

النزوع المقاصدي والآليات البلاغية في الخطاب المسرحي

عند عبد القادر علولة

د، صالح غيلوس، جامعة المسيلة

ملخص:

المقاصد هي المعاني نفسها، والألفاظ وضعت من أجل الوصول، وتعتبر شرطا أساسيا لأي نص تواصل، فهي ترتبط بموقف المرسل (منتج النص). و تحدد كيفية التعبير فقد تختلف المعاني وتتفاوت بحسب العلاقة بين القصد والدلالة الحرفية للنص، حيث تتضافر مع بقية المعايير النصية نحو قصد عام. وتطلق من الوعي وتتحكم في استمرارية الدلالة (السيميوزيس). بل وتجمع بين الذات العارفة وموضوع المعرفة لأجل القضاء على الفجوة الموجودة بين التصور الذهني والواقع. **الكلمات المفتاحية:** _القصد- السيميوزيس- دراما توري- التمثيل العقلي- الأفعال الكلامية- المقاربة المرجعية الذاتية والمرجعية الواقعية.

إن غاية المرسل إفهام المتلقي والتأثير عليه ليتبنى قصده ويدافع عنه، وهذا ما سعى إليه المؤلف عبد القادر علولة الذي لا ينظر إلى النص المسرحي باعتباره مظهرا لغويا فحسب، بل إنّه يرتبط أساسا بالإرسالية النصية، والتي تعمل على بث العلامات اتجاه المتلقي من على الركح في وضعية تتجاوز تفكيك هذه الشفرات في رحاب فضاء دراما توري، كما تفتح سياقات التأويل لإحداث المتعة العقلية والوجدانية و تشكيل الرؤية الإيديولوجية. ومما سبق تطرح الإشكالية نفسها، فما هي المقاصد والآليات التي استخدمها علولة في مسرحياته. وأن معيار القصد يعد في الدراسات التداولي التي عنيت بتقصي المعنى يعد واحدا من أهم الأساسات التي عليها يبني البعض تفريفا بين مجال الدلالة والتداولية، وهو يوجد في الخطاب ومرتبطة أشد الارتباط بالذات فلا يسأل أو يؤخذ أحد عن قصد غيره ؛ فلا يلزم أحدا أن يقصد وقوع ما هو فعل الغير ، لأنه غير مكلف بفعل الغير ، وإنما يكلف بما فعله .

ميز سيرل بين مفهومين هما : القصد الذي وراءه وعي وبين القصدية التي تجمع بين الوعي واللوعي وميز جيرار جنبيت كذلك بين نوعين من القصدية هما : " قصدية متعلقة بالذات المنتجة لموضوع ما. وتحيل عنده على التوجه القصدية

للمنتج صوب الهدف المقصود، و قصدية متعلقة بالمتفرج الذي يصدر عنه نشاط قصدي سواء أتجاوب هذا النشاط مع قصدية المنتج له، أم لم يتجاوب معها¹. وهي تلك الحالات التي " تملك مضمونا قصديا يدل على شيء أو موضوع. وتأتي تلك الحالات في شكل سيكولوجي معين، و قصدية الفعل هي الأساس العميق الذي تشق منه الصور الأخرى من القصدية، مثل: قصدية اللغة أو الرموز وغيرها"². يقول عبد القادر علولة : ((معزوز السي الحاج إبراهيم عاثر في المال ... مفرقع... هاك غير بالعقل اللهفة ماهي مليحة لا عند العبد ولا عند الهايشة...كولي بنني كولي...نعم المال اللي شايط على السي الحاج إبراهيم ، قادر يعيش الحومة)).³

وفي طرحه هذا يجمع جملة من المقاصد بين ما هو سياسي ينم عن أفكار متقف يعايش الواقع وبين تعليمي ما هو ويدافع عن الطبقة الشغيلة ويعتمد تسييس الطبقة الكادحة. وهذا ما ذهب إليه محمد مفتاح حيث أضاف ثالثة سماها " قصدية المنتج والمتلقي الحاضرين اللذين بينهما ميثاق متراض عنه على حقوق وواجبات "⁴. وقد كان اهتمام بالتعدد القصدي في الدراسات التداولية لكن من زاوية مختلفة قليلا فهو عند بول كريس يبدوا أن القصد التخاطب ليس واحدا بسيطا، بل هو مركب من جهة أخرى انعكاسي بمعنى أنه ليس اتجاهيا أحاديا. فلا بد من اعتبار دور الطرف الثاني؛ أي المخاطب في استيعابه للقصد أو انحرافه عنه، حيث يرى أن هذا القصد المركب على ثلاثة أقسام متداخلة وهي:

- قصد المتكلم إلى إبلاغ محتوى دلالي إلى المخاطب. حيث يقول عبد القادر علولة: >> يقول القوال للمنتجين ديروا على كلامهم. هذه القوة الناتجة عن اتحادهم و انتظامهم قادرين يزحفوا وينظموا ويجوعكم <<⁵. أما القصد الثاني وهو قصده أن يتعرف المخاطب على القصد الأول، ومثال ذلك: >> وقع لي اليوم حادث غريب... البارح المدير أزقالي للمكتب نتاعه ، ومن بعد فهمني على البناء الوطني، والتطور، والمخطط، وقالي ماشيين نقصو لك في التعاويضات... بحيث الميزانية راها ما تكفيناش... بايت الليل كله وأنا مفكر في الميزانية، ونتخبط كيما قالت أمّا<<⁶.

أما القصد الثالث هو أن يبلغ المتلقي القصد الأول والذي يتحقق عن طريق تعرف المخاطب على القصد الثاني، فالأول يطلق عليه القصد، بينما الثاني فينعت بقصد القصد، أما الثالث فيطلق عليه تسمية قصدُ قصدِ القصدِ. وهذا ما يتجسد في كل أعمال علولة والتي يمكن النظر إليها من زاوية أن القصد هو باطني ومشتق ومقيد أحيانا في نص مسرحي واحد. أما القصد الباطني هنا في المسرحية لا يخضع للملاحظة لارتباطه بباطن الشخصيات كالرغبات والاعتقادات فهو تمثيلات عقلية خاضعة للذوات ومستقلة عن الملاحظة، إذ يصنع عبد القادر علولة السياق السردي في وضعيات متشاكلة ومتباينة تدعو المتلقي إلى إعمال الذهن ليؤول مقاصده وتفسيرها بحسب كل وضعية وتتجسد في ثنائيات ضدية مثل : لبانة / عتيق، رجاء / سليم، الكاتب العام / سليم، كما يعتمد الفردانية في حواراته المونولوجية أنا / أنا، لكن لها ما يبررها.

بيد أن القصد مشتق يخضع للملاحظة كقصديّة اللغة التي تعتمد على المعنى، و هنا يفسر سيرل بقوله " أن التمثيل العقلي هو الصورة الأساسية من التمثيل ومنه نشق التمثيل اللغوي، فالأصوات والعلامات تشير إلى الأشياء والحوادث لأن العقل يفرض قصديّة عليها " ⁷ أنه ذلك القصد التي يتم " حصر معناه في علة واحدة تشترطه وتنظم اتجاهه. " ⁸ وتتحصر دلالاته في الفعل (قصد) الموجه صوب " المستقبل والمعلل بغائية الحدث فهذه الغائية المنطقية هي العلة الوحيدة والمقصد الأساسي لتنظيم الأحداث وتوجيهها. ⁹ القوال: >> لما جاوا الناس... الناس القلال اللي كانوا واقفين على جنب الساحة، باش يهزوا السلطان ، ويدوره بالقصر... أنت تقصد أنا أنت سلطانا أنت المحتار ، حنينك ربوحي أنت الدّبار، وجدوه مردوم ميت مدفون تحت نادر كبير من زق الغريان <<. ¹⁰

غير أن القصد الخطابي هو الأكثر انتشارا في الأبحاث المتعلقة بتحليل الخطاب السيميائي والسردي ويختلف عن المظهر الأول في " كونه يصدر عن وعي ذاتي، ويقصد إليه متكلم معين. ويتجه " به صوب مخاطب ما وتتعدد مظاهر مقصديته ". ¹¹ وقد فسر سيرل قصديّة الأفعال الكلامية أو قصديّة المعنى، وأكد قصديّة اللغة

بأنها قدرة أفعال الكلام على تمثّل الأشياء في العالم عن طريق حالات عقلية ، ويقول في نفسه للمعنى " إليك المفتاح لفهم المعنى، فالمعنى صورة من القصدية المشتقة و القصدية الباطنية، لتفكي وعلاوة على ذلك، فقد وظف علولة فن الحكى والسرد إلى جانب الحلقة وفن القول ، بدلا من استخدام الحوار المشهدي والتمثيلي. لأن الجمهور حسب علولة يحبذ حاسة السمع ، ويفضلها على حاسة البصر. والمقصود من هذا أن المتفرج في مسرح علولة يقبل كثيرا على القصة المحكية، بدلا من رؤية الفرجة التمثيلية المعروضة.

فهو فيما يخص الجانب الفني نجده يستعين بلغة التراث الشعبي، ويوظف أسلوب القول المعروف في المجتمع الجزائري، ويتجاوز التقسيمات المألوفة في الحوار الدرامي. فلا وجود للحوار المسرحي في مسرحياته؛ لأن الحكى هو الذي يقوم مقامه. فالحكى عنده هو التقنية القادرة على خلق تواصل شعبي مع المتلقي، لأنه ينحدر أصلا من فضاء شعبي مألوف لديه ومخزون في الذاكرة الشعبية هو فضاء الحلقة. وهذا الفضاء يمثل مصدرا أساسيا في تكوين الذوق الجمالي عند المتفرج. وهو فضاء يتميز بانفتاحه ومرونته في ضبط مكان المتفرجين والممثلين أو تحديد وضعيتهم. ويتيح للممثل قدرة أكبر على التخيل ، ومحاوره الجمهور من كل الزوايا.

ومن المؤكد أن عبد القادر علولة حين استغنى عن الحوار، وعضه بالحكى، كان يستحضر ما تحفظه ذاكرة المواطن الجزائري من ألوان التعبير الشعبي. وقصده أن الغاية من استغلال عناصر التراث الشعبي الجمالية تكمن في مخاطبة المواطن بالأسلوب القريب من ذاكرته، باعتبار أن هذا الأسلوب هو الذي يحدد ذوقه لذلك، غالبا ما نجده يتحدث عن المواطن في المسرح بدلا من الجمهور أو المتلقي، فهناك متفرج يسهم بفاعلية في إرساء الحوار وإعطائه المرونة اللازمة من أجل الفائدة التي سوف يجنيها من عملية التواصل، فالقصدية الحوارية لدى علولة تتم وفق معرفة مسبقة بغية التأثير في المتلقي والذي يحدث في واحدة من ثلاث : (تعديل في السلوك، أو إلغاء لذلك السلوك، أو إضافة جديدة تعزز السلوك) وهذا هو الغرض من العملية التواصلية برمتها.

وهنا نجد هـ يترك المهمة للمتفرج في مسرحية لوشام ليغوص في الشخصيات وذلك من خلال الحوارات الموحية والمرموزة كما هو في حوار الجمار مع السلطان. >> يا سيدي السلطان الشبعان يا صاحب القوة والشأن ياللي عرفت كيف تلهي الجيعان... الحمير هما اللي مقدين لك أكبر خدمة<<¹². هو ما يقصد إليه عبد القادر علولة من حمل الجمهور على معرفة معينة. وهذه المعرفة التي ليست ما أراه علولة نفسه من الكلام ، ويفتضي أن يكون مبنيا على الإفادة ولا حاجة لفائدة تأتي دون قصد . وهذا المعيار ونظرا لأهميته البالغة في معيار القصد وفي العملية التواصلية، فعبد القادر علولة يدعو الجمهور إلى فهم غرضه ومقصده من أجل تحقيق الفائدة الإخبارية في العرض المسرحي.

وأن يكون الجواب بناء على فهم القصد، وهنا تحصل علاقة تضارب الأفقين بين النص المسرحي ككيان يملك قصدية، ومتفرج له قصدية يريد إسقاطها. وفي هذه الحالة يستعمل المتفرج مهاراته وخبراته ليخمن المعاني والدلالات فيه، فالمتفرج هو الشخص الذي يتلقى الإبداع ويقوم بتفكيك رموزه لفهم قصد مرسلها. وبالتالي يوظف مهارته وخبرته ومعارفه المكدسة، لأن نجاح عملية الاتصال المسرحي مرهون بمدى استيعاب المتلقي لفحوى الرسالة لتحصل هناك تغذية راجعة يحكم من خلالها على نجاح العملية التواصلية أو فشلها، فتتحول عملية التلقي إلى ممارسة جمالية وسيكولوجية وثقافية في أن معا، حيث يسعى من خلالها المتفرج إلى إخضاع النص والعرض المسرحي لسلطته لينتج معاني لا حصر لها. والهدف محدد سلفا هو التأثير في متلق بعينه في ظروف معينة ، لأنه يمثل جزءا هاما من دلالاتهما، بل يمكن القول أن النص والعرض المسرحي لا يكتسب دلالاته إلا بقصد المتكلم .

فحين يعرض عبد القادر علولة شخصياته البسيطة في ظاهرها يبرز خصوصياتها الجوهرية، وهي تتبدى في بساطتها ثم يترك الحكم للجمهور، ف(سليم) الشخصية تتجلى في كامل قواها العقلية، غير أنه في وضعية غير مبررة ، فأمر ((ينقصولو في التعويضات)). أمر غير معقول يفقده شيئا من توازنه، ويثير الخوف لديه والوساوس على مستويين هما: (المقاربة المرجعية الذاتية والمرجعية الواقعية).

أما عكلي (الأجواد) فقد كان طويل القامة وسمينا قليلا... شواريه مفتولة وصوته عال والكلمة تخرج من فمه صافية موزونة. بينما صديقه منور فهو قصير القامة وأصغر منه سنا بقرابة عشر سنوات تربي في البادية ولا يزال يحافظ على القيم التي تشربها في صغره. غير أن جلول الفهامي (الأجواد) كريم ويؤمن كثيرا بالعدالة الاجتماعية، ويحب وطنه بإخلاص، متمنيا أن تتطور بلاده بسرعة، وأن تزدهر فيها حياة الأغلبية، فزوجته وأولاده يحبونه ويجلونهم ويعرفون بحق أنه حنون وكريم ويرشد للطريق المفيد. القوال >> راك تعديت الحد يا حبيبي انبهك أحنا في الدار هنا الديمقراطية كافية صح،.. ولكن الديمقراطية اللي متفقين عليها في دارنا تختلف على بعض الديمقراطيات الأخرى، ... حرية التعبير العلمي الرزين، ما فيها لا عيب ولا معايير، ولا كفير الديمقراطية عندنا أحنا فيها التحليل الذكي والموقف الصلب الإيجابي>>. ¹³ وتمثل مسرحية (القوال) بداية النضج والوعي الاجتماعي الحقيقي من خلال شخصية قدور السائق، الذي يقدم استقالته لمدير المؤسسة التي يشتغل بها منذ أكثر من خمس عشرة عاما، فبعد ما كان تابعا لمديره في كل شيء. يدرك في الأخير حقيقته بأنه كان ينهب أملاك المؤسسة ويعيث فيها خرابا.

و في ظل هذه التخريجات يتجلى الغرائبي والعجائبي أو الاختلال العقلي للشخصية المحورية التي تتغرب في عالمها، فتخلق ملاذها في عالم ذهني حيث تسمع حديث الكلاب، وتقرأ وتقيم علاقة مع كتابة الكلاب، وهذه العلاقة تتأرجح بين عالمين: (إنساني/ وحيواني)، فتتبدى فيه (الرومانسية، الواقعية، الرمزية). نجد في المثال التالي >> بقات لبانة تنبح كاللي تشم في عتيق، وهو باقي رافع رأسه للسماء، ما سايل على حد،... لبست سباطي في الحين، وبقيت نتبع في الكلب، ونقول مع نفسي سبحان الخالق... العادة وهي الكلب يتبع الإنسان، وصرت أنا نتبع في الكلب>>. ¹⁴ وترتبط هذه المصطلحات بالمفاهيم المعيارية لتثبيت الوظيفة المرجعية للنص المسرحي من خلال مرجعية نصية صوتية موجودة بين المكتوب والمنطوق، ومرجعية ركحية بين الوضعيات والفضاء والأداء.

إن المسرحي علولة من خلال اختياره هذه النماذج من المجتمع، إنما يشخص الداء الذي ينخر جسد المجتمع الجزائري، قصة الربوحي الحبيب تظهر سوء التسيير الإداري الداخلي وقصة العكلي تبين أزمة المنظومة التربوية، وبالتالي أزمة العلم ومستقبل الأجيال: >> فكرت وقلت بعدما نموت بعامين ولا ثلاثة، تجبدوا عظامي من تحت الأرض وتصوبوهم ... تركبوهم هيكل عظمي يبقى ملك لثانوية. يستعملوه للدروس في العلوم الطبيعية... مادام مدرستنا فقيرة من ناحية الأدوات المدرسية والبيداغوجية، يستفادوا بيه أولادنا أحسن من نستورده من فرنسا << .¹⁵ أما قصة جلول الفهايمي فتجلي أزمة المنظومة الصحية وتدهور أحوالها. إن هذه القطاعات الثلاثة حساسة جدا في أي مجتمع من المجتمعات، بقوتها يتقوى المجتمع ويضعفها يسوده التفكك والفوضى. وبعد مسرحية (الأجواد). يوجهنا علولة بعرضه (اللثام). الذي ينبئ فعلا عن انهيار النظام القائم وانحسار الأيديولوجية السائدة آنذاك، إذ يبين بطريقة رمزية أن مؤسسي الفكر الثوري وحاملي لواء العدالة الاجتماعية هم المخترقون الأصليون للمبادئ التي يحملونها، وبالتالي فهم الذين يقضون عليها. إذ تعرض المسرحية القصة الكاملة لبرهوم ولد أيوب الميكانيكي العامل البسيط في أحد معامل صنع الورق، حيث يتمكن بتحريض من ثلاثة نقابيين من إصلاح الآلة الرئيسية بالمعمل، فيتهم إثرها بالتخريب والخيانة، والحقيقة إن المسيرين والإداريين خربوا الآلة للقضاء على المصنع، لتحويله بعدها إلى قطاع خاص فيتمكنون من الاستيلاء عليه.

إن مسرحية اللثام بينت عمق الأزمة السياسية الأيديولوجية التي عاشها المجتمع الجزائري في الثمانينات، كما تنبأت بصدق عن انحسار الفكر الثوري فيها، واقترب سقوطه، وكانت الأحداث السياسية التي شهدتها الجزائر بعد ذلك مرآة عاكسة لتكهنات الفنان، إذا كانت مسرحيتا (القول) و(الأجواد). تنبأنا بفساد الوضع الاجتماعي. فإن مسرحية (اللثام) حاولت التحذير من العواقب السلبية، لتبين أن الأزمة أصبحت أكثر عمقا وتعقيدا. وأنَّ الحلَّ مستحيل.

لقد كان مسرح علولة وسيلة للتوعية والتنوير، فهو ينفصل عن الواقع الجزائري، فيصور فيه المشاكل اليومية والصراع بين الطبقة الشغيلة، والضعيفة والطبقة

البرجوازية بطريقة فنية تجعل المتفرج يدرك حقيقة الأمور. كما أنه وظّف السخرية والتهكم من أجل إثارة الشفقة والرحمة عند المتفرج، فهو يفضح المسؤولين واستغلالهم الضعفاء، وي طرح مشاكل اجتماعية وأخلاقية مثل الرشوة والمحسوبية.

إن النزوع المقاصدي والآليات البلاغية في الخطاب المسرحي عند عبد القادر علولة، تتجلى بكل وضوح في مجموعة من تصريحاته وحواراته وممارساته المسرحية المتنوعة والمتعددة والثرية. ويرتبط تنظيره المسرحي بالفرجة الشعبية التي تستند إلى فن الحلقة والسيرة والقوال والجمع بين التمثيل و الحكي المحكي، وتوظيف الاحتفالية، و بالتالي استخدام الواقعية الملحمية والجدلية التي تتمظهر في: (شخصية القوال، وتقنية الحلقة، اللغة الشعبية العامية). كما يميل في مسرحه إلى النزعة الشعبية، التي كانت الغاية التي سعى إليها من خلال توظيف التقنيات التراثية في الأعمال الدرامية من أجل التأسيس لقلب مسرحي جديد، يستطيع أن يعبر عن خصوصية المجتمع الجزائري ، وعلى كل فإن عبد القادر علولة قد أعطى توظيف التراث الشعبي دفعا قويا في مسيرة التأسيس للمسرح في الجزائر.

الهوامش

- ¹ - بوشعيب شداق: مقصدية العمل الأدبي بين التقييد والانفتاح ، مجلة علامات ،م14، ج54، الكويت، 2004، ص 452
- ² - صلاح إسماعيل : نظرية جون سيرل في القصيدة ، ص 119
- ³ - عبد القادر علولة : مسرحية الأجواد، ص 86
- ⁴ - محمد مفتاح: دينامية النص ، ص86
- ⁵ - مسرحية الأجواد، دار موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 1997 ص 81
- ⁶ - عبد القادر علولة: الأعمال الكاملة، مسرحية حمق سليم، وزارة الثقافة، ACP، وهران، 2009 ص 3/2
- ⁷ - صلاح إسماعيل : فلسفة العقل ، دراسة في فلسفة سيرل ، دار قباء الحديثة، للنشر والتوزيع، القاهرة، 2007، ص365
- ⁸ - بو شعيب شداق/ مقصدية العمل الأدبي بين التقييد والانفتاح، مجلة علامات، م14، ج54، الكويت، 2004، ص 447

-
- 9- المرجع نفسه، ص ص 448
 - 10- عبد القادر علولة: الأعمال الكاملة ص 136/137
 - 11- مقصدية العمل الأدبي بين التقييد والانفتاح، ص 449
 - 12- الأعمال الكاملة، ص 187
 - 13- الأجواد، ص 129
 - 14- حمق سليم: ص 10/9
 - 15- الأجواد، ص 128