

بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه
موسوم بـ

جماليات التلقي في المسرح الجزائري

مسرحيات عبد القادر علولة بنموذج

إشراف الدكتور:
ميراث العبد

إعداد الطالبة :
سنوسية بلعفيظ

أعضاء لجنة المناقشة

جامعة وهران
جامعة وهران
جامعة مستغانم
جامعة بلعباس
جامعة مستغانم
جامعة وهران

رئيسا
مشرفا مقرر
مناقشا
مناقشا
مناقشا
مناقشا

أ. د جازية فرقاني ✓
د ميراث العبد ✓
د محمد قادة ✓
د إدريس قرقوة ✓
د. مناد الطيب ✓
د. رأس الماء عيسى ✓

السنة الجامعية : 2011-2012

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة

كان للثورات والحروب التي شهدها العالم أثرا واضحا على المسرح إذ خلقت فلسفات جديدة أنتجت أشكالا مسرحية حديثة، حيث اتفقت التيارات المسرحية الأوروبية الطليعية في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، في نقدها للمذهب الطبيعي في الفن، ومبدأ المحاكاة من أساسه، و من ثم رفضها العملية المسرحية القائمة على الإيهام بالواقع، إذ كانت حوافرها تغذي من فلسفات و يوتوبيات وحركات ثنولية ثورية اجتاحت القارة الأوروبية خاصة، هزت الرواسخ وتأسست على إعادة نظر جذرية في مفهومات الفرد والحرية والدولة والمؤسسات والتقاليد والفنون.

و نظرا لكثرة الثورات التي عرفتها -الإنسانية- فقد إقتصر هذا البحث على أشهر الثورات بداية من الثورة الفرنسية 1789 لأهميها وأثرها علميا مروراً بثورات القرن التاسع عشر، ولعل أشهر ثورة في بداية القرن العشرين هي الثورة البلشفية 1917 التي أفرزت الواقعية الاشتراكية فكان لها أثر على الأدب العالمي عموما والعربي خصوصا، وفي نفس السنة كان وعد بلفور الذي زرع الكيان الإسرائيلي في قلب الوطن العربي فخلق أهم صراع في الشرق الأوسط والذي لا يزال إلى يومنا هذا يهدد أمن البلاد العربية.

كما كان للحربين العالميتين (1914/1918 و 1939/1945) والدمار الشامل الذي خلفتهما أثر كبيرا على المسرح فظهرت تيارات حديثة مثل الوجودية والعبثية، وبرز جيل من المؤلفين المتمردين جعلوا أبطال أعمالهم المسرحية ثوارا، فمنهم من ثار على الإله ومنهم من ثار على المجتمع ومنهم من ثار على الوجود .

وعلى غرار بلدان العالم فإن الأرض العربية لم تعرف السكون حيث عرفت الكثير من الثورات والحروب وأهمها في القرن العشرين: ثورة 1919، ثورة 1952 التي أطاحت بالحكم الملكي في مصر، العدوان الثلاثي على مصر والذي شنته إسرائيل مع حليفيها فرنسا وبريطانيا سنة

1956، حرب 1967 والتي عرفت بالنكسة وتمثل نقطة انعطاف في الإنتاج الأدبي العربي، حرب 1973.

أما في الجزائر فقد كان للثورة التحريرية أثر بالغ على الإنتاج الأدبي عموما والمسرحي على وجه الخصوص، فبالإضافة للنصوص المكتوبة باللغة الفرنسية فقد برزت جهود الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني وأعمالها المسرحية التي كانت دعائية للثورة التحريرية، ويعتبر عبد الحليم رايس المؤلف الأساسي للفرقة، تناول موضوع الثورة التحريرية في المدينة وكذا في الريف، حيث اتسمت أعماله بإشارات تاريخية كثيرة، فهي تكاد تكون نصوص تسجيلية لتلك الفترة التاريخية الحرجة.

وتعتبر هذه الدراسة المتواضعة محاولة للبحث في القيمة الفنية والتاريخية لنص كتب في ظروف غير عادية، في فترة عصيبة من تاريخ الجزائر، إنه إبداع في فترة أزمة كان الفن فيها سلاحا ليس للمقاومة فحسب وإنما للتحريض وشحذ الهمم، فهذه المسرحية مثّلت للجنود الجزائريين في الجبال على الحدود التونسية الجزائرية وشاهدها الجنود و هم مسلحون.

ونظرا لأهمية الشخصية المسرحية، في العمل المسرحي، إذ لا يمكن الحديث عن وجود مسرح في غياب الشخصية، فقد انكب البحث على دراسة الشخصية الثورية عند عبد الحليم رايس من خلال اختيارنا لأول نص مسرحي كتبه وهو "أبناء القصة".

ولقد تمحورت إشكالية البحث حول مجموعة من الأسئلة:

* ما هي علاقة المسرح بالثورة؟

* ما هي تجليات الروح الثورية في المسرح العربي؟

* ما هي الشخصية الثورية ؟

* كيف تناول المسرح الجزائري عموما و عبد الحليم رايس خصوصا موضوع الثورة ؟

* ما هو أسلوب عبد الحليم رايس في بناء الشخصيات الثورية؟.

تظهر أهمية البحث من خلال السعي إلى المساهمة في دراسة فترة مهمة في تاريخ المسرح الجزائري وهي الثورة التحريرية التي كانت حافزا على الكتابة المسرحية حينها، حيث كان حب الوطن والرغبة في التحرر هو الدافع للكتابة والإبداع، إذ تبنى بعض من أبناء الشعب هذه المهمة بكل صدق وتفاني، فلم يكن الهدف هو ترك نصوص مكتوبة بل تقديم عروض حية تصور الحقائق وتعري الواقع المأساوي الذي كان يعيشه الشعب الجزائري، وتندد به، وتشحذ الهمم للثورة.

ويهدف هذا البحث إلى :

- إثراء البحوث التي تناولت المسرح الجزائري عموما والجزائري الذي واكب الثورة التحريرية خصوصا.

- تسليط الضوء على جزئية بناء الشخصية الثورية في المسرح الجزائري باعتبار أن هذا الجانب لم يحظ بالاهتمام الذي يستحقه.

يتناول البحث معالم المسرح الثوري في الحيزين المكاني والزمني عالميا وذلك بصفة عامة بينما يتطرق لموضوع بناء الشخصية الثورية في المسرح الجزائري باعتبار الفترة الزمنية المدروسة عموما هي من 1954 إلى 1962 ، وبدقة أكثر فترة نشاط الفرقة المسرحية لجبهة التحرير الوطني والتي امتدت من 1958 إلى 1962 حيث تم خلالها إنجاز مجمل المسرحيات الثورية لعبد الحليم رايس.

هناك دوافع كثيرة ساقطني إلى هذه الدراسة، منها ما هو ذاتي، ومنها ما هو موضوعي. وتتمثل الدوافع الذاتية في حبي للمسرح الثوري وميلتي لمعالجة هذا الصنف من الشخصيات، إعجابي بشخصية عبد الحليم رايس الذي لمست كفاحه من خلال إبداعه في فترة تاريخية حرجة

وحاسمة هي الثورة التحريرية، وكذا الرغبة في إحياء سيرة الرجل وعطائه الوافر تكريما له ولجمل أعماله.

أما الدافع الموضوعي فهو الرغبة في إثراء البحوث التي تناولت المسرح الجزائري.

قامت هذه الدراسة على أربعة فصول فضلا عن مقدمة ومدخل وملحق و خاتمة، حيث تناولت في المدخل مفهومي المسرح الثوري ومسرح المقاومة بعد تعريف كل منهما لغة واصطلاحا، وتوصلت إلى العلاقة الموجودة بينهما.

وجاءت الفصول كالآتي:

الفصل الأول: المسرح والثورة وقد قسم إلى ثلاثة مباحث؛ عوامل بعث الثورات الفنية والفكرية خلال القرن التاسع عشر، المسرح العالمي و الثورة، المسرح العربي و الثورة

الفصل الثاني: الشخصية الثورية، وقد توزع على ثلاثة مباحث؛ الشخصية بين علم النفس والمسرح، بناء الشخصية المسرحية في ضوء الاتجاهات المسرحية، الشخصية الثورية.

الفصل الثالث: المسرح الجزائري والثورة وقد ضم ثلاثة مباحث؛ الثورة في المسرح الجزائري قبل الثورة التحريرية، الثورة في المسرح الجزائري خلال الثورة التحريرية، الثورة في المسرح الجزائري بعد الاستقلال.

الفصل الرابع: دراسة تطبيقية على نص مسرحية "أبناء القصة" لعبد الحليم رايس، وفيها إضافة إلى دراسة البناء الدرامي في عمومها فقد ركزت على بناء الشخصية الثورية في النص.

و قد خضعت الدراسة للمنهج التاريخي الذي يعتمد على الوقائع التاريخية والمنهج التحليلي التدقيقي الذي يغوص في نفسية الأديب لتحليل العمل الأدبي.

أما المراجع الأساسية التي اعتمدت عليها الدراسة فهي:

1- روبرت بروستايين: المسرح الثوري دراسات في الدراما الحديثة "من إيسن إلى جان جينيه": تر/عبد الحليم البشلاوي.

2- غالي شكري: أدب المقاومة.

حيث استندت عليهما أساسا في تحديد مفهومي المسرح الثوري ومسرح المقاومة، أما في ما يخص الدراسات السابقة حول المسرح الجزائري خلال الثورة التحريرية فتتمثل في :

1- أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية و يتضمن عرضا عاما لصور إسهام المسرح الجزائري في الثورة التحريرية ، أما عنصر الشخصية فلم يحظى بالإهتمام حيث كان تطرقه سطحي للغاية.

2- حفناوي بعلي : الثورة الجزائرية في المسرح العربي، الجزائر نموذجاً، يعتبر كفهرست للنصوص المسرحية التي تناولت موضوع الثورة التحريرية .

3- أحمد بيبوض: المسرح الجزائري، إنه مرجع عام عن تاريخ المسرح الجزائري في الفترة ما بين 1926-1986 .

ختاماً، من الضروري التأكيد على شساعة موضوع المسرح و الثورة و أن هذه الدراسة المتواضعة ما هي إلا محاولة لمقاربة هذا الموضوع الحيوي من خلال عنصر الشخصية الثورية .

الفصل الأول

النظرية، الإرهاصات والتشكل

أولاً: إرهاصات نظرية التلقي المسرحية

ثانياً: إرهاصات النظرية في فعل القراءة الأدبية

والمسرحية:

ثالثاً: في اتجاه تاريخ أدبي جديد، أو إعادة التشكل

أولاً: إرهابات نظرية التلقي المسرحية:

1/ السفسطائيون:

بدأ الاهتمام بالأثر الأدبي ووقعه على المتلقي منذ أزمنة غابرة ومع أولى البحوث الإنسانية، الفلسفية والتي تمحورت في الفلسفة اليونانية القديمة والفكر السفسطائي. حيث اهتم الفلاسفة بأثرين أدبيين هما أدب الملاحم (ملحمة هوميروس) والممارسات المسرحية التي كانت عبارة عن تقليد عقائدي يمارسه الناس للحصول على مساعي روحية تتمثل في التحام الفرد وسط الجماعة بروح الإله.

هذه الممارسات التي تحولت فيما بعد وانتقلت من مراحل لا جمالية إلى مراحل واعية وجمالية، تطور معها المسرح إلى أشكاله وصيغه الأدبية والفنية التي منهجها أرسطو فيما بعد في كتابه فن الشعر.

وتعتبر هذه الفلسفة وطيدة الصلة بالعمل المسرحي نتيجة تناولها موضوع "الملفوظ"، وأثره على المتلقي. وقد أهملت البحوث الفلسفية اليونانية قبل السفسطائية الاهتمام بالإدراك الحسي في المعرفة ودعت إلى أنه ثمة طريقين للمعرفة، طريق الظن والحواس، وقد رغب في الأول ودعا إلى نبذ الثاني¹؛ فالأول ساكن وثابت، والثاني متحرك ومتغير من صنع الحواس.

يرى السوفسطائيون على لسان بروتاغوراس (480-410 ق.م) أن الحواس² هي أصل المعرفة، وهو يقصد بذلك الحواس الفردية عندما يقول: الذي يظهر لي على أنه هو حق تماماً مثلما يبدو لحواسك أنت أيضاً³ وبذلك تصبح المعرفة في تغير مستمر ليغدو عمل الحواس

¹ ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار شروق للتوزيع والنشر، عمان-الأردن، الطبعة 01، 1997، ص 22.

² مصطفى غالب: في سبيل موسوعة فلسفية، أفلاطون، دار ومكتبة الهلال - بيروت - لبنان، 1983م، ص/34-35.

³ ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية، ص 22.

أصلا من أصول المعرفة، وانه لا اعتبار لكل الموضوعات خارج الذات المدركة (الحواس)، وقد كان هذا دافعا مهما لجعل المعنى نسبيا للغاية، أي أنه خاضع للقدرة على الإقناع والتمويه عندما يمارسون فن الخطابة، ويكون عمدتهم في ذلك براعة التصوير وحسن استغلال البنية اللسانية في تجميل صورة ما يدعون اليه، بغية إقناع أو تحقيق استجابة المتلقي أو المستمع، وقد أدرك سقراط أن الخطابة عندهم فن ينتج التمويه وهو جوهر خلافه معهم إذ يرى أن على الفن أن يخدم الحقيقة لأن الحق لا التمويه هو الذي يجب أن نغذي به النفس¹، وذلك بعدما انزل الحكمة من السماء لبحث في أسس المعرفة اليقينية، وقد أداه بحثه في النفس الإنسانية إلى محاولة معرفة سر تأثيرها بمظاهر الجمال التي تتحقق في الأخلاق والفضيلة التي تشعها النفس في الحياة والفن من حولها ومن ثم وجب تخليد الأفعال النبيلة، وان نرفع من شأنها في أذهان المستمعين² وبذلك يكون البيان عند سقراط إقناع علم، أما عند السوفسطائيين فإقناع عقيدة مثلما هو عند جورجياس، لذلك وظفوا الأساطير وقوة التشخيص، واختاروا الألفاظ واللغة الشعرية المناسبة مع الوزن المناسب إيماننا منهم بذاتية المنطوق اللغوي، وأن اللغة نفسها هي الجمال والحقيقة والحكمة. ويرى جورجياس في تحليله لفن "الخطابة"، أن فن القول الذي غايته الإقناع ويعني ذلك أن الخطابة مؤسسة على بنيات ذات أشكال مؤثرة في المستمع لأن غايتها إقناعه، بنيات مصنوعة قصدا لتحصيل الاستجابة³.

إن الفلسفة اليونانية القديمة كانت تهدف إلى الوصول إلى الحكمة عن طريق توصيل المعنى وتحقيق الاستجابة، وهذه المبادئ تتفق والممارسات المسرحية التي كانت تقام آنذاك وهدفها اتحاد روح الإنسان بروح الإله. وفي مراحل متطورة للمسرح اليوناني صار

¹ ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية، ص 27.

دني هويمان: علم الجمال، ترجمة ظافر الحسين، الشركة الوطنية- الجزائر، ط2. 1975م، ص21.

³ ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 25.

المسرح يسعى إلى التطهير، غير أن هذا يتزامن فيما بعد مع فلسفة أرسطو (القرن الرابع ق.م)، وإبداعات ايسخيلوس وصوفوكليس المسرحية.

إن الفلسفة السفسطائية في القرن الخامس قبل الميلاد قد تزامنت والصيغ المسرحية البدائية، غير أن هذه الممارسات وتلك التقنيات الفلسفية لم تخل من فلسفة تحمل إرهابات قوية لجمالية التلقي.

2/ أرسطو:

لقد دأب أرسطو في كتابه (فن الشعر) على وضع أسس نظرية للتلقي مستندا تطبيقيا على الإنتاج الأدبي والمسرحي المتواجد في زمنه ولاسيما فن الخطابة ومسرحية "أوديب ملكا" لصوفوكليس، وذلك في القرن الرابع قبل الميلاد، رغم أنه لم يتوج جهوده بهذا الاسم للنظرية وإنما حصرها في كلمة (التطهير). Catarsisme، وذلك في معرض حديثه عن وظيفة المحاكاة، حيث يرى أن للمحاكاة التي في الإنسان فائدة، وذلك في الإشارة التي تحاكي بها المعاني فتقوم مقام التعليم فتقع موقع سائر الأمور المتقدمة على التعليم، وحتى إن الإشارة إذا اقترنت بالعبارة أوقعت المعنى في النفس إيقاعا جليا، وذلك لأن النفس تنبسط وتلتذ بالمحاكاة؛ فيكون ذلك سببا لأن يقع عندها الأمر أفضل موقع. والدليل على فرحهم - (يقصد هنا الجمهور)-، بالمحاكاة أنهم يسرون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة والمستقذر منها، ولو شاهدوها أنفسهم لتكبوها عنها؛ فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة ولا المنقوش، بل كونه محاكاة لغيرها إذا كانت أتقنت.

لقد تأمل أرسطو في الممارسات الديثرمبية التي كانت تعتبر احتفالات دينية يقيمها الإنسان للإله تقربا والتي تعتبر نواة المسرح الأولى من حيث العرض ومن حيث الشعر الغنائي ثم من حيث التطهير.

وتمعن أرسطو في فن الملاحم الهوميرية والتي تعتبر ركيزة نصية للكاتب المسرحي من حيث التاريخ والأسطورة، وميز في كتابه فن الشعر بين هذه العوامل التأسيسية لفن المسرحية وبين المسرحية كشكل فني مكتمل بعد أن صاغته عقول الشعراء التراجيديون بموهبة ووعي وجمالية. فصارت المسرحية التي بإمكانها أن تصل إلى نفس المتلقي وتحدث فيه التغيير المرجو نحو المطلوب عن طريق تطهيره وتعليمه قيم الوعي الجمالي وهذا في نظر أرسطو لا يتحقق إلا إذا وقعت محاكاة المسرح للطبيعة بشكل فني محدد، لاحظته على الإنتاج التراجيدي ثم بعد ذلك الكوميدي المتواجد في عصره.

وقد أفاض في كتابه "فن الشعر" وأسهب في الحديث عن المحاكاة ونوعيتها واعتبر أن الفنان لا يقلد الطبيعة تقليدا بسيطا ولا ينقلها نقلا فوتوغرافيا كما خيل لمعلمه أفلاطون، وبأن الفن ليس إلا انعكاسا للانعكاس وبالتالي لا قيمة له. إنما الفن ينبغي أن يتلقى من الطبيعة ما هو جوهري في إطار ما أسماه "محاكاة الجوهر" وبالتالي فالفنان لا يحاكي ما هو كائن، إنما هو يحاكي ما يجب أن يكون، وهو يحاكي جوهر الأفعال لا مظهرها، وفي هذا المعرض يقول أرسطو :

"وإذا كانت محاكاة الشيء بغيره تحرك النفس وهو كاذب (يقصد الشاعر)؛ فلا عجب أن تكون صيغة الشيء على ما هو عليه، تحرك النفس وهو صادق بل ذلك أوجب. لكن الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق، وكثير منهم إذا سمع التصديقات استنكرها وهرب منها¹ -تحيذه للأسطورة بحسب الذوق السائد في زمنه-.

ويقول: "(...) للمحاكاة شيء من التعجيب ليس الصدق، لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه ولا طراءة له (أي لا يحدث في النفس وقعا). والصدق المجهول غير ملتفت إليه، والقول الصادق إذا حرف عن المعنى وألحق به شيء تستأنس به النفس؛ فربما أفاد التصديق

¹ أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت-لبنان، الطبعة ، 1973، ص 162.

والتخييل معا، والتخييل إذعان والتصديق إذعان، لكن التخييل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول¹.

والشعر قد يقال للتعجب وحده، وقد يقال لأغراض المدنية، وعلى ذلك كانت الأشعار اليونانية. والأغراض المدنية هي في أحد الأجناس الأمور الثلاثة، أعني (المشورية) و(المشجارية) و(المنافرية)، وتشترك الخطابة والشعر في ذلك. لكن الخطابة تستعمل التصديق والشعر يستعمل التخييل². وهذا يؤكد مدى إصرار أرسطو على إضافة فنان الشعر المسرحي للواقع شيء من الخيال الذي يبعث على الدهشة والتعجب حتى تحصل الاستجابة من طرف المتلقي ويحدث التطهير.

ويقنن أرسطو في كتابه "فن الشعر" للشكل الفني للمسرح والذي يمكنه بالتالي أن يحدث وقعه، وهو صارم في تحديد هذا الشكل الذي استخلصه من الممارسات التي سادت آنذاك.

إن تقنيات أرسطو المسرحية هي التي ظلت مهيمنة على الفكر المسرحي إلى الزمن الحاضر، لأنها قد شكلت مرحلة من الوعي الفني، حقق شمولية ومرجعية لا غنى للمسرح عنها. وهذه التقنيات تبدأ من تحديد القوالب الفنية تراجيديا أو كوميديا، بحيث لا ينبغي خلط الجنسيتين معا في عمل واحد على الرغم من أن هذه التقنية لم يبق منها إلا مفهوم التحديد الدقيق للشيء التراجيدي والشيء الكوميدي، أما داخل المعمار الفني فقد عمل أحيانا في تاريخ المسرح على نقاء الأنواع مثل العصر اليوناني، برغم بعض التجاوزات كيوريبيديس، كما عمل بها في فترة العصور الوسطى غير أن شكسبير في عصر النهضة قد عمل على إدخال

¹ أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، ص 162.

² أرسطو: فن الشعر، ص 162.

عناصر الكوميديا في التراجيديات كالأستطرادات التهكمية والضحكة في تراجيديات مثل "هاملت".

وعاد القرن السابع عشر ليؤكد على نقاء الأنواع في إطار الكلاسيكية الجديدة، غير أن الرومانتيكية قد قلبت هذه القاعدة مرة أخرى حيث سادت التراجيكميديا في القرن التاسع عشر. لكن المسرح في كل الأحوال ظل يتناول عناصر من التراجيديات وأخرى من الكوميديا تكون نقية أحيانا وهجينة أحيانا أخرى، لكنها في الأخير موجودة؛ فلكل جمهور زمانه وظروفه ومعتقداته الفكرية وبالتالي الشكل الفني الذي يؤثر فيه، غير أن تصنيفات أرسطو لا مناص من الرجوع إليها.

وهناك مجموعة من القوانين يحدث بها التراجيدي أو الكوميدي لا بد أن يبنى عليها النص المسرحي، وهي: الحدث والحبكة والصراع والحوار والشخصيات، وهذه التقنيات كان لا بد أن تحقق موضوعا نبيلًا في التراجيديات، إذ لا تحدث الشفقة والرحمة إلا إذا كانت شخصيات التراجيديات آلهة أو أنصاف آلهة، بحيث تحدث سقطة البطل (الهامارثيا) في النهاية أثرًا على المتلقي؛ فأوديب الملك نبيل ويسقط رغم بطولته، ومحاولته الهروب من قدره، وهو بالإضافة إلى ذلك متهور لذلك يسقط ويتعاطف معه الجمهور لأنه بطل أسطوري نبيل. وقد حاول بكل قوته الهروب من النبوءة القائلة بأنه سيقتل أباه ويتزوج أمه، إلا أنه يقع في قدره كما جاء في الأسطورة المثيرة للدهشة وهذا يؤثر في المتلقي اليوناني كما لا يؤثر في غيره.

كذلك تؤثر الكوميديا باستعمال شخصيات من الطبقة الوسطى أو الدنيا ويدخل بها أيضا عنصر الهجاء ويحدث التطهير بفعل الضحك، وهكذا تؤثر الكوميديا على المتلقي كما تؤثر عليه التراجيديات. وقد نظر أرسطو للفن الكوميدي تبعا لما كتبه أريستوفانيس وتطبيقا على مسرحية الضفادع، غير أن هذا الجزء من كتاب فن الشعر يكون قد ضاعت كثير من صفحاته لذلك لم يصلنا منه غير القليل.

3/ ستانيسلافسكي:

وتتويجا لمقولة "التطهير" لأرسطو، ظهر في نهاية القرن التاسع عشر المخرج الروسي قسطنطين ستانيسلافسكي Stanislaveski Constantin ونظرية الاندماج (اندماج المتلقي مع العرض المسرحي الذي يتحقق باندماج الممثل مع شخصية الدور)، وقد تحققت هذه النظرية ضمن عمل دؤوب جمع عبقرية المخرجين ستانيسلافسكي ونيميروفيتش دونتشينكو مع العمل المبدع لنصوص أنطون تشيخوف ضمن تيار الأعماق الذي وجد فيه ستانيسلافسكي ضالته. وهذا يؤكد مدى الترابط القائم بين النص المسرحي والعمل المبدع في إطار العرض المسرحي إخراجا وتمثيلا.

كتب ليون دومينيك Leon Dominique يقول:

"أن التقاء عبقرية ستانيسلافسكي بإحساسية نيميروفيتش دونتشينكو بظهور تشيخوف لم يكن مجرد صدفة سعيدة، بل كان بؤرة تجمعت فيها كل القيم الأدبية والمسرحية الروسية المتراكمة منذ زمن بعيد والتي كانت تبحث عن حركة جديدة¹.

فقد وجد ستانيسلافسكي ضالته في مسرح تشيخوف وتيار الأعماق، ووجد تشيخوف في منهج التقنية النفسية المنقذ لمسرحه من مشكلة عدم الفهم وقد التقى ستانيسلافسكي بنيميروفيتش دونتشينكو، في نفس الرؤية والمنهج. بمقتضى اتفاقيتهما لتأسيس مسرح الفن عام 1897 ب"موسكو فيتي بازار"، حيث دعا ستانيسلافسكي صديقه للدخول معه بأحسن عناصر فرقته كما سيفعل هو بهدف القضاء على مسرح النجم الواحد، وتأسيس فرقة مسرحية تكون كل عناصرها قوية وقادرة على أداء الأدوار الرئيسية والثانوية على حد

¹ دومينيك ليون: المسرح الروسي والخشبة الفرنسية، ترجمة نينا نيدر ميلازو ميشال ونيريك، منشورات أوليفي بيرين، باريس، 1969، ص 29.

Dominique Leon: Le théâtre Russe et la scène française, traduction par Nina Nidermiller et Michel Wiernik, édition olivier Ferrin, Paris, 1969.

سواء، واشترط أن يكون للممثل المختار موقفا يدافع عنه وأن لا يكتيف نفسه حسب ما يريده الجمهور - (أي المتلقي) - بل كما يجب للفنان أن يكون ، كأن يحب الفن في نفسه لا أن يحب نفسه في الفن، إلى غيرها من شروط شكلت منهج المخرجين¹.

وكان ستانيسلافسكي أول من اعترف للمخرج بدوره الرائد الذي يقوم به اليوم في المسرح المعاصر، أي دور قائد أو دليل حقيقي للفرقة المسرحية مبدعة العرض، حيث أعطاهما وحدتهما الجمالية موصلا لكل ممثل فهمه الخاص (فهم المخرج) لمعنى محتوى المسرحية، لمنهج وفكر المؤلف.

وبخلق مسرح المخرج لم يضعف ستانيسلافسكي من دور الممثل بل بالعكس؛ فقد اعترف له بأهمية كبيرة، حيث كان الجمهور قبله يذهب لمشاهدة الممثل الأول أو الممثلة الأولى أما بقية الممثلين فلم يكونوا إلا مساعدين، لكن ستانيسلافسكي وضع على قدم المساواة كل الممثلين وأنكر فكرة الممثل الأول أو الدور الأول "ليس هناك أدوار صغيرة، بل هناك فقط ممثلين صغار" كان يقول. إضافة إلى أنه محا فكرة التفريق بين الممثلين الرئيسيين والممثلين الثانويين؛ فمن يمثل اليوم دور البطولة يعطى له غدا دور ثانوي؛ فالممثل حسبه ينبغي أن يكون فنانا بآتم معنى الكلمة².

ولتسهيل العمل أمام الممثلين، وضع ستانيسلافسكي أسس التقنية النفسية والفيزيولوجية والتي استقاها من تجربته كممثل مسرحي ومن تعليمات أستاذه في فن التمثيل، والذي كان يشغل منصب مدير للمسرح، وهذه التقنيات كلها تفيد تيار الأعماق؛ فمن

¹ المرجع السابق، ص 29.

² ماكاريفيتش إرينا: المسرح السوفياتي ، صص 9-10.

واجب الممثل معايشة الدور والاعتقاد به وبالحقيقة الفنية والبحث عما هو جميل ومحاولة فهمه وليتسنى كل هذا يجب أن يكون مفعما بالمشاعر، يجب عليه أن يترك ما تحت الشعور Le Subconscient يتصرف، لكن على الوعي أن يتدخل أيضا لتنظيم عملية الإبداع¹.

حينما يعيش الممثل دوره ليس فقط أنه يفتح المجال للإلهام، ولكنه يحقق بذلك أحد مبادئه الموضوعية؛ فالأمر لا يتعلق بعكس الحياة الخارجية للحياة، بل يجب أيضا إعطاؤها طباعها الإنسانية وبعث فيها كل روحها؛ فالهدف الأساسي لفن التمثيل هو خلق الحياة العميقة والتعبير عنها بطريقة فنية².

ولحسن معايشة الدور، على الممثل الاستناد على عنصر الخيال، إذ المؤلف يخيل في معظم الأحيان من حيث التعليمات وحتى التفاصيل التي يقدمها تعتبر فقيرة لخلق الشخصية – أي الدور –؛ فالنص ليس إلا قاعدة لانطلاق عمل المخرج والممثل، اللذين من شأنهما التركيز على الخيال، ولتحفيز الخيال يجب أن تأتي بالفعل الخارجي، كأن تتخيل نفسك في وضعية معينة بالاستعانة بـ "لو السحرية" « Si magique », والظروف المعطاة، أي لو كنت في مكان شخصية النص وفي نفس الظروف الزمنية والمكانية، ماذا كنت سأفعل؟

وهكذا سيتحرك في الممثل الإحساس الداخلي والذي بدوره سيعطي رد الفعل المناسب³. ولا يمكن للممثل أن يبدع دورا ويوصل رسالته للجمهور، بالاستناد على الخيال وكل الوسائل التقنية النفسية (المعايشة للدور) فقط، بل عليه أن يحدد لنفسه مركزا للتركيز⁴

¹ ستانيسلافسكي قسطنطين: إعداد الممثل، ص 9 و ص 21.

Stanislaveski Constantin : La formation de l'Acteur, préface de Jeanne Vilar, Traduction de l'Anglais par Elisabeth Janvier, petite Bibliothèque Payot , Paris 1963,p. 9 et p. 21.

² Stanislaveski Constantin : La formation de l'Acteur , p. 21.

³ Stanislaveski Constantin , Ibid. pp. 62-63.

⁴ Stanislaveski Constantin , Ibid. pp. 79-103.

Un Centre de Consentration، ليتخلص من التشنجات وعليه الاسترخاء وتهيئة نفسه لتقمص الدور مع اعطائه - أي الممثل - الدور الأكبر للخيال أثناء العمل¹.

بالإضافة إلى منهج التقنية النفسية وعنصر الخيال والتركيز والاعتقاد بالحقيقة والذاكرة العاطفية، يتعرض ستانيسلافيسكي إلى عنصر هام لا يقل أهمية عن العناصر السالفة إن لم يكن أهمها في انجاح العمل الدرامي وإيصال الرسالة الفنية للجمهور، ألا وهو عنصر "الاتصال" (Le contact)؛ فهو يقول أن طبيعة المسرح تقوم على (الاتصال)، اتصال بين الممثل ونفسه، بين مركز العقل (الفكر) ومركز الإحساس أو العاطفة (الوجدان)، وهكذا يمكنه على الخشبة أن يمثل دورا يتكلم فيه مع نفسه في مونولوج داخلي، واتصال بين الشخصيات حتى لا يعرض المسرح شخصيات غريبة عن بعضها، متنافرة لا تتصل فيما بينها، وفي هذا المقام يقول ستانيسلافيسكي:

"العيون هي مرآة الروح، نظرة فارغة لا تعكس إلا روحا فارغة، من المهم في عمل الممثل أن يعكس في نظراته كل محتوى عقله وروحه. ينبغي أن يبني في أعماقه حياة داخلية تكون على صلة بشخصيته وبشخصية الدور ومهما طالت مدة بقاءه على الخشبة يجب أن يحافظ ويتقاسم هذا المحتوى الروحي مع باقي الممثلين. كما أنه على الممثل أن يوصل للجمهور محتوى الشخصية عن طريق التعبيرات الفيزيولوجية أو عن طريق البنية الفيزيولوجية للشخصية، ولهذا يجب استعمال الصوت، الجسم، طريقة الكلام، طريقة المشي الانفعال أيضا"². ذلك أن الجمهور يأتي إلى المسرح بغية المشاركة في الانفعالات (مبدأ الاندماج)، ولتلقى وجهات نظر ويكتشف تفكير الشخصيات¹.

¹ Stanislaveski Constantin , Ibid. p. 105.

² ستانيسلافيسكي: بناء الشخصية، ترجمة شارل أنتوني، بيغماليون، جيار والتر، باريس 1984، ص 21.

ومن أساليب التقنية النفسية التي اتبعها أيضا ستانيسلافسكي، تقنية التكيف مع الوضعية L'Adaptation، ومفادها أن يستحضر الممثل كل المشاعر التي من شأنها أن تعبر عن الوضعية المراد تمثيلها؛ فليس على الممثل أن يحجب المشاعر كما قد يحدث في الحياة بل على العكس، عليه إظهارها، ذلك أن الكلمة وحدها لا تكفي، إنها تترك فراغات يجب أن تدخل الأحاسيس لسدها؛ فالمشاعر تعبر عما تعجز الكلمات عن التعبير عنه². وهكذا استطاع ممثلو مسرح الفن على يد ستانيسلافسكي التعبير عن الأساليب غير المباشرة وعن الأعماق المعقدة لشخصياته، ولا يتم ذلك إلا بواسطة جملة من التدريبات الجسمية والذهنية³.

وقد أولى ستانيسلافسكي عناية كبيرة بالنص الدرامي وبكيفية التعبير عن رسالة النص Le message أمام الجمهور حتى يكون العرض ناجحا، وذلك وفق (مبدأ الاندماج)، وبهذا الصدد يقول:

"بحث ديستوفسكي طوال حياته في الناس، عن آلهة وشياطين وهذا ما دفعه لإبداع "الإخوة كرامازوف"؛ فرسالة هذا النص هي البحث عن إله، أما تولستوي قضى حياته ليجعل من نفسه إنسانا كاملا، ومن هنا نشأت رسالة معظم أعماله. في حين حارب أنطون بافلوفيتش تشيخوف المؤلف بسوقيته ودنائه وحلم بحياة أفضل والرغبة في الوصول إلى هذه الحياة كانت رسالة العديد من مؤلفاته"⁴.

Stanislaveski Constantin: La construction du Personnage, préface de Bernard Dort, traduction de Charles Antonehi, Pygmalion, Gérard Walter, 212 nr d'Impression 1034, Paris, 1984, p. 21.

¹ Stanislaveski Constantin, Ibid. pp. 195-222.

² Stanislaveski Constantin: Ibid, p. 225.

³ Stanislaveski Constantin Ibid. pp. 119-120, et p. 201.

⁴ Dominique Leon: Le théâtre Russe et la scène française, p. 91.

4/ بريخت:

وفي بدايات القرن العشرين، وفي اتجاه مغاير لمبدأ (الاندماج) ظهر برتولت بريخت Bertolt Brecht (1898-1956)، كمنظر جديد للمسرح ومؤسساً لمبدأ (الانفصال) إذ يقول: " لقد بدأت حين انتهى ستانسلافسكي".

جاءت البريختية نتيجة حتمية لتفشي الرأسمالية التي أدت إلى استغلال وسحق الجماهير؛ فكان هدف بريخت التعبير عن المصالح العليا لأغلبية المجتمع ومناهضة قوى الاستغلال مهما كانت أشكالها، ومن هنا ثار على المذاهب المسرحية الكلاسيكية وأراد مسرحاً يهدف من ورائه إلى توعية الجماهير بوضعها السياسي والاجتماعي، ولغرض بعث هذا الوعي ارتأى تطبيق تقنيات معينة على مسرحه، هدف من ورائها إلى الإبقاء على انتباه المتفرج وبقظته، وذلك بعدم اندماجه كلياً مع الشخصية الممثلة؛ فالاندماج عنده لا يكون إلا نصفاً، وعلى المشاهد أن يتعرف على ما يراه ويتعلم منه، عوض أن يعاينه ويندمج معه وعلى الممثل أن يكون واعياً بأن دوره في المسرح هو التعبير عن شخصية الدور دون تقمصها كلياً. كما أن الحدث لا يجب أن يقع كما لو كان الآن هنا كما تقول القاعدة الأرسطية وإنما يجب أن يروى. (رولان بارت)¹.

والفن لا ينبغي له أن يكتف بالتعبير عن وضعيات، وإنما يجب عليه شرحها وذلك كما يفعل العالم عكس ما يذهب إليه الاتجاه الكلاسيكي؛ فتشيكوف مثلاً يقول: " أن عمل الفنان ينحصر في طرح المشاكل ودور الكيميائي يكمن في تحليل المشاكل"²، والفرق عنده شاسع بين العالم والفنان؛ فأهمية بريخت تختلف عن أهمية شكسبير أو غوغول،

¹ Roland Barthes : La révolution brechtienne, édition de la revue « théâtre populaire » (1955), in Essais critiques, paris, 1964, p.51.

² La fitte Sophie : Tchekhov par lui-même, édition du seuil, Paris, 1955, p. 84.

وذلك لأن بريخت كتب مسرحا عبر عن مرحلة تاريخية وانتهت، أما مسرح هؤلاء فهو مسرح كل زمان ومكان.

إن الغرض من التغريب عند بريخت هو أن يتعرف الجمهور على الأحداث بعين متأملة ناقدة؛ فليس على الممثل أن يوهم بالشخصية الحقيقية، إننا في مسرح وليس على الممثل ولا على الجمهور أن ينسوا ذلك.

إن دور الممثل لا ينحصر في لعب الدور، بل إنه يمثل أيضا وسيطا بين الممثل والشخصية؛ فلا ينبغي للممثل أن يخشى من إدخال حكمه على الشخصية أثناء التمثيل، لأن الممثل ملك للقاعة وهو ممثل القاعة على الخشبة، إنه متفرج فاعل¹

فالشكل المسرحي البريختي يريد ثورة ضد المظاهر الزائفة للبرجوازية والبرجوازية الصغيرة في مجتمع مايزال بعد مهمشا، لذلك يجب على الفن أن يكون ناقدا²، فمسرح بريخت الملحمي يشكل ورشة لهدم الإيديولوجيات السائدة وذلك بتقديمه على الخشبة عادات الحياة اليومية والمسائل التاريخية، وبهذا يعطي المتفرج فرصة لتأمل التمثيلات الخاطئة التي يمثّلها عن نفسه وعن المجتمع³. ؛ فأعماق الشخصية البريختية تتكون من مظاهر متناقضة، إنها نقيض بين أقوال وأفعال، وهي تحمل من التنوع والتعقيد ما يفوق مستوى الخيال؛ فهي لا تفتأ تتغير أمام أعيننا بحسب الوضعية التي تكون فيها⁴.

إذ أن الهدف المنشود بالنسبة لبريخت، هو حمل المتلقي على أن يتخذ مسافة بينه وبين الحقيقة المقدمة له، وأن يستعمل عقله الناقد بغرض إحياء الوعي، والتغريب في أنجح

¹ Bernard Dort : Lecture de Brecht, Paris, Seuil point, 1960, PP. 196-197.

² Roland Barthes : Les taches de la critique brechtienne, in Essais critiques, Paris, Seuil, 1964 , PP. 87-88.

³ Bernard Dort : Lecture de Brecht, p. 199.

⁴ Bernard Dort Ibid, p. 190.

حالاته ينبغي أن يحقق مفعولا سياسيا غرضه إعادة إدماج المجتمع، ويتحقق التغريب بواسطة المتناقضات التي يسجلها النص على الشخصية، والممثل يبين الطبيعة المصطنعة لشخصية الدور؛ فهو يتكلم عن نفسه بضمير الغائب، ويقدم أدوارا عدة في الوقت نفسه، كما يتم استعمال الغناء والموسيقى وقطع الحدث بواسطة أصوات لغرض نقد أحداث التاريخ، والحدث يروى ولذلك يستوجب الوضع وجود راو، وكل شخصية يمكنها أن تتحول إلى راو يتوجه إلى الجمهور- (تعبير مزدوج = سرد + حوار) - ومن حيث العرض بالإضافة إلى التقنيات السابقة هناك تقنيات الإنارة المفاجئة واستعمال الكارتون والأعمدة بغرض تبين الطبيعة المصطنعة للديكور وهذا يدخل أيضا ضمن تغريب الظواهر .

ثانيا: إرهابات النظرية في فعل القراءة الأدبية والمسرحية

1/ روبرت إسكاربيت وسوسيولوجيا القراءة:

كما بدأت تظهر بوادر اتجاه جديد في التنظير للأثر الأدبي أو للعلاقة القائمة بين المنتج والمتلقي، بل تعدى الأمر إلى الاهتمام بالجمهور وليس فقط الفرد، ومن أهم من رسخوا هذا الاتجاه هو روبرت إسكاربيت Robert Escarpit، الذي اهتم وبدرجة كبيرة بموضوع العلاقة بين الأديب والجمهور. إذ يبدأ Robert Scarpit دراسته لصيرورة العمل الأدبي انطلاقا من مرحلة إنتاجه من طرف المؤلف الذي يسعى إلى التواصل مع القراء (المتلقي) من خلال ما يحمله العمل الأدبي من أفكار، ولذلك فهو يباشر حوارا مع جمهوره غالبا ما لا يكون مجانيا، حوارا يهدف من ورائه لأن يؤثر أو يقنع أو يعلم أو يغري أو يحزر أو حتى أن يبعث اليأس، إلا أنه حوار ذو غاية¹. فالأديب وهو ينتج عمله، يفترض جمهورا معيناً يتلقى أفكاره، هو لا يكتب لنفسه حتى ولو كان بصدد تسجيل يومياته أو مذكراته الشخصية.

¹ روبرت إسكاربيت: سوسيولوجيا الأدب، تعريب أمال أنطوان عرموني، بيروت، منشورات عويدات، بيروت-لبنان،

والكاتب مهما حاول إخفاء الطابع النفعي من وراء إنتاجه؛ فلا بد أن تكون له أهداف مبيتة، وهذا بحسب الموضوع أو الفكرة الباعثة على العمل الأدبي، وبحسب الخلفية الفكرانية الموجهة للأديب، والغاية المرجوة بعد ذلك في نهاية الإنتاج الأدبي، غير أن القاسم المشترك والركن المتفق عليه، هو أن وجود جمهور مخاطب مفروض في أصول عملية الخلق الأدبي¹. هذا الجمهور الذي يسعى الكاتب إلى الوصول إليه في الواقع، لكن ذلك لن يتحقق له إلا بعد عملية نشر عمله وتوزيعه وتلقي القراء له. إن أهمية عملية النشر في مسيرة العمل الأدبي جعلت إسكارييت يضعها في مركز الموقع على شهادة ميلاد العمل الأدبي، حيث يرى أن حياة الأعمال الأدبية تبدأ منذ اللحظة التي تنشر فيها، إذ هي في ذلك الحين تقطع صلتها بكتابها لتبدأ رحلتها مع القراء.

واضح أن روبير إسكارييت يتموضع في سياق المقاربة السوسيولوجية للظاهرة الأدبية من خلال ثنائية (الكاتب/الجمهور) بواسطة وسائل النشر، وهذا يعبر عن امتداد لفكرة الأجيال التي انطلقت بدءاً على يد ألبير تيبوديه الذي وظف مفهوم الأجيال المستعار من حقل الدراسات التاريخية والاجتماعية ليسقطه على مجال التأريخ الأدبي وذلك في كتابه "تاريخ الأدب الفرنسي من عام 1789 حتى يومنا هذا" الذي صدر سنة 1937. ثم تكرر هذا الاتجاه مع فرنسوا منتريه François Mentré سنة 1920 وهو أحد تلامذة كورنو في كتابه المعنون بـ "الأجيال الاجتماعية"، وكتاب هنري بيير Henri peyre "الأجيال الأدبية" "Les générations littéraires" المطبوع عام 1948 والذي بفضل تعمق المفهوم السوسيولوجي لـ "المشكلة جماعية الطابع وهي مشكلة الأجيال الأدبية". كما يمكن إضافة "غي ميشو" Guy

¹ روبير إسكارييت: سوسيولوجيا الأدب، ص 136.

Michaud الذي أعلن لأول مرة فكرة سوسيولوجيا أدبية كما هي متواترة اليوم بين الأكاديميين وذلك في كتابه الصادر تحت عنوان "مدخل إلى علم الأدب" بإسطنبول عام 1950.¹

ويعتبر روبير إسكارييت من بين رواد السوسيولوجيا الأدبية، حيث قام بدراسات ميدانية إحصائية لسير نسبة المقرئية من خلال العلاقة الثلاثية (الكتاب/المطالعة/الأدب)، وبذلك اهتم بالجوانب الجمالية التي تربط بين المؤلف وبيع الكتاب وسبل عرضه التجارية وكيفية توزيعه ونسبة الإقبال عليه، ولذا قسم إسكارييت الجمهور المتلقي للمادة الأدبية إلى ثلاثة أقسام:

أ/ الجمهور المخاطب: وهو الجمهور الذي يقيم جسرا من التواصل أثناء العملية الإبداعية ويصاحبه في أطوار الخلق الفني الأولى؛ فالمؤلف أو المبدع يستحضر في ذهنه أثناء لحظة الإبداع صورة الجمهور الذي يوجه إليه رسالته الفنية محملة بجملة من القيم الإيديولوجية، فالحوار بين الكاتب وجمهوره ليس مجانيا وليس اعتباطيا. فمن وجهة النظر السوسيولوجية تعتبر الجمهور ليس طرفا مستهلكا للمادة الأدبية فقط، بل جعلته في موقع المشارك في إنتاج النص والموقع على شهادة ميلاده وهذا بسبب اهتمامها بسيرورة العمل الأدبي.

ب/ الجمهور الوسط: هذا إحالة على الوسط الاجتماعي الذي ينتمي إليه المؤلف؛ فمنه يتغذى نسغ إبداعه؛ فهو -أي المبدع- فرد ينتمي للمجموع، وهو لسان حاله والحامل لآلامه وأحزانه والساعي لتحقيق آماله وأمانيه، وهذا بسبب مفهوم الانتماء للجماعة وفق المنظور السوسيولوجي الاشتراكي والذي يرى أن لا فكاك للكاتب من أسر وشائج القربى الاجتماعية؛ فالكاتب دوما مشروط بجمهوره وفي هذا المعنى يقول شارل بيتو دوكلو سنة 1751 في كتابه تأملات حول عادات هذا العصر: "أنا أعرف جمهوري. ما من أحد إلا وله

¹ روبير إسكارييت: المرجع السابق، ص 34.

جمهوره أعني قسما من المجتمع الذي هو جزء منه" وإن أوثق الوشائج التي تربط الكاتب بجمهوره المحتمل إنما هي رابطة الثقافة والحقائق البديهية واللغة.¹ وعلى الصعيد اللغوي فإن الكاتب لا يتمتع إلا بمفردات اللغة والنحو التي تستعملها الجماعة لتعبر عن بديهياتها، وعليه فالكاتب مضطر بحسب هذه الرؤية أن يكتب باللغة التي يفهمها جمهوره حتى تحقق الانتشار والتداول. بمعنى هنا أن الأولوية للعناية بالأسلوب أيضا، وهذا ما عناه بوفون Buffon بقوله: "إن الأسلوب ليس هو الإنسان فقط بل إنه المجتمع أيضا"، والخلاصة أن الأسلوب هو رابطة البديهيات المنقولة إلى أشكال ومواضيع وصور. والأسلوب لهذه الرابطة له سبيل أصولية – الاتباعيات – وله اشتقاقاته الخلاقة التي تعتمد عليه، إذ أكدت التجربة وفق المفهوم السوسيولوجي أنه بالإمكان أن يؤرخ أو يحدد نص ما من دون معرفة مؤلفه، وذلك بفضل تحليل الخط وبنية الجملة واستعمال أقسام الكلام وطبيعة الموضوع، بوجه عام إمكانية معرفة التطلبات الجمالية الكبرى للمحيط والتي تسمى الليات، وكيفما كانت عبقرية الكاتب تتميز بالعمل الخلاق؛ فإنه لا يمكنه مخالفة متطلبات ذوق البيئة التي ينتمي إليها.²

ج/ الجمهور الواسع: يمثل عامة الجمهور، وهو الذي يتجاوز الحدود الجغرافية والزمنية بفعل الترجمة والانتشار، ولكن هذه العينة من الجمهور لا تربطها صلة بالكاتب سوى فعل المطالعة، ومن ثم فهذا الجمهور يضيف نوعا من الحيوية والديمومة التي لا تنتهي بسرعة لهذا العمل الأدبي؛ فكثير من الكتاب جعلوا من هذه الفئة جمهورا مخاطبا وكتبوا له آثارهم، إنها محاولة اللجوء إلى الأجيال القادمة وقليل هم الذين كان لهم (وقع) على المتلقي. وإذا ما حصل هذا (الوقع) فهو وقع (محرف)، إذ الجماهير الخارجية لا تمارس تأثيرها على المبدع

¹ روبرت إسكارييت: المرجع السابق، صص 138-139.

² المرجع السابق، صص 144-145.

بعكس الفئة الاجتماعية الأصلية¹. وبما أنها غير قادرة على إدراك حقيقة الواقع الأدبي إدراكا موضوعيا، فتحل مكانها خرافات ذاتية اخترعتها الأجيال القادمة التي أصبحت غريبة عن الحقائق التي أخذت مكانها، ومن ثم فاصطلاحات مثل إنساني وكلاسيكي وتشردى وهزلي ورومنطقي، ليس لها غالبا معنى حقيقي أكثر من التعبير الذي يتكرر يوميا تحت اسم (الوجودية) كما يذهب إلى ذلك روبير إسكاربيت. وليس هناك من خطيئة يقع فيها الكاتب في تعامله مع جمهوره الواسع، سوى الخطيئة الأدبية الكبرى، وهي اعتزاز الكاتب بنفسه أمام تحقيق الانتشار الواسع بسبب ظاهرة الطبقات التي هي ب(جوار المائة ألف) نسخة. مما يخلق في لاوعي الكاتب الشعور بالقوة الذي تعطيه الطبقات الكبيرة، والشعور بالسلطة وفرض الهيمنة على قطاع واسع من الجمهور المتلقي للأثر الأدبي، وهذا بسبب الخرافة التي تتوسط بينه وبين عامة الجمهور كمرآة تعكس على هذا الجمهور صورته هو، وجاء اليوم الذي فقدت فيه المرآة تصويرها .

ومن جانب آخر؛ ففعل المطالعة للأثر الأدبي باعتباره عملا إبداعيا أصيلا وليس كوسيلة لتشبع وظيفيا حاجة ما، يفترض هذا الفعل القرائي الذهاب إلى الآخر، وإلى آخر، ومن ثمة القارئ أو المطالع من ذاته، إذ المطالع لا يتكلم ولا يعمل بل ينقطع لعالمه الذاتي بحيث يستغرقه فعل القراءة كليا مما يعزله عن العالم الخارجي المحيط به، وهذا يصدق في المطالعة السمعية وكذا في المطالعة البصرية؛ فليس هناك أحد أكثر انعزالا عن قرنائهم كالمشفرج والمتابع لمشاهد في المسرح، وهذا مثل الفرق بين الفنون الجميلة والنص الأدبي؛ بينما يمكن أن يصلح الرسم أو تصلح الموسيقى كزخرف في إطار سياق وظيفي للوجود العملي ، لأنهما لا يقتضيان

¹ م. س، ص 147.

سوى جزءا من الانتباه لدى المتلقي أو الجمهور، فالمطالعة تستدعي استغراقا كاملا لوعي القارئ، مما يعطل الشعور ببقية كيانه وحواسه.

وفي خضم هذه الرؤية السوسولوجية للعلاقة القائمة بين فعل الإبداع وفعل التلقي في صورة المبدع و(الجمهور)، هي معطى اجتماعي وغير اجتماعي في ذات الوقت، وتتميز باستمرار عدم رضى الكاتب عما يكتب لأنه في بحث دائم عن الصورة المثلى لنصه الذي يريده أن يكون في مستوى جمهوره الذي ينتظر تلقي أثره الإبداعي. وبهذا الصدد يقدم روبرت إسكارييت إحصاءات عن ظاهرة الكاتب/المطالعة/الجمهور، حول دور جان دولك من كلية الآداب في بوردو، في تقديم رسم تصويري للمسرحيات التي مثلت في لندن أواخر القرن الثامن عشر. الحرب ضد فرنسا تندلع في نيسان 1792 والحال أن عدد التمثيليات التهريجية التي مثلت والتي كانت تسع (09) سنة 1791 وعشرة (10) سنة 1792 هبطت إلى واحدة (01) سنة 1793. وفي الوقت نفسه ارتفع عدد المسرحيات الأخلاقية من أربع (04) سنة 1792 إلى ست (06) سنة 1793؛ فإلى تسع (09) في 1794 واثني عشر (12) في 1799. أما المأساة فمن ثلاثة (03) سنة 1792 إلى خمسة (05) سنة 1793 وعشرة (10) سنة 1794 و1795. وبما أن العرض المسرحي مرتبط بشكل مباشر بالطلب، يمكن اعتبار هذه التغيرات الإحصائية أمثلة ممتازة على ظاهرة الاستهلاك الأدبي.¹

2/ ليو فينتال وسيكولوجيا التلقي:

ومن أولوا عناية بالظاهرة الأدبية من منظور السوسولوجيا نجد ليو فينتال Leo Wenthal، حيث لاحظ عام 1932 نقصا فادحا في الاهتمام بالنقد الأدبي من المنظور السوسولوجي، حيث عبر عن ذلك بقوله:

¹ م.س، ص.ص 156-165.

"إنه لمن اللافت من الناحية الاجتماعية أن عملا مثل دراسة ما للأعمال الأدبية من تأثير، بما هو عمل مهم وأساسي للبحث، كاد أن يهمل إهمالا تاما، على الرغم مما تزخر به المجالات والصحف والخطابات والمذكرات من مادة غير محدودة، هي قيمة بأن تعلمنا أشياء تتعلق يتلقى الأدب لدى فئات اجتماعية بأعيانها ولدى الأفراد".

وليو فينتال هنا لم يركز على جانب التجريب (الأمريقي)، لأنه وبحسب رأيه لن يفض إلا إلى الاستمرار في فقه اللغة الصرف، أو في جمع المعلومات التي ينبغي للدراسات المتعلقة بالتلقي أن تقدم بديلا عنهما، والأولى هو الكشف الأكثر تعمقا في نطاق البنيات الاجتماعية، ويرى أيضا -أي ليو فينتال- أن علم النفس يعتبر همزة الوصل التي تجعل من الممكن قيام علم الجمال (الإستطيقا) بوصفه حقلا معرفيا؛ "فبدون سيكولوجيا الفن، وبدون دراسة المثيرات اللاشعورية المتضمنة في المثلث السيكلوجي الذي يكون المؤلف والأدب والمتلقي أضلاعه الثلاثة، لن تكون هناك جمالية شعرية". وهكذا يغدو علم النفس الفرويدي في تصور ليو فينتال رافدا أساسيا لدراسة سيكولوجية التلقي، وبحث مشكلة العلاقة بين العمل والمتلقي، وهي حجر الزاوية في الاهتمام بخلفية المبدع والمتلقي، وقد لخص ليو فينتال نظريته النفسية-الاجتماعية لتلقي الأدب في دراسته التي أنجزها عن كيفية تلقي ألمانيا لدستويفسكي في الفترة السابقة للحرب العالمية الأولى وما هي أسباب تأثيره في فئات بعينها من الشعب الألماني، ومن بين أهم هذه الأسباب أن دستويفسكي قدم الدعامة الأيديولوجية لأفراد الطبقة الوسطى من الألمان، حين أمدهم بسلسلة من الأساطير التي تقبلها أفراد واقعون ما بين طبقة عليا وطبقة وعمالية (بروليتاريا) سريعة النهوض. ولهذا يؤكد ليو فينتال أن العمل الأدبي ما له من تأثير يرجع إلى كيانه الخاص؛ "فكينونته تتحدد بصفة أساسية وفقا لطريقة تمثله" و"الممارسة الإنسانية نفسها خاضعة إلى حد بعيد لشروط مسبقة"، ولهذا السبب يتضمن تحليل عمل أدبي لمؤلف ما على فهم مسيرة الحياة في صورتها الاجتماعية، وذلك بسبب أن

للأدب نفوذ في المجتمع بطريقة مركبة؛ فهو من جهة يلبي حاجة اجتماعية لفئة ما من فئات المجتمع والتي قد تهدد النظام الاجتماعي في كليته إن لم تلبى هذه الحاجيات. وهذه الحاجيات يسهم في إشباعها الخيال Phantasie Befriedigung وفق ما يراه ليو فينتال، والتمثل الباطني الملازم لهذه العملية مما يغني عن الإشباع الاجتماعي الواقعي الحقيقي. ومن ثم فإن التلقي للأثر الفني عند ليو فينتال يستلزم بالضرورة قوة مكيفة اجتماعيا ومكيفة نفسيا على السواء؛ فهو يستلزم مقاومة الإيديولوجيا، ويستلزم إشباع الحاجات، وتنحية هذا الإشباع على السواء¹ وهذا أحل نظرية تيار الوعي مكانة خاصة في ضوء نظرية التلقي من منظورها الاجتماعي والنفسي.

3/ جوليان هيرش والمنظور التاريخي:

وهذا ما دفع جوليان هيرش Gulian Hirsch في كتابه (أصل الشهرة) Die Genesis des Ruhmes إلى الاهتمام بالظاهرة من وجهة نظر تاريخية، لماذا يصبح عمل ما أو مؤلف ما مشهوراً؟ وما أسباب استمرارية هذه الشهرة لحقبة من الزمن؟ وما العوامل المساعدة على ذلك؟ إنها أسئلة تشغل بال الباحث التاريخي الذي يعنى بتاريخ الأفكار كما أنها أسئلة تستغرق اهتمام الباحث الاجتماعي عندما يتناول المسألة في إطارها الاجتماعي الذي تتقاطع فيه كثير من الاتجاهات المتعاكسة بحكم سيرورة الأحداث ومبدأ التغير وعدم الثبات. والمميز في أطروحة هيرش هو نقل التركيز على الموضوع (الفرد المتميز) إلى التركيز على الذات المقررة للقيمة أو المدركة (الشخص أو الجماعات التي تنسب الشهرة إلى الفرد)، وبعبارة أخرى فإنه بدلا من الوقوع في شرك الموضوع، يطرح السؤال من منطلق نظري في التلقي. ومن ثم اهتم هيرش بدراسة العوامل التي تهيئ الظروف التي يصدر فيها الحكم على شخص ما بأنه مشهور. والشهرة عند هيرش تستتبع اعتراف الجماهير، ولذا تعد تلك المؤسسات التي تسهم في

¹ روبرت هولب: نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ترجمة عز الدين إسماعيل، منشورات النادي الأدبي الثقافي بمكة، الطبعة

الأولى، 1415 هـ / 1994م، صص 129-133.

الاعتراف العام بالتميز بالغة الأهمية، وإن تلك المؤسسات لا تشكل وجهات نظر الذات وآرائها فحسب، بل إن الأثر الناشئ لا ينفصل عن تاريخ كون هذا العمل أو هذا الفرد ذا أثر، أو أن الظروف الاجتماعية هي التي تحدد لنا من قبل أحكامنا القيمية، ولكن أحكامنا إزاء أفراد سابقين تقوم على أساس صورهم الظاهرية، أي على نحو ما يظهرون لنا، لا على نحو ما هم عليه فعلا في الواقع، أو ما كانوا عليه، ولهذا يقترح هيرش أن يلحق بدراسة السيرة ما أسماه برصد الظاهرة Phanographik، -أي دراسة الفرد بوصفه ظاهرة-، إذ لمعرفة نوع تأثير الفرد على الجماهير لا يمكن تعرفه erkannt إلا عندما يصبح تطور الأشكال الظاهرية ماثلا. وهذه الحاجة الماسة إلى توجيه الدراسة للسيرة باعتبارها ظواهر، تشبه إلى حد كبير تصريحات أصحاب نظرية التلقي، إذ تومئ إلى علم تاريخ يحل فيه مكان النظرية الطورية في التاريخ Historiesm، وهو ما يطلق عليه غادامير في سياقه الوجودي (التاريخ العملي)، إنها لجديرة أن تستبدل بالوصف الموضوعي للأحداث وللأفراد تاريخ صيورتهم أحداثا وأفرادا. غير أن ما يسم دراسة هيرش هو تركيزها على الأدب كإنتاج عمل ووصفه لا على أساس تلقيه¹.

4/ ليفين شوكنج والذوق الجمالي:

ولما جاء ليفين شوكنج Levin L.Schacking، ركز على الاهتمام بدراسة (الذوق) باعتباره مفتاح فهم تاريخ الأدب، وهو ما لم يهتم به هيرش الذي صب جل اهتمامه على شهرة (الفرد). فالذوق عند شوكنج يشير إلى قدرة عامة على تلقي الفن، إلى "علاقة بالفن تنعكس فيها الفلسفة الكاملة للحياة لدى إنسان ما، أو هي على أي حال علاقة تنطوي على الوجود الإنساني نفسه في أعماق أعماقه" وهو ليس ثابتا كونيا أو سنة تاريخية، بل هو متغير. مرور الزمن بفعل تعاقب الحضارات وتوالي المجتمعات، بل داخل المجتمعات ذاتها وبتعلقه بروح العصر Zeitgeisr، بحيث هو مسؤول -أي الذوق- على تقويم الفن في ذلك الزمن وليس فقط

¹ روبرت هولب: نظرية التلقي، صص 135-138.

على تقويم الأعمال والمؤلفين والتقنيين. وعليه فدراسة تاريخ الذوق أو التربية الذوقية Geschmacksbildung تتضمن العمل الأساسي لمؤرخ الأدب، وقد كتب شوكنج بهذا الصدد عام 1912 يقول:

"ما الذي كان مقروءا في زمن بعينه لدى الطبقات المختلفة في الأمة، ولماذا كان مقروءا، هذا ما ينبغي أن يكون السؤال الأساسي لتاريخ الأدب". يلاحظ إذن على أطروحة شوكنج تحولا جذريا عن مركز الاهتمام السابق في تناول الظاهرة الأدبية، بل هو يعيد الأهمية لاستكشاف عملية الابداع من خلال الرجوع إلا الاهتمام بموضوع الجمهور وما هي الأشياء التي يفضلها وما هي الأسباب الكامنة وراء ذلك، ومن ثم كيف هي عادات القراءة بمعنى آخر كفاءات التلقي وبعدها كفاءات التوقع، وكأنه -أي شوكنج- يتحدث عن الجمهور المتخيل في ذهن الكاتب، وهذا يستدعي بالضرورة كاتبا متخيلا مقابل جمهور متخيل وهذا ما يحدد أفق التوقع. ومن زاوية أخرى أليس هذا إعادة استلهم واستثمار المفاهيم الأرسطية القديمة التي كانت تركز بالدرجة الأولى على عنصر الجمهور في العملية الإبداعية من خلال آلية التطهير؟؟ ومن زاوية أخرى أيضا ألا تعتبر مقارنة شوكنج إعادة إحياء للتوجهات السوسيولوجية لدراسة الأدب حيث تركز على كافة العوامل المباشرة وغير المباشرة في تكوين الذوق العام لدى الجماهير المتلقية للأثر الأدبي؟؟ فالمكتبات ودور النشر والنوادي الأدبية تعتبر عوامل مباشرة وذات مسؤولية واضحة في تشكيل الذوق الفني لدى جمهور المتلقين، كما أن دخول القهوة إلى أوروبا والثورات المحلية وتبني الديمقراطية في المجتمع الألماني بعد الحرب العالمية الأولى عوامل غير مباشرة ولكنها ذات تأثير عميق في تكوين وتوجيه الذوق الجماهيري.. ولهذا يبتكر شوكنج فكرة الطبقة الحاملة للثقافة Kulturtragende Schicht في المجتمع باعتبار الثقافة نظرية في السلوك الاجتماعي الذي يتغلغل بفضل تلك الأنماط من الناس والمروجة للذوق Geshmackstragertypen، وهذا الرواج يعبر عن قدرة هذه الجماعات الضاغطة

في ممارسة فاعليتها في تشكيل البنية الاجتماعية. وهذه السلطة يقصد بها مدى هيمنة هذه الجماعات على آلية الحياة الفنية، وهذا ما قصده شوكنج بقوله أن الجيد ليس هو ما يفرض نفسه في الموروث، ولكن هو الذي سيعد فيما بعد جيدا، وهو ما وصفه غادامير بالكلاسيكي الذي ليس سوى اختيار جماعة محدودة، فما تم تقنيه هو أعمال اختارها أفراد هم في مركز القوة.

وهذه الأطروحة لشوكنج في طريقة تناول التاريخ الأدبي أحلت علاقات القوة والتأثير في مجتمع ما، في المركز ذاته من عملية التقويم الجمالي¹.

نستنتج مما سبق أن التوجهات السابقة استفادت من المقاربات التاريخية والاجتماعية والنفسية، لتؤسس لنظرية التلقي من وجهة نظر سيكولوجية La lecture psychologique.

5/ ايدموند ب. هيووي ومقترحاته حول فعل القراءة:

ومن بين المهتمين العالم الأمريكي ايدموند ب. هيووي Edmund B. Huey، حيث انتبه إلى أن آلية استيعاب القراءة هي عملية بشرية معقدة وصعبة الوصف².

ويقترح ميدان السيكولوجية ثلاثة نماذج تفسيرية:

النموذج الأول، يعرف بالنموذج التصاعدي أو موضوعية النص، واعتبر النص حوضا يمتح منه القارئ مقاصد الكاتب أثناء عملية إنتاج النص (لحظة الإبداع)، وأن هذه المقاصد المتضمنة في النص تكون متوفرة للاستخراج، ولكن ذلك يتم بفعل آلية الاستيعاب من

¹ روبرت هولب: نظرية التلقي، ص . ص 138-141.

² عبد القادر زكي: نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 24، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، المغرب-الدار البيضاء، 1993، ص317.

طرف القارئ للنص؛ فالنموذج التصاعدي يختص باستخراج المعاني من النص، أي مقاصد الكاتب في نصه¹. وعملية القراءة التصاعدية هذه من (النص) إلى (ذهن القارئ) ومن هنا جاءت تسمية هذا النموذج القرائي ب(النموذج النصي) Le modèle textuel، ومن هذه التسمية تبرز خصوصية هذا النموذج، إذ يعتبر (النص) هو الذي يتحكم في فعل القراءة، وهذا معناه اقضاء أي اعتبار لذاتية القارئ، ومن هنا استنبط المذهب الموضوعي الذي يتبنى معالجة النصوص القرائية².

وبحسب مفهوم Lisibilité (المقروئية)، يصير (النص) يمتلك خاصية الوضوح والفهم من طرف المتلقين له في مستوى تربوي محدد، ومن جهة أخرى تتنبأ المقروئية بصعوبة النص بسبب المفردات الغريبة الغامضة والتراكيب النحوية المعقدة التي تقف عائقا أمام فهم القارئ.

النموذج الثاني، انبثق بسبب مبدأ الموضوعية الذي حيّد ذاتية القارئ من عملية فهم النص، وسمّي هذا النموذج ب(النموذج التنازلي) أو (مذهب الذاتية) في عملية الاستيعاب القرائي، وكرد فعل للاتجاه الأول، يعتمد على كافة الأفكار السابقة والمعرفية القبلية التي تكون خلفية يستند عليها القارئ في عملية القراءة، بسبب أنه يمثل كائنا حاملا للمعرفة، وهذا ما استدعى الباحث النفسي فرانك سميث Frank Smith يمثل هذا النموذج، وذلك بتعريفه لفعل القراءة بأنه "عملية صب المعاني في النص Brining meaning into text، وليس العكس"³. ومن بين من تبنوا هذا النموذج التنازلي يوجد أيضا العالم النفسي كينيث غودمان Kenneth Goodman، والذي عرف القراءة بأنها لعبة تخمين سيكو-لساني؛ فهي قراءة انتقائية تتم من طرف القارئ، إذ لا يأخذ من النص سوى ما هو بحاجة إليه. ومن بين الباحثين السيكلوجيين المهتمين

¹ عبد القادر زكي: نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات، ص 218.

² المرجع السابق، ص 218.

³ المرجع السابق، ص 220.

بظاهرة القراءة نجد الباحثين من بليش Blich ونورماند هولاند N. Holland؛ فالأول جعل من موضوع القراءة تأسيساً لنظريته الذاتية الخاصة بموضوع المعرفة، إذ يرى لا وجود لشيء يشبه عملاً أدبياً مستقلاً؛ فالذي يرغب فيه تأويل موضوع أستطقي لا تحفزه الرغبة في معرفة نوايا الفنان، بل الرغبة في تشييد معرفة قائمة على الخبرة الذاتية التي نكوها على العمل الفني¹. أما صديقه نورماند؛ فقد ركز على ظاهرة التفاعل والقارئ (الذات)، فالفرد (القارئ) المتلقي لذلك الواقع (النص)، يلتقي معه بمجموعة من الانتظارات المميزة والتي توجد لها حالة نموذجية بين الرغائب والمخاوف والتي هي مترابطة فيما بينها ومتآلفة؛ فهو هنا يركز على مفهوم (الهوية) مقابل (النص)². وهذا الاتجاه للنموذج الثاني يقصي مبدأ الموضوعية من معادلته القرائية كما فعل سلفه بمبدأ ذاتية القارئ.

النموذج الثالث، هو رد فعل مناقض للآخرين، من جهة أنه لا ينتصر لأي من الطرفين، وفي ذات الوقت هو اتجاه توفيق، بحيث يأخذ بما هو أحسن فيهما معاً، إذ يولي عناية كاملة بـ (القارئ) و (النص)؛ فالنص هو محيط من الإشارات والمؤشرات، والقارئ هو الحامل المعرفي الذي له إمكانية توليد المعاني الجديدة وذلك بفكه لتلك الإشارات وترميزات تلك المؤشرات المثبوتة هنا وهناك في النص؛ فهو اتجاه يجمع بين (المعرفة) القبلية و (النص)، مما أسهم في تأسيس ما يعرف بنظرية التصميم، وهذا مفاده أن القارئ يشتمل على تصميم أو خطاطة ذهنية تساعد في توليد المعاني المسكوت عنها في النص³. وهذا ما ستعتمده نظرية التلقي كما سيتم بيانه.

¹ إلرود ابتش: (وآخرون)، نظرية التلقي في القرن العشرين، ترجمة محمد العمري، الدار البيضاء، إفريقيا الشرق، 1996، ص 25.

² إلرود ابتش: نظرية التلقي، صص 25-27.

³ عبد القادر زكي: نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات، صص 220-223.

ومن بين المفاهيم المؤسسة لنظرية التلقين نظرية المؤلف الضمني، والتي جاءت في سياق الأطروحات السيكلوجية الأمريكية.

6/ واين بوث ومقولة المؤلف الضمني:

إن الناقد الأمريكي واين بوث Wayne. C. Booth، وهو أحد المصادر الرئيسة التي استعار منها فيما بعد آيزر مفهوم القارئ الضمني Implied reader، إذ كان سبق لبوثن أن طرح مفهوم (المؤلف الضمني) Implied Author سنة 1961 في مجال النقد الأدبي حيث اكتشف مع آخرين من بينهم تيلوتسن 1959، أن دور المؤلف الحقيقي قد حط من شأنه في التفسير النقدي بوصفه جزءاً من المقاربة النقدية الجديدة.¹ كان بوث يعتني بتحليل البنيات السردية ذات الصلة بالقارئ، مما أفرز لديه جملة من المفاهيم الإجرائية ذات العلاقة بتركيب القارئ نصياً، ومن المفاهيم التي ابتدعها مفهوم (المسافة الجمالية) Aesthetic Distance، و(وجهة النظر) Point of view بالإضافة إلى (المؤلف الضمني) Implied Author. فالاتجاه الحديث للنظرية النقدية يتركز في تشديدها على اكتفاء العمل الأدبي بذاته؛ فتحدثت عن (المؤلف الضمني) وعن (القارئ الضمني) وعن (النص المغلق) ويندرج اهتمام بوث في هذا المنحى. يقول بوث عن (المؤلف الضمني) أنه "يختلف دائماً عن الإنسان الواقعي، مهما كان تصورنا حوله، ويخلق نسخة سامية لنفسه، وهو يخلق عمله الأدبي، كل الروايات تنجح في دفعنا إلى الاعتقاد بوجود كاتب نؤوله بوصفه نوعاً من الأنا الثانية، هذه الأنا الثانية تقدم -غالباً- صورة الإنسان على مستوى عال من الدقة والصفاء، أكثر معرفة، وإحساساً وحساسية مما في الواقع"². مما يعني أن كل عمل فني ينطوي على صور ضمنية لمؤلف محتبئ يوزع صوته على شخصياته ليخلق إيهاماً بأن وجهة نظره تركز على معطى موضوعي، حتى يخلق استجابة لوجهة النظر لدى القارئ؛

¹ ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان - الأردن، الطبعة الأولى 01 1997، ص 112.

² ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، صص 112-113.

فهو الصوت المنبعث من المؤلف أثناء تعبيره عن نفسه من خلال تقنية القناع أو من خلال المادة المكتوبة، وبهذا هناك اختلاف جوهري بين (الواقعي) و(الحقيقي)؛ فالأول أي المؤلف الضمني هو موجود نصي، يخضع لشروط الكتابة وتقنياتها في السرد، أما الثاني أي المؤلف الحقيقي فهو موجود خارج نصه. بمعنى أنه يتمتع بشخصيته الحقيقية خارج عملية الكتابة أو التأليف. أما ما يتعلق بمفهوم (المسافة الجمالية)، يرى بوث أن المؤلف الضمني (المفترض) ينشئ مسافات بينه وبين (القارئ المفترض)، وهذا بسبب اختلاف المعايير التي يحملها كل منهما؛ فالتقارب أو التباعد بينهما يشير إلى درجة المسافة هذه ويرغب المؤلف الحقيقي في اختزال هذا التباعد إلى حد الانعدام، بمعنى أن السارد قد يختلف عن المؤلف الحقيقي في وجهات نظره وعن القارئ كذلك؛ فالسارد يخضع لسياقات نصية ذات أهمية بالنسبة لتطور الفعل الدرامي، ولذلك فاختزال المسافة بين (السارد) و(القارئ الضمني) هو تقنية للإيهام بحقيقة الفعل أولاً، وثانياً هي نوع من الاستجابة التي يسعى إليها المؤلف الحقيقي من خلال مؤلفه الضمني.¹

ثالثاً: في اتجاه تاريخ أدبي جديد، أو إعادة التشكل:

1/ نظرية التلقي وفق منظور هانس روبرت ياوس:

1/1/ نحو تاريخ أدبي جديد: يعتبر "هانس روبرت ياوس" Hans robert jauss واحداً من أعلام جامعة كونستانس L'université de Constance الألمانية، ورائداً من رواد نظرية جمالية التلقي؛ فما هي الظروف التي أدت إلى ظهورها وما هي وجهة النظر الجديد؟؟

يرى هوبولتن أن بواعث اهتمام ياوس بمسائل التلقي ترجع إلى اهتمامه بعلاقة الأدب والتاريخ، إذ لاحظ قصوراً منهجياً في الدراسات السابقة وخاصة في حقبة الستينيات

¹ ناظم عودة: المرجع السابق، ص.ص 114-116.

(1960)، حيث استشرت ظاهرة الإهمال المتصاعد لطبيعة الأدب التاريخية، وتحول العلماء والنقاد إلى مجموعات مختلفة من المناهج المرتكزة على التحليل النفسي الاجتماعي، أو على علم الدلالة أو علم النفس السلوكي (مدرسة الجشطالت)، أو على التوجه الجمالي؛ فكانت رؤية ياكوس تنطلق من مبدأ إعادة التاريخ إلى مركز حقل الدراسات الأدبية، وفي هذا السياق لابد أن تفهم عنواني بيانه عن نظرية التلقي¹.

قدم ياكوس في شهر أبريل من عام 1967 في كونسطنس محاضرة احتفالية أعلن من خلالها على التوجه الجديد، وذلك تحت عنوان: "ما التاريخ الأدبي، وما الغرض من دراسته؟"، وهو تعديل جزئي لحديث فريدريك شلر الذي ألقاه في جامعة Iéna بفيينا بتاريخ 26 ماي عام 1789، ونشرت هذه المحاضرة فيما بعد لأول مرة بتاريخ 1837 في مجلة (Œuvres) Schriften، بوصفه مؤرخا حيث جاء في عبارته "ما التاريخ العام، وما الغرض من دراسته"²، فاستعاض ياكوس بمفردة الأدبي عن مفردة "العام".

وياكوس في هذا المقام يسجل مراجعات حول الدراسات النقدية الأدبية، ولخص ذلك في مقاله "النموذج"؛ فنظرته التقويمية مبنية على فكرة أن الأساس المنطقي للاشتغال المستمر بالأدب مفتقد، خاصة حين يوضع في الحسبان اضمحلال الأنماط التفسيرية القديمة أمام تنامي التوجهات الجديدة، وهي محاولة من ياكوس لإيجاد نوع من الصلة الحيوية بين نتاج الماضي واهتمامات الحاضر على نحو ما دعى إليه شلر قبل 178 عاما³، ولا تتحقق هذه الرغبة إلا بعدم إلقاء الاهتمام بالتاريخ عند حافة البحث العلمي، ولذا كان من بعد هذا العنوان المنقح للمحاضرة "تاريخ الأدب بوصفه حافزا لدراسة الأدب"، ولذا يعتبر روبرت هولب أن مقال

¹ روبرت هولب: نظرية التلقي، ص.ص 143-144.

² Hans Robert Jauss: Pour une Esthétique de la réception, Traduit de l'allemand par Claude Maillard et préface de Jean Starobinski, édition Gallimard, Paris 1978, pp. 25-26.

³ Hans Robert Jauss: Pour une Esthétique de la réception, p. 28

ياوس كان حافزا وليس التماسا لنهضة جديدة في حقل الدراسات الأدبية المعاصرة، بل يذهب إلى أبعد من ذلك عندما يعتبر أن خطوة ياوس هي مناورة نقدية محافظة أو رجعية، إذ من أسباب الأزمة الراهنة بحسب ياوس هو إهمال الأفكار القديمة الخاصة بعلم التاريخ الأدبي¹. ويضيف ياوس أنه استفاد من أفكار Gervinus؛ فهو بحسب رأيه ليس أول من ألف كتابا علميا حول تاريخ الأدب الوطني الألماني (Geschichte einer poetischen Nationalliteratur der Deutschen, 1835-1842)، أو بالفرنسية بعنوان "Histoire de la littérature nationale allemande"، فقط ولكنه أيضا أول فيلولوجي (Philologue)، يقترح منهجية تاريخية méthodologie historique، وعناصر هذه المنهجية التاريخية هي التي طورت الفكرة الرئيسة لدى فلها لم فون همبولدت Wilhelm von Humboldt حول مهمة المؤرخ، والتي على أساسها استنبط نظرية هامة بخصوص التاريخ الأدبي².

وقد لخص ياوس النتائج المتصلة بالدراسات الأدبية في وجهين: من جهة يلاحظ تنامي المنهجيات الأدبية الوضعية التي كانت تحاكي مناهج العلوم الطبيعية، إذ رأت أن الأعمال الأدبية هي نتائج لأسباب يمكن التأكد منها، حيث يقول:

"إن تطبيق مبدأ الشرح العلي (نسبة لمبدأ العلية) الصرف في مجال تاريخ الأدب لم يخرج إلى النور إلا عوامل قادرة على التحديد من الناحية الظاهرية، كما أنه أتاح للدراسة المهمة بالمصدر أن تنمو على حد التضخم، وأحال الطابع الخاص للعمل الأدبي إلى مجموعة من "المؤثرات" التي يمكن زيادتها عندما يراد ذلك³.

¹ روبرت هولب: نظرية التلقي، صص 145-146. وانظر: هانس روبرت ياوس: علم التأويل الأدبين حدوده ومهماته، ترجمة بسام بركة، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد الثالث (3ع) 1988، ص 54. وانظر: Hans Robert Jauss: Pour une Esthétique de la réception, p28-29.

² Hans Robert Jauss: Pour une Esthétique de la réception, p. 25.

³ روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 148. وانظر: Hans Robert Jauss: Pour une Esthétique de la réception, pp. 29-30.

ولكن رد الفعل على الوضعية الأدبية الألمانية، والمتمثل في Geistesgeschichte (تعني تاريخ الروح)، لم يكن قادرا على أن يلائم بين التاريخ والأدب، لقد استحوذ تاريخ الأفكار (تاريخ الروح) على الأدب كنقيض للتفسير العلي للتاريخ، بجمالية لاعقلانية للإبداع.

ومن جهة ثانية تعرضت تواريخ الأدب الحالية والتي كتبت في ظل المنهجيات بما يكفي من النقد بسبب جوانب القصور المتعددة التي تعرضت لها وأهمها الجانب النظري.

ويرى من جانب آخر أن التعارض بين الشعري الحقيقي - (الغنائية) أو (الجمالي) - والأدب ذا التوجه التاريخي - (الملحمية) أو (الموضوعي) - لم يكن ممكنا رفعه، إلا حينما نعيده إلى الجمالية التي أسست له، وعرفت أن نقيض الأطروحة antithèse ل (الإبداع والإتباع) création-imitation، لا تطبق إلا مع أدب الحقبة الإنسانية l'époque humaniste، وعليه فسيولوجيا الأدب ومنهجية التأويل "immanente" (werkimmanent) طورتا في ردة فعل ضد الوضعية le positivisme والمثالية l'idéalisme، وهذا ليس من شأنه سوى أن يعمق الهوة، بصفة شاهد واضحة جدا على عدائية النظريات الماركسية والشكلانية، والتي على أنقاضها سيرتكر هذا الاختبار النقدي لكافة الطروحات السابقة من وجهة نظر علمنا الراهن¹.

إن يابوس يؤسس لعملية نقدية جديدة قائمة على أساس من التوافق بين الإبداعية المتعلقة بالجمالية وبالذاتية (ذاتية الشاعر)، وبين الموضوعية التي تأخذ بعين الاعتبار الوقائع التاريخية، باعتبار الأدب سجل تاريخي لعصره، وهذا لم يتحقق إلا في فترات الآداب الإنسانية نقیضة الأطروحة الألمانية الوطنية النازية.

يمكن لنا أن نفهم من كل هذا أن ما جاء به يابوس وجماعة كونستانس هو موقف أيديولوجي ضد ما كان سائدا آنذاك على الساحة الألمانية، إذ صارت مجالا حيويا مقسما بين

¹ Hans Robert Jauss: Pour une Esthétique de la réception, pp. 30-31.

المعسكر الشرقي ذي الاتجاهات الماركسية الشيوعية والمعسكر الغربي ذي الاتجاهات الليبرالية، مما نتج عنه ألمانيا مقسمة بينهما إلى ألمانيا الشرقية، وألمانيا الغربية؛ فدعوة ياكوس المنطلقة من مقولة شيلر لم تكن عبثا بل هي دعوة لتأسيس خطاب ألماني جديد ليثبت وجود الذات الألمانية وتميز الهوية الألمانية، إنها دعوة ضد الذوبان في النسيج الغربي الجديد ما بعد الحرب العالمية الثانية، هذا هو المحمول الأيديولوجي المبطن في شكل النظرية النقدية الألمانية الجديدة.

كما تعرض ياكوس أيضا بالنقد لمفهوم الانعكاس Le reflet لدى كل من جورج لوكاتش Georges Lukacs ولوسيان غولدمان Lucien Goldman، وذلك عندما اعتبرا الأدب مجرد مرآة عاكسة للعالم الخارجي في صورة سالبة، وهذا برغم أن الماركسية أثبتت تاريخية الأدب، ولكن جانب القصور تأتي عندما جعلت العمل الأدبي يتحقق بصورتين، إما في صورة انعكاس غير إرادي، أو في صورة محاكاة قصدية غائية لواقع اجتماعي اقتصادي متقدم على الدوام. وهذا ما رهن التاريخانية بالطابع المادي للعمل الأدبي باعتباره انعكاس للبنية التحتية في بناء الواقع التاريخي.

ولهذا السبب ذاته يصف ياكوس مفهوم الانعكاس بالرجعي والمثالي، إلا أنه حين لاحظ هذا الإصرار الماركسي على تاريخانية الأدب وتلك المراجعات النظرية عند كل من فرنر كراوس Werner Krauss وروجيه غارودي Roger Garaudy وكاريل كوزيك Karel Kosik، أدرك أن للماركسية اهتمامات بموضوع (الأثر) و(التلقي).

وقد حدد مرجعية نظرية الانعكاس la théorie du reflet وتملك التاريخانية المحددة للأدب ressaisir l'historicité spécifique de la littérature إلى كاريل كوزيك Karel Kosik من مقولته: "كل

عمل فني يمتلك زوجا من السمات غير الاجتماعية، تعبر عن الواقع، ولكنها أيضا مكونة من واقع غير موجود قبل العمل الفني وبجانبتها ولكن تحديدا في العمل الفني وفيه فقط"¹.

كما ألحق مرجعية نظرية الديالكتيك في الفن والأدب إلى النظريات الأدبية لكل من Werner Krauss في دراساته حول تاريخ الأدب ل'Aufklärung حيث أرجع دراسة الأشكال الأدبية كممثل لمكان التمرکز الأقصى (التكثيف) لسلطة المجتمع"، وهذا معناه تعريف الأدب كعامل في إنشاء المجتمع (gesellschaftsbildend)². أما روجيه غارودي Roger Garaudy، أرجع إليه نسبة نظرية الفن والأسطورة والتي مفادها أن غارودي ألغى كل (واقع مغلق) (réalisme) (clos)، وأعاد تعريف الفن كعمل l'art comme travail (يقصد به الإنجاز) وكخرافة (mythe) بفضل مميزات (واقع من غير حدود)، (réalisme sans rivage)، والذي بفضل الإنسان اليوم يفتح على مستقبله، إذ الواقع لما يحتوي الإنسان، ليس فقط ما هو عليه ولكن ما ينقصه أيضا، وكل ما سيصير إليه"³. وذلك في دراسة نشرها -أي غارودي- عام 1963 بفرنسا بعنوان: "En guise de postface, d'un réalisme sans rivage"

أما بخصوص Karel Kosik، فقد أرجع إليه نظرية (الفن الأثري) l'Art antique أي القديم، وهي فكرة سبق إليها كارل ماركس في بحثه عن الفن القديم، حيث يتساءل عن "كيف ولماذا عمل فني ما يستطيع يعيش وسط السياق الاجتماعي وهو الذي أعطاه شهادة الميلاد؟"⁴.

¹ Hans Robert Jauss: Pour une Esthétique de la réception, p. 38.

² Hans Robert Jauss: Pour une Esthétique de la réception, p. 38. car il a dit: "la création littéraire est destinée à être perçue par un public; c'est pourquoi elle est le lieu même de la naissance de la société à la quelle s'adresse: le style est sa loi, et la connaissance de son style permet de connaître aussi son public".

³ Hans Robert Jauss: Pour une Esthétique de la réception, pp. 38-39.

⁴ Hans Robert Jauss: Pour une Esthétique de la réception, p. 39.

يلخص Karel المسألة التي طرحها ماركس وذلك بتقديم تعريف خاص للفن باعتبار تاريخيته ويؤسس وحدة جدلية (ديالكتيكية) بين طبيعة (العمل) و(الأثر) الذي أنجزه¹. وبمصطلحات مغايرة يقول ياكس نقلا عن ماركس: "الأدب والفن لا يأتمران بتاريخ منظم إلا إذا لم يكن نجاح الأعمال مرتبطا بموضوع المنتج والجمهور فقط، بل مرتبط بموضوع المستهلك أيضا - في إطار التجاذب بين الكاتب والجمهور -، كما أن الحقيقة الإنسانية ليس إنتاج الجديد وحسب، بل هي إعادة إنتاج (نقد وجدلية) القديم"².

فالوظيفة المنوطة بالفن في هذا السياق للشمولية الدائمة، لا يمكنها تنشيط أصالته إلا إذا حدد الدور الخاص للشكل الفني ليس كتعبير بسيط وإنما كجدلية، بمعنى كوسيلة لخلق ولتحول الإدراك الحسي، أو كوسيلة مفضلة لتكوين الحاسية (Bildung der Sinne). وهذه الأفكار نشرها كارل ماركس في مقاله الشهير المعنون ب:

"Le développement des cinq sens du travail de toute l'histoire universelle jusqu'à nos jours"، والذي نشره سنة 1844³.

مما تقدم نسجل أن ياكس عمل على استثمار نظريات وأطروحات مختلفة في فلسفة التاريخ وفي النقد الأدبي، من أجل التأسيس لأطروحته الجديدة وهو في ذات الوقت يعيد طرح إشكالية الأجناس الأدبية، وعليه نستخلص أن ياكس يرى أن دراسة تاريخ الأدب لا بد أن تتم على محوري التعاقب والتزامن؛ فعلى المحور الأول يدرس الأثر الأدبي في سياق تلقي الأعمال،

¹ Hans Robert Jauss: Pour une Esthétique de la réception, p. 39.

Il site: "L'objet d'art – de même que tout autre produit – crée un public réceptif à l'art et capable de jouir de la beauté. La production ne produit donc pas seulement un objet pour le sujet mais aussi un sujet pour l'objet". Voir note nr: 51. p. 39.

² Hans Robert Jauss: Pour une Esthétique de la réception, p. 39.

³ Hans Robert Jauss: Pour une Esthétique de la réception, pp. 39-40.

وعلى المحور الثاني يدرس الأثر الأدبي في إطار نظام علاقات الأدب المعاصر وفي إنتاج هذه الأنظمة، وأخيرا علاقة التطورات الأدبية المسيرة للتوجه العام للتاريخ، وفي ظل تأريخ جديد للأدب. ولا يعدم ياوس حيلة في استعارة المفاهيم الشكلانية التي أثبتت نجاعتها ومن بينها مصطلح النسق الأدبي التعاقبي، وسبب اختيار ياوس لهذا المصطلح هو احتواءه على ثلاثة ملامح أساسية، أولها اعتماد تاريخ الأدب على مبادئ النسق التطوري، وبذلك تزداد إمكانية ربط التصنيفات الجمالية التي لا رباط بينها في التواريخ الكلاسيكية، وربطها بأي عامل عدا التسلسل العام للأحداث التاريخية، أما الملمح الثاني يتمثل في تحديد سلطة الغائية التي سيطرت على تواريخ الآداب السابقة؛ إذ المنهج التطور يفترض تولدا ذاتيا جدليا للأشكال الجديدة. بينما الملمح الثالث يتلخص في جعل الجودة (الحداثة) معيارا ثنائيا التقاطب (الجمالي/التاريخي) أو (الجمالي/الموضوعي)، وعليه فالتاريخ الأدبي الشكلاني يربط بين البعد الفني (الذاتي) والبعد التاريخي (الموضوعي).

وعندما يتحدث ياوس عن معيار "التجربة" (Erfahrung)؛ فقد جعل من الصعب كتابة تاريخ أدبي، خاصة وأنه لا يمكن فهم الماضي إلا بواسطة الحاضر لنقل (الأفق الراهن)، وبما أن هذا الأخير في تغير دائم في هذه الحالة يصبح من الصعوبة بمكان فهم كيف يتسنى للنموذج التعاقبي أن يكون أساسا لشيء آخر سوى أسرع التواريخ الأدبية إلى الزوال؛ فياوس حين يستدعي تجربة المفسر وليس حياديته، فهو يسترجع مقولة غادامير عن انصهار الأفقين وتداخلهما بدل تتابعهما لمقارنة الصور الذهنية للأشياء وتحقيقها العيني.¹

ولم يكتف ياوس بهذا الحد من المقاربة على المستوى التعاقبي بل راح يبحث في الجوانب المتزامنة، وصرح بأنه على مؤرخ الأدب أن يدرس مجالات مختارة من الحياة الأدبية

¹ روبرت هولب: نظرية التلقي، ص.ص 164-167.

بغرض التحقق من الأعمال الأدبية وأن يحدد عن طريق المقارنة بين قطاع التزامني والأبنية السابقة أو اللاحقة، أي كيف يلتئم تغير البنية الأدبية (Literarischer Structarwandel).

وهو هنا يركز على عنصرين أساسيين: أولهما، فكرة سيخفريد كراكاور Siegfried Kracauer في امتزاج الملامح المتزامنة (Gleichzeitig) وغير المتزامنة (Ungleichzeitig) أو تلازمها في أي لحظة تاريخية¹. ويمكن تصنيف العمل الأدبي "المبهرج" Kitsh أو "العادي" ابتداء من تحديد موقعه بالنسبة لنطاق اللامعاصرة، ويتم ربط تلك الأعمال الأدبية التي توصف بالمعاصرة بأفق التوقعات. وبهذا تمكن ياوس من خلال استثماره لدراسة كراكاور من إيجاد تاريخانية للأدب تتمظهر في تقاطع محور (التعاقبية) و(التزامنية).

أما ثاني عنصر وظفه ياوس في تأسيس نظريته الجديدة؛ فقد استخلصه من مجال الدراسات اللسانية البنيوية خاصة تلك المتعلقة بمفاهيم رومان جاكبسون Roman Jakobson ويوري تنيانوف Iouri Tynianov والتي مفادها أن الأدب نظام شبيه بلغة ما، وبالرغم من اعتماد البنيوية المناهج التزامنية إلا أنها عجزت عن التوصيف التزامني لهذا النظام، وهو يلاحظ أي ياوس، أن "الأدب ضرب من علم قواعد النحو أو علم التراكيب له علاقاته الخاصة الثابتة نسبيا، مثل ترتيب الأجناس الأدبية التقليدية وغير المقننة، وأشكال التعبير، وأنواع الأسلوب والصيغ البلاغية. وفي مقابل هذا الترتيب يأتي ميدان علم الدلالة الأكثر تنوعا، بما فيه من موضوعات أدبية، وأنماط أصلية، ورموز واستعارات"².

¹ روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 167.

² روبرت هولب: نظرية التلقي، ص.ص 168-169. وانظر: Hans Robert Jauss: Pour une Esthétique de la réception, pp. 42-43.

وهذه المفاهيم¹ قد نشرها كل منهما كالآتي: فيما يتعلق ب Iouri Tynianov في دراسة بعنوان: "Der zusammenhang der Mittel des Sujet baus mit den allgemeinen Stilmitteln"، والتي ترجمت إلى الفرنسية بعنوان: "La relation entre les moyens employés pour l'organisation du sujet et les moyens stylistiques en général" مجلة "Poetike" سنة 1919، وفي دراسة أخرى له بعنوان: "Das literarische Faktum" والمترجم إلى الفرنسية بعنوان: "Le fait littéraire" وفي دراسته: "Uber literarische Evolution" أو بالفرنسية: "Sur l'évolution littéraire"، وقد أشار إلى هذه الدراسات الباحث ب. إينخباوم B. Eichenbaum². وفي سنة 1966 صدرت دراسة لكليهما -أي جاكسون وتينيانوف- بعنوان: "Probleme der literatur und Sprachforschung" وترجمت إلى الفرنسية بعنوان: "Problèmes de la recherche littéraire et linguistique" في مجلة Kurshuch.

وبعد أن يقدم يابوس تعريفه للأدب يختار نماذج لقراءة التاريخ الأدبي قراءة تتجاوز العلاقات الإحصائية وتبتعد عن الأهواء الذاتية، وبدلاً من ذلك يكون التاريخ العملي هو المرشد الحاسم لمؤرخ الأدب، أي ما ينتج عن الحدث (Ereignis)، وما يشكل في المنظور الحالي تماسك الأدب باعتباره التاريخ السابق لتمثله الراهن.

وعلى الرغم من اعتماد التاريخ الأدبي على اللحظات المتعاقبة والمتزامنة فإن ميزته القصور، لأنه لا يتعد حدود المجال الأدبي، ولهذا السبب يقترح يابوس تاريخاً أدبياً يفهم ويكتب ضمن التطور الاجتماعي، فهو بهذا يستدعي تاريخاً يهتم بالتلقي ويحاول إيجاد روابط

¹ يوري تينيانوف في دراسته المنشورة بعنوان: "Die literarischen Kunstmittel"، عوض المفهوم المفتاحي للتاريخ الأدبي القديم، الخاص ب(التقليد). بمفهوم آخر هو التطور. بمصطلح "Succession de systemes"، كما أن مبدأ التعاقب والتزامن في الدراسة الأدبية والتي جاء بها جاكسون وتينيانوف قد دافع عنها الباحث اللساني الروماني الأصل أوجينيو كوزيرو E. Coseriu في دراسته Sincronia e historia في Montevideo سنة 1958. انظر يابوس: من أجل جمالية في التلقي (ت. فرنسية)، ص 43 والهوامش رقم 61، 62 و 63.

² Hans Robert Jauss: Pour une Esthétique de la réception, p. 42. op. cit. notes nr 58, 59 et 60. p. 42.

وصلات بين الانتاج الأدبي والتاريخ العام، ومن وجهة نظر أخرى يرى روبرت هولب أن ما قام به يابوس هو وجه آخر للموضوع الذي أورده في مقاله "الاستشارة"، حيث ركز على علاقة "علم الجمال" بعلم "التاريخ"، خاصة أن يابوس يرى أن النسق التطوري هو بنية تصويرية جمالية، وذلك من خلال سؤاله الإجمالي: "إن كنا نستطيع فهم التطور الأدبي عبر التطور التاريخي للأنظمة، ونستطيع فهم التاريخ النفسي عبر ترابط الظروف الاجتماعية لتشكيل سياقها، ألا يمكننا وضع "النسق الأدبي" و"النسق غير الأدبي" في علاقة تنضوي تحتها الصلة بين الأدب والتاريخ، من دون حمل الأدب على التخلي عن وظيفته الفنية والأدبية، ومن دون أن يقع في شرك الفعل الإستنساخي لوقائع التاريخ¹. وهو هنا يسترجع مقولة Walther Bulst والتي مفادها "أبدا ما كان نص ما كتب ليصير مقروءا ومترجما فليلوجيا من طرف فقهاء اللغة"²، بل على العكس من ذلك يابوس لا يقنع بالدور السلبي للأدب كتابع للتاريخ بل يؤكد على الوظيفية التشكيلية للأدب من الناحية الاجتماعية، وفي هذا السياق يكتسب أفق التوقعات (l'horizon) مغزى جديدا، بسبب احتوائه لا على المعايير والقيم الأدبية فحسب بل على الرغبات والمطالب والطموحات، ومن ثم فالعمل الأدبي يستقبل ويقوم في ضوء خلفية من الأشكال الفنية الأخرى وفي ضوء من التجربة الحياتية اليومية، وهذا ما يجعلنا أمام جمالية للإنتاج (esthétique de la production). وكما يصرح يابوس:

"إن حياة العمل الأدبي في التاريخ غير ممكنة من دون مشاركة إيجابية لمن أنتجت له، إن إتحاد المتلقي والإبداع الفني هو الذي يضمنديمومة العمل الأدبي والتجربة الأدبية، حيث لا

¹ روبرت هولب: نظرية التلقي، صص 169-172. وانظر: Hans Robert Jauss: Pour une Esthétique de la réception, pp. 43-45.

² Hans Robert Jauss: Pour une Esthétique de la réception, p.44.

يتوقف الأفق عن التغير، حيث يتحول المتلقي من السلبية إلى الإيجابية، من القراءة البسيطة إلى الفهم النقدي والواعي لمعيار الجمالي. حيث نجد أنفسنا أمام إبداع جديد¹.

وقد سبق إلى هذه الأطروحة Gaëtan Picon سنة 1953 بعنوان: "L'introduction à une esthétique de la littérature" بباريس. وكذلك استعار مفاهيمه من عند وائي. بنجامين W. Benjami الذي كتب مقالا سنة 1931 يقول فيه: " حيث لا يشير إلى عرض الأعمال الأدبية في إطار سياقها التاريخي، ولكن تعرض من خلال الزمن الذي ولدت فيه، الزمن الذي أدركها - أي زمننا نحن، حيث الأدب يصير قانونا (أورغانون Organon) للتاريخ، ومهمة التاريخ الأدبي، ومن الجيد أن تكون كذلك - ولا أن يجعل من الأدب مجالا متخصصا للتاريخ"².

فالتاريخ الأدبي لدى ياكوب هو مجال للتلقي ولإنتاج الجمالي، الذي يحدث أثناء تحقق النصوص الأدبية من طرف القارئ، عند قراءته، ومن طرف الناقد عند تفكيره ومن طرف الكاتب نفسه الذي يحرض على إنتاجه بدوره³.

ومن بين المصطلحات الإجرائية التي تداولها ياكوب بخصوص علاقة الأدب بالتاريخ نجد: مصطلح نجاح - (فعالية النسق) - النظام "Succession de système"، ومصطلح سلسلة أدبية "Série littéraire"، ومصطلح سلسلة غير أدبية "Série non littéraire"، والدائرة المغلقة "Le circuit fermé"، وبعد الفعل المنتج "La dimension de l'effet produit (Wirkung)"، والجمهور "Le public"، والقارئ والمنتج والمتفرج "Le lecteur, l'auditeur et le spectateur"، والجمالية الماركسية الأرثوذكسية "L'esthétique marxiste orthodoxe"، والجمالي والتاريخي "L'esthétique et l'historique". والتلقي السلبي "Réception passive" والتلقي الإيجابي "Réception active"، والمشاركة الفعالة "La participation".

¹ Hans Robert Jauss: Pour une Esthétique de la réception, p. 45.

² Hans Robert Jauss: Pour une Esthétique de la réception, p.46.

³ Hans Robert Jauss: Pour une Esthétique de la réception, p. 48.

"active"، و الاستمرارية الحيوية للتجربة الأدبية "La continuité mouvante de l'Expérience littéraire"، والقراءة البسيطة "Lecture simple"، والفهم النقدي (التأويل) "Compréhension critique"، والمعيار الجمالي "La norme esthétique"، والتاريخانية "L'historicité"، والإستهلاك السليبي "، والفهم الإيجابي "Compréhension active"، وسلسلة من التلقيات "Une chaîne de réceptions".

2/1/ يابوس، المفاهيم والإجراءات:

1/ أفق التوقع Erwartungshorizont:

بعد الانتهاء من تتبع يابوس وهو يقوم بمراجعتة التأسيسية لمفهوم النقد الأدبي، ونقده للمناهج النقدية المعاصرة له والتي سبقت طرحه لنظريته الجديدة، يصادفنا أول مصطلح مفاهيمي وهو الأهم في بناء نظريته، وهو مصطلح Erwartungshorizont ، ومعناه بالعربية (أفق التوقع)، وهو مفهوم ناتج عن تكامل بين الرؤية التاريخية والرؤية الجمالية (الماركسية والشكلانية) لمفهوم العمل الأدبي، بل عده يابوس الركيزة الأساس لنظريته. ولم يكن يابوس مبدعا وأصيلا في هذا المفهوم بل استفاد من الدراسات الفلسفية الألمانية السابقة لأسلافه المفكرين الألمان، ومن هؤلاء هايدجير وهوسرل، ولم يكن توظيف المصطلح مركب معه لفظ (التوقعات)، وقد تبني هذا المصطلح فيلسوف العلوم كارل بوبر وعالم الاجتماع كارل مانهام . بل عرف هذا المصطلح بزمان طويل حيث ارتبط تداوله بمجال المواضيع الثقافية، حيث عرف مؤرخ الفن أ. هـ. جمبرش (أفق التوقع) في كتابه (الفن والوهم) بأنه: "جهاز عقلي يسجل الانحراف والتحويلات بحساسية مفرطة"، وعليه فمصطلح (الأفق) و(أفق التوقعات) يقعان في ظل مساحة واسعة من السياقات والتي تمتد من النظرية الظواهرية الألمانية إلى تاريخ الفن.¹ فهو سرل Husserl يوظف مفهوم (الأفق) كي يحدد معنى التجربة الحالية (الزمنية) (L'expérience temporelle)، حيث يقر بوجود ثلاثة أنواع من الأفق المعاش (Horizon du vécu)،

¹ روبرت هولب: نظرية التلقي، صص 154-155. وانظر: Hans Robert Jauss: Pour une Esthétique de la réception, pp. 58-63.

وأيضاً هناك أفق الوعي (Horizon d'attention)، ف(الأفق المعيش) لا يشير فقط إلى أفق الظرفية الظواهرية، ولكن إلى مختلف التمهيدات بأشكال لمعطيات تجيب على نوع جديد. فالمعيش بهذا المعنى يصير شيئاً من أجل رؤيا للذات، وفي ذات الوقت كنتاج لشكل الرؤيا من أجل أفق لواقع معيش غير مرئي. والذي يصادر تحت شكل من الوعي، يرى بوضوح مطرد، من أجل أفق خلفية للاوعي، والذي يعرض صلات متعددة من الوضوح والغموض، وأيضاً كبروز وغياب بروز.

ولكن مفهوم (أفق التوقع) لدى ياوس يطبق كأولوية – لكن غير حصرية – على تجربة القراءات الأولية لمؤلف، كما تظهر بصفة (موضوعية) في المؤلف نفسه، بالاعتماد على عمق التقليد الجمالي، والأخلاقي والاجتماعي، والذي يتفرع عنه. وفي بعض المراعاة، هذا (التوقع) متعدد الذاتية، كما هو عند الكاتب والمتلقي للعمل الأدبي¹.

2/ التجربة الجمالية: ما يلاحظ على تعريفات ياوس نوع من الغموض والضبابية يكتنفان مفهوم (أفق التوقع) لديه، ولذا تعددت المصطلحات في استعمالاته منها (أفق التجربة الجمالية) (Horizon de l'expérience esthétique)، و(بنية الأفق) و(تغير الأفق) (Horizontwandel) (changement d'horizon) و(الأفق المادي للمعطيات) (materieller Bedingungschorizont)².

وقد عرض ياوس ثلاثة عوامل رئيسة يتشكل وفقها (أفق التوقعات) وهي:

¹ Hans Robert Jauss: Pour une Esthétique de la réception, pp. 14-15.

² Hans Robert Jauss: Pour une Esthétique de la réception, pp. 53-55.

وانظر: روبرت هولب: نظرية التلقي، ص.ص 155-156. وانظر أيضاً: أبو الحسن أحمد: نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 24، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، المغرب، ص 30.

1/ التجربة السابقة expérience préalable التي كونها الجمهور le public عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل الأدبي.

2/ شكل la forme وموضوعه la thématique الأعمال الأدبية السابقة التي يفترض معرفتها.

3/ التعارض l'opposition بين اللغة الشعرية (الجمالية) langage poétique واللغة (العملية) -اليومية- langage pratique، بين العالم المتخيل monde imaginaire والواقع اليومي réalité quotidienne¹.

وهذا من خلال علاقة ثلاثية الأقطاب (قارئ، ناقد، ومؤلف) تشكل في النهاية (أفق التوقع)، والتي من دونها لا يمكن فهم أو كتابة التاريخ الأدبي، إلا إذا بلغ (أفق التوقع) الموضوعية.²

ويعتبر (أفق التوقع)، مرجعية تاريخية أوجدها تراكم معرفي ناتج عن قراءات متعددة ومكررة، وهنا يجد القارئ نفسه في مواجهة النص يقرؤه وفق أفق من آفاق التوقع، بمعنى قبلية النموذج التوقعي للنص المقروء، وهو يتجسد في جملة من العلامات والدعوات والإشارات التي تتطلب استعدادا قبليا لدى الجمهور المتلقي للأثر الأدبي. وهذا معناه توفر معايير ومقاييس

¹ Hans Robert Jauss: Pour une Esthétique de la réception, p. 49.

وانظر: روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 157.

² Hans Robert Jauss: Pour une Esthétique de la réception, p. 49.

متعارف عليها بين جمهور المتلقين، دون أن يؤدي ذلك إلى انحراف المعيار أو المقاييس أو انزياحات دلالية، وهذا بسبب استجابة النص لهذه المعايير والمقاييس المتفق عليها ضمناً¹.

ومن بين المصطلحات الوظيفية التي تواردت لدى ياوس مصطلح (تغير الأفق)، وهذا حاصل بسبب التعارض الواقع بين القارئ والنص الأدبي، وهذا الأخير لم يستجب لأفق توقعات قارئه، وانطلاقاً من هذا المفهوم يبين ياوس القيمة الإستيطيقية لنص من النصوص (المفتوحة) و(المخيبة لأفق توقع القارئ)، وذلك بواسطة تحديد (المسافة الجمالية) Distance esthétique — أي البعد القائم بين العمل الأدبي وبين أفق توقعه-، ويحدث هذا التعارض (تخييب الأفق) نتيجة عدم تحقق الاستجابة المنتظرة من النص لمستوى توقعات المتلقي، وهذا التخييب أو خاصية الانكسار غالباً ما تحدث ردة الفعل غير المتوقعة، بسبب انحراف المعيار مما يولد قيمة جمالية جديدة للنص المتلقي.

وفي هذا المضمار طبق ياوس مفاهيمه الإجرائية على مسرحية Iphigénie "إفيجينى" لكتبتها Goethe "غوته"، ومسرحية Iphigénie لراسين Racine، وخلص إلى أنهما يمثلان نموذجاً راقياً لتأويلية (السؤال) و(الجواب)².

3/ أفق الانتظار: والمتلقي الذي يتحدث عنه ياوس وعلى أساسه يقيم صرح نظريته الجمالية لتلقي العمل الأدبي، هو قارئ ينتمي إلى الجمهور الواسع، فلا هو متخصص في فقه اللغة ولا هو ناقد أدبي، ولا خبرة له بالهرمينوطيقا، ولا يستدعي أي معرفة نظرية لحظة تلقيه الأثر الأدبي؛ فهو متلقي عادي ينتمي إلى عامة الناس، وهنا الإشكال المنهجي في فهم تاريخ

¹ إمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1998، ص 174. وانظر: إبراهيم السيد: نظرية القارئ وقضايا أدبية أخرى، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة — مصر، 1998، ص 13. وانظر: حسين الواد: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، مجلة فصول، المجلد 5، العدد الأول، (أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر) 1984، ص 118.

² Hans Robert Jauss: Ibid. à parire de p. 210 jusqu'à p. 262.

الأجناس الأدبية من حيث جودتها وجنسها الذي تنتمي إليه ، إنه متلقي تكونت معايير الجمالية والذوقية في حوض المحيط الاجتماعي الذي ينتمي إليه وإلى عصره؛ وهنا تنتج لنا نتيجتان أو مظهران أساسيان أولهما، الأعمال الجيدة تثبت بقاءها في حين تقصى تلك التي قصرت عن إثبات مدى نوعيتها وجودتها، والثاني، أن المتلقي يتقبل النص بغرض المتعة وبحثا عن اللذة من دون تنظير نقدي معرفي سابق؛ فهو يعتمد على معيار الذوق الفطري والمزاج النفسي، وهي معايير جمالية متولدة بفعل تكرار ظاهرة القراءة لديه.

وفي ذات السياق النظري، يجد يابوس نفسه يؤسس لأفق توقع جديد، يبنى ويشيد بفضل الأعمال الأدبية الجديدة والأجناس الأدبية المتطورة.

4/ انصهار الأفقين: وهذا ما أدى به للحدث أيضا عن (اندماج الأفق) وذلك بسبب العلاقة القائمة بين الانتظارات التاريخية الأولى للأعمال الأدبية والانتظارات المعاصرة، ولذا فاندماج الأفق هو تلك العلاقة الرابطة بين أفق التوقع الأصلي للأعمال الأدبية السابقة وأفق التوقعات اللاحقة للأعمال الجديدة التي غالبا ما تنجح في جلب انتباه جمهور خاص بها، وهذه هي نفس المفاهيم التي سبقه إليها هوسرل كما سلف ذكره. كما استفاد هذا المفهوم من سلفه غادامير الذي تحدث عن (انصهار الأفقين) Fusion d'horizon، وهذا لا يتحقق إلا في حالة خيبة أفق الماضي للقارئ أمام أفق عمل أدبي جديد.

ومن هنا جاءت بقية المفاهيم الإجرائية الأخرى مثل التجربة الجمالية l'expérience esthétique، والتي تحدث عنها في مقال له بعنوان (Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung) "دفاع محدود عن التجربة الجمالية" سنة 1972، وفيه نقد شديد لكتاب "تيودور أدورنو" Theodor Adorno المعنون بـ (النظرية الجمالية) والذي نشر بعد وفاة صاحبه سنة 1970. وقد ضمن كتابه: "Pour une Esthétique de la réception" فصلا كاملا بهذا العنوان من الصفحة 123 إلى الصفحة 157.

والتجربة الجمالية يلخصها في ثلاث مقولات أساسية هي (فعل الإبداع) (Poeisis) و(الحس الجمالي) (Aisthesis) و(التطهير) (Catharsis)¹.

فيما يتعلق بالمقولة الأولى، (فعل الإبداع)، يعني القدرة على أن محاكاة الجمال الموجود من قبل تراتبية المعرفة عند أرسطو، باعتبار الإبداع منتجا في مرتبة أدنى من النشاط العملي خلال العهد القديم أو الوسيط، والإبداع هنا ليس محاكاة بسيطة، وإنما هو معرفة تقوم على قدرة المرء على أن يرتفع مستوى الفهم عنده إلى حد التطابق بينه وبين الإنتاج، والإبداع يرتكز في الفن الحديث على التلقي، وذلك بسبب أنه صار من مهام الجمهور المشاهد (المتلقي).

أما المقولة الثانية (الحس الجمالي)؛ فالأسبقية فيها هنا لنظرية بروس، الذي رأى في نموذج القدرة على تحديد مفهوم هذه المقولة على غرار الدراسات السابقة التي جعلها ضمن (الجماليات السلبية) Esthétique de la Négativité ، وتكمن أهمية نموذج بروس المثالي في اكتساب التجربة الجمالية وظيفة لم يمنحها تاريخ الفنون من قبل على مستوى الحس الجمالي، وهي مقاومة التجربة المنقبضة ، وهذا بواسطة وظيفة الحس الجمالي النقدية والإبداعية على المستوى اللغوي، ومعناه أن الوجود الاجتماعي يخضع لعملية إغتراب مطردة، وفي ظل تعدد الأدوار الاجتماعية والمنظورات المعرفية يحافظ الإدراك على تجربة العالم، وهو بهذا هنا ينقض مفهوم أدورنو الرافض لوجود وظيفة اجتماعية إيجابية للفن، اللهم إلا إذا قام العمل الأدبي بإقصاء البيئة الاجتماعية التي أنتجته، وهو ما عبر عنه ياوس ب(الطابع التنسكي) للأدب المعزول عن المجتمع والمفرغ من أية ممارسات اجتماعية، وهذا معناه أن أدورنو يتوجه بخطابه إلى مجتمع نخبوي ، وبذلك يتحول هذا الأدب إلى مشروع ممارسة اجتماعية، وهو بهذا يدخل

¹ Hans Robert Jauss: Pour une Esthétique de la réception, p. 131.

أي أدورنو الأدب في حالة من الاغتراب عن الواقع الذي وجد فيه ، بل عن وسطه الذي أنتجه، مما يفرز حالة من التغير الاجتماعي.

ومن ملامح هذه الجمالية السلبية إقصاء المتعة والسعادة أو كما أطلق عليها ياوس (البهجة) وهي مقابل لمفهوم (اللذة) أو (المتعة) لدى كل من شوبنهاور وبارث.

والمقولة الثالثة (التطهير)، تتابع مسارها التاريخي منذ عصر مؤسسها أرسطو إلى عهد "بيرثولد بريخت"؛ فإنه ناقش الجانب الاتصالي للفن في مقاله "أشكال التفاعل في التوحد مع البطل"، وبحسب ياوس أن جانبا مهما من الاتصال يتمثل في نقل نماذج من السلوك لها وظيفتها، ومن ثم يمكن بحث (التطهير) جزئيا من خلال تحليل التوحد الجمالي. وإنه من الخطأ الظن بأن التوحد الجمالي هو مظهر من مظاهر التلقي السلبي من طرف الجمهور المشاهد (المتلقي)، وإنما هو تلك الحركة المتناوبة بين المراقب المحرر جماليا وموضوعه غير الواقعي، وعليه تستطيع (الذات) بواسطة متعتها الجمالية الإمام بكافة المواقف.

ولأهمية موضوع الجماليات السلبية وأشكال (التوحد الجمالي)، تحدث ياوس على تصنيفات نورث تروب فراي Northrop Frye النمطية المبنية في كتابه "تشریح النقد" والمنشور سنة 1957، والتي على أساسها درس خمسة أشكال من التلقي، لا على تفاعل الأشخاص وأقوالهم وأفعالهم كما ذهب إلى ذلك فراي. ولتوضيح ذلك وضع ياوس الجدول الآتي لأنساق التفاعل المتبادل للتوحد الجمالي مع البطل تحت عنوان¹:

"جدول لأشكال المطابقة (التوحد) والتفاعل الاتصالي الجمالي"

Tableau des modèles d'identification et d'activité communicationnelle esthétiques

¹ Hans Robert Jauss: Pour une Esthétique de la réception, p. 152.

شكل التوحد (المطابقة)	المرجع	شكل التلقي	معيار المقف (=+ إيجابي / =- سلب)
التشاركي (ا) لتداعي) associati ve	اللعب/المنافسة (احتفالية) (festivités)	تقمص المرء لأدوار المشاركين الآخرين	+ الاستمتاع بالحياة بحرية مطلقة (إجتماعية صرفة) - الافتتان الاجتماعي (ارتداد إلى طور الطقوس القديمة)
المعجب (المد) هش) admirati ve	البطل الكامل (قديس، حكيم) Le héros parfait	الإعجا ب (التألمي) admir ation	+ المنافسة (متابعة المثال) émulation - التقليد imitation + المماثلة exemplarité - تثقيف أو انشراح édification ou divertissement عن طريق ما هو غرائبي (الحاجة للهروب)
تعاطفي sympathi e	البطل غير الكامل (العادي، البسيط، المهمش) Le héros imparfait (ordinaire)	الإشفاق pitié	+ الاهتمام الأخلاقي (استعداد للفعل) intérêt moral - التعاطفية (الاستمتاع عن طريق الألم) sentimentalité + التضامن من أجل القيام بعمل محدد solidarité - تحقيق الذات confirmation de soi (الهدوء) (apaisement)

+الاهتمام المحايد، التأمل intérêt désintéressé -متعة الفرجوي /المشهدي(انكسار بالوهم) (سقطه) plaisir du spectaculaire (on cède à l'illusion) +الحكم libre jugement الحر -السخرية (طقس الضحك) dérision (rire rituel)	/أ انفعال مأساوي/ التحرر الباطني émotion tragique ب/ الاتصال بالضحك (تعاطف)/ انفراج عن طريق الضحك (تفريغ) communication par le rire, détente par le rire	أ/ البطل المتألم le héros souffrant ب/ البطل المسحوق le héros en difficulté	تطهيري cathartique ue
+إبداعية créativité en retour -إيمان بالنفس solipsisme +تحفيز الإدراك الحسي sensibilisation de la perception -ثقافة الضجر المنتظمة culture systématique de l'ennui + رد الفعل النقدي (الانعكاس النقدي) réflexion critique -اللامبالاة indifférence	الإدهاش الإنكاري/ التغريب عن طريق الكوميديا (الإثارة) étonnement désapprobateur	البطل الملغى le héros aboli ou l'anti-héros أو البطل المضاد	الساحر ironique

كما أنه استفاد من آراء Max Kommerell بخصوص مفهوم التوحد المعجب والتوحد التعاطفي، وذلك من خلال دراسة نشرها ماكس كوماريل بعنوان: "Lessing und Aristoteles: Untersuchung die Theorie der Tragédie"، ترجمت بالفرنسية إلى: "L. et A: recherches sur la théorie de la tragédie"، نشرت بفرانكفورت سنة 1957 أيضا¹.

وخلاصة هذه الأطروحة بخصوص التجربة الجمالية استفادها من استثمار مقولات سابقه مثل مورتيز غير Mortiz Geiger، الذي نشر دراسة بعنوان: "Beitrage zur phanomenologie des asthetischen Genusses"، والتي ترجمت إلى الفرنسية بعنوان: "Contribution à la phénoménologie de la jouissance esthétique" (Jahrbuch fur philosophie und phanomologische Forschung)، في المجلد الأول، القسم الثاني سنة 1913 هانس جورج غادامير Hans Georg Gadamer، وذلك من خلال مفاهيمه حول الوعي الجمالي وتجربة الحقيقة في دراسته المنشورة بعنوان: "Wahrheit und Method, Grundzuge einer philosophischer, Hermeneutik"، والتي ترجمت إلى الفرنسية: "Vérité et Méthode, Eléments d'une Herméneutique philosophique" سنة 1960. وكذلك كل من Lukàcs و Plekhanov بخصوص نظرية الانعكاس "théorie de reflet"، وبرتولد بريشت B. Brecht²، ومن هيغل Hegl في دراسته حول موضوع علم الجمال "Asthetik"، التي طبعها منشورات Bassenge ببرلين عام 1955 في (N.d.T) وكذلك دراسة بعنوان: "Pour la tradition aristotélicienne du 'savoir poiétique' من طرف J. Mittelstrass في مجلة Neuzeit und Aufklarung ببرلين/نيويورك سنة 1970³.

¹ Hans Robert Jauss: Pour une Esthétique de la réception, p. 151.

² Hans Robert Jauss: Pour une Esthétique de la réception, pp. 128-130.

³ Hans Robert Jauss: Ibid. pp. 130-131.

ويختم دراسته بفصل خاص عن تحويل المعايير الاجتماعية من خلال الأدب transmission de normes sociales par la littérature وذلك بدراسته للشعر الغنائي سنة 1857، ويخلص إلى نتيجة نهائية حول طبيعة المعايير الاجتماعية بعد دراسته لقصائد الشاعر الفرنسي Victor Hugo ومثل لها بجدول توضيحي على الشكل الآتي¹:

المعيار Norme	العتبة Seuil	الطور Phase
حب الأمومة (الحب الأبوي، سلطة أبوية) amour maternel, (amour paternel, autorité paternelle)	طفل enfant	الميلاد Naissance
		الطفولة Enfance
زوج عاشق couple d'amoureux	عاشق/عاشقة amant, amante	الشباب jeunesse
الحياة الزوجية/ دفة الأسرة vie conjugale/douceur du foyer	زواج mariage	متوسط الحياة milieu de la vie
		الشيخوخة Vieillesse
		الموت Mort

¹ Ibid. p. 295.

هذه هي أهم الأطروحات النظرية لياوس فيما يتعلق بجماليات التلقي ومفاهيمها الإجرائية والتي طبقها على نصوص مختلفة وإن كانت تشترك في ميزة أساسية وهي أنها نماذج أدبية كلاسيكية أو الكلاسيكية الجديدة، وقد كان التطبيق بدرجة كبيرة على الأعمال المسرحية لكل من راسين وغوته وموليير وبودليير وفولتير، وعمل شعري واحد هو ليفيكتور هيغو، وذلك بسبب اهتمامه بالجمهور المتفرج كطرف أساسي في المعادلة الجمالية لأفق التوقع، وهذا ما يجعل نظريته أساسا تنطلق من المفاهيم الأرسطية القديمة، وذلك للغاية التي كان يهدف إلى تحقيقها وهي تشكل الوعي لدى الجمهور المتلقي من خلال جماليات العرض المسرحي، وهذا الوعي هو الذي يقود إلى التحرر.

1/2/ إيزر فولفغانغ، وإسهامات المتلقي في بناء معنى النص:

لقد أسهم الشخص الثاني من حيث الأهمية في مدرسة كونستانس، إلى جانب ياوس في إرساء نظرية التلقي في نهاية الستينيات، وقد انطلق إيزر من نفس نقطة الارتكاز التي انطلق منها ياوس وهي هدم قوانين المقاربة البنوية والتأسيس لإسهام المتلقي في بناء المعنى، من خلال قضيتين رئيسيتين، وهما (تطور النوع الأدبي) و(بناء المعنى)، وذلك بسبب تأثير المؤسس الأول ياوس في منحى أفكاره، حيث أصدر عمله المبكر والمسمى "بنية الجاذبية في النص" (Die Appellstruktur der Texte، سنة 1970، والذي صدر في الطبعة الإنجليزية تحت عنوان: "الإلهام واستجابة القارئ للأدب الخيالي الثري"¹. ولذلك يعترف ياوس أن بينه وبين بحوث إيزر الجمالية حلقة وصل متينة تتعلق بقيمة المتلقي وأهميته في بناء المعنى².

وإذا كان ياوس يعيد الأمور إلى مرجعياتها التاريخية في إطار ما أسماه (أفق التوقع)؛ فإن إيزر قد طرح عددا من المفاهيم المتعلقة بكشف الصلة الضرورية بين (الأدب) و(المتلقي)،

¹ روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 199.

² Hans Robert Jauss: Ibid. pp. 112-113.

من حيث أن عمليات تحليل النص تستند بشكل أساسي إلى فعل المتلقي في إدراكه لعمل أدبي ما.

لقد وجد آيزر أن العمل الأدبي ينطوي في بنياته الأساسية على منطق قد افترضه المؤلف بصورة لاشعورية، هو متضمن في النص، في شكله وتوجهاته وأسلوبه¹. فهو بذلك على نقیض يابوس، حيث ركز جل اهتمامه على النص المفرد وبكيفية ارتباط القارئ به، ولكنه لا يلغي العوامل الاجتماعية والتاريخية والتي يلحقها بالمسائل النصية الأكثر تفصيلا، أو مندمجة فيها؛ فبينما يابوس يشتغل على عالم التلقي الأكبر؛ فآيزر يشتغل بعالم التأثير (wirkung) الأصغر الذي سبق التعرض إليه عند الحديث عن التجربة الجمالية لدى يابوس.

ويجد إيزر في قصة "صورة في السجادة" لل كاتب الأمريكي المشهور هنري جيمس والتي نشرها عام 1897، ضالته²، إذ ينتقد هنري جيمس في عمله نقدا قائما على أساس ضرورة الكشف عن المعنى الخفي للنص والذي أراده المؤلف ووصف هذه الطريقة بأنها مبتذلة وغير مجدية؛ فالمعنى الخفي يبقى ملك المؤلف يؤسس بمقتضاه معاني مستقبلية ولا ينبغي للناقد أن يصر على الوصول إليه. وبالرغم من إصرار الناقد للقصة وإلحاحه على المؤلف من أجل الوصول للمعنى الحقيقي، إلا أن المؤلف يلفت انتباه الناقد (المعجب به) إلى أن عمله في كشف المعنى الخفي يستبعد عملية التواصل الأدبي. كما أن المؤلف عمل في القصة على تضليل الناقد، حيث أحاله على وجهة أخرى تشير إلى أن العمل ينطوي على سر آخر، إلا أن الحقيقة هي أن المؤلف أراد أن يؤكد على أن طبيعة العمل الأدبي تتنافى مع الإجراء الذي يجعل منه عملا لإخفاء المعنى، إذ يعكف هذا الإجراء على كشف هذا المعنى، مضيقا

¹ ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 148.

² المرجع السابق، ص 148.

بذلك الخناق على المؤلف كما عمل الناقد في قصة هنري جيمس، ويخلص إيزر من هذه القصة إلى استنتاجين :

أ/ أن الناقد يشعر حينما يكشف المعنى الخفي وكأنه حل لغز، ولم يبق أمامه ما يفعله سوى أن يهنئ نفسه على هذا الانجاز.

ب/ إذا كانت وظيفة التأويل هي إخراج المعنى الخفي من النص الأدبي؛ فإن هذا يتضمن افتراضات مسبقة هي أن الكاتب قد يتستر على معنى واضح ويحتفظ به لنفسه من أجل الاستهلاك في المستقبل (...). فإذا كان كشف الناقد للمعنى خسارة للكاتب فإن المعنى إذن شيء يمكن استنباطه من العمل الأدبي، وإذا كان متيسرا استخراج المعنى من النص، يصبح النص شكلا مبتذلا ويتحول إلى مادة للاستهلاك، وهذا لا يعدم النص فحسب بل ويقضي على النقد الأدبي ذاته¹.

كان إيزر إذن يعترض على فهم المعنى في إطار مرجعي لأنه لا يمكن ربط الصورة بهذا الإطار لأنها تشكل شيئا موجهها، بل على العكس تحتلق شيئا لا وجود له سواء خارج الكتاب أو داخله، ولذلك فقد تضامن مع هنري جيمس في الاعتراض على منطق (الناقد) لأنه كان يستمر في الاقتناع بضرورة فهم المعنى في إطار مرجعي حيث ينبغي الوصول إلى المعنى في صورة متخيلة. إذن العلاقة بين (النص) و(القارئ) بهذا المفهوم تنتج عن التفاعل القائم بين العلاقات النصية وفعل الفهم عند القارئ؛ فالمعنى لم يعد موضوعا يستوجب التعرف به وإنما أصبح أثرا يعاش². لقد وجد إيزر نفسه يدور مع سابقه في الحلقة ذاتها

¹ ناظم عودة: الأصول المعرفية، ص 150. وانظر أيضا: روبرت هولب: نظرية التلقين ص.ص 201-203.

² المرجع السابق، ص 151.

التي ترد الأدب إلى مرجعياته التاريخية والاجتماعية في معرض شرحه لوظائف التي تعمل داخل النص. ولتحديد هذه المرجعية توسل إيزر بالإجراءات التالية:

2/2 الإجراءات والمفاهيم:

1/ السجل Répertoire du Texte: النص لحظة قراءته يحيل على معنى، وهذا المعنى يحيل على كل ما هو سابق على النص من أوضاع وقيم وأعراف اجتماعية وثقافية، وبتعبير إيزر هو "مجموع الاتفاقيات الضرورية لقيام وضعية ما"¹. فالنص الصوفي مثلاً يحيل على توجه ضمني يفترض أن وضعية الإنتاج في صورته المنجزة تحقق وضعية تواصلية، وفي حقيقة الأمر إن التواصل ينعدم إلا في ظل تلك الإحالات التي تعري اللغة من طابعها الرمزي أولاً، ثم تجعل النص في سياقه العام ثانياً. ويؤدي انكشاف هذه الأوضاع إلى معرفة القيمة الحقيقية لنص يندرج في إطار نصوص التخيل.

إن المؤلف يعكس واقعه وإن هذا الواقع لا ينعكس بمعناه البسيط، بل يتعلق الأمر بعكس نماذج للواقع تعكس أنظمة ورؤى تميز فترة تاريخية بعينها. كما أنه تسود في كل فترة زمنية أنظمة دلالية معينة ويتكون سجل النص عبر انتخاب عناصر دلالية وإقصاء عناصر أخرى².

¹ Wolf Gang Iser: L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique, traduit par: Sznycer pierre, Mardaga, Bruxelles, 1985, p. 128.

² ناظم عودة: الأصول المعرفية، ص. 153. وانظر:

Wolf Gang Iser: L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique, p. 144 et p 155. Il cite: "Lorsque celle-ci est participative, le texte met en évidence qui ne peut être vu dans l'accomplissement de l'action, tandis que lorsque celle-ci est contemplative, il permet la saisie de ce que n'a jamais été réel pour le lecteur" et: "Le répertoire organise

2/ إستراتيجية النص: تبنى إيزر مصطلح (الإستراتيجيات) "Stratégies"، وهي الإجراءات التي تحقق العلاقة بين (المرسل) و(المرسل إليه) لضمان نجاح ذلك التواصل وهي أيضا تقوم برسم معالم موضوع النص ومعناه وأهمية إستراتيجية النص تكمن في بنائه.

وهي أيضا مجموع القواعد التي يجب أن ترافق تواصل المرسل والمرسل إليه، حيث تقيم العلاقة بين السياق المرجعي (السجل) وبين (المتلقي) ونظيف أن الإستراتيجية معناها إحكام العلاقة بين معالم النص ومعناه (علاقة الشكل بالمضمون).

الفصل الثاني

المسرح الجزائري، المراحل التاريخية وعلاقتها الجمالية بالمتلقي

أولاً: مرحلة ما قبل الاستقلال أو مرحلة تشكل الوعي الجمالي

متوهم من يظن أنه بإمكانه استدعاء موضوع المسرح للمناقشة من دون مساءلة الجمهور (المتلقي) وشروط التلقي، وعليه فالعلاقة بين العرض والجمهور في غاية التعقيد !

لا نستطيع فهم مستوى أصالة هذا التوجه الجمالي في الجزائر، إذا لم نقيم بمسح تاريخي على محور التعاقب، حيث يسمح لنا من رؤية كيف تشكل المسرح وتبنيه على أيدي النخبة والجماهير.

إن غياب الوثائق والأبحاث الجادة بخصوص موضوع بحثنا تحد من مجال البحث والتحقيق؛ فالمقالات السيارة الواردة في الصحافة تقدم لنا ملامح خفية، يمكن البحث فيها ولكن من دون تمحيص معمق في منطوقها، بحيث لا تفيدنا بمعلومات عن شروط بروز هذا الفن (المسرح) ولا عن أماكن عرض الخطاب المسرحي.

الأمر الذي يصعب عملنا قليلاً ودقيقاً، بسبب التحقيقات في الموضوع الجمعية من مصادر معلومات متعددة ومتنوعة (شهادات، مقالات صحافية، أطروحات جامعية)، من أجل سد الثغرات بصفة موضوعية وتحديد المحاور المفصلية بخصوص موضوع (التلقي) و(الجمالية) في المسرح الجزائري.

الأطروحات المتوفرة والأبحاث القليلة المتوفرة تميز بصفة تعسفية مما يقلل من قيمتها التوثيقية، وفي هذا الصدد نستدعي ما كتبه الباحث Jean Déjeux بخصوص (التلقي) و(المقاربة النقدية في الأدبي المغربي):

"كثير من النقد التعميمي من دون مسوغ، يجعل الاعتقاد يبحث شامل ومنهجي. قليل من التعليقات ويجعل منها وكأن كل الصحافة تتحدث عن عمل روائي ما أو عمل مسرحي

ما أو سيرة مؤلف ما، وبحسن نية يظن أنه تمت الإحاطة بالموضوع من كافة الجوانب وتم احتواءه بصفة معلية من شأن كافة الأعمال النقدية حول أي عمل فني أو أي مؤلف¹.

والخطاب الأيديولوجي كثيرا ما ميز الأبحاث التي كرس للمسرح في الجزائر، على حساب موضوع الجمهور (المتلقي) الذي قلما حظي باهتمام جدي، ما عدا أطروحة ماجستير ودكتوراه من إنجاز مخلوف بوكروح اللتين يمكن تسجيلهما كأول عمل جدي خصص لهذا الموضوع الأساسي في الانجاز المسرحي². وعليه من غير الممكن تكوين فكرة واضحة عن فضاءات التلقي للمسرح الجزائري من دون إثارة إشكالية تجنيس العرض المسرحي في الجزائر، أي كيف تلقى الجزائريون هذا الشكل الفني؟ وكيف تم توفر جمهور هذا النوع الجديد من الفن، خاصة إذا وضعنا في الحسبان أن المسرح هو فن غربي وافد على حقل الثقافة العربية بسبب التثاقف الحاصل بين الشرق والغرب، بعد حملة نابليون على مصر وما تبعها من مقولات النهضة؟

بل وأيضا لما تم اختيار اللهجة المحلية (العامية الفصيحة) والنوع الهزلي كأساسين لفضاء مسرحي مهيمن للجمهور؟ إذ اقتحام عرين جمهور مثل الذي في الجزائر وإخراجه منه وجعله يطلع على فن ذي أصول غربية دخيلة على محيط ثقافي جزائري كان يعيش حالة استعمار على كافة المستويات، لم يكن بالأمر الهين.

بدءا، يعرف Patrice Pavis مفهوم (التلقي) و(التجربة الجمالية): "نظرية التلقي تفحص أشكال الالتزام العاطفي والفكري للجمهور في ظواهر مثل التطهير، التغريب، والمأساوي أو

¹ Jean Déjeux, Situation de la littérature maghrébine de langue française, Office des Publications universitaires, Alger, 1982, p.140.

² انظر مخلوف بوكروح: السوسيولوجي في انتاج المسرح الوطني الجزائري (رسالة ماجستير) جامعة الجزائر 1989، و الفعل المسرحي والجمهور (رسالة دكتوراه دولة) 1998، كما قام بنشر مؤلفات في الموضوع ذاته منها: المسرح والجمهور - دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره (مطابع الحسناوي الجزائر) 2002، وكتاب التلقي والمشاهدة في المسرح، مؤسسة فنون وثقافة الجزائر 2004.

الهزلي. التجربة الجمالية إذن يجب أن تضع في الحسبان انتظارات الجمهور، ومكانة المسرح في حياته، وتسجيل نوع التلقي في العمل ذاته"¹.

من خلال هذا التعريف الموجز والجامع، الذي أورده بافيس في معجمه، نجد أنه من غير الممكن البتة الاستغناء عن (الجمهور) كركيزة أساس في العمل المسرحي، إذ ماذا يساوي المسرح من دون جمهور، هذا الأخير الذي بفضلته يتم تحديد الخصائص الجمالية للكتاب والمخرجين المسرحيين !

كل الوقائع تؤكد أن البدايات الأولى للتجربة المسرحية في الجزائر، كانت على الهامش بسبب غياب الجمهور الجزائري الذي ما زال حينها أكثر ارتباطا بالأشكال الشعبية² (الحلقة، القوال، والمداح، ...)، وقلة هي تلك المنفتحة على أشكال التعبير الغربية.

¹ Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre, Editions Sociales, Paris, 1980, p.163 :

« La théorie de la réception examine les formes de l'engagement émotionnel et intellectuel du public dans des phénomènes tels que la catharsis, la distanciation, le tragique ou le comique. L'expérience esthétique doit donc nécessairement faire entrer en ligne de compte les attentes du public, la place du théâtre dans sa vie, l'inscription du mode de réception dans l'œuvre elle-même. »

² إن من أسباب صعوبة تقبل عموم الجزائريين لأي غريب جديد، كان مرده بالدرجة الأولى (الوضع الاستعماري) الذي كان مهيمنا على كافة أشكال الحياة (الاقتصادية والسياسية والثقافية والدينية والعلمية والاجتماعية)، إذ عملت الإدارة الفرنسية مثلا على استصدار قانون مصادرة بعض الصحف التي كانت تخالف الخط السياسي الذي حددته الإدارة الفرنسية وذلك سنة 1900 حيث أصدرت الحكومة الفرنسية في 20 جويلية قرارا وزاريا، يمنع تداول جريدة المؤيد، وبعده بسنتين منعت جريدة اللواء، وكانت قبل هذا أصدرت الحكومة قانونا يمنع من دخول الصحافة العربية إلى الجزائر، ومع ذلك لم تتمكن من منع واحدة من 177 جريدة عربية كانت تصدر بمصر آنذاك، وفي سنة 1914 مما سمح لها بحجب جريدة "ذو الفقار" و"الفاروق"، وكانت قبل ذلك عشية الحرب العالمية الأولى قد اتخذت قرارا ضد 5 خمس جرائد عربية من التداول في الجزائر، ثم أصدرت قانونا آخر مخففا شروط قبول اصدار الصحف وهو ما يعرف بقانون 4 فيفري 1919، إذ يسمح هذا القانون بإنشاء الصحف والجرائد. هذا فيما يتعلق بالحالة الاستعمارية، أما ما يخص طبيعة المجتمع الجزائري، ليس هناك أحسن من شهادات من عايشوا تلك الفترة العصيبة والمتدهورة جدا من تاريخ الجزائر الحديث، والتي يمكن إجمالها في النقاط الآتية: 1. حالة الأديب المادية والاجتماعية، 2. البيئة الجزائرية المحافظة، 3. قلة التشجيع، 4. قلة القراء، و4. صعوبة النشر وارتفاع تكاليف الطبع، ونستشهد هنا بما أورده أحمد صداقوي في دفاعه عن الأديب في مواجهة بيئة متخلفة ومتحجرة، إذ

بالإضافة إلى غياب النخبة المفكرة (الأنتلجينسيا)، الأمر الذي لم يسمح لهذا النوع الفني من التوضع بسرعة في الجزائر؛ فالمثقفون كانوا على علم بوجود هذا الفن (المسرح) في بلدان المشرق العربي، ولكنهم قليلو الافتتان بغنى مضامينه المسرحية في بلدان أخرى من العالم العربي. ولقد كانت هناك مسارح عدة في كثير من المدن، مخصصة لجمهور محدد وهم (الفرنسيون)، فعلا كان من حين لآخر البعض من الجزائريين، يتمكن من حضور بعض الأعمال المسرحية ولكن بصورة متلصصة، كي يستمتع بهذه الثمرة الغريبة. يغادر متفاجئا، ولكنه مفتون ومعجب بهذا الشكل الجديد للعرض والمختلف جدا عن الفضاءات الدرامية الشعبية، ولقد أشار كل من بشطارزي وعلالو في مذكراتهما إلى هذه اللحظات المفصلية في تاريخ المسرح الجزائري، والتي سمحت للنخبة القليلة والمثقفة ثقافة فرنسية من التعرف على كورناي وراسين وموليير، ولكنها لا تجرؤ على الانطلاق في مغامرة تجربة المسرح، لتضع على الخشبة نصوص هؤلاء الكتاب الكبار، وكان هناك شباب من المثقفين ثقافة عربية (من المدينة والبلدية والجزائر العاصمة) على اتصال بالساحة الثقافية والمسرحية في المشرق (مصر وسوريا ولبنان)، خاضوا تجربة تأليف أعمال مسرحية جديدة مرسلة لهم من القاهرة وبيروت، ولكن سرعان ما تخف غلواؤها عند امتحانها على الركح، لأنها أعمال عرضت بلغة أدبية نخبوية لا

يقول: "الحياة كلها تعب وشقاء، منها حياة المثقفين بين من لا يفهم لهم قولا، ولا يقدر لهم قدرا ولا يقيم لهم وزنا وإنما لنعيش ما عشنا، معذرين لا لشيء سوى أننا أفراد شعب كل ما عنده أقاويل فارغة، وكلمات جوفاء، لا تدفع عنه ضرا، ولا تجلب له منفعة، فأينما اتجه الانسان لا يجد إى دعاوى واشاعات ترددها الألسن، وتنشرها هنا وهناك، حتى أصبح الإنسان مقيدا بما يخشاه من تشدق العامة، وهذيانها بسخيف من القول. لا بما يوحي به إليه ضميره، أو يناديه به الواجب ويقتضيه المنطق؛ فنحن إذا لا نستطيع أن نرحب بالجديد المفيد، ولا أن نركن إلى المبتكر النافع، ولا نقدر أن نقدم على حركات الإصلاح، لأننا نخشى أن نتهم من وراء ذلك بالتهور والتمرد عن عادات وتقاليد قد ورثناها عن آباءنا الأولين" (أحمد صداوي: تأثير الأقاويل على المثقفين، جريدة البصائر، السنة 2، العدد 189، الصادر بتاريخ 12 ماي 1952، وانظر: محمد ناصر: المقالة الصحفية الجزائرية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1978،

المجلد الأول — ص 44-45، و صص 57-59.

تحقق تقبلها من طرف جمهور غالبيتها من عامة الناس وأمين لم يتشكل لديهم الذوق الفني الواجب توفره عند جمهور المسرح !

المسألة اللغوية ستطرح مشاكل حمة أمام رجال المسرح الأوائل، الذين لم يتفطنوا بسرعة إلى أن فن المسرح يعتمد في نجاحه على حضور جمهور يتغذى على ثقافة المرسل (المؤلف). إذ كل الأعمال المسرحية التي عرضت باللغة العربية الأدبية، استهجن من طرف الجمهور وعرفت الفشل الذريع، وهذا بشهادة أولئك المؤسسين أمثال بشطارزي وعلالو وكما ورد عند سعد الدين بن شنب قوله:

"هذه المثالية، مثلت مسرحية بالعربية، والتي سرعان ما تحولت إلى حقيقة وتتمنى أن تستجيب فرقة مسرحية مصرية والتي برمجت الجزائر في قائمة البلدان التي ستحظى بنشاطها المسرحي خلال جولاتها المسرحية بالخارج. الشبان الجزائريون كانوا في قمة الفرح، وتحلقوا حول الفنانين، وانهمالوا عليهم بألف سؤال وسؤال، كما طلبوا منهم نصائح وتوجيهات وتشجيعات. لقد عانوا كثيرا من الألم بسبب إعادة تمثيل الأدوار، واقتراض الألبسة من طرف تجار الأثريات في الجزائر العاصمة. كما وجدوا بعض الديكور في المسرح البلدي للعاصمة، ووجهوا الدعوات وقليل من التذاكر. جمهور متواضع من الطلبة والأصدقاء، والآباء وأشخاص مدفوعين بحب الفضول، أعطوا لهؤلاء المتعهدين للمسرح العربي في الجزائر، الإيهام بأن جهودهم لم تذهب سدى (...)

الفاتورة الثقيلة التي تكبدها هؤلاء، كانت مشبها لطموحاتهم ولشراكتهم الصغيرة التي أسسوها والتي ستختفي عن قريب، بالسرعة نفسها التي أنشئت بها، من دون أن تحدث جلبة أو أن تترك أثرا بعد عين"¹.

¹ Saadeddine Bencheneb, Préface, Mémoires de Mahieddine Bachetarzi, S.N.E.D, Alger, 1968, p.7 : « Cette utopie, jouer une pièce en arabe, devint vite une réalité et ce souhait fut exaucé par une troupe égyptienne qui avait

كافة التجارب المسرحية المنجزة باللغة العربية حتى تلك التي قدمها نخبة من الممثلين المشرقين، وحتى الفرق المصرية التي كانت على درجة عالية من الخبرة والتكوين، لم تستطع أعمالها الدرامية التاريخية مثل شهامة العرب وصلاح الدين الأيوبي أن تعرف النجاح أمام جمهور ينفر من الدراما التاريخية وأكثر انفتاحا على الهزلي.

ومع ذلك استطاعت هذه الفرق المصرية، أن تستقطب اهتمام النخبة المثقفة في الجزائر، مقابل فشلها في إثارة انتباه قطاع واسع من الجمهور؛ فسنة 1921 سمحت لشباب أمثال بشطارزي وعلالو من اكتشاف العرض المسرحي بشكل جدي، ما كان نتيجه أن تأسست فرقة التمثيل العربي سنة 1922 من طرف محمد صنصالي، الذي كان قضى فترة طويلة في المشرق، حيث قدم عملين مسرحيين باللغة العربية الأدبية وهما: "في سبيل الأوطان" و"الفتح الأندلسي"، ولكنهما عرفا المصير ذاته الذي عرفته بقيت العروض المسرحية السابقة. والأمر نفسه مع الطاهر علي شريف، الذي ألف ثلاث مسرحيات وهي (الشفاء بعد العناء) سنة 1921، و(خديعة الغرام) و(البديع) سنة 1924، وهذا ما أدى بهما إلى التوقف بصفة نهائية عن النشاط المسرحي.¹

inclus l'Algérie dans une de ses tournées à l'étranger. Les jeunes algériens furent au comble de la joie. Ils entourèrent les artistes, leur posèrent mille questions, leur demandèrent des conseils et reçurent de vifs encouragements. Ils se donnèrent beaucoup de mal à répéter les rôles, à emprunter des costumes aux antiquaires d'Alger, à trouver des décors dans le Théâtre Municipal de la capitale, à lancer des invitations et placer de rares billets. Un public restreint d'étudiants, d'amis, de parents et de gens poussés par la curiosité donna à ces promoteurs du théâtre arabe en Algérie l'illusion que leurs efforts n'avaient pas été inutiles. (...)

Le déficit de la recette devait mettre un frein à leurs ambitions et la petite société qu'ils avaient fondée disparut bientôt, comme elle était née, sans faire de bruit et sans laisser de traces. »

¹ Allalou, L'aurore du théâtre algérien (1926-1932), C.D.S.H, Oran, p.9

التجارب الأولى دوما لا تعرف نجاحا كبيرا، بل غالبا ما تصادفها إخفاقات كبرى، ولكنها البذور التي تحمل ديمومة الفعل ليثمر في المستقبل مع أجيال آتية، وهو حال تلك التجارب الأولى التي عمل أصحابها على تكريس حضور المسرح في المجتمع الجزائري، والتي كما سبق ذكره كلها عرفت إخفاقات متتالية بسبب عدم معرفة الطريق الموصل إلى قلوب الجماهير، كي تتقبلها وتستمتع بعروضها، والسبب هو لغة الخطاب المعتمدة في توصيل رسالة المسرح إلى المتلقي، لذا كانت العلاقة بين الجمهور (المتلقي) و(العرض) المسرحي تتسم بالانفصال والسلبية كخطين متوازيين لا يلتقيان عند نقطة تقاطع، حتى كانت سنة 1926، هذه السنة المفصلية في تاريخ المسرح بالجزائر التي تم فيها عرض مسرحية (جحا)¹ من طرف علالو، الذي استوعب كافة التجارب السابقة، وتفطن بحسه النقدي الجمالي الفطري إلى أن الخلل يكمن على مستوى (السجل) و(الاستراتيجية) المتبعة، من حيث السجل فمصدره ليس التراكم الثقافي و التاريخي للمجتمع الجزائري، ومن حيث الإستراتيجية؛ فالخلل على مستوى الأداة اللغوية المعتمدة كقناة توصيل ووسيلة إبلاغ للرسالة المسرحية إلى الجمهور.

ومن خلال فهمه العميق لطبيعة الجمهور (المتلقي) المعني بالعرض المسرحي، أنه في غالبه من الفئات الشعبية البسيطة مع قلة من المثقفين، وهذه الكثرة الغالبة تعيش حالة استعمار مزرية وغير إنسانية على كافة الصعد؛ فحول اهتمامه إلى البحث عن اللغة الكفيلة بإثارة انتباه (الجمهور) وأيضا البحث عن المواضيع التي تهم (المتلقي)، مما أدى به في النهاية إلى اعتماد (اللغة العامية الفصيحة) وكذلك اختيار شخصية (جحا) موضوعا لعمله المسرحي².

¹ Lire l'ouvrage de Jean Déjeux, D'jha, d'hier et d'aujourd'hui, Ed Naaman, Québec 1978.

² S.Bencheneb, Op.Cit, p.7

حيث يقول ما نصه:

« Après ce faux départ aux environs de 1922, il y eut une nouvelle tentative qui connut le succès et réussit notamment à attirer le grand public au théâtre. Des comédies écrites dans le dialecte algérois et mettent en scène

إذن مع (جحاح)، بدأ المسرح الجزائري يشد انتباه (المتلقي)، وأيضا بفضل اختياره عربية العامة من الناس كفضاء نهائي للتعبير تبناه المؤلفون المسرحيون في الجزائر. علالو اختار مخاطبة الجمهور الواسع من عامة الناس من خلال عروضه المسرحية، متخطيا بذلك فخ الخطاب النخبوي الذي وقع في شركه من سبقه بسبب غياب الذوق الجمالي لهذه اللهجة المحلية لسان حال العامة اليومي، الذي به يعبرون عن أشواقهم وأفراحهم وعن آلامهم وأتراحهم.

لقد وجد جمهور الثقافة الشفهية شخصياته والضحك الساخر (الهزل)، الذي كان مفقودا في الأعمال الدرامية التاريخية المقتبسة عن الفرق المسرحية المصرية وجد زبائنه (المتلقي)، مع مراعاة الفارق الزمني في أن المشرق تبنى المسرح منذ القرن التاسع عشر (عصر النهضة).

في الأعمال المسرحية التالية لمسرحية (جحاح)، تابع المؤلفون استثمار أفكار علالو، يجعل الشخصيات مألوفة للجمهور، والسرد مقترضا من كثير من عناصر الحكاية الشعبية (الدوران، التكرار، التلاعب بالكلمات والوضيعات، وشخصيات أسطججورية،....)، كما عمل على رأب التصدعات الهيكلية بتضمينها هزليات مولير. إن هذا المد والجزر الواقع في المجال الجمالي النقدي يعبر عن أصالة هذا المسرح، الذي سرعان ما احتضنته الجماهير الشعبية من أهل المدن الجزائرية آنذاك.

الضحك (الكوميديا) سلاح العامة ذو حدين كان فعالا في توجيه الرأي العام، في نقده للواقع اليومي وفي رؤيته لإرثه التاريخي، إذ كان يجده جزءا من أسباب التخلف، وذلك

des types aussi populaires que Djeha, Antar et Haroun Rachid, donnèrent l'impression que cette fois un théâtre algérien était né. Depuis cette date-1926-, ce genre littéraire existe et les auteurs algériens ont écrit et fait jouer des centaines de pièces. »

من خلال مسرحية "أبو الحسن المغفل"، والتي فيها يقدم علالو شخصياته التاريخية في قالب هزلي ساخر قريب من شكل الشخصيات الشعبية التي ألفها جمهوره؛ فهذا هارون الرشيد أطلق عليه اسم قارون الرشيق، ووزيره الأثير أطلق عليه اسم جعفر اللين، أما خادمه يحمل لقب الفارس عنتر. لذا عمل الكتاب المسرحيون على استثمار هذا الجانب لأقصى الحدود في أعمالهم الدرامية.

مع (جحا)، تمكن المسرحيون من الانفتاح على الجمهور الواسع، وفهم ذوقه وحاجته؛ فاختيار اللهجة العامية لغة الكتابة المسرحية والتعبير على الحشبة، والقلب الفكاهي الهزلي الساخر، كل هذا سمح بتجاوز القطيعة مع النخبة المثقفة المأخوذة بسحر اللغة العربية الفصيحة والدراما التاريخية أو المأساوية، وهذا محي الدين بشطارزي يشرح الموقف في مذكراته:

"كان لابد من نجاح علالو حتى يجعلنا نفكر ونعيد النظر، فيما يخدم المسرح الجزائري بصورة أفضل؟ صفق لنا 150 مثقف (149 منهم مدعوين) أو اجتماع 1200 متفرج جاؤوا لمشاهدة يفهمونها؟ لا نستطيع التردد ! إن نجاح جحا لم يقنع المثقفين؟ (...) ولكننا وضعنا على رأس من رسخ وجود المسرح على الأرض الجزائرية (...) نريد أن نرسخ الذوق المسرحي لدى الشعب الجزائري باستقطاب جمهور له، لم يكن من السهل البتة، وكان الشرط الأول بتوفير مسرح لهم".¹

¹ M.Bachetarzi, Mémoires, p.66-67, Op.cit. :

« Il a fallu le succès de Djeha pour nous faire réfléchir. Qu'est ce qui servirait mieux le Théâtre Algérien ? Nous faire applaudir par 150 intellectuels (dont 149 invités) ou réunir 1200 spectateurs venus entendre une pièce qu'ils comprennent ? Nous ne pouvions pas hésiter ! Le succès de Djeha n'a pas convaincu les intellectuels ? Bien sûr, ils n'avaient pas à faire nos comptes. D'ailleurs, ce n'était pas une question de gros sous qui nous guidait.(...) Mais nous nous étions mis dans la tête d'implanter un théâtre sur ce sol d'Algérie qui n'en avait jamais vu pousser. Ce n'était pas tant de réaliser une oeuvre d'art qui nous importait. Nous voulions insuffler le gout du théâtre au

بفضل علّلو وبشطارزي وقسنطيني، استطاع المسرح في الجزائر استيعاب الجمهور الشعبي (العامة)، وصارت قاعات العرض هي المقياس الأساس لمدى تقبل الأعمال المسرحية من طرف الجمهور (المتلقي) ومستوى النجاح الذي حققه كتاب المسرح (أفق التوقع). الهدف الأول عند هؤلاء الرواد الأوائل هو كسب الجمهور (المتلقي)، إذ لا معنى لمسرح في غياب جمهوره، لذا كانت كافة الوسائل المساعدة على تحقيق هذا الهدف متاحة، مثل (الغناء) الذي كان طريقة تعبير شعبية تدخل في إطار المكون الثقافي لدى الشعب الجزائري، لهذا كانت تنظم وصلات غنائية في النصف الثاني من العرض المسرحي، أما العروض المسرحية التي كانت تستغني عن هذا العامل الهام (الغناء) كانت تلاقي فشلا ذريعا مثل ما وقع مع مسرحية (العهد الوافي) التي مثلها رشيد قسنطيني سنة 1927 إذ لم يقدم الجزء الخاص بالغناء والرقص، مما تسبب في كارثة فعلية لبشطارزي وعلّلو، إذ لم تحظ المسرحية بأي تغطية إعلامية من أية صحيفة صدرت تلك السنة.

بهذا استطاع كلا من علّلو وبشطارزي وقسنطيني الوقوف على (السجل) الفعلي للمسرح الشعبي، وهذا ما ساعدهم على انجاز عدة أعمال مسرحية متنوعة سواء من حيث المواضيع أو جماليات العرض، وذلك بالاستلham الدائم للموروث الثقافي الشعبي.

بين سنة 1926 و 1951 تم عرض العديد من المسرحيات مثل الصياد والذكي، جحا، زواج بوبرمة، بوسبسي، فاقو، عائشة، لونجة الأندلسية، والخداعين، وهذا بفضل جهود كتاب أمثال بشطارزي وعلّلو قسنطيني وآخرون الرازي وتوري وكاتب وكلثوم... الخ، وبذلك كون المسرح جمهورا واستثمر في الساحة الوطنية وكثير من الممثلين تم تكوينهم. كما تم تنظيم جولات للمسرح في كثير من المدن الجزائرية مما يعزز من حضور الساحة المسرحية، إذ أصبح

رشيد قسنطيني شخصية محبوبة ومعروفة لدى الجمهور في كثير من المدن الجزائرية بفضل أسلوبه المتميز في التمثيل والغناء وكذلك قدرته على الارتجال (الخروج عن النص) أثناء العرض، وهذا بشطارزي يؤكد أنهم كانوا حيثما ذهبوا أو حلوا إلا ويطلب منهم الجمهور عرض مسرحيات قسنطيني، ويتحدث عن كثافة الجمهور :

"يوجد ما بين 800 إلى 1000 شخص جاؤوا لحضور العروض، هناك النسوة اللاتي جئن إلى المسرح، الناس كانوا آمنين. فقط رويشد تبع صوت قسنطيني: مس مشاعر الجمهور، في حين كتاب وممثلو هذه الأيام بعيدون عن الجمهور. ليس بالضرورة أن نقوم بالعرض في المصنع حتى نكون قريبين من الشعب (...). اليوم نتحدث عن غياب الكتاب.

"أثناء الاستعمار كنت ممثلا لأفريقيا الفرنسية في جمعية الكتاب، حيث يوجد 384 كاتب جزائري مسجل رسميا. من بين 384 يوجد على الأقل ثلاثون 30 الذين كتبوا بالفعل أعمالا مسرحية. في ذلك العهد كان يوجد عرض كل أسبوع في العاصمة وعرض آخر كل خمسة عشر يوما في وهران وفي كل الشهور بقسنطينة. في هذا الوقت كانت هناك خمس 5 يوميات في العاصمة وإثنان 2 في قسنطينة وثلاثة 3 في وهران ، تقوم كلها بالتغطية الإعلامية ومتابعة العروض المسرحية من دون دفع تكاليف الدعاية الإعلامية"¹.

لقد تم تحقيق استقطاب الجمهور بمختلف مشاربه ومن الجنسين؛ لقد تم حضور النسوة بشكل مكثف عرض مسرحية طيب سقالي سنة 1939 لقاعة Majestique قاعة تتسع لأزيد من 1500 مقعد، مما أثار انتباه الصحافة من طرف صحفي تابع لجريدة Alger Républicain حيث يقول:

¹ مقابلة أجراها أحمد شنيقي مع بشطارزي

"جمهور كثيف، ربه من النساء المسلمات، جئن تلبية لدعوة المشرفين على هذه الجمعية، هذا ما يدل على أن الساكنة من أهالي المستعمرات في الجزائر على وعي كبير بمسؤولياتها، وبحضورها ومشاركتها المادية في تشجيع الحركات الشبانية. فقط أطفال وبنات وشباب، محفزون برغبة مشتركة في التعلم، اجتمعوا من أجل أن يتعلموا معا مختلف شعب الفن العربي. ها هو أفق جميل للجزائر من أجل غد متحرر ومثقف وليس من دون حس مرهف"¹.

بهذا صارت الصحافة عاملا مؤثرا وفاعلا في توجيه الساحة الفنية في الجزائر، وتطوير الفن المسرحي، بل وسجلا لتاريخ المسرح الجزائري بل وشاهدا على ميلاد أصيل لهذا المسرح، وهذا Victor Barrucand أحد النقاد المسرحيين المهمين في ذلك الحين، كان من بين الأوائل بدافع الفضول للتعرف على الواقع الثقافي في البلاد المستعمرة قام بتقديم تقرير صحفي عن عرض مسرحي قام بتأليفه وإخراجه جزائريون، إذ يقول:

"بمناسبة انتهاء شهر الصوم في رمضان، قامت الجمعية المطربية بتنظيم سهرة خلابة وقليل من هذا وذاك. من أجل البداية، نوع من الهزل. جنون بوبرمة، مسرحية كتبت باللهجة المحلية الجزائرية، ومثلت بممثلين من أبناء الأهالي ذوي نوايا طيبة، لقد عرضت مع نجاح كبير أمام جمهور متراص."²

¹ Alger Républicain, 30 mai 1939 :

« Qu'un public aussi nombreux, dont un quart de femmes musulmanes, ait répondu à l'appel des dirigeants de cette association, cela montre que la population indigène d'Alger est consciente de ses devoirs, et qu'elle tient désormais par sa présence et sa contribution matérielle à encourager les mouvements de la jeunesse.

Que des enfants, filles et garçons, animés d'un même désir d'apprendre, se réunissent pour étudier en commun différentes branches de l'art arabe, voilà une belle perspective pour l'Algérie de demain, émancipée et éduquée non sans raffinement. »

² Victor Barrucand, La dépêche algérienne, 24 février 1928 :

والأمر نفسه في جريدة La Presse Libre بخصوص تغطيتها لمسرحية الصيد والعفريت عرضت في 28/05/16 وهي كوميديا غنائية في أربعة فصول وخمس لوحات. مستوحاة من قصص ألف ليلة وليلة يقول عنها علالو :

"لقد نشرت جريدة الصحافة الحرة [لا بريس ليبر] 28/05/21¹ تعليقا مطولا قالت فيه: إن المسرح العربي بفضل هذه المسرحية .. قد فرض وجوده .. فلقد كان الأداء في غاية الإتقان، ويروق لنا أن ننوه بالمقدرة الكاملة للممثل دحمون الذي مثل باتقان دور الساحرة، ثم دور الشيطان كما السيد علالو وهو مؤلف وممثل آخر... وقد أدى الممثل باش تارزي دور الأمير بيسر مع أنه حديث العهد بالمسرح"².

أما A.Sarrouy من جريدة صدى الجزائر، لا يتوقف عن مدح وتقريظ مسرحية عنتر لحشايشي و يبدي من دون منافقة اندهاشه أمام هذه الإبداعية التي مستهم هم الأوروبيين³.

وهناك العديد من جرائد الصحافة الوطنية شجعت الأعمال المسرحية مثل الإقدام والمقامة الاجتماعية والجزائر الجمهورية والمساواة والحرية والأمة، وذلك بتخصيصها أعمدة في صفحات منتظمة لتغطية النشاط المسرحي. ولقد قام Roselyne Baffet بجرد هذه الجرائد على الشكل الآتي⁴:

« A l'occasion de la fin du jeûne du Ramadhan, la société "El Moutribia" avait organisé au théâtre, une soirée fort curieuse et un peu mélangée. Pour commencer, une sorte de comédie burlesque, La folie de Bou Borma (L'homme à la marmite) écrite en dialecte algérien et jouée par des acteurs indigènes de bonne volonté, fut représentée avec un gros succès devant un public compact. »

¹ La presse libre , 21mai 1928.

² Allalou (Selali Ali) : L'Aurore du Théâtre Algérien (1926-1930), Editions Dar El Gharb, 2004, p.46-47

³ A.Sarrouy, L'Afrique du Nord illustrée, février 1930 : « cette « ingénuité » qui nous touche, nous Européens »

⁴ Roselyne Baffet, Tradition théâtrale et modernité en Algérie, L'Harmattan, 1985, p.217-218.

قائمة الصحف والجرائد الجزائرية والفرنسية

1920 إلى 1939

1939 إلى 1945

L'Afrique	Alger Républicain
L'Afrique du Nord illustrée	La Dépêche Oranaise
L'Algérie	Dernières Nouvelles
L'Avenir de Bougie	Le Messenger
La Brèche	Le Parlement Algérien
Le courrier Nord Africain	La Quatrième République
La Défense	Pour vous
La Dépêche Algérienne	
La Dépêche Coloniale	
L'Echo d'Alger	
L'Echo de la Presse Musulmane	

من 1945 إلى 1954

La lutte Sociale	
Le Mutilé Algérien	Ach Chihab
Les Nouvelles	Alger Républicain
L'opinion Libre	Alger soir
Oran matin	L'Algérie Libre
Oran Républicain	Dernière heure

Le Parlement Algérien	L'Echo d'Alger
Le Petit Oranais	Egalité
La Presse Libre	Le Jeune Musulman
La Presse nord Africaine	Le Journal d'Alger
Progrès	Liberté
Le Républicain	Oran Républicain
Le Réveil Bônois	République Algérienne
Er Rihala	La Voix des Jeunes
Attaqadoum	
La Voix indigène	

وهذا جرد بالأعمال المسرحية التي تمت في هذه الفترة

العنوان	السنة	الموضوع
جحا (علالو)	1926	هزلية ذات شخصية شعبية
أبو الحسن المغفل (علالو)	1927	مقتبسة من ألف ألف ليلة وليلة، هذا النص مثل على الخشبة شخصية تخيلية تأخذ مكان هارون الرشيد في يوم. المشاكل وسوء التسيير في السلطة.
زواج بوبرمة (رشيد قسنطيني)	1928	هزلية من ثلاثة فصول، هذه المسرحية تتناول كيد النساء ومساوئ الخمر.
صغير بان (رشيد قسنطيني)	1929	الإدمان على الكحول وعواقبه
فاقو (رشيد قسنطيني و بشطارزي و شابرو) Chaprot	1934	من خلال قصة شخصية حسن النية وأمي، يتعرض لمختلف أنواع الاستغلال.
النيف (بشطارزي)	1934	إلغاء الحواجز العرقية والزواج المختلط.

الخداعين (بشطارزي)	1937	نقد لبعض الوافدين الذين خانوا مواطنيهم.
ما ينفع غير الصح (بشطارزي)	1939	مسرحية تتناول من خلال شخصية علال موضوع صراع الأجيال والتزوح الريفي نحو المدن.
خالد أو شمشون الجزائري (بشطارزي)	1940	الشجاعة والكرم.
الطبيب علال (محمد توري)	1940	هزلية مقتبسة من مسرحية طبيب رغما عنه لموليير.
المشحاح (الرازي)	1950	مقتبسة من مسرحية البخيل لموليير.
زعيط معيط (محمد توري)	1950	مغامرات فريق من اللصوص المغفلين، وفدوا إلى المدينة.
الواجب (بشطارزي)	1951	نقد للمنتخبين المسلمين والانتهازيين.

لقد واجه المسرح الجزائري في هذه المرحلة عدة تحديات ليست بالهينة، منها موقف النخبة التي كانت ضد لغة المسرح القريية من لغة السوق والعامية وكذلك ضد الطابع الفكاهي والهزلي، إضافة إلى غياب الوسائل المادية ومخاطبة جمهور لم يكن مؤهلا لتقبل هذا الفن الغريب عنه، وفوق كل هذا وذاك الرقابة المسطرة من طرف الإدارة الإستعمارية الفرنسية¹. والموقف المضاد من طرف بعض المنتسبين لجمعية العلماء².

¹ Le Petit Oranais du 26 avril 1937 : « D'Alger, partent régulièrement chaque saison, les tournées Mahieddine qui, dans chaque village et chaque ville, donnent des représentations théâtrales arabes(...). Mais, subitement, elles viennent d'être interdites par décision de M. le Gouverneur Général(...). C'est parfait. Voilà un acte d'autorité dans la défense des menées anti françaises en Algérie. Il a fallu pour cela 1#action personnelle d'un maire de village. »

² لخضر حمروش، البلاغ الجزائري، 24 فيفري 1932

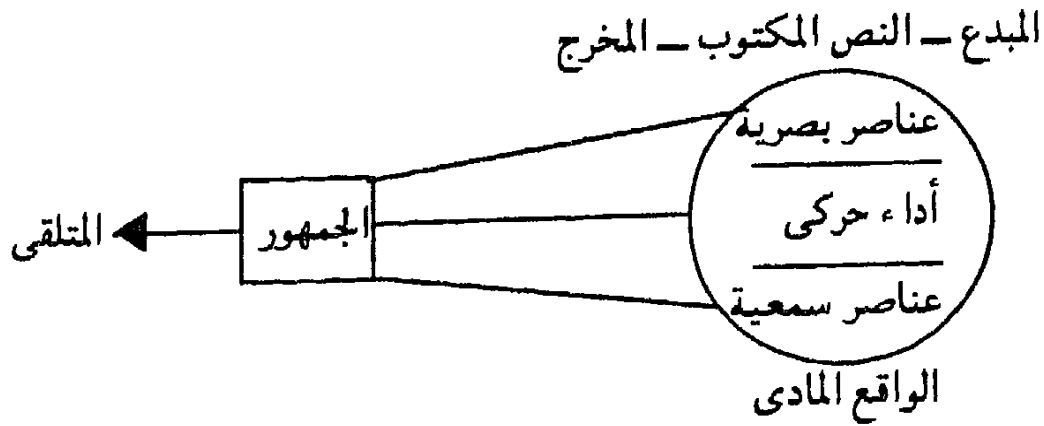
المسرح الجزائري بين أفق الكاتب وأفق الجمهور:

مع نجاح مسرحية (جحا) حصل المسرح بمؤلفه وممثله على الجمهور (المتلقي) وعلى الفضاء المسرحي، لذلك أضحت الإستراتيجية التي يتوجه بها رجال المسرح للجمهور منذ ذلك الحين واضحة.

وهذا يفضي بنا إلى تناول مبحث الإستراتيجية في المسرح الجزائري انطلاقا من مؤسسيه الأوائل (علالو، بشطارزي وقسنطيني) وصولا إلى رواده (كاتب ياسن، كاكبي وعلولة).

إن طبيعة الفعل المسرحي تبدأ باللغة كعنصر تكويني ثم ينتهي إلى شكل مشهدي يعيد إنتاج النص اللغوي في صورة مشهد مسرحي حركي حي، بسبب ما للغة من طاقة تحميلية مكثفة للدلالة؛ فهي البؤرة التي يتقاطع عندها طرفان، أحدهما الموروث الثقافي الاجتماعي والإنساني الذي يعد مادة المخيال الثقافي للمجتمع الجزائري، أما الطرف الثاني فهو درجة الوعي بالحياة وبطبيعة المجتمع الذي ينتمي إليه الكاتب المسرحي، ومن هذه الزاوية فاللغة تغدو دالا، أي هي (دال) له دور أساسي كأداة (استراتيجية) لتكوين الوعي، لأن كل دال ينبثق عن وضع ثقافي ما، وما أن يتم فهمه ويسدل عليه معنى ما يندمج كعنصر أساسي من نسيج الوعي المنجز لفظيا. ويتحول في العمل المسرحي من الوضع اللغوي بصفته نتاجا نهائيا، إلى وضع مشهدي فعلي حركي، بل هو بؤرة تنصهر فيها المستويات المتعددة والمرجعيات المختلفة (السجل)، وفيها وبها تختبر مدى تمثيلها للحياة الحقيقية بإعادتها إلى الحركة مرة ثانية.

ويمكن تمثيل هذا التحول من شكل (مبدع — نص — متلق) إلى الشكل الآتي :



ولكن للأسف فبشطارزي توقف عند الشكل الأول، ولذا لم يستطع على مستوى الاستراتيجية تحقيق إيصال مضمون الخطاب المسرحي للجمهور الجزائري، بسبب عنصر التشويش الذي أثر على أداء الوسيط الثقافي لعدم الإلمام الكامل بطبيعة الوضع الثقافي، ويمكن حصر عنصر التشويش في شكل الخطاب النخبوي الفوقي الذي أراد أن يرتقي الجمهور (المتلقي) إلى مستواه عن طريق اللغة العربية الفصحى التي لم تكن لغة العامة من الناس، بل هي لغة النخبة المتعلمة والمثقفة فقط، مما جعل الخطاب المسرحي خطابا نخبويًا، ومن الكاتب المسرحي (بشطارزي) الذي اختار (اللغة الفصحى) من منطلق إصلاحى مقاوم للمستعمر، يعتمد على اللغة النص لا اللغة الحافز بسبب عنايته بالفكرة المعبر عنها لا بالمتلقي لها.

2/1 / مصفاة ذهنية:

إلى أي حد استطاع بشطارزي أو علّالو أو كليهما أن يوظفا قدرتهما الذهنية والفكرية في انتاج واستيعاب الرسالة المسرحية، وذلك من خلال معرفتهما بالمستوى الثقافي للمجتمع الذي ينتميان إليه، وأيضا مدى خبرتهما الحياتية ومدى تفاعل الجمهور معهما؟

نجد في هذا أن علّالو كان أكثر إيجابية وأحسن حالا من بشطارزي، وهذا ما أدى به إلى استثمار عروض الموسيقى الأندلسية في شهر رمضان، بعد ملاحظته الحضور المكثف للجمهور لهذه الحفلات، مما ألهمه أن يدخل العنصر الفكاهي كفاصل بين المقاطع الموسيقية، ثم

مزج بين عنصر الموسيقى والغناء والفكاهة والموروث الشعبي والواقع اليومي للمواطن البسيط، مما أكسب عروضه المسرحية نجاحا لم يكن متوقعا، ولكن دون أن ننسى عامل اللغة، إذ اختار علالو (العامة) كإستراتيجية أساسية في العرض المسرحي. وهذا يقودنا إلى الانتقال للحديث عن نوع آخر من المصفاة التواصلية وهي المصفاة النفسية.

2/2 / مصفاة نفسية:

بحسب رأي إيريك بايسيت **Eric Buysens**، الوارد في كتابه:

¹ « La communication et l'articulation linguistique »

عند تساؤله عما إذا كان العرض المسرحي يشكل تواصلًا أم لا؟

يرى أن الممثلين في المسرح يشاهدون أشخاصا واقعيين يتواصلون فيما بينهم ولا يتواصلون مع الجمهور، حيث يظل المرسلون (الممثلون) هم أنفسهم، ويبقى المتلقون (المتفرجون) أيضا هم أنفسهم، وإذا كان هناك تواصل فهو في اتجاه واحد، بحيث لا يستطيع المتفرجون التواصل مع الممثلين، لكن هناك شيئا ما يتم في قاعة العرض المسرحي، من طينة ما يطلق عليه (التواصل). وهو ما يطلق عليه الإثنوغرافي الإنجليزي مالفينوسكي على ما يتم بين المتفرج ونفسه عند مشاهدة العرض المسرحي تسمية "المشاركة الوجدانية" ² La communication phatique، وذلك بسبب ما يجري في المسرح بواسطة مفهوم الإثارة stimulation من خلال اللغة الحافز، وهكذا يصبح التمثيل représentation المسرحي بناء لشبكة من العلاقات المعقدة بين الخشبة والقاعة.

¹ Eric Buysens : La communication et l'articulation linguistique (Paris : PUF, 1967).

² جورج مونان: التواصل المسرحي، ترجمة العربي الذهبي، ضمن كتاب من تأليف مجموعة من الباحثين بإشراف محمد عابد الجابري: التواصل نظريات وتطبيقات، الكتاب الثالث، سلسلة فكر ونقد، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ص 268.

لذا فالمصفاة النفسية في هذا المقام مرتبطة بمدى تعاطف الجمهور مع العرض، ومن ثم مع مضمون الخطاب المسرحي (الرسالة)، وهذا ما تنبه له علّالو مبكرا من خلال اختياره للموروث الشعبي وللعامية لغة التداول اليومي وللواقع المعيش مادة لخطابه المسرحي واستراتيجيا لإنجاز خطابه وإيصال الرسالة للمتلقي.

وهنا علّالو نجده أخذ منحى براغماتيا (تداوليا) من ناحية اهتمامه باللغة المسرحية، انطلاقا من إدراكه لأهمية قدرة المرسل على إفهام المتلقي (المسرحي/ المتفرج)، وليس الاهتمام باللغة المعيارية المجردة ذات القوالب الجاهزة، وهذا ما دفع علّالو للبحث عن لغة ثالثة ليست الفصحى وليست الفرنسية، بل العامية لغة التداول اليومي بين عامة الناس.

ووفق هذا السياق التداولي أدرك خصائص التواصل الشعبي، انطلاقا من محورية الجسد كوسيط تواصل في الحياة اليومية وفي الفعل المسرحي، من خلال الأنساق التعبيرية المرتبطة به، والتي يمكن أن نجملها في:

1. أنساق لغوية: (نكت، أمثال، حكايات، أناشيد....الخ).
2. أنساق غير لغوية بصرية: (الإيماء، الرقص، اللباس، التموضع في الفضاء، فنون شعبية....الخ).
3. أنساق غير لغوية سمعية: (الموسيقى، الصراخ، الغناء، الضجيج، المحاكاة الصوتية....الخ).
4. أنساق مرتبطة برمزية الفضاء: (المسجد، الحمام، الديكور المتزلي، المقهى، المقبرة....الخ).

كل هذا أتاح لعلالو أن ينجز فعلا لغويا مسرحيا، يتلاءم مع السياقات المختلفة التي يتم من خلالها التعبير عن الواقع الشعبي اليومي، وهذا ما حقق له نجاحه في اكتشافه الطريق نحو مسرح جزائري أصيل، منبثق من صميم واقع المجتمع ويتوافق وتاريخه وثقافته.

أما من زاوية نظرية (المسافة الجمالية)، فنجاح علالو لم يكن من دون تحقق شروطه، ومن بين هذه الشروط اختياره غير العشوائي للممثلين الذين يؤدون أدوار مسرحياته، بل كان حريصا على إسناد الدور للممثل الذي تتوفر لديه القدرات الفنية لتأدية رسالة النص والفكرة المنوطة بالشخصية المحددة.

وفي هذا السياق يحكي علالو في مذكراته، كيف تم له اختيار رشيد قسنطيني لتأدية دور شخصية خادم بوعقلين في مسرحية "زواج بوعقلين"، بعد لقائه بقسنطيني الذي كان قد رجع من فرنسا سنة 1925، وبعد عرض مسرحية "جحا" سنة 1926 في لقاء جمعهما بأصقائهما، حينها أطلعهم علالو على فكرة مسرحية "زواج بوعقلين"؛ فأشار عليه أحد الأصدقاء بضرورة إقحام رشيد قسنطيني في فرقته المسرحية لأنه ممثل فكاهي بطبيعته ليقوم بدور "مقيدش" الخادم المخلص لسيدة¹.

ويوم توزيع الأدوار، أعطي رشيد قسنطيني نص دور مقيدش، وبعد أيام رجع قسنطيني إلى علالو ليعتذر له عن عدم استطاعته القيام بهذا الدور، لأنه لم يتوقع لنفسه أن يقف أمام الجمهور في دور مماثل.

¹ ما قام به علالو في مسرحية "زواج بوعقلين" هو اقتباس ناجح لمسرحية ديلاوتي في شخصية أرلوكان، حيث أن السيد الذي لا عقل له كان يعتمد على خادميه، أحدهما كان يتلاعب بعقله حيث كان يقوده بالمكر والدسيسة والخداع وهو شخصية "برغيل"، أما الثاني وهو شخصية أرلوكان الخادم السعيد المضحك الذي يقود الحبكة بالضحك والرقص والفكاهة والغناء. والمسرحية ذاتها أعاد إخراجها وتمثيلها من طرف عبد القادر علولة بعنوان "أرلوكان"، ولكنه لم يحقق التميز ذاته.

غير أن علّالو ألح عليه بالقبول، وفي يوم العرض وقع لرشيد قسنطيني حالة من الدهول أمام الجمهور؛ فلم يستطع أن يفعل أي شيء، مما اضطر علّالو للتدخل حيث أوحى له بقطعة مما استفز ذاكرته الشعورية ليسترسل في دوره؛ فكان النجاح نصيب هذا العرض المسرحي كما توقع له علّالو.

ووفق نظرية (المسافة الجمالية)؛ فعلاّلو كان بمثابة (المؤلف الضمني) في مرحلة اختمار موضوع المسرحية، ورشيد قسنطيني كان بمثابة (القارئ الضمني) في مرحلة قراءة نص دور الشخصية مقيدش، أما بخصوص (أفق التوقع)؛ فقد توقع (المؤلف الضمني) للممثل النجاح في دوره مما سيؤدي إلى نجاح المسرحية، في حين توقع (المتلقي الضمني) الفشل في تأدية الدور.

وكذلك من زاوية أخرى؛ من أسباب نجاح هذه المسرحية، أن علّالو باعتباره مؤلفا مسرحيا وممثلا فكاهيا كما تقدم ذكره، كانت له الخبرة في اختيار الممثل المناسب لشخصياته، ولذلك أدرك بسرعة الامكانيات التمثيلية التي يتميز بها قسنطيني، رغم أن هذا الأخير كان مترددا في البداية، إلا أنه في الأخير استطاع أن يندمج في الدور مما أدى إلى نجاح المسرحية وهذا يمثل تحقق (أفق توقع) المؤلف.

وبما أن المسرحية لاقت إعجابا من طرف الجمهور مما يعني نجاحها من أول عرض، وهنا تحقق (أفق الانتظار) للمتفرج (المتلقي)، مما يعني اندماج الأفقين بسبب الانتظارات التاريخية الأولى للأعمال الأدبية والانتظارات المعاصرة أو كما يطلق عليها غادامير (انصهار الأفقين) Fusion d'horizon.

بل إن علّالو في هذا المقام حقق (قاعدة التاريخ الأدبي)، وذلك بابتعاده عن القراءة المزاجية والذاتية لتاريخ الأدب، كما مر معنا عند عدوله عن التجارب المسرحية الأولى سواء تلك التي كانت من طرف فرقة جورج الأبيض أو فرقة برندهارت وكذلك فرقة بشطارزي، التي لاقت جميعها الخيبة والفشل الذريع أمام الجمهور، بل استطاع بفضل قراءته الموضوعية

للظرف التاريخي الذي أنتجت فيه تلك الأعمال المسرحية والظرف الراهن الذي مثلت فيه بالجزائر من زاويتها الجمالية والتاريخية معا، وهذا ما أكسبه (التجربة الجمالية) بتوفر ثلاث مقولات أساسية وهي مقولة (فعل الابداع) ومقولة (الحس الجمالي) ومقولة (التطهير).

نستطيع القول أن المسرح الجزائري، استطاع أن يجد طريقه الخاص به، عندما اختار علالو الطابع الشعبي الفكاهي مع الحفاظ على الطابع الأرسطي، وهذا فتح الباب واسعا أمام الرواد الأوائل للمسرح الجزائري على مجال التجريب الفني في العمل المسرحي؛ فكانت أولى الملامح التجريبية مع علالو من خلال اختياره الطابع الشعبي الفكاهي والعامية كلغة مسرحية، ثم سار على خطاه محي الدين بشطارزي، هذا الأخير الذي كانت رؤيته الفنية والجمالية في مبتدأ تجربته المسرحية مخالفة لرؤية علالو سواء على مستوى الإستراتيجية أو السجل، كما سبق ذكره.

فكان أول عرض مسرحي لبشطارزي يحمل ملامح التجريب سنة 1927 بعنوان "الجهال المدعين العلم"، ومن بين الجماليات التي احتفى بها بشطارزي هي (الغناء) وكذلك (اللباس التقليدي العاصمي)، كما كان رائد الاقتباس المسرحي، وقد صرح نفسه عن هذا في مذكراته بقوله: "لا أستطيع أن أكف عن ذلك !! لأن توجهي نحو الغناء مرتبط بتاريخ المسرح؛ فالأول والثاني متشابكان إلى درجة أنني أعجز عن الفصل بينهما، بالغناء وصلت إلى الخشبة والخشبة هي التي دفعتني إلى المسرح الذي تغلغل بداخلي حتى العمق".

ثانيا: مرحلة ما بعد الاستقلال وهاجس البحث عن استراتيجية جديدة:

بعد الاستقلال أعيد طرح السؤال حول الجمهور المتلقي وكيفية الوصول إليه وعن نوعية الخطاب المسرحي وصيغته الإيديولوجية والجمالية.

سنة 1963 فتحت جريدة Alger Républicain و Révolution Africaine ، النقاش حول كافة المسائل المتعلقة بالمسرح الجزائري، في حين أن السلطات الرسمية كانت قد حددت المطلوب من المسرح، إذ رأت أن وظيفته تتمحور حول الوظيفة التربوية (البيداغوجية) والسياسية (الأيدولوجية). وعليه فالمصطلحات مثل (التحسيس) و(التحريك) و(المشاركة) و(من أجل التثقيف) صارت كمحرك أساسي في النصوص الرسمية وفي المقالات الصحفية. ولقد تم التأكيد على الوظيفة السياسية والتربوية للمسرح في البيان المنشور للإذاعة والتلفزيون الجزائري¹.

والأمر نفسه طبع سنوات السبعينيات من القرن الماضي، حيث كان البعد السياسي حاضرا بقوة وكذلك مسؤولية التربية والتثقيف الجماهيري، وكان هدف مسرح الهواة الأساسي شرح مهمات التثقيف الوطني².

ولكن العلاقة بين أطراف المعادلة ليست بسيطة كما يتصور البعض، إذ المسرح في تعامله مع الجمهور (المتلقي) يتعامل مع جمهور متنوع الأذواق، وهذا ما يجعل (العرض) يتجاوز قصد المخرج (المرسل) أو فريق الإخراج، ومن خلال شبكة معقدة من الإعلاميات يتم إعداد التواصل المسرحي ذي الطبيعة الأيدولوجية، وهذا ما عمل من أجله محمد بودية باعتباره أول مسؤول عن الإذاعة والتلفزيون الجزائري في البداية من خلال توجهه إلى جمهور

¹ Manifeste du TNA, Janvier 1963

ونص البيان :

« Aujourd'hui, dans l'Algérie qui construit le socialisme, le théâtre algérien reste la propriété du peuple et sera au service de celui-ci un outil efficace (...). Il sera partisan du réalisme révolutionnaire (...). La mission qui incombe au théâtre est trop importante pour notre peuple pour ne pas le mettre exclusivement à son service. Il était inconcevable que le théâtre puisse être entre les mains des entreprises privées. (...) C'est lui éviter la dégradation d'être uniquement un divertissement et par le jeu de la concurrence de tomber dans la facilité et le vulgaire. »

² Texte du théâtre d'amateurs diffusé au festival de Mostaganem en 1975

شعبي، مما حول موضوع الجمهور (المتلقي) إلى مسألة حيوية، وبمجيء كاتب ياسين وإنشائه الحركة الثقافية للعمال (A.C.T) (L'Action Culturelle des Travailleurs)، بمساعدة وزارة الشؤون الاجتماعية سنة 1972، وكان الهدف هو مسرح من أجل العمال، فن يمكن الطبقات العمالية من الوعي بوضعيات الاضطهاد الذي يتعرضون لها¹.

إن اختيار كاتب ياسين لنوع الجمهور (المتلقي): الهدف، واضح تماما، ولذا كان يتحاشى توجيه خطابه المسرحي لفئة المثقفين، لأنهم في نظره لا يعرفون الضحك، والضحك شيء مهم للشعب، هذا محبط، الضحك هو مجاز لما يتم بالفعل². ولكن (أفق التوقع) لكاتب ياسين كان مخيبا لآماله إذ من ضمن مجموعة عمالية نحو مائة عامل لم يحضر لمسرحيته "محمد خذ حقيبتك" سوى ثمانية 8 عمال، في حين أن 72 من أصل مجموعة طلابية مكونة من 100 طالب من الجامعيين أكدوا مشاهدتهم لعمله المسرحي³، وهذا راجع للطبيعة الريفية للعمال وغياب تقاليد مسرحية جادة في المجتمع الجزائري، ونقص الوسائل والإمكانات المادية كل هذا كان محبطا.

¹ In La République, 7 novembre 1972, Kateb Yacine :

« Le public, ce n'est pas une chose dans l'absolu (...). Nous avons joué pour eux (travailleurs), et avec de jeunes travailleurs, nous allions dans les centres professionnels, dans les lycées. Dans les lieux où on peut rencontrer des jeunes travailleurs, des jeunes en général (...) Pour une troupe comme la nôtre, et pour ce qu'on veut faire, il faut définir ce public. C'est pour ça que nous ne voulons pas affronter ce qu'on appelle le grand public. »

² Mars, bulletin d'information et d'analyse publié en 1968.N°I-P. 68 — 80, Cité par Jacqueline Arnaud, in Recherches sur la littérature Maghrébine, Le cas de Kateb Yacine, l'Harmattan, 1985, p.718 et p. 747.: « Les intellectuels ne savent plus rire. Pour le peuple, rire est important. C'est déjà détruire. Le rire est préfiguration de ce qu'il fera en acte. »

³ Enquête effectuée en Mars 86 par Ahmed Cheniki voir in Les voies de la réception / www.dztheatre.com/auteur/ahmed-cheniki.html

ولكن آمال كاتب ياسين مثل بريخت، كانت طيبة وساذجة لا يمكنها مجاراة الجمهور (الهدف)، ولكن أولئك المثقفين الثقافة الفرنسية واصلوا الاهتمام بمسرحيات كاتب ياسين بل ويعملون على إشهارها.

ولكن لما جاء علولة وفي الإطار نفسه، كان يبحث عن فضاء جمالي جديد للمسرح الجزائري وفق التوجه الرسمي آنذاك؛ فكان يقوم بعروض مسرحية في القرى بهدف التواصل مع الطبقات الفلاحية العمالية في الأرض، وتبليغ الرسالة الأيديولوجية؛ فكانت مسرحية المائدة بداية الخروج عن التقاليد الأرسطية والاستلهم من الموروث الثقافي الشعبي، وهذا ما صرح به علولة نفسه¹.

هذا الاهتمام المتواصل بفضاء العرض مرده إلى عوامل عدة، منها غياب ثقافة مسرحية في الجزائر ونقص الموارد المالية والوسائل المادية؛ فكان الشغل الشاغل للمشرفين على المسرح ومن بينهم عبد القادر علولة، كيف يجلب هذا الجمهور إلى المسرح، وبما أن الجمهور لا يأتي إلى قاعات العرض، كان لابد على المسرح أن يتوجه هو إلى الجمهور، سواء كان في المدينة أو في الريف، المهم الوصول إلى الجمهور (الهدف) من أجل تبليغ المضمون الأيديولوجي الرسمي وبذلك يحقق المسرح وظيفته السياسية والتربوية، ولقد أجريت تحقيقات ميدانية بينت إلى أي حد كان الوضع متدهورا، ولكن موضوع التلقي يطرح التساؤل المشروع بخصوص استقلالية المسرح أو العرض الفني والتوجه الجمالي عن التوجيه السياسي (الأيديولوجي)؟

¹ Entretien avec Alloula, réalisé par Ahmed Cheniki , 1982. voir in Les voies de la réception / www.dztheatre.com/auteur/ahmed-cheniki.html : « La halqa constitue une possibilité dramaturgique susceptible de contribuer à la création de nouveaux rapports représentation - public(...). Nous voulons que notre travail serve de révélateur à toutes les préoccupations et les aspirations des masses populaires, prenne en charge la réalité sociale et politique de notre peuple et contribue au développement des consciences. »

لقد قام محمد عزيزة بدراسة قيمة عن وضعية المسرح الجزائري¹ في الفترة الممتدة ما بين شهر أفريل 1963 وشهر جوان 1965 وتوصل إلى النتائج التالية:

عدد العروض عدد المنفرجين المعدل الوسطي للمتفرجين

المسرح الجزائري 311 116565 373

المسرح الأجنبي 146 49294 343

والفترة الممتدة ما بين 1963 و 1972 عرفت تراجعا مستمرا في الإقبال على المسرح، ما عدا المسرح الوطني الذي كان يمثل الاستثناء، أما بقية الفروع التابعة له فكانت حظوظها متفاوتة في الإقبال والإحجام.

عناوين المسرحيات	معدل المشاهدة	عدد العروض	عدد المتفرجين الإجمالي	السنة
أبناء القصة	169	8	1358	1963
أفريقيا قبل	204	8	1628	1963
حسان طيرو	503	12	6037	1963
الحياة والحلم	123	9	1106	1963
بنادق الأم كرار	231	11	2536	1963

¹ Mohamed Aziza, Regards sur le théâtre arabe contemporain, MTE, Tunis, 1970, p.58. et p. 61

1963	2371	11	216	الإستثناء والقاعدة
1963	2252	11	205	القسم
1963	عدم الحضور بسبب غياب الإعلام			132 سنة
1963	عدم الحضور بسبب غياب الإعلام			Don Juan دون خوان
1964	8812	37	238	Rose rouge وردي أحمر pour moi من أجلي
1964	4271	16	267	Les Vieux الشيوخ
1964	12976	23	564	الغولة (L'Ogresse)
1964	5276	16	330	La mégère apprivoisée
1965	عدم الحضور بسبب غياب الإعلام			Sellak el Wahline سلاك الواحليين
1963	1810	11	165	Le comédien المهرج malgré lui رغما عنه
1965	10338	24	431	ما ينفع غير الصبح (Seule la vérité prime)
1965	4112	9	457	السلطان الحاير
1965	5976	22	272	Les chiens الكلاب

ويضيف علولة أن السبب وراء تدهور حالة المسرح وتراجع نسبة الإقبال عليه "قلة الاعتناء بالمرافق الثقافية المسرحية وانعدام الأمن ونقص الوسائل والإمكانيات المادية الواجب توفرها أثناء العرض، وقاعات العرض المسرحي التي أنشئت خصيصا من أجل المسرح حولت إلى وظيفة أخرى (...). مسارح الهواء الطلق من العصر الروماني مثل الذي أهملت تماما أو شوهت"¹.

هذا ما دفع علولة إلى البحث عن إطار جمالي خارج القواعد النمطية الأرسطية بل متجاوزا كذلك تجربة كاتب ياسين وولد عبد الرحمن كاكي البريختية، بل أراد فضاء مسرحيا يحمل جماليات ذات خصوصية نابغة من صميم التراث الشعبي المحلي، ولقد تم اكتشاف ذلك النمط (الحلقة) صدفة عندما كان في جولة عرض مسرحي بإحدى القرى الجزائرية².

¹ محاضرة ألقاها عبد القادر علولة في حلقة دراسية حول المسرح الأفرو آسيوي بدمشق سنة 1982، وهذا نصها بالفرنسية:

« Les lieux de diffusion du spectacle, à savoir le cadre et le support naturels de l'activité théâtrale, sont dans notre pays caractérisés par le manque d'hygiène et de sécurité, l'inconfort, le manque de matériel de scène et des aires de jeu non fonctionnelles. Des salles construites initialement pour l'art théâtral, particulièrement dans les grandes villes, ont été détournées de leur vocation. (...) Des édifices de théâtre tels ceux de Sétif et de Mascara menacent, faute d'entretien, de tomber en ruines. Des théâtres de plein air datant de l'époque romaine tel que celui de Hippone sont complètement abandonnés ou dénaturés » in ahmed cheniki: Les voies de la réception, <http://www.dztheatre.com/auteur/ahmed-cheniki.html>.

² حوار أجراه معه أحمد شنيقي أنظر:

ahmed cheniki : Les voies de la réception, <http://www.dztheatre.com/auteur/ahmed-cheniki.html>

وهذا نص ما قاله علولة:

« Nous sommes partis à Aurès El Meida (village agricole) avec un camion-décor c'est à dire qui correspond à celui utilisé sur les scènes de théâtre. Parti d'une réflexion théorique, notre travail initial se voyait mis en question sur le terrain. Les spectateurs nous recevaient sur notre plateau. Nous jouions en plein air, nous nous changions en public. Les spectateurs s'asseyaient autour des comédiens, ce qui fait penser à la halqa (cercle). Cette réalité nous obligeait à supprimer progressivement certains éléments du décor (surtout là où le public nous regardait de dos). Certains spectateurs nous regardaient avec un air hautain. Une attitude gestuelle ou verbale remplaçait tout

إذن توجهات الجمهور (المتلقي) هي التي تحدد نوع المسرح بل والإستراتيجية التي على الكاتب أو المخرج المسرحي اتباعها، من أجل انجاح التواصل بين المرسل والمرسل إليه بمعنى آخر بين (المتلقي) والسياق المرجعي (السجل) بل وإحكام العلاقة بين معالم النص (الشكل و المضمون).

دراسة جمالية لأهم نماذج المرحلة الثانية

أ/1/ كاتب ياسين بين الأيديولوجيا والجمالية:

كان ياسين شاعرا، روائيا وكاتبا مسرحيا، ولد بقسنطينة سنة 1929 ، أول عمل له كان مسرحية الجثة المطوقة Le cadaver encerclé، والتي نشرت سنة 1955 متبوعة بروايته الشهيرة نجمة 1956-1958، وقد أخرجت مسرحيته المطوقة بتونس، كما عرضت تلقائيا ببروكسل وباريس من طرف Jean-marie Serreau، كما كتب "غبرة الفهامة" أو "مسحوق الذكاء" Poudre d'intelligence سنة 1967 حتى سنة 1970¹.

أخرج له جون ماري سيرو عدة مسرحيات بباريس ولو لم هذه المسرحيات لاقت نجاحا ملحوظا، ما كان هذا الأخير -أي سيرو- أن يكرر التعامل مع هذا المسرح العربي المكتوب باللغة الفرنسية، كما أخرج له مارسيل ماريشال Marcel Maréchal وآلن أوليفيه Alain Olivier الرجل ذو الحذاء المطاطي L'homme aux sandalles de caoutchouc سنة 1970².

élément ou objet supprimé. (...) Nous nous rapprochions graduellement du meddah (conteur populaire). Celui-ci est dans la tradition un personnage seul, solitaire, qui raconte une épopée utilisant ma mimique, le geste, la phonation. »

¹ Mohammed Kali : Théâtre algérien , la fin d'un malentendu, éditions ministère de la culture- direction des arts et des lettres, Alger, Première édition 1995, p. 43-44

² Mohammed Kali : Théâtre algérien , la fin d'un malentendu, , p.44

سنة 1971 بدأت تترجم مسرحياته إلى العربية؛ فأخرج مصطفى كاتب مسرحية الرجل ذو الحذاء المطاطي، لكن المثقفين انتقدوه قائلين:

¹ «L'homme aux sandalles de caoutchouc par l'homme aux pantoufles »

بعد سنوات في الغربية، قرر كاتب ياسين سنة 1971 الدخول إلى الوطن والاستقرار فيه، حيث بدأ الكتابة باللغة الدارجة ليتسنى للمتلقي فهمه، وبهذا أصبح عميد مسرح اجتماعي سياسي تبني حركته المسرح الهاوي.²

قدمت له وزارة العمل فرصة العمل مع فرقة قدور نعيمي مسرح البحر والتي سماها كاتب ياسين "الحركة الثقافية للعمال"، وذلك بعد التحاق عناصر من "مسرح وثقافة" وعناصر من فرق أخرى.³

كتب حينها "محمد خذ حقيبتك" Mohammed prend ta valise سنة 1971 والتي أخرجها قدور نعيمي وهكذا استمر نعيمي يخرج مسرحيات ياسين ولكن وفق وسائل فقيرة، نقص الإضاءة فقر الفضاء المسرحي (الممثلون يبدلون ملابسهم أمام الجمهور) هذه الصيغة اللاأكاديمية سرعان ما تبناها المسرح الهاوي.⁴

¹ Mohammed Kali : Ibid, p.44

² Ibid, p. 44

³ Ibid, pp.44-45

⁴ Ibid, p. 45

كاتب "نجمة" يكتب "صوت النساء" سنة 1972، "حرب 2000 عام" سنة 1974، "فلسطين المخدوعة" سنة 1977، وقد استقطبت عروض هذه المسرحيات آلاف المتفرجين في الجزائر وفي فرنسا¹.

أ/2/ الرؤية الجمالية لدى كاتب ياسين:

رفض كاتب ياسين التعاطي مع المواضيع البورجوازية وآمن. بمسرح ذي وظيفة سياسية واجتماعية، كونه مواطنا جزائريا يعيش وطنه تحت وطأة المستعمر. ورغم توجهه الثوري إلا أنه كتب التراجيديا في بداياته الأولى على الأقل متأثرا بالمسرح العالمي الإغريقي "صفوكليس" و"أسخيلوس" كما انتبه إلى اتجاهات المسرح المعاصر ليونيسكو وبيكت وأيضا "المسرح البريختي الثوري".

كان ياسين يعتقد أن التراجيديا ليست رهينة حقبة تاريخية معينة بل هي مناسبة لجعل الناس يرون قدرهم ولكن مع بعث الوعي السياسي.

هذا التوجه نحو التراجيديا لاقى انتقادا من المسرحي برتولد بريشت لدى لقاءهما الشهير بباريس بفضل المخرج جون ماري سيرو، إذ علق بريشت قائلا: "إن زمن التراجيديا قد ولى"، لكن كاتب ياسين أجابه: "لكن وطني يعيش إحدى التراجيديات".

لقد توحدت الرؤية الجمالية لكل من بريخت وكاتب ياسين رغم اختلافهما حول التراجيديا، لقد أراد بريخت مسرحا جادا وجهته "التغريب" وانتهى بتفتح هذا المسرح على الضحك والغناء لتقريبه من المتلقي. أما كاتب ياسين فقد تخلى عن الأسلوب التراجيدي واتجه نحو مسرح شعبي مستعملا نفس أدوات بريخت قاصدا من وراء ذلك توصيل درس سياسي.

¹ Ibid, p.46

واختلف كاتب ياسين مع بريخت أيضا حول الشعرية ووظيفتها التعليمية؛ في حين كان بريخت يخشى من التوغل في أعماق المتلقي وينادي بالتغريب حتى لا ينغمس في (الإحساسية) على حساب (التعليمية)¹.

على النقيض من ذلك، رأى ياسين ضرورة توغل المسرح بكل شعرية في نفسية المتلقي وهذا لا يضر برسالة الدرس السياسي التي كان يريدتها.

لقد استعمل كاتب ياسين في البداية التراجيديا كإستراتيجية واستبعد المسرح الملحمي البريختي السياسي والتعليمي، لكنه سرعان ما ترك التراجيديا، واتجه نحو مسرح ذي وسيلة تعليمية سياسية مستعملا الضحك كسلاح جربه في "مسحوق الذكاء" (غبرة الفهامة)²، مضيفا إليه عنصر الغناء كما استوحاه من المسرح الفيتنامي³.

إن تأثير بريخت على كاتب ياسين كان أكيدا، هذا التأثير بدى جليا في الجثة المطوقة أين يحضر عنصر الغناء، الموسيقى ومكبرات الصوت، وكان جون ماري سيرو المخرج الذي تعامل مع هذا النص⁴.

¹ لقد صرح برنارد أريسو Bernard Aresu أن كاتب ياسين نجح في إظهار مدى تفجر الشعرية التي خشيها بريخت، ألما لا تضعف القيمة التعليمية، بل على العكس تضيف عليها مسحات جمالية مرفهة. انظر: Bernard Aresu : Les tragédies de Kateb Yacine devant la critique, in : œuvres et critiques, IV, 2, Hivers 79, Jean-Marie Place, Paris ; PP. 29-36, P. 34

² La poudre d'intelligence, in Le cercle des Représailles, Paris : Le seuil, 1959.

³ Sadek Awadi: Bertolt Brecht et Kateb Yacine de l'opposition à la convergence , pp. 4-5 , www.interfrancophonies.org/Kateb_Brecht.pdf

⁴ صرح كاتب ياسين بهذه المعلومات في حوار مطول أجراه معه حافظ غافيتي و أسواط متعددة بعنوان: Kateb Yacine, un Homme, une Œuvre, un Pays, Alger : La phomic, 1986.

إن بريشت لجأ إلى نفس العناصر المسرحية لتعزيز تقنية التغريب، التي لم يوافقها بشأها كاتب ياسين، ذلك أنه كان يعتقد أن وجود "الإحساسية" وتوغل عناصر الغناء والموسيقى في نفسية المتلقي لن تمنع من وصول الرسالة التعليمية السياسية¹.

في نهاية هذا المبحث، نجد أنفسنا وفق هذه السياقات التاريخية والجمالية، ملزمين بالحديث عن مرحلة أخرى من مراحل التطور التاريخي والجمالي للمسرح الجزائري، وفيها أيضا نجد امتداد الأثر البريختي بعد الاستقلال، ألا وهو ولد عبد الرحمن كاكي.

ب/ كاكي بين الجمالية الغربية وهاجس التأصيل:

عد عبد القادر ولد عبد الرحمن الملقب بكاكي من أهم المسرحيين الجزائريين الذين جربوا مجموعة من الأشكال المسرحية الغربية والعربية على حد سواء، إن تجريباً وإن تأصيلاً. وقد استوعب عبد الرحمن كاكي مجموعة من التجارب المسرحية العالمية، كانفتاحه على مسرح اللامعقول (مسرحية مغنية الأوبرا الصلعاء ليونيسكو)، ومسرح العنف (مسرحية الفرس لأسخيلوس)، ومسرح بريخت، وكوميديا دي لارتي، ومسرح المداح والحكواتي، ومسرح الحلقة.

كما تأثر بمخرجين عالميين أمثال ستانيسلافسكي حيث كان يعد مُمثليه على طريقته، وأيضا جوردن كريدج وماير هولد وبريخت²، ومن هنا بدأ نشاطه المسرحي، وكان يعمل معه

¹ In Organon, cité par Denis Louanchi, Un Essai de Théâtre Populaire : L'Homme aux Sandales de Caoutchouc de Kateb Yacine, Thèse de troisième cycle, Université d'Aix-en-Provence, 1977, p. 236.

² يرى الكاتب والناقد المسرحي الجزائري «الشريف الأدرع» أنه لو تأملنا الشروط الجمالية للمسرح الجزائري، وبخشنا عن الثغرات الأساسية لذات هذه «الإيديولوجية الجمالية» لوجدنا أن أول تماسٍ لبريخت مع المسرحيين الجزائريين يعود إلى سنوات الخمسينيات، المسرح والواقع» ويرجع الفضل في ذلك إلى بعض الديمقراطيين اليساريين الفرنسيين. إذ يذكر الباحث أحمد حمومي في أطروحته

أن تعرف عبد القادر علولة ومحمد بن صالح ومحمد خشعي على 1977-1937 الاجتماعي» دراسة مونوغرافية للمسرح في مدينة وهران بريخت تم عن طريق جورج روبر ديزوغ.

وهنا يجب ألا ننسى دور المثقفين الفرنسيين الذين اختاروا الصف الجزائري، إذ يمثلون عاملاً خاصاً فموقفهم يتصف بالحميمية النضالية حتى أننا يمكن أن نسمةهم ب (برخيتينا الآخرين). ونذكر من بين هؤلاء المجموعة التي وقعت (بيان 121) ضد الحرب في الجزائر مثل برنار دورت و آرتور آدموف و جو نفياف سيرو. وهم جميعاً من أصحاب أدوار أساسية في تمكين بريخت من الخشبة الفرنسية، ومن بين هؤلاء نذكر على وجه الخصوص «جان ماري سيرو» أول من أخرج مسرحية «الجنة المطوقة» لكاتب ياسين عام 1957 سراً والذي يعتبره كاتب ياسين أنه مدخل بريخت إلى فرنسا وكل ما تعلمته عن المسرح كان بفضل.

ولا نشك في أن سيرو كان يتابع خطوات كاكي التجريبية ولو ، وكان إلى جانب المخرج روجيه بلان نموذج عبد الرحمن كاكي المفضل عن بعد. ودليلنا على ذلك أن سيرو هو الذي حدث مصطفى بديع في تونس عن وجود فرقة مسرحية بمستغانم تدعى «مسرح القاراقوز» تقوم بأعمال تجريبية في المسرح جديرة بالاهتمام. حفظ مصطفى كاتب اسم الفرقة، وحرص بعد الاستقلال على مشاهدة أعمالها المسرحية، ودعاها إلى العاصمة لتقدم مسرحيتها (132 سنة) و «شعب الظلمة». وكان تقدم مسرحية «132 سنة» ليلة أول تشرين الثاني 1962 في عرض رسمي بقاعة «الماجستيك»، حضره ضيوف الجزائر من أشقاء وأصدقاء يتقدمهم المناضل الثوري (أرنستو تشي غيفارا) الذي صرح بعد العرض: لقد قيل لي إنه لا يوجد مسرح عربي في الجزائر فإذا بي أحضر وأشهد مسرحاً ثورياً. حدث هذا التي ستضم إليها فرقة عبد الرحمن كاكي لتكون فيما 1963 كما هو معلوم قبل إنشاء فرقة المسرح الوطني الجزائري في 8 كانون الثاني بعد أساس فرقة المسرح الوطني للغرب الجزائري.

ومجرد تحقيق الاستقلال تكفل النظام الفتي ذو الخيارات الاشتراكية بمهمة مراقبة حقل التكوين الثقافي، وأصدر مرسوم 8 كانون الثاني القاضي بتأميم المسرح في الجزائر وأنشئت فرقة تحت اسم «المسرح الوطني الجزائري» أوكلت مسؤوليتها إلى كل من محمد بوديا 1963 ومصطفى كاتب ووضعت هدفاً لها: (إنشاء مسرح نضالي). وهكذا وجد بريخت الوقت المناسب لانتشاره. ولا غرابة بعد ذلك أن نرى منشط المسرح الوطني الجزائري، ويدافع رفضهم القوي للمسرح «البرجوازي» يندفعون إلى تقديم أعمال بريخت الذي يعدونه أنموذجاً في البحث عن مسرح ملحمي، وليس صدفة أن يختار المسرح الوطني قبل الإعلان الرسمي عن إنشائه تقديم أعمال عبد الرحمن كاكي الذي سيكون له شأن مع بريخت. ولقد احتوت روزنامة المسرح الوطني في سنته الأولى على مسرحيتين لبريخت هما «رجل رجل» و «دائرة الطبشير القوقازية» لكن كليهما لم تمثل، وقُدِّم بدلاً عنهما في كانون الأول 1963 مسرحيتا «بنادق الأم كرارة» و «الاستثناء والقاعدة» أخرج الأولى عباس فرعون والثانية جان ماري بوقلان.

ثم يرى الشريف الأدرع أن السيرة الفنية لعبد الرحمن كاكي تبدأ بالمسرح المدرسي، فالكشفي، ثم ينخرط عام 1952 رفقة مصطفى بن عبد الحليم ومحمد بلمقدم في جمعية «السعيدية» للموسيقى والتمثيل. ثم يقوم بتجريب فن المداخ، وإنه لأمر ذو دلالة أن يتزامن اتجاه كاكي نحو تجريب تقنيات التبليغ في الثقافة الشعبية مع تشديد السلطات الاستعمارية الفرنسية قبضتها الحديدية على نشاطات (المداخين) إمعاناً منها في تعميم قمعها لكل أشكال المقاومة الشعبية، ولقد بلغ الأمر مداه باستصدار فرنسا عام 1955 مرسوماً يمنع حلقات

المداحين، ويهددهم بالسجن أو بالنفي. طبعاً هذا المرسوم لم يثن كاكاي، بل زاد وجعل المسرح وسيلة تعبير عن الوطنية الجزائرية ومضامينها، وسعى إلى جعله في شكله ومضمونه تجلياً لها، إذ كان يعتقد منذ البداية أن الطفل الذي يعتلي خشبة المسرح يؤدي دور الأمير خالد يمارس وطنيته كما كانت الأعراس التقليدية، والموسيقى والأغنية الشعبية، وحلقات المداحين بحية «يتجدد» تعبيرات أخرى عن العقل الوطني، إنها عبارة أخرى تدوين ل «مسرح طبيعي»، ولقد كان على كاكاي لكي يمسرحها حسب ما تعلم ووفق ما يحس، أن يتكئ على التجارب التي استهدفت أسس الإستيتك الغربي، وأعادت الاعتبار للشرق وللعرض الشعبي. وإذا كان بريخت يعلن صراحة أنه يستعمل الشرق في كفاحه ضد الإستيتك الغربي وضد المسرح الاستهلاكي وإقامة دعائم المسرح الملحمي - مسرح الديالكتيك، فأخرى بنا أن نقول إن كاكاي هو الآخر يستعمل التجربة «والجرب» في مسعاه لاستلهاام فن المداح وخلق مسرح حلقة عصري.

ومن نافل القول حسب الشريف الأدرع أن تكون المرحلة الحاسمة في هذا المسار الفني هي تأليف مسرحية «القرباب والصالحين» إذ يجيء تأليفها بعد أن كان كاكاي يتقاسمه الادعاء أنه هو «بريخت»، والإصرار على تسمية مسرحه بـ «المداح»، وأيضاً رفضه لتصنيف أعماله ضمن ما كان يطلق عليه «المسرح البريختي». لكنه ينتهي إلى اقتباس إحدى مسرحيات بريخت والاعتراف بذلك. غير أنه مهما تطورت علاقة كاكاي بريخت فلا ينبغي أن ننسى دور (المصدر المزدوج المركز) في تحقيق حالة من الاقترب عن طريق الإبعاد استطيع وتكسب مسرحية «القرباب والصالحين» خصوصية جعلت كل من تناولوها يعترفون لها بالأصالة. على أن عبد الرحمن، عملية الاقتباس كاكاي وحسب بحث سيدي محمد الأخضر بركة بعد أن شاهد «الإنسان الطيب لستشوان» لبرتولد بريخت الذي اقتبس خرافة صينية المجاهد» الجزائرية يقول عبد الرحمن كاكاي : هناك «عثر كاكاي على الخرافة نفسها في الفلكلور المغربي. ففي حوار مع أسبوعية، قديمة كُتاب لهم وزعم في حياتي، وأخص منهم بالذكر بريخت الذي اقتبس عنه «القرباب والصالحين» وأدخلت عليها طابعاً جزائرياً، وخاصة عندما مزجتها بقصيدة شعبية مشهورة في ناحية مستغانم: ها الماء.. ها الماء... ماء سي ري. غير أن الباحث الشريف الأدرع يسأل: عماذا تتحدث كل من مسرحية الإنسان الطيب لستشوان لبريخت والقرباب والصالحين لكاكاي. ثم يجيب أن المسرحيتين تتحدثان بشكل رئيسي عن الطيبة، لكن القول إنهما تتحدثان عن الطيبة لا يعني بالضرورة أن موضوعهما هو نفسه في كلا المسرحيتين، وخاصة أن الوحدات أو الأجزاء المكونة لموضوع «القرباب والصالحين» تختلف عن الوحدات والأجزاء المكونة لموضوع «الإنسان الطيب لستشوان» ما يعني في النهاية أن موضوعهما متشابه لكنّه غير متطابق.

بعد ذلك يخلص الباحث الأدرع إلى أن لقاء جيل الخمسينيات من المسرحيين العرب بريخت جاء ضمن مسار التطور الطبيعي لمسرحنا، ومحاولة الخروج عن مركزية المسرح الغربي، كما أن لحظة لقاء كاكاي بريخت قد جذرت حضور بريخت وأظهرت اختلاف كاكاي عن بريخت في مسألة منهجية تعدى موضوع البناء الملحمي للمسرحية إلى منهج التشغيل العضوي للحبكة، فالمنهج الذي اعتمده كاكاي في تأليف «القرباب والصالحين» هو منهج مناقض للمنهج الماركسي الذي اتبعه بريخت في التشغيل العضوي لحبكة «الإنسان الطيب لستشوان» وهذه مجتمعة لا تحط من قيمة تجربة عبد الرحمن كاكاي المسرحية، بل إنها تمثل بحق تجربة رائدة في البحث عن مسرح جزائري يجمع بين أشكال العرض في تراثنا الثقافي، وإنجازات المسرح العالمي.

صدر عن مقامات للنشر و التوزيع والإشهار /الجزائر 2010.

أعضاء الفرقة الآتية أسماؤهم: بلمقدم عبد القادر، بشالي علال، مزاجة بلقاسم، بوزيد محمد شويخ، عصمان فتحي، بن صابر جمال، بن محمد محمد، مصطفى شقراني، وولد عبد الرحمن معروز، هذا الأخير الذي كان يعمل معهم في تركيب المسرحيات مثل مسرحية "نهاية اللعبة" Fin de partie لصمويل بيكت، و"بائع الجواهرات تحت ضوء القمر" و"قبل المسرح".

وفي الفترة نفسها، تأثر كاكي بمسرحية الطائر الأخضر لكارلو غوزي المستوحاة أصلا من قصة ألف ليلة وليلة، وبعد أن قام كاكي بجزأرتها كليا، أطلق اسم "ديوان الغراغوز"، وبين عامي 1960 و 1962 أخرج مسرحيتي "132 عام" و"شعب الليل" د توجههما بمقولته: "أحتاج إلى عرض مسرحي مبني على الحركة، وأحب من الممثل أن يتقمص الدور من خلال حركات جسمه،... لا أكتب لأسمع ولكن لأشاهد"¹.

ومن الجماليات التي أدخلها على المسرح، تأثرا بالسينما، اكتشافه للأحاسيس التراجيدية، العروض الأنيقة، واكتشافه للتعبير الجسمي والإضاءة، وقد سبقه في ذلك رشيد قسنطيني بعقود من الزمن، حيث خاض تجربة المسرح التجريبي مع فرقة السعيدية، لكنه تخلص عنها فيما بعد لندرة الوسائل التقنية، واتجه إلى المسرح الفقير (كروتوفسكي)، يركز فيه على حركة الممثلين بالنسبة إليه هي تعبر وحدها عن المضامين².

وفي تعامله مع الممثلين كان صبوراً، حيث يفسح لهم المجال كي يتسنى لهم الانسجام مع الدور والريتم الخاص به، كما كان يترك الحرية للممثل في اختيار التعبير الصوتي والتكيف

عدد الصفحات: 168. القطع: الوسط.

وانظر: أنور محمد جريدة الثورة: بريخت.. حضور قوي في المسرح الجزائري الرابط:

http://thawra.alwehda.gov.sy/_print_veiw.asp?FileName=18144009620110511220839.

¹ جريدة المجاهد: يوم الأحد 02 ماي 1993، ص 17.

² علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة الكتب الثقافية الشهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص 65.

مع الجو العام بكل عفوية، من خلال الكتابة المبية على الريتم وصدى الشعر الملحون، وتحديد الهدف دون الإخلال بالقصيدة.

وكان يولي أهمية للإضاءة والموسيقى، ومن الذين كان يستعين بهم في تأليف الموسيقى لمسرحياته أمثال: محمد الطاهر، عبد الواحد عمر، نور الدين بوخاتم، محمد مروكان، ومعزوز بوعجاج ومحمد بوقطاية¹.

وفي معرض تأصيله للمسرح جزائري، أدخل كاكي تجربة (الحفل) (الاحتفالية)، فوظف شكل الحلقة، وأدخل عناصر الغناء والرقص في عدة مسرحيات، واستلهم المسرح الشعبي البدائي عن الحفل الشعبي لمدينة مستغانم، وطوره بدمجه في إطار الحرفية المسرحية المتطورة التي استقاها من المسرح العالمي.

وحول تجربة التأصيل للمسرح يقول كاكي عن تجربته في مسرحية ديوان الغراغوز: التي اقتبسها من مسرحية الطائر الأخضر لكارلو غوزي²: "لقد خلقت ديوان الغراغوز خلقا، أي أن المسرحية ليست مترجمة ولكنها مستوحاة من الطائر الأخضر، لأنني عمدت إلى تحويل الشخصيات إلى غراغيز يندمجون مع مسرح الغراغوز، ليقدموا شيئا جديدا مناسبا للبيئة التي أفرزت هذا العمل الفني والذي أعتر به من حيث أصالته وعلاقته بالمجتمع الجزائري، بثقافته وعاداته وتقاليده العامة³.

هذا، وقد ركز ولد عبد الرحمن كاكي كثيرا على فن الحلقة، كما في مسرحيته: "أفريقيا قبل العام الأول"، حيث تأثر فيها" بشكل الحلقة مع توظيف الأسلوب البريختي، ومشاكلته لتقاليد الحكواتية لدى العرب". ويعني هذا أن عبد الرحمن كاكي قد

¹ جريدة المجاهد: الأحد 07 جويلية 1993، ص 12

² Le matin 2 mardi 1993, nr 452, p. 11.

³ المباركية صالح: دراسات في المسرح، المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، ص 106.

حاول جادا التخلص من ضيق العلبة الإيطالية، وذلك بالانفتاح على فضاءات ميزانيسية وسينوغرافية مفتوحة، كما فعل تلميذه عبد القادر علولة. وفي هذا الصدد، يقول الباحث الجزائري الشريف الأدرع عن فن الحلقة عند عبد الرحمن كاكي: "كل هذا ينجز في حلقة، ومن هنا إطلاق "مسرح الحلقة" على عرض المدايح وفنه عموما، نظرا للشكل السينوغرافي للعرض الذي يكون بحسب تجمع المستمعين- المتفرجين، وهو إما أن يكون حلقيًا، أو يشبه حدود حصان. الشيء الذي يعني عدم الخضوع إلى المنظور مصدر التماهي في المسرح ذي الخشبة الإيطالية. وبذلك، يعلن الحاكي بمسرحه ومن خلال فنه عن نوع، المحاكاة فيه مضادة للمحاكاة."

ومن جهة أخرى، فقد قدم ولد عبد الرحمن كاكي مسرحية تراثية أخرى تحت عنوان: "ديوان القاراقوز"، على غرار مسرحية "ديوان عبد الرحمن المجدوب" للمخرج المغربي الطيب الصديقي، مستعملا فيها المنهج البريختي، والسينوغرافيا الميثامسرحية، مع استدعاء فن الحلقة ومدايح الساحات العمومية. وهذا، مانراه كذلك جليا في مسرحيته "القرباب والصالحين"، والتي تتحدث عن خرافة الأولياء الثلاثة والمرأة العمياء التي كان يقصها المدايحون في الأسواق. ويلاحظ أن كاكي قد اشتغل في هذه المسرحية التأصيلية على المنهج البريختي، وتوظيف المدايح، وتشغيل الفضاء الدائري الشعبي.

وعلاوة على ذلك، يمكن القول بأن المسرحي الجزائري عبد الرحمن ولد كاكي كان يستعمل بكثرة الفضاء التراتي، وذلك من خلال تشغيل خيال الظل، واستعمال الستار الكاشف على مستوى السينوغرافيا والميزانسين، كما في مسرحيته الاحتفالية: "قاراقوز"، والتي قال عنها الدكتور أمين العيوطي: "ولم يكن خيال الظل بأقل حظا من كل تلك الأشكال، وهي الشكل الذي يقوم على تمثيل المخيلين بالصوت لشخصهم الظلية التي يحركونها من وراء الستار، ويعتمد على عرض نماذج تربطها قصة بسيطة، وتعتمد على المهازل

والأساطير الشعبية وألف ليلة وليلة. كان هذا هو الشكل الذي بعثه من جديد عبد الله ولد كاكي في الجزائر في مسرحية "كراكوز".

وعليه، يعد ولد عبد الرحمن كاكي من المسرحيين الجزائريين الأوائل الذين فكروا في التحرر من البنية المسرحية الغربية الضيقة، وذلك باستبدالها بفضاءات شعبية عامة مفتوحة ودائرية، مع الاشتغال على التراث العربي المحلي، باستخدام تقنيات درامية عربية أصيلة، وتمثل المنهج البريختي على مستوى تقديم الفرجة وتأثير العرض، والتواصل مع الجمهور.

وفي ختام هذا الفصل نقدم مقارنة سوسيولوجية-إحصائية لإنتظارات المنتج المسرحي الجزائري، من طرف المتلقي الجزائري، إن على مستوى العروض أو المواضيع المسرحية وأيضا على مستوى زمن العرض مع مراعاة المقاربة وفق مقولة السجل والاستراتيجيا.

إنتظارات المسرح الجزائري:

1/ الأشكال المسرحية وإقبال الجمهور:

إن تأثير الواقع الإجتماعي الجزائري بكافة أبعاده النفسية والثقافية والتاريخية، قد ترك بصماته في المثقف الجزائري سواء وهو ينتج ويبدع في ظل الاستعمار الفرنسي أم بعد الاستقلال، وعليه نسجل أن المثقف المسرحي في فترة الاستعمار انصب اهتمامه على معالجة الواقع الجزائري آنذاك؛ فكان النشاط المسرحي يتسم بطابع الرفض لهذا التواجد الاستعماري، ولكن الظروف التي كانت تعيشها الجزائر في ظل الاحتلال لم تكن تسمح بظهور نشاط ثقافي، كما أن طريقة دخول المسرح إلى الجزائر لم تكن عن طريق الترجمة والاقتباس على يد كتاب وأدباء، بل تمت على يد هواة، وهذا ما يؤكد محي الدين بشتارزي في الجزء الثاني من مذكراته¹.

ورغم ذلك استطاع هواة المسرح أن يقدموا أعمالا مسرحية نابعة من الواقع الجزائري أما الاقتباس فكان على صعيد الشكل في استعارة القوالب المسرحية الأوروبية²، وقد اتخذ المسرح الجزائري طابعه الشعبي منذ نشأته في العشرينيات من القرن الماضي وبكيفية تلقائية قبل أن يتأثر بالمسرح الأوروبي³.

ولذا نجد أن المسرح الجزائري رغم تأثره بالمسرح العالمي لم يفقد خصوصيته في التعبير بأساليب وأشكال مستوحاة من الواقع؛ فمثلا مسرحيات عبد الحليم رايس التي تطرقت إلى الثورة التحريرية واعتمادها على الفعل الدرامي المنبثق من أحداث الثورة التحريرية كان نتيجة

¹ Maheddine Bachtarzi : memoires; tome 2; Alger SNED 1984 pp 17- 19 .

² Maheddine Bachtarzi : memoires; tome 2; pp 17- 19

³ Maheddine Bachtarzi : memoires; tome 1; p 426

منطقية لها، وكذا وهو يصور حياة المجاهدين ومعاناة الشعب الجزائري وهو يواجه الاستعمار الفرنسي .

وعليه يمكن تقسيم مصادر المسرح الجزائري إلى الأشكال الآتية:

1/ المسرحيات الجزائرية: مثل مسرحيات رويشد التي رصدت الواقع الجزائري بعد الاستقلال، وسجلت أحداث المشاركة الشعبية في الثورة التحريرية، في (حسان طيرو) وفي (الغولة) و(البوايين) .

وكذلك مسرحيات عبد الرحمان كاكي الذي استلهم بعض أفكاره من كتاب عالمين، إلا أن موضوعاته جزائرية خالصة إذ أضفى عليها الطابع المحلي في المواقف والشخصيات والحوار . وأيضاً الشأن نفسه بالنسبة لمسرحيات كاتب ياسين في (الجثة المطوقة) و(الرجل صاحب النعل المطاطي) ومسرحيات عبد القادر السفييري ومحمد التوري ومحي الدين بشتارزي، كلها تناولت جوانب أخلاقية ونفسية نابعة من ذات الإنسان كالبخل والأنانية والحب والوفاء والغدر...إلخ .

2/ مسرحيات مقتبسة:

قدمت 05 مسرحيات مقتبسة والسادسة لم يعثر عليها وحقت 67 عرضاً و 21446 متفرجاً، ولقد لجأ الكاتب المسرحي الجزائري إلى الاقتباس ليتجاوز مشكلة غياب النص المحلي، كما فعل أحمد رضا حوحو في مسرحية (عنبسة) ، إذ أعاد النظر في النص الأصلي ليجعل منه نصاً جزائرياً خالصاً مع محافظته على البناء الفني كما هو الحال في المسرحيات المقتبسة عن موليير، إذ انصب اهتمام المقتبس على نقل الوسط الذي تدور فيه أحداث المسرحية المقتبسة إلى وسط محلي كما هو الوضع بالنسبة لمسرحية (الممثل رغم أنفه، وسلاك الواحليين، وسي قدور المشحاح، وسليمان الملك)، ويمثل عبد الرحمن كاكي علامة

فارقة في ظاهرة الاقتباس المسرحي، إذ يمثل بتجربته تجاوزه حد الاقتباس بإعادة النظر في الهيكل العام للمسرحية وإعادة كتابتها من جديد حتى تظهر وكأنها مسرحيات جزائرية شكلا ومضمونا، ويتجلى ذلك في مسرحيتين هما (ديوان القراقوز، والقرباب والصالحين) إذ يقول كاكي نفسه عن المسرحية الأولى : " بحثنا عن وسيلة تعبيرية خاصة بنا، قمنا بجولة عابرة، وصلنا إلى البندقية وجدنا مسرحية (الطائر الأخضر) للكاتب المسرحي الإيطالي سينيور كارلوجوزي، الذي كتب الكوميديا المرتجلة، والذي أخذ فكرتها من قصص ألف ليلة وليلة، تناولنا هذه القصة العربية من أجل الضرورة المسرحية؛ فأخذنا التركيب الدرامي المسرحي - سرق السارق، العدالة تحققت - وابتكرنا (ديوان القراقوز) " 1. كما أن المسرحيات الست المقتبسة كلها مسرحيات أجنبية غير عربية مع العلم أن المسرح الجزائري في بداياته في العشرينيات كان قد تأثر بالمسرح العربي إثر بعض الزيارات التي قامت بها فرق مسرحية عربية إلى الجزائر 2 .

3/ المسرحيات المجزأة:

تعتبر الترجمة عاملا مهما في تطور النشاط المسرحي الجزائري، وهذا ما تبينه مصادر المسرح الوطني ، إذ قدم 13 مسرحية مجزأة، وما يلاحظ على هذه المسرحيات أن مترجميها لم يتبعوا مدرسة أو تيارا مسرحيا معينا، إذ اختلفت الترجمة من كاتب إلى آخر؛ فبعضهم عمل على تقريب مضمون المسرحية من الواقع، وفي أحيان أخرى يعمل على تغيير عنوان المسرحية كما هو الحال في مسرحية (ايفانوفيتش هل هو موجود) التي تغير عنوانها إلى (ابليس الأعور)، فالترجمة في المسرح الجزائري كانت بغرض العرض المسرحي، وربما هذا ما يفسر عدم اعتناء المترجمين بالناحية اللغوية للمسرحية إذ لم تترجم هذه المسرحيات إلى

¹ مقابلة مع الكاتب المسرحي عبد الرحمن كاكي، انظر المسرح والجمهور لمخلوف بوكروح، الجزائر 2002 ص 105

² ALLALOU : L'aurore du théâtre Algérien, Oran cahier du CDSH 1982 p 8 .

الفصحى ما عدا واحدة وهي مسرحية (عنيسة) التي ترجمها أحمد رضا حوحو عن (روي بلاس) لفكتور هيجو، والسبب قد يعود إلى أن بقية المقتبسين ليسوا أدباء ولا حتى كتابا بل هم فنانون مسرحيون وهذا ما يفسر اهتمامهم بالعرض أكثر من غيره، وهناك مؤشر آخر وهو أن المسرحيات لم تنشر بل عرضت بالدارجة التي صارت اللغة المميزة للمسرح الجزائري، بالإضافة إلى ميزة ثانية وهي الطابع الكوميدي الذي غلب على هذه الأعمال المسرحية.

وفي الأخير نقدم جدولاً إحصائياً لمصادر المسرح الجزائري

المصادر	م - جزائرية	م - مقتبسة	م - مجزأة	المجموع
عدد المسرحيات	17	06	13	36
عدد العروض	253	67	172	492
عدد الجمهور	83961	21446	40812	146219

2/ المواضيع وتوجهات الجمهور المتلقي:

أما فيما يتعلق بموضوعات المسرح الجزائري فنمثلها أيضا في هذا الجدول الإحصائي:

الموضوعات	الثورة التحريرية	الحركات التحررية	الصراع الاجتماعي	الصراع النفسي	المجموع
عدد المسرحيات	06	07	14	09	36
عدد العروض	60	52	248	132	492
عدد الجمهور	14820	11396	73071	46932	146219

من خلال النظر في الجدول المقدم نلاحظ أن موضوعات المسرح الجزائري يمكن تصنيفها إلى قسمين ، القسم الأول تناول موضوع الثورة التحريرية، والقسم الثاني تناول موضوعات ذات طابع اجتماعي وأخلاقي، كما نلاحظ أن المرتبة الأولى من حيث عدد المسرحيات أن المسرحيات التي جسدت الصراع الاجتماعي هي التي احتلت هذه المرتبة إذ بلغت 14 مسرحية بنسبة 38.88 في المائة من مجموع المسرحيات المقدمة والبالغ عددها 36 مسرحية .

أما المرتبة الثانية حققها محور المسرحيات التي تناولت موضوعات أخلاقية والتي عددها 09 مسرحيات بنسبة 25 في المائة . أما المرتبة الثالثة حققها محور مسرحيات الحركات التحريرية إذ بلغت 07 مسرحيات بنسبة 19.44 في المائة . أما المرتبة الرابعة والأخيرة من حيث العدد فقد كانت من نصيب محور مسرحيات الثورة التحريرية بمجموع 06 مسرحيات وبنسبة 16.66 في المائة بالقياس إلى المحاور الثلاثة السابقة .

أما من حيث التقييم من زاوية عدد العروض والجمهور ، نجد أيضا أن المرتبة الأولى كانت من نصيب محور المسرحيات الاجتماعية إذ بلغت 248 عرضا بنسبة 50 في المائة وحقت 73071 متفرجا بنسبة 49.97 في المائة، أما المرتبة الثانية عادت إلى محور المسرحيات الأخلاقية ب 132 عرض وبنسبة 26.61 في المائة وب 46932 متفرج وبنسبة 32.09 بالمائة والمرتبة الثالثة احتلها هذه المرة محور مسرحيات الثورة التحريرية ب 60 عرض وبنسبة 12.09 في المائة وب 14820 متفرج وبنسبة 10.13 في المائة أما المرتبة الرابعة والأخيرة هذه المرة رجعت إلى محور مسرحيات الحركات التحريرية ب 52 عرض وبنسبة 10.56 في المائة وب 11396 متفرج وبنسبة 07.79 في المائة من مجموع ما حققته بقية المحاور . والسؤال الذي يطرح نفسه أمام الباحث والناقد المسرحي ما هي الكيفية التي بها نوع المسرح الوطني موضوعاته، هذا من جهة ومن جهة ثانية ما هي المقاييس التي اعتمدها في هذا الاختيار؟

بالنسبة إلى تنوع المواضيع لا يوجد هناك دليل يثبت ويبرز الأسباب التي جعلت إدارة المسرح الوطني تسلك هذا المنهج، وتختار موضوعات دون أخرى إذ لا يوجد تقرير أو محضر حول المسرحيات المقدمة يحلل موضوعاتها ويبين أسباب اختيارها وقبولها باستثناء اللائحة التي أصدرها المسرح الوطني الجزائري في بداية سنة 1963 في شكل بيان يعرض الخطوط العريضة لسياسة المسرح الوطني بعد الاستقلال، وفي هذا المجال يذكر كاكي أنه تم وضع لجنة فنية مهمتها الاشراف على اختيار وقراءة النصوص المسرحية والنظر في صلاحيتها¹.

أما بالنسبة للمقاييس التي كان يعتمد عليها المسرح الوطني في اختيار النصوص ؛ فهي تتلخص في الالتزام بالثورة الاجتماعية التي تخوضها الجزائر، كما يرى ذلك العربي زكال²، ويحصر الممثل سيد علي كويرات هذا المقياس في عنصرين أساسيين: الموضوع الذي يستجيب لاهتمامات الجمهور والنابع من الاختيار الاشتراكي، والشكل الذي بلغته المسرحية في هذا الطرح³. ومع هذا نلاحظ ذلك التذبذب في توزيع المسرحيات على مختلف السنوات وهذا ما يفسر غياب سياسة واضحة بخصوص الانتاج المسرحي الجزائري، وفي ذات الوقت يعكس الظروف التاريخية التي كان يمر بها المجتمع الجزائري آنذاك. ولهذا نتطرق إلى محور ثالث وهام وهو توجهات جمهور المسرح الوطني.

ويمكن تحديد توجهات جمهور المسرح من خلال عاملين إثنين وهما عامل التوزيع الزمني للعروض وعامل إقبال الجمهور.

¹ مقابلة مع كاكي، ارجع إلى مخلوف بوكروح المرجع السابق .

² المرجع السابق. ص 51 .

³ مقابلة مع سيد علي كويرات، المرجع السابق. ص 51 .

بالنسبة للمسرحيات غير المكررة على مر السنوات سجلت 246 عرضا من سنة 1963 إلى سنة 1972 ، كان أكبر عدد حققته ثلاث مسرحيات في سنة 1967 ب 63 عرض ونسبة 99.98 في المائة ، أما أدنى عدد حققته مسرحية واحدة في سنة 1971 ب 03 عروض ونسبة 100 في المائة . بالنسبة إلى المسرحيات التي سجلت أكبر عدد فهي مسرحية (النقود الذهبية) في سنة 1967 ب 34 عرض ونسبة 53.96 في المائة، أما أدنى عدد فقد سجلته مسرحية (الرجل صاحب النعل المطاط) ب 03 عروض و نسبة 10 في المائة مما حققته هذه المسرحية بمفردها في هذه السنة .

وما يلاحظ كعلاقات غير منطقية بالنسبة للمسرحيات غير المكررة، أنه في سنة 1963 قدمت 07 مسرحيات منها مسرحية 01 واحدة لم يعثر على عروضها وحقت 60 عرضا مسرحيا، في حين سجلت 03 مسرحيات في سنة 1967 مجموع 63 عرضا وفي سنة 1969 سجلت 02 مسرحيتان 13 عرضا في حين سجلت مسرحية واحدة 01 في سنة 1972 ما مجموعه 16 عرضا، كما تظهر فروق أخرى في توزيع المسرحيات على سنوات الدراسة، إذ تبدأ ب 07 مسرحيات و ب 60 عرض في السنة الأولى أي سنة 1963 وتنتهي بمسرحية 01 واحدة وب 16 عرض سنة 1972 ، وهذا الخلل في التوزيع ناتج عن عدم توازن في التوزيع للمسرحيات فضلا عن النقص المسجل في أرشيف دور المسرح خاصة بالنسبة لبعض العروض المسرحية التي فقدت . وهذا راجع إلى النوع المسرحي الذي تم به العرض إذ سجل من بين 24 مسرحية غير مكررة من نوع الكوميديا قدمت 15 مسرحية ثلاثة منها هي (دون جوان ، سلاك الواحليين ، أنت اللي قتلت الوحش) والتي لم يعثر على عروضها، في حين 12 مسرحية الباقية حققت 176 عرضا، النسبة الأكبر في هذا المجموع كانت من نصيب مسرحية (النقود الذهبية) ب 34 عرض ونسبة 31 في المائة، أما أقل عدد كان من نصيب مسرحية (سليمان الملك) ب 06 عروض ونسبة 03.4 في المائة .

أما في نوع الدراما قدمت 07 مسرحيات منها مسرحية (الخالدون) والتي لم يعثر على عروضها إذ حققت 55 عرض، و أكبر عدد كان من نصيب مسرحية (الريح) التي حققت 14 عرضا بنسبة 25.45 في المائة، أما أقل عدد حققته مسرحية (الرجل صاحب النعل المطاط) ب 03 عروض و بنسبة 05.45 في المائة .

أما في التراجيديا قدمت مسرحيتان حققتا 15 عرضا، إذ سجلت مسرحية (الجثة المطوقة) 08 عروض بنسبة 53.33 في المائة، في حين حققت مسرحية (احمرار الفجر) 07 عروض وبنسبة 46.66 في المائة .

من خلال هذه الإحصائيات يتبين لنا أن الكوميديا احتلت المرتبة الأولى في توزيع المسرحيات غير المكررة، وهذا ما جعلها تحقق أكبر عدد ، ويأتي في المرتبة الثانية نوع الدراما وتعود المرتبة الثالثة والأخيرة لنوع التراجيديا، وهذا يكشف من زاوية أخرى اهتمام المسرح الوطني بنوع الكوميديا سواء في المسرحيات الجزائرية أم في المسرحيات الجزائرية أم في المسرحيات المقتبسة، عن النوعين المسرحيين الآخرين .

أما في ما يتعلق بوسيلة التعبير نجد من بين 20 مسرحية غير مكررة قدمت 17 مسرحية بالدارجة وحققت 216 عرض، منها 09 مسرحيات جزائرية، و07 مسرحيات مجزأة و05 مسرحيات مقتبسة، فضلا عن 04 مسرحيات لم يعثر على عروضها قدمت هي أيضا بالدارجة، فمسرحية (النقود الذهبية) التي قدمت بالدارجة حققت 34 عرض و بنسبة 15.74 في المائة، أما أقل عدد فقد حققته أيضا هذه المرة مسرحية (الرجل صاحب النعل المطاط) ب03 عروض وبنسبة 01.38 في المائة .

من خلال هذه القراءة الكمية والمتعلقة بزمان العروض المسرحية والتي تكشف لنا عن عدم وجود سياسة ينفجها المسرح الوطني طوال هذه الفترة لإيصال إنتاجه للجمهور.

نجد أن المسرحيات غير المكررة استقطبت اهتمام الجمهور سنة 1966 بعدد إجمالي بلغ 18476 متفرج وكان الإقبال في هذه السنة على مسرحية (سي قدور المشحاح) كبيرا إذ بلغ 12931 متفرج ونسبة 69.98 في المائة في حين لم تتجاوز مسرحية (عنيسة) 1274 متفرج أي نسبة 07.89 في المائة من مجموع ما حققتة السنة، أما سنة 1968 لم تشهد إقبالا كبيرا للجمهور إذ لم تحقق عروض مسرحية (الجثة المطوقة) والوحيدة التي قدمت في هذه السنة 508 متفرج بنسبة 100 في المائة.

الفصل الثالث

جـمـالـيـة التـلقـي في مـسـرح علـولـة

أولا: سجل مسرح علولة:

يرى علولة أن المسرح الذي يعمل على توجيه الجماهير لمواكبة تطورات الواقع الاجتماعي وحركة التاريخ بفضل منجزات الثورة الاشتراكية هو مسرح الالتزام - أي ينضوي تحت ما يعرف بأدب الالتزام الذي يناضل من أجل قضية أو ما يعرف بأدب التحرر-، وهو بذلك يضعه في سياق الرؤية الفنية الاشتراكية التي تمثل القناة الحاملة للرسالة (الخطاب السياسي) والموجهة إلى عموم الجماهير، بهدف القضاء على شتى الآفات الاجتماعية والمظاهر السلبية التي تفشت في المجتمع بعد الاستقلال.

حوّل علولة إلتزامه الأيديولوجي الاشتراكي إلى سجل أساسي ومخزون ليخرج منه كافة أفكاره ورؤاه ليسقطها في أعماله الفنية، التي بواسطتها خلق مسرحا حافلا بالمعاني الإنسانية السامية، كما تمكن من رصد الواقع الجزائري بكل صور التناقض والتباعد، وهو بذلك حقق قدرته على تسجيل المرحلة التاريخية التي يعيشها في وسطه الاجتماعي عن طريق تشكيل حالة الوعي لدى الجماهير، بسبب إدراكه للتحويلات الحاصلة بفضل الثورات الاشتراكية الثلاث (الزراعية، والصناعية والثقافية)، الأمر الذي أهله إلى تمرير خطابه السياسي بواسطة المسرح باعتباره أداة جماهيرية فعالة في تشكيل الوعي وتوجيه الرأي العام. وذلك من خلال تجربته كمشرف على إدارة المسرح الوطني (من 1972 إلى 1975)، حيث قدم مسرحية بوحدة، وسلاك الحاصلين، ودائرة الطباشير القوقازية، باب الفتوح، وبني كلبون، وكذلك مسرحية المائدة التي عرضت في العديد من التعاونيات والقرى الفلاحية.

فهو بذلك كان مخلصا لقناعاته الأيديولوجية، التي كانت تهم بالشأن العام للعمال والموظفين وقضايا الإنسان الجزائري اليومية المتمثلة في الاستشفاء والتعليم والعمل والحياة الكريمة. هذا من جهة ومن جهة ثانية، فهو يسير وفق الاختيار الرسمي للدولة آنذاك، من خلال اعتمادها النهج الاشتراكي في سياستها الاجتماعية والاقتصادية، مثل تأميم الأراضي الفلاحية

والثورة الزراعية والقرى النموذجية، ومسائل الصحة للعمال في المصانع، وقضايا الرشوة والمحسوبية والبيروقراطية في الإدارة العمومية.

إن مرحلة الستينيات والسبعينيات كانت تمثل الزخم الفكري الأيديولوجي والثقافي لعلولة لينهل من ذلك الجو العام مادته الفنية، التي قدم بواسطتها هموم الجماهير الكادحة من أجل العدالة والتقدم والازدهار.

إن توجه علولة إلى استلهاهم مواضيعه من الحياة اليومية للإنسان العادي، الذي يكدح دوما من أجل لقمة العيش والحياة الكريمة، جعل منه باحثا مسرحيا من زاوية أنثروبولوجية، مكنته من الوقوف على العناصر الفاعلة في تكوين البنية النفسية والفكرية للمخيل الثقافي والاجتماعي للمجتمع الجزائري، وخير دليل على ذلك عناوين مسرحياته التي كان يختارها بعناية فائقة مثل: (العلق) سنة 1969، و(الخبزة) سنة 1970 والتي حققت له أول نجاح في مجال المسرح، و(حمق سليم) سنة 1972 والتي اقتبسها من (يوميات مجنون) لغوغول، و(حمام ري) سنة 1975، وهي مستوحات من (في الحمامات) لمايكوفسكي.

و(حوت ياكل حوت) سنة 1975، و(القول) سنة 1980، و(الجواد) سنة 1984، وتبعها ب(اللثام) سنة 1989، وأعقبها ب(التفاح) سنة 1992، وأخيرا (أرلوكان) سنة 1993، وشاء القدر أن لا يخرج عمله الأخير (العملاق) إذ عاجلته يد المنون سنة 1994.

إن الانتاج المسرحي لعلولة، والذي قدمنا مسردا سريعا له، شق طريقه الخاص مع (العلق)، هذا العمل المسرحي الذي يمثل جدارية ساخرة عمل على اخراجها في صورة متقنة، إذ تمثل لوحة أكثر واقعية، واقعية محتفية وراء قناع (الهزلية) مثل تضخيم العيوب والنقائص، وتسريع الايقاع، وحالات نفسية متقلبة. وكان يفصل بين هذه اللوحات بأغاني، وكان يوظف في اللوحة الأولى صوت (القول) أو (المداح) الذي يرمز للوعي الجماهيري (الضمير الجمعي)،

صوت يرافع من أجل العدالة ويتدخل بعد كل لوحة لكي يفضح الأكاذيب الواردة في اللوحة السابقة.

وبهذا تمكن علولة من اقتباس صوته النقدي المرير الموجه ضد عيوب التسيير الاشتراكية، وذلك بتركيزه على البيروقراطية الإدارية، هذه الأخيرة التي صارت موضوعا ملحا من بعد في أعماله المسرحية.

(الخبزة)، المسرحية الثانية، تقدم كأحداث طويلة مجزأة ضمن محطات كبيرة على وقائع حياتية مؤثرة من الشارع.

البطل هو سي علي (كاتب عمومي)، شاهد وموضوع مآسي وآمال زبائنه الفقراء - (الذين لا يملكون ما يدفعون)-، كما ورد في اللوحة الأولى على لسان شخصية، المشتري1:

"المشتري1: قدرة والا طبسي اللي كان مرحبا بيه، قوله كل شيء يا السي علي يرحم والديك ولا تنساش السلام لا يعود يزحف ... فهمه مليح يا السي علي بلي أنا بوه ونبغيه بالزاف ولكن الله غالب ما عنديش... قوله يا ودي الكاتب اللي راه يكتب لي ما عنديش باش نخلصه.

سي علي: هذه قولها لي أنا ما شي لولدك.

المشتري1: والله ما دسيت عليك يا السي علي.

سي علي: أنت ما دسيت علي؟ وأنا ما لزمتم عليك ... راني موالف بالله يجيب، اليوم والله فرنك ... (..)

الراوي: سمحات موالف بالله يجيب، القلب واسع، لا فلس في الجيب، سي علي في الحرفة كاتب هام، كاين ولا مكانش، دائما خدام، ما يغلي ما يقاشح، يقنع بالقليل، آدمي بالقوة،

ظريف لا زلة القليل، مشهور عند الشعب بهذا الصفة، قارى مجرب، وأخلاقه ظريفة، سي علي الكاتب هدرته نظيفة، وإذا ما خلصش ما يشد الحسيقة"¹.

ثم يضيف في موضع آخر:

"سي محمد: بعدنا على الشعب وعدنا عايشين في الوسع ... أنا زدت في الفقر ونعرف سومة الجوع ... لو كان عندي الوقت نكتب كتاب.

الجميع: اعلاش

السي علي: قلنا بالسياسة ما تحشموش اتم.

السي محمد: على الوسائل والاسباب اللي يلزموا الجوع ، الاسباب اللي لزمنا نحاربوهم.

(...)

المرأة: وكيف تسمي هذا الكتاب

السي محمد: الخبزة.

الجميع: الخبزة².

الراوي: ربيعين سنة في الخدمة، ما فلت فلتة، حاب يألف، ينفع البشرية، خذا مسايس عائشة، زوجته الصبارة، باش يصرف بعدما يرهّنهم في البنكة، الكتاب على الجوع وعنوانه الخبزة."³

ينتهي به الأمر إلى غلق المحل ليكرس نفسه لكتابة رواية يعنونها ب(الخبزة)، هو هنا عينة اجتماعية موازية لما هو موجود في مدينة وهران، أين تجد مجموعة أحلام وقلق كما رصدها

¹ عبد القادر علولة: مسرحية الخبزة (النص)، اللوحة الأولى، ص 5 .

² عبد القادر علولة: الخبزة، اللوحة الثانية، ص 11

³ عبد القادر علولة: الخبزة، اللوحة الثانية، ص 13

الكاتب وطرحها للمتلقى، ولهؤلاء الناس يهدي سي علي عمله، ومن أجلهم يترك مساحة بيضاء في روايته ليملئوها هم بأنفسهم فيما بعد بكتابة قصتهم؛ ف(سجل) علولة هو هنا شريحة من الناس المعدمين في صراعهم من أجل لقمة الخبز.

أما (حمق سليم)؛ فهي مقتبسة من "يوميات مجنون" لقوقول ليسجل تسرب معنى النص الروسي، وتأثيره على المسرحي الجزائري وتكييفه لما يريد توصيله.

عند قوقول كان الجنون معالجا من وجهة نظر فردية تظهر كعقاب ضد الذي يتعدى من الرداءة والوهم. أما عند علولة صارت يوميات مجنون عبارة عن بوح سياسي ويتيح تشريح مجتمع مريض.

والتصاعد المستمر للجنون في علاقته بلا عقلانية وقساوة لصيقة بمجتمعه، وبالمسؤولين عن سقوط البطل في الجنون، وهو هنا يعبر بشكل رمزي عن الوضع السياسي للمرحلة التاريخية التي تعامل معها (سجل المسرحية).

أما الثلاثية (الأقوال، الأجواء والثام) تترجم بعمق البحث المسرحي عند علولة ورحلته من أجل التأصيل لمسرح جزائري.

توجه علولة إلى قرية فلاحية ليقدّم عرضا مسرحيا بسيطا، لكنه تفاجأ من تحلق الجمهور البسيط بصفة غريزية، وهنا تبادرت إلى ذهنه فكرة (الحلقة) وفكرة البحث عن وسائل التواصل مع الجمهور: عناصر المشاهدة من (الموقف) و(الاستماع) و(التسجيلية) و(المشاركة). هكذا قرر علولة أن يعيد النظر في طبيعة الخطاب التعليمي، الذي انتهجه في أعماله السابقة.

وعليه قرر علولة توجيه عمله نحو ما أسماه "مسرحة الفعل"، شارحا إياه بأنه "وعى باستماعه للقرويين إلى أية درجة كان المسرح بالنسبة لهم لصيق بالشعر". ومن هنا راح يبحث في الميدان للالتقاء بالقوالين في الأسواق؛ فأبرز تحقيقات مصورة ودرس نصوص الشعر الشعبي

(الشعر الملحون)، وركز على القصائد الطويلة للملاحم الشعبية ولاحظ تشابها مع التراجيديا الإغريقية، من حيث الفضاء المسرحي ومن حيث علاقة العرض بالمتلقي، وجد أنه في الشكّلين الإغريقي والجزائري ليس هناك ما يشير إلى الحدث الدرامي. يرى علولة أن المسرح في زمن وإيسخيلوس وصفوكليس، كان أكثر توحيًا بين (الجمهور) و(الممثلين)، حيث كان علولة مهوسًا بتجسيد الحدث الدرامي للمتلقى الذي ينتظره من الممثل الرئيسي.

تحكم في كل أشكال القول (الغناء، الهمس، الصراخ،،،)، في نظره (القول) يظهر في إطار المواقف ذاتها، ولهذا ارتأى توظيف (القول) لتمرير رسالته المسرحية. ولتحقيق ذلك راح يبحث في التقنيات اللازمة للممثل لجسد هذه الأفكار؛ فركز على الإمكانيات اللامنتهية لصوت الممثل بما أنه كان يبحث عن شكل مسرحي يعتمد على (الحلقة) ويركز على مسرحة الفعل الكلامي، كما ركز على التلونات الصوتية التي تتواجد داخل العرض.

لهذا يقول في مطلع نص مسرحيته (الأقوال):

"القول: الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة، فيها اللي سريعة عظم ترعظ غواشي، هادنة كالزلزلة، تجعل القوم مفجوعة عجلانة، تعفن الخواطر، تهيج وتحوزك للفتنة، فيها اللي تتنوع في طريقها، توصل محقنة تتسرب تفيض على الخلق وتفرد المحنة.

الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة اللي مرة، دفلة سم تكمش كالعلقة، تزرع الهول بعمادة، وتفشل العقول، رمقة فيها اللي حلوة ماء تروى، تحممس كالرفاقة، تملي ثيقة ورزانة تنجي من الخنقة، توضح كالبرق جهار الفخات المدرقة، الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة، اللي في صالح الغني الطاغى المستغن، واللي في صالح الكادح البسيط والعامل¹.

¹ عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال (النص)، ص 1.

وبسبب أن الثقافة الجزائرية بصفة خاصة والعربية بصفة عامة، كانت دائما محمولة بواسطة الشعر وطريقة إلقاءه، أكد علولة في بحثه في أشكال تعبير الحلقة والقوال على الحركة وتكييف جسد الممثل، من أجل ترجمة أفكار النص؛ فحركة الممثل إذا كانت عشوائية وغير مدروسة قد تخل بالمعنى والعكس صحيح، إذا كانت صحيحة ومدروسة فإنها ستستفز خيال المتلقي من أجل المشاركة الفعلية في العرض.

كما يجب ألا ننسى أن مسرحية الأقوال كغيرها جاءت لتكرس الحديث عن المترع الاشتراكي والثورة الاشتراكية التي جاءت من أجل العاملين الكادحين؛ فهو يقول على لسان إحدى شخصياته:

"... قلت لها باللي كنتوا تتكلموا على الاشتراكية والعمال على الديمقراطية وعلى حقري النظام ... فرحنا بكم بقوة أنا وامك، ومشات تقول لي زيد اشتي قال وليدي ... أحنا فرحانين بيك لما عرفناك واقف ضد الرجعية... فرحانين بيك وقلنا ولدنا خرج راجل فحل ويدافع على العمال والمصلحة العامة..."

"اذن باش تسسمحلي وباش نرجعوا للورث ... البطاقات النقاوية والصبايعات هذوك هما تجربة الكفاح متاع ابواك باش ييقى في راسك يا ابني مدامك في الوجود ومدامك تناضل من أجل الاشتراكية (...). عنده الحق الديمقراطية هي الوسائل اللي يستعملها الشعب الخدام باش يتخلص من مشاكله ... عندكم الحق لما تضحكوا على الديمغوجية الديمغوجية ... خرجنا من غيران الجهل، قطعنا جسور العبودية وخذينا قطار الثورة ... (...)"

يا وليدي مسعود، الشعب الخدام محتاج بالناس اللي كيفكم، محتاج بالمتقنين اللي مامين في الاشتراكية ويخدموا الوطن والمصلحة العامة..."¹

¹ عبد القادر علولة: الأقوال (نص المسرحية)، ص 26.

أما المضامين الاجتماعية التي تمثل سجلا لعلولة في مسرحية الأجواد؛ فهي البيروقراطية والتسيب الإداري واللامبالاة والخوف من (الآخر)، ويركز دوما على الطبقة الشغيلة وانمحاقها تحت وطأة الثورة الصناعية، ويمثل ذلك أحسن تمثيل في شخصية "الربوحي" إذ يقول:

"الربوحي الحبيب في المهنة حداد، خدام في ورشة من ورشات البلدية، في السن يعتبر كبير ما دام في عمره يحوط على الستين. (...) السندان والمطرقة خلاو فيه المارة. (...)

"الربوحي الحبيب الحداد مشروح الخلق، رائق محبوب، بالكثير عند الخدامين قراينه، عمال الميناء، البلدية والوحدات الصناعية (...) حديثه معطر كأنه ماء زهر مقطر، والكلمة تخرج من فمه منقوشة تلمع موزونة في الثقل، وحلوة في النغمة من خلال المصائب اللي تعاف رمعاها والتجارب المروية اللي شرب منها، حجر في داخله فوائد ومعلومات كثيرة، المبادئ اللي يقودوه والمواقف اللي ياخذها معروفة لدى الجميع (...). لما واحد من الجيران يسأل زوجته مريم على خبار السي الحبيب الربوحي ترد عليه: تعبان كالعادة، متحمل المخلوق بمصائبنا، وبمشاكل المغينا (...). الليل وما طوله وهو يسبح في الهموم ويوزن في الحلول، مولى خيمتي يا ناس مستشار البؤساء، كل ما يدخل للدار يدخل معاه قضية جديدة"¹.

أما مسرحية (التفاح)؛ فقد كانت تعبيرا عن مرحلة انتقال الجزائر من الوحدة إلى التعددية، ومن النظام الاقتصادي الاشتراكي إلى الاقتصاد الحر، ويلخص كل هذا في مقطع حديث شخصية "الزبون" إذ يقول على لسانه:

"مول الخضرة في الحومة جاب كورة تفاح ... ريحة الحي تغيرت، المرأة عندي في الدار حاملة تتوحم ... حلت التافة باش تنشر دوختها ريحة التفاح ... قاع النهار وهيا تحك وتعطس، لما

¹ عبد القادر علولة: الأجواد (النص)، ص 4 .

رجعت من الخدمة صبتها حازمة على راسها وتنازع، قالت التفاح دوايا ... امرأة مولات خمس
دراري عمرها

ولا توحمت بهذه الصيفة ... في عادتھا تتوحم على البيوش واللا القصطل... حطيت
الموزيط وخرجت نجري ونتبع في ريحة التفاح حتى وصلت لمول الخضرة ... نصيب عنده غاشي
قوي، النساء على جيها، الرجال على جيها والدراري في الوسط ... مول الخضرة مفرش البطاطة
والبصل وفوقهم حاط كوربة تفاح حمر كما حدود النصاري ... الكوربة مروقة على الحاشية
بالمعدنوس ... خليني ندردك

(...)

الزبون: تنفست معاهم قليل ونطقت في هذاك الصمت ...

قلت شحال جاري كان ورايا طار عليا وغملي فمي بسرعة، دار حنكه على رقبي
وقال لي في الودن ... احشم على عرضك يا جاري، ما ترحمش خلينا نشموا روايح الجنة ...
خلينا ننسوا هموم الدنيا (...) فهمني في قضية التفاح قال مول الخضرة داير مزية في سكان الحومة،
جايب التفاح باش يرفع بقيمة الحي ... يتسمى راه يناضل ... التفاح كرية على يومين برك وعالم
المشتر يا ما ينباع ما يتمس ما يتساوم ... وزايد في سومة البصل والبطاطة¹(...)

الزبون: هربت لجاري ودخلت في وسط الشعب، بقيت نخطب ما حاسي ما نقول ...
اللي دمرني وقال حرام العيشة واللي قال الدمعجة ما تشبع، واللي قال جيب لنا البكور انت اللي
راك تشرك في فمك²(...)

¹ عبد القادر علولة: التفاح (النص)، ص.ص 4-5

² عبد القادر علولة: التفاح (النص)، ص.ص 5-6

الزبون: الغد من ذاك بكرت كما العادة، رفدت الموزيط وخرجت قاصد الخدمة ...
 حديث الحافلة (...) نزلت وزدت نمشي كالعادة ... وصلت شفت هاك وهاك المصنع الوطني
 للنسيج اللي نخدم فيه ما كانش ...
 (...)

السرّح رح ... لا آلات لا ادارة لا سقف لا عمال ..! ... كانوا وحوود على البطحة
 يعبروا ... مطارق حومر ومراية الهند ... قصدتم ... ماشي كانوا هنا حيطان ومصنع للنسيج قلت
 لهم ... الله أعلم قالوا ... غير البارح وانا خدام هنا ... البطحة هذه ملك خاص جاوبوا ... المصنع
 طار والا كيف صرى له (...) والخدامين وين هم ؟ .. على ما سمعنا مشاوا يشتكوا¹.

أما (أرلوكان) خادم السيدين (1993)، هو عمل جاء به علولة ليكسر الرتابة ويدخل المتعة
 والفرجة على المواطن الجزائري في ظروف كان يحتاج فيها إلى الترويح عن النفس وفتح آفاق
 المستقبل أمامه، وتخليصه من ضباية الرؤية وسوداوية الواقع، هي مسرحية مقتبسة عن نص كارلو
 قالدوني، تعبر عن مرحلة مرور علولة للتجريب عن طريق كوميديا دي لارتي. اهتم بهذا المسرح
 نظرا لكونه لا يخضع للايهام والاندماج الذي سيطر على الدراما البرجوازية.

في هذا النوع المسرحي تكون الأدوار والمواضيع معروفة ومحددة من قبل، وفي علاقته
 بالجمهور والتوافق معه. هذه الأمور الي حققت نجاح كوميديا دي لارتي أثارت علولة من حيث
 اهتمامه بعقد علاقة وطيدة بين جمهوره والعرض المسرحي. هذا المسرح بالنسبة لعلولة هو نوع
 من المتعة والتسلية وليس من أجل الاستهلاك؛ فبهذا العرض أراد علولة أن يتمتع الجمهور ويخفف
 عنه من عبء الظروف الاجتماعية التي كان يعيشها آنذاك، وأظهر علولة في هذا العمل تفتحه
 على التراث الثقافي العالمي، وهو يهدف بذلك إلى إدخال المتعة على الجمهور وتفتيح عينيه على

¹ عبد القادر علولة: التفاح (النص)، ص.ص 8-9

المعاني الإنسانية السامية وعلى ثقافة الآخر، وبحث الشباب على تذوق جماليات مواضيع تبعث على الحب والتفائل والسعادة في زمن انسدت فيه الآفاق !

وحرصا منه - أي علولة - على أن يبلغ رسالته للجماهير (المتلقي)، استطاع بعد بحث مستفيض في التاريخ الثقافي للمجتمع الجزائري وفي الأشكال الفنية، أن يكتشف (الحلقة) كشكل تعبيرى جماهيري فعال في تمرير الخطاب المسرحي، واكتشف أيضا شخصية (القوال) أو (المداخ) قصد خلق مسرح جزائري يهتم بقضايا الجماهير ويسهم في التطور الفكري الثقافي.

وهو بذلك حقق الاستقلال عن التبعية للأنماط الغربية المستوردة بتكسيه القواعد الأرسطية، وقد أعلن بهذا الخصوص السيد أنطونيو قونزاليس عن إعجابه الكبير بالمرحوم علولة كونه حافظ على خصوصية المجتمع الجزائري الثقافية وعلى أصالته¹.

إن علولة ببحثه الحفري في الذاكرة الشعبية، استطاع أن يستنبط من الأشكال التراثية أشكالاً تجريبية مسرحية جزائرية، بل حققت الفرجة وقربت المسافة بين (المؤلف) وجمهوره (المتلقي)، هذا الأخير الذي كان يمثل الحافز والدافع لتحقيق النجاح الفني بالتواصل معه؛ فكانت الفرجة الشعبية (الحلقة) الاستراتيجية الفعالة في شد الجمهور للعرض المسرحي والتفاعل معه بإيجابية لا أن يكون متلقيا سلبيا، مما يحقق (الاندماج) بين الأفقين، وبهذا استطاع علولة تحقيق شكل مسرحي جديد أصيل أسماه (مسرح الحلقة).

وهذا ينقلنا حتما إلى المبحث الموالي وهو مبحث الإستراتيجية في العمل المسرحي عند

علولة !

¹ مجلة الشاشة الصغيرة، العدد 166 ، جوان 2000، ص 34.

ثانيا: الإستراتيجيا:

(الإستراتيجيا)¹ هي الإجراءات التي تحقق العلاقة بين (المرسل) و(المرسل إليه)، لضمان نجاح ذلك التواصل وهي - أي الاستراتيجية - أيضا تقوم برسم معالم موضوع النص ومعناه وأهمية استراتيجية النص تكمن في بنائه.

وهي مجموع القواعد التي يجب أن ترافق تواصل المرسل والمرسل إليه. حيث تقيم العلاقة بين السياق المرجعي (السجل) وبين (المتلقي)، ونظيف أن الإستراتيجية معناها إحكام العلاقة بين معالم النص ومعناه - (أي علاقة الشكل بالمضمون) - .

1/ النص المسرحي بين المناهج العالمية والتأصيل:

قد صارت جماليات المسرح الأرسطي محط تجاوز على مستوى المسرح الغربي، وحلت محلها شعريات جديدة عمل أصحابها على بلورة مادتها الأدبية والركحية بطرق شتى، أي انطلاقا من نظريات وممارسات تطرح وجهة نظرهم حول النص والعرض والممثل والمتلقي، مما جعل المسرح يغدو ميدانا للتجريب وبؤرة للتفاعل والتأثر والتأثير بنذ الثالوث المقدس لأرسطو - (وحدة الزمان، وحدة المكان، وحدة الفعل)-، ويرفض معمارية الخشبة على الطريقة الإيطالية للعمل على تفجر فضائاته وتنويع أساليبه².

ومن أهم أولئك المسرحيين برتولد بريشت وغروتوفسكي وبيتر بروك وأنطونان أرتو.

لقد اعتقد بريخت بأن المسرح لا بد أن يعبر عن المصالح العليا للمجتمع، ومناهضة قوى الاستغلال مهما كانت أشكالها؛ فالمسرح لا بد أن يهدف إلى التغيير داخل مجتمعه، ومن هنا ثار على المسرح الكلاسيكي (الشكل الأرسطي) ونظرية الاندماج والتطهير التي قال بها

¹ ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 154.

² كتاب جماعي: الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان (د.ت)، ص 10.

ستانيسلافسكي أيضا، وهدف إلى إنشاء مسرح من أجل توعية المتلقي وجعله واعيا بالعمل الفني، فاعلا فيه ومشاركا وليس فقط منفعلا.

ولتحقيق هذا الوعي اختار قنوات تعبير جديدة تشكل في نفس الوقت جمالية خاصة وشعرية تختلف عن شعرية المسرح الأرسطي، وأهم هذه الاختلافات هي: عدم الاندماج - عدم اندماج الممثل في الدور إلا نصفاً، وعدم اندماج المتلقي كلياً -، وهذا عبر تقنية التغريب التي تتحقق ضمن عمل على مستوى النص أولاً، وعمل آخر مع الممثل وأثناء العرض النهائي أمام الجمهور.

فعلى مستوى النص يجب ألا يكتف النص بعرض وضعيات، وإنما يتعين عليه شرحها عكس الاتجاه الكلاسيكي، كما أن الحدث لا يجب أن يقع كما لو كان الآن هنا كما تقول القاعدة الأرسطية، وإنما يجب أن يروى¹ (هيمنة عنصر السرد)، كما يتم استعمال الغناء والموسيقى وقطع الحدث بواسطة أصوات بغرض نقد الأحداث التاريخية والحدث يروى، لذلك لابد من وجود راو يتوجه إلى المتلقي والشخصية الدرامية تتحدث عن نفسها بضمير الغائب.

إن دور الممثل لا ينحصر في لعب الدور، بل إنه يمثل أيضا وسيطا بين الممثل والشخصية؛ فلا ينبغي للممثل أن يخشى من إدخال حكمه على الشخصية أثناء التمثيل، لأن الممثل ملك للقاعة وهو ممثل القاعة على الخشبة، إنه متفرج فاعل².

إن الهدف المنشود بالنسبة لبريخت هو حمل المتلقي على أن يتخذ مسافة بينه وبين الحقيقة المقدمة له، وأن يستعمل عقله الناقد بغرض إحياء الوعي، والتغريب في أنجح حالاته ينبغي أن يحقق مفعولا سياسيا غرضه إعادة إدماج المجتمع بعد أن أضحى مهمشا.

¹ Roland Barthes : La révolution brechtienne, éditorial de la revue Théâtre populaire (1955), in Essais critique, Paris, Seuil, 1964, p.51.

² Bernard Dort, Lecture de Brecht, Paris, Seuil, «points» 1960, p. 199.

لقد أولى علولة باعترافات حول مسرحه بين فيها ذلك الانسجام القائم بينه وبين الفكر البريختي كقوله: "المسرح نوع من التغيير الجذري للمجتمع"¹ وقوله كذلك: "على المسرح أن لا يخفي الحقيقة وعلى المتلقي أن يكون يقظا في المسرح وفعالا".

لقد جاء مسرح علولة من أجل المساهمة في تكريس مبادئ الاتجاه الاشتراكي الذي ساد في زمنه؛ فقام بمعالجة مشاكل طبقة البروليتاريا والتعرض لآفات المجتمع السحيق من أمراض وبطالة وغيرها.

كما هدف مسرح علولة أيضا إلى طرح الأيديولوجية الاشتراكية الثورية، كما فعل في مسرحية (الأقوال) حينما يثور قدور على مديره الذي تحول من مجاهد قديم إلى مستغل لعرق العمال، وثورة قدور كانت كفيلة بأن تجعل المدير يعيد حساباته ويعدل عن موقفه الرجعي.

وهنا نجد عدة أشكال لممارسة التقنية البريختية في كتابته كطرح المتناقضات الموجودة بين أقوال المدير وأفعاله.

والمتناقضات التي تتأرجح بين التغيير الإيجابي والتغيير السلبي في مسار الشخصية التاريخية؛ فتغير قدور كان تغيرا إيجابيا، بينما تغير المدير كان تغيرا سلبيا، وبالتالي يتعين مناهضته².

ومن تقنيات الكتابة البريختية أيضا: المزاوجة بين شكلي السرد والحوار كما يبدو ذلك جليا في مسرحية (الأجواد)، أين يتأرجح البوح بين ضمير الغائب على لسان الراوي وعلى لسان الشخصية نفسها وبين ضمير المتكلم في إطار نظام حوار بريختي، حيث يتكلم علال في مطلع المسرحية في مقطع طويل على نفسه بضمير الغائب³، ثم ينتقل علولة من أسلوب السرد إلى

¹ تصريح أدلى به المرحوم علولة للتلفزة الوطنية في حصة مبرمجة حول مسرحه، شهر أفريل 2001.

² انظر مسرحية الأقوال لعبد القادر علولة.

³ انظر مسرحية (الأجواد) لعبد القادر علولة.

أسلوب الحوار بين شخصيتي العساس والحبيب¹، كما أن علولة يستعمل أسلوب الغناء في المسرحية كبريخت، وفي هذا لا يعد علولة متأثراً فقط وإنما قد توصل إلى أسلوب الغناء في تجاربه التي أجراها بالأرياف على ذوق الجمهور، وهو هنا قد استعمل طبوعاً شعبية محلية استهوت، كما فعل مع أقرانه بالوطن العربي كالمسرح الاحتفالي للطيب صديقي الذي وظف فنون البساط ومسرح الراوي والأهازيج الشعبية والألعاب البهلوانية والنقلات الكاريتورية، والحكم والملح والتشكيل، مما جعله يحول كل نص مسرحي مهما كان موضوعه موعلاً في التاريخ، إلى فسحة كبيرة للتفرج والاندھاش كما فعل مثلاً في مسرحية "المجذوب"، والمقامات وعلى الخصوص في مسرحية "الإمتاع والمؤانسة" التي حطمت الشكل التقليدي للمسرح من خلال ما أسماه أحد النقاد "سلطة الحكاية"².

وهكذا راح المسرح المغربي يستلهم هذه الأشكال في بعدها الاحتفالي والمادي، خصوصاً على مستوى الإخراج الإبداعي الذي ولد عروضاً مسرحية ذات أساليب مختلفة تراعي في الأساس "أيقنة" اللغة المسرحية لبناء تخیلات واقعية وغرائبية في نفس الوقت، ولتحقيق إستراتيجية جديدة للتلقي تؤدي بالتفرج (المتلقي) إلى نبذ النص المسرحي القائم على أبعاد أدبية صرفة، والتعامل مع فرجة مسرحية ينفذ إلى أعماقها من خلال الحوار الذي تفترضه عبر تفاعل التقنيات الموظفة ولعبة الاكتشاف المتصاعد لقواعد الإنجاز والإعداد المسرحي³.

كذلك فإن استعمال علولة لأسلوب الغناء داخل منظومته المسرحية، ليس استعمالاً أدبياً صرفاً وإنما احتذى فيه بطبوع مسرحية إغريقية، أولاً (أسلوب الكورس) وأسلوب بريختي ثانياً،

¹ هذا في النص، أما في العرض؛ فيتولى المغني مهمة تقديم شخصية علال وذلك بواسطة الممثل حيمور. النص ص 10، وانظر القرص المضغوط.

² حسن البحراوي: المسرح المغربي، بحث في الأصول السوسيو-ثقافية، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ص 14.

³ حسن البحراوي: المسرح المغربي، ص 14.

وإنما قد قام علولة على التركيز على أسلوب الغناء من أجل إمتاع المتلقي، وذلك بعد أن قام بدراسة مستفيضة في أساليب الإلقاء ودراسة الأصوات والتلونات الصوتية في رحلته، للبحث الذي قام به للتأصيل لمسرح جزائري، وهكذا كان يكتب نصوصه الغنائية في مسرحياته وفي مخيلته صوت ممثله القدير المغني "حيمور"، وبالفعل فقد تمكن مسرحه بإثارة المتعة والدهشة معا، مع جماليات الطرح الغنائي في وسط المسرحية أو في بدايتها أو في نهايتها. وقد حذا علولة في بحثه في الطبوع الشعبية، ونزوله إلى الطبيعة الحية ودراسة الأصوات حذو المسرحيين العالمين غروتوفسكي وبيتر بروك وأنتونان آرتو.

لقد اندهش علولة حينما تخلق الناس حول عرض مسرحي بسيط قدمه في الأرياف من باب ديمقراطية الثقافة، ولما أدهشه هذا التحلق الغريزي للناس وتمتعهم بهذا التلقي الجماعي.

راح يفكر في الحلقة وأساليبها وأشكال تواجدها في التراث الشعبي وأساليب رصدها ودراستها وتقديمها الجمالي للجمهور لإثارة المتعة وتغيير نمط التعليم في العملية المسرحية.

لقد عادت به الذاكرة إلى المسرح الدائري ببلاد الإغريق واستعماله لأشكال الكورس عند سوفوكليس وإيسخيلوس ومدى نجاحه، كما فكر في نجاح مسرحيات الأسرار التي قدمت على عربات متنقلة في شكل دائري، وقد تواصلت مع الجمهور توأصلا ناجحا.

وعلى غرار التجارب المسرحية في البلاد العربية في رحلة البحث عن طبوع شعبية للتأصيل لمسرح محلي يحقق ذيوعا عالميا أيضا.

لقد رصد علولة من تجربته بالأرياف أساليب التفاف الجمهور حول الحلقة، وطريقة التواصل مع الجمهور. بما فيها عناصر الاستماع والمشاركة والمشاركة أيضا، وهكذا قرر تحقيق استراتيجيا مسرحية الفعل وبما أنه لاحظ ارتباط القرويين بالقول؛ فراح يدرس الشعر الملحون والقصائد الطويلة للملاحم الشعبية وأسلوب تجسيدها للجمهور؛ فركز على الفعل الكلامي

وعلى الإمكانات اللامتناهية لصوت الممثل، وركز على التلونات الصوتية التي يمكن أن يقدم بها العرض المسرحي، وبالتالي التركيز على (القول) وأساليب القول المصاحبة للفعل المسرحي، الذي يشرحه في أحيان كثيرة السرد بدلا عن الحوار وتقوم به الأغنية ذات الشعر الشعبي المملوءة بالشعرية والشاعرية، إلى جانب مقاطع حوارية مسرحية تقدم الفعل الدرامي عن طريق الشخصيات في حوار درامي أرسطي.

إن هذه التجربة كما سبق أن أسلفنا، قامت على غرار تجارب عربية لا تقل وزنا ولا فعالية كتجربة الرائد المصري صلاح عبد الصبور، الذي لجأ إلى الشعر الذي ظل يحتل مكانة خاصة في التراث العربي الإسلامي، ومازال ذلك الفن الذي يمتلك سحرا خاصا وتأثيرا لا مثيل له على الأذن العربية؛ فلا غرابة أن يلتجئ إليه صلاح عبد الصبور باعتباره مخزونا ثقافيا وفنيا، يمتلك صفة القداسة عند العربي فقرر أن يضيف إليه قداسة ثانية وهي قداسة المسرح، خاصة وأن عبد الصبور قد استفاد من تجربة شوقي أباطه وباكثر.

إذ لابد أن يثبت الشعر أنه قادر على أن يكيف نفسه للمسرح وأن يكون أداة مرنة للتعبير عن حاجاته، لا مجرد نغم جميل مصبوب في قالب مسرحي¹.

واعتقد صلاح لعبد الصبور كما اعتقد أستاذه س. إليوت أن في الفن المسرحي من المواقف الدرامية المركزة ما لا يستطيع التعبير عنها إلا الشعر، ومقتفيا آثار شكسبير الذي اتفقت أعمق المواقف الدرامية في مسرحياته مع أروع مقاطعه الشعرية جمالا².

¹ العشماوي، محمد زكي: دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة العربية بيروت، 1980، ص 188. وانظر: محمد عبازة: مقاربات

للمسرح التراثي، دار سحر للنشر - تونس، الطبعة الأولى 1999، ص 87.

² محمد عبازة: مقاربات للمسرح التراثي، صص 87-88.

فقد كان صلاح عبد الصبور قادرا على التصرف في التراث الشعبي العربي، وتطويعه للتعبير الدرامي، كما فعل في مأساة الحلاج¹.

وهكذا راح علولة يركز على الشعر الشعبي الملحون بكل جمالياته ويكيفه ليعبر عن مواقف درامية في إطار مسرح ركز فيه على مسرحة القول، وقد تجلّى ذلك في ثلاثية (الأقوال، الأجواد، اللثام).

وعليه؛ فإنه لكل مسرح عظيم لونا من الشعر أو لونا من الشاعرية خاصة بزمّن الشاعر وبخصائص مجتمعه وتأثيرها على نفسه؛ فعند علولة لم يكن الشعر هو السيد بقدر ما كانت الشاعرية. الكتابة عنده تحاكي الشعر الملحون ولكنها تميل أكثر إلى النثر مع توظيف ألوان بلاغية وقيم إنسانية تطبعه بشاعرية تجعل الاستماع إلى أقواله مصحوبا بألوان جمالية تصل إلى المتلقي للعرض المسرحي، بل يتعدى هذا التذوق الجمالي المستمع إلى القارئ؛ فحتى قراءة نصوص علولة هي قراءة لا تخلو من المتعة والجمالية نظرا للإيقاع الداخلي والموسيقى الكامنة عبر اللازمة وغيرها من أساليب الشعر:

سكينة

جوهرة المصنع سكينة المسكينة

زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها

ما تبرى ما ترجع لخدمة الأحادية

هكذا صرحوا بالأمس أطباء المستشفى

سموم اللصيقة هما سباب البلية

¹ محمد عبّازة: مقاربات للمسرح التراثي، ص 88. وانظر: العالم محمود أمين: الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، دار الآداب بيروت، الطبعة الأولى 1973، ص 265.

جوهرة المصنع سكينه المسكينه

زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها

(.....)

كانت سكينه الجوهرة تقول المسكينه

صباطنا مليح لو كان تخبيه وتمشي بالحفا

كلهم يفكروا في عزها ومواقفها

كانت سكينه الجوهرة تقول المسكينه

إذا في طريقك أوجدت كلمة الحق طايحة

أرقد واستحفض بها غدوة تصيبها

جوهرة المصنع سكينه المسكينه

زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها¹

إنه حنان علولة المعهود على شخصياته؛ فهو كان أيضا عطوفا على شخصية سكينه

المريضة في مسرحية (الأقوال)، وهو عطوف على العديد من شخصياته الكادحة كعطفه على

المنصور وهو يغادر المصنع للتقاعد:

رزم قـــــــــــــــــشه المنصور بالصمت والتبسيمة

ســــــــــــــــرحــــــــــــــــوه في تقاعد يريح من الخـــــــــــــــــدمة

أوقــــــــــــــــف عند الآلة حيران حط فوقها الرزمة

¹ علولة عبد القادر: مسرحية (الأجواد) النص، ص 64.

تنهت وعنقها تقــــــــــــــــول بيناهم ذمــــــــــــــــة

خاطبها بمهلة وهمدوء عاطفها قيمة

بحداك عشت أكثر من ما جمعت مع الحرمة

طول العهد وأنا لــــيك وافي صافي العزيمة

من غير أيام المرض والاضراب على السومة

ما تغيت ساعة عليك ما رخت التحزيمة

شوفي ليدي أشحال رسمي فيها من وشمة

شوفي لجسدي كيف يتقوس عليك برخمة¹

إن هذه الجمالية الشعرية وهذه الشاعرية لم تكن قالبا فارغا من المعاني الاجتماعية؛ فهو قد عبر بعمق وموضوعية عن معاناة طبقة البروليتارية في زمنه، التي قد تكون معاناة ملامسة لمعاناة الإنسان في كل زمان ومكان.

إن هذه التزعة الشاعرية المتدفقة بالحنان على الشخصية الدرامية، كانت وليدة إحساسية علولة وطبيعته كفنان وكشاعر في مظهر تفاعله مع محيطه ولكنه أيضا كان متفاعلا مع النعمة الإنسانية المنسابة عبر أعمال الأديب الروسي الشهير "نيكولاي قوقول".

لقد بدى تأثر علولة به واضحا من خلال اقتباسه لأكثر من عمل له، فمسرحية حمق سليم عن يوميات مجنون لقوقول، ومسرحية اللثام عن قصة الأنف لقوقول، ولو أن هذه القصة قد صبت في قالب مسرحي حلقوي زواج فيه علولة بين موضوع الاغتراب في طرح إنساني

¹ علولة عبد القادر: مسرحية (الأجواد) النص، ص 43.

شامل، وبين خصائص مسرح الحلقة بكل ما يمت له بصلة من التراث الشعبي وعناصره المختلفة الموظفة في العمل الدرامي.

إن علولة قد اهتم كما اهتم قوقول برسم لوحات دقيقة لشخصياته Des portraits du personnage ، بحيث يكون رسم الشخصية ملائما لتصرفاتها وللتحول الذي يحدث في الفعل الدرامي المتعلق بالشخصية نفسها، وهذه الدراسة الدقيقة للشخصيات على مستواها النفسي وسلوكها الاجتماعي كانت سمة أدب قوقول الطبيعي، ولكن علولة قد استلهمه في إطار ما أسماه بمسرح (القول).

إن هذا الوصف الدقيق لملامح الشخصية وسلوكها قد استعمله علولة ضمن أسلوب السرد في مسرحياته، كما وظفه في إطار تقنيات عدة في كلام (القول)، في الأغاني أو في إطار كلام الشخصية عن نفسها، وإن كان في هذه التقنيات ما يرتبط بالتراث الشعبي، وقد جاء في سياق سعي علولة للتأصيل لمسرح جزائري، فإنه جاء أيضا محاكيا لأساليب المسرح الملحمي البريختي لإثارة الدهشة والاستغراب؛ فبريخت لا يقدم البشر في اللحظة الحاسمة التي تتأزم فيها الأمور وتتطلب حلا حاسما، وإنما يتبع تطور البشر طيلة حياتهم، وهذه التقنية هي التي اتبعها علولة في إطار مسرحه السردى بدلا من مسرح الفعل.

إن علولة يتبع شخصياته من خلال تأثير الحياة الاجتماعية والمهنية عليها وذلك عبر مسار طويل، وهو إذ يختار اللحظة وبالتالي الحدث الذي يبدأ به قصة كل شخصية، وهي غالبا ما تشكل الذروة في الحدث وقمة تعقده؛ فهو من هنا يبدأ عنصر السرد الذي يعمل عنده بوصف لأسباب هذا التحول والنتائج النفسية والاجتماعية المترتبة عليه.

فالمنصور تبدأ قصته من لحظة تلقيه قرار خروجه على التقاعد، وسكينة تبدأ قصتها من لحظة وصول خبر شللها، كما سبق أن وضحت ذلك الحوارات آنفة الذكر. ولكن في هذه الحالة يكون المؤلف قد رسم الأجواء العامة لمسرحياته؛ فمسرحية (الأجواد) لا تبدأ بشخصية المنصور

ولا بشخصية سكية، وإنما تبدأ بوصف طويل لشخصية علال ثم لشخصية الربوحي، ويستطلع (المتلقي) من مقدمة هذه المسرحية، إن موضوع المسرحية حياة الموظفين الصغار، أو بالأحرى طبقة البروليتاريا ومشاكلها ومعاناتها في المجتمع ولكن معاناة العامل في عمله، يقابله عند علولة وصف جميل لارتباط العامل بعمله وحبه له وتعلقه بالآلة وبالعمال والمصنع، وهو نوع من الإحساسية والنعمة الإنسانية التي تشكل شاعرية النص المسرحي في إطار أسلوب السرد الذي تقدم ضمنه شخصية الربوحي والحدث الدرامي:

"الربوحي الأسمر حديثه معطر كأنه ماء زهر مقطر، والكلمة تخرج من فمه منقوشة تلمع موزونة في الثقل، وحلوة في النعمة من خلال المصائب اللي تعاف رمعاها. والتجارب المروية اللي شرب منها حجر في داخله فوائد ومعلومات كثيرة، المبادئ اللي يقودوه والمواقف اللي ياخذها معروفة لدى الجميع، وجه واحد في الوسع وفي الشدة (...). لما واحد من الجيران يسأل زوجته مريم على خبار السي الحبيب الربوحي، ترد عليه: تعبان كالعادة متحمل المخلوق بمصائبنا، وبمشاكل المغنا إذا جمع مع أصحابه يشدوه. وإذا تغيب عليهم بنهار يقصدوه للدار ويخرجوه"¹.

2/ تقنيات العرض المسرحي ومساهماتها في بناء المعنى:

تقول آن هير سفيلد في كتابها "قراءة المسرح"، أن المسرح فن متناقض، يقوم التناقض فيه على أساس قيامه على عنصرين مختلفين، أحدهما دائم لا يمكن أبداً مسه أو تغييره وهو النص، والثاني آني يختلف كل مرة كلما تجدد سواء بنفس المبدعين أو باختلافهم.

والطريقة الكلاسيكية تفضل النص ولا ترى في العرض سوى المترجم الحرفي للنص الأدبي. فمهمة المخرج هي ترجمة العرض إلى لغة أخرى هي لغة العرض، حيث يجب أن يكون في كل

¹ علولة عبد القادر: مسرحية (الأجواد) النص، ص 4.

جزئيات العرض وفيها لفكرة النص. فلا شيء يتغير سوى لغة التعبير بحسب Hjelmslev هيلمسليف حيث يبقى مضمون وشكل التعبير متطابقين، كلما انتقلنا من نظام سمات النص إلى نظام سمات العرض، غير أن هذه الدلالة لا تعدو أن تكون وهما؛ فمجموعة السمات المرئية والمسموعة والتي أنتجها المخرج، مهندس الديكور، الموسيقيون والممثلون تبني معنى أو عدة معان بعيدة عن النص.

لذلك فإنه من الخطأ أن نبحث في المسرح عن تطابق قائم بين وجهة نظر المخرج وبقية العاملين بالعرض المسرحي وبين المؤلف¹.

وحتى لما كان يتعلق الأمر بفن الواحد l'Art d'un Seul، مثلما هو الحال بالنسبة لمسرح شكسبير وموليير، حيث كان المؤلف هو نفسه المخرج والممثل الرئيسي فإن عرض اليوم لا يمكن أن يشبه عرض الفن؛ فقد تدخل سمات جديدة نابعة من تبدل الحالة النفسية للمبدع الواحد وتأثره بالعوامل الخارجية المتجددة باستمرار. غير أنه لما يتغير المخرج ولا يصير هو نفسه المؤلف؛ فإنه سينتج حتما معان جديدة وسمات تحيل على دلالات لم يكن المؤلف حتما قد توقعها، وهذا ما جرى عليه الحال بين أنتون تشيخوف وكونستونتن ستانيسلافسكي، حيث كتب الأول عن قناعة ملاه أو كوميديات ورسمها المخرج للمتلقي تراجيديا أو درامات دامعة، ما شكل اختلافا بينهما أو على الأقل ما أثار نائرة المؤلف على المخرج.

فالنص لما يخرج من يد صاحبه ويدخل تحت تأثير قراءات جديدة قد يتغير شكله على الأقل، إن استطاع أن يحافظ على المعنى الذي أراده المؤلف.

ومن حسن حظ عبد القادر علولة أنه كان يقوم بإخراج مسرحياته بنفسه ويشرف على الإعداد للعرض النهائي لمسرحيته؛ فيوجه الممثلين ويوصل لهم قناعاته وهذا لا يعني أن إبداع الممثلين لم يكن ليولد معان جديدة، هذه المعاني نابعة من صميم تأثرهم بالنص هم بأنفسهم،

¹ Anne Ubersfeld : Lire le Théâtre, Messidor, éditions sociales, Paris 1982, pp.13-17.

انطلاقاً من تجاربهم الخاصة التي حتماً سيسقطونها على الشخصيات الدرامية، بل وحتى المخرج نفسه قد يعجب ببعض التفجيرات لمعاني نصه والتجديدات التي تطرأ من حين لآخر، خاصة لما يتعلق الأمر بالممثل المبدع المرحوم صراط بومدين.

والسؤال المطروح كيف يترجم علولة جملة المعاني التي أرادها في سجل النص وشكله الفني، أو استراتيجيته إلى معانٍ في العرض المسرحي عن طريق استراتيجية أخرى هي استراتيجية العرض؟.

لقد كانت منطلقات المرحوم عبد القادر علولة منطلقات إيديولوجية اشتراكية، ترجمت قناعات سائدة آنذاك، وهو من أجل أن يسجل تلك القناعات اختار التوجه إلى الطرق الإخراجية التي تعتمد الاقتصاد في الديكور والتركيز على قدرات الممثل الإبداعية، وهذا ما نلاحظه في مونولوج "حمق سليم"، حيث يمثل علولة بنفسه الكرسي والتليفون ليصور لنا مكتب المدير من خلال حركات في الهواء، لكن شكل الكرسي يصل إلى الجمهور (الكرسي الممتلئ والمتحرك)، ومعنى البذخ الذي يعيشه المدير، أيضاً يصل من خلال عمل الممثل لوحده ودون ديكور ولا إكسسوارات¹، كما يصور لنا علولة بنت المدير لما تركب سيارتها وتغادر المسرح وكأننا نرى المشهد.

وهكذا يقوم علولة الممثل والمخرج بإعطائنا كل أجواء المسرحية بواسطة تصويره لتفاصيل النص لوحده، وفي الهواء دون ديكورات تتغير بحسب تغير الوضعيات ومع ذلك فإن المعنى يصل، ولا أدل على ذلك من مظاهر تجاوب الجمهور مع العرض حيث يسود الصمت حيث يجب ويكون الضحك أمام المقاطع الكوميدية، والتصفيق يكون حين ينتج النص ويعبر الممثل عن نفس المعاني التي تشكل انشغال المتلقي اليومي كتصوير مظهر من مظاهر البيروقراطية².

¹ علولة عبد القادر: مسرحية حمق سليم، قرص مضغوط.

² علولة عبد القادر: مسرحية حمق سليم، قرص مضغوط.

إن علولة في هذه المسرحية قد مارس "فن الواحد" l'Art d'un Seul، إذ كان هو المقتبس وهو المخرج والممثل، أما عن الاقتباس فقد تأثر هو بنص قوقول الذي يدين الفوارق الاجتماعية، وأسقط هذا المعنى الإنساني على الحياة الجزائرية، ومظهر تأثره هو بها فغير في الأسماء واستعاض عنها بأسماء من واقعه، كما أزاح من النص الأصلي كل ما قد يحمل العرض المسرحي معان داخلية؛ فكان هكذا النص يبدو وكأنه وليد بيئة جزائرية.

أما (الموسيقى) التي اختارها؛ فإنها من تأليف الجزائريين رشيد وفتحي، وكانت وظيفتها مساعدة للممثل ومصاحبة للفعل المسرحي، وتضافرت بذلك الجهود من أجل إيصال المعنى¹.

إن هذا العمل لعلولة يبين كما بين رواد سبقوه لفن الواحد، أن الجمهور المتلقي لا يدين فن الواحد وإنما يدين الفن الرديء.

ويمكن أن نطبق على مسرحية أخرى لعلولة اختلفت فيها رؤية المعالجة الدرامية، وهي واحدة من أنجح أعمال مسرح الحلقة، ليكون علولة هذه المرة المؤلف والمخرج تاركا التمثيل لمجموعة من ممثلي المسرح الجهوي بوهراڤ في وقته وهم: صراط بومدين، محمد حيمور، بلقايد عبد القادر، يمينة، فضيلة، وغيرهم من ممثلين ومشتغلين بالعرض المسرحي، ليثبت هذه المرة تجاوب الجمهور مع هذا النوع المسرحي الجديد النابع من الطبوع الشعبية، والمتغذي بالمناهج الغربية دونما تقصير في أي من مفهومي المحلية والعالمية، لذا قدر لهذه المسرحية التأثير على الصعيدين، إنها مسرحية "الأجواد"².

1/ الديكور:

لقد كانت رغبة علولة في مسرحيته هذه، تجاوز خشبة الإيطالية لكنه لم يجد فضاء مسرحيا غيرها؛ فوضع عليها خشبة دائرية صغيرة ثابتة تحيط بها قضبان حديدية، تعلوها كلمة

¹ انظر المسرحية على قرص مضغوط (الجنيريك).

² مسرحية الأجواد على قرص مضغوط.

"الأجواد" وفوقها تسطع شمس صورها علولة كخلفية تبدو واضحة للمتلقّي، وكأنه يريد أن يرمز إلى وضوح الرؤية أو أن يشير إلى الآفاق المشرقة المستقبلية.

أما القضبان الحديدية فكانت وظيفتها متعددة؛ فلقد استعملها (القوال) أو المغني بعد انتهائه من أداء الأغنية وهو محمد حيمور، إذ علق عليها البرنوس بعد انتهائه من الغناء وانتقاله إلى أدوار أخرى.

كما كان الممثلون يتكئون عليها أحيانا، لكنها أفادت للإحاطة بالخشبة الدائرية، وهي قد استعملت كقضبان لحديقة الحيوانات في مشهد الحديقة، أين يؤدي الممثلون بأنفسهم دور حيوانات الحديقة بكل مهارة.

وأفادت بالتالي في توصيل معنى الحديقة وسهلت على شخصية العساس مهمة التحرك بين الحيوانات، وكأنه في حديقة حيوانات حقيقية، وهذا يؤكد أنه حتى أسلوب الاقتصاد في الديكور يساهم في بناء المعنى وتوصيله وهذا إذا استعمل بمهارة ووعي، كما استعمل علولة الصناديق وهي عادة المسرح السياسي لبريخت وبيسكاتور¹.

أما في مشهد المدرسة فقد بقي الديكور نفسه مع إضافة طاولة وكرسي وهيكل عظمي واستعملت الصناديق كطاولات، ومثل أعضاء الحلقة دور الطلاب للإشارة إلى المدرسة، بالإضافة إلى إكسسوارات وهي الكتب ونظارة المعلمة التي مثلتها المثلة فضيلة².

وأما في مشهد المستشفى فقد بقي الديكور السابق والذي شكل خلفية مسرحية والخشبة الدائرية والصناديق، وأضيفت إليها طاولة تحمل مستلزمات طبية كانت تمر كلما اقتضى الأمر ليصل بذلك معنى المستشفى³.

¹ مسرحية الأجواد، قرص مضغوط.

² مسرحية الأجواد (قرص مضغوط).

³ مسرحية الأجواد (قرص مضغوط).

قال علولة بصدد ديكور مسرحية الأجواد: "..... أن وظيفة الديكور الحية والتطورية هي التلميح الخفيف دون التشويش على خيال المتلقي أو قمع إبداعيته،.... بالنسبة لمسرحية "الأجواد" كان الديكور بمثابة الستار¹.

وعلولة يؤكد هنا على توجهه القائل بعدم سلبية المتلقي، وبأن المتلقي لابد أن يستعمل خياله وأن يتحول إلى مبدع، وهو في هذا يشاطر مقولات جمالية التلقي لياوس وإيزر ولو أنه كان أكثر التصاقا بالفكر البريحي بهذا الصدد.

2/ الملابس:

لقد استعمل علولة ملابس توحى أولا إلى الأثرياء، والألوان التقليدية للحلقة، سروايل خضراء، قمصان بيضاء، إضافة إلى الفوقيات Le filles التي كانت ذات ألوان مختلفة، بالنسبة للنساء كانت خضراء وبالنسبة للرجال كان اللون البني والأزرق.

و(القول) الذي يقوم في غالب الأحيان بالغناء فقد كان يرتدي برنوسا تقليديا بني اللون كما هو الحال بالنسبة للقول في الحقيقة.

أما الشخصيات الرئيسية، كانت ترتدي على التوالي، الربوحي الحبيب سروالا ومعطفا أسودا وقميصا أبيضاً وحذاء باليا، وهذا نابع من أسلوب علولة الدقيق في رسم الشخصية بحيث لا يتناقض المظهر والحالة الاجتماعية للشخصية؛ فالتغريب لا يمس عنصر الملابس بل يساهم في بناء معنى الشخصية.

أما العساس كان يرتدي عمامة ويحمل عصا وملابسه الرئيسية التي يرتديها في الحلقة: السروال الأخضر والقميص البني والفوقية البنية، وهو يحيلنا بهذا الشكل على العساس في الحياة الواقعية خاصة في زمن انتاج النص.

¹ مجلة الحياة الثقافية عن وحدة المجلات بوزارة الشؤون الثقافية، تونس عدد 32، 1984.

وبالنسبة لمشهد المدرسة، فقد ارتدت المعلمة مئزرا أبيض وهي تحيل على المعلمة في الحياة، بالإضافة إلى النظارة والمسطرة باليد، وكان العامل معها يرتدي معطفا رماديا وسروالا أزرقا وشاشية صفراء (ملابس عمل)¹.

أما (جلول الفهايمي) والذي أدى دوره الممثل القدير المرحوم صراط بومدين؛ فقد كان بزي عمل ملابس عمالية زرقاء وقبعة زرقاء وهي الألوان التي كان يرتديها عمال المستشفى آنذاك، كذلك هو الأمر بالنسبة للعامة، ولكن أعضاء الحلقة لم تتغير ملابسهم.

لقد كان علولة في كل مشاهد المسرحية حريصا على أن يحيل إلى حقيقة العمال شكلا ومضمونا، وأيضا كان حريصا بتتبع مشاكل العمال حتى أنه شكل هذه المرة أيضا ملحمة عمالية عكست ظروف المرحلة الانتقالية آنذاك.

3/ الموسيقى:

لقد عمل علولة في مسرحه على التركيز على عنصر السمع لدى المتلقي، ربما أكثر من عنصر المشاهدة وما يؤكد ذلك تسميته لمسرحه بمسرح (القول).

وقد ركز في إنشائه لمسرح الحلقة على الأشكال التقليدية للغناء الشعبي والموسيقى الشعبية للحلقة في الأسواق والأماكن العامة، حيث راح يدرسها وينتقي منها بوعي جمالي ما يمكن أن يصنع به "مؤثرا مسرحيا"، وهو إذ وظف الموسيقى الشعبية والنغم الشعبي في الغناء؛ فإنه لم يخف تأثيره وإعجابه بالموسيقى العالمية.

فإن كان قد وظف الأولى داخل المشاهد لتواكب الحدث الدرامي أو بالأحرى السرد الدرامي وتساعد بالتالي في توصيل المعنى، كما هو الحال بالنسبة لمطلع مسرحية "الأجواد"، حيث أن الممثل المغني "محمد حيمور" يؤدي مقطعا غنائيا هو في الواقع تقديم لشخصية "علال"، وذلك

¹ انظر تفاصيل ديكور وملابس مسرحية الأجواد على قرص مضغوط.

ليسهل على المتلقي استساغة ما ينطوي عليه هذا العامل ذي المهمة التي قد تثير اشتزازا من أعماق إنسانية جميلة. فإنه قد استعمل في المقابل الموسيقى ذات الايقاع العالمي للفصل بين المشاهد ليعطي للمتلقي استراحة ذهنية ولتوصيل معنى التغريب الذي أرادته¹.

فالموسيقى في العرض المسرحي لا تعدو أن تكون إحدى الشفرات المساعدة على توصيل المعنى، والشفرة هي أي وسيلة لتسجيل الاتصال المتبادل، أو أي نسق رمزي يصطلح عليه (المرسل) و(المستقبل) لاستخدامه فيما بينهما لنقل المعلومات أو هي مجموعة السنن أو الأعراف التي تخضع لها عملية إنتاج الرسالة أو توصيلها؛ فالشفرة نسق من العلامات يتحكم في إنتاج رسائل يتحدد مدلولها بالرجوع إلى النسق نفسه².

وهكذا فإن الموسيقى التي وظفها علولة كانت تؤدي مدلولها ومعناها في إطار النسق العام الذي هو العرض المسرحي بما فيه من فكرة وشكل، هو مجموعة الشفرات التي عملت مع بعضها لتوصيل رسالة العرض ككل ويضمنه رسالة النص طبعا.

ثالثا: أفق توقع علولة كاتبها ومخرجها:

قال علولة: "أنا أبحث عن مسرح للنقد الاجتماعي، يمكنه أن يعمل أحيانا على أن يكون متدخلا وفعالا، حيث يقترح كل مرة الفعل، حتى ولو أنني أنشأت مسرحا يعتمد على القول".

كان علولة يتوقع لمسرحه أن يحقق تواجدا فعالا مع الجمهور، بحيث يقدم مسرحياته الخلقوية على فضاء مفتوح يتحلق خلاله الجمهور حول الخشبة المسرحية، لكن الإمكانيات الموجودة حذلتها.

¹ تفاصيل موسيقى الأجواد على قرص مضغوط.

² عبد الجليل مرتاض: الظاهر والمخفي، طروحات جدلية في الإبداع والتلقي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005، ص14.

قبل كل شيء، كان مرتبطا في المدينة على الأقل بمسرح ذي أبعاد إيطالية، لم يتح له إمكانية تحقيق كل طموحاته المسرحية، كما أنه لم يكن يحمل نفس الجرأة التي تحلى بها صديقه الصديقي بالمغرب، الذي قدم مسرحية المجذوب على فضاء مفتوح أمام شاطئ البحر.

اكتفى علولة في مسرحية الأجواد مثلا بإنشاء جدارية نصف دائرية من قضبان حديدية مكتوب عليها كلمة "الأجواد"، وأمامها خشبة دائرية صغيرة يقف عليها الممثلون حيناً، ويتحلقون حولها أحيانا للتناوب على الكلام والاستماع، لكن الملاحظ على العرض المسرحي في علاقته بالجمهور المتلقي تجاوبا حقيقيا، إذ لاحظنا تجاوب المتلقي مع المواقف المسرحية المختلفة، ووصول المعنى بسرعة فائقة، ويتضح ذلك جليا من التصفيق حيث يجب والضحك حيث يجب أيضا، إذ هناك دائما مواقف تثير الكوميديا. كما أطبق الصمت في كثير من أجزاء العرض وذلك يبين اهتمام الجمهور واحترامه أيضا، وبالتالي تحقق أفق علولة ولو جزئيا.

إذ كان يعتقد أن تقديمه لهذا النوع من المسرح في صالات مغلقة لن يقدم الجديد.

وفيما يخص شخصية القوال، كان علولة ينوي الوصول إلى التعبير عن الموروث الشعبي، والأغراض المحلية دون التنصل من قوانين المسرح العالمي وملائمة القيم التمثيلية وقواعدها.

لذلك؛ فإن مهمة الممثل بالنسبة إليه كان ينبغي أن تكون مهمة "ثنائية"، حيث عليه محاكاة "القوال" كما هو موجود في الأسواق الشعبية والمساحات العامة، دون إغفال التدريب والتطلع على قواعد المسرح العالمي ليحقق مسرحا محليا مؤثرا عالميا.

وهذه المهمة قد كلف بها الممثل المسرحي المرحوم صراط بومدين خاصة، الذي تميز بشعبية لا نظير لها، مما يؤكد تحقق الأفق هذه المرة عند عبد القادر علولة.

رابعاً: الانتظارات:

كان يتشكل جمهور مسرح علولة من فئتين: طلبة الجامعة وهواة المسرح وهي الطبقة المثقفة، والمواطنين الوهرانيين، خاصة القاطنين بالأحياء المجاورة للمسرح الجهوي بوهران. فالفئة الأولى هي: فئة مثقفة لها رصيد معرفي بالمسرح وفنياته، وهي قادرة على تفجير المعنى مع جمهور الصحفيين وباقي المثقفين¹.

أما الفئة الثانية؛ فهي لا تقل شأنًا عن جمهور المسرح الجزائري، وقد أفادت الدراسات السابقة في معرفة الذوق الجمالي لهذا الجمهور، وما هي الأشكال المسرحية التي يمكن أن تثيره وتمتعه، بل إن هذا الجمهور هو الذي أسهم في تحديد نوع المسرح الذي يريده، وهو غالباً ما يجذب أشكال الكوميديا والأجواء الاحتفالية.

لقد أظهر الجمهور الجزائري لعلولة مدى قدرته على التجاوب مع فن المسرح حينما كان يقوم بعروضه المسرحية بالأرياف؛ فأدهشه تحلق الجمهور حول عرضه المسرحي حيث قرر أن يستحدث أفقا جديدا للمسرح الجزائري، مسرح يتحلق حوله الجمهور. وفكر في تقاليد الحلقات الشعبية فراح ينقب في خصائصها وجمالياتها مستحدثا مسرح الحلقة.

يتحدث عن تجربته الميدانية في محاضرة له ألقاها في برلين سنة 1987 في المؤتمر العاشر للجمعية الدولية، يتحدث عبد القادر علولة عن الطريق التي قادته إلى اكتشاف مسرح الحلقة، ويبدو من حديثه أنه اكتشف هذا الشكل بالمصادفة وبالتحديد عن طريق احتكاكه بالواقع الحي حين أصبح ينتقل بفرقته في جولات فنية وتقديم العروض خارج صالات العرض المعروفة، أي على طلاب الثانويات والجامعات وعلى عمال الورشات والمصانع وعلى الفلاحين في الحقول مع العلم أنه كان قد أحس من قبل بضرورة البحث على شكل جديد يبعد العروض المسرحية عن

¹ انظر الجمهور داخل إلى قاعة العرض في حثريك مسرحية الأجواد على قرص مضغوط.

التكرار الممل وعن طغيان الخطاب السياسي المباشر الذي يكاد يحولها إلى بيانات سياسية، ويقول علولة شارحا تجربته الجديدة التي قادت إلى اكتشاف مسرح الحلقة "وفي خضم هذا الحماس يتوجه العالم نحو الجماهير الكادحة، والفئات الشعبية، أظهر نشاطنا المسرحي ذو النسق الأرسطي محدوديته فقد كانت للجماهير الجديدة الريفية أو ذات الجذور الريفية تصرفات ثقافية خاصة بها اتجاه العرض المسرحي، فكان المتفرجون يجلسون على الأرض ويكونون حركة الترتيب المسرحي، وفي هذه الحالة كان فضاء الأداء يتغير حتى في الإخراج المسرحي الخاص بالقاعات المغلقة ومتفرجيها الجالسين إزاء الخشبة كان من الواجب تحويره كما يجب إعادة النظر في كل العرض المسرحي جملة وتفصيلا".

وأمام هذا الوضع وجد الكاتب وزملاؤه في الفرقة أنفسهم مرغمين على إدخال بعض التعديلات فألغوا في البداية جزءا من الديكور لكنهم وجدوا أنفسهم بعد عشرة عروض بدون ديكور، ولم يبق في الفضاء المسرحي حسب رواية الكاتب دائما إلا بعض الإكسسوارات ذات الضرورة القصوى ثم أعقب هاذ التعديل في الديكور تعديل مماثل في الأداء التمثيلي أيضا، يتلاءم مع الوضع الجديد لأن رد الفعل لدى هذا الجمهور كان مختلفا تماما عما ألفوه من جمهور الصالات المغلقة، فهو لا يريد أن يكون منعزلا عن اللعبة وعن الممثلين وهنا يتساءل علولة قائلا: "ما العمل عندما يكون المتفرج أمامك ووراءك لقد وجب إعادة النظر فيما كان عليه أداء الممثل".

وقد اكتشف الكاتب شيئا آخر في هذا الجمهور عندما لاحظ أن بعض المتفرجين كانوا يديرون ظهورهم للعرض لكي يتسنى لهم - حسب تفسيره - التركيز على السمع، وهو ما جعله يستنتج من هذا السلوك أن ما يعنيه بالأساس ليس هو ما يشاهدونه ولكن ما يسمعون، ولاحظ أيضا أنهم كانوا يتمتعون أيضا بطاقة إنصات وحفظ خارقة للعادة وتجلي له ذلك من خلال

النقاش الذي كان يتبع العرض عادة يقول "لقد كان بمقدورهم إعادة حوارات شبه كاملة للمشاهد برمتها".

لقد استلهم عبد القادر علولة الحلقة من الموروث الشعبي الجزائري واتخذها شكلا فنيا في أعماله المسرحية بل طوع هذا الشكل حتى يستوعب القضايا السياسية الاجتماعية الاقتصادية المعاصرة حيث أبعد الحلقة عن المفهوم الساذج الشعبي وجعلها أكثر واقعية وأكثر مرونة في نقد مختلف الأوضاع التي عرفت الجزائر بعد الاستقلال، فمسرح الحلقة في نظر عبد القادر هو مسرح الثقة بين المبدع والمتلقي ويقوم على اللقاء المباشر دون تزيف أو تحريف. ، مستغلا في ذلك البساطة في الخطاب والوضوح في الطرح مع استخدام التقنيات الجمالية للحلقة مما أكسب أعماله المسرحية رواجاً كبيراً من حيث البناء الفني للنص ومتعة فنية على مستوى التلقي.

يقول علولة أنه منذ أن وظف بمسرح وهران صار ملزماً بتقديم تقارير عن عمله اليومي بالمسرح، ومن أجل إعداد تلك التقارير الأكاديمية تحول -أي علولة- إلى باحث في ميدان المسرح وفي جماليات المسرح العالمي والعربي. فنضج وعيه الجمالي من ذلك الحين، وتشكلت مرحلة ثانية للكتابة المسرحية عنده، زواج فيها علولة بين الرؤية العالمية وجهوده للتأصيل لمسرح جزائري، وقد كان متفتحا على تجارب التأصيل العربي من خلال المهرجانات، ووسائل الاتصال المختلفة؛ فاستطاع أن يصقل تجربة مسرح الحلقة المفعم بالأجواء الاحتفالية دون أن يغفل روح الكوميديا مراعيًا في ذلك ذوق الجمهور، مركزاً على التقاليد الشعبية متفتحا على الروح الإنسانية، وقد راعى كذلك قواعد الإخراج العالمي وتجاربه المتأخرة، بريخت، غروتوفسكي وبيتر بروك، ولذلك راح يركز على النص من جهة (أسلوب بريخت) وعلى الممثل من جهة أخرى (غروتوفسكي وبيتر بروك)، ومن هذا وذاك في التعامل مع الفضاء المسرحي والديكور، آخذاً بنظر الاعتبار التاريخ الأدبي، أي الزمن الذي يكتب له والجمهور ومن أجل كل ذلك حضى مسرحه بالقبول والترحيب إن محليا أو عالميا.

ومن الأدلة على مدى نجاح مسرح علولة على مستوى أفق الانتظار، ما جاء في العدد الصادر بتاريخ 22 فيفري 1972 في صحيفة الشعب¹ في صفحتها الثامنة خبرا عن مسرحية "حمق سليم" بعنوان: "حمق سليم عمل مسرحي واقعي يعالج مشاكل ملموسة". استهلّت الصحيفة خبرها بالإشارة إلى ظاهرة البيروقراطية التي تعد من الأمراض الاجتماعية الخطيرة التي تعرفها بعض المجتمعات، ثم انتقلت إلى الحديث عن المنظور الذي عاجلت به المسرحية هذا الموضوع، عاجلته بحسب رأي الصحيفة من منظور اشتراكي جسده بطل المسرحية في مواقفه السلبية إزاء مجتمعه.

كما نجد صحيفة المجاهد في عددها الصادر بتاريخ 29 يناير 1972، أصدرت في صفحتها الثالثة تقريرا حول مسرحية "حمق سليم" بعنوان: "حمق سليم في المسرح الوطني الجزائري"، ابتدرت تقريرها بالإشارة إلى أن هذه المسرحية مقتبسة من مذكرات مجنون للكاتب الروسي نيكولاي غوغول، اقتبسها عبد القادر علولة، وتعالج موضوع البيروقراطية، وأنهت تقريرها بالإشادة بالجانب الفني خاصة من حيث الأداء، وذكرت أن علولة هو من قام بدور شخصية حمق سليم.

وفي العدد الصادر بتاريخ 12 فيفري 1972 بصحيفة المجاهد، خصصت أيضا في صفحتها الخامسة خبرا عن مسرحية "حمق سليم" بعنوان: "حمق سليم"، استهلته بالتذكير أن هذه المسرحية مقتبسة عن مذكرات مجنون للكاتب الروسي نيكولاي غوغول، وأنها تعالج موضوعا ذا أهمية يعاني منه المجتمع الجزائري، وختمت الخبر بالإشارة إلى أعمال عبد القادر علولة، وأشادت بالجانب الفني اقتباسا وإخراجا وأداء².

¹ مخلوف بوكروح: الصحافة والمسرح، دراسة في التغطية الإعلامية للعرض المسرحي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002، ص 33.

² مخلوف بوكروح: الصحافة والمسرح، ص 36.

ونفس الصحيفة تتابع عرض مسرحية "حمق سليم" بتغطية ثالثة وذلك بتاريخ 16 فيفري 1972 بعنوان¹: "حمق سليم : للتأمل"، إذ استهلت المقال بالتنويه بالجهد الذي بذله عبد القادر علولة، كمقتبس ومخرج للمسرحية في نقل جو وأحداث المسرحية الأصلية التي تجري أحداثها في مجتمع غير مجتمعا، وجعلها تكون قريبة من واقعنا، وذكرت الصحيفة أن الكاتب نيكولا غوغول من بين الكتاب الذين تطرقوا في كتاباتهم إلى تسلط الفرد على الجهاز الإداري، وهذا ما نجح المقتبس في إبرازه من خلال مسرحية "حمق سليم" التي تطرح مشكلة البيروقراطية، وهي ظاهرة متفشية في المجتمع الجزائري، ثم قدمت ملخصا وجيزا لأحداث المسرحية، وأنهت مقالها بالإشادة بالجانب الفني، خاصة الأداء الجيد لعبد القادر علولة الذي تقمص شخصية سليم وشد انتباه المشاهدين لمدة ساعة ونصف.

قد حققت مسرحيات علولة ذيوعا محليا وشهرة عالمية أيضا؛ فترجمة الدكتوراة ليس العماري لمسرحية الأجواد جعلتها مسرحية قابلة للاقتباس والعرض على المستوى العالمي حيث اقتبسها كل من جون آردن Jean Arden، ومارقرت دارسي Marguirita Darssy ، ومن ثمة عرضها في كل من لندن وديبلان سنة 1996 ، وعرضت في مهرجان المسرح بأقنيون عام 1995 وفي التلفزيون الفرنسي في سنة 1996، كما عرضت في Danger Festival من طرف Magic theatre، بسان فرانسيسكو في 29 أفريل سنة 2000 ، كما عرضت عربيا في كل من سوريا ومصر وفي مهرجان قرطاج حيث حققت نجاحا كبيرا وذلك عام 1985 حيث قالت عنها الفنانة المصرية سميحة أيوب ، أنها مسرحية حققت تواصلا بين المتلقي وفناني العرض..إنها مشاركة فعالة وقال عنها الناقد اللبناني بول شلون:"بقدر ما كان علولة شرسا وثائرا على أنظمة وبنى معينة، بقدر ما كان ينبوع حنان..."

¹ المرجع السابق، ص 51.

حيث نالت مسرحية الأجواد في مهرجان المسرح المحترف (أكتوبر 1985): جائزة أحسن عرض، وجائزة أحسن نص، والجائزة الأولى للدور الرجالي الخاص بصراط بومدين.

ونالت في الأيام المسرحية الثانية بقرطاج (نوفمبر 1985) على تنويه خاص من لجنة التحكيم بخصوص النص، والجائزة الأولى للدور الرجالي بخصوص صراط بومدين.

وفي إطار سنة الجزائر بفرنسا سنة 2003، قد تم عرض مسرحيات عبد القادر علولة كالآتي:

1 / الأجواد (EL AJOUAD (LES GÉNÉREUX)

البطاقة الفنية: تم عرضها بتاريخ العرض: 2003-05-22، والتي هي من تأليف: عبد القادر علولة، وقام بالترجمة: مسعود بن يوسف، وبالاقتباس: أرنو مونيي Arnaud Meunie وإدي بلارو Eddy Pallaro برعاية مؤسسة البذرة الخبيثة (باريس) / مؤسسة الأجواد (وهران) Cie de la Mauvaise Graine (Paris) / Cie El Ajouad (Oran).

أما الإخراج قام به أرنو مونيي Arnaud Meunie، وكان مساعد الإخراج: بيرانجر فانتيسو Bérangère Vantusso، وسينوغرافيا والملابس كانت من طرف كاميل دوشمين Camille Duchemin، والإضاءة: شاكر محجوب، والصوت: بنجامين جوسو Benjamin Jaussaud.

أما التمثيل توزعت أدواره على: رحاب علولة، جميل بن حماموش، لور بونيه Laure Bonnet، ستيفان بورلو Stéphane Brouleaux، أنطوان بريغيار Antoine Brugière، آن كاثرين شاغرو Anne-Catherine Chagrot، فيليب ديران Philippe Durand، فتحي قليل، نبيلة غرمزلي، عز الدين حقة، حبيب لرجام، خير الدين لرجام، عبد القادر مغراوي، نتالي ماتر Nathalie Matter، إدي بلارو Eddy Pallaro، لودفيك بوزيرات Ludovic Pouzerate، وجميلة صمود.

وتم تحقيق المشروع من طرف إنتاج الوكيل: الجمع الثقافي دو بلان مسنيل - ساحة مهية Forum Culturel de Blanc Mesnil – scène conventionnée، إنتاج مشترك: مؤسسة البذرة الخبيثة / م ت

د إيناي/ المركز الثقافي أراغون تريمبلي - فرنسا Coproduction : Compagnie de la Mauvaise Graine
MTD Epinay /Centre Culturel Aragon Tremblay en France /، وذلك ضمن مشروع شراكة : المسرح
الفرنسي / الجزائري

المرحلة الأولى من الإنجاز: مؤسسة البذرة الخبيثة (باريس) / الأجواد (وهران)

الإخراج: أرنو مونبي Arnaud Meunie

تاريخ المشروع: إن مؤسسة مسرح البذرة الخبيثة والتي مقرها المجمع الثقافي بلان مسنيل منذ سبتمبر 2000، المدير والمخرج أرنو مونبي Arnaud Meunie قام بزيارة إلى وهران في ديسمبر 2001 لدعوة السيدة رجاء علولة بهدف العمل مع فرقة الأجواد. وتم الاتفاق على تنظيم دورة تكوينية وبمبحث حول عمل الكاتب عبد القادر علولة. اللقاء أفرز الاتفاق على مشروع شراكة بين الفرقتين المسرحيتين الجزائرية والفرنسية من أجل إخراج مسرحية الأجواد، وتقديمها باللغتين العربية والفرنسية وفي البلدين فرنسا والجزائر. ويصرح السيد أرنو مونبي Arnaud Meunie، أنه في البداية كان متخوفا أن يجد في الجزائر ما كانت قد شكلته وسائل الإعلام الفرنسية من صورة ذهنية عن الجزائر، ولكنه لما التقى بالفرقة وجد شبابا مفعمين بالحماس والإرادة والأمل، بل اتسمت العلاقة بكثير من الحميمية مما شجعه على الشروع في العمل قدما. ولذا كان اختياره بالاتفاق مع الفرقة المسرحية الأجواد أن تكون مسرحية الأجواد هي أول عمل مسرحي يتم إنجازه وإخراجه وعرضه، وأيضا لخصوصية هذه المسرحية التي حققت ما كان يطمح إليه علولة من تأسيس مسرح (القول) الذي يتقاطع في كثير من النقاط المشتركة مع مسرح الكلام لبيير باولو باسولوني "Théâtre de parole" de Pier Paolo Pasolini، الذي يشكل حاليا محور أساسي في أبحاث وأعمال الفرقة المسرحية الفرنسية "البذرة الخبيثة"¹.

¹ ELAJOUAD (LES GÉNÉREUX) Abdelkader Alloula, Messaoud Benyoucef,

<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=spectacle&no=187>

2/ مسرحية اللثام لعبد القادر علولة:

الإخراج: خير الدين لرجام

المؤلف: عبد القادر علولة

وتاريخ العرض الأول: 2003/03/07 ،

المكان: la Maison du Théâtre et de la Danse, Epinay-sur-Seine

تاريخ العرض الثاني: 14 و 15/03/2003

المكان: Théâtre Gérard Philipe, Champigny

تاريخ العرض الثالث: 20 و 22 مارس 2003

المكان: Forum Culturel de Blanc-Mesnil, scène conventionnée

تاريخ العرض الرابع: 4 و 5 أبريل 2003

المكان: LARC, scène nationale du Creusot

تاريخ العرض الخامس: 24 و 27 أبريل 2003

المكان: Centre Culturel Max Juclier, Villeneuve-la-Garenne

تاريخ العرض السادس: 27 ماي 2003

المكان: l'Espace 600, Grenoble, Festival Regards Croisés

تاريخ العرض السابع: من 29 ماي إلى 3 جوان 2003

المكان: Corse, deux théâtres d'Ajaccio

تاريخ العرض الثامن: من 9 إلى 11 جوان 2003

المكان : l'espace Kiron, Paris

تاريخ العرض التاسع: 13 جوان 2003

المكان : Centre Culturel Aragon, Tremblay-en-france

فرقة الأجواد (وهران) ومؤسسة عبد القادر علولة

الأدوار كانت موزعة كالآتي:

نبيلة غرمزلي: قوال، ممرضة، زائرة، مسلكة الأيام

جميلة صمود: شريفة

رحاب علولة: قوال، زائر، الهادي

خير الدين لرجام: برهوم

جميل بن حمروش: قوال، سي خليفة، سجين

فتححي قليل: قوال، لعرج، الشرطي 2، حارس السجن

عبد القادر مغراوي: قوال، الفيلاي، سجين، المحقق، قاصد الخير

عز الدين حقة: قوال، طيب، سجين

حبيب لرجام: قوال، الشرطي 1، بكوش، زائر

الديكور: جيلالي موفق

الموسيقى: جميل بن حمروش والحبيب لرجام

الإضاءة والصوت: عبد الله بن زواق

الإضاءة: شاكر محبوب

العرض مزدوج اللغة، واقتباس¹ Arnaud Meunier et Eddy Pallaro

وهذا الاهتمام المتزايد بمسرح علولة من طرف المسرح الفرنسي خصوصا والمسرح الأوروبي عموما يدل على غنى التجربة المسرحية لعلولة التي سمحت باكتشاف جماليات لم تكن معروفة من قبل.

¹<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=evenement&no=1369et>

<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=spectacle&no=178>

الخلاصة

في نهاية هذا البحث الموسوم ب: "جماليات التلقي في المسرح الجزائري، مسرحيات عبد القادر علولة نموذجاً"، نعرض على عرض أهم ما توصلنا له من نتائج في الفصول السابقة.

يشكل الاهتمام بالمتلقي من عدمه علامة فاصلة بين نجاح العمل المسرحي أو فشله، لقد اشتغل بشطارزي في بداياته المسرحية الأولى على الرسالة المسرحية واعتبر استراتيجية الوصول إلى المتلقي تابعة لهذه الرسالة وليست وسيلة للوصول بها إلى الجمهور؛ فكان أن استعمل الأساليب اللغوية التي لم يكن الجمهور يفهمها ولا تحقق له بأي شكل من الأشكال التواصلية، نتيجة ظروفه الاجتماعية والثقافية لذلك نال مسرحه الفشل الذريع، وكان ذلك عكس زميله في المسرح علالو، والذي اهتم منذ البداية بذوق الجمهور في ظل كل ما يعانيه تحت وطأة المستعمر.

فركز على الأسلوب الترفيهي؛ فوظف الكوميديا مستعملاً النكتة والموسيقى وكل ذلك وفق لغة دارجة يفهمها الجمهور المعاصر وبهذا الاهتمام بالذوق العام السائد، تسنى له تمرير الرسالة المسرحية التي كانت في الواقع نفس رسالة بشطارزي - النهوض بالمجتمع ومقاومة الاستعمار بتحقيق حالة الوعي بالمحافظة على المقومات الوطنية - ، غير أن الاستراتيجية لكليهما اختلفت، وبالتالي سجلنا نجاح عروض مسرح علالو وكل مسرح هذا حذوه مترامنا معه، كمحمد توري وعبد الحليم رايس ورشيد قسنطيني ليعبر عن نفس الفترة التاريخية.

وفي معرض الاهتمام بذوق المتلقي راح المسرحيون الجزائريون يكتبون متأثرين بمناهج وأعمال غربية، مهتمين في ذات الوقت بالتأصيل لإستراتيجية جزائرية؛ فوظفوا أساليب الحلقة والمداح والحكاية الشعبية، ولعل أبرزهم كاكي ولد عبد الرحمن وعبد القادر علولة.

وكانت في الواقع تجارب حظيت بتجاوب الجمهور معها (المتلقي)، ذلك لأنها اهتمت بإنشاء جمالية نابعة من عمق الواقع الجزائري دون أن تغفل أشكال تطور المسرح العالمي، وإن كان كاكي تخضرم بين فترة الاستعمار ومرحلة الاستقلال؛ فإن علولة قد جاء في مرحلة الاستقلال حيث كان الجمهور أكثر انفتاحاً على الثقافة فأحدث لغة ثالثة، وسيطة بين الفصحى

والعامية، كما طور في شكل الحلقة وتعاطى مع مواضيع تعالج مشاكل معاصرة (كمشاكل العمال وأمراضهم).

وقد تسنى للمعنى الذي أراده علولة أن يصل بواسطة هذه الجمالية وتلك الاستراتيجية، ولأدل على ذلك عروضه المسرحية وما لاقته من نجاح سواء داخل الوطن أو خارجه.

فجمالية التلقي توفقت في الإحاطة بالعمل الأدبي والمسرحي من حيث جوانبه التاريخية والاجتماعية والنفسية والجمالية، مع توفيرها لمجموعة من الإجراءات النقدية التي تسهل على الباحث مهمة الولوج إلى معنى النص وشكله الجمالي، دون أن تغفل علاقة هذا النص بمنتجه الذي هو تارة المؤلف وتارة أخرى الجمهور مع دراسة تأثير هذا النص على المتلقي بواسطة إجراءات أوجدها إيزر وياوس، وهي أولا ومن منظور إيزر السجل والاستراتيجية، حيث يقف هذان الإجراءان على المضامين في علاقتهما بقيم التاريخ التي أنتجتها، فيما يخص السجل، ثم على دراسة الشكل الفني وجمالياته في علاقتها بمؤلفها وما أحاطته من ظروف، وفي ارتباطها بالمتلقي الذي أسهم بدوره في إنتاج هذا الشكل الفني.

وأما بالنسبة لهنس روبرت ياوس؛ فقد اعتمدت إجراءاته النقدية المقترحة وركزت معه على مفهومي أفق التوقع وأفق الانتظار، وقد حقق لي الإجراء الأول معرفة وجهة نظر المؤلف وغايته من طرحه للجمالية المعينة، وأما الإجراء الثاني؛ فقد بحثت من خلاله في إشكالية الذوق العام ومدى مساهمته في إنتاج الشكل الفني، ثم رصدت بواسطته مدى تجاوب الجمهور مع المسرح الجزائري عموما من خلال النماذج التي تعرضت لها وأيضا من خلال مسرح علولة خصوصا.

إن نظرية التلقي الجمالية، لم تولد مع هان روبرت ياوس وإيزر فولفغانغ وإنما قد كانت لها إرهادها النقدية منذ نشأة التفكير السفسطائي ودعمها أرسطو مسرحيا وتواصل جهود نقاد

كثر إلى أن اكتملت نظريا مع ياوس وإيزر بإرسائهما مجموعة من الإجراءات النقدية وهذا الفصل الأول.

أما في الفصل الثاني "المسرح الجزائري، المراحل التاريخية وعلاقتها الجمالية بالمتلقي"؛ فقد قسمت المسرح الجزائري تاريخيا وجماليا إلى مرحلتين هامتين، مرحلة ما قبل الاستقلال أو مرحلة تشكل الوعي الجمالي، ومرحلة ما بعد الاستقلال وهي في نظري مرحلة البحث عن استراتيجية جديدة ومرحلة النضج الجمالي.

وأما المرحلة الأولى؛ فقد كانت مرحلة التأسيس مع البحث عن التعبير الجمالي وعن الهوية المستقلة عن مسرح المستعمر، وقد برز فيها الرواد الأوائل الذين استقلوا عن المسرح الفرنسي، ليؤسسوا مسرحا وطنيا سجله هموم الشعب الجزائري وطموحه في التحرر واستراتيجيته جماليات الفن العربي الإسلامي ولغته العربية الفصحى، وقد برز على الإطلاق المسرحي محي الدين بشطارزي بتجربته الفذة مع بعض زملائه أمثال علالو، ولكن إلى جانب هؤلاء خاض آخرون هذه التجارب النوعية في تاريخ المسرح الجزائري كمحمد حنصالي الذي أسس فرقة التمثيل العربي سنة 1922، حيث قدّم عملين هامين بالعربية الفصحى، وهما "في سبيل الأوطان" و"الفتح الأندلسي"، ولكنهما لقيا الفشل الذريع، كما لقيت مسرحيات الطاهر علي الشريف المصير نفسه.

وكانت مسرحيات محي الدين بشطارزي المقدّمة بنفس الاستراتيجية قد لاقت الفشل ولم يتجاوب معها الجمهور فقط لأن لغة الخطاب لم يراع فيها ذوق المتلقي ولا مستواه المعرفي.

في حين نجحت مسرحيات علالو الذي انسلخ عن مسرح بشطارزي لأنّه اختار استراتيجية جديدة أساسها مراعاة الذوق العام وتقديم مسرح من نفس السجل التاريخي ومقاصده، ولكن بلغة يفهمها المتلقي وبتقنية ترفه عنه وتواسي همومه وتحمله على الضحك، وهي

الكوميديا بواسطة اللغة الدارجة الجزائرية، وهكذا تعاطى الجمهور مع مسرحياته منذ البدايات الأولى ومسرحية جحا.

وهكذا راح كل من بشطارزي ورشيد قسنطيني يحدوان حدوده في مراحل لاحقة، وقد برزت في هذه المرحلة التاريخية تجارب انفتحت على المسرح التجريبي العالمي وعلى التجربة البريختية؛ فبرز كاتب ياسين وولد عبد الرحمن كاكي وقد انتشر مسرحهما خاصة في مرحلة الاستقلال، وتميز هذا المسرح بالرغبة في التأصيل لا على مستوى المضامين فقط وإنما على مستوى الشكل الفني، وقد تميزت تجربة ولد عبد الرحمن كاكي بانفتاحها على الحفلات الشعبية في الأسواق؛ فكان أن أبدع مسرح الحلقة كما انفتح على تقاليد الحكايات الشعبية وما تحمله من معاني روحية لصيقة بهوية الإنسان الجزائري عموماً والمستغامي خصوصاً مثل مسرحية "كل واحد وحكمه" و كان متفتحا على القصص الشعبية العالمية وما كانت تحمله من معاني إنسانية شاملة وبهذا تميز مسرحه بجمالية فذة استقى منها علولة فيما بعد الكثير من الأفكار.

أما الفصل الثالث "جماليات التلقي في مسرح علولة"؛ فقد خصصته للتطبيق على مسرح علولة ليكون نموذجاً مثالياً لمرحلة بلغ فيها المسرح الجزائري ذروته في نضج التجربة الجمالية، حيث تميز مسرح علولة بطرحه المتشبت بالأصول الجزائرية مع الانفتاح على التجارب العالمية والمخرجين بريخت، بيتر بروك وبيسكاتور وقروتوفسكي، هذا المسرح الذي انقسم إلى مرحلتين، مرحلة ما قبل الحلقة وتألفت فيه مسرحيتان هامتان "الخبزة" و"حمق سليم"، ومرحلة مسرح الحلقة وتميزت خاصة بثلاثية "الأجواد، الأقوال والثام"، والتي أنتجت بمسرحية أرسطية هي مسرحية "أرلوكان" التي اعتبرها استراحة ذهنية له وللمتلقي معاً.

لقد نهل علولة مسرحياته من سجل المواطن الجزائري واختص مسرحه في مشاكل العمال وأمراضهم، وكانت استراتيجيته بعد الأسلوب الأرسطي مسرح الحلقة وما يمت به من صلة مع أسلوب التغريب لبريخت.

وقد استعمل لغة عربية ثالثة وسيطة بين الفصحى والعامية، وقد تحقق مع مسرحه مبدأ انسجام الأفقيين، أفق التوقع وأفق الانتظار، وحقق مسرحه ذيوعا محليا وشهرة عالمية، وقد امتدحه النقاد العرب والغرب وأشادوا بتجربة مسرح الحلقة وقد نالت مسرحياته العديد من الجوائز العالمية منها نجاحه في مهرجان قرطاج الدولي وقد قدمت ترجمات لمسرحه جعلته محل عرض واقتباس عالميين كما كان الشأن بالنسبة لمسرحية الأجواد.

إن موضوع البحث في جماليات المسرح الجزائري بواسطة إجراءات جمالية التلقي النقدية، لا يمكنه إلا أن يكون دقيق النتائج قوي المنهج، وذا متعة أكيدة يحضى بها الباحث في طريقه إلى تحقيق نتائج بحثه.

وتلك كانت تجربتي وأنا أخوض غمار هذا البحث الشيق.

قائمة المصادر والمراجع

أولا : المصادر الأساسية العربية:

1. إبراهيم السيد: نظرية القارئ وقضايا أدبية أخرى، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، 1998
2. أبو الحسن أحمد: نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 24، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، المغرب
3. إلرود ابتش: (وآخرون)، نظرية التلقي في القرن العشرين، ترجمة محمد العمري، الدار البيضاء، إفريقيا الشرق، 1996
4. حسين الواد: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، مجلة فصول، المجلد 5، العدد الأول، (أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر) 1984
5. دني هويما: علم الجمال ، ترجمة ظافر الحسين، الشركة الوطنية- الجزائر، ط2. 1975م،
6. روبرت هولب: نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ترجمة عز الدين إسماعيل، منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى، 1415 هـ / 1994 م .
7. سوزان رويين سليمان وآخرون: القارئ والنص، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديدة، بنغازي ليبيا، الطبعة الأولى 2007
8. عبد القادر زكي: نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 24، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، المغرب-الدار البيضاء، 1993،
9. عبد القادر علولة: مداخلة عبد القادر علولة في المحاورة للمؤتمر العاشر للجمعية الدولية لنقاد المسرح 15-12-1987
- أ. مسرحية الأجواد
- ب. مسرحية الخبزة

ج. مسرحية حمق سليم

د. مسرحية اللثام

10. أقراص مضغوطة لمسرحيات علولة

11. ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار شروق للتوزيع والنشر،

عمان-الأردن، الطبعة 01، 1997،.

12. ولد عبد الرحمن كاكي: مسرحية 130 عام

أ. مسرحية بني كلبون

ب. مسرحية القراب والصالحين

ثانيا: المراجع العربية والمعرّبة:

1. أحمد بيوض - المسرح الجزائري - 1926 - 1989 - منشورات البيت الجاحظية .

2. أحمد زلط - مدخل إلى علوم المسرح - دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر الإسكندرية الطبعة

الأولى 2001.

3. أحمد صدقاوي: تأثير الأفوايل على المثقفين، جريدة البصائر، السنة 2، العدد 189، الصادر

بتاريخ 12 ماي 1952 .

4. أكرم اليوسف - الفضاء المسرحي - دراسة سيميائية - دار مشرق مغرب دمشق - 1994

5. إلياس ماري حنان قصار حسن - مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض - عربي

إنجليزي فرنسي - مكتبة لبنان ناشرون - معجم مسرحي.

6. بحراري حسن - بحث في الأصول السوسيوقرافية - المسرح المغربي - المركز الثقافي العربي

ص.ب. 113/0/01 بيروت لبنان . ص.ب. 4006 الدار البيضاء المغرب

7. برشيد عبد الكريم- بحوث ندوة المسرح والتراث الشعبي - مقالة بعنوان محاولات البحث عن هوية متميزة بشكل المسرح العربي- مطبوعات المجلس الوطني للثقافة والفنون الكويت 1984
8. بوكروح مخلوف: الصحافة والمسرح، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغبة الجزائر، الطبعة الأولى، 2000
9. بكروح مخلوف: المسرح والجمهور، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغبة الجزائر، الطبعة الأولى، 2002
10. بكروح مخلوف: المسرح الجزائري ثلاثين سنة مهام وأعباء، منشورات التبيين الجاحظية، الطبعة 1995
11. بكروح مخلوف: التلقي والمشاهدة في المسرح، مؤسسة فنون وثقافة لولاية الجزائر، الجزائر الطبعة الأولى ، 2004.
12. بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر الطبعة الأولى، (د ت)
13. التوري محمد - دراسات ونصوص من المسرح الجزائري، مسرحيتان بوحدة زعيط ومعيط ونقاز الحيط، العدد الأول جويلية ، 2000
14. جورج موانان: التواصل المسرحي، ترجمة العربي الذهبي، ضمن كتاب من تأليف مجموعة من الباحثين بإشراف محمد عابد الجابري: التواصل نظريات وتطبيقات، الكتاب الثالث، سلسلة فكر ونقد، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، 2010.
15. رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1998
16. رشاد رشدي - نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، هالا للنشر والتوزيع، (د.ت).

17. روبر إسكارييت: سوسيولوجيا الأدب، تعريب أمال أنطوان عرموني، بيروت، منشورات عويدات، بيروت-لبنان، الطبعة الثانية 02، 1983.
18. سرحان سمير - دراسات في الأدب المسرحي - دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة . (د.ت).
19. صلاح فضل: شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر الطبعة الثانية 1995
20. العدالة طارق - آفاق مسرحية - الكندي للنشر والتوزيع، طرابلس، (د.ت).
21. عبد الجليل مرتاض: الظاهر والمختفي، طروحات جدلية في الإبداع والتلقي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005
22. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة الكتب الثقافية الشهرية، المجلس الني للثقافة والفنون والآداب، الكويت .
23. العالم محمود أمين: الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، دار الآداب بيروت، الطبعة الأولى 1973
24. العشماوي، محمد زكي: دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة العربية بيروت، 1980،
25. القط عبد القادر - فن المسرحية - مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان
26. كريفش ستوايت - ترجمة عبد الله معتصم الدباغ - صناعة المسرحية -
27. مباركية صالح: دراسات في المسرح، المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، .
28. محمد ناصر: المقالة الصحفية الجزائرية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1978، المجلد الأول

29. محمد عبّازة: مقاربات للمسرح التراثي، دار سحر للنشر- تونس، الطبعة الأولى 1999 ،
30. محفوظ عصام - المسرح مستقبل العربية- دار الفراي بيروت لبنان - طبعة أولى 1992-.
31. محمود إبراقن: التحليل السيميولوجي للفيلم، ترجمة أحمد بن مرسلّي، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، الطبعة الأولى 2006
32. مصاييف محمد : دراسات في النقد والأدب - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.
33. مصطفى غالب: في سبيل موسوعة فلسفية، أ فلاطون ،دار ومكتبة الهلال- بيروت -لبنان، 1983م.
34. مؤلفون جماعيون: الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان (د.ت)

ثالثا: المصادر الأجنبية

1. ALLALOU : L'aurore du théâtre Algérien, Oran cahier du CDSH 1982.
2. Hans Robert Jauss: Pour une Esthétique de la réception, Traduit de l'allemand par Claude Maillard et préface de Jean Starobinski, édition Gallimard, Paris 1978.
3. Kateb yacine : La poudre d'intelligence, in Le cercle des Représailles, Paris : Le seuil, 1959.
4. Mahieddine Bachetarzi : Mémoires Saadeddine Bencheneb, Préface, de, S.N.E.D, Alger, 1968.
5. Maheddine Bachtarzi : memoires; tome 2; Alger SNED 1984.
6. Roland BARTHES: "La revolution brechtienne",éditorial de la revue Théâtre populaire(1955),dans Essais critique,Paris,Seuil,1961.
7. Roland BARTHES:"Les taches de la critique brechtienne",dans Essais critiques,Paris,Seuil,1964.
8. Stanislaveski Constantin : La formation de l'Acteur, préface de Jeanne Vilar, Traduction de l'Anglais par Elisabeth Janvier, petite Bibliothèque Payot , Paris 1963.
9. Stanislaveski Constantin: La construction du Personnage, préface de Bernard Dort, traduction de Charles Antonehi, Pygmalion, Gérard Walter , 212 nr d'Impression 1034, Paris, 1984.

10. La fitte SOPHIE:TCHEKHOV par lui meme,edition du seuil,Paris,1955.
11. Wolf Gang Iser : L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique, traduit par : Sznycer pierre, Mardaga, Bruxelles, 1985.

رابعاً: المراجع الأجنبية:

1. Anne Ubersfeld : Lire le Théâtre, Messidor, éditions sociales, Paris 1982.
2. A.Sarrouy, L'Afrique du Nord illustrée, février 1930 .
3. Bernard Aresu : Les tragédies de Kateb Yacine devant la critique, in : œuvres et critiques, IV, 2, Hivers 79, Jean-Marie Place, Paris.
4. Bernard Dort : Lecture de Brecht, Paris, Seuil point, 1960.
5. Denis Louanchi , Un Essai de Théâtre Populaire : L'Homme aux Sandales de Caoutchouc de Kateb Yacine, Thèse de troisième cycle, Université d'Aix-en-provence, 1977 .
6. Denis Louanchi : Kateb Yacine, un Homme, une Œuvre, un Pays, Alger :La phomix, 1986.
7. Dominique Leon : Le théâtre Russe et la scène française, traduction par Nina Nidermiller et Michel Wiernik, édition olivier Ferrin, Paris, 1969.
8. Eric Buysens :
9. Les langages et le discours, Essai de linguistique fonctionnelle dans le cadre de la sémiologie (Bruxelles, Office de Publicité), 1943.
- 10.Vérité et langue. Langue et pensée (Bruxelles, Éditions de l'Institut de Sociologie), 1960.2e tirage en 1969.
- 11.Linguistique historique (Bruxelles, Presses Universitaires, Paris, Presses Universitaires de France), 1965.
- 12.La communication et l'articulation linguistique (Bruxelles, Presses Universitaires, Paris, Presses Universitaires de France), 1967. 4a. 2e tirage en 1970.
- 13.Semiologia e comunicação linguística. Tradução, apresentação e notas de
- 14.Izidoro Blikstein, São Paulo, Editora Cultrix ; editora da Universidade de São Paulo, 217 p., 1972. 2e et 3e éditions parues en 1974 et en 1980 chez le même éditeur.
- 15.4c. La comunicación y la articulación lingüística. Traducción, Marino Ayerra

- 16.Redín (colección Temas), Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1978.
- 17.Les deux aspects de la conjugaison anglaise au xxe siècle (Bruxelles,Presses Universitaires, Paris, Presses Universitaires de France), 1968.
- 18.Les catégories grammaticales du français. (Université libre de Bruxelles. Faculté de Philosophie et Lettres LVIII), Bruxelles, Éditions de l'Université libre de Bruxelles, 1975.
- 19.Epistémologie de la phonématique. (Université libre de Bruxelles. Faculté de Philosophie et Lettres LXXIV), Bruxelles, Éditions de l'Université libre de Bruxelles, 1980 Gilbert DEBUSSCHER.
- 20.Jacqueline Arnaud : Le cas de Kateb Yacine , l'Harmattan, 1985.
- 21.Jean Déjeux : Situation de la littérature maghrébine de langue française, Office des Publications universitaires, Alger, 1982.
- 22.Makarevitch Irina : Le théâtre Soviétique (Un théâtre narrateur), édition de l'Agence de Presse Novski, Moscou , 1981.
- 23.Mohamed Aziza, Regards sur le théâtre arabe contemporain, MTE, Tunis, 1970.
- 24.Mohammed Kali : Théâtre algérien , la fin d'un malentendu, éditions ministère de la culture- direction des arts et des lettres, Alger, Première édition 1995
- 25.Roselyne Baffet : Tradition théâtrale et modernité en Algérie, L'Harmattan, 1985
26. Sadek Awadi: Bertolt Brecht et Kateb Yacine de l'opposition à la convergence, www.interfrancophonies.org/Kateb_Brecht.pdf

خامسا: المعاجم والقواميس الأجنبية:

1. Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre, Editions Sociales, Paris, 1980.

سادسا: الجرائد والمجلات العربية:

2. أحمد صدقاوي: تأثير الأقاويل على المثقفين، جريدة البصائر، السنة 2، العدد 189، الصادر بتاريخ 12 ماي 1952
3. البلاغ الجزائري، 24 فيفري 1932
4. الفجر : 30 - 03 - 2009
5. جريدة الثورة
6. جريدة المجاهد: يوم الأحد 02 ماي 1993 ، ص 17
7. المجاهد: الأحد 07 جويلية 1993، ص 12
8. جريدة المساء
9. مجلة الحياة الثقافية عن وحدة المجلات بوزارة الشؤون الثقافية - تونس عدد 32- 1984
10. مجلة الشاشة الصغيرة، العدد 166 ، جوان 2000، ص 34
11. مجلة العرب والفكر العالمي بسام بركة علم التاويل الأدبي حدوده ومهامه، ترجمة ، العدد الثالث (ع3) 1988، ص 54
12. مجلة فصول، المجلد 5، العدد الأول، (أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر)

سابعا: الجرائد الأجنبية:

1. La dépêche algérienne, 24 février 1928
2. La République, 7 novembre 1972
3. Mars, bulletin d'information et d'analyse publié en 1968.N°I-P. 68— 80.
4. Le matin 2 mardi 1993, nr 452, p. 11
5. Le Petit Oranais du 26 avril 1937
6. La presse libre , 21mai 1928

ثامنا: المواقع الإلكترونية:

1. www.academieroyale.be
2. <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=spectacle&no=187>
3. <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=evenement&no=1369>
4. <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=spectacle&no=178>
5. www.bkl-cbl.be
6. www.djazairess.com/alfadjr
7. www.dztheatre.com/auteur/ahmed-cheniki.html
8. www.interfrancophonies.org/Kateb_Brecht.pdf
9. <http://thawra.alwehda.gov.sy>
10. http://thawra.alwehda.gov.sy/_print_veiw.asp?FileName=18144009620110511220839

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

المقدمة..... 1

الفصل الأول النظرية، الإرهاصات والتشكل

أولا: إرهاصات نظرية التلقي المسرحية..... 09

1/ جهود السفسطائيين 09

2/ جهود أرسطو 11

3/ ستانيسلافسكي 15

4/ بريخت 20

ثانيا: إرهاصات النظرية في فعل القراءة الأدبية والمسرحية..... 22

1/ روبيرت إسكاربيت وسوسيولوجيا القراءة 22

2/ ليو فينتال وسيكولوجيا التلقي 28

3/ جوليان هيرش والمنظور التاريخي..... 29

- 4/ ليفين شوكنج والذوق الجمالي 31
- 5/ أيدموند ب. هيووي ومقترحاته حول فعل القراءة 33
- 6/ واين بوث ومقولة المؤلف الضمني 35
- ثالثا: في اتجاه تاريخ أدبي جديد، أو إعادة التشكل 37
- 1.1/ نظرية التلقي وفق منظور هانس روبيرت ياوس 37
- 2.1/ ياوس المفاهيم والإجراءات 48
- 3.1/ ايزر فولفغانغ وإسهامات المتلقي في بناء معنى النص 59
- 4.1 الإجراءات والمفاهيم 62

الفصل الثاني

المسرح الجزائري، المراحل التاريخية وعلاقتها الجمالية بالمتلقي

- أولا: مرحلة ما قبل الاستقلال أو مرحلة تشكل الوعي الجمالي 65
- المسرح الجزائري بين أفق الكاتب وأفق الجمهور 82
- ثانيا: مرحلة ما بعد الاستقلال وهاجس البحث عن استراتيجيا جديدة 89
- دراسة جمالية لأهم نماذج المرحلة الثانية 96
- أ/ كاتب ياسين بين الأيديولوجيا والجمالية 96

99..... بـ/2/ كأكبر بين الجمالية الغربية وماجس التأصيل

106..... انتظارات المسرح الجزائري

الفصل الثالث مسرح عبد القادر علولة بين السجل والاستراتيجيا

116..... أولا: سجل مسرح علولة

127..... ثانيا: الاستراتيجية

127..... 1/ النص المسرحي بين المناهج العالمية والتأصيل

138..... 2/ تقنيات العرض المسرحي ومساهمتها في بناء المعنى

145..... ثالثا: أفق توقع علولة كاتبا ومخرجا

146..... رابعا: الانتظارات

157..... الخاتمة

163..... قائمة المصادر والمراجع

173..... الفهرس