جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل: DL/15/15

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم

في: الأدب العربي

تخصص: الأدب العربي

# جماليات التلقي في المسرح الجزائري الحديث

## مسرح عبد القادر علولة أنموذجا

إعداد الطالب:

عبد النور بليصق

تاريخ المناقشة:2019/02/07

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة:

| الرقم | الاسم واللقب | الرتبة العلمية | المؤسسة | الصفة |
|---|---|---|---|---|
| 01 | جمال مجناح | أستاذ | جامعة المسيلة | رئيسا |
| 02 | بلخير عقاب | أستاذ | جامعة المسيلة | مشرفا ومقررا |
| 03 | مفتاح خلوف | أستاذ محاضر "أ" | جامعة المسيلة | ممتحنا |
| 04 | لخضر حشلافي | أستاذ | جامعة الجلفة | ممتحنا |
| 05 | ليلى بن عائشة | أستاذ محاضر "أ" | جامعة سطيف (02) | ممتحنا |
| 06 | رابح بن خوية | أستاذ محاضر "أ" | جامعة برج بوعريريج | ممتحنا |

السنة الجامعية: 2019/2018

بسم الله الرحمن الرحيم

# شكر وعرفان

الحمد والشكر لله عز وجل أن أعانني ووفقني في إنجاز هذا العمل .

كما أتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير إلى والدي الكريمين أطال الله في عمرهما .

ولا يفوتني أن أتقدم بخالص الشكر والإمتنان إلى الذي كان عوناً وسنداً لي بعد الله تعالى زوجتي وإلى ابنتي الغالية "رنيم" .

كما أتقدم بفائق الشكر والعرفان والتقدير إلى أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور "عقاب بلخير" الذي تفضل بالإشراف على هذه الأطروحة والذي لم يبخل علينا بتوجيهاته القيمة ونصائحه وإرشاداته السديدة .

إلى كل أساتذتي بجامعة المسيلة

وإلى طاقم مكتبة البيان الذين ساعدوني في طباعة هذا البحث .

وإلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد

عبد النور بليصق

# الفصل الأول

## المسرح الجزائري الحديث

### (النشأة والتطور)

تمهيد:

أولا- البدايات الأولى للمسرح الجزائري الحديث

ثانيا- البداية الفعلية للمسرح الجزائري

ثالثا- الاقتباس في المسرح الجزائري الحديث

رابعا- مسرح عبد القادر علولة وتأثره ببريخت

**تمهيد:**

يعد المسرح من أهم وسائل التثقيف والتوعية السياسية والاجتماعية ولقد كان دائما في طليعة الأسلحة لمحاربة الاستعمار وكل أصناف الظلم والطغيان، كان ذلك دور المسرح الجزائري أيام كنا نرزح تحت قيود الاستعمار، وإليه يسند اليوم دور التوعية السياسية والتثقيف في المجتمع ما بعد الثورة التحريرية، **ويجدر** بالمسرح عندنا اليوم أن ينطلق من قفصه ويخرج للمجتمع العريض لكي يحقق التقدم الاجتماعي.

لهذا سأتطرق من خلال هذا الفصل للحديث عن المسرح الجزائري الحديث، بدءا بالإرهاصات الأولى ووصولا إلى البداية الفعلية للمسرح الوطني، كما خصصتُ جزءا للحديث عن المسرح التجريبي الذي ابتكره الكاتب والمخرج المسرحي المتميز "عبد القادر علولة" والذي سأتناول تجربته بشيء من التفصيل والتعمق من حيث تلقي نصوصه وعروضه المسرحية وذلك من حيث تطبيق **إجراءات نظرية التلقي** على بعض نصوصه وعروضه المسرحية وذلك من خلال التسلسل المنطقي لخطة الأطروحة.

**أولا- البدايات والإرهاصات الأولى للمسرح الجزائري الحديث:**

لقد ربط الكثير من الباحثين والنقاد ظهور المسرح الجزائري بزيارة فرقة "جورج أبيض" إلى الجزائر سنة 1921، والتي قدم خلالها ثلاث مسرحيات: ثرات العرب، صلاح الدين الأيوبي، مجنون ليلى"[1]، لكن الحقيقة خلاف ذلك حيث أن الجمعيات الثقافية والنوادي والفرق الفنية التي تأسست في مطلع القرن العشرين أي قبل زيارة فرقة جورج أبيض، قد قدمت مسرحيات عديدة وتمثيليات وكمثال على الجمعيات الثلاث التي أسسها "الأمير خالد"، بعد عودته من باريس في سنة 1911 في كل من الجزائر العاصمة والبليدة والمدية بغرض تمثيل نصوص المسرحيات التي بعث له بها جورج أبيض والمتمثلة في:

---

[1] عبد الملك مرتاض: الثقافة العربية في الجزائر بين التأثير والتأثر، دار الحداثة بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص:89.

"ماكبث" لشكسبير والتي ترجمها إلى العربية "محمد عفت المصري"، المروءة والوفاء لخليل اليازجي و"شهيد بيروت" للشاعر حافظ إبراهيم"[1]، إضافة إلى ذلك نجد جمعيات أخرى مثل المطربية التي تأسست سنة 1911 والتي بدأ فيها "سلالي علي" والذي قدم بها أولى سكاتشاته برئاسة "أدموند يافيل"، و"البركانية" في تلمسان، والتي قدمت مسرحية "براد السم"، لكن رغم وجود هذه الجمعيات التي كانت تنشط في الجانب الثقافي، إلاّ أنه لا يمكن أن ننكر الدور الايجابي الذي أحدثته زيارة جورج أبيض إلى الجزائر كعامل مساعد على ظهور وتأسيس المسرح الجزائري، غير أن بداية المسرح في الجزائر كان بتقديم مسرحيات باللغة العربية الفصحى والتي لم تلقى إقبالا كبيرا من قبل الجزائريين لعدة أسباب، ولعل السبب الأكبر هو أن الكثير من الجزائريين كانوا يعيشون في الأمية، والسبب معروف وهو الاستعمار الفرنسي الذي حاول منذ احتلاله للجزائر من طمس الهوية الوطنية والعربية للمجتمع الجزائري.

غير أن البداية الحقيقية للمسرح الجزائري كانت على يد الثلاثي الشهير(علالو وباشطارزي، ورشيد القسنطيني)، لكن اختلف الدارسون حول مؤسسه، هل هو علالو، باشطارزي، أم رشيد القسنطيني؟ وهذا ما أردنا أن نجيب عنه فيما يلي، وبالتالي سوف ندرس كل واحد منهم على حدة، لنبين من له الأحقية في أن يكون هو مؤسس المسرح الجزائري، وما هي اللغة التي كانت تكتب بها المسرحيات آنذاك، بالإضافة إلى المواضيع التي كانت تتطرق إليها هذه المسرحيات.

وعليه نقول أنه إذا كان "سلالي علي" والملقب بـ: "علالو" قد قدم عام 1923 بعض السكاتشات الفكاهية مثل: نسيبي هامك، المشحاح والخادم، إلا أنه لم يحقق النجاح المطلوب سوى ابتداء من يوم 12 أفريل 1926، حين قدم مسرحية "جحا" بقاعة الكورسال باللغة العامية والتي حضرها أول مرة 1500 مشاهد، أما القسنطيني، فكانت بدايته عام

[1] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى 1972، دار المهدي، عين ميلة، الجزائر، 2005، ص:78.

1927، حين قدم مسرحية "العهد الوفي" التي فشلت فشلا ذريعا، لكون القسنطيني كما يقول الشريف لدرع: لم يسبقها ببرنامج موسيقي وغنائي كما جرت العادة إلا أن باش طرزي يرى في الجزء الأول من مذكراته أنها فشلت لكونها تتنافى مع طبيعة القسنطيني الذي خلق للكوميديا وليس للدراما[1]، ولم يحقق النجاح المرجو إلا في 22 مارس 1928 حين قدم مسرحيته "زواج بوبرمة" التي قالت عنها "أرليت روث":" إن القسنطيني بعد عرضه لمسرحيته "زواج بوبرمة" يسيطر على بدايات المسرح الجزائري لسنة 1928[2] أما "محي الدين باش طارزي" فقد كانت بداياته قبل زميله حيث قدم عام 1919 مسرحية "جهلاء مدعو بالعلم" ذات فصل واحد، لم تحقق النجاح المطلوب، حيث يقول باش طارزي في الجزء الأول من مذكراته عن هذه المسرحية:" وقد تصديت فيها للرقية والشعوذة، ويتناول موضوعها قصة أب وابنه ينتميان إلى إحدى الزوايا، ادعيا لهما دراية بالعلم والمعرفة، قصد إبهار مجموعة من الطلبة تحولقت حولهما، غير أن الطلبة اكتشفوا في ما بعد أن معارفهم أكثر سعة وعمقا من معارف الابن وأبيه اللذين ادعيا أنهما عالمان كبيرنا" والمسرحية تناولت كما يقول باش طارزي موضوع الساعة آنذاك بلغة كلاسيكية، مما حد من تحقيقها لنجاح كبير[3]، ولم يحقق باش طارزي النجاح سوى عام 1932 حين مسرحيته "البوزريعي في العسكرية" باللغة العامية، حيث يقول في هذا الشأن "في عام 1932 كتبت أول مسرحية بالعامية، وهي البوزريعي في العسكرية، كانت الأولى من سلسلة مسرحيات عربية فرنسية كتبت بالتعاون مع كتاب فرنسيين من أمثال" لويس شابرو"، وحورج بودري وجورج هيرنز" حضيت بعروض استمرت إلى ما بعد سنة 1934.[4].

---

(1) أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار هومة، الجزائر، 2011، ص:39.

(2) المرجع نفسه، ص: 39.

(3) المرجع نفسه، ص: 40.

(4) المرجع نفسه، ص: 40.

وعليه من خلال هذا العرض الموجز لأهم أعمال الثلاثي الشهير يتبين لنا بأن "علالو" هو مؤسس المسرح الجزائري بدون منازع.

**1- علالو: مؤسس المسرح الجزائري:**

انطلاقا من فشل المحاولات المسرحية الأولى المكتوبة باللغة الفصحى وعدم نجاحها في أحداث التجاوب المطلوب، وهذا باتفاق كل من علالو وباشطارزي على هذه النقطة، فإن المسرح الجزائري لم ينطلق بصفة جادة وفعلية سوى ابتداء من عام 1926 على يد سلالي علي الذي سبق زميله في استعمال اللغة العامية – لغة الأوساط الشعبة العريضة– في أول مسرحية جزائرية، حيث يقول "باشطارزي":"إن المحاولات المسرحية الأولى – المكتوبة بالفصحى – لم تحدث التجاوب المطلوب، حيث لم يجد المسرح الجزائري طريقه حتى سنة 1926، إذ سجلت المرحلة الأولى والكبرى، فجاءت إلى علالو الأول كما يقول باشطارزي – فكرة كتابة مسرحية بالعامية عنوانها "جحا"، ويؤكد هذا الرأي في أكثر من مقام في مذكراته[1].

وفي الحقيقة أن علالو عرف كيف يخاطب جمهوره ويعالج قضاياه بلغة عصره، وعرف كيف يؤسس مسرحا جزائريا يخدم الشخصية الوطنية بكل أبعادها، وهو الذي أدرك أن اللغة التي يجب أن تكتب بها المسرحية هي العامية، بعد أن فشل في المرة الأولى التي كتب فيها مسرحية "جحا" باللغة الفصحى التي لم تلقى إقبالا كبيرا حينما عرضت.

تتألف مسرحية "جحا" من ثلاثة فصول وأربع لوحات تحكي مغامرات جحا إلى جانب زوجته "حيلة"، وقد استعمل فيها علالو اللغة الثالثة أو اللغة العامية التي نادى بها معاصروه من رجال المسرح في ذلك الوقت، غير أنه عندنا في المسرح الجزائري مازال رجال المسرح يؤمنون بأن اللغة العربية الفصيحة ليست لغة مسرحية، ومازالوا يخوضون

---

(1) أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص: 40.

في مناقشات بيزنطية حول مشكل اللغة الأكثر قدرة على التبليغ والتوصيل والأنسب للحوار المسرحي، وإلى إقرار شبه جماعي بأن اللغة اليومية أو لغة التخاطب اليومي بين أفراد الشعب هي الأقرب والأنسب في الحوار المسرحي فهذا الأديب المصري "توفيق الحكيم" يقول: "يجب الاقتراب قدر الإمكان من اللغة العامية التي تتطلبها بعض الشخصيات العادية أو التافهة... إنها تجربة النزول باللغة العربية الفصحى إلى أدنى مستوى لها لتلاصق العامية دون أن تكون هي العامية، والارتقاء بالعامية دون أن تكون هي الفصحى، إنها اللغة الثالثة التي يمكن أن يتلاقى عندها الشعب كله[1]، وهو نفس الكلام الذي يقوله علالو فيما يلي:" كنت أكتب باللغة العامية المفهومة من طرف الجميع، ولكن ليست باللغة السوقية الرديئة، فهي لغة عربية ملحونة ومنتقاة، ويدافع علالو عن تمكن جيله من اللغة العربية فيقول:" كان من بيننا من هو متضلع في اللغة العربية، ولكننا فضلنا استعمال العامية العادية، لغة الشارع والسوق والمقهى. .. وهذا لعدم قدرة الجمهور على فهم الفصحى[2]، وقد بلغ عدد الجمهور 1500 شخص الذين تابعوا مسرحية "جحا" لعلالو والتي عرضت في 12 أفريل 1926 بنفس القاعة، حيث يقول صاحبها: "امتلأت قاعة الكورسال بباب الواد، وكانت تسع 1500 شخص فاضطررنا إلى غلق شباك التذاكر"[3] وهذا دليل واضح على نجاح المسرحيات المكتوبة بالعامية على حساب الفصحى.

كما كتب علالو العديد من المسرحيات على غرار جحا، زواج بوعقلين، الصياد والعفريت، عنتر الحشايشي، الأخوان عاشور، وغيرها من المسرحيات التي طرح فيها قضايا اجتماعية حيث عالج فيها مشكل التفاوت الكبير في السن عند الاقتران، وما يترتب عنه من مشاكل في "زواج بوعقلين" وفي "عنتر الحشايشي" تناول ظاهرة تعاطي الحشيش والمخدرات التي كانت منتشرة بكثرة في ذلك الوقت وغيرها من الضواهر والأمراض

[1] توفيق الحكيم: سميرة وحمدي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1973، ص:187.
[2] مجلة حقائق مدينة الجزائر، عدد شهر جانفي 1986، ص: 57.
[3] جريدة المجاهد، لعدد 6464، أفريل 1986، ص: 12.

الاجتماعية التي عالجها بطريقة فنية هادفة فكان فنانا ومربيا عرف كيف يجذب الجمهور إليه بفطنته وموهبته الفنية المتميزة، كما عالج أيضا قضايا سياسية بطريقة تلميحية لأن السلطات الفرنسية كانت توقف النشاط المسرحي الذي تشتم منه رائحة النضال الثوري التحريري، وهذا ما دفع برجال المسرح الأوائل لأن يكتبوا في المواضيع الاجتماعية ويتركوا المواضيع التحررية، وهو ما يذكره علالو بنفسه في قوله:" لقد كانت (أي المسرحيات) تلك طريقتنا في الكفاح ضد المحتل الاستعماري.[1]

**2- رشيد القسنطيني: المسرح الكوميدي:**

أنتج رشيد القسنطيني العديد من الأعمال المسرحية والغنائية، والتي اختلف حولها الدارسون للمسرح الجزائري، نظرا لكون القسنطيني لم يدون أعماله، ففي الوقت الذي تذكر فيه الكاتبة "آرليت روث" فيى كتابها "المسرح الجزائري": "إنه ألف أكثر من 100 مسرحية وسكاتش، وقرابة ألف أغنية"[2]، ومن بين هذا الكم الهائل من المسرحيات التي كتبها القسنطيني نذكر: العهد الوفي، زواج بوبورمة، بابا قدور الطماع، بابا الشيخ، يا راسي يا راسها، ومنخلا عناوين هذه المسرحيات التي كتبها القسنطيني يظهر جليا أنها كتبت باللغة العامية.

ورشيد القسنطيني كوميدي كبير كما يقول عنه علالو وأستاذ في فن الارتجال، يحتل مكانة خاصة في مسرحنا، هذا الرجل عرف بالإضافة إلى خفة روحه، بقدرة عجيبة في ارتجال الأدوار، ويقول عنه محمد الطاهر فضلاء في دراسة له عن المسرح الجزائري بعنوان: "المسرح الجزائري تاريخا ونضالا":" إنه فنان أصيل في موهبته وله قدرة عجيبة في خلق الجو المسرحي في العرض، يرتجل الجملة المسرحية والغنائية،

---

(1) أحمد بيوض: المسرح الجزائري، ص:49.

(2) المرجع نفسه، ص: 55.

فتأتي كأحسن ما تعد، وقد ساهم هذا الفنان الموهوب في إرساء قواعد المسرح الجزائري بعدد من المسرحيات والمونولوجات لم يبقى منها سوى ما سجل على اسطوانات[1].

ولقد عالج القسنطيني في أعماله المسرحية قضايا وأمراض اجتماعية ك: الزواج والطلاق والسكن وكذا الطمع والإدمان على الخمر والمخدرات والشعوذة وغير ذلك...

**3- باشطارزي: المسرح الهزلي والتوعوي**

يتميز مسرح باشطارزي بطابعه الهزلي الهادف والسياسي التوعوي الضمني، فهو ذو هدف مزدوج حيث تصدى للظواهر الاجتماعية السلبية بأسلوب فكاهي هادف وساهم في تنمية الوعي بمخاطر الاحتلال على بلادنا، حيث كتب واقتبس العديد من المسرحيات من " جهلاء مدعين بالعلم" التي كتبها بالفصحى عام 1919، والتي هاجم فيها الطرقية والشعوذة المنتشرة بكثرة في ذلك الوقت، إلى بني وي- وي و"فاقو" التي كانت ذات تلميحات سياسية، حيث أن صحيفة النجاح الناطقة باللغة العربية كتبت تقول:" يبدو أنا المؤلف أراد نزع القناع عن أولئك الذين ينتهزون فرصة تصديق الشعب لهم" وتساءلت قائلة: من هم هؤلاء الانتهازيين؟، ويواصل باشطارزي نهجه التلميحي السياسي منها: "بعد السكر" و"الخداعين" ويعني بذالك العناصر الانتهازية التي تضحك على أذقان الشعب، فكان باشطارزي إلى جانب كونه فنانا بارعا، مثقفا وسياسيا محنكا يجيد المناورة وفن الممكن باستغلال الظرف المواتي.

كما عالج باشطارزي في أعماله المسرحية قضايا مكافحة الشعوذة وتعاطي الخمر والمخدرات، إلى جانب قضايا تتعلق بتوعية المرأة والمجتمع بصفة عامة بقضاياها المصيرية كلما سمحت الظروف بذلك، لأن السلطات الاستعمارية كانت تمارس الرقابة على النصوص المسرحية، حيث منعت في سنة 1937 عرض مسرحيات كثير مثل: فاقو، الخداعين، بني وي، وذلك في عهد غازان **Gazagne** التي كانت قد عملت على توقيف

---

[1] مجلة الثقافة، العدد 90، نوفمبر 1985، ص: 111.

فرقة محي الدين باشطارزي في 02 نوفمبر 1937، وقام الحاكم العام لوبو **Lebeau**، باتخاذ قرار الحظر الذي ظل ساري المفعول لمدة عامين، إذ لم يستأنف باش طرزي نشاطه إلا في 2 نوفمبر 1939 بعد تدخل محاميه، وهذا بعرض مسرحية "الحاج قاسي مجند" تناولت قضية تجنيد الجزائريين في الحرب العالمية الثانية إلى جانب الحلفاء، كما أنتج عدة سكاتشات قصيرة، قدما من (راديو الجزائر)"[1]، وقد قام باش طارزي بعدة جولات مسرحية عبر أغلب مناطق الوطن، حيث قدم العديد من العروض المسرحية لأعمال كثيرة منها: دار بيبي، الشرف، ما ينفع غير الصح، المكار، وابتداء من شهر سبتمبر 1945 انتقل باشطارزي بفرقته إلى قاعة الأوبرا لمدينة وهران لتقديم بعض العروض بها، بعد أن كان مستقرا بالجزائر العاصمة، ولم يعد إليها إلا بعد أن سمحت حكومة "فيشي" بإحداث موسم عربي للمسرح بقاعة الأوبرا بالعاصمة، وقد عين باشطارزي مديرا للفرقة خلال لنموسم المسرحي لعام 1947، كما عين مصطفى كاتب مساعدا له، وتعد هذه الفترة الأغنى في حياة باشطارزي من حيث العطاء الفني الذي استمر حتى غلق القاعة في وجه المسرح العربي الجزائري في ماي 1956، وظل باشطارزي يسعى من خلا نشاطه إلى هدفين هما الترفيه والتوجيه التربوي والسياسي لإيقاظ الوعي حيث كان يعالج القضايا السياسية بصفة ضمنية لاقتناعه بأن الجمهور الجزائري مسيس ويفهم الرسالة من المعاني والتلميحات، فهو من قال:"إن الشعب الجزائري شعب ذكي يفهم من التلميح"[2].

**4- موضوعات المسرح الجزائري في بداياته الأولى:**

من بين الموضوعات التي كانت سائدة في المسرح الجزائري في بداياته هي الموضوعات الاجتماعية -كما سبق وأن ذكرنا أنفا- وقد كانت الموضوعات الاجتماعية ذات السمة الشعبية البسيطة هي الموضوعات التي جاء بها كل من علالو ورشيد

---

(1) أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص:62.

(2) المرجع نفسه، ص:63.

القسنطيني ومحي الدين باشطارزي، والذين يعتبرون الرعيل الأول من رجال المسرح الجزائري، ثم تبعهم في ذلك كل الذين أحبو هذا الفن واشتغلوا به، وإن كانوا يعتمدون على الارتجال والعفوية في أعمالهم المسرحية سواء باللهجة العامية أو باللغة العربية الفصحى، وهذا دليل على أن مستوى التأليف بلغ درجة رفيعة.

ومن أهم الموضوعات التي تناولها المسرح الجزائري في بداياته الأولى نجد مشاكل الأسرة، الفقر والشعوذة، واقع المثقفين والأدباء، بالإضافة إلى بعض الظواهر التي كانت سائدة في المجتمع الجزائري وهي أمراض اجتماعية نخرت كيانه وهددت الأسرة الجزائرية بالخراب والدمار، كالنفاق والبخل، واليتم، والزواج الغير المتكافئ، وكذلك تعدد الزوجات والطلاق، والسرقة آفة الخمر والمخدرات.

وقد عرضت العشرات من المسرحيات على مختلف المسارح المتواجدة في بعض المدن الجزائرية في ذلك الوقت، تطرح موضوعات الاجتماعية والتي نالت نجاحا منقطع النظير، ومن أهمها:

"زواج بوبورم، الله يسترنا، بوه على حسان، بابا الشيخ، لرشيد القسنطيني، وكذلك جحا، زواج بوعقلين، الصياد والعفريت، عنتر الحشايشي، حلاق غرناطة، لعلالو، ومسرحية النساء والخداعين لباشطارزي"[1].

ومن خلال عرضنا لظهور المسرح الجزائري على يد الثلاثي الشهير(علالو، باشطارزي، رشيد القسنطيني)، وإن كان السبق للمسرحي المتميز "سلالي علي" الملقب بـ "علالو" فإن المسرح الجزائري اكتسب في بداياته الأولى ثلاثة مؤلفين ومخرجين مسرحيين الذين كان لهم الفضل في إرساء مسرح جزائري أصيل بعيد عن الاستعمار الفرنسي الغاشم حتى وإن كانت العروض التي قدما هذا الثلاثي على الركح في المسارح التي بناها الاحتلال الفرنسي، إلا أنها لم تخلو من الروح الوطنية، بل كانت جل المواضيع

---

[1] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، ص: 129- 130.

تصب في غالبها على دحض الاستعمار الفرنسي ولو حتى بالمواضيع التلميحة، ويشهد المسرح الجزائري منذ بداياته إلى اليوم على الدور الذي لعبه هذا الثلاثي الشهير في إرساء معالمه حتى يومنا هذا.

**ثانيا- البداية الفعلية للمسرح الجزائري:**

إن المسرح من أرفع وأروع الفنون الإنسانية ولأنه سلاح قوي ومن أهم وسائل التوعية والتثقيف ولأن جماعة من الفنانين عندنا أدركت هذا المفهوم وأدركت ماذا بإمكان المسرح أن يقدمه للمعركة التي كانت تخوضها طلائع جيش التحرير الوطني ضد الاستعمار الفرنسي، لأنهم أدركوا كل هذا وأكثر تركوا شوارع المدن والتحقوا بصفوف الثورة بمجرد أن وجهت لهم الثورة ندائها، وفي المنفى كونوا فرقة مسرحية وضعت نفسها وطاقاتها في خدمة المعركة وأخذت على عاتقها مسؤولية التعريف بالقضية الوطنية وشرح حق الشعب الجزائري في تقرير مصيره بيده أمام الرأي العام العالمي، وكان ما أرادت وحققت ما سعت إليه[1].

وبمجيء الاستقلال عاد الفنان إلى حظيرة المدينة وبدأ العمل من جديد وفي ظروف مواتية وتحت ظلال وراية الحرية والاشتراكية واعترافا من الدولة بالدور الكبير والهام الذي لعبه الفنان أيام الثورة التحريرية وكمكافأة لكل فنان كان قرار إنشاء فرقة مسرحية وطنية تعمل تحت رعاية الدولة وكانت أول خطوة في هذا الشأن صدور قرار التأميم لقاعات العروض المسرحية في كل من العاصمة وقسنطينة وعنابة ووهران وسيدي بلعباس، واستدعاء كل رجال المسرح لتشكيل الفرقة الوطنية وكان ذلك في سنة 1963، أي بعد الاستقلال مباشرة، وبدأت الفرقة أعمالها بتقديم مسرحيات مترجمة عن الروائع الغربية[2].

إذن بدأت مسيرة المسرح الوطني خجولة محتشمة ولكنها في ذات الوقت واعدة بالشيء الكثير، ومع مضي السنوات واستغراق الفرق الوطنية في الترجمة والاقتباس وجدت لها الأعذار، وقال بعض النقاد بأن ذلك أمر ضروري بالنسبة لفرقة وليدة، خاصة وأن الذوق الفني مازال لم ينموا بعد كما يلزم عند الكثير من أفراد الشعب، لكن هذا ليس

---

[1] جروة علاوة وهبي: ملامح المسرح الجزائري، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2003. ص: 61-62.

[2] المرجع نفسه، ص: 62-63.

معناه أن المسرح الوطني لم يقدم أعمالا كتبت محليا، فقد قدم (أولاد القصبة) لعبد الحميد رايس وهي مسرحية تتحدث عن الثورة التحريرية وما يتعرض له أبناء القصبة بالجزائر العاصمة من تعذيب على يد الجلادين الفرنسيين وما يقوم به أبناء هذا الحي الشعبي من أعمال فدائية ضد الجيش الفرنسي والخونة[1].

غير أن تقديم أعمال مختارة من الربرتوار العالمي من شأنه أن يحرك الأقلام الجزائرية لتبدأ في العمل، وكما أسلفت فإن هذا ليس معناه القول في نهاية الأمر بأن المسرح الوطني لم يقدم أي عمل أقلام جزائرية، فالجميع يعرف بأنه إلى جانب "أولاد القصبة" قدم كذلك "الخالدون" لعبد الحميد رايس، و"عنبسة" لشهيد محمد رضا حوحو، "الغولة" وحسان طيرو والبوابون لرويشد، و"القراب والصالحين" و"كل واحد وحكمه" لولد عبد الرحمان كاكي، كما قدم بعض الأعمال الجزائرية التي كتبها أصحابها أصلا باللغة الفرنسية بعد أن تمت ترجمتها إلى اللهجة المحلية مثل: "الجثة المطوقة"، "الرجل ذو النعل المطاط" لكاتب ياسين، و"ريح الصبا" لملود معمري، و"إحمرار الفجر" لأسيا جبار، ووحيد قرن، ومن روائع المسرح العربي قدم " أنا اللي قتلت الوحش" لعليلا سالم، ومن المسرح الغربي "دائرة الطباشير القوقازية" لبروتولد بريخت و"ورود حمرلي" للكاتب الايرلندي "سين أوكازي" و"الكلاب" عن نص لكاتب من جنوب إفريقيا، و" إفانوفيتش" للشاعر التركي الكبير "ناظم حكمت" و"حمق سليم" عن مذكرات أحمق للكاتب الروسي "غوغول" ومما يتضح لنا أن:

أعمال المسرح الوطني ارتكزت على الترجمة واقتباس من أعمال مشاهير الكتاب المسرحيين في العالم مثل "أوكازي" و"بريخت" و"ناظم حكمت" وغيرهم، ومن المسرح الكلاسيكي "شكسبير" الذي قدم له المسرح الوطني "الشمطاء" أ "ترويض المرأة الشرسة" وموليير الذي قدم له "دون جوان" و"البخيل" التي قدمت تحت عنوان "سي قدور المشحاح"،

---

[1] جروة علاوة وهبي: ملامح المسرح الجزائري ، ص: 63.

من اقتباس رويشد، وأن ما قدمه من أعمال الكتاب المسرحيين في الوطن العربي اقتصر على الكاتبين "توفيق الحكيم" الذي قدم له "السلطان الحائر" وعلي سالم الذي قدم له "أنت اللي قتلت الوحش"، وأن ما قدمه لكتاب جزائريين باللهجة المحلية اقتصرت فيها على رويشد وعبد الحليم رايس وولد عبد الرحمان كاكي ورضا حوحو ومحي الدين باش طارزي الذي قدم له مسرحية "ما ينفع غير الصح"، كما أن الأعمال التي قدمها لمؤلفين جزائريين كتبت في أصلها بالغة الفرنسية اقتصرت على كاتب ياسين وملود معمري وآسيا جبار ووحيد قرن[1].

**1 - الأطر العامة للمسرح الجزائري:**

**1-1 المسارح الجهوية بالجزائر:**

**مسرح الدولة:** وهو ما اصطلح عليه غالبا بالمسرح " المحترف" إذ تمتلك الجزائر حاليا 07 مسارح جهوية وهي: مسرح وهران، سيدس بلعباس، باتنة، بجاية، قسنطينة، عنابة، والمسرح الوطني بالجزائر العاصمة.

و سنذكر أهم الأعمال المسرحية التي قدمتها هذه المسارح إلى غاية 1998:

**أ- المسرح الوطني (محي الدين باش طارزي): من أبرز مسرحياته:**

"باب الفتوح" ومسرحية "آه يا حسان " تتناول المسرحية، المعاناة اليومية لسائق سيارة أجرة، يحمل امرأة عجوز من لمستشفى ليوصلها إلى بيتها بالبليدة ولكنها ىسرعان ما تموت في سيارته وفي الطريق توقفه الشرطة حيث يكتشف رجالها أن العجوز ميتة فيأمرونه بإعادتها إلى المشفى والحصول على رخصة نقل الموتى، وبعد عودته يصطدم ببيروقراطية إدارة المستشفى.... وبعد عياء وجهد يهتدي حسان إلى حمل العجوز إلى بيته ودفنها على نفقته وطريقته...[2]

---

[1] جروة علاوة وهبي: ملامح المسرح الجزائري، ص: 63-65.

[2] إدريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري- دراسة في الأشكال والمضامين-، ج1، مكتبة الرشاد، الجزائر، 2009 ص: 97.

**ب- مسرح وهران:** مسرحيات "الأقوال"، "الأجواد"، "اللثام" هي الثلاثية الرائعة لعبد القادر علولة الذي يعتبر تجربة فريدة ورائعة في المسرح الجزائري، فمسرحية الأجواد مثلا تعتمد هذه المسرحية على أسلوب اللوحات، اللوحة الأولى: عنونها "الربوحي" العامل بالبلدية الذي يتعاطف مع الحيوانات التي لم تطعمها البلدية،، لوحة تتعرض لحياة الحبيب الربوحي، هذا الإنسان المهضوم الحق يتعرض لمجموعة من التهم من طرف حارس حديقة الحيوانات.

اللوحة الثانية: تعرفنا على شخصيتين "أكلي" و"منور"، آكلي الذي عرف الهجرة وعرف النضال والسجن، آكلي يعمل كطباخ في الثانوية، آكلي يتبرع بهيكله العظمي للثانوية لأنها لا تملك هيكلا عظميا لاستخدامه في تعليم التلاميذ.

اللوحة الثالثة: نتعرف من خلالها على حياة جلول الفهايمي العامل بالمستشفى – جلول الفهايمي نقابي-، لا يرضى بالفساد مما دفع المسئولين إلى إحالته على التقاعد حتى لا يعري الفساد، من خلال التعرض لحياته وعمله لتعرف على الوضع المتعفن في المستشفى.

اللوحات الثلاث تظهر وكأنها مستقلة لكن المؤلف وضع خيطا رفيعا يربطها معا- تمثل في موضوع الفساد- الذي انتشر في الكثير من القطاعات الوطنية، فعبد القادر علولة في مسرحية الأجواد أثبتت قدرة عالية في طريق البحث عن شكل جديد للكتابة المسرحية من جهة، ومن خلال لجوءه إلى مسرح الحلقة على مستوى إخراجه للأجواد.

ثم مسرحيات أخرى منها "اختر عودك"، "كاس الذهب"، "حوت يأكل حوت"، "المايدة"، "الخبزة"، "حمام ربي"، "أرلوكان خادم السيدين" ترجمة عبد القادر علولة، "معروض الهوى"، "البلعوط" لحجوطي بوعلام، "المخضر" لمحمد أدار، "صياد الملح"، و"باب العسة" لبوزيان عاشور، "صرخة النساء" لجمال مرير. .. إلخ[1].

---

[1] إدريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري، ص: 97-99.

**جـ- مسرح سيدي بلعباس:**

"وين رايح يا بن عمي"، "الزرداب"، "فلسطين المخدوعة"، "حوار مر"، "الجلسة مرفوعة"، "غبرة الفهامة"، "الليغو"، "ماجد"، "أربعة في واحد"، "العشيق"، "حرب الألفين سنة"، "الجثة المطوقة".

**د- مسرح بجاية:**

ومنها مسرحية "حرف بحرف" لعمر فطموش وإخراج الأستاذ خوذي أحمد سنة 1986، تتناول المسرحية حياة أربع نماذج من المجتمع الجزائري من خلال شخص ساعي البريد والذي بعد أن تنال منه المشقة يجلس في مكان ما يفتح حقيبته ويستخرج منها أربعة رسائل، ويسترسل في قراءتها رسالة "عباس" الشاب الجزائري في بلاد المهجر (فرنسا) ومعاناته اليومية في بلاد الغربة (العمل، البيت، الحياة، مع الناس هناك)، ثم الرسالة الغرامية للطالب الجامعي فاروق، ويتخذ ساعي البريد من كل رسالة ومن كل موضوع مطروح بها موقفا إما مؤيد وإما رافضا لوضع ما. .. على كل جاءت المسرحية لتسلط الضوء على فئات هامة من المجتمع الجزائري عبر ما يعرف بمسرح الوضعية، أو مسرح الحالة، ثم مسرحيات أخرى منها: "حزام ولة"، الرجال يا للحلالف"، "القاسم تركيب شعري"، "بحر العصيان" للطيب الدهيمي، "سيف تيتي" بالأمازيغية، "مائة ومائتين" لخوذي أحمد وعمر فطموش، "أشكون"، "حرف بحرف"، "زينوبة" لأبو بكر مخوخ، مسرحية "آهو" للاطفال، "الأمير الصغير" وآخرها مسرحية "في تابعت الألوان"...الخ[1].

**هـ- مسرح عنابة:** ومن أعماله مسرحية "يوم الجمعة خرجو"، "الأريام" لسليمان بن عيسى سنة 1977 تستعرض المسرحية حياة ثلاثة رجال عبر الذكريات، يعيشون في غرفة واحدة، حيث يتحدث بوعلام عن المشاكل المهنية ونشاطه النقابي خدمة للطبقة العاملة ووعيه التام بظروف بلده وسياسته الاقتصادية والاجتماعية على الرغم من جهل الاثنين

---

(1) إدريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري، ص:99.

بهذه الحقائق، فالدرويش الشخصية الثانية في المسرحية، يعيش في مآثر الماضي، غير واع بوضعه وحياته، غير مدرك لقيمة العمل، ودوره في بلده، أما ثالث شخصية فهو ذلك الشاب المسلوب بالآخر (الغرب الأوروبي) المقلد لأشهر المغنيين والممثلين في هندامه وسلوكه، وفي تفكيره وفي نمط عيش حياته.

الصراع يشتد بين الشخصيات الثلاثة للظفر بالبيت لنفسه عبر سعي كل واحد منهما التخلص من الأخر، وهكذا تسير المسرحية إلى نهايتها وإن كانت الكفة ستميل إلى بوعلام... فالمسرحية جاءت لتنظم إلى مثيلاتها من المسرحيات الجزائرية التي تغنت بالاشتراكية ومبادئها ونجس الرأس مالية الغربية ومساراتها... ومسرحيات أخرى منها: "بودربالة"، "الزنيقة"، "اللي يزعج الريح"، "القهوة والشاي"، "العهد"، "لوشام"، "دروب الغيوان" "الهربة"، وغيرها وآخرها "البوسطاجي"، "الامخاخ"، ومسرحية "السوسة" لأحمد رزاق والتي حصلت على الجائزة بالمهرجان الوطني الثامن للمسرح المحترف وهران جوان 1998.[1]

**و- مسرح قسنطينة:** ومن أعماله مسرحية "ناس الحومة" التي هي من تأليف جماعي قدمها مسرح قسنطينة في موسم 1980، تناول موضوعه الحياة العامة لأحد الأحياء الشعبية، مشاكل الشباب، العربدة، مشكل السكن (العائلة الجزائرية)، الطب المجاني، مسألة النقل الحضري... وإن كانت المسرحيات تعالج مشكلة الحياة اليومية للإنسان الجزائري عبر محطات ومواضيع عديدة، قد تكون شتت اهتمام المتلقي، إلا أنها استطاعت أن تميط اللثام عن جملة من القضايا والمشاكل التي يعانيها الإنسان، حيث حاول نقل الحياة من الحي "الحومة" إلى خشبة المسرح اعتبارا من أن المسرح هو فن المحاكاة وهذا في أبسط تعريفاته، وإن كانت هذه المسرحية اتصفت بالشعبوية في الكتابة، وفي العرض وفي الموضوع المتناول، إلا أنها تجربة مهمة خاضها مسرح قسنطينة ضمن ما يعرف بجماعية التأليف.

---

(1) إدريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري، ص: 100.

ثم مسرحيات أخرى منها "هذا يجيب هذا" تأليف جماعي من إخراج عمار بلحسن سنة 1976 مسرحية "اللي يفوت ما يموت" لعلاوة وهبي سنة 1977، "بدرا" لعنتر هلال، القانون والناس لحباطي عبد الحميد سنة 1978، "ريح السمسار" تأليف جماعي 1979، "ناس الحومة" تأليف جماعي 1980، "الرفض" تأليف جماعي سنة 1982، "الصخرة" لعمار محسن وجمال دكار سنة 1983، "الكلبة" لدكار جمال والطيب دهيمي وبوطرحة عبد المجيد، "غسالة النوادر" تأليف عمار محسن لسنة 1984، ثم مسرحيات "الدراويش"، "لاحال يدوم" ومسرحية "سيد الوزير1988[1] .

**ز- مسرح باتنة:** ومن أبرز مسرحياته، مسرحية "الملك هو الملك" للكاتب السوري سعد الله ونوس، إخراج نور الدين عمرون، والمسرحية في الأصل اقتباس من مؤلف "ألف ليلة وليلة" تتناول في موضوعها ملل أحد الملوك من حياة الترف بالقصر ومحاولته النزول إلى الرعية مع وزيره، وبعد أن يتخفيا في لباس تاجرين، يسيران في شوارع وأزقة المدينة وأثناء ذلك يلتقيان بشاب يدعى بوعزة يضيفهما ويطلعهما عن حلمه الوردي في أن يصبح ملكا... يقرر الملك أو السلطان تنويم بوعزة ووضعه في القصر ليوم واحد لاختبار ما سيفعله هذا الشاب لو أصبح ملكا...

ينفذ السلطان مع وزيره الخطة بغرض التسلي والأغرب في ذلك أن الخدم والحاشية ومن في القصر لا يتفطنون غلى التغيير واستبدال الشخصية، فينفذون ويخضعون لأوامر الملك الجديد "بوعزة" خضوع الجاهل المسكين.

المسرحية تحاول الوصول إلى نتيجة مفادها أنا الإنسان مهما كان وعيه وانتماؤه الطبقي والاجتماعي يحلم دوما بتملك رقاب الناس وإصدار الأوامر والسعي إلى تحقيق المطامع الشخصية ولو على حساب الآخرين...، أن نزعة التملك والاستعلاء فطرة إنسانية لا يمكن التخلص منها...

---

(1) إدريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري، ص:101.

وأعمال مسرحية أخرى منها: "عويشة والحراز" لعمر فطموش، "عالم البعوش" لعز الدين مجوبي"، "الدبلوماسي" لزماش محمد، "الخفافيش" لمحمد أفحلول (بالشاوية)، "الملك هو الملك" لسعد الله ونوس، "الصرخة الصامتة" مسرحية صامتة (النار والنور)، "الحمامة"، وآخرها مسرحية "الدالية" لعز الدين ميهوبي.[1]

وعند قراءتنا للنصوص المسرحية المنتجة منذ الاستقلال يستوقفنا الكم الهائل من النصوص التي رأت النور على الركح، والتي عالجت مجموعة هامة من القضايا حسب الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي مرت بها البلاد، إذ أن معظمها عالجت قضايا شعارية، من هذا النوع مسرحية "المايدة" على سبيل المثال لا الحصر تناولت الثورة الزراعية والتسيير الاشتراكي للمؤسسة الفلاحية في إطار ما كان يعرف بالإنتاج والإنتاجية ومثال آخر "حوت يأكل حوت" قيل عنها غداة إنتاجها "إنها إنجاز ثوري يتميز بالرزانة والجمال والموضوعية في تناولها للقضايا المعصرة وكشفت المسرحية عن ظاهرة الإقطاع والولاء للرأس مالية"[2]، فالمسرح الجزائري خلال فترة من الفترات أو لا يزال قد خدم سياسة معينة، الثورة الزراعية، الطب المجاني. ..إلخ وما اصطلح عليه بالمسرح المؤدلج الذي يخدم إيديولوجية معينة وتسخير المسرح لمثل هذا ليس فيه لوم على المشرفين على سياسة البلاد لأنه لابد على كل دولة أن تسخر جميع الوسائل خدمة لأهدافها وغاياتها وطبقا للإيديولوجية المتبعة في السياسة العامة للبلاد والتوجهات الكبرى للدولة، بما أن المسرح يدخل ضمن السياسة التثقيفية التربوية ذات البعد الجماهيري العميق[3].

---

[1] إدريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري، ص: 101-102

[2] أحسن رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر نقلا عن إدريس قرقوة المرجع نفسه، ص:103.

[3] إدريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري، ص:103-104.

**ثالثا- الاقتباس في المسرح الجزائري الحديث:**

**1- مفهوم الاقتباس:**

**أ- لغة:** يتفرع مفهوم لفظة الاقتباس ليلم العديد من المعاني وفي ميادين متعددة، إذ تناولته المعاجم اللغوية لتشترك في بعض النقاط، وتتناقض في نقاط أخرى فجاء في "لسان العرب" على أن "قبس" النار والقبس: الشعلة من النار، وفي التهذيب: "القبس شعلة من النار تقتبسها من معظم واقتباسها الأخذ منها[1]، إذا فالاقتباس هو الجزء من الكل أو البعض من المعظم، وجاء أيضا "... اقتبست منه نارا، واقتبست منه علما أيضا أي استفدته"[2]، أو وجد فيه ما يفيد من علم فاقتبس فإنه مقتبس والعلم مقتبس، جاء أيضا "... في حديث العرباض: أتيناك زائرين ومقتبسين، أي طالبين العلم"[3]، فيعني ذلك أن من تعلم من عالم فهو مقتبس علما والقوابيس الذين يقبسون الناس الخير يعني يعلمون، وأتانا فلان يقتبس العلم فأقتبسناه، أي علمناه، وأقتبسنا فلان فأبى أن يقتبسنا أي يعطينا نارا، وقد أقتبسني إذ قال أعطيني نارا، وقبست العلم قبسته فلانا"[4]، فكل ما أخذ من معظم الشيء يسمى اقتباسا.

ويرجع تاريخ هذه اللفظة إلى العصور القديمة، ومعناها "قبس": فلوكس flox من اليونانية بمعنى: القبس والشعلة إشارة إلى شكل التنوير في أحد أنواعها، وهو القبس الهرمي[5].

---

(1) ابن منظور: لسان العرب من (ق إلى ي) معجم لغوي علمي، مج:03، إعداد وتصنيف: يوسف الخياط، بيروت، لبنان، ص: 06.

(2) المصدر نفسه، ص:06.

(3) المصدر نفسه، ص:06.

(4) المصدر نفسه، ص:06.

(5) يوسف الخياط: معجم المصطلحات العلمية والفنية- عربي، فرنسي، انجليزي، لاتيني-، دار لسان العرب، بريروت، لبنان، 518.

والاقتباس عند البديعيين هو أن يتضمن الكلام نثرا كان أو نظما في شيء من القرآن أو الحديث"وذلك على وجه لا يكون فيه إشعار بأنه مأخوذ من أحدهما وهو ضربان، أحدهما مالم يخرج فيه المقتبس عن معناه الأصلي ومنه في النثر قول الحريري:" فلم يكن إلا كلمح البصر أو أقرب"[1]، فالأول كأن يحافظ على الأصل معنى وهدفا، أما الثاني فنستشف منه بعض الدلالات البسيطة التي لا تكاد تعرف فالتشابه هنا يكون ضمنا، فيه من التلميح والطلاقة كما جاء "ويقرب من الاقتباس التلميح"[2].

ومن الاقتباس أيضا في ميدان الشعر نوع يدعى "العقد"، وهو أن يأخذ الشاعر كلام منثورا فينظمه بأن يزيد عليه أو ينقص منه حتى ينطبق على وزن الشعر[3].

وعلينا هنا أن نضع مقاربة في مجال المسرح، حين يتناول المقتبس نصا مسرحيا، فيأخذ منه وينظمه ويزيد عليه من الشخصيات والأحداث، ويوافق النص لما يخدم أرائه ومتلقيه وزمن العرض ومكانه، والأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، فالاقتباس هو الأخذ ما يجوز للمقتبس أن يوظف ما اقتبسه كما يجوز له أن يعدل فيه بالزيادة أو النقصان.

**ب- اصطلاحا:** الاقتباس كلمة تبنت ضمنها معاني عديدة من مجال إلى آخر ومن قاموس لغوي إلى آخر، وما يهمنا هو ما معنى الاقتباس في المسرح؟ أم عن تاريخ الاقتباس ظهوره واستخدامه في المجال الفني، استخدمه لسنوات عديدة في مجال الأدب والمسرح والسينما... "فيما يخص الكلمة في حد ذاتها قديمة منذ 1539 يعود مصدرها الأول إلى اسم لاتيني النشأة واستخدمها بمعنى فعل الاقتباس (اقتبس) جاء متأخر وذلك سنة 1885 وكان بداية لابد منها، حيث أنه جاء لحاجة وهي التميز بين الترجمة الحرفية والترجمة الحرة،

(1) بطرس البستان: محيط المحيط، مكتبة لبنان، ط2، ساحة رياض الملح، بيروت، لبنان، 1987، ص:211.

(2) المصدر نفسه، ص: 211.

(3) المصدر نفسه، ص: 212.

فمثلا ترجمات Ducis لأعمال "شكسبير" تعتبر اقتباسا"[1]، ومن هنا يتبين لنا أن لفظة الاقتباس قديمة النشأة لكن توظيفها جاء مؤخرا.

**1-2 أنواع الاقتباس:**

ومن خلال ما تطرقنا إليه آنفا يتضح لنا جليا أن الاقتباس ينقسم إلى عدة أقسام نذكر منها:

- اقتباس فكرة: كفكرة الخلود أو الحساب والعقاب الأخروية في أسلوب موازنة - إذا كانت في نفس اللغة- أو أسلوب مقارنة- إذا كانت عن لغة أجنبية مثل "ضفادع" أرستو فانيس" عن أوديسة "هوميروس" أو الكوميديا الإلهية لدانتي عن الإلياذة، وعن الأوديسة، وعن قصة الإسراء والمعراج، ورسالة الغفران[2]، ومن تلك الأمثلة يتضح لنا أنه أخذ المضمون والموضوع والمعاني دون الشكل أو الحدث أو الكلمات ويسمى في الأدب بالتضمين.
- اقتباس صفة: اقتباس صفة من صفات شخصية مسرحية دون مسماها (عطا الله) بديلا عن (عطيل) و(همام) بديلا عن (هاملت)[3]، وهذا يعتبر أخذ الصفة التي يتميز بها الموصوف والتغير من اسمها.
- اقتباس ذات وهيئة: اقتباس شخصية بأبعدها وظروفها وسلوكها واسمها[4]، وهنا يركز عن الشخصية ما لديها من أبعاد الثلاثة: فزيولوجي، سيسيولوجي، وظروف المعيشة، وإلى غير ذلك من صفاتها.
- اقتباس ذات شخصية "أوديب" أو "دون كيخوتة" أو "هاملت" دون اسمه ك (أو ألح) في "أنت اللي قتلت الوحش" أو "أديب" لعلي سالم بدلا من "كربون" عند سوفوكليس أو عند

---

(1) سنوسي رحمة: ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري مسرح وهران أنموذجا – رسالة ماجستير – وهران، ص35.

(2) أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ط1، دار الوفاء، لبنان، 1993، ص: 84.

(3) المرجع نفسه، ص:84.

(4) المرجع نفسه، ص: 84.

جان أنوى أو ك "أبي العلا البشري" أو "ياسين" عند نجيب سرور، فكليهما يحارب الهواء. نستطيع أن نأخذ الأفعال والصفات لشخصية ما وتوظيفها على شخصية جديدة

• اقتباس هيكلي تام: مثل أسلوب كتابة أو تجسيد فني، مثل أسلوب "مأساة الحلاج" وأسلوب كتابة (بيكيت أو شرف الله) لـ "جان أنوي" فالشخصيتان رجلا دين، والبناء الفني الدرامي تأسس على استرجاع مشاهد من الماضي، وحيث تشابه علاقة كل من "الحلاج" و"بيكيت" في علاقة كل منهما بالسلطان والحاكم، وحيث ميل كل منهما الطبيعي نحو اقامة العدالة الاجتماعية، وإن اختلفت ماضي كل منهما عن الآخر، وكذلك أسلوب المسرح داخل المسرح، عند محمود دياب ولويجي بيرانديللو من أسلوب التنكر الذي عرفه مسرح موليير في اتجاهه نحو أسلوب التمثيل داخل التمثيل، وانتفاع "بريشت" ربما بأسلوب التنكر الذي عرفه مسرح موليير وبلورته نظريته عن التغريب، تقع كلها تحت مفهوم(اقتباس هيكلي) ومثله في مصر (ليالي الحصاد)، لمحمود دياب[1]، من كل هذا نستطيع أن نأخذ الطريق العامة والأسلوب المسترسل دون أخذ التفاصيل.

• اقتباس هيكلي جزئي: (اقتباس أسلوب) ومثاله مقدمة مسرحية (الأرانب) لـ "لطفي بلخولي" ومقدمة (مأساة الحلاج) ونهايتها: (دائرة الأسلوب)[2]، وهو أن يعجب المسرحي بأسلوب من مسرحية ما فيأخذ منها المقدمة أو جزء منها.

• اقتباس ناقص: مثل ما فعل (أ. ستاركسي) في معالجته لمسرحية "أرستو فانيس" (النساء في البرلمان) حيث أسقط مغزى أرستوفانيس من وراء تصوير شيوعه الجنس، متهما الانقلاب البرلماني النسائي بشيوعه الجنس حيث حذف ستارسكي مشاهد مناضلة العجائز من أجل ممارسة حقوقهن في الجنس مع شاب فتى قبل مطارحته لفتاة في نفس عمره.

---

(1) أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ص:84.

(2) المرجع نفسه، ص: 85.

وقد يكون الاقتباس الناقص جزءا من قول او فعل أو فكرة لتحدث أثرا نقيضا للأثر الذي وضعت من أجله الجملة أو العبارة أو القول أو الفكرة كأن تقول "لا تقربوا الصلاة... وتترك بقية الآية[1].

هذا النوع يعتبر اقتباس الجزء من الكل ولكن يترتب من حوله اختلال المعنى، وبالنسبة لـ "ستارسكي" في اقتباسه "برلمان النساء" وحذفه لفكرة الشيوعية في الجنس التي أراد بها أرستو فانيس ضرب فكرة الشيوعية التي تمارسها اسبرطا على أثينا في حروبها البرونزية وكانت اسبرطا دولة شيوعية الفكر والاقتصاد فأراد أرستوفانيس الأرسطوقراطي الكبير أن يدير ر جال القائمين على حكم أثينا ويندد بهم ويصف النساء بالحيلة والقدرة والذكاء في حين يصف الرجال بأوصاف هي من دون النساء وأراد أن يقي بلاده من الفكر الشيوعي، حيث ملكية الجميع لكل وسائل الإنتاج، فطعن على الفكر بأن رماها بشيوعية الجنس أيضا وهو أمر رفضه ستاركسي في نصه الذي هو إعادة لكتابة نص أرستوفانيس مع حذف فكرة شيوعية الجنس وترتب على ذلك حذف شخصية الفتى والعجائز الثلاثة الذي يجسد تلك الفكرة وحذف الكورس على أساس أن ذلك يعطي للمسرحية الجديدة شكلا عصريا من حيث الأسلوب، فيجسد فكرة الشيوعية كما هي دون موضوع جنس المطعون به على هذه الفكرة الفلسفية السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي تستهدف العدالة الاجتماعية الشاملة.

والاقتباس الناقص كثير مثله، عندما الكاتب اراد أن يقتبس وفقه ممن بريخت مسرحية لعبة "دم.دم.تك" وهو الكاتب نادر عمان وهذا الطعن يحوله بأسلوب الاقتباس الناقص يصوغ مقدمة مسرحية للأرانب وفق (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) لـ بيرانيللو:

"مدير المسرح: يا دكتور... أنت مقدر مسؤولية فتح الستارة بالشكل ده؟.

---

(1) أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ص:85.

د. يونس: يا سيدي..أنا راجل مش صغير.. ميش بسيط، أنا وهبت نفسي وعقلي للإنسانية ثلاثين سنة، يعني قد عمرك، فاهم تمام اللي باعمله وأنا وحدي المسؤولية..وحدي.

مدير المسرح: وحدك؟.

ومثلما فعل "برتولد بريخت" في تنظيره لإخراج مسرحية "في انتظار جودو" لصموئيل بيكيت"، حيث أجرى مشاهد العرض ومعه في الخلفية شرائح صور سينمائية ثابتة، تبين كيف أن العالم كله في بناء وتقدم وإنتاج في حين أن بطلي بيكيت هما فحسب الجالسان في سكون ينتظران.. فصورهما بذلك وحدهما مثل العبثيين، وهو أشبه بالاقتباس الناقص الذي يورد المغزى ويبطله في الوقت ذاته.

وشبيه أيضا باقتباس بريخت أيضا لأسطورة "سليمان الحكيم" في مسرحيته الشهيرة "دائرة الطباشير القوقازية" التي حقق فيها مغزى مغايرا للمغزى الذي قصده "سليمان الحكيم" في الأسطورة القديمة.

- **اقتباس معنى:** وهو أخذ جملة أو عبارة معينة من حيث معناها أو أخذ فقرة من فكرة أو موضوع دون بقية الموضوع[1]
- **اقتباس مبنى:** وهو أخذ جملة أو فقرة بلفظها وببنائها، أي بنصها المرسوم أم أخذ حركة بعينها[2].
- اقتباس تفسير: وهو أخذ جملة أو فقرة أو بعض منهما أخذ فهم، مفسر أي بتفسير ناتج عن فهم المفسر مثلما فعلت شخصية في مسرحية "سكة السلامة" لـ"سعد وهبة" إذ فسرت تسمية جرتورد "والدة هاملت" بأنها "هاملت في رعاية ابنها[3].

فهذه أنواع الاقتباس تبعا لتحليل الظاهرة من واقع النصوص المقتبسة، وهذا ما جعلها مستقلة ولها طبيعتها المختلفة.

---

(1) أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ص:77.

(2) المرجع نفسه، ص:77.

(3) أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ص:77.

## 2- الاقتباس في المسرح الجزائري:

### 1- الاقتباس في مرحلة الثورة:

#### أ- حدود الاقتباس:

ركز المسرح في هذه الفترة اهتمامه على تلك الأوضاع التي عاشها الشعب الجزائري يحاول الخروج من وطأة المستعمر الذي لم يكن ليدع السبل أمامه للمطالبة بحريته، ففي حين فضلت مجموعة من المثقفين الجزائريين اللجوء إلى الخارج لما سببه لهم الضغط من إحباط، نجد من جهة أخرى أن البعض من هذه الطبقة المثقفة بعامة، وطبقة المسرحيين بخاصة الذين كانوا متواجدين بالجزائر، ولعل سبب ذلك راجع إلى محاولة الهروب من المراقبة المفروضة من طرف المستعمر الذي رفض بطبيعة الحال كل أساليب التوعية التي من شأنها إيقاظ الجزائري للتحرر من قبضته.

وأنه من الملاحظ أن أغلب الاقتباسات التي شهدتها الساحة المسرحية آنذاك كانت أغلبها مستلهمة من كوميديات "موليير" فقد كان موليير أنموذجا لذوق العصر في الجزائر، "فطبيب رغما عنه"، "المخادع المحتال"، "مريض الوهم"، "البرجوازي البخيل"، وهذه خمس مسرحيات سجلت في ريبرتوار الأوبرا"، والترجمة هذه مؤرخة في فترة الحرب وتخص:

- عواز الزقطي مقتبسة من Les fourberies de scpin
- المشحاح مقتبسة من Lavare
- الأثرياء الجدد مقتبسة من Le bourgeois gentilhomme
- سليمان اللوك مقتبسة من Le malade imaginer

إنها مسرحيات اقتبست من قبل، تعددت واستمرت عروضها إلى سنوات الحرب فما كان يعرض داخل الوطن عبارة عن مواضيع خالية من نقد المستعمر بل وبعيدة كل البعد عن ذلك الواقع السياسي المعيش، ولعل هذه المسرحيات تظهر وبطريقة أوضح تأثر المثقفين الجزائريين بالمؤلفين الأوروبيين تأثرا واسع النطاق بالثقافة الأوربية.

ومهما كان يلاحظ أن المسرحيات المقتبسة اتخذت جلها شكلا واحدا في هذه العملية الفنية، إذ كانت تؤخذ النصوص الأصلية ويحدث عليها المقتبس بعض التغيرات على

مستوى بناء الأحداث وأسماء الشخصيات واللغة وإحداث بعض الإسقاطات، فيؤقلم المسرحية المقتبسة مع بيئته واهتمامه، وفي كثير من الأحيان كانت المسرحيات المقتبسة يغلب عليها الطابع الكوميدي لما في هذا من ترفيه عن النفس وهروبا من الواقع.

وهذا جدول لأهم المسرحيات المقتبسة ما بين سنتي 1940 و1955:

| المقتبس | المسرحية المقتبسة | المؤلف | المسرحية الأصلية | السنة |
|---|---|---|---|---|
| باش طارزي | المشحاح | موليير | Lavare | 1940 |
| // | سليمان اللوك | // | Malade imaginaire | 1941 |
| محمد واضح | المجرم | موليير | Tartuffe | 1947 |
| محمد التوري | الدكتور علال | // | Médecin malgré lui | 1947 |
| محمد الرازي | مول البركة | // | Médecin malgré lui | 1949 |
| // | سلك ياسلاك | // | Les fourberies de scapin | 1949 |
| باش طارزي | عواز الزقطي | // | // | 1950 |
| محمد الرازي | صلاح الدين الأيوبي | الثرات | صلاح الدين الأيوبي | // |
| // | النصورة | روبلس | // | // |
| توفيق المدني | عطيل | شكسبير | عطيل | 1950 |
| باش طارزي | ليالي مارون الرشيد | نور الدين بن محمود | ليالي هارون الرشيد | // |
| محمد التوري | يد الله | يوسف وهبي | يد الله | 1951 |
| الطاهر فضلاء | أبناء الصحراء | // | الصحراء | 1952 |
| احمد سفطة | أنتيقون | صوفوكليس | أنتيقون | 1953 |
| محمد ونيش | مونيب | مارسيل بانيول | مونيب | // |
| قدور فتال | هملت | شكسبير | هملت | // |
| عبد الحميد بن هالة | الفرقعة | جون رومان | الفرقعة | 1953 |
| باش طارزي | الثري الجديد | موليير | Bourgeois Gentlhomme | // |
| محمد التوري | عدو الشعب | إبسن | عدو الشعب | 1954 |
| بلحلفاوي | Dom juan | موليير | Dom juan | // |
| باش طارزي | أبو عزيمة | بان جونسون | // | 1955 |

**ب- طبيعة الاقتباس:**

عرف الجزائري الاقتباس وانتهجه تأثرا بالمسرحيين، فأخذ المثقفون على عاتقهم، هذا الفن الدخيل الذي كان قد ابتدعه "مارون النقاش" و"يعقوب صنوع"...، وغيرهم من المسرحيين من قبل، الشئ نفسه قام به "علالو" و"القسنطيني" و"باش طارزي" حين استلهموا أعمالهم من مسرحيات العالمية والعربية وتراث ألف ليلة، فأخرجوا إلى الوجود مسرحيات مقتبسة أضافوا عليها من المميزات ما يتوافق والمجتمع الجزائري بأفكاره وقوانينه، -بيد أن الثورة- التي تميزت بالحركات التحررية ومقاومة الاستعمار وذلك بخوض غمار الثورة – لم تشهد إلا بعض الاقتباسات، فقد طغى على المرحلة التأليف النابع من آلام الشعب، إلا بعض ما اقتبسه الجزائريون من ريبرتوار "موليير"، وبعض المسرحات الأوروبية وغيرها، وهي المسرحيات التي لم تك السلطات الفرنسية لترفض عرضها بل على العكس من ذلك فقد عرفت هذه المسرحيات ترحيبا كبيرا من طرف السلطات لأنها مستوحاة أولا من ريبرتوار المسرح الفرنسي، وثانيا أنها جاءت بهدف إثارة الضحك ونسيان الهموم.

ولم يك الاقتباس يختلف بين مقتبس وآخر، إذ ما كان يفعله المقتبس للمسرحية آنذاك هو إضفاء الطابع الجزائري عليها، وإحداث بعض التغييرات على مستوى اللغة والشخصيات وبناء الأحداث، ووإن كان المقتبس في أغلب الأحيان يُبقي الهيكل العام للموضوع المتناول، ويدخل على المسرحية المقتبسة بعضا من خصائص واهتمامات مجتمعه.

**3- الاقتباس بعد الثورة:**

بعد الثورة عرف المسرح الجزائري عهدا جديدا شهد خلاله من الازدهار كما شهد من الفتور، إنه عهد الاستقلال الذي كان بمثابة الامتداد لبدايات المسيرة المسرحية أثناء الثورة وحتى مرحلة ما قبل الثورة، ولعل هذه المرحلة كانت مرحلة البناء والتشييد "وقد اتخذت (الجزائر) بعد الاستقلال سلسلة من الإجراءات استهدفت الرفع من قيمة المسرح،

والسير به نحو ما يخدم المبادئ الوطنية، وتمثلت أساسا في قانون التأميم الذي تم في شهر فبراير 1963، وكان من نتائج العملية إنشاء مدرسة لتكوين الكوادر المسرحية ببرج الكيفان عام 1965[1].

خلال هذه المرحلة مرَّ المسرح الجزائري بمرحلتين:

أ- المرحلة الأولى: شهد المسرح في هذه المرحلة شيئا من التطور وهي الممتدة إلى غاية 1966، ولعل أسباب هذا التطور تعود إلى ما يلي:

1- الإصرار على المواصلة والسعي إلى تطوير مجال المسرح.
2- إعادة عرض عدة مسرحيات كان قد تم عرضها أثناء الثورة خارج الوطن ومن بينها: أبناء القصبة، الخالدون، الحياة حلم، نحو النور، حسن طيرو. ..الخ.
3- استمرار عملية الاقتباس من مسرحيات الأجنبية والعربية.
4- عدم الخضوع إلى اليأس، ورفع راية التحدي للاستعمار الذي طالما ثبَّط الفعاليات.
5- استرجاع المسرح والرغبة في إثبات ذلك.

ب- المرحلة الثانية: وهي فترة ما بعد 1966 والتي اعتبرت مرحلة الفتور ويرجع سبب ذلك إلى قلة الإنتاج المسرحي، والاعتماد في غالب الأحيان على إعادة عرض المسرحيات السابقة، أما الاقتباس فإنه بلغ تقريبا نصف نسبة الإنتاج حيث أن " المسرح الجزائري قدم 20 مسرحية جزائرية و18 مسرحية مقتبسة عن أعمال كبار المسرحيين العالميين من أمثال: وليام شكسبير، موليير، بروتولد بريخت، إمانويل روبلس، وغوغول، وغيرهم من الأدباء الكبار أمثال: فيكتور هيجو، كما اقتبس أيضا من أعمال بعض المسرحيين العرب والمسلمين من أمثال: "توفيق الحكيم، علي سالم" وناظم حكمت"[2].

---

[1] محمد غباشي: أضواء على الحركة المسرحية في الجزائر، مجلة بيان الثقافة/ سبتمبر 2001.

[2] أحمد بيوض: المسرح الجزائري 1926/1989، ط2، مطبعة الجاحضية، مركز الإسكندرية، 1993، ص: 103.

أما بالنسبة للمواضيع التي طرحت خلال فترة ما بعد الثورة فإنها قد انقسمت إلى تاريخية وز سياسية، فكما أعيد عرض المسرحيات الثورية (أبناء القصبة، الخالدون، احمرار الفجر، الحياة حلم)، وغيرها من المسرحيات التي عايشت الثورة، ظهرت إلى الوجود عدة مسرحيات باللغة العربية الفصحى تعالج في أغلبها مواضيع تاريخية واقعية مثل " عنبسة، العهد، باب الفتوح...الخ" ولعل ما غلب على هذا الإنتاج في هذه المرحلة هو الاقتباس والترجمة.

والجدول التالي يمثل الأعمال المقتبسة خلال الفترة الممتدة ما بين سنتي 1963، 1971 "

| المسرحية المقتبسة | المقتبس | المؤلف | المسرحية الأصلية | لسنة |
|---|---|---|---|---|
| الحياة حلم | مصطفى قزدرلي | كالدرون | الحياة حلم | 1963 |
| دون جوان | م. بلحلفاوي | موليير | Dom jun | 1963 |
| القاعدة والاستثناء | // | برتولد بريخت | القاعدة والاستثناء | 1963 |
| المرأة المتمردة | مصطفى قزدرلي | وليام شكسبير | ترويض الشرسة | 1965 |
| سلاك الوحلين | باش طارزي | نور الدين بن محمود | // | // |
| المنصورة | محمد فراح | إمانويل روبلس | الإنسان الطيب في ستشوان | 1965 |
| ديوان القرارقوز | ولد عبد الرحمان كاكي | كارلوس كوري | الطائر الأخضر | 1965 |
| الكلاب | محمد الصالح أورباح | برولان | Les chiens | 1965 |
| السلطان الحائر | محمد الصغير | توفيق الحكيم | السلطان الحائر | 1965 |
| سكك الذهب | عبد القادر علولة | شوشي سان | سكك الذهب | 1967 |
| دائرة الطباشير القوقازية | م. اسطنبولي | بريخت | دائرة الطباشير القوقازية | 1969 |
| إبليس الأعور | محمد بن قطاف | ناظم حكمت | إبليس الأعور | 1969 |
| أنت اللي قتلت الوحش | مصطفى كاتب | علي سالم | أنت اللي قتلت الوحش | // |
| حمق سليم | عبد القادر علولة | نيكولاي غوغول | Journal d'un fou | // |
| الخبزة | // | توفيق الحكيم | طعام لكل فم | 1970 |
| // | محمد بن قطاف | محمود ذياب | باب الفتوح | 1971 |

ما يمكن ملاحظته هو أن عملية الاقتباس لا تكاد تبرح الإنتاج المسرحي في الجزائر، فهذه الظاهرة لصيقة به في كل الفترات، فالمسرحيات المقتبسة تمثل نسبة لا يستهان بها من مجموع الإنتاجات المسرحية الوطنية إذ أنه لا تخرج إلى الساحة الفنية مسرحية مؤلفة إلا وتصاحبها المقتبسة جنبا إلى جنب لتصل إلى نسبة الغلبة في كثير من الأحيان ويمكننا أن نستنتج من الجدول ما يلي:

1- نسبة الاقتباسات هائلة.

2- المواضيع التي تناولها الاقتباس تختلف وتتنوع.

3- لم يقتصر الاقتباس على المسرحيات الأجنبية فحسب بل تعداه إلى العربية أيضا.

**4- المواضيع الاجتماعية للمسرحيات المقتبسة:**

لقد تعددت المواضيع الاجتماعية للمسرحيات المقتبسة واختلفت مضامينها وأهدافها بحيث يستطيع المجتمع الجزائري أن يلتمس ذاته من خلال ما تطرحه من قضايا تخصه وتحمل من الإبداع الفني والتفكير في الواقع ما يجعل لها واقعا نفسيا يحدث انسجاما بينها وبين الفرد، فتنتقل هذه المسرحيات المقتبسة حدثا وشخوصا واقعيين بلغة واقعية تعالج المواضيع السياسية والفكر الاشتراكي والقضايا الاجتماعية، "والاتجاه الاجتماعي في الأدب يفلسف القضايا الاقتصادية والسياسية والاجتماعية ويعرضها من خلال الجدل والمناقشة واعتمال الفكر وشحن الذهن وإثارة الجدان، وجياشان المشاعر، فهو يحمل المبدع على أن يكون شاهد عصره يستمد مادته من أوراقه الخضراء التي تمثل تجربة حية لعمل في مصنع أو جنود في موقع أو فلاحين في أرض أو متمدرسين في معهد، أو موظفين في ديوان، ومن ثنايا ذلك كله يحدث التغيير الهادئ وينمو التطور الطبيعي ويحقق الإنسان ذاته دون حدوث فجوة بين مصالح مجتمعه"[1].

---

(1) محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، القاهرة، مصر، 1999، ص:113.

ولقد وجد الاقتباس أوراقه الخضراء من خلال مزج المسرحيات التي استقى منها مواضيعه بما يحدث على مستوى مجتمعه، فعمل على إدماج الرؤى والأهداف بين ما هو محلي وما هو دخيل، فهناك علاقة متينة بين المسرح وبين المجتمع تلعب دورا كبيرا في إثراء عملية الإبداع، فالمسرح بأدواته المتعددة هو إحدى مرايا المجتمع التي تعكس همومه وتنقل نبضاته، لأنه إذا كان الاقتباس غير ذلك وجهة، فإنه ستترتب من جرائه خطورة "تكمن (في أنه) إذا ساد واستفحل فغنه سيساهم في موت المؤلف المسرحي والنص المسرحي، وبالتالي التاريخ المسرحي (لأن النص أكثر خلودا من العرض)، فعندما نقرأ تاريخ مسارح العالم إنما نقرأ نصوص عمالقتهم ومؤلفاتهم هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن الاقتباس والبحث عن الشكل فقط يجعل من المسرح حالة كمالية ليست ضرورية، وبالتالي يمكن الاستغناء عنها في أية لحظة، ولذا ستحدث القطيعة مع الجمهور ويكون المسرح ومبدعوه في برج عاجي لا يقدمون هموم وشؤون وشجون جمهورهم باعتبار أن ليس كل ما يصلح لغيرك يصلح لك"[(1)].

إذن فعلى المقتبس الذي استهواه موضوع ما أو فكرة أو اتجاه من الاتجاهات، أن يجعل دائما صلة الوصل بين ما اقتبسه وبين المجتمع الذي اقتبس من أجله، وإلا كان الحوار بين العمل المقتبس والمجتمع حوارا جافا لا يأت بنتيجة ولا يحدث تغييرا، وحتى وإن لم يأتي نقل المشاكل الاجتماعية نقلا مباشرا في النصوص المسرحية فإن الإسقاطات كفيلة بإيجاد صلة الربط هذه.

ومن شروط الاقتباس أن يكون "معاصرا، وقادر على طرح إشكاليات الواقع الراهن برؤية واضحة عميقة"[(2)]، فالمواضيع القديمة والمجتمعات الغربية لابد وأن يحصل

---

[(1)] الحبيب السعدي: المسرح في هوية المجتمع، المسرح التونسي مثلا، مجلة بيان الثقافة، العدد 74، الأحد يونيو 2001.

[(2)] وطفاء حمادة: في تأصيل المسرح العربي، إشكالية التنظير والممارسة، مجلة الطريق، العدد 04 نوفمبر، 1993، ص: 35.

على مستواها تغيير في المضمون والشكل حتى تصبح أكثر واقعية وعصرنة، ولا شرط أن تكون العملية مرتبطة كليا بالمجتمع إنما يعكس فهمه هو على هذا المجتمع، والأدب تصوير لهذا الفهم، ونقل له... والأديب يتخذ لنفسه دائما موقفا فكر يا من مجتمعه، ومن هنا فقط تأتي الفرصة لأن نقول أن الأديب يؤثر في مجتمعه وإن كان يعيش عصره ولكنه لا يتبع أدبه إلا في الحالة التي تنسل فيها ذاته عن هذا المجتمع متخذا موقفا فكريا خاصا به"[1].

وقد وجد بعض المقتبسين الجزائريين ضالتهم في ذوبان فكرهم في تلك الاقتباسات التي بلوروا من خلالهم ما يهمهم ويهم المجتمع الجزائري في حياته الاجتماعية، وقد عرف المسرح الجزائري بعد سنوات السبعينات شيئا من عدم الثبات، حيث ما تلبث المواضيع التي يطرحها المسرحيون تبتعد لفترة ما عن المجتمع الجزائري وترتقي عنه حتى تعود من جديد وتطرح قضاياه الاجتماعية، وهذا القول ينطبق على المسارح الجهوية في الجزائر والتي ساهمت بقدر لا بأس به من المسرحيات المقتبسة، فمنها ما هو أساسي ومنها ما يمس الحياة الاجتماعية، إضافة إلى مواضيع أخرى متعددة الأفكار والجوانب، وهذا ما سنتطرق إليه من خلال كل مسرح جهوي على حدة.

**1- المسرح الوطني (محي الدين باشطارزي):**

نتيجة لقانون اللامركزية الذي شهده المسرح الوطني الجزائري سنة 1972 فإن إنتاج المسرح الوطني قد قلّ مقارنة بإنتاجيات الزمن الماضي، ذلك لأنه قد تفرق بين المسارح الجهوية، فكانت الفرق الجهوية تنشط فمحيطها، ومن بين المسرحيات التي أنتجها المسرح الوطني الجزائري هناك المؤلفة مثل مسرحية " المولد" لعبد الرحمان الجيلالي و"بني كلبون" لعبد الرحمان كاكي"، و"آه ياحسان" لرويشد، والمقتبسة التي نذكر منها "تخطي راسي" التي اقتبسها الهاشمي نور الدين عن مسرحية لـ "ماكس فريش"

---

[1] عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1978، ص:44.

ومسرحية "عفريت وهفوة" التي اقتبسها "محمد بن قطاف" عن مسرحية لعلي سالم بعنوان "ولا العفريت الزرق، ومما يمكننا ملاحظته أن الاقتباسات ما تلبث تبرح المسرح الجزائري فهي تتخلل الإنتاجات المسرحية على طول المدى.

وهذا جدول يمثل المسرحيات المقتبسة منذ سنة 1972 إلى غاية سنة 1989".

| المسرحية المقتبسة | المقتبس | المؤلف | عنوان المسرحية الأصلية | السنة |
|---|---|---|---|---|
| يا الأخ راك متسلل | ورياشي عبد الله | نيكول غوغول | // | 1973 |
| هي قالت وأنا قلت | الحاج عمر | بيرانللر | Chacun sa vérité | 1978 |
| تخطي راسي | الهاشمي نور الدين | ماكس فريش | // | // |
| بونوار وشركائه | سليمان العايب | // | // | // |
| عفريت وهفوة | محمد بن قطاف | علي سالم | ولا العفاريت الزرق | // |
| الحمامات | // | مايكوفسكي | Les bains | 1980 |
| جحا والناس | زياني شريف | محمد الماغوط عياد | المهرج | // |
| حمق سليم | عبد القادر علولة | نيكول غوغول | يوميات مجنون | 1982 |
| جحا باع حماره | محمد بن قطاف | نبيل بدران | جحا باع حماره | 1986 |
| الجيلالي زين الهدات | // | كارلوس كيروس تبليس | سارق الاوتوبيس | 1986 |
| عجاجية وعجايب | أحمد بن عيسى | إدوارد دي فيليبو | L'art de la comédie | 1986 |
| البدلة لون القمرة في ليلة الصيف | عزيز عربية | راي براد بيري | Un costume bleu noix de coco | // |
| الشهداء يعودون هذا الأسبوع | محمد بن قطاف | الطاهر وطار | الشهدا يعودون هذا الأسبوع | 1987 |
| موت التاجر المتجول | فوزية آيت الحاج | أرثر ميلفر | موت البائع المتجول | 1988 |
| بايع راسو في قرطاسو | عمر زيدي وعبد الحفيظ | سعد الله ونوس | رأس المملوك جابر | 1989 |

## 2- مسرح قسنطينة الجهوي:

لقد نشأ هذا المسرح كغيره من المسارح بعد تطبيق اللامركزية، وأول مسرحية اقتبست كانت بعنوان " الطمع يفسد الطبع" المقتبسة من طرف "نور الدين الهاشمي" عن مسرحية "لبان جونسون" وكان ذلك سنة 1974 وظلت هذه المسرحية الوحيدة المقتبسة إلى غاية 1978 وهي السنة التي تحول فيها المسرح الجهوي لقسنطينة إلى مرحلة الاقتباس حيث اقتبس "علاوة وهبي" مسرحية "اللي يفوت ما يموت" عن مسرحية للدكتور "عصام محفوظ" وهذا في ماي 1978، ثم اقتبس كل من عبد الحميد حباطي وهلال عنتر مسرحيتين الأول: بعنوان "القانون والناس" والثانية: بعنوان "بدر البدور" عن "بوستان اليزا "للأديب الاسباني المعروف فيديريكو غارسيا لوركا"[1].

والجدول الموالي يمثل الأعمال المقتبسة التي شهدها المسرح الجهوي بقسنطينة من سنة 1974 إلى سنة 1989:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| الطمع يفسد الطبع | الهاشمي نور الدين | بان جونسون | Volpone | 1974 |
| اللي يفوت ما يموت | علاوة وهبي | عصام محفوظ | الديكتاتور | 1977 |
| بدر البدور | ع. حباطي وهلال عنتر | فيديريكو غارسيا لوركا | بستان اليزا | 1978 |
| القانون والناس | هلال عنتر | // | // | 1978 |
| السي بنوار وجماعته | العايب سليمان | مايكو فسكي | // | 1979 |
| فاوست والأمير | محمد الطيب دهيمي | عبد الكريم برشيد | فاوست والأمير الصلعاء | 1986 |
| عودة الحلاج | حارس الماشطة | مصطفى الحلاج | عودة الحلاج | 1987 |
| حروف العلة | عمار بلحسن | علي سالم | الكاتب والشحاذ | 1987 |
| المخدوع | فراد كمال الدين | عبد الكريم برشيد | المخدوع | 1989 |

(1) أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص:114.

**3- مسرح عنابة الجهوي:**

بدأ فيه الاقتباس من أواخر سنة 1975 بمسرحية "الخطة ديال سيدنا" لكورزان وقد اقتبسها عنه وأخرجها للمسرح العنابي "سيد لأحمد أقومي" الذي كان مديرا للمسرح آنذاك، وهو الذي اقتبس أيضا عام 1976 مسرحية "في انتظار المهدي" عن مسرحية لـ: بيكت "في انتظار غودو" والمسرحيتان تتناولان قضايا التغيير الاجتماعي والسياسي التي كان يعيشها المجتمع الجزائري في هذه الفترة[1].

وقد استمر هذا الاقتباس إلى غاية سنة 1981 ثم ليشهد انقطاع دام فترة من الزمن تقارب الست سنوات، ويعود مرة أخرى سنة 1987 بمسرحية "الرتيلة"، ثم سنة 1989 بمسرحية "دروب الغيوان".

وهذا الجدول يلخص الأعمال المقتبسة لمسرح عنابة الجهوي من سنة 1976 إلى 1989:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| في انتظار المهدي | سيد أحمد أقومي | صامويل بيكت | في انتظر غودو | 1976 |
| المحقور | سليمان بن عيسى | // | // | 1978 |
| الرتيلة | ناصر أورمضان | أدوارو مانيت | // | 1987 |
| دروب الغيوان | عبد الحميد قوري | كاتب ألماني | طريق الهجرة | 1989 |

**4- مسرح بجاية الجهوي:**

لم يشهد هذا المسرح إلى غاية سنة 1989 سوى ثلاث مسرحيات مقتبسة تتمثل أولا في مسرحية "حزام الغولة" اقتبسها عمر فطموش عن قصة الكاتب السوفياتي "بيتروفيتش كاتاياف" كتبها في السنوات الأولى بعد ثورة أكتوبر1917، يعالج فيها عدة مشاكل اجتماعية وثقافية وسياسية في قالب هزلي فكاهي مرح، وتتمثل الثانية في مسرحية "الميت والميتين" التي اقتبسها "أحمد جودي" سنة1988، ثم مسرحية "رجال يا حلالف" التي اقتبسها

---

(1) أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص: 118.

فطموش عن مسرحية renoceros للكاتب الروماني الفرنسي يونيسكو ويعود زمنها إلى ما بين الحربين العالميتين، الأولى والثانية.

قد اتخذت المسرحية المقتبسة منحى جديدا وأفكارا واقعية تبرز المشكلات والقضايا بصدق وتتحدى التدهور الأخلاقي من أجل خدمة الوطن إذا تمثلت "المسرحيات المقتبسة بالنسبة للمسرح الجهوي لبجاية فيما يلي:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| حزام الغولة | عمر فطموش | كاتاياف | Quadrature cercle<br>تربيع الدائرة | 1988 |
| الميت والميتين | أحمد جودي | // | // | 1988 |
| رجال يا حلالف | فطموش | يونسكو | Reno ceros | 1989 |

**5- مسرح باتنة الجهوي:**

تأسس هذا المسرح سنة 1985 وقدم عدة مسرحيات مؤلفة مثل مسرجيتي "الفلقة"، و"النار والنور" لمؤلفهما "صالح لمباركية" ومخرجهما "بوزيد شعيب".

ومن الأعمال المقتبسة التي عرفها المسرح الجهوي بباتنة نذكر مسرحية "الملك هو الملك" المقتبسة عن المسرحية بالعنوان نفسه للمسرحي السوري "سعد الله ونوس" سنة 1988، ومسرحية "عالم البعوش" المقتبسة عن مسرحية "عدو الشعب" للكاتب المسرحي النرويجي "هنريك ابسن".

**6- مسرح سيدي بلعباس الجهوي:**

إنه مسرح جهوي يحتل مكانة بارزة في تفعيل الحركة الثقافية في الجزائر، تم تشييده سنة 1924، ولقد عرف العديد من زيارات الفرق المسرحية العربية التي كانت تحل بالجزائر مثل فرقة"يوسف وهبي"، وفرقة "الطيب الصديقي" و"أحمد الطيب لعلج" المغربية إضافة إلى فرق وطنية مثل فرقة "باش طارزي" و"رشيد القسنطيني".

كان المسرح الجهوي بسيدي بلعباس ينشط من طرف الفرق الكشفية أثناء فترة الثورة إلى ما بعد ذلك ففي سنة 1956 كانت المسرحية الأساسية – هي مسرحية – "ابن

باديس" بعده أغلق المسرح أبوابه حتى سنة 1962"[1]، ولقد جاء تعميم هذا المسرح كغيره من المسارح الوطنية سنة 1963 وأصبح تابعا للمسرح الوطني الجزائري حتى سنة 1973، حيث استقل مثله مثل مسرح عنابة، وأخذ طابع المسرح الجهوي وبعده نشطت من على خشبته الحركة المسرحية للعمال تحت قيادة المسرحي "كاتب ياسين" في عهد مديره السابق "محمد قيدوم" قبل أن يخلفه أحمد بن عيسى"[2].

حظي هذا المسرح بإنتاج أغلب كتابات كاتب ياسين الذي يُعتَّرفُ له بجميل ما قدمه من مسرحيات والمسرح الوطني عامة ومسرح بلعباس خاصة، وذلك بمسرحيات نذكر منها "حرب الألفين سنة، فلسطين المخدوعة، مسحوق الذكاء..."، وكذلك مسرحيات لمحمد بختي مثل: " أنت وأنا، يا بن عمي وين، الجلسة مرفوعة، وقد عرف هذا المسرح أيضا العديد من الاقتباسات نذكر منها "العشيق" التي اقتبسها "محمد شوقي" ما بين سنتي 1995 و1996 عن مسرحية "حب ودموع" للكاتب فؤاد خليل نجار – وهو عراقي الأصل–وقد قام بالكتابة الدرامية لها "أحمد حمومي" وأخرج هذه المسرحية "حبيب مجهري" كما شهد المسرح بسيدي بلعباس اقتباسا لملحمة "هوميروس" من طرف "قادة بن شمسية" تحت عنوان"ملحمة أوليس" وهي المسرحية التي أخذ بها جائزة أحسن عرض مسرحي لمهرجان المسرح الممتاز بسيدي بلعباس سنة 2003، كما شهدت سنة 2004 أعمال مقتبسة نذكر منها مسرحية قناص النجوم المقتبسة من خلال النصوص الشعرية الفنية المسرحية للمؤلف "كاتب ياسين" وأيضا "ملحمة عائشة" المقتبسة من مسرحية "المنتحر" للكاتب "نيكولاي رادمان" [3]، وهكذا وكغيره من المسارح الجهوية عرف المسرح الجهوي بولاية

---

(1) محمد دحو: فرقة صوت النضال وحديث عن تاريخ المسرح بسيدي بلعباس، جريدة المساء 17 ديسمبر 1987.

(2) المسرح الجهوي بسيدي بلعباس: ثلاثة أعمال في الأفق وتجهيزات جديدة، ط1، جريدة الجمهورية، 07 فبراير 2002.

(3) عباسية من المسرح الجهوي بسيدي بلعباس 05 مسرحيات جديدة في رزنامة 2005/ جريدة الجمهورية 24 جانفي 2004.

سيدي بلعباس عدة مسرحيات مقتبسة أسهمت بشكل أو بآخر في الإنتاج الجهوي المسرحي للولاية.

**7- مسرح وهران الجهوي:**

لقد مرِّ المسرح في وهران وكغيره من المسارح الجهوية في الوطن بفترات مختلفة، عرف في بعضها النشاط وكثرة الإنتاج، وفي بعضها الأخر عرف نوعا من الفتور، وأثناء ذلك ظهر على الساحة الفنية العديد من المؤلفين المسرحيين الذين ألفوا واقتبسوا كل من المسرحيات التي ارتبطت بشكل أو بآخر بمفهوم واهتمامات المجتمع ومن بين المسرحيات المقتبسة التي لقيت نجاحا جماهيريا كبيرا نذكر مسرحية "اللي كل يخلص" التي اقتبسه "حجوطي بوعلام" عن le revisoir (المفتش) لغوغول وكان ذلك سنة 1984 ومسرحية "البلعوط" للمقتبس نفسه عن مسرحية tarteuffe، (المخادع أو المنافق) لموليير والتي علجت قضية اجتماعية تمثلت في صفحات الغش والزيف والخداع التي اتصفت بها شخصية " السي معروف" الذي يدعي التقوى والأخلاق الحسنة.

وعن اقتباس المسرحية يقول المقتبس:"تأثرت بها فحاولت أن أختبرها من ناحية إمكانيات اقتباسها إلى العربية العامية، علما بأنها كانت قد ترجمت إلى العربية الفصحى من قبل المصريين منذ سنوات، فالشكل الأول كان يكمن في تحويل النص الفرنسي المنظوم إلى النثر، فقمت بذلك (...) إذ أدخلت على المسرحية عددا من التعابير الجزائرية، والحكم الشعبية المحلية (...) كما غيرت في الشخصيات، فحولت السيدة pernell مثلا إلى السي جلال الجد العجوز، كما حولت شخص المتمرد على النظام الملكي في النص الأصلي إلى حمدان الصياغ (...) وكذا dorine (الخادمة) إلى خروفة أخت حمدان القائمة بشؤون منزله"[1].

---

[1] محمد عوان: البلعوط والصراع الأزلي، الجمهورية الأسبوعية من 06 جويلية إلى 12 جويلية 1993، ص:06.

وقد حافظ المقتبس على البناء العام للمسرحية الأصلية رغم اختصاراته الكثيرة لحوارات النص المقتبس والذي جاء غنيا بالألفاظ الجزائرية العامية التي تضفي على النص شيئا من من مميزات البيئة الجزائرية وتجعله أكثر قربا من المجتمع الجزائري.

ومن الكتاب المسرحيين الذين طغى إنتاجهم المسرحي في هذه الفترة نذكر "عبد القادر علولة" المؤلف والممثل والمخرج والمدير والمقتبس، الذي ترك ذخيرة كبيرة تنوعت من حيث المواضيع التي تناولها "وقد اقتبس للمسرح ست مسرحيات هي:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| السلطان الحائر | عبد القادر علولة | توفيق الحكيم | السلطان الحائر | 1965 |
| نقود من ذهب | // | شوسو شات | سكك الذهب | 1967 |
| الخبزة | // | توفيق الحكيم | الطعام لكل فم | 1970 |
| حمق سليم | // | Nicolas gogol | Jornal dun fou | 1972 |
| الدهاليز | // | m.gorki | Les bas- fond | 1983 |
| أرلوكان خادم السيدين | // | كانلو جلدوني | أرلو كان خادم السيدين | 1993 |

ولقد كانت مسرحية "أرلوكان خادم السيدين" 1993 آخر أعماله قبل وفاته سنة 1994، وبعد السنوات السوداء التي مرت بها الجزائر والتي كان من نتائجها فقدان العديد من المثقفين الجزائريين وبعد فترة صعبة في حياة الفنان الجزائري شهد خلالها نشاطه الفني شيء من الفتور واليأس، وبعدها تطل علينا الألفية الثالثة بشيء من الأمل الذي بثته فينا عودة بعض الفرق المسرحية لتنشيط الحركة المسرحية في الجزائر بعد أن كاد يصبها الوهن، وإذا خصصن ولاية وهران بالذكر نجد على قائمة الفنانين المخرج "غوتي عزري" الذي أخرج ثلاث مسرحيات من اقتباس علولة – رحمه الله– والمسرحيات الثلاثة المقتبسة من تأليف الكاتب التركي "عزيز نسين" ضمن عمله الذي أبدعه تحت عنوان " un fou sur un toit" "مجنون على السقف" والذي تمثل في ثلاث مسرحيات أولها: ليلى مع مجنون، وثانيها: السلطان والغربان، وآخرها: الوسام، وقد لقيت هذه الأعمال رواجا من

طرف الجمهور حينما قدما المخرج برفقة من الممثلين وكان قد سبق هذا العرض بروز مسرحيتان مقتبستان من طرف "مراد السنوسي" الأولى بعنوان "لعبة الزواج والزهر" عن "jeu de lamour et de hazard " لمريفو "marivauz "، أما الثانية فكانت بعنوان "سلطان للبيع" للمقتبس نفسه عن مسرحية "السلطان الحائر" لتوفيق الحكيم.

وتعتبر المسرحيات الخمسة السالفة الذكر آخر المسرحيات المقتبسة والموجودة على الساحة الفنية لولاية وهران، إضافة إلى عروضها التي خرجت بها إلى بعض ولايات الوطن وحتى خارج الحدود وبالضبط إلى فرنسا.

## خامسا- مسرح عبد القادر علولة التجريبي وتأثره ببريخت:

### 1 - أثر الملحمية في مسرح علولة:

تتميز الثقافة العربية عن غيرها من ثقافات الشعوب، بكونها ثقافة شفهية تعتمد السماع، من خلاها يتصور المشاهد الأحداث ويصنعها بطريقته الخاصة، من هذا المنطلق؛ اعتمد "عبد القار علولة" هذه الخاصية لتأسيس لمسرحه، فجعل جله، يعتمد على تصوير الأفعال من خلال الكلام الذي ينتج عن نصوص ذات شاعرية خاصة، أساسها الشعر الملحون والكلام المسجوع المقفى الذي يعالج الهموم اليومية للناس، في جل مسرحياته التي استقاها من قوالب تراثية مفتوحة على حداثة عالمية.

يعد السرد أحد الخصائص المحورية التي يعتمد عليها المنهج الملحمي في إظهار العالم على حقيقته من خلال حكاية تعتمد على الأغاني "songes" لتركيب حلقات –مشاهد– أو قصص تدعوه للمشاركة في العرض المسرحي، وتجعل من المشاهد متفرجا يقضا وملاحظا ليصل لأخذ موقف مما يعرض أمامه.

في هذا الصدد يرى الصحفي "عزوز تنيفاس" أن المسرح الملحمي يحاول رواية الحياة عبر حلقات متعددة"[1]، الأمر الذي نلمس أثره الجمالية في أعمال علولة، يوظف فيها رؤيته للواقع المعيشي ووعيه بهموم الناس، إذ يختار منهم نماذج وأنماط بعد مراقبته الدقيقة للحياة، ثم يشحنها بأفكار ومعارف.

تأثر علولة – كباقي الكتاب المسرحيين العرب- بالتيار الملحمي فتعامل مباشرة وبوعي مع "بريخت" حيث يذكر هو نفسه: " علاقتي ببريخت هي علاقة عمل دائم ومتجدد لا تنتهي"[2]، فحقق بذلك أعمالا متأصلة وثيقة الارتباط بالقضايا الملحة لشعبه، فاستقى منها مادته وموضوعاته، ولم يكن مسرحه يكرس هموم هذا الشعب فحسب، بل يبين

---

[1] Azzouz tnifass une ecriture épique des premiers pas le temps maroc- magazine littérare – 04 ou 10 / juin 1999 n 188 p 18.

[2] لميس العماري – حوار مع عبد القادر علولة- مجلة المسرح- القاهرة، مصر، (د. ت)، ص: 20.

إمكانيات التعبير الدرامي الهائلة التي توفرها هذه المادة "إن المسرح الملحمي كما ورد عند بريخت، وهو منهج فكري يعتمد على أساس مفهوم اشتراكي علمي، في النظر إلى جميع العلاقات الإنسانية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وليس أسلوبا فنيا فحسب لأن بريخت استخدم في مسرحه كل وسيلة فنية ممكنة للكشف عن طبيعة العاقات..."[1].

و بالتالي ما مدى استفادة علولة من هذا المنهج يا ترى ؟ وماهي الأساليب التي أخذها عنه؟ وكيف تعامل معها؟ هل بتبنيه المسرح الملحمي أهمل الاستفادة من تجارب أخرى، مثل منهج ستانيسلافسكي مثلا؟ وما مدى تطابق الأشكال التراثية المسرحية التي جلبها المخرج بتبنيه المسرح الملحمي؟

نحتاج للإجابة عن هذه التساؤلات التمعن والتنقيب في خبايا النص عند الكاتب وطرائق أخرجه، وقبل الغوص في تفاصيل هذه الأجوبة، لابد من الإشارة أن هناك أسئلة، عالقة في العملية الإبداعية عند عبد القادر علولة، ذلك أن يد الغدر طالته قبل أن يضع اللمسات الأخيرة للعمل الفكري والجمالي الذي كان بصدد التأسيس له.

تأثر المسرح العربي بموجة الاتجاه الاشتراكي، على إثر خروج معظم الدول العربية من قبضة الاستعمار، ونتيجة حركة التحرر التي أعلنتها معظم القوى الوطنية في البلدان العربية ومعظم دول العالم الثالث، وإن كان المسرح الجزائري قد تأثر بالمناهج المسرحية الاشتراكية مثل: منهج "بيسكاتور" و"مايرخولد" و"بريخت"، لكونها خدمت مرحلة تاريخية جاعلة من النظام الاشتراكي منهجا سياسيا تسير على هديه، وطبقا للتوجهات العامة للسياسة الجزائرية في عهد الراحل "هواري بومدين"، أين عرفت الجزائر تحولات جذرية، من خلال حركة شاملة لتعبئة كافة شرائح المجتمع لبناء وتشييد الوطن قصد مواكبة هذه التحولات ومسايرتها، كطرف فعال في السياسة الوطنية الشاملة التي تبنت الاشتراكية.

---

[1] ينظر: عادل قرة شولي: حوار عن بريخت في الشرق العربي، مجلة المسرح، العدد 67، القاهرة، ديسمبر 1969، ص: 54.

وتجسدت هذه المهمة بعد قرار التأميم La nationalisation سنة 1963، الذي وضع الدور السياسي والثقافي للمسرح في هذه الفترة وهي حماية الاشتراكية ومواصلة وتيرة الثورة.

اتخذت هذه الإجراءات للرفع من مستوى المسرح، والتوجه به نحو التعبئة والمساهمة في تقديم المصلحة الوطنية قبل كل شيء، ومواكبة لعملية البناء والتشييد ومحاولة التحرر الاقتصادي والاجتماعي والثقافي[1].

تتزامن هذه الفترة في محاولة تشييد الجزائر الجديدة انطلاقا من قاعدة الثورات الثلاث – الزراعية والصناعية والثقافية– تأثرا بسائر الدول التي كانت تسير في طريق النمو، فمن جانبها الثقافي توجه أغلب الكتاب المسرحيين إلى مسايرة الظروف العامة لسياسة البلاد فكانت النتيجة، اختيار مواضيع المسرحيات على حسب التوجه السياسي، وبما أن ب"رتولد بريخت" كان رائدا للمسرح الاشتراكي التقدمي، فقد كان الإقبال على مسرحياته كبيرا، لذلك قدم المسرح الوطني الجزائري TNA عدة مسرحيات منها "بنادق الام كرار" و"القاعدة والاستثناء" و"دائرة الطباشير القوقازية"، وقد كان اختيار هذه المسرحيات مقصودا[2].

هكذا؛ وجد الاتجاه الملحمي طريقه للانتشار والتأثير في المسرح الجزائري، ولم تكن الجزائر بمعزل عن هذا التأثر، بل عاشت عدة دول عربية الحقيقة نفسها، إذ رفضت الاستعمار وتبنت التحرر من التبعية الثقافية – بالدرجة الأولى معظم المسرحيين الرافضين للمسرح البرجوازي آنذاك – وأسست إثر ذلك أرضية لبذور بريختية، هذا ما جعل"عبد القادر علولة" يتأثر بالتجربة الفنية البريختية، فأخذ عن بريخت قواعد مسرحه الجديد الذي يقوم على "التغريب" لأجل خلق مسرح "ملحمي" خاص به، متميز عن مسرح باقي الكتاب الآخرين.

---

(1) ينظر بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر (د ت)، ص: 23.

(2) ينظر مخلوف بوكروح: مدخل إلى المسرح الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، منشورات الأمل، الجزائر، 1982، ص: 50.

لذلك ظهر تأثر الكاتب واضحا من خلال تصريحه الذي قال فيه:"أعتبر أن برتولد بريخت كان ويبقى من خلال كتاباته النظرية، وعمله الفني خميرة جوهرية في عملي، وتكاد تجتاحني الرغبة في أن أقول بأنني أعتبره، كأبي الروحي أو خير من ذلك صديق ورفيق دربي المخلص"(1)، من خلال هذه المقولة يتضح للقارئ أن "علولة" يعرف عمق مخزون بريخت الفكري والجمالي، وهذا ما جعله يتأثر به ويعمل على دراسته، وفق منظوره الخاص، وسنحاول دراسة الجوانب الجمالية والفكرية لهذا التأثر، إذ يتضح أكثر للقارئ معرفة "عبد القادر علولة" بعمق التجربة البريختية – الفكرية والجمالية– مما كان له الأثر البارز في جل أعماله المسرحية.

لقد لعب مسرح علولة دورا طلائعيا وساير مجمل تطورات الوضع على المستويين الداخلي والخارجي، إلى جانب السمعة التي حظي بها خارج الجزائر، وذلك من خلال الانتاجات التي جعلها منبرا لكل قراءاته المتعددة انطلاقا من التراث العالمي، حتى عصور النهضة، لكن تأثره ببرتولد بريخت وبالنظرية الاشتراكية ومناهضته للرأسمالية كنظام سياسي واقتصادي، جعل "علولة" يبحث بشكل دقيق في كل ما جاء به "برتولد بريخت" من خلال نظريته للمسرح، وتشبع من الكتابات التي ناصرت الاشتراكية، مثل كتابات "ماكسيم غوركي" فتشكلت أرضيته الفكرية والبديل الذي يناصر الطبقات المحرومة العاملة، فوقف ضد أشكال الظلم والانتهازية، وكانت جل النصوص المسرحية التي ألفها تصويرا للمجتمع نابعا من قناعته الأيديولوجية، وتفسيراته لهموم المجتمع الذي عاش فيه، فرسمت عن قرب، وصورت الواقع الجزائري الحي، ودافعت عن المبادئ الأساسية للاشتراكية كمذهب، وفق إيمان راسخ بالتقاليد الجزائرية ومقومات هذه الأمة، ولكي ندعم كلامنا بأمثلة حية نأخذ هذا المقطع من مسرحية "الأقوال" حيث يقول "غشام" الشخصية الرئيسية في المسرحية:

---

(1) عبد القادر علولة: مسرحيات "الأقوال – اللثام – الأجواد، دار موفم للنشر، 1997، ص: 247.

**يا وليدي مسعود الشعب الخدام محتاج لناس اللي كيفكم،**

**محتاج للمثقفين اللي مأمنين في الاشتراكية، ويخدموا**

**في الوطن والمصلحة العامة..."[1].**

لم يمنع الاتجاه الاشتراكي "علولة" من التمسك بكل القيم الأخلاقية والدينية، التي يؤمن بها الشعب الجزائري، وحتى يتضح لنا ذلك نضيف حواراً أخراً لنفس الشخصية حيث يقول:

**يا المسعود، وليد العامل غشام، نشكر ربي وبدرة**

**(أم مسعود) اللي قدرنا نربوك ونساهمو في**

**تكوينك... نتمنى ونطلب ربي ماتخيبش**

**وتأدي الواجب إمتاعك كما متمنين أمك**

**وأنا... ونطلب ربي تفيد وطنك في طريق الاشتراكية..."[2].**

كما اتخذت معظم مسرحياته من المصنع والأرض والحديقة والأحياء الشعبية والأماكن العمومية، فضاءات يحرك علولة فيها شخوص مسرحياته، فهي أماكن يتردد عليها عامة الناس من البسطاء(عمال، فلاحين، طلبة...) في معالجته لمشاكلهم وهمومهم اليومية ومحاولة تصويرها دراميا، وفق فهم ينطلق منهم وإليهم، عاكسا بذلك رؤيته وموقفه الفكري من خلال صياغته للحدث المسرحي، وتصوير شخوصه بأسلوب بسيط مفهوم عند العامة، تحمله لغة بسيطة سهلة الفهم والاستيعاب وهي شاعرية في كثير من الأحيان، حيث عمد "علولة" إلى إضفاء لغة الشعر الملحون (الشعر الشعبي الجزائري) حتى يقترب أكثر من الجمهور.

لذلك جاءت جل مسرحياته ضمن قالب ملحمي سردي، يعبر عن الواقع ورصد لحقائقه، وهذا ما نراه واضحاً من خلال مسرحيته "حمام ربي" فيتضح للقارئ أنها نابعة

---

[1] عبد القادر علولة: مسرحيات "الأقوال – اللثام – الأجواد، ص: 56.

[2] المصدر نفسه، ص: 56.

من الواقع المرير الذي يعيشه الشعب، وثورة مبنية على نقد الأوضاع العامة التي يعيشها بسطاء الناس في حياتهم اليومية.

ويتجلى تأثره ببريخت في هذه المسرحية من خلال عملية التأليف في حد ذاتها، لقد حاول علولة عبر هذا النص "حمام ربي" وعبر نصوص أخرى ألفها في مرحلة التسعينات، أن يجعل مشاهديه من خلال العرض يتخذون موقفا إيجابيا يجعلهم يقفون في وجه المستبد المتمثل في الإقطاعي أو البرجوازي أو صاحب العمل، حتى يحرك في ذواتهم نزعة الثورة، ويخلصهم من الإبهام الذي اعتمده المسرح الأرسطي، في هذا الصدد يقول علولة:"... إن الأمر يتعلق هنا بمسرح سردي وليس بمسرح تشخيص للحركة ذي النمط الأرسطي الذي كان يمارس في أوروبا منذ بداية القرن والذي مارسناه في الجزائر من العشرينيات إلى اليوم..."(1).

من هذا القول يمكن أن نستنبط أن عبد القادر علولة حاول عمدا – بعد قراءة واعية للتراث العالمي– كان يؤسس لقالب مسرحي عربي جزائري متميز، فالمسرح الجزائري ارتبط منذ نشأته بالترجمة حيث عمل الكثير من الكتاب الجزائريين في مطلع الثلاثينات على ترجمة عدة مسرحيات كلاسكية من المسرح الفرنسي بخاصة، وحاول علولة عبر المنهج الملحمي أن يضيف للربرتوار المسرحي الجزائري عدة أعمال شكلت ثورة على المسرح الكلاسيكي، الذي عرفته الجزائر منذ مجيء جورج أبيض سنة 1921.

وحين ألف عبد القادر علولة مسرحية "العلق" و"الخبزة" ثار على أصول التأليف التقليدي، للفن المسرحي في الجزائر، إذ حاول وضع أصول جديدة تتلاءم والفلسفة الاشتراكية العلمية، المستقاة من النظرة الماركسية، والعمل على تأسيس مسرح جزائري ثوري وشعبي معاصر سواء من حيث الشكل أو المضمون، معتبرا أن الفن الحقيقي يأخذ

---

(1) عبد القادر علولة: المصدر السابق (حوار أجراه أمحمد جليد)، ص: 234 –235.

محتواه من الواقع المعيش، وأنه نشأ بالضرورة من متطلبات الطبقة الكادحة في طموحها الدائم للتخلص من الاستغلال والاستلاب.

وهذا التأثير واضح من "برتولد بريخت" الذي عمل على إرساء مسرح "يعمل على تغيير المجتمع نحو الأفضل في صالح الجماهير العامة"[1].

إن محاولة عبد القادر علولة التعبير ضمن إطار الواقعية الاشتراكية، التي جذبته نحو مسرح يدعو للثورة والتغيير الجذري، فكان تأثره بها في نهاية الستينات أفضل دليل على ذلك، فكانت مسرحية "العلق"[*] التي ألفها سنة 1969، لأحسن دليل لتضمنها تصوير واقع المجتمع في بعده وصلته بالظروف الاقتصادية والسياسية التي عاشتها الجزائر كسائر الدول السائرة في طريق النمو.

إن هدف الواقعية الاشتراكية في الفن، هو وصف الواقع بأسلوب واضح بعيد عن الزخرفة والتنميق، فمن خلال الفلسفة الماركسية التي تنطلق من فعل الإنسان الخلاق، الذي يسير في نفس الوقت منتهاها، فتجعل من كل إنسان إنسانا، "أي خالقا أي شاعرا"[2].

وهكذا تولد روابط جديدة بين الإنسان والإنسان وبينه وبين الطبيعة المتكونة من منتجات إنسانية ومؤسسات إنسانية، فحين يغير الطبيعة يغير أيضا نفسه، إذ أن خلق موضوعات جديدة من خلال إنتاج مسرحيات تحاكي الواقع الاجتماعي أو السياسي أو الثقافي، يخلق بضرورة "أنا" جديد، لذا عمل "علولة" على تجديد موضوعاته تعاملا مع

---

(1) ينظر أحمد العشري: مقدمة في نظرية المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989، ص: 96.

(*) مسرحية العلق ألفها عبد القادر علولة سنة 1969 فكانت المسرحية الأولى التي جعلته يفكر في النمط المسرحي الجديد الذي طمع إليه على حد تعبيره – ينظر حوار مع جمال الدين زعيتر – استشهاد باحث عن الحقيقة– مجلة المسرح، العدد 66 جوان 1994، ص: 51.

(2) روجي غارودي: ماركسية القرن العشرين، ت: نزيه الحكيم، دار الآداب بيروت، لبنان، 1973، ص: 207.

مادته من خلال احتكاكه بالجماهير ومحاولة إرسائها على خشبة المسرح وفق منظور فلسفي ماركسي[1].

لهذا حاول "علولة" التعامل مع عدة مواضيع متأثرا بهذه النظرية، في تصوير الصراع القائم بين الطبقة البرجوازية والطبقة الكادحة، في مسرحية "الخبزة" حين يحلم بطل المسرحية "سي محمد الحايطي" برغيف خبز، ويحاول أن يجعله قضية محورية أثناء العرض المسرحي، يتكلم كذلك عن أدوات الإنتاج التي كانت في يد قلة من المجتمع، والتي تحاول بشتى الوسائل المحافظة عليها وجعل نفسها فوق رؤوس البشر كسلطة حاكمة غريبة وغير إنسانية – متأثرا بقراءته لكتاب "رأس المال" لكارل ماركس المنظر للنظام الاشتراكي وفلسفته – إذ أن الفن المسرحي عند الماركسيين خلق لا محاكاة، "فالفن معرفة له لغته وموضوعه الإنساني الخلاق من هنا تنطلق الواقعية الحقيقية للفن فهي ليست تلك الواقعية التي تعرض قدر الإنسان بل تلك التي تهتم بخبراته"[2]، متميزة بنوعية موضوعها ولغتها، الإنسان الخلاق والواقع الذي يعيش فيه، فالواقعية الحقيقية للفن التي تراها الماركسية ليست تلك الواقعية التي تعرض قدر الإنسان بل تلك التي تعرف بكل اهتمامها إلى خيارات، ولهذا حاول "علولة" من خلال مسرحية "حوت يأكل حوت" أن يجسد هذه الأفكار من خلال شرحه للمسرحية المتمثلة في العمال ومقاومتهم لمالكي الإنتاج.

لقد تأكد كثيرا تعامل علولة مع الاتجاه الملحمي من خلال ثلاثيته المشهورة "الأقوال، اللثام، الأجواد" عبر الكتابة وتصوير الشخصيات وحتى من ناحية الموضوع.

إن الكتابة المسرحية عند المؤلف غلب عليها عنصر السرد والرواية، وإن كل الأفعال بل جلها كانت سردية تحركها شخوص جلبها علولة من عامة الشعب، فالبطل عند

---

[1] لخضر منصوري: التجربة الإخراجية في مسرح علولة – دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد– مذكرة ماجستير، وهران، 2002/2001، ص: 47.

[2] عبد القادر علولة: حوار مع لميس عماري، مجلة المسرح، ص: 20.

علولة يتميز بثورته على الآخر، ففي مسرحية "اللثام" مثلا: شخصية "برهوم الأصرم" شخصية عادية من عامة الناس، يحاول جاهدا أن يثبت حبه وتفانيه لمصنع الورق الذي اشتغل فيه، لمدة تزيد عن عشر سنوات، لكن صاحب العمل عطل آلة صنع الورق (البرمة) دون أن يبالي بالعمال وعائلاتهم، من خلال هذا الموضوع حاول علولة عبر هذه المسرحية أن يمنحها قراءة للحركة العمالية النقابية، من خلال محافظتها على السير الحسن للقطاع العام "فاللثام" هي مجموعة من الشخصيات الرمزية للواقع السياسي في الجزائر، ضمن حركة الأحزاب السرية التي كانت تنشط في إطار المنظمات الجماهرية وداخل الأحياء الشعبية وفي صفوف العمال والفلاحين والطلبة.

البطل عند علولة، بطل تقدمي تتبع أفكاره ومبادئه من المنهج الاشتراكي الذي حاول المؤلف إرسائه، وبعثه في روح شخصياته ضمن مواضيع تحمل نفس الأفكار، تدور على العموم حول العدالة الاجتماعية، حرية التعبير، الديمقراطية الاشتراكية، وغيرها من المفاهيم اليسارية التي جاءت وتطورت مع المنهج الاشتراكي، فمن خلال هذه المسرحيات حاول علولة أن ينتقد النظام وأساليبه في تسيير شؤون البلاد كما حاول تعرية الواقع الجزائري من خلال نقده للمؤسسات العمومية وما يدور بداخلها من سلبيات، هذا من جانب الموضوع، في حين تعامل عبد القادر علولة مع مؤثر التغريب الذي جاء به "برتولد بريخت" والذي جعل من – إضافة إلى السرد– السند المعرفي والمنطلق الدرامي الذي يخلق به التميز لنفسه، ويؤكد من خلال حواره مع "جليد أمحمد" أن: "إن أكبر أبطالي يتشكلون من الناس البسطاء والمغمورين... لأن أعظم القيم وأكبر الحقائق تترشح وتفرض نفسها وتتحقق من خلال "كآبة" الحياة اليومية، وفي هذا المجال بذات تحمل التراثان الشعبية سمات عالمية"[1].

(1) عبد القادر علولة: مسرحيات "الأقوال – اللثام – الأجواد، ص: 245.

إن أبطال علولة المسرحية يتمثلون في شخصيات عامة الناس وبالأخص العمال والكادحين، الذين يمثلون الخزان الحقيقي والمركز التي تدور عليه عجلة الحياة – من رؤية تشتراكية– وكل المواضيع التي تجعل من شخصياته أبطالا بالمفهوم الجماعي.

يعد تعامل علولة مع شكل الحلقة، أكبر دليل على تميز علولة في فهمه لمؤثر التغريب عن سائر الكتاب والمخرجين المسرحيين، فلق عُرف عن "القوال" رغبته الدائمة في تكسير الجدار من حوله أثناء عملية السرد على مشاهديه، وذلك بطلب المال تارة، والتواصل معهم خارج إطار الحكاية، كالضحك، أو محادثة أحد المتفرجين أو الطلب في توسيع أو تضييق دائرة الحلقة، واستعان عبد القادر علولة في توظيف هذا الشكل التراثي في مسرحه، ولم يهمل هذا المؤثر "البدائي" لأنه كان يخدم بالدرجة الأولى فكرته المسرحية في تكسير الإيهام وجعل المتفرج جزءا فعالاً في العملية الإبداعية الخلاقة، يقول علولة:" نعتبر مسرحنا مختلف عن باقي المسارح في ثلاث نقاط، أولها في القطيعة مع الإيهام ثم في رفض القوالب المسرحية التي تعتمد على الفعل المسرحي الخالص – الأرسطي–، لكي يشارك المتفرج من جانبه في العملية الإبداعية وفي صنع العرض المسرحي، وثالثا تميزه برفض كل أساليب التقمص والإيهام والوهم، وهم المعاش والحقيقة..."[1].

يكشف القارئ عن التأثير الكبير لعلولة من مؤثر "التغريب" إذ حاول عبر شخصيات المسرحية –إلى جانب أفكاره ومواضعه التقدمية– أن يبرز التناقضات الموجودة عند هذه الشخصيات، حتى لا يقع المتفرج في الإيهام الأرسطي، مع أن "برتولد بريخت" في أواخر حياته خاصة في مسرحيتي" بنادق السيدة كارارا"و " حياة جايلي " عاد ولو جزئياً إلى جماليات الأرسطية التي كان يزدريها"[2].

---

[1] مقتطفات من حوار عبد القادر علولة – جريدة horizon– وكالة الأنباء الجزائرية –APS– بتاريخ 03 مارس 1991.

[2] أحمد العشري: مقدمة في نظرية المسرح السياسي، ص: 114.

إن مسرح "عبد القادر علولة" يندرج في دائرة التجارب العربية التي أرادت ارتياد أشكال تعبير جديدة في الكتابة والإخراج والتمثيل، وتحطيم بناء المسرح التقليدي، لأجل الوصول إلى نوع مختلف من الجمهور ولتسهيل انتقال العرض المسرحي وتبسيط الإنتاج، وغيرها من الأهداف، التي سنتطرق إليها من خلال تجربته المسرحية سواء من حيث النص أو العرض في الفصول الموالية.

# الفصل الثاني

## المسرح ونظرية التلقي

### (مفاهيم إجرائية ومعرفية)

تمهيد

أولا- المسرح وأدبيته

ثانيا- مفهوم التلقي

ثالثا- الجذور التاريخية لنظرية التلقي

رابعا- نظرية التلقي الألمانية

**تمهيد:**

إن الدراسات الأدبية الحديثة لم تحصر رؤيتها في التركيز على المؤلف والنص، وبالتالي محاولة البحث في بعض شروطه الاعتبارية المنتجة له، بل انفتحت على مكون جديد هو المتلقي، سواء كان قارءاً أو مشاهداً، فالتصور التقليدي الذي اعتمد على عملية التأرخة، لم يفسح المجال بما فيه الكفاية للدارس الأدبي بل ضيقه إلى حد خنقه بصفة عامة[1]، وهذا ما أكد على التعامل المنهجي مع الإنتاجات الأدبية من منظور انفتاح النص الأدبي على قرارات لا متناهية، ترتبط أساسا بمستويات التلقي، ودفعه للانتقال من وجوده بالقوة إلى وجوده بالفعل.

وقد أثبتت الدراسات المسرحية بالخصوص، أن التعامل مع الظاهرة المسرحية تتطلب قراءة مضاعفة، تتجاوز بذلك البنية النصية المنجزة على مستوى الكتابة الدرامية إلى البنية الدرامية إلى البنية المشهدية التي تتفجر كثافة دلالتها من خلال استثمار عناصر العرض المسرحي، وهنا نؤشر على صيغ يمكن أن تكون مساعدة في عملية القراءة، وتتمثل في تلقي المؤلف – الكاتب لموضوع الدرامي- وتلقي المخرج للنص المُمَسرح، وتلقي الممثل لمكونات مسرحية كالأداء والتشخيص واللعب، وتلقي القارئ/ المشاهد لعناصر الفرجة المسرحية في شموليتها، وتلقي السينوغراف لاحتمالية التشكل الفضائي المحينة للنص الدرامي، وتلقي الدراماتورج لمعينات المسرحية وأشكال التمسرح من داخل النص الدرامي، إضافة إلى تلقي واضع الديكور والمناظر، أو المؤطر التقني الذي يهتم بالإضاءة، أو المهتم بتصميم الأزياء (...)، هذه النظرة المختزلة لفعل التلقي المسرحي تجعلنا نسايره كممارسة لفعل آخر يعمق الإشكال نظريا وتطبيقيا، وهو ما يؤطر المنجز

---

[1] هانز روبرت ياوس نقلا عن: محمد صولة: مظاهر الكتابة المسرحية بالمغرب- من هاجس التنظير إلى إنجاز العرض-، ط1، المطبعة السريعة، القنيطرة، المغرب، 2014 ص: 146.

المسرحي في لحظات تحققه، إذ يصبح الدال المسرحي احتمالا ليفوض من العلامات والأيقونات والرموز، كلها تؤشر على قدرة إنجازية للفعل المسرحي"[1].

ولذلك فإعادة التشييد بتعبير "ياوس" (Jausse)، تبدأ بمرحلة الفهم كعنصر دال في تلقي النص الأدبي، ثم تأتي بعدها مرحلة التأويل أي قراءة النص من منظورات متعددة مع ربطه بتشييد أفاق انتظار متباينة تتنافذ فيها العناصر الثقافية ومكوناتها الاجتماعية[2].

لكن قبل هذا كله لابد أن نعرض المفاهيم الأولية للمسرح كمادة خام الذي سوف نطبق عليه نظرية التلقي ثم لهذه الأخيرة وفحوى هذه النظرية وأهم مؤسسيها وأهم مدارسها في العالم.

---

[1] محمد صولة: مظاهر الكتابة المسرحية بالمغرب، ص: 147.

[2] المرجع نفسه، ص: 147.

**أولا- المسرح وأدبيته:**

**1- مفهوم المسرح:**

يعود أصل كلمة المسرح Théâtre، للكلمة اليونانية Theatron، التي تعني مكان الفرجة أو المشاهدة[1].

ويعرف "توماس مونو" المسرح بقوله: "هو الفنون أو الفن المختلط الذي يقدم عرضا مسرحيا أو دراميا في بناء مسرحي وهو يشتمل على فن الأدب المسرحي والتمثيل والإدارة والإخراج والملابس والماكياج والإضاءة والموسيقى والرقص"[2].

كما يعرفه "إتيان سوريو" بأنه الفن الذي يقوم على جمع الناس لطرح مصائرهم أمام أعينهم وما تتضمنه من مشاكل، وذلك بواسطة عويلم مركزي يكون في حالة انفعال تجري في ثناياه الأزمة الحيوية لأشخاص معدودين تلك الأزمة التي تجعل مصير العالم الإنساني متقمصا حاضرا في العقل والحواس"[3].

وإن أحسن تعريف للمسرح هو ما جاء في مقدمة كتاب(الوجه والقناع) في المسرح العربي المعاصر لـ"محمود أمين العالم" إذ يقول:"المسرح هو لقاء الإنسان على أرض المعاناة والبهجة، إنه ليس لقاء عبر صورة أو شكل أو لون أو صوت أو كلمة فحسب، وإنما هو لقاء عيني حي، واشتباك حميم لأحداث ومواقف، وهو حضور جسدي وفكري ووجداني ولقاء الإنسان بالإنسان في المسرح، هو لقاء الإنسان بجوهر إنسانيته بجوهر ماهو به إنسان، ليس لقاء عابر في طريق حول أشكال عابر وإنما هو اصطدام واشتباك وانتقاد واحتكام ومحاكمة، صدام الإنسان مع نفسه، مع وضعه مع قيمته، مع واقعه مع الواقع الإنساني، مع المصير الإنساني عامة، صدامه مع جوهر الإشكال الإنساني- في

---

[1] ينظر: عبد المجيد شكري: فنون المسرح والاتصال الإعلامي -المسرح النثري -المسرح الشعري- الإعلام والمسرح، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2011، ص:17.

[2] توماس مونو نقلا عن محمد هاشم صوصي علوي: المسرح العربي والتراث المسرح المغربي نموذجا، ط1، طوب بريس، الرباط، المغرب، 2010 ص: 33.

[3] إتيان سوريو نقلا محمد هاشم صوصي علوي: المسرح العربي والتراث المسرح المغربي نموذجا، ص: 33.

الجوهر– ليس بعدا واحدا محدودا في التجربة الإنسانية، ليس قضية محددة الدلالة نهائية الأعماق والأنحاء فقد يدور حول: الحب أو الموت أو الحرية أو الكرامة أو العقيدة أو المعرفة أو الجنس أو غير ذلك من المحاور الإنسانية الأساسية، على أنه لكل هذه المحاور الإنسانية الأساسية، على أنه لكل هذه المحاور أبعاد وأعماق وأنحاء نفسية واجتماعية ومعنوية، ومكانية وتاريخية، (...)، فهو تعبير عن الوضع الإنساني في هذا المجتمع نفسه تعبير عن الوضع الثقافي والحضاري عامة إلى أنه مسرح زائف يعبر عن وضع اجتماعي يتنفس وعيا زائفا، أن محنة المسرح في مجتمع هي محنة المجتمع كله، لأنها محنة لقاء الإنسان بالإنسان محنة القيم الجوهرية التي تشكل إنسانية الإنسان في هذا المجتمع[1].

إذن المسرح هو مرآة تنعكس عليها وضعية المجتمع وهو بناء متكامل لا يمكن تجزئته فلابد من تماسك كل من المؤلف والمخرج والممثلين إلى جانب التقنيين ولابد من تواجد الجمهور وإلا سيبقى فنا أدبيا يُستهلك في الخزانات وعلى الرفوف الشيء الذي يؤدي إلى عدم الاستفادة منه بصفة أكثر إيجابية وأعمق اتصالية.

إن الفن المسرحي هو الفن الذي تلتقي عنده جميع الفنون، إذ ليس بين الفنون فنٌ كفن المسرح استطاع أن يصل موهبة الخلق الفني الغامضة بموهبة التلقي والاستقبال، فالمسرح ليس مجرد وسيلة ترفيهية، وإنما يتخطى دوره ذلك، ففي فترات عظمته جاهد كتابه وممثلوه في جوهره على حصيلة المعرفة في شمولها العام وعلى قدرة الإنسان على الاستكشاف والتعجب والتأمل[2].

إن المسرح بسبب إسهامه في تلبية احتجاجات الإنسان الجمالية والذهنية، وبسبب نوع الجمهور الذي يرتاده، وبسبب الرابطة الوثيقة التي تربط جمهوره بممثليه، ثم مختلف القيم الأخرى، لكل هذه الأسباب يبدو مقدرا له أن يعيش بضعة آلاف أخرى من السنين،

---

[1] ينظر محمود أمين العالم: الوجه والقناع في المسرح المعاصر، ص: 3، نقلا المرجع نفسه، ص: 34.

[2] بشير خلف: الفنون لغة الجدان، دار الهدى، الجزائر، 2009، ص: 260.

وحتى لو كتبت للمسرح المختلف أن يحقق تنبؤات المتشائمين القديمة ويحل به الموت فسوف يبقى المسرح التربوي حقلا طبيعيا للتدريب، ونقطة انطلاق للطالب في أي فرع من فروع الفنون المسرحية، إذ إن المسرح الحي هو الجذر الذي تولدت عنه بقية الفروع الأخرى"[1].

كما تتميز المسرحية عن القصة، والرواية بأنها تقوم على الحكي عن طريق الحوار من أولها إلى آخرها، لتُمثل على خشبة المسرح، لكن القصة في المسرحية لا تكون جيدة إلاّ إذا كانت جميلة تثُير لدى المتفرج الترقب والتوجس ولذة المتابعة، أن تمتلئ بالحيوية والحرارة، وأن تكون مشحونة بالصراع الذي يحبس الأنفاس، وهذه القصة الجيدة الجميلة هي التي تتقطع الكتاب للوصول إليها[2].

لذلك نعثر على العناصر **الجمالية في المسرح بين النص وبين العرض المسرحي** أي بين عمل مكتوب نطلق عليه النص وبين فنون مشتركة أخرى مع فن المسرح نسميها عرضا، إذ لا نستطيع أن نعتبر هذه الجماليات قوانين ثابتة أو أحكامه معروفة مُسبقا بحيث يمكن التعرف على نتائجه، بل إننا لنقر بأن هذه الجماليات تحمل في كل مسرحية من المشكلات الجمالية الكثير نتيجة تواجد عدة فنون مساعدة أخرى تعمل هي الأخرى مع فن الدراما على إثراء الشكل والعرض المسرحي بجماليات فنية تتناسب مع خصائصها.

**2- المسرح والأدب:**

يتفرد المسرح من بين كل الفنون الجميلة بكونه يتمتع بوجود مزدوج، فهو فن زماني (بما انه يتضمن كلاما) وفن مكاني(مادام يتطلب حيزا من المكان ليتم تبليغه) وهو يختلف عن الفنون المكانية الخالصة – كالرسم والنحت مثلا- التي تقتصر في تبليغها على عنصر المكان، كما يختلف عن الفنون الزمانية المحضة –شأن الموسيقى والشعر – التي تكتفي في إيصالها بعنصر الزمان فقط، إنه يستلزم العنصرين معا، وهو ما دعا بعض

---

[1] بشير خلف: الفنون لغة الجدان، ص: 260.

[2] المرجع نفسه، ص:261.

الدارسين إلى تصنيفه ضمن خانة متميزة، وتعريف العمل المسرحي بأنه عمل فني يتم توصيله بالضرورة في المكان والزمان معا[1].

وقد أدت هذه الطبيعة المزدوجة للمسرح إلى اختلاف الدارسين والنقاد حول صلته بالأدب، ولعل ما عمق هوة الخلاف بينهم هو أن الفن المسرحي يتوفر على بعض عناصر العمل الأدبي، أي النص الدرامي، فالعمل المسرحي – مهما كان انفتاحه على الارتجال – يقتضي وجود نص سابق عليه في الوجود وهو نص قد تتوفر له أحيانا قيمة أدبية تضاهي قيمة بعض روائع الأدب، ولعل هذا هو ما يبرر إدراج النصوص الدرامية في البرامج والمقررات الدراسية في مختلف أسلاك التعليم.

وقد سبق لأب المسرح الفيلسوف اليوناني "أرسطو" في أول نظرية متكاملة للمسرح – أي "الشعرية"– إلى أن التراجيديا تستطيع أن تحقق غايتها الخاصة بالقراءة فقط، ودون حاجة إلى العرض[2].

لقد أثارت هذه الطبيعة المزدوجة للمسرح جدلا حادا بين المهتمين حول علاقته بالأدب، إذ سلّم بعضهم بأنه نوع أدبي، وأنه لا يختلف في شيء عن أنواع الأدب الأخرى، في حين ذهب بعضهم الآخر إلى القول بأنه فن مستقل ومباين للأدب.

يرى الفريق الأول أن المسرح نوع أدبي، وأنه يستطيع الاستغناء عن العرض كلية، لاسيما وأنه يقوم على نص مطبوع، بل منهم من ذهب إلى أن العرض يؤدي إلى تشويه العمل المسرحي، وتجريده من قيمته الأدبية، ما دام يقيد مخيلة المتلقي ويسقطه في الحسية المبتذلة والتسطيح، وهم يحتجون لرأيهم بحجج كثيرة منها:

- أن النص يتضمن جوهر العمل المسرحي، أي فكر الكاتب وفلسفته.

---

[1] ينظر: محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ط1، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2006، ص:11.

[2] المرجع نفسه، ص: 12.

- في الوقت الذي يتم فيه تلقي النص الدرامي بواسطة القراءة، التي هي عملية ذهنية التفكير والتأمل، يقوم تلقي العرض على السمع والبصر، أي على الحواس، والقراءة في نظرهم أسمى من الإدراك الحسي.
- القراءة كافية لإمتاع فكر الإنسان القادر على إنجاز إخراج باطني وذهني، وإبراز قيمة العمل الأدبي اعتمادا على المخيلة.
- إن الأدب هو الوسيلة المفضلة للتعبير عن الفكر[1].

هكذا يتبدى كيف يجعل هذا التصور من النص بنية عميقة للعرض، ويعتبره محتوى جوهريا للفن الدرامي، في حين ينظر للعرض باعتباره تعبيرا سطحيا وغامضا لأنه يتوجه للحس، ويصرف المتفرج عن مواطن الجمال الأدبي في حكاية المسرح.

وقد أدت هذه المبالغة في تقدير دور الكاتب المسرحي، ومن ثمة دور النص داخل الممارسة المسرحية، إلى ظهور تصور مناهض تبناه مجموعة من الخرجين الذين مالوا إلى التقليل من شأن النص الدرامي، والانتصار للفرجة المسرحية، وكذا المنافحة من أجل استقلال المسرح عن الأدب، ويذهب هؤلاء إلى أن ما يحقق للمسرح أصالته وخصوصيته هو العرض، أما النص الدرامي فلا يعد – في نظرهم – سوى عنصر من عناصر العرض الأخرى، إن لم يكن أقلها شأنا، وقد بلغت استهانتهم بالنص إلى حد الدعوة إلى إقصائه من المسرح، وتأسيس مسرح قائم على الفضاء وعلى إمكانات الجسد التعبيرية.

لذلك إن التصورين معا لا يخلوان – حسب رأينا – من إجحاف، ذلك بأن مبالغتهما في تقدير هذا العنصر أو ذاك كثيرا ما تؤدي إلى إغفال كلية العمل المسرحي والتفريط في وحدته، يضاف إلى هذا أن الفصل بين النص والعرض لا يمكن أن يسوغ إلاّ إذا كان لضرورة منهجية، فالمسرح هو فن المفارقات بامتياز، وهي مفارقات محايثة لطبيعته: إنه أدب وفرجة في الآن ذاته، وهو فن فردي لأن مؤلف النص الدرامي كاتب فرد، وفن

---

[1] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص: 13- 14.

جماعي لأن العرض من إبداع فريق من الفنانين، كما أنه يجمع بين العناصر السمعية، المتمثلة بالأساس في كل ما يتعلق بالنص الدرامي، والعناصر البصرية من فضاء وجسد وحركة... فالمسرح – كما يقول "مارتن إيسلن": "نص مطبوع يَعرض فعلا محاكي، وهو لا يعد عند هذا الحد مسرحا بالمعنى الحقيقي للكلمة، فالنص الدرامي قبل أن يمثل لا يعدو أن يكون أدبا، يُقرأ كما تقرأ الرواية، وتشكل هذه السمة قاسما مشتركا بين السرد الروائي والشعر الملحمي والدراما، على أن ما يميز الدراما عن الأنواع المذكورة هو "العرض" تحديدا[1].

إن الحدود بين المسرح والأدب لا تظهر بجلاء على مستوى النص الدرامي، بل تظهر أساسا على مستوى الوسائل التعبيرية التي تصاحب هذا النص أو تعوضه خلال العرض، والتي تتخذ شكل عناصر بصرية يتم تبليغها آنيا في الزمان والمكان، فلا وجود لأدب بدون لفظ، وهو ما يمكن أن يستغني عنه العرض المسرحي، على أنه لا وجود لعرض بدون مؤثرات بصرية توظف المكان والزمان في تبليغها.

[1] مارتن إسلن نقلا عن: محمد التهامي العماري، ص: 15.

**ثانيا- مفهوم التلقي في اللغة:**

جاء في "لسان العرب" في مادة "لقا" تلقاه أي استقبله، والتلقي هو الاستقبال كما حكاه "الأزهري" وفلان يتلقى فلاناً أي يستقبله"[1]، ويقابلها في اللغة الفرنسية (Réception) أي استقبال أو تلق وقد اعتاد العرب استخدام لفظة التلقي بمعنى الاستقبال، من ذلك قوله تعالى:(وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى الْقُرْآنَ مِنْ لَدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ)[2]، وقوله تعالى: (فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ)[3].

كما يمكن للفظة "التلقي" أن تحمل معاني أخرى غير معنى الاستقبال، حيث أشار الدكتور "محمود عباس عبد الواحد" أن هذه المادة (التلقي) قد تحمل إيحاءات على عملية التفاعل النفسي والذهني مع النص"[4]، ولقد ميز رواد النقد الأدبي بين التلقي واستقبال النص كما فرقوا بين التلقي الشفهي، والتلقي الكتابي "ففي الأول يكون هناك تفاعل وتعاطف للمتلقي مع الملقي وفي الثاني يختفي ذلك التفاعل مع النص[5].

وفي المدلول المعجمي لمصطلحي "التلقي" و"القراءة"يظهر اشتراكهما في مفاهيم الإشارة والفهم والإدراك ولكنهما يختلفان من زاوية النظر إلى الفاعل، فإن "تلقي" بمعنى "استقبال" قد تحيل إلى وفود الشيء المستقبل إلى هذا المتلقي أما " قرأ" التي تعني الضم والجمع فهي تحيل إلى توجيه القارئ إلى ذلك – أي الضم والجمع-.

---

(1) جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، مادة "لقا"، ط1، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1997، ص: 281.

(2) سورة النمل، الآية: 06.

(3) سورة البقرة، الآية: 37.

(4) محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي – دراسة مقارنة- ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1992، ص: 14.

(5) المرجع نفسه، ص:14.

هذا بالنسبة للتعريف اللغوي والمعجمي لمفهومي "التلقي" و"القراءة"، أما بالنسبة لنظرة نقاد الحداثة[*] للقارئ والكيفية التي يتلقى بها القارئ النص، فيمكن القول بتعدد الرؤى حول هذه الكيفية والطريقة، ولقد اشتركت في هذا التوجه نظرية القراءة والتلقي والتفكيكية والتأويل، والسيميولوجيا، منطلقة من رفض التفرقة السابقة بين القارئ والنص تفرقة قامت على ثنائية التضاد بين الذات والموضوع وهي التفرقة التي كان معولا عليها في الانتصار للقارئ على النص"[1].

كما رفضت تلك النظريات أيضا الفكرة التقليدية المبنية على أن المعنى كامن كليا في النص وملفوظه اللساني، كما اشتركت في رفض مركزية اللجوس[**]، وكذا تبنيها فكرة إدماج الفاعل وإعادة تقييم النص الأدبي عبر وظيفة التحول الاجتماعي، فالمعنى في ظل هذه الاتجاهات يبنى وينسج على يد المتلقي الذي سوف يشكله بناء على فهمه وإدراكه له، من خلال مقاربة عقلية تتحل بالمنهجية التي تبعدها من مصاف القراءات الانطباعية البعيدة عن الروح العلمية.

وبلغة العناية بالقارئ ذروتها في ظل جمالية التلقي التي تأسست على مبدأ التفاعل بين النص والقارئ وناتج التلقي"[2]. وهذا بالضرورة يقودونا إلى معرفة الاتجاه الخاص بالقارئ الذي تُبنى عليه عملية التلقي.

---

[*] نقاد الحداثة: هم الجيل الثالث من نقاد القرن العشرين وقد بلغو ذروة نضجهم المنهجي عند ملتقى القرنيين، وربما كان معظمهم من نقاد البنيوية وما بعدها من: توليدية وشكلانية وأسلوبية تفكيكية، وقد أسهم هؤلاء بقوة في حركة الثقافة العربية من الشمال الإفريقي إلى الخليج العربي، وكانت كتبهم ذات مستوى رفيع جدا في مختلف أشكال التنظير والتطبيق والترجمة.

[1] إبراهيم السيد: نظرية القراءة وقضايا أدبية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، ص:09.

[**] اللجوس: لفظ يوناني يشير اصطلاحا إلى يسوع ويستخدم في الفلسفة للإشارة إلى العقل من حيث هو مبدأ الوجود ورفض مركزية اللجوس هو تدمير مبدأ الأصل الواحد، وتأكيد أهمية الكتابة التي لن تعدو للأصل.

[2] حنان بقدي: تلقي رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي في النقد الأدبي المعاصر، مذكرة ماجستير، الجزائر، 2011 /2012، ص:25.

**- الاتجاه إلى القارئ:**

إن مقولة القارئ أو المتلقي –كمكون في العملية الإبداعية موجود منذ القدم فقد ناقشها "أرسطو" والسفسطائيون عند اليونان، كما تناولها بالدراسة الكثير من النقاد العرب القدامى مثل: "الجاحظ"، "الجرجاني"، و"ابن طباطبة"... وغيرهم كثيرون، فمصطلح التلقي وجد منذ القديم لكن لم تكن له مثل هذه التسميات المعاصرة– المعروفة عندنا –[1]، فهذا "ابن قتيبة" في كتاب "أدب الكاتب" يقول:" ونستحب له أيضا ينزل ألفاظه في كتبه فيجعلها على قدر الكاتب والمكتوب إليه، وأن لا يعطي خسيس الناس رفيع الكلام، ولا رفيع الناس وضيع الكلام[2].

وفي "عيار الشعر" لابن طباطبة" يقول المؤلف:" فإذا اتفق له في أشعار العرب التي يحتج بها تسبيه لا تتلقاه بالقبول، أو حكاية تستغربها، فابحث عنه ونقر عن معناه، فإنك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة، إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها، وعلمت أنهم أدق طبعا من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته[3].

إذا لقد شكلت مسألة القراءة، محور اهتمام الكثيرين، وأثارت تساؤلات عديدة تتمحور كلها حول طبيعة هذه العملية وامتداده، ومن ذلك انشغالات "جون بول سارتر -j paul sarter " بمسألة القراءة والقارئ، إذ خصص لهما فصلا في كتابه " ما الأدب" عنونه بـ "لمن نكتب؟"، حيث أجاب بقوله:"... الكاتب إنما يكتب للقارئ من حيث هو فرد من أفراد الناس في العالم"[4]، فهو يحدد هنا طبيعة القارئ المستهدف، وهذا الأخير هو ليس بالإنسان الذي جمع في نفسه بين معرفة العالم الأكبر والأصغر على غرار" ميكرو

---

[1] حنان بقدي: تلقي رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي في النقد الأدبي المعاصر، ص: 25.

[2] عبد الله بن مسلم بن قتيبة: أدب الكاتب، ت: محمد محي الدين عبد الحميد، د.ط، د.ت، ص: 14.

[3] ابن طباطبة: عيار الشعر، د.ط، د.ت، ص: 17.

[4] جون بول سارتر: ما الأدب؟، ت: محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ت، ص: 46.

ميجاس"[*] وليس هو نموذج "الساذج" كما أنه ليس هو الله فليس فيه جهل الساذج الوحشي الذي يجب أن يشرح له عن كل شيء حتى البدائيات، وليس هو روحا ولا صفحة بيضاء، وليس عالما بكل شيء شأن الله أو أحد الملائكة، وإنما أكشف له بعض مظاهر العالم فأستفيد مما يعلم لأحاول تلقينه، ما لا يعلم، وهو معلق بين الجهل المطلق والعلم التام، ولديه بضاعة محدودة تتغير من لحظة إلى أخرى، وهي كافية للإيماء بصفته التاريخية[1].

حدد "سارتر" مواصفات القارئ انطلاقا عن مفاهيمه عن عنصر التاريخ على اعتبار أن القارئ جزء من التاريخ، يتغير بتغير الظروف وكذا مع مرور الزمن، وتتغير نتيجة لذلك قدرته على الفهم والتأويل ذلك أن نظرية التلقي "تهتم بالكيفية التي تتم بها تلقي النص الأدبي في لحظة تاريخية معينة، ولذلك نجدها ترتكز على شهادات المتلقين (...) وعلى أحكامهم وردود أفعالهم المحددة تاريخيا، وتعتبرها عوامل حاسمة في تحديد كيفية التلقي في هذه اللحظة التاريخية بعينها[2].

---

[*] ميكرو ميجاس: هو بطل قصة فلسفية لفولتير نشرت عام 1572، وهو أحد سكان الفضاء يزور الأرض ويتناقش مع فلاسفتها، ويندهش من تصرفات سكان الأرض في اعتقادهم أن الكون كله ملكهم.

[1] جون بول سارتر: ما الأدب؟، ص:46.

[2] بول ديكور: من النص إلى الفعل – أبحاث التأويل–، ت: محمد برادة وحسان بورقيبة، د.ط، معهد الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، المغرب، 1998، ص: 143.

**ثالثا- الجذور التاريخية لنظرية التلقي:**

يرتبط أي منهج نقدي بجذور ابستيمولوجية يمتد إليها، ونظرية التلقي واحة من هذه المناهج، فهي "لا تقدم نفسها ولا ينبغي لها ذلك باعتبارها قد اكتشفت (...) حقلا لا مالك له في مجال الدراسات الأدبية وفي الظاهرة الأدبية بوجه عام فالتلقي باعتباره ظاهرة تواصلية في المقام الأول كان موضوع تأمل وإن اختلفت درجته وطبيعته منذ "أرسطو" وحتى تأسيس صرح جمالية التلقي في ألمانيا الاتحادية أواخر الستينات"[1].

من هنا يمكن القول أن "جمالية التلقي (Esthétique De La Réception)، تمتد جذورها إلى مصادر معرفية مختلفة، ما سمح لها أن تكون منهجا منفتحا مبنيا على اختلاف الأصوات وتعددها، حيث مزجت هذه النظرية بين اتجاهات متعددة ما أكسبها مرونة وانفتاحا نظرا لغنى وتنوع المصادر التي نهلت منها[2]، وقد تطورت نظرية التلقي"ضمن حالة صراع في الأدب الألماني والحالة السياسية، ونتيجة لذلك احتلت مكانها في الحيز النقدي ضمن حوار معقد ومناقشات مع المناهج الأخرى والتقاليد[3]، لهذا تأسست نظرية التلقي على التعدد المنهجي، ومناقشة المناهج الأخرى، لقد كانت "هذه النظرية الجديدة حركة تصحيح لزوايا انحراف الفكر النقدي لتعود به إلى قيمة النص وأهمية القارئ بعد أن تهدمت الجسور الممتدة بينهما بفعل الرمزية والماركسية"[4].

يوضح "ياوس" (Jauss) أن الهدف الذي يصبو إليه من خلال جمالية التلقي هو إخضاع التجربة الجمالية لقوانين الفهم التاريخي، دون ادعاء أفضليتها كمنهج، فهي كما

---

(1) السيد إبراهيم: نظرية القارئ وقضايا أدبية، ص: 20.

(2) حنان بقدي: تلقي رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي في النقد الأدبي المعاصر، مذكرة ماجستير، ص: 28.

(3) روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال – مقدمة نقدية–، ت:رعد عبد الجليل جواد، ص2، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، 2007، ص:24.

(4) عبد الواحد محمود عباس: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي –دراسة مقارنة– ص: 17.

يرى " لا تزعم الشمولية كغيرها من المناهج، رغم جزئيتها ومحدوديتها ولكنها لا تسعى إليها، من وراء دعوتها لتضافر الجهود والتقائها حول قطبي الظاهرة، التلقي والتأثير[1].

يوجز "روبرت سي هولب" (Robert c. Holub) مرجعيات جمالية التلقي بقوله: "وقد تمت ملاحظة خمسة تأثيرات للرواد على هذا الأساس، تلك هي الشكلانية الروسية، بنيوية براغ، ظاهرة رومان أنغاردن، تأويلية هانز جورج غادامير، وسوسيولوجية الأدب"[2]، وقد ساهم هؤلاء الرواد في تثبيت أقدام نظرية الاستقبال إذ قاموا بتوضيح العلاقة بين القارئ والنص، كما ظهر تأثيرهم المباشر على أتباع مدرسة "كونستانس" (Konstanz) الألمانية.

ظهر أثر الشكلانية الروسية في تحديد مسارات نظرية التلقي والاستقبال في ثلاث عوامل حددها "روبرت سي هولب" وهي: "الإدراك الجمالي للمتلقي الذي يقرر الخاصية لفنية للعمل واعتبار الصورة أداة مواصلة لهذا الإدراك، والاغتراب أو التغريب الذي أشار إليه "شكلوفسكي" بالأسلوب الذي يدخل القارئ والنص ضمن علاقة خاصة، ويعمل التغريب على انتزاع العمل الفني من حسه الإدراكي العادي بحيث يرغم القارئ على تجاهل التصنيفات الاجتماعية العادية، أما العامل الأخير، فيتمثل في التطور الأدبي ويتم من خلال الثورة الفنية على الأنماط الأدبية الواحدة، وذلك بإحلال نظام مكان نظام آخر، وتقنيات جديدة بدلا من القديمة، وفق أشكال ابتكارية معاصرة"[3].

يتضح تأثير بنيوية "براغ" على نظرية التلقي من خلال أراء رائدها "موكاروفسكي" الذي اعتبر العمل الفني علاقة مركبة بين الفئات والمخاطب، فقد أكد على الطبيعة الاجتماعية لكل من الإشارة والمستقبل، وعلى دراسة العمل الفني ليكون إشارة

---

[1] حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، د.ط، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، ص: 20.

[2] روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال، ت. رعد عبد الجليل، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 1992، ص: 68

[3] حنان بقدي: تلقي رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي في النقد الأدبي المعاصر، ص:29-30.

اجتماعية[1]، فالذي يتلقى العمل الأدبي قارئ موجود ضمن مجموعة قراء يتفاعلون اجتماعيا لكي يصلوا في الأخير إلى حقيقة هذا العمل الأدبي فاختراق الواقعية الاجتماعية والنص الأدبي[2]، هو مركز الاهتمام في نظرية "موكاروفسكي"، إذ أن قراءة العمل الأدبي وفهمه، مرحلتان لا تحدثان إلا في لحظة تاريخية واحدة تقررها سلسلة من الأطوار، كما أنها غير محدودة لا في الحجم ولا في الأفق، ويعتبر "موكاروفسكي" "أن تاريخ الفن إنما هو تاريخ الانتفاضات ضد المعايير السائدة"[3]، وقد اقتربت آراؤه في ذلك من نظرية التلقي، حيث أشار "ياوس" إل أهمية أفكار "موكاروفسكي" ومدرسة "براغ" اللغوية إذ وجد أن "بنيوية" "براغ" قد تجاوزت بشكل حاسم وتوعية القول بالتعايش بين التحليل البنيوي والتحليل التاريخي[4].

تدين نظرية التلقي في كثير من مفاهيمها، وباعتراف روادها للفلسفة الظاهراتية (Phénoménology) إذ ارتبطت بها جمالية التلقي ارتباطا وثيقا، فأغلب المفاهيم التي جاءت بها هذه الفلسفة الذاتية عن طريق أعلامها وأبرزهم "رومان انغاردن" "Roman Engarden (1893-1970)، وأستاذه "هوسرل إدموند "Edmund Husserl (1859-1978)، حيث استقت هذه الفلسفة الكثير من المفاهيم الإجرائية ومضت تنشئ بفضلها تصوراتها في اتجاه جمالية التلقي مفهومي التعالي والقصدية، ويعد مفهوم "التعالي" النواة المهيمنة في الفكر الظاهراتي الذي ظهر مع آراء "هوسرل" الذي أشار به إلى أن المعنى- ظاهرة خارجية في الوجود- هو خلاصة الفهم الفردي الخالص، كما نجد نفس المفهوم لدى تلميذه "أنغاردن" الذي عدّل فيه ومنحه بعدا إجرائيا بتطبيقه على العمل الأدبي، إذ يتجلى المعنى لديه في كونه حصيلة التفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل الفهم ذلك أن "الظاهرة تنطوي

---

[1] حنان بقدي: تلقي رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي في النقد الأدبي المعاصر، ص:68

[2] المرجع نفسه، ص: 95.

[3] المرجع نفسه، ص: 95.

[4] المرجع نفسه، ص: 129

على بنيتين، بنية ثابتة (يسميها نمطية)، وهي أساس الفهم، وأخرى متغيرة (يسميها مادية)، وهي تشكل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي، فمعنى أي ظاهرة لا يقتصر على البنية النمطية (الثابتة) للظاهرة، بل إن المعنى هو حصيلة نهايته للتفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل الفهم[1]، لهذا جعلت فينومنيولوجية "انغاردن" من المتلقي ركنا أساسيا في إدراك العمل الأدبي، وأعطت لهذا الإدراك أساسا موضوعيا وماديا، فالمتلقي يملأ فراغات النص الموجودة فيه من خلال فعل الفهم والظاهرة الأدبية التي يتسق بها هذا العمل الأدبي، لأن إدراك الظاهرة الأدبية لا يتحقق عيانيا إلا بوجود المتلقي.

كما اعتمدت نظرية التلقي على مفهوم آخر وهو مفهوم "القصدية" وقد "استخدم معنى القصدية بمعنى الاتجاه، أي أن يحدد قطب المتلقي الذي يتوجه إليه الفعل الخطابي[2]، فالمعنى يتكون من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي وقد كان شعار "هوسرل" في ذلك "العودة إلى الأشياء نفسها"[3]، فالنص الأدبي حسبه ينبني حسبما يريده ويقصده كاتبه، فـ" وحدة الخطاب تتوافق مع وحدة القصد (la visée)، وأشكال وتمفصلات الخطاب تتوافق مع أشكال وتمفصلات القصد، وهذا الأخير لا يجاوز الكلمات بكيفية خارجية، بل إننا حينما نتكلم نمارس باستمرار قصدا داخليا يظهر في كلمات وينشطها (...)، ونتيجة هذا التنشيط يجسد القصد في دواخله، ويحمله مجسداً فيه في شكل معنى[4].

ويرى "هوسرل" بأن عملية فهم النص الأدبي تنطلق من علامات خارجية مدروسة وملموسة نستطيع الكشف عن دواخله وبواطنه، والنص الأدبي من هذا المنطلق سيكون انعكاسا لمظاهر الحياة من وجهة نظر مؤلفه وهكذا يصبح هذا الأخير "المحرك" و"المدبر"

---

[1] ينظر ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1998، ص: 75.

[2] جان ماري شيفير: ما الجنس الأدبي، ت: غسان السيد، إتحاد كتاب العرب، دط، دمشق، سوريا، 2000، ص: 72.

[3] بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2001، ص:36.

[4] ينظر عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة –دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، 2007، ص: 104.

لشتى أساسيات النص وعناصره، ولكن لمعرفة ما يخفيه هذا "المحرك" لابد من العودة إلى ما يفكر فيه ليس من منظوره هو كشخص، وإنما انطلاقا من العمل الأدبي في حد ذاته من خلال البحث عن مختلف بناه العميقة وعلاقاتها بذات الكاتب وبما يحيط به (أي الكاتب) من مظاهر العالم والحياة، لأن العمل الأدبي ليس عبارة عن واقع موضوعي محض، وإنما هو واقع حياة تعيشها أية ذات فردية محددة.

لقد اعتمد "هوسرل" في نظريته على الموضوعات الطبيعية والواقعية، أما تلميذه "انغاردن" فقد أعاب المثالية التي طرحها أستاذه، إذ انتقد مفهوم القصدية على العالم الواقعي/ الطبيعي، مرتئيا أن مفهوم القصدية ينطبق على العمل الفني وحده، نظرا إلى أن القصدية يرتبط ببنيته(بالنسبة للمؤلف)، وهكذا تتجلى القراءة ظاهراتيا في القدرة على مزاولة النشاط الإدراكي القادر على محاورة بنية النص والاستجابة لها استجابة تقوم على الفهم الوافي.

كما أفاد أصحاب نظرية التلقي أيضاً من الفيلسوف "هانس جورج غادامير" Hans Gerorge Gadamer، في نظرته إلى التأويلية (الهرمنيوطيقا)، وقد ارتبط أصل التأويل عنده بالاهتمام باكتشاف المعنى الصحيح للنصوص المقدمة، حيث اعتبر أن "التأويلية تهتم بالكشف عن تقنيات خاصة عن المعنى الأصلي في كلا النقدين: الأدب الإنساني والتوراة"[1].

لقد استفادت نظرية التلقي من آراء "غادامير" حول إعادة الاعتبار إلى عملية إنتاج المعنى وبنائه وتفسير التاريخ فقد طرح"غادامير" مفهوما إجرائيا هو مفهوم الأفق التاريخي، بحيث لا يوجد ثمة تحقق خارج الزمانية التي تسمح باندماج أفق الحاضر بالأفق الماضي، فتعطي للحاضر بعدا يتجاوز المباشرة ويصلها بالماضي، وتمنح الماضي

[1] بشرى موسى صالح: نظرية التلقي–أصول وتطبيقات، ص: 39.صضééééé

قيمة حضورية راهنة تجعلها قابلة للفهم"[1]، فكل تأويل يستهدف عملاً سابقا يتكون من حوار بين الماضي والحاضر، حوار يمثل تواصلاً نسقياً مستمراً.

يرى "غادامير" أن المعنى ليس شيئا ينتمي إلى الماضي بحيث يكون بإمكاننا استخلاصه كما هو دون عناء بعيدا عن وضعيته التاريخية الراهنة، بل على العكس من ذلك" فكل تأويل مرتبط بوضعية ما، تشكله وتحدده المعايير النسبية تاريخيا في ثقافة محددة"[2]، فالمؤوّل لا يمكنه وضع دلالته جانبا وهو يحاول فهم أو تأويل النص، هذا ما يجعل المعنى يتشكل من خلال مشاركته – أي المؤوّل– في عملية فهم النص الأدبي، التي لا تُبنى حسب "غادامير" من خلال العودة إلى الحياة الماضية أو تكرار شيء مضى، بل من حيث المشاركة في معنى حاضر"[3].

يعتبر "غادامير" أن مقاصد المؤلف لا تستنفذ العمل الأدبي لأنه و"بمجرد انتقاله من سياق ثقافي أو تاريخي إلى آخر نستخلص من معان جديدة لم تحضر ببال مؤلفه أو جمهوره المعاصر له"[4]، فالقراءة وعملية الفهم والتفسير هي في نظر "غادامير" جد بعيدة ومنفصلة عن المؤلف وعن حالته الذهنية وعن نواياه ومقاصده وميوله غير المعلنة، إلى درجة أن فهم النص يتخذ طابع إنتاج مستقل عن كل ذلك"[5]، وبالتالي فإن مفهوم المعنى يثيره النص نفسه وبكيفية مستقلة تماما عن مقاصد المؤلف الأصلية.

---

[1] بشرى موسى صالح: نظرية التلقي–أصول وتطبيقات، ص: 40.

[2] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظرات القراءة–دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، ص:40

[3] المرجع نفسه، ص: 40.

[4] تيري إيغلتون: الظاهراتية والهرمنيوطيقية ونظرية التلقي، ت: محمد خطابي، مجلة علامات، ع3، دار الفلاح مكناس، المغرب، 1995، ص: 29.

[5] هانس جورج غادامير: فن الخطابة وتأويل النص ونقد الإديولوجيا، مقال، ت: نخلة فريفر، مجلة العرب والفكر العالمي، ع3، 1988، ص: 08.

بهذه الطريقة يصوغ "غادامير" نظريته الهيرمنيوطيقية فيرى أن عملية الفهم ليست عبارة "عن نقلاً نفسياً حي، ولا يمكن لأفق الفهم أن يحدّد لا بما كان يقصده المؤلف، ولا بأفق المرسل إليه الذي كتب النص أساساً في أجله"[1].

تعتبر الممارسة النقدية الموّجه الأساس للإبداع الأدبي، باعتبارها منظومة معرفية تسعى إلى اكتشاف خبايا العمل الأدبي والبحث عن آلياته وسبر أغواره مادام النص يبقى من دونها ناقصا وغير مكتمل؛ وقد اعتمدت الممارسات النقدية في عملها على التركيز وتسليط الضوء على ثالوث العملية النقدية. فحين كان الكاتب موضوع النقد ظهرت المناهج السياقية الثلاثة (التاريخية، النفسية، الاجتماعية) التي أرجعت نجاح ورواج أي إبداع إلى الخلفيات النفسية والاجتماعية والتاريخية المرتبطة بالكاتب، وبعد هذه الفترة ظهرت ممارسة أخرى رجحت الكفّة إلى ثاني مكوّن للعملية الإبداعية هو النص فكانت المناهج النسقية (الأسلوبية، البنيوية، السيميائية) وهي مناهج انطلقت من فكرة موت المؤلف وعزله عن النص لتتخذ من الإجراءات النصية طريقة في تحليل ونقد وتقييم الأعمال الأدبية.

في فترة غير بعيدة عنها سُلط الضوء على المتلقي، فظهرت المناهج ما بعد النصية لتركز على القارئ وتعتبره أهم دافع من دوافع نجاح الإبداع، إذ بدونه يبقى النص جامدا وغير فعّال. المتلقي لم يكتف بأن يكون له منهج، بل برزت نظرية للتلقي، كان منطلقها في ألمانيا وبالتحديد مدرسة كونستانس مع رائديها: **فولفغانغ آيزر وروبرت هانز ياوس**[*] وهناك استوت على ساقها وبعدها كانت نظرية نقد استجابة القارئ في انجلترا.

---

[1] هانس جورج غادامير، اللغة كوسيط للتجربة التأويلية، ت: أمال أبي سليمان، مجلة العرب والفكر العالمي، ع3: 1988، ص:29.

[*] جمعت مدرسة كونستانس كلا من آيزر وياوس في إطار البحث والاهتمام بالقارئ إلا أن لكل منهما توجها صوب إبراز خصوصية هذه النظرية من وجهة نظره؛ إذ اهتم ياوس بعنصر التلقي ومدى الحراك المنتج جراء تقابل القارئ بالنص من خلال تتبعه تاريخيا، أما آيزر فاهتم بالقراءة وبإجراءات التفاعل بين النص وقارئه.

**1- إشكالية تعدد المصطلحات (إشكالية الترجمة):**

تركز نظرية التلقي على القارئ الذي يعتبر طريقا لإعطاء النص الأدبي عدة أوجه، خاصة وأن النص يحمل وظيفة:" **تصوير المحيط الذي ينتمي إليه القارئ وتصوير صراعاته الداخلية، ومن هنا تنشأ الصلة بين القارئ والعمل الأدبي، فالعالم الذي يصنعه المؤلف لابد أن يتضمن كيفية لتفاعل القارئ معه، والقارئ هنا في الاتجاه قارئ حقيقي، وواقعي يتأثر بالمحمول الذي يتضمنه الأدب، ومن هنا كان اهتمام هذه النظرية بعملية الإنتاج الأدبي**" [1].

والدارس لهذه النظرية أول ما يلفت انتباهه هو المصطلح (التلقي:Réception)؛ وتعدد ترجماته في النقد العربي المعاصر، وفيما يلي جدول يبرز ترجمة جملة من الباحثين:

| التوظيف الغربي للمصطلح | توظيفه الغربي | المقابل العربي | المترجم |
|---|---|---|---|
| L'esthétique de la réception | - امبرتو ايكو Umberto Uco<br>- فرانك شويرويجن Franc Schurewegen | جمالية التلقي | - ناظم عودة خضر<br>- عبد الكريم شرفي |
| L'expérience esthétique | هانس روبرت ياوس | / | / |
| Théorie de l'effet esthétique | فولفغانغ آيزر | / | / |
| Esthétique de la théorie de la réception et communication littéraire | هانس روبرت ياوس | جمالية التلقي والتواصل الأدبي | - سعيد علوش |
| La théorie de la lecture | / | نظرية القراءة | - عبد القادر فيدوح |

[1] ناظم عودة لخضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1998، ص 122.

| | | | |
|---|---|---|---|
| La théorie de la lecture et de la réception | / | نظرية القراء والتلقي | – أحمد يوسف |
| | | الاستجابة الجمالية | – عبد الوهاب علوب |
| | | نظرية التلقي | – سمير سعيد حجازي.<br>– فؤاد عناني.<br>– حميد لحمداني.<br>– عبد الله ابراهيم. |
| | | نظرية الاستقبال | – محمود عباس عبد الواحد. |

ويظهر من خلال الجدول تداول المصطلح الأجنبي عند بعض الدارسين الغربيين، وترجماته المتعددة في الدرس النقدي العربي.

**2– بين التلقي وجمالية التلقي:**

إن المتتبع لمسار نظرية التلقي سيلحظ تقلب المفهوم وعدم ثباته لدى النقاد الغربيين من جهة؛ وعدم اتفاق النقاد والدارسين العرب على ترجمة موحدة له من جهة أخرى. ومن بين المفاهيم المتداخلة فيما بينها نجد:

– مصطلح التلقي يتعالق مع تسميات مختلفة منها: **الاستجابة، الاستقبال، التأثير، التقبّل، والاتصال**.ورغم التعدد إلا أنها تصب كلها في عملية تفاعلية واحدة.

– **بين التلقي والتأثير:** عمد ياوس إلى: "التفريق بين التأثير والتلقي عن طريق تحديد التأثير عنصرا مشروطا بالنص، فيما يختص التلقي بالمرسل إليه كعنصر للتجسيم أو لتكوين التقاليد"[1]، وهو الأمر ذاته الذي نوّه إليه "فؤاد عفاني" الذي ربط التأثير بالأثر الذي يتركه النص في القارئ في حين مصطلح التلقي يتعلق بالمتلقي/القارئ.

[1] محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان– بيروت، ط1، 1999، ص:28.

- **بين التلقي والاستقبال والاستجابة:** رأى الباحث "محمد المبارك" أن هذين المصطلحين مرتبطان بالتلقي: "الاستقبال والاستجابة مفهومان لصيقان بنظرية التلقي. ومن الصعب فصل أحدهما عن الآخر"[1].

- **بين التلقي والاتصال:**أحدهما فرع والآخر عام هكذا صنف بعض الباحثين التلقي والاتصال، إذ كان هذا الأخير بنظرهم نظرية بحالها:" يشمل عمليات الإبداع ويتسع لما سواها لذلك عدّ نقاد نظرية التلقي ومؤرخوها، نظرية الاتصال أنموذجا أشمل وأعم لنظرية التلقي"[2]، ويرى الباحث "صالح زامل": أن التلقي نشاط له صلة بنظرية الاتصال وهي نظرية أكثر شمولا وقد ظهرت منذ منتصف القرن العشرين في ألمانيا وتقوم هذه النظرية على أن الاتصال وسيلة التفاعل الأساسية بين الأفراد والجماعات للتحكم بالأنظمة المادية والرمزية التي تتعامل فيما بينها خلالها"[3].

- **بين التلقي وجماليات التلقي:** تقوم نظرية التلقي في دراستها للنصوص الأدبية على تحليل العلاقة بين النص والقارئ وكذا التركيز على الأبعاد الجمالية لتواصلهما الذي يُحدث تطهيرا في القارئ وينتج عن الأمر بناء معنى جديد للنص.

ومصطلح جماليات التلقي هو واحد من الترجمات الاصطلاحية للنظرية، والجمالية هنا تأخذ منحى آخر غير الفلسفي-أي الجميل- فهي: "مصطلح يستخدم للإشارة على ذلك الاتجاه النقدي الذي يهتم بفعل تلقي النص الأدبي" [4]، أي الانطلاق من الاستحسان الذي يتركه النص في نفس متلقيه، وبالتالي فالجمالية مرتبطة بالعناصر الفنية الخاصة بالنص الأدبي، والذات القارئة.

---

[1] محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص:27.

[2] عبد الله بن عودة العطوي: تلقي المعلقات دراسة في الاستقبال التعاقبي، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2013، ص:44.

[3] صالح زامل: مناهج النقد الأدبي دراسة لمكونات الفكر النقدي في العراق من 1980-2005، منشورات ضفاف، العراق، ط1، 2014، ص:222.

[4] يادكار لطيف الشهرزوري: جماليات التلقي في السرد القرآني، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، ط1، 2010، ص:17.

**رابعا- نظرية التلقي الألمانية:**

**1- نبذة عن النظرية:**

إن الحديث عن القارئ كمحور رئيسي في المفاهيم النظرية والإجرائية يستدعي استحضار اتجاهات نقد استجابة القارئ أو اتجاهات ما بعد البنيوية كالتفكيكية والتأويلية والقراءة والتلقي إذ شكلت فاعلية القراءة أساس أي نقد متمحور حول القارئ، وقد انقسمت الاتجاهات إلى فرعين هما جمالية التلقي الألمانية ونقد استجابة القارئ الأنجلو أمريكية، ورغم أن الاتجاهات المختلفة لا تشكل نقدا موحدا من الناحية المفهومية فقط، بل تمثل مجموعة متباينة في المنطلقات والمناهج والأدوات، إلا أنهما تجتمعان في الاعتراض على الرأي القائل أن المعنى كامن في النص الأدبي، وترفض حصر المعنى بالنص وتميل إلى الاعتقاد بأن القارئ هو الخالق للمعنى[1].

وقد شاع مصطلح استجابة القارئ لدى المعاجم الأنجلو أمريكية، هذا الذي تميّز عن نظرية الاستقبال والتلقي في أنه لا يحمل طابع النظرية بل هو نقد أو نظرات نقدية تعود إلى أعلام أمريكيين مشتتين يكتبون في صحف مختلفة وليس لهم تجمع معيّن وكل ما قدّموه كان عبارة عن أنشطة فردية ومهارات ذاتية على خلاف نظرية الاستقبال التي تعبّر عن تماسك ووعي والتزام جماعي وهي رد فعل للتطورات التي جرت في ألمانيا على المستويات العلمية والأدبية فترة الستينيات؛ وهم مرتبطون بمدرسة كونستانس وتمت طباعة أعمالهم في سلاسل (الشعرية والتأويل)[2].

وقد فسّرت الباحثة "بشرى موسى" في مؤلفها ما أضافته نظرية التلقي للنظريات التي تعنى بالقارئ والقراءة حيث أنها:

- ظهرت لتقدّم اعتراضا على الفهم أو التصورات البنيوية للأدب، كما هي الحال مع اتجاهات ما بعد البنيوية، إلا أنها اختلفت عنهما كونها نظرية تعنى بالفهم لا بالقراءة

---

[1] ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص:40-41.

[2] المرجع نفسه، ص:33.

فحسب، فهي ترى أن الفهم وليس القراءة أو تأويل الرموز والشفرات هو عملية وظيفية لأنها عملية دالة تسهم إسهاما فاعلا في بناء المعنى الأدبي وهذا يعود إلى مفهوم القصدية الظاهراتية عند هوسرل.

– مقارنتها لمعنى تختلف عن المقارنة البنيوية له، فالنص باعتقاد البنيويين يضمن معناه في داخله حسب لأن شكله اللساني يتضمن بنفسه ذلك المعنى ويحتويه، وهذا يعود إلى نظرتهم إلى النص على أنه بنية محايثة مكتفية بذاتها أي أن شروط تفسيرها تكمن في داخلها فقط، فالبنية اللسانية حاملة للدلالة ومنتجة لها، والشكل هنا لا يُلغي المعنى بل يعمل على إفقاره وإبعاده وجعله رهينا كما يصفه "رولان بارت"، أما نظرية التلقي فتنطلق منطلقا آخر يجعل عملية الفهم بنية من بنيات العمل الأدبي نفسه ليصبح الفهم هو عملية بناء المعنى وإنتاجه وليس الكشف عنه أو الانتهاء إليه ولذلك يعد المحمول اللساني مؤثرا واحدا من مؤثرات الفهم لابد من تغذيته بمرجعيات ذاتية قائمة على فعل الفهم من لدن المتلقي[1].

قد تكون ضرورة في الحديث عن مفهوم جمالية التلقي أن نؤكد بأن الفكر النقدي الحديث في المجتمع الغربي ليس فكرا خالصا للأدب، بل تتداخل في مفاهيمه الجوانب الأدبية والمنازع الفكرية والمذهبية بصورة معقّدة يصعب معها أن تتعامل مع النظريات النقدية بمنظور أدبي مجرّد من بواعثه ونزعاته الفكرية المعاصرة[2]، وقبل بدء الحديث عن الأصول والخلفيات المعرفية لهذه النظرية نتحدث عمن له الأولوية في الحديث عن القارئ (المتلقي) إذ لو عدنا إلى عهد أرسطو (384–322ق.م) نجد أن القارئ غير مصرّح به ككيان موجود يعنيه النص، ولكن الشعرية عند أرسطو:"هي من جهة أخرى بمثابة جمالية للوقع، فالمأساة مثلا، لا توصف فيها انطلاقا من بنائها ومن أسلوبها بل توصف

---

[1] ينظر، بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، ص: 40– 43.

[2] ينظر، محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي (بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي)، دراسة مقارنة دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996، ص:16.

انطلاقا من أثرها المتمثل في مشاعر الخوف والشفقة التي تحدثها في نفس المشاهد أو القارئ"[1]، فإذا تحققت وظيفة التطهير التي يسعى إليها أرسطو حدث ما تُسمى استجابة القارئ لنداء النص وتفاعله معه.

يعود فضل أول ميلاد للقارئ إلى "**لوكيوس أبوليوس**"(125-180م) صاحب أول رواية في تاريخ الإنسانية (الحمار الذهبي)، حيث أعطى للقارئ أهمية ودورا في توجيه النص بعد أن خاطبه بضمير المخاطب:"أريد أن أظفر لك بأسلوب مليزي، باقة من الحكايات المتنوعة، تدغدغ أذنك الصاغية برنين عذب إذا كانت ممن لا يأنف أوراق البردي المصرية، التي كتبها بقصب النيل، إلى درجة أنك ستعجب كيف يتخذ الناس أشكالا غريبة وهم يستعيدون صورهم الأصلية على وجه مغاير"[2].

فحين لجأ "أبوليوس" في روايته إلى استخدام ضميري المتكلم والمخاطب دلّ على أنه جعل القارئ يشعر بالانتساب إلى النص والمشاركة فيه لأن ضمير المخاطب هو الضمير: "الذي يمكن أن يوصف في الرواية بأنه الشخص الذي نروي له قصته"[3]، ولم يستهدف الكاتب من خلال استخدامه ضمير المخاطب جمهورا من القراء المفترضين فحسب، بل خصّ بخطابه قارئًا نموذجيا حدد صفاته بأن يكون (يقظ الضمير) من خلال مخاطبته إياه قائلا:"على أنّك قد تلومه بصفتك قارئا يقظ الضمير على قصتي وتعترض عليها كما يلي، كيف استطعت أيّها الحمار الفطن أن تعرف، وقد كنت مربوطا إلى الطاحونة"[4].

هناك من يعتبر-حتى الآن- أن نظرية التلقي ولدت مع مدرسة كونستانس الألمانية دون الرجوع إلى الخطاب الوصفي/التنظيري Métadiscours /Méta critique في رواية

---

[1] هارالد فانيريش: من أجل تاريخ أدبي للقارئ، ت.محمد فكري، مجلة علامات، العدد 28، 2007، ص:146.

[2] لوكيوس أبوليوس: الحمار الذهبي، ت.أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2004، ص:66.

[3] المصدر نفسه، ص: 198.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الحمار الذهبي التي رجعوا إلى شكلها السردي الذي اعتمد ضمير المخاطب وعدّوها من أحدث الأشكال السردية.

وكيفما كان الأمر، فإن هدف توظيف ضمير المخاطب في النص ما هو إلا حملٌ للقارئ على أن يتتبع السرد وإدراجه في النص لتحدث الاستجابة وعلى هذا الأساس قام كتّاب الرواية الجديدة وكتّاب الرواية ما بعد الحداثية بنقل مركز الثقل من منتج النص إلى متلقي النص، وذلك بترك النص بيد المتلقي القارئ ليتصرف فيه وهذا بالاستناد إلى مقال الناقد الألماني الشهير "ياوس" في نهاية الستينيات المعنوّن بـ "التغيّر في نموذج الثقافة الأدبية"[1]، أي نهج طريقة جديدة تعطي للقارئ أهمية وفعالية في إنتاج/ إعادة إنتاج النص الأدبي.

مدرسة كونستانس للدراسات الأدبية (Studies School of Literery Konstanz 1976)، مدرسة أطلق عليها هذا الاسم نسبة للأعضاء الذين ينتمون إليها والذين كانوا ولا يزالون يمارسون التدريس في جامعة كونستانس الواقعة بجنوب غرب ألمانيا، وهي مدرسة تكاد تكون جمعية ليبرالية للمثقفين، تجمعوا للقيام باهتمامات بحثية مختلفة وذلك بشكل غير رسمي، وجمعت المدرسة كلا من رائديها: "هانز روبرت ياوس" YaussHans Robert" و"فولفغانغ آيزر"Wolfgang Iser"، وضمّت:راينر وارين Rainer Warning، "كارلهانيزستيرل" Karlheinz Stierle، و"ولف ديتر ستايل" Wolf-DeterStepel، "هانز **الريخكومبرخت**" Hans IhlrichGumbrecht، غير أن مدرسة كونستانس تتفرع في واقع الأمر إلى منهجين يتميز أحدهما عن الآخر. فبينما يعنى الأول "بعلم جمال التلقي" وأبرز ممثليه هو هانز روبرت ياوس Hans Robert Yauss يهتم الثاني بفرضية "القارئ الضمني أو القارئ المستتر" ويقوده **آيزر** W. Iser

---

[1] ينظر، تيري إيجلتون: مقدمة في نظرية الأدب، ت:أحمد حسان، نوارة للترجمة والنشر، ط2، 2007، ص:67.

عُرفت مدرسة كونستانس من قبل الدراسات النقدية المختلفة والاتجاهات الأدبية بأنها مدرسة جمالية التلقي Aesthétics of récéption باعتبارها وجهت النظر في اهتماماتها إلى فعل التلقي الأدبي وهو الفعل المهمل في تاريخ النظرية الأدبية، هادفة من وراء ذلك إلى الكشف عن الدور الفعّال الذي تلعبه عملية القراءة في محاورة النص وعن قدرة القارئ (المتلقي) في بلورة المعاني في النص انطلاقا من أن:"معنى النص لا يتشكل بذاته قط، فلابد من عمل القارئ في المادة النصية ليُنتج معنى"[1].

صاغ" ياوس"[*] في أواخر الستينيات مجموعة من المقترحات، عدّت الحجر الأساس لنظرية جديدة في فهم الأدب وتفسيره والوقوف عند إشكالياته، وقد صيغت هذه المقترحات في محاضرة بجامعة كونستانس تحت عنوان"لماذا ندرس تاريخ الأدب؟"[2]، وعن جمالية التلقي وضّح "ياوس" معنى الاصطلاح، إذ قصد به أن التلقي هو الاستقبال والتملّك والتبادل. أما الجمالية فيقصد بها: كيفية فهم الفن عن طريق تمرّسنا به بالذات أي بالدراسة التاريخية للممارسة الجمالية تلك التي تتأسس عليها ضمن سيرورة الإنتاج، التلقي، التواصل، كافة تجليات الفن[3].

من هذا عُدّت نظرية التلقي نقلة في تاريخ النظرية الأدبية المعاصرة، حيثُ أشار روبرت هولب Robert Holub في مقدمة مؤلفه إلى مدى الرواج الذي شهدته النظرية

---

[1] رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر. جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1991، ص: 184.

[*] روبرت هانس ياوس (1921-1997): أستاذ متخصص في الأدب الفرنسي رائد مدرسة كونستانس، تأثر في دراسته بهيرمونيطيقة غادامير وهيدغار، بعد التخرج درّس بجامعة مانستار ثم تبوأ كرسي الفلسفة الرومانية، كما درّس بجامعة كونستانس منذ نشأتها سنة 1966 من مؤلفاته:

-Expérience esthétique et herméneutique littéraire.
- Pour une ésthique de la réception.
- Questions et reponses: Formes de compréhension dialogique.

[2] ينظر، حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2003، ص:27.

[3] ينظر، هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر.رشيد بنجدو، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2004، ص:101.

على الساحة النقدية في العقود الأخيرة من القرن العشرين، ووقف في شرحها على دراسة لـ"هانز روبرت ياوس" تحمل عنوان:"التغيّر في نموذج الثقافة الأدبية.إذ تحدث عن ذلك التغيير الجذري في الدراسات الأدبية بإظهاره لنموذج جديد يخلف ما سبق من النماذج المتعاقبة... وسواء فكر المرء في نظرية التلقي بوصفها النموذج البديل أم بوصفها –على الأقل– نقطة في مجال الاهتمام، فليس هناك من يذكر الأثر الذي أحدثه في مجال تفسير الأدب والفن"[1].

وقد اشترك كل من آيزر وياوس في تأسيس مدرسة كونستانس للدراسات الأدبية، ورغم أن ياوس كان مهتما بالعلاقة بين الأدب والتاريخ، إلا أنه أعاد مع آيزر تشكيل نظرية أدبية جديدة تصرف النظر عن المؤلف والنص، وتهتم بالعلاقة بين النص والقارئ، لأن أهم شيء في الأدب هو تلك المشاركة الفعالة بين النص الذي ألفه المبدع والقارئ (المتلقي)، وأن الفهم الحقيقي للأدب ينطلق من موقعة القارئ في مكانه الحقيقي وإعادة الاعتبار له باعتباره هو المرسل إليه ومستهلك النص تلذذا أو نقدا أو حوارا أو تفاعلا.

وانطلق آيزر[*] في تكوينه للمدرسة من توجهات فكرية فينومينولوجية، إذ كانت فينومينولوجيا رومان أنجاردن المؤثر الأكبر في فكره وبالمقابل اعتمد ياوس على الهرمينوطيقا، حيث كان خاضعا بصفة خاصة لتأثير جورج غادامير.

وبوفاة "ياوس" الذي سيّر أمور المدرسة لمدة أربعة عقود، واجه زميل دربه "آيزر" الانتقادات التي تعرضت لها النظرية ومحاولات التشكيك فيها منذ الستينيات، فهذا الناقد رينيه ويلك يقول:" لقد انشغل الناس في كل عصر ببقاء الأعمال الأدبية وآثارها وتأثيرها،

---

[1] ينظر، روبرت هولب: نظرية التلقي، تر.عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1994، من مقدمة المترجم، ص:8– 9.

[*] فولفغانغ آيزر(1926–2007): أستاذ اللغة الانجليزية والفلسفة واللغة الألمانية، اشتغل بالتدريس في عدة جامعات داخل ألمانيا وخارجها، منها جامعة هيدلبورغ، كونستانس، كلاسكو، وكان عضوا بأكاديمية هيدلبورغ للفنون والعلوم، وبالجمعية الانجليزية للأدب المقارن، وبالأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم، له عدة مؤلفات منها: القارئ الضمني The ImpliedReader، التوقع Prospecting، التخييلي والخيالي The Fictive and The Imaginary.

ومن ثم فإن الانشغال الحالي بالتلقي ماهو إلا موضة عابرة"[1]، ولكن الإسهامات النظرية الجادة التي قام بها آيزر وياوس أكدت زيف فكر ويلك، إذ انتشرت تلك الدراسات والأفكار التي صارت فيما بعد مرجع العديد من الباحثين.

وإذا بحثنا في الأصول المعرفية والنقدية للنظرية فإننا نجد جوانب عديدة مؤثرة منها: الشكلانية الروسية، بنيوية براغ، سيسيولوجية الأدب. وسيتم التعمق في عنصرين أثنين عُدا أساس النظرية وهما: الفينومينولوجيا عند فولفغانغ آيزر والهيرمونيطيقا عند روبرت هانز ياوس، باعتبار الظاهراتية والهيرمونيطيقا فلسفتين عرفتا في ألمانيا وعدتا أصل جمالية التلقي، مع الحديث عن الخلفيات الفلسفية الأخرى التي استفاد منها كل من ياوس وآيزر.

## 2- الأصول المعرفية والنقدية للنظرية:

### 2-1 الفينومينولوجيا والتلقي عند آيزر:

الفينومينولوجيا عند "آيزر" هي حركة فلسفية أو منهج في الفحص الفلسفي يُركز على الدور الحيوي والمركزي للإنسان المدرك في عملية تقرير المعنى وتتأسس على فحص الظواهر-بمعنى الأشياء كما هي مدركة-من خلال الوعي عوضا عن أن تتأسس على وجود أي شيء خارج الوعي. تأسست في أوائل العشرينيات من القرن العشرين على يد "**ادموند هوسرل**" الذي عمل على كشف البنيات الجوهرية للوعي، من بعدها طوّر "**مارتن هيدغر**" ظواهرية أستاذه هوسرل، حتى صار له تأثير هام على الوجودية وبعض المدارس الحديثة، ومثال ذلك- مدرسة جنيف- وانشغالها بأنماط الوعي، إذ النقد الأدبي الفينومينولوجي – على حد تعبير مورنر وراوش- لا يركز على العمل الأدبي بقدر ما يركز على خبرة القراءة ويسعى إلى أن يصف العملية التي يدخل بها عمل أدبي ما في وعي القارئ، ويؤثر في هذا الوعي ويتأثر به، وبهذا المعنى مهّدت الفينومينولوجيا الساحة

---

[1] حامد أبو أحمد: الخطاب والقراءة، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، سلسلة كتّاب الرياض، العدد 30، مارس1996، ص:15.

النقدية لنظرية التلقي حيث نجد أن كلا من آيزر وياوس تأثر بانجاردن في صياغة نقد استجابة القارئ ونظرية التلقي[1].

**أ- القطب الفني والقطب الجمالي:**

انطلق "آيزر" في استراتيجيات العلاقة بين النص والقارئ مما حققه الفيلسوف والمنظر البولندي **رومان أنجاردن** في **التعيّن الفني**، إذ رأى أن العمل الأدبي يمنحنا مظاهر تخطيطية، هذه المظاهر هي التي تجعل القارئ على صلة وثيقة بالعمل الأدبي يمكن من خلالها إنتاج الموضوع الجمالي Object Aesthétic. وانطلاقا من فكرة التعيّن الفني رأى أيزر أن العمل الأدبي ينقسم إلى قطبين:القطب الفني وهو النص الذي أبدعه المؤلف، والقطب الجمالي – التحقق Réalisation- وهو الذي ينجزه القارئ، ورغم أن الطرح شيّق إلا أنه يدل على عدم وجود الجمال في نص المؤلف وعدم وجود الفنية عند تحقق القارئ[2].

**ب- ضم الفجوات:**

أضاف "آيزر" مسألة أخرى للنظرية تناولها في عدد من المقالات وهي ضمّ الفجوات التي توجد في كل عمل أدبي، ويجب أن يملأها القارئ. إذا في كل قراءة ستملأ الفجوات على نحوها الخاص الذي يختلف مع تعدد القراءات. وهاته المسألة تتقارب مع بقع الإبهام لدى "أنجاردن"، وبقدر ما يؤسس هذا الموقف قاعدة جيّدة إلا أنه يكشف عن استجابات القراء وإعطائهم الحرية في تعاملهم مع النص وأن يتعاملوا مع النص بحرية مطلقة وحسب رغبتهم[3].

---

[1] ينظر، حسن البنا عز الدين: قراءة الآخر/قراءة الأنا (نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد العربي المعاصر)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008، ص39-40.

[2] المرجع نفسه، ص:40.

[3] ينظر، حسن البنا عز الدين: قراءة الآخر/ قراءة الأنا، ص: 41.

**ج- القارئ الضمني:**

وقام "آيزر" بإتمام المدخل التاريخي الذي تناوله "ياوس" في فهم الأعمال الأدبية من خلال دراسة التفاعل بين القارئ والنص، إذ أمعن الفحص في كيفة وتحت أية ظروف يكون لنص ما معنى لدى القارئ وذلك من خلال التفاعل بوصفه أثرا مجربا وليس بوصفه رسالة يجب العثور عليها، وهنا أفاد "آيزر" من عمل "أنجاردن" الذي رأى أن الموضوع الجمالي يتكون من خلال إدراك القارئ، وهكذا حوّل أيزر بؤرة التركيز من النص إلى فعل القراءة وذلك من خلال تفريقه بين النص وتعيّن النص والعمل الأدبي[1] وأيضا تقديمه لفكرته عن القارئ الضمني؛ إذ يقسم "آيزر" القراء إلى فئتين:" فهناك في المقام الأول القارئ الحقيقي الذي نعرفه من خلال ردود أفعاله الموثقة وهناك في المقام الثاني القارئ الافتراضي وهو الذي يمكن أن تسقط عليه تعيينات النص الممكنة"[2].

يبني "آيزر" مفهوم القارئ الضمني من خلال مفهوم المؤلف الضمني لدى Wayane Booth وأيضا من مناقشته لجملة من القراء، كالقارئ المتميز عند "ميشال ريفاتير"، والقارئ العارف (غير الرسمي) لدى ستانلي فيش، القارئ المقصود عند أروين وولف والقارئ الأنموذجي عند "أمبرتو إيكو"، إذ يعتقد أنه من البديهي في أي نظرية أن يتم إدراج قطب القارئ المتلقي الذي: "بدأ الآن وقد ترقى إلى مستوى الإطار المرجعي الجديد كما وقعت إمكانية السيميائية والتداولية تحت الفحص الدقيق"[3]، ويطرح "آيزر" اهتماما آخر بأنه إن حاولنا فهم التأثيرات التي تسببها الأعمال الأدبية والاستجابات التي تثيرها وجب التسليم بحقيقة وجود القارئ دون تحديد هويته أو دوره التاريخي لأن وظيفة القارئ الضمني حيوية فهو الذي يقدم الرابط بين كل القراءات المختلفة للنص، ويخضعها للتحليل

---

[1] حسن البنا عز الدين: قراءة الآخر/ قراءة الأنا، ص:42.

[2] فولفغانغ آيزر: فعل القراءة-نظرية جمالية التجاوب في الأدب-، تر. حميد لحمداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، ص:20.

[3] المرجع نفسه، ص:29.

وبالتالي: "فإن دور القارئ يمكن إشباعه بعدة طرق مختلفة حسب الظروف التاريخية والفردية تعتبر مؤشرا على أن بنية النص تسمح بطرق مختلفة للإشباع"[1] وما ينوه إليه أن القارئ الضمني لا وجود له فهو شخصية وهمية يفترضها المؤلف أثناء كتابة إبداعه إذ أنه: "ليس له وجود حقيقي فهو يجسد مجموع التوجهات الداخلية لنص التخيل، لكي يتيح لهذا الأخير لأن يُتلقى، وتبعا لذلك فإن القارئ الضمني ليس معروفا في جوهر اختياري ما بل مسجل في النص بذاته"[2].

ويصف "آيزر" مفهوم القارئ الضمني بأنه ليس بطل الحكاية قائلا بأنه:" ليس شخصا خياليا مدرجا داخل النص، ولكنه دور مكتوب في كل نص، ويستطيع كل قارئ بأن يتحمله بصورة انتقائية وجزئية وشرطية"[3]، وعليه فهو يوحد كلا من ما قبل بناء المعنى الضمني في النص وإحساس القارئ بهذا التضمين عبر إجراءات القراءة.

ويتضح مما تقدم أن "آيزر" كان يصوغ مجموعة من الأفكار المدعّمة بعدد من المفاهيم الإجرائية متأثرا بفلسفة "أنجاردن" و"هيدغر" ليبين كيفية بناء المعنى الذي يحتاج في بنائه إلى فعل القراءة، حيث اعتمد على افتراضات "رومان أنجاردن" في مسألة ملء الفراغات (البياضات) ومواقع اللاتحديد في قيام نظريته مهتما بمفهوم القارئ الضمني الذي له دور فعال في بناء ووصف آثار النصوص وبناء المعنى بناء تاما وكاملا.

---

[1] سامي إسماعيل: جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص:134.

[2] ناظم عودة لخضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص:163.

[3] المرجع نفسه، ص:164.

**2-2 الهيرمونيطيقا والتلقي عند ياوس:**

ساهمت نظرية التأويل في بناء مفاهيم نظرية التلقي، إذ استفاد روادها وعلى رأسهم "ياوس" من مفهوم الفيلسوف "هانز جورج غادامير"(*)- للتأويلية التي كان يعرفها:" التأويلية تطالب بالكشف، بتقنيات خاصة عن المعنى الأصلي في كلا التقليدين: الأدب الإنساني والتوراة" (1)، الذي أعاد الاعتبار للتاريخ في إعادة إنتاج المعنى وبنائه.

ويعتبر "**دلتاي**"(*)- من مصادر فلسفة "غادامير" أحد المهتمين بالفهم والتأويل الذي يراه يكمن في عمل العقل البشري أو إعادة اكتشاف الأنا في (الأنت)، فهو العملية الأساسية التي من خلالها يتوقف إدراكنا كله للذوات-مثلا كأن نسقط ما نمرُّ به في حياتنا الباطنية على ما نقرأه من مواضيع ونجعل تلك التجارب تسقط علينا وتنعكس فينا- وعليه فإن "غادامير" يركز على الذات القارئة كقوة فاعلة في عملية الفهم والتأويل ويحاول أن يجعلها عملية موضوعية بحتة وهو ما كان واضحا في فهمه للتأريخ الماضي، إذ أنه ربط تأثيرات الماضي بفهم الذات(2).

ارتبطت نظرية التأويل بالمُنظّر الألماني "ياوس" الذي خصص اهتمامه للتلقي بالعلاقة بين الأدب والتاريخ؛ إذ أنه اقترح- وبناءً على انتقاداته للنظريات النقدية السابقة

---

(*) Hans GorgGadamer: فيلسوف ألماني ولد سنة 1900 بمابورغMabourg، درس الفلسفة في مناطق عديدة، تأثر بالكانتية الجديدة Neokantisme، وبالفلسفة الفينومينولوجية، درس بعمق الفكر الفلسفي الإغريقي وجعل منه نموذجا للفكر المتجذر في التاريخ أحدث تقاربا كبيرا بين آرائه في الفينومينولوجيا وآراء هيدغر فكلاهما يرى أن المنهج التأويلي الذي يعتمد على قراءة الطرف الآخر، هو موقف ذاتي يرتبط بلحظة زمنية محددة وبتفاعل جدلي خاص، من أبرز مؤلفاته: الحقيقة والمنهج، فن الفهم، الهيرمينوطيقا الفلسفية، مشكل الهيرمينوطيقا.

(1) روبرت هولب: نظرية الاستقبال، تر.رعد عبد الجليل، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1992، ص:55.

(*) Deltay (1833-1911) تركزت مجهوداته حول التفرقة بين العلوم الطبيعة والعلوم الإنسانية من خلال محاولته الرد على الوضعيين الذين وحدوا بينهما من حيث المنهج، وذلك لأن الفارق بين الاثنين يكمن في أن مادة العلوم الإنسانية مادة معطاة وليست مشتقة من أي شيء خارجها مثل مادة العلوم الطبيعية التي هي مشتقة من الطبيعة وبالتالي يجب أن يكون المنهج مختلفا.

(2) ينظر، بشرى موسى: نظرية التلقي، ص:39.

(الماركسية والشكلانية)- دراسة الأعمال الأدبية عبر تاريخ المتلقي إذ يجب معاملة الأدب كإجراءات جدلية للإنتاج والاستقبال[1].

وقبل أن يصوغ "ياوس" نظرية التلقي تعرض لعيوب التاريخ الأدبي الوضعي والماركسية والشكلانية، ورغم أنه يثني على الماركسية – ماركسية غولدمان ولوكاش- التي اعتمدت على السياق الاجتماعي للأدب إلا أنه يعيب عليها الإفراط في الارتكاز على نظرية الانعكاس Réfléction، أما الشكلانية فرغم أنها تتقصى قضية الإدراك الجمالي إلا أنها تخفق – في نظره-في وضع الأعمال الأدبية في سياقها السوسيولوجي[2].

واعتبر "ياوس" أن الأدب والفن:" يحويان فقط تاريخا يتضمن شخصية الإجراءات حين يتم تأمل الأعمال المتوارثة ليس فقط من خلال الموضوع المنتج ولكن من خلال الموضوع المستهلك عبر تفاعل الكاتب والجمهور"،[3] وعليه رأى أنه يجب تشكيل تاريخ أدبي يتم فيه استقبال العمل الأدبي والفني ومن خلاله تتوضح طرق وصور التغيرات في الخبرة الجمالية للقراءة وأيضا ردود فعل تلقي النصوص.

ومن هنا طرح ياوس مجموعة من المفاهيم الإجرائية -حين رفض المفاهيم البنوية- كان من بينها التأكيد على الذات المتلقية المدركة للنص، إذ أنها تؤول العمل وفق رؤية جمالية ذاتية، فيتولد لديه معنى يتخذ شكلين: إما يدوّنه شكليا وإما يستقر في ذهنه [4].

**أ- بناء المعنى:**

حدد "ياوس" بناء المعنى من خلال تأويل العمل الأدبي، مستندا إلى افتراضات غادامير بإخضاعها إلى ثلاث وحدات: الفهم والتفسير والتطبيق، إذ وجد أن جمالية التلقي تمكنت من معرفة أن:" الفهم يتضمن دائما بداية التفسير وأن التفسير، بالتالي هو الشكل

---

[1] ينظر، روبرت هولب: نظرية الاستقبال، ص:75.

[2] ينظر، المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3] ناظم عودة لخضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص:135.

[4] ينظر، المرجع نفسه، ص:136.

الظاهر للفهم"[1]، من خلال هذه الوحدات نستنتج أن أي نص فني لا يكون له معنى خالص يكونه لوحده وإنما المعنى يتشكل من خلال الإدراك، إذن جمالية التلقي تمارس الإدراك الذي من خلاله نتعرف على السؤال الذي نجد النص يجيب عليه:" وبالتالي إعادة بناء أفق الأسئلة والتوقعات الذي عاشه العصر الذي فيه دخل العمل الأدبي إلى متلقيه الأوائل" [2]، وأيضا تتبع إستراتيجية جديدة في القراءة قائمة على الفهم، إذ لا يحدث الفهم إلا إذا شارك المتلقي في بناء وانجاز المعنى مشاركة فعالة وقوية تجعله طرفا هاما مرتكزا في ذلك على خبرته الجمالية والثقافية والإيديولوجية.

**ب- أفق الانتظار والتوقع:**

مفهوم إجرائي آخر طرحه "ياوس" وهو أفق انتظار القارئ Reference of Thereader´Sexectations، وهو عنده الفضاء الذي يتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل، ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي الذي هو محور اللذة لديه[3]، وقد أخذ ياوس مفهومه هذا استنادا على مفهوم الأفق التاريخي عند "غادامير"، إذ أخذ مفهوم الأفق منه وأضاف له أفق الانتظار وعن مفهوم **خيبة الانتظار** فقد كان من "كارل بوبر" "Karl.Popper" .

حيث ربط "غادامير" الأفق بالتاريخ لأنه أساس أي ممارسة تأويلية إذ أطلق ما يسمى بانصهار آفاق النص والقارئ باعتبار لهذا الأخير دورٌ حاسمٌ في إعادة إحياء معنى النص[4]، وأما خيبة الانتظار عند كارل بوبر فهي حين يتحقق المتلقي من خطأ فرضياته، يباشر اتصاله بالواقع بالتحرر من ضغوط الحياة الواقعية ومن أحكامه المسبقة، ورغم

---

[1] ناظم عودة لخضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص:136.

[2] المرجع نفسه، ص:135.

[3] بشرى موسى: نظرية التلقي، ص:45.

[4] ناظم عودة لخضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص:139.

الاقتباس يحاول ياوس أن يجعل هنا فارقا بينه وبينهما-غادامير وبوبر-، وأن يجعل للتسميات تلك خصوصيته الخاصة به.

اعتمد "ياوس" في فهم القارئ للنص مفهوم أفق التوقع[*] والذي يعني به نظام التبادل الذاتي وبناء التوقعات، باعتباره نظاما مرجعيا وذهنيا، حيث تكون افتراضات المتلقي صحيحة في بنائه أي معنى لأي نص كان[1]، ويتضمن المفهوم ثلاثة مبادئ أساسية:

1- التجربة المسبقة المكتسبة حول الجنس الذي ينتمي له النص لدى الجمهور.

2- التعارض بين اللغتين (الشعرية واليومية) أي بين العالم التخييلي والواقع اليومي.

3- شكل الأعمال السابقة وموضوعاته(تيمته) التي يفترض معرفتها[2].

وعليه فإن التطور الذي يمس النوع الأدبي يتم من خلال فهم سابق للمقومات الأساسية للنوع في شكله وتيماته وأسلوبه. أي أن هناك أنواعا أدبية تتطور من خلال تراكمات في الفهم والقراءة كما تطورت الملحمة إلى الرواية.

**ج - المسافة الجمالية:**

حاول "ياوس" أن يهذّب نظريته فدعّمها بمفهوم آخر هو: المسافة الجمالية Aesthetic Distance/ Distance Esthétique الذي يعني البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وأفق انتظاره، ويمكن الحصول على هذه المسافة من خلال استقراء ردود أفعال القراء على الأثر أي من خلال تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها[3].

---

[*] كما نجد مصطلحات كثيرة وأخرى في مؤلفاته: أفق خبرة الحياة، أفق البناء، التغير الأفقي، الأفق المادي للحالات.

[1] ينظر، روبرت هولب: نظرية الاستقبال، ص:77.

[2] ينظر، بشرى موسى: نظرية التلقي، ص:46.

[3] ينظر، حسين الواد: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، ص:77.

أوضح "ياوس" أيضا أن الآثار الأدبية التي تلبي آفاق انتظار القراء وتتوافق مع رغباتهم هي آثار عادية تكتفي باستعمال النماذج الحاصلة في البناء والتعبير، وهي نماذج تعود عليها القراء. وهي سرعان ما تخضع للجمود.

أما الآثار الأدبية الجيدة حسبه فهي التي تخيب آفاق الانتظار لدى جمهورها وتغيظه، ومن ثمة تطوره وتطور وسائل التقويم لديه، وحتى وإن رُفضت من طرف جمهورها، إلا أنها تخلق جمهورها المعاصر خلقا[1].

**3 – الشكلانية الروسية:**

نظر الشكلانيون إلى العمل الأدبي-قبل ظهور اللسانيات الحديثة- على أنه بنية شكلية تتكون من مجموع الخصائص الفنية التي تقوم بجملة من الوظائف داخل نسق البنية نفسها أو ماسمّوها فيما بعد (الأدبية). واهتم "ياوس" بتصورات الشكلانيين ورأى أن التطور الأدبي l'évolution Littéraire عند "تانياونوف Tanianov" يسلط الضوء على المفهوم الجدلي- الذاتي للأشكال الأدبية، ومن ثم أقر بأن الفضل في تجديد الفهم التاريخي للأدب يرجع إلى الشكلانيين، بيد أن فهم العمل الأدبي في تاريخيته من الزاوية الشكلانية لا يعني –حسب ياوس– إدراكه في إطار السيرورة التاريخية المتمثلة في وظيفته الاجتماعية والتأثير الذي يمارسه على القراء باستمرار لهذا ذهب إلى أن تاريخية الأدب لا تنحصر فقط في التطور الداخلي للأشكال، بل تشمل السيرورة العامة للتاريخ أيضا[2].

وقد عاد ياوس إلى منجزات الماركسية التي ربطها بنقائص الشكلانية، إذ اطلع على جهود روادها أمثال ماركس و"بليخانوف Blikhanov" و"لوكاتش Lukcatsh" و"قولدمان Goldman" القائلين بأن وظيفة الأدب وظيفة تمثيلية، تجعل للأدب القدرة على تحرير

---

[1] حسين الواد: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، ص: 78.

[2] ينظر، سعيد عمري: الرواية من منظور نظرية التلقي (مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ)، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، المغرب، الإصدار السادس، ط1، 2009، ص: 20–21.

الإنسان من أحكامه المسبقة ومعتقداته المرتبطة بوضعيته التاريخية، ومن ثم تجعله ينفتح على إدراك جديد للعالم والاستعداد للاندماج في واقع جديد هو الواقع الاشتراكي.

ومنه فالنظرية الجمالية- الماركسية جردت الأدب من خصائصه الجوهرية، نافية قدرته على التحرر من المجتمع الذي أنجبه ومن القارئ الذي تذوقه ليصير أدبا قادرا على تخطي الزمان والمكان، حاملا دلالات مختلفة إلى قراء متعاقبين.

وقد سعى "ياوس" إلى الجمع بين الشكلانية والماركسية لوضع مفهوم جديد للتاريخ الأدبي-منطلقا من وصفه للنقائص بأن لا وجود لنص أدبي كتب من أجل أن يقرأ أو يؤول فيلولوجيا من طرف الفيلولوجين أو تاريخيا من قبل المؤرخين- يرتكز على ما يحدث من تغيرات في الأشكال والقواعد الأدبية( التطور الأدبي)، وعلى ما يحدث من تغيّرات في حكم القراء على الأعمال الأدبية خلال فترات تاريخية مختلفة عبر التطور التاريخي العام.

### 3-1 بنيوية براغ:

انطلقت بنيوية براغ من تلك الجهود التي قدمها جان موكاروفسكي Jean Mukarovsky خلال العقود الأولى من القرن العشرين (1926-1948)، والتي مضت نحو فضاء تداولي أرحب، عاد إليها "ياوس" فيما بعد لإغناء مشروعه النقدي النظري. ومن بين ما عالج ماكاروفسكي من القضايا كان: الفرق بين الصنيع Art Faket والموضوع الجماليObjet esthétique ، فالأول هو المظهر المادي والثابت للعمل الأدبي ويتميز بتعقده وبنائه المحكم وأما الثاني فيمثل نقطة التقاء النص والمتلقي بواسطة التحقق concrétisation الذي ينجزه هذا الأخير ويتميز بكونه يتحول عبر التاريخ.

ومن هذه الفكرة استطاع ياوس أن يقتفي أثر بنيوية براغ عندما قال بأنه قصد بمفهوم التحقق -مشاطرة النظرية الجمالية لبنيوية براغ - المعنى الذي يستند كل مرة

وبصفة متجددة إلى مجموع بنية العمل باعتبارها موضوعا جماليا وذلك تبعا لتغير الشروط التاريخية والاجتماعية لتلقيها[1].

**3-2 علم النفس الاجتماعي:**

كان من بين ما قدمه "آيرز" في اهتمامه بمسألة التلقي هو الكيفية التي يتكون بها المعنى ليصير تجربة حية في وعي المتلقي، لذلك اعتبر أن التفاعل بين النص والملتقي هو الذي يقود إلى إنتاج ذلك المعنى، إذ يرى أن علم النفس الاجتماعي عند "ادوارد جونز" و"هارولد جيرار" يرتكز على أن العلاقات الإنسانية الاجتماعية تحددها لعبة إستراتيجية تتمثل في خفاء الإنسان عن أخيه الإنسان، فعندما يتجاور شخصان لا يمكن أن يفهم أحدهما الآخر تمام الفهم، على اعتبار أن خطاب كل منهما يكون مسكونا بمخطط سلوكي تأويلي خاص والطريف أنه كلما كان الشريكان الاجتماعيان خفيين عن بعضهما البعض تأجج التفاعل بينهما وكثرت التأويلات والتعديلات التكتيكية في إستراتيجية التواصل[2].

وفي نهاية هذا الفصل الذي كان عبارة عن إعطاء مفاهيم أولية عن نظرية التلقي وأهم روادها وأهم إجراءاتها المعرفية، لهذا سوف نطبق إجراءات كل من "أيزر" و"ياوس" على النص المسرحي لمسرحيتي (الأجواد) و(الأقوال) لعبد القادر علولة وذلك في الفصل الموالي، وهذا لمعرفة ما مدى استجابة النص المسرحي لهذه الإجراءات.

---

[1] سعيد عمري: الرواية من منظور نظرية التلقي، ص:22.

[2] ينظر آيزر: فعل القراءة، ص: 95.

# الفصل الثالث

## جماليات تلقي النص المسرحي من منظور

## (ياوس وآيزر) في الثلاثية الشهير لـ"علولة"

تمهيد:

أولا- تطبيق إجراءات منهج "ياوس" على نص مسرحية (الأجواد) لعبد القادر علولة.

- ملخص المسرحية.

ثانيا- تطبيق إجراءات "آيزر" على نص مسرحية (الأقوال) لعلولة.

- ملخص المسرحية.

**تمهيد:**

إن النص المسرحي يفرض على الدارس التعامل معه كنص أدبي محض، لأنه يحتمل الانفتاح على مقاربات منهجية متنوعة، كالمنهج الاجتماعي والنفسي والبنيوي التكويني والسيميائي ونظرية التلقي...الخ[1]، وبالتالي عمدت في هذا الفصل بأن أطبق إجراءات كل من "ياوس" و"آيزر" على نص مسرحيتي "الأجواد" و"الأقوال" لعبد القادر علولة، لنرى مدى استجابة النص المسرحي لهاته الإجراءات.

[1] محمد صولة: مظاهر الكتابة المسرحية بالمغرب، ص: 101.

**أولا- تطبيق إجراءات منهج "ياوس" على مسرحية (الأجواد) لعلولة:**

عمد "ياوس" من خلال منهجه النقدي إلى استدراج القارئ لفهم النصوص الأدبية ومعرفة معناها، ولعل هذا ما سنسعى إلى تحقيقه في مقاربتنا التطبيقية هذه لمسرحية (الأجواد) للكاتب والمخرج المسرحي الجزائري "عبد القادر علولة" استنادا إلى بعض إجراءات منهجه التي تتوافق مع المتن المسرحي للأجواد.

**- ملخص المسرحية:**

يتشكل نص الأجواد من ثلاث لوحات (مشاهد)[*] مسرحية لا يوحدها نظام أو تسلسل منطقي، سواء من حيث الفكرة أو الحدث، ولكنها تقوم على رؤية شاملة وواحدة في الوقت نفسه، وهي رؤية تريد للواقع أن يستقيم، فيضعك المؤلف أمام"راوي" أو"قوال"في قلب الحدث المسرحي ويصعد بك إلى ذروة المأساة – مأساة الإنسان البسيط – ليخترق بك اللوحات الثلاث معتمدا على عنصر الحكي وعلى التلوين الدرامي، فتشعر كأنك أحد أبطال النص (المشاركة في الحدث) فيقوم الرواة بإدخال القارئ في نكهة خاصة على الرغم من أن الفعل المسرحي مروي.

يبدأ الكاتب المسرحي كعادته بأغنية يسرد فيها يوميات أحد شخصياته المسرحية "علال الزبال" الذي يعمل بالبلدية كمنظف للشوارع فينتقل بنا من خلال هذا النص إلى أبسط الأشياء التي تقوم بها هذه الشخصية، بعد نهاية فترة عمله قاصدا بيته، ويعد هذا بمثابة استهلال "Prologue" للمشهد الأول ثم يليه دخول "القوالة" لتقديم الشخصية الرئيسية للمشهد الأول "الربوحي الحبيب"، فيقدمونه عن طريق كل أبعاد الشخصية (البيولوجية، النفسية، الاجتماعية).

---

[*] إن النصوص والعروض المسرحية، عادة تقدم نفسها للقارئ أو المتفرج في إطار تقطيع معين. وهذا التقطيع قد يكتفي بالإشارة إلى المتواليات الكبرى كما تسميها "أوبرسفيلد" أو المقاطع كما يسميها "مونو"، وهي الفصول أو اللوحات، وهناك فرق بين هذه المتواليات الثلاثة: الفصول، اللوحات والمشاهد، فالفصول تعتمد على وحدتي الزمن والمكان واستمرارية الحدث وفق مبدأ التشويق، أما اللوحات تفترض وجود وقفات زمنية أو انقطاعا زمنيا يحقق لكل لوحة استقلاليتها، أما المشاهد فتعتمد على حضور الشخصيات وغيابها من مسرح الأحداث.

– الربوحي الحبيب، شخص أراد الاعتناء بحيوانات الحديقة والتواصل مع الأخر خارج عمله، المليء بالفساد والنفاق والوشاية، لذلك يحاول القوالة أن يمنحوا للقارئ مسيرته في تخليص الحيوانات من الجوع الذي يعيشونه داخل الحديقة، ومن خلال هذا التقديم يعبر الكاتب عن طموح رجل عادي في تخطي الصعوبات البيروقراطية التي أحالت دون الاهتمام بحيوانات الحديقة داخل هذه الإدارة، ثم يدخلنا المؤلف في المشهد الأول حين يقوم "الربوحي الحبيب الحداد" بدخوله خفية لحديقة البلدية ليطعم الحيوانات ويوزع عليهم ما أستطاع هو وشباب الحي من جمعه في إطار حلقة تضامنية مع الحيوانات الجائعة، ولكن حارس الحديقة يفاجئه متهما إياه بتهم سياسية، هذا المشهد ينقل لنا بصدق نموذجا من أحاديث الناس عن بطولات "الربوحي الحبيب الحداد" بعد صراع معه حول هويته، لأن الربوحي يمثل في ذهنية حارس الحديقة أحد الأبطال الخارقين الذين أنتجتهم المخيلة الشعبية، وفي الأخير يتم الاتفاق على مساعدته في مهمته السرية، وينتهي المشهد بتحقيق الهدف المنشود لدى "الربوحي".

ينتقل بنا المؤلف بعد هذا المشهد إلى جو مليء بالشعر، في قصيدة تروي قصة "قدور" الذي يخرج من عمله –بناء في أحد الورشات– قاصدا عائلته التي عزت في خاطره، ويكشف لنا الكاتب الأبعاد النفسية والاجتماعية لهذه الشخصية، عبر أبيات شعرية تصب في تراجيديا الواقع الاجتماعي، وبما أن علولة يكرم بهذا النص –بطريقة غير مباشرة– شريحة من المجتمع، وهي شريحة العمال الذين يعملون بعيدا عن عائلاتهم.

وينتقل بنا مرة أخرى إلى قصة جديدة من قصص التضحية الإنسانية فيحاول عبر "عكلي أمزغان" الغائب الحاضر، وشخصية "المنور" الحارس، ليضعنا في وضعية تعبر بصدق عن حب الوطن والعلم.

يتجمع أمام هذا الهيكل العظمي –هيكل عكلي– ويبدأ المؤلف المخرج رحلة ذكريات، ومن خلال حكايات "المنور" المثيرة التي تضيف للدرس البيداغوجي جانبا إنسانيا، خاصة وأنه يروي بكل عفوية عن بعض التصرفات التي عاشها مع صاحب الهيكل "عكلي أمزغان" فتارة تقوم المدرسة بشرح الدرس علميا، ويتدخل"المنور" بين

الفينة والأخرى للحكي عن تلك اليد وذلك الرأس، وعن الذكريات التي علقت بذهنه طوال هذه السنوات فيلبس الروح لهذا الرجل الذي أفدى هيكله للمجتمع ككل، فتهب لحظات رقيقة وصادقة وحارة على سطح هيكل الإنسان الطيب في عالم الأشرار، الذي ما بقي منه إلا هذا الهيكل الذي يرمز إلى التضحية العظمى، ووجوده الصادق.

وبانتهاء الدرس البيداغوجي ينصرف "المنور" ناصحا الطلاب بالعلم والمعرفة وينتهي هذا المشهد.

ينتقل الكاتب عبر أغنية يسرد فيها يوميات عامل أحيل على التقاعد يدعى "المنصور" الذي تربطه علاقة طويلة مع آلته داخل ورشة المصنع فيتشكل النص عبر أبيات شعرية موزونة تروي يومياته وأحزانه وأفراحه مع هذه الآلة، التي أعطاها الكثير وصادقها إلى درجة أنه يتحدث إليها بكل عاطفة، وكأنها إنسان قريب إليه، حتى يوصيها بالشاب الذي سيخلفه بعد خروجه إلى التقاعد.

تعد هذه الأغنية بمثابة رسالة أمل للعمال الذين دافعوا عن القطاع العام في سبيل جيل المستقبل الذي سيحمل مشعل الثورة العمالية، وينهض بمستقبل البلاد الصناعي.

ثم بطريقته المعهودة في المشهد الأول والثاني، يدخل المؤلف مجموعة من الرواة "القوالة" لتقديم شخصية أخرى من شخصيات الأجواد "جلول الفهايمي" فيصفون أبعاده النفسية والاجتماعية، لكنه يجد نفسه مضطرا لأن يتعصب نظرا لعدة مشاكل يتخبط فيها المستشفى، فيقرر الجري حتى لا يقع في المشاكل، وحتى لا يطرد من المؤسسة، ويفقد الرواة "القوالة" هذه الشخصية في وسطها الاجتماعي من خلال تجسيد لأفعالها اليومية داخل المجتمع –داخل الإدارات العمومية، وسائل النقل (الحافلة) والأسواق...

**1– أفق الانتظار:**

يعد أفق الانتظار من أبرز المفاهيم التي قامت عليها نظرية "ياوس" النقدية حيث ارتسم في ضوئها وتوجهها العام من خلال تتبع النص الأدبي (روائي كان أو مسرحي)، وفهم أبعاده التاريخية والجمالية، والوظيفية انطلاقا من سيرورة النص على مر الزمن،

حيث يصف هذا المفهوم" الطريقة التي في ضوئها يتلقى القراء العمل الأدبي والتأثير الذي يمارسه عليهم"[1]، وذلك على مر التاريخ والأزمنة

فلكل قارئ معرفه الخاصة في القراءة وإنتاجه للمعنى، لذا "فإن تحديد الأفق الثقافي والمناخ التاريخي لكل نمط من تلك الأنماط"[2]، والتي تضفي بالضرورة معنا جديدا يختلف عما سبق ذكره، لأن القراءة الأولى للنص الأدبي عموما والنص المسرحي خصوصا هي اختبار لقيمته الجمالية قبالة الأعمال الهائلة أو القليلة التي تعامل معها القارئ أو تلقاها، أضف إلى ذلك فإن القراءة الأولى لأي نص أدبي ستدعم حتما سلسلة القراءات المتتالية لتظهر قيمته جماليا وتاريخيا"[3]، حيث تقدم كل قراءة إضافة معينة تنطلق منها القراءة الموالية.

ولهذا استطاع هذا الإجراء أن يجد لنفسه مكانا واضحا داخل النص المسرحي لـ(الأجواد) وذلك انطلاقا من العنوان الذي يبحر بالقارئ نحو فضاءات دلالية وتأويلية هدفها سبر أغوار النص وتوليد معناه، وصولا إلى مواقف الشخصيات وحركية الأحداث التي تتوزع بين الاستجابة إلى أفق القارئ وتخييبه.

ويعد العنوان أول فاتحة نصية يستهل بها قارئ مسرحية (الأجواد) رحلة أفق انتظاره بين التخييب والاستجابة، ولا يمكنه بأي حال من الأحوال فك شفراتها وتحديد دلالاتها إلا بعد قراءة النص كاملا، لأن النص المسرحي" لا يمكن انفتاحه كموضوع إلا في المرحلة النهائية للقراءة، عندما نجد أنفسنا غارقين فيه، والقارئ باعتباره نقطة رؤية متحركة داخل ما يجب عليه تأَوُلُهُ وهذا ما يحدد فهم الموضوعات الجمالية في

---

[1] أحمد الجرطي: تمثلات النظرية الأدبية الحديثة في النقد الروائي المعاصر، ط1، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2014، ص:117.

[2] كاظم نادر: المقامات والتلقي – بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، ط1، علم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2007. ص:61.

[3] ينظر، المرجع نفسه، س:35.

النصوص"[1]، وذلك انطلاقا من التأويلات اللامحدودة للقارئ الواحد أو لمجموع القراء كونها تنطلق من النص ولا تلغي قصديته.

**1-1 تداعيات العنوان:**

مما لا شك فيه بان تجربة "علولة" المسرحية، وتحديدا في الثلاثية الشهيرة (الأقوال، الأجواد، اللثام) قد جسدت ملامح الاختلاف في المسرح الجزائري الحديث والمعاصر، وهو ما أهلها أن تكون مدونة تطبيقية تستجيب بامتياز لإجراءات منهج التلقي عند" ياوس" و"آيزر".

لذلك يتجلى اختلاف المسرحية أمام القارئ انطلاقا من عنوانها الذي يفتح أمامه تأويلات وتداعيات مختلفة، ناشدت تعددية المعنى انطلاقا من تعدد المرجعيات التي يفرضها العنوان الرئيس على القارئ الواحد وعلى مجموع القراء أيضا.

وعليه يعد العنوان "بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تبنى عليه، غير إنه إما أن يكون طويلا فيساعده على توضيح المضمون الذي يتلوه، وإما أن يكون قصيرا، وحينئذٍ فإنه لابد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه " [2]، ومنه نقول بأن العنوان هو الموجه الرئيسي للنص، والعنوان من خلال طبيعته المرجعية والإحالية يتضمن غالبا أبعاد تناصية، فهو دال إشاري يوحي إلى قصدية الباث وأهدافه الأيديولوجية والفنية.

كما يعتبر العنوان مدخل جيد لقراءة النص وعتبة موجهة لفهمه وتلقيه، فإنه يلعب الدور نفسه بالنسبة للعرض المسرحي بل عليه أن يكون أكثر إثارة واستقطابا وجذبا للجمهور، خاصةً وأن العرض يحتاج إلى قدر كبير من المتفرجين لكي يستمر ويضمن النجاح والاستمرار، وهذا ما يختلف به "**الأدب المسرحي**" عن القصة والرواية، لأن المسؤولية الملقاة على عاتقه هي مسؤولية مزدوجة (النص والعرض) عكس الأجناس الأدبية الأخرى.

---

[1] أيوب جرجيس العطية: الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2014 ص:127.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وصيغة العنوان تحقق على الأقل وظيفتين هامتين من وظائف العنونة حسب "جيرار جينيت" G.genette [1]:

1- **الوظيفة الإيحائية** fonctionconnotative: فالعنوان يوحي بأشياء تنتمي إلى منظومة عقدية وثقافية معروفة ومنسجمة مع المتلقي، فالجود له دلالته العربية منذ القديم، منذ حاتم الطائي الذي مازال يضرب به المثل بالجود والكرم، وبالتالي ليس غريب على المجتمع الجزائري أن يتصف بهذه الصفة، فهو رمز التضحية والقناعة .

2- **الوظيفة الإغرائية** fonction séductive: إن العنوان الجيد هو الذي يحسن الدعاية للعمل ويمكن من تسويقه تسويقا نافذا بناء على الإغراء والإثارة والتشويق. فالغموض والتغريب والانزياح كلها وسائل للفت الانتباه وتحقيق الجذب المطلوب والمنوط بالعنوان.

وعنوان نص مسرحية (الأجواد) "لعبد القادر علولة" يتسم بالتشويق والإثارة للقارئ والمتفرج معا لمعرفة أسرار هذا العنوان القصير، وفي قصره قصد من المؤلف في عدم إفصاحه وهذا ما اشترطه ايمبرتو أيكو u.eco[2] في العنوان، أي عدم الإفصاح عن المحتوى وتشويش الرؤية لدى المتلقي، قصد صدم توقعاته وبالتالي جذب انتباهه ومتابعته للنص.

وعليه فالعنوان ينبني لغويا ودلاليا على النحو التالي:

**مكونات العنوان**

⇩

**الأجواد**

⇩

**اسم**

وبالتالي فالعنوان جاء عبارة عن اسم والاسم يتسم بالثبات واليقين في اللغة، وبالاستناد إلى لسان العرب نعّرف (الأجواد) لغويا: جاء في مادة «جود» الجيد:« نقيض

---

[1] 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 ، ص:165.

[2] المرجع نفسه، ص: 166.

الردِئ، والجمع جياد، وجيادات جمع الجمع، ويقال: هذا شيءٌ بيّنُ الجوُدةِ والجودة، ورجلٌ جَوادٌ: سخييٌّ، والجمع أجوادٌ، وجاد الرجل بماله يجودُ جوداً، بالضم فهو جواد» [1].

من خلال هذا التعريف اللغوي تضعنا لفظة"الأجواد" أمام تيمتين سيميائيتين هما:

- الجيّد
- الجود

عنون علولة مسرحيته بـ (الأجواد)، والملاحظ للوهلة الأولى أن الأصل في الكلمة شعبي دارج، جمعٌ مفرده (الجيّد) والتي تأخذ أكثر من معنى في أكثر من سياق، فاللفظ (الجيّد) بالمعنى الفصيح هو حكم يصدر لتقدير سلوكي لذات الإنسان، غير أن معناه في التداول الشعبي يتعداه بالكثير ف (الجيّد) هي صورة من صور مثالية الإنسان عندما يبلغ أعلى درجات التضحية من أجل الآخرين (الربوحي الحبيب الحداد)، الجيد هو من يحتوي أحلام الناس ويستوعب ما في صدورهم دون علمهم بعلمه، كما الجيد هو الذي يجود بما لا حصر له [2].

الأجواد رمز لكل من أعطى للحياة حبه الأبدي"الأجواد" ذلك الشيخ الذي امتدت إليه الأيدي لتملأ ذاكرته بشهادات الموت والحياة والحب والنضال، الأجواد هي القضية اليومية لإبداعات إنسانية [3]، وبالتالي فالعنوان يحمل دلالتين الأولى الثورة على الواقع المعاش، أما الثانية هي في حمل هذه الدلالة الرمزية الشعبية المثقل بها العنوان، هي شخصيات بسيطة إلى أبعد الحدود؛ زبّال، حارس، عامل، معلمة، ليظهر من العنوان بريق أمل

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مج1، باب الجيم، ج7، مادة (جود)، ص: 821.

[2] ينظر، عبد الحليم بوشراكي: التراث الشعبي والمسرح في الجزائر مسرحية الأجواد لعلولة- أنموذجا- مذكرة ماجستير-، 2010- 2011 باتنة، ص: 157.

[3] ينظر، مجلة الوحدة: العدد: 232، 1985.

- اعتمدت في هذه الدراسة على كشف مواطن التخييب في المسرحية التي كسرت أفق انتظار القارئ والبطل على حد سواء لذلك حاولت في دراستي هذه أن أبين ملامح التخييب والاستجابة انطلاقا من سرد شخصيات المسرحية وعلاقة القارئ بما تقدمه من مواقف قد يستجيب لها او قد يندهش كما قد يستنكر.

للتغيير، ومنه نقول بأن علولة استطاع أن يعبر عن فكرة التغيير، لكنه أدرك أن التغيير لا يتأتى إلا بمن يشعرون بصدق بمرارة الحياة.

**2-1 مواقف شخصية (الربوحي الحبيب الحداد) بين الأفق والاستجابة:**

رسمت مسرحية (الأجواد) كباقي المسرحيات لـ"عبد القادر علولة" ثلاثة مسالك عبر عناوينها الفرعية، من خلال المشاهد الثلاثة، إذ تناوبوا بين شخصياته الرئيسية "الربوحي الحبيب الحداد" و"عكلي" الغائب الحاضر، وشخصية "المنور" الحارس، بالإضافة إلى شخصية "جلول الفهايمي"، ولعل المسار الذي رسمه "علولة" في سرده إلى مسالك الأحداث قد أضفى نوعا من الغموض منذ بداية المسرحية التي لم تفصح عن مجراها إلاّ بعد حين.

يلاحظ القارئ أن أفق الانتظار قد شغل حيزا كبيرا داخل المتن المسرحي مما دفعه للتزود بمختلف المعارف استعدادا لاستعاب المسرحية وكشف أبعادها، حيث ارتبط "أفق الانتظار" في مسرحية (الأجواد) بمنحيين مختلفين، يتناوبان بين الاستجابة والتخييب، فسرعان ما تخيب استعدادات القارئ المتتبع لشخصية " الربوحي الحبيب الحداد "المجهولة في بادئ الأمر، كون السارد الذي هو " القوال" يقدم هذه الشخصية كونها شخصية بسيطة في المجتمع وتعمل هذه الشخصية كحداد، وذلك في قوله "... **الربوحي الحبيب في المهنة حداد، خدام في ورشة من ورشات البلدية، في السن يعتبر كبير مادام في عمره يحوط على الستين...**"[1].

لذلك يستجيب قارئ المشهد الأول من المسرحية في بادئ الأمر لأفق الانتظار الذي يقدمه المؤلف المسرحي، وذلك بتتبع البطل وما تمليه الأحداث، لكن سرعان ما يُكسر أفق انتظاره عند قرار "الربوحي" بتكفل بقضية حديقة الحيوانات التي أهملها مسؤلي البلدية "... **قال لهم من أجلكم وفي خدمتكم ولو بقطيع الراس نتجند ونلتزم بالمهمة...**"[2].

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد اللثام)، موفم للنشر، الجزائر، 1997.ص: 82.

[2] المصدر نفسه، ص: 82.

ولعل القارئ المتأمل لهذه الصفات التي تميزت بها هذه الشخصية، يلاحظ أن "الربوحي" قد أدخل القارئ في دوامة من الحيرة، وحالة من الشك حول شخصيته، فهي شخصية بسيطة فلما حشرت نفسها في مواقف لا تحسد عليها.

وغير ببعيد عن المؤشرات التي قدمتها شخصية "الربوحي الحبيب" حول المهمة التي تبدوا صعبة أو خطيرة وفق نظر القارئ أو حتى وفق نظر الشخصية في حد ذاتها، فإنه من بين ما يخيب أفق انتظار القارئ أيضاً المحادثات التي دارت بين "الربوحي الحبيب" ومسؤلي البلدية "... **الأول قاله: الله غالب وماعندي طاقة وماعندي ماندير للهوايش المرتبة اللي راني فيها ما تابعتها سلطة يتسمى كلي راني قاعد مقسر في قهوة، والثاني قاله: حتى تبدلو مكتب النقابية ذاك الوقت عاد تتكلموا على المصلحة العامة، والثالث قاله: حصلنا في العباد ومناكر، بغيت أنت تزيد لنا هوايش الحديقة وبعرها، والرابع قاله: قاع إذا كتب ربي ودبرنالهم الماكلة راه اليوم الجفاف ومعدناش منين نجيبولهم الماء والخامس قاله: إذا تساعفني يا السي الحبيب الحرطاني غير خطيك من هذا القضية أنت راجل زين ونية هذا الشيء صعيب عليك...**"[1].

فمن خلال هذا المقطع يرى القارئ بأن "الربوحي" سوف يترك هذه القضية لأنها تتعذر عليه، في حين كسرت الشخصية للقارئ توقعاته، وذلك بقرارها من خلال هذا المقطع"... **في ختام الدراسة خاد الربوحي الحبيب الحداد موقف ودبر على حل للنجدة، نظم حلقة تضامنية ودخّل معاه شبان الحي في العملية.عادو كل يوم وقت المغرب يلموا كل ما يحصلوا عليه من مأكولات، لحم، دجاج، عظام، قمح، نخالة، خبز، حشيش، خضرة، وفاكية وحين ما يطيح الليل يدخل الربوحي سريا للحديقة يتشبط ويتلبد المغبون باش يفرج على مسجونين الحديقة وراه تابعينوا قطط وكلاب الحومة، أكثر من شهر وهو يجبلهم في الماكلة في المهمة داخل الجنان يتلزم عليه يجري ويتخبا من وراء الشجر خوفاً إذا العساس اللي يبات يحضي يلقفه وتفشل الحركة...**"[2].

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد اللئام)، ص:83-84.

[2] المصدر نفسه، ص: 85.

وتستمر أحداث المشهد الأول من مسرحية (الأجواد) وتستمر معها صدمت القارئ وخيبته وذلك من خلال الحوار الذي دار بين "الربوحي الحبيب" و"العساس" وهذا لما أكتشف أمره:

العساس:

**أحكي... أحكي... أنت جاسوس... نعم جاسوس ما فيها شك، هكذا راها ظاهرة القضية... جاسوس مخرب خدامك لفائدة الامبريالية... مقصودك تحطم البلاد والثورة... أنت جاسوس يا متصل باليابانيين اللي يخدموا في أرزيو... وزيد بالزيادة إذا ما كذبنيش ربي شفتك شحال من مرة داخل البلدية تدور بحدى المكتب النقابي.**

**الحبيب:**

**اترزن يا السي الهاشمي واش أدانا للامبريالية أنا خدام مثلك في البلدية ... حدّاد فيها واسمي الربوحي الحبيب**

**العساس:**

**الربوحي الحبيب... الربوحي الحبيب زيد اسمع عندهم الحق جاسوس... الربوحي الحبيب سيدك... أما أنت... اتجعد راه يقول لي ذاك الراس نضربك للجبهة نجيبك دودة... الجلاخ اللي يبرمها الربوحي في الحمام خير منك يا خداع وطنك... الربوحي الحبيب عملاق فيه مترتين وأنت راك تبان قبالي نص بنادم..."[1].**

يتضح للقارئ من خلال هذا المقطع بان شخصية الربوحي شخصية اجتماعية بامتياز وهي شخصية تريد للواقع أن يستقيم، ولعل أول معلومة كسرت أفق انتظار القارئ حول "الربوحي" هي أنه يملك ثقافة سياسية ونقابية، رغم شخصيته البسيطة، وهذا ما زاد من حدة التخييب لديه، وهذا التخييب الذي تعمده الكاتب من خلال شخصية البطل أدى إلى تغيير أفق انتظار القارئ وتعديله وإعادة إنتاجه وفق توجهاته وتأويلاته.

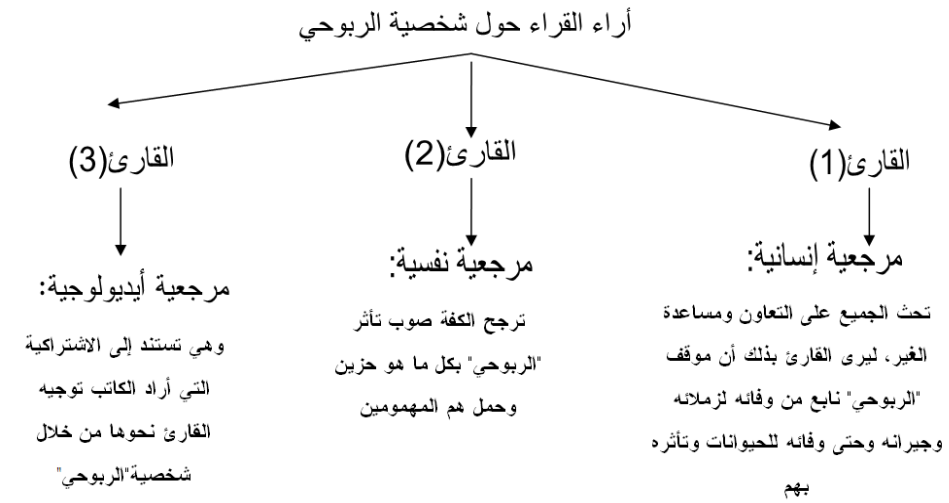
---

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

لذلك انطلق المشهد الأول من مسرحية (الأجواد) من منحيين تداولا على توجه القارئ ألا وهما التخييب والاستجابة "فموضوع "اليقين" أو "الاستجابة" "هي نُقطٌ تثبيت القراءة، للمقاطع الأكثر ظهوراً في النص، ومن خلالها نصل إلى المعنى العام للنص، "أما مواضع الشك فتحيله إلى كل المقاطع الغامضة والملتبسة التي يتطلب فكها مساهمة القارئ"[1].

ومن بين ما أثار الغرابة داخل المتن المسرحي في المشهد الأول لمسرحية الأجواد، هو شخصية "الربوحي" التي رسمت ملامحها في نظر القارئ على أنها شخصية أوكلت لنفسها مهمة مساعدة الناس وحتى الحيوانات وخاصة في قضية "حديقة الحيوانات"، فأول ما يتبادر إلى ذهن القارئ أن هذه الشخصية هي موضوعة من قبل المؤلف لرصد تحركات العمال والإداريين في المؤسسات الجزائرية، والكشف عن الغامض والمسكوت عنه.

ولذلك اختلفت مرجعيات القارئ في الحكم على شخصية "الربوحي الحبيب"، ولعل تنوع هذه المرجعيات المختلفة توحي بآفاق جديدة لتأويلات واحتمالات غير حصرية تبقيه في دائرة التشتت الفكري التاريخي والأيديولوجي وحتى النفسي، ولعل هذا ما يمكن تلخيصه فيما يلي:




[1] فانسون جوف: القراءة، ط1، ت: محمد آيت لعميم ونصر الدين شكير، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، المغرب، 2013، ص: 85.

### 3-1 مواقف شخصية "عكلي ومنور" بين تخيب الأفق والاستجابة:

تستمر المسرحية بمشهدها الثاني بشخصياته الرئيسية والثانوية، فيرى القارئ بأن شخصية "عكلي" الحاضر الغائب كسرت توقعاته من خلال حضورها، فهي شخصية ميتة وذلك من خلال هذا المقطع " **عكلي رحمة الله عليه توفي هذوا عشر سنين فايتة...**"[1].

لكن المشهد الثاني من مسرحية "الأجواد" قائم على هذه الشخصية والتي في سردها لتفاصيل المشهد الثاني أدهشت القارئ من خلال كثرة التخييب وكثرة الاستجابة التي جمعتها به – أي القارئ– ومن ذلك "**ناض عكلي وقال لصديقه: نبتت في مخي فكرة في صالح المدرسة نخليها تخمر في راسي هذا الليلة وغدوة نديروا جلسة ثقافية ونتكلموا عليها...**"[2].

فمن خلال هذا المقطع يرى القارئ بأن هذه الفكرة ربما تكون فكرة عادية ولا تخدم أي جهة من الجهات، لكن هذه الشخصية تخيب أفق القارئ من خلال هذا المقطع "**... الغد من ذاك عكلي ومنور جمعوا كما هو محدد على الفكرة اللي بايتة تخمر، مولاها قال لرفيقه. نهدي جسدي يعني هيكلي العظمي للمدرسة وندير ك أنت المتوكل في تنفيذ الوصية...**"[3].

فالقارئ يبدي رغبته لمعرفة ما مدى صحة هذا القرار بالرغم من أن السارد أعطى للقارئ في بداية المشهد الثاني أبعاد هذه الشخصية والتي من بينها أنها شخصية مدمنة على الخمر.

فتدخل شخصية "المنور" في الأحداث وهي الشخصية الرئيسية الثانية في هذا المشهد، لكن هذه الشخصية تُشعر القارئ بنوع من الاتفاق والتفاهم الذي يجمعهما ولعل من بينها هو عدم تقبل "المنور" بفكرة صديقه "عكلي" "**... يا حافظ العقايب تفول على روحك بالموت... تجهل وأنت ببركة الله مجهد على ثوار اسبانيا؟... أجلي يا منوّر أجلي**

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد اللثام)، ص: 104.

[2] المصدر نفسه، ص: 105.

[3] المصدر نفسه، ص: 105.

**راني نشوف فيه يطل... نفيد في تكوين الشبيبة... يا عكلي خويا الوطنية امتاعك راك موصلها للعظم... واش أدّاك لهذا الحد؟ راك حابنا نخرجوك من القبر ونعاودلك البنية... نوقفوك هنا مثل الشبح داخل المدرسة؟... هذو الكتب اللي تقراهم على الفلسفة والسياسة هما اللي غدروك... استغفر وارجع لمولاك أنا خوك..."[1].**

كما تنوعت الاستجابة التي طرحها المشهد الثاني بين مسالكه في شق "عكلي ومنور" حيث يتفق القارئ مع ما قدمته شخصية "عكلي ومنور" في سردها لبعض الجوانب من حياتها، ومن ذلك "... **عكلي ومنور طارو للسماء بالفرحة حين وصلهم الجواب... منوّر طاح للأرض سجد وضرب ركعتين... وعكلي اجرى للحانوت أشرى وضرب قرعتين... رجع لصديقه وقال... الآن نقدر نموت هاني مرتاح البال..."[2].**

ولعل هذا الأمر الذي أشار إليه البطلين يعد من الخلفيات التي يشترك فيها الكثير من القراء على تعدد توجهاتهم وثقافاتهم وآرائهم، لهذا تتضح للقارئ حيثيات السعادة من خلال هاتين الشخصيتين بعدما وصلهم الجواب بنعم، أي بقبول تبرع عكلي بهيكله العظمي للمؤسسة التربوية، والغريب في الأمر أن شخصية "المنوّر" شعرت بالسعادة وذلك لما سمعت بهذا الخبر، فالقارئ هنا يتساءل من خلال هذه السعادة، هل المنوّر صديق عكلي فعلاً أم لا ؟.

وبالتالي يجيب السارد على هاته الأسئلة من خلال هذا المقطع" **كانت بين عكلي ومنوّر مودة حلوة سكر... عكلي رحمه الله وفاته المنية ومات هذو عشر سنين فايتة ورغم هذا من شق الموت، باقي منوّر وافي محافظ على الرابطة وفي قلبه مازالت العلاقة حيّة كانت ذمة الفاعلية بيناتهم وهي اللي متنة العقدة..."[3]** .

وتستمر أحداث المشهد الثاني، ولكن تتطور الأحداث وتظهر شخصية ثالثة وهي "المعلمة" والتي سوف تقدم درس العلوم لتلاميذ الثانوية حول الهيكل العظمي للإنسان أو

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد اللئام)، ص:106.

[2] المصدر نفسه، ص:108.

[3] المصدر نفسه، ص: 108- 109.

بالأحرى حول "هيكل عكلي" لكن هذا الدرس لن يكتمل إلاّ بحضور شخصية" المنوّر" هاته الشخصية التي ساهمت في هذا الدرس مساهمة كبيرة وفعالة.

ولعل النقطة التي أدهشت القارئ وخيبت توقعاته هو معرفة "المنوّر" لكل الجوانب المتعلقة بالهيكل العظمي للإنسان وذلك من خلال الحوار الذي دار بينهما:

**المعلمة:**

**الساعد فيه عظمان هما:**

**المنور:**

**الزهد من الخلف والكعبرة من الأمام**

**المعلمة:**

**اليد تتألف من ثلاثة أقسام.**

**المنور:**

**المعصم: فيه ثمن عظام قصيرة.**

**المعلمة:**

**المشط**

**المنور:**

**فيه خمسة عظام طويلة.**

**المعلمة:**

**الأصابع**

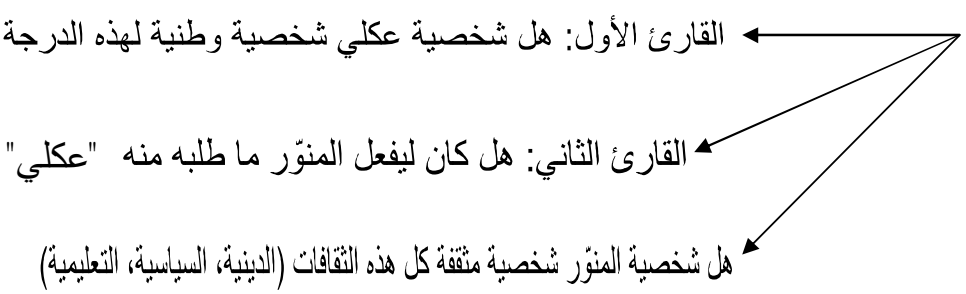
**المنور:**

**عددها خمسة هذا معروف ولكن الأصابع ثلاثة سلاميات ما عدا الإبهام فيتألف من زوج سلاميات..."[1]**

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد اللئام)، ص: 123.

ولهذا نرى تأويلات القراء حول هاتين الشخصيتين – عكلي والمنوّر" من خلال هذا المخطط:




فالقارئ الأول يتساءل عما إن كانت شخصية المنوّر شخصية وطنية، فيجيب السارد من خلا هذا المقطع " **الوطنية امتاعك راك موصلها للعظم... واش اداك لهذا الحد...**"[1]، أما القارئ الثاني فيتساءل حول إمكانية تجسيد فكرة عكلي من قبل صديقه المنوّر، فهي أكيد لأنهما صديقان وفيان لبعضهما البعض وذلك من خلال هذا المقطع "... **كانت بين عكلي ومنوّر صداقة كبيرة صحبة متينة رابطتهم حد ما يدوس على خوه، واحد منهم ما يدير شيء بلا ما يشاور الآخر...**"[2].

أما القارئ الثالث فيرى من خلال شخصية "المنوّر" أنها شخصية متشبعة بثقافة واسعة

- ثقافة دينية: مثلا في هذا المقطع " ماما تشهد له وأنا نقرأ في البردة عليه.
- ثقافة علمية: وذلك من خلال هذا الحوار الذي دار بين المعلمة والمنوّر:

**المعلمة:**

**الهيكل العظمي هو اللي يعطي للجسم وقوامه الثابتين عليه تتركز العضلات وهو اللي يحمي الأجزاء الداخلية الرخوة، وعظام الجمجمة تحيط بالدماغ وتحميه والقفص الصدري يحمي القلب والرئتين. الهيكل العظمي فيه 206 عظام بالجملة.**

**المنوّر:**

**نعم 206... أنا حاسبهم...**

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد اللئام)، ص: 106.

[2] المصدر نفسه، ص: 104.

**كيفاش حاسبهم يالسي المنوّر؟**

**المنوّر:**

**كان المرحوم يقريني عليهم... ساعة على ساعة... يجيب معاه للسهرة كتب وأعضام البقري ويفهمني باش نعرف من بعد كيف نركبه... ما نشفاش على الأسامي كلهم... كان يقريني بالفرنساوية... نشفى على راديوس كيبوتوس. كانوا يخرجوا من فمه كالكفرية... كان يحفضني مليح ويعرف يكرر... أشفى مليح... 206 ...** "[1].

**1-4 مواقف شخصية "جلول الفهايمي" بين تخييب الأفق والاستجابة:**

يُعد المشهد الثالث هو الفصل الختامي لمسرحية (الأجواد) لعبد القادر علولة، لذلك تعد تجربة "علولة" وهي تجربة فريدة من نوعها كون هذه التجربة هي جديدة في المسرح الجزائري، فالفكرة الرئيسية للمسرحية هي فكرة موحدة في كامل المسرحية – كما سبق أن ذكرنا آنفا– لكن مشاهدها قائمة بذاتها، إذ تتنوع أحداثها وتختلف مع كل مشهد.

فالمشهد الثالث يرتسم بالشخصية البطلة وهي شخصية "جلول الفهايمي" مع القارئ في كون هذه الشخصية مثقفة ولها تجارب عديدة في الحياة ولذلك في سرد القوال لحياة هاته الشخصية، تستجيب مع القارئ وهذا من خلال المقطع الذي تم تقديم "الفهايمي" فيه "**...جلول الفهايمي يعرف كيف يتحدث مع أولاده مربيهم على الصواب وغارس فيهم حب العمل الجيد الحنان والتواضع والحشمة، لما يتكلم لهم على السياسة والأمور الكبيرة يعرف كيف يعبّر على حساب وعيهم ومعرفتهم... لما يحاجي الصغيرة فيهم على السيد علي وراس الغول يلبّس الحديث ويضرب المثل بالحياة اليومية، السيد علي جاعله ناقش على سيفه أبعاد المهمة اللي كان يطارد من أجلها: في سبيل الله مع الفقراء والمساكين في تحطيم الخرافة ورفع كرامة الإنسان... حديدوان اللي يقولو عليه طاح**

---

[1] المصدر نفسه، ص: 115.

**في القدرة ما بان مسميه... حديد... وان... يانق الفيتنامي الشجاع والغولة اللي يتصارع معاها جاعلها تطلق من فمها النبال..."[1].**

فهذا السرد يجعل القارئ وحتى وإن كان قارءا عاديا يستجيب لهذه الأحداث التي ترويها الشخصية عن نفسها وهي أحداث عاشها ويعيشها كل فرد من أفراد المجتمع الجزائري خاصة في فترة الثمانينات والتسعينات من القرن الماضي.

واللافت للانتباه هو أن شخصيات "علولة" كلها شخصيات متشبعة بثقافات عديدة وذلك في جل أعماله المسرحية وبالأخص الثلاثية الشهيرة (الأقوال، الأجواد، اللثام) .

ويستمر المشهد الثالث في سرد أحداثه عن شخصيته البطلة وهي "جلول الفهايمي" وذلك بإعطاء القارئ معلومات حول هذه الشخصية.

- كون هذه الشخصية سياسية وذلك من خلال هذا المقطع "... **أحنا في الدار هنا الديمقراطية كاينة صح ولكن الديمقراطية اللي متفقين عليها في دارنا تختلف على بعض الديمقراطيات الأخرى... حرية التعبير في دارنا تعني التعبير العلمي والرزين ما فيها لا عيب لا معاير ولا كفير... الديمقراطية عندنا أحنا فيها التحليل الذكي والموقف الصلب الإيجابي..."[2].**

- كون هذه الشخصية دينية: وذلك من خلال هذا المقطع " ... **يعرف يتكلم على الدين وعلى القيم الخلقية والإنسانية اللي فيه، قاري على الدين وعلى سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، يعرف جلول كيف يفسر لأولاده ويحذرهم من الميول الخطيرة، دائما يقول لهم: ديننا الحنيف دين المساواة، دين الإسلام دين المشاورة الكرامة والتضامن مع الفقراء..."[3].**

- كون هذه الشخصية شخصية تعلم بكل ما يدور في الإدارة الجزائرية من تعسف وظلم وبيروقراطية "... **جلول الفهايمي يعرف شحال راه يساوي مفتاح السكنى شحال تسوى**

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد اللثام)، ص: 128..

[2] المصدر نفسه، ص: 129.

[3] المصدر نفسه، ص: 131.

**قسمة الأرض للبناء وبشحال راهم يتبادلوا دراهم فرنسا، جلول ما يعرفش يشطح العلاوي ولكن حقق وشاف كيف تتشق البحور وكيف تتحول الجبال لما تنهز الأكتاف..."**[1].

فالمتلقي لهذه الأحداث أو القارئ يسقطها مباشرة على الواقع الذي يعيشه المجتمع الجزائري، وبالتالي يصبح القارئ في عملية استجابة لهذه الأحداث مع الشخصية لأنها أحداث تتشابه إلى حد كبير مع أي قارئ جزائري.

- كون هذه الشخصية كذلك عندها ثقافة طبية: "**جلول الفهايمي خاطف شوية من الطب... يعرف يدير الإبرة ويقرأ وصفة الطبيب... يعرف يخيط الجرح الصغير، ويقلع ضرس العقل، يعرف لبوسفير ويعرف يقرأ الحجرة في كليشيات الكلوة... بارز في الصيانة وتصليح آلات المستشفى..."**[2].

لكن ما يخيب توقعات القارئ وأفق انتظاره هو أن هذه الشخصية على قدر ثقافتها الواسعة وعلمها بكل الأمور إلاّ أنها قد مرضت بمرض الجنون، وأصبحت هذه الشخصية تتحدث مع نفسها وتقول "**أجري يا جلول أجري... أنت بغيت حد ما رغم عليك... نستهل يحرشو فيا ستة واللاسبعة من (سياناس) يكونوا زروق متان محلفين ومتحزمين كما ينبغي...**"[3]، فيكتشف من خلال هذا المقطع بأن هذه الشخصية أتعبت نفسها في أمور لا تعنيها، فكانت النهاية بمرضها.

وعليه نقول بأنه سيظل باب التساؤلات التي طرحتها المسرحية مفتوحا على تأويلات متعددة من خلال شخصياتها وعلى مدار مشاهدها الثلاثة، حيث شهدت المسرحية مشاركة القارئ كمتلقي في تشكيل المعنى المفروض أو المرجو للعمل المسرحي، الذي أظهر مقدرة على المزج بين التيارات الفكرية والاجتماعية المختلفة.

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد اللئام)، ص: 131.

[2] المصدر نفسه، ص: 132.

[3] المصدر نفسه، ص: 133.

ولعل التناوب الذي حمله إجراء "أفق الانتظار" بين الاستجابة والتخييب كان هدفه استكمال مواطن النقص والبحث عن المفهوم الجمالي للمسرحية، انطلاقاً مما قدمته أثناء تفاعل القارئ معها وما سيؤثر فيه بعد قراءته لها، والمفهوم العام الذي يدركه في الأخير بعد اندماجه مع أحداثها.

وفي الأخير يلاحظ المتتبع لخط سير مسرحية (الأجواد) أن تعدد التأويلات واختلافها للقارئ الواحد أو لمجموع القراء ناتج عن الكم الهائل من الأحداث داخل المسرحية.

ولعل الهدف من التخييب الذي انتهجه "علولة" هو تحرير القارئ على تعدده من القارائن الاجتماعية التي قد جمعته بقراءاته السابقة، كون أفق انتظار أي قارئ ينقسم بين أفق انتظار أدبي واجتماعي، مما يسمح له بخلق أفق جديدة وتلق جمالي قائم على التخييب والاستجابة، ينسج من خلاله منحاً جماليا مغايراً يبرز كفاءته أمام نص يختلف كثيرا عما تعود عليه من النصوص الأدبية وخاصة المسرحية منها.

**2- المتعة الجمالية:**

يستدعي لقاء القارئ والنص الأدبي إنشاء علاقة تواصلية، الهدف منها تحقيق المتعة الجمالية، وذلك من خلال تنصل القارئ من الأفكار السلبية العالقة في ذهنه مسبقاً بهدف تقريب النص الأدبي لمتلقيه، واستحسانه لبناء معنى مغاير للطرح الأول الذي تقدم به هذا النص، لذلك تعد " المتعة الجمالية" أحد أهم إجراء منهج "ياوس" النقدي، وقد تقدم به قصد كسر حاجز النمطية التي اعتاد عليها القارئ وخضع لها، من خلال السماح للقارئ بخلق فرصته وتجربته الخاصة في إنتاج المعنى انطلاقا من تجربة الآخر، أي ما يحمله النص من دلالات ومعاني.

تحقق هذه التجربة في نفس القارئ المتعة الجمالية نتاج تفاعله مع ما يتوافق معه في النص وما يتعارض معه أيضاً، وذلك من خلال تجربة متخيله الجمالية السابقة التي يستدعيها أثناء قراءته لهذا النص.

لذلك جسدت مسرحية (الأجواد) لعلولة علاقة حوارية تواصلية بين الذات القارئة والآخر الذي تنوع طرحه بتنوع الثقافات الثابتة في مضمونها، حيث دفعت قارئها إلى دمج مجالات معرفية مختلفة من أجل فهم الموضوعات التي عالجها "علولة" من خلال شخصياته المسرحية.

زيادة على ذلك فإن هذا التعدد الذي جسده نص مسرحية الأجواد قد فتح آفاقا تأويلية عديدة للقارئ الواحد، حيث شكلت موضوعات: الفقر، المرض، العمل، البيروقراطية، بؤرا نصية تفاعل معها القارئ وتأثر بها انطلاقاً من مرجعياته (لأيديولوجية والسياسية والاجتماعية والدينية) التي جمعته مع مرجعيات المتن المسرحي وانتماءاته الزمكانية والتي تأثر بها وأصبحت عالقة في ذهنه

وعليه سعت "المتعة الجمالية" التي نادى بها "ياوس" إلى اكتساب القارئ تجربة جمالية متغيرة تمنحه مفاهيم ومعاني جديدة، تغير تصوراته وفق ما يجود به النص الأدبي عليه من معايير قد تخالف توجهاته، وذلك من خلال الأثر الذي يتركه في نفسه وكذا المعنى الجديد الذي يتبناه.

وبسبر أغوار القارئ لمسرحية (الأجواد) اعتمادا على خبرته الطويلة وكفاءته المتجددة يستطيع الوصول إلى الملامح الجمالية لهذه المسرحية، والتي لا تترك فرصة إلاّ وتشرك قارئها في الأحداث وذلك بمساعدة مخيلته للخروج من مأزق وحدة المعنى نحو انفتاحه وتوالده، على اعتبار أن القراءة الواحدة تفتح تأويلات مختلفة، وهي المتعة الجمالية التي يحققها القارئ من خلال هذه المشاركة.

**2-1 دور شخصية "الربوحي الحبيب الحداد" في إنتاج المتعة الجمالية لدى القارئ:**

يلاحظ قارئ مسرحية (الأجواد) وذلك انطلاقا من سرد شخصياتها من خلال مشاهدها الثلاثة وهي: (الربوحي الحبيب الحداد، عكلي ومنور، وجلول الفهايمي) أنه مدعو إلى المشاركة في المسرحية ومطالبته بتشكيل المعنى المرجو منها، فأماكن الغموض التي دعت من خلالها الشخصيات هذا القارئ لا تعدو إلاّ أن تكون لحظات من المتعة الجمالية التي يشارك بها في إعادة تشكيل العمل المسرحي.

حيث تدعو شخصية "الربوحي" قارئها لمعايشة إحساس الجوع والتهميش التي عاشته حيوانات الحديقة "**أهلا... أهلا يا وليداتي مساء الخير عليكم. شت غير بالسياسة المهمة سرية... ش تشت راكم والفتوا تهجموا علي ورايا... هذا نقطعوا فيكم... أنتم أحرار وتقدروا تسيطوا وحدكم الماكلة... أما هذو مساكين... مسجونين... في خدمة البشرية شت غير بالسياسة...**"[1].

من خلال هذا المقطع يتبين بأن الغموض الذي رسم المشهد الأول تتراء أمام القارئ تأويلات مختلفة على بطل هذا المشهد "الربوحي" الذي يحيره بأفعاله وما المقصود منها وعن سر المهمة التي باشر فيها مع أبناء حييه.

ولعل الانطباع الأولي الذي تتركه هذه المهمة لدى لقارئ قد يفتح أمامه عدة تأويلات، منها أنه يتبادر إلى ذهنه أنها مهمة صعبة، كون الشخصية قد قررت التسلل ليلا لإطعام الحيوانات الجائعة، كما قد يعتقد أن القضية قضية سياسية وذلك من خلال الحوار الذي دار بين الشخصية وبعض من الإداريين.

لذلك عمد الكاتب إلى تشتيت ذهن القارئ من خلال هذا المشهد حول المهمة التي أراد "الربوحي" تنفيذها وذلك من خلال إثارة بعض القضايا الثانوية التي جمعت بين هذه الشخصية والشخصيات الثانوية، ومن ذلك ما سرده " القوال" على شخصية الربوحي الحبيب الحداد "**... تحمل بالقضية قال لهم من أجلكم وفي خدمتكم ولو بقطيع الراس نتجند ونلتزم بالمهمة. الغد من ذاك زار الحديقة وحقق وشاف بعينيه الحيوان تتوجع صايمة. سمع الزوار يتأسفوا على حالة الحديقة منهى على وحود قاعدين يضحكوا ويرموا للقرد الحجرة، بعد الزيارة درس القضية. درسها بدقة وعول على خطة: في أولها قصد المكاتب وتكلم مع بعض من الإداريين في البلدية، الأول قاله: الله غالب وما عندي طاقة وما عندي ما ندير للهوايش المرتبة لي راني فيها ما تابعتها سلطة يتسمى كالي راني قاعد مقسر في قهوة والثاني قاله: حتى تبدلوا مكتب النقابة ذاك الوقت عاد**

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص: 86.

**تتكلموا على المصلحة العامة. والثالث قاله: حصلنا في العباد ومناكر ابغيت أنت تزيد لنا هوايش الحديقة وبعرها..."[1].**

يتبين من خلال هذا المقطع للقارئ من خلال هذا السرد حجم المعاناة التي يعانيها المواطن الجزائري في مختلف المجالات أو بالأحرى البيروقراطية التي أرادها المؤلف أن تظهر للقارئ من خلال هذا الحوار الذي دار بين الشخصية وبعض الإداريين، وهي جزء من الحياة اليومية التي يعيشها المواطن الجزائري البسيط كل يوم.

ولا يتوقف استدراج "الربوحي الحبيب" للقارئ عند هذا الحد بل يتجاوزه نحو دعوة صريحة للنقاش حول الوضع داخل المؤسسات العمومية، ومن ذلك الحوار الذي دار بين الربوحي وحارس حديقة الحيوانات:

**العساس:**

**أوقف... أوقف... أحبس كما راك... قلت لك أوقف وأرفد يديك للسماء... غير بالسياسة.**

**الحبيب:**

**واش بيك يا المغبون واش كاين... واش بيك دهشان تنذر في من بعيد وترعش... واش بيك؟**

**العساس:**

**ما كان حتى مفاهمة... واش راك حامل معاك.**

**الحبيب:**

**أتفضل بحذايا أنوريك... قرب قرب يا السي محمد...**

**العساس:**

**واش في الموزيط اللي على اليمنى سلاح يا... سلاح؟... ياه؟.**

**الحبيب:**

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد اللثام)، ص: 82-83.

**اللاّ هندي... كرموس النصارى... وزوج حبات دنجال.**

**العساس:**

**هندي ياه؟... اتمسخر... اتمسخر... درك ما يطولوش ويوصلوا رجال الدرك والشرطة... استنى تشوف... الهندي !!... درك تشوف الباكور اللي غادي تاكله... الدنجال؟ الركلة والصفعة..."[1] .**

لذلك تتجلى المتعة الجمالية لدى للقارئ وهو يتابع تفاصيل المهمة التي قرر "الربوحي" القيام بها والحوار الذي دار بينه وبين حارس الحديقة، ليبدي القارئ عدة تأويلات حول هذا الحوار، ليكتشف من خلاله أن هذه المماطلة من قبل الحارس ما هي إلاّ امتداد للسياسة العامة في الجزائر، وهي سياسة البروقراطية التي أرهقت كاهل المجتمع الجزائري والتي أراد "علولة" التسليط الضوء عليها من خلال أعماله المسرحية كلها، كون هذه الظاهرة أصبحت مستفحلة في المجتمع الجزائري بقوة.

ولذلك يتضح مما سبق أن ثقافة القارئ تمثل جزءا هاما مما قدمه النص، وبالمقابل فإن هذا القارئ يشارك الكاتب بجزء آخر من ثقافته في إعادة تشكيل النص، وذلك من خلال جملة من التأويلات التي تحمله على تفسير الغامض في المسرحية، حيث يعاني أغلبية المجتمع الجزائري من التهميش ولا مبالاة شأنهم في ذلك شأن حديقة الحيوانات.

وبالتالي فإن الزخم الثقافي المتنوع والمتعدد الذي أسنده "علولة" إلى شخصياته في المسرحية وكذلك المرجعيات السياسية، والفكرية، والاجتماعية والدينية التي قابلت بها هذه الشخصيات قارئها، ليست إلاّ عمل مقصود من قبل المؤلف لشد انتباه القارئ وأسره لمتابعة تفاصيل المسرحية.

**2-2 دور شخصية "عكلي ومنوّر" في إنتاج المتعة الجمالية لدى القارئ:**

تستمر أحداث مسرحية (الأجواد) وذلك عن طريق مشهدها الثاني الذي تدور أحداثه في مدرسة ثانوية وبطلا هذا المشهد هما "عكلي ومنوّر"، "عكلي" الحاضر الغائب

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص: 88-89.

هذه الشخصية التي كانت تعمل في الثانوية كطباخ فيها، أراد أن يتبرع بهيكله العظمي بعد وفاته للمدرسة، في حين "المنوّر" هو الصديق المقرب لعكلي وهما يعملان معا في الثانوية.

كما يبدو من خلال الحوار الذي دار بينهم حول هذه القضية – قضية التبرع بالهيكل العظمي- هو حوار مفتوح أمام كم هائل من القراء، وقد تعمدت هاتين الشخصيتين في اشراك القارئ في عملية التواصل معها فيصبح القارئ يتساءل لماذا أراد عكلي أن يتبرع بهيكله العظمي؟، وهل المنوّر سوف يحقق له هذه الأمنية؟ .

وما يحقق المتعة الجمالية في هذا المشهد هو مفاجأة القارئ من خلال شخصية "المنوّر" التي سعت إلى تحقيق أمنية عكلي وذلك من خلال هذا المقطع " **عكلي ومنوّر حرسوا على القضية وما فشلوش... وفي النهاية نجحوا المعنيين بالأمر قبلوا بالهدية وردوا رسمياً على الطلب في آخر الوثيقة شاكرين الموقف الشجاع شاكرين المناضل عكلي اللي يهدي في سبيل العلم والتضحية... وبعد الشكر متمنيين يكون الهيكل سليم البنية ويكون أجل المتبرع قصير المدى، عكلي ومنوّر طارو للسماء بالفرحة حين ما وصلهم الجواب... منوّر طاح للأرض سجد وضرب ركعتين...**"[1].

كما يستمر حضور "المتعة الجمالية" باعتبارها عنصرا جماليا لدى القارئ انطلاقا مما قدمته شخصية "المنوّر" و"المعلمة" في حوارهما حول هيكل "عكلي" الذي وافته المنية منذ سنين، والذي تبرع بهيكله للمدرسة، هذا الحوار الذي كان أكاديميا من قبل المعلمة، في حين كان اجتماعيا ونفسيا من قبل المنور، وهذا ما يلاحظه القارئ من خلال هذا المقطع :

**المعلمة:**

**عظام الوجه: يتألف الوجه من 14 عظمة جميعها ثابتة ما عدا عظم الفك السفلي الذي تنغرس فيه الأسنان السفلية، يتصل الفك السفلي مع العظمىين الصدغيين بامتداد**

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص: 108.

**مستدير يدعى "اللقمة" تمتد اللقمة والتجويف بشكل عرضي ومائل قليلا مما يسمح بحركات رفع وخفض للفك السفلي وبعض الحركات الجانبية...**

**المنوّر:**

**راس كان عند راس، معمره شراب وقراءة، اسمح لي يا حبيبي نحبك ونحترمك... اتعلم يقرأ وحده من ذاك كان عايش هجال يبات يقرأ يفلي في الكتب..."[1].**

وهكذا يستمر هذا المشهد في إمتاع قارئه عن طريق شخصية "المنوّر" الذي يروي حكايات صديقه الغائب الحاضر وذلك عن طريق وصف كل جزء من أجزاء هيكله العظمي، حتى يظن القارئ بأن "عكلي" لم يمت بل حي يرزق.

فينبئ هذا للقارئ على قوة الصداقة والروابط المتينة التي كانت تربط هاتين الشخصيتين ببعضهم البعض.

كما ترتسم لدى القارئ "المتعة الجمالية" في المشهد الأخير من المسرحية لمعرفة أسرار شخصيته البطلة والمتمثلة في "جلول الفهايمي" هاته الشخصية التي صنعت الفارق في سرد أحداثها، كونها تسرد للقارئ بأنها شخصية عصبية تريد للواقع أن يستقيم، لكن في نهاية المطاف تصاب هاته الشخصية بالجنون لأنها أدخلت نفسها في أمور أتعبتها.

لذلك لم يقتصر تواجد بعض الإجراءات التي صاغها " ياوس" على بعض المقاطع بل في جل المسرحية، حيث أن أحداث المسرحية بمشاهدها الثلاثة لم تترك فرصة إلاّ واستدعت ثقافة قارئها/ أو قرائها استنادا إلى تلك الإجراءات المنهجية، ومنها " المتعة الجمالية" التي استدعت القارئ لفك الغموض الذي خيم على سرد الأحداث، وبالتالي المشاركة في تشكيل ملامح نص مسرحي جمالي جديد غير الذي قدم أول مرة، وذلك من خلال توظيفه لثقافته وخبرته في التعامل مع الأعمال السابقة والوقوف على أسرارها، وهذا ما أراده "علولة" من خلال تجربته المسرحية ، وهي إشراك القارئ في عمله المسرحي.

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص: 118.

لهذا يعد تجاوب القارئ مع نص مسرحية (الأجواد) مرده إلى ثقافته وما حمله من موروث ومكتسب تمرن عليه على مر الزمن من خلال مشاركته في صناعة المعنى أكثر من عمل، انطلاقا من حسه الجمالي والمعرفي الذي سمح له برسم معاني جديدة وتشكيلها، حيث يكتسب أي نص هويته من خلال تجسيده في ذهن قارئه انطلاقا من تفاعلهما، وهو ما تجسد فيما أثمرته علاقة القارئ بمسرحية (الأجواد).

وفي الأخير يمكن القول بأن مسرحية (الأجواد) نص قابل لإعادة القراءة والتشكيل، مع تعدد القراء واختلاف مرجعياتهم.

**ثانيا- تطبيق إجراءات "آيزر" على مسرحية (الأقوال) لعلولة:**

طرحت نظرية "آيزر" مجموعة من الإجراءات التطبيقية التي سمحت للقارئ بالتفاعل مع معطيات النص الأدبي من خلال " الغور في بنائه العميق، ومستوياته الأدائية الراقية وأبعاده النصية والماوراء النصية، مع إبراز أبعاد احتفائه بالمتلقي الإنسان وإظهار دوره وتركه مساحات كبيرة أمامه للاستجابة والحوار والبحث والتواصل وربط المعطيات بالواقع المعيش"[1].

تسمح هذه الإجراءات باستعراض كفاءة القارئ في ظل ما يقدمه هذا النص إلى تحقيق معنى مختلف، ناتج عن تفاعلهما انطلاقا من فعل القراءة، الذي يمثل أولى خطوات إنتاج التأثير الجمالي لدى مجموع القراء، الذين يختلفون في تحديد المعنى حسب تعدد توجهاتهم الفكرية والسوسيولوجية التي تكفل عملية تحقيق البنية الجمالية للنص"[2].

تكمن فاعلية النص الأدبي "في عمقه البنائي، وقدرته على إثارة أفكار المتلقي ومشاعره، فالطريقة التي يختارها النص للانتفاع بملكات القارئ تفضي في حصوله على تجربة جمالية تمكنه بنيتها من الاستبصار بمواقع النص ومحاوره الدلالية"[3]، وهذا انطلاقا من دعوى النص للقارئ المتنوع عبر سيرورة القراءة المتواصلة بينهما لإنتاج معناه من خلال حجم البياضات التي تحفزه على استثمار مرجعياته الفكرية من أجل انتقاء المعنى وتحقيق جمالية النص.

لهذا تساعد استراتيجيات "آيزر" القارئ على فهم النص الأدبي سواء كان راوية، قصة، أم مسرحية، وفقا لإمكاناته المعرفية التي تسمح له باستيعاب أكبر عدد من المعاني

---

[1] يادكار لطيف الشهروزي: جماليات التلقي في السرد القرآني، ط1، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2010 ص: 10.

[2] أحلام العلمي: تجربة "عمارة لخوص" الروائية من منظور جماليات "القراءة والتلقي"، أطروحة دكتوراه، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2015- 2016 ص: 32.

[3] المرجع نفسه، ص: 53.

التي يقدمها أي نص أدبي، وهذا استنادا لخبرة قارئه التي قد تتوافق أو تتنافى مع ما يقدمه وهذا انطلاقا من تفاعلهما.

ولعل هذا ما سنحاول توضيحه من خلال إسقاط إجراءات منهج "آيزر" على مسرحية (الأقوال) لعبد القادر علولة، من أجل استنطاق أبعاد المسرحية ورسم مشهد آخر لخباياها انطلاقا من مقاربة المسكوت فيها، الذي يستفز أي قارئ ويدفعه لفك رموزه.

وفي هذا السياق نشير إلى أن مسرحية (الأقوال) قد رسمت مشهد تواصلها مع قارئها على اختلاف أنواعه الذي يسعى إلى إدراك مواطن التفاعل بينهما والاشتغال عليها من أجل إنتاج المعنى، وذلك من خلال فعل الفهم الذي يمثل" العلاقة القائمة بين الإدراك والتخزين (الذاكرة) على أساس أن أولية التخزين لا تختصر في النظر إلى الذاكرة كخزان للمعلومات، بل كاشتغال دينامي وظيفته معالجة المعلومات (في الذاكرة العلمية)، وتنظيمها والاحتفاظ بها في الذاكرة البعيدة المدى"، واستنادا لما يبادر به النص المسرحي وما تمنحه الذات القارئة في المقابل من مجموع إدراكاتها وتجاربها المكتسبة على مر الزمن، اختلف حضور الإجراءات النقدية التي تقدم بها "آيزر" داخل المسرحية التي هي موضوع الدراسة، ولعل مرد ذلك إلى كم الاختلاف الذي حملته، حيث تنوعت طرائق سردها وحضور شخصياتها التي طرحت جدلية التعايش الفكري والسياسي فيما بينها.

تكتشف القراءة المتأملة في ثنايا المسرحية عن استجابتها الكبيرة لأغلب الإجراءات التي حددها "آيزر" سبيلا لفهم النص الأدبي وتأويله، كون هذه المسرحية قد ركزت على الجانب المخبوء في شخصياتها، الذي يجسد باستمرار رؤيا الآخر، ولعل هذا ما منحها سمة الاختلاف والتميز والانفتاح على التعدد القرائي باستمرار.

وفي هذا السياق وجبت الإشارة إلى أن ثمة تداخلا بين هذه الإجراءات في صلب المسرحية يصعب على الباحث/ القارئ عملية فصلها وتحديدها بدقة، الأمر الذي فرض علينا الحديث عنها بطريقة غير مباشرة ضمن سياق الحديث عن إجراءات أخرى ذات علاقة وطيدة بها، ومن ذلك تحديدا (الطرائق الغائبة، والسلبية).

- **ملخص المسرحية:**

يتشكل نص مسرحية (الأقوال) من ثلاث مشاهد مسرحية لا يوحدها نظام أو تسلسل منطقي كذلك – شأنها شأن المسرحيات الأخرى– سواء من حيث الفكرة أو الحدث لكنها تقوم على رؤية واحدة في الوقت نفسه.

يبدأ الكاتب كعادته بأغنية يسرد فيها يوميات شخصياته المسرحية "قدور السواق، غشام ولد الداود وابنه، زينوبة بنت بوزيان العساس"، ثم يبدأ "القوال" بإعطاء لمحة عن حياة شخصيته الأولى وهي قدور السواق، الذي أنهكته القيم والمبادئ الغير سليمة من قبل صديقه "السي الناصر" هذه الشخصية التي أصبحت تجري وراء المال ولو على حساب الآخرين، ومن خلال هذا التقديم يعبر الكاتب عن الوضع الذي آل إليه المجتمع الجزائري بعد الاستقلال وهو النهب والسرقة.

وينتقل بنا المؤلف بعد هذا المشهد من شخصياته البسيطة إلى شخصيات أكثر تضررا واضطهادا وهي شخصية "غشام" هذه الشخصية التي أرادت البوح بأسرارها لإبنها "مسعود" عن كل جوانب حياتها، ومعاناتها مع مرضها وطردها من العمل، فراحت هاته الشخصية تصور للقارئ كل حيثيات حياتها بدأ بالمرض الذي أصابها بسبب الكد والجهد في أكثر من معمل، وصولا إلى وصف حالتها الأسرية وذلك عن طريق ذكر أولادها، وحتى أنها ليست خائفة من الموت لأنه في نظرها بأن التضحية في سبيل الوطن لا يضاهيه ثمن.

وينتهي هذا المشهد لينتقل بنا الكاتب إلى معاناة جديدة، وهي معاناة "زينوبة بنت بوزيان العساس" مع مرضها الخطير وهو مرض القلب، فيصور لنا هذه الشخصية بكل أبعادها البيولوجية والسوسيولوجية، وحتى الأوضاع الاقتصادية الخانقة التي تعيش فيها.

وتتطور أحداث هذا المشهد بظهور شخصية "الجيلالي" هاته الشخصية التي أراد أهل زينوبة أن تذهب إليه لكي تروح عن نفسها، لكن تفاجئ زينوبة بأن خالها طرد من العمل فتتأثر بهذه الحالة وتطلب من خالها أن يحكي لها كل شيء، وفي نهاية هذا المشهد

تموت زينوبة المريضة بمرض القلب بعد سماع حكاية خالها التي ذهبت لتروح عن نفسها فإذ بها تموت من شدة حزنها على الأوضاع التي آل إليها خالها.

وعليه سنحاول تقديم قراءة في مسرحية (الأقوال) تستند منهجيا على إجراءات "آيزر" والتي تتجلى كالآتي:

**1- السجلات النصية لشخصيات المسرحية بين الانتقاء والتشويه:**

يحمل أي نص أدبي بين طياته محمولات ثقافية يتزود بها ويبني من خلالها هيكله العام الذي يظم معارف وأعراف مألوفة سوسيولوجيا لدى القارئ استنادا لقراءته لأعمال أدبية سابقة، يوظفها من أجل إنتاج معنا جديدا لهذا النص انطلاقا من تفاعله مع هذه الخلفيات المشتركة بينهما.

واستنادا إلى ما تم ذكره سابقا فإن هذا النص قد ينتقي ملامحه من الواقع، كما قد يشوهها آملا في رسم مشهد مغاير يستدعي القارئ للتواصل معه وإدراك المختلف فيه وقبوله الآخر الذي جسده النص الأدبي، أي تلقيه حسب النظرة أو الفكرة المسبقة التي يحملها هذا القارئ أو المتلقي، والتي يتسلح بها أثناء تفاعله مع حيثيات النص.

وعليه يجسد "السجل النصي" تلك الإحالات الضرورية كالنصوص السابقة والسياقات المختلفة (الأوضاع الثقافية والاجتماعية...الخ) التي يحتاجها النص في لحظة القراءة لكي يتحقق"[1]، ليمثل بذلك مجموع المحمولات الاجتماعية والفكرية التي يتوصل من خلالها القارئ مع النص، حيث يتشكل هذا التواصل نتاج ثقافات متراكمة ومتداخلة تُكوّن معه انطلاقا من نقل الواقع سواء بالأنتقاء عن طريق الاختيار أو التشويه الناتج عن كسر توقع القارئ وخرق المعتقد والمتوقع لديه، ودفعه إلى البحث عن معنى جديد.

---

[1] علي بخوش: تأثير جمالية التالقي (الألمانية) في النقد العربي نقلا عن: عبد الرحمان تيرماسين وآخرون: نظرية القراءة والمفهوم والإجراء، ط1، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2009، ص: 44.

يعمد النص الأدبي إلى تغيير مرجعيات القارئ نحو ما يتفق معه لأن حياة الإنسان "لا تستدعي منه دائما أن يفهم، بل تحرضه في كثير من الحالات على أن ينفعل ويؤول ويقترح ويغير، والنصوص الأدبية هي من أكثر النصوص اللغوية إثارة لهذه الملكات فهي حافز متميز بتشغيل القدرة التفاعلية والإنتاجية لحظة القراءة"[1]، وهو ما يلاحظه قارئ مسرحية (الأقوال) التي جسدت نقاطا تفاعلية عمدت من خلالها إلى تحفيز القارئ للتواصل والتفاعل معها بشكل مباشر، وذلك على اختلاف مرجعياتهم (الفكرية والاجتماعية)، فقد يتعاطف مع بعضها، كما قد يعادي بعضها الآخر.

ولعل ما يوجه القارئ إلى هذا التمسك بمجريات الأحداث أو التخلي عنها هو ما يقترحه السجل النصي لكل شخصية من شخصيات المسرحية، التي تشبعت بمرجعيات فكرية متعددة، تنوعت على واقعيتها أو تشويه حقيقتها، وقد انسحب ذلك على مجمل شخصيات المسرحية، والتي تفتح المجال أمام القارئ للبحث عن فرضيات تتناسب مع واقعه وقدراته الفكرية، خاصة وأن العناوين الفرعية في اللوحات الثلاثة للمسرحية وضعته أمام تداخل تأويلات تتضارب بين السلب والإيجاب انطلاقا من الكلمة المفتاح فيها وهي عنوان المسرحية (الأقوال) التي توحي في ظاهرها بالتقريرية والثبات والوضوح، وفي باطنها بشيء من الغموض، وهذا ما يدفع القارئ بالبحث في متن المسرحية عن هذه الأبعاد التي أرادها المؤلف وذلك استنادا إلى ما تقدمه كل شخصية من شخصيات المسرحية على حدة.

### 1-1 سجل" قدور السواق" النصي بين الانتقاء والتشويه:

إن أول ما يلفت الانتباه في النص المسرحي (الأقوال) هو المقطع الشعري الذي يلخص فيه الكاتب مجمل أحداث المسرحية، ويتبين من خلال "القوال" أن نص مسرحية

---

[1] حميد الحمداني: القراءة وتوليد الدلالة، ص: 70.

الأقوال يتألف من ثلاثة مشاهد أو لوحات وفي مجملها تدور أحداث المسرحية ولا تحيد عنها، لذلك يقول "القوال": " **قوالنا اليوم على قدور السواق وصديقه.**

**قوالنا اليوم يا السامع على غشام ولد الداود وابنه**

**قوالنا اليوم يا السامع على زينوبة بنت بوزيان العساس**"[1].

لهذا سندرس هذه الشخصيات من خلال السجل النصي بين الانتقاء والتشويه لكل شخصية.

لذلك تبدو شخصية "قدور السواق" شخصية مثابرة وذلك من خلال تسميتها من طرف الكاتب بعملها وهي السياقة، وما قدمته هاته الشخصية في أحداث المسرحية، وما يتوقعه القارئ منها، ذلك أنها شخصية حملت هم الوطن والذاكرة وكرهها للآخر، وتسلحها بثقافتها الوطنية الثورية وتمسكها بمبادئ الثورة وما قامت عليه، عكس شخصية "السي الناصر" هذه الشخصية التي خذلت الثورة وانصبت حول مصالحها الشخصية، وراحت تبحث عن المال والأعمال القذرة، ولو على حساب الآخرين أو حتى على حساب مبادئ الثورة.

لذلك تضع القراءة الأولى لشخصية " قدور السواق" القارئ أمام مفاجأة تخفي مشاكل اجتماعية واقتصادية عديدة، فكيف لمن كان يعمل بجد ونشاط لمدة خمسة عشر سنة في الشركة التي يديرها صديقه ورفيق دربه في الثورة "السي ناصر" يقدم استقالته من العمل وذلك من خلال هذا المقطع الذي يخاطب فيه قدور السواق السي ناصر: "**... اليوم أنا نتكلم خمسطاش سنة تقريبا وأنا ساكت باكم أما اليوم نتكلم... مذا بيك تسمعلي مليح وما تحاولش تقطعلي الكلام... راك تتسائل مع نفسك وتقول" واش بيه قدور هبل؟ ... بلاك شربان؟ ربما وقع سوء تفاهم؟...**"[2].

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص: 23.

[2] المصدر نفسه، ص: 23.

من خلال هذا المقطع يتبين للقارئ بأنه هجوم مباشر على صديقه، وبالتالي لم يكن هجوما عاديا بل عنيفا وذلك أنه لم يترك أي فرصة إلاّ وأظهر فيها عدائه الكبير لصديقه بعدما اكتشف نواياه الخبيثة، وهو ما يبدو جليا في قوله:

"...**ألا قدور اليوم تحاسب مع نفسه وعوّل... قدور اليوم قدور بعد ما حلّل ودرس شحال... قدور قطع اليوم الخيط اللي كان رابطه بالسي الناصر، قطعه عمدا... الرسالة هذي ادارية وما تعبرش على الأسباب الحقيقية هذا علاش جبتها بيدي... تحبسني، راني ما نخليكش تتكلم... ومن بعد ما نخرج من عندك ما عندك علاه يا السي الناصر تبحث عليا بحيث اليوم طرقنا تختلف، وربما تختلف على الأبد نستقيل من الشركة يا السي ناصر على خاطر الطريق اللي خذنها مع بعض حتى لليوم ما تخرجش... لما نقول الطريق اللي خذنها في الحق أنا غير خضرة فوق طعام نبغي نقول الطريق اللي خذنها أنت وأنا ما تصلحش...**"[1]

ولا تتوقف الشخصية عند هذا الحد بل تُذكر قارئها في كل مرة بهذا الكره الموجه نحو "السي الناصر" فتقول:"... **قدور السواق اليوم يخرج من الشريكة الوطنية واليوم يردم... يدفن نهائيا الصداقة اللي كانت رابطاته تمنطاش سنة بالسي ناصر المدير...**"[2].

ولعل ما يدفع لقارئ للتفاعل مع هذه الشخصية هو رفضها لكل تهميش من قبل أي شخص كان، ورفضها أيضا لكل أشكال الاستغلال بداعي الصداقة، في محاولة منها لتشويه الحقيقة وإظهار عدم تأقلمها مع وضعها في الشركة، وذلك من خلال الاستغلال والاستبداد الذي شهدته هاته الشخصية وعدم الاندماج في هذه الأكاذيب مقابل حنينها إلى سنوات الماضي – أي سنوات الثورة–

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص: 24.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

تمكنت المسرحية من تشكيل نصي لشخصيتها، يجمع بين الحمولة الفكرية والاجتماعية للنص، والمرجعيات النصية السابقة للقارئ ورصيده الثقافي، كما يوازي بين عنصري الانتقاء والتشويه، مع تركيزه على التشويه الذي يُسهم في إنتاج نص مسرحي جديد ينسجه تفاعل القارئ مع المعطيات التي قدمتها شخصية " قدور السواق" التي استعرضت موقفها من صديقها انطلاقا من تشبثها بثقافتها وتقاليدها ومعطيات توجهاتها بعدما فقدتها لسنوات عديدة.

ولعل اللافت للانتباه في السجل النصي الذي قدمته شخصية "قدور السواق" هو تنوع دلالاته استنادا إلى تنوع العناصر التي جسدته، بدأ بـ"الاستقالة من الشركة" التي لخصت عدم قبول الشخصية الوطنية بالحياد عن مبادئ الثورة التحريرية، ورفضه لطبيعة ما آلت إليه بعض الشخصيات الوطنية بعد الاستقلال.

بالمقابل قدم "قدور" في علاقته بشخصية "السي ناصر" صورة الحنين الضائع الذي يبحث عنه المواطن الجزائري بعد الاستقلال، الذي أصبح همه الوحيد جمع المال والنهب وأكل مال الشعب، ومثال ذلك في هذا المقطع" **قدور استخبرلي على الأرض الفلانية... السي الناصر راهم يقولو بلي أنت اللي دفعت الدراهم في المعمل اللي كاسب خوك .كذب يا قدور منين يجوني الدراهم... العرب حاسديني...**"[1].

كما قدمت "الشركة" صورة أخرى للحياة في ظل هذا السجل، حيث جسد مفهوم الوضع النفسي والاجتماعي لشخصية "قدور السواق" الذي أحب عمله فيها.

ورغم الانتقاء المماثل لواقع الحياة من خلال توظيف "قدور السواق" للعمل في الشركة، إلاّ أن الحياة أصبحت منغصة عليه بفعل هذا العمل، بعدما أن اكتشف أن صديقه يتخلى عن كل المبادئ والقيم التي ضحوا من أجلها أيام الثورة التحريرية، وبالتالي أصبح هذا

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص: 27.

المكان – أي الشركة– في نظر "قدور" بكابوس يطارده، ولم يصبح ذلك المتنفس الوحيد الذي كان يأمل أن يحقق فيه كل ما يأمل.

**2-1 سجل "غشام وابنه مسعود" النصي بين الانتقاء والتشويه:**

استطاعت مسرحية (الأقوال) أن تنسج واقعا مزريا جديدا من خلال شخصياتها، ولعل ما قدمه الجزء الموسوم بـ: غشام وابنه المسعود، قد أعطى مفهوما آخر من مفهوم الشقاء والفقر الذي كان يتخبط فيه المواطن الجزائري، وذلك في قول "غشام" لإبنه المسعود:"... **اليوم الصباح حبسوني من الخدمة... ارتب ما تنخلعش نحكيلك... حبسوني وما وقع لا زقى ولا حس...**"[1]، وهذه دلالة على البؤس والشقاء التي تعيشه هذه الشخصية، ولم يتوقف الحال عند هذا الحد بحيث أن "غشام" تم فصله من العمل وذلك بسبب مرض أنهك جسمه النحيل، وذلك في قوله:"**.... درسنا القضية متاعك على مستوى المدرية وقررنا باش توقف الخدمة نهائيا... مريض من الصدر وما تقدرش تزيد تخدم... خاصك تداوي روحك بحيث المرض اللي فيك خطير بزاف...**"[2].

ولم يكتفي "غشام" بإطلاع قارئ المسرحية على الواقع الذي يعيشه، بل أبرز كل ملامح البؤس والشقاء، ليظهر للقارئ المعاناة الحقيقية، ولعل كلمة "المرض" و"العمل" هي السجل النصي الذي فتح باب التفاعل بين القارئ والمسرحية على مصرعيه، كيف لا وهو – أي المعمل– المكان الحاوي على كل أنواع البؤس لهذه الشخصية، وهو ما أوضحته في قولها:" **... بحيث المرض فيك قديم...كيفاش قديم؟... نعم قديم... المرض جاك من الغبرة قبل ما تخدم هنا... وهنا يتسمى... زاد قوى عليك... خدمت ربع سنين في المقلع... في الكاريار؟ نعم... عام في الزّج تمن سنين في المنجم المينة...**"[3].

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص: 35.

[2] المصدر نفسه، ص: 35.

[3] المصدر نفسه، ص: 36.

ولذلك اختزلت كلمة "الكاريار"[*] ما تحمله هذه الكلمة من معاناة العمال الذين يعملون فيها، وذلك لما تلحقه هذه الأخيرة من أضرار صحية وخيمة، فهي تخرب الجهاز التنفسي وذلك عن طريق الغبار التي تطلقه في السماء، وهذا ما يبدو جليا في قول الشخصية:"**نعم من غبار الفحم الحجرة والرمل... الغبار الرقيق دخلك للرية تكبد وتعرم وعداها...**"[1]، ولعل "المرض" هو الشاهد في نظر الشخصية على مرض المجتمع الجزائري في تلك الفترة.

كما احتل المشهد الثاني كذلك على الروح الوطنية لشخصيته الرئيسية شأنه شأن المشهد الأول، فتوصيات "غشام" لابنه المسعود كلها كانت توصيات نابعة من حب هذه الشخصية لكل ما له صلة بوطنه وذلك في قوله:"... **أما وطني؟... بلادي واش نخليلها؟... خدمت بنية وإخلاص حتى اللي مليت صدري بترابها وتمنيت ندير أكثر ولكن الله غالب بلادي نخلي لها مسعود... راجل تبارك الله كابر على حب الوطن المصلحة العامة والإيمان في العدالة الاجتماعية...**"[2].

كما راحت هذه الشخصية تعطي للقارئ في سجلها النصي كل ما يتعلق بحياتها من قريب أو بعيد وذلك من خلال قولها:"... **أمك وأنا فرحانين بيك يا مسعود... نخلي لها أحمد حتى هو راه طالع مسقم ونخلي في حمايتك زليخة ومريم... عاونهم على القراية أنت وخوك قد اللي تنجموا... خلوهم يكملوا قرايتهم وما تزوجهمش صغارات. على كل حال في هذا الباب راك تعرف خير مني...**"[3].

ولعل هذا دليل على انتقاء دقيق يوحي للقارئ بعدم تقبل كل ما يعكر صفو الأسرة واستقرارها، بعدما ترحل شخصية "غشام" على حد تعبيره، أي بعدما يموت وذلك في

---

[*] وهي كلمة فرنسية: تعني: محجرة.

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص: 37.

[2] المصدر نفسه، ص: 40.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

قوله: "**... بدرة على كل حال ما اتطولش من ورايا... عيانة حتى هي وغبينتي تكمل عليها...**"[1].

كما أعادت شخصية " غشام" صورة العائلة الجزائرية المتماسكة في ما بينها إلى ذهن القارئ ، وهذا من خلال علاقته بعائلته، فبدأ بـ "مسعود ابنه" مروراً إلى شخصية "بدرة" وهي زوجته ووصولا إلى أبنائه أحمد، وزليخة ومريم وهم أولاده..وتعد هذه الشخصية وفية وذلك من خلال تفكيره في زوجته، وبالتالي تمنح هذه الشخصية للقارئ مدى عمق المجتمع الجزائري وأصالته، فهو يفكر في زوجته التي تكبدت معه المآسي والمتاعب في الحياة، ويعطي صورة للقارئ على مدى حبه لها وذلك من خلال قوله:"... **أنهار اللي تموت حلوا على قبري وادفنوها فيه عظامي رزموهم وحطوهم عند كرعيها... بدرة أمك يا وليدي بحر من الصبر... الحنانة والكرامة عاونتني بزاف... تعبت... جاعت شحال وعمرها ما شتكات...**"[2].

كما احتل المشهد السياسي داخل السجل النصي لـ "غشام" حيزا هاما، إذ أظهر مقدرة الشخصية على التواصل والفهم والعلم بما تحمله السلطة رغم تعليمها المنعدم تماما، وذلك في قوله:"... **كنتم تتكلموا على الاشتراكية والعمال على الديمقراطية وعلى طرق النظام... فرحنا بيكم بقوة أنا وأمك... أحنا فرحنا بيك لما عرفناك واقف ضد الرجعية... فرحانين بيك وقلنا ولدنا خرج راجل فحل ويدافع على العمال والمصلحة العامة...**"[3].

ولعل هذا الاندفاع الحماسي لـ "غشام" لم يخف الإيديولوجية التي ينتمي إليها وهي الاشتراكية القائمة على المصلحة العامة، ولعله دليل على انتقاء دقيق يوحي للقارئ بعدم تقبل كل ماهو ضد الاشتراكية واستقرارها كمذهب سياسي واقتصادي في الجزائر.

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص: 40.

[2] المصدر نفسه، ص: 41.

[3] المصدر نفسه، ص: 55.

كما أضافت المسرحية شخصية "مسعود" التي أراد من خلالها الإشارة إلى "الاشتراكية" التي سعت المسرحية من خلال مشهدها الثاني أن تسلط الضوء عليها، وهو الانتقاء الذي أرادته المسرحية تحقيقه وإبرازه لقارئها.

**3-1 سجل "زينوبة بنت بوزيان العساس" بين الانتقاء والتشويه:**

قدمت المسرحية مساحة تفاعلية مع قارئها، وهذا بتشكيلها لشبكة تواصلية انطلاقا من المختلف الذي قدمته شخصياتها، عن طريق " القوال"، حيث عرضت شخصية "زينوبة بنت بوزيان العساس" توجها آخر لتفاعل القارئ مع المسرحية وذلك من خلال ما قدمته من طرح وضع القارئ أمام أمرين أحدهما: خاص بهذه الشخصية ومرضها، أما الآخر فمرتبط بتفاعلها مع شخصيات أخرى في هذا المشهد وهو المشهد الأخير في المسرحية.

ولعل ما أثار الانتباه داخل السجل النصي الذي أوردته المسرحية هو المحور الذي دارت حوله حياة " زينوبة" ألا وهو "المرض" وذلك من خلال سرد "القوال "**زينوبة بنت بوزيان العساس مريضة من القلب والأطباء ما جبرولها دواء، قلبها خشين قيمة زوج قلوب والدقات متاعه سريعة قالوا الأطباء ازدادت هكذا وممكن تعيش إذا حافظتو عليها، قالوا لوالديها ما تعاكسوهاش وبدلو عليها الجو ساعة على ساعة، ديروا برايها ما تخلوهاش تتغشش وترد لقلبها**"[1].

كما قدمت هذه الشخصية بجانبها التربوي حيث يقول "القوال":"**زينوبة بنت بوزيان يمثلو بيها في الثانوية من ناحية السيرة والذكاء، الأساتذة مستعجبين منها والتلاميذ ساعة يغيروا منها وساعة تشفهم لما يزيد عليها قلبها...**"[2].

وبالتالي من خلال هذا التتبع للسجل النصي لشخصية زينوبة يظهر لنا الانتقاء الذي اعتمدت عليه المسرحية لتقديم حقائق عن المجتمع الجزائري.

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص: 57.

[2] المصدر نفسه، ص: 57.

كما احتل مكان "القطار" في السجل النصي لشخصية "زينوبة" الجانب المهم لهذه الشخصية حيث كان القطار بمثابة التحول، أي تحول هذه الشخصية من الواقع التي كانت تعيشه في منزلها في البادية ومع مرضها إلى واقع آخر، وهو واقع مر وأليم وأشد ضررا عليها وذلك من خلال هذه المقاطع التي أكدت على الانتقاء الحقيقي الذي ينبع من الواقع، وذلك من خلال هذا المقطع:"... **ركبوا في القطار وقعدوا... جندي شاب باين فيه النعاس طالباته الحجة ناض وبدل البقعة، قالت له راسي يدور وما نحملش هذا الجيهة، قفز قفزة، في عينيه وحش الوالدين قالها اقعدي يا الميمة وهز عليهم الرزم...**"[1]، لذلك يتبين من خلال هذا المقطع على مدى الانتقاء من الواقع المعاش.

ليس هذا فحسب بل راحت الأحداث تتوالى في القطار حتى أظهرت كل ما يتعلق بالمجتمع الجزائري من أحوال الفقر والبؤس والحرمان، وحتى الجانب العاطفي الذي كان يدور بين الشاب والشابة وذلك من خلال مقطع "القوال": "... **شافتهم زينوبة متعانقين ويتخاطبو العين في العين حتى القطار قريب يروح عليهم، قالت لها خوك قبيح معاك ولا عاقل جاوبت البنت عاقل ويفهمني لما نسافر يوصل معايا حتى للمحطة... باقية زينوبة تنبش فيها تعرم الكذبة على أختها حتى لسق العازب وبقاو يتكلموا بغير حشمة أيفوتوا في الوقت...**"[2].

كما أظهرت المسرحية جانبها الاجتماعي من خلال " زينوبة" وذلك من خلال هذا المقطع "... **هيا يا الميمة قبل ما يوقف القطار ديري حسنة، دراري صغار مساكين باينة عليهم فقراء، دوك زوج ارجال واقفين يعاونوك باين على عينيهم شافينهم ...**"[3]، وبالتالي هذا التصور هو انتقاء لواقع المجتمع الجزائري الذي من شيمته التعاون والتكاتف فيما بينه.

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص: 61.

[2] المصدر نفسه، ص: 63.

[3] المصدر نفسه، ص: 65.

كما أظهرت "زينوبة" اهتماما بالجانب السياسي والاقتصادي والديني وذلك من خلال تتبع الحديث في الغرفة التي تجلس فيها الشخصية، والتي كانت فيها إلى جانب زينوبة والعجوز هناك شيخ كبير الذي لفت انتباهها في حديثه من حيث هذا المقطع:" **تسمع كيف تخرج كلمة الشعب عامرة من صدره وكيف يتسرسب كلمة الحزب... تكلموا على الثورة الزراعية وقالوا الحمد الله على التعاون والسكنة، تكلموا على المشاكل وعلى الأكتاف واللهفة، تكلموا على الخيان وقال الموظف أب الأطفال الزوج اللي قاعدة بيناتهم زينوبة لو جات عليها اللي يحكموه يخطف يقطعوله اليد كيف ماهو في الشريعة الاسلامية...**"[1].

وتنتقل بنا أحداث المسرحية لمنعرجها الأخير وهو جانب وصول "زينوبة" إلى مدينة وهران ولقائها بخالها "الجيلالي" هذه الشخصية التي كانت "زينوبة" تتوسم فيه الابتسامة والفكاهة، والترفيه عن النفس، فإذا بها تتفاجأ بخالها، وذلك من خلال إحساسها بقلبها المرهف، من خلال تصرفاته الغير عادية لذلك" **حست بخالها هاز معاه ضر كبير، حطت عينيها وسألته مريض خالي؟ جاوب ألا عيان شوية يا بنتي وبقى يبدل الهدرة زادت سألت على كبش العيد تفكرت كلام أمها قالها شريناه مولى قطعتين واخرج مشحم للغاية، زادها قلبها حتى هي خالها كذب عليها...**"[2].

وهكذا تستمر المسرحية في شقها الأخير مع "زينوبة" وخالها "الجلالي" في انتقاء الواقع المعاش لشخصية الجيلالي، وذلك في الحديث على المحور الأساسي الذي رسمته المسرحية من بدايتها إلى نهايتها وهو الجانب الاجتماعي والسياسي والاقتصادي لشخصياتها، وعلى الكفاح الذي بذلته شخصياتها للدفاع عن مبادئها والمصلحة العامة، وهدم كل ما يتنافى مع قيم التعاون والتسامح.

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص: 67.

[2] المصدر نفسه، ص: 70.

لذلك كانت شخصية "زينوبة" في سجلها النصي بين الانتقاء والتشويه أمر جعل القارئ يكتشف بتتبع أحداث المسرحية ففهم القارئ كل الأحداث التي تمت عن طريق عملية الانتقاء لم تكن سوى تشويه، أي تشويه القارئ وتضليله لاكتشاف الحقيقة وذلك من خلال المقطع الأخير "القوال": "**قالوا ما قالوا على زينوبة بنت بوزيان العساس/**

**قالوا ما قالوا على البنت مولات القلب الحساس/**

**اللي قال اتنهدت وقطعت النفس مشات/ غطست في غبينة العمال غطسة ما ولات/ زراقت قلبها سكت ضربة في حجر خالها توفات/**

**قالوا ما قالوا على البنت مولات القلب الحساس/... كاين اللي قال بعد ما احكالها خالها ريحت/ بكات على هم العمال زل عليها الضر ونعست/ في العطلة ديك مع الجيلالي عندها ما خرجت/ وين ما راحت تمشي معاه كالكبير ما عيات ما ملت/ جمعت في القهاوي ناقشت مع العمال وسهرت/ عادت مهتمة بنضالهم عندها ما قصرت مع خالها والعمال اصحابه تمتعت وحوست، كلهم حبوها والبعض رافقوها منين ركبت...**"[1].

لذلك حدد السجل النصي لدى شخصية "زينوبة" معالم واضحة المفهوم دفعت القارئ إلى التفاعل معه والتواصل لغاية محدودة وهي الإلمام بالمعنى المقصود من هذه الدلالات النصية، حيث قامت المسرحية على مرجعيات ميزتها عن غيرها، كما دفعت قارئها إلى التدخل مع كل شخصية من شخصياتها والبحث في غياهب المضمر لبناء معنى جديد خاص بها .

ولعل المغزى الوحيد الذي أريد من تركيز "علولة" على "المرض" في مختلف حيثيات مسرحيته ، هو تصوير المشاهد المزرية لوضع المجتمع الجزائري، أو بالأحرى طبقة العمال في الجزائري.

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص: 76.

**2- الاستراتجيات النصية في المسرحية:**

يقوم النص الأدبي على عناصر تواصلية تدفع القارئ إلى التفاعل معه انطلاقا من قراءته وفهمه من أجل إنتاج معنى معين يترك في نفسه أثرا بعيدا كل البعد عن المعنى الأول الذي قدمه ذلك النص، وهو في هذا يوظف خبرته المستقاة من الواقع، بحيث تعتمد هذه الخبرة عموما على ما قدمته النصوص الأدبية لكل من النص والقارئ مسارا وخطية معينة.

واستنادا إلى ذلك عمد "آيزر" من خلال إستراتيجيته إلى تقريب الهوة الموجودة بين النص الأدبي والقارئ بتوجيهه إلى تبني "استراتيجيات مؤطرة معرفيا وتقويمياً، حيث ينشئ أثناء المسلسل القرائي تمثلات نفسية ومعرفية ارتكز على مخزونه من المعارف، ويحاول عن طريقها الوصول بين المكاسب القديمة والمعلومات الجديدة"[1].

فالاندماج شرط للتواصل بين النص والقارئ، حيث يعمد النص الأدبي من خلال ذلك إلى تنشيط ملكات القارئ المكتسبة والموروث لاستحداث معنى جديد انطلاقا من فعل القرائة حيث تتفاعل كل قراءة "مع الثقافة والأنماط السائدة في وسط ما وعصر ما لترفضها أو تدعمها"[2]، بوصفها عملية تمهيدية لبناء المعنى، وهذا وفقا لبنيات تسهل عملية التواصل تتمثل في:

**2-1 القاعدة الخلفية والقاعدة الأمامية:**

تمثل هذه الإستراتيجية علاقة الشراكة الموجودة بين العمل الأدبي والقارئ، وذلك أنهما وجهان لعملة واحدة حيث يقومان على الجمع بين الواقع والمتخيّل بتقاطع الخبرات وتداخلها على جدلية إدراك القارئ للجديد على خلفية القديم، كما تقوم على كفاءته

---

[1] ميلود حبيبي: النص الأدبي بين التلقي وإعادة الإنتاج، ص: 185.

[2] فانسون جوف: القراءة، ترجمة: بديار البشير، مجلة الآداب واللغات، مجلة دولية محكمة تصدر عن كلية الآداب واللغات، الأغواط، الجزائر، العدد: 15، 2015، ص: 17.

ومعارفه المسبقة، أي المرجعيات الأصلية لبناء الموضوع الجمالي " فالنص لا يمكنه بناء شخصيات مختلفة بالمرة عن تلك التي نلتقي بها في الحياة اليومية"[1].

وهو ما قامت عليه مسرحية (الأقوال) التي حاولت تأسيس خاصية متفردة من حيث المعنى الذي تضمّنه المتن، والدلالة التي سعت إلى استنطاق مهارة القارئ لفك الشفرات والكشف عن الغامض الذي تضمنته القاعدة الأمامية، كما قامت تفاصيل هذه الإستراتيجية، أي – القاعدة الخلفية والقاعدة الأمامية – داخل المسرحية على ثلاثة ملامح جمالية، وهي "قدور السواق" و"غشام" المريض و"زينوبة" المريضة كذلك.

**2-1-1 قدور السواق:**

يلاحظ القارئ والمتتبع لمسالك المشهد الأول من المسرحية – أي مشهد قدور السواق– تعلقها بملمح مكاني واضح ألا وهو "مكان العمل" أو " الشركة" التي كان يعمل فيها قدور سائقا، ولهذا تمكنت المسرحية من خلال المكان إعطاء مشهد سردي قائم على الواقع، إضافة إلى هذا يحتل " مكان العمل" لدى الشخصية انطباعات إيجابية، رغم السلبيات التي وصفتها الشخصية.

ولعل كل هذا مثل القاعدة الخلفية أو الواقع ورغم الحقائق التي قدمتها هذه القاعدة لقارئها حول وضع "قدور السواق" في مكان العمل، إلاّ أن المسرحية قدمت مشهدا أكثر اسودادا وتشويها عن واقع العمال الجزائريين بعد الاستقلال، وذلك من خلال القاعدة الأمامية التي رسمت ملامحها تصريحات الشخصية، وتتجلى ملامح هذه القاعدة واضحة في تصريح شخصية "قدور" وهو يحاور "السي الناصر" "... **إذن اليوم قصدتك باش نستقيل من عقيدة الصداقة اللي كانت رابطتنا ... قدور السواق اليوم يخرج من الشركة الوطنية واليوم يردم... يدفن نهائيا الصداقة اللي كانت رابطتنا...**"[2]، ثم واصل قائلا: "**الأيام التوالي هدو بحثت شحال في عينيك...، خزرت شحال في عينيك باش نوجد السي**

---

[1] فانسون جوف: القراءة، ص: 79– 80.

[2] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص: 24.

**ناصر صاحبي متع زمان... آخ الحرب والصديق الكريم اللي تملخت معاه... السي الناصر متع الشدة والتمرميد الناصر الشجاع مول السلوك الزينة... واش باغي نقول؟ أنا عارف... هذاك زمان واليوم مرحلة أخرى، الإنسان لزمه يتمشى مع الوقت... كنا متمنين زي واخرج زي آخر نعم كنا نتمناو زي، نتمنوا نزيدوا نضحوا في سبيل الآخرين ونعطوا المثال الصالح ولكن أنت من الناس اللي حابين يجلبوا الوطن حتى للدم ويجعلوا مصيره زي آخر..."**[1].

وهذا المقطع يلتقي مع الواقع أو بالأحرى ينطلق منه ليعزز المعاناة لهذه الشخصية، حيث تحث المسرحية نحو تعميق الألم وجعله يتكلم من خلال شخصية "قدور" الذي قدم سردا واقعا جامعا للواقع الذي تعيشه هاته الشخصية، والذي صور درجة البؤس النفسي لها.

**2-1- 2 غشام:**

سلكت المسرحية منحا موحدا لدى جميع الشخصيات سواء بشكل كلي أو جزئي، ظاهرا أو خفيا، لذا فإن الخلفية الواقعية المشتركة لا زالت تخيم على أجواء المسرحية، ومسالك أحداثها، حيث قدمت القاعدة الخلفية للقارئ الواقع الذي عاشته هاته الشخصية.

في حين سعت المسرحية من خلال تجسيد القاعدة الأمامية، إلى إبراز دور هذه الشخصية في تفعيل الدور السياسي من خلال تصوير معاناتها داخل المسرحية، ففي المشهد الثاني الذي تدور أحداثه حول شخصية "غشام" الذي أراد أن يبوح بأسرار عديدة لابنه "مسعود" من خلال تقديم الواقع التي تعيشه هذه الشخصية وذلك في قولها: "**قلبي مليان يا ابني وبغيت نخرج كل ما فيه... شحال وأنا متمني هذا الوقت... تمنيت نلحق لهذا الوقت...**"[2].

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص: 25.

[2] المصدر نفسه، ص: 35.

كما بدأت الشخصية تصف حالتها وذلك في قولها: "... **اليوم حبسوني من الخدمة... ارتب ما تنخلعش نحكيلك... حبسوني، وما وقع لا زقى ولا حس... حبسوني بالتبسيمة وأنا راضي... هذوا شهور وهي القضية تندرس واليوم الصباح اعطاتلي ورقة وقالت لي... درسنا القضية متاعك على مستوى المدرية وقررنا باش توقف الخدمة نهائيا... مريض من الصدر وما تقدرش تزيد تخدم... خاصك تداوي روحك...**"[1].

لهذا تتقاطع هذه الشخصية في قاعدتها الخلفية والأمامية لدى القارئ مع الشخصية الرئيسية الثالثة وهي شخصية "زينوبة" هذه الشخصية التي تعيش مع مرضها، لكن مرضها لم يكن له صلة بالعمل مثلما كان الحال مع شخصية "غشام" بل كان مرضها هو حمل هم العمال والذي تمثل في شخصية خالها "الجلالي" الذي كان يعمل وطرد من العمل بشأن تحركاته للمطالبة بحقه وحق العمال، وذلك من خلال هذا المقطع: "... **قالت له بالشهقة أحكي لي يا خالي اعطف عليا راني مضرورة، قالت مراة الخال كولي قبل يا بنتي ومن بعد يحكي لك خالك...**"[2].

وعليه بدأت شخصية الخال تعطي للقارئ قاعدتها الأمامية عن وضع العمال الجزائريين وذلك في قولها:"... **المعمل مولاه جزائري كاسب ما كاسب في الجزائر وفي فرانسا ... زيد خالي... منذ سينين وحنا نخدموا فيه عشر سوايع وطناعش ساعة، مستغلين وصابرين على اللقمة، ممنوع التدخين في المعمل وبيت الماء مسدودة، العمال مغبنة ما صايبة الوين وساكتة، منهم اللي عمات عينيه من الماء القاطع ... منهم اللي انقطعوا صباعه ومنهم اللي طاح ومات وادى معاه سره... زيد خالي... اتشاورنا واتصلنا بالنقابة قلنا غير هي اللي تفيد وفي المعمل نكونها . جاولنا السلطات النقابية للمحل وقف لهم المعلم جاوا ولاوا ربع مرات واطّردوا في كل مرة في الخامسة كان**

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص: 36.

[2] المصدر نفسه، ص: 72.

**غايب دخلتهم أنا...**[1]، وعليه يتبين للقارئ من خلال القاعدة الخلفية والأمامية لشخصيات مسرحية (الأقوال) (قدور، غشام، زينوبة) بأن مبدأها العام واقعي، وقاعدتها الأمامية تُنبئ القارئ بأن هذه الشخصيات يريد من خلالها مؤلف المسرحية إلى إبراز أيديولوجيته الاشتراكية وكان ذلك جليا في جميع أحداث المسرحية.

**3- بنية الموضوع والأفق:**

لا يمكن للقارئ إدراك معنى العمل الأدبي دفعة واحدة بل من خلال مجموع المنظورات التي تحقق لديه المفهوم العام انطلاقا من فهمه وتأويله من أجل إيضاح الموضوع الجمالي الذي تسعى من خلاله نظرية "آيزر" إلى إشراك القارئ في صناعة تفاصيل العمل الأدبي، استنادا لآفاق ثلاث تشكل مساحة بين ما يتلقاه منظور القارئ شخصيا والمنظورات الثلاث التي تؤسس لعملية بناء المعنى أو الموضوع الخاص بالمسرحية لدى القارئ وهي:

**3-1 منظور السارد "القوال" من خلال شخصية "قدور السواق":**

قام عمل السارد "القوال" داخل المتن المسرحي على تقديم جملة من التعليقات والمعلومات التي يكون عالما بتفاصيلها لصياغة أفكار القارئ وإطلاعه على مدلولات المسرحية، انطلاقا من قراءة الأخير لها وتأويلها بالتفاعل معها، من خلال المواضيع التي سردها السارد "القوال" على قارئه والتي قد تحمل بين مدلولاتها: حالة تاريخية أو وضعا إنسانيا، أو اقتصاديا.

بالمقابل سجل هذا القارئ من خلال تأمله لما قدمته كل شخصية على حدة مدى قدرة السارد وهو "القوال" بسرد شخصيات المسرحية لتبرير موقف أو لتوضيح مسألة على استدراجه وإسكات روح السؤال لديه بالمعلومات الشافية والكافية وإقناعه بتوجهات كل الشخصيات داخل المسرحية.

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص: 73.

لهذا سمحت المسرحية من خلال تعدد شخصياتها وسردهم الثانوي، أن تنقل للقارئ من خلال شخصية "القوال"[*] السارد الرئيس في المسرحية ملامح توضيحية لتتركه يصارع نفسيات الشخصيات المتنوعة بين شخصيات مهضوم حقها وشخصيات مستغلة لنفوذها.

لهذا قدم المشهد الأول من المسرحية حقائق حول شخصية "السي الناصر" الذي كان يعمل مديرا في إحدى الشركات الوطنية بعد الاستقلال، وكانت الشخصية الرئيسية وهي "قدور" سائق في هذه الشركة. والذي تعاطف معه القارئ معه كونه فشل في معرفة نوايا صديقه في الوقت المناسب.

فبعد أن تعرف القارئ على ملامح هذه الشخصية سابقا، أعلم "القوال" قارئه بمدى تعلق "قدور السواق" بعمله، وصديقه "السي الناصر" الذي مثل حياته الخاصة، وذلك في قوله: "**... الطريق اللي خذنها مع بعض حتى لليوم ما تخرجش... لما نقول الطريق اللي خذنها في الحق أنا غير خضرة فوق طعام نبغي نقول الطريق اللي خذنها أنا وأنت وراك ما تصلحش... أنا عييت فيها وكرهت روحي... وكرهتك أكثر من كل شيء ... إذن اليوم قصدتك باش نستقيل من عقيدة الصداقة الي كانت رابطتنا ... قدور السواق اليوم يخرج من الشريكة الوطنية واليوم يردم... يدفن نهائيا الصداقة اللي كانت رابطاته تمنطاعش سنة بالسي الناصر المدير... ماهيش خسارة كبيرة والشريكة ما ضيعت إطار... سائق من ادّاها فيه...**"[1].

ولعل غرض السارد "القوال" من هذه الإضاءة على شخصية "قدور" هو تشكيل ملامح من الواقع الذي يغفل عنه القارئ، وهو وضع العمال بعد الاستقلال في كنف ما

---

[*] القوال: يعتبر القوال الشخصية المركزية في مسرح "علولة" هذه الشخصية التي تحمل الكثير من المعاني في التراث الشعبي لبلدان المغرب العربي – خاصة بالمغرب و الجزائر– ويقول "عولة" في شأنه "القوال حامل التراث الشفهي بكامله فهو يؤلف ويغني ويروي الحكايات و الأساطير المتداولة".

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص: 24.

تفرضه عليهم البيروقراطية، فأحال على شخصية "قدور السواق" هذه الشخصية الرافضة لكل ما هو استغلال وظلم في محاولة منه الحفاظ على هويته والخوف من التغيير وسط ما تفرضه الأوضاع الجديدة.

**3-2 منظور السارد "القوال" في المشهد الثاني من خلال شخصية "غشام":**

يلاحظ القارئ لما قدمته شخصيات المسرحية نوعا من الغموض اعترى ملامح سردها الذي تراوح بين التوضيح الشديد والغموض العميق، وذلك لتبديد حيرة القارئ بعد قراءته لكامل المشهد المسرحي أو بعد تشكيل الصورة الكاملة للطابع النفسي والاجتماعي والاقتصادي للشخصية بتوضيح المضمر أو الغامض، وبمقابل معاناة الشخصية الرئيسية في المشهد الأول من الخيانة ونقض المبادئ التي قامت عليها الثورة التحريرية من قبل بعض الأطراف.

أوضح السارد "القوال" من خلال المشهد الثاني من خلال شخصية "غشام" لقارئه نظرة المعاناة التي يعيشها المواطن الجزائري و"غشام" ما هو إلاّ صورة تعكس الوضع الذي يعيشه الشعب الجزائري بكل أطيافه، فهذا مريض وهذا فقير، والآخر مهضوم حقه، فالكل يعاني بصمت، لذلك أراد "علولة" أن يُظهر للقارئ كم عانى المجتمع الجزائري ومازال يعاني.

**3-3 منظور السارد "القوال" في المشهد الأخير من المسرحية من خلال شخصية "زينوبة":**

استوقفت مواضيع المسرحية في مشاهدها الثلاثة رغم -استقلالية كل مشهد- القارئ كما دفعته إلى البحث من خلال الثغرات والتساؤلات التي طرحتها المسرحية، جراء غموض بعض النقاط التي تبقى علقة لدى شخصياتها من منظور القارئ، بالمقابل حاول السارد "القوال" توضيح بعض المشاكل التي يعاني منها المواطن الجزائري، ولعل من بعضها ما أوضحه "القوال" حول مشكلة المرض التي تعاني منه "زينوبة" في قوله: "

**زينوبة بنت بوزيان العساس مريضة من القلب والأطباء ما جبرولها ادواء، قلبها خشين قيمة زوج قلوب والدقات متاعه سريعة..."**[1].

لذلك يستظهر السارد بعضا من الملامح التي تجعله يتشارك مع قارئه محمولات المسرحية الفكرية والاجتماعية والنفسية، إذ عمد إلى تبسيط بعض التفاصيل حتى يرتسم المشهد كاملا لدى القارئ، من خلال الحوارية غير المباشرة أو سرد المعلومات التي قدمها له "القوال".

لذلك أصر "القوال" على تفسير بعض الظواهر والأحداث الواردة في المسرحية لكي يتعاطف أكبر عدد من القراء خاصة مع المشكل الذي طرحه "الجيلالي" والذي رمى بظلاله على مدلولات سوسيولوجية في قوله: "**... شاف فيها وقالها زينوبة ممو عينيه قالت له بالشهقة احكي لي يا خالي اعطف عليا راني مضرورة... فهم بالي حست بكل شيء ومتلزم عليه يحكي ما يعاكسها، يحكي باش يزل عليها الضر بنت أخته جات عنده تريح والأطباء قالوا ما تخبوا ما تكذبوا عليها ... قول خالي قول ومن الاول المعمل كانت تخدم فيه خمسة وتسعين واحد، خمسطاعش اداريين وفنيين وتمانين عامل...**"[2].

يتبين من خلال هذا المقطع معاناة المواطن الجزائري، ولكن علولة في المشهد الأخير من مسرحية (الأقوال) على لسان السارد "القوال" أراد من خلال شخصياتها إظهار أفكاره حول العمل والعمال، وحتى مذهبه الاشتراكي، ويظهر ذلك للقارئ جليا من بداية المسرحية إلى نهايتها.

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص: 57.

[2] المصدر نفسه، ص: 72- 73.

**4- منظور الشخصيات:**

استطاعت مسرحية (الأقوال) أن تشكل فارقا كبيرا من خلال ما طرحته شخصياتها المتنوعة، ولعل أول ما يثير اهتمام القارئ انطلاقا من قراءته الأولى للمسرحية هو وضوح المعالم الحوارية بين الشخصيات بشكل مباشر.

ورغم هذا التواصل المتواجد في مواضع عديدة، إلاّ أن القارئ يتشارك هذه الحوارية من خلال المجال المخصص لحضوره، فلا تُفوت الشخصيات لحظة إلاّ وترد على هذه الأسئلة مباشرةً، ويتولى القارئ إيجاد صيغها، ولعل من بين هذه الحوارية ما يقوله شخص "قدور السواق" وهو يحاور "السي الناصر"... **راك تتساءل مع نفسك وتقول واش بيه قدور هبل؟ ... ألاّ... قدور اليوم تحاسب مع نفسه وعوّل... قدور اليوم قرر بعدما حلّل شحال... قدور قطع اليوم الخيط اللي كان رابطه بالسي الناصر قطعه عمدا..."**[1].

وعليه كانت المسرحية في مجملها وبمشاهدها الثلاث تهدف إلى إظهار الحوار المباشر، وذلك عن طريق استدراج القارئ لاكتشاف العلاقة الحقيقية التي جمعت شخصياتها المتنوعة، كما تهدف إلى دفعه لفك شفرة الغموض الذي اعترى هذه العلاقة، وهذا لبناء معنى المسرحية وتوجهاتها، ورغم ذلك فإن آراء القارئ أو مجمل القراء تظل متباينة الأحكام، وهذا حسب المرجعيات التي تكتسبها.

**5- منظور الحدث:**

تضمنت المسرحية ثلاثة أحداث مكنت من خلالها استطلاع رأي القارئ واستدراجه لفك شفراته النصية، ففي كامل المسرحية كان الراوي هو " القوال" الذي شكل قلب هذا الحدث، حيث تمكن من تفعيل القارئ معه وحثه على البحث عن المخفي طوال المساحة المخصصة لسرد الشخصيات وأبطال المسرحية في المشاهد الثلاثة على حد سواء، ومن

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص: 24.

هذه النقطة ينطلق القارئ في تفاعله مع الأحداث للحكم على التفاصيل التي تقدمت بها كل شخصية على حدة، ولعل من بين النقاط التي لفتت انتباهه، هو خبث ومكر "السي الناصر" في المشهد الأول.

ويعتبر الغرض من سرد الحدث مباشرة للقارئ هو تشويقه ودفعه لتأويلاته للانطلاق من القراءة نحو التفسير مباشرة، وبما أن محور المسرحية كان حول حدث العمال والبيروقراطية في الجزائر، فإنه يكتشف ذلك من خلال الأحكام التي تقدمت بها جميع الشخوص، ومن بينها على سبيل المثال في المشهد الأول:

"**يوم الاستقلال إذا ما زلت شافي شكرنا ربي على السلامة وقلعنا كيف كيف... بلاش... كيفنا كالياس الكل... في البداية بديت ظريف ومتواضع... إذا راك شافي لما تسميت على راس المعمل ودخلتني نخدم معك... قلت لي تخلصنا من المعلمين والحمد الله... هذا الشريكة متاع الدولة الجزائرية يعني متاع الشعب الجزائري الخدّام... الشركة هذي هي آلة بين يديسنا باش نساهموا في تنمية البلاد وبها نحلوا مشاكلنا... لازمنا ننجحوا في تسيرها ولهذا لزمنا نعودوا الإنتاج والإنتاجية(...) بديت تربط في العلاقات بالشوية وليت تعرف السي فلان والسي فلتان... بديت لاهي في العلاقات دخلت ناس جدد وكلفتهم بالمسؤلية ناس فرضوهم عليك دوك العلاقات... من هذاك الوقت وليت تتغيب من المعمل وتسافر لخارج بغير سبة... عدت تتكلم غير على الخارج البسات الطعومات الخيرات والسهرات...**"[1].

ولعل المراد من توظيف هذا الحدث في بداية المسرحية مرده إحداث المفارقة في وقع هذا الحدث في نفس القارئ، كما أن ما يثيره هذا التصور هو دفع القارئ لتقديم مصوغات جديدة للمسرحية من خلال مشاركته في تحليل أحداث المسرحية.

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص: 29- 30.

وعليه يحاول القارئ في المشهدين الأخيرين من المسرحية تحليل الأحداث واكتشاف الغموض فيها.

فالحدث في المشهد الثاني هو حدث استثنائي وهو معاناة شخصياته من المرض وهذا المرض في الحقيقة ما هو إلاّ تصوير من قبل المؤلف على مرض المجتمع الجزائري من (البيروقراطية) التي أنهكت جسده، وهو نفس الحدث في المشهد الأخير لكن الشخصيات تختلف فقط.

**6- منظور القارئ/ القارئ الضمني:**

ينطلق القارئ في فهمه لفحوى العمل الأدبي من التفاصيل التي تقدمت بها المنظورات السابقة (منظور: السارد، الشخصيات، الحدث)، والتي أضاء كل منها بعض الغموض الذي خيم على القارئ وعتم على المسرحية في بادئ الآمر، وذلك من خلال الإشارة إلى التفاصيل العامة التي زوده بها السارد مرورا إلى الثنائية التي شكلتها الشخصيات الرئيسية والثانوية وصولاً إلى المحور العام وهو البيروقراطية في الجزائر الذي شغل الهيكل العام للمسرحية، والذي كان الحدث الأبرز، حيث يتشكل مضمون المسرحية لدى القارئ انطلاقا من الخلفيات الماضية والحاضرة التي قدمتها والتي سمحت له بالانتقال بين دلالة المنظورات التي تتأسس عليها من خلال وجهة النظر العامة التي مكنته من إلقاء نظرة على المعطيات العامة انطلاقا من المنظورات السابقة، إذ لا يمكن لأي واحد منها أن يمثل الموضوع الجمالي في كليته، بل على العكس من ذلك فإن بناء هذا الموضوع يبقى مشروطا بتعليق وترابط كل هذه المنظورات ببعضها البعض وإحالاتها وإضاءتها المتبادلة"[1]، كونها تقدم جزء من المعنى الذي يبحث عنه القارئ.

لذلك يلمس القارئ في تناوله لمسرحية (الأقوال) اختلاف طفيف في الدلالات والمعاني بينه وبين ما قدمته المسرحية، ومن بين ما يحيل عليه هذا الاختلاف هو تغيير

---

[1] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص: 204.

دلالات القارئ مع كل مشهد في المسرحية أو مع كل مرحلة أدبية جديدة يتفاعل معها، خاصةً أنه في تناوله لمضمونها يلاحظ دعوة الشخصيات له باستمرار وعلى مدار السرد.

وعليه انطلاقا من وجهة النظر العامة يبني القارئ الهيكل العام للمسرحية استنادا إلى جملة من الاستراتيجيات القائمة أساسا على قاعدة خلفية وأمامية لتتطور نظرته بإدراك لما هو مختلف عنه، ومن ذلك تلاقيه بالقارئ الضمني الذي يمثل فرضية دائمة الوجود داخل النصوص الأدبية، حيث يمكن القول إن "القارئ الضمني هو الخصوصية ذاتها التي يشتمل عليها نصُ من النصوص ، والتي تجعله يستقطب نوعا معينا من القراء العينيين ويُحقق دلالته من خلال تفاعلاتهم المختلفة"[1]، حيث يسعى إلى تفعيل العلاقة بين القارئ ومضمون المسرحية فور تلاقيهما فتنشأ علاقة حوارية من خلال سلسلة التوجيهات.

يدفع الغموض القارئ إلى المشاركة في بناء وصنع العمل المسرحي من خلال انتقاله من منظور إلى آخر، ولعل انفتاحها على معاني وتوجيهات عديدة سمح له بالانتقال من التأويل الأحادي إلى استشراف المعاني الغامضة، انطلاقا مما يقدمه القارئ الضمني للمسرحية الذي يمثل بنية مستنتجة وآلية فكرية مطروحة لا يمكن تحديدها إلاّ من خلال التوجيهات التي يقدمها القارئ الحقيقي، من خلال سلسة من التوجيهات.

ولعل من بين ذلك ما قدمته شخصية "قدور السواق" والتي أشركت قارئها في سؤالها بقولها: "**راك تتساءل مع نفسك وتقول واش بيه قدور هبل؟... بلاك شربان؟... ربما وقع سوء تفاهم؟...**"[2].

لعل ما يلاحظه المتتبع لشخصيات المسرحية أن هذه الأسئلة التي قد تبدوا استفزازية هي موجهة إلى قارئ حقيقي، حيث تُقدم له دعوة مباشرة للمشاركة في صنع

---

[1] محمد الأمين سعدي: شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة – كسر السائد والبحث عن المغاير – ، دار فيسيرا، الجزائر، 2013، ص: 97.

[2] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص: 23.

الملامح الغائبة من خلال تفعيل دوره انطلاقا من تأويلاته، ليمتثل من خلال ذلك للمعنى المرجو تحقيقه.

يتقصى القارئ ملامح الاختلاف الذي أوردته مسرحية (الأقوال) وهذا من خلال تعليمات قارئه الضمني خاصة في المشهد الأخير، ولعل ما يلفت انتباهه للوهلة الأولى في شخصية "زينوبة" وهي حالة البؤس التي تغلف حياتها، إلاّ أن القارئ الضمني يقدم جملة من التوضيحات من خلال ما قالته هذه الشخصية على لسان السارد "القوال": "**... زينوبة بنت بوزيان العساس مريضة من القلب والأطباء ما جبرولها دواء، قلبها خشين قيمة زوج قلوب...**"[1].

ووسط هذا الزخم المعلوماتي الذي قدمه القارئ الضمني لقارئه الحقيقي فإن العلاقة التي تجمعهما تعمد من خلال هذا المقطع إلى تقديم سلسلة من التوجيهات للقارئ الحقيقي الذي يتساءل عن سبب بؤس "زينوبة" وشقائها الدائم، وعن سبب مرض "غشام" معاناة "قدور السواق".

وبالتالي يريد القارئ الضمني من خلال إعطاء جواب شافي عن كل التساؤلات التي قد تبادر القارئ الحقيقي، وذلك من خلال الإجابة عنها مباشرة من قبل شخصيات المسرحية.

**7- البياض:**

يقف القارئ في تواصله مع المسرحية على مجموعة من الشروط التي تمكنه من التفاعل معها من أجل إنتاج تجربة جمالية قائمة على مدى تأثيرها في أفق توقعه، ومدى استجابته لها بالسلب أو الإيجاب.

وبما أن نظرية "آيزر" قائمة على استجابة القارئ للنص من خلال ما يعاكس توقعاته وملاحظاته ووجهات نظره المتغيرة وفقا لتجربته، فأنه من بين ما أسست له هذه

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص: 57.

النظرية، تلك الأماكن الشاغرة التي تؤجج روح السؤال في نفس القارئ وتستدعيه للبحث في خلفياته الثقافية عما يملؤها، وهي الآلية التي اعتمدها "آيزر" في نظريته تحت مسمى "البياض" الذي يمثل الفراغ، والذي يسمح للقارئ بإثبات ذاته في ظل الحلقات المفقودة التي تعمدت المسرحية تركها لاستدراجه في ظل الاستناد على الواجهة الخلفية وما تقدمه الواجهة الأمامية للمسرحية.

وبما أن البياض" ينشئ إسقاطات القارئ دون تغيير النص نفسه، فإن (...) العلاقة الناجحة بين النص والقارئ لا يمكن أن تحدث إلاّ من خلال تغيرات في إسقاطات القارئ"[1]، وهو ما عمدت مسرحية (الأقوال) لعلولة توظيفه في تواصلها مع قارئها، الذي يلاحظ تنوع البياضات التي تلزمه في كل مرة بالإدلاء بأفكاره والمساهمة في إعادة بنائها، بملئ الفجوات التي تستفز سكونه.

إذ تمكنت المسرحية من تجسيد مواقع مختلفة للتواصل مع القارئ، ولعل من بينها الانقطاعات الفكرية المكررة بين ثناياها، التي سببت له خللا في استقباله لها، من خلال استفزازه لسكونه من أجل إنتاج موضوع جمالي.

وبما أن "النص الناقص بنيويا، لا يمكنه أن يستغني عن إسهام وتشارك القارئ"[2] فقد تنوعت دعوات المسرحية لقارئها من أجل تجاوز ذاتها نحو ذات القارئ، حيث يلاحظ تنوع "البياضات" التي وظفها النص المسرحي وتعددها مما أبعده عن النمط التقليدي في الكتابة سواء رواية، قصة أم مسرحية، نحو الكتابة الحداثية التي تشرك القارئ في إعادة بنائها، وهو ما طُرح منذ بداية المسرحية مع شخصية "قدور السواق" و"غشام" إلى نهايتها مع شخصية "زينوبة".

---

[1] فولفغانغ آيزر: فعل القراءة – نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ت: حميد لحمداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، 1995. ص: 99.

[2] فانسون جوف: القراءة، ص: 81.

ولعل الصيغة الشكلية للسؤال التي استخدمتها المسرحية، والتي تتخلل أجوبة شخصياتها قد بادرت إلى تشكيل علاقات حوارية بينها وبين القارئ، مثلا في هذا المقطع "... **ركبوا في القطار وقعدوا... جندي شاب باين فيه النعاس...**"[1]، فهذا الفراغ يجعل القارئ يطرح عدة قراءات، ومن بينها أن هذا الجلوس كان أمام أشخاص تقابلت معهم "زينوبة" حتى بدأ الوصف في هذا الجلوس بأن من كان يجلس معهم هو جندي باد عليه التعب من العمل.

وفي مقطع آخر كذلك "... **تفكر في خالها الجيلالي كيف يعبرها ويقول لها بنت أختي العزيزة زينوبة ممو عينيا... بصبعها الرهيف كتبت على الزاجة خالي الجيلالي...**"[2].

فالمتمعن في هذا المقطع يرى مدى إشراك القارئ في العمل المسرحي من خلال دعوته للمشاركة بخياله لاستكمال ما عمد الكاتب تركه، وذلك من خلال ما سبق ذكره : زينوبة ممو عينيا... فالقارئ من خلال هذا الفراغ أكيد انه بخياله يستكمل هذا المقطع بكل عبارات المحبة الممكنة ومن ذلك: زينوبة الزينة مولاة القلب الرهيف والحساس ...الخ.
أما هذا المقطع"...بصبعها الرهيف كتبت على الزاجة خالي الجيلالي ..." فيجعل القارئ من خلال تصوراته وتأويلاته يكتشف من خلال هذا المقطع بأن الفصل الذي سافرت فيه "زينوبة" هو فصل الشتاء، وذلك من خلال التصوير الرائع للسارد، فالكتابة على الزجاج لا تكون إلا إذا كان الحال باردا في الخارج وحارا في الداخل، ولا يكون ذلك إلاّ في الشتاء كما هو معلوم.

وفي مقطع آخر "... **نوظوا يا المساخيط شيبتوني وليعتوني الله يجيب لكم طنوبيل... سيدي حنيني سلكني منهم وفرج عليا ...** "[3].

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص: 61.
[2] المصدر نفسه، ص: 63.
[3] المصدر نفسه، ص: 63.

فكل هذه الفراغات وفراغات أخرى تدعو القارئ إلى ملئها من خلال ثقافته أو وفق قواعده الخلفية والأمامية.

لذلك لا يختلف انطباع القراء حول مضمون المسرحية وأحداثها، كما لا يتباين تعلقهم بالشخصيات، كما استهدفت المسرحية من خلال معاناة شخصياتها، قراء مختلفين في الأيديولوجيا والثقافة.

ولعل أهم ما يشد انتباه القراء تلك الفراغات التي تعمدته المسرحية، لإشراك القراء في العمل المسرحي، وذلك عن طريق اختبار مرجعياتهم الخلفية التي اعتادوا من خلالها على الانتقال بين ما تقدمه المسرحية من خلال مشاهدا بكل سلاسة.

وعليه بناءاً على ما تقدمت به هذه المزاوجة بين الطروحات النظرية لـ"آيزر" وما جادت به مضامين المسرحية فإن ما قد يخلص إليه القارئ/ الباحث أو مجموع القراء هو أن إدراك جماليات العمل الأدبي سواء كان (رواية، قصة، مسرحية) نابع من قدرته على التعاطي مع فرضياته من خلال تقييمه انطلاقا من مكتسباته وموروثه الثقافي، إلى جانب استلهام العناصر الجمالية التي تعطي لأي عمل أدبي بريقه واختلافه نحو تشكيل نص مواز أو جديد.

وفي ضوء ذلك " ينبغي للمتلقي على وفق منظور نظرية التلقي وعلى وجه الخصوص على وفق رؤية "آيزر" أن يكون أثناء القراءة مرنا ومنفتحا ومستعدا لوضع قناعاته موضع سؤال وأن يسمح لها بالتغيير، فكلما تقدم المتلقي في القراءة فسوف يطرح افتراضات ويراجع قناعات، ويقوم باستنباطات"[1]، تجعل قراءاته قابلة للتجدد مما ينتج ثقافة الاختلاف لديه انطلاقا من سلسلة التأويلات المتعددة.

ولذلك بنى "آيزر" مشروعه على أساس التفاعل المنطلق من تأويلات القارئ للعمل الأدبي استنادا إلى آليات إجرائية تظهر مدى فاعلية هذا التلاقي والتواصل في تفسير

---

[1] يادكار لطيف الشهروزي: جماليات التلقي في السرد القرآني، ص: 39.

غموض هذا العمل الأدبي، وذلك بالبحث عن دلالاته المتجددة التي تولدها كل قراءة وهي السلطة التي منحها "آيزر" للقارئ والتي تفوق سلطة العمل نفسه.

وهذه السلطة هي التي منحت قارئ مسرحية " الأقوال" القدرة على فك مغالق هذا النص، وتقديم قراءة له استنادا إلى ما حمله "السجل النصي" لبعض شخصياته، والذي خول له إمكانية تمثل هيكله العام، وكذلك تفاعل هذا القارئ مع ما قدمه النص من أجل تشكل الموضوع الجمالي في ذهنه انطلاقا مما قدمته استراتيجياته النصية المتعددة وما قامت عليه، وصولا إلى البياضات التي فرضت عليه المساهمة في إعادة تشكيل البناء العام للمسرحية بملء الفراغات التي تعمدت إحداثها.

وفي الأخير نقول بأن نص مسرحيتي (الأجواد، و الأقوال) سوف يبقى نص مفتوح على تعددية القراء ولا محدودية التأويل.

# الفصل الرابع

## جماليات تلقي العرض المسرحي ـ عرض مسرحية (الأجواد) لعبد القادر علولة أنموذجا ـ

تمهيد

أولا- الديكور

ثانيا- الأكسيسوار

ثالثا- الملابس

رابعا- الإنارة (الضوء)

خامسا- الموسيقى

**تمهيد:**

إن المسرح بوصفه عملا فنيا موجه إلى العرض والتمثيل، فإنه لابد أن يجد جمهور يتلقى ويتفاعل مع هذا العمل، والجمهور هو العنصر الفعال في المسرح لأن هذا الأخير وجد من أجله وبالتالي هو الذي يحكم على اكتمال العمل المسرحي من عدمه.

إن الاهتمامات المعاصرة بالتلقي المسرحي بدأت في النصف الثاني من سبعينات القرن الماضي، وقد نتج عنها ظهور آفاق جديدة في النقد المسرحي ركز بعضها على الحاجة إلى تقديم نظرية متطورة حول المتلقي في المسرح[1]، وهذه النظرية هي نظرية التلقي المسرحي، وتأخذ هذه النظرية على عاتقها مهمة ترجيح كفة هذا التلقي وهو تيار جديد في النقد الأدبي والمسرحي، ومن أشهر ممثليه في ألمانيا الناقد"هانزيوس"، وفحوى هذا الاتجاه هو أنه لا ينظر إلى المسألة النقدية من وجهة نظر العمل الأدبي أو مؤلفه بالدرجة الأولى، وإنما من وجهة نظر متلقيه أو مستقبليه[2] واختار بعضها الآخر قراءات متعددة المشارب منها قراءات فلسفية، أو علمية أو جمالية، غير أننا لابد أن نحدد طبيعة المسرح التي بتأكيد تختلف عن طبيعة الفنون الأخرى، إذ تتفق الخبرة المسرحية من خلال العلاقة التي تقوم بين الممثل والمتفرج عبر اللقاء الحي؛ حيث يرى كلاهما الآخر، ويشعر به، وهذه العلاقة هي أميز ما يميز المسرح عن الأشكال الدرامية الأخرى... اللقاء الحي التفاعلي المباشر. لذلك فإن المكونات الأساسية التي لا تتحقق حالة المسرح إلاّ بوجودها هي المثلث الشهير: (الجمهور– الممثلون– الفراغ المسرحي) [3].

لكن سنتناول الجمهور في عملية التلقي لأن نظرية التلقي سلطت الضوء عليه، وبالتالي أصبح السؤال الذي يطرح مخالف لما كان عليه في السابق من مثل: ما معنى هذا

---

[1] ينظر، عواد علي: نظريات التلقي المسرحي: المنطلقات والأهداف، مداخلة في كتاب النقد المسرحي المعاصر، ص: 105.

[2] ينظر، طامر أنوال: المناهج النقدية الحداثية، ص: 281.

[3] ينظر، أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص: 38.

العمل الأدبي؟ أو ماذا أراد المؤلف أن يقول؟ وماذا أراد المخرج أن يقول؟، وإنما كيف فهمه المتلقي؟ ما رأيه فيه. أي أنه؛ أي المتفرج، القارئ الفعلي الحاضر أثناء العرض[1].

يميز "دومارسي" في كتابه (مبادئ سوسيولوجيا الفرجة) بين نموذجين لتلقي العرض المسرحي، يسمي أولاهما بالقراءة الأفقية، وثانيهما بالقراءة العرضية، تتميز الأولى بكونها نموذجا تقليديا للتلقي تعتمد أساسا، على الانتظار المتلهف للنهاية السعيدة...، أما القراءة العرضية فهي تقترب، في طابعها العام، إلى مفهوم القراءة الناقدة كما حددها عبد الفتاح كيليطو في كتابه (الأدب والغرابة)، إذ لا يتطور المتلقي من خلالها داخل الحكاية، بل يتحول إلى ملاحظ يثير الأسئلة حول كل العناصر الدالة التي تظهر في العرض، حول ماهيتها، ومعناها، ومصدر هذا المعنى[2].

في ضوء هذا التحديد تتحول القراءة العرضية إلى تفكيك وتحليل للعلامات البصرية والسمعية للعرض المسرحي، وهذا الاشتغال على العلامة هو الذي يجعل منها قراءة منتجة للتغريب، على عكس القراءة الأولى التي هي قراءة اندماجية[3]، من هنا تتم عملية التفاعل بين صانع الفرجة ومتلقيها بأن يصبح متلقي إيجابي وذلك من خلال المسرح البريختي، لذلك كان الكاتب والمخرج الألماني "بروتولد بريخت"**(1898– 1956)** من الرواد المحدثين الذين حاولوا تحديد العلاقة بين المسرح والمتلقي من خلال أبحاثهم النظرية، كما سعى إلى تجسيد أفكاره من خلال أعماله المسرحية[4].

لقد حاول بريخت تحديد العلاقة التي تتحكم في العملية التواصلية التي يبنى عليها العمل الدرامي، كما ركز على علاقة العمل الدرامي بالممثل ثم بالمتفرج، إذ يميز برتولد بريخت بين طبيعة المسرح القديم ويدعوه بالأرسطي وبين مسرحه إذ يدعوه المسرح

---

(1) ينظر، طامر أنوال: المتلقي الجزائري وفضاء العرض، مداخلة في كتاب: المهرجان الوطني للمسرح المحترف من 25 ماي إلى 02 جوان دورة 2006. محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، الجزائر، 2006 ص: 69.

(2) ينظر، عواد علي: نظريات التلقي المسرحي، مداخلة في كتاب: النقد المسرحي المعاصر، ص: 106.

(3) المرجع نفسه، ص: 106-107.

(4) ينظر، بغداد أحمد بلية: سيميائيات الصورة، ص: 25..

الملحمي، أما المسرح الأرسطي فيرتكز على الاندماج التام للممثلين مع الشخصية الممثلة، وكذلك اندماج المتفرج مع الممثل ولذلك يبدو من الطبيعي أن يحدث التطهير عند المتفرج بفعل تأثره بالعرض، ومعاناته بعذاب الشخصيات الممثلة أمامه [1].

إن بريخت يمقت بدرجة كبيرة موقف المتفرج السلبي، المطاوع والمتأثر بأحداث العرض مع أنه يعلم أنها تمثيل، وكان يحرص على إبقاء المتفرج في حالة وعي ويقظة عقلية تامة لتهيئته للمناقشة والجدل[2]، إذ يرى بريخت أن جمهور المسرح في زمنه يعيش حالة من السلبية المقيتة، فهو ينوم مغنطيسيا أثناء العرض، مما يجعله مستسلما يتقبل ما يعرض عليه دون نقاش أو جدال، وحتى في حالة التطهير المزعومة التي يعيشها لمتفرج، فهي حالة من التطهير الوهمي والآني في حقيقتها،وبالتالي تهدر طاقة إنسانية فعالة يمكن استغلالها لتغيير الواقع والتاريخ[3].

لذلك يدعو "بريخت" إلى إشراك المتفرج في العملية الدرامية، والذي يقوم بدوره بفهم وتحليل ما يعرض عليه.

يركز "ويلفريد باسوفي" في دراسته(تحليل العرض المسرحي) على المستويات المختلفة من التفاعل في إطار الدائرة الاتصالية للمسرح، ذاهبا إلى أن التفاعل المسرحي يمثل أهمية محورية بالنسبة للمسرح، ويقسم هذا التفاعل إلى خمسة مستويات[4]:

**1**- التفاعل بين المشاهد، والذي يجري في إطار العالم المتخيل(ويسميه التفاعل المشهدي المتخيّل).

**2**- التفاعل بين المتلقين وهذا العالم المتخيّل(ويسميه التفاعل بين المتلقين والخشبة في حيز عالم الخيال).

---

[1] بغداد أحمد بلية: سيميائية الصورة، ص:25.

[2] المرجع نفسه، ص: 26.

[3] المرجع نفسه، ص: 26-27.

[4] ينظر، عواد علي: نظريات التلقي المسرحي، ص:107.

3- التفاعل الذي يحدث بين أعضاء الفرقة المسرحية (ويسميه التفاعل الحقيقي على الخشبة).

4- التفاعل بين المتلقين والممثلين(وهو التفاعل الحقيقي بين المتلقين والخشبة)، لذلك يمكن تصور العلاقة القائمة بين الممثلين والجمهور من زاويتين[1]:

– إما فضاء منفتح وفيه إشراك للطرف الآخر، وهو ما أصطلح على تسميته بزوال الجدار الرابع.

– إما فضاء منغلق، ويعطي الممثل انطباعا بأن لا أحد يشاهده أو يسمعه سوى الشخصيات المتواجدة معه على الركح.

أما إذا كان الفضاء مسقوفا أو عاري، إذا كان في الساحة العامة أو ساحة مدرسة، فالأهم من ذلك هو إحداث ذاك التجاذب السحري الذي لا يعيشه المتلقي إلا أمام الفرجة المسرحية[2].

5- التفاعل بين المتلقين أنفسهم، أو بين متلقي وآخر.

إن العلاقة بين الممثلين والجمهور حظيت باهتمام متباين طوال المرحلة التاريخية، وركزت الدراسات السيميائية على عمليات توليد المعنى عن علامات الخشبة المسرحية لإلقاء الضوء على العلاقة ين المتلقين والعالم المتخيل، مقررة أن الجمهور هو كلي الوجود في بنية العرض المسرحي...، وأنه العمل الأساسي في المسرح كالفضاء الدرامي والممثل، لأن كل ما يحدث على الخشبة موجه، بطريقة أو بأخرى إليه، إضافة إلى أن فعل الخشبة ليس وحده الذي يؤثر في الجمهور، بل الجمهور أيضا يؤثر في فعل الخشبة... [3]، ولهذا نجد الكثير من العاملين في المسرح يدعون إلى إشراك الجمهور في العمل الدرامي وكسر الجدار الرابع، وهذا ما حدث في فرنسا حينما ارتفعت أصوات رواد

---

[1] ينظر، طامر أنوال: المناهج النقدية الحداثية، ص: 289.

[2] المرجع نفسه، ص: 290.

[3] ينظر، عواد علي: نظريات التلقي المسرحي، ص: 108.

"مسرح الشارع"، تدعو إلى تجاوز الصالة، أو الفضاء المكاني التقليدي المقيد، وكسر كلية الجدار الرابع والنزول إلى الساحات العامة، مكان تجمهر عامة الناس، وتقديم العروض بدون عقد، فالتواصل الحقيقي هو الهدف[1].

أما في الجزائر فقد حاول "كاكي" و"علولة" توظيف الحلقة والقوال لأيمانهم الراسخ بأن الجمهور هو صانع الفرجة الحقيقي، وأيضا الاستفادة من الموروث اللغوي من حكم وأمثال، يقول "علولة":"إننا لا ننطلق أبدا من العدم. كل إنسان يختزن حصيلة علاقاته الاجتماعية ولا أجعل الموروث حروزا، ثم إن هناك تراث حي " [2]، فمحاولة علولة هذه تدخل في إطار نقل الموروث الشعبي من بيئته الأصلية وهي الأسواق الشعبية إلى بيئة مغايرة تماما وهي البناية الحديثة للمسرح لكن دون خدش العلاقة القائمة بين المسرح الجزائري وجمهوره.

---

[1] ينظر، طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، ص: 291.

[2] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص:245.

**أولا- الديكور:**

ترتبط لفظة ديكور في أصلها اللغوي بتزيين المكان وتجميله، مما يشي بطبيعتها الأيقونية والتصويرية، وقد دلت الكلمة في المسرح في بادئ الأمر على أطر الخشب والقماش أو نحوهما لكي تعطي شكلا لمنظر واقعي أو خيالي، أو منهما معا؛ على أن ترتبط إيحاءات هذا المنظر بمدلولات المسرحية المعروضة » [1].

يقال الكثير عن تجربة التيار الرمزي في تحويل وظيفة الديكور من إيهامية الديكور الواقعي إلى إيحائية ورمزية الصورة المشهدية[2]، وعليه فالديكور يتميز بالثبات في الغالب وذلك راجع لحجمه الكبير عكس الأكسيسوار، ومنه نقول أن الديكور قد تحرر في المسرح المعاصر من وظيفته المحاكية ليصبح بنية تحتية دينامية ينهض عليها العرض بكامله... وأصبح يتسم بالفاعلية والوظيفية والغائية[3]، بمعنى أنه أصبح أداة لا صورة تزينية أو تجميلية، يتفاعل مع أنسقة العرض الأخرى ويتكامل معها لأداء دلالة المسرحية.

وبالتالي يؤدي الديكور في العرض المسرحي وظائف دلالية كثيرة ومتنوعة فقد يفيد في إبراز معالم المكان الذي يدور فيه الحدث وإظهار سيماته الجغرافية، بحر، جبل، غابة... وقد يفيد في الدلالة على زمن الحدث وإطاره التاريخي: العصر الإغريقي، العصر الروماني،... والفصل: صيف شتاء... والجو: مطر، ثلج، وقد يوظف أيضا لإيحاء بحالة الشخصية النفسية ومزاجها وذوقها[4]، وتجدر الإشارة كذلك على أنه يندرج في نسق الديكور كل الخطابات المكتوبة في العرض المسرحي من لافتات ولوحات وإعلانات... وهي تلعب فيه أدوارا سيميائة كثيرة، إذ تقدم للمتفرج معلومات ثمينة، يمكن أن تكمل

---

[1] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص: 96.

[2] ينظر، طامر أنوال: حفريات المسرح الجزائري- المسرح النوميدي في العهد الروماني-، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2007، ص: 120.

[3] ينظر، محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص: 96.

[4] المرجع نفسه، ص: 97.

النص المنطوق، وقد تلعب أحيانا وظيفة تزينية فتساهم في الجمالية التشكيلية للخشبة[1]، وكما تدل علامات الديكور بحضورها، فإنها قد تدل بغيابها ذلك بأن علامات الأنسقة الأخرى يمكن أن تعوضها وتقوم مقامها فالممثل مثلا –كما سبق أن ذكرنا– يمكن أن يخلق الديكور بكلامه أو بإيماءاته أو بهما معا كما كان الحال في المسرحين الإغريقي والإليزابيثي، "وقد نصت بعض التيارات الإخراجية المعاصرة –كالمسرح الفقير– على الاستغناء عن الديكور بنشاط الممثل الصوتي والجسدي"[2].

يتوقف تصميم وتنفيذ الديكور للمشهد المسرحي "على المذهب الفني والأسلوب الذي يتبعه المخرج في إخراج المسرحية، استجابة للنص وفلسفته وحين نشير إلى الديكور والمشهد المسرحي، نقصد العناصر اللازمة لتكوين بيئة العرض المسرحي الطبيعية مهما كان أسلوب مصمم المشهد"[3].

وعليه نقول بأن الديكور مهما كان نوعه فإنه يساهم في:

– تحديد المكان والزمان الذي تدور فيه الأحداث الدرامية.

– تحديد البيئة الطبيعية ومناخ الأحداث الدرامية.

– تحديد الظروف الاجتماعية ذات الصلة بالدراما.

– تعميق الأبعاد الدرامية للنص والعرض.

– إضافة البهجة والحيوية والجمال على العرض المسرحي.

**1– جمالية الديكور ودلالته في عرض مسرحية (الأجواد):**

تتشكل مسرحية الأجواد من ثلاثة مشاهد –كما سبق أن ذكرنا آنفا– ويحتل الديكور في هذه المشاهد الثلاثة مكانته الخاصة به، إذ يعتبر ديكور المسرحية من بدايتها إلى نهايتها ديكور موحد، ومنه تشتمل العلامة الجمالية للمشهد الافتتاحي في العرض على

---

[1] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص97.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص:69.

وسائل تجسيد الحدث تجسيدا بصريا وذلك من خلال الأشكال الموجودة في العرض وهي عبارة عن أعمدة من حديد على جانبي الخشبة وفي الوسط يتموقع الشكل المجسد لكلمة (الأجواد) مكتوب بالخط العربي وفوق هذا الشكل شكل آخر ألا وهو شكل الشمس وهما باللون الأصفر **(ينظر الصورة:01)**[*] والشكل لا يدرك بمعزل عن اللون والمادة[1]، ومنه سنتناول الألوان من حيث دلالتها في العرض.

**2 – الدلالة الجمالية للألوان في العرض:**

يكون إدراك الألوان من خلال "إطار مادي وهي تحضر في العرض المسرحي من خلال العديد من الأنساق البصرية كلباس الممثل والماكياج والحلاقة والأكسيسوار والديكور والإنارة..."[2]، ومنه يدل الديكور للوهلة الأولى وذلك قبل دخول الممثلين على طابعه البسيط لكن فيه الكثير من الإيحائية والرمزية التي أرادها المؤلف المخرج أن يصبغها على الديكور فكانت اللمسة الإخراجية تتماشى مع النص المسرحي وذلك من خلال تجسيد عنوان المسرحية في الخشبة فهي عبارة عن رسالة بصرية من المؤلف المخرج للمتفرج على عنوان المسرحية وكأني بالمؤلف المخرج يريد أن يعطي مدلولا ظاهرا وباطنا للمتفرج على عنوان المسرحية، ولكن هنا تتوقف دلالة الشكل على نوع المتفرج –مثقفا كان أم متفرجا عاديا– فالمثقف يرجع الشكل الذي جاءت به المسرحية على أنه إحالة على عنوان المسرحية بل يذهب إلى أكثر من ذلك لأن الشكل جاء مكتوبا ومجسدا على الخشبة وما زاده رمزية أكثر هو اللون الذي جاء به وهو اللون الأصفر الذهبي وفوقه شكل الشمس، وعليه راحت السيميائيات تعالج الألوان من جانب الكيفية التي تدل بها "ذلك بأن اللون لا يكتسب دلالة إلا بناء على شفرة"[3]، وعليه نقول بأن الألوان

---

[*] ينظر للصور في الملحق الصور.

[1] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص:118.

[2] المرجع نفسه، ص: 113.

[3] المرجع نفسه، ص:51.

تكتسب رمزية تخضع لمحددات ثقافية وذاتية، لذلك كان اللون محل الاهتمام منذ القديم فكانت ألفاظ الألوان ودلالتها من الناحية السوسيو ثقافية؛ ونقصد بذلك ماورد إلينا في التراث الشعبي القديم، إذ يعكس التراث الشعبي كثيرا من الدلالات الاجتماعية للألوان، ونظرة الشعوب إليها، وقد ظهر كثير من هذه الدلالات الاجتماعية بتأثير الخرافات أو المعتقدات، ومن أمثلة ذلك: اللون الأخضر: يعد اللون الأخضر من أكثر الألوان في التراث الشعبي استقرارا في دلالته وهو من الألوان المحبوبة ذات الإيحاءات المبهجة كاللون الأبيض، ويبدو أنه استمد معانيه المحبوبة من ارتباطه بأشياء مبهجة في الطبيعة كالنبات وبعض الأحجار الكريمة كالزمرد[1]، أما اللون الأحمر فتعددت دلالاته في التراث الشعبي وتباينت مفهوماته بصورة تجعله لونا مميزا، وقد جاء هذا التباين نتيجة لارتباطه بأشياء طبيعية بعضها يثير البهجة والانشراح وبعضها يثير الألم والانقباض، فمن ارتباطه بلون الدم استعمل للتعبير عن المشقة والشدة والخطر واشتعال الحروب، أما فيما يخص اللون الأصفر فليس له إيحاءات ثابتة، فهو تارة يستمد دلالته من لون الذهب وتارة من لون النحاس، كما يستمدها أحيانا من صفرة الشمس عند المغيب، وأحيانا من لون بعض الثمار مثل الليمون والتفاح، والطيب والزعفران[2].

هذا من الناحية السوسيو ثقافية، أما من الناحية النفسية "فعلماء النفس يعتقدون أن الألوان لها تأثير مباشر في الإنسان، على أن اللون الأحمر يحرك الطاقة، ويجددها البرتقالي واللون الأصفر يدل على الذكاء، والحكمة، واللون الأخضر يحفظ ضبط الذهن ويبعث على الراحة والاسترخاء، والأزرق يعين على المواجهة الفكرية..."[3].

---

[1] ينظر، عبيدة صبطي ونجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة، ط1، دار الخلدونية، الجزائر، 2009، ص:39.

[2] المرجع نفسه، ص:41.

[3] ينظر، عبد الفتاح الحموز: سيميائية التواصل والتفاهم – في التراث العربي القديم– ط1، دار جرير، عمان، الأردن، 2011، ص:170.

واللون قد يكون له أكثر من دلالة يتبنها الناظر، أو المتلقي، أو الناقد على وفق ما يحيط به من أمور لها وشيج به فضلا عما في المجتمع من أعراف، وتقاليد، ومعتقدات، وثقافته، وثقافة مجتمعه، وقد تكون له دلالة رمزية متعارضة[1]، وبعد هذه الإطلالة الوجيزة عن دلالات الألوان عبر التاريخ نقول بأن الألوان تكتسب رمزية تخضع لمحددات ثقافية وذاتية، كأن يحيل الأحمر على الخطر والعنف، والأزرق على الهدوء، والأخضر على الخصب، والأصفر على التفاؤل.

وبالعودة إلى اللون الأصفر الذي وظفه المخرج في الشكل السابق فهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن موضوع المسرحية فيه نوع من الأمل والتفاؤل، فالشمس هي رمز الحياة وبروز نهار جديد، فهي عبارة عن حافز من المؤلف المخرج للتعبير عن الواقع المعاش، وعن الوضعية التي يتخبط فيها المواطن الجزائري في تلك الفترة – فترة الثمانينات والتسعينات من القرن الماضي – ومحاولة تغيره وهذا العمل الدرامي مستوحى من عند المسرحي العظيم " برتولد بريخت " الذي تأثر به "علولة" كثيرا.

أما فيما يخص الأنساق البصرية الأخرى الموجودة في المشهد الأول نذكر أعمدة الحديد التي تتموقع على طرفي الخشبة والتي سيتضح مدلولها فيما بعد، فتبدأ المسرحية بدخول الممثلين الذين نعتبرهم "قوالة" جميعهم فقد ركز "علولة" على "القوال" كشخصية مركزية في أعماله، فلقد أعطاها سرد الحكايات عن طريق الغناء وكان ذلك في مسرحيته (الخبزة)[*] لكن كان أقوى ظهور لها في مسرحية (الأقوال)[**]، أي بعد عشر سنوات من البحث والتنقيب في أسرار هذه الشخصية التراثية التي شغلت بال المؤلف وجعلته يتجول بين الأسواق والمدن الداخلية حتى يتمكن من حضور ومعاينة بعض الحلقات التي كانت تقام في الأسواق الشعبية، فلاحظ دورها في السرد الحكائي وكيفية تعاملها مع الجمهور

---

[1] عبد الفتاح الحموز: سيميائية التواصل والتفاهم ــ في التراث العربي القديم، الصفحة نفسها.

[*] مسرحية الخبزة: ألفها وأخرجها عبد القادر علولة سنة:1970.

[**] مسرحية الأقوال: ألفها وأخرجها عبد القادر علولة سنة:1980.

وحاول بذلك نقل هذا النموذج البدائي، إلى منصة المسرح برؤية درامية جديدة جعلت من "القوال" نموذج مسرحي جديد يتابعه المشاهد الجزائري باهتمام ليظهر عن طريق سرد أحداث وحكايات مشوقة يرويها عن شخصيات المسرحية.

لكن اللمسة الإخراجية والجمالية تظهر مرة أخرى وذلك عندما نرى ممثل يذهب مباشرة لارتداء البزة المعلقة على أعمدة الحديد وهي دلالة من المخرج على شخصية "القوال" التي نعتبرها هنا الشخصية الرئيسية، فيبدأ "القوال" كعادته ليعطي لنا ملخص عن أحد الشخصيات وهي "علال الزبال" ويبدأ يصور لنا هذه الشخصية حتى في أبسط الأشياء التي تقوم بها.

أما فيما يخص الممثلين فيجسدون دور كل شخصية بامتياز، إذ نرى أربعة ممثلين لكن كلهم يؤدون دور واحد ألا وهو دور شخصية "علال الزبال"، ومنه نقول بأن المخرج نجح في اختيار أسلوب مناسب وموحد ومتسق في الأداء التمثيلي، فجاء التمثيل في مجموعة ملحمية بريختية فكان الممثلون بدرجات مختلفة يحملون أدوارهم ويشخصونها دون أن يتقمصوها أو يندمجوا فيها اندماجا كاملاً فنجحوا جميعا، دون استثناء، في تحقيق المعادلة الصعبة:"معادلة الاستثارة والإقناع الفكري والتأثير العاطفي" [1]، وهنا يدخل دور الإيماءات التي يعتمد عليها الممثلون، وبالتالي يقع الإيماء في العرض المسرحي في نقطة التقاطع بين التخييل والإنجاز، ولعل هذا هو ما يجعله مرتبطا بالمحتوى الدلالي الذي يرغب الممثل في التعبير عنه، فهو قد يسعفه في إبراز ملامح الشخصية باعتبارها كائنا متفردا جسديا أو سيكولوجيا، وعندها يقوم الممثل بانتقاء بعض الأوضاع الجسدية والإيماءات فيكررها أثناء أداء الدور حتى تصبح سمة مميزة لتلك الشخصية، ويكفي أن يغير الممثل إيماءاته ليدرك المتفرج أنه انتقل إلى أداء شخصية أخرى[2]، وهذا ما نجح فيه الممثلون حينما قاموا بأداء دور "علال الزبال" فنجد "القوال" يسرد لنا أفعال الشخصية

---

[1] نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة، مصر، 1999، ص: 186.

[2] ينظر، محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص: 41.

لكن الممثلون يجسدون لنا أفعلها وذلك من خلال الحركات والإيماءات التي يقومون بها فهذا ممثل يكنس الأرض وأخر يساعده على رفع القمامة التي يجمعونها **(ينظر الصورة 02)**، والشيء اللافت للنظر أن الوسائل التي يستعملونها هي وسائل بسيطة سنتكلم عنها فيما بعد لأنها تدخل في الأكسيسوارات التي وظفها المخرج في مسرحيته، كما نرى الإيماءة مثلا التي يقوم بها أحد الممثلين وهي التلويح بيديه الاثنتين وذلك بعد سماع القوال يقول في وصفه لعلال الزبال:" يحي الناس في طريقو"، وكذلك الإيماءة التي تظهر جليا على أحد الممثلين وهي شد أنفه واستعمال يديه لتلطيف الجو أمامه وذلك بعد سماع القوال يقول "الناس راهبا منه أو خايفة ألي يشد نيفو ويقول فيه ريحت الجيفة"، **(ينظر الصورة 03)**.

وبعد هذا الاستهلال للمشهد الأول يدخل القوالة لتقديم الشخصية الرئيسية وهي" الربوحي الحبيب الحداد" فيقدمونه عن طريق وصف كل أبعاد الشخصية(البيولوجية، والنفسية والاجتماعية)، وبالتالي هنا سنتناول هذه الشخصية بأبعادها المذكورة لكن من ناحية دلالة حركة الممثلين.

– دلالة حركة الممثلين في مشهد" الربوحي الحبيب الحداد":

يبدأ القوالة في تقديم شخصية "الربوحي الحبيب الحداد"إذ يقولون:"الربوحي الحبيب في المهنة حداد يخدم في أحد ورشات البلدية، في السن يعتبر كبير يبان يحوط على الستين في القامة قصير شوية السندان والمطرقة خلاو فيه المارة".

وبالتالي بعد هذا المقطع "للقوالة" في وصف الحالة الاجتماعية والبيولوجية لشخصية "الربوحي" نفهم بأنه كان يعمل حداد في أحد الورشات بالبلدية، لكن ما يؤكد ذلك أكثر هو حركة الممثلين المصاحبة للسرد في وصف هذه الشخصية، فمثلا نرى ممثل يؤدي حركة الضرب بالمطرقة ودلالة ذلك هي المهنة التي يقوم بها الربوحي **(ينظر الصورة 04)**، كما نرى بعد ذلك مباشرة حركة أخرى وهي حركة أحد الممثلين في التعبير للجمهور على قصر قامة الربوحي الحبيب وذلك بانحنائه قليلا إلى الأسفل وهذه دلالة

أيضا بالحركة على وصف القامة، ثم يبدأ "القوالة" بوصف الحالة النفسية لربوحي الحبيب وبذكر المحاسن والأمور الايجابية التي يتمتع بها فيقولون:"الربوحي الحبيب الحداد مشروح الخلق رائق محبوب كثير عند الخدامين قراينه. عمال الميناء، البلدية، والوحدات الصناعية... الربوحي الأسمر حديثه معطر كأنه ماء زهر مقطر. والكلمة تخرج من فمه منقوشة تلمع موزونة في الثقل. وحلوة في النغمة من خلال المصائب التي تعافر معاها. والتجارب المروية اللي شرب منها حجر في داخله فوائد ومعلومات كثيرة، المبادئ اللي يقودوه والمواقف اللي يأخذها معروفة لدى الجميع، وجه واحد في الوسع وفي الشدة، الخطة اللي يمشي عليها واللا. اللي يقترحها مهما كانت الظروف، فتنه حول النقابة، إضراب من أجل الخلصة، أو جيران متخاصمين على الماء صالحة مفيدة، تحليله يوضح ويرمي للبعد يدقق كأنه رافد معاه مراية الهند[1]، ومن خلال هذا التقديم نفهم بأن الربوحي يحمل على عاتقه مشاكل كل الناس وهذا ما تؤكد عليه زوجته وذلك حينما يسأل أحد الجيران مريم زوجته على أخبار السي الحبيب الربوحي ترد عليه:"تعبان كالعادة متحمل المخلوق بمصائبنا. وبمشاكل المغبنا... إذا جمع مع أصحابه يشدوه. وإذا تغيب عليهم بنهار يقصدوه لدار ويخرجوه. الليل وما طوله وهو يسبح في الهموم ويوزن في الحلول، مولى خيمتي ياناس مستشار البؤساء"[2]، وبالرجوع إلى العرض نرى ممثلة تؤدي دور مريم زوجة الحبيب الحداد بكل مهارة وإتقان، وبالانتقال إلى حركة أخرى وهي حركة الربوحي الحبيب وهو يرتدي ثيابه البسيطة البالية نرى أحد القوالة يؤدي هذه الحركة وكأن الربوحي أمامنا يرتدي ثيابه، في الحقيقة هذا تصوير رائع من الممثلين لأداء الشخصيات والمحرج كان حريصا على الحركات التي يقوم بها الممثلين لدرجة كبيرة وهذا واضح وجلي في العرض إذ أن اللباس لا يوجد حقيقة وإنما هو مفهوم من دلالة الحركة التي يقوم بها الممثل.

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص: 82.

[2] المصدر نفسه، ص: 82.

وبالرجوع إلى الديكور وخاصة أعمدة الحديد المذكورة آنفا إذ تعتبر هذه الأعمدة عبارة عن حديقة حيوانات البلدية التي سوف يعتني بهم الربوحي الحبيب، وهي دلالة من المؤلف المخرج على الوظيفة القصدية من وضع هذه الأعمدة ويتأكد ذلك بعد دخول أحد الممثلين يرتدي ثياب بالية رمادية مباشرة يفهم الجمهور أو المتفرج بأنه الربوحي الحبيب الذي سبق للقوالة أن قدموه للجمهور**(ينظر الصورة 05)**، لكن هنا ونحن نتتبع الدلالات الموحية في العرض ننتقل إلى دلالات أخرى وهي دلالات صوتية، وفي الحقيقة العرض المسرحي هو الذي يفرض علينا ذلك.

**3- دلالات الأصوات في مشهد الممثلين وهم يؤدون دور الحيوانات:**

وبعد شد وجذب بين الربوحي وسكان الحي على حديقة المدينة والمشاكل التي تتخبط فيها من تخلي مسؤلي البلدية عنها وإهمالها، تحمل الربوحي القضية وقال لهم:"من أجلكم وفي خدمتكم ولو بقطيع الراس نتجند ونلتزم بالقضية"[1]، وبعد زيارته للحديقة درس القضية بدقة وقرر خطة في أولها قصد المكاتب والتكلم مع بعض الإداريين لكن اصطدم بالبيروقراطية الموجودة في الإدارة، وبالتالي علولة هنا أراد أن يصور لنا الواقع المعاش للشعب الجزائري لكن عن طريق التغريب[*] وما حديقة الحيوانات سوى رمز منه على المجتمع الجزائري وما يتخبط فيه من مشاكل عديدة أهمها البيروقراطية، وبالرجوع إلى الربوحي الحبيب الذي لم يصغى إليه من طرف المسؤولين الثلاث عشر الذين ذهب إليهم، قرر الربوحي الحبيب الحداد بتنظيم حلقة تضامنية ودخل معه شباب الحي في العملية، وهذا ما يؤكده هذا المقطع "عادو كل يوم وقت المغرب يلمو أكل ما يحصلوا عليه من مأكولات. لحم. دجاج، عظام، قمح، نخالة، خبز، حشيش، خضرة، وفاكية، وحين ما

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص: 83.

[*] يعتمد هذا الأسلوب على عدم استغراق الجمهور في الإيهام الذي يصنعه العرض المسرحي التقليدي بأنهم يشـــاهدون شريحة من الحياة، أو الواقع، وبلور الألماني "برتولد بريخت" Bertolt Brecht هذا الأسلوب مستهدفا تشجيع الجمهور على مشاهدة الأعمال المسرحية دون اندماج انفعالي مع الأحداث المسرحية، أو التوحد مع شخصياتها

يطيح الليل يدخل الربوحي سريا للحديقة يتشبط ويتلبد المغبون باش يفرج على مسجونين الحديقة وراه تابعينوا قطط وكلاب الحومة"[1]، وهنا تدخل دلالات الأصوات التي يقوم بها الممثلين وهي أصوات القطط والكلاب الذين يتبعون الربوحي الذي يحمل الأكل لحيوانات الحديقة لكن المتفرج لا يرى هذه القطط والكلاب لكن بفضل دلالة الأصوات التي وظفها الممثلين استطاع الجمهور أن يفهم بأن هناك كلاب وقطط يتتبعون الربوحي الحبيب وكذلك دور الممثل الذي يؤدي دور الربوحي الحبيب وهو يتحدث مع هذه الحيوانات إذ يقول لهم: "سكتونا شويا نلها بيكم من بعد الأسبقية للمسجونين نتوما ما كلتكم برا"، وعليه نقول بأن المشهد الأول كان حافلا بالدلالات الحركية والصوتية، فالمشاهد لعرض مسرحية الأجواد يدرك جيدا هذه الدلالات، فمثلا في مشهد الربوحي وهو يقدم الأكل للحيوانات ويبدأ بالقرد الذي يصفه بالأقرب للإنسان في الصفة، فالمشاهد يرى ممثل يؤدي دور القرد وذلك عن طريق الحركة التي يقوم بها القرد وهي التسلق والمشاهد يرى هذا بالفعل فالممثل يتسلق فوق أعمدة الحديد التي توجد فوق الخشبة **(ينظر الصورة 06)**، وكأننا نرى أن ما يحدث أمامنا هو حقيقة، وكذلك حركة ممثلة وهي تؤدي دور البطة وذلك برفع يديها إلى الأسفل والأعلى **(ينظر الصورة 07)**، بالفعل نجح عبد القادر علولة في جعل الجمهور يدرك أن ما يشاهده حقيقة ولو لفترة قصيرة، وعرض مسرحية الأجواد جاء حافلا بالحركات والإيماءات وذلك راجع لمسرح علولة الذي يعتمد على الممثل أكثر من أي شيء أخر؛ أي من العناصر المكونة للعرض المسرحي من ديكور وغيرها، إذا فمسرح علولة يعتمد على السمع أكثر من المشاهدة، وهذا ما أكده الممثلون وهم يؤدون دور الحيوانات وذلك من خلال الأصوات المصاحبة للسرد.

وفي ختام المشهد الأول نقول بأنه جاء حافلا بالدلالات الحركية والصوتية وذلك راجع لطبيعة مسرح علولة وهو مسرح يعتمد على الممثل والسمع بالدرجة الأولى.

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص: 85.

**ثانيا- الأكسيسوار:**

ويقصد به كل الأشياء التي يوظفها الممثل في العرض، ويقوم بمعالجتها، باستثناء اللباس والديكورات. والأكسيسوار يتميز بالخفة عكس الديكور الذي يتميز بالثقل والثبات، ويدخل ضمن الأكسيسوار في المسرح كل الأشياء المحمولة من مفاتيح وعلب سجائر وولاعات وخناجر وسيوف...

يعرف "باتريس بافيس" الأكسيسوارات: "بأنها المادة التي يستعملها الممثل أثناء العرض وتحولت في مسرح العبث (على يد أوجين يونسكو) إلى أدوات ذات دلالات مجردة مجازية في حياة البشر، حتى يتحول الأكسيسوار بدوره إلى فاعل (شخصية) في الحديث المسرحي"[1]. وبالتالي توظف الأكسوسوارات طاقات تعبيرية جد هامة في حقل التواصل، ضمن الخطاب المسرحي يستعملها الممثلون ويستعين بها المخرج للكشف والتعريف بأبعاد العرض المسرحي في زمانه ومكانه[2].

وبالتالي عندما تدخل الأكسيسوارات إلى الخشبة تعطى وظيفتها النفعية المعهودة في الحياة اليومية خلف الوظيفة الدلالية التي تمنحها الخشبة إياها، بمعنى أنها تتحول إلى علامات. وهي تؤدي وظيفتها بناء على علاقة المشابهة[3]؛ لكن تنبغي الإشارة إلى أن الأكسوسوار لا يشبه مرجعه في كل شيء، بل يحاكيه في بعض ملامحه فقط، أي في سماته المميزة. يقول"أمبرتو إيكو" بهذا الصدد: "عندما نجعل من شيء ما علامة، فإننا نفعل ذلك بناء على بعض خصائصه، وعلى بعضها فقط. وهو يصبح حينئذ – في مجال المواضعة التمثيلية – تجريدا ونموذجا مختزلا وبناء سيميائيا [4]. ومما يميز الأكسوسوار

---

[1] لخضر منصوري: التجربة الإخراجية في مسرح علولة، ص: 187.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص: 85.

[4] أمبرتو إيكو: نقلا عن المرجع نفسه، ص: 85.

باعتباره علامة هو قيام دلالته على الإبانة **(L'ostension)** في الغالب، إذ تكون مادة التعبير فيه هي ذاتها مادة التعبير في مرجعه[1].

وبالتالي فالأكسيسوار يمكن أن يقوم بوظائف متعددة في العرض المسرحي، نذكر منها[2]:

**1**- محاكاة الواقع ورسم إطار واقعي للحدث: وهو يقوم هنا بوظيفة مرجعية تستهدف بناء ضعف للواقع، وتكون العلاقة بين الأكسيسوار والشيء الواقعي في هذه الحالة هي المشابهة.

**2**- الأكسيسوار باعتباره أداة للعب: لا يعوض الأكسيسوار شيئا غائبا في العرض فحسب، بل يتمتع بوجوده الخاص في الآن/هنا، إنه أداة تساعد الممثل على اللعب ومليء فضاء الخشبة.

**3**- عندما يقوم العرض أساسا على لعب الممثل، تتراجع وظيفة الأكسيسوار المحاكية، وتخفت قيمتها الإستعمالية والتداولية لتصبح دلالته بذلك **(Auto-Référence)**. وعندها يتحول إلى مادة تشكيلية تساهم في إثراء شعرية الخشبة[3].

## 1- جمالية الأكسيسوار ودلالته في المسرحية:

سأتناول الأكسيسوار ودلالته الجمالية في مسرحية الأجواد كل مشهد على حدة.

أ- المشهد الأول: يوجد في هذا المشهد اثنان من الأكسيسوارات ألا وهي الصناديق الثلاثة الخضراء التي وظفها المخرج في هذا المشهد، ودلالة هذه الصناديق جاءت مؤكدة على دور "علال الزبال" الذي كان يعمل زبال في البلدية، وهنا دلالة الصناديق هي دلالة مشابهة على دورها في الواقع، لكن السؤال الذي يطرح نفسه هو لماذا جاءت هذه الصناديق بالون الأخضر، واللون الأخضر كما سبق أن ذكرنا (ينظر الصفحة: **66**)

---

[1] أمبرتو إيكو: نقلا محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص85.

[2] المرجع نفسه، ص:91.

[3] المرجع نفسه، ص:92.

يستمد لونه من أشياء موجودة في الطبيعة كالنبات، وهنا إقحام اللون الأخضر كان مقصودا من المخرج لأن اللون الأخضر يدل على البيئة وبما أن علال الزبال يعمل في البلدية كمنظف فيها لابد هنا من دمج هذا اللون ليتماشى مع الغرض المنشود وهو إبراز هذه الشخصية وما تقوم به.

ومنه نقول بأن المسرح هو المجال الخصب لتجسيد الأيقوني، المبني على علاقات التشابه حسب "بيرس" Pierce، لكن التشابه في المسرح يبلغ ذروته حتى يصل إلى أعلى مراتب التماثل أو ما يسمى بـ "التطابق الأيقوني Iconic Identity [1].

أما فيما يخص الأكسيسوار الثاني، نحن قلنا في تعريف الأكسيسوار أنه يشمل كل الأشياء المحمولة، وفي الحقيقة الأشياء المحمولة في هذا المشهد هي قليلة إن لم نقل تكاد تنعدم لأن مسرح علولة مسرح فقير لا يعتمد على العناصر المكونة للعرض المسرحي بقدر ما يعتمد على الممثل، الذي بفضل قدراته يستطيع أن يوظف هذه العناصر، ومسرح علولة هو مسرح يعتمد على القوال والحلقة كمادة له، وفي هذا الصدد قد يسأل سائل إذا لماذا وظف علولة هذا النموذج من المسرح في الخشبة، وعلية نقول بأن علولة أراد بهذا التوظيف هو نقل هذا النموذج البدائي (القوال والحلقة) إلى منصة الخشبة ليرى الجمهور دور القوال الذي كان أداؤه يشبه العرض المسرحي تماما، ينقصه فقط التجهيزات وفي هذا الصدد يقول البروفيسور "بولس مطر": في شهر رمضان من **1969** تعرفت لأول مرة على الحكواتي المحترف، كنت أرافق يومها ضيفي المؤلف والمخرج المسرحي الكوبي إدوارد مانيه (**Eduardo Manet**) الذي كان يزور لبنان ذلك الوقت. إنه صديق من مدينة صيدا في جنوب لبنان دعانا إلى تلك الأمسية الرمضانية في "قهوة القزاز"الواقعة في الحي الشعبي للمدينة قرب مرفأ الصيادين...إن العرض الذي حضرناه لهذا الحكواتي كان مثيرا للغاية... لم تكن الحكاية التي رواها هي التي أثارت فينا الإعجاب بقدر ما كان شكل

---

[1] ينظر، حميد علاوي: النقد المسرحي العربي بين المناهج الغربية وتأسيس فعل القراءة، مداخلة في كتاب: النقد المسرحي المعاصر، ص:176.

العرض الذي حضرناه مدهشا إلى أقصى حد. كان يستعين في سرده بثلاث أدوات لا تفارقه أبدا: الطربوش والحطة أو الكفية والعصا، كان استعماله لهذه الأدوات الثلاث يضيف مسرحة ما على سرده فكانت عصاه مثلا تتحول إلى فرس أو سيف عند الحاجة..."[1].

وبالفعل هذا ما وظفه علولة حينما اعتمد على القوال والوسائل التي يعتمد عليها، فمثلا نرى القوالة في هذا المشهد كل واحد منهم يحمل عصا**(ينظر الصورة 08)** تعرف في الجستوس الاجتماعي الجزائري (بالعكازة)، لكن هذه العصا ليست ثابتة في دلالتها، وفي هذا الصدد نقول بأن الأداة المسرحية هي إشارة إلى ما هو متخيل، فتستطيع مثلا أن تكون نموذجا أو عينة لكل ما لا يمكن عرضه على المسرح ولكل ما حكم عليه بالمكوث خارج الخشبة المسرحية[2]، وهذا ما أراده علولة بتوظيفه لأداة العصا، فتارة تدل على أنها أداة لرفع القمامة من الأرض وذلك في مشهد الممثلين وهم يؤدون دور علال الزبال، وتارة تدل على أنها زرافة وذلك في مشهد أحد الممثلات وهي تؤدي دور الزرافة **(ينظر الصورة 09)**، وتارة تدل على دورها المعهود وهو الضرب وذلك في مشهد حارس البلدية وهو يحاول ضرب الربوحي الحبيب **(ينظر الصورة 10)**.

ب- المشهد الثاني: تدور أحداث هذا المشهد حول عكلي ومنور وهما صديقان منذ الطفولة عكلي يعمل طباخ في ثانوية ومنور حارس في هذه الثانوية، وبالتالي أراد المخرج أن يوظف هذا الفضاء ليظهر أمام الجمهور على أن الأحداث حقا تدور في مدرسة، وهنا تأتي الأكسيسوارات التي وظفها، وهي كالتالي:

---

[1] ينظر، بولس مطر: من الحكواتي إلى الممثل، قصص الحياة اليومية، مصدر للمسرح والمسرح كشكل لقصص الحياة اليومية، مداخلة في كتاب: السرديات وفنون الأداء، ص: 123-129.

[2] ينظر، آن أوبرسفيلد :مدرسة المتفرج، ترجمة:حماده إبراهيم، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، مصر، 1991، ص: 127.

يرى الجمهور أو المتفرج في هذا المشهد مكتب فوقه بعض الكتب وكرسي في وسط الخشبة **(ينظر الصورة 11)**، وهي دلالة واضحة من المؤلف المخرج إلى الجمهور على أن مجريات أحداث هذا المشهد سوف تدور في مدرسة، وبالفعل تتأكد هذه الدلالة عندما نرى دخول ممثلة ترتدي مئزرا أبيضا، كما ترتدي نظارات مما يشي هذا للمتفرج على أنها أستاذة .

وبالتالي يعد الممثل صاحب الامتياز في تجسيد العلامات وظهورها في المسرح، فضلا على أن الممثل علامة بصرية تعكس الكثير من الدلالات الإيحائية أو الضمنية **Connotation**، وكذا الدلالات الصريحة أو الحقيقية **Dénotion**[1].

وعليه فالكثير من العلامات على الخشبة أنشئت من أجل الممثل، فالطاولة على الركح مثلا توضع ليجلس أمامها الممثل ويكتب أو يضع مرفقه عليها ويفكر، وامتزاج العلامتين (الممثل والطاولة) يعطي معنى إضافيا للمشهد المسرحي، فالطاولة هنا توشي بمنزلة الشخصية، كما توحي بالطبقة الثقافية التي ينتمي إليها، وكذلك من بين الأكسيسوارات الموجودة في هذا المشهد نجد ثلاثة صناديق غير أن هذه الصناديق ليست لرفع القمامة كما كان دلالتها في المشهد الأول بل تتحول دلالتها في هذا المشهد لتؤدي دور الطاولات التي يدرس فيها التلاميذ **(ينظر الصورة 12)** وعليه نقول بأن دلالة الصناديق ليست دلالة ثابتة، وذلك راجع لتوظيفها عدة مرات بوظائف مختلفة من قبل المخرج وهذا أمر بديهي لأن المخرج المؤلف يريد أن يوصل أفكاره للجمهور وهذا عن طريق لفت انتباه الجمهور بأن الأشياء التي وظفها تبدو وكأنها حقيقية، وبالفعل هذا ما نجح فيه، فالمتفرج يدرك تماما أن ما يشاهده وكأنه حقيقة.

ت- المشهد الثالث: من بين الأكسيسوارات في هذا المشهد نرى بعض الأشياء الموجودة في المستشفيات التي وظفها المخرج لأن أحداث هذا المشهد تدور حول جلول الفهايمي

---

[1] ينظر، حميد علاوي: النقد المسرحي العربي بين المناهج الغربية وتأسيس فعل القراءة، ص:167.

الذي يعمل في المستشفى، ومن بين هذه الأشياء نذكر طاولة الطعام التي يقدم بها الطعام للمرضى **(ينظر الصورة 13)**، لكن الملفت للانتباه حول هذه الطاولة هي طاولة حقيقية, وهنا راجع توظيفها بالشكل الحقيقي لخفة وزنها أولا ودورها الدلالي المعبر ثانيا، وكذلك نرى من بين الأشياء التي توجد في هذا المشهد السرير الذي يحمل فيه المرضى وبالتالي نقول بأن كل هذه الأكسيسوارات في هذا المشهد هي حقيقية، وتوحي على ما يدور في مستشفيات الجزائر.

هذا فيما يخص الأكسيسوارات ودلالتها في هذا المشهد، لكن نعود بما بدأنا به سابقا وهي دلالة الحركات التي يقوم بها الممثلين ومدى تطابقها مع العمل الدرامي لهذا المشهد أو بالأحرى علامات العرض من حيث الأداء التمثيلي في تعبيره الحركي، فالحركة الأكثر جذب لانتباه في هذا المشهد هي حركة جلول الفهايمي وهي الجري فوق الخشبة، والمؤلف المخرج أراد أن يظهر هذه الحركة للدلالة على الحالة التي آلت إليها هذه الشخصية العصبية وهي الجري لكي لا تقع في المشاكل مرة أخرى، لأن شخصية جلول الفهايمي شخصية سوية وتؤمن بالعدالة الاجتماعية. وهذا وضح وجلي على الممثل الذي يؤدي دور جلول الفهايمي، هذا بالإضافة إلى التصوير الرائع من طرف الممثلين وذلك بالحركة فقط على الأوضاع المزرية التي تتخبط فيها المستشفيات في الجزائر، فالمشاهد لهذا المشهد يرى مثلاً ممثل يؤدي دور رجل مكسور وبيديه عصا يتكأ عليها، ممثلة أخرى تؤدي دور امرأة حامل وهي تجري وتلتصق بالممرض وهذا أكبر دليل على الواقع المزري الذي يعيشه الشعب الجزائري، لكن علولة أراد من خلال مسرحه الثورة على الواقع المعاش وذلك عن طريق تحريض الجمهور للتغيير وإعادة البناء

**ثالثا- الملابس (الأزياء):**

تشكل الملابس المسرحية جسرا يصل بين عناصر العرض الحية وعناصره من الجماد، فالملابس المسرحية على المشجب أو في خزينة الملابس لا تعدو أن تكون جمادا لا روح فيه، لكنها ما أن تعتلي جسد الممثل حتى تصبح جزءا حيا من شخصيته، فهي تتحكم في حركته وفي تعبيراته وتؤثر في سلوكه العام بصورة مباشرة، وللملابس أيضا وظيفة جمالية تساهم في تشكيل الصورة النهائية العامة للعرض هذا بالإضافة إلى طاقتها الإشارية التي تساهم في الإفصاح عن معاني الأحداث ودلالات الشخصيات [1].

وعليه تعد الملابس من أقدم الجوانب البصرية في المسرح، بل أقدم من العرض المسرحي نفسه، فأثناء الاحتفالات والطقوس الدينية التي كانت تقام تبركا وتعبدا للآلهة، كان يرتدي أصحاب هذه الاحتفالات أبهى وأزهى الملابس[2]، ويذهب الكثير من الدارسين إلى القول بأن الكاتب التراجيدي "أسخيلوس" كان وراء تحديد ملابس كل ممثل "القناع، الرداء ذو الأكمام الطويلة، الحذاء العالي" [3].

وعليه نقول بأن الملابس في المسرح تساهم مساهمة حيوية في العرض المسرحي وتلعب دورا رئيسيا في عملية الإيهام الفني من خلال [4]:

- تحديد الطبقة الاجتماعية للشخصية .
- تحديد الحالة الاقتصادية للشخصية .
- تحديد وظيفة أو عمل الشخصية والمساهمة في تحديد العلاقات الوظيفية (رئيس ومرؤوس سيد وخادم) .
- المساهمة في تحديد عمر الشخصية.

---

[1] جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهادى صليحة، ط1، هلا للنشر، القاهرة، 2000، ص: 167.

[2] لخضر منصوري : التجربة الإخراجية في مسرح علول، ص: 172.

[3] نديم محمد معلا: في المسرح -في العرض المسرحي- في النص المسرحي- قضايا نقدية، ط1، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 2000، ص: 06.

[4] ينظر، أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص: 72.

- المساهمة في إخفاء، أو إظهار النوع الاجتماعي (جنس) الشخصية.
- تعميق الأبعاد الدرامية للشخصية.
- إضافة البهجة والحيوية والجمال على المشهد المسرحي.

ولهذا تعد الملابس كما وصفها "جوليان هلتون" كأنها فهرس كامل يلخص على مستوى الصورة طبع الشخصية وطبيعتها[1]، ومنذ الإغريق وحتى أواسط القرن التاسع عشر كان الممثلون في المسرح الغربي يمثلون المسرحيات بملابسهم العادية، وكان الممثل والمخرج يولون اهتماما محدودا للأهمية البصرية للأزياء، وتأثيرها في تكوين المشهد المسرحي، ومع تطور عملية الإنتاج المسرحي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ظهرت أهمية الملابس والأزياء في التكوين البصري للمشهد المسرحي وتأثيرها على العناصر الأخرى المرئية في المشهد مما أفرز وظيفة مصمم الأزياء المسرحية من بين أصحاب الخبرة والذوق الفني، ليكون مسؤلا عن اختيار الأزياء وتصميمها وتنفيذها في إطار العملية الفنية الشاملة لإنتاج العرض المسرحي والتي تندمج فيها كل عناصر العرض[2].

**1- جمالية الملابس ودلالتها في مسرحية الأجواد:**

نقول إذا كانت الملابس تهب دلالة عن الوضع الاجتماعي والمهني ويتمكن المتفرج من خلالها اكتشاف المرحلة التاريخية والحيز الجغرافي التي تتحرك فيه الشخصيات، فإن الملابس في هذا العمل لم تتجاوز الدلالات الجمالية التي صممت لأجلها، وعليه جاءت دلالة الملابس كالتالي:

**1-1 جمالية الملابس ودلالتها في المشهد الأول:**

في الحقيقة الملابس التي استعملت في هذا العمل هي ملابس تقليدية، والدور الذي تلعبه في العرض هو دور حساس، ومقصود من المخرج، وهذا تأكيد على الرجوع إلى

---

[1] ينظر: جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ص:167.

[2] أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص :73.

التراث الشعبي والاستلهام منه ليس فقط على مستوى القصص والعبر بل كذلك على مستوى اللباس الأصيل الذي يدل على أصالة كل مجتمع، وهذا الشيء الذي دفع عبد القادر علولة بأن يفكر على الأقل

بالعودة إلى التراث وفي هذا الصدد يقول: " أنا أضطلع بكل الموروث بصفة واعية ونقدية على ضوء المستقبل خاصة والتقدم والحرية والاشتراكية. ولهذا السبب أكن مودة خاصة جدا للتراث الشعبي بكل عناصره المكونة، وفي هذا الميدان بالذات تهتز مشاعري أكثر وأكون أشد التحاما" [1].

ولهذا نجد التراث مجسدا وبقوة في هذا العمل وخاصة من ناحية الملابس، فالمخرج أعطى للملابس هنا دورها الحقيقي، فأراد التأكيد على دور القوال في المسرحية من خلال اللباس التقليدي الذي يلبسه وهو البرنوس، ونلاحظ ذلك بعد دخول الممثلين إلى الخشبة ذهاب أحدهم مباشرة إلى ارتداء البرنوس المعلق في أعمدة الحديد، **(ينظر الصورة 14)**، وهنا دلالة من المؤلف المخرج على دور هذه الشخصية في مسرحه، والبرنوس في العرف الجزائري يدل على العزة والوقار وثبات الجأش، أما اللون الذي جاء به البرنوس هو اللون الأصفر، لأن أغلب ألوان البرنوس في الجزائر تكون إما بالون البني أو اللون الأبيض أو الأصفر.

هذا فيما يخص لباس القوال، لكن السؤال الذي يفرض نفسه في هذا الصدد هو: أنه نعلم أن الممثلين في الخشبة جميعهم قوالة لكن ممثل واحد فقط يرتدي البرنوس والآخرون يرتدون لباس تقليدي آخر، فما كان القصد من وراء ذلك؟.

هنا نقول بأن القوال الذي يرتدي البرنوس هو الشخصية الرئيسية التي تروي أحداث المسرحية، أما القوالة الآخرون فهم مساعدوه، وهم الذين يقومون بأداء الأدوار حسب سرد القوال الرئيسي للأحداث، وبالفعل ساهمت هذه الإضافة البصرية في توسيع

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص:246.

دلالة العرض وفي ربط الوعي الإيجابي الحقيقي في المسرحية بالوعي الشعبي المتمثل في أشكال الفرجة الشعبية.

– **دلالة الألوان واللباس في مشهد الربوحي الحبيب الحداد:** توحي ملابس الربوحي الحبيب الحداد بالوضعية الاجتماعية والاقتصادية لهذه الشخصية البسيطة، فجاء لباسه كما وصفها القوالة:"... حتى في اللبسة ظاهر على الحبيب البساطة، ساتر جلده، بثياب في أغلب الأحيان بالية، في الألوان زرقاء. رمادية والا قرفية، فوق الثياب للتغلاف يدير "برتسو" كان صيف أو شتاء... " [1].

والمتتبع لأعمال علولة المسرحية يرى مدى تطابق النص الدرامي مع العرض المسرحي، فعرض مسرحية الأجواد لم ينقص شيء من النص الدرامي، وهذا ظاهر وجلي في هذا العمل، لأن مسرح علولة يعتمد على السرد الذي أعطاه للشخصية المركزية في عمله هذا، وبالتالي فحضور القوال هنا حضور رئيسي لخلق عملية التغريب المسرحي.

وبالرجوع إلى دلالة اللون واللباس في العرض نرى التطابق الموجود بين النص والعرض وبالتالي اللباس يظهر عليه الرثة والقدم من كثرة استعماله، وهذه دلالة على الفقر والحاجة، وما يؤكد ذلك لونه الرمادي، واللون الرمادي خال تماما من التعبير، وهو لون غامض[2]، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على بساطة هذه الشخصية، فالمخرج أراد بتوظيفه لهذا اللباس بهذا اللون إنما لتقرير دور هذه الشخصية في العرض .

### 1–2 جمالية الملابس ودلالتها في المشهد الثاني:

الملابس في هذا المشهد توحي بالدلالة التي وظفت من أجلها، إذ تعبر عن أن أحداث هذا المشهد –كما كان الحال بالنسبة للأكسيسوارات– وهذه الأحداث تدور في مدرسة، فكان من الطبيعي أن ترتدي الممثلة التي تؤدي دور أستاذة العلوم مئزرا أبيضا

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص:83.

[2] عبيدة صبطي: الدلالة والمعنى في الصورة، ص:53.

للدلالة على أنها أستاذة **(ينظر الصور 15)** وبالتالي فدلالة اللباس هنا دلالة مطابقة للواقع، غير أن اللافت للانتباه فيما يتعلق باللباس، هو لباس الهيكل العظمي الذي هو لـ"عكلي"، فالهيكل العظمي ألبسه المخرج لباس يغطي الأجزاء السفلية منه وهذه دلالة من المؤلف المخرج على العمل الذي كان يعمله هذا الهيكل لما كان على قيد الحياة **(ينظر الصورة 16)**، وهذا تصوير في قمة الدلالة وذلك عن طريق اللباس فقط.

**1-3 جمالية الملابس ودلالتها في المشهد الثالث:**

يعبر هذا المشهد من خلال الألبسة المستعملة فيه على الفضاء الذي تدور فيه أحداث هذا المشهد، فمن خلال مشاهدة الملابس التي يرتديها الممثلون يدرك المتفرج أن أحداث هذا المشهد تدور في مستشفى، ويظهر ذلك عند دخول ممثلين يرتدون مآزر وقبعات بيضاء وهذه دلالة على أنهم يعملون ممرضين في المستشفى **(ينظر الصورة 17)**، أما إذا انتقلنا إلى لباس آخر وهو لباس عمال النظافة والذين يقدمون الطعام للمرضى فنراه لباس أزرق يختلف عن اللباس السابق فيدرك المتفرج أن الوظيفة تختلف وذلك من ناحية اللباس فقط **(ينظر الصورة 18)**، وعليه نقول بأن علولة كان ملما بكل الجوانب المتعلقة بالمجتمع الجزائري، ولا نعجب في تأثر علولة بمسرح بريخت التعليمي، وفي هذا الصدد يقول عبد القادر علولة:"... أعتبر أن "برتولد بريشت" كان ويبقى من خلال كتاباته النظرية وعمله الفني، خميرة جوهرية في عملي. وتكاد تجتاحني الرغبة في أن أقول بأني أعتبره كأبي الروحي... "[1].

ويمكن القول إن الملابس في هذا العمل كانت ذات صبغة تقليدية عربية جزائرية، وقد جسدت الهدف الوظيفي بصفة نسبية من حيث مشاركتها في الحدث الدرامي، ذلك أن الهدف الوصفي لا يحول دون تحقيق الهدف الوصفي أو بالأحرى تحديد صفات كل شخصية على حدا ناهيك عن الوظيفة الجمالية التي أسهمت في تشكيل الصورة النهائية للعرض المسرحي.

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص: 247.

**رابعا- الإنارة (الضوء) :**

تلعب الإنارة دورا أساسيا في العرض المسرحي. فهي التي تسمح بإدراك مكوناته البصرية: الفضاء، الممثل، اللباس، الماكياج، السينوغرافيا...[1]، بل هي التي تتحكم في جلاء الصورة المسرحية وغموضها بحيث الإضاءة هي التي تضفي على الممثلين والمكان والأشياء العتمة أو النور وبالتالي تهيئ الجو النفسي للمتلقي لتقبل الصورة أو رفضها،[2] وقد مرت الإنارة المسرحية في تاريخها بعدة مراحل نختصرها فيما يلي:

أ- **المرحلة الطبيعية:** إذ استفاد المسرح في بداياته الأولى من الضوء الطبيعي، لأن المسارح الأولى كانت مكشوفة، وكانت الاحتفالات تقام فيها نهارا. هذا بالإضافة إلى أن المسارح في اليونان كانت تنحت مكشوفة في بطن الجبل، الأمر الذي يسمح لأشعة الشمس بالوصول إلى المكان الذي يجري فيه التمثيل[3]، كما تجدر الإشارة إلى أن الإنارة في هذه الفترة أو المرحلة لم تكن قد أصبحت بعد نسقا علاماتيا يتحكم فيه معدو الفرجة المسرحية؛ بل كانت مجرد شرط بصري لإدراك العرض، أي علامة طبيعية غير مقصودة[4]. وبالتالي ظلت الشمس حتى القرن السادس عشر هي مصدر الإضاءة المسرحية الوحيد[5].

ب- **المرحلة الصناعية:** نشأت الحاجة للإضاءة المسرحية بعدما انتقلت العروض المسرحية من البيئة الخارجية ذات الإضاءة الطبيعية إلى داخل المباني المغلقة، وكانت تستخدم الشموع والمشاعل في بدايتها، ثم المصابيح الزيتية، وبعدها مصابيح الغاز لإنارة المشهد المسرحي[6]، وبالتالي تبين للمسرحيين مع اختراع المصابيح الكهربائية في نهاية

---

(1) محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص: 97.

(2) بغداد أحمد بلية: سيميائيات الصورة، ص: 60-61.

(3) ينظر، نديم محمد معلا: في المسرح ــ في العرض المسرحي .في النص المسرحي، ص: 14.

(4) ينظر، محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص: 98.

(5) ينظر، عبد الرحمن دسوقي: الوسائط الحديثة في سينوجرافيا المسرح، دار الحريري، مصر، ص: 52.

(6) ينظر، أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص: 79.

القرن التاسع عشر الطاقات الكامنة في هذا الاختراع، وإمكانية الاستفادة منه كوسيط فني، يثري المشهد المسرحي[1].

غير أن التغير الجوهري الذي طرأ على الإنارة هو أنها أصبحت نسقا علاماتيا يؤدي دلالات –وإن كانت محدودة– داخل العرض المسرحي، إذ أصبحت قادرة على خلق تعبيرات درامية وانفعالية متنوعة[2].

لقد باتت الإنارة إذا نسقا سيميائيا قائما بذاته، قادرا على أداء دلالات عديدة ومتنوع فلم تعد مجرد نسقا بصريا لإدراك الفرجة فقط، وإنما أصبحت "لغة مميزة"[3]، لها قواعدها وقوانينها الخاصة.

وبالتالي تعتبر الإنارة اليوم أداة دينامية في الفرجة المسرحية، تؤدي دلالات كثيرة، إما منفردة، أو بالتعاون مع أنسقة العرض الأخرى. فهي تستطيع الإيحاء بحالة الجو: صحو/ غيوم... أو استحضار مكان محدد أو زمان، كالفصل من السنة: صيف/ شتاء... واللحظة من اليوم: صباح/ ظهيرة/ مساء/ ليل... [4] وعموما فإن الإنارة تلعب دورا هاما هاما في التنسيق بين مكونات العرض المسرحي، والربط بين الأنساق التي تشتغل فيه، أو الفصل بينهما، وعزل بعضها عن بعض.

ومنه سنتناول تفاعلها مع تلك الأنسقة:

- **الإنارة والفضاء:** تستطيع الإنارة أن تخلق الفضاء وذلك عن طريق تحديدها لحيز من أحياز الخشبة، كما أنها قادرة توسيع الفضاء الركحي، أو تقليصه، أو محو حدوده [5]، كما كما تلعب دورا حاسما في إبراز بعض الأشياء على الخشبة أو إخفائها.

---

[1] أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص: 79.

[2] ينظر، محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص: 98–99.

[3] المرجع نفسه، ص:100.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المرجع نفسه، ص:101.

- **الإنارة والممثل:** تشكل الإنارة شرطا جوهريا بالنسبة للممثل، فهي التي تسمح للجمهور بإدراكه، أو عدمه. وهي تفيد كذلك في إبرازه وتميزه عن سواه، وفي تفخيم ملامحه وحركاته وإيماءاته، أو تخفيها. فكلما كانت الإنارة ضعيفة إلا ومال الممثل إلى تعويض الخسارة الإعلامية الناتجة عن ذلك بالتفخيم والمبالغة[1].
- **الإنارة واللون:** الواقع أن الإنارة هي التي تخلق اللون، ولعل هذا هو ما يفرض تنسيقا بين تقنيي الإنارة وصانعي الديكور ومصممي الأزياء والمسؤولين عن الماكياج ... حتى لا تتناقض الاختيارات اللونية، فينفي بعضها بعضا، وينشأ بينها التشويش في الرسائل الصادرة عن الخشبة[2].

**1- جمالية الإنارة ودلالتها في المسرحية:**

كانت الإنارة بمثابة المرافق والمسير للأحداث وأضفت على فراغ الخشبة جمالية حركية وحياة تفاعل معها الجمهور، وكانت بمثابة المعين بالنسبة للخشبة، فهي تساعد على التلقي والتواصل مع ما يعرض على الركح، الأمر الذي يسر متابعة المتلقي لحركة الممثلين وردود أفعالهم وملابسهم كما تبين في الوقت نفسه الأكسيسوارات مثل العصا والصناديق وغيرها من الأكسيسوارات لتمنحهم الدلالة والإيحاء، وما يمكن الإشارة إليه في إضاءة هذا العمل أنه لم تسهم في تحديد الزمن نهارا كان أو ليلا من خلال الكشافات المسلطة، ذلك أن الزمن يشار إليه من خلال حركة الضوء بينما يؤكد الحوار فعل الإضاءة ويشرح الزمن فنأخذ مثلا مقطعا من المسرحية يؤكد دور الحوار في خلق الإضاءة:"... حين ما يطيح الليل يدخل الربوحي سريا للحديقة يتشبط ويتلبد المغبون باش يفرج على مسجونين الحديقة..."[3].

---

[1] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص: 101.

[2] المرجع نفسه، ص: 102.

[3] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص:85.

وعليه نقول بأن الإضاءة في شكلها العام في هذا العمل لم تتعدى الجانب التقني التي وظفت من أجله، وهو كشف كل العناصر الموجودة في العرض.

**خامسا- الموسيقى:**

إن الموسيقى من أقدم الفنون التي عرفها الإنسان، وتطورت عبر السنين لتصبح عنصرا أساسيا في حياة البشر... كما مارست الموسيقى دورا سياسيا واجتماعيا منذ آلاف السنين، فقد اعتبر الفيلسوف والحكيم الصيني "كونفوشيوس" منذ القرن السادس عشر قبل الميلاد أنه لابد من استخدام الموسيقى في التعليم، كما رأى أن الموسيقى المستحبة هي التي تعلم الناس تنظيم المجتمع[1]. لكن السؤال الذي يطرح نفسه هو: كيف كانت العلاقة بين الموسيقى والمسرح منذ القديم؟..

وعليه نقول بأن الصلة بين المسرح والموسيقى قديمة جدا. فهما ينحدران من أصل واحد هو الطقوس الدينية البدائية، حيث كانت تمزج الموسيقى بالكلام والرقص والحكي. ولا يقتصر هذا الاقتران بين المسرح والموسيقى على المسرح الغربي، بل نجده في الكثير من التقاليد المسرحية في أصقاع مختلفة من العالم، مثل المسارح الأسيوية والمسارح الإفريقية...[2]. ولعل السؤال الذي يفرض نفسه في هذا المقام هو: كيف تدل علامات النسق الموسيقي؟، هل تشتغل بالكيفية نفسها التي تشتغل بها العلامات اللسانية؟.

يقول "بنفنيست"**( E.Benveniste):** "تبدو أهم الاختلافات بين اللغة والموسيقى في طبيعة علاماتهما، وطريقة اشتغال كل منهما. فمادة الموسيقى هي الصوت، الذي يتخذ طابعا موسيقيا عندما يعين ويصنف باعتباره "نوطات". وليس في الموسيقى علامات شبيهة بعلامات اللغة مباشرة..."[3].

---

[1] ينظر، بشير خلف: الفنون لغة الوجدان، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2009، ص:64 -65.

[2] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص:103.

[3] إميل بنفنيست: نقلا عن محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص: 104.

وأهم فرق بين علامات اللغة وعلامات الموسيقى هو أن علامات النسق الأول تملك دالا ومدلولا، أي تحكمها شفرة؛ في حين أن علامات النسق الثاني تتألف من الدال فقط، ولا مدلول لها؛ ومن ثم فهي لا تشكل سوى نسق. وهي حقيقة يكاد يتفق عليها كل المهتمين. فهذا "سترافينسكي" يقول: "لا تستطيع الموسيقى بطبيعتها التعبير عن أي شيء [...] فالتعبير لم يكن أبدا خاصية من خصائصها الداخلية...[1]، ويقول "بوليز **Boulez**": الموسيقى فن غير دال[2]، كما يصعب عن الموسيقى أن تعبر عن صور معروفة، لكن قد تحيل إليها"[3].

بيد أنه إذا كانت العلامات الموسيقية غير دالة، فإن الملفوظ الموسيقي لا يعدم الدلالة. وهي دلالة رمزية يستشفها المتلقي من الملفوظ بكامله. وما دام الأمر كذلك، فإن النسق الموسيقي يمكن أن يؤدي وظائف سيميائية كثيرة في العرض المسرحي، من قبيل[4]:

- **وظيفة إعدادية:** وتكون حين تلعب الموسيقى دور الوسيط الذي ينقل المتفرج من عالمه اليومي إلى العالم التخييلي في بداية العرض .

- **ووظيفة تعبيرية:** إذ تستطيع الموسيقى الإيحاء بشعور أو انفعال أو مزاج؛ فيوحي مقطع موسيقي بالحنان أو القلق أو الخوف أو السخرية... كما أنها تستطيع تصوير حالة للشخصيات النفسية، وإبراز تطورها خلال العرض.

- **وظيفة تأشيرية:** تتمثل في الإحالة على مكان جغرافي أو عصر من العصور. وهكذا يمكن أن تحيل مقطوعة موسيقية على بلد محدد أو ثقافة معينة: عربية/ هندية/ صينية... أو على انتماء اجتماعي: موسيقى العامة/ موسيقى النخبة...

---

(1) سترافينسكي: نقلا عن محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص: 105.

(2) المرجع نفسه، ص: 105.

(3) أحمد أمل: نظرية فن الإخراج المسرحي- دراسة في إشكالية المفهوم-، ج1، ط1، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، 2009، ص:112.

(4) محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص: من 105-107.

– **وظيفة حكائية:** وذلك حين تستعمل لتمييز شخصية من الشخصيات، بحيث تصاحب دخولها إلى المكان الركحي أو خروجها منه. فتصبح بذلك علامة دالة عليها، تساعد المتفرج على تعرفها وتمييزها عن غيرها من الشخصيات الأخرى، وقد تشكل الموسيقى أيضا إطارا إيقاعيا يصاحب حركات الممثلين و اماءاتهم، لاسيما في المقاطع الراقصة في العرض .

– **وظيفة تركيبية:** وتكون عندما تستعمل الموسيقى للتشديد على موقف من المواقف الدرامية... كما أنها قد تصبح صلة وصل بين مكونات العرض ومقاطعه، تملأ الفراغات، وتشد الأواصر بين مكونات الفرجة أثناء تغيير الديكور أو الملابس بين الفصول واللوحات...

– **وظيفة شعرية:** فالموسيقى لا تكتفي بمصاحبة الحدث في العرض المسرحي، وخدمة التخييل، بل تميل أحيانا إلى خلق أثرها الخاص، والتأثير في حس المتفرج ووجدانه .

والحقيقة أن دلالة الموسيقى في العرض المسرحي ليست محددة بشكل صارم، بل تتوقف على التوظيف الذي يورده بها المخرج، وعلى علاقتها بالأنساق الأخرى. وعموما فهي إما أن تدعم تلك الأنساق، فتقيم معها علاقة تكاملية، وإما أن تتعارض معها. وقد كان "بروتولد بريخت" يميل إلى هذا الاختيار الثاني، إذ كان يقابل بين نسق الموسيقى ونسق الكلام، حتى يتسنى له خلق التغريب، ومساعدة الممثل على المحافظة على مسافة بينه وبين الشخصية التي يقوم بأدائها.

فالتحليل السيميائي يتناول النسق الموسيقي من خلال مصدرها وتوزيعها في الفضاء، وبذلك يمكن التمييز بين[1]:

– الموسيقى التي ألفت خصيصا للعرض، وتلك التي استعيرت بشكل عرضي، وأدمجت فيه لتعبر عن دلالات محددة .

---

[1] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص:107.

– الموسيقى التي تنبع من التخييل، بحيث تعزفها شخصية، أو مجموعة من الشخصيات، وتلك التي تكون خارجة عن نطاق التخييل، تضطلع بعزفها جوقة ظاهرة أو خفية، أو هي موسيقى مسجلة.

**1 - جمالية الموسيقى ودلالتها في عرض مسرحية الأجواد:**

لقد وظف عبد القادر علولة الموسيقى في جل أعماله المسرحية أحسن توظيف، على مستوى العرض المسرحي. استعان المؤلف المخرج في الكثير من الأحيان بالموسيقى للتعبير وللتوضيح عن مكنونات نصوصه، من خلال مصاحبته لها بالموسيقى والغناء، فاستعان بالجوقة وكان يوكل أحد الممثلين بالغناء على خشبة المسرح، مستفيدا من نظريات "بروتولد بريخت" المسرحية في عملية التغريب، وكانت هذه الأغاني بمثابة أناشيد، يطرح فيها علولة ما تعجز عنه حركة ممثليه عن أدائها، فكانت أغاني القوال مرفقة بموسيقى تتبع من ألحان التراث الشعبي.

وبالعودة إلى عرض مسرحية الأجواد نرى أن المخرج استعمل الموسيقى في الفصل بين المشاهد المسرحية حتى يكسر الإيهام لدى المشاهد فكانت الموسيقى توضح أبعاد وأهمية معاني النص، لأن مسرح علولة يعتمد على جذب القدرات السمعية لدى المشاهد، فعنصر السمع هو الأساس في مسرحه .

في الأخير نقول بأن عبد القادر علولة لم يُهمل الجمهور في عمله بل أراده أن يكون جزءا من اللعبة وليس منعزلا عنها، حيث كوّن–عفويا– بوتقة واحدة مع الممثلين ليصنعوا معا جماليات الفن المسرحي.

# الخاتمة

لجمالية التلقي الفضل الأكبر في محاولة رد الاعتبار للمتلقي كطرف أساسي ومشارك في العملية الإبداعية وقد يبدو أن ما قامت به مدرسة "كونستانس الألمانية" من خلال ممثليها المشهورين "هانس روبيرت ياوس" و"فولفغانغ آيزر" هو أنها أعادت بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية من حيث تكونها عبر الزمن – التاريخ– وطرق اشتغال القراءة ودور القارئ في إنتاج هذه العملية أو النص الموازي.

ولما كان الحال هكذا في جل الإبداع الأدبي، كان للفن المسرحي الحظ الأوفر ربما، لأنه فن قائم على النص والعرض معا، فكان الاهتمام بالتلقي المسرحي من زاويتين – أي النص والعرض– لذلك ظهرت الاهتمامات المعاصرة بالتلقي المسرحي وقد نتج عنها ظهور آفاق جديدة في النقد المسرحي ركز بعضها حول المتلقي في المسرح، وهذه النظرية هي نظرية التلقي المسرحي، وتأخذ هذه النظرية على عاتقها مهمة ترجيح كفة هذا المتلقي، وهو تيار جديد في النقد الأدبي والمسرحي، وفحوى هذا الاتجاه هو أنه لا ينظر إلى المسألة النقدية من وجهة نظر العمل الأدبي أو مؤلفه بالدرجة الأولى، وإنما من وجهة نظر متلقيه أو مستقبليه.

وبالتالي طبيعة موضوع الأطروحة والتي ترتكز على الإبداع الفني المسرحي، فرضت علينا أن ندرس المتلقي كان قارءا – أي أن يكون المتلقي على اطلاع على النص المسرحي وعلى دراية بكل خباياه البلاغية–، أو متفرجا – يكون حاضر أثناء تقديم العرض أي– في الزمان والمكان المعينين مسبقا –، وعليه نستخلص كل من ذلك مايلي:

- للدراسة المتلقي في الفن المسرحي لابد من عدم تجريد الفن المسرحي من أهم مكوناته الأساسية وهي النص والعرض معا، وتسليط الضوء على هذا المتلقي كان قارءا أم متفرجا.
- إن التفاعل بين متلقي النص ومتلقي العرض يختلف باختلاف المعطيات من ذلك:

1- التفاعل الذي يتم بين قارئ النص يكون آنيا وداخل نطاق لساني نصي بلاغي.

2- أما التفاعل في العرض يكون آنيا ومكانيا وفق خمسة مستويات كما وصفها "ويلفرد باسوفي" في دراسته (تحليل العرض المسرحي) وهي:

- التفاعل بين المشاهد، والذي يجري في إطار العالم المتخيل (ويسمى التفاعل المشهدي المتخيّل) .

- التفاعل بين المتلقين وهذا العالم المتخيّل (ويسمى التفاعل بين المتلقين والخشبة في حيز عالم الخيال).

- التفاعل الذي يحدث بين أعضاء الفرقة المسرحية (ويسمى التفاعل الحقيقي على الخشبة) .

- التفاعل بين المتلقين والممثلين (وهو التفاعل الحقيقي بين المتلقين والخشبة).

- التفاعل بين المتلقين أنفسهم، أو بين متلقي وآخر، وبالتالي هذا مايميز الفن المسرحي عن باقي الفنون الأخرى، لكن في دراستنا هذه لم نهمل المتلقي/ القارئ بل يعتبر من العملية الإبداعية للفن المسرحي جنبا إلى جنب مع المتلقي/ المتفرج، فكانت الدراسة منصبة على التلقي في النص والعرض معا.

وعلى العموم من بين النتائج المتوصل إليها كذلك هي:

- انطلاقة جمالية التلقي كانت من جامعة كونستانس الألمانية، على يد رائديها: العالم الألماني "هانس روبرت ياوس Hans Robert Jauss"، ثم من بعده "فولفغانغ آيزر Wolfgang Iser" الذي تبنى آراءه لبلورة مفهوم جديد للعلاقة بين النص والقارئ.

- إن مفهوم آيزر للقراءة وملء الفراغات يجعل النص هيكلا يقوم القارئ بملئه وفق ميولاته ورغباته، ووفق ثقافة عصره، وهذا يعني أن النص مفتوح على التأويل والتفسير والتجديد باستمرار مع كل ممارسة قرائية جديدة.

- جمالية التلقي، نظرية التلقي، نظرية الاستقبال، جمالية تلقي النص الأدبي، هي مصطلحات متعددة كلها ارتبطت بنظرية التلقي الألمانية.

– اهتمام ياوس انصب على دراسة تاريخ الأدب، إذ بدأ بنقد الاتجاهات المعروفة بدراسة تاريخ الأدب ووضع البديل لها، بداية من المنهج الوضعي ومفهوم الانعكاس عند الماركسيين وكذا منهج الشكلانيين الروس، ليخلص إلى منهج جديد يلاءم –حسبه–دراسة تاريخ الأدب وهو يجمع بين مزايا الشكلانية والماركسية سماه جماليات التلقي التي تركز على العلاقة بين المؤلف وجمهوره.

– جمالية التلقي هي نظرية توفيقية تجمع بين جمالية النص وجمالية تلقيه، استنادا إلى تجاوبات المتلقي وردود فعله باعتباره عنصرا فعالا وحيا، يقوم بينه وبين النص الجمالي تواصل وتفاعل فني ينتج عنهما تأثر نفسي ودهشة انفعالية، ثم تفسير وتأويل، فحكم جمالي استنادا إلى موضوع جمالي ذي علاقة بالوعي الجمعي.

– تعود أصول النظرية إلى فلسفتين تعتبران أساس نشأة جمالية التلقي هما: الظاهراتية والهيرمونيطيقا، وقد تأثر مؤسسا هذه النظرية بالفلسفتين: الفينومينولوجيا عند آيزر، والهيرمونيطيقا عند ياوس.

– وضع "آيزر" عدة مفاهيم إجرائية: القطب الفني والقطب الجمالي، ضم الفجوات، القارئ الضمني.

– أما "ياوس" فركّز على: بناء المعنى، معنى جديد لتاريخ الأدب، أفق الانتظار والتوقع، المسافة الجمالية.

– جمالية التلقي الألمانية وفدت إلى الساحة النقدية العربية عن طريق الترجمة والحركات الاستشرافية.

– واجهت النظرية كمثيلاتها من النظريات جملة من الظروف من بينها إشكالية التنظير والتطبيق وإشكالية الترجمة.

– عانت النظرية في الساحة النقدية العربية من مشكلة التطبيق؛ إذ كان النقاد يركزون على نقلها بمفاهيمها وإجراءاتها الغربية نظريا دون تطبيقها على النصوص العربية.

– قدرة نظرية التلقي على فرض نفسها جعل الغير يصفها مرة بأنها ثورة في تاريخ الأدب الحديث، وأخرى بأنها وضعت نمط استبدال جديد وحولت مجرى الدراسات النقدية والأدبية شأنها شأن ما قامت به مدرسة براغ أو مدرسة الشكلانيين الروس أو ما أحدثه دو سوسير في مجال اللسانيات والسيميائيات.

# قائمة
# المصادر والمراجع

❖ **القرآن الكريم برواية ورش عن نافع**

❖ **المصادر:**

- **ابن منظور:**

1. ــــــــــــ: لسان العرب من (ق إلى ي) معجم لغوي علمي، مج:03، إعداد وتصنيف: يوسف الخياط، بيروت، لبنان.

2. ــــــــــــ: لسان العرب، مادة "لقا"، ط1، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1997.

3. ــــــــــــ: لسان العرب، مج1، باب الجيم، ج7، مادة (جود).

4. **ابن طباطبة:** عيار الشعر، د.ط، د.ت.

5. **بطرس البستان:** محيط المحيط، مكتبة لبنان، ط2، ساحة رياض الملح، بيروت، لبنان، 1987.

6. عبد القادر علولة: مسرحيات "الأقوال – اللثام – الأجواد، دار موفم للنشر، 1997.

7. **يوسف الخياط:** معجم المصطلحات العلمية والفنية- عربي، فرنسي، انجليزي، لاتيني-، دار لسان العرب، بريروت، لبنان.

❖ **المراجع العربية:**

8. **إبراهيم السيد:** نظرية القراءة وقضايا أدبية معاصرة، د.ط، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر. د.ت.

9. **أبو الحسن سلام:** حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ط1، دار الوفاء، لبنان، 1993.

10. **أحمد إبراهيم:** الدراما والفرجة المسرحية – دراسة في إشكالية المفهوم-، ج1، ط1، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، 2009.

11. **أحمد الجرطي:** تمثلات النظرية الأدبية الحديثة في النقد الروائي المعاصر، ط1، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2014.

12. **أحمد العشري:** مقدمة في نظرية المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989.

13. **أحمد أمل:** نظرية فن الإخراج المسرحي- دراسة في إشكالية المفهوم-، ج1، ط1، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، 2009.

- **أحمد بيوض:**

14. ـــــــــــ: المسرح الجزائري 1926/1989، ط2، مطبعة الجاحضية، مركز الإسكندرية، 1993.

15. ـــــــــــ: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار هومة، الجزائر، 2011.

16. **إدريس قرقوة:** التراث في المسرح الجزائري- دراسة في الأشكال والمضامين-، ج1، مكتبة الرشاد، الجزائر، 2009 .

17. **أيوب جرجيس العطية:** الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2014.

18. **بشرى موسى صالح:** نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2001.

19. **بشير خلف:** الفنون لغة الوجدان، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2009.

20. **بغداد أحمد بلية:** سيميائيات الصورة – مقالات حول علاقة المتلقي بالمسرح والسينما و التلفزيون، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، 2008.

21. **بوعلام رمضاني:** المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر (د ت).

22. **توفيق الحكيم:** سميرة وحمدي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1973.

23. **جروة علاوة وهبي:** ملامح المسرح الجزائري، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2003.

24. **حامد أبو أحمد**، الخطاب والقارئ، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2003.

25. **حميد سمير:** النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، د.ط، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005.

26. **سامي إسماعيل:** جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.

27. **سعيد عمري**، الرواية من منظور نظرية التلقي (مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ)، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، المغرب، الإصدار السادس، ط1، 2009.

28. **صالح زامل:** مناهج النقد الأدبي دراسة لمكونات الفكر النقدي في العراق من 1980-2005، منشورات ضفاف، العراق، ط1، 2014.

29. **صالح لمباركية:** المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى 1972، دار المهدي، عين ميلة، الجزائر، 2005.

- **طامر أنوال:**

30. ــــــــــــ: المسرح و المناهج النقدية الحداثية – نماذج من المسرح الجزائري و العالمي-، دار القدس، وهران، الجزائر، 2011.

31. ــــــــــــ: حفريات المسرح الجزائري- المسرح النوميدي في العهد الروماني-، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2007.

32. **عبد الرحمان تيرماسين وآخرون:** نظرية القراءة والمفهوم والإجراء، ط1، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2009.

33. **عبد الرحمن دسوقي:** الوسائط الحديثة في سينوجرافيا المسرح، دار الحريري للطباعة، مصر،2005.

34. **عبد الفتاح الحموز:** سيميائية التواصل والتفاهم ــ في التراث العربي القديم ــ ط1، دار جرير، عمان، الأردن، 2011.

35. **عبد الكريم شرفي:** من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة –دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، 2007.

36. **عبد الله بن عودة العطوي:** تلقي المعلقات دراسة في الاستقبال التعاقبي، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2013.

37. **عبد المجيد شكري:** فنون المسرح والاتصال الإعلامي – المسرح النثري – المسرح الشعري – الإعلام والمسرح، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2011.

38. **عبد الملك مرتاض:** الثقافة العربية في الجزائر بين التأثير والتأثر، دار الحداثة بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

39. **عبيدة صبطي ونجيب بخوش:** الدلالة والمعنى في الصورة، ط1، دار الخلدونية، الجزائر، 2009.

40. **عز الدين إسماعيل:** الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1978.

41. **عز الدين حسن البنا،** قراءة الآخر/قراءة الأنا (نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد العربي المعاصر)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008.

42. **كاظم نادر:** المقامات والتلقي – بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، ط1، علم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2007.

43. **محمد الأمين سعدي:** شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة – كسر السائد والبحث عن المغاير–، دار فيسيرا، الجزائر، 2013.

44. **محمد التهامي العماري:** مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ط1، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2006.

45. **محمد الدالي:** الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، القاهرة، مصر، 1999.

46. **محمد المبارك:** استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان- بيروت، ط1، 1999.

47. **محمد صولة:** مظاهر الكتابة المسرحية بالمغرب- من هاجس التنظير إلى إنجاز العرض-، ط1، المطبعة السريعة، القنيطرة، المغرب، 2014.

48. محمد **هاشم صوصي علوي:** المسرح العربي والتراث المسرح المغربي نموذجا، ط1، طوب بريس، الرباط، المغرب، 2010.

- **محمود عباس عبد الواحد:**

49. ــــــــــــ: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي -دراسة مقارنة- ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1992.

50. ــــــــــــ: قراءة النص وجماليات التلقي (بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي)، دراسة مقارنة دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996.

51. **مخلوف بوكروح:** مدخل إلى المسرح الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، منشورات الأمل، الجزائر، 1982.

52. **ناظم عودة لخضر:** الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1998.

53. **نديم محمد معلا:** في المسرح -في العرض المسرحي- في النص المسرحي- قضايا نقدية، ط1، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 2000.

54. **نهاد صليحة:** المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة، مصر، 1999.

55. **يادكار لطيف الشهرزوري:** جماليات التلقي في السرد القرآني، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، ط1، 2010.

❖ **المراجع المترجمة:**

56. **آن أوبرسفيلد:** مدرسة المتفرج، ترجمة: حماده إبراهيم، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، مصر،1991.

57. **بول ديكور:** من النص إلى الفعل – أبحاث التأويل –، ت: محمد برادة وحسان بورقيبة، د.ط، معهد الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، المغرب، 1998.

58. **تيري إيجلتون،** مقدمة في نظرية الأدب، ت:أحمد حسان، نوارة للترجمة والنشر، ط2، 2007.

59. **جان ماري شيفير:** ما الجنس الأدبي، ت: غسان السيد، إتحاد كتاب العرب، دط، دمشق، سوريا، 2000.

60. **جوليان هلتون:** نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهادى صليحة، ط1، هلا للنشر، القاهرة، 2000.

61. **جون بول سارتر:** ما الأدب؟، ت: محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ت.

62. **رامان سلدن:** النظرية الأدبية المعاصرة، تر. جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1991.

63. **روبرت سي هولب:** نظرية الاستقبال، ت.رعد عبد الجليل، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 1992.

– **روبرت هولب:**

64. ـــــــــــ: نظرية الاستقبال، تر.رعد عبد الجليل، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1992.

65. ـــــــــــ: نظرية التلقي، تر.عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1994.

66. **روجي غارودي:** ماركسية القرن العشرين، ت: نزيه الحكيم، دار الآداب بيروت، لبنان، 1973.

67. **عبد الله بن مسلم بن قتيبة:** أدب الكاتب، ت: محمد محي الدين عبد الحميد، د.ط، د.ت.

68. **فانسون جوف:** القراءة، ط1، ت: محمد آيت لعميم ونصر الدين شكير، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، المغرب، 2013.

69. **فولفغانغ آيزر:** فعل القراءة – نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ت: حميد لحمداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، 1995.

70. **لوكيوس أبوليوس:** الحمار الذهبي، ت.أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2004.

71. **هانس روبرت ياوس،** جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر.رشيد بنجدو، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2004.

❖ **المجلات و الدوريات و الجرائد:**

72. **مجلة حقائق** مدينة الجزائر، عدد شهر جانفي 1986.

73. **جريدة المجاهد،** لعدد 6464، أفريل 1986.

74. **مجلة الثقافة،** العدد 90، نوفمبر 1985.

75. **مجلة بيان الثقافة/** سبتمبر 2001.

76. **مجلة بيان الثقافة،** العدد 74، الأحد يونيو 2001.

77. **مجلة الطريق،** العدد 04 نوفمبر، 1993.

78. **جريدة المساء** 17 ديسمبر 1987

79. **جريدة الجمهورية،** ط1، 07 فبراير 2002.

80. **جريدة الجمهورية** 24 جانفي 2004.

81. **الجمهورية الأسبوعية** من 06 جويلية إلى 12 جويلية 1993.

82. **مجلة المسرح،** العدد 67، القاهرة، ديسمبر 1969.

83. **جريدة horizon**– وكالة الأنباء الجزائرية –APS– بتاريخ 03 مارس 1991.

84. **مجلة علامات،** ع3، دار الفلاح مكناس، المغرب، 1995.

85. **مجلة العرب والفكر العالمي،** ع3، 1988.

**86.** مجلة علامات، العدد 28، 2007.

**87.** 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.

**88.** مجلة الوحدة، العدد: 232، 1985.

**89.** **المهرجان الوطني للمسرح المحترف** من 25 ماي إلى 02جوان دورة 2006. محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، الجزائر، 2006.

**90.** **سلسلة كتّاب الرياض**، العدد 30، مارس1996.

**91.** **السرديات وفنون الأداء**، وقائع الملتقى العلمي: 18، 19، 20، 21، أكتوبر 2010، محافظة المهرجان الدولي للمسرح المحترف، الجزائر، 2010.

**92.** **جريدة اليوم** ع/35،س1، دار الصحافة الجزائر، 10 مارس 1999.

**93.** **مجلة الآداب واللغات**، مجلة دولية محكمة تصدر عن كلية الآداب واللغات، الأغواط، الجزائر، العدد: 15، 2015.

**94.** **مجلة فصول**، مج:05، ع: 01، أكتوبر 1984.

❖ **المذكرات:**

**95.** **أحلام العلمي:** تجربة "عمارة لخوص" الروائية من منظور جماليات "القراءة والتلقي"، أطروحة دكتوراه، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2015– 2016.

**96.** **حنان بقدي:** تلقي رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي في النقد الأدبي المعاصر، مذكرة ماجستير، الجزائر، 2011 – 2012.

**97.** **سنوسي رحمة:** ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري مسرح وهران أنموذجا – رسالة ماجستير– وهران

**98.** **عبد الحليم بوشراكي:** التراث الشعبي والمسرح في الجزائر مسرحية الأجواد لعلولة– أنموذجا– مذكرة ماجستير–، باتنة، 2010– 2011.

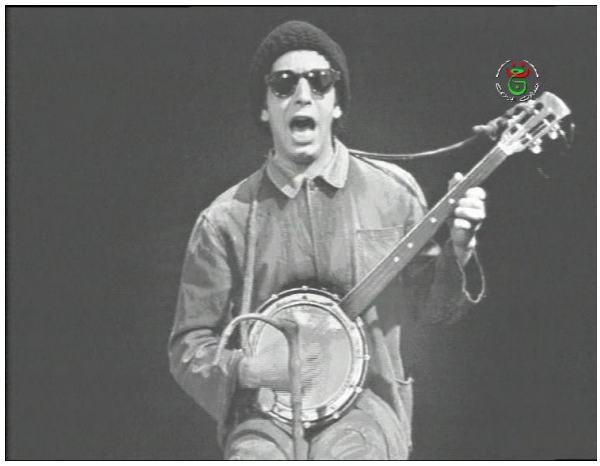
**99. لخضر منصوري:** التجربة الإخراجية في مسرح علولة – دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد– مذكرة ماجستير، وهران، 2002/2001.

❖ **المراجع بالفرنسية:**

**100.** Azzouz tnifass une ecriture épique des premiers pas le temps maroc- magazine littérare – 04 ou 10 / juin 1999.

# ملحق الصور

عبد القادر علولة في مسرحية: " **حمق سليم**"



ديكور مسرحية الخبزة

الصورة رقم: (01)

الصورة رقم: (02)

الصورة رقم: (03)

الصورة رقم: (04)

الصورة رقم: (05)

الصورة رقم: (06)

الصورة رقم: (07)

الصورة رقم: (08)

الصورة رقم: **(09)**

الصورة رقم: **(10)**

الصورة رقم: **(11)**

الصورة رقم: **(12)**

الصورة رقم: (13)

الصورة رقم: (14)

الصورة رقم: (15)

الصورة رقم: (16)

الصورة رقم: **(17)**

الصورة رقم: **(18)**

# فهرس
# الموضوعات

**شكر وعرفان**

**مقدمة:**..... أ-هـ

**الفصل الأول**

**المسرح الجزائري الحديث (النشأة والتطور)**

**تمهيد** .....07

**أولا- البدايات والإرهاصات الأولى للمسرح الجزائري الحديث** .....07

**1- علالو: مؤسس المسرح الجزائري** .....**10**

**2- رشيد القسنطيني: المسرح الكوميدي** .....12

**3- باشطارزي: المسرح الهزلي والتوعوي**.....**13**

**4- موضوعات المسرح الجزائري في بداياته الأولى** .....**14**

**ثانيا- البداية الفعلية للمسرح الجزائري** .....16

**1- الأطر العامة للمسرح الجزائري** .....**18**

**ثالثا- الاقتباس في المسرح الجزائري الحديث**.....24

**1- مفهوم الاقتباس**.....24

**2- الاقتباس في المسرح الجزائري** .....30

**3- الاقتباس بعد الثورة**.....**32**

**4- المواضيع الاجتماعية للمسرحيات المقتبسة** .....**35**

1- المسرح الوطني (محي الدين باشطارزي) .....37

2- مسرح قسنطينة الجهوي.....38

3- مسرح عنابة الجهوي.....40

4- مسرح بجاية الجهوي.....40

5- مسرح باتنة الجهوي.....41

6- مسرح سيدي بلعباس الجهوي .....41

7- مسرح وهران الجهوي ..... 43

**خامسا- مسرح عبد القادر علولة التجريبي وتأثره ببريخت** ..... 46

**1 - أثر الملحمية في مسرح علولة** ..... **46**

**الفصل الثاني**

**المسرح ونظرية التلقي (مفاهيم إجرائية ومعرفية)**

**تمهيد** ..... 59

**أولا- المسرح وأدبيته** ..... 61

**1- مفهوم المسرح** ..... 61

**2- المسرح والأدب** ..... 63

**ثانيا- مفهوم التلقي في اللغة** ..... 67

**ثالثا- الجذور التاريخية لنظرية التلقي** ..... 71

**1- إشكالية تعدد المصطلحات (إشكالية الترجمة)** ..... 78

**2- بين التلقي وجمالية التلقي** ..... 79

**رابعا- نظرية التلقي الألمانية** ..... 81

**1- نبذة عن النظرية** ..... 81

**2- الأصول المعرفية والنقدية للنظرية** ..... 87

2-1 الفينومينولوجيا والتلقي عند آيزر ..... 87

2-2 الهيرمونيطيقا والتلقي عند ياوس ..... 91

**3 - الشكلانية الروسية** ..... **95**

**الفصل الثالث**

**جماليات تلقي النص المسرحي من منظور (ياوس وآيز)**

**في الثلاثية الشهيرة لعلاولة**

**تمهيد** ..... 99

**أولا- تطبيق إجراءات منهج "ياوس" على مسرحية (الأجواد) لعلولة** ..... 100
**- ملخص المسرحية**..... 100
**1- أفق الانتظار** ..... 102
1-1 تداعيات العنوان ..... 104
1-2 مواقف شخصية (الربوحي الحبيب الحداد) بين الأفق والاستجابة ..... 107
1-3 مواقف شخصية "عكلي ومنور" بين تخيب الأفق والاستجابة ..... 111
1-4 مواقف شخصية "جلول الفهايمي" بين تخييب الأفق والاستجابة..... 115
**2- المتعة الجمالية**..... 118
2-1 دور شخصية "الربوحي الحبيب الحداد" في إنتاج المتعة الجمالية لدى القارئ ..... 119
2-2 دور شخصية " عكلي ومنوّر" في إنتاج المتعة الجمالية لدى القارئ..... 122
**ثانيا- تطبيق إجراءات "آيزر" على مسرحية (الأقوال) لعلولة** ..... 126
**ملخص المسرحية**..... 128
**1- السجلات النصية لشخصيات المسرحية بين الانتقاء والتشويه** ..... 129
1-1 سجل" قدور السواق" النصي بين الانتقاء والتشويه ..... 130
1-2 سجل "غشام وابنه مسعود" النصي بين الانتقاء والتشويه ..... 134
1-3 سجل "زينوبة بنت بوزيان العساس" بين الانتقاء والتشويه ..... 137
**2- الاستراتجيات النصية في المسرحية**..... 141
2-1 القاعدة الخلفية والقاعدة الأمامية ..... 141
**3- بنية الموضوع والأفق** ..... 145
3-1 منظور السارد "القوال" من خلال شخصية "قدور السواق" ..... 145
3-2 منظور السارد "القوال" في المشهد الثاني من خلال شخصية "غشام" ..... 147
3-3 منظور السارد "القوال" في المشهد الأخير من المسرحية من خلال شخصية "زينوبة" . 147
**4- منظور الشخصيات** ..... 149

**5- منظور الحدث** ..... 149

**6- منظور القارئ/ القارئ الضمني** ..... 151

**7- البياض** ..... 153

**الفصل الرابع:**

**جماليات تلقي العرض المسرحي عرض مسرحية الأجواد لعبد القاد علولة**

**تمهيد** ..... 159

**أولا- الديكور** ..... 164

**1- جمالية الديكور ودلالته في عرض مسرحية (الأجواد)** ..... 165

**2 – الدلالة الجمالية للألوان في العرض** ..... 166

**3- دلالات الأصوات في مشهد الممثلين وهم يؤدون دور الحيوانات** ..... 172

**ثانيا- الأكسيسوار** ..... 174

**1- جمالية الأكسيسوار ودلالته في المسرحية** ..... 175

**ثالثا- الملابس (الأزياء)** ..... 180

**1- جمالية الملابس ودلالتها في مسرحية الأجواد** ..... 181

**رابعا- الإنارة (الضوء)** ..... 185

**1- جمالية الإنارة ودلالتها في المسرحية** ..... 187

**خامسا- الموسيقى** ..... 188

**1 - جمالية الموسيقى ودلالتها في عرض مسرحية الأجواد** ..... 191

**الخاتمة** ..... 193

**قائمة المصادر والمراجع** ..... 198

**ملحق الصور** ..... 208

**فهرس الموضوعات** ..... 216

**ملخص الدراسة**

تم بحمد الله

**الملخص:**

ترتكز الدراسة في الأطروحة على جماليات التلقي في المسرح الجزائري الحديث مسرح عبد القادر علولة أنموذجا، هذا الأخير الذي يعد من خلال تجربته الفريدة من نوعها والتي تسمى بالمسرح التجريبي والذي أحدث ثورة نقدية أسالت الكثير من الحبر ولا زالت إلى يومنا هذا.

فكان المحور الأول يدور حول التعريف بالمسرح الجزائري والدور الذي كان يلعبه أثناء الثورة المجيدة، كما كان للحديث عن تجربة عبد القادر علولة التي يعتبرها كثير من النقاد هي عملية تأصيل لمسرح جزائري أصيل.

أما المحور الثاني فكان عبارة عن إعطاء مفاهيم أولية عن نظرية التلقي وأهم مؤسسيها وهما (ياوسjaus، وآيزIser) والحديث عن أهم إجراءات جاؤوا بها، إلى جانب إعطاء لمحة عن المسرح وأدبيته.

أما المحور الثالث والرابع فيمثلان الجانب التطبيقي في الأطروحة، فكان المحور الثالث لتطبيق إجراءات كل من ياوس وآيزر على النص المسرحي لكل من مسرحية الأجواد والأقوال لعبد القادر علولة.

أما المحور الرابع والأخير والذي لا تكتمل الدراسة إلا به وهو تسليط الضوء على جماليات العرض المسرحي من خلال العمل المعروض أساسا لمسرحية (الأجواد) لعبد القادر علولة.

**الكلمات المفتاحية:** المسرح، النص، العرض، الجمهور، التلقي.

**Résumé**:

L'étude est basée sur l'esthétique de la réception dans le Théâtre Algérien – Le théâtre d'Abdelkader Alloula comme exemple. L'expérience de ce dernier était unique et a pertinemment contribué au progrès du théâtre dit expérimental, ayant provoqué une révolution critique qui a fait couler beaucoup d'encre.

Le premier axe de la présente étude comporte la définition du théâtre algérien et du rôle qu'il a joué lors durant la glorieuse révolution, il a en outre inclue une discussion de l'expérience d'Abdelkader Alloula qui est considéré par beaucoup de critiques comme le pionnier fondateur du théâtre algérien.

Le deuxième axe consistait à donner des concepts préliminaires de la théorie de la réception et de ses fondateurs (Jaus, Iser) et de discuter des plus importantes procédures qu'ils ont mises en œuvre, ainsi qu'un aperçu sur le théâtre et de sa littéralité.

Les troisième et quatrième axes représentent le volet pratique de la thèse, le troisième axe est voué à l'application des procédures de Jaus et Iser à travers le texte théâtral de la pièce « Al Ajwad » et « Al Akoual » d'Abdelkader Alloula Le quatrième et dernier axe, qui est l'épilogue de l'étude, consiste à mettre la lumière sur l'esthétique de la présentation théâtrale principalement à travers le la pièce "Al Ajwad" d'Abdelkader Aloula.

**Mots-clés:** Théâtre, Texte, Présentation, Public, Recevoir

**Summary**:

The study is based on the reception aesthetics in the Algerian Theater - The theater of Abdelkader Alloula as an example. The experience of the latter is unique and has contributed to the progress of the so-called experimental theater, having provoked a critical revolution that has been the subject of much discussion.

The first axis of the present study includes the definition of the algerian theater and the role it played during the glorious revolution, it also included a discussion of the experience of Abdelkader Alloula which is considered by many critics as the pioneer founder of the Algerian theater.

The second axis is devoted to provide preliminary concepts of the theory of reception and its founders (Jaus, Iser) and discuss the most important procedures they have implemented, as well as an overview of the theater history and its literality.

The third and fourth axes represent the practical part of the thesis, the third axis is dedicated to the application of Jaus and Iser procedures through the theatrical text of the play "Al Ajwad" and "Al Akoual" of Abdelkader Alloula The fourth and last axis, which is the epilogue of the study, consists in shedding light on the aesthetics of the theatrical presentation mainly through Abdelkader Aloula's play "Al Ajwad".

**Keywords**: Theater, Text, Presentation, Audience, Receive