الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: ...../.....

رقم التسجيل:DL/13/16

الرمز ودلالته في الخطاب المسرحي الجزائري
مسرح عبد القادر علولة أنموذجا
ـ مقاربة سيميائية ـ

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم تخصص: الأدب العربي

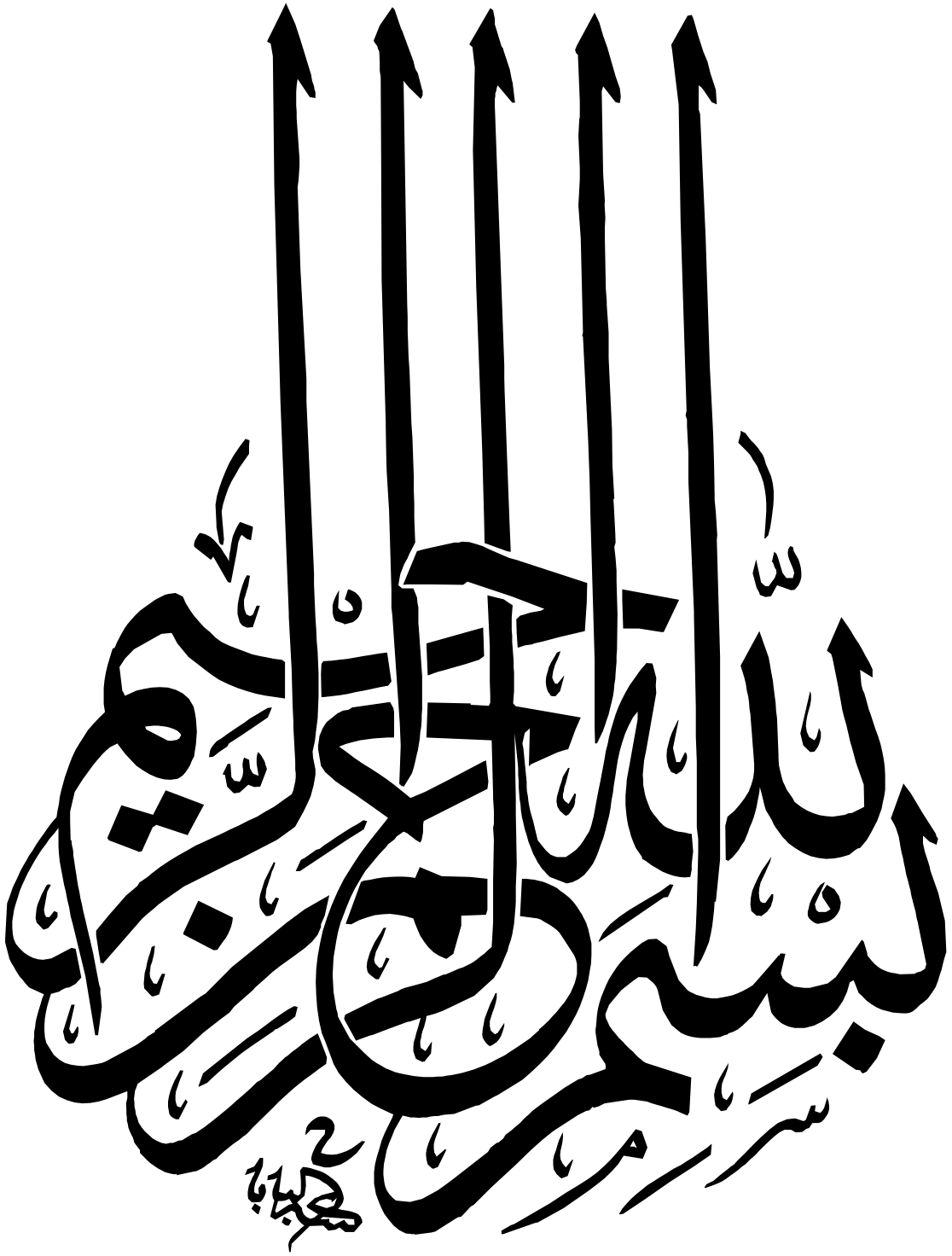
إعداد الطالبة:

هدى قرباص

أمام لجنة المناقشة المكوّنة من السّادة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
01				رئيسا
02	أ د. سعدية بن ستيتي	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
03				ممتحنا
04				ممتحنا
05				ممتحنا
06				ممتحنا

السنة الجامعية: 2023/2022م


بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر وعرفان

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحاً تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾ [سورة النمل، الآية:19]

- إلى الأستاذة الدكتور "سعدية بن ستيتي" التي تكبّدت عناء رعاية البحث إلى آخره.

- إلى زميليّ الدكتور " شموري وليد " والدكتور " العلجة حرايز ".

- إلى أفراد عائلتي كافة

- إلى زوجي

إلى هؤلاء تحية شكر وامتنان.

إهداء

إلى أبي...

مقدمة

كان للخطاب المسرحي الجزائري دور مهم في نشر الوعي السياسي والاجتماعي والفكري، ذلك أنّ الكاتب المسرحي دائم التأثر بمشكلات مجتمعه، وبواسطة ذلك التأثر تنشأ تلك العلاقة بين الإنسان وذاته وبين الإنسان وأخيه الإنسان، والمسرح غالبا ما ينتسب للواقع بكل تناقضاته وتفاصيله وتغيراته الاجتماعية ، ويُمكننا من التعبير عن تلك القيم والمشاعر الكامنة في الإنسان.

ولعل بعض كتّاب المسرح الجزائري قد أسسوا بواسطة إبداعاتهم خطابا مسرحيا واعيا مكّنهم من البروز، اشتغلوا فيه على جملة من التقنيات والآليات اعتمدوا فيها على مرجعيات تراثية وأخرى تقترب من الحداثة .

ولقد كان (عبد القادر علولة) من بين الكتّاب الجزائريين الذين أصّلوا لمسرح جزائري له لغته ومرجعياته، هذا الفنان المتكامل (مؤلف ومخرج، وممثل) سعى لخلق قالب مسرحي يعكس انتماءه السياسي والاجتماعي، بواسطة خطاب مفّعم بالشاعرية والإنسانية، مزج فيه التراث الشعبي مع النظام المسرحي الغربي ولاسيما فلسفة (بريخت).

والمسرح من أشد الخطابات السمعية والبصرية القادرة على احتضان الرمز، فعن طريقه يتّم التعبير عن الرؤى والأفكار التّي ينطوي عليها النّص و العرض، وذلك لما ينتجه من دلالات وأبعاد لا محدودة تبقى مفتوحة على قراءات ذات مستويات عدة، تدخل المتلقي في جدلية مع العمل الدرامي. من هذا المنطلق عمد علولة إلى صياغة خطابه المسرحي انطلاقا من تجارب واقعية واعية انعكست على نصوصه المسرحية، فكانت لغته تراثية عامية قريبة من المتلقي، ترتكز على الرمز بأبعاده الجمالية الغنية بالدلالات والمعاني.

إنّ اختياري لدراسة ثلاثية (عبد القادر علولة) وفقا للمنهج السميائي جاء محاولة مني للكشف عن آليات بناء الرموز ودلالاتها ودورها في تجسيد المعنى في المسرحيات عامة، ومسرحيات علولة خاصة بِعَدِّها أرضية معرفية تحمل دلالات متنوعة.

ويكتسي موضوع البحث أهمية بالغة من حيث محاولته تقديم صورة قريبة عن الخطاب المسرحي الجزائري بالكشف عن تمظهرات الرموز وخصوصيتها ودلالاتها فيه وعن دورها في تجسيد فنيته وجمالياته. ولا شك أن توظيفه في مسرح علولة لم يكن اعتباطيا بل له وظائف معينة كونه يتكئ على عوالم مختلفة ترتبط بالدين والأسطورة والتراث والتحليل النفسي مما يعني أن الكاتب الذي يوظف الرمز كاتب يستوعب التجربة المسرحية.

وهذا ما حدا بنا إلى طرح الإشكالية على النحو الآتي:

ما هي دلالات توظيف الرمز في مسرح علولة ؟ وما هي الأسس الجمالية التي خلقها في صياغة خطابه المسرحي.

وللإجابة عن هذه الإشكالية فقد اقتضت طبيعة البحث تقسيمه إلى فصل نظري وثلاثة فصول تطبيقية على النحو الآتي:

الفصل الأول وقد تناولت فيه نشأة المسرح ، كما تطرقت إلى نشأته في الجزائر، إضافة إلى الحديث عن السيميائية في المبحث الثاني بِبُعدها الدلالي الذي يتعالق مع الرمز، وعرجت في الفصل الثاني التطبيقي إلى دلالات الرمز في النصوص المسرحية لعبد القادر علولة وقد ركزت على ثلاثية (الأجواد ، الأقوال، اللثام) وفق بعض آليات وإجراءات التحليل السيمائي ، يعد الرمز أحد تطبيقاتها ، فتناولت بالتحليل دلالات العنوان والشخصيات، و الزمان والمكان، والحوار.

أما في الفصل الثالث الموسوم : دلالات الرمز في العرض المسرحي (الأجواد) ، فقد حاولت الكشف فيه عن أبرز الدلالات البصرية بواسطة البحث في دلالة الجسد ،

الصوت، الزي، والإكسسوارات، والديكور ، ثم عرضت إلى العلامات السمعية، ويتعلق الأمر بالموسيقى ودلالاتها في المسرحية ثم المؤثرات الصوتية.

وفي الفصل الرابع الأخير فقد عنوته : دلالات المتلقي في خطاب عبد القادر علولة، ويحتوي مبحثين، الأول خصصته لدراسة تلقي النّص المسرحي تحت عنوان: التلقي ونسقية القراءة في نص الأقوال، من خلال التركيز على القارئ الضمني والعلامات الدالة عنه في النّص، ثم تطرقت إلى وجهة النظر الجوالة، الصورة الذهنية وكذا الفراغات أو الفجوات في النّص نفسه، في حين تطرقت في المبحث الثاني لدراسة تلقي العرض المسرحي مركزة على أهم العناصر التّي وظفها عبد القادر علولة في إغناء مسرحياته بالرموز، ويتعلق الأمر بالتغريب وكذا المتعة الجمالية في مسرحية (الأجواد)إضافة إلى التأويل و أفق الإنتظار .

وأنهيت بحثي بخاتمة استخلصت فيها جملة من النتائج التي توصلت إليها في البحث، أما الملاحق فقد خصصتها للسيرة الذاتية لعبد القادر علولة، وملخصات للمسرحيات المدروسة، ملحق للصور.

وقد اقتضت الدراسة الإعتماد على المنهج الوصفي في الفصل الأول، واستعملت بعض أدوات التحليل السيميائي في الفصول الثلاث التطبيقية كون السيمياء تشتغل على البعد الدلالي لتلقي النص الدرامي والعرض المسرحي.

ولا أخفي تلك الصعوبات التي واجهتني أثناء البحث، و لعل من أهمها: تلك التي تتعلق بضبط بعض المصطلحات، وتحديدها بسبب تداخلها في بعض الأحايين، إضافة إلى صعوبة الحصول على العروض المسرحية لعبد القادر علولة (الأقوال، اللثام)، لذا اعتمدت في دراستها بوصفها نصوص درامية بخلاف الحصول على عرض الأجواد.إضافة إلى قلة المراجع التّي تتناول بالدراسة تلقي المدونات المسرحية من نصوص درامية وعروض مسرحية من منظور سيميائيات التلقي المسرحي.

وسعّيا مني لتجاوز هذه الصعوبات استعنت بجملة من المراجع أهمها: (من مسرحيات علولة الأقوال، الأجواد ، اللثام) لعبد القادر علولة، وهي مدونات الدراسة، وكتاب تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة لمنصور لخضر، التحليل السيميائي للمسرح لمنير الزامل، كما اعتمدت على دراسات سابقة كالتلقي في المسرح الجزائري المعاصر لأحمد رية.

وفي الأخير أتوجه بخالص الشكر لمن وجهني وساعدني في إنجاز هذا البحث، وعلى رأسهم الأستاذة المشرفة الدكتور: بن ستيتي سعدية.

وإنني لا أدعي الكمال، فإن لوحظ على بحثي النقص، فهو من طبع البشر، وأرجو أن يكون بحثي قد فتح الباب أمام الدارسين والباحثين للخوض أكثر في غمار المسرح الجزائري.

والله الموفق والمستعان

مدخل مفاهيمي

المسرح والسيميائية

أولا- المسرح بين أدبيّة النّص وجمالية العرض

1- الرأي الأوّل

2- الرأي الثاني

3- الرأي الثالث

ثانيا- الخطاب نشأته وتطوره

1- في القرآن الكريم

2- الخطاب عند العرب

3- الخطاب عند الغرب

4- أنواع الخطاب

5- الخطاب المسرحي

6- الخطاب المسرحي الجزائري

ثالثا- السيمياء والرمزفي المسرح

1- السّيميائيات

2- الرمز في الخطاب المسرحي

من بدهي القول أن يكون الأدب تعبيرا عن حاجات المجتمعات التي يولد فيها،إذ هو ما يتشكل بواسطة عواطفها وبنيتها الفكرية وعقائدها وسلّم قيمها، من هنا، كانت مسؤولية الأديب عظيمة، لأنّه المرشد المصلح، فلا يمكن أن يبقى بعيدا أمام ما يؤرق أمته، ويوجع شعبه، ويقطع أرضه وعرضه وقيمه ودينه؛ مما يحتم عليه الالتزام أمام قضايا أمته ومن رحم هذه المسؤولية يولد الفن بمختلف أجناسه، ولعلّ أهم هذه الأجناس المسرح، الذي يوصف بالقول: "المسرح أبو الفنون".

يمتلك المسرح تلك الخاصية التي تميزه عن غيره من الفنون ، سواء الأدبية منها أو الفرجوية والأدائية، وليس بدعا أن يلقب المسرح؛ بأبي الفنون ذلك أنها –أي الفنون– قد تجتمع فيه بشكل أو بآخر، فهو يمتلك أيضا إمكانية التلقي المزدوج ؛ حيث إنه يتوجه إلى المتلقي بواسطة علامات لغوية نجدها في النص الدرامي وعلامات أخرى غير لغوية تتجسد على خشبة المسرح عن طريق النص المسرحي.،وانطلاقا من هذه الخاصية الازدواجية التي يحوزها الفن المسرحي برزت إلى الساحة النقدية إشكاليات متنوعة حوله ، ولعلّ أبرز تلك الإشكاليات تلك التّي خاضت في تلقي المسرح بين النص والعرض فأدت إلى ظهور فريقين منقسمين أحدهما يقول بدرامية المسرح ومقروئته، والآخر ينادي بالنص المسرحي وآدائيته على خشبة المسرح.

استصعب كثير من الدارسين تحديد مفهوم واضح للمسرح ، واستعصى عليهم تعريفه بدقة فهو كما يرى الكاتب عزّ الدين جلاوجي" من أكثر الفنون استعصاء على التعريف لتراوحه بين النّص والخشبة من جهة ولجمعه بين عشرات الفنون ابتداء بالكلمة مرورا بحركة الجسد وصولا إلى الموسيقى والضوء حتى أطلق عليه أب الفنون " [1] فيما تؤكّد الباحثة "نهاد صليحة" على ذلك التوافق بين النّص والعرض في خلق التجارب المسرحية، إذ رأت في المسرح فنا تكامليا ونشاطا جماعيا يتحقق عن طريق اتحاد

[1]عزّ الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير الجزائر، ط1. 2012، ص 16.15.

وتناغم مجموعة من العناصر، يمثل النص الحواري المنطوق إحداها وتتضافر جميعا في خلق التجربة المسرحية".[1]

إنه –حسبها– ضرب أدبي وفرجوي في الوقت نفسه، فحمله لصفة الأدبية لا يُلغي مطلقا أنه قد يكون ضربا من ضروب الأداء ، هذا ما عبّرت عنه الناقدة "آن أوبرسفيلد" بقولها: "فالمسرح فنّ المفارقة ذاتها، فهو نتاج أدبي وعرض ملموس في آن واحد"[2]. هذه العلاقة تبدو تاريخيا علاقة تلازمية فالنص المسرحي مرتبط بالمسرح من القديم ، منذ أن نشأ هذا الشكل الأدبي عند الإغريق، فلم يكن أحد يكتب نصا للقراءة، بل كان الهدف الأوّل للمؤلّف أن يرى أحداثه وشخصياته وحواره وبناءه الفنّي وقد استحال إلى مشاهد مجسّمة حيّة أمام الآلاف من الجمهور.[3]

يحمل الفن المسرحي في جوهره آليات عرضه على الرغم من أدبيته ، فقد كُتب أساسا ليؤدّى على المسرح، وعليه لابد أن يتمتّع بصفة الإبداع الأدبي القابل لتقديمه على خشبة المسرح الفنّية بما يحتويه من دراما ثريّة[4]، من هنا تحديدا تكمن أهمّية هذا الفنّ، وتبدو مكانته الخطيرة والمميزة، حيث يبدو المسرح أكثر من أي فنّ آخر ممارسة اجتماعية من خلال ثنائية النّص والعرض [5]، وبطبيعة الحال فإن هذه الثنائية هي التي تجعل من تلقيه تلقيا مزدوجا (درامي ومسرحي).

من هنا، فإنّ الدّراسات النّقدية الحديثة أولّت اهتمامها بالمسرح وفق مستوييه الأدبي الدرامي والمسرحي المؤدى على الخشبة –ولوكان ذلك بدرجات متفاوتة– وقد يرجع ذلك –كما قلنا سابقا– إلى اختلاف التوجهات والمدارس النقدية، وذلك بغية الكشف عن الدّلالات المسرحية الموجودة في العمل الفنّي المسرحي، و هذا ما توضحه نهاد صليحة في قولها:" لقد بدأ النقد المسرحي يصلح من مساره ويجتهد في تحليل العرض

---

[1]نهاد صليحة، المسرح بين النّص والعرض، مكتبة الأسرة مصر، د ط ، 1999 ص11.

[2] أن اوبرسفيلد (Anne Ubersfled)، قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون مطابع المجلس الأعلى للآثار مصر، دط ، ص 17.

[3]عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر،بيروت ،1987 . ص 6.

[4]نجود خميسي، ثنائية الإخراج في المسرح الجزائري الحديث –مسرحية الدّراويش لفارس الماشطة– حسن بوبريوة أنموذجا، (رسالة ماجستير). كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2009\2010 ص31.

[5] أن أوبرسفيلد قراءة المسرح، ص 18.

المسرحي بقدر اجتهاده في تحليل النّص ، ويهتم بإبداع المخرج وفنّانيّ العرض مثل اهتمامه بابداع المؤلف؛ بل ويرصد الجدل والتراسل والحوار بين النص والعرض وما يثمره ذلك من تنوع وثراء في دلالات التجربة المسرحية وجوانبها الجمالية"[1]

فالنّص عند بعض المنشغلين بالمسرح يعدّ النواه الأولى لتأسيس قراءة جديدة هي العرض وهذا ما قاله جلاوجي في حديثه عن ازدواجية تلقي الفنّ المسرحي على المستوى الأدبي والفرجوي، وعن التقنيات التي يمتلكها من أجل تحقيق المتعة الفنّية والفكرية فعلى حدّ قوله:« فإنّ المسرح يبدأ نصّا أدبيا، يقوم على تقنية الحوار بين شخصيات متصارعة تُحاكي أو تعرض موضوعا قد يكون متخيلا أو ممكن الوقوع ، وذلك لأهداف كثيرة منها، المتعة الفنّية أو الفكرية كما يمكن أن يجسد هذا النّص على الخشبة».[2]

ولعل الاختلاف بين نظام النص الدرامي ونظام العرض ناتج عن ذلك التطور الحاصل في الحركة النقدية فقد كان لظهور النظريات اللغوية والسيميائية أثر كبير في خلق هذا التنوع والاختلاف، فقد أصبح واضحاً أن النص المكتوب يتألف من علامات لفظية (رموز فقط) بوصفه خطاباً لغوياً، في حين أن العرض يتألف من علامات لفظية وغير لفظية كعلامات ما وراء اللغة أواللغة الشارحة، أوتلك التي تصدر عن الجسد وعلاقتها بالكلام (الحركات والإيماءات، والأزياء، والسينوغرافيا، والرقص، والمكياج. هكذا غدت العلاقة بين النص والعرض، عملية سيرورة يتشكل النص عبرها بوساطة نظام سيميائي معين، ثم يتحول إلى نص لنظام سيميائي آخر في الإخراج، أو العرض.[3]

لقد خلقت ازدواجية المسرح جدلا كبيرا بين النقّاد والمهتمين بين اتجاه مقدّس للنّص معطيا له الأولوية واتجاه مُمَجد للعرض ملغ للنّص أو عدّه عنصرا ثانويا ، فقد جعل أنصار الاتجاه الأول من النّص أساس أي ممارسة مسرحية ومن دونه لا يمكن أن نُكوّنَ مسرحا، فكان أن عبرت (آن أوبرسفيلد) عن هذا بقولها:"ويضع هذا الاتجاه النص موضع تميّز، ولا يرى في العرض سوى تعبير عن النص الأدبي وترجمة له. هكذا تصبح مهمّة

---

[1] نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض ص 17.

[2] عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر ص 15.

[3] علي عواد:، الإخراج المسرحي والقراءة المشهدية للنّص ، يومية الصباح العراقية ،منشور بتاريخ 28|11|2015 في الموقع :http://www.alsabaah.iq/ArticleShow.aspx?ID=105180

المخرج هي ترجمة النّص بلغة أخرى، وواجبه الأوّل هو أن يظل أمينا على النّص مخلصا له"[1]

وبطبيعة الحال فإن الاهتمام بالنّص من الأطروحات القديمة التي برزت مع أرسطو في كتابه "فنّ الشعر" الذي صاغ فيه نظريته الدرامية عن المحاكاة ، إذ كان يرى في العرض عنصرا ثانويا بعيدا عن المسرح يقول:"ومع أن المشاهد ذات تأثير كبير إلا أنها أبعد الأجزاء عن الفن ؛ إذ من الممكن أن نلمس تأثير المأساة بلا تمثيل ولا ممثلين، ثم إن جمال المشاهد يعتمد على فن المهندس أكثر من اعتماده على فنّ الشاعر".[2].

ويؤكّد جلاوجي على أهمية النّص والمؤلّف معا ويعطيهما الأولوية على العرض حيث إنّه يقول:"وسواء آمنّا أم لم نؤمن أن المسرحية تكتب أصلا لتمثّل وتُلقى، وأنّ المسرحية لا تظهر على حقيقتها ولا يمكن ميلادها إلاّ حين تجسّد على الخشبة فإنّنا مؤمنون بصدق أنّ أول خطوة في كلّ ذلك هي النّص.لأنّ المسرحية أينما تنقّلت ، و حيثما حلّت، وكيفما خرجت للنّاس، ومهما اختلف الزمان الذي تعرض فيه تبقى معتمدة أساسا على الفكر الذي يريده المؤلف ويبتغيه، ويود إيصاله، وعلى اللغة التي يبدعها لإيصال هذا الفكر وعلى تصويره للمواقف والشخصيات في الفعل الدرامي".[3]

إنّ المسرح عند بعض المنشغلين به يمتلك خاصية أدبية فهو عمل أدبي بامتياز، لذا فإن المتلقي للنّص الدرامي سيستقبله مثله في ذلك مثل أي عمـــل أدبـــي آخـــر كالرّوايـــة والقصّة، والشعر ، نظرا لجمالياته القرائية وأنّه يتوافر على دوالّ لها حدودها المادّية مـــن حروف وكلمات وجمل متسلسلة ؛ بل يتوفّر على مدلولات أيضا ذات مستويات مختلفة في النّص فيكون النّص هنا، مثل عملية إنتاجية وفضاء يتصل فيه المؤلف بالقارئ ،هذا النّص الذي لا يكف عن التفاعل ، بحكم أنّه عالم مليء بالافتراض والانفتاح الخيـــالي للقـــارئ ، كما أنّ النصّ المكتوب يعدّ مادّة أساسا يتشكّل في ضوئها العالم المسرحي .

---

[1]المرجع السابقالموقع نفسه.

2 أرسطو:، فنّ الشعر تر: ابراهيم حمادة ، هلا للنشر والتوزيع ، مصر ، ط1،1999، ص 51.

[3]عز الدين جلاوجي، النّص المسرحي في الأدب الجزائري ــ دراسة نقدية ــ سحب الطباعة الوطنية للجيش ،الجزائر،2007 ص17.

وعلى مستوى لغوي ومن وجهة نظر فإن النص المسرحي هو مجموعة من العلامات المترابطة من حيث المبنى والمعنى تؤدي دلالة مكتملة قائمة بذاتها، وطبقا لقول لفروسكي "كلّ ماعلى المسرح علامة فإنّ كلّ ما يحويه النّص الدرامي علامة[1]. فالنّص المسرحي له رونقه وجماليته الخاصّة، ليس باعتباره بديلا عن العرض ولكن بوصفه مظهرا له، لأنّ النّص لم يكتب دون مسرحة سابقة على رأي الكثير من الباحثين فإنّه يقدّم المنبت الأساس للعرض ، هذا النّص، تتكاثف عناصر مختلفة ومتنوعة في بِنائه.

لقد ظهرت نصوص مسرحية عربية عديدة لها أفق قرائي اعتنى فيها أصحابها بالنص ولم يحتفوا بالعرض على غرار توفيق الحكيم الذي أقرَّ بأنَّ فكرة التمثيل لمسرحياته لا تشغله بالمرة، وقد قدّم مسرحيات كـــأهل الكهف ،" شهرزاد"، "بيجماليون" ، "الملك أوديب" وغيرها عُرفت بمسرحيات ذهنيّة فقد قال:"اتّسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح، ولم أجد قنطرة تنقل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة، لقد تساءل البعض ألاَ يمكن لهذه الأعمال أن تظهر على المسرح الحقيقي. أمَّا أنا فأعترف بأنّي لم أفكر في ذلك عند كتابات روايات (مسرحيات) مثل أهل الكهف وشهرزاد وبيجماليون ولقد نشرتها جميعا ولم أرض حتى أن اسميها مسرحيات حتى تظل بعيدا عن التمثيل.[2]

ونستشف انطلاقنا من هذا الافتراض الذي يسمح بالتعامل مع النّص المسرحي كمـــا لو أنّه رواية، أن تلك الآليات القرائية المستعملة في قراءة الرواية يمكـــن أن تســـتثمر فـــي قراءة النصوص بحكم أن كلاهما يستند إلى عنصر الحكي إذا ما عدنا إلى شعرية أرســـطو وحتى السرديات المعاصرة.

ويقف في الإتجاه الثاني –خاصة في الدّراسات النّقدية الحديثة– بعض الكتاّب والمخرجين موقفا نقيضا ويعطون أولوية بالغة للعرض على حساب النّص؛ بل قد يُلغي هذا الاتجاه النّص تماما ويرفضه جذريا، فقد يصبح الجزء المخصص للنّص أقلّ حجما أو قد يسقط تماما من الحسبان. تلك هي مقولة "آرتو" Artaud ليس كما قالها بالطبع ولكن كما أساء فهما الآخرون بوصفها رفضا جذريا للمسرح كنصّ وهذا شكل آخر من الوهم

[1] حسن يوسفي ، قراءة النّص المسرحي، دراسة في "شهرزاد " لتوفيق الحكيم ،مكتبة عالم المعرفة ، د. ت ،ص 8.

[2] محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم ، دار نهضة مصر، القاهرة ط3 ،د ت ، ص 36.

مناقض للشكل السابق ومتواز معه، وهو الشكل الذي يجبرنا على تحليل مفهوم النّص في المسرح وعلاقته المختلفة بالعرض.[1]

لا يقف أنصار هذا الاتجاه عند إعطاء الأولوية للعرض على حساب النّص فحسب؛ بل ينفون تلك الاستقلالية التي يمكن أن يمتلكها النّص في عدم ارتباطه بالمسرح (العرض) ويزعمون أيضا أن المسرح لم يكتب للقراءة مثل باقي الأجناس الأخرى كالرواية والشعر والقصة وهذا ما قال به عبد القادر القط الذي رأى أن النص ليس في استطاعته الكشف عن قيمه ومعانيه ورموزه مهما كانت قيمته إلا في حالة النظر إليه من زاوية مختلفة تتعلق بالمسرحية بتجسيد الشخصيات وتخييل الحركات والاشارات وطريقة الحديث، ليس هذا فقط فقد وقف عند تلك الإرشادات التي يدونها المؤلف في نصه ويقدم بها فصوله للاستعانة بها على ما قد يغفل عنه النص من حقائق قد تبرز أداء وإخراجا.[2]

يزعم هؤلاء النقاد أن النص في أصله مرتبط بالخشبة كُتب ليمثّل لا ليُقرأ ومن دون الخشبة لا يمكن أن يؤدي وظيفته الاجتماعية ولا الرسالة المنوطة به مادام محفوظا بين دفّتي كتاب، إنّه سيبقى بلا معنى حتى يستفيد من تقنيات العرض التي تبعث فيه الحياة وتنشئ لغة أخرى قادرة على تحقيق التواصل وتكشف عن طبيعة الشخصيات وتعبّر عنها وعن مواقفها وأحاسيسها وكلّ ما يُحيط بها، وتتظافر باقي الأدوات الفنية في إنتاج الدلالة من إضاءة وسينوغرافيا وديكور وحركة الممثلين وايماءاتهم.

ونخلص إلى القول؛ من كل ماسبق من آراء ومقولات حول أهمية النص أم العرض: إن الخطاب المسرحي فن أدبي ، يدخل في تشكيله أنساق عدّة ، فهو أدب يحاكي الحياة مملوء بالحركة والفعل يمثل على الخشبة بواسطة أشخاص حقيقين، بفضل قصة يبتدعها أديب، تحمل في ثناياها دلالات رمزية.

ثانيا- الخطاب نشأته وتطوره:

[1] أن أوبرسفيلد، قراءة المسرح ، ص 23.

[2] عبد القادر القط:من فنون الأدب المسرحية ، ص 5.

يمثل الخطاب اليوم مركز الإهتمام لكثير من العلوم المختلفة منها: علوم الأدب والتاريخ والسوسيولوجيا والفلسفة والمسرح وغيرها من الإختصاصات، ولكل منها منهجها الخاص بها ومقاربتها المتميزة ووجهة نظرها لمفهوم الخطاب وأبعاده التطبيقية، وقبل الولوج في الحديث عن الخطاب المسرحي نقف عند تعريف الخطاب لغويا واصطلاحيا على الرغم من أنّ المصطلح غير قار أو مستقر، يحوي الكثير من التغيرات إلى درجة تمنع كلّ محاولة التوفيق بين مختلف وجهات النظر حول تعريف يتفق عليه جلّ الباحثين، وما يفسر هذا الاختلاف هو أنّ لغوية الخطاب لا تشير فقط إلى كونه نظاماً لموضوع محدد وإنّما هو عبارة عن مقاربات تتعايش بواسطة علاقة خاصّة.

1- في القرآن الكريم:

ورد ذكر لفظ الخطاب في القرآن الكريم بصيغ مختلفة منها:

-في قوله تعالى: **(وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلاماً)** [الفرقان، الآية 63].

-وفي قوله تعالى: **(وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ)** [سورة ص، الآية 20].

-وفي قوله تعالى: **(قَالَ فَمَا خَطْبُكُمْ أَيُّهَا الْمُرْسَلُونَ)** [سورة الذاريات، الآية 31].

-وأيضا في قوله: **(إِنّ هَذَا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِيَ نَعْجَةٌ وَاحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزّنِي فِي الْخِطَابِ)** [سورة ص، الآية 23].

وانطلاقا من تفاسير الآيات الكريمة التّي وردت فيها لفظة الخطاب يتضح أنّ المفهوم القرآني يحيل إلى الكلام ولا تختلف دلالته عن المعاجم العربيّة.

2- الخطاب عند العرب:

- لغة: خَطَبَ: الخَطْبُ، الشأن أو الأمر، صغُر أو عظُم، وقيل هو سبب الأمر، يقال: ما خطبك، أي مَا لِأمرك؟ ونقول: هذا خطب جَلِل، وخطب يسير، والخَطبُ: الأمر الّذي تقع

فيه المخاطبة والشأن والحال، ومنه قولهم: جل الخطب أي عظم الأمر والشأن، وفي حديث عمر وقد أفطروا في يوم غيم من رمضان فقال الخَطبُ يسير[1].

كما يعرفه الزمخشري بقوله: هو "البيّن من الكلام الملخص، الّذي يتبينه من يُخاطب به ولا يلتبس عليه"[2].

كما ورد تعريفه في الكتب العربيّة ومن ذلك:

-ما جاء في المعجم المسرحي بأنّه "مجموعة الجمل التّي تشكل متجانسا هو القول"[3].

-ويعرفه عبد الله إبراهيم بأنّه: "مظهر مركب من وحدات لغوية ملفوظة أو مكتوبة تخضع في تشكيله وفي تكوينه الداخلي إلى قواعد قابلة للتبسيط أو للتعيين ممّا يجعله خاضعا لشروط الجنس الأدبي الّذي ينتمي إليه سرديا كان أم نثريا"[4].

-وهو كلّ كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء كان مكتوبا أو ملفوظا، إذن، فله طرفان: متكلم ومخاطب، والحوار أو المواجهة صفة ملازمة لهذا المفهوم[5].

-ويذهب أحمد المتوكل إلى أنّ الخطاب "يوحي أكثر من مصطلح النّص بأن المقصود ليس مجرد سلسلة لفظية (عبارة أو مجموعة من العبارات) تحكمها قوانين الأنساق العامة (الصوتية والتركيبية والدلالية والصرف)، بل كلّ إنتاج لغوي يربط بتبعية بين بنيته الداخلية وظروفه المقامية بالمعنى الواسع"[6].

تتفق هذه التعاريف جميعا بأنّ الخطاب يكون مكتوبا أو ملفوظا، فالمخاطب لا بد أن يوفر قصد الإفهام ولديه رسالةٌ يوصلها إلى المُخاطب إليه.

3- الخطاب عند الغرب:

---

(1) أبو الفضل ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1965، مادة خطب.

(2) الزمخشري، الكشاف، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1977، ص90.

(3) ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص186.

(4) عبد الله إبراهيم، إشكالية المصطلح النقدي، الخطب والنص، مجلة الآفاق، ط2، تونس، 1997.

(5) هيجان الرويلي، سعد البازعي، دليل النّاقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص89.

(6) محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، دراسة تحليلية نقدية، مركز دراسات الوحدة العربيّة، ط5، بيروت، لبنان، 1994، ص02.

عرفّه (تودوروف) بقوله: "أي منطوق أو فعل كلامي يفترض وجود راوٍ أو مستمعٍ، وفي نيته التأثير في المستمع بطريقة ما"[1].

أمّا (إميل بنفست) فعرّفه بأنه"الملفوظ منظوراً إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل، وبمعنى آخر هو أنّ التلفظ يفرض متكلماً ومستمعاً وعند الأوّل هدف التأثير في الثاني بطريقة ما"[2].

وبواسطة التعريفات السابقة للخطاب سواء عند العرب أو الغرب نستنتج أنّ الخطاب إرسال لرسالة دون مراعاة القواعد والقوانين.

4- أنواع الخطاب:

ينقسم الخطاب إلى أنواعَ منها: [3]

- **الخطاب الصوتي:** هي الرسالة المنظومة التّي تلقى بالصوت على مسامع المتلقي في عملية الإتصال ويجب أن تكون حسنة البناء سهلة الفهم كالخطب والمحاضرات.

- **الخطاب الشفهي:** وهي الرسالة المرتجلة في حينها وتكون عرضية سريعة الزوال ولا تؤدي بالضرورة إلى استنتاج معرفي بمرام أبعد أو أعمق من سطح الظاهرة، ولا يلعب العقل دورا فيها كالكلام العادي والمحادثات الإيمائية.

- **الخطاب الصوفي:** هي الرسالة المنظومة التّي تكتب ويقرأها المتلقي في عملية الإتصال ويجب أن تكون حسنة البناء وسهلة الفهم كالرسائل والشعر.

كما توجد أنواعُ أخرى للخطاب منها ما يتعلق بغرض الخطاب كالخطاب السّردي أو الخطاب الوصفي أو الحجاجي، ومنها ما يرتبط بنوع المشاركة مباشرة كانت أو غير مباشرة، إلى جانب نوع آخر للخطاب يتعلق بنوع قناة تمريره، كأن يكون شفهيًا أو مكتوبًا أو غير ذلك من الأنماط.

---

(1) تزفتان تودوروف، اللّغة والأدب في الخطاب الأدبي، تر: سعد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993، ص48.

(2) نقلا: إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، بدار الآفاق، ط1، الجزائر، 1999، ص09.

(3) ينظر: ياسر مدخلي، أزمة المسرح السعودي، دار ناصري للنشر الإلكتروني، السعودية، 2007، ص20.

-ولكن كيف يتمظهر الخطاب في المسرح؟

سأتوقف عند هذا النوع الخطابات ـــ الخطاب المسرحي ـــ التّي تكتنفها كثير من الإشكالات، سواءً من حيث تحديد مفهومها أو في كيفية دراستها .

5- الخطاب المسرحي:

اِرتبط الخطاب المسرحي قديما بشعائر وطقوس الإنسان في الثقافات البدائية منذ العصور الحجرية، فقد تقمص الكاهن دوراً واحدا أو أدوارَ متعددة لأداء سلسلة من الشعائر، كما كانت تعقد جلسات السمر، فكان كلّ واحد يروي مغامرته في مطاردة قدسية أو عن رحلة طويلة فيها الكثير من الخطب والمغامرات البطولية، ولتوضيح ذلك كانوا يلجؤون إلى الحركة وتغيير في الصوت والزي وتقليد الحيوانات، ثمّ أصبحت المحاكاة فيما بعد للبحث عن مصدر القوة الخارقة والبحث عمّا وراء الطبيعة، هذه المحاكاة أدت إلى ظهور الخرافة والأسطورة وكانت سبباً من أسباب ظهور الأجناس الأدبيّة.

إذا، فقد عرف الإنسان البدائي الخطاب المسرحي في صور مبسطة أثناء محاكاته للطبيعة حيث يرى أرسطو أن ا المأساة الملهاة كلاهما نشا بطريقة فجة دون قواعد مدروسة فالمأساة من من أغاني الديثرامب، والملهاة من أولئك الّذين كانوا يقومون بقيادة أناشيد الذكورة"[1].

لقد تأسس مصطلح الخطاب قديما عند اليونانيين من منطلق يستند إلى الخرافة إذ زعموا بوجود قوى خفية تسيطر على الإنسان وتتحكم في الطبيعة و رأوا بتعدد الآلهة؛ لأنّهم رأوا طبيعة بلادهم متنوعة المظاهر، كثيرة التغيير، فجبال وتلال وكهوف... فتوهموا أنّ ثمة قوى خفية وراء هذه المظاهر الطبيعية، فقدسوها وتملقوها بالقرابين والعبادة"[2].

---

[1] نقلا: سمير سرحان، دراسات تفي الأدب المسرحي، مكتبة غريب، د ط، القاهرة، د ت، ص16.

[2] عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، دط، مصر، د ت، ص05.

وكان من آلهتهم التّي قدسوها "ديونيوس" أو "ياخوس" إله النماء والخصب– خاصّة العنب والخمر– وقد اعتادوا أن يقيموا له حفلين أحدهما في أوائل الشتاء، بعد جني العنب وعصر الخمور، ويغلب عليه المرح وتنشد فيه الأناشيد الدينية، ومن هذا المرح نشأت الملهاة (الكوميديا)، والحفل الثاني في أوائل الربيع حيث تكون الكروم قد جفت، وتجهمت الطبيعة، وهو حزين ومنه نشأت المأساة (التراجيديا).

ويعد (أرسطو) أوّل من وضع قواعد الخطاب المسرحي، وقد سادت هذه القواعد قروناً طويلة، حيث قسّمها إلى تراجيديا وكوميديا وساتيرية، وأعطى أهمية للتراجيديا أكثر ومعناها اللّغوي (أغنية العنزة)، وتعود هذه التسمية لأفراد الجوقة الّذين كانوا يرتدون جلود الماعز، وهي عنده "محاكاة لفعل تام في ذاته له طول معين، في لغة ممتعة؛ لأنّها مشفوعة بكل أنواع التزيين الفني، كلّ نوع منها يمكن أن يَرِد على انفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي، لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف وبذلك يحدث التطهير..." [1]، ويعتبر أرسطو أوديب أعظم تراجيدي، كما نجد من أهم كتاب التراجيديا: أسخيلوس، يوريديس، سفوكليس.

أمّا الملهاة ومعناها (المسرح الصاخب أو شاعر القرية) فهي عند أرسطو "محاكاة لأشخاص من الأراذل منزلتهم أقل من منزلة المستوى العام. وهذه الرذالة التي يصدرها أولئك تبعث على الضحك لأن النقص أو الخطأ يعترياتها، ولكنها لا تسبب للآخرين ألما"[2].إذًا، هي مسرحية تؤدى على خشبة المسرح ذات طابع مسلٍ خفيف ونهاية سعيدة، وإذا كانت المأساة تستمد موضوعاتها من أساطير الآلهة والملوك والأبطال، فإنّ الملهاة على العكس من ذلك تستمد موضوعاتها وشخصياتها من حياة العامة من النّاس.

---

[1] أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة أنجلو المصرية، د ط، مصر، د ت، ص90.

[2] المرجع نفسه، ص19.

أمّا المسرحية الساتيرية فإنها مسرحية تشبه التراجيديا في نمطها إلى حد بعيد، ولكن موضوعها يدور عموما حول الأساطير، ولقد سميت كذلك لأنّ أفراد الجوقة ظلوا محافظين على ارتداء ملابس (الساتيروي) أتباع الإله ديوسنوس[1].

وإذا كان اليونانيون هم أوّل من عرف الدراما، فهذا لا يعني عدم وجود بذور للمسرح، فالشعوب جميعها مارست هذه الفرجة بصورة أو بأخرى، يقول غروتوفيسكي: "إنّ المسارح لا تتشابه فيما بينها على مستوى الفرجات وإنّما على مستوى المبادئ"[2].

أما عند العرب، فيعد سوق عكاظ للشعر من أهم الفرجات الفنية الثقافية، فقد كان الشعر في الجاهلية الوسيلة الرئيسة للتعبير عن الذات، فكانت تقام أسواق تدور لأيام يتبارى فيها الشعراء رجالا ونساءً، يحتكمون إلى شيخ كبير هو (النابغة الذبياني)، فشاعر عكاظ شاعر ممثل الوجود والمكان والزّمان، الشعر، الشاعر، الممثل، الجمهور[3]، إضافة إلى موسم الحج، عاشوراء ونصوص التعزية، الأعياد الدينية، خيال الظل والقراقوز، الحلقة والزردة، إضافة إلى الرّواية الشعبية... وهلم جر

6- الخطاب المسرحي الجزائري:

شكل المسرح بالنسبة للإنسان شكلا قديماً رافقه رغم اختلاف أماكن وجوده ولغته التّي يعبر بها عن أفكاره وعواطفه، ولعل هذا ما دفع بأرسطو للقول: "إنّ الدنيا غريزة المحاكاة والتمثيل، وأننا نتعلم عند استخدامنا لهذه الغريزة، ولأن الإنسان يجد متعة ولذة في المحاكاة، هنا تكون المتعة التّي نحصل عليها من مشاهدة منظر جميل من مناظر الحياة الواقعية، وهناك تتحول الحياة فجأة إلى مسرحية"[4]، وهذا الطرح تحديدا، ذهب إليه عز الدين جلاوجي؛ إذ يرى أنّ الخطاب المسرحي يعود إلى مرحلة الطفولة فالأطفال

---

[1] محمد حمادي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، دار نوبار للطباعة، ط1، القاهرة، 1994، ص19.

[2] خالد أمين، كتاب جماعي، السّرديات وفنون الأداء، الفرجية بين المسرح والانثروبولوجيا، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تيطوان، نوفمبر، 2002، ص12.

[3] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، ط2، قسنطينة، 2007، ص10.

[4] نقلا: نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى 2000، شركة باتنيت، ط1، الجزائر، 2006، ص15.

حسبه وهم يلعبون بألعابهم يبرزون شخصياتهم ويمثلون ويؤدون نصا ارتجاليا وينتقون مكانا ملائما لتمثيله ، ثمّ يؤدون تلك الأدوار على أكمل وجه، فهذا الصبي عريس، وتلك عروس، وهؤلاء أهل ومدعوون"(1).

تأسيسا على هذا يمكن القول: إنّ الخطاب المسرحي ، تطور كرونولوجيا بحكم أنسنته، وقد ارتبط بالمجتمعات الإنسانية على اِختلاف مستويات الرقي وأسلوب العيش فيها.

وفي الجزائر بدأت الممارسة الثقافية مع بداية الهيمنة الرومانية إلّا أنّ الجزائريين لم يعيروا أي اِهتمام للثقافة الرومانية ولم تغرهم بهرجتها وبريقها ، ولم تبهرهم مدرجاتها ومسارحها العظيمة التّي بنوها،وبهذا لم يكن المسرح عاملا مكونا للمجتمع البربري(2). ومع الفتح الإسلامي اِعتنق البربر الإسلام وانصهرت ثقافتهم في هذه (الثقافة الوافدة) من المشرق ، التي تجعل من القرآن والسيرة النبوية مصدرا لها.

ومع قدوم العثمانيين عرفت المنطقة أشكالَ ثقافية جديدة على البيئة الجزائرية كخيال الظل والقراقوز، هذا الأخير، عدَّه البعض فنًّا قائما بذاته لما يتوافر عليه من عناصر الخطاب المسرحي الحديث، وهنا، لا بد أن نفتح قوسين للحديث عن هذه الأشكال، فهذا الطرح أثار جدلا كبيراً بين الدارسين والمؤرخين للمسرح في الجزائر، إذ يرى البعض أنّ هذه الأشكال أو الفرجات الفنية والمعروفة في تراثنا العربي عموما والتراث الجزائري خاصّة، ليست مسرحا؛ لأنّها خالية من المقومات الأساسِ التّي يقوم عليها الخطاب المسرحي، وأنّ الجزائر لم تعرف الخطاب المسرحي؛ بل هو فن دخيل على تراثنا وثقافتنا، وأنّ معرفتهم تعود إلى اِحتكاكهم بالفرنسيين في القرن التاسع عشر، في حين يرى الطرف الثاني أنّ هذه الأشكال تعد البذور الأولى لنشأته ودليلهم أنّنا نجد الكثير من المسرحيين يربطون التراث بالمسرح ومن هذه الأشكال: القراقوز وخيال الظل.

(1) عز الدين جلاوجي، النّص المسرحي في الأدب الجزائري، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص27.

(2) صالح لمباركية، المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتّى سنة 1972، دار الهدى، ط1، الجزائر، ص13.

لقد كانت التمثيليات كخيال الظل وعرائس القاراقوز تقام في قصور الدايات والباشوات في شهر رمضان ، حيث تقول الكاتبة الفرنسية "أرليت روث" في كتابها "المسرح الجزائري الناطق بالعامية": "إنّ بعض الرحالة الفرنسيين شاهد خيال الظل في الجزائر عام 1835"[1]، وبقي هذا الأخير قائما في الجزائر حتّى منتصف القرن التاسع عشر، إذ قضى عليه الاستعمار الفرنسي قضاءً مبرماً، فقد مُنع عرضه وذلك لاستخدامه في التحريض ضد الاستعمار وبُنِيَ على أنقاضه المسرح الفرنسي، وهذا ما ذكره "بوكلير موسكو": "أنّ هذا النوع من التمثيل قد مُنع بقرار من الإدارة الفرنسية، بعد الإحتلال الأجنبي للجزائر لأسبابَ سياسية وكان ذلك عام 1843، لكون هذا الشكل من المسرح كان ينتقد الوجود الإستعماري في الجزائر، فخشي الحكام الفرنسيون أن يصبح أداة للثورة عليهم"[2].

في حين يذهب الباحث "فليب ساد جروف" أنّه عُثِرَ على مخطوط مسرحية يرى أنها الأولى في هذا الفن في الأدب العربي، والمسرحية موسومة "نزهة المشتاق وغصة المشتاق في مدينة ترياق بالعراق" لصاحبها الجزائري "إبراهيم دانينوس" والتّي من المرجح أنّها تكون قد طبعت عام 1848، حيث تقع المسرحية في قسمين تروي قصّة حب تجري أحداثها في مدينة العراق بين نعمة وابن عمها نعمان ربّان سفينة وأثناء سفره تحاول إقناع ابنتها بالزواج من ابن خالتها رمّاح، وقد استعمل فيها أبرهام دنينوس اللّغة الثالثة والأسلوب الشعري[3].

ومع بداية الاحتلال الفرنسي للجزائر، واجه مقاومة عنيفة معظمها كانت غير منظمة، فكانت عبارة عن رد فعل، عانى منها كثيرا الجيش الفرنسي، وأثرت على معنوياته فحاولت السلطات الفرنسية الترفيه والتسلية على عساكرها فبدأوا بخلق فرق مسرحية للجيش، وفي سنة 1850 أنشئ مسرح فرنسي في الجزائر، وقد أفتُتِحَ بعرض

---

(1) المرجع نفسه، ص22.

(2) صالح لمباركية، المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتّى سنة 1972، ص23.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص23.

عنوانه "الجزائر" بلغة فرنسية، وهو تصوير للإنتصارات التّي حققتها فرنسا في الجزائر، إلّا أنّ هذه الأعمال كانت وقفا على الفرنسيين واليهود، أمّا موقف الجزائريين فهو الرفض، وهذا راجع لعدة أسباب أهمها أنّها لا تتلاءم مع الإنتماء الحضاري للجزائر[1].

ومع بداية القرن العشرين وبالذات سنة 1926 زارت فرقة (جورج الأبيض) الجزائر وقدمت عروضا مسرحية، وتوالت بعد ذلك إنشاء جمعيات ونواديَ تضم شبانا أعجبوا بهذا الفن، وقد استخدمت اللغة الفصحى أثناء تقديم العروض وبأسلوب أرسطي ، هذا الأخير كان الأنسب لرواد المسرح الّذين كانوا يعبرون بطرق تلميحية عن القيم الثقافية التّي حاول الإستعمار طمسها، إلّا أنّ هذه المسرحيات التّي كانت باللغة الفصحى لم تلق نجاحا وإقبالا عند الجزائريين (الأميين).

تعد مسرحية "جحا" التّي كتبها وأخرجها الجزائري (علي سلالي علالو) سنة 1936 حجر الأساس للمسرح الجزائري، حيث اِجتذب جمهورا وصل إلى 1500 متفرج[2]، ويعود سبب نجاحها إلى استعمال اللّغة الشعبية لغة عامة الشعب واستمد موضوعها من الآداب الشعبية المحلية وهي ملهاة من ثلاثة فصول تروي قصّة جحا التّي ترغمه زوجته على القيام بدور الطبيب.

وإلى جانب (علالو) كان (رشيد القسنطيني) من الأوائل الّذين لعبوا دورا مهما في بعث الخطاب المسرحي وإعطائه شخصية مميزة سواء في الموضوعات أو الشّخصيات وفي الحوار واللّغة.

وبفضل (محي الدين باشطارزي) تطور الخطاب المسرحي، فقد أنشأ فرق عديدة وكون جيلا مسرحيا، إذ تعتبر هذه المرحلة مرحلة الجيل الذهبي أو كما يسميها (أحمد بيوض) في كتابه "المسرح الجزائري" مغامرة الهواة الناجحة، ويقول أحمد توفيق المدني (1889- 1983) في هذا الشأن: "قد كان من الواجب أن تنشأ إلى جانب تلك الموسيقى

---

(1) ينظر: نور الدين عمرون، المسار المسرحي إلي 2000، ص68.

(2) ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، دار هومه، الجزائر، 2011، ص41.

الأندلسية موسيقى أخرى شعبية تعبر عن انفعالات النفس الجزائرية، وقد أنشأ منها باشطارزي عدة قطع تشحذ الهمم، وتبرز الشعور، وأنشأ رشيد القسنطيني عدة قطع رائعة في انتقاد العادات المحلية الفاسدة، ومحاربة البدع والضلالات، ولقي هذا النوع إقبالا كبيرا من الشعب"[1]. وتعتبر فترة العشرينيات فترة انتعاش ثقافي، حيث انتشرت النوادي والمدارس وكذا الجمعيات الثقافية والفرق المسرحية.

لقد أخذ الجزائريون المسرح بتحفظ ؛ لأنّه وسيلة غربية، فلم تكن البداية تحفل بتقنيات الكتابة بالقدر التي تركز فيه على الموضوع أكثر، ولم يبذلوا جهدا كبيرا لنهل الثقافة المسرحية بمختلف معارفها وعلومها المضافة إلّا أنّ المسرح كان حكرا على الفرنسيين، وخاض الراغبون في الكتابة المسرحية وغيرها من مجالات المسرح تجربة عصامية، يقول الشريف الأدرع: "يمكن اِعتبار تعاطي الجزائريين للنشاطات الثقافية والعلمية والترفيهية وبعض السلوكات الغربية ومنها المسرح اتخذ منها في الأوّل موقف المتحفظ، كان الموقف صورة تعلم ذاتي في المسرح بالذات بواسطة التزام التكوين عن طريق الممارسة أو ما يسمى بالتكوين بالتجربة أو العصامية"[2].

وفي سنة 1937 بدأت حملة المعارضة الفرنسية للمسرح الجزائري تحت قيادة ربول Rebeul وفيراكس Verax اللذين سميا المسرح الجزائري بالحركة المضادة للوجود الفرنسي في الجزائر،إذ اوقفت الجولات المسرحية التّي كانت تقوم بها فرقة محي الدين باشطارزي.

ورغم الرقابة المعروضة إلّا أنّ رجالات المسرح واصلوا نشاطهم المسرحي، حيث تم عرض عدة مسرحيات منها "زيد عيط" لباشطارزي، "ما ينفع غير الصح"، "قد ما أدير" لقسنطيني وغيرهم، وعلى الرغم من أنّ هذه المرحلة اتسمت بالصدام والمواجهة المتكررة بين الإدارة الفرنسية ورجالات المسرح، يقول باشطارزي: "حتّى سنة 1938 كان هناك

---

(1) ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، ص27.

(2) الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري، مقامات للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2010، ص24.

مسرح اجتماعي ومسرح تربوي ملتزم، خدم الوعي الوطني، بهذا يقول: أن مسرحنا كان مسرحا اجتماعيا سياسيا فكانت رسالته تتلخص في محاربة الفساد الاجتماعي، وإذكاء الوعي السياسي للتحرر من نير الاحتلال الفرنسي"[1].

أسس المسرح قاعدة انطلاق قوية، فكوّن جمهوراً ذواقاً واسترعى انتباه الجمهور، فانظم إلى المسرح الجزائري عناصر شابة مثل عجوزي عائشة المعروفة باسم كلثوم حبيب رضا، عمر التوري، عبد الرحمن عزيز[2]، فتواصل تقديم العروض من قبل رشيد القسنطيني وباشطارزي.إضافة إلى ظهور بعض المحاولات لإقامة مسرح إذاعي، فكانت أوّل مسرحية إذاعية سنة 1938 بعنوان "الطيب الصقلي" أداها محي الدين باشطارزي.

ومع اندلاع الثورة التحريرية الجزائرية سنة 1954 قلّ الإنتاج المسرحي بشكل لافت للانتباه، حيث كانت الثورة الجزائرية في عامها الأوّل وفي عز تأججها، وأصبح الاهتمام موجها أكثر للأحداث الفكرية والسياسية، كما اختفت جل الفرق المسرحية الهاوية نتيجة الرقابة والصعوبات المالية من جهة، وانصراف الجمهور عن قاعات العرض من جهة أخرى بسبب الثورة، ممّا أدى إلى قلة العروض المسرحية والنشاطات الثقافية.

لقد غلبت النزعة التمثيلية على مختلف النصوص المسرحية في هذه الفترة ،لأنها كتبت وطريقة عرضها في خيال مؤلفها ، بل إن تلك النصوص في أحايين كثيرة كانت تموت مباشرة بعد عرضها على الخشبة ، فالمسرح التزم ببعده الشعبي ردحا من الزمن ولم تطله يد رجال الأدب فكان فارس المسرح حينها هو الفنان الهاوي لا الأديب ومن أمثلتهم باشطارزي، علالو وغيرهم.

ومع بداية الإستقلال برزت أهمية الفنون والثقافة، فشكل المسرح مجالا توعويا للجماهير، وورثت الدولة الجزائرية مجموعة من الهياكل المسرحية وقاعات الحفلات، لتقوم بتأميم المسارح في تراب الوطن بمرسوم جاء فيه : "إنّ النهضة المنوطة إلى

---

(1) نقلا: أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، ص89– 90.

(2) المرجع نفسه، ص46.

المسرح ذات أهمية بالغة لشعبنا، وهو ما يستوجب وضع المسرح في خدمة الشعب، ولا يعقل أن نسمح بأن يكون المسرح بين أيدي المؤسسات الخاصّة سواء تعلق الأمر بالمسرح داخل البلاد أو المسرح الّذي نصدره"[1]، حيث تشكلت فرقة المسرح الوطني الجزائري، وكانت غالبية أعضائها من الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني وفرقة لمحي الدين باشطارزي، والتّي استطاعت أن تقدم أكثر من 41 عرضا بين عامي 1963–1972، وقدمت 52 عرضا مسرحيا بين عامي 1973–2000.

لكن كل ذلك بقي أسير المبادرات والاجتهادات الفردية لمحبي المسرح والثوار المحبين للفن الهاوي، فغابت الاستراتيجيات والتوجيهات لمختلف الهياكل الثقافية، مما أجل ظهور مشروع ثقافي واضح المعالم.

ولعل نهاية فترة السبعينيات والثمانينات عرفت استفاقة وانتعاشة وازدهارا لهذا الفن في الجزائر، خصوصا بعد عودة المتخصصين واهتمامهم بالانتاج المسرحي فعرضت موضوعات مسرحيات فنية وجمالية ظهرت فيها فنيات التمثيل والسينوغرافيا والإخراج، وانتشرالفن المسرحي بين المدن الجزائرية وتنوعت مواضيعه وكثُر متتبعوه، فقد عرضت أعمال فنية تضاهي مسارح برلين ولندن وموسكو وباريس كمسرح عبد القادر علولة.

إضافة إلى تطبيق اللامركزية في تسيير مؤسسات الدولة فشهدت ميلاد المسارح الجهوية في كلّ من قسنطينة، وهران، عنابة، كما برزت ظاهرة جديدة وهي ظاهرة التأليف الجماعي والميل إلى الاقتباس، إلّا أنّ المسارح الجهوية ظلت تتخبط في دوامة من المشاكل، أمّا في السنوات الأخيرة فقد شهد المسرح الجزائري نشاطا كبيرا حيث وصل المسرح قمة الإنتاج وبرهن على إبداعات الشباب في مجال المسرح، وتنوعت نصوصه ووصلت سنة 2007 إلى أكثر من 775 عرض مسرحي موزع على 45 ولاية وذلك في إطار تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربيّة[2].

---

[1] نور الدين عمرون، المسار المسرحي إلى 2000، ص146.

[2] ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ص275.

كما لوحظ على المسرح الجزائري في السنوات الأخيرة استعمال اللغتين العربيّة الفصحى واللهجة الشعبية الجزائرية، ومن أشهر المسرحيات في هذه المرحلة: الشهداء يعودون هذا الأسبوع لمحمد قطفان.

وهدا ما يعني أن للخطاب المسرحي في الجزائر، كان مرتبطا بالسياق التاريخي للمجتمع وحضوره بوصفه تعبيرا قويا يرادف العناصر الثقافية الأخرى، فإذًا، كان للمسرح الجزائري قبل الاستقلال دور في تنمية الوعي الوطني والتعريف بالقضية الجزائرية للرأي العام، وأثار جملة من الأســئلة تعرض إلى مصادر الأعمال المسرحية ومضامينها من ا لنواحي السياسية والاجتماعية والثقافية كافة، ذلك أنّ الاتجاهات السائدة كانت تتدرج تحت ظاهرة حركة التحرير الوطني التّي تستمد مواصفاتها من المقاومة الوطنية.

أمّا بعد الاستقلال فقد حاول الخطاب المسرحي الجزائري أن يرصد الواقع الاجتماعي وأن يفرض نفسه على الساحة الثقافية، فانصب الاهتمام على تحويل البنى الموروثة عن العهد الاستعماري وخلق أجهزة ثقافية جديدة، وأصبحَ الفنان المسرحي ينظر إلى الظواهر الاجتماعية بمنظار جديد استجابة لمتطلبات المرحلة ومعطياتها السياسية والاجتماعية، أمّا في المرحلة الحالية، فإنّ الخطاب المسرحي الجزائري مطالب بأن يبحث عن صيغ وأشكال تعبيرية وجمالية خاصّة به، قائمة على المزج بين العناصر المحلية والاستفادة من التجارب العالمية.

ثالثا- السميائية:

أثرت السيميائيات بفكرها وتصوراتها وإجراءاتها منذ فترة الخمسينات النقد المعاصر وسعت إلى وضع صنافة للإبداعات الأدبية بغية فهمها وممارسة الفعل التأويلي عند قراءتها.

وشجعت السيميائيات الباحثين على دراسة مختلف النتاجات الأدبية وفق رؤى مستحدثة، فأقحمت السّيميائيات نفسها في شتى المجالات، وتبنت نتائجها النظرية

والتطبيقية الكثير من الحقول والاختصاصات، وكان للحقل الأدبي حيز كبير من الاهتمام، فقدمت في هذا المجال مقترحات مهمة عملت على نقل القراءة النّقدية من وضع الإنطباع والانفعال العرضي الزائل والكلام الإنشائي الّذي يقف عند الوصف المباشر للوقائع النّصية إلى التحليل المؤسس معرفيا وجماليا، فالنصوص -كلّ النّصوص كيفما كانت مواد تعبيره- يجب النظر إليها باعتبارها إجراءً دلاليا لا تجميعيا لعلامات متنافرة.

والسّيميائيات صريحة في هذا المجال، فهي تسلم بوحدة الظاهرة الدلالية كيفما كانت لغتها وكيفما كان شكل تحليلها[1].

فما هي السّيميائيات؟ وما موضوعها؟

1- السّيميائيات:

- **لغة:** تؤكد كثير من الدراسات اللّغوية أنّ التركيب اللّغوي لمصطلح Sémiotique يعود إلى العصر اليوناني، فهو آتٍ كما يؤكد "برنار توسان" من الأصل اليوناني "Séméion" التّي تعني "علامة" "Logs" الّذي يعني "خطاب" وبامتداد أكبر لكلمة "Logos" تعني "علم" فالسيميولوجيا "علم العلامات"[2].

- **اصطلاحا:** قدّم (دي سوسير) في محاضراته منذ مطلع القرن العشرين مصطلح السيميولوجيا Sémiologie الّذي اشتقه من الكلمة الإغريقية "Sémeicen" وتعني "علامة" إشارة منه إلى مجال علمي- لم يولد بعد- سيكون جزءاً من علم النفس الاجتماعي يتكفل بدراسة حياة العلامات في حياة البشر، فعرفها في كتابه "محاضرات في اللّسانيات العامة" بأنّها "العلم الّذي يدرس حياة العلامات في قلب الحياة الاجتماعية"[3].

وكما أشرنا سابقا، أنّ حديثه عن السيميولوجيا لم يكن مرتبطا بالحاضر، وإنّما أشار إلى وجوده مستقبلا، وقد حصر دراسة العلامات ذات البعد الاجتماعي حيث يقول:

---

(1) ينظر: سعيد بنكراد، السّيميائيات النشأة والموضوع، مجلة الفكر، العدد 35، الكويت، مارس 20017، ص

(2) فيصل الأحمر، معجم السّيميائيات، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010، ص11.

(3) نقلا: بيرو جيرو، السّيميائيات دراسة الأنساق السّيميائية غير اللّغوية، تر: منذر عياشي، دار تينوى، ط1، دمشق، 2016، ص05.

"من الممكن ابتكار علم يدرس الإشارات كجزء من الحياة الاجتماعية، ويكون جزءاً من علم النفس الاجتماعي، وبذلك من علم النفس العام، ونرى تسميته السيميولوجيا، وهو يدرس طبيعة الإشارات والقوانين التّي تحكمها، وبما أنّ هذا العلم لا يوجد بعد لا يمكن الجزم بأنّه سيوجد لكن يجوز له أن يوجد، وما الألسنية إلّا فرع من فروع هذا العلم العام"[1].

وقد عرف مصطلح السّيميائيات تطورا مع (شارل سندرس بيرس)، إذ أطلق على هذا العلم السيميوطيقا أو العلامتية يقول عنه: " لم يكن بإمكاني على الإطلاق أن أدرس أي شيء الرياضيات، الأخلاق، الميتافيزيقيا، الجاذبية، الديناميكيا الحرارية، البصر، الكيمياء، التشريح المقارن، الفلك، علم النفس، الصوتيات، الاقتصاد، تاريخ العلوم، الهوسيت (ضرب من الورق)، الرجال والنساء، النبيذ، علم المقاييس والموازين إلّا بوصفه دراسة علامتية"[2]، فالنشاط الإنساني كله نشاط سيميولوجي في مختلف تمظهراته.

نخلص بواسطة ما سبق إلى أنّ السّيميائية تعنى بدراسة العلامات أو الإشارات، أو الدوال اللّغوية أو الرمزية، سواء أكانت طبيعية أو اصطناعية، فالعلامات إمّا يصطنعها الإنسان عن طريق اختراعها وصناعتها، والاتفاق على دلالتها ومقاصدها مثل لغة إشارات المرور، وإمّا ما تفرزه الطبيعة إفرازا عفويا وفطريا مثل أصوات الحيوانات.

1-1 موضوعها:

الموضوع الرئيس للسّيميائيات هو السيرورة المؤدية إلى إنتاج الدلالة أي ما يطلق عليه في الاصطلاح السّيميائي السميوز "Sémiosis" والسميوز في التصور الدلالي العربي هو الفعل المؤدي إلى إنتاج الدلالات وتداولها، إنّها سيرورة يشتغل بواسطتها شيء ما باعتباره علامة، فالكلمة أو الشيء أو الواقعي ليست كذلك إلّا في حدود إحالتها على

---

(1) نقلا: دانيال تشاندرلز، أسس السّيميائية، تر: طلال وهبة، المنظمة العربيّة للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2008، ص29.

(2) فيصل الأحمر، معجم السّيميائيات، ص102.

سيرورة، فلا شيء يمكن أن يدل من تلقاء ذاته ضمن وجود أحادي في الحدود والأبعاد، فالواحد المعزول كيان لا متناهٍ، ووحده التحقق بواسطة محمول مضاف يمكن أن ينتج دلالة[1].

1-2 العلامة عند دي سوسير:

تتركب العلامة عند (دي سوسير) من طرفين متصلين يمثلان كيانا ثنائي المبنى يتكون من وجهين كوجهي العملة النّقدية، لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، فالطرف الأوّل هو إشارة مكتوبة أو منطوقة وهي "الدال Signifuant" أي الصورة الصوتية للمسمى، والطرف الثاني هو "المدلول Signifie" أو المفهوم الّذي يعقله من الإشارة لها، ومنه يمكن تحديد مفهوم العلامة "Signe" بأنّها: "ذلك الكل المركب من الدال والمدلول"[2].

1-3 عند شارل سندرس بيرس:

العلامة عند بيرس وحدة ثلاثية المبنى عكس ما يطرحه (دي سوسير)، فهي تشتغل بعدها بناءً ثلاثياً يشتمل على أوّل يحيل على ثانٍ عبر ثالث.

فالعلامة عنده "شيء يعوض بالنسبة إلى شخص ما بأي طريقة وبأي صفة، إنّه يتوجه إلى شخص لكي يخلق عنده علامة موازية أو علامة أكثر تطورا، إنّ هذه العلامة التّي يخلقها أطلق عليها مؤولًا "العلامة الأولى" إنّ هذه العلامة تحل محل شيء، موضوعها أنّها تحل محله لا من خلال كلّ مظاهره ؛ بل من خلال فكرة أطلق عليها عماد الماثول"[3].

وما يلاحظ على تقسيمات (بيرس) للعلامة توسُعها وتشعبها حتّى أنّها تصل إلى ستة وستين نوعا من العلامات أشهرها التقسيم الثلاثي المتمثل في: الأيقونة، الإشارة، الرمز.

---

[1] سعيد بنكراد، السّيميائيات النشأة والموضوع،

[2] محمد خقاني، رضا عامر، المنهج السّيميائي آلية مقاربة الخطاب الشعري الحديث وإشكالياته، مجلة دراسات اللّغة العربيّة وآدابها، 2010، ص98.

[3] سعيد بنكراد، السّيميائيات النشأة والموضوع، مجلة الفكر، العدد 35، الكويت، مارس 20017، ص36.

- **الأيقونة** (Icone): "تدل على موضوعها من حيث إنّها ترسمه أو تحاكيه، إذن يشترط فيها أن تشاركه ببعض الخصائص أي تمثله من جهة التشابه"[1] وهذا معناه أن الأيقونة تتحدد بعلاقات التشابه مع الواقع الخارجي.

- **الإشارة** (Index): "فهي علامة تدل على موضوعها من حيث إنّها تحدد وتعين وفقا لهذا الموضوع"[2] أي أنّ الإشارة أو القرينة تتحدد بواسطة الحوار (Contiguite).

- **الرمز:** هو "كلّ إشارة أو علامة محسوسة تذكر بشي غير حاضر، ووظيفة الرمز هي إيصال بعض المفاهيم إلى الوجدان بأسلوب خاص لاستحالة إيصالها بأسلوب مباشر مألوف، وقد يكون الوسيلة الوحيدة المتيسرة للإنسان في التعبير عن واقع اِنفعالي شديد التعقيد"[3].

وبذلك اتسع مجال استعمال الرمز عند الإنسان للتعبير عمّا يعايشه وصعب عليه إيصاله مباشرة، وهذا ما سأحاول التركيز عليه في بحثي.

1-4 سيمياء المسرح:

يمتلك المسرح كما سبق وأن أشرنا تركيبة فنية تجمع فنون مختلفة وفق نظام لغوي علاماتي غني بالدلالات والرموز ، مما جعله مجالا للدراسات النقدية ومنها السيمياء ، من حيث كونه نصا دراميا مقروءاً أو عرضا مسرحيا مؤدًى على الخشبة ذلك أنه مجال للكلمات المتحركة والتحام لجملة من المكونات البصرية .

في ثلاثينات القرن العشرين أسهمت مجموعة براغ من اللغويين والفلاسفة والمسرحيين في حلقاتهم النقدية في ظور ركائز السيمياء، مند ثلاثينات إذ يرى (كاوزان) أنّ المسرح يحمل عمقا علامتيا وبطبيعة الحال يتعلق الأمر بعلامات لغوية وأخرى غير لغوية تتجلى في العرض سمعية وبصرية وحتى شمية .

---

(1) سمية بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة الإبداع الثقافية الوطنية، ط1، الجزائر، 2003، ص70.

(2) سمية بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، ص71.

(3) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، مادة الرمز، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص123.

عرّف (باتريس بافيس (P.Pavis)) سيمياء المسرح بأنّها "منهج ينصب على تحليل النّص الدرامي (أو العرض)، ويهتم ببنائهما الشكلي، وكذا بالتنظيم الداخلي للأنساق الدالة التّي يتألفان منها، كما يعنى بدينامية السيرورة الدالة، وبالكيفية التّي ينتج بها الممارسون والجمهور المهن"[1]، ويتضح بواسطة تعريف بافيس أنّ دراسة المسرح تشمل العناصر كلها (نص، عرض، جمهور) وتتعامل السّيمياء مع هذه العناصر كونها منتجة للمعنى.

وقد أشار (رولان بارت) إلى أنّ المسرح هو مرسل كثيف لعدد كبير من العلامات تعمل معا بانتظام مرن، وبهذا الشكل يكون فن المسرح موضوعا خصبا للدراسات السيميائية[2].

2- الرمز في الخطاب المسرحي:

يعد الرمز أحد أهم الخصائص الفنية التّي تميز الخطاب الأدبي عامة والخطاب المسرحي خاصّة، لما يتيحه من دلالات وأبعاد لا محدودة تبقى مفتوحة على قراءات ذات مستويات عدّة تدخل المتلقي في جدلية مع العمل الدرامي، يفضي أحيانا إلى تشويش التأويل بفعل الرموز التّي تحملها مدلولاته.

ذلك أنّ الرمز ظاهرة فنية لا فتة للنظر في أدبنا الحديث، وتقنية من التقنيات التعبير الحديثة التّي أسرف الكتّاب والشعراء في استخدامها للتعبير عن تجاربهم وأفكارهم ومشاعرهم بطريقة غير مباشرة ولم يكن توظيفهم للرمز اعتباطيا بل لغاية التأثير في المتلقي أو لانعدام القدرة على التعبير الصريح لوضع سياسي معين

لقد اقترن الرمز بالخطاب المسرحي في بنيته (الدرامية والمسرحية) منذ البواكير الأولى لهذا الفن، إذ يشكل أرضية صلبة تجعل النّص الدرامي ومن ثمّ العرض المسرحي ثريان دلاليا وفاعلان في بث العلامات السّيميائية المؤنسة لبنية النّص والعرض فالخطاب المسرحي من أشد الخطابات السمعية والبصرية قدرة على استيعاب الرمز،

---

(1) بافيس باتريس، قضايا السيميولوجيا المسرحية، تر: محمد التهامي العماري، مطبعة آنفو، 2007، باريس، ص74.

(2) أكرم يوسف، الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، دار مشرق مغرب، د.ط، دمشق، 1994، ص21.

وعن طريقه يتم التعبير عن الرؤى والأفكار التّي ينطوي عليها النّص والعرض فالرمز هو الّذي يثير حواس المتلقي فتشتد أواصر الاتصال بينه وبين (النّص/ العرض).

2-1 مفهوم الرمز:

أ- الرمز في القرآن:

ورد في القرآن الكريم ذكر الرمز في قوله تعالى: **(قَالَ رَبِّ ٱجعَل لِّي ءَايَةً قَالَ ءَايَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ ٱلنَّاسَ ثَلَٰثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمزا...)**[1*] [آل عمران، الآية 41].

ب- حده اللّغوي:

ورد في لسان العرب لابن منظور: "رَمَزَ: الرمزُ تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت، وإنّما هي إشارة بالشفتين، وقيل الرمز: إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم، والرمز في اللّغة كلّ ما أشرت إليه بيد أو بعين... ورَمَزَتْهُ بعينها ترميزه رمزا: غمزته"[2]، وقد أضاف ابن منظور إلى حركتي الإشارة والإيماء إشارات أخرى كالهمس.

كما ورد في مختار الصحاح للرازي والذي اقتصر الرمز عنده على عضوين في وجه الإنسان هما: " الشفتان والحاجب وجعل حركة الإيماء والإشارة محصورة عليهما"[3].

(*) أي علامتك عليه إلا تقدر على كلام الناس إلا بالإشارة لثلاثة أيام بلياليها مع أنك سوي وصحيح، والغرض أن يأتيه مانع سماوي يمنعه من الكلام.

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج6، مادة رمز، دار صادر ودار بيروت، بيروت، لبنان، 1986، ص356.

(2) ابن منظور، لسان العرب، ج6، ص356.

(3) محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، مادة [رمز]، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1990، ص112.

وما يمكن استنتاجه بواسطة ما ورد في القرآن الكريم والتعريفات اللّغوية السابقة، هو عدم اختلافها وإجمالها على أنّ الرمز هو حركات وإيماءات وإشارات تقوم بها الحواس للتعبير عما لم يستطع التعبير عنه مباشرة.

ج- حده الاصطلاحي:

لقد اِرتبط مفهوم الرمز أدبيا بالمعنى اللّغوي من حيث هو إشارة حسية تمتاز بالإيجاز وغير المباشرة.

ويعد "أرسطو Aristate" أقدم من تناول الرمز وعنده أنّ الكلمات رموز لمعاني الأشياء أي، رموز الأشياء الحسية أوّلا ثمّ التجريدية المتعلقة بمرتبة أعلى من مرتبة الحس، يقول: "الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة"[1].

في حين أنّ "هيغل Hegel" ربط الرمز بقدرة القارئ أو المشاهد على الاستنتاج فهو يرى أن القارئ هو من يستنتج ، يضاف إليه المفكر الدي يستنبط المظاهر الكونية مع الطبيعة ، إذ يفترض على القارئ قراءة واعية ويدعوه إلى كشف المعاني الخفية في غوصه عليها، إذن، فالقارئ مدعو إلى الاسهام في فكر المؤلف، وإلى علاقاته في تفكيره"[2].

أمّا كلمة الرمز في اللّغة العربيّة فقد وردت في عديدة منها من ربطه بالذات ويقصد به الجانب النفسي الّذي لا تستطيع اللّغة أن تعبر عنه مثل (غنيمي هلال) الّذي يرى: "أنّ الرمز بمعنى الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التّي لا تقوى على أدائها اللّغة في دلالاتها الوضعية، والرمز هو الصلة بين الذات

(1) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط3، القاهرة، 1984، ص200.

(2) هنري بيير، الأدب الرمزي، ترجمة: زغيب، منشورات عويدات، ط1، بيروت، 1981، ص10.

والأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإشارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح"[1].

كان السبق في تعريف الرمز بمعناه الاصطلاحي لقدامة بن جعفر من خلال كتابه "نقد النثر" حيث قال: "هو ما أخفي من الكلام، وأصله الصوت الخفي الّذي لا يكاد يفهم، وإنّما يستعمل المتكلم الرمز في كلامه فيما يريد طيه عن النّاس كافة والإفضاء به إلى بعضهم، فيجعل للكلمة أو الحرف اسما من أسماء الطير أو الوحش أو سائر الأجناس، أو حرفا من حروف المعجم، ويطلع على ذلك الموضع من يريد إفهامه، فيكون ذلك قولا مفهوما بينهما، مرموزا عن غيرهما"[2].تبدو جذور الرمز في التراث العربي جلية ، على الرغم من انتسابه إلى الغرب، فإنما يرجع الفضل إليهم في لملمة شتاته وجمعه في قالب أدبي ممنهج عرف بالمذهب الرمزي.

2-2 الرمز والرمزية:

بدأت الرمزية(Symbolisme) على أيدي جيل جديد من الشعراء الفرنسيين الّذين ظهروا نهاية القرن التاسع عشر، وأطلق عليهم اسم الشعراء الرمزيون ومنهم بودلير (Boudelaire) وبول فيري (Verlaine) وملارمي (Mallarme)...وأسهموا في فتح آفاق في الأدبيات الإنسانية فاستحالت الرمزية بعدها إلى طريقة خالصة تستند إلى الإيحاء الفكري بدلا من التوصيف المباشر أو التقريري.

فالرمزية إذا، مذهب في الأدب والفن يقوم بالتعبير عن المعاني بالرموز والإيماء(...) فهي حركة فنية وأدبيّة تعطي القيمة للعمل الفني ليس بواسطة احتذاء الواقع، ولكن بالتأليف بين المشاعر والانفعالات والأفكار والصور والأشكال وفق قوانينهم الخاصّة

---

(1) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، مصر، 2003، ص315.

(2) نقلا: جميل إبراهيم أحمد كلاب، الرمز في القصّة الفلسطينية القصيرة، رسالة دكتوراه، 2005/2004، غزة، ص10.

ويذكر (بيير جيرو) الرمزية قائلا: "وعندما تواتينا الفرصة فنتكلم عن الرمزية فإنّنا نتوخى أن يكون الكلام عن نماذج أعدت على مراحل طويلة كالصليب والتاج.

-كما يفضل أن يكون الكلام عن مشتركات تواضعية: البياض مشترك مع الطهارة، والأخضر مع الغيرة"[1].

إذن، فالرمزية -في الفنون جميعها- تتطلبها التجربة الفنية، ومنها ما يتأتى عن طريق إدراك بالحواس ومنها ما يتصل بالمخيلة عن طريق الإستشعار بالاستعارة، وعندما يصبح الرمز علامة تصويرية منظورة لا بد أن يكون محددا بدرجة كافية تيسّر لنا الاستدلال عليه، ولا بد أن يكون له هدف ومغزى لكي يصبح له معنى[2].

2-3 أنواع الرمز:

لقد استخدم الأدباء والكتاب أنواع مختلفة من الرموز في كتاباتهم وأشعارهم ومسرحياتهم من بينها:

أ- الرمز التاريخي:

للرمز التاريخي أهمية خاصة كونه يرتبط بوقائع وأحداث غاية في الأهمية ، واستدعاء الرموز التاريخية من شأنه أن يسهم بلا شك في إثراء التجربة الأدبية ومضامينها، وفي الكشف أيضا عن المعاني التي قد يصعب الحديث عنها بصفة مباشرة ، فيلجأ الكاتب إلى استحضار الشخصيات التاريخية أو الأحداث والمواقع رغبة في أحيائها وفي ربط الإنسان وجدانيا بماضيه.

ولعل أبرز الرموز التاريخية تستشف من التاريخ العربي والإسلامي، "فالأحداث التاريخية والشّخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها

---

[1] درويش السيد، الرمز والرمزية في الفن التشكيلي، مجلة جامعة دمشق، مجلد 29، عدد 1، 2013، ص62.

[2] محمد صدقي الجياجنحيي، الحس الجمالي، دار المعارف، القاهرة، 1980، ص105.

الواقعي، ولكن لها –إلى جانب دلالتها– الشمولية الباقية، والقابلة للتجدد على امتداد التاريخ في صيغ وأشكال أخرى"[1].

لهذا استخدم الأدباء والكتّاب الرموز التاريخية بتداخلاتها ليعبروا به عن مواقف مشابهة للمواقف التّي نعيشها سواء تعلق الأمر بالشّخصيات أو الأماكن، الأحداث...

ب– الرمز الأسطوري:

تعد الأسطورة وسيلة فنية احتلت العديد من الأعمال الأدبيّة المعاصرة شعرا أو نثرا، وقد اتخذت أشكال وأبعادَ مختلفة للتعبير عن العالم والإنسان وتحولاتهما المستمرة، فهي تلك الرموز المستقاة من الأساطير والأمم القديمة كاليونانية والهندية والفينيقية وغيرها.

ج– الرمز الديني:

يعبر الإنسان عن كل مقدّس برموز دينية قد ترتبط بعقائده ودينه، والدين مهم بالنسبة للإنسان ، وقد اشتغل الأدباء والكتّاب على الرمز فنهلوا منه واستقوا منه أدواتهم وصولا إلى تحقيق مآربهم ومقاصدهم، لهذا كان أداةً في يد الأديب سواء أكان شاعرا أو كاتبا أو روائيا أو مسرحيا يعبر به عن تلك العلاقة الحميمية التّي يعيش بها الإنسان مجسدا إياها عن طريق الرموز الدينية، حيث "لا تكتفي الرموز الدينية بالكشف عن تركيب الحقيقة أو الوجود في بعد من أبعاده، ولكنها بنفس القدر تجعل الوجود الإنساني محملا بالمعنى يعمل الإنسان دائما على حل شفراتها"[2].

---

[1] علي عشري زايد، استدعاء الشّخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، القاهرة، 2006، ص120.

[2] بن هري زين الدين، ترجمة الرموز الدينية، مذكرة ماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب والفنون. جامعة وهران، الجزائر، 2015، ص51.

إن تطعيم النص بالرموز الدينية من شأنه أن يبعث دلالات متنوعة وآفاق متعددة عند القارئ ، فيحيله إلى موروث حضاري ويوسع مداركه الدينية وثقافته ويضفي على النص بعدا جماليا وفنيا .

د- الرمز الأدبي:

ويستحضره المبدعون باستخدام وتوظيف رموز لشخصيات أدبيّة أو أقوال مشهورة، فيخلق به رمزا ينبض بدلالات إيحائية لتجربة شعورية جديدة. فيتفاعل المتلقي مع النص أو العرض المسرحي ويجدد صلته بمحيطه وواقعه.

هـ- الرمز الشعبي التراثي:

يربط الرمز التراثي أو الشعبي بين الأجيال الإنسانية فيحقق تلك الصلة بين ماضي الشعوب وحاضرها، ويلجأ الكاتب إليه بهدف استحضار الماضي السحيق، وإحياء جذوره ونشره في ذاكرة الأجيال وإبعاده عن الزيف والتزوير والتحريف، فتوظيف الرمز التراثي يلبس العمل الابداعي حلته الأصيلة والعريقة ، فهو بكل ما يحيوه من دلالات امتداد الماضي في الحاضر، فالتراث يشكل عمقا عاطفيا للأمة وخزانا يستمد منه الأديب رموزه.

يعد التراث مصدرا مهما ومتنوعا يعطينا عوالم الحياة عند الأجداد ، وكيف بنوا أمجادهم، وهو يمثل كل قيمة دينية أو تاريخية أو حضارية أو شعبية قد تشمل عاداتهم وتقاليدهم، سواء كتبت في كتبهم أو توارثوها أو اكتسبوها عبر الزمن ، وبعبارة أكثر وضوحا فإن "التراث هو روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الّذي يحييا به وتموت شخصيته إذا استبعد عنه أو فقده"[1].

---

[1] إسماعيل السيد علي، أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2000، ص27.

وللرموز التاريخية أو الأدبيّة أو الأسطورية أهمية بالغة لما يرتبط بها من أحداث مهمة ومواقف معهودة، بحيث أصبح استدعاؤها أمرا يثري المضمون، ويكشف الكثير من المعاني التّي يصعب الحديث عنها بطريقة مباشرة.إنها تمتلك طاقة تدليلية على التأثير في النفوس والتعبير عن المكنونات.

2-4 وظائف الرمز:

يمكن الكشف عن الوظيفة التّي يؤديها الرمز في السياق الأدبي بالسؤال عن الحاجة إلى استعمال الرمز، ولعل جزءاً من الإجابة يكمن في سمات الرمز نفسه، بما يحمله من قدرة على الإيحاء، وتزيد قيمة الرمز ويزداد تأثيره بعده تعبيرا لا شعوريا يمثل الضمير الجمعي ، فيتجاوز الواقع إلى الإيحاء، خصوصا ما تعلق بالفن الذي يحل فيه الرمز محل الأشياء والموضوعات، ولعله ينطلق من الواقع لكنه لا يجسده، بل يرد إلى داخل الإنسان، وهناك تحديداً تزول العلاقات المادية الطبيعية، وتتشكل علاقات أخرى تتعلق برؤية الذات.[1].

إذن، فوظيفة الرمز، لا تقتصر على الوظائف المحددة، التّي تقدمها تلك الرموز للإنسان في مكان وزمان معين وإنّما تتجاوزها إلى القيام بوظائف ذات طبيعة مطلقة لا تتقيد بحدود نسبية الزّمان والمكان"[2].

إنه مجال تعبير واسع ومتعدد ومتلون يقوم بوظائف عدة لا يحصرها الزّمان ولا المكان، يجد فيه الأديب ضالته من أحاسيس وأفكار لتفسح المجال بذلك لمخيلة القارئ في البحث عن الدلالات المختلفة فهي "فن التعبير عن الأفكار والعواطف وليس بصورة مباشرة، ولا بتعريفها بموازنات واضحة في صورة محسوسة وإنّما التعبير عنها بإعادة خلقها في ذهن القارئ بواسطة رموز غامضة"[3].

---

[1] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص140.

[2] محمد الذوادي، الدلالات الميتافيزيقية للرموز الثقافية، ص10.

[3] عبد الرحمن نصرت، في النّقد الحديث- دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، ط1، عمان، الأدرن، 1979، ص152.

2-5 طبيعة الرمز:

طبيعة الرمز قائمة بالدرجة الأولى على الإيحاء والتكثيف والابتعاد عن المباشرة، والاعتماد على اختزال الألفاظ وتكثيف الدلالة مع التوسع في الأفق المعرفي والفضاء الإيحائي، حيث يدعو القارئ للانخراط في الكشف عن الدلالات وتوضيح جماليات العمل الأدبي، لأنّ الرمز لا يسلم نفسه طواعية وببساطة، فهو ذو طبيعة مراوغة يحتاج إلى قراءات متعددة ومعمقة لمحاولة استكناه مدلولاته، "فالأدب الرمزي يفرض على القارئ قراءة واعية، ويدعوه إلى كشف المعاني الخفية في غوصه فيها، إذن فالقارئ مدعو إلى الاسهام في فكر المؤلف وإلى ملاقاته في تفكيره، وهذه القراءة الواعية تقرب القارئ من المقروء"[1].

2-6 خصائص الرمز:

للرمز خصائص عدة نذكر منها: الإيجاز، الإيحاء، الموسيقى، تراسل الحواس، الغموض، الاتساع[2].

أ- الإيحاء:

والإيحاء من السمات اللصيقة جدا بالرمز، فهو ركن أساس من أركان بنائه، وعنصر رئيس من عناصر تكوينه الفني، فالدكتور (محمد غنيمي) يرفض تسميته المذهب بالرمز ويرى أنّ الأصح تسميته بالإيحائي لأنّه يشتغل على التكثيف ويستخدم عبارات مشعة دلاليا تعبر عن مكنونات الشاعر من مشاعر ومايختلجه من أفكار وعواطف ذلك أن الإيحاء اقتصاد في التعبير يستند على عنصر الخيال كي يبني عوالمه الدلالية ، ولا يغرف في التفصيل ، ولا يفسر نظامها المنطقي ، بل يتجلى في إثارة الصور والأفكار في نفوسنا بامتزاج الكلمات[3]..

---

(1) هنري بيير، الأدب الرمزي، ص10.

(2)جميل إبراهيم أحمد كلاب، الرمز في القصّة الفلسطينية القصيرة، ص21.

(3) المرجع نفسه، ص21- 24.

ب- الموسيقى:

سعت الرمزية إلى الاستعانة بإمكانات الفنون الأخرى، وخاصّة الموسيقى، واستغلال الخصائص النغمية التّي تتمتع بها، واعتمد الرمزيون على الموسيقى لما فيها من طاقات إيحائية غامضة غير محددة، تساعد على خرق الستار المبهم الّذي يلف الذات، ونقل الأجواء النفسية بطريقة مؤثرة بحيث إنّ اللفظة تصبح الفكرة ذاتها، وليس صورة لها.

الفصل الأول

الرمز ودلالته في ثلاثية علولة

أولا-الرمزودلالته في العنوان .مسرحية اللثام.

1-تعريف العنوان في المسرح:

2- دلالاته في المسرحية:

3- وظائفه الرمزية :

ثانيا- الرمزودلالته في الشّخصيات .مسرحية الأجواد .:

1- سيميائية الشّخصية:

2- أنواع الشّخصيات في مسرحية الأجواد حسب تصنيف هامون:

ثالثا- الرمزودلالته في الزمن .مسرحية الأقوال .:

1- المفارقات الزمنية:

رابعا- الرمزودلالته في المكان.مسرحية اللثام.:

1- الأماكن المغلقة:

2- الأماكن المفتوحة:

3- تواتر الرموز المكانية ونسبتها المؤوية:

خامسا- الرمزودلالته في الحوار المسرحي.مسرحية الأجواد .:

1- دلالات الحوار المسرحي في مسرحية الأجواد:

2- دلالات اللغة في مسرحية الأجواد

أولا الرمز ودلالته في العنوان .مسرحية اللثام.

عُنِيَ المنهج السيميائي بالعناوين بوصفها نصوص يمكن الاشتغال عليها وتحليلها ومساءلتها، فارتكز فكر النقاد وأبحاثهم على تقصي حيثيات العناوين بوصفها عتبات مهمة ومفاتيح إجرائية غير قابلة للتجاوز، فالعلاقة بين النص والعنوان علاقة تكاملية مؤسسة ، وما العنوان سوى نص صغير مغرق في التكثيف يخبئ جملة من الدلالات ، ويحوي أيضا أبعاد رمزية تغري الباحث بمحاولة تأويله وفك شفراته، كما يحوز على طبيعية تعبيرية وبعد جمالي، ويحتل أولوية في فضاء العمل الأدبي ، وفي المسرح تحديدا يمكن أن يكون علامة فارقة في النّص المقروءأو العرض.

وقبل الحديث عن دلالته في المسرحية نقف عند تعريفه اللغوي والاصطلاحي

العنوان لغة:

إنَّ المتتبع لأصل كلمة العنوان في المعاجم العربية يجدها في لسان العرب تنشق من مادتين " عنا "و " عنن"، فحملت الأولى عدة معاني منها الظهور يقال عنت الأرض بالنبات تعنوا ، وتعني أيضا وأعنته أظهرته وعنا النبت يعنو إذا ظهر ... ومن المعاني التي حملتها "عنا " القصد فيقال "عينت فلانا عينا أي قصدته... إياك أعني واسمعني ياجارة ... ومن المعاني أيضا "السمة والعلامة" ...قال ابن سيدة : وفي جبهته عنوان من كثرة السجود،أي أثر[1]

2- اصطلاحا:

يمكن القول :إن العنوان علامة لغوية، تعلو النص لتسمه وتحدده وتغري القارئ بقراءته والعنوان كما يراه ليو هوك مجموع العلامات اللسانية (.كلمات، مفردة، جمل...) التي يمكن أن تدرج على رأس كل نص؛ لتحدده وتدل على محتواه العام وتغري الجمهور المقصود، فهو مرآة مصغرة لكل ذلك النسيج النصي واسم فارغ، وهذا يعني أنه علامة ضمن علامات أوسع هي التي تشكل قوام العمل الفني. إنه

[1] ينظر ان منظور ،لسان العرب ،مج4،ج35 ،،ص3146

نوع من أنواع التعالي النصي الذي يحدد مسار القراءة التي يمكن أن تبدأ الرؤية الأولى للكتاب1

"وهوالمفتاح الضروري لسبر أغوار النّص والتعمق في شعابه التائهة، والسفر في دهاليزه الممتدة، كما أنّه الأداة التّي بها يتحقق اتساق النّص وانسجامه، وبها تبرز مقروئية النّص، وتتكشف مقاصده المباشرة وغير المباشرة، إذن، فالنّص هو العنوان، والعنوان هو النّص".[2]

3-وظيفة العنوان:

سعى العديد من الدارسين إلى البحث عن وظائف العنوان، معتمدين في ذلك على مقاربات عدة. ومن بين هذه الوظائف اللغوية لجاكبسون، كما عمد بعضهم إلى تحديدها ومنهم: ليو هويك"، و"شارل غريفل"، و"ميتيرون"، وقد لاحظ" جينيت "أن هذه الوظائف خاضعة للتعميمات النظرية، فانطلق منها معدلا ومكملا، مرتبا ومجملا إياها في أربعة وظائف :الوظيفة التعيينية، .الإيحائية، الإغرائية، الوصفية.

أ –**الوظيفة التعيينية** :وهي الوظيفة الأولى، بحيث تعين اسم الكتاب وتعرف به للقارئ بكل دقة وبأقل ما يمكن من احتمال اللبس...

ب ــ **الوظيفة الإغرائية:** وهي التي تشد القارئ المستهلك، وتنشط قدرة الثراء عنده، وتحرك فضول القراءة فيه بحيث تخضعه للتأثيرات الإيحائية للعنوان، تغريه بالاطلاع على متن الكتاب.

ج – الوظيفة الوصفية :هي الوظيفة التي يمكن أن تكون إما موضوعاتية، أو خبرية، أو المختلطة والتي يقول العنوان عن طريقها شيئا من النص؛ فالعنوان نص وصف

---

(1) عبد القادر رحيم :العنوان في النص الإبداعي أهميته وأنواعه، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد2 و3 ، بسكرة، 2008، ص 10

(2) جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، د.ط، 2011، ص261.

يمثل ملمحا من ملامح العمل الأدبي أو غير الأدبي وتعتبر هذه الوظيفة هي المسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان، كما أنها مفتاح تأويلي للعنوان بتعبير أمبيرتو إيكو.

د – **الوظيفة الإيحائية** :هي الوظيفة التي دمجها جينيت مع الوظيفة الوصفية بادئ الأمر ثم فصلها عنها لارتباكها الوظيفي وتشتمل على قيم إيحائية من خلال أسلوب خاص.

4 ـ الدلالات الرمزية في عنوان في مسرحية اللثام:

تعد العناوين علامات سميائية كما أسلفت فهي تقوم بوظيفة احتواء لمدلول النص ، كما تؤدي وظيفة تناصية ، فهي أول ماتستوقف القارئ وتثير انتباهه عند الولوج إلى العمل الإبداعي لكونه:" نظاما سميائيا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالاته ومحاولة فك شفراته الرامزة "[1]

إن العنوان بوصفه نصا مختزلًا أوبيانات لغوية ترتبط بموازيات دلالية تمنحها ثقافة مؤطرة، قد يكون رمزا تعبيريا إيحائيا ، حيث إنه يفرض نفسه بِعَدِّهِ معنًى وقيمة من هنا، يمكن القول: "إنّ العنوان بناء يرتكز في واجهة النص، له دلالته السطحية والعميقة، الخفية والمرئية، وفي مرآة هذه الدلالات نرى فحوى النّص من ناحية، ومن ناحية أخرى نرى ملامح نص يوازي النّص الأساس طوال عملية القراءة، تربطه بالنص الأم جسور يتحكم الكاتب في بعدها وقربها حفاظاً على شغف المتلقي، والعلاقة بين العنوان والمتن يمكن أن تكون تقابلية أو انزياحية أو لا تكون بالضرورة ائتلافية"[(2)]، وبالإضافة إلى كونه علامة لغويةهو أيضا اختزال لدلالات النّص العامة.

والعنوان في المسرح في شقه المقروء كما عرّفه أحمد عبد الخالق بقوله :"العنوان المسرحي من الوسائل الإشارية والعلامات الدلالية المهمة في تقديم البعد المسرحي الفني القائم على التشكيلات الخاصة التي تكتنز العديد من التأويلات الرمزية والأبعاد المسرحية

---

(1) بسام قطوش ،سمياء العنوان ،ط1، وزارة الثقافة ،عمان ، الأردن ،2002،ص33

(2) توفيق قريرة، كيف أشرح النّص الأدبي، دار قرطاج للنشر، د ط، تونس، 2000، ص20.

التصويرية المتصلة بالعرض والتلميح والبناء المتجدد بالفكرة الخاصة والهدف الفني الذي يود الكاتب التنبيه إليه منذ البداية "[1]

الدلالات الرمزية للعنوان اللثام

تعد مسرحية "اللثام" امتدادا للنصوص الدرامية الثلاثة لعبد القادر علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، فهي تعالج قضية إيديولوجية تمس أفراد المجتمع، وتجسد الصراع السياسي والاقتصادي حول هياكل الدولة التي استعملت لأغراض شخصية، والأثر الجانبي الذّي تركه هذا الصراع.

لا يحيل عنوان اللثام على مرجعية معينة ، إنّما تبدو مرجعيته رمزية تشف ولا تبين ، مما يبقيها متكتمة خاضعة للقراءات التأويلية. ويلعب العنوان دورا سيميولوجيا بارزا وهو علامة ضمن علامات الخطاب ذلك أن له وظائف لغوية متنوعة ، وعند قراءتنا للعنوان لا بد من الوقوف على مفاتيح أساس هي: البنية، الدلالة، الوظيفة، ويقصد بهم:" مستوى البنية التركيبية، أو المستوى التركيبي البنيوي الذي يعالج وضعية العنوان، أو هيئته التركيبية، المستوى الدلالي، أو المستوى المعجمي، الذي ينظر إلى دلالات الكلمة في ذاتها، وفي إطار ايديولوجي خارج نطاقها المحيط، والمستوى البلاغي يوسع المعنى برونق الاستعارات وعالم التشبيه وفضاء الرمز، ويزيد في عملية إغرائه للمتلقي"[2] وهذا ما سنحاول اتباعه في مقاربتنا لعنوان "اللثام" لعبد القادر علولة بواسطة تتبع بنيته التركيبية وتحليلها.

يتركب العنوان "اللثام" ب من وحدة لغوية واحدة هي "اللثام"، وإذا ما تعمقنا في معرفة البنية التركيبية لوجدناه جملة اسمية حذف أحد ركنيها، حيث نلاحظ أنّ المبتدأ مصرح به، أما الخبر فجاء محذوفا، وهذا ما أدى إلى وجود غموض ولبس على مستوى العنوان، فهذه التركيبة تدعو إلى الحيرة وتطرح تساؤولات عديدة ، ذلك أنّ الأصل في

---

(1) نادر أحمد عبد الخالق ، آفاق المسرح الشعري المعاصر مرايا الوهن للشاعر محمود الديداموني دراسة تطبيقية ، ط1، دار الوفاء، الاسكندرية،2012،ص19.

(2) منير الزامل ،التحليل السميائي للمسرح ، ص25.

الحذف "أن يكون في الكلام ما يدل عليها، من قرائن دلالية كأن تكون تلك القرائن سياقية لفظية أو عقلية"[1].

وإذا ما رأينا هذا العنوان مبتدأ لخبر محذوف، فلابد أن نطرح سؤالا فحواه : أين هو الخبر؟ وجوابه سيكون أنّه متضمن في المتن، وإذا قلنا: إن هذا التقدير صحيح، فهل فعلا نجد الخبر ضمن موضوع المتن أم إنّه يبقى مبهما لا يعلمه إلا المؤلف؟

أما من ناحية التعريف والتنكير، فقد جاء العنوان "اللثام" معرفة كإثبات لتواجده، وإزالة الضبابية والغموض عنه. وقد ورد في لسان العرب أنّ "اللثام" تعني "رد المرأة قناعها عن أنفها، ورد الرجل عمامته على أنفه... وقد قال (الفراء): اللثام ما كان على الفم من النقابّ.[2] فاللثام وسيلة يستعملها الرجل والمرأة كقناع لإخفاء جزء من الوجه.

تتجلى رمزية العنوان الدلالية "اللثام" على هاته الشاكلة بعده إشارة سيميائية تأسيسية تدفعك إلى إعادة القراءة، وإن كان مألوفا لديك؛ بل جزء من ثقافتك ،لأنّه يفجر طاقات جديدة، "فاللثام" وإن كان مألوفا في مرجعياتنا الفكرية والتاريخية والاجتماعية والثقافية إلا أننا حين نقرأه عنوانا لمسرحية فإنّنا نعيد النظر وننشط مخيلتنا لإعادة قراءته بطرائق جديدة، فالبنية الظاهرية السطحية سهلة مألوفة، أما البنية العميقة فتحتاج إلى تأمل وتعمق لفك رمزية العنوان والكشف عن دلالته.

تأسيسا على ما سبق، يتحدد البعد الدلالي "اللثام" بواسطة وجهة النظر التّي يعبر عنها بواسطة علاقته التفاعلية مع النص، حيث إنّ أغلب العناوين تميل إلى الكشف عن نصوصها. وبتتبعنا للعنوان نجد أن علولة قد صاغه ببعد رمزي تاريخي واما يعني أنه اشتغل عليه إبداعيا اشتغالا مخصوصا ،ويشكل العنوان هنا دالا إشاريا يؤطر دلالات النص العامة ويربط المتلقي بالنص.

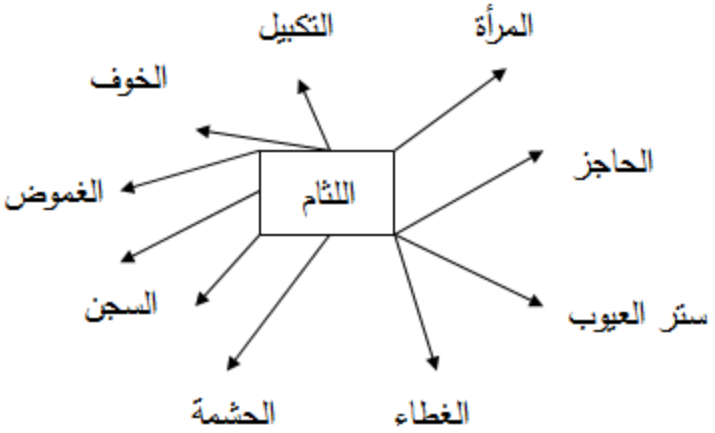
---

(1) يونس لمش خلف محمد، الحذف في اللغة العربية، مجلة أبحاث، كلية التربية الأساسية، مج 10، ع2، نينوى، العراق، 2010، ص273.

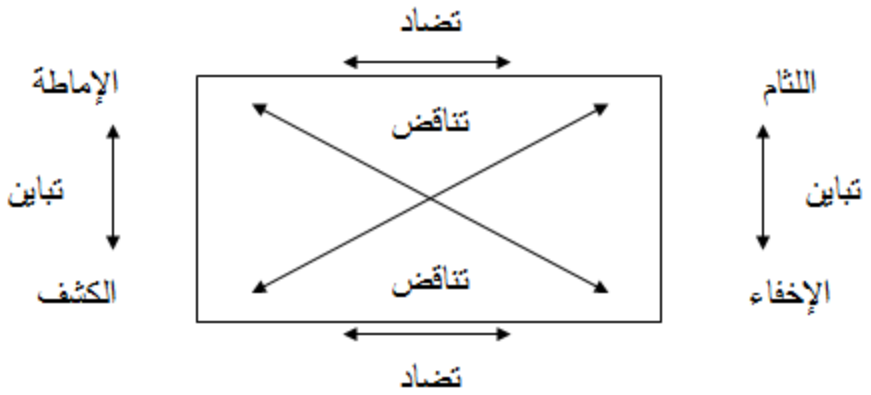
(2) ابن منظور، لسان العرب، مادة لثم، ص263.

يمتاز عنوان "اللثام" بالاقتصاد اللغوي والتكيف المعنوي، وتربطه بالنص خيوط تواصل لا تنفك؛ بل تزداد كلما تقدمنا في قراءة النّص. إنّ حقيقة اللثام بوصفه رمزا ثقافيا واجتماعيًا تتجاوز قطعة قماش على مُحيَا الإنسان لتخفي وراءه ملامح الوجه لسبب أو لآخر، إلى قضية أكبر هي رمز لتكبيل حرية الإنسان البسيط ومنعه من العيش بحرية، "الذّي جُذِع أنفه" ألا تدل هذه العلامة على هوية وكرامة والإنسان؟ ، لماذا أنف الرجل؟، لأنّه يمثل في الثقافة العربيّة أنف الرجل رمز الثقة والاعتزاز والرفعة والشهامة.

ونورد بعض الدلالات والإيحاءات الرمزية التّي يحتملها عنوان "اللثام":



فاللثام **نسق دلالي** يحيل إلى الحشمة، والاختباء، والخوف، كما يمكننا أن ندرس العنوان لكشف عن بنيته العميقة المربع السيميائي الآتي:



- **تسريد المربع السيميائي:**

إنّ العلاقة بين اللثام والإماطة من جهة، وبين الإخفاء والكشف من جهة أخرى، هي علاقة تضاد ، حيث إنّ لفظة **اللثام** تلغي الإماطة، وكذلك الأمر الإخفاء يلغي الكشف والتناقض، إذن، يتعذر الحصول على وسيط بينهما، أما المعاني الوسيطية فيمكن أن نجدها بين اللثام والإخفاء من جهة وبين الإماطة والكشف من جهة أخرى، ذلك أنّ العلاقة بينهما علاقة تباين.

بواسطة الدراسة يتضح أنّ مفردة اللثام جاءت **دلالة رمزية** على سوء وتدهور الأوضاع في المجتمع، وبهذا التركيب شكلت بنية العنوان اللثام دالا يكشف عن هوية النّص. ولعل قراءة العنوان تتغير بتغير المتلقي، فقد تظهر دلالات جديدة وتغيب حسب توجهات المتلقي وتأويلاته لأحداث المسرحية.

يندرج العنوان ضمن علامات الخطاب ويؤدي جملة من الوظائف، وهذا ما ذهب إليه (جيرار جنيت)، حيث قال: إنّ للعنوان وظيفة التحديد، ووظيفة الوصف، ووظيفة الإيحاء، ووظيفة الإثارة والإغراء، وقد تتحدد هذه الوظائف كلها في عنوان واحد بحيث يصف المحتوى، ويوحي بأشياء أخرى، فوظائف العنوان تكمن نجاعتها في مدى استقطاب القارئ وجعله يستكمل عملية القراءة، ذلك أنّ العناوين ذات وظائف رمزية مشفرة بنظام علاماتي دال على عالم من الإحالات، وتحديد تلك الوظائف يساهم بلا شك في فهم دلائل النّص".[1]والعنوان الذّي بين أيدينا "اللثام" يحوز وظيفتين مهمتين:

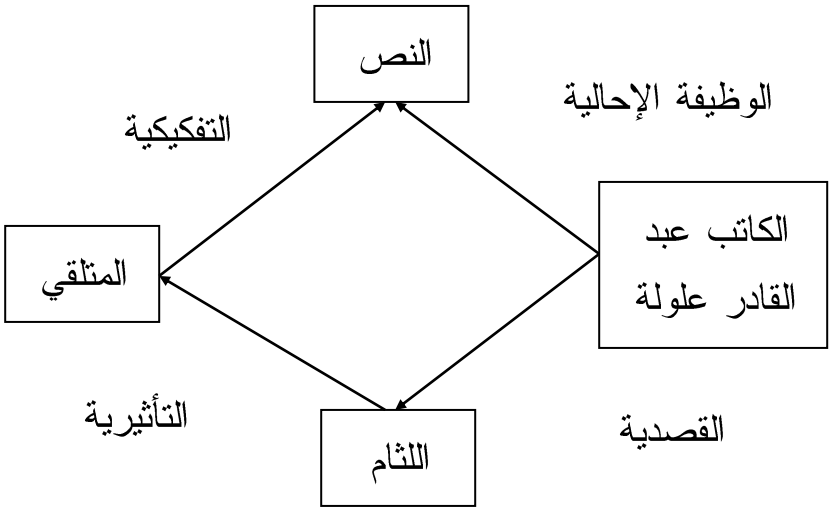
- **وظيفة الإيحائية:** يقصد بها ما يوحي به العنوان لدى متلقيه، واللثام له دلالته الثقافية والاجتماعية منذ القدم من ستر وحشمة سواءاً تعلق الأمر بالرجال أو النساء.

---

[1] بلقاسم دفة، علم السيمياء والعنوان في النّص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنّص الأدبي، جامعة خيضر بسكرة، الجزائر، 7- 8 -نوفمبر 2000، ص39.

- **وظيفة الإغرائية:** يحيل العنوان وفقا لهذه الوظيفة على شد انتباه المتلقي والدعوة إلى التأمل والتوقع، وعنوان اللثام يفتح أفقا توقعيا لدى المتلقي ويسهم في لفت انتباهه وإغرائه.

ويمكن أن نمثل للوظائف بهذه الخطاطة:



لقد اختار علولة "اللثام" عنوانا لمسرحيته بعناية فائقة، جعلت منه مدخلا أوليا للولوج إلى عالم النّص وسبر أغواره ليس بواسطة أفق التوقع فقط، وإنما في جعله يرافق المتلقي لنص موازٍ يتقاطع مع المسرحية لفك بعض شفراتها.

ثانيا-الدلالات الرمزية للشخصيات -مسرحية الأجواد- :

اِهتم المسرحيون بالشخصية اِهتماماً كبيراً بعدها العنصر الأساس والمهم في المسرح، سواء في النّص أو العرض، فهي كائن وهمي يتسم بالمرونة، ويقبل التطور طبقا للتفسيرات المختلفة التّي تمنحها له ثنائية المكان والزمان، هذه الثنائية التّي تعمل على فتح الآفاق أمام الشّخصية وجوانبها المختلفة.[1]إن الشخصية الدرامية، هي وسيلة الكاتب و صانعة الأحداث فيرسمها الكاتب لينقل بها أفكاره وتجاربه . تناولتها مجموعة من الدراسات في حقول معرفية مختلفة، وكان مفهومها مرتبطا بالحقل الذي تنتمي إليه وقد مرّ مفهوم الشخصية بتطورات مختلفة تبعا لتطور المناهج.

في القرآن الكريم:

وردت لفظة شخص في القرآن الكريم في قوله تعالى: (وَاقْتَرَبَ الْوَعْدُ الْحَقُّ فَإِذَا هِيَ شَاخِصَةٌ أَبْصَارُ الَّذِينَ كَفَرُوا يَوِيلَنَا قَد كنَّا في غَفلَة من هذا بل كُنّا ظَلمينَ).2

الشخصية في المعاجم:

وردت لفظة الشخصية في مادة " ش خ ص"التي تعني سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد، وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه، والشخص هو كل جسم له ارتفاع وظهور، وجمعه أشخاص وشُخوص وشِخاص، وشَّخَّص تعني ارتفع، والشُخوص ضد الهبوط، كما يعني السير من بلد إلى بلد.وشَّخَّصَ ببصره أي رفعه فلم يطرق عند الموت.3

وجاء في المعجم الوسيط "أنَّ الشخصية هي الصفات التي تميز الشخصية عن غيرها مما يقال فلان لا شخصية له، أي ليس له ما يميزه من الصفات الخاصة، وهي من شخَّصّ تشخُصاً للشيء، أي عينه وميزه عما سواه".4

---

(1) ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص269.

2 سورة الأنبياء، الآية .96

3 لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، مادة ش خ ص

4 المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى الزيات وآخرون، ج1، دار الفكر، مصر، 1960، ص478

أما كلمة شخصية في اللغة العربية، فإنها لم ترد إلا في العصر الحديث، وقد جاءت مترجمة عن اللغة الفرنسية (Personnage) المأخوذة من اللاتينية(Persona) التي تعني القناع، وهي بدورها ترجمة لكلمة يونانية تعني الدور الذي كان يؤديه الممثل عندما يضع القناع الخاص به.1

اصطلاحا:

الشخصية كائن من ابتكار الخيال يكون له دور أو فعل ما في كل الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة مثل اللوحة والرواية والمسرح والفيلم السينمائي، والدراما التلفزيونية والدراما الإذاعية.2

وهي في العمل الإبداعي والقصصي والمسرحي "كائن ورقي ألسني.3 على حد تعبير تودوروف. وقد استخدم مصطلح الشخصية في حقول عديدة؛ كعلم النفس، علم الاجتماع، المسرح....

وإذا كان علم الاجتماع اهتم بالشخصية بوصفها أحد أسس النظام الاجتماعي؛ ذلك لأنَّ المجتمع يقوم على علاقات متبادلة يكون الفرد فيها عنصرا مهما، حيث تؤثر شخصيته في تفاعله مع المجتمع "فالشخصية عنصر البناء الاجتماعي في كافة مستويات المجتمع".4

أما في علم النفس فينظر إلى الشخصية على أنها "توافق الفرد مع ذاته ومع غيره، أي الصحة النفسية، كما قد تعني العادات السلوكية للفرد التي يمارسها"5

---

[1] المعجم المسرحي، ماري الياس، حنان قصاب حسن، ص269

[2] المرجع السابق، ن ص.

[3] النص المسرحي في الأدب الجزائري، عز الدين جلاوجي، الجزائر، 130.

[4] علم الاجتماع الأدبي، حسين الحاج حسن، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، 1990، ص119.

[5] أفاق المسرح الشعري، نادر أحمد عبد الخالق، ص34

اهتم المسرحيون بالشخصية اهتمام كبيرا باعتبارها العنصر الأساس والمهم في المسرح، سواء في النص أو العرض، إذ يمكن أن يستغني عن أي شيء في المسرح إلا الشخصية.

كما عرفها جلاوجي في كتابه" المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر" بأنها تلك الذات التي تقوم بوظيفتها داخل المتخيل الجمعي، بواسطة التناغم مع ذاكرة المتلقي والارتباط باللاشعور، وذلك بمقتضى حمولتها الإيديولوجية والثقافية، وبناء على هذا التصور يقترح علينا النص المسرحي مجموعة من الشخصيات التي تحاول كل واحدة منها أن تقدم نفسها لا على أساس أنها شخصية مستقلة بوجودها، ولكن على أساس أنها مرتبطة في أفعالها وسلوكها بشخصيات أخرى.1

ويعد (أرسطو) أول منظر لفن الدراما، حيث نجده يؤسس في كتابه فن الشعر قواعد الفن المسرحي انطلاقا من مفهوم المحاكاة، فقد ورد ذكر الشخصية في حديثه عن التراجيديا الإغريقية، وتقسيمه لها وأعطاها المرتبة الثانية بعد الحبكة، ثم في حديثه عن الفعل الدرامي بوصفه يقوم على الفعل في حدود النص الدرامي ؛ ومعنى هذا أنّها أشبه ما تكون بالوسيلة أو الأداة الحاملة للقصة أو الموضوع.2

ولعل إعطاءه الأهمية الأولى للقصة دون الشخصية عائد إلى كون تلك الشخصيات أسطورية في الغالب كالآلهة، وأنصاف الآلهة والأبطال والملوك، والتي لم تكن لها ما تتميز به ذاتيا، ولم تؤشر إلى سمات فردية محددة، لذلك لم يتحدث عنها وعن سماتها، واكتفى بأن يتحدث عما أسماه بالأخلاق.

وقد حدث خلط بين مصطلحات أصبحت كل واحدة مرادفة للأخرى على الرغم من أنّ لكل واحد منها معناها المستقل عن الباقي وهي:

---

[1] بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، عز الدين جلاوجي، مذكرة ماجستير،المسيلة،2009/2008. ص105.

[2] ينظر فن الشعرلأرسطو، إبراهيم حمادة، ص55

الشخص: هو الفرد الذي يسند إليه الدور.

الدور: الوظيفة التي يقوم بها الشخص.

الشخصية: هي مجموع العلاقات بين الشخصية والدور الذي تقوم به، مضاف إليهما ما يرتبط بهذه العلاقة من مكونات فطرية ومكتسبة.

ويمر تشكلها بمراحل وهي:

- تتجسد ملامحها عن طريق الأوصاف التي يسميها بها المؤلف
- ما يضيفه لها الممثل عندما يتقمصها.
- عندما تتكون في العرض وتتشكل في ذهن القارئ والمتفرج.

وتتميز الشخصية المسرحية بطريقة تكوينية خاصة لما تختص به من حضور مباشر ودلالي يسمح للفكرة الحقيقية والخيالية أن يقدما الصورة المادية التي تتوافق مع طبيعة المتخيل النفسية في المنظر العام أمام المشاهدين

وجاء في قاموس اكسفورد المختص تعريف للشخصية اصطلاحا:

يشير المصطلح الإغريقي شخصية karakter إلى ثلاثة أفكار أساسية ومترابطة:

- المعنى الحرفي لما يصك أو يوضع كعلامة مثل : الطابع والعملات المعدنية والأختام.
- المعنى الإستعاري للعلامة mark التي تضفي على الشخص أو شيء ما (السمة) أو العلامة المميزة.
- التشابه أو الصورة أو التمثيل الدقيق .

واستخدم المصطلح بادئ الأمر للإشارة إلى الشخصية في رواية أو مسرحية عام 1.1749

[1] نقلا عن آليات التلقي في مسرح توفيق الحكيم، عصام الدين أبو العلاءط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2007، ص80.

أما أرسطو طاليس، فيعرف الشخصية بقوله:"هي خصائص القائمين بالفعل كافة"1 فهو يعرفها عن طريق خصائصها وصفاتها.

أما أوبر سفيلد فتعرفها في كتابها (قراءة المسرح) بأنها " أزمة، لأنها منقسمة ومبعثرة بين مجموعة من المؤدين، ومشكوك في خطابها".2

انطلاقا من هذه التعاريف المختلفة يبرز لنا أن الشخصية من أبرز مكونات الفن الدرامي، فهي عماد هذا الفن وقوامه، فالشخصية هي أبرز الصفات الفنية في المسرح، "لأنها الأداة التي تعبر عن أفكار الكاتب، وتقوم بتجسيدها وبلورتها".3 تعد الدراسة التي قام بها فليب هامون "من أجل قانون سيميولوجي للشخصية" من أشهر ما كتب في هذا المجال؛فهي قائمة على أساس نظرية واضحة تصفي حسابها مع التراث السابق في هذا المضمار4

فالشخصية عند هامون :"علامة ويجري عليها ما يجري على العلامة اللسانية- أي أن وظيفتها اختلافية، وهي علامة فارغة، أي بياض دلالي، لا قيمة لها إلا عن طريق انتظامها داخل سياق محدد"5.

كما أنها لن تتحقق علامتها، إلا بقراءتها ضمن جملة من الروابط تصل بينها وبين الشخصيات الأخرى، مهما كان موقعها داخل المتن الحكائي.

والشخصية عند هامون ليست *حكرا على الميدان الأدبي: فما هو أساسي هو وظيفتها النحوية، أما وظيفتها الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الفنية والجمالية والثقافية.

---

[1] قراءة المسرح2، ان اوبر سفيلد، ت:حمادة إبراهيم، دط،وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي، المنشورات الاجتماعية،دت ،ص137

[2] المرجع نفسه، ن ص.قراءة المسرح2، ان اوبر سفيلد، ت:حمادة إبراهيم، دط،وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي، المنشورات الاجتماعية،دت ،ص137

[3] المسرح في الجزائر ،صالح لمباركية، ، ص144.

[4] بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ط1، المركز الثقافي العربي، ، بيروت، 1990، ص216.

[5] سميولوجية الشخصيات الروائية، فليب هامون، ت:سعيد بنكراد، تقديم:عبد الفتاح كليطو، دط، دار كرم الله، الجزائر، دت ،ص06.

* مقولة مؤنسة دائما : فالفكر في عمل هيجل يمكن اعتباره شخصية، كذلك الرئيس، المدير العام، الشركة المجهولة الاسم...شخصيات مشخصة نوعا ما، وصورية وضعها نص القانون، وكذلك الأمر مع البيضة و الدقيق ...شخصيات في النص المطبخي.

*مرتبطة بنسق سيميائي خالص: (خاصة اللساني منه) فالحركات الميمية والمسرح والفيلم والطقوس والحياة اليومية أو الرسمية بشخصياتها المؤنسة والرسوم المتحركة تصنع على الخشبة شخصيات .

*إن القارئ يعيد بناءها، كما يقوم النص بدوره ببنائها فهي" تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص، ومعنى هذا أن الشخصية ليست ملازمة لذاتها، ،إنها لا تتمتع باستقلال تام داخل النص، لذا فإن القارئ يستطيع أن يتدخل برصيده الثقافي وذكائه الشخصي، وتصوراته السابقة ليقدم صورة خاصة به، وقد تكون مغايرة عما يتصوره الآخرون"1.

وقد صنّف الشخصية إلى ثلاث فئات هي:

- الشخصية المرجعية: وهي التي تحيل على معنى ممتلئ وثابت حددته ثقافة ما، وتدل على الشخصيات الأساسية يقول هامون:"وباندماج هذه الشخصيات داخل ملفوظ معين فإنها ستشتغل أساسا كإرساء مرجعي يحيل على النص الكبير للايديولوجيا و الكليشيهات، أو الثقافة، وعادة ما تشارك هذه الشخصيات في التعيين المباشر للبطل"2

وقد قسمها هامون إلى الأصناف التالية: شخصيات تاريخية، شخصيات أسطورية، شخصيات مجازية، شخصيات اجتماعية

- الشخصيات الإشارية: إنها دليل على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص:شخصيات ناطقة باسمه، كجوقة التراجيديا القديمة، المحدثون السقراطيون، شخصيات عابرة، رواة...ومهمة هذه الشخصيات مساعدة الشخصيات الرئيسية على التحرك والعمل داخل النص.

---

[1] المرجع السابق، ص، 26.21.

[2] المرجع نفسه، ص29، 30.

ويعترف هامون بصعوبة الإمساك بهذا النوع من الشخصيات يقول: "يكون من الصعب أحيانا الإمساك بهذا النوع من الشخصيات ؛لأن الإبلاغ يمكن تعليقه (النصوص المكتوبة) فتتسرب آثار تشويشية مختلفة، أو عمليات تمويهية، لتخل بإمكانيات فك مباشر لرموز 1"...

- الشخصيات الإستذكارية: تقوم هذه الشخصيات داخل الملفوظ بنسج شبكة من التداعيات والتذكير بأجزاء ملفوظية ذات أحجام متفاوتة(كجزء من الجملة، كلمة ،فقرة)وظيفتها من طبيعة تنظيمية وترابطية بالأساس.إنها علامات تنشط ذاكرة القارئ، إنها شخصيات للتبشير، شخصيات لها ذاكرة؛ أنها تقوم ببذر أو تأويل...، إن الحلم التحذيري، مشهد الاعتراف والتمني...أفضل الصور لهذا النوع من الشخصيات.

وحسب هامون يمكن للشخصية أن تنتمي في الوقت نفسه أو بالتناوب لأكثر من واحدة من هذه الفئات.

والشخصية بعدها مفهوما سيميولوجيا هي مورفيم ثابت ومتجل بواسطة دال منفصل(مجموعة من الإشارات) يحيل على مدلول منفصل(معنى أو قيمة الشخصية)

فالشخصية "علامة مكونة من دال ومدلول، أو كمورفيم مزدوج التمفصل يتميز في البداية بكونه لا يحيل على شيء، ولا يعني أي شيء؛بمعنى أنه فارغ من كل دلالة مسبقة، ومن ثمّ فهو سيتكون في البداية من الفراغ الدلالي، غير أنه سرعان ما يغدو مشحونا كلما تقدم السرد"2 وفي تحليله للشخصية درسها فليب هامون من ثلاث محاور أساسية:

1- مدلول الشخصية: إذ اعتبرنا الشخصية مثل مدلول، فإننا سنكون إزاء عملية دلالة يولدها النص، ويقوم القارئ بتفسيرها ؛ فالمدلول محكوم بيد القارئ، يرى هامون أن مفهوم الشخصية وحدة دلالية باعتبارها مدلولا متواصلا ويفترض أن هذا المدلول قابل للتحليل والوصف، وأن الشخصية تولد من المعنى والجمل التي تتلفظ بها أو من خلال الجمل التي يتلفظها بها عنها.ويرى هامون أن الشخصية وحدة دلالية ، وهي تنمو على

[1] المرجع السابق، ص30

[2] مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية، عبد العالي بوطيب، ط1، مكتبة الآمنة، الرباط، 1999، ص47.

طول النص، وهذا ما يراه كل السيميائين؛ فهذا غريماص مثلا يعتبر الممثلين بمثابة لكسيمات (مورفيم بالمعنى الأمريكي) ينتظمون بفعل علاقات تركيبية في ملفوظات وحيدة المعنى.1

والشخصية باعتبارها مدلولا تختلف عن المدلول اللساني؛كونها ليست ثابتة نتعرف عليها بسرعة، بل إنها تتكون بفعل العلاقات التي تحكم بنى النص؛ أي إننا نتعرف عليها بفعل القراءة المتواصلة إنها"شكل فارغ تقوم المحمولات المختلفة بملئها (الأفعال أو الصفات)، أنّ الشخصية دائما وليدة الأثر السياقي (التركيز على الدلالات السياقية الداخل/نصية) ونشاط استذكاري وبناء يقوم به القارئ"2

وهذا معناه أنّ الشخصية مع السيميائيات أصبحت متحركة لا يكتمل نموها إلاَّ مع اكتمال النص (نص التاريخ – نص الثقافة).

وقد اقترح هامون من أجل تصنيف الشخصيات دلاليا معيارين هامين هما:

1 – المعايير الكمية:تواتر معلومة تتعلق بشخصية معطاة بشكل صريح داخل النص

2– المعايير الكيفية: من خلال هذه المعايير سنتساءل هل هذه المعلومة المتعلقة بكينونة الشخصيات معطاة بطريقة مباشرة من طرف الشخصية نفسها، أو بطريقة غير مباشرة، من خلال تعاليق شخصيات أخرى(أو من طرف المؤلف)، أم أنَّ الأمر يتعلق بمعلومة ضمنية تم الحصول عليها من خلال فعل الشخصية ونشاطها.

* مستويات وصف الشخصية:يذهب هامون إلى أنّ الشخصية لا تتحدد فقط من خلال موقعها داخل العمل السردي، ولكن من خلال العلاقات التي تقيمها مع الشخصيات الأخرى، إنها تدخل في علاقات مع وحدات من مستوى أعلى(العوامل) أو وحدات من مستوى أدنى.

المستوى الأعلى:وحدات تكون أكثر عمقا، أو تجريدا أو اتساعا

---

[1] سميولوجية الشخصيات الروائية، فليب هامون، ص35

[2] المرجع نفسه، ص36

المستوى الأدنى:الصفات المميزة المكونة للعلامة1

إنَّ الشخصية من هذا المنطلق بنية متحركة فاعلة، ولذلك يمكن تحديد بنيتين تشيران إلى مستوى البنية، الأولى يكون فقط انطلاقا من المستوى السطحي؛أي من خلال ما هو ظاهر ومتجل في النص، حيث نقوم في هذا المستوى بدراسة الصفات المميزة، والأدوار التيمية...وكل ما يساعدنا على استخراج المحاور الدلالية والوصول إلى الدلالات الخفية للنص، أما التحليل على مستوى العوامل، فإنه يطرح أمامنا إشكاليات عدة، إذ أنه يحدد لنا بنية أعلى تقع حسب "هامون"في مستوى توسطي بين بنية السطح وبين البنية الدلالية، وفي هذا التحليل نكون إزاء ما يسمى بالنموذج العاملي المعروف في كل التحليلات السيميائية للنصوص السردية.2

وقد اعتمد هامون في تحليله لمستويات وصف الشخصية على أعمال بروب وسوريو وغريماص. محاولا إقامة نموذج عاملي منظم لكل مقطع سردي:

أ- توكيل: المرسل يقترح موضوعا على المرسل إليه

ب- قبول أو رفض من طرف المرسل إليه

ج- في حالة القبول هناك تحويل للرغبة التي ستجعل من المرسل ذاتا ممكنة ويتبع هذا

د- (أو لا يتبعه) إنجاز لهذا البرنامج تتحول الذات على إثره من ذات ممكنة التحقق

دال الشخصية: تقدم الشخصية حسب فليب هامون من خلال دال متقطع أي مجموعة متناثرة من الإشارات التي يمكن تسميتها "سمة" إن الخصائص العامة لهذه التسمية تتحدد في جزء هام منها، بالإختيارات الجمالية للكاتب. ويحدد هامون هذه الإشارات في عنصرين اثنين هما:اسم العلم والضمير النحوي.

إن الاسم هو السمة المميزة للشخصية، وأن الأديب يعمل على إختيار أسماء شخصياته بدقة، لأنه لا يطلق أسماء هكذا اعتباطا وعبثا، بل يعمد إلى أسماء معينة تكون دليلا حقيقيا عليها.فالاسم عنصر هام في انسجام النص"فهو يشكل ضمان الديمومة، والحفاظ

[1] أنظر، سميولوجية الشخصيات الروائية، فليب هامون، ص57

[2] معجم السميائيات، فيصل الأحمر، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص221

على الخبر، وعلى مدى تنوع القراءات، فنص تتغير فيه إشارات الشخصيات مع كل جملة، لا يمكن أن يشكل نصا مقروءا"1

كما أشار فليب هامون إلى مجموعة من الخصائص لفهم الشخصية من خلال الاسم هي:

التواتر: إشارات متواترة إلى حد ما

السكونية وغناه: اسمه إلى حد ما وسعته

درجة تعليله:العلاقة بين الدال والمدلول

فالشخصية "تكون بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها"2، فقد يكون الاسم كافيا في حد ذاته لإطلاق المخزون المعرفي والثقافي لدى المتفرج ومنهم من نظر إلى الشخصية من حيث حضورها في بنية النص الأدبي عامة، والنص الدرامي خاصة، ومن حيث تشخيصها من طرف المؤلف، باعتبارها حضورا ورقيا يتشخص ببعدين، بعد إنساني، وبعد أدبي، في صورة ممزوجة تستمد من مصادر مختلفة ثقافية، فكرية، دينية، واجتماعية، ثم تنصهر هذه المصادر جميعها في فكر الكاتب و رؤيته ومن ثم تشكل بتشخيصها النهائي وامتزاجها بالمدلول الحكائي والحادثة المسرحية قوة تأثيرية فعالة في المتلقي، وبالتالي تدفعه لإنتاج الدلالة ووفق تركيبة ثلاثية :اسم الشخصية، صيغ تقديمها، ووظائفها3

أنواع الشخصيات في مسرحية "الأجواد" حسب تصنيف فليب هامون :

وظف (علولة) شخصيات ذات **مرجعية رمزية اجتماعية**، تحيل إلى معنى مملوء وثابت حددته ثقافة، ما يقول عنها هامون: "وباندماج هذه الشّخصيات داخل ملفوظ معين فإنّها تشتغل أساسا كإرساء مرجعي يحيل على النّص الكبير للإيديولوجيا والكليشيهات أو الثقافة، وعادة ما تشارك هذه الشّخصيات في التعيين المباشر للبطل".[4]

---

[1] سميولوجية الشخصيات الروائية، فليب هامون.ص 45.

[2] معجم السميائيات، فيصل الأحمر، ص219

[3] البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، مرشد أحمد، ط1، دار فارس للنشر والتوزيع، ، سوريا، 2005، ص04 نقلا عن شعرية التشخيص وأساليبه في المسرح، مفتاح خلوف

[4] المرجع نفسه، ص29-30.

فشخصيات (علولة) شخصيات ممكنة الوجود بعدها شخصيات واقعية، ولقد أشار علولة لشخصياته بالقول: "أمضيت معظم شبابي في حي شعبي بالمدينة الجديدة وهران في حوش يتألف من سبعة عشر عائلة يعيش بعضهم فوق بعض ، عاشرت هذه الطبقة من المجتمع طويلًا وتشبعت بالكثير من قيمهم اللّسانية والمعنوية والأخلاقية والاجتماعية والنفسية، لقد مثلت لي هذه الشريحة الاجتماعية عينة من المجتمع الجزائري، مع الوقت بدأت أحس من خلالهم بالنبض الحقيقي للمجتمع، أين صادفت شخصيات تركت بصماتها في حياتي، وهي حاضرة دائما في مسرحياتي كما هي في الواقع".[1]

تكون الشخصية في النص المسرحي علامة لغوية فارغة لكنها تتشكل بواسطة الاسم والصفات والتلفظ ليصير لها معنى، وهو ما نجده في مسرحية الأجواد جليا ويمثلها (عكلي أمزغان) الطبّاخ وصديقه و(منّور العساس) :"كانت بين عكلي ومنور ، صداقة كبيرة صحبة متينة رابطتهم حدّ مايدس على خوه . واحد منهم مايدير شيء بلا مايشاور الآخر...كانوا بزوجهم خدّامين في الثانوية ، عكلي طبّاخ ومنّور بواب "[2] . فالمتتبع لشخصيات علولة يجد أنها شخصيات كريمة وجوادة تحب الخير لغيرها يتضح ذلك عن طريق عكلي بأن يهدي هيكله العظمي بعد وافته للثانوية حتى يستفاد منه في مادة العلوم الطبيعية "نهدي هيكلي العظمي للمدرسة ونديرك أنت المتوكل في تنفيذ الوصية ....حاب نزيد نفيد هذا الثانوية لي خدمناها ،... نفيد التعليم... نفيد في تكوين الشبيبة"[3]

وكذلك الأمر بالنسبة لـ(جلول لفهايمي) فهي شخصية ترمز إلى التضحية وحب الوطن و العدالة الاجتماعية، وهي من الطبقة البسيطة العاملة لكنها تسعى إلى التحدي رغم العوائق والمشاكل.:" جلول الفهايمي كريم ويأمن بالعدالة الاجتماعية يحب وطنه بجهد وخلاص متني ابلاده تتنمى بسرعة وتزهر فيها حياة الأغلبية جلول لفهايمي ماد يده

---

(1) طارق ثابت، الشّخصية المدنية في شعر أحمد معاش، دار أسامة للطبع والنشر، ط1، الجزائر، 2009، ص53.

(2) عبد القادر علولة ،من مسرحيات علولة الأقوال ــ الأجواد ــاللثام ،ص 104

(3) المصدر نفسه ، 105

باستمرار لقراينه يوقف بحزم وقت الشدة ويساهم بكل مايقدر عليه ضد الغبينة"[1] "أجري يا جلول أجري... أنت بغيت حد مارغم عليك... شفت الفهامة وين توصل... أنا نستاهل الضرب... أجري على عقاييك أجري شفت وين يوصلوا العدالة الاجتماعية والطب المجاني.... أجري صعيب جلول بالطيف مايطلق حد لا اداري لا طبيب ولا عامل ..جايبها وراهم تنهي وتدابز في الناس.."[2]

تبدو هذه الشخصيات مغلوبة مقهورة ،يمارس عليها أصحاب المال والسلطة ظلما كبيرا، ورغم مساندة (علولة) لها إلا أنها تبقى رمزاً للشخصيات المغلوبة على أمرها تنشد تغيير المجتمع. في المقابل نجد شخصيات أخرى ضديدة ترمز للتسلط وبسط النفوذ والقوة ، مستغلة ذلك للتحكم في حياة الأفراد إما باستغلال السلطة و المال أو غيرها من خدع وكذب أونفاق .

والشخصية باعتبارها مفهوما سيميولوجيا هي مورفيم ثابت ومتخيل بواسطة دال منفصل (مجموعة من الإشارات) يحيل على مدلول منفصل (معنى أو قيمة الشّخصية) فهي وحدة دلالية ذات دال ومدلول، يبدأ الكاتب بطرح الشّخصيات بيضاء من حيث الدلالة لكنها شيئا فشيئا تمتلئ بالنعوت والمعلومات والأسماء، ذلك أن دال الشّخصية الظاهرة بأفعالها وأقوالها، والمدلول هي الأفكار التّي لم يفصح عنها، وأن استخراج هذه الأفكار هو نوع من الكشف عن نية الشّخصية لهذه الشّخصيات وإظهار رمزيتها. [3]

إذا نظرنا إلى الشخصية بوصفها مدلولا، فإنّنا سنكون إزاء عملية دلالة يولدها النّص ويقوم بتفسيرها القارئ، فالمدلول محكوم بيده فهي "شكل فارغ تقوم المحمولات المختلفة بملئها (الأفعال أو الصفات)، إنّ الشّخصية دائما وليدة الأثر السياقي (التركيز على الدلالات السياقية الداخل/نصية) ونشاط استذكاري وبناء ويقوم به القارئ ويفهم

[1] عبد القادر علولة ،من مسرحيات علولة الأقوال ــ الأجواد ــاللثام ،ص 128.

[2] المصدر نفسه ، ص 133

[3] فليب هامون، سيميولوجيا الشخصية، ص36.

الشّخصية وطريقة بنائها في المسرحية، وتصنيفها دلاليا لا بد لنا أن نلجأ إلى معيارين مهمين اقترحهما فليب هامون وهما:

تقاس الشّخصيات استنادا إلى كمية المعلومات التّي يقدمها الكاتب عنها وفيه ندرس التردد ومدى حضور الشخصيات داخل النص السردي، فنراعي صفاتها الواحدة او التي تكررت، وفعلها الواحد أو فعلها المكرر مما يعني أننا ندرس وظائف الشخصيات وماتحمله من صفات قد تحيل عليها ، وفي مسرحية "الأجواد" نجد أنّ عبد القادر علولة قد أورد الصفات الداخلية والخارجية لشخصياته، وهذا ما سنلاحظه بواسطة تحليلنا لشخصيات الأجواد.

انطلاقا من الجدول ومعطيات المقياس الكمي، يكون ترتيب الشّخصيات على النحو الآتي:

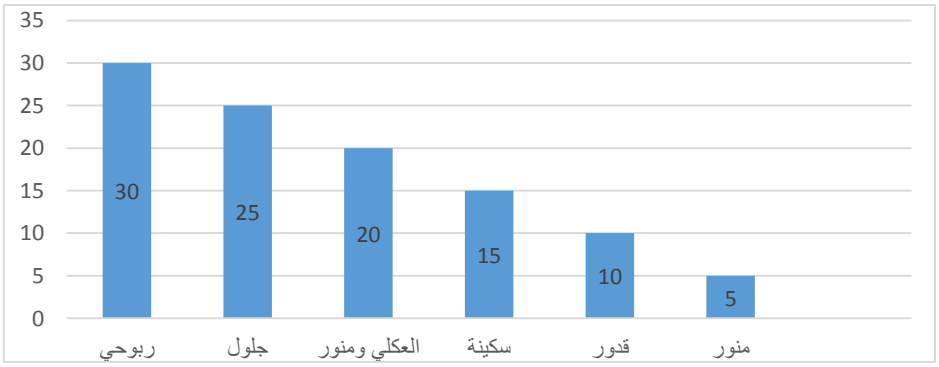
الشّخصيات	الصفات المعنوية	الصفات الجسدية	العدد
علال الزبال	يمزح وزاهي	/	01
الربوحي لحبيب	– مشروح الخلق، رائق محبوب، معزوز بالقوة، حديثه معطر كأنه ماء زهر مقطر. – الكلمة تخرج من فمه منقوشة تلمع موزونة في الثقل، وحلوة في النغمة، في داخله فوائد ومعلومات كثيرة، صاحب مبادئ ومواقف. – وجه واحد في الشدة وفي الواسع، كلماته حلوين في فمه وينقلبوا بسهولة، واصل إلى درجة عالية في الحنانة والهدنة والتواضع والقناعة والحشمة. – مبتسم وفرحان.	– يحوط على الستين. – في القامة قصير شوية. – السندان والمطرقة في وفيه المارة. – لونه أسمر بلوطي. – شنبه واحدة واقفة جدرتها تبان وزوج غايبين، شعره أشهب كودهيرو – الشيب ما ترك شعرة. – يديه خشينة.	26
قدور	مبتسم وفرحان	/	01
عكلي منور	– الكلمة تخرج من فمه صافية.	– سمين شوية، الشلغمة مبرومة،	07

	– مازال محافظ على قيم البادية	الصوت عالي في النغمة، طويل القامة. – قصير وصغير	
المنصور	الصمت والتبسيمة، يخاطب بمهلة وهدوء. وافي صافي العشرية، الجهد الشهامة، والقوة والصلبة والهمة	/	05
جلول النهابمي	كريم، يحب وطنه بجهد وخلاص، ماد يديه لقرانيه، ويوقف بحزم وقت الشدة، دقيق في السيرة وذكي، وصي يتقلق تتغلب عليه النرفزة يزعف ويخسره. حنين كريم ويرشد للطريق المفيدة، عادل ينعر على الحق مربي أولاده على الصواب وغارس فيهم حب العمل الجيد الحنانة والتواضع والحشمة، يعرف يحلل مشاكل كل جيرانه باهتمام، حتى كلمة يعرف يصوبها، صاحب مبدأ، يتكلم بأدب، ييعرف يتكلم على الدين والقيم الخلقية والإنسانية.	/	21
سكينة المسكينة	– سلوكها الحسنة مع الجميع ونشاطها بارزة، في تحليل المشاكل والظروف ذكية، تركب المعنى بدقة، مدربة تعرف للتنظيم، حديثها حلو يفاجئ ويرتكز على المبدأ، تعرف تتكلم على الآفاق البعيدة، تحمس على الحق والعدالة، تفسيرها واضح تختمه بالتبسيمة.	ما تقدر توقف على رجليها	10

فشخصيات (الربوحي لحبيب) و(جلول لفهايمي)، هما الشخصيتان الأكثر حضورا في المسرحية، ثم شخصيات (عكلي منور) إضافة إلى (سكينة)، وتقترب الشّخصيات الأخرى بعضها من بعض ويتعلق الأمر بـ(علال) و(منصور) و(قدور)ويبدي علولة اهتمامه بالبعد الداخلي لشخصياته لهذا نلفيه مركزا على وصف شخصياته وإبراز جوانبها

المعنوية أكثر ما يفعل مع جوانبها الخارجية ،. وانطلاقا من المقياس الإحصائي للأسماء وتواترها نجد أنّ:

- علال ورد اسمه 05 مرات.
- الربوحي لحبيب ورد 31 مرة.
- قدور ورد لمرة واحدة.
- عكلي ومنور ورد اسمهما معا 16 مرة.
  - عكلي ورد اسمه منفردة 40 مرة.
  - منور ورد اسمه 48 مرة.
- منصور ورد اسمه 04 مرات.
- جلول لفهايمي ورد 73 مرة.
- سكينة ورد اسمها 15 مرة.



نجد أن أكثر المعلومات المتواترة والمعطاة صريحة عن شخصيات: (ربوحي لحبيب) و(جلول لفهايمي) و(عكلي) و(منور) وهو ما يؤهلها لتكون شّخصيات محوريةفي نصه.

وبناءً على ما تقدم نخلص إلى أنّ (عبد القادر علولة) قد صور لنا شخصيات (الربوحيلحبيب) و(جلول لفهايمي) و(عكلي ومنو)ر تصويرا كليا محيطا بجميع جوانب الشّخصية النفسية وحتى أفعالها وسلوكها، في حين نجده قد أشار إلى الشّخصيات الأخرى

إشارات بسيطة؛ لأنّها شخصيات لا تفعل؛ بل تترك نفسها للقوال ليقول عنها ويتعلق الأمر بكل من (سكينة) و(قدور) و(علال).

لا يكفي المقياس الكمي وحده لفهم بناء الشّخصية، لذا نحتاج إلى مقياس آخر يساعدنا على دلك، وهو المقياس النوعي؛ لأنّ "الاعتماد على المعلومات الكمية وحدها لا يؤدي إلى رؤية متكاملة للشخصية من جوانبها جميعا، إنما يخبرنا عن بعض جوانبها ويحجب بعضها الآخر، لهذا يأتي المقياس النوعي ليدفق في مصدر المعلومات المقدمة عن الشّخصية.

وابنتقالنا إلى المعايير النوعية نطرح السؤال: هل هذه المعلومة المتعلقة بكينونة الشّخصيات أعطتها الشخصيات نفسها بطريقة مباشرة و غير مباشرة ؟ ، بواسطة تعليقات الشّخصيات الأخرى، أم إن الأمر متعلق بمعلومة ضمنية نتجت بواسطة أفعال الشّخصيات ونشاطها؟

وعلى اِعتبار أنّ مسرحية "الأجواد" موزعة على سبع شخصيات، فإننا سنتناول كل شخصية على حدًى في المقياس النوعي.

الشّخصية	مصدر المعلومة	المعلومة
علال	القوال	كل المعلومات جاءت على لسان القوال
الربوحي لحبيب	القوال	الربوحي في المهنة حداد، خدام في ورشة من ورشات البلدية، في السن يعتبر كبير ما دام عمره يحوط على الستين، في القامة قصير شوية، السندان والمطرقة خلاو فيه المارة، لونه أسمر بلوطي، وسنيه واحدة واقفة جدرتها تبان وزوج غايبين، شعره أشهب كرد مبروم والشيب ما ترك شعره... الربوحي الأسمر حديثه معطر كأنه ماء الزهر مقطر والكلمة تخرج في الثقل وحلوة في النغمة... وجهه واسع في الوسع وفي الشدة... الربوحي الحبيب الأسمر واصل إلى درجة عالية في الحنانة وقدمه الأغلبية... في الهدنة... التواضع، القناعة، والحشمة، حتى في لبسته ظاهرة على الحبيب البساطة...

	الشّخصيات الأخرى	تعبان كالعادة
	زوجته مريم	مول خيمتي العزيز ياناس مستشار البؤساء....
قدور	القوال	كل المعلومات جاءت على لسان القوال
عكلي ومنور	القوال	كانت بين عكلي ومنور صداقة كبيرة صحبة متينة رابطتهم حد ما يدس على خوه، واحد منهم ما يدير شيء بلا ما يشاور الآخر، كانت بين عكلي ومنور مودة حلوة، محبة قلبية صافية، ما قادر الغير يشيطن بيناتهم ويخلطوها، يتناقشوا لكن عمرهم ولا يتنايفوا، كانت بين عكلي ومنور صداقة كبيرة، ذمة كل واحد أدى من خوه فوائد كثيرة، كانوا بزوجهم خدامين في الثانوية، عكلي طباخ، ومنور بواب....
عكلي	الشّخصية نفسها	أجلي راني نشوف فيه يطل وحاب نزيد نفيد هذه الثانوية، نفيد في التعليم في تكوين الشبيبة.
	الشّخصيات الأخرى منور	عكلي امزغان المرحوم مزيود 1920 بقرب من برج منايل... اغترب وهو في عمره 18 سنة، رجع لبلاد في 1946 بعدما زوجوه مواليه في نفس السنة... دخل يخدم كمساعد طباخ في هذه المدرسة، النهار الأول نبهني المسكين شافني دهشان كان يحب القراءة والتعلم... كان كلامه حلو ومفيد... كان مولى نيف ويحب وطنه... يخرج الذهب من يديه... يد عكلي صديقي عنصر يا معلمة، اللي كانوا يخدموا معاه يحبوه بزاف ومقادرينه... يديه خشان على حساب القامة انتاعه... كان عفريت ويتحكم خويا شجاع ماما تبكي عليه وهو يصبر فيها... كان زهواني ودائما متفائل... جسدي يا منور هاديه في سبيل هذا الهدف العالي... صاحب المواقف والنظرة البعيدة... في القوة والصلبة والهمة.
، منور	القوال	منور قصير وصغير على عكلي بعشر سنين كابر في البادية ومازال محافظ على القيم اللي في صغره شربها، كانت بين عكلي ومنور صداقة كبيرة...
	الشّخصيات الأخرى المعلمة	سي منور معروف لدى الجميع ويتميز في تعبيره بطريقة حار، كان المنور المحترم صديق المرحوم وأصبح اليوم الحارس الظنين على بقايا صديقه.
منصور	القوال	كل المعلومات جاءت على لسان القوال
جلول لفهايمي	القوال	كريم يأمن بالكثير في العدالة الاجتماعية، يحب وطنه بجهد وخلاص متمني لبلاده تتنمى بسرعة وتزهر فيها حياة الأغلبية. ما يديه باستمرار لقرانيه يوقف بحزم وقت الشدة، ويساهم بكل ما يقدر

		عليه ضد لخبيثة، دقيق في السيرة وذكي في الخطة، ولكن فيه ضعف عصبي يتقلق تتغلب عليه النرفزة يزعف ويخسرها ولاده يحبوه ويقادروه... يعرفوا ضعفه ويعرفوا كيف يتصرفوا معاه... يعرفوه حنين كريم ويرشد للطريق المفيدة... جلول لفهايمي يعرف كيف يتحدث مع أولاده... مربيهم على الصواب وغارس فيهم حب العمل الجيد الحنانة والتواضع والحشمة... جلول يعرف يحلل ويعرف يتحمل المشاكل... يعرف يأخذ كلمة في الاجتماعات النقابية ويركز على الصحيح والمبدأ... أبعاد المهمة اللي كان يطارد من أجلها في سبيل الله مع الفقراء والمساكين، يسمع لجيرانوا باهتمام وما يضيع من حديثهم حتى كلمة. أنا الفهايمي منسواش... متالبني الهم... عندهم الحق اللي يسبوني... عندهم الحق لمسميني جلول الفضولي... لو كان راني عايش في بلاد أخرى لو كان راهم سجنوني على طول العمر... لو كان راهم حكموا عليا بالإعدام... ما نسواش أنا... يلزمني السوط... السوط... اللكوا... نستهل السقلة في الفم... جلول الفهايمي بلية... آفة اجتماعية.. اربطو جلول الفهايمي اقتلوه... علاش مخليني حي؟... خيطولي فمي... واقطعو لي نفسي تنجحوا والسوط.. السوط... السوط.. أجري يا جلول أجري... أنت بغيت حد ما رغم عليك... شفت لفهامة وين توصل... أياو السوط... السوط... السوط... أجري شفت وين وصلوا العدالة الاجتماعية، والطب المجاني...
	الشّخصيات الأخرى زوجته العاملة،	أبوكم جلول عادل ينعر على الحق جلول لفهايمي سيد الرجال... مسكين دقيق في السيرة وذكي في الخطة مزية اللي تغلب في النهاية على الضعف لي كان فيه....
سكينة المسكينة	القوال	كل المعلومات جاءت على لسان القوال

انطلاقا الجدول يتضح أنّ:

تعد شخصية القوّال نقطة ارتكاز سردية في النص ، وقد أكسبها علولة بعداً رمزيًا، وجعل منها مصدراً رئيساً للمعلومات التي تتعلق بغالب الشخصيات ل، إذ تقدم معلومات حولها ، فللقوّال الحظ الأوفر في مسرحية "الأجواد"، فهو قلب المسرحية، ويحتل موقعا

وسطا بين الكاتب والمسرحية، ينهض بوظيفة السرد أو القول، ولعلنا نفسر ذلك بالقول: إن القوّال شخصية ثانية للكاتب.

يمثل القوّال في المسرحية، السارد الحاضر، يروي قصته من الداخل، ويمتلك أيضا وظائف الشرح والتفسير والتعليل، وبه استطاع علولة أن يعبر عن مواقفه بطريقة رمزية تعتمد الإيحاء مثلما استطاعت الشّخصيات أن تعبر عن موقفها الإيديولوجي وعن معاناتها، كما تمكن علولة من أن يمرر تعليقاته التّي جاءت على لسان "القوّال" في دفاعه عن طبقة العمال .

يذهب (هامون) إلى أنّ الشّخصية لا تتحدد فقط بواسطة موقعها داخل العمل السردي، ولكن بالعلاقات التّي تقيمها مع الشّخصيات الأخرى، إنّها تدخل في علاقات مع وحدات من مستوى أعلى (العوامل) أو وحدات من مستوى أدنى. [1]

حيث تمثل الشّخصية العصب الأساس لمسار البنية الدرامية، حيث تتحرك الشّخصية في المسرحية وفق حافزٍ مضمر لإنجاز برنامج يتوخاه الكاتب من الواقع.

يفرض الحديث عن الشّخصية المرور بالنموذج العاملي الذّي يؤدي عملية إخضاع الشّخصيات للتجلي والكشف والوضوح، فالنموذج العاملي هو البؤرة المنتجة للدلالة.

- **الشخصيات من منظور عاملي نسقي:** تنتظم الشّخصيات على النحو الآتي:

1- علاقة الرغبة: وهي بؤرة النموذج العاملي، تضم (الذات، الموضوع) وهما مادة النّص والعلاقة بينهما وجودية، فلا وجود للموضوع بلا فاعل، ولا وجود لفاعل بلا موضوع، إما اتصال بينهما أو انفصال.

وفي مسرحية "الأجواد" تمثل العدالة الاجتماعية موضوع قيمة، تلك العدالة التّي يسعى إليها الفاعل الجماعي (الشّخصيات السبع)، لكن الحرمان من ذلك يؤدي إلى التخبط والتشتت والضياع.

---

[1] فليب هامون، سيميولوجيا الشّخصيات الروائية، ص57.

يبدأ الفاعل الجماعي (الشخصيات) في تأسيس برنامج سردي للبحث عن موضوع القيمة (تحقيق العدالة الاجتماعية) وهذا واضح في قول جلول لفهايمي: **أجري على عقايبك أجري شفت وين يوصلوا العدالة الاجتماعية والطب المجاني... باي... جلول يا لطيف ما يطلق حد لا أدري لا طبيب لا عامل... ناس تشري الدواء، اللحم، كيسان، قرع، خضرة، سكر، قهوة، كل ما يطيح على اليد وأنت جايبها وراهم تنهي وتدايز فالناس.**[1] فتحقق علاقة وصلية بموضوع القيمة ثم ما تلبث أن تنتهي الرغبة بالانفصال.، لأن الشخصيات تبقى عاجزة رغم سعيها على تحقيق غايتها في تحقيق عدالة اجتماعية بين فئات المجتمع، يقول جلول لفهايمي: **سوطوني... سوطوني انا خوكم... أقرصوني... العاملة: مسكين جلول فلت من عقله... هذه المرة الثالثة يفوت علينا يسب مسكين دائما في فمه كلمة حتى... راه يسيل بالعرق...** [2].

يبث علولة في شخصياته بعدا رمزيا واضحا فشخصية جلول لفهايمي تدل على الشخصية الثائرة التي ترفض الظلم والتسلط

2- علاقة التواصل: وتجمع بين العامل المرسل والعامل المرسل اليه، **وفيها يحتاج الفاعل (الذات) إلى محرك (مرسل) أو حافز يشجعه على امتلاك موضوع القيمة الذي يرغب فيه** ويعد الحرمان دافعا ومحركا للذات الفاعلة، بينما نجد في خانة المرسل إليه ، المجتمع الجزائري ، وعلاقة التواصل التّي كان يسعى إليها المرسل لم تنجح فتحولت علاقة الاتصال إلى انفصال أو شبه انفصال.

"**روح يا جلول لفهايمي روح... الطب المجاني مازال ما اطبعوا عليه ومازال ما فهموه مليح... يخلي دار وعدك... أنت اللي مازال ما فهمت مليح وتخشن راسك...**

---

(1) عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد ، اللثام)، ص193.

(2)عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد ، اللثام)، ص134.

الطب المجاني فاهمينه يا المحوج مليح ويعرفوا كيف يقصروا بيه... الفقراء... المساكين... السبيطار هذا اللي خلاه لك البارودي بوك في التريكة... [1]

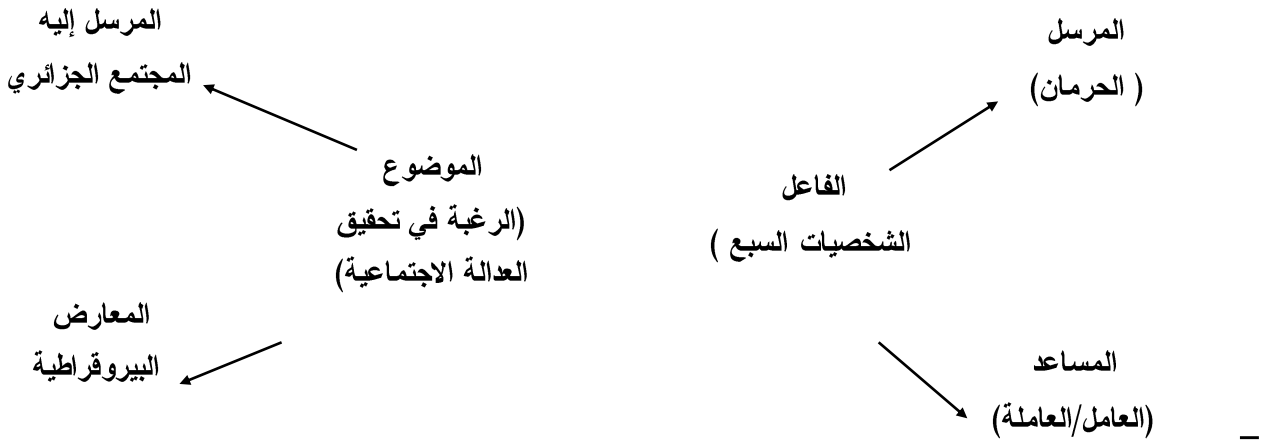
3- علاقة الصراع: وهذه العلاقة أكثر وضوحاً في المسرحية، لأنّ المعارض الذي يجسده البيروقراطيون استطاع التغلب على الفاعل، وصار دوره دورا رئيساً فاعلا في البناء السردي، ويتجلى ذلك في قول (جلول): **ارسموا على شواربي كلمة أسكت...صار هكذا يا السي الفهايمي أحنا ضد الشعب... ضد الطب المجاني... أنا منسواش... ما تحشمش يلزمني السوط.** [2]

وفي مسرحية الأجواد يتبوأ (العامل المعين) مكانة مهمة لقيامه بدور الفاعل حيث حال بين الذات والموضوع.

ويتجلى العامل المساعد في المسرحية في عدة شخصيات منها:

- **العمال والعاملة:**
- **العامل:** "**هيا نقول: نبقاو ونتفرجوا ونخله للعديان يستشفاو فيه**"
- **العامل: أسكتي من جهة الوالدين اسكتي... جلول الفهايمي ما يهلكش.** [3]

كل هذه الشّخصيات كانت عوامل مساعدة للتغلب على نرفزة وعصبية (جلول الفهايمي)، ويمكن رسم الخطاطة التالية للنموذج العاملي:



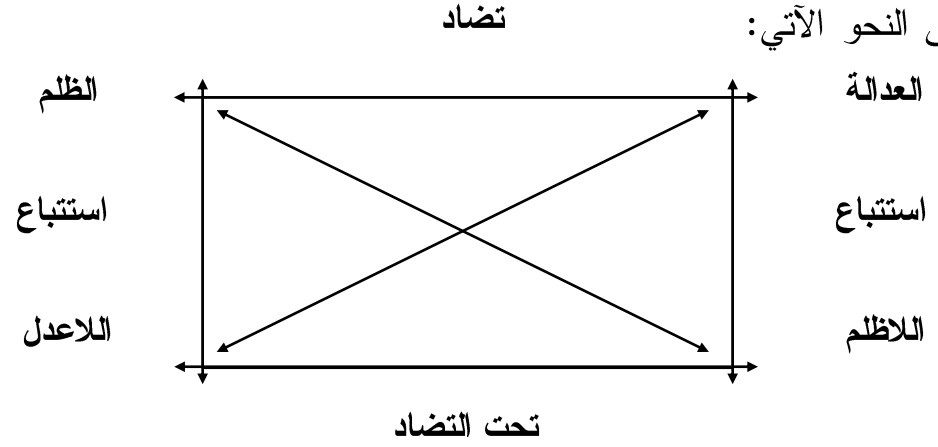
(1) المصدر نفسه، ص134.

(2) المصدر نفسه، ص136-137.

(3) المصدر نفسه، ص135.

المربع السيميائي:

يعد المربع السيميائي من التقنيات التحليلية التّي تظهر التقاطعات في المسرحية، وهو يساعد في إنتاج المعنى وتوليد الدلالات، ويسعى للكشف عن منظومة المعنى، وهو ما قد يساعدنا في الكشف عن الدلالات الرمزية العميقة التي يرمي إليها (علولة) ويمكن تمثيله على النحو الآتي:



1- علاقة تضادية:

إن العدالة الاجتماعية التّي تتطلع إليها شخصيات المسرحية السبع، هي الحقيقة التّي تقابل الظلم، فالشخصيات التّي تطمح للعدالة الاجتماعية يمثلها البسطاء، فكل منهم يحمل اسما وقيماً ومبادئَ مع اختلاف قصصهم إلا أنّهم شكلوا نسيجا جميلا، أما الظلم في المسرحية فيتمثل في البيروقراطية، كما جسدته بعض الشّخصيات مثل: مسؤولي المؤسسات وغيرهم.

2- علاقة التناقض بين العدالة واللاعدالة وبين الظلم واللاظلم:

العدالة التّي تسعى إليها شخصيات علولة وعملت لأجلها، قوبلت بالطرد والجنون وحتى الموت، ولم يسلم منها لا الإنسان ولا الحيوان.

3- علاقة استتباع بين العدالة واللاظلم والظلم واللاعدالة:

العدالة الاجتماعية في المسرحية تتبع مبدأ تكافؤ الفرص والمساواة، بينما يتتبع الظلم التشظي في السيطرة والاحتقار، وهذا ما عانته شخصيات المسرحية بدرجات متفاوتة، فمثلا شخصية سكينة المسكينة:

- زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها

- ما تبري ما ترجع لخدمة الأحذية

- هكذا صرحوا بالأمس أطباء المستشفى[1]

بذلك تكون العدالة الاجتماعية بمعناها الشامل ليست رغبة الشّخصيات؛ بل رغبة المجتمع الجزائري كل حسب حاجته.

إنّ تقديم الشّخصية ووضعها على خشبة النّص يكون بواسطة دال متقطع أي مجموعة متناثرة من الإشارات التّي يمكن تسميتها سمة، إنّ الخصائص العامة لهذه السمة تتجدد في جزء مهم منها بالاختيارات الجمالية للكاتب[2]، ويَعُد(فيليب هامون) اسم العلم علامة سيميائية تتحدد دلالاتها ومقاصدها عبر السياقات النصية والذهنية، وذلك ضمن علاقات نصية بنيوية تفاعلية قائمة على التقابل والاختلاف والاستبدال، ويقوم اسم العلم بدور تمييزي للشخصية داخل المسار السردي والحكائي.

والكاتب قد يختار أسماءه اعتباطا، أو يقصد من ورائها شيئا، وفي مسرحية "الأجواد "نجد أن كل الأسماء التّي وظفها عبد القادر علولة من واقع المجتمع الجزائري، فهي منتقاة بعناية كبيرة، وهذا ما عبر عنه عدة مرات وفي عدة حوارات حيث أكد دائما أنّ شخصياته هي شخصيات واقعية وقد أتقن علولة فن تضمين الأسماء في مسرحية "الأجواد"، فلأسماء الشّخصيات في المسرحية دلالات رمزية على سير المسرحية، والملاحظ على أسماء الشّخصيات أنّها ثنائية تقريبا.

وسنبدأ بدراسة أسماء هذه الشّخصيات لمعرفة مدى مطابقتها لوظائفها.

أ- الشّخصيات ودلالة رمزيات الاسم:

علال: مشتقة من الفعل علّلَ، والذّي يعني فسّرَ فهو يسأل ويجيب نفسه فجاء اسمه مطابقا لشخصيته.

---

(1) عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد ، اللثام)، ص149.

(2) سيميولوجيا الشّخصيات الروائية، فليب هامون، ص45.

- **الربوحي لحبيب:** يتألف من اسمين كلاهما يدل على الحب والاحترام، فاسمه يدل دلالة واضحة على وظيفيته السردية، فهو اسم ترتاح له النفس ويدل على رحابة لحب والتعامل مع الآخر.

- **المنصور:** اسم منصور مشتق من الفعل نصر، والنصر إعانة المظلوم، ونصر بنصره نصرا[1]، واختيار الكاتب لهذا الاسم ليس اعتباطا بل يحمل دلالات كثيرة كالصبر على التعب.

- **عكلي ومنور:**

- **عكلي:** القصير، فجاء اسمه يعكس هيئة صاحبه الذّي كان طويلا من الواقع، وكلمة عكلي غريبة غير متداولة فتوافق اسمه مع تفكيره (منح هيكله العظمى).

- **المنور:** هو اسم يدل على الضياء والنور فتوافق اسمه مع شخصيته.

- **قدور:** المقتدر في تسوية أموره، القادر على الشيء المقدر له، فعلى الرغم من ظروفه فأنّه يعلم بتغيرها.

- **جلول المفاهمي:** اسم عربي مركب من اسمين جلول/الفهايمي، جلول اسم يدل على الطبقة التّي ينتمي إليها، والذّي يعني المتميز، وجاء الاسم الثاني ليؤكد الاسم الأول الفهايمي وهو دليل على ذكائه وقدرته على فهم ما يحيط به، فجاء الاسم مؤشرا ودليلا على وظيفة الشّخصية.

- **سكينة المسكينة:** سكينة خفيفة الروح الظريفة والنشيطة، كما قد تدلنا لفظة مسكينة على البعد الطبقي للشخصية وظروف معيشتها الصعبة، ، مما جعل من اسمها مطابقا لوظيفتها في النص المسرحي ، فعلى الرغم من أنّها مريحة ونشيطة إلا أنّ حالها قد تغير فأصبحت ضعيفة مسكينة.

---

[1] لسان العرب، ابن منظور، حرف النون.

وصفوة القول: إنه مهما حاولنا الإحاطة بهاته الشّخصيات فإنّها عالم غير محدود، بل إننا كلما توهمنا إلقاء القبض على إحداها ومحاصرتها، اكتشفنا أنها انفلتت تلقائيا من قبضتنا، مما يستدعي المزيد من التأمل الواعي والتفكير والتحليل العميق.

لقد جعل علولة من شخصياته معالم يهتدي بها القارئ/المشاهد في دوال مختلفة، وضمنها أبعاد رمزية تعبر عن إديولوجيته في قالب فني جسده على خشبة المسرح انطلاقا من أفعالها ، وانطلاقا من الواقع استطاع أن يجعل شخصياته تشدنا إليها وتبحرنا في عالم من الأمل في إحداث تغيير .

ثالثا- الرمز ودلالته- في زمن مسرحية "الأقوال"

يعد تمثيل الزمن في الإطار النظري مشكلة معقدة للغاية، وإدراكها لا ينفصل أبداً عن البيئة المحيطة بالبشر ، إذ يمكن الشعور به لأنه مثل الأكسجين يعيش كل لحظة في حياتنا نتحسسه. بمعنى أن الزمن ليس إدراكيًا لأنه مجرد مرجع ، إنه فقط مرتبط بالوجود ، نحن لا نتطرق إليه ، لكنه يترك آثاراً في جميع الكائنات.

من وجهة النظر هذه ، والتي تؤكد أن الزمن ليس ملموساً بطريقة ميكانيكية لمسية ، ولكن يُنظر إليه بطريقة خاصة ، نظراً لأنه غير موجود في الكون بطريقة مادية. توصل العديد من الباحثين إلى التأكيد على أنه من المستحيل تحديد الزمن وتحديد مفهومه. وهذا راجع بسبب علاقتة بعناصر الطبيعة والكون من جهة ، وإدراك الإنسان له من جهة أخرى.

وإذا ما رجعنا إلى الزمن في المسرح فإنه يوظف وفق خصوصية تمليها طبيعة المسرح الخاصة (نص/عرض)، ويذهب فيرديناند دي سوسير إلى الكشف عن دور الزمن في العلامة اللغوية يقول: "إنّ اللغة أساس نظامي سمعي، فالعلاقة بين الدال والمدلول تتكشف عبر الزمن...". [1]

---

[1] محاضرات دي سيوسير، فيردناند دي سيوسير، تر...

فالزمن لا وجود له أو لا يوجد على الأقل إلا وصيفا بعده عنصرا من عناصر نظامي سيميائي.

وقد حاول (جنيت) دراسة العلاقات الموجودة بين زمن القصة وزمن الخطاب بحسب ثلاثة تحديدات مهمة[1]:

1ــ التحديد الأول : (الترتيب الزمني) : يرتبط بالعلاقات الموجودة بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة وترتيب الزمن الزائف.

2ــ التحديد الثاني : (الديمومة ــ المدة) : يتعلق بالعلاقات الموجودة بين المدة التي هي نوع متغيير لأحداث الحكاية ، والمدة الزائفة (أي طول العمل الأدبي) ، وعلاقتهما بالحكي (علاقات السرعة)

3 ــ التحديد الثالث : (التواتر) : يرتبط بعلاقات التواتر أي علاقات القدرة على التكرار القصصي وكذا الخطابي .

تقدم مسرحية الأقوال ثلاث حكايات تتخللها أحداث كثيرة:

- **الحكاية الأولى:** جمعت بين "قدور السوّاق" و"سي ناصر" صداقة أثناء الحرب التحريرية واستمرت بعد الاستقلال لكن خيانة (سي الناصر) واستغلاله بصفته مديراً في شركة وطنية جعله يقف ضده لمواجهته بالحقيقية.

- **الحكاية الثانية:** "غشام ولد الداود" عامل نقابي، أصيب بمرض خطير ليوقف عن العمل، مما أشعره بالاضطراب فلجأ إلى البحث عن بديل لتمرير كفاءته وهو"ابنه".

- **الحكاية الثالثة:** "زينوبة" الفتاة المريضة التّي تسافر عند خالها لتكشف حالة التغيير التّي أصابته.

تتم دراسة الترتيب الزمني للنص على :" مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي ، بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في

---

(1) جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ،بحث في المنهج ،تر محمد معتصم ، عبد الجليل الأزدي ،عمر الحلبي ،ط3 ، منشورات الاختلاف ،2003 ، ص 45

القصة ، بحسب ماهو معيّن صراحة من قبل الحكاية ذاتها ، أو كما يمكن أن نستنتجه من قرينة أو أخرى غير مباشرة "[1]

يسعى الخطاب المسرحي إلى تكسير رتابة النص ، باللجوء إلى مجموعة من التقنيات كالمفارقات الزمنية إذ تعرف على أنها "لحظة انقطاع زمن السرد عند نقطة زمنية حاضرة، وينحرف باتجاه الماضي والمستقبل اعتمادا على نقطة البداية التي يختارها الراوي ويحدد بها الحاضر السردي باتجاه الأمام ، ويتوقف ليعود إلى الوراء" .[2]

إنّ المفارقات الزمنية مرتبطة بمصطلحين هما :أ-المدى :وهو المسافة الزمنية التي تفصل بين نقطة انقطاع الحكي، ونقطة بداية الحكي المفارق، أ ما ب-السعة :فهي مدّة طويلة أو قصيرة من القصة يمكن للمفارقة نفسها أن تغطيها ، ويقول" جنيت "في هذا المقام "أن تذهب في الماضي أو في المستقبل بعيدا، كثيرا أو قليلا عن « اللحظة الحاضرة، أي :عن لحظة القصة التي تتوقّف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية، سنسمي هذه المسافة الزمنية :(مدى المفارقة الزمنية)، ويمكن للمفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضا مدة قصصية طويلة كثيرا أو قليلا، وهذا ما نسميه سعتها "[3]

فإذا ما كان قياس "المدى " بالسنوات والشهور والأيام ، فإن "السعة" تقاس بالسطور، وكذلك فقرات وصفحات التي تمثل الفضاء الطبوغرافي للخطاب ؛ إذ يحدد جنيت مفهوم السعة بالمدة التي تشملها المفارقة الزمنية من زمن القصة نفسه ، وليس زمن الخطاب ..

وفي مسرحية "الأقوال" لعلولة نجد أنّ التسلسل الزمني للأحداث لم يكن مرتباً ولا منظماً، فتارة يأتي بالحاضر وتارة بالماضي، والمستقبل تارة أخرى، وهذا ما يسمى بتشظي الزمن. فهذا الخرق في ترتيب الأحداث راجع إلى أمور جمالية وفنية ، و أول

---

(1) المرجع السابق ، ن ص.

(2) مها القطراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، 2004، ط1، ص184.

(3) المرجع نفسه، ص59.

شيء يفعله الراوي للقيام بذلك هو تعطيل الترتيب المنطقي لتدفق الأحداث من أجل إيقاظ خيال القارئ ومفاجأته وروح المتابعة والترقب.

في مطلع المسرحية نجد أن قدور يتكلم مع مديره وصديقه بقوله: "**السي ناصر هاك تقرى الرسالة... رسالة موجهة ليك يا حضرة المدير... أقرى... أقراها... نعم فيها استقالتي طالب فيها نتسرح من الآن**".[1]

ثم ينتقل مباشرة إلى الحديث عن الماضي بقوله: "**ساهمت معاك في الخيانة والمنكر... وقفت ضد العمال... بقيت نشتم فيهم بكلامك قدام الخدامين**".[2]

كما ذكر المستقبل بقوله: "**كيفاه نتمناو يكون المجتمع الجزائري**".[3]

ما يلاحظ على مسرحية "الأقوال" على مستوى الترتيب الزمني هو تلاعب علولة بالنظام الزمني، إذ لم يسر بوتيرة واحدة، ولم يكن محددا، وهذا راجع لاعتماد علولة على تقنية السرد من جهة ، و نظراً لتنويع المؤلف في المفارقات الزمنية (الاسترجاعات والاستباقات) التي تراكمت مشكلة فضاءا ارتداديا .

علاقات الترتيب الزمني :

يعد الاسترجاع من أكثر التقنيات الزمنية حضورا في نص الأقوال، فهو ذاكرة النص، وشكل من أشكال الرجوع إلى الماضي "إنه التوقف الزمني للأحداث الآنية والرجوع إلى الزمن الماضي، واستذكار ما فيه من الأحداث، يعالج أحداث تنتظم في سلسلة سردية تبدأ وتنتهي قبل نقطة البداية المفترضة للحكاية الأولى".[4]

فالاسترجاع إذن تقنية ينقطع بواسطتها زمن الحاضر للرجوع إلى الماضي لاسترجاع أحداث سابقة. والمتتبع لمسرحية الأقوال وفي مشهد "قدور وسي ناصر" نجد

---

(1) عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد ، اللثام)، ص23.

(2) المصدر نفسه، ص26.

(3) المصدر نفسه، ص29.

(4) مها القصراوي، الزمان في الرواية العربية، ص221.

إحالة إلى فترتين تاريخيتين، مرحلة ما قبل الحرب التحريرية ومرحلة ما بعد الاستقلال وما تحمله هاته الفترتين من أعمال بطولية.

يقول "قدور السواق":

- " **كناّ ندخلو هايجين للمعركة... كفاش كنا عايشين كنا متسبلين للموت باش شعبنا يعيش في الحرية والسعادة**".[1]

ففي هذا الحوار يعود قدورالسوّاق إلى الوراء لتذكر سنوات الجهاد والتضحية في سبيل الوطن، والهدف منه إعطاء تبريرات للمتلقي في موضوع طلب الإستقالة.

وفي استرجاع آخر يحضر التاريخ من خلال خطاب قدور أيضا ليتكلم عن تاريخ الجزائر، يقول:

- "**كيف كنت أنت تتكلم لنا عن تاريخ جدودنا... كيف كانت الجزائر عهد الرومان... كيف احتلوا بلادنا السبنيول الترك وكيف أدخل للبلاد الاستعمار الفرنساوي**".[2]

أما في مشهد "غشام ولد داود" هذا العامل الذّي أصيب بمرض خطير يظهر الاسترجاع بواسطة عودته بذاكرته إلى الماضي إلى سنين حياته الأولى بسرد حياته لابنه غشام، يقول:

- "**اقعد يا وليدي مسعود... اقعد كيفاش نبداك؟ كلامي صيره وادي اللي يفيدك... باغي نتكلملك على حياتي... على التجربة متاعي... كيف بديت أنا غشام ولد داود في الحياة... توفي جدك داود... كانوا في عمري ثمن سنين...**".[3]

ويستمر غشام لعدة صفحات لاسترجاع قصة حياته ضد العمل والكفاح والاستغلال...

إن العودة إلى الماضي ليست بسبب الحنين؛ بل لأن للزمن هنا أبعاده الرمزية التي تشير إلى التجربة الحياتية والخبرات التي يكتسبها الإنسان في بيئته الاجتماعية ، كما

---

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد ، اللثام)، ص28-29.

[2] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد ، اللثام)، ، ص29.

[3] المصدر نفسه، ص40-42.

أنه ملء لفراغات زمنية تعين المتلقي على فهم مسار الأحداث ، بغية تفسيرها ومنحها معنى جديدا. ونلحظ في المسرحية كثرة الاسترجاعات الزمنية ، ، فجاءت المقاطع المسترجعة ترميزا عن حياة العمال البسطاء المخلصين لأوطانهم ، فجاءت المحمولات اللغوية السردية الدالة على الماضي مقترنة بالمحمولات الدالة على الحاضر .

ويعد الاستباق أحد أشكال المقاربة الزمنية التّي تتجه صوب المستقبل انطلاقا من الحاضر، "فهو عبارة عن سبق للأحداث عن طريق تقديم حدث آت، أو الإشارة إليه قبل أوانه تجعل المتلقي يتكهن بمستقبل الشّخصيات"[1]، إنّ "استخدام أسلوب الاستباق الزمني (أي توقع ما سيحدث في المستقبل) يمثل رغبة المسرحي في تحقيق غايات جمالية لا تبتعد عن دورها في تعزيز الرصيد الاتصالي مع المتلقي.

تعددت الاستباقات الزمنية في مسرحية الأقوال منها ما جاء بوصفه تمهيدا متضمن صورا إيحائية وإشارية:

- "**على كل أنت قاري وفاهم خير مني ولكن بعض من التوصيات يفيدوك في المستقبل... ربما بكلامي يأثر عليك ويعاونك في المستقبل... وفي نفس الوقت التوصيات هدوا هوما الورث اللي نخليهلك... بلادي واش نخليلها... نخليلها مسعود... راجل تبارك الله كابر على حب الوطن المصلحة**".[2]

إضافة إلى استباق آخر جاء بوصفه إعلانا أي بصورة صريحة وواضحة قصد التصريح لا التلميح في قول قدور السوّاق: "**حبيتك تعرف كذلك بللي قدور إذا استقال من الشركة هذه ما يتخلاش على واجبه وعلى الكفاح في حق مكاسب الشعب**".[3]

نستنتج من ما سبق أن المفارقات الزمنية (الاسترجاح والاستباق) ، في مسرحية "الاقوال" تنطلق من الحاضر ليسرد لنا مجريات الماضي ، ولكنه في أحايين كثيرة

---

(1) ينظر: مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص23.

(2) رياض موسى شكران، التعاضد الجمالي للزمن، في نسق البناء الدرامي، ص33.

(3) عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد ، اللثام)، ص

يعود الى الماضي باحثا عن الزمن الغائب ، مستعرضا أحداثه سواء كان قريبا أم بعيداً، عن طريق توظيف هذه التقنية توظيفا دراميا جماليا . من المفارقات الزمنية التي لجأ إليها الكاتب من أجل تسريع السرد الخلاصة ، ويقصد بها اختزال سنوات وشهور وأيام من الأحداث في أسطر أو صفحات، حيث يكون زمن الخطاب أقل من زمن القصة، ففي حديث "قدور السواق وسي ناصر" اختزل الكاتب مجموعة من الأحداث دامت سنوات في صفحات معدودة.

- "**اليوم انا نتكلم... خمسطاش سنة تقريبا وانا ساكت... إذن اليوم قصدتك باش نستقيل من الشركة الوطنية وفي نفس الوقت من الصداقة التّي كانت رابطتنا... ندفن الصداقة التّي كانت رابطاتنا ثمنطاعش سنة يا سي ناصر**".[1]

هذه التقنية التّي يلجأ إليها الكاتب ليس لكونها غير مهمة، أو بغية كسر رتابة السرد والخطية الزمنية، وهذا ما نجده في مشهد "قدور وسي ناصر"، إذ لخص علولة فترة زمنية بعدم الإشارة إلى الأحداث التّي وقعت فيها كلها، مكتفيا بإعطاء إشارات تدل على تلخيصه الأحداث بهدف تسريع الحكي دون إحداث خلل في الأحداث أو السرد.

تنهض تقنية الخلاصة في مسرحية الأقوال بعدّة وظائف نوجزها فيما يلي:

التقديم العام لشخصية جديدة: مثال على ذالك يتجسد في قول السارد : لقوال **يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة/ نسمعوا للغشام مع ابنه مسعود كيف يوصى/ بعد ماخدم طويل قبل الاجل مدامه حاصي/**[2]

ففي هذه الكلمات المختصرة استطاع علولة أن يقدم الشخصية الجديدة وهي غشام ولد الداوود وابنه مسعود من خلال تقديم تلخصيا سريعا عنها .

عرض الشخصية الثانوية : نمثل بقول الكاتب : "**جات وراها المرأة هاني هاني بنتي ،مراة كبيرة لابسة الابيض وحالة كسانتها ، الله يحمرلك الوجه يابنتي ويشدلك في**

---

(1) من مسرحيات علولة ،عبد القادر علولة، ، ص24.

(2) المصدر نفسه ص 34

الذرية"[1]، فالكاتب قدّم شخصية ثانوية جديدة، لم يسبق وأن تناولها من قبل ، وهي عجوز مسافرة على متن القطار مع زينوبة، فجاء تقديما موجزا وشاملا.

المرور السريع على فترات زمنية طويلة: يلخص علولة فترات زمنية طويلة ومتباعدة بعضها عن بعض ب، بسنوات عديدة وبأحداث مختلفة

من خلال المرور سريعا عليه دون ذكر تفاصيلها ،لأنه لو ذكر كامل تفاصيلها كاملة لاستغرق زمن السرد مدّة أطول منها ماجاء على لسان (غشّام ولد الداود) وحديثه عن حياته " **لما قفلت تمنطاعش عام لغالي العم وقال لي : غشام وليدي راك راجل تبارك الله روح استغرب وقوم راسك..... فايدة بديت نخدم عند الكولون في العنب .... عامين وانا نخدم في الفلاحة والأرض ....من بعد وحد السيد كان يخدم معنا متصل بالنقابة ويعرف ناس من الأحزاب دبّر لي خدمة في القرية الفيلاج عند وحد الحدّاد اسبنيولي ....خدمت عند هذاك الحداذ ست سنين وأنا مقابل الكير والنار ....**"[2]

كماعتمد الكاتب على الوقفة حتى يمنح القارئ فرصة استعادته أنفاسه، قبل مواصلة السرد عن طريق وصف مشهد طبيعي أو شخصية أو موقف ما وهي "تعطيل زمن الحكاية بالاستراحة الزمنية ليتسع بذلك زمن الخطاب ويمتد"[3]، لهذه الوقفة أهداف سردية تتمثل في اضاءة الحدث الدرامي القادم .

ومن الوقفات الموجودة في مسرحية الأقوال في مشهد "زينوبة

" زينوبة بنت بوزيان العساس في عمرها تناعش سنة قاصفة في القيمة تقول مولات ثمن سنين وقليلة في الصحة ، ذرعيها ورجيلها رقاق وارهاف ووجها حلو وظريف طبعينه عينييها ، عينيها كبار لونهم قرفي حين حين يزغدوا زغيد، يتكسجوا حين ماتغضب ويبتسموا حين ماتخصحك...مريضة من القلب والأطباء ماحبروا لها

---

(1) من مسرحيات علولة ،عبد القادر علولة، ص60

(2) المصدر نفسه، ص 42.

(3) مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص247.

دواء... يمثلوا بيها في الثانوية من ناحية السيرة والذكاء..."[1] لم ترد هذه الوقفة الوصفية الدرامية اعتباطيا؛ بل وظفها علولة قصديا كونها تؤدي وظيفة نفسية دلالية إذ تكشف عن أبعاد زينوبة الجسدية والنفسية والاجتماعية، والتي تسهم في تفسير سلوكياتها ومواقفها المختلفة.

وهناك مقطع آخر في مشهد زينوبة": "**زينوبة فرحانة وتخزر في المسافرين اللي معاهم في البوتية تحقق فيهم... تقرى في المراة الملحفة اللي مقابلة الحاجة... ولدها صبي عاد يرضع ساترة عليه بالكساء تدعي في قلبها على عجوزتها وتفكر في الكلام اللي تقوله لوليدها... تخزر في الجندي لحذا المراة حاط راسه متكي وعلى وجهه التبسيمة يفكر في خوه الصغير اللي ماشي يطّهّر... والشاب اللي مقابلاته ساعة على ساعة ويقول في نفسه علاش ما عطانيش سعدي وسويت مراة مثل هذي...**". [2] فهذا الوصف لم يحدث ارتباك أو خللًا على مستوى زمن السرد ، ولم يسهم في الإخلال بالصورة العامة للمسرحية.

أما الحذف فمعناه أن يلتجئ الكاتب إلى تخطى قليل من الوقائع في الفضاء الزمني للنصوص الدرامية، مكتفيا بإخبارنا بعدة سنين أو أشهُر أو أيام قد مرت من عمر شخصياته دون أن يفصّل أحداثها، فالزمن على صعيد الأحداث :طويل سنين أو أشهُر، ولكّنه على صعيد القول: صفر، وقد يكون الحذف صريحا يذكره الكاتب، أو ضمنيا لا يصرح به وإّنما يستدلّ عليه القارئ عن طريق ثغرة في التسلسل الزمني.

منها قول قدّور السوّاق :" السي الناصر هاك تقرى هذا الرسالة ... رسالة موجهة ليك ياحضرة المدير... اقرى...اقراها... نعم فيها استقالتي طالب فيها نتسرح من الآن... ماكان لاه تتكلم يا السي الناصر المدير... اليوم أنا نتكلم...خمساطش سنة تقريبا وأنا ساكت باكم أما اليوم نتكلم..."[3]

---

(1) عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد ، اللثام)،ص 57/46.

(2) المصدر نفسه ، ص62.

(3) من مسرحيات علولة ، عبد القادر علولة ،ص 23

فالكاتب لم يوظف هذه النقط اعتباطا، وإّنما قصد بواسطتها الإفصاح عن كلام معين يكتفي بالإشارة إليه تنبيها للقارئ وإشراكا له في العملية الإبداعية الأدبية، حيث يفتح له المجال للتأويل وملء الفراغات وسد الثغرات.

رابعا- الرمز ودلالته في المكان -مسرحية اللثام-:

يتسم الفضاء المكاني بالثبات؛ إذ لا يتغير وإن تعددت دلالاته، ولا يمكن دراسته في معزل عن غيره من العناصر المسرحية، ذلك أنّ المكان الدرامي هو "بناء ذهني يخلقه المتفرج بنشاطه التخيلي ومعنى هذا أنّه لا يختلف في شيء عن المكان القصصي أو الروائي، إذ تكفي قراءة النّص الدرامي لإدراكه".[1]

وأهم ما يميز المكان الفني أنّه يعيش في إطار اللغة، "فهو بهذا عنصر من عناصر النّص الدرامي يتشكل بفضل اللغة، فهو بذلك يتشكل من مادة سيميائية سمعية، متجانسة وينقله الحوار التداولي المتبادل بين الشّخصيات أو الفواعل Agints اللاقطة التّي تقوم به بواسطة عملية التفكيك- التركيب Deconstruction بمباغته قصد تنظيمه بصفة مستقلة نسبيا".[2]

والمكان "لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد، وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية للسرد كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية، وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات يجعل من العسير فهم الدور النصي الذّي ينهض به الفضاء داخل السرد"[3]، ذلك أنّ الفضاء المكاني هو الأرضية التّي تتحرك فيه جميع العناصر المسرحية.

يكون الحديث مختلفا إذا نظرنا إلى الفوارق بين الفضاء انطلاقا من شقي الزمن والمكان، وانطلاقا من كونه ترتيبا لجملة من العناصر المتداخلة (ماديات ،صور، ،قيم ودوات محركة لتلك الماديات،غير أنه -أي الفضاء- يبنى على نظام التقاطبات أو ما

---

(1) محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص68.

(2) أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، ص65.

(3) المرجع نفسه، ص158.

يسمى التقابلات الثنائية من حالته البدئية وصولا إلى حالته النهائية. تلك التقاطبات تسهم في توليد مدلولات النص الأدبي، وكل طرف من هذه الثنائية يسعى إلى تغليب خاصيته في خلق المدلول على حساب الطرف الآخر .وهو ما يخلق فضاء إيقاعيا خاصا.

تستند الدراسات السيميائية خصوصا منها الطوبولوجية إلى دراسة التقابلات الثنائية بواسطة خاصية التمفصل الثنائي، واستعمال تقنية الوصف وعنصري التأويل والانتاج للغات الفضائية (التقاطب الفضائي)

إذ اعتمد الباحث السميائي غريماس على ظاهرة التبئير التي تجسد التمفصل الثنائي للفضاء وأعطانا مثالا عن ذلك بثنائية الهنا والهناك ،وذلك في إطار حديثه عن الانفصال الثنائي للبطل. فلا يمكن تحديد الهنا إلا بمقابلته بالهناك، و الهنا يختلف باختلاف الذوات، ولا يتحدث الانفصال إلا سلبيا ، وهذا مايؤدي بنا إلى الحديث عن تمفصلات داخلية نثرية دلاليا منها: الداخل/ الخارج، الخاص/ العام، المرتفع/ المنخفض، المذكر/ المؤنث...الخ[1]

وقد صنّف غاستون باشلار الفضاء إلى أمكنة تقوم العلاقة بينها على التضاد كالمغلق والمفتوح، الواسع والضيق ، السفلي والعالي ... وغيرها من الأمكنة ، وهي تعد قرائن وموجهات تحاول الكشف عن تخيّل الكاتب والقارئ

تتأرجح بنية الخطاب المسرحي في مسرحية اللثام "لعبد القادر، بين دلالات متنوعة وأمكنة متعددة، إنه الفضاء المسرحي" الذي تتحدد داخله مختلف المشاهد والصور والمناظر والدلالات والرموز التي تشكل العمود الفقري للنص المسرحي، وقد أنتج هذا الخطاب مجموعة من الثنائيات، شكلت فضاءً جماليا وذلك من أجل إضفاء صبغة فنية على الفضاء والأشياء في ثنايا السرد، فكان لفضا ئي البيت، السجن، المصنع ،والمدينة الدور الفعال في بناء نص اللثام .

(1) نقلا عن الاطار المفاهيمي للفضاء الروائي ،سعدية بن ستيتي ، ديوان المطبوعات الجامعية ،2017، الجزائر ، ص70

جسدت مسرحية اللثام فضاء مسرحيا زاخرا ، بأبعاد جمالية ودلالية وقد تضمنت المسرحية فضاءين أولها مغلق وثانيها منفتح. وهذا ما نلمحه عن طريق تصفح المتن ،

وفي مسرحية اللثام تتجلى دلالات المكان بوضوح كواقع حقيقي وبناء فني، وعلى امتداد المسرحية، حيث اختار علولة (البيت، المصنع، المدينة، مركز الشرطة، القبر) ليقدم صورة شاملة لشرائح المجتمع- الطبقة الفقيرة-

1- رمزية الأماكن المغلقة:

1-1 دلالة البيت في مسرحية اللثام:

يتجاوز مكان البيت في المسرحية ذلك البعد السطحي الذي يحصره في هيكل هندسي مبني إذ يشكل البيت **رمزا طبيعيا** يوحي بجو تطغى عليه السعادة والهناء والدفء، من هنا كان فاعلا مهما في الأحداث كما يرمز البيت سيميائيا إلى مظاهر الحياة الداخلية للأفراد وعلى الذكريات والحب والألفة، ذلك أنّ الإنسان في بيته يشعر بالارتياح النفسي.

وفي مسرحية "اللثام" شكل البيت المكان الرئيس الذّي تصاعدت فيه الأحداث، ذلك أنّ "المكان لا معنى له بمنأى عن الحدث مهما طول شأنه، إذ من خلاله يكتسب المكان الدلالة".[1]

من هنا، اتكأ علولة على البيت بوصفه مكانا رمزيا مركزيا تنطلق منه أحداث المسرحية، فبواسطته نرى أنّ الأحداث المهمة كانت داخل البيت، وتجلى هذا في مشهد برهوم وزوجته الشريفة:[2]

- برهوم: يالشريفة... يالشريفة... خفي... خفي غيتني.

- الشريفة: واش بيك يا برهوم... مالك صفر وتشهق؟

- برهوم: زكرمي الباب طفي الضوء وابلعي النفس...

---

[1] منير الزامل، التحليل السيميائي للمسرح، ص173.

[2] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد ، اللثام)، ص163-170.

ما نحكي على حتى حد أنا نتخبى في الخزانة...

- **الشريفة: يا برهوم ولد الأصرم تحكي على ما سيرلك...**

وإلا نهز الشقور ونوقف عند الباب...

- **برهوم: اتهدن يا مراه وفاجي على راجلك... ندخل بين الحصيرة والمطارح ونتي زيدي فوق مني المخايد والهيدورة...**
- **الشريفة: باب الدار يعرفوه هذا التوارين والشوابين؟**
- **برهوم: يعرفوا باب داري يوم ميلادي وكل ما في مصارني... أسكتي راهم طالعين مع الدرج...**
- **الشريفة: آه... هذا الجار راه مطلع الماء لداره يتعتر دائما المسكين بين الطبقة الأولى والثانية... قول فهمني!**
- **برهوم: لزي ليا نحكي لك خفية باش ما يسمعنا حد... ولا يدقوا على الباب اقطعي النفس... بقوة... ما تحلي الباب على حد.**

بواسطة تتبعنا لأحداث المسرحية نجد أنّ البيت في مسرحية "اللثام" له رمزية خاصة حيث حمل دلالات عديدة ، فكما جسّد الأمان والراحة والألفة وعدم التشتت ، كان أيضا على النقيض مصدرا للخوف والقلق والخطر :

- **القوال: برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم فتح الباب بالرجفة حين سمع الدقديق... اتسكح لما شاف الفيلالي لعرج والبوكش واقفين مجعدين عند العتبة كالأعمدة...** [1]

كما تتحدد قيمة البيت في العلاقة بين (برهوم) وزوجته وأولاده وهذا ما نجده في المقطع التالي: [2]

---

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد ، اللثام)، ص176.

[2] المصدر نفسه، ص186.

- القوال: أصبح برهوم ولد أيوب الأصرم يتعامل بلطف غير عادي واحترام كبير من طرف زوجته وأولاده... أصبح في وسط عائلته كأنه بطل عظيم يخطط في هجمات عنيفة ضد العدو...

وفي مقطع آخر: **وصلت شريفة جاية من الخدمة خبروها الجيران عند باب الدخلة، طلعت الدرج تزعزعت ولما دخلت للمسكن نزلت على ركايبها وزيرت على راجلها معنقاته وتسلم على الجبين والرقبة... معنقة برهوم واتدوح به... وتبكي وتقول مولى خيمتي داوه وهو باري".**[1]

ومع تناسل الأحداث وتتابعها يستحيل البيت مجرد حيطان لا حياة فيها ومبعثا على الوحدة والشقاء "**برهوم الملثم عاد يتخبى في داره بالنهار وربى الغوفالة... ولى يخرج غير بالليل... يخرج بالليل ويروح يهوم في الاحياء المحوطة على المدينة...**[2]

2-1 دلالة المصنع:

في المسرحية يصف الكاتب المصنع الذي يعمل فيه برهوم الخجول **برهوم الخجول راجل الشريفة بنت غانم يخدم كعامل متأهل في مصنع الورق داخل يخدم هدو عشر سنين... كان المصنع عاد كيف ادشن والآلات مزال فيهم ريحة (أوربة) خدم شحال في المصنع قبل ما يتجدر ويتأهل..**[3]

يصبح هذا المكان المغلق الذّي ذكر في مرات عديدة، من أهم الأماكن التّي وقعت فيها الأحداث المسرحية، وقد أعطى للنص بعده الدرامي، و حمل هذا المكان دلالات كثيفة أراد المؤلف أن يبينها كالتضحية، حب الوطن، التضامن.

---

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد ، اللثام)، ص219.

[2] المصدر نفسه، ص220.

[3] المصدر نفسه، ص162.

1-3 المستشفى في مسرحية اللثام:

المستشفى بوصفه مكانا خاصا لمعالجة المرضى... وقد ذكر ليدل على دخول برهوم المستشفى بعد أن سقط في المصنع.

- قعد برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم بأكثر من شهر في المستشفى والشريفة تعبت المسكينة، كل يوم تدي له الماكلة والفاكية... أصيب له غير الحاجة الشابة... في المستشفى كل يومين ثلاثة يقلعوا لبرهوم طرف من الجبس بعد أسبوعين عاد ينوض من فراشه ويمسي بالركايز... اتحاب مع المرضى...اتحاب كذلك مع ممرضين وعمال.[1]

يعكس هذا الوصف لتلك المعاناة التي تعترض العامل الكادح والإصابات التي قد تعترض صحته وتشكل خطرا على حياته ، بل وقد تسبب له الموت ، ويرمز أيضا لمعاناة أهله في الانشغال به. لقد جعل علولة من المستشفى مكانا تجتمع فيه المتناقضات فهو مرادف لمعاناة الناس، وفي الوقت نفسه مكان للتآلف بين المرضى والعمال من مختلف المناطق.

1-4 دلالة مركز الشرطة:

يعد مركز الشرطة مكان ضغط على الشّخصية، وهو مكان مكمل للسجن، أو عتبة السجن:

- المفتش: أنت ولد أيوب؟

- برهوم: نعم.

- الشرطي الأول: برهوم... قضية البرمة التّي خونها وطيبو بيها... مصنع الورق.

- المفتش: اسي برهوم صاحب البرمة راه بحث مفتوح عليك وأنا المسؤول... المكلف بالبحث هذا...

---

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد ، اللثام)، ص195.

- القوّال: تعب برهوم ولد أيوب الأصرم مع المفتش، عشية كلها وهو يسأل فيه كيفاش، علاش... نشدوك تبات عندنا... متهوم يا سي برهوم بجرائم عديدة... متهوم بالتشويش، الخيانة والتخريب داخل مصنع الورق... متهوم أنك دفعت العمال يتعداو على إداريين ويضربوهم، متهوم أنك وزعت عرائض فاضحة على سير المصنع ونظمت إضراب بالتنسيق مع لعرج من المستشفى. [1]

تتبين بواسطة هدا المقاطع الحوارية رمزية الحيز المكاني (مركز الشرطة) الذي يجسد فكرة القمع لدى برهوم وإذلاله وتجريمه واخضاعه بدل الدفاع عنه وعن حقوقه. وهو يعكس القيمة العليا التي انبنت عليها مسرحية علولة وهو تيمتي الظلم والقهر وذلك الصراع الذي تعيشه الذات الإنسانية التي تبحث عن الكرامة والحرية.

- مشى برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم يشكي عشى في الدكة، فوت ديك الليلة في مركز الشرطة ما غمض العين ما كلا... بايتين المساجين يشخروا ويدفلوا وبرهوم المخلوق بايت يجرع حس آلة المفتش يتكتك في راسه. [2]

1-5 دلالة السجن:

يتأسس السجن حيزا مكانيا مغلقا يوحي بالوحشة والظلم، "فالسجن" رمز الانفصال البدني عن العالم الخارجي، فهو مكان يقوم بوظيفة تقييد الشّخصيات لكنه يسهم في انفتاح الذاكرة وبناء الآمال في نفس الوقت. فالفضاء المغلق السجن يمثل الواقع المرير، واقع الانحباس في الزنزانة الإنغلاق على الذات، والغياب عن الجماعة

إنّ عالم السجن عالم آخر تنقلب فيه القيم وتتغير أوضاع النفس ويستجيب الجسد لانفعالات جديدة تفرضها عليه أربعة جدران".[3]و ، قد حظي هذا الفضاء بحضور قوي في المسرحية ، فهو رمز اللاحرية والقهر و هو كمكان يقوم بوظيفة تقييد الشخصيات، وقهر حريتهم ، لكنه يسهم في انفتاح الذاكرة وبناء الآمال

---

[1] من مسرحيات علولة ،عبد القادر علولة، ص211-212.

[2] المصدر نفسه، ص212.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص60.

وفي مسرحية اللثام لعبد القادر علولة نجد أنّ شخصية برهوم عوقبت بالسجن بلا جريمة، سجن الأبرياء. فهو يعاني حالة المظلوم الذي يقضي عقوبة عن جريمة لم يرتكبها

- **أنا عامل امزية وبغيت ندير الخير في خاوتي... خدامين من أجل المصلحة العامة وفي سبيل العدالة الاجتماعية... أنا باري... أنا الشاكي المظلوم... أصبحت أنا المهموم.** [1]فيعكس لنا هذا المشهد أن (برهوم) بريء من التهمة، لكنه اعتاد على حضوره في هذا الفضاء المغلق حتى كاد أن يتعود عليه، ويصبح مألوفا بالنسبة إليه .
- **برهوم ولد غشام كللي شرح شوية في الدكة... انصاحب مع ناس وعاد يقسم معاهم القفة، صبحوا الحراس والمساجين يحبوه ويشاورو... عاد ناشط في السجن مرة على** مرة يخاطب **صحابه بكلام (هوشيامين)**. [2]وقد عكس المكان رمزية مهمة تتعلق بملامح شخصية برهوم وصبرها وصلابتها وطبيعتها الاجتماعية فالقارئ حين يتابع ردة فعل برهوم ينشأ في مخيلته تخييل للجو العام للمكان (السجن) فالتجارب في السجن تختلف من شخصية إلى أخرى. وطبيعة برهوم في السجن تظهر شخصيته النشيطة المقاومة التي تظهر حسا إنسانيا في مكان يفترض أن لا يكون إنسانيا وكأن علولة يريد أن يقول أن الإنسان الحقيقي الصادق غالبا ما يقبع في السجن.

كما أن زوجته شريفة التّي كانت تزوره كانت تبعث فيه روح التفاؤل:

- **برهوم: راني فرحان بيك تسوي عشرة مني يالشريفة.**
- **برهوم: راني متوحشكم بزاف... أبعثي تصاور الدراري.**
- **برهوم: ماشي عليك يا خويا راني نتكلم مع مرتي وقلت لها نحبك ما فيها عيب.**
- **برهوم: زيانيتي الشريفة... نكتب لكم رسالة طويلة.**
- **برهوم: ما تغبنيش روحك راني والفت ماكلتهم.** [3]

وقد وردت عدة أماكن أخرى.

---

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد ، اللثام)، ص213.

[2] المصدر نفسه، نفس الصفحة.

[3] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد ، اللثام)، ص216-217.

دلالة المقبرة:

توحي المقبرة كرمز مكاني مغلق على النهاية والحزن والموت ولكن دلالة المقبرة في مسرحية اللثام لا ترتبط بدلالاتها المألوفة

- إذ لم يذكر الكاتب المقبرة كعالم يؤوي إليه الأموات ولكن ذكرت المقبرة بوصفها مكانا يؤوي الأحياء للتشبث بالحياة وسط ضغوط الحياة. **الشريفة: علاش عايشين في المقبرة يا برهوم؟... أيا معايا للدار... أيا نخرجوا من هذا الجحيم بدات تدخلن الموت...**
- **السي خليفة: ماشين مع الموتى.**
- **برهوم: إلا يا الشريفة... المقبرة مبنية على أرض الجزائر أرضنا.. كانت حتى اليوم مهاملة واحنا مستغلينها كما ينبغي والموتى... والموتى ماكانش الي خرب فيهم... المقبرة من عهد الاستقلال عمرها لا تنقات مثل ما هيا الآن.** [1]
- **السي خليفة: هذي غير تجربة؟**
- **برهوم: نعم... أنا باش نوجد من جديد الثقة من نفسي، نوجد القوة الفكرية اللي سمحتلي نشبث مرة ثانية في الحياة... هذي التجربة بينت لي... مهما كانت الظروف ولو هبط الي استمل الوجود قادر يوجد فتحة...** [2]إن. هذا التفاعل المرتبط بين الشخصية والمكان ، يثبت دلا لته الرمزية التي تخرج من إطار المألوف لتحول المكان إلى نسق رمزي له دلالته التعبيرية الخاصة فيخرج من محدوديته وثباته إلى مكان مبني على تفاعل الذاتي بالموضوعي.

تبدو المقبرة كرمز مكاني معادلا موضوعيا لطبيعة الحياة المرهقة وكأن علولة يبين أن من يعيش حياة الظلم والقهر يعيش ميتا مع الاحياء ، ليقتحم بذلك جغرافيا النفس البشرية ويعبر عما تحس به من معاناة " ماشيين مع الموتى" وتشكل مقولة برهوم "

---

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد ، اللثام)، ص226-228.

[2] المصدر نفسه، ص229.

أنا باش نوجد من جديد الثقة من نفسي، نوجد القوة الفكرية اللي سمحتلي نشبث مرة ثانية في الحياة معادلا روحيا للتشبث بالحياة من مكان يرمز للموت. ومن الوجيه أن نتساءل عن سر الجمع بين التشبث بالحياة والمقبرة. إذ قد تكون إشارة إيمانية على أن الحياة الحقيقية ليست في دنيا الناس بل في آخرتهم.

2- رمزية الأماكن المفتوحة:

الغابة: لم يشهد الحيز المكاني الغابة حضورا فاعلا في تطوير الأحداث لكن له مكانته الرمزية لأن هذا الفضاء الذي موحشا يعج بالمسالك والدروب والأماكن المظلمة وهو نفسه المكان الذّي ولد فيه برهوم. "**برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم ازداد هدواشين وربعين عام بالتقريب... داخل غابة كثيفة، هو عليه بعمامة أبواه وحطوه تحت الصنوبر فوق الحشيش في وسط السكوم بنعمان والقرنونس.** [1]

2-2 المدينة: يحضر الفضاء المكاني المدينة في نص اللثام لعبد القادر علولة بوصفه فضاءا مفتوحا يحمل دلالات الشمول بوصفه فضاء جامعاً لجميع شرائح المجتمع. وفي مسرحية اللثام اقترنت المدينة بالشعور بالضياع والاغتراب والعزلة... وبفعل عوامل عديدة تحولت إلى مدينة مرفوضة فتحت آفاقا ومسارات للتـــأويل لدى المتلقي ، فيكون أمام نص منفتح على دلالات عدة **فالمدينة رغم امتداها الواسع وانفتاحها في المسرحية عالما غريبا سوداويا يشعر فيها برهوم بالغربة**

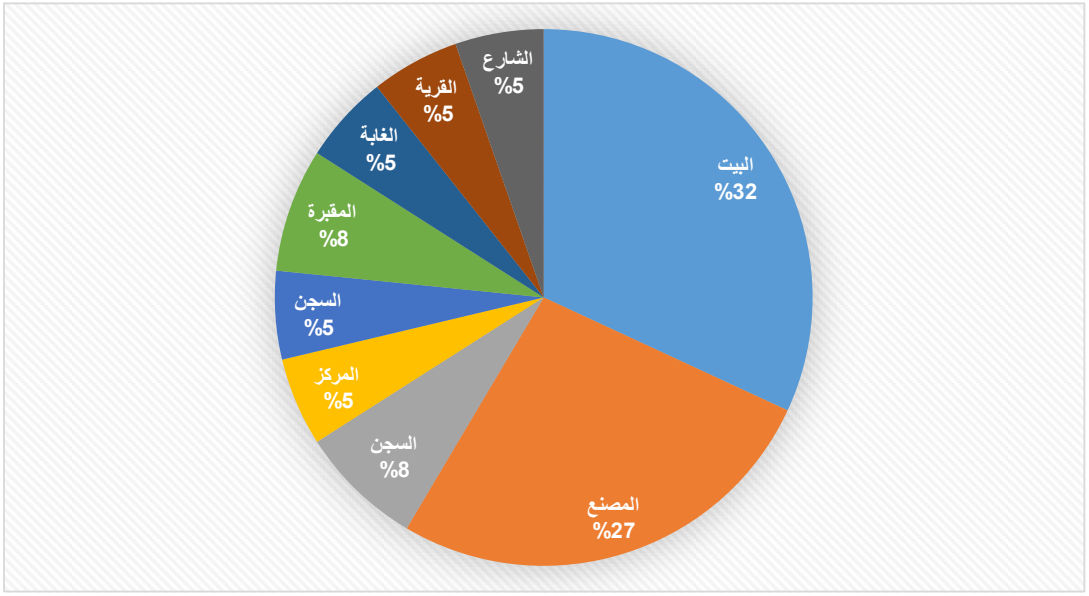
- "**يمشي في المدينة وكلام الناس الي يفوت بحداهم يرن ويتردد في القمة... عادت المدينة تظهر له غريبة...** [2]

---

[1] المصدر نفسه، ص157.

[2] المصدر نفسه، ص218.

3- تواتر الرموز المكانية ونسبتها المؤوية:



ورد البيت كأكثر الرموز المكانية تواترا ويأتي بعده رمز المصنع، أما المركز والسجن والمقبرة فأقل توظيفا بالنسبة لغيره من الرموز المكانية، في حين ترد الغابة، القرية، الشارع بنسبة ضئيلة.

خامسا- الحوار المسرحي:

الحوار هو المسرحية ومهما امتلأت المسرحية بالأفعال صغيرها وكبيرها من المصافحة وهذا الرأس وحتى القتل، فالحوار هو الذّي يصوغها، يقول علولة: "يوجد في هذا الفعل المسرحي على نحو متزامن فعل الكلام والكلام في حالة فعل يعملان سوية بشكل أساسي من أجل إعطاء الإذن ما ترى العين ما تسمع".[1]

والحوار شكل من أشكال العلامات في النّص/ العرض، وهو يشبه الحوار العادي ولكنه يختلف عنه في أنّه اقتصادي ودلالي لا مجال للاعتباطية فيه، فالحوار المسرحي ليس حوارا دراميا فقط؛ بل هو حوار منطوق شفهي له صفة الزوال السريع، لكن بعد أن

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد ، اللثام)، ص238.

يكون قد أعطى للمتفرج مضمون رسالته، وقد يتجاوز الحوار كونه سلسلة من الألفاظ إلى أفعال ذلك أن "الحوار نفسه فعل بل نرى الأشخاص وهم يفعلون".[1]

1- دلالات الحوار المسرحي في مسرحية الأجواد:

يسهم نص "الأجواد" لعبد القادر علولة في إنتاج أبعاد دلالية متنوعة التأويل والقراءة وما يلاحظ عليها هو تنوع الحوار بين الشخصيات والمونولوج (الحوار الداخلي) والسرد.

1-1 التحقيق: هو "قسمة انتباه المتفرج على اثنين، بحيث يكون الانتباه منصبا على المباراة التّي يلعبها الممثلون بالانفعالات والأداء وحركة الممثل".[2]

ويشغل التحقيق حيزا مهما في مسرحية "الأجواد" فقد جاء الحوار سؤالا وجوابا، ويظهر هذا النسق بوضوح في اللوحة الأولى:

- **العساس: أوقف... أوقف... أحبس كما راك... قلت لك أوقف وارفد يديك للسماء... غير بالسياسة... أرفد.. أرفد.**
- **الحبيب: واش بيك يا المغبن واش كاين... واش بيك دهشان تنذر في من بعيد وترعش... واش بيك؟**
- **العساس: شوف قلت لك أوقف... تخطوي خطوة زايدة نرمي عليك الزرواط.**
- **الحبيب: إذا ترمي عليا الزرواط من ثم ربما ما تمكنيش تمنعني وتجيبها في الزرافة اللي راها ورايا المسكينة...**
- **العساس: طلع يديك للسماء قلت لك... وين هي صفارة تاع الهم... وين راها بنت الكلب.**
- **الحبيب: السي محمد أهمد واسمع كلامي...**

---

(1) محمد غنيمي هلال، في النّقد المسرحي، ص49.

(2) حازم شحاتة، الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 1997، ص147.

- العساس: ما كان حتى لفهامة... واش راك حامل معاك؟

- الحبيب: تفضل بحدايا انوريلك... قرب قرب يا سي محمد.

- العساس: بلغي تخدمني راك غالط... السي الهاشمي اللي واقف قبالك ما يتباع ما ينشرى... أحكي أحكي أنت جاسوس... جاسوس مخرب خدام لفايدة الامبرالية. [1]

بواسطة هذه اللوحة نلمس دلالة التحقيق ضمن العمل الدرامي وسرعة الأداء، ونبرته في السؤال والإجابة، وعلاقة كل شخصية وحركاتها مزامنة مع الشّخصية الأخرى، ويستمر التحقيق حتى يصل إلى الأخير إلى انطباع عن الشخصية غير الذّي كان في البداية وهو ما يوضحه هذا المقطع:

- العساس: إذا احتاجيتني في المستقبل يا السي الحبيب للمساعدة ما تحشمش، جيتلك جاه ربي... اقصدني.

- الحبيب: عدنا عمال من الميناء مطرودين رانا نلمولهم العيد قرب نعاونولهم كاين فيهم اللي أكثر من عشرة شهور ما ضربش ضربة... روح تخدم... نقصدك كما قلت غدوى والا بعد غدوة نفهمك ونقصروا مليح على القضية.

- العساس: كيما بغيت...

فمن بداية الحوار ونهايته تخللت دلالة الحوار فبعد أن كانت نبرة الأداء سريعة فيها توازن بين النبرتين في السؤال والجواب إلى عادية مما يؤدي إلى كسر أفق التوقع لدى القارئ/المشاهد، فتغير موقف العساس من الحبيب في أول المسرحية وآخرها واضح؛ إذ انتقل من حالة الارتباك والخوف والمواجهة إلى حالة الهدوء والثبات والتحدي.

---

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد ، اللثام)، ص88- 90.

ويمكن إجمال دلالات التحقيق بواسطة الجدول الآتي:

الشّخصيات	بداية الحوار			نهاية الحوار		
	الأداء	النبرة	التلفظ	الأداء	النبرة	التلفظ
الربوحي لحبيب	منخفض	بطيء	منتظم/فصيح	لم يتغير		
العساس	سريع	مرتفعة	غير منتظم	منخفض	بطيء	منتظم

2-1 المونولوج: كلمة مونولوج تعني "كلام الشخص الواحد هي منحوتة من الكلمتين اليونانيتين Men/ الواحد، Loges/ الكلام".[1]

والمونولوج كما أشار إليه (جلاوجي) في كتابه "المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر" هو صراع بين القيم الاجتماعية والأخلاقية والثقافية والفلسفية من جهة، وبين الرغبات والميول والأحاسيس والغرائز من جهة أخرى.[2] والمونولوج يتيح للشخصية المسرحية أن تفصح عن دخيلة نفسها لتكشف عن مشاعرها الباطنية وأفكارها وعواطفها وكأنها تفكر بصوت مسموع، ويلجأ الكاتب إليه حينما تجد الشّخصية نفسها تحت وطأة انفعال جارف أو أزمة عنيفة.

وفي مسرحية "الأجواد" يتجلى المونولوج في مشهد (جلول لفهايمي)، فهو مشهد يمكن الاستغناء فيه تماما عن الممثلين المساعدين، كلحظة انفجار جلول منتقدا طريقة تسيير الطب المجاني، هذه اللحظة التّي دفعت جلول إلى الجري والصراخ يقيم مسيرة نضاله في المستشفى جريا حافي الأقدام والعمال حوله في دهشة.

يقول:

- أنا الفهايمي مانسواش... أنا متالبين الهم... عندهم الحق اللي يسبوني... عندهم الحق اللي مسميني جلول الفضولي.. لو كان راني عايش في بلاد أخرى لو كان راهم حكموا عليا بالإعدام... ما نسواش أنا... يلزمني السوط... السوط... السوط... جلول الفهايمي بلية... آفة... اجتماعية...

---

[1] ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص494.

[2] عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص177.

- اجري يا جلول اجري... أنت لبغيت حد ما رغم عليك... شفت الفهامة وين توصل... انا نستاهل الضرب... أجري على عقابيك أجري شفت وين يوصلوا العدالة الاجتماعية والطب المجاني... ياه أجري. [1]

لقد كانت تصريحاته اتهامات يوجهها لنفسه ليعاتبها، بل يعاقبها إلى حد جلد الذات بـ(السواط). ولا يخلو المونولوج الموظف في المسرحية من دلالات رمزية استعمل فيها علولة ألفاظ وعبارات تميل إلى تجاوز المعنى المراد إلى معان أخرى في تطوير الصراع وتكثيف درامية النص فمدلولكلمة الفهامة قد يبدو محدود المعنى لكنه يستحيل في النص الدي بين أيدينا إلى معنى التمرد والثورة على الظلم أي تجاوزت معناها الإشاري إلى معنى سياسي محض .

1-3 السرد:

هو "الحديث أو الإخبار (منهج وعملية وهدف وفعل وبنية وعملية بنائية) لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية (روائية) من قبل واحد أو اثنين أو أكثر".[2]

فالسرد إذن، حديث أو إخبار عن حدث سواء أكان حقيقيا أم خياليا يقوم به شخص أو أكثر، والمتتبع لمسرحية الأجواد يلاحظ أنّ السرد جاء على لسان "القوّال" تارة ،وتارة أخرى على لسان الشّخصيات الأخرى.

يكمن السرد على لسان القوّال في مشهد علال بقوله: [3]

علال الزبال ناشط ما هو في المكناس

حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس

يمر على الشارع الكبير زاهي حواس

باش يمزح بعد أشقاء يهرب شوي من الوسواس

يوقف مرارا مهتم وقور في الزيارة

---

(1) عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد ، اللثام)، ص132-133.

(2) جيرالد برنس، المصطلح السردي، معجم المصطلحات، تر: عابد فردنادر، ص145.

(3) عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد ، اللثام)، ص79.

يتماطى على الجنب باش يدقق النظارة

يسأل نفسه ويجاوب مكنى الهدرة

وعلى الرغم من أنّ السرد في هذا المقطع جاء في شكل أغنية إلا أنّ أفعال السرد الواردة فيه (وقف، سأل، جاوب...) قد أعطت حركية للأفعال السردية.

في حين نجد في مشهد "الحبيب الربوحي" جاء السردعلى لسان القوّال أيضا مما أدى إلى التحول في مسار الأحداث في قوله:

- في ختام الدراسة جاء الربوحي الحبيب الحداد موقف ودبر على حل للنجدة نظم حلقة تضامنية ودخل معاه شبان الحي في العملية، عادوا كل يوم وقت المغرب يلمو كل ما يحصلو عليه من مأكولات... وحين ما يطيح السيل يدخل الربوحي سريا للحديقة. [1]

لقد اعتمد علولة على تقنية السرد في مسرحية الأجواد ، وما يلاحظ أنّ السرد جاء على لسان القوال الذّي يمثل حلقة الوصل في مسرحيات علولة.

2- دلالات اللغة الرمزية في -مسرحية الأجواد- :

تعد اللغة من العناصر الأساس في الخطاب المسرحي، فهي وسيلة تعبر بها الشّخصية عن أفكارها، لذا وجب على المؤلف أن ينتقي الألفاظ المناسبة والعبارات بعيدا عن الاعتباطية، لإحداث التأثير في القارئ وتجاوبه مع النّص يقول فولفغانيغ إيزر "أن فعل الكلام بوصفه وحدة تواصل لابد أن ينظم العلامات وأن يحدد الطريقة التّي يتم بها تلقي هذه العلامات، وعمليات الكلام ليست مجرد جمل، فهي تعبيرات لغوية في موقف أو سياق معين، ومن خلال هذا السياق تتخذ معناها".[2]

وفي النّص المسرحي تتمظهر أفعال الكلام على شكل ملفوظات لغوية تنتجها الذات الممكنة عن طريق الحوار الذّي يدور بين مختلف الشّخصيات، ومن ثمة يتحقق فعل

---

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد ، اللثام)، ص85.

[2] فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، مكتبة المناهل، المغرب، 1995، ص13.

التواصل بين الشّخصيات فيما بينها من جهة، وبينها وبين المتلقي من جهة أخرى سواء كان قارئا أو مشاهداً. [1]

وبالانتقال لمسرحية الأجواد لعلولة نجد اللغة تتشكل في مستويات عدة.

المستوى الأول: اللهجة الجزائرية

يميل علولة إلى تبني نمط تركيبي عامي متخلصا بذلك من القيود النحوية الفصحى فلغة علولة خاصة، لذا نجدها تقع على مشارف الفصحى، وأحيانا أخرى تبدو أكثر تجذرا في اللغة الشعبية، وعلولة كغيره من الكتاب الذين كتبوا في فترة بعد الاستقلال بالعامية من أجل التقرب للمتلقي وضمان نجاح نصه/عرضه.

يميل علولة في نص الأجواد إلى تبني نمط تركيبي عامي، عبر جمل مثل:

- **ماكان حتى مفاهمة... واش راك حامل.**
- **اتفضل بحدايا نوريك...**
- **اللاهندي... كرموني النصارى... وزوج حبات بدنجال.** [2]

كما تتضح سمة العامية عن طريق استعمال حروف الجر في غير مواضعها مثل:

- **أنت اللي في كل صيحة تروح تلم بيض الوز.**
- **جلول لفهايمي كريم ويأمت بالكثير في العدالة الاجتماعية.** [3]

إلى جانب الاستغناء عن أدوات الاستفهام:

- قاله صح راهم يشفو.[4]

وتتوالى الأسماء تواليا تراكميا دون أن يحدث خلل في المعنى:

---

(1) أحمد رية، التلقي في المسرح الجزائري المعاصر– مسرحيات الأقوال، الأجواد ، واللثام لعبد القادر علولة، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة، 2020/2019، ص290.

(2) عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد ، اللثام)، ص89.

(3) المصدر نفسه، ص128.

(4) المصدر نفسه، ص85.

- **عاد كل يوم وقت المغرب يلموا... لحم، دجاج، عظام، قمح، نخالة، حجر، حشيش، خضرة، فاكية.** [1]

وأيضا:

- **هاك أصبحت تجري ما صايب لوين الناس تسرق الدواء، اللحم، كيسان، قرع، ملاحف، خضرة، شعر، قهوة.** [2]

وهو تركيب يخلو من الأفعال والروابط والعطف، يكتفي فيه بالفاصلة، كما يتراءى لنا استعمال الأمثال الشعبية المستقاة من المجتمع الجزائري منها: **أنا خضرة فوق الطعام.**[3]

إنّ الهدف من استخدام علولة الموروث الشعبي هو دمج كل ما هو تراثي لبناء نصه، ولهذا منح للغته طاقات تعبيرية لها دلالات إيحائية ليصف وضع المجتمع وواقعه، وأعطاها بعدا سيميائيا لعبر عن رغبته في تنشيط مشاهده المسرحية وتحقيق ما يسمى بالفرجة الشعبية.

المستوى الثاني: اللغة الفصحى

لا يخلو النّص المسرحي الأجواد من اللغة الفصحى رغم اعتماد علولة العامية بكثرة، وهذا راجع إلى طبيعة المجتمع الجزائري الذّي تمتزج فيه العامية بالفصحى، كما يعتمدها الكاتب لكثرة مصطلحاتها ومفرداتها، في نقل دلالات الرسالة المسرحية.

تحيل المفردات والألفاظ الفصيحة التي وردت في مسرحية الأجواد إلى عالم الشغل بكل أبعاده الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، مثل: المصلحة العامة، الشركة، النقابة، العدالة الاجتماعية، إضراب، البيروقراطية، الطب المجاني، وهي كلمات تعكس هموم وانشغالات المواطن البسيط، منها:

---

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد ، اللثام)، ص85.

[2] المصدر نفسه، ص133.

[3] المصدر نفسه، ص133.

- دائما في فمه كلمة الحق... دائما يقول الطب مع أهم الوسائل في المجتمع إذا بغيتو تحسنوا الإنتاج اعتنوا بالصحة. [1]

المستوى الثالث: اللغة الأجنبية

أوّل ما يلفت انتباهنا هنا، هو ندرة الألفاظ ذات الجذور الفرنسية رغم كثرة تواجدها في العامية الجزائرية.

ومن الألفاظ الواردة في نص "الأجواد":

- الباطوار والتّي تعني المذبح.
- الفيلاج والتّي تعني القرية.
- الكاريار والتّي تعني الهجر.

وإلى جانب الألفاظ ذات الجذور الفرنسية، نجد ألفاظ أخرى استعان بها علولة في نصه الأجواد ذات جذور تركية، وهذا راجع لتواجدها في العامية الجزائرية واختلاطها معها مثل:

- كلمة "البكوش" التّي تعني الأبكم.
- كلمة "الكاغط" والتّي تعني الأوراق.

لقد كتب علولة مسرحيته "الأجواد" بلغة المجتمع المخاطب، قاصدا من وراء ذلك تحقيق تواصل وتقارب بينه وبين المتلقي ، فكانت بأسلوب مبسط يقترب من الفصيح يفهمه المتعلم وغير المتعلم، وهذا ما أكد عليه بقوله: "لقد فهمنا بأنّه لتطوير المسرح في الجزائر لابد أن نخاطب الجمهور بلغته"[2]، فوظف علولة لغة اجتماعية ذات طابع شعبي تراثي من لغة القوّال والمدّاح المنتشرة في الأسواق، إلى اللغة السياسية التّي تدل على

---

(1) عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد ، اللثام)، ص137.

(2) نقلا عن: طامر انوال وآخرون، مسرح عبد القادر علولة بين النّص والخشبة، منشورات مركز البحث في الانتربولوجية، الجزائر، 2018، ص92.

وعيه وثقافته، وعليه نقول جاءت لغة "معلولة" نسبة إلى اسمه متينة محملة بمعاني قوية عامية الشكل ملقحة بالفصحى البسيطة.

الفصل الثاني

دلالات الرمز في عرض الأجواد

أولا- الإخراج المسرحي عند عبد القادرعلولة

1- العلامات البصرية

2- دلالات الزي في المسرحية

3- دلالات الإكسسوارات في المسرحية

4- دلالات الماكياج في مسرحية "الأجواد"

5- دلالات الديكور:

6- دلالات الإضاءة في المسرحية

ثانيا- العلامات السمعية

1- دلالات الموسيقى في مسرحية "الأجواد"

2- دلالات المؤثرات الصوتية في المسرحية

العرض المسرحي فعل سيمانتكي (علامي: سيميائي) مركز إلى أقصى حد، يستخدم أداة لتواصل الدلالات تفضي بطريقة تكاد تكون منتظمة دائما إلى بعض المضامين، لذا كان المسرح فن الشفرة والاصطلاح أكثر من الفنون الأخرى، واعتماده على الشفرة هو أحد معطياته الأساسية. [1]

وإذا تناولنا العرض المسرحي بوصفه عرضاً بصرياً محسوسا، فإنّه يتكون من وحدة سيميائية تنبث إلى المستقبل في وقت واحد وتتألف من مجموعة من الأنساق يمكن تصنيفها على ضوء معيارين "أولا بحسب أساليب الالتقاط من جانب الجمهور، ثم من حيث منشؤها، ويمكن انطلاقا من المعيار الأول أن نحدد دستورين: أولهما يرمز إلى العلامات السمعية وثانيهما يتناول العلامات البصرية.

أولا- الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة:

مصطلح الإخراج بالمعنى الواسع للكلمة يدل على تنظيم مجمل مكونات العرض من ديكور وموسيقى وإضاءة وأسلوب الأداء والحركة... الخ وصياغتها مشهديا، وهذه العملية يمكن أن تصل إلى حد تقديم رؤية متكاملة للمسرحية هي رؤية المخرج وتحمل توقيعه، فالمخرج هو العقل المفكر والمبدع لتفاصيل العرض المسرحي، ذلك أنّ فن الإخراج ليس مجرد دراسة لتقنيات المسرح وتاريخه فحسب، بل هو موهبة ووعي حضاري وثقافي وفكري عميق، يستوجب الإلمام بجميع ثقافات العصر والإنسان.

إنّ المتتبع لأعمال عبد القادر علولة وخاصة في مسرحية "الأجواد" يكتشف دون محال أن علولة المؤلف/المخرج يشكلان وحدة واحدة، فهو- علولة- فضاء للتقاطع بين المؤلف والمخرج والباحث من مسرح جديد يحاول أن يتميز به عن غيره من المؤلفين

---

[1] سامية أسعد احمد، الدلالة المسرحية، مجلة عالم الفكر، ع1، الكويت، 1980، ص83 (نقلا عن الحركة على المسرح، ص80).

والمخرجين، فعلولة المخرج يلاحق علولة المؤلف لينتزع منه ما لم يستطع إبداعه في النّص الأول. [1]

فكانت الحلقة المادة الخام لرؤيتة الإخراجية، ووسيلته الممزوجة من الفضاء الإيطالي، إضافة إلى استعانته بتقنيات المسرح التجريبي لكسر الحائط الوهمي بين الممثلين والجمهور، وإشراك المتفرج في الحوار والمناقشة، واتخاذه موقفا مما يجري أمامه على الخشبة.

1- العلامات البصرية:(فرنسية أو انجليزية)

1-1 الدلالات الرمزية للممثل في العرض المسرحي "الأجواد" :

يرتكز المخرج في عمله الإخراجي المسرحي على الممثل فهو عماد العرض المسرحي وعنصره الدينامي إذ يستعين بأدواته (الجسد/الصوت)، فهو نقطة التقاطع بين عالمي الخشبة بوصفها واقعا ماديا شاخصا في الآن هنا وبين عالم التخييل الغائب. أي عوالم الحكاية المعروضة في المسرح ، فيقوم بتلاوة كلام الشخصيات وتشخيص الأحداث وهو أيضاالوسيط بين المتفرج والحكاية بكل مكوناتها[2]، عن طريق إعارة صوته وجسده للشخصية وهذا ما يعني أنه يمثل رمزا سواء كانت الشخصية ورقية أو على خشبة المسرح.

وكما هو معروف عن مسرح علولة أنه مسرح شعبي تراثي ينبني على رفضه للمسرح الغربي الأرسطي، واستغلاله لعناصر التراث الشعبي المتمثل في الحلقة، من هنا قد جعل من الممثل محركا رئيسا لعروضه المسرحية ، بِعَدِه باثا لعدد كبير من الدلالات

---

[1] منصوري لخضر، تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة، ، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري، ط1، جامعة وهران، 2014، ص12.

ص18.

[2] محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة، ص35.

التي لا يمكن الاستغناء عنه مطلقا، هو الأداة الرئيسة لتوصيل ما يدور في ذهن الكاتب أو المخرج من معانٍ وأفكار وانفعالات إلى الجمهور، إنه واجهة المسرحية. [1]

عمد (علولة) إلى تكوين خاص لممثليه عند إنتاج كل مسرحية جديدة، وكان هذا التكوين يمس الجانب الفكري عموما إلى جانب التكوين التقني، من تمارين شكلت القاعدة في التعامل مع الشّخصية في مسرح علولة، "حيث كان يأخذ مجموعة من الممثلين معه إلى الأسواق الشعبية والمناطق العامرة بالناس، حتى يقتربون من الشّخصيات الحقيقية التّي يودون تمثيلها على خشبة المسرح".[2]

هذا إلى جانب التكوين السياسي- وكما هو معروف عن علولة تأثره بالمسرحي بريخت ومنهجه الملحمي، ويظهر هذا في تعامله مع الممثل، فهذا الأخير أصبح مرشدا للعرض المسرحي؛ إذ لا ينبغي له (مطلقا) أن يصل في أدائه إلى التحول الكامل إلى الشّخصية التّي يلعبها، يقول علولة: "لم يعد على الممثل أن يوهم بأنّه شخص من الشخوص، ولم يعد عليه أن يسترسل بأهواء وأمزجة الشّخصية المؤدات، وأن يتنازل عن شخصيته لصالحها، بل عليه أن يبيّن طوال مدة تأديته وأنه ممثل ويبقى كذلك، فيقوم بأداء فني، أداء يقدمه كاستمتاع أساسي للجمهور".[3]

كما سعى علولة إلى كسر الجدار الرابع(Quatriéme mur) يقول: "يمكن للمثل أن يلاحظ نفسه بينما هو يمثل... ويستطيع أن يقف في مواجهة المتفرج تماماً، كما يستطيع كما في شخصية "غشام" أن يمثل مع كرسي فارغ، يستطيع أن يباعد وأن يتباعد إلى عدة مستويات".[4]

---

[1] ينظر: منصوري لخضر تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة، ص64.

[2] منصوري لخضر، تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة، ص20.

[3] عبد القادر علولة، مسرحيات عبد القادر علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص241.

[4] المصدر نفسه، ص241-242.

ويعد التغريب(ترجمة المصطلح) من أهم التقنيات التّي وظفها علولة في مسرحيته، ويتجلى ذلك في توظيف شخصية القوّال التي يكسبها أبعاد رمزية ترتكز على وظيفتين: السرد والتمثيل، فالممثل يروي الحكاية ويمثل في نفس الوقت، لتغرب الأحداث فيجعل من المتلقي مدركًا لما يحدث أمامه ما هو إلا تمثيل.

إنّ الممثل في مسرح علولة لا يمكن الاستغناء عنه ؛ لأنّه مسرح الممثل بالدرجة الأساس "ذلك الممثل الذّي يمتلك من المواهب والقدرات ما يمكنه من التحكم في الدور الذّي يؤديه في ظل التزامه بترك مسافة بينه وبين الشّخصية التّي يؤديها التزاما بمبدأ بريخت في المسرح الملحمي عبر كسر الإيهام المسرحي، وفي ظل الالتزام أيضا بمنهج ستاسنلافسكي في صقل مواهب الممثل والتركيز على الإدراك النفسي والطاقات الكامنة، ناهيك عن الوظيفة الجديدة في ظل مسرح الحلقة بصفته قوّالاً أو راوياً في كثير من الأحيان، كل هذا وذلك ينبغي أن يظهر جليا في أداء الممثل العلولي. [1]

أ- رمزية جسد الممثل في مسرحية "الأجواد":

يحقق جسد الممثل المسرحي سقفا عاليا من لغة التواصل والتفاعل المباشرين مع المتلقي بواسطة الاشتغال البصري، وينتج ، بذلك دلالات تحيل المتلقي إلى مرجعيات فكرية وتاريخية وفنية، ويعتمد بطبيعة الحال على مهارة الممثل في تحريك أجزاء جسده، فالجسد "حامل لمجموعة من المفاهيم والاشتغالات البصرية على منظومته الحركية في توظيف ميكانيزماته الأدائية، لإظهار وتحفيز تلك الطاقة الخفية داخل جسده".[2]

ولغة الجسد لغة تتجاوز مستوى القراءة الظاهرية، فهو يشكل مجموعة من الرموز التّي تتطلب التأويل.

---

[1] محمد داود، مسرح عبد بالقادر علولة بين النّص والخشبة، ص33-34.

[2] فيصل علي شرين، سينغرافية التكوين الجسدي في العروض البصرية "مسرحية سماء" أنموذجا، مجلة كلية التربية الأساسية، مج 20، ع 86، بغداد، 2014، ص234.

فجسد الممثل بوصفه ظاهرة بصرية يمكن معرفة لغته كونها وسيطا للاتصال باستخدام الرموز الإيحائية التّي تسعى إلى بناء فهمٍ مشتركٍ خاضعٍ لثقافة المشاهد وخبرته المكتسبة من الواقع بهدف اكتشاف المعنى ودلالته".[1]

فالجسد إذن، هو العنصر المهم في العرض، والممثل بمجرد وقوفه على الخشبة دون إصدار أي حركة أو فعل أو حتى إشارة يدخل ضمن العملية التركيبية في تأسيس الفضاء المسرحي.

عمد علولة إلى توظيف لغة الجسد كلغة أساس ، طمح فيها لتوظيفه كلغة جمالية تشكيلية. [2]

ففي عرض "الأجواد" نلمس مرونة (سيراط بومدين)[*] وديناميته وخفته على خشبة المسرح، معطيا لكل شخصية حركاتها وإيماءاتها، منتقلا حركيا وصوتيا من مستوى لآخر بأسلوبه الخاص، "فسيراط لديه إمكانات كبيرة في الأداء الحركي بطريقة مميزة، إذ أنّه زيادة على تأديته دورين في هذه المسرحية نجده قد أدى كذلك شخصية (القوّال) وشخصيات سردها الراوي "القوّال" مما استلزم أن يقنع أثناء تحوله من دور لآخر خاصة في المشهد الواحد أين يكون راويا ومشخصا لتلك الحالة التّي يريد سردها"[3] فمزج آداءه بين الكوميدي والجاد ، عن طريق حواراته وحركاته وإيماءاته ففي دور (جلول لفهايمي) تكثر حركاته وإيماءاته وهو ما يرمز إلى النرفزة والعصبية ، في حين نجده في دور منور رزينا هادئا. [4]

---

(1) محمد خير يوسف والرفاعي، تشكيلات جسد الممثل داخل فضاء العرض المسرحي مسرحية (انتيجونا الحلم والواقع) أنموذج، المجلة الأردنية للفنون، مجلد 07، عدد 1،، الأردن 2014، ص92.

(2) منصور لخضر، تجربة الإخراج المسرحي عند علولة، ص71.

(*) **سيراط بومدين:** من مواليد 1947 بمدينة وزهران، بدا التمثيل في سن مبكرة، مثل في العديد من المسرحيات منها الأجواد، احرز في المهرجان الوطني المحترف سنة 1988 جائزة احسن دور رجالاي، وأحسن ممثل في مهرجان قرطاج بتونس، توفي في أوت 1995 بمستغانم.

(3) ملحق الصور، صورة (01).

(4) ملحق الصور، صورة (02).

يولي علولة أهمية بالغة للحركة، باستخدام حركات بسيطة لا تحتاج طاقات فكرية لفك رموزها، حيث ، إنّها حركات تعتمد على التبسيط والإيحاءات تجعل المشاهد في كل لحظة من لحظات العرض يقظا بالنسبة لما يقدمه الممثلون، فالحركات في مسرحية " الأجواد " ليست تصويرية فقط؛ بل تشكل معدلاً موضوعياً لروح المسرحية، وتعكس كل رموزها الخفية، فامتازت بكثرة الحركات ، لذلك عمد علولة للتقليل من عناصر الديكور حتى لا يعيق حركة الممثلين على الخشبة، فهي حركات إرادية ومقصودة وليست عفوية.

فجلول الفهايمي لم يتوقف عن حركة الجري خلال المشهد ، ولا يتعلق الأمر هنا بنوعية الدور رئيسا أو ثانويا[1]، فالجري يكتسي صبغة رمزية تحيل على الاضطراب والقلق والتوتر بسبب الأوضاع المزرية التّي يعيشها المستشفى من إهمال ولا مبالاة، فكانت حركة (سيراط بومدين) ترجمة لأفكار وأهداف أراد علولة تمريرها للمتلقي.

ب- الصوت الرمزية في مسرحية "الأجواد":

يعد الصوت تعبيرا جسديا آخر اعتمد عليه علولة في مسرحيته ، فالأداء الصوتي يشارك الجسد في إنتاج المعنى، إذ يمكن للنبرة أن تغير ذلك المعنى.

"فالصوت لدى الممثل يجب أن يكون مرناً قوياً ومؤثراً ، متلوناً من مستوى لآخر، حتى يتمكن أن يؤدي إلقاء حواره وفق النسق الذّي يتطلبه الموقف الدرامي".[2]

فنجد الممثل (سيراط بومدين) ينتقل بصوته عبر دلالات رمزية كثيرة بحسب الموقف واللفظة فيختلف من حيث الحدةُ والقوة والغلاظة، فالكلام الموجود في العرض لا يكتمل إلا عن طريق الإلقاء الصوتي الصحيح والمناسب للشخصية، وعلى الرغم من أننا في حياتنا العادية نلحظ كثيرا من التفاصيل فلا تلفت انتباهنا كنبرة الصوت في محادثة ما، ولا تثير اهتمامنا، إلا أننا نجدها على المسرح نتبعها بدقة ونشرع في تفسير دلالاتها.

---

(1) ملحق الصور، صورة (03).

(2) أبو الحسن السلام، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2004، ص50.

وبتتبعنا للممثل (سيراط بومدين) في مسرحية "الأجواد"، نجده في حديثه يمزج بين أكثر من مستوى ليوصل المعاني، محققا بصوته نمو وتوالد الأحداث المسرحية، فتارة بصوت **مرتفع**، حاد نتيجة الموقف الدرامي الذّي يعيشه وهو النرفزة والقلق.[1]

ومرة أخرى يهمس بواسطة حديث (عكلي) من فراق صديقه منور مما يتطلب طبقة صوتية ملائمة لذلك الحزن. [2]

وربما يتفوق الصمت على الصوت في بعض المواقف التّي يكون الصمت فيها هو الطريقة الوحيدة لنقل حالة التأزم الدرامي التّي تقع فيها الشّخصية المسرحية، وكثيرا ما يكون الصمت لونًا من ألوان التورية؛ لأنّه يبدو سكوتا ظاهريا عن الكلام، بينما هو في حقيقة الأمر كلام مضمر خاصة عندما يكون هو الوسيلة الوحيدة للاتصال، ويتجلى هذا بوضوح في مشهد (سكينة) التّي تجد نفسها عاجزة عن الحركة وحتى عن الكلام فتترك الصمت ليعبر عن حالتها التّي لم يستطع الكلام أن يعبر عما تعانيه، حتى وإن كان (القوّال) قد تكلم عن لسانها ولكننا نجد دلالة الصمت قد عبّرت أكثر. [3]

2- دلالات الزي الرمزية في المسرحية: الزي هو اللباس الذّي يرتديه الممثل في العرض أثناء أدائه للدور، ويلعب أدوارا أساسية في تحول الممثل من أدائه بوصفه إنسانا إلى الشّخصية التّي يؤديها. [4]

فللباس دلالته الأيقونية والرمزية في تحويل الممثل من ذاته بصفته إنسانا إلى الشّخصية التّي يؤديها ليكتسب دلالة مؤشرية لها مرجعها العلاماتي، فجمالية اللباس المسرحي تتحقق بواسطة انتظام الأجزاء فيه وحسن وترميم وتجانس علاقاتها ووظائفها، ليمثل وحدة فنية متكاملة شكلا ومضمونا.

---

(1) ملحق الصور، صورة (04).

(2) ملحق الصور، صورة (05).

(3) ملحق الصور، صورة (06).

(4) ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي،، ص241.

وفي مسرحية "الأجواد" يدخل الممثلين جميعهم رجالا ونساء يرتدون ألبسة تراثية موحدة من حيث اللونُ والشكلُ والزخرفة، وحتى الأحذية، إضافة إلى البرنوس الذّي يرتديه القوّال، كل هذه العلامات تحمل دلالات متقاربة لأنها رموز دينية وثقافية واجتماعية مرتبطة بتراث وثقافة الفرد الجزائري، فالأزياء هنا ذات دلالات إشارية تسهم في الإفصاح عن المعاني والأحداث وتدلل على الشخصيات.

فعملِ المخرج على أن تكون أزياء مسرحيته معبرة تعكس الواقع المعاش، فحمله دلالات رمزية لخلق حالات التأمل والنّقد.

وعلى الرغم من أنّ عبد القادر علولة لم يولِ كبير اهتمامٍ لعنصر الملابس في العرض المسرحي، إذ يتفق مع (رولان بارت) على أنّ "الزي المسرحي عموما لا يكون عذرا انتحاليا ومكانا مستقلا عن المسرحية(...) وعليه أيضا أن يكون نوعاً من الاعتذار أو عنصر تعويض يغطي بجماله فراغ العمل أو فقره(...) كما عليه أن يبتعد عن إحلال قيم خارجية محل دلالات الفعل المسرحي".[1]

فاختيار تصاميم الألبسة لا يتأتى بمفردات ولا يظهر من أجل نفسه بقدر ما يجب أن يكون تشخيصيا وتعبيريا وأداة للاتصال ويكون توظيفه توظيفا فنيا خالصا، لأنه عتبة مهمة تؤدي إلى استكناه هوية الشخصية المسرحية وطبيعة تفكيرها وانتمائها الجغرافي .. إنّ الأمر الجوهري ألا ندع الجمهور يحس بالملابس؛ بل يجب أن تكون الملابس خلقا لشخصية معينة في وقت معين. [2] وانطلاقا من مشاهدتنا للمسرحية ، نجد في مشاهد (علال، منصور، وقدور) ظهور جميع الشّخصيات باللباس نفسه ، حيث يرتدون قمصانا بيضبيض غالبا ما يرمز نقاء القلوب وبياضها وصفائها، كما يرتدزون سراويل موحدة بلون أخضر، وصدريات من دون أكمام، وقد عمل المصمم على الألوان الثلاثة (الأبيض،

---

[1] منصور لخضر، تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة، ص33- 34.

[2] روعة سهام شعراوي، الزي المسرحي بين الإدراك الحسي والحكم الجمالي، مجلة (الأكاديمي)، بغداد، العدد 44، ص87.

والأخضر، والأحمر) وهي علامات ترمز للعلم الجزائري، فشخصيات علولة هي شخصيات من واقع الجزائر. [1]

أما في مشهد(الربوحي لحبيب) أين يرتدي معطفا باهتا، رمادي اللون طويلا، وهو رمز التعب وكثرة العمل، وطربوشا أحمرَ رمزا للأصالة[2]، إضافة إلى مشهد (المنور)، الذّي يرتدي مئزرا رمادي اللون، مخالفا للمئزر الأبيض الذّي ترتديه المعلمة والذّي يحمل دلالة النقاء والمهنة النبيلة، فهو علامة على الصفاء والوضوح في حين ظلت الشّخصيات الأخرى (التلاميذ) محافظة على اللباس الذّي ظهرت فيه منذ بداية المسرحية.[3]

أمّا (جلول لفهايمي) فيرتدي لباسا موحد اللون أزرق يعرف على أنّه اللون الهادئ، فارتداء الأزرق قد يكون مفيدا في السيطرة على العواطف والمشاعر، وخلق إحساس بالقوة والاستقرار النفسي والمعنوي، مهدئ الأشخاص زائدي العصبية، فهو لون يمتاز بتخفيف التوتر والعصبية عند الإنسان[4]، إضافة إلى الحذاء الذّي جاء باللون الأبيض والأسود، وهو دليل على وجود طريقين أمامه إما أبيض محفوف بالمخاطر أو أسود يتخلى فيه عن ضميره. [5]

في حين ظهرت سكينة بلباس يعكس بساطة وضعها، مع محافظة الشّخصيات الأخرى على لباسها بما في ذلك القوّال. [6]

يمكن القول: إنّ الملابس المستعملة ملابس تقليدية، لم يستعملها المخرج اعتباطيا بل قصديا، وهو ما يؤكد على العودة إلى التراث -ليس على مستوى الكتابة والعرض فقط- بل على مستوى اللباس الأصيل، كما أكد على دور (القوّال) الذّي يمثل الشّخصية

---

(1) ملحق الصور، صورة (06).

(2) ملحق الصور، صورة (07).

(3) ملحق الصور، صورة (08).

(4) عبيدة صبطي، الحبيب بخوش، الدلالة والمعنى في الصورة، دار الخلدونية، د.ط، الجزائر، 2009، ص51.

(5) ملحق الصور، صورة (09).

(6) ملحق الصور، صورة (10).

الرئيسة، التي ترتدي البرنوس الذّي يحمل دلالات ترمز إلى الحكمة والوقار والثبات. إذ بدخول الممثلين الخشبة يتجه القوّال إلى لِبْس البرنوس أمام المشاهدين[1]، فحقق بذلك حالة التغريب التي تأثر فيها بأسلوب بريخت.

وبواسطة مشاهد المسرحية نجد أنّ الأزياء في مسرح علولة لم تكن نوعا من الزخارف؛ بل كانت عنصرا أساسًا لتحقيق الفرجة. وعلى اعتبار أنّ العملية التصميمية عملية اتصالية، تعتمد على الطرف المرسل (المصمم) والطرف المستقبل (المتلقي)، وأن للمصمم دور في إظهار الأذواق الجمالية وإبرازها، لما يحمله من خبرات سابقة وإبداعات فنية متجددة، فهو يتميز بالحس والتذوق الفني، أي إنّه يتسم بقدرة على إدراك العلاقات من خطر وألوان وخاصة وتجميعها بطرق منسقة داخل الزي، التغير في النهاية من قيمة جمالية عالية.[2]

وتعد الرموز (اللون، الشكل، الملمس) المادة الأولوية التّي يتعامل معها المصمم، إذ لا شكل يمكن رؤيته إلا إذا كان متوفرا على لون ما، وهنا يرجع دور المصمم في توظيف اللون ودلالته وجماله وكذلك بالنسبة للفراغ والملمس والخطوط التّي تخضع لإمكانات المصمم.

وعلى اعتبار أنّ اللون ذو أثر بالغ في نفس المتلقي، فالألوان التّي اعتمد عليها مصمم الملابس وعبد القادر علولة هي ألوان **باردة** تحمل دلالات الأمل والثبات والوفاء والهدوء، فجاءت دلالات الألوان لتؤكد في الآن داته دلالات الشّخصيات. إضافة إلى اللون جاءت الزخرفة التي اعتمد عليها المصمم لتأكد مرة ثانية على أنّ اللباس دال على الشّخصية، فاستعمل زخرفة عربية تدل على الأصالة والعراقة.[3]

---

[1] ملحق الصور، صورة (11).

[2] عبيدة صبطي، الحبيب بخوش، الدلالة والمعنى في الصورة، ص98.

[3] ملحق الصور، صورة (12).

وفي الأخير نقول: إن اللون والزخرفة المضافة ليسا شكلا للإبهار وأغراض للبهجة، بل هما عنصران أساسان من عناصر القصة المسرحية.

3رمزية الإكسسوارات ودلالتها في المسرحية:

- **الإكسسوار:** يقصد به كل الأشياء التّي يوظفها الممثل في العرض، ويقوم بمعالجتها باستثناء اللباس والديكورات، وما يميز الإكسسوار في المسرح هو أنّه يتخذ شكلا وصورة (Figuration) ويقبل معالجة الممثل مهما كانت طبيعة هذه المعالجة، كالأشياء المحمولة من مفاتيح، علب سجائر، والأشياء التّي تقبل التنقل والتحريك كالطاولات والكراسي.

بل إنّ مفهوم الشيء (الإكسسوار) يمكن أن يستوعب عناصر لا تعتبر كذلك في الحياة الواقعية، فقد يصبح جسد الممثل شيئا ، وكذلك الحيوان بالنظر إلى السياق الذّي يوظفان فيه[1]، ذلك أنّه عندما تدخل الأشياء (الإكسسوارات) إلى الخشبة تتوارى وظيفتها النفعية المعهودة في الحياة اليومية خلف الوظيفة الدلالية (الرمزية)التّي تمنحها الخشبة إياها، بمعنى أنّها تتحول إلى دلالات رامزة.

تضمنت مسرحية "الأجواد" على إكسسوارات عدة ارتبطت بالواقع فأضافت جمالية خاصة لها هذه العلامات التّي تؤثر في المتلقي، وتكمّل الشّخصية المسرحية وعلى الرغم من أنّ المخرج والسينوغرافي لم يعتمدا عليها كثيرا في مسرحيتهما "الأجواد" ، إلا أننا نجد بعض الإكسسوارات كا**لحقيبتان** اللتان يحملهما الربوحي لحبيب، واللتان تدلان على كثرة العطاء، والحقيبة الأولى مخصصة لإدخال الفرحة على الأطفال، أما الحقيبة الثانية فمخصصة لأكل الحيوانات الموجودة في حديقة الحيوانات أما وضع الحقيبتين في وضعيتين متساويتين فهو دليل على اهتمامه بالاثنتين. [2]

كذلك نجد في مشهد "عكلي ومنور" بعض الإكسسوارات كالمكتب والكتب والمئزر الأبيض والنظارات للتدليل لى أنّ المَشَاهد تدور في مدرسة، وقد وظفها توظيفا واقعيا.

---

[1] محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية،، ص84.

[2] ملحق الصور، صورة (13).

ولقد حاول (علولة) تغريب الإكسسوار في بعض المشاهد ليحولها عن وظيفتها الحقيقية لكسر الإيهام لدى المتلقي، "فعصا الخيزران" هذا الرمز التراثي الذّي يرمز إلى **الأصالة والعراقة** نجده قد وظّف لدلالات أخرى، فقد وظفها لرفع القمامة في مشهد علال[1]، ومرة للدفاع عن النفس في مشهد الحديقة، ومرة على شكل زرافة[2]، كما استعملها للرقص الشعبي "العلاوي" وهي رقصة مشهورة في غرب الوطن، كما أخذت العصا بُعدا رمزيا في المسرحية بالتحديد فقد استلهمها من تعامله مع القوّالة حيث إنّ جميعهم يستعملونها، من حيث إقامتهم لما يعرف بالحلقة الشعبية، فتصير داخل فضاء والحلقة كأداة للتمثيل، فكانت أساس التمثيل في مسرحية "الأجواد". [3]

كذلك الأمر بالنسبة للصناديق التّي وظفها في مشهد "علال الزبال"[4] لرفع القمامة، أما في مشهد "عكلي ومنور" فقد وُظفت لدلالة أخرى تجسدت في دور الطاولات التّي يدرس عليها التلاميذ.. [5]

كذلك الأمر لآلة البندير التّي وظفها كإكسسوار لجمع الناس أو كوسيلة لجمع المال أو كقناع لتغطية وجوه بعض الممثلين.

فقد كان توظيفه للإكسسوار مثل تكسير للحاجز الوهمي لدى المشاهد، وذلك لإيقاظ فكره ومطالبته بالوصول إلى نتائج محددة يمليها النّص والإخراج، فاستعمال الإكسسوار يطرح أفكارا في جوانب رمزية واستعارية تؤكد أن أنّ الإكسسوار قد ينتج أفكار عدة في آن واحد، ويمكن له إرسال دلالات عدة. [6]

---

(1) ملحق الصور، صورة (14).

(2) ملحق الصور، صورة (15).

(3) ينظر: منصوري لخضر، تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة، ص57.

(4) ملحق الصور، صورة (16).

(5) ملحق الصور، صورة (17).

(6) منصور لخضر، تجربة الإخراج في المسرح عند عبد القادر علولة، ص54.

وأخيرا نقول: إن الإكسسوار لا يدل- بعده علامة- منعزلا، إنما يدل بالنظر إلى العلاقات التّي يقيمها مع الإكسسوارات الأخرى الحاضرة معه في العرض، أي بالنظر إلى السياق الذّي ترد فيه. [1]

فعلامية الإكسسوار رمزيته تختلف من عرض لآخر ومن نظرة مخرج إلى آخر، وتتعدد دلالاتها من قراءة إلى أخرى، وحتى المتفرج الواحد، وذلك بحكم ثقافته وخبراته السابقة.

فنقول: إنّ علولة عمد إلى التقليل من الإكسسوارات حتى يجعل الممثل يشخص أدواره باستعانته بلغة الجسد وبقدراته الصوتية ومجسدا مفهوم التغريب على غرار المسرح الملحمي.

4- رمزية الماكياج ودلالته في مسرحية "الأجواد":

يساعد الماكياج في المسرح الممثل على الانتقال من عالم الواقع إلى عالم الخيال، ومن ذاته بوصفه شخصا إلى الدور الذّي يؤديه، فللوجه دور مهم مع لغة الكلام أو من دونها، فهو الأكثر وجدانية وصدقا في التعبير، ذلك أنّ لغة ملامح الوجه تفصح بصورة أسرع من لغة الكلام عن بواطن الشّخصية، إذ هي لغة مرئية.

إذ يلعب الماكياج أدوار دلالية كثيرة ومتنوعة يمكن إجمالها فيما يلي: [2]

- تفخيم قسمات الوجه وإبرازها، ذلك أنّ المسافة الفضائية بين الخشبة والجمهور كثيرة، ما تضطر المتفرج إلى توظيف الماكياج لإظهار ملامح الشّخصية وسعتها، حتى يتسنى للجمهور إدراكها.
- خدمة الإيهام، إذ يساعد الماكياج على اندماج الشّخصية في العملية التشخيصية، فيقدم معلومات عن حسنها وسنها وعرقها ووضعها الاجتماع وانتمائها السيوثقافي... وهو يشتغل هنا بناء على شفرة مستعارة من حياة المتفرج الواقعية.

---

(1) محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص88.

(2) المرجع نفسه، ص46-47.

- الوظيفة الجمالية قد يستغل الماكياج في العرض باعتباره نسقا مستقلا يملك قواعده الخاصة.
- كما يملك الماكياج دورا وظيفيا هو التقييح والتحسين والتجميل، فهو مجموعة المعالجات والطرق التّي تهيئ وجه الممثل وتساعد على التحول إلى الشّخصية المسرحية، وعلامات الماكياج ثابتة، وتتحدد علاقاته انطلاقا من صلتها بعلامات الأنساق الأخرى، ولاسيما الإنارة، فقد تجعلها جلية واضحة أو خفية غامضة، كما تستطيع تغيير وظيفتها ولونها.

وفي مسرحية " الأجواد " لعب الماكياج دورا علاماتيا في أداء "سكينة" للتعبير عن دور المرأة الجزائرية البسيطة، فأعطاها ماكياجها صبغة واقعية تتواءم وعمرها. [1]

وقبل وضع الماكياج لشخصية ما، لتأدية دور معين، يجب أن يراعي السن والحالة النفسية والوضع الاجتماعي والظروف المحيطة بها، وهذا ما نجده بوضوح في شخصية منور والربوحي، فقد أعان الماكياج علولة على إعطاء شخصيتهما العمر المناسب للدور.[2]

فالماكياج هو الذّي يحقق المصداقية لأبطال المسرحية، وهو الذّي يفصل بين شخصية الممثل وملامحه في الواقع، ذلك أنّ الماكياج علامة أيقونية شديدة الدلالة، يساعد الممثل على منح الدور قوة من حيث إعطائه صبغة واقعية أكثر.

تعد الإضاءة من أشد المؤثرات في الماكياج، إذ يمكن أن تؤثر فيه إما إيجابا أو سلبا، فالإضاءة غير الصحيحة قد تفسد الماكياج المتقن، غير أنّ (علولة) اعتمد البساطة في كل شيء من ماكياج وإضاءة وهذا راجع -كما أسلفت- إلى تبنيه لمشهد(بريخت) من جهة، وإلى نوع شخصياته من جهة ثانية ، فشخوصه شخوص واقعية أراد أن يكون ماكياجها واقعيا بسيطا ، حتى تظهر كما هي.

---

[1] ملحق الصور، صورة (18).

[2] ملحق الصور، صورة (19).

نستخلص مما سبق بأن الماكياج من مصادر الإمتاع البصري الذّي تمنحه الشّخصية للمتلقي، كما يسهم في إبراز القيم الجمالية لبقية عناصر الشّخصية كوحدة متناغمة متكاملة.

5- رمزية الديكور ودلالته في المسرحية :

يمثل الديكور حقلا سيميائيا يبرز علاقة المسرح بالفنون الأخرى كالرسم والنحت والعمارة، فهو يميل أن يكون مؤشرا أو أيقونة ورمزا في الوقت نفيسه.

فالديكور متمثل في اللوحات المرسومة والعناصر المشيدة وكل ما يساهم في تكوين الصورة المشهدية[1]، وترتبط كلمة ديكور في أصلها اللغوي اللاتيني Decoris بتزيين المكان وتجميله، مما يشير إلى طبيعتها الأيقونية والتصويرية.

إنه علامة أو مجموعة من العلامات التّي تشير إلى الموضوع، و تساعد الممثل على خلق الجو العام للمسرحية، فتفيد في إبراز المكان الذّي يدور فيه الحدث وإظهار سماته الجغرافية والاجتماعية، وقد تفيد في الدلالة على زمن الحدث وإطاره التاريخي، كما يوظف للإيحاء بحالة الشّخصية النفسية ومزاجها وذوقها.

ساعد الديكور -بأبعاده الرمزية- في مسرحية "الأجواد" المتلقي على فهم العمل المسرحي وعبّر عن خصائصه المسرحية المميزة، كما أسهم اسهاما فعالا في إيجاد الجو المناسب، وعبر بذلك عن روح العناصر البارزة في المسرحية باستعمال الصورة واللون، وعلى الرغم من بساطة ديكور العرض الممثل في الفراغ المشكل من ساحة مكونة من قضبان حديدية، فقد أعطت إشارة موحية بالحرمان وبالمعاناة التّي ألمت بشخصيات "الأجواد" التّي راحت أصواتها تملأ المكان وتحوم خلف القضبان، كما وظف أيضا (الشمس) كرمز إيحائي آخر، يدل على إشراقة **الأمل والحلم** بغد أفضل.

---

[1] حنان قصاب، المعجم المسرحي، ماري إلياس، ص214.

وبالرغم من اعتماد علولة على ثلاث لوحات كل لوحة تقع في مكان مخالف للمكان الآخر، فإنّ تفاصيل الديكور لم تتغير، إذ مُثلت اللوحة الأولى البلدية، في حين كانت اللوحة الثانية في الثانوية، أما اللوحة الثالثة فمثلت في المستشفى، إذاً، فالتفاصيل ثابتة والديكور فيها عبارة عن قضبان حديدية تتقاطع أفقيا وعموديا، شدت بأسلاك نحاسية، وفراغ في وسط الخشبة، فوقها شمس بلون ذهبي كتب عليها اسم المسرحية "الأجواد"، كما نجد مسطبة تتوسط الديكور، لم تتغير طوال المسرحية. [1]

لم يبالغ (علولة) في إغراقه في استعمال الديكور، بحيث يتحول إلى هدف في حد ذاته، ووسيلة لإنتاج الدلالة، بل اكتفى فيه بالبساطة والبعد عن التعقيد والكثافة[2]، يقول: "يسعى الديكور، ضمن الديناميكية المسرحية إلى خلق صلة بصرية بين اللحظات وبين الحكايات المسرحية وفي الوقت نفسه إلى الاستقلال بذاته، وأن يقدم كالعلامة الفارقة للمسرحية أو أحد جوانبها البصرية، بالنسبة لمسرحية " الأجواد " كان الديكور مثل الشعار".[3]

لقد أصبح الديكور بنية خشبية دينامية، ينهض عليها العرض بأكمله، وتتسم بالفاعلية والوظيفية والغائبية، بمعنى أنّه غدا أداة لا صورة تزينية، يتجاوب مع أنسقة العرض الأخرى، ويتكامل معها لأداء دلالة المسرحية الرمزية.

وتندرج في نسق الديكور أيضا، كل الخطابات المكتوبة في العرض المسرحي، من لافتات ولوحات وإعلامات... وهي تلعب أدوار سيميائية وتشكل رموز موحية ، إذ تقدم للمتفرج معلومات ثمينة، يمكن أن تكمل النّص المنطوق، وقد تلعب أحيانا وظيفة تزيينية فتسهم في جمالية الخشبة، وفي المسرحية" نجد كلمة الأجواد التّي ظلت ثابتة طوال

---

(1) ملحق الصور، صورة (20).

(2) ملحق الصور، صورة (21).

(3) عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)،، ص240.

العرض[1]، فهي مكملة للنص إضافة إلى وظيفتها التزيينية، فجاءت دلالة الصورة لتؤكد دلالة النص، إضافة إلى دلالات ومعانٍ لها رمزيتها اللغوية ساعدت على إبراز المعنى العام للمسرحية وهي "الجود".

لقد حاول علولة المخرج استثمار كل أبعاد الفراغ المسرحي، ليكتسب الفراغ أولا بأول مقومات المعادل التعبيري للعرض، وإن لم يكن الديكور مستخدما استخداما واضحا، فهذا لا يعني ضعف مصمم الديكور والمخرج، بل على العكس، فالعرض المسرحي قد عرض في ملامح رمزية واقعية، فالإيحاء والترميز بالديكور كان مقتصرا على بعض العناصر، كما أنّ الممثل مثّل العنصرالمهم في العمل المسرحي، ورغم ذلك لم يخلُ العرض من بعض العناصر، إذ وظفها المصمم لدلالات إيحائية أضافت للعرض الكثير من التفاصيل التّي حددها الممثلون أثناء العرض بواسطة الحركات المختلفة.

وربما أوحت تلك العناصركلها، على باطنها بعالم سحيق من العذاب والحرمان والظلم وشكلت المفردات لوحة حركية درامية بالغة التأثير، أبدعها المخرج والسينوغرافي فكانت هذه اللوحة التعبيرية هي الإطار الدقيق الذّي أحاط الإخراج بسياج من الجمالية الفنية، يقول علولة: "بالنسبة للديكور لم يعد هناك داعٍ لتزويق الأماكن، وطالما أننا نبحث خاصة على خلقها في الذاكرة المبدعة للمشاهد وليس على الخشبة بحيث تصبح الوظيفة الحقيقية والتصويرية للديكور هي التلميح الخفيف دون تشويش المخيلة ودون اجتذاب أو سجن اهتمام وإبداعية المشاهد بطريقة تنويمية".[2]

والملاحظ على المسرحية الاقتصاد في الوسائل المسرحية، إذ يصبح الممثل هو الأساس، وهذا ما دعت إليه التيارات الحديثة كالمسرح الفقير إلى الاستغناء عن الديكور وتعويضه بجسد الممثل وصوته، إضافة إلى أنّ عملية تغيير الديكور تتم أمام أعين

---

[1] ملحق الصور، صورة (20).

[2]عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)،، ص240.

المشاهدين وهذا دلالة واضحة على تبني علولة لمنهج بريختالذّي دعا إلى كسر الجدار الرابع، وتغيير الديكور أمام المشاهدين حتى يحدث ما يسميه بريخت كسر الإيهام. [1]

6- رمزية الإضاءة ودلالتها في المسرحية:

تعد الإضاءة من التقنيات الأساس المساعدة على تحقيق الفرجة، فهي التّي تسمح بإدراك مكوناته البصرية "الفضاء، الممثل، اللباس، الماكياج، والسنوغرافيا..."، فقد أضحت نسقا سيميائيا قائم الذات، قادرا على أداء دلالات عديدة ومتنوعة، فلم تعد شرطا بصريا لإدراك الفرجة فقط، وإنما أصبحت "لغة مميزة" لها قواعدها وقوانينها الخاصة.

وقبل الحديث عن الإضاءة عند عبد القادر علولة ينبغي لنا أن نفرق بين مصطلحات تداخلت فيما بينها حتى أصبح من العسير التمييز بينها وهي: الإنارة، الإضاءة، النور، وللتفريق بينها نقوم بالتعريف بكل واحد على حدى. [2]

فالإنارة هي التّي تجعل من رؤية المتفرج للمشهد أمرا ممكنا، فيقصد بها إزالة الظلام من مكان معين.

بينما الإضاءة فهي لغة بصرية تهدف إلى خلق جو معين يعيش فيه الممثلون والمتفرجون حالة مسرحية ذات معنى.

أمّا الضوء فهو النور الذّي اتخذ مسحة خاصة بفعل مؤثرات خاصة، ولتكن أجهزة الإضاءة المسرحية.

فالإضاءة إدا، أداة دينامية في المسرحية، تؤدي دلالات كثيرة إما مشفرة أو بالتعاون مع أنسقة العرض الأخرى، فتأخذ سمات المؤشر الأيقونية والرمز، إذ يلجأ إليها كوسيلة حيادية في توجيه الجمهور إلى وضعية ما أو إلى ممثل ما بين الممثلين المؤدين، واستخدامها دلالياكنظام بصري يؤدي وظيفة أيقونية واضحة، كتصوير الليل والنهار، كما يعرض جوانب رمزية بالقدر نفسه ، لكن الوظيفة الأهم التّي تلعبها الإضاءة في

---

[1] ملحق الصور، صورة (21).

[2] محمد حامد علي، الإضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، د.ط، بغداد، 1975، ص08.

العرض الدرامي هي وظيفة مؤشرية، توجه انتباهنا إلى النقاط البؤرية للحدث، وهذا ما ركز عليه (علولة) بمعية مصمم الإضاءة الذّي عمد إلى تركيز الإضاءة على الشّخصيات بالنسب نفسها، وهذا دليل على تساوي الشّخصيات بعضها مع بعض خصوصا لكل من (الربوحي)و (لحبيب عكلي) و(منور)، و(جلول الفهايمي).

يرتبط اللون بالإضاءة ارتباطا وثيقا، يضفي على الفضاء المسرحي دلالات رمزية تساعد المتلقي على فك شفرات العرض، ذلك أن "الإنارة هي الوسيلة الخارجية الوحيدة التّي تؤثر على خيال المشاهد".[1]

أدرجت الإضاءة في عرض "الأجواد" بوصفه موضوعا للدراسة دور العنصر الفعّال، إذ نلاحظ اعتماد المخرج على لون واحد وهو الأبيض ، ، الذّي دعا بريخت إلى استخدامه طوال العرض، واختيار علولة للون الأبيض دليل على أنّ طبيعة اللون تعكس طبيعة المشهد المسرحي، وبما أنّ شخصيات الأجواد شخصيات تتسم بالكرم والجود، فاللون الأبيض هو اللون المناسب لها، اذن، هو مؤشر يرمز إلى نقاء الشّخصيات. [2]

كما أن تركيز الضوء على شخصية (القوّال) بكثرة، له دلالاته الرمزية كون الشّخصية المحورية والمحركة للمسرحية، إضافة إلى رغبة علولة في التركيز عليها؛ لأنّها السمة المميزة لمسرحياته، فهي علامة دالة على الأصالة والعراقة. [3] عن طريق استعارته لهذا الشكل التراثي لتحقيق رؤاه الإبداعية، على اعتبار أن لنا تراثا قصصيا ذا طبيعة مسرحية. فالقوّال في مسرح علولة هو فنان مسرحي ممثل.

في فصله للمشاهد ومصاحبة الأبطال لم يلجأ علولة إلى الإضاءة، فقد استعمل إضاءة كاشفة بيضاء رافضا بذلك كل إيهام، "إذ لم يترك علولة أي وسيلة في العرض في

---

[1] منصوري لخضر، تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة، ص47.

[2] ملحق الصور، صورة (22).

[3] ملحق الصور، صورة (23).

دائرة الظلام، ولم يخبئ أي تفصيل لا من ديكور ولا ممثلين ولا مجال لوجود الحيل المسرحية الكلاسيكية الحديثة، بل كل ما هو داخل فضاء المسرح مكشوف للجمهور. [1]

فكانت الإنارة على طول العرض –حتى عند تبديل الديكور أو تغيير المشاهد– بهدف كسر الإيهام لدى المتلقي، ذلك أن "الضوء الساطع المنبعث من مصدر مرئي يساعد على توفير مؤثر التغريب ويحول دون خلق الإيهام على المسرح".[2]

وفي الأخير نقول: إن الإضاءة في مسرحية " الأجواد " لم تتعد الجانب التقني، بالكشف عن كل العناصر الموجودة في العرض.

ثانيا– العلامات السمعية :

1–رمزية الموسيقى ودلالتها في المسرحية

يعتبر المسرح تركيبة فنية، تضم عديد الفنون، تعتبر الموسيقى أحدها، فهي "حدثا صوتيا مميزا محدودا زمنيا، مرغوبا فيه، وقد تختلف وظائفه باختلاف الرؤى الإخراجية، وبذلك يكمن دور هذا الحدث الصوتي "الحدث الموسيقي" في تضخيم أو تقوية أو تفسير الحالات الدرامية المتعاقبة في العرض المسرحي".[3]

في مسرح علولة تعد الموسيقى عنصرا فعالاً في العرض المسرحي، إذ وظفها في سياق تراثي، فكل شيء في مسرح علولة يجسد روح الانتماء للشعب وللطبقة البسيطة، فاعتمد على السرد و الحكائية وركز على حاسة السمع؛ لأنّه وجدها متجذرة في المجتمع الجزائري، يقول: "كان بعض المتفرجين يديرون ظهورهم للعرض حتى يتسنى لهم التركيز على حاسة السمع".[4]

---

[1] منصوري لخضر، تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة، ص50.

[2] أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي، ص346.

[3] سيدات عبد الصمد، التوظيف الإيديولوجي للموسيقى في "مسرح عبد القادر علولة" أنموذجا، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، 2016، ص123.

[4] عبد القادر علولة، من مسرحيات عبد القادر علولة (الأجواد، الأقوال، اللثام)، ص234.

فالموسيقى في مسرح علولة عنصر جوهري، فهي نص موسيقي يعمل درجة النّص المنطوق نفسها، بل تصبح في أحايين كثيرة المحرك الرئيس للعرض المسرحي، وقد تصبح أبلغ من الكلام.

فتجاوزت بذلك وظيفتها التقليدية، إذ لم تستعمل لملء الفراغات أو موسيقى فصل المشاهد أو موسيقى استهلال، فموسيقاه تؤدي وظيفة درامية مرتبطة بالكلمة.

كما ارتبطت الموسيقى في مسرحية "الأجواد" بالغناء، فاعتمد علولة على الوزن والقافية من حيث البناء الشعري واللغة العامية التّي امتزجت مع الفصحى، فوظفها بأشكال تراثية مستعينا بآلات خاصة كآلة البندير المرافقة للقوّال والحلقة، والمتتبع لمسرحية " الأجواد " يلحظ أنّ علولة قد حوّل المسرحية إلى عرض شعبي فرجوي، فالقوّال فيها مداح يروي ويغني، كما وظفها لإعطاء فرصة للمشاهد لاستيعاب الأحداث السابقة والاستعداد للأحداث القادمة، هذه الأغاني التّي تبدو مفصولة بعضها عن بعض في اللوحات من حيث المضامين لكنها تحمل دلالات "يَكْمن أحد الأهداف الكبرى على المستوى الجمالي في تقديم سنفونية حقيقية من الألوان الصوتية ليتضح المنظر وتشنق الآذان".[1]

فوظف علولة الأسلوب السردي الشاعري الموزون والمغنى، نجد هذا الأسلوب في شخصيات "علال"، "قدور"، "سكينة".

أ- شّخصية "علال":

- **علال الزبال ناشط ماهر في المكناس.**
- **حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس.**
- **يمر على الشارع الكبير راهي قواس.**
- **باس يمزج بعد الشقاء يهرب شوى للوسواس.** [2]

---

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص238.

[2] المصدر نفسه، ص79.

ب- شخصية "قدور":

- بنى وعلى كب جهده في البغلي والياجور.

- ترك الجمعة الشانطي قاصد لداره يزور.

- وحش المرأة والأولاد تقيل في صدره كما لكور.

- رزم حوايج الخدمة ماشي يريح قدور. [1]

ج- شخصية "سكينة":

- جوهرة المصنع سكينة المسكينة.

- زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها.

- البنات صمتوا سكنت في بطونهم الرهبة.

- تخشعوا طويل وسالت الدمعة على المسكينة. [2]

عن طريق هذه المقاطع تظهر براعة علولة في استخدام أسلوب شعري شاعري موزون ومعنى يرتكز على الشفوية كسمة أساسية، لكنها شفوية رائعة، لا تلغي الفصيح ؛ بل تخصه، لهذا فهو شعر عربي.

في حين نجده في مقاطع أخرى يستعمل الأسلوب الحواري، حيث خالفت لغته اللغة الفصحى، في الإعراب أو في الصرف أو المعجم، فهو يرتبط بمستويين في اللغة: مستوى الفصحى ومستوى العامية. [3]

استخدم كم الأسلوب الحواري، كمقطع الربوحي لحبيب: "**في المهنة حداد، خدام في ورشة من ورشات البلدية، في السن كبير ما دام في عمره يحوط على الستين، في القامة قصير شوية، السندان والمطرقة خلاو فيه مارة لونه أسمر بلوطي**".[4]

---

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص102.

[2] المصدر نفسه، ص129.

[3] نقلا عن: سيدات عبد الصمد، التوظيف الإيديولوجي للموسيقى، ص235.

[4] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص82.

نلمس من جهة أخرى استعانة علولة بالجوقة مستفيدا من نظريات بريخت في خلق التغريب فكانت أغانيه المصاحبة بالموسيقى تنبع من ألحان التراث الشعبي، تربطه بذلك علاقة وجدانية مع المشاهد حتى تبث فيه روح النّقد والثورة.

وأخيرا نقول: إنّ وجود الموسيقى في المسرحية لم توظف اعتباطا، لسد نقص، إنها عنده كيان كامل من الأحاسيس والمعاني والأفكار، فكل آلة وكل أغنية فيها تمثل شخصية من الشخصيات، إنّها تفكير الشّخصية بصوت مرتفع، إنّ الأغاني في مسرحية "الأجواد" عبارة عن قصص إنسانية مثلت شخصيات واقعية، ارتبطت ضمنيا بالنص العام، فأدت هذه المقطوعات الغنائية غايتها الفنية والجمالية عبر توظيفها دراميا.

لقد مثلت الموسيقى في مسرحية "الأجواد" حالة من التوافق السحري بين كل مفاصل العمل وأعطت جمالية فائقة شدت المشاهدين لمتابعة الحدث بشيء من الترقب.

2- دلالات المؤثرات الصوتية في المسرحية:

ويقصد بها "مجموعة من الأصوات التّي تحاكي الأصوات الواقعية للإيهام بالمحيط الصوتي الذّي يدور فيه الحدث"[1]، ويتضمن كل العلامات الصوتية التّي تدخل لا في الموسيقى، ولا في نسق الكلام، فهي علامات فضائية هامة من النوع السماعي الأيقوني[2]، فصرير الأبواب وأصوات الحيوانات والطيور، والصدى، وكذلك الانتقال والتنقل، كأصوات العربات والسيارات...

وقد أصبح هذا النسق يلعب أدوارا دلالية هامة في العرض المسرحي، هذه العلامات التّي لا تشتغل منعزلة عن علامات الأنسقة الأخرى، ولكن تتفاعل معها، فتدعمها تارة وتتعارض معها تارة أخرى، بل حتى يمكن لها أن تعوضها في بعض الأحيان.

---

[1] محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية،، ص107.

[2] أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي- دراسة سيميائية، ص148.

في مسرحية "الأجواد" قد أسهمت المؤثرات الصوتية هي الأخرى في تفسير الأحداث عبر توظيف أصوات الحيوانات في مشهد الربوحي لحبيب.

- **الببغاء ينطق أهلا... أهلا مدوي الجو... البط يوقوق كأنه قائم بتصفيقة حارة.** [1]

كما نجدها في نقل الأثاث في مشهد "عكلي ومنور" في المدرسة، فساعدت على نقل الصورة، على الرغم من اعتماد علولة لهذه التقنية كثيرا.

[1] ملحق الصور، صورة (24).

الفصل الثالث

الرمز ودلالةالتلقي في مسرحيات عبد القادر علولة

أولا- المسرح بين التلقي والسيمياء

1- تعريف التلقي

2- نظرية التلقي

3- جمالية التلقي في الخطاب المسرحي

ثانيا- القارئ ومختلف المنظورات النصية في نص الأقوال

1- القارئ الضمني والعلامات الدالة عليه في نص الأقوال

2- وجهة النظر الجوالة

3- الصورة الذهنية في نص الأقوال

4- الفراغات والفجوات في نص الأقوال

شكلت نظرية التلقي محطة معرفية مهمة في مسار الدراسات النّقدية المعاصرة، إذ توجه النّقاد والأدباء إلى المتلقي بعد أن كان اهتمامهم حول المؤلف ثم النّص ليمر المسار النّقدي بعدة مراحل مرحلة تفسير الإبداع بواسطة السياق الخارجي، وهي مرحلة طبيعية في المناهج التقليدية، وكان الكاتب هو المحور فيها بواسطة السؤال: ماذا أراد المؤلف أن يقول؟

ثم جاءت مرحلة انغلاق النّص ومحاولة تفسيره من الداخل وأصبح النّص هو المحور وهي مرحلة ظهرت فيها الشكلانية والبنيوية. لتأتي بعده مرحلة تفسير النّص والأثر الذّي تركه في المتلقي وظهرت فيها مناهجكالسيميائية والتفكيكية ونظرية التلقي من خلال سؤال: كيف فهم المتلقي النّص؟

وقبل الحديث عن المتلقي في المسرح نقف عند حدود التعريف اللغوي والاصطلاحي

1- تعريف التلقي:

أ- لغة: جاء في لسان العرب في مادة لقا "تلقاّه أي استقبله، وفلان يتلقى فلانا أي يتقبله والرجل يُلقِي الكلام أي يلقنه".[1]

أما في المعاجم الغربية فقد ورد بمعنى Réception والذّي يعني الاستقبال. [2]

ب- اصطلاحا: تناولت ماري إلياس وحنان قصاب مصطلح الاستقبال الذّي يقترب من مفهوم التلقي: "الاستقبال من الفعل اللاتيني Recipire بمعنى تلقى أو استقبل، فعملية التلقي والمتابعة تتم على المستوى الانفعالي والفكري والحسي، وهي التّي تحدد مستوى المتعة وطبيعتها"[3]، إذ يقوم المتفرج بالربط بين مرجعه الخاص ومرجعية العمل، وبين العالم الوهمي المعروف عليه وبين واقعه هو.

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، ص256.

(2) *Le prtit larousse, illustre imerimé en france, paris, france, 2007, p904.*

(3) ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص28.

وقد عرّف عز الدين إسماعيل التلقي بقوله: "المقصود بالتلقي هنا هو تلقى الأدب، أي العملية المقابلة لإبداعه أو إنشائه أو كتابيته، وعندئذٍ يختلط مفهوم التلقي ومفهوم الفاعلية التّي يحدثها العمل، وإن كان الفرق بينهما كبيرا، حيث يرتبط المتلقي بالقارئ والفاعلية بالعمل نفسه"[1]، فالفاعلية تحدث عندما ينتهي المتلقي من قراءة العمل الأدبي، فهي شرط أساسي لعملية القراءة.

انطلاقا من التعاريف السابقة يتضح أنّ المفهوم اللغوي والاصطلاحي يقتربان من حيث دلالتهما على أن التلقي هو الاستقبال.

ظهرت نظرية التلقي في ستينيات القرن الماضي على يد (روبرت ياووس) (وفولفغانغ أيزر)، وقد جاءت هذه النظرية استجابة لمجموعة من الأسئلة ، لم تستطع النظريات الإجابة عنها أو أجابت عنها جزئيا، فقد أولت أهمية للمتلقي بعد أن هُمش لعقود خلت، حيث أصبح مشاركا في إنتاج المعنى بعد أن اقتصرت وظيفته على تفسيره فقط، حين كان العمل يفسر بواسطة مبدعه، فحاولت هذه النظرية تتبع الأثر الذّي يتركه العمل الفني في المتلقي، يقول روبرت ياووس: "لا يوجد عمل أدبي بلا تأثير، وهو ما يفترض مسبقا وجود متلقٍ ، وأحكام المتلقي هي التّي توضح أعمال المؤلف".[2]

فسعت جمالية التلقي إلى إعادة النظر في مناهج تاريخ الأدب، باقتراح منهجا بديعا يقوم على مبادئ إجرائية مغايرة من أهمها: [3]

– تحويل منظور البحث من جمالية الإنتاج والتصوير التقليدية التّي تبنى عليها المقاربات المحادثية والماركسية للأدب إلى جمالية التلقي؛ أي الأثر الذّي ينتجه العمل الأدبي في

---

(1) نقلا عن: رية أحمد، التلقي في المسرح الجزائري المعاصر مسرحيات الأقوال، الأجواد ، اللثام لعبد القادر علولة أنموذجا، قسم اللغة والادب العربي، كلية اللغة و الأدب العربي والفنون، جامعة باتنة، 2013/2012، ص13.

(2) نقلا عن: ابراهيمي اسماعين، تلقي التجارب المسرحية المعاصرة في الجزائر، كلية الاداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2014/2013، ص33.

(3) صلاح فضل، في النّقد الأدبي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007، ص83.

القارئ، بحيث تتكون تاريخية الأدب من هذه العلاقة الجدلية (الحوارية) بين العمل والمتلقي.

– الكشف عن طبيعة القراء المتعاقبين للعمل الأدبي، بإعادة تشكيل آفاق الانتظار الخاصة بهم، مما يظهر بوضوح الاختلاف التأويلي في فهم هذا العمل بين الماضي والحاضر، بين أفق انتظار قديم وآخر معاصر، وكذا تعدد دلالاته حسب تعدد تلقائيته وتباينها، ويسمح هذا الإجراء بالتأريخ لمختلف تلقائيات عمل أدبي من حيث شكله ودلالته.

– تصنيف كل عمل في "السلسلة الأدبيّة" التّي ينتمي إليها، بهدف تحديد وضعه التأريخي، وكذا دوره وأهميته في السياق العام للتجربة الأدبيّة، فالانتقال من تاريخ تلقي الأعمال إلى التأريخ الحداثي للأدب، يتضح أنّ هذا الأخير سيرورة يؤدي فيها التلقي السلبي للقارئ والناقد إلى التلقي الإيجابي للمؤلف إلى إنتاج جديد، أي سيرورة يتمكن فيها العمل اللاحق أن يحل المعضلات الأخلاقية والشكلية التّي تركها معلقة للعمل السابق، وأن يطرح بدوره معضلات أخرى.

– فنظرية التلقي إذا، قد حاولت تفسير الأدب بواسطة الأثر الذّي يتركه من التلقي، ذلك التلقي الذّي يتغير بتغير العصور.

وتعتبر مجهودات كل من ياوس Yoos وآزير Iser أهم مرجعية في نظرية التلقي، والتّي حاولا بواسطتها النهوض بالنظرية الأدبيّة وتخليص الأدب والنّقد من الجمود الذّي أصابهما ردحًا من الزمن تحت سلطة المؤلف والنّص، لينتقل إلى مرحلة جديدة هي عهد القارئ أو المتلقي.

تعد نظرية التلقي من النظريات الحداثية التّي أسست لمعرفة نقدية جديدة تتعامل مع الخطاب بشتى أنواعه، وبما أنّ المسرح أحد هذه الخطابات، حظي باهتمام الدارسين والنّقاد، خاصة لما يتميز به من ازدواجية نص/عرض، حيث إنه من أصعب الخطابات؛ لأنّه كيان متجدد يتجدد بوعي القارئ.

فالخطاب المسرحي أحيانا يتوافر على مرونة دلالية تجعله متفتحا وقابلا لأكثر من قراءة، وأن أي منهج تحليلي يعين على تذوقه وفهمه وتفسيره، كنظرية التلقي التّي أكدت على دور القارئ/المشاهد في صناعة الفرجة، تقول "آن آيبرسفيلد": "لا ينحصر في النّص أو العرض، لكنه يشتمل في الآن نفسه على المتلقي، وردود أفعاله المحتملة إزاء هذا العمل، ويعني هذا أنّ العلاقة التواصلية بين الخطاب والمتلقي في المسرح ينبغي أن تكون علاقة مفترضة مسبقا، كما ينبغي أن تكون مقصودة ضمنيا، سواء على مستوى البعد الحسي، الجمالي، والوجداني، أو على مستوى البعد الفكري والإيديولوجي، وما يشتمل عليه من طرح فلسفي، وتاريخي، وحضاري، لأنّ المسافة الفاصلة بين البث والدلالات، ومن مختلف الرموز التعبيرية والحركية".[1]

والمسرح عند (آن آوبرسفيلد) مثل علم التواصل، فالنّص أو العرض على حد سواء يمثلان ما يسمى بالرسالة، أمّا المؤلف أو المخرج وحتى الممثلين فيعتبرون مثل المرسل، أما القارئ أو المشاهد فهو المرسل اليه، وهو عنصر إيجابي وفعال في العملية التواصلية. [2]

ويمكن التمييز بين أربعة أنواع من القراءة: [3]

أ- القراءة النّصية:

وهي قراءة النّص المسرحي كغيره من النصوص الأدبيّة الأخرى، حيث يستخدم المتلقي كل الإجراءات الذهنية في عملية تحليلية للنّص المسرحيالذّي يصبح في ضوء هذه القراءة عبارة عن فضاء نسقي مشكل من قبل المتلقي الذّي يسعى إلى تنظيمه وصياغته

---

(1) عبد الرحيم محمد الهبيل، جمالية التلقي والتأثير في مسرحية النار والزيتون لألفريد فرح، مجلة الآداب واللغات، المجلد 6، 12 ديسمبر 2020، ص13.

(2) ينظر: بوزيد قاسم، آليات تلقي الخطاب المسرحي عند سعد الله ونوس، قسم اللغة والادب العربي، كلية اللغة و الأدب العربي والفنون، جامعة باتنة 1، 2019/2018، ص35.

(3) أحمد رية، التلقي في المسرح الجزائري المعاصر مسرحيات الأقوال، الأجواد ، اللثام لعبد القادر علولة، ص23-24.

انطلاقا من استراتيجيته الخاصة المنبثقة من ثقافته الفاعلة وقراءته المنتجة، وليس على أساس القراءة الاستهلاكية، كما يهدف المتلقي إلى البحث عن مقاصد المؤلف ونياته أو التعرف إلى شخصيته، من خلال الآثار والعلامات التّي أودعها في نصه، فالنّص المسرحي نص نسقي يشكله المؤلف من رؤيته الواعية.

ب- القراءة الدراماتورجية(*):

وهي قراءة النّص المسرحي المخصص للعرض على خشبة المسرح على أنّه نص جاهز للتمثيل، ومن ثمة يصبح هذا النّص نصا خاصا يختلف عن النّص السابق، كونه نصا مخصصا للعرض، يعده الدراماتورجي "Dramatarge" إعدادا جيدا ويجهزه بعلامات خاصة تحتاج إلى قارئ يفهم الأبعاد الحقيقية التّي يريدها المؤلف.

ج- القراءة العرضية:

وهي قراءة للعرض المسرحي المشاهد قراءة يوظف فيها كل إمكانياته المختلفة، وتمتاز هذه القراءة في نظرنا بتعدد الخطابات، نص يقرأ وعرض يشاهد. فضلا عن خصوصيات البنية المسرحية الموجودة في العرض المسرحي وتعدد مصادر الإرسال، فالديكور المسرحي يحتاج من المتلقي أن يقرأه قراءة جيدة تجعله يربط بينه وبين موضوع المسرحية المعروضة، وكذلك بالنسبة للمؤثرات الصوتية التّي تسهم هي الأخرى في إنتاج المعنى، فيجد المتلقي نفسه أمام مجموعة من العناصر المشكلة تدعوه الواحدة تلو الأخرى لقراءتها واستكشاف كنهها.

د- القراءة التأويلية:

تحظى القراءة التأويلية بأهمية بالغة لدى المتلقي لما تقدمه من دلالات إضافية تساعده على البحث عن المعنى الحقيقي الذّي يريده المؤلف، ومن ثمة تستنطق المسكوت عنه من معانٍ خفية لا يمكن معرفتها إلا بالاعتماد على التأويل الذّي يتيح للمتلقي فرصة

(*) **الدراماتورجيا:** مأخوذة من اليونانية Dramatogas التّي تتألف من Dramato العمل المسرحي و Egos الصانع أو العامل، ودراماتورج تطلق على من يؤلف الدراما

البحث عن حقيقة المعنى، والحديث عن هذا الشكل من القراءة في المسرح Théatre يقودنا لدراسة الجوانب الذاتية التّي يوظفها المتلقي عند تأويله النّص المسرحي أو ما اصطلح على تسميته بـ"ذاتية التأويل"، لأنّ التأويل هنا، يخضع لذاتية الكاتب، وهذا يتنافى مع موضوعية التأويل، فالتأويل عند المتلقي أداة فعالة تسهم في بناء فهمه.

بقي أن نشير في النهاية إلى أنّ قراءات الخطاب المسرحي تتعدد من قراءة النّص المسرحي إلى القراءة الدراماتورجية التّي تحول النّص المسرحي إلى نص معد للعرض على الخشبة، ثم القراءة العرضية وما تتوافر عليه من مصادر وإرسال تستدعي من المتلقي الاندماج والتجاوب معها، إلى قراءة تأويلية والتّي تسهم في إضافة دلالات جديدة.

تعد نظرية التلقي منهجا بديلا يسعى إلى فك أسرار النّص وتحريره من القراءات المغايرة لمعانيه وتجاوز القراءات النموذجية السائدة.

إنّ قراءة النّص المسرحي تجعله يثير الدهشة لدى المتلقي بانفتاحه من مناطق التأويل ذو تكثيف دلالي ينطلق من منطقه الظاهري باتجاه عمقه الباطن التركيبي[1]، فالنّص الدرامي جماليا يقوم على قراءة تأويلية انطلاقا من معطيات الإدراك الحسي تحيلنا إلى استدلالات لاحقة تشكل المعنى.

ثانيا- القارئ ومختلف المنظورات النصية في نص الأقوال:

إنّ الحديث عن النّص المسرحي يقودنا إلى الحديث عن المتلقي وعلاقته بالنص، فدلالة النّص ورموزه يلقيان على المتلقي من إنتاج مدلولات النّص من جديد.

فيرى "كير (إيلام) " أنّ "سيمياء الدلالة في النّص الدرامي تكون أكثر فاعلية، حيث تقوم على تأكيد العلاقة بين عالم الواقع وعالم المسرح، لكن على شرط أن يكون المتلقي صاحب قدرة على الانتقال من الواقع إلى عالم الاحتمال، مما يعني أنّ عبء تحصيل رسالة النّص الدرامي وتفكيك شفراته ودلالته يلقى على المتلقي وحده، ولا يأتي ذلك إلى

(1) امبرتو إيكو، السيمياء وفلسفة اللغة، تر: المدال صمعي، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، 2005، ص80.

بواسطة قدرته على فهم الإشارات المسرحية في ضوء النسق المسرحي العام، كي يتسنى له الوصول إلى المغزى العام"[1]، فلا بد من توفر ملتقٍ يمتلك خبرة معرفية وجمالية لاستقبال الرسائل واستخلاص المغزى العام للمسرحية.

شكل النّص بحسب (ايرز) دالا نائما موجودا في النّص كقيمة حضورية، يسمى بشكل المدلول، إمكانيات قرائية تتأسس من القارئ بناء على أعراف الجنس الأدبي والسياقات الإيحائية المؤثرة فيهما على حد سواء، فالنّص عنده يقوم على قطبين: الأول نص المؤلف، والثاني هو الإدراك الذّي يحققه القارئ، وعلى ضوء هذه القطبية يتضح أنّ العمل ذاته لا يكون مطابقا للنّص ولا لتحققه بل لابد أن يكون واقعا في مكان ما بينهما.[2]

وعلى ضوء ما تناولناه، سيقودنا البحث إلى دراسة تطبيقية على مسرحيات عبد القادر علولة اعتمادا على مفهوم الآليات التّي اعتمدها ايرز الذّي يعد من أبرز الذين أولوا المتلقي في المسرح أهمية بالغة.

وقد ركز ايرز على مجموعة من المفاهيم الإجرائية أبرزها:

1- القارئ الضمني والعلامات الدالة عليه في نص الأقوال:

طغت سلطة المؤلف على النّص عقودا طويلة، باعتباره المبدع الأول للنص، لتنتقل السلطة فيما بعد للمتلقي الذّي أعاد إنتاج النّص بواسطة التصرف في الدلالات والبحث عن مواطن الجمال في النص، إذ يرى (روبرت هولب) أنّ القارئ "هو المصدر النهائي للمعنى".[3]

يعد القارئ الضمني من الأدوات الإجرائية المناسبة، لوصف التفاعل الحاصل بين القارئ والنّص، إذ أن القارئ الضمني هو تصور يضع القارئ في مواجهة النّص من

---

(1) نقلا عن: سافرة ناجي جاسم، سيمياء اللغة الدرامية، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، ص56.

(2) فولفغانغ ايرز، التفاعل بين النّص والقارئ، تر: الجلالي الكدية، مجلة دراسات سيميائية أدبية، المغرب، عدد 7، 1992، ص19.

(3) روبرت هولب، نظرية التلقي، تر: عز الدين اسماعيل، النادي الأدبي والثقافي،، ط، 1السعودية، 1990، ص322.

صيغ موقع نصي يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلا، فأصبح بذلك المتلقي خالقا للمعنى بعد أن كان لا يعد أن يكون مستقبلا.

إذن فالقارئ الضمني هو الذّي يضعه الكاتب نصب عينيه أثناء عملية الكتابة، فيضع له مجموعة من التوجيهات الداخلية تجعل تلقيه لهذا النّص ممكنا، فالكاتب أثناء كتابته للنّص يتخيل وجود قارئ يملأ الفجوات، فهذا القارئ ليس قارئا حقيقي إنما يتصوره الكاتب ويسمى كذلك القارئ المضمر والضمني.

وقد ارتبط القارئ الضمني عند (ايزر) بالكشف عن الدلالة العميقة للمعنى ومحاولة تفسيرها وتأويلها في الوقت نفسه، وهذا القارئ بحسب (ايزر) ليس له وجود حقيقي؛ بل يخلقه النّص، فهو "بنية نصية تتوقع وجود متلقٍ دون أن تحدده بالضرورة".[1]

ضمن هدا التصور فإنّ كتابة النّص وإخراجه من المبدع نفسه تحيلنا إلى القارئ الضمني عند إيزر، حيث تطرح فرضية أنّ (علولة) كان يكتب ويخرج لمتلقي معد مسبقا.

تعد العلامات الغير مباشرة من الأنساق الأكثر حضورا، إذ تضم جميع الضمائر لتشكيل المعنى العام داخل النّص المسرحي.

"تعد الضمائر بمثابة بنية قابلة للتواصل والتعامل بين القارئ ونصه وهي أحد الأشياء التّي يستتر خلفها القارئ الضمني ليبين موقفه من القضايا المختلفة".[2]

حين ندقق النظر في مسرحية "الأقوال " ندرك جيدا أن هذا التوظيف المكثف لصيغ الجمع يسهم بدرجة كبيرة في بناء الخطاب المسرحي، وأنّ حضورها مرتبط بأحداث قد تتجاوز حدود القصة ، لتحكي عن موضوع كمعاناة الطبقة البسيطة والعامل البسيط واستغلال هياكل الدولة للمصلحة الخاصة مثلما يظهر في المقطع الآتي من مسرحية الأقوال: "**كنا متمنين زي وإخراج زي آخر.. نتمنوا نزيدوا وانضحكوا في سبيل الآخرين**

---

(1) فولفغانغ ايزر، فعل القراءة، تر: رشيد الحميداني، الجلالي الكدية، ص30.

(2) أحمد رية، التلقي في مسرحيات علولة، ص163.

ونعطوا المثال الصالح.."[1] ومثلما يظهر في مقطع آخر "**اننا فرحانين بيك لما عرفناك واقف ضد الرجعية**"[2]،: "وعندما نتمعن في هذه الأمثلة وغيرها، نتبين أن فعل الحكي جاء بصيغة الضمير المتكلم "نحن"، وهذا يحمل أبعادَ رمزية استراتيجية في قيام عملية التواصل، وتفعيل فعل القراءة، فتوظيف الضمير "نحن" هو رمز للدلالة على انفتاح الخطاب على المتلقي.

ويتمظهر القارئ الضمني أيضا في توظيف صيغة الجمع بالضمير "أنتم"، ويظهر ذلك من في قول غشام لابنه: "أنتم مازلتو اصغار ومازال الخير قدامكم"[3]، وفي قوله: "ألهوا بالقضية اللي تقدرولها واللي توحدكم وتقوي صفوفكم واللي فيها الصحاب وقادرة تفصلكم وتشتتكم".[4]

عند البحث عن دلالات هاته الألفاظ فإنّ في مجملها ترجموا الإخلاص في العمل والتضامن بين العمال.

وقد يتمظهر القارئ الضمني تمظهرا مباشرا بواسطة توظيف صيغة الجمع بالضمير "أنتم" ويظهر ذلك في قول غشام: "أصحابي الكل كان على بالهم والكل باينة عليهم مضرورين وكاتمين الضر... من غير شك بوعلام النقابي خبرهم ووصاهم باش يعرفوا كيفاش يتكلموا معايا...".[5]

نلحظ عند قراءتنا لمسرحية الأقوال توظيفا مكثفا لصيغ الجمع فالتيمة التي تطرحها المسرحية جماعية تتمثل في محبة الوطن والرغبة في تحقيق العدالة الاجتماعية .،

كما تتجسد علامات القارئ الضمني في استعمال (علولة) للضمير المتكلم "أنا" ليعبر عن موقفه، ويتضح ذلك بواسطة خطاب "قدور" مع "سي ناصر" بقوله: "**نستقيل**

---

(1) عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص25.

(2) عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص55.

(3) المصدر نفسه، ص39.

(4) المصدر نفسه، ص52.

(5) المصدر نفسه، ص37.

من الشركة يا سي ناصر... لما نقول الطريق اللي خذنيها... أنا غضرة فوق طعام... عييت فيها وكرهت روحي... كرهت روحي وكرهتك أنت... أكثر من كل شيء..."[1]، فالضمير "أنا" يستتر خلف أفعال (نستقيل، نقول، كرهت، عييت)، فتوظيف الضمير "أنا" في خطاب(قدور) تظهر حالته النفسية الناتجة عن استغلال سي ناصر لصداقتهما، ليقرر بعدها "قدور" قطع العلاقة بينه وبين سي ناصر، ليس على صعب الصداقة وحتى العمل معه يقول قدور: "**إذا ايسقسوني اليوم على البيروقراطية نتكلم لهم على السي ناصر صديقي القديم... نحكي كيف أرميت العلاقات ووليت جبار... كيف تستعمل إطار الدولة لمصالحك ومصالح الرجعية**".[2]

تتكشف دلالات رمزية عديدة في خطاب (قدور) لـــــ(سي ناصر) كقيمة الصداقة التّي كانت بينهما أثناء الحرب ثم استمرت بعدها، كذلك قيمة التضحية التّي قدمها (قدور) من أجل صداقته مع (سي ناصر)، الذّي استغلها لصالحه الخاص، في حين تتحدد قيمة الأمانة في خيانة (سي ناصر) لهما واستغلاله لهياكل الدولة لمصالحه الشخصية.

والملاحظ في مسرحية الأقوال أنّ صيغة الجمع "نحن" أكثر توظيفا من الضمير "أنا"، ذلك أن الضمير "انا" متضمن في الضمير نحن، فهي بذلك موجهة لكل قارئ يعاني الذل والاضطهاد ليقاوم ويناضل من أجل حريته.

تظهر العلامات المباشرة بصورة مباشرة بواسطة الملفوظات الصريحة التّي يتوجه بها السارد مباشرة إلى المسرود له، تتمظهر في سياق النّص، كمثال ذلك:

أ- **السمع:** قول القوال: "يا السامع ليا"، وهي موجودة في جميع المقاطع منها "الأقوال بالسامع ليا فيها أنواع كثيرة، فيها الغير سريعة كالظلم توعظ نحو شيء هادئة كالزلزلة تجعل القوم مفجوعة عجلانة تعفن لخواطر"[3]، يتبين لنا في هذا المقطع وغيره من

---

(1) عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص24.

(2) المصدر نفسه، ص32.

(3) المصدر نفسه، ص23.

المقاطع التّي وردت فيها هذه اللفظة، أنّ هناك مرسلا ومُرسل إليه، فلفظة "يا السامع" "يا" حرف نداء، "السامع" منادى، أمّا المرسل فهو القوال، في حين يتحدد الموضوع "حب الوطن".

كما تظهر صيغة (سمع) من خلال نصيحة غشام لابن سعود: "نعم يا مسعود وليدي هذا علاش طلبت منك تقعد وتسمع لي... باغي نتكلم لك على حياتي... على التجربة متاعي وفي نفس الوقت نوصيك... التوصيات هذو أهمها الورث اللي نخليلك".[1]

ب- الحكي: وردت في قول قدور: "شحال من مرة حكيت لولادي على عمهم السي ناصر... حكيت لهم شحال من مرة بفخر كيف كنا ندخلوا هايحبس المعركة... كفاش كنا متسبلين للموت باش شعبنا يعيش في حرية والسعادة"[2]، فدلت لفظة "حكيت" على أنّه هناك حوارا دار بين قدور السواق وأولاده، أما مضمونها فهو الصداقة التّي جمعته مع سي ناصر.

ج- القول: وردت لفظة "قال" في مواضيع عديدة منها ما جاء على لسان "قدور السواق"

- يقولو باللي أنت اللي دفعت الدراهم في المعمل اللي كاسب خوك. [3]
- قلت لي تخلصها من المعلمين. [4]

هذه الأمثلة التّي ينتقد فيها قدور السواق صديقه سي ناصر، إذ يعد "قدور" المرسل و"سي ناصر" كمرسل اليه، أما الموضوع فهو "الاستغلال" سواء الصداقة أو المنصب.

د- القراءة: منها قول "قدور السواق": "سي ناصر هاك تقرى الرسالة"[5]، إذ يعد فعل القراءة فعلا من أفعال التلقي، ويظهر هذا الفعل أيضا في زينوبة بنت بوزيان العساس: "ذكية حساسة بالكثير من شوقها غازرة تقرى في داخل الإنسان بكل سهولة".[6]

---

(1) عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص40.

(2) المصدر نفسه، ص28.

(3) المصدر نفسه، ص27.

(4) المصدر نفسه، ص29.

(5) المصدر نفسه، ص23.

(6) المصدر نفسه، ص57.

تحضر القارئ الضمني في النّص باعتماد طريقة السؤال والجواب بين شخصيات النص، إذ تعد إحدى التقنيات التّي يحقق بها الكاتب وجود القارئ في النص، إذ تساهم هذه التقنية في تطور الحدث داخل النّص المسرحي.

هذه التقنية في تطور الحدث داخل النّص المسرحي، من أمثلتها قول سي قدور: "راك تسأل كيف حتى فطن اليوم قدور"[1]، إذ ينوب قدور عن القارئ الضمني للاستفسار حول أسباب تغير موقفه.

وفي مشهد "زينوبة بنت بوزيان الحساس" من خلال سؤالها عن حال خالها الجيلالي: "حطت عينيها وسألته مريض خالي؟".[2]

فهذه الأسئلة يمكن لأي متلقٍ السؤال عنها.

كما يتمظهر القارئ الضمني خلف تعليقات الشّخصيات من أجل إبداء رأيه في قضية من القضايا منها:

يستتر القارئ الضمني خلف شخصية (القوال) من خلال تقديم الشّخصيات وإبداء الرأي حول قضية ما، التمهيد لبداية المسرحية والتمهيد لخاتمتها، يقول في تمهيد بداية المسرحية: "الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة... قوانين اليوم يا السامع على قدور السواق وصديقه... قلنا اليوم بالسامع على غشام ولد الدواود وابنه، قوالنا اليوم يا السامع على زينوبة بن بوزيان العساس".[3]

وفي ختام مشهد قدور السواق: "الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة/ قالوا وما قالوا على قدور وماصراله/ اللي ارفد قشه اهجر بعد ما ترك شغله/ واللي قال شدوه العمال بعد ما سمحو له"[4]

---

(1) عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص27.

(2) المصدر نفسه، ص70.

(3) المصدر نفسه، ص23.

(4) المصدر السابق، ص34.

إن تفحصنا لهذه التعليقات داخل المسرحية من شانها أن تعطي القارئ انطباعا بأنّها موجهة إليه بالدرجة الاولى، فهي صوت المؤلف الضمني.(شرح وتوسيع)

2- وجهة النظر الجوالة:

يذهب (ايزر) إلى أنّ "النّص الأدبي لا يمكن إدراكه واستيعابه دفعة واحدة، فهو يختلف عن هذه الناحية عن الأشياء العادية التّي يمكن النظر إليها وإدراكها ككل"[1]، فالقارئ لا يدرك النّص دفعة واحدة، بل يتشكل لدى القارئ تدريجيا أثناء سيرورة القراءة عن طريق استرجاع معلومات ودمجها مع المنظور الجديد، في تشكيل دلالي جديد، وهكذا تظهر سيرورة القراءة بواسطة وجهة النظر الجوالة للقارئ كعملية ديناميكية تسمح للمنظورات النّصية أن تتقابلا وتتبادل التأثير فيما بينها في وعي القارئ".[2]

وانطلاقا وجهة النظر الجوالة سنتتبع في مسرحية "الأقوال" المنظورات النّصية المختلفة، وإسهامات القارئ في بناء وإنتاج المعنى.

تتكون البنية النّصية لأي خطاب من ثلاثة مكونات: مرسل ومرسل إليه والموضوع، هذا المرسل الذّي يصدر رسالة قد يكون شخصية أو صوت الكاتب.

تأتي أغلب الأحداث في مسرحية "الأقوال" بمنظور السارد (القوال)، هذه الشّخصية هي السارد الرئيس في المسرحية؛ إذ تظهر المسرحية ثلاث قصص، مما أعطى السارد فرصة لبناء الفعل السردي بطريقته الخاصة، حيث نجده يفاجئ المتلقي كل مرة بالانتقال بين أحداث القصة والشخصيات، مما يجعل القارئ يعيد بناء التراكيب السابقة، من أجل إحداث انسجام بين المنظورات النّصية.

تنتقل وجهة النظر باستمرار بين المنظورات النصية، وكل تنقل يمثل لحظة قراءة منفصلة، إنّها تبرز المنظورات وتربط بينها في الوقت نفسه.

---

(1) فولفغانغ ايزر، فعل القراءة، ص116.

(2) المرجع نفسه، ص122.

يتأسس القوال بوصفه ساردا أولا، كونه العارف الذي يحيط كل المعلومات عن الشخصيات وطبيعتها النفسي لأنه ينظر من الخلف ، فدور الخطاب عنده لا ينحصر في نقل أخبار أوحكايات؛ بل في استثمارها لاستدراج السامع نحو هدف قد لا يصل إليه بمفرده ، فدوره إذا، كمبلغ لخطاب رمزي هو دور نضالي قيادي في طريق تحقيق مجتمع اشتراكي يخدم مصالح العمال. [1] إنّ السارد الثاني في قصة (قدور السواق) وصديقه (سي ناص ر) هو (قدورالسوّاق) نفسه، فهو يمثل السارد الداخلي فيحكي حكايته مع صديقه (سي ناصر) بواسطة مساندته له في تسيير الشركة، وقد قادته هذه الثقة إلى القيام بأعمال عديدة لصالح صديقه حتى وجد نفسه يقف ضد العمال، ليدرك في النهاية أن ما قام به من أفعال لم تكن في اتجاه القيم التّي آمن بها: "كنا ندخلوها يعيين للمعركة... كنا متسبلين نموت باش شعبنا يعيش في الحرية والسعادة... كلامك كان يجيف عسل الشيء اللي تقوله نامن فيه ونعتبره مقدس... الآن انا عارف مليح واش معناه الرجعية والبيروقراطية يا سي ناصر... أنا عارف باللي أنت ضد مكاسب العمال وكيف تعرقل في طريق الاشتراكية".[2]

يبدو السارد (قدور السواق) مالكا للمعرفة يدرك ما هو خارجي وما هو نفسي، يقيم ذاته ويفهم غيره من الشّخصيات التّي يتخذ منها ومن أفعالها مواقف. وفي الواقع لا يوجد متلقٍ واحد لخطاب(قدور السواق) بل متلقيين اثنين هما: المتلقي المباشر وهو المخاطب الذّي يتوجه إليه السارد وهو موجود داخل الحكاية، ونتعرف عليه من خلال الخطاب وهو سي الناصر ، والمتلقي غير المباشر وهو السامع نفسه لخطاب القوال.

أمّا في قصة غشام ولد الداود فنجدها تتضمن ساردين:

---

(1) فاطمة ديلمي، بنى النّص ووظائفه مقاربة سيميائية لنص الأقوال عبدالقادر علولة، دار كنعان، ط1، 2005، دمشق، ص126.

(2) عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص24- 28.

- **السارد الأول:** وهو القوال وهو سارد خارجي، يؤدي دور التبليغ بواسطة تقديم شخصيات القصة وموضوعاتها مما يدل على امتلاكه المعرفة مسبقا، إلا أنّها ليست معرفة محتكرة؛ بل يجعل للقصة ساردًا آخر ويتحول هو إلى سامع تاركا المجال للسارد الثاني ليروي قصته.

يقول القوال[1]: يا سامع ليا فيها أنواع كثيرة.

-سمعتوا للغشام مع ابنه مسعود كيف يوصي/ بعدما خدم طويل قبل الأجل مدامه عاصي/ لقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة. [2]

- **السارد الثاني:** (غشام) ولد الداود سارد داخلي يروي قصته، فالعمل الطويل والشاق الذّي قصناه في مجلات عديدة جعلته مالكا لخبرة في المجال النقابي والمهني، ما جعله يحس بضرورة البحث عن استمرارية لهذا النضال، فهو جد ابيه سعود مستعدا لمحاربة الانتهازية والرجعية مما يمنحه المعرفة ليحقق الاستمرارية النضالية التّي طمح إليها والده.

في حين نجد في قصة(زينوبة بنت بوزيان العساس) امتلاكا لسارد واحد وهو القوال، لهذا السارد الخارجي الذّي يحكي حكايتها وحكاية خالها(الجيلالي) يقول: "زينوبة بنت بوزيان العساس في عمرها تنافس سنة قاصفة في القيمة تقول مولات ثمن سنين وقليلة في الصحة... مريضة من القلب... يمثلوا بيها في الثانوية من ناحية السيرة والذكاء... ذاتية حساسة... تقرى داخل الإنسان بكل سهولة...". [3]

فعن طريق الوصف يبدو (القوّال) عارفا بكل تفاصيل حياة زينوبة بواسطة وصفه لحالتها الصحية وذكائها وحسها المرهف، فيكتفي السارد بنقل ما يقع ليقوم للمتلقي

---

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص

[2] المصدر نفسه، ص34.

[3] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص56-57.

مثلا من الحياة اليومية كازدحام المحطة، أحاديث الناس، سخطهم على الأوضاع، المحسوبية، الغلاء...

كما يقدم لنا القوال (الجيلالي) بصفته عاملا مكافح طالب بتحسين ظروف العمل وروفع الأجور، هذه المطالب التّي تستدعي إنشاء نقابة، ومع مواجهته مع أرباب العمل، ينهزم العمال ويفهم أنّ أرباب العمل فوق القانون، يقول: "أوقفنا في الشارع والشرع تعاود ثلث مرات ماشي مرة... وشكون ربح خالي، احنا ربحنا الشرع في النهاية ولكن في الواقع احنا الخاسرين".[1]

إنّ السارد هو الكاتب الضمني، فهو الفاعل الحقيقي في عملية البناء الكلية لنص، فكل ما أخفاه أو كشف عنه السارد دون كحالات خاصة، هو الذّي سمح به، وبالتالي فإنّ المعرفة الكلية التّي يبرزها النّص تدل عليه. [2]

ومن علامات وجود السارد الضمني في نص "الأقوال":

- إدراك السارد (الكاتب الضمني) بأنّ المجتمع الاشتراكي قد حقق مكاسب اجتماعية لصالح العمال، بلكنها مكاسب مهددة من طرف بقايا الإقطاعية والقوى الرجعية، ومن واجب العامل في نظر السارد الدفاع عن قيم الاشتراكية بالنضال النقابي الموحد، لذا يضع الكاتب الضمني معرفته في خدمة هذا المتلقي (العامل البسيط) ليقوده في طريق العدالة الاجتماعية. [3]

3- الصورة الذهنية في نص الأقوال:

تحدث (ايزر) عن الصورة الذهنية، إذ عدها سمة أساسا لتصوره، يقول: "فالصورة شيء أساس بالنسبة للتصور، فهي تنتمي إلى الغائب أو غير المتاح وتتبع عليه الوجود"[4]، معنى ذلك أنّ الصورة هي تشكيل ذهني ينتج عن عملية القراءة، تترسخ في

---

(1)عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص75.

(2) فاطمة ديلمي، بنى النّص ووظائفه، ص138.

(3) انظر: عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص

(4) فولفغانغ ايزر، فعل القراءة، ص145.

ذهن القارئ بعد الانتهاء من القراءة، مما يترك انطباعا ذهنيا لدى المتلقي ينتج عنه قراءات متعددة ومعان جديدة، والصورة عند (فولفغانغ ايزر) "في حالة تغير مستمر، وكل صورة لدينا تعيد بناءها كل صورة تليها".[1]

فكل متلق صورة ذهنية تختلف عن غيره مما يفسر خاصية التغير بالتي تحدث عنها (ايزر).

وعند قراءتنا لمسرحية "الأقوال" لعبد القادر علولة فإنّنا نستشف مجموعة من الصور الرمزية العلّ أهمها الصداقة، الاشتراكية، النضال النقابي، الاستغلال.

3-1 الصداقة:

التّي جمعت بين "قدور السواق" و "سي ناصر"، فهذه الصورة الذهنية تظهر منذ بداية المسرحية، يقول القوال: "قوالنا اليوم يا السامع على قدور السواق وصديقه"[2] في هذه الصداقة التّي استغلها سي ناصر جعلته يفقد الثقة فيه، يقول: "قدور كان ظانك صديق متاع الصح... الناصر، وليدي الناصر سميته عليك، وأنت داير قدور عكاز وتمشي بيه...". [3]

كما تتجلى صورة الصداقة في التضامن بين عمال المصنع في لوحة "غشام ولد الداود": "أصحابي الكل كان على بالهم والكل باينة عليهم مضرورين وكاتمين الضر... من غير شك بوعلام النقابي خبرهم ووصاهم باش يعرفوا كيفاش يتكلموا معايا... ويخفوا عليا الغبينة...". [4]

3-2 الاشتراكية:

تعد من أكثر الصور الرمزية الذهنية حضورا في مسرحية الأقوال، إذ تترسخ في ذهن المتلقي باعتباره من المواضيع الرئيسة للمسرحية، إذ تبدو اللوحات القصصية

---

[1] فولفغانغ ايزر، فعل القراءة، ص146.

[2] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص23.

[3] المصدر نفسه، ص27.

[4] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص37.

منفصلة بعضها عن بعض إلا أنّها تشترك جميعها في الإيمان بالقيم الاشتراكية: "هذه الشركة متاع الدولة الجزائرية يعني متاع الشعب الجزائري الخدام... لازم عمال الشركة يشعروا أنّهم مسؤولين وبللي الشركة شركتهم".[1]

3-3 النضال النقابي:

تظهر صورة النضال النقابي بشكل بارز تفي لوحة (غشام ولد الداود)، هذا العامل النقابي، الذّي اضطر للتوقف عن العمل مما دفعه إلى البحث عن بديل في هذه المسيرة، وهذا لصالح العمال الذين هم بحاجة إلى من يوقظ لديهم الوعي السياسي والنضالي، يقول (غشام) عن بداية نضاله النقابي: "الشهر الأول اللي بديت نخدم فيه دخلت للنقابة... أدينا الحقوق اللي طلبتها النقابة قيمة عام خلصة... لكانت النقابة متينة واللي يتكلم باسم العمال عارف قيمة العمال اللي يتكلم بها...".[2]

لينتقل إلى صورة أخرى هي تشجيع ابنه على مواصلة هذا النضال بقوله: "يا وليدي مسعود الشعب الخدام لناس اللي كيفكم... محتاج بالمثقفين اللي مأمنين في الاشتراكية ويخدموا الوطن والمصلحة العامة... نتمنى ونطلب ربي ما تخيبش وتادي الواجب متاعك كما متمنين أمك وأنا... نطلب ربي تفيد وطنك في طريق الاشتراكية"[3]

في هذا المقطع تحديدا تظهر صورة أخرى هي الاشتراكية، كما تظهر صورة النضال النقابي في لوحة زينوبة: "اتصلنا بالنقابة قلنا هي اللي تفيد وفي المعمل نكونوا معاها"[4]، فالمعرفة التّي كان يمتلكها العمال والمتمثلة في النضال النقابي الجماعي المنظم هو الذّي يسمح لتحقيق مطالب العمال، فلم يستسلم (الجيلالي) وضل على اتصال بنقابة المعمل بعد طرده من العمل، إذ سمح له نشاطه النقابي ببرمجة عملية الإضراب عن العمل، إذ نجحوا في تحسين ظروف العمل وتوفير الحقوق الاجتماعية وعودة (الجيلالي)

---

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص29.

[2] المصدر نفسه، ص45.

[3] المصدر نفسه، ص56.

[4] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص73.

إلى العمل، واستمر النضال النقابي مع عمال المعمل: "قعدت أنا شاد الخيط من الخدامة كمسؤول نقابي مهتم بالمهمة... عاد المصنع يخدم من جديد والعمال ناشطة خدامة...". [1]

3-4 الاستغلال:

تعد الصورة الذهنية "الاستغلال" من أبرز الصور التّي تترسخ في ذهن المتلقي، إذ تتناول مسرحية الأقوال قضية الاستغلال بشتى أنواعه:

1- استغلال الصداقة مع قدور السواق: "محتاجني نقعد باش تزيد تستغلني، باش تزيد في مصلحتك".[2]

فاستغلال (سي ناصر) بصفته مسؤولا لشركة وطنية لتنمية ثروته الخاصة جعلت من العامل (قدور السواق) عاملا مستغلا يفتقر إلى الوعي السياسي، فيتحول بذلك إلى أداة طيعة استغلها (سي ناصر) باسم الصداقة والثقة لضرب قيم العدالة الاجتماعية.

2- أمّا في لوحة (غشام) الذّي يسرد معاناته من الاستغلال الأمر الذّي دفعه إلى الانفصال في كل مرة عن أماكن العمل التّي كان يشتغل فيها، نتيجة استغلال أرباب العمل للعمال: "بعد الاستقلال يا بني خرجت من الأمة الجزائرية وحد الفئة يا لطيف منها... المنكر والصيفات التّي استعملها باش تستغنى تحير العقل... الفئة ديك... راها اليوم... تعرقل وتستغل".[3]

3- تظهر صورة الاستغلال في لوحة (زينوبة بنت الجيلالي) هذا العامل الذّي تعرض للطرد لأنّه طالب بحقوقه، إذ سعى صاحب المعمل الذّي يعمل فيه الذّي بالرغم من كل ما يملكه، فأنّه يسعى لتحقيق المزيد وهو مستعد لإغلاق المحل حتى لا يمنح العمال حقوقهم، وهو يستغل حاجة العمال لمنصب العمل لإذلالهم ويستغل سلطة المال لإفشال مخططاتهم: "أوقف في الشرع... وشكون رابح خالي، احنا ربحنا الشرع في النهاية ولكن الواقع احنا

---

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص73-74.

[2] المصدر نفسه، ص27.

[3] المصدر نفسه، ص51.

الخاسرين... كيفاش خالي؟... هدو عامين فايتة واحنا نجروا من باب لباب طالبين ينتقد الحكم باش نرجعوا لخدمتنا".[1]

4- الفراغات والفجوات في نص الأقوال:

تعد الفجوات من المفاهيم الإجرائية المهمة في نظرية التلقي، يعرفها ايرز بقوله: "هي تلك المساحات التّي يحدث فيها التفاعل بين المتلقي والنّص".[2]

فالفراغات النّصية عند (ايرز) تؤدي وظيفة تواصلية من المتلقي والنّص بقوله: "نبدأ الآن في إلقاء نظرة فاحصة على الوظيفة الأساسية للفراغ فيما يتصل بعملية التوجيه التّي يقوم بها في عملية التواصل، فإذا كانت الفراغات دليلا على تعطيل قابلية الربط بين مقطع النّص، فهي في الوقت نفسه تمثل شرطا للربط لكن ليس لها مضمون محدد في ذاته".[3]

وعلى اعتبار أنّ النصوص الدرامية من أكثر النصوص تضمنا للفجوات النّصية نتوقف عند بعضها في مسرحية الأقوال لعبد القادر علولة انطلاقا من عدة زوايا: [4]

- زاوية كل فضاء أو نقطة نصية يشعر فيها القارئ ببعض الخلل.
- زاوية كل نقطة نصية تفعل مشاركة القارئ أو المتلقي المشاهد وتثير فضوله.
- زاوية كل فضاء أو نقطة نصية توقع القارئ في دلالات متناقضة.
- زاوية كل فضاء أو نقطة نصية تحمل كثافة علاماتية، تجعل من القارئ يجد صعوبة في بناء المعنى.
- زاوية عدم التلاؤم بين النّص الدرامي والوحدات الديكورية والسينوغرافية.

---

(1) عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص75.

(2) فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، ص35.

(3) المرجع نفسه، ص197.

(4) نقلا عن: مفتاح خلوف، انفتاح النّص المسرحي عند عبد القادر علولة، مؤلفات المركز، الجزائر، 2018، ص126.

إنّ المتلقي لمسرحية الأقوال يجد نفسه أمام كل هائل من الفجوات النّصية التّي وضعها علولة قصد إشراك المتلقي في بناء المعنى والتفاعل مع بنيته، فاذا نظرنا من زاوية كل لفظة نصية يشعر فيها القارئ ببعض الخلل.

نجدها في مقطع (زينوبة) وخالها (الجيلالي): "**رفعنا شكاية من جيهتنا... بردت خالي غطيني قالت زينوبة... قالت له: لا زيد احكي في القصة، اوقفنا في الشرع والشرع تعاود ثلث مرات ماشي مرة**".[1]

هذا الانقطاع أحدث توترا في مخيلة القارئ، إذ انقطع في فعل السرد لتعود بعدها للمواصلة، ما يثير قلق واضطراب في ذهن المتلقي الذّي كان ينتظر اكتمال أحداث القصة المحورية.

أمّا إذا تتبعنا زاوية كل نقطة نصية نفعل مشاركة القارئ وتثير فضوله، وقد اعتمد (علولة) في مسرحية "الأقوال "لتفعيل دور المتلقي، وهذا ما نجده في عناوين اللوحات في " باعتبارها أوّل ما يصادف المتلقي، اللوحة الأولى هي لوحة "قدور الشواف والسي ناصر" ثم لوحة "(غشام) وابنه (مسعود)"، واللوحة الثالثة "زينوبة بنت بوزيان وخالها الجيلالي"، فأسماء هذه اللوحات هي أوّل ما يقابل المتلقي، مما تمنح فرص ملء فجواتها.

وبانتقالنا إلى زاوية كل فضاء أو نقطة نصية توقع القارئ في دلالات متناقضة تنشط خياله وفعل التأويل لديه من أجل الوصول إلى تشكيل الدلالات الحسية واستكمال الجزء غير المكتوب، نجد في مشهد محطة القطار فيقول "القوال" "العازب يقول للعازبة، إذا بغيتي تشوفي بعينيك حين ما نوصلوا نديك نوريلك".[2]

في حين نجد في زاوية كل فضاء أو نقطة نصية كثافة علاماتية، تجعل من القارئ يجد صعوبة في بناء المعنى، فنجدها في لفظة "القوال" الذّي يمقل حلقة ربط بين اللوحات في مسرحيات (علولة)، ولكنه بقدر ما يربط بين الأحداث ويبنيها ويسلسلها ويحقق لها حبكتها بقدر ما يوقع القارئ في كثافة علاماتية يشرد بها تأويله بين ما يسمعه وما يراه

---

(1) عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص75.

(2) المصدر نفسه، ص63.

وما يمكن تخيله منها قول القوال: الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة، فيها اللي مرة دفلة سم تكمش كالعلقة، فيها اللي حلوة ماء تروي تحمس كالرقاقة. [1]

فالمتلقي تزدحم في مخيلته كثافة علاماتية مما يفسح مجال التأويل لديه.

في ضوء ما قدم إنّ الحركات النّصية في نص "الأقوال" تفسح المجال للمتلقي لفك شفرات النّص، ومن ثم فهم النّص واستيعابه واستكمال المعاني الأخرى لإبداع نص جديد.

ثالثا : التلقي وسياقية العرض (الأجواد) :

1- دلالات التغريب والمتعة الجمالية في عرض الأجواد:

أ- التغريب :

ظهرت السمة الأولى للتغريب المسرحي في الأعمال الدرامية الصينية واليابانية القديمة، كما كانت في الدراما اليونانية ، التي كانت تستخدم القناع الذي كان يحجب التعبيرات وتأثير العينين ، إضافة إلى قيام الممثل بعديد الحركات الخارجة عن الأداء الواقعي ، ويعد التغريب أحد التقنيات التي يستخدمها الكاتب/ المخرج ليحقق التواصل بينه وبين المتلقي وقد جاء تعريفه في المعجم المسرحي بأنه :"تعديل إدراك الشيء المألوف من خلال إبراز الشاذ فيه ... وهو تقنية تقوم على إبعاد الواقع المصوّر بحيث يتبدى الموضوع من خلال منظار جديد يُظهر ماكان خفياً أو يلفت النظر إلى ماصار مألوفا فيه لكثرة الاستعمال..."[2]

لقد طرح بريشت بديلا عن المسرح الآرسطي المسرح الملحمي الذي يحقق التغريب من خلال جعل المألوف يبدو غريبا ومتفردا ، مما يؤدي إلى إبعاد المتفرج عن المتعة السلبية. ودفعه إلى اتخاذ موقف واع نقدي مما يراه. ذلك أن الدراما عند بريشت تدعو إلى ايقاظ وعي المشاهد ، وجعله مشاركا ناقدا ، وناقدا مشاركا ، فهو يدعو إلى عدم التسليم بالحقيقة كما تبدو لنا ، إذ لابد من محاولة رؤيتها من جديد بعد تفكيكها وإعادة

---

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص76.

[2] المعجم المسرحي، حنان قصاب ،ص 139

تركيبها ، وذلك من خلال تقنية التغريب. هذا التعديل في آلية العمل الدارمي وما ينتج عنه من تعديل في موقف المتفرج وتنشيط إدراكه لما يراه في المسرح يدل على أن التغريب عند بريشت لم يكن مبدأ جماليا فقط ، وإنما موقفا ايديولوجيا وسياسيا من خلال ربط التغريب بمقاومة الاستلاب الاجتماعي ، وبهذا نقل المفهوم من معناه المرتبط بالتقنيات الجمالية إلى معنى أكثر شمولية وفعالية لأنه ربطه بالمسؤولية الايديولوجية التي يحملها صاحب العمل الفني وينقلها إلى متلقيه[1]، مما يمنحه رؤية جديدة في استخراج الدلالات. لقد أدرك المسرحيون أن نجاح لعرض المسرحي مرهون بمدى قوة تأثيره وبقاء تأثيره لما بعد العرض، فكان التغريب أداتهم لتحقيق التنوير الاجتماعي والسياسي والايديولوجي .

والمتتبع لأعمال علولة المسرحية يدرك أن الكتابة الدرامية عنده تتجاوز القراءة إلى الفعل باعتبار أن المتلقي المشاهد هو الذي يخاطبه لا القارئ ، فنجده يميل إلى الفعل المباشر والسرد المسرحي ، محولا اللفظة إلى فعل متخفي في ذهن المتفرج. عندما نتأمل في أعماله خاصة الثلاثية يجد المتلقي نفسه مجسداً لا محالة في شخصية من شخصياته، لأنها شخصيات من واقعنا، فوظيفة المسرح عنده هي معالجة نقدية للمشاكل الاجتماعية بهدف تغييرها ، فالمسرح لديه ليس إشارة فقط بل مسرح أفكار وآراء.

التغريب باستلهام الأشكال التراثية : التزم علولة استخدام التراث في مسرحية الأجواد، لذلك اكتسبت المسرحية قدرة قوية على الانخراط في حوار مع تراثنا الثقافي والفني، ومن خلال استخدام عناصر متعددة تضفي جمالية خاصة للمسرحية فهو يرى: "أن المسرح الآرسطي وليد بيئة حضارية غريبة لا تناسب ثقافتنا ، ودعا إلى ضرورة العودة إلى الأشكال الفنية الشعبية ، و تبني أسلوب الحلقة والراوي الذي يعتمد على مخاطبة الأذن التي بدورها تستدعي الخيال "[2]

[1] المعجم المسرحي، حنان قصاب ،ص140

[2] خلوف بوكروح ،التجريب في المسرح العربي نقلا عن مسرح عبد القادر علولة بين النص والخشبة ،محمد داوود، ص23

إن لجوء علولة إلى بعض الأشكال التراثية كان من أجل الحصول على تصور جديد لعلاقة العرض مع الجمهور، والظروف الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي جعلته لا يتردد على خشبة المسرح يقول "إذا الشعب لم يتردد كثيرا على المسرح....فلم لا يذهب المسرح إليه "[1]

فكان اتجاهه إلى التراث مدفوعا بدافع التجريب ، وبحثا عن الخطاب التأصيلي الحق ومشدودا إلى الحداثة في أنقى مظاهرها ، لقد وجد علولة في الحلقة فضاءا فنيا يستقطب المتلقي الجزائري ويدفع به إلى الإسهام في صناعة المعنى الايجابي ، من خلال رصيده الثقافي المليء بالموروث المحلي ، والغني بالفُرجات الشعبية يقول "فهو مسرح ينهل من حيث الشكل من التراث الشعبي والتراث العالمي... "[2]، فحرص على استقطاب الجمهور وجعله طرفا أساسيا وايجابيا في العملية المسرحية ، ولا شك أن الفضاء الايطالي أولى العوائق التي تحول دون تحقيق الجو الاحتفالي والتواصل بين صناعة العرض المسرحي والجمهور، لذا كان على علولة أن يخرج بعروضه من هذا الفضاء الخانق إلى رحاب واسعة، ليمنح فرصة أكبر للممثلين والجمهور للتفاعل الايجابي، والأمر لا يتعلق بالتحرر المكاني فحسب ، بل يتعداه إلى التحرر الفكري والمعنوي ، وهيمنة الآخر.

- الحلقة :

اهتم علولة كثيرا بالأشكال المسرحية الشعبية التي عرفتها المجتمعات العربية عامة، والجزائر خاصة ، وكانت الحلقة والقوّال أولى اهتماته ، فلم يهمل علولة الحمولة الدلالية للحلقة يقول منصوري لخضر "لقد ساهمت الحلقة بوصفها موروثا شعبيا في بلورة تجربة علولة المسرحية من خلال الأجواد ، فسمحت بفهم خطورة هذه التجربة من ناحية تكسير الفضاء التقليدي ،واسهامها في توظيف طرق الحكي القديمة [3]

[1] نقلا عن تجربة الاخراج المسرحي ،منصوري لخضر ،ص 107

[2] من مسرحيا علولة ، عبد القادر علولة، ص 235.

[3] المرجع نفسه،ص 109.

لقد قرر علولة كسر الفضاء الايطالي الذي شكل صعوبة في التواصل مع الجمهور ،باخراج مسرحية الأجواد إلى الفضاءات المفتوحة من خلال رؤية اخراجية جديدة عن طريق تكسير الجدار الرابع و كسر الايهام يقول :"عن طريق هذه التجربة التي استدرجتنا إلى مراجعة تصورنا للفن المسرحي ،اكتشفنا من جديد –حتى ّإن بدا هذا ضرباً من المفارقة– الرموز العريقة للعرض الشعبي المتمثل في الحلقة ،إذ لم يبق أي معنى لدخول وخروج الممثلين...كل شيء كان يجري بالضرورة داخل الدائرة المغلقة ولم يبق هناك كواليس وكان كل شيء يجري على مرأى من المتفرجين ،غالبا ماكان الممثل يجلس وسط المتفرجين بين فترتي أداء لشرب سيجارة دون أن يتعجب لذلك أحد"[1]

وفي خضم هذا الحماس ،وهذا التوجه العارم نحو الجماهير الكادحة والفئات الشعبية أظهر نشاطنا المسرحي ذو النسق الأرسطي حدوده ، فقد كانت للجماهيير الجديدة الريفية ،أو ذات الجذور الريفية تصرفات ثقافية خاصة بها تجاه العرض المسرحي ، فكان المتفرجون يجلسون على الأرض ويكونون حلقة حول الترتيب المسرحي "DISSPOSITCH SCENEQUE" في هذه الحالة كان فضاء الأداء يتغير ، وحتى الإخراج المسرحي الخاص بالقاعات المغلقة ومتفرجيها الجالسين إزاء الخشبة ، كان من الواجب تحويره ، كان يجب إعادة النظر في كل العرض المسرحي جملة وتفصيلا [2]

كان بعض المتفرجين يديرون ظهورهم للعرض حتى يتسنى لهم التركيز على السمع أثناء النقاشات التي كانت تتتبع العروض ، فكانت الأسئلة تدور خاصة حول ماكان يُقال وليس حول ماكان يمثل أو يشَّخص ، لقد كان لأولئك المتفرجين طاقات إنصات وحفظ خارقة للعادة ، لقد كان بمقرورهم أعادة حوارات شبه كاملة لمشاهد برمتها في هذا الظرف

[1] من مسرحيات علولة ، عبد القادر علولة،ص18.

[2]من مسرحيات علولة،ص 17

الجديدة ، بطلت كل مؤثرات الإيهام ،المفاجأة ،أو الدراما المعهودة في مسارح المدن ، وتلاشت تدريجيا على أرضية الثقافة الشعبية "[1]

بالنسبة لنا فإن الحلقة تعتبر مسرحا كاملا ذا معطيات كاملة ومهمة ، فإن مادرس أحدنا الحلقة من داخلها ،ليس من الزاوية الأرسطية ، وإنما من خلال وضعها ومعطياتها وخصوصياتها فإن أجزاء العرض كلها ، تتبدل وظائفها [2]

- **القوّال :**

لاحظ علولة أن المتلقي الجزائري يعطي الأولوية لحاسة السمع ، فمن خلال السمع تتحرك الطاقات التخيلية والتصويرية ، من هنا كان توجهه نحو مسرح سردي بتوظيف القوّال كبديل لمسرح الحركة ،فالقول هو الرابطة الاساسية في التواصل بين المداح وجهوره ، بالكلمة يجلب انتباه لبمتفرجين ويدوعهم الى تخيل فردي ومستقل لوقائع ماهو بصدد سرده بفضل إكسسوار عادي كالعباءة ،أو الحذاء ،أو حجر في مركز الفضاء المسرحي (أي الدائرة) يوحي إلى المشاهد وهو في قبضة الكلمة الساحرة بمنبع مسموم أو حيوان مفترس جريح أو زوجة هجرها زوجها [3]

لقد نهض القوّال في مسرحية الأجواد بمجموعة من الوظائف الدرامية يمكن إبراز بعضها فيما يلي[4] :

– تقديم الشخصية المسرحية ووصف أبعادها الجسدية والاجتماعية والنفسية

– استحضار ماضي الشخصية وعرضه على المتلقي لمساعدته على استعاب حاضر الشخصية وماتواجهه من صراع ،(لوحة عكلي ومنور)[5]

---

[1] المصدر نفسه ،ص 18

[2] نقلا عن مسرح عبد القادر علولة بين النص والخشبة ، محمد داوود ، ص 28.

[3] من مسرحيات علولة ،عبد القادر علولة ،ص 11

[4]

[5] ملحق الصور

– استعادة الحوادث الكبرى التي يصعب تمثيلها على خشبة المسرح ، والاكتفاء بسردها على الأ سماع ،وهنا يلتقى دور القوّال مع دور الجوقة في المسرح اليوناني

– الربط بين الحوادث والمواقف الدرامية لتثمين البناء الهندسي العام للمسرحية

– تقديم الاستطرادات الحميلة المناسبة للتعليق على الحوادث

– إلقاء الأشعار والأغاني الشعبية المؤثرة ذات العلاقة المباشرة بالشخصية والحوادث التي تواجهها

– تمثيل دور الشخصية المسرحية بغرض تكسير الايهام وتحسيس المتلقي بأن مايراه وما يسمه ليس حقيقة ولكنه تمثيل ،وهو الرهان الذي حرص عليه المسرح الملحمي البريختي في مواجهة المسرح الأرسطي

ومهما تعددت الوظائف الدرامية للقوّال ، فإننا نعتقد أن أهم وظيفة درامية قام بها في مسرحية الأجواد هي أنه منح كاتبها ومخرجها عبد القادر علولة فرصة بناء مسرحيته وفق منظور مسرحي جديد قوامه اللعبة بالسرد والحركة في مواجهة مسرح العلبة الأرسطي القائم على الحركة والايهام الأمر الذي جعل علولة يتفطن إلى أهمية القوّال ودوره الريادي في الاستئثار بمقام المرسل الأساسي والقائل المؤثر فهو القوّال الحامل للتراث الشعبي بكامله ، فهو يؤالف ويغني ويروي الحكايات ، والأساطير المتداولة

ب ـــــ المتعة الجمالية :

تعد المتعة المسرحية التي تتولد بين المتلقي والعرض المسرحي القناة التواصلية التي يتم تسرب محمولات النص والعرض معا.

ذلك أن المتلقي يعد منتجا لدلالات ومؤولا للأفكار والصور ومشاركا في انتاج العرض المسرحي ، فلا وجود للمسرح بدون متلقيين ولا لخطاب مسرحي من دون متعة.

إن المسرح فن المتعة ، ذلك أن المتعة هي جوهر العملية الابداعية ،وهي متعة عميقة مركبة لأنها تجمع بين التسلية والتفكير والانفعال والمراقبة والوجود الجماعي. وقد ربط آرسطو المتعة بالتطهير ،في حين اعتبرها برتولد برشت أحد أهداف المسرح .

وممن تناول موضوع المتعة الجمالية ياووس ،إذ يرى أن المتعة الجمالية تشتمل على لحظتين : –اللحظة الأولى : تلائم المتعة إجمالا يحدث فيها استلام مباشر من الذات للموضوع ،أما اللحظة الثانية تخص المتعة الجمالية فتشتمل على اتخاذ موقع ويحصر وجود الموضوع ويجعله موضوعا جماليا فالمتعة الجمالية عند ياووس :" بالاستمتاع الذاتي الناشيء عن الاستمتاع بشيء آخر "[1]

والمتعة الجمالية في المسرح أنواع مركبة منها –: متعة التواجد الجماعي : إن المسرح باعتباره فنا يقوم على وجود الجماعة وعلى الحضور الحي مما يخلق متعة اجتماعية هي متعة التواجد والتواصل مع الآخرين ، ذلك أن الاستجابة الجماعية تكون أقوى من الاستجابة الفردية

– متعة العدوى الانفعالية

– المتعة النفسية والذهنية للمشاهد ::

– متعة المحاكاة :

ب ـــــ دلالة التأويل وأفق الإنتظار في عرض الأجواد:

التأويل في المسرح

أ– مفهوم التأويل:

– لغة:

هو :" تبيين معنى المتشابه ، والمتشابه :هو مالم يقطع بفحواه من غير تردد فيه ، وهو النص وقال الراغب : التأويل رد الشيء الى الغاية المرادة منه قولا كان أو فعلا . وفي جمع الجوامع : هو حمل الظاهر على المحتمل المرجوح ... قال ابن الكمال : التأويل: صرف الاية عن معناها الظاهر الى معنى تحتمله ، اذا كان المحتمل الذي تصرف اليه موافقا للكتاب والسنة ."[2]

---

[1] روبرت هولب ، نظرية التلي ،تر :عز الدين اسماعيل ،ص187.

[2] مرتضى الزبيدي ، تاج العروس من جواهر القاموس ، دار الهداية ، ج 28،د.ط ، د. س ، ص33.

أي بمعنى التبين ورد الشيء وحمل المعنى الظاهر على المعنى المحتمل

ب- اصطلاحا

صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى يحتمله [1]

وقد عرف مصطلح التأويل تطورا يختلف من عصر لآخر، ومن بيئة معينة إلى أخرى، فهو يعتمد بالدرجة الأساس على الطبيعة التفسيرية السائدة في الزمان والمكان، فالمخرج حينما يقوم في عملية تأويل النص فإنه يكشف عن سريته الكامنة في البعد التعبيري، والمتولدة في البعد الرؤيوي والبصري، وصولاً إلى معنى النص – المجازي- وذلك من خلال تشكيل فضاء العرض منطلقاً من عمق النص، وفك شفراته، ومعرفة مرجعياته الذاتية لموضوعه، ارتباطاً مع زمان ومكان العرض وزمان ومكان المرجعيات الاجتماعية المختلفة والمتشابهة بين مرجعيات النص ومرجعيات الواقع الاجتماعي.

التأويل في المسرح :

يعد التأويل من العناصر الأساسية التي تستند عليها نظرية التلقي لفهم غاية الكاتب / المخرج ،والكشف عن المسكوت عنه للبحث عن حقيقة المعنى.

فالتأويل المسرحي في حقيقته تصور فلسفي ناجم عن رؤى وأفكار اتخذت من تشكل المعنى موضوعا له وأصبح تعريف الدليل التأويلي يستند الى تصور فلسفي بتجلياته الرمزية والتواصلية ،وهذا مايقترب من التفكير اللغوي الذي اسسه دوسيسور عندما تحدث عن دور التأويل السيميوزيسي في ربط العلاقة بين الدال والمدلول حيث ميز بين اللسان واللغة والكلام يقول فإن نظرنا إلى اللغة في شموليتها وكليتها، نجدها متعددة متباينة الأجناس"، هذا ما جعله يحكم عليها بأنها لا تصلح أن تكون موضوعاً للسانيات؛ "لأنها لا تمثِّل واقعة اجتماعية خالصة؛ حيث إنها تخصُّ الفرد وتخص الجماعة "[2] فاللغة عنده "

1- الجرجاني، التعريفات، تحقيق ابراهيم الابياري، دار الكتب العربي، بيروت، لبنان، ج1 ، 1984، ط1، ص72.

2مدكور عاطف، علم اللغة بين التراث والمعاصرة، ص29، 1987، دار الثقافة القاهرة.

ملكة التعبير برموز ناطقة[1] أما بخصوص اللسان، فيقول دي سوسير" فليس اللسانُ إلا جزءاً محدوداً من اللغة، وهو جزء أساس لا شك فيه، وبهذا الاعتبار يكون اللسان في الوقت نفسه إنتاجاً مجتمعيًّا حادثًا عن ملكة اللغة، وعن أنواع التواطؤ، والاتفاقات الضرورية التي أقرها المجتمع وسنَّها؛ لكي تتأتى ممارسة هذه الملكة عند الأفراد "[2] أما الكلام ، فهو" كلُّ ما يلفظه أفراد المجتمع المعين؛ أي: ما يختارونه من مفردات وتراكيب ناتجة عما تقوم به أعضاء النطق "[3]

فجميع هذه الانساق أدوات إجرائية في منظومة التأويل للمسرح فالانية تدرس تاويل العلاقات النفسية والمنطقية للمسرح والزمنية تدرس تاويل العلاقات التي تربط المفردات التي لا يدركها المثل .

وفعل التأويل لا يمكن ان يتشكل، الا بوجود روابط تقابلية؛ كالتي اشار اليها كل من قريماس (Greimas) وكورتيس (Courtés) في كتابيهما الموسوم (القاموس المعقلن لنظرية اللغة) اين تحدث عن العلاقة التأويلية بين الغيـــاب (Absence)القصد الحقيقي والحضور(presense) القصد الظاهر ، فالغياب فعل تأويلي للحضور في المسرح "[4]

ليس بعيداً عن التصور السوسوري للفعل التأويلي في المسرح اســـتحدث بيرس (peirce) مصطلح الفعل الافتراضي الذي يربط بين الموضوع المدرك ومجمل الترسيمات الاجتماعية والثقافية للعمل المسرحي فالانموذج المســـتحضر في ذاكر ة الممثل مأخوذ من االمجتمع، وعن طريق التجربة الادراكية للعوالم الخارجية يمكن نقل العالم الخارجي عن وضعه الاصلي داخل المجتمع الى دائرة المفاهيم المجردة التي يمنحها

1حسني خاليد، مبادئ اللسانيات المعاصرة قراءة وتقويم، ص25.

2محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة: عبدالقادر قنيني، دار نشر إفريقيا شرق، 2006، ص23.

3محمد حسن عبدالعزيز، مدخل إلى علم اللغة، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، طبعة جديدة منقحة، 1991م، ص200.

4 .J.Greimas .J. Courtés: sémiotique (Dictionnaire Raisonné de la Théorie du la langage), Hachette Université, Paris, France,1997, p:01

الركح المسرحي الذي يقود الى إنتاج السلوك السيميائي للفعل التأويلي الذي هو في جوهره حالة ثقافية وكل ماهو موجود في المسرح يستند الى مضامين اجتماعية وثقافية "[1] اما تشومسكيChomsky) فانه يرى ان فعل التأويل في المسرح يتشكل عبر المكون الدلالي لذلك فإن السيرورات التأويلية متنوعة كونها تحمل سلسلةُ من المسارات ا- لداخلية التي تقيم روابط فعلية او ضمنية، لأن تأويل السميوزيس يقود المؤول الى ترجمة العلامة ضمن سيرورة تُلغي من حسابها مقولة المرجع Référent) ،)وتستحضر نص ثقافة المسرح بوصفه العنصر الوحيد الذي يمكن من خلاله ارساء نقطة نهاية ضمن تصور دلالي لأن العلامة -على حد تعبير بيرس) Peirce ([2]

" مستودع لعدد هائل من العلامة الوحدات الثقافية القابلة للتحقق ضمن سياقات متعددة، وسيرورة التأويل النّصي في المسرح تجعل المعنى"[3]ينفتح على عدد لا حصر من القراءة، وبالتالي من التأويلات، فيتداخل بذلك وعي المتلقي . ومهمة المتلقي هي توضيح المعاني الكامنة في العرض وينبغي أن لا يقتصر على معنى واحد فقط ؛لذا لابد من توفر متلقي يمتلك المعرفة مدام يشكل أحد العناصر الفاعلة في العملية الابداعية.

فالمتلقي لا يكتفي بمشاهدة العرض فحسب بل يعمد إلى سبر أغواره والبحث عن المعنى الحقيقي ،ومن ثمة يتفاعل مع العرض للبحث عن الدلالات الخفية التي تحتاج إلى تأويل .

ب ـــ أفق الانتظار في عرض الأجواد :

أفق الانتظارHORIZONS D'ATTENTE : يعدُّ هذا المفهوم عصب نظرية التّلقّي عند ياوس، والمقصود به الوقع الذي يتركه العمل الأدبي في قارئه، وهذا الوقع قد يُرضي أفق توقّع القارئ كما قد يُخَيِّبه إذا وجد خِلاف ما كان ينويه، فالعمل إذن يرضي أفق قارئه متى تماشى مع كان يخمّن له القارئ و هو يستعدّ لمعانقة الإبداع ، وفي هذه الحالة لا

[1] راية احمد ، استراتيجية التاويل في المسرح مقاربة سيميائية ، ص250

[2]- راية احمد ، استراتيجية التاويل في المسرح مقاربة سيميائية ، ص251

[3]- بول ريكور: نظرية التأويل(الخطاب، فائض المعنى)، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003 ،ط1 ،ص 64

فائدة تُرجى من العمل. ويخيِّبه متى تنافى مع ما ألفه، هنا يصاب بالدّهشة والاستغراب، فيبدأ رحلة الفضول والاستكشاف بحثا عن سبب الصّدمة[1]،

وما يمكننا أن نُضيفه بخصوص هذا القول، هو أنّ أفق الانتظار بمثابة الدِّرّة التي تزجُّر كيان القارئ في كل مرة وتنبغي الإشارة إلى أنّ أفق الانتظار يختلف من إنسان إلى آخر، وموضوع الاختلاف تُمليه تجربة القارئ واطّلاعه وتربيته الأدبية والفنّية. فكلما كان القارئ ذا اطّلاع بالأعمال الإبداعية، كلّما استخفّ بالعمل، ووضعه في قائمة المعتاد. بيْدَ أنّ المبدع لو عمد إلى التّجريب، إثرها سيصاب القارئ بالصدمة، فتتسلّل الدّهشة والغرابة إلى كيانه لتستيقظ جذوة الفضول والبحث عن المقصود. وهذا ما يستهوي ياوس بالتّحديد، [2] ذلك أنّ الإقبال على قراءة النّص لا يكون بطريقة ساذجة ،إنّما يتهافت القارئ على النّص وهو مُحمَّل بالذّخيرة اللاّزمة، فإذا أرضى النّص ذوقه فالفائدة قد ضاعت حسب ياوس، لأنّ العمل الّذي لا يرسم الدّهشة في نفس القارئ، ليس وراءه فائدة تُطال . فهو عمل فارغ أو قل استهلكت كل طاقاته. والأحرى أن يقذف به في غياهب النّسيان، كون القارئ قد اعتاد عليه أو علم بأسراره قبل أن يتفحّصه.لكن إذا حدث أن شوّش العمل ذهن القارئ، فهنا مكمن الجمالية. ففي تخييب أفق انتظار القارئ فضل كبير في السّعي الحثيث وراء إيجاد أبواب جديدة لسبر أغواره[3]"

[1]نظريّة التّلقّي: الأصول العلمية و الإجراءات التّحليلية ، بوخليفة بوسعد ،جامعة عبد الرّحمن ميرة، بجاية ، الجزائر مجلة جيل الدراسات الادبية والفكرية، العدد 47 ،ص40

[2]نظريّة التّلقّي: الأصول العلمية و الإجراءات التّحليلية ، بوخليفة بوسعد ،جامعة عبد الرّحمن ميرة، بجاية ، الجزائر مجلة جيل الدراسات الادبية والفكرية، العدد 47 ،ص41

[3]نظريّة التّلقّي: الأصول العلمية و الإجراءات التّحليلية ، بوخليفة بوسعد ،جامعة عبد الرّحمن ميرة، بجاية ، الجزائر مجلة جيل الدراسات الادبية والفكرية، العدد 47 ،ص43

هذا يعني أنّ الإمساك بمعنى النّص مطلقا ضرب من المستحيل والقراءة الجامعة المانعة للأثر لا وجود لها أصلا. ممّا يحفّز القارئ على التّنقيب أو البحث عن سرّ هذه المفاجأة. وبما أنّ الأدب بحر لا ساحل له، فمن السّخف تكبيله وإذا فعلنا ذاب في علوم أخرى ."[1]

[1]نظريّة التّلقّي: الأصول العلمية و الإجراءات التّحليلية ، بوخليفة بوسعد ،جامعة عبد الرّحمن ميرة، بجاية ، الجزائر مجلة جيل الدراسات الادبية والفكرية، العدد 47 ،ص43

خاتمة

يعد الخطاب المسرحي حقلا خصبا ومجالا رحبا للدراسات والأبحاث ومنه فقد تناولنا في بحثنا دلالات الرمز في الخطاب المسرحي، واتخذنا من ثلاثية عبد القادر علولة: الأقوال، الأجواد، اللثام، نمادج مستندين في تحليلنا إلى بعض أدوات وإجراءات النظرية السيميائية وجمالية التلقي، وخلصنا إلى مجموعة من النتائج نجملها على النحو الآتي ا:

1- عبد القادر علولة من العلامات البارزة في الخطاب المسرحي العربي عامة والجزائري خاصة.

2- تفعيل الرمز كان سمة في مسرحيات علولة على المستويات جميعها انطلاقا من العنوان الذّي هو السمة أو العلامة الدلالية التّي تمنح للنّص هويته، وصولا إلى الشّخصية التّي تعد علامات لغوية فارغة المدلولات، لا تكتسب مدلولات لتكون علامات سيميائية لتحريك الأحداث الدرامية، أما اللغة فقد وظف الكاتب لغة وسطى، وهي لغة واقعية معبرة عن هموم المواطن والطبقات الكادحة، فحملها دلالات واسعة وشاملة بغية إيصال فكره الإيديولوجي وآرائه الاجتماعية للمتلقي.

3- اشتغال علولة كان منصبا على العرض أكثر من اشتغاله على النّص، فلعبت لغة الجسد في مسرحياته دورا رمزيا مهما في علامة حركية قادرة على نقل كل ما لا يستطيع النّص المسرحي نقله، كما استعان بأساليب **تشخيصية ترميزية** لرسم صورة دقيقة للممثل، كاللباس والإكسسوار والماكياج، إضافة إلى تقنيات أخرى كالإضاءة والموسيقى والتّي كان لها أدوار مهمة في تحقيق الفرجة.

4- توظيف الحلقة والقوال وإخراجهما من فضائهما الطبيعي جاء محاولة من (علولة) للتأصيل للمسرح الجزائري، كما وجد فيما أنتجه (بريخت) من إبداع مسرحي ضالته، فسعى لتحقيق العرض الشعبي ارتباطا بالفكر المسرحي البريختي، فالمسرح لديه لا يتوقف

بانتهاء العرض، فهو مستمر باستمرار الأسئلة التّي يطرحها الجمهور خارج القاعة، فاستطاع بذلك رسم معالم درب المسرحية الجزائرية الأصيلة.

5- نظرية التلقي شكلت نقطة تحول مهمة في الدراسات المسرحية لا سيما بعد أن أضحى المشاهد عنصرا فاعلا في إنتاج المعنى.

6- الآليات التّي يتحقق بها التفاعل بين المتلقي والثلاثية الرصيد اللغوي، الصورة الذهنية، الفراغات النصية، مما يجعل النّص مفتوحا على التأويل والتفسير.

7- الكاتب اهتم بالمتلقي سواء القارئ/ المتفرج فتوافق أفق توقعه مع أفق انتظار الجمهور.

وفي الأخير نتمنى أن تفتح هذه الدراسة آفاق معرفية جديدة تعالج الخطاب المسرحي الجزائري وفقا للمقاربات الحاثية ة، لتكمل ما بدأناه أو ما غفلنا عن ذكره.

الملاحق

التعريف بالكاتب:

عبد القادر علولة:

ولد في 08 جويلية 1939 بمدينة الغزوات في الغرب الجزائري زاول دراسته الابتدائية في مدرسة عين البرد وأكمل دراسته الثانوية في سيدي بلعباس، وانقطع بعدها لينتقل إلى إحدى ثانويات وهران، في عام 1956 التحق بفرقة الشباب المسرحية التي تديرها جمعية العلماء المسلمين وهذا بعد توقفه عن الدراسة لشغفه الكبير بالفن المسرحي، استمر عبد القادر علولة عاملا في المسرح الهاوي إلى غاية 1962 حيث أخرج أول مسرحية للهواة وهي مسرحية "الأسرى" ليلتحق بعدها بالمسرح الوطني، ويكون من المشاركين الرسمين في صياغة بيانه التأميمي.

مثل فقيد المسرح "عبد القادر علولة" أدورا عديدة في مسرحيات:

- أولاد القصبة 1963 لعبد الحليم رايس ومصطفى كاتب.
- حسن طيرو 1963 لرويشد ومصطفى كاتب.
- الحياة حلم 1963 لمصطفى كاتب.
- دون جوان1963 اقتباس وإخراج مصطفى كاتب.
- ورود حمراء لي1964 لعلال المحب.
- ترويض نمرة 1964 إخراج علال المحب.
- الكلاب 1965 لحاج عمار.

أخرج بعد ذلك مسرحيات عديدة:

- الغولة كتبها رويشد 1964
- السلطان الحائر لتوفيق الحكيم 1965
- نقود من ذهب اقتباس من التراث الصيني القديم 1967
- نومانس اقتباس حيمود إبراهيم ومحبوب اسطنبولي 1968
- الدهاليز لمكسيم جوركي... ترجمة محمد بوحابسى1982

ألف وأخرج المسرحيات التالية :

- العلق، 1969
- الخبزة 1970
- حمق سليم مقتبسة عن يوميات أحمق لجوجول 1972
- حمام ربي 1970
- حوت يأكل حوت ألفها مع بن محمد 1975
- القوال «أي الأقوال » 1980
- الأجواد 1985
- اللثام 1989
- أرلوكان خادم السيدين « ترجمة لمسرحية جولدونى » 1993
- التفاح ألفها لفرقة المثلث، وأخرجها «زروقي بوخارى» 93 /1992

كتب سيناريوهات :

- جورين إخراج للتلفزيون محمد إفتسان 1972
- جلطي إخراج للتلفزيون محمد إفتسان 1980
- اقتباس لخمس قصص للكاتب التركي عزيز نسين على شكل مسرحيات للتليفزيون 1990
- ليلة مع مسجون
- السلطان والغربان
- الشعب فاق
- الواجب الوطني

.أخرجها للتليفزيون بشير بريشى عام1990

مثّل في الأفلام التالية :

- الكلاب للمخرج هاشمي شريف 1969
- الطارفة أي الحبل للمخرج هاشمي شريف1971
- تلمسان للمخرج محمد بوعمارى 1989
- حسن نية للمخرج غوتي بن ددوش 1990
- جنان بورزق للمخرج عبد الكريم بابا عيسى 1990

الملاحق

شارك في صياغة وقراءة تعليق الأفلام التالية:

- بوزيان القلعى للمخرج حجاج 1983
- كم أحبكم للمخرج عز الدين مدور 1985
- أخرج ثلاث تمثيليات للإذاعة ومثل فيها عن مسرحيات من التراث العالمي

... .سوفوكليس ... أرسطوفان... وشكسبير... وكان ذلك عام1967

من 1968 إلى... 1969 أخرج مع الطلبة عدة مسرحيات من بينها مسرحية الغول لمحمد عزيزة ..

لقد كان الفقيد بصدد كتابة مسرحية جديدة بعنوان العملاق ولكن رصاص الغدر أوقف هذا السبيل الإبداعي الهائل مساء يوم الخميس 10 مارس1994 ، لقد اقتنع عبد القادر علولة بالأيديولوجية الاشتراكية أيما اقتناع وارتبط ارتباطا كاملا وهذا ما يوضح إلى حد ما تأثره بالكاتب والمخرج المسرحي الألماني "بيرتولد برشت " والذي يعتبره علولة من المسرحين الثورين الذين أرادوا تغيير الواقع وهذا تحت لواء مسرحه الملحمي، وقد أكد بنفسه هذا التأثر بقوله" إنني أعتبر برشت من خلال كتاباته النظرية وأعماله الفنية الخميرة التي تحدد عملي، إنه أبي الروحي " غير أن علولة وبالرغم من تأثره بمسرح برشت، فقد آثر العودة إلى فضائه الشعبي العريق ليستقي منه مواضيعه، ويبدع له شكلا فنيا جديدا يعبر عن بيئته وتقاليده وانتمائه.

الصورة 1

صورة علال الزبال والقوّال

الصورة 2

صورة القوّال

الصورة 4

عكلي

الصورة3

قدور والقوّال

الصورة6

صورة منور رفقة الهيكل العظمي لعكلي

الصورة 5

صورة الربوحي لحبيب

الصورة7

صورة جلول لفهايمي

الصورة8

منصور يغادر المصنع، القوّال إلى جانبه

الصورة9

الصورة10

الصورة11

صورة سكينة والقوّال

صور اللباس والاكسسوار:

الصورة10

لباس الروبوحي لحبيب

الصورة11

لباس شخصيات الأجواد في المشهد الافتتاحي

الصورة12

لباس المنوّر والمعلمة

الصورة 13

لباس جلول لفهايمي

الصورة14

لباس سكينة

صورة 15ا

العصا التي يحملها القوّال

الصورة16

الحقيبتان التي يحملهما الربوحي لحبيب

صور الماكياج

الصورة 17

مكياج المنّور

االصورة 18

مكياج سكينة

صور الديكور:

الصورة 20

الديكور أمام المشاهدين

الصورة 19

ديكور الأجواد

الصورة21

الديكور في مشهد الربوحي لحبيب لم يتغير

الصورة 22

ثبات كلمة الأجواد في الديكور في مشهد جلول لفهايمي

صور الاضاءة

الصورة 24

الإضاءة في مسرحية الأجواد

الصورة23

تركيز الإضاءة على القوّال

صور الحركة:

الصورة 25

حركات المنور في الصف

الصورة 26

الصورة 27

الصورة28

قائمة
المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

- المصادر:

1. عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد ، اللثام)، دط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية، الجزائر، 1997.

- المراجع بالعربية:

2. إبراهيم عبد الله: المتخيّل السّردي، (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990.

3. أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، تح محمد بن يحي الدين، عبد الحميد ، دار الجيل، ط5، بيروت، لبنان، 1981.

4. أبو علي الحسين بن عبد الله بن سنا: تسع رسايل في الحكمة والطبيعيّات ، دار العرب للبستاني، ط2، القاهرة، مصر، دت.

5. أحمد بلخيري: سيميائيات المسرح ، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2010.

6. أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربيّة المعاصرة ، دار الفارابي للنشر والتوزيع، ط1 ،عمان، الأردن، 2004.

7. أحمد زنير: جمالية المكان في قصص إدريس الخوري ، التنوخي للطباعة والنشر، ط1، الرباط، المغرب، 2009.

8. أحمد قتيبة يونس: الفضاء المسرحي في مسرح طلال حسن (مسرحية الإعصار) نموذجا، دراسات موصلية، ع19، صفر، 1429هـ.

9. إخوان الصفا: الرسائل، القسم الثاني، تح نور الدين بن جيو اخان ، مطبعة نخبة الأخيار، دط ، هيندي بازار، 1305هـ.

10. أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية ، دار مشرق مغرب، ط1، دمشق، سوريا، 1994، ص58.

11. آمنة يوسف: تقنيات السّرد، دار الحوار للنشر، ط 1، سورية، 1997.

12. **أنور المرتجى:** سيميائية النّص الأدبي ، إفريقيا الشّرق، دط ، بيروت، لبنان، 1978.

13. **أيوب جرجيس العطية:** الأسلوبية في النقد العربي المعاصر ، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2014 .

14. **بسام موسى قطّوس:** سيمياء العنوان ، وزارة الثقافة، ط1، عمان، الأردن، 2001.

15. **بشير خلف:** الفنون لغة الوجداندار الهدى، دط، ، عين مليلة، الجزائر، 2009.

16. **جماعة من الباحثين:** جماليات المكان ، درا قرطبة، ط2، 1988.

17. **الجيلالي الغرّابي:** مكوّنات السّرد "شجرة حناء وقمر أنموذجا" ، دار الأكاديميون، ط1، عمان، الأردن، 2017.

18. **حسن بحراوي:** بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصيّة) ، المركز الثقافي العربي، ط 1 ،بيروت، لبنان، 1990.

19. **حسن نجمي:** شعريّة الفضاء الروائي، المتخيّل والهوية في الرواية العربية ، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء المغرب، 2000.

20. **حسن يوسفي:** قراءة النّص المسرحي، دراسة في شهرزاد لتوفيق الحكيم، مكتبة عالم المعرفة، د ط، الدار البيضاء، المغرب، د ت.

21. ـــــــــ: القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النّص الأدبي ، المركز الثقافي العربي، ط1، 2003.

22. ـــــــــ: القصّة القصيرة في العالم العربي، ظواهر بنائيّة ودلاليّة ، أنفو-برانت،ط، 1 فاس، المغرب، 2015.

23. ـــــــــ: بنية النّص السّردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط 2، بيروت، لبنان، 1993.

24. **ذويبي خثير الزبير:** سيميولوجيا النّص الدرامي -مقاربة سيميائيّة لرواية الفراشات والغيلان لعزالدين جلاوجي، ط 1، 2006.

25. ـــــــــ: -**رشيد بن مالك:** السيميائيات السردية ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2006.

26. ـــــــــ: مقدمة السيميائيات السّردية ، دار القصبة للنشر، د ط ، الجزائر، 2000.

27. **رياض عبد الفتّاح:** التكوين في الفنون التشكيليّة ، دار النهضة المصريّة، دط ، مصر، 1973.

28. **الزبيدي محمد مرتضى:** تاج العروس من جواهر القاموس، مج 9، دط، دار مكتبة الحياة، دت.

29. **الزمخشري:** أساس البلاغة، تح عبد الرحمن محمود ، دار المعرفة، د ط ، بيروت، لبنان، د ت.

30. -**زينب عفيفي:** ـــــــــ: العالم في فلسفة ابن رشد الطبيعيّة، دط، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، 1993.

31. ـــــــــ: الفلسفة الطبيعيّة والإلاهيّة عند الفارابي ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، دط ، الإسكندرية، مصر، دت.

32. **سعيد بنكراد:** مدخل إلى السيميائية السّرديّة، منشورات الاختلاف، ط2،الجزائر، دت.

33. **السعيد بوطاجين:** الاشتغال العاملي، دراسة سيميائيّة "غدا يوم جديد" لابن هدوقة عيّنة، رابطة كتاب الاختلاف، ط1،الجزائر، 2000.

-**سعيد يقطين:**

34. ـــــــــ: تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السّرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، لبنان ، 1997.

35. ـــــــــ: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبيّة ، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1997.

36. **سلمان كاصد:** عالم النّص ، دار الكندي للنشر، د ط ، الأردن، 2003.

37. **سمير المرزوقي:** جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصّة تحليلا وتطبيقا ، الدار التونسيّة للنشر، دط، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، دت.

38. **سمير روحي الفيصل:** الرواية العربية، البناء والرؤيا- مقاربة نقديّة- ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دط ،دمشق، سوريا، 2003.

39. **سيزا قاسم:** بناء الرواية، (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة العامة للكتاب، ط1، مصر، 1984.

40. **شاكر النابلسي:**جماليات المكان في الرواية العربيّة ، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1 ،بيروت، لبنان، 1994.

41. **شعيب حليفي:** هوية العلامات -في العتبات وبناء التأويل- ، مطبعة النجاح الجديدة، ط 1، الدار البيضاء، المغرب، 2005.

42. **شكري عبد الوهاب:** النّص المسرحي، دراسة تحليليّة لأصول النّص المسرحي، ج2، مؤسّسة حورس الدوليّة، د ط، الإسكندريّة، مصر، 2007.

43. **الصادق قسومة:** طرائق تحليل القصّة ، دار الجنوب للنشر، ط1، تونس، 2000.

44. **طارق ثابت:** الشخصيّة المدنيّة في شعر أحمد طيّب معاش، مقاربات سيميائيّة، -دراسة- ، منشورات دار أسامة، ط،1باب الزوار، الجزائر.

45. **طامر أنوال:** المسرح والمناهج النقدية الحديثة، (نماذج من المسرح الجزائري والعالمي)، ، دار القدس العربي، دط ،وهران، الجزائر، 2011.

46. **طاهر عبد مسلم:** عبقرية الصورة والمكان، التعبير-التأويل- النقد ، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2002.

47. **عادل فاخوري:** تيارات في السيمياء ، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1990.

48. **عبد الحق بلعابد:** عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين ، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ط1، ناشرون، 2008.

49. **عبد الرحيم الكردي:** الراوي والنّص القصصي ، دار النشر للجامعات، ط2، القاهرة، مصر، 1996.

50. **عبد السلام صحراوي وآخرون:** سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين ، دار هومه، ط1، الجزائر، 2002.

51. **عبد العالي بوطيب:** مستويات دراسة النّص الروائي، مقاربة نظريّة، الأمنية، ط1، الرباط، المغرب، 2000.

52. **عبد العزيز حمودة:** المرايا المحدّبة، من البنيويّة إلى التفكيكيّة، سلسلة عالم المعرفة، ع232، الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أفريل، 1998.

53. **عبد الفتاح الحجمري:** عتبات النص، البنية والدلالة، شركة الرابطة، ط 1، الدار البيضاء، المغرب، 1996.

54. **عبد القادر الجرجاني:** كتاب التعريفات ، دار المقدّس، دط ، بيروت، لبنان، 1985.

55. **عبد الله إبراهيم صالح هويدي:** تحليل النّصوص الأدبيّة، قراءات نقديّة في السّرد والشّعر ، دار الكتاب الجديد المتّحدة، ط1، بيروت، لبنان، 1998.

56. **عبد الله إبراهيم:** المتخيّل السردي، مقاربات نقديّة في التناص والرؤى والدلالة ، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1990.

57. **عبد الله الغذامي:** الخطيئة والتكفير، من البنيويّة إلى التشريحيّة، قراءة نقدية لنموذج معاصر، دراسات أدبيّة ، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، ط4، 1997.

58. **عبد الله رضوان:** البنى السرديّة، نقد القصّة القصيرة، ، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط 2 ،عمان، 2002.

59. **عبد المجيد شكري:** فنون المسرح والاتصال الإعلامي –المسرح النثري –المسرح الشعري– الإعلام والمسرح ، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، مصر، 2011.

60. **عبد المجيد نوسي:** التحليل السيميائي للخطاب الروائي ، شركة النشر والتوزيع، ط1، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، 2002.

عبد الملك مرتاض:

61. ـــــــــ:القصّة الجزائريّة المعاصرة ، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، د ط ، الجزائر، 1990.

62. ـــــــــ:النّص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ، ديوان المطبوعات الجامعيّة، دط ، الجزائر، 1987.

63. ـــــــــ:بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحيّة لقصيدة "أشجان يمانيّة" ، ديوان المطبوعات الجامعيّة، دط ، الجزائر، 1986.

64. ـــــــــ:تحليل الخطاب السّردي، معالجة تفكيكيّة سيميائيّة مركّبة لرواية "زقاق المدق" ، ديوان المطبوعات الجامعيّة، د ط ، الجزائر، 1999.

65. ـــــــــ:في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السّرد ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، د.ط ،الكويت، 1998.

66. **عبد الوهاب الرقيق:** في السّرد، دراسات تطبيقيّة، ط1، تونس، 1998.

67. **علي أحمد باكثير:** فن المسرحية، دط، مكتبة مصر، دت.

68. **علي بن هادية،** بلحسن الجيلالي، بالحاج كي: القاموس الجديد ، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، ط5، الجزائر، 1984.

69. **غريب اسكندر:** الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي ، المجلس الأعلى للثقافة، دط ، بيروت، لبنان، 2002.

70. **فاطمة ديلمي:** بنى النّص ووظائفه، مقاربة سيميائيّة لنص الأقوال لعبد القادر علولة ، درا كنعان، ط1، دمشق، سوريا، 2005.

71. **الكندي:** الحدود والرّسوم، تح عبد الأمير الأعسم ضمن المصطلح الفلسفي عند العرب ، منشورات مكتبة الفكر العربي، دط ، بغداد، العراق، دت.

72. **محمد أبو العلا:** اللغات الدراميّة وظائفها وآليات اشتغالها ، ألوان مغربيّة، ط1، الرباط، المغرب، 2004.

73. **محمد التهامي العماري:** مدخل لقراءة الفرجة المسرحيّة ، منشورات دار الأمان، ط1، الرباط، المغرب، 2000.

74. **محمد السرغيني:** محاضرات في السيميولوجيا ، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1987.

75. **محمد بنيس:** الشعر العربي الحديث(بنياته وإبدالاته التقليديّة) ، دار توقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

76. **محمد توفيق الضوى:** مفهوم المكان والزمان في فلسفة الظاهر والحقيقة، دراسة في متافيزيقيا برادلي ، منشأة المعارف بالإسكندريّة ، د ط، مصر، دت.

77. **محمد صابر عبيد:** حركيّة العلامة القصصيّة، جماليّات السّرد والتّشكيل ، المؤسسة الحديثة للكتاب، ط1، لبنان، بيروت، 2014.

78. **محمد فكري الجزار:** العنوان وسيميوطيقا الاتّصال الأدبي ، الهيئة المصريّة العامة، د ط للكتاب، 1998.

79. **محمد مفتاح:** تحليل الخطاب الشعري، استراتيجيّة التناص ، المركز الثقافي العربي،ط3 ، الدار البيضاء، المغرب، 1992.

80. **محمد ناصر العجيمي:** في الخطاب السردي، نظرية غريماس (Grimas)، الدار العربيّة للكتاب، د ط، تونس، 1991.

81. **محمد هاشم صوصي علوي:** المسرح العربي والتراث المسرح المغربي نموذجا ، طوب بريس، ط1، الرباط، المغرب، 2010.

82. **مصطفى الضّبع:** استراتيجيّة المكان، (دراسة في جمالية المكان في السّرد العربي)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، دط، كتابات نقدية، شركة الأمل للطباعة والنشر، 1998.

83. **مصطفى تواتي:** دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنيّة، (اللّص والكلاب، الطريق، الشّحاذ) ، الدار العربيّة للنشر، ط 1، تونس، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1986.

84. **مصطفى محمود:** أينشتين والنسبيّة ، دار المعارف، ط7، مصر، دت.

85. **منير سلطان:** التضمين والتناص، "وصف رسالة الغفران للعالم الآخر نموذجا"، منشأة المعرف بالإسكندريّة، دط، مصر، 2004.

86. **ميجان الرويلي، سعد البازغي:** دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، بيروت، 2002.

87. **نديم معلا محمد:** في المسرح... في العرض المسرحي... في النص المسرحي... قضايا نقدية ، مركز الإسكندرية للكتاب ، ط،1، مصر، 2000.

88. **وابل نعيمة:** الاغتراب عند كارل ماركس، دراسة تحليليّة نقديّة ، مؤسسة كنوز الحكمة، د ط ، الأبيار، الجزائر، 2013.

89. **ياسين النصير:** مدخل إلى النقد المكاني ، دار نينوى، ط1، دمشق، سورية، 2015.

90. **يمنى العيد:** تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفارابي، ط2 ،بيروت، لبنان، 1999.

- الكتب المترجمة:

91. **أرسطو طاليس:** الطبيعة، ج1، تر إسحاق بن حنين، تح عبد الرحمن بدوي، الهيئة المصريّة العامة ،ط2، للكتّاب، مصر، 1984.

92. **إلين أستون، جورج ساقونا:** المسرح والعلامات، تر سباعي السيد ، المطبعة الفنيّة الحديثة، د ط ، الزيتون، 1980.

93. **أمبرتو إيكو:** القارئ النموذجي، تر أحمد بوحسن، ورد في طرائق تحليل السّرد الأدبي، دراسات، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1992.

94. **برنار توسان:** ماهي السيميولوجيا؟، تر محمد نظيف ، إفريقيا الشرق، ط2، بيروت، لبنان، 2002.

95. **تزفيتان تودروف:** ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر فخري صالح، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط 2، بيروت، لبنان، 1996.

96. **جاب لينتفلت:** مقتضيات النّص السردي الأدبي، تر رشيد بنحدو، ورد في طرائق تحليل السّرد الأدبي، دراسات، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1992.

97. **جيرار جينيت:** خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلبي ، منشورات الاختلاف، ط3، 2003.

98. **جيرار دولودال،** جوويل ريطوري: السيميائيات أو نظرية العلامات، تر عبد الرحمن بوعلي ، دار الحوار، ط1، سوريا، 2004.

99. **روبرت شولز:** السيمياء والتأويل، تر سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان.

-**رولان بارت:**

100. ـــــــــ:التحليل النصي، تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصّة القصيرة، تر وتقديم عبد الكبير الشرقاوي ، دار التكوين، د ط ، دمشق، سوريا، 2009.

101. ـــــــــ: لذّة النّص، تر محمد الرفرافي ومحمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع 10، 1990.

102. ـــــــــ: مبادئ في علم الدلالة، تر محمد البكري ، دار الشؤون الثقافية، ط2، بغداد، العراق، 1986.

103. **س. داوسن:** الدراما والدراميّة، تح جعفر صادق الخليل، راجعه وقدّم له عناد عزوان اسماعيل ، منشورات عويدات، ط4، بيروت، باريس، 1980.

104. **عمّانوئيل كنط:** نقد العقل المحض، تر موسى وهبة ، مركز الانتماء القومي، د ط ، لبنان، دت.

105. **غاستون باشلار:** جماليات المكان، تر غالب هلسا، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، ط 5، بيروت، لبنان، 2000.

106. **فردينان دي سوسير:** محاضرات في الألسنيّة العامةّ، تر يوسف غازي، مجيد النصر، المؤسسة الجزائريّة للطباعة ،دط، دت.

107. **فيليب هامون:** سيميولوجية الشخصيّة الروائيّة، تر سعيد بنكراد ، دار الكلام، الرباط، ط1، المغرب، 1990.

108. **ميشال آريفي وآخرون:** السيميائية وأصولها وقواعدها ، ترجمة رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، دط ، الجزائر، 2002.

109. **ول ديورانت:** قصّة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي، تر فتح الله محمد المشعشع، مكتبة المعارف، ط6، بيروت ، 1988.

110. **يان ميوكاروفسكي وآخرون:** سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، تر وتقديم أدمير كورية ، مشورات وزارة الثقافة، د ط ، دمشق، سوريا، 1997.

- **المعاجم والقواميس:**

111. **إبراهيم مصطفى،** وآخرون: المعجم الوسيط، ج1، دط، دار العودة، اسطنبول، تركيا، 1989.

112. **ابن دريد:** جمهرة اللغة، مج 3 ، دار صادر، ط1، بيروت، لبنان، 1345.

113. **ابن منظور:** لسان العرب، تح عامر أحمد حيدر، مراجعة: عبد المنعم خليل إبراهيم، مج 13 ، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2003.

114. **ابن منظور:** لسان العرب، ج15 ، دار صادر، د ط ، بيروت، لبنان، د ت.

115. **ابن منظور:** لسان العرب، ج3، تح عبد الله الكبير وآخرون، دار المعارف، د ط، القاهرة، مصر، 114هـ.

116. **أبو الحسن حازم القرطاجني:** منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي ط2،، بيروت، لبنان، 1981.

117. **أبو بكر الصولي:** أدب الكتّاب، نسخ وتصحيح وتعليق: محمد بهجت الأثري، المطبعة السّلفيّة، د ط، القاهرة، 134هـ.

118. **أحمد فؤاد الأهواني:** أعلام العرب، الكندي فيلسوف العرب، المؤسسة المصريّة العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، دط، مصر، دت.

119. **أحمد مختار عمر وآخرون:** معجم اللغة العربيّة المعاصرة، مج1،عالم الكتب، ط1، القاهرة، مصر، 2008.

120. **بطرس حرفوش:** المنجد في اللغة والأعلام، جزء اللغة، دار المشرق، ط، 28بيروت، 1986.

121. **جميل صليبا:** المعجم الفلسفي ، دار الكتاب اللبناني، ط3، بيروت، لبنان، 1973.

122. **الجوهري:** الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربيّة)، تح: إميل بديع يعقوب، ومحمّد نبيل طريفي، مج 6 ، دار الكتب العلميّة، ط1، بيروت، لبنان، 1999.

123. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة،مطبوعات المكتبة الجامعيّة، د ط، الدار البيضاء، المغرب، 1984.

124. الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مج 2، مؤسسة الحلبي وشركاؤه، د.ط، د.ت.

125. فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1،الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2010.

126. ماري إلياس، حنان قصّاب: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، ط 1، ناشرون، بيروت، لبنان، 1997.

127. مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان، د ط ، بيروت، لبنان، 1974.

128. مجموعة من المؤلفين: معجم السرديات ، دار محمد علي للنشر، ط1، تونس، 2010.

129. المنجد في اللغة والأعلام: دار المشرق، ط3، بيروت، لبنان ، 2002.

- الكتب الأجنبية:

130. Philippe Auzou:Dictionnaire Encyclopédique, Auzou, Nouvelle édition, Edition Auzou, 2014.

131. Jean Dubois et Al:Dictionnaire Larousse, (Dictionnaire du Francan au College) ,Etymolog, Edition Larousse,1987.

132. Le Grand Robert de la langue Français, Toure 4,Paris,1985.

133. karim mancili:Le petit larousse, rebecce dubois, jllustré,2017.

134. Leo Hoek: la marque du titre, (dispositifs sèmiotiques d une pratique textuelle), Mouton èditeur, Lahay, Paris, New york, 1981.

135. Oxford: Learner s Pocket Dictionary, University Preess, Edited by Victoria Bull, 2008.

- الملتقيات والمجلات:

136. إبراهيم صدقة: السيميائية، (المفاهيم والأبعاد، اتجاهات)، محاضرات الملتقى الوطني الأوّل "السيمياء والنّص الأدبي"، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر 2000.

137. **بول ريكور**: النّص والتأويل، تر منصف عبد الحق، مجلّة العرب والفكر العالمي، ع3، بيروت، لبنان، 1988.

138. **جميل حمداوي**: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج 25، ع3، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، مارس 1991.

139. **حسين خمري**: السيميائيات والفكر النقدي المعاصر، مجلّة الدراسات اللغوية، قسنطينة، ع01، 2002.

140. **حميد الحمداني**: عتبات النّص الأدبي (بحث نظري)، مجلّة علامات في اللغة، النادي الأدبي بجدّة، مج12، ع46، شوال 1423هـ.

141. **حميد علاوي**: غواية المعنى في مسرحية" الشهداء يعودون هذا الأسبوع" قراءة سيميائية لنص أمحمد بن قطاف"، مداخلة في كتاب النقد المسرحي المعاصر الإشكاليات والتحديات، المهرجان الوطني للمسرح المحترف، من 24 ماي إلى 07 جوان 2011، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر، 2011.

142. **سعيد بنكراد**: السيميائيات(النشأة والموضوع)، مجلّة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م35، ع03، مارس، 2007.

143. **شادية شقرون**: سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح، محاضرات الملتقى الوطني الأول، "السيمياء والنّص الأدبي"، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 7-8 نوفمير، 2000.

144. **صالح مفقودة**: السيميولوجيا والسّرد الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأوّل، "السيمياء والنّص الأدبي"، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2000.

145. **الطاهر الهمامي**: القارئ سلطة أم تسلّط، مجلّة الموقف الأدبي، ع33، الصادرة عن اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 1998.

146. **محمد الهادي المطوي**: شعريّة عنوان كتاب السّاق على السّاق في ما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر، مج28، ع1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر 1999.

- الرسائل الجامعية:

147. **بليصق عبد النور:** جماليات التلقي في المسرح الجزائري الحديث، مسرح عبد القادر علولة أنموذجا، إشراف: بلخير عقاب، (مخطوط دكتوراه)، جامعة المسيلة، 2018-2019.

148. **بن ناصر علجيّة:** ملامح الشخصيّة في روايتي "سيدة المقام" و"متاهات ليل الفتنة" لواسيني الأعرج، واحميدة العياشي، إشراف: عقاب بلخير، (مخطوط ماجستير)، قسم اللغة والأدب العربي، 2010-2011.

149. **سعديّة بن الستيتي:** فنيّة التشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية الأمير، لـ"واسيني الأعرج" -دراسة سيميائيّة- إشراف: إبراهيم صدقة، (مخطوط دكتوراه)، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة سطيف، 2012-2013.

150. **سلاف سعودي:** السخريّة في المسرحيّة المغاربيّة الحديثة -دراسة فنيّة تحليليّة- إشراف: فتحي بوخالفة، (مخطوط دكتوراه)، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2019-2020.

151. **سمية الهادي:** سيميائيّة المكان في شعر الصعاليك الجاهليين، إشراف: عباس بن يحي (مخطوط دكتوراه)، جامعة المسيلة، 2014-2015.

152. **عز الدين جلاوجي:** بنية المسرحيّة الشعريّة في الأدب المغاربي المعاصر، إشراف: عبد الملك ضيف، (مخطوط ماجستير)، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2008-2009.

153. **العلجة هذلي:** التجريب في النّص المسرحي الجزائري، إشراف: العمري بوطابع، (مخطوط دكتوراه)، جامعة المسيلة، قسم اللغة والأدب العربي، 2016-2017.

154. **قادة عقاق:** السيميائيات السّرديّة وتجليّاتها في النقد العربي المغاربي المعاصر، نظرية "غريماس" نموذجا، (مخطوط دكتوراه)، إشراف: رشيد بن مالك، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة سيدي بلعباس، 2007.

155. كريمة بلخامسة: تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة" للكاتب ياسين، (مخطوط ماجستير)، إشراف: الطاهر توات، معهد اللغة العربيّة وآدابها، جامعة تيزي وزو، 1999/ 2000.

156. مجناح جمال: دلالة المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970، إشراف: العربي دحو(مخطوط دكتوراه) جامعة باتنة، 2007-2008.

157. نادية بوفنغور: رواية كرّاف الخطايا لـ"عبد الله عيسى لحيلح" -مقارنو سيميائيّة-(الشخصيّى-الزمن -الفضاء)، إشراف: يحي الشيخ صالح (مخطوط ماجستير)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة قسنطينة، 2009-2010.

158. نسيم بوقادير: سيميولوجيا الغياب والصمت في مسرح صامويل بيكيت-في انتظار غودو أنموذجا- إشراف: نور الدين عمرون (مخطوط ماجستير)، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2011-2012.

159. وهيبة بوطغان: البنية الزمنيّة في رواية عابر سرير، لأحلام مستغانمي، إشراف: العمري بوطابع، (مخطوط ماجستير)، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2008-2009.

فهرس المحتويات

شكر وعرفان

إهداء

مقدمة: ....أ-ج

مدخل مفاهيمي

المسرح والسيميائية

أولا- المسرح بين أدبيّة النّص وجمالية العرض 05

1- الرأي الأوّل 05

2- الرأي الثاني 06

3- الرأي الثالث 08

ثانيا- الخطاب نشأته وتطوره 09

1- في القرآن الكريم..........09

2- الخطاب عند العرب..........10

3- الخطاب عند الغرب..........11

4- أنواع الخطاب 11

5- الخطاب المسرحي 12

6- الخطاب المسرحي الجزائري 14

ثالثا- السيمياء والرمز في المسرح..........22

1- السّيميائيات 23

2- الرمز في الخطاب المسرحي 27

الفصل الأول

دلالات الرمز في عرض الأجواد

أولا- دلالات العنوان في مسرحية اللثام لعبد القادر علولة 36

1- تعريف العنوان في المسرح 36

2- دلالاته في المسرحية 36

3- وظائفه..........40

ثانيا- دلالات الشّخصيات في مسرحية الأجواد 41

1- سيميائية الشّخصية 41
2- أنواع الشّخصيات في مسرحية الأجواد حسب تصنيف هامون 41
ثالثا- دلالات الزمن في مسرحية الأقوال لعبد القادر علولة..54
1- المفارقات الزمنية 55
رابعا- دلالات المكان في مسرحية اللثام لعبد القادر علولة 59
1- الأماكن المغلقة..60
2- الأماكن المفتوحة..65
3- تواتر الرموز المكانية ونسبتها المؤوية..66
رابعا- الحوار المسرحي..67
1- دلالات الحوار المسرحي في مسرحية الأجواد 67
2- دلالات اللغة في مسرحية الأجواد..71

الفصل الثاني

دلالات الرمز في عرض الأجواد

أولا- الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة 77
1- العلامات البصرية 78
2- دلالات الزي في المسرحية..83
3- دلالات الإكسسوارات في المسرحية 87
4- دلالات الماكياج في مسرحية "الأجواد"..89
5- دلالات الديكور 91
6- دلالات الإضاءة في المسرحية..94
ثانيا- العلامات السمعية 96
1- دلالات الموسيقى في مسرحية "الأجواد"..96
2- دلالات المؤثرات الصوتية في المسرحية..99

الفصل الثالث

دلالات التلقي في مسرحيات عبد القادر علولة

أولا- المسرح بين التلقي والسيمياء 102

1- تعريف التلقي 102
2- نظرية التلقي 103
3- جمالية التلقي في الخطاب المسرحي 104
ثانيا- القارئ ومختلف المنظورات النصية في نص الأقوال 107
1- القارئ الضمني والعلامات الدالة عليه في نص الأقوال 108
2- وجهة النظر الجوالة 114
3- الصورة الذهنية في نص الأقوال 118
4- الفراغات والفجوات في نص الأقوال 121
الخاتمة 125
الملاحق 130
قائمة المصادر والمراجع 139
فهرس الموضوعات
ملخص الدراسة

ملخص الدراسة

ملخص باللغة العربية

تسعى هذه الدراسة إلى البحث عن تفسير سلوك العلامات وبيان وظائف علاقاتها في الخطاب المسرحي عامة من خلال بيان مفهوم وآليات سيمياء المسرح، ومن ثم محاولة تطبيق تلك الآليات على المسرح الجزائري عامة ومسرح الراحل عبد القادر علولة خاصة لما يمتاز به من تنوع في العلامات اللغوية وغير اللغوية التي استدعت عددا من الرموز والإشارات التي تتناسب مع موضوعات المسرحية وهذا بتحليل نماذج له وإخراج مواطن الغموض والجمال فيها وفق المنهج السيميائي الذي كان له دور في توليد المعنى وإيجاد العلاقة بين النص المسرحي والقارئ باستنطاق البنية الدلالية لهذه النماذج ، والتي تستحضر فيها مختلف المستويات الدلالية وما تحيل إليه من أبعاد ضمنية عميقة وبدأت رحلة البحث عن سيمياء الخطاب في مسرح عبد القادر علولة من خلال استعراض جملة من العناصر البنيوية لنصوصه المسرحية بدءا من دلالات العنوان إلى دلالات الشخصية و دلالات الزمكان وأخيرا دلالات الحوار هذا من جهة ومن جهة أخرى وقف البحث على عناصر العرض المسرحي كمنظومة علاماتية يحكمها نسق من العناصر والعلامات المؤسسة وهي العناصر المرئية على الخشبة التي تكون الفرجة المسرحية ولأن نظام الاستجابة الركحية يختلف على نظام الاستجابة الأدبية لم يغفل البحث عن دراسة آلية التلقي في المسرح باعتباره ظاهرة تقوم على فعلي المشاهدة و القراءة معا، تخضع للتواصل الحقيقي بين الباث والمتلقي، لأن الخشبة المسرحية منظومة علاماتية تحوي عنصر التبادل بين الطرفين

الملخص باللغة الإنجليزية:

Summary

This study seeks to search for an explanation of the behavior of signs and a statement of the functions of their relations in theatrical discourse in general by explaining the concept and mechanisms of theater semiotics, and then trying to apply these mechanisms to the Algerian theater in general and the theater of the late Abdelkader Alloula in particular due to its diversity in linguistic and non-linguistic signs. Which called for a number of symbols and references that fit with the themes of the play by analyzing models for it and bringing out the ambiguity and beauty in it according to the semiotic approach, which had a role in generating meaning and finding the relationship between the theatrical text and the reader by examining the semantic structure of these models, which evoke the various semantic levels and what they refer From deep implicit dimensions, the journey began in search of the semiotics of discourse in Abdel Qader Alloula's theater through a review of a number of structural elements of his theatrical texts, starting from the semantics of the title to the semantics of personality and semantics of space-time and finally the semantics of this dialogue on the one hand, and on the other hand the research stopped on the elements of theatrical performance As a sign system governed by a system of foundational elements and signs, which are the visible elements on the stage that make up the theatrical performance, and because the response system The stage differs on the literary response system. The research did not neglect the study of the mechanism of reception in the theater as a phenomenon based on the act of watching and reading together, subject to real communication between the broadcaster and the receiver, because the stage is a sign system that contains the element of exchange between the two parties.

الملخص باللغة الفرنسية:

Résumé

Cette étude vise à rechercher une explication du comportement des signes et un énoncé des fonctions de leurs relations dans le discours théâtral en général en expliquant le concept et les mécanismes de la sémiotique théâtrale, puis en essayant d'appliquer ces mécanismes au théâtre algérien en général. et le théâtre de feu Abdelkader Alloula notamment en raison de la diversité de ses signes linguistiques et non linguistiques, ce qui a appelé un certain nombre de symboles et de références qui s'inscrivent dans les thèmes de la pièce en analysant les modèles de celle-ci et en dégageant l'ambiguïté et la beauté selon l'approche sémiotique, qui avait pour rôle de générer du sens et de trouver le rapport entre le texte théâtral et le lecteur en examinant la structure sémantique de ces modèles, qui évoquent les différents niveaux sémantiques et ce qu'ils renvoient De profondes dimensions implicites , le voyage a commencé à la recherche de la sémiotique du discours dans le théâtre d'Abdel Qader Alloula à travers un examen d'un certain nombre d'éléments structurels de ses textes théâtraux, en partant de la sémantique du titre jusqu'à la sémantique de la personnalité et la sémantique de l'espace-temps et enfin la sémantique de ce dialogue d'une part, et d'autre part la recherche arrêtée sur les éléments de la représentation théâtrale comme système de signes régi par un système d'éléments fondateurs et de signes, qui sont les éléments visibles sur la scène qui composent le représentation théâtrale, et parce que le système de réponse La scène diffère sur le système de réponse littéraire.La recherche n'a pas négligé l'étude du mécanisme de la réception au théâtre comme un phénomène fondé sur l'acte de regarder et de lire ensemble, soumis à une communication réelle entre le diffuseur et le récepteur, car le La scène est un système de signes qui contient l'élément d'échange entre les deux parties.