حجاجية التلقي بين انزياح اللغة وسلطة الخشبة
في مسرحية "رحلة حنظلة" لعبد الله ونوس

The argumentation of reception betwin of the language and the power of the stage in the play ofSaad Allah wannouss: "the trip of Handala"

أ. سعاد بريح*

أ. د، ليلى جودي♣

تاريخ الإرسال: 2020/08/13	تاريخ القبول: 13 / 11 / 2020	تاريخ النشر: 30 / 03 / 2021

الملخص:

يتعرض العمل إلى مسألة تلقي النص المسرحي من منظور الحجاج مركّزا على الصورة تشكيلا لغويا ومشهدا متحركا على المسرح؛ فيحضر التلقي ليكشف وعي القارئ عند تلك الصور ليصل إلى بناء الحجة، والإشكال المطروح هو كيف يستطيع القارئ تحويل المشهد المسرحي في الذاكرة لحظة يتم فيها بناء الحجة انطلاقا من التحام الصورة في انزياحاتها اللغوية مع المشهد الفاعل على الخشبة فينتج نصا مقنعا يوخز عمق الحياة بتفاصيلها.

بريح سعاد: sadbrbh@gmail.com

***جامعة الجزائر -2- أبو القاسم سعد اللهsadbrbh@gmail.com**

♣جامعة الجزائر -2- أبو القاسم سعد اللهleila.djoudi@univ-alger2.dz

وذُيّل البحث بخاتمة خلص البحث فيها إلى أنّ عملية تلقي النّص المسرحي نصا يخرج إلى العمق هو مزية يستأثر بها القارئ تعتمد على وعيه القرائي بوقوفه على مسألة الضمني الذي يكشف المادة التي تتشكل منها الصورة وحكم القيمة الذي تحمله؛ وبذلك يكشف القارئ ثغرات لم تقلها الكتابة؛ وقصرت عن إخراجها الخشبة.

الكلمات المفتاحية: قارئ؛ مسرح؛ تلقي؛ حجاج؛ صورة؛ ضمني.

ABSTRACT **:**

The work presents the issue of receiving the theatrical text from the perspective of the argumentation focusing on the image linguistic as a composition and animated scene on the stage; The reception comes to reveal the reader's awareness at those photos to reach the construction of the argument. The problem is how the reader can transform the theater scene in the moment when the argument is constructed producing a convincing text that reaches the depth of life in its details.

The research concluded that the process of receiving the theatrical text is a feature of the reader wich depends on his reading by standing on the issue of the implicit that reveals the subject from wich the image is formed and the valise is jugged; thus, the reader reveals that were not explained by writing and not performed on the stage.

Keywords*:* reader; theater; reception; argumentation; image ;implicite

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊

مقدمة:

النص المسرحي مسرح للكلمات فوق الخشبة وعالم يتلقفه المتلقي يرسم فوق الخشبة حروفا متآلفة تدخل عالم الصناعة في نسج من الخيال وتتحول في ذهن القارئ نسيجا يخرج إلى الحقيقة ويتبناها بعيدا عن العاطفة. والصورة ظاهرة تأسر القارئ وتقوده إلى المعنى العميق سواء أكانت تركيبا لغويا أو مشهدا على الخشبة؛ وحينها يحتكم القارئ إلى مسألة الذوق فيجد الصورة بين شقين: شق يسمو إلى عمق الصورة ودلالتها. وشق مرتبط بتذوق الصور جماليا، وفي نقطة ما يلتقي بناء الحجة مع التلقي منظورا لبناء نص جديد.

2. التلقي وبناء الحجة بين انزياح اللغة وسلطة الخشبة في مسرحية "حنظلة" لسعد الله ونوس:

1.2.التلقي ورحلة التمرد على القراءة بين كسر فضاء الصورة وسلطة الخشبة:

النّص المسرحي هو نص تتآلف فيه اللغة بكل تشكيلاتها لتفصح الصورة في نص درامي «بكل جوانبه وجزئياته وإرشاداته التي وضعها المؤلّف، تضاف لها الآلة الإخراجية التي تحوّل النّص الدرامي من صورته المقروءة إلى صورته المرئية»[1] والصورة قبل أن تكون مرئية هي مادة لغوية وتدخل في التركيب متجانسة فتفسخ للعقل وللأخيلة مكانا، ويجدر الوقوف عند المادة التي تشكّل منها الصورة ومصادرها متعدّدة وهي على قسمين: «مادة الصّورة المنتزعة من المجال الحسّي للمخاطَب.ويكون من مجال «اجتماعي، زراعي، حيواني، صناعي، ومادة الصّورة المستمدّة من المقوّمات الثّقافية و الرّمزية للمخاطَب»[2]وقد تستقى من الفضاء الاجتماعي وهو فضاء لا ينفصل الإنسانُ فيه عن محيطه، وتراثه، ومقوّماته الموروثة.

يفتتح "حرفوش" المشهد بمعيّة الصورة المعدنية، وهو اسم منتزع من المجال الحسي الحيواني وتوظّف المادّة الحسيّة من الحيوان ليشكّل بها صوّره على حسب ما

يريد أن يبثّه في ذهن المتلقي، فتبرر الألفة والوفاء بحيوانات أليفة، وتبرر لمواقف الغدر والحيلة بحيوانات مفترسة. وقد أورد ابن منظور اسم "حرفوش" قائلا: "حرفش: احرنفش الدّيك: تهيّأ للقتال ... وكذلك الرجل إذا تهيّأ للقتال والغضب والشر"[3] حرفوش رمز للشراسة حين البأس يفتح شهية التلقي القرائي من منظور الفاعلية في النّص ثورة تهيّأ لعوالم التهميش.

المشهد الأوّل من الصورة تلك الحلقة المعدنية الواسعة التي تتدلّى من سقف المسرح إلى الخشبة، ويقف إلى جانبها أول شخصية رسمت الظهور على خشبة المسرح وهو "حنظلة" اسم تجسّد على المسرح منتزع من المجال الحسي الزراعي ولا من شك أن للطّبيعة دورها الفعّال في القراءة والتقبّل مادّة مستقاة في النص وترتبط بالحياة كيفما كانت، وقد وردت كلمة "حنظلة" في لسان العرب: «حنظل: الحَنظلُ: الشجر المر... واحدته حنظلة.»[4] اسم جسّد الصورة على الخشبة شخصية تعيش الكآبة والحزن والمرارة وفي مشهد يلاحق هذا الاسم بمادته المتلقي فيجسّد الموضوع. يفتتح "حرفوش" خطابه بلفظتي: بؤس وسعادة؛ ثم يشير إلى رجل ضامر يصفه ببطل السهرة –إنّه خرفوش- ويهيّئهم لأنْ لا يشعروا بالخيبة لأنّ عهد الأبطال ولّى

يقرأ القارئ المسرحية مستنطقا الحجج فيها وهو يتخذ في ذلك مبدأ الاقتناع في قراءته للنّص؛ وهنا يقف عند تفريق شاينيه **Chaigneh** بين الاقتناع والإقناع وقد ساقه"حمادي صمّود في كتابه:" أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم" قائلا: «المرء في حالة الاقتناع يكون قد أقنع نفسه بواسطة أفكاره الخاصّة، أمّا في حالة الإقناع فإنّ الغير هم الذين يقنعونه دائما»[5].

يبدأ صوت حنظلة بالظهور على الخشبة حينما ينتظر الاستنطاق إلى أن يخاطبه "حرفوش" في صورة تجمع بين متناقضين "حرفوش" و"حنظلة" وهي تنشأ في حضور التّراكيب ليتشكّل المجاز عالم من الخيال فيكشف الحقيقة ويفتح عوالم الإقناع لِمَا لها

وقع في نفس المتلقّي فيصل إلى الحقيقة وذلك «بتشكيل بنية واقعيّة تسمح بإيجاد أو إثبات حقيقة عن طريق تشابه في العلاقات»[6]هاهي رحلة المساءلة بين حرفوش وحنظلة تبدأ، ليفصح حنظلة عن اسمه واسم أبيه وأمه، ولكنه في الميلاد يقف ضائعا متلعثما في الإجابة يدعو إلى اليأس والمرارة خاصة إذا ارتبط السؤال بالمبدأ:

«حرفوش: المبدأ؟

حنظلة: المبدأ.

حرفوش: ما هو مبدأك في الحياة؟

حنظلة: امش الحيط الحيط وقول ياربي السترة.

حرفوش: (متسارع اللهجة) المبدأ...؟

حنظلة: خبئ قرشك الأبيض ليومك الأسود.

حرفوش: المبدأ؟

حنظلة: بينك وبين الجار سمّك الجدار»[7]

يضيع المبدأ عند حنظلة فيعيد "حرفوش" السؤال مستفهما وكأنّه يخرج ذاك الاستفهام إلى غرض مجازي وهو السخرية فما الذي تبقّى له من المبدأ؟ يقف المتلقي عند هذا المشهد متأسّفا لإعراض "حنظلة" عن الإجابة ليكشف جهله عن المبدأ الذي ضيعه. ولا يجد المتلقي غير باب الوقوف على فكرة الضّمني(**L'implicite**)؛ حيث تفصّل أوركيّوني فيها فترى «أنّ الكلام بانقسامه عند التّخاطب إلى صريح وضمنيّ، يكون نصفه للمتكلّم أو هو النّصف المصرّح به أو نصفه للسّامع أو هو النّصف الضّمنيّ»[8] وهو باب يسمح للمتلقي بالغوص في أغوار الحوار بين الشخصيات والوقوف عند مالم تقله وتريد قوله؛ وهكذا يضيع "حنظلة" فلا إجابة إلا المرارة... وهكذا يعيد "حرفوش" السؤال وكأنّه في كل سؤال إجابة يرفض تلك المبادئ، وحرفوش يستفز حنظلة عن مبدئه في الحياة

إنّه يستفزّه عن مبدأ لن يكون فاعلا إن اتخذه في الحياة؛ وحنظلة يعيش في كل إجابة خيبة تثور على تلك المبادئ التي ما ورث عنها سوى المصائب والألم.

تظهر الصورة مشهد على المسرح رجل يقيّد حنظلة بسلسلة متينة على الأرض إلى الزنزانة فيضطجع حنظلة ويتدثّر بغطاء ممزّق إلى أن ينام. يظهر تمثيل الصورة في مسرحية "حنظلة" بشكل جديد في نظر القارئ، تشكيل يبعث إلى الانجذاب بصورة لا زالت لم تكتمل في تركيبها اللغوي ولكنّه يبعث في الصورة الحياة حتى وإن بُترت فالتمثيل «إذا جاء في أعقاب المعاني أو برزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صوّرها الأصليّة إلى صورته، كساها أبّهة و كسبها منقبة، ورفع من أقدارها و شبّ من نارها، وضاعف قواها في تحريك النّفوس لها... »[9] إنّ كشف المبدأ بتلك المرارة في حلق "حنظلة" هي "أنا" تترسّب في الذات تقهر حينما لا تقرّ بأسرارها؛ هي نقطة يبدأ منها القارئ قارئا مؤوّلا لتفصح الصورة عن التغيير في كل إجابة وإن عسُرت ويتكبّدها عند تحجّر الإجابة في الحلق عجزا وخيبة وخير جزاء هو الإقصاء والسّجن والرحلة في السجن هي بدايات التغيير، ففي السّجن يتساءل حنظلة عن جرمه فيجيبه الشرطي قائلا:

«الشرطي: لو لم ترتكب جرما أو جريمة ما كنا حبسناك. في السجن لا يوجد أبرياء.

حنظلة: ومع هذا صدقني أيها السيد، أنّي بريء. كنت وما أزال رجلا لا أقرب الخمرة، وأطيع كل ما تأمر به الحكومة»[10] يرقب القارئُ "حنظلةَ" وهو يدخل في حوار مع الشرطي ويرفض أن يكون مجرما فهولا يشرب الخمر ويطيع أمر الحكومة، وهو ضحية خطأ رهيب. تتحرّك الصورة فتنمو في نطر القارئ فكل ما يفعله حنظلة قرائيا هو مُرضي للدولة ومُرضي للدين، هي صورة خالدة كما يقول بروست: «الصورة وحدها هي التي يمكن أن تعطي للأسلوب لونا من الخلود»[11]

أمّا سلطة الدولة في نظر "حنظلة" تقوم على الطاعة غير موسومة بالذل والخنوع وتحت غطاء السرقة والغش، وكذلك التزوير، وسلطة الدين عند "حنظلة" تقوم على

اجتناب الخمر وهو وحده مَن يطبع الدين كاملا والبقية في كل ما نقوم به من سرقة وغش وتزوير كل ذلك حلال. "حنظلة" يزاوج بين السلطة والدين ليظفر بالحرية وما إن حدثت القطيعة يكون مكان حنظلة هو السجن. هاهو "حنظلة" يدخل في مساومة ليشتري حريته مقرا بأنّ الذل والخنوع والسرقة والغش والتزوير حلال وسيصرّ على اجتنابه للخمر وحده وامتثاله لطاعة الدولة. يدخل "حنظلة" مع الشرطي في مساومة ليشتري براءته:

«حنظلة: سأدفع ثمانية آلاف... إنّه كل وفري تقريبا.

الشرطي: ثمانية آلاف.. لماذا يرقّ قلبي لك. طبعا أنت لا تعرف العملية المعقدة التي يحتاجها الإفراج عنك. عليَّ أن أبدِّل السجلات، وأن أجد مشبوها يحل مكانك.. ولكي أفعل ذلك ينبغي أن ندسّ شيئا في جيوب الجميع.»[12] إنّها نقود الحرية التي تجسّد مبدأ "حنظلة" فكل شيء مباح في ظل الرشوة. وفي هذا الحوار يمسك المتلقي بخيط يوصله إلى الواقع المر دون أن يصرّح به الكاتب؛ ذلك هو الضمني الذي يرى "ديكرو" أنّ أسباب وجوده كثيرة في النص منها:

«أ_ وجود محضورات لسانيّة : أي أنّ هناك ألفاظا؛ بل مواضيع بأكملها ممنوعة أو محاطة بسيّاج من الصّمت، إنّ هناك مشاعر أحداث لا يمكن أن نتحدّث عنها؛ بل إنّ لكلّ متكلّم في وضعيّة خاصة معلومات لا يجب أن يقولها، وبالرغم من ذلك فإنّا مضطرّون إلى القول ، لذلك نلجأ إلى الضّمني؛ حيث يتيح لنا الضّمني فرصة القول، دون إرغامنا على تحمّل مسؤوليّة هذا القول.

ب_ الخوف من المعارضة : إنّ الكثير من التّيارات الأيديولوجيّة والاتّجاهات تلجأ إلى الضّمني لتنشر أفكارها»[13]

2.2. القارئ من التلقي والحجاج إلى ثقب الهروب وميلاد النص الجديد:

ينطلق "حنظلة" في الهواء دجاجة منتوفة وهي صورة بلاغية تشير إلى الكناية فلا يُقصد بها ذاك المنظر الحقيقي؛ وإنّما المقصود من مادة الصورة "دجاجة" «الدَّجاجة والدِّجاجة: معروفة، سميت بذلك لإقبالها وإدبارها، تقع على الذكر والأنثى، لأنّ الهاء إذا دخلته دلّت على أنّه واحد من جنس»[14] ولا يمكن أن تنشأ الصورة إلا في حضور التّراكيب ليتشكّل المجاز عالمٌ من الخيال لنصل من خلاله إلى الحقيقة ويكون ذلك في إطار التمثيل ليصل المتلقي إلى تمثّل العوالم الواقعية وذلك «بتشكيل بنية واقعيّة تسمح بإيجاد أو إثبات حقيقة عن طريق تشابه في العلاقات»[15] هاهي الصورة تتمسرح فوق الخشبة "حنظلة"كائن يرمز إلى الضعف ويتعرّى من ريشه الذي طالما يحميه، هاهو "حنظلة" الرجل يتجانس مع المرأة فحنظلة لا جنس له وهو رجل هجين من ذكر وأنثى ليثبُت إلى ضعفه. هاهو "حنظلة" يخرج إلى الحرية عاريا منتوفا قواه خائرة فقد حزامه الذي كان يعتز به في حوار مع حرفوش. هاهو حنظلة يرتمي بأول حضن في الحرية زوجته وهو آخر خيط يستعيد به الأمل ويبعث فيه الحياة من جديد.

يتدخّل حرفوش في المشهد فيقطع أمل حنظلة ويستذكر« أمه وأبوه شخصيتين متحابتين من عقيدتين مختلفتين تحت سقف طغى عليه الشتم والسّب والرفس»[16] سقف يهتز تحت وطأة الخلاف ولكنه يرفض السقوط، إنّه صوت "حرفوش" رمز يفتح الشهية للقارئ أن ينفتح على النّص، فهاهو يهيئ "حنظلة" للصّدمة بنموذجٍ لأبوين غير متشابهين ومع ذلك يصرّان على العيش تحت سقف واحد، وبعدما يطرق صوت "حرفوش" الآذان كل مرة هاهو حنظلة يعود ويتوقّع امرأة تحضنه بعد العودة:

«حنظلة: (لهجة أسيانة وحنانها صادق): أكاد لا أصدِّق أنّنا نلتقي ثانية. لم تبرحي خاطري لحظة واحدة. بت أفكّر فيكِ الليل والنّهار. أتخيّل شعرك، وجهك، نعومة أصابعكِ.. وكان ذلك عزائي الوحيد في المحنة التي ألمّت بي»[17] هي صور جميلة تبني للحب صرحا من الخيال من الشعر والوجه وملمس اليدين تمثلا للأنثى وتؤكّد أنّ نشوة بين المتحابين تعود لتزهر الحياة من جديد، لقد وعى القارئ بموطن تلاعب الكاتب بالأسلوب

أين "يقوم الكاتب بخلق وهم"**illusion**" جمالي على شكل مّا، وفجأة يقوم بتدمير هذا الوهم، وتحطيمه من خلال تغيير أو انقلاب في النّبرة أو الأسلوب"[18] وهيهات فقد حُطِّم الوهم بصمت رهيب من طرف الزوجة، فما وجد حنظلة إلا الخيانة في مشاهد بصرية مخاتلة من زوجة لم يُذكر اسمها في النص فلم تترك في زوجها إلا أثر الذعر والهلع وهو يرفض الخيانة أمام عينيه؛ وهناك طفت القيم حججا ترتسم في القارئ تجر خلفها أسئلة كثيرة تلخص جدوى اختيار الإنسان الصحيح الذي يكون قائدا وعونا في المحن.

صوت "حرفوش" يظلّ يلاحق حنظلة «تعاسة التعاسة ... الزوجة حنظلة لم تفتح حضنها. والبيت طرده وأغلق بابه. لكنّ حنظلة ما تزال لديه وظيفة»[19] إنّه الصوت الذي يرتاد أذن المتلقّي ويتمثّل في صورة الحق وهي صورة تداوي الوجع والألم المنتظر لعذابات أخرى، فصدمة بعد أخرى، وحنظلة يحضر في المشهد المسرحي ويسقط في كل مرة مع المدير حين التمس العودة للوظيفة ويذكره بإخلاصه في العمل: «حنظلة: ... سنوات طويلة وأنا أعمل في هذا البنك عدّاد فرّاطة. أدخل هذا الباب في تمام الثامنة ولا أخرج منه إلا بعد الثانية.

المدير: ذاك تاريخ قديم لا يمكن إثباته أو تذكّره. عندما يترك الموظف عمله دون إجازة أو عذر مقبول يسرّح من العمل...»[20] المدير يتنصّل لحنظلة بأن شكله النزيه تاريخ لا يمكن إثباته أو تذكّره" وحنظلة يرسم كل مشاهد النزاهة والشرف ولكن لا فائدة فالمدير يرمي بكل ذلك في قمامة الشارع، و"حنظلة" يهرب من الاختناق في كل موقف إلى الهواء الطلق وهو بذلك يهرب إلى المستحيل دوما فكل الأبواب في وجهه غُلقت وصوت حرفوش يصرخ على الخشبة قائلا:

«حرفوش: (وهو يتقدّم منه لا مباليا وساخرا) أخطر ما يصيب السلحفاة هو أن تنقلب على ظهرها»[21] تغيب كل الصور في ذهن المتلقي وتحضر صورة السلحفاة منقلبة على ظهرها الراسخة على ركح المسرح تستعيض الوقوف بدلا عن "حنظلة" المهزوم، وهنا

يلتقط المتلقي الحجة في قالب السحرية ليقابل بين همه وبين ردّ حنظلة فيجد أنّ الحجة تندس في قالب السخرية ذلك أنّ «الحجاج ليكون ساخرا عليه أن يكون حجاجيًّا أوّلا فيكون للكلام ظاهر وباطن، ظاهره حجّة تقوده إلى نتيجة، وباطنه حجّة تقوده إلى نتيجة أخرى مناقضة تماما للأولى، ولكنّ الظّاهر يخفي الباطن ولا يسمح له بالانكشاف مالم يدرس السّياق معه»[22]، ويظل "حنظلة" أمام مشهده الجنائزي مكسورا لأن تنقلب السلحفاة- وهو مستحيل- لا يفارقه صوت "حرفوش" الذي يحمّله المسؤولية ويذكّره بصوت أمه: «اللي من إيده الله يزيده»[23] تحضر هذه الصورة وكأنّها تطلب له مزيدا من الشقاء والألم والحسرة، صوت "حرفوش" يطلب الموت لحنظلة «حرفوش: لم تكن إلّا برغيا في الآلة والبرغي يمكن أن يُبدَّل ببرغي... من الممكن الاستغناء عنك واستبدالك»[24].

لقد اعتمد القارئ في قراءته لرد "حرفوش" الساخر على منظور أوركيّوني الذي يحلّل النّص السّاخر إلى مكوِّنات تقوم عليها السخرية وهي:«مكوّن بنائي أو بلاغيومكوّن انفعالي تأثيري أو مقصدي»[25] فلن يكون القارئ مجرد متقبل للنص ببناه البلاغية والأسلوبية وإنما يجسّد حضوره حينما يقف بوعي أمام تلك البنى التي تُخرج الخطاب في جوهره فجملتي "يم تكن إلا برغيا" و" البرغي يمكن أن يبدّل ببرغي" تشير إلى الاستصغار والاستغناء، وقد أدرك القارئ من ردّ المدير أنّ ما اعتقده"حنظلة" عن الحرية كان وهما. إنّ حرفوش في النص هو صوت يوقظ حنظلة من الخيبة ليكتشف مكانته فما هو إلا برغي حقير خانته زوجته وهاهو حنظلة يُستبدَل بكل شئ فلا قيمة له في الحياة. هاهو "حنظلة" يسقط منهارا ويلتمس الحياة من الغيب، و"حرفوش" صوته المؤلم الذي يريده أن يموت خائنا للحرية الحقيقية وصوته رفيقا حين الألم، تحضر هذه المفارقات لاضطراب حنظلة ليتعرف على نفسه في رحلة شقية:

«حرفوش: لماذا لا نستشير النجوم؟ هل أقرأ لك ما يقوله برج الثور؟

حنظلة:... نعم لا بد أنّ ذلك سينير لي بعض الغموض الذي يلفّني.

حرفوش: الثور.. وجع الرّأس أو أسنان سببه حالتك العصبية. عالج الأمر دون تأخير . يعرض عليك عمل إضافي فيه ربح وفير»[26] ولا فائدة فكل الصور تبعث على الموت، و"حنظلة" مريض يعرض نفسه على طبيب مزيّف يمارس الطب بعنونة جديدة مزيج للكشف بين الإعلام يفضح مكنون النّفس:

«حرفوش: طبيب بارع واختصاصه هو الطب البسيكو- إعلامي

حنظلة: (راضخا) اللهم اجعله خيرا»[27]

يظل "حرفوش" صوت الذاكرة وصوت الضمير وصوت الوفاء آخر ما تبقى له لمساعدة "حنظلة" في زمن تخلّى عنه الكثير. عند طبيب تجهل شهادته تتحرك بين الحقيقة والزيف والموسيقى أولى الأولويات في العلاج:

«الطبيب: يقترب من حنظلة متخذا هيئة خطيرة ومتأملة... بعد لحظات يعطي إشارة للممرضة... تضغط على زر. تتغيّر الإضاءة.. تضغط على زر آخر فتنبعث موسيقى

حرفوش: هل بدأت تنجلي حالة صاحبي يا دكتور؟؟

الطبيب: هناك كتلة عصيانية في مكان ما

حرفوش: أهي خطيرة؟

الطبيب: قد نجد الجراحة ضرورية»[28]

يشخّص الطبيب حالة "حنظلة" بوصف دقيق، ويقترح لذلك العلاج المناسب، ولا شيء غير الموسيقى: «الطبيب: حقا إنها حالة مستعصية، يعطي إشارة للمرضة، تضغط الممرضة على أزرار جديدة. تتغيّر الموسيقى، وترقّ.. كذلك تتبدّل الإضاءة... »[29]هاهو الطبيب يكشف العلة بالتدقيق وهي شعور حنظلة بالاضطهاد «الطبيب: ... جراحة دماغية. تبدّل الممرضة الموسيقى والإضاءة. الطبيب يتهيّأ ويمدّ يده. تناول مفتاحا ضخما يدير المفتاح في رأس حنظلة محدثا صريرا حادا. يرفع غطاء الرأس. تسرع الممرضة وحرفوش للنظر إلى الغطاء المفتوح، يُصدم رأساهما... »[30] إنه لا شيء يداوي الاضطهاد

والألم إلا الجرح وهو الجرح الذي يُشعر "حنظل" بالوجع فيبرأ.«الطبيب: في هذا الصندوق، تتكدّس أيضا ... الغسيل ضروري وإعادة ترتيب التلافيف سيمنع تراكم الغبار، وتقرحات الحزن، يحرّك الطبيب تلك الأماكن بملقط... يضحك حنظلة وكأنّه يُدغدغ بعنف يواصل الطبيب تحريك الرأس؛ ثم يرش قليلا من السكر فوق الدماغ وهاهو الدّماغ من بعد الغسيل يعمل بدقة محرّك جديد وتتملّك حنظلة نوبة من الضحك الهستيري»[31]

هذا هو الضحك الهستيري الذي يصطدم كل حرية وفسحة للهواء الطلق، وهاهو حنظلة مشلول الأعضاء لقد مات إحساس الحياة في حنظلة وازداد حاله سوءا فقرّر أن يراجع طبيبا آخر. إنّ شيئا من الضمير الذي- يصحو تارة ثم يغفل- في حنظلة بدأ يموت مع كل لحظات انعدام الإحساس، و"حنظلة" يكره أن يكون كذلك وكل من يلجا إليه قادر على مساعدته حتى الدّراويش يمنحونك بعض الأمل، ويستوقف القارئ هذا الاسم فهو "درويش" مستمدّ من المقوّمات الثّقافيّة و الرّمزيّة للقارئ وهي قائمة في ذهنه متسرّبة في عمق تفكيره؛ لاينفصل عنها أبدا، ويستدعيها عند الحاجة فتكون له موجّها، فيظهر ذلك جليّا في سلوكه وردود أفعاله. قاعة الدّرويش جو عبق بالبخور؛ طاسة وماء ودواء وريشة الكتابة؛ حنظلة يدخل في حوار مع "الدرويش" يسأله دواءً لاعتلالاته لإنسان ابتُلي رغم نزاهته وشرفه. ونصيحته له«أن لا يفقد الرضى فهو باب يسديه كل الحلول لمشاكله»[32] كل الأسئلة ينوب عنها حرفوش بدلا من حنظلة، حرفوش الذات المساعدة الوفية وهو صوت مساعد على التغيير وبداية التغيير هي الحرز على الصدر، ولكن "حنظلة" يستفيق ويتساءل: «ممّ يجب أن أتطهّر؟ أليس الأوجب أن يتطهّر الذين أهانوني، وعذّبوني.»[33] إنّ دخول "حنظلة" في باب المساءلة هو رفض لأن يتحمّل المسؤولية وحده في مجتمع يعلن إجرامه؛ لقد حدّد "حنظلة" الإجرام من محيط وجعه فلا حُفِظ فيه الشرف ولا ضبطت فيه معالم القيم والنزاهة. ويرقب المتلقي الحجاج

مرتبط بنظريّة المساءلة فبها يبنى الخطاب، ولذلك اعتبر مايير أنّ السّؤال هو "إثارة الأسئلة ، وإثارة الأسئلة هي عنده الأساس الذي يبني عليه الخطاب"[34]

لقد أدراك "حنظلة" أنّ مَن حوله قصدوا إهانته وتعذيبه لأنّهم قصدوا تغييبه لشذرات خير تسكنه فتُطمس بعنفوان وقوة، لقد تكشّف الواقع الحقيقي لحنظلة وأدرك جهله حينما دخل "حنظلة" هذا الواقع؛ بل وأقحم ذلك الواقع في حياته حينما اختار بغباء زوجة لا تمثّل معولا يقوم عليه المجتمع. هاهو القارئ يفتح باب المساءلة في النص ليكشف الحقيقة، وقد أظهر هذا الباب الوعي مؤشّرا إيجابيّا كي يصل به "حنظلة" إلى الحقيقة. وهو طريق حرفوش الذي اختاره «حرفوش: الطريق إلى المعرفة»[35] وباب المعرفة متشعب التوجهات.

والمجاز في الجملة مشكلا في المعرفة فليس لها طريق ولكنه يحمل حكم قيمة الذي يحوِّل الصّورة إلى بعدها القيمي وهنا تأخذ الصّورة وجهة أخرى تتعدّى الإقناع؛ بل تتموضع في النص قالبا يعالج الحياة،

إنّه الحكيم المثقّف مجسدا في جمعية التآخي الاجتماعي؛ ثم إلى قيم الرقابة الشعبية في جريدة "الوطن" وأخيرا كان القرار اللقاء برجال الحكومة. لقد استفاق حنظلة بعد أن حاوره شخص في الحكومة قائلا:

«لن نسمح لمشاغب أو موتور أن يمس وحدة المجتمع ومؤسّساته. إنّ المسيرة المقدسة، مسيرة الشعب تحت الحكومة والحكومة فوق الشعب ستمضي حاشدة مدوية حتى تتحقق كل الأماني العظيمة»[36]

يقف القارئ عند لفظة "الحكومة" في مسرحية حنظلة فهيمربط الفرس وإن تأخر حضورها لكنّ رمزها ومدولوها كبير، لقد وعلى المتلقي المحذوف في النصفله طاقة حجاجية دفينة يحملها على عاتقه حيث «إنّ طاقة الحذف تتمثل في الجملة - كما يذهب روبول- في كون المتكلِّم يسقط الحجَّة **L'argument** من حديثه، ليدفع بالمخاطَب

إلى أن يلتقطها فيتبنّاها، و يجعلها حجته الخاصة، و إلى أن يملأ بنفسه الفراغ المشار إليه بنقاط الاسترسال»[37] وقد شكلت كلمة "الحكومة" بؤرة الدلالة والرمز في "مسرحية حنظلة" ليتكشّف الخطاب في نص يعالج الواقع المريض ويغيّب الضمير والمبدأ وكل القيم الاجتماعية، والمفارقة تكمن في تعريف الحكومة المعجمي«قال الأصمعي: أصل الحكومة ردُّ الرجل عن الظلم»[38]، فمن التعريف يتبيّن دورها الرّيادي في الإصلاح، عكس ما عاشه "حنظلة" أشباهه كثر في الواقع.

الحكومة هي الحمولة الدلالية للقيم في المسرحية حيث تمتد إلى جوانب أساسية في الخطاب المسرحي وترتبط «بجانب توصيفي، جانب تقويمي، جانب تحريضي، ويكون منتج الخطاب قد أخذ موقعا معيّنا من أحد هذه الجوانب الثلاثة، وهذا الموقع يعطي شكلا خاصا لخطابه»[39] أما الجانب التوصيفي لكلمة "الحكومة" يفضي إلى مدلول السلطة والقرار، ووطأة القوة، وحسن التدبير، وصف يرتبط بما تعارف عليه الإنسان في نظم الحكم التي ينتمي إليها. والجانب التحريضي مرتبط بتوجّه الخطاب إلى معالم الخلق والنبل والشرف متصلا بالسياسة والجانب الاجتماعي والجانب الديني، وأمّا الجانب التحريضي فيتجه إلى الخطاب حاثا الفرد لإصلاح الفرد. والتحريض واضح في المسرحية فكلما طغى في النص وازته الحمولة الأخلاقية التي يحملها الخطاب، وتتعالق مع الذات التي تحس وتتأثر وتؤثّر ليكون التغيير فاعلا ومجديا لذلك ترى الباحثة أوركيوني أنّ حكم القيمة على ضربين: «أحدهما حكم قيم أخلاقيّة **Axiologique** وأثره في الفكر أساسا، ومحوره الذي يرد عليه هو عادة حسن / قبيح، والآخر عاطفي **Affectif** وأثره الوجدان، و محوره عادة الرّغبة الذهنيّة»[40]وفي ظل هذه المفارقات الموجعة التي تعطي للحكومة أدوارا متناقضة؛ يظل "حنظلة" يشتكي مشاكله للحكومة فيستفيق بعد عناء والدّواء هو أن يستفيق من الخدعة ولن يفعل ذلك إلا حنظلة هناك يجيب عن سؤال المبدأ قائلا: « كل ما حولي يعنيني لأنّ فيه مصيري، قولة امش الحيط الحيط وقولة يارب السترة لا تقود إلى السترة»[41] إنّها المبادئ الدّفينة التي ظهرت

من جديد في حنظلة وهنا يبدأ حنظلة الرحلة من جديد. وهكذا ترسم الصورة مادة وقيمة ثقبا للهروب تتزاوج فيه اللغة بانزياحاتها والصورة حركة وإيماء؛ ذلك هو ثقب الهروب للمتلقي في مسرحية "حنظلة" ومخرج النور الحقيقيّ الذي يمثّل المصفاة لمن يعلق معهم من جديد في الحياة، فيمن يجوز لنا أن نمارس معهم كل طقوس الحب حتى يخرج الحب من دائرة الحرام، ومع مَن نؤدي وظائفنا النزيهة ومَن نُصدِّق، هاهي ذات "حنظلة" ترسم ثقب النور من جديد ثقب يرسم معالم الحلال الحقيقي الذي يفرضه الوعي بالدين وليس بممارسة الدين ويفرضه الوعي بالسياسة وليس بممارسة السياسة كما يفرضه الوعي بالحب وليس بممارسة الحب؛ وهي متقابلات في المطلب الواحد تجسّد وعي الإنسان داخل المجتمع برمّته.

3.الخاتمة:

خلُص العمل على حجاجية التلقي في مسرحية "رحلة حنظلة" لسعد الله ونّوس إلى إضاءة فاعلية القراءة من منظور حجاجي؛ قراءة تفاعلية تخرج عن مسألة ملاحقة البنى الدلالية للنص إلى أُلفة النّص في نسق يخرج عن الدلالة ويلتحم بالإنسان في آلامه وآماله؛ وهي القراءة التي تقهر سلطة الخشبة؛ وثمة تنتعش نصوص دفينة؛ وهي مزيج من التاريخ والفلسفة والهوية والدين والعرف والعادات والتقاليد، وكلها تراكمات في النص يكشفها الوعي القرائي ليُنتج نصا جديدا. وقد أفضى البحث إلى النتائج التالية:

*إن عملية التلقي منهج يُخرج القارئ من تكشّف البنى البلاغية والأسلوبية في النص إلى القراءة المجدية التي تبني الحجة في النص نصّا يلتحم مع كل تكشف بلاغي أو أسلوبي بتفاصيل الحياة ووقائعها المؤلمة.

*إنّ الأساس في تشكيل الصّورة التي تُثبت عن طريق تشابه العلاقات هو الانطلاق من مادّتها التي بها تكون التّشكيلات المجازية للقارئ؛ حيث إنّ ذلك يمنحها القوّة على الظّهور فوق الخشبة وفي ذهن القارئ ليبني حججه من خلالها.

*للمحذوف في النص طاقة حجاجية؛ فإن أدرك القارئ بوعيه القرائي مواطن الحذف؛ وصل إلى الاقتناع وثمة يبني نصه الجديد.

*حكم القيمة الذي تحمله الصورة يزيد من الحمولة الدلالية للمشهد المسرحي وحينها يلتقطه القارئ مشهدا يداوي جراحات المجتمع.

*فاعلية تلقي النص المسرحي مسؤولية القارئ في استنطاقه ليكشف ثغرات لم تقلها الكتابة وتبرر قصور الأدوار على الخشبة.

4. الهوامش:

1 الحبيب سوالمي، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر- جامعة وهران (2011/2010)، ص9.

2 للاستزادة ينظر: عبد الله صولة، الحجاج في القرآن الكريم من حلال أهم مقاييسه الأسلوبية، منشورات كلية الآداب، جامعة منّوبة، تونس،2000.

3 ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، مادة(حرف)، ص 840.

4 المصدر نفسه، مادة(حرف)، ص1025.

5 حمادي صمود وآخرون، أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، منشورات الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، كلية الآداب منّوبة، تونس، دط، دت، ص54.

6 الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تعليق محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت(لبنان)، ط1، 1988، ص92.

7 سعد الله ونوس، رحلة حنظلة، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت(لبنان)، ط2، 2004، ص6.

8C.Kerbrat_ Orecchioni,L'implicite,ARMAND COLIN, paris, 2 édition,1998, p309

9 ينظر: سعد الله ونوس، رحلة حنظلة، ص 92-93-94.

10 المرجع نفسه، ص8.

11 صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1988، ص 323.

12 سعد الله ونوس، رحلة حنظلة، ص11-12.

13Oswald Ducrot : Dire ne pas dire , Principes de Semantique linguistique, Edité par Collection Savoir, Hermann, 1972,p5-6.

14 ابن منظور، لسان العرب، مادة(حرف)، ص1328.

15 الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تعليق محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت(لبنان)، ط1، 1988، ص92.

16 يُنظر: سعد الله ونوس، رحلة حنظلة، 2004، ص18-19.

17 المرجع نفسه، ص19.

18 ينظر، خالد سليمان، المفارقة والأدب- دراسات في النّظرية والتطبيق، دار الشروق،ط1،الأردن، 1999، ص32-33.

19 سعد الله ونوس، رحلة حنظلة، ص24.

20 المرجع نفسه، ص26.

21 المرجع نفسه، ص28.

22 سامية الدريدي ، دراسات في الحجاج، عالم الكتب الحديث، ط1، تونس، 2009 ،ص165.

23 سعد الله ونوس، رحلة حنظلة، ص28.

24 المرجع نفسه، ص29.

25C.K. Orecchoni, Problèmes de L ironie, travaux du centre de recherches linguistiques et semiologiques de lyon, 1976. p11.

26 سعد الله ونوس، رحلة حنظلة، ص31.

27 المرجع نفسه، ص32.

28 المرجع نفسه، ص35-36-37.

29 المرجع نفسه، ص37.

30 المرجع نفسه، ص39.

31 ينظر: المرجع نفسه، ص39-40.

32 يُنظر: المرجع نفسه، ص45-46.

33 المرجع نفسه، ص51.

34Alain Berrendonner, Elément de pragmatique linguistique, Edition de Minuit, Paris,1981, p105.

35 سعد الله ونوس، رحلة حنظلة ، ص51.

36 المرجع نفسه، ص64.

37Olivier.Reboul, Introduction à la rhétorique, 4 edition,PUF, paris,2011, p133

38 ابن منظور، لسان العرب، باب (حكم)، ص952.

39 جوزيف ميشال، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1984.

40 C.K.Orecchionni, l'enontiation ,Armand, Colin, paris, 2009,P79

41 سعد الله ونوس، رحلة حنظلة، ص65.

قائمة المصادر والمراجع باللغة العربية:

1.الحبيب سوالمي، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر- جامعة وهران (2011/2010).

2. عبد الله صولة، الحجاج في القرآن الكريم من حلال أهم مقاييسه الأسلوبية، منشورات كلية الآداب، جامعة منّوبة، تونس،2000.

3. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت(لبنان)، ط1.

4. حمادي صمود وآخرون، أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، منشورات الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، كلية الآداب منّوبة، تونس، دط، دت.

5. الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تعليق محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت(لبنان)، ط1، 1988.

6. سعد الله ونوس، رحلة حنظلة، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت(لبنان)، ط2، 2004.

7. صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1988.

8. خالد سليمان، المفارقة والأدب- دراسات في النّظرية والتطبيق، دار الشروق،ط1، الأردن، 1999.

9. سامية الدريدي، دراسات في الحجاج، عالم الكتب الحديث، ط1، تونس، 2009، ص165.

10.جوزيف ميشال، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1984.

المراجع باللغة الأجنبية:

1. C.Kerbrat_ Orecchioni,L'implicite,ARMAND COLIN, paris, 2 édition,1998.
2. Oswald Ducrot : Dire ne pas dire, Principes de Semantique linguistique, Edité par Collection Savoir, Hermann, 1972.
3. C.K. Orecchoni, Problèmes de L ironie, travaux du centre de recherches linguistiques et semiologiques de lyon, 1976..
4. Alain Berrendonner, Elément de pragmatique linguistique, Edition de Minuit, Paris,1981.
5. Olivier.Reboul, Introduction à la rhétorique, 4 edition,PUF, paris,2011.
6. C.K.Orecchionni, l'enontiation ,Armand, Colin, paris, 2009