مجلة الحقيقة للعلوم الاجتماعية والانسانية
EL - HAKIKA (the Truth)
Journal for Social and Human Sciences

المجلد: 22 / العدد: 02 / السنة: 2023 ص ص:144-161

سيميائية فضاء العتبات في النّص الدرامي.

The semiotics of the threshold's space in the dramatic text

رضا رحموني

جامعة محمد بوضياف (المسيلة)، ridha.rahmoun@univ-msila.dz

تاريخ الاستلام: 2022/04/15 **تاريخ القبول:** 2023 /04/19 **تاريخ النشر:** 2023 /06/16

ملخص:

ظهرت العديد من البحوث التي حاولت استنطاق مستغلقات النصوص، من خلال استجلاء بنية العتبات ومقاصدها، حيث أصبحت العتبات بمثابة خطاب موازي يعضد المعنى ويعزز دلالته، ولكشف هذه الدلالة حاولنا قراءة العتبات النصيّة في النّص الدرامي العلولي، محاولين استخلاص ما تحمله من معان في فضاء النصوص الدراميّة.

وبما أنّ الكاتب "عبد القادر علولة" اعتمد على العتبات النصيّة في ثلاثيتة "الأقوال، الأجواد، اللثام"، آثرنا رصد هذه الظاهرة عنده، وعليه نتساءل: كيف جاءت هذه العتبات؟ وما الذي يصبو إليه الكاتب "عبد القادر علولة" من وراء توظيفها؟ وما هو الفضاء العام الذي تشكّله العتبات في النصوص الدرامية؟

كلمات مفتاحية: سيمياء؛ الفضاء؛ العتبة؛ النص الدرامي.

Abstract:

Many researches that attempted to investigate the inaccessible (under cover) texts, have been issued, throughout clarifying the structure of the thresholds and their purposes. The thresholds became a parallel discourse.

that reinforces the meaning and enhances its significance. In order to reveal this significance, we tried to read the textual thresholds in the dramatic text of Alloula, with an effort to extract their meanings in the space of the Dramatic texts .

Keywords: Semiotic; space; threshold; dramatic text.

مقدمة:

إنّ الرؤية البصرية الأوليّة للنّص لها دور مهم في تحديد مظهره الأدبي، فإذا أخذ القارئ يطالع نص درامي مطبوع، «فأوّل شيء يثيره هو الغلاف، وما يتضمنه من عنوان أو تصنيف أجناسي أو صورة» (**يوسفي، د ت، صفحة 44**)، كل هذه المعطيات مهمّة من الناحية القرائيّة، لذا لابد من التوقّف عند فضاء هذه العتبات النصيّة، ومحاولة تفسيرها وفهمها.

ويعرّف "جيرار جنيت" النّص الموازي بأنّه «عبارة عن ملحقات نصيّة، وعتبات نطؤها قبل ولوج أي فضاء داخلي، كالعتبة بالنسبة إلى الباب» (**الحمداني، عتبات النّص الأدبي (بحث نظري)، 1423هـ، صفحة 08**)، فالنص الأدبي لا يظهر عاريا من عتبات لفظيّة أو بصريّة، وهذا قصد تقديمه للجمهور، أو بمعنى أدق جعله حاضرا إلى الوجود لاستقباله واستهلاكه.

وتكتسي هذه العتبات أهميّة بالغة في فضاء النّص الدرامي، لأنّها تساعد القارئ على استشرافه، كما قد تضلّله أو تستثيره وتدفعه لقراءة المتن وفهمه، وتتمثّل هذه العتبات أساسا في «العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، الديباجات، التذييلات، تنبيهات، التصدير...» (**الحمداني، عتبات النّص الأدبي (بحث نظري)، 1423هـ، صفحة 08**)، وأيضا طريقة تصميم الغلاف ووضع المطالع ... وعليه نطرح السؤال التالي، ما مدى توظيف "علولة" لمثل هذه التقنيات الطباعيّة؟ وما الدور الذي تلعبه هذه العتبات في فضاء النصوص الدراميّة؟ وما هو الفضاء الذي تشكّله هذه العتبات؟

سيميائية فضاء عتبة الغلاف:

بدأ الكثير من الأدباء في العصر الحديث، يبدعون في جماليات وفنيّات صورة الغلاف الأمامي، كعتبة أولى للنّص، ولعلّ صدور الكثير من الأعمال الإبداعيّة، جعل المتلقي يحاول أن يقرأ هذه اللوحات قراءة سيميائيّة تحليليّة، مقارنا دلالاتها بدلالات المتن الحكائي.

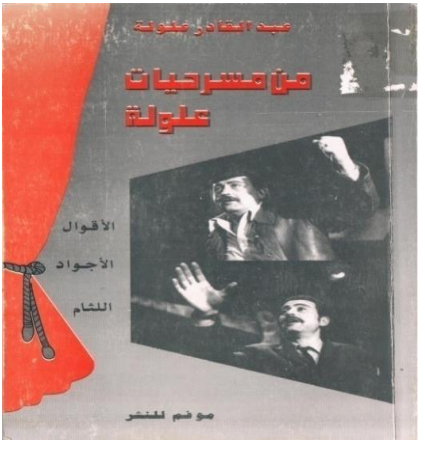
إنّ الغلاف بمظهره الخارجي، يعدّ أول العلامات النصيّة التي تقع عليها عين القارئ، أثناء اقتنائه للنّص الدرامي، «ويمكن اعتبار العناوين وأسماء المؤلفين، وكل الإشارات الموجودة في الغلاف الأمامي داخلة في تشكيل المظهر الخارجي» (**الحمداني، بنية النّص السّردي من منظور النقد الأدبي،**

2000، صفحة 60) للنّص الدرامي، واختيار مواقع كل هذه العلامات على الواجهة له دلالة سيميائيّة.

حيث ينهض هذا التشكيل الخارجي بوظيفتين؛ وظيفة إشهاريّة تتعلّق بالناشر، تنتهي بمجرّد اقتناء الكتاب، ووظيفة تأويليّة تتعلّق بالقارئ، الذي يكتشف علاقات التماثل الدلاليّة بين الغلاف والنّص، «وقد تظلّ هذه العلاقة غائمة في ذهنه» (**الحمداني، بنية النّص السّردي من منظور النقد الأدبي، 2000، صفحة 60**)، حتّى يخوض في متن النّص الدرامي ويفهمه.

بمجرّد أن تقع أعيننا على صفحة الغلاف للكتاب الذي يضمّ أعمال عبد القادر "علولة" (الأقوال، الأجواد، اللثام)، تلفت انتباهنا مجموعة من الألوان والتيمات الكتابيّة، تحتضنها صورة فتوغرافيّة، وجزء من ستار يستعمل للركح وهو بصورته المسدولة في جزء من الغلاف، وهذه التوليفة مقصودة من زوجة المبدع "رجاء علولة"، حيث قامت بجمع أعماله، وطبعتها في كتاب واحد، فبغض النظر عن مواءمتها أو عدم مواءمتها لمكنونات النصوص الدراميّة، فهي تشكّل لوحة إبداعيّة لا تقلّ أهميّة عن إبداعيّة النّص ذاته.

فالمتتبع للوحة الغلاف، يكتشف أنّ لها فضاء موحيا، من خلال دلالة هذه الصور والأشكال والألوان، دون أن ننسى تلك التيمات الكتابيّة التي توزّعت على سطح الغلاف، وأكسبته رونقا فنيّا وجمالا، وأضفت على الواجهة الأماميّة للغلاف طابعا من الإيحاء والدلالة، وأنارت للقارئ درب الانتقال إلى متن النّص الدرامي، وشوقته لاستكناه مكنوناته، فما هي الدلالات التي انفتحت عليها هذه التيمات، وما هي الوظائف السيميائيّة التي نهضت بها؟



اسم الكاتب:

يتموضع اسم الكاتب –**عبد القادر علولة**– في أعلى الواجهة بلون أحمر، ووجود هذا الاسم في هذا الموضع بالذّات، يوحي بعدّة دلالات في فضاء الغلاف منها: الرّفعة والسمو، وكأنّه يقف أمام القارئ قائلا: هذا أنا عبد القادر علولة، مؤلف هذه النصوص الدراميّة... لأنّ «وضع الاسم في أعلى الصفحة، لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل» (**الحمداني، بنية النّص السّردي من منظور النقد الأدبي، 2000، صفحة 60**)، وبتموضعه هذا يعلن عن رسالته، ويعترف بها ويلتزم بما فيها.

بالإضافة إلى هذا التموضع الفوقي، أضفى اللون الأحمر الناصع –على هذا الاسم– طابع الخصوصيّة والتميّز، فكأنّنا نسمع صوت "عبد القادر علولة" يصدح قائلا: هأنذا الشهيد البطل، مازال لون دمي الأحمر الذي سال على أرض الشهداء، يرسل شعاع التضحية والتحرّر إلى كل مواطن جزائري لينير دربه نحو الحرية والعدالة .

العنوان:

بعد اسم الكاتب، نجد تحته مباشرة عنوانا بالبند العريض، ومن نفس اللون، يشير إلى ما يحتويه الكتاب "**من مسرحيات علولة**"، وتحته مباشرة عناوين الأعمال الدراميّة، التي انطوى عليها الكتاب، مرتّبة تحت بعضها:

-الأقوال.

-الأجواد.

-اللثام.

وهي مكتوبة باللون الأسود القاتم، قتامة ما يعبّر عنه "علولة" من أوضاع مزرية يعيشها الشعب الجزائري، وما يقاسيه من آلام، ويسعى "علولة" من خلاله إلى كشف الحقيقة ، لينير درب الآخر نحو الحقيقة والضياء.

الصورة الفوتوغرافيّة والستار:

أهم ما يلفت انتباه القارئ عندما يحقق في الغلاف، ذلك الستار الأحمر الذي ينسدل في جهة من الغلاف، ليكشف لنا عن تلك الصورة الفوتوغرافية، باللون الأبيض والأسود، إنها صورة

تكتسي أهمّية خاصّة في فضاء الغلاف، كونها تشوّق القارئ وتدعوه إلى فكّ طلاسمها وتأويل دلالاتها.

فالصورة تنطوي على صورتين متلاصقتين، للكاتب "عبد القادر علولة"، فالصورتان كلاهما اشتركتا في تلك النظر ة الثاقبة من عيني "علولة"، فنظره موجه نحو المشاهدين، من خلال وقوفه بشموخ على الركح الذي يمثل عليه، ولكن ما يحيّر القارئ ويثير دهشته، هو ذلك الاختلاف من خلال وضعيّة اليد، حيث نجده في الصورة الأولى رافعا يده وهي مقبوضة، وفي الصورة الثانية رافعا يده وهي مبسوطة، فبين القبض والبسط علاقة تضاد؛ فهي تشير إلى استجماع القوة من أجل أن يثور المتلقي على الأوضاع المزرية التي يعيشها، وأن يرفع صوته عاليا لنيل حريته و حقوقه المهضومة، فهي تشير أيضا إلى أنّ المواطن الجزائري البسيط قد فقد بطاقته بين تناقضات السلطة الحاكمة والمجتمع البائس، والصراع بين الحرية والوجود، وبين زمن الاستعمار وزمن الاستقلال، فهي لوحة تحريضية ثوريّة بريختيّة بامتياز.

فالصورة ذات اللون الأبيض والأسود الباهت، تعبّر على أنّ الشعب الجزائري بعد الاستقلال لم تحظ له الرؤية الواضحة بعد، في ظل سلطة غاشمة وتسيير تعسّفي، وحريّة مسلوبة مكبّلة.

وهكذا تتبدّى لنا ملامح العلاقة الرابطة بين الصورة الفوتوغرافيّة والنّص الدرامي، فـ"علولة" مثال لشخصيّاته البطلة التي تعاني أزمات فكريّة وسياسيّة وثقافيّة، والتي ضاعت قيمتها ومقوّماتها في دولة فقدت أسباب الحياة المعنوية فيها.

سيميائيّة فضاء عتبة العنوان:

لا يستطيع القارئ الولوج إلى أغوار النص، قبل أن تطأ قدمه عتبة البوابة الأولى وهي «استنطاق العنوان واستقراؤه بصريّا وألسنيا» (**حمداوي، 1991، صفحة 97**)، فالعنوان هو العتبة الأولى، التي يحاول القارئ فتحها، لأنّه يعدّ أخطر العتبات المتربّعة على جسد النّص لتهبه كينونته ووجوده.

والعنوان في فضاء النّص الدرامي علامة مركزيّة، تشتغل من بداية النّص حتّى نهايته، إذ يظلّ فضاء العنونة المعلّق في رأس النّص حاضرا ومؤثرا وموجّها في كل مراحل القراءة، ويعدّ العنوان على هذا الأساس «المفتاح الأوّل لعالم الحكاية، وهو الدّال والحكاية هي المدلول، وهو مكمّل

للنّص ودال عليه، وليس ضروريّا أن يحتوي أجزاء النّص كلّها، وإنّما يخلق الإيحاءات والتعالقات بين العنوان والنّص» (**رضوان، 2002، صفحة 08**)، فيتجلى معناه وحضوره من خلال المتن الدرامي.

ويشكل كل من العنوان والنّص الدرامي ثنائيّة من خلال علاقة مؤسّسة، «إذ يعدّ العنوان مرسلة لغويّة تتّصل لحظة ميلادها بحبل سرّي يربطها بالنّص لحظة الكتابة والقراءة معا، فتكون للنّص بمثابة الرأس للجسد نظرا لما يتمتّع به العنوان من خصائص تعبيريّة وجماليّة؛ كبساطة العبارة وكثافة الدلالة، وأخرى استراتيجيّة، إذ يحتلّ الصدارة في فضاء النّص للعمل الأدبي» (**شقرون ، 2000، صفحة 271**)، و يشبّهه "جاك دريدا" «بالثريا التي تحتلّ بعدا مكانيّا مرتفعا يمتزج لديه بمركزيّة الإشعاع على النّص» (**كاصد، 2003، صفحة 15**).

وعليه يقف القارئ حائرا من مغزى تحولات العنونة من نص درامي لآخر في أعمال الكاتب والمخرج المسرحي "علولة"، لأنّ كل نص مسرحي يعالج موضوعا ما، رغم أنّ القضية متشابهة في أعماله، فمن "الخبزة" ...إلى "الأقوال"، "الأجواد"، "فاللثام" كآخر إبداعاته المتميّزة، يجد القارئ نفسه أمام فضاء من العتبات بحاجة لفكّ معناها، لولوج عالم النّص الدرامي.

وقد اهتمّ أصحاب المنهج السيميائي بالعناوين، باعتبارها نصّا يمكن الاشتغال عليه وتحليله ومساءلته، وارتكز فكر النقاد وأبحاثهم على تقصّي حيثيّات العناوين بوصفها مفاتيح إجرائيّة غير قابلة للتجاوز ،كعتبات لها معنى في منظور النّص المقروء.

وعليه؛ يعمد القارئ إلى الدخول إلى النّص من بوابة العنوان مؤوّلا فضاءه السيميائيّ، مبتعدا عن النظر إليه على أنّه فضلة لغويّة، وإنما بالنظر إليه على أنّه مكون أساسي يرتبط ارتباطا عضويّا بالنّص، فيكمّله ولا يتناقض معه، بل يعكس دلالاته بدقّة وأمانة «فكأنّه نص صغير، يتعامل مع نص كبير فيأخذ به، ويهيئ له السبيل للمقروئيّة لأنّه يكشف عمّا أراد الكاتب أن يبلّغه إلى متلقيه» (**مرتاض، 1995، صفحة 277**).

الأقوال:

لقد جاء هذا العنوان اسما، على صيغة صرفية تمثّلت في جمع التكسير، و قد جاء معرفا، ونستشف من خلاله أنه جاء ليرصد واقعا معلوما من جهة، وفعلا مجهولا لا يعرف فاعله من

جهة أخرى، فمن قال؟ ومن يقول؟ ولماذا يقول؟ وما هي هذه الأقوال؟ ربّما تعدّدت الأقوال لتعدّد القراءة، وتعدّد الدلالة، ولكن هذا التعدّد يتوحّد داخل المتن فيصبح حدثا واحدا.

إنّ عنوان "الأقوال" تتجلّى رمزيّته في بنية النّص الدرامي في حدّ ذاته الذي بني على "القوال" من جهة، أضف إلى ذلك أنّ هذا "القوال" الذي أعطى للنّص الدرامي بعدا بريختيّا، قد سرد لنا مجموعة من الأقوال المأثورة الثابتة، التي قاومت التغيّر والتحوّل الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، الذي حدث في المجتمع الجزائري، أو بالأحرى هذه الثقافة الشفوية التي يجب أن نحافظ عليها، ثمّ نترجمها إلى أفعال وحقائق.

فـ"الأقوال" تحيل إحالة مباشرة فوريّة على شخصيّة "القوال" بلباسه المزركش في الأسواق الشعبيّة، وحوله الناس مجتمعة في احتفالية وفرجة، إنّها تحيل على الموروث الشعبي وتفعيل طاقة الحكي لديه، ممّا يثير لدى متلقي عتبة العنوان، نزعة التوجّه المباشر نحو فضاء الأسواق الشعبيّة، ويتيح لنظرته الفنيّة حدوث واقعة سرديّة، تتضمّن مواضيع الواقع الرّاهن في متن النصوص الدراميّة، وعليه ينجح الكاتب الدرامي في بلورة عنونة نصّه الدرامي، ساعة يدمج المتلقي في جوّ اعتاد عليه، وعليه أن يتلقى المتتاليات السّرديّة الدراميّة، انطلاقا من الواقع المعتاد في عتبة العنوان.

وعنوان "الأقوال" –فضاؤها ذو دلالة متعدّدة– يحيلنا أيضا إلى أنّ المجتمع اشتغل أفراده على الكلام دون الفعل، –خاصة السلطة– بل أصبحوا يتاجرون بشعارات جوفاء فقط، قلّما يترجمونها إلى أفعال، بحيث تخرج المواطن الجزائري من فضاء الجهل والتخلف، إلى فضاء التحرر والتقدم والازدهار.

الأجواد:

يتّسم هذا العنوان بالتشويق والإثارة، فيبحث القارئ من خلاله عن أسراره المكنونة فيه، وفي قصره قصد من المؤلف في عدم إفصاحه، وهذا ما اشترطه "ايمبرتو أيكو" (**علاوي، 2011، صفحة 165**)، في العنوان، أي عدم الإفصاح عن المحتوى وتشويش الرؤية لدى المتلقي، قصد صدم توقعاته، وبالتالي جذب انتباهه ومتابعته للنّص.

"الأجواد" نص درامي يحكي كرم الناس البسطاء، ومساعدتهم في بناء المجتمع الجزائري ونهضته بعد الفترة الاستعماريّة، فالأجاود أو الكرماء (علاّل الروبحي، قدور، عكلي، منور،

منصور، جلول الفهايمي)، شخصيات مختلفة، ولكنّها تتّحد من أجل هدف واحد، هو محاولة سدّ الافتقار الحاصل في سيرورة المتن السردي الدرامي.

إنّ العنوان والنّص الدرامي متكاملان ومترابطان، على الرغم من أنّ قراءة العنوان لأوّل وهلة تحيلنا إلى المعنى المعجمي الموجود في القاموس، إن العنوان جاء عبارة عن اسم، والاسم يتسم بالثبات واليقين في اللغة، وبالاستناد إلى "لسان العرب" نعّرف "الأجواد" لغويا: جاء في مادة "جود":«الجيد نقيض الرديء، والجمع جياد، وجيادات جمع الجمع، ويقال: هذا شيء بيّنُ الجُوْدةِ والجودة، ورجلٌ جَوادٌ: سخيٌّ، والجمع أجوادٌ، وجاد الرجل بماله يجودُ جوداً، بالضم فهو جواد» **(ابن منظور، دت، صفحة 821)**

وحتّى تحدّد دلالات العنوان، وجب التسليم بأنّ مضمونه ليس ثابتا، ولا يمكن تحديد تفرعاته دلاليّا في استقلاليّته، وإنّما من خلال العلاقات التي يقيمها مع عناصر النّص ، إنّ مصطلح "الأجواد" تحدّده صورة نواتيّة، تتمثّل في الغزارة والكثرة، والتي تتفرّع إلى مسارات سيميّة متعدّدة: (الجيد، رجل جيّد نقيض الرديء، فرس سخي، مطر جَوْدُ بيّن الجودة، جادت العين...غزير، كثر دمعها...)

فـ"الأجواد" هنا تحيل إلى الافتقار الحاصل في المجتمع، والذي استلزم وجود رجال أَجَاوِدْ، وما يدل على الافتقار الحقل المعجمي التالي: «**يصلح قسمته يرفد وسخ النّاس**» **(علولة، 1997، صفحة 01)**، «**تعبان كالعادة، متحمل المخلوق بمصائبنا، وبمشاكل المغبنا**» **(علولة، 1997، صفحة 04)**، «**نهدي جسدي(...) يستعملوه للدروس في العلوم الطبيعيّة**» **(علولة، 1997، صفحة 25)**، «**زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها**» (علولة، 1997، صفحة 64)، فهذا الحقل المعجمي يتمفصل كالآتي:

-تعب +فقر. -ألم +تعب. -كرم+افتقار. -ألم+مرض.

إنّ الحقل الدلالي الذي ينجمع تحت الألم والفقر والمرض، يحيل إلى الفترة التي أعقبت الاستقلال، والتي تميّزت بمشاكل في التسيير والإدارة، وبالاشتراكيّة سياسيّا، فالنّص الدرامي في دلالته العامة، هو تجسيد للاشتراكيّة، وهذه الأخيرة هو «مذهب غايته تغيير شكل المجتمع بجعل

وسائل الإنتاج مشتركة وتوزيع الأموال على المجموع، وتقسيم العمل المشترك ومواد الاستهلاك بين المجتمع» (**المنجد في اللغة والأعلام، 2002، صفحة 385**).

فالأجاود حسب هذا المذهب؛ هم رجال هدفهم "التغيير" و"المساواة"، والاشتراك مع الغير، وبذل النفس في سبيل الجماعة، وهم الفاعلون في ثنائيّة: الخاص/العام، التي تحكم السياق العام للنصوص، فالخاص: يفترض (اللامساواة، الثبات، الرأسمال، الاستنزاف، الرداءة، الفرديّة)، والعام: يفترض (المساواة، التغيير، الاشتراك، الجودة، الجماعة).

وصيغة هذه العتبة تحقق وظيفتين مهمتين من وظائف العنونة حسب "جيرار جينيت" (**علاوي، 2011، صفحة 165**)

الوظيفة الإيحائية:

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 .

الوظيفة الإغرائية:

إن العنوان الجيّد هو الذي يحسن الدعاية والترويج للعمل الفني، ويمكن من تسويقه تسويقا نافذا بناء على الإغراء والإثارة والتشويق. فالغموض والتغريب والانزياح كلها وسائل للفت الانتباه، وتحقيق الجذب المطلوب للعنوان.

وخلاصة القول، أنّ هذه العتبة –الأجواد– يعكس فضاؤها تطلعات المجتمع الجزائري، ويكشف عن توجّهات "علولة" السياسيّة ومبادئه، التي لاشكّ أنّ في مصادر أعماله إشارات واضحة إليها، فمن "بريخت" إلى المسرحيّات الروسيّة المترجمة كـ"حمق سليم" مثلا، نلحظ التوجّه الاشتراكي والدعوة إلى نبذ "الرأسماليّة" فـ"الأجواد" هي مرآة عاكسة للمجتمع الجزائري، وهو في طور المرور من حالة إلى أخرى (العام/ الخاص).

اللثام:

إنَّ عنوان "اللثام" ليس له مرجعيّة واضحة، وإنّما تبدو مرجعيته رمزية تشفّ ولا تبين، فكأنّ العنوان يقيم قطيعة مع إحالته، ولا يحتفظ منها سوى بمرجعيتها الرمزية، المتحجبة والمتكتمة، إنّ القارئ الناضج يخضع العنوان من خلال علاقته بالنّص إلى عملية تأويلية، رغم أنّ «العنْونة في

الشعر كثيرا ما تميل إلى الإيحاء، وتطيح بتوقعات المتلقي، وتتكتّم على نفسها، وترافع وتتصنع، فإنّ بعض العنْونة في حقل النثر أكثر إخلاصًا إلى الإحالة والتعيين وأقل رغبة في المراوغة والتكتم» (**قطوس، 2001، صفحة 117**).

إنّ معنى كلمة "اللثام" حسب ما ورد في "لسان العرب":« ردُّ المرأة قِناعها على أنفها وردُّ الرجل عمامته على أنفه (...)، وقال "الفرّاء": اللِّثام ما كان على الفم من النقاب واللِّفام ما كان على الأرنبة (...)، والمِلَثَّمْ: الأنف وما حوله» (**ابن منظور، دت، صفحة 263**).

إنَّ عنوان المسرحيّة الذي بين أيدينا يخلو من الفعليَّة، فهو تكوين دلاليّ، طبيعتة ثبوتيّة، مستقرة في شفرة المعنى القابع في كينونته الاسمية، والتي تختلف عن الفعليّة، والتي تحمل سمات الزمانية والحركية، ونلاحظ أنَّ هذا العنوان عبارة عن مفردة معرفة على غرار باقي العناوين، الخبزة، الأجواد، الأقوال... وإنّما يدلّ اختيار "علولة" لهذا "العنوان"؛ على أنَّ لديه وعي استيطيقي وتجربة فريدة من نوعها، ولم يكن اختياره اعتباطياً، "فاللِّثام" هو وسيلة يستعملها الرجل أو المرأة كقناع لإخفاء جزء من وجهه فهو عبارة عن لباس.

إنَّ الملابس «ترسل علامات أو إشارات، تستخدم في التعرف على هذه الشخصية أو تلك وجنسها وقوميّتها، وفي بعض الأحيان ديانتها، ناهيك عن الوضع الاجتماعي والمهني» (نديم، **2001، صفحة 12**)، فمصطلح "اللثام" كلباس له محمولات كثيرة مثل: المرأة، الصحراء، الحشمة، الغموض، الخجل، الخوف... فالعنوان ينطلق بكل ما ينوء به سياسة غلق الأفواه، وتكميم للحريات وآراء الأفراد.

فمصطلح "اللثام" يشي معناه بالتكبيل وفقدان الحرية، فالعنوان متورط في الأيديولوجيا، ولا تثريب عليه في ذلك، فهو يطرح مشكلة الحريات العامة المستلبة ليس للمواطن الجزائري فقط، بل هو نموذج للمواطن العربي من المحيط إلى الخليج.

إنّ عنوان المسرحية عبارة عن لافتة تحريضيّة تثويرية، تثبت الموقف السياسي النضالي، فهي علامة على الحسم والثبات، بحيث تتحوّل العلامة اللغوية إلى حقيقة نضالية ومرجع سلوكي، فحينما نتعمق في أحداث النص الدرامي، وهذه المأساة ندرك بأن "اللثام" هو رمز لقيم مهضومة وحرية مكبوتة، وشعب مقهور.

وفي العنوان نوع من الرمز للحالة النفسيّة التي يستشعرها "علولة"، كواحد من الذين يألمون مما تعانيه شعوبهم، فكان يجد حريته من خلال الكتابة للمسرح والتمثيل على ركحه، وبقيت تلك الرغبة محتدمة في نفس "علولة"، إلى أن أرداه رصاص الغدر قتيلا.

إنّ فضاء عنوان المسرحيّة ينبئ عن كاتب مسرحي ومخرج شحذته التجارب، وراودته ملايين الشوارد اللغوية، فلفظة "اللثام" سلّمت نفسها لكاتب كان يقتات من رحم المجتمع، يترصد ذرّاته الأثيريّة، يتفكر أحواله، وآلامه، وآماله ومتقلبًا في ملكوته آناء الليل وأطراف النهار، إنّ« للكلمة في النفس، فعل الجرح في الجسد، فهي تترك أثرا في النفس كما يترك الجرح أثرا في الجسد (...) والكلمة التي لا تؤثر تشبه الطين اليابس » (**صحراوي و وآخرون، 2002، صفحة 223**).

يجرّك عنوان "اللثام" بمرجعه إلى الطابع الأنثوي، إنّه يستر وجه المرأة الجميلة، وبذلك يجب على كل من تسوّل له نفسه، و يغار على جمال الجزائر بأن لا يمسّها سوء وأن يحافظ على منابع زينتها، أن يغلق فمه، حتّى لا يثور وتأخذه جماح الغيرة على هذا الوطن.

إنّ مصطلح "اللثام" يختزل النّص الدرامي أو يقوله دفعة واحدة، وهذا ينطبق على مسرحية "اللثام" فكان "برهوم" الشخصيّة المحوريّة التي تدور أحداث المسرحية حولها، والتي جُدِعَ أنفها بسبب الفعل، الفعل الذي يكشف دهاليز الحقيقة، فبارتدائه "اللثام" فقد أصبح يمثل رمز لسلب الحرية والتهميش وغلق الأفواه المناضلة، والتي تضع كلمة الحق نصب عينيها ولا تستلم للفساد.

وعليه نلمس عند "علولة" من خلال فضاء عتبة العنوان، نوع من الرفض والنيل من الواقع، من أجل إدانته والثورة عليه وتغييره، فمسرحياته عبارة عن معالجة سياسية اجتماعية، فمسرحية "اللثام" تجسد تجربة الصراع السياسي والاقتصادي على هياكل الدولة واستعمالها لأغراض شخصيّة، والأثر الجانبي الذي تركه هذا الصراع على البنية الاجتماعية.

بالعودة إلى ثلاثية "عبد القادر علولة"، وجدنا أنّ العناوين جاءت في شكل أسماء، وهي توحي في فضائها العام، بالثّبات والركون لا التغيّر والتحوّل، فالعناوين الثلاثة –في نظرنا وتحليلنا– تنفتح على دلالات الثوابت التي يجب أن يتأسّس عليها المجتمع الجزائري، لا المتغيّرات الظرفيّة التي غيّرت بعضا من قيمه، وجعلته يتخبط طيلة سنوات في مشاكل سياسيّة واجتماعية وثقافيّة.

سيميائية فضاء عتبة الاستهلال الدرامي:

يعدّ الاستهلال أحد العناصر المهمّة والموجّهة في فهم النّص، وهو عند "جيرار جنيت" «واحد من العتبات النصيّة المحيطة بالنّص، والمساهمة في فهم النّص وتحليله» (**حمداوي، 1991، صفحة 102**)، كما أنّه يمثّل مدخلا من المداخل التي تجعل المتلقي يمسك بالخيوط الأوليّة والأساسيّة للعمل المعروض.

يفتتح "علولة" النصوص الدرامية "الأقوال، الأجواد، اللثام" بمقاطع استهلالية حيث يمدّنا بصور مشهديّة، تتشارك في فضائها العام، حيث تعطينا معلومات أساسية لرسم المتخيّل السردي في ذهن ووجدان القارئ، ففي مسرحيّة "الأقوال" يقوم بالتوطئة لها، والتعريف بفكرتها العامة، ووصف أحداثها، واختبار مشاعر المتلقي، وتشويقه لمتابعة فعل السّرد: «**الأقوال يا السامع فيها أنواع كثيرة فيها اللي سريعة عظلم ترعظّ غواشي كالزلزلة تجعل القوم مفجوعة عجلانة(...)فيها اللي حلوة ماء تروي تحمّس كالرفاقة تملي القلوب ثيقة بالرزانة**» (**علولة، 1997، صفحة 23**)، فهذا الاستهلال يجعل المتلقي لهذه المتتاليات السردية، في منحى اختباري يسقط عليه الأثر الدرامي في هذه الافتتاحيّة المشوّقة.

وهذا ما ينطبق على مسرحية "الأجواد" ففي استهلالها، نجد "علولة" يعرفنا بالشخصيّات البطلة، ويمدّنا بالصورة المشهديّة التخيليّة الكاملة عنها، لينطلق بعد ذلك في الحكي السردي الدرامي، « **الربوحي الحبيب في المهنة حدّاد خدّام في ورشة من ورشات البلديّة، في السّن كبير مادام في عمره يحوط على السّتين...**» (**علولة، 1997، صفحة 82**).

والمسرحيّة لا تبدأ بالضرورة من البداية، فمثلا نلاحظ أنّ "اللثام" تبدأ بسرد أحداث قبل استقلال الجزائر، ويتعلق الأمر بالاستعمار وما كانت تعانيه العائلات الجزائرية في ظل سلب الحرية، وخير دليل على ذلك عائلة "أيوب الأصرم".

إنّ هذه الأحداث المصوّرة لفترة الاستعمار تدخل في فعل الحبكة الدرامي، وهي نتيجة لتتابع الأفعال في الماضي الدرامي، أحداث وقعت قبل أن تبدأ المسرحيّة وتسجّل كجزء من الافتتاح.

فأيّ افتتاحية ، غالبا ما تمزج بين الأحداث الماضويّة المسجّلة بالأحداث الجارية في العالم الدرامي الواقعي الذي يظهر لنا، فالاسترجاع «مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي للحظة الراهنة، استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة» (**أحمد، 1429هـ، صفحة 67**)، إن تسجيل الأحداث الماضية على لسان الشخصيات هو تقليد شائع من تقاليد النوع التراجيدي، حيث تتمركز الحبكات الدرامية حول لحظة توتر معينة وحيث للماضي قوة محتومة تلقي بثقلها على الشخصيات (**أستون و ساقونا ، د ت، صفحة 43**)، وخاصة في مسار تطور البناء الحكائي والسردي لمسرحية "اللثام".

يقول "رولان بارت" في كتابه المترجم "التحليل النّصي" « إنَّ الافتتاح منطقة خطرة في الخطاب، ابتداء الخطاب فعل عسير؛ إنه الخروج من الصمت» (**رولان، د ت، صفحة 37**)، إنّه نزيف الوالدة، ولادة عمل إبداعي يحمل شحنات ثقافية وفكرية متنوعة لمبدعه، يقول الكاتب:« **برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم ازداد هاذاو اثنين وربعين عام بالتقريب ولداته الفارزية أمه بالفجر في الربيع داخل غابة كثيفه..**» (**علولة، 1997، صفحة 157**).

من خلال هذه المتتاليات اللفظيّة نجد تحديدات مهمة؛ "**فبرهوم الخجول ولد أيوب الأصرم**" فيه ذكر اسم الشخصية المحوريّة التي تلعب الدور الرئيسي في تطور مسار الحكاية الدراميّة، وفيه أيضا وصف لهذه الشخصيّة، إنّها خجولة وتعتبر سمة نفسية لصيقة بهذه الشخصية، و"**اثنين وربعين عام**" و"**الفجر**"، فيه التحديد الزمني، أو النسق الزماني و"**غابة كثيفة**" تدل على النسق المكاني.

إنّ الكاتب «يبدأ بطرح الشخصيّات بيضاء من حيث الدلالة، ولكنّها شيئا فشيئا تروح تملؤها بالنعوت والمعلومات والأسماء والتصنيفات » (**ثابت ، د ت، صفحة 35**)، وما نلاحظه من خلال عتبة سيميائيّة الافتتاح، أنّ "علولة" بدأ مباشرة في رسم السمات العامة والأساسيّة للشخصيّة الرئيسيّة، ولم يجعل ذلك مع تطوّر السرد والحكي الدرامي، وهو الفضاء الذي تشترك فيه الشخصيات.

ففضاء عتبة الافتتاح فضاؤها مباشر ، حيث يضعنا الكاتب في قلب الحدث، فترتسم اللوحة الفنيّة في مخيّلة القارئ، إنّه يُمده بالصورة المشهديّة الكاملة، للانطلاق في المسار السّردي الحكائي في تجلياته الحوارية والصراعية وحبكته المتطوّرة.

سيميائية فضاء عتبة الاختتام الدرامي:

تمثّل عتبة الاختتام في النصوص الدراميّة حساسيّة اللحظة الكتابيّة الأخيرة، التي تسدل الستار على مجريات الحدث الدرامي وفعالياته وطبقاته وتمثّلاته، على النحو الذي تتوازى تشكيليا وخطيّا فيه مع عتبة الاستهلال في الأعلى.

فإذا كانت عتبة الاستهلال تهيمن على منطقة الأعلى، بوصفها سقف النص الدرامي – بعد مظلّة عتبة العنوان–فإنّ عتبة الاختتام التي تهبط إلى أسفلها، هي قاعدتها الأرضيّة، ومن تفاعل العتبتين وتماسكهما وتضافر مكوّناتهما يتحقّق قدر عال من قدرة النّص الدرامي وفاعليّته على التشكّل والصيرورة النصيّة في واقع الكتابة السرديّة. **(عبيد، 2014، صفحة 34)**

إنّ مجموعة النصوص الدراميّة (الأقوال، الأجواد، اللثام) انطوت على عتبات اختتام درامي، لا تقل أهميّة وجماليّة عن عتبات الاستهلال، ففي النص الدرامي "الأقوال" الذي ينطوي على ثلاث لوحات مختلفة من حيث الموضوع؛ ففي اللوحة الأولى التي تتحدّث عن "قدور السّواق وصديقه"، واللوحة الثالثة التي تتحدث عن "زينوبة بنت بوزيان العساس".

يختتم السارد بعتبة إقفال تشكيلية تتلاءم وعتبة العنوان من جهة، وتستجيب لطبقات المتن الدرامي التشكيليّة من جهة أخرى، على النحو الذي تتجسّد فيه وحدة سردية عضوية، عالية التماسك في كل مفاصل القصّة الدراميّة، وأجزائها وعناصر بنائها، وتشكيلها، يقول الكاتب:« **قالوا وما قالوا على قدور وماصراله/ اللي ارفد قشه اهجر بعد مااترك شغله/ واللي قال شدّوه العمال بعد ما سمحوله(...)/ادخل معاهم في الصّف اهنا واتسقمت احواله(...) ولّي يناضل من جديد رجعتله الكرامة/ ومع النقابة سهران على المصلحة العامة/حتى عاد قدور مثال في القعدة والقمّة/ والسي ناصر انكشف حالته ما تعجب مشومة/ تحاسب وتراقب واطّرد مكشوف من الخدمة**» **(علولة، 1997، صفحة 34)**

ويقول أيضا: «**قالوا ما قالوا على البنت مولات القلب الحسّاس/ اللي قال اتنهدت وقطعت النفس مشات/(...) كاين اللي قال بعد ما احكالها خالها ريحت/بكات على هم العمال زل عليها الضر ونعست/في العطلة ديك مع الجيلالي عندها ما خرجت(...) جمعت في القهاوي ناقشت مع العمال وسهرت...**» **(علولة، 1997، صفحة 76)**

إنّ الكاتب كلّي العلم هنا، ينفتح على المتلقين للوحته، ويطلب منهم التدخل لاستكمال نواقص سرده، وهو مشروع تغريبي، يدعو إلى التأمّل بصدد إشراك مجتمع التلقي في ملء فراغات السّرد الدرامي.

أمّا اللوحة الثانية التي تتحدّث عن "غشّام ولد الداود وابنه"، فهي أيضا تتوازى مع العنوان، لكنها تنحو نحوا سرديّا آخر في بناء عتبة اختتامها؛ إذ ينقل أقوال الأب الحكيم الذي يوصي ابنه، الذي يطرح من خلالها حكم اجتماعية، والبحث عن الحرية: «**يا وليدي مسعود الشعب الخدّام محتاج لناس كيفكم ...محتاج بالمثقفين اللي مأمنين في الاشتراكيّة ويخدموا الوطن والمصلحة العامة...وقتنا فات ...المستقبل...على كل حال أنت تعرف خير منّي ...**». (**علولة، 1997، صفحة 56**)

إنّ أقوال الأب تنفي كينونته، بحكم استحالة حضوره ومجابهته لمجتمع سالب للحرية، ويجعله مغتربا في وطنه، فهو أمام سياج مانع لا يمكنه اجتيازه، فيجعل ابنه يتنفس رؤيته وفهمه وإدراكه، وبالتالي يترك القارئ في هذا القفل حائرا مندهشا وكأنّه هو المخاطب الأول والأخير.

وفي النص الدرامي "الأجواد"، تنطوي هذه المسرحية على ثلاث لوحات تعالج مواضيع مختلفة وتتشارك فضاؤها في القفل الختامي المفتوح، الذي يعكس النزعة التغريبيّة التي انتهجها "علولة"، فيجعل المتلقي باحثا مستقصيا، لا متماهيّا مع الحدث، وذلك من أجل مساعدته على النقد والإدلاء برأيه، واستعادة ذاتيته وكينونته، والثورة على واقعه مثل نظيرتها السابقة "الأقوال"، حيث يقول الكاتب «**الحبيب: شدتني بالهدرة...أسكتوا أنتم عليّ حتى نكمل قلنا...الأسبقيّة للمسجونين...أنتم ماكلتكم برى...أيا لعندي يا لغزالة...مريم تبغيك ومصدعة الجيران على الخبز اليابس...**» (**علولة، 1997، صفحة 101**)

وكذلك مسرحية "اللثام" فهي تتشارك مع سابقاتها في القفل الختامي المفتوح، رغم أنّها تتناول موضوعا واحدا طيلة المتتاليات السردية، فيريد "علولة" من ذلك أن يجعل المتلقي يقهر اغترابه الروحي والفكري، ويستعيد وعيه وحريّته.

خاتمة:

إنّ غايتنا من هذا العمل النظر في المادة المشكّلة لفضاء العتبات، والهندسة اللغويّة التي من شأنها أن تصل بالنّص الدرامي إلى أدبيّته، فكان تحليلنا لنظام العتبات تساؤل ومساءلة سيميائيّا حول الفضاء الجمالي لها، وممّا سبق من تحليل نستنتج:

-إنّ ثلاثيّة علولة "الأقوال، الأجواد، اللثام" على اختلاف مناخاتها، يجمعها فضاء درامي واحد.

-يعدّ الفضاء الخارجي للنصوص الدراميّة، أيقونة سيميائيّة دالّة، أوحت لنا بما تنطوي عليه من معان وأفكار .

-هذه الثلاثية في سياقاتها العنوانيّة متماثلة بعض الشيء فتحيل على اشتراكها في فضاء، وفي همّ اجتماعي إنسانيّ ووجدانيّ وانفعاليّ واحد، جعل البنيات اللسانيّة والسيميائيّة لفلسفة العنونة في هذه النصوص الدرامية، تنحو نحوا تضامنيّا في تشكيل رؤيتها واقتراح مقولتها، داخل رغبة مشتركة في التعبير عن فضاء مشترك وحساسيّة مشتركة، وطبيعة سرديّة مشتركة.

-إنّ عناوين النصوص الدراميّة تبحر بالقارئ نحو فضاءات دلالية وتأويلية هدفها سبر أغوار النص وتوليد معناه.

-إنّ انفتاح فضاء العناوين على المعاني السابقة، ينبني على الأحداث الحاصلة في النّصوص الدراميّة من جهة، وتوجّهات شخصياتها البطلة وصراعها الدرامي من جهة أخرى، وعليه فالقراءة والتأويل يتغيّران بتغيّر القارئ، والمؤوّل والمتلقي.

-نجد عتبة الاستهلال والاختتام، قد أسهمتا في رسم فضاء التشكيل النّصي للنّصوص الدرامية، واحتواء مناخها واستيعاب مقولاتها السرديّة.

قائمة المصادر والمراجع:

1-الكتب:

إلين أستون ، و جورج ساقونا . (د ت). *المسرح والعلامات*. (سباعي السيّد، المترجمون) القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار.

بارت، رولان. (د ت). *التحليل النّصي تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصّة القصيرة* (الإصدار د ط). (الشرقاوي عبد الكريم، المترجمون) دمشق: دار التكوين.

بسام موسى قطوس. (2001). *سيمياء العنوان*. عمان: وزارة الثقافة.

حسن يوسفي. (د ت). *قراءة النّص المسرحي دراسة في شهرزاد لتوفيق الحكيم*. الدار البضاء، المغرب: مكتبة عالم المعرفة.

حميد الحمداني. (2000). *بنية النّص السّردي من منظور النقد الأدبي*. بيروت: المركز الثقافي العربي.

سلمان كاصد. (2003). *عالم النّص*. عمان: دار الكندي للنشر.

طارق ثابت . (د ت). *الشخصيّة المدنيّة في شعر أحمد الطيّب معاش مقاربات سيميائيّة – دراسات–* . باب الزوار: منشورات دار أسامة.

عبد السلام صحراوي، و وآخرون. (2002). *سلطة النّص في ديوان البرزخ والسّكين*. الجزائر: دار هومة.

عبد القادر علولة. (1997). *من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)*. الجزائر: المؤسسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة.

عبد الله رضوان. (2002). *البنى السّردية نقد القصة القصيرة*. عمان: دار الكندي للنشر والتوزيع.

عبد الملك مرتاض. (1995). *تحليل الخطاب السّردي، معالجة تفكيكيّة سيميائيّة مركّبة لرواية "زقاق المدق"* . الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعيّة.

قتيبة يونس أحمد. (1429ه). الفضاء المسرحي في مسرح طلال حسن (مسرحية الإعصار نموذجا). *دراسات موصليّة*.

محمد صابر عبيد. (2014). *حركيّة العلامة القصصيّة*. لبنان: المؤسسة الحديثة للكتاب.

معلا محمد نديم. (2001). *في المسرح...في العرض المسرحي...في النّص قضايا نقديّة*. عمان: مركز الاسكندريّة للكتاب.

2- المقالات:

حميد علاوي. (2011). غواية المعنى في مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"، قراءة سيميائيّة لنص أحمد بن قطاف. *النقد المسرحي المعاصر الإشكاليات والتحديات*. الجزائر: المهرجان الوطني للمسرح الوطني المحترف.

جميل حمداوي. (مارس، 1991). السيميوطيقا والعنونة. *مجلة عالم الفكر، ع03*(مج 25).

حميد الحمداني. (شوال، 1423هـ). عتبات النّص الأدبي (بحث نظري). *مجلّة علامات في اللغة، ع 46*(مج 12).

شادية شقرون . (2000). سيمياء العنوان في مقام البوح. *السيمياء والنّص الأدبي*. بسكرة: منشورات جامعة بسكرة.

3- المعاجم:

المنجد في اللغة والأعلام. (2002). لبنان: دار المشرق..

ابن منظور. (دت). *لسان العرب*. بيروت: دار إحياء التراث العربي.