التلقي وإنتاج الدلالة ـ قراءة سميائية في مسرحية "الأقوال .

Connotation receiving and reading semiotic reading in the play of al –akwal

هدى قرباص[1]*، سعدية بن ستيتي[2]

[1] جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، الجزائر، geurbashouda@yahoo.com

[2] جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، الجزائر، sadia.benstiti@unvi-msila.dz

تاريخ الاستلام: 2022/09/01 تاريخ القبول: 2022/11/01 تاريخ النشر: 2022/12/24

ملخص: تسعى هده الدراسة إلى الكشف عن الدلالات الرمزية الكامنة في نص الأقوال للمسرحي الجزائري عبد القادر علولة انطلاقا من بعض آليات وإجراءات نظرية التلقي، ولعل دراستنا للمسرحية وفق هذه الإجراءات راجعة لكون المسرح نسيج معقد تلتقي فيه جملة من البنى اللسانية والنفسية الاجتماعية والثقافية كما تتفاعل فيه أيضا جملة من العناصر الفنية المتنوعة كالديكور والموسيقى والاكسيسوارات، وهو ما يجعل منه خطابا دالا يتواءم مع تلك الآليات والإجراءات .

كلمات مفتاحية: التلقي، الدلالة ، المسرح ، الأقوال.

Abstract: The aim of this study is to reveal the symbolic connotations being inherent in the text of the sayings of the Algerian playwright Abdelkader Alloula, based on some mechanisms and procedures of the reception theory. Besides, our study of the play according to these procedures has probably shown to be due to the fact that the theater represents a complex fabric in which a number of linguistic, psychological, social and cultural structures come together, whereat a number of diverse artistic elements such as decoration, music and accessories have alike interacted therein, which makes it a significative speech being in agreement with these mechanisms and procedures

Keywords:. Reception; Connotation; Theater; al akwal

✶**المؤلف المرسل**

مقدمة:

شكلت نظرية التلقي محطة معرفية مهمة في مسار الدراسات النّقدية المعاصرة، إذ توجه النّقاد والأدباء إلى المتلقي بعد أن كان اهتمامهم منصباً حول المؤلف ثم النّص ليمر المسار النّقدي بعدة مراحل مرحلة تفسير الإبداع بواسطة السياق الخارجي، وهي مرحلة طبيعية في المناهج التقليدية، وكان الكاتب هو المحور فيها بواسطة السؤال: ماذا أراد المؤلف أن يقول؟ ثم جاءت مرحلة انغلاق النّص ومحاولة تفسيره من الداخل وأصبح النّص هو المحور وهي مرحلة ظهرت فيها الشكلانية والبنيوية. لتأتي بعده مرحلة تفسير النّص والأثر الذّي تركه في المتلقي وظهرت فيها مناهج كالسيميائية والتفكيكية ونظرية التلقي من خلال سؤال: كيف فَهِم المتلقي النّص؟

ولعل الخطاب المسرحي من أهم الخطابات التي خضعت للدراسة والتحليل وفق نظرية التلقي، التي أسست لمعرفة نقدية جديدة، وقد حظي باهتمام الدارسين والنقاد، ذلك أن للمسرح طبيعة ازدواجية نص \عرض مما جعله من الخطابات الثرية بالرموز والدلالات، إضافة إلى كونه كيانا متجددا يتجدد حسب وعي القارئ، وهو ما نسعى إليه بواسطة هذه الدراسة التي نتناول فيها البحث عن الدلالات الرمزية الكامنة في بنية مسرحية الأقوال لعلولة، انطلاقا من جملة من الآليات والإجراءات السيميائية التي من شأنها أن تكشف عن المعاني، وتعيد إنتاج النص من جديد.

المبحث الأول: القارئ الضمني والعلامات الدالة عليه في النص:

المطلب الأول : القارئ الضمني

أولا- تعريفه : طغت سلطة المؤلف على النّص عقودا طويلة، باعتباره المبدع الأول للنص، لتنتقل السلطة فيما بعد للمتلقي الذّي أعاد إنتاج النّص بواسطة التصرف في الدلالات

والبحث عن مواطن الجمال في النص، إذ يرى (روبرت هولب) أنّ القارئ "**هو المصدر النهائي للمعنى**".[1]

ويعد القارئ الضمني من الأدوات الإجرائية المناسبة، لوصف التفاعل الحاصل بين القارئ والنّص "**لأنه يستطيع أن يبين لنا كيف يرتبط القارئ بعالم النص وكيف يمارس هذا الأخير تعليماته ، وتوجيهاته ، وتأثيراته التي تتحكم في بناء القارئ للمعنى النصي ، إنه مرتبط عضويا ببنيّة النص وببناء معناه**"[2] إذ إن القارئ الضمني تصور يضع القارئ في مواجهة النّص حيث يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلا، فأصبح بذلك المتلقي خالقا للمعنى بعد أن كان لا يعد أن يكون مستقبلا.

إذن، فالقارئ الضمني هو الذّي يضعه الكاتب نصب عينيه أثناء عملية الكتابة، فيضع له مجموعة من التوجيهات الداخلية تجعل تلقيه لهذا النّص ممكنا، فالكاتب أثناء كتابته للنّص يتخيل وجود قارئ يملأ الفجوات، فهذا القارئ ليس قارئا حقيقي إنما يتصوره الكاتب ويسمى كذلك القارئ المضمر والضمني.

ثانيا- القارئ الضمني عند أيزر: ارتبط القارئ الضمني عند (أيزر) بالكشف عن الدلالة العميقة للمعنى ومحاولة تفسيرها وتأويلها في الوقت نفسه، وهذا القارئ بحسب (أيزر)

---

[1] روبرت هولب، نظرية التلقي، تر: عز الدين إسماعيل، ط1، النادي الأدبي والثقافي، السعودية، 1990، ص322.

[2] فاطمة الزهراء شودار ، القارئ الضمّني ولعبة الكتابة الإبداعية "دراسة تطبيقية في العتتبات النصية لرواية كتاب الأمير لوسيني الأعرج ،مجلة اللغة العربية، جامعة بسكرة ، الجزائر ،المجلد22، العدد50 2020 ، ص239.

ليس له وجود حقيقي؛ بل يخلقه النّص، فهو "**بنية نصية تتوقع وجود متلقٍ دون أن تحدده بالضرورة**".[3]

إنّ كتابة النّص وإخراجه من نفس المبدع تحيلنا إلى القارئ الضمني عند أيزر، حيث تطرح فرضية أنّ علولة كان يكتب ويخرج لمتلقي معد مسبقا.

المطلب الثاني : علامات القارئ الضمني :

أولا- العلامات الغير مباشرة : تعد من الأنساق الأكثر حضورا، إذ تضم جميع الضمائر لتشكيل المعنى العام داخل النّص المسرحي،" **تعد الضمائر بمثابة بنية قابلة للتواصل والتعامل بين القارئ ونصه وهي أحد الأشياء التّي يستتر خلفها القارئ الضمني ليبين موقفه من القضايا المختلفة**".[4]

نلاحظ في مسرحية "الأقوال " هذا التوظيف المكثف لصيغ الجمع في عملية بناء الخطاب، نتبين أنّ حضورها يرتبط ـ خاصة ـ بالأحداث التّي تتجاوز حدود القصة المتخيلة، لتحكي عن موضوع كمعاناة الطبقة البسيطة والعامل البسيط واستغلال هياكل الدولة لصالح الخاص مثلما يظهر في المقطع الآتي من مسرحية الأقوال: "**كنا متمنين زي واخراج زي آخر.. نتمنوا نزيدوا وانضحوا في سبيل الآخرين ونعطوا المثال الصالح..**"[5] وفي مقطع

---

[3] فولفغانغ ايزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجارب تر: رشيد الحميداني، الجلالي الكدية، (د.ط) منشورات مكتبة المناهل ، فاس، المغرب، ص30.

[4] رية أحمد، التلقي في المسرح الجزائري المعاصر مسرحيات الأقوال، الأجواد ، اللثام لعبد القادر علولة أنموذجا(دكتوراه)، قسم اللغة والأدب العربي، كلية اللغة و الأدب العربي والفنون، جامعة باتنة، 2013/2012، ص163.

[5] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، دط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية، الجزائر، 1997.ص25.

آخر "**رانا فرحانين بيك لما عرفناك واقف ضد الرجعية**"[6]، وعندما نتمعن في هذه الأمثلة وغيرها، نتبين أن فعل الحكي جاء بصيغة الضمير المتكلم "نحن"، وهذا يحمل أبعادا رمزية استراتيجية في قيام عملية التواصل، وتفعيل فعل القراءة، فتوظيف الضمير "نحن" هو رمز للدلالة على انفتاح الخطاب على المتلقي.

ويتمظهر القارئ الضمني أيضا في توظيف صيغة الجمع بالضمير "أنتم"، ويظهر ذلك في قول غشّام لإبنه: "**أنتم مازلتو اصغار ومازال الخير قدامكم**"[7]، وفي قوله: "**ألهوا بالقضية اللي تقدرولها واللي توحدكم وتقوي صفوفكم ...**".[8]

عند البحث عن دلالات هاته الألفاظ فإنّ في مجملها ترمز إلى الإخلاص في العمل والتضامن بين العمال.

وقد يتمظهر القارئ الضمني تمظهرا مباشرا بواسطة توظيف صيغة الجمع بالضمير "أنتم" ويظهر ذلك في قول غشام: "**أصحابي الكل كان على علبالهم والكل باينة عليهم مضرورين وكاتمين الضر... من غير شك بوعلام النقابي خبرهم ووصاهم باش يعرفوا كيفاش يتكلموا معايا...**".[9]

عند استقرائنا لمسرحية "الأقوال" نلاحظ التوظيف المكثف لصيغ الجمع، ذلك أنّ القضية المطروحة هي قضية جماعية وهي حب الوطن والعدالة الاجتماعية.

كما تتجسد علامات القارئ الضمني في استعمال عبد القادر علولة للضمير المتكلم "أنا" ليعبر عن موقفه، ويتضح ذلك بواسطة خطاب "قدور" مع "سي ناصر" بقوله:

---

[6] المصدر نفسه، ص55.

[7] المصدر نفسه، ص39.

[8] المصدر نفسه، ص52.

[9] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص37.

"تستقيل من الشركة يا سي ناصر... لما نقول الطريق اللي خذيناها... أنا خضرة فوق طعام... عييت فيها وكرهت روحي... كرهت روحي وكرهتك أنت... أكثر من كل شيء..."[10]، فالضمير "أنا" يستتر خلف أفعال (نستقيل، نقول، كرهت، عييت)، فتوظيف الضمير "أنا" في خطاب قدور يظهر حالته النفسية الناتجة عن استغلال سي ناصر لصداقتهما، ليقرر بعدها "قدور" قطع العلاقة بينه وبين سي ناصر، ليس على صعيد الصداقة وحتى العمل معه يقول قدور: **"إذا ايسقسوني اليوم على البيروقراطية نتكلم لهم على السي ناصر صديقي القديم... نحكي كيف أرميت العلاقات ووليت جبّار... كيف تستعمل إطار الدولة لمصالحك ومصالح الرجعية".**[11]

تتكشف دلالات رمزية عديدة في خطاب قدور لسي ناصر كقيمة الصداقة التّي كانت بينهما خلال الحرب واستمرت بعدها، كذلك قيمة التضحية التّي قدمها قدور من أجل صداقته مع سي ناصر، الذّي استغلها لصالحه الخاص، في حين تتحدد قيمة الأمانة في خيانة سي ناصر لهما واستغلاله لهياكل الدولة لمصالحه الشخصية.

والملاحظ في مسرحية الأقوال أنّ صيغة الجمع "نحن" أكثر توظيفا من الضمير "أنا"، ذلك أن الضمير "أنا" متضمن في الضمير نحن، فهي بذلك موجهة لكل قارئ يعاني الذل والاضطهاد ليقاوم ويناضل من أجل حريته.

ثانيا: العلامات المباشرة :

تظهر بصورة مباشرة بواسطة الملفوظات الصريحة التّي يتوجه بها السارد مباشرة إلى المسرود له، تتمظهر في سياق النّص، كمثال ذلك:

---

[10] المصدر نفسه،ص24.

[11] المصدر نفسه، ص32.

1ـ السمع:: "يا السامع ليا"، وهي موجودة في جميع المقاطع منها "**الأقوال يالسامع ليَّا فيها أنواع كثيرة، فيها اللي سريعة كالعظم توعظ نحو شيء هادئة كالزلزلة تجعل القوم مفجوعة عجلانة تعفن لخواطر**"[12]، يتبين لنا في هذا المقطع وغيره من المقاطع التّي وردت فيها هذه اللفظة، أنّ هناك مرسل ومرسل إليه، فلفظة "يا السامع" "يا" حرف نداء، "السامع" منادى، أمّا المرسل فهو القوّال، في حين يتحدد الموضوع في "حب الوطن".

كما تظهر صيغة (سمع) من خلال نصيحة غشام لابن سعود: "**نعم يا مسعود وليدي هذا علاش طلبت منك تقعد وتسمع لي... باغي نتكلم لك على حياتي... على التجربة متاعي وفي نفس الوقت نوصيك... التوصيات هذو هما الورث اللي نخليلك**".[13]

2- الحكي: وردت في قول قدور: "**شحال من مرة حكيت لولادي على عمهم السي ناصر... حكيت لهم شحال من مرة بفخر كيف كنا ندخلوا هايجين المعركة... كفاش كنا متسبلين للموت باش شعبنا يعيش في حرية والسعادة**"[14]، فدلت لفظة "حكيت" على أنّه هناك حوارا دار بين قدور السوّاق وأولاده، أما مضمونها فهو الصداقة التّي جمعته مع سي ناصر.

3- القول: وردت في مواضيع عديدة منها ما جاء على لسان "قدور السواقّ "**قلت لي تخلصها من المعلّمين**". [15]هذه الأمثلة التّي ينتقد فيها قدور السوّاق صديقه سي ناصر، إذ يعد "قدور" المرسل و"سي ناصر" كمرسل إليه، أما الموضوع فهو "الإستغلال" سواء الصداقة أو المنصب.

---

[12]عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص23.

[13] المصدر نفسه، ص40.

[14]عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ،ص28.

[15]المصدر نفسه ، ص29.

د- القراءة: منها قول "قدور السواق": "**سي ناصر هاك تقرى الرسالة**"[16]، إذ يعد فعل القراءة فعلا من أفعال التلقي، ويظهر هذا الفعل أيضا في زينوبة بنت بوزيان العساس: "**ذكية حساسة بالكثير من شوفتها غازرة تقرى في داخل الإنسان بكل سهولة**".[17]

كما يحضر القارئ الضمني في النّص باعتماد طريقة السؤال والجواب بين شخصيات النص، إذ تعد إحدى التقنيات التّي يحقق بها الكاتب وجود القارئ في النص، إذ تساهم هذه التقنية في تطور الحدث داخل النّص المسرحي.

هذه التقنية في تطور الحدث داخل النّص المسرحي، من أمثلها قول سي قدور: "**راك تسأل كيف حتى فطن اليوم قدور**"[18]، إذ ينوب قدور عن القارئ الضمني للاستفسار حول أسباب تغير موقفه.

وفي مشهد "زينوبة بنت بوزيان العساس" من خلال سؤالها عن حال خالها الجيلالي: "**حطت عينيها وسألته مريض خالي؟**".[19]

فهذه الأسئلة يمكن لأي متلقٍ السؤال عنها.

كما يتمظهر القارئ الضمني خلف تعليقات الشّخصيات من أجل إبداء رأيه في قضية من القضايا منها:

يستتر القارئ الضمني خلف شخصية (القوّال) بتقديم الشّخصيات وإبداء الرأي حول قضية ما، التمهيد لبداية المسرحية والتمهيد لخاتمتها، يقول في تمهيد بداية المسرحية:

---

[16] المصدر نفسه،ص23.

[17] المصدر نفسه، ص57.

[18] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص27.

[19] المصدر نفسه، ص70.

"الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة... قوالنا اليوم يا السامع على قدور السوّاق وصديقه... قلنا اليوم يالسامع على غشام ولد الدواود وابنه، قوالنا اليوم يا السامع على زينوبة بن بوزيان العساس".[20]

وفي ختام مشهد قدور السواق: **"الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة/ قالوا وما قالوا على قدور وما صراله/ اللي ارفد قشه اهجر بعد ما ترك شغله/ واللي قال شدوه العمال بعد ما سمحو له"[21]**

إن تفحصنا لهذه التعليقات داخل المسرحية من شأنها أن تعطي القارئ انطباعا بأنّها موجهة إليه بالدرجة الأولى، فهي صوت المؤلف الضمني.

المبحث الثاني : وجهة النظر الجوالة:

المطلب الأول : تعريفه

مصطلح وجهة النظر ليست من إبتداع أيزر فهو[22] مصطلح معروف في دوائر النقد الأدبي ، وقد أضاف له لفظة الجوالة لوصف عملية تجميع المعنى في ذهن المتلقي ، ويعني مصطلح "وجهة النظر" الطريقة التي يستعملها المرسل لتنويع القراءة ، التي يقوم بها المتلقي للقصة في مجموعها أو انطلاقا من أجزائها ، أو هو موقف يتخذه المؤلف من موضوع أو شيء ما.

---

[20] المصدر نفسه ، ص23.

[21] المصدر نفسه، ص34.

[22] سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ،دار الكتاب اللباني ،بيروت ،ط3،1985،ص221.

يذهب (أيزر) إلى أنّ "**النّص الأدبي لا يمكن إدراكه واستيعابه دفعة واحدة، فهو يختلف عن هذه الناحية عن الأشياء العادية التّي يمكن النظر إليها وإدراكها ككل**"[23]، فالقارئ لا يدرك النّص دفعة واحدة، بل يتشكل لدى القارئ تدريجيا أثناء سيرورة القراءة عن طريق استرجاع معلومات ودمجها مع المنظور الجديد، في تشكيل دلالي جديد، وهكذا تظهر سيرورة القراءة بواسطة وجهة النظر الجوالة للقارئ كعملية ديناميكية تسمح للمنظورات النّصية أن تتقابلا وتتبادل التأثير فيما بينها في وعي القارئ.[24]

وانطلاقا من وجهة النظر الجوالة سنتتبع في مسرحية "الأقوال" المنظورات النّصية المختلفة، وإسهامات القارئ في بناء وإنتاج المعنى.

تتكون البنية النّصية لأي خطاب من ثلاثة مكونات: مرسل ومرسل إليه والموضوع، هذا المرسل الذّي يصدر رسالة قد يكون شخصية أو صوت الكاتب.

تأتي أغلب الأحداث في مسرحية "الأقوال" بمنظور السارد (القوّال)، هذه الشّخصية هي السارد الرئيس في المسرحية؛ إذ تُظهر المسرحية ثلاث قصص، مما أعطى السارد فرصة لبناء الفعل السردي بطريقته الخاصة، حيث نجده يفاجئ المتلقي كل مرة بالانتقال بين أحداث القصة والشخصيات، مما يجعل القارئ يعيد بناء التراكيب السابقة، من أجل إحداث انسجام بين المنظورات النّصية.

المطلب الثاني : وجهة النظر وأنواع السارد:

تنتقل وجهة النظر باستمرار بين المنظورات النصية، وكل تنقل يمثل لحظة قراءة منفصلة، إنّها تبرز المنظورات وتربط بينها في الوقت نفسه.

---

[23] فولفغانغ ايزر، فعل القراءة، ص116.

[24] المرجع نفسه ، ص122.

أولا– السارد الأول: وهو القوّال العارف يملك كل المعلومات ويعي الحالات النفسية لأنّه ينظر من الخلف، يدرك خطورة الخطاب ويعرف أنّ دوره لا ينحصر في نقل الأخبار والحكايات، إنما في استثمارها لاستدراج السامع نحو هدف قد لا يهتدي إليه بمفرده، فدوره إذا؛ كمبلغ لخطاب رمزي هو دور نضالي قيادي في طريق تحقيق مجتمع اشتراكي يخدم مصالح العمال. [25]

ثانيا– السارد الثاني: إنّ السارد الثاني في قصة (قدور السوّاق) وصديقه (سي ناصر) هو (قدور) نفسه، فهو السارد الداخلي يحكي حكايته مع صديقه (سي ناصر) بواسطة مساندته لسي ناصر في تسيير الشركة، وقد قادته هذه الثقة إلى القيام بأعمال عديدة لصالح صديقه حتى وجد نفسه يقف ضد العمال، ليدرك في النهاية أن ما قام به من أفعال لم تكن في اتجاه القيم التّي آمن بها: **"كنا ندخلوها واعيين للمعركة... كنا متسبلين نموت باش شعبنا يعيش في الحرية والسعادة... كلامك كان يجيني عسل الشيء اللي تقوله نامن فيه ونعتبره مقدّس... الآن أنا عارف مليح واش معناه الرجعية والبيروقراطية يا سي ناصر... أنا عارف باللي أنت ضد مكاسب العمال وكيف تعرقل في طريق الاشتراكية".**[26]

وهكذا يبدو لنا السارد (قدور السواق) مالكًا للمعرفة يدرك ما هو خارجي وما هو نفسي، يقيّم ذاته ويفهم غيّره من الشّخصيات التّي يتخذ منها ومن أفعالها مواقف.

أمّا في قصة غشام ولد الداود فنجدها تتضمن ساردين:

---

[25] فاطمة ديلمي، بنى النّص ووظائفه مقاربة سيميائية لنص الأقوال عبد القادر علولة، ط1 دار كنعان، دمشق، 2005 ، ص126.

[26] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص24– 28.

أ – **السارد الأول:** وهو القوّال وهو سارد خارجي، يؤدي دور التبليغ بواسطة تقديم شخصيات القصة وموضوعاتها مما يدّل على امتلاكه المعرفة مسبقًا، إلاّ أنّها ليست معرفة محتكرة؛ بل يجعل للقصة ساردًا آخر ويتحول هو إلى سامع تاركا المجال للسارد الثاني ليروي قصته.

يقول القوالّ[27]: **يا سامع ليا فيها أنواع كثيرة.**

سمعتوا للغشام مع ابنه مسعود كيف يوصي/ بعدما خدم طويل قبل الأجل مدامه عاصي/ لقوّال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة. [28]

بـ– السارد الثاني: (غشام) ولد الداود سارد داخلي يروي قصته، فالعمل الطويل والشاق الذّي قضاه في مجلات عديدة جعلته مالكا لخبرة في المجال النقابي والمهني، ما جعله يحس بضرورة البحث عن استمرارية لهذا النضال، فهو مستعدا لمحاربة الانتهازية والرجعية مما يمنحه المعرفة ليحقق الاستمرارية النضالية التّي طمح إليها والده.

في حين نجد في قصة(زينوبة بنت بوزيان العساس) امتلاكا لسارد واحد وهو القوّال، لهذا السارد الخارجي الذّي يحكي حكايتها وحكاية خالها(الجيلالي) يقول: "زينوبة **بنت بوزيان العساس في عمرها تناش سنة قاصفة في القيمة تقول مولات ثمن سنين وقليلة في الصحة... مريضة من القلب... يمثلوا بيها في الثانوية من ناحية السيرة والذكاء... ذاكية حساسة... تقرى داخل الإنسان بكل سهولة...".** [29]

فمن خلال الوصف يبدو القوّال عارفاً بكل تفاصيل حياة زينوبة من خلال وصفه لحالتها الصحية وذكائها وحسّها المرهف، فيكتفي السارد بنقل ما يقع ليقدم للمتلقي مثلا من

---

[27] المصدر نفسه ، ص 34.

[28] المصدر نفسه، ص34.

[29] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص56–57.

الحياة اليومية كازدحام المحطة، أحاديث الناس، سخطهم على الأوضاع، المحسوبية، الغلاء...

كما يقدم لنا القوّال (الجيلالي) بوصفه عاملاً مكافحاً طالب بتحسين ظروف العمل ورفع الأجور، هذه المطالب التّي تستدعي إنشاء نقابة، ومع مواجهته مع أرباب العمل، ينهزم العمّال ويفهم أنّ أرباب العمل فوق القانون، يقول: "**أوقفنا في الشارع والشرع تعاود ثلث مرات ماشي مرة... وشكون ربح خالي، احنا ربحنا الشرع في النهاية ولكن في الواقع احنا الخاسرين**".[30]

إنّ السارد هو الكاتب الضمّني، فهو الفاعل الحقيقي في عملية البناء الكلّية لنص، فكل ما أخفاه أو كشف عنه السارد دوّن كحالات خاصة، هو الذّي سمح به، وبالتالي فإنّ المعرفة الكلّية التّي يبرزها النّص تدل عليه. [31]

ومن علامات وجود السارد الضمني في نص "الأقوال":

إدراك السارد (الكاتب الضمني) بأنّ المجتمع الاشتراكي قد حقق مكاسب اجتماعية لصالح العمال، لكنها مكاسب مهددة من طرف بقايا الإقطاعية والقوى الرجعية، ومن واجب العامل في نظر السارد الدفاع عن قيم الاشتراكية بالنضال النقابي الموحد، لذا يضع الكاتب الضمني معرفته في خدمة هذا المتلقي (العامل البسيط) ليقوده في طريق العدالة الاجتماعية. [32]

المبحث الثالث: الصورة الذهنية في نص الأقوال:

---

[30] المصدر نفسه ، ص75.

[31] فاطمة ديلمي، بنى النّص ووظائفه، ص138.

[32] انظر: عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص17

تحدث (أيزر)عن الصورة الذهنية، إذ عدها سمة أساسا لتصوره، يقول: **"فالصورة شيء أساس بالنسبة للتصور، فهي تنتمي إلى الغائب أو غير المتاح وتتبع عليه الوجود"**[33]، معنى ذلك أنّ الصورة هي تشكيل ذهني ينتج عن عملية القراءة، تترسخ في ذهن القارئ بعد الانتهاء من القراءة، مما يترك انطباعا ذهنيا لدى المتلقي ينتج عنه قراءات متعددة ومعان جديدة، والصورة عند (فولفغانغ أيزر) **"في حالة تغير مستمر، وكل صورة لدينا تعيد بناءها كل صورة تليها".**[34] فكل متلق صورة ذهنية تختلف عن غيره مما يفسر خاصية التغير التي تحدث عنها (أيزر).

وعند قراءتنا لمسرحية الأقوال لعبد القادر علولة فإنّنا نستشف مجموعة من الصور الرمزية لعلّ أهمها الصداقة، الاشتراكية، النضال النقابي، الاستغلال.

أولا: الصداقة:

التّي جمعت بين "قدور السواق" و "سي ناصر"، فهذه الصورة الذهنية تظهر منذ بداية المسرحية، يقول القوّال: **"قوالنا اليوم يا السامع على قدور السواق وصديقه"**[35] في هذه الصداقة التّي استغلها سي ناصر جعلته يفقد الثقة فيه، يقول: **"قدور كان ظانك صديق متاع الصح... الناصر، وليدي الناصر سميته عليك، وأنت داير قدّور عكاز وتمشي بيه...".** [36]

---

[33] فولفغانغ ايزر، فعل القراءة، ص145.

[34] المرجع نفسه ، ص146.

[35] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص23.

[36] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص27.

كما تتجلى صورة الصداقة في التضامن بين عمال المصنع في لوحة "غشام ولد الداود": **"أصحابي الكل كان على بالهم والكل باينة عليهم مضرورين وكاتمين الضر... من غير شك بوعلام النقابي خبرهم ووصاهم باش يعرفوا كيفاش يتكلموا معايا... ويخفوا عليا الغبينة..."**. [37]

ثانيا:الاشتراكية:

تعد من أكثر الصور الرمزيّة الذهنية حضورا في مسرحية الأقوّال، إذ تترسخ في ذهن المتلقي باعتباره من المواضيع الرئيسة للمسرحية، إذ تبدو اللوحات القصصية منفصلة بعضها عن بعض إلا أنّها تشترك جميعها في الإيمان بالقيم الاشتراكية: "هذه الشركة متاع الدولة الجزائرية يعني متاع الشعب الجزائري الخدّام... لازم عمال الشركة يشعروا أنّهم مسؤولين وبللي الشركة شركتهم".[38]

ثالثا: النضال النقابي:

تظهر صورة النضال النقابي بشكل بارز في لوحة (غشّام ولد الداود)، هذا العامل النقابي، الذّي اضطر للتوقف عن العمل مما دفعه إلى البحث عن بديل في هذه المسيرة، وهذا لصالح العمال الذين هم بحاجة إلى من يوقظ لديهم الوعي السياسي والنضالي، يقول (غشام) عن بداية نضاله النقابي: **"الشهر الأول اللي بديت نخدم فيه دخلت للنقابة... أدينا الحقوق اللي طلبتها النقابة قيمة عام خلصة... كانت النقابة متينة واللي يتكلم باسم العمّال عارف قيمة العمّال اللي يتكلم بها..."**. [39]

---

[37] المصدر نفسه ، ص37.

[38]المصدر نفسه ، ص29.

[39]عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص45.

لينتقل إلى صورة أخرى هي تشجيع ابنه على مواصلة هذا النضال بقوله: "**يا وليدي مسعود الشعب الخدّام الناس اللّي كيفكم... محتاج بالمثقفين اللي مأمنين في الاشتراكية ويخدموا الوطن والمصلحة العامة... نتمنى ونطلب ربي ما تبخلش وتادي الواجب متاعك كما متمنين أمك وأنا... نطلب ربي تفيد وطنك في طريق الاشتراكية**"[40]

في هذا المقطع تحديدا تظهر صورة أخرى هي الاشتراكية، كما تظهر صورة النضال النقابي في لوحة زينوبة: "**اتصلنا بالنقابة قلنا هي اللي تفيد وفي المعمل نكونوا معاها**"[41]، فالمعرفة التّي كان يمتلكها العمال والمتمثلة في النضال النقابي الجماعي المنظّم هو الذّي يسمح لتحقيق مطالب العمال، فلم يستسلم (الجيلالي) وضل على اتصال بنقابة المعمل بعد طرده من العمل، إذ سمح له نشاطه النقابي ببرمجة عملية الإضراب عن العمل، إذ نجحوا في تحسين ظروف العمل وتوفير الحقوق الاجتماعية وعودة (الجيلالي) إلى العمل، واستمر النضال النقابي مع عمّال المعمل: "**قعدت أنا شاد الخيط من الخدامة كمسؤول نقابي مهتم بالمهمة... عاد المصنع يخدم من جديد والعمال ناشطة خدامة.**" [42]

رابعا :الاستغلال:

تعد الصورة الذهنية الاستغلال من أبرز الصور التّي تترسخ في ذهن المتلقي، إذ تتناول مسرحية الأقوال قضية الاستغلال بشتى أنواعه:

---

[40] المصدر نفسه، ص56.

[41] المصدر نفسه ، ص73.

[42] المصدر نفسه، ص73-74.

1- استغلال الصداقة مع قدور السواق: **"محتاجني نقعد باش تزيد تستغلني، باش تزيد في مصلحتك".**[43]

فاستغلال(سي ناصر) بصفته مسؤولا لشركة وطنية لتنمية ثروته الخاصة جعلت من العامل (قدور السوّاق) عاملا مستغلاً يفتقر إلى الوعي السياسي، فيتحول بذلك إلى أداة طيّعة استغلها (سي ناصر) باسم الصداقة والثقة لضرب قيّم العدالة الاجتماعية.

2- أمّا في لوحة غشّام الذّي يسرد معاناته من الاستغلال الأمر الذّي دفعه إلى الانفصال في كل مرة عن أماكن العمل التّي كان يشتغل فيها، نتيجة استغلال أرباب العمل للعمّال: **"بعد الاستقلال يا بني خرجت من الأمة الجزائرية وحد الفئة يا لطيف منها... المنّكر والصيفات التّي استعملها باش تستغنى تحير العقل... الفئة ديك... راها اليوم... تعرقل وتستغل".**[44]

3- تظهر صورة الاستغلال في لوحة (زينوبة بنت الجيلالي) هذا العامل الذّي تعرض للطرد لأنّه طالب بحقوقه، إذ سعى صاحب المعمل الذّي يعمل فيه الذّي بالرغم من كل ما يملكه، فأنّه يسعى لتحقيق المزيد وهو مستعد لإغلاق المحل حتى لا يمنح العمال حقوقهم، وهو يستغل حاجة العمال لمنصب العمل لإذلالهم ويستغل سلطة المال لإفشال مخططاتهم: **"أوقف في الشرع... وشكون رابح خالي، احنا ربحنا الشرع في النهاية ولكن الواقع احنا الخاسرين... كيفاش خالي؟... هدو عامين فايتة واحنا نجروا من باب لباب طالبين يتنفذ الحكم باش نرجعوا لخدمتنا".**[45]

المبحث الرابع: الفراغات والفجوات في نص الأقوال:

---

[43] عبدالقادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص27.

[44] المصدر نفسه ، ص51.

[45] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص75.

تعد الفجوات من المفاهيم الإجرائية المهمة في نظرية التلقي، يعرفها أيرز بقوله: **"هي تلك المساحات التّي يحدث فيها التفاعل بين المتلقي والنّص".**[46]

فالفراغات النّصية عند (ايرز) تؤدي وظيفة تواصلية من المتلقي والنّص بقوله: **"نبدأ الآن في إلقاء نظرة فاحصة على الوظيفة الأساسية للفراغ فيما يتصل بعملية التوجيه التّي يقوم بها في عملية التواصل، فإذا كانت الفراغات دليلا على تعطيل قابلية الربط بين مقطع النّص، فهي في الوقت نفسه تمثل شرطا للربط لكن ليس لها مضمون محدد في ذاته".**[47]

وعلى اعتبار أنّ النصوص الدرامية من أكثر النصوص تضمنا للفجوات النّصية نتوقف عند بعضها في مسرحية الأقوال لعبد القادر علولة انطلاقا من عدة زوايا: [48]

أولا : زاوية كل فضاء أو نقطة نصية يشعر فيها القارئ ببعض الخلل.

ثانيا: زاوية كل نقطة نصية تفعّل مشاركة القارئ أو المتلقي المشاهد وتثير فضوله.

ثالثا:زاوية كل فضاء أو نقطة نصية توقع القارئ في دلالات متناقضة.

رابعا:زاوية كل فضاء أو نقطة نصية تحمل كثافة علاماتية، تجعل من القارئ يجد صعوبة في بناء المعنى.

خامسا:زاوية عدم التلاؤم بين النّص الدرامي والوحدات الديكورية والسينوغرافية.

إنّ المتلقي لمسرحية الأقوال يجد نفسه أمام كل هائل من الفجوات النّصية التّي وضعها علولة قصد إشراك المتلقي في بناء المعنى والتفاعل مع بنيته، فاذا نظرنا من زاوية كل لفظة

---

(46) فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، ص35.

(47)المرجع نفسه، ص197.

(48) نقلا عن: مفتاح خلوف، انفتاح النّص المسرحي عند عبد القادر علولة، مؤلفات المركز، الجزائر، 2018، ص126.

نصية يشعر فيها القارئ ببعض الخلل، نجدها في مقطع (زينوبة) وخالها (الجيلالي): "**رفعنا شكاية من جيهتنا... بردت خالي غطيني قالت زينوبة... قالت له: لا زيد احكي في القصة، اوقفنا في الشرع والشرع تعاود ثلث مرات ماشي مرة**".[49]

هذا الانقطاع أحدث توترا في مخيلة القارئ، إذ انقطع في فعل السرد لتعود بعدها للمواصلة، ما يثير قلق واضطراب في ذهن المتلقي الذّي كان ينتظر اكتمال أحداث القصة المحورية.

أمّا إذا تتبعنا زاوية كل نقطة نصية نفعل مشاركة القارئ وتثير فضوله، وقد اعتمد (علولة) في مسرحية "الأقوال "لتفعيل دور المتلقي، وهذا ما نجده في عناوين اللوحات باعتبارها أوّل ما يصادف المتلقي، اللوحة الأولى هي لوحة "قدور الشواف والسي ناصر" ثم لوحة "(غشام) وابنه (مسعود)"، واللوحة الثالثة "زينوبة بنت بوزيان وخالها الجيلالي"، فأسماء هذه اللوحات هي أوّل ما يقابل المتلقي، مما تمنح فرص ملء فجواتها.

وبانتقالنا إلى زاوية كل فضاء أو نقطة نصية توقع القارئ في دلالات متناقضة تنشط خياله وفعل التأويل لديه من أجل الوصول إلى تشكيل الدلالات الحسية واستكمال الجزء غير المكتوب، نجد في مشهد محطة القطار فيقول "القوّال" "**العازب يقول للعازبة، إذا بغيتي تشوفي بعينيك حين ما نوصلوا نديك نوريلك**".[50]

في حين نجد في زاوية كل فضاء أو نقطة نصية كثافة علاماتية، تجعل من القارئ يجد صعوبة في بناء المعنى، فنجدها في لفظة "القوّال" الذّي يمثل حلقة ربط بين اللوحات في مسرحيات (علولة)، ولكنه بقدر ما يربط بين الأحداث ويبنيها ويسلسلها ويحقق لها

---

[49] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص75.

[50] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص63.

حبكتها بقدر ما يوقع القارئ في كثافة علاماتية يشرد بها تأويله بين ما يسمعه وما يراه وما يمكن تخيله منها قول القوّال: **الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة، فيها اللي مرة دفلة سم تكمش كالعلقة، فيها اللي حلوة ماء تروي تحمس كالرقاقة.** [51]

فالمتلقي تزدحم في مخيلته كثافة علاماتية مما يفسح مجال التأويل لديه.

الخاتمة: في ضوء ما قدم إنّ الحركات النّصية في نص "الأقوال" تفسح المجال للمتلقي لفك شفرات النّص، ومن ثم فهم النّص واستيعابه واستكمال المعاني الأخرى لإبداع نص جديد.

نخلص بواسطة هذه الورقة البحثية إلى مجموعة من النتائج نسردها على النحو الآتي:

- تتشكل مسرحية الأقوال من ثلاث لوحات تضم مجموعة من وحدات التلقي تختلف باختلاف الموضوع.

- إن للقارئ الضمني تصور يضع القارئ في مواجهة النّص ، فأصبح بذلك المتلقي خالقا للمعنى بعد أن كان لا يعد أن يكون مستقبلا

- عند استقرائنا لمسرحية "الأقوال" نلاحظ التوظيف المكثف لصيغ الجمع، ذلك أنّ القضية المطروحة هي قضية جماعية وهي حب الوطن والعدالة الاجتماعية.

- تأتي أغلب الأحداث في مسرحية "الأقوال" بمنظور السارد (القوّال)، هذه الشّخصية هي السارد الرئيس في المسرحية مما أعطى السارد فرصة لبناء الفعل السردي بطريقته الخاصة

(51) المصدر نفسه، ص76.

- الآليات التّي يتحقق بها التفاعل بين المتلقي والثلاثية الرصيد اللغوي، الصورة الذهنية، الفراغات النصية، مما يجعل النّص مفتوحا على التأويل والتفسير.

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: الكتب

1) روبرت هولب، نظرية التلقي، تر: عز الدين إسماعيل، ط1، النادي الأدبي والثقافي،، السعودية، 1990.

2) سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ،دار الكتاب اللبناني ،بيروت ،ط1985،3

3) فولفغانغ أيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجارب تر: رشيد الحميداني، الجلالي الكدية، (د.ط) منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب،.

4) فاطمة ديلمي، بنى النّص ووظائفه مقاربة سيميائية لنص الأقوال عبدالقادر علولة،ط1 دار كنعان، دمشق، 2005.

5) عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، دط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية، الجزائر، 1997.

ثانيا: الرسائل والمذكرات:

6) رية أحمد، التلقي في المسرح الجزائري المعاصر مسرحيات الأقوال، الأجواد ، اللثام لعبد القادر علولة أنموذجا(دكتوراه)، قسم اللغة والأدب العربي، كلية اللغة و الأدب العربي والفنون، جامعة باتنة، 2013/2012

ثالثا: المقالات العلمية

6) فاطمة الزهراء شودار ، القارئ الضمّني ولعبة الكتابة الإبداعية "دراسة تطبيقية في العتتبات النصية لرواية كتاب الأمير لوسيني الأعرج ،مجلة اللغة العربية، جامعة بسكرة ، الجزائر ،المجلد22 ،العدد2020،50.