جامعة عبد الرحمن ميرة-بجاية
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكّرة :

فعل التلقي في النص المسرحي الجزائري بين الكتابة والتمثيل مسرحية "حزام الغولة" لعبد المالك بوقرموح (نموذجًا)

مذكّرة مقدّمة لاستكمال شهادة الماستر في اللّغة و الأدب العربي
تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:
خالد حفصة
قاسمي صبرينة

الأستاذة المشرفة :
كريمة بلخامسة

السنة الجامعية: 2019/2018

. شكر و إهداء .

شكر وعرفـان

أولا وقبل كل شيء نشكر الله على كل نعمه حيث وفقنا في إتمام هذا البحث

وينبع من قلبنا شكر خالص للأستاذة المشرفة

التي تحملت زلاتنا وأنارت دربنا بعلمها وصبرها

كما يستلزم علينا واجب الإخلاص في العمل أن نشكر كل الأساتذة الذين ساعدونا في بحثنا خاصة لونيس بن علي، عدنان فوضيل وبالأخص بركات نجيمة التي وقفت معنا

من بداية البحث إلى نهايته

رفقة زميلتينا وأختينا عطسي نوارة وقدور أمينة

ودافع الوفاء بدوره يدفعنا إلى شكر خاص للمسرح الجهوي لمدينة بجاية وكل العاملين فيه وخاصة الأستاذ سمير فهو أول من مد يد المساعدة لنا

كما نشكر كل الممثلين والمخرجين المسرحيين داخل وخارج الولاية الذين ساعدونا في الحصول على مختلف المراجع والمصادر

أخيرا نهدي هذا البحث إلى روح عبد المالك بوقرموح

إهداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى كل غال على قلبي وعزيز

إلى التي كانت السبب في وجودي
إلى غاليتي أمي

إلى الذي لم يبخل على إسعادي
إلى العزيز أبي

إلى من كانت في مسيرتي قدوتي
إلى أختي آسيا

إلى كل أخوتي وأخواتي أمينة سمية ريتة شعيب حليم محمد
ولن أنسى الصغيرة هداية

إلى كل الزملاء الذين تقاسمت معهم جميع أحزاني وأفراحي
ساجية لدية وسيلة
ولن يغيب عني شكر زميلتي في البحث صبرينة

إلى كل الأساتذة الذين سهروا على إرساء أسس العلم لدينا
وأخيرا يكون أكبر إهداء لمشرفتنا بلخامسة كريمة

تشكراتي لكل أحبتي

حفصة

إهداء

أهدي ثمرة جُهدي

إلى الطاهرة والساجدة لله، رجائي أن يحفظها الله ويطيل في عمرها

أمي

إلى الذي غاب عنا بجسده وبقي فينا بروحه

أبي

إلى إخوتي الذين مهدوا لي السبيل أمامي كي أحقق هدفي

إلى براعم الأمل (أمينة، إيمان، أحلام، آدم)

إلى من علموني حروفا ونبع فيهم العطاء

أساتذتي الكرام

إلى الأستاذة المشرفة بلخامسة كريمة

إلى الأصدقاء الأوفياء الذين ساندوني وتمنوا لي الخير والنجاح وأروع ما صادفت في حياتي(نوارة، أمينة، حفصة، ساجية ووسيلة)

وإلى مُحبي المسرح

مقدّمة.

مقدمة:

يُعدّ المسرح من أهم الروافد الثقافية، لكونه فن أدبي من الدرجة الأولى، وخاصة المسرح الجزائري الذي ساعد على نشر الوعي والمقاومة السياسية في فترات ظهوره الأولى وكان دوما يُسلط الضوء على حياة الشعب الجزائري بأحزانه وأفراحه، ولطالما عبر عن وقائعه. حيث أدرج كوسيلة لمقاومة ثقافة المستعمر الفرنسي، والذي كرس مختلف وسائله من أجل الحفاظ على هوية وثقافة الأمة الجزائرية، ومنه فهو يعبرعن تاريخ الأمم والحضارات، وله من الأهمية ماله، ولكن رغم هذا كله، إلا أنه وللأسف لم يحض بالحصة الوافرة من الدراسات والبحوث بالمقارنة مع مختلف الأجناس الأدبية الأخرى، كالرواية والشعر والقصة... .وعليه فإن الحيرة والغموض مازالت تلم به من جميع نواحيه، وبهذا فإنه لا يزال هذا الفن بحاجة إلى الدراسة والبحث والتنقيب فيه من أجل إخراجه إلى النور والتعريف به.

وفي حديثنا عن البحث في المسرح الذي يصف قضايا الساعة، هذا يقودنا بالضرورة إلى الحديث عن طرف ثاني شديد الصلة بالمسرح، وهو الجمهور المشاهد أو القارئ لهذا الفن المسرحي. فالمعروف أنّ المسرحية لا تكتب لتقرأ بل تكتب من أجل التمثيل والإخراج، وهذا يدفعنا بشكل أو بآخر إلى البحث عن هذا القارئ أو المشاهد، لأنّه عنصر رئيسي في العمل المسرحي والذي أطلق عليه مؤسسو مدرسة كونستانس بالمتلقي، والذي كان في زمن غير بعيد مهمل عن الساحة النقدية خاصة في الوطن العربي، لأنّه دائما في تأخر عن الغرب. فهو لم يلق الاهتمام الكافي من قبل المدارس النقدية، إلّا أنّه ولحسن الحظ قد لوحظ في ستينيات القرن الماضي دراسات تُشير إلى مكانته في مختلف المناهج الأدبيّة، إلى أن وصلت به الدراسات إلى إقامة نظرية تختص به لحاله في العملية التواصلية.

ونظرًا لارتباط النص المسرحي بالعرض، ولكونهما توأمان لا ينفصلان عن بعضهما فالأول يُكمّل الثاني، فإنّه كان لزامًا علينا البحث عن مختلف نظريات الفن المسرحي سواء ما اختص بالنص أم بالعرض أم بالتلقي، ولأنّ هذا المتلقي يعتبر عنصرا فعّال في الحركة المسرحية فكما يقول شكسبير« **أعطيني مسرحا أعطيك جمهورا** » .

ومن خلال كل هذا سنحاول استثمار آليات نظرية التلقي لدى كل من ياوس وآيزر، وعليه سنكشف عن استراتيجيات انبناء القارئ على مستوى النص، وبذلك سنعمل على تفكيك النص من مختلف منظورات أيزر، وكيف كان للجمهور دورا في تفعيل أسس التلقي وفق مبادئ ياوس.

ومنه فإن دراسة مسرحية جزائرية بنظرية غربية كنظرية التلقي، يدفعنا إلى طرح عدة تساؤلات تخص المسرح من جهة وفعل التلقي من جهة ثانية، ومن بين التساؤلات التي أردنا الإجابة عنها من خلال بحثنا والمتمثلة فيما يلي: كيف يتشكل عنصر القارئ في المسرحية؟ وما هي ميكانيزمات إشتغاله؟ وما هي العناصر السينوغرافية التي أثرت في المتلقي؟. كيف فهمت مسرحية حزام الغولة ؟ وهل هناك فرق بين الفهم في الماضي والفهم في الحاضر؟.

وأثناء تطرقنا إلى المسرح، لاحظنا وجود دراسات قليلة مرتبطة بفعل التلقي، وهو ما دفعنا إلى اختيار موضوع مذكرتنا، وهو **"فعل التلقي في النص المسرحي الجزائري بين الكتابة والتمثيل مسرحية حزام الغولة لعبد المالك بوقرموح-نموذجا- ".** و الغاية من اختيارنا لهذه المدونة يعود إلى أنّ موضوعها السياسي الذي يصف هذه الأزمة السياسية والاجتماعية ومختلف صراعاتها والذي يتماشى تماما مع أحداث الوضع الراهن، رغم أنّ المسرحية تمّ تأليفها في فترة الثمانينات.

وعلى هذا الأساس عمدنا إلى تقسيم بحثنا إلى مدخل وفصلين تطبيقيين وخاتمة، حيث تناولنا في المدخل تاريخ المسرح الجزائري بصفة عامة، والفصل الأوّل الذي تطرقنا فيه إلى فعل القراءة في مسرحية حزام الغولة في نصها المكتوب، حيث طبقنا عليها آليات أيزر، والذي بدوره يحتوي على أربعة مباحث معنونة كالتالي :المبحث الأوّل تناولنا فيه القارئ الضمني وكيف يظهر من خلال النص، أمّا المبحث الثاني الذي تطرقنا فيه إلى بنية الفراغات وطاقة النفي، حيث حاول اكتشاف قدرات القارئ في إكمال الفراغات المتواجدة في النص وتأويل النفي الحاصل في ذهنه عن طريق رصيده الخاص، والمبحث الثالث تحت عنوان وجهة النظر الجوالة، التي تعمل على ربط مختلف أجزاء النص بعضها ببعض، وأخيرا تحدثنا في المبحث الرابع عن الصورة الذهنية التي تعدّ من أبرز الآليات في فعل القراءة.

أمّا الفصل الثاني المُعنْون بسيرورة التلقي في العرض المسرحي لحزام الغولة الذي طبقنا فيه مبادئ ياوس، والبحث على مختلف التلقيات عبر الزمن وهو بدوره أيضا قُسم إلى أربع مباحث وهي كالتالي : المبحث الأول يحمل عنوان أفق التوقع (الانتظار)، أما المبحث الثاني المتمثل في ردود أفعال المتلقي في العرض المسرحي والذي عالجنا فيه مختلف آراء الناس في الفايس بوك واليوتيوب، أمّا المبحث الثالث فعنوانه المتلقي وفعل التلقي، فهو عبارة عن تحلّيل لقراءتين لأستاذين،أما المبحث الرابع فكان الحديث فيه عن منطق السؤال والجواب، من خلال استقراء العرض وفق هذه الآلية، وأخيرًا خاتمة تحمل أهمّ النتائج التي توصل إليها البحث. وقد عمدنا في

دراستنا إلى مجموعة من المصادر والمراجع، ومن أهمّها فعل القراءة لفولغانغ أيزر، ونظرية التلقي لهانس روبرت ياوس وكتاب المسرح الجزائري والثورة التحريرية لأحسن ثليلاني، والأهم منهم مسرحية حزام الغولة لعبد المالك بقرموح. ولقد عمدنا في هذه الدراسة إلى نظرية القراءة بشقيها، فعل القراءة عند آيزر وفعل التلقي لدى ياوس لكونها الأنسب. وبالرغم من استكمالنا لهذا البحث إلّا أنّه واجهتنا جملة من العراقيل كنقص المراجع والدراسات، أو لنقل عدم وجود دراسات قد تعرضت لتجربة عبد المالك بقرموح المسرحية، خاصة مسرحية حزام الغولة.

ختامًا نرجو أن نكون قد وُفقنا في بحثنا وهذا بفضل الله وبفضل الأستاذة المشرفة "بلخامسة كريمة" التي شجعتنا وحفزتنا على البحث والمواصلة في كل خطوة من خطوات هذا البحث، والتي سهلت علينا مواصلته حتى النهاية، ونتمنى أن يكون في المستوى ونبلغ به ولو قسطا من المعرفة والثقافة في هذا المجال، وعلى الدراسات اللاحقة أن تستكمل هذا البحث فإن كان فيها نقائص فليصححها، وليجدوا فيها نفعا و خيرًا.

. مدخل .

مدخل

يُعدّ المسرح أقرب الفنون إلى كيان الفرد في المجتمع، لأنّه يعبر عن آماله و آلامه **«كونه فنًا معايشًا للأزمات ولواقع الشعوب»**[1]. بوصفه فنّ أدبيّ قديم وعريق عرق البشرية. وقبل أن يصبح فنًا أدبيًا له من الخصائص والمميزات التي تميزه عن باقي الفنون التعبيرية، كان عبارة عن طقوس وممارسات كرنفالية، واحتفالات دينية، وبذلك تعددت الآراء واختلفت حول نشأته. وقد مضت عليه عدّة تغيرات منذ ظهوره إلى الحاضر، فقد وُجد عند أغلب الشعوب في العالم، مثل الهنود، الصين اليابان، ... وغالبًا ما يُنسب إلى اليونان و الرومان، إلّا أن هناك شعوب غيرها قد عرفت هذا الفن وهي من أقدم البلدان منهم مصر القدامى، وقد تطوّر هذا الفنّ بمرور الزمن وهذه التطورات هي عبارة عن توجهات مسرحية – عبارة عن تيارات – . فقد بدأ المسرح بالاحتفالات الدينية، وأيضا الملهاة والمأساة، لينتهي إلى ما هو عليه المسرح الدرامي الحديث .

ولقد حضي بعدّة دراسات و بحوث من قِبل نُقاد وكُتاب عالميين. فنجد مسرحيات مشهورة في كل أنحاء العالم ولكبار المسرحيين أمثال شكسبير و بودلير وغيرهم. وتعود الإرهاصات الأولى للتنظير المسرحي إلى الفيلسوف اليوناني أرسطو الذي راقب هذا النشاط الإبداعي واستنتج مجموعة من السمات التي ميزت هذا الفن عن غيره، وقد ضمها كتابه "فن الشعر" والذي صار بعدها دستورا للمسرح. **حيث « جعل المسرح رئيس التراجيديا والكوميديا وعلى هذا تأثر الرومان كثيرا بالمسرح اليوناني »**[2]. ومما لاشك فيه أنّ الوطن العربي بدوره قد عرف هذا الفن على يد كُتّاب مشهورين، و رغم تأخُرهم إلّا أن الكثير من الدارسين ومؤرخو المسرح يعترفون بأنه في سنة 1847 بدأ ظهور المسرح عندهم، وذلك مع "مارون النقاش". حيث استطاع الاقتباس من الحضارة الغربية ودمجها في الأدب العربي، وبهذا قد أدرك مدى حاجة العرب إلى استيعاب هذا الفن. وأمّا في الجزائر خاصة فإنّ هذا الجنس الأدبي الذي يُعرف بأنّه « **فنّ مركب يستخدم بقية**

[1]-صالح سعد، ازدواجية الأنا-الآخر والبحث في تقنية الممثل العربي، مجلة عالم الفكرة،الفنون في العالم العربي، قضايا وإشكاليات، مجلد 25، العدد 1 ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،سبتمبر 1996 ،ص 30-31

[2]-عيسى غمراني ،المسرح المدرسي ،دار الهدى عين مليلة، ط1، الجزائر ،2006، ص6

الفنون ويسخرها لخدمته »[1]، لم يجد الاهتمام الوافر إلّا من طرف القليل من المؤلفين أمثال نورالدين عمرون، صالح لمباركيه، وأحسن ثليلاني وغيرهم من الكتاب. وكلٌ قدم تعريفا خاص به وأعطى نظرته لهذا الفن الرابع الذي يُطلق عليه أبو الفنون، فنجدهم يختلفون في نشأته وظهوره. فهناك من يرجعه إلى الأغاني و العروض الشعبية التي تُقام في المقاهي، وأبرز هذه العروض ما يطلق عليه المداح والقوال والتي أطلق عليها النقاد اسم الدراما الشعبية. وأمّا على عن التسمية فيرجعها أحسن ثليلاني إلى «**أنّها تعود إلى كون هؤلاء المداحين يملكون مادة غريزية تتعلق بمدح الرسول و الأنبياء مما أضفى عليهم طابع القداسة و أكسبهم رمزية عالية في الأوساط الشعبية** »[2]. ويُؤكد نور الدين عمرون أن أول أشكال المسرح في الجزائر تعود إلى العهد الروماني، وما يظهر ذلك، تلك الآثار الموجودة في مختلف المدن الجزائرية – تيمقاد و تبسة وجميلة- وهذا أكبر دليل على وجود هذا الفن في الجزائر، ولأنّه يستحيل وجود مثل هذه الآثار دون جدوىً منها، ليرتبط بعدها بالعهد العثماني والتي كانت تُلقى في المقاهي والساحات وتُعرف بالحلقة « **فقد عرف المسرح الجزائري هذا الشكل من المسرح في مرحلة الأولى التي سبقت نشوءه في الأماكن الشعبية والأسواق والساحات العامة ...وقد كافحته السلطات العسكرية تنويها إلى خطورتها في تمرير الأفكار المناهضة لوجودها في الأوساط الشعبية العريضة**»[3] بالإضافة إلى أشكال أخرى منها: القراقوز و خيال الظل التي كانت تُؤدى في شهر رمضان داخل قصور الدايات والبشوات[4] « **وما فتئ خيال الظل والقرقوز قائما في الجزائر حتى منتصف القرن التاسع عشر إذ قضى عليه الاستعمار الفرنسي قضاء مبرما و بنا على أنقاضه المسرح الفرنسي**»[5]، وعلى هذا اختفى هذا الفن في الجزائر بسبب عامل الاحتلال وخوفهم من وعي الشعب والنهوض ضدهم .

وعلى عكس هذه الفئة، هناك باحثين يُقرّون بأنّ الجذور الأولى للمسرح قد كانت مع زيارة الفرقة المسرحية العربية، مما دفع بالكُتاب الجزائريين إلى إنشاء فرق خاصة بهم تعمل على تطوير فنّ المسرح والخروج به إلى الرقي و الازدهار رغم وجود الاستعمار ووقوفهم حاجزًا أمام تطوره. وأول فرقة تزور الجزائر كانت فرقة جورج الأبيض سنة 1921، وقد عملت على تقديم

[1]-مشهور مصطفى، المسرح العربي والبحث عن "صورة الذات في "صورة الآخر" مجلة عالم الفكرة، مجلد 25، العدد 1،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،سبتمبر 1996، ،ص 48

[2]-أحسن ثليلاتي ، توظيف القوال و الحلقة في المسرح الجزائري ، مجلة الأثر، العدد 25 ، سكيكدة ، 2016،ص 121.

[3] -خيرة قندسي، تجليات الحلقة في المسرح الجزائري المعاصرة تجربة عبد القادر علولة أنموذج، مجلة العلامة عدد خاص بأشغال المتلقي المغاربي(2) في الكتابة المسرحية وحوار الفنون جدل الإبداع والنقد ، العدد02 ، تصدر عن مختبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب ، جامعة ورقلة ، 2016، ص 303

[4]- ينظر نور الدين عمرون ، المسار المسرحي في الجزائر إلى سنة 2000 ، الطبعة الأولى ، باتنة، 2006، ص16

[5]- صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر ، دار بهاء الدين ، الطبعة الثانية ، قسنطينة الجزائر ،2007،ص 21

مسرحيتين تحت عنوان صلاح الدين الأيُوبي و ثارات العرب بالفصحى، « **إلا أن جهل الشعب الجزائري باللغة الفصحى حال دون نجاح هذه العروض المسرحية في الجزائر، إذ فشلت فشلا نسبيا وعرفت عزوفا جماهيريا** » [1]، وهذا ما دفع ببعض الكُتاب إلى الكتابة بالعاميّة، من أجل التقرب من عامة الناس الذين يستعصي عليهم فهم اللغة العربية الفصحى.

وأهمّ من كتب بالدارجة هو علولة، والذي قدم في الجزائر أول «**مسرحية هزلية بعنوان جُحا سنة1926** »[2] وقد لَقيّت رواجًا جماهيريًا كبيرًا، مما جعلها تكون البداية الحقيقية للمسرح الجزائري، وتقول "أرليت روث" في هذا الصدد: « **لقد كانت إبداعا اتسم بالتجديد على ثلاثة مستويات وذلك من حيث النمط ومن حيث المواضيع ثم من حيث اللغة المستخدمة، فإذا كانت المسرحيات الأولى باللغة العربية الفصحى قد دافعت عن أطرُوحات اجتماعية وعالجت مواضيع نبيلة كالوطنية، فإنّ مسرحية جحا كانت مسرحية مضحكة باللغة العامية**» [3].

وقد بان للأفق كل من رشيد لقسنطيني و بشطارزي رفقة صديقهم علالو الذين تناولوا في مسرحياتهم مواضيع تمسّ مباشرة صميم المجتمع وكل مشاكله وآلامه، فعالجت قضايا اجتماعية ومُحاربة جُلّ آفاتها، حتى السياسية والوقوف في وجه المستعمِر في دحْض هُوية وكرامة الجزائر، وكل هذا من أجل الدفاع عن مقومات ورموز الأمة الجزائرية نذكر منها، « **زيد عليه 1933 و يا حسرا عليك 1936للقسنطيني ، والبوزريعي 1932 فاقو 1934 بني ويوي1935 والخداعين 1937.. لبشطارزي** »[4].

وبعد اندلاع الحرب العالمية الثانية شدّد المستعمر الرباط على المسرح و الكتاب، حيث منع حرية الجمعيات ولكن خاب أمله في ذلك لأنه قد تصاعد وعي المواطنين ودرجة النضال السياسي لديهم، وذلك بفضل كل من الأحزاب السياسية وجمعية العلماء المسلمين. وفي هذه الأثناء تطور مسرح بشطارزي ولقسنطيني إضافة إلى جلول باش. حيث كانت مواضيع مسرحياتهم ذات بعد سياسي اجتماعي، ذو لغة شديدة النّقد والتهكم، وتدعو من خلالها إلى ضرورة الكفاح والنضال. « **وأنّ أهم ما ميز مسرح هذه الفترة فقدان العديد من معالمه حيث توفي كل من سعد الله ابراهيم المعروف بدحمون عام 1942، رشيد قسنطيني عام 1944 ،ومحمد رضا منصالي 1945 وغيرهم،**

[1]-عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية ، وزارة الثقافة ط 1، 2007 ،الجزائر ،ص39.
[2]- المرجع نفسه ، ص 42
[3]- Roth, Arlette ,le théâtre de la langue dialectale 1926 1954 , p 241.
[4]-نور الدين عمرون، المسار المسرحي في الجزائر إلى سنة 2000 ، ص 113 - 114.

كما اعتزل عدد آخر خشبات المسرح أمثال سلالي علي، عزيز لكحل وعلال العرفاوي...مقابل ظهور جيل جديد من الكوميديين والمؤلفين المسرحيين ضخوا دماء جديدة للمسرح الجزائري مثل محمد التوري مصطفى بديع، مصطفى قزدرلي، مصطفى كاتب، حسان حسني، أحمد عياد (رويشد)[1].

ليَعرف بعدها المسرح الجزائري قمة رقيّه نتيجة لظهور فرق مسرحية كبيرة، انطلاقا من سنة 1947 مثل «**فرقة هواة التمثيل العربي ...، فرقة مسرح الغد....، فرقة المركز الجهوي للفن** »[2]. بالإضافة إلى الكُتاب الرجال، ظهرت في هذه الفترة بالضبط مِيزة أخرى وهي التأليف النسوي من أمثال لطيفة، كلثوم، نورية، ليلى الحكيم اللواتي أعطين لمسة خاصة للمسرح الجزائري أثناء الوجود الفرنسي .

وقد عمل عامل الاقتباس دورًا مهمًا في تطور المسرح الجزائري، خاصةً بين فترة 1946 و 1956 حيث نجد أغلب المسرحيات المعروض من أصل عالمي مثل: "بطل الشعب "من نص إغريقي، و"أنتيقون "لسوفوكيليس"، و"الثري الجديد "دون جوان "لموليير، ومسرحيات لشكسبير و ابسون وفيكتور هيجو[3]. ولعلّ مسرحيات هذه الفترة قد عملت على ترسيخ النضال في وعي المواطنين ونضج فكرهم السياسي، وتماشت مع مسيرة الثورة وحركتها. ويقول في هذا السياق الباحث : «**أخذ المسرح يطرح المطالب الاجتماعية ومسألة الهوية الوطنية، وبذلك يكون قد أنهى مسار تأسيسه وأصبح يشكل وسيلة تعبير ذات توجه وطني** »[4].

إنّ جلّ هذه الفرق المسرحية التي ذكرناها سابقًا، قد عملت على الترويج للقضية الجزائرية في المحافل الدولية، حيث حملت مسؤولية فضح جرائم المستعمر الفرنسي، ونقل الواقع الحقيقي المعاش في الجزائر أثناء الوجود الفرنسي، فنجد فرق جابت عدة دول وقامت بعرض مختلف المسرحيات التي تحمل في طياتها الواقع الاجتماعي والسياسي في الجزائر.

---

[1]-أحمد بن داود، دور المسرح الجزائري في المقاومة الثقافية للاستعمار الفرنسي1926-1954، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في التاريخ الحديث والمعاصر، جامعة وهران، 2008-2009، ص 51.

[2]-احمد بيوض ،المسرح الجزائري نشأته وتطوره، غرناطة للنشر و التوزيع، ط1، باب الواد الجزائر،2013 ، ص 119-122

[3]-العلجة هذلي، توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي نموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة المسيلة، 2009، ص 18.

[4] -Ben Achour Bouziane, Le Théâtre algérien Une histoire d'étapes, édition : Dar El Gharb, Oran, 2005 p 93.

وبالمُوازاة مع الثورة التحريرية، توقف الكُتاب المسرحيين عن التأليف والتمثيل ليستكملوه بالخارج _مصر، تونس، المغرب_. والميزة المشتركة بينهم هي في مواضيعها، فهي ذات طابع ثوري كما يقول عز الدين جلاوجي :« **معظم هذه المسرحيات كان يصب في الميدان الثوري دعما للثورة التحريرية ، وتعريفا بها ، وبالقضية الجزائرية ، وعدالتها ، ومعنى ذلك أن المسرحية التاريخية قد توقفت أثناء الثورة لظروف موضوعية تتصل بالواقع الجديد الذي فرض أسلوبا معينا ، ومضمونا جديدا** »[1].

هذا ما تعلق بالمسرح قبل الاستقلال، أما فيما يخص ما بعد الاحتلال فقد كانت فترة صعبة من أجل إعادة هيكلة المجتمع الجزائري من كل نواحيه الاجتماعية وحتى السياسية العسكرية وبناء التوازن والبحث عن الهوية من جديد. وذلك بتدخل ومساعدة المسرح والكّتاب المسرحيين فيقول مخلوف بوكروح في هذا السياق« **بعد الاستقلال تبدأ رحلة جديدة بتأميم المسارح وإنشاء المسرح الوطني الجزائري ، وتتحول مهمة المسرح إلى مواكبة البناء والتشييد، فاضطلع مصطفى كاتب بمهمة تنظيم وإدارة المسرح الوطني الجزائري وفق استراتيجية محددة** » [2].

إن مواضيع المسرحيات التي أُنتِجت بعد الاستقلال كانت تصبّ في الواقع الذي آل إليه المجتمع الجزائري، فعالج قضايا عديدة منها الفقر، الجهل، والطبقية، وحتى في بعض الأحيان الزواج وعلاقة الزوجة بأم زوجها، ومواضيع أخرى سياسية فرضت نفسها بشدة. وكانت الانطلاقة على يد كل من عبد الرحمن كاكي، رويشد، الحليم رايس و مصطفى كاتب ...إلخ، وذلك في إطار فرقة المسرح الوطني الجزائري[3]، وبعد سنة 1966 عرف المسرح نوعا من التراجع والركود، وذلك بسبب فقدان هذا الفن لبعض رجاله وأعلامه، فكانت تُقدم فقط المحلي والمقتبس من الغرب وانحازت مواضيعها على نقد الوضع السياسي والاجتماعي. ورغم ذلك إلّا أنّها ظهرت ميزة جديدة في مجال المسرح، وهي ظاهرة التأليف الجماعي والذي عرفه الأدباء على أنّه « **ظاهرة إجتماعية وليدة حاجة جماعية ، تتطلب حدوث هذه الظاهرة و يطورها في الاتجاه الذي يريده فلا أحد**

[1]-عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية ص 46

[2]- مصطفى كاتب ، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري ، مقالات وكتابات غير منشورة ،مقامات للنشر والتوزيع ط1الجزائر 2012ص 17

[3]- ينظر أحمد بيوض ،المسرح الجزائري نشأته وتطوره ، ص 181.

يستطيع أن يفرض المسرح على مجتمع ليس بحاجة إلية ولا تتفق رؤيته للحياة مع هذا الفن الجماعي من حيث الإبداع والتلقي »[1].

وفي الثمانينات عرف الفن الرابع في الجزائر نشاطا نسبيا بالمقارنة مع ما كان عليه سابقا. حيث« **كان مسرح الهواة على رأس الركب فتمّ تبني طريقة الكتابة الجماعية لأن الواقع الجديد أصبح حتما موضوع المسرحيات. ومنه سلك مسرح وهران ذات النهج** »[2] فأخذ هذا النوع من الفن ينتعش ويأخذ منحى جديدا، وبذلك قد واكب مختلف التطورات التي عاشتها الجزائر بعد الاستقلال، وعلى حسب رأي مخلوف بوكروح، فإنّ المسرح الجزائري بدأ يتطور وأخذ يعرف نشاطًا كبيرًا مواكبًا بذلك النشاط السياسي و التعددية الحزبية التي وسمت هذه المرحلة، ومن أبرز من يمثل هذه الفترة من الأعلام ''عبد القادر علولة''، الذي عمل بالمسرح الهاوي(مسرح الشعب)، و قد قدم مجموعة من النصوص المسرحية في الفترة الواقعة بين (1969) و(1993) والتي عرفت نجاحًا باهرًا، وقد كان لتكوينه بفرنسا، ومعرفته الواسعة للثقافة الشعبية الجزائرية أثر في تطوير المسرح في الجزائر[3].

وبعد هذه الفترة من الزمن، وافت المنيّة بعض الأوائل من المسرحيين ممّا دفع بالهواة إلى الاقتباس من الغرب والعرب بحد سواء. لكن هذا لا يعني أنّه لا توجد مسرحيات أصلية جزائرية من وحي الواقع الراهن، فقد كان المسرح « **أثناء الكفاح التحرري كسلاح من أسلحة المعركة سمح بالتنديد بالمخادعين بالثالبين للشعب الجزائري، كما حمل إلى أشقائنا وأصدقائنا تحية شعب متعلق بالحرية والسلام. اليوم في الجزائر التي تبني الاشتراكية يظل المسرح الجزائري ملكا للشعب وسيكون وسيلة فعالة في خدمة هذا الشعب** »[4].

لقد عرف المسرح الجزائري منذ نشأته إلى يومنا هذا عدة مسرحيات، وكل منها تمتاز بلُغتها فكتب البعض بالفصحى وقد فشلت بسبب جهل الناس لهذه اللّغة، وكتب الآخرون بالعامية من أجل الاحتكاك بالمشاهدين مباشرة والتقرب من مختلف الشرائح، وعلى عكس هؤلاء نجد كتاب مبدعين يكتبون بلُغة العدو نفسه_اللغة الفرنسية_وهذا ليس حبًا للغة المستعمِر، لكن لفرْضها غصبًا عنه

[1]-برنامة سنية سامية، العلاقة المسرحية وجمالية التلقي لدي الجمهور المسرحي الجزائري، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع انموذجا،بحث مقدم لنيل درجة الماجستير ، جامعة وهران ، سنة 2009،ص1

[2]- أحمد حمومي ،المسرح في وهران –بعد الاستقلال- ج 2، ط 1، منشورات رافار وزارة الثقافة الجزائر، 1989 ، ص 107

[3]- مخلوف بوكروح، المسرح الجزائري ثلاثين عاما مهام وأعباء، منشورات الجاحظية،ط1، الجزائر، 1995، ص 35.

[4]- مصطفى كاتب ، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري ، ص46

وعدم امتلاكه مَلكة اللغة العربية « **فقد استطاع بعض الكتاب الجزائريين افتكاك لغة المستعمر ، وتسخيرها في مقاومته ، فكانت غنيمة حرب ترد سيوف الاستعمار إلى نحره** »[1]، وهذا ما سماه النقاد والأدباء بالأدب الجزائري الناطق بالفرنسية. ويعتبر من أكبر التناقضات التي أنتجها الاستعمار في فترة وجوده بالجزائر، وهذا ما يطرح إشكالية هويته إلى وقتنا الحاضر.

عدّ بعض النقاد الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية استكمال للأدب الفرنسي، في حين اعتبره آخرون أدب جزائري أصيل في مضمونه. ولكن مهما كان من اتهام في حق هذا الأدب، فإنه يجدر الإشارة إلى أن هذا النوع من الأدب قد نشأ تحت وطأت الاستعمار الذي منع اللغة العربية وعوضها بالفرنسية، ومنه لا يجب أن ننكر أنه كان مرتبط بالمقاومة والكفاح المسلح، والملاحظ أن هذا الأدب لم يرتق إلى مصاف الآداب إلّا بعد ظهور الرواية الجزائرية باللسان الفرنسي، ويمكن أن نقول أنّ جُل المسرحيات التي ظهرت في فترة الاستعمار والمكتوبة بالفرنسية كانت مواضيعها ذات البعد الثوري التحريضي ضد الاستعمار والكفاح وطلب الحرية.

والجدير بالذكر أن المسرح الجزائري الناطق بالفرنسية، قد عرف نوعيين من التأليف، ونقصد المسرحيات المكتوبة من طرف الكتاب المسرحيين الفرنسيين أنفسهم وهم في الجزائر، والنوع الثاني المسرحيات المكتوبة من قبل مسرحيين جزائريين مشبعين باللغة الفرنسية، والذي أفرزها عامل الاستعمار، ليشكل هذين النوعيين معا خطين متوازيين غير متقاطعين لكل منهما خصائصه و ظروفه التي تميزه عن الآخر وتجعله فريدا من نوعه.

ففي تلك الفترة التي تواجد فيها الفرنسيين في الجزائر قد عملوا جاهدين على إرساء كل دعائم التسلية والمتعة والترفيه وتوفير نمط الحياة الأوروبي، من أجل استقطاب الأوروبيين للاستقرار في الجزائر، وقد أشار صالح لمباركية في كتابه إلى أنّ أكثر من ثلاثة و أربعين مسرحية قد أنتجت من قبل المسرحيين الفرنسيين ما بين سنوات 1925إلى 1830، ممّا أدى بقوات الاستعمار إلى إنشاء مسارح في المدن المحتلة منها وهران، العاصمة، قسنطينة عنابة، سطيف، باتنة[2]، ومن أهم المسرحيات التي كتبت باللغة الفرنسية في تلك الفترة ولاقت الرواج في الأوساط

[1]- أحسن ثليلاني ، المسرح الجزائري والثورة التحريرية ، وزارة الثقافة ، ط1 ، الجزائر ، 2013، ص 167
[2]- ينظر صالح لمباركيه، المسرح في الجزائر ، ص 23.

الفرنسية« **مسرحية سيمون التي كتبها أنري تيري لنرمان عام 1925** »[1] وغيرها من المسرحيات التي كتبها كبار المسرحيين أمثال البير كامي وهنري كريا ...إلخ .

والملاحظ أنّ جُل هذه المسرحيات مستوحاة من الواقع الجزائري، وقد مثلت الأقلية الأوروبية الموجودة في الجزائر وهذا ما دفع بالمسرحيين الجزائريين لنهوض بالمسرح الخاص بهم أو لنقل قد كان محطة انطلاق لهم مادام أنّهم قد درسوا في المدارس الفرنسية وتعلموا على يد كِبار المسرحيين والأدباء المختصين في مجال المسرح .

يربط أحمد منور ولادة المسرحية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية إلى الجيل المسرحيين أمثال محمد ولد الشيخ، كاتب مصطفى، بالإضافة إلى بودية مرسلي، وقد ظهرت عدة أسماء في الخمسينات ساهمت في ازدهار المسرح الجزائري المكتوب باللسان الفرنسي، نذكر منها: هنري كريا، وفي وقت الثورة عبد الحليم رايس، وبعد الاستقلال فقد ظهر كل من الهادي فليسي ونور الدين عبة، وقد كانت جهود هؤلاء الكتاب فعالة جدا في هذا المجال لكن ليس بالمقارنة مع إبداعات كاتب ياسين الذي ترك خلفه رصيدًا مسرحيًا غزيرًا ذاع صيتها وحازت اهتمام النقاد و الباحثين منها مسرحية "الجثة المطوقة" و "الأجداد يزدادون ضراوة" ،" الرجل ذو النعل المطاطي" و"محمد خذ حقيبتك" و" فلسطين المخدوعة"...الخ [2].

إلّا أنّ بعض النقاد يُقرون أنّه لا يوجد جمهور خاص بهذا المسرح، لأنّه هو الذي يستهدف نوعًا خاصًا من الفئات النخبوية التي وجدت ضالتها في اللغة الفرنسية لعدم تمكنهم من العربية. ولكن لم يجد عزوفًا جماهيريًا وافرًا لأسباب معروفة، وهو عدم فهم المشاهدين للغة الفرنسية إلّا القليل منهم، فاضطر الكُتاب إلى خلق لغة خاصة بهذا النوع من الجماهير وهي لغته نفسها العامية الدارجة، وغايتها كانت وصف حالة الشعب وآلامهم وآمالهم. وقد عملوا على إرساء قواعد المسرح الثوري، حيث يحمل على عاتقه التعبير عن انشغالات المجتمع، وعليه فالمسرح المكتوب باللغة الفرنسية في الجزائر وجد نفسه على الهامش [3].

هذا لا يعني أن الأدب المكتوب بالفرنسية لم يساهم في إثراء المكتبة المسرحية بمسرحياته وكتاباته، فالكتابة بالفرنسية لن تغير شيئا من أصلها الجزائري، وفي هذا الصدد يقول أحمد بيوض : «**تعتبر المسرحية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية مسرحية مناضلة كزميلتها المكتوبة**

[1]-ينظر نور الدين عمرون، المسار المسرحي في الجزائر إلى سنة 2000 ، ص 70 .
[2] ينظر احمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره ، ص 168 - 169.
[3] Ahmed Cheniki , Verités du theatre en Algerie , Editions Dar el Gharb ,Oran,p 95.

باللّغة العربية ، حيث أنها وظفت التاريخ الجزائري القديم و الحديث و أدانت كل أشكال الغزو الأجنبي للجزائر، كما دعت إلى الثورة بشكل جريء و مباشر فحازت على صفة الوطنية بامتياز »[1]، فقد تناولت تيمات كفاحية ونضالية، فرغم اختلافها عن المسرحية العربية والدارجة من حيث الأسلوب واللغة، إلّا أنّها تقف مباشرة في وجه العدو المستعمر، وتنتمي إلى الآداب العالمية، وذلك من خلال قيمتها الجمالية الرفيعة وخاصة مسرحيات كاتب ياسين التي صارت مشهورة في كل أنحاء العالم ، وذلك من خلال أسلوبه وكيفية وصف العدو وجرائمه باللغة نفسها التي فرضوها عليه.

وبالعودة إلى المسرح السياسي في الجزائر، نلاحظ أنّه متواجد منذ دخول الاحتلال وهو متواصل إلى يومنا هذا، وأكثر ما يبين ذلك هي تلك المسرحيات التي تعالج القضايا السياسية بامتياز« **فدور المسرح السياسي يبرز من خلال تجسيد للآلام التي يقاسيها مجتمع ما في مرحلة تاريخية معينة، وقد يلجأ إلى الماضي، أو موضوعات من الماضي... فليس ثمة أدب لا يخدم إيديولوجية معينة مادام منعكسًا عن واقع اجتماعي معين، فهو يعبر حتما عن مصالح هذه الشرائح الاجتماعية بالذات لكنّنا نعرف أنّ الإيديولوجية وحدها لا تخلق أدبًا حيًا... وصحيح أنّ للمسرح طابعًا سياسيًا يتمثل في قدرة هذا الفن على الاستجابة لمتطلبات الحركة التاريخية للمجتمع** »[2].

ومنه فإنّ المسرح هو فن قادر على تحريض الشعب على النهوض ضد الاستعمار، فالنشاط المسرحي في الجزائر كان وطيد الصلة بأمورها السياسية، فهو فن يعمل على خدمة الحركة الثورية ويوصل أفكارًا تساعد مختلف الطبقات في الوصول إلى حريتها، حيث صار الممثلين كيان سياسي. مما فتح المجال للمسرح أن يكون جريدة تفضح حقائق العصر، وله الجرأة على وصف مختلف الظروف المحيطة بالأمة، من بين هذه الظروف: نجده لا يخاف من السلطة فيكشف فسادها بطريقة جريئة « **وحتى في معظم النظم السياسية، وحتى عندما تكون الكلمة حرة، الصورة حرة، تبقى خشبة المسرح آخر وسيط يحظى بحريته، فبغريزتها تعرف الحكومات ما للحدث الحي من كهربة خطيرة** »[3].

---

[1]-أحمد بيوض ،المسرح الجزائري نشأته وتطوره ، ص 168.

[2]- أحمد العشري ، مقدمة في نظرية المسرح السياسي ، الهيئة المصرية العامة للكتابط1،مصر 1989 ، ص 21

[3]- مشهور مصطفى، المسرح العربي والبحث عن "صورة الذات "في "صورة الآخر،مجلة عالم الفكر ص 48

نلخص إلى أن المسرح قد عرف عدة تغييرات منذ نشأته إلى يومنا هذا، وله دور هام في توعية الشعب ونشر الثقافة، ويمتلك من الجرأة ما لا تملكها مختلف الفنون التعبيرية الأخرى، حيث يجمع بين العديد من الأجناس الأدبية في طياته، ولن يخفى علينا أن الكتاب المسرحيين كلّ وملكته الفكرية وذلك في استعمال اللغة بمختلف أشكالها.

الفصل الأول : فعل القراءة في النص المسرحي حزام الغولة

- **المبحث الأول:** القارئ الضمني.
- **المبحث الثاني:** بنية الفراغات وطاقة النفي.
- **المبحث الثالث:** وجهة النظر الجوالة.
- **المبحث الرابع:** الصورة الذهنية.

تقديم:

إنّ اهتمام الباحثين و الدارسين في مجال الأدب بالنص و المؤلف، باعتبار هذا الأخير لسان قومه يعبر عن آلامه وآماله، وأن النص قد خُلق ليعالج قضايا هذا المجتمع، و رغم من ذلك فإنّ هذا لم يمنع من ظهور تيارات أخرى، تهتم بالدرجة الأولى بالمتلقي، والتي أعادت له الاعتبار لأنّه قبْل كل شيء هو من يعمل على إكمال العمل الأدبي و إتمام معناه، دون النظر إلى زمانه ومكانه، وقد أُهْمل هذا المتلقي من قبْل، لأن النقاد قد ركزوا على المبدع من جميع النواحي المحيطة به. انطلاقا من الظروف التاريخية مرورا بالظروف الاجتماعية، وصولا إلى الحالة النفسية له، ونجد البعض الآخر يركز في بحثه على النص بحد ذاته، كعمل أدبي إبداعي، ويقومون بتحليل هذا العمل والكشف عن أسراره ومواطن الجمال فيه، إلى جانب هذا انبثقت دراسات تهتم بالعنصر الثالث من ثلاثية العمل الإبداعي : المؤلف/النص/ القارئ(المتلقي)، والتي سماها كل من الألمانيان "ياوس" و"أيزر" بنظرية التلقي، اللذان يعتبران ممثلي مدرسة كونستانس «**... وكثيرا ما يشار في الدراسات النقدية المختلفة وفي المدارس وفي الاتجاهات الأدبية إلى مدرسة كونستانس على أنها مدرسة جمالية التلقي**"[1].

وهذه المدرسة ركزت على القارئ وكل ما يؤثر فيه، « **والدور الذي يؤديه في إتمام النص** » [2] ، فقد كانت سالفا العلاقة قائمة بين المؤلف والنص، بينما نجد أن في الدراسات الحديثة تحولت هذه العلاقة إلى علاقة النص والقارئ، وهذه العلاقة وطيدة لا يمكن إنكارها، و هذا القارئ هو من يملك سلطة تحديد المعنى في العمل الأدبي، وله القدرة على إعمال خياله لفهم النص ومعاينته في أبعاده وعلاقاته، وذلك حسب ميوله ومعرفته أو مستواه الأدبي و الفني، ولأن الفهم يقرره أفق الانتظار الذي يختلف باختلاف زمان ومكان العمل الأدبي، « **فالنص يعاد تشكيله من خلال القراءة التي هي عملية تواصل دائم بين عناصر العمل الأدبي، وثقافة القارئ الذي يستند بدءً إلى ثقافته الاجتماعية النقدية، وذاكرته الأدبية، ثم يعيد تكوين الاستجابة بناءً على مدى التطابق بين أثر النص وأفق التوقع، أو بناء على مقدار البعد بينهما**"[3].

---

[1]-سامي إسماعيل، جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2002، ص9

[2] -شمس محمد، أبعاد نظرية التلقي، by shamas Mohammed أبعاد_نظرية_التلقي www.academia.edu/16604682/ ص3

[3]-مراد حسن فطوم ،التلقي في النقد العربي في القرن الرابع للهجري،منشورات الهيئة العامة السورية ،وزراه الثقافة ،ط1، دمشق، 2013 ،ص34

و تعود نظرية التلقي بمفهومها الحديث إلى كل من "هانز روبرت ياوس(H.R.Yauss)" وزميله "فولفغانغ أيزر(W.Iser)" اللذان عملا على إرساء أسسها في مدرسة كونستانس الألمانية بحيث اتفقا على ضرورة إعادة الاعتبار للقارئ غير أنهما اختلفا في تحديد مفهوم القارئ، على أن هذه النظرية لم تصبح مجالا يعتد به في النقد المعاصر إلا في ستينيات القرن الماضي بعد أن قام ممثليها بتطويرها، وبالرغم من كون المتلقي حظي باهتمام النقاد والدارسين، إلا أن هذه النظرية لم تصبح بعد منهجا قائما بذاته.

كما أنها لم تنشأ من العدم وإنما كان ظهورها بفضل عدة عوامل أو لنقل أفكار فلسفية كانت مرتكزات قاعدية لياوس وأيزر قبل أن تصل النظرية إلى ما وصلت إليه الآن، لأنها كانت مجرد أفكار وأراء فقط، فلقد عمل الناقدين على بلورة فعل التلقي كنظرية لها أسسها وقواعدها، ورغم كونهما انطلقا من فلسفتين مختلفتين إلا أنهما اجتمعا في اهتمامهما بالقارئ/المتلقي لا غير ذلك فياوس قد استمد أفكاره من الهرمينيوطيقا* التي تعود أصلها إلى الفلسفة اليونانية « **ويقصد بالهرمينيوطيقا-في معناها التقليدي-نظرية أو علم التأويل ويعود المصطلح إلى الأصل اليوناني Hermeneuein وتعني أن يؤول المرء أو يترجم إلى لغته الخاصة أمرا ما ليستوضحه ويجعله قابلا للفهم** » [1]. أما زميله فولفغانغ أيزر فقد خطى منحى مغاير لتوجه ياوس فتوجه نحو فكر "هوسرل(Husserl)" و"إنغردن (Ingarden)" وبالتحديد فلسفة التأويل والتي تحولت إلى أسس إجرائية في نظرية التلقي حيث كان كل من مفهومي المتعالي والقصدية أهم المفاهيم التي نظرت وأثرت في هذه النظرية ويقصد بالمتعالي« **أن المعنى الموضوعي ينشأ بعد تكون الظاهرة معنى**

* ويطلق عليها بالتأويلية وهي" عبارة عن فن تأويل النصوص وقد تطور هذا الفن في صلب الاختصاصات ذات الصلة بتأويل النصوص المقدسة أو القانونية _اللاهوتية والقانونية_ وفق اللغة، حيث استفادة التأويلية آنذاك من وظيفة المساعدة، إذ كانت أمرا مساعدا على التفسير الذي بدوره كان يحتاج إلى المساعدة التأويلية حين تكون إزاء مقاطع غامضة تثير الصدمة، لقد امتلكت التأويلية هدفا معياريا، شكل جوهري،اقترحت قواعد، مبادئ أو قوانين جيد لتأويل النصوص"(ينظر جان غروندان، التأويلية، تر:جورج كتوره، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، لبنان، 2017، ص 9-10)ومن أهم أعلامها جورج غادمير الذي عرفها على أنها فن تفادي عدم الفهم وتعد القاعدة التأويلية لهذه الفلسفة أن الكل يجب أن يفهم في ضوء الجزء والجزء بدوره يفهم انطلاقا من الكل... "وقد عملت هذه الفلسفة في العصر الحديث عل نقل فن الخطابة إلى فن الفهم وفي كلتا الحالتين كان الأمر يتعلق بعلاقة دورية وهي استحضار المسبق للمعنى _الذي يدرك الكل_لا يثير فهما واضحا إلا إذا حددت الأجزاء _المحددة تبعا للكل_ بدورها هذا الكل"(ينظر هانس غيورغ غادمير، فلسفة التأويل، تر:ممد شوقي الزين، منشورات الاختلاف و المركز الثقافي العربي و الدار العربية للعلوم، ط2، الجزائر و المغرب و لبنان، 2006، ص119) وبالإضافة إلى غادمير نجد فيلهلم دلتاي و فرديريش شليماخير والمؤسس الرسمي لنظرية التلقي هانس روبرت ياوس

[1]-سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص74-75

مخصص في الشعور"[1]. ويطلق عليها أيضا بالفينومينولوجيا* والتي تهتم بتفسير الكتاب المقدّسة أي أنها تهتم بالذات« **...فلقد كانت ظاهراتية هوسرل رد فعل على الفلسفات التي استبعدت الذات بوصفها مقوما أساسيا من مقومات المعرفة** »[2] . ويستكمل إنغاردن هذه الفلسفة بالحديث عن الإبهام، مواقع اللاتحديد، وطرح قضية الفراغات الموجودة في النصوص الأدبية، والتي تستكملها الذات وتملأ هذه الفراغات، وإلى جانب كل هذا، تحدث إنغاردن عن الموضوع الجمالي الذي هو النص الإبداعي نفسه.

فالنص مهما كان نوعه أو جنسه، فإن له مبدعا قد أبدعه، والمناهج النقدية منذ وجودها الأول اهتمت بالنص اهتماما كبيرا، وأهملت شأن القارئ المتلقي، وشأن المبدع له، بعدها أتت مناهج أخرى ركزت جل اهتمامها على مؤلف النص وأهملت القارئ مثل سابقتها من المدارس النقدية وتخلت عن فكرة الاهتمام بالنص ذاته أيضا، وهنا ظل المؤلف حائزا على حصة وفيرة من جهود النقاد والدارسين، إلى أن أتى رولان بارت وحمل معه فكرة موت المؤلف، الأمر الذي فتح المجال لجهود نقدية جديدة ظهرت على أثرها دراسات تعتني بالقارئ أو المتلقي، حيث « **أن موت الكاتب عند بارت سيؤدي بالضرورة إلى ميلاد طرف أخر في هذه المعادلة وهو القارئ أو الناقد والذي تصبح له الحرية الكاملة ليستصيغ النص ويفعل به ما يشاء** »[3].

إن لنظرية التلقي جذورا تاريخية عائدة إلى فلسفتي الهرمينيوطيقا و الظاهراتية كما أشرنا سابقا، وكان لهما الأثر الكبير في ولادتها، لتأتي بعدهما مناهج نقدية أضافت لهذه النظرية لمسات فعززت بذلك مكانتها، ودفعت بها للبروز أكثر من ذي قبل. ومن ضمن هذه التيارات النقدية :مدرسة جنيف، الشكلانية الروسية .

---

[1]-علي بخوش وآخرون، نظرية القراءة المفهوم والإجراء، تأثير نظرية التلقي (الألمانية) في النقد العربي، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، ط1، جامعة بسكرة، 2009، ص 28.

*أو بمسماها الآخر الظاهراتية والتي تعد من الفلسفات التي تهتم بالذات فاعتبرتها مركز العالم وركزوا على الذات الإنسانية التي تُؤسس المعنى فهي إذا " حركة فلسفية تركز على الدور المحوري للإنسان في عملية تقرير المعنى ومنه"فهي تقوم على فكرة جوهرية مفادها أن الأشياء لا توجد كأشياء في ذاتها أو بكيفية خارجية وقبلية بل إنها تظهر دائما كأشياء يفترضها أو يقصدها الوعي(ينظر سامي اسماعيل، جمالية التلقي،ص110) ويعتبر "هوسرل المؤسس الحقيقي لهذه الفلسفة ، بعبارة أخرى أن الموضوعات والظواهر لا يمكن أن تكون موجودة إلا بفعل الوعي الذي يحملها أو يفكر فيها أو يشير إليها أو يقصدها أو يشعر بها ، إذ لا يمكن أن يوجد أي موضوع دون الذات التي تفكر به وعلى هذا فان الوعي مرتبط بالذات التي تعد عنصر محوري في إعطاء قيمة للأشياء وتساعدنا على فهمها فهذه الأشياء لا قيمة لها إلا حين تعي الذات قيمتها".

[2]-ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، ط1، عمان 1997، ص76

[3]-عبد العظيم عصا الله قنديل، البنيوية وما بعدها بين التأصيل الغربي والتحصيل العربي، دراسة لاستكمال نيل درجة الماجستير للأدب والنقد، الجامعة الإسلامية غزة 2010، ص90

حيث تعد مدرسة جنيف* من ضمن أولى المدارس التي اهتمت وركزت على فعل القراءة ويطلق عليهم اسم « **نقاد الوعي consciences cérites فقد حاولت هذه الجماعة أن تبني منطلقاتها النظرية استنادا إلى افتراض هوسرل الأساسي حول الوعي القصدي** "[1]، ومن أهم رواد هذا الاتجاه، نجد "جورج بوليه(George Polya)"، "شتايجر اميل(Emi Steiger)...الخ ،حيث سعى هؤلاء النقاد إلى قراءة عميقة لفهم المعنى المقصود، وهذه القراءة هي حلقة وصل قوية بين المؤلف والقارئ ،حيث « **تسمح لهم هذه القراءة أن يحققوا اتصالا قويا بالعمل من خلال اندماج وعي المؤلف بوعي القارئ**"[2] . ولا يمكن أن ننكر دور البنيوية في تحويل الدراسات الأدبية من محور المؤلف إلى النص، وبالتالي إلى القارئ « **فيجب الاعتراف للنزعة البنيوية بالفضل في كبح جموح الدراسة التاريخية، وفي نقل مركز الثقل في دراسة الأدب إلى داخل النصوص بدلا من إبقاءها في دائرة الظروف المحيطة به، إذا يتضح مما سبق أن النقد البنيوي ما هو إلا إجراءات له تكتيك معين يتخذ أدواته في مهمة الكشف عن النص وما بداخله**"[3].

ولقد كانت البنيوية ضمن المناهج التي استمد ياوس و أيزر بعض أفكارها، وقاما بتطويرها. والأمر الجدير بالذكر أن البنيوية كانت لصيقة الشكلانية الروسية، التي تهتم بالشكل بالدرجة الأولى، وتُهمل المضمون. ويوضح هذا قائلا أن الشكل علامة دالة ورأس المعنى، أي أنّ الشكل هو من سيؤدي إلى المعنى المطلوب والذي يقرره المتلقي وينتجه القارئ، وبما أنّ البنيوية وطيدة الصلة بالشكلانية « **ولشدة ارتباط هذه الشكلانية بالفكر البنيوي لم يعد من الغرابة في شيء في أن نجد بعض الدراسات ننعتها باسم البنيوية السفياتية** "[4]، فإنّ الشكلانية بدورها أثّرت في ظهور نظرية التلقي، حيث كان الشكل عندهم محل الجذب والجمال، وهذا تغيير جديد ارتبط بالتلقي

* كما هو معروف لديهم بالمنهج البنيوي والذين يهتمون بالنص ويهملون المؤلف وهذا يقودنا حتما إلى وضع افتراضات حول فعل القراءة وعلاقته بالكتابة فمن الواضح أنّ العناية بالمكتوبة سببه إرضاء القارئ أولا أو جلب انتباه المتلقي وقطع كل علاقة بالمؤلف وهذا ما ذهب إليه رولان بارت حين أعلن عن موت المؤلف وميلاد القارئ ،" وقد كان البنيويون يقصدون بهذا الشعار (موت المؤلف) إلا تصبح البيانات المرتبطة بالمؤلف هي جوهر الدراسة النقدية للأدب أو هي نقطة الارتكاز الإستراتيجية الموجهة للعمل التحليلي النقدي ، بل يجب أن تكون نقطة الارتكاز ـ عندهم ـ هي من النص ذاته".(ينظر مناهج النقد المعاصر صلاح فضل ص98-99).

[1] -ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي ص104

[2] -المرجع نفسه، ص ن

[3] -عبد العظيم عصا الله قنديل، البنيوية وما بعدها بين التأصيل الغربي والتحصيل العربي ص 74.

[4] -يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي مفاهيمها وأسسها تاريخها وروادها، جسور للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر 2009، ص 66

« **وكان لاهتمامهم أيضا بالأداة الفنية وما تحدثه من تغريب* للتصورات في العمل الأدبي وبما يشير هذا التغريب إلى علاقة القارئ بالنص** » [1]، والجدير بالذكر أيضا أن هذه المدرسة قد استلهم منها مؤسسا نظرية التلقي بعض أفكارهما، مثل ما عملا مع المدارس الأخرى، فيهتمون بما هو ايجابي ويهملون السلبي. ومن بين الأفكار التي أخذوا على عاتقهم مهمة تطويرها « **ابتداعهم فكرة جديدة في تفسير الأعمال تتصل اتصالا وثيقا بجمالية التلقي، ناهيك عن أفكارهم على المناهج السياقية طرائقها في التفسير الأدبي للأعمال**» [2].

إنّ الحديث عن نظرية تهتم بمتلقي النص الأدبي يحيلنا إلى البحث عن مدرسة كونستانس الألمانية، والتي تأسست على يد الألمانيين "هانز روبرت ياوس" و "فولفغانغ آيزر" «**وقد سميت كذلك لأن عددا من أعضاءها كانوا و مازالوا إلى الآن يقومون بالتدريس في جامعة كونستانس التي تأسست في جنوب ألمانيا**» [3]، والتي عملت على إعادة الاعتبار للقارئ الذي أهملته الدراسات السابقة «**وبلورة مفهوم جديد يحتفي بالعلاقة المتبادلة بين النص والقارئ إيمانًا بما للقارئ من دور فاعل ومهم في صياغة معنى النص** »[4].

وتعد هذه المدرسة من أهم المدارس التي اهتمت بفعل القراءة والتلقي، حيث كان لياوس كتاب تحت عنوان "جمالية التلقي " وزميله أيزر في كتابه الذي يحمل عنوان "فعل القراءة"، وانطلاقا من هذه المدرسة، ظهر دارسون ونقاد اهتموا بالتلقي وأعطوا مفاهيم وأسس تبناها الحداثين وعملوا على تطبيقها في دراساتهم للأعمال الأدبية، فقد كانت هذه المدرسة تمثل إعلانًا « **عن تغيير النموذج في علوم الأدب، وكان محرك ذلك التغيير هو التحول في الاهتمام الجذري في دراسة ثنائية الكاتب–النص إلى تحليل العلاقة النص– القارئ** »[5] .

قد لا يكون مدهشا تساؤل الباحث عن فعل القراءة وعن القارئ-المتلقي- بحد ذاته ـ وبذلك سيتوقف مليا عند أحد أهم أعلام مدرسة كونستانس الألمانية، ألا وهو "فولفغانغ أيزر" الذي عمل على إعادة الاعتبار للقارئ، فهو دائما يدافع عن مكانته في العملية التواصلية ، وهذا تماما ما نجده

---

*التغريب يقصد به الخاصية الموجودة بين النص والقارئ والتي يُستطاع بواسطتها انتزاع الشيء من حقله الإدراكي" (أميرة جدو ، عملية التلقي في المجالس الأدبية الشعرية الجاهلية وصدر الإسلام، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير للبلاغة وشعرية الخطاب،جامعة قسنطينة،2008 ص23).

[1]-شمس محمد، أبعاد نظرية التلقي، ص 3

[2] -أميرة جدو ، عملية التلقي في المجالس الأدبية الشعرية الجاهلية وصدر الإسلام،ص22

[3]- سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص9

[4] -محمد ملياني، تلقي النص الأدبي بين التأسيس و الآفاق، http://www.startimes.com/?t=26311339 ، 2012/12/02، 18:52

[5]-علي بخوش، تأثير جمالية التلقي (الألمانية) في النقد العربي، ص30

من خلال كتابه " فعل القراءة" * وإذا صح أن التفكير الحديث ليس بالضرورة دائما يتطلب أشياء جديدة، ولكنه قد يطرح الأفكار القديمة عن طريق مناهج جديدة تخرجها من أزليتها وقدمها، وهذا ما يتجلى عند أيزر. فقد أخذ الأفكار القديمة وألبسها حلة جديدة، هو من عمل على تصميمها بلمسته الخاصة، فوضع مفهوم القارئ الضمني إلى جانب مختلف الآليات التي تسمح للقارئ أن يفهم النص فهمًا مناسبًا وتأويله وإنتاج معنًا معينًا، وهذا القارئ الضمني هو ما يميّز أيزر عن زميله "ياوس". فالأول يدافع عن وجود قارئ داخل أي نص مهما كانت بنيته وعدّه عنصر من عناصر النص الذي لا يكتمل إلا بوجوده، على عكس ياوس الذي يقر بأن القارئ يجب أن يحضر بكامل وعيه وجسده فاعتبره قارئ حقيقي متواجد عبر الزمن.

وانطلاقا من هذه الآليات التي وضعها أيزر في فعل القراءة، سنحاول دراسة مسرحية "حزام الغولة" في نصها المكتوب، لإمكانية دراستها على أسس أيزر واستعصاء دراسة النص المعروض، ويجدر الإشارة أن هذه المسرحية غير منشورة، لذلك لا يمكن تطبيق أسس ياوس في نصها المكتوب، لكونه يطالب بقارئ حقيقي ، ففي هذه المسرحية لا وجود له، لعدم إيجاد النص المنشور لأنه غير منشورا بتاتا.

*فولفغانغ أيزر، فعل القراءة،نظرية جمالية التجاوب(في الادب)،تر حميد الحمداني و الجلالي الكدية،منشورات مكتبة المناهل ،ظ 1، فاس المغرب 1987

المبحث الأول: القارئ الضمني

سنتناول في هذا البحث، القارئ الضمني بوصفه أحد أهم أركان فعل القراءة إلى جانب بقية العناصر، وسنمهد الحديث في تعريف القارئ الضمني كما سنحاول الكشف عنه في الخطاب المسرحي ويهتم المبحث بموقعه في المسرحية ذات التوجه السياسي ضمن المسرح الملحمي. وذلك بالتركيز على إسهامات كل من أيزر في مجال فعل القراءة وإسهامات "بريخت Bricht "* في مجال المسرح الملحمي، دون أن نُهمل جمالية هذه المسرحية "لعبد المالك بوقرموح" صاحب هذا العمل الإبداعي.

يهدف فعل القراءة إلى دراسة دور القارئ في العمل الأدبي، ويسعى إلى الكشف عنه في مختلف الخطابات والنصوص الأدبية، والتي ترمي إلى إثارة النفوس وكسب العقول عبر هذا القارئ الذي سماه أيزر بالقارئ الضمني. كما تهتم أيضا بالشروط التي يضعها المؤلف بين يديه حين يقرر تأليف نصه الإبداعي، ومصطلح القارئ الضمني حسب ما يرى أيزر« **يدمج كلا من عملية بناء النص للمعنى المحتمل وتحقيق هذا المعنى من خلال عملية القراءة**»[1] وهذا التعريف يبين إلى أي مدى يمثل القارئ الضمني استمرارية عملية الفهم، و أن هذا القارئ يملك حرية إبداع المعنى، فيمكننا إذن أن نعد المؤلف هو المبدع الأول في حين أن القارئ مبدع ثانٍ – القارئ الضمني- بحيث هو جسر يوصل النص إلى القارئ من أجل التفاعل والتأثير فيما بينهما، فنجد أيزر يقر بوجود القارئ في كل نص كبنية نصية أو كمكون أساسي لعملية بناء النص، ولا يمكن إزالته حتى وإن أقصاه مبدعه. فعلى الرغم من هذا الإقصاء، إلا أن وجوده ضرورة حتمية، ومنه يمكن أن نستخلص أن هذا القارئ «**لا يتجسد خارج النص، بل تترسخ جذوره داخل النص** »[2] وفضلا عن هذا يجب الإشارة إلى شيء مهم يتمثل في تحرير هذا القارئ من كل ما قد يقيده في هذا أو ذاك أو في زمان معين ومكان معين، ومن أجل فهم مختلف الأعمال الإبداعية على القارئ الضمني أن يتجسد داخل هذا العمل مسبقا بمختلف توجهات وتأثيراته، التي تعتبر ميول يفرضها النص ذاته **فهو « مجسد كل الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس**

*برترورد بريخت Bricht 1898 - 1956 هو شاعر و كاتب ومخرج مسرحي ألماني من أهم الكتاب المسرحيين في القرن العشرين ، انه الوجه الأخر للمسرح الذي انتقل من مهمة التفسير إلى مهمة التغيير مسخرا الفن لتقدم المجتمع الإنساني دون أن يغفل طبيعة الفن التي محورها المتعة، مستلهما من التراث المسرحي في الشرق و الغرب بشعار واحد وهو خدمة الإنسان وهو من أسس للمسرح الملحمي الجدلي وكسر جل قوانين المسرح الكلاسيكي المتعارف عليها (.سامية كعواش، اثر لبريخت في المسرح الجزائري مسرحية الاجواد لعبد القادر علولة أنموذجا، جامعة باتنة،2011، ص 45.)

[1]-سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص124.

[2]- كريمة بلخامسة، إستراتجية التلقي في أعمال كاتب ياسين، دار الأمان، ط1، لبنان،2016، ص 23

تأثيره، وهي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خارجي وتجريبي بل من طرف النص ذاته ، وبالتالي فالقارئ الضمني كمفهوم له جذور متأصلة في بنية النص،إنه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي »[1] .

وعلى هذا فإن أخذ المسرح إلى عالم فعل القراءة و السباحة فيه، هي خصيصة حديثة لكون المسرح ركح تجريبي يشهد على ذلك الباحثون والدارسون، وتوضحه مختلف المفاهيم والمصطلحات. وأن هذا التفاعل الذي نحن بصدد وضعه بين مجال المسرح وفعل القراءة، هو ما أدى بنا إلى اختيار مسرحية "حزام الغولة"، وعرض مختلف الاتجاهات التي ترسمها من خلال القارئ الضمني، وطبيعة علاقتها بالواقع المعاش في الجزائر أثناء فترة ثمانينات القرن الماضي هي التي حددت مواطن تواجد هذا القارئ الذي سيساعدنا بالضرورة على فهم هذا النص المسرحي، لذلك فإننا لا نطمع أبدا إلى استقصاء أي عنصر من العناصر التي تعمل على كشف مواطن وجود القارئ الضمني، وذلك بصدد ذكر ثلاث محاور وهي العلامات الصامتة، الناطقة وخطاب المؤلف الضمني.

العلامات الصامتة:

من المؤكد أن النص في مضمونه يحتوي على عدة مؤشرات تبين وجود القارئ في طياته « **فهو حال من حالات إنتاج المعنى** » [2] ، وبذلك نستطيع أن نقول بأن معظم الضمائر هي التي تدل على وجوده رغم كونها فارغة غير مذكورة في سياق النص. ومن الواضح أن معان هذه الضمائر تختلف باختلاف أماكن توظيفها، وانطلاقا من هذه الضمائر سنعمل على كشف تموقع القارئ الضمني في نص المسرحية والذي سيحيلنا إلى عدة تأويلات لهذا الخطاب الذي يجسد الواقع الجزائري في الثمانينات، وهو واقع مأساوي عاشه الشعب الجزائري. أين كانت الصراعات السياسية في أشدها، حيث وصلت إلى حد الاقتتال والنهب والتدمير والتخريب. وهذه المسرحية قد عملت على إظهار مختلف هذه الصراعات الإيديولوجية والطبقية بين فئات الناس، وما يجدر الإشارة إليه أن هذه المسرحية يمكن الاستشهاد بها في أي زمان ومكان مهما كانت الظروف- والدليل على ذلك أن جل المنتديات والملتقيات التي تقام منذ فترة تأليفها إلى يومنا هذا وهي تذكرها وتأخذها كمثل، فموضوعها يلهم القارئ والمتفرج، فنجد الأوضاع التي حاكتها المسرحية التي

[1]-فولفغانغ أيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب(في الأدب)، تر: حميد الحمداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، 1987، ص 30

[2]- مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع للهجري، ص 35

أولفت سنة 1987 هي نفس الأوضاع التي تحاكيها الآن، إذن هذه المسرحية هي استمرارية الماضي في الحاضر. ومن خلال القراءة المتكررة والمتمعنة للمسرحية، نلاحظ استعمال صيغ الجمع في بناء المسرحية، وهذا راجع إلى ارتباط موضوع النص بالواقع، وبالأخص الجماعة – ما وراء النص – والذي يعبر عن الصراع الإيديولوجي السياسي، و هذا الصراع من أجل أن يكون لكل شخصية اتجاه تدافع عنه ، ولا ترضى للآخر بطمسه أو إلغاءه. وهذا ما نجده في المقاطع التالية:

«برا: (vers Nadia) شفتي الخلوطة

ندا: البيت تكفينا وتكفيهم

برا: داخل هذا البيت في ربعة

عيس: مدابيك فهمها شويا بلاك تسمع لك

ندا: (vers Djamila) خلاص معليش

جم:وعلاش يتمسخرو بيا

عيس: خلاص مندروش مشكل خلاص

برا: وين نباتو حنا قدّام ناس آخرين.

جم: (pleure) آآآه se déplace vers l'avant

ندا: ا بلاك كاش نهار ،

برا: أفرج عليه ربّي ويعطوه الدّار

عيس: ضرك

ندا: عشرة محتمة معلينا غير نتفاهمو.

عيس: كيفاش نديرو»[1].

هذا الصراع بين الشخصيات تجسيد حقيقي بين الأحزاب السياسية التي تتصارع من أجل الظفر بكرسي الرئاسة، فأكبر دليل على هذا صراع الحزب الحاكم مع مختلف التوجهات الأخرى على الرغم من أنه في تلك الفترة هناك حزب واحد لا غير، وبما أن الصراع يعد أهم محاور المسرح الذي بدونه لا يمكن للمسرحية أن تتم « **فهو بمثابة الروح من الجسد تمنحه الحياة**

[1]- عبد المالك بوقرموح ،حزام الغولة، ص 35-36

والحركة والوجود»[1]، فالمسرحية مهما اختلف لونها فهي تتناول حادثة أو أزمة معينة يود المؤلف إيجاد حل لها، وذلك عن طريق تجسيدها بواسطة الصراع بين الشخصيات. والمقطع السابق يبين هذا الصراع المتواجد بين مختلف الطبقات، فتراه تارة بين إبراهيم وعيسى، وتارة أخرى بين الثنائي الزوجين (عيسى وجميلة) ، و(نادية وإبراهيم). لذلك قالت نادية : عشرة محتمة لازم نتفاهمو، هذا يدل على ضرورة التفاهم بينهم رغم الصراعات المتواجدة، ومقطع أخر يدعو المؤلف فيه إلى التحرر من القيود الواحدة وعدم الرضا بحزب واحد :

«برا: يا عمي المهدي آنت راك مومن وتصلي

تقبل بواحد يمنعك باش تعبد ربي ؟!

عم مهد: :... كافر

برا: (Aissa montre) هاوليك

عم مهد:... كافر ملحد في جهنم خالدين

عيس: ممناعنا حتى واحد مالعبادة ولكن....

... لازم يحترم حدود الآخرين

عم مهد: ...آآآه الحدود كاينة منها »[2]

أتى الرد بصفة الجمع عندما قال عيسى : (ممناعنا حتى واحد من العبادة)، وهذا يدل على وجود قارئ ضمني خفي متواري وراء هذا الضمير – نحن- لأن من وراء هذا المقطع احترام حدود الآخرين رغم أنّ إبراهيم رجل دين، إلا أنّ عيسى يطلب منه احترام والتزام الحدود، هذا دليل على أنّ الأصوليين لا يطبقون الإسلام على أكمل وجه، بل يستعينون بما يساعدهم فقط ويُهملون الباقي، ففي فترة الثمانينات كانت الأوضاع في الجزائر مزرية جدا إلى أن وصلت إلى درجة القتل والتخريب. حيث كان الحكم في تلك الفترة تحت حزب واحد لا غير، وهذا الحزب الذي ينتمي إلى الاشتراكية، وهذه المسرحية دعوة مباشرة إلى رفض هذا الحكم الفردي والتمييز ودعوة إلى التحاور والتفاعل مع الاتجاهات الإيديولوجية الأخرى، إنّ هذا الصراع لا يتمثل في صراع واحد حول الحزب الحاكم، بل تعداه إلى صراع الأفكار والطبقات وهذا ما يتجلى في هذا المقطع:

«برا:...مكانش وين ندنا

عيس:... عا ليمين تاعك

[1]-أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص 265

[2] -عبد المالك بوقرموح ،حزام الغولة، ص 43

براء: ... حاب تعفس فوق السجادة

عيس: justement تنحيها منا !!!

براء: كيفاش تنحي السجادة

عيس: il faut إذا حبيت نحترمو الكيل

جم: bien sur تنحي السجادة

براء: شوف يا عيسى هذه البلاصة نصلي فيها متدخلهاش في الحساب »[1]

هنا يظهر الصراع بين فئتين الأولى أصولية والثانية اشتراكية، ولأن الفئة الأولى لا يهمها سوى تطبيق الدين على حساب مصالحها الخاصة، وإذا تم إبعاد السجادة من مكانها. فهذا يعني المساس بمبادئ وقيم هذه الفئة، لذلك نجد إبراهيم يدافع عن مكان السجادة بكل الطرق إلى أن وصل به الأمر إلى العنف وإظهار الشاقورة، والتي كان قد خبئها تحت هذه السجادة، هنا يتبين لنا مدى تشدد وتعصب هذه الفئة لأفكارهم ومعتقداتهم، وهذا التصادم بين الشخصيات أتى نتيجة لتخالفهم في الانتماء إلى مختلف الأفكار الإيديولوجية، وقد أحسن المؤلف تجسيد هذا الصراع في المسرحية انطلاقا من معايشة للواقع الجزائري «**فلم يدع المؤلف الأحداث تسير سير عاديا فاترا حتى تصل المسرحية إلى القمة أو الأزمة بل يحاول أن يبلغ القمة عن طريق مواقف صغيرة متوترة ثم تنحل تباعا صاعدا طول الوقت إلى قمة المسرحية أو أزمتها**»[2] .

ومقطع أخر يشير إلى تواجد القارئ الضمني انطلاقا من استعمال صيغة الجمع بالضمير " أنتم ". ومنه فإن المتلقي من المؤكد سيتفاعل مع النص كونه قد وجه له بواسطة هذا القارئ الضمني الذي يسعى إلى توضيح الخفي « **فمهمته هي السعي لكشف الغامض والمستتر من خلال الواضح المكشوف** »[3]، وهذا ما يبين ذلك:

«عم مهد:أوزن كلامك...كتهدر على الدّيانة فهمت...

درنا ... العمرة...، وقريب نروح الحج ...

وسبق لنا شاركنا في بناء مساجد كاملة...

ندا: ...في عوض ما تبنو السكن للنّاس ومعاهد للعلوم والتربية...

براء: ...المساجد خير

عيس: خاصته غير لحية...!!

[1]- عبد المالك بوقرموح حزام الغولة ،ص43

[2] -أحسن ثليلاني ، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص266

[3]-بوقريومة حكيمة، المتلقي في الخطاب القرآني، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة تيزي وزو 2010، ص 67

عم المهدي: ...الله غالب ...ناس تحب تدمر الدين...

عيس: ...مشي بالشاقورة والعنف.. » [1]

انطلاقا من هذا الحوار يتبين وجود قارئ في صيغ الجمع – نحن – فعمي المهدي عندما تحدث باسم الجمع بضمير المخاطب، كان يشير إلى النظام الذي يجسده هو كشخصية في المسرحية وتمثله الحكومة التي تصدر القرارات وهو على حسب القانون يعمل على مصالح الوطن، فهو قد شارك في بناء المساجد وله نية في نشر الدين، ولكن تردّ عليه نادية بقولها :ولماذا لا تقوموا ببناء السّكن الذي حُرم منه المواطن فهم بحاجة إليه أكثر من حاجتهم إلى المساجد، وأكبر مثال على ذلك، هذه الشخصيات التي تقطن هذا القبو، فكيف لجيل المستقبل طلبة على وشك التخرج، إنهم الإطارات الصاعدة أن يعيشوا في قبو موجود في مصنع يملكه مالك جاهل مستهتر بنفسه، وفي نفس الوقت يتحكم فيهم وله الحق في إصدار مختلف القرارات والرفض والقبول، لذلك كان من الضروري إدماج الأنا في الجمع من أجل إظهار فساد النظام.

وفي مقطع آخر يشير إلى ما وصل إليه الشعب من ذل وحرمان وتمنى حياة أفضل يسودها الوئام والأمن لأبنائهم وهذا أيضا من ضمير الجمع –نحن- :

"عيس: طلعت الشمس... شعلت الشرارة .....

عيس: ندير ولها الامل ، نطولها كل بقعة وندهنوها بال....

عيس:من الزبال للخراز من عيسى لألف نادية"[2].

هذا المقطع يظهر بوضوح مدى ارتباط المسرحية وموضوعها بالواقع الجزائري في الثمانينات، ومدى بؤس المواطنين وكيف أنّ عيسى ونادية يدافعون عن الفقراء والمحتاجين على عكس المقطع الأخر الذي يظهر مدى أنانية جميلة وإبراهيم، اللذان يتبعون مصالحهم الخاصة ولا غير ذلك فهم من أصحاب المال والجاه، لا يهمهم إلا أنفسهم رغم أنّ إبراهيم رجل دين يصلي لكنه في الوقت الذي عرف بمكانة جميلة في المجتمع تخلى عن مبادئه من أجل المال والطبقة البرجوازية.

من خلال تواجد القارئ الضمني في طيات العلامات الصامتة يفهم القارئ النص في بعده الحقيقي عندما يسقط أحداث هذه المسرحية على الواقع فجل هذه الأفكار التي تعالجها المسرحية ما

[1]- عبد المالك بوقرموح، حزام الغولة، ص 49

[2]- المصدر نفسه، ص 80 ص82

هي إلا أفكار حقيقية واقعية يعيشها كل فرد وجماعة في مجتمع ما وفي كل زمن، لأن هذه المسرحية كما قلنا يمكن أن نستشهد بها لكل زمان ومكان و لكل مجتمع.

العلامات الناطقة:

مثلما يتحدد القارئ الضمني بواسطة مؤثرات غير مباشرة، فهو كذلك يظهر من خلال علامات مباشرة تساعد المتلقي في فهم النص وتوضيح معناه، وذلك يتبيّن انطلاقا من تلك «**الملفوظات التي يتوجه لها السارد مباشرة إلى المسرود له عبر كلمات قبيل القارئ أو المستمع** »[1]، وسنحاول من خلال تتبع هذه الملفوظات التي يتوجه بها السارد إلى البحث عن مواقع وجود القارئ الضمني داخل النص المسرحي.

المسرود له / الشخصية:

بعض الشخصيات في هذه المسرحية تلعب دور المسرود له في بعض الأحيان ومنه يندرج القارئ الضمني لزاما على ذلك وهذه تُعدّ آلية من آليات حضور المتلقي في النص فمثلا شخصية جميلة لعبت دور المسرود له عندما تساءلت عن سبب عدم تغيير المصباح ، وهذا التساؤل الذي سيتبادر إلى أذهان أي متلقي لهذه المسرحية وبذلك يجيبها «**عيس:...أولاد عمي صالح كل سمانة اكسروا لامبة...**

جم:... عندك الدراهم... اشري وبدلها

عيس: راكي طالبة وتعرفين حالة les étudiants الصباح فلافاك ...عطناش la chaine فالريصطو ويبقى الليل نوجدو فيه les examens وين يبقى نفكروا فيه علامبة آيا أهبطي واش راكي تستني

جم: منين نحبط

عيس : اهبطي مهذاك التيووات استني نشعلك الضوء » [2] .

إذًا إجابة عيسى لهذا السؤال قد أزالت الإبهام من ذهن جميلة وبدوره من ذهن المتلقي، ونجد نفس الشخصية جميلة تلعب دور المسرود له وتسأل عيسى عن براهيم:

[1] -كريمة بلخامسة، إستراتيجية التلقي في أعمال كاتب ياسين، ص 37
[2] -عبد المالك بوقرموح، حزام الغولة، ص 4

« عيس: ... إيه مع براهيم.

جم: براهيم... شكون هذا براهيم؟؟؟.

عيس: صاحبي c'est un étudiant en droit... غير متقلقيش روحك... إنسان.INTIK.. مربّي.

جم: وبلاك صاحبك هذا اكون مزوّج.... وأزيد إجيب الحلوفة ديالو لهنا...؟؟

عيس: ...شكون براهيم مزوج...؟؟.. عازب وشارف كالحطبة ...ميطيبش حتى كوكوطة.» [1]

من خلال هذا المقطع يتضح لنا وجود متلقي يسأل نفس الأسئلة التي سألتها جميلة، وذلك من أجل إزالة الغموض عن أمور كانت عالقة في ذهنه وتحيره، ومنه فإن التحول من شخصية تمثل دورها في النص إلى الشخصية مسرود له يشير وبوضوح إلى وجود قارئ ضمني مشارك في عملية إنتاج المعنى والفهم.

لقد تحدد القارئ الضمني انطلاقا من شخصية المسرود له، هذا الأخير لا يعني أنه قد لا يظهر من خلال عناصر أخرى، فنجده يتضح ويتجلى من خلال الحوار الذي يعد مكون أساسي من مكونات العمل المسرحي، أو لنقل بطريقة أخرى عملية التواصل التي تتشكل من خلال السؤال والجواب، ويتجلى ذلك في حوار عمي المهدي واستجوابه لكل من عيسى وإبراهيم عن علاقتهم بكل من جميلة ونادية :

«عم مهد: جابلي ربّي كنتم ساكنين في زوج وهذا شكون

عيس: فالحقيقة يا عمي المهدي هذوا...

عم مهد: مكان حتى حقيقة عمك المهدي ستريكت stricte

برا: أنا وعيس تزوجنا وهذوا بطبع الحال

عم مهد: (En descendant)... مبروك، مبروك ... متشرفين يا سيدات واش من هو تتبدل الحالة

برا: ...تتبدل يا عمي المهدي... تتبدل

عم مهد: ... كنتم ساكنين في زوج ... وليتو في ربعة،

قبل كل شي أعطوني لكواغط ...

[1]- عبد المالك بوقرموح، حزام الغولة، ص5.

(Ils lui donnent leurs papiers et àmi el Mahdi vérifie)

عم مهد : ... شكون جميلة؟

عيس:... مرتي

عم مهد: ... واش تخدمي

عيس...طالبة

عم مهدي: واش يخدم بباك؟

جم : مالك كبير... عنده الأراضي... عنده لبقر... لوزين تاع البلاستيك... تاع الكويشتو...

عم مهد: ...معرفة خير، معرفة خير... تهدر الرومية باناشي

...شكون نادية؟

برا: العايلة...

عم مهد: ...شحال في عمرك؟

برا: vingt trois ans...

عم مهد: ...واش تخدمي

عم مهد :... طالبة تاني... تفاهمتو في نهار واحد

عيس: تفاهمنا نقسمو الشمبرة

عم مهد : ...كفاش؟

جم: بصح Monsieur براهيم درلنا مشكل »[1]

كل هذه الأسئلة عبارة عن طروحات واستفسارات وتعد أجوبتها معلومات جديدة بالنسبة للقارئ / المتلقي، وهذه الأسئلة بطبيعة الحال قد يضعها القارئ في ذهنه مثلما جسدها عمي المهدي في استجوابه لكل من إبراهيم وعيسى، حيث ظهر على شكل حوار بين الشخصيات لتتضح الأمور في نهاية الحوار، ويفهم المتلقي دور كل شخصية وفكره والإيديولوجية التي ينتمي إليها، وهذه الأجوبة تجسد ميل كل شخصية إلى طبقة معينة تدافع عنها، فنجد جميلة البنت البرجوازية التي تظهر من خلال أفكارها وتصرفاتها ومختلف أفعالها تنتمي إلى طبقة الأغنياء وتحب إطاعة أوامرها. إلى جانب ذلك نجد القارئ الضمني يتضح في هذا المقطع الحواري الذي دار بين جميلة وعيسى/ نادية وإبراهيم:

[1]-عبد المالك بوقرموح، حزام الغولة،ص 40-42

«جم: آه نقولك la vérité ...آزروني من كل جهة الله غالب

J'ai des amis partout

جم: فرنسا...اسبانية... ايطالية

عيس: ميهمش الصح في نوع العلاقات

برا: شكون هم هذوا النّاس؟ كفاش افكروا لمن ينتسابو» [1].

في هذا المقطع يبدو لنا جليًا القارئ الضمني إذْ يتجلى خلال هذه التساؤلات التي طرحها كل من إبراهيم وعيسى لتأتي جميلة وتزيح الستار عن هذه الأمور التي تواجه هاتين الشخصيتين وهنا يظهر طمع إبراهيم في المال والجاه رغم انه ينتمي إلى التوجه الديني، ولكن الخفي انه ذو مصالح شخصية على عكس عيسى الذي يهتم بنوع العلاقات ، فليس كل من يشاء يدخل البيت ويخرج، و انطلاقا من هذا التصادم في الأفكار بين كل من عيسى وإبراهيم يظهر صراع الطبقات في الواقع الجزائري وكيف تسيطر الطبقة الغنية في العمال والفقراء، و في مقطع آخر يظهر من خلال تساؤل عيسى عن صور معلقة على حائط غرفته يتبين وجود القارئ الضمني:

«عيس: شكون هذو

جم: هذه جدة الكبيرة عايلة الشرفاء

عيس: (ironisé) جداك الكبيرة

جم: إيه جدة وهذا جدي un chef de révolution

عيس: la révolution

جم:un homme d'avant-garde

عيس: d'avant garde ثاني

جم: bien sûre عايلة كبيرة

عيس: (il s'en merde) جدك دار الثورة وجداك مرة شريفة ويماك معلابالیش

جم: وعلاش جاتك غريبة آه سمحلي الثورة غير أنت اللي تعرفها n'est ce pas

عمي علي كان دوكير وقديم فالشمان دفير

عيس: عمي علي راجل تاع الصح ، وخرج بكلمة حق في فمه »[2].

[1]-عبد المالك بوقرموح، حزام الغولة، ص 57

[2]--المصدر نفسه ،ص 66-67

في هذا المقطع الذي أخذ حيزا في المسرحية، يتجسد وجود القارئ الذي يساعد على فهم النص المسرحي، وذلك في هذا الحوار الذي يظهر مختلف الأمور التي تثير الإبهام والذي يصدر عن المتلقي، فجميلة حين أزالت صورة "تشي غيفارا(El Che Guevara)"، هذا إيحاء بأن من وراءه هدف وهو أن زمن حكم الاشتراكية قد انتهى وصارت مكانها الشرعية الثورية (باسم الشرعية الثورية استولوا على الحكم)، كما أشارت حين سأل عن صور هؤلاء الذين وضعتهم فأجابت (جدي وجدتي) من عائلة شريفة جدي كان من قادة الثورة، ولكن عيسى خالفها الرأي حين أعلن أن عمي علي(شخصية ترمز إلى العدالة الإنسانية والمساواة بين الجميع ويدافعون عن الاشتراكية نوعا ما) لا يجري وراء مصالحه الشخصية مثلما يفعل أجدادها الذين يبحثون عن مبدأ المعيشة بأي ثمن، وهذا تماما ما يتجسد في الواقع، فنجد المجاهدون ماتوا من أجل الوطن وآخرون يتبعون مصالحهم الخاصة هذا ما وقع في وقت تأليف المسرحية وعرضها فقد وجد من مات من أجل حرية الوطن، وعلى عكسه هناك من نام على فراش من حرير، وآخرون من يعانى فقدان أب أو أخ أو ابن في حين نجد من حرم من الأكل لأسابيع وغيرهم من نام في الشوارع، على عكس الفئة البرجوازية الذين يتبعون بطونهم ومصالحهم فقط حتى وإنّ كانت البلاد في خطر مدقع.

ولن يغيب عنا الشيء المهم وهو التكرار الذي يلفت الانتباه والذي بدوره قد يؤدي إلى الفهم المباشر للمسرحية وما وراءها وهذا يتضح في تكرار كلمة "لاكريز"في أكثر من مرة فنجد الأولى في الحوار الذي دار بين عيسى وعمي عمر:

«عيس: عمي عمر كاش ما عندك بالي

عمر:مكانش

عيس: مكناس ،مصلحة ، بالي

عمر: شوف عمي صالح الكونسياج

عيس: صح صح قولي مكانش وخلاص يا صايق البعير

عيس:يا ولاكريز يا (la crise Yao) »[1]

ومقطع آخر فيه كلمة "لاكريز" في الحوار بين عمي صالح وعيسى:

«عيس: عمي صالح كاش ماعندك بالي يالعزيز

عم صا: مارطو

[1]-عبد المالك بوقرموح، حزام الغولة،ص 11-12

عيس:لالا بالي

عم صا: شوف مع البواب

عيس: عمي عبد الله

عم صا: ...ايه

عيس:صح ، صح (vers Nadia) شفت كيفاش لاكريز la crise حد ماعنده بالي »[1].

كما تكررت لفظة "لاكريز" في مقطع آخر:

«عم المهد: معليش ، معليش المهم جيبوا الدوفيز الله غالب رانا في لاكريز»[2]

هذه اللفظة المتكررة في النص المسرحي أكثر من مرة تحيلنا إلى موضوع مهم وهو الأزمة التي تمر بها الجزائر في تلك الفترة – العشرية السوداء – وإلا فكيف يمكن أن يكون مصنع بكل أدواته وممتلكاته وماله ومكانته ، ولكنه لا يملك مكنسة وأيضا كيف لمالك المصنع أن يطالب الأموال من الغرب، هذا يوضح الأزمة التي عاشتها الجزائر فهي من الدول الأولى التي تصدر البترول والغاز، ولكن رغم ذلك لا يجد الشعب والمواطن لقمة عيشه ودائما يعيش في ذل وقهر.

إنّ وجود القارئ الضمني في طيات النص أمر مفروغ منه وقد نجده بطرق مختلفة ففي بعض الأحيان يتستر خلف الحوارات وخلف الشخصية المسرود له وفي البعض الآخر نجد يتوارى خلف التعليقات التي يضعها السارد وهذا من أجل تفسير أمر غاب عن القارئ مثلما يظهر في هذا المقطع :« **عيس: وين نباتو إذا طاح الليل ...آه يا سي براهيم واش يتسنى فيك ...الزواج غاية هذه متفهمناش عليها يا حبيبي ...أواه يا عيسى وقيلا ربطت روحك تاع الصح ...الدعوة ça de vient sérieuxبصح جميلة هذه هي عقليتها... مربيا بلفشوش وأنايا لازمني نفهمها avant tout اليوم راهي زوجتي وعايشين في بيت واحدة »[3] .**

في هذا التعليق يظهر مدى خوف عيسى من صديقه إبراهيم حين يكشف زواجه وفي نفس الوقت خوفه من الزواج أن المرأة التي اختارها لتكون شريكة حياته من الطبقة الغنية هذا ما يتجلى واضحا في الواقع فحين يكون الانتماء إلى اتجاه يخالف الآراء المكتسبة بالتـأكيد يكون الصراع بين هذه الآراء أمر محتم ومقطع آخر يوضح نفس الشيء :

برا: واش لازم باش اكون الزواج متكامل... عقلية وحدة مفاهمة متبادلة الطاعة للزوج دائما والصلاة....bon المفاهمة مفيها والو... تفهمني ونفهمها et puis c’est tout العقلية كاينة

[1]- عبد المالك بوقرموح،حزام الغولة ص15

[2]-المصدر نفسه، ص57-58

[3]- المصدر نفسه، ، ص11

لاباس... احترام الزوج أكون c'est normal ... بصح نادية تقول ثاني انتماء طبقي واحد، أفكار سياسية موحدة...انجاز كتلة عُمالية كاملة ...واش جاب يمات البوليتيك فالزواج؟»[1]

هذا المقطع أيضا يشير إلى خوف براهيم من زواجه من نادية فهي تحب وتدافع عن الأفكار الاشتراكية وبعيدة عن ميوله وتوجهاته فهي أولا على خلاف معه في أمر الصلاة _نادية لا تصلي_ وبذلك يظهر خوفه وندمه من هذا الزواج.

خطاب المؤلف الضمني :

إن القارئ الضمني يتموقع في النص انطلاقا من وراء المؤلف الضمني وخطابه الموجه إلى المتلقي وهذا المؤلف الضمني هو ذلك الذي يتجسد في شخصية تسرد أحداث معينة في النص، لكن بطريقة غير مباشرة ويُفهم انطلاقا من المعنى المقصود، فالمؤلف مهما كانت قدرته وملكته الأدبية فهو يخلق في نصه صورة لنفسه يعرض فيها أفكاره وميوله ومختلف انتماءاته، والتي يتمثل في المؤلف الضمني[2]، ومن هنا سنحاول دراسة هذه المسرحية واكتشاف المواقع التي يختفي فيها القارئ الضمني وراء خطاب المؤلف الضمني، وهذا الخطاب عبارة عن مقاطع تتخلل النص الإطار وليس لها علاقة بالموضوع الكلي للنص المسرحي، وإنّما تظهر جوانب حقيقية بعد الفهم والتعمق بين سطور هذه المقاطع، فتحدث نوعا من الاضطراب في تتبع القارئ لأحداث المسرحية، وبذلك تثير فضوله للبحث فيها وعن سبب إدراجها في النص أو العرض ومن بين هذه المقاطع نجد التالي :

«جم: أنا نحب الغنية لخفيفة التي تربح القلب وتحرك العواطف

عم مهد: (il dance) اي ياي

برا: avance vers ami elmahdi حشم شويا راك كبير

عم مهد: (à brahim) الوقت صعيب والراي تقوا

ندا: خوليو... ولى الراي غنية وحدة... متفرقة غير اللغة

عم مهد: محسوب الراي غزو ثقافي هام»[3]

هذا المقطع الذي اخذ مكانة كبيرة في المسرحية، من الوهلة الأولى نلاحظ انه لا علاقة له بالموضوع العام ولكن وجود القارئ الضمني يساعد على فهم مثل هذه المقاطع فهذا الأخير يظهر

[1] عبد المالك بقرموح، حزام الغولة، ص19-20
[2] -ينظر، كريمة بلخامسة، إستراتيجية التلقي في أعمال كاتب ياسين، ص45
[3] -عبد المالك بوقرموح، حزام الغولة،ص53-54

انتماء كل شخصية إلى فئة إيديولوجية معينة، وكيف أن شخصية عمي المهدي الذي يجسد النظام يرقص مع جميلة البنت البرجوازية هذا يدل على ميل عمي المهدي للبرجوازية والغنى ومنه سنفهم انه ذو مصالح خاصة تهم المال والمكانة فقط، على عكس عيسى ونادية الذين تتضح أفكارهما من خلال هذا المقطع الذي لا يرتبط مباشرة بموضوع المسرحية حيث يظهر دفاعهما عن البلدان المستعمرة مثل مصر وأفغانستان، ويمكن الحديث هنا عن منظمة داعش بعد رحيل وانسحاب القوات من أفغانستان صار الخوف الجديد من قبل داعش وحرم عليه ابسط متطلبات العيش السليم والأمان وحرمانهم من الراحة والطمأنينة، فشخصية عيسى ونادية يدعوان إلى التحرر ولكن بطريقة خفية مثلما كانت هناك شخصيات تدعو إلى الحرية والديمقراطية في الجزائر في الثمانينات خفية لأن كل من كان يُظهر عدواة مع النظام يُسجن أو يموت، بينما شخصية جميلة وعمي المهدي اللذان يبحثان فقط عن مناسبات للحفلات والسهرات الليلية للرقص والغناء، وهناك مقطع آخر يظهر الصراع الأيديولوجي بين مختلف الطبقات :

«الباز: وعمر الباز تعرفيه

ندا: non

الباز: c'est moi madame الباز يعرف كلشي كلامه مرتب وماشي راشي

الباز: عيطولي للقسمة باش نديرلهم امسية شعرية

وجدت لهم ثمانية قصايد طول انا قلت هذه هي الفرصة... يحضروا المسؤولين ونطرح عليهم مشكلة السكنة»[1].

هذا المقطع يظهر انتماء شخصية الباز إلى تلك الفئة التي تتبع المصالح الخاصة ولو على حساب مصلحة البلاد هذا رغم أن المقطع ينفصل انفصلا تاما عن موضوع النص الكلي، إلا أن الفهم يأتي بعد اكتشاف الحقيقة وهي أنّ هذه الشخصية انتهازية تميل إلى جهة المال والمناصب، ومن هنا تظهر شخصية المؤلف في شخصيات المسرحية وتتوارى في كل حين وراء أحدها وهذا كله من أجل إظهار مختلف الأيديولوجيات المسيطرة في الجزائر والتي تتصارع من أجل الخضوع لأرائها.

من خلال هذه المقاطع يظهر أنّ موضوع النظام الفاسد قد استحوذ على جميع آراء الشخصيات في المسرحية كما استحوذ على تطلعات الناس في الواقع و من الضروري أن يتفاعل

[1]-عبد المالك بوقرموح، حزام الغولة،ص 62-63-64

القارئ و المتلقي مع مثل هذه المقاطع من أجل قضية واحدة وهي موضوع النظام الذي يتصارع عليه مختلف الأحزاب في الوطن من أجل الحكم ففي ثمانينات القرن الماضي كان هناك حزب واحد حاكم ولا يوجد تعدد الأحزاب ولكن في الحقيقة كانت هناك أحزاب خفية ظهرت بعد تلك الفترة السوداء، ليتحرر الناس من الحكم عن طريق أحادية حزبية ليصبح التعدد الحزبي هو ما يسود في الوطن وهذا قد جاء نتيجة لكل تلك الدعوات إلى الحرية وعدم قمع رأي الآخر، وهذا الاختلاف في المذاهب سيؤدي إلى صراع يتضح في قالب حواري درامي بين هذه الشخصيات في تصادمها الفكري وتضارب أهدافها وغاياتها، فأفكار جميلة وعيسى لا تتناسبان مثلما لا تتوافق أفكار نادية وبراهيم فكل شخصية ارتبط بالشخصية الخطأ وتحاول الدفاع عن أفكارها ولا تترك مجال لشريكها بإبداء رأيه ومنه يتضح أن هذا الصراع هو صراع مبادئ وأفكار أكثر منه صراع أحداث وأفعال، وهذا ما يتجلى في ما يلي :

«برا: لازم نربيك نرجعك مرا صالحة طاهرة في المجتمع...

ندا: ...عمري ماكنت موسخة ...

برا:ضحيت بالعلاقات مع والديا... خليت حقي من المال وقبلت نتزوج ...

ندا: مع بنت الخراز ....

برا: نتمنى ان شاء الله نردك تصلي وندي اجر عند ربي

ندا: حبيت تربح حسنات كثر الركعات

جم: عمري ما كنت تحب الدراهم

عيس: افكارك كالدراهيم والملكية كانت بسيطة واليوم رجعتي حاجة اخرى

عيس: ولد فلاح زوفري جم: متقولش هكذا» [1].

هذا المقطع بالذات يظهر مدى تصارع كل الشخصيات فيما بينها وعدم التفاهم وهذا راجع إلى انتساب كل شخصية إلى فكر مخالف للشخصية التي ارتبطت به فبراهيم الذي يعد من الفئة المتدين يحب إطاعة زوجته له ولكنه يصطدم أمام واقع مخالف وهو أن نادية تحب التحرر من القيود، ونفس الأمر بالنسبة لعيسى الذي تزوج من فتاة غنية تحب امتلاك كل شيء بلا مقابل وأرادت من عيسى أن يكمل لها مستواها الذي وصلت إليه.

[1]- عبد المالك بوقرموح، حزام الغولة،ص 55-56

المبحث الثاني: بنية الفراغات وطاقة النفي:

إنّ بنية الفراغات تعد من ابرز الآليات التي تثير قلق وفضول القارئ المتلقي، وتجعله يبحث عن هذا الفراغ، فهذه البنية عبارة عن بياضات أو فراغ يتركه المؤلف من أجل التأثير في المتلقي، وهو ما يصطلح عليه أيضا بالمسكوت عنه، وحتى تلك الحوارات أو الجمل التي تعد بلا فائدة هي في أصلها الأكثر أهمية من الشيء المهم، فحسب أيزر « **فإن الشيء المفقود في المشاهد التي تبدو تافهة ثم الفراغات التي تنبثق من الحوار هو ما يحث القارئ على ملء البياضات بواسطة الإسقاطات حيث يجذب القارئ داخل الأحداث ويلزم بإضافة ما يلمح إليه فيها من معنى من خلال ما لم يذكر** »[1]، إذن فالكلام المكشوف هو عبارة عن مرجع لهذه البيضات الفارغة ويمكن أن نجد هذه البنية عبارة عن صفحات بيضاء تتخلل النص أو نقاط متتابعة في نهاية الصفحة، أو بين الجمل والكلمات ويمكن أن نميزها أيضا في نهاية العمل الأدبي حين يترك لنا الأديب عمله دون إكماله والتي أطلق عليها النقاد اسم النهاية المفتوحة فهنا سوف يستعمل المتلقي خياله لإكمالها ومعرفة النهاية ومنه « **فالفراغات هي تلك الصلات المعقودة في الخطاب، وهذه التفككات و الانفصالات (Les disjonctions) التي يتضمنها النص على مستوى السرد أو الحدث والاضمارا (les ellipses)التي تعرفها المكونات النصية، وهي تثير القارئ وتحدث التوتر الذي يحفزه على ملئها بواسطة التخييل والتمثيل**»[2] وهذه الفراغات المتواجدة على مستوى النصوص الأدبية تضمن لمؤلفها الرواج والإعجاب من طرف المتلقي.

بالإضافة إلى هذه الآلية يضيف أيزر آلية أخرى والتي أسماها بطاقة النفي، فنجدها في بعض الأحيان تتقاطع مع بنية الفراغات وذلك في حث القارئ على التفاعل مع النص في إتمام معناه، فهي تلك التقنية التي تتجاوز المألوف إلي اللامألوف وتنفي المعتقدات و البديهيات ‹‹**وتظهر المعايير الأدبية و الاجتماعية التاريخية المنتقاة في الرصيد النصي معطلة ومشوهة أي منفية وهذا النفي أو السلب (la négation)هو الذي يضعها موضع المراجعة والمسائلة ويسمح للقارئ بادراك عجزها و نقصها**››[3] ، و من خلال هذا التعريف يتبين أن هذه الآلية تدفع القارئ إلى المراجعة و البحث عن هذا النقص الذي اكتشفه في ذاته عن طريق النص وبذلك يحثه عن البحث على الحقيقة التي غابت عنه والعمل على تصحيحها، وبذلك قد عمل الكاتب على كسر التقاليد

[1]- فولفغانغ أيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب، ص100
[2]- كريمة بلخامسة، إستراتيجية التلقي في أعمال كاتب ياسين ، ص 75
[3]-المرجع نفسه، ص 79

والعادات المتعارف عليها في فكر وثقافة القارئ فكسر كل القيود القديمة التي تعد نموذجا يقتدي به الخلف من السلف واستبدلها بقوانين جديدة.

ويمكن أن نستشهد في مجال المسرح بتلك المسرحيات التي كسرت قواعد وأسس المسرح الكلاسيكي و فرضت أراء ومعالم تخرجها من قوقعتها التي فرضها عليها القدماء، ليرسموا لها لوحة بقواعد جديدة ويعد التغيير على مستوى دور البطولة من أهم القضايا التي هدمت نموذج المسرحية الكلاسيكية التي كانت تعطي دور البطولة إلى شخصية واحدة، على عكس المسرحية بعد الكلاسيكية التي تقدم هذا الدور إلى الجماعة، وإلى عدة شخصيات هذا من جهة، أما من جهة أخرى فنجد الصراع الذي قيدته المسرحية الكلاسيكية بصراع بين ثنائية الخير والشر، فنجد الشخصية الخيرة دائما في صرع مستمر ضد الشخصية الشريرة في حين ذهبت المسرحية بعدها لكي تجسد الصراع بين مختلف طبقات المجتمع والتي تواكب قضايا الحال أو لتطرح الصراعات الأيديولوجية والسياسية فهو ما جسده بريخت ‹‹**في المسرح الملحمي الجدلي ذي الطابع السياسي الذي يخاطب عقل الجمهور قبل عاطفته موقعا من القضايا السياسية**››[1] فمسرحياته كانت قفزة في مجال المسرح حين أسس له مفهوما جديدا.

وانطلاقا من هنا سنعمل على دراسة مسرحية حزام الغولة من منطلق هاتين الآليتين، وسنبين كيف عمل المؤلف على إدراج كل من بنية الفراغات التي تتمثل في غالب الأحيان في النهاية المفتوحة التي يتركها المبدع للمتلقي من أجل استكمالها مما يؤدي إلي إثارة فضوله، ومثل هذه النهايات تعطي للقارئ فرصة التأويل وإنتاج المعنى، وتحركه نحو استعمال عقله وفكره، وباعتبارها لا شيء تعد قوة دفع حيوية لبدأ التواصل وذلك عندما يبدأ القارئ في ملئ هذه الفراغات وسدها [2] ،والتي تتجسد أيضا في الأحيان الأخرى في تلك النقاط المتتالية، و بالإضافة إلى طاقة النفي التي عرفها أيزر على أنها‹‹**إمكانيات النفي هي التي تلغي العناصر المألوفة في وعي المتلقي**››[3].

أولا: بنية الفراغات

[1] -جميل حمداوي، التصورات المسرحية وتقنيات الاخراج، http://www.ptleague.org/data/theatre%20history.pdf
2أفريل 2007، ص9.
[2]- ينظر كريمة بلخامسة،إستراتيجية التلقي في أعمال كاتب ياسين ص 77
[3] -المرجع نفسه، ص 79

ومنه يعد النص المسرحي حزام الغولة في معظمه وإنّ لم نقل في جله عبارة عن نقاط متتالية يتوارى خلفها الكثير من الكلام المحذوف، وهي عبارة عن فجوات توضع بين كل جملة وأخرى وهذه النقاط عدها الدارسون و النقاد في مجال المسرح على أنها تعبير على ثلاثة أنواع من الكلام المحذوف وهي كالتالي:

1/ تمثل استراحة لشخصية التي تتحدث.

2/ تمثل انقطاع للكلام واستكماله من طرف شخصية أخرى.

3/ تمثل كلام محذوف لم يستطع الكاتب ذكره على لسان شخصيته وذلك لعدة أسباب.

وهذا تماما ما سنحاول الكشف عنه في نص هذه المسرحية لاحتوائه على الكثير من الكلام المحذوف وذلك راجع إلى موضوع المسرحية المرتبط مباشرة بالقضايا السياسية في الجزائر وخوفا من النتائج المتراكمة من قول كل شيء علنا لذلك ترك المؤلف هذه الفراغات للقارئ لتأويلها حسب معرفته بالأمور السياسية في البلاد وبالأخص ما يتعلق بموضوع المسرحية وهذا ما يبينه المقطع التالي:

‹‹عم مهد: ... على حساب مانشوف تخالفتو فالرأي ...

متنساوش رانا مالعجينة وحدة ...

كشغل فلفة محشية على وزن ديمقراطية وطنية محشية ... متفاهمين؟! نكملو »[1].

تعد هذه النقاط الثلاث بين مختلف الجمل كحديث مقصوص عمدا من المبدع والملاحظ في هذه الجمل عدم ترابطها فيما بينها ولكن بتدخل القارئ ومعاينتها انطلاقا من هذه الفراغات يكتشف معناها الخفي التي استكملته هذه النقاط المتتالية، وبذلك تظهر العلاقة بين هذه الجمل، فالمعروف أنّ الشيء الظاهر يبين الخفي لكن فعل القراءة يعمل عكس ذلك فالمضمر هو ما يوضح المعلن والجلي فلو تجاوزنا الظاهر في هذا المقطع انطلاقا من المستتر سيتضح لنا أن عدم التفاهم بين الأزواج سيؤدي إلى التضارب في الأفكار والتي تؤدي بدورها إلى الخراب الأسري و الذين يدافعون عن آراء مختلف دائما ما يؤدي إلى صراعات تهدم كل العلاقات ويمكن أن تصل إلى تدمير البلاد، لكن رغم هذه الصراعات على الثنائيين ألا ينسوا انتمائهم إلى نفس الوطن والكلام

[1]-عبد المالك بوقرموح ،حزام الغولة،ص57

المحذوف هنا هو تلك الصراعات بين الأحزاب السياسية المتواجدة في الجزائر والتي أدت إلى تفاقم الأزمة والوصول إلى العشرية السوداء في تلك الفترة .

ونجد مقطع أخر تظهر فيه بنية الفراغات عن طريق الكلام المحذوف المعوض بعلامات الوقف الثلاثة ‹‹**فالفراغ هنا يحتفظ بقيمته الأساسية لعملية التواصل لكنه يكتسب في غضون ذلك وظيفة أكثر تركيبا انه ما يزال معنيا بصفة مبدئية بالربط بين أجزاء النص المختلفة** ››[1]، وهذا يتجلى فيما يلي:

‹‹عيس: راك خرجت على الخيط النظامي يا سي براهيم ...هذا سموه بناء فوضوي ... !!!

برا: الفوضى غير علينا ...?!!!! في كل جهة فوضى ... » [2]

يتبين من خلال هذا المقطع وانطلاقا من هذه الفراغات والتي شكلتها النقاط أن الفوضى تعدّت المنازل والبيوت إلى مستوى الوطن، وبالعودة إلى رصيد النص وربطه بهذه الفراغات والتي يشير إليها أيزر على أنّها ‹‹**المنطقة المألوفة التي يلتقي النص والقارئ من أجل الشروع في التواصل ... وينبغي أن يفهم النص بوصفه صدى المنظومات الفكرية التي اختارها وجسدها في رصيده الخاص** ››[3] يتضح أن الأوضاع في الثمانينات كانت مزرية ويعمها الفوضى والفساد .

تختلف بنية الفراغات هذه المرة لنجدها في المقاطع الدخيلة على النص المسرحي والتي يخلو منها المعنى ولا ترطبت بمضمون النص مباشرة وما يبين ذلك هذا المقطع:

«جم:...Bon هذا الضوء يشعل الليل كامل

برا:...نكملو هذ التيو ونطفوه ...

ندا : ...عندي خدمة قريب...Les examens

جم : اسمعي مراكيش في la citè الضوء يطفئ عالعشرة

ندا : (énervé) ربي عطانى الضوء وننى حبيتي تحرمينا منه

جم:...اشري فيوزة

---

[1]-روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية ، ترجمة عودين إسماعيل ، المكتبة الأكاديمية، ط1،القاهرة سنة2000 ص147

[2]- عبد المالك بوقرموح، حزام الغولة،ص 5

[3] -روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص 139

عيس:أيا بلا عياط براهيم نوظ غدوة نكملوها››[1].

انطلاقا من البحث بين أسطر هذا المقطع الذي انفصل عن النص الكلي من خلال جمله فقط، على عكس معناه الذي يستكمله القارئ والذي يظهر مكانة جميلة وأن جل أوامرها مطاعة و ذلك لانتمائها إلى الطبقة البرجوازية المتصلة بالحكم مباشرة على خلاف نادية ذو التفكير الاشتراكي التي لا يستمع أحد لها ولآرائها فرغم أنها تحتاج لضوء من أجل المراجعة لاقتراب الامتحانات إلا أن جميلة قررت إطفاء الأضواء وقرارها لا رجعة فيه.

نستنتج من خلال هذا المقطع أنّه ينبغي التفاهم بين الأطراف التي تقطن نفس المكان رغم انتمائهم إلى اتجاهات مختلفة، فهذين الزوجين الثنائيين دائما في صراع مستمر وتضارب في أفكارهم ومعتقداتهم، ورغم هذا يعيشون في غرفة واحدة تماما ما يحصل في الصراعات السياسية في الجزائر فهي قبل كل شيء تعود إلى أصل واحد وهو جزائري.

لنجد في مواضع أخرى هذه التقنية تتجسد في الصفحات البيضاء أو أنصاف الصفحات الفارغة، وما يبين ذلك في نص مسرحيتنا الصفحات التالية (20-60-65) إذ يضع الكاتب نصف صفحة فارغة، وذلك من أجل إيصال فكرة معينة لم يستطع قولها مباشرة لذلك اضطر إلى حذفها كلية وترك البياض الذي يدل على هذا الكلام المقطوع وهو تلميح للقارئ لاستعمال خياله وملء هذا البياض، وما يدل على ذلك ما نجده في الصفحة (20) أين ترك الكاتب نصف صفحة بيضاء وذلك حين كان يعدد شروط الزواج واستكمل الصفحة بمسكوت عنه وهذا السكوت هو تلك الآراء التي لا تتوافق مع معالم الدين الإسلامي و لا حتى مع مبادئ الزواج ومختلف العلاقات الزوجية من تفاهم بين الطرفين وهنا أراد الكاتب أن يذكر تلك الفئات التي لا تؤمن بهذه العلاقات الزوجية بهذا الأمر، ونفس الشيء بالنسبة لمختلف الصفحات التي دفع مضمونها الكاتب إلى حذف بعض الكلام، ولكن رغم ذلك يذكره بطريقة غير مباشرة وبذلك يدفع القارئ إلى ملأها ‹‹ **فكما يرى أيزر فالنصوص الأدبية دائما تحتوي على فراغات لا يملاها إلا القارئ** ››[2].

وبعودتنا إلى الصفحة (60) نجد النصف الأكبر منها فارغ، هذا ما يدل على بنية الفراغ وكأن كلام المؤلف قد قطع خوفا من تفاعل القراء مع هذه المسرحية وخوفا من نشر الوعي السياسي بين عامة الناس وهذا الخوف راجع إلى تلك الأوضاع التي كانت تسود البلاد في تلك

[1]-عبد المالك بوقرموح, حزام الغولة ص 65

[2]-عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، ط1، القاهرة 1999 ص93.

الفترة وأن بعض الكتاب المسرحيين قد فتلوا جراء هذا الكلام المباشر وعدم خوفهم من السلطات، وبذلك عمل المؤلف على ذكر ما شاء بأسلوب غير مباشر وهذا ما يدفع القارئ إلى استكمال كلام الكاتب بعودته إلى مرجعيته الثقافية عامة والسياسية خاصة، فحينما كان الكاتب يسرد على لسان شخصية براهيم أراد أن يوصل فكرة مفادها أن الفوضى ليست فقط على مستوي البيت الواحد فقط أو على مستوي الأشخاص الذين لا يعتمدون على القوانين في أعمالهم ولكن هذه الفوضى وصلت العالم كله فلو عدنا إلى النص الأصلي لوجدناه مكتوب في روسيا وهذا يعني أن الفوضى والفساد يعم حتى بلد عريق كروسيا والتي كانت تدعى سابقا بالاتحاد السوفيتي وعند مواصلة الصفحة ببياض كان ينتظر الكاتب من القارئ أن يفهم بأنّ الفوضى التي قصدتها شخصية براهيم ليست فوضى السكن والبناء بل فوضى على كل الأصعدة والمجالات.

عمد الكاتب بالإضافة إلى هذه الصفحات البيضاء إلى فراغات أخرى، وهي ترك أسطر فارغ بدون كلمة ولا نقطة، وهذا ما يتجلى في الصفحتين (11-43)وهنا نجد الكاتب يعطي فرصة لتأويل القارئ وإكمال هذه الأسطر الفارغة بقريحته ومختلف معارفه بمثل هذه المواضيع، ففي الصفحة(11) يستكمل القارئ هذه السطور بندم عيسى في أمر زواجه خوفا من المسؤولية، أما في الصفحة (43) فيملأ القارئ هذه السطور الفارغة بتكبر وافتخار عمي المهدي بمكانته بين الطلبة وبأنه لا يمكنه أن يجلس فوق الأنبوب لكون مالك المصنع.

وتعد كل هذه البياضات والفجوات ‹‹**التي يأتي بناء النص بغموضه المعتمد وبفراغاته التي يصنعها الكاتب فيه منتظرا من القارئ أن يملاها** ››[1]،من أهم الآليات التي تدفع بالقارئ إلى التفاعل مع النص في كشف الخفي الذي لم يستطع الكاتب أن يتلفظ به خوفا من السلطات التي كانت في تلك الفترة تعتقل كل من يتجرأ على كشف مساوئ النظام .

وهكذا ففي الأخير يمكننا القول أن هذه التقنية أعطت إمكانية كبيرة للقارئ في التأويل والتفسير واستخدام مخيلته وخلفياته المعرفية التي اكتسبها خلال فترة معينة ورصيده المعرفي والثقافي، وليس هذا فقط بل الأكثر من ذلك فإن مثل هذه البياضات التي يعرضها العمل المسرحي خاصة إذا كان موضوع النص سياسي وإنّه‹‹ **لا يكمن فقط في التعبير عن الثورة المكبوتة وعن الرغبة في التعبير .....وإنما هي أيضا وظيفة فنية إلى ابعد الحدود.....إنه تجسيدا لما يجب أن يكون عليه الفن الجيد....مضمون كبير.....وفن مسرحي كبير يلائم ضخامة المضمون وخطورته**

[1]- عبد الناصر حسن محمد،نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي،ص93

,ولقد تبلورت حقيقة هامة .....أن المضمون الجيد لا يمكن أن ينفصل في المسرح السياسي عن الفن الجيد ››[1]، إذ لا يمكن فضح الأمور السياسية دفعة واحدة وإنما عن طريق إستراتيجيات معينة يتدخل فيها هذا النوع من التقنيات –بنية الفراغات-.

ثانيا: طاقة النفي

عمد الكاتب في هذه المسرحية إلى كسر بعض أصول المسرح، وخاصة عندما اختار موضوع ذو طابع سياسي اجتماعي، وهدم بذلك العادات والتقاليد التي تنص عليها الأعراف وخاصة تلك التي شرعها الله وحرمها بين بني أدم وهذا التكسير من أجل إثارة عقل القارئ وحثه على مراجعة مثل هذه الأمور، وتأويل هذا الهدم بطريقة تسمح له بربطها مع الواقع المعاش أثناء وبعد عرض هذا العمل الأدبي، ‹‹**فبناءا على الغموض يتوقع المؤلف /الباث من القارئ أن يقوم بالتأويل أثناء القراءة بل توقع منه أن يثري العمل الأدبي بإضافات ذاتية يسلطها عليه ولأن التخاطب الأدبي فيه غموض فقد عمد الكاتب امتحان النص الأدبي كلما واجهه فاختبر قدرته على تحمل المعاني الإضافية .... أو مايسميه ايكو بالدلالات الفرعية** »[2] إذ أن القارئ أثناء ملاقاته مع هذه الآلية التي أفقدته بديهيته المعتادة ورممت المألوف باللامألوف وأعطت لشيء المعروف قيمته انطلاقا من الأمور غير العادية هذا تماما ما عمل المؤلف على إظهاره في نص مسرحيته حزام الغولة.

خرق المعايير الاجتماعية

يصاب القارئ أثناء قراءته لهذه المسرحية بدهشة تصدم أفكاره وإيمانه بالدين الإسلامي ومختلف قيمه وأخلاقه، وهذا يتجلى في وصف الكاتب للخيانة الزوجية بين الأصدقاء ومبادلة الأزواج فهذا الأمر يعد في العرف الإسلامي حرام ولا أحد يقبل به وحتى القانون يعاقب على مثل هذه الأمور والمقطع التالي يبين ذلك :

‹‹عم المهد:... ياولاد الناس...راكم خرجتو مالخيط النظامي

عيس:... لازم تفهم يا عمي المهدي...

عم المهد: ...راني فاهمكم ...عندي ياسي عيسى...

الكاري ديما مكنترولي...عيب عليك تزدم لدار جارك...متحشمش ؟؟!!

[1]- أحمد العشري،مقدمة في نظرية المسرح السياسي،ص20

[2]-عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي ص66.

عيس: يا عمي المهدي....

عم المهد: اشت...متزيد تقول والو...ارى كواغتك... ندير رابور لجادرمية...»[1]

هنا يظهر مدى تدخل الأمن في مثل هذه القضايا التي تتعلق بالخيانة والتعدي على حرمة الناس وإنّه يجب على الصديق احترام زوجة صديقه وعدم الوقوع معها في الحرام والمقطع التالي الذي أتى على لسان شخصية الفتاة البرجوازية يبين هذا حين كانت تحادث زوجها وتكشف أمر خيانته لها:

« جم : الكل تمشو على كروشكم comme des serpents ....انت براهيم، نادية اللي راك تتعاشر معاها.

عيس: ...زوجة صاحبي، قرات معايا»[2]

ومقطع أخر يبين خيانة نادية لزوجها وهو مايلي

« برا: نتي كنت تغني معاه...و

ندا: هذا نشيد... مشي غنى ...لازم تفرق بين لغنى والنشيد

...عيسى زميلنا جارنا عشت معاه وتعرفو

برا: عاى بالي بصح كنت متغني شراكي بدارك ياو

وانا حسبتيني قنطرة

ندا: يا برهيم افهم

برا: بلحرام متزيدي تخرجي حتان نعطيك التسريح » [3]

يظهر من خلال هذين المقطعين اكتشاف كل من الثنائيين لأمر الخيانة ولأنّ كل من براهيم وعيسى صديقان يقطنان نفس الغرفة ولأن الأعراف تنفي مثل هذه الأمور فنجد الخطر الذي يمكن أن يتسبب في خراب النسل والعلاقات وهو تبادل الزوجات والملفت للنظر و الغريب في الأمر خيانة براهيم لزوجته ولصديقه على الرغم من أنّه متمسك بالشرع ومحب لطاعة الله وتطبيقه لشريعة الإسلامية ولأن مثل هذا الإنسان المتمسك بتعاليم الدين يضرب به المثل في كل الأمور،

[1]-عبد المالك بوقرموح،حزام الغولة، ص82.
[2]-المصدر نفسه ، ص68.
[3]-المصدر نفسه ،ص71.

لكنه بمجرد معرفته بالفتاة البرجوازية تخلى عن كل المعتقدات التي كان يدافع عنها في بداية المسرحية، وذلك طمعا في المال والجاه والسلطة وهنا تكمن طاقة النفي التي يستعرض فيها المؤلف لمثل هذه الخيانات المتواجدة على مستوى المجتمع وقد عملت هذه التقنية على تشويش أفكار القارئ فقد كان يؤمن بأن مجتمعه خالي من أمور محرمة كهذه، و الذي تعم فيه الروابط والعلاقات التي يرضى بها كل الأعراف بدآ من الله لكن الكاتب صدمه بكسر معتقده ذلك حين انهار أمام واقع مرير وهو علاقات محرمة غير شرعية والمقطع النصي التالي يبين مستوى هذه العلاقات المحرمة:

‹‹عم المهد: مادام رانا مجموليين مادابينا نتفاهمو ...

على خاطر الشي لي تناقشنا عليه بعض من الناس ماخداوهش بعين الاعتبار .....

ناس تعداو عاتقاليد وخلافو القوانين ....السي براهيم خرج مع زوجة عيسى بالتخبية ....وعيسى تعدى على حرمة براهيم ووقع فيها violation

كما قلنا وقع فيها violation de domicile كشغل ليلة الزفاف والفاهم يفهم »[1]

من خلال هذا المقطع يتضح لنا مستوى الخيانة التي وقع فيها الصديقين ويصفها الكاتب بأنها ليلة الزفاف، وقد عمد المؤلف إلى كسر المألوف الاجتماعي في مسرحيته هذه الخيانة المتواجدة في الواقع والتي لا يعترف بها المجتمع لكون الفئة المتشبعة بالتيار الديني تقع في مثل هذه الرذائل المحرمة التي يعاقب عليها الشارع تعالى وعلى عكس ذلك ما نجده في هذه المسرحية التي تكشف كل ما يتعلق بالمجتمع والسياسة وقد ركز الكاتب على مثل هذه الخيانة ليزيل الغبار عن أمور سياسية غير معروف من مثل أنّ عدم التفاهم بين الأحزاب في سبيل الوطن الواحد يؤدي إلى الخيانة وبيع البلاد في الكثير من الأحيان وينهبون الثروات والخيرات وهذا من أجل إيجاد أشخاص تتناسب فكره مع أفكارهم ومعتقداتهم ولأنّ الاختلاف في الأيديولوجيات دائما ما تكون نتائجها صراعاتها سلبية.

وتظهر طاقة النفي هذه حين يصطدم القارئ بتهديم عرف أخر من أعراف قد ربي عليها وصارت تتماشى مع أوضاعه وهو انفصال الزوجين الذي يعقبه حزن ويأس من كلا الطرفين وهو

[1] -عبد المالك بوقرموح، حزام الغولة، ص 90

المتعارف عليه في المجتمع على خلاف ما تظهره المسرحية التي بينت فرحة كل الأزواج حين قرروا الانفصال والطلاق والمقاطع التالية يتجلى فيها هذا النفي:

‹‹برا: ...وروحي بسلامة ...راني حر يا عمار... حر

...صفقلي نشطح

البا: مقبيل محبيتش تشطح ودوك تردح

عيس: هاي مشات يا عمار هاي مشات››[1].

إن سرور هذين الزوجين أمر غير مألوف فكيف يعقل أن أبغض الحلال عند الله أمر يسرهم فرغم أن الطلاق حلال إلا أنّ الله يعده أبغض الأمور التي حللها بين عباده هنا تتبين قدرة القارئ على تأويل مثل هذا الكسر، فحين وصلت رسالة إلى براهيم من زوجته نادية تعلمه عن قرارها في الانفصال فرح فرحة شديدة وبدأ بالرقص والغناء ونفس الفرحة داهمت عيسى حين تركت جميلة البيت ورحلت إلى بيت أهلها وهذا الفرح كأنه يصف إزالة شيء ثقيل من على ظهرهم وهو تقبل توجهات الغير.

يعد هذا الكسر على مستوى الأعراف والمعتقدات من أهم الأمور التي تثير فضول القارئ وتدفعه نحو البحث في غمارها وتعتبر فرحة كل من عيسى وبراهيم أول خطوة لتحقيق أهدافهم وهي إيجاد الزوجة التي تتناسب مع أفكارهم وحتما فإن الطلاق يعقبه زواج جديد ذو منفعة و مصالح شخصية في أغلب الأحيان.

إن القارئ في كل مرة ينتقل من صفحة إلى أخرى يزيد مستوى فهمه واستيعابه لموضوع المسرحية، وخاصة القراء المتشبعين بالسياسة ليصطدم أمام واقع محير لم يكن يتوقعه، ليجد أن المجتمع الجزائري كسائر المجتمعات يتخبط في المفاسد والرذائل فمن خلال مختلف هذه المقاطع التي أظهر فيها الكاتب خرقه للأمور المعروفة والمألوفة الراسخة في الأذهان منذ القدم وكل هذا من أجل أن يبين المخالف والمستتر، وهذا في نفس الوقت يؤدي إلى الخلط في ذهن القارئ والتداخل في أفكاره مما سيتعصي عليه عملية الفهم، ورغم ذلك يستحضر كل قدراته وإمكانياته ليؤول هذا الهدم على مستوي المعايير الاجتماعية بطريقة تتماشى مع الواقع، وهذا ما يثير في نفسه

[1]-عبد المالك بوقرموح، حزام الغولة،ص 98

القلق والفضول ويدفعه إلى البحث عن أمور لم يتمكن من استيعابها خاصة إن كانت تمس إيمانه بربه ومختلف أعرافه وعاداته.

والجدير بالذكر أن هذا الخرق على مستوي المعيار الاجتماعي ربما يعود إلى أصل المسرحية التي تنحدر من الأدب الروسي الذين يؤمنون بالفكر الشيوعي، ولا يعترفون بالله ربا لكونهم ملحدون، وتعد هذه الخيانات أمور عادية عندهم وتبادل الأزواج شيء طبيعي لا يحاسبون عليه.

المبحث الثالث: وجهة النظر الجوالة

من المعروف أن قراءة نص معين وفهمه لا يتم دفعة واحدة، بل عن طريق تجزئته إلى أقسام، مدام أن هذا النص هو مجموعة من الجمل والفقرات المتوالية والمتتابعة، ومنه فهناك وجهة نظر تنتقل بين هذه المتواليات من الفقرات من أجل استيعاب النص، حيث كل انتقال من جزء إلى آخر يتطلب الاحتفاظ بالوجهة السابقة لاستحضارها في لحظة انتقالها إلى متوالية أخرى،« **وتعتبر هذه التقنية الأداة الإجرائية الجوهرية في التحليل الفينومينولوجي لصيرورة القراءة ذلك أن الموضوع الجمالي لا يمكن رؤية أو إدراكه ككل، بل يتجلى أو يتشكل في وعي القارئ تدريجيا خلال مراحل القراءة** »[1]، وعلى خلاف هذا ما يمكن أن نجده في كل موضوع تجريبي حي وملموس، فهنا يمكن استيعابه لأنه بكل بساطة يدخل في سياق متداول «**فالعلاقة بين والقارئ تختلف تماما عن العلاقة بين الموضوع والملاحظ، فبدل علاقة بين الذات والموضوع هناك وجهة نظر متحركة تتجول داخل العمل الأدبي الذي ينبغي أن تدركه هذه الوجهة** »[2]، وبما أن القارئ عليه أن يحتفظ بكل وجهة ويربطها مع سابقتها التي ستعمل على توضيح الحاضرة ، و« **عليه أن ينشط تفاعل الترابطات مسبقا من طرف متتالية الجمل اعتمادا على ذاكرته وتجاربه اليومية**» [3]

ومن المؤكد أن صيرورة فعل القراءة تتشكل انطلاقا من هذه الآلية التي تؤثر مُختلف منظوراتها في بعضها البعض، وتسمح للقارئ بربطها وفهمها، ويجدر الإشارة إلى أن هذه الوجهة لا تتحدد في منظور واحد بل تتعداها إلى جميع المنظورات، لذا فالقارئ له دور التنسيق بينها «**وبالتالي فوجهة النظر الجوالة داخل المنظورات من المفترض أن توجد داخل منظور نصي خاص أثناء فعل القراءة، وهذا لا يعني أن تكون محصورة في ذلك المنظور فقط** »[4]، ونلاحظ من خلال مسرحيتنا هذه وجهة نظر تتجول بين مختلف الأحداث، فنراها تراقب شخصية معينة حينا وتتبع حدث معين حينا أخر، ونحن سنحاول تتبعها من أجل الكشف عن المعنى الخفي في النص ومدى إسهام القارئ في إنتاج المعنى المنحصر بين سطور المسرحية وكيف له أن ينتج تأويلية موفقة للمسرحية.

---

[1]-كريمة بلخامسة، إستراتيجية التلقي في أعمال كاتب ياسين، ص53

[2]-فولفغانغ أيزر، فعل القراءة، ص57

[3]-يوسف تغزاوي، مفهوم القراءة وأثرها في إنتاج الخطاب الأدبي، عالم الكتب الحديث، ط1، الجزائر، 2016، ص92-93

[4]-عبد المالك بقرموح، حزام الغولة، ص94

منظور الشخصيات الساردة:

تأتي أحداث هذه المسرحية مترابطة ومتداخلة فيما بينها إلا في بعض الأحيان نجد المؤلف قد أدرج أحداثا يمكن أنّ نعتبرها غير مناسبة لموضوع المسرحية من الوهلة الأولى، وهنا ستحضر وجهة النظر الجوالة التي ستعمل على التنسيق بين هذه الأحداث المهملة مع أحداث النص المسرحي وتعطيها قيمتها الحقيقية **و« هذا ما يؤدي إلى إيجاد مكان للقارئ داخل النص »**[1].

تستهل المسرحية بدخول "عيسى" يغني مسرورا بزواجه وتلتحق به جميلة ليبدأ النقاش بينهما، وتكتشف الزوجة أن زوجها يعيش مع صديقٍ له في هذه الغرفة المتواجدة في المصنع فهي عبارة عن قبو، وتنتقل وجهة النظر الجوالة من حوار جميلة وعيسى إلى دخول نادية بعد خروج جميلة لنكتشف هي الأخرى أنّ زوجها يسكن مع صديقٍ له وأيضا تصدم بحقيقة أن عيسى صديق طفولتها وهو على علاقة بزوجها براهيم، هنا تبدأ الأحداث تتصاعد شيئًا فشيئًا، ونلاحظ تشوش في أفكار نادية حول العلاقة التي تربط عيسى وزوجها مثلما يبدو في هذا المقطع: **« ندا: عيسى هنا؟ وكفاش يعرف براهيم هذه قارصة»**[2].

بعد حوار نادية وعيسى يقطع المؤلف هذا الحدث بإدراج حوار، ربما لا علاقة له بالموضوع الرئيسي للنص المسرحي، ولكنه يحتوي على منظور سينسجم مع وجهة النظر الجوالة رفقة باقي الأحداث، وذلك عند سؤال عيسى عن المكنسة فيجيب كل من عمي عمر وعمي صالح بالنفي (أي لا يملكان المكنسة) ويعلّق عيسى بقوله (لاكريز ياو) و من هنا تظهر أزمة السكن والعيش فكيف يعقل أنه لا أحد يملك مكنسة في مصنع كامل وكيف لطالبين في الجامعة أن يمكثا في قبو متواجد في مصنع وهو متسخ بذلك الشكل والعجيب هو كيف لحارس الباب في مصنع كامل لا يملك مكنسة للتنظيف، ومن هنا يمكن أن نجزم أن أزمة السكن التي مثلها الطالبان في المسرحية موجودة في الواقع الجزائري، فنجد الفقراء يعيشون في الطرقات وتحت الجسور في الأوساخ وبين النفايات.

تستمر وجهة النظر الجوالة في التنقل بين الأحداث لتنتقل هذه المرة إلى حدث معرفة الصديقان لأمر زواج بعضهما وطمع كل واحد من الآخر التخلي عن الغرفة من أجل صديقه، لتواصل الوجهة تنقلها من منظور إلى آخر ومن شخصية إلى أخرى، ولكن مهمة القارئ هي الاحتفاظ بكل المنظورات السابقة وتقديمها أمام كل وجهة جديدة، ولأن تلك الوجهات لن تنعزل عن

[1] -فولفغانغ أيزر، فعل القراءة، ص 121
[2] -عبد المالك بوقرموح، حزام الغولة، ص15

بعضها البعض ولا يمكن فهم النص إلا في ضوء كل هذه الوجهات والتنقلات وهذا ما يحيلنا إلى طبيعتها الخاصة بالتغيير و« **هنا يلعب التذكر أهمية كبيرة حيث يساعد على الاحتفاظ بالأجزاء المنظورية الماضية، إن فعل القراءة لا يجري إلى الأمام فقط، أن الأجزاء المتذكر أيضا لها تأثير مرجعي** »[1].

تنتقل وجهة النظر الجوالة مرة أخرى إلى حدث أخر وهو تقسيم الغرفة بعد رفض كل من الطرفين التخلي عنها لصديقه بعد اكتشاف أمر الزواج فلم يتمكن أي منهما من إيجاد حل يرضي الطرفين إلا حل واحد وهو تقسيم الغرفة والعيش معًا هذا بدوره أدى إلى مشكل آخر عقّد الأمر أكثر فأكثر وهو كيفية تقسيم الغرفة، علمًا أنها صغيرة لا تكفي لشخصين فكيف ستتسع لأربعة، وهذا يظهر جليًا في المقطع التالي :

« برا: والحل كيفاش....

عيس: تقسمو الشمبرة على زوج ...

برا: آآآآآآه الحرمة وصى عليها ربي آآآه...

عيس: نتا في حرمتك وانا في بيتي...

ندا: فكرة مليحة.....

جم: ça m'arrange bien بصح عندي القش بزاف لازمني نوسع »[2]

وعند مواصلة وجهة النظر الجوالة لتنقلاتها نجدها تتوقف عند حدث تقسيم الغرفة والصراع الحادث بين الطرفين من أجل ذلك، فبراهيم يطالب بمكان ثالث لسّجادته وجميلة تطالب بمكان واسع لأغراضها، وكل منهما لا يريد التخلي عن مطلبه بأي ثمن فالأول اضّطر إلى استخدام العنف من أجل هذه الحدود والثانية استخدمت حيلة الدموع والصراخ، فنجدها تبكي بعد كل برهة :

« برا: حب تعفس على السجادة

عيس: justement تنحيها منا

برا: كفاش تنحي السجادة

[1]-يوسف تغزاوي، مفهوم القراءة وأثرها في إنتاج الخطاب الأدبي، ص93
[2]-عبد المالك بوقرموح، حزام الغولة، ص36

عيس: il le faut اذا حبيت نحترمو الكيل

جم:bien sure تنحي السجادة

برا: شوف يا عيسى هذه البلاصة نصلي فيها مدخلهاش فالحساب » [1]

في هذا المقطع نلاحظ أن براهيم متعصب ومتمسك بأفكاره وذلك بعدم القبول في إزالة سجادته على الرغم من أنه يمكن له أن يضعها في بيته ويخصص لها مكان خاص، إلا أنه أرادها وسط الغرفة و نفس الشيء بالنسبة لجميلة الفتاة البرجوازية التي تحب بيتها و أغراضها وكثرة الأثاث وتريد ملأ منزلها بمختلف الأدوات والروائح البرجوازية رغم كون البيت صغير.

تستمر وجهة النظر في تنقلاتها وتجولاتها بين فقرات النص المسرحي، وبين معانيه لتصل هذه المرة إلى حدث دخول شخصية جديدة تحاول إيجاد حل وسط بين الطرفين المتصارعين والتي تمثل في عمي المهدي والذي بدوره يُجسد صورة النظام في الواقع الجزائري:

«عم المهد: كل واحد وبلاصته ولا نتلفوني لابوليس

عم المهد: جابلي ربي كنتم ساكنين في زوج وهذا شكون»[2]

ولأن عمي المهدي هو مالك المصنع الذي آجر الغرفة لهذين الطالبين، ومنه فهو يملك الحق في إصدار مختلف القرارات وإعطاء رأيه في كل شيء بدون نقاش .

« عم المهد: كلشي والنظام بعدما تفرو مشكل الكيل ولكرا نتفاهمو على القانون » [3]

وبناءً على هذا يظهر الصراع الحقيقي وتتفاقم الأحداث، وتصاعد نحو الذروة وذلك برفض كل طرف الاستماع للطرف الأخر، ولكن بفضل تدخل عمي المهدي الذي توصل إلى قرار وهو تقسيم الغرفة إلى ثلاثة بيوت بيت لعيسى وزوجته، وبيت لبراهيم وزوجته، والبيت الأخير يقسم نصفين نصف لسجادة براهيم ونصف لأغراض جميلة.

«عم المهد: باش نختمو هذه النقطة في الجلسة التقسيم يكون على ثلاثة بيت لسي براهيم ومرتو، بيت لسي...لمرتو وعيسى... اللي بقى يتقسم على زوج نص للسجادة ونص للسلعة تاع الأخت جميلة...هكذا يا جماعة نولي نخلص على ثلاث بلايص»[1].

---

[1]--عبد المالك بوقرموح،حزام الغولة، ص 37-38

[2]- المصدر نفسه، ص 40

[3]-المصدر نفسه، ص44

وانطلاقا من هذا المنظور يتضح أمر مهم وهو أن آراء كل من براهيم وجميلة قد طّبقت ولم يتم المساس بها ولو أسقطنا هذا الأمر على الواقع الجزائري لوجدنا أن النظام يحكمه أصحاب المصالح والمال والنفوذ فقط ولا يهتمون بالناس البسطاء والفقراء، وذلك يتجلى في شخصية عمي المهدي الذي يجسد النظام في الجزائر فبعدما عرف المستوى الطبقي والوضع المادي لجميلة مباشرة انحاز لجهتها وأخذ يصدر قرارات تخدم مصلحتها بدون مشاورة أحد وبما أنها تنتمي إلى الطبقة البرجوازية فلها الحق في أخذ أي شيء أرادت على عكس نادية البنت الفقيرة:

«جم: ونا وين ندير la cuisiniere ,le frigidaire la chaine stéreo la machine laver ». [1]

« عم المهد: الدوزان ثاني ايه يا بنتي على حاسب الحالة نعاودو نقسمو لبيوت ونوسعو لمكان للأخت جميلة باش تحط قشه» [2]

وزيادةً على هذا يبقى دائما أن النظام له الحق في إصدار الأوامر مهما كانت الأوضاع ولا يهم في أي جهة تصب المشاكل، المهم هو استفادتهم من أصحاب المناصب العليا وما يبقى غير ذلك فلا فائدة منه بتاتا.

بعدما كان الصراع بين الطرفين الصديقين حيث اكتشفا أمر زواجهما ، تنتقل وجهة النظر الجوالة إلى صراع آخر من نوع مخالف تماما، وهو صراع داخل العائلة، فنجد صراع بين براهيم ونادية، و بين عيسى وجميلة، ويستكمل الحدث وجهته بجمع نادية أغراضها ومغادرتها لبيت زوجها والعودة إلى أسرتها على عكس جميلة الذي يقرر زوجها ترك البيت لها، وهنا تظهر قدرة القارئ على تأويله لهذا الحدث، وذلك انطلاقا من استحضار الوجهات السابقة « **فالترقبات بنية أساسية لوجهة النظر الجوالة القائمة على التذكر والترقب إن كل ترابط فردي للجملة ينبئ بأفق خاص لكن هذا الأفق يتحول مباشرة إلى خلفية للترابط الموالي»** [3] ،وهو كيف لرجلٍ أن يترك بيته، لماذا نادية عادت إلى بيت أهلها على عكس جميلة التي دفعت بزوجها إلى الخروج منه هنا يظهر مدي امتلاك جميلة لسلطة.

لنستنتج أن مختلف العلاقات تنبني على التفاهم والتناسق وأن الاختلاف في الآراء والتوجهات والأيديولوجية يؤدي إلى الصراعات ويمكن أن تصل في بعض الأحيان إلى التدمير والخراب فعلى

[1]-عبد المالك بقرموح، حزام الغولة، ص 49
[2]-المصدر نفسه، ص 51
[3]-يوسف تغزاوي، مفهوم القراءة وأثرها في إنتاج الخطاب الأدبي، ص 93

كل واحد تقبُل آراء الغير من أجل مصالح الجميع وهذا تماما ما يظهر في الواقع، فالاختلاف في المذاهب أدى إلى الصراع بينهم مما أدى إلى الاقتتال والتدمير والنهب والحرق، وهذا في التسعينات – العشرية السوداء– وهذا ما يتجلى في المقطع التالي هو صراع في الأفكار والآراء :

«عيس: شكون هذو؟

جم: جدة الكبيرة عالية الشرفاء

عيس:جداك الكبيرة

جم: ايه وهذا جدي un chef de révolution

عيس: عمي علي راجل تاع الصح وخرج بكلمة حق في فمه

جم: وحرم الخبزة لولاده

عيس: انسان تاع مبادئ

جم: مبدأ المعيشة هوالصح

عيس: الناس اللي تمشي على كروشها موتها خير من حياتها

عيس: اسكتي.. بدلتي الردوات عمرتي الحالة بالروايح البرجوازية؟

عيس: افهمني انت..انا فلاح عروقي مزالت حية فطوري بالكرموس وعشايا بالدقلة..» [1]

يظهر في هذا المقطع مدى الاختلاف بين الزوجين فعيسى رجل فقير ابن فلاح ارتبط بالفتاة البرجوازية الغنية التي لا تقبل بالقليل ولا ترضى به، ولهذا فأفكارهما متنافرة ولا ينسجمان مع بعضها البعض ونفس الأمر بالنسبة للثنائي الأخر فنادية بنت فلاح من القرية ارتبطت برجل من عائلة محترمة متشدد لأفكاره وآراءه، ويحب تطبيق الدين عليها لأنه ينتمي إلى فئة الأصوليين، ونجده يفرض سلطته عليها ويمنعها من حريتها ويريدها خادمة فقط.

وتستمر وجهة النظر تنقلها لتصطدم بحدث الخيانة الزوجية فكل الطرفين قد تعديا وخرجا عن النظام الذي رسمه لهما عمي المهدي، فخرج عيسى مع نادية، والتقى براهيم مع جميلة ووقعا في الحب فيكشف كل منهما أن زوجة صديقه هي من تصلح أن تكون زوجة له تشاركه أفكاره وتتناسب مع معتقداته فبراهيم ذلك الأصولي الذي تخلى عن دينه من أجل المال والمناصب اتجه

[1]- عبد المالك بوقرموح، حزام الغولة، ص ص 66 -70

صوب جميلة لمصالحه الخاصة وذلك لامتلاكها الثروة، ونفس الشيء لجميلة التي وجدت حريتها مع "براهيم" ومصالحها تتماشى مع أفكاره هو، عكس نادية وعيسى أين اكتشفا حبها الذي كان موجودا منذ كانا صغيرين وأنهما يشتركان في نفس الآراء وينتميان إلى نفس المكانة ويدافعان عن الطبقة الكادحة في المجتمع ويدعيان إلى التحرر مثلما كان يدعو إليه الزعيم تشي غيفارا وما بين ذلك هذه المقاطع:

جم: d'ailleurs...عندي un joli cadre تاع مكة نروح نجيبهولك...

«برا: روحي روحي ..(il parle seul) هايلك ياسي براهيم المال والكمال خصها غير الايمان»[1]

وايضا هذا المقطع:

«ندا : مالشمس للقمر ملجبل للبحر

عيس: مالزبال للخراز من عيسى لألف نادية»[2]

ينتقل بنا السارد من هذا الحدث إلى حدث آخر وهو شخصية "الباز" ودخولها البيت وكيف أنها تبدو انتهازية ذو مصالح خاصة، ويمكن أن يعد هذا الحدث خارجي عن النص الإطار ولكن تظهر قدرة القارئ على ربط مختلف المنظورات السابقة مع هذا الحدث من أجل استخلاص المعنى المفقود في النص والذي عمل المؤلف على إخفائه بين سطور نصه، وهو الواقع الذي يعم فيه الانتهازيين أمثال الباز القادرين على بيع وطنهم لأجل مصالحهم الخاصة ولو على حساب سعادة وراحة المواطنين .

«الباز:(c'est moi Madame (avec toute sa grandeur

الباز يعرف كلشي. كلامه مرتب ماشي راشي ...

الشعر عندي كالتبروري شعراء قدم وقفتهم فوق شعرة البغلة...

برا: يخي يخي عنده قفة هدرة.....

ندا: باين عليه انتهازي وين اصيب صلاحه يتكى»[3]

[1]- عبد المالك بوقرموح، حزام الغولة، ص77
[2]- المصدر نفسه،ص82
[3]-المصدر نفسه، ص62-63-64

لتعود الأحداث إلى صراعها ويقرر كل من براهيم وعيسى الانفصال عن أزواجهم وتحريرهن وإعطاءهن حريتهن وعند ارتباط كل من براهيم وجميلة تتضح قمة الأنانية لديهما ، ولكونهما من الأسر الغنية فهم يتحكمون في الفقراء.

تستمر هذه الوجهة تنقلها ولتجد الحل لهذه الأزمة المعقدة وهو عودة الزواج من جديد ولكن هذه المرة بطريقة مغايرة تماما، فنادية تتزوج من عيسى، وبراهيم من جميلة وذلك من أجل أن تتناسب الأفكار والأيديولوجيات ويتوقف الصراع، وتنتهي المسرحية نهاية غريبة وهي طرد عمي المهدي من البيت ودفاع كل الشخصيات الأربعة عن الطبقة الكادحة والفقراء، ومنه فهذا يعني أن المواطن قد ملّ من النظام الفاسد العاجز عن إعطاء أقل حقوقه في العيش الكريم، ومنه «**فمهمة وجهة النظر الجوالة هي تجزيء النص إلى بنيات متفاعلة عبرها يتسنى للقارئ فهم النص وهذا ما يسميه أيزر التفاعل المتسق أو الجشطالت كحصيلة للتفاعل بين النص والقارئ** » [1].

وعلى القارئ حينها أن يربط بين هذه الأجزاء وينسق بينها من أجل إعطاء مفهوم عام للنص وتأويله تأويلاً دقيقًا، وذلك بالعودة دائمًا إلى مختلف التأويلات والتفسيرات التي حدثت من قبل، «**فمن خلال هذه الآلية تكون مهمة المتلقي هي جعل هذه العلامات متناسقة، وإذا ما قام بذلك فسيكون من الممكن جدًا أن تلك العلاقات التي يقررها سوف تصبح هي نفسها علامات من أجل ترابطات أخرى** »[2]، والتي تؤدي إلى فهم النص في نهاية المسرحية الذي يتجلى في النظام الذي يهتم بأصحاب المناصب ولا يسهرون على راحة الفقراء المحتاجين مما يؤدي إلى صراع بين مختلف الطبقات وخاصة تلك التي تهتم بالأمور السياسية، حيث أظهرتها هذه المسرحية بكل وضوح.

وإذا ما بحثنا عن نوع هذه المسرحية فسنجدها ترتبط ارتباطًا وثيقا بالمسرح الملحمي عند برخيت «**لأن المفاهيم الفكرية والمشاكل الاجتماعية التي عالجها كانت تتعلق بالمجتمع الاستغلالي وصراع الطبقات وكذلك كشف البعد الطبقي للإنسان في المجتمع البرجوازي** »[3]. ويقصد هنا أن المسرح الملحمي كان يعالج القضايا الاجتماعية وخاصة ما تعلق بالصراعات الطبقية ويحاول إزالة الستار عن الإنسان البسيط بين البرجوازيين الاستغلاليين.

[1]- يوسف تغزاوي، مفهوم القراءة وأثرها في إنتاج الخطاب الأدبي، ص94
[2]-فولفغانغ أيزر، فعل القراءة(نظرية جمالية التجاوب)، ص71
[3] -سامية كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري مسرحية الاجواد لعبد القادر علولة ، ص 11

المبحث الرابع: الصورة الذهنية

تعد الصورة الذهنية من بين الآليات التي تساعد القارئ على فهم المعني الخفي في النص الأدبي، والتي أسسها أيزر في فعل القراءة والتي تتمثل في تلك الصورة التي يرسمها الكاتب في ذهن المتلقي وعلى حسب أيزر فهي « **تظهر شيئا لا يتوافق مع الواقع المعطى للأشياء التجريبية**»[1]، بحيث أن هذه الصورة التي تتشكل بعد القراءة تكون مغايرة للتي قد تشكلت قبلا في أذهاننا، كما تعتبر نتاج لجميع عناصر النص وعلى القارئ أن يستجمع كل الصور الماضية ويربطها بالحاضرة لكي يشكل الصورة الكلية التي تعد مجموع للصور الجزئية ليتمكن القارئ في نهاية الأمر من فهم النص، وإظهار المسكوت عنه، ويمكن أن نستشهد على هذا بالمتلقي الذي يتلقى الفيلم فبعد مشاهدته تكون الصورة التي يشكلها مخالفة تماما لتلك التي تشكلت في ذهنه بعد القراءة، فمثلا نجد تلك الشخصيات التي رسمها أثناء قراءته لنص الفيلم عبارة عن وصف وإدراج معلومات عنها والتي لم يكن يعرفها من قبل لكن بعد مشاهدته للفيلم تتغير هذه الصورة لأن تلك الشخصيات تقف مباشرة أمام المتلقي ولا يحتاج إلى وصف وإدراج معلومات وبذلك يكون على صلة مباشرة بالشخصية يراها ويسمعها لذلك يختلف رسم الصورة بين القراءة والمشاهدة، ومنه «**يختلف إدراك الموضوع من حالة الإدراك المباشر إلى حالة الإدراك غير المباشر** »[2] .

وانطلاقا من هنا سنحاول رسم تلك الصورة الكلية التي تتشكل من ارتباط الصور الجزئية المتواجدة بين طيات النص المسرحي الذي ألفها الكاتب قبل أحداث 5 أكتوبر 1988 ومحاولة إزالة الغطاء عن ما هو مخفي وربطه مباشرة بالواقع الجزائري أثناء أحداث العشرية السوداء.

صورة النظام

تظهر هذه الصورة أثناء البحث عن أبعاد شخصية عمي المهدي الذي يجسد النظام في الجزائر بكل أشكاله، فالكاتب قد أعطى لها كل حقوق الرفض والقبول وإصدار الأوامر والأحكام مثلما يملكها الحاكم والرئيس، والتي لا يمكن أن يناقشه أحدا فيها وذلك لامتلاكه حرية فعل أي شيء

[1]-كريمة بلخامسة، إستراتيجية التلقي في أعمال كاتب ياسين، ص 63
[2]- المرجع نفسه ص64

باعتباره المالك وهذه الشخصية قد تمكنت من رسم صورة النظام الفاسد وكشفت جل جرائمهم وما نهبوه من ثروات و أملاك الدولة والنموذج النصي التالي يبين ذلك:

«عم المهد:... نديرو جلسة، نتناقشو، متقوليش راح تعيشو...آآه آواه؟؟

برا و عيس : (les deux) آآآآآآآآ آواه...

عم المهد: ...كلش والنظام ... بعد ما نفرو مشكل الكيل ولكرا... نتفاهمو على قانون خيط النظام يساعد كل جهة ولي يخرج من لخيط يخلص خطية » [1]

من خلال هذا المقطع نلاحظ كيفية إقامة جلسة من طرف عمي المهدي والغريب أنه هو من يترأسها بدون أن يطلب أحد منه ذلك وبهذا تكون جميع قراراته مطاعة مثلما تستجاب أوامر الرئيس ومن هنا تبدأ تشكل الصورة الجزئية للنظام الفاسد الذي لا يستمع لآراء الآخرين.

وبناءً على ما سبق ذكره اتضح لنا أن رسم الصورة في مخيلة المتلقي أثناء القراءة تختلف بالمقارنة مع عرض النص المسرحي ومشاهدته، بمعني أنه يبني في مخيلته تصورات حول شخصية عمي المهدي أثناء القراءة، بينما عند المشاهدة تتضح له مفاهيم أخرى غير تلك التي مرت في مخيلته، فهذه الشخصية بارزة وخفية في نفس الوقت، لتأتي شخصيته مجاوزة للأوصاف التي يُعطيها القارئ في بداية الأمر، تثير مخيلته وتدفعه للبحث بين سطور النص المسرحي عن الأمور الخفية التي لم يتجرأ الكاتب عن قولها مباشرة وهذا من أجل أن تتضح له الصورة ويفهمها بعمق.

زيادة على ما سبق فصورة النظام التي تتجسد في عمي المهدي تحمل دلالة مباشرة إلى الوضع الذي كان يسود في تلك الفترة من الزمن، وذلك بارتباط النظام السائد في البلاد بسلوكيات هذه الشخصية إذ تظهر في المسرحية على أنها متسلطة تتحكم في الطلبة الذين يعدون من طبقة نخبوية و تفرض سلطتها عليهم ولا يخفينا أنها شخصية جاهلة وهذا يتبين من خلال ملابسها وطريقة كلامها وسلوكياته وخاصة في طريقة معاملته للطلبة الذين ينتمون إلى طبقة أرقى منه و التي تبحث عن مصالحها ولو على حساب شعبها وراحته وهذه المقاطع تبين هذا:

«عم المهد:... السكات ويمات الاجتماع هذا يبدأ ولا مزال؟ ...أحترمونا شويا... مرانيش تييو هنا قدامكم...شويا قدر ياو

عم المهد : ...الانسان لي مفتوح لهذ الدرجة ...آآآآه

[1] -عبد المالك بوقرموح ، حزام الغولة ص44

عم المهد : ... (il dance) اي ياي

برا: avance vers ami El mehdi حشم شويا راك كبير

عم المهد : (à Brahim) الوقت صعيب والراي تقوى »[1]

كل هذه المقاطع تبين سلوكيات عمي المهدي وأنّه في حقيقة الأمر لا يستحق أن يكون مالك للمصنع فهو جاهل ولا يفرق بين متفتح ومفتوح وأنّه في كل مرة يسمع فيها للموسيقى يبدأ بالرقص والغناء حتى كلامه يظهر مستواه فكيف لصاحب مصنع معروف مثله أن يخاطب طلبة بذلك الأسلوب البذيء .

ومنه يتبين أن تجسيد النظام المتواجد في الجزائر من طرف شخصية عمي المهدي قد تعدته إلى الفساد الذي ينتشر في البلاد خلال فترة الثمانينات، ودحض للحريات في الرأي والتعبير و المس بكرامة الشعب لأن الحكم في ذلك الوقت كان من طرف حزب واحد مما منع نضج الوعي الذي أدي إلى نشر فكر واحد وهو الخضوع للحزب الحاكم، وأحسن مثال على ذلك ما واجهته الجزائر أثناء ذلك الحكم الفاسد وما تعيشه من حرمان على مستوي جميع المجلات، وما يوضح ذلك وصف الكاتب لحالة الشعب انطلاقا من حالة الطلبة في المقطع التالي:

«برا: المعيشة صعابة الانسان لازم يقفز .... » [2]

ومقطع آخر يظهر فيه فساد النظام ومدى إمكانياتهم في تزوير الانتخابات لصالحهم:

«ندا: معندكش الحق تنتخب، راك فسدت الجلسة، يعني خرجت من خيط النظام يا سي المهدي

عم المهد: في الحقيقة يا بنتي حنا نفهمو الخيط ...ولو خرجنا من خيط ... نبقاو شادين في راس الخيط ... » [3]

هنا يظهر عمي المهدي الشخصية المتسلطة التي تنعكس على الواقع في تعديها على القانون وتتميز هذه الشخصية ببعدها السياسي لأنّها تستطيع فعل مبتغاها دون معارضة ونجد تسرعها في كسب مصالحها انطلاقا من إقامة علاقات ذات مصالح مع فئات تشابهها في الفكر والنفاق وبذلك نجده دائما ينحاز إلى شخصية جميلة التي تجسد الفئة البرجوازية في المجتمع.

[1] -عبد المالك بوقرموح، حزام الغولة، ص 45 -50-53
[2] -المصدر نفسه، ص52
[3] - المصدر نفسه، ص53

ونخلص القول إلى أن شخصية عمي المهدي ترمز إلى النظام الفاسد فهو الذي يتحكم في الطلبة بفرض قوانينه عليهم قصد كسب مصالحه، وبما أنه يمتلك مصنع فالمؤكد أن له من المال والجاه ما يمكنه أن يفعل مراده وهذا ما يرمي إلى تفشي الفساد في المجتمعات وهذا« **الفساد المتفشي بسبب تعنت أرباب المال وبسط نفوذهم في كل شيء**»[1]،

نستنتج من خلال صورة النظام هذه التي ترمز إلى الفساد والظلم الذي يفرض على الشعب، وأن دائما ما يكون أصحاب النفوذ على صلة مباشرة بهذا النظام الفاسد وذلك من أجل كسب المزيد من الثروات التي يستثمرونها في الخارج خوفا من اكتشاف حقيقتهم في التزوير والنهب.

صورة البرجوازية*

تتضح صورة البرجوازية في شخصية جميلة، سلوكياتها ولباسها، وطريقة حديثها مع الآخرين وهي طالبة جامعية محبة للتملك والسيطرة على الجميع فيمكن القول أنها تجسيد حي للبرجوازية التي تعلو الالتزام الاجتماعي بكل تداعياتها وارتباطها بالناس ذوي المال والثروة ودفاعها على الاتجاه الرأس مالي الذي لا تنتمي إليه إلا فئة محددة من الأشخاص التي تسيطر على المجتمع والمقطع التالي يظهر هذا :

«جم: eh ben mon vieux خيرتلي... لوكان قلت لبابا يشريني appartement...

عيس: ياك قلتلك منسحق والو من عند باباك...»[2]

«جم: منحبش هكذا ... أنا في لاسيتي مع ma copine de chambre.... كل الصباح نخملو les mattelas...أنقيو الزور ندير وال et c'est très bien..dédorant » [3]

هذه الصورة قد رسمها القارئ في ذهنه بعد عودته إلى الأوضاع التي كانت منتشرة في الجزائر، وربطها بالطبقة البرجوازية ومدى عيشهم في راحة على حساب الطبقة الفقيرة والكادحة،

---

[1]- دليلة مالك، عودة إلى صرع الأيديولوجيات-https://www.el-massa.com/dz/index.php/component/k2/item/50995،28ماي2018

*Bourgeoisie مصطلح تاريخي اجتماعي تعرف أنها النظام الاجتماعي الذي تتحكم به الطبقة الوسطى، وفي النظرية الاجتماعية والسياسية فإن مفهوم البرجوازية كان قد انشأ كارل ماركس 1818-1983 إلى جانب الذي تأثر به وبشكل عام تشير إلى التحفظ والمادية ، والاهتمام الكبير بمبدأ الاحترام والتي كانت جميعها محط تهكم موليير 1622-1673 كما تم انتقدها من قبل كتاب المسرح الطليعي منذ عهد هنريك ا 1828-1906 أما مصطلح برجوازي فقد نشأ في فرنسا في العصور الوسطى حيث يرمز إلى بلدة محاطة بالأسوار(محمد مروان، 11مارس09:15،2018، ، بالانجليزية https://mawdoo3.com ما هي البرجوازية /)

[2]- عبد المالك بقرموح، حزام الغوالة، ص5

[3]- المصدر نفسه، ص6

حيث في أغلب الأحيان نجد هؤلاء الناس الذين يملكون المال ظالمون للناس العادية فنجد الفقراء يبحثون على لقمة عيشهم ويطالبون بأبسط الحقوق على خلاف الأغنياء الذين يعيشون في سرور وهناء يأكلون حق الفقير وماله ولا تهمهم النتائج لأنّه على تواصل دائم مع السلطات التي تراقب الوضع والتي بدورها تنافق ولا يهمها الفقراء والعمال العاديين وهذا المقطع يظهر ما سبق :

«جم :... هكذا نحط الكيسان،الطابلة...الطباسة..شغال الكوزينة...والريدو نعلقه هنا جبت واحد les stores يا عيسوس ، اهبلو مطرزين بالبرودي»[1].

وهذا هو الحال في سائر المجتمعات والذي يقودنا بشكل أو بآخر إلى استحضار ثمانينات القرن الماضي التي عاشها المجتمع الجزائري، والتي تجلت بسطو الطبقة البرجوازية على الطبقة الكادحة وبسط نفوذها وقراراتها مهما كانت الأوضاع، فكانت تستغل الأزمة المتواجدة في البلاد لمصالحها الخاصة وصار الفقراء كالعبيد لديها وهذا يتجلى في النموذج التالي الذي يتوجه فيه عيسى بكلامه نحو جميلة:

«عيس: أفكارك كي دراهم والملكية كانت بسيطة واليوم وليتي حاجة اخرى...» [2]

«جم : آآآه ... نقولك ... la vérité ...ازوروني من كل جهة الله غالب j'ai des amis partout

جم: فرنسا ... سبانية ... اطالية

عيس : ميهمش... الصح في نوع العلاقات

برا: شكون هم هذو الناس ؟ كفاش افكرو؟ لمن ينتاسبو ؟

عم المهد: معليش معليش المهم يجيبو الدوفيز؟» [3].

وتعد أحداث 5أكتوبر 1988 هي أكبر مثال على مثل هذا التسلط من طرف البرجوازية فقد كانت الطبقة الفقيرة تتخبط في مشاكلها، حيث حرمت من كل مستلزمات العيش الكريم فالكثير لم يكن يملك سكن يأوي نفسه من أمطار الشتاء وحر الصيف، ولم يكن يملكون حتى المواد الغذائية البسيطة التي تعطيهم قوة التحمل وفي فترة ما احتدم الأمر عليهم ولم يتمكنوا من الصبر في مثل هذه الأوضاع و اضطروا إلى الخروج في إضرابات مطالبة بحقوقها وهذه المسرحية تمكنت من تجسيد هذا الواقع عبر وصف حالة الطلبة وعيشهم مع أزواجهم في غرفة واحدة والأمر الملفت

[1]- عبد المالك بوقرموح، حزام الغولة ، ص9
[2]-المصدر نفسه ، ص55
[3] -المصدر نفسه ، ص57

للانتباه هو كيف لهذه الفئة التي تعد نخبوية ألا تملك أدني متطلبات العيش الكريم والمقطع التالي يوضح ذلك:

«عيس: عمي علي راجل تاع الصح... وخرج بكلمة حق من فمه

جم: ... وحرم الخبزة على ولاده

عيس: ... إنسان تاع مبادئ

جم: ... مبدأ المعيشة هو الصح...

عيس: الناس لي تمشي على كروشها موتها خير من حياتها »[1].

هذا المقطع يبين بوضوح كيف أن عيسى يدافع على عمي علي الذي لم يستسلم للذل ولم يبع نفسه للطبقة البرجوازية، وبذلك حرم عليه وعلى أولاده لقمة العيش التي منعها عليه أولئك الخونة نتيجة لعدم رضوخه لأوامرهم.

صورة الأصولي

تجسدت صفة الأصولي في شخصية براهيم انطلاقا من تعصبه وتشدده وموقفه في إبعاد سجادته من مكانها، فالمعروف أن الأصولي هو ذلك الشخص المتعصب لآرائه ولا يحب أن يرفض طلبه ويتحدث دائما باسم الدين وأيضا من خلال ملابسه التي يلبسها أثناء الصلاة ومختلف المقاطع تبين هذه الصورة:

«عيس: .. الشمبرة تتكيل بكمالها وتى...c'est pas la peine

برا: مكان السجادة يشركنا في جماعة

جم: puisque...je ne suis pas d'accord أنت تصلي أعزل مكان الصلاة في بيتك

ندا: c'est a discuter

برا: ...مكان الصلاة مفهاش نقاش....الصلاة indiscutable

عيس: ... منوافقكش في هذه... الشمبرة تتكيل بكمالها(vers Djamila)... جميلة نحي السجادة

برا: (montre sa vérité): (prend une hache)...الله الأكبر...

[1]-عبد المالك بقرموح، حزام الغولة، ص67

ندا: الصلاة وين تديرها مقبولة

برا: أهل الدين، أهل السنة و الشريعة ، ماشي نتي توريلي

جم:...Toute je fais ce que je veux de ma partie

برا: أهنا ما تجي حتى حاجة »[1].

من خلال هذا المقطع الذي يتجلى فيه مستوى العنف الذي وصل إليه براهيم على الرغم من أنّه من الفئة المتدينة التي كان يجب عليه إيجاد حل دون الوصول إلى القتال فمثلت هذه الشخصية الصورة النمطية للمتعصب الذي يتحدث باسم السنة والشريعة فالحقيقة أنّ التطرف الديني بمعنى التشدّد بعيد كل البعد عن التوجه السياسي والأيديولوجي للمجتمع، والذي يؤدي غالبا للعنف والتخريب وهذا ما وضحته تصرفات براهيم حين أخذ الشاقورة وأراد الدفاع عن مكان سجادته، هذا يقودنا حتما إلى شيء خفي وهو أن براهيم يدافع عن مكان السجادة ليس هذا فقط بل هو يدافع عن مبادئه ولا يريد من أحد المساس بها، وعندما وجد نفسه أمام خطر سيزيل مكان سجادته وسيزيل مبادئه اضطر إلى استخدام العنف تماما مثلما حدث أثناء فوز الجبهة الإسلامية بالانتخابات ومنعوهم من الحكم.

ومنه يمكن أنّ نسقط هذه الصورة على واقعنا في المجتمع الجزائري، وذلك أثناء فترة الإرهاب في التسعينات من القرن الماضي والتي تسمى بالعشرية السوداء فقد شهدت الجزائر أحداثا مروعة ومخيفة، حيث وصلت إلى القتل والنهب والاغتيال واستعملت أبشع وسائل التدمير و التخريب وكل ذلك باسم الدين رغم كل هذه الأحداث إلا أنّه تم تشويه الدين بمثل هؤلاء المنافقين الأصوليين وهذه المسرحية قد فضحت بشكل غير مباشر هذا الأمر خاصة عندما أخذ عيسى الشاقورة من تحت سجادة براهيم هنا تم كشف نية الأصوليين.

وأيضا ما يبين صورة الأصولي حرمانه لزوجته من حريتها فقد منعها من الخروج وفعل أمورها، و حتى أنه لا يتركها تتحدث بحرية فحين سأل عمي المهدي من هي نادية هو من كان يجيب في مكانها وهنا تظهر مبادئ براهيم المتشددة حيث أراد لزوجته أن تكون في طاعته مهما كانت أوامره ولما لم تستطع نادية ذلك قررا الانفصال .

[1]-عبد المالك بوقرموح،حزام الغولة،ص38-39

وما يلاحظ أنّ كلتا الشخصيتين جمبلة وبراهيم قد عرفتا في الأخير نوعا من التفاهم في الأفكار وتناغم أفضى إلى علاقة وطيدة بينهما، بمعنى أن شخصية جميلة المحبة للتملك والمال تتناسب مع شخصية براهيم ومبادئه الذي ينتمي إلى الطبقة الغنية وبما أنّه رجل دين فإنّه تخلى عن هذه المبادئ من أجل المال الذي وجده مع جميلة البرجوازية والمقطع التالي تظهر ذلك:

«جم : ...مياو.. لي يشوفك هكذا قاع إقول ماشي انت

حقى عندكمune grande ferme.. كاش نهار نروحو نحسوها... باباك مايقول والو كيشوفك معايا؟

برا: ...بابا... إشمشو الدورو من لبعيد» [1]

من هنا يتضح أن براهيم ذو مصالح مثله مثل جميلة أين يجدون المال يدفعون بأنفسهم له من أجل المزيد من الثروة والنفوذ، فمن جهة براهيم تخلى على دينه الذي كان يدافع عنه ومن جهة أخرى جميلة أسقطت قناعها البرجوازي ظاهريا من أجل زيادة قيمة أملاكها رفقة براهيم.

صورة الاشتراكية

تلعب كل من شخصية عيسى و نادية دور الطلبة الذين ينتمون للاتجاه الاشتراكي، غير أن معالم الاشتراكية لم تظهر في شخصية براهيم منذ بداية المسرحية، فقد كان مجرد طالب يبحث عن حقوق عيشه من سكن وأكل لكنه انتهج هذا المنحى حين قابل نادية وانسجمت أفكارهما وبذلك تبني الدفاع عن العمال الذين يمثلون الطبقة الكادحة وهذا أثناء آداءهما لأغنية الفقراء و المساكين ويتجلى ذلك في المقاطع التالية:

«عيس: .... البرويطة

ندا: عمي سعيد الخدام، خمسين سنة ومزل، خوفوه باجلود والكاسكيطا...

عيس وندا: عمي علي كان دوكير وقديم فالشمان دفير..لسونسيي على تقرير... c'est bien comme ça.» [2]

وتظهر هذه الشخصية متأثرة بالثوري تشي غيفارا وهذا يبدو جليا من خلال احتفاظ براهيم بصورته وتعليقها على جدار غرفته والمعروف أن هذا الرجل الثوري معادي للنظام الرأسمالي فلقد

[1]- عبد المالك بوقرموح، حزام الغولة، ص 86
[2] -المصدر نفسه، ص66

كان دائما يحمل رؤى استشراقية متفائلة عن الوطن والمقطع الموالي يبين انتماء عيسى إلى الاشتراكية:

«عيس: قلنا في البداية المعيشة باشتراك

عم المهد:... باشتراك..شفت كفاش الشركة اللي عنده حاجته، حاجته ملكه حد ما يدنى ليه » [1] .

هذا يبين كيف أن عيسى يدعو إلى الاشتراكية في المعيشة لكن عمي المهدي الذي يمثل النظام رفض ذلك، وقال بأنه لا وجود للاشتراكية في مصنعه على الرغم من أن الحزب الحاكم-جبهة التحرير الوطني- كان ينتمي إلى الاتجاه الاشتراكي.

لتستكمل نادية هذه الصورة لانتمائها لهذا الاتجاه من خلال دفاعها عن الجماعة، وأن ملك الواحد يستخدمه الكل وأيضا تظهر في طريقة حديثها وثقافتها الواسعة التي اكتسبتها من خلال قراءتها للكتب التي تتحدث عن الاشتراكية وهذا المقطع يبين ذلك:

«ندا: هذي متفاهمناش عليها ياسي براهيم... على بالك واش راه يقول هذ لكتاب قيمة العلم في المجتمع... تبرهن دراسات في تاريخ الإنسانية كيف تتطور الإنسان في الكفاح من أجل الكيان وكيف طور أدوات العمل والآلات... لقد سيطرت على الطبيعة في بداية حياته»[2]

هذا المقطع الذي قرأته نادية من الكاتب وآمنت به يدعو إلى الاشتراكية بكل معناها الحقيقي ومنه فهي بدورها و بكلامها هذا تدعو إلى هذا الاتجاه:

«ندا: عندنا الحق نستعملو وسائل جميلة ...يتسمى هذا القش ايولي ملك الجماعة

جم :..En voila les manières حسبتي روحك راكي فالروس...كلشي بالنظام

ندا: النظام يقول نعيشو حياة جماعية

عم المهد:...جماعية...جماعية كاينة منها ...بصح ماشي اشتراكية... على خاطر لكان تكملو هكذا ....المحل تاعي... تطمعو فيه» [3]

من خلال هذا المقطع يتضح دفاع نادية عن الملكية الجماعية، ولكن يصدها عمي المهدي بقوله: حتى المحل تاعي تطمعو فيه، كان يقصد بكلامه أن الاتجاه الاشتراكي يطمع في كل أملاك

[1] عبد المالك بقرموح ، حزام الغولة، ص 51.
[2]- المصدر نفسه ، ص72
[3]-المصدر نفسه ، ص51

الدولة التي يريدها أن تتحول إلى ملك الجميع وشك في نيتهم في الاشتراك في حكم البلاد، وبما أن المصنع الذي يظهر انطلاقا من أنابيب الغاز والبترول فهو يرمز إلى شركة السونطراك التي يعيش المواطنين من رزقها –البترول والغاز –

والملاحظ أن كل من شخصية نادية وعيسى صورة حية منعكسة على الواقع، وبهذا يمكننا إسقاطها على الأحزاب المتواجدة في الجزائر فنجد صور للأيديولوجيات تقابلها مباشرة صورة الاشتراكية التي تقوم على مجموعة من المبادئ التي ترتكز على مبدأ الملكية الجماعية والدفاع عن العمال والتحرر من الطبقية وهذا المقطع يظهر كل ذلك :

«عيس: (debout sur la broutte):... طلعت الشمس ... شعلت لشرار...

وانا وياك...متجهين على طريق المدينة...ناس كثير معانا...عمي علي الزبال ... وجميع وين كان خراز... النسوان...شي ملحفين وشي كاشفين على روحهم...نتي وقفتي تشالي بيدك وتقولي:

ندا: (Au milieu de la scène):الطريق اللي توصل لمدينة لكبيرة،هبت عليا عاصفة قوية، قلعت الشجر،لحجر...

عيس: نديرولها الرمل، تغطولها كل بقعة وندهنوها بالرفت

ندا: عيونا يا عيسى هما لقمر لي ينورها في الليل الطويل...تعامات لبصارو قواة لضرار

عيس: ...نديروها الريقولات باش تشد خيطها...وما تكونش فيها...la dérivation...

ندا:.. الحداد... الخراز... الزبال قادرين عالمحال...

عيس:... درع واحد يضرب الارض اخرج نار بها ... السجان يولي رماد

ندا:.. يمحي الظلم ...يتبدل الحال... ونعيشو ...مهنيين... في بستان خضر مزهر... وين يلعبو ولادنا في لامان ... وفي الليل يحلمو بالألوان

عيس: ألوان الخير ولهنا... اعلم على كل مكان ... ملقرية لمدينة

ندا: ملشمس لقمر .. مالجبال لبحر...

عيس: مالزبال للخراز... من عيسى لألف نادية »[1]

ونخلص القول أن عيسى ونادية قد اندمجت أفكارهما بعد اكتشافهما رؤى بعضهما وأن الدفاع عن الطبقة الفقيرة من أجل العيش بسلام ووئام ومن أجل مستقبل أبناءهم هو ما يدفعهما للعيش بكرامة وبافتخار، ولأن الفقير هو من يدافع على أخيه الفقير وبذلك فإنهما منسجمان جدا مع بعضهما في الفكر والموقف وفي الأخير ربطتهما علاقة أعادة جمع صداقتها التي ضاعت منذ زمن وهذا الارتباط جُسد على الواقع الجزائري في الثمانينات حيث منع التعددية الحزبية الذي قوقع الشعب في فكر واحد لا غير حيث تم انشأ حزب واحد بتعاليم الاتجاه الاشتراكي، وكان على المواطن التقيد بأسس ومبادئ هذا الاتجاه وبعد أحداث 5 أكتوبر، نجحت فكرة التعددية الحزبية التي قامت على فتح مجال الحوار بين الأحزاب الذي أدى إلى نضج الوعي لدى الناس.

صورة الانتهازي

تظهر في الأخير شخصية الباز التي استطاعت أن تفرض وجودها ضمن الشخصيات السابقة إذ تدّخل في أحداث المسرحية وتسلط عليها الأضواء ليتحول من شخصية ثانوية إلى رئيسية لبعض الوقت، وذلك حين كان يقرأ شعر المديح وبذلك فهو يمثل صورة الشيات* رجل وصولى تحت شعار الغاية تبرر الوسيلة كما يهمه تحقيق مصالحه الشخصية بغض النظر عن الطريقة التي يسلكها في سبيل ذلك، وهنا الطريقة التي وجدها سهلة توصله إلى النفوذ هي قول الأشعار في المناسبات وهذا يتبين في ما يلي:

«الباز: (avec toute sa grandeur) c'est moi madame الباز يعرف كلشي، كلامه مرتب ماشي راشي الشعر عندي كالتبروري ، شعراء قدم وقعدتهم فوق شعرة البغلة... لذا كان تسمحو نسمعكم في القصيدة الاخرى... » [2] .

فالشيّات يقف دائما مع السلطة ويمدحها بغض النظر عن المعيار الأخلاقي المهم أن يظفر بمصالحه الشخصية وما يوضح ذلك مايلي:

---

[1] -عبد المالك بوقرموح، حزام الغولة، ص80-81-82

*شيّت لشخص أو إنسان أي انه في محاولة لتنظيف قذارة أو أوساخ صدرت عنه وإظهاره في أبهى صوره، وقد تكون في عدة نوايا الحسنة منها من باب السذاجة الملغية لكل سبل التفكير القاتلة والسيئة منها من باب كسب الرضا والسرور من طرف المعني بغية ردّ سريع يعني حق الشيّتة مناصب ومال وترقية أو حتى ابتسامة بحق مخدوع (معجم البسيط المعرّب، amina mel 11:29 2013-05-20. (http://salmina-mel.blogspot.com/2013/05/chitta.html

[2] -عبد المالك بوقرموح،حزام الغولة،ص62-63

«الباز: عيطولي للقسمة باش نديرلهم أمسية شعرية ...وجدت لهم ثمانية قصائد طوال ...أنا قلت هذي هي الفرصة يحظروا المسؤولين ونطرح عليهم .... مشكلة السكنة...لبست مليح ورحت....كي دخلت القاعة دهشت...اطار المناضلين تاعنا يعرفوا اسمو... كل دورة احد ما يسلم عليك تقول شي مشفاكش هذا العام ومنين ما سمعو...حضور مسؤول الوزاراء...الكل بداو يتحركو، بكبيرهم بالصغيرهم ...الكل مسؤولين، إديرو عالمسؤولين...قوات المسؤوليات...انا قلت حاكمة.. ثم رحت لل كوان(coin) وعطيتها بقصيدة افتتاحية...وين نشكر مسؤول الوزارة »[1]

هذا المقطع يوضح مدي مذلة الشيات في كسب رضا المسؤولين فصورته تواكب بعض الشخصيات المتواجدة في البلاد، فهذا السلوك غير سوي ينتهجه هذا النوع من الوصوليين من أجل الوصول إلى غاياتهم فهي كما يقال أشبه ما تكون بالمريض الجائع الذي لا يشبع فالشيات مرض يهدد المجتمع وهذا ما يؤكده ما يلي:

«برا:على حسابك تدير الشعر غير للمسؤولين؟

الباز: وكيفاه الدنيا شد مد كون عاند و طايق»[2]

هنا يظهر الباز في صورة الشيات الحقيقة وبلا حياء ويقولها علنا أن الدنيا كلها مصالح، وإلا فلن نتمكن من العيش كما في رفاهية وأن العناد والتمسك بالرأي هو ما يكسبه مبتغاه وفي حقيقة الأمر أن هذه الصورة تتجلى في واقعنا الحي خاصة فيما يتعلق بالسياسة والسلطة.

نستخلص من هذا أن الممارسة الانتهازية تعمل على إنعاش المصالح الفردية سواء ما تعلق بالمسئولين أو ما تعلق بأجهزة السلطة، و هو ما يعد ممارسة مفسدة للنظام و مضيع للمصالح المشتركة بين المواطنين في البلاد، و نتيجة لتفشي هذه الظاهرة في المجتمع الجزائري فإنه قد تحول إلى مرض معدي ينتقل من المسؤولين إلى النظام وهذه الظاهرة بالتأكيد تقف عائقا أمام استقرار و تطور المجتمع، وهذه الظاهرة موجودة على كافة المستويات الاقتصادية و الثقافية والاجتماعية و السياسية وحتى مختلف التنظيمات الوطنية وهؤلاء الانتهازيون لا يواجهون مباشرة بل يطعنون في الظهر وبعدها يرسمون الابتسامة للمعنى ولكن دائما ما تكتشف أموره ويدفعون الثمن فكما يقول المثل قد يتم خداع كل الناس، بعض الوقت، وقد يتم خداع جزء منهم، طيلة الوقت، لكن من المستحيل أن يتم خداع كل الناس، كل الوقت، ولعل الحزب الذي يتجلى فيه الشيات

[1]-عبد المالك بقرموح ، حزام الغولة ،ص63-64
[2]- المصدر نفسه، ص،64

بوضوح هو الحزب الشيوعي السوفيتي الذي كان عدد أعضائه يتجاوز عشرة مليون أي أن العدد كان كبير لدرجة أنه لن يتمكن أحد من إسقاط هذا الحزب العريق الشامخ في السماء و الراسخ في الأرض، ولكن في رمش عين انهارت الدولة السوفيتية، وهذا يدل بوضوح على عدم إخلاص أعضائها للحزب لتبعيتهم لمصالحهم الخاصة، وأيضا تغنيهم بحكمة السلطة وصواب خطواته، حتى وإن كان عكس ذلك، وهذا هو تماما موضوع المسرحية الأصلية التي ألفت في روسيا كما اشرنا سابقا الذي يعد صراع بين الحزب الشيوعي والحزب الاشتراكي.

إن الشيّات بمفهومه الانتهازي وتعدد أقنعته التي يستبدلها كلما حل في مكان معين يجب تأصيله من جذوره ومحاربته بكافة الوسائل وإلا أصبح خطر يداهم الأمم والمجتمعات رغم انه قد تغلغل فيها ولكن لا يجب الاستسلام لمثل هذه الصعوبات.

صورة الماضي الحاضر

إن بعض النصوص تكون قابل للاستشهاد بها في كل زمان ومكان، ويمكن أن تعد كمثال لاستمرار الماضي في الحاضر «**... يحدد وجهة التأويل ضمن ما يمكن أن ننعته (بإستراتيجية) تفاعلية بين النص والقارئ (المؤول)هذا الأخير الذي يسخر كل إمكانياته اللغوية، ومعارفه الموسوعية، وأهدافه المؤولة في بعث النص من جديد ليكشف عنا امتداداته وتضميناته الدلالية الثانوية خلف ما هو لفضي ظاهر، نحو ما هو إيحائي غابر، ليكون القارئ بذلك قد ساهم في بعث (هنا والآن) عن قضايا وحالات ومقاصد آنية تعكس صورة الماضي في الحاضر لتنفتح عن أفق ممتد، ومفتوح قابل التحيين عند كل قراءة متأنية عميقة وذلك في علاقة مستمرة بين ما هو معطى في النص وما يبينه القارئ داخل سياق وشروط تداولية تفسح المجال للتأُويل..** »[1]، ومسرحية حزام الغولة اكبر دليل على ذلك. فهي تمثل صورة الماضي في الحاضر وذلك باستحضار الصراعات الطبقية بين مختلف آراء الشخصيات التي تنتمي إلى توجهات سياسية مختلفة، إذ تتجلى هذه الصورة في ما يعيشه المجتمع الجزائر الآن من أزمة سياسية يمكن لها أن تؤدي بالبلاد إلى الهاوية مثلما وقع من قبل . فالأحداث التي وقعت في الماضي من اجل الوصل إلى مطالب الشعب والتي وصلت إلي حد الاقتتال بين جهات الجيش والمواطنين، قد أعادها الزمن من جديد ولكن بطريقة مغايرة فالملاحظ في وضعنا الراهن أن لا وجود للقتال لأن الشعب الذي

[1]- حسن مسكين ، مناهج الدراسات الأدبية من التاريخ إلى الحجاج،مؤسسة الرحاب الحديثة،ط1 ،لبنان2010 ص 135

استفاق من غيبوبة طالت أكثر من خمسين سنة أصبح الآن ذا وعي سياسي ونضالي ضد أمور الدولة الفاسدة .

ومنه فيمكننا استحضار تاريخ الجزائر من سنة كتابة هذه المسرحية وهي نفسها سنة وقوع أحداث 5 اكتوبر1988 إلى سنة 2019، فبالتأكيد أننا سنعود إلى مظاهر الفساد والأزمات التي خربت الجزائر-العشرية السوداء- وهي نفسها الأوضاع والأزمة الموجودة في الوقت الحالي والفرق الوحيد هو في مطالب الشعب حيث في سنة 1988 كان الشعب في إضراب دام أيام من أجل المطالبة بالسكن ولقمة العيش،على خلاف ذلك نجد المواطنين في الوقت الراهن في مسيرات و إضرابات من أجل رحيل النظام الفاسد، وهذا تماما ما عمل عبد المالك بقرموح على إظهاره، فقد جسد في مسرحيته الوضع الحالي، وكأنه قد تنبأ بالمستقبل أو أنه كان على يقين بأن الشعب الجزائري سيستيقظ من سباته في يوم ما ويتجلى ذلك أثناء طرد عمي المهدي والطريقة التي رموه خارج تلك الغرفة والتي أساسا هو من يملكها وهو بدوره يقول بأنه إنسان سوي ومستقيم في أفعاله رغم أنه قد فضح أمره.

«عم المهد:اسمع خلاص منحبش الفوضى في داري

لا لا ...خلاص ... خلاص خلاص

Ils le prennent avec des tuyaux Un de chaque coté Ami el mahdi au milieu

عم المهد: خلاص ... خلاص ....انا ستريكت .انا ستريكت »[1]

إن طرد عمي المهدي بتلك الطريقة والذي يجسد صورة النظام قد صار أمرا حقيقيا، فالنظام في وضعنا الآن قد تم طرده و الشعب يطالب بأمور واعية وهي أكثر ما تكون في مصلحة نفسه فمطالبه تصب في صالح البلاد والتنمية والازدهار في كل مجالات الحياة فهم يرفضون كل تدخل من الغرب في أمور الداخلية فالمعروف أنه منذ الاستقلال والبلاد ما تزال في قبضة الغرب فرنسا والسعودية والولايات المتحدة، فقد كان استقلالنا مجرد خروج القوات العسكرية من الجزائر لكن الحكم ظل في أيدي الغرب .

وبذلك نجد أن المسرحيات الجزائرية قد حفلت بأنواع مختلفة من الصور التي ساهمت في توضيح معالم الأحداث والصراعات المتنوعة التي تعمل على بناء المسرحية فهي « **تحمل كل**

[1] -عبد المالك بقرموح مسرحية حزام الغولة ص 114

أبعاد ومميزات الإنسان الجزائري »[1] في مختلف الفترات، أي أن كل شخصية في المسرحية توحي بوجود صورة حقيقية لها في الواقع وتمثل توجها فكريا تدافع عنه «**فالشخصيات إذن لا ترسم اعتمادا على أبعادها النفسية و الإنسانية والاجتماعية وما يترتب عن ذلك من أفعال وردود أفعال أما تجرد من هذه الأبعاد وتصبح ممثلة لاتجاه فكري أيديولوجي يعني المؤلف بتوضيحه** »[2].

لقد وضحت مسرحية حزام الغولة كل ما سبق لنجد أن الكاتب لم يكن في نيته أن يرسم لنا أبعاد الشخصية، وإنما أراد لها أن تدافع عن أفكارها أكثر ما أراد لها أن تبين صورتها الخاصة، فلم يكن يصبو من إظهار شخصية جميلة الغنية الفتاة البرجوازية ولكنه أراد أن يوصل لنا نظرة عامة عن تلك المعالم التي تسود الطبقة البرجوازية ومدى سلطتها على المجتمع، إضافة إلى ردود أفعال الشخصيات التي تظهر أثناء المشاهدة، أين يمكننا ملاحظة كل التفاصيل في تلك الشخصيات واتجاهاتها المتعددة، مما يدفع إلى ملاحظة عدة حلول للمشاكل التي تعالجها المسرحية، « **و من هنا يستطيع هذا المتلقي المشاهد أن ينتقي ويختار ما يراه مناسبا** » [3].

وبما أن القضايا التي تناولتها المسرحية هي ذات طابع سياسي اجتماعي وتمس المجتمع في علاقاته بالأخص مع القوى المسيطرة مثل النظام البرجوازية ...الخ فعبد المالك بوقرموح كان يدعو إلى نشر الوعي وفتح مجال التعددية الحزبية والتغيير على جميع المستويات .

ورغم أن الكاتب قد مثل في مسرحياته الاتجاهات السياسية التي جسدته الشخصيات الست، إلا أنه استطاع أن يخلق نوعا من التناغم بينها فحقق بذلك انسجاما بين كيان الشخصية ودورها في الدفاع عن التيار التي تنتمي إليه، فهي متناسقة في أفعالها، وتصرفاتها، فشخصية نادية مثلا تتماشى مع التيار الاشتراكي الذي تدافع عنه كما تتلاءم مع صورتها. فهذا ما يؤدي إلى التأثير في المتلقي الذي يتتبع مسار الشخصيات من البداية إلى النهاية وأن وجود أي تناقض بين أفعال الشخصية والتيار الذي تنتمي إليه وما تدافع عنه سيؤدي بالضرورة إلى استفزاز القارئ مما يدفعه إلى عدم مواصلة القراءة والحكم عليها بالسلب .

كما أن الشخصيات التي تؤثر وتتأثر بالحدث الرئيسي ولها الدور الأكبر في المسرحية. حيث تستمد باقي الشخصيات وجودها وقوتها منها، وبالتالي فهي من تملك أكبر وقت في العرض المسرحي والأكثر ظهورا على خشبة المسرح، حيث أن جل أحداث المسرحية تدور حول صراع

[1] -أحسن ثليلاني ، المسرح الجزائري والثورة التحريرية ، ص 310
[2] - سمية كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري، ص 145
[3] -المرجع نفسه، ص ن

بين الثنائيين من الأزواج وما يميز هذه الشخصيات تجسيدها للوضع السياسي في الجزائر من فترة العشرية السوداء إلى الوقت الراهن .

وامتازت هذه المسرحية بخاصية الروابط بين الشخصيات فنجدها ترتبط فيما بينها بمختلف الروابط فأول علاقة نجدها هي علاقة الصراع والتضاد بين الثنائيين براهيم / نادية، وعيسى / جميلة، فهذه العلاقة كانت في البداية علاقة انسجام وتفاهم لكن بعدها بدأ الصراع يتشكل حين عرف كل منهما بأمر الآخر وزواجه فتحولت إلى الصراع والتضاد، وعلاقة صداقة ورفقة بين عيسى وبراهيم فهم أصدقاء دراسة في الجامعة وهم يقطنون نفس الغرفة منذ زمن بعيد، وصداقة بين عيسى ونادية فقد لاحظنا أنهما أصدقاء منذ الطفولة لكن شاء الحظ أن يفترقا، ومرة أخرى يجمعهما القدر في قبو متواجد في مصنع ويكتشفان أمر زواجهما، علاقة توافق وتفاهم وحب براهيم وجميلة / عيسى نادية هنا تشكلت هذه العلاقة بعد اكتشاف الثنائيين أنهما على علاقة خاطئة ويقومان بتصحيح الخطأ بإعادة الزواج وذلك من أجل التعبير عن اندماج الأفكار والآراء في اتجاه واحد وإعطاء لمحة عن عمق طبيعة النسيج الاجتماعي في الجزائر.

لتكتمل جميع الصور في ذهن القارئ وهو بدوره يربطها بمختلف الروابط التي تعود إلى فكره ومرجعيته، فيقوم بجمع مختلف الصور التي رسمها الكاتب وذلك بالاستعانة بالمرجع السياسي، وكل الأحداث التي وقعت في فترة كتابتها ولأن أي نص يحث القارئ على العودة إلى مرجعه الثقافي ومعارفه المكتسبة، وذلك من أجل فهم العمل الإبداعي ومنه فالذات القارئة تكشف في الوقت نفسه عن أهمية الرصيد بالنسبة لعملية بناء الصورة وبالعودة إلى المرجع السياسي والاجتماعي للمجتمع السياسي في سنة 1988، فإن القارئ في الحاضر سيجد نفسه أمام أوضاع شبيهة بالأوضاع الماضية لكن الشيء الذي يصنع الفارق هو الوعي الذي وصل إليه الشعب في وقتنا الحاضر، فكانت كل مسيراتهم وإضراباتهم سلمية خالية من الخراب والعنف، رغم أن الحكومة تضع لهم مختلف الخطط من أجل الوقوع في العنف والاقتتال.

هكذا تتمظهر آليات فعل القراءة في النص المسرحي حزام الغولة لعبد المالك بقرموح، والتي تعد من الأدوات الأساسية في التواصل بين القارئ والنص والتفاعل بينهما « **وإن المهم في التفاعل هو ذلك الشيء المتواجد بين قطبي العمل الأدبي** »[1]حيث يظهره القارئ الضمني الذي يعمل على بناءه وتشكيله وأثناء البحث عن مواقع تواجد هذا القارئ يتوصل الباحث إلى الفهم

[1]- يوسف تغزاوي، مفهوم القراءة وأثرها في إنتاج الخطاب الأدبي ، ص 98

العميق، فيتجلى لنا القارئ الضمني في عدة مؤشرات فتارة يتوارى وراء علامات صامتة و ناطقة، وتارة أخرى يتجلى خفيا في خطاب المؤلف الضمني.

لتأتي بعده تقنية أخرى تعطي لنا الصورة الخفية في المسرحية، والتي تعد تجسيد بالواقع المرير الذي يعيشه المجتمع الجزائري والتي أطلق عليها أيزر اسم الصورة الذهنية التي تتشكل في مخيلة القارئ وتثير فيه القلق والفضول، مما يدفعه إلى البحث في أغوار النص وما خلفه ويضيف أيزر آلية أخرى واسماها وجهة النظر الجوالة «**التي تسهم في بناء الموضوع الجمالي في وعي القارئ تدريجيا خلال مراحل القراءة**»[1]حيث يستوجب عليه أن يربط مختلف المقاطع السابقة باللاحقة وتشكيل المعنى الإجمالي للنص المسرحي.

ولتظهر أخيرا في المسرحية بنية الفراغات التي تعطي معنى لتلك البياضات التي تتخلل العمل الأدبي والتي يعمل القارئ على ملأها عن طريق أفق توقعه « **وتؤدي هذه الفراغات دورا استراتيجيا يضمن الفعل التواصلي مع المتلقي** » [2]، وبالإضافة إلى هذه البياضات، هناك طاقة النفي والتي تعد تقنية شبيهة بسابقتها والمعروف أنها هدم للمألوف عن طريق اللامألوف « **لتمثل موقع الاحتكاك بين أفكار الذات الثاني للكاتب وبين القارئ بحيث تحضر مواقف الأيديولوجية في النص كرسالة موجهة إلى القارئ المتوقع للنص وتأتي الأفكار التحررية في نص المسرحية وتتجاوز حدود المكان والزمان**»[3]،

وبذلك فلقد حاولنا دراسة مسرحية حزام الغولة وفق مبادئ فعل القراءة، ولا يسعنا القول إلا أن هذه مسرحية قد أتت لتصف مختلف الأوضاع في الجزائر من فترة الثمانينات إلى يومنا الحاضر، محاولة إيجاد حلول جذرية لهاته المشاكل.

[1]- كريمة بلخامسة ، إستراتيجية التلقي في أعمال كاتب ياسين، ص 117
[2]- المرجع نفسه، ص 118
[3]-المرجع نفسه، ص 117

الفصل الثاني : سيرورة التلقي في العرض المسرحي حزام الغولة.

- **المبحث الأول: أفق التوقع.**
- **المبحث الثاني: ردود أفعال المتلقي في العرض المسرحي**
- **المبحث الثالث: المتلقي وفعل القراءة**
- **المبحث الرابع: منطق السؤال والجواب.**

تقديم :

إن حديثنا عن فعل القراءة عند آيزر يقف بالضرورة عند عمليّة التلقي أو بمسماها الآخر جمالية التلقي، فهي حديثة من حيث مصطلحاتها وأعلامها وقديمة لكونها موجودة منذ القدم بمعانيها، فكل نص مهما كان فلابد أنه موجه إلى متلقٍ معين، و التي أسسها ياوس رفقة آيزر فمن المعروف أنّهما عملا على إعادة تشكيل نظرية أدبية وفق منظورهما، وذلك بتركيزهما على علاقة النص بالقارئ، و على الرغم من اختلافهما في الأسس الإجرائية التي أساساها إلا أنهما عملا على إعادة القارئ إلى مكانته التي حُرم منها منذ القدم، فنجد ياوس الذي عمل على تفعيل دور المتلقي وعلاقته بالعمل الإبداعي إذ ساهم في صنع جماليته، وذلك بالعودة إلى علاقة الأدب بالتاريخ« **وقد انصب اهتمام نظرية التلقي على الكيفية التي تمّ فيها تلقي الخطاب الأدبي عبر الزمن ومحور هذا الاهتمام هو المتلقي وحكمه على النص الأدبي في فترة تاريخية وهو ما يبرر اعتمادها على المناهج التاريخية الاجتماعية**»[1]

ومن الواضح أن فعل التلقي هي التي تمكنت من ضّم الأطراف الثلاثة في العملية التواصلية :المؤلف /النص / القارئ (المتلقي) ودمجها في مبادئ القراءة الحديثة، وبهذا يكون مسار النقد قد مرّ بثلاث فترات وهي فترة المناهج السياقية والتي ركزت أبحاثها على المؤلف لا غير، وبعدها أتت مناهج نسقية تخطت هذا المؤلف إلى النص والذي جسدته البنيوية بكل معالمها، وأخيرا الفترة التي اهتم فيها النقاد بالمتلقي والذي حضي بالاهتمام الواسع من طرف الباحثين والدارسين.

على الرغم من تعدد الاتجاهات النقدية التي تبحث في النص الأدبي إلا أنها لم تهتم بالمتلقي بالدرجة الأولى ليأتي ياوس على رأس الدراسات الحداثية_ما بعد البنيوية_ ويعطي له الدور البارز في عملية بناء المعنى لأن غالبية الدراسات لم تخرج عن نطاق النص والمؤلف، ومن هذا المنطلق قرر ياوس أن يأخذ المتلقي حقه الكافي في الدراسات الحديثة مستفيدا من سابقيه أمثال "غادامير Gadamer " و "شلايرمخار Schleiermacher ...إلخ، وتعد مقالاتهم تمهيدا لأبحاثه موضحا مبادئهم ومرتكزاتهم في جماليات التلقي، حيث تمكّنت

[1]-يوب نظرية التلقي والتأويل في النقد الأدبي عند العرب الحوار المتمدن العدد5019
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=497501&r=0 20 /12/2015 12:02 .

هذه الأخيرة من خلق« **أفقا جديدا في مجال التأويل ضمن النقد الأدبي بحيث لم تعد غاية دراسة الأدب هي المعرفة بل معرفة طرائق المعرفة وإمكانياتها وممكناتها ...على خلاف ما هو شائع من أن نظرية التلقي والتأويل جعلت النقد الأدبي ملكا مشاعا بين القراء** » [1].

بما أن المنهج الشكلاني والمنهج الاجتماعي (الماركسية) قد كانا دائما على خلاف في اقتراحاتهما، إلا أن ياوس قد اخذ منهما معا، وما يميّز الاتجاه الماركسي أنّه يرفض في أن يكون لأي جنس أدبي أو فن فترة زمنية خاصة بها، ولكن قد أسست مبادئها ووجودها من المحاكاة والخاصية فيه أنّه قد عمل على تبديل المحاكاة الطبيعية بالواقعية وقد عدته النموذج الذي يقتدون به لكونه يمثل الانعكاس بكل حقائقه ومنه« **فالعلاقة الجدلية بين إنتاج الجديد وتكرار القديم لا يمكن لنظرية الانعكاس تصورها إلا إذا عدلت عن تجانس المتزامن وأقرت بوجود تفاوت زمني في التطابق بين سلسلة الأحوال الاجتماعية وسلسلة الظواهر الأدبية التي تعكسها** » [2].

على خلاف الاتجاه الماركسي تأتي الشكلانية وتضع مبادئ جديدة حيث تهتم بالشكل دون إهمال المضمون« **وإذا كان ولا بد من وصفهم بالشكلانيين، فلأنهم عالجوا الشكل بوصفه مجموعة من الوظائف لا مجرد صيغة سطحية مبسطة** » [3]، وتركز اهتمامها على السمة الجمالية للأدب، وهذا أنساهم كل الشروط التاريخية التي تساعد في ظهور العمل الفني وزمن تلقيه ولكن رغم أنها أهملت التاريخ إلّا أنّها وجدت نفسها في مواجهة التاريخ الأدبي ذلك في إدراكها أن الأشكال في السلسلة الأدبية القديمة هي استمرار للأشكال الجديدة، ومنه شكلت المدرسة عودتها إلى التاريخ.

من هنا قرر ياوس وضع طريقًا ثالثًا وسطًا بينهما ليعيد النظر في مسار تاريخ الأدب فأدرك أنّه يجب دراسة تاريخ الأدب عن طريق حوارية بين النص ومتلقيها حيث كان« **يسعى إلى تلبية المطلب الماركسي في الوسائط التاريخية عن طريق وضعه _الأدب_ في**

[1]-حميد الحمداني، الخطاب الأدبي: التأويل والتلقي، مجلة من قضايا التلقي والتأويل، سلسلة ندوات ومناظرات، العدد 36منشورات كلية الآداب ، الرباط جامعة محمد الخامس ط1، 1994، ص 10 .

[2]-هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص لأدبي، تر: رشيد بنحدو، كلمة للنشر والتوزيع، ط1، تونس 2016، ص38.

[3]- فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، تر:الولي محمد، المركز الثقافي العربي دار البيضاء،ط1،بيروت،2000، ص 71.

سياق أوسع للأحداث كما أنه احتفظ بالمنجزات الشكلانية عن طريق وضعه في المركز من اهتماماته، وعلى هذا النحو اتحد التاريخ وعلم الجمال »[1]، لكن هذا الجمع بينهما مازال ينقصه طرف أخر وهو المتلقي الذي يعمل على بناء ذلك المعنى عبر الزمن والذي يعطي الجمالية المناسبة لهذا النص ولأن النص مهما كان نوعه فإنه بالإضافة إلى المعاني التي يتضمنها فهو يحتوي على دلالات لا يستخرجها إلا القارئ الذي يضع حوارا بينه وبين العمل الأدبي« **إذ أنّ القارئ والسامع والمشاهد والجمهور من حيث كونه عنصرًا نوعيا لا يؤدي في كلتا النظريتين سوى دورا في غاية المحدودية** »[2] ، فالجمالية الماركسية في حال عدم تجاهلها للقارئ بدون قيد أو شرط تعامله كما تعامل المؤلف، حيث تستخبر عن وضعه الاجتماعي، أو تسعى إلى تحديد موقعه في النظام التراتبي للمجتمع الذي تقرره الأعمال الأدبية.

أما المدرسة الشكلانية فلا تحتاج إلى قارئ إلا باعتباره«**ذاتا للإدراك يتعين عليها تبعا لتحفيزات نصية** »[3]، وبهذا دعت هذه النظرية إلى ربط الفهم الحاصل في الماضي بالفهم الحاصل في الحاضر من أجل الفهم الصائب للنص في الوقت الراهن، وقد ساهم ياوس في تطوير هذه المبادئ مبينًا تأثره ببعض النقاد في هذا المجال فقد كان«**الاهتمام بالمتلقي ودوره في عملية الإبداع ليس جديدًا على موضوع النقد ولم يكن وجود هذا الاهتمام نتيجة لظهور النظرية بل كان ظهور نظرية التلقي دليلا واضحا على دوره البارز في تحديد مسيرة الإبداع الفني ووجودها... ولا وجود لنص المبدع دون تفاعل خلاق بينه وبين قارئه ، لتحقيق غاية المبدع التي أبدع من أجلها وإيجاد دور المتلقي في استقباله للنص وتحقيقه للفهم المطلوب حسب طلبيته وفكره ومعتقده وعصره** »[4].

والملاحظ أنّ هذه النظرية انبثقت في وقت حرج جدا في الغرب وذلك حين كان المجتمع الغربي يعيش فترة الاستهلاك وهذا يعني أنّ المستهلك يمكن اعتباره متلقٍ من الدرجة الأولى أي أنّ هذه النظرية عرفت وجودها في بداية السبعينيات لتتطور فيما بعد لتصل إلى قمة

[1]-صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، مبريت للنشر والمعلومات، ط1، القاهرة، 2002، ص151.
[2]- هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي، ، ص48.
[3]- المرجع نفسه، ص39.
[4]-محمد ناجح محمد حسن، الابتداع والتلقي في الشعر الجاهلي أطروحة لاستكمال درجة الماجستير، كلية الدراسات العليا، فلسطين 2004، ص31 .

نضجها في النصف الثاني من العقد السابع حيث، نشأت وترعرعت بين ثنايا جامعة كونستانس الألمانية على يد مجموعة من الأساتذة الكبار و الدارسين في مجال الأدب و النقد، وعلى رأسهم ياوس و آيزر يضاف إليهما عدد من المساهمين في نشأتها سواء أكانوا أساتذة في الجامعة، أو مشاركين في المؤتمرات التي كانت تعقد في الجامعة مرة كل عاميين، ثم تنشر أعمالهم ضمن سلسلة موسوعية موسومة البيوطيقا، و الهرمنينوطيا[1] .

وبهذا يكون ياوس قد وضع عدة اقتراحات تعد المنطلقات الأساسية لنظريته على حسب الحداثيين« **وقد صيغت هذه المقترحات في محاضرة عام 1967 في جامعة كونستانس تحت عنوان لماذا تتم دراسة تاريخ الأدب وقد تضمنت مقالات شهيرة هذه المقترحات عام 1970 بعنوان تاريخ الأدب بوصفه تحديا لنظرية الأدب** » [2] ومن المُؤكد حسب ياوس أن العمل الأدبي لا يستمر في الحياة إلا بوجود جمهور يحييه في كل مرة يزول فيها وبهذا يكون قد ربط بين الأدب والتاريخ وذلك حين أقرّ بأن التاريخ الأدبي هو تاريخ مختلف القراء عبر الزمن والواضح أن النص هو دائما في عملية تواصل ومنه يجب تحليل الأدب انطلاقا من الآثار التي يتركها على مختلف المعايير الاجتماعية.

وإذا بحثنا في سبب اختيار ياوس لعنوان الكتاب جمالية التلقي لوجدناه وضع مفهوما لهذين المصطلحين من خلال كتابه نفسه، فقصد بالتلقي الاستقبال والتبادل في حين عنت الجمالية بتلك الكيفية التي يفهم الفن عن طريق تمرساته بالذات أي بالدراسة التاريخية للممارسة الجمالية، التي تتأسس عليها ضمن صيرورة الإنتاج _التلقي _التواصل، كافة تجليات الفن[3].

وبذلك يطرح عدة مقولات وافتراضات اعتبرت أساسًا لفهم العمل الأدبي عن طريق ربط التاريخ بالأدب والذي يطلق عليه بالتاريخانية التي يعني بها حوارية بين الأدب والتاريخ أي الماضي في مواصلة للحاضر، وما دفع بياوس إلى الاهتمام بهذه العلاقة هو الوضع الذي آل إليه تاريخ الأدب في ذلك العصر و الانسداد الذي وصلت إليه الماركسية

[1]-روبرت هولب ، نظرية التلقي _مقدمة نقدية_ ص28.
[2]- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 133.
[3]-هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي، ص 109.

والشكلانية حيث استفاد من منجزات كلا منهما وظفر بالإيجابي وسمح في السلبي وتخلى عنه.

ففي الوضع الراهن لم يحظ الأدب بقيمته التي لقاها في السابق« **بتلك الحظوة التي كان يتمتع بها في القرن الماضي ولنعترف بأنه جدير بهذا المصير نظرا لما يعانيه هذا العلم الجليل، منذ مئة وخمسين سنة من تدهور مطرد ، فأكثر منجزاته تعود جميعا وبدون استثناء إلى القرن التاسع عشر** »[1]، ولقد ساعدت الثقافة الأدبية الغربية في ذلك لرواج النظرية وبعدها بدأت في التطور على يد أعلامها لتتحول إلى نظرية التواصل الأدبي وتنحصر أبحاثها في التاريخ الأدبي، والذي بدوره يركز على الثلاثية في هذه العملية التواصلية من المبدع إلى النص، وصولا إلى المتلقي أي أنّ العمل الأدبي يكون منحصر في العناصر التي تتفاعل من أجل إنتاج المعنى المناسب، ومنه فالنص دائما في حركة مد وجزر بين المنتج والمستهلك.

ويعود الفضل الكبير في بروز نظرية التلقي إلى مدرسة كونستانس الألمانية التي تُعد من أكبر المحاولات لتجديد دراسات الأعمال الأدبية على ضوء فعل القراءة، فكان قبل ذلك اهتمام الباحثين متجها صوب كشف الروابط القائمة بين النص ومبدعه، فراح نقاد المدرسة الألمانية يدعون إلى الانتقال من العلاقة بين الكاتب ونصه إلى العلاقة بين القارئ والنص.

وبهذا تكون هذه المدرسة الموطن الرسمي لها وقد قامت بتشكيل مفهوم جديد للعملية الإبداعية من حيث تشكلها عبر الزمن والظفر بفعل القراءة وبالإضافة إلى دور المتلقي في إنتاج هذه العملية ومهما كان من معنى خفي في النص الأدبي فإنّ ما يعمل على كشفه هو المتلقي الذي يضع روابط بين الماضي والحاضر« **ومنه فالعلاقة بين العمل والقارئ تكشف بالفعل من جانبين جمالي وتاريخي فالاستقبال نفسه الذي يحظى به العمل لدى قرائه الأوائل يفترض حكم قيمة جمالية تم إصداره بالإحالة على أعمال آخرى سبقت قراءتها** »[2]

[1]-هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي، ص23.
[2]- المرجع نفسه، ص 50 .

ومن هذا الأساس يحاول ياوس البحث عن تاريخ أدبي جديد وهو بذلك يكون قد بحث عن تاريخ للتلقي أو بمعنى أخر البحث في الحوارية التي تدور بين العمل والمتلقي عبر الزمن وبهذا تتحدد الجمالية والتاريخ في النصوص الأدبية وبذلك يكون قد تمّ إحياء الروابط التي قطعت سالفا، وذلك باستمرار الماضي في الحاضر.

ويمكننا أن نفهم من آراء ياوس التي أسس بها لمفهوم التاريخانية« **أن التعامل مع النص يتم بمعيارين، لا غنى لأحدهما عن الآخر، وهما : معيار الإدراك الجمالي لدى المتلقي ، ومعيار الخبرات الماضية التي يتم استدعائها في لحظات التلقي، ذلك أن الخبرات الجمالية التي كشف عنها التعامل مع النص بواسطة القراء في عصور سابقة هي بمثابة دليل يساند، ويغني في سلسلة الاستقبالات من جيل إلى جيل** » [1].

وبما أنّ الناقد الألماني قد وضع علاقة بين الأدب و القارئ فهذا بالضرورة يشتمل على ربطه بين الجمالية والتاريخية« **فالدلالة الجمالية تعتمد على مقارنة القارئ قيم العمل الجمالية بعد المرة الأولى للقراءة مع أعمال أدبية مقروءة من قبل، أما الدلالة التاريخية فتتلخص في أن تتخذ حالة القبول شكلا مقبولا تاليا بالإضافة إلى عملية الاستيعاب المتجدد لعمل الماضي الذي يطرح الوساطة بين فن الماضي وفن الحاضر** » [2].

وبالإضافة إلى ربط التاريخ بالأدب وضع ياوس مجموعة من الأسس الإجرائية التي تساعد القارئ على إنتاج المعنى ومن بينها أفق التوقع الذي يعني« **أن المتلقي يتوقع من مبدع نتاجًا أدبيًا معينًا له صورة أو إطار ذو خصائص وتقاليد فنية محددة رُسمت في ذهنه مسبقًا وعلى المبدع أن يخاطب متلقين بهذه المميزات المرسومة في أفق انتظاره** » [3]، وأيضا منطق السؤال والجواب.

[1] -محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا العربي، دار الفكر العربي، ط1، مصر، 1996 ص28.
[2] -علي بخوش، جمالية التلقي في النقد العربي ، ص37.
[3] -محمد ناجح محمد حسن، الابتداع والتلقي في الشعر الجاهلي، ص33.

المبحث الأول:أفق التوقع

إنّ التكامل بين علم الجمال والتاريخ قد نتج عنه أفق التوقعات، ويعني هذا المفهوم«**منظومة من المعايير والمرجعيات لجمهور القارئ في لحظة معينة يتم انطلاقا منها قراءة عمل وتقويمه جماليا ويمتلك هذا العمل أفق توقعه** » [1] فالمعروف أنّ العمل الفني دائما يحتوي على عملية التلقي، والتي لا تظهر إلا بوجود المتلقي الذي يتفاعل معه وهي بدورها من تحقق العملية التواصلية، فتلقي أي عمل إبداعي هو أمر ملازم لظهور واستمرار النص وبهذا يكون تشكل معنى النص بالتدريج مع قدرات القارئ في تتبع القراءات عبر الزمن.

ولو عدنا إلى مختلف التلقيات التي حصلت في الماضي سنكتشف أن النص لا يحيا حياة رتيبة ثابتة ، ولا يحي بمختلف خصائصه الداخلية، إنما يستمر في الحياة بفضل الصدى الذي يكون له في سياق ثقافي معين [2]، ومنه يتضح أن فعل التلقي يرتبط ارتباطا وثيقا بالأفق التاريخي والسياق الثقافي في مختلف المرجعيات التي تسمح له بطرح عدة تساؤلات وفي ذات الوقت يستقرئ أجوبة ممكنة له، كما أنه بالضرورة ستخفى عليه أسئلة وأجوبة تكون خارج مرجعه التاريخي والثقافي المكتسب من قبل.

ولأنّنا بصدد دراسة تلقي النص المسرحي لعبد المالك بقرموح فإنّه يستوجب علينا البحث عن مختلف القراءات والتلقيات المتعاقبة والمتلاحقة لهذا الخطاب، وذلك عبر مختلف الفترات الزمنية ، ولم نتوصل لقراءات مباشرة في الزمن الماضي البعيد غير بعض الآراء من طرف أناس قد شاهدوا عرض هذه المسرحية، فإنّه ملزم علينا أن نكتفي بالقراءات في الزمن الماضي القريب _2019/2018_وبذلك سنحاول تتبع عدة أنواع من التعليقات وذلك من أجل رسم صورة كلية لما وصلت إليه ردود أفعال الجمهور المتلقي لهذا النص المسرحي، وبذلك يتبادر إلى أذهاننا تساؤل حول تجاوب المشاهد المتلقي مع مسرحية حزام الغولة وتحديد قيمة النشاط الإبداعي لدى مؤلفها و مفاده : هل كان أفق المتلقي في مستوى

[1]-سميرة سلامي، إرهاصات نظرية التلقي في أدب الجاحظ، مجلة التراث العربي، العدد106، اتحاد كتاب العرب، دمشق 2007 ، ص217.

[2]-ينظر، كريمة بلخامسة ، إستراتيجية التلقي في أعمال كاتب ياسين، ص156.

النص في الزمن الماضي والوقت الراهن؟ وما هي القراءة التي ينبغي علينا أن نختارها موضوعًا للتحليل من بين كل القراءات التي يُبيحُها النص الأدبي؟

لقد اعتمد ياوس حين قرر اختيار هذا المصطلح على بديهية القارئ« **حيث أن الاصطلاح وجد في مجموعة من الكلمات ومقاطع مركبة، أفق التوقع، أفق خبرة الحياة،أفق البناء، التغيير الأفقي، الأفق المادي للحالات، ويقصد بأفق التوقعات لديه بنظام التبادل الذاتي أو بناء التوقعات باعتباره نظاما مرجعيا أو نظاما ذهني، حيث تكون افتراضات المتلقي صحيحة في أي نص أدبي، بمعنى أن المتلقي يبنى معنى لنص أدبي، لأن ذلك العمل يثير أفق توقعه ومن ثمة فإن الأفق الأدبي ينشأ لأن العمل ذاته يجعله هدفا مدركا من قبل للقارئ** » [1].

وبذلك لم ينشأ أفق الانتظار عند ياوس من العدم ولكنه أخذ من غادامير مفهوم الأفق ومن عند كارل بوبر مفهوم خيبة الانتظار ليشكل لنفسه أفق التوقع ومنه أدرك أن هذين المفهومين صالحين في الفهم والتأريخ للأدب وقد كان غادامير يعني بالأفق أنه لا يمكن فهم أي حقيقة بدون العودة إلى العواقب التي نتجت منه، وبذلك لا يمكن فك الرباط بين الحقيقة والآثار التي ترتبت عليه[2] وبهذا فقد حرص غادامير على فهم و وعي تاريخي باعتباره شرطا ضروريا في أي عملية تاريخية، حيث يكون رأي الآخر فاصلا في إعادة إحياء معنى النص.

وأمّا استفادته من كارل بوبر فيظهر في المتلقي الذي يكتشف خطأه وذلك يدفعه إلى العودة إلى الواقع الفعلي وبهذا يتحرر القارئ من ضغوطات الحياة الواقعية ومن أحكامها المسبقة« **أي هي إطار مرجعي يولد معاني الأعمال والملاحظات** » [3].

ومنه فياوس حين أعلن عن أفق التوقع فهو بدأ فكرته من أن انطلاقة المؤلف الأولى تكون من نسق مرجعياته التي يمتلكها ونفس الأمر بالنسبة للمتلقي فهو حين يقرر تأويل النص الذي بصدد قراءته، فهو يعود إلى سياق ذلك النص ومختلف الإحالات والمؤشرات

[1]-علي بخوش ، تأثير نظرية التلقي في النقد العربي ، ص34.
[2]-ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص138.
[3]-سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص87.

التي يملكها حول ذات الموضوع، وبذلك كان ياوس يقصد به تلك المرجعيات التي يكتسبها المتلقي قبل الشروع في تلقيه العمل، ولأن النص لا يكتب من فراغ وحتى القارئ حين يود تأويله فأنه ينطلق من مختلف مكتسباته ومرجعياته السابقة[1]، وأيضا سيقارنها مع مختلف النصوص التي قرأها من قبل.

لقد طرح ياوس انطلاقا من نقده لمختلف النظريات النقدية التي سبقته« **دراسة العمل الأدبي عبر تاريخ التلقي لأن الخلاصة التاريخية للعمل الفني حسبه لا يمكن توضيحها بتفحص المنتوج (الأعمال الأدبية) أو وصفه ببساطة بل يجب معاملة الأدب كإجراءات جدلية للإنتاج والاستقبال بحيث أن الأدب والفن يحويان تاريخية ضمن شخصية الإجراءات حين يتم تأمل الأعمال الموازية ليس فقط من خلال الموضوع المنتج، ولكن من خلال الموضوع المستهلك عبر تفاعل الكاتب والجمهور** » [2]، وبهذا يتجلى لنا أنّه قد ربط بين النص والقارئ ومنه يمكننا ملاحظة أنّ هذا القارئ له مرجعيته في فهم هذا النص وربطه بالماضي، فالمؤكد أن التكامل بين التاريخ وعلم الجمال أو ما يمكن أن نقول عنه دمج الماركسية والشكلانية في مدرسة كونستانس سينتج عنه بالضرورة أفكارا ومعتقدات تؤدي بدورها إلى الكشف عن أفق التوقعات وهي في تقدير ياوس الركيزة الأساسية والضرورية التي دفعته وبشكل مباشر إلى التفكير في عدة مقولات بالغة الأهمية[3].

ومنه يعد أفق الانتظار ذو أهمية بالغة على حسب ياوس ولكنه في نفس الوقت يشير إلى انّه يحتاج إلى بعض التعديلات السيسيولوجية لأنّه دائما يستشهد بنماذج أدبية أي أن أفق التوقع خاصية أدبية محضة ،« **ونفهم من هنا أن أفق الانتظار هو النسق المرجعي الذي يحيط بالعمل الأدبي لحظة ظهوره إلى الوجود، أي نسق المعايير والقيم المتزامنة مع ظهور العمل الأدبي والتي تشكل التجربة الأدبية، والتاريخية المتعلقة بالحياة ككل لدى قرائه الأولين** » [4].

[1]- ينظر كريمة بلخامسة ، إستراتيجية التلقي في أعمال كاتب ياسين، ص174.
[2]-علي بخوش، تاثير جمالية التلقي في النقد العربي، ص31.
[3] -روبرت هولب، نظرية التلقي ص104.
[4]- كريمة بلخامسة ، إستراتيجية التلقي في أعمال كاتب ياسين، ص174.

وإنّ أفق التوقع هو من أبرز المفاهيم الإجرائية في مدرسة كونستانس والذي يعتبر مجموع المعايير الاجتماعية والثقافية لدى القارئ، بهذا يمكن أن نعتبر أن القارئ هو في عملية إنتاج مستمرة من خلال قراءاته للنصوص« **إذا فالنص الأدبي يعاد تشكيله من خلال القراءة، التي هي عملية تواصل دائم، بين عناصر العمل الأدبي وثقافة القارئ، الذي يستند بدءا إلى ثقافته الاجتماعية والنقدية، وذاكرته الأدبية** » [1].

وعلى حسب ياوس فإن أفق التوقع الأصيل هو ذلك الذي يتكون من ثلاثة عوامل رئيسية وهي :

1. **«التجربة القبلية التي يمتلكها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص الأدبي.**
2. **شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها والتي يفترض العمل الجديد معرفتها أو ما يسميه الآخرون القدرة التناصية.**
3. **المقابلة بين اللغة الشعرية، واللغة العملية، وبين العالم التخيلي و الواقعية اليومية** » [2].

من هذه العوامل يظهر أن ياوس يفرض على القارئ دراية كبيرة ومهمة تكتسب عن طريق الإحاطة والممارسة لمختلف النصوص و القيم الفنية التي تميز الأجناس الأدبية عن بعضها البعض،« **إذ أنه يمكن أن يتشكل هذا الأفق من عوامل مثل الأعراف السائدة وتعريفات الفن أو الشفرات الأخلاقية السائدة ومثل هذا الأفق خاضع للتغيير التاريخي وذلك حتى يمكن لجيل تال من القراء أن يرى مدى جد مختلف من المعاني في العمل نفسه** » [3].

وانطلاقا من هذه العوامل يظهر أن أفق التوقع الحقيقي هو الذي ينتج من مختلف معارف المتلقي بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص بالإضافة إلى الأعمال التي تكون مشابهة و« **التي تترسب في العمل الأدبي نتيجة تأثره بالنصوص الأخرى التي تنتمي إلى**

[1] -مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي، ص34.
[2]- فرناند هالين_فرانك شويرفجين_ميشيل أوتين بحوث في القراءة والتلقي تر:محمد خير البقاعي ،مركز الإنماء الحضاري ط1، 1988 حلب ، ص35.
[3] -حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر/قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة، 2006، ص29.

نفس الجنس الأدبي مما يخلق عند جمهوره نمطا معين من التلقي ويدفعه إلى استحضار تجربته السابقة عن النصوص التي سبق أن قرءها » [1]، ولا يخفينا أن التعارض بين اللغة العادية العلمية واللغة الشعرية تلعب دورا مهما في تشكيل أفق التوقع لدى المتلقي.

وما يجب أن نشير إليه مادُمنا في صدد الحديث عن أفق التوقع هو أن تشكل المعنى في عمق التعريف يتم انطلاقا من ذلك الحوار بين تاريخ الأدب و الخبرة الجمالية التي يمتلكها المتقي انطلاقا من تعامله مع النصوص، وذلك عن طريق الفهم المناسب والتي تعتبر كخلاصة لمجموع التأويلات المختلفة عبر مرور الزمن، وذلك عائد لفعل التلقي عبر السلسلة التاريخية، وهذا ما دفع بالدارسين إلى قياس تطور الأنواع الأدبية عبر العصور ومنه فيمكن« **اعتبار أن أفق التوقع حجر زاوية في نظرية التلقي حسب افتراضات ياوس وقد طرح هذا الأخير ذلك المفهوم الجوهري كأساس للقراءة والتفسير، ومن ثمة كأساس لإبداعية النص، وهو مفهوم يضع منظومة التوقعات والافتراضات الأدبية والسياقية والتي تكون مترسبة في ذهن القارئ _قبل الشروع في قراءة النص _ وهي فروض وتصورات قد تكون فردية لدى شخص محدد، وقد تكون تصورات يحملها جيل أو فئة من القراء »** [2].

ويُؤكد الناقد الألماني ياوس في سياق حديثه عن أفق التوقع أنّه حين اعتمد هذا المفهوم في مجال التاريخ والنقد الأدبيين كان من شأنه أن يدفع إلى تخليص التجربة الجمالية لدى المتلقي من جميع الأمور النفسانية التي كان بإمكانها أن تضعها في دائرة المنهج النفساني كما يمكِّن من تحديد القيمة الجمالية للعمل الفني الأدبي، ولا يخفينا أنه يسمح من خلال إعادة صياغته وتشكيله كما كان أول مرة، وذلك بطرح ذات الأسئلة التي من الممكن أنها قد صاغت الأجوبة في ذلك النص والتي عمل المتلقي على طرحها واستنباط الأجوبة من المتلقي الأول وبذلك يكون أفق التوقع حاضر دائما في أي جمالية أدبية لدى المتلقي.

وبذلك يكون الفكر النقدي لياوس« **هو في حقيقته تطور لمجموعة من الآراء والأفكار التي أخذها من فلسفة التاريخ وما تعلق بتطور الأنواع الأدبية حسبه "يخضع لمؤثر كبير وهو المتلقي الذي يطرح باستمرار أسئلة متجددة عن العمل الأدبي، وقد بين ياوس من**

[1]-محمد القاسيمي ، قضايا النقد المعاصر ، ص18.
[2] -بوخال لخضر، المتلقي بين التجلي والغياب، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة تلمسان،2012، ص33.

خلال مفهومه (أفق الانتظار) الحاجة الضرورية إلى تاريخ أدبي يستثمر الأفكار المطروحة حول تلقي الأعمال الأدبية » [1]، فلا يمكن للمتلقي فهم النص واستنطاقه وإخراج المعاني المتخفي بين طيات ذلك النص إلا حين يكون قد ملك ما يمكن أن يدمجه في فهمه للحياة أو إذا امتلك من المفاهيم ما تمكنه من ذلك في ذات النص والموضوع« **وهذا الفهم القبلي يحتوي على التوقعات الفعلية المطابقة لأفق مصالح القارئ ورغباته وحاجاته وتجاربه كما يحددها المجتمع والطبقة التي ينتمي إليها وكما يحدده أفقه الشخصي »** [2].

والتلقي لا يظهر في زمن محدد بل ينتج في كل زمان ومكان وبهذا يكون لكل زمن تلقيه الخاص وأفقه المتميز وقراءه الذين يتمتعون بمرجعيات وميول وتوجهات حسب ذلك العصر ومختلف القضايا التي تسود في ذلك الزمن من السياسية والاجتماعية وحتى الاقتصادية لأن مثل هذه القضايا هي التي تخلق في المتلقي أفقه الخاص والتي يعمل النص على إخراجه ومنه يتشكل مخزون القارئ الثقافي وبهذا يتم تلقي النص على أساسه.

ولأنّ أفق التوقع يخبرنا عن كيفية تأويل النص لحظة ولادته وأنّ النص لا يقدم معنًا معينًا نهائيًا للنص ومنه يمكن له أن يتبدل ويتغير معناه حسب أفق التوقعات لدى القراء وبهذا لا يمكن فصهم النصوص إلا بدمج أفق الماضي مع الحاضر، وهذا بالتأكيد يعني أنّه لا يمكن فصل العمل الأدبي الذي نتلقاه في لحظة معينة عن التلقي الحادث في الماضي والأفق الأدبي الذي يسوده آنذاك فالنص وسيط بين أفق الحاضر وأفق النص الذي يمثله، ومنه فأفق المتلقي يعمل على إنتاج المعنى الناقص في النص والذي لا يتأتى إلا بالفهم وبناء المعنى ويرى "روبرت هولبRobert Holub" أنّ بناء المعنى يأتي على ثلاثة أبعاد وهي :

1. **« أن يتضمن في احتمالاته والذي يسمح بتأمل إنتاج المعنى.**
2. **استقصاء إجراءات النص في القراءة ليكشف عن الصورة الذهنية المكونة عند محاولة بناء هدف جمالي متماسك وثابت.**

[1]- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص146.
[2]-هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي، ص145.

3. البناء المخصوص للأدب وفق شروط تحقق وظيفة تواصلية وتحكم تفاعل القارئ به»[1].

يتضح ممّا سبق أنّ أفق الانتظار عند ياوس يتجسد« **في تلك العلامات الدعوات والإشارات التي تفترض استعدادا مسبقا لدى الجمهور ليتلقى الأثر، وأفق الانتظار على هذا التحديد يحيا في ذهن الأديب أثناء الكتابة ويُؤثر في إنشاءه أيُما تأثير، وقد يختار الكاتب بعمله أن يرضي انتظار القراء فيسايرهم في ما ينتظرون مثلما يختار جعل أفق الانتظار يخيب** » [2]، من خلال مقولة ياوس حول تعريفه لأفق التوقع يتبيّن أن أفق المتلقي يظهر في مختلف العلامات والمؤشرات التي تكون دائما على استعداد لدى القارئ أثناء تلقيه للعمل الأدبي، وعلى هذا الأساس يظهر أن أفق الانتظار دائما ينمو في ذهن الكاتب قبل ولوجه غمار الكتابة وبدوره يدفعه إلى تأثير في أسلوب كتابته وإنشاءه وفي ذات الوقت يؤثر في المتلقي، والكاتب حين يكتب فهو يبحث عن رضا القارئ فيتعامل معهم بمسايرة حتى يعجبوا بالنص ولكن في بعض الأحيان يضطر الكاتب إلى الكتابة على نمط مخالف لما تعود عليه القراء وبذلك يخيب أفق انتظاره.

فحين يشرع الكاتب في كتابة عمله يكون القارئ على استعداد لهذا النص قبل ظهوره للوجود لأنّه تعود على مثل هذه الكتابات وذلك من خلال مجموعة من العلامات والمؤشرات التي تدفع القارئ إلى تذكر النصوص السابقة، وبهذا يكون الكاتب قد خلق نوعا من التوقع في ذهن المتلقي.

ويرى ياوس في« **قصة بوسقال preceval لمؤلفها chrètiende troyes أنها لا تصبح حدثا أدبيا إلا بالنسبة لمتلقيها الذي يقرأها بتذكر نصوص كريتيان السابقة والذي يدرك خصوصيتها بالمقارنة مع هذه النصوص ومع نصوص أخرى سبق له أن قرأها** » [3]

نفهم من خلال هذا الكلام أنّ أفق التوقع هو ذلك النسق من المعلومات والمرجعيات التي اكتسبها القارئ في السابق، وأنّه حين يقرر قراءة عمل ما عليه العودة إلى الأعمال التي

[1]- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص152.
[2] -علي بخوش، تأثير جمالية التلقي في النقد العربي، ص36.
[3] - كريمة بلخامسة ، إستراتيجية التلقي في أعمال كاتب ياسين، ص174.

سبقت وجودها والتي قد تطلع عليها من قبل ومقارنتها معها في خصوصياتها ومميزاتها، وبذلك فهو مجموعة المعايير التي واكبت ظهور هذا العمل الأدبي وبهذا فهي تدفعه إلى تشكيل التجربة الأدبية والتاريخية الخاصة بالقراء الأوائل.

لقد وضع ياوس مفهوما لأفق التوقع لكنه كان غامضا بعض الشيء فكما يرى هولب في كتابه حول نظرية التلقي« **أن ياوس قد عرف الأفق تعريفا غامضا للغاية معتمدا في إفهامه على الإدراك العام لدى القارئ ، ثم يخلص إلى أن مصطلح أفق التوقعات ربما ظهر لكي يشير إلى نظام ذاتي مشترك أو فيه من التوقعات إلى نظام من العلامات أو جهاز عقلي يستطيع فردا افتراضيا أن يواجه به أي نص** »[1]، وعلى حسب هولب فإنّ ياوس لم يوفق في تقديمه لمفهوم الأفق فقد اعتمد على مستوى الإدراك الذي يمتلكه القارئ عامة وقد غاب عنه أن لكل قارئ إدراكه الخاص والذي يُميزه عن البقية، وأشار إلى أن هذا الأفق هو عبارة عن نظام من المؤشرات وقد مثلها بالجهاز العقلي، ويمكن لأي شخص مهما كان أن يواجه النص.

وعلى الرغم من أن هناك من ينتقد ياوس في وضعه لمفهوم الأفق إلا أنّ هذا الأخير له دورًا فعالاً ومركزي في مدرسة كونستانس الألمانية فتجربة كل من المتلقي والمبدع دائما ما تكون في تقاطع مستمر،« **وهكذا ينطلق وعيه الأدبي من مجموعة التصورات السابقة، ولا يختزل بالانفعالات النفسية للمتلقي وقد ذهب ياوس إلى أن الأثر الأدبي يتجه إلى قارئ مدرك تعود على التعامل مع الآثار الجمالية وتكيف مع التقاليد التعبيرية فيها، فكان أفق الانتظار عنده يجسد في تلك العلامات والدعوات والإشارات»**[2]. إن ياوس في مقولته وما ذهب إليه حين اقرّ أن النص دائما يتجه إلى قارئ مدرك اعتاد على مثل هذه الآثار كان يوحي إلى إعطاء مفهوم دقيق لأفق التوقع.

هكذا ينبني أفق التوقع في أحضان مدرسة كونستانس وتحت وطأة نظرية التلقي التي أسس لها ياوس والذي تتشابك داخله مختلف العناصر النصية والخارج النصية في نفس الوقت فترتبط ضمنيا بالقارئ الذي يعمل على كشفها انطلاقا من مختلف مرجعياته وتأويلات

[1]- روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص105.
[2]- مراد حسن فطوم ، التلقي في النقد العربي ص33.

سابقيه وأخرى تعد استراتيجيات يحملها النص بين طياته ومنه فهي تدفع القارئ إلى الالتزام و التقيد بها، أو أنه يقترحها بواسطة مختلف الصيغ والأساليب والمؤشرات للقارئ وبذلك فهو يبني حياة مستمرة غير رتيبة من خلال دلالته الفرعية الثانوية والرئيسية، وبذلك فهو يبين نشاط القارئ ومدى تمكنه من النص وتأويله في إنتاج المعنى ومنه سيتحول هذا المتلقي إلى مبدع ثان لذات النص.

كسر أفق التوقع

إنّ ما يُشكل أفق التوقع لدى المتلقي هي تلك المرجعيات والمكتسبات القبلية ولكن في بعض الأحيان يكون هذا الأفق غير كافي من أجل فهم النص وتأويله كما يلزم له، فما يظهره ياوس في تلك المبادئ التي حددها في أفق التوقع ، أن المقياس الذي يتم به قياس تطور النوع الأدبي يكمن لدى المتلقي لأن مجموعة المعايير المختلفة التي يحملها من خلال التجارب المتعددة والسابقة في قراءته و تعامله مع الأعمال والنصوص والإحاطة بها من جميع جوانبه هي التي فرضت ذلك التطور في ذات اللحظة التي تتعرض فيها (مختلف المعايير المكتسبة من قبل) إلى تجاوزات على مستوى الشكل والموضوع واللغة وتعد هذه اللحظة هي لحظة الخيبة (الكسر) حيث يتكسر أفق القارئ في مقارنة ومطابقة معاييره السابقة مع هذه المعايير الجديدة التي ينطوي عليها العمل الأدبي الجديد.

وبالتالي فإنّ« **التطور في الفن الأدبي يتم باستمرار باستبعاد ذلك الأفق وتأسيس الأفق الجديد، وإذا علمنا أن هذا التأسيس لا يتم دون مسبقات لتاريخ تلقي النوع، فإن قضية الاستبعاد والتأسيس تكون قد وقعت بفضل المتلقي** »[1]، وإذا ما أردنا أن نمثل بنموذج عن ذلك فيمكننا اختيار القصيدة العربية فالمعروف أنها كانت في شكلها التقليدي عبارة عن شطرين (القصيدة العمودية) والتي يعالج موضوعها عدة قضايا في المجتمع وبهذا يكون المتلقي على علم بهذا المخطط لقصيدته، لكن حين ظهرت القصيدة الجديدة خالفت سابقتها من حيث الشكل والمضمون فتحولت من نظام الشطرين إلى الشطر الواحد ولتعالج قضية واحدة لا عدة قضايا، وبهذا فكلما أحدث الكاتب في نصه تجاوزات للأنظمة والقوانين

[1]- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي ،ص143.

السائدة كلما وقع خيبة أو كسر في كل جوانب ذلك الجنس وبذلك يزيد حدة التطور في ذلك النوع الأدبي ومنه تزيد خيبة الانتظار لدى المتلقي وبذلك على المتلقي أن يبحث عن هذه التجاوزات وكيف حدث له هذا الكسر في معتقده ومنه سوف يخلق لنفسه أفقا جديدا ومعنى هذا أن كل كسر لأفق قديم بالضرورة سيتم تشكل أفق جديد في مكانه، ومنه فإن لحظات الخيبة« **تؤدي دورا مهما في التأسيس التاريخي حيث تعتبر اللحظات التي تتمثل في تجاوزات أفق النص للمعايير السابقة التي يحملها أفق الانتظار لدى المتلقي (بمعنى انتهاك أفق انتظار المتلقي) لحظة تأسيس لأفق جديد، وهكذا يتم التطور في الفن الأدبي عبر استبعاد الأفق المتجاوزة وتأسيس آفاق جديدة »** [1].

والجدير بالذكر أن هناك فرق شاسع بين مفهومي خيبة الانتظار وكسر التوقع الذي وضعه المنهج الشكلاني والفرق يكمن في أن كسر التوقع (أو التغريب) هو تلك المقصدية الفنية للانزياح الأسلوبي، فهي إذا مرتبطة اشد الارتباط بالملفوظ اللساني بالإضافة إلى بنية الأدب، أما مفهوم خيبة الانتظار فهو مفهوم يضعه "المتلقي لقياس التغييرات أو تلك التبادلات التي تحدث على بنية التلقي عبر التاريخ"[2] ومنه فمرجعية ياوس التاريخية تعد وبامتياز مرجعية للفهم.

والمعروف أنه عندما لا يتم التفاعل بين النص والقارئ فهذا يعني أن مستوى النص يفوق ما توقعه القارئ المتلقي وبذلك يتم تغيير أفق انتظاره المألوف حسب أفق النص الجديد هذا ما يسمى عند ياوس بالانزياح الجمالي (écart esthétique) ومنه ترتبط القيمة الجمالية للنص الجديد بدرجة انزياحه ومدى قدرته لتعطيل التجربة السابقة وتحرير الوعي من الفكر المعتاد في السابق وردم المعايير المألوفة وفتح مجال لمعايير جديدة، وكلما استجاب العمل للمألوف ونقصت هذه المسافة الجمالية كلما كان ذلك العمل أقرب إلى كتب الطبخ أو التسلية منه إلى فن الأدب[3]. ولكن هذا الانزياح الذي أثار حيرة المتلقي الأول سيتلاشى بالتدريج لدى القراء اللاحقين وبالتالي يتحول النص الجديد الذي كسر المألوف إلى نص مألوف حيث

[1]- ينظر، موسى صالح بشرى، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي ، ط1، بيروت لبنان، 2001، ص47.
[2]- ينظر، موسى صالح بشرى، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، ص47.
[3]-ينظر،هانز ربرت ياوس، جمالية التلقي، ص 59.

تندمج العناصر الجديدة الموجودة في النص مع أفق القارئ اللاحق ويرى ياوس أنه« **حين يفرض التوقع الجديد نفسه من بعد على نطاق واسع ، فإن قوة المعيار الجمالي المعدل بهذا الشكل تظهر بجلاء حين يغير الجمهور رأيه في الأعمال التي حظيت إلى حينئذ برضاه** » [1] .

إن خرق المعايير القبلية السابقة في أي عمل أدبي يعد خصيصة تجديدية في الفن الجديد لأن القيمة الجمالية الحقيقية والأصيلة لأي عمل هي حين يخرق أفق التوقع لدى القارئ وهو ما يسمى بالجمالية السلبية أو الانتقائية(négative esthétique) لكن من حق القارئ الذي يخيب أفق انتظاره أن يرفض دمج التجربة الأدبية الجديدة التي كسرت توقعه ضمن أفق تجربته الخاصة السابقة، وهذا التحاور والصراع بين الأفق السابق والأفق الجديد هو من يخلق ويفرز المسافة الجمالية وفي ذات الوقت هو الذي يفتح المجال لأفق مغايرة ومعايير معدلة ، ومنه فالقراءة الفاعلة والمبدعة هي نوع من الترابط والتوافق بين عملية تحطيم أفق كان و بناء آخر ممكن[2].

ويشار إلى رواية مدام بوفاري لكاتبها فلوبير لمثل هذا الخرق والكسر فقد لقيت بالرفض واتهم مؤلفها بخرق النظم الأخلاقية وذلك لوصفه للخيانة الزوجية بطريقة مشروعية وذلك بسبب انبناءها على نهج جديد وهو السرد الموضوعي الذي كان منعدم في ذلك الوقت حيث هاجموها القراء في زمن تأليفها وهذا بدوره راجع إلى أن الرواية كسرت الواقع والمتوقع عند المتلقي، إلا القليل من المتمكنين في هذا الأسلوب الجديد بذلك يكون أفق توقع القارئ مخالف لأفق الرواية والكاتب وهذا ما أدى إلى كسر وخيبة أفقه[3].

يعلق ياوس حول ردود أفعال القراء غير المتوقعة و الذين رفضوا هذه الرواية ومقاضاة فلوبير من طرف المحكمة التي اتهمته بنهك الحرمات وتعدي على أخلاق المجتمع وذلك لوصفه للخيانة الزوجية والافتخار بها قائلا« **ما هو هذا المحفل القانوني المؤهل لاحتضان محاكمة هذه الرواية، إذا كانت المعايير الاجتماعية**

[1] -هانز روبرت ياوس ، جمالية التلقي ، ص49.
[2] -محمد خرماش ، فعل القراءة واشكالية التلقي،مجلة علامات، التلقي والتأويل، العدد 10، كلية الآداب_فاس_ ، المغرب، 1998، http://saidbengrad.free.fr/al/n10/5.htm .
[3]-ينظر هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي، ص 87

السائدة آنذاك _وهي الرأي العام والشعور الديني والأخلاق العامة والآداب الفاضلة _ قد فقدت صلاحية الحكم عليها ؟ إن هذه الأسئلة الصريحة أو المضمرة انطلاقا عن افتقار المدعي العام للحس الجمالي وعن أخلاقيته الظلامية بل تعبر بالأحرى عن الأثر غير المتوقع الذي أحدثه شكل فني جديد والذي استطاع بسبب فرضه طريقة مختلفة لإدراك الأشياء أن يحرر القارئ من بدائه أحكامه الأخلاقية المألوفة وان يعيد فتح قضية تعتقد الأخلاق العامة امتلاك حل جاهز لها» [1].

ويرى ياوس أن العمل الأدبي الجديد لا يحكم عليه فقط بتعارضه ومخالفته للأعمال الأخرى ولكنه يحكم عليه باختلافه عن تجربة الحياة اليومية وهذا ما يفرض على جمالية التلقي دراسته بالإضافة إلى دراستها للبعد الأخلاقي وذلك تماشيا مع وظيفة الأدب الاجتماعية، وأيضا يظهر في السياق التاريخي تبعا للأفق الذي يندرج فيه أثره[2].

وبهذا يمكن أن نجزم أن أي كتابة تكسر توقع القراء فيمكن أن نعدها أسلوب جديد من حيث الموضوع أو من حيث الشكل فالنص الذي كان في لحظة ما غير نافع وناقص وتافه سيتحول في يوم ما إلى عمل له قيمته الأدبية وسيعرف صدى كبير لاحقا وهذا بفضل خرقه للمعتقدات السائدة والذي يصنع الجديد فالناقص بمرور الزمن وبفضل تعود القراء عليه يصبح مألوفا وبالتأكيد سيدفع المتلقي إلى البحث عن المعتقدات التي امتلكها من قبل ورؤيته للأمور الأخرى.

وبذلك يمكننا الحديث عن الوظيفة التحريرية للأدب والذي يعني أن الأعمال الأدبية الجديدة دائما ما تسعى إلى تحرير فكر القارئ من المكتسبات السابق و من مختلف العلاقات والرابط التي تربطه مع النصوص الماضية والمعتقدات الاجتماعية السائدة، إذا فكسر أفق التوقع عند ياوس يُعّد مقياسًا لتطور الأنواع الأدبية، ولكن على الرغم من ذلك« **إلا أنه لا يمتلك القدرة على تجاوز هذه الوظيفة، أنه لا يستطيع أن يصف نظام التطور نفسه و هذا**

[1]- ينظر هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي، ص64.
[2] -ينظر كريمة بلخامسة، إستراتيجية التلقي في أعمال كاتب ياسين، ص179.

يعني انه ليس مفهوما إجرائيا ، و إنما موجه في أساسه للاعتراض على الافتراض الشكلاني في ميدان الشعرية (poetics) » [1].

دمج الأفق

وضع ياوس أفق التوقع والذي يعني أن القارئ ينتظر من النص شيئا يوافق مرجعياته وتطلعاته، ولكن في الوقت الذي يكسر أفق انتظار المتلقي من طرف النص سيتحول مسار التلقي ليصبح دمجا للأفق أو بمعناه الأخر انصهار الآفاق والذي يوصف بتلك " الحوارية بين أفق الانتظار التاريخي الراهن وبين الأفق الماضي للعمل الأدبي والعملية التفاعلية بينهما، بحيث يتم فهم نص أدبي ينتمي إلى الماضي عبر إعادة بناء علاقاته بقرائه المتعاقبين وسيرورة التلقيات المتتالية انطلاقا من الحاضر وهنا يستند ياوس إلى ما يسميه غادامير باندماج الآفاق والذي يحدده بأن أفق الحاضر في تشكل دائم لأنه من واجبنا باستمرار أن نختبر أحكامنا المسبقة من مثل هذا التجريب يأتي اللقاء مع الماضي ، وفهم الموروث الذي ننتمي إليه.

ويمكن أن نستشهد برواية مدام بوفاري فكما اشرنا سابقا أنّها رواية هدمت المألوف وكسرت أفق توقع المتلقي ولكن بعد مقاضاة فلوبر واتهامه بأنه خرق للأسس ولحرمة الآداب العامة وأقصيت هذه الرواية لتعيش في ظلٍ فاني[2] ولكن بعد سنة واحدة لاقت نفس الرواية شهرة هائلة لم تعرفها باريس من قبل وبذلك يكون القارئ قد تفاعل معها وتقبلها في مجتمعه وذلك بعدما صار أفق توقعه في مستوى النص وبالتالي يكون أفق النص قد أعاد تشكيل أفق القارئ فحين« **يصدر عمل أدبي فإن طريقة استجابته لتوقع جمهوره الأول أو تجاوزه أو تحيينه أو معارضته له تعتبر بالبداهة مقياس للحكم على قيمته الجمالية فالمسافة بين أفق التوقع والعمل، بين ما تقدمه التجربة الجمالية السابقة من أشياء مألوفة وتحول الأفق الذي يستلزمه استقبال العمل الجديد تحديد بالنسبة لجمالية التلقي، الخاصية الفنية الخالصة لعمل أدبي ما »** [3]. وبذلك فإن النص لا ينبثق من العدم بل من عدة مرجعيات

[1]-ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص143.
[2] -ينظر، هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي، ص75.
[3] -المرجع نفسه ، ص59.

تدفع القارئ إلى تغيير أفق توقعه في اللحظة التي تكسره "فالنص لا يأتي من فراغ، وظهور عمل جديد لا يعني جدته المطلقة بل أنّه يستند إلى مجموعة من المرجعيات المضمرة والخصوصيات التي تعتبر مألوفة، ثم أن الجمهور الذي يوجه إليه العمل هو جمهور مسلح بمجموعة من المعايير اكتسبها عبر تجاربه الخاصة مع النصوص السابقة ويستدعي العمل بشكل ضمني مجموعة من القراءات واصفًا القارئ في حالة انفعالية معينة وراسما منذ البداية نوعا من الانتظار ويعتبر هذا الانتظار حسب ما يقدمه النص المعطي :« **إما أن يكون النص محافظا على المعايير والقيم الموجودة سواء في علاقاته بالجنس الذي ينتمي إليه ومغيرا لهذا السائد وهنا تغيير لأفق انتظار القارئ وما كان ينتظره ولذلك فإن الأفق يبدو مهما في تحديد التطور الأدبي في الأشكال والمضامين** » [1].

ومنه يتبيّن مدى أهمية أفق التوقع في نظرية التلقي الألمانية، فبه يتم استقراء النص وذلك إن كان أفقه يتناسب مع أفق العمل الأدبي ولكن حين يكون أفقهما غير متجانسين فإنه يقع الكسر وبالتالي يحدث التغيير على مستوى المعايير والأسس لدي المتلقي. ويأوس عند وضعه لمفهوم أفق الانتظار كانت رغبته هي في الحفاظ على سيرورة عملية التلقي عبر التاريخ الأدبي، فالطريقة الأنسب من أجل إدراج فعل التلقي ضمن مواضيع تاريخ الأدب هي الكشف عن التأويل الذي ساد بين المتلقين في الفترة التي عرضت فيها المسرحية للمرة الأولى، فكيف كان يا ترى تلقي مسرحية حزام الغولة حين عرضت أول مرة ؟.

[1]-ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص145.

المبحث الثاني : ردود أفعال المتلقي في العرض المسرحي

لقد حضيت هذه المسرحية كباقي الفنون الأخرى باهتمام الكثير من المتلقين ذو تخصصات مختلفة وذو توجهات مغايرة _2019/2018_وكلٌ كيف عَمَل على تأويلها ، وأول متلقي صادفناه هي الجرائد والصحف الناطقة بالعربية و بالفرنسية والتي اعتبرتها تحدي للمخرج في التفاعل معها من طرف الجماهير لكون موضوعها معقد ويصعب فهمه ، وأيضا نجد الباحثين والدارسين الذين عملوا على دراستها من جميع جوانبها _الخصائص الفنية للمسرحية_ وأخيرا المشاهدين العادين من الناس والذي وجدنا تعليقاتهم على مواقع التواصل الاجتماعي وهذه الفئة من الناس لم ترق إلى المستوى المطلوب من التعليقات وهذا ما تعلق بالقراءات الماضية في الزمن القريب.

آراء المشاهدين الأوائل

تأتي مسرحية حزام الغولة تعبيرًا حيا عن النظام الفاسد في الجزائر وهذا لا يعني أن هذه المسرحية لا يمكن الاستشهاد بها في مختلف البلدان ومنه وعلى حسب ما سمعناه من طرف البعض من المشاهدين الأوائل فإن عرض المسرحية قد أحدث صدى في كل أنحاء الوطن رغم أن المسرحية قد عرضت في المسرح الجهوي في بجاية فكما قال أحسن عزازني_ وهو يعتبر واحد من الممثلين الذين شاركوا في العرض المسرحي وهو يمثل شخصية براهيم _: إن موضوع المسرحية كان يتماشى مع الوضع الراهن في البلاد فعالج عبد المالك بقرموح كل القضايا التي يعانيها الفرد في وطنه فبدأ بأزمة السكن ليصل إلى الأزمة التي تعانيها البلاد في حد ذاتها من صراعات سياسية وطمع في امتلاك البلاد من بعض الجهات .

ويعود فهم وتفاعل الجمهور مع هذه المسرحية إلى تشبع الشعب الجزائري في تلك الفترة بالفكر السياسي الذي ساد الوطن، وأيضا ولا يخفينا أنه كان يتمتع بثقافة المسرح ، وتعد المسرحية في تلك الفترة تعبير حي عن الأوضاع في المجتمع، بالإضافة إلى أنه في ذلك الوقت لم تكن مختلف الوسائل التكنولوجية المتطورة مثل الهواتف الذكية و الكمبيوتر ...إلخ متوفرة لديهم، هذا ما دفع بالمواطنين إلى تتبع مختلف الفنون فنجد البعض يتجه إلى

السينما و.....الخ، ومن جهة أخرى نجد البعض الآخر يتجه نحو المسرح فكان المتلقي ينتظر من الكاتب مثل هذه المواضيع فكان أفق توقعه يتناسب مع أفق النص ولكن ما لم يكن ينتظره أن يكون الكاتب في تحدي لمختلف النظم الفاسدة.

وكما أشرنا سابقا فإن كَاتب المسرحية قد اقتبسها من الأدب الروسي تحت عنوان دائرة التربيع، والتي تعني أنه يستحيل إيجاد الحلول لبعض المشاكل ومهما بحثنا فإننا دائما نعود إلى نقطة الانطلاق، ولكن الكاتب في هذه المسرحية أشار وبطريقة غير مباشرة إلى الحل المنتظر وهو طرد النظام و إعادة تشكيل نظام جديد خالي من الصراعات و الانتهازيين أمثال شخصية الباز، ولأن تلك الفترة من الصراعات كانت توصف بالفراغ الرئاسي.

وهنا يحدث ما يسمى بكسر أفق التوقع فالمتلقي لأول مرة يتلاقى مع موضوع العمل في المسرح وعليه فإن دراسة تلقي أول مسرحية تعالج قضية العمل تطلب تذكيراً بالمسرحيات التي كان قد اعتاد الجمهور الجزائري مشاهدتها في مطلع القرن العشرين من أمثال مسرحية دموع العرب لأسامة جغوط ، ومسرحية دم الأحرار لعبد الحليم رايس، وتحليلا لمواضيع كان ينتظرها المشاهد ومدى تفاعل المتلقي وكيفية إعادة تشكيل أفق انتظاره بما أنه دائما ينتظر تيمات تمس الواقع الحي في مجتمعه الجزائري والتي عملت المسرحية على تشكيله من جديد .

ويجدر الإشارة إلى أن البعدَ الاجتماعي غائبٌ عن أفق التوقّع لدى المتلقي وأنّ هذا الأخير يهمل أصلَ القيم الجماليّةِ الاجتماعيَّة، لكونه مهتم فقط بالأمور السياسية وهذا يعني أنّ على دارس مسرحية "حزام الغولة" أن يعير اهتمامه كذلك لأخلاق الجزائريين في بداية هذا القرن ولنظرتهم إلى العلاقات الزوجية بين الرجل والمرأة وهذه القضية هي من زرعت التفاعل في المتلقيين وكسرت مختلف النظم والعادات في الوطن، وبذلك نجده يتفاعل معها بطريقة ايجابية وذلك في فهمهم لموضوع المسرحية وإسقاطه على واقعهم المعاش، فكان أفق انتظار المتلقي يتناسب مع المسرحية وذلك راجع إلى ثقافة المتلقي في ذلك الزمن حيث نجده متطلع على مجال المسرح وحبه له مادام أن المسرحية قد لاقت القبول الواسع بينهم من جهة، ومن جهة أخرى نجد أن الأوضاع التي تسود البلاد لها صلة وطيدة بالتيار الاشتراكي

ذلك في سنة 1988، فقد كانت المسرحية في مستوى المتلقي وذلك لتماشي موضوعها مع الواقع حيث جسد الكاتب بطريقة غير مباشرة واقع مجتمعه، والذي يتجلى في مختلف الصراعات والمشاكل التي يعاني الشعب منها انطلاقا من أزمة السكن التي أصبحت هاجس كل مواطن وخاصة الطلبة والمعروف أن هذه المسرحية قد تمّ اقتباسها من الأدب الروسي في زمن القطبين الروسي والأمريكي والصراعات المشتدّة بينهما والتي آلت بالاتحاد السوفيتي إلى الفشل وحل منظمته، وبذلك يكون الحل الأخير للمشاكل التي يعانيها الوطن هي في فشل النظام وطرده مثلما وقع للاتحاد السوفيتي. بالإضافة إلى طرد عمي المهدي بتلك الطريقة هنا يشير الكاتب إلى الحل الجذري للأوضاع المزرية في الجزائر وهو ما جسد من خلال عنوان المسرحية منذ البداية.

هذا ما تعلق بالجمهور الأول الذين شاهدوا المسرحية ومهما يكن الأمر فإن العودة إليهم أمر ضروري ولكن« **إذا أهملنا جمهورَ النصِّ الأوائل أي إذا أهملنا مجموعَ القرّاء العاديين فإننا لن نفهمَ البتّةَ ما صار إليه هذا العمل الأدبيّ أو ذاك ولن نفهمَ أبداً تطوُّرَ الأدبِ ولا تاريخ الأنواع الأدبيّة.** »[1] وبذلك سنحاول تحليل مختلف آراء المتلقين لعرض المسرحية والتي تنوعت من حيث تعليقاتهم.

قراءة الصحف والجرائد

تناولت عدة جرائد وصحف موضوع مسرحية حزام الغولة لأنها تحمل أبعادا سياسية واجتماعية وعلى رغم ذلك إلا أننا لم نجد نفس الآراء والتأويلات فكل كيف فهمها و أوَّلَها وذلك حسب أفق توقعهم ومرجعياتهم الثقافية المكتسبة إما في مجال السياسية أو في مجال الحياة الاجتماعية العامة التي يتخبط فيها المجتمع الجزائري وهذا ما دفع بمختلف الصحف إلى الحديث عنها حيث لاحظنا أن الصحف الفرنسية امتازت بفهمها العميق لها وذلك راجع إلى قمة الوعي الذي وصل إليها الصحفيين المنتمون إليها.

[1]- حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، ص32.

الصحف الناطقة بالعربية

جلبت مسرحية "حزام الغولة" الكثير من الجماهير في أول عرض لها، والذين تفاعلوا معها بطريقة ايجابية ، ونحن كدارسين لهذه المسرحية في إطار فعل التلقي لم نتمكن من الحصول على مختلف القراءات في تلك الفترة وذلك راجع إلى عدم وجود دراسات حولها فاضطررنا إلى العودة إلى تعليقات الجماهير في عرضها الذي تم في سنة 2018 /2019 ولذلك سنستقرء مختلف آراء هذه الصحف والجرائد.

فقد عدّها الصحفيون الذين شاهدوها بمسرحية مغايرة للمسرحيات العربية السابقة من حيث الموضوع و الأسلوب والبناء فهي غامضة وغير واضحة فوصفتها جريدة - المساء - بعودة الصراع الأيديولوجي وذلك لعدم عرضها طيلة ثلاثين سنة _وهذا بدوره راجع إلى المصيبة التي حلت بالممثلين الذين مثلوها فقد وقع لهم حادث أدى بهم إلى الموت الفوري الوحيد الذي نجا من الحادث هو موهوب لطرش _ فبعد مرور هذه المدة الكاملة قرر لطرش أن يعيدها إلى المسرح ويحييها من جديد وذلك من أجل أن يستذكروا أعمال عبد المالك بوقرموح ومختلف من قام بعرضها واعتبرت الجريدة هذه المسرحية نقدا للصراعات المتواجدة في المجتمع الجزائري والتي تبدأ من الأسرة لتصل إلى البلاد وهلاكه فذكرت في تعليقها أنه يجب اختيار شريك الحياة المناسب والذي ينتمي إلى نفس الاتجاه والأيديولوجيات من أجل تأسيس عائلة متفاهمة ومتماسكة ولكن في الوقت الذي يتم اختيار الزوج الخطأ فهذا بالضرورة سيؤدي إلى صراعات تكبر شيئا فشيئا إلى أن تصل إلى الوطن وتدمره تماما وهذا كان تأويلهم لموضوع المسرحية وعدوها بمسرحية تنقد التطرف الديني والفساد الموجود على مستوى البلاد وأن الخطر يبدأ من هذه الطبقة التي تدعي الدين الإسلامي، إن تأويل الصحفيين للمسرحية بهذا الأسلوب السطحي يعني أنهم ليسوا في المستوى المطلوب للموضوع لأن المعروف أن هذه المسرحية هي نقد هدام مباشر للنظام الفاسد في الجزائر، في حين عدته صحيفة- الجمهورية - بموضوع يصب في الوضع الاجتماعي للبلاد فهي أول مسرحية في الجزائر عالجت قضية السكن والعمل والمشاكل المترتبة عليه بطريقة عبثية

مضحكة والتي بيّنت توجه وأسلوب كاتبها حيث أدرجته في المسرح الواقعي العبثي* وذلك لتأثر الكاتب عبد المالك بقرموح بالأدب الروسي- حيث اقتبس مسرحيته من الكاتب الروسي اندريه كاتييف مسرحية دائرة التربيع – [1]، هنا يمكن الإشارة إلى أن هذا الصحفي الذي أخذ على عاتقه الكتابة على موضوع المسرحية متطلع للفن المسرحي وله كفاءة تسمح له بأدراج المسرحية في نوع المسرح الواقعي العبثي وهو نوع من أنواع المسرح الذي يصف الأوضاع في المجتمع بطريقة عبثية.

وأضافت الجريدة أن هذه المسرحية بالضبط أعطت لمخرجها الشهرة الواسعة في الوسط المسرحي وذلك لكونها مسرحية متميزة جدا، إن الوصول إلى درجة تحكم عليها بالامتياز من طرف صحفي يعني بالضرورة أن هذا الصحفي في حد ذاته متشبع بالثقافة المسرحية أما جريدة _الأحرار_ فقد أقرت واعترفت بأن موضوعها قوي جدا لدرجة أن الجمهور صفق لها بقوة هو الآخر[2]فمن المؤكد أنه« **إذا أجاب المشاهد بأنه صفق أثناء متابعته للعرض فهذا الفعل يعد استجابة تؤكد على قدرة الجمهور على فهم معنى العرض واستحسانه له كما تؤكد فعل التصفيق على الوضعية الجمعية للجمهور** » [3]، و قد حكمت عليها بهذا الحكم لكون المسرحية في حد ذاتها مسرحية قوية لأنها تعالج موضوع السياسية من الدرجة الأولى .

يظهر من خلال هذه الآراء المختلفة والسطحية من طرف مختلف الصحف أن موضوع مسرحية حزام الغولة هو مجرد موضوع يمس الواقع الاجتماعي من مشكلة السكن والعمل ورغم هذه القراءات البسيطة إلا أنهم لم يتوصلوا إلى التأويل الحقيقي لها ومن خلال هذه القراءات العادية يمكننا أن نؤول هذه الشروحات البسيطة والسطحية إلى أن المواطن

*العبث مفهوم فلسفي جسده كامو في أسطورة سيزيف عام 1942، ومفهوم سارتر في الكائن والعدم سنة 1943وهو يعني شعورا بالطلاق بين الإنسان والعالم ورفضا لكل أمل أو رجاء فالعبث تعبير فلسفي ظهر في القرن العشرين ليدل على غياب المعنى المنطقي للحالة الإنسانية في ميدان التمثيل وقد أطلق اسم المسرح العبثي على شكل من أشكال الكتابة المسرحية التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية لتعرض على خشبة المسرح الحالة التي آل إليها الإنسان في تلك الفترة (ينظر بول ارون، دينيس جان ، جاك، آلان فيلا ، معجم المصطلحات الأدبية، تر: محمد حمود ،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، ط1،2012، 727ص729ص)

[1]-علاوة وهبي، جريدة الجمهورية https://www.eldjoumhouria.dz/art.php?Art=41724 29ماي 2018

[2] -جريدة صوت الأحرار يومية وطنية إخبارية ، العدد 6200،يوم 5جوان2018،ص17 ثقافة فكر وفنون

[3]-برنامة سنية سامية، العلاقة المسرحية وجمالية التلقي لدى الجمهور المسرحي الجزائري،(الجزء الخاص بما يتعلق بالمسرحية) ص15.

المجتمع الجزائري غير متطلع بالأوضاع السياسية في البلاد لذلك لم تشأ الصحف التوجه مباشرة إلى القراء بمثل هذا الموضوع وكشف مختلف الحقائق المشفرة في المسرحية.

وتبقي المسرحية في الأخير حسب رأي الصحف ذات موضوع محير ومعقد أو بمعنى آخر لغز مبهم لمتفرجين وعليهم البحث في غماره من أجل الوصول إلى الفهم العميق لها.

الصحف الناطقة بالفرنسية

أثار عرض مسرحية "حزام الغولة" ضجة كبيرة في الساحة الفنيّة، حيث سلطت الضوء على المواضيع المثيرة للجدل والتي مست المجتمع الجزائري، كما يصادف موضوع هذه المسرحية حدوث نفس الأوضاع التي يعيشها المجتمع في الزمن الحاضر إذ تصوّر حال الأوضاع الاجتماعية والسياسية وحتى الاقتصادية التي أثقلت كاهل الجزائر وطفت على سطح حياتها. وهذا ما أقدم عليه الصحفيين المشتغلين والمتخصصين في مجال المسرح والناطقين بالفرنسية في رصد المعلومات ومتابعة الأحداث وإعطاء مصداقيتهم المتمثلة في تصوير مشاهد المسرحية ونقدها ولما لها من دور في تفعيل المسرح وتطويره وتعميق فهمه إلى جانب تقريب المسرح بالجمهور.

والملاحظ في هذا غياب النقد المسرحي واختفائه في الصحف والجرائد أو غياب الناقد والإعلامي المتخصص في هذا المجال إلا أن في الأغلب نجد كتابة الصحف والجرائد تكون ترويجية واشهارية للأعمال المسرحية، وبهذا الصدد نجد بعض كتابات وتعليقات الاعلامين حول مسرحية حزام الغولة ولعل السبب الذي دفعهم إلى الكتابة حول هذه المسرحية،هو موضوعها السياسي الذي واكب الأحداث الواقعية والتي تميّزها بالطابع الاجتماعي السياسي أو انتمائها إلى التراجيكوميدية.

ولا ننكر أن الصحف الناطقة بالفرنسية هي الأخرى لم يخف عليها موضوع مسرحية حزام الغولة فقد علقت عليها بالإيجاب وشرحت مختلف مواضيعها وأقرت بأن كاتبها كان يمتلك طاقة كوميدية هائلة وبمهارة تعجب منها الحاضرين وهتفوا لها بقوة وهذه الصحف لم تهمل تأويل الجانب الخفي لموضوع المسرحية حيث عمدت إلى ذكر تفاصيل مهمة لم ينتبه إليها الجمهور وخاصة الأمور التي تتعلق بالسياسة أو ما يخص الأحزاب السياسية الكبرى

أمثال الاشتراكية التي يعد الاتحاد السوفيتي واحد منها و الليبيرالية التي تدافع عنها الولايات الأمريكية بالإضافة إلى مختلف الصراعات بين هذين القطبين الكبيرين.

وبذلك قد عالجت المسرحية أزمة السكن وعواقبها بطريقة كوميدية هزلية حيث عمدت إلى ذكر المشاكل التي يعانيها المواطن من نقص في السكن، وظاهرة النزوح الريفي في الاتحاد السوفيتي هي أكبر ما يمثل ذلك والذي يقصد به هجرة سكان الريف إلى المدينة من أجل الاستقرار لأنهم لا يملكون المؤوى في الريف ومن المؤكد انه لا توجد« **دولة في العالم إلا وشهدت حركة سكانية داخلية على رقعتها وان كان ذلك بدرجات متفاوتة وتتميز بعض الشعوب بحركتها القوية وعدم الاستقرار الدائم مثل الشعوب السلفية التي شهدتها أوروبا وآسيا حركة دائمة لها ويبدو تأثير هؤلاء الشعوب واضحا في روسيا وجمهورية الاتحاد السوفيتي السابق** »[1]. وهذه الظاهرة قد ارتبطت بالواقع الجزائري وهذا تماما ما وقع في البلاد فقد تحولت معظم الأرياف إلى المدن لعدم امتلاكهم المسكن وما يبدو واضحا في المسرحية من خلال شخصية عيسى ونادية فهما أبناء الريف وقد انتقلا إلى المدينة طمعا في السكن والاستقرار وتغيير الظروف المعيشية التي كانا يعانيان منها ولكن حسب ما ذكرته الجريدة فإنه على الرغم من تغيير المكان من القرية إلى المدينة إلا أنهم لم يجدوا بيتا لسكن فيه فاضطرهم الأمر إلى كراء غرفة في قبو وفي الأخير يصطدمان مع واقع وهو أن غرفة صغيرة ليس فيها أدنى متطلبات العيش البسيطة سوف تحوى أربعة أشخاص والذين قسموها تقسيما وهميا وكل له محميته وخصوصيته والذي يتجلى في محمية سجادة صلاة إبراهيم وهم بدورهم تربطهم علاقات زواج و في صراعات متواصلة غير منقطعة ولا أحد يستمع لرأي الآخر وليصل الصراع إلى العلاقات الحميمية الخاصة بهم ويكتشفان أن المرأة التي تزوج بها لا تصلح لتكون شريكة حياته ولينتهي بهم الأمر بسحر المرأتين المتقاطعتين[2]، وبالإضافة إلى أزمة السكن ذكرت الجريدة أن موهوب لطرش قد عمل على إضافة شيء

[1]- عبد الغاني قتاني، عوامل وانعكاسات ظاهرة النزوح الريفي في الجزائر، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في علم الاجتماع الريفي جامعة باتة،2010،ص 45.

[2]-voir, le journal le courrier d'algerie le rafraichement de « h'zam el ghoula » enthousime le public http://lecourrier-dalgerie.com/bejaia-le-rafraichissement-de-hzam-el-ghoula-enthousiasme-le-public/ 25/04/2018 p18.

جديد على موضوع المسرحية وذلك من أجل أن يتماشى مع الوضع الراهن وهي إدخال عنصر الإرهاب الإسلامي* والذي يعني التعصب للدين وفهمه فهما خاطئا ينافي الفهم الأصلي والصحيح له الأمر الذي قد يؤدي بصاحبه إلى سفك الدماء وإزهاق أرواح ذنبها الوحيد أنها لم تنصاع لأيديولوجيته وفلسفته في فهم الدين، ولكن على الرغم من هذا إلا أنه قد دمج مختلف الصراعات السياسية بالضحك والمواقف الهزلية وبذلك قد لونها بطابع نموذجي جزائري ممزوج بالضحك وتعد نهايتها« **نهاية للصداقة و لزواج ثم تشكيلها من جديد من خلال حجج الاتحاد البسيط التي ارتكبت منذ البداية والتي آلت إلى الفشل في النهاية** »[1]، هذا ما كان من رأي وتأويل من طرف جريدة (le courrier d'Algérie) فقد تمكنت نوعا ما من تفسير وربط الأمور بعضها ببعض في الواقع الجزائري من جهة ومن جهة أخرى ربط الأوضاع السائدة في الجزائر بالأوضاع المتواجدة في الاتحاد السوفيتي ومنه يمكن الإشارة إلى أن هذه الجريدة قد تمكنت وبامتياز من فهم النص وذلك راجع إلى أفق توقع الصحفيين الذين كتبوا هذا المقال وتشبعهم بمختلف المرجعيات الثقافية والسياسية ومعرفتهم بمختلف الصراعات المتواجدة في البلاد وبالأخص تلك الصراعات التي وقعت خارج البلاد أي في الاتحاد السوفيتي ويجدر الإشارة هنا إلى أن أفق توقع الجريدة قد كان في مستوى العرض فالصحيفة تمكنت من الوصل غلى هدف الكاتب وذلك بطريقة غير مباشرة في تحليله لمضمون العرض المسرحي .

وأما جريدة الوطن فقد امتازت بتأويلها المبدع عن باقي الصحف وذلك حين أعلنت أن المسرحية هي نقد للوضع السائد في الجزائر

---

[1]- Le journal le courrier d'algerie p18.

* وبمصطلح آخر الجبهة الإسلامية للإنقاذ والذي تأسس سنة 1989ويرجع رئيس الجبهة الدكتور عباسي مدني أسباب نشأة حزبه إلى أحداث 5/أكتوبر/1988التي اندلعت في الجزائر العاصمة احتجاجا على تردي الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية وذلك عندما زاره الشيخان علي بلحاج والهاشمي سحنون لمشاورته في اتخاذ موقف من هذه الأحداث ، فاقترح عليهم تكوين الجبهة الإسلامية للإنقاذ لتكون ممثلا لهموم الشعب الجزائري وبهذا اتفقوا على تنظيم مؤتمر تأسيسي للحزب الوليد وبعد عدة أزمات في البلاد أعلن عن حالة الطوارئ وأودع الآلاف من أنصار جبهة الإنقاذ في المعتقلات و التي أقيمت في الصحراء الجزائرية ثم بدأت حملة مطاردة واسعة لمن بقي من كوادرها خارج المعتقل وبذلك انقسم الحزب إلى فئات منها من انتهج المسار العسكري وانغمست أحيانا في عمليات قتل وتدمير مروعة (ينظر ، الموسوعة الجزيرة حركات وأحزاب الجبهة الإسلامية للإنقاذ https://www.aljazeera.net)

وبالأخص الأوضاع الاجتماعية والسياسية حيث بدأت حديثها عن المخرج الكوميدي البارع وعن المقتبس موهوب لطرش الذي لعبا دورا في المساحة الضيقة للغرفة والتي تنبعث منها روائح كريهة عن طريق الأنابيب المتواجدة في قبو المصنع وبذلك تبدأ الأحداث في التفاقم حين يكتشف كل من براهيم وعيسى أمر زواج صديقه السري وبالتالي تنطلق مشكلة« **كلاسيكية متمثلة في السكن وفي نفس الوقت نجد هناك قطيعة أخرى تنطوي على مشكلة أعمق وأكثر تعقيد وهي مشكلة التعايش الصعب والتي تمت تهيئتها بمجموعة من القضايا السياسية والاجتماعية وحتى الوجودية** » [1].

ومن هنا يظهر جليا مستوى الكاتب الذي أخذ على عاتقه كتابة مثل هذه الأمور فهو يمتلك من القريحة ما ساعده على القول أن مشكلة السكن تؤدي بالضرورة إلى قضايا أكبر من ذلك وهي صراعات الوجود من أجل البقاء فعلى الرغم من تباين أفكار كل واحد من الشخصيات وتطلعاتهم المتناقضة إلا أنهم يحاولون قبول بعضهم رغما عنهم ولكن الملاحظ أن رغم الصداقة التي تجمع براهيم وعيسى إلا أنها لم تؤثر في تلك الصراعات التي ولدت أثناء حضور زوجاتهم وتوقفها بل تدهورت تلك العلاقات إلى أن تلاشت نهائيا وذكر أيضا كاتب هذا المقال أن عيسى شاب ينتمي إلى طبقة البروليتاريين الثورية* ولذلك كانت جميلة تطالبه بالبقاء معها لأنه صالح لها في إمكانياته وكفاءته على خلاف زوجته التي رباها والدها بين البروليتاريا والبورجوازية أي أن هناك فجوة تاريخية اجتماعية بينهما ولا يمكن أن تنسجم أفكارهما رغم أن حبهما المزعوم قد أحدثا نوعا من الجمود في المسرحية وأما من جهة براهيم ونادية كما أشارت جريدة الوطن فهما من المستحيل أن تتفقا أفكارهما حيث

[1]- K.medjoub le journal ElWatan « hzem El ghoula » pour le lever de rideau, https://www.elwatan.com/edition/culture/hzem-el-ghoula-pour-le-lever-de-rideau-16-10-2018.

* هي الطبقة التي تعيش كليا على بيع عملها فقط لا من أرباح أي نوع من أنواع رأس المال ولا تتوقف معيشتها بل وجودها ذاته على مدى حاجة المجتمع إلى عملها أي أنها رهينة فترات الأزمة والازدهار الصناعي وتقلبات المنافسة الجامحة بإيجاز فهي الطبقة الكادحة لعصرنا الراهن وبعد عدت تطورات في الأيديولوجيات نشاط طبقتين هما طبقة كبار رأس الماليين الذين يحتكرون في كل البلدان المتحضرة ملكية وسائل العيش والمواد الأولية وأدوات العمل اللازمة لإنتاج وسائل العيش أنها طبقة البرجوازيين أو البرجوازية والطبقة الثانية هم الذين لا يملكون شيئا ومضطرين إلى بيع عملهم للبرجوازيين مقابل الحصول على الضروريات لإبقائهم على قيد الحياة أنها طبقة البروليتاريا(ينظر: فريديريك أنجلز، مبادئ الشيوعية /https://academia.edu/6702251 ،).

الأول يغرق في مجون الدين والشريعة والتي يتنافق بها وهي كما أشارت الجريدة ديانة ترفض وجودها وفسادها من خلال أحد التعابير الموجودة في المسرحية والتي هي السجادة الواقعة وسط الغرفة على عكس نادية التي تدافع على التحرر والكفاح من أجل الحرية« **أي أنهما عالمان لا يسيران جنبا إلى جنب ويفصل بينهما كل شيء يتم تقديم هذا الزواج المحفوف بالمخاطر بأربعة شخصيات وغرفة واحدة وألف شرارة في قالب جميل من الفكاهة التي تعيدنا إلى الصورة الضاحكة لواقعنا** »[1]، وبالقليل من التخمين يظهر الطابع المأساوي للحرم المقدس ومدى تعصب براهيم في إقامة حق ثالث لسجادته ليتدخل طرف ثالث لحل هذه الخلافات وهو يعبر عن الدستور في البلاد حيث تمثل الغرفة الصغيرة والأنابيب المتسربة تمثيلا مصغرا إلى الدولة مع حدودها الداخلية الوهمية التي تفرضها مختلف التعبيرات لرفض الآخر.

هذا التأويل من طرف كاتبها يعتبر جد مبدع لإمكانيته البارعة التي أوصلته إلى هذا المستوى من التفسير وقدرته على استعمال مصطلحات سياسية من الدرجة الأولى وبذلك يكون أفق توقع النص متوافق مع أفق المتلقي الصحفي وهذا راجع بدوره كما اشرنا سابقة لامتلاكه لمختلف المرجعيات السياسية التي تعيشها المجتمعات عامة والجزائر خاصة وربط الحاضر بالماضي، من خلال تطلعنا لمختلف آراء الصحف والجرائد بنوعيها الناطقة بالفرنسية والعربية لاحظنا وجود فارق واسع بين تلك التي عبرت عن رأيها بالفرنسية والتي تحدثت بالعربية فوجدنا أن الجرائد الناطقة بالفرنسية هي من توصلت إلى الفهم المناسب والعميق لموضوع المسرحية و اكتشفنا أيضا استعمالهم لمختلف المصطلحات والمفاهيم التي تشير وبوضوح إلى الأزمات التي مرت بها الجزائر من لحظة ولادة المسرحية إلى يومنا هذا.

ولعل السبب الذي خلق هذا الفارق يعود إلى أمرين مهمين و أولهما كون الوعي الثقافي والمرجعية الذي يمتلكه الصحفيين الناطقين بالفرنسية اكبر منه من الصحفيين المتحدثين بالعربية وثانيهما لعل خوف الجرائد العربية من التعقيد في كتاباتها وذلك لن يسمح للجمهور القارئ بفهمها أو ترددهم في كشف الغامض ورد فعل من قبل السلطات .

[1]- K .medjoub,Le journal elwatan,

آراء المشاهدين على مواقع التواصل الاجتماعي

ولحديثنا عن الصحف والجرائد يستلزم الوقوف عند مواقع التواصل الاجتماعي وإيجاد أهم التعليقات المتعلقة بمسرحية حزام الغولة كونها هذه المواقع كالفايس بوك واليوتيوب من أهم العوامل التي تساهم في تقريب الجمهور للمسرح، وذلك بنشر الأعمال المسرحية قصد تجاوب الجمهور وتفاعله أو مستخدم هذه الوسائل بإبداء رأيه أو إعطاء فكرة عن هذه الأعمال. وعليه نجد أن هذه الأعمال المسرحية المنشورة والتي من بينها مسرحية حزام الغولة التي نُشرت بعض مقاطعها في موقع التواصل الاجتماعي (فايس بوك) من طرف الحساب الرسمي لـ: (المسرح الجهوي بجاية عبد المالك بوقرموح TRB) و(المسرح الوطني الجزائري TNA) إذ نجد عند تصفحنا للحساب بعض التعليقات المختصة بمسرحية حزام الغولة بالرغم من قلّتها، فأول تعليق يقابلنا هو رأي صاحب التعليق باعتبار هذا العرض هاوٍ أي أنه ليس بالعرض المحترف والمتقن الأداء إضافة إلى اعتبار الممثلين أنهم هواة فقط وعرضهم لا يستحق دفع الأموال لمشاهدته.

بناءً على هذا نلاحظ أن هذا التعليق (ينظر الملحق الصورة1) يُبيّن إلى أي مدى قد كسر العرض أفق توقع صاحب التعليق نحو السلب، أي ما انتظره من العرض هو أن يكون في المستوى أكثر مما كان عليه، بينما وجد هذه المسرحية لا تستحق أن تكون من المسرح المحترف مما أدى إلى خيبة أفق توقعها، كسر ما تصوّره في ذهنه، بالإضافة إلى تركيزه على عنصر الحوار، حيث انّه _حسبه_ لم يأت الحوار في المستوى الذي اعتاده عليه، وشدد على ضرورة العمل أكثر على هذا العنصر الذي يعتبر من أهم خصائص المسرحية، كما أنّه لم يتضح بعد موضوع المسرحية في ذهنه. غير أنه يمكن القول أن الحوار يتضمن رموزا يتعمد وجودها أو تركها للمشاهد من أجل تأويلها، وهذه الرموز تثير في ذهن تساؤلات واستفسارات .

وهناك من ينتقد صفة "العياط" (الصراخ) في هذه المسرحية(ينظر الملحق صورة2و4)، في حين أن هنالك من انتقد هذا النقد ذاته ورأى بأن سمة العياط من ضمن ابرز الصفات التي تزيد عرض المسرح الواقعي جمالية وتعطيه أبعادا عميقة أكثر، كما

يراها الآخرون بصفة ايجابية على أن خاصية العياط هوية فنية في المسرح الجزائري، والمقصود من هذا أن هذه الخاصية عنصر من العناصر المكونة لهوية الفن المسرحي، بينما هناك من يرى أنه لا يوجد دعائم للنقد المسرحي في الجزائر و لم يتطور كثيرا، فنجد من يوافق هذا الرأي بأن للمسرح بحاجة إلى نقد بنّاء يعمل على الرقي للفنّ المسرحي ويعطي له الأهمية.

وصادفنا تعليقًا آخرَ حول ديكور المسرحية (ينظر الملحق الصورة5) _الأنابيب على وجه الخصوص_، حيث أن هناك من المعلّقين من أسقط ديكور المسرحية في الواقع وقارنه بالأنبوب الذي وقع فيه العياشي الذي أثار ضجة في المجتمع الجزائري، ومن هنا يمكن إدراج هذا التعليق ووضعه في خاصية تاريخية الماضي والحاضر، ولعل مقصد صاحب هذا التعليق أن لمصطلح الأنابيب حكاية قديمة معاصرة مع السياسة الجزائرية. ففي الماضي حينما أثيرتْ ضجة كبيرة حول مخططات بترولية سلبية تهدف إلى تطبيقها أيادي سياسية خفية، وذلك الأنبوب الذي سقط فيه العياشي في فترة معاصرة ليست ببعيدة و هي القضية التي يشتبه أن وراءها أغراض سياسية أيضا(إلهاء الشعب الجزائري عن الأمور السياسية) .

وزيادةً على هذه التعليقات نضيف تعليق آخر أدى إلى كسر أفق توقع صاحبه نحو السلب(ينظر الملحق الصورة2) ، بحيث أن البداية لم تكن مثلما تصوّرها فبداية المسرحية حسب رأيه محبطة ليس كما تعوّد رؤيته من مسرحيات أخرى أي أنها مخالفة لها، فربما يتوقع أو ينتظر بداية تكون في المستوى.

إلى جانب هذه التعليقات أيضا نصادف منشورا يعد من أهم الآراء التي قد ساهمت بشكل ايجابي في تفعيل دور المسرح(ينظر الملحق الصورة3)، بحيث يلخص صاحب المنشور أثناء عرض المسرحية بأنها: " عرض تراجي كوميدي، مع كوميديا سوداء، ونقد سياسي، بكثير من الرمزية، سينوغرافيا فقيرة، خطاب عامي، وتداخل فنون..."، فيقصد صاحب هذا المنشور بالعرض التراجيكوميدي(tragicomedy) فهي عمل درامي يجمع

عناصر التراجيديا و الكوميديا[1]، فالملاحظ أن الكلمة مركبة من مصطلحين: كلمة التراجي الذي تعني التراجيديا أو المأساة و كلمة الكوميدي وهي من الكوميديا أو الملهاة ،:« **أما بالنسبة للتعريف القاموسي للتراجيديكوميديا، فإن قاموس اكسفورد الانجليزي يقدم تعرفين لنا أن نختار بينهما: التعريف الأول هو " مسرحية تجمع بين خصائص التراجيديا وخصائص الكوميديا"، والثاني هو "مسرحية يغلب عليها الطابع التراجيدي، ومنها تنتهي نهاية سعيدة** » [2]. أما فيما يخص الكوميديا السوداء(la comédie noire) وهي كما يعرفها **جميل حمداوي:**« **تلك الكوميديا الساخرة التي تصور المفارقة الصارخة بين السلوك والقيم، وتتسلح بالضحك والجنون والهذيان والباروديا والمحاكاة الساخرة لتدمير كل الثوابت التي تستند إليها الأنظمة السياسية المعاصرة على جميع الأصعدة والمستويات بمعنى أن الكوميديا السوداء فلسفة تأملية مأساوية، تندد بعبثية الواقع، وتهجو عدمية المجتمع...، وتحتفل بحياة العبث، والإخفاق، والفشل، والسقوط التراجيدي. إنها فلسفة الضحك الممزوج بالبكاء الهستيري. ويعرفها أحمد بلخيري بأنها "نوع قريب من التراجيكوميدية. إن المسرحية_هنا_ ليس لها إلا الاسم، بسبب الرؤية المتشائمة السائدة فيها،...** » [3]. وعليه فإن صاحب المنشور قد حكم على مسرحية حزام الغولة على أنها تنتمي إلى نوع من المسرحيات التراجيكوميدية والكوميديا السوداء، لكونها تصور مشاهد حزينة وجادة من الواقع بطريقة هزلية مضحكة تنتقد النظام السياسي بطريقة عبثية.

أما عن النقد السياسي فهنا يُقصد أن الموضوع الذي تتناوله المسرحية ينقد السياسة في الجزائر غير أن موضوعه شامل، بكونه يمارس النقد تجاه الخطاب السياسي الذي ينتجه النظام والأحزاب السياسية في خطاباتها وآراءها، فمهمته تفسير ونقد وتقييم الخطابات السياسية سواء ما تعلق بالسلطة أو ما تعلق بالأحزاب، من خلال منتجات النصوص أو الممارسة السياسية. فهذه المسرحية تعكس الواقع الجزائري، وتحمل في طياتها أيديولوجيات وتوجهات سياسية عديدة تنقد هذا الواقع.

---

[1]- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبيّة، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين تونس، 1986 ، ص292

[2]-مولوين ميرشنت و كليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا، مجلة عالم المعرفة العدد 18 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، جوان 1979ص52.

[3]-جميل حمدواي، الكوميديا السوداء في المسرح المغربي، الهيئة العربية للمسرح، كتاب-الكوميديا-السوداء-في-المسرح-المغ /http://atitheatre.ae.

كما أشار الناشر إلى افتقار السينوغرافية في مسرحية حزام الغولة، كون السينوغرافية من أهم العناصر التي تشكّل الصورة المشهديّة، و تتحكم في العرض المسرحي، وتزيد له جمالية، والتي لها تلعب دورا كبيرا في الإخراج المسرحي، بحيث تعتبر من إحدى مهام المخرج الذي يتحكم في تقنيات خشبة المسرح: من وضعية الممثلين، تغيير الزوايا والإضاءة...الخ، إلا أن تطوّرت السينوغرافية لتصبح علما مستقلا واختصاصا في حد ذاته وتصبح من مهام السينوغرافي.

فالسينوغرافية كما عرفها **جميل حمداوي** في مقال له:« **تتكون السينوغرافيا من كلمتين مركبتين أساسيتين هما: السينو بمعنى الصورة المشهدية، و كلمة غرافيا تعني التصوير. وبهذا، فالسينوغرافيا علم وفن يهتم بتأثيث الخشبة الركحية، ويعنى أيضا بهندسة الفضاء المسرحي من خلال توفير هرمونية وانسجام متآلف بين ما هو سمعي وبصري وحركي. ومن ثم، تحيل السينوغرافيا على ما هو سينمائي بصري ومشهدي من جسد وديكور وإكسسوارات وماكياج وأزياء وتشكيل وصوت وإضاءة. وبالتالي، تعتمد السينوغرافيا على عدة علوم وفنون متداخلة كفن التشكيل وفن الماكياج والخياطة والنجارة والحدادة والموسيقى والكهرباء والفوتوغرافيا والتمثيل. ويعني هذا أن السينوغرافيا فن شامل ومركب يقوم بدور هام في إثراء الخشبة وإغناء العرض المسرحي والسعي من أجل تحقيق نجاحه وإبهار المتفرج** »[1]. وبهذا فإن بعض من تقنيات السينوغرافية ناقصة في عرض مسرحية حزام الغولة فديكور العرض بسيط فهو أول ما يلاحظه المشاهد ويجذب اهتمامه في بداية العرض إذ يتمثل في مجموعة من الأنابيب فهي الأنسب لأحداث المسرحية، وبالإضافة إلى افتقارها للمكياج والملابس، غير أن عنصر الإضاءة متوفر إذ يتحكم فيه السينوغرافي بشكل أدق و الذي يتفاعل معه الجمهور.

إضافة إلى الموسيقى والمؤثرات شأنها شأن العناصر السابقة لما لها من دور تؤديه في تأثيرها على الجمهور، ودعم الإيقاع المصاحب للعرض المسرحي، بحيث ارتبط وجودها بوجود المسرح منذ القدم، ففي مسرحية حزام الغولة استعملت موسيقى ومؤثرات صوتية

[1]-جميل حمداوي، السينوغرافية المسرحية http://www.diwanalarab.com/spip.php?article13603 الاثنين 14 أفريل 2008.

بطريقة إبداعية، أدت دورها في تنسيق الأحداث والتي لها دلالة تثير في الجمهور المتلقي الذي يسعى لإدراكها واستيعابها.

أما فيما يخص الخطاب العامي فهنا يمكن القول أن الناشر يقصد بأن المسرحية عُرضت بالعامية، فالحوار من مرتكزات المسرح، فلا يمكن الاستغناء عنه، و الذي يعتمد على خطاب يكون أقرب إلى الجمهور باستحضار الشخصيات، والذي يكون وسيطا بين الأحداث والمتلقين فالممثل يريد إيصال رسالة وذلك باستخدام لغة وتقنيات التمثيل المسرحي.

فالخطاب يؤدي وظيفة معينة وأن« **طبيعة الخطاب المسرحي تقوم على اصطناع لغة أدائية يختلط فيها الملفوظ بالأداء الجسدي، أي أن الكاتب المسرحي يضع في اعتباره أنه يوظف لغة مع تصور أن جسد المتكلم مشارك في عملية تبادل التأثير، وتبادل المعلومات من خلال المستويين اللفظي والحركي أي أنه يستخدم جسد المتحدث مباشرة في فعل الكلام.. وما يعني ذلك أن لغة المسرح تستدعي تدخل أداء الممثل حتى تكتمل معانيها»** [1]. وعليه فإن الخطاب في المسرح يستدعي في وظيفته حوارا ولغةً يؤديها الممثل وتربط بين الأحداث والجماهير.

أما بالنسبة لتداخل الفنون فإن المسرحية فن من الفنون العرض المركبة التي تجتمع فيها أجناس وأشكال فنية عديدة بطريقة متداخلة: كالشعر، الرقص، الخطبة، والموسيقى (الغناء)...الخ، فلا توجد هناك حدود بين هذه الفنون مما يزيد للعرض قيمة فنية وجمالية، فمسرحيتنا هذه تداخلت فيها الفنون بحيث نجد إلقاء أحد شخصيات المسرحية (الباز) لقصائد شعرية، كما نجد الرقص الذي يعتبر فنّ يستعمل للترفيه وللتعبير عن الفرح (رقص عيسى و إبراهيم لتعبير عن فرحتهما لرحيل أزواجهم) و(رقص جميلة وعمي المهدي قصد الترفيه). فنجد فن الخطبة أيضا التي تتمثل في إلقاء عمي المهدي خطبة قصيرة بسيطة، غير أنها لم تتوفر فيها جل عناصر فن الخطابة.

وفي الأخير يُضيف صاحب المنشور عنصر الرمزية في المسرحية إذ أن الرمز يعطي دلالة فنية وجمالية تثير في نفسية وفكر المتلقي، فلابد من حسن استخدامه في العرض

[1]-غسان غنيم، الخطاب في المسرح، مجلة الأثر،العدد الخاص:أشغال الملتقى الدولي في تحليل الخطاب،ص292.

المسرحي فالرمز عند نهاد صليحة هو« **في ابسط صوره علامة أو إشارة _قد تكون صورة أو كلمة أو نغمة_ لها دلالة معروفة أو معنى معين في مجال التجربة الإنسانية المحسوسة والمتوارثة** » [1]. فالخطاب المسرحي يحمل إيحاءات ورموز مشفرة على المتلقي العمل على فكها وتأويلها على حسب خلفيته المعرفية وربطها بالسياقات السابقة، كذلك مسرحية حزام الغولة فكل عنصر من عناصرها يحمل رمزا ذو دلالة وإشارة، فالديكور يرمز إلى الوطن والأنابيب تحيل إلى ثروات البلاد، كما نلاحظ الصور المعلّقة (ارنستو تشي جيفارا) رمز للثورات وحرب العصابات (الثورة الشيوعية) ومساند للثورات والحركات التحرريّة، وصورة الأجداد رمز الثوّار والمجاهدين الجزائريين، صورة مكة التي ترمز إلى الدين إذ تذكر براهيم بالعبادة لأنها ركن من أركان الإسلام . إلى جانب الديكور نجد الإضاءة إذ يختلف لون مشهد ما عن آخر فمثلا مشهد (إبراهيم وجميلة) اختلف لون الإضاءة فيه فتمثل في اللون الأحمر الذي تناسب مع حوار الشخصيتين والذي يشير إلى مشهد رومانسي، غير أن اللون الأحمر في المسرح يرمز إلى الشر، إضافة إلى الملابس نجد لباس جميلة المتمثل باللباس البورجوازي، ولباس إبراهيم يرمز إلى الدين، وسجادته ترمز إلى حدود الشريعة الإسلامية، وملابس عمي المهدي ترمز إلى عكس مكانته في المجتمع أي أنه صاحب مصنع ولكن من خلال لباسه يتبين عكس ذلك.

ونخلص القول بأن الناشر قد أحاط بكل جوانب العرض المسرحي وعمد إلى تلخيص كل مميزات هذا العمل الفني باختصار في فقرة صغيرة فعند الغوص في أعماق سطورها، نجدها غنية من حيث مضمون المسرحية، وخصائصها الفنية والجمالية، وهذا من أجل جلب الجمهور وانتباه المتلقيين، وتوجيهه إلى المسرح. ولعل السبب وراء نشر هذا المنشور يعود إلى أن المواطن لا يهتم بالمسرح لذلك اضطر الناشر إلى دعوته لمشاهدة العرض عند طريق نشرها في الفايس بوك، فالمعروف أن الأغلبية من الناس من مستعمليّ وسائل التواصل الاجتماعي.

مما لاشك فيه أن الصحف والجرائد نوع من أنواع الصحافة والإعلام التي تمثل النوع المكتوب من جهة، ومن جهة أخرى نجد المرئية المتمثلة في القنوات التليفزيونية والتي

[1]- نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،د ط، مصر،1997، ص16

تُعطي أهمية لمجال الثقافة عموما والمسرح خصوصا، فهناك من القنوات الإخبارية التي تتبعت العمل الفني المتمثل في مسرحية حزام الغولة ورصدت بعض الآراء حولها، وذلك بمناسبة المهرجان الوطني للمسرح، حيث تطرقتا كل من قناتي "النهار"و"الشروق" إلى متابعة المسرحية منذ بداية العرض إلى نهايته، فتوجهت إلى طرح بعض الأسئلة للممثلين والمخرجين حول مضمون المسرحية حيث سأل الصحفي كل من الممثلتين اللتان لعبتا دور "جميلة" و"نادية" فالأولى كانت إجابتها مباشرة حيث أنها أدت دور البرجوازية وهي الأخرى أقرت بأن موضوع المسرحية عالج المشاكل الاجتماعية، الدينية، والسياسية وهذا ما يتجلى واضحا في المسرحية التي جسدت مختلف الصراعات منذ عرضها الأول في الثمانينات إلى وقتنا الراهن،

لاحظنا أن شخصية براهيم تتجسد في التيار الديني التي كانت دائما في صراع مستمر مع زوجته نادية التي تمثل التيار الاشتراكي على خلافهما نجد شخصية جميلة في صدام متواصل مع زوجها عيسى الذي يدافع عن الطبقة العاملة، ورغم أن "جميلة " ممثلة في المسرحية إلا أنها لم تستطع أن توصل الفكرة الحقيقة للمخرج. والثانية لخصت دورها بأنها لم تكن تتوقع من زوجها أن يخفي عليها أوضاع السكن التي يعيشها فبعدما وصلت إلى البيت اصطدمت بواقع مخالف لأقوال زوجها هذا ما أدى إلى بداية تطور الأحداث. كما سُئل مدير المسرح الجهوي عبد المالك بوقرموح بجاية عن سبب إعادة عرض المسرحية بحلة جديدة بعد غياب دام عشرون عاما، فصرح بأنّ الجمهور هو من أصر وألح على إعادة إنتاج هذا العمل وأقر بأن الأوضاع التي عاشتها الجزائر سنة 1987و1988 هي تقريبا نفسها التي تعيشها اليوم.

كما أشار الصحفي إلى أن هذا العمل عبارة عن مزيج بين أسلوبين الخيال والواقع وهذه الميزة لم يتطرق أحد لذكرها، ولعل مقصده من هذا الكلام أن مؤلف المسرحية قد أبدع في استخدام خياله لإنتاج هذا العمل الفني وإسقاطه على الواقع الجزائري.

وفي تعليق صحفي آخر في تقرير له في مناسبة تنظيم المهرجان الوطني للمسرح إن مسرحية حزام الغولة تناولت قضايا المجتمع الجزائري من عدة زوايا منها اقتصادية،

اجتماعية وحتى سياسية، كما ذُكر تفاعل الجمهور لهذه المسرحية بالضحك والتصفيقات، إلى جانب ذلك سُئل بعض المخرجين والممثلين أيضا المشاركين في هذا المهرجان بحيث هناك من تحدث عن المهرجان ودوره في الساحة الفنية، وهناك من أضاف من الجانب الايجابي أن المسرح متنوع بتنوع الثقافات أي تنوّع من حيث تعدد الفنون والأشكال الفنية المختلفة، أما فيما يخص الجانب السلبي فهو من حيث نقص الإنتاج المسرحي لأنه لا يخضع للطلب والعرض، وذلك راجع إلى أن هناك بديل أخر للمسرح هو الرواية والقصة.

كما صرح مخرج المسرحية والذي أدى دور "عمي المهدي" بأن المسرحية تتناول مشكل السكن المعاش في الجزائر، وأضاف بأن العرض الذي يُحكم عليه بالعمل الناجح هو الذي يستقطب جمهورا كبيرا، وإذا لم يكن لديه جمهورا فعلى المخرج استبدال مهنته، فهنا نقول أن المخرج لا يستهين بحكم ورأي الجمهور أي أنه هو المتذوق الوحيد للأعمال الفنية.

فرغم أن المسرحية أثارت آراء الجماهير وتحرير مقالات صحفية حولها إلا أنهم لم يتوصلوا إلى فهم موضوعها الخفي، وهذا راجع إلى أفق توقع المتلقي لم يكن في أفق مستوى العرض أي أنه لم يحدث توافق بين مرجعيات المؤلف ومرجعيات المتلقي، ويعود السبب إلى عدم اهتمام المتلقي بالمواضيع العميقة التي تخص السياسة.

وصفوة القول أن هذا العمل الفني كسر أفق توقع المتلقين نحو السلب، والدليل على ذلك أننا لم نتوصل إلى التعليق الذي كان ينتظره مؤلف المسرحية، والذي كان هدفه تغيير في الأوضاع المعاشة في الجزائر وتوعية المواطنين ضد النظام الفاسد، بينما هناك من توصل إلى حقيقة هدف الكاتب من المسرحية، وهم الصحفيين الناطقين بالفرنسية، ولعل الأمر يعود إلى كونهم من متتبعي أخبار البلاد.

المبحث الثالث: المتلقي وفعل القراءة

إن جل النظريات الأدبية منها الحديثة والقديمة قد انبثقت في رحم دراسة ثلاثية العمل التواصلي النص/ المؤلف / القارئ، ومنه فأي عمل أدبي مهما كان نوعه فإنه يحظى بدراسة من طرف مختلف الأدباء والنقاد وعلى وفق مبادئ واحد من هذه النظريات وذلك من أجل كشف أسراره الكامنة بين طيات صفحاته وتأويل كلماته المشفرة وقراءة ما بين الأسطر خاصة إذا كان ذلك العمل يتعلق بموضوع سياسي مثل الموضوع الذي بين أيدينا فالموضوع هو الذي يدفع الكاتب إلى وضع إحالات وإشارات غير مباشرة تساعد القارئ على حلها وذلك بالرجوع إلى مختلف القيم المكتسبة في السابق.

وبما أن مدونتنا تصب في مجال المسرح و أن مسرحية حزام الغولة لم تلق أي دراسة، وبذلك فإن الأمر الذي وقع عائقا في طريق بحثنا هو أن المسرح الجزائري لم يحظ بحقه الوافر من الدراسات، على الرغم من أنه أدب يستحق الاهتمام فلو ولينا وجهنا للغرب لوجدنا أن المسرح لديه مكانة مرموقة كونه يسلط الضوء على الحقائق المخبئة ويفضحها، وبالإضافة إلى أن مختلف الأجناس الأخرى في الجزائر قد لوقيت بالكثير من الدراسات والبحوث مثل الشعر والقصة والرواية، وهذا راجع لكون المجتمع لا يولي اهتمامه إلى المسرح وعلى الرغم من هذا فإنه لم يمنعنا من البحث المستمر على بعض الدراسات فقد تمكننا من التوصل إلى قراءتين لأستاذين قد قاما بدراسة بسيطة حول موضوع المسرحية.

ولقد تفاجآ من الأسلوب المبهر وقمة الإبداع الذي يمتلكه الكاتب عبد المالك بقرموح فحاولا دراستها من حيث الخصائص الفنية للمسرحية و أول قراءة نجدها هي للأستاذة نجيمة بركات والتي وضعتها على شكل ملاحظات بسيطة ولكن في محتواها توحي بالكثير وليأتي الأستاذ بن علي لونيس ليكمل دراستها من حيث اللغة والتيمات .

قراءة بركات نجيمة[1]

لقد تفاجأت الباحثة من أول وهلة من موضوع هذه المسرحية حيث وجدته معقدا نوعا ما ويصعب الدخول في غماره وبذلك كسرت أفق توقعها سواء على مستوى الخصائص

[1]- بركات نجيمة، دراسة تحليلية لمسرحية حزام الغولة عبد المالك بقرموح (قيد النشر)

الفنية أو على مستوى الأعراف الاجتماعية الثقافية والعادات والتقاليد حتى الأحكام الدينية وذلك لكون المسرحية مقتبسة كما أشرنا من قبل وبذلك تكون المسرحية قد تعدت الأعراف الجزائرية.

تستهل الباحثة دراستها بتمييز وجود طبقتين اجتماعيتين رئيسيتين وهما الطبقة البرجوازية التي تتشكل من شخصية براهيم وجميلة، وبالإضافة إلى طبقة البسطاء العاديين _والتي نسميها بالطبقة الكادحة_ و يجسدها كل من شخصية عيسى ونادية، وأضافت قائلة أنها لاحظت وجود تعدد في التيارات الفكرية والتي تتواجد على مستوى الواقع الحي في الجزائر والتي تخلق الكثير من الصراعات التي تؤدي في الغالب من الأحيان إلى التدمير على جميع الأصعدة ومن بين هذه الاتجاهات التي لاحظت وجودها في نص المسرحية هي التيار الإسلامي *أو كما نسميه بالحركات الإسلامية وهي تلك الفئات التي تحب تطبيق الشريعة الإسلامية على حساب ما يتماشى مع مصالحها حتى لو وصلت درجة القتل، بالإضافة إلى التيار التحرري الثوري وهو الذي يقصد به تلك الفئات التي تدعو إلى التحرر والكفاح ولو على حساب حياتها ولا ترضى بالاستسلام، وتجدر الإشارة إلى أن ملاحظتها هذه لم تبنها على العدم بل من خلال إشارات وضعها الكاتب في نصه ومن بين هذه الإشارات نجد اللباس الذي يلبسه _قميص الصلاة _براهيم أثناء قيام بفرائض الصلاة فهو بذلك ينتمي إلى الفئة المتدينة أما صورة تشي غيفار الذي يعد رمزا للكفاح والتحرر و التي وضعت على جدار غرفة عيسى دليل على انتماءه إلى التحرر الثوري.

وقد حصرت الباحثة كل تلك الشخصيات في مختلف الفوارق الاجتماعية والثقافية والتي تبرز بوضوح في مختلف المجتمعات ومن بينها ما يلي :

*هي منظمة تدعو إلى تأسيس السياسة على نصوص مقدسة وتعتقد بحل كل المشكلات بواسطة الشرع المنزل وتعمل على اجتثاث واستبعاد كل ما هو غريب عن الوحي ولا يتقبل تبديدا ولا تجديدا فالإسلاميون هم أتباع قراءة جديدة للنصوص التأسيسية (قرآن ، سنة)بوصفها مصادر سياسية أخلاقية مكونة للهوية في سبيل نهضة العالم الإسلامي ، والمقصود بها في حقيقتها تلك التي تقدم البديل الإسلامي حين استبعدت كل نماذج السياسة القائمة وترتبط أهدافها كما تزعم إلى إنشاء دولة إسلامية ، أي دولة قائمة على تطبيق الشريعة ، دولة تقوم على دمج النظام السياسي بالنظام الديني فجميع الحركات الإسلامية من المغرب إلى أندنوسيا تؤكد على أن عنصري الإسلام والدولة لا يفترقان البتة وهما مندمجين لا ينفصلان حيث الأول لا يكتمل إلا بوجود الثاني والعكس (حياة عمارة، أدب الصحافة الإصلاحية الجزائرية من عهد التأسيس إلى عهد التعددية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب جامعة تلمسان، 2014، ص 54.).

الزواج القسري :(مناهضة رغبة الوالدين)

المعروف أن الزواج الشرعي يتم بحضور أهل الطرفين وقبولهما، ولكن يخيب توقع القارئ أو المتلقي أثناء مشاهدة هذه المسرحية فأول ما يلاحظه ذلك الزواج غير المناسب وبدون حضور الأولياء المعنيين بأمر أبناءهم، فقد حدث الزواج بدون رضا الأهل وهذا ما عمل على كسر أفق التوقع لدى المتلقي فالمرجعيات التي اكتسبها المتلقي منذ صغره تقضي برضا الوالدين أثناء الزواج، وحضورهم لكن المسرحية صدمت المتلقي بزواج براهيم من نادية دون حضور الأهل ودون رضاهم، وقد أطلقت عليه الناقد اسم الزواج القسري رغم أن هذا المصطلح لا يتماشى مع الزواج الذي حصل بين نادية وبراهيم لكون نادية فتاة فقيرة على عكس براهيم الذي ينحدر من أسرة محترمة في المجتمع، وهما راضيان بعلاقتهما على خلاف والدهما اللذان رفضاه.

فروقات دينية و اجتماعية

إذا كانت الفوارق الاجتماعية والدينية تعرف بأبسط أشكالها على أنها الاختلافات الموجودة بين الناس في أوضاعهم الاقتصادية والاجتماعية والدينية ومن أجل معالجة هذا الموضوع علينا أن نجيب على سؤالين مهمين مفادهما : الفوارق بين من ومن ؟ وهذه التفاوتات في ماذا ؟ لذلك قد لاحظت الباحثة في المسرحية تراجع الوازع الديني والثقافي وذلك انطلاقا من مختلف الفروقات الدينية والاجتماعية وحتى المادية التي تغلب على النص والعرض فدائما ما تكون الطبقة الغنية تسيطر على الفقراء والمحتاجين، فجميلة التي تجسد الغنى قد امتلكت من الأغراض والأثاث ما يمكن أن يمتلكه عشرات الفقراء، وإن لم نقل أنه لن يستطيع الفقير امتلاك غرض واحد منها فكما قالت جميلة فإن أغراضها مصدرة من الخارج ولها علاقات بمختلف الدول المصدرة للجزائر على خلاف زوجها الذي يكره البرجوازية، ويقول لها بأنها قد ملأت البيت بالروائح البرجوازية وأنه لم يكن يعتقد أنها سوف تصل في يوم من الأيام إلى هذه الدرجة من حب المال.

وعلى عكسها نادية تلك الفتاة التي تشكل الفقر بمعناه الحقيقي فهي لا تملك شيئا غير كتبها التي تدافع بها عن الفقراء، ونجد ذلك في مقطع من المسرحية حين أقرت بأنها لا تملك

شيئا وعلى جميلة أن تتقاسم أثاثها معهم وهي بدورها على تخالف بزوجها في المعتقدات والتقاليد فهي تنتمي إلى الفكر الاشتراكي في حين براهيم يدافع عن الفئة المتدينة ويريد إجبارها على الصلاة بالقوة رغم أن الدين ينفي الإرغام في اعتناق الدين فلكل واحد حريته في اختيار الدين المناسب له.

صراعات داخل التيار نفسه

لقد أشارت الباحثة إلى وجود صراعات اجتماعية بين مختلف الطبقات وهذا يبدو جليا في واقعنا الحي فنرى دائما الفئات الغنية تحتقر من مكانة الفقراء، وأيضا نجد خلافات مستمرة بين الأحزاب السياسية من أجل الظفر بالحكم والسلطة وما يبين ذلك الصراعات المتواجدة بين حزب جبهة التحرير الوطني مع حزب الجبهة الإسلامية للإنقاذ فهذين الحزبين أكبر دليل على الصراعات في الجزائر من أجل الحكم، ولكن في بعض الأحيان يتعداه ذلك إلى صراع داخل ذات الطبقة، ولعل ما يتجلى ذلك في الخلافات التي تقع بين البرجوازيين أنفسهم وذلك من أجل كسب المزيد من النفوذ والمكانة في المجتمع، وبهذا عمل الكاتب على إسقاط هذه الأوضاع في مسرحيته على انتماء براهيم وجميلة إلى نفس التيار الأيديولوجي إلا أنهما في بادئ المسرحية على خلاف مستمر وذلك من أجل تقسيم الغرفة فالأول يريد مكان لسجادته والثانية تريد مكان أوسع لأغراضها التي أحضرتها معها وهذا ما يصطلح عليها بالصراعات من أجل البقاء أي أن كل شخصية أو حزب يتشبث بآرائه ومعتقداته من أجل الاستمرار وعدم الاستسلام والكسب أكثر.

أفكار اشتراكية

على حسب الباحثة فإن المسرحية تعالج أفكارا اشتراكية وتدافع عنها وهذا ما يتجلى في شخصية كل من عيسى ونادية فرغم أن عيسى لم يُظهر انتمائه إلى الاشتراكية منذ البداية إلا بعد اكتشافه أن نادية هي صديقة الطفولة وأنها تشاركه نفس الآراء والمعتقدات وهذا يتجلى واضحا في أدائهما لأغنية الفقراء والمساكين وطلب نادية من جميلة في تحويل أغراضها لملكية عامة تستخدم من طرف الجماعة.

الخيانة الزوجية

لقد اصطدمت الباحث أثناء قراءتها لهذه المسرحية بواقع مخز تعيشه الشخصيات وذلك حين اكتشفت موضوع الخيانة بين الأصدقاء والغريب وما أدهشها أكثر هو خيانة براهيم لزوجته وصديقه رغم اعتناقه الدين الإسلامي فالمعروف أن المسلم هو قدوة للغير ولكن من خلال هذه المسرحية ينكسر أفق توقع القارئ بمثل هذه الخيانات من طرف المسلمين بحد ذاتهم.

هذا ما تعلق بمضمون وتيمات النص أما حديثها عن الخصائص الفنية للمسرحية فقد كان نقدا واضحا فقد عالجت مختلف النقائص التي تنعدم إليها هذه المسرحية فنجدها تضيف أمرا لم نلاحظه نحن كباحثين أولين وهو خاصية تعدد الأصوات المتحدثة والتي أشار إليها باختين ليأتي حميد الحمداني ويشير إليه هو الآخر ويقول الرواية البوليفونية أو الحوارية كما هي عند باختين« **تتسم بتعدد الأصوات والتنويع في مستويات اللغة والانفتاح الأجناسي وتعدد الخطابات التناصية والمستنسخات النصية وتنوع السجلات اللغوية واختلاف المنظورات السردية التصورات الأيديولوجية حيث يترك للقارئ اختيار الموقف الذي يلائمه والشخصية التي تتوافق تطلعاته الفكرية والذهنية والعقائدية** »[1].

تعدد الأصوات

لقد ربطت الباحثة تعدد الأصوات في الرواية بتعدد الشخصيات في مسرحية حزام الغولة والتي تسمى في الغالب بالبوليفونية* وهذا المفهوم ظهر عند باختين حين بحث في الرواية ويعني بتعدد الأصوات تلك الشخصيات المتعدد والتي تمثل تعدد الأيديولوجيات حيث أن كل واحدة تدافع عن رأيها ومواقفها وأماكن قوتها وضعفها بكل حرية دون أن تخضع إلى

[1] -أميرة تايب، تعدد الأصوات في رواية أشباح المدينة المقتولة لبشير مفتي ،مذكرة مكملة لشهادة الماجستير،جامعة أم البواقي، 2018، ص14.

*هي تلك التي لا تقوم على أيديولوجية واحدة تعبر عن موقف الكاتب حول قضية معينة _وفق تصور باختين_بل تعبر عن أيديولوجيات لشخصيات متعددة في الرواية حيث لا تنتصر أيديولوجية معينة على أخرى بل تصبح جميعها متساوية كما تلعب كل الأصوات دورا حقيقيا وجوهريا في الرواية حيث يمثلون بأنفسهم وجهات نظر متعددة (ينظر أميرة تايب ،تعدد الأصوات في رواية أشباح المدينة المقتولة لبشير مفتي ،ص 14)

حكم الكاتب عليها لتنتهي الرواية في الأخير دون أن يتمكن القارئ من معرفة الأيديولوجية المنتصرة وبذلك تكون نهاية العمل متساوية من جميع النواحي [1].

انطلاقا من هنا يمكن أن نسقط هذا المفهوم على المسرحية _حزام الغولة_ فالملاحظ أن كل شخصية تدافع عن آراءها ومواقفها دون الانقياد لقرارات المؤلف وسلطته عليه وأيضا لكون كل شخصية تنتمي إلى أيديولوجية معينة وفي الأخير لم نتمكن من كشف أي من الأيديولوجية قد انتصرت على الأخرى ومنه وعلى حسب قراءتنا فإن تعدد الأصوات يعد عنصر مهم من عناصر المسرح رغم أن باختين قد عالجه في جنس الرواية .

الحوار

إن ما يميز النص المسرحي عن باقي النصوص الأدبية في كون المؤلف لا يضع في نصه الخطاب الوصفي ولا التعليقي الذي يضعهما الروائي، وبذلك قد يتمكن المؤلف المسرحي بتمرير نصه إلى المتلقي أو المشاهد عن طريق شخصياته وبواسطة صوت الممثل وهكذا« **تبتعد المسافة بين المؤلف المسرحي وبين المتلقي قارئا كان أو مشاهدا** » [2]، وبذلك نجد أن الحوار يمتاز بمجموعة من الخصائص التي يتفرد بها ومن بين هذه الخصائص نجد الطابع الصدامي إذ أنه قصير قوي حاد مما يؤثر في الشخصية الثانية التي يتحاور معها.

لنجد آن إيبرسفيد تتساءل« **ما النص المسرحي ؟ ثم تجيب إنه يتكون من جزأين محددين لا يمتزجان وهما الحوار والتعليمات** » [3]، من خلال إجابة آن إيبرسفيد يتبين قيمة عنصر الحوار فهو بمثابة العمود الفقري للمسرحية والتي لا تتشكل إلا به وذلك راجع إلى كونه الأقرب إلى الجماهير في وصفه لمختلف المواضيع، وبهذا قد عدت الباحثة حوار المسرحية في حزام الغولة ناقصا لكونه قد تراجعت فيه ذهنية الحوار الذي من شأنه أن يطيح بكل الصراعات النفسية والاجتماعية والسياسية حيث لم يكد أي طرف من تقبل الآخر، لأن المتلقي أثناء تلقيه لحوارات الشخصيات في المسرحية يُخيل إليه أنه أمام شخصيات بعثت

[1]-ينظر أميرة تايب، تعدد الأصوات في رواية أشباح المدينة المقتولة لبشير مفتي ، ص13.
[2]- أكرم اليوسف ،اللغات الدرامية ووظائفها في مسرح الدكتور سلطان القاسمي، دراماتولوجيا الفرجة، سلسلة دراسات ، الهيئة العربي للمسرح، ط1، الإمارات العربية،2012، ص 164
[3]- أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية ،ص341.

لتوها من أعماق الماضي لتظهر وتصف لنا وبدقة شديدة الأحداث التي وقعت في الماضي وكأنها شاهدة عليها أو أنها تخشى أن تعبث شخصية الحاضر بتفاصيل الماضي، ولكن رغم هذا وعلى حسب الباحثة فإن كل شخصية لم تعطي لطرف الثاني بفرصة إبداء رأيها فكل واحد متمسك بقراراته ولا يقبل برأي الآخر ولا بحواراته وهذا في بعض الأحيان يؤدي إلى كسر قوانين الحوار المسرحي أو بالأحرى فإن هذا الاختلاف في كيفية إدراج الحوار هو كسر لأفق توقع الباحثة والناقد بصفة عامة، لأن الكاتب عبد المالك بقرموح قد حرص أشد الحرص على وصف الصورة الحقيقية للنظام ومختلف الصراعات الأيديولوجية وذلك عن طريق الحوار الدرامي، ويمكن أن نميز في حوار المسرحية عدة خصائص منها :

استخدام المرجعية الدينية : وذلك يتجلى واضحا في شخصية براهيم الذي يردد من الحين للآخر بعض من قوانين الشرعية في الدين الإسلامي فمثلا قوله الله اكبر وأيضا قوله الله يقول يجب طاعة الزوج ولا غير وعدة أمثلة تبين ذلك.

استخدام المرجعية السياسية: وذلك يبدو من خلال الصراعات الأيديولوجية بين التيارات السياسية وأيضا يظهر في الصور التي تعلق على الجدران من حين لآخر ففي البداية علقة صورة الثوري تشي غيفار وبعد إزالتها تم تعليق صور لمجاهدين الكبار وهذا على حسب ما قالته جميلة عندما سألها زوجها عن هوية الموجودين في الصور.

الحبكة

لقد أشارت الباحثة وبوضوح إلى ضعف الحبكة التي اعتمدها الكاتب في مسرحيته والتي« **تعد روح العملية المسرحية وعمودها الفقري والحبكة في أي مسرحية تعني عملية تنظيم الأحداث التي تصدر عن الشخصيات ذات الطابع المختلف فيما بينها بما يلاءم هدف الكاتب المسرحي**»[1]، وهناك من لا يفرق بين الحبكة والقصة فهذه الأخيرة هي مضمون العمل الأدبي بينما الحبكة هي تلك الأسس التي يتبناها الكاتب من أجل وضع المخطط النهائي للعمل الفني وقد ذكرت أن الكاتب لم يعتمد على حبكة متجانسة وذلك حين وضع شخصيات قليلة _ست شخصيات_ و لعل عدة شخصيات كان بإمكانها أن تغني النص وتضع القارئ في

[1]-محروس شحاته، الحبكة الدرامية، مجلة الفنون التعبيرية، مطابع الفرزدق التجارية، المدينة المنورة 2006 ، ص76.

الصورة الحقيقية لموضوعها وما يمكن أن نشير إليه هو عدم إشراك شخصيات التي تمثل أدوار الوالدين والتي يمكنها أن تثري المشاهد بمعلومات إضافية وأيضا أشارت إلى نقص في الأحداث فمعظم المسرحيات تحتوي على حدث رئيسي وأحداث جانبية مرافقة تقوي الحدث الرئيسي في حين أن مسرحية حزام الغولة فيها حدث ضعيف ومعروف منذ البداية _على حسب ما ذكرت_ وهو حدث الصراع بين الثنائيين المتزوجين والذي انتهى بانفصال الطرفين و أيضا من حيث الديكور والذي أقام ديكور بسيط ليس فيه تعقيد ويفهم بسهولة.

وبالتالي فالحبكة هي« **أدوات بنائية هامة تلعب دورا رئيسيا في العملية المعمارية العامة من حيث المضمون والأسلوب والأثر المطلوب كالتقديمة الدرامية أو العرض وتركيب الموقف الدرامي وتحديد نقطة الانطلاق وإجراء التعقيدات وحلولها وأحداث عوامل التعليق والتشويق والاكتشافات وتطوير الأحداث وخلق الأزمات الدرامية تصاعدا نحو القمة الذروية ثم الهبوط نحو الحل والخاتمة** »[1].

هذا ما تعلق بقراءة الباحثة التي حاولت دراسة المسرحية من مختلف جوانبها فانتقدت الكاتب عبد المالك بقرموح الذي لم يستطع التقيد بمعظم الخصائص الفنية للمسرحية والمتعارف عليها ولكن من جهة أخرى قد درست معظم تيماتها المتعلقة بالصراعات و الأوضاع المتواجدة في الراهن والجدير بالذكر أن الباحثة لم تتمكن من الوصول إلى التأويل المناسب للمسرحية وذلك راجع إلى عدم تطلعها على السياق التي ولدت فيه المسرحية ولعل انتقادها هذا راجع إلى كسر أفق توقعها فهي لها مرجعيتها السابقة حول خصائص المسرحية والكاتب لم يتقيد بها لذلك اصطدمت بهذا الخرق للقوانين المتعلقة بالمسرح.

قراءة بن علي لونيس

بالإضافة إلى تحصلنا على دراسة الباحثة بركات نجيمة تمكننا من الوصول إلى قراءة أخرى وإن لم نقل دراسة بسيطة ظاهريا وعميقة من حيث المضمون فقد استعمل هذا الباحث مصطلحات حديثة جدا في تحليله لهذه المسرحية حيث يقول« **نلاحظ بأنّ المسرحية برزت فيها ظاهرة الأسلبة، خاصة عند توظيفها للغة العامية وما تخللها من كلمات وجمل باللغة**

[1]-محروس شحاته، الحبكة الدرامية، مجلة الفنون التعبيرية ،ص77.

الفرنسية. مارست المسرحية نقدا أيديولوجيا، تجلى في المعجم الإصطلاحي الذي اعتمدت عليه مثل البوليتيك، الانتماء الطبقي، نقد الشرعية الثورية؛ فالمسرحية ذات طابع سياسي عكست رؤية نقدية عن مرحلة تاريخية في الجزائر. كما أنّها مازجت بين فنون تعبيرية أخرى مثل الموسيقى » [1] .

لقد لاحظ الباحث أثناء دراسته للمسرحية وجود ظاهرة اللغة المتعددة _مختلف اللغات_ والتي أسماها باختين بالأسلبة وتعني استعمال مختلف اللغات داخل نفس العمل الأدبي فيستحضر الكاتب لغة القانون ولغة الفقير ولغة الغني ولغة الإنسان الجاهل بالإضافة إلى لغة المتعلم ليس هذا فقط بل تعداها إلى الخلط في الأساليب والمواصفات وهذا الاختلاف في استعمال اللغة و الأساليب قد سماه ميخائيل باختين بالأسلبة« **فعلاقة الكاتب باللغة المعتبرة كأنها رأي عام، ليست علاقة ثابتة، بل تعرف دوما حالة متحركة وحية، واهتزازا موقعا أحيانا، فالكاتب يستطيع أن يبالغ باروديا في أبراز ملامح من اللغة الجارية بصرامة تقل أو تزيد، كما يمكنه أن يكشف بخشونة عدم ملائمة تلك اللغة لموضوعها »** [2] .

انطلاقا من مقولة باختين والذي يقصد بالباروديا المحاكاة الساخرة وهنا يتضح أن استعمال الكاتب للغة المتداولة ليس أمرا ضروريا ولا أمرا ثابت بل اللغة دائما تكون في حركة مستمرة حيث تؤثر في القارئ المتلقي فللمؤلف القدرة على المبالغة في استعمال اللغة بمختلف أشكالها وفي نفس الوقت سيكشف أن بعض المواضيع لا تتلاءم واللغة التي استعملها وهنا بالضبط تظهر قدرة الكاتب في أسلبة اللغة _على حسب باختين_ فهذا ما لاحظه الباحث في مسرحية حزام الغولة فقد استعمل الكاتب مختلف اللغات فبدأ بلغة عامة الناس وهي الدارجة والتي تطغى على النص المسرحي ككل وفي بعض الأحيان يستعمل اللغة الفرنسية ويدمجها بالعامية والتي تتلفظ بها جميلة الفتاة البرجوازية فلغة الفرنسية تتماشي مع انتماءها إلى ذلك الاتجاه فمن البديهي أن يتحدث عيسى أو نادية باللغة العامية وذلك لانتمائهما إلى الطبقة الفقيرة هذا من جهة ومن جهة أخرى نلاحظ أن استعمال اللغة العامية من طرف طلبة في الجامعة أمر مناقض للعادة وبذلك تظهر خاصية الاسلبة في المسرحية فاستعمال العامية

[1]- لونيس بن علي دراسة في مسرحية حزام الغولة (قيد النشر)
[2]-ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر:محمد برادة، دار الفكر والدراسات،ط1،القاهرة 1987، ص74.

الدارجة من طرف طلبة جامعيين غير ملائم لموضوع المسرحية وخاصة أنها تعالج قضايا سياسية بالإضافة إلى استعماله للغلة البذيئة في بعض الأحيان وتكون في غير موضعها ومن طرف الشخصية الخطأ فنلاحظ أن شخصية عمي المهدي والتي تمثل النظام في الجزائر تستخدم لغة الشارع اللغة الهمجية البذيئة رغم أنها لا تتماشى مع هذه الشخصية في ظاهرها ولكن أثناء البحث عن سبب إدراج الكاتب لهذه اللغة من طرف شخصية عمي المهدي يتضح لنا انه أراد أن يوصل لنا فكرة مفادها أن شخصية عمي المهدي لا تستحق أن تمثل النظام ، وبما أن المسرحية أتت بأسلوب هزلي واقعي كما أشار البعض من القراء فإن هذا الاستعمال المتنوع والمختلف للغلة مناسب لهذا الموضوع وبذلك« **يقتضي الأسلوب الهزلي هذه الحركة من الذهاب والإياب بين الكاتب ولغته، والتعديل المستمر للمسافات والانتقال المتتابع بين العتمة والضوء تارة حول مظهر للغلة وتارة حول مظهر آخر. ولو لم يكن الأمر على هذه الشاكلة لكان الأسلوب رتيبا وإنه سيستلزم تفريدا للسارد، أي طريقة أخرى لإدخال التعدد اللساني وتنظيمه** »[1]،

فحسب باختين فإن الكاتب ملزم باستعمال مختلف اللغات التي تظهر وتصف المظاهر والمواضيع التي عالجها العمل الأدبي وذلك بالتلاعب باللغة حسب الكاتب وتعديلها مثلما أراد وكيفما شاء وينتقل بها من لحظة الإبداع إلى لحظة الخيبة، ولكن إن تقيد بلغة واحدة فهذا العمل سيكون عبارة عن تفرد المبدع بلغته الخاصة ولن يكون العمل في مستوى الإبداع لذلك على المؤلف أن يتطرق إلى التعدد اللساني وينظمه على حسب موضوعات خطابه .

وأضاف قائلا أن المسرحية مارست نقدا أيديولوجيا للأوضاع السياسية وذلك يظهر حين عمد الكاتب إلى الكشف عن مختلف الصراعات السياسية بين الأحزاب المتواجدة في الجزائر ولكون المسرحية تحاكي الأوضاع المتدهورة أثناء العشرية السوداء فإن الكاتب اضطر إلى استعمال مختلف المصطلحات السياسية والتي اسماها الباحث بن علي لونيس بمصطلحات البوليتيك أي إنه لاحظ أن المعجم اللغوي الذي سيطر على المسرحية هو المعجم السياسي وذلك يتجلى واضحا في أمرين اثنين هما :

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص74.

1) إن موضوع المسرحية يعالج قضية سياسية بالدرجة الأولى وهي الصراعات الأيديولوجية التي تسيطر على البلاد والتي خلقت الدمار والقتلى حيث وصل مستوى هذا الصراع إلى التشابك بين أطراف الدرك الوطني والمواطنين _العشرية السوداء- وأراد الكاتب من المتلقي أن يذكره بمختلف تلك الصراعات والتي مازالت مستمرة إلى يومنا هذا ويود أن يحذر المتلقي من إعادة الأحداث الماضية ولكنه أعطى حلا غير مباشر لهذه الأزمة وهي التغيير الجذري للنظام وهذا تماما ما يحدث في وقتنا الراهن.

2) انتماء الكاتب إلى التيار الاشتراكي أي أنه متشبع بالأفكار السياسية منها الاشتراكية بالدرجة الأولى وأنه درس في روسيا وشهد مختلف الصراعات التي حدثت هناك وبذلك غرست في ذاكرته مختلف المفاهيم السياسية.

ومن بين المصطلحات التي لاحظها هي مصطلح الانتماء الطبقي والذي يقصد به مختلف الطبقات الاجتماعية والفئات التي تنتمي إليها وكل طبقة تقاوم من أجل وضعها الاجتماعي والاقتصادي وذلك من خلال مختلف الصراعات الطبقية المتوترة في المجتمع وقد ظهر ذلك أثناء حديث كل من نادية وعيسى اللذان يدافعان عن مبادئ الاشتراكية حين أرادا إقامة حق جماعي لأملاك جميلة ولكنها رفضت وقالت بأن أغراضها ليست ملك للجماعة وليست اشتراكية، بالإضافة إلى الانتماء الطبقي لاحظ مفهوم آخر وهو "نقد الشرعية الثورية"

وبذلك ينهي الباحث قوله إلى أن هذه المسرحية هي تجسيد حي لواقع جزائري في فترة من فتراته العصيبة _فترة العشرية السوداء_ أي أنها ذات طابع نقدي سياسي ينقد جميع الأوضاع ليس فقط السياسية بل حتى الاجتماعية فقد نقدت الوضع المزري الذي يعيشه المواطن الجزائري من أزمة السكن والعمل .

ويضيف الباحث أمرا مهما فيما يخص خاصية من خصائص المسرحية وهو توظيف لمختلف الفنون التعبيرية الأخرى مثل الغناء والرقص والشعر الذي مازجهم مع فن المسرحية لذلك سمى المسرح بأب الفنون.

فالمعروف أن« **الموسيقى بصفة عامة هي فن التعبير بالأنغام بما تثير به النفس كالأمل واليأس واللذة والألم والقلق والاطمئنان ، والاستماع إليها يثير في النفس أسمى العواطف الإنسانية ، ويفتق عوامل الخيال والموسيقى تعاصر الإنسان منذ خلقه، تتناسب مع روحه ووجدانه وتتطور بتطوره** » [1]، وبذلك قد استعمل الكاتب مختلف أنواع الموسيقى منها تلك التي تتألف من نوتات فقط دون كلمات وذلك عندما يريد الفصل بين المشاهد أو الانتقال من حدث إلى آخر ومنها ما كان صاخبا وذلك في بعض المقاطع حين قالت جميلة بأنها تحب الأغاني وبذلك شغلت راديو وبدءا في الغناء.

بالإضافة إلى الغناء قد استعمل الكاتب الرقص بصفته لصيق بالغناء حيث ظهر ذلك أثناء تشغيل جميلة لراديو وبدا كل من عمي المهدي وجميلة الرقص وأيضا حين قرأ برهيم رسالة نادية والتي أعلمته بقرار انفصالها عنه وذلك دفعه إلى الرقص من شدت الفرح.

ولن ننكر استعمال الشعر في المسرحية ولكن فقط ليثبت أن هناك أناس انتهازيين يحبون مصالحهم ولو على حساب غيرهم وذلك يتجلى في الشعر الذي تقرأه شخصية الباز حين تمدح المسئولين وأرباب المال .

هذا ما تعلق بقراءة الباحث بن علي لونيس والذي درسها من حيث الموضوع والمصطلحات التي استخدمها الكاتب ورغم ذلك إلا أنه هو الثاني لم يتمكن من الوصول إلى حقيقة موضوع المسرحية كما أشرنا سابقا والذي يجسد الأوضاع في الجزائر بين الماضي و الحاضر و الربط بينهما وبالتالي يمكن أن نشير إلى أنه قد تم كسر أفق توقعه ولم تكن مرجعياته تتوافق مع ما تجسده المسرحية.

[1]-لطفي السيد، الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية، مجلة الفنون التعبيرية ص143.

المبحث الرابع: منطق السؤال والجواب

تعتبر آلية منطق السؤال والجواب أهم آلية تحقق ما يصبو إليه الناقد الألماني ياوس حيث تعتبر امتداد لآليتين اثنتان سابقتان لها وهما آلية التاريخانية وآلية أفق التوقع وبعد منطق السؤال والجواب تأتي آلية أخرى وهي المسافة الجمالية والتي تأتي نتيجة مفعوله، أي نتيجة منطق السؤال والجواب معني ذلك أن التاريخانية هي دراسة عمل فني أو أدبي دراسة منتظمة يتم الحكم على قيمتها انطلاقا من تحليل انطباعات قراء ونقاد مروا بقراءاتهم وانتقاداتهم على هذا النص الأدبي أو على هذا العمل الفني بصورة عامة، وتلك الدراسة المنتظمة لانطباعات القراء والنقاد سماها ياوس بأفق التوقع _أو الانتظار_ وهو الأساس الذي سيولد لنا فيما بعد ما يسمى بمنطق السؤال والجواب وهذه التقنية تأتي طرديا _عفويا_ نتيجة تفاعل يحصل بين طرف القارئ وطرف العمل الفني _نص أدبي أو أي جنس فني_ حيث انه وبعد تغلغل المتلقي في مضمون النص يبدأ ذلك النص في استفزاز ملكته الفكرية عامة والأدبية خاصة لو كان النص حاملا لمواطن كثيرة مشفرة غامضة تعمدها الكاتب أو انفلتت من كوامن نفسه بهذه الطريقة المشفرة هنا تبدأ تلك الآلية التي أسسها ياوس _منطق السؤال والجواب_ بالظهور حيث يقف القارئ أو المتلقي عند كل نقطة غير مفهومة فتضطر هذه النقطة الغامضة إلى أن تطرح عليه تساؤلا فلسفيا مفاده :

ترى ما هي نية الكاتب من قول هذا ؟

إلى ما يصبو المؤلف من إدراجه لهذه الشخصية بحد ذاتها ؟

كيف عساها تكون نهاية هذا الحدث الذي خلقه صاحبه في نصه هذا يا ترى؟

وتعد كل هذه التساؤلات مستفزة القارئ مما يدفعه إلى البحث عن أجوبة لها والى غير ذلك من التساؤلات المتفاوتة والمختلفة ، وقد« **استقى ياوس مفهوم منطق السؤال والجواب من غادامير الذي ذهب إلى أن فهم العمل الفني يعني فهم السؤال الذي يقدمه هذا العمل إلى**

القارئ باعتباره جوابا، لأن النص عندما يكون بين يدي القارئ يصبح موضوعا لتأويل جوابا ما عن سؤاله » [1].

والمعني من ذلك أن أي عمل أدبي ما إن يوضع بين أيدي القارئ أو المتلقي حتى يصبح محل إجابة عن أي تساؤل يخالجه وهذا استنادا إلى ما قاله غادامير أن النص عندما يكون بين يدي القارئ يصبح موضوعا للتأويل جوابا ما عن سؤاله وأما من جهة فهو عبارة عن موضوع للتأويل أي يصبح القارئ يئول على سجيته وحسب مرجعياته وكيفما شاء وعلى حسب ما عنده من إمكانيات فكرية جاهزة.

دون أن ننسى الإشارة إلى أن ياوس" **استند في تأسيس مفهومه النقدي على مجموعة من المفاهيم الإجرائية التي تضبط عملية القراءة وفي مقدمتها : منطق السؤال والجواب** "[2] هذا الذي استلهمه من غادامير كما اشرنا سابقا، ومجموعة المفاهيم الإجرائية أو التطبيقية التي جعلها ياوس أساسا لمشروعه وهي التاريخانية ، أفق التوقع أو الانتظار، منطق السؤال والجواب وأخيرا المسافة الجمالية، وكل هذه المفاهيم متصلة بعضها البعض حيث تربطها علاقة تكامل وتسلسل يسعى من خلالها ياوس إلى بلوغ هدفه الأسمى وهو خلق قناة تواصلية فعالة ومجدي و بين ذهن القارئ ومادة النص الأدبي .

ثم يضيف محمد القاسمي فيقول« **قد تنقلب العلاقة القائمة بين القارئ والنص بحيث يصبح القارئ هو صاحب السؤال وينتظر من النص جوابا محددا، وهكذا تخضع العلاقة بين الطرفين لمنطق السؤال والجواب(la logique de la quistion et de la réponse) »** [3] . على حسب ما قاله الناقد فإن هذه هي غاية ياوس من هذه الآلية، أي أنه إذ ما حصل تساؤل في ذهن القارئ فهذه دلالة واضحة على أن مفعول النص قد سرى في ذهنه ودفع به إلى الاستفسار عما يحمله هذا النص من دلالات وعما يطرحه من مسائل وموضوعات.

وإذا ما لم يطرح القارئ استفهاما فهذا معناه أن آلية منطق السؤال والجواب لم تتحقق بعد فتساؤل القارئ هو معيار نجاعة دور هذه الآلية ويقول محمد القاسمي مضيفا في هذا

[1]-محمد القاسمي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار يافا العلمية،ط1، عمان 2010،ص17.
[2] -المرجع نفسه، ص ن.
[3] - المرجع نفسه، ص ن.

الصدد« ....**يشير ياوس إلى أن فهم النص الأدبي الذي ينتمي إلى الماضي يقتضي إعادة بناء أفق الأسئلة للقراء الأوائل...** »[1]،وما نفهمه من هذا الكلام أن النص الأدبي حينما يمر عليه أول تلق فإنه يطرح عليه تساؤلات معينة أو بالأحرى سؤالا محوريا وذلك السؤال سيتكرر لاحقا على كل قارئ يمر على هذا النص ويقرأه _وحسب ياوس_ فإن تلك المهمة هي مهمة القارئ ذاته وليست مهمة النص ولا المبدع، والمتلقي هو من يبذل جهد إعادة واستكشاف سؤال النص واستحضاره ليتمكن بعد ذلك من استحضار الماضي بدوره بالتالي فهم الحاضر، وكل ذلك هو بمثابة إعادة بناء وتكديس أفاق قراء مضوا والإتيان بها بتسلسل زمني منتظم.

يعد العمل الأدبي حسب ما يرى ياوس أنه إجابات لمختلف الأسئلة التي يطرحها القارئ، كما تبين له أيضا أن عملية فهم النص الأدبي الذي ينتمي إلى الماضي يستوجب إعادة استكشاف الأسئلة التي قدم له أجوبة في الأصل، أي إعادة تشكيل بناء أفق الأسئلة أو أفق انتظار القراء الأولين، فالقراءة التاريخية _ربط الماضي بالحاضر_ تقتضي بالضرورة إعادة بناء أفق توقع القراء الأوائل للعمل الأدبي، وذلك بالبحث عن الأسئلة الضمنية التي كان النص في عصره إجابة عنها[2] .

والقارئ التاريخي الذي يجمع بين مختلف الآراء والقراءات الماضية ليبحث في فهم الحاضر سيحمله إلى« **الاستفادة من العلاقة بين السؤال والجواب للوصول إلى السؤال الأصلي الذي قدمه النص جوابا ضمن افقه التاريخي الماضي، ثم الوقوف بعد ذلك على الأسئلة والأجوبة التي تعاقبت عبر تاريخ قراءة النص وتأويله وينتهي في الأخير إلى الأسئلة الحاضرة التي يدفعه تأويله الخاص إلى طرحها، وبذلك يصير تاريخ قراءات نص أدبي ما لعبة حوارية مفتوحة على الأسئلة والأجوبة** »[3].

ولو انتقلنا الآن لمفهوم المسافة الجمالية والتي عدت ولازالت مبدأ من مبادئ جمالية القراءة والتلقي عند ياوس لوجدنا أنها "مقدار الانحراف الكائن بين أفق انتظار القارئ وما

[1] -محمد القاسمي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص17
[2] -كريمة بلخامسة، إستراتيجية التلقي في أعمال كاتب ياسين ،ص 182
[3] -المرجع نفسه ، ص ن

يقوله النص من خلال ردود أفعال القراء يمكن لنا معرفة مقدار هذه المسافة الجمالية"[1] أي وكان بين القارئ والنص الذي يقراه فضاء مجرد يتراوح فيه أفقين اثنين قد ينصهر كل منهما في الأخر فيكون ذلك فضاء رتيبا مملا وقد يتنافرا فيكون الفضاء بلا معنى مذكور وقد يحدث انكسار بين الأفقين _أفق يكسر الآخر_ ويحرف أحدهما عن سبيله، وهذا ما يسميه ياوس بالمسافة الجمالية والذي يشكل« **...أهمية كبرى في جمالية التلقي لأنه هو الذي يمنح القيمة الجمالية للعمل الأدبي ومقياسا مهما للقيمة الأدبية** » [2]، إذا لا شيء يضفي جمالية ورونقا وقيمة للعمل أكثر من حصول كسر للأفق خاصة كسر النص لأفق توقع قارئه، تلك هي المسافة الجمالية.

ثم يضيف الناقد أن الدور المهم الذي يقوم به القارئ هو« **دور القارئ عند ياوس في الكشف عن بنية النص لا ينتهي ، فهو يحاول دائما القضاء على أفق توقعاته وتحطيمها والعمل على تغييره من مرحلة إلى أخرى ، والسعي وراء بناء أفق جديد عن طريق وعي جديد للقارئ** » [3]، هنا بالضبط وكان ياوس يلزم القارئ مهمة الكشف عن مكنون النص ، وما يريد قوله ن وبصورة دائمة حيث أن النص هدفه الابرز هو تحطيم كتوقع القارئ والسعي إلى كسره وجعله ينتقل من حال معينة كان فيها إلى حال أخرى مختلفة واستحداث تماما عنها إلى حد يتمكن فيه من خلق وجهة نظر جديدة له واستحداث وعي آخر لقارئه ذلك.

ومنه فالمسافة الجمالية في مفهومها المعروف« **هي الفرق بين كتابة المؤلف وافق توقع القارئ، بمعني أنها المسافة الفاصلة بين التوقع الجديد لدى القارئ والعمل الجديد** » [4].

من خلال هذا التعريف يتبين أن هذه الآلية تربط بين كتابات المبدع ومرجعيات القارئ التي اكتسبها مؤخرًا وبين ذلك العمل الذي يعد إنتاجا جديد، فمنه فإن تأويل النص الأدبي كجواب عن سؤال قد قدمه دائما ما يلتزم أن يحتوي على أمرين اثنين وهما، أن يتضمن جواب عن تساؤلات شكلية تضعها النصوص الموروثة السابقة، بالإضافة إلى احتواءه على

[1]-مراد حسن فطوم ، التلقي في النقد العربي ص34.
[2]-غنيمة كولوقلي ، نظرية التلقي خلفياتها الاستمولوجية وعلاقتها بنظريات الاتصال ، دار التنوير ، الجزائر ط1 ، 2013 ، ص111.
[3]-المرجع نفسه ، ص ن.
[4]-شمس محمد، أبعاد نظرية التلقي، ص6.

أجوبة للأسئلة والتي تحمل بدورها قراءة الأولين الذي طرحوها سابقا، وبهذا يكون منطق السؤال والجواب مرتبط بالمسافة الجمالية.

والمتعمق في مفهومي منطق السؤال والجواب والمسافة الجمالية يهتدي إلى أن بينهما علاقة جد وطيدة، حيث أن تلك النتائج التي نتوصل إليها مع ثنائية السؤال والجواب الدائرة بين مضمون النص وذهن القارئ هي بداية حصول انزياح وولادة فضاء جمالي هو من سيحكم على قيمة العمل الإبداعي فيما بعد، دون أن ننسى تحقق القيمة المعرفية حيث يقول مراد حسن فطوم :« **...المتلقي يعيد بناء الأثر المعرفي في النص ولكنه في الوقت ذاته يتذوق أبعاده الجمالية** » [1] وهكذا يكتمل عند ياوس حينما يحقق له غاية جمالية التلقي وغاية معرفية في ذات الوقت.

ثم أننا لو عدنا إلى سعي النص للسيطرة على قارئه وفرض سيطرته عليه وإلزامه مهمة الكشف عن جوهره فإننا نجد استنادا إلى رأي الناقد حسن فطوم أن القارئ ذاته« **...يستجيب للنداء المنبعث منه ...** » [2].

ومن هذا المنطلق سنحاول دراسة خطاب عبد المالك بوقرموح ، وفهم العلاقة بين العرض المسرحي والمتلقي المشاهد والكشف عن مواطن الأسرار بينهما عن طريق حوارية مبدعة تكون بينهما وذلك بالبحث عن مختلف الأسئلة التي يطرحها النص على القارئ من جهة ومن جهة أخرى البحث عن الأسئلة التي داهمت القارئ في أثناء مشاهدته العرض بالإضافة إلى العمل على إعادة تشكيل أسئلة أو أفق توقع جديد يتماشى مع الواقع الراهن وتكون أسئلة جديد وفقا للأسئلة الماضية والأجوبة المنبثقة من هذا العمل وربطها إن أمكن بالحاضر. وسنحاول أن نبحث عن السبب الذي جعل من التأويلات الماضية لا تتناسب مع التأويلات الحاضرة ولماذا هذا الاختلاف بينهما وإيجاد علاقة بين المتلقين السابقين واللاحقين وسنحاول أن نعرف ما هي الأسئلة التي يطرحها المبدع ؟ وكيف استجاب لها المتلقي ومدى تحقيق رغباته المطروحة ؟ وما هي القضايا التي أوقفته أثناء مشاهدته للعرض؟

[1]- مراد حسن فطوم ، التلقي في النقد العربي ص05.
[2]- المرجع نفسه ص 35.

يحمل النص أي كان نوعه في طياته جل معانات بيئته أو كل أفراحها، فالمعروف أنه مرآة تعكس المجتمع، ويأتي هذا النص ليجيب عن أسئلة قد داهمت المؤلف قبل الشروع في كتابة نصه ، وخطاب عبد المالك بوقرموح والذي عنونه بحزام الغولة يصف جميع الأوضاع التي تسود المجتمع الجزائري، فانطلاقة الكاتب قبل الولوج في الكتابة، تبدأ من أسئلة مفادها: ما هي الطريقة التي ستدفع الشعب إلى النهوض ضد مختلف النظم الفاسد ؟ وما هي حلول المشاكل التي ترتبت من الفوضى التي أحدثها هذا النظام ؟ لقد طرح عدة تساؤلات والتي أجاب عنها من خلال مسرحيته حيث عمل على فضح كل الأمور غير القانونية، فدفعته الأوضاع المزرية التي يعيشها شعبه إلى الكتابة على هذا النحو، والذي عمل في نصه هذا على الإجابة على مختلف الأسئلة التي يمكن للقارئ أن يطرحها .

إن المتلقي أثناء مشاهدته لعرض المسرحية تتبادر إلى ذهنه عدة تساؤلات حول مختلف العناصر التي بقيت عالقة في ذهنه ولم يستطع المرور عليها، حيث بعثت به إلى البحث عن الأجوبة ضمن نفس العرض أو أنه سيضطر إلى العودة لمختلف مرجعياته التي اكتسبها من خلال تجاربه الخاصة، والأكيد أن هذه التساؤلات تُعّد أمورا غامضة سيبحث المتلقي عليها لكون الإنسان فضولي يحب البحث عن الغامض حتى تتضح له الأمور وأول ما قد يتساءل عليه المشاهد هو عن ماهية الديكور؟ وما علاقته بموضوع المسرحية؟ بالإضافة إلى تلك الصور المعلقة على جدران الغرفة كل هذه التساؤلات تأتي في ذهن المتلقي في بداية المسرحية.

ولكون الديكور عنصر أساسي من عناصر المسرح« **الديكور المسرحي عنصر هام ومقوم من مقومات العرض المسرحي الشامل ولا يقل أهمية عن أهمية الكلمة أو الحركة ونقصد بالكلمة هنا النص المسرحي وحركة الممثل ذاته، ولا يمكن أن يتم عرض مسرحي إلا بالديكور حيث تتحقق من خلاله وحدة المكان، وهو في مضمونه العام الخلفية التي تحدد لنا معالم المكان الذي تقوم عليه الأحداث** »[1]، فهذا ما يدفع المتلقي إلى طرحه لهذه الأسئلة المتعلق بنوعية الديكور فهو من جهة بسيط غير معقد ومن جهة أخرى يكسر أفق توقع المتلقي لكون هذا الأخير تعود على ديكورات معقدة تكون مثلا خزانة مرآة، صناديق، أشجار

[1]-صالح متولي، فن الديكيور المسرحي، مجلة الفنون التعبيرية، ص 113ص 114.

وهي بدورها ترمز إلى أمور أخرى غير التي تشكلها ...الخ، على خلاف هذه المسرحية التي يتشكل كل غرض من أغراضها بواسطة الأنابيب فنجد الأسرة والطاولة والكراسي والسلالم كلها عبارة عن مجموعة أنابيب، فما هو السبب وراء ذلك؟

ويجيب العرض عن هذا التساؤل بطريقة منطقية وهي كون كل هذه الانابيب والتي شكلت الديكور بدون أي إضافات أخرى ومتواجدة في غرفة صغيرة مظلمة في آخر الممر هي عبارة عن تمثيل مصغر للوطن الجزائري والذي يعني أن المواطن في الجزائر يعيش على راتب يأتي بفضل البترول والغاز _شركة سونطراك وسونلغاز_ التي تصدرهما الجزائر إلى مختلف البلدان النامية ولكن بدون جدوى فكل تلك الأنابيب مثقوبة أي أن المواطن لم يستطع الاستفادة من أموال البترول والغاز.

أما من حيث الصورة التي علقت على الحائط فهي تعبير غير مباشر إلى التيار الاشتراكي فالمعروف أنّ تشي غيفار واحد من هؤلاء الذين يدافعون عن الاشتراكية ولكن بعدما تم إزالت صورته وتم تبديلها بصورة المجاهدين والشهداء وهذا بدوره يرمز إلى انقضاء عهد الاشتراكية وتبديلها بالشرعية الثورية والتي تتجسد في أجداد جميلة حسبما أشارة .

لقد استعمل عبد المالك بوقرموح عددا قليلا من الشخصيات وأيضا الديكور البسيط المتكون من مجموعة أنابيب لا غير من أجل نشر نوع من أنواع المسرح البسيط وهو مسرح النيفا* الذي كان دائما يدعو إليه وذلك من أجل أن ينشر ثقافة المسرح في مختلف مناطق

*هو اسم سيارة سوفياتية صغيرة يمكنها الوصول إلى الأماكن التي لا تصلها السيارات العادية، زيادة عن كونها سيارة تسلقية، وكانت الجزائر قد استوردت منها الكثير ووزعتها على الإدارات والمؤسسات، ما كان يهدف إليه بوقرموح هو الابتعاد عن الأعمال التي تكلف الكثير واعتماد النصوص، أما الديودراما أو ما لا يتعدى عدد شخصياتها الأربعة شخصيات، بحيث يكون إنتاجها غير مكلف، كما أن توزيعها لا يحتاج إلى وسيلة نقل كبيرة، بحيث تكفي سيارة " النيفا" التي يمكنها الوصول إلى أصعب المناطق الريفية والجبلية ، كما أن العروض من هذا النوع لا تحتاج إلى قاعة كبيرة، بل تكفي الساحات لذلك، باختصار نقول إن بوقرموح كان يدعو إلى اعتماد الاقتصاد في المصاريف وترشيدها وإيصال المسرح إلى أبعد نقطة توزيع، فكرة جديدة وعملية، لكن القدر لم يمهل بوقرموح لتحقيقها، لاسيما في ظل الأزمة التي بات تعصف بالحركة المسرحية عندنا ، وظل السياسة المنتهجة حاليا ، فحبذا لو يتم إحياء فكرة بوقرموح فيما يخص "مسرح النيفا" ، ولا أشك لحظة في أنها ستكون عملية ومفيدة وتساهم في إدخال المسرح إلى مناطق ريفية لم تعرفه من قبل.(ينظر مقال نشر في الجمهورية على الموقع التالي https://www.eldjoumhouria.dz/art.php?Art=41724).

الوطن فالمعروف أن النيفا نوع من أنواع السيارات الصغيرة والتي تتسع لعدد من الأشخاص ولكنها سريعة جدا تماما ما كان يدعو إليه بوقرموح إلى مسرح بسيط ليس فيه شخصيات عديدة وليس فيه ديكورات معقدة يصعب التنقل بها في حال ما لم يتمكنوا من التنقل إلى الأماكن الريفية فيمكنهم حملها بأيديهم .

يضيف المتلقي تساؤلا آخر ومحير جدا وهو الطريق الذي استعملته نادية لنزول إلى الغرفة فيسأل المتلقي لماذا دخلت هذه الشخصية عن طريق تزلجها على الأنابيب ؟ على خلاف جميلة التي نزلت عن طريق الدُّرجْ فيجيبه العرض ويقول له بأن نادية شخصية ولدت وترعرعت في القرية وتملك من القدرة مالا تملكه جميلة وهي بسيطة في سلوكياتها تعودت على معيشة الفقر على خلاف جميلة الفتاة البرجوازية التي تفتخر بمكانتها في المجتمع فإنها لن تسمح لنفسها أن تنزل بتلك الطريقة لذاك تم وضع السلالم من أجل استعمالها من طرف جميلة، وليس نادية فكل مرة تود نادية الهبوط إلى الغرفة تستعمل الانابيب على عكس جميلة التي تستعمل الدرج.

أثناء مشاهدة الجمهور لعرض المسرحية وخاصة عندما يسلط الضوء على إحدى الشخصيات فإنه تتبادر إلى ذهنه _إضافة إلى الأسئلة السابقة_ عدة تساؤلات وهي لماذا تم تسليط الضوء على شخصية واحدة على الركح رغم أن كل الشخصيات على خشبة المسرح؟ ماهو هدف المخرج منه؟

هنا أثناء البحث عن الجواب على المتلقي العودة إلى مختلف المرجعيات القبلية من مثل عنصر الإضاءة في المسرحية حيث تعد الإضاءة في المسرح« **من أهم المكوّنات السينوغرافية في المسرح الحديث، فهي لم تعد مجرد وسيلة للإبهار مثلما كانت في المسرح الكلاسيكي، بل أصبحت وسيلة جمالية إيحائية ورمزية، وهي تقوم بدورين أساسيين : دور فني يتجلى في الإعلان عن البداية والنهاية، وفي الفصل بين اللوحات، وتعين فضاء اللعب والتركيز على شخصية بعينها أو على جزء منها، ودور تعبيري جمالي**

يتجلى في إثارة الانفعالات باستعمال الألوان وخلق الجو العام بضعف الإضاءة أو قوتها أو تنوعها » [1].

ومنه فعنصر الضوء يوجه نظر المشاهد وتساعده على التركيز في شخصية واحدة أو على ما هو مهم في خشبة المسرح و غض النظر عن ما هو زائد وفي نفس الوقت تساعد على إظهار الجو العام للمسرحية ولأن كل موقف من المواقف التمثيلية إسقاطات ضوئية خاصة به، فالمعروف أن الضوء الأبيض الباهر يسلط في المواقف المفرحة وفي السرور، وأما الأزرق الفاتح فيسلط في المواقف الحزينة، على عكس الضوء الأحمر الذي يسلط في المواقف الشريرة، وهذا تماما ما لاحظناه في المسرحية ففي الوقت الذي كانت فيه الشخصيات الأربعة في فرح وسرور عند زواجهم ويظهر ذلك أثناء دخول جميلة وعيسى فقد تم إسقاط الضوء الأبيض الباهر هذا دليل على الفرح ومن جهة أخرى لاحظنا إسقاط اللون الأحمر على شخصية جميلة وبراهيم وذلك حين أقاما علاقة غير شرعية وهذا اللون الأحمر الذي يرمز إلى الشر دليل على أن هذه العلاقة لم تتم على قوانين مضبوطة ومن وراءها مصالح شريرة فهما قد خانا زواجهما من جهة وأصدقاءهما من جهة أخرى.

وأما من جهة تسليط الضوء على شخصية واحدة أو بعض الشخصيات فقد لوحظ أنه في بعض اللقطات تم تسليط الإضاءة على شخصية نادية وعيسى حين كانا يغنيان أغنية الفقراء والمساكين وهذا التركيز على هاتين الشخصيتين من أجل أن ينتبه المشاهد إلى شخصية كل من نادية وعيسى والتركيز على ما يقولانه بدون النظر إلى ما هو محيط بهم وذلك بسبب قيمة وأهمية هذه الأغنية لدى الناس الفقراء فالمعروف أن نادية وعيسى من الطبقة الكادحة.

ونجد أيضا مقطع آخر يسلط الضوء الأحمر على شخصية واحدة وهو مقطع يظهر براهيم وهو يصلي ويجب الإشارة إلى أن هذا الضوء أحمر دليل على أنه يرمز إلى الشر المتواجد في شخصيته و دينه الذي يستعمله لمصالحه الشخصية.

[1]-برنامة سنية سمية، العلاقة المسرحية وجمالية التلقي لدى الجمهور المسرحي الجزائري، ص281-282.

وفي مقاطع أخرى نلاحظ وجود إضاءة خفيفة إن لم نقل أنها معدومة وذلك يتجلى واضحا في المقطع الذي يتشارك فيه عيسى ونادية خطابا يتلوانه مباشرة للجمهور المتلقي وهو خطاب الأمل و الأمان الذي يتمنى كل واحد من المواطنين الوصول إليه و الازدهار من أجل مستقبل الوطن والأبناء. إضافة إلى هذا نلاحظ الإضاءة الخفيفة أو شبه معدومة عند دخول شخصية الباز في الجزء الثاني من المسرحية حيث كان يدافع عن اللغة العربية.

طرح المتلقي عدة أسئلة أثناء العرض المسرحي لكن من خلال المشاهدة تمكن من الإجابة على مختلف تلك التساؤلات والتي لم تبق عالقة في ذهنه، في حين أن العرض ذاته الذي أزال الإبهام على مختلف الأمور الغامض سيطرح بدوره على المتلقي ذاته عدة تساؤلات من أجل حوارية واضحة بين العرض والمشاهد وهذا بالضبط كما أشرنا سابقا إلى أن ياوس أسماه بمنطق السؤال والجواب.

ويمكن أن نخلص في الحديث إلى أن تتبع مختلف التعليقات والقراءات الخاصة في المسرحية خلال فترات زمنية معينة أدي بنا إلى القول أنها قد كسرت أفق توقع القراء والجماهير حتى الدارسين ومنه قد تشكلت صورة التلقي لديهم ورأينا كيف كان الاختلاف بين مختلف القراءات فكل كيف وجه هذه المسرحية وأعطاها مفهومه الخاص ولاحظنا تعدد الأسئلة التي طرحها كل متلقي حيث تراوحت بين من اهتم بها من جانب المضمون فأرجعها إلى الحالة السياسية والاجتماعية للبلاد وهناك من حللها من جانبها الفني وتطرق إلى الخصائص الفنية للمسرحية ومحاولة الكشف عن أسرارها، في حين هناك من ربطها بالسياق الذي ظهرت فيه. وتحددت أيضا أفق توقع المتلقي الناطق بالفرنسية ومدى تأثره بموضوعها وخصائصها و اكتشفنا أن آراء الذين علقوا بالفرنسية تتقارب مع بعضها على الرغم من اختلاف نوع القراءة والمشاهدة، والملاحظ أيضا أن آراء المشاهدين الأولين كانت كانطلاقة للاحقين بالرغم من أنهم لم يتمكنوا من فهمها بعمق.

ويبقى أن مجال التلقي يعتبر مجالا واسعا ولا يمكن أن نتأكد من صحة نتائجه التي توصلنا إليها وخاصة أننا لم نتمكن من الوصول إلى كل القراءات الأولى وذلك لعدم إمكانية

كاتبها من نشرها، وأن المسرحية في حد ذاتها لم تنشر، وبذلك فإن مراقبة وتتبع القراءات حول المسرحية أمر يستحيل الوصول إليه.

. الخاتمة .

بعد توغّلنا في أعماق المسرح وتشبعنا بأفكار نظرية التلقي الألمانية، استطعنا اكتشاف مختلف جوانبهما، ولاحظنا أنّ المسرح ليس فقط وسيلة ترفيهية، وإنّما تعدى ذلك، فهو يعتمد على مجموعة من المعارف بشموليتها العامة والخاصة، ويُلبي احتياجات الفرد بجمالياته وذهنياته من جهة، و من جهة أخرى فقد توصلنا إلى تطبيق مختلف مبادئ مدرسة كونستانس بفرعيها: فعل القراءة لدى آيزر وفعل التلقي عند ياوس على مسرحية عبد المالك بقرموح، ومنه فيمكن أن نخلص إلى أنّ دمج مجالين كبيرين من المجالات الأدبية الحديثة من مِثل مجال التلقي بمجال المسرح، سيفضي بالضرورة إلى عدّة نتائج تخص هذا البحث :

- ثمة أسماء لامعة في سماء مجال المسرح وتلوح في الأفق، ولكنّها لم تحض بنصيبها الكافي من الشهرة والدراسة، ولعل ذلك يعود إلى استخدامها للغة العامية الدارجة، أو أنّ السلطات منعت من نشرها لِمَا تحمله في مضمونها من نقد سياسي تهكمي. ويعد عبد المالك بوقرموح أحد هذه الأسماء، الرجل الذي مات ولم يُحقق ثلث أهدافه، فهو الذي كان يدعو إلى مسرح "النيفا" الذي تصل فيه خشبة المسرح إلى أبعد منطقة في الوطن حتى تلك المناطق الريفية البعيدة.
- يكون المتلقي في حاجة ماسة إلى الأعمال الجديدة التي تدفعه إلى التخلي عن تلك المرجعيات السابقة، واستبدالها وذلك في البحث عن آفاق جديدة تأتي انطلاقتها من تلك الأعمال الأدبية المغايرة، وهذا ما بينته مسرحية حزام الغولة.
- وجود قارئ ضمني في كل نص أدبي مهما كان نوعه وجنسه، حتى لو عمل مؤلفه على إقصاءه وعدم الكشف عنه، ورغم هذا فحضوره أمر ملزم إجباري، وهذا ما لاحظناه من خلال المسرحية. فقد ظهر هذا القارئ على عدة أشكال وكل مرة نجده يتخفى وراء علامات صامتة، أو ناطقة، وفي حين آخر نجده يتضح انطلاقا من خطاب المؤلف نفسه الذي يتجسد في الذات الثانية له في إحدى الشخصيات، وهذا ما كان آيزر يدعو إليه. وعلى خلافه نجد ياوس الذي يطالب بقارئ حقيقي واقعي متواجد عبر الزمن لفهم أي نص وفي أي وقت، وهذا ما تجلى لنا من خلال تتبعنا

لمختلف القراءات عبر الزمن، فهي من ساعدتنا على الفهم والتأويل، وذلك انطلاقا من أفق توقع القارئ ومرجعياته المكتسبة ومعاييره السابقة.

- هناك نصوص تعمل على خرق المعايير السائدة و تكسر أفق توقع القارئ وتنفي جميع معتقداته وبديهياته، وتبني فيه آفاقا مغايرة وتدفعه إلى البحث في هذا النص ومدى صدق تلك المعايير التي اكتسبها من قبل، ومسرحية حزام الغولة قد جسدت هذا بقوة، فقد كسرت المألوف ومختلف القوانين الاجتماعية، ليجد القارئ نفسه أمام أمر خارق للعادة وبذلك يضطر إلى مراجعة خلفياته القبلية.
- تعتبر مسرحية حزام الغولة مشّفرة في نصها وعرضها، فهي غامضة نوعا ما غير مفهومة ويستلزم البحث فيها وفي أعماقها، من أجل التوصل إلى مراد المؤلف وهدفه، فهي مسرحية تنتمي إلى المسرح الواقعي العبثي لاحتوائها على مواقف مضحكة ومن عمق الواقع هذا من جهة، أما من جهة أخرى فهي تنتمي إلى المسرح الملحمي لكون موضوعها ذات طابع سياسي اجتماعي نقدي.
- تعد المسرحية استمرارا للماضي في الحاضر ولا يمكن الفصل بينهما، فالماضي الذي جسدته من خلال مختلف الصراعات بين الأحزاب، مرتبط بالحاضر ومدى اكتمال هذه الأوضاع في الوقت الراهن، وهذا ما سماه ياوس بالتاريخانية.
- إن موضوع المسرحية قد كسر أفق توقع القارئ في زمننا الراهن، على عكس ما وصلت إليه في السابق. حيث تُوجت بالمرتبة الرابعة إفريقيا لكون موضوعها ذات طابع سياسي ويصف مختلف الأوضاع في الجزائر.
- إن البحث في مختلف القراءات من سنة ظهور العمل الأدبي إلى يومنا الحاضر، قد كسرّ أفق توقعنا نحن كباحثين لأننا لم نتوقع أن تطبيق أسس مدرسة كونستانس في المسرحية سيفضي لنا بهذه النتائج، فالمعروف أن النص الأدبي الجديد يأتي ليكسر أفق توقع المتلقي وبعدها يتم التغيير والدمج في الآفاق. ولكن حدث عكس ذلك فالمسرحية في وقت عرضها الأول كان أفقها وأفق المتلقي مندمجان ومتماشيان جنبا إلى جنب، وبعد مرور الوقت حدث الكسرُ في الأفق فلم يفهم المتلقي شيئا من موضوع المسرحية. وبذلك أتى الترتيب المعروف لأسس ياوس عكسيا.

- تنبأ عبد المالك بقرموح بما سيؤول إليه الوضع السياسي في الجزائر فجسد في مسرحيته حاضرنا المعاش وذلك بطرد شخصية عمي المهدي الذي يمثل النظام من قبل المستأجرين المقيمين في بيته -بقية الشخصيات- هذا تماما ما حدث في واقعنا فقد تم طرد النظام الجزائري من قبل الشعب الذي استفاق أخيرا من سباته وقبوله لهذا الظلم لطول تلك المدة.

وفي الأخير لا يسعنا إلا القول أن المسرح الجزائري قد وُلد في ظروف صعبة و بدأ رحلته من العدم، حيث كانت رحلة شاقة ومرّ بمختلف العراقيل العسيرة، و كان الاستعمار يضيّق عليه حريته، ولكنه كان ينبعث كل مرة بقوة أكبر و بإرادة من حديد، وأن نظرية التلقي كانت مجرد آراء في بداياتها وطوّرها كل من ياوس وآيزر إلى ما هي عليه في وقتنا الراهن، وقد استطاعت أن تزرع جذورها في المدرسة الألمانية، ووفقا لمبادئها استطعنا أن نفك مختلف الشفرات التي وضعها عبد المالك بقرموح في عمله المسرحي.

. ملحق .

ملخص المسرحية

كتبت هذه المسرحية من طرف "عبد المالك بقرموح"، وموضوعها مقتبس من المسرحية الروسية "دائرة التربيع"، والتي تعني أن هناك مشاكل ومواقف يستحيل الوصول إلى حلول لها. فكلما حاولنا البحث عن الحلول وجدنا أنفسنا نعود إلى نقطة البداية ، والتي ألّفها "فالنتين كاتييف". والتي تحاكي ذلك الصراع المتواجد بين القطبين الاشتراكي والرأسمالي، ولكون "عبد المالك بقرموح" عاش هذا الصراع في روسيا، فهو قد أكمل دراسته الجامعية فيها، وأعجب كثيرا بأدب كاتييف، وبعد عودته إلى الجزائر قرر أن يعمل على إخراج هذه المسرحية، حيث قام بتغيير عنوانها لتصبح "حزام الغولة" كونها تقريبا تحاكي نفس المشاكل التي تعاني منها الجزائر. فطلب من "عمر فطموش" اقتباسها، وقد عمل هذا الأخير على التعديل في بعض أجزائها، وذلك تماشيا مع الوضع الراهن في البلاد آنذاك. هذا العمل يروي قصة شابين طالبين في الجامعة اضطرتهم الظروف إلى استئجار غرفة على شكل قبو متواجدة في آخر ممر مظلم في مصنع، ولن تتوقف الأحداث عند هذا الحد، بل كل منهما قد تزوج بدون علم صديقه، وكان ينتظر من الآخر أن يتخلى عن الغرفة له لأنه في اعتباره أعزب عند معرفته بأمر زواجه، ولكن يخذل كل منهما في خطته فلم يوافق أي من براهيم وعيسى على التخلي عن الغرفة عند اكتشافهما أمر الزواج، وفي نفس اليوم قرروا تقسيم الغرفة من أجل العيش في تفاهم ولكن الغرفة لا تتسع لشخص فكيف تتسع لأربعة لذلك. تبدأ الأحداث والأوضاع تتفاقم في شكل فكاهي ساخر أكثر، لكون تلك العلاقات قد تأسست على الخطأ والسبب يعود إلى أن كل من براهيم الذي تزوج بنادية وعيسى الذي تزوج من جميلة لم تكن أفكارهما تتناسب مع بعضها البعض، وتنشأ خلافات وصراعات بين الثنائيين الزوجين ولكن هذا لم يمنعهم من أن يحاولوا التعايش وفق هذه الأوضاع، ورغم الجهود في تبني المشاكل إلا أن الأزواج الأربعة دائما ما نجدهم في صراعات وخلافات من أجل المعتقدات تارة. ومن أجل الأفكار تارة أخرى. فكل منهم يحمل أفكارا تناقض وتخالف آراء شريكه في الحياة ثقافيا وطبقيا ومعرفيا فتضربهم في عمق حميميتهم. فبراهيم الرجل الأصولي يحب استخدام الدين كوسيلة للإقناع وينحدر من أسرة محترمة، في حين زوجته تهتم بالأفكار الاشتراكية والتي تنتمي إلى الريف، وهي بنت رجل بسيط في القرية على عكسهما نجد عيسى الذي ينتمي إلى التيار الثوري وابن فلاح فقير متزوج بالفتاة البرجوازية التي تحاول بسط نفوذها عليه واستغلاله لمصالحها، وفجأة يدرك كل من براهيم وعيسى أن المرأة التي تزوجها ليست تلك الفتاة التي يحلم بها، ومع تسلسل الأحداث

وتطورها يكتشف كل واحد منهما أن هناك مميزات عديدة تتناسب مع أفكاره في زوجة صديقه فكل واحد وقع في حب زوجة رفيقه، فيجد براهيم نفسه معجبا بجميلة، وتجد نادية راحة كبيرة رفقة عيسى الذي كان جارا وصديقا لها منذ كانا في القرية، وبذلك تنتهي صداقتهم ويفشل زواجهم الذي كان محكوما عليه بهذه النهاية منذ البداية.

قراءة في العنوان :"حزام الغولة"

يشغل العنوان مكانة متميزة في الدراسات والأبحاث الأدبية، ويُطلق عليه اسم "العتبات النصية". بحيث يعتبر أول ما يتطرق له الباحث في دراسته، فأيّ عمل أدبي مهما كان جنسه لابد للعنوان أن يكون المنطلق الأساسي، وعلى المؤول أن يحسن تأويله والتعامل معه، لأن أول ما يتوجه القارئ عند انتقاءه لكتاب معين هو عنوانه، فإن أحسن المبدع اختياره فبذلك يستهوي فئة القراء له، وإن أخفق فسينفر القراء منه حتى وإن كان مضمونه في قمة الروعة، وبذلك يكون قد ساهم في عملية إنتاج المعنى.

فكما هو معروف، فإن العنوان هو ملخص العمل الفني، فعادة ما يجعل له المؤلف معنيين أولهما ظاهريا بسيطا وأخر خفيا له صلة مباشرة بمضمون النص، لا يفهم إلا بالقراءة المتأنية للنص. وهذا ما يدعى بالمفارقة في الأدب *، فالعنوان كما يرى إمبرتو إيكو« **بمثابة العلامة التي تحل بديلا عن الموضوع دون أن تمثله في جميع علائقه فهو يقوم بعملية إضاءة وفتح آفاق التخييل لدى المتلقي بإعطائه الخيط الأول للموضوع** »[1] .

* مصطلح المفارقة قديم جدا، إذ انتبه إليه الكثير من الفلاسفة والأدباء، على مر التاريخ... وقد جاء تعريف المفارقة (paradoxa) في المعجم الفلسفي لجميل طالبة لأنها تستعمل للدلالة على الآراء المخالفة للمعتقدات المألوفة ، وان الرأي المفارقة ليسا رأيا فاسدا اضطرارا ، ولكنه مخالف لمعتقدات الناس والأولى أن يسمى إغرابا، لان من يغرب في كلامه يأتي بالغريب البعيد عن الفهم ، وعلى الرغم أن المفارقة هي طريقة للقول قائمة على الإبهام والإغراب إلا أنها في الحقيقة أعمق من إن نحصرها في هذا التعريف.(يراجع محمد الأمين سعيدي،شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة كسر السائد والبحث عن المغايرة، دار تفيسيرا، د ط الجزائر،2013 ص 41- 40.

[1] -محمد الأمين سعيدي،شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة كسر السائد والبحث عن المغايرة، ص 99 .

ومن خلال مسرحية مالك بوقرموح* التي ـ اقتبسها من الكاتب المسرحي الروسي "كاتييف"بعنوان دائرة التربيع ـ تحت عنوان "حزام الغولة". والعنوان يفيض عدة دلالات من خلالها يحيل بالقارئ إلى المضمون مباشرة، فهو « **المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص وتسهل مأمورية الدخول في أغواره وت الواعرة**»[2]. فمنذ بداية المسرحية نلاحظ الصراع الإيديولوجي المتواجد بين الاتجاهات السياسية في المجتمع الجزائري في ثمانينات القرن الماضي، ويدعو إلى الإصلاح من أجل الاستقرار والأمان في المجتمع. فلو عدنا إلى العنوان " حزام الغولة" فسنجد له تأويلين أحدهما عند عامة الناس والثاني عند البحارة:

- يرادف "حزام الغولة " لقوس قزح عند عامة الناس التي لها جذور في ثقافتهم الشعبية فلو سألنا أحد الناس عن ماهية حزام الغولة، فسيجيب بقوس قزح، لأن قزح اسم لجني أخذ الناس اسم الغولة من خوفهم من هذا الجني ـ قزح ـ فهذا المعنى الظاهري،أما في باطنه الخفي فهو تجسيد لعدد الاتجاهات والفئات السياسية في الجزائر، حيث أن قوس قزح له ستة ألوان تماما مثل ما تطرق إليه الكاتب في وضعه لعدد الشخصيات في المسرحية، التي تمثل كل واحدة منها توجه سياسي تدافع عن أفكاره وآراءه وإيديولوجياته. فحزام الغولة، إذًا تمثل تعدد الاتجاهات الإيديولوجية والسياسية والصراع فيما بينها في الجزائر .
- يعني "حزام الغولة " في فكر واعتقاد البحارة، تلك المرساة الحديدية التي ترسو بها السفينة على شاطئ البحر أو في الميناء، وقد أطلقوا عليها هذا الاسم لأن المرساة عندما تدخل في أعماق البحر فهي تظل لحالها في الظلام، تماما مثل الغولة التي تعيش وحدها في الظلمة أما في ما وراء العنوان وعند ربطه بهذا المرادف، سيقودنا إلى أمر أخر إلا وهو

---

* هو ممثل ومخرج مسرحي من مواليد عام 1946في قرية إغزر أمقران من منطقة بجاية درس في ولاية سطيف ثم انتقل إلى العاصمة، منها رحل إلى موسكو عام 1968 حيث تخصص في الفن الدرامي ودرس على يد الأستاذ المخرج الروسي الكبير أندري فوفنتشاروف. عاد إلى الجزائر واخرج عدة مسرحيات منها : "كان يا مكان" ، و"المحقور "(لسليمان بن عيسى) ضمن مسرح عنابه الجهوي. وفي موسم عام 1988 ، أصبح مدير مسرح بجاية الجهوي حيث اخرج عدة مسرحيات منها : "حزام الغولة" و "رجال ياحلالف". غير أن الموت لم يمهله طموحاته الكبيرة حيث وفته المنية يوم 10نوفمبر 1989 في حادث مرور (أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، غرناطة للنشر والتوزيع ، باب الواد الجزائر،2013، ص 391.

[2] ـ صعصع خالد،ت جليات فن التمثيل الملحمي في المسرح الجزائري تجربة قدور نعيمي نموذجا، بحث تخرج لنيل شهادة الماجستير في إطار مشروع تعليمية المسرح بين الأكاديمية والاحتراف،جامعة وهران،2014، ص 105

أن الأوضاع التي وصلت إليها الجزائر حلولها ليست سطحية وإنما تضرب في الأعماق وان مختلف المشاكل التي تعاني منها البلاد لم توجد لحالها وإنما بفعل فاعل وحلولها عميقة تماما كعمق البحر. وبهذا جاءت المسرحية لتكشف عن الأوضاع السياسية التي تمر بها الجزائر، فجاء العنوان ملازما للعمل كله، فالمسرحية تطرح مشاكل العمل والسكن المعاش من طرف طالبين شابين صديقين يقتسمان غرفة واحدة في نهاية ممر مظلم. الأول لا يدري كيف يبلغ صديقه نبأ زواجه ويأمل في زوجته الشابة وألا يضايقه هو نفسه كثيرا، وحين يستقر سيرى كيف يجبر صديقه "الأعزب" على ترك الغرفة للزوجين الشابين. لكن ولسوء حظه، فإن صديقه يوجد في نفس المأزق لأنه تزوج أيضا ويأمل أن يترك له صديقه الغرفة ولكن لا أحد يسمح بذلك، فيضطر الجميع إلى اقتسام الغرفة والعيش معًا في صدام مستمر وصراع من أجل البقاء لتنتهي المسرحية بانفصال الأزواج وتبادل النساء بينهم .

الصورة (1)

الصورة (2)

الصورة(3)

الصورة(4)

الصورة(5)

الصورة(6)

. قائمة المصادر والمراجع .

قائمة المصادر والمراجع :

المعاجم :

1. معجم البسيط المعرّب- http://salminaK chitta.html
11:29 2013-05-20. (2013/05/amina me) mel.blogspot.com/
2. بول أرون، دينيس جان ، جاك، آلان فيلا ، معجم المصطلحات الأدبية، تر: محمد حمود ،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، الطبعة الأولى، 2012
3. ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبيّة، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986

المراجع العربية :

المصادر:

1. عبد المالك بوقرموح، حزام الغولة، المسرح الجهوي عبد المالك بقرموح، بجاية، 1987.

المراجع:

1. أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية ، وزارة الثقافة ، الطبعة الأولى، الجزائر، 2013.
2. أحمد العشري، مقدمة في نظرية المسرح السياسي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1989.
3. أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، غرناطة للنشر و التوزيع، الطبعة الأولى، الجزائر، 2013.
4. أحمد حمومي ،المسرح في وهران –بعد الاستقلال- ،منشورات رافار وزارة الثقافة، دون طبعة، الجزائر، 1989.
5. أكرم اليوسف، اللغات الدرامية ووظائفها في مسرح الدكتور سلطان القاسمي، دراماتولوجيا الفرجة، سلسلة دراسات، الهيئة العربي للمسرح، الامارات العربية،2012.

6. جان غروندان، التأويلية، تر:جورج كتوره، دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى، لبنان، 2017.
7. حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر/قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الأولى، القاهرة، 2006.
8. حسن مسكين، مناهج الدراسات الأدبية من التاريخ إلى الحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة، الطبعة الأولى، لبنان2010.
9. حسن مصطفي سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه_دراسة_،من منشورات إتحاد الكتاب العرب، الطبعة الأولى، دمشق 2001.
10. روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية ، ترجمة عز الدين إسماعيل ، المكتبة الأكاديمية، الطبعة الأولى، القاهرة، 2000 .
11. سامي إسماعيل، جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة،الطبعة الأولى، القاهرة، 2002.
12. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين، الطبعة الأولى، الجزائر 2007.
13. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، مبريت للنشر والمعلومات، الطبعة الأولى، االقاهرة، 2002.
14. عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، الطبعة الأولى، القاهرة،1999 .
15. عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية ، وزارة الثقافة الطبعة الأولى، الجزائر ،2007 .
16. علي بخوش وآخرون، نظرية القراءة المفهوم والإجراء، تأثير نظرية التلقي (الألمانية) في النقد العربي، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، ط1، جامعة بسكرة، 2009،
17. عيسى غمراني، المسرح المدرسي ،دار الهدى، دون طبعة الجزائر، 2006.

18. غنيمة كولوقلي، نظرية التلقي _خلفياتها الاستمولوجية وعلاقتها بنظريات الاتصال، دار التنوير، الجزائر، 2013.

19. فرناندهالين، فرانك شويرفجين، ميشيل اوتين، بحوث في القراءة والتلقي تر:محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1988.

20. فولفغانغ أيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب(في الادب)، تر حميد الحمداني و الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، المغرب 1987.

21. فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، تر:الولي محمد، المركز الثقافي العربي دار البيضاء،الطبعة الأولى،بيروت،2000.

22. كريمة بلخامسة، استراتجيات التلقي في أعمال كاتب ياسين، دار الأمان، الطبعة الأولى، لبنان،2016.

23. محمد الأمين سعيدي،شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة كسر السائد والبحث عن المغايرة، دار تفيسيرا، دون طبعة، 2013.

24. محمد عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا العربي، دار الفكر العربي، دون طبعة، لبنان،2003.

25. مخلوف بوكروح، المسرح الجزائري ثلاثين عاما مهام وأعباء، منشورات الجاحظية، الطبعة الأولى، الجزائر، 1995.

26. مراد حسن فطوم ،التلقي في النقد العربي في القرن الرابع للهجري، منشورات الهيئة العامة السورية، الطبعة الأولى، دمشق،2013.

27. مصطفى كاتب، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري ، مقالات وكتابات غير منشورة ،مقامات للنشر والتوزيع الجزائر 2012.

28. موسى صالح بشرى، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي الطبعة الأولى، ، لبنان، 2001.

29. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر:محمد برادة، دار الفكر والدراسات، الطبعة الأولى، القاهرة 1987.

30. ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، الطبعة الأولى، عمان 1997.
31. نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، مصر، 1997.
32. نور الدين عمرون ، المسار المسرحي في الجزائر إلى سنة 2000، الطبعة الأولى، باتنة، 2006.
33. هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص لأدبي، تر: رشيد بنحدو، كلمة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، تونس 2016.
34. هانس غيورغ غادامير، فلسفة التأويل، تر:محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف ، الطبعة الثانية، الجزائر، 2006.
35. يوسف تغزاوي، مفهوم القراءة وأثرها في إنتاج الخطاب الأدبي، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى، الجزائر، 2016.
36. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي مفاهيمها وأسسها تاريخها وروادها، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر 2009.

المجلات

1. أحسن ثليلاتي ، توظيف القوال و الحلقة في المسرح الجزائري ، مجلة الأثر، كلية الآداب واللغات جامعة ورقلة، العدد 25 ، سكيكدة ، 2016.
2. حميد الحمداني، الخطاب الادبي: التأويل والتلقي، مجلة من قضايا التلقي والتأويل، سلسلة ندوات ومناظرات، العدد 36 منشورات كلية الآداب ، الرباط جامعة محمد الخامس، الطبعة الأولى، 1994.
3. خيرة قندسي، تجليات الحلقة في المسرح الجزائري المعاصرة تجربة عبد القادر علولة أنموذج، مجلة العلامة، أشغال المتلقي المغاربي في الكتابة المسرحية وحوار الفنون جدل الإبداع والنقد ، العدد02 ، تصدر عن مختبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب ، جامعة ورقلة ، 2016.

4. سميرة سلامي، إرهاصات نظرية التلقي في أدب الجاحظ، مجلة التراث العربي، العدد106، اتحاد كتاب العرب، دمشق 2007.
5. صالح سعد، ازدواجية الأنا-الآخر والبحث في تقنية الممثل العربي، مجلة عالم الفكرة، الفنون في العالم العربي، قضايا وإشكاليات، العدد 1، مجلد 25، يوليو ،سبتمبر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1996.
6. غسان غنيم، الخطاب في المسرح، مجلة الأثر،العدد الخاص:أشغال الملتقى الدولي في تحليل الخطاب
7. محروس شحاته، الحبكة الدرامية، مجلة الفنون التعبيرية، مطابع الفرزدق التجارية، المدينة المنورة1981.
8. محمد خرماش ، فعل القراءة وإشكالية التلقي،مجلة علامات، التلقي والتأويل، العدد 10، كلية الآداب_فاس_، المغرب، 1998، http://saidbengrad.free.fr/al/n10/5.htm .
9. مشهور مصطفى، المسرح العربي والبحث عن "صورة الذات في "صورة الآخر" مجلة عالم الفكرة، الفنون في العربي، قضايا وإشكاليات، العدد 1، مجلد 25، يوليو سبتمبر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996.
10. لطفي السيد، الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية، مجلة الفنون التعبيرية مطابع الفرزدق التجارية، المدينة المنورة،1981.

الرسائل

1. أحمد بن داود، دور المسرح الجزائري في المقاومة الثقافية للاستعمار الفرنسي1926-1954، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في التاريخ الحديث والمعاصر، جامعة وهران، 2008-2009.
2. أميرة تايب، تعدد الاصوات في رواية أشباح المدينة المقتولة لبشير مفتي ،مذكرة مكملة لشهادة الماجستير،جامعة ام البواقي، 2018.

3. أميرة جدو ، عملية التلقي في المجالس الأدبية الشعرية الجاهلية وصدر الإسلام، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير للبلاغة وشعرية الخطاب،جامعة قسنطينة،2008.
4. برنامة سنية سامية، العلاقة المسرحية وجمالية التلقي لدي الجمهور المسرحي الجزائري، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع انموذجا،بحث مقدم لنيل درجة الماجستير ، جامعة وهران ، سنة 2010-2009.
5. بوخال لخضر، المتلقي بين التجلي والغياب، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة تلمسان،2012.
6. بوقريومة حكيمة، المتلقي في الخطاب القرآني، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة تبزي وزو 2010.
7. حياة عمارة، أدب الصحافة الإصلاحية الجزائرية من عهد التأسيس إلى عهد التعددية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب جامعة تلمسان، 2014
8. سامية كعواش، اثر لبريخت في المسرح الجزائري مسرحية الاجواد لعبد القادر علولة أنموذجا، جامعة باتنة،2011.
9. صعصع خالد، تجليات فن التمثيل الملحمي في المسرح الجزائري تجربة قدور نعيمي نموذجا، بحث تخرج لنيل شهادة الماجستير في إطار مشروع تعليمية المسرح بين الأكاديمية والاحتراف،جامعة وهران،2014.
10. عبد العظيم عصا الله قنديل، البنيوية وما بعدها بين التأصيل الغربي والتحصيل العربي، دراسة لاستكمال نيل درجة الماجستير للأدب والنقد، الجامعة الإسلامية غزة 2010.
11. عبد الغاني قتاني، عوامل وانعكاسات ظاهرة النزوح الريفي في الجزائر، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في علم الاجتماع الريفي جامعة باتة،2010.
12. العلجة هذلي، توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي نموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة المسيلة، 2009-2010.

13. محمد ناجح محمد حسن، الابتداع والتلقي في الشعر الجاهلي اطروحة لاستكمال درجة الماجستر، كلية الدراسات العليا، فلسطين 2004.

المراجع باللغة الفرنسية

1. Roth, Arlette ,le théâtre de la langue dialectale 1926 1954.
2. Ben Achour Bouziane, Le Théâtre algérien Une histoire d'étapes, édition : Dar El Gharb, Oran, 2005.
3. Ahmed Cheniki , Verités du theatre en Algerie , Editions Dar el Gharb ,Oran.

المقالات

1. يوب نظرية التلقي والتأويل في النقد الأدبي عند العرب الحوار المتمدن العدد5019 /12/2015 http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=497501&r=0 20 12:02.
2. شمس محمد، أبعاد نظرية التلقي، by shamas Mohammed أبعاد_نظرية_التلقي /www.academia.edu/16604682.
3. محمد مليـــاني، تلقـــي الـــنص الأدبـــي بـــين التأســـيس و الآفـــاق، http://www.startimes.com/?t=26311339 ، 2012/12/02، 18:52
4. دليلـــة مالـــك، عـــودة إلـــى صـــرع الأيـــديولوجيات-https://www.el massa.com/dz/index.php/component/k2/item/50995،28ماي2018.
5. الموســـوعة الجزيـــرة حركـــات وأحـــزاب الجبهـــة الإســـلامية للإنقـــاذ (https://www.aljazeera.net).
6. جميـــــــل حمـــــــداوي، الســـــــينوغرافية المســـــــرحية http://www.diwanalarab.com/spip.php?article13603 الاثنـــين 14 افريـــل 2008 .

7. جميل حمدواي، الكوميديا السوداء في المسرح المغربي، الهيئة العربية للمسرح، كتاب-الكوميديا-السوداء -في-المسرح-المغ /http://atitheatre.ae.
8. محمد مروان، 11مارس2018،09:15، ، بالانجليزية https://mawdoo3.com ما هي البرجوازية /)
9. فريديريك أنجلز- مبادئ -الشيوعية /https://academia.edu/6702251.

الجرائد والصحف

1. جريدة صوت الأحرار يومية وطنية إخبارية ، العدد 6200،يوم 5جوان2018، صفحة ثقافة فكر وفنون.
2. جريـــــدة الجمهوريـــــة https://www.eldjoumhouria.dz/art.php?Art=41724 29ماي 2018
3. Le journal ElWatan K.medjoub « hzem El ghoula » pour le lever de rideau, https://www.elwatan.com/edition/culture/hzem-el-ghoula-pour-le-lever-de-rideau-16-10-2018.
4. Le journal le courrier d'algerie le rafraichement de « h'zam el ghoula » enthousime le public http://lecourrier-dalgerie.com/bejaia-le-rafraichissement-de-hzam-el-ghoula-enthousiasme-le-public/ 25/04/2018.

فهرس المحتويات .

المحتوى **الصفحة**

شكر وعرفان
إهداء
مقدمة
مدخل.....9-19
الفصل الأول: فعل القراءة في النص المسرحي حزام الغولة.....20

- ✓ **المبحث الأول:** القارئ الضمني.....27 -41
- ✓ **المبحث الثاني**: بنيات الفراغات وطاقة النفي..... 42-52
- ✓ **المبحث الثالث**: وجهة النظر الجوالة.....53 -60
- ✓ **المبحث الرابع**: الصورة الذهنية.....61 -77

الفصل الثاني:سيرورة التلقي في العرض المسرحي حزام الغولة.....79

- ✓ **المبحث الأول:** افق التوقع.....85 -99
- ✓ **المبحث الثاني:** ردود أفعال المتلقي في العرض المسرحي.....100 -116
- ✓ **المبحث الثالث**: المتلقي وفعل القراءة.....117 -128
- ✓ **المبحث الرابع**: منطق السؤال والجواب.....129 -139

خاتمة.....141 -143
ملحق.....144
قائمة المصادر والمراجع.....152 - 159
فهرس المحتويات..... .161

تعدّ نظرية القراءة من أهم الدراسات الحديثة التي تركز على العلاقة بين العمل الأدبي الإبداعي والقارئ المتلقي له، أو بصفة أخرى يبحث في العلاقة بين الذات والموضوع المستهلك، فما هي هذه العلاقة؟ وما الرابط بين القارئ والنص؟ وهل هما مستقلان عن بعضهما أم أنهما مرتبطان لا ينفصلان وكل واحد يكمل الآخر؟

وبهذا تعتبر نظرية القراءة بشقيها من ضمن النظريات التي أعادت الاعتبار للقارئ حيث أعطته حرية استصاغة النص والسباحة فيه ليتحول من قارئ إلى مبدع ثانٍ للنص، فلا وجود له إلا بحضور القارئ، ولكي يتحقق النص ما علينا إلا العودة إلى مختلف التلقيات السابقة له، والأمر نفسه بالنسبة للقارئ فهو لا يتحقق إلا بوجود النص.

وعلى هذا الأساس أتت فكرة البحث في المسرح الجزائري لكونه ركح لم يحض بحقه الكافي من الدراسة وخاصة مسرحيات عبد المالك بوقرموح المبدع الذي مات ولم يحقق أهدافه، وقد جاءت مسرحية حزام الغولة لتصف الأوضاع المتدهورة في الجزائر ومختلف الصراعات فقد حملت على عاتقها مسؤولية فضح مفاسد ومساوئ النظام الفاسد في لحظة ظهورها وربطها بالحاضر.

الكلمات المفتاحية:

المسرح، نظرية التلقي، القارئ/المتلقي، العرض المسرحي، النص المسرحي

La théorie de la lecture est parmi les essais contemporains les plus notables qui ont étudié la relation existant entre le travail littéraire créatif et le lecteur récepteur, en d'autres termes cette théorie essaie de sonder le lien entre le sujet consommé et soi même. Quelle est cette relation ? Qu'est ce qui relie l'auteur au texte ? Sont-ils indépendants l'un de l'autre, ou bien une relation de complémentarité les unit ?

La théorie de la lecture, avec ses deux composantes, a contribué à la reconsidération du lecteur en lui donnant une liberté d'apprécier le texte, passant ainsi d'un simple lecteur à un deuxième créateur du texte. Ce dernier trouve son essence même dans la présence active du le lecteur. Donc la réalisation même du texte renvoie nécessairement aux diverses réceptions antérieures, chose qui s'applique aussi pour le lecteur.

A partir de la, l'idée de cette recherche portant sur le théâtre Algérien a germé, étant un théâtre qui n'a pas été suffisamment étudié, notamment les pièces de Abdelmalek Bouguermouh qui s'éteignent sans atteindre leurs objectifs. La pièce intitulée « hzam El Ghoula », dépeint les conditions difficiles en Algérie et les multiples conflits qui y règnent. Elle a pris sur elle la responsabilité de démasquer la corruption et les abus du pouvoir en place et les projeter vers l'avenir.