الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطية الشّعبية

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة مولود معمري تيزي وزو

كلية الآداب واللّغات

قسم اللّغة العربية وآدابها

تخصص: أدب ومسرح.

مذكرة لاستكمال شهادة الماستر.

عنوان المذكرة:

التلقي والمستولات اللّغولة في مسرحية "الأجواد" لعبد القادر علولة

إعداد الطالبتين:

- فزية فلاك.

-دوربان سامية.

إشراف الأستاذة: نصيرة عشي

أعضاء لجنة المناقشة:

د-العقريب نعيمة ، أستاذة محاضرة ، جامعة مولود معمري ،تيزي وزو.....رئيسا

د- نصيرة عشي، أستاذة محاضرة ،جامعة مولود معمري، تيزي وزو...مشرفاومقررا

أ-أيت قاضي ذهبية ،أستاذة محاضرة ، جامعة مولود معمري ،تيزي وزو..ممتحنا

السنة الجامعية:2015/2014

شكر وعرفان

بعد حمد الله وشكره على ما وهبنا من نعم لإتمام هذا العمل؛ نتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى أستاذتنا المشرفة السّيدة "نصيرة عشي"، على حسن إشرافها وتوجيهاتها القيمة التي قدمتها لنا.

كما نشكر كلّ أساتذة قسم اللّغة والأدب العربي، الذّين لم يبخلوا علينا بتقديم يد المساعدة.

إهداء

إلى من بكت لأحزاني وسعدت لأفراحي وأخلصت الدعاء من قلبها للمولى لتوفيقي "أمي" الغالية.

إلى من عاش وربى وكدّ من أجل نجاحي وفرحتي، صاحب القلب المؤمن والروح النّقية الطاهرة "أبي" العزيز.

إلى إخوتي وأخواتي، كلّ باسمه، حياة، حنيفة، قاسي، أحمد.

إلى خالاتي وأبنائهن وأزواجهنّ وأخوالي، خاصة سماح وزوهرة.

إلى كلّ صديقاتي في الإقامة الجامعية وخارجها.

إلى خطيبي محامد وعائلته صغيرها وكبيرها.

إلى صديقتي في العمل "فزية".

إليهم جميعا أهدي هذا العمل.

سامية.

إهداء

أهدي ثمرة جهدي هذا إلى:

خير ما نطق به لساني، أمي الغالية، وإلى أبي العزيز، أطال الله في عمرهما.

كلّ أفراد أسرتي، خاصة أخواتي وعائلتهن.

كلّ زميلاتي في تخصص الأدب والمسرح.

كلّ عمال متوسطة أيت رقان.

كلّ صديقاتي، كلّ واحدة بأسمها.

صديقتي الحميمة، سي قدير نسيمة وعائلتها.

أختي وزميلتي في هذا العمل، صديقتي الغالية سميرة.

خطيبي كمال وعائلته المحترمة.

فزية

مقـــدّمـــــة

إذا كانت الدّراسات النّقدية التّي تناولت الظاهرة الفنية في الماضي لم تبرز المكانة، التي يحتلها المتلقي في العمل المسرحي، فإنّ الدراسات الحديثة بدأت تولي عناية بهذا المجال، فلقد اهتمت نظرية التلقي منذ نشأتها بالمتلقي ودوره في العملية الإبداعية وإسهامه في تشكيل المعنى.

تعتبر اللّغة الوسيلة التي يستعملها المتلقي لفهم النّص وتأويله، ولقد أثارت نقاشا وجدلا بين الكتاب والنقاد حول اللّغة المستعملة في المسرح، حيث ظهر أنصار يدعون إلى استعمال الفصحى كلغة أنسب للمسرح، لكونها اللّغة الموحدة لكل العرب و يرى فريق أخر أن العامية هي الأنسب لأنها تمثل روح الشعب ووجدانه، في حين ظهر فريق آخر يدعو إلى استخدام اللّغة الثالثةالتي تجمع بين الفصحى والعامية، ومنه كان طرح التساؤلات حول دور المتلقي في العملية الإبداعية ونوع اللّغة المستعملة في المسرح.

فما هي العلاقة بين النص والقارئ؟ وهل للنص وجود بمعزل عن القارئ؟ وما هي اللّغة المناسبة في الكتابة المسرحية؟ وهل يمكن لنا التوفيق بين اللغة الفصحى و العامية في لغة عامية قريبة من الفصحى؟

وللإجابة عن هذه الإشكاليات، اعتمدنا على المنهج الوصفي التحليلي، الذي يقوم على دراسة الظواهر اللّغوية وتحليلها تحليلا علميا، للوصول إلى القواعد التي تتحكم في الظواهر المدروسة، ولإيجاد العلاقة بين الظواهر المختلفة.

ولقد اخترنا هذا الموضوع لكون اللّغة عنصر من عناصر العمل الأدبي، ونظرا لأهمية المتلقي ودوره في تشكيل معنى النص.

أما اختيارنا لمسرحية "الأجواد" لعبد القادر علولة فراجع إلى أنّه من أهم رواد المسرح الجزائري، ولما لمسرحه من أهمية في الحركة الثقافية الجزائرية، إذ يعتبر مادة حيوية ثرية ومدونة تاريخية وثقافية وجمالية.

يعرض هذا البحث واقع لغة المسرح العربي عامة والجزائري خاصة، ومعالجة أهم أراء النقاد حول لغة المسرح، كما نهدف إلى تبيان دور القارئ وأهميته في العمل الأدبي.

اعتمدنا في بحثنا على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها: من مسرحيات علولة (الأقوال –الأجواد–اللّثام) لعبد القادر علولة، ونظرية التلقي (مقدمة نقدية) لروبرت هولب، نظرية التلقي (أصول وتطبيقات) لبشرى موسى صالح، والتلقي والمشاهدة في المسرح لمخلوف بوكروح والعامية وصلتها بالفصحى لعبد المالك مرتاض، (اللغة الفصحى و العامية) لمحمد عبد الله عطوات.

وقد قسمنا بحثنا إلى فصلين إضافة إلى مقدمة وخاتمة؛ حيث تناولنا في الفصل الأوّل المعنون "التلقي في مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة" بعض مفاهيم نظرية التلقي وأهم روادها، ونخص بالذكر هانز روبرت ياوسوفولفجانجآيزر، وما قدماه من اقتراحات جديدةفي فهم الأدب وتفسيره، ثمّ قمنا بتعريف القراءة وأنواعها ومستوياتها، كما تعرضنا لمفهوم القارئ وأنواعه، تعرضنا بعد هذا إلى أفق الانتظار ومفهوم القارئ الضمني في مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة.

أما في الفصل الثاني، فتناولنا إشكالية اللغة المسرحية في ضوء العلاقة بين الفصحى والعامية، حيث تعرضنا لمفهوم الفصحى وأهم القائلين بها، ثمّ مفهوم العامية وأهم القائلين بها، وتطرقنا بعدها لمفهوم اللّغة الثالثة وأهم مميّزاتها، ثمّ طبقنا هذه المستويات اللّغوية في مسرحية "الأجواد" لعبد القادر علولة، وختمنا بحثنا بعرض لأهم النتائج المتوصل إليها.

اعترضتنا بعض العراقيل أثناء انجازنا لهذا البحث، منها قلة المراجع في المسرح، و في موضوع جدلية اللّغة، ونقص الدعم من المجالات المتخصصة.

في الأخير لا يسعنا إلاّ أن نشكر الأستاذة المشرفة على كلّ الجهود التي بذلتها من أجل إثراء هذا البحث وإنجاحه.

الفصل الأوّل:

التلقي في مسرحية "الأجواد" لعبد القادر علولة.

1-ضبط مصطلح التلقي: نشأته وتطوّره.

لقد ركّزت الدّراسات النقدية القديمة اهتمامها على عنصريّ النّص والمؤلف، وأهملت عنصر المتلقي. أما الدّراسات النّقدية الحديثة فقد بدأت تولي الاهتمام بهذا العنصر ودوره في العملية الإبداعية، ولاسيما نظرية التلقي التي اهتمت بالعلاقة بين النص والمتلقي، وذلك من خلال عملية التأويل التي يقوم بها القارئ.

قبل أن نتطرق إلى ضبط المفاهيم النّظرية لمصطلح نظرية التلقي، سنتعرض أوّلا لمفاهيمه في المعاجم اللّغوية.

فإذا نظرنا إلى المعاجم العربية قديمها وحديثها، فإنّنا لا نجد لمصطلح التلقي سوى مفهوما لغويا يفيد «الاستقبال أو الأخذ أو التعلم أو التلقين»[1].

أما في المعاجم الفرنسية، فتفيد أيضا فعل الاستقبال والترحاب والاحتفال والاحتفاء، ولا نجد فيها ما يشير إلى جمالية التلقي ونظرية التلقي بصفة عامة.

وإذا بحثنا عن مصطلح التلقي في المعاجم الأمريكية، فنجد أنّ المصطلح المتداول عندهم هو «readerresponse" بمعنى استجابة القارئ.

وبالرّجوع إلى الموسوعة البريطانية والمعجم الإنجليزي أكسفورد، فإنّنا نجد فيها مصطلح التلقي غائبا في مستواه النّظري، كما ورد في المعاجم الألمانية.

أما إذا رجعنا إلى المعاجم الألمانية الحديثة، فمصطلح التلقي فيها يفيد: «الاستقبال والاحتفال»[2]، مثل المعنى الذي نجده في المعاجم العربية والفرنسية .

1-روبرت هولب : نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، ط1، 2000، ص7.
2-أحمد بوحسن: نظرية التلقي (إشكالات وتطبيقات)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط رقم 24، ص15.

نلاحظ أنّ معنى مصطلح التلقي عند الأمريكيين يختلف معناه عن الألمان، بحيث يفيد عند الأمريكيين معنى «استجابة القارئ، أما عند الألمان يفيد معنى نظرية التلقي»[1].

فنجد أنّ المعنى الأول لا يحمل طابع النّظرية، بل هو نظرات نقدية مشتتة. تعود إلى أعلام أمريكيين ليس لهم تجمع، وجهودهم تعبر عن نشاط فردي ومهارة ذاتية، أما نظرية التلقي فتعبر عن تماسك ووعي والتزام جماعي، وهي ردّ فعل للتطورات الاجتماعية والأدبية في ألمانيا الغربية.

2-المفهوم النّظري لمصطلح "نظرية التلقي":

إنّ المقصود بالتلقي، هو «تلقي الأدب، أي العملية المقابلة لإبداعه وإنشائه أو كتابته»[2].

تهتم نظرية التلقي بإدراج المتلقي، أو القارئ ضمن الظاهرة الأدبية، ولقد اعتبرته محورا أساسيا فيها، لكونه المعني الأوّل في الخطاب الأدبي، ولكونه الطرف المباشر في التفاعل مع النص وصياغة معناه.

2-العوامل التي أدت إلى ظهور نظرية التلقي:

نشأت نظرية التلقي متمخضة عن مجموعة من العوامل، فما هي أهم هذه العوامل؟

1-الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، التي عاشها المجتمع الألماني بعد الحرب العالمية الثانية، خاصة مع ظهور الحركات الطلابية والنضج الفكري، الذي ساعد على قيام ثورة فكرية شملت حتى الجانب الأدبي، الذي لم يسلم هو الآخر من التغيير، فكل ذلك كان باعثا لإعادة النظر في المنهجيات السابقة، وتوجيه الدراسة في حقل اللّغة والأدب الألماني.

2-الأزمة المنهجية والفكرية في مجال الدراسات الأدبية، فلقد ظهرت هذه النظرية بمثابة إعادة النظر في القواعد القديمة[3].

1-بشرى موسى صالح: نظرية التلقي (أصول وتطبيقات)، الدار البيضاء، ط1، 2001، ص41-42.
2-روبرت هولب: نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، ص9.
3-المرجع نفسه، ص12.

3-الإرهاصات الأولى لنظرية التلقي:

يرى روبرت هولب في كتابه نظرية التلقي، «أنّ هناك خمسة من المصادر الفكرية أثّرت في ظهور نظرية التلقي، ورواجها وهي: الشكلانية الروسية، بنيوية براغ، وظواهرية انجاردن وهيرمينوطيقا جورج غادامير»[1]، بحيث تحدثتهذه المصادر في موضوع التلقي، والعلاقة بصفة عامة بين القارئ والنّص.

تأثّرت نظرية التلقي في تشكلها بالفلسفة الظاهراتية، بل إنّ معظم مفاهيمها استمدتها من أعلام هذه الفلسفة **كهورسل وانجاردن**، وأبرز هذه المفاهيم: مفهوم التعالي، الذي يقصد به **هورسل**المعنى الموضوعي الذي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضا في الشعور، ولذلك فإنّنا لا ندرك الظاهرة إلاّ على أساس الفهم النابع من الذّات.

طوّر هذا المفهوم انجاردن بتطبيقه على العمل الأدبي، حيث رفض ثنائية الواقع والمثال في تحليل المعرفة، ويعتمد على الوعي والمعنى ينجم عن التفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل الفهم. كما بلور مفهوما آخر وهو القصدية، ويعني به أن المعنى يتشكل من خلال عملية الاستجابة والفهم الذاتي في اللحظة الآنية التي تصاحب فعل القراءة[2].

أما مدرسة براغ البنيوية، فنجد أنّ جان **موكاروفسكي** لم يفصّل العمل الأدبي، بما هو بنية عن النّسق التاريخي وعن مرجعياته التاريخية، ومن منظوره ينبغي فهم العمل الأدبي دائما بوصفه رسالة إلى جانب كونه موضوعا جماليا.

ثمّ يأتي بعد ذلك **هانزجورج جادمير**، الذي أثرت مفاهيمه بوضوح على نظرية التلقي خصوصا ما تعلق بخطاب التأويل، فالمعنى عنده ليس ثابتا عبر العصور، وإنّما هو محصلة

1-روبرت هولب: نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، ص12.

2-محمد بلوحي :جمالية التلقي عند مدرسة كونستانس الالمانية، مجلة عمان، مجلة ثقافية شهرية، ع113، 2004،ص7

حوارية بين النص وبنية القارئ كمتلقٍ للحظة زمنية محدّدة، ويتحدث عن مفهوم الأفق ويحرص على أن يكون القارئ المعاصر واعيا بالأفق التاريخي والفردي.[1]

ومن هنا نستنتج أنّ **جادمير** أعاد الاعتبار للتاريخ، في التأويل والفهم وإنتاج المعنى نظرا لدور التاريخ في استراتيجية الفهم لاحتوائه على الخبرات والإدراكات السابقة، التي لا يستقيم الفهم إلاّ بها، وهذا ما يسمى بأفق التوقع عنده.

4-أهم روّاد نظرية التلقي:

بعد أن تعرضنا للجذور الفلسفية لنظرية التلقي، سنحاول الحديث عن بعض منظريّ هذه النظرية بالتركيز على علمين من أعلام مدرسة كونستانس الألمانية، وهما: هانز **روبرت ياوس وفولفجانج أيزر**.

5-أراء روبرت ياوس في نظرية التلقي:

قدّم النّاقد الألماني **ياوس** مفاهيم نظرية وإجرائية جديدة في فهم الأدب وتفسيره والوقوف عند إشكالاته، وذلك في محاضرته التي ألقاها سنة 1967 بجامعة كونستانس تحت عنوان "لماذا تتم دراسة تاريخ الأدب؟" «حيث بيّن أنّ الأدب ينبغي أن يدرس بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقي، فالأدب والفن لا يصبح لهما تاريخ له خاصية السياق إلاّ عندما يتحقق تعاقب الأعمال، لا من خلال تفاعل الذات المنتجة، بل من خلال الذات المستهلكة كذلك، أي من خلال التفاعل بين المؤلف والجمهور»[2].

تبنى **ياوس** مفهوما إجرائيا جديدا أطلق عليه "أفق الانتظار" (Horizon D'attente) أو ما يسمى بـ "أفق التوقع"، ولقد وظّفه **ياوس** ليوضّح نموذجه الجديد في دراسة الأعمال الأدبية، ودور تجربة القارئ في فهم الأعمال الأدبية وتطورها، وكما يمثّل الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق

1- محمد بلوحي: مجلة عمان ص9

2-صلاح فضل: منهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، مصر، ط1، 1997، ص145.

التأويل الأدبيالذي هو محور اللّذة ورواقها لدى جمالية التلقي، إذا ما كان الوسيط اللّساني هو محور اللّذة ورواقها لدى البنيوية[1].

لم يحدّد **ياوس** مصطلح "أفق الانتظار" تحديدا دقيقا ويبدو أنّ **ياوس** قد اعتمد على الإدراك العام لدى القارئ في فهم مصطلحه الأساسي، ويشير إلى أنّ «مصطلح أفق التوقعات نظام ذاتي مشترك أو بنية من التوقعات أو نظام من العلاقات أو جهاز عقلي يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أيّ نص»[2].

وأفق التوقعات مصطلح فلسفي، يعني الأفكار السابقة على شيء ما، وهو مفهوم يعيد تعريف التاريخ الأدبي، الذي يعتمد في نظره على الخبرة السابقة لقراءة النصوص الأدبية، فالنّص الأدبي حين يتعامل معه القارئ ، فإنّه يقارن بينه وبين النصوص السابقة، التي تشكل في الحقيقة أفق توقعاته[3].

وأفق الانتظار هو نظام التبادل الذاتي أو بناء التوقعات أو نظام ذهني، حيث تصبح افتراضات الفرد في أيّ نص أفق الانتظار. فهو إذن ذلك الافتراض الأولي الذي ينطلق منه القارئ ظنأنّه سيصل إليه عند إنهاء قراءته للعمل الأدبي، الذي بين يديه مستقيا إياه من تجاربه الماضية.

استخدم **ياوس** مصطلح أفق الانتظار لوصف المعايير التي يوظفها القراء للحكم على النصوص الأدبية، في فترة زمنية معينة ويتشكل أفق الانتظار عنده من ثلاثة عوامل رئيسة وهي:

1-التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه النّص.

2-شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها التي يفترض معرفتها.

1-بشرى موسى صالح: نظرية التلقي (أصول وتطبيقات)، ص45.

2-روبرت هولب: نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، ص105.

3-مخلوف بوكروح: التلقي والمشاهدة في المسرح، مطبعة مؤسسة فنون وثقافة، الجزائر،دط، 2004، ص17.

3-التعارض القائم بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، أي التعارض القائم بين المتخيّل والواقع اليومي.[1]

ولا يمكننا الحديث عن أفق الانتظار إلاّ باستحضار خبرة القارئ الأدبية، التي تمكّنه من بناء افتراض سابق ينتظر تحققه في العمل الأدبي، الذي يقرأه، و يقوم مفهوم أفق الانتظار عند ياوس على ركيزتين أساسيين هما:

1-أن يكون القارئ على معرفة بالجنس الأدبي، الذي ينتمي إليه النص المقروء.

2-أنيكون القارئ على دراية بأسلوب الكتابة، الذي يتميّز به مؤلف ما من بين مجموعة من المؤلفين، ولعلّ هذه العناصر التي بنت عليها نظرية التلقي هي النقطة التي يلتقي فيها النص بقارئه فيتم التفاعل وتولد اللّذة.

إنّ القارئ يحاول أن يقتحم عالم النّص، انطلاقا من رؤيته المحكومة بالعناصر السابقة، في حين يسعى كاتب النص إلى التشويش على القارئ، فينتج عن هذا التوتر بين العمل الأدبي وأفق الانتظار ما يسمى "المسافة الجمالية"، والتي تحدث أيضا عندما يخيب النص توقّع القارئ، أي عندما يجد القارئ نصا لم يكن على ألفة به، ومن أسلوب كتابته. ومن هنا فلحظات الخيبة التي تتمثّل في مفارقة أفق النص للمعايير التي يحملها أفق الانتظار لدى المتلقي، هي لحظات تأسيس الأفق الجديد، وأنّ التطور في الفن الأدبي إنّما يتمّ باستمرار باستبعاد ذلك الأفق وتأسيس الأفق الجديد[2]. وهذه الفجوة الموجودة بين النص وأفق انتظار القارئ هي ما نسميها بالمسافة الجمالية، وهي تسمح بالتمييز بين ردود أفعال مختلفة اتجاه العمل الأدبي، قد تكون تعبيرا عن الرّضا أو الارتياح، إذا ما استجاب النص لهذا الأفق، وقد يكون السّخط وعدم الرّضا إذا انزاح النص عن تلك المعايير التي تكوّنت عند القارئ ، فيبني بذلك أفق انتظار جديد[3].

1-بشرى موسى صالح: نظرية التلقي (أصول وتطبيقات)، ص46.

2-المرجع نفسه، ص47، بتصرف.

3-المرجع نفسه، ص48.

وكخلاصة للقول، فإنّ نظرية التلقي عند ياوس وضعت بعض المبادئ الأوّلية، التي يرى الدارسون أنّها ضرورية في أيّ منهج من مناهج تاريخ الأدب، وخاصة أنّ العمل الأدبي لدى ياوس، ومهما كان جنسه لا قيمة له إلاّ في اللّحظة التي يكون فيها بين يديّ المتلقي، الذي يحاول فهمه، وقراءته، لكن ليس قراءة استهلاكية بسيطة، وإنّما فعالة ومنتجة.

1-أفق الانتظار في مسرحية "الأجواد":

بعد الاستقلال كان لزاما على كتاب المسرح الجزائري أن ينتهجوا نهجا جديدا في الكتابة، مواكبين التحوّلات السياسية والاقتصادية التي تمر بها البلاد، فتناولوا قضايا البيروقراطية والانتهازية واللامبالاة.

فلقد عالج **عبد القادر علولة**، في مسرحية "الأجواد" القضايا الاجتماعية، ومعاناة الطبقة الكادحة، من مشاكل كثيرة في حياتهم اليومية كالفقر وسوء المعيشة وعدم توفر ظروف العمل وسوء التسيير...الخ.

بهذا يكون **عبد القادر علولة** قد راعى أفق انتظار القارئ، فلقد حاول من خلال مسرحيته، أن يعكس الواقع الاجتماعي الذي يعيشه الشّعب الجزائري في تلك الفترة (أي بعد الاستقلال)؛ حيث استهلّ مسرحيته بتصوير حالة **علال الزبال**([1]) الذي كان يشتغل كعامل نظافة في الحيّ، يجمع الأوساخ من الصباح إلى المساء، وكان يراقب بائعي السلع، و يسعى إلى الكشف عن البضائع الفاسدة التي يخبؤها البائعون وراء السلع الجيّدة، ثمّ انتقل إلى الحديث عن حالة **الربوحي الحبيب**([2])الذي يعمل حدادا بالبلدية،و يظهر كرمه وجوده في إنقاذه لحيوانات الحديقة التي تعاني الجوع، وهذا نظرا لعدم مبالاة السلطة المعنية.

ونستشف أكثر الأوضاع المزرية للعامل الجزائري من خلال شخصية العامل قدور، الذي يشتغل بعيدا عن عائلته التي كانت تعاني من مشاكل كثيرة، وكما تناول في هذه المسرحية المشاكل التي يعاني منها قطاع التعليم في الجزائر، ونظرا لنقص الوسائل المادية، اضطر**العكلي**([3])أن يقدم هيكله العظمي للثانوية ليستفيد منها تلاميذها.ومن هنا فالعكلي مواطن مخلص لوطنه، ورمز للتضحية.

---

[1]-عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد،ص79

[2]-المصدر نفسه ص82

[3]-المصدر نفسه ص 105

كما حاول أن يكشف أيضا من خلال هذه المسرحية عن المشاكل التي يعاني منها قطاع الصّحة في الجزائر، فنلاحظ من خلال المسرحية أنّ **جلول الفهايمي**

يحاول أن يكشف حقيقة الطب المجاني المزعوم، ويسعى إلى محاربة الظواهر السلبية التي تعاني منها المستشفيات الجزائرية، ولقد تعرض بسبب ذلك لمشاكل كثيرة لكن لم يستسلم.

ختم **عبد القادر علولة** مسرحيته بالحديث عن حالة **سكينة** التي كانت عاملة بمصنع للأحذية، وعندما أصيبت بالشّللطردت من العمل بدون إجازة وتقاعد.

تناول **عبد القادر علولة**في مسرحيته "الأجواد" موضوعات سياسية، فهو يسعى كغيره من الكتاب إلى توعية الجمهور الجزائري، والدعوة إلى ضرورة تغيير الأوضاع، ويبدو اهتمام **علولة** بالسياسة واضحا منذ بداية المشهد الأوّل من المسرحية؛ حيث تبدأ بوصف سوء المعيشة بالرّغم من مرحلة البناء والتشييد التي عرفتها الجزائر خلال تلك الفترة.

ولقد أرجع عبد القادر **علولة** سبب تدهور الأوضاع إلى سوء التسيير، ويرى أنّ الدولة هي المسؤولة عن هذه الآفات لأنّها لا تؤدي مهامها.

يحثّ **عبد القادر علولة** في المشهد الأوّل من المسرحية العمال على الاتحاد، لأنّه في صدد التغيير، ويقول القوال:

«اسمعوا للمنتجين ديروا على كلامهم، هذه القوة الناتجة عن اتحادهم وانتظامهم قادرين ازعفوا ويتضامنوا ويجوعوكم»[1].

ومن هنا تظهر لنا رؤية **علولة**ودعوته لإيجاد سياسة بديلة، وتحسين الأوضاع الاجتماعية.

ويدعو في المشهد الثاني إلى تطبيق المنهج الاشتراكي، كما يبيّن لنا وجود الطبقية في المجتمع الجزائري، فهناك طبقتان متباينتان، الأولى برجوازية محتكرة لثروات البلد دون اهتمامها

1-عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال،الأجواد، اللّثام)، ص81.

بالمشاكل الاجتماعية والاقتصادية والطبقة الثانية وهي الطبقة الكادحة التي لا تملك ثروة ولكنّها تحمل المشاكل والهموم على عاتقها.

استعمل المؤلف بعض المواقف الهزلية، إذ نلتمس الجانب الفكاهي في العديد من الموضوعات في المسرحية، فمثلا عند استهزاء عمال البلدية من **الربوحي الحبيب** الذي اتجّه إليهم بكل أمل أن يجد عندهم الحلّ لقضية الحيوانات، ولكنّه فوجئ عندما استقبلوه بالاستهزاء والسخرية.

يقول أحد العمال**لربوحي الحبيب:**

«حدّدنا للحيوان الميزانية الضرورية في المستقبل يا المسكين، نجيبوا لهم على حساب التخطيط،البندق من القريق واللوز الكاكاوي من الألمان والجوز الهندي من كينيا»[1].

ويقول عامل آخر في البلدية: «الهوايش راهم بالأقل عاطييتهم السكنة، شوف لحالتي أنا اللي مردّف عايش كالقرادة في سقيفة ساكنين فيها أنا والمرأة والدراري ستة، حتى تعفسنا كلنا باش تقطع لبيت الماء»[2].

وتظهر الفكاهة أيضا في قول **العساس:**

«من غدوى الصباح يا السي الحبيب تقدر تتكل عليّا...الزرافة نطلع لها بالسلوم راه عندي بعد احد في البويتة»[3].

إنّ البنية الفكاهية عند **عبد القادر علولة** تكمن في مضمون الخطاب، وليس في مستوى شكل التعبير الفكاهي الدرامي، فالخطاب الفكاهي عنده هو دعوة للعب الذّكي مع الآخر ودعوة للمتعة.

ومن المواقف الساخرة والمضحكة في نص المسرحية نذكر قول **جلول الفهايمي** وهو يتكلم مع سائق الطاكسي:

1-عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأجواد، الأقوال، اللّثام)، ص84.

2-المصدر نفسه، ص84.

3-المصدر نفسه، ص99.

«وأنتم دايرين خير كبير في البشرية... ولوكان راهم عاطين لكم كوامن الغنم تديرزهم طاكسيات تفيدوا المصلحة العامة أكثر»[1]

التّراث في مسرحية "الأجواد" لعبد القادر علولة:

لاحظ **علولة** أنّه من الواجب البحث عن شكل مسرحي يقوم على أشكال تعبيرية شعبية؛ حيث دعا إلى ضرورة الاستلهام من التراث الثقافي الشعبي، والابتعاد عن المسرح الغربي، فقد كان يهدف إلى تأسيس مسرح له تأثير كبير على الجمهور الجزائري، ومن بين هذه الأشكال التعبيرية الشعبية نجد:

1-الحلقة: شكل من الأشكال التعبيرية الشعبية، وهي عبارة عن تجمع الناس على شكل دائري توسطها فرد أو أفراد مختصون بالغناء الممزوج بالحكايات والنكت المضحكة، فقد ارتبطت نشأتها بالناحية الدينية كاحتفالات المولد النبوي الشريف...تعرض في الأسواق والساحات العمومية، تعتمد على الجماعة وتشترك عامة الناس في العرض، كما تعتمد أيضا على القوال أو المداح أو الراوي.

ترتبط الحلقة إذن بالجماعة وآلامها وآمالها وواقعها، وتسعى لنقد الأوضاع الاقتصادية والسياسية والاجتماعية للمجتمع، أثناء الاستعمار تعرضت للرقابة من طرف الاستعمار وبعد الاستقلال اندثرت هذه الظاهرة لأسباب كثيرة.[2]

ومن المظاهر الشعبية التي استعملها **عبد القادر علولة** في هذه المسرحية نجد القوال أو الشاعر الجوال، «وهو ذلك الرجل الذي يمشي في الأسواق والقرى والمدن ناقلا للأخبار والوقائع اليومية، كما أنّه يروي القصص البطولية والدينية والسير الشعبية، وهو في وسط حلقة دائرية من الجمهور؛ حيث يستهل الحديث بالصلاة والسلام على رسول الله صلى الله عليه وسلم والاستطراد ببعض النكت والألغاز لتكون بعدها الحكاية، ويغلب على شخصية القوال طابع الفكاهة والسخرية،

1-عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأجواد، الأقوال، اللّثام)، ص130.

2-أسماء غجاتي: الاحتفالية في مسرح عبد القادر علولة (دراسة تحليلية لمسرحية الأجواد)، جامعة فرحات عباس، أطروحة دكتوراه، 1999، ص95.

وذلك عن طريق الشعر أو النثر أو الارتجال، وغالبا ما يترك المجال للجمهور للمشاركة في القضية»[1].

استعمل القوال الذي يهدف من ورائه إلى إشراك الجمهور في العرض، ولكونه يهدف إلى إحداث التغيير والثورة على الواقع الفاسد.

لقد استخدم عبد القادر **علولة** القوال في مسرحيته ممهدا للأحداث ومعلقا عليها، وراويا لبعضها رابطا بين اللّوحات بالكلمة المعبّرة. كما يقدّم لنا شخصيات المسرحية بذكر ملامحها الخارجية.

نلاحظ أنّ الكاتب استعمل القوال في جميع فصول المسرحية سواء في بداية المشهد أو في وسطه أو في نهايته. ويقول القوال في مطلع المسرحية:

«علال الزبال ناشط ماهر في المكناس.

حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس.

يمر على الشارع الكبير زاهي حواس»[2].

ويقول في المشهد الثاني:

«الربوحي الحبيب في المهنة حداد، خدام في ورشة من ورشات البلدية، في السن يعتبر كبير مادام في عمره يحوط على الستين»[3].

كما يصف للقارئ أيضا العاملة سكينة، ويقول عنها:

«جوهرة المصنع سكينة مسكينة.

زحقت خلاص، ما توقف على رجليها»[1].

1-أسماء غجاتي: الاحتفالية في مسرح عبد القادر علولة (دراسة تحليلية لمسرحية الأجواد)، ص95.

2-عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص97.

2-المصدر نفسه ،ص82.

وإلى جانب القوال نجد أنّ الكاتب المسرحي **عبد القادر علولة** استخدم المقاطع الغنائية الأربعة، إذ نلاحظ مشاهد بأكملها مبنية على أسلوب الشعر، يقول القوال:

«حكموا علينا بالفراق ها يوم الخاتمة.

بعدما تعاشرنا سنين فاتو كالمنامة.أوقفت معاك طويل ونستك لمداومة»[2].

وظّف **علولة** في المسرحية الأمثال الشعبية المعروفة والمتداولة في الأوساط الشعبية الجزائرية، ومنالأمثلة الواردة في المسرحية نذكر قول العاملة: «في الثانية ضربوه يثلث أيام...صابوه مدخل كراطين للمرضى، قالوا راك تبيع وتشتري، راك دايرنا طراباندو في السبيطار قال لهم "اضربني وابكوسبقني واشتكى»[3].

يهدف الكاتب من استعماله لهذا المثل الشعبي، إلى إبراز انتماء الشخصيات المسرحية إلى البيئة الشعبية، ولقد أضفى هذا المثل جمالا على الكلام وترك وقعا جماليا في الأذن.

ولقد استخدم **عبد القادر علولة** في مسرحيته "الأجواد" لغة بسيطة مألوفة في الأوساط الشعبية، لكونه يعالج قضايا الطبقات الشعبية من المجتمع. مثال ذلك قول الحبيب: «إذا في خبرك يا سي الهاشمي احكي لي كيفاش حتى البلدية مقلوبة على حالي»[4]. ويقول أيضا:

«علال الزبال ناشط ماهر في المكناس.

حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس.»[5].

وكذلك في العبارات:

«ودّعته زوجته، تبسّمت وهزّت رأسها

1-اعبد القادر علولة :مسرحية الأجواد ، ص151.

2-المصدر نفسه، ص125.

3-المصدر نفسه، ص139.

4المصدر نفسه، ص92..

5-عبد القادر علولة: مسرحيك الأجواد، ص79.

الجمعة الجاية لعل ترتاح فيها»[1].

من خلال هذه الأمثلة تتضّح لنا بساطة اللّغة ووضوحها، وكذلك ابتعادها عن كلّ تكلّف أو تصنع. كما تكشف عن القدرة الفنية التي يمتلكها المؤلف، ولقد استعمل لغة مناسبة لشخصيات المسرحية.

وفق **عبد القادر علولة** في اختيار الشّخصيات؛ حيث استعمل أسماء الشخصيات المعروفة في التراث الجزائري مثل **الحبيب ،العساس، لمنور، قدور، منصور وسكينة**، وهذه الشخصيات تتسّم بالكرم والجود والصبر، وتنتمي إلى الطبقات الدنيا، إلاّ أنّه قدّمها بصورة جديدة، حيث حملها أفكار وطنية نضالية.

6-آراء فولفجانج أيزر حول نظرية التلقي:

ينطلق **فولفجانج أيزر** في نظريته من البعد الاجتماعي للنص وللقراءة، وركّز على الجوانب الجمالية لعملية القراءة، ويقوم العمل الأدبي عنده على جانبين هما: الجانب الفني والجانب الجمالي، ويقول في هذا الصدد: «إنّ العمل الأدبي فيه قطبان، يمكن أن نطلق على إحداهما القطب الفني والآخر الجمالي، فالقطب الفني هو نص المؤلف، والقطب الجمالي هو عملية الإدراك التي يقوم بها القارئ»[2].

يكمن القطب الفني في النص الذي أنتجه المؤلف من خلال بنائه اللّغوي ويشحنه بالدلالات والمعاني، أما القطب الجمالي فيكمن في عملية القراءة التي تخرج النص من حالته المجردة إلى حالته الملموسة.فالعمل الأدبي إذن لا يكون إلا بمشاركة فاعلة وفعالة بين المؤلف والنص والقارئ.

التفاعل بين النص والقارئ:

1-المصدر نفسه ، ص104.

2-فولفجانج أيزر: فعل القراءة (نظرية في الاستجابة الجمالية)، تر: عبد الوهاب علوب، دط، دت، ص27.

يوضّح **أيزر** في كتابه "فعل القراءة: نظرية الوقع الجمالي" أن تحليل الأثر الأدبي "يجب أن يحلل في كلّ لحظة من لحظاته الثلاثالتي هي: النّص والقارئ وتفاعلهما»[1].

إذيعتقد أنّ الشيء الأساسي في قراءة كلّ عمل أدبي هو التفاعل الديناميكي بين بنية النص وبنية فعل القراءة، فالنص عنده لا يكون له معنى إلاّ عن طريق القراءة وإعادة إنتاجه من جديد.

يرى أنّ العمل الأدبي يقوم على قطبين هما: القطب الفني والقطب الجمالي، ويقول في هذا الصدد: «إنّ العمل الأدبي له قطبان، يمكن أن نطلق على أحدهما القطب الفني وهو نص المؤلف والقطب الجمالي هو عملية الإدراك التي يقوم بها القارئ»[2].

فالقطب الفني يكمن في النص، الذي أنتجه المؤلف من خلال بنائه اللّغوي والتركيبي، وهو ما يشحنه بالدلالات أي التحقق المنجز من طرف المتلقي، حيث يخرج القارئ النص من حالته المجردة إلى حالته الملموسة، ويتحقق ذلك بصريا وذهنيا عبر استيعابه وفهمه وتأويله، أي اكتشاف الدلالة والمعاني المخفية، عن طريق ملء البياضات والفراغات* الموجودة في النص، للحصول على مقصود النّص وتأويله انطلاقا من تجربة القارئ الخيالية والواقعية والمعارف المسبقة، فالقارئ يجد فرصته في ملء الفراغات التي يهيئها النّص، ويتدخّل كشريك للمؤلّف في تشكيل المعنى.

ونستخلص أنّ العمل الأدبي لا يمكن أن يتطابق مع النّص أو مع عملية التأويل، وإنّما يتموقع في الوسط بين النص والقراءة أو من التفاعل بين الذات والموضوع (أي بين النص والقارئ).

1-مفهوم البياضات والفراغات:

لم يحدّد أيزر مفهوما دقيقا لبنية الفراغ، بل يظهر أنّ الفجوة ترتبط أكثر بعملية الاتصال، وتعني عنده عدم التوافق والتناسب بين النص والقارئ، وهي التي تحقق الاتصال في عملية القراءة.

1- فولفجانج أيزر: فعل القراءة(نظرية في الاستجابة الجمالية)، تر:عبد الوهاب علوب ،ص23.

2-المرجع نفسه،23.

*الفراغات والبياضات تدعى أيضا عند أيزر باللاتماثل، اللاتناسب.

والفراغات هي «الربط بين أجزاء النص المختلفة لينتج الموضوع الجمالي»[1].

ففي معظم الأعمال الروائية ينكسر مسار الحكاية فجأة ويستمد من منظور آخر أو في اتجاه غير متوقع، وينتج عن ذلك فراغ ينبغي للقارئ أن يملأه لكي يربط بين الأجزاء غير المترابطة، ومن ثمّ فإنّ استراتيجية النص هي التي تخلق مواقع اللاتحديد.

وتنقسم مناطق الفراغ إلى قسمين هما:

-«النّوع الأوّل يحدث في المناطق المفصلية التي يتوقف فيها السرد أو القص، أما النّوع الثاني، فهو ما يسميه أيزر بمناطق النفي، وهي المناطق التي يتدخل فيها القارئ بناء على أفق توقعاته وحقائق وعادات الجماعة»[2]، ومنه فإنتاج الفراغات في العمل الفني يؤدي إلى نجاح العمل الأدبي.

7-فعل القراءة و القارئ في مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة:

شغل مصطلح القراءة حيزا كبيرا في الدراسات النقدية المعاصرة، و تناوله الدارسون من زوايا مختلفة بحسب التوجهات و المرجعيات الأدبية، مما أدى إلى اختلاف الرؤى حول تحديد مفهوم القراءة و تبيان أثرها على القراء، و أثر القراء على النصوص المقروءة و توضيح عملية التفاعل بين النص و القارئ.

مفهوم فعل القراءة:

1 -لغة:

جاء في لسان العرب "قرأ الكتاب، يقرأه، و يقرؤه، و قرأ قراءة وقرآن تلاه.

و قرأ عليه السلام أبلغة إياه، و قرأ الشيء قرءا و قرآنا جمعه و ضم بعضه إلى بعض و أقرأه إقراءا، جعله يقرأ. و إقترأ الكتاب إقتراء تلاه ،و استقراءا طلب أن يقرأ و استقرأ الأمور تتبع آقرأها

1-روبرت هولب: نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، ص147.

2-محمد ملوحي: جمالية التلقي عند مدرسة كونستانس الألمانية، ص 8

لمعرفة أحوالها و خواصها. و القارئ اسم فاعل و الجمع قرأة و قراءا، و قارئون و القراءة مصدر و عند الفراء:أن يقرأ القرآن تلاوة أي متتبعا أو أداءا أي أخذا عن المشاييخ و الجمع قراءات"[1]

وورد مصطلح القراءة في القرآن الكريم بمعنى الخلق و الإبداع، و هو فعل يهدف إلى معرفة المجهول و يقول الله تعالى:﴿اقرأ باسم ربك، الذي خلق، خلق الإنسان من علق، اقرأ و ربك الأكرم الذي علم بالقلم، علم الإنسان ما لم يعلم﴾[2]

نجد في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة أن القراءة: «هي فك كود الخبر المكتوب و تأويل نص أدبي ما"[3]

و تعني القراءة في معجم ديداكتيك اللغات "تشغيل مجموعة من عمليات التحليل و تطبيقها على نص معطى و تقدم هذه القراءة نفسها إلى إنتاج مقابل للوصف أو الشرح الكلاسيكي للنص الأدبي."[4]

اصطلاحا:

القراءة في أبسط تعاريفها تعني معالجة النص و هي فعل التعرف على الحروف و تركيبها لفهم العلاقة الرابطة بين المكتوب و المقول، "تعني فعل التتبع البصري لما هو مكتوب للتعرف على محتوياته و مضامينه، فحين تلتقط العين رموز الكتابة فإن هذه الرموز تنتقل عبر العصب البصري إلى الدماغ فيقوم بتفسيرها، و القراءة هي تواصل و نشاط مؤثرين فحسب بن فنيست فإن الخطاب (النص) يقتضي متكلما و مستمعا تكون عند الأول نية التأثير في الثاني" [5]

1- ابن منظور لسان العرب، دار الفكر بيروت ط1 مادة قرأ ص128

2- القرآن الكريم: سورة العلق الآية 1-5ص562

3- محمد بن أحمد جهلان: فعالية القراءة و اشكالية تحديد المعنى في النص القرآني دار الصفحات للدراسات و النشر سوريا دط ص47

4- بن تومي اليامين : القراءة و ضوابطها المصطلحية ، مجلة قراءات ،جامعة بسكرة ،العدد الأول ،2005 ،ص 28.

1-محمد بن أحمد جهلان: فعالية القراءة و إشكالية تحديد المعنى في النص القرآني، دار الصفحات للدراسات و النشر ، سورية ،دط، ص47

2-اليامين بن تومي: مجلة المخبر ،نظرية القراءة و مناهجها ، العدد الأول ،2009 ،ص29

و القراءة نشاط عصبي و فيزيائي لكون النص يشحن ملكات القارئ الذهنية و يفجر طاقاته الفكرية، و منه فالقراءة استراتيجية يحتاج فيها القارئ إلى مجموعة من الأدوات المنهجية المحكمة ليوجهها نحو النص، إذن فالقراءة نشاط نفسي و استجابة داخلية اعتبرت بمثابة ظاهرة اجتماعية و تاريخية.

القراءة عند ياوس وأيزر:

1-عند ياوس:

يعتبر **ياوس** من أشهر رواد نظرية التلقي، الذين دافعوا عن تجاوز النظرة الأحادية، في تقويم الأدب وطالب بفهم القراءة على أنّها تحاور وجدل بين النص ومتلقيه، وبين النص وعملية التلقي، التي يحركها وتحركه، إذ إنّ النص الأدبي بنية تقديرية كما يقول ياوس، ولذلك فهو يحتاج إلى دينامية لاحقة، تنقله من حالة الإمكان إلى حالة الإنجاز ومن حالة الكمون إلى حالة التحقق، فلا يجوز القول بوجود المعنى الجاهز أو لنهائي في النص، وإنّما معناه المترقب ناتج عن فعل القراءة وفاعليتها التي هي عبارة عما سيتولّد بين النص والقارئ.(2)

ومنه فالقراءة عند**ياوس** لا ترتكز على القارئ فقط، بل هي عملية تحاور بين النص ومتلقيه بعد ذلك، فالقارئ هنا يفك رموز ذلك النص، ويظهر معناه وذلك بفعل عملية القراءة، والأثر الذي يحدثه النص على القارئ.

القراءة عند أيزر:

هي فعل يعمل على تنشيط النص، وهنا يقول آيزر:«إنّ القراءة نشاط يوجّهه النص، وهذا بدوره يجب أن يعالجه القارئ الذي يتأثر بدوره بما يعالج، وإنّه لمن الصعب أن نصف هذا التفاعل »[1].

فالقراءة عند **آيزر** هي إنتاج للمعنى، وعملية تبادلية بين اتجاهين من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ، ويعد النص في هذه الحالة مفتوحا على كم هائل من التأويلات المتغيرة

1-اليامين بن تومي :نظرية القراءة ومناهجها،ص29 .

مع كل قراءة، ويرى **آيزر** أنّ أيّ وصف لعملية القراءة لابد أن يلقي الضوء على الانفعالات الأولية، التي يثيرها النص في نفس القارئ، فهو لم يهتم بما هو مكتوب، وإنّما ما يمكن أن يتكوّن، أي يتشكل النص في وعي القارئ، الذي يسهم في بناء المعنى.

أنواع القراءة:

ميّز **تودوروف** بين ثلاثة أنواع من القراءة، وهي: الإسقاطية والشارحة والشعرية:

1-القراءة الإسقاطية:

هي نشاط لا يركّز على النص، ولكنه يمرّ من خلاله، ومن فوقه، متجها نحو المؤلف أو المجتمع أو إلى ذات القارئ، ويعامل النص على أنه وثيقة لإثبات القضية الشّخصية والاجتماعية أو التاريخية، وينطلق هذا النّشاط القرائي من مفهوم يرى أنّ النص هو مرآة تعكس شيئا آخر موجود في الواقع.

2-القراءة الشارحة:

تلتزم بالنص إلاّ أنّها لا تأخذ منه إلاّ ظاهر معناه فقط، وشرح النص فيها يكون بوضع كلمات بديلة للمعاني نفسها، على ما في ذلك من تكرار ساذج للكلمات نفسها،، وتهدف إلى إيصال المعنى بأكبر قدر ممكن من الدقة، كما في المعاجم والقواميس.

3-القراءة الشعرية:

ونعني بها قراءة النص من خلال شفرته في ضوء سياقه الفني، والنص هنا خلية تتحرك من داخلها مندفعة بقوّة تحطّم كلّ الحواجز بين النصوص، ولذلك فإنّ القراءة الشعرية تسعى إلى كشف باطن النصوص، وتتجاوز ما هو في لفظه الحاضر [1].

1-محمد عبد الناصر: نظرية التواصل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري للتوزيع، المطبوعات، القاهرة، 1999، ص55.

يقول محمد حمود: «القراءة في استعمالها العادي، خطية من جهة اهتمامها بفك ألغاز الصيغة الخطية للمكتوب، وعمودية من جهة اختراقها لأفقية المنطق الخطي، نحو منطق عمودي يقصد إلى إدراك الدلالات المنطوية والمتوارية في ثنايا المكتوب»[1].

نفهم من هذا القول، أنّ القراءة نوعان: القراءة الخطية والقراءة العمودية.

يقصد **بالقراءة الخطية:** القراءة العادية أو السطحية، وهي التي يجري فيها ممارسة فعل التعرف على الحروف وتراكيبها لإقامة علاقات بين المقول والمكتوب، دون اشتراط تحصيل المعنى، وتسعى هذه القراءة إلى فهم ظاهر النصوص، وفك رموز المكتوب، وتشكيل معنى أولي وتحديد الفهم الظاهر للنّص.

أما **القراءة العمودية:** فيقصد بها القراءة الفعالة وهي التي لا يكتفي فيها القارئ بالجانب السطحي للنصوص، يل يوظف فيها معرفته العميقة بالنّص، والتي نتجت من قراءة سابقة للنّص ذاته.

مراحل القراءة:

يمرّ فعل القراءة بمرحلتين أساسيتين هما:

-**المرحلة الأولي:** في هذه المرحلة ينصرف اهتمام القارئ إلى كلّ الدوال الموجهة في النص، ويسعى إلى فكّ رموز الحروف، وتركيب الكلمات، فهي مرحلة تعارف والتقاء أولي بالنّص، فتتشكل الدّلالة شيئا فشيئا على نحو جزئي غير واضح في أوّل اللّقاء القرائي لتتعمّق بانفتاح المجال السيميائي.

-**المرحلة الثانية:** تهتم هذه المرحلة بقراءة المدلول، ففيها يحدث التأكد إذا كان النص يلبي ما يتوقعه القارئ منه أم لا، وإذا ظهرت بعض الدلالات غير المتوقعة، فإنّ القارئ يحدث حينئذ ما

1-بندر العتيبي: مدونات إيلاف www .elaphlogs.com

سميناه المفعول الارتجاعي، أيّ إعادة صياغة وتصحيح لما جرى إدراكه سابقا، وهنا يبذل القارئ جهدا للدخول إلى عالم المدلول بحسب طاقته التأويلية ومعرفته بملابسات النّص[1].

وإذا قسمنا القراءة بحسب مستوياتها، فنجد أنّه هناك أربع مستويات أساسية وهي:

1-المستوى الأوّل: القراءة الابتدائية أو القراءة الأولية والتمهيدية، ومن يتقن هذا المستوى، يكون قد مرّ على الأقلّ من مرحلة الأمية إلى مرحلة الإلمام بقواعد القراءة والكتابة، ويكون قد تعلم بدايات القراءة واكتسب المهارات الأولية في القراءة(2).

2-المستوى الثاني: القراءة التفحصية، وتهدف هذه القراءة إلى استخراج أقصى مضمون يحتويه النّصخلال فترة زمنية محددة.

تطرق العديد من الصحفيين في مقالاتهم الصحفية إلى دراسة مسرحية "الأجواد" **لعبد القادر علولة** وإبداء رأيهم فيها، ومن بينهم نجد الصحفي **بغدادأحمد بلبة**، الذي نشر مقالا حول مسرحية "الأجواد" في جريدة "أصوات الشمال"، يقول فيه: «يعتبر عبد القادر علولة أحد المسرحيين، الذين حالفهم الحظ في التجديد في المسرح العربي خلال فترة الثمانينات...ويرى بأنّ علولة جمع بين التمثيل والكتابة المسرحية والإخراج المسرحي والتمثيل وكتابة السيناريو»[3].

ويرى أيضا أنّ التجربة المسرحية عند **عبد القادر علولة** تتميّز بالمزج بين المفاهيم البريختية وبين مسرح الحلقة، بتوظيف القوال، مع الحفاظ على عنصر الفكاهة والفرجة. ويقول : «لقد أثرى الكاتب الدرامي الساحة المسرحية المغاربية في الثمانينات بثلاث مسرحيات متميّزة، وهي: الأقوال 1980، والأجواد 1985 واللّثام 1989»[4].

1-محمد أحمد جملان: فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى، ص57-58، بتصرف.

2-عبد اللطيف الصوفي: فن القراءة (أهميتها، مستوياتها، مهاراتها وأنواعها)، دار الوعي، الجزائر، ط2، 2012، ص145.

3-بغداد أحمد بلبلة: عبد القادر علولة والتجديد في الشكل والمضمون، جريدة الشمال، مجلة عربية ثقافية، دص.

4-المقال نفسه.

كما تطرق الصحفي **جمال غلاب** إلى مسرحية "الأجواد" لعبد القادر علولة، في مقال له يحمل عنوان «**عبد القادر علولة** وتجربته مع مسرح الحلقة" في جريدة الوطن، ويقول فيه: "تمثّل مسرحية الأجواد بالنسبة **لعبد القادر علولة** مرحلة المقاومة للدفاع عن المكتسبات الشعبية، وهذه المقاومة يقودها أفراد من الشعب لمحاربة التخريب، فالأجواد هم الكرماء والجود صفة تميّز بها الأثرياء، لكن نلاحظ أن أجواد عبد القادر علولة هم من الطبقة البائسة المعدمة»[1].

وتطرق أيضا **سمير بوعناني**، الممثّل والمخرج المسرحي في حوار مع جريدة الخبر، حول أطروحة الدكتورة التي ناقشها حول "جمالية الخطاب المسرحي عند عبد القادر علولة" وقال: «بأنّ مسرح **عبد القادر علولة** برنامج متكامل الأجزاء، يمتد من خطاب النص إلى المتلقي مرورا بأداء الممثل (القوال) مما يجعله نظاما مسرحيا يراعي كلّ الجوانب العلمية الإبداعية»[2].

ورأى أنّ تجربة **عبد القادر علولة** المسرحية مهمة في الممارسة المسرحية في العالم العربي

3-المستوى الثالث: القراءة التحليلية

إنّها أكثر تعقيدا وفعالية وتتعلق بمدى صعوبة النصالواجب قراءته، وهي قراءة شاملةوفي هذا المستوى من القراءة يفهم القارئ ويدرك النص.

تعرضت الدكتورة **سمية كعواش** لدراسة وتحليل مسرحية "الأجواد" لعبد القادر علولة في أطروحة دكتوراتها التي تحمل عنوان "أثر بريخت في المسرح الجزائري، مسرحية الأجواد أنموذجا"، وتقول عن مسرح علولة: «إنّ الظاهرة المسرحية عند علولة تنطلق من فاعلية الوعي الاجتماعي والتاريخي، لهذا نجد أعماله مرسومة بالخطاب الثوري، يؤكد على حق الإنسان في الحرية والكرامة...»[3].

1-جمال غلاب: عبد القادر علولة وتجربته مع مسرح الحلقة، جريدة الوطن، 2013.dorob.com. www

2-سمير بوعناني: جمالية الخطاب المسرحي عند عبد القادر علولة، جريدة الخبر، (المسار والرؤية الفلسفية).

3-سمية كعواش: أثر بريخت في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، باتنة،2011، ص116.

وترى أنّ أهم ميزة في مسرح **عبد القادر علولة** هو أنّ مسرحه «مسرح سياسي وتحليلي اجتماعي وتوعوي، يتلمس الواقع الاجتماعي وينتقده»[1]، يرجع **عبد القادر علولة** دائما إلى تدهور الحالة المعيشة للمجتمع جراء النظم السياسية الفاسدة، ليحدث ذلك الصراع بين الطبقة الكادحة والطبقة البرجوازية . كما يدعو إلى النّظام الاشتراكي، وترى أنّ مسرحية "الأجود" «تعدّ اكثر اكتمالا من المسرحيات الأخرى، نظرا لاستلهامه فيها للعناصر الشعبية والعالمية»[2].

ويرى **عبد الحليم بوشراكي** في رسالته لنيل شهادة الماجستير تحت عنوان: "التراث الشعبي والمسرح في الجزائر (مسرحية الأجواد أنموذجا) عن مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة، «تعتبر مسرحية الأجواد جوهرة الإبداع المسرحي لعلولة، إذ توسطت ثلاثيته الشهيرة (الأقوال–الأجواد–اللّثام) وكتبها علولة 1985، ولقد عرضت أكثر من أربعمائة مرّة، تجسد صورة من صور التقاء الوقع بالفن، وتجربة راقية في استلهام التراث الشعبي، وهي مجموعة من قصص لتجارب إنسانية في شكل قصائد يربط بينها فضاء الوجدان الشّعبي المتمثل في شخصية القوال»[3].

المستوى الرابع: في هذا المستوى يدرك علاقة الترابط بين الكتب فيما بينها من جهة، وبين الكتب جميعها[4]، فالمستوى الرابع هو القراءة البحثية ونقصدبها قراءة الباحث أو العالم، وتشمل قراءة أكثر من كتاب.

فنستنتج من خلال أعمال**علولة** أنّها مكتملة فيما بينها، ويرى جمال علاب أنّ عناصر البينة في نصوص **علولة** المسرحية مكتملة فيما بينها، ويعنى بعناصر بينة السرد والحضور والزمان والمكان والحدث والحوار والشخوص واللّغة.

فتمثّل مسرحية "الأقوال" بداية النضج والوعي الاجتماعي، من خلال شخصية قدور السائق، الذي يقدم استقالته لمدير المؤسسة التي يشتغل بها منذ أكثر من خمسة عشر سنة، وسبب

1–سمية كعواش :أثر بريخت في المسرح الجزائري، ص117.

2–المرجع نفسه، ص122.

3–عبد الحليم بوشراكي: التراث الشعبي والمسرح في الجزائر، رسالة ماجستير، باتنة، 2011، ص150.

4–عبد اللطيف الصوفي : فن القراءة –أهميتها، مستوياتها، مهاراتها ونوعها– ص146.

استقالته من العمل إدراكه لحقيقة مديره الذي كان ينهب أملاك المؤسسة، فلقد عالج في هذه المسرحية بعض المشاكل الاجتماعية العويصة، التي واجهها المجتمع الجزائر الفقر والبطالة.

وكما تمثّل مسرحية "الأجواد" مرحلة المقاومة للدفاع عن المكتسبات الشعبية، وهذه المقاومة يقودها أفراد من الشعب، لمجابهة التخريب وسوء التسيير الإداري وأزمة المنظومة التربوية، والقطاع الصحي الذي يعاني من تدهور أحواله.[1]

ففي مسرحية "الأجواد" تعرض علولة إلى ثلاثة قطاعات حساسة جدا في المجتمع، فبقوّتها يقوى المجتمع وبضعفها يسودها التفكك والفوضى.

كما تحدث **عبد القادر علولة** من خلال مسرحية "اللّثام" عن حال العامل البسيط برهوم الميكانيكي الذي يعمل في أحد معامل صنع الورق، ليتمكّن بتحريض من ثلاثة نقابيين من إصلاح الآلة الرئيسية بالمعمل، فيتهم إثرها بالتخريب.

والحقيقة أنّ الإداريين خربوا الآلة للقضاء على المصنع، وتحويله بعدها إلى قطاع خاص.

ومنه نستخلص أنّ العلاقة بين المسرحيات الثلاث **لعبد القادر علولة** الأقوال والأجواد و اللثام;"، هي محاولة الكشف عن الأوضاع السيئة التي عاشها المجتمع الجزائري والتصدي لها.

8-مفهوم القارئ:

إنّ القارئ هو الذي يوجّه إليه الخطاب، وفي علم الاجتماع الأدبيالقارئ هو كائن فعلي يوجد خارج الأثر الأدبي، ويتأثر بالأعمال الأدبية ويؤثّر فيها، ويرى **روبارأسكربيت** أنّ القارئ «هو السبب الرّئيسي في الكتابة، وهو طرف فاعل في الحوار الذي يجريه معه مؤلف النص، وحياة الآثار الأدبية لا تبدأ إلاّ من لحظة نشرها»[2].

1-جمال غلاب : عبد القادر علولة وتجربته مع مسرح الحلقة. جريدة الخبر www.doroob.com

2-بلخامسة كريمة: إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين، أطروحة دكتوراه، تيزي وزو،2013،ص9.

والقارئ في نظرية الأدب هو مفهوم أساس، مستخدم في تحليل شروط تلقي الأثر، وهو المعني الأوّل بالحكم فيما نشر وله تأثير في النّص[1].

أنواع القارئ:

لقد أهملت الدراسات النّقدية الأدبية السابقة، ولمدّة طويلة عنصر القارئ وأهميته في الفعل التواصلي، إذ تركّز اهتمامها على النّص ومرسله وهمش المرسل إليه، أما أيزر في نظريته أعاد الاعتبار للقارئ وصنّفه إلى أصناف من أهمها نذكر:

1-القارئ الضمني: يدرس أيزر مفهوم القارئ الضمني، ويعتبره أهم الأسس الإجرائية لوصف العلاقة التفاعلية بين النّص والقارئ، وهو «بنية نصية تتوقع وجود متلقٍ دون أن تحدّده بالضرورة»[2].

نفهم من ذلك أنّ القارئ الضمني لا يتجسّد خارج النص، أي ليس له وجود فعلي، لأنّه يقع داخل النص ذاته، ولا يمكن مطابقته تماما مع القارئ الحقيقي، الذي يستحضر أساسا في دراسات تاريخ الاستجابة الجمالية، وعليه فالنص لا يصبح متحققا إلاّ إذا قرئ في ظلّ مشروط التحقق التي يقدّمها النص لقارئه الضمني الذي أنشأه، فالقارئ الضمني عند **أيزر** هو بمثابة قارئ تجريدي خصائصه متأسسة بعيدة عن وجوده الفعلي، ويقول أيزر: «علينا أن نحاول إدراك التأثيرات الناتجة والاستجابات التي تثيرها الأعمال، ولابد أن تسمح بحضور القارئ دون تحديد مسبق لشخصية أو لموقفه التاريخي، وقد نطلق عليه القارئ الضمني»[3].

ومنه فالقارئ الضمني هو قارئ تجريدي ليس له وجود في الحقيقة، فهو جزء لا يتجزأ من الخطاب وعنصر يسهم في بناء النص.

1-ويكيبيديا الموسوعة الحرة، بتصرف..http ,var-wikipedia.org

2-روبرت هولب: نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، ص137.

3-فولفجانج أيزر: فعل القراءة (نظرية في الاستجابة الجمالية)، ص35.

وسنحاول أن نتطرق من خلال نص مسرحية "الأجواد" **لعبد القادر علولة**، لكيفية تمظهر القارئ الضمني، وتحديد صورة الخطاب السردي، وذلك بدراسة علامات الضمائر المختلفة وبنائها ودلالاتها، وتتمظهر علامات القارئ الضمني من خلال استخدام المؤلف لصيغة الجمع في عملية بناء الخطاب، مثل ضمير الجمع "تحن". ومن العبارات التي جاءت بصيغة الجمع في مسرحية "الأجواد" نذكر:

«درسنا القضية على مستوى عالي يا صاحبي ، احي سرانا نقصروا واللا، نعم درساها سيقان وطوابق وقلبناها كما قالت الشريعة»[1]، وكذلك في العبارة: «بعثوك لنا باش تهوسنا تخلق لنا مشاكل تخرجنا من العمل المفيد»[2]، وفي قوله: «حكموا علينا بالفراق ها يوم الخاتمة بعدما تعاشرنا سنين فاتوا كالمنامة»[3].

استخدم **عبد القادر علولة** في مسرحيته "الأجواد" صيغة الجمع، لكونه في صدد تقديم رسائل تحريضية يوجّهها إلى كلّ قارئ، وإلى كلّ إنسان يعاني الذّل والاضطهاد، كما يدعو إلى عدم الاستسلام.

وتوظيف صيغة الجمع "نحن" في نص المسرحية ليست اعتباطية من الكاتب، بل بقصد، لكون صيغة الجمع تضم ثلاثة ضمائر وهي :أنا+ أنتم(و(أنا+ هم)، فينخرط المفرد في الجمع، والمتكلم في الغائب[4].

2-القارئ الفذ (l'archicteur) : يمثّل القارئ الفذ عند **ريفاتير** مجموعة من المخبرين، يجتمعون معا عند نقاط العقدة في النص، ويثبتون بذلك حقيقة أسلوبية من خلال ردود أفعالهم المشتركة، أي يجتمعون لاكتشاف المعاني المرموزة في النص.

1-عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، 84.

2-عبد القادر علولة:مسرحية الأجواد ،ص89

3-المصدر نفسه، ص125.

4-بلخامسة كريمة: إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين، ص17.

ولقد اهتم العديد من النقاد بالأعمال المسرحية للكاتب عبد القادر علولة، فيرى الناقد **مباركي بوعلام** أنّ مسرحية "الأجواد" تشكل في شكلها قالبا مسرحيا جزائريا خاصا، إذ حاول عبد القادر علولة من خلاله أن يرقى به إلى مستوى المسرح العالمي[1].

ويقول **الشريف الأدرع:**«إنّ مسرح **عبد القادر علولة** يشكل محاولة أصيلة لإبداع كتابة مشهدية جزائرية»[2].

ولقد أعاب فارس نور الدين على مسرحية "الأجواد": طغيان السرد في أسلوبها على حساب الفعل والحوار»[3].

وترى **أسماء عجاتي** في مذكرتها بعنوان «الاحتفالية في مسرح عبد القادر علولة" أنّ مسرحية "الأجواد" تعتبر العمل الأكثر جودة، وتميّزا في سجل المسرح الجزائري، حيث إنّ الإقبال الجماهيري الذي عرفته المسرحية لم يعرف له مثيلا»[4].

وكخلاصة لهذه الآراء نقول: إنّ تجربة عبد القادر المسرحية مهمة في الممارسة المسرحية في العالم العربي عامة، في كونها تتميّز بالمزج بين المفاهيم البريختية وبين مسرح الحلقة.

وكما يتميّز مسرح **علولة**بأنّه مسرح سياسي واجتماعي، حيث يعالج قضايا اجتماعية، كما ينقد الواقع الاجتماعي.

3-القارئ المطلع (le lecteur informé): يعرفه ستانلي فيسميه «القارئ المخبر"، وهو متكلم كفؤ للغة التي ينبني منها النص المستحوذ منها تماما على المعرفة الدلالية، التي يحدثها المستمع الناضج أثناء عملية الاستيعاب، أي أن يمتلك قدرة أدبية»[1].

1-أحسن ثليلاني : توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة، 2010، ص214.

2-المرجع نفسه، ص231.

3-أحسن ثليلاني:توظيف التراث في المسرح الجزائري,ص210 .

4- أسماء عجاتي: الاحتفالية في مسرح عبد القادر علولة، أطروحة ماجستير، جامعة فرحات عباس ,سطيف 1999,ص106

4-القارئ المقصود (le lecteur visé): هو إعادة بناء تصور يمثل الاستعدادات التاريخية للجمهور، الذي كان يقصده المؤلف، وبهذا فالمؤلف المقصود باعتباره ساكنا روائيا مقيما بالنص. ويمكن أن يجسد مفاهيم معها بمجرد تصويرها.[2]

ومن الكتاب المسرحيين الذين تناولوا نفس القضايا التي عالجها **عبد القادر علولة في** تلك الفترة (أي في فترة السبعينات) نذكر الكاتب المشهور **كاتب ياسين و طاهر وطار و الممثل رويشد.**

فنجد الكاتب والممثل **رويشد** تناول الانتهازية التي تفشت في الإدارة الجزائرية بعد الاستقلال، بسبب تهافت الناس على كسب الأموال بطرق غير شرعية. كما تعرض **محمد مرتاض** في مسرحية "الانتهازية" إلى مرض الإدارة الجزائرية من انتهازية ورشوة واللامبالاة[3]. ونجد أيضا الروائي **الطاهر وطار**الذي دعى من خلال مسرحيته "الهارب" إلى الثورة ضد البرجوازية والرأسمالية.

1-بلخامسة كريمة: إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين، ص12.

2-المرجع نفسه، ص13.

3-عبد الرحمن بن عمر: لغة المسرح بين الفصحى والعامية، جامعة باتنة، 2013، ص51.

الفصل الثّانـي:

المستويات اللّغوية في مسرحية "الأجواد" لعبد القادر علولة.

1-مفهوم اللّغة:

إنّ اللّغة من آيات الله سبحانه وتعالى، وبها ميّز الله الإنسان عن غيره من المخلوقات، ولقد واكبت الإنسان منذ وجوده.

وتعدّ اللّغة وسيلة للتبليغ والتواصل بين الأفراد، وأداة لنقل الأفكار والمعاني وللتعبير عن المشاعر والأحاسيس. ولقد اختلف العلماء والباحثون قديما وحديثا حول تحديد مفهوم اللّغة.

1-المفهوم اللّغوي للغة:

إذا بحثنا في معجم "لسان العرب" عن معنى كلمة اللّغة، نجد **ابن منظور** يعرفّها بقوله:«إنّ مصدر كلمة لغة هي "اللغو"، وهو ما كان من الكلام غير المعقود عليه، وهو أيضا ما لا يعتد به من الكلام، وكلمة لغة مشتقة من الفعل لغى، يلغى، لغة، ولغا يلغوا ولغوا: معناه تكلم، واللّغو هو النطق، يقال هذه لغتهم التي يلغون بها أي ينطقون بها. ويعرفها كذلك بأنّها ظاهرة اجتماعية وهي أداة التفاهم والاتصال بين أفراد الأمة الواحدة»[1].

2-مفهوم اللّغة اصطلاحا:

أ-مفهوم اللّغة عند القدماء:

يعرف**ابن جني** اللّغة بقوله: «هي أصوات يعبّر بها كلّ قوم عن أغراضهم»[2]، أي بها يتم نقل الأفكار من شخص لآخر، ومن مجتمع إلى آخر.

وعرفها **ابن خلدون** بقوله: «عبارة المتكلم عن مقصوده وتلك العبارة فعل لساني، فلابد أن تصير ملكة متقررة في العضو الفاعل لها، وهو اللسان، وهو في كل أمة بحسب اصطلاحاتهم، وكانت الملكة الحاصلة للعرب، من ذلك أحسن الملكات وأوضحها إبانة عن المقاصد، لدلالة غير

1-ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة "لغا"، دار صادر، بيروت، ط1، ج15، ص250.

2-محمد علي عبد الكريم الرديني: فصول في علم اللغة العام، دار الهدى، الجزائر، دط، ص9.

الكلمات فيها على كثير من المعاني»[1]. نفهم من قوله أنّ اللّغة وسيلة توصيل وفعل لساني قصدي الدلالة فيه، والمعنى خاضعان للاصطلاح والتوافق الجمعي.

كما يعرّفها **ابنسنان الخفاجي** في كتابه "سرّ الفصاحة" قائلا: «اللّغة هي ما يتواضع القوم عليه من الكلام»[2]، فأصل اللّغة عنده تواضع واصطلاح، ليست توفيقا، ولا نوعا من الإلهام أو الوحي.

ب-مفهوم اللّغة عند المحدثين:

يعرّف **دي سوسور** اللّغة بقوله: «اللّغة نظام من العلامات المتواضع عليها اعتباطيا، التي تتسم بقبولها للتجربة ويتّخذها الفرد عادة وسيلة للتعبير عن أغراضه ولتحقيق الاتصال بالآخرين وذلك بواسطة الكلام والكتابة»[3].

ويعرّفها **إدوارد سابير** بأنّها «وسيلة إنسانية خالصة، وغير غريزية إطلاقا، لتوصيل الأفكار والانفعالات والرغبات، عن طريق نظام من الرموز التي تصدر بطريقة إرادية»[4]. ويقول الفيلسوف الانجليزي **برتراند راسل** :«للغة وظيفتان رئيسيتان: التعبير والتوصيل»[5]، وذهب بعض المحدثين إلى أنّ اللّغة «نشاط مكتسب، يتم بواسطة تبادل العواطف والأفكار بين أفراد جماعة إنسانية معيّنة، وهذا النشاط عبارة عن مجموعة من الأصوات تستعمل وفق نظم معيّنة»[6].

واللّغة في وظيفتها كما يراها بعض الباحثين «مجموعة رموز صوتية تواضعت عليها الجماعة في بيئة لغوية محددة، واكتسبت من بعد صفة اجتماعية مقدمة نفسها لخدمة أبناء المجتمع الواحد، تعبيرا عن مكنونات الفرد وإيصالها إلى الآخرين»[7].

1-محمد علي عبد الكريم الرديني: فصول في علم اللغة العام، ص11.

2-إبراهيم خليل: مدخل إلى علم اللغة، دار المسيرة للنشر والتوزيع عمان، ط1، ص9.

3-المرجع السابق، ص15.

4-المرجع نفسه، ص15.

5-خالد عبد الرزاق السيد: اللغة بين النظرية و التطبيق ص20.

6-المرجع نفسه:25

7-المرجع نفسه :ص32

فاللّغة لا تنفصل عن المجتمع، لأنّ العلاقة بينهما علاقة جدلية، فلا وجود من دونها، لذلك فإنّ إدراكنا للغة لا يتم من ملاحظة ظواهرها فحسب، وإنّما من خلال دراسة المجتمع، الذي نشأت فيه.

ويعرف **فونت** وهو من علماء النفس اللّغة بقوله: «وهي تعبير عن المحتوى العقلي بما في ذلك الأفكار والمشاعر»[1]، كما يعرفها بعض علماء النفس: «بأنّها مجموعة من الإشارات تصلح للتعبير عن حالات الشعور، أي عن حالات الإنسان الفكرية والعاطفية والإرادية، أو أنّها الوسيلة التي يمكن بواسطتها تحليل أية صورة أو فكرة ذهنية إلى أجزائها أو خصائصها، والتي يمكن بها تركيب هذه الصور مرة أخرى بأذهاننا وأذهان غيرنا، وذلك بتأليف كلمات ووضعها في ترتيب خاص»[2].

ولعلّ أهم وأحدث التعريفات التي قدمت لمفهوم اللّغة وأكثرها عمقا وشمولا، هو ذلك التعريف الذي قدّمه لويس بلوك ومارغريت لاهي، ولقد عرفا اللّغة بأنّها «الشفرة التي يعبر بواسطتها عن الأفكار المتعلقة بالعالم من حولنا، وذلك بواسطة نظام متعارف عليه من الرموز لتحقيق الاتصال»[3].

ونستنتج من هذا التعريف أنّ اللّغة هي رموز وأنّها تتضمن أفكارا ومشاعر وبأنّها نظامية.

ويذكر محمد عبد الله عطوات في كتابه "اللغة الفصحى و العامية " تعريف الدكتور **أنيس فريحة**للّغة بأنّها «ظاهرة سيكولوجيا اجتماعية ثقافية مكتسبة، لا صفة بيولوجيا ملازمة للفرد، تتألف من مجموعة رموز صوتية لغوية، اكتسبت عن طريق الاختيار، معاني مقروءة في الذهن، وبهذا النظام الرمزي الصوتي تستطيع جماعة ما أن تتفاهم وتتفاعل»[4].

1-خالد عبد الرزاق السيد: اللغة بين النظرية والتطبيق، مركز الإسكندرية للكتاب، القاهرة، 2003، ص34.
2-المرجع نفسه، ص35.
3-خالد عبد الرزاق السيد: اللغة بين النظرية والتطبيق، مركز الإسكندرية للكتاب، القاهرة، دط، 2003، ص34.
4-محمد عبد الله عطوات: اللغة الفصحى والعامية، دار النهضة العربية، لبنان، ط1، 2003، ص11.

نستخلص من خلال هذه التعريفات السابقة للغة، بأنّ كلّ عالم عرف اللّغة بحسب تخصصه ومجاله، حيث تناولها علماء الاجتماع على أنّها ظاهرة اجتماعية، كما تناولها علماء النفس على أنّها المعبرة عمّا يختلج في النفوس، وكذلك بالنسبة لعلماء اللّغة وعلماء التاريخ والجغرافيا والطبيعة وغيرهم.

2-اللّغة في المسرح:

يعتبر المسرح أحد الفنون الأدبية الأدائية، الذي يعتمد كأساس لترسيخ الأفكار وطرحها أمام الجمهور. وتلعب اللّغة دورا أساسيا في تجسيد هذه الأفكار ويعد أرسطو أوّل من أسس لغة المسرح، ولقد اشترط أن ترتكز على أسس واضحة ويجب على المبدعين مراعاتها عند الكتابة المسرحية، وهي:

-أن تكون ممتعة (أي ذات وزن شعري وإيقاعي وغنائي).

-أن تكون مقدمة بتزّين فني مقصود يقوم به مختصون بارعون في نسج الكلام و اعطاءمعانيه بكلّ دقة ومتانة.

وتبقى اللّغة الممتعة في المسرح عند أرسطو تحتل المكانة المرموقة، ويقول أرسطو في كتابه "فن الشعر": «التراجيديا هي محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته، له طول معلوم، في لغة ممتعة، عن طريق أشخاص يفعلون لا عن طريق الحكي»[1].

وعليه فاللّغة المسرحية هي اللّغة التي يسعى المبدع للوصول بها إلى ذهن المتفرج، وليس اللّغة المسرحية هي الفصحى والعامية أو أي لغة أخرى، فالمبدع له حرية اختيار اللّغة، وفق المجتمع والظرف والحال، وهو المسؤول الأوّل عن الأداة اللغوية التي يعتمد عليها لتحقيق غرضه[2].

1-أرسطو: كتاب فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، دار هلا للنشر والتوزيع، ط1، 1999، ص111.

2-محمد التوري: دراسات في المسرح الجزائري، منشورات المعهد الوطني للفنون المسرحية، الجزائر، ع1، 2000، ص10.

نلاحظ أنّ لغة الخطاب في المسرح متعددة، ولقد اختلف كتاب المسرح حول اللّغة المناسبة في المسرح، إذ رأى البعض أنّ استعمال الفصحى هو الطريق الوحيد للتخاطب في ميدان المسرح، لكونها لغة مشتركة يستطيع فهمها الإنسان العربي.و رأى فريق آخر أنّ استعمال اللّغة العامية هو الأنسب في المسرح، لأنّها لهجة الجماهير والمسرح موجّه للجمهور، في حين حاول فريق آخر التوفيق بين الرأيين، فالتجأ إلى ما يسمى باللّغة الثالثة.

3-مفهوم اللّغة الفصحى:

أ-تعريف اللّغة الفصحى:

عرّف ابن **سنان الخفاجي** الفصحى بقوله: «الفصاحة: الظهور والبيان، ومنها أفصح اللبن، إذا انجلت رغوته، وفصُحَ فهو فصيح. قال الشاعر: وتحت الرغوة اللبن الفصيح.

ويقال أفصح الصبح بمعنى ظهر ضوؤه.

وفصح اللّسان أي جعله فصيحا بعدما عجمته بالتعلم.

ويقصد بالفصاحة إذن الانجلاء والظهور، ومنه نقول أفصح الإنسان إذا عبّر وأبان عما في خلده.

والفصاحة هي الإبانة عن المعنى وإظهاره، وهي من صفة الكلام، وتتعلق باللّفظ، لأنّها مرتبطة بآلة البيان»[1].

ب-تعريف الفصحى اصطلاحا:

تعرف الفصحى بأنّها لغة الكتابة، التي تدوّن بها المؤلفات والصحف والمجلات، وتستخدم في الكتابة والتدريس، إنّها لغة القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف والأدب شعرا أو نثرا، وتعتبر اللّغة الرسمية في معظم الدول العربية.

وهي تخضع لقوانين تضبطها وتحكم عباراتها، أهمها قواعد النحو والصرف[2].

وتعرف العربية الفصحى بلغة عدنان، مقابلة لها بلغة قحطان، وتعرف كذلك بلغة مضر، وهناك من يسميها بلغة قريش.

ويعرف الأستاذ **كمال يوسف الحاج** اللّغة الفصحى بقوله: «إنّ اللّغة الفصحى ذات مفهوم أبعد وأعمق من الإجماع بين علماء... وهي أيضا ذات سلطة تستمدها من العقل ذاته...وهذاالعقل

1-ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة ، دار الكتب العلمية ، الطبعة الأولى ،1982، ص56

2-محمد عبد الله عطرات: اللغة الفصحى والعامية، ص71.

يقول بوجود نظام للجملة لا يمكن تغييره، وهو لا يبحث في الحروف والألفاظ، ولكنّه يبحث في العامل، والعامل هو الإعراب»[1].

هذا التعريف للفصحى مبني على النحو أي الإعراب، حيث تصبح كلّ كلمة قابلة لأن تصير فصيحة، شرط أن تدخل في جملة مفيدة.

أما الأستاذ **محمود تيمور** فيقول: «الفصحى أداة محكمة غنية بتراثها، وهي صلة بين أمم شتى»[2].

لقد حفظت لنا الفصحى تراثنا الأدبي والديني، وكانت عاملا أساسيا في قيام حضارة هذه الأمة و وحدتها وتفهمها.

آراء القائلين باللّغة الفصحى:

إنّ مشكلة ازدواجية اللّغة أصبح جدالا ونقاشا بين المفكرين والكتاب، حيث ظهر أنصار اللّغة العامية، كما ظهر أنصار اللّغة الفصحى.

يرى بعض النّقاد أنّ اللّغة الفصحى هي الأنسب كلغة للحوار المسرحي، بل كلغة كلّ الأجناس الأدبية، لأنّها لغة القرآن الكريم، ولغة الأجداد واللّغة التي توحد العرب، كما تستعمل الفصحى للحفاظ على الموروث ولإثبات الهوية.

ومن الذين دافعوا عن اللّغة العربية الفصحى نجد الدكتور **محمد غنيمي هلال**، الذي يرى أنّ الفصحى هي الأنسب؛ لأنّها الأكثر قدرة على ترجمة المسرحيات العالمية والتاريخية، فيقول: «ولما كانت الفصحى أقدر على التعبير عن المسرحيات المترجمة عن الآداب العالمية...أليس ذلك لأنّ تلك المسرحيات أرقى في مضمونها وأفكارها وصورها، وأرفع من أن تقوى العامية على التعبير عنها»[3].

1-محمد عبد الله عطوات :اللغة الفصحى و العامية،ص73 .

2-المرجع نفسه، ص74.

3-محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، 1975، ص81.

فاللّغة الفصحى في رأيه هي الأقدر على ترجمة المسرحياتوالمسرحيات العالمية، لانّ اللّغة العامية لا يفهمها العالم وتختلف من بلد لآخر.

كما دعا الدكتور **طهحسين** إلى الاهتمام باللّغة الفصحى بدلا من محاولة التقريب بينها وبين العامية، ويقول: «لا أدب إلاّ أدب الفصحى، والذين يستخدمون العامية ليسوا واقعين على ما يدعون وإنّما هم عاجزون... ومن الإهانة للشّعب عامته وخاصته أن تحدّثه بالعامية، وأنا لا أجبر أحدا أن يكتب بالعامية كما يتكلم بها»[1].

يؤكد الدكتور **طه حسين** على ضرورة استخدام اللّغة الفصحى في الكتابات الأدبية في العالم العربي، ذلك لأنّ وحدة اللّغة تتبعها وحدة الفكر. واعتبر أنّ أيّة أمة من الأمم لا تعدّ في مستوى راقٍ من الحضارة، إلاّ إذا نهضت بلغة الكتابة إلى درجة عالية من الرقيّ.

ويرى محمد مصايف «أنّ المسرح هو مؤسسة تربوية ويهدف إلى رسالة تثقيفية تهم طبقة من المواطنين، ولإنجاح مهمته هذه يجب أن تكون لغة المسرح، اللّغة الفصحى، باعتبارها أحد العناصر الأساسية لشخصياتنا، وكما يرى أيضا أنّ استعمال الدارجة على خشبة المسرح لا يكفي لترجمة الأعمال الفنية القيمة»[2].

ويشترط في اللّغة الفصحى أن لا تكون لغة العقاد والرافعي، بل يجب أن تكون في متناول الجمهور من حيث الاستعمال وقصر الجمل، والتقليل من اللّجوء إلى الفنون البلاغية وكلّ تعبير غير مباشر.

نستنتج من خلال هذه الآراء أنّ دعاة الفصحى يدعون إلى استعمال الفصحى كلغة أنسب في المسرح، وهذا بحجة أنّها اللّغة التي توحّد كل العرب، بينما اللّغة العامية في نظرهم لغة غير مفهومة عند كلّ العرب.

1محمد مصايف :فصول في النقد الأدبي الجزائري، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، دط " ، 1972 ، ص78

2-المرجع نفسه :ص 80، 81

4-مفهوم اللّغة العامية:

أ-لغة:

العامية من العامة، خلاف الفصحى، وأصبحت تطلق على العربية المحكية، التي يتداولها عامة الناس.

ب-اصطلاحا:

يعرف **عبد الله عطوات** اللّغة العامية بـ«لغة الحديث التي نستخدمها في شؤوننا العادية، ويجري بها حديثنا اليومي في الصورة التي اصطلحنا على تسميتها بلغة لهجات المحادثة، وهي لا تخضع لقوانين تضبطها، وتحكم عباراتها، لأنّها تلقائية متغيّرة، تتغير تبعا لتغيّر الأجيال وتغير الظروف المحيطة بهم»[1].

فالعامية هي لغة تراثنا الشعبي ، لغة حياتنا اليومية، لغة البيت والشارع، وهي أيضا لغة الأمي والمتعلم.

إنّ وحدة اللّغة بشكل مطلق لا وجود لها في أيّ مجتمع، بل إنّه يختلف نطق اللّغة نفسها من شخص لآخر، فكل مجتمع يتّصف بالثنائية اللّغوية، ووجود اللّغة العامية إلى جانب الفصحى أمر طبيعيّ في كلّ اللّغات.

كما أنّ العامية تختلف باختلاف المناطق في الوطن الواحد، فمثلا نلاحظ أن عامية الشرق الجزائري تختلف عن عامية الغرب الجزائري.

ويعرف الأستاذ **كمال يوسف** العامية بقوله: «العامية لغة الحس والعجلة، لغة فجائية تلقائية انفعالية، والانفعال بيولوجي الطابع، لا يتيسّر له وقت ولا فراغ، كي يعمل الروية، ولهذا تطفوا العامية على سطح الوجدان، وتسيطر على روابط الجملة، هي لا تبالي بالعوامل النحوية، بل تكتفي بإبرازترويسات نفسياتنا، والعامية خفيفة الخطى، تستمد زخمها الأكبر من الإيحاءات

1-محمد عبد الله عطرات: اللغة الفصحى والعامية، ص65.

والإشارات المختصرة البسيطة التي ترافقها، وهي لا تقبل الحركات، ولهذا لا تتركب من جمل بمعنى النحو، وفي العامية ألفاظ ذات معنى، وفي الفصحى جمل ذات معنى، وفي العامية لا نعثر على الجملة بالمعنى النحوي، بل تتلاشى الرّوابط والعوامل، فتبرز الصورة الكلامية كتلة واحدة، تتفجّر كالمفرقعات، ونظامها نظام الانضغاط، وهي تترك لذهن السامع أم يدرك بالحدس نوع الصلة بين الكلمات»[1].

ويعرّف الدكتور أنيس **فريحة اللّغة** العامية فيقول: « العامية لغة قائمة بحدّ ذاتها، حية متطورة نامية تتميّز بجميع الصفات التي تجعل منها أداة للفهم وللتعبير عن دواخل النفس»[2].

لقد اعتبر الدكتور **أنيس فريحة** العامية لغة قائمة بحد ذاتها، حية نامية، وليس انحطاطا لغويا، بل تمثّل تطورا ونموّا تبعا لتطور الحياة الاجتماعية والفكرية.

5-آراء القائلينباللغة العامية:

لقد اهتم الأجانب بدراسة اللّهجات العربية العامية منذ القرن التاسع عشر. ويعتبر الدكتور ولهام سبيتا أول من اهتم بدراسة اللّغة العامية المصرية في كتابه "قواعد العربية العامية في مصر".

ولقد اشتكى فيه من صعوبة العربية الفصحى، ووضع أوّل اقتراح لاتخاذ الحروف اللاتينية لكتابة العامية، ونصح بكتابة العلوم بلغة المحادثة، وقد أخفى هدفه الحقيقي المتمثّل في طمس اللّغة العربية الفصحى، وإهمال التراث العربي الديني والأدبي، والقضاء على وسيلة مهمة من وسائل توحيد هذا الشعب[3].

1- محمد عبد الله عطوات : اللغة الفصحى و العامية، ص66.

2المرجع نفسه ص66.

3-المرجع نفسه، ص77.

كما حاول وليم ولكوكس الإنجليزي إدخال العامية في موضوعات علمية وأدبية، فلقد ترجم إلى العامية في المصرية بعض روايات وليم شكسبير، ولكن العامية لم تسعفه في نقل أفكار شكسبير، مما اضطره إلى استعمال كلمات وجمل من العربية الفصحى[1].

يدعو **وليم ولكوكس** إلى استخدام اللّغة العامية، حتى أثناء ترجمة المسرحيات العالمية.

يرى أنصار العامية أنّها الأقرب إلى أحاسيس ووجدان الشّعب، والأقدر على خلق التواصل معه، والعامي يجد نفسه أكثر واقعية، حيث يسمع العامية، ويتفاعل مع العامية أكثر من الفصحى، والعامية في نظرهم هي القادرة على تصوير الجانب الحيوي لدى الإنسان كما تساعد على الأداء وتحرّكالممثل، وهي سهلة الارتجال عند الضرورة.

يدعو أنصار العامية إلى ضرورة التزام لغة النص ، بمراعاة التفاوت بين الشّخصيات وارتباطها فيما بينها، إذ إنّ الشّخصيات لابد أن تتكلم بلغة عربية ملائمة لمستواها الاجتماعي والثقافي، ومن ثمّ فالفصحى قد تكون غير مناسبة للشّخصيات غير المتعلمة.

ومن الداعين إلى العامية من العرب نجد **أنيس فريحة**، الذي يعتبر اللّغة العامية لغة قائمة بحدّ ذاتها، حيّة متطورة نامية[2].

ولقد دافع عن اللّغة العامية ودعا إلى اعتماد لهجة معينة واتخاذ الحروف اللاتينية أداة لكتابتها، كما دعا إلى التخلي عن الإعراب لكونه لا يتلاءم مع الحضارة ولا يساعد على الفهم.

ولقد دعا **أنيس فريحة** إلى اتّخاذ اللّغة العامية محل الفصحى، في الكتابة والتعلم بحجة صعوبة الفصحى وتعقيدها وسهولة العامية، وقدرتها على التعبير عن بعض الحالات النفسية والاجتماعية.

1-محمد عبد الله عطوات:اللغة الفصحى و العامية ، ص78.

2-المرجع نفسه، ص88.

6-مفهوم اللّغة الثالثة:

تعني اللّغة الثالثة في واقعها مستوى لغويا يقف وسطيا بين الفصحى لغة الأدب وبين العامية ولهجاتها المنطقية المختلفة، وتكون بمثابة لغة مشتركة سليمة، يجيدها العامة والخاصة.

ويعرّفها أحمد المعتوق بقوله: «يقصد من اللّغة الثالثة ذلك المستوى اللّغوي المنطوق، الذي يستمد عناصره و مكوناته الأساسية الأولى من فصحى العصر بمختلف درجاتها ونماذجها وروافدها الداخلية والخارجية، وتكيّف فيه عناصر أخرى كالعامية بمختلف أنماطها ودرجاتها، التي لا تبتعد عن أصول الفصحى ومقاييسها وقاعدتها الأساسية. لتتكوّن أو تتطور من خلاله ومن خلال توفيقه وجمعه بين هذه العناصر لغة محكية مشتركة وسيطة عفوية أصيلة، مبسطة ميسرة قريبة مستأنسة من خلاصة الجمهور وعامته»[1].

فاللّغة الثالثة هي لغة عربية فصحى بسيطة وغير معقّدة، وهي نوع يجمع بين محاسن الفصحى ومحاسن العامية.

ويرى أحمد المعتوق بأنّ اللغة الثالثة هي الحلّ الأمثل للأزمة التي تواجهها اللغة العربية، ويعرفها أحسن ثليلاني: «هي تلك اللغة التي تجمع بين بلاغة الفصحى وجمال تعبيرها وبساطة الدارجة ووضوحها، فهي لغة مهذّبة بعيدة عن التعقيد والابتذال»[2].

مميّزات اللّغة الثالثة:

تمتلك اللّغة الثالثة صفات أساسية وهي:

– لغة بعيدة عن كل ما يؤدي إلى الشعور بصعوبتها أو الإحساس بخصوصيتها أو عزلتها وبعدها عن الحياة العامة.

1-أحمد محمد المعتوق: نظرية اللغة الثالثة (دراسة في قضية اللغة العربية الوسطى)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005،ص98 ،99.

2-أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، عاصمة الثقافة العربية، دط، 2007، ص201.

-أن تكون عربية محكية، فصيحة سليمة في تكوينها العام، أي في أصواتها وبناء كلماتها وتركيب عباراتها، ولكنها لا تصل إلى مستوى اللّغة الأدبية في الانتقاء والتنقيح والاستقامة في النّحو والإعراب.

-تسير في مختلف درجاتها ومجالاتها وفق قواعد اللّغة العربية الفصحى، ووفق أساليبها المطورة والمحدثة، فهي لا تجافيها ولا تبتعد كثيرا عنها.

-ميسرة القواعد والأساليب، وسهلة للتعلم والاكتساب.

-منسجمة مع مستجدات الحياة الحاضرة وظروفها المتطورة، ومع مستوياتهم الذهنية والفكرية والاجتماعية والثقافية[1].

آراء القائلين باللّغة الثالثة:

لقد اشتد الجدل والصراع حول لغة المسرح في الأربعينات والخمسينات من القرن الماضي، مما دفع بعدد من المفكرين والكتاب العرب إلى التقريب بين اللّغة العامية واللّغة الفصحى، تارة بدعوى تحقيق وحدة لغوية وثقافية وأداة مشتركة للتواصل الفكري والاجتماعي، وتارة بدعوى البحث عن لغة موحدة للمسرح، يلتقي عندها الجمهور بمختلف طبقاته، ويحقّق من خلالها الكاتب المسرحي رسالته في أوسع نطاق جماهيري ممكن.

ويعتبر**توفيق الحكيم** من أكثر كتاب الدراما العربية اهتماما بلغة الحوار المسرحي، ويعد أوّل من اخترع اللّغة الثالثة، التي تجمع بين الفصحى والعامية.

رأى**توفيق الحكيم** أنّ استعمال اللّغة الفصحى وحدها أو العامية وحدها لغة للمسرح أمر غير مقبول، ذلك لأنّ للمسرح دور مشترك بين الخاصة والعامة.

ولقد قال في هذا الصدد: « أشك في أنّ المشكلة قد حلت تماما، فاستخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة في القراءة، ولكنّها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللّغة التي يمكن أن ينطقها

1-أحمد محمد المعتوق: نظرية اللغة الثالثة (دراسة في قضية اللغة العربية الوسطى)، ص102.

الأشخاص، فالفصحى إذا ليست لغة نهائية في كلّ الأحوال، كما أنّ استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه، هو أنّ هذه اللّغة ليست مفهومة في كل زمن ولا في كل قطر ولا في كل إقليم، فالعامية إذا ليست هي الأخرى لغة نهائية في كل زمان أو مكان»[1].

لقد اقترح **توفيق الحكيم** أن تكون لغة المسرح هي العربية البسيطة التي تستعمل في الصحافة، أمّا عند التمثيل فيمكن أن ننطق الشخصيات بلهجة البلد أو الإقليم الذي يتم التمثيل فيه.

ويقول أيضا: «وكان لابد لي من تجربة ثالثة لإيجاد لغة صحيحة لا تجافي قواعد حياتهم، لغة سليمة يفهمها كل جيل وكل قطر وكل إقليم، ويمكن أن تجري على الألسنة في محيطها»[2].

ويهدف توفيق الحكيم من تجربته "اللّغة الثالثة إلى :

-السير نحو اللّغة المسرحية الموحدة كما هو الحال في الأدب الأوربي.

-التقريب بين مستويات الجمهور بتقريب الهوة بين الجمهور المثقف وعامة الناس.

ويرى الناقد محمد مندور أنّ تجربة اللّغة الثالثة التي ابتكرها توفيق الحكيم قد تحل مشكلة اللّغة في المسرح، ويصف هذه التجربة بقوله: «هي في حقيقتها لغة عربية تكاد تكون فصحى بمفرداتها ووسائل تعبيرها ورسم أصواتها، على أن يكون هذا الرسم مجرد رمز يمكن لأصحاب كل لهجة أن ينطقوا به وفقا للتطور الصوتي الذي حدث في اللهجة»[3].

إنّ اللّغة الثالثة التي دعا إليها توفيق الحكيم هي محاولة منه لتقريب العامية من الفصحى، بينما ظلّ التمايز بينهما قائما، حيث يلجأ كتاب المسرح إلى الكتابة باللّغة الفصحى العامية.

1-حميد علال: التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم، أطروحة دكتوراه، الجزائر، 2006، ص146.

2المرجع نفسه، ص148.

3-عصام الدين أبو العلاء: آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة، دط، 2001، ص112.

ومن الكتاب الذين طرحوا أيضا فكرة اللّغة الثالثة نجد **ساطع الحصري**، الذي رأى ضرورة تقريب اللّغة الفصحى من اللّهجات العامية وتطوير لغة التخاطب والحديث، التي يجب أن تكون ليست لغة أدبية خالصة، ولا عامية خالصة.

ولقد تساءل قائلا: «ألا نستطيع أن نطعم اللّغات الدارجة باللّغة الفصحى تطعيما يبعدنا عن حذلقة علماء اللغة. فيوصلنا إلى فصحى متوسطة معتدلة؟ أفلا يحسن بنا أن نلجأ إلى هذه الطريقة ولو بصورة مؤقتة، كمرحلة من مراحل السير والتقدم نحو الفصحى التامة»[1].

يعتقد **ساطع الحصري** أنّ العرب بحاجة ماسة إلى إيجاد لغة مشتركة موحّدة، تتضمن التفاهم والتخاطب والتواصل بينهم في مختلف أقطارهم ومدنهم، لأنّهم في حاضرهم يعيشون في بلبلة لغوية، فهم بين لغة فصحى لا يعرفها إلاّ القليل، وعامية دارجة متنوعة ومتفرعة مختلفة باختلاف الأقطار والمدن.

فهو يدعو إلى اللّغة الثالثة، التي يرى بأنها الحل الأمثل، وهي اللّغة الفصحى المعتدلة المتوسطة كمرحلة من مراحل السر والتقدم نحو الفصحى التامة.

6-دراسة وتحليل لغة مسرحية "الأجواد":

تظهر لغة مسرحية "الأجواد" لقارئها لأوّل مرة بأنّها لغة عامية، ولكن إعادة قراءتها يتبيّن له أنّها«مزيج بين العامية والفصحى، مشكلا في النهاية ما يعرف باللّغة الثالثة القريبة من الفصحى، والتي تعتمد تبسط الفصحى أو استبدال واختصار ألفاظها بمفردات عامية تكون بمثابة معاني أكثر توسعا...»[2].

فقد استعمل **عبد القادر علولة** لغة تتميز بقربها الشديد من الفصحى البسيطة، وهي سهلة الفهم لجميع الناس مهما اختلفت مستوياتهم.

1-أحمد محمد المعتوق: نظرية اللغة الثالثة، ص117.

2-عبد الحليم بوشراكي: التراث الشعبي والمسرح في الجزائر، ص146.

لقد حرص **علولة** على أن تكون لغة الخطاب في المسرحية موافقة للغة الشعبية اليومية ولمضمونها؛ حيث نجده استغل واقع العادات الكلامية للنّاس ولكن في حدود، حيث لم ينزل إلى درجة اللغة المغرقة في اللهجة العامية الساذجة والمبتذلة والتي لا تفهم من الكل، فلقد استعمل لغة عامية منتقاة وهي تصوّر لنا الحياة الشعبية.

ومن العبارات التي استخدمها في المسرحية باللغة البسيطة تذكر قول القوال:

«الربوحي الحبيب في المهنة حداد، خدام في ورشة من ورشات البلدية، يعتبر كبير مادام في عمره يحوط على الستين...»[1].

وكذلك في قوله:

«كانت بين العكلي ومنور صداقة كبيرة صحبة متينة...»[2].

فمن خلال هذه الأمثلة تتضّح لنا بساطة اللّغة ووضوحها، وكذا ابتعادها من كلّ تكلف أو تصنع، وذلك من أجل تحقيق هدفه المتمثل في الدعوة إلى تغيير الواقع السائد وإحلال واقع أفضل.

ولقد استعمل الكاتب لغة تناسب شخصيات مسرحيته؛ حيث جعل لكلّ شخصية لغة خاصة بها، وذلك حسب اختلاف مستوياتها الاجتماعية والثقافية والنفسية، ويقول **جلول الفهايمي**:

«أنا لفهايمي ما نسواش، أنا متا لبني الهم...عندهم الحق اللي يسبوني...»[3].

وتقول المعلمة:

«الهيكل العظمي هو اللي يعطي للجسم وقوامه الثابتين، عليه ترتكز العضلات وهو اللي يحمي الأجزاء الداخلية...»[4].

1-عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص82.
2-عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص104.
3-المصدر نفسه، ص132.
4-المصدر نفسه، 116.

ويقول المنور:

«راكي تشوفي اني بصحتي ولابأس بخير وعلى خير...»[1].

نلاحظ أنّ اللّغة في مسرحية "الأجواد" تعكس الشّخصيات المنطوقة بها، فالأجواد كلهم من بسطاء الناس، فهم يستعملون اللّغة العامية، ولذلك ارتبطت لغة الحوار ارتباطا وثيقا بطبيعة الشّخصيات.

التراكيب القريبة من الفصحى في المسرحية:

اعتمد **عبد القادر علولة** في مسرحيته "الأجواد" لغة بسيطة مفهومة، ومن التراكيب الواردة في المسرحية باللّغة الوسطى نذكر:

قول **المنور**: «كان المرحوم يقريني عليهم...ساعة على ساعة يجيب معاه للسهرة كتب واعظام البقري ويفهمني باش نعرف من بعد كيف نركبه... »[2].

نلاحظ أنّ كلمة "باش أصلها عربي، فهي مأخوذة من كلمة "بأي شيء" ويقصدون بها من أجل"[3].

ويقول القوال:

«بعدما تعاشرنا سنين فاتوا كالمنامة

أوقفت معاك طويل ونستك لمداومة.

سرحوه في تقاعد يريح من الخدمة»[4].

فالفعل "يريّح" منحوت من الفعل "يرتاح"، ولقد أدخل عليه قليل من التحريف فأصبح "يريح".

1-عبد القادر علولة :مسرحية الأجواد ،ص 116

2-االمصدر نفسه ، ص115

3-عبد الملك مرتاض: العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص20.

4-المصدر السابق، ص115

ويقول القوال أيضا:

«باش يطوعك بسرعة ويقودك كالبهيمة»[1].

فكلمة "البهيمة" يقصدون بها في الغرب الجزائري الماشية من الضأن والماعز، ويستخدمونه مجازا للدلالة على إنسان باهل بليد.[2]

يقول **العساس:**

«هذا شهر بالتقريب، كنت راقد أنوم في روحي نشوي في الملفوف، في الدخان عابني... الدراري يدوروا عليّ والمرأة نقول لي طيبه مليح...»[3].

أصل كلمة "دراري" في العربية الفصحى هو "الذراري" ومع قليل من التحرر أصبحت "الدراري"[4].

ومن العبارات القريبة من الفصحى نذكر أيضا قول جلول لفهايمي:

«إذا بغيت تعاير الحكومة بهذه الصفحة هوّد للبلاد راهم أصحاب المال حالين اشحال من مقهى للهدرة»[5].

ويراد بلفظة "الهدرة" الكلام، وهي مأخوذة من لفظ " الهذر الفصيح"[6].

ويقول الحبيب: «وأطلق الخبر وقل باللي جواسيس الإمبريالية ما بقاش يدوروا في الجنينة»[7].

1-عبد القادر علولة : مسرحية الأجواد، ص39

2-المصدر نفسه، ص39.

3-المصدرنفسه، ص 93

4-عبد الملك مرتاض: العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، ص58.

5-عبد القدر علولة: مسرحية الأجواد، ص 129

6-االمرجع السابق، ص129.

7-المصدر السابق، ص 100

نلاحظ أنّ كلمة "اللي" الواردة في كلام الحبيب الربوحي هي اختصار لكلّ الأسماء الموصولة في اللّغة العربية الفصحى (الذي، التي...). كما أنّ النّفي في العامية يتحوّل إلى حرف الشين تضاف في آخر الفعل.[1]

مثال ذلك: "لم يبق" في العامية، يصبح "ما بقاش".

ويقول **جلول الفهايمي:** «أعطيتني كيلو من هذه ولكن ما توزنليش من هذه الخضرة»[2]، ففي العربية الفصحى نقول "ما تزن" وفي اللّغة العامية تصبح "ما توزنليش".

ويقول جلول: «يلزمني السوط...السوط»[3]، والسوط هو ضرب السوط، هذا هو أصل هذه اللّفظة.

التراكيب العامية في المسرحية:

لقد اعتمد **عبد القادر علولة** في مسرحيته على اللّغة العامية البعيدة عن الابتذال، ومن العبارات الواردة بالعامية نذكر:

قول الحبيب: «إذا سمحت أنت تحكي وأنا نمد الماكلةللهوايش»[4].

ويقول العساس: «واش في الموزيطاللي على اليمنى من سلاح»[5].

وكذلك قوله: «نعم الحمد لله... اليوم نخرج وعدة هارانا لفقناك يا الزعيم»[6].

ويقول **المنور:**

1 –عبد المالك مرتاض :العامية الجزائرية و صلتها بالفصحى،59

2–عبد القادر علولة : مسرحية الأجواد ،ص 144

3–المصدر نفسه ،ص 134

4–عبد القدر علولة: مسرحية الأجواد، ص93.

5–المصدر نفسه، ص89.

6–المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

«دائما يديروا لي هذا العفسة»[1].

فلفظة "العفسة" هما وردت بالعامية، لأنّنا في العربية الفصحى نقول: "يدبروا لي هذه الحيلة".

ومن العبارات الواردة بالعامية نجد قول جلول: «بكشت، تلفت عليّ الشهادة... لأنا نحوس على الشهادة في راسي»[2].

ويقول أيضا:

«بديت نوخّر غير بالشوية، قال لي ما عندكشقارو قلت له ما نكميش أنا نوخر وهومتبعن...مفاصله يوزوزو»[3].

فكلمة "نكميش" وردت باللّغة العامية الواهرانية، إذ نقول باللّغة العربية الفصحى "لا أدخّن"[4].

ومن الألفاظ الواردة باللّغة الشعبية نجد العبارة التالية: «هراوة زبوج هي بالقلبوزةواجبد أعطيه السوط على الظهر الأكتاف لجناب...»[5].

فلفظة "هراوة" يقصد بها العصا.

ويقول **جلول الفهايمي:**

«ما راكش نشوف فينا ندمروا في سيارة الإسعاف، السيد هاراه غير يطبطب والناس

1-عبد القادر علولة :مسرحية الأجواد، ص111.
2-المصدر نفسه، ص144.
3-المصدر نفسه، ص144
4-عبد القدر علولة: مسرحية الأجواد، ص144.
5-المصدر نفسه، ص132.

تسقسي...»[1]، ويقصد هنا بلفظة "ندمروا" عبارة "ندفعوا"، أما عبارة "يطبطب" فيقصد بها في اللّغة الفصحى "يدّق".

ويقول **القوال** وهو يصف **جلول الفهايمي:**

«جلول الفهايمي، عصبيّ، يتقلق، تتغلب عليه النرفزة، يزعف أو يخسرها»[2].

التراكيب الواردة باللّغة الفصحى في المسرحية:

حوت المسرحية على الكثير من الجمل الواردة باللغة الفصحى، ونذكر على سبيل المثال ما يلي:

قول المعلمة: «اجلسوا من فضلكم...درسنا اليوم في إطار العلوم الطبيعية، الشكل الخارجي لجسم الإنسان»[3].

وتقول أيضا: «يشتمل الهيكل العظمي على ثلاثة مناطق: عظام الرأس، عظام الجمجمة وعظام الجذع»[4].

فمن البديهي أن تستعمل المعلمة اللّغة العربية الفصحى، وهذا نظرا لكون لغة التعليم هي العربية الفصحى.

ويقول **القوال:** « كانت بين العكلي والمنور صداقة كبيرة»[5].

ومن العبارات الواردة بالفصحى نجد أيضا العبارة التالية، يقول الحبيب: «أصحاب الحي كلهم متحملين بقضية حديقة الحيوان كلنا ملتزمين...»[6].

1-عبد القادر علولة :مسرحية الأجواد، ص147.

2-المصدر نفسه، ص130.

3-المصدر نفسه، ص109.

4-عبد القدر علولة: مسرحية الأجواد، ص116.

5-المصدر نفسه، 104

6-المصدر نفسه، ص99.

وتقول العاملة: «مسكين... دائما في فمه كلمة الحق، دائما يقول الطب من أهم الوسائل في المجتمع»[1].

التركيب المستعملة باللّغة الفرنسية:

لقد وظّف **عبد القادر علولة** في مسرحيته "الأجواد" العديد من الكلمات الفرنسية المعربة، وهذا نتيجة للتأثر بثقافة الاستعمار الفرنسي، الذي حاول بكلّ الطرق طمس الهوية الوطنية الجزائرية، ونشر ثقافته، إذ جعل اللّغة الفرنسيةلغة التعليم في المدارس، ولهذا نجد في الأوساط الشّعبية بعض الألفاظ الفرنسية رسخت في ثقافتهم، فأصبحت متداولة ومتوراثة من جيل لآخر، ومن بين التراكيب الواردة في المسرحية باللّغة الفرنسية نذكر:

قول **القوال** في وصف **الربوحي الحبيب:** «..فوق الثياب للتغلاق يدير "برتسو" le pardessus كان صيف أو كانت الشتاء "البرتسو" مخيط في قفاه في البطان جيوب، مسرية، بقات فيه هذا الطبيعة من وقت الثورة المسلحة»[2]. ففي هذه الجملة نجد أنّ لفظة ألبرتسو" هي في الأصل كلمة فرنسية، عربت وأصبحت متداولة.

ويقول **العساس:**

«اللي قال أنا خاطيني، أنا خدام ....هذي من مصلحة الجمارك، هذا اترابلندو»[3]، فكلمة "ترابلندو" هي أيضا كلمة فرنسية.

ومن الألفاظ الفرنسية الواردة في المسرحية نذكر أيضا: «ماشي لامبيلانس»[4]l'ambulance فهذه اللّفظة هي في الأصل كلمة أجنبية، ولقد ترجمت حرفيا إلى اللّغة العامية.

1عبد القادر علولة : مسرحية الأجواد،ص137.

2المصدر نفسه، ص82.

3-المصدر نفسه، ص98.

4-المصدر نفسه، ص140.

ويقول **جلول الفهايمي:**

«الطبيب يعرف يخيط الجرح الصغير، يعرف لبوسفير ويعرف يقرأ الحجرة في كليشات cliché الكلوة»[1].

وكما وردت بعض الكلمات باللّغة الفرنسية، في قول جلول الفهايمي: «جلول أصبح تابع مصلحة الطب الشرعي وحفظ الجثث لامورق»la morgue

ومن العبارات الواردة باللّغة الفرنسية نجد أيضا العبارة التالية

يقول **الربوحي:** «جنان البايلك اللي ما فيهش بنكري والكروكوديلcrocodile الجربوع»[2]، فنجد في هذه العبارة لفظة "كروكوديل" وردت باللّغة الفرنسية المعربة، وأصها في اللّغة الفصحى هو "التمساح".

نلاحظ من خلال مسرحية "الأجواد" أنّ الكاتب ابتعد عن الأسلوب الاعتبادي المألوف والمباشر للكلام، إذ نجده أضفى على لغته بعدا جماليا، وذلك من خلال استعماله لغة تزاوج بين الشعر والنثر.[3]

ولقد اعتمد **عبد القادر علولة** في مسرحيته على مستويين من اللّغة التخاطبية وهما اللّغة النثريةواللّغة الشّعرية الموزونة، والتي يرددها القوال في اللّوحات الغنائية.

ومن المقاطع الغنائية الواردة في المسرحية، نجد:

«علال الزبال ناشط ماهر في المكناس.

حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس.

يمرّ على الشارع الكبير زاهي حواس.»[1]

1-عبد القادر علولة :مسرحية الأجواد ص 132.

2-المصدر نفسه، ص84.

3-أسماء عجاتي: الاحتفالية في مسرح عبد القادر علولة، ص118.

ويقول:

«اللي تنساه تنادي له عمي كاليتيمة.

ترك بالجمعة الشانطيchantie[2]قاصد لداره يزور

وحش المرأة والأولاد ثقيل في صدره كالكور»[3].

ويقول كذلك في المقطع التالي:

«سكينة جوهرة ما تقدر توقف على رجليها.

ما تبرى ما ترجع لخدمة الأخذية»[4].

يتبين لنا من خلال هذه المقاطع الغنائية عمق المعنى وكثافته، فاللّغة الشعرية أكثر تمعنا مع الحواس، وهي لغة تؤثّر على فئات العقل والعاطفة.

1-عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص89.

-عبد القادر علولة : مسرحية الأجواد ، ص 1021

3-المصدر نفسه ، ص102.

4-المصدر نفسه، 149.

نستنتج من خلال هذه الدراسة :

*أن عملية القراءة و تلقي العمل الأدبي و تأويله عملية خلق ثانية للنص ،و يتم ذلك بفضل التفاعل بين النص و القارئ ،بحيث توجد في النص فجوات و فراغات ويقوم القارئ بملئها وبذلك يتم التأويل . ومن هنا تتحول الذات القارئة الى الذات الفاعلة المؤولة التي تؤسس الفهم و الادراك. وعليه فالقارئ عنصر فعال في العملية الابداعية.

*إن الخطاب عند الكاتب المسرحي عبد القادر علولة من خلال مسرحيته "الأجواد" ينبني على استراتيجية محكمة في قيام عملية التواصل و تفعيل فعل القراءة ،بحيث يتمظهر القارئ ضمن الخطاب كأساس محوري يسهم في بناء المسرحية و تشكلها. و قد ظهرت صيغة الجمع (نحن) غالبة في العمل المسرحي ،وهذا من أجل خلق المسار التحاوري مع القارئ وتفعيل قدراته.

لقد راعى عبد القادر علولة في مسرحيته "الأجواد" أفق توقعات قارئها.

*إنَّ مشكلة اللغة في المسرح العربي بوجه عام و الجزائري بوجه خاص جزء من مشكلة أكبر وهي الابتعاد عن اللغة الفصحى في التخاطب والتواصل حتى في أوساط المثقفين وحتى في مجال التدريس على اختلاف مستوياته.

إن اللغة العامية كانت و لاتزال هاجس النص المسرحي و أساس المسرح التمثيلي، وهي حالة واقعة لابد من الاعتراف بحضورها في المسرح، ولكونها تعبر عن الواقع و قضاياه و تؤدي الغرض الذي وضعت لأجله.

*استخدام الفنانعبد القادرعلولة في مسرحيته "الأجواد" اللغة الوسطى التي تجمع بين العامية المهذبة و الفصحى البسيطة ، والتي تمتاز بالواقعية.

كما تتميز لغة الخطاب المسرحي عند الكاتب عبد القادر علولة بالتعدد اللغوي، إذ لاحظنا أن المسرحية تتخللها بعض التراكيب باللغة الفرنسية التي كانت نتيجة التأثر بالاستعمار الفرنسي.

في الأخير نتمنى أن نكون قد ساهمنا في فتح الطريق لمن يأتي بعدنا من الباحثين ،لأن البحثفي موضوع اللغة لا يزال حسب نظرنا محدودا.

مـــلـــحـــق

عبد القادر علولة: حياته وأعماله.

ولد فقيد المسرح **عبد القادر علولة** في 08 جويلية 1939، في مدينة الغزاوت، وتابع دراسته الابتدائية في وهران، ثمّ واصل دراسته الثانوية في مدينة سيدي بلعباس، وتوقف عن الدراسة في 1956، وبدأ يمارس المسرح كهاوٍ مع فرقة "الشباب" بوهران، حتى سنة 1960. شارك في العديد من الدورات التكوينية، ومثّل في مسرحية "خضر اليدين" التي كتبها محمد عرشاي، وفي سنة 1962، أخرج في إطار فرقة المجموعة المسرحية الوهرانية مسرحية "الأسرى" للمؤلف الروماني بلوت.

وظّف كممثّل عند إنشاء المسرح الوطني الجزائري.

-مثّل أدوارا عديدة في مسرحيات مثل:

أولاد القصبة" لعبد الحليم رايس ومصطفى كاتب، سنة 1963.

"حسن طيرو" لرويشد ومصطفى كاتب، سنة 1963.

"دون جوان: اقتباس من موليير وإخراج مصطفى كاتب، سنة 1963,

"ورود حمراء" لعلال المحّي، سنة 1964.

-أخرج بعد ذلك مسرحيات عديدة منها:

"الغولة" كتبها رويشد 1964.

"السلطان الحائر" لتوفيق الحكيم، 1965.

"نقود من ذهب" اقتباس من التراث الصيني القديم، سنة 1967.[1]

1-عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال-الأجواد-اللّثام)، دار موفم للنشر، الجزائر، دط، 1997، ص5-6.

-ألّف وأخرج المسرحيات التالية:

"العلق" سنة 1969.

"الخبزة" سنة 1970.

"حمق سليم"، مقتبسة عن يوميات أحمق لجوجول، سنة 1972.

"حمام ربي" سنة 1970.

"حوت يأكل حوت"، سنة 1975.

"القوال" أي "الأقوال"، سنة 1980.

"الأجواد"، سنة 1985.

"اللّثام"، سنة 1989.

أرلوكان خادم السيدين"، ترجمة لمسرحية "جولدوني" سنة 1993.

"التفاح" سنة 1992.

-مثّل في الأفلام التالية:

"الكلاب" للمخرج الهاشمي شريف.

"الطارفة، أي الجبل، للمخرج هاشمي شريف، 1971.

"تلمسان" للمخرج محمد بوعماري، سنة 1989.

"حسن نية" للمخرج غوتي بندوش 1990.

-أخرج ثلاث تمثيليات للإذاعة، مثّل فيها عن مسرحيات من التراث العالمي سوفوكليس، ارستوفانس، وشكسبير، وكان ذلك عام 1967.

-من 1986 إلى 1969، أخرج مع الطلبة عدّة مسرحيات من بينها: مسرحية "الغول" لمحمد عزيزة.

وقتل الفقيد يوم الخميس 10 مارس 1994، وكان بصدد كتابة مسرحية جديدة بعنوان "العملاق".[1]

البطاقة الفنية والتقنية لمسرحية "الأجواد" لعبد القادر علولة:

-عنوان المسرحية: "الأجواد".

-زمان المسرحية: سنة 1985.

-مكان المسرحية: الشارع، البلدية، الثانوية، المصنع، المستشفى.

-شخصيات المسرحية:

-علال الزبال.

-الربوحي الحبيب.

-العكلي.

-المنور.

-جلول الفهايمي.

-سكينة.

-قدور.

-منصور.

-العساس.

-أبناء الحيّ.

1-عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص6،7،9.

المعلمة.

-العامل.

-عدد اللّوحات والمشاهد:

تتضمن المسرحية ثلاث لوحات وسبعة مشاهد:

المقاطع الغنائية.

أربعة مقاطع غنائية.

التعريف بالمسرحية:

مسرحية "الأجواد" هي مسرحية اجتماعية. تتكوّن من سبعة مشاهد، عالج فيها **عبد القادر علولة** المشاكل الاجتماعية التي يعاني منها المجتمع الجزائري، من فقر وسوء المعيشة، وبالخصوص معاناة العمال البسطاء. فعالج فيها القضايا التي تصدى لها المجتمع الجزائري في فترة السبعينات والثمانينات مثل البيروقراطية والانتهازية، والوصولية والكثير من الآفات الاجتماعية إلى جانب مسألة العدالة الاجتماعية والمساواة والحرية.

ويقول **عبد القادر علولة** عن مسرحية "الأجواد" في لقاء له مع محمد جليد أستاذ في علم الاجتماع، «فيما يتعلق بعنوان الأجواد، إنّه يعني الكرماء، والمسرحية عبارة عن جدارية تمثّل الحياة اليومية الكادحة للناس البسطاء، تحكي هذه الجدارية وتكشف بدقّة كيف يتّصف هؤلاء الناس البسطاء والمحقرون بالجود، وكيف يتكفلون بتفاؤل كبير وبإنسانية متأصلة بالمشاكل الكبرى للمجتمع»[1].

أما فيما يخص البناء العام، فإنّ المسرحية تضم ثلاثة موضوعات درامية، تتخللها أربع أغنيات، ويستقل كلّ عنصر من عناصر المسرحية بذاته، من حيث الموضوع، في حين يرتبط الكلّ بما يمكن أن نسميه العناصر الأساسية للمضمون.

1-عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص233.

ملخص مسرحية "الأجواد" لعبد القادر علولة:

تبدأ أحداث المسرحية بشخصية القوال، الذي يعرض لنا شخصية علال الزبال، العامل في مصلحة النظافة، وكان يؤدي عمله دون ملل ولا ضجر، ويطالب بخفض الأسعار ويفضح السلع المغشوشة، يدعم القطاع العام في الاقتصاد ويتضامن مع الفرد مع الفقراء الذين ينتمون إلى طبقته.

أما في اللّوحة الثانية، فيصوّر لنا القوال شخصية **الربوحي الحبيب**، الذي عمل حداد في ورشة البلدية، ورغم هامشيته وبساطته، فهو يعمل للمصلحة العامة. إذ ينقذ حيوانات الحديقة العمومية من الموت والجوع، ويطغى على وصف هذه الشّخصية السرد.

ثمّ ينتقل بنا المؤلف في اللّوحة الثالثة إلى جوّ شاعري في قصيدة تروي لنا حكاية شخصية قدور البناء، الذي يعمل بعيدا عن عائلته، حتى ابنته مريم كانت تناديه عمي بدلا من أبي، فيصوّر لنا معاناة هذا العامل، إذ كان يعمل في تشييد العمارات، في حين كانت أسرته تقيم في مسكن مهدد بالإنهيار، ومع ذلك فهو صبور وقنوع.

ويصوّر لنا **عبد القادر علولة** في اللّوحة الرابعة فكرة التضحية في سبيل الوطن، والصداقة التي تجمع بين عاملين بإحدى الثانويات، وهما **العكلي والمنور**؛ حيث يقرّر **العكلي** إهداء هيكله العظمي للثانوية بعد وفاته، ويوصي صديقه بذلك، فينفّذ الوصية. وكان المنور يتذكر دائما الأيام التي قضاها مع صديقه، الذي أصبح هيكلا، كلما طلبت منه المعلمة إحضار الهيكل العظمي لشرح الدرس.

ويسرد لنا القوال في اللّوحة الخامسة يوميات عامل بسيط، يسمى منصور، الذي أحيل على التقاعد بعد أن جمعته بآلته علاقة طويلة.

ويقدّم لنا في اللّوحة السادسة، نموذجا آخر من نماذج الشّخصية الشعبية، التي أخذت على عاتقها مسؤولية ترسيخ القيم وتحقيق العدالة، إنّه **جلول الفهايمي**، الذّي يعمل في

المستشفى العمومي، فهو يضحي من أجل المصلحة العامة، ويفضح سلوكات البيروقراطية، التي تهدد سياسة الطب المجاني، مما عرضه لعقوبات مهنية من قبل المسؤولين، لقد صار عصبيا، إنّه يعاني الأمريّن، من جهة يريد العمل بإخلاص، ومن جهة أخرى يعاني من ضغوطات المسؤولين الذين يجبرونه على التوقف عن إثارة المشاكل والإنتقادات، لكنّه لم يصمد وخصوصا عندما اكتشف رجلا حيّا داخل ثلاجة في مصلحة حفظ الجثث، إذ أرجع سبب ذلك إلى الإهمال واللامبالاة.

وفي اللّوحة الأخيرة يعرّض لنا القوال معاناة **سكينة**، العاملة في مصنع الأحذية، والتي تصاب بالشلل نتيجة قسوة ظروف العمل، تتخلى عن عملها وتفارق زملاءها في حزن شديد، وهم الذين يلقبونها بجوهرة المصنع.

دراسة وتحليل عنوان المسرحية:

الأجود، نشيد وترتيل لكل المتواضعين، فعنوان المسرحية يحيل إلى صفة السّخاء التي يتّصف بها أبطالها، وهي من القيم الإنسانية، التي تميّز بها أبطال الملاحم القديمة، والنشيد والترتيل يحمل صفة القداسة لهؤلاء الأبطال.

دراسة شخصيات المسرحية:

تتميّز مسرحية "الأجواد" بميزة رئيسة في استقلال مشاهدها عن بعضها البعض، بحيث كلّ مشهد قائم بذاته، ونلاحظ عدم وجود شخصية رئيسة أو محورية واحدة تدور حولها الأحداث.

فلقد استعمل المؤلف شخصيات تتميّز ببساطتها، كما أنّه استلهمها من الواقع.

احتوت المسرحية على سبع شخصيات وهي: **علال الزبال والربوحي الحبيب والمنور وجلول الفهايمي ومنصور وقدور وسكينة.**

1-علال الزبال: شخصية نشيطة ومحبة للعمل، يعمل من أجل المصلحة العامة يحارب الفساد، ولا يملّ من عمله رغم شقائه. ويقول القوال عنه:

«علال الزّبال، ناشط ماهر في المكناس.

حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس.

يمرّ على الشارع الكبير زاهي حواس»[1].

2-الربوحي الحبيب: من الشّخصيات التي لعبت دورا مهما في المسرحية، فهو يتّصف بحبه للخير، ويعمل حدادا في ورشة البلدية، عمره يقارب الستين، قصير القامة، متواضع جدا، كما يحافظ على الأملاك العامة للبلدية؛ حيث تحمل قضية إنقاذ حيوانات الحديقة العامة، واستطاع بمساعدة أبناء الحيّ أن ينقذوها من الهلاك.

يصفه الكاتب بقوله: «الربوحي الأسمر، واصل إلى درجة عالية في الحنانة وخدمة الأغلبية»[2].

«الحداد الأسمر واصل إلى درجة عالية في الهدنة، التواضع القناعة والحشمة، حتى في اللبسة ظاهرة على الحبيب البساطة»[3].

3-العامل قدور: يتّصف بالصبر، تجاوز المصائب التي تعترضه في حياته اليومية، فهو يعمل بناء بعيدا عن عائلته الفقيرة والتي تقطن بيتا هشّا.

ويقول عنه القوال:

«ابني وعلاّ، كب جهده في البغلي والياجور.

1-عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص79.

2-المصدر نفسه، ص102

3-المصدر نفسه، ص83.

ترك بالجمعة الشانطي قاصدا لداره يزور.

وحش المرأة والأولاد ثقيل في صدره كالكور.

قال: نشوف أولادي نمحي التعب نفاجي الغمة»[1].

4-**العكلي والمنور** : هما رمز للصداقة والتضحية في سبيل ازدهار الوطن، حيث أهدى العكلي هيكله العظمي للثانوية من أجل الإستفادة منه في التعليم.ويقول عنه الكاتب:

«كانت بين العكلي والمنور صداقة كبيرة، متينة، رابطتهم حدّ ما يدس على أخوه»[2].

5-منصور: أحيل على التقاعد، شديد التعلق بآلته، التي تعود عليها كثيرا، وهو حزين لفراقها. ويقول عنه القوال:

«حكموا علينا بالفراق ها يوم الخاتمة.

عندما تعاشرنا سنين فاتوا كالمنامة»[3].

6-جلول الفهايمي: هو رجل ديمقراطي، وعامل نقابي، محب للعدالة الإجتماعية، يحب وطنه بإخلاص، ويحارب الفساد والبيروقراطية، يدافع عن حقوق الفقراء، ويتّصف بالعصبية، ويصفه الكاتب بقوله: «جلول الفهايمي كريم ويؤمن بالعدالة الإجتماعية، يحب وطنه، بجهدو خلاص متمني بلاده تتنمي بسرعة، وتزدهر فيها حياة الأغلبية»[4].

7-سكينة:عاملة بسيطة، تعمل في مصنع الأحذية، تصاب بالشلل نتيجة ظروف العمل القاسية، ويلقبوها زملائها بجوهرة المصنع.

1-عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص102.

2-المصدر نفسه، ص104.

3-المصدر نفسه، ص125.

4-المصدر نفسه، ص128.

ويصفها القوال قائلا:

«جوهرة المصنع سكينة المسكينة.

زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها.

ما تبرى ما ترجع لخدمة الأحذية»[1].

1-عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص149.

فهرست المصادر والمراجع

المصادر:

القرآن الكريم رواية ورش

د/(عبد القادر)علولة:من مسرحيات علولةالأوال،الأجواد،اللثام،موسم للنشر والتوزيع،الجزائر،1997

المعاجم:

(أبو الفضل جمال الدين)ابن منظور:لسانالعرب،دار الكتب العلمية،دون طبعة ،لبنان بيروت،2003

(ابن سنان) الخفاجي:سر الفصاحة ،دار الكتب العلمية ، الطبعة الأولى،1982

المراجع:

المراجعالمترجمة الى العربية:

ارسطوكتاب سن الشعر ، تر :ابراهيم حمادة ،دار هلا للنشر و التوزيع ،الطبعة الأولى،1999

سولفجانج)ايزر:فعل القراءة نظرية سي الإستجابة الجمالية ،تر: عبد الوهاب علوب ،المجلس الاعلىللثقافة ،دون طبعة ،2000

روبرت) هولب :نظرية التاقي مقدمة نقدية ،تر:عزالدين اسماعيل ،المكتبة الأكاديمية،الطبعة الأولى،2000

المراجعالعربية:

عصام الدين)ابو العلاأليات التلقي سي دراما توسيق الحكيم ، الهيئة المصرية العامة، دون طبعة ،2007

(علي) ابن أوشانالسياق و القصدية سي الاتجاه التداولي،مطبعة النجاح الجديدة ،الدار البيضاء، الطبعة الأولى ،2000

(أحمد)بوحسن : نظرية التلقي إشكالات و تطبيقات ، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية ، الرباط رقم 24

(مخلوف)بوكروالتلقي و المشاهدة سي المسرح، مؤسسة سنون وثقاسة ، الجزائر، دون طبعة ،2004

(أحسن)ثليلاني: المسرح الجزائري و الثورة التحريرية ، عاصمة الثقلة العربية ، دون طبعة ،2007

(محمد بن أحمد) جهلان بمعالية القراءة و اشكالية تحديد المعنىفي النص القرآني، دار صفحات للدراسات و النشر، سورية دون طبعة ،2000

(ابراهيم)خليل :مدخل الى علم اللغة ،دار المسيرة للنشر و التوزيع ،عمان، الطبعة الأولى، 2007

(خالد عبد الرزاق)السيد :اللغة بين النظرية و التطبيق ،مركز الاسكندرية للكتاب ،القاهرة ، دون طبعة،2003

(بشرى موسى)صالح: نظرية التلقي اصول و تطبيقات ، المركز الثقلي العربي، المغرب،الطبعة الأولى'2002

(عبد اللطيف)الصوفي بمن القراءة أهميتها،مستوياتها،مهاراتها،أنواعها،دار الوعي، الجزائر، الطبعة الثانية 2012

(صلاح)فضل :منهج النقد المعاصر، دارالآفاق العربية مصر الطبعة الاولى،1997

(محمد عبد الكريم)الرديني بصولهفي علم اللغة العام، دار الهدى ، الجزائر ،دون طبعة

(عبد المالك)مرتاض:العامية و صلتها بالفصحى،الشركة الوطنية للنشر و التوزيع،الجزائر

(محمد)مصايف بصولهفي النقد الجزائري، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، دون طبعة ،1972

(أحمد محمد)المعتوق:نظرية اللغة الثالثة دراسةفي قضية اللغة العربية الوسطى،المركز الثقلي العربي، المغرب، طبعة أولى ،2005

(محمد) عبد الناصر:نظرية التواصل و قراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات،القاهرة،1999

(محمد غنيمي)هلالفي النقد المسرحي، دار الثقلة و العودة،بيروت،1975

الرسائل الجامعية:

(كريمة) بلخامسة: إشكالية التلقيفي أعمال كاتب ياسين، أطروحة دكتوراه، جامعة تيزي وزو، 2013.

(عبد الرحمان) بن عمر:لغة المسرح بين الفصحى و العامية ،أطروحة الدكتوراه، جامعة باتنة ،2011.

(عبد الحليم)بوشراكي:االتراث الشعبي والمسرح في الجزائر، أطروحةماجستير، جامعة باتنة ،2013.

(أسماء)عجاتي :الاحتفالية في مسرح عبد القادر علولة،دراسة تحليلية لمسرحية الأجواد لعبد القادر علولة، أطروحة دكتوراه، جامعة فرحات عباس، 1999

(كريمة) بلخامسة :إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين ،أطروحة دكتوراة ،جامعة تيزي وزو.

(حميد) علاوي: التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم، أطروحة دكتوراه، الجزائر،2006

(سمية) كعواش:أثربريخت في المسرح الجزائري،أطروحة دكتوره،

المجلات:

(محمد)بلوحي: جمالية التلقي عند مدرسة كونستانس الألمانية، مجلة عمان مجلة ثقافية شهرية،العدد مائة و ثلاثة عشر،2004

(اليامين) بن تومي: القراءة و ضوابطها المصطلحية، مجلة قراءات ، العدد الأول ،2009

الموقع الإلكتروني:

(بغداد) أحمد بلبة: عبد القادر علولة و التجديد في الشكل و المضمون، جريدة الشمال،مجلة عربية ثقافية.

(جمال) غلاب:عبد القادر علولة و تجربته مع مسرح الحلقة ،جريدة الوطن ،2013،

www.doroob.com

(سمير)بوعناني: جمالية الخطاب المسرحي عند عبد القادر علولة،جريدةالخبر،2015http/hdl.handle.net

فهرست
الموضوعات

مقدمة.....1

الفصل الأوّل: التلقي في مسرحية "الأجواد" لعبد القادر علولة.

1-ضبط مصطلح التلقي: نشأته وتطوره.....3

2-المفهوم النظري لمصطلح نظرية التلقي.....4

3-الإرهاصات الأولى لنظرية التلقي.....5

4-أهم وراد نظرية التلقي.....6

5-أفق الانتظار في مسرحية الأجواد.....10

6-آراء فولفجانغإيزر حول نظرية التلقي.....16

7-فعل القراءة والقارئ في مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة.....17

-مفهوم فعل القراءة.....18

-أنواع القراءة.....21

-مراحل القراءة.....23

-مستويات القراءة.....24

8-مفهوم القارئ.....27

-أنواع القارئ.....28

الفصل الثاني: المستويات اللّغوية في مسرحية "الأجواد" لعبد القادر علولة.

1-مفهوم اللّغة.....32

2-اللغة في المسرح.....35

3-مفهوم اللغة الفصحى.....37

4-مفهوم اللغة العامية..... 40

5-مفهوم اللغة الثالثة.....43

6-دراسة وتحليل لغة مسرحية "الأجواد".....46

خاتمة.....56

ملحق.....58
فهرست المصادر والمراجع.....67
فهرست الموضوعات.....70