش يحتوا الاشتراكية" (126)، يستحضر المثقف في هذا المشهد تاريخيًا مهمين، يتعلق الأول بفترة الاحتلال الفرنسي للجزائر، أما الثاني فيتمق في الحرب الداخلية التي حدثت في إسبانيا لتحقيق النظام الاشتراكي، فهذان الزمن مرتبطة ببعضها البعض من حيث اتباعهما في موضوع الحدث التاريخي، وهو الحديث عن مسار النظام الاشتراكي في إسبانيا هذا البلد الذي قطع أنشطة لا يُستناث بها من النضال في مسيرة النظام الاشتراكي في البلاد.

كما وردت في مسرحية (الشام) سنة 1972 م، وهو تاريخ تدمير مصنع الورق، فقرأ قول (برهوم الحجول): "المصنع الوطني للورق اللي خدموا فيه صانعيه الأجانب و فتح بانه".

(126) - عبد القادر عُلّولة: مسرحية الأقلى، ص: 45.
للشغل في 72 من هذا الوقت و هو يتقلب في المشاكل"(127)، فهذا التحدي الزمني يُلفت
انتباه الملتقي إلى مرحلة البناء والتشييد التي عرفتها الجزائر، ويكشف كذلك قضية الاستعانة
بالألبان في ثورة البناء، وهذا الأمر له أسباب خاصة؛ فالجزائر التي استمرت حديثا تفتقر إلى
الخبرة اللازمة التي تمكنها من بناء المصانع، هذا اضطرت إلى الاستعانة بالخبرة الأجنبية لبناء
قواعد البنية التحتية للاقتصاد الجزائري.
بناء على الأمثلة السابقة نستطيع أن التحدي الزمني الولد في الثلاثية يرتبط بالفكرة التي
جاء من أجملها المشهد، وبأحداث تاريخية عاشها المؤلف أو قرأها في كتيب التاريخ، فهذه
المؤشرات الزمنية وغيرها تساعد الملتقي لتحديد زمن الأحداث.

3- مؤشرات زمنية ضمنية: تُستكشف هذه المؤشرات من خلال ألفاظ معينة مثل:

لَفظة (الثورة المسلحة) الورداء في مسرحية (الأجواد) في قول (القوال): "وقت الثورة
التحريرية"(128)، تشير للفظة (الثورة التحريرية) إلى بداية الإعلان عن الثورة التحريرية من 1
نوفمبر 1954 م إلى غاية الاستقلال 5 جويلية 1962 م، وكذلك لفظة (الاستقلال) الورداء في
مسرحيّة (اللنّام) في قول (القوال): "من بعد يوم الاستقلال"(129)، للفظة (الاستقلال) الورداء
في المقطع تُحيلنا إلى تاريخ 5 جويلية 1962 م وهو تاريخ استقلال الجزائر.

فمن خلال هذين المثالين وغيرها يمكن القول أن المؤلف قد يستعين بمؤشرات زمنية
ضمنية تُحيل الملتقي إلى المؤشر الزمني المباشر شبيهًا أن يكون له معرفة بهذه المؤشرات الزمنية
و إلا غدت هذه اللفظات غامضة لديه، ومن ثم قد تُعَق عملية التفاعل بين الملتقي ونصه.

3- مؤشرات زمنية للفظة: وردد هذه المؤشرات على شكل مجموعة من الصيغ
الدالة على الزمن منها: ذكر يوم (الجمعّة) الذي بدأ به المشهد و ينتهي، و يوم (الجمعّة) هو
يوم راحة بالنسبة لـ (قدور) و هو يوم العودة إلى المنزل والاجتماع بالعائلة، فتصبح بذلك
مؤشرات زمنية يحدد للملتقي بعض الجوانب الزمنية، فقرأ مثل قول (القوال): "ترك بالمراجعة
الشانطي"(130)، وكذلك نجد (السنة) بوصفها فترة زمنية استغل عليها المؤلف ليعبر بما عن

(127) مراجع: (عمر القادر) مسرحية (اللّنام) ص 170-171.
(128) مراجع: (عمر القادر) مسرحية (الأجواد) ص 83.
(129) مراجع: نفسه، ص 160.
(130) مراجع: نفسه، ص 103.
القسم الثالث

عذراً، لا يمكنني قراءة النص العربي من الصورة المقدمة. إذا كنت بحاجة إلى مساعدة في شيء آخر، فأنا هنا لمساعدتك.
ويُسجل المطلقي حضور ملحوظ زمني آخر هو (القرن)، كما هو وارد في مسرحية (الأقوال)، فنقرأ مثلاً قول (قدور السعادة): "ثقة و تسعة ملايين نعيشوا بيئة قرن و ثلاثين عام (136)، استخدم المؤلف المكون الزمني حدد لفت انتباه المطلقي إلى القيمة المالية الكبيرة التي أخذها المدير (السي الناصر) و هنا اقترب ذكره بالعام ثم حدود الرقم بأربعة؛ ففي الأول ارتبط ذكره بالمدة الزمنية الكافية لنفاذ القيمة المالية، أما الثاني فتعلق بالقيمة الزمنية الكافية لجميع هذه القيمة المالية، ومن ثم يُسهم هذا المؤشر الزمني المترشح في تقديم صور معين للقضية المطروبة في المشهد المسرحي، والتي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمقابلة قصة المشهد (137).

و عند تتبناها هذه الملفوظات الزمنية وجدناها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بفكرة المشاهد مثل: فيظة السعادة (الوقت) التي اقترب ذكرها بالإضراب الذي يُعد أحد الوسائل التي كانت تعتمد عليها النقوبات العمالية لتحصيل حقوقها، فنقرأ مثلاً في مسرحية (الأقوال) قول (غشام): "كان ذاك الوقت الإضراب أحسن سلاح (138)، من الواضح أن اشتغال المؤلف على هذا المكون الزمني يحمل في طياته رسائل عديدة من أهمها: التأكيد على أن الإضراب يعد من أبرز الوسائل الناجحة لتحصيل حقوق العمال، ربما تكون هذه رسالة تعبر عن وجهة نظر المؤلف حول قضية الإضراب المتشردة في المؤسسات الاقتصادية ويشير الإضراب كذلك إلى وجود نزاع بين العمّال وأصحاب المؤسسات بعد استنفاد العمال لكل الطرق المشروعة للمطالبة بحقوقهم.

ومن الملفوظات الزمنية الواردة في الثلاثية تجد لفظة (الساعة) التي تُحمل دلالات كثيرة حسب السياق الذي ترد فيه؛ منها آلة يُعرف بما الوقت. بمكوناتها الثلاثة (الساعة، الدقيقة، الثانية)، لقد سجل هذا المكون الزمني حضوره في مواقف كثيرة منها ما ورد في مسرحية (الأقوال) على لسان (الجيلي) وهو يروي (بخصوصية) جانب مهم من حياته في المصنع، يقول في ذلك: "نُخرّوا فيه عشر سوايا، وتعاش الساحة (139)، يُحلينا الخطاب الزمني الذي تقدمت به الدات الفاعلة إلى ساعات العمل الفعلية التي يقضيها العامل في المصنع يشدد بنهاية ساعات

(136) عبد الفاتر عبود: مسرحية الأقوال، ص:28
(137) -- حسن البجراوي: بيئة الشكل الروائي-القصص، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.1990م، ص:115
(138) -- عبد الفاتر عبود: مسرحية الأقوال، ص:45
(139) -- المصدر نفسه، ص:73.
الألف والألف einmalة، مدى الحياة،躺 on the desk of the writer and a clock on the wall. The sun is shining through the window, casting a warm glow on the words.
مؤشرات مُحددة و مليفظات زمنية اشتهل عليها المؤلف هدف تحقيق الانسجام بين العناصر النصية و تحقيق التواصل بينه وبين المتلقي.

و عند استقراتنا للبنية الزمنية للتصويف الثلاث وجدنا أنّ المؤلف اشتهل على تقاليد مختلفة و متباعدة من مشهد إلى آخر، وربما قد يكون هذا التباين مبرراته المتعلقة بموضوع التصويف 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 أكبت المؤلف بالاشتهال فيها على ملفوظات زمنية مُعينة يُمكن أن نعتمد عليها في تحديد الإطار الزمني لهذه المشاهد.
ج  جمالية (9) المكان:

يكتسي المكان أهمية بالغة لدى المتنقلي فمن خلاله يتعفت على الإطار العام لموضوع التص"مرسي وحركة الفواعل، هذا بعد كتاب التصوص المسرحية يتجهون في اختيار الأمكان المناسبة لتصوصهم؛ كما أن نجاح أي عمل مسرحي مرهون بالاختيار المناسب للمكان الذي يُعد – في نظرنا- من أبرز العناصر التي تسهم في بناء التفاعل بين المتنقلي و نصه؛ لأن كثيراً من الأمكنة الموجودة في التص المسرحي هي نفسها التي يجدها المتنقلي في الواقع الذي يعيشه، وهذا على خلاف المكان في العرض المسرحي أي يستعين المخرج بالديكور لتشكيل أماكن افتراضية تشبه إلى حد كبير الأمكان الحقيقية.

و دراستنا للتنقلي في ثلاثة عرف القادرين علولاً يختصي من دراسة المكان بوصفه جزء لا يتجزأ من المنظومة المسرحية التي اقتربها المؤلف على المتنقلي مهدَّد تحقيق التواصل؛ لأن المكان هو نقطة ينتقي فيها المؤلف بالتمثلي، فالمؤلف هو الذي يقترح الأمكنة التي يراها مناسبة مع طبيعة الموضوع و يحمل القرائي على التجاوب معها ارتباطاً من رؤيته الخاصة التي قد توافق المؤلف أو تخلافها.

وقبل أن نستعرض المكان ودلاليته في التصوص المختارة أرضاً أن نقدم بعض التعريفات و المفاهيم حول المكان في العناصر اللغوية والفلسفية والمسرحية لتعرف على أهم الفوارق بينها و مظاهرات هذه المصطلحات في نصوص الثلاثة:

1- مفهوم المكان: عند اطلاعنا على بعض العناصر اللغوية وجدنا تشابه كبيراً بينها من حيث الدلالة اللغوية، فمعجم (تاج العروس من جواهر القاموس) ذكر المكان في مادة (كون) في قوله: "المكان: الموتى، كالمكانية، ومنه قوله تعالى: (وعلو نشأء لمستحباً على مكانيته) (140) وإنا أنقلنا إلى معجم (لسان العرب) أجد تعريف المكان في مادتي مادة (كون) في قوله: "المكان الموضع والجتمع أمكناً وأماكن" (142) ويقال (كون) في مادة (مكن) في قولاً

(9) جمالية: هي "بحث في نسق العناصر المكونة للظاهرة، لبيان الوظيفة التي تقوم بها داخل العمل الأدبي بشكل عام" (مducted الجزار: حميات المكان في مسرح صلاح عبد العزور، ضمن كتاب جمالات المكان: أحمد طاهر حسين، أحمد غنيم، جامع شجاعة، مسندت 1988، ص: 21).

(140) الآية رقم: 67 من سورة يس، (مكية) ترتيبها في المصحف الشريف 36 عدد يافا: 83.

(141) محمد مرغني الحسيني الريفي، تاج العروس من جواهر القاموس، ح: 36، ص: 71.

(142) ابن منظور: لسان العرب، ج: 13، ص: 365.
"المكانُ الموضعي والجمع أمكاة كفاذًا وأذنًا وأماكنُ جمع الجمع قال تعلم بَيْنُ أن يكون مكانُ غالبًا لأن العرب تقول كن مكانًا وقُوم مكانًا واقف مَعْذَك فقد ذل هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه"(143)، مما سبق تلاحظ الاختلاف الوارد بين التعريفين؛ فالآخر اكتُشف بذكراً للفئة (الموضع)， فقول: انطلق من مكانًا بمعنى انطلق من موضعك، بينما التعريف الثاني أضاف معنى آخر هو فقد كما فصل في تقدم شروح صرفة تتعلق بسماوات الاشتاق والجمع، وينفق (محمد مرتجى الحسني الزبيدي) مع (ابن منظور) من خلال معنى الموضع غير أنه يختلف معه في نقطتين؛ تتعلق الأولى منها بلفظة (المكانة) كبعين مُشتقت من المكان والمكانة، وكما هو معروف فالفئة تُقصد بها منزلة وقيمة الفرد في المجتمع أمِّا النقطة الثانية فتعلن بأنه أورد شواهد من القرآن الكريم.

و المدرس لموضوعة (الاند الفلسفية) يُنذِر أن فئة المكان (Lieu) جاءت بمعنى الجَبَر، وهذا ما دُلّ عليه قوله: "حيث يحتله جسم، بقدر ما يكون هذا الجَبَر منحازاً بفكرة المدى المحيط، ويعتبر كأنه جزء من المكان (المجال، الفضاء)"، فمن الواضح أن المكان جاء بمعنى الجَبَر المادي الذي يرتبط بالجسم ومن ثم يرتبط هذا الجانب بالعالم الوجودية، وما تحتويه من أقسام حية أو جامدة سواء أكانت في الفضاء الداخلي أم الخارجي، كما نلاحظ أن الموضوعة الفلسفية جعلت لفظة (المجال والفضاء) كمرادفات للمكان على الرغم من الاختلاف الوارد بينهما من حيث السياق اللغوي.

و المستغرق للعِمْل المسرحي يُيُسِر بين المكان المسرحي (Lieu théâtral) الذي تقع فيه أحداث التص المسرحي وبين النص الدرامي المعد للتمثيل على خشبة المسرح بوصفه جزءًا ماديًا يمكن إدراكه بالحواس (145)؛ ففي التص المسرحي نعتمد على المعلومات والموارد المكانية التي تستطيع بفضلها تتبع حركة المكان في المشهد، لأن لكل قصة في المشهد المسرحي المكان الذي وقعت فيه، فضلاً عن تلك المعلومات المكانية التي يلي ذكرها من قبل الشخصيات المسرحية عند سردها لأحداث وقعت أو تلك التي يأتي بها (القول) في خضم تقدمه للمشهد المسرحي.

---

(143) ابن منظور: لسان العرب، ج 13، ص: 414.
(144) أندريه لالان: موضوعة لالان الفلسفية: ترجمة: خليل أحمد خليل، ص: 736.
(145) بيستور: ماري إلياس و حنان قصاب حسن: المعرض المسرحي، ص: 473.
أما المكان في النص الدرامي هو فضاء الصراع بين القوى الفاعلة التي تشكّل البنية العميقة للنص (146)، وهو المكان المفترض الذي يتعين فيه المخرج (147) بالديكور (148) الذي يعد - في نظرنا - عالمًا إفراطياً يحاكي المكان الموجود في الواقع، و هنا يستعين المتلفق بخواجه و قدرتهذهلية للكشف عنه بصفته التفاعلي معه.

و دراستنا لتمظاهرات المكان في نصوص الثلاثية ستقتصر على النص المسرحي و التي ستعرض فيها على مجموعة من الأسئلة النظريّة التي تتمзер بصيغ مختلفة دالة على المكان، فكل ما تعددت المشاهد المسرحية تعددت معها الأفكار، و يجد المتلفق ينتقل من مكان إلى آخر يحاول أن يُقيم علاقة بين النص الذي تلقاه و بين المكان الذي جرت فيه المسرحية، فكلّ نص مسرحي شكل مكان معين يختلف من نص إلى آخر حسب طبيعة الموضوع (147).

و من هنا فالمكان في النص المسرحي يُمارس سلطته على السمتلفق من خلال الاقترامات التي يُقدمها لأحداث المشاهد حسب طبيعة الموضوع في حد ذاته، ومن ثم يتحقق مبدأ الإنسان، بحيث يكون لكل حدث مكان مناسب يتحقق فيه و يسمو بوعي الشخصيات، بواسطة الحوار الذي يظهر و ينمو داخل النص المسرحي من خلال إدراج الشخصيات لقيمته المكانية (148).

والقيمة - في نظرنا - تحمل في طياتها جمالية ينشدها المتلفق و يطمح أن يبدوها في النص المسرحي الذي تلقاه، ولا تنأتى هذه الجمالية إلا في اجتماع العناصر المسرحية جميعًا داخل النص المسرحي الذي تلقاه، ولا تنأتى هذه الجمالية إلا في اجتماع العناصر المسرحية جميعًا داخل النص المسرحي الذي تلقاه، ولا تنأتى هذه الجمالية إلا في اجتماع العناصر المسرحية جميعًا داخل النص المسرحي الذي تلقاه، ولا تنأتى هذه الجمالية إلا في اجتماع العناصر المسرحية جميعًا داخل النص المسرحي الذي تلقاه.
المكان المسرحي، و سنحاول أن نتبع حركة المكان داخل الثلاثي، و أنها في بناء التفاعل عند المتلفي.

2- تطورات المكان في ثلاثة عبد القادر علوية: عندما ينتهي المتلفي من قراءة المقتضى المسرحية تتشكّل في ذهنه عديدة من الأطر المكانية منها ما هو عام، مبني على الحدث المسرحي، ومثلاً ما هو فرعي يبرز على شكل ملتوظفات أوردة الأشياء المسرحية من خلال الحوار الذي دار بينها، وسنحاول أن نرصد هذين النوعين من نيب أن أرى ما في بناء التفاعل بين المتلفي ونصه:

1- الأماكن العامة: تكسبي الأماكن العامة أهمية بالغة لدى المتلفي بوصفها عنصرًا فعالًا في عملية بناء الفهم، ومن ثم حقيق فعل التواصل الذي يكون بين المتلفي ونصه، والتمتع للأطر المكانية في الثلاثية بيجدها تختلف من نسب إلى آخر، و من萧هد إلى آخر يفتضج هذا الاختلاف إلى موضوع المشهد في حد ذاته، فالقص المسرحي الجيد - في نظرنا - هو ذلك النسق الذي يستطيع مؤلفه أن يحقق مبدأ التواصل بين الموضوع والمكان، ومن أهم الأماكن العامة في الثلاثية:

- الشروط: تعني الشركة بأنها مكان يمارس فيه النشاط التجاري، ونميز هنا بين الشركات الخاصة والعمومية، فالأولى يديرها الخواص أما الثانية فتديرها الدولة وتعين مجموعة من الأشخاص لإدارتها وفق برنامج مسقر مسبقًا يحدد طبيعة النشاط التجارية والأهداف المرجو تحقيقها، وأدوار الثلاثية يلاحظ أن الشركة تعدد من الأماكن التي يشغّل عليها المؤلف في الكثير من المشاهد المسرحية، ونخصصة في المشاهد التي تتناول قضية اقتصادية و تعالوج موضوعات لها صلة بالفساد أو تتناول مشروعًا إيديولوجيًا كفكرة الاشتراكية، ولهذا المشروع أسبابه الخاصة المتعلقة ببيئة المرحلة التي شهدتها الجزائر.

ففي مسرحية (الأقوال) في مشهد (قدور السواق والمدير السري الناصر) يتشكل هذا المكان الذي تدور فيه أحداث المشهد، هذا الفضاء المعلق الذي يتأسس في ذهنة المتلفي منذ أن يقرأ قول (قدور السواق): "إذن اليوم فصنتك باش تستقبل من الشركة الوطنية" (149)، فالشركة هي المكان الذي تدور فيه أحداث قصة المشهد لترتفع موضوع التص ارتباطًا وثيقًا.

(149) عبد القادر علوية: مسرحية الأقوال، ص: 24.
القسم الثالث

الشعرة التلقي

بِحِيْثَا أَصْبَحَتْ تُمثِلْ وَحدَةً تَكْوِين النَّصّ المَسْرِحِيِّ (150)، وَتُخْتَصِبْ مَعْلُوِمٌ وِجْهٌ القُسْطُ ضِحْرِيَّاتِ النَّفْسِ الَّتِي تَتَخَلُّق الشَّخْصِيَّاتُ المَسْرِحِيَّة.

كَمَا وَرَدَّت الشَّرْكَةُ بِمَعْنِى (المَصْنَعِ) غَيْرَ أَنْ وُرُدَّتْ هَنَا حَسْبُهَا بِقَبْلِ اقْتِرَارِهَا فِي نُهْجٍ، وَكَأَنَّ المَصْنَعَ لمْ يُصِبْ مَكَانًا لِلْوُجْهِ وَكَسْبَ الرِّزْقِ فَحَسِبَ بِأَضْحَىْ بُؤْرٍ التَّنِيرِ، كَعَمَّهَا مِمَّا بِفُصْلِ (الأَلْبَالِ): "هُجْمًا عَلِىّ المَصْنَعَ (151)، يَنْبِعُ هَذَا المَقْطُوْمُ لِلنَّقِيَّةِ مِفْهُومًا أَخْرَ صَلِبٍ لِلْمَكَانِ بُوْصِفْهَا مَرْكَأً لِلْصَّرْعَ، وَلَعْلَهُ هَذَا رَاجِعٌ إِلَى مَلَابِسَ الأَهْدَافِ فِي تَلْكَ الْفَتْرَةَ وَظَرُوفَ العَمْلِ السَّائِدَةِ.

وَإِذَا انتَقَلَنا إِلِى مَسْرِحِيَّةٍ (الْمَلَالَمِ) نَلْحَظُ أَنَّ المَصْنَعَ يَتَرَبَّى بِالقَضَائِمِ النِّقَابِيَّة، أَنْ تُصِبَّ المَصْنَعُ هَنَا مَرْتَبَّاً بِالْهُضَالِّ النِّقَابِيَّ مِهْدَ خُطْبِ عَمَلٍ تَعْوَى بالْفَلْحِ عَلَى العَمَالِ، فَعَلَّمُتْ مَثَلًا قُوْلَ (الْقُوْلِ): "بُرْعُد قضِيَةٌ عَنْ بَابِ المَصْنَعَ (152) أَضْحَقَ العَمَلِ النِّقَابِي جَزِئًا لا يَنْتَجِهُ مِنَ المَصْنَعِ، وَهُذَا إِنَّ شَضَرَتْ عَلَى اقْتِرَارِ المَسْؤُولِينَ حُقُوقِ العَمَالِ فِي العَمَلِ الْكَرِيمِ، وَيَنَلُقُّ القَرَئِ مَصْلَطْهَا أَخْرُ يَقُرُّ إِلَى حَدٍّ كِبْرٍ مِنْ لَغَظَةٍ (الشَّرْكَةِ) وَهُوَ (المَلَمِّ)، كَمَا وَرَدَّتْ بِفُصْلِ (الْمَلَالَمِ) "دِيْرِيَّةٌ خَدَمَةٌ فِي مَصْلَةِ الْمَعْلُوِمِ الحَدِيدِ (153)، نَلْحَظُ مِنْ هَلَّالِلَا مَكْتُوبٍ مِنْ تَغْلِبَةِ النِّقَابِيَةِ الْكِتَابِيَّةِ (الشَّرْكَةِ) وَرَدَّتْ بِفُصْلِ (المَلَالَمِ) عَلِيْهَا نَقْصٍ فِي العَمَالِ، وَلَعْلَمَتْ هَذَا التَّنْوِيَ بِرَجُعَ إِلَى الْوَظِيفَةِ الَّتِي يُؤْدِيها هَذَا الْمَصْلَطْهَا (المَصْنَعِ) مَكَانُ تُصِيبُهُ فِي المَكَانِ الْبَيْنِيَّةِ الْإِقْتِلَالِيَّةِ وَ(المَلَمِّ) هُوَ مَكَانُ مَمْرَضَةٌ نَشَاطِ العَمَالِ، وَيَنَبْقَى إِلَى أنَّ (الشَّرْكَةِ) وُضُعِفتْ فِي الْتَلُّانِيَّةِ بِمَصْلَطْهَا مَكَانًا رَئِيْسًا وَمَكَانًا ثَانِيًا يَدْعُذُهَا إِلَى مَعْطِيَاتِ{

المِنْزِلِ يَقُولُ قَاسُتُونَ بَاشْلَارِ ( Gaston Bachelard ) "عَالِمُ الأَلْسَانِ الأَوَّلِ (154)، فَالْمِنْزِلُ بِبَوْصِفِهِ الْإِطَارُ الأَلْسَانِيُّ الَّذِي يَبْتَحَضُّ الإِنْسَانِ مِنْدَ وَلَادَهُ أَضْحَى أَحَدَ الأَمْكَانِ الْرَّئِيْسِ الَّذِي يَنْشَطُ عَلَى عِجْلِهَا القَصْرِيِّينَ فِي أَعْمَلِهَا الإِبْدَاعِيَّةِ، لَهُذَا

(150) بِيْضَةٌ: بَيْنَانُ النَّصْرِ: أَسْلَةُ الْخَالِدَةِ فِي الْمَسْرِحِ وَعَالِيَةُ الْفِلِسَفَةِ دِرَاسَاتُ الْإِطَارِ الأَلْسَانِيِّ، ص: 121
(151) عَلِيُّ الْمَدِينَةُ حَمْلَةُ حَمْلَةٍ مَسْرِحِيَّةٍ الأَفْقِ، ص: 74
(152) عَلِيُّ الْمَدِينَةُ حَمْلَةُ حَمْلَةٍ مَسْرِحِيَّةٍ الأَفْقِ، ص: 154
(153) عَلِيُّ الْمَدِينَةُ حَمْلَةُ حَمْلَةٍ مَسْرِحِيَّةٍ الأَفْقِ، ص: 50
(154) غَاوُتُوُنُ البَيْضَةُ: جَمُاعَةُ المَكَانِ، تَرْجَمَةُ غَالِبُ الْهَلَاسُ، المَوْكِبَةُ لِلدِرَاسَاتِ الْإِطَارِ الأَلْسَانِيَّةِ، قُلْبُ، ط: 2، 1984، ص: 38.
القسم الثالث

يري (المزار) من الأماكن الأكثر وضوحاً في نصوص الثلاثية على الرغم من اختلاف السياق الذي ذكر فيه، فمثلًا في مشهد (عثمان والابن مسعود) يصبح (المزار) المكان الرئيس الذي يلتقي فيه الأب مع ابنه فيتبادلان أطراف الحديث، وهو مكان الوصية، وصيغة الأب لابنه في(عثمان) الذي أفعدها المراض لم يجد سوى (المزار) بوصفه ملأ من آمنة للخلود إلى الراحة، وبث شيء ما يختل في نفسه لابنه، فنقرأ مثلاً قول (عثمان) وهو يطلب من ابنه (مسعود) غلق باب المزار: "أفعده يا وليدي مسعود...أفعده...كيفما نبادل الباب مغلوق"(155)، وعلل اشتغال المؤلف على هذا المكان يرجع إلى أنه المكان الفعلي الذي دارت فيه الأحداث والتي من خلاله تنفرع أماكن أخرى مثل: (المعلم) و(العبارة الطبية) بيد أن ذكرها جاء في ثنايا الاسترراج الذي تقدمته به الشخصية البطيئة في خضم حدثيها عن حياةً المهنية من البداية إلى النهاية.

كما وردت لفظة أخرى تحمل نفس معنى المزار وهي (الدار) كما يبدى لنا في قول القول: "قاعد لداره يزور"(156)، الملاحظ أن (الدار) هنا أضحكت مكاناً للزيارة اتخذته قسورة) مزراً في كل يوم جمعة و هنا يتحول من مكان دائم إلى مكان مؤقت.

- الشارع: الشارع هو مكان مفتوح عام (8) ذكره في الثلاثية لتحديد المكان الذي يعمل فيه (عثمان)، فنقرأ مثلاً قول القول: "يمه على الشارع الكبير زاهي حواس"(157)، فـ(الشارع) من الأماكن التي يرتادها (عثمان) كل يوم منذ خروجه من المزار إلى ذهابه إلى العمل، وهذا ما دلت عليه القرنية السياقية الواردة في المشهد، والشارع ليس للعمل فحسب بل هو فضاء للذات وراحة البال فاربت بالعاطفة في دلالة ضمنية تشير إلى أن العمل مهمه قل شأنه على نفسه العامل.

- حديقة الحيوانات هي مكان اكتشاف الحيوانات المختلفة وفضاء للنَّزه، ورد ذكرها في مسرحية (الأجواء) في مشهد (الجديد السريحي)، فنقرأ مثلاً قول القول: "العد

---

(155) - عزيز سهيل Canvas: مسرحية الأجيال، ص:34.
(156) - عزيز سهيل Canvas: مسرحية الأجيال، ص:102.
(8) - الأماكن العامة: هذه الأماكن ليست ملكا لأحد معين، ولكنها ملك للسلطة العامة (المدينة) التابعة من الجماعة، (موري لوتمان: مشكلة المكان الفني، ترينج سيريس لدريز، ضمن كتاب مجملات المكان: أحمد حسن حسني، حازم شحاتة، متحف الجدار، محمود البطل، برج بويو، بيسي فاسم، بوري لوتمان، دار إيوان، الدار البيضاء، المغرب، (ط:97)، ص:62).
(157) - عزيز سهيل Canvas: مسرحية الأجيال، ص:80.
من ذلك زار الحديقة"(158)، فزيارة (الخيب الربوحي) لحديقة الحيوانات مبنية على فعل مؤسس أقدم عليه شباب الحيوان تتمثل في شكوى مقدمة لـ (الخيب الربوحي) موضوعها الوضعية المزورة التي تعيش فيها حيوانات الحديقة، تبناها رحلة بطل المشهد مع الحديقة، وبدأ متهل منه في اكتشاف المكان وما يوجد بداخله من حيوانات.

و في موضع آخر ارتباط ذكر المكان بأهم الأحداث البارزة في المشهد، منها دخول (الخيب الربوحي) لحديقة تيشوب و يتلهم المعون بش يفرج على مسجونين الحديقة"(159)، في هذا المقطع ينجم المكان مع الزمان ليَبقِ-ne معه للتجليل الكيفية التي دخل بها (الخيب الربوحي) إلى الحديقة، فلفظ (سرية) يُحيلنا إلى أن المكان محروم من قبأ (حاس الحديقة)، هذا فهو يحتاج إلى استراتيجية مُعينة من قبل الشخصية القبطية لتسهيل المهمة بنجاح ومساعدة الحيوانات، ويجدر الإشارة إلى الجانب الآخر المظلم الذي أراد المؤلف أن يُقدمه للذات التكللية، وخصوصا عندما يتحول مكان الرؤية إلى مصدر فقير تستعين فيه الشخصية القبطية بدلجة الليل لدخوله.

-الورشة:الورشة هي مكان مغلق موجود في المصنع بُمارس فيه أعمال أنشطة اقتصادية ورد ذكر (الورشة) في مواقف عديدة منها هذا المقطع من مسرحية (الأقوال) على لسان (غُشاو) في قوله: "دخلت للمعمل و الغيمة الكبيرة ما وصلت للورشة "(160)، فالورشة من أهم الأماكن التي وقعت عليها الأعمال المسرحية التي حدثت للشخصية القبطية وافترن ذكر (الورشة) بالعمل فهي جزء لا يتجزأ منه.

بياد أنّا إن انفتقت إلى مشاهد أخرى بجد أن (الورشة) تحمل دلالات أخرى إيجابية مثل: (التصاميم) كما هي الحال في هذا المشهد، يقول (عمر): (الجماعة وعلى رأسهم بو علام راهم يدرووا في الورشات بِلمعوك شوية مال باش يعاونوك) (161)، إن هذا الزيادة الوظيفية للورشة من تحقيق الإنتاج إلى حلقة تضامن يكشف عبد الآخر للورشة و المرتبطة بالمشروع الاجتماعي التضامني الذي جاء به المؤلف و أراد أن يُحسده في هذه النماذج

(157)  عيد الاستاد عولمة: مسرحية الأقوال، ص: 83.
(158)  عبيد الاستاد عولمة: مسرحية الأقوال، ص: 85.
(159)  المصدر نفسه، ص: 58.
(160)  عيد الاستاد عولمة: مسرحية الأقوال، ص: 37.
(161)  المصدر نفسه، ص: 58.
المختارة. أما في مسرحية (الأجواء) فقد ورد ذكر (الورشة) في مقام الإعجاب؛ فـ (الورشة) تثير انفعال (علال)، وهذا ما يظهر في قول (القولان): "معجب بالخيارات خدمة قرابينه في الورشة". (162)

- الثانوية: الثانوية هي مؤسسة تربوية تعنى بالتعليم وتقدم دروس التربية للتلاميذ، وتختل الثانوية مكاناً متميزاً في مسرحية (الأجواء) فهي المكان الذي يعمل فيه بطلاً المشهد (عكلي) و (المنور). فقرأ قول (القولان): "كانوا بزوجه خدامين في ثانوية". (163) إن هذا التقدم الوارد في المقطع يُعَسِّل لموضوع قصة المشهد وهو تبرع (عكلي) بيمكّن العظمى إلى الثانوية التي يعمل فيها، وهذا ما يظهر في الخطاب الذي وجهه (عكلي) إلى صديقه (المنور)، يقول في ذلك: "مدّى جسدي يعطي هيكلي العظمي للمدرسة". (164)، فتعلن الذات الفاعلة بمكان العمل جعلها تفكر في خدمته حتى بعد مماتها.

- المستشفى: هي مكان للعلاج مجهّز بالأطباء والمرضين، وهي المكان الذي وقعت فيه أحداث مشهد (جلول الفهابي)، يقول (القولان): "جلول الفهابي العصبي خدمة في مستشفى المدينة في الصيانة خدمه ينظف و يسقط الأجهزة الطبية". (165)، فاستنادًا للمؤلف على هذا المكان يحمل دلالة مزدوجة تتمثل في مكانة المستشفى في حياة الفرد والمجتمع.

من خلال ما سبق نلاحظ أن الأماكن العامة هي أماكن رئيسية تعرف - من خلالها - على موضوع المشهد وحركة الشخصيات، وغالباً ما يجهد الكاتب في اختيار الأماكن المناسبة التي تتلاءم مع طبيعة الأحداث بهدف تحقيق التفاعل بين المثقفي والمكان، ومن هذه الأماكن تجد الشركة هذا المكان الاقتصادي الذي يشغله الملف في الكثير من المشاهد، وخصوصاً في مشهد (قدور السواق و صديقه السي الناصر) أين أضحى المكان يعود من بؤر التوتر والتركيز للفساد مما جعل (قدور السواق) يرغب في أن يتخلى عنه من خلال فعل الاستقالة الذي أقدم عليه، ونلاحظ遁الي توظيف الملف لمصطلحات تجعل معنى الشركة مثل: (المصنوع ،

(162) عيد القادر علول، مسرحية الأحاسواء، ص: 80.
(163) المصدر نفسه، ص: 104.
(164) المصدر نفسه، ص: 105.
(165) المصدر نفسه، ص: 131.
و المعلم، ربما يرجع هذا إلى السياق الذي يفرض على المؤلف أن يتعامل مع «مصطلح دون آخر. و إذا انتقلنا إلى المكان الثاني (المزلف) نجد لا يقل أهمية عن الأول؛ حيث أن (المزلف) يعد مكانا لاستعراض الذكريات و لقاء الأدب بابنه ليتبادلا معا أطراف الحديث حول مسائل تتعلق بالظروف الاجتماعية والصحية التي كان يعمل فيها الأب، و من المفيد الإشارة إلى أن (المزلف) وظُف بصيغة أخرى تختلف من سياق إلى آخر.

ومن الأماكن التي اشغله المؤلف نجد (الشاعر) بأزرقته المتغيرة و أرشفته المختلفة و (حديقة الحيوانات) المثبتة الوحيد لسكان الحي، و كذلك (المستشفى) هذا المرفق الصحي العمومي الهام في حياة الفرد و المجتمع، و (الثانوية) بوصفها أحد مراكز التعليم فكل مكان من هذه الأماكن دخل دلالات و قيما و رسائل مشتركة تتاجز إلى مثقق حاذق يقوم بسر أغوار السمعي و البحث عن المعاني الخفية، و المستقر لطبيعة هذه الأمكنة يبدعها ملائمة لطبيعة الموضوعات، هذا فممكن أن في هذه النماذج يكشف عن هوية الموضوع دون الحاجة لاستقصاء المعنى.

2-الأماكن الفرعية:الأماكن الفرعية هي أماكن ثانوية اشغله المؤلف في نتائج المشاهد يعد تجريد الحدث و نسج الحياة المسرحية و التعبير عن وضيعة اجتماعية أو اقتصادية، ومن الأمثلة التي تسوقها إلى المثقق يجد (المزلف) في مسرحية (الأقوال) في قول(غشام):
"فلس متوقب ما عندناش في الدار. وجدنا القش للمزيود و لكن لا قوة لا سيمد ولا سكر في الدار" (166)، ف (المزلف) المُعبر عنه بلفظة (الذار) يكشف عن حالة الفقر التي تعشيها أسرة (غشام)، و في موضوع آخر نجد مكانا آخر اشغله المؤلف وهو (عفارة العمل) هذا المكان الاستشفائي ارتبط وجوده بالجموعات السكانية في المؤسسات الاقتصادية، وقد اقترح ذكره في نصوص الثلاثية بالموضوعة بوصفه مطلقا أساسيًا من مطالب العمل داخل المؤسسات الاقتصادية وهذا نظرا لما من دور في تنمية حركة الأحداث و بناء الحياة داخل العمل

(166) - عيد القدور عولمة: مسرحية الأقوال، ص:46.
القسم الثالث

المسرحي، كما هي الحال في قول (غشام): "الطبيعة مناع العمل اليوم الصباح اعطائي ورقة وقامت لي... درستا القضية متأعلا على مستوى المديرية وقرنا باش توقف الخدمة فنانياً"(167)، كما ورد ذكر مكان آخر هو (البلدية) هذه الهيئة الإدارية الحكومية التي تُعنى بتطوير المجتمع، وتتم بشؤون المواطنين القادنين ضمن إقليمها، ووظف هذا المكان لتحديد وظائف الشخصيات داخل المسرح المسرحي، كما هي الحال في مسرحية (الأجواد) في مشهد "الجليب الروحوي)، فنقرأ قول (حارس الحديقة): "أنا خذاء في البلدية"(168)، وفي مقطع مسرحي مشابه يقرأن ذكر (البلدية) بالموظفين، كما جاء على لسان (حارس الحديقة) " أصحاب البلدية"(169)، فلفظة (الصحاب) الواردة في هذا المشهد تدل على الموظفين، ومن مثابة (البلدية) ووصفها أحد المكونات الرئيسية للدولة أقتصر دورها في تحديد وظائف الشخصيات أو تعيين الأشخاص، وتضطلع بمكانة بارزة في الثلاثية، وخاصة إذا علمنا أن موضوعات النصوص المسرحية تتعلق استدعاء الهيئات الحكومية كأمثلة رئيسية تدور فيها الأحداث.

و من الأماكن التي تستند ألي أن يقف أمامها الملقي بجد (النجم) الذي ذكر في مسرحية (الأقوال) في مشهد (غشام) الذي استحضر مع ابنته (مسعود) تلك المعاناة التي كان يعيشها العمال وهم يعملون في المناجم إبان الاحتلال الفرنسي، فنقرأ قوله: "الموت كثير في النجم"(170)، ف(النجم) لم يعد مصادر رزق للعمال بل أضحى حقيقة يهددهم، والدليل على ذلك كثرة الموت الذي انتشر بشكل كبير نتيجة لظروف العمل القاسية التي تتعدى فيها الرعاية الصحية.

و من الأماكن الغمثة التي تعرف رواجا في مجتمع المؤلف بجد (الملهى) هذا المكان الشعبي الذي اقترن ذكره في مسرحية (الأقوال) بالقضايا العمالية، ف(الملهى) هو المكان المناسب لنجوم العمال لمناقشة قضايا تهمهم، كما يظهر في قول (القصة): "جمعت في القهارى ناقشت..." 

---

(167) - عبد القدار علوي: مسرحية الأقوال، ص: 35.
(168) - عبد القدار علوي: مسرحية الأقوال، ص: 98.
(169) - المصدر نفسه، ص: 100.
(170) - عبد القدار علوي: مسرحية الأقوال، ص: 45.
مع العمال (171)، جاء المكان هنا على صبيحة الجمع، و لعل هذا يدل على أن الشخصية البقاء لم تكفي مقتفي واحد فقط لمعالجة قضية معنية بل كانت تنتقل من مقتفي إلى آخر لتم استعراض
مع العمال مختلف القضايا النقابية.
و سجلت الثلاثية حضور أماكن ترتبط بالجانب المدني والتسويوي مثل: (المستشفى)
و (المدرسة)، فهذان المكانان ورد ذكرهما في مسرحية (القوال) للكشف عن مرحلة مهمة من مراحل التعليم التي مر عليها (برهوم الحجول)، فقرأ قول (القوال): "قرى في الجماع... مدرسة القرية (172)، (المستشفى) المعرض عنه بـ (المستشفى) هو مؤشر عن المعقد الذي تدين به الشخصيات المسرحية، ومن ثمة يعكس التص طبيعة المعقد الذي تدين به بيئة المولف، أما (مدرسة القرية) فهي مركز إشاع بالنسبة لسكان القرية ومكان للعلم والمعرفة.
و في مقابل (القرية) تجد (المدينة) بوصفها تجمع سكانية تحضرها أسهمت مع غيرها من الأماكن الأخرى في بناء المكان المسرحي، و عند تتنوعها لـ (المدينة) في نصوص الثلاثية وجدنا أنها وردت بلغتها، كما في قول (القوال): "يتراكم المدينة بالزُرعة قادم لداره (173)، جاء ذكر (المدينة) في خضم تبع (القوال) لحركة الشخصية البقاء فامتزج فضاء (المدينة) بفضاء (المؤل) ليشكلنا معا مشهد انتقال الشخصية، مع ما يحمله هذا الانتقال من مشاعر عاطفية
يخت가는 المكان كونه من أبرز الوسائل للتعبير عن هذه الأحاسيس (174).
وفي مشاهد أخرى خص المولف بعض المدن الجزائرية الموجودة بالغرب الجزائري بالذكر دون المدن الأخرى، ربما هذا راجع إلى طبيعة البيئة التي تتمي إليها المولف، ومن هذه المدن تجد مدينة (وهران) التي ورد ذكرها لتحديد وجهة القطار، كما جاء على لسان (مراجع القطار): "خفي روحك وهران راه قرية (175)، وكذلك مدينة (سيدي بلعباس) و (سيدي بومدين) لتحديد النشاط النقابي لشخصية (أبوب الأصفرم)، فقرأ قول (القوال): "كان أبوب الأصفرم أب برهوم الحجول في هكذا الوقت عاملي فلحي خدام عند السعائر وكنا رائد

(171) - عبد القادر عولمة: مسرحية الأقفال، ص: 76.
(172) - عبد القادر عولمة: مسرحية البلاسم، ص: 160.
(173) - عبد القادر عولمة: مسرحية الأحرار، ص: 80.
(174) - بـ "عباس قادة: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر-دراسة في إشكالية النقل العملي للمكان-، منشورات إنشاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، دار (د.كوين)،، ص: 237.
(175) - عبد القادر عولمة: مسرحية الأقفال، ص: 68.
القسم الثالث

الحراك التقليدي مهيج مشهور عند عمال الفلاحة و الحماسين ينثهر من سيدي بلعباس
لسيدي بومدين(176)، ربما يكون الهدف من ذلك مدن بعينها في سياق المشاهد هو تعريف
المتلقين بها، ومن ثم يغدو التص المسرحي أحد الوثائق الجغرافية التي تعتمد عليها لعرفة بيئة
النساء والجمهور الذي كان يكتب له المؤلف.

وهل هناك أماكن أخرى تمتلك حلاً تتميزا لدى المتلقين منها (الدولة) بوصفها كياناً معنوياً
تحمل دلالات كبيرة منها؛ الملكية العامة التابعة للدولة، كما يظهر في قول (الحبيب
الروحي): "ملك الدولة"(177)، ويربط هذا المكان بالفكرة الرئيسية الذي ابتين عليها المشهد،
ومن ثم فهم فهم يمنح التص وجوداً منتجً(178); فملكية الدولة أحد الدعائم التي يحملها المشروع
الاجتماعي للمؤلف وأساس من الأسس التي تقوم عليها الاشتراكية.

واعتناق التص بمجموعة من الأماكن المتوفحة تتعلق بإسماء البلدان والفلات، مثل
(الجزائر) و (فرنسا). و يتبدي لنا هذا في حديث (الجيلالي) عن ثروة صاحب العمل، فقرأ
قول (الجيلالي): "المعمل مولاه جزائري كاسب ماكاسب في الجزائر و فرنسا"(179)، وكذلك
ذكر البلد الأسويسي (السعودية) عند حديث (الفونال) عن (الحبيب الروحي). يقول في ذلك
"رافذ معاها مراحه من الأسوار"(180)، أو قد يرد البلد في مقام الاستهلاك كذكر (التشاذد) و هذا
ما يظهر في قول (حارس الحديقة): "انت على حساب الشوفة جاي من التشاذد"(181)، كما
وردت (الفسحة) من قبل أحد أعضاء المجلس البلدي عندما طرح موضوع حديقة الحيوانات،
يقول في ذلك: "نحيب لكم قيل من الحديقة"(182)، ومن الفلات من بحر (أوروبا) التي دُكرت في
مسرحية (الأخوار) على لسان (حارس الحديقة) عندما تحدث عن طعوم حيوانات الحديقة الذي
يأتي من أوروبا، فتقرأ قوله: "من أوروبا"(183)، فهذه الأماكن وغيرها تُؤدي دلالات

(176) - عبد الله جاسم: مسرحية الأفقراء، ص: 157.
(177) - عبد الله جاسم: مسرحية الأخوار، ص: 88.
(178) - بدر بن صلاح القباعي: جماليات النص الأدبي - أدوات التشكيك و سيميا النعبر، دار الحوار للنشر والتوزيع،
اللبنانية، ط1، 2011، ص: 181.
(179) - عبد الله جاسم: مسرحية الأخوار، ص: 73.
(180) - عبد الله جاسم: مسرحية الأخوار، ص: 82.
(181) - المصدر نفسه، ص: 92.
(182) - المصدر نفسه، ص: 97.
(183) - المصدر نفسه، ص: 98.
القسم الثلاث

كثيرًا وعمايًا مختلفة، على الرغم من أن المتنقي في بداية الأمر قد يتساءل عن وجودها في المشاهد المسرحية غير أنه بعد التunken فيها يجد أنها جاءت لتوضيح فكرة المشهد و إضفاء مسحة جمالية على المكان (184).

ومن الأماكن كذلك نجد (الميناء) الذي ورد ذكره على لسان (الحبيب الربوحي) في قوله: "عندنا عمال من الميناء مطرودين"(185)، فطرد مسؤول (الميناء) للعمال بعد في نظر الذات الفاعلة عملًا تعسفياً يستدعي التدخل لاحتواء الوضع، ومن هنا يُمكن القول أن المكان بوصفه ملحوظًا لغوياً قد يفتح على قضايا مختلفة (186).

من خلال ما سبق نلاحظ أن الأماكن الفرعية في نصوص الثلاثاء لا تقل أهمية عن الأماكن الرئيسية من حيث دلالتها و دورها في تحرير الفعل المسرحي و التعبير عن القضايا المطروحة، وعند تباعنا لطبيعة الأماكن الواردة وجدنا بعضًا مغلق وآخر مفتوح.

(184) *** يُنظر: صباح الباري: المكان ودلالته الجمالية في شعر شيركوبه، دار نبووي للدراسات و النشر و التوزيع، دمشق، سورية، (د.م.ث)، 1431هـ - 2011م، ص: 27.


(186) *** يُنظر: فادية عفاق: دلالات المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر- دراسة في إشكالية النقلي الجمالي للمكان، ص: 279.
D - Afq el-tonqouf w heartapat at-targib

(1) Afq el-tonqouf (Horizon d’attente) bi-istaha' bima Mersasa Konstans al-alamani (L'école de Constance) (8) 'aribatboum wotique banvarya el-gharama w al-targib; fusmutch Afq el-tonqouf yekfsh omega merhim el-faim w ilastibya, w fee ameh merhal - fee nafa - yi-effect ilya el-targib, amaa heartapat el-targib fee Auq adh el-teknika hit jistumewn il-ykab bi-adh bi-elmec bi, wenshaw - yi-effect il-ima - 

an tewatqé bi didin mutalqui bi niin athera bi Alali al-elad el-alaj akab. 1 - Afq el-tonqouf bi Alali: 'u'nd Afq el-tonqouf adh Alali hit jistumewn il-melqui hit sitt bi-elmec bi bi Ather merham - nimzid ona'femp fayd el-melqui fee ather il-wotique, fee Walaw bi il-melqui hit sitt bi-elmec bi hit sitt bi didin mutalqui bi. 1 - Mefoom Afq el-tonqouf: 'u'nd Afq el-tonqouf (2) 'ilala mewa bi akab bi didin mutalqui bi miski el-gharama bi-elmec bi bi didin mutalqui bi bahum. Ayel el-samay bi ona'femp fayd el-gharama bi-elmec bi fee bi ateelw fee bi umem bi hit awat bi il-tonqouf hit tawatqé bi Fahme bi il-kept bi il-gharama bi-elmec bi bi Alali nee bi-elmec bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqui bi bi didin mutalqi...
سابقة قد تكون مشاهدة للأثر الذي هو بصدده في القراءة، لأن استدعاء القراءات الماضية في تجربة القراءة له آثار إيجابية في تحقيق الاستجابه.

و إذا انتقلنا إلى تعريف أفق التوقع في المسرح، نجد عبارة عن "مفهوم جماعي يلعب دورًا مؤثرًا في عملية بناء العمل الفني والأدبي و في نواعي الاستقبال التي يبقيها العمل انطلاقًا من فكرة أن المتلقى يقبل على العمل وهو يُتوقع شيئًا ما" (188)، قد أعطى هذا التعريف لأفق التوقع بعدا جمالياً، ولعل الجمالية المقصودة هنا تلك الجمالية المتعلقة بناء المعنى وكيفية تلقية، فأوقف التوقع هو الذي يوجد المتلقى إلى البحث عن مكونات النص المسرحي والدلالات الخفية التي تحتاج إلى إطار معقع مسبق، في سبيل أفكار المؤلف، ويُشير التعريف كما ذلك إلى قضية أخرى تتعلق بالجانب التأريخي الذي يحقق أفق التوقع على مستوى بناء النص المسرحي.

فأوقف التوقع عملية إبداعية لها بعد تأثيري على المتلقى.

و في ضوء هذا التصور يرى محمد عباس عبد الواحد أن المتلقى يستند في تشكيل أفقه إلى معابين أساسين هما (189):

- معيار الإدراك الجماعي لدى المتلقى.
- معيار استحضار المتلقى للخبرات الماضية التي يستن蹬ها عند قراءته للنص الأدبي.

عند استقراينة لهذين المعابين نجد أن الإدراك الجماعي يرتبط بالذوق الفني لدى المتلقى الذي يسعى إلى ربط النص الذي يسبقه بالمقومات الجمالية التي قرأها أو سمع عنها، ومن ثم البحث عن مكونات الجمالية في النص المقرئ و كذلك التركيز على الأهداف التي يصب إليها كل متلقى، كما يتوجه على المتلقى أن يستحضر عند قراءته للنص كل الخبرات الماضية ومخزونه الثقافي ومحاولة دمجه في النص المدروس، فيصبح النص منفتحاً على نصوص أخرى تتفاعل فيها بقية، فكرياً ما يلقى المتلقى نصوصًا مسرحية مشابهة قرآها أو شاهدها أو سمع عنها، ومن بين أهم المكونات التي تشكل أفق التوقع لدى المتلقى يجب المكان التاريخي والنقدي والاجتماعي، والسياسي وما لهذه العوامل من أهمية بالغة في تحديد التواصل الذي يكون بين المتلقى والنص.

---

(188) ماري الياس وحنان فقاص حسن: المعجم المسرحي، ص: 56.
القسم الثالث

شعرية التلقى

إذ استدعاء المتلقي لكل المفاهيم السابقة حول التص المقرب يتضمن إلى الأدوات المعرفية للعصر الذي تتم فيه القراءة، ومادام لكل عصر خصوصيته المعرفية فإن الأدوات تختلف تبعا لاختلاف العصر، وأول هذه الأزمات التي يُشكّلها أفق التوقيع هو زمن التلقي الغمالي الذي يشبه الزمن النفسي الداخلي الذي يقترن فيه التلقي بالدهشة فتتربث عنه حالةً من الارتباط النفسي.

في أفضل أفق التوقيع يمكن للمتلقي فهم التصوص وتأويلها وملء فراغاتها ومن ثم المساهمة في المشاركة في إكمال النصوص المخزنة وصياغة معنى الذي يريده المتلقي، هذا فمبدأ أفق التوقيع يحقق التفاعل بين المتلقي ونصه، فالقراير عندما يعمل فكره في تفسير دلالات النص التي يطرحها المؤلف فهو بذلك يتفاعل مع البنية الاجتماعية للنص، ومن ثمة فهو يحاكيها حسب نظرية المحاكاة (Mimesis) (Hans Robert Jauss).

وقد حدث تقدّم هانس روبرت باوس (Hans Robert Jauss) في هذا الناحية يمكن القول أن مبدأ الخبرة الذي طرحه هانس روبرت باوس (Hans Robert Jauss) فيvenir المبادئ الهامة التي يستند إليها أفق التوقيع لدى المتلقي، فإذا الأخبار يحتاج إلى مجموعة من الخبرات التي تعينه على فهم العمل الأدبي واستيعاب مضمّونه، بالذات:

المبدأ الأول: خبرة الجمهور المسبقة بجانب الأديبي الذي ينتمي إليه الأثر.

المبدأ الثاني: تشكّل وتحتوى آثار سابقته في تفسير معرفتهما في الأثر الجديد.

المبدأ الثالث: التعارض بين اللغة الشعرية والعملية؛ أي التعارض بين العالم الخايمي والواقع اليومي.

في ظل هذا المنحى يمكن القول أن مبدأ الخبرة الذي طرحه هانس روبرت باوس فيvenir المبادئ الهامة التي يستند إليها أفق التوقيع لدى المتلقي، فهذا الأخبار يحتاج إلى مجموعة من الخبرات التي تعينه على فهم العمل الأدبي واستيعاب مضمّونه،
و يتشكّل عامل الخبرة من مجموعة من القراءات المتعاقبة لأجيال القراء بما يشكل عندهم خلية معرفية تسمح لهم بمراعاة القيمة الجمالية للعمل الأدبي.

إذا استدعّاء المتلقي للمثيرات و التجارب المعرفية السابقة في تلقي التص المسرحي لا يلغي تجربته الخاصة التي يستعين بها في إدراك و فهم هذه الأحداث (194)، و تحدى الإشارة إلى أن هذه الخبرة التي يكتسبها المتلقي يجب أن تتعلق بالجنس الأدبي المدروس، فالمسرحية - في نظرنا - تختلف عن الأجناس الفنية الأخرى كالرواية أو القصة، هذا بات لرآئا على المتلقي أن يلم بالجنس الأدبي المدروس.

أما المبدأ الثاني الذي أشار إليه هانس روبرت باوس (Hans Robert Jauss) له صلة بثيقة بشكل و مضمون الآثار السابقة التي يتلقاها المتلقي، هذه قد يجدها في التص الذي هو بصدد دراسته، و من ثم يجمع أفق التوقع بين التصوص السابقة و اللاحقة من خلال شكل ومضمون التص.

و المبدأ الثالث ينشأ من ذلك التعارض الموجود بين اللغة الشعرية و اللغة البولمية، أي بين العالم التهجيلي الذي تحكمه قواعد و قوانين موضوعة مسبقا و بين هذا العالم الذي يعيشه المتلقي؛ هذا يجب على المتلقي أن يكون واعيا بتأثري الكتابة (195).

كما طرح هانس روبرت باوس (Hans Robert Jauss) مصطلحا آخر يرتبط بأفق التوقع وهو إعادة تشكيل الأفق الذي يعني "تلك الاستعدادات المسبقة التي يكون عليها الجمهور أثناء إقامة المتلقي أثر أدي جديد" (196)، وربما تشير لفظ الاستعدادات إلى تلك الخبرة الذهبية التي اكتسبها المتلقي من جراء القراءات السابقة و التي تشكل وضعية استقبالية للأثر الجديد.

(193) - يُرجى طباعة معرف: جدلية التاريخ و التص، الفارغ عند نقاد مدرسة كونستانتس الألمانية، مجلة كلية الآداب و اللغات، جامعة محمد حبشي، بسكرة، лет. 12، ظهري 2013م، ص: 727.
(194) - يُرجى طباعة معرف: فلسفة التأويل - الأصول-ابتدائيين/الأهداف، ترجمة: محمد شويقي الدين، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، مشاريع الاختلاف، الجوانب - المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1427هـ-2006م، ص: 18.
(195) - يُرجى طباعة معرف: ماهي الدراسات السردية و إشكالية التلفي-روايات غسان كنفان، تناولها، عام الكتب، الحديث، أربد، الأردن، ط. 2009م، ص: 47.
(196) - هانس روبرت باوس: نحو جمالية للتلقي -تاريخ الأدب نقدًا للنظرية الأدبية، ترجمة: محمد مساعدي، ص: 4.
من خلال قراءتنا لمصطلح إعادة تشكيك الأفق عند هانس روبرت باوس (Robert Jauss)

• المعايير المعهودة أو الشعرية المميزة للجنس الذي ينتمي إليه النص الأدبي.

• العلاقات الضمنية التي تصله بأثر معروف تندفع في سياقه التاريخي.

• التعارض بين الخيال والحقيقة، بين الوظيفة الشعرية والوظيفة العملية للغة.

في ضوء ما سبق لاحظنا بأن هذه العناصر الثلاثة تُخرج في المعايير المتبعة في كل جنس أدبي،

وأما أن لكل جنس أدبي معاييره التي تميزه عن الأجناس الأخرى، فعلى المثقفي أن يتبع كل معيار على حدة ثم يحاول أن يتبع تشكيك أفقه من جديد، أما العنصر الثاني فيتعلق بالمعرفة التاريخية التي يجب على المثقفي أن يكون ملما بها. وهو يقصد إعادة تشكيك أفقه لأنه يمكن لأحداث التاريخ أن تحول تتضيح صورًا تتعارض ببعض المجموعات في علاقاتها المتبادلة.

أما العنصر الثالث يتبدي في التعارض الذي قد يكون بين الخيال والواقع في لغة الكاتب، أي بين الوظيفة الجمالية والوظيفة الإخبارية.

إنّ إعادة تشكيك الأفق يقع عندما لا يستجب النص لتوقع المثقفي، مما يدفعه إلى بناء أفق جديد يتلاهم مع رؤية المثقفي للعمل في حد ذاته والتي قد تختلف جزئيا أو كليا، كما تحدث هانس روبرت باوس (Hans Robert Jauss) بين أفق التوقع السائد والأثر الأدبي الجديد، يقول في ذلك: إنّ القدرة على إعادة تشكيك أفق توقع أثر أدبي ما وفق ما تقدم، معناها أيضًا القدرة على تحديد الخصائص الفنية للآخر الأدبي حسب نوعية الوقوع ودرجة تأثره على جمهوره بعيده. وإذا أطلقنا مفهومه "الانزياح" الجمالي على المسافة الفاصلة بين أفق التوقع السائد والأثر الأدبي الجديد الذي يمكن للثقفي أن يؤدي إلى "النغي في الأفق" (1999)، يُحيلنا مصطلح (الانزياح) الناجم عن تعديل أفق التوقع، ومهن تتشكل المسافة الجمالية التي هي حذ فاصل بين الأفق السائد لدى جمهور المثقفي والأثر المدروس.


198 - بـ "نظرية نظرية عصفور: السمراء المتحورة- دراسة في نقد النثر الحديث"، ص:166.

كما تحدث هانس روبرت باوس (Hans Robert Jauss) عن تقنية السؤال والجواب (Hans Robert Jauss (200)) ودورها في إعادة تشكيل أفقي التوقع، يقول في ذلك: "إن إعادة تشكيل أفقي التوقع بالصورية التي كان عليها قدما أثناء إبداع الأثر الأدبي ونضجه، يمكن أيضاً من طرح أسئلة أجاب عنها الأثر في الماضي، ومن ثم اكتشاف الكيفية التي أمكن ليقراة ذلك العصر أن ينظر بها" (200)، فلكي يعيد المتلقي تشكيل أفقي توقعه عليه طرح مجموعة من الأسئلة تتعلق بالأثر الذي هو بصدده قراءته وبحث عن إجابات متناغمة يكون الذين سبقوه قد أجابوا عنها أو عن بعضها، ومن خلال الإجابات المتفرقة تكون المتلقي معرفة على طبيعة التلقين.

تتحدث هانز جورج غادامس (Hans Georg Gadamer) في كتابه (الحقيقة والمثلج) عن دور الأسئلة في بناء الفهم عند المتلقي، يقول في ذلك: "إذا الشخص الذي يريد أن يفهم عليه أن يسأل ما يقع وراء ما يحدث، عليه أن يفهمه كإجابة على سؤال. فإذا ذهبنا إلى ما وراء ما يحدث، فنحن نحن ننظر أسلة تذهب إلى ما وراء ما يحدث، ونحن نفهم معنى التص من خلال اكتساب أفقي السؤال والجواب؛ أفقي يتضمن ضرورة إجابات أخرى ممكنة. وعليه فإن معنى جملة ذو صلة بالسؤال التي كانت هي إجابة عنه" (201)، في ضوء هذا التص يمكن القول بأن منظومة الفهم تأتي عن طريق تقنية الأسئلة والأجوبة التي يطرحها المتلقي على التص، ويجادع أن يجد لها إجابة مميزة تطابقًا من السياق الذي ترد فيه، وتذهب هذه التقنية إلى أبعد من ذلك، حيث تكسب المتلقي أفقي السؤال الذي يتمكّنه من معرفة طبيعة الأسئلة الممكنة وأبرز الإجابات المتفرقة.

من هنا يمكن القول إن هانس روبرت باوس (Hans Robert Jauss (200) حاول أن يجمع المتلقي وتاريخ الأدب من خلال فكرة أفقي التوقع التي تحقق دلالة جمالية تعمل بعملية مقارنة يقوم بها القارئ بين العمل المدروس والأعمال الأدبية الأخرى التي قد تتقاطع فيما بينها انطلاقاً من خصائص التأثير الذي يحدثه العمل بالنسبة للمتلقين، ويكسب القارئ من خلال قراءته لتاريخ الأدب الحديثة التي تجعل أفقي توقعه يقترب إلى حد كبير من الفهم الجيد للعمل الأدبي باستحضار السياق الذي قبل فيه.

---

(200) - هانس روبرت باوس: نحو جمالية التلقين - تاريخ الأدب عند نظرة الأدب، ترجمة: محمد مساعد، ص: 75.
و يأخذ أفق التوقع عددا من المسارات حصرها إدريس بلملح في ثلاثة مسارات، وهي:

- المسار الأول: زمن الثقافي الجمالي المقرن بالدهشة الفنية التي يحسها كل قارئ يطغى على الأثر اطلاعا مبدئيا، فيختصر لوقته و يتفاعل معه في معركة العمل الإدراكي.

- المسار الثاني: زمن التأويل الاستعادي الذي يتحقق بترير الدهشة و فقر قراءة استعادية للأثر يطمح الملتقي عن طريقها إلى بناء فهم وتأويل يعكس عمرا تفاعلا لا بد من أن يكشف عن الأفعال الكامنة في النص.

- المسار الثالث: زمن التلقي التاريخي، ويتم عن طريق تأويل النص اعتمادا على المعاناة التي أبداهها القراء السابقون من خلال تفاعلات الإيجابي مع الأثر، ويدخل ضمن هذا الزمن كل تأويل جديد يجيب عن الأسئلة التي قد تظل مبهمة، بناء فهم أن النص الفني يتضمن فعالية لم يستوعب القراء السابقون لمعناها وما كفوفهم عند ردود أفعالهم المختلفة.

عند استقراءنا لهاته المسارات تلاحظ أن المسار الأول المتعلق بزمن الثقافي الجمالي مقرن بالدهشة التي يُحدثها الأثر الأدبي على الملتقي مما يجعله يتفاعل مع المؤلف من خلال النص، أما المسار الثاني فرتبط زمن التأويل الاستعادي الذي يعود إلى ترير الدهشة التي أحدثها العمل الأدبي عن طريق إعادة قراءته من جديد بهدف بناء فهم مع الاحتفاظ بتواصل التفاعلات الذي يُحدثه الفعل التأويلي للملتقي، في حين أن المسار الثالث يرتبط زمن التلقي التاريخي الذي يستحضر تاريخ القراءات السابقة والتي يُمكن أن تكون مكلفة للقراءة المعاصرة.

كما يجب ملاحظة ثلاث حالات من ردود الفعل عند الملتقيين، وهي:

- الحالة الأولى: الآن تكون الكتابة وفق معيار جمالي واحد معروف لدى القارئ يجد فيه تأكيدها لألفة النظرة، وفي هذه الحالة يتم استعادة و تكرار معايرة جمالية مرونة تكرس نوعا من التقاليد الفنية، و تحافظ على إرثه الجمالي انطلاقا ما اكتسبه الجنس الأدبي في مساره.

---


القسم الثالث

الشعرية التلقائي

الدائمي، وهنا تكون إزاء تلقى أدي بصاحبه شعور بالرضا والارتياح سببه المتعة الجمالية التي أصبحت قرينة بنصوص ترتبط بأفق له تقاليد جمالية موروثة.

- الحالة الثانية: في هذه الحالة يتم التصادم بين عمل أدي جديد وبين أفق انتظار متفاوت ومألوف، وهذا ما يجعل بعض الأعمال الجديدة في شكلها الأول تظل لفترة زمنية غير متقبلة؛ لأنها تفتقر إلى الجمهور، وهذا نظرا لما تميزه الكتاب من جهة في أسلوبه وموضوعاته أو تغير في وظيفته أو تعديل في جنسها، فيبدو عليها أثر الغرابة أول مرة مما يؤدي إلى تغيير أفق المتعلق.

- الحالة الثالثة: تخلف المقاييس الجديدة التي أفرزها الحالة الثانية من تأسيس أفق الانتظار له رصيد في ترتيب علاقة جدلية بأسئلة واهتمامات عصره.

- يمكن تحديد أفق التوقع عند كل قارئ من خلال ما يلي:
  - تمييز المتعلق ووضعه في حوار الأدي الذي هو بصدقة قراءته مما يجعله يستعد ذهنًا ومعرفياً.
  - مراجعة التحرير المعرفية التي يملكها المتعلق ودجها مع النص الأدبي.
  - إيجاد الفارق المعرفي بين قراءة المتعلق والقراءات الأخرى بما فيها قراءة المؤلف في حد ذاته.

كما طرح هانس روبرت ياوس (Hans Robert Jauss) مصطلح اندماج الأفق (Distance) لوصف العلاقة القائمة بين أفق التوقع السابق/القراءات الماضية وأفق التوقع اللاحق/القراءات المعاصرة، ومن هنا يشكل المتعلق تجاوه في ضوء هذه العلاقة مع تطعيم جمالية الإنتاج والتصوير التقليديتين بعدد آخر ملازم لطبيعة الأدب بوصفه ظاهرة جمالية واجتماعية. (204)

ومع بين المصطلحات التي جاءت بها نظرية التلقائي بعد المسافة الجمالية (Esthétique) التي عرفها مراد حسن فطوم بقوله: "مقدار الاختلاف الكائن بين أفق الانتظار القارئ وما يقوله النص، ومن خلال ردود أفعال القراء يمكن لنا معرفة مقدار هذه المسافة الجمالية" (205) فالمسافة الجمالية هي بعد قائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق توقعه.
و يمكن الحصول على هذه المسافة باستقراء ردود أفعال القراء على الأثر، و تلكل الأحكام النقدية التي يطلقها على التصوص، هذا فالمسافة الجمالية تتعلق بأفق التوقع وما يتولد عنه من تغييرات و اندماجات.(206)

(207) Wayne Booth

و يرى وайн بوث أن المسافة الجمالية مصطلح يستخدم عندما لا تناسب تجربة القارئ مع التجربة التي تتطلبها معايير الكتاب، فكثيرا ما تعرض تجربة الملتئم مع تجربة المؤلف مما يؤثر سلبا على التجاوبي عند الملتئمين، وخاصة عندما لا تستجيب كتابة المبدع لتطلعات الملتئم، وهذا ما يدفع - في نظريتنا- كثيرا من الملتئمين إلى القيام بردود أفعال مختلفة تجاه العمل المقرر مثل: استنكار العمل ورفضه، أو الاعتراف بنجاحه و الإعجاب به، أو فهمه على نحو تدريجي و متاخر، وعلى مستوى هذه الردود المحتملة تقاد درجة أهمية العمل وقيمةه الجمالية.(208)

و تأخذ دراسة الملتئمين طرقاً شيق نوجزها في مايلي (209):

الطريقة الأولى: دراسة الملتئمين المفترضين للنص و في أغلب الأحيان يكونون معينين بوضوح في المقدمات أو في التمهيد للقارئ أو في تعيين نوع النص أو في إشارات على غلاف الكتاب.

الطريقة الثانية: دراسة الملتئمين المحتملين، ويستند ذلك إلى طبيعة الحياة الثقافية في العصر الذي يُنتج فيه النص.

الطريقة الثالثة: دراسة الملتئمين الفعليين و يتعلق الأمر هنا بسوسوكولوجيا القراءة و المشهد التمثيلي.

(206) - سُمُّظر: حسن بيراري: سؤال النصي - النصي الجمالي للمعلقات- دار الأمان، الرباب، المغرب- منشورات الاحتلال، الجزائر- منشورات ضيف، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص1: 43.

(207) - سُمُظر وان: سو بوت: المسافة ووجهة النظر، ضمن كتاب شعرية المسرد، روان بارت، ولهفانغ كايسر، و.ك. بوت، فيليب هامون، ترجمة محمد حمود، منشورات الهيئة العامة للثقافة، وزارة الثقافة، دمشق، (د.م.ط)، 2010، ص1: 82.

(208) - سُمُظر: سعيد عمري: الرواية من منظور نظرية النصي، مع موضوع تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لحبيب محمود، منشورات مشروع البحث النصي ونظرية الدرجة، عمان، المغرب، ط1، 2009، ص1: 34.

(209) - سُمُظر: نور آرون و آلان فيالا: سوسوكولوجيا الأدب، ترجمة محمد علي مغلي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص1: 79-80.
و إذا انتقلنا إلى المسرح يُجد أن (المعجم المسرحي) لباتريس باني (Pavis patrice) قدّم مفهوماً شاملاً لتأفاق التوقع يتعلق بمجموعة من العناصر التي تندرج مع بعضها البعض مشكلة الفضاء المعرفي الذي ينطلق منه المتقلي في تحديد أفقه، وتعلق بما يلي (210):

- العنوان.
- خصائص الجمهور الاجتماعية والثقافية.
- الشخصية المسرحية.

يربط أفق التوقع بالعنوان؛ لأن العنوان واجهة العمل المسرحي، فكثيراً ما يتعرف المتلقى على مضمون النص عن طريق العنوان، و هنا يتشكل أفق التوقع لدى المتلقى قبل وبعد قراءة النص المسرحي.

و يُشير أفق التوقع إلى الخصائص الاجتماعية والثقافية للمجتمع، فأفق التوقع يبحث عن ردود أفعال المتلقين بوصفهم عناصر فاعلة داخل منظومة اجتماعية معينة متخصصة بخصوص معينة تختلف تماماً عن المنظومات الاجتماعية الأخرى، وهذا قد يحدث التشابه بين ردود الأفعال حول الأثر الذي نص دراسته.

و في المسرح تكتسي الروافد الثقافية أهمية للغاية بوصفها إطاراً معرفاً يضم مجموعة من المدركات التي اكتسبها المتلقى ضمن حقول معرفية مُعدة مسبقاً يوظفها المتلقى في تعاطيه مع النصوص المسرحية، و بطبيعة الحال فإن هذه الروافد تختلف من متلقٍ إلى آخر ومن عصر إلى آخر مادام لكل عصر بيئة خاصة و قراءة الذين يتبادلون حيّاً ما بينهم، أو قد يُحقق العمل استجابة بدائية، وبخصوصية في تلك النصوص التي قد تتبع تقنيات غير مألوفة تتجاوز هذا الأفق كما هي الحال في بعض النصوص التي ليس لها جمهور معين لحُظة صدورها، ولكنها تنتظر زمناً قد يطول وقد يقتصر يختار فيها المتلقى لعدة تغييرات إلى أن يصل إلى مستوى يمكنه من التفاعل معها (211) بينما في المسرح يأخذ أفق التوقع اتجاهين؛ أحدهما درامي يُظهر في توقع تسلسل أحداث المسرحيّة وشكل الصراع والنهج، وآخر التشويق (Suspense) يُبين انطلاقاً من هذا التوقع، و ينحى جماليّاً يبتعد في توقع أسلوب وشكل العرض المسرحي ببعديه الحزلي

(210) بُستُرَّت: باتريس باني: معجم المسرح ترجمة: ميشال ف. حَظاَّر، ص: 94.
القسم الثالث

الIALOGISME

(212) - يُنظِرُ ماري الياس وحنان فضّاب حسن: السمع المسرحي، ص:56.
القسم الثالث

- النوع الثاني: رصد أفق التوقع داخل نصوص الثلاثية، والبحث عن المقاطع المسرحية التي تضم أفق التوقع متعلقة بالشخصيات المسرحية، من الأمثلة على ذلك ما ورد في مسرحية (الأقوال) في مشهد (عثمان وابن مسعود) أن يستحضر الملحق أفق للكشف عن احتمالات وفاة (داود)، فنقرأ مثلا قول (عثمان): "توفر جدك داود... وحود قالوا صكة البغل وحود قالوا صرعاته النسيم طاح البغل يجري هامل واحترح وراهم... عفّسه البغل واحترح زاد كمل عليه" (214). المقطع المسرحي يفتح أفق التوقع لدى الملحق من خلال الافتراءات التي قدمها الآب عن وفاة أبيه المحبوب على أساس افتراضي يُجسمه فعل الإخبارじゃين في قوله: (وحود قالوا)، ولهذا المقطع هو استراتيجية من قبل المؤلف، مهدٌ جعل الملحق يستخدم أفق التوقع للوقوف عند الأسباب الحقيقية التي أدت إلى وفاة (داود).

و في مقطع مسرحي آخر من مسرحية (الأجواد) مشهد (الجرب المروحي) يستعرض النص مجموعة من ردود أفعال موظفي البلدية من الاعتناء الذي يرفعه (الجرب المروحي) بخصوص قضية حديقة الحيوانات، فنقرأ قول (القوال): "قصص الكتباء و تكمال بعض من الآداريين في البلدية. الأول قاله: الله غالب و معتندي طاقة و معتندي ما ندير للهوائي الثالث عشر قاله: أم... شوف... يايه" (215). فكان الإجابات عبارة عن أغلب الاحتمالات التي قد يُقدمها الملحق وتتمثل خلاصة الإجابات التي قد يطرحها أي موظف، و التي قد تكون عبارة عن مجموعة من التوقعات يُنجحها الملحق لحظة تليهي خبر ذهاب (الجرب المروحي) إلى البلدية لمساعدة حيوانات الحديقة.

و قد تُ QUICKEN الشخصيات المسرحية في تقديم أفق التوقع كما هي الحال في مسرحية (النعام) في مشهد (برهوم الحجول) أين أُخفقت شخصية (الشرفاء) في الكشف عن سبب حوف (زوجها) (برهوم الحجول)، فنقرأ مثلا قولوا: "على حساب الشوفاء راك قاتل شي حد وهروان" (216). فمصادر حوف (برهوم) لا يتعلق بحادثة القتل كما تظن (الشرفاء) بل بإسباب أخرى لها صلة بالمصنع الذي يعمل فيه، فهذا الاختفاق قد يكون له صلة بالملحق، فرؤية مشهد

(214) - عند الفنادق على: مسرحية الأقوال: ص: 41.
(216) - عند الفنادق على: مسرحية البلدية: ص: 164.
 الخوف على الشخصية يثير المقتني إلى تقديم مجموعة من الاقتراحات براعي فيها ملابسات المشهد.

انطلاقاً من الأمثلة السابقة نصل إلى أن أفق التوقيع في الثلاثي يتعلق بالأفعال المسرحية التي تنجزها الشخصيات وتبين موقفها من أحداث تحمل العديد من الدلالات تجعل المقتني يتفاعل معها و يبدأ موقفه منها مع استدعاء مخزونه التقائي المشكل من قراءات سابقة واحتفاظ تجاهه يتعاطى مع المواقف المختلفة باقتراح أفق توقع ينعاشي مع سياق المشهد، و يتوافق مع رؤية المؤلف.

2-خطاب التغريب في الثلاثي: يعد التغريب تقنية من التقنيات (Distanciation) يستخدمها المؤلف في نصه المسرحي من خلال التعديل في الوظائف أو اقتراح أفعال مسرحية تقوم بها الذوات الفعلية للغة انتباه المقتني وجعله ينجز عمليات ذهنية يُعيد فيها المشاهد الغربية إلى مألوفة وبحث عن قصيدة المؤلف ومن ثم يتحقق التفاعل بينه وبين نصه، وقبل أن نستعرض هذه التقنية في النماذج المختارة ارتأينا أن نقدم مفهوما للفترات.

1-مفهوم التغريب: غرّف (المعجم المسرحي) التغريب بأنه "تعديل إدراك الشيء المألوف من خلال إبراز الشاذ فيه (...). تقنية تقوم على إبعاد الواقع المصوّر بحيث يبتذّى الموضوع من خلال منظور جديد يظهر ما كان خفيًا أو يُغفل النظر إلى ما صار مألوفًا فيه لكثرة الاستعمال".(217) فقد هذا التعريف مفهومين لمصلحة ( التغريب) يتعلق المفهوم الأول بإيجاز إدراكي يعمل على تعديل المُعطيات المألوفة و إبراز الشاذ منها، و من ثمّ فهذه الأشكال المفترضة من قبل المؤلف على المقتني تتعدد عن الألفة والمعتار عليه؛ لأن الكاتب لا يحاجي الواقع بل يبرز عنه كلّ ظاهرة الألفة، أما المفهوم الثاني فهو عن التغريب تقنية يستخدمها الكاتب المسرحي تسعى إلى إبعاد المدركات الواقعية و حلحلة أخرى جمازية بهدف جعل المقتني إلى البحث عن المعاني الخفية التي يريدها المؤلف.

بينما يجد جيرالد برنس (Gerald Prince) يُعرفه بأنه: "جعل المألوف غريبًا عن طريق إعاقة الطريقة المألوفة التقليدية للإدراك".(218)، فالغريب عبارة

---

(217) ماري الياس و حنان فضّاط حسن: المعجم المسرحي، ص: 139.
(218) جيرالد برنس: المصطلح السردي، المعجم المصطلحات، ترجمة: عادل خزندار، ص: 56.
عن تقنية تحوّل المدركات المألوفة إلى غريبة من خلال إعاقة البيئ المألوفة وجعلها غريبة،
و هنا يحدث خلل في البناء الإدراكي للمتلقي، ولأسما يمكننا عندما يتجاوز المنظومة الإدراکية
التي تغدو مكثكة مُمكّنة، ولعل الهدف من ذلك هو:
- لفت انتباه المتلقي إلى تلك المعاني الحرفية التي تتحمل دلالات معينة.
- تحقيق المعنى الفني الذي أشار إليها مارك جيمينز (Marc Jimenez).

التجربة الجمالية للمتلقي (219) ؛ هذه المعنى التي لا تتحقق إلا من خلال تذوق المتلقي لهذه المعاني
الحرفية.

والتغريب عند أدمير كوريه هو : "تصدير واع وحلا للغة ومعانيها. والتصدير يعني
استثمار اللغة جماليا لإحداث مؤثرات خاصة تتصدر وعي المتلقي" (220) ؛ فالكاتب قد يستشعر
اللغة مصدر إحداث التغريب في النص الموجه إلى المتبقي، ومن هنا يمنح التغريب للمتلقي
رؤية جيدة في استخراج المعاني المأخوذة من خبرته، مما يجعله يفعل مع النص انتفاعا إيجابيا.

وإذا انتقلنا إلى تقنية التغريب في المسرح يجدها تعد من أبرز الوسائل التي يستخدمها
الكاتب لضمان نجاح العمل المسرحي سواء على مستوى النص أو على مستوى العرض، وفي
هذا يقول عبد الرحمن بن إبراهيم : "لقد أدرك المسرحيون العرب والحداثيون أن نجاح العرض
المسرحي مرز في مدى قوة تأثيره وصغره أداة فعال هذا التأثير إلى ما بعد العرض، ولم يكن
أمامهم إلا تحويل المألوف إلى شيء غريب؛ على أساس أن الغريبة مثيرة للغضب والتساؤل
(221) إن التغريب هذا المعنى أداة للتذوق السياسي، و التذوق الاجتماعي والإيديولوجي.

يكشف هذا النص عن الجمال الذي يُقدمه التغريب للمسرح من خلال عنصر الإثارة
الذي يجدها في المتلقي، فالغريب يحول المعاني المألوفة إلى عناصر غير مألوفة مما يجعل الملتقي
يتفاعل معها و يبحث عن مقاومات المؤلف، وهو من الأساليب التي يعتمد عليها الكاتب لتمزيق
رسائله المختلفة (السياسية، الاجتماعية، والإيديولوجية)، وبخاصة في المجتمعات التي تشرط
على الكاتب عدم اقتحام مجالات معينة ومعالجة بعض القضايا الحساسة في المجتمع بدعوى أنها

---
(219) - بسم الله الرحمن الرحيم: الجمالية المعاصرة-الإبداعات والرهانات-، ترجمة: كمال بوميرو، منتشرات الانتفاضة، بيروت، لبنان.
(220) - منشورات دار الإسكندر، الرباط، المغرب-، منتشرات الإتحاد، الجزائر، ط1، 2012م ص: 114-115.
(221) - عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص: 204-205.
ترجع ليسياًة العنف وتُشيع الفوضى الناتجة عن نضج الفكر، هذا الأمر الذي يجعل المسرحيين يلجؤون إلى هذه التقنية كأسلوب من الأساليب الغير مباشرة. وتجدر الإشارة هنا إلى أن التغريب قد يُعيد حركة التلفيقي في بعض النصوص المسرحية، وخاصة النصوص الغامضة التي تحمل أفكارًا فلسفية يصعب استيعابها أو تعلم بعض المفاهيم المطلقة؛ لأنها تفرض على المتلقي نوعًا من الحصار لا يستطيع النفاد منه إلى الأحداث المسرحية وانخفاض الستار الدرامي. (222)

ويستند التغريب طرقًا شبه في المسرح كيلوجو الكاتب إلى تكرار الأحداث المسرحية وتغريب اللَّغة كأنّ تُقدم الشخصيات نفسها بصيغة المتكلم أو الغائب متقلبة من الزمن الحاضر إلى الماضي أو العكس، أو الحديث عن موضوع مهم وحاد بلغة محلية بسيطة، أو وحيدة لأغراض الكتابة المسرحية كالمخرج بين الشعر والشعر والأنغام الشعبية التي ترددها الشخصيات، (223) أو قد يحدث التغريب في البنية الزمانية والمكانية أو في أسماء الكتبة على مستوى النص المسرحي، أما على مستوى العرض فقد يتعدى التغريب عناصر الديكور المسرحي التي قد لا تناسب مع طبيعة الموضوع أو قد يحدث التغريب على مستوى حركات المثل (لغة الجسد) ومتكيّفة هذه الحركات من دلالات نفسية، وفي هذا الصدد يقول محمد سالم سعد الله في كتابه (أنظمة التص): "المسرح هو مملكة الجسد وساحة معرفية تقدم العمليات النفسية والجسدية والاجتماعية التي تشتهر في إقبال الرسالة الفنية للملتقي الذي يجده في حاجة الروح في البحث عن الحقيقة، ففي العرض المسرحي تكون هناك مساحة أوسع للتغريب لإبراز آليات الإرسال؛ فجسد الممثل يضمن لوحده دلالات كثيرة يمكن أن يستمرها المخرج المسرحي لتحقيق التغريب.

2-2-4: جمالية النسق التغريبي في ثلاثة عبد القادر علولة: يعد التغريب أحد العناصر التي اعتمده عليها عبد القادر علولة في نصوصه المسرحية هدف بناء منظومة تفاعلية بينه وبين

(222) - بسم الله: أحمد قاعة: السيدار المسيرة وطرق إخراجها - منذ عصر الإغريق حتى العصر الحاضر - وزارة الثقافة والفنون والتراث، الوجهة، قطر، ط: 109، 2009م، ص: 254
(223) - بسم الله: النص الخالص: المسرح والقضايا المعاصرة، ص: 70
(224) - محمد سالم سعد الله: أسماء النص - مسارات معرفية معاصرة - عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، ط: 107، 2007م، ص: 117
القسم الثالث

المنطقي و تحقيق الفرصة و اللغة الفنية متآثرًا بأسلوب الكاتب الألماني بيرتولت بريخت، (Bertolt Brecht) في الكتابة المسرحية، وفي هذا السياق يرى جيمل حمداوي في كتابه (صورة المسرح الجزائري في النقد المغربي المعاصر) أن عبد القادر علولة جمع بين ”منهجين متناقضين: النهج النسقي القائم على التقمص و المعايشة الداخلية، والمنهج البريختي الملحمي الذي يبنى على التغريب، كسر الإلهام، والإخراج المسرحي، وهذا قد يؤثر سلباً في ذهن الممثل و تصميم الفكري والإيديولوجي، فحسب له غموضاً فنياً وجمالياً نافحاً عن الجمع بين طرقيتين متناقضتين: الإبهام وعدم الإبهام في الوقت نفسه”(225)؛ إن الحكم بالتناقض الذي أصدره جيمل حمداوي حول منهج عبد القادر علولة في الكتابة المسرحية ليست بعيدة - في نظرنا- تناقضًا بالقدر الذي نرى أنه شكل من أشكال تحقيق التفاعل بين النص و منطقه؛ معايشة عبد القادر علولة لشخصية المسرحية من الناحية النفسية هي أحد الأساليب التي يعتمد عليها في نقل الشخصيات إلى المنطقي نقلاً صحيحاً مما يضمن له تأثير الشخصية على المنطقي، في حين أن التغريب هو تقنية تهدف إلى تحقيق التشويق وإحداث التفاعل بين النص و منطقه، لأن المنطقي يعود 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 بعداً جمالياً عندما يعمل على تعديل طبيعة النص، ولاسيما داخل النص المسرحي؛ فالمنطقي قد يواجه معان مختلفة تثيرها الشخصيات هدف إثارة وعيه ورغبة واقعه الاجتماعي تارة و يتناقض تارة أخرى، ومن الأمثلة التي نورددها في هذا المجال ما ورد في مسرحية (الأقوى) أين لاحظنا أزدواجة المفهوم في المؤسسة الاقتصادية في ظل النظام الاشتراكي بين رؤية المدير (سي الناصر) و معارضة (قدور السواقي)؛ فالمدير (سي الناصر) فرض - في نظرنا- مفهوماً تغريباً على المنطقي باستخدامه لملطلقات وسلوكيات تنزاج عن المشروع الذي جاءت به الاشتراكية، حيث استبدل الفرد بالجماعة، والمصلحة الخاصة بالملصقة العامة.

و قد يرتبط التغريب بالحدث المسرحي كما هي الحال في مشهد (عشيام و ابنه مصعود) عندما أبلغ الأب ابنه يرسله عن قرار التوقف عن العمل، يقول (عشيام): ”المهم يا ابنى مصعود

(225) جيمل حمداوي: صورة المسرح الجزائري في النقد المغربي المعاصر، مكتبة المنطق، الدن، ط1، 2015م، ص:5.
القسم الثالث

اليوم الصباح حيسوني من الخدمة... ازلي ما تخلك تشكيك... حيسوني ما وقع لا
زقي ولاحـن... حيسوني بالتسمية و أنا راضي (226)، يبدو لنا أن الخير الذي نقله (غشام)
لابنه خصوص توقيفه من العمل لا تستدعي منه إظهار الفرح بل الحزن لفقد منصبه في العـمـل
و من ثمة تدهور وضعته الاجتماعية.

و في مسرحية (الأجواد) يلمس المتلقي تقريبا خاصا يتعلق بحديث الحيوانات كما هي
الحالة في مشهد (الحبوب الربوحي) أين يخرج التغريب حيال المتلقي عندما يقرأ خطاب
(النمر) الموجه إلى (الحبوب الربوحي) الذي يقول فيه: "النبي الحبيب غلعة ع شاء الله لو
ساعدك الوقت وفت على سوق المدينة اشري لي من فضلك ارطل حب الملوك" (227)، إن
توظيف المؤلف لحديث الحيوانات في سياق حديثه عن وضعية الحديقة يعد - في نظريتنا - شكلا
من أشكال التغريب وحربية المألوف، ولعل الدافع من وراء ذلك هو نقل صورة عن وضعية
حيوانات الحديقة.

و في المشهد نفسه ينقل التغريب العلاقة الموجودة بين الشخصية البطلة و (الغزال)، فتقرأ
قول (الحبوب الربوحي): "أنا عندي يا بنتي يا... رمز الزين و الحرة" (228)، ففي هذا المقطع
يمرج التغريب بين الحقيقة و الخيال، و خاصة عندما يكشف المتلقي أن البيت المنادي عليها هي
(الغزال) مما يكسر المألوف لديه و القرينة هنا توظيفه لدلالة الرمزية المتمثلة في لغطيش (الزين،
الحرية)... ومن أشكال التغريب الواردة في المشهد (التغريب اللطفي) عندما توظيف اللغة في
غير محلها مما ينتج عن هذا التوظيف تغيير للمعنى، كما هي الحال في لغة (جاسوس) التي
وردت في سياق رد (الحبوب الربوحي) على قمة حارس الحديقة، يقول في ذلك: "أما جاسوس
الفقراء" (229)، اقتربت لغة (الجاسوس) الواردة في المشهد مثلها أخرى هي (المفراء) مما
يجعل العبارة باجتماع اللغتين تحمل خطابا تغريبيا موجها إلى المتلقي؛ لأنّ التحسس بوصفه
آلية تُستخدم للتعرف على ما يفعله الآخرون استخدمت في سياق غير السياق الذي يمكن أن
ترد فيه، لتغري عن موقف معين تضح ملامحه عند قراءة كل المشهد.

(226) غيّد القناتل: مسرحية الأروع، ص: 35.
(227) غيّد القناتل: مسرحية الأروع، ص: 87.
(228) المصدر نفسه، ص: 101.
(229) المصدر نفسه، ص: 92.
و من أشكال التغريب كذلك نجد (التغريب الزمني) أي أن المولف إلى تقديم معطيات زمنية خاطئة مهدد تحقيق التغريب، ومن الأمثلة على ذلك ما هو وارد في مسرحية (الأقوال) في مشهد (زينبة بنت بوزيان العباس)، فنقرأ مثلا قول (القوال): "زينبة بنت بوزيان العباس في عمرها تناعش سنين...زينبة بنت بوزيان العباس يعتزلا ما في الثانوية" (230).

نلاحظ أن التغريب يجعل معلومات تتعلق بعمر شخصية (زينوبة) والمقدر بثمانية عشرة سنة ثم ينتقل إلى الحدث عن الشخصية البطلة في الثانوية، فإذا قمنا بعملية حسابية نلاحظ أن سن الطلقام في مرحلة الثانوية يتعدي أربع عشرة سنة، وعلل الهدف من هذا التعريف هو لفت انتباه المتلقي إلى صفه الذكاء الذي يتصف بما الشخصية البطلة بغية تبرير بعض المواق幅 التي تقوم بها الشخصية.

و من أشكال التغريب نجد (التغريب الكبيرة) كما هو وارد في مسرحية (الأجواء) في مشهد (قدور)، فنقرأ قول (القوال): "باقٍ يفكر في الصغرى بنته مرحلة اللي تنساه تناضكي له عمك كالكماطحة" (231).

ففي هذا المقطع استخدم المولف تقنية التغريب في وصف العلاقة بين الأب وابنته، كما يظهر في قوله: (لي نساه تنادي له عمك كالكماطحة) وعلل الهدف من مناداة البنت لأبها بالعم تحتوي على البتة وصف مشاعر البنت تجاه الأب الغائب دائما عن المنزل بسبب ظروف العمل.

و في مسرحية (الثمان) ووجدنا تغريبا آخر يمكن أن نطلق عليه (تغريب أسماء الشخصيات) ويتعلق الأمر هنا بتغيير اسم الشخصيات مثل: شخصية (البكوش); فالبكوش التي تعني باللغة العربية القصصية الأبكر الذي لا يتكلم بيد أنه في مشهد (يهرهم الخجول) شخصية تتكلم، فنقرأ قول (البكوش): "ديري حسانة يا أخي...هذي الفاكية اللي جبتها وعزيها من فضلوك على المرض" (232)، ولعل الهدف من هذا التغريب هو جعل المتلقي يعمال فكره في البحث عن

(230) عابد القنادر: مسرحية الأقوال، ص: 56 - 57.
(231) عابد القنادر: مسرحية الأحمر، ص: 102.
(232) عابد القنادر: مسرحية الظلمات، ص: 192.
الدلاليات الحقيقية التي يجعل المؤلف يستخدم هذا النوع من الوصف مع قدرته على الاستعانة
بأسماء أخرى تُخلّف بعض هذه الشخصيات.

في ضوء الأمثلة السابقة نلاحظ أن عبد القادر علوله حاول أن يجعل من التلقائي جزءاً
يتجزأ من عملية التتدريب من خلال فرض معطيات جديدة لم يعدها من قبل بهدف حثه على
توظيف ثقته وروعته التي تعد ناجحا لقراءات سابقة ومطالعات أدبية وقيم مقربة. (233)

ما تقدم يمكن القول أن خطاب التتدريب هو خطاب حاضر في الثلاثية لسببين، يتعلق
الأول بتبيين المؤلف المنهج البريخي في الكتابة، هذا المنهج الذي يقوم على تقنية التتدريب لكر
الإيهام (ILLusion) (233) لدى المتلاقي، أما السبب الثاني فيتعلق بمبدأ التفاعل الذي يمكن أن
يحدثه في ذهن المتلاقين، يوصفه أحد التلقينات التي يرتكب عليها كتاب النصوص المرجعية، وقد
يظهر خطاب التتدريب في الثلاثية في عدة مستويات منها ما يتعلق بالحدث في حد ذاته و منها
ما يتعلق باللغة.

بناءاً على ما تقدم نستطيع القول إن شعرية التلقائي في ثلاثية عبد القادر علوله تتشكل ضمن
مجموعة من العناصر تتعلق بالبناء الفني الذي بُند في كلّ نص مسرحي و من أبرزها الشخصية
بكلّ أبعادها الثلاثة (الجسدي والنفسي والاجتماعي)، حيث وجدنا المؤلف تباين طريقتين،
الأولى تتعلق بالبيئة التي كان يستفي منها شخصياته أما الثانية فتعلق ببيئة الشخصية
و الوظيفة التي تؤديها داخل النص، والمستقر لشخصيات النصوص الثلاثة بيد أن المؤلف وقّع
إلى حد كبير في اختيار الشخصيات، حيث جعل المتلاقي يتفاعل معها على الرغم من التشابه
الذي قد نلاحظه في بعض المشاهد كتكرار الأسماء أو توظيف شخصية واحدة في كلّ التصوص

(233) يُستَنَدُّهُ كَلَّمَة إِيَهَام مَاهُرة مِنَ الْكُلْمَةِ اللَّائِيْنِ (Ludere) ILLusio مشتقة من الفعل اللائني (Ludere) معين مرح و سحر،
ثم تطور المعي مع الزمن فصارت الكلمة بذلًا على خطأ في الإدراك يؤدي إلى اعتبار الظاهرة حقيقية وواقعية. استخدم الخطاب النصي العربي
تعبيرًا وفم إيهام الأحوذين من فعل جوم الشيء أي وضعه وتحقيقه وحضوره. ويفضل استخدام كلمة إيهام بدلاً من وحده لأن لغائنا وهم
تدل على الشبيهة في حين أن Language (إيهام) تعطي فكرة أساس أو عملية، لأن إيهام في الفن والمسرح هو تأثير طبيعي وعملية مكتملة تستند
على الإعجاب بالحيفي من خلال محاكاة الواقع، ولنستعمل يُستَنَدُّهُ كَلَّمَة: ماري إلياس و حدان قصص حسن: السعوم الحسي، ص191-95.
المسرحية كما هي الحال في شخصية (القوال) التي تُعد – في نظرة- من الشخصيات التي تبقى عالقة في ذهن المتلقي بعد الإنتهاء من القراءة.

وإذا ما انتقلنا إلى البنية الزمنية تلاحظ بأنها لا تقل أهمية عن الشخصيات المسرحية؛

وخصوصاً إذا حاول المؤلف أن يختار الزمن المناسب الذي يتلاءم مع طبيعة الأحداث، وتنقسم هذه البنية إلى قسمين؛ زمن كتابة النص المسرحي و زمن الأحداث، وهنا اشتغل المؤلف على حقبة زمنية كان للنظام الاشتراكي الحظ الأوفر فيها، ويظهر هذا من خلال استخدام بعض الملفوظات المتداولة على ذلك مثل: لغة الاشتراكية كمؤشر ضمني تدل على النظام الاشتراكي الذي كان سائداً في فترة من الفترات، و تلقي الإشارة إلى أن الثلاثية سجلت حضور بعض المؤشرات الزمنية التي لها علاقة بالمادة التاريخية، فأوضحت بذلك نافذة يُطل من خلالها المتلقي على بعض الأحداث التاريخية بعضها يتعلق بتاريخ الجزائر والبعض الآخر يتناول تاريخ الثورات في بعض البلدان، والملاحظ أن هذا المؤشرات الزمنية تتنافى في بعض المشاهد التي تضم أغاني شعبية، وهنا استخدم أزمة الأفعال التي حلت في المؤشرات الزمنية مع النبيبي إلى أن كل مشهد له بيئة زمنية تختلف عن المشاهد الأخرى ربما يكون مكوناً لاختلاف يرجع إلى طبيعة المشهد والموضوع الذي يُعالجه في الفترة الزمنية التي يتحدث عنها.

أما العنصر الثالث الذي تحققه شعرية النتفلي فهو: المكان لما يكتسبه من قيمة جمالية لدى المتلقي، وعند دراستنا لتمظهرات المكان في النماذج المسرحية وجدناها يقسم إلى قسمين؛ أماكن عامة و رئيسية منها: (الشركة، المنزل، 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 مساعدية منتجة للمعنى؛ لأن الكاتب المسرحي لا يحتاج إلى مكان واحد فقط يعبر به عن فكرته بل يحتاج إلى أماكن أخرى يستعين بها للتأسس للقضية التي يدافع عنها، وهذا ما استخلصناه عند دراستنا لبعضها أين وجدنا المكان يحمل دلالات ومعان مختلفة فإن يستخدم لوصف ظاهرة اجتماعية معينة مثل: الفقر أو أزمة المسكن، و المستقرة للطريقة التي اعتمد عليها المؤلف في اختيار الأمكنا يبرز هنا أنه مرز بين الأمكنا المغلقة و المفتوحة مع تكرار بعض الأماكن في المشهد الواحد كالمرزل
القسم الثالث

الذي يستدعي من المؤلف الابتكال عليه لجغرافيته المتبقية لدى المتلقي وانفتاحه على الأماكن الأخرى.

والمتأمل للعنصر الرابع الذي يتحقق به شعرية المتلقي يوجد يمثل في أفق التوقع وخطاب التغريب، فهذان العناصران يختلطان مكانة متبقية في نظرية المتلقي لارتباطهما الوثيق بمنظومات الاستعاب والفهم، ويبعدان عملية ذهنية يستقصي في ضوئها المتلقي أثر المعنى انطلاقاً من مخزونه الثقافي والاجتماعي الذي اكتسبته من القراءات السابقة، وبعد الانهاء من فعل القراءة ينتج القارئ استجابتين؛ إحداهما إيجابية، وفيها يوافق أفق توقع القارئ رؤية المؤلف أمما الثانية فسلبية تتم عندما يشعر المتلقي بالخيبة لتعارض رؤيته مع وجهة نظر المؤلف.

لقد استمرت عبد القادر علونة - في نظرنا- اللغة لتحقيق التغريب أين تحوّل فقه اللغة المألوفة إلى لغة غريبة تبدو غامضة نوعا ما بيد أنها تحقق المتعة الفنية التي ينشدها المتلقي عند قراءته للعمل المسرحي و هذا ما لفت انتباهنا في المقاطع المسرحية، و لا لهدف من تقنية التغريب هو ترك المتلقي يتفاعل مع النص و يبحث عن قصدية المؤلف، والخطاطة الآتية توجز لنا ما جاء في هذا القسم:
القسم الثالث

الشكل رقم 40

الملقي النلقي

الاشغال الزمنية

الملقي والشخصية

الاجتماعي الجسمي

النفسي

أفق التوقع

استجابة

إيجابية سلبية

زمن التص

مؤشرات زمنية

فرصة صعبة لفظية

المكان

الأماكن العامة

الأماكن الفرعية

خطاب التغريب

الغريب النلقي

التغريب الزمني

تغريب الكلية
القسم الرابع: المتلقي و التشكيل التعبيري

أ- اللغة المسرحية.
ب- الأنسياق التعبيرية.
ج- الحوار المسرحي.
د- المتلقي بين الفعل التاويلي و المتخيل المسرحي.

"الأسلوب هو ذلك الإبراز الذي يفرض على انتباه المقارئ بعض عناصر السلسلة التعبيرية.
ميكانيكياً ريفاتي: معايير التحليل الأسلوبية،
ترجمة: هبه فهمي، ص: 21.

286
القسم الرابع: المتلقي والتشكيل التجريبي

يستعين المتلقي بالتشكيل التجريبي لفهم النص المسرحي و سير أقواله و البحث عن الدلائل الحقيقية التي يريد أن يوصلها المؤلف إلى المتلقي سواء أكان قارئًا أم مشاهداً، وهذا لا يتلقى إلا بلغة سلسة سهلة يفهمها الجميع، فالنص المسرحي ليس موجهًا لفئة دون أخرى فافترض يقارئ العادي تضمن للمبدع - في نظره - استمرار النص عبر الحقب المتزامنة هذا من جهة، ومن جهة أخرى البحث عن أكبر عدد ممكن من المتلقيين وهو مطلب يسعى إلى تحقيقه كل كاتب مسرحي يكتب نصًا مسرحيًا للقراءة أو المشاهدة، في ضوء هذه الفكرة تدور عنصر هذا القسم الذي قسمته إلى أربعة عناصر رئيسية، وهي:

أ- اللغة المسرحية.
ب- الأنساق التشرحية.
ج- التحوار المسرحي.
د- المتلقي بين الفعل التأويلي والمتحل المسرحي.

أ- اللغة المسرحية:
تحتل اللغة المسرحية (Langage théâtral) مكانة بارزة لدى المتلقي، ففصولها يمكنه فهم النص المسرحي و استيعاب مضمونه و استخراج مكوناته الجمالية و معيرة ت鲭 التفكير لدى المؤلف، فكلما كانت لغة النص المسرحي بسرعة استطاع المتلقي فهمها و إدراكها، و من ثمة يسعى إلى التواصل معها و العمل على فك رموزها.

و المستخرجة للكتب القديمة و الحديثة يبد أن اللغة تعد أحد العناصر الأساسية في العملية الإبداعية عند الفلسفة و النقد، فهي مثلا عند أرسطو وسيلة هامة تعبر بها الشخصية عن أفكارها (1)، و عند رولان بارط "جميلة من السمرارات (Roland Barthes) "، و العادات تشمل كل كاتب عصر عن العصور، ومعين ذلك أن اللغة مثل طبيعة ثم تمجملها عبر كلام الكاتب دون أن تعطيه مع ذلك أي شكل و دون أن تغذيه: إنهها مثل حلقة حقائق

القسم الرابع

المتلقي و التشكيل التعبيري

مجردة وخارجه فقط تبدأ كثافة القول الوحيدة بالترسب. إنها تشمل كل إبداع أدبي تقريباً(2)، يبدو من خلال هذا التص - أن اللغة (Langue) وسيلة إبداعية تواصلية بين الكاتب والمتلقي؛ الكاتب بوصفه مبدعًا لهذه اللغة التي تساعده على نقل أفكاره والكشف عن حلقات نفسه وتحقيق فعل التواصل الذي يتم بينه وبين المتلقي هذا الأخير الذي يشتهر أن يكون على دراية بلغة المبدع مطلعًا على أسرارها كاذباً عن جوانبها الجمالية؛ لأن مبدأ التوافق اللغوي من شروط تحقيق التفاعل داخل التص.

يبدو لنا أن اللغة في التص المسرحي تختلف عن غيرها من التصور الأدبي، فالمؤلف المسرحي يحتاج إلى لغة لإعداد الحوار وصناعة الحبكة المسرحية، كما تساعده اللغة المتلقي على فهم العمل وتفاعل معه ضمن نظام لغوي مُعين يضمن مبدأ التأثير وتأثير بينهما؛ لأنه لا يوجد نص بلا كاتب، ولا يوجد تواصل دون المتلقي (3)، هذا نرى أن العلاقة الجدليَّة البادئة بين المؤلف ومتبقيه داخل التص المسرحي هي التي تضمن استمرارية العمل عبر الأزمنة والصور المتذابرة ويجعل المتلقيين يستجيبون لعمل المؤلف بوصفه مُدعى منتجاً للنص الخرجي إلى المتلقي الذي يُبدِي حوله ملاحظاته، ومن ثم يتفاعل معه انطلاقاً من مبدأ الاستجابة الذي يحققه في العمل المسرحي.

و أي نص يكتبه المبدع له وجهان، وجه لفظي وتمثيلي في تلك الألفاظ والعبارات التي يستعين بها المبدع في التواصل مع المتلقي، وآخر تفاعلي وهو ذلك الجانب الجمالي الذي يحققه اللغة بوصفها وعاء للكلام، وهذا ما يتحدث عنه فولفرمانغ إيسير عند دراسته لتناسب التحاجب التي يحدثها المتلقي، يقول في ذلك: "كل نص يكتبه المتلقي يتناول في التخيل لها غالباً هذين الوجهين: ووجه النص التأريطي ووجه النص اللفظي، ويكون النص التأريطي استناداً لذلك الشيء الذي تمت ببنه بواسطة لغة التص، فأتي وصف التفاعل بين المظهرين يجب أن يجسَد في الآن ذاته بيئة التأثيرات (النص)

(2) حローン بأرط: الكتابة في درجة الصفر، ترجمة: محمد نديب حنظلة، مراكز الإبداع الحراري، جلوب -دار المعرفة، دمشق، سوريا، (د.ف).

والبنية التحليبية (القائمة) (4) إن بنية التحليبية التي يشدتها المثلقية من خلال قراءة العمل الأدبي لغوي وحيدة تأثيرية، فقيمة اللغة تتعالى خارجية (Expression) إلى مرحلة الملفوتلوغوي وحيدة تأثيرية، ويُعتبر الملفوتلوغوي بعد التأثيري وجب على المؤلف أن يتقن الألفاظ المناسبة، خصوصًا، أن لا تكون اعتباطية بل تأتي عن ردًا من مسيرة معلقة شفقة من قبل المبدع، لعلّ هذا هو النهج عن مكمن التأثير الذي هو نتيجة متغيرة لعملية القراءة التي يمارسها المثلقية، وتجاوي المثلقية مع العمل مرهون بالإخراج الدلالي الذي يحققه اللغز.

كما تحدث فولفغانغ إيرز (Wolfgang Iser) عن دور فعل الكلام (Acte de langage) في التواصل بين المثلقية والكاتب وتنظيم العلاقات داخل النص الأدبي، يقول في ذلك: "إن فعل الكلام يوصفه وحيدة التواصل أبد أن ينظم العلاقات، وأن يحدد الطريقة التي يتم بها تلقي هذه العلاقات. وعمليات الكلام ليست مجرد حمل، فهي تعبيرات لغوية في موقف أو سياق معين، و من خلال هذا السياق تنتاب معناها، إذن فعليات الكلام هي وحدات التواصل اللغوي التي تنتابها الجمل ونقها ومعناها تبعًا لاستخدامها" (5)، انطلاقاً مما بيده يمكن القول أن أعمال الكلام ليست مجرد جمل منتشرة وعلامات مبعثرة داخل النص الأدبي بل هي تعبيرات لغوية تحمل دلالات عديدة بحسب طبيعة المعنى في حد ذاته، فكلما تغير المعنى تغير معه فعل الكلام، والعلامة اللغوية تنتاب لنظام معين ذات طبيعة نسبية يساعد المثلقية على تتبع حركة المعنى داخل النص وتحديد طبيعة التلقي، ومن ثمة يبتكر فعل التواصل الذي يجمع بين المؤلف والمثلقية والنص.

---

(4) فولفغانغ إيرز: فعل الكلام، نظرية جمالية التحليبة في الأدب، يرجح: عبد المجيد عبد الحليم، العلامة الكذبة، ص: 13.

(5) أنجل Langshaw Austin: نظرية أعمال الكلام جاءها الفيلسوف الإنجليزي جون جون ل جون ل أوسين، 1919م، ص: 5.
فالفولف المسرحي عندما يكتب نصا فهو بهدف حسب نظرية أفعال الكلام - إلى تحقيق ثلاثة أنواع من أفعال الكلام، وهي:
- فعل القول.
- فعل الإنجاز.
- فعل التأثير.

ففعل القول يتعلق بالكتابة في حد ذاتها كوجود عملية إبداع تضمن الفعل التأثيري الذي أراد المؤلف أن ينقله إلى المتلقي، بينما فعل الإنجاز يرتبط بالعمليات التعبيرية المنجزة من البداية إلى النهاية أما فعل التأثيري فيؤكد العلاقة التفاعالية للأفعال داخل النظام النصي، فالفعل يحمل طاقة تأثيرية في المتلقي.

وأفعال الكلام وحدة تواصل بين المتلقي ونصه تنطلق من مبدأ القصدية، لأن الأفعال من حيث هي أفعال مجردة، كالمعاني والدلاليات تنظم وتقترب مع أفعال أخرى لكي تشكل أفعالا مركبة ومعقدة ومتناوليات من الأفعال فيها، وفي النص المسرحي تنظف أن الفعل الكلام على شكل ملتوطات لغوية تتجهها الذات الممثلة من خلال الحوار الذي يدور بين مختلف الشخصيات، ومن ثم يتحقق فعال التواصل بين الشخصيات فيما بينها من جهة، وبينها وبين المتلقي من جهة أخرى سواء أكان آخرهما أم مشاهدا.

وشرط فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) من مبدأ التعارف اللغوي ليتحقق التفاعل الذي ينشده المتلقي، يقول في ذلك: "ولكي نحقق 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 المنحت على السواء (8)، يبدو لنا أن مبدأ التعارف اللغوي شرط أساسي لتحقيق التفاعل بين النص ومتلقيه، ونجاح الفعل اللغوي مرهون ب مدى تعرف المتلقي عليه،

---
(6) - سُلَيْمَان: محمد الماشطة، أحمد كاظم الركابي: مدرس النقد الأدبي الغربي الحديث، الدار المهبية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1437، م ص: 166.
(8) - فولفغانغ إيزر: فعال القراءة - نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة: عبد الوهاب علوب، ص: 63.
ففضلًا عن المعرفة اللغوية السطحية التي يجب أن يكتسبها المتلقى أثناء قيامه بفاعل القراءة هناك معرفة أخرى ترتبط بالعالم الحسية التي يطرحها الفعل اللغوي أثناء تأديته لهمه التواصلية. 

وقسم فولفغانغ إبرير (Wolfgang Iser) أفعال الكلام باعتبار التعبير إلى أفعال الكلام ذات طبيعة غير تعبيرية وأفعال الكلام ذات الطبيعة الحرفية التي تؤثر في المتلقى، يقول في ذلك: "أفعال الكلام غير التعبيرية أو التعبيرية الحرفية هي التي قمنا بصفة خاصة في دراستنا للطبيعة العملية للنص الأدبي. فحين تحقق عبارة ما التأثير المطلوب على المتلقي ويتأثر بالتالي تؤدي إلى النتيجة الصحيحة تكون لها سمة فعال تعبيري حُرّ في; فالقصود ينتج كما يقول" (9)، لعل الهدف من هذا التقسيم هو محاولة التمييز بين التعابير المنتظرة لبداية الفعل الفعلية وبين التعابير الأخرى التي بقدرها فقط في المحافظة على خاصية الانسجام في المعنى داخل النص، ومن ثم فالمسلمة اللغوية المقترحة تهدف في بحثها إلى سير أغوار التصور والبحث عن التعابير الأكثر تأثيرا على المتلقى وتميز بينها وبين مختلف التعابير الأخرى؛ فكتاب التصور المسرحي ينجزون تعابير لغوية عديدة عند تناولهم موضوعا ما بعضها يحدث وفعا حسنا عند تلقيها أما البعض الآخر فيقبح مجرد ألفاظ نقل المعنى وضمان الانسجام بين بيئة النص.

و ليست التعابير وحدها ما تحدث التأثير في النصي، فهي الإجازات الفعلية المحاذية في النص يُسهم هو الآخر في بناء التفاعل بين النص ومتلقيه من خلال ترابط وانسجام العمل مع بعضها البعض وال الذي يُشتد الفارق ما يُشتد التفاعل بين المتلقي و النص، يقول فولفغانغ إبرير في ذلك: "إن التوابعات تتفاوت باستمرار محدودة في نهاية الإجازة الدلالي الذي كانت تهدف إليه. لكن هذا الإجازة لا يحدث في النص بل لدى القارئ الذي ينبغي عليه أن ينشئ "تفاعل التوابعات المذكورة مسبقا من طرف متالي النص". (10)

من الواضح أن الإجازات الدلالي المفترض لبناء التفاعل داخل التصور قاسم مشترك بين النص ومنطقته، فالنص بجمله المتراوحة والمتلقي من خلال تنشيط ملكته الذهبية في الرتب بين هذه الجمل المختلفة.

---

(9) فولفغانغ إبرير: فعل القراءة- نظرية في الاستجابة الجمالية-، ترجمة: عبد الوهاب علوب، ص: 64.
(10) فولفغانغ إبرير: فعل القراءة- نظرية جمالية البحوث في الأدب-، ترجمة: حدبة الحسيني، الجمال الكودي، ص: 59.
وإذا انتقلنا إلى ثلاثة عبد القادر علوية بجد أن التصص الثلاث تشكل بنيات أساسية
تضمن كثيراً من المعاني مُعبر عنها في مفاهيم اللغة متموضعة داخل المستويات اللغوية للتص
المرجعي، و سنحاول أن نطرق إلى هذه مستويات بشيء من الشرح والتفصيل للكشف عن
أثرها في بناء التفاعل بين المتلاقى و نصه.

1-المتلاقى و مستويات البناء اللغوي في ثلاثة عبد القادر علوية: نرى أن التص
المرجعي هو وعاء المؤلف الذي يجمع فيه أفكاره و عواطفه و أحساسه و اللغة هي الوسيلة
التي ينقل بها الكاتب أفكاره إلى الآخرين، و غالبًا ما ينقل المؤلف المرجعي من لغة مجتمعه إلى
يفهمها العامة و الخاصة بمقدّر تحقيق التواصل بين التص و المتلاقى، و لكل هذا ما جعل عبد
العليم علوية ينقل من لغة المجتمع الذي يعيش فيه، و حاول أن يبدله في نصوصه المرجعية
بهدف تحقيق الفرجة والتواصل مع المتلاقى، و خاصة إذا علمنا أن الجمهور الذي كان يكتب له
جمهور من عامة الناس معظمه لا يحسن اللغة العربية الفصيحة، هذا بات للآخرين عليه أن يستخدم
لغته ليقرب منه. إنّها لغة تبتعد كل البعد عن التعقيد و العوض الذي من شأنه أن يُعِد
عملية التواصل بين المتلاقى و نصه؛ لأنّ لغة التص المرجعي - في نظرنا- هي لغة إبلاغية، و في
هذا السياق يقول علي الراعي: "اللغة في المسرح هي وسيلة إبلاغ أكثر منها وسيلة للتعبير.
وهذا فقد وجب أن تكون لغة مباشرة لا يجد الجمهور عنتا في استقبال ما تريد أن تنقله له"(11)، إن الحديث عن الوظيفة الإبلاغية لللغة المسرحية لا ينفي الخاصية التعبيرية؛ لأنّ
الخطاب المرجعي كغيره من الخطابات الأخرى هو خطاب تعبيري، و لعلّ الإنجاز الإبلاغي
الذي يحققه المسرح يهدف إلى تحقيق الهدٍ التوعوي، فتنة في التص المرجعي رسائل كثيرة
يرسلها الكاتب للمتلاقى، هذا فهو يحتاج إلى الأساليب الإبلاغي في تعاطيه مع جمهور المتلاقين.
و المتاح للجمهور الجزائري جيداً فسيفساء لغوية يجمع بين اللغة العربية و اللهجه المحلية
واللغة الأجنبية، و قد يكون لهذا النوع اللغوي ميزاته، فاللغة العربية هي الأصل و الانتماء
العربي و الهوية (Identité) أما اللهجه المحلية فتختلف باختلاف المناطق الانتهاء الأمازيغي
مثلاء، واللغة الفرنسية هي لغة الاستعمار الفرنسي الذي استطاع أن يبقى على بعض تبعاته

---

(11) علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص:464.
اللغوية في الجزائر، وقليل من اللغة التركية التي تؤصل للحضارات العثمانية التركية في بلاد المغرب العربي، فكلّ هذه المكونات اللغوية اجتمعت لتشكل لغة المجتمع الجزائري، هذا بعد التوصيات المسخرة تختلف من منطقة إلى أخرى(12)، وسنحاول أن نستعرض هذه المواقف وفق ورودها داخل التص المسخري، بدأ بالمستوى الأول للللهجة الجزائرية ناحية الغرب، ثم اللغة العربية وانتهاء باللغة الأجنبية الفرنسية والتركية:

(1) اللغة الجزائرية: "عرب إبراهيم أنيس اللهجة"

بقوله: "مجموعة من الصفات اللغوية تنتمي إلى بيئة خاصة، ويتحرك في هذا الصنف جميع أفراد هذه البيئة. وبيئة اللهجة هي جزء من بيئة أوسوم وآلم تضم عدة لهجات، لكل منها خصائصها، ولكنها تتشكل جميعًا في مجموعة من الظروف اللغوية التي تسير أطراف"(12)، فاللهجة نظام لغوي معين خاص به بيئة دون أخرى مع الاحتفاظ بخصائص التوافقي اللغوي الذي يُعد شرطا أساسياً لفاعلية اللهجة، لأنّ لكلّ بيئة لهجاتها الخاصة، وهي تحقق اللهجة مبدأ التعارف اللغوي الذي يجمع كلاً من المتحلي ونصه على الرغم من أن هذا الملتقى مُعين مسبقاً من قبل المؤلف من خلال التص؛ لأن اللهجة هي منظومة لسانية تحقق الانصال بين مجموعة معينة من المتحليين.

والداؤرس للتوصيات المسخري التي كتبها عبد القادر عبيدة يعد أغلبها كتب بـ"اللهجة الجزائرية ناحية الغرب"، فألف حفظ من الذين رأوا أن استعمال العامية(11) هو الأسباب لطبيعة المجتمع الجزائري في تلك الفترة، فهي لغة يفهمها الجميع العامة والخاصة، وهي الأسلوب

(11) مايفرح في هذا السياق على الممثليين والقائمين على المسرح الجزائري أن يعودوا كتابة التوصيات المسخرة باللغة العربية الفصيحي ليتمكن المتحلي في الدول العربية والدول الأخرى من قراءة.

(12) إبراهيم أنيس: اللهجة الجزائرية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (د.ت.) 1999، ص:11.
(Style) الذي كان يتبعة جمل الكتاب المسرحيين الجزائريين في تلك الفترة، وعلّد الدافع الحقيقي خلف هذا الشكل من الكتابة هو أن اللّهجة تقترب إلى حد كبير من المتلقي كما أنها جزء لا يتجزأ من حياته اليومية. ولهذا يقول صاحب مباركية معلقًا على هذا المستوى اللغوي السائد في الكتابة المسرحية: "إن الأسلاوذ الشعبي المتبع في الكتابة المسرحية قد أعطى نفسا جديدا للمؤلفين المسرحيين في الجزائر، وهذا لاقتراب هذا اللون إلى ما أشبه النّاس في حيام العادية(13)". يُؤكد هذا الحكم على أهمية الكتابة بالأسلاوذ الشعبي على المتلقي. وهُناك إذا كان من العامة الذين يجدون صعوبة في التاجول مع الأسلاوذ الأكاديمية المتماثلة في اللّغة العربية الفصحي، و بما أن اللّهجة المحلية هي الأسلاوذ الذي يستحسنها الجمهور فهي لغة اليومية التي يعيشها، هذا بات لزاما - في نظرة على كتاب التوصيات أن يستجيبوا لتطورات الجمهور من خلال الكتابة باللهجة التي يفهموها.

و علّد هاجس الوصول إلى المتلقي جعل المعنيين بالدرس المسرحي الجزائري يطردون مجموعة من الأسئلة ترتبط بقضية اللّغة داخل النص المسرحي، من أهمها ما يلي:

- هل المؤلف المسرحي الجزائري يرفض اللّغة العربية الفصحي في مخاطبته للجمهور الجزائري؟

- هل المؤلف المسرحي لا يُحسن اللّغة الفصحي؟

- هل اللّغة الفصحي عاجزة عن الوصول إلى الجمهور؟

- هل المؤلف المسرحي يبحث عن لغة يفهمها الجمهور؟

من الصعوبة ممكن تحديد سبب معين يجعل الكتاب الجزائريين يعزوون عن اللّغة العربية، إلا أنه يُمكن القول إنّ هدف الكاتب هو الوصول إلى الجمهور بشكّة الأسلاوذ اللّغوية، ومن ثمّ فإنّ الجزء إلى الأسلاوذ الشعبي بات لازمة إجبارية اتخذها الكاتب لضمان علاج النص؛ لأنّ الأسلاوذ الشعبي الأثر البالغ على المتلقي لما يمتاز به من خصائص لسانية تأثيرية(14)، وفي ضوء هذا المنحى يرى محمد غنيم هلال في كتابه (الندق المسرحي) أنه يمكن للكتاب المسرحي أن

(13) صالح المباركية: المسرح في الجزائر (دراسة موضوعية وفنيّة)، ص: 119.
(14) بسم الله الرحمن الرحيم: في مناهج القراءة النقدية الحديثة، إعداد الكاتب والأدباء اليمنيين، مركز عادي للدراسات والنشر، دار حضرموت للدراسات والنشر، الجمهورية اليمنية، ط1، 1425هـ/2004م، ص: 64.
يكتب نصاً مسرحياً باللغة العامية لكن يجب عليه أن يحتفظ بجمالية اللغة الفصحى التي يمكنها أن تعبر عن الأفكار الكاتب، يقول في ذلك: "لا خرم على الكاتب إذا أراد أن ينتج أداة شعبية أن يكتب ملحية باللغة العامية، ولكن الذي يعاني هو الحكم ابتداء على الفصحى من حيث هي بأنها تعجز عن أن تسهم في هذا المجال" (15)، لعلّ لوقف محمد غنيمي هلال مبادراته الخاصة ولا سيما في الجانب المتعلق بقضية توظيف الكاتب للعامية في نصوصه المسرحية مادم المسرح موهجاً للفئة من الجمهور لا تحسن اللّغة الفصحى، لكن في المقابل علينا أن نسمى بالملتقي، ونحرص على تلقينه اللغة العربية بتقدم نصوص وعروض مسرحية باللغة العربية الفصحى.

والمتأمل للمنظومة اللغوية في الثلاثية يجدها تعج بmacenصات كثيرة تتحسب على اللّغة الجزائرية، والجدول التالي يستحضر بعض هذه الألفاظ الواردة باللغة العامية مع ما يقابلها باللغة العربية الفصحى:

<table>
<thead>
<tr>
<th>رقم الصفحة</th>
<th>اللغة العربية المسرحية</th>
<th>اللغة العربية الفصحى الكلمة باللغة الجزائرية</th>
<th>الكلمة باللغة الفصحى الكلمة باللغة العربية العربية</th>
<th>الرقم</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>23</td>
<td>الآفاقَ</td>
<td>خذ</td>
<td>هاك</td>
<td>01</td>
</tr>
<tr>
<td>23</td>
<td>الآفاقَ</td>
<td>لما بيه</td>
<td>واث بحه</td>
<td>02</td>
</tr>
<tr>
<td>26</td>
<td>الآفاقَ</td>
<td>جيد</td>
<td>مليح</td>
<td>03</td>
</tr>
<tr>
<td>27</td>
<td>الآفاقَ</td>
<td>جاءت</td>
<td>جايٍ</td>
<td>04</td>
</tr>
<tr>
<td>30</td>
<td>الآفاقَ</td>
<td>استشارة</td>
<td>دارة</td>
<td>05</td>
</tr>
<tr>
<td>31</td>
<td>الآفاقَ</td>
<td>ليس لي علم</td>
<td>ماعلاشاليش</td>
<td>06</td>
</tr>
<tr>
<td>31</td>
<td>الآفاقَ</td>
<td>كم</td>
<td>شحال</td>
<td>07</td>
</tr>
<tr>
<td>32</td>
<td>الآفاقَ</td>
<td>يسألوني</td>
<td>يستسوي</td>
<td>08</td>
</tr>
<tr>
<td>37</td>
<td>الآفاقَ</td>
<td>أجمع</td>
<td>نلم</td>
<td>09</td>
</tr>
<tr>
<td>47</td>
<td>الآفاقَ</td>
<td>من آين</td>
<td>منين</td>
<td>10</td>
</tr>
</tbody>
</table>

(15) محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، ص: 77.
<table>
<thead>
<tr>
<th>الرقم</th>
<th>الأجزاء</th>
<th>قليل</th>
<th>شوي</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>80</td>
<td>الأجود</td>
<td>كبير</td>
<td>بزاف</td>
</tr>
<tr>
<td>83</td>
<td>الأجود</td>
<td>بجانبي</td>
<td>بخدايا</td>
</tr>
<tr>
<td>89</td>
<td>الأجود</td>
<td>نفعال</td>
<td>نديروا</td>
</tr>
<tr>
<td>105</td>
<td>الأجود</td>
<td>بحنوا</td>
<td>فشوا</td>
</tr>
<tr>
<td>107</td>
<td>الأجود</td>
<td>الدكان</td>
<td>الحانوت</td>
</tr>
<tr>
<td>108</td>
<td>الأجود</td>
<td>الوعاء</td>
<td>الحوشت</td>
</tr>
<tr>
<td>111</td>
<td>الأجود</td>
<td>رجله</td>
<td>كرعيه</td>
</tr>
<tr>
<td>141</td>
<td>الكل</td>
<td>قاع</td>
<td>الزكوه</td>
</tr>
<tr>
<td>146</td>
<td>الفعل</td>
<td>الركوب</td>
<td>الزكوه</td>
</tr>
<tr>
<td>156</td>
<td>اللّهام</td>
<td>يزيد</td>
<td>باغي</td>
</tr>
<tr>
<td>159</td>
<td>اللّهام</td>
<td>انتظر</td>
<td>استقبال</td>
</tr>
<tr>
<td>160</td>
<td>اللّهام</td>
<td>لقب</td>
<td>نكرة</td>
</tr>
<tr>
<td>163</td>
<td>اللّهام</td>
<td>ماء</td>
<td>مويهة</td>
</tr>
<tr>
<td>166</td>
<td>اللّهام</td>
<td>نظري</td>
<td>شوي</td>
</tr>
<tr>
<td>168</td>
<td>اللّهام</td>
<td>الحيمة</td>
<td>الجسم</td>
</tr>
<tr>
<td>169</td>
<td>اللّهام</td>
<td>ضعي</td>
<td>حطي</td>
</tr>
<tr>
<td>170</td>
<td>اللّهام</td>
<td>سحب</td>
<td>جيد</td>
</tr>
<tr>
<td>177</td>
<td>اللّهام</td>
<td>الشاي</td>
<td>اتاي</td>
</tr>
<tr>
<td>178</td>
<td>اللّهام</td>
<td>رامهم</td>
<td>انهم</td>
</tr>
</tbody>
</table>

عند استقراءنا لهذا الجدول نستخلص ما يلي:
• اقتراب اللهجة الجزائرية من اللغة العربية الفصحى.
- تتفق هذه اللهجة إلى التواعد المعارف عليها في الكتابة، ومن ثم فهي تختلف البنية النحوية، ومن الأمثلة على ذلك ما ورد ذكره في مسرحية (الآقواس) على لسان (السي الناصري):"كانوا الفلاحين زمان يخضبو خيرو من اليوم" (16)، تلاحظ هنا أن اسم (الفلاحين) جاء منصوبًا و الأصل أن يأتي مرفوعًا، ومن هنا نصل إلى أن اللهجة العامية بوصفها فعلًا لغويًا ينتج النص المسرحي تختلف تماما عن الكلام الذي يؤديه الممثل داخل خصبة المسرح، فعلى الرغم من أن كليهما نسق عاملي يحمل المعنى المتلقي إلا أن لكل واحد منهما الإطار الذي يعبر عنه.

و المتأمل لحقيقة اللهجة العامية نجد بنية نسقية في حد ذاته تحقق مبدأ الكلام اللغوئي الذي يحصل بين الكاتب والمتلقي من خلال البنية النصية، التي يُمكن عددها خلطات تواصلها بكلٍّ تطورها التدالية المتورطة في المنهاجات الخطابية للنص المسرحي.

واللهجة العامية دور بارز داخل النص المسرحي فبفضلها يكشف المتلقي هوية النص ومرجعيته و البيئة التي كتب فيها، و طبيعة المجتمع الذي يتهم إليه الكاتب، و جعل هذا ما دفع كُتاب التصوص المسرحي اليوم إلى إعادة النظر في لغة النص المسرحي و دراسة المتلقي ما دام النص كُتب من أجلهم، ومن هنا دعوا إلى ضرورة كتابة نص مسرحي يتنقل من بيئة المتنقل أو تحويل نصوص بلغات مختلفة إلى لهجة محلية بهدف تعريف المتلقي بلغة المؤلف، واشترطوا على الكاتب المسرحي أن يُليس هذه اللهجة ثوبًا فيها يجعلها تتماشى مع طبيعة النص (17)، فضفاء المساحة الفنية لللهجة العامية هو محاولة لرقيها بما إلى مصاف اللساعة وجعلها تتميز بصفات هي نفسها التي تميز بها اللهجة الفصحي.

و حديثنا عن اللهجة العامية الموجودة في الثلاثية يقودنا إلى الحديث عن بعض الأمثال الشعبية المأخوذة عن المجتمع الجزائري و التي هي جزء لا يتجزء من هوية النص، هذه الأمثال التي قيلت في فترة من الفترات و توافرتها الآباء عن الأجداد، و التي تعد-في نظرنا- شكلا من

(3) أطلق رمضان عبد النور لفظ اللهجة (16) على مخالفة اللهجة العامية لقواعد العربية الفصيحي في الأسماء أو في الصيغ أو في تركيب الجملة و حركات الإعبار، أو في دلالات الألفاظ. (17) يُنظر في مصادر مصري لسنة 2000م، ص:13.

(16) عبيد الفقدار على اللهجة: مسرحية الأقواس، ص:30.

(17) يُنظر في مصادر مصري لسنة 2000م، ص:18.
أشكال التلقائي، لأن النِّقل الشعبي يعكس حالة اجتماعية عاشها الإنسان الجزائري ويعطي صورة عن ثقافة شعبية وموروث في وفظه المؤلف في نصوصه المسرحية لعرض موقف معين مشابه عاشه.
والمستقرّ للثالثية يبد أن المؤلف قد وظف الأمثال الشعبية بعد تقريب المعنى للملتقي، وعرض مواقع الشخصيات المسرحية، وهذه الميزة لا تتعلق بعدم القادر علّوة فحسب بل خاصة بحدها عند الكتاب المسرحيين الجزائريين، في هذا الصدد يقول شابي عكاشة: "الكاتب المسرحي الجزائري قد تبنى أسلوبًا إعلامياً في عرض موافقات شخصياته الفنية، وقد تجلّى هذا على الخصوص في استغلاله لقواعد ثابتة في العرف الاجتماعي، كالأحكام والأمثال الشعبية" (18)، فالمثال الشعبي لا يغدو دورها فقط في توضيح المعنى وتقريبه للمتلقي، فهي خزان دليلًا للذاكرة الشعبية، وبخاصة عندما تعكس الأمثال ووضعية المجتمع الذي قبَّل فيه، ومن ثمّة فقد أضحكت أسلوبًا إعلامياً يُسهم في عرض موافقات الشخصيات المسرحية.
من هنا يتبّاً لنا أن استخدام عبد القادر علّوة للموروث الشعبي لتشكيك التص المسرحي ليس انتزاعاً عن الكتابة المسرحية بل الهدف منه هو دمج كل ما هو تراثي لنبي النّص، فيعود نصه في نفسياً يجمع كثيرًا من الأيقونات التراثية لضمان هوية النّص وإعطائه صبغة محلية، ومن الأمثلة التي نستند بما في هذا المقام بعض الأمثال الشعبية الواردة في مسرحية (الأقوال)، فنقرأ مثلاً قول (فدور السواق): "أنا غير خضرة فوق طعام" (19)، يتفاعل الملتقي مع هذا المثل الذي أراد قائله أن يصور وضعيته ومكانته عند الآخر، وله من أهم المعاني التي يحملها هذا المثال المعنى المنزلي المرتبط بقيمة الإنسان مهما قلّ شأنه، مما يجعله يُحدث وفعاً جمالياً قد يستحسن الملتقي.
وفي موضع آخر من نفس المسرحية نقرأ قول (الجيلالي): "قلنا نوصلوا الكذاب للباب الدار" (20)، فموضوع المثل يتعلق برصد موقف (الجيلالي) من تصرُّيحات بعض المسؤولين في ما يتعلق بطلب المتضمن مساعدة (حيوانات الحديقة)، ربما يكون الهدف من ذلك هو محاوله إيجاد

(18) - شايب عكاشة: "مدخل إلى عالم النص المسرحي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1991م، ص:5.
(19) - عبد القادر علّوة: "مسرحية الأقوال، ص: 24.
(20) - المصدر نفسه، ص: 74.
حل لوضعية طال انتظارها، و اللافت للانتباه في هذا المثل هو استحضار صفة مدمومة (الكذب) وربطها بالموضوع العام. فتشريعة الوعد الذي قطعه المسؤول على نفسه بتحقيق هدف معين يستلزم التنفيذ و مصالحة المسؤول حتى يتبين صدق حديثه من كذبه، والمثل يحمل في طياته دلالات إيجابية تكشفها المثل البسيط للفظ المستعمل، منها الكشف عن تلك المعاني العاطفية والفكرية، ويحث المثل على ضرورة الثابتة، وال涝ئل بغية تحقيق الهدف المنشود.

وي في مسرحية (الأجواد) نقرأ قول (العامل): "قل لهم اضربوا ابكي و سقيي واشتكي" و (22) يضرب المثل من بسيء التصرف مع الناس و يتعدى على حقوقهم ثم يسعى إلى أن يسبقه إلى الآخرين ليشكي إليهم، فهذه الأمثال الشعبية و غيرها عبارة عن قواعد حكمة البينة صاغتها تجار السلف في قولبا لفظية جميلة، و سار عليها الخلف و اتفقوا بها، و رأوا فيها حكمة صادقة (23).

من الواضح أن هذه الأمثال الشعبية الواردة في نصوص الثلاثية مستفقاء من المجتمع الجزائري، وهي تصور مرحلة الوضجف الفكري التي وصل إليها الفرد من خلال التجارب التي عاشها طيلة عقود زمنية؛ فقد قلت في فترة سابقة و بقت إلى حد اليوم تنافلها الأجيال، فاستمرها المؤلف و جعلها أحد الأدوات اللغوية التي يتواصل بها مع المتقن.

بناء على ما سبق يمكن القول أن اللهجة العامة تحقق التواصل بين المتلقى و نصه، انطلاقاً من خاصة المعارف اللغوي شريطة أن يستجيب المتلقي لهذه المنظومة اللغوية التي تشمل صفات مشتركة بحكم البيئة التي ينتمي إليها، وقد يحدث أن ينتمي المتلقي إلى بيئة أخرى غير بيئة التص، و بهذا يتعين على المؤلف أن يستعين بأدوات لغوية أخرى تمكن المتلقي من الاحتكاك مع هذه البيئة.

-

المستوى الثاني: اللغة العربية المحصية: تعد اللغة العربية المحصية من عناصر التشكيل اللغوي في الثلاثية، فلا يكاد يخلو نص مسرحي إلا وجد فيه المتلقي ألفاظًا باللغة العربية المحصية، و لعل هذا الحضور اللغوي مستوحى من المجتمع الجزائري الذي تميز فيه

(21) - يُستُنِير: محمود نور: الأدب، ص 39.
(22) - عبد القادر عثمان: مسرحية الأحاسيد، ص 139.
(23) - يُستُنِير: ص. زيدان: موسوعة الأمثال الشعبية، دار الهدي، ط 1، 1435هـ، ص 7.
العامة باللغة العربية لتشكل لغة النص، فضلا على أن اللغة العربية غنية بمفرداتها في نواحي كثيرة عظيمة الإمكانيات في اشتقاقها وقياسها، مما يوهمها إلى أن تحظى بمكانة مرفقة لدى الكتب الجزائريين.

وقد تصل اللغة العربية الفصحى إلى المتلقى أكثر من غيرها من اللغات ولللهجات الأخرى بحكم ثراء مصطلحاتها وغمز مترادفاتها فما إن ينتهي القارئ من النظر على مصطلح إلا وجد نفسه أمام مصطلح آخر، وهذا ما نجده في النص المسرحي الذي يحتاج إلى هذه الخاصية لتحقيق مبدأ التفاعل من خلال تلك العلائق التي تنتجها الذوات الفاعلة، فضلا عن الوظيفة الأساسية المتمثلة في نقل المكدولات والتعبير المختلفة بين عناصر الرسالة المسرحية، وعند تباعنا لطريقة توزيع اللغة العربية الفصحى بين نصوص الثلاثياء وجدناها تختلف من نص إلى آخر بل من مشهد إلى آخر تبعا لموضوع المشهد، والجدول التالي يرصد بعض هذه الألفاظ:

<table>
<thead>
<tr>
<th>الرقم</th>
<th>الصفحة المسرحية الكلمة باللغة العربية الفصحى</th>
<th>الرقم</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>24</td>
<td>الأقوال</td>
<td>01</td>
</tr>
<tr>
<td>24</td>
<td>الأقوال</td>
<td>02</td>
</tr>
<tr>
<td>24</td>
<td>الأقوال</td>
<td>03</td>
</tr>
<tr>
<td>28</td>
<td>الأقوال</td>
<td>04</td>
</tr>
<tr>
<td>28</td>
<td>الأقوال</td>
<td>05</td>
</tr>
<tr>
<td>29</td>
<td>الأقوال</td>
<td>06</td>
</tr>
<tr>
<td>29</td>
<td>الأقوال</td>
<td>07</td>
</tr>
<tr>
<td>30</td>
<td>الأقوال</td>
<td>08</td>
</tr>
<tr>
<td>31</td>
<td>الأقوال</td>
<td>09</td>
</tr>
</tbody>
</table>

(24) ملاحظة: أليس فرهدة: اللهجات وأسلوب دراستها، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1940هـ-89م، ص: 29.

(25) "Voir: Marie Claude Hubert: Le théâtre, p 9."
القسم الرابع

<table>
<thead>
<tr>
<th>الباء</th>
<th>الهمزة واالشدة</th>
<th>الفتحة</th>
<th>ок</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>32</td>
<td>الأقوال</td>
<td>الأشراكية</td>
<td>10</td>
</tr>
<tr>
<td>79</td>
<td>الأجوان</td>
<td>الشارع الكبير</td>
<td>11</td>
</tr>
<tr>
<td>79</td>
<td>الأجوان</td>
<td>اليم</td>
<td>12</td>
</tr>
<tr>
<td>80</td>
<td>الأجوان</td>
<td>القطاع العام</td>
<td>13</td>
</tr>
<tr>
<td>81</td>
<td>الأجوان</td>
<td>اللعنة</td>
<td>14</td>
</tr>
<tr>
<td>82</td>
<td>الأجوان</td>
<td>الليل</td>
<td>15</td>
</tr>
<tr>
<td>107</td>
<td>الأجوان</td>
<td>المستقبل</td>
<td>16</td>
</tr>
<tr>
<td>109</td>
<td>الأجوان</td>
<td>الصديق</td>
<td>17</td>
</tr>
<tr>
<td>116</td>
<td>الأجوان</td>
<td>الهيكل العظمى</td>
<td>18</td>
</tr>
<tr>
<td>126</td>
<td>الأجوان</td>
<td>الآلات</td>
<td>19</td>
</tr>
<tr>
<td>139</td>
<td>الأجوان</td>
<td>التقرير</td>
<td>20</td>
</tr>
<tr>
<td>155</td>
<td>اللّحم</td>
<td>العمال</td>
<td>21</td>
</tr>
<tr>
<td>156</td>
<td>اللّحم</td>
<td>اللّحم</td>
<td>22</td>
</tr>
<tr>
<td>158</td>
<td>اللّحم</td>
<td>البحر</td>
<td>23</td>
</tr>
<tr>
<td>160</td>
<td>اللّحم</td>
<td>العواطف</td>
<td>24</td>
</tr>
<tr>
<td>161</td>
<td>اللّحم</td>
<td>النمو الاقتصادي</td>
<td>25</td>
</tr>
<tr>
<td>168</td>
<td>اللّحم</td>
<td>الجهاد</td>
<td>26</td>
</tr>
<tr>
<td>171</td>
<td>اللّحم</td>
<td>الدولة</td>
<td>27</td>
</tr>
<tr>
<td>186</td>
<td>اللّحم</td>
<td>المصنع</td>
<td>28</td>
</tr>
<tr>
<td>196</td>
<td>اللّحم</td>
<td>المستشفى</td>
<td>29</td>
</tr>
<tr>
<td>227</td>
<td>اللّحم</td>
<td>الصمت</td>
<td>30</td>
</tr>
</tbody>
</table>

انطلاقاً من هذا الجدول نلاحظ أن ألفاظ اللغة العربية الواردة في نصوص الثلاثية تنقسم إلى ثلاثة أنواع: النوع الأول يتعلق بالشغف الاقتصادي مثل: (الشركة الوطنية، مرحلة التجارب و الخسارة، عمال الشركة، المصنع...), وهي مصطلحات ترتبط بالموضوع الرئيسي الذي اتبين.
1-3-3 - le niveau des études : la langue algérienne

 Parmi elles, on trouve les mots turcs et persans conservés dans le parler algérien, Ancienne maison bastide-jourdan, jules Carbonel, Imprimeur-Libraire-Editeur, Alger, 1922, p. 19.

(voir : Mohammed ben cheneb : Mots turcs et persans conservés dans le parler algérien, Ancienne maison bastide-jourdan, jules Carbonel, Imprimeur-Libraire-Editeur, Alger, 1922, p. 19.)

(voir : Mohammed ben cheneb : Mots turcs et persans conservés dans le parler algérien, p. 22.)

(voir : Mohammed ben cheneb : Mots turcs et persans conservés dans le parler algérien, p. 22.)
الفيلاح (31) التي تعني "القرية"(*)، ولفظة"الكاريار" (32) التي تعني "المخر"(**)، ولعل هذا الوجود اللغوي الفرنسي في كتابات المبدعين الجزائريين يدل على تأثرهم بالثقافة الفرنسية، والذي يبقى في نظرنا - نسبياً من كاتب إلى آخر و من جنس أدبي إلى آخر. انطلاقاً مما سبق نستنتج أن عبد القادر علونة ص.42، في كتابه "القرية" التي تعني "القرية"، قد استجوب لطبيعة الجمهور و الذي كان يستحسن اللهجات الجزائرية أكثر من اللهجات الأخرى لذا جاءت جمل أعماله مكتوبة باللهجة العامية الجزائرية، أما بخصوص المكونات اللغوية الأخرى لاحظنا حضور اللغة العربية القصصي بدرجة أكبر مقارنة باللغة الأنجنبية، وقد يكون لهذا التفاوت أسباب خاصة تتعلق بالأصول اللغوية المعاصرة التي نرى بأنها أحد المكونات الأساسية للهوية الجزائرية وكذلك التشابه في الموقف بين اللغة العربية واللهجة الجزائرية، مما يجعلها تُحظى بمكانة متميزة في المجتمع المؤلف، أما اللهجة الأجنبية أوجدنا الظروف التاريخية منها الحضور العثماني في بلاد الجزائر أو نتيجة للاستعمار الفرنسي.

---

(31) عبد القادر علونة: مسرحية الأفراح، ص.42.
(33) "الفيلاح": مأخوذة من الكلمة الفرنسية Carrière التي تعني مключен، مختار، (بسمار: سهيل إدريس: المنهل-سامس فرنسي، عربي، ص.36).
(34) "الكاريار": مأخوذة من الكلمة الفرنسية Carrière التي تعني مключен، مختار، (بسمار: سهيل إدريس: المنهل-سامس فرنسي، عربي، ص.210).
ب- الأنساق التعبيرية:

يعتبر الكاتب المسرحي على مجموعة من الأنساق التعبيرية التي تعد جزء لا يتجزء من تشكيل اللغة الذي يحقق بعضه مبدأ التواصل بينه وبين الملتقي هذا الأخير الذي يتعين عليه أن يستجيب لهذه الأنساق التي لا تتبع عن مرونته الأدبية الذي قد يظهر على شكل ترات يستقي منه الكاتب المادة التي يدين عليها الفعل المسرحي، و في هذا السياق يقول عبد الرحمن بن إبراهيم: "لقد شكّل الترات مادة خصبة للاستلهام و على عكس الرواية التي تستمد موضوعها من الواقع، و الشعر الذي يستوحى من العاطفة، فإنّ المسرح فن الترات، و فن إسقاط الواقع على الماضي بأساطيره و أحداثه و خرافاته، بل تستطيع القطع بالآلا وجود للمسرح خارج دائرة الترات. فالتراث يمثل القاعدة المشتركة بين كل الأشكال المسرحية المعروفة مهما تعددت الفوارق و الخصوصيات"(33)، لقد حاول عبد الرحمن بن إبراهيم أن يوسع أرضية ترابية للمسرح مختلف عن تلك الموجودة في الرواية و الشعر، فإذا كانت الرواية تستمد موضوعها من الواقع و الشعر يستمد موضوعه من العاطفة فإن الكاتب المسرحي يستمد مادته من الترات بكلّ ما يحمله من أساطيره و خرافاته، ومن ثمّ فالتراث هو القاسم المشترك بين كتاب المسرح، و هذا لا يعني أنّ مسألة الترات موجودة فقط في المسرح دون الأشكال الأدبية الأخرى بل هو قاسم مشترك بين الفنون الأدبية الأخرى، والمستقرّ للكتابات المسرحية يجد أغلبها توظف الترات بوصفه أحد لبنات العمل المسرحي.

و السماحل للتجربة المسرحية عند عبد القادر عبودة يلاحظ أنّ الترات عندنا ليس مادة يستقي منها موضوعات نصوصه المسرحية فحسب بل هو الذاكرة التي تضم جميع العلاقات الاجتماعية التي يشكلها كتاب ينادون بالحرية و التقدم و الاشتراكية، يقول في ذلك: "نحن دائماً ورثنا شيء ما، ولا نستطيع أن نسلخ أبدًا من العدم، كلّ إنسان يخترن حصولة علاقات اجتماعية... هناك الترات الحك، ذلك يشكله رجال بلدي الذين ينادون بما تحتضر و المستقبل، وهذا أنا اضطلع بكلّ الموروث بصفة واعية و نقدية على ضوء المستقبل خاصة.

(33) - عبد الرحمن بن إبراهيم: الحذاءة و التجريب في المسرح، أوقافنا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 2014م، ص:203.
والتقدم والحرية والاشتراكية، وهذا السبب أكّن مودة خاصة جداً للتراث الشعبي بكل عناصره المكونة، و في هذا الميدان بالذات قفز مشاعري أكثر وأكون أشد التحاجم. "

يكشف هذا السّنس عن مفهوم آخر للتراث، وهو التراث الإيديولوجي المتزوج بالثقافة الشعبية، وأيّما كتابة مسرحية لا تتعلق من العدم بل تنتهي إلى حملة من التشغيلات التراثية التي تعد مع غيرها لبيت من لحية المادّة المسرحية، كما أشار المؤلف إلى قضية ضرورة الاعتناء على التراث مما يحمله من إيجابيات وسلبيات، لأنه الدائم بالأمر والمضار والتاريخ، وجعله نقطة انطلاق نحو الخاضد والتقدم والرقي والمرتبط دائماً بمبادئ الاشتراكية هذه الإيديولوجية التي طالما دافع عنها الكاتب وجعل مبادئها عناوينا لنصوصه المسرحية، ومن هنا يكسي مسرح عبد القادر علولة صِفته الحداثية، لأنه يتعامل مع التراث من منظور حداثي انطلاقاً من حاجات الواقع، ووفق مفهوميات الواقع والشروط الفنية القادرة على تلبية الخطاب.

إنّ هذا التراث يعدّ من مسابقة من قبل المؤلف الاستقلالية عن الأنموذج العربي، المتمثل في مسرح العلامة الإيطاليات Quatrième Mur، والجدار الرابع، وعودته إلى كل ما هو تراثي وله الهدوء مع الانتهاج على التجارب المسرحية العربية التي تقترب إلى حد كبير من التراث كالنموذج البريطاني الذي يستخدم الحركات في المشاهد المسرحية.

---

(34) عبد القادر علولة: مسرحية الأطول والأطول، اليوم، (لقاء مع عبد القادر علولة)، محمد جلبي أستاذ علم الاجتماع، في جامعة القاهرة، 1985، ص 245-246.

(35) _- بِتقدير: عبد الرحمن بن إبراهيم; الحداثة والتجريب في المسرح، ص 204.

(36) _- تأثر الخوان: مسرح العلامة الإيطالية: هو شكل من أشكال العملة المسرحية يظهر في القرن السادس عشر في إيطاليا في المسرح الذي شُيدّ بتأكيد عرض الأوبرا، واتصالات العلامة الإيطالية لا يقلّ عن شكل معماري مسرحي، وحسب، وإنما هو في الوقت نفسه مفهوم له علاقة بشكل النمطي، وتحقيق الإجاه، لذلك أطلقن تنسيق التأثر الإيطالي، حيث أن المسرح الإيطالي هو الشكل الذي يدور عليه إشارة الحاجة لبناء أشكال متعلقة مخصوصة. وعمر علولة، بعد أن كانت تقدم في الهواء، اقتراح أو لكن الأسرار، (المستقبل يُستقبل: ماري، جول، حنان، قضى مسح: المسرح المسرحي، ص 314-316).

(37) _- _- _- بِتقدير: بول شاول: عوالم وموضوع عرّ، مجلة كتبات معاصرة، مجلة الإبداع والمعرفة، مؤسسة بروت ليلاند، ج 11، نشر 42، كانون 1، 2000، ص 24.
المثلقى و التشکیل التعبیری

القسم الرابع

والتمعن للثلثية يجد ابتسامات الموروث الجزائري في شكل و موضمون الوضوح المسرحي، ففضلا عن اللسحة المحلية الجزائرية فهو يستخدم الأغنية الشعبية (38) التي استلهمها من الأسواق، فمثلا في مسرحية (الأقوال) في مشهد (زينوبة بنت بوزيان العباس) نقرأ قول (القوال):
قالوا مقالوا على زينوبة بنت بوزيان العباس.
قالوا مقالوا على البنت مولات القلب الحساس.

نلاحظ كيف تشكل النبر الشعري الذي أحدثه خارج الأصوات داخل الألفاظ، فالمقطع ينتهي بحرف (السين) الوارد في لفظي (العاس، الحساس) الذي يُعد مثابة القافية في الشعر، فلقد أسهم التجانس العناصر في التأثير في الملتقي و تخذه على متابعة كل أحداث المشهد و إدراك أبعاد الجمالية.

كما ورد نظام الأغنية الشعبية في مسرحية (الأجواد) في مشهد (علال)، يقول (القوال):
عَنْبَال الزَّبال ناشئ ماهر في المكسان
حين يصلح قسمته و يبَرَق دخان الناس
يمر على الشارع الكبير زاهي السَّواس
باش يمزح بعد الشقاء بهرب شوى للوسواس.

تحدث الألفاظ التالية: (المكسان، الناس، حواس، الوسواس)، نغماً موسيقيا تستحسنها أذن الملتقي، فعلى الرغم من بساطة المشهد وقصره إلا أن مؤلفه عُبر عنه- في نظرنا- بطريقة جمالية تستثمر الجمهور، وهذا لأن الكاتب المسرحي يخاطب جمهوره بلغته و بطريقة التي كان يراها في الأسواق الشعبية، و من هنا أصبح المسرح بهذا المفهوم جزء لا يتجزأ من الشارع.

(*) - الأغنية الشعبية هي الأغاني المزدفة، والتي تستخدمها حافذة جامعية تصر في تحقيق وجودها عن وحدة سعيء، و الأغاني الشعبية تُعمَّى وتدرب بعض الأفراد على أدائها بطرق السماح، للتفصيل يُستنكر: عبد الحميد يونس: مجمع الفولكلور مع مسرد إخليا- عربي- (د.ن)، (د.ت)، ص: 71-77.

(37) - عين القُنَاد عَلَيْه: مسرحية الأقوال، ص: 74.

(38) - يُستنكر: محمود دراية: الطفلي والإبداع، قراءات في النقد العربي الجديد، ص: 51.

(39) - عين القُنَاد عَلَيْه: مسرحية الأقوال، ص: 79.
و قد استطاع عبد القادر علولَة في مشهد (سكينة) أن يجعل من الشخصية البطلة (سكينة) رمزًا للضحية بأسلوب شعبي بسيط تقارب فيه مخارج الألفاظ، فنقرأ قول (القوال): "وجهة المصنع سكينة المسكنة زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجلها ما تبرى ما ترعرع خدمة الأحذية."(40)

يبدو لنا من خلال هذا المقطع المسرحي التقارب الموجود بين لفظة (سكينة) و (المسكنة) وما له من تأثير موسيقي على الأذن على الرغم من أنَّ الأول هو اسم لبلدة المشهد، أما الثاني فهو وصف للوضعية التي تعيشها الشخصية، كما أسهم حرف (ناء) الموجود في نهاية الكلمات في المحافظة على تمسك المشهد من لفظة (المسكنة) إلى (الأحذية).

و في مسرحية (ليلة) في مشهد (جلول) بُلِّغت انتباه المتلقي ذلك اللحن الشعبي الذي تُحدثه تلك الرَّثة الشعرية المتزامنة من تقارب المخارج الألفاظية، فالمشهد المسرحي ينجز نحو عملية إخبار المتلقي ومحاولة التأثير فيه، وهذا لا يأتي - في نظرنا- إلا عن طريق الاختيار المناسب لأسلوب العرض بل يهدف بناء الفهم، و من خلال حركة الأفعال والحروف وبناء أسطر شعري ذات تركيبة شعري تتفاعل معها المتلقي، فمتلا نقرأ قول (القوال): "جلول العامل خويا قلبه مشطلون جهده النافع مخطوف شوقه مرهون حقه المواضيع معفوس راهب مسجون."(41)

عند استقراء لنا هذا المشهد نلاحظ أنَّ حياء الألفاظ النحتية (مشطلون، مرهون، مسجون) تنهي بحرف (نون) مما أحدث الأثر البالغ في المحافظة على التماسك التصمي فضلاً على أن بعض كلمات المقطع تحمل نفس الوزن كما يظهر في الألفاظ النحتية (مشطون، مخطوف، مرهون، معفوس، مسجون) التي جاءت على وزن (مفعول) فبالإيقاع الشعري في هذا المشهد يتمظهر على شكل تلك الألفاظ الوزونة وخارج الحروف المتضادة.

(40) - عبد القادر علولَة: مسرحية الأحذية، ص: 149.
(41) - عبد القادر علولَة: مسرحية السكينة، ص: 154.
القسم الرابع

المنطقى والتشكيل التعبيري

من الواضح أن عبد القادر علولة استكى تلك الأغاني من الأسواق الشعبية، وحاول أن يُدمجها في المسرح هدف تحقيق الفرجة وإضفاء لمسة جمالية على مستوى التصويم المسرحي المعرضة وكسر شيء من الألفة التي اعتاداً المنطلق، فضلاً على أن المنطلق العربي يستحسن المادّة التراثية أكثر من المواد المسرحية الأخرى المستورة من المسارح العربية.

وُجِدَ هناك أُموذج تراثي آخر لفت انتباهنا عند تعبنا لنصوص الثلاثة، حيث ما يُجتمع الناس حول (القوال) في الأسواق مشكّلين حلقة يصبحون لما يقولونه من أشعار غالبا ما تحمل دلالات رمزية.

لقد وظَفَ المؤلف هذه التقنية في مسرحيات الثلاثة (**) حيث انتزع الحلقة من فضائها الطبيعي (Naturalisme) الذي هو الأسواق ووضعها على خشبة المسرح وجعلها كثيرة من القضايا السياسية والاجتماعية، ومن أبرز شخصيات مسرح الحلقة بُلد (القوال) هذه الشخصية المحورية التراثية التي تضطلع بأدوار لا يستعان بها في كلّ المشاهد، كما له القدرة على تقمص الشخصيات ومعالجة القضايا السياسية، وفي مسرح الحلقة يتمتزج الحكى بالخطاب الرمزي، وخاصة في فترة الاستعمار الفرنسي أين أباح (القوال) لنفسه تناول قضايا التحرر وتوعية الجماهير بما يُحاكي ضدها هذا الأمر الذي أفلق السلطات الاستعمارية التي عملت على مكافحته وصمد من انتشارها في كلّ أرجاء الوطن لعلّها لم تكن تحترس بأهدافه الواضحة لوجودها في الأسواق الشعبية، ولهذا ما لفت انتباه عبد القادر علولة وجعله يُطورة هذا الشكل حتى أصبح فناً قائماً بذاته له أسسه ومقوماته وليده جمهوره الخاص. (42)


(**) - لتحديد الإشارة إلى أن عبد القادر علولة لم يكن المسرحي الوحيد الذي استخدمت مسرح الحلقة في الجزائر، فقد سبقه وله عبد الرحمن خالك في مسرحية (القراب والصاويين) سنة 1966، و في عام 1972، جرب عبد القادر علولة مسرح الحلقة في مسرحيّة (النائبة التي توري وقفة خاصة بأعداد الثورة الزراعية). (إذا بوض: المسرح الجزائري-نشأته وتطوره)، دار هومة للفضاء والنشر، الجزائر، (د.ف)، 2011، ص:260.

(42) - بُسرّ - أحمد بوض: المسرح الجزائري-نشأته وتطويره، ص:260.
والحلقة تتكون من ممثلين يقدمون الحكايات و الأساطير، وأحيانا يُدعى بعض الممطرين إلى الإسهال في العرض، إما بتفقد المساعدة بحمل أجزاء من المهمات المسرحية أو بالتمثيل مباشرة مع باقي الفنانين، ويبدأ الحلول بالصلاة على النبي - صلى الله عليه وسلم - و دعوة الممطرين إلى توضيع أو تضييف الحلقة، وهنا يحدث نوع من التأمل والإحساس بالمشاركة بجدهم الممطرين إزاء العرض، ومن هنا يمكن القول إن الحلقة تقوم على أساس اتصال محكم بين الشخصيات المسرحية، وبين الأشخاص الذين يكونون جمهور الحلقة، حيث لا تتحرك الشخصية الواحدة داخل الحلقة، وإنما داخل الجمهور نفسه، ومن أبرز خصائص مسرح الحلقة:

- توظيف الأغاني والأمثال الشعبية.
- كسر الجدران الرابع و من ثمة تسعى إلى تحقيق فعل التواصل بين التص و مثليته.
- الإبهام و تصوير الفعل المسرحي.
- يعتمد على مشاركة المثلقي في العمل المسرحي.

(Mouvement) بالكلمة.

- الاعتماد على القوال أو البداه.
- توظيف التراث الشعبي كالشعر الملحن و الأرجال (1) و القول المأثور، و الأغنية الشعبية.

---

(43) يُنظر: علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، (د.م)، 1979، ص: 55.
(44) يُنظر: محمد عبد السلامة: الاحتفالية البديل الممكن- دراسة في المسرح الاحتفالي-، منشورات دائرة الشؤون الثقافية و النشر، بغداد، الجمهورية العراقية، (د.م)، 1983، ص: 54.
(45) يُنظر: أحمد بوصور: المسرح الجزائري-نشأته وتطوره-، ص: 262-263.
(1) الأرجال: الرئي أو الشعر الشعبي هو شعر يُنظم بلغة العامية، وفجعة كلامهم، فلا يُراهن فيه قواعد الإعراب، ولا السجع الصحيح الكلمات، بل ينظم من الكلام العامي، (التفصيل يُنظر: إلياس بديع معيق: المسرح المثير في علم العروض و الديكارتية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط، 11، 1411هـ-1991م، ص: 250-254).
المسرح والحالة مظهر من مظاهر الاحتفالية (8) في المسرح الجزائي، لأن "المسرح الاحتفال" (9) ينطلق من نقطة أساسية وهي أن الإنسان كائن احتفالي. "(46)

إن توظيف التراث الشعبي يعد في نظر النقاد شكلًا من أشكال التجريب المسرحي (10)؛ لأن المؤلف جَلَّ إلى الشارع والأوساط والأحياء الشعبية باحثًا عن صيغ جديدة تقترب إلى حد كبير من هؤلاء المتلقيين، فوجد شخصية (القول) الذي يدور في الأسواق وينقل الأخبار في المناسبات المختلفة فأراد أن ينقل هذه التجربة إلى المسرح، لبَعْدُ

ذلك المسرح ساحة فنية لا تختلف كثيرا عن الساحة العامة التي يجدها في الأسواق الشعبية.

والمتبعت للكتابة المسرحية عند عبد القادر علولوة يجدها كتابة تنتمي بالسهولة مما ينتمي عن شخصية المؤلف الذي كان يميل إلى الواقعية، فالمؤلف يجد نفسه أمام أسواق شعبية يُؤدي فيها الممثلون عرضًا مسرحيًا داخل حلقة من التفرجين الذين يتضمنون معهم من خلال مساعدتهم روافع معينة تُؤثر معرفته في درجة صعوبة المشارك في الاحتفال (النسق ص: 3-4).

المسرح الاحتفال (11) هو تسمية لمسرح يحاول أن يعطي نفسه وظيفة قريبة من الطقس أو الاحتفال في المجتمع

من خلال استعارة شكلها وطبيعة علاقة المشارك بثمة، وأخذ المسرح الاحتفال صيغة مختلفة لا تخرج عن قنوات النساة الأولى: يتطور من الطقس شكله فتضع المسرح في قلب احتفالي تطغى عليه المسرحية، أما الفئة الثانية: فتفرغ العروض التي تقوم على مبدأ الفن، وتعتبر من الطقس ومن الأشكال المسرحية القديمة، في المواد التي تكون شكلها ومضمونيًا. (النسق ص: 3-4).

(46) - عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والمكان في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، بالمغرب، ط 1405 هـ-1985 م، ص: 10.

(8) - (La ceremonie Caeremoni) إلى (Ceremonia) (الاحتفال: كلمة لاحتفال) (10) - (Le theatre rituel) (المسرح الاحتفال) (11) - (Ba Lasocka-Pszoniak)
بناء على ما سبق يمكن القول بأن مسرح الحلقية شكل من الأشكال التي اعتمدت عليها عبد القادر علصلة في تحقيق التواصل بينه وبين الجمهور، ويتناول مسرح الحلقية قضايا سياسية واجتماعية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالمجتمع الذي يعيش فيه الملتقي، هذا يُعد أن طبيعة الموضوعات تختلف باختلاف العصر ما دام لكل عصر قضايا خاصة به، أما بالنسبة للهدف الذي يسعى إليه المؤلف فقد يكون معلمة قضية معينة أو تحقيق الفرجة.

في ضوء ما تقدم نستنتج أن الموروث الشعبي يُعد أحد مكونات ثلاثة عبد القادر علصلة، هذا الميراث المتمثل على شكل أغاني شعبية استقامتها المؤلف من الأسواق الشعبية، وحاول أن يُبدجه في المسرح رغبته منه في محاكاة الواقع وتحقيق شيء من التجديد على مستوى التصص وعرض، أما بالنسبة لـ«الفوال» فهو أُنوذ من الطامحين ورضا رئيسة في المسرح، الذي أصبح يقوم مقام (الراوي) الذي يسرد الأحداث ويضطلع بوظائف رئيسة في المسرح.

لا أحد فيما يُذكر تأثير هذا الموروث الشعبي على الملتقي والحال عليه من أثر جمالي على مستوى التصص؛ لأن هذا التراث يُعد - في نظرينا - قاسما مشتركا بين الكاتب والملتقي، أي بين هوية الكاتب وبين هوية الذات الملتقي، وما يترتب عليه من تفاعل بينهما، وعند النظر إليه لوحيدا يستجيب الملتقي لأشكال التراث الموجودة داخل النص المسرحي، كأن يكون الملتقي منحضا من بيئة أخرى غير بيئة الكاتب وهنا نشهد تفاعلا آخر، فيما يدور التراث مادة استكشافية يتحصل عليها الملتقي من خلال عملية القراءة.

1- الملتقي والأنماط التعبيرية: إن الكاتب للثلاثية يبدد أن المؤلف قد وظف أفئلاً مختلفة تتفاعل مع بعضها البعض مشكلة المعنى في النص المسرحي، وعليه الهدف من تنويع الأناشط هو توفير طرق الإرسال بالإضافة إلى دور كل متميز في أداء وظيفة معينة حسب طبيعة المشهد، وعلى الملتقي أن يكتشف هذه الأنماط ويجعلها انطلاقاً من معرفته المسبقة، وعند أبرز الأنماط الموجودة في الثلاثية نجد النمط السردي ووصفي والهجاجي والتفسيري، وسناحلا أن نستعرض نماذج من كل متميز ولياً تأثيره على الملتقي:

(Gerald Prince)

2- المستوى الأول: النص السردي: يعرف جيرالد برين (Gerald Prince) السرد بأنه: "الحدث أو الإخبار (كمتخت وعملية وهدف وفعل ونبية وعملية بنائية) لوحد
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 الرواية أو مجموعة من الرواة، كما أورد التعريف عدة أوصاف للسرد، فهو متجه، وعملية، وهذاء، ونية، فأما كونه منتج فالسرد يُنتج لنا كثيرا من المعاني يُقدمها للتنقلي للتعامل عليها وعملية، لأن السرد في حد ذاته عملية تمت بين المؤلف والتنقلي وما تنطويه هذه العملية من آليات يستعنى بما المؤلف لتوصول موضوع نصه.

وعند تتبنا لفعل السرد في الثلاثية لاحظنا أنه جاء على لسان (القوال) 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 السير قدور فكرنا بالأيام الغالية...ايه واش نقول لكم دار ما دار مدار السير الناصر" (48)، يرتبط فعل السرد بالقصة التي سيرويها (قدور السواق) عن صديقه (السي الناصر)، هذا فهو يعتمد على السرد التاريخي لاسترجاع حقائق تاريخية.

و في مشهد (غمان وابن مسعود) جاء السرد على لسان (غمان) وهو يروي لابنه قصة توقيفه عن العمل، فنقرأ قوله: "المهلم يا ابني مسعود...اليوم الصباح حبيسي من الحديمة...ارتب ما تخيلت كوكب..حبسي و ما وقع لازقي و لايحس..حبسي بالنصيحة و اذا راضي...هذا أشهدو في القضية تندرس و اليوم الصباح قررنا...الطبيبة ماعت العمل اليوم الصباح اعتناتي ورقة قالت لي...دروسنا القضية ماعن على مستوى المديرية و قررنا باش توقف الخدمة نفانيا..مريض من الصدر و ما تقدرر تزيد تخدم..خاصك تداوي روحك بحريت وفظ اللي فيك خطير براف" (49)، في هذا المشهد المسرحي يترايز لنا أن السرد جاء على لسان الشخصية البطلة (غمان) الذي يروي لابنه (مسعود) بعض

(47) - جبريل الدربسي: المصطلح السردي - معجم المصطلحات، ترجمة: عابد خزندار، ص: 145.
(48) - عبيد الفضيم علولا: مسرحية الأقوال، ص: 33.
(49) - المصدر نفسه، ص: 35.
الأحداث في حيته المهنية، كما تنقل لنا الشخصية البطلة جانباً من الحوار الذي دار بينها وبين طبيبة العمل.

و في مشهد (زينوبة بنت بوزيان العباس) يأتي السرد على لسان (الجيلالي) وهو يروي لـ(زينوبة) عن أحداث وقعت له في الماضي، يقول في ذلك: "فول خليه قول و من الأول ابدي...العمل كانت تخدم فيه خمسة و تسعة واحدهم و عمامة و رفيقين و عامل والمتوح باريد قدور و قروء للدراري. في القراوج كباس سيارات عراس كورات كلها باللامستيك مصنوعة"(50)، نلاحظ أن فعل السرد جاء بطلب من الشخصية البطلة و الذي يظهر في الفعل (قول)، كما يمثل الفعل الناقص (كان) بداية للفعولة الإخبار و الإفصاح عن المسكونت عنه، كما أن هذا الفعل نسق تمهداه يُقدم للموضوع، ويضع المتلقي في جو التص مما يجعله يحمل دلالة حكائية.

و في مسرحية (الأجواد) جاء السرد على لسان (القوال)، وهو يروي لنا يوميات العامل (عال)، يقول في ذلك:

"يحبس مرات باشي بريح من نقل البوت يحب الناس في طريقه بشائي مسبوت يدخل ممدد للأروقة في كمال الشوتو"(51)

من خلال استقرائنا لهذا المقطع نلاحظ أن الأفعال (يحبس، بريح، يحبّى، يدخل) أفعال سردية تروي للمتلقي بعض الأحداث التي قام بها (عال) كفعل التوقف - في بعض الأحيان - عن العمل لأخذ قسط من الراحة و تجنب لافراد مجتمعه و علامات الابتذال الخاصة التي يُبديها على وجهه و الدخول متعددًا لأروقة المناجر و المخلات لتفقد السلع و البيضائع، واجدير بالتذكير أن فعل السرد لا يرتبط فقط بالنصوص النثرية، فحين في النصوص التي جاءت على شكل أغنية شعبية لاحظنا فعل السرد ورد على لسان (القوال).

(50) - عبيد القادر عشولة: مسرحية الأقوال، ص: 72-73.
(51) - عبيد القادر عشولة: مسرحية الأحواد، ص: 80.
و في مشهد (الجيب الروحي) يأتي السرد كنقطة تحول تفصل الأحداث المسرحية عن بعضها البعض، فنقرأ قول (القوّال): "في ختام الدراسة خاد الروحي الجيب الحداد موقف و دبر على حل للنحدة نظم حلقه تضامنية و دخل معاه شбан الحي في العملية" (52)، إن اعتقاد الشخصية البطلة هذا الموقف يعد بمثابة نقطة التحوّل في مسار الأحداث، ومن هنا يتراءى لنا أن هذا المقطع أضحى مداولًا سردية قوامها (القوّال) بوصفه أحد عناصر الإرسال والملتقى (53).

و في مسرحية (اللنّام) جاء السرد على لسان (القوّال) الذي يروي لنا العمل النقابي الذي يقوم به (حلول)، فنقرأ قوله:

"شرح العمال وسع له البال و الرؤية ومهد الحراكه وجلّ في النّيقة
شف للمجتمع من جديد فهمهم البنية" (54)

جاء السرد على صيغة الفعل الماضي كما يظهر في الأفعال التالية: (شرح، وسع، مهد، وجد، شاف، فهم) وهي أفعال تؤسس لفعل السرد المتعلق بالعمل النقابي الذي هو الموضوع الرئيسي لأحداث المشهد.

يبدو لنا أن الهدف من لجوء المؤلف إلى النسق السردي هو إيهام الملتقي بأنيّة الأحداث، وكأن الملتقي يعيشها في لحظة وقوعها، ومن هنا تنزام هذه الأحداث مع سيرورة التلقية مما يحقق متعة جمالية تنصب على عملية المشاركة التي تتم بين الملتقي وعمل المسرحي (55)

من خلال ما سبق يمكن القول بأن النسق السردي يعد من أبرز الأنماط الموجودة في الثلاثية، وخاصة في المشاهد التي تضم الأغاني الشعبية التي توحي أحيانا تتعلق بالشخصية البطلة، كما لاحظنا أن السرد في الثلاثية جاء على لسان (القوّال) الذي يبقى - في نظرنا - عبّر
وصل بين المتلقي ونصه من خلال طرح الموضوعات ومعالجة انتقائها برأيه الخاصة التي هي رؤية المؤلف، لأنه صاحب فكرة المشهد، ومن مجموعة الخصائص التي تميز اعماله السردي في الثلاثية ما يأتي:

- جاءت صيغة أفعال السرد الماضية في معظمها، ولعل هذه الصيغ هي الأغلب في هذا النمط الذي يتميز بسرد أحداث ماضية.
- تتم الأفعال السرديّة دلاليًا تفاعليًا.
- يقوم (القول) بسرد الأحداث السرديّة.

2- النسق الوصفي:

(Description) يُعرف الوصف (بأنه"عرض وتقديم الأشياء والكائنات والوقائع والحوادث" (56)، فالوصف تقنية يوظفها الكاتب المسرحي لعرض وتقديم الأشياء التي يراهـا وتصوير الكائنات التي تعيش من حوله ووصف الوقائع والأحداث التي عاشها أو سمع عنها ونقلها إلى المتلقي بهدف النقل معاها.

وعزّه عبد اللطيف محفوظ بأنه "النوع من الخطاب الذي ينصب على ما هو جغرافي أو مكاني أو شبيه أو مظري أو فيزيوني ما إلخ... سواء أكان ينصب على الداخّل أم على الخارج. يمكنه أن يحضر بحدّاً في دليل منفرد أو مركّب، أي في كلمة أو حكمة أو متتالية من الجمل" (57)، لقد جعل هذا التعريف من الوصف خطاباً يوجهه المبدع إلى المتلقي لتصوير المشاهد المتعلقة بكل ما له علاقة بالجوانب الجغرافية أو بوصف الأمكنة التي تدور عليها أحداث الوقائع كما هي الحال في الأغام السرديّة والرواية عندما يعمد الكاتب إلى تصوير بعض الأماكن التي دارت فيها الأحداث، وقد يرتبط الوصف بالشخصيات ويطلق عليه (الوصف الفسيولوجي) الذي يهدف إلى تحديد الصفات الحركية والجسمانية للمملوء التلقائي في العمل الحكائي، كما أشار هذا التعريف إلى قضية أخرى تتعلق بالجوانب التعبيرية في الوصف؛ فالوصف قد يأتي في تعبير قصير أو طويلة، ولعل هذا راجع أساساً إلى موضوع الوصف في حد ذاته.

---

(56) عبد اللطيف محمود: المصطلح السردي، مجموع المصطلحات، ترجمة: عابد حنتر، ص: 58.
(57) عبد اللطيف محمود: وضعية الوصف في الرواية، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان- منشورات الانتفاضة، الجزائر، ط1، 1430هـ، ص: 13.
قد يعّدم كتاب النصوص المسرحية إلى توظيف النسق الوصفي بهدف توحيد مكونات الشخصية وحظر تفكيكها، وذلك من خلال إدراج علامات وإشارات لغوية تتضمن خصائص المادة الوصفية التي تختلف باختلاف الوصف.

إن الدراسات النقدية الحديثة أصبحت تنظير إلى الوصف من زوايا تختلف تماما عن النظرة السابقة التي ترتكز على عامل الدقة والوضوح في نقل الوصف، وانتقلت إلى أبعاد أخرى تتعلق بالوظيفة التي يؤديها الوصف داخلا النص، والبحث عن مدى استجابية المتلقي لموضوع الوصف، ومن الذين تحدثوا عن هذا الجانب نجد عباس عبد جاسم في كتابه ( سرد ما بعد الحداثة) الذي أشار إلى دور الوصف في تحريك الأحداث ودفع فعل القصة إلى الأمام، يقول في ذلك: "أهمية الوصف لا تكمن في دقة تفاصيل القصة، وإنما في كيفية تحريك القص بمجهات تعبيرية متجددة، في المكان، أي كيفية تمثيل الوصف لهذه الحواس نوعي الشخصية المدرك لها".(58) يشير هذا النص إلى الوظائف الأخرى للوصف: فالوصف لا يهم بالذات في التصوير فحسب بل يتعδد دوره إلى تحريك الحدث ومده بأدوات تعبيرية متجددة تضع حسًا شعبيًا للحالة عبر رؤية المؤلف، ومن ثم يمكن القول أن الوصف يضع لرؤية المؤلف ذاتيته، وموقف المتلقي من المادة الوصفية قد يكون إيجابيا أو سلبا، وقد يتناسب الوصف مع الموضوع أو يُخالفه.

والمنتبع لتقنية الوصف في الثلاثية يجد أنَّها تستهم إلى حد كبير في بناء المنظومة المعبرية لل الثلاثية من خلال تزويدها بمجموعة من المعطيات حول النص من كل جوانبه، ونقص هذا وصف الشخصية من داخلها وتصوير انفعالاتها والحالات النفسية التي تعيدها وهذا لا يعني إلا بتوظيف الوصف، وكذلك بالنسبة لوصف الأماكن المختلفة التي تدور فيها الأحداث مع الإشارة هنا إلى أن كتاب النصوص المسرحية يختلف فيما بينهم حول مادة الوصف في حد ذاته، ولعل هذا راجع إلى الروافض المعبرية والقدرات الذاتية لكل كاتب. يبد 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، ص: 26-27.

(59) - ميشا: حلمي بدير: دراسات في الرواية والقصة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1985، ص: 19.
القسم الرابع
المتلقِّي والتشكيل المعبر

ودرجة التأثير تُخفض إلى طبيعة الوصف في حد ذاتها ومدى مطابقة الوصف، ومن خلال
١-２١-٠ الوصف الخارجي: هو وصف الشخصيات من الخارج وتحديد ملامحها أو
بالأخرى الكشف عن صفاتنا الظاهرة، ونُمكن هذا النوع من الوصف المنطقي من التعرف على
الشخصيات، فلما يمكن النَّاقل معها ما لم يتعرف على صفاتنا، فالوصف -في نظرنا- عبارة عن
بطاقة دلاليَّة تُمكننا من معرفة الجوانب النفسية، فمثلًا في مسرحية (الأقوال) نقرأ قول (قدور
السواق) وهو يصف حالة صديقه السي (الناصر) عند سماعه لخبر الاستقالة، فنقرأ قوله
"وجهك صفار و شواربك بيسوا" (٦٠)، في الخبر الاستقلاة الذي سمعه (السي الناصر) من
صديقه (قدور السواق) غير ملامح وجهه فتيَّص لون الوجه من اللون الطبيعي إلى اللون
الأصفر، فهذا إنّ دل على شيء فهو يدل على حالة غير طبيعية أتت (السي الناصر) لحظة
تلقية الرسالة، كما تغيِّرت حالة الشفتيَّين وانقاذهما إلى وضعية غير طبيعية إشارة أخرى إلى
حالة الشخصية، وعلل هذه الصورة تناسب مع طبيعة الموقف.

و هناك شكل آخر من الوصف الخارجي مرتبط بالصفات الخلقية والأخلاقية للشخصية كما
هي الحال في مسرحية (الأجواء) عندما قام (القوَّال) بوصف شخصية (الجيب الروحي) في
بداية المشهد، فنقرأ قوله:"الحدود الأعمِّ وواصل إلى درجة عالية في الهيمنة التواضع السِّنِاقة
والخمسة" (٦١)، نُلاحظ أن المؤلف عمد إلى ذكر مهنة الشخصية البطلة وحدد لون بشرًا
ليسمى للمتلقِّي التعرف على طبيعة العمل الذي تشغل هذه الشخصية من جهة و من جهة
أخرى وصف لون البشرة الذي يعد أصول الشخصية، كما وردت في المشهد مجموعة من
الصفات الخلقية مثل (المستكة، التواضع، القناعة، الخياء) وهي صفات إيجابية تنم عن صلاح
الشخصية، ولعل هذا التوظيف يرتبط بالمهمة التي ستقوم بها الشخصية البطلة، وهي محاولة
وضع مشروع لحماية حيوانات الحديثة وتحسين وضعيتها، وهذه المهمة التي تحتاج شروط
معينة يجب توفيرها في الشخص.

(٦٠) - عِبَّاد الفخاد عُلُولة: مسرحية الأقوال، ص: ٢٤.
(٦١) - عِبَّاد الفخاد عُلُولة: مسرحية الأخلاق، ص: ٨٣.
القسم الرابع

الملقبى والتشكيل المتعبيري

كما استعان المؤلف بالوصف الخارجي في تحديد شحوسه مهدف تقدم معطيات أولية عن الشخصية للملقبى كما هي الحال في مسرحية (الأقوال) عندما قدم لنا (القوال) وصفًا خارجيًا عن (زينوية)، فقتراً قوله: "زينوبة بنت بوزيان العساس في عمرها تناعش سنة قاصفة في القيمة تقول مواتن من سنين وقليلة في الصحة. درعيها وحليها رفاق وارفاه وجها حلو طريف طباعه عينيها. عينيها كبار لوفهم قري حين يرغدوا زغيد. يسكتجوا حين ما تغضب ويتسموا حين ما تضحك"(62)، أسوهم هذا الوصف في تحديد ملامح الشخصية البطلة كقصر القامة والبنية الجسدية النحيفة وكذلك تحديد لون العين والتغيرات التي تطرأ عليها في حالة الغضب والضحك.

ومن أشكال الوصف الخارجي يعد وصف الطرقات، كما يظهر في مسرحية (الأقوال) في قول (حرب الحدبية): "قوت في وسط الطريق الكبيرة ديب الطريق اللي مقوسين عليها النخيل ومزرعة على الأطراف بالورد تصبيحي قمقدم حال في وجهاب الباب الكبير" (63)، لقد عمد المؤلف إلى ذكر بعض العبارات الوصفية الدالة على الطريق، فذكر النخيل والورود للتميز بين هذه الطريق وطرق الأخرى.

1-2 -الوصف الداخلي: يستعين كتاب النصوص المسرحية بالوصف الداخلي عند عرضهم للشخصيات المسرحية مهدف الكشف عن الجوانب الخفية، وغوص بالذكر الجوانب العقلية والانفعالات وماهما من آثار كبير في تفسير الأفعال التي تقوم بها الشخصية المسرحية أو تبيان آثارها في بناء الشخصية، لهذا سنحاول أن نحدد هذين العاملين ونبين أثرهما في مسار التلفي.

العامل الأول -الجانب العقلي: تتصف الشخصية المسرحية بجموعة من الاستعدادات الذهنية والمدركات العقلية سواء أكانت فطرية أم مكتسبة تثيرها عن غيرها من الشخصيات الأخرى تُمكن المتلقي من معرفة الحياة العقلية وتخط التفكير واتماثها الإيديولوجي، وتحديد الخصائص العقلية للشخصية منها الذكاء الذي يُعد - في نظرنا - من أهم المظاهر العقلية، ولقد

(62) عبيد القناد عدلاب: مسرحية الأقوال، ص: 66.
(63) عبيد القناد عدلاب: مسرحية الأقوال، ص: 101.
ورد ذكره في مسرحية (الأقوال) في مصنف (القولاء) لشخصية (زينوبة)، يقول في ذلك:

"زينوبة بنى بوضياء العباس ذاكية حساسة بالكثير" (64)، لعل الهدف من هذا التقديم هو وصف جانب من جوانب الحياة العقلية للشخصية البطلة قبل الحدث في تفاصيل الأحداث واستعراض الأفعال المسرحية التي تقوم بها الشخصية، وتجدر الإشارة إلى أنهما مأخوذان للمألف، فانشغال طفلة في مقتبل العمر بالقضايا العمالية والنقابية أمر لم يأله المتلقي.

العمل الثاني - الانفعالات: إن الشخصيات داخل التص المسرحي مثل الشخصيات في الواقع تعش حالات نفسية مثل (الفرح والحزن والخوف...) كثيرة ما يتلاو التقليد معها، وخاصة إذا كان التقليد يعيش نفس الانفعال حين تلقينه للنص، فحدث هناك نوعان من الانفعالات: انفعال الشخصية في العمل المسرحي وانفعال التقليد، وأغلب الانفعالات الموجودة في النصوص المسرحية هي نفسها الموجودة في واقع القارئ، وهنا قد تكون الحالة المشابهة أحد الأسباب الرئيسية لتبني التفاعل بين التقليد ونصه.

و الثلاثية تعج بالإنفعالات المختلفة والمناقشات. وثبت أن يقبلها المؤلف "جسد المرهب و إبداعه الفني والمدقق" إلى ذهن القارئ، الذي يمتلكها بكل أبعادها ودقائقها، ويلقي عليها أحساسه ومشاعره وخلجات نفسه (65)، و من أمثلة الانفعالات التي توجد في 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 يبكيوا خائفين" (66)، وفي مسرحية (الأجواء) نقرأ قول (القولاء) وهو يصف حالة الشخصية البطلة عند خروجها من البيت، وعندما يمر إلى المنزل: "يبر وخرج جزين" (67)، فالحزن حالة نفسية تنتاب المرء عند تعرضه لموقف يعكس صفو أفكاره أو قد يكون بإيجاد أفكار صعبة، فحرون (قدور) مرده إلى استحضاره لظروف العمل الصعبة التي يعمل فيها.

---

(64) - عبيد القادر عكلله: مسرحية الأقوال، ص 57.
(65) - محمد علي عارف حلوkee: أصول التأليف والإبداع، دار الرافدين، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص 17.
(66) - عبيد القادر عكلله: مسرحية الأقوال، ص 64.
(67) - عبيد القادر عكلله: مسرحية الأجواء، ص 103.
1-3 المستوى الثالث: النسيق الحجاجي: يُعد النمط الحجاجي نمطاً تفاعلياً؛ لأن الكاتب (Argument) يحاول أن يُقنع الذات المثقفة بالأفكار التي يحملها باستخدام الحجارة الدامية التي تحمله على قبولاً فتنشأ داخل النص علاقة تأثر و تأثر؛ فالكاتب يعترف في المثقفين والقارئ بكم كنت في علاقة جدلاً، يرى طه عبد الرحمين في حضور قبولاً عن الحجاج بأنه تدابير لأن طابعه النفسي مقامي واجتماعي، إذ يأخذ في اعتبار مقتضيات الحال من معارف مشتركة و مطالب إخبارية و توجهات طريفة، و يهدف إلى الاعتراف جماعياً في إنشاء معرفة عملية، إنشاء موجهاً بقدرت الحاجة، و هو أيضاً جديداً لأن هدفه إقناعاً قائم بلوغه على النزاع صور استدلالية أوسع و أعظم من البنية البشرية الضيقة (68)، إن إضاءة النطاق على الخطاب الحجاجي يقتضي وجود آلة للتواصل بين أطراف الخطاب المرسل بين المبدع والمثقف، يوصف النص الذي أتى من أجنحة الحفاظات ليبقى النص موضوع الرسالة مجموعة من الأفكار المطروحة والتي أحضها الكاتب إلى نظام الحاجة بهدف حمل المثقفين لقبولاً انتقالاً من فعل الاختيار الذي يضطرب العلاقة بين المبدع والمثقف، كما أشار طه عبد الرحمين إلى الطابع الاجتماعي لخطاب المبدع؛ فالكاتب و المثقف يعيشان كلاهما في نظام اجتماعي معين ينخر بروابط مشتركة تجمعهما مع بعضهما البعض بهدف إنشاء معرفة توافقياً، أما عنصراً الطابع الجدلي للخطاب الحجاجي فقداً أمر يتعلق بطبعية الخطاب المرسل والذي يقتضي وجود أحد ورد بين المبدع والمثقف؛ لأن الاختلاف وارد مادام لكل طرف منطقتهن الفكرية و روافده الثقافيَا التي تميزه و متفاوت من الآخر، وما على المبدع إلا حمل القارئ -باسمليه الإقناعية- إلى قبول موضوع الفكرة، و هنا على انتقاء الحجاج المناسبة التي تتناوب مع المقام.

وتختلف الحاجة باختلاف موضوع المشهد، فمثلا في مسرحية (الأجواء) مشهد (عكالي و المنور) أراد (عكالي) أن يقنع صديقه (الموتور) بفكرة التبرع بيهبله العظمي إلى المؤسسة التربوية التي كان يعمل فيها، فاستخدم حجة واقعية، فقرأ قوله: "هيب مثل عظمي يبقى ملك للثانية... يستعملوه للدروس في العلوم الطبيعية... ومد مدرستنا فقيرة من ناحية الأدوات "المدرسية" البذاغوجية، يستفادوا به أولادنا أحسن من اللي يستوردوا واحد من..." (68) - طه عبد الرحمين، في أصول الحوار وتحديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.2، 2000، ص:65.
القسم الرابع
المتاليق والعリア

لا حظ أن المؤلف يريد أن يوسع موقف معين على الرغم من صعوبة تقبله، فال موقف يتعلق بواجب المواطنة الذي يجعل الإنسان يُعيد أعز ما يملك في سبيل توفير المواد التعليمية لأبناء بلده.

من هنا نصل إلى أن الإقناع الرئيسة للتواصل بين الكاتب والمتلقى؛ إذا يُمكنه من إقناع القارئ بالأحاسيس التي يشعر بها أو بروئته الخاصة للموضوع المطروح وحمله إلى الاختراق في رأي ما، وذلك باستخدام الحجج والبراهين التي تُؤسس لمواقف إيديولوجية كما هي الحال في هذه الثلاثية التي طرحت بعض المفاهيم المتعلقة بالإشتراكية والبيروقراطية الديمقراطية والتنافس التقليدي والذين ما يتعلق بالقيم الإنسانية كمفهوم الحرية مثلا.

المكوّنات و النموذج التفسيري: يهدف هذا النمط إلى تعديل أو تنمية أو تصويب المعارف للمتلقى أو نقل معلومات مختلفة أو تفسير وشرح المصلحات والمفاهيم أو الإجابة عن الأسئلة التي من الممكن أن يطرحها المتلقى، و من أمثلة ذلك ما ورد في مسرحية (الأنوار) عندما قدم لنا (قدور السواق) مفهومه لمصلحة البيروقراطية، فنقرأ قوله: "كنت ظان باللي البيروقراطية هي الكواعظ... الدالة الطولية الهبوط والانتظار... هذا المعنى الضيق... إذا يسقسي اليوم على البيروقراطية تتكلم فهم على السيف الناصر صديقى القدم... نُدخِك كيف أرتمت العلاقات ووليت جبار... كيف ولت لاهب تضفت و تعنس باش توضع مصالحك وتمتها... كيف تستعمل إطار الدولة لمصالحك وسائل الرجعة ضد البلاد و ضد الاشتراكية كيف تحمج الجو واندرو العقول... كيف حتى تشي الشبكة محتاجة في اللالان من جهة و من جهة أخرى الآلات الجديدة ومصدية في المخازن نترمي... كيف البيروقراطية تستعمل هياكل الدولة باش تخارب مكاسب الشعب وتعرقل في طريق الاشتراكية", فالبيروقراطية لا ترتبط بمسائل الأوراق الإدارية وكرة الانتظار أمام

(69) - عبيد المقادر عدللة: مسرحية الأحواز، ص:106.

(70) - يُ하신: فيليب بروتون: الحجج في التواصل، ترجمة: محمد مشاهل و عبد الواحد النهيمي العلمي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2013م، ص:18.

(71) - عبيد المقادر عدللة: مسرحية الأحواز، ص:32.
المصالح المعنية فحسب بل هي استغلال المسؤول لنصبه ومرافق الدولة لصالحه الخاصة وترتبط
البيروقراطية بالفساد وسوء التسيير وسوء ومنور وراء المادة وسياقة مصلحة الشعب، ومن ثم
الإساءة للنظام الاشتراكي القائم على احترام مصلحة الجمعية وغرضها على مؤسسات الدولة
والإخوان في ثورة البناء والتشييد.

و في مسرحية (الأجواد) مشهد (عكسي و المتوَّر) وظَفَّ المؤلف هذا النمط في مقام
تعليمي يتعلق بمكونات الهيكل العظيم للإنسان، فنقرأ قول (المعلمة) و هي تُقدم لنا معلومات
قيمة حول الهيكل العظيم لتلاميذها فنقرأ قولاً: "الهيكل العظيم هو اللي يعني للجسم
وقوامه الثابت، عليه ترتكز العضلات وهو اللي يحمي الأجزاء الداخلية الرخوة. وعظام
الكاملة تحيط بالدماغ وتحمي وقصص الصدري يحمي القلب ورجله، الهيكل العظيم
فيه 206 عظام بالمجمولة"(72)، لقد أجاب هذا المقطع عن أسئلة كبيراً ما تتجاوز إلى أهداف
التلاميذ و قد ي_PTR في ذهن التلميذين وهي تسرب مكونات الهيكل العظيم، ودوره في المحافظة
على الأجزاء الداخلية للإنسان كقابل للرئة كما حدد عد عدد عظام الهيكل العظيم.

كما يبدو لنا أن المشهد لا يرى أن يروي قصة (عكسي) فقط بل أراد أن يثير الرصد
المعري للتلميذ، ومن هنا نذهب إلى المسرح التعليمي الذي لا يكفي لتحقيق الفرجة بل يتعدى
إلى تنمية الملكيات العقلية لكل التلميذ على اختلاف مستوياتهم الثقافية.

من خلال هذين النموذجين بينن لنا أن النمط التفسيري يُقدم للمتلقي مادة علمية
وخاصة عندما يتمكن المتلقي من الجمع بين المنعجمعية التي يحققها المشهد المسرحي و بين
تلقين المتلقي شيئاً من أصول العلوم المختلفة.

في ضوء ما سبق نصل إلى نتيجة مفادها أن الألفاظ التعبيرية تُعد- في نظرنا- أحد العناصر
الهامة التي اعتمدت عليها عبد القادر علولة لنقل أفكاره إلى المتلقي لارتباطها بلغة النص، فإذا قمنا
برصد مظاهر الألفاظ الأربعة (السربدي، الوصفي، الحجاجي، التفسيري) في النماذج المسرحية
المختارة نجد أن النمط السردي هو أكثر الألفاظ انتشاراً في حل المشهد، ولعل هذا راجع إلى
الطريقة التي اعتمد عليها المؤلف في عرض الأفكار، فهو يعتمد إلى الاسترجاع القصصي أين تقوم

(72) - عبد القادر علولة: مسرحية الأحـوار ص:114.
القسم الرابع

المتلاقي و التشكيك التعبيري

الذات الفاعلة بسرد الوقائع الماضية، و هناك طريقة أخرى اعتمدت عليها المؤلف لتحقيق فعل السرد تمثل في الاستعانة بشخصية (القُول) التي سجلت حضورها في كل المشاهد.

والملاحظ أنّ المؤلف قد وظّف النمط الحجاجي الذي يُعدّ أحد الأساليب التي تؤثر في المتلاقي؛ لأن التصوص المسرحية تحمل كثيرا من القضايا التي أراد المؤلف أن يدافع عنها، هذا فهو يحتاج إلى أدلة وبراهين تتماشى مع طبيعة الموضوع؛ ولهذا ما تستشفه عند حديثه عن موضوع الاشتراكية أن استخدم أدلة واقعية وتاريخية لقُنع المتلقي بصحة مراجمه، لكن عند حديثه عن بعض القضايا التعليمية أو شرح بعض المواقف وظف النمط التفسيري الأنساب لهذا الشكل من التصوص.

و استخدم المؤلف النمط الوصفي في تصوير المشاهد المسرحية و تقديم الشخصيات والأماكن وتحديد الصفات الحلقية و الحلقية و الكشف عن الجوانب العقلية و النفسية والانفعالات التي تعيشها الشخصية.
القسم الرابع
المثقفي والتشكيل التعبيري

جـ. الحوار المسرحي:

يُعد الحوار من العناصر الأساسية التي تتشكل منها المسرحية فهو وسيلة التعبير بين الشخوص المسرحية، وشكلاً من أشكال التواصل يتم فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر، وأداة لنقل الأفكار والمثلق، وهو أحد نقاط الاختلاف بين النص المسرحي وشامل الأشكال السردية الأخرى كالقصة والرواية، فعلى الرغم من أن الحوار موجود في هاتين الأشكال السردية إلا أنه يأتي في ثناها، وهذا على خلاف المسرح فالحوار يُعد جزء لا يتجزأ منه.

وكلمة الحوار (Dialogue) مأخوذة من الكلمة اليونانية (Dia) التي تعني الأنسين، وكلمة الكلام (Logos) التي تعني الكلام، والحوار شكل من أشكال الخطاب في النص المسرحي يشبه المحادثة في الحياة العادية لكنه يختلف عنها جوهريًا، فهو اقتصادي ودلايّلًا دائما ولا مجال للإبتعادات فيه، ووظائفه إبلاغية تقوم بتوصيل المعنى إلى المتلقى.

ويعرف سعيد علوش في معجمه (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة) بأنه: "تبادل الكلام بين الناس أو أكثر، وهو نشاط تواصل حيث يتبدأ ويعید الأشخاص على الإرسال والترسل". يشير لنا أن هذا التعريف قد يتم تعريفه بسيطا للحوار بوصفه عملية تبادل فيها شخصان أو أكثر من الكلام بدون أن الكلام هنا لا يقيد به الكلام العادي الذي يشبه المحادثة اليومية التي تكون في الغالب - مراجعة مقدمة لتحقيق غرض معين بل كلام يعد مسبقا، ويغضب إلى تقنيات خاصة بالكتابة ومراجعة دقيقة قبل أن يتم عرضه على المتلقى.

ويعرف رشيد بن مالك في قاموسه (قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص) بأنه: "الوحدة الخطابية ذات الطابع النمطي، وخرج عليها بواسطة إسقاط بيئة التبليغ داخل الخطاب الملفوظ. يطلق على مؤثر الحوار، المرسل/ المرسل إليه، اسم المتكلمين أو بشكل انفرادي المتكلم و المخاطب". من الواضح أن هذا التعريف أعطى للحوار بعدا سيمياً يتشكل من

---

(73) سُمع: ماري باياس و جان بونخبس: المعجم المسرحي، ص: 175.
(74) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان-سويس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985م، ص: 78.
(75) رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص: 57.
ملفوظات نسقية تنطوي من خلالها الذوات الفاعلة في عملية تفاعليّة قوامها الذات المتكلمة التي تنتج خططاً وترسل إلى الذات المستقبلية.

وعرف عبد العزيز حمودة في كتابه (البناء الدرامى) بأنه "أداة لتقديم حدث درامى إلى الجمهور دون وسط، وهو الوعاء الذي يختصر، أو يزعم عليه الكاتب المسرحي لتقديم حدث درامى يصور صراعً إراديًا بين إرادتين تناول كل منها كسر الأخرى و هيمنته"(76)، فالحوار أداة هامة تعمد عليها المؤلف في نقل أحداث المسرحية إلى الجمهور سواء أكانوا قراء أم مترفين، وفي موضع آخر سُبه الحوار بالوعاء الذي يختاره المؤلف أو يفرض عليه تصوير الصراع الموجود داخل العمل المسرحي بين القوى المختلفة تريد كل واحدة منها أن تفرض إرادتهما على الأخرى.

ويرى أبو الحسن سلام أن الحوار المسرحي "وعاء مشاعر كل الشخصيات و حاوي وعيبه وجميع علاقات الشخصيات و دافعها"(77)؛ فمن خلال الحوار يمكن أن تعرف على الجوانب النفسية للشخصيات، هذا الجانب الحركي الذي يجلبه المتلفي و يحتاج إلى الحوار ليتعرف عليه، لهذا شبه بالوعاء الحاضر لكل المشاهد الجامع للقضبان كالحزن والفرح، والحوار أيضاً يتعرف المتلفي على نمط التفكير هذا الجانب البهر الذي يحتاج إلى الحوار لمعرفة كيف يفكر الشخصيات، وهل هذا التفكير هو نفسه عند الشخصيات الحقيقية؟ ويستهم الحوار كذلك في بناء شبكة العلاقات بين الشخصيات داخل اللّص، ويبحث عن الدوافع الرئيسية وراء الأفعال المسرحية التي تقوم بها، ومن ثمّ فالشخصية داخل اللّص المسرحي تقوم ببوظائف عدة، لعلّ من أهمها الوظيفة الإتصالية التي تفضلها يستطيع المؤلف إيضاح فكرته إلى المتلفي، و يأخذ هذا الاتصال شكلين، وهما:

- الشكل الأول: تحقق هذه الوظيفة بالاتصال القائم بين الشخصيات المسرحية داخل اللّص، وهنا يبرز الحوار أفكر الكاتب من خلال الشخصية، فشخصيات عبد القادر علوّة تعتبر عن روأيته الخاصة للموضوعات وكلما يريد توصيله للملتقيين، إن هذه الوظيفة هي

(76) - عبد العزيز حمودة: البناء الدرامى، المجلة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1998م، ص:139-140.
(77) - أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين النزعة الإقليمية والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، مصر، ط.2، 1414هـ-1993م، ص:145.
نفسها التي تجدها في الحوار اليومي، غير أن 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 ونصه، وبخاصية عندما يكون الحوار قائمًا على الذوق والمهارة الفنية (78)، ويرمز الحوار للقارئ مسارين مختلفين؛ يتشكل الأول من تلك القيم والمبادئ التي اكتسبها المتلقي من خلال فعل القراءة، والثاني يرتبط في ذهنه وشكلت مرجعية الأساسية التي يستند إليها في قراءته المستقبلية، أما المسار الثاني فهو عبارة عن نسق يتشكل من تميز ثقافة القارئ مع ثقافة المؤلف، وهنا قد تتفق الثقافتان مع بعضهما البعض أو تتعارضان، وعلّ سبب التعارض قد يكون مرده إلى اختلاف زمن الكتابة مع زمن التلقي.

1- أنواع الحوار في الثلاثية: يقسم الحوار في الثلاثية إلى نوعين، وهما:

1-1-الحوار الخارجي: هو ذلك الحوار الذي يتم بين الشخصيا المسرحية داخل النص، ويهدف في مجموعه إلى الكشف عن الشخصية وعن طبيعة تفكيرها، ويسهم في تحقيق الاتصال بين المتحاورين، والملاحظ أن الحوار الخارجي في المسرح يبرز بدرجة أكبر مقارنة بالحوار الداخلي، ولعل هذا راجع إلى الدور الذي يضطلع به الحوار الخارجي، فضلا عن تقدم الشخصيات المسرحية فهو يعتمد إلى صناعة المشهد المسرحي وتطوير الأحداث وعرض الصراع وتحقيق الحبكة والكشف عن الحل.

ويمكن حصر أبرز الوظائف التي يقدها الحوار الخارجي للمتلقي في ما يلي:

- الوظيفة الأولى: تحديد شكل الصراع الموجود في النص، ففي مسرحية (الأحوال)، يظهر على شكل مناقشة كلامية بين (قدور السواق) وصديقته المدير (اليسي الناصر)، كما يظهر في هذا المقطع، يقول (قدور السواق): "المحل يا اليسي الناصر رانا فيه... من المطال بابش نريدوا نمشوا خوت كما زمان (...). استعقل يا قدور ودير ربي في خاطرك" (79)، فنكرة الاستقالة التي اشتغل عليها المؤلف في هذا المشهد تظهر على شكل نقاش يُجسده الحوار بين

---

(78) - سُهْتُ بِاليْوْضُوُّ: علم المسرحية، ترجمة: دروي حشي، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1992م، ص: 117.
(79) - عُبَيد الفضّاد: مسرحية الآفاق، ص: 25.
القسم الرابع

الملحقات: المسرحية "الملاءة الكلامية" وهي "Pavis patrice" أطلق عليه باتريس بالي (80) التي تتم بين أبطال المشهد، وتُقدم للمتلقي لمحة عن اختلاف وجهات النظر من خلال استعراض الحجج والبراهين.

وفي مسرحية (الأجواء) يبرز الصراع في مقاطع عديدة منها هذا المقطع الذي يجسد الصراع بين (حارس الحديقة) و بطل المشهد (الجحيم الروحي) الذي يسعي إلى مساعدة حيوانات الحديقة:

"النوس: أوقف... أوقف... أحسنا كم رايك... قلت لك أوقف وأوقف يديك للسماء... غير غير بالسياسة... أوقف أوقف... الحبيب: واش بيك يا المغبون واش كاين... واش بيك دهشان تنذر في من بعيد وترعاش... واش بيك؟

النوس: شوف قلت لك أوقف... تخطى خطوة زايدة نرمي عليك الزرواوت... الحبيب: إذا كرم الله الزرواوت من ثم راها ما تتكيفي تتمتعي وتجنبها في الزرواوت اللي راهوا وراي المسكينة... وإذا جرحت الزرواوت تصابي بالمشينة... خبرتك تفرر.. أنا ما عنيش لكن الزرواوت يا محبتي ملك الدولة. "(81)

لا نلاحظ أن الحوار الذي جرى بين (حارس الحديقة) و (الجحيم الروحي) أنجح صراعا بين

الشخصية البطلة التي تريد مساعدة حيوانات الحديقة و لو بتقدم الطعام لها و بين شخصية (حارس الحديقة) الذي يبدو لنا في هذا المقطع أنه يمثل شخصية معينة تريد أن تحل بين الشخصية البطلة وبين تحقيق هدفها.

وفي مسرحية (النوم) يجسد الحوار الصراع بين القطاع العام المتمثل في العمال والقطاع الخاص الذي يهدف إلى تحقيق المصلحة الخاصة، ولو على حساب العمال والوطن، و من الأمثلة التي تجسد هذا الشكل من الصراع يعد الحوار الذي دار بين (برهون الحجول) و (السليم).

(80) - باتريس بالي: مسرح، ترجمة: ميشال ف. حطبار، ص: 512.
(81) - عيسى الفاضل: مسرحية الأحجار، ص: 88.
متنٌ خليفة: مسّكم في خطر... ما يكبّر صانع للبرقة ما يوفر الوسائط الضرورة للمصنع. هذا اللّه يظهر إذا حلّت... ناس داخل وخارج المصانع يجدّو
ضد المصاحبة العامة. راهم ضاغطين على مصيركم و على مؤسستكم... ناس فيهم اللّه يخدم القطاع الخاص الوطني، اللّه يخدم رأس المال العماني واللّه
يخدمهم في زوج... ناس صارت لهم "كافحّيّ اللّه" تترّبّي في القلّة... ناس لو
يصبووا الطاقة يبعوا المصانع على رسانيكم. مسّكم سؤوسه، و البرمة سبّة بات
يوقفوا ثلاثين عام... بعد البرمة يغسلوّ الحلفة سبّة و يبّوقفو ثلاثين
أخرى. خيّرتما يا السّي برهون صبحة مهدّدة... إذا ما يوقفوك كم
الفرج الأول يوقفوك مع الثاني... كرامتك يا السّي برهون... البرمة إذا
تصعّوها تهرّبو بطقّكم... و يقوقوكم الفعّالة... لو يصنّعوا البرمة تنزمو على
ذولك النّاس بخورو للوراء و السّبة اللّه ياغيين يوقفو بها العمال ما تبقّاش
صلحّة."(82)

عند تحليلنا لهذا المقطع المسرحي نلاحظ أن الحوار الخارجي قد يطول أو يقصر حسب
طبعة موضوع الحوار، فشخصيّة (السي خليفة) عندما أرادت أن تدافع على فكرة إصلاح آلة
صنع الوقى استخدمت خطاباً شبه عرضي لم ترتفع منه آرائه من خلاله أن تؤسس لفكرة، ومن
شغف الشخصية البطلة بضرورة مساعدتها لتحقيق مصلحة العمال و الوقوف ضد المنظرين
الذين يسعون إلى خصخصة المصانع و تسريح العمل.

- الوظيفة الثانية: تطوير الحدث المسرحي، فالخوّار يسهم إلى حد كبير في تطوير
الأحداث والانتقال بالمتلقي من مرحلة إلى أخرى، كما يظهر في هذا المقطع من مسرحية
الأقوال) في الحوار الذي دار بين (زينوبة) و خالها (الجيلاني) وزوجته، يقول (الجيلاني): "زينوبة
تمّ عينه قالّت له بالشهقة الحكِيّة لي يا خالى اعفّ عن رأيك مضرة. قالت مراة الحال
كولي قبل يا بنت ومن بعد يحكي لك حالك. تحكيلي خالى بكلّك تحكي لي قالّت زينوبة.

(82) - عبيد السّعيراد عدلولة: مسرحية اللّهّم، ص: 181-182.
تحكي لك يا بني غير كولي" (83)، عند استنتاجنا لهذا المقطع براءة لنا أن الحوار الخارجي تم بين ثلاث شخصيات أسهمت في تطوير الحدث في المشهد، وستأتي بعدها أحداث أخرى ترويها شخصية (الخيلالي) تتعلق بمساره المهني وبنضاله النقائي.

و في مسرحية (الأجواء) في مشهد (عكلي و المنوور) يدور الحوار الخارجي بين ثلاث شخصيات (المنوور، المعلمة، الجمع) كما جاء في هذا المقطع:

"الجمع: السي المنوور... السي المنوور... السي المنوور...
المعلمة: سكوت... سكوت...

المنوور: حابو تعلوبي يخزي! المدير يدور في الخوف و أنتم متوضئين مظاهرة! راج كاين؟
المعلمة: طالعنين منك يا السي المنوور تبقى شوية معاهم في القسم و تحكي هم شوية على صديقك السي عكلي.

المنوور: دانا لا تديروا لي هذا الغفصة... يا الأوساطة يدمروهم يا هما ما يغوش بقروا يصبو السبايب... كيف تدير معاهم درك.

المعلمة: نتكلموا بزوجنا على الهيكل أنا على العظام و أنت على مان حاملهم...

الإنسان (84)، نلاحظ هنا كيف استطاع الحوار الذي جرى بين (المعلمة) و (الخليجى) دفع (المنوور) إلى أن يروي هما جانا عن حياة صديقه (عكلي)، و يسهم إلى جانب (المعلمة) في بناء درس تعليمي علمي يتعلق بالهيكل العظيم للإنسان؛ حيث تقدم من خلاله معلومات حول الذرة في حين يكتفي (المنوور) بسرد حياة صاحب الهيكل العظيم، وفي مسرحية (النام تلقى هذا الحوار الذي دار بين (برهوم) و (السي الثاني) و (الخليجى الأول):

"برهوم: جمعتهم يتكلموا على مصنع الورق البراح...
السي الثاني: ين راه السي الحاج... ياك ماهيرشه؟
برهوم: طلع عند المفتش... قال يرجع على دقيقة.
السي الثاني: ضربوك بالقرعة... اللال؟

--- (83) عديد القنادر علامة: مسرحية الأفكار، ص: 72.
--- (84) عديد القنادر علامة: مسرحية الأفكار، ص: 111-112.
القسم الرابع

الشريطي الثاني: باية عليك مولى طراط..عينيك يلوزوا غير وحدهم.

الشريطي الثاني: كيفش غالط؟.. تورلي خدمتي؟.. أنا من شفار عينيك تعرفك.. قاع

الشريطي الأول: هاها بيستى.. ارواح.. أوقف هنا...

الشريطي الثالث: ولد ابوب؟...

الشريطي الأول: بروح.. قضية الرمرة اللي خوفا وطيبوا بيه.. مصنع الورق.

من الواضح أن هذا المقطع من الحوار الذي دار بين الشخصيات البطلة (بروح) و (الشريطي الثاني) و (الشريطي الأول) أسهم إلى حد كبير في تحريك الحدث وجلب المتلقي ينتقل إلى مرحلة جديدة تدور أحداثها في مركز الشرطة بعد أن كانت الوقائع المتمركزة في مصنع الورق، لهذا يعد الحوار جزء لا يتجزأ من الحدث، ونعل هذا ما دفع توفيق موسي اللوح إلى القول بأن: "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."

في ضوء هذا التص بتراءى لنا أن الحوار الخارجي تجاوز الوظيفة التقليدية المتمثلة في تحقيق الاتصال بين عناصر الفعل المسرحي، وقد أضحى من أهم الآليات التي يعتمد عليها المؤلف لتحرك الحوار و الكشف عن الشخصيات و بناء التفاعل بين المتلقي ونصه.

الأحوار الداخلي: بعد الحوار الداخلي من أنواع الحوار (Monologue) الذي يعتمد عليها المتلقي في الكشف عن نفسه الشخصيات وما يقول بداخلها من أفكار وعواطف في تحقيق بذلك التواصل و التفاعل بينه وبين التص المسرحي، فمثلًا في مسرحية

(85) عبيد السباع، عالمية مسرحية التلمذ، ص: 207-208.
(86) توفيق موسي اللوح، لغة المسرح بين الكتاتيب و النطق، ص: 54.
(87) الحوار الداخلي: كلمة مونولوج جريئة مأخوذة من الفعل (Mono) الذي يعني واحد، أما كلمة (Logos) تعني الكلام، و منه كلمة مونولوج تعني كلام الشخص الواحد. (مترجم يستشير مصادر بالمصطلحات، ص: 494).
(الأقوال) يصور الحوار الداخلي حالة التحرّس التي انتهت الأب (غشام) وهو يُخبرنا عمراً يتركه لابنه (مصعب) بعد وفاته، فنقرأ قوله: "إذا كنت أقولك في الزرق و زيد فيه!..انتهأ في الزرق و معرف كيف تصرّف به؟.. وإش من رزق غادي خليه في الطريق للمصعب؟.. وإش من دار غادي خليه لمصعب حيئ كله!.. وإش أنا كاري!.. وإش من مال غادي خليه لمصعب؟.. إذا كفاوه باش يشرى الكفن و بيدي القبر راه مليب.. اتكلم معاه يا غشام خليه عليك لوقرأ اعتبره صديفك و اتكلم معاه." (87)

يبدو لنا أن الذات الفاعلة (غشام) اختارت تقنية حديث النفس للكشف عن حالة التحرّس التي انتهت من الوضعية المريرية التي تعيشها والشيئ يتعمل سلباً على ابنها بعد موفقة، ويظهر هذا من خلال الأسئلة التي تطرحها على نفسها وتدور حول الوضعية المالية والتركة، ومن ثم فالحوار الداخلي يُطلعنا على الحياة الداخلية للشخصية التي تعرض بصورة مباشرة دون توسط

سردي (88).

و في مقطع آخر يُطعن الحوار الداخلي المثقف على العواطف التي تعيشها الشخصية، ومن أمثلة ذلك عاطفة الخوف المتبادلة التي يكملها الخان (الجيلالي) لابن أخته (زينب)، ولا أحد فينا يمكن أن يشك في مدى صدق غشام؛ لأنهم عاطفة قرابة يشعر بها كل شخص، فنقرأ قول (القوال): "الجيلالي يقول في نفسه زينة موجبة مسكونة وهي من جبهتها تقول في نفسها ما قال زينة موجبة سألني على العائلة" (89)، يُجيبنا هذا المقطع إلى الوظيفة الإبلاغية التي يُؤديها الحوار بوصفه أحد الأدوات التي استعان بها المؤلف لينقل لنا جانب من الحياة النفسية التي تعيشها الشخصيات داخل النص، لأن الشخصيات في المسرح تتناها نفس العواطف التي تتنباث الشخصيات الواقعة.

وفي مسرحية (الأقوال) نجد أن الحوار الداخلي جاء في المشهد المسرحي التي جاءت على شكل أغنية شعبية كما هي الحال في مشهد (عال)

"يسأل نفسه و يجاور مكر القدرة"

(87) - عبد القادر عثمان: مسرحية الأقوال، ص: 39.
(88) - يُنظر: جمال الدين: المصلح السري - مجمع المصطلحات، نسخة: عابد جنادار، ص: 68.
(89) - عبد القادر عثمان: مسرحية الأقوال، ص: 70.
يضحك جهاد و الآيشالي مقصح الخزرة

هذه السلعة غالية و لو بذعة جديدة.

(90)

عند استقراءنا لهذا المشهد يتبيين لنا أنّ المؤلف استعان بشخصية (القوال) ليصف لنا جانبا من جوانب اهتمام الشخصية البطلة المتعلقة بالسلع المعروضة في الأسواق والشارع ميديا رأيه حوها.

و في مسرحية (اللْئاس) يكشف الحوار الداخلي عن صراع داخلي تعشيته الشخصية مع دافعا يجعله تتردد بين التراجع والاقتراع وهذا ما نلاحظه في مقطع (برهوم) داخل المصنع، يقول (برهوم): "غيبت ندير و لكن كيف ندير باش ندير؟ عندما ما تستنى يا سيدي ندير تثبت فيا الإراده و تقوى تقوى و عندما نيدي ندير تنفث ضررة وحدة و نوخر...كلمي ابن آدم آخر ساكن فيا. بعدين يا خويا بعدني، ما عندك طاقة يا برهمون ما عندك ثقة في نفسك. دير على روحك وادرى...باستف trắng...ما نديرش يا سيدي ما نديرش." (91)

يبدأ هذا الحوار الداخلي بسؤال وجهته الذات المتكلمة إلى نفسها تبدو رغبتها في فعل أمر ما ربما يرتبط بعملها في مصنع الورق، واللاحظ أنّ الذات المتكلمة خابت نفسها بجماعه من الأسماء بعضها مبنية على النداء مثل: (بصاحدي، ياحوايا، يابرههم) وبعضها الآخر اقترن ذكره بال(كاف الخطاب) كما يظهر في قوله: (نفسك، روحك).

من خلال الأمثلة السابقة نلاحظ أن الحوار الداخلي من الأساليب التي يعتمد عليها المتلقي لمعرفة الجوانب الخفية للشخصيات المسرحية وتتعلق بالحياة العقلية المتكلمة في نمط التفكير وروؤتها للقضايا المختلفة، وكذلك الحياة النفسية التي تعيشها الشخصيات والمتكلمة في العواطف والانفعالات.

يبدو لنا في ضوء ما سبق أن الحوار يُعد من أهم العناصر التي تميز النص المسرحي عن بقية التصوص السردي الأخرى، التي قد يظهر الحوار في نماذج مضايقتها ولكن بشكل غير لافت مقارنة بالمسرح، وينقسم الحوار إلى قسمين: الأول حوار خارجي تؤديه شخصيتان على الأقل.

(90) - عبيد السّقادر علّولوة: مسرحية الأحصواء، ص: 79
(91) - عبيد السّقادر علّولوة: مسرحية الأحصواء، ص: 162.
أما الثاني فهو حوار داخلي يتمثل في حوار الشخصية مع نفسها، فعلى الرغم من أن كلا من الحوار الخارجي والداخلي يشير كيان في نفس الوظيفة يوصفهما من أهم العناصر التي يعتمد عليها المؤلف لتحقيق التواصل بينه وبين المتلقي غير أنهما مختلفان من حيث طبيعة الحوار في حد ذاته، فالحوار الخارجي يكشف الجوانب الظاهرة في الشخصيات مثل طبيعة اللغة وشكل الصراع في حين أن الحوار الداخلي يصف الحياة العقلية والنفسية من نظر التفكير إلى الانفعالات والعواطف المتنايرة، وهذا ما يستشفه المتلقي عند استقراءه لمشاهد الثلاثية، حيث جعل المؤلف الحوار بشقيه الخارجي والداخلي أحد الأدوات لتحقيق التواصل بينه وبين الشخصيات.
د-المتلمى و الفعل التأويلي:

تقدم نظرية التلقي بالفعل التأويلي لارتباط الوثائق بالنص; فالقارئ لا ينبغي له قراءة النص وفهمه فحسب بل بعدم إلى سير أفكاره و البحث عن المعنى الخفي الذي يريد الكاتب أن يعرف عليه المتلمى، ومن ثم يتفاعل مع نصه ارتباطا من مبدأ لكل نص مقروره دلالات ظاهرة وأخرى خفية تحتاج إلى من يُؤهله، وله هذا هو المقصود من اعتقاد القرآئ على منظوره التأويلي في فهم النص فيما جيدا و استدراج مكتوناته، و المتبقي لتأريخ الفعل التأويلي يجد (Herméneutique) مرتبطا بعلم الهرميينوطقيا.

أن لا يجد عنها المفسر لفهم المعاني الغامضة التي تحتاج إلى إيضاحها و تفسيرها.

و الهرميينوطقيا بيننا الحدث هي نظرية تأويل الرمز اللغوي الغامضة و البحث عن الدلالة الخفيفة التي يريدها الكاتب، ومن ثم فهي تقيم علاقة بين النص والمرجع، وتعتمد على المعطيات الخارجية للنص، كالسياق التاريخي والاجتماعي لبناء الفهم و تقدم تصور معريف لتشكل المعنى، ومن هنا يُصبح الفعل التأويلي - في نظرنا - فعلا إبداعيا ينقل المتلمى من مرحلة الفعل البسيط إلى مرحلة الفعل المبعد الذي يُؤهله إلى أن يُصبح منهجا للمعنى مساهما في بنائه.

لقد أصبح المؤلّف - في ضوء نظرية التلقي - يحظى بأهمية بالغة و خاصة في الجوانب المتعلقة

بتلقي الإيضاح المعاني و الكشف عن غريبتها، وهذا ما ذهب إليه فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) الذي يرى أنّ مهمة المؤلّف هو توضيح المعاني المختلفة التي يطرحها النص على المتلمي يقول في ذلك: "إنّ مهمة المؤلّف، وفق الاقتراح السابق، يجب أن تكون هي توضيح المعاني الكامنة في النص، وينبغي أن لا يقتصر على معنى واحد فقط. فمن الواضح أنّ المعنى الكامن الكلي لا يمكن أن يكون من خلال عملية القراءة(92)، فمهمة المؤلّف تكمن في الكشف عن المعاني المختلفة التي يُنتجها النص و البحث من خلالها عن قصدية المؤلف، والتي يمكن للمتلمي أن يكتشفها من خلال البحث عن أهم المعاني الواقدة، و هنا يجب عليه أن لا يقتصر على معنى واحد فقط، بل لأبد من البحث عن المعاني الأخرى الخفية، فيبدو الفعل التأويلي استراتيجيّة تفاعلية بين النص و المتلمي؛ فالنص يحمل المعنى الذي يؤوله المتلمي، فكرة المعاني - في نظرنا -

ترجع إلى عدد الرؤى ومرد هذا الاختلاف إلى المنطلق الثقافية والأدبية الذي يحملها القراء أثناء قراءة النص. (93)

يرى أمبروزيتي إيكو (Umberto Eco) أن التآويل يتعلق بـ "التفاعل الدنيالي" (AnNOTE) الذي ينتمي القارئ أثناء قراءته للعمل الأدبي، ويقوم المؤلف بدور بارز بالبحث عن الدلائل المختلفة التي تتعلقها عملية التأويل، كما تحلل الدلائل المتعددة إلى بناء تعبير سيمباثي مركب من عنصر يذكرنا مع كل نص جديد بالنسج الذي ينتمي إليه، ومن عنصر يجلينا في أغلب الأحيان إلى مكان أو موضوع ما. (94)

ومن الذين تحدثوا عن التأويل وأثره في نظريات التلقى نجد هانز جورج جادامر في مؤلفه موسوعة (فلاسفنة التأويل) (Hans Gorge Gadamer) عندما تحدث عن دلالة البحث التأويلي المتمثلة في الكشف عن معجزة الفهم، ولبس الكشف عن التواصل العجيب بين الذوات، ويرى بأن الفهم يقتضي المشاركة في القرص الجمعي. (95)

ومن هنا فقد تسهم الذات المنطقية في بناء المعنى بتأويله انطلاقا من معطيات اجتماعية وثقافية؛ لأن "التأويل ممارسة اجتماعية" (HANS) ينطلق منه المؤلف لتقصي المعنى من الواقع الاجتماعي الذي ينتمي فيه كل من النص ومؤلؤ النظير انطلاقا من نظام مرجعي تتألف من ثلاثة عناصر رئيسية، وهي:

- حركة الجمهور المسبقة بالنسج الأدبي الذي ينتمي إليه الأثر.
- شكل ومحور آثار سابقة يفترض معرفتها في الأثر الجديد.
- التعارض بين اللغة الشعبية واللغة العملية أي التعارض بين العالم الخيالي والواقع اليومي. (96)

---

(94) أمبروزيتي إيكو: القارئ في الحكاية-التعايش التأويلي في النصوص الحكائية- ترجمة: أطوان أبو زيد- ص: 237.
يعلّق محمد إقبال عروي على هذه العناصر بقوله: "بالتأمل في تلك العناصر يظهر كيف أن بعضها ينتمي إلى المتلقي، وبعضها الآخر يؤثر إلى النص، مما يدل، في المخلصة، على أن تلقي العمل الأدبي يمثل تفاعلا حيويا بين خصائص النص من جهة، وأفق الانتظار القاري من جهة ثانية. ولا يتم التفاعل من فراغ، إذ لا بد من أن يكون المتلقي مزودا بمعطيات تتيح له التعامل مع العمل الأدبي، منها ما يتصل بجنسه وانتمائه، ومنها ما يتصل بالأعمال المشابهة أو المحافلة له"(99)، من الواضح أن بناء المعنى من خلال تأويله يرتبط بالدرجة الأولى على المنظومة المفهمية للمؤل، وتتيح له بعد ذلك تفسير المعاني والبحث عن المسكن عنه الذي قد يحقق مبدأ القصدية، ومن هنا يندمج فعل الإدراك والتفسير في صياغة المعنى الحقيقي.

ومن هنا نصل إلى أن علاقة التأويل بالمعنى، هي علاقة تلافزية من حيث كون أن كل فهم النص هو تأويل، وكل تأويل هو عملية إنتاج للمعنى، ولا يقف عند أفاق الحديث عن النص بغرض إنتاج القراءة، إنما يتجاوز ذلك إلى فهم النص ضمن حدود التحليلية والجمالية بمعنى فهم النص من حيث هو نص لا من حيث رؤي القاري التي تحددها الخلفيات المعرفية السابقة، يعني ذلك إنتاج قراءة هي من صميم هوية النص. (100)

1- التأويل في المسرح:
بغير أن التأويل في المسرح يختلف عن غيره من الأشكال الأدبية الأخرى، ولعل هذا الاختلاف يرجع إلى طبيعة المسرح الذي يجمع بين القراءة والمشاهدة؛ ففي القراءة يتمتع المتلقي على الإشارات اللغوية التي تُعد المرتكز الأساسي ليبناء التأويل والبحث عن قصد الكاتب، وفي المشاهدة نجد المتلقي يعلم فكره في فهم موضوع المسرحية وتأويل عناصر أخرى ترتبط بالعرض المسرحي كالديكور والأكسسورات المختلفة والمؤثرات الصوتية والضوئية الموضوعة خصيصا لمساعدة المتلقي على الاندماج كليا في العرض.

---

(99) محمد إقبال عروي: مفاهيم هيكلية في نظرية النص، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص37.

(100) "نظرية تحليلية: شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، ص: 34.

(98) "الأكسسوارات" كلمة فرنسية تعني ما يكمل ويرافق الشيء الأساسي، وقد انتقلت إلى اللغة العربية بلفظها الفرنسي، وتستخدم كلمة "أكسسوارات" في المسرح للدلالة على كل ما مكونات الديكور من أغراض وقطع وأثاث. في المعجم السريحي، ص:57-58.

---

القسم الرابع المتلقي والتشكيل التعبيري
القسم الرابع

المتلقي و التشكيل التعبيري

كما تسهم الدوافع المسرحية من خلال خاصية الحوار في تفعيل منظومة الفهم للمتلقي،
بين تؤدي تقنية الأسئلة والأجوبة دوراً بارزاً في تتبع حركة الفعل ومعرفة الحبكة وسير
الأحداث وتلفيق النص المسرحي بهدف تحقيق لذة القراءة، فالتأويل يستند الخطاب
المصوَّر عنه الذي أراده الكاتب.

و كثيراً ما يرتبط التأويل بالمسرح؛ لأنَّ المتلقي يحتاج إلى مرجعية فكرية لتأويل المعاني
المختلفة التي يطرحها المؤلف، والتي تحتاج - في الغالب - إلى أطر مرجعية تحتضنها المراجعات
التاريخية لبناء المضمون التأويلي وإعادة إنتاجه من جديد، ولعل هذا ما يضيف سمة جمالية
على المنظومة التأويلية لدى المتلقي الذي ينجم عليه استنطاق النص المقرؤ، ففهمه فهماً جيداً
antطلاعاً من نظرة فاحصة، ولعل هذا ما يلاحظه الملتقي عند قراءته للنبرة المسرحية عند عبد
الم قادر علول، فالمتلقي يسعى دائماً إلى تتبع الدلالات النسائية التي تتضمن رسالة المبدع، بمثابفة
امتدال المعيين أو المشاركة في إنتاجه، وذلك انطلاقاً من دراسات الألفاظ ودلالات التراكيب
و البنية النصية المتكونة.

إنّ ما يستنتج من هذا القول هو أنَّ المتلقي ليس سلبياً كما أنَّ تجربة التلقي لديه لا تتبين
على معطيات حسية فقط، وإنّما يتداخل فيها ما هو افعالياً وما هو إدراكي ومعرفي، وإذا
حاولنا ربط هذه العمليات بطبعة الفعل التأويلي، لاحظ أنَّ المتلقي عند مشاهدته للعرض
المسرحي يحاول تكوين بنية حكاية حول ما يجري أمامه والعمل على ربطها بالقضايا
والشخصيات والزمان، كما يحاول تفكير بعض الوعيات وربط العلاقة بينها من أجل بناء
المعنى؛ لأنه في غياب معنى ما يجب التفرج وكيانه عاش نوعاً من الانقطاع في اللوحة ليس من
طبعة جنسية وإنّما من طبيعة جمالية وفنية.

و عند تأويل النصوص المسرحية يجب على الملتقي أن يفهم طبيعة الرموز والعلامات التي
وضعها المؤلف، ويتخذ إشارات مختصرة تحمل في طباقها طبيعة نسقية (101)؛ وعليه أيضاً أن
يستحضر الممكمات الذهنية المرتبطة بالسياق المشابه، هذه الممكمات تأثّر عليها

(101) يُستورد: جمال مفتاح: النظم والنثر في القرن الرابع الهجري، ص: 248.
(102) يُستورد: محمد مفتاح: النظم والنثر، المسرحية، المؤلف، المكتبة المغربية. ط2، 2001م، ص: 52.
القسم الرابع

المنطقى و التشکل التعبيري

فان دايك (Van Dijk) اسم "البيانات النموذجية" (103) التي يكمن دورها في مرافقة المنطقى لفهم المعاني التي يريدها المؤلف،

و من هذا يمكن القول إن 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 التصور المسرحي، فتبدأ عملية التوقع بناء على سيناريوهات مشتركة و انتقالًا مما يحمله به التصور من أحداث ليقيس عليها و يبني النهاية المحتملة. (104)

و على المنطقى تفادى الرؤية المثلائية التي تفصل بينهما فصلاً مطلقاً، فكل طرف في هذه المعادلة تنافس وتؤثر في الآخر، بحيث لا يمكن أن نتصور أي طرف منهما حاضراً في مكان ما في التصور منفصلاً عن حركة الاختلافات و الآثار، فكل واحد منهما امتدادات و أثار في الآخر تجعله عرضة للتحول من موقف إلى آخر (105)، لهذا فإن بين المؤلف و المنطقى شيئًا مشتركًا هو جريمة الحياة التي يعيش في ظلها الفرد الجماعي، و هذه التحولية هي ذاتية بيد أن المؤلف يحدد لها الشروط المعرفية التي يوجب على المنطقى التقيد بها.

2- الفعل التأويلي في ثلاثة عاب القادر عولمة: عندما ينتهي المنطقى من قراءة النماذج المسرحية المختارة تتشكل في ذهنه معان عدة تبقي عالقة في ذهنه مما يستدعى منه إعادة قراءة من جديد، فهمها فهمًا صحيحًا لكي يقترب من المعنى الذي يريد المؤلف، وهنا يوظف المنطقى تجربته الخاصة مما يحدث التفاعل بينه و بين المؤلف من خلال التصور ضمن منظومة معينة تحدد السياورة الاستيعابية للمنطقى (106)، ومن ثم فالفعل التأويلي يُسهم في بناء إطار مفهومي يهدف إلى سير أغوار المعاني الخفية والبحث عن الدلالات الحقيقية التي يريد المؤلف أن يوصلها إلى المنطقى، وهذا لا يأتي إلا عن طريق توظيف المنطقى لقدراته الذهنية في التحليل و التفسير و استحضار مخزونه الوعي الذي اكتسبه من قراءة الواقية للنصوص المشاهاة و محاولة استنهاها على مفرادات النص المقررة.

(103) Teun A.Van Dijk: Texte and context-Exploration in the semantics and pragmatics of discourse, longman, P : 56

(104) - يُفسَر ولم يرد: سمندة الشعري من النص إلى النص، ص: 31


(106) - يُفسَر ولم يرد: فلما بلمished: القراءة التفاعلية - دراسات النصوص شعرية حديثة، ص: 56.
و من هنا، يمكن القول بأن تجربة المؤلف تعيد صياغة مستويات الفهم لدى المتلقي بطرح المعاني المختلفة التي تتعلق به استحضار منظمته التأويلية لفهم الدلالات التي يُريد أن يوصلها المؤلف، ومن ثم فالعلاقة بين المتلقي و النص المسرحي علاقة تناظرية وفق أطر ومرجعيات يسوقها المتلقي من تجربته الحميمية التي تستحضر الكتابة بوصفها ديناميكية تخضع لآلية التأويل، هذا فالفعل التأويلي هو آلية من آليات تحليل خطاب المؤلف و إعادة بنائه من جديد اضطراباً من رؤى تأويلية تناسب مع طبيعة النص.

و الدارس الثلاثة يجد أن التصور المسرحي تجل في طياته معاني خفية تستمر خلف الحوار المسرحي مخف شحثتها ومساعدتها على التمثيل والتشكل داخل المشهد على نحو فاعل ومنهج حركة الفعل التأويلي (108)، وسنحاول رصد أهم المعاني الواردة في الثلاثيات والمربعة حسب وردها:

2-1 الرسالة: وردت لفظة الرسالة في مسرحية (الأقوال) في قول (قدور السواد): "السي الناصر هناك تقرى هذه الرسالة...رسالة موجهة لـ: يا حضرته السيد (109)، عند قراءة المتلقي لهذا المقطع المسرحي يلاحظ أن لفظة الرسالة لها معنى إيجابي يتمثل في أن دورها يرتبط بتوطيد العلاقات الاجتماعية، مثل: (رسالة الإخوائية) التي يرسلها المرأة إلى صديقها يُعبر فيها عن تقديرها و إجابه، أو قد تكون (رسالة إدارية) تُمنح من قبل الرئيس لمروسه تتعلق بقضايا العمل أو قد تكون الرسالة تعبير صريح عن التوقف عن العمل عائلاً (الاستقالة)، ولعل هذا هو المعنى المراد في النص، فبعد الانتهاء من قراءة نص المشهد ينبغي أن الاستقالة كانت بسبب صحة الضمير والرغبة في التغيير، وهذا ما نستنتج عند قراءة خطاب (قدور السواد): "السي الناصر هناك تقرى هذا الرسالة....رسالة لـ: يا حضرته السيد...أقوى...أقوى...نعم فيه استقالتي. طالب فيها تسرح من الآن...ما كان لا تتكلم يا السي الناصر المدير...اليوم أنا نكلام (110)، المتلقي يستعين بفعل القراءة في استنطاق
المستكشف عنه والبحث عن المعنى الحقيقي الذي أراده المبدع، ويُعمل على تحقيق التواصل بين القارئ والبديع. (111)

2-الخيط: بعد مصطلح (الخيط) من المصطلحات الواردة في الثلاثية والتي تجعل المللقي يقف أمامًا للبحث عن دالة توظيفها، فنقرأ قول (قدور السواقي):"قدور قطع اليوم الخيط الذي كان رابطًا بالسما الناصر" (112)، فلفظه الخيط يحمل معان عدة منها: سلك مستمر من الألفون السنيجية والصداقية والصلة وما إلى ذلك من المعاني، وله المعنى الأخير هو ما دل عليه السياق، ومن ثم فالمللقي يحتاج إلى مراجعة السياقات المختلفة لقراءة المعنى الصحيح الذي يقصده المؤلف. (113)

3-الأحتمال والبطاقات النقابية: يعرف الحاخام بأنه شكل معدن مصنوع من الذهب أو الفضة أو غير ذلك من العادين يوضع في أصبع اليدين ورد ذكره في مسرحية (الأقوال) في موضوعين مختلفين من نفس المشهد على لسان (عشقان) الأول في قصته "كتر الورث" (114)، أما الثاني في قوله: "أملك هداتك الحاخام وتالبة منك باش تكون سيرتك وسلوكك مع الناس كالذهب" (115)، يحمل الحاخام في هذين المقطعين معنيين; الأول يتمثل في أنه قطعة من الأثر التي يمكن أن يتركها الأب لأبنه بعد وفاته، أما المعنى الثاني فيتعلق بالدالة رمزية تتمثل في السيرة الحسنة التي يجب أن يتحلى بها ابن (مسعود) مع المجتمع الذي يعيش فيه، وكان السلوك الحسن أوضح ممارسة أخلاقية تثيره الأباء عن الآباء، وعند البحث عن المعاني الأخرى للفظة الحاخام نلاحظ وجود مناسبة معينة مثل: حاخام الزواج الذي يُقدمه الزوج لزوجته وقد يجعل الحاخام معنى الهدية أو قد يكون الحاخام الذي توظفه المصالح الإدارية للتصديق على الوثائق.


(112) 2-الخيط: بعد مصطلح (الخيط) من المصطلحات الواردة في الثلاثية، ص: 24.

(113) 2-الخيط: بعد مصطلح (الخيط) من المصطلحات الواردة في الثلاثية، ص: 13.

(114) 2-الخيط: بعد مصطلح (الخيط) من المصطلحات الواردة في الثلاثية، ص: 53.

(115) المصارع كتابه، ص: 54.
أما البطاقات النقابية فهي بطاقات تدل على أن صاحبها ينتمي إلى منظمة عمالية معينة.
قدف إلى حماية حقوق العملاء وترقبهم في شؤون المجلات، ورد ذكرها في مسرحية (الأقوال) في قول (عشتام)، وهو يوصي ابنه (مصعب) بضرورة الاحتفاظ بما فنّراؤه قوله: "البطاقات النقابية والصناعات هذكنا حجر الكفاح مثاع أبو عَبَّاق" (116)، يفهم - من خلال السياق- أن البطاقات النقابية تدل على الكفاح النقابي للشخصية البدلة في المؤسسة التي يعمل فيها، بيد أن هناك معان أخرى تستكشف من المعنى العام منها؛ التركيبة والقوة ومفهومها الواسع ( Throne الباء أو ثورة التحول)، فالおよ الكاوي يمثل جوابا لأسئلة تثير النص (117).

2-4 اللّعب: عباره عن نشاط ذهني وحسدي يقوم به الفرد بهدف - في الغالب - إلى تحقيق غاية أو نتيجة معنوية، وكثيرا ما يستخدم المصطلح في المجال الرياضي الذي تبرز فيه المهارات الذهنية والاستعدادات البدنية، ويتضمن مفهوم اللعب معايير التحرير والمعمارية والإنجاز، ولعل أهم ما في هذا المظهر التحرير الإبداعي (118)، غير أن هذه المعاني مختلفة تماما عن المعنى الوارد في مسرحية (الأجواء) أين يقتصر ذكر اللعب بالعمل في وقعة بارزة تجعل الملتقى يضمن على أي سبب هذا التوظيف فنّراؤه وصف (القوال) لعمل (قدور): "اللّعب كمل اللّعب" (119)، إن تشبه عمل (قدور) باللعب له دلالة معنوي أرادها مؤلفه لا يكتشفها الملتقى إلا عند قراءته لكل المشهد من البداية إلى النهاية ليتبنى له أن (قدور) يعمل كعون نظافة وأثناء تأديته لعمله يقوم بنشاط آخر إضافي يتمثل في مراقبة السلع والتعليم عليها وتقدمنصائح والتوظيف.
ولعل توظيف اللّعب للفئة اللعب يهدف إلى جعل الملتقي يعمل على تأويل اللّفظة انطلاقا من رؤيته الخاصة، ومن خلال المحور المعري المتزامي من القراءات السابقة لهذا المصطلح الذي قد يتحمل دلائل أخرى، و هذا إن دل على شيء فهو يدل على أن التأويل يجعل من العمل

(116) عبد القادر علمالله: مسرحية الأخوان، ص:55.
(117) - "طه"، محمد إبراهيم: مفاهيم هيئة في نظرية النقد، مجلة علم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والأدب، الكويت، م:37، غ:1- مارس 2009م، ص: 52.
(118) - "طه"، محمد إبراهيم: مفاهيم هيئة اللعب، المجلة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، م:16، غ:1، صيغ 1997م، ص:228.
(119) - عبد القادر علمالله: مسرحية الأخوان، ص:81.
القسم الرابع

العقلاني والتشكيل التعبيري

نسقاً مفتوحا من الدلالات والرموز يسمح للعقلاني بالتواصل الفكري بين هذه المفاهيم الإعلامية الإستيمولوجية (120).

القبيلة: القبلة هي أداة متفرجة تستخدم غالباً في الحروب هدف تحقيق أضرار جسيمة على الأفراد والمباني، وللا微软雅黑 أن هذا المصطلح يستخدم في التصوّر المسرحي النورية التي يشيدها فيها وطيس المعارك، غير أن القبليتي تتفاوت عندما يجد مثل هذه الأنفاظ في الثلاثية، هذا فهو يحتاج إلى بذل جهد فكري لتأويلها وفق مقتضيات السياق.

وردت لفظة القبليتي في مسرحية (الأجواء) على لسان (الموظف الخامس) وهو يرد على طلب (القبيح الربيعي) خصوصا مساعدة حيوانات الحديقة، يقول في ذلك: "كأنك رافذ قبليتي فضّل أولاد البلاد وداخلة في السياسة" (121)، إن تشبه الموظف قضية القبليتي تثير دلالات كثيرة لعل أبرزها معنى الحفر الذي يُحدد بصاحب ملف حديقة الحيوانات نظرا لنورت المسؤولين في هذه القضية، وقد تمّ تحليل لفظة القبليتي معنى الآثار السلبية الناجمة عند تحريك القضية على مستوى الإدارة والهيئة الوصية.

و من هنا نصل إلى أن لفظة القبليتي تحمل معاني أصلية وأخرى فرعية، فالمعنى الأصلي للقبليتي-خارج هذا المقطع المسرحي- يفيد السلاح الذي يستخدم في الحروب والمعارك، ونادرًا معانى فرعية تفهم من خلال تأويلها، في بعضها يوافق السياق والآخر يقترب منه، فهما يوافقان السياق نجد لفظة (القضية)؛ لأن (القبيح الربيعي) ذهب إلى الجهة المختصة بملف حديقة الحيوانات، أما المعنى الثالث فيتعلق بـ(قضية الفساد)؛ فالوضعية المزرعة التي آل إليها حديقة الحيوانات تتغطي قضية الفساد الناجمة عن سوء التسيير مما يشكل خطرا على مسؤول الحديقة، وقد تؤثر القبليتي على آثار الآثار والنتائج التي قد تحققها الفعل، في ذلك أبرز المعاني التي قد تحققها لفظة (القبليتي)، ومن ثمّ هذه القبليتي الموجهة من المؤلف إلى القارئ تندرج ضمن خطاب مخصص إلى شخص يحدد الموقف الحوري (122).

(120) --- عودة: حيدر حداد كاظم العمدي: تأويل الركي في العرض المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، مؤسسة دار الصادق الثقافية، العراق، ط1، 2013م، ص; 13.
(121) --- عودة: حداد عودة: مسرحية الأجواء، ص: 84.
2-6 - مسجونان الحديقة: وردت هذه اللفظة في مسرحية (الأجواد) في مشهد (الخيب الربوحي) على لسان (القول)، فقرأ قوله: "مسجونان الحديقة" (123)، هذا الوصف الذي يستدعي من الملتقى استدعاء منظومته التأويلية للبحث عن أهم المعاني الأخرى التي يشير إليها معنى (السجن)؛ فـ (السجن) هو مكان يوضع فيه أشخاص يرتكونون مخالفات وجرائم، ومن معانيه أيضاً مَجِد مكان الحجز هذا المعنى يقترب إلى حد كبير من السياق؛ لأنَّ المكان الذي وُضع فيه حيوانات الحديقة يُعد بمثابة مكان للحجز بسبب غياب الرعاية الكاملة لهذه الحيوانات، ومن هنا يُمكن القول أنَّ الفعل التأويلي يضم مبدأ المشاركة الذي يكون بين المؤلف و الملتقى في بناء المعنى الذي يُتخذه المؤلف و يتجاوز القارئ أن يتعرف عليه.

2-7 - أسماء القرابة: تتم أسماء القرابة دلالات حقيقية ومجازية منها لفظة (الأخ) الواردة على لسان حارس الحديقة: "بسم الله عليكم ورعنا" (124)، فهذه الاسم و غيره كثيرا ما يُوظَف في حياتنا بكثرة من باب الاحترام و التقدير، وقد يُستخدم لغرض مُعينٍ يُريد المؤلف، فضلًا بذلك أسماء القرابة دلالات أخرى تجعل الملتقى يحتج متعة من خلال بحثه عن حقيقة السمعاني وإعادة بنائها من جديد (125).

وقد وُظِفت أسماء القرابة توظيفاً مجازياً كما ورد في لفظة (البنت) في حديث (الخيب الريوحي) مع إحدى الحيوانات: "كولي يابني كولي" (126)، فالفعل التأويلي لا يقتصر على المعاني الحقيقية فحسب بل يتناول المعاني المجازية، وعلى الملتقى عند ممارسته للقراءة أن يتعرف على مختلف الأفعال المجازية التي تُبنى عليها منظومة الفهم و التأويل لديه.

2-8 - الاستعمار الفرنسي: الاستعمار مصطلح سياسي ظهر مع موجة الاحتلال الذي عرفته معظم دول العالم، وتعد الجزائر أحد هذه البلدان التي أُجْحِضت للاستعمار الفرنسي، يبدِّله أنه ذُكر بتسميات مختلفة في مسرحية (القتال) على لسان (القول)، وهو يروي قصة (أيوب (127)

---

(123) - عدد الفاده علولملة: مسرحية الأجواد، ص: 85.
(124) - المصدر نفسه، ص: 92.
(125) - ينظر: بير جبر: علم الإشارة (ال심ساليولوجيا)، ترجمة: منذر عياشي، دار طباع للدراسات والترجمة، دمشق، سوريا، ط1، 1988، ص: 41.
(126) - عدد الفاده علولملة: مسرحية الأجواد، ص: 86.
الأسماء) والد (برهوم)، يقول في ذلك: "للكلون(الجنداريم)...رجال العنف (...) الكيان (الراقي الكاوي(الخصائص(التاريخي))، الملاحظ أن عبارة الاستعمار الفرنسي تحمل دلالات كثيرة توجد هناك اختلافات بينها، فثقافة (الجنداريم) التي تجمع رجال الدوك تؤثر على أساس المهمة المسند إليها (حفظ الأمن وحفظ الوجود الفرنسي في الجزائر)، أما المصطلحات التالية: رجال العنف، الراقي الكاوي، الخلاف فرول معيّن (القوة)، ولصحة (الكلان) تؤثر معيّن الوجود الفرنسي الذي قد يكون حقيقيا أو افتراضيا، ولصحة (التاريخي) تؤثر معيّن الدين أو المعقد للإستعمار الفرنسي، في حين أن لصحة (الكلون) مصطلح يراد به المستوطنين الأوربيون في الجزائر سواء أكانوا فرنسيين أم متجنسين استقامتهم فرنسا إلى أرض الجزائر.

في ضوء ما سبق نستطيع أن الفعل التأويلي يتشكل من وحدات ثقافية متصلة ضمن أطر محددة سلفا من قبل المؤلف انطلاقا من تفاعلات لا يمكن إدراكها إلا باستحضار سياق معيّن تفرضه خصوصية المشهد، ومثله فالنفس التأويلي شبكة من العلاقات المؤصلة للمعنى في المشهد، وكلاً حاولاً لتحقيق نمط معين يجب أن يمر بالضرورة عبر إعادة بناء هذه الشبكة العلاقية التي تجتذب بدورها لإجراء تحليلي لإعادة منطقة الداخل الذي رسمه المؤلف.

2-9-الشرع: يرتبط هذا المصطلح بمصدر التشريعة ويتمس إلى شكلين: الشكل الأول التشريع العلوي ويتمثل في تلك الأحكام الشرعية الواردة في القرآن الكريم وسنة النبي الشريف، أما الشكل الثاني فهو التشريع السفلي ويتصل في تلك القوانين الوضعية التي وضعها البشر لتنظيم حياتهم وضبط العلاقات فيما بينهم، فنجدهم ينشرون المحام وجلال القضاة كهيئة إدارية أدد لها الأمر في الفصل بين المتخلفين، وعند البحث عن هذه المحاكم في الثلاثية بجد أن لفظة (الشرع) وردت مع معنى المحاكمة، وهذا ما يظهر في قول (القوال) وهو يروي لنا قصة (أبوب الأصم) يقول في ذلك: "شارعوا أبوب الأصم أسبوعا بعدما حكموه.

(128) عبد الفتاح علال: مسرحية الاثنين، ص: 157-159.
(129) ينسر: أحمد رجب: استراتيجيات التأويل في المسرح-مقارنة مصريانية، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خير، بسكرة، الجزائر، ع 18، جانفي 2016، ص:251.
شارعوه بالسلاح و بعدما حكموا عليه بالنيفان بعثوه مسلسل"(130)، فالسباق الذي وردت فيه اللفظة يدل على أنه توجد قمة موجهة لـ (أيوب الأقصر)، وقد استدعى الأمر رفع القضية إلى المحكمة للفصل فيها، و عند استحضار المتلقي لرصيده القانوني يبين له أن هذا النوع من القضايا يخضع إلى قوانين وضعها المشرع الفرنسي لضبط العلاقة الاستبدادية التي كانت تمارس ضد الشعب الجزائري.

2-10-الراحة: هو مصطلح يدل على وجود حالة شعورية نفسية إيجابية تنتب

السهر أو تسوس بالارتياح، ورد ذكره في قول (المرضة): "من فضلكم خلوا المريض يرتاح"(131)، عند استقراءه للسباق الذي وردت فيه لفظة الراحة تلاحظ أنها جاءت بمفع

الراحة التي تمنح للمريض بقصد الشفاء، كما تحمل negligence معانٍ أخرى منها: العطلة المرضية التي تؤدي إلى التوقف بصفة مؤقتة أو دائمية عن العمل ومن ثمة الإجابة إلى التقاعد المسبق بسبب المرض، كما ورد معنى آخر للراحة وهو الموت، و فهيد لفظة الراحة كذلك معنى

العطلة السنوية التي هي أحد الحقوق الممنوحة للعمال، و عليه فعل المتلقي قراءة و فهم المقاطع فهما جيدا في ضوء سياقها اللغوي. و البحث عن قصدية المؤلف، و مادام لكل قارئ مرجعته التقافية فنجد الفعل التأويلي يختلف من قارئ إلى آخر، و هنا يحدث شيء من التفاعل بين

مختلف المعاني الممكنة مما يُضيف بعضا جماليا يفرضه التص على المتلقي.

(132) مما تقدم نصل إلى أن المتلقي عندما ينتهي من ممارسة فعل القراءة ترسخ في ذهنه مجموعة من المعاني التي تتطلب منه تأويلها و البحث عن الدلائل الحقيقية التي تخفيها، و من ثمة البحث عن قصدية المؤلف التي يصعب إدراكها منذ الوهلة الأولى، و ورد هذه الصعوبة في نظرنا إلى طبيعة المنهجيات المعرفية التي يطلق منها كل من المؤلف و المتلقي، لهذا بات لزاما على المتلقي أن يعيد قراءة المعاني قراءة جيدة و استحضار مخزونه الثقافي لفهمها، و من ثمة يقترب شيئا فشيئا من المعنى الصحيح.

(130) عبد القادر عاصفة: مسرحية النسيم، ص: 158.
(131) الم 모르َّس نفسه، ص: 194.
(132) يُنظَر: إديس بلميح: القراءة التأويلية، دراسات نصوص شعرية حديثة، ص: 56.
الخليال المسرحي وأثره في بناء التفاعل:

يُعد الخيال من العناصر الهامة التي يشكل منها النص الأدبي بصورة عامة ونصوص المسرحي، بصورة خاصة كما يُضيفه من أبعاد جمالية على مستوى الألفاظ والإيماء، وخصوصاً إذا كان الخيال يتلاءم مع طبيعة الميادين الذي ورد فيه مما يجعل المتنقي المثير ويعمل معه، ومن الكتاب المسرحيين الذين تحدثوا عن أهمية الخيال وأثره في بناء المعنى فقد تحدث عبد القادر علوية الذي أشار في حوار له إلى أهمية الخيال (133):

"إن الخيال الذي يستنقي من الواقع الحي، ينبعث بواسطة التخييل والاستعارة ورابط الأفكار والأوهاء لكي يكشف وينبغي توظيف لغات وأشكال وألوان وحركات ورموز وآماكن.. الخيال عندي هو أداة للتجديد وتحقيق الموضوعية التي ترمي إلى كشف النقاب وإزالة الهموم وطرح الأسئلة... لأنه ما أخذ كما هو، يعزل عن وعينا، فإن هذا الخيال سيجعل إذا على الحداث والاشتلاك وطمس الحقيقة" (133).

يبدو لنا - في ضوء هذا التص - أن الخيال الفعال هو الخيال يرتبط بالواقع الذي يعيش الكاتب، لهذا نجد أن المتنقي يحتفظ عند الانتهاء من قراءة التصوص المسرحية في مترجمه بكونه من الملامح والأوضاع للشخصيات وواقفتها (134)، وهذا على خلاف الخيال الذي ينشئ عواطف إفراطية تتنامى مع بيئة المتنقي مما يؤثر سلبًا على عملية الفهم وقبول التلقائي.

أما في العروض المسرحية فقد يتخذ الخيال صوراً عديدة وأشكالاً مختلفة تسهم المؤثرات الصوتية والضوئية وحركات الممثل وكذلك الديكور في إبرازها مع الإشارة إلى أن طريقة توظيف الخيال في التصوص المسرحي مختلف من كاتب إلى آخر و من نص إلى آخر بيد أن القاسم المشترك بينهم هو دعوة المتنقي إلى التفاعل معه بتشبيه الخيال الذي يخلق في حالة استكشاف مستمر لهذه العوالم الإفراطية قصد تعديل غموضها والإمساك بمفاتيح رمزيتها.

والانفصال، والمختلفة، وخروجًا، (135).

وأما أن دراستنا تقتصر على القص المسرحي ارتباطًا أن ندرس الخيال من خلال الصور البينانية التي تُعيد في نظريتنا من المشاهد التي تشكل الخيال في القصة، ونَخص بالذكر التشبهي، و الاستعارة:

1- التشبهيه وأبعاده النصورية: يعد التشبهيه (9) من الصور البينانية التي يستعين بها الكاتب المسرحي لنقل أفكاره إلى المتلقى من خلال عقد مشاهدة بين المعاني المختلفة ليجمع المادي بالمعنى في صورة بينانية تجعل المتلقى يتفاعل معها مما يُعلقه من أثر في ذهنه، فعندما نتهي من قراءة العمل المسرحي ترسخ في أذهاننا معاني عدة لعلّ من أكثرها تلك التي تُعد تشبهيات.

لأن التشبهيه يهدف إلى "تقدم الحقائق بمقاربات معرفية عند القارئ" (136) انطلاقًا من خاصية التقارب بين المشهده و المشهده على الرغم من التباعد الذي قد يكون بينهما بمجرد تقريب المعنى إلى المتقلي ومحاولة إحداث التفاعل بين المعاني المختلفة، هذا بناءً كتب النصوص المسرحية يستعينون بهذا التعبير البينائي في أعمالهم الإبداعية.

و عند استقراستنا للثلاثية لاحظنا مجموعة من التشبهيات، ففي مسرحية (الأقوال) نقرأ مثلاً قول (القوال): "ترغب غوايش هادئة كالزلزلة" (137). يذكر موضوع التشبه حول بعض الجوانب السلبية في مسرحية (الأقوال) التي شبهها (القوال) بالزلزلة، ووجه الشبه هو شدة وقوعها على المتلقى لحظة قراءتها، و لعلّ بسبب استحضار المؤلف للظاهرة (زلزلة) دون غيرها هو أن هذه اللحظة - في نظرنا - تؤدي المعنى أكثر من المصطلحات الأخرى، فهذا التشبه عبارة (135).

(9) سُيّنُط: محمد عبد الحليمي: الخيال و شعارات المتجلب بين الوعي الآخر والشعرية العربية، منشورات مختصر الكتابة، المكتب المركزبي، المغرب، ط1، 2014م، ص: 86.

(136) أثري، إبراهيم: "ال адبي المسرحي: LOWER Kết kes، باللغة العربية، البك يو، البحرين، ط د. 1433هـ، ص: 142.

(137) سيرغ: محمد عبد الحليمي: الخيال و شعارات المتجلب بين الوعي الآخر والشعرية العربية، منشورات مختصر الكتابة، المكتب المركزبي، المغرب، ط1، 2014م، ص: 86.
عن قوة واعية تنقل صورة مادية إلى تصور ذهني (138)، وفي موضوع آخر يستحضر النص عناصر الطبيعة لعقد الشبيه كما هو في هذا المشهد الذي يعمل مسعين التحوّل، يقول (قدور السواق): "قدور اليوم كان فطع بحور جبال روديان" (139)، فإن النسيج الشبيهي يقول للمتلقي طبيعة التحول المناخي الذي طرأ على شخصية (قدور السواق)، والذي يتناول الخيال الجيد والبحور للدلالة على طبيعة التحول في حد ذاته، و هنا على الملتقي إدراك علاقة التشابه القائمة بين المشبه والمشهد به (140).

و ما بلغت انتهاء المتلقي هو تلك الحيوانات التي اقترحها المؤلف لوضع تشبيهاته بهدف تقرب المعنى إلى المتلقي مثل: (الغزال) لوصف حركة الشخصية، ويظهر هذا في وصف (قدور السواق) لصديقه المدير (السوي الناصر) أيام الثورة الديموغرافية، يقول في ذلك: "كان يقتصر كالفاز" (141)، إن اختيار هذا الحيوان دون غيره له دلالة مشتركة بين المؤلف والمتلقي، ووجه الشبه هو الخفة والنض的回答، وربط الأغلبي كنذ الول (غشام) وهو يصف قصة أحد عمال الورشة: "هبوس عن الحدي شيب كالفاز اللي يتر (142)، هنا يستحضر المؤلف قوة للثور لعقد المشابهة، كما استعان الكاتب بـ(الطاووس) وهو حيوان ينتمي إلى فصيلة الطيور لتصوير حالة الإعجاب التي تعيشها الشخصية، فتركنا قول (القوال) "الملي حاجب روحو داير محظة في اليد بمشي كالطاووس" (143)، وفي مقطع آخر يستحضر التص المسرحي (اللحاق) في وصف حالة الجنون التي تعيشها الشخصية، فتركنا قول (القوال): "شافه ميسم حزين وطنكش كيلارج" (144)، إن هذا اختيار الدقة هذه الحيوانات وغيرها بهدف تحقيق التواصل وبحاجة عندما نطلق هذه التشبيهات من واقع المؤلف والمتلقي فتحقيق بذلك مبدأ التوافق الذي يحصل بين موضوع التشبيه والاستجابة الجمالية التي يُبددها الملتقي.

(138) - يُنظر: محمد فكري الجزار: سيمويطقا الشبيه من البلاط إلى الشعراء، نشر للفنون والزمن، مصر، ط. 1، 2007م، ص: 91.
(139) - عيسى القادر على: مسرحية الأفوان، ص: 24.
(140) - يُنظر: أحمد حلمي حلوة: التشبيه في شعر الوليد بن زيد، دار الثقافة العربية، القاهرة، مصر، (د. ط)، 2004م، ص: 16.
(141) - عيسى القادر على: مسرحية الأفوان، ص: 33.
(142) - المصادر نفسها، ص: 38.
(143) - المصادر نفسها، ص: 59.
(144) - المصادر نفسها، ص: 60.
و في مسرحية (الأجواء) يختار المؤلف الحشرة المعرر عنها بلفظة (القرادة) لعقد المشاقة كما يظهر في مشهد (الحبوب الروحي و حديثة الحيوانات)، وقد ورد ذكر هذه الحشرة على لسان أحد الموظفين عندما طلب منه مساعدة حيوانات الحديقة فاجه الرد كلايا "شوف خالي" أني اللي مرذف عاش كالقرادة في سفينة"(145)، فأهدف من اختيار هذه الحشرة دون سواها هو وصف الوضعية المزرية التي أراد هذا الموظف أن يعبر عنها، وهي إجابة ضمنية عن طلب قُدم له بخصوص مساعدة حيوانات الحديقة، ومن هنا يهدف التشبيه بوصفه فعلًا تجليا إلى إحداث تحوّل نوعي في طريقة استقبال الملتقي لهذه التشبيحات.

و توالت التشبيحات داخل الثلاثية لتعكس رغبة المؤلف في نسج أكبر عدد ممكن من الصور التمثيلية في مخيل الملتقي الذي يبقى في حالة تأهب فكري، فبأوش على أن يشك رموز التشبيحات و تارة أخرى يتساءل عن جدوى توظيفها في النص المسرحي، ومن الأمثلة على ذلك ما جاء في قول (الشريفة): "سليما مثل الذكر"(147)، عند تخليصنا لهذا التشبيه نجد المشبه هو النمو الاقتصادي والمشبه به هو المغطس ووجه الشبه الأخذاب، وله سبب استحضار المغطس دون غيره هو رغبة المؤلف في تقريب المعنى أكثر للمتلقي، وهو هذا لا يتأتي إلا بحسن اختيار المشبه، الذي أضقى هاجسا حقيقيا يورق المخال المسرحي.

ومن التشبيحات ما يتعلق بوصف الحالة النفسية للشخصية كما يظهر في قول (برهوم): "أما العمل داخل المصنع كالذي في حصار شديد"(148)، فتشبيه (برهوم) دخول العمال إلى المصنع الذين يعملون فيه بالحصار يبدو لنا أنه تشبيه غريب لكن بعد النظر والإمعان في المعنى يتبنينا لنا أنه الأنساب في تجسيد المعنى فضلا عن دور مثل هذه التشبيحات في بناء التفاعل بإعمال المنظومة المهمة للمتلقي.

بناء على ما سابق يمكن القول بأن التشبيه له دور بارز و حضور متميز في نصوص الثلاثية نظرا للوظيفة التي يؤديها داخل النص المسرحي من ناحيتين، الأولي يتعلق بالمعنى الذي يحمله إلى

---
(145) - عبيد القادر عزلولة: مسرحية الأحصواء، ص: 84.
(146) - عبيض: العربي الباهي: شعريات المخيل- أقرات ظاهرة- المدمار للمشر و الموضع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1421هـ-2000م، ص:35.
(147) - عبيد القادر عزلولة: مسرحية السنان، ص: 161.
(148) - المصرح نفسه، ص: 171.
المتلقي، أما الثاني فيتمثل في الابتعاد الجمالى الذي يُضفيه التشبيه على المعنى، وبخاصة عندما يستدعي المؤلف عنصر الطبيعة والحيوانات لعقد المشاهاة، وهذا حسب ما يقتضيه سياق المعنى.

2- الاعتقاد ووظيفته البينائية: تعد الاستعارة (Métaphore) من بين الصور البينائية التي استعان بها المؤلف في تشكيل نفسه السريري هدف توضيح المعنى و تقريبه لدى المتلقي، وذلك بعقد المشاهاة التي تربط بين المعنى الحقيقي والمعنى الجمالي، فقد يعد كتب النصوص السريرية - في نظرنا - إلى توظيف الاستعارة هدف تحقيق التفاعل من خلال فعل المشاهاة أي تسبب التشبيهات خيال المتلقي و يجعله يتفاعل معها بطريقة أن تؤدي الاستعارة وظيفتها البينائية، وتضطلع الاستعارة في ضوء نظرية التلقى - بوظائفها أساسين هما:

الوظيفة الأولى: وظيفة المشاهاة: تقوم الاستعارة على مبدأ المشاهاة الذي يجمع بين المعنى الحقيقي والمعنى الجماهري بين أطراف الصورة البينائية، ويعق اللَّفظ الجمالي في المشبه أو في المشبه به، وفي هذا يقول بول ريكور (Paul Ricoeur): "وظيفة المشاهاة هي ترسية إحلال معنى جماهري لكلمة محل المعنى الحقيقي، الذي يستخدم في الموضع" (149)، فالوظيفة الأساسية التي تقوم بها الاستعارة هي عقد المشاهاة بين المعنيين المتباعدتين لطرد نقل المعنى للمتلقي و ديجه في خيال الكاتب، ففي الاستعارة يلتقي الحسي والذهني مع بعضهما البعض في طبيعة المعنى ويفترقان عن علاقة هذا المعنى بالواقع، حيث يغني المعنى الحسي. جزره الواقع إزاء اغتاء من نوع آخر ينتج عن انفصال الذهني إلى ذلك المرجع الواقعي (150).

الوظيفة الثانية: وظيفة التفاعل: هي وظيفة أخرى أساسية تقوم بها الاستعارة فهي تهدف إلى إيجاد تفاعل بينها وبين المتلقي من خلال فعل المشاهاة، الفمتلقي عند قراءته للصور الموجودة

---


(149) - بول ريكور: نظرية التلقى - الخطاب والواقع –ترجمة مصطفى الغالي، ص: 88.

(150) - سيمون: محمد فكري الجزار، سيميولوجيا التشبيه -من البلاطة إلى الأثرية، ص: 95.
في النص المسرحي يسعى إلى إعمال ذهنه في الربط بين المعنيين المتباعدين في اللغة، و في هذا السياق يقول اديرس بملح: "المشاكلة التي تحدث بين أصل اللغة واستعماله الاستعراضي إثما هي مشاكلة حادثة بين مظاهر العلم وجزءاته. وذلك لأننا حين تعبد إلى إيجاد ما لم يوجد من قبل، يكون أصل تصورنا مرتبطا بالوجود أولا، ثم إلى اللغة التي تمثل هذا الوجود ثانيا. وهو ما يتضمن تفاعل الكائن بما يحيط به، ثم إحداثه في أن يشاركه غيره هذا التفاعل. ومعناه أن تفاعل الاباح بالعالم يند عبر اللغة ليشمل تفاعل المنطقي أيضا"(151).

بالاستعارة - في ضوء هذا النص- تشبهه يقع بين العالم وأجزاءه المختلفة فهي فضاء رحب يلتقي فيه القارئ بالكاتب من خلال هذه الصورة البينانية ويحاول أن يتفاعل معه؛ لأن المنطقي حين يقرأ هذه الصور البينائية تثار عواطفه و إحساساته و حياته (152)، ويحاول أن يستجمع أجزاء الصورة الحالية ويبحث عن دلالتها و علاقتها بالمعنى و قدماة المؤلف من نسجها فضلا عن الوظيفة الجمالية التي تُنؤدها داخل النص المسرحي.

و يكشف هذا النص كذلك عن العلاقة التي تجمع بين اللغة والوجود الممثل في العالم؛ فاللغة هي تلك الواقعية التعبيرية التي تحتضن خيال المؤلف و وسيلة يُحول بها العلوم اللامخمسية (Terence Hawkes) يقول عن الاستعارة بأنها: "سلسلة من العمليات اللغوية التي عبرها تنتقل أو تحوَّل أوجه شيء ما إلى شيء آخر"(153)، فئة التحويل (Transformation) هي خاصية بارزة في الاستعارة؛ إذ يتحول المعنى الحقيقي إلى معنى مجرد و يُبيّن معنى آخر ليشكل صورة أخرى قد تبدو غريبة نوعا ما بيد أنها تضفي مساحة جمالية على النص المسرحي و تشيد انتباه المنطقي و يجعله يتفاعل معه.

و المتأمل لتمثيل الاستعارة في نصوص الثلاثة يجدها أحد العناصر التي يستند عليها المؤلف لبناء التواصل الذي يكون بينه وبين المنطقي، فنقرأ مثلا قول (القول) في حديث عن

---

(151) - اديرس بملح: استعارة البذور، الاستعارة المنطقي، نظرة التلفي، إشكالات و تطبيقات، سلسلة تلال تعدد، تحليلات و مناقشات رقم 24.
(152) - منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية بالرياض، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1993، ص 106.
(153) - يوسف بن عبد الله الشهري: من صور التلفي، في اللغة العربية والفلسفة، المجلة العلمية للعلوم الإنسانية و الإدارية، جامعة الملك فيصل، المملكة العربية السعودية، ج 1، مارس 2000 م، ص 61.
القضايا التي تُثيرها مسرحية (الأقوال): "نزوع الهول"(154)، وهي استعارة ملوكية أن شبهه (الأقوال) وهي شيء معمور بالشيء المادي و حذف هذا الأخير و ترك شيئا من لوازمه، فهذه الاستعارة توضح المعنى من خلال إبراز المعنى الخفي في صورة الحسي الجليي (155)، لهذا فهي تحتاج من القارئ أن يفك رموزها ويبحث عن المعاني الدقيقة التي أرادها المؤلف، وكلما كانت عبارات الاستعارة موجزة سهل على المتلقي فك رموزها، و في هذا يقول فانسون (Vincent jouve) كيف فك الرموز بالنسبة إلى القارئ، تكون أسهل حينما يتضمن النص كلمات موجزة(156)، فعملية فك الرموز (Découpage) في حد ذاتها تعاد شكل من أشكال تحقيق التواصل بين المتلقي و المؤلف؛ فبالاستعارة ألقاها موجزة و معانيها كثيرة.

و في مشهد (غشاوم وابن مسعود)، فقد الاستعارة تصور جانب من جوانب مغادرة (غشاوم) لورشة العمل، فنقرأ قول (غشاوم): "فت من جديد على الورشة باش نودعها(157)، ترتبط هذه الاستعارة بقضية العمل، أي شبه وفاة الورشة و هي شيء معمور للإنسان الذي يودع، وحذف هذا الأخير و ترك شيء من لوازمه (نودعها)، فاستحضر هذه الصورة يهدف إلى تبيان أهمية الورشة بالنسبة لـ (غشاوم)، و هنا يرتبط موضوع الاستعارة (الورشة) بالموضوع العام للمشهد، ومن ثم فبالاستعارة تحقق إمكانية التفاعل بين الملتقي و مظاهر العام الأخرى، فالكاتب المسرحي عندما يستحضر صورة لعوالم أخرى و يعيد تشكيلها داخل نفس يهدف إلى جعل الملتقي يبحث عن دلالاتها و قضايا المؤلف و الكشف عن المعنى العام. لأن همة الاستعارة الأساسية هي تخطيط مبدأ التماس و الإحلال بقيمته الواضح مقابل تحقيق المعنى (158)، وفي موضع آخر تصور الاستعارة ظاهرة اجتماعية هي (الفقر) كما يظهر في قول (غشاوم): "هنا راح الفقر غالبا(159)، حيث بـ (الفقر) وهو شيء معمور للإنسان،

— اعتير الفنادق على: مسرحية الأخوان، ص:23.
— عبد القادر علول: مسرحية الأخوان، ص:38.
— مسلت: شكري الخروط: حاسة الألغاز، نص و منقوله في النص القديم، ص:91.
— عبد القادر علول: مسرحية الأخوان، ص:41.
وقدف هذا الأخير و ترك شيئًا من لوازمها، فأمر في اختيار الألفاظ التي تتزامن بالإجابة اللطيف، و ذلك بصرف النظر عنها، و الاعتدال - قدر الإمكان - عن المعاني العامة في سياق الفكرة في إطار من منطق (161)، و خاصة عندما يتعلق الأمر بالمصطلحات التي ها دلالة دنية مثل: لفظة الشريعة (162)، حيث شبه الشريعة وهي شيء معوي بالإنسان الذي يتكلم و حذف هذا الأخير و ترك شيئًا من لوازمها، و تشمل لفظة ( الشريعة) على كل التعليم الورود في القرآن الكريم و السنة النبوية الشريفة، ومن ثمة لأوامر مصدرها علوي كلام الله - عز و جل - و قول الرسول - صلى الله عليه وسلم - ووصفها و حيا كذلك، فهذه الاستعارة تبني للمتلقي عالما مكما من الصور و الدلالات المختلفة (163).

و في مشهد آخر تأتي الاستعارة لتصور العلاقة الجميمة التي تجمع بين العامل و الآلة في مشهد مؤثر يُخطط فيه الشخصية البطلة الآلة، فنقرأ قول (المصور): "أوقف عن الآلة حيران حط فوقها الرزمة تستهت و عهنها تقول بتناق ذمة خاطبها بسماحة و ندوء عاطفتها قيمة. "(164)

يبدو لنا أن المؤلف عمداً إلى توظيف الاستعارة دون غيرها من الصور الأخرى لنقل للمتلقي أرق المعاني و أجمل الأحاسيس التي يشعر بها العامل بجانها الآلة التي كان يعمل فيها، و في هذه الاستعارة شبه المؤلف الآلة بالإنسان العزيز الذي يحرون المرة لفرقاء، و حذف هذا الأخير و ترك شيئًا من لوازمها.

---

(160) - مصادر: مراد حسن فطوم: الثقا في النقد العربي - في القرن الرابع الهجري، ص: 237.

(161) - مصادر: محمود سيد شيخون: الاستعارة و نشائفة و تطورها، ص: 100.

(162) - عبيد القادر عباس: مسرحية الآكنود، ص: 84.


(164) - عبيد القادر عباس: مسرحية الآكنود، ص: 126.
و في مشهد (سكة) يمترز أسلوب التحذير بالاستعارة لِيُعبر عن موقف مُعيَّن، كما يُظهر في الخطاب الذي وجهه (سكة) للعمال على لسان (حازس المصنع)، يقول في ذلك: "الخطر مجاوركم، ساكن اللصيقة" (165)، فشبه الخطاب بالشيء المادي الذي يُحذر منه وحذف هذا الأخير وترك شيئاً من لوازمه، وقَدِفَ هذا الاستعارة إلى التحذير من طبيعة المواد المستعملة في صناعة الأحذية والتي تُشكِّل خطراً حقيقياً على صحة العامل، فلاستعارة هنا بين الاستعمال المختل و الاستعمال المحقق للغة تُحدث فراغاً (Paradoxe) (166)

و على المتلقي أن يملأها بعمليَّة تكسَّر في إعادة صياغتها إلى بنيات لغوية موقَّفة للمعنى. (167)

و في مسرحية (النمام) تصور الاستعارة شكلاً من أشكال الاستغلال الذي ي تعرض له العامل البسيط في ظل نظام اقتصادي مستغل، كما يُظهر في قول (القوال)، وهو يتحدث عن شخصية (حروف): "جهدة نافع مُخطوطة شوقي مرهون حقيق الواضح تعبر معنا رآبه مسجون" (167)

فالفهج و الشوق و الحَرق و الرأي أشياء معنوية شُهِّرت تشيئية مادية وحذفت هذه الأخيرة وترك شيء من لوازمه، ومن قمة فالعلاقة بين المعنى الحرفي و المعنى المجازي أشبه بنسخة مختصرة داخل حملة واحدة من الدلالات المتبادلة تتلائم في ما بينها لتشكل المعنى (168)

وحيل المتلقي إلى قضية أخرى تتعلق بدور الصورة البيان في توضيح المعنى. (169)

و في موضع آخر من نفس المسرحية تقرأ قول (القوال) في خضم حديثه عن الحالة النفسية لـ (حروف): "البرويح حول يودر وهو غضبان" (169)، إن تشبيه الربع الذي هو أحد فصول السنة بالطير الذي يُجرد ويُبشِّد يُعد - في نظرنا - مفارقة لغوية، وبخاصة عندما أدرفت المؤلف بوصف حالة الغضب التي تعيشها الشخصية، وفعاً لهدف من هذه الصورة البيان هو المزج

---
(165) عبد القادر علولة: مسرحية الأحجار، ص: 149.
(166) زياد ساسي: البلاغة والأسلوبية - نحو نموذج ميماني لتحليل النص، ترجمة: محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب- يوروك، لبنان، (وط)، 1999م، ص: 103.
(167) عبد القادر علولة: مسرحية الأحجار، ص: 154.
(168) زياد ساسي: بول ريكور: نظرية التأويل - الخطاب و فاقد المعنى، ترجمة: سعيد الغاني، ص: 84.
(169) عبد القادر علولة: مسرحية الأحجار، ص: 154.
 وبين حالتين مختلفتين، فغالباً ما يضطر المبدع إلى توظيف المعاني المتبادلة لهدف جَرّ المتلقي إلى المشاركة في بناء المعنى واتجاه روابط منطقية تجمع بين المعنى الحقيقي والمجازي، من خلال فعل الإدراك الذي يُتيح للمتلقي فهم الألفاظ الاستعارية بوصفها سلسلة من الأفعال الموالية تبني المنظومة المفهومية للقارئ.

من خلال النماذج السابقة نصل إلى أن الاستعارة مثيرة لتوظيف المؤلف لملكة الخيال لديه بهدف إنتاج صورة مجازية تُظهر المتلقي وتشده إلى فهمها في ضوء سياق النص الذي وردت فيه قد تكون مماثلة أو مختلفة بعض الشيء، وقد تُسمى الاستعارة في نظرنا في بناء التفاعل بين الذات المبدعة والذات المتلقية انطلاقاً من مبدأ المساندة الجماعية التي تطرى بها القارئ.

و فيما نظر أن الاستعارة في نصوص الثلاثية أضفت بعداً جمالياً على مستوى; المستوى الأول يتعلق بالكشف عن المعنى واتصاله إلى المتلقي، أما المستوى الثاني فهو تفاعل تأثيري لأن المتلقي لحظة قراءته للاستعارة يندمج مع خيال المؤلف ويحاول أن يفك رموزها ويكشف عن مكنى الغموض المنسى خلف أجزاء ألفاظها.

و الملاحظ أن مضامين الاستعارة لها علاقة وطيدة موضوع المشاهد، ومن ثم تُجسد رؤية المؤلف جُنّة القضايا المطرحية مثل: قضية الاستغلال التي يعاني لها العامل، وقد تكشف الاستعارة جانباً مهماً له صلة بالعواطف والاحساس وتصور نقطة الحياة وتفكيرها.

انطلاقاً ما تقدم نصل إلى أن اللُغة تُعد أحد العوامل الأساسية التي يعتمد عليها المتلقي لفهم ثلاثية عبد القادر علولة، ومن ثم تحقق الاستجابة التي يطمغ أي متلقين أن يجدها بعد الانتهاء من مرحلة القراءة، والمستقرّ للغة الثلاثية بعدها الوعاء الذي يحتضن أفكار المؤلف وتعبر عن رؤيته لمختلف القضايا التي عاشها أو قرأ عنها.

و جاءت لغة الثلاثية - في معظمها- باللهجة العامية الجزائرية، وهي اللغة التي يسعى في ضوئها للمؤلف إلى توصيل أفكاره إلى جمهوره الذي يبدو أنه من عامة المجتمع، فهي بذلك نظام لغوي مُعين يعكس بيئة النص ووحدة تواصلية بين المؤلف والمتلقي، وبدو لنا أن اللهجة الجزائرية استطاعت أن تجمع بين اللغة العربية الفصحى التي هي أحد مقومات الهوية الجزائرية

(170) Look: Jonathan Culler, Literary Theory, p: 63.
واللغة الفرنسية التي تعكس الوجود الفرنسي في الجزائر واللغة التركية التي تعبر عن الحضور العثماني التركي في أرض الجزائر أيام الخلافة العثمانية، ومن ثم نجد هذا الثراء اللغوي أسابيعه المتعلقة بالظروف التي شهدتها الجزائر.

واستخدم المؤلف أسلوبا تواصليا في طريقة عرض أفكاره ونقلها إلى المتلقى استفاه من النزاع 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 (القوال) والأمثلة الشعبية في التصوير المسرحي.

والملاحظ أن المؤلف أراد أن يُوَفِّق لوقته جهاز القضايا التي عاجلها من خلال توظيف مجموعة من الأقسام التعبيرية أسهمت مع بعضها البعض في نقل المعنى إلى المتلقى من أبرزها النسق السردي الذي يعد من الأساطير التي استعان بها المؤلف لسرد الأحداث وتقديم الشخصيات المسرحية والإعلان عن بداية ونهاية المشهد، كما عمد المؤلف إلى توظيف النسق الوصفي لهدف الكشف عن البناء الفني للشخصيات وتم تفكيرها ووصف الملامح المادية والجوامع النفسية ومظاهر الحياة المختلفة وصفا يسهم - في نظري - في بناء منظومة الفهم لدى المتلقى، وإذا انتقلنا إلى النسق الحجاجي نجد لا يقل أهمية عن النسقين السابقين (السردي والوصفي) لأن المؤلف يهدف إلى إقلاع المتلقى بالقضايا التي يدافع عنها، فتنشأ فاعلية حجاجية تدويلية بين المؤلف والمتلقى، أما النمط التفسيري فيهدف إلى نقل المعلومات واتباع المخزون المعرفي للمتلقى.

ولا يقل الحوار أهمية عن العناصر السابقة بل يتميز عنها من حيث أنه عنصر فعال في بناء الفعل المسرحي، إذ يحقق التطلع بين الشخصيات المسرحية من جهة و بين المؤلف والمتلقى من جهة أخرى، ويُميز في المسرح بين شكلين من الحوار؛ الأول حوار خارجي بين الشخصيات فيما بينها أما الثاني داخلي فيكون بين الذات المسرحية نفسها، ومن أبرز الوظائف التي يؤديها الحوار بشكله تنمية الحدث و الكشف عن الصراع و الحالات النفسية التي تعيشها الشخصية.
و إذا عرجنا إلى الفعل التأويلي وجدناه يحتل مكانة متميزة لدى المتلقي؛ لأنه يكشف له عن الدلالات الخفيفة للنص، ومن ثم تنشأ علاقة تفاعلية بينه وبين نصه أين تحاول الذات المتلقي أن تبحث عن قصدية الذات المبدعة انطلاقاً من تحليلها للمعاني المختلفة من مناطق مختلفة معرفية تخص إلى أطر مرجعية معرفية، فالمؤلِّف يحاول تنمية المعنى وتطويره، وخاصة في العرض المسرحي أين يعمد المؤلِّف إلى تأويل عناصر العرض المسرحي كالديكور والإكسسورات والمؤثرات الصوتية والضوئية وغيرها من العناصر الأخرى التي تحمل دلالات معينة تُعيّنه على فهم الموضوع بينما في النص المسرحي تتعامل المؤلِّف مع اللعنة، و يحاول أن يسير أغوار المعنى وهذا لا يتآثر إلاّ بالقراءة الواعية التي يسبقها الفهم الجيد والإبداع الوعيضر طبيعة الظروف التي ظهر فيها النص، وهذا ما ينيد لنا في الثلاثية أين لاحظنا أن جمل المصطلحات المؤلِّفة مستمدة من موضوع النصوص المسرحية.

و لعلّ المستشرئ لطبيعة هذا المنجز الإبداعي يجدّه لا يخلو من الخيال الذي يُعد في نظر المؤلف - من العناصر المهمة في تشكيك العمل المسرحي غير أنه اشترط مبدأ الواقعية والتفاعلية؛ فالخيال الذي ينشده لا يتعارض مع الواقع بل يكون معيرا عنه، ويستيق ذهن المتلقي لحظة تلقيه للصور المختلفة، أما مبدأ الفاعليّة فيهدف إلى تنشيط ملكة الخيال، و خاصة في تلك الصور البيانية التي تعتقد المشاهقة كما هو ظاهر بالنسبة للتشبيه والاستعارة أين يجمع فيه المؤلِّف بين المعاني المادية والمعنوية من خلال فعل المشاهدة مما يجعل هذه الصور البيانية – في نظرنا ظاهرة في ذهن المتلقي لسببين: الأول منههما يتعلق بالأثر الإيجابي الذي تتركت هذه الصور في ذهن القارئ بعد الانتهاء من القراءة، أما الثاني فوقه بالاستجابة الجمالية والتأثير الذي تتركه هذه الصور في نفسية المتلقي، وعلل الخطاطة الآتية توجز لنا أهم ما جاء في هذا القسم.
الشكل رقم 05

المنقى و التشكيل التعبيري

اللغة المرسخية

- اللغة الجزائرية
- اللغة العربية الفصحى
- اللغة الأجنبية (فرنسا+تركيا...)

الأسلوب العرافي

التعبير

الحالة القول

التورث الشعبي

الفصول التسري + حجاجي + سردي + صفي...

الخوارج المسرحي

- الداخلي
- الخارجي

الكشف عن الصراع
- التعبير عن المعاطف
- تطور الأحداث...

الهدف

- أكمل شعبية...
- اجتماعي اقتصادي سياسي...

الفعل التأويلي

المنقى المسرحي

وظيفة الخيال

عقد المشاكل النافذة والتأثير

المعني الحقيقي

المعني المجازي

الاستعارة

- الشبيه

هو عملية إنتاج المعنى و آلة مـ آليات
تحليل خطاب المؤلف و إعادة بنائه من جديد

358
خاتمة
خاتمة

في ختام هذه الدراسة و بعد رحلة البحث في نصوص مسرحيات عبد القادر علولة (الأقوال، الأجواء، اللثام) خلصنا إلى مجموعة من النتائج نوجز أهمها في ما يلي:

1 - على الملحق في ثلاثية عبد القادر علولة أن يمتلك أدوات معرفة ورؤية نقدية تساعد على استيعاب مضمون النصوص و البحث عن مكمن الجمالية فيه وفك الرسائل التي أراد المؤلف أن يرسلها إلى الملحق، ومن ثمة البحث عن قصدية العملية الإبداعية، و التي تكون -في الغالب- الدافع نحو الكتابة و كشف المسكنع عنه و جعل الكتابة المسرحية إحدى الوسائل التي تسعى إلى معالجة أبرز القضايا و مختلف المشاكل التي يعاني منها المجتمع الجزائري، والتعامل لطبيعة موضوعات الثلاثية بحدها عبارة عن نافذة نُطل منها على طبيعة البيئة التي عاش فيها المؤلف و تجسد الإيديولوجية التي كان يدافع عنها.

2 - يتمظهر العنوان في نصوص الثلاثية على شكل ملفوظات جزئية موزعة في كلّ المشاهد المسرحية تحتاج من الملحق بذل جهد فكري لاكتشافها كما هي الحال في مسرحية (الأقوال) و (اللثام)، أو قد يرتبط العنوان بالموضوع أو المغزى مثل ما هو ظاهر في مسرحية (الأجواء).

3 - عند استقراءنا ثلاثية عبد القادر علولة وحدناها عبارة عن بنية نسقية تتشكل من ثلاث وحدات نصية تضم مجموعة من وحدات التلقى مختلف باختلاف النص المسرحي؛ حيث تختلف مسرحيتا (الأقوال) و (اللثام) عن مسرحية (الأجواء) في عدد المشاهد مما يجعل بنية الاستجابة تختلف باختلاف النص في حد ذاته، ويكشف الملحق عن قراءته لنصوص الثلاثية كثيرا من الموضوعات مازال يعيشها على الرغم من أنّها تعالج ظواهر إجتماعية واقتصادية كانت متغذية في فترة من فترات تاريخ الجزائر.
و هي فترة التسيير الاشتراكي للاقتصاد الجزائري، فبعض القضايا التي اثارها موجودة في زمننا هذا كقضية الفساد التي كانت ولا تزال ترهق الاقتصاد الجزائري.

- من الآليات التي تحقق بها التفاعل بين المتلقي و الثلاثية نبذ، الرصيد النصي و الصورة الذهنية و الفراغات النصية، فالآليات الأولى عبارة عن مجموعة من الأساليب المعرفية و الثقافية التي تشكل نقطة التقاء المتلقي بالمؤلف بوصفه نسقاً مرجعياً موجوداً داخل النص، في حين أن الثلاثية عبارة عن نشاط ذهني يشكل بعد أن ينتهي المتلقي من مرحلة القراءة، أما الثالثة فتمثل في الفراغات النصية التي تؤدي وظيفة تواصلية بين عناصر العملية الإبداعية (المؤلف و النص و المبدع)، ومن مظاهر هذه الفراغات النصية التي لاentarها في الثلاثية التقطيعي في الفعل المسرحي والإيضامات التي تتخلل المشاهد المسرحية، و أنساق النفسي المرتبطة باستعداد تفاعلية الكتابة المسرحية و التحليل عن التعاليم الدينية و المعايير الاجتماعية، فكل هذه الفراغات و غيرها تفت حجرة عرفة بين المتلقي و نصه و تجعله لا يستطيع أحداث قصة المشاهد.

- يعد أفق التوقع عملية ذهنية يستدعي فيها المتلقي خزونه الثقافي و خبرته التي أتمكنها من قراءات سابقة بهدف بناء منظومة مفهومية تقترب إلى حد كبير من منظومة المؤلف المبدع، و من هنا يتحقق مبدأ الجمعية الذي يقوم على مدى استجابة الثلاثية لتوقع المتلقي و قدرته على الانتقال على قراءات سابقة مشابهة، و يُحدث أفق التوقع شكلين متناقضين للثقة الاستمرارية على الحقب الزمنية المختلفة، ويُحدث أفق التوقعين دوブルة متناقضين من الاستجابة أحادية إيجابي وذلك عندما تستجيب الثلاثية لتوقعات المتلقي و تنسجم مع رؤيته للموضوع، و آخر سلبي و فيه يحول التعارض بين النص المقررو و أفق توقع القارئ، مما يدفعه إلى إعادة تشكيل أفق توقع جديد انطلاقاً من رؤيته الخاصة.

- تتنوع أشكال التغريب في مشاهد الثلاثية منها ما يتعلق بذكر حديث على ألسنة الحيوانات، و توظيف ألفاظ في غير محلها، و تغريب زمتي أين انطلق المؤلف من
مُعطيات خاطئة لتحقيق أهداف متعلقة بالنّص، وتغريب يتغيب بالجوانب النفسية والعاطفية التي تعيشها الشخصية عندما عمّد المؤلف إلى تقديم وصف إيجابي للحالة النفسية للشخصية بينما سباق الأحداث يفرض خلاف ذلك.

7- يعد مبدأ التعاقب اللغوي شرطا أساسيا لبناء منظومة التفاعل بين النّص وملحقه؛ فالثلاثية جاءت ضمن منظومة لغوية مُعينة موجهة إلى فئة معينة من القراء يعيشون في إطار مجتمع يتميز بالثراء اللغوي، إذ يجمع بين جمالية اللغة العربية من جهة وبين اللغة الأنجيلية واللغة الجزائرية ناحية العرب من جهة أخرى، ولهذا التنوع اللغوي مبرراته الخاصة التي تتعلق بسلطة الانتماء إلى هوية الذات والبعد العربي والتاريخي؛ حيث نلاحظ أن اللغة التركية والفرنسية تحملان دلالات تاريخية ونُوصّلان مرحلة تاريخية مهمة تتعلق بالوجود العثماني التركي في الجزائر، وكذلك الإشارة إلى مرحلة الاستعمار الفرنسي.

و في الختام ألمع عنذر ما يشوب هذه المقاربة من نقائص، كما أرجو أن تفتح هذه الدراسة آفاقا معرفية جديدة تعالج إشكالية النقل في المسرح الجزائري بصفة خاصة والمسرح العربي بصفة عامة.

و في الأخير نشكر الله - عز وجل- على مّتى وكرمه وتفويقه في إتمام هذا البحث، ونسأله أن يعينينا ويسحرينا في حمده العلم والمعرفة، وأن يرزقنا الصبر والتواضع والثبات.
قائمة المصادر والمراجع
قائمة المصدرين والمراجع

أولاً - القرآن الكريم، برواية حفص

ثانياً - السـنة النبوية الشريفة

أحمد بن حنبل:
1- مسند الإمام أحمد بن حنبل، مؤسسة قرطبة، القاهرة، مصر، ج4، (د.ت).

البخاري:
2- الجامع الصحيح، دار الشعب، القاهرة، مصر، ج3، ط1، 1987م.

ثالثاً - المـصادر

عبد القادر عولية:
1- مسرحية الأقوال والأحوال والألغاز، دار مردم، الجزائر، (د.ط)، 1997م.

رابعاً - المـراجع باللغة العربية:

أ/ إبراهيم آنس:
1- اللهجات العربية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1999م.

إبراهيم خليل:
2- في النقد وال النقد الأدبي: منشورات أمانته عمان الكبرى، عمان، (د.ط)، 2002م.

أبو الحسن سلام:
3- حيرة النص المسحي بين الترجمة الاقتباس و الإعداد و التأليف، مركز الإسكندرية

للكتاب، الإسكندرية، مصر، ط2، 1414هـ-1993م.

4- المخرج المسحري و القراءة المتعددة للنص، دار الوفاء للدعاية الطباعة و النشر، الإسكندرية،

مصر، ط1، 2004م.

أحمد بوضوح:
5- المسرح الجزائري: نشأته و تطوره دار هودة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، (د.ط).

2011م.
قائمة المصادر والمراجع

أحمد حلمي حلوه:
6- التشيئه في شعر الوليد بن يزيد، دار الثقافة العربية، القاهرة، مصر، (د. ط)، 2004 م.
7- مقدمة في نظرة المسرح الفكري مع التطبيق، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002 م.

أحمد يوسف:
8- القراءة النسقية- سلطة البنية ووهم المحايدة-منشورات الاختلاف، الجزائر، ج1، ط1، 2003 م.

إدريس بلمليح:
9- القراءة التفاعيلية- دراسات لنصوص شعرية حديثة-، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب (د. ط)، 2000 م.
10- استعارة الباث و استعارة المتلفق ضمن كتاب- نظرية التلقائي إشكالات وتطبيقات- سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، منشورات كلية الآداب، العلوم الإنسانية، بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1993 م.

أكرم البوسف:
11- الفضاء المسرحي- بين التص الاجتماعي و الاقتصاد الدرامي-، دار رسالان، دمشق، سوريا، ط1، 2010 م.

أنيس فريحة:
12- اللهجات وأسلوب دراستها، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1409 هـ- 1989 م.

بشيري موسى صالح:
13- نظرية التلقائي- أصول وتطبيقات-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001 م.

 توفيق موسى اللوح:
14- لغة المسرح بين المكتوب و المنطوق، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2008 م.
جابر عضور:
15- المرايا المجاورة - دراسة في نقد طه حسين - الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1983م.
16- نظام العقليان في أعيان الأعيان، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1927م.
17- الإيضاح في علوم البلاغة-المعاني والبيان و البديع- دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1442هـ-2003م.
18- المدارس المسرحية و طرق إخراجها- منذ عصر الإغريق حتى العصر الحاضر-وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، ط1، 2009م.
19- صورة المسرح الجزائري في النقد المغربي المعاصر، مكتبة المنخفض، (د.ن)، ط1، 2015م.
20- الرمان في الفكر العربي و الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.
21- سؤال التلقي- التلقي الجمالي للمعلقات- دار الأمان، الرباط، المغرب-منشورات الاحتفال، الجزائر- منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2014م.
22- بنيات الشكل الروائي- الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م.
23- المسرح المغاربي- بحث في الأصول السوسية ثقافية- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994م.
المساهمة المصادر والمراجع

حسن ناظم:
24- مفاهيم الشعرية-دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994م.

الحسين الحكيم:
25- الخيال أداة للإبداع، مطبعة المعارف، الرياض، المغرب، ط1، 1988-1408هـ.

حليمي بدر:
26- دراسات في الرواية والقصة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1985م.

حيدر سمير:
27- التص وتتفاعل المنطقي، في الخئاب الإدبي عند المعري-دراسة- منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2005م.

حنون مبارك:
28- دروس في السينمائيات، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م.

حيدر جواد كاظم العميدي:
29- تأويل الري في العرض المسرحي، دار الرضوان للنشر و التوزيع، عمّان، الأردن - مؤسسة دار الصادق الثقافية، العراق، ط1، 2013م.

خديجة غزيري:
30- سلطة اللغة بين فعلي التأليف و اللغوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 2002م.

رشاد رشدي:
31- في كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1998م.

رشيد الإدريس:
32- سيمويات التأويل-الحريفي بين العبارة و الإشارة-، دار رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2010م.

 رمضان عبد النواب:
33- لحن العامة و التطور اللغوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، ط2، 2000م.
سعد علوان حسن:
34- القراءة وأثرها في التحصيل والتدوين الأدبي، دار غيضاء، عمان، الأردن، ط1، 2012.

سعيد عمري:
35- الرواية من منظور نظرية التلقى - مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، فاس، المغرب، ط1، 2009م.

سعد يقطين:
36- انفتاح النص الروائي - النص و السياق - المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م.

37- قال الراوي - النوايا الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997م.

سمير سرحان:
38- دراسات في الأدب المسرحي، دار غريب للطباعة، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت).

سيد سباق:
39- فقه السنة، الفتح ل الإعلام العربي، القاهرة، مصر، ط2، 1419هـ- 1999م.

شاكير عبد الحميد:
40- عصر الصورة - السلبيات والإيجابيات، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 2005م.

شايفر عكاشة:
41- مدخل إلى علم النص المسرحي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1991م.

شكري المبخوت:
42- جمالية الألفة - النص و منقبله في النزاع النقدي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكومة، تونس، (ط1)، 1993م.
قائمة المصدرين والمراجع

شكري عبد الوهاب:
43- التص المسرحي، دار فلور للنشر والتوزيع، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، ط2، 2001م.

صالح زيدان:
44- القارئ القياسي - القراءة وسلطة القصد ومصطلح ونموذج مقارنات في التراث النقدي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

صالح زبانة:
45- موسوعة الأمثال الشعبية، دار الهدى، فلسطين، ط1، 1435هـ- 2014م.

صالح المبارك:
46- المسرح في الجزائر - الشابة والرواد والنصوص حتى سنة 1972-، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ج1، (د.ط)، 2005م.

صالح المبارك:
47- المسرح في الجزائر - دراسة موضوعاتية وفنية-، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ج2، (د.ط)، 2005م.

صالح الأنصاري:
48- المكان ودلالته الجمالية في شعر شير كوبكيس، دار نينوي للدراسات والتوزيع، دمشق، سورية، (د.ط)، 1431هـ- 2011م.

صالح فضل:
49- أشكال التنحيل من فنات الأدب والنقد، الشركة المصرية العالمية للنشر لوجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1996م.

عباس عبد جاسم:
50- سرد ما بعد الحداثة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط1، 2013م.

عبد الحليم مرتضى:
51- البنية الزمنية في القص الروائي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1993م.

عبد الحق بلعباد:
52- عتبات- جيبر جيينت من النص إلى المناصر- منشورات الاختلاف، الجزائر- الدار
قائمة المصادر والمراجع

العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

عبد الرؤوف بن السمناوي:
53- التوقيف على مهام التعاريف، تحقيق: عبد الحميد صالح سعدان، 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 أصول الحوار و تحديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000م.

عبد الرحيم الكردي:
56- قراءة النص تأسيب 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 باعيسي:
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 التثبيت و آليات القراءة- مركزية البنية و إمبريالية الدلالات، 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-2007 م.

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 - دالة الزمن في العربية - دراسة النسق الزمني للأفعال - دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006م.

عبد المجيد حنون:
65 - صورة الفرنسي في الرواية 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 ديب:
67 - التأليف الدرامي، دار الأمين للطباعة، القاهرة، مصر، ط1، 1422هـ-2001م.

العربي الذهبي:
68 - شعريات المتخيل - اقتراحات ظاهرية - المدارس للنشر و التوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1421هـ-2000م.

عصام بجي:
69 - الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.
قائمة المصادر والمراجع

(د.ط) 1986م.

عثمان الدين أبو العلا:

70-آليات التلقى في دراما توثيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط) 2007م.

علي أحمد باكثير:

71-فن المسرحية من خلال بحاري الشخصية، مكتبة مصر للطباعة، القاهرة، مصر، (د.ط) 1984م.

علي السراي:

72-المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط) 1979م.

عوي كرومي:

73-الخطاب المسرحي-دراسات عن المسرح والجمهور والضحكات، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1425هـ-2004م.

فاطمة الريحاني:

74-قضية التلقى في النقد العربي القدامى، دار العالم العربي، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006م.

فتح الله أحمد سليمان:

75-الأسلوبية-مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2008م.

فتحي بوخالفة:

76-شعرية القراءة وتأويل في الرواية الحديثة، دار الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010م.

فهد بن صالح الحمود:

77-قراءة القراءة، مكتبة العبيكان، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط2، 1427هـ-2006م.
قائمة المصادر والملخصات

فيصل صالح الفصيري:
78- جماليات النص الأدبي- أدوات التشكيك وسيمياء التعبير- دار الحوار للنشر والتوزيع،
اللاذقية، سوريا، ط1، 2011م.

قادة عقاق:
79- دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر- دراسة في إشكالية التلقي الجمالي
للسكان- مشاريع اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.طب)، 2001م.

قيس عمر محمد:
80- البينة الحوارية في النص المسرحي- ناهض الرضاوي أموذجا- دار غياباء، عمان، (د.طب)،
2012م.

كمال سعيد خليفة:
81- الشخصية الإسلامية في الرواية المصرية الحديثة- تحليل ونقد، العبيكان، الرياض، المملكة
العربية السعودية، ط1، 2007م.

مجد مشتية، أحمد كاظم الركابي:
82- مدارس النقد الأدبي العربي الحديث، الادارفتحية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،
ط1، 1437هـ-2016م.

محبة محمدي محمد آبادي:
83- جماليات المكان في قصص سعيد حوراني، مشاريع الهيئة العامة السورية للكتاب،
دمشق، سوريا، (د.طب)، 2011م.

محمد اديب السلاوي:
84- الاحتفالية البديل الممكن- دراسة في المسرح الاحتفالي، مشاريع دائرة الشؤون
teقافية ونشر، بغداد، الجمهورية العراقية، (د.طب)، 1983م.

محمد بوعزة:
85- استراتيجيات التأويل- من النصية إلى التفسيرية، مشاريع اختلاف، الجزائر، دار
الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2011م.
قائمة المصادر والمراجع

محمد الدالي:
86- الأدب السينمائي المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1999م.
محمد الديهاجي:
87- الخيال وشعريات المتحول بين الوعي الآخر والشعرية العربية، منشورات مختارة الكتابة،
المكتب المركزي فياس، المغرب، ط1، 2014م.
محمد زكي العشماوي:
88- السُّمرح - أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسة تحليلية مقارنة، دار النهضة العربية،
بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).
محمد سالم سعد الله:
89- أنَّمَنُة النَّسَح - مسارات معرفية معاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1،
2007م.
محمد صابر عبيد:
90- تأويل النَّسَح الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م.
محمد عباس عبد الواحد:
91- قراءة النَّسَح وجماليات التلفيق بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة
مقارنة، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996م.
محمد علي عارف جامع:
92- أصول التأليف والإبداع، دار الابداع الجامعة، بيروت، لبنان، ط1، 1420هـ –
2000م.
محمد غنيمي هلال:
93- في النقد السينمائي، دار العودة، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1975م.
محمد فكري الجزاز:
94- سيمبوسيوم التشبيه من البلاغة إلى الشعرية، نَفَّذَ للفنُّون والنشر والتوزيع، مصر، ط1,
2007م.
محمد كعوان:
95- شعرية الرواية وقدرة التأويل، منشورات إتحاد الكتاب الجزائري، الجزائر، ط1، 2003م.

محمد خضير زبادية:
96- من أعلام النقد العربي الحديث-دراسة في المنهج-، دار غريب، مصر، ط1، 2003م.

محمد مفتاح:
97- التلقائي والتأويل-مقارنة نسجية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م.

محمد مردوح:
98- الأدب وفونته، مكة، مصر، القاهرة، مصد، ط2، 2002م.

عمرو أحمد العشري:
99- الاختيارات النقدية والأدبية الحديثة، دليل القارئ العام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط2، 2003م.

عمرو دراية:
100-التلقائي والإبداع-قراءات في النقد العربي القديم، مؤسسة حمزة للدراسات الجامعية، والنشر والتوزيع، أردن، الأردن، الدمام، المملكة العربية السعودية، (د.ط)، 2003م.

عمرو السيد شيخون:
101- الاستعارة وأثرها في الأساليب العربية، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1415هـ، 1994م.

عمرو عباس عبد الواحد:
102- قراءة النص وجماليات النصي بين المذهب العربي الحديثة وتراثا النقدي-دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996م.

محفوظ بوكوح:
103- ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 1982م.
مَدْحَةُ الْجِرَارِ:

104- جمالات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور، ضمن كتاب جمالات المكان: أحمد طاهر حسن، أحمد غنيم، حازم شحاتة، مَدْحَةُ الجِرَارِ، محمود البطل، نَجَوْيِي واثيُوُخُو، سيزا قاسم، يوري لوتمان، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988م.

مراد حسن فطوم:

105- التلقي في النقد العربي - في القرن الرابع الهجري -، منشورات الهيئة العامة السورية للكتب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2013م.

المصطلفي عرائى:

106- مناهج الدراسات السردية و إشكالية التلقي- روایات غسان كنفاني نموذجا، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2011م.

مَنْدُرُ عُبايِشٍ:

107- الكتابة الثانية و فاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998م.

نصر حامد أبو زيد:

108- إشكاليات القراءة و آليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط7، 2005م.

ياسين النصير:

109- أسلحة الحداثة في المسرح و علاقة الدراما بالميتولوجيا و المدينة و المعرفة الفلسفية، دار نموذئ للدراسات و النشر و التوزيع، دمشق، سورية، (د.ط)، 2010م.

اليامين بن تومي:

110- مراجعات القراءة و التأويل عند نصر حامد أبو زيد، دار الأمان ، الرباط، المغرب-، منشورات الاختلاف، الجزائر، (د.ط)، 2011م.

يحيى البشناوي:

111- المسرح و القضايا المعاصرة، الأكاديميون للنشر و التوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، ط1، 2011م.
قائمة المصادر والمراجع

ب/ المراجع المترجمة:

أ.د.م.ك. اورسطو:
1- سهيل وراج للمسرح - دراسات سيماوية - منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (د.ط)، 1997م.

الزيد نيكول:
2- علم المسرحية، ترجمة: دربيل خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1992م.

أمبرتو إيكو:
3- فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأجنحة المصرية، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1973م.

4- آليات الكتابة السردية - نصوص حول بحرية خاصة - ترجمة: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2009م.

5- التأويل والتأويل المفرط، ترجمة: ناصر الحلواني، مركز الإنسان الحضري، حلب، سوريا، ط1، 2009م.

6- القارئ في الحكایة - التعارض التأويلي في النصوص الحكایية - ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م.

أوسنینات:
7- نظرية أفعال الكلام العامة - كيف نتجز الأشياء بالكلام - ترجمة: عبد القادر قينبي، مطبعة أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 1991م.

باربرا لاوسوسكا - شونياک:
8- المسرح والتجربة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: هناء عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، (د.ط)، 1999م.

بول آر. شيبي:
9- القراءة التصويرية - نظام العقل بأكمله - مكتبة جرير، المملكة العربية السعودية، ط1، 2010م.
بول آرون و آلان فيالاً:

10-سوسيولوجيا الأدب، ترجمة: محمد علي مقدم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط 1، 2013م.

بول ريكور:

11-نظرية التأويل – الخطاب و فائض المعنى- ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط 2، 2006م.

12-الزمان والسرد – الزمان المروي- ترجمة: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ج 3، ط 1، 2006م.

بير جرو:

13-علم الإشارة (السيميولوجيا)، ترجمة: منذر غباشي، دار طلاس للدراسات و الترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط 1، 1988م.

تزفيتان طودوروف:

14-الشعراءة، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامه، دار توفيق للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1990م.

تزفيتان تودوروف:

15-القص، ترجمة: منذر غباشي، ضمن كتاب العاماتية وعلم القص، مركز الإحياء الحضاري-دار الغيبة، دمشق، سوريا، (د.ط)، 1429-2009م.

تينس هوكس:

16-الاستعارة، ترجمة: عمرو زكريا عبد الله، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط 1، 2016م.

جان مولينو:


جلين دانيل ويلسون:

18-سيكولوجية فنون الآداب، ترجمة: شاكر عبد الحميد، المجلس الوطني للثقافة و الفنون،
قائمة المصادر والمراجع

الكويت، (د.ط)، 2000م.
جوليا كريستيفا:
19- علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط3، 2014م.

جيروار جيتيت:
20- حطاب الحكاية -بحث في المنهج- ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأردي، عمر حلي، الهيئة العامة للمطابع الأمريكية، القاهرة، مصر، ط2، 1997م.

دانيال بنك:
21- منتهي القراءة، ترجمة: يوسف الحمادة، دار الساقى، بيروت، لبنان، ط1، 2015م.
ديليو دوسن:
22- الدRAMه و الدرامي، ضمن كتاب: موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة: عبد الواحد لولوة، المؤسسة العربية 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 النقل- مقدمة نقدية -ترجمة: عز الدين إسحاق، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1994م.

روبان بارط:
25- الكتابة في درجة الصغر، ترجمة محمد ندم خشافة، مركز الإحياء الحضاري، حلب -دار المجزية، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2009م.
ستاني فيشي:
قائمة المصادر والمراجع

غاستون باشلاير:
27- جمليات المكان، ترجمة غالب هلس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 2، 1404هـ، 1984م.

غرام أولارك:
28- الفضاء والزمن والإنسان، ترجمة عدنان حسن، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط 1، 2004م.

فانسون جراف:
29- القراءة، محمد آيت لعميم، شكر نصر الدين، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 2014م.

فرجينيا وولف:
30- القارئ العادي - مقالات في النقد الأدبى، ترجمة: عقيل مريضان، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1971م.

فولفجانج إيبرت:
31- فعل القراءة- نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة: عبد الوهاب علوب، مطبعة المجلس الأعلى للآثار، (د.ن)، (د.ط)، 2000م.

فولفغانغ إيبرت:
32- فعل القراءة - نظرية جمالية التحايوب في الأدب، ترجمة: حميد خمداوي، الجلالي الكندية، منشورات مكتبة المناهض، فاس، المغرب، (د.ط).

فيناند هالين، فرانك شوير، ميشيل أونان:
33- بحوث في القراءة والتنقلي، ترجمة: محمد خير البقاعي، مركز الإمام الحضاري، حلب، سورية، ط 1، 1998م.

فيليب بروتون:
34- 사天文의 후속, ترجمة: محمد مشاب، ومحمد الإبراهيم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط 1، 2013م.
قائمة المصادر والمراجع

فلاديمير بروب:
35- مورفولوجيا القصة، ترجمة: عبد الكريم حسن، سميرة بن عمّو، شرَّاع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط 1، 1996م.

كولن ولونسون، ر. بورتن، ريتشارد نوكس، كريس مورجان، إي دابليو فيس، إيفين نيلسون، بريان جون:
36- فكرة الزمن عبر التاريخ، ترجمة فؤاد كامال، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 1992م.

لابوس الجري:
37- فن كتابة المسرحية، ترجمة: دينيس خشبة، مكتبة الأجنحة المصرية، مصر- مؤسسة فرانكليف للطباعة والنشر، القاهرة، مصر-نيويورك، الولايات المتحدة الأمريكية، (د.ط).

ليندا كاوليل:
38- فن رسوم الحبكة السينمائية، ترجمة: محمد منير الأصبعي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط 1، 2013م.

مارك جيمينز:
39- الجمالية المعاصرة- الإتجاهات والرهانات، ترجمة: كمال بومبير، منشورات الضعفاف، بيروت، لبنان، ومنشورات دار الإيمان، الرياض، المغرب- منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2012م.

مندلار:
40- الزمن والرواية، ترجمة: يكر عباس، دار صادر بيروت، لبنان، ط 1، 1997م.

ميكانيك ريالساتير:
41- معايير تحليل الأساليب، ترجمة: حمید خمدي، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1993م.

ناتاني إبننوك:
42- سوسولوجيا الفن، ترجمة، حسين جواد قيسي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان,
قائمة المصادر والمراجع

ط1، 2011م.

هانز جورج غادامير:
43- الحقيقة و المنهج - الخطوط الأساسية لortaولية فلسفية-، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار أوبا للطباعة و النشر و التنمية الثقافية، طرابلس، الجمهورية العظمى، ط1، 2007م.

هانس روبرت ياوس:
44- نحو جمالية للتلفي -تاريخ الأدب تحت نظرة الأدب-، ترجمة: محمد مساعد، دار النايا للدراسات و النشر، دمشق، سوريا، (ط1)، 2014م.

هانس غيبرغ 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، 1427هـ-2006م.

يوسي لوتامان:
46- مشكلة المكان الفني، ترجمة: سوزا قاسم دراز، ضمن كتاب جماليات المكان: أحمد طاهر حسين، أحمد غنيم، حازم شحاته، مدحت الجيار، محمود البطل، نجيب الجوهي والييغو، سوزا قاسم، يوري لوتامان، دار عيون، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، (د.ت).

ج/ السـمراجع باللغة الفرنسية:

Leo H. Hoek:

Marie- Claude Hubert :

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:

Roland Barthes:

Elizabeth Freund:

Teun A. Van Dijk:
صفحه الطعان:

5- بني النص الكبير، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت،
مج 23، ع 1 و 2، يوليو- سبتمبر، أكتوبر، نوفمبر 1994م.

صفوت كمال:

6- مفهوم الزمن بين الأساطير والمأثورات الشعبية - دراسة أثولوجية- مجلة عالم الفكر,
الكويت، مج 8، ع 2، يوليو، أغسطس، سبتمبر 1977م.

صفحة عملية:

7- الآليات الإجرائية لنظرية التلقى الألمانية، مجلة علوم اللغة العربية و آدابها، كلية الآداب و
اللغات، جامعة الوداد، الجزائر، ع 2 و 3، مارس 2010م.

ظافر بن عبد الله الشهري:

8- من صور التلقى في النقد العربي القديم، المجلة العلمية للعلوم الإنسانية والإدارية، جامعة
الملك فهد، المملكة العربية السعودية، مج 1، ع 1، مارس 2000م.

عبد النبي إصطفى:

9- التص الأدبي والتنقلي، مجلة الآداب، جامعة منتوري، قسنطينة، ع 1، 1994م.

محمد إقبال عروي:

10- مفاهيم هيكالية في نظرية التلقى، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون
والآداب، الكويت، مج 37، ع 3، يناير- مارس 2009م.

محمد عيسي:

11- القراءة النفسية للتقص الأدبي العربي، مجلة جامعة دمشق، سوريا، مج 19، ع 1 و 2،
2003م.

معجب زهراوي:

12- لعجة المحو و التشكيك في أخبار محنن ليلي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتب،
القاهرة، مصر، مج 16، ع 1، صيف 1997م.
سادس/المصادر والمراجع

أ- الممصارات والقواميس باللغة العربية:

إبراهيم فتحي:
1- معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحرين، تونس، (د.ط)، 1986م. 

إبراهيم مصطفى وأحمد حسن الزيات و حامد عبد القادر و محمد علي التجار:
2- المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004م.

ابن منظور:
3- لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ج1، 12، ج11، ج12، ج13، ج15، (د.ط).

إسماعيل بن خاد الجوهري:
4- الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية: تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ج5، ط1، 1407هـ-1987م.

إميل بديع بعقوب:
5- المعجم المفصل في علم العروض و القافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1411هـ-1991م.

أنور محمود زنايي:
6- قاموس المصطلحات التاريخية-إنجليزي عربي-، مكتبة الأطلس المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 2007م.

جبران مسعود:
7- معجم الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط7، 1992م.

جميل صليبي:
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 السيمبائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، (د.ط)، 2012م.

سعيد علواش:
11- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان-سوشيريس، 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) 1421-1400هـ-2000م.

قسطنطين تودوري:
14- المنجد -منجد الأعلام-، المكتبة الشرقية، بيروت، لبنان، ط2، 1997م.

لطفي الشربيني:
15- معجم مصطلحات الطب النفسي، مركز تعرفت العلوم الصحية، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، الكويت، (د.ط) 1394-1400هـ.

ماري الباس و حنان قصاب حسن:
16- المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.

مجدي وهبة، كامل المهندس:
17- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1984م.

محمد مرتضي الحسيني الزبيدي:
Jean Dubois, Mathée Giacomo, Louis Guespin, Christiane Marcellesi, Jean-Baptiste Marcellesi, Jean-pierre mével:
1-Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, Larousse, paris, France.

-الموسوغات باللغة العربية:

عبد الله إبراهيم:
1-موسوغة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ج1، (د.ط)، 2008م.

ماسر حتا شربل:
- موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب، دار جروس يرس، طرابلس، لبنان، (د.ط)، 1996م.
- موسوعة الفقهية، طباعة ذات السلاسل، الكويت، ج، 5، ط، 2، 1406هـ– 1987م.
- موسوعة الفقهية، مطاعم دار الصفوة للطباعة و النشر و التوزيع، الكويت، ج، 31، ط، 1، 1414هـ– 1994م.

ب- الموسوعات المرجعية:
- الديب، نيل:
  - الزمن، ضمن كتاب: موسوعة المصطلح النقدي الواقعي، الرومانس، الدرامه والدرامي، الحبكة، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط، 1، 1983 م.
  - تدريبه للالاند:
  - موسوعة للالاند الفلسفية، ترجمة: خليل أحمد خليل، منشورات عودات، بيروت، لبنان، باريس، فرنسا، مج، 1، ط، 2، 2001م.

ثامنًا/ أطروحات الدكتوراه
- أحمد ميلاني:
  - توظيف التربة في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري، فسنتينية، الجزائر، 2010م.
- حيدر علاوي:
  - التنظيم المسرحي عند توفيق الحكيم، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2006م.
  - كريمة بلالحمية:
  - إشكالية البلقفي في أعمال كاتب بايسين، أطروحة دكتوراه، جامعة تيزي وزو، الجزائر، (د.ت).
الفهارس العامة
<table>
<thead>
<tr>
<th>السورة</th>
<th>الرقم</th>
<th>الآية</th>
<th>الرقم في الآية</th>
<th>الآية</th>
<th>مكة أو مدينة</th>
<th>numberOfPages</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>01</td>
<td>11</td>
<td>37</td>
<td>2</td>
<td>11</td>
<td>مدينة</td>
<td>01</td>
</tr>
<tr>
<td>02</td>
<td>11</td>
<td>15</td>
<td>24</td>
<td>11</td>
<td>مدينة</td>
<td>02</td>
</tr>
<tr>
<td>03</td>
<td>11</td>
<td>6</td>
<td>27</td>
<td>11</td>
<td>مكة</td>
<td>03</td>
</tr>
<tr>
<td>04</td>
<td>251</td>
<td>67</td>
<td>36</td>
<td>251</td>
<td>مكة</td>
<td>04</td>
</tr>
<tr>
<td>05</td>
<td>11</td>
<td>17</td>
<td>50</td>
<td>11</td>
<td>مكة</td>
<td>05</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>---</td>
<td>---</td>
<td>---</td>
<td>---</td>
<td>---</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>12</td>
<td>60</td>
<td>مدنية</td>
<td>1</td>
<td>المبهمة</td>
<td>06</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>119</td>
<td>75</td>
<td>مكية</td>
<td>17</td>
<td>القيامة</td>
<td>07</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

تلقورُت إِلَيْهِم بِالْمُوَدَّةِ

إن علينا جمعة وفرَّتهـ.
<table>
<thead>
<tr>
<th>رقم الصفحة في البحث</th>
<th>رقم الحديث</th>
<th>باب المحدث</th>
<th>كتاب صحيح</th>
<th>الحديث</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>11</td>
<td>2162</td>
<td>باب النبي علي ثقفي الركنان</td>
<td>بدء البحاري</td>
<td>حديثنا محمد بن بشار حديثنا عبيد الله، حديثنا سعيد بن أبي سعيد، عن أبي هريرة، رضي الله عنه، قال نهى النبي صلى الله عليه وسلم عن الثقلين، وأن يبيع حاضر ليدٍ</td>
</tr>
<tr>
<td>رقم الصفحة في البحث</td>
<td>العلم</td>
<td>الرقم</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>---------------------</td>
<td>----------------------</td>
<td>-------</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>293</td>
<td>إبراهيم آنس</td>
<td>01</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>12</td>
<td>إبراهيم مصطفى</td>
<td>02</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>325</td>
<td>أبو الحسن سلام</td>
<td>03</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>11–229</td>
<td>أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منصور</td>
<td>04</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>12</td>
<td>أحمد حسين الزيادات</td>
<td>05</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>270–138</td>
<td>إدريس بلبلح</td>
<td>06</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>277</td>
<td>أمير كوره</td>
<td>07</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>198</td>
<td>توفيق موسى اللوح</td>
<td>08</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>204–85–34</td>
<td>جابر عصفر</td>
<td>09</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>279</td>
<td>جميل جداوي</td>
<td>10</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>12</td>
<td>حامد عبد القادر</td>
<td>11</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>270</td>
<td>حميد سمير</td>
<td>12</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>128</td>
<td>حميد حميداني</td>
<td>13</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>14</td>
<td>حنان قصاص حسن</td>
<td>14</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>324</td>
<td>رشید بن مالك</td>
<td>15</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>324</td>
<td>سعيد علواش</td>
<td>16</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>31</td>
<td>سعيد يقطين</td>
<td>17</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>94</td>
<td>شاكر عبد الحميد</td>
<td>18</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>298</td>
<td>شايف عكاشة</td>
<td>19</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>الرقم</td>
<td>الاسم والبيانات</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>-------</td>
<td>----------------</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>20</td>
<td>شكري عبد الوهاب</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>21</td>
<td>صالح زياد</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>22</td>
<td>صالح مليكة</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>23</td>
<td>صفوت كمال</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>24</td>
<td>عباس عبد جاسم</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>25</td>
<td>عبد الرحمن بن إبراهيم</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>26</td>
<td>عبد الرحمن طه</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>27</td>
<td>عبد الروؤف بن المناوي</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>28</td>
<td>عبد العزيز حمودة</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>29</td>
<td>عبد القادر علوية</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

البيانات المتوفرة في الرقماً 38 إلى 32 من الصفحة 21 إلى صفحة 22.
<table>
<thead>
<tr>
<th>صفحة</th>
<th>اسم الشخص</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>30</td>
<td>عبد اللطيف محموف</td>
</tr>
<tr>
<td>31</td>
<td>عبد الله إبراهيم</td>
</tr>
<tr>
<td>32</td>
<td>عبد المجيد جحيفة</td>
</tr>
<tr>
<td>33</td>
<td>عز الدين إسحاق</td>
</tr>
<tr>
<td>34</td>
<td>علي أحمد باكثير</td>
</tr>
<tr>
<td>35</td>
<td>ماري إلياس</td>
</tr>
<tr>
<td>36</td>
<td>محمد إقبال عروي</td>
</tr>
<tr>
<td>37</td>
<td>محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الزراي</td>
</tr>
<tr>
<td>38</td>
<td>محمد سالم سعد الله</td>
</tr>
<tr>
<td>39</td>
<td>محمد عباس عبد الواحد</td>
</tr>
<tr>
<td>40</td>
<td>محمد علي النجار</td>
</tr>
<tr>
<td>41</td>
<td>محمد غنيمي هلال</td>
</tr>
<tr>
<td>42</td>
<td>محمد المرتسي الزبيدي</td>
</tr>
<tr>
<td>43</td>
<td>محمود أحمد العشيرى</td>
</tr>
<tr>
<td>44</td>
<td>مراد حسن فطوم</td>
</tr>
<tr>
<td>رقم الصفحة في البحث</td>
<td>العلم</td>
</tr>
<tr>
<td>---------------------</td>
<td>-------</td>
</tr>
<tr>
<td>287–230</td>
<td>أرسطو (Aristote)</td>
</tr>
<tr>
<td>230</td>
<td>إليزابيث ديل (Elizabeth Dipple)</td>
</tr>
<tr>
<td>101–133</td>
<td>أمبرتو إيكيو (Umberto Eco)</td>
</tr>
<tr>
<td>130–122</td>
<td>أورين وولف (Arwen Wolff)</td>
</tr>
<tr>
<td>206–205</td>
<td>باتريس بافي (Patrice Pavis)</td>
</tr>
<tr>
<td>327–273</td>
<td>باربرا لاسوتسكا بشونياك (Barbara Lasocka-Pszoniak)</td>
</tr>
<tr>
<td>279–201</td>
<td>بيرتولت بريخت (Brecht Bertolt)</td>
</tr>
<tr>
<td>95</td>
<td>بول آر. شيلي (Paul R.Scheele)</td>
</tr>
<tr>
<td>350–235</td>
<td>بول ريكور (Paul Ricoeur)</td>
</tr>
<tr>
<td>231</td>
<td>تفازان تدورو (Tzvetan Todorov)</td>
</tr>
<tr>
<td>351</td>
<td>تيرنر هوكس (Terence Hawkes)</td>
</tr>
<tr>
<td>Page</td>
<td>Name</td>
</tr>
<tr>
<td>------</td>
<td>-------------------------------</td>
</tr>
<tr>
<td>21</td>
<td>Jean Molino (Jean Molino)</td>
</tr>
<tr>
<td>88</td>
<td>Glenn Daniel Wilson (Glenn Daniel Wilson)</td>
</tr>
<tr>
<td>29</td>
<td>Julia Kristeva (Julia Kristeva)</td>
</tr>
<tr>
<td>236–231</td>
<td>Gérard Genette (Gérard Genette)</td>
</tr>
<tr>
<td>311–276–206</td>
<td>Gerald Prince (Gerald Prince)</td>
</tr>
<tr>
<td>13</td>
<td>Robert Holub (Robert Holub)</td>
</tr>
<tr>
<td>287–122–121</td>
<td>Roland Barthes (Roland Barthes)</td>
</tr>
<tr>
<td>135–133–122</td>
<td>Stanley Eugene Fish (Stanley Eugene Fish)</td>
</tr>
<tr>
<td>231</td>
<td>Grahame Clark (Grahame Clark)</td>
</tr>
<tr>
<td>338</td>
<td>Van Dijk (Van Dijk)</td>
</tr>
<tr>
<td>352–142</td>
<td>Vincent Jouffe (Vincent Jouffe)</td>
</tr>
<tr>
<td>123–122</td>
<td>Virginia Woolf (Virginia Woolf)</td>
</tr>
<tr>
<td>31–30–21</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>---</td>
<td>---</td>
</tr>
<tr>
<td>-122–105–101</td>
<td>فولفغانغ إيُزر</td>
</tr>
<tr>
<td>-131–125–124</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>-136–135–132</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>-143–142–141</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>-184–183–144</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>-290–289–288</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>334–291</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>207</td>
<td>قلاديمیر بروب</td>
</tr>
<tr>
<td>255</td>
<td>قاستن باشلار</td>
</tr>
<tr>
<td>89</td>
<td>کارل هاینریش مارکس</td>
</tr>
<tr>
<td>277</td>
<td>مارک جیمینز</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>مکانیل ریفتئر</td>
</tr>
<tr>
<td>33</td>
<td>میشیل آوتان</td>
</tr>
<tr>
<td>335–269–175</td>
<td>هانز جورج گادامر</td>
</tr>
<tr>
<td>267–266–81</td>
<td>هانس روبرت یاوس</td>
</tr>
<tr>
<td>271–269–268</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>188</td>
<td>هوشی مین</td>
</tr>
<tr>
<td>272</td>
<td>Wayne Booth</td>
</tr>
<tr>
<td>-----</td>
<td>-------------</td>
</tr>
<tr>
<td>34</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>رقم الصفحة في البحث</td>
<td>المصطلح باللغة الفرنسية</td>
</tr>
<tr>
<td>---------------------</td>
<td>---------------------</td>
</tr>
<tr>
<td>213</td>
<td>Eloignement</td>
</tr>
<tr>
<td>114</td>
<td>Création</td>
</tr>
<tr>
<td>293</td>
<td>Communication</td>
</tr>
<tr>
<td>85</td>
<td>Social</td>
</tr>
<tr>
<td>82</td>
<td>Respect</td>
</tr>
<tr>
<td>310</td>
<td>Cérémonie</td>
</tr>
<tr>
<td>15</td>
<td>Différence</td>
</tr>
<tr>
<td>40</td>
<td>L’autre</td>
</tr>
<tr>
<td>14</td>
<td>Littérature</td>
</tr>
<tr>
<td>143</td>
<td>Perception</td>
</tr>
<tr>
<td>226</td>
<td>Volonté</td>
</tr>
<tr>
<td>15</td>
<td>Vision</td>
</tr>
<tr>
<td>23</td>
<td>Bilinguisme</td>
</tr>
<tr>
<td>207</td>
<td>Méfait</td>
</tr>
<tr>
<td>207</td>
<td>Interrogation</td>
</tr>
<tr>
<td>145</td>
<td>Stratégie</td>
</tr>
<tr>
<td>143</td>
<td>Prospection</td>
</tr>
<tr>
<td>64</td>
<td>Digression</td>
</tr>
<tr>
<td>350</td>
<td>Métaphore</td>
</tr>
<tr>
<td>12</td>
<td>Réception</td>
</tr>
<tr>
<td>294</td>
<td>Style</td>
</tr>
<tr>
<td>Arabic</td>
<td>French</td>
</tr>
<tr>
<td>-------------</td>
<td>-------------</td>
</tr>
<tr>
<td>الصريح</td>
<td>141 Explicit</td>
</tr>
<tr>
<td>الإضمار</td>
<td>107 Ellipse</td>
</tr>
<tr>
<td>اعتباطية</td>
<td>131 Arbitraire</td>
</tr>
<tr>
<td>الافتراضي</td>
<td>41 Virtuelle</td>
</tr>
<tr>
<td>آفق التوقع</td>
<td>264 Horizon d'attente</td>
</tr>
<tr>
<td>الفهم</td>
<td>15 Compréhension</td>
</tr>
<tr>
<td>الإقناع</td>
<td>321 Persuasion</td>
</tr>
<tr>
<td>الأقوال</td>
<td>206 Aussage</td>
</tr>
<tr>
<td>الأكسسوار</td>
<td>336 Accessoire</td>
</tr>
<tr>
<td>الالتزام</td>
<td>279 Inspiration</td>
</tr>
<tr>
<td>آلية</td>
<td>104 Mécanisme</td>
</tr>
<tr>
<td>الأميرالية</td>
<td>179 Impérialisme</td>
</tr>
<tr>
<td>الإنزياح</td>
<td>268 L'ecarte</td>
</tr>
<tr>
<td>الأزياء الجمالي</td>
<td>268 Ecart esthétique</td>
</tr>
<tr>
<td>الانسجام</td>
<td>35 Cohérence</td>
</tr>
<tr>
<td>الانفصال</td>
<td>36 Ouverture</td>
</tr>
<tr>
<td>الانفصال</td>
<td>104 Disjonction</td>
</tr>
<tr>
<td>الانفعال</td>
<td>87 Emotion</td>
</tr>
<tr>
<td>الآنية</td>
<td>197 Synchronie</td>
</tr>
<tr>
<td>الإينار</td>
<td>115 Abnégation</td>
</tr>
<tr>
<td>الإبهاء</td>
<td>93 Connotation</td>
</tr>
<tr>
<td>الإيديولوجي</td>
<td>89 Idéologie</td>
</tr>
<tr>
<td>الإبهاء</td>
<td>282 Illusion</td>
</tr>
<tr>
<td>البطل</td>
<td>51 Héros</td>
</tr>
<tr>
<td>Page</td>
<td>Term</td>
</tr>
<tr>
<td>------</td>
<td>------</td>
</tr>
<tr>
<td>24</td>
<td><strong>Structure</strong></td>
</tr>
<tr>
<td>230</td>
<td><strong>Structure tempoique</strong></td>
</tr>
<tr>
<td>18</td>
<td><strong>Effet</strong></td>
</tr>
<tr>
<td>14</td>
<td><strong>Historicité</strong></td>
</tr>
<tr>
<td>83</td>
<td><strong>Historique</strong></td>
</tr>
<tr>
<td>20</td>
<td><strong>Interprétation</strong></td>
</tr>
<tr>
<td>270</td>
<td><strong>Interprétation rétrospective</strong></td>
</tr>
<tr>
<td>33</td>
<td><strong>Herméneutique</strong></td>
</tr>
<tr>
<td>207</td>
<td><strong>Transgression</strong></td>
</tr>
<tr>
<td>142</td>
<td><strong>Expérience</strong></td>
</tr>
<tr>
<td>32</td>
<td><strong>Analyse</strong></td>
</tr>
<tr>
<td>351</td>
<td><strong>Transformation</strong></td>
</tr>
<tr>
<td>126</td>
<td><strong>Actualise</strong></td>
</tr>
<tr>
<td>52</td>
<td><strong>Tragédie</strong></td>
</tr>
<tr>
<td>94</td>
<td><strong>Synthèse passive</strong></td>
</tr>
<tr>
<td>184</td>
<td><strong>Syntagmatique</strong></td>
</tr>
<tr>
<td>303</td>
<td><strong>Analogie</strong></td>
</tr>
<tr>
<td>273</td>
<td><strong>Suspense</strong></td>
</tr>
<tr>
<td>121</td>
<td><strong>Concept</strong></td>
</tr>
<tr>
<td>289</td>
<td><strong>Expression</strong></td>
</tr>
<tr>
<td>12</td>
<td><strong>Définition</strong></td>
</tr>
<tr>
<td>276</td>
<td><strong>Distanciation</strong></td>
</tr>
<tr>
<td>14</td>
<td><strong>Interaction</strong></td>
</tr>
<tr>
<td>20</td>
<td><strong>Explication</strong></td>
</tr>
<tr>
<td>#</td>
<td>Term</td>
</tr>
<tr>
<td>----</td>
<td>-----------------------</td>
</tr>
<tr>
<td>33</td>
<td>Déconstruction</td>
</tr>
<tr>
<td>111</td>
<td>Réduplication</td>
</tr>
<tr>
<td>36</td>
<td>Articulation</td>
</tr>
<tr>
<td>128</td>
<td>Périphrase</td>
</tr>
<tr>
<td>214</td>
<td>Statique</td>
</tr>
<tr>
<td>79</td>
<td>Culture</td>
</tr>
<tr>
<td>305</td>
<td>Quatrième Mur</td>
</tr>
<tr>
<td>199</td>
<td>Physique</td>
</tr>
<tr>
<td>14</td>
<td>Esthétique</td>
</tr>
<tr>
<td>50</td>
<td>Intrigue</td>
</tr>
<tr>
<td>320</td>
<td>Argument</td>
</tr>
<tr>
<td>60</td>
<td>Evénement</td>
</tr>
<tr>
<td>309</td>
<td>Mouvement</td>
</tr>
<tr>
<td>121</td>
<td>Présente</td>
</tr>
<tr>
<td>51</td>
<td>Dénouement</td>
</tr>
<tr>
<td>324</td>
<td>Dialogue</td>
</tr>
<tr>
<td>330</td>
<td>Monologue</td>
</tr>
<tr>
<td>274</td>
<td>Dialogisme</td>
</tr>
<tr>
<td>207</td>
<td>Tromperie</td>
</tr>
<tr>
<td>305</td>
<td>Proscenium</td>
</tr>
<tr>
<td>10</td>
<td>Discours</td>
</tr>
<tr>
<td>23</td>
<td>discours théâtral</td>
</tr>
<tr>
<td>25</td>
<td>Graphologie</td>
</tr>
<tr>
<td>145</td>
<td>Tactique</td>
</tr>
<tr>
<td>346</td>
<td><em>Imagination</em></td>
</tr>
<tr>
<td>---</td>
<td>---</td>
</tr>
<tr>
<td>18</td>
<td><em>Signifiant</em></td>
</tr>
<tr>
<td>38</td>
<td><em>Drama</em></td>
</tr>
<tr>
<td>24</td>
<td><em>Dramaturge</em></td>
</tr>
<tr>
<td>33</td>
<td><em>Signification</em></td>
</tr>
<tr>
<td>198</td>
<td><em>Rôle</em></td>
</tr>
<tr>
<td>253</td>
<td><em>Décor</em></td>
</tr>
<tr>
<td>28</td>
<td><em>Dynamique</em></td>
</tr>
<tr>
<td>205</td>
<td><em>Narrateur</em></td>
</tr>
<tr>
<td>101</td>
<td><em>Conjonctif</em></td>
</tr>
<tr>
<td>207</td>
<td><em>Réaction du héro</em></td>
</tr>
<tr>
<td>217</td>
<td><em>Messages</em></td>
</tr>
<tr>
<td>80</td>
<td><em>Répertoire du texte</em></td>
</tr>
<tr>
<td>224</td>
<td><em>Symbole</em></td>
</tr>
<tr>
<td>103</td>
<td><em>Roman</em></td>
</tr>
<tr>
<td>232</td>
<td><em>Temporalisation</em></td>
</tr>
<tr>
<td>197</td>
<td><em>Temps</em></td>
</tr>
<tr>
<td>185</td>
<td><em>Registre</em></td>
</tr>
<tr>
<td>239</td>
<td><em>Narration</em></td>
</tr>
<tr>
<td>21</td>
<td><em>Contexte</em></td>
</tr>
<tr>
<td>33</td>
<td><em>Sémiologie de la lecture</em></td>
</tr>
<tr>
<td>198</td>
<td><em>Personnage</em></td>
</tr>
<tr>
<td>202</td>
<td><em>Populaire</em></td>
</tr>
<tr>
<td>197</td>
<td><em>Poétique</em></td>
</tr>
<tr>
<td>51</td>
<td>Conflit</td>
</tr>
<tr>
<td>94</td>
<td>Image</td>
</tr>
<tr>
<td>144</td>
<td>Pronouns</td>
</tr>
<tr>
<td>308</td>
<td>Naturalisme</td>
</tr>
<tr>
<td>142</td>
<td>Monde</td>
</tr>
<tr>
<td>23</td>
<td>Performance</td>
</tr>
<tr>
<td>57</td>
<td>Nœud</td>
</tr>
<tr>
<td>200</td>
<td>Relationnisme</td>
</tr>
<tr>
<td>16</td>
<td>Relation</td>
</tr>
<tr>
<td>40</td>
<td>Signe</td>
</tr>
<tr>
<td>39</td>
<td>Titrologie</td>
</tr>
<tr>
<td>120</td>
<td>Opération</td>
</tr>
<tr>
<td>37</td>
<td>Titre</td>
</tr>
<tr>
<td>19</td>
<td>Efficacité</td>
</tr>
<tr>
<td>123</td>
<td>Catégories</td>
</tr>
<tr>
<td>241</td>
<td>Espace théâtral</td>
</tr>
<tr>
<td>25</td>
<td>Acte de lecture</td>
</tr>
<tr>
<td>289</td>
<td>Acte de langage</td>
</tr>
<tr>
<td>352</td>
<td>Découpage</td>
</tr>
<tr>
<td>14</td>
<td>lecteur</td>
</tr>
<tr>
<td>141</td>
<td>lecteur implicite</td>
</tr>
<tr>
<td>136</td>
<td>lecteure informé</td>
</tr>
<tr>
<td>131</td>
<td>le lecteur vise</td>
</tr>
<tr>
<td>17</td>
<td>Lecture</td>
</tr>
<tr>
<td>Numéro</td>
<td>Titre</td>
</tr>
<tr>
<td>---------</td>
<td>---------------------</td>
</tr>
<tr>
<td>303</td>
<td>Village</td>
</tr>
<tr>
<td>25</td>
<td>Ecrivain</td>
</tr>
<tr>
<td>28</td>
<td>Ecriture</td>
</tr>
<tr>
<td>33</td>
<td>Ecriture théâtrales</td>
</tr>
<tr>
<td>29</td>
<td>Parole</td>
</tr>
<tr>
<td>288</td>
<td>Langage</td>
</tr>
<tr>
<td>199</td>
<td>Kinésies</td>
</tr>
<tr>
<td>287</td>
<td>Langage théâtrales</td>
</tr>
<tr>
<td>293</td>
<td>Dialecte</td>
</tr>
<tr>
<td>200</td>
<td>Effets Sonores</td>
</tr>
<tr>
<td>123</td>
<td>Informateurs</td>
</tr>
<tr>
<td>232</td>
<td>Fiction</td>
</tr>
<tr>
<td>121</td>
<td>Le plaisir du texte</td>
</tr>
<tr>
<td>13</td>
<td>Récepteur</td>
</tr>
<tr>
<td>266</td>
<td>Imitation</td>
</tr>
<tr>
<td>308</td>
<td>Carrière</td>
</tr>
<tr>
<td>213</td>
<td>Interdiction</td>
</tr>
<tr>
<td>253</td>
<td>Metteur en scène</td>
</tr>
<tr>
<td>270</td>
<td>L’école de Constance</td>
</tr>
<tr>
<td>18</td>
<td>Signifié</td>
</tr>
<tr>
<td>99</td>
<td>Référence</td>
</tr>
<tr>
<td>121</td>
<td>Emetteur</td>
</tr>
<tr>
<td>271</td>
<td>Distance Esthétique</td>
</tr>
<tr>
<td>28</td>
<td>Récepteur</td>
</tr>
<tr>
<td>Page</td>
<td>Term</td>
</tr>
<tr>
<td>------</td>
<td>------</td>
</tr>
<tr>
<td>24</td>
<td>Théâtre</td>
</tr>
<tr>
<td>317</td>
<td>Théâtre rituel</td>
</tr>
<tr>
<td>305</td>
<td>Théâtre d’illusion</td>
</tr>
<tr>
<td>305</td>
<td>Théâtre à l’italienne</td>
</tr>
<tr>
<td>205</td>
<td>Théâtre épic</td>
</tr>
<tr>
<td>32</td>
<td>Théâtralisme</td>
</tr>
<tr>
<td>40</td>
<td>Scène théâtral</td>
</tr>
<tr>
<td>10</td>
<td>Terme</td>
</tr>
<tr>
<td>60</td>
<td>Contenu</td>
</tr>
<tr>
<td>42</td>
<td>Equation</td>
</tr>
<tr>
<td>32</td>
<td>Cognitif</td>
</tr>
<tr>
<td>207</td>
<td>Information</td>
</tr>
<tr>
<td>80</td>
<td>Norme</td>
</tr>
<tr>
<td>354</td>
<td>Paradoxe</td>
</tr>
<tr>
<td>41</td>
<td>Séquence</td>
</tr>
<tr>
<td>252</td>
<td>Lieu</td>
</tr>
<tr>
<td>252</td>
<td>Lieu théâtral</td>
</tr>
<tr>
<td>10</td>
<td>Méthode</td>
</tr>
<tr>
<td>126</td>
<td>Stimulus</td>
</tr>
<tr>
<td>32</td>
<td>Objet</td>
</tr>
<tr>
<td>52</td>
<td>Situation</td>
</tr>
<tr>
<td>213</td>
<td>Dynamique</td>
</tr>
<tr>
<td>30</td>
<td>code</td>
</tr>
<tr>
<td>رقم</td>
<td>كلمة باللغة الفرنسية</td>
</tr>
<tr>
<td>-----</td>
<td>-------------------</td>
</tr>
<tr>
<td>16</td>
<td>Texte</td>
</tr>
<tr>
<td>38</td>
<td>Texte dramatique</td>
</tr>
<tr>
<td>30</td>
<td>Texte performance</td>
</tr>
<tr>
<td>49</td>
<td>Système</td>
</tr>
<tr>
<td>108</td>
<td>Négation</td>
</tr>
<tr>
<td>57</td>
<td>Point de retournement</td>
</tr>
<tr>
<td>86</td>
<td>Psychologique</td>
</tr>
<tr>
<td>334</td>
<td>Herméneutique</td>
</tr>
<tr>
<td>292</td>
<td>Identité</td>
</tr>
<tr>
<td>125</td>
<td>Fait</td>
</tr>
<tr>
<td>36</td>
<td>Réalisme</td>
</tr>
<tr>
<td>183</td>
<td>Point de vue</td>
</tr>
<tr>
<td>315</td>
<td>Description</td>
</tr>
<tr>
<td>65</td>
<td>Statut</td>
</tr>
<tr>
<td>80</td>
<td>Fonction</td>
</tr>
</tbody>
</table>
الملحق
تحاول هذه الأطروحة أن تقدم مقاربة نقدية لقضية التلفيقي في ثلاثة عدل القادر علوية (الأقول والأخوار والليلة)؛ فالتملقي - في ضوء الدروس النقدية - أصبح عملية إبداعية يقوم بها الملتقي بحذف تقيق التواصل وتفاعل مع المؤلف وتكوين من مكون الجماليّة داخل التص المتروك، والبحث عن قدسية المؤلف، ومن ثمّة تنشأ علاقة تفاعليّة بين العناصر الثلاثة؛ المؤلف بوصفه متحناً للتلفيق المسرحي، والعمل الإبداعي كونه نقطة التقاء المؤلف بالتلفيق، والتملقي بوصفه محور العملية التواصلية يمارس سلطته على التص ببرنامجه التفاعلي والناقدة مبدئاً رأيه حول الموضوع.

وملاحظاته القيمة التي تضفي مسحة جميلة على العمل برمته.

فثالات ثلاثة كغيرها من النصوص المسرحيّة الأخرى تختصّ به مبدأ التفاعل بمستوياته المختلفة سواء أكان التفاعل بين المبدع و التلفيق من خلال فعل التشكيك الذي يقوم به المؤلف أثناء عملية الكتابة أم على مستوى التفاعل الذي يحدث بين التلفيق في حد ذاته وبين الملتقي الذي وجه له التلفيق مبادئه وفهمه مدلولاته المختلفة.

لقد حاول عدل القادر علوية أن يستخدم طرقاً جديداً في الكتابة المسرحية مدعياً في تجهيلها إلى الوصول إلى فعل المشاركة الذي يحقق بمشاركة الملتقي بوصفه مبدعاً في صياغة التلفيق من جديد انطلاقاً من رؤيته الخاصة التي اختصها من خبرته ومارسته للفعل القرائي، ويتأمل لهذه الطرق بيدها تنطلق من الموروث الشعبي الذي يمثل الذات المبدعة وهوية الكتابة وبيئة التلفيق التي تتمثل من خلال اللغة، لهذا تحتاج إلى قارئ يتمتع مهارات عالية تمكنه من معرفة حدود الكائن والممكن في التلفيق.

الكلمات المفتاحية:
التلفيق - عدل القادر علوية - الأقول - الأجوار - الليل - القارئ الضمير - الصورة - الذهنية - أفقي الوقع.
Le Résumé 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 émergent 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 through 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 parallel 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 theatrical 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 theatrical 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 competence reader knowledgeable 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.
فهرس الموضوعات
فهرس الموضوعات

- شكر وعرفان.
- تضامن.
- مفتاح البحث.

مقدمة........................................................................................................... أ-ح
تمهيد: التلقى بين الفعل التأويلي و المسرح........................................ 9
أ/ التلقى، المفهوم و الإشكالية................................................................. 10
1- مفهوم التلقى..................................................................................... 15
13-10 ........................................................................................................... 15-13
19-15 ........................................................................................................... 19-15
2- إشكالية تعدد المصطلح...................................................................... 16-15
1-2- التلقى، نقد استجابة القاري....................................................... 17-16
2-2- التلقى، والاستقبال................................................................. 18-17
3-2- التلقى، القراءة........................................................................... 19-18
4-2- التلقى، التأثير.................................................................................. 19
2-5- التلقى، الفاعلية........................................................................... 22-20
ب- التلقى، التأويل................................................................. 26-23
ج- التلقى، و المسرح........................................................................... 117-27
القسم الأول: التلقى و نسقية القراءة...................................................... 78-28
1- النص السريحي و متلقيه................................................................... 78-28
1-1- مفهوم النص................................................................................... 32-28
2-1- نسقية القراءة........................................................................... 33-32
فهرس المباحثات

1-3- ثلاثة عبد القادر غولول من الكتابة الإبداعية إلى نسجية القراءة............ 33-78
2- العنوان، القصيدة، العشقان 42-49
1-2- العنوان في مسرحية الأقوال 46-42
2- العنوان في مسرحية الأحزاء 49-46
2-3- العنوان في مسرحية الليل 78-49
3- المقتفي، الوحدات التصغية المسرحيين 59-49
1-3- وحدة التلقائي الأولى: مسرحية الأقوال
1-3-1- محرر التلقائي الأول: قدور السوق، وصدقي السويا الناصر 53-49
1-3-2- محرر التلقائي الثاني: غشام ولد الذاخر وابنه 55-53
1-3-3- محرر التلقائي الثالث: زينة بنت بوريان عباس 59-55
2-3- وحدة التلقائي الثاني: مسرحية الأجواء 73-59
61-60
1-2-1- محرر التلقائي الأول: علال والنظافة 64-61
1-2-2- محرر التلقائي الثاني: الحبيب الروحي، وحديقة الحيوانات 66-64
1-2-3- محرر التلقائي الثالث: قدور وورشة البناء 67-66
2-4-4- محرر التلقائي الرابع: عكاس، الموز، والبرع بالفيكل العظيم 68-67
2-5-5- محرر التلقائي الخامس: المنصور، والآلة المصغة 70-69
2-6-6- محرر التلقائي السادس: جلول القدامي، ومستشفى 73-70
2-7-7- محرر التلقائي السابع: سكنية، ومصنع الأحذية 78-73
3-3- وحدة التلقائي الثالثة: مسرحية الليل 75-73
3-1-1- محرر التلقائي الأول: مشاركة العمل في الحركة الثقافية 78-75
3-2-2- محرر التلقائي الثاني: برهم الحجول وآلة صنع الورق 92-79
5-3- الرصد الديني 83-81
2-2- الرصد التاريخي 85-83
3- الرصد الاجتماعي 86-85
<table>
<thead>
<tr>
<th>صفحة</th>
<th>الرسوم المفهومية و النواعيّات</th>
<th>الرسوم القانونية و الأدبيّة</th>
<th>الرسوم النفسيّة و العاطفيّة</th>
<th>الرسوم الفكرية و العقلية</th>
<th>الرسوم المرئيّة و البصريّة</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>89-86</td>
<td>4</td>
<td>5</td>
<td>6</td>
<td>7</td>
<td>8</td>
</tr>
<tr>
<td>92-89</td>
<td>9</td>
<td>4</td>
<td>3</td>
<td>2</td>
<td>1</td>
</tr>
<tr>
<td>100-93</td>
<td>1</td>
<td>2</td>
<td>3</td>
<td>4</td>
<td>5</td>
</tr>
<tr>
<td>94-96</td>
<td>2</td>
<td>3</td>
<td>4</td>
<td>5</td>
<td>6</td>
</tr>
<tr>
<td>97</td>
<td>1</td>
<td>2</td>
<td>3</td>
<td>4</td>
<td>5</td>
</tr>
<tr>
<td>98-97</td>
<td>2</td>
<td>3</td>
<td>4</td>
<td>5</td>
<td>6</td>
</tr>
<tr>
<td>98</td>
<td>3</td>
<td>4</td>
<td>5</td>
<td>6</td>
<td>7</td>
</tr>
<tr>
<td>99</td>
<td>4</td>
<td>5</td>
<td>6</td>
<td>7</td>
<td>8</td>
</tr>
<tr>
<td>100-99</td>
<td>5</td>
<td>6</td>
<td>7</td>
<td>8</td>
<td>9</td>
</tr>
<tr>
<td>118-101</td>
<td>1</td>
<td>2</td>
<td>3</td>
<td>4</td>
<td>5</td>
</tr>
<tr>
<td>105-104</td>
<td>3</td>
<td>4</td>
<td>5</td>
<td>6</td>
<td>7</td>
</tr>
<tr>
<td>106-105</td>
<td>4</td>
<td>5</td>
<td>6</td>
<td>7</td>
<td>8</td>
</tr>
<tr>
<td>107</td>
<td>5</td>
<td>6</td>
<td>7</td>
<td>8</td>
<td>9</td>
</tr>
<tr>
<td>108-107</td>
<td>6</td>
<td>7</td>
<td>8</td>
<td>9</td>
<td>10</td>
</tr>
<tr>
<td>114-108</td>
<td>7</td>
<td>8</td>
<td>9</td>
<td>10</td>
<td>11</td>
</tr>
<tr>
<td>113-110</td>
<td>8</td>
<td>9</td>
<td>10</td>
<td>11</td>
<td>12</td>
</tr>
<tr>
<td>111-110</td>
<td>9</td>
<td>10</td>
<td>11</td>
<td>12</td>
<td>13</td>
</tr>
<tr>
<td>112-111</td>
<td>10</td>
<td>11</td>
<td>12</td>
<td>13</td>
<td>14</td>
</tr>
<tr>
<td>113-112</td>
<td>11</td>
<td>12</td>
<td>13</td>
<td>14</td>
<td>15</td>
</tr>
<tr>
<td>117-113</td>
<td>12</td>
<td>13</td>
<td>14</td>
<td>15</td>
<td>16</td>
</tr>
<tr>
<td>118-117</td>
<td>13</td>
<td>14</td>
<td>15</td>
<td>16</td>
<td>17</td>
</tr>
<tr>
<td>195-118</td>
<td>14</td>
<td>15</td>
<td>16</td>
<td>17</td>
<td>18</td>
</tr>
<tr>
<td>140-119</td>
<td>15</td>
<td>16</td>
<td>17</td>
<td>18</td>
<td>19</td>
</tr>
<tr>
<td>119</td>
<td>16</td>
<td>17</td>
<td>18</td>
<td>19</td>
<td>20</td>
</tr>
</tbody>
</table>
فهرس الموضوعات

- أنواع القراء .......................... 140-122
  - القراء العادي .......................... 123
  - القراء النموذجي ......................... 129-123
  - القراء القباسي ......................... 130-129
  - القراء السيماني ......................... 131-130
  - القراء المقصود ......................... 133-131
  - القراء المتعرج .......................... 136-133

(Wolfgang Iser  فولفغانغ إيسير)

- أنواع أخرى من القراء ........................................ 140-36
  - الفقراء الحقيقي .......................... 139-136
  - القراء المثالي ........................................ 140-139

ب- مفهوم القراء الضمني و أنساقه .......................... 181-141
  - مفهوم القراء الضمني .......................... 144-141
  - أنساق القراء الضمني .......................... 177-144

- الأنساق الغير مباشرة .......................... 163-144
  - الأنساق المباشرة .......................... 163-145
    - الضمائر بوصفها بنية نصية قابلة للفاعل .......................... 177-163
    - الأنساق المباشرة .......................... 171-164
      - صيغ تدل على التلقى ................. 177-171

- أنساق الشخصية .......................... 182-177
  - أنساق المؤلف الضمني .......................... 195-183

ج- مخلوف المظهرات النصية .......................... 189-185
  - وجهة النظر في ثمانية عبد القادر عولمة ................. 189-185
  - استدعاء الذكريات بوصفها وجهة نظر ......... 195-189

القسم الثالث: شعرية التلقي .......................... 285-196
  - المتلقي والشخصية .......................... 228-198
فهرس الموضوعات

1- الأبعاد المكونة للشخصية المسرحية ........................................... 199-204
   1-1-1- الأبعاد الجسدية................................................................. 200-199
   1-1-2- الأبعاد الاجتماعي............................................................ 201-200
   1-2-3- الأبعاد النفسية............................................................... 204-201
   1-2-2- المتنقل وشخصيات الثلاثية............................................... 228-205
   1-2-1- شخصية القوّال................................................................. 212-205
   1-2-1-1- مفهوم القوّال............................................................... 207-205
   1-2-1-2- وظائف القوّال............................................................... 208-207
   1-2-2- استدعاء القوّال في الثلاثية و أثره في بناء التفاعل بين المتنقل و نصه..................................................... 212-218
   1-2-2-2- المتنقل وشخصيات مسرحية الأقوال................................. 225-218
   1-2-2-3- المتنقل وشخصيات مسرحية الأجواء.................................. 228-225
   1-2-2-4- المتنقل وشخصيات مسرحيَّة اللّسان................................ 250-229
   2- الاشتغال الزمني................................................................. 233-229
      1-1- مفهوم الزمن................................................................. 245-233
      1-2- الاشتغال الزمني في الثلاثية........................................... 245-234
      2-1- زمن الكتابة................................................................. 245-234
      2-2- زمن النص المسرحي.......................................................... 235-239
      2-2-1- الزمن في مسرحية الأقوال.............................................. 239-235
      2-2-2- الزمن في مسرحية الأجواء............................................. 243-239
      2-2-3- الزمن في مسرحية اللّسان.............................................. 245-244
      3- المؤشرات الزمنية............................................................. 250-245
         1-3- مؤشرات زمنية صرِّحة................................................ 246-245
         2-3- مؤشرات زمنية ضمنية.................................................. 246
         3-3- مؤشرات زمنية لظيفية................................................ 250-246
   ج- جمالية المكان................................................................. 263-251
فهرس الموضوعات

1- مفهوم المكان .............................................................. 254-251
2- تميزات المكان في ثلاثية عبد القادر علولة .................. 254-263
2-1- الأماكن العامة .................................................. 254-259
2-2- الأماكن الفرعية .................................................. 259-263
2-3- أفق التوقع وخطاب التغيير .................................. 264-269
2-4- أفق التوقع في الثلاثية .......................................... 264-276
2-5- مفهوم أفق التوقع ............................................. 264-274
2-6- أفق التوقع في ثلاثية عبد القادر علولة ................. 274-285
2-7- خطاب التغيير في الثلاثية ...................................... 276-285
2-8- مفهوم التغيير .................................................... 276-278
2-9- نشاط التغيير في ثلاثية عبد القادر علولة ............. 278-285
3- القرص الرابع: الملتقى والتشكيل التعبيري ................. 286-303
3-1- اللغة المسرحية ................................................... 292-303
3-2- المتلفي ومستويات البناء اللغوي في ثلاثية عبد القادر علولة 299-302
3-3- المستوى الأول: اللغة الجزائرية .......................... 293-302
3-4- المستوى الثاني: اللغة العربية الفصحى ................. 299-304
3-5- المستوى الثالث: اللغة الأجنبيه ............................ 302-304
4- الأنسباق التعبيرية .................................................. 311-323
4-1- المتلفي وألفاظ التعبيرية ..................................... 311-323
4-2- المستوى الأول: السرد .......................................... 311-315
4-3- المستوى الثاني: الوصف الوصفي ............................ 315-319
4-4- الوصف الخارجي ................................................. 315-318
4-5- الوصف الداخلي .................................................. 317-318
4-6- المستوى الثالث: السرد الحجاجي ............................ 320-321
4-7- المستوى الرابع: النمط التفسيري ........................... 321-323
<table>
<thead>
<tr>
<th>ج – الخوار المسرحي</th>
<th>333–324</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1</td>
<td>أنواع الخوار في الثلاثية</td>
</tr>
<tr>
<td>1–1</td>
<td>الخوار الخارجي</td>
</tr>
<tr>
<td>1–2</td>
<td>الخوار الداخلي</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>المالقي بين الفعل التأويلي و المتخيل المسرحي</td>
</tr>
<tr>
<td>2–1</td>
<td>الفعل التأويلي في ثلاثة عبد القادر علولة</td>
</tr>
<tr>
<td>2–2</td>
<td>الرسالة</td>
</tr>
<tr>
<td>2–3</td>
<td>الخط</td>
</tr>
<tr>
<td>2–4</td>
<td>الحمام والبطاقات النقابية</td>
</tr>
<tr>
<td>2–5</td>
<td>اللعبة</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>القنبلة</td>
</tr>
<tr>
<td>3–1</td>
<td>مسجونين الحديقة</td>
</tr>
<tr>
<td>3–2</td>
<td>أسماء القراءة</td>
</tr>
<tr>
<td>4</td>
<td>الاستعمار الفرنسي</td>
</tr>
<tr>
<td>4–2</td>
<td>الشرع</td>
</tr>
<tr>
<td>5</td>
<td>الراحة</td>
</tr>
<tr>
<td>5–1</td>
<td>الخوار المسرحي و أثره في بناء التفاعل</td>
</tr>
<tr>
<td>5–2</td>
<td>النشئ و أبعاد التصويرية</td>
</tr>
<tr>
<td>5–3</td>
<td>الاستعارة و وظيفتها البيانوية</td>
</tr>
<tr>
<td>خاتمة</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>قائمة المصادر والمراجع</td>
<td>388–363</td>
</tr>
<tr>
<td>الفهرس العام</td>
<td>408–389</td>
</tr>
<tr>
<td>أ/ فهرس الآيات القرآنية</td>
<td>391–390</td>
</tr>
<tr>
<td>ب/ فهرس الأحاديث النبوية</td>
<td>391</td>
</tr>
</tbody>
</table>
فصل المقوّمات

ج/ فهـْرس الأعلام ................................................................. 392–398

د/ فهرـس المصطلحات المترجمة من العربية إلى الفرنسية .......... 399–408

الفملاذق .................................................................................. 409–414

ملحق رقم 1: ملخص البحث (عربي- فرنسي- إنجليزي) .................. 410–414

فصل المقوّمات ......................................................................... 415–423
هذِه الإِطِرُوْحَة

تُقدِّم هذه الأطروحة مقارنة نقدية لـ "أغلى عبد القادر"، عالم الجزائر الذي استطاع أن يُقدِّم لـ "الملتقى" خطابات تعكس طبيعة الـ "الموقف الاجتماعي" الذي ينتهي إليها، لأن سلطة الـ "الدَّاعِلَة" إلى الـ "الملتقى" تفترض على المبدع أن يبني مشروعًا إصلاحياً بهدف إلى بناء الفرد وإعادة تنظير المجتمع من جديد.

والمتأمل لـ "تجربة الكتابة المسرحية" عند عبد القادر عـ "ملتقى" عـ "ملتقى" يتم في المشروع الاجتماعي للـ "الثلاثية" التي تعد رصيدة ثقافياً وأرضية معرفية تشكل من جانبين؛ أحدهما تفاعلي يتمثل في المـ "الجمالي" الذي تحققه الثلاثية بوصفها وحدة دلائلية قابلة للـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "المـ "م