القارئ الضّمني وسلطته في بناء المعنى وفعل التّخييل على الذّات المتلقّيةللخطاب المسرحيّ قراءة في نماذج مسرحية جزائرية

"The implicit reader, his leverage to build meaning and the act of imagining the self of the playwright,"

د- مفتاح خلوف 1.*

[1] جامعة المسيلة (الجزائر)، meftah.khelouf@univ-msila.dz

تاريخ الإيداع: 2022/02/15 **تاريخ المراجعة**:2022/03/07 **تاريخ النشر**: 2022/03/30

ملخص:

تناقش هذه الورقة البحثية الموسومة بـ "**القارئ الضّمني وسلطته في بناء المعنى وفعل التّخييل على الذّات المتلقّيةللخطاب المسرحيّ، قراءة في نماذج مسرحية جزائرية** "واحدة من الإشكاليات المطروحة ألا وهي الكتابة المسرحية، وجماليات تلقي الخطاب المسرحي الجزائري وبصفة أدق كيفية بناء المعنى والتخييل في الخطاب المسرحي الجزائري، من زاوايا متعددة :القارئ الضّمني، والذّات المبدعة، الخيال، والتخييل، وبناء الفهم والمعنى،وماهي السمات الفنية والميزات الجمالية والخصائص التقنية الواجب توفرها فيه حتى يصير وظيفيا. وقد استندت هذه الورقة البحثية علىنماذج مسرحية جزائرية مدونة للتطبيق. وصولا إلى خاتمة ضمت أهم النتائج المتوصل إليها.

الكلمات المفتاحية: الخطاب، القارئ، المعنى، التلقي، الخيال، التخييل.

Abstract

*This research paper, entitled "**The implicit reader, his leverage to build meaning and the act of imagining the self of the playwright,**" an insight in Algerian theatrical case. "one of the problematic at hand is playwriting, the aesthetic of Algerian theatrical discourse and more precisely how to build meaning and imagination in Algerian theatrical discourse, from several angles: the implicit reader, the creative self, the fantasy, the imagination, the building of understanding and meaning, and what artistic features, aesthetic characteristic and technicalfeatures must be provided in it until it becomes functional. This research paper was based on written Algerian theatrical cases for application. Leading to a conclusion that includes the most important findings.*

Keywords: *Discourse, reader, meaning, ,, receiving, , fantasy, imagination.*

*المؤلف المراسل.

تقديم:

يختلف الخطاب المسرحي عن باقي الخطابات في جملة من المعايير الفنية والجمالية والنقدية، غير أنّ ما يهمّنا هنا هو ما اتصل بطبيعة العلاقة بين الخطاب وقارئه "**ولعلّ أبرز ما يميّز الخطاب المسرحيّ هو ضرورة ارتباطه بجمهوريتوجّه إليه، وربّما كانت صورة الجمهور المُتلقّي أسبق إلى ذهن الكاتب من موضوع النّصّ**" [1]، لأنّ هذه الصّورة على اختلاف أشكالها وتعدّد واقعها، تعدّ من مصادر الإلهام والإيحاء بالموضوع.وعليه فقد شغل محور القارئ والقراءة اهتمام الكثير من الدراسات والنظريّات التي جعلت من فعل التلقّي محورًا لمفاهيمها النّظرية والإجرائيّة التي جاءت بعد البنيويّة، وسمّيت بـ"**نظرية التّلقّي**"، ففسحت المجال أمام الذّات المتلقيّة للدّخول في فضاء الخيال والتخييل، فكان إعادة الاعتبار للقارئ أحد أبرز عناصر الإرسال أو التّخاطب الأدبي.

فإذا كانت "**نظريّة الاستقبال**" أو "**جمالية التّلقّي**" قد ظهرت لتُقدِّم اعتراضًا على الفهم أو التّصوّرات البنيويّة للأدب، كما هو الحال مع اتّجاهات ما بعد البنيويّة، فإنّها اختلفت عنها وعن كلّ النّظريّات التيّ اهتمت بالقراءة والقارئ، بكونها نظريّة تعنى بالفهم لا بالقراءة فحسب، ذلك أنّ الفهم هو عمليّة وظيفيّة، لأنّه يُسهم إسهامًا فاعلاً في بناء معنى الخطاب. ولعلّ ما يهمّنا أكثر هو ذلك القارئ القادر على أن يندمج داخل موقع التّفاعل الخطابي في تواصل مع المبدع وينتج إنتاجًا موازيا للخطاب وفق فعل الخيال والتخييل، هذا القارئ يعمل على بلورة الطّاقة الفنيّة الكامنة في النّصّ والعرضوالمشتملة على إمكانيات انبثاقها في كلّ مرحلة زمنيّة، وفق ما يلائمها من أجهزة، وحسب ما تتضمّنه من فعاليّة خياليّة جماليّة متنوّعة، ذلك أنّ "**كلّ نصّ سواء أكان نصًا مقدّسًا أم نصًّا دنيويًا، يكون محمولاً برغبة خلق القارئ الّذي يتّجه نحوه، هنا يكمن حلم أبديّته**" [2]

1- القارئ الضّمني والذّات المبدعة :

كرّس "**أيزر**" جهده في البحث في العلاقة بين القارئ الضِّمني أو المتلقِّي الأوّل للعمل الأدبيّ والذّات المبدعة، وأوجد مجموعة من القرّاء بحسب استراتيجية القراءة لديه، منهم: القارئ الجامع الّذي"**يصلح لتحديد الواقع الأسلوبيّ على وفق كثافة النّصّ**" [3]، والقارئ المخبر الّذي هو"**مفهوم تربوي يهدف بوساطة الانتباه الذاتي لردود الأفعال التي يولّدها النص إلى تحسين الأخبار، ومنه إلى تحسين مقدرة القارئ** " [4]، والقارئ المستهدَف الّذي هو إعادة بناء للفكرة التي كوّنها المؤلّف عن القارئ ضمن محدّداته التّاريخية، والقارئ المثالي الذي هو ضرب من التَّخيُّل، يمتاز بقدرة عالية تجعله يمتلك دليل المؤلِّف نفسه، أمّا القارئ المعاصر فيحصر في كيفية تلقِّي عمل ما من طرف الجمهور[5]، ونظرًا لوقوع هذه المفاهيم في دائرة الوظائف الجزئيّة، فقد طرح "**أيزر**" مفهومًا يتناسب مع توجُّهات نظريَّته، واعتقد أنَّ أيّة " **نظريَّة تختّص بالنّصوص الأدبيّة تبدو كأنّها غير قادرة البتّة على التّخلّي عن القارئ، إنّ هذا الأخير يظهر مثل نظام مرجعيّ للنّصّ**"[6]، إنّه القارئ الضّمني الّذي يختلف عن أنواع القرّاء المذكورين، إذ ليس له وجود حقيقيّ، فالنّصّ لا يُصبح حقيقة إلاّ إذا قُرئ في شروط استحداثيّة عليه أن يقدّمها بنفسه، ومن هنا إعادة بناء المعنى من طرف الآخرين، فيحيل هذا النوع من القرّاء إلى بنية مقترنة بالمتلقِّي.

إنّ مفهوم القارئ الضِّمني عند "**آيزر**" يشبه تمامًا مفهوم اللّغة عند "**سوسير**"[7]، فهو تجريد يوجّه العمل الأدبيّ وجهة تحقّق وظيفته التواصليّة، لذلك اتجّه "**آيزر**" إلى القيام بإجراءات تكشف عن الأشكال الّتي يتجسّد

فيها هذا القارئ في الذّات المبدعة وفي العمل الأدبيّ على حدّ سواء، فبحث في أنماط الاستجابة، وفي "**الفجوات**" الّتي يعتقد أنّها مبثوثة في كلّ نصّ، وبحث في المعنى من خلال التّفاعل الّذي يحصل بين بنية العمل وفعل الإدراك.

يُعتبر القارئ الضِّمني قمّة ما ابتدعه "**آيزر**" من مفاهيم وخطوط إجرائيّة، إذ ميّز بينه وبين الأنواع الأخرى، فهو بالنّسبة إليه "**مجسّد كلّ الاستعدادات المسبقة الضروريّة بالنّسبة للعمل الأدبيّ لكي يمارس تأثيره، وهي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف و اقع خارجي وتجريبيّ، بل من طرف النّصّ ذاته، وبالتّالي فالقارئ الضّمني كمفهوم، له جذور متأصّلة في بنية النّصّ، إنّه تركيب لا يمكن بتاتًا مطابقته مع أيّ قارئ حقيقيّ**" [8].

فالنّصوص الأدبيّة تأخذ حقيقتها من كونها تقرأ، ممّا يسمح لمعناها أن يتجمّع في ذهن المتلقّي، « **فالقارئ الضّمني إذن هو بنية نصيّة تتوقع حضور متلقٍّ دون أن تحدّده بالضّرورة**"[9]، وهذا يعني أنّ القارئ الضّمني شبكة من البنيات الّتي تستدعي تجاوبًا يلزم القارئ فهم النّصّ، أي أنّه يضع القارئ في مواجهة النّصّ في صيغ موقع نصّي يُصبح الفهم معه فعلا مهمًا.

ولعلّ أوّل من حدّد هوية هذا النّوع من القرّاء هو "**أمبرتو إيكو**" Umberto éco في كتابه "**القارئ في الحكاية**"، حيث عالج النّشاط التّعاضدي الّذي يعمل على حثّ المرسل إليه أن يستخرج من النّصّ ما لا يقوله النّصّ، وإنّما يفترضه ويعدنا به، يتضمّنه أو يُضمره، من أجل ملء الفضاءات الفارغة، وربط ما يوجد في النّصّ بغيره مما يتناصّ معه، حيث يتوّلد هذا التّناصّ ويذوب معه[10].

ومعنى ذلك أنّ كلّ بيان مهما كانت طبيعته ينطوي على عمليّة مشاركة يُفترض في إطارها أن الباثَّ يستحضر المتلقّي حين إنتاج خطابه، يكون ضمنيًّا في هذا الخطاب المتلقَّي على أساس تشاركيّ، ومن جهة أخرى أكّد "**آيزر**" أنّ نشاط القارئ الضّمني يتلخّص في كونه أفعالا إرجاعيّة تستجيب لمكوّنات النّصّ عبر سيرورة ذهنيّة تُنتج ردّ فعل ثابت ومتّفق في سماته العامّة.

2- بين الخيال والتخييل:

إنّ الخيال ضروريّ للإنسان لابدّ منه ولا غنى عنه نشأ في النّفس الإنسانيّة بحكمة هذا العالم الّذي عاش فيه الإنسان وبدافع الطّبع والغريزة الإنسانيّة الكامنة وراء الميول والرّغبات، يستعمله في جمله وتراكيبه، وهو على ثقة تامّة في أنه قال كلاما حقيقيّا.

يعتبر الخيال ملكة من ملكات التعقّل بها يستطيع الأديب أن يخلق صورا جذّابة، لهذا اهتمّ الرّومانسيون به اهتماما مبالغا فيه حتّى أصبح من أخصّ خصائص مذهبهم. فالخيال القوّة التّركيبية التّي تجعل جميع الملكات تعمل في آن واحد، فتقوم كلّ منها بدورها المناسب لتنتج مجموعا مركّبا من الإدراك[11].

كما حظي مفهوم التّخييل باهتمام واضح من النّقاد والمنظّرين فنجد "**وليام جيمس**" يعرّف فعل التّخييل بكونه "القوّة التي تستعيد نماذج الإحساسات كما كانت في الأصل، وهو ما نسميه بالتّخييل المستعبد والتّخييل المؤلّف أو المبتكر هو مجمع عناصر متباينة من إحساسات مختلفة لتأليف مجموعة جديدة متآلفة منسجمة"[12].

إن ما نودّ التّركيز عليه هو أنّ المتخيّل بناء ذهني أي أنّه إنتاج فكري بالدّرجة الأولى أي ليس إنتاجا ماديا، في حين أنّ الواقع معطى حقيقي و موضوعي، وهذا البناء يكون باللّغة، واللّغة حسب التعبير "السوسيري": عبارة عن نظام للأدلّة، وتكون العلامة اللّغوية وحدة نفسيّة مزدوجة ونجد كلمة صورة تتكرّر في تحديد دي سوسير لكلّ من الدّال كصورة سمعيةوالمدلول كصورة ذهنية، ودور اللّغة في بناء الصور التّخييليّة.[13]

إنّ الخيال والتّخييل على الرّغم من تماساتهما أو ابتعاداتهما من حيث الدّلالة، إلّا أنهّما يظلاّن فضاء فنّـــيا يبنيان أساسا في تجربة جمالـــيّة بما يعنيه ذلك من بعد أو انزياح عن مجموع المعطيات الحسّيّة المباشرة، أيّ أنّ مجاليهماهو حقل الذاّكرة والمتخـــيّل. فلا نستطيع الفصل بينهما فصلا دقيقا لأنّ النّصّ بجماليته وشاعريّته يصير مُنصهرا لكل الفضاءات الزّمنيّة والمكانيّة الخياليّة والمتخيّلة في الفـــضاء الدرامي وفضاء النّصّ اللّغوي.

3- القارئ الضمني وبناء الفهم والمعنى:

إنّ قصديّة بناء الفهم من طرف الذّات المبدعة تجعل من الخطاب يتجّه نحو إخبار المتلّقي الّذي يفهم محتوى الإخبار في ضوء إدخال معطيات جديدة، تساعد على عمليّة التّأويل واتّساع دائرة الفهم، باتّفاق بين عوامل الإثارة الكامنة في النّصّ ومجموع الأفعال الإرجاعية الّتي لا يمكن انبثاقها في ذهن القارئ، إلاّ على أساس أنّها ردود فعل إزاء ما يثيره النّصّ من إحساس جماليّ[14].

ولذلك نعتبر القارئ الضّمني ذا حضور نصّيّ، يتكرّس عبر المؤشّرات المباشرة وغير المباشرة الّتي تحفز القراءة وتضمن سيرورتها، فتجعل المتلقّي مُشاركًا في بناء المعنى، وقادرًا على استيعاب مختلف الظواهر في النّصّ وتفاعله معها. وبالتالي يهمّنا ذلك القارئ القادر على تجاوز الفعل إلى بناء دلالات موازية للنّصّ الأصليّ، فيمتاز هذا القارئ بطابع تجريدي يتحقّق عبر فعل القراءة، وعبر الإنتاج التاريخيّ الذي يبلور هذا الفعل، فمؤشّرات القارئ الضّمني قادرة على إسعافنا، ولكنّها لا بدّ أن تُردف بعمليّة رصد الإنتاج الّذي جاء نتيجة تداول النّصّ، على أساس أنّ هذا الإنتاج تحقُّقٌ مادّيٌّ ومحسوس للمظاهر التّجريدية في النّصّ الّتي كانت في الذّات المبدعة ، ذلك أنّ القارئ التّجريديّ ممتدّ عبر الزّمن، تلخّصه مختلف أجهزة القراءة الّتي تتوالى من خلال تداول النّصّ، ممّا يجعله أثرًا خالدًا، يتسلّط عليه الضّوء المتجدّد، فالذات المبدعة حين تُنتج نصّا تستحضر مخاطبًا غائمًا غير واضح المعالم ليخلق سياقًا تتمّ عبره عمليّة التّواصل، وتنبثق بوساطته عوامل التّفاعل بين الباثّ والمتلقّي، ومن هنا يكتسي المتلقّي طبيعة تحققيّة داخل النّصّ، وأخرى تجريدية خارج النّصّ.

إنّ الحديث عن القارئ الضّمني مرتبط أساسًا بالفهم كمشاركة في بلورة المعنى، فمهمّته هي السّعي لكشف الغامض والمتستّر من خلال الواضح المكشوف، أي "**اكتشاف ما لم يقله النّصّ من خلال ما قاله بالفعل**" [15]، وفهم هذا الغامض المتستّر يتمّ من خلال التّفاعل والتّواصل الّذي يقيمه المتلقّي مع الذّات المبدعة عبر النّصّ.

وقد كان "**دلتاي**"- أحد مصادر فلسفة "**غادامير**"-، يهتمّ بدراسة الفهم دراسة علميّة، فيركّزعلى إيجاد أساس للفهم كما نعيشه بالفعل، ويؤكّد أنّ الوجود البشري فريد تمامًا، وبالتّالي لا يمكن سبر أغواره عن طريق المعرفة، ولكن من حيث إنّ الإنسان يفهم ويختبر الحالات، ويقدّم تعبيرات لهذه الخبرة، فالفهم عند "**دلتاي**" يعني "**إعادة**

اكتشاف الـ "أنا" في الـ "أنت "[16]، ولكي نفهم شخصًا ليس معناه أن نعرف أنّه يمتلك تجربة معيّنة فحسب، ولكن أن نشعر بانعكاس هذه التجربة فينا، أو انعكاس الذّات المبدعة في الذّات المتلقّية.

لقد حذّر "**أيزر**" من أن تكون القراءة عمليّة كشف عن المعنى فقط، وإنّما هي عمليّة جعل الفهم بنية من بنيات العمل الأدبيّ نفسه، أي أنّ "**الفهم هو عمليّة بناء المعنى، وليس الكشف عنه فقط**" [17]. والفهم عند "**غادامير**" عبارة عن جواب لسؤال ما، ولذلك اهتمّت نظريّة التلقّي به كأساس للتعرّف على السّؤال الّذي يقدّم النّصّ جوابه عنه، وبالتّالي إعادة بناء أفق الأسئلة والتوقّعات الّتي أوجدتها الذّات المبدعة .

إنّ تحوّل دراسة النصّ من محاولة تأويله للوصول إلى قصد المتكلّم ومحاولة معرفة آليات الفهم، قد أثار جملة من المشكلات المطروحة، كالإطار الثّقافيّ والاجتماعيّ الّذي يُنتج فيه النّصّ مقارنًا بالإطار الّذي يُستقبل فيه، "**فالبعدان الزّمانيّ والمكانيّ اللذان يفصلان بين النّصّ والقارئ أصبحا عائقًا أمام فهم النص**"[18]، فالنّصوص البشريّة تخضع لمفاهيم وقيم وعادات مجتمع معيّن، ممّا يجعلها خاضعة لظروف إنتاجها من عصر إلى آخر ومن مكان إلى آخر كذلك.

لقد حاول "**آيزر**" أن يمنح القارئ قدرة على إعطاء النّصّ سمة التّوافق أو التّلاؤم، فوجد أنّ التّوافق ليس معطىً نصّيًّا وإنّما هو بنية من بنيات الفهم الّتي يمتلكها القارئ ويبنيها بنفسه، لأنّه مقصود بذاته، قصد تحقيق الاستجابة والتّفاعل النصّيّ، ومن هنا افترض أنّ في النّصّ فجوات تتطلّب من القارئ ملأها، عن طريق مقاربة التّفاعل بين بنية النّصّ وبنية الفهم عند القارئ، كما يعتقد "**إنغاردن**" أنّ هذه الفجوات منتشرة في أي عمل أدبيّ، إذ ينطوي هذا الأخير في باطنه على فجوات مميّزة له تدخل في تعريفه.

4- القارئ الضّمني بين تشكيل الخيال وبناء فعل التّخييل في نماذج مسرحية جزائرية:

يُعدُّ الخيال من وسائل بناء الفهم والمعنى تمارسها الذّات المبدعة على الذّات المتلقّية عبر القارئ الضّمني، ولذلك كانت قضيّة الخيال وبناء فعل التّخييل من القضايا النّقدية الكبرى، الّتي شغلت بال النّقاد القدامى والمحدثين، على حدّ سواء، فمنهم من نظر إليه على أنّه جوهر في العمل المسرحيّ بعامة، ومنهم من أهمله وأضعف من قيمته، بدءًا بـ "**أرسطو**" الذي قلّل من شأنه في الأعمال الأدبيّة، إذ كان يرى بضرورة وصاية العقل عليه، كما كان يميّز بينه وبين الوهم[19]، وسار الكلاسيكيُّون على نهجه ولم يشجّعوا على حرّيّته، بل رأوا أنّه يجب على الشّاعر المسرحيّ إذا أراد أن يصل إلى الكمال أن يكبح عقلُه خيالَه.

وخالف الرومانطيقيّون من سبقوهم، وآمنوا بالخيال إيمانا مطلقا، وبلغت نظرية الخيال عندهم ذروتها، ورأوا أنّ الخيال هو القوّة الحيويّة في الإنسان، وأنّ الأدب لا يكون في أقوى حالاته إلاّ إذا استند إلى خيال واسع[20]. وفي هذا يرى "**كولردج**" أنّ الخيال هو تلك القوة السّحرية التّركيبية الّتي تظهر في التّوفيق بين الخصائص المتنافرة أو المتناقضة، وتحقيق الملاءمة لتحقيق المتعة[21]. ويذهب إلى حدّ التّفريق بين الخيال والوهم، حيث يرى أنّ الخيال هو القوّة الموحِّدة المركِّبة، أمّا الوهم هو القوّة على الحشد والجمع دون مراعاة التّوافق والملاءمة بين أطراف الصّورة[22].

وللجمع بين الخيال وفعل التّخييل، لجأ الرّمزيّون إلى وسائل تعينهم في تحقيق الجمع بين الطّرفين، في جوّ من الإيحاء والمتعة، ومن بين هذه الوسائل "**تراسل الحواس**"، كوصف حاسّة من الحواسّ بمدركات حاسّة أخرى، كقولهم مثلا: "**رأيت رائحة الأبطال**" فتتبادل الحواسّ صفاتها، ويتجرّد العالم الخارجيّ من بعض صفاته المعهودة[23].كما أنّهم يلجؤون إلى إضفاء شيء من الغموض، فهم لا يصفون الأشياء بوضوح لأنّ في ذلك – في نظرهم -قضاء على ما فيه من متعة[24].

وبالعودة إلى التّصوير والخيال والتّخييل في الخطاب المسرحيّ الجزائريّ، فإنّ الكاتب – عادة - ما يلجأ إلى إعادة إنتاج الواقع، وإعطائه بعدا خياليّا، أو إنتاج الخيال في حدّ ذاته وممارسة التّخييل عليه. ومن ثمّة فإنّ الكتابة المسرحيّة تتحوّل إلى خلق جوّ من التّفاعل بين الواقعيّ والتّخيّليّ، وفق ما يراه الكاتب، المؤلّف، المخرج أو الممثل أحيانا، وبين ازدواجية الإبداع في الخطاب المسرحيّ بين النّصّ والعرض، تزداد درجة التّفاعل بين ما هو واقعيّ، وما هو تخيّلي، بالاستناد إلى الحوار والصّراع من جهة، والوحدات السّينوغرافيةوالدّيكورية الّتي تعين المتلقّي القارئ أو المشاهد على التّصور والتّخيّل من جهة أخرى، وبهذا "**يَعبُرالمتخيّل النّصّي من الحياة الرّوحية المتوارية (حياة النّصّ المكتوب) إلى حياة مادّية مُحيَّنَة (حياة الخشبة)**"[25].

وكغيره من الخطابات المسرحيّة العالميّة، والإنتاجات الدراميّة العربيّة، فإنّ الخطاب المسرحيّ الجزائريّ، قد خضع لشعريّة الخيال وبناء التّخييل لدى المتلقّي، فراح المسرحيّ الجزائريّ يسبح في لجج فضاء الخيال المسرحيّ، آخذا في تخليق واقعة بفنّية، يعرض بها شخصياته وأحداثه، مستعينا تارة بالواقع، وتارة أخرى بالحقائق العلميّة، وأخرى بالأسطورة.

فَغَرف الخيال المسرحيّ الجزائريّ من ثيمات الحقائق العلمية، فأنتج "**عزالدين جلاوجي**" مسرحية "**نقمة الأرض**"[26]، حيث تخيّلها في هيئة أمّ تغمر مخلوقاتها بالرّحمة والشّفقة، وسرعان ما تتحوّل إلى منتقمة من فعل الإنسان، الّذي ظلّ يفسد فيها، ويسفك الدّماء، فكأن هذا الانتقام يمثّل معادلا لعدالة الكون الّتي تعاقب كلَّ من يخرج عن قوانينها.

كما يَكشف الكاتب نفسُه في مسرحية "**هي هن**" القدرةَ على اختراق فضاء المتلقّي، وصناعة التّخييل لديه، فيتصوّر به حركة الأفعال المسرحيّة، عندما تعلن "**هي**" عن رغبتها الشّديدة في التّخلّي عن أنوثتها، فتصبح "**هي**" و"**هن**" رجالا لا يأتمرن بأوامر الأزواج، ولا ينجبن الأطفال، بل ينطلقن في حرّية، يفعلن ما يشأن، ويرتدين ما يُردن، فإذَا بالصّورة الدراميّة عبر ملفوظاتها ومرئيّاتها تُشكّل فضاء تخيَليا لدى المتلقّي. تقول "**هي**":

"**وهكذا يا أحبّائي، لم نعد الجنس اللّطيف (تصفيق حار)، بل نحن اليوم الجنس الخشن ... لابدّ من تغيير الجلد والشّكل والصّوت (تصفيق حار)، بل واستطعنا بعد نضال طويل، وجهاد مرير، من تغيير الاسم ... منذ الآن نحن الرّجال وهنّ النّساء (تصفيق حار)، وها هو الطّبّ ينتصر لنا، فيستطيع أن يقهر الأنوثة**

فينا والذّكورة فيهنّ، فنحن منذ اليوم، لا نهود ولا حمل ولا إرضاع (تصفيق حار)، بل النّهود لهم أقصد لهنّ، وكذلك الحمل والإرضاع وكلّ شؤون البيت"[27].

وتزيد الإرشادات المسرحيّة (تصفيق حار) من فعل التّخييل، فيقع المتلقّي في فريسة المقارنة بين ذاته وجسده، وبين الصّورة التّخيّلية الّتي يرسمها الحوار المسرحيّ.

وتتجسّد الفكرة أكثر في مسرحيّة "**عايلة هايلة**"[28]، حيث يتحوّل الزّوج بصفة إرغاميّة لا إرادية إلى أنثى، ويؤدّي دور الزّوجة، ويكتشف ذلك من خلال تعاملات النّاس معه في البيت وخارجه، فلا مناص من أن يقتنع بأنّه صار أنثى، والمفارقة التّخيّلية تكمن في أنّ الزّوج يقوم بكامل الأعمال المنزلية، بل وينجب الأطفال، لكنّ شكله الخارجيّ ظلّ محافظا على ملامح الرّجولة والذّكورة[29].

ويُعبّر "**عزّ الدّين جلاوجي**" عن موت الألفة والحبّ بين الزّوجين، وانبطاح الرّجال المغامرين بالهجرة أمام الزوجات الأجنبيات وتبعيتهم لهن في كل شيء، في مسرحيّة "**من بلدها**"[30]، فيقدّم الكاتب بناء فضائه التّخيّلي في صورة رمزيّة (المرأة الأجنبية)، وسلطتها على زوجها، برفض الخادم تقديم الفطور لسيّده، بحجّة أنّ كلّ شيء يُقدَّم له هو إنّما هو من بلدها، بل أكثر من هذا، رمز للزّوج بـ"**هو**" تجاهلا لذاته وهويّته الّتي تخلّى عنها في سبيل الزّواج بالأجنبية. ويتجلّى ذلك في المقطع الحواريّ التّالي:

"هو: إذاً،.. لا تقدّم لي الإفطار! .

الخادم: قالت سيّدتي : إنّ الخبزمن بلدها.

هو: من بلدها؟! ...أعرف ذلك.

الخادم: وأنّ المعجون والزّبدة من بلدها.

هو: من بلدها؟! ... أعرف ذلك.

الخادم: وأنّ الحليب من بلدها.

هو: من بلدها؟!... أعرف ذلك.

الخادم: وأن ...

هو: (مقاطعا) أعرف ... أعرف، ولكن أين المشكلة؟!.

الخادم: المشكلة أنّك لست من بلدها.

هو: اللّعنة عليها سأطلّقها...سأطلّقها.

الخادم: لا تتعب نفسك سيّدي....لقد طلّقتك، وها هي ورقة الطّلاق (يسلّمه الورقة)، وأمرتني أن آخذ منك البيت، وما تلبس من ثياب لأنّها من بلدها"[31].

وتتكثّف الرّمزية أكثر في صناعة شعريّة فضاء التّخييل في مسرحيّتي "**الدّالية**" لـ"**عزّ الدّين ميهوبي**"، و"**التّاعس والنّاعس**" لـ"**عزّالدّين جلاوجي**"، إذ ينطلق هذا الأخير بخياله عندما يصوّر أهل القرية -الّتي حلّ بها "**التّاعس والنّاعس**"- مختلفين فيما بنيهم في اختيار ملك جديد، بعد وفاة الملك القديم ، ليهتدوا إلى فكرة الغُراب، وأنّ مِن تقاليدهم أنّ مَن اختاره الغراب ووقع على رأسه عُيِّن ملكا، فهو حلٌّ من شأنه أن ينهي الخلاف بين الطّرفين المتناحرين، وتستقرّ أوضاعُهم، ويتجلى ذلك في المقطع الحواريّ التّالي بين "**النّاعس**"و"**التّاعس** " وأهل القرية:

"النّاعس: وما الّذي ورثتموه عن الأجداد؟

الشّاب1: أن يُجمَع النّاس في صعيد واحد، ويُؤتى بغراب مدجّن، يحمله أكبر أهل المملكة، ثمّ يُدفع به في الجوّ، ليحطّ على أحد الحاضرين، ليكون ملكا.

النّاعس: الجميع دون استثناء؟!.

الكهل: الجميع ... الجميع ... الكبارو الصّغار... النّساء والرّجال ... وحتى الغرباء أيضا.

النّاعس: ما أعظم هذا الموروث! لأجدادكم أعظم منكم وأذكى.

الشّيخ: أُدعوا كلّ سكّان المدينة إلى الحضورالآن، في صعيد واحد (يبدأ النّاس في التّوافد ... بعد زمن يقف الشّيخ في مكان مرتفع وبجواره شابٌّ يحمل غرابا معصوب العينين. يتمتم الشّيخ بكلمات غير مفهومة ثمّ يُطلق الغراب ... تتعلّق به العيون ... يرفع بعضُهم أكفّ الضّراعة ... يحلّق الغراب للحظات ثمّ يقع على رأس أحدهم، ويعود للطّيران للحظات، ليحطّ على رأس النّاعس ... يحيط به الجميع يرفعونه ويهتفون):

الجميع: عاش الملك، يحيا الملك، عاش الملك ... يحيا الملك. (يبتعد الجميع تاركين النّاعس يقف مذهولا).

التّاعس: (وهو ينطق من دهشته): ما أحقر الدّنيا! ما أحقر الصّدف! أقضي معظم حياتي عاملا جادّا، و أبقى تعيسا ... ويقضي هذا الحقير معظم حياته ناعسا متطفّلا ليُنصّب ملكا عظيما؟! (يرتفع صراخه) عليك اللّعنة أيّتها الحياة، عليكم اللّعنة أيّها الجبناء الأوغاد (يسقط أرضا)"[32].

إنّ رمزيّة **الغُراب** هنا، تزيد من خصوبة الخيال في النّصّ المسرحيّ، وفعل التّخيّل لدى المتلقّي، الّذي يكتشف عبر مراحل تشكّل التّخييل لديه تعطل آلة العقل والفكر الإنسانيّ في حوار الشّخصيات، لتتحوّل إلى ميتافيزيقا الخرافة والدّجل.

والحال نفسه في مسرحيّة "**الدّالية**" لـ"**عزّالدّين ميهوبي**" عندما يتوفّى سلطان"**الدّالية**"، فتحتار الرّعية في اختيار الملك، فتهتدي "**الضّاوية**" - وهي رمز الحكمة - في المسرحية إلى فكرة "**الحداية**" لتعيين واختيار الملك الجديد، فتأمر "**بشّار**" أن ينادي في الرّعية قائلا:

"**يا أهل الدّالية، كبار وصغار، شيوخ ونساء، تفاهموا كبار البلاد: الواهم الفاهم الزاهي الباهي الهايمالهايلب وخبزة بودبزة، تفاهموا باه تخرجوا الكلّ غدوة بعد العصر للطّحطاحة، وتقعدوا كامل في الأرض، ما تتحرّكوش ما تتحدثوش، ما تتنفسوش، وراح تجي الحداية تحوم على روسكم، ولّي حطّت على راسو، رايح يولّي سلطان البلاد**"[33].

وبعد أن تحطّ "**الحداية**" على رأس "**بلاّرج**" ويُعيّن سلطانا لـ "**الدّالية**" يُعلّق قائلا: "**عمري ما كنت نحلم بأكثرمن كنّاس في شارع من شوارع الدّالية**"[34].

إنّ الفعل التّخيّلي الّذي يثيره النّصّان (المقطعان الحواريان السّابقان)، وكيفية اختيار الحاكم الجديد أسطوريّة (الغراب – الحداية)، من شأنه أن يُدمج القارئ في جدليّة ذهنيّة خياليّة، مع ما يقرؤه أو يراه، أو ما عاشه ويعيشه، "**فالإنسان وهو ينظر أو يقرأ الأمكنة، لا يمنع نفسه من إضفاء فكره ومزاجه وعواطفه عليها**"[35].

كما تتجلّى - في المقطعين الحواريّين السّابقين- أبعادٌ أسطوريّة لكلّ من "**الغراب**" و"**الحداية**"، فيأخذ كلٌّ منهما مفهوما سيميولوجيا، توحّده شعريّة فضاء التّخييل المندمجة والمشكّلة بين أقطاب الإبداع الثّلاث: المؤلّف، المخرج والمتلقّي.

ولهذا فإنّ الإرشادات المسرحيّة الّتي يصنعها المؤلّف بين ثنايا حوارات الشّخصيات، تُحيل القارئ إلى تصوّرات تخيلية، تُعينه في تحديد دلالات الرّموز، وفي هذا يقول "**العربي الذّهبي**": "**قد يبدو أنّه من نتائج هذا التّصوّر إقصاء المكوّن اللّغوي للصّورة أو الاحتفاظ بمكوّنها التّماثلي، الّذي يشير إلى التّعيين الذّهني لتصوّر الأشياء، فالرّمز المتخيّل هو الوجه النّفساني لهذا التّعبير، إنّه الرّابط العاطفيّ التّمثيليّ الّذي يجمع بين متكلّم ومحاوره**"[36].

وبهذا فإنّ النّصّ الموازي يصنع ذلك الخيط الرّابط بين ما يتصوّره المؤلّف، وما يتصوّره المخرج، وما يتصوّره المتلقّي القارئ والمشاهد، لتندمج كل هذه التّصوّرات المنبثقة عن قارئ ضمنيّ في كلّ ذات مبدعة من الذّوات السّابقة وتنصهر في بناء تخيّلي واحد يصنعه المتلقّي.

وقد تكون شعريّة الخيال استعارة عبثية يسخر بها المؤلّف من بعض عادات قومه، مثلما نجده في "**القرّاب والصّالحين**" لـ"**ولد عبد الرّحمان كاكي**"، أو في "**البشير**" لـ"**أبي العيد دودو**" الّتي يتّخذ فيها من "**الابن**" وسيلة وواسطة لكشف سذاجة بعض فئات المجتمع، وذلك عندما يتظاهر "**الابن**" بأنّ به مسّا من الجنّ، ثمّ يتأمّل

تصرّفات أمّه. فيسخر الكاتب من جمود عقول بعض الأفراد في المجتمع، ويتجلّى ذلك في حوار **"البنت"** مع **"الأم"**:

"البنت: ولماذا كنت خائفة عليه مادام الحال هكذا؟

الأمّ: تعرفين يا بنيتي أنّ عيون النّاس فاسدة، يمكنها أن تطيح بأكثرنا صحّة وشبابا.

البنت: هل تقصدين أنّهم أصابوه بالعين! بعد أن فرّحنا وبيّض وجوهنا، وبعد أن عرفه النّاس؟

الأمّ: هذا هو الشّيء الّذي وقع.

البنت: عيون النّاس هي السّبب، من هو ذلك الّذي يضرب بالعين؟ لابدّ أن نأتي به حتى نُبعد الشّرّعنه.

الأمّ: ومن أين لي أن أعرف؟ هناك عيون كثيرة ترى وتخزروتحسد وتضرب، وبعد هذا تقدرأن تتشفّى.

البنت: إن شاء الله سيسقط الرّماد فيها، وتعمى عن رؤيته مرّة أخرى، هذا ما أطلبه لها.

الأم: أرسلتُ الطّفل ليكتب له عند سيدي الطّالب، ولكنّه لم يرجع بَعدُ، وأظن أنّه بقي يلعب مع أولاده"[37].

ويبقى **"الابن"** طيلة أطوار المسرحيّة متقمّصا لدور المسحور أو الممسوس بجنّ، ثمّ يُؤتى له بـ**"الطّالب"** ليرقيه، لكنّه يدخل معه في جدال سرعان ما ينكشف فيه عجز الرّاقي أمام المرقي. إذن فشخصية **"الابن"** تمارس في حقيقة الأمر تقنية **"الميتاتياترو"** أو المسرح داخل المسرح[38]، فهو يقوم بعمل تمثيلي داخل تمثيلية في حد ذاتها، ممّا يستدعي في بنائها إحضار ما تتميّز به الحكايات الشّعبية من تداخل بين عالم البشر وعالم الجنّ، كتعبير عن وحدة الكون، ويجد المتلقّي نفسه أمام تحدّي جمع شتات الصورة التّخيّلية بين الواقع المعالج والواقع الميتافيزيقيّ، وليقدّم لنا الكاتب -كذلك - تجربة إنسانية تكشف أهواء القلب الإنسانيّ وتقلّباته، عندما تنتفي سيطرة العقل عليه.

وقد يبلغ الأمر ببعض المؤلّفين في بناء فعل التخييل لدى المتلقي إلى اعتماد هذه التقنية –الميتاتياترو- بإقامة تمثيلية داخل العمل المسرحي المقدّم. ويشير الكاتب عبر حوار شخصياته إلى أنّها على وعي بأنّها تنتمي إلى هذا الخيال المسرحيّ، فيزداد التّخييل عند المتلقّي تركيزا وشساعة.

وفي موضع آخر لم يوظّف الدّكتور **"صالح لمباركية"** في مسرحية **"الفلقة"** شخصيات **"الأشباح"** إلاّ ضربا من الخيال المسرحيّ، يبني من خلالها فعل التّخييل لدى المتلقّي، بوصفها واقعة في مجتمع النّصّ وفي المجتمع الحقيقيّ، تزيد من شدّ القارئ المتلقّي إلى الفعل المسرحيّ، ويتجلّى ذلك في المنظر الثّاني من الفصل الأوّل عندما يطارد **"العمري"** ثلاثةُ أشباحٍ، وهو يَهمّ بطرق باب صديقه **"التّومي"**:

"العمري: التّومي ... حل ... حل ... أزرب (يقتربون منه) الله الحد، أبقاي يا دنيا على خير(يسجد على الأرض ثمّ يرفعه أحد الأشباح)، معادش نعاود، اسمحولي هاذ المرة، واش درتلكم، وعلاشراكم تعذّبوا فيّ؟ (يبحث في جيوبه) ما عنديش واش نعطيلكم، خلّيوني انروح هنا ونرجع (الشبح يحرك رأسه بالرفض)، انروح للدّار ونرجع (يحرك الشّبح رأسه بالرفض).

الشبح1: حبس (يمسكه بالقوة من رقبته).

العمري: آيمَّا ... انروح هنا برك ونرجع.

الشّبح 2: لا (ثمّ يدفعه)"[39].

فظهور الأشباح الثّلاث عبر مراحل يطوّر الفعل الدّراميّ، ويُعتبر في حدّ ذاته خيالا مسرحيّا محضا، ينسجه الدكتور "**صالح لمباركية**" في صلب عمله، ويبني من خلاله عالم التّخييل لدى المتلقّين، فيغوص به في الوعي الجمعي لمجتمع النّصّ الفنّي، كما يضع المتلقّي لهذا الخطاب في سياق الدّلالات الدّينية والاجتماعيّة والثّقافيّة للأشباح، فينسج خيالا موازيا لخيال النّصّ[40].

كما يوظّف الدّكتور "**صالح لمباركية**" الخيال ليُدخِل المتلقّي في جدلية اللّعبة المسرحيّة، ويجعله جزءا من التّمثيل، وذلك عندما تَخرُج شخصية "**الرّاوي**" عن مألوف التّمثيل والإيهام، ليخاطب نفسه والجمهور معا في مسرحية "**الشّروق**" قائلا:

"الرّاوي: (محدثا نفسه) يبدو أنّ عددنا قد زاد (يخاطب الجمهور)، أظنّ أنّكم و اقفون ... آه جالسون ... طابت جلستكم ... استريحوا، استريحوا، وكي لا تتعبوا مَدّوا أقدامكم. ذلك أفضل لديكم، لأنّكم ستنتظرون كثيرا ... لا تنزعجوا ... إنّني أعنيكم (يشير إلى الصّفوف الأمامية)، الانتظار أصبح شيئا مألوفا لدينا، لقد أُجبرنا عليه"[41].

فتخرج شخصيّة الرّاوي من مجتمع النّصّ إلى مجتمع المسرح (قاعة العرض)، ويكسر الكاتب نظريّة المحاكاة بمفهومها الطّبيعيّ، لتصبح مسرحيّته وبما تحمله من تقنيّة المسرح داخل المسرح -الميتاتياترو-، واحدة من المسرحيّات الّتي تبنى على الخيال المسرحيّ الّذي يجعل المتلقّي مشاركا في إبداعه عبر فعل التّخييل مع المخرج والممثّل في آن معا، ومساهما في إنتاج أحداثه وإعادة صياغتها .

ويستثير "**محمّد بن قطاف**"، عن طريق الخيال وبناء فعل التّخييل الواقعَ التّاريخيَّ في مسرحيّة "**الشّهداء يعودون هذا الأسبوع**" بحيث يُصوّر الشّهداء في أذهان المتلقّين أحياء، وقد أُفرغت بطون قبورهم ليعودوا إلى الحياة ويتجوّلوا في شوارع الجزائر، فيخلق واقعا خياليّا استثنائيّا، فيُصيب الكاتبُ الذين خالفوا بيان أوّل نوفمبر 1954، وحادوا عن أهداف الثّورة بنوع من التّرقّب والانتظار، ما عساه يحدث لهم بعودة الشّهداء،

فيوظّف صوت الماضي الذي يُدمج في الحدث الدّراميّ، فيخلق في المتلقّي القارئ والمشاهد أفق التوقّع ويبني تخيّلا جديدا لديه عبر الفعل المسرحيّ.

وبالامتداد الخيالي للزّمن يجسّد الكاتب والمخرج "**جمال لعبيدي**" في مسرحيّته "**عودة الحَجّاج**" عدم رضاه على الوضع الّذي آلت إ ليه الأمّة العربية والإسلامية، من تسيّب وانحلال على كلّ الميادين الأخلاقيّة والاجتماعيّة والدّينية والسّياسية، حيث وبمجرّد أن يدخل شابّ إلى نادي الأنترنت، ويتّصل بصديق له يحدّثه عن زمن الحَجّاج، يخرج "**الحجّاج بن يوسف الثّقفي**" من جهاز الحاسوب وينبهر للعصر الّذي بُعث فيه، من حيث اللّغة واللّباس والوضع العام. فيُقدِّم المخرجُ "**الحجّاجَ**" على لسان شخصية هزليّة، فتدخل هذه الشّخصية في جدليّة كاريكاتوريّة، فيشرح له كيف أنّ أمجاد العرب قد ضاعت، وأنّ ما صنعه الأجداد قد أضاعه الأحفاد، وأنّ الأندلس وفلسطين وبلاد السّند وبلاد الهند قد ضاعت أيضا.

وإزاء هذا الواقع المهترئ يجرّد "**الحجاجُ**" سيفه من غمده ويعلن لرفيقه أنه سيُبحر في الزّمن القادم ليعيد للعرب كرامتهم. وما إن يخفت صَهيلُ خيله ووقع أقدامها حتّى يظهر "**الحجّاج**" في الزّمن الحاضر، ليجد أنّ الحكّام العرب قد أصبحوا لا يتسامرون في قضايا أمّتهم، وانشغالات رعيّتهم، وإنّما بأغاني "**نانسي عجرم**".

وتتحوّل تقنية الإبحار في الزّمن عبر بناء فعل التّخييل دون عوائق، إلى وسيلة في يد المؤلّف لإحداث الدّهشة لدى المتلقّي القارئ/المتفرج، وخلق لاواقعيّة هذا الإبحار، وتشكيل فنتازية بعث شخصيّة من الماضي على منصّة الحاضر، فيطرح المتلقّي العديد من الأسئلة على نفسه، تكون إجاباتها في غير صالح النّظم السّياسية والاجتماعيّة والأخلاقيّة والدّينيّة العربيّة، الأمر الّذي يدفع بالمتلقّي لأن يبحث عن السّبل الّتي تساعده على تغيير واقعه المتردّي[42].

وبهذا تعدّ المقاطع الحواريّة السّابقة نماذج للخيال المزدوج، أو الممزوج بين الممثّل والمتلقّي، والتّداخل بين حلم اليقظة مع الوهم والخيال الفنّي، وتداخلهما مع الواقع الحياتيّ، فتنتفي الحدود الفاصلة بين مكان اللّعب (منصة التمثيل) وقاعة الحضور (الجمهور)، إنّ هذه الازدواجية من الممثّل بالمزج بين وعيه بذاته الإنسانيّة، بوصفه كائنا اجتماعيا، وبالشّخصية الدّراميّة الّتي يؤديها، تجعل من المتلقّي يعيش الحدثين معا، الحدث الاجتماعي، الحدث الفنّي، ويربط بينهما عبر خياله.

هوامش وإحالات المقال

[1]محمود عبّاس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربيّة الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 1، 1417هـ، 1996، ص 120.

[2]الطائع الحداوي، في معنى القراءة، قراءة في تلقي النصوص، دار الثقافة للنشر والتوزيع، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1999، ص 11.

[3] - فولفغانغ آيرز، "فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالي"، ترجمة: أحمد المديني، مجلة آفاق المغربية، ع 6، ص 30.

[4] - فولفغانغ آيزر، ،"فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالي" ص30.

[5] - ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 163.

[6] - فولفغانغ أيزر، "فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالي"، ،ص 30.

[7] - ينظر :ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 148.

[8] - فولفغانغ أيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة وتقديم: حميد لحمداني، الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس،المغرب، 1987، ص 30.

[9]فولفغانغ أيزر،فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب ص31

[10] - ينظر: أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت،لبنان، ط 1، 1996، ص 7.

[11]عبد القاهر الرباعي:في تشكيل الخطاب النقدي،ط1، دار الاهلية الاردن، 1988 ص43.

[12]ينظر محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول, إفريقيا الشرق,المغرب,2005, ص11-12.

[13]- ينظر محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول,, ص111.

[14] - ينظر: إدريس بلمليح، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، 1995، ص 279 وما بعدها.

[15] - نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت،لبنان، ط 2، 1992، ص 36.

[16] - ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 97، نقلا عن : محمود سيد أحمد، دلتاي وفلسفة الحياة، ص 34.

[17] - ناظم عودة خضر، المرجع نفسه، ص 123.

[18] - سيزا قاسم، القارئ والنص، العلامة والدلالة، ص 125.

[19]محمد صايل حمدان. قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، ط1، 1991، إربد، الأردن، ص 53.

[20]ينظر: إحسان عباس. فن الشعر ، دار صادر، ط1، بيروت، لبنان، 1996، ص 124.

[21]ينظر: المرجع نفسه، ص 126.

[22]ينظر: المرجع نفسه، ص 127.

[23]محمد صايل حمدان. قضايا النقد الحديث، ص 55.

[24]المرجع نفسه، ص 57.

[25]رضا غالب. الميتاتياترو، أكاديمية الفنون، مطابع الأهرام التجارية، ط1، قليوب، مصر، 1996، ص 97.

[26] عز الدين جلاوجي ، الأعمال غير الكاملة (نقمة الأرض)، دار الأمير خالد، الجزائر 2008 ، ص11

[27]عز الدين جلاوجي. الأعمال المسرحية غير الكاملة (هي وهن)، ص 13.

[28]مسرحية أنتجها المسرح الجهويّ بوهران، وشارك بها في فعاليات المهرجان الوطني للمسرح المحترف بالعاصمة العام 2006.

[29]ينظر: المسرح الجهوي وهران. مسرحيةعايلة هايلة، مخطوط، 2006.

[30]عز الدين جلاوجي. الأعمال غير الكاملة (من بلدها) ص16

[31]عز الدين جلاوجي. الأعمال غير الكاملة(من بلدها)، ص 18.

[32]عز الدين جلاوجي. الأعمال غير الكاملة (التاعس والناعس)، ص 23-24.

[33]عز الدين ميهوبي. مسرحية الدالية ،مطبوعات المكتبة الوطنية، الجزائر ، 2006، ص 53.

[34]المصدر نفسه، ص 53.

[35]ينظر حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1999.،ص 53.

[36]العربي الذهبي. شعريات المتخيل،ص112

[37]أبو العيد دودو، البشير، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص 09.

[38]ينظر: رضا غالب. الميتاتياترو، ص 100.

[39]صالح لمباركية. الفلقة، شركة باتنيت، باتنة، الجزائر، 2006، ص 05-06.

[40]رضا غالب. الميتاتياتر، ص 103.

[41]صالح لمباركية. الشروق، شركة باتنيت، باتنة، الجزائر، 2006، ص 04.

[42]ينظر رضا غالب. الميتاتياترو، ص 114.