

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة وهران - السانیا -



كلية الآداب و اللغات و الفنون
قسم الفنون الدرامية

مشروع: مرجعيات بناء الشخصية الدرامية في المسرح الجزائري

رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير الموسومة بـ _____

الشخصية و التلقي في مسرح عبد القادر علولة مسرحية الأجواد - دراسة تطبيقية -

تحت إشراف الأستاذ :

* د. بن ذهيبة بن نكاع

من إعداد الطالب :

✓ خوجة بوعلام

لجنة المناقشة

جامعة وهران

رئيسا

د. مصطفى زقاي جميلة

جامعة وهران

مشرفا

د. بن ذهيبة بن نكاع

جامعة وهران

مناقشا

د. طامر أنوال

جامعة وهران

مناقشا

د. جدي قدور

السنة الجامعية

2012-2011

الإهداء

إلى روح الوالدين الكريمين اللذين كانا الأصل في وجودي،

إلى الزوجة الكريمة التي صبرت وتحملت،

إلى الأختين الكريمتين عيشوش وليلى ،

إلى الملاكين غفران ورحاب.

إلى أساتذة قسم الفنون الدرامية بجامعة وهران ،

إلى روح الأستاذ زيان ،

إلى زملائي الذين عاشرت معهم مشقة البحث

أهدي ثمرة هذا الجهد المتواضع.



كلمة شكر

تدفعني المسؤولية الأخلاقية ، ويدفعني وازع الاعتراف بالفضل

إلى أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي الكريم

الدكتور بن ذهيبة بن نكاع،

الذي لم يبخل علي بأي جهد واتسع صدره إلى ضيق فكري

ثم إلى السادة أعضاء اللجنة الكريمة

الذين قبلوا مناقشة هذا الجهد المتواضع ،

والى جميع من ساعدني على انجاز هذه الرسالة.

المقدمة

المقدمة:

من أجل تحقيق غايته المتمثلة في إضاءة النقاط المظلمة في النص، انتهج النقد مناهج مختلفة، فمن المنهج التاريخي، إلى المنهج النفسي الذي غاص في أعماق المبدع و بحث عن قصد يته في إبداعه، إلى المنهج الاجتماعي الذي جعل المجتمع سببا في إبداع المبدع، إلى مناهج أغلقت النص و حاولت فهمه من داخله كالشكلانية و البنيوية، إلى مناهج فتحت النص على المتلقي و حاولت تفسير الإبداع من خلال فهم و تأويل المتلقي كالسيمائية، ونظرية التلقي، إلى مناهج تجاوزت النص كله، و جعلت الإبداع بيد المتلقي كالتفكيكية حيث لا سلطة إلا سلطة القارئ.

وقد نظرت هذه المناهج إلى الشخصية المسرحية باعتبارها من عناصر المسرحية من زوايا مختلفة، وقد حاولت نظرية التلقي فهم كيفية تلقي القارئ للشخصية في العمل الأدبي، وكيف يمكن أن يرسم الكاتب الشخصية حتى يجعلها مقبولة من طرف المتلقي.

و يعد عبد القادر علولة من رجالات المسرح الجزائري الذين قدموا مسرحيات ارتبطت ارتباطا متينا بشخصياتها، و عرفت بها كربوحي الحبيب، و عكلي و المنور، و جلول الفهامي في مسرحية الأجواد، و سي علي في مسرحية الخبزة.

فما مفهوم الشخصية؟ و ما أهم ما طرأ عليها من تطور؟ و ما مفهوم التلقي؟ و ما خلفيته المعرفية؟ و كيف رسم عبد القادر علولة شخصياته من منظور جمالية التلقي؟ أي كيف قدمها للقارئ؟ وما هي خصوصية الشخصية في مسرح علولة؟

و للإجابة على هذه الإشكالية اخترت الموضوع الموسوم بـ :

الشخصية و التلقي في مسرح عبد القادر علولة

- دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد -

و من الأسباب التي دفعتني إلى اختيار هذا الموضوع هو أن الشخصية في المسرح عرفت تطوراً عبر الزمن من أرسطو إلى الآن، و أن نظرية التلقي من النظريات المعاصرة، و التي و إن طبقت على الرواية بشكل مكثف، فإن و لوجها النص المسرحي لم يكن بالكثافة ذاتها، و تعتبر مسرحيات علولة من المسرحيات التي ارتبطت بشخصياتها، كما أن مسرحية الأجواد تمثل مرحلة النضج في الكتابة الدرامية في أعمال علولة باعترافه هو. وكان ميلي إلى المناهج المعاصرة ومحاولة استيعابها وتطبيقها سبباً ذاتياً في اختيار هذا الموضوع. و قد استفدت في دراستي من بعض المراجع منها على سبيل المثال لا للحصر :

- بنية الشكل الروائي لحسن بحراوي
- بنية النص السردي لحمد الحمداني
- في نظرية الرواية لعبد المالك مرتاض
- المرايا المحدبة لعبد العزيز حمودة.
- من أجل جمالية التلقي لهانز، روبرت ياوسي.
- مناهج النقد الأدبي المعاصر لسمير سعيد حجازي.
- النقد الأدبي الحديث محمد غنيمي هلال.
- خطاب الشخصية المسرحية من منظور جمالية التلقي رسالة الماجستير مذكور برزوق.
- نظرية القراءة في النقد المعاصر حبيب موسى.
- جمالية التلقي رسالة ماجستير لخالد وهاب.

و قد اعتمدت على مجموعة من المقالات مثل:

- النص / العرض / التلقي المسرحي لبن ذهيبه بن نكاع.

- الشخصية الروائية بين الأمس و اليوم لعبد العالي بوالطيب .

و يختلف بحثي عن هذه المراجع كونه جمع بين الشخصية و التلقي، حيث تناول كل مرجع منها إما الشخصية و إما التلقي و حاولت أن أجمع بين المفهومين.

و لإثراء البحث فقد قسمته إلى ثلاثة فصول ،و قسمت كل فصل إلى مباحث، فالفصل الأول عنوانه ب :**مفهوم الشخصية و التلقي**، و هو فصل نظري قسمته إلى أربعة مباحث تحدثت في الأول عن الشخصية و مفهومها، أبعادها و تطورها، أما في المبحث الثاني فقد بحثت في خصوصية الشخصية المسرحية و نظرة المدارس النقدية المعاصرة إليها، أما المبحث الثالث فتحدثت عن مفهوم التلقي و خلفيته الإستمولوجية، و المبحث الرابع كان حول المسرح و التلقي.

أما الفصل الثاني و المعنون ب: **شخصيات علولة من منظور جمالية التلقي**، فقد قسمته إلى أربعة مباحث، فالمبحث الأول حول المسرح الجزائري نشأته و تطوره، وبحثت فيه عن الشخصية في المسرح الجزائري، أما المبحث الثاني فكان حول التجريب في مسرح علولة، وكان المبحث الثالث حول اللغة المسرحية عند علولة، وأما المبحث الرابع فكان حول شخصيات علولة وجهد القارئ التأويلي.

و الفصل الثالث المعنون ب :**تلقي الشخصيات في مسرحية الأجواد مقارنة سيميائية و** كان فصلا تطبيقيا، وقد قسمته إلى ثلاثة مباحث ،في المبحث الأول تحدثت عن تلقي الشخصية في الأجواد من خلال الأنساق التواصلية، وفي المبحث الثاني بحثت في دلالة الشخصيات ووظائفها في مسرحية الأجواد ،و في المبحث الثالث تحدثت عن قراءة الشخصيات من خلال الرؤية الإخراجية. ولا إنجاز هذا البحث وظفت المنهج النقدي التحليلي في الفصل الأول لتتبع أهم ما طرأ

على مفهوم الشخصية في ظل مختلف المناهج النقدية ، ووظفته للبحث في نظرية التلقي ، وخلفيتها المعرفية ، ووظفته في الفصل الثاني كذلك في حديثي عن الشخصية واللغة والتجريب في مسرح علولة ، أما في المبحث الرابع من الفصل الثاني وفي الفصل الثالث فقد استعنت بالمنهج السيميائي الذي يسمح بتعدد القراءات ويسمح للقارئ بالحرية في التأويل.

أما الخاتمة فتمثل أهم النتائج المتوصل إليها ، و قد ألحقت هذا البحث بنص الحوار الذي أجراه محمد جليلد أستاذ علم الاجتماع بجامعة وهران مع علولة، وعرض لمسرحية الأجواد وعرض مسرحية الأجواد.

و أخيرا أعتز أن هذا البحث يمثل جهدا متواضعا، و هو قطرة في بحر، حاولت من خلاله تسليط الضوء على مفهوم الشخصية من خلال نظرية التلقي ، و تطبيقه على مسرح علولة، و لا أدعي في هذا المقام أنني أشبعت الموضوع ، و أنني لامست كل جوانبه، و أنني أعطيت لكل جانب ما يستحقه، و حسبي أنني حاولت فإني أصبت فلي أجز المجتهد و إن لم أصب فلي شرف المحاولة.

الفصل الأول

مفهوم الشخصية و التلقي

الشخصية كائن له دور في الأنواع الفنية التي تقوم على المحاكاة ، وتتميز الشخصية المسرحية كونها تتحول من المجرد إلى الملموس على خشبة المسرح، و تعبر عن نفسها من خلال الحوار، و لقد أثارت الشخصية جدلا في النقد الأدبي ، فما مفهوم الشخصية ؟وما أهم مائراً على مفهومها من تحول ؟.

المبحث الأول : الشخصية مفهومها ، أبعادها و تطورها

1- مفهوم الشخصية لغة و اصطلاحاً:

تعد الشخصية من المواضيع التي استأثرت بجهود عدد كبير من علماء النفس و علماء الاجتماع ، و قد أجرى (ALLPORT) و هو من المنشغلين بعلم النفس مسحاً شاملاً للشخصية ، و وجد أزيد من خمسين تعريفاً لها في الفلسفة ، و الدين ، و القانون و علم الاجتماع اشتقت كلمة (personnalité) من اللاتينية (persona) وتعني أصلاً القناع المسرحي ، وهو السبب الذي دفع باشتقاق مصطلح (persona) من اليونانية (prosopon) و الذي هو أيضاً يعني القناع المسرحي ،¹ و اشتقت من اللاتينية (perissona) sonner a trarers de ، وكذلك من اليونانية perissona و تعني au tour du corps

و يرى Hohstatter أن أقنعة المسرح القديم و الشعبي يقدمان خصائص نجدها في مفهوم الشخصية.

1- لا يتم تغيير هذه الأقنعة طيلة مدة العرض ، و هي خاصة تطابق الاعتقاد السائد بعدم تغيير الشخصية على مدى الحياة

¹ -وين فريدرهوبر -مدخل إلى سيكولوجية الشخصية- ترجمة مصطفى عشري-ديوان المطبوعات الجامعية-الجزائر-دط-1995-ص12

2- عدد الأقنعة محدود باثني عشرة قناعا ، و هي أيضا خاصية تطابق العدد القليل لأنواع الشخصية .

3- يفهم المتفرج الأقنعة و يتوقع بعض نشاطاتها و هي خاصية تطابق عملية التنبؤ ببعض سلوكيات بعض الشخصيات¹ .

و تستعمل كلمة *persona* عادة بعدة معاني ففيها أولا العنصر الإنساني و ما يقارب ذلك من تجسيم، و فيها أيضا معنا إيجابيا فيقال "فلان ذو شخصية أو عديم الشخصية " ، كما استعملت للإشارة إلى النواة المركزية و العميقة للكائن الحي² .

و تشتق كلمة الشخصية في اللغة العربية من شخص شخصا، أي ارتفع ، و هو سواء الإنسان أو غيره تراه من بعيد ، أي ما يدل على الإنسان من خصائص فردية و ذاتية مميزة³.

أ. الشخصية من المنظور الفلسفي :

في إطار حديثهم عن الأخلاق ناقش الفلاسفة اليونانيون موضوع الشخصية ، و اعتبروها قيمة (*valeur*) و هي نتاج لتعارض بين العقل (*la raison*) و الأهواء (*la passion*) و كذلك التعارض بين الطبيعة و العرف (فالعقل باعتباره قيمة يمكن الإنسان من السمو على الشهوات وعلى الطبيعة الحيوانية ، كما أن النفس في اعتقاده ليست منفصلة و تشكل كيانا مستقيلا عن الجسم حيث يرى أرسطو أن هناك جوانب مختلفة من النفس ، فهناك النفس العالقة التي تشمل على ملكتي التفكير و الإرادة كما أن هناك النفس الحاسمة التي يرجع إليها الإحساس و

¹ - ينظر : وين فريدر هوبر - مدخل إلى سيكولوجية الشخصية - م ن - ص 12

² - ينظر: سيمون كلايه فلادوم - نظريات الشخصية - ترجمة علي المصري - المؤسسة الجامعية للدراسات - لبنان - ط 2 - سنة 1993 - ص 05 .

³ - ينظر : حسن عبد الحميد أحمد رشوان - دراسة في علم الاجتماع النفسي - مركز الإسكندرية للكتاب - مصر - د ط - 2006 -

الإدراك¹ واعتبر السفسطائيون أن طبيعة الروح هي طبيعة تسعى إلى التزوة ، و الحيوانية ، و اللذة الجنسية ، أما أفلاطون فرأى أن الروح كائن غير مادي، أما أرسطو رأى الشخصية هي النفس و تعني بدء الحياة (أما التعارض بين الطبيعة و العرف فتجسد في أفكار سقراط و السفسطائيين ، حيث أن هذا التعارض أثار جدلا كبيرا ، بين الإنسان بطبيعته الأصلية ، و الإنسان كما يشكله المجتمع ، أما الإغريق فقد نبذوا الرذيلة و أولوا الأهمية للترعة الفردية ... لأن في نظرهم الفردانية هي أكثر السبل ملائمة للحياة).² فالإنسان تشده الرذيلة إلى الأرض وترفعه الفضيلة إلى السماء.

و أبقت المسيحية على مفهوم الفردية و سيطرة العقل على البدن، وارتبطت حياة الفرد عندها بالخلاص ، أما في عصر النهضة و مع ظهور البرجوازية ترسخت سمة الفردية، و اعتبرت الشخصية صورة مطلقة لتحقيق الذات .

ب. الشخصية من منظور سوسيولوجي :

يرى أصحاب هذا الاتجاه أن الشخصية هي نتاج تفاعل الفرد مع المجتمع، و هي من صنع المجتمع ، و توجد في عقل الأفراد في شكل تصوري يعكس العقل الجمعي La conscience collective وليس لها وجود حقيقي في الخارج ، حيث يعرفها "جريفيت" على أنها مجموعة الصفات التي يتصف بها الفرد و الناتجة عن عملية التوافق مع البيئة الاجتماعية³ أما علماء الاجتماع الثقافي فقد اعتبروا أن الثقافة مسؤولة عن الشكل الرئيسي للشخصية في أي مجتمع ، و قد حدد قاموس علم النفس "لدويفر" بأنها تنظيم متكامل و ديناميكي للخصائص الجسمية ، ووظائف

¹ - نقاش غانم - الشخصية التراجيدية و بعدها السيكولوجي عند شكسبير ، هاملت نموذجاً - رسالة ماجستير - جامعة وهران - 2001

2002. - ص 11

² - نقاش غانم - الشخصية التراجيدية و بعدها السيكولوجي عند شكسبير، هاملت نموذجاً - م - ن - ص 11

³ - ينظر : حسين عبد الحميد أحمد رشوان - دراسة في علم الاجتماع النفسي - م - س - ص 46

الجهاز العصبي و وظائف الحواس ، و الغدد ، و الخصائص العقلية والمعرفية كالإدراك و التذكر ، و التفكير ، و الخصائص الأخلاقية .¹

أما " فروم " فعرف الشخصية على أنها نتاج تلك الظروف الاجتماعية، و السياسية التي تغير القدرات الفطرية إلى قدرات اجتماعية ، و توجد في كل مجتمع بنية شخصية مشتركة بين غالبية جماعات وطبقات المجتمع ، و هذه الشخصية هي النواة التي تشكل سلوك الفرد ، و انفعالاته و أنماط تفكيره .² لقد أكد الاتجاه الاجتماعي على أن الشخصية هي نتاج تأثير المجتمع في الفرد ، و هي محصلة تفاعل بين العوامل البيولوجية والاجتماعية و الثقافية .

ج. الشخصية من المنظور السيكلولوجي :

لقد ظهرت اتجاهان في تعريف علم النفس للشخصية ، حيث يركز الاتجاه الأول على المظهر ، أي مجموع النشاطات التي يقوم بها الفرد والتي يمكن ملاحظتها ، و الحكم عليها ، أما الاتجاه الثاني فيركز على جوهر الإنسان و طبيعته الداخلية التي نفترض وجودها لتمكن من فهم سلوك الشخصية .

حيث يعرف "alloport" الشخصية على أنها تنظيم داخلي للأنساق النفسجسمية في الفرد التي تحدد تكييفاته مع المجتمع .³

و عرف "شيرمان" الشخصية على أنها السلوك المميز للفرد ، و نظر إلى السلوك و الشخصية على أنهما شيء واحد مع التفريق بينهما فمي الواقع.⁴ أما " WEXLARD " يعرف الشخصية على

1 - ينظر حسين عبد الحميد احمد رشوان-دراسة في علم الاجتماع النفسي - م ن - ص 43

2 - ينظر : نقاش غانم-الشخصية التراجمية وبعدها السيكلولوجي عند شكسبيرهاملت نموذجاً - م س - ص 13

3 - ينظر : وين فريدر هوبر-مدخل الى سيكلوجية الشخصية - م س - ص 16

4 - ينظر : حسن عبد الحميد أحمد رشوان-دراسة في علم الاجتماع النفسي - م س - ص 38

أنها بنية نشيطة موحدة و كامنة ، تحقق وحدة شبه تواصل مع الزمن لمجموع الأجهزة التي تأخذ بعين الاعتبار خصوصيات كل فرد¹ التي تميزه عن الآخرين.

أما "فرويد" فقد اعتبر الشخصية مكانا نفسيا داخليا ، يتكون ديناميكيا حسب تاريخ الفرد ، بممارسة بعض المواقف الأساسية بالنسبة له ، و قد تحدث "فرويد" في كتابه "تفسير الأحلام" عن التمييز الأكبر بين اللاوعي، و الوعي ، و ما قبل الوعي ، حيث رد الوعي لظواهر الواقع الحاضرة في عقلنا ، أما ما قبل الوعي يتضمن الوقائع حاليا و التي تكون في متناول الوعي ، أما اللاوعي والذي هو من طبيعة أخرى و هو في صراع دائم مع الوعي و قبل الوعي² و قد ميز "فرويد" بين ثلاثة أنظمة للشخصية :

- 1- الهو : و يمثل التزوات و الرغبات
- 2- الأنا الأعلى : و يمثل القيم و قوانين المجتمع
- 3- الأنا : و يمثل الوسيط بين الأنا و هو

و على عكس "فرويد" يرى "سليفان" أن الشخصية لا تبني في مرحلة الطفولة ، و أن ليس لها وجودا حقيقيا .

لقد تعامل علم النفس مع الشخصية على أنها خزان من النوازع فركز على جوهر الإنسان لمعرفة و دراسة سلوكه. وقد وضع علم النفس نظريات للأنماط:

¹ - ينظر : سيمون كلايه فلادون - نظريات الشخصية - م س - ص 05

² - ينظر : سيمون كلايه فلادون - نظريات الشخصية - م ن - ص 05

- نظرية أبوقراط:

قام "أبو قراط" (HIPPOCRAT) منذ القرن الخامس قبل الميلاد بالتصنيف التالي و الذي تأثرت بالعلوم الطبية ، حيث قام بصياغة أربعة أنماط :

- 1- الدموي : SANGRUL مرح ، محبوب لدى الجميع ، تفكيره سطحي .
- 2- السوداوي : Mélancolique و يدعى المكتئب ، ليس متفاعلا اجتماعيا ، تسوده العصبية و الإنفعال .
- 3- الصفراوي : Colerique سريع الغضب ، شديد التأثير ، عدواني ، و متهور
- 4- اللمفاوي Lymphatique : بدني ، و لا يتحمل الألم ، معرض للموت المفاجئ¹.

- نظرية واتسون Watson:

يعتبر "واتسون" أن مظاهر الشخصية تتكون من العادات ، و هذه العادات تتكون لدى الفرد عن طريق التأثير بالمشيرات البيئية ، والاستجابات الشرطية ، و لم يعتمد "واتسون" على الاعتبارات الوراثية².

- نظرية كارل يونغ :

اعتمد " يونغ" على الأسس النفسية في تفسير الشخصية ، و ذلك بتصنيف إلى نمطين أساسيين ، كل نمط له أربع وظائف سيكولوجية تمكننا من تصنيف الناس .

¹ - ينظر : بيار داکو - الإنتصارات المدهشة لعلم النفس - ترجمة بوجاي محمد شريف - دار الهدى - الجزائر - د ط - سنة 2007 ، ص

336 الى 338 .

² - ينظر: محمد جمال يحياوي- دراسات في علوم النفس - دار الغرب للنشر و التوزيع- الجزائر- ط1- سنة 2003-ص 124الى125 .

أ- النمط المنطوي :

- النمط الانطوائي المفكر
- النمط الانطوائي الوجداني
- النمط الانطوائي الحسي
- النمط الانطوائي الحدسي

ب- النمط المنبسط :

- النمط الانبساطي المفكر
- النمط الانبساطي الوجداني
- النمط الانبساطي الحسي
- النمط الانبساطي الحدسي¹

- **نظرية السمات** : تعتبر السمة صفة دائمة تميز شخصية الفرد عن غيره ، و هي تمثل خصائص الفضيلة أو الرذيلة التي يتميز بها الفرد في ميوله ، و تعتبر نظرية السمات التي يتزعمها كل من (Guilford و allport) أن مجموع السمات البارزة التي يتميز بها الفرد هي العناصر التي ت- تكون منها الشخصية ، حيث تعتبر الشخصية بأنها انتظام ديناميكي لمختلف سمات الفرد ، فالأفراد يعرفون بالخصائص المجردة التي يتميزون بها ، وبالتالي دراسة السمات يقتضي تحليل الشخصية باعتبارها الوحدة الكلية التي تنظم هذه السمات .²

¹ - ينظر : نقاش غانم-الشخصية التراجيدية وبعدها السيكلوجي عند شكسبير هاملت نموذجاً - م س - ص 17

² - ينظر : محمد جمال يحياوي-دراسات في علوم النفس - م س - ص 121

- نظرية كريشمار kretschmer :

وضع كريشمار ثلاثة أنماط كبرى مميزة:

1- النمط الرياضي Type Athlétique

2- النمط الهني Type Asthénique

3- النمط البكتيكي¹ Type pycriaue

تعددت مفاهيم الشخصية بتعدد مجال استعمالها و الزاوية التي ينظر إليها ، و إليها منها ، فاعتبرها علماء الاجتماع نتاج المجتمع ، أما علماء النفس فنظروا إليها من الداخل ، و حاولوا سبر أغوارها ، كما نظروا إليها من الخارج و حاولوا تفسيرها و الحكم عليها عن طريق السلوك .

2- الشخصية أبعادها و تطورها :

إذا كان لكل شيء ثلاثة أبعاد، طول، و عرض، وارتفاع، فإن للشخصية المسرحية أبعادها التي نتعرف عليها من خلال النص المسرحي، حيث يحتوي النص في حواراته ما يصف الشخصية، وتحدد أبعاد الشخصية بالبعد الفيزيولوجي أو البعد المادي للشخصية (فالبعد الجسمي يتمثل في الجنس ذكر أو أنثى و في صفات الجسم المختلفة في طول وقصر و نحافة و عيوب الشذوذ و قد ترجع إلى وراثية أو إلى أحداث)² يحدد هذا البعد كل ما هو مادي ويمكن رؤيته ووصفه، حيث السن، ولون الشعر ، و الجنس كلها تكون الجانب المادي الجسماني للشخصية. أما البعد الآخر فهو البعد الاجتماعي و يتمثل في الانتماء الطبقي، و في وظيفة الشخصية، ومستواها الثقافي و التعليمي ، و صلتها بتكوين الشخصية ، و ينعكس البعدان الأوليان على البعد

¹ - ينظر - بيار داکو - الانتصارات المدهشة لعلم النفس - م س - ص 342

² - محمد غنيمي هلال - النقد الأدبي - دار النهضة - مصر - ط 7 - 2007 - ص 573

النفسي للشخصية ويحددانه (و البعد النفسي ثمرة للبعدين السابقين في الاستعداد و السلوك والرغبات و الآمال و العزيمة و الفكر و كفاية الشخصية، بالنسبة لهدفها و يتبع ذلك المزاج من انفعال و هدوء و من انطواء و انبساط و ما وراءهما من عقد نفسية)¹ وهو بعد داخلي غير مرئي.

و يحدد البعد النفسي للشخصية من خلال الإجابة على الأسئلة التالية:

هل الشخصية متوازنة أم مختلفة نسبيا ؟

هل هي ذكية أم ساذجة التفكير ؟ و هل ؟

و يعمل المؤلف على الاهتمام بأبعاد الشخصية حيث تظهر للمتلقي و كأنها كائن حي، حيث يمنح الكاتب الوقت الكافي للجمهور للتعرف عليها ، و قد يطغى جانب من جوانب الشخصية في رسمها على البعدين الآخرين ، حيث يكون هذا الجانب سببا في إنهاء الحدث، أو في بعث الصراع كجمال كليوباترا في مسرحية مصرع كليوباترا لشوقي، أو كما هو التردد في شخصية هاملت لشكسبير ، و العناد في شخصية أوديب لصوفوكليرس.

أ. الشخصية و النقد الكلاسيكي :

ظهرت الشخصية ككائن مستقل في المسرح عندما انفصل قائد الجوقة عن جوقته ، و دخل معها في صراع ، و أضاف أسخيلوس الشخصية الثانية فنتج الحوار .

لقد قامت الفلسفة الإغريقية على مبدأ الجوهر الثابت ، و الذي مفاده أن الإنسان مسير في الأفعال التي يقوم بها ، فهو يخضع عند قيامه بأي فعل إلى عوامل داخلية نفسية ، و عوامل خارجية يقصد بها شروط الزمان و المكان و ترد إلى القوى الغيبية يقول أرسطو (للعالم جوهر ثابت يحاول

¹- محمد غنيمي هلال - النقد الأدبي الحديث - م ن - ص 573

أن يحقق نفسه بواسطة المادة)¹ و هو يقوم بفرض القوانين التي تتحكم في المادة ، و يمثل اكتماله الغاية من الوجود ، والجوهر الثابت هو ما يعرف بالجبرية.

و تقوم الفلسفة الإغريقية على أن لكل فعل علة ، و أن لهذه العلة علة أخرى تسبقها ، و قد امتدت هذه الفلسفة إلى المسرح الإغريقي ، و ما الحكمة إلا تحقيق لمبدأ العلية بشكل فني ، لقد حدث هذا و لهذا جرى هذا الحادث (إن أوديب يهرب من كورنته لمحاولة تفادي النبوءة ، لكن يلقي آباه عند مفترق الطرق فيقتله ، لما جبل عليه من قهور و عناد و هذه الأسباب يمكن ردها إلى الآلهة)² فأوديب و إن ظهر لنا أنه يملك مصيره، فإنه في الحقيقة غير ذلك (هذا حال أوديب يبدو حرا يملك مصيره، لكن حقيقة الأمر قد يناضل و لكن يبدو هذا النضال كما لو كان مقررا له)³ فأوديب عندما ارتكب خطأه لم يكن إلا تنفيذا لإرادة قدرية .

لقد قام أرسطو في كتابه فن الشعر بالتنظير للمسرح ، و وضع قواعد للبناء الدرامي ، وعرف الدراما على أنها محاكاة ، كون الإنسان يتميز على سائر المخلوقات بالقدرة على المحاكاة ، يقول أرسطو (المحاكاة أمر فطري في الإنسان منذ الصغر ، و الإنسان يفترق عن سائر الأحياء ، بأنه أكثرها محاكاة ، و بأنه يتعلم بطريقة المحاكاة)⁴ فالمحاكاة صفة تميز الإنسان عن باقي الخلائق.

و قد وضع أرسطو للمأساة ستة أجزاء ، الحكمة ، و الشخصية ، واللغة و الفكر، و المرئيات المسرحية و الغناء، و الشعر الدرامي .و تعتبر الحكمة عند أرسطو أهم هذه الأجزاء ، ثم تأتي بعدها الشخصية .يقول أرسطو : (لقد كانت الآلهة تتكلم ، أما البشر فكانوا يعيشون أو يموتون وفقا لما

¹ - سامح مهران-المسرح بين العرب واسرائيل - سينا للنشر -مصر -ط1- 1992- ص32

² -سامح مهران-المسرح بين العرب واسرائيل -م ن- ص - 33

³ - سامح مهران -المسرح بين العرب واسرائيل -م ن- ص-33

⁴ - عادل النادي - مدخل الى فن كتابة الدراما - مؤسسة عبد الكريمين عيج الله-تونس-ط1- 1987 - ص10

قالت به الآلهة، و من ثم كانت الآلهة هي التي تصنع¹ ولكن لا يمكن رد كل أعمال الإنسان إلى القدر بحيث يقوم الإنسان بمعظم أفعاله عن وعي وعن إرادة.

و لم يذكر أرسطو كلمة الشخصية بل تحدث عن الأخلاق و قد وضع لها شروطاً:

- 1- أن تكون ملائمة: ملائمة بين الأفعال و الأقوال
- 2- أن تكون للشخصية شبيها لها في الواقع، حتى تكون مقنعة
- 3- أن تكون غير نموذجية
- 4- أن تكون الشخصية متناسقة مع أفعالها و تصرفاتها
- 5- أن تتكلم الشخصية حسب ما يبدو ضرورياً²

و يرى أرسطو أن خلق الشخصية الأساسية التي تصورها المأساة لا يجب أن يكون خلقاً من عدم ، لأن هذا يتنافى و الفلسفة الإغريقية ، و قد اختار أسخيلوس شخصياته من الطبقة النبيلة لأنه يرى فيها قدرة على المجاهدة ، و جعل صوفكليس مأساة البطل تكمن في طبيعته ، كالعناد في شخصية أنتيغون ، و حدة الميزاج في أوديب ، أما شخصيات يوربيدس فكانت أكثر واقعية.³ لقد أخضع أرسطو الشخصية لمبدأ العلية ، و لهذا جعلها في المرتبة الثانية بعد الحكمة ، و وضع لها شروطاً تجعلها مقنعة ومقبولة .

¹ - عبد المطلب زيد - رسم الشخصية المسرحية قراءة في مسرحية مصرع كيلوباترا لشوقي - دار غريب - مصر - د ط - سنة 2005 -

ص 04

² - ينظر نقاش غانم - الشخصية التراجيدية وبعدها السيكلوجي - م س - ص 27

³ - ينظر : إيمون إبراهيم - الشخصية المسرحية عبر العصور من أسخيلوس إلى شكسبير - مجلة القلم - كلية الآداب - جامعة وهران -

الجزائر - العدد 11 - أكتوبر 2009 - ص 176

ب. الشخصية و النقد الحديث :

سيطرت الكنيسة على الحياة في القرون الوسطى و لم يسلم الفن من قبضتها ، فقد وظفت المسرح لشرح تعاليم الديانة المسيحية ، فكتبت مسرحيات استمدت موضوعاتها من قصص الخلق و البعث ، و قصص الأنبياء كما صورها الكتاب المقدس ، و استمدت هذه المسرحيات شخصياتها من الكتاب المقدس أيضا ، و سميت بمسرحيات الأسرار والمعجزات ، و قد ظهر في ألمانيا ما يعرف بالمسرحيات الأخلاقية ، حيث جسدت فيها الوثنية ، و اليهودية ، و الكفر في صورة أشخاص (وبهذا يكون البطل في القرون الوسطى قد أخذ مفهوما آخر غير الذي عرفناه عند اليونان ، إذ لم يعد ذلك الذي تسلط عليه الآلهة نهاية مأساوية ، نتيجة عناده أو قهوره ، و لكن الأبطال ها هنا ، شخصيات حقيقية ، رجال دين و علم ... يستسلمون بدافع الطموح لإرادتهم الجامحة ، و ما أن يغرقوا في الإثم حتى يعتريهم الندم ، و يتوجهون بالصلاة للعدراء ، لتخلصهم من العقاب)¹ فينجوا هؤلاء الأبطال من مصيرهم و تقبل توبتهم. أما في عصر النهضة و مع تطور الحياة لم يعد بالإمكان استلهام الشخصيات الأسطورية كما جاءت في المسرح الإغريقي دون تحوير وتعديل كما فعل راسين مع فيدرا.

و إذا كان الصراع في المسرح الإغريقي أخذ شكلا عموديا ، حيث يدور بين البطل و قوة غيبية هي الآلهة ، التي تحدد له مصيره ، فإن شكسبير نقل مجال الصراع إلى عمق البطل و عقله رغم انه كان يختار شخصياته من طبقة فوق مستوى العامة ، كما تقتضيه القواعد الأرسطية ، إلا أنه جعل صراع البطل مع إنسانيته ، و ليس مع قوى خارجية ، ولذلك زوده بقوة عقلية كبيرة ، أما الضعف الإنساني فجعله جزء من التقويم النفسي² بذلك أبعد الشخصية عن القدرية،

¹ - إيمون إبراهيم- الشخصية المسرحية عبر العصور من أرسطو الى الآن - م ن - ص 179 .

² - ينظر : سمير سرحان - دراسات في الأدب المسرحي - دار الناشر الثقافية - العراق - 1- ص 1992 - ص 35

وبالتالي يصبح الخطأ التراجيدي عند شكسبير خطأ إراديا و إن حاول شكسبير تغطيته بثوب القدريّة (إننا نجد في هاملت ذلك الموقف الشعوري الشديد التعقيد، بوصفه أميراً مثقفا عاشقا منهارا ، لقد تضافرت ضده كثيرا من العوامل الخارجية التي جعلته يعيش جملة من الاضطرابات النفسية العنيفة)¹

فشخصيات شكسبير التراجيدية قوية لكنها تقع في خطأ يؤدي بها إلى مصيرها ، و قد اهتم شكسبير باستبطان و تحليل نفسية أبطاله ، و إبراز الصراع الذي تعيشه ، صراع بين الولاء للملك و الطموح عند ماكبث ، صراع بين الانتقال للوالد و حب الوالدة أن هاملت ، صراع بين حب دزد مونة و الانتقام منها عند عطيل .

ظهرت الرومانسية كحركة معارضة للكلاسيكية الجديدة* ، وانتصرت للفرد على حساب المجتمع ، و للعاطفة على حساب العقل ، والشخصية من منظور الرومانسية هي حصيلة مركبة من عدة بواعث ، ودوافع ، و حالات نفسية و عاطفية (و الرومانسية أكثر تعقيدا من الكلاسيكية في مفهوم الشخصية فهي لا تتزمت تزمت الكلاسيكية بالتشبيب ، فهناك ما يدل على تعدد الدوافع النوازع و الأهداف)² والشخصية الرومانسية حاملة تجاهه المجتمع وتنتصر.

ظهرت الواقعية بمعناه الجديد في عام 1833 حيث اعتبرت أن الفن لا يأتي من الخيال أو من الذهن ، إنما هو انعكاس للواقع ، و قد تكرست هذه الكلمة في الخطاب النقدي الأدبي منذ أن

¹ - نقاش غانم- الشخصية التراجيديا عند شكسبير هاملت نموذجاً - م س - ص 127

-* الكلاسيكية الجديدة : هي حركة إحياء التراث الإغريقي ، ترى أن الأولون و تقصد الإغريق وصلوا إلى أرقى المستويات في الفن و هي تنتصر للعقل على حساب العاطفة و تكون الشخصيات في المآسي الكلاسيكية الجديدة من اصل ملكي أو من الأشراف و تنتهي سلسلة الأحداث المؤلمة التي تتورط فيها إلى المصيبة - ينظر فردب مليث جيرالديس بنتلي - فن المسرحية - ترجمة صدقي خطاب - مؤسسة

فرانكلين للطباعة و النشر - لبنان - د ط - 1986 - ص 318

² - فردب مليث جيرالديس بنتلي - فن المسرحية - م ن - ص 318

نظر لها الكاتب الفرنسي (1831-1889 Chanpflery) و قد اعتبرها مرادفا للصدق.¹ وتعتبر الواقعية الشخصية الإنسانية نتاج عاملين الوراثة والبيئة، و قد كتب "روستان" مسرحية "النسر الصغير" حيث صور ابن نابوليون على أنه ضحية من ضحايا الوراثة .

و مع ظهور فئات جديدة ذات شأن في المجتمع كالمثقفين و العمال ، اختارت الواقعية شخصياتها من المجتمع ، و صورتها تصارع نوازع و قوى لا يمكن التحكم فيها (تحاول مآسي الواقعية ، أن تأخذ أبطالها من أوساط الطبقة المتوسطة و الدنيا... و هي شخصيات حكم عليها بالنسيان مدى الحياة ، و هي عاجزة عن أي مطامع أو عواطف ، فيها شيء من السيطرة أو يكاد يكون محكوما عليها أن تصارع عوامل اجتماعية صراعا لا ينتهي إلا بالفشل)² و أصبحت المشاكل الاجتماعية هي مواضيع المسرحيات كمشكلة الزواج في مسرحية "بيت الدمية" لإبسن ، و الحب و الأبوة في "أناكريستي ليوجي أونيل. و عكس الواقعية اختارت الرمزية موضوعاتها من الماضي و ابتعدت عن المشاكل الاجتماعية ، وشخصياتها لا تفهم أفعالها و لا تعرف الأسباب التي تؤدي إلى هذه الأفعال ، و تتميز الشخصيات بالغموض، غموض الأفكار التي تحملها (إنهم يحيون و يموتون دون أن يعرفوا السبب ، وأعمارهم و أشكالهم لا تهم ... و لا أحد من الشخصيات يفهم السبب فيما يفعل أو فيما يفعل غيره)³ شخصيات يصعب التعرف على أبعادها.

أما التعبيرية فقد صورت الشخصيات بأبسط أشكالها ، و أكثرها تجريدا حيث لا يعطي الكاتب للشخصيات الثانوية أحيانا أسماء إنما يعطيها أرقام ، و تقوم الشخصيات بارتداء أقنعة.

¹ - ينظر ماري إلياس حنان قصاص - المعجم المسرحي - مكتبة لبنان ناشرون - ط1 - سنة 1998 - ص517

² - فردب ميليث و جيرالديس بنتلي - فن المسرحية - م س - ص 335

³ - رشاد رشدي - الدراما من أرسطو إلى الآن - هلا للنشر - مصر ط1 - سنة 2000 - ص 138

و بعد الحرب العالمية الثانية و ما لحق البشرية من دمار في العمران وفي نفسية الإنسان، ظهر تيار كان يرى أن الحياة عبث و قد ظهرت فلسفة العبث في المسرح من خلال الموضوعات التي تناولتها ، و من خلال الشخصيات التي نحا حياة لا منطقية ، حيث لا تجد لها سمات فردية ، أو حتى أسماء أحيانا ، و هي غير ثابتة ¹، تتغير فجأة و دون مبرر فيصبح السيد خادما و الخادم سيذا كما في "في انتظار غودو" "ليكت" .

إن المناهج السياقية و إن اختلفت نظرهما للشخصية ، فإنها تكاد تتوحد في أن لهذه الشخصية أبعاد فيزيولوجية، و اجتماعية ،و نفسية، وأن لها شبيها في الواقع ،وهذا ما عملت المناهج النقدية المعاصرة على تجاوزه، وحاولت توسيع مفهوم الشخصية وتجاوزت الجانب الإنساني، وجعلت من القيم كالحرية مثلا شخصية ،كما نظرت إلى وظيفة الشخصية، وتجاوزت البعد النفسي الذي ركز عليه المنهج النفسي، واعتبره مفتاحا لفهم وتحليل العمل الأدبي .

¹ - ينظر:رشاد رشدي -الدراما من أرسطو إلى الآن-م ن-ص173الى185

المبحث الثاني : الشخصية المسرحية (الكائن الورقي المتخيل) :

أ. الشخصية الكائن الورقي:

لقد استمدت البنيوية نظرتها للشخصية من مفهوم الوظائف في اللسانيات ، فالكلمة لا تحمل معنى و دلالة ما خارج سياق الجملة ، فهي تأخذ دلالتها من خلال الدور الذي تقوم به وسط الكلمات ، ضمن نظام عام للجملة (لا يعامل التحليل البنيوي الشخصية باعتبارها جوهرًا سيكولوجيًا ، و لا نمطًا اجتماعيًا ، و إنما باعتبارها علامة يتشكل مدلولها من وحدة الأفعال ، التي تنجزها في سياق السرد و ليس خارجه)¹ فالكلمة أشبه بالعضو في الجسد يقوم بوظيفة خاصة به من أجل تحقيق المعنى العام ، و هو حياة الجسد ، و بذلك يصبح الشيء الأساسي في النص هو الدور الذي تقوم به الشخصيات ، فمن هذه الأدوار ينشأ المعنى العام للنص ، و قد أدى هذا المفهوم بالشكلايين و البنيويين إلى الاهتمام بالأدوار التي تقوم بها الشخصية الحكائية أكثر من الاهتمام بالمظاهر الخارجية² و لقد رأى مجموعة من النقاد مثل "تودوروف" أن الشخصية قضية لسانية ، و الشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات ، حيث تجرد الشخصية من محتواها الدلالي يجعلها بمثابة الفاعل .

- الشخصية عند فلاديمير بروب :

استخلص "بروب" من مائة حكاية شعبية روسية ما سماه بالنموذج الوظيفي ، أي البنية الشكلية الوحيدة التي يتفرع منها عدد لا نهائي من الحكايات ، و إن كانت مختلفة التراتيب و الأشكال ، فقد أبعد "بروب" الشخصيات و مبرراتها النفسية ، و نظر إلى الأفعال و التي مهما تبدلت هذه الشخصيات تبقى وحدات ثابتة (و الوظيفة عنده هي عمل فاعل معرفًا من حيث معناه في سير

¹ - محمد بوعزة - تحليل النص السردى تقنيات و مفاهيم - الدار العربية للعلوم ناشرون - لبنان - ط 1 - 2010 - ص 39

² - ينظر حميد حمداني - بنية النص السردى - المركز الثقافي العربي للطباعة - المغرب - ط 3 - 2000 - ص 51، 52

الحكاية ، و الغاية من بناء المثال الوظيفي ، هي تجنب ما سمته الكلاسيكية بالمبررات النفسانية¹ (المبررات النفسية التي سيطرت على النقد الأدبي بسبب الانتصارات المذهلة لعلم النفس).

و قد اعتبر "بروب" الحكاية بنية مركبة يمكن تفكيكها و استنتاج العلاقات التي يمكن أن تربط مختلف الوظائف ، و قد تمكن من استنباط ما سماه بالمثال الوظيفي ، و عدد الوحدات الوظيفية عنده لا يتجاوز الواحد و الثلاثين وظيفة ، و قسمها كما أشار إلى ذلك في كتابه "مورفولوجيا الحكاية الشعبية" إلى :

- 1- حصول الافتقار (الوضعية الأولية - الوضعية الأصل) [الرحيل - منع - حرق - استخبار - اضطلاع - خدعة - تواطؤ - إساءة - افتقار].
- 2- الاختبار الترشيحي [طلب النجدة - قبول - اختبار المانح للبطل - رد فعل البطل - تسلم الأداة].
- 3- الاختبار الرئيسي [الانتقال - صراع - العلانية - هزيمة المعتدي - انتصار البطل - إصلاح الافتقار - عودة - مطاردة البطل - توفر النجدة].
- 4- الاختبار الممجد [مطالب البطل المزيف - اختبار البطل الحقيقي - الإنجاز - التعرف على هوية البطل الحقيقي - انكشاف الطلب المزيف - تجلي البطل - معاقبة المعتدي - مكافأة البطل]². غير أن سوريو حصر الوظائف في ست تتميز عن وظائف بروب وتتعامل مع الشخصية على أنها بيدق.

¹ - قدور عمران-محاضرات في تحليل - اللغة العربية و آدابها - سنة 03 LMD - جامعة التكوين المتواصل - الجزائر - المؤسسة الوطنية للفنون - د ط - 2010 - ص 123.

² - ينظر قدور عمران -محاضرات في تحليل الخطاب- م ن - ص 124 .

- الشخصية عند غريماش :

لقد رأى "غريماش" بأن المنهج البروبي غير دقيق ، و وجد فيه فراغات ، و يضرب مثلا على انعدام الدقة في مزج " بروب" بين الوظيفة و الحالة، حيث يعتبر " بروب" الرحيل وظيفة ، و يوافقه " غريماش" لأن الرحيل يعطي مجالا تقوم به الشخصية ، و لكن الافتقار أبعد من أن يكون وظيفة و لا يتعدى أن يكون حالة ، و قد وضع "غريماش" رسما سرديا على مهام ثلاثة تؤطر المسار السردى للبطل:

- المهمة التأهيلية

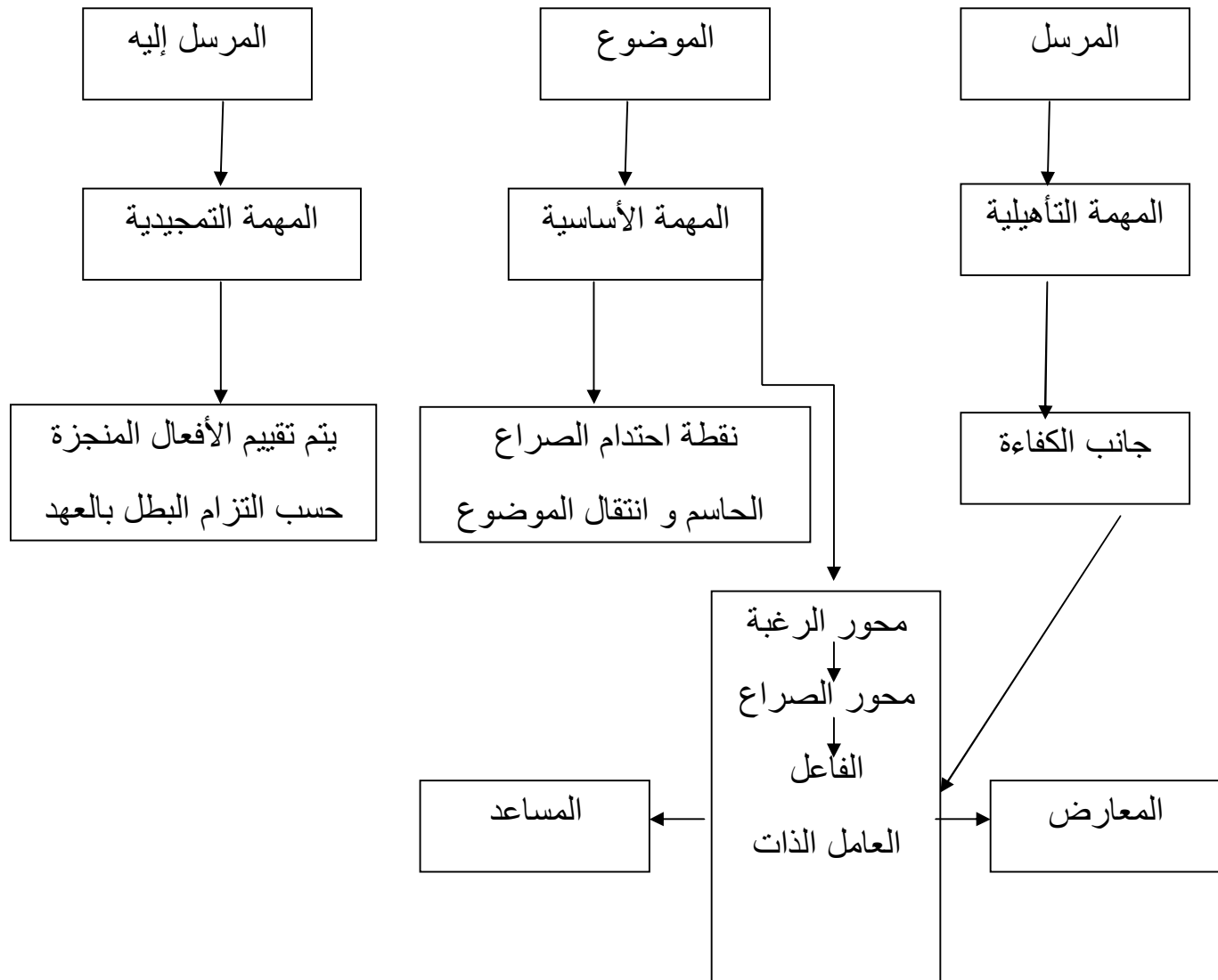
- المهمة الحاسمة

- المهمة التمجيدية¹

و قد أسس " غريماش" مشروعه السردى على مرجعية البطل الفاعل ،وتجاوز المفهوم الانساني للشخصية،وتحدث عن مفهوم العامل كما يبين الجدول التالي².

¹ - ينظر: قدور عمران-محاضرات في تحليل الخطاب - م ن - ص 125

² - أحمد ظلب- النهج السيميائي-دار الغرب-الجزائر-دط-2005-ص26



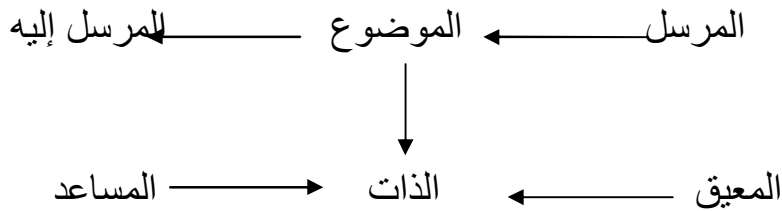
يضغط المرسل على الفاعل لإنجاز فعله ، فيسير على محور الرغبة قاطع محور الصراع ، لتنفيذ برامجه فيواجه العقبات و يتلقى المساعدات .

و لقد ميز " غريماس " بين العامل و الممثل ، و قدم مفهوما جديدا للشخصية ، شخصية مجردة قريبة إلى الشخصية المعنوية في عالم الاقتصاد، ليس من الضروري أن تكون الشخصية إنسانا بدمه و لحمه ، فقد تكون فكرة كالتاريخ ، أو جمادا أو حيوانا ، حيث تصبح الشخصية مجرد دور بغض النظر عن الذات التي تؤديه و بذلك يمكن التمييز بين :

أ- مستوى عاملي تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا ، يهتم بالدور و لا يهتم بالذات المنجزة .

ب- مستوى ممثلي نسبة إلى الممثل ، تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم في الحكي¹.

و قد اقترح " غريغامس" رسما² عامليا على النحو التالي



فالبطل الفاعل يقابله المعارض الذي تتجسد وظيفته في عرقه البطل ، لحي لا يحقق هدفه ، وقد صنف "غريغامس" الشخصيات وفق ما تفعل ، وتشارك الشخصيات في مفهومه في ثلاثة محاور كبرى :

- محور الإرادة (الرغبة ، الذات ، الفاعل) ↔ الموضوع
- محور المعرفة (التواصل) المرسل ↔ المرسل إليه
- محور القدرة على العمل (المشاركة) المساعد ↔ المعارض

- الشخصية عند هامون :

يرى "فيليب هامون" أن الشخصية ليست مفهوما أدبيا محضا ، بل هي مرتبطة بالوظيفة النحوية التي تقوم بها داخل النص ، أما الوظيفة الأدبية في رأيه تأتي حين يخضع الناقد الشخصية

¹ - ينظر : حميد حمداني - بنية النص السردي - م س - ص 52

² - Anne ubersfeld-lire le theatre-belin sup-France-1996-p50

الأدبية إلى المقاييس الجمالية ، كما يرى أنها مورفيم فارغ يمتلئ تدريجيا كلما تقدمت الحكاية، ويرى أيضا أنها تركيب يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص، حيث تتوزع هويتها في النص من خلال أوصاف ، يقول بارت (الشخصية نتاج عمل تألفي)¹ حيث للقارئ دور في هذا التأليف.

و الشخصية عند هامون ليست بالضرورة إنسانا ، و هنا يلتقي مع "غريماس" ، فقد تكون بعض المفاهيم كالفكر شخصية ، و كذلك الشخصية الاعتبارية في النصوص القانونية ، كالشركة مثلا و يقترح "هامون" توبولوجيا للشخصيات في دراسته حول القانون السيمولوجي للشخصية ، حيث قطعت هذه النظرية الصلة بالتراث و مع النموذج السيكولوجي و تقتصر على ثلاثة فئات :

أ- الشخصيات المرجعية référentiels و يدخل ضمنها شخصية تاريخية "يوليوس قيصر" لشكسبير ، و الشخصيات الأسطورية "أوديب" لصفوكليس ، و الشخصيات المجازية "الحب والكراهية" .

ب- الشخصيات الواصلة embrayeurs و تكون علامة على حضور القارئ و المؤلف في النص ، أو من ينوب عنهما كالمنشدين في التراجيديات القديمة و الرواة .

ت- فئة الشخصيات المتكررة Anaphoriques: و هي شخصيات مقوية لذاكرة القارئ مثل الشخصيات المبشرة بالخير و تظهر في الأحلام منذرة بوقوع حادث ، أو في مشاهد الاعتراف و البوح.²

و قد نبه "هامون" في أخير هذا التصنيف إلى ملاحظتين أساسيتين ، حيث يمكن أن تشارك الشخصية الواحدة آنيا أو تعاقبيا في العديد من الفئات الثلاثة المحملة ، و أن الفئة الأخيرة هي التي

¹ - حميد حمداي - بنية النص السردي - م س - ص 52

² - ينظر : حسن مجراوي - بنية الشكل الروائي - المركز الثقافي العربي - المغرب - ط 2 - سنة 2009 - ص 213، 217

تتبلور منها النظرية العامة للشخصية انطلاقاً من مفاهيم التكافؤ ، و الإبدال والاستدكار¹ لقد تعامل "هامون" مع الشخصية على أنها علامة لسانية ليس لها حياة خارج النص ، و لكن لم يغفل الاختلاف الموجود بين العلامات ا للسانية حيث تطرق إلى :

- أ- العلامة المحيلة على الحقيقة في العالم الخارجي (طاولة ، نهر) أو على مفهوم (الحرية)
- ب- علامة محيلة على هيئة تلفظيه و هي علامة ذات مفهوم عائم ، حيث لا تأخذ معنى محدد إلا بارتباطها بوضعية محققة في الخطاب
- ت- علامة محيلة على علامات منفصلة أخرى بعيدة أو قريبة في نفس الملفوظ².

و لكي يتم التعرف على الشخصيات من أجل تصنيفها دلاليا ، يقترح "هامون" مقياسين :

- أ- مقياس كمي ينظر إلى كمية المعلومات المتواترة و المعطاة صراحة حول الشخصية .
- ب- المقياس النوعي مصدر تلك المعلومات حول الشخصية ، هل تقدمها الشخصية حول نفسها مباشرة ، أو غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تصدر عن شخصيات أخرى حول هذه الشخصية³.

لقد تجاوز "فيليب هامون" المعنى الضيق للشخصية و تجاوز أنسنتها إلى اعتبار الحب أو الكراهية الشخصية ، و اعتبار الشخصيات المعنوية شخصيات لها دور في الحكاية .

إن النقد المعاصر تجاوز مفهوم الشخصية الكائن الحي بإبعاده الثلاثة والذي لها شبيه في الواقع إلى الشخصية الكائن المتخيل الموجود في أفكار الكاتب .

¹ - ينظر عبد العالي بو طيب - الشخصية الروائية بين الأمس و اليوم - مجلة علامات في النقد - النادي الأدبي جدة - السعودية - العدد

54 - ديسمبر 2004 - ص 371

² - ينظر: عبد العالي بو طيب - الشخصية الروائية بين الأمس واليوم - م ن - ص 370، 369

³ - ينظر: محمد بوعزة - تحليل النص السردي وتقنيات ومفاهيم - م س - ص 62

ب خصوصية الشخصية المسرحية

تختلف الشخصية المسرحية عن الشخصية الروائية مثلاً كونها لا تقوم و لا تنطلق إلا بما هو مبرر، و أفعالها تأتي كرد فعل على أفعال أخرى، و حتى الشخصيات الثانوية حضورها و غيابها يجب أن يكون مبرراً، و تتحدث الشخصية مع نفسها دون أن يظن بها الجنون، كما لا يمكن للشخصية المسرحية الاستطراد مثل نظيرتها في الرواية.

و تتحول الشخصية المسرحية إلى علامة عن طريق الممثل على خشبة المسرح، حيث العرض المسرحي يجعل الشخصيات الورقية المتخيلة الموجودة في النص تتحول إلى كائنات حية عن طريق الممثل (إن الممثل في السياق المسرحي، يلعب دور الوسيط الذي تنقل الشخصية عبره إلى المتفرج... فالممثل هو الذي يؤلف بشخصه القناة الأولى التي تصل من خلالها الشخصية... و لو أدت وظيفة الممثل بوسيط غير حي مثل الدمية)¹ حيث تجسد وتحيا الشخصية على الخشبة بواسطة الممثل.

و تتضح أبعاد الشخصية من خلال الحوار في المسرحية، ومن خلال المونولوج، والإرشادات الإخراجية حيث يسمى فيها الكاتب الشخصيات و يحدد اللحظة التي تتكلم فيها (الكاتب لا يتحدث في المسرح، بل يكتب و يتحدث الآخرون مكانه فمنهم الشخصيات في النص و الممثلون في العرض الذين يشكلون علامات)² هذه العلامة هي التي تميز الشخصية المسرحية، وتساعد هذه العلامات القارئ على الفهم والتأويل، و تسمح له بتشكيل وتخييل الشخصيات من خلال:

-القول و التعليق الضمني الذي يدخل ضمن جهاز تقويمي.

¹ -الين سيتون وجورج ساقونا- المسرح والعلامة- ترجمة سباعي السيد- أكاديمية الفنون -مصر- دط- 1996- ص71

² -مليكة عثمان- السيرورة التواصلية في اللغة المسرحية - ماجستير - جامعة وهران - 2003- 2004- ص41

-الكينونة عن طريق الوصف وفق أفق الانتظار بين الباث و المتلقي كما هو الحال في التراجيديا اليونانية أو كوميديا دي لارتي.

-الوظائف التوزيعية فيتوقع من الحديث أن يؤدي إلى حديث آخر أو يؤدي إلى سلوك معين.

-وظائف غير توزيعية و تسمى القرائن و هي عبارة عن وحدات تقوم كل وحدة بوظيفة دلالية.¹

و في المسرح يتعلق الأمر بالمرسل الذي يمثله المؤلف أو الشخصية والممثل ،وفي جانب المتلقي هناك الشخصية و الجمهور، ليصبح المتفرج مرسلا إليه غير مباشر، أو متلقيا زائدا ،و يعتبر بالنسبة للشخصية مستمعا أو مشاهدا، فالخطاب المسرحي يظهر أنه موجه إلى الشخصيات في حين هو موجه إلى المتفرج ،و للحوار في المسرحية خصوصية باعتباره جزءا تواسليا معقدا بين الشخصيات ثم بين الممثلين ثم بين المؤلفو الجمهور.وفي المسرحية يعتبر النقد المعاصر الشخصية كائنا ألسنيا حيث هي أداة فنية يبدعها الكاتب لأداء وظيفة و تتحول إلى كائن حي في حالة الفعل.

¹ = ينظر: طامر أنوال -المسرح والمناهج الحدائية- دار القدس -الجزائر- دط- 2011- ص200الى203

المبحث الثالث : التلقي، المفهوم و إشكال المصطلح .

1- التلقي، المفهوم و الخلفية المعرفية:

أ- مفهوم التلقي :

مذ وجد الإبداع وجد النقد ، و إن كان آراء بسيطة ، وانطباعات أولية سطحية ، و لكن مع تطور الحياة فكريا و اقتصاديا تطورت مناهج النقد ، و تعددت وسائله ، و يمكن أن نقف عند ثلاث لحظات كبرى للنقد :

1- مرحلة تفسير الإبداع من خلال السياق الخارجي ، وهي المرحلة التي طبقت فيها

المنهج التاريخي ، و المنهج النفسي المنهج الاجتماعي . و كان المحور فيها المؤلف - -

- - النص - - - - القارئ¹.

و كان السؤال النقدي ماذا أراد المؤلف أن يقول ؟

2- مرحلة غلق النص ، و محاولة تفسيره من داخله ، وهي المرحلة التي طبقت فيها

المناهج الشكلانية و البنوية . وأصبح المحور فيها النص - - - - القارئ.

3- مرحلة لتفسير النص من خلال رأي القارئ فيه ، والأثر الذي يتركه في المتلقي

، و أصبح المحور القارئ - - - - النص .

كما أصبح السؤال النقدي كيف فهم المتلقي النص ؟ و ما رأيه فيه وقد طبقت فيه المناهج

كالسيمائية ، والتفكيكية، ونظرية التلقي.

وقد جاء في لسان العرب لابن منظور لقاقوة : داء يكون في الوجه ، و اللقي :

هي الطيور ، و اللقوة : المرأة السريعة اللقاح ، ولقي فلان فلاناً لقاءً ، قال قيس بن الملوح

¹ - ينظر: بشرى صالح- نظرية التلقي أصول وتطبيقات- المركز الثقافي العربي- المغرب- ط1- 2001- ص33

فإن كان مقدورا لقاها لقيتها فلم أخش فيها الكاشحين الأعديا

قال الأصمعي :

تلقت الرحم ماء فحل إذا قبلت و إرتجت عليه .

و تلقى الركبان هو أن يستقبل الحضري البدوي قبل وصوله إلى البلد .

قال الأزهري : التلقي هو الإستقبال¹ ، و قد استعمل القرآن الكريم كلمة التلقي في أنساقه التعبيرية و من قوله تعالى ((و ما يلقاها إلا الذين صبروا و ما يلقاها إلى ذو حظ عظيم))² ، ((وإنك لتلقى القرآن من لدن حكيم عليم))³ ، ((فتلقى آدم من ربه كلمات فتاب عليه))⁴ . أما في كتاب العين للفراهدي فقد جاء اللقي ما ألقى الناس من خرقة ، ورجل لقي شقي لا يزال يلقي شرا⁵ ، كما يستعمل التلقي مرادفا لمعنى الفهم و الفطنة .

و قد ظهرت نظرية التلقي في ستينات القرن الماضي ، في جامعة "كونستانس"^{*} ، وسط صراع سياسي و إيديولوجي بين الألمانيتين ، يقول هانس روبر تياوس^{*} متحدثا عن هذه النظرية (إن هذه النظرية ستلقى انتقادات من أنصار البرجوازية ، من جهة ، و من

¹ - ابن منظور - لسان العرب - دار صادر بيروت - المجلد 05 - ط 1 - سنة 1990 - ص 255

² - الآية رقم 35: سورة فصلت

³ - الآية رقم 06 - سورة النمل

⁴ - الآية رقم 37 - سورة البقرة

⁵ - الخليل بن أحمد الفراهدي - كتاب العين - دار الكتب العلمية - بيروت - المجلد 04 - ط 1 - سنة 95

^{*} "كونستانس": نسبة إلى مدينة كونستانس التي تقع جنوب ألمانيا، ظهرت هذه المدرسة كردة فعل على المدارس الثلاثة التي كانت سائدة في الدراسات النقدية. (مدرسة التفسير الضمني، مدرسة الماركسية، مدرسة فرانكفورت) و أهم أعلام جامعة كونستانس "هانز روبرتياوس"، "فولفغانغ إيزر"، و أهم ما جاءت به التركيز على المتلقي ليخرج من المفهوم السيكلوجي و يقوم على التجربة الجمالية بأبعادها الإستقبالي، التطهيري، التواصلية. ينظر: فرانك شوبر فيجن- بحوث في القراءة و التلقي - ترجمة محمد خير البقاعي - مركز الإنماء الحضاري - سوريا - ط 1 - سنة 1998 - ص 60 .

^{*} - ياكوب: ناقد ألماني 1921-1997 ساهم في ظهور نظرية التلقي

أنصار النظرية الماركسية للفن)¹ و نظرية التلقي حاولت تفسير الأدب من خلال الأثر الذي يتركه في المتلقي، أي محاولة تفسير كيف فهم المتلقي النص في لحظة زمنية معينة (إن النص الذي نقرأه ، لا يمكن فصله عن تاريخ استقباله ، و إن الأفق الذي يبدو فيه أولاً ربما يكون مختلفاً عن أفقنا ، أو جزءاً منه ، فالنص الوسيط بين الآفاق ، إن أفقنا الحاضر يتغير ، فإن طبيعة اندماج الآفاق تتعدد كذلك)² فالمتلقي يتغير بتغير العصور والأمصار فيختلف تلقي النص الأدبي.

و تعد نظرية التلقي ثورة على مفهوم تاريخية الأدب ، فلم يعد تاريخ الأدب مرتبطاً بظهور مؤلف أو مؤلف بفتح همزة ، إنما بالأثر الذي يتركه هذا النص في المتلقي ، يقول " ياكوس " (ينبغي تحديد التاريخ الأدبي ، و إلغاء الأحكام المسبقة التي تتميز بها التزعة الموضوعية التاريخية ، و تأسيس جمالية الإنتاج و التصوير التقليدية ، على جمالية الأثر المنتج و المتلقي ، فتاريخية الأدب لا تنهض على علاقة تماسك القائمة بعدداً بين الظواهر الأدبية، إنما على تفرس القراء أولاً)³ حيث اتجهت هذه النظرية إلى إعادة النظر في مفهوم تاريخية الأدب وربطها بفهم المتلقي. و التلقي و إن يبدو عملية سهلة، و لكنه في الحقيقة عملية عقلية معقدة ، حيث يستقبل القارئ النص ، ثم يعيد إنتاجه ، أي ينتج النص الخاص به ، و هي عملية تنمو وفق أربعة عناصر كما يرى ULRICH KLEIN :

¹ - HANS ROBERT JAUSS – POUR UNE ESTHETIQUE DE LA RECEPTION –
TRADUIT PAR CLAUDE MAILLARD – EDITION GALLIMARD – PARIS –France –
2005 – P 266

² - محمد عباس عبد الواحد - قراءة النص و جمالية التلقي في المذاهب الحديثة و ثرائنا النقدي - دار الفكر العربي - مصر - ط 1 -
سنة 1997 - ص 30 .

³ - هانس روبرت ياكوس - جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي - ترجمة رشيد بن جدو - المجلس الأعلى للثقافة - مصر
مصر - ط 1 - سنة 2004 - ص

1- إعادة الإنتاج

2- التكيف

3- استيعاب

4- التقييم النقدي¹

و عملية التلقي تنقسم إلى ثلاث مراحل: مرحلة عملية التلقي، مرحلة ناتج التلقي، ومرحلة التأثير والتلقي.

أفق انتظار سابق	← مرحلة الإدراك	ناتج التلقي
تعديل تحويل	عملية التلقي	ما بعد الإدراك ↓
أفق انتظار جديد	→ سيرورة التلقي	تأثير التلقي

حيث يبين الجدول² أعلاه مراحل عملية التلقي ، التي لا تحدث بعيدا عن الذات و الوسط و الظروف .

و قد تحدث "رودولف أرغهايم" عن خصائص المعرفة الحدسية ، حيث تتفاعل في مجال إدراك المتلقي قوى عديدة ، تجعل المتلقي يستقبل الشكل الكلي باعتباره نتيجة لتفاعل بين مكوناته المختلفة ، و أهم ما يميز هذه المعرفة أنها تحدث أدنى مستوى الشعور ،

¹ - ينظر : بن ذهيبه بن نكاع - جمالية التلقي إشكالية التأصيل - مجلة كتابات معاصرة - الناشر لتوزيع المطبوعات - لبنان - العدد 63 - آذار 2007 - ص 125 .

² - حبيب مونسي - نظرية القراءة في النقد المعاصر - دار الأديب - الجزائر - د ط - سنة 2007 - ص 87

ويمكن تلخيص مستويات المعرفة مع ما يقابلها من مستويات القراءة كما يبينها الجدول¹ التالي:

مستويات المعرفة	مستويات القراءة	الوظيفة
المعرفة الحدسية	قراءة حدسية	التذوق ، متعة
المعرفة الايديولوجية	قراءة إيديولوجية	المنفعة
المعرفة الذهنية	قراءة معرفية	التحليل
المعرفة السيمولوجية	قراءة منهجية	التأويل، مقارنة، إدراك الأبعاد

و هذه القراءات تتلاقى حيث لا يمكن الفصل والتمييز بينها ، إلا هيمنة إحداها في كل مستوى من مستويات التلقي .

و يحظى القارئ بالأولوية في نظرية التلقي ، فهو الذي يبعث الحياة في النص ، و بدونه يكون النص مجرد خطوط (فالنصوص الأدبية لا توجد على رفوف المكتب ، إنما سيرورة تدليل SIGNIFICATION ، لا تتجسد ماديا إلا في ممارسة القراءة ، لكي يحصل الأدب فإن القارئ حيوي مثل المؤلف تماما)². و يرى "أمبارتو إيكو" * أن النص آلة كسولة يتطلب من القارئ تعاونا كبيرا، ملء فراغاته التي لم يصرح بها .

و لقد اهتمت الماركسية بالقارئ ، و لكن جعلته مقيدا سلفا بفكرة إيديولوجية يقرأ النص ، حيث يصدر الحكم وفق هذه الفكرة الإيديولوجية (يبدو أن الاهتمام الماركسي

¹ - حميد الحمداني - القراءة و توليد الدلالة - المركز الثقافي العربي - المغرب - ط2 - 2007 - ص 215

² - بن ذهيبة بن نكاع - نظرية التلقي إشكال التواصل - م س - ص 125

* أمبارتو إيكو: باحث إيطالي اهتم بالظواهر الثقافية من مؤلفاته القارئ والحكاية، حدود التأويل

بالجمهور ، في نظرية العمل الأدبي ، قد أفسح مجالا معتبرا للتواصل بين الأثر الأدبي و المتلقي ، في إطار وظيفة أدبية و الالتزام بالفكرة المقررة سلفا ، في كل عمل ثوري يريد أن يوجه المجتمع نحو آفاق التكوين الاشتراكي ... غير أن حظ القارئ ضئيل ، بالمقارنة بالفكرة الإيديولوجية¹ أما نظرية التلقي فتعطي للقارئ الحرية في فهم النص ، و لا يمكن فهم نظرية التلقي بعيدا عن نظرية الاتصال* ، كما سبقتها نظرية أخرى ظهرت في أمريكا و اهتمت بالقارئ و تفاعله مع النص و هي نظرية نقد استجابة القارئ* .

و يمكن القول أن نظرية التلقي استمدت مبادئها و أفكارها من :

- 1- ظاهرية أنغاردن
- 2- فلسفة التأويل عند غادامير
- 3- النظرية الشكلانية
- 4- النظرية البنيوية
- 5- سوسيولوجيا الأدب

¹ - حبيب مونسي- نظرية القراءة في النقد المعاصر - م س - ص 97

* نظرية الاتصال ظهرت في ألمانيا في منتصف القرن العشرين قبل شروع ياكوب و إيزر في وضع الخطوط العريضة لنظريتهما على يد هابرماس الذي طرح بديلا للعقل الأدبي عقلا نقديا اتصاليا الذي يرتبط بالحدثة فينتجها ، ينظر : عبد الله ابراهيم - التلقي و

سياقات الثقافية - دار الكتاب الجديد - لبنان - ط 1 - سنة 2002 - ص 07 .

* - نقد استجابة القارئ : لا تحمل طابع النظرية بل هي آراء نقدية تعود إلى نقاد أمريكيين موزعين في بقاع العالم يكتبون في مجالات مختلفة و ليس لهم تجمع مجهودهم يعبر عن جهد فردي ، أما نظرية التلقي فتعبر عن تماسك و وعي و التزام جماعي ، ينظر : بشري موسى صالح - نظرية التلقي الأصول و التطبيقات - م س - ص 33 .

ب. نظرية التلقي الخلفية الإستمولوجية

1. الخلفية الفلسفية لنظرية التلقي:

إذا كان النقد الاجتماعي في مدرسته الجدلية قد استمد مبادئه من أفكار هيغل، ثم ماركس الذي تحدث عن البنية الدنيا التي تمثل العوامل الاقتصادية، و البنية العليا التي تمثل القيم و الأفكار، وكيف تؤثر الأولى في الثانية، و قد ظهرت كتابات ماركس في سنة 1945 و ظهرت تفاسير موضوعية تعتمد اعتمادا كلياً على تحليل الصلة بين الأدب والمجتمع (و الأدب في ظل هذه النظرية يتوقف على الأحوال الاقتصادية، و الظروف الموضوعية للمجتمع، و كل طريقة من طرق الإنتاج يقتزن ببعض العلاقات الطبيعية التي تولي مجموعة من الوقائع الاجتماعية تتسبب في ظهور أفكار و عواطف محددة بالمعايير و القيم الفنية و الأدبية السائدة في العصر)¹ فالأدب في نظرهم نتاج المجتمع وليس الفرد.

و إذا كانت البنيوية قد استمدت أفكارها من فلسفة إلهادية، تؤكد على أن لا عالم غير عالمنا الذي نعيش فيه، و بالتالي لا وجود للعالم الميتافيزيقي، حيث ترى البنيوية أن الحقيقة موجودة في بنية النص وحده (مما مهد الطريق أمام البنيويين المحدثين الذين صوروا هذه التصورات، و المفاهيم الفكرية بشكل يتماشى و طموحاتهم التحليلية الصورية العميقة، من خلال خطوات إجرائية تطرح فرضيات حلول محددة تم تقسيمها على الواقع التجريبي، انطلاقاً من أصغر وحدة وهي حرف المقطع الصوتي للكلمة' إلى حدود الجملة من مختلف أوجه مجالات الحقول المعرفية في الميدان اللساني)² وقد نظر البنيويون إلى النص على أنه وحدة مغلقة.

¹- سمير سعيد حجازي- مناهج النقد الأدبي المعاصر - دارالافاق - مصر - ط1 - سنة 2007 - ص157

²- أحمد طالب - المنهج السيميائي - دارالغرب - الجزائر - دط - 2005 - ص16

أما نظرية التلقي فقد انحدرت من الهرمونيوطيقيا والفينومولوجيا ، و الهرمونيوطيقيا ترد إلى أصلها اليوناني Hermun الذي يعني الفعل يفسر (ولقد ذكر أنه أول من استخدم هذا المصطلح هو أرسطو في كتابه الأرغانون باب منطق القضايا ، حيث يقول هرمينيا تعني تفسير، كما تعني تفسير و تأويل الكتاب المقدس، و هي تشير إلى مجموعة من القواعد التي يجب على المفسر اتباعها لفهم النص الديني... و بعدها اتسع المصطلح ليشمل كافة النصوص من ذات المجال الإنساني)¹ كما يقصد بالهرمونيوطيقيا نظرية علم التأويل ، و تشتق من المصطلح اليوناني hermeneueim و الذي يعني يؤول أو يترجم إلى لغته الخاصة نصا ليجعله قابلا للفهم، و الإله Hermes عند الإغريق و في أساطيرهم هو إله وسط بين الآلهة و البشر Intermédia، يقوم بتأويل و شرح كلام الآلهة ليفهمه البشر².

و قد ظهرت الهرمونيوطيقيا في زمن حركة الإصلاح التي شهدتها الكنيسة الكاثوليكية ، بتمرد جماعة البروتستانت على الكنيسة الأم ، والتي كانت ترى أنها وحدها تحوز كفاءة تأويل، و تفسير، و فهم الكتاب المقدس، و أكدت الجماعة المنشقة على أن النص المقدس ينطوي على ما يضمن تأويله، و بدأت بتفسير النصوص المقدسة (و من هذا ازدادت الحاجة إلى فهم النصوص المقدسة و تأويلها أهمية و إلحاحا، و الهرمونيوطيقيا اللاهوتية و هرمونيوطيقيا عصر الإصلاح كانتا أسلوبين يمكنان من تفسير و فهم النصوص المقدسة و لكن الفهم كما يرى جادامر لم يعد أسلوبا يرشد ممارسة الناقد و اللاهوتي، و من ثم كان لابد من نقل هذا المصطلح من دائرة الإستخدام اللاهوتي، ليكون علما أو فنا لعملية الفهم و شروطها في تحليل النص)³. و قد صاغ شيلر ماخر مايعرف بالدائرة الهرمونيوطيقية و التي تعني أن الجزء لا يفهم إلا في ضوء الكل ، و الكلمة

¹ - عيساني أحمد - الهرمونيوطيقيا وفلسفة التأويل - منمناهج النقد الفلسفي - دارالغزائر - دط - 2004 - ص 107 -

² - ينظر: سامي إسماعيل - جماليات التلقي - م س - ص 75

³ - سامي إسماعيل - جماليات التلقي - م س - ص 75

مثلا لا يحدد مفهومها إلا في الجملة، و لقد كان "لشيل ماخر" الفضل في نقل المصطلح من الاستعمال اللاهوتي إلى استعماله في مجال تحليل النصوص أما هاجر haiddeggar فقد وضع نظرية متكاملة للفهم تقوم على طاقة تحكمها العوامل التاريخية، المفاهيم المتوارثة - بفتح الراء - من التاريخ دائما تؤثر في فهمها للنصوص و في النهاية تفسرها¹

أما الفيلسوف فيلهام فقد أعطى للهرمونيوطيقا صيغة فلسفية كما اعتبر فيلهلم فون هيمبولت أن اللغة تساهم بفاعلية كبيرة في تشكيل فهم و رؤية الإنسان للعالم.

أما الفينومولوجيا أو الفلسفة الظاهرية، فتعني الدراسة الوصفية لمجموعة من الظواهر كما تبدو في الزمان و المكان، بغض النظر عن القوانين الثابتة التي تتحكم في هذه الظاهرة، و هي تعتبر الظاهرة و الدلالة الجوهرية للشيء وجهين لعملة واحدة² و يعود الفضل في اكتشاف فكرتها إلى فرانز برنتادو Franz Brentado و هي تعني فكرة القصيدة، و التي تعني توجيه الفعل البشري في أفعاله إلى موضوع أو مضمون يقصد فعله، و قد ضرب هوسرل مثلا بظاهرة تفتح زهرة الكاردينيا يقول (عندما أتأمل هذه الظاهرة - تفتح الزهرة- ففي هذه اللحظة أقوم بإقصاء وإرجاء الأفكار التي تفسر هذه الظاهرة تفسيرا ماديا، وأركز شعوري على الظاهرة التي تكونت في وعي أي عملية التفتح وحدها)³ و قد أكد إنغاردن أن المعنى هو نتاج تفاعل بين بنية نمطية وأخرى متغيرة و قد عدل بذلك عن مفهوم التعالي الذي تحدث عنه هوسرل .

¹ - ينظر: مخلوف بوكروح- التلقي والمشاهدة في المسرح- مؤسسة فنون- الجزائر- دط- 2004- ص14-

² - ينظر: نبيل راغب- موسوعة النظريات الأدبية- الشركة المصرية للنشر- مصر- دط- 1995- ص428-

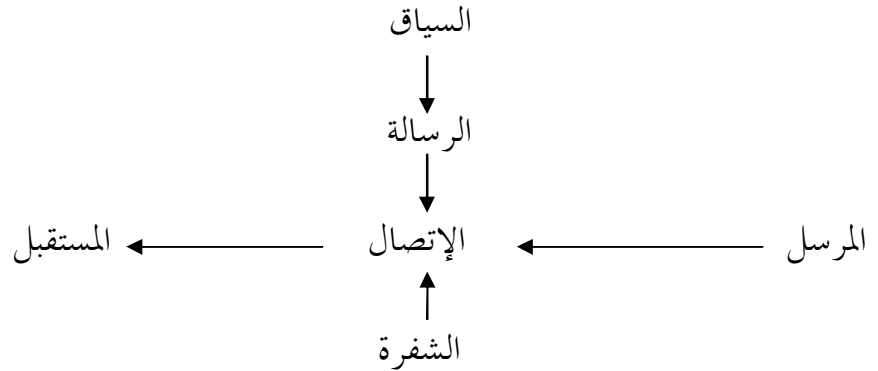
³ -: بشري صالح- نظرية التلقي أصول وتطبيقات- المركز الثقافي العربي- المغرب- ط1- 2001- ص35-

لقد لعبت الميرمونوطيقيا و الفينومولوجيا دورا في وضع الأساس لنظرية التلقي حيث مكنتنا هذه النظرية من الظهور ، كما استفادت نظرية التلقي من نظرية الاتصال، ونظرية نقد استجابة القارئ التي ظهرت في أمريكا.

2- الشكلانية و قصدية الكلمة:

لقد اتجه كل منهج من المناهج الأدبية إلى التركيز على حد من هذه الحدود : المؤلف، النص، القارئ.

يقول رومان جاكسون (على كل حال يمكننا التمييز والتفريق بين وجهات النظر المتمثلة في الاتجاهات و المدارس المتباينة عند قراءة العمل الأدبي لغرض دراستها)¹ و يبين المخطط التالي² العلاقة التي تحكم المرسل بالمتلقي، حيث يرسل المرسل الرسالة فيتلقها المستقبل من خلال قناة التي هي النص ويعمل على فك شفرتها.



¹ - عبد الناصر حسن محمد - نظرية التوصيل وقراءة النص - المكتب المصري للنشر - مصر - دط - 1999 - ص 3

² - عبد الناصر حسن محمد - نظرية التوصيل وقراءة النص - م ن - ص 3

و لقد ارتكز المنهج النفسي على المؤلف فراح يبحث في شخصيته عما يفسر به إبداعه، ويفتش في طفولته على ما تعرض له، و ما تراكم في نفسه من عقد، و كيف انعكس هذا كله في ابداعه ،حتى أصبح المبدع مريضاً ينبغي دراسته اكلينيكيًا.

و قد تأثر هذا المنهج باكتشافات فرويد الذي ربط كل الغرائز بالغريزة الجنسية و تحدث عن اللاشعور و استعمل ثلاثة مصطلحات :

- غريزة الليبدو

-الأنا و الذات

-اللاشعور¹

فالمكبوتات التي لا يستطيع المبدع تحقيقها في الواقع يحقها في عالم الفتازيا، و لقد جعل أصحاب الاتجاه النفسي قصديه الكاتب ونيته شرطاً أساسياً لفهم ما أنتج من نصوص و قد كتب هيرش يقول (إنه لا يمكن أن نتكلم عن تفسير قاطع على الإطلاق إلا إذا افترضنا نية المؤلف لتحكم ذلك التفسير)² فنية الكاتب وقصديته هي التي تحكم عملية التفسير.

و قد ارتكز النقد الاجتماعي على المجتمع و جعل الإبداع نتيجة للانعكاس، و الكاتب يعبر عن الطبقة التي ينتمي إليها، والإبداع نتيجة تأثير ما يعرف بالبنية التحتية في البنية الفوقية.

و لقد وضع هذا المنهج المبدع و النص و المتلقي في إطار منظور اجتماعي، و لقد تأسس النقد الاجتماعي على:

¹ - ينظر: شلتاغ عبود شراد-مدخل إلى النقد الأدبي الحديث - دار مجدلاوي-الأردن-ط1-1998-ص237

² - عبد الناصر حسن محمد-نظرية التوصليل وقراءة النص-المكتب المصري للنشر-مصر-دط-1999ص7

- فكرة الأبنية الفوقية و الأبنية التحتية

- مفهوم الانعكاس الآلي

و يحاول هذا الاتجاه دراسة النصوص الأدبية في ضوء ظروفها الاجتماعية (يلاحظ أن الأدب ظاهرة اجتماعية شأنها شأن الظواهر الاجتماعية الأخرى التي تؤثر في المجتمع ... و ليست عالما وهميا او خياليا ... فقد مضى الزمن الذي يعد فيه الأدب مخلوقا يهبط من السماء على شكل ملائكة أو شياطين)¹ فالأدب يصنعه المجتمع وليس الفرد.

و بعد النقد النفسي الذي ركز على المؤلف و النقد الاجتماعي الذي ركز على المجتمع، ظهرت مناهج نقدية عملت على القطيعة مع المؤلف، و ركزت على النص محاولة تفسيره بعيدا عن مبدعه مثل الشكلانية و البنيوية.

حولت الشكلانية النظر إلى النص محاولة تفسيره من داخله، وكانت البداية مع الشكلانية الروسية بشقيها حلقة موسكو اللغوية 1915 و جماعة أبو يازاز*apojaz ثم شكلانية مدرسة براغ*، حيث ترى الشكلانية أن اللغة نظام من الوظائف، كل وظيفة هي نظام من المعلومات. وقد وضع سامبسون Sampson ذلك قائلا (إن اللغة عبارة عن محرك و على اللسانين أن يدركوا ما هي الأعمال التي تقوم بها المكونات المختلفة للمحرك و كيف أن طبيعة المكون الواحد تحدد طبيعة المكونات الأخرى)² و يرجع بعض النقاد بواد ظهور الشكلانية الفورماليزم Formalism إلى الفيلسوف الألماني كانت (و ذلك حيث هي نظام ميتافيزيقي تخضع للتجربة

¹ - شلتاغ عبود شراد-مدخل إلى النقد الأدبي الحديث-م ن-ص 231

* أبوياز:وهي اختصار للعبارة الروسية جمعية دراسة اللغة الشعرية

* - مدرسة براغ:أسسها فيلام ماتسويس وبعض معاونيه سنة 1926وأصبحت تعرف بالمدسة الوظيفية

² -احمد مومن-اللسانيات النشأة والتطور-ديوان المطبوعات الجامعية-الجزائر-ط2-2005-ص145

بحسبه للشروط العالمية¹ و قد انتهى الشكلاونيون في بحوثهم إلى أنه ليس هناك تطابق بين الإبداع و المبدع، وأن ما يتصور من أن الفن نوع من التدفق الإلهي، أو انهمار عفوي هي أفكار غير مؤسسة، فالعمل يتجاوز مبدعه، ويكسب وجوده الخاص المستقل. يقول موخاروفسكي (الأنا الشاعر لا تنطبق على شخصية المؤلف نفسه و هذا الأساس إلغاء الشخصية في الدراسات النقدية البنائية).² و قد أست الشكلانية لظهور البنيوية.

3- البنيوية و موت المؤلف:

تعتبر البنيوية النص بنية محكمة، يحمل معانيه داخله تقابلها العولمة في النظام السياسي، و التي تعتبر نظاما سياسيا و اقتصاديا موحدا، و البنيوية دعت إلى موت المؤلف، و هي الفكرة التي ألح عليها الشاعر الفرنسي بول فاليري الذي قال (إن المؤلف تفصيل لا معنى له L'auteur est un détail inutile).³

و قد تبني فكرة موت المؤلف* -و التي لا يقصد بها الموت الجسدي، إنما محاولة تحرير النص من قبضة مبدعه- مجموعة من المنتظرين الفرنسيين مثل: جرار جينات، رولان بارت*، ميشال فوكو ، كلود ليفي ستروس*، فاللغة في نظر البنيوية ليست مرتبطة بمبدعها إلا من بعيد ، و لقد تأثرت البنيوية بأفكار دوسوسير* الخاصة حول اللغة و التي كان يراها مكتفية ذاتيا، و مبررة ذاتيا

¹ - عبد المالك مرتاض- في نظرية النقد-م س-ص210

² - صلاح فضل- النظرية البنائية في النقد الأدبي- دارالشروق- مصر- ط1- 1998- ص44-

³ - عبد المالك مرتاض- في نظرية النقد-م س-ص181-

*موت المؤلف: يرى عبدالله الغدامي أنه لا يمكن التحدث عن موت المؤلف ولكن نتحدث عن الإرجاء حيث تتمرحل القراءة من خلال الاستقبال إلى التذوق ثم التفاعل وإنتاج النص وهذا يتطلب تغيب المؤلف ينظر:محمد بلوحي-الخطاب النقدي المعاصر- دار الغرب- الجزائرردط- 2002- ص87-

*-رولان بارت1915-1980ناقد فرنسي من مؤلفاته لذة النص، الكتابة في درجة الصفر

*- كلود ليفي ستروس 1857-1980 ألف مجموعة من الكتب مثل الابنية الاولى للقرابة، الدراسة البنيوية للأسطورة

* دوسوسير:باحث سويسري 1857-1919

(و من ناحية أخرى نلاحظ أن دوسوسير في دراسته للغة قد مال ناحية تجاوز تنوعات اللغة ومظاهرها المتغيرة ، في سبيل تأكيد عناصرها السكونية أو ثوابتها البنيوية.... و جاء دوسوسير فاتحه إلى الاهتمام لكشف البنية الكلية للغة)¹ وقد قامت البنيوية على الأسس التالية:

- النص الأدبي هو الموضوع الجوهرى للنقد
- النص نتاج لغوي قبل كل شيء
- النص وحدة مغلقة يجب دراستها من الداخل و البحث عن قوانينها.
- دراسة النص بوصفه شبكة معقدة من العلاقات
- التحليل البنيوي يركز على الجانب اللغوي و يتعمق في دلالات الألفاظ.²
- و لقد التقت البنيوية مع الماركسية في كون الفرد ليس حراً لأنه جزء لا يتجزأ من النظام (ظل المفهوم المشترك بين الماركسيين و البنيويين هو أن الأفراد ليسوا أحراراً فيما يفعلون لأنهم جزء لا يتجزأ من النظام الاجتماعي، لكن بينما يعتقد البنيويون أن الأفراد يشتغلون بواسطة نظام العلامات ،فان الماركسيين يرون الأفراد حملة للمتناقضات التاريخية)³ لقد رفضت البنيوية أي سياق خارجي في تفسير الأدب، و هي بذلك خالفت التحليل النفسي، وخالفت التزعة الاجتماعية وأغلقت النص على نفسه وقتلت المؤلف يقول بارت (لكي تسترد الكتابة مكانتها المستقبلية يجب

¹ - محمد مجدي الجزيري-البنيوية والعولمة في فكر لفي ستروس- دار الحضارة-مصر -ط3-2004-ص178-

² - محمد بلوحي - الخطاب النقدي المعاصر- م س-87

³ - يوسف نور عوض-نظرية النقد الأدبي الحديث- دار الايمان-مصر -ط1-1994-ص36

قلب أسطورة الكاتب /النص القارئ، فموت الكاتب هو الثمن الذي يتطلبه ميلاد القراءة)¹
فموت المؤلف فتح الباب أمام القراءة فتعددت، وحرر النص من قبضة المؤلف.

2- إشكال المصطلح :

لقد تعرض "روبرت سي هول" في كتابه "نظرية الاستقبال" مقدمة نقدية " إلى صعوبة تحديد المصطلح ، التلقي والاستقبال ، أو الاستجابة و التأثير ، فهما يهدفان إلى تعزيز العمل الأدبي ، و للتمييز بينهما أكد أن نظرية التلقي تشير إلى تحول عام في الاهتمام من الكاتب و العمل إلى النص و القارئ ، و يدخل في هذا المجال كل من يابوس و إيزر* ،بينما جمالية الاستقبال لها علاقة بعمل يابوس².

أما الناقد "روبرت هوليب" فقد فرق بين المصطلحين التلقي (réception) و الفاعلية و التأثير ، حيث ربط جمالية التلقي بيابوس ، و ربط التأثير و الفاعلية بعمل إيزر.

أما عبد الله ابراهيم في كتابه " التلقي و السياقات الثقافية " يربط التلقي بنظرية أوسع ألا و هي نظرية الاتصال فيقول (لا يمكن فهم أهمية نظرية التلقي بوصفها نظرية تعني بتداول النصوص الأدبية ، و تلقيها ، و إعادة إنتاجها ، سواء في الوسط الثقافي الذي تظهر فيه و هو ما يمكن اصطلاح عليه بالتلقي الخارجي ، أو داخل العمل التخيلي للنصوص الأدبية ذاتها ، و هو ما يمكن الاصطلاح عليه التلقي الداخلي ، إلا إذا أنزلت

¹ - عبد الناصر حسن محمد- نظرية التوصيل وقراءة النص- م س- ص54

*- الاستقبال: أول دراسة أكاديمية ظهر فيها مصطلح الاستقبال كانت تحت عنوان المشكلات التاريخية والاجتماعية في استقبال الادب وهي اشارة الى طبيعة الأزمة التي يعنبرواد الادب بمعالجتها ينظر محمد عباس عبد الواحد- قراءة النص وجمالية التلقي- دار الفكر العربي- مصر - ط1- 1997- ص15-

*إيزر- ناقد المآتي ولد سنة 1926 ومن مؤلفاته القارئ الضمني، التخيلي والخيالي

² -ينظر: خالد وهاب -جمالية التلقي في مسرحية النحلة وسلطان المدينة- ماجستير- جامعة محمد بوضياف - الجزائر - 2008- 09- ص78

هذه النظرية منزلتها الحقيقية ، بوصفها نشاطا فكريا متصلا بنظرية أكثر شمولاً هي نظرية الاتصال¹ و يمكن أن نرصد مواقع الاختلاف بين يافوس و إيزر فيما يلي:

- 01- اهتم يافوس بتطور النوعي الأدبي مركزاً جهوده في مراجعة نظرية الأدب
- 02- اهتم إيزر بقضية بناء المعنى و طرائق تفسير النص ، من خلال اعتماده على أن النص يحتوي على عدد من الفجوات التي تستدعي قيام المتلقي بعدد من الإجراءات ليكتمل المعنى².

لم يثر إشكال المصطلح جدلاً بين النقاد حيث لم يتعرض له إلا مجموعة قليلة منهم .

3- التلقي عند يافوس :

إذا كانت نظرية التلقي نتاج وعي و جهد جماعيان ، قام بهما المنتسبون إلى جامعة كونستانس ، من أساتذة ، و محاضرين ، و طلبة ، فإن من بين هؤلاء برز إسمان هما " يافوس " ، " إيزر " .

لقد انتقد " يافوس " الاتجاهات السابقة لدراسة الأدب فرأى أن المنهج الوصفي عاجل الأعمال الأدبية على أنها نتائج لأسباب مؤكدة، كذلك انتقد مفهوم الانعكاس عند الماركسيين ، و انتقد المنهج الشكلي لتعلقه بجمالية الفن للفن ، و رأى أن المنهج الذي يلائم ويناسب الدراسة الأدبية هو الذي يجمع بين مزايا الشكلانية والماركسية ، و اعتمد في صياغة ثنائية الذات و المعنى على المطلبين الماركسي و الشكلي :

¹ - عبد الله إبراهيم - التلقي و السياقات الثقافية - دار الكتاب الجديد المتحدة - مصر - ط1 - سنة 2000 - ص 07

² - ينظر خالد وهاب - جمالية التلقي في مسرحية النخلة و سلطان المدينة - م س - ص 80

1- المطلب الماركسي : الذي يؤكد أن الأدب مجرد وسيلة ، لتحميل مضامين الإيديولوجية و وضعها في السياق التاريخي .

2- المطلب الشكلي : في إحلال الذات المدركة في تحقيق الأدب ذلك لأن الذات المتلقية تساهم في بناء المعنى من خلال فعل الإدراك.¹

و يرى "ياوس" أن جمالية التلقي هي محاولة لتجديد التاريخ الأدبي الذي وصل حسبه إلى طريق مسدود ، يقول "ياوس" (إن تاريخية الأدب ليس متضمنة في علاقة التحام ، تتحقق بعديا بين أحداث أدبية ، لكن تقوم على التجربة التي تكتسبها القراءة ، من الأعمال أولا ، و من هنا يأتي الاهتمام المخصص لحجم التأثير الذي ينتجه عمل ما ، و للمعنى الذي ينسبه للجمهور).² و يقوم التصور للظاهرة الأدبية على ما يسميه ياوس بأفق التوقع ، و هو مصطلح فلسفي تحدث عنه "غادامير" و سماه الأفق التاريخي* ، و أفق التوقع يعيد تعريف التاريخ الأدبي ، فيصبح يعتمد على الخبرة السابقة لقراءة النصوص الأدبية (فالنص الأدبي لا يملك أي تأثير ما لم يتدارك القارئ أن قراءة أي نص ليست مغلقة عن أفق توقعات القراء ، و التاريخ الأدبي في رأيه هو مجموعة من النصوص ، رشحتها قراءات مختلفة ، في أزمنة مختلفة)³ . وتتألف الأنظمة المرجعية لأفق التوقع حسب ياوس من ثلاثة عوامل :

¹ - ينظر: حراث سعاد - الخطاب المسرحي عند علولة و جمالية التلقي دراسة لمسرحية اللثام - رسالة ماجستير - جامعة وهران - 2005 - 2006 - ص 164 .

² - فرانك شوبر فيجن - بحوث في القراءة والتلقي - م س - ص 34

* الأفق التاريخي: طرح غادامير مفهومه، حيث لا يكون تحقق خارج زمانية الكائن التي تسمح باندماج الأفق الحاضر بالأفق الماضي، فتعطي للحاضر بعدا يتجاوز المباشرة والآنية/وتمنح للماضي حضورية راهنة تجعله قابلا للفهم ينظر: بشري صالح - نظرية التلقي - م س - ص 39

³ - مخلوف بوكروح - التلقي والمشاهدة - م س - ص 17

- 01- التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه النص.
- 02- شكل الأعمال السابقة ، و موضوعاتها التي يفترض معرفتها .
- 03- التعارض بين اللغة الشعرية ، و اللغة العلمية ، أي التعارض بين العالم التخيلي و العالم الواقعي اليومي¹ .
- و يتحدث ياوس كذلك عن ما يسميه بالمسافة الجمالية² distance
- esthétique، و هي عندما يخالف الكاتب أفق توقع الجمهور .

4- التلقي عند إيزر :

يفترض إيزر أن النص ينطوي على مجموعة من الفراغات أو ما يسميه "إنغردن" بفراغات الغموض التي يتركها الكاتب عن قصد أو عن غير قصد، و التي تتطلب من المتلقي القيام بمجموعة من الإجراءات من أجل ملئها (الفراغ هنا يحتفظ بقيمته الأساسية لعملية الاتصال ، التي تربط بين النص بوصفه إنتاجا ، و بين فعل القراءة باعتباره استهلاكاً ، و بالتالي الاتصال بين المتلقي و العمل الأدبي)² و في حديثه عن الفجوات يقترب إيزر من أطروحات "إنغردن" الذي يميز بين البنية الثابتة النمطية و بين الفهم و الطبقات* التي

¹ - ينظر: بشرى صالح- نظرية التلقي الاصول والتطبيقات- م س- ص 46

* - المسافة الجمالية : تقوم على أفق توقعات معطى و مظهر العمل الأدبي الذي يؤدي تلقيه إلى تغيير في الأفق حيث يتم تجاوز الخبرات المألوفة ، أو يتم رفع الخبرات الحديثة إلى مستوى الوعي ، حيث يقوم العمل الأدبي لحظة ظهوره بتجاوز أو معارضة توقعات الجمهور الأول . ينظر: سامي اسماعيل - م س - ص 95 .

² - حراث سعاد - الخطاب المسرحي عند علولة وجمالية التلقي م س - ص 168

* - الطبقات : يرى إنغردن ان هناك أربع طبقات تتكون منها البنية الأساسية لأي عمل أدبي ، طبقة صوتيات الكلمة ، طبقة وحدات المعنى ، طبقة الموضوعات المتمثلة ، طبقة المظاهر النحيطية . ينظر: خالد وهاب - جمالية التلقي في مسرحية النحلة و سلطان المدينة- م س - ص 42 .

يتشكل منها العمل الأدبي ، و التعديل الذي أوجده على مفهوم التعالي* عند "هوسرل" ، فبناء المعنى عند إيزر يستند إلى ثلاثة أبعاد :

- 1- البعد الذي سماه إنغردن المظاهر التخطيطية* .
- 2- الإجراءات التي يحدثها النص في عملية التلقي .
- 3- البناء المخصوص للأدب ، وفق شروط تحقق الوظيفة التواصلية و تحكم تفاعل القارئ به¹

و ينطلق إيزر من العلاقة الجدلية التي تجمع بين النص و القارئ ، والتي تقوم على التفاعل بينهما ، و بحث عن القارئ داخل العمل الأدبي معتبرا إياه المرجع في النص ، و داخل ما يسميه بنية نصية لضمنية القارئ ، و يذكر إيزر أن "أوستين" كان قد عرض ثلاثة أشكال من شروط نجاح أي فكرة :

- 1- سلسلة من التوضعات المشتركة .
- 2- مجموعة من الإجراءات التي يعترف بها شريكا التواصل .
- 3- استعداد المشتركين للمشاركة في الفعل اللغوي² .

و يرى إيزر أن النص لا يقدم نفسه، بل يعايش كتجربة خاصة بالقارئ ، يقول إيزر (بما أن النص و القارئ يدجان في وضعية واحدة، فإن الفصل بين الذات و الموضوع لم

-* التعالي: قصد به هوسرل أن المعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون للظاهرة معنى محضاً في الشعور الداخلي الخالص فهو يستبعد الفهم المسبق و قد عدل إنغردن من مفهوم التعالي و منحه بعداً إجرائياً حيث يرى أن الظاهرة تنطوي على بنية ثابتة و بنية متغيرة .

ينظر: خالد وهاب -جمالية التلقي في مسرحية النخلة و سلطان المدينة - م ن - ص 39

* المظاهر التخطيطية: يرى إنغردن أن العمل الأدبي يمنحنا ببساطة مظاهر تخطيطية ، هذه الظاهرة التي تجعل القارئ على علاقة وثيقة بالعمل الأدبي ، و يمكن من خلالها إنتاج الموضوع الجمالي . ينظر: سامي إسماعيل -جماليات التلقي- م س - ص 111 .

¹ - ينظر بشرى موسى صالح - نظرية التلقي الاصول والتطبيقات - م س - ص 49

² - ينظر: فرانك شوبر فيجن - بحوث في القراءة والتلقي - م س - ص 38

يعد صالحا ، و بالتالي فإن المعنى لم يعد موضوعا يستوجب التعريف به ¹ . و هو بذلك يختلف عن "إيكو" و "ريفاتير" حيث ظلا يؤكدان أن النص هو منطلق التأويل .

5-القارئ من الواقعية إلى الضمنية :

يتشكل العمل الأدبي من خلال فعل القراءة ، حيث التفاعل بين القارئ و النص ، و قد أصبح القارئ من منظور جمالية التلقي هو المفسر للإبداع ، و يمكن أن نذكر أنواعا من القراء.

أ- القارئ الواقعي : و هو شخص مستقل ، لا ينتمي إلى العمل الأدبي، ويعيش بمعزل عن النص ، و المؤلف الواقعي كذلك هو شخص مستقل عن النص ، فالكاتب مرسل و النص رسالة و القارئ مرسل إليه ، و إذا كان المؤلف شخصا ثابتا في الفترة التاريخية لإبداعه ، فإن القراء يتغيرون (فلم تعد ذهنية القارئ المعاصر ، تقبل الحشو و الإفاضة في وصف الواقع ، لأنها متوترة بشكل تام الاختلاف عن الذهنية الرومانسية التي كانت تعالج توترها بالعبارة الفضفاضة ، كما أنها تختلف عن الذهنية الواقعية ، التي سمحت بتفائها بفسحة من الوقت لتشبع التفاصيل الوصفية في ارتياح كامل ، ... إنه قارئ مهوس بالكليات و رافض للتفاصيل إلا إذا كانت تعكس قلقا وجوديا)² و قد تحدث "إيكو" عن القارئ و اعتبره مت دخلا منفصلا عن النص ، أما "ريفاتير" فيعتبر أن الظاهرة الأدبية ليست موجودة لا عند الكاتب و لا في النص و لكن في علاقة النص بالقارئ ، بعد أن ميز بين الدلالة و التذليل (signification et signifiance)³ .

¹ - حمدي حمداني - القراءة و توليد الدلالة - م س - ص 78

² - حميد الحمداني - القراءة و توليد الدلالة - م ن - ص 14

³ - ينظر : حميد حمداني - القراءة و توليد الدلالة - م ن - ص 71

و يتحدث "ريفاتير" عن القارئ المتميز الذي هو مجموعة من العارفين ، الذين يصلون إلى نقطة معينة في النص و يؤسسون من خلال تفاعلهم المعتاد وجود حقيقة أسلوبية¹.

و تحدث " فيش" عن القارئ العارف ، و يرى انه يجب أن تتوفر فيه الشروط التالية :

- 1- أن يكون متحدثا لبقا للغة التي كتب بها النص.
- 2- لا بد أن يكون مالكا لقوى المعرفة التي يستحضرها المستمع الواعي لمهمة الفهم والمحادثة .

3- لديه طلاقة لفظية.²

أما "وارلف" فقد تحدث عن القارئ المقصود ، قارئ موجود في نص المؤلف و هو ينجز عمله .

ب- القارئ الضمني : أما "إيزر" فقد عن القارئ الضمني ، و هو قارئ غير حقيقي ، قارئ قصصي محض لا يملك أساسا في الواقع ، فهو مفهوم إجرائي يدل على تحول التلقي إلى بنية نصية (قارئ إيزر ليس له وجود حقيقي ... فهو يجسد التوجهات الداخلية للنص ... إن القارئ الضمني)³. لقد أعطى إيزر حرية للقارئ في تأويل النص ، و لكن حرية معتدلة ، حيث يجب أن يكون التأويل ملائما للنص، فالمؤلف يصنع صورة القارئ ، إنه يصنع القارئ .

¹ - ينظر سامي اسماعيل - جماليات التلقي - م س - ص 127

² - ينظر: سامي اسماعيل - جماليات التلقي - م ن - ص 128

³ - بشرى موسى صالح - نظرية التلقي أصول وتطبيقات - م س - ص 51

المبحث الرابع: التلقي و المسرح :

1. التلقي في المسرح:

رغم أن المسرح مجال خصص للتلقي، إلا أن التطبيقات الأولى لنظرية التلقي اتجهت نحو الرواية، و القصيدة، و القصة، و قد يرجع ذلك إلى طبيعة النص المسرحي و الشائبة المكون منها النص/ العرض، فكان السؤال هل ندرس العرض ؟ أم ندرس النص؟ أم ندرسهما معا ؟ فطبيعة النص المسرحي أخرت كثيرا تطبيقات نظرية التلقي على المسرح.

يرى "باتريس بافيس" (أنه لا يمكننا فهم نص العرض و عملية الإخراج الدرامي التي تعبر نصا شارحا إلا في ضوء الآليات المختلفة للتلقي سواء كانت هذه الآليات إدراكية أو عاطفية أو إيديولوجية)¹.

و رغم أن المسرح مند النشأة ظل مفتوحا على الجمهور، منذ عرف أفلاطون الفن على أنه محاكاة، لكن تعريفه للمحاكاة جعل من المتلقي (الفنان) وسيطا ينقل دون أن يؤثر أو يتأثر، فالجمال في رأيه موجود في عالم المثل، و ما و تراه العين هو ظل لهذا الجمال، و الفنان ناقل لهذا الظل، و قد ارتكزت نظرية المحاكاة عند الإغريق على فلسفة تقوم على أن الإنسان لا يمكن أن يخلق من عدم) و الشخصيات التي تصور الآلهة في المسرحية الإغريقية لست هي الآلهة، إنما شخصيات يحاكون الآلهة، و من ثم فإن خلق الشخصية الإنسانية التي تصورها المأساة الإغريقية لا يجوز أن يكون خلقا من عدم، لأن كلمة خلق من عدم تتنافى مع أصول الفلسفة العامة لهؤلاء² و كان مفهوم المحاكاة عند أرسطو أكثر وضوحا، حيث اعتبر أن الجمال موجود في الطبيعة و لكنه ناقص، و الفنان هو الذي يكمله، و لقد فتح أرسطو الباب على مصرعيه في اتجاه المتلقي، حيث حدد

¹- مخلوف بوكروح-المسرح الجمهور التلقي-مجلة المهرجان الوطني للمسرح المحترف-سنة 2006-ص183

²- محمد زكي العشماوي-المسرح أصوله واتجاهاته-دار النهضة العربية-لبنان-دط-دس-ص20

وظيفة التراجيديا بأحداث التطهير* catharis في المتلقي (وما أثر عنهم في -هذا المقام- أن كل محاكاة ترمي إلى أحداث الشفقة و الفزع في المستمع لتتزعج به إلى التطهير و قد كان لكل المدارس النقدية والنظريات الأدبية وقوفاً متفاوت تركيزاً و عمقاً على الغاية من الفن و ما هي سواء أكانت الغاية من الفن موعظة أخلاقية، أم عبره و حكمة، أم متعة جمالية، فإن المتعظ و المعتبر و المتمتع إنما هو دائماً و أبداً القارئ الذي تتجه إليه المؤلفات الأدبية بالخطاب)¹ ولقد سبق المخرجون المسرحيون النقاد في اهتمامهم بالجمهور، و يعتبر الكاتب و المخرج الألماني برخت من المخرجين الذين ركزوا على المتفرج، ونظروا من أجل إخراجه من السلبية إلى الإيجابية، و توصل إلى ما يعرف بمصطلح التغريب في المسرح، و التغريب مصطلح يعني نزع البديهي عن الظاهرة والشخصية وبالتالي إثارة الاندهاش حولها، و قد استمد برخت مفهوم التغريب من هيجل (إن التغريب البراهمني ذو علاقة متينة بالاغتراب الهيجلي الذي كان ماركس قد استعاره منه والذي يعني عند هيجل و بصفة مبدئية عدم الانسجام بين العالم كما هو في الحالة الراهنة من جهة و قوى التقدم التاريخي الضاغطة، و على يد ماركس أصبح الاغتراب يعني الإنحدار وتزايد الظلم الذي يهوي بالوجود الإنساني فيصبح الإنسان سلعة تباع وتشتري)² وبذلك يفقد قيمته كإنسان.

كما ركز "أنطوان آرطو" على تقنيات في الإخراج كالضوء المركز، و الصوت الصاحب بغية الضغط على حواس المتفرج لاستقبال الرسالة التي تحملها المسرحية (أعلن آرطو أن المتفرج يذهب إلى المسرح و كأنه يقصد جراحاً أو طبيب أسنان في نفس الحالة الفكرية، فكرة أنه لن يموت طبعاً، و لكنه يعني أن الأمر خطير، و أنه لن يخرج من العملية سالماً، ونحن إن لم نتوصل إلى

* التطهير: استعمل أرسطو كلمة التطهير بمعناها العضوي في حديثه عن الأخلاق والأمزجة الضارة التي تعمل الطبيعة على التخلص منها وهذا ينبه

إلى أن أرسطو لم يقصد بالتطهير معنا دينياً أو خلقياً ينظر: محمد غنيمي هلال - النقد الأدبي الحديث - مس - ص 80

¹ - سامي اسماعيل - جماليات التلقي - م س - ص 14 -

² - مناد الطيب - أثر المسرح الملحمي في أعمال كاكي - رسالة ماجستير - جامعة وهران - الجزائر - 1995 - 1996 - ص 25

إصابته بأخطر ما يمكن فإننا سنكون دون مسؤوليتنا وعملا يجب أن يعلم أنه باستطاعتنا جعله يصرخ¹ فتركيز المخرج المسرحي على المتلقي سبق النقد .

2. خصوصية المتلقي المسرحي:

المسرح مجال خصص لنظرية التلقي كما ذكرنا ، حيث يجتمع في القاعة الواحدة أناس من فئات عمرية مختلفة، و من أجناس مختلفة، وبالتالي يكون التأثير و التأثير مختلفان، و في هذا الصدد يقول مالك بن نبي (أن المتفرج الأوروبي عامة يفكر في جو من الحساسية الجمالية، بينما يفكر المتفرج المسلم في جو من الحساسية الأخلاقية، و من أجل هذا لا يمكن أن يتشابه سلوكهما أمام مشهد واحد، فعندما يقتل عطيل ديدمونة و ينتحر، يبلغ انفعال المتفرج الأوروبي أوجه، لأن الدائرة التي يعيشها في تلك اللحظة دائرة جمالية لأنه يرى نهاية مخلوقين جميلين، بينما يظل انفعال المتفرج المسلم هادئا في هذا المشهد لأن دائرته أخلاقية فهو يرى قاتلا ومنتحرا)² فاختلاف الخلفية الثقافية يؤدي إلى اختلاف رد الفعل.

و بما أن الدراما فعل آني يؤدي فانه يجعل من المتفرج في المسرح متلقيا إيجابيا، قد يساهم في إنجاح العمل أو إفشاله، و لهذا يعتبر دوره أهم و أخطر من المتلقي الذي يتناول رواية أو يقرأ قصيدة، فالمتلقي في المسرح يمكن أن يرسل المسرحية إلى القمة بحركة أو صوت و يمكن أن يتزل بها إلى الحضيض (وفحوى هذا الاتجاه هو أنه لا ينظر إلى المسألة النقدية من جهة العمل الأدبي أو مؤلفه بالدرجة الأولى، إنما من جهة نظر متلقيه أو مستقبله، و ضمن هذا المنظور الجديد في النقد لا يعود السؤال المطروح التالي ما معنى هذا العمل الأدبي ؟ و ماذا أراد المؤلف ؟ إنما كيف فهمه المتلقي ؟ و ما رأيه ؟ قابله ذلك ما اصطلاح على تسميته بالقارئ الضمني على حد قول إيزر ولكن

¹ - برمانة سنية-العلاقات المسرحية وجمالية التلقي-رسالة ماجستير-جامعة وهران -الجزائر-2009-2010-ص104

² - مخلوف بوكروح-المسرح الجمهور التلقي-م س-ص185-

في المسرح هو القارئ الفعلي الحاضر أثناء العرض)¹ و علاقة المتلقي في المسرح تتجه في اتجاهين أحدهما نحو العرض تؤثر فيه و تتأثر به ، و ثانيهما نحو المتفرجين الآخرين حيث يتفاعل معهم و تؤثر فيهم و تتأثر بهم ، و قد وصف "أريك بنتلي" علاقة المتلقي بالمسرح بما يلي:

شخص "أ" يمثل دور "ب" في حين "ج" يراقب².

حيث لا يمكننا أن نتصور مسرحا دون جمهور و إن كان يمكن ربما أن نستغني عن أي جزء من أجزاء المسرحية كما عرفها أرسطو.

¹ - طامرانوال - المتلقي الجزائري وفضاء العرض -مجلة مهرجان المسرح اختف - م س - ص 69

² - مخلوف بوكروح - التلقي والمشاركة في المسرح - م س - ص 9

الفصل الثاني

شخصيات علولة
من منظور جمالية التلقي

حدد بعض المؤرخين الانطلاقة الحقيقية للمسرح الجزائري سنة 1926 مع عرض مسرحية "جحا" لعلالو، حيث لاقت هذه المسرحية نجاحا معتبرا و هذا ما ذكره علالو نفسه.

إلا أن الباحث البريطاني Philipe Sad Grove أستاذ و رئيس الدراسات الشرقية في جامعة مانشستر عثر على مسرحية كتبت سنة 1947 ، و هي مكتوبة على كراسة صغيرة عنوانها نزهة المشتاق و غصة العشاق في مدينة طرياق بالعراق لكاتبها إبراهيم دينوس، وقد ذكر أبو القاسم سعد الله أن إبراهيم دينوس ولد سنة 1798 وتوفي سنة 1872 و يذكر أنه كان مترجما في محكمة التجارة بباريس¹

و قد تميزت هذه المسرحية بلغة هي مزيج بين الفصح و العامية.

الحق مع عياله نعمان ظريف و طبعه لطيف.

منذ شفته عجبني و سلب لي عقلي.

قلي ابتلى بغرامه و عقلي به مشغول

لا يمكنني نسي حبه و لا يزحزحي العزول²

إلا أن عبد الله ركيبي، يؤرخ لبداية المسرح الجزائري الأدبي بمسرحية حنبل لأحمد توفيق المدني سنة 1948، و يناقض محي الدين بشطرزي* هذا القول حيث يقول (يرجع ظهور المسرح إلى حوالي 1921، العام الذي زارت فيه فرقة جورج الأبيض الجزائر)³. ويمكن تحديد اتجاهين في المسرح الجزائري:

- اتجاه شعبي كتب بالعامية ، و اختار مواضيعه و شخصياته من الواقع.

¹ - ينظر: إبراهيم دينوس- نزهة المشتاق و غصة العشاق - تحقيق مخلوف - المؤسسة الوطنية للفنون - الجزائر - 2003 - ص 48

² - إبراهيم دينوس- نزهة المشتاق و غصة العشاق - م س - 84

* - محي الدين بشطرزي: مسرحي جزائري 1887 - 1986

³ - ادريس قرقوة- الظاهرة المسرحية في الجزائر - دار الغرب - الجزائر - دط - 2005 - ص 33

- اتجه تاريخي كتب باللغة الفصحى، و اختار مواضيعه وشخصه من التاريخ،
و حاول إسقاطها على الواقع الجزائري.

1. الشخصية في المسرح الجزائري:

إذا اعتبرنا المسرح كالحياة تواصل و استمرار، فيمكن أن نؤرخ لبداية المسرح
الجزائري بمسرحية "جحا" 1926 لعلالو، و جحا شخصية موجودة في تراثنا الشعبي، و
هي شخصية هزلية تثير الضحك، ولقد كتب علالو هذه المسرحية بلغة عامية، لكنها
بعيدة عن الرداءة والسوقية يقول علالو(كنت أكتب باللغة العامية المفهومة من طرف
الجميع، و لكن ليس باللغة الرديئة فهي ملحومة و منتقاة)¹ و على عكس نظيره في المشرق،
ارتبط المسرح الجزائري بالعرض و الجمهور، مما دفع المؤلفين إلى مراعاة الجمهور من حيث
المواضيع، حيث كانت هذا النوع من المسرحيات - و الذي كتبت باللغة العامية - يختار
المواضيع الاجتماعية كتعدد الزواج في مسرحية زواج بوعقلين لعلالو، و الزواج
بالأجنبيات في أبو الحسن المغفل، و قضية الطمع في الزواج في مسرحية "بابا قدور
الطماع".

و كانت شخصيات هذه المسرحيات شخصيات ساذجة مضحكة، حتى تخفف
عن المتلقي أعباء الحياة اليومية التي كان يلاقيها في ظل الاحتلال، و كانت تتحدث هذه
الشخصيات لغة المتلقي اليومية (و هكذا وجد المسرح جمهوره، المتفرجون يفهمون أخيرا
ما يقال على خشبة المسرح، فهي كلماتهم، و أمثالهم، و لغتهم، و جدوها على أفواه
الممثلين)² وقد استطاع هؤلاء المؤلفون بتوظيفهم لهذه اللغة جلب الجمهور إلى المسرح
ولاقت مسرحياتهم نجاحا معتبرا يقول علالو (النجاح الذي حقته مسرحية جحا ... وأمام

¹ - محمد بيوض - المسرح الجزائري نشأته وتطوره - منشورات التين - الجزائر - دط - 1998 - ص 23

² - Ahmed cheniki - le theatre en Algérie - sarl edisud-France-2002-p7

هذا النجاح، أوجدتني أنتهي من كتابة مسرحية زواج بوعقلين¹ لقد اختار أصحاب اتجاه الكتابة بالعامية شخصياتهم من الواقع، و أصبغوا عليها صبغة الهزل و الضحك لتقريبها من الملتقى، حيث ظل هذا النوع لصيقا بالشعب في لغته و مواضيعه وشخصياته.

وفي المقابل ظهرت مسرحيات أكثر نضجا على مستوى النص، وإن لم تلق النجاح المعتبر على مستوى العرض كمسرحية "حنبل" لأحمد توفيق المدني، و التي يقول عنها عبد الله ركيي (ولكن تبقى المسرحية رائدة في مجالها و موضوعها، و في محتواها في فترة عرف فيها هذا اللون من المسرحيات الأدبية المكتوبة باللغة العربية)² رغم أنها لم تلق النجاح على مستوى العرض.

و قد استلهم أصحاب اتجاه الكتابة بالفصحى شخصياتهم من التاريخ، و حاولوا إسقاطها على الواقع الجزائري في تلك الفترة، فحنبل هنا ليس حنبل القائد إنما هو الشعب الجزائري الذي رفض الاستعمار.

و يوغرطة في مسرحية عبد الرحمان ماضوي ليس يوغرطة الثائر المتمرّد، إنما هو الشعب الجزائري الذي يجب أن يتمرد و يثور على الاحتلال الفرنسي.

و لقد حاول هذا النوع من المسرحيات الحفاظ و المحافظة على قيم المجتمع الجزائري من دين، و لغة، و لقد كتبت هذه المسرحيات بلغة عربية فصحي راقية كما في مسرحية بلال لمحمد العيد آل خليفة.

أعيد العبد بالزعزع و بالنجم إذا يلمع.

و بالحية و الضفدع و بالبومة و ألوه.

¹ - ادريس قرقوة -الظاهرة المسرحية في الجزائر -م س- ص30-

² - ادريس قرقوة -الظاهرة المسرحية في الجزائر -م ن - ص54-

أعيد العبد بالعهب و بالسرين في السبب¹.

هذه اللغة الفصحى التي كانت سببا في عزوف عوام الجمهور عن هذه المسرحيات.

و مع انطلاق ثورة التحرير اتجه المسرح نحو يوميات الثوار يستمد منها مواضيعها و شخصياتها، حيث كانت الثورة حدثا عظيما فرض نفسه على حياة الجزائريين في جميع مجالات الحياة ، فاحتضن المسرح كباقي الفنون هذه الثورة ، وكان داعما لها ومحرضا عليها.

- الثورة الجزائرية تكتب نصها المسرحي:

لقد انطلقت الثورة الجزائرية ضد الاستعمار الفرنسي من أجل وضع حد لدهر من القهر، و الذل، و الاستغلال البشع لمقدرات الشعب الجزائري ، و تحطيم لقيمه الروحية والاجتماعية ، فما كان من الشعب الجزائري إلا مباركة هذه الثورة ، و احتضانها بجميع فئاته، رجاله ونساؤه ، فلاحوه و عماله، علماؤه، و فنانونه، (لقد كان من الطبيعي أن يقف الأدباء خاصة و المثقفون جميعا إلى جنب الثورة التحريرية منذ البداية، فهم الذين عاشوا الفقر و الاضطهاد، و عرفوا حياة الخصاص و البؤس الشقاء، و أصبحت حياتهم بلا معنى، و بقي لهم أمل وحيد ، أن يحققوا ذواتهم في الثورة التحريرية)². و قد اتجه المسرح الجزائري نحو الثورة فاحتضنها ، و جعل من مواضيعها مواضيع له ، و أصبحت حياة المجاهدين في الجبال و حياة الفدائيين في المدن النبع الذي ينهل منه المسرح الجزائري، بعد أن كانت المواضيع التاريخية و المشاكل الاجتماعية مصدر للإلهام.

(لقد عالجت المسرحيات التي تناولت الثورة التحريرية موضوعات من وجهة نظر مختلفة، البعض منها ركز على العمل الفدائي مثل مسرحية "أولاد القصبة" لعبد الحليم

¹ - ادريس قرقوة-الظاهرة المسرحية في الجزائر-م ن-ص59

² - عز الدين جلاوي-النص المسرحي في الأدب الجزائري-وزارة الثقافة -الجزائر-دط-2007-ص10

رايس و "حسان طيرو" لرويشد و "الحجر الأخير" لمصطفى الأشرف... و البعض الآخر ركز على الكفاح المسلح في القرى و الأرياف مثل مسرحية الخالدون "لعبد الحليم رايس" و الحنين إلى الجبل لصالح حربي¹ وكلها أبرزت الجانب الايجابي من الثورة.

و لقد أجبر المسرح الجزائري بسبب الظروف التي كانت تعيشها الجزائر، والتضييق الذي كانت تمارسه السلطات الاستعمارية على كل صوت حر يدعو إلى الثورة ، ويحرض عليها إلى الهجرة إلى فرنسا لإتمام رسالته النضالية، و من فرنسا إلى تونس حيث وجد فضاء رحبا للتعبير عن الجوانب المشرقة للثورة الجزائرية و بعث روح التفاؤل بالغد المشرق.

و في نهاية 1956 ، و بداية 1957 أوكلت جبهة التحرير لمصطفى كاتب تأسيس فرقة مسرحية تكون حاملة مشعل الثورة الجزائرية في المهرجانات الدولية، و يمكن إحصاء بعض المسرحيات التي كتبت إبان الثورة:

المسرحية	مؤلفها	السنة
الجثة المطوقة	كاتب ياسين	1954
الحاجز الأخير	مصطفى الأشرف	1957
الحنين إلى الجبل	الحزبي صالح	1957
		1957

¹ - حفناوي بعلي - الثورة الجزائرية في المسرح العربي - محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف - الجزائر - دط - 2008 - ص 99

1958	عبد الله ركيبي	مصرع الطغاة
1959	مصطفى كاتب	نحو النور
1960	عبد الحليم رايس	أبناء القصبه
1961	عبد الحليم رايس	الخالدون
1955	عبد الحليم رايس	دم الأحرار
	أبو العيد دودو	التراب

حيث تحدثت المسرحيات في الجدول¹ أعلاه عن بطولات الثوار، كما استمر المسرحيون في كتابة المسرحيات التي تتحدث عن الثورة بعد الاستقلال مثل: احمرار الورد لآسيا جبار، مسرحية 132 سنة لولد عبد الرحمان كاكي.

و قد أبرزت هذه المسرحيات البطولة الجماعية للشعب الجزائري في ثورته ضد إحدى أكبر القوى الاستعمارية في القرن العشرين.

وبعد الاستقلال تأثر المسرح الجزائري ببراخت، فأتجه إلى التراث الشعبي واستخرج منه الشخصيات، كما فعل ولد عبد الرحمان كاكي في مسرحيات القرباب والصالحين، ومسرحية كل واحد وحكمه، أما علولة فقد استمد شخصه من الواقع، ومن الطبقات الكادحة التي تناضل من أجل حياة أفضل.

2- ملامح الشخصية في مسرح علولة:

اهتم علولة بالشخصية في نصوصه المسرحية كونها من أهم أركان النص المسرحي، إن لم يكن أهمها على الإطلاق (حيث تتمحور حوله كل الوظائف و الهواجس، والعواطف، و الميول، تظهر و تختفي و تقوم بالأفعال، أو تقع عليها الأفعال، و هي فيما

¹ - ينظر حفناوي بعلي - الثورة الجزائرية في المسرح العربي - م ن - ص 97 إلى 147

تتشرك فيه من صراع، إنما تقدم مادة حيوية يقوم عليها العمل المسرحي¹. حيث تدفع الشخصية بالحدث إلى التطور، وبالصراع إلى أقصاه .

و قد استمد علولة شخصياته من الواقع، و لكنه لم يستنسخها بل عالجها فنيا يقول علولة(شخصي تنطق، و تنبثق من الواقع، و هدفهم هو واقع المتفرج، إن الحياة أو الواقع إن أردت يزودنا باستمرار بمواد، ومواضيع و أفكار)² حيث تعكس هذه الشخصيات الواقع الاجتماعي للمتلقي، فيرى نفسه من خلال جلول الفهامي في الأجواء، أو سي علي في الخبزة (إنهم يعملون دون هوادة في المسرح على تقديم المعاش الاجتماعي العميق للمتفرج، بوجود نصيب من الخيال لكن لا يجب أن نخطئ فنصيب الخيال قد تم تصويره لغرض التلوين و التشويه، حتى تبرز ماهية الشخص للعيان و لتأكيد مسار الشخص وعمق وكثافة العلاقات والوضعيات)³ فالخيال هنا من أجل إزالة الوهم، وكشف المستور، وهي شخصيات مناضلة، ترفض الواقع وتعمل على تغييره (كمشه قليلة من الأطباء يحبوا وطنهم وشعبهم ولي عندهم الضمير المهني... قلل لي شفهم المسكين... أغلبية الأطباء يتساوموا... الطب المجاني مشي فوضى لازم يتنظم)⁴، وشخصيات علولة قريبة من شخصيات براخت، غير أنها تعيش في بيئة مختلفة(وتهدف إلى تغيير العالم وفق مبادئ لها نفس الانطلاقة فهي شخصيات مبنية على استراتيجيات التغيير المستمد في بنائها وتطورها الذي بحاجة إلى صراع دائم مع القوى الظالمة المستبدة)⁵. وقد وظف علولة الراوي في

¹ - بن ذهبية بن نكاع - توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي المعاصر - دكتوراه - جامعة وهران - الجزائر - 2004-2005 - ص186

² - عبد القدر علولة - حوار مع محمد جليل - ترجمة أنعام بيوض - من مسرحيات علولة - مورفم للنشر - الجزائر - دط - 2005 - ص243

³ - عبد القادر علولة - من مسرحيات علولة - م ن - ص243

⁴ - عبد القادر علولة - مسرحية الأجواء - من مسرحيات علولة - م ن - ص 137

⁵ - منصور لحضر - التجربة الإخراجية في مسرح علولة دراسة تطبيقية للأجواء - ماجستير - جامعة وهران - الجزائر - 2001 - 2002

تقديم شخصياته ،مما يسمح باكتشاف ابعادها بالتدرج،وتتحدث شخصيات علولة لغة بسيطة ،مفرداتها من الحياة اليومية ،والواقع الاجتماعي للطبقة الكادحة مثل :الحقرة ،العمال ،البيروقراطية ...وارتباط الكاتب بالطبقة الكادحة جعل موضوعات مسرحياته تدور حول ما تعانيه هذه الطبقة كالثورة الزراعية في مسرحية حمام ربي ،والبيروقراطية في مسرحية العلق ،والسلطة والمثقف في مسرحية ليلي والمجنون .وشخصيات علولة بسيطة لكنها صادقة ،شخصيات كوميدية ولكن ذات طابع مأساوي تعتمد على السخرية لإظهار التناقض ،فهي قريبة إلى من شخصيات الكوميديا السوداء*،التي تحمل نظرة مأساوية وان اعتمدت على السخرية لإظهار.غير أن بعض شخصيات علولة تتكلم بأفكار أكبر منها ،فتظهر كأنها بوق للكاتب (بوق ينقل ما يلقي إليه المؤلف ،فيكون المتكلم هو المؤلف نفسه ،على لسان هذه الشخصيات البغائية،والواجب أن يبقى للشخصيات كيائها المستقل)¹حيث تبتعد عن المؤلف ،وتعيش مستقلة عنه في حركاتها وسكناتها. وأخيرا يمكن القول أن علولة استمدت شخصيته من الواقع الاجتماعي الذي عاشه،واقع الطبقات الكادحة في المجتمع.

المبحث الثاني :التجريب في مسرح علولة:

1. التجريب في المسرح :

ولد المسرح مجربا و استمر (واستطاع أن يحافظ على استمراريته، رغم منافسة بقية الفنون، و التي عرف كيف يوظفها و يحتويها لتصبح جزءا لا يتجزأ منه، يقول "با تريس

*-الكوميديا السوداء:تسمية حديثة استمدت لتوظيف مسرحيات ليس لها بالكونوميديا الا من حيث الاسم إلا أن طابعها مأساوي وتسيطر عليها النظرة المتشائمة وان كانت تعتمد على السخرية لإظهار المأساوية والخاتمة فيها ليست سعيدة ينظر:ماري الياس حنان قصاب-المعجم المسرحي-مكتبة الناشرون-لبنان-دط-1997-ص385-

¹ - منصورى لخصر-التجربة الإخراجية في مسرح علولة-م س-ص114

بافيه" عن التجريب: هو موقف الفنانين إزاء التقليد، و إزاء المؤسسة المسرحية و بالتالي إزاء الاستغلال التجاري)¹ ومن هنا يتضح أن التجريب يعني الاعتراف و الإيمان بوجود شكل فني سابق، و هو أرضية ننطلق منها نحو ممارسة العملية التجريبية. فالدراما الأرسطية، وهي المبنية وفق قواعد أرسطو مثلما دونت في كتابه (فن الشعر) تلتها دراما أر سطوية جديدة تختلف عنها باستغنائها عن مفهوم القدر، كما عرفه المسرح الإغريقي. و ظهرت الرومانسية، فقامت بتهديم وحدة الزمان ووحدة المكان، و هدمت مبدأ تفرد النوع و لم تجعل التراجيديا حكرا على النبلاء، و جعلت الصراع بين الفرد و المجتمع. وتلتها الواقعية بعد سقوط نابليون، و اهتزاز الاعتقاد في طبيعة الإنسان المثالية . و بدأ الكتاب يدعون إلى التخلي عن الأحلام، و البحث عن الطريقة العلمية من أجل حل مشاكل الإنسان عن طريق حقائق مادية ملموسة. و قد ساعدت كتابات "أوغست كونت" 1798-1857 على بروز التيار الواقعي. كما أثر "بالزاك" على مجرى الواقعية بطريقته العلمية، و تحليله لداخل النفس البشرية. و كتب "إيميل زولا" في مقدمة مسرحية (تريز راكان) يقول: (لقد وصلنا إلى ما هو واقعي و هو القوة الوحيدة في القرن 19)² والواقعية هنا لا تعني إعادة استنساخ الواقع كما هو، بل تقديم الواقع بطريقة جمالية.

و يعتبر المسرح الملحمي انعطافا كبير في الدراما ، و قد ظهر على يد "بارتو لد بريخت" (1889-1956)، كاتب و شاعر و موسيقار ألماني، . بدأ عمله في المسرح في وقت كانت التعبيرية قد وصلت إلى القمة وتأثر في أعماله الأولى بهذا التيار (ولذلك يلاحظ أنه في كثير من أعماله الأولى، كان متأثرا بالتعبيريين ، ولو أنه بعد ذلك بدأ في

¹ - جازية فرقاني-التجريب في المسرح الجزائري-المسرح دوت كوم-16أفريل2004

² -رشاد رشدي-الدراما من أرسطو إلى الآن-م س-ص153

ابتكار آراء مستقلة ظلت تتطور و تنضج إلى آخر حياته¹ حيث عمل على أن تكون آراؤه مستقلة، بعيدة عن المسرح الأرسطي.

و يعد بريخت من الكتاب القلائل الذين نظروا في أعمالهم في كتاب (الأرغانون الصغير) و قد كتب مجموعة من المسرحيات مثل: (الإنسان الطيب في شيشوان) ما بين 1938 و 1940 و هي من التراث الصيني، مسرحية (السيد بونتيل و خادمه مانتي) 1940، و هي من التراث الفنلندي، مسرحية (شفايك في الحرب العالمية الثانية) 1943، و مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية). و قد ثار من خلال هذه المسرحيات على المسرح الأرسطي. و كان يرى أن هذا المسرح قد استنفد أغراضه، و لم يعد صالحا، فلا مكان للموثولوجيا الإغريقية في زمن الآلة، إذ أن المتفرج في المسرح الأرسطي مسلوب الإرادة، يقف موقفا سلبيًا. و يرى "بريخت" أن المسرح ليس مجرد دمعة ييكها المتفرج، أو قهقهة تخرج من فمه، بل عل المتفرج أن يبقى في وضعية المراقب لا المنسجم. و لهذا أحدث تغييرا جذريا في مفهوم الدراما كتابة و إخراجا. يقول "بريخت": (الفن الذي لا يضيف شيئا إلى تجربة الجمهور، و الذي يغادره كما وجده، و الذي لا يريد أكثر من أن يتملق غرائزه البدائية ويؤكد آراء فجة و مهترئة، إن فنا كهذا لا يساوي شيئا)² فالفن في رأيه ثورة تدفع إلى التغيير، وان كان من الصعب تحميل الفن مسؤولية التغيير.

و لتحويل المتفرج من السلبية إلى الإيجابية، توصل إلى ما يسمى التغريب، في المسرح و التغريب مصطلح يعني نزع البديهي عن الحادثة أو الشخصية، و بالتالي إثارة الاندهاش حولها، أي إظهار المؤلف كأنه غير مألوف. و يرى بعض النقاد أن التغريب البراختي استمد بدوره من فلسفة هيغل: (إن التغريب البراختي ذو علاقة متينة بالاغتراب

¹ - رشاد رشدي- الدراما من أرسطو إلى الآن - م ن- ص 153

² - مناد الطيب- أثر المسرح البرختي في أعمال كاكي- م س- ص 19

الميجلي الذي كان ماركس قد استعاره منه، و الذي يعني عند هيجل بصفة مبدئية عدم الانسجام بين العالم كما هو في حالته الراهنة من جهة، و قوى التقدم التاريخي الضاغطة. و على يد ماركس أصبح الاغتراب يعني حالة انحدار، و تزايد الظلم الذي يهوي بالوجود الإنسان فيصبح الإنسان سلعة تباع وتشتري¹ و قد رأى بريخت أن أكبر متعة يحققها المسرح هي المشاركة الفعالة التي تضمن تطبيق المتفرج لما يراه على المسرح في المجتمع.

و لتحقيق هذه المشاركة يجب أن يكون كل عنصر من عناصر الإخراج في خدمة تغريب المتفرج، فالنص، الديكور، الموسيقى، الإكسسوارات، الإنارة و الممثل، كما يجب أن تكون في خدمة فكرة التغريب، لقد هدف بريخت من خلال أعماله إلى خدمة الإنسانية وتوضيح الوسائل التي بواسطتها يمكن السيطرة على المصير البشري، فقد رغب "بريخت" من خلال أعماله إلى مساعدة الإنسانية و التخفيف عنها.

و بعد الحرب العالمية الثانية و جراء ما لحق بالعالم من دمار من جميع نواحي الحياة، ظهر إلى الوجود مسرح العبث الذي أراد أن يصور عيشة الحياة على خشبة المسرح، فأصبحت الشخصية غير مفهومة وتحدث لغة غير مفهومة.

2- التجريب في المسرح الجزائري:

لقد ارتبط المسرح الجزائري —منذ نشأته— بالجمهور و بالعرض، أكثر من ارتباطه بالنصوص على عكس نظيره في المشرق، و يختلف الباحثون في تحديد نشأة المسرح بالجزائر، فمنهم من يرجعه إلى مسرحية (نزهة المشتاق) لـ"إبراهيم دينانوس"، و منهم من

¹ - مناد الطيب- أثر المسرح الراجحي في أعمال كاكي-م ن-ص25

يرجعه إلى زيارة فرقة "جروج الأبيض" إلى الجزائر سن 1921، و منهم من يرجعه إلى عرض مسرحية (حجا) "سلالو علي" سنة 1926 و نستطيع أن نرصد محطات المسرح الجزائري منذ النشأة إلى الآن:

- تجربة الترجمة:

لقد ساهمت الترجمة في تطور الحركة المسرحية بالجزائر، و اختلفت من كاتب إلى آخر، فبعضهم عمد إلى تقريب مضمون المسرحية من الواقع، فحذف مقاطع و أضاف أخرى تضفي على النص طابع المحلية. و قد كانت الترجمة تهدف إلى خدمة العرض، و لهذا لم يهتم المترجمون بالناحية الأدبية (وهكذا فإن ترجمة المسرح في الجزائر كانت بهدف العرض و ما يبين هذه الخاصية عدم اعتناء المترجمين بالناحية الأدبية)¹ حيث ظهر عدم الاهتمام جليا في النصوص المترجمة، خاصة في الراحل المتقدمة من المسرح الجزائري.

- تجربة الاقتباس:

و اتخذ الاقتباس أشكالا عدة. حتى أن في بعض المسرحيات لم يبق إلا الهيكل العام، و تشيع المسرحية بقضايا جزائرية، يذكر المخرج "علال الحب" عند تقديمه مسرحية "سي قدور المشحاح": (نعم تم اقتباس كوميديا تجري أحداثها في القرن 17 بحذف بعض المشاهد، و تعويضها بمشاهد أخرى و هي عرض لمسرحية مولير حسبما يتماشى مع

¹ - مخلوف بوكروح- المسرح والجمهور - دار الغرب - الجزائر - دط - 2002 - ص 19

واقعنا، ومشاعرنا، و القيم التي عبر عنها مولير هي قيم ذات معنى إنساني كظاهرة البخل¹ حيث يقتبس الكاتب الفكرة وتسرف فيها بكل حرية .

و تعتبر تجربة ولد عبد الرحمان كاكي رائدة في هذا المجال حيث كان يأخذ هيكل مسرحياته من غيره، و يطعمها بحكاية شعبية كما حدث مع مسرحية (القرب والصالحين) و التي أخذ فكرتها من (الإنسان الطيب في ستشوان) للكاتب المسرحي براخت .

- تجربة التأليف الجماعي:

و قد ظهرت هذه التجربة نظرا لقلة النصوص المسرحية، مما دفع بعض الشباب إلى التأليف الجماعي، وقد قامت بها فرقة مسرح البحر، وجرها المسرح الجهوي بوهرا (وتعد فرقة مسرح البحر في فترة السبعينات الفرقة التي أرادت تجريب أساليب جديدة لا إتباعا للمودة بل لإثراء العمل الفني، و إعطائه جرعة تدفعه إلى الأمام، لمواصلة درب "كاتب ياسين" و من عمل إلى جانبه)² وأن كان النقاد يعتبرون الإبداع لحظة تجلي ومن الصعب أن تتحقق هذه اللحظة جماعيا .

و يعتبر علولة من بين الكتاب الجزائريين الذين بحثوا عن شكل مسرحي يلائم المتفرج الجزائري و ذلك بعودته إلى التراث و البحث فيه عن أشكال فرجوية.

3- التجريب في مسرح علولة:

¹ - مخلوف بوكروح - المسرح والجمهور - م ن - ص 16

² - جازية فرقاني - التجريب في المسرح الجزائري - م س

من أجل إعطاء مسرحه بعدا جماليا، و من أجل إيجاد مسرح متميز، وظف عبد القادر علولة مجموعة من التقنيات وحملها أفكاره الإيديولوجية ورؤيته للمجتمع .

أ- الحلقة: و الحلقة شكل موجود في ثرائنا الشعبي، حيث غالبا ما يتعلق الناس حول المداح أو القوال، أو الشاعر في الأسواق و قد وظف علولة هذه التقنية في مسرحية الأجواد و اللثام و القوال، حيث انتزع الحلقة من فضائها الطبيعي الذي هو الأسواق ووضعها على خشبة المسرح حيث حملها قضايا سياسية و اجتماعية معاصرة (لقد أراد علولة من الحلقة أن تكون تقنية مسرحية تصل الى المستوى الذي يسمح لها أن تكون بديلا عن المسرح الأرسطي)¹ ويعتمد مسرح الحلقة على الغناء، والحوار، والمنولوج ،

وعلى التجاذب المستمر بين المتفرج و الراوي (يعتمد مسرح الحلقة على سمات فنية، الحوار الشعبي و الغناء و المنولوج و كأي عمل مسرحي على تجاذب مستمر و متواصل، و أما الدائرة فتزداد اتساعا لحظة بعد لحظة)² حيث تنعدم المسافة في الحلقة بين المتلقي والممثل وتتداخل فضائهما.

و يمكن أن نحدد أنواعا من الحلقة، الهدف منها الفرجة في بلدان المغرب العربي كما يبين الجدول³ التالي:

نوع الحلقة	المضمون	الوظيفة	الهدف
حلقة تقوم على	النقد الاجتماعي	سرد الحكاية الشعبية أو	حث المتفرج على

¹ -منصور كريمة- خصائص الكتابة المسرحية عند علولة-ماجستير-جامعة وهران-الجزائر-2005-2006-ص21

² - أحمد صقر-توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي-مركز السكندرية للنشر-مصر-دط-1998-ص49

³ -منصوري لخصر-التجربة الاخراجية في مسرح علولة-م س-ص26

الارتجال نوعا و كلاما	السخرية و التهكم	قصة من قصص الأبطال أو أبطال الخرافة	المشاركة الوجدانية
الحلقة الغنائية	غناء و إلقاء مواويل و العزف على الكمنجة أو الدف	إنشاء	الطرب
الحلقة الشاملة	تداخل بين النوعين الأول و الثاني	الخروج عن المألوف العرض التقليدي اعتمادا على استجابة الجمهور	الإمتاع و الفرجة من خلال مونولوجات تشرح فيها أشكال العرض

و لقد لاحظ علولة أهمية الحلقة عندما زار المعامل و المزارع ، حيث كان العمال يتحلقون حول فرقة العرض ، و يدخلون مع الممثلين في حوارات و تعليقات ، و قد مكنت الحلقة علولة من إحداث التغريب و الابتعاد عن الاندماج الأرسطي.

و يمكن تحديد بعض التشابه بين الحلقة و التراجيدية اليونانية فيما يلي:

- بني المسرح الإغريقي على شكل حلقة.
- نص التراجيدية شعري و كذلك نص المداح داخل الحلقة.
- التراجيدية اليونانية تمسرح الكلمة أكثر من اعتمادها على تصوير الحدث ، حيث الأحداث العظيمة في مسرحية أوديب تروى و لا تجسد.
- يرافق المداح في الحلقة عازف الناي، و كذلك ترافق الراوي الجوقة في المسرح الإغريقي.

- القصة معروفة مسبقا عند الجمهور في المسرح الإغريقي ،و كذلك عند جمهور الحلقة¹.

لم يكن علولة الوحيد الذي وظف الحلقة كتقنية مسرحية، فقد سبقه إلى ذلك ولد عبد الرحمان كاكي في مسرحية القراب و الصالحين و كذلك وظفها طيب صديقي في مسرحية ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب.

في إطار البحث عن شكل مسرحي مميز يمكن علولة من طرح قضاياها بهدف توعية الجمهور استلهم من التراث يقول علولة (نحن دائما ورثة شيء ما و لا تنطلق أبدا من العدم كل إنسان يختزل حصيلة علاقات اجتماعية)²و لكن عودته للتراث من أجل التأصيل لمسرح جزائري لم يمنعه من الإطلاع على التجارب العالمية الأخرى خاصة المسرح الملحمي البراختي.

ب- القوال: أو الراوي هي شخصية موجودة في تراثنا الشعبي حيث يتمتع الراوي بقدرات متعددة ، فيحكي الحكاية و يجسدها بأسلوبه معتمدا على تعابير الوجه ، والإيماءات ،و حركات اليد و الجسد ، موظفا طبقاته الصوتية، و قد مر الراوي بمراحل حيث أن بعد أن تراجعت مكانة القصاص عند الخليفة في العصر العباسي تحول إلى عامة الناس يسامرهم ، أما المدايح فهي شخصية عرفت في تراثنا العربي باسم "منشد المغازي" ينشد الغزوات ، و الحروب، و هو شكل من أشكال أدب البطولة، ينشد المدايح في المقاهي و الأسواق بمصاحبة آلة موسيقية.

و قد استعمل علولة الراوي من أجل السرد لأحداث التغريب ،حيث يبقى بين المتلقي و المسرحية مسافة تبعده عن الاندماج، و تسمح له بالتفكير و الحكم يقول علولة

¹-منصور كريمة-خصائص الكتابة المسرحية عند علولة-م س-24

²- عبد القادر علولة-حوار مع محمد جليد-من مسرحيات علولة -م س-ص245

(أننا نقترح تدرجيا إلى القوال، فهذا الأخير في طبيعته، و شخصيته المنعزلة يروي الملاحم، مستخدما في ذلك الإيماء و الحركة و القول و من هذا المنطلق نحاول ربط الوظيفة بالمرحلية التي انقطعت إثر الاستعمار الذي عرفته البلاد من هنا قد فهمنا نوع المسرح الذي يحتاجه شعبنا و هذا مهم جدا)¹ وقد حمل علولة القوال أفكاره وآراءه.

القوال: برهوم الخجول، ولد أيوب الأصرم، ازداد هذوا اثنين وربعين عام بالتقريب... و لداته الفوزية أمه بالفجر في الربيع داخل غابة كثيفة... حين ما جاء المزيد للندنيا ما زغرتوا عليه ما سفقوا بالمناسبة².

و لقد استطاع عبد القادر علولة أن ينتزع القوال من محيطه وفضائه الطبيعي، ويوظفه على خشبة المسرح في محاولة منه لتبديد الوهم الذي يسيطر على عقل المتفرج، كما استطاع علولة أن يوجد نوعا من الممثل الراوي Comédien narrateur حيث التداخل بين الممثل والقوال أضاف بعدا جماليا لمسرح علولة.

القوال: اتعب برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم مع المفتش ، عشية كلها و هو يسأل فيه، على عمال المصنع و البرمة، و يسأل فيه كذلك عن أشياء خارجة الموضوع باش يتقطع عليه الطريق، في هذه أسباب سألته إذا مخلص كراه عند من يشري الخبز، إذا عندو ناسغير العايلة،... يخدموا في الإدارة، ... إذا يبغي يخدم مع الشرطة، إذا يأمن بالسحور، إذا مرته الشريفة تشري الحنة الورقية، ... شكر برهوم صارحه و قاله الليلة نضيفوك نشدوك باش تبات عندنا³.

¹ - منصورى لخصر - التجربة الإخراجية في مسرح علولة - م س - ص 37

² - عبد القادر علولة - مسرحية اللثام - من مسرحيات علولة - م س - ص 157

³ - منصورى لخصر - التجربة الإخراجية في مسرح علولة - م س - ص 35

لقد حاول علولة من خلال القوال أن يجسد أفكاره على المسرح وأن يحدث التغريب من خلاله و يحاول التأصيل لمسرح جزائري.

ج- السرد: يبدو تأثير برخت على علولة جليا، حيث يقول علولة (اعتبر أن براخت كان ويبقى من خلال كتاباته النظرية، و عمله الفني خميرة جوهرية في عملي، و تكاد تحتاحني الرغبة أن أقول بأني أعتبره كابي الروحي أو خير من ذلك صديق و رفيق دربي المخلص)¹. حيث تأثر علولة ببراخت جعله يفكر في إحداث التغريب، الفكرة التي نادى بها بريخت ، والتي تعني إبقاء المتلقي على مسافة من المسرحية يحافظ فيها على وعيه النقدي ، حيث لا يكون متفرجا مسلوب الإرادة، كما أراده المسرح الأرسطي متعاطفا مع البطل، إنما متفرج يثور و يغير الواقع الذي حوله، ووظف علولة من أجل إحداث التغريب السرد الذي هو شكل من أشكال الحكى، و هو جزء من تراثنا الشفوي، في الجزائر (فقد كان نشاطا أساسيا، في الحلقات التي كانت تقام على هامش الأسواق والاحتفالات في المدن والقرى في منطقة البحر المتوسط)² و السرد في المسرح يتعد عن تشخيص الحركة المبدأ الذي قام عليه المسرح الأرسطي، حيث يسمح للكاتب بالانتقال من مكان إلى مكان، و من زمان إلى زمان، و يقوم السرد على دعامتين.

أولاً: يحتوي على قصة، تحتوي على أحداث معينة.

ثانياً: أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة و تسمى هذه الطريقة سردا، حيث يعتمد على السرد في تمييز أنواع الحكى ،حيث يفترض السرد وجود قصة و شخص يحكى و شخص يحكى له، أو راوي Narrateur و مروي له Narrataire³

¹ - منصوري لخضر- التجربة الاخراجية في مسرح علولة-م س-ص43

² - منصور كريمة -خصائص الكتابة المسرحية عند علولة-م س-ص180

³ - ينظر: حميد لحدادي- بنية النص السردى - م س-ص45

الراوي القصة المروى له.

و السرد نوعان : سرد نمطي يحافظ على تعاقب الأحداث زمنيا، و سرد متكسر و يكسر السرد النمطي بالمفارقة الزمنية* ، أو المشهد البانورامي أو الإضممار و الحذف Ellipse أو الوقفة الزمنية. أو التواتر.

و قد وظف علولة في مسرحه السرد على لسان الراوي:

كان سي علي في الحرفة كاتب عمومي
في السن قريب يلحق الستين عام
حنين كريم شعبي معروف
قلبه واسع يحسن العون و الظروف
خبزته المخلوق منيطةها من الحروف¹.
و على لسان شخصياته أحيانا:

المنور سي عكلي أمزيان المرحوم مزيوم في عام 1920 بقرب برج منايل اغترب و هو في عمره 18 سنة رجع للبلاد في 1946 بعدما زوجه ماليه في نفس السنة، و أخذ مرته و خرج على والديه، دخل يخدم كمساعد طباخ في هذه المدرسة².

و لقد وظف علولة السرد كتقنية من أجل إحداث التغريب لكي يحافظ على وعي المتلقي و يدفعه إلى تغيير واقعه نحو الأحسن.

د- المسرح داخل المسرح:

* المفارقة الزمنية: من أشكال العدول عن السرد النمطي حيث لا يكتفي الكاتب بتغير اتجاه الزمن من الحاضر إلى الماضي إنما يعدل

اتجاه السرد من نمطي إلى متكسر ينظر: إبراهيم خليل- بنية النص الروائي- منشورات الاختلاف- الجزائر- دط- 201- ص103

¹ - عبد القدر علولة- مسرحية الخبرة- ديوان أعماله الكاملة- وزارة الثقافة- الجزائر- دط- 2007- المجلد 2- ص160

² - عبد القادر علولة - مسرحية الأجواد- م س- 113

تقنية المسرح داخل المسرح هي عملية وظفها علولة من أجل كسر الإيهام و هي عملية إدخال مسرحية داخل مسرحية بغض النظر عن حجم أي المسرحيتين ،و بغض النظر عن طبيعة العلاقة بينهما، و يؤدي ذلك إلى بنية مركبة فيها حدثين أو حكايتين توضعان في مكانين و زمانين متباينين للحالة التي تعرفها المسرحية¹ و هذه التقنية لا تستعمل دوما من أجل كسر الإيهام أو أحداث التغريب فقد استعملها شكسبير مثلا في مسرحية هاملت استعملها جماليا، حيث مثل هاملت مسرحية داخل مسرحية من أجل كشف قتلة أبيه ، كما نجدها في مسرحية طعام لكل فم لتوفيق الحكيم و هي مسرحية تعالج قضايا الثأر في مصر، حيث تدور أحداث المسرحية على جدار ديكور المسرحية الأم ، و تعتبر هذه التقنية إحدى ركائز المسرح الاحتفالي* حيث وظفها عبد الكريم برشيد في مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح" ، ووظف علولة هذه التقنية في مسرحية "الخبزة" حيث تتراعى لعلي بطل هذه المسرحية، شخصيات على جدار بيته تمثل الطبقة البرجوازية حيث يدخل معها في حوار:

عائشة: واش بيك

السي علي: الحيط

عائشة: ماله الحيط

علي: الحيط انشق

عائشة: مزية..... ريح.

¹ -ينظر:منصور كريمة-خصائص الكتابة المسرحية عند علولة-م س-ص186

* المسرح الاحتفالي: يرى عبد الكريم برشيد أن الاحتفال هو تمرد وزلزلة لقواعد المسرح الأرسطي،يشمل تأثير هذه الخطوات النص والإخراج والتمثيل ويرتبط هذا التمرد بجذوره العربية والغربية ينظر:عبد الكريم برشيد-حدود الكائن والممكن-دار الثقافة -الدار البيضاء- المغرب-ط1-1985-ص119

السي علي: يالسي محمد.... يالسي علي اتكلمواشوية على الكتاب..... منين حالات
الدعوة راحت الصورة... الحيط اهدر... اهدر ينعل والديك... يالنو صبي صبي....
ماتضبيش علي... صبي عل الحيط شوية¹.
من أجل التقرب من المتلقي وظف علولة التراث بغية إيجاد مسرح قريب من المتفرج
،لايحس فيه المتلقي بالغربة.

المبحث الثالث: اللغة في مسرح علولة:

1- اللغة في المسرح:

¹ - عبد القادر علولة - مسرحية الخبزة - م س - ص 179

تعتبر اللغة وسيلة من وسائل نقل الأفكار، و هي وسيلة تواصل بين المبدع والمتلقي، و تشمل اللغة المسرحية الحوار المنطوق، والحركات الدالة و الإيماءات. و تختلف اللغة المسرحية عن لغة الحياة اليومية كونها تمتاز بالدقة في التعبير (من الواضح أن اللغة الدرامية تختلف عن اللغة الحياتية لأنها تمتاز بدقتها في التعبير و حيويتها، في إيصال الدلالات و الإيماءات، و إصابتها الهدف الفكري بوعي عميق)¹ حيث لا تسمح المسرحية للغة بالاستغراق والإطالة والاستفاضة.

و يعتبر الحوار نواة اللغة المسرحية، حيث يميز الحوار المسرحية عن باقي الفنون الأدبية، و هو خاصة من خصائص الفن المسرحي (فالحوار في العمل الأدبي ليس حوارا ذاتيا، ليس مجرد شخص أو شخصيتين، على خشبة المسرح يتجادبان حوارا أيا كان... فليس كل حوار يصلح أن يكون حوارا دراميا)² حيث يمتاز الحوار في المسرحية بالاقتصاد. و يمكن التمييز في المسرح بين لغتين، اللغة الشعرية، التي كتب بها الإغريق الأوائل مسرحياتهم، و التي اعتبرها أرسطو جزءا من أجزاء المسرحية و التي حافظ عليها الرومان في كتاباتهم (والشاعر التراجيدي يعالج في أعماله الحقيقة المثالية و ليست الحقيقة التاريخية فهو لا يعرض ما حدث ولكن سلسلة من الأحداث الممكن وقوعها و على هذا الشعر كان أكثر فلسفة من التاريخ)³ و كتب الرومانسيون مسرحياتهم شعرا، لأنهم وجدوا فيه مجالا خصبا للتعبير عن العاطفة، و لكن مع ظهور الواقعية نحا المسرح نحو اللغة النثرية، حيث وجد فيها الكتاب حرية في التلفظ، و قرب من اللغة اليومية للمتلقي، و لم يقف الجدل في المسرح عند هل شعرا يكتب النص المسرحي؟ أم نثرا؟ بل تعداه إلى إشكال آخر

¹ - منصور كريمة - خصائص الكتابة المسرحية عند علولة - م س - ص 163

² - عبد العزيز حمودة - البناء الدرامي - الهيئة المصرية للكتاب - مصر - دط - 1998 - ص 139

³ - أرسطو - فن الشعر - ترجمة ابراهيم حمادة - مكتب الجولوسكسونية - مصر - دط - دس - ص 33

و هي بم نكتب بالعامية؟ أم بالفصحى؟ بالعامية القريبة من المتلقي، أم بالفصحى الأقدر على التعبير، و هذا الإشكال عرفته اللغة العربية مثلها مثل اللغات الحية الأخرى (لأن الشعوب البدائية و حدها لا تعنى بازدواجية اللغة، فالمسافة لديها بين الحس و العقل تنعدم أو تكاد، عكس الأمم المتقدمة التي تختلف فيها لغة الحكي، عن لغة الكتابة كثيرا أو قليلا، إنما لا تكتب كما تحكي و لا تحكي كما تكتب)¹ نظرا للظروف التاريخية، وللتأثير المتبادل بين الأمم .

و قد عاش المسرح الجزائري على غرار المسارح العربية الأخرى هذا الإشكال منذ انطلاقة.

2- اللغة في المسرح الجزائري: من الإشكالات التي عرفها المسرح الجزائري إشكال اللغة، بأي لغة تكتب المسرحية بالفصحى التي لها القدرة على التعبير الجمالي، أم بالعامية التي يفهمها الناس جميعا. و هذا الإشكال لم يعرفه المسرح الجزائري فقط بل عرفته مسارح أخرى مثل مسرح المصري، حيث انقسم فيها أدباء معروفون إلى داع إلى الكتابة بالفصحى. يقول نجيب محفوظ (اللغة العامية حركة رجعية و العربية حركة تقدمية فاللغة العامية النحصر وتضييق و انطواء على الذات لا تناسب العصر الحديث الذي يترع إلى التوسع و التكتل و الانتشار)² و داع إلى الكتابة بالعامية لأنها أقدر على توصيل الرسالة، و يمكن أن نحد ثلاثة اتجاهات فيما يخص اللغة التي تكتب بها المسرحية:

-الداعون إلى الكتابة بالعامية:

¹ -عز الدين جلاوي- النص المسرحي في الأدب الجزائري- م س- ص121

² -عز الدين جلاوي- النص المسرحي في الأدب الجزائري- م ن- ص122

و حجتهم في ذلك أن اللغة العامية هي لغة يفهمها التاجر، والنجار، و أبناء الشعب كافة حيث يقول مصطفى كاتب (إنني و بصفتي فنانا، سأكتب باللغة العامية التي تفهمها أمي، و يفهمها بائع الخضراوات مثلا، طالما أن اللغة التي نتحدث بها هي اللغة العامية... إذا ما أردت أن أكتب مسرحا واقعيا)¹ و لكن الواقعية التي يتحدث عنها لا تتعارض والكتابة بالفصحى، إنها تفترض واقعية الموضوع، و قد شهد موضوع اللغة جدلا كبيرا خاصة خلال الفترة الاستعمارية (في الفترة الاستعمارية، الحوار حول اللغة المستعملة كان شديدا، و بعد الاستقلال استمرت مسألة اللغة حيث استمر الجدل إلى مالا نهاية)² كما أن العامية تتكون من لهجات لا يفهمها حتى أبناء القطر الواحد، و يمكننا إحصاء مجموعة من المسرحيات التي كتبت بالعامية في بدايات المسرح الجزائري كما بينها الجدول³ التالي.

المسرحية	المؤلف	السنة
----------	--------	-------

¹ - منصور كريمة- خصائص الكتابة المسرحية عند علولة -م س- ص16

² -Ahmed chenniki-le théâtre algérien-p77

³ -ينظر: صالح مباركية-المسرح الجزائري النشأة والرواد والنصوص- دار الهدى-الجزائر-دط-2005-ص86/87

1926	سلاو علي	جحا
1926	//	زواج بوعقلين
1927	//	أبو الحسن أو النائب الصاحي
1928	//	الصيد والعفريت
1930	//	عنترة الحشايشي
1927	//	بابا قدور الطماع
1932	رشيد قسنطيني	نقب في الأرض
1934	//	الفقير
1934	محي الدين باشطري	

و يمكن أن نعتبر أن المسرحيات المكتوبة بالعامية عاجلت مشاكل اجتماعية، ولاقت إقبالا جماهيريا.

- الداعون إلى توظيف الفصحى

و حجتهم في ذلك أن الفصحى أكثر ثراء وتنوعا من العامية (اللغة العامية لا تصلح أداة للتعبير في القصة و لا في المسرحية، لا في السرد ولا في الحوار، و إنما الفصحى هي اللغة الوحيدة المناسبة لهذه المهمة)¹ وقد اعتبر عدد من أعضاء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين الكتابة بالفصحى وقوفا في وجه مخطط العدو، الذي حاول بكل جهده أن يجفف منابع الانتماء الحضاري للشعب الجزائري (لأن المعركة التي يخوضها شعب المغرب العربي في شتى أقطاره من أجل المحافظة على الشخصية العربية تستوجب منهم الوقوف ضد كل عمل فيه محاولة لإضعاف اللغة العربية)² حيث اضعاف اللغة الفصحى يقدم خدمة للمستعمر. و يمكن إحصاء بعض المسرحيات التي كتبت باللغة العربية الفصحى في بدايات

¹ - عز الدين الجلاوي - النص المسرحي في الأدب الجزائري - م س - ص 124

² - عز الدين الجلاوي - النص المسرحي في الادب الجزائري - م ن - ص 124

المسرح الجزائري، والتي رغم نضج كتابتها لم تلق النجاح المعترف الذي لاقتة المسرحيات المكتوبة باللغة الدارجة.

المسرحية	المؤلف	السنة
بلال	محمد العيد آل خليفة	1938
المولد	عبد الرحمان جيلاني	1948
الهجرة	عبد الرحمان جيلاني	1948
الناشئة المهاجرة	محمد صالح رمضان	1947
الخنساء	محمد صالح رمضان	1950
حنبل	أحمد توفيق المدني	1948
يوغرطة	عبد الرحمان ماضي	1952
امرأة الأب	أحمد بن ذياب	1952

و يلاحظ أن معظم هذه المسرحيات التي في الجدول¹ أعلاه عالجت مواضيع تاريخية، حيث كانت وظيفتها المحافظة على القيم الوطنية للشعب الجزائري.

- الداعون إلى الموازنة بين الفصحى و العامة:

و هم مسرحيون أمسكوا العصا من الوسط، حيث وظفوا لغة أقرب من الفصحى ولكنها ليست بالفصحى، حيث نزعوا من العامية شوائبها.

¹ - ينظر: صالح مباركية- المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص- م س- ص 90 إلى 93

و قد ظهر في هذا الاتجاه على سبيل المثال كل من عبد الرحمان كاكبي ، و عبد القادر علولة، حيث زاجا في كتابتهما بين العامية والفصحى (و هذا الحل لا يعزز التواصل الثقافي العربي في هذا الميدان بل هو أيضا يعزز ازدهار الفن المسرحي العربي)¹ وهذه اللغة يمكن أن تفهمها كل أقاليم الوطن الواحد عميمر: راك أنت يا معلمي بكرسيك ذوقت لنا الحلاوة.

المدير: أنا المدير ما علي هدرة.

بسباس: غير البارح وهو معاك في القاعدة و اليوم ما عليه هدرة.

عميمر: نعم غير ربي اعطاه هرب علينا.

المدير: واش ببيكم تتمموا يا النوايا².

و هذه اللغة كما نلاحظ هي لغة عامية، قد نرعت عنها شوائبها مما جعلها أقرب إلى الفصحى.

3- اللغة المسرحية عند علولة:

من أجل إيصال أفكاره ورؤيته الاجتماعية إلى المتلقي الجزائري ، اختار علولة كوسيط ألسني ما يعرف بالفصحى المدرجة(و هي لغة ملتصقة بالتراث، لغة الراوي و القوال في الأسواق، قريبة إلى الشعر الملحون، لغة تلاقت فيها الفصحى بالعامية، فأنتجت لغة ثالثة، و ألف معظم نصوصه المسرحية باللغة العامية التي تلاقت بالفصحى... تعتمد تبسيط الفصحى و استبدال أو اختصار ألفاظ الفصحى بمفردات و معان تكون أكثر توسعا)³ و يمكن أن نأخذ هذا المقطع كمثال على هذه اللغة:

¹ - منصور كريمة- خصائص الكتابة المسرحية عند علولة-م س-ص171

² - عبد القادر علولة- مسرحية العلق-ديوان اعماله الكاملة-م س-ص68

³ - منصوري لخصر- التجربة الخراجية في مسرح علولة-م س-ص90

علال الزبال ناشط ماهر في المكناس

حين يصلح قسمته و يرفد وسخ الناس

يمر على الشارع الكبير زاهي حواس

باش يمدح بعد الشقا يهرب شوي وسواس¹.

هي لغة بسيطة مفهومة ، بساطة الشخصيات التي تتحدث بها، مستعملة في الواقع اليومي (لا تجافي قواعد الفصحى و هي في نفس الوقت ما يمكن أن ينطقه الأشخاص، ولا يتنافى مع طبائعهم و لا حياتهم باللغة سليمة يفهمها كل جيل، و كل قطر، و كل إقليم، و يمكن أن تجري على الألسنة في محيطها، ... قد تبدو لأول وهلة لقارئها أنها مكتوبة بالعامية و لكن إذا أعاد قراءتها طبقا لقواعد اللغة الفصحى يجدها منطقية على قدر الإمكان)² و يمكن ان نصنف بعض التعابير في مسرحيات علولة.

أ . جمل من التعبير الشعبي المتداول

الشريفة: يا رسول الله، قول واش كاين،

برهوم: ما فيا ما نقول³

ب . جمل تنتمي إلى اللغة الفصحى:

القهاوجي: القانون و التمييز

عميمر: نعم القانون و التمييز

المدير: فهمه يا سي محمد إذا قررت، أنا من الصباح و أنا معاه⁴.

¹ - عبد القادر علولة-مسرحية الأجواد-م س-ص79

² - منصور كريمة-خصائص الكتابة المسرحية عند علولة-م س- - 171

³ - عبد القادر علولة-مسرحية اللثام-م س-ص 163

⁴ - عبد القادر علولة-مسرحية العلق-م س-ص27

وهذه الجمل كما يلاحظ قريبة من اللغة الغربية الفصحى، حافظت علي التراكيب النحوية والصرفية.

أما الألفاظ الأجنبية، فهي قليلة الاستعمال في مسرحيات علولة، حيث حاول الكاتب تفاديها رغم كثرة استعمالها في العامية الجزائرية مثل بديت نخدم عند الكولون¹.

لقد استطاع علولة أن يوجد لغة مسرحية يفهمها معظم الجزائريين بسيطة بعيدة عن التعقيد، خالية قدر الإمكان من الكلمات الأجنبية.

¹ - عبد القادر علولة-مسرحية الاقوال-من مسرحيات علولة- م س-ص42

المبحث الرابع : شخصيات علولة وجمالية التلقي:

1- شخصيات علولة وجهد القارئ التأويلي

تخضع طرق تقديم الكاتب لشخصياته للاختبارات الفنية والجمالية، كما تخضع لمنطق التحول الإبداعي من فترة إلى أخرى، فهناك من الكتاب من يبرز شخصياته بأدق تفاصيلها فيصف طبائعها، وملاحظها بأدق التفاصيل، حتى أن القارئ يجد نفسه أمام شخصية كاملة الوصف، وهناك من الكتاب من يعتمد على الاختصار و التلميح فيترك شخصياته دون ملامح أو أوصاف، حيث يكتفي بإعطاء معلومات غير كافية لرسم صورتها، فيجد القارئ نفسه أمام شخصيات يستطيع ملء فراغاتها، وهناك من الكتاب من يعتمد إلى إرباك القارئ و تضليله، فيضع شخصياته في وضعيات غامضة، حيث تحمل الشخصية الواحدة أكثر من اسم، أو تحمل شخصيات مختلفة نفس الاسم، أو شخصيات مختلفة تقوم بنفس العمل مثلما نجد شخصيات مسرحية الكراسي ليونسكو، حيث تدخل شخصيات مختلفة إلى القاعة و تقوم بعمل واحد و هو الجلوس¹.

ويمكن إحصاء طريقتين لتقديم الشخصية:

أ- التقديم المباشر: وهو تقديم لا يتطلب جهداً تأويلياً من القارئ، لأنه وصف مباشر وتقريري، حيث يكون مصدر المعلومات عن الشخصية هي الشخصية نفسها، تقوم الشخصية بتعريف نفسها باستعمال الضمير أنا، حيث تقدم مباشرة من خلال ما يعرف بـ Autodescription فيجد القارئ نفسه وجهاً لوجه مع الشخصية دون وسيط.

و يقدم التشخيص المباشر بأسلوبين:

¹ - ينظر: محمد بوعزة- تحليل النص السردي- تقنيات ومفاهيم-الدار العربية للعلوم-لبنان-دط-2010-ص42/43

1. التشخيص بالرأي: و هي طريقة تكشف عن أبعاد الشخصية الفيزيولوجية، أو الاجتماعية، أو النفسية، بطريقة وصفية، تدور حول هذه الأبعاد.

2. التشخيص بالفكر: وهي طريقة يستعملها الكاتب لإبراز أدق أسرار الشخصية، وإظهار أفكارها ، و يقدم ذلك من خلال ما تبوح به الشخصية ،أو في حديث الشخصية مع نفسها أ ما يعرف بالحديث الداخلي.

ب-التقديم غير المباشر: تتطلب هذه الطريقة حضورا من المتلقي، وإعمالا لفكر القارئ كي يصل إلى المستوى و الدفين في نفوس الشخصيات، حيث يكون السارد وسيطا بين الشخصية و القارئ.

الراوي: برهوم الخجول ولد أيوب لصرم ازداد هذو اثنين و ربعين عام بالتقريب ولداته أمه بالفجر في الربيع¹.

حيث السارد وهو يتكلم عن شخصية برهوم و يصف ملامحها لم يتحدث إلا عن العمر فلا نعرف لون بشرتها ،و لا لون عينيها،ولا طول قامتها، فيمكن للقارئ أن يتخيل هذا كله ،و يملأ هذه الفراغات، و يتم هذا التقديم غير المباشر بعدة أساليب:

1- التشخيص بالموقف:

و هذا أسلوب من أساليب التقديم غير المباشر للشخصية يلتقي مع التشخيص بالفكر في كشف العالم الداخلي للشخصية ،و يتطلب جهدا تأويليا من القارئ للوصول إلى نوازع الشخصية، و يتم ذلك بالتعرف على شبكة العلاقات التي تجمعها بالشخصيات الأخرى حيث اختزل تودوروف هذه العلاقات في:

¹ - علولة - مسرحية اللثام-م س-ص157

أ. علاقة الرغبة: علاقات تقوم في إطار الفاعلية و المفعولية

ب. علاقة التواصل: و هي التي تشيد شبكة العلاقات بين الشخصيات

ج - علاقة المشاركة: أو المساعدة من شخصية أخرى¹.

و يمكن أن نضرب مثالا على علاقة التواصل بشخصيات مسرحية اللثام، حيث يجمع الشخصيات موقفا وطنيا واحدا رغم اختلافها إذ نجد برهوم، الشريفة، مسعود، السي خليفة، لعرج، يجمعها موقف وطني واحد و هو الوقوف في وجه خصخصة القطاع العام، و هي العملية التي تخطط لها الإدارة بإيعاز من رجال الأعمال، و ذلك بتعطيل الآلات الإنتاج، حيث تجتمع هذه الشخصيات على موقف واحد و هو القيام بإصلاح الآلة داخل المصنع، و بعث الروح فيه للوقوف دون إغلاقه، ثم بيعه للقطاع الخاص الذي يخطط لامتلاك كل ما هو عمومي .

قطع الحوش برهوم و لما وصل للجناح العاقل تسرب في الظلام... دخل بغير ما يشوفه حد... نطق بصوت رهيف مشوش الكلام... و قال سي محمد العباسي؟... لحقوا لعرج و البكوش و في رمشة عين ربطوا لحبال و خرجوا الدوازن و قالوا، يا جاه النبي².
كما يتم التشخيص بالموقف بعلاقة الكراهية و البغضاء حيث تقف على النقيض من علاقة الرغبة و الحب، و تتجلى هذه العلاقة في الكراهية التي تحملها شخصيات علولة المنتمية إلى الطبقة الكادحة إلى الرأسماليين الذين يحاولون سحق هذه الطبقة، و إلغاء حقوقها في الحياة الكريمة والعدالة الاجتماعية، و تظهر هذه العلاقة مثلا في مسرحية الخبزة حيث يقرر سي علي بطل مسرحية يكتب كتاب الخبزة، و يصف فيه طرائق التغلب على

¹ - ينظر: زيد عبد المطلب - أسلوب رسم الشخصية المسرحية - دار غريب - مصر - دط - 2005 - ص 57

² - علولة - مسرحية اللثام - م س - ص 187

الجوع و اللاعدالة الاجتماعية، و يفصح فيه الطبقة البرجوازية، و يبين أنها السبب وراء فقر الفقراء، و من أجل القيام بذلك يرهن حلي زوجته، و يغلق دكانه من أجل كتابة هذا الكتاب :

السي علي رهن المساييس حد مامنعه

الكاغط لعائشة خايف تلعه

اشترى كتب عول على البحث هنز أقلامه.

خرج للشارع قلنا الحانوت بلعه.

في البنكة بعد ابدى البحث انتاعه.

شاف شي يرهن وسي رزقه يبيعه

يربط النهار مع خوه يصبر جوعه¹.

و يتم التشخيص بالموقف بعلاقة المعارضة، و يتطلب هذه العلاقة شخصية تعيق الفاعل على تحقيق رغبتهم و تتمثل هذه المعارضة في رجال أمن المصنع في مسرحية اللثام، الذين حاولوا منع برهوم من صنع الآلة المعطلة في المصنع، و اعتدوا عليه جسديا. المرضة: ماشي قرض واحد برك... مقروض على شعال من جهة مسكين... مضروب في الراس... و مجروح في الوجه... سقسي الطبيب يعطيلك التفاصيل. سي خليفة: المناكرية دارو رايبهم فيه. المرضة: لجابوه قالوا إصابة عمل ... دايرين في التقرير بلي كان متشبث على ربع متر... يصنع في آلة... زلج و تتركب في وسطها².

¹ - علولة - مسرحية الخبزة - م س - ص 269

² - علولة - مسرحية اللثام - م س - ص 191

كما يعتمد التشخيص بالموقف على علاقة المساعدة والمشاركة وتقتضي هذه العلاقة وجود شخصية تساعد الفاعل على تحقيق رغبته.

و تظهر هذه العلاقة في مسرحية اللثام حيث تدفع شريفة زوجة برهوم زوجها للقيام بإصلاح الآلة، و توفر له الجو المناسب الذي يساعده من أجل دراسة مخطط الآلة، والتعرف على مكان الخلل... أصبح برهوم ولد أيوب لصرم يعامل بلطف غير عادي واحترام كبير من طرف زوجته و أولاده... أصبح في وسط عائلته كأنه بطل عظيم... يخطط في هجومات عنيفة ضد العدو... و الشريفة تكفل عند الباب كل ما سيتحقق زوجها..و إلا يثاوب تسأله خاصة شي حاجة¹.

2- التشخيص باللغة: شخصيات علولة متلائمة مع واقعها الاجتماعي، و يظهر ذلك في تلك اللغة الحوارية التي تتكلم بها لغة حياتنا اليومية، لغة نفهمها و ليست بالغريبة عنا.

العساس: أنا نروح نضرب دورة. نخدم شوية... نخليك تكمل مهنتك.

ربوحي الحبيب: ما بقاش حاجة كبيرة... ديك لانقليز.

أرنب الهند و الغزالة.

العساس: إذا احتاجيتني في المستقبل سي الحبيب في المساعدة... ما تحشمش جعلتك جاه النبي²

لقد وظف علولة اللغة للترجمة عن الحالات النفسية للشخصية إذ جاء الإتياع سريعا كلما كانت العاطفة جامحة و الموقف متأزم.

¹ - علولة - مسرحية اللثام - م ن - ص 186

² - علولة - مسرحية الأجواد - م س - ص 100

ما كان لا يتكلم السي ناصر المدير، ... اليوم أنا نتكلم... خمسطاس سنة تقريبا وأنا ساكت ماذا بيك تسمعي مليح، و ما تحاولش تقاطعني، ... قدور اليوم تحاسب مع نفسه... قدور اليوم حلل و درس شعال، ... قدور قطع الخيط اللي كان رابطه بالسي ناصر المدير¹.

كما أن هناك نوع آخر من التشخيص باللغة يساعد على إظهار المستوى الثقافي للشخصية وهو ما يعرف بالتناس أي أن يتولد نص من نص آخر، و هو تقاطع النصوص في الأشكال والمضامين، تقول جوليا كريستفا (إن اللغة الشعرية ليست نشاطا يخضع لنظام صارم ولكنها أولا و قبل كل شيء إبداع يتعدى النظام وفقا لطاقة المتحدث)² برهوم: قبل أن يأتي يوم لا بيع فيه و لا خلل³ نجد لها مقابل في سورة إبراهيم الآية 31 "قبل أن يأتي يوم لا بيع فيه و لا خلل".

3- التشخيص بالتصوير:

تترجم الصورة الفنية مواقف الكاتب الفكرية و العاطفية، و قد تتجاوزه إلى التعبير عن طبيعة الشخصيات الدرامية، و مواقفها الفكرية يقول كارلين سرجون (فإن الصورة الفنية التي يستخدمها الشاعر تعبر و بطريقة غريزية عن تركيب ذهنه، و تيارات أفكاره وأحاسيسه، يمكن توجيهها للترجمة عن طبيعة الشخصيات الدرامية باطمئنان أشد من ترجمتها لذات مبدعها)⁴ وقد اهتم اللسانيون بالصورة واعتبروها من وسائل جذب المتلقي،

¹ - علولة - مسرحية الأقوال - م س - ص 23

² - عبد المطلب زيد - أساليب رسم الشخصية - م س - ص 104

³ - علولة - مسرحية الثام - م س - ص 187

⁴ - عبد المطلب زيد - أساليب رسم الشخصية المسرحية - م س - ص 115

وإثارة انتباهه حيث استعمال الكلمة في معنا مغاير لمعناها الأصلي يقوم بتغريبها مما يشد انتباه المتلقي.

قدور اقطع الخيط اللي كان رابطه بالسبي الناصر المدير¹.

الخيط وسيلة ربط نستعملها في حياتنا اليومية فهو هنا يحيلنا إلى الدوائر السياسية و المالية و القطع يعني التحول.

المجهول: و أنت عتيقة روعي كاش ما تشمشمي².

حيث كلمة تشمشم تستعمل في معناها الأصلي في توظيف حاسة الشم، و لكن هنا الكتاب قصد بها توظيف حاسة السمع و جمع الأخبار، ونطلق غالبا على هذه الكلمة على الكلب، و إطلاقها على عتيقة إنما يعكس طبيعة شخصية عتيقة وارتباطها بشخصية المجهول في مسرحية حمام ري، و كذلك تكشف الصور الفنية عن التقارب بين الشخصيات.

عتيقة: عزيزي سالي بلا حروز

المجهول: على مهمتك لا صفة فيكي كي الكوز.

عتيقة: معاك نعدي وقتي غسل و جوز.

المجهول: شاردة على ذلك الرجل العجوز.

عتيقة: معاك هاملة مجاهدة البروز³.

حيث يظهر هذا الحوار التقارب بين عتيقة و المجهول و على مصيرهما المشترك.

¹ - علولة - مسرحية الأقوال - م س - ص 24

² - علولة - مسرحية حمام ري - ديوان أعماله الكاملة - م س - ص 352

³ - علولة - مسرحية حمام ري - م ن - ص 313

4-: التشخيص و التوزيع الصوتي:

التوزيع الصوتي تقنية وظفها علولة لإبراز الدور الذي تلعبه كل شخصية في دفع الحدث، حيث يدل ترتيب ظهور الشخصيات على مدار المسرحية في افتتاح شخصية ما لأحداث المسرحية أو إغلاقها، أو افتتاح فصل من فصولها على الدور المركزي الذي تلعبه هذه الشخصية.

و قد اعتنت مدرسة براغ بالمشهد الافتتاحي الذي سموه بالتصدير وهو مصطلح مأخوذ من فن الرسم و يعتبر وسيلة للفت انتباه المتلقي¹.

و لو أخذنا مثالا شخصية سي علي في مسرحية الخبزة نجد انه افتتح اللوحة الأولى و أغلق اللوحة الرابعة و السادسة، و السابعة و التاسعة والعاشر و الحادية عشر. و يدل هذا الإغلاق و الفتح على الدور المركزي الذي تلعبه شخصية سي علي في الدفع بالحدث.

و إذا اعتبرنا المقطع الحواري و حدة لقياس نسبة التوزيع الصوتي بين الشخصيات فإنه يمكن التعرف على أهمية شخصية سي علي من خلال الوقوف على عدد المقاطع الحوارية التي نطقت بها مقارنة مع باقي الشخصيات، بحيث تسيطر الشخصية المحورية على جل المقاطع الحوارية، وتفرض نفسها على باقي الشخصيات.

¹ - عبد المطلب زيد-أساليب رسم الشخصية المسرحية - م س-ص141

و يظهر الجدول¹ التالي التوزيع الصوتي لشخصية سي علي في مسرحية الخبزة:

الشخصية	اللوحة	مجموع المقاطع الحوارية	النسبة المئوية
سي علي	الأولى	23	52.22
	الثانية	30	46.15
	الثالثة	8	15.68
	الرابعة	21	53.84
	الخامسة	37	13.21
	السادسة	38	44.70
	السابعة	22	47.70
	الثامنة	35	30.83
	التاسعة	28	23.33
	العاشرة	32	42.66

مع ملاحظة أن اللوحة التي تدنت فيها النسبة المئوية لشخصية سي علي تحدثت فيها شخصيات كثيرة مثل اللوحة الثالثة لوحة وجوده في البنك لرهن حلي زوجته، و إذا ما قورن التوزيع الصوتي لسي علي بطل المسرحية مع بقية الشخصيات نجد تفوقا مما يدل على الدور المركزي الذي تلعبه هذه الشخصية في الدفع بالحدث، كما أضفى علولة مسحة كاريكاتورية على شخصياته وذلك بإعطائها ألقابا مما يجعلها مقبولة عند المتلقي مثل: سي خليفة لاندوشين – علال الزبال...

كما لم يعط أحيانا اسما للشخصية و اكتفى بتعريفها بوظيفتها مثل الحمال، المشتري... وترك الحرية للقارئ في تسميتها ، و لكن يبدو هناك بعض الضعف في رسم بعض شخصيات علولة حيث يجعلها تعبر عن أفكار الكاتب، و خليفته الإيديولوجية

¹ - ينظر: عبد المطلب زيد - أساليب رسم الشخصية المسرحية - م س - 147

وتحمل أفكارا أكبر منها، مما يفقدها الانسجام بينها وبين أقوالها مثل شخصية سي علي في مسرحية الخبز.

2- خطاب شخصيات علولة من منظور جمالية المتلقي:

يعرف الخطاب في أبسط أشكاله على أنه كلام يستند إلى وجود متكلم ومستمع يقول Emile Benveniste (الخطاب كل لفظ يفترض متكلمًا ومستمعًا، حيث يسعى الأول إلى التأثير في الثاني)¹ حيث يرسل المرسل رسالته عبر قناة و تفهم هذه الرسالة في السياق عن طريق المرسل إليه، و قد حدد جاكسون Jackson في كتابه أبحاث في اللسانيات العامة ست وحدات للخطاب:

1. المرسل يولد الوظيفة الانفعالية emotive أو التعبيرية Expressive.

2. الرسالة: تتولد عنها الوظيفة الإستئنائية أو الشعرية F. Poétique

3. المرسل إليه: تتولد مراعاته في الرسالة، الوظيفة الإفهامية.

4. السياق: يولد الوظيفة المرجعية F. Référentielle

5. الصلة: و تولد الوظيفة الإنتباهية F. Phatique

6. السنن: و تولد الوظيفة ما وراء اللغة²

و يعطي إيكو أهمية كبرى لدور المتلقي في فهم الخطاب لأن المتلقي في نظره يملك ايدولوجية و رؤية للعام حيث يتحول إلى منشط دلالي، ويفهم المتلقي في رأي إيكو الخطاب فهما مجازيا لأنه يملك هو أيضا وحداته الثقافية الخاصة به³. إن وظيفة الخطاب

¹-منصوري لخضر- التجربة الاخراجية في مسرح علولة-م س-ص76

² ينظر: حميد حمداني - بنية النص السردي - م س-ص114

³ - ينظر: حميد حمداني - بنية النص السردي - م ن-ص107

هي التأثير في المرسل إليه أكثر من سعي المرسل إلى الأخبار، و هذا يدفعنا إلى الاعتقاد بضرورة الأخذ بالاعتبار كل من المرسل و المرسل إليه (إن ما تظهره التداولية للعيان هو أهمية التأثير و التأثير في الخطاب العادي فإذا صح أن وظيفة الكلام بأن يؤثر في الآخرين أكثر مما يسعى في إخبارهم ، فهذا يعني من الضرورة بمكان أن لا نفهم كل الفهم خطابا ما إذا اكتفينا بإرجاعه إلى صاحبه ونعني بذلك أن نأخذ بعين الاعتبار الشائي الذي يشكله الشخص المتكلم و الشخص الذي يوجه له الخطاب)¹ حيث يشكل المرسل والمرسل إليه ثنائية لا يمكن الفصل بين ترتيبيها و فاصلتها، إذا أردنا فهم الخطاب و قد اهتمت الدراسات الحديثة بالخطاب و قسمته إلى:

1. خطاب يندمج ضمن التفاعل الاجتماعي
2. خطاب يهتم بحالات التواصل اللغوي
3. الخطاب الذي يهتم بالوظائف الخطابية و طرق إنتاج المعلومة.
4. الخطاب الذي يطرح التنظيم النصي أو الكشف عن علامات التلفظ.²

و قد اعتمد علولة في في خطابه المسرحي على القول حيث يعبر عن أفكار الشخصيات وآرائها(هناك خصوصية في الخطاب المسرحي عند علولة حيث تركز تجربته تقريبا على القول، أي بنية الخطاب عنده ترفض تزويق الفعل المسرحي، و ترفض الإبهام معتمدة في ذلك على السرد، فمن نص متقطع إلى لوحات غير متصلة ببعضها، فجمل الوضعيات مبنية على فعل القول، ... يصير القول مضاعفا للفضاءات الزمانية المكانية)³.

¹ - مذكور برزوق- خطاب الشخصية من منظور جمالية التلقي-ماجستير-جامعة وهران-الجزائر-2006-2007-ص8

² -مذكور برزق-خطاب الشخصية المسرحية من منظور جمالية التلقي- م ن-ص7

³ -منصوري لخصر-التجربة الاخراجية في مسرح علولة -م س-ص77

الأقوال يا سامعين فيها انواع كثيرة

فيها لي سريع

فيها لي مر دفلة سم

تتكمش كاللعلقة تزرع الهول بعمادة

و تسلل للعقول

قوالنا اليوم يا سامعين على قدور السواق و صديقه.

قوالنا اليوم السامعين على غشام وداود ابنه¹.

وشخصيات القوال تأطرها العلاقات التالية كما في مسرحية الأقوال والتي يبينها الجدول² التالي

المرسل	المتلقي
القوال	المتلقي المباشر: السامع المتلقي غير المباشر: المتلقي الضمني
قدور كسائق	سي ناصر المدير
قدور كصديق	سي الناصر الصديق القديم
قدور كشاهد	السامع لخطاب القوال

و يرتبط خطاب علولة باللغة التي لها صلة مباشرة بالموثوث الشعبي، حيث يسعى علولة إلى التأثير في المتلقي من خلال ما يشغل عقله من الواقع، حيث جاءت معظم المفردات مرتبطة بالحياة اليومية.

¹ -علولة-مسرحية الأقوال - مس-ص 23

² - فاطمة ديلمى -بنى النص ووظائفه- دار كنعان -سوريا- ط1- 2005-ص156

و يعبر خطاب الشخصيات عنده عن الخلفية الإيديولوجية. الشريفة: سار يقدو
يسيروا المعمل.

برهوم: ياودي جنون، المصنع حافظينة من ساسه حتى لراسه.

الشريفة: أما هذو ثعابين.

برهوم: عند رجل في النقابة و رجل برا¹.

في هذا المقطع حوار بين برهوم وزوجته حول الشيوعيين، حيث يصفهم برهوم
بأنهم أهل معرفة بالتسيير، و أنهم أشخاص قادرين على تحمل المسؤولية و قيادة المجتمع،
كما أن شخصيات علولة تبعث برسائل مشفرة إلى المتلقي ليفك شفرتها.

الطفل: اشتى راك تكتب ؟

سي علي: آه نعم.

الطفل: كتاب ؟

سي علي: نعم

الطفل: على آش هذا الكتاب ؟

سي علي: على الهند²

فالخبزة كتاب يكتب عن الجزائر و يطرح حلولاً للأزمات التي تعرفها و لكن مع
وجود سلطة الرقابة في المكان و الذي يمثلها رجل الشرطة قال سي علي أن الكتاب حول
الهند و الهند معروفة خاصة في فترة كتابة المسرحية بالأوضاع المزرية لفئات عظمى من
الشعب.

¹ - علولة - مسرحية اللثام - م س - ص 172/173

² - علولة - مسرحية الخبزة - م س - ص 187

و شخصيات علولة في خطابها مبالغة إلى الجمل القصيرة و المتوسطة الطول، فيما
تبتعد عن الجمل الطويلة التي تربك القارئ والتي لا يمكن أن يستوعب كل أفكارها.
و نأخذ مثالا عن ذلك مسرحية الأقوال قصيرة :

جمل أقل من 05 كلمات	ما بين 6 كلمات و 9 كلمات	ما بين 10 كلمات و 13 كلمة	من 14 كلمة فأكثر
38 جملة	43 جملة	17 جملة	جملة 12

حيث نلاحظ في الجدول¹ أعلاه تغلب الجمل القصيرة و المتوسطة في خطاب
الشخصيات على الجمل الطويلة، مما يساعد المتلقي على تلقي الرسالة و فهمها، ويمكن
الكاتب من إيصال أفكاره وآرائه والتأثير في المتلقي .

¹ - فاطمة ديلمي - بنى النص ووظائفه - م س - ص 92

3- شخصيات علولة و الفضاء:

الفضاء* هو المكان الذي يطرحه النص، و يقوم القارئ بتشكيله، مستعملا الخيال ويعرف المعجم المسرحي الفضاء على أنه (امتداد اللامحدود، أو الفسحة الفاصلة، بالمفهوم المكاني والزمني للكلمة)¹.

و تحدد أمكنة ثلاثة بالنسبة للمسرحية:

1. - مكان يقترحه المؤلف

2. مكان يقترحه المخرج

3. مكان يقترحه و يشكله المتلقي، حسب خلفيته الإيديولوجية والثقافية.

و يعرف فريمان المكان فيقول (الشيء المبني انطلاقا من الامتداد المنظور على أنه بعد كامل ، ممتلئ، دون أن يكون حلا للاستمرارية و يمكن أن يدرس هذا الشيء المبني من وجهة نظر هندسية)² وللمكان مظاهر معروفة:

- المظهر الجغرافي : حيث الشخصية لا تتحرك إلا في مكان.

- المظهر الخلفي: Espace Comoté حيث يمكن تمثيل الحيز بواسطة أدوات لغوية يستدل بها على المكان مثل دخل و خرج، وسافر³....

* الفضاء-يرى عبد المالك مرتاض: أن الفضاء مصطلح قاصر با لنسبة للحيز لأن الفضاء معناه جاري في الهواء بينما الحيز يمتد

إلى النتوء والوزن والحجم والشكل ينظر: عبد المالك مرتاض- في نظرية الرواية - م س- ص185

¹ منصور كريمة- خصائص الكتابة المسرحية عند علولة- م س- ص195

² - عبد المالك مرتاض- في نظرية الرواية - م س - ص186

³ عبد المالك مرتاض - في نظرية الرواية - م س- ص189

و قد قام باشلار بدراسة القيمة الرمزية المرتبطة بالمكان في دراسة تحت عنوان "شعرية المكان" و قد فرق النقاد الألمان بين lokal الذي يعني عندهم المكان المحدود و Raim ويقصد به الفضاء الدلالي¹.

و قد قامت دراسات تهتم بصياغة طوبولوجية للمكان:
التقاطبات المكانية: و هي تصف الأمكنة و تبحث عن دلالتها في ظل
ثنائيات ضدية مثل: قريب ، بعيد، صغير ، كبير.
التقاطبات الثقافية: حيث تعتبر المكان له علاقة بواقع الإنسان و محيطه
الاجتماعي و الثقافي و السياسي مثل: السماء مقدس، الأرض مدنس،الداخل خاص،
الخارج مشاع².

و المكان لا يعيش منعزلا حيث يدخل في علاقة مع الشخصية والأحداث ،و هو
لا يشكل إلا من خلال الأحداث التي يقوم بها البطل، كما يعكس المكان أبعاد الشخصية.
يقول "فيليب هامون" (إن البيئة الموصوفة، تؤثر على الشخصية، و تحفزها على
القيام بالأحداث و تدفع بها إلى الفعل، حيث يمكن القول بأن وصف البيئة هو وصف
مستقبل الشخصية)³ فبيت الإنسان امتداد له، ووصف البيت هو وصف لصاحبه.
و شخصيات علولة يمكن أن نكتشف بعض أبعادها من خلال المكان الذي
تتحرك فيه، فسي علي بطل مسرحية الخبزة يمكن أن نقول أنه إنسان متواضع وبسيط
بساطة الدكان الذي يعمل فيه.

كان السي علي في الحرفة كاتب عمومي

¹ ينظر: حسن بحراوي - بنية الشكل الروائي - م س - ص 26

² ينظر: محمد بوعزة - تحليل النص السردي - م س - ص 101

³ - حسن بحراوي - بنية الشكل الروائي - م س - ص 30

المحل ضيق المكتب و القلم قدام¹.

كما أن الشخصيات تتحرك في مكان شعبي (السوق) حيث يدل على بساطة هذه الشخصيات.

و يدفع المكان الشخصية على الفعل فعندما دخل سي علي إلى البنك ورأى المحتاجين وهم يرهنون حليهم أو يبيعونها حفزه ذلك على كتابة الكتاب.

كما أن المكان في مسرح علولة يأخذ بعدا إيديولوجيا حيث يوظف المكان للتعبير عن الواقع الاجتماعي للشخصيات، و الطبقة التي تنتمي إليها ،فجلول الفهايمي مثلا يتحرك في مسرحية الأجواد في مصلحة غسل الموتى.

جلول الفهايمي كان خدام في مصلحة غسل الموتى... غير هو والجثث والغسال... حتى هتف عليه مشكل².

فالمكان هنا يبين البعد الاجتماعي لشخصية البطل، إنسان دفعته الحاجة إلى العمل في مصلحة غسل الموتى.

4- شخصيات علولة و لعبة الظل:

يتحدث إيزر عم يسميه لعبة الظل Le jeux d'ombre حيث المواجهات بين الاحتمالات الممكنة و الأخرى المنفية في النص، وكذلك التوقعات الممكنة و الأخرى المنفية(إنه مما لاشك فيه أن النص لا يحيل قبل كل شيء ضمن العلاقة التي توجد بينه وبين الواقع على هذا الواقع نفسه بل على نماذجاته منه ،فالواقع باعتباره احتمالية خالصة ، لا يمكن أن يكون علامة للنصوص التخيلية فهذا يرتبط بأسباب يكون فيها تعقيد احتمالية

¹- علولة- مسرحية الخبزة -م س-ص160

²-علولة -مسرحية الأجواد-م س-ص133

العالم منعزلا عن أنساق دالة نوعية¹ و يقصد بالنمذجات رؤى العالم أو الإيديولوجيات، حيث في النص فكرة أساسية تسيطر على الأفكار الأخرى، و تنفيها دون أن تلغيها تماما، و قد لعب علولة لعبة الظل عن طريق شخصياته حيث تظهر الشخصيات التي تحمل فكريا اشتراكيا بقوة في نصوصه المسرحية، و تكاد تلغي الشخصيات التي تحمل الفكر البرجوازي و التي تظهر على استحياء في النص المسرحي، و لو أخذنا مثالا مسرحية الحبرة، نجد أن الشخصية البطلة التي تحمل فكريا اشتراكيا تظهر في طول المسرحية أما الشخصيات التي تمثل البرجوازية فتظهر لمدة قصيرة على شكل خيالات على جدار بيت سي علي. سي علي: سي محمد ، سي علي، اتكلموا شويا على الكتاب ... منين حالات الدعوة راحت الصورة. الحيط اهدر ... اهدر ينعل والديك².

و كذلك الشخصيات التي تحمل فكريا برجوازيا لا تظهر في المسرحيات، إلا من خلال إشارة شخصيات علولة الاشتراكية إليها. سي خليفة: المناكرية..... دارو رايهم فيه³.

لقد عمل علولة على إظهار الشخصيات التي تحمل الإيديولوجية الاشتراكية على طول المسرحيات، حيث كان حضورها قويا، أما الشخصيات التي تحمل فكريا برجوازيا فيكتفي الكاتب أحيانا بالإشارة إليها عن طريق الحوار، أو عن طريق أزلامها كإدارة أو الحراس حيث تسيطر الإيديولوجية الاشتراكية على البرجوازية دون أن تلغيها.

¹ - حميد لحداني- القراءة وتوليد الدلالة - م س-ص76

² - علولة- مسرحية الحبرة - م س-ص189

³ - علولة- مسرحية اللثام - م س-ص191

لقد قدم علولة شخصياته بطريقة غير مباشرة سمحت للقارئ أن يكتشف ويتعرف على كل صفاتها و أبعادها، و يرسم المكان الذي تتحرك فيه حيث يملأ الفراغات التي تركها الكاتب، و يشاركه في رسم هذه الشخصيات و إن كان علولة في بعض الأحيان جعل من الشخصيات على بساطتها بوقا لإيديولوجية الكاتب مثل سي علي بطل مسرحية الخبزة كاتب عمومي بسيط يكتب كتابا يحل مشكلات البلاد الاقتصادية والاجتماعية.

الفصل الثالث

تلقى الشخصية في مسرحية الأجواد مقارنة سيمائية

الفصل الثالث : تلقي الشخصية في مسرحية الأجواد مقارنة سيميائية

المبحث الأول: تلقي الشخصية عبر أنساق التواصل المسرحي في مسرحية الأجواد:

بعد أن كانت الشخصية تأتي في المرتبة الثانية من حيث الأهمية بعد الحدث في النقد الأرسطي، أصبحت الشخصية منذ القرن 19 مستقلة عن الحدث ،و يرجع ألان روب غريبي ذلك إلى صعود قيمة الفرد ، ورغبته في السيادة ،أو ما أسماه بالعبادة المفرطة للإنساني.

و يرى بارت أن الشخصية محصلة مجموعة من السمات (ناتج تركيبي يتكون من مجموعة من السمات، التي تتكرر فتكون تركيبة معقدة عندما تضم علامات متناسقة و متناثرة، و هذا التعقيد و التعدد هو ما يحدد هويته الشخصية)¹ هذا التعقيد يجعل من دراسة الشخصية عملية معقدة.

و يحدد تودوروف الشخصية من محتواها الدلالي ،و يتوقف عند وظيفتها النحوية ،أما هامون فيذهب إلى اعتبار الشخصية مفهوم مرتبط بالوظيفة و ليس مفهوما أدبيا.

1- الشخصية وقراءتها من خلال أنساق التواصل المسرحي

يتميز المسرح عن الفنون الأدبية الأخرى بوجود عنصرين متمايزين يشكلان روح المسرح هما الممثل و المشاهد (إذا افترقا هذان العنصران فليس هناك شيء)² ويعتبر هذان العنصران أساس المسرح، و يقول DAVID COL (المسرح مكان روحي يتجاذب فيه عالمان ،

¹ - مذكور برزوق - خطاب الشخصية المسرحية من منظور جمالية التلقي - م س - ص 92

² - مذكور برزوق - خطاب الشخصية المسرحية من منظور جمالية التلقي - م ن - ص 94

الفصل الثالث : تلقي الشخصية في مسرحية الأجواد مقارنة سيميائية

عالم الممثل، و عالم المشاهد و هذان العالمان المتصلان هما يشكلان المسرح¹ حيث لا نستطيع الاستغناء عن أحدهما.

و في المسرح نجد أنفسنا أمام أنساق تواصلية، لأن طبيعة المسرح معقدة، و متعددة في المرسل و المستقبل، حيث المرسل الأول هو الكاتب، و المرسل الثاني المخرج، و المرسل الثالث الممثل، كما أن في المسرح ثلاث إرسالات في الخطاب خطاب النص الدرامي المتكون من الحوارات و الإرشادات الديدسكالية، و خطاب نص الإخراج، ثم خطاب نص العرض الذي لا يتشكل فقط من كلمات، و لكن من الحركات والإيماءات و الإضاءة...، وكل ما هو موجود على الخشبة.

كما أن المتلقي يتعدد في المسرح، فالمخرج متلق، و الممثل متلق، و المشاهد متلق، و بذلك نجد أنفسنا أمام أنساق تواصلية في المسرح، وتظهر أهمية الدراما في تشكيلها، بين المؤلف و المخرج، و بين المخرج والممثل، بين الممثل و الشخصية باعتبارها كائنا ورقيا و الممثل باعتباره الوجه المشهدي²، و الذي يجسد الشخصية و يحدد أبعادها و يشكل ملامحها.

2- الشخصيات و الحوار في مسرحية الأجواد:

يتميز الحوار المسرحية عن باقي الفنون كالرواية أو القصة (إذ أنه وسيلة للمؤلف المسرحي لبناء الحبكة، و عرض أفكاره... و الحوار يتركب من كلمات و مقاطع، و عبارات يصنعها المؤلف و يحملها أفكاره و آراءه و كل ما يريد توصيله لجمهوره)³ ويتميز

¹ - عبد المجيد بكتير - الدراماتولوجيا وأنساق التواصل المسرحي - نزوى دوت كوم - 2009 / 6 / 26

² - عبد الحميد بكتير - الراماتولوجيا وأنساق التواصل المسرحي - م ن

³ - شكري عبد الوهاب - النص المسرحي - مؤسسة جورس - مصر - دط - 2009 - ص 96

الفصل الثالث : تلقي الشخصية في مسرحية الأجواد مقارنة سيميائية

الحوار المسرحي بالاقتصاد ويعتبر الحوار المسرحي لغة الشخصيات ،حيث يعبر عن أفكارها ،و عن وعيها، و يشترط في الحوار المسرحي وجود موضوع كإهمال المؤسسات العمومية في مسرحية الأجواد، بهدف التأثير على المتلقي ،و يقوم الحوار بحمل المعاني و الدلالات الموجودة في النص المسرحي (والحوار باعتباره أداة مسرحية تقع عليه أعباء ثقيلة ،بل عليه وحده تقع كل الأعباء، فمنه تعرف قصة المسرحية و ما انطوت عليه من حوادث ومواقف، و هو لا يقص علينا حكاية و قعت في الحاضر و لكن يقيمها أمام أعيننا في الحاضر نابضة تتحرك)¹ و قد وظف علولة الحوار للتعريف بالشخصيات ،والكشف عن حالتها النفسية .

العامل: شفتي و أنت توغي.... اجرؤا جلول اهلل.

العاملة: اجرؤا... قلت لك جلول مذعور و شارب عقله.

العاملة: الحمد لله على السلامة.

جلول: يحمد رايلك.²

و الحوارات في مسرحية الأجواد جاءت بالعامية المهذبة، بسيطة بساطة شخصياتها ،بعيدة عن التكلف متناسقة مع الشخصيات و بعدها الطبقي الاجتماعي، والمتأمل لخطاب شخصيات الاجواد مكتوبا يلاحظ وجود ثلاث نقاط بين الجملة والجملة ، وهي علامة انقطاع تدل على أن السارد إما أنه يرتجل ،حيث يفكر فيم سيقول بعد ذلك،فتقارب النقاط يدل على أن الشخصية غير قادرة على السرد لمدة طويلة ،وأن الأفكار متسارعة في

¹ - مذكور برزوق - خطاب الشخصية المسرحية من منظور جمالية التلقي -م س -ص102

² - علولة - مسرحية الاجواد -م س -ص142

الفصل الثالث : تلقي الشخصية في مسرحية الأجواد مقارنة سيميائية

ذهنها وأنها تعيش لحظة قلق، وتميل الشخصيات الى الجمل القصيرة والمتوسطة الطول مثل : جري جري يا جلول... أنت بغيت حد مارغم عليك . مما يدل على توتر الشخصية.

3- الشخصية والإرشادات الإخراجية

يعتبر المسرح مجموعة من العلامات يقول بيرس عن العلامة: ("شيئ ما ، من جهة ما، و بصفة ما، أي أنه في حالة تلقي شخص لشيء ما، فإن هذا الشيء يخلق في ذهن الشخص علامة معادلة متساوية لهذا الشيء)¹ يقوم المستقبل بفك شفرتها

و في النص المسرحي تتحدد سيرورة التواصل المسرحي بواسطة علامة خطية تتمثل في الإرشادات الإخراجية ، حيث تحدد المكان، و تحدد الزمان ، كما تحدد المتكلم الشخصية أم الكاتب²، وكذلك تحدد الشخصية، و أبعادها، و صفاتها، و لحظات تكلمها و صمتها (و التلميحات في ذاتها هي إجابة عن جملة من التساؤلات من ؟ أين ؟ مشكلة السياق اللغوي، في نوع من العلاقات التداولية، و هذا السياق يحدده الكاتب، إنه الحيز الخارج من مجال الفاعل، أو الشخصيات الفاعلة داخل المسرحية)³ و تنشئ الإرشادات الإخراجية مساحة تقاطع بين المؤلف و المخرج ، و تعمل الإرشادات المسرحية على نقل النص من صيغته المكتوبة إلى مرحلة العرض المسرحي (هي التي تصف اللائحة الأولى للشخصيات الموجودة في المسرحية حاملة في الغالب تحديدات تتعلق - بطابعها، و ملابسها، و كذلك مجموعة الشخصيات، وأسمائها، والنظام الذي ذكرت فيه و ترتيبها الاجتماعية)⁴ أي كل ما يتعلق بالشخصية.

¹ - شكري عبد الوهاب - النص المسرحي - م س - ص 101

² - voir : marie claude hubert-edition armon colin-France-p16

³ - طامر أنوال - سيميائية الجلي والضمي في مسرح ألبير كامي - رسالة دكتوراه - جامعة وهران - الجزائر 2007/2008 - ص 28

⁴ - مذكور برزوق - خطاب الشخصية من منظور جمالية التلقي - م س - ص 105

الفصل الثالث : تلقي الشخصية في مسرحية الأجواد مقارنة سيميائية

و يقترح Michele Prumer في تحليله للنص المسرحي تصنيفا للديديسكالية:

- ديديسكالية أولية : خاصة بقائمة للشخصيات.
 - ديديسكالية وظيفية : شرح قبل كل حوار تشير إلى هوية المتحدث.
 - ديديسكالية نصية: موجودة و مقحمة داخل الحوار .
 - ديديسكالية تعبيرية: وهي إرشادات حول كيفية اللعب¹.
- و نص الأجواد يكاد يخلو من الإرشادات الإخراجية إذا ما استثنينا أسماء الشخصيات، و التي يمكن أن تستمد منها أفكار مسبقة عن الشخصيات، و خلو النص من من الإرشادات أعطى للمتلقى حرية أكثر في تخيل صفات الشخصيات، و الأماكن التي تتحرك فيها، والزمن الذي تعيشه.

¹- ينظر: طامر أنوال - سيميائية الجلي والضمني في مسرح كامى - م س - ص 31

الفصل الثالث : تلقي الشخصية في مسرحية الأجواد مقارنة سيميائية

المبحث الثاني: شخصيات الأجواد ووظيفتها الدلالية

1- مرجعية مسرحية الأجواد:

لقد كتب علولة مسرحية الأجواد في سنة 1985 ،وهي من السنوات التي بدأت فيها الجزائر تمارس سياسة الانفتاح الاقتصادي، و بدأت الاتجاه نحو اقتصاد السوق، و بدأ الخطر يحيط بإنجازات الاشتراكية من مصانع ،و مؤسسات عمومية، و لقد أحس العمال بخطورة هذا الانفتاح ،خاصة أن فرص المنافسة منعدمة بين النسيج الصناعي الجزائري و ما هو قادم من خلف البحر،حيث بدأ الإهمال يطال كل ما هو عمومي ،قصد افثكاكه من الطبقة العاملة، و بيعه للقطاع الخاص، و الطبقة الكادحة أحست بهذا كله ،من هذا الواقع الاجتماعي و الاقتصاديظهرت شخصيات الأجواد، هي شخصيات من الطبقة الكادحة تعيش القلق ، حيث أصبحت ترى ما آمنت به من قيم العدالة و المساواة و سلطة العمال تنهار، و ما بنته من مؤسسات على شفا حفرة، فكان عنوان المسرحية الأجواد والذي يعني الكرماء (نكشف بدقة كيف يتصرف هؤلاء الأشخاص المهمشون و البسطاء و المحقورين و الذين لا نكاد نلاحظهم)¹ هؤلاء الأشخاص الذين يقدمون كل شيء من أجل الآخر، يناضلون من أجل تغيير الواقع ،و الوقوف في وجه مخطط مشبوه يريد القضاء على إنجازات الطبقة العاملة.من هذا الواقع الاجتماعي و الاقتصادي الذي عاشته الجزائر سنة 1985، أخذ علولة شخصيات الأجواد و عالجها فنيا.

¹ - علولة-حوار مع محمد جليد -من مسرحيات علولة -م س-ص233

الفصل الثالث : تلقي الشخصية في مسرحية الأجواد مقارنة سيميائية

2- الشخصيات و علاقتها بالموضوع:

تتكون مسرحية الأجواد من ثلاث لوحات مستقلة عن بعضها البعض.

اللوحة الأولى: لوحة الربوحي الحبيب

اللوحة الثانية: لوحة منور و العكلي

اللوحة الثالثة: لوحة جلول الفهايمي

و على الرغم ما يبدو لنا من استقلال كل لوحة عن الأخرى و عدم الربط بينها ،حيث يعتبر بعض النقد استقلالية اللوحات عن بعضها البعض خلا في الكتابة المسرحية ،فيمكن أن تتعدد الأمكنة، و يمكن أن تتعدد الأزمنة، و لكن الفعل يجب أن يكون واحدا، شكسبير مثلا في مسرحية تاجر البندقية التي تجري في مكانين مختلفين استطاع بذلك أن يربط بين الفعلين عن طريق الزواج.

اللوحات في مسرحية الأجواد تبدو مستقلة منفصلة عن بعضها البعض ،فهناك أفعال منفصلة تقوم بها شخصيات منفصلة، غير أن التحليل يظهر وجود علاقة سببية بين اللوحات الثلاثة حيث يسميها تورودوف بالعلاقة الإيديولوجية (لا تقيم علاقات مباشرة بين الوحدات التي تكونها، لكن هذه الوحدات التي تبدو بين أنظارنا كتجليات عديدة ،لفكرة واحدة و قانون واحد وأحيانا يصبح من الضروري الذهاب بالتجريد إلى أبعد حد بغية إيجاد العلاقة)¹ فخلق المؤسسات العمومية، و إهمالها لتعلن إفلاسها، ومن ثم يتم بيعها للقطاع الخاص، هذا هو

¹ - فاطمة ديلمي - بنى النص ووظائفه - م س - ص 29/28

الفصل الثالث : تلقي الشخصية في مسرحية الأجواد مقارنة سيميائية

موضوع مسرحية الأجواد ، وشخصيات المسرحية واعية بهذا المخطط الذي رسم من أجل تفكيك النسيج الاقتصادي ، و ضرب مكتسبات الطبقة العاملة، والوعي بهذا الأمر الخطير جعل شخصيات الأجواد شخصيات قلقة ،تحاول أن تدق أجراسا من أجل إيقاظ الغافلين للوقوف في وجه هذا المخطط، إنها تناضل بكل قواها للحفاظ على مكتسبات الطبقة العاملة (هذه الأخيرة هي عبارة عن جدارية تمثل الحياة أو بالأحرى بعض لحظات حياة الجماهير الكادحة و الناس البسطاء)¹ طبقة تعاني من أجل تغيير الواقع الذي تعيشه.

3- الشخصيات و الزمن في الأجواد:

لقد كان الشكلاونيون الروس سباقين في إدراج الزمن في نظرية الأدب، و يرى الشكلاونيون أن عرض الأحداث في العمل الأدبي يمكن أن يتم بطريقتين (إما أن يخضع السرد لمبدأ السببية فتأتي الوقائع متسلسلة ،وفق منظور خاص، وإما أن يتخلى عن الاعتبار الزمنية ،حيث تتابع الأحداث دون منطق داخلي، و من هنا جاء التمييز بين المتن و المبنى ،فالأول لا بد له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يتضمنها، أما الثاني فلا يأبه بتلك القرائن)² ويرتبط الزمن بحركة الشخصيات و الأحداث و العرض، ويلعب الزمن في المسرح دورا هاما في تحقيق العلامة المشتملة على الدال و المدلول (ذلك أن الزمن داخل النص المسرحي دال غير مباشر و مهم ،لأن عناصر أساسية مثل الإيقاع ،و السكتات، والنطق على مستوى العرض يصعب إدراكها أكثر مما يصعب إدراك العناصر القابلة لاكتساب الخاصية

¹ - علولة- حوار مع محمد جليد- من مسرحيات علولة - م س- ص234

² - حسن بحراوي- بنية الشكل الروائي- م س- ص107

الفصل الثالث : تلقي الشخصية في مسرحية الأجواد مقارنة سيميائية

المكانية)¹ و ينقسم الزمن في المسرح إلى زمن النص و نكتشفه من خلال النص المسرحي ، وزمن العرض زمن يعيشه المتفرج، و يجسده المخرج من خلال الديكور، و المشاهد أي من خلال علامات تحيل إلى الزمن، أما على مستوى النص فالإرشادات المسرحية و حوار الشخصيات هو الذي يدل على الزمن

أهلاً أهلاً يا ولادي.....مسا الخير عليكم².

من خلال هذا المقطع نتعرف على زمن الأحداث، فحوار الشخصيات يلعب دوراً هاماً في تحديد الزمن على مستوى النص المسرحي و في مسرحية الأجواد لم يحدد الزمن بشكل واضح، خاصة أنها جاءت خالية من الإرشادات المسرحية و ترك الكاتب الحرية للقارئ، وكأن الكاتب استهدف المتفرج، حيث جسد الزمن على الخشبة أكثر من على لسان الشخصيات.

4- الشخصيات و علاقتها بالمكان

يكتسب المكان في المسرح صفة سيميائية من خلال قيمة دلالة تميزه عن باقي الظواهر المكانية، التي لا تختلف بعضها عن البعض، فالنظام السيميائي للمكان ينعكس على استخدامات اللغة التي تتحكم فيها متغيرات اقتصادية، و اجتماعية، يمثل المكان مكوناً محورياً في بنية المسرح حيث لا يمكن أن نتصور مسرحية بدون مكان، فالأحداث لا تقع خارج الأمكنة، و ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد، و الشخصيات تتحرك في مكان محدد و يعرف روثمان المكان

¹ - أحمد صقر- آليات التلقي المسرحي- المسرح دوت كوم- 27 اوت 2011

² - علولة - مسرحية الأجواد -مس- ص 86

الفصل الثالث : تلقي الشخصية في مسرحية الأجواد مقارنة سيميائية

فيقول: (هو مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة و العادية مثل الاتصال، المسافة)¹ و يختلف المكان في النص المسرحي عن المكان الواقعي حيث يتميز أنه مكان لفظي لا يوجد إلا من خلال اللغة *espace verbal*، و يتشكل من كلمات، يجعله فضاء ثقافيا²، حيث يتضمن القيم، و المشاعر، و التطورات.

و قد قام باشلار في كتابة "شعرية المكان" بدراسة القيم والرمزية التي تحملها الأماكن (إن المكان الذي درسه الشعريون ليس فقط المكان الذي تجري فيه المغامرات المحكية و لكن أيضا أحد العناصر الفاعلة في تلك المغامرة نفسها)³ فالحدث يقدم مصحوبا بإحداثيات المكان و الزمان و يعيش المكان على عدة مستويات (من طرف الراوي بوصفه كائنا مشخصا...، ومن خلال اللغة التي يستعملها، فكل لغة لها صفات خاصة لتحديد المكان (غرفة-حي - منزل) ثم من طرف الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان، و في المقام الأخير من طرف القارئ الذي يدرج وجهة نظر غاية في الدقة)⁴ وقد اهتمت الدراسات الحديثة بدور القارئ في تخيل المكان. و المكان في مسرحية الأجواد و إن تعدد، فمن الحديقة العامة في اللوحة الأولى، إلى المدرسة في اللوحة الثانية، إلى المستشفى في اللوحة الثالثة، فإنها تتحد كونها كلها أمكن عمومية، و أنها ترمز إلى إنجازات

¹ - محمد بوعزة - تحليل النص السردى - م س - ص 99

² - ينظر: محمد بوعزة - تحليل النص السردى - م ن - ص 101

³ - حسن بحراوي - بنية الشكل الروائي - م س - ص 28

⁴ - حسن بحراوي - بنية الشكل الروائي - م ن - ص 32 -

الفصل الثالث : تلقي الشخصية في مسرحية الأجواد مقارنة سيميائية

الاشتراكية، و أنها كلها تعاني الإهمال، و محاولة التخطيم، و بالتالي تخطيم النظام الاشتراكي الذي تبعته الجزائر من طرف الرأسمالية و البيروقراطية، فالمدرسة رمز مجانية التعليم، و المستشفى رمز مجانية الصحة، و هما عمودان تقوم عليهما الاشتراكية، و يحققان الدعاية لها، هذه الأماكن هي التي تبعث القلق في نفوس الشخصيات، و هي تعبر عن الخلفية الإيديولوجية لشخصيات الأجواد، كما أنها أماكن مغلقة مسيجة مثل شخصيات الأجواد، التي يحيط بها القلق، تطوقها البيروقراطية، ويسيجها القلق.

5- دلالة الشخصيات في مسرحية الأجواد

لقد اهتم النقد المعاصر بالشخصية و تحدث عن مستويات بنائها في النص المسرحي حيث رأت "آن أبرسفيلد أنه لا بد من توفر شروط عند القيام بتحليل الشخصية سيميولوجيا¹:"

-تختلف مباحث تحليل الشخصية وفق اللحظة التاريخية للمسرحية

-ضرورة عدم عزل الشخصية عن سياقها و لو بشكل مؤقت.

و تتواجد الشخصية المسرحية على مستوى النص حيث تكون ثابتة، أما وجودها على خشبة المسرح متغير، متعلق بأداء الممثل، و قد حدد بافيس ثلاثة مستويات للشخصية على مستوى النص:

¹ - أحمد صقر-آليات التلقي المسرح-م س-ص5

الفصل الثالث : تلقي الشخصية في مسرحية الأجواد مقارنة سيميائية

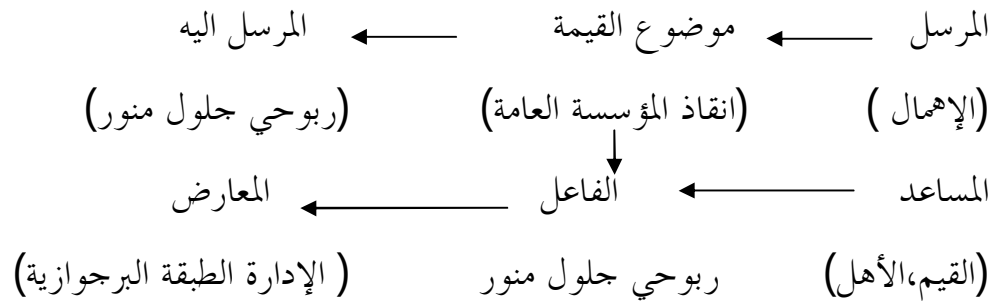
- مستوى البنية الأولية: الحامل للمعنى الذي يحتوي علاقات التناقض ، التضمنين، التضاد، بين مختلف عوالم المعنى المكونة للمربع المنطقي كما رسمه غريماش.
 - مستوى العوامل: و قد تكون العوامل عامة غير مادية و غير أساسية كالسلام و الحب
 - مستوى الشخصية: عبارة عن وحدات فاعلة مصورة، لها وجود داخل المسرحية و الشخصية هنا بالمفهوم التقليدي¹.
- و يمكن القول أن الشخصيات الرئيسية في مسرحية الأجواد هي : ربوحي الحبيب ، عكلي، منور، جلول الفهايمي
- (إن العلامات المرجعية التي أحالتنا إلى واقع معين قابلتها شخصيات مرجعية خلقت في نص المسرحية أثرا واقعيا كما كانت شخصيات أخرى تحيلنا إلى عناصر تعبيرية وصلات الفصل فيها والتي كانت تشير إلى وجود المؤلف و القارئ)² وهي شخصيات حملت على عاتقها الفعل ، بينما ظهرت بقية الشخصيات مستسلمة للواقع و هذه الشخصيات تحاول تغيير الواقع الذي تعيشه، و تحاول محاربة الإهمال الذي يضرب المؤسسات العمومية، و تحاول الوقوف في وجه البيروقراطية و البرجوازية التي تحاول تحطيم كل ما هو ملك للشعب.

¹ أحمد صقر-آليات التلقي المسرحي- م ن-ص5

²-مذكور برزوق-خطاب الشخصيات من منظور جمالية التلقي - م س-ص121

الفصل الثالث : تلقي الشخصية في مسرحية الأجواد مقارنة سيميائية

ويمكن رسم النموذج العاملي التالي:



فالإهمال هو المرسل و ربوحي الحبيب هو عكلي و منور و جلول الفهامي تتأسس كوحدة فاعلة، أما الإدارة و الطبقة البرجوازية تمثل المعارض، أما القيم التي تؤمن بها الشخصيات فتتأسس كمساعد.

فالإهمال الذي تعاني منه المؤسسات العمومية هو عامل غير مادي ينتمي إلى مستوى العوامل أما ربوحي الحبيب و منور و جلول الفهامي فهي عبارة عن وحدات عاملة مصورة لها وجودها داخل المسرحية تنتمي إلى المستوى الثالث.

و تمثل الإدارة و الطبقة البرجوازية المعارض لعمل الفواعل، أما القيم التي تؤمن بها الشخصيات الرئيسية فتتمثل بالمساعد.

و لقد تميزت الشخصيات الرئيسية عن باقي الشخصيات من خلال ظهورها، و من حيث خطابها، و حديث الراوي عنها في النص.

الفصل الثالث : تلقي الشخصية في مسرحية الأجواد مقارنة سيميائية

المبحث الثالث: شخصيات الأجواد و القراءة التأويلية للمخرج

1- الشخصيات و القراءة الإستكشافية:

يقوم المخرج بنقل النص من حالته الأدبية إلى حالة التمسرح من خلال قراءتين، قراءة استكشافية يقوم باستكشاف ملامح الشخصية ،و أبعادها ،و الفضاء الذي تتحرك فيه ،و علاقة التضاد و التوافق بينها و بين باقي الشخصيات (القراءة الاستكشافية يحاول بواسطتها التعمق في حيثيات النص، من أجل الوصول إلى معرفة رؤية و هدف المؤلف الذي يصبوا إليه من جهة ،و من جهة أخرى تعرض التواصل إلى تحديد الفكرة الرئيسية للنص، وتحديد أبعاد الشخصيات و صفاتها و أهدافها)¹ حيث تمكن القراءة الاستكشافية المخرج من الإحاطة بالنص من كل جوانبه ،ومعرفة أفكار الكاتب ورؤيته.

و بما أن المسافة منعقدة في مسرحية الأجواد بين المؤلف والمخرج ،يمكن القول أن علولة كمخرج لم يجد صعوبة في استكشاف ملامح شخصيات الأجواد، و الغوص في أعماقها، واكتشاف أبعادها ،وواقعها الاجتماعي ،و القلق الذي تعيشه، حيث لم نحس بالارتباك الذي يظهر بين المؤلف والمخرج ،نتيجة خلل في الفهم، ينتج عنه قصور في التصور ،ينتج خلل في التصوير المادي، باعتبار أن المؤلف في هذه الحالة هو نفسه المخرج ما سهل عليه عملية التأويل و الاستبدال و نقل الشخص من حالتها الورقية إلى كائن حي على الخشبة لتصبح تتحرك وتفاعل.

¹ - شريط سنوسي- القراءة والتأويل لدى المخرج المسرحي -ماجستير -جامعة وهران -الجزائر -204/2003-ص108

الفصل الثالث : تلقي الشخصية في مسرحية الأجواد مقارنة سيميائية

4- الشخصيات و القراءة التأويلية:

ينتج عن طريق القراءة الاستكشافية للنص المسرحي، فهم صحيح للغة و تحليل عميق للبنى التي تحتويها) و المخرج يكون الناقل الأول للنص فوق الخشبة هو الذي يقوم على عاتقه تفسير النص أولا أي ترجمة أموره اللغوية إلى معنى ثم تجسيد هذا المعنى عبر لغات عديدة متنوعة، في حدود الوسائل المتاحة¹ ويعطي المخرج لنفسه الحرية في الاستبدال والتأويل، حيث يفضل المخرج النصوص المفتوحة التي تسمح بتعدد القراءات .

و قد نقل علولة شخصياته من النص المكتوب إلى الخشبة أي حولها من الكائن الورقي إلى كائن حي دون صعوبة ،حيث حافظ على أبعادها الاجتماعية من خلال الملابس شاشية ،بذلة عمل، سروال رمادي ...ملابس تعكس المستوى المعيشي للشخصيات والطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها، وقد جاء الديكور بسيطا بساطة الشخصيات (يتكون ديكور المسرحية من مجموعة من برافانات paravent على شكل قضبان من الحديد ،تعلو إلى بعد مترين ... كما يعلو مجسم مصمم من النحاس المضغوط شكل الشمس الساطعة لها سبعة أشعة وضعت في عمق المنصة)² هذا القضبان هي البيروقراطية التي تحيط بالشخصيات ، وان كان هذا الديكور قد أعاق حركة الممثلين على الخشبة مما أدى بالمخرج إلى تحويل وتغيير الديكور بعد العرض الأول ، وقد حافظ علولة على قلق الشخصيات ، و قدم علولة شخصياته البطلة عن طريق السرد، وتقوم الشخصيات الأخرى

¹ - شريط سنوسي-القراءة والتأويل لدى المخرج المسرحي-م ن-ص109

² - منصورى لخضر-التجربة الاخراجية في مسرح علولة- م س-ص273

الفصل الثالث : تلقي الشخصية في مسرحية الأجواد مقارنة سيميائية

بالإيماءات للتعريف بالشخصية البطلة في حال غيابها، وقد قرب علولة الشخصيات من الواقع حتى صارت جزءاً منه (بل تعدت ذلك وصار القارئ يراها شخصيات مثالية، فترى العامل كأنه يجر وراءه زحماً معرفياً)¹ كما وظف علولة الديكور، والماكياج، والإكسسوارات ليعكس نفسية الشخصيات و أبعادها، و جعلها تتحرك في جو من التوتر، و لقد حافظ علولة على الشخصيات و أبعادها كما جاءت في النص، حيث تسعى هذه الشخصيات إلى تغيير الواقع الاجتماعي الذي تعيشه، و التي تعمل على تغييره من خلال الوقوف في وجه المخططات التي تريد تحطيم كل ما هو عمومي.

¹ - منصوري لخصر - التجربة الاخراجية في مسرح علولة - م س - ص 228 -

الختمة

تغيرت المقاربات النقدية في الأدب بتغير الأحوال السياسية والاقتصادية و الثقافية للمجتمعات ،و في القرن العشرين اتجه النقد إلى اللغة ، ثم إلى المتلقي من خلال مناهج كالبنوية، و السيميائية ،و نظرية التلقي و قد تم تطبيق هذه المناهج على الرواية و الشعر و المسرحية...

و قد حاولت من خلال هذا البحث التعرض إلى مفهوم الشخصية، و أهم ما طرأ على مفهومها مع تعاقب المدارس النقدية، كما حاولت التعرض إلى نظرية التلقي من حيث مفهومها و خلفيتها المعرفية.

و لقد حاولت الجمع بين المفهومين و تطبيقهما على مسرح عبد القادر علولة و قد توصلت إلى ما يلي:

1. أن الشخصية من المفاهيم التي أثارت جدلا في النقد المسرحي، حيث اتجه فيها النقد اتجاهين، اعتبرها الأول كائنا حيا له مثيله في الواقع، فحرص على رسم أبعادها الفيزيولوجية ،و الاجتماعية ، والنفسية. ورآها الاتجاه الثاني كائنا ورقيا متخيلا يخلق من بنات أفكار المبدع وليس له بالضرورة مثيلا في الواقع.

2. إن نظرية التلقي من النظريات التي حاولت تفسير الأدب بالتركيز على المتلقي، و حاولت أن تتبع فهم المتلقي للنص عبر محطات تاريخية مختلفة، حيث توصلت إلى أن المتلقي يعيد إنتاج النص، و يصل به إلى دارجات يتجاوز فيها المبدع.

3. إن النقاد اختلفوا حول البداية الحقيقية للمسرح الجزائري، وان المسرح الجزائري وظيف الشخصية التراثية، والشخصية التاريخية التي أسقطها على واقع الجزائر، ومع انطلاق الثورة الجزائرية وجدت الشخصية الثورية لها مكانا في المسرح الجزائري ، كما أن المسرح الجزائري

عاش إشكال اللغة وفتح هذا الإشكال الباب لصراع إيديولوجي .
4- لقد أخرج علولة القوال و الحلقة من فضائهما الطبيعي، واستعملهما في المسرح، محاولة منه للتأصيل للمسرح الجزائري، كما وظف لغة عامية قريبة من اللغة الفصحى بغية إيصال فكره الإيديولوجي وأرائه الاجتماعية إلى المتلقي.

5- لقد قدم علولة شخصياته المسرحية إلى القارئ بطريقة غير مباشرة، حيث لم يقدمها له مند البداية كاملة من حيث جوانبها بل يكتشف القارئ صفات هذه الشخصيات تدريجيا، و يكمل ما ترك الكاتب من صفات عن قصد أو غير قصد، غير أنه يعاب على بعض شخصياته عدم الانسجام، حيث يعطي شخصيات بسيطة الثقافة أفكارا فلسفية عالية، فتتظر لحل مشكلات المجتمع مثل شخصية سي علي في مسرحية الخبزة.

و أخيرا أعترف أن هذا البحث الذي قدمته هو بحث متواضع أتمنى أن يثري جانباً في النقد المسرحي، و أن يكون إضافة جديدة تفتح الآفاق لمن يأتي بعدي، فيثري الجوانب التي لم أثيرها، و يعطيها ما تستحق من الاهتمام والعمق.

الملاحق

أجراه محمد جليل

أستاذ علم الاجتماع في جامعة وهران

في أكتوبر 1985

س: لم اخترت عنوانا كهذا ؟

ج : إنه لمن الصعب علي أن أُلخص مسرحية "الأجواد " ، ومن الصعب أن أعالج بشكل مختزل كل ما تحويه ، سواء من حيث الأفكار ، أو من حيث إنشغالات البحث التي تنطوي عليها ... لذلك يبدو لي من الأجدر تقديم بعض الأفكار الكبيرة على مراحل ...

أولا ، فيما يتعلق بعنوان "الأجواد " : إنه يعني بالمعنى الأولي و الحرفي "الكرماء". فهو يلخص بالنسبة لي ، إلى حد ما ، الفكرة المركزية ، أي جوهر المسرحية ، هذه الأخيرة هي عبارة عن جدارية تمثل الحياة اليومية ، أو بالأحرى ، بعض اللحظات من حياة الجماهير الكادحة ، و الناس البسطاء .إنها مناظر إنسانية نصادفها كل يوم . تحكي هذه الجدارية وتكشف بدقة كيف يتصف هؤلاء الناس المغمورون و البسطاء و المحقورون بإنسانية متأصلة ، و بالمشاكل الكبرى للمجتمع ، طبعاً ضمن حدود حدودهم

أما فيما يخص البناء العام ، فإن المسرحية تضم ثلاثة مواضيع درامية تستقطعها أربع أغنيات ، ويستقل كل عنصر من عناصر المسرحية بذاتها من حيث الموضوع ، في حين يرتبط الكل بما يمكن أن أسميه : "العناصر الأساسية للمضمون " عن طريق ... "أنصال خلفية" ...

ما يمكن أن أضيفه هو أن العرض يدوم أكثر من ثلاث ساعات ، عرس قائم للأعين و القلب و الفكر كتبته و أخرجته أولا وقبل كل شيء من أجل كل الذين يعملون و يبدعون في بلدي بغية الوصول إلى مجتمع حر وديمقراطي ، خال من استغلال الإنسان للإنسان.

س : يعتقد الكثير من النقاد فيما يتعلق "بالأجواد" أنك قد خلقت " نوعا " جديدا في الفن المسرحي الجزائري؟ .

ج : بودي فيما يخص هذا السؤال ، أن أكون متواضعا وحذرا في آن واحد أفضل التحدث عن "منظور" بدلا من "نوع" ، حتى احفظ لعملي بانفتاحه وتساؤلاته وتحيراته . من الممكن أن أكون في طريقي إلى خلق نوع، لكن لا يزال أمامي عمل كثير و أسئلة كثيرة لا تجد جوابا و الكثير من الحيرة . إن الفن معقد بتعقيد الحياة. و الأمر يتعلق في هذا الميدان "بالممارسة" وبإمعان التفكير و الإبداع ثم الإبداع ...

وبصفة ملموسة أكثر ، تعتبر "الأجواد" بالنسبة لي تنمة منطقية ومكملة ، ان صح القول ، للمسرحية السابقة ألا وهي "الأقوال" ، إذ يوجد تشابه كبير "وتذكيرات" كثيرة بين هاتين المسرحيتين ، مما يسمح لي ، إذا ما أردنا التعمق في الموضوع ، من الحديث عن إرهاصات نوع جديد إن الأمر يتعلق هنا بمسرح سردي وليس بمسرح تشخيص للحركة ذي النمط الأرسطي الذي كان يمارس في أوروبا في بداية القرن ، و الذي مارسناه في الجزائر من العشرينات إلى يومنا هذا ، فهو إذا مسرح ينهل من حيث الشكل من التراث الثقافي الشعبي و التراث العالمي ، كما أنه مسرح ينطلق من حيث المضمون من المشاكل اليومية ، ومن المعاش الحقيقي و اليومي لشعبنا ، وهنا ينبغي الإشارة بشكل سريع إلى أن مظاهر شكل ومضمون هذا المسرح تتوزع و تندرج ضمن وبواسطة رؤية شاملة ،

رؤية ترمي إلى إعادة الاعتبار للوظيفة الاجتماعية للفن المسرحي في مجتمعنا مسرح يمس أعمق مشاعر المشاهد يجعله معنيا من خلال عروض ذات جوهر إيديولوجي و عاطفي و إجتماعي شديد الاتساع .و أخيرا، مسرح يمارس فيه المشاهد قطيعة مع العادة التقليدية "للمستهلك" و "للمبصص"، ليشغل وظيفة أخرى ألا وهي "المبدع -المساعد".

إن مسرحي ، كما سبق أن ذكرت موجه للعمال و للمبدعين اليدويين و الفكريين ، ولهذا السبب بالذات فهو لا يدعوهم لأن " ينسو" أنفسهم أو أن يؤجروها لكنهم يدعوهم من خلال عرس للحواس و الفكر إلى إعادة شحن أنفسهم بالشجاعة و التفاؤل و الإبداع .فمن هذا المنحنى بالذات ، تكون الوظيفة الجديدة للمشاهد أثناء العرض وظيفة مبدع - مساعد، ووظيفة تحرير إبداعي للتخييل وللتجربة المعاشة لجماهيرنا الشعبية .

س: على ضوء تجربتك و مجمل مسرحياتك ، ما هي المكانة التي تعطيها "للأجواد" من حيث الكتابة و الإخراج ؟

ج : إني أعتبر أن "الأجواد" هي المسرحية الأكثر إكتمالا من بين كل مسرحياتي ، فهي تكشف حاليا على أفضل وجه لتجربتي ككاتب مسرحي ومخرج ، لقد حصل بشيء يشبه المسخ أو التحول الجذري خاصة انطلاقا من "الأقوال" و أعتقد انه لا يزال أمام اكتمال هذا التحول طريق طويل ، إن "الأجواد" و "الأقوال" تمثلان لحظات فاعلة و محركة

فالقطيعة مع مسرحياتي القديمة ليست قطيعة عارية و آلية ... فقد كانت كل من "العلق" (1968-67) ، و"الخبزة" (1971-72)، و "حمق سليم" و "حمام ربي" ، تحمل في ثناياها آنذاك عناصر جنينية لهذا النوع المسرحي الذي أفضي إليه حاليا .ومسرحيتان الأخيرتان تمثل لحظات ملخصة لعملي الماضي و نقطة إنطلاق في نفس الوقت .وقد سبق

لمسرحية "العلق" وبشكل خاص "حمق سليم" التعبير بصورة فعالة عن حاجتي لإحداث القطيعة مع تشخيص الحركة ، و مع الأساليب و الحيل التقليدية للمسرح ، أي مع التأثيرات المسرحية و التنفيس و الإستدخال النفسي للشخص ، وخطية الحكاية و الإيهام إلى غير ذلك ... ومن ناحية اللغة أو بالاحرى الفعل المنطوق ، فإن العمل هذا أكثر اقترابا من الغاية ... أكثر إكتمالا.

إني أذكر هذا الجانب بالتحديد لأنه على مستوى هذه المسرحيات يظهر الفعل المسرحي صراحة أكثر استقراءا في الكلمة وفي الفعل المنطوق . في مسرحي ، المسرح كلام و الكلام مسرح . وموقف الكاتب المسرحي على الصعيد اللساني أكثر عمقا و أكثر ثقة و أكثر إلتراما .

في الواقع ، ليس ثم قطيعة ، ولكن ثمة رؤية أوضح ، إذ ان تصوري للعالم ورؤيتي للأشياء و الكائنات و الأحداث قد تطورت و أثريت وتصنفت

س: إن عملك ينصب على سلطان الكلمات و سلطان اللغة و الفعل المنطوق . ما الذي تعطيه إذن للمشاهدة ؟ ما الذي تعطيه للسمع أو بعبارة أخرى ماذا يعني السماع بالنسبة إليك ؟

ج : إنها أسئلة أساسية ، أسئلة تشغلني إلى أبعد حد . كما أنها تكتسي تعقيدا كبيرا . قلت بأني أحدثت قطيعة أو أني حاولت إحداث قطيعة مع تشخيص الحركة ، (الحركة بالمعنى الميتافيزيقي و الآرسطي كما ورثناها في العشريات المنصرمة عن طريق المسرح البرجوازي و الكولونيالي) تلك الحركة المرئية و الخطية . ولكني لا أقاطع الحركة بصفته حصيللة محددة ومتناقضة للحياة . إن الحياة حركة . هذا يعني أني أبحث عن القطيعة مع الإيهام

المجازي و التدريجي للحركة الخطية ، ومع نمط النسق الارسطي الذي يتمثل في عرض بعض الوضعيات و الأحداث المتناقضة من خلال تصميم يمر من عرض الوقائع إلى العقدة إلى الانقلابات الفجائية الطارئة وانتهاء بحل العقدة غير المتوقع او السعيد ، وهذا بواسطة التشخيص ، وهذا بواسطة التشخيص و التماهي و التنفيس . إن هذا النمط من الحركة يستدعي اللجوء بصفة مصطنعة إلى تأثيرات مسرحية تشد إهتمام المشاهد نفسيا ، و إلى تأثيرات إيهام و تماه بدائية و سطحية إلخ ... لا ينبغي على المسرح أن يكون "متنفسا" بل بوتقة تطور و إبداع ينبع من القلب و الفكر .

وليس عليه أن يعمل قسرا وفق أنماط الإيهام و التنويم المغناطيسي ، ومن هذا المنطلق .وبإعادتنا للإلتحام مع بعض من عاداتنا وحساسياتنا الفنية و الثقافية (إن إعداد و إستخدام تراثنا قد تم على نحو واسع وفق أنماط أرسطية) فإن عملي ينصب على قدرات التجريد ، وعلى القدرات و العادات و الحساسيات السمعية ، وعلى قدرات التضمين و التخيل و الإستهواء و الإبداع ، كل هذه القدرات الموروثة التي لا تزال نوعا ما متأججة يحملها شعبنا تاريخيا فأنا أعمل منطلقا مما سبق ومستوحيا من المناهل الشعبية و العالمية ، على خلق مترلة جديدة للمشاهد الجزائري ، مترلة تجعله عنصرا فعالا وغير مستلب أثناء العرض.

إعتبارا لكل هذا يأتي الفعل المسرحي الجديد الذي اقترحه مستقرا كليا من الكلمة ومن الكلام ، ومن سرد و نسق الحكاية .في الواقع ، أنا أعطي الجمهور فرصة "الإستماع" إلى موشح غنائي ، وإلى سرد يندرج ضمن انماط خاصة للنسق المسرحي ، و أدعوه إلى الإبداع و غعادة الإبداع معنا "للعرض الخاص" طوال تسلسل العرض يوجد في هذا الفعل

المسرحي على نحو متزامن فعل الكلام و الكلام في حالة فعل ، يعملان سوية بشكل أساسي من أجل إعطاء الأذن ما ترى و العين ما تسمع ...

يمكن أن أقول أنه يوجد تذوق متعدد الأبعاد للكلام المسرحي ، نحن نوزع للمشاهد وهذا الإيعاز يدفعه لأن يرى في الحياة بعيون قلبه وذكائه ، بعين تجربته ورأس ماله الخاص و المعاش ، ومعرفته و ضميره ، أن يرى المجتمع ويرى نفسه في آن ، هنا يجدر التوضيح بأنه ليس "مسرحيا إذاعيا" ولا هو مجموعة قصص أعدت لتسمع ، ولكنه مسرح بمعنى أن هناك تمثيلا يشاهد ، فهو إذن مسرح يعطي الأفضلية للقدرات السمعية و بالتالي القدرات التخيلية ذات القوام البصري . التمثيل مبسط ومشذب إلى أقصى درجة ، حتى يصل في بعض المواضع إلى مستويات عالية من التجريد لكي لا يتخطى القوة الإيزاعية للمنطوق وللقول .

ولكن ثمة مسرح ، وثمة تمثيل جسدي و حركي ، وهذا الأخير يبلغ في بعض الأحيان درجة قصوى من الحدة ، أكثر حدة من الكيفيات المسرحية ذات المنطق الآرسطي . و الاختلاف الكبير يكمن في أن التمثيل يخضع للنص ، لنص يعمل عمل توليفة موسيقية ، توليفة أساسية لعدة سنفونيات ، فهناك توظيف أقصى داخل النص وبواسطته ، حول إختيار الكلمات ونق العبارات و الألوان الصوتية و النبرات و الحركات و الوضعيات إلى غير ذلك ... كل هذا لكي يكون النص "حاملا للفعل المسرحي " سواء على الخشبة أم في ذهن المشاهد . ويكمن أحد الأهداف الكبيرة على المستوى الجمالي في تقديم عرض لحركة راقصة ذات فصاحة اجتماعية وفنية كبيرة ، وتقديم سنفونية حقيقية من الألوان الصوتية لتبهج النظر وتشنف الآذان . ويجدر أن نضيف هنا ، أنه على منوال هذا البحث الجمالي توجد الحكاية وكل ما تحويه من تكتفات إنسانية وذاتية و إيديولوجية ...

س : لكن لا بد و أن كل هذا يطرح مشاكل هامة في الأداء التمثيلي وفي وظيفة "الفنون المصاحبة" و في العلاقة مع الجمهور الخ....

ج : من البديهي أن هذه "الفسحة المضاعة" التي انتهينا إليها ، هذا "النوع الجديد" إن أردت ، يطرح علينا مشاكل عملية ونظرية ضخمة على كل المستويات وعلى كل الأصعدة .

أولا مستواي الخاص . هناك العديد من الأسئلة التي طرحت و التي لا تزال تطرح وإجاباتها لا تزال بعيدة المنال ، ونظرا لأن الأداء المسرحي يرتكز إرتكازا قويا على النص السردي ، فإن الزمن المسرحي أو ما إعتدنا على تسميته بوحدة الزمن لم تعد كما كانت ... بمعنى أنه في الزمن الذي يستغرقه العرض المسرحي ، كما هو الحال في القصة أو في الرواية نستطيع أن نقدم عرضا لحياة بأكملها . وهنا تطرح أسئلة عويصة تتعلق بنسق النص السردي وسيرورته الجدلية و التحكم في العلاقات المتناقضة الموجودة فيه ، ومسائل حول تقديرات المونولوجات و التعليقات الغنائية .

بالنسبة لهذه الأسئلة بالذات لا توجد بحوزتنا اقتراحات منطقية .

إن هذا المسرح يطرح إشكالية على مستوى عناصره المكونة ، أي وظيفة الديكور ووظيفة موسيقى المشاهد المسرحية وحتى وظيفة خشبية المسرح وبإطارها وتجهيزاتها التقنية (آلات ضبط الصوت و الإضاءة و الكواليس الخ...) بالنسبة للديكور ، لم يعد هناك داع لتزويق الأماكن ، طالما أننا نبحث خاصة على خلقها في الذاكرة المبدعة للمشاهد ، وليس على الخشبة بحيث تصبح الوظيفة الحية و التطورية للديكور هي التلميح الخفيف دون تشويش المخيلة ودون إجتذاب أو سجن إهتمام و إبداعية المشاهد بطريقة تنويمية ، يسعى

الديكور ، ضمن الديناميكية المسرحية ، إلى خلق صلة بصرية بين اللحظات و بين حكايات المسرحية ، وفي نفس الوقت إلى الإستقلال بذاتها ، وأن يقدم كالعلامة الفارقة للمسرحية أو أحد جوانبها البصرية . بالنسبة لمسرحية "الأجواد" كان الديكور بمثابة الشعر

إن هذا المسرح يطرح إشكالا للجماهير حسب شرائح الأعمار و الإنتهاءات الطبقية . فمشاهدونا الأكبر سنا يتعرفون بسرعة أو "يقرأون" بسرعة شخصية "القول" و "المداح" وفكرة "الحلقة" و الأصغر سنا يودون أن تتخلل حكاياتنا المزيد من المغامرات . إن هذا النوع المسرحي يزود ، مع النص السردي ، بكمية هامة من المعلومات حول النشاط الإجتماعي للشخص المؤداة على الخشبة ، ويعطي نتيجة لذلك تمثيلات معقدة وثرية للحياة و النظالات الإجتماعية و الطموحات العميقة ينطوي هذا المسرح كنتيجة منطقية على إنحياز وعى موقف طبقي مقروء في آخر المطاف.

فالمشاهدون يتعرفون على أنفسهم ويتخذون مواقفهم . ونفس اللوحة يتم تلقيها بشكل مختلف . بعض المشاهدين يطلبون منا تخفيف وتقصير النص او العرض والبعض الآخر يطلب منا اطالته وتعزيزه . اود ان اذكر بان المسرحية تدوم ثلاث ساعات وربع والنبرة العامة للعرض المسرحي هي نبرة احتفالية بكل ابعادها . البعض يجدها طويلة ولاغلبية تجد ان مدتها اعتيادية . الكثير من المشاهدين يعودون لرؤية المسرحية مرتين او ثلاث مرات ، ويعتبرون انه في كل مرة يزداد اثراء العروض . لكن المشكل الاكثر حدة يمكن في الاداء ، فالممثل عرضه للمساءلة منذ البداية عن طاقاته من الذكاء والوعي . ولم يعد تلك الاداة السلبية للتعبير ، بل مبدع بتمام معنى الكلمة .

ان النص _ التوليفة الموسيقية يدعوه الى اظهار طاقاته بكل عمقها واتساعها، دون ان تينكر للنص ا وان يتقمصه. لم يعد على الممثل ان "يوهم" بانه شخص من الشخوص، ولم يعد عليه ان يتسربل باهواء وامزجة الشخصية المؤداة، ا وان يتنازل عن شخصيته لصالحها. بل عليه ان يرسم بجسده وبصوته وبفكره كل جوانب الشخصية، وعليه ان يبين طوال مدة تاديته بانه ممثل ويقي كذلك، ممثل يقوم باداء فيني، اداء يقدمه كاستمتاع اساسي للجمهور.

فالممثل كفاعل وكمفعول به للفن هو هنا وسيط بين المشاهد والعرض المسرحي، للنص ومحمول به على حد سواء، فهو يظهر على انه ممثل، لكنه لم يعد قبلة بالنسبة للمشاهد، (او المتفرج) بل مرشد للعرض المسرحي. وكل ما يشكل قوة الممثل في العرض المسرحي ذي النمط الارسطي، الا وهو " القدرة على خلق الايهام"، لم يعد له اساس في هذا النوع. ومفهوم التمثيل امام حائط رابع يمثل المشاهد اصبح باليا وعتيقا. وهنا، فيما يخص حالتنا، يمكن للممثل ان يلاحظ نفسه بينما هو يمثل، على طريقة المسرح الصيني المتحذلق الى حد ما. ويستطيع ان يقف في مواجهة المتفرج تماما، ويستطيع كما في شخصية " غشام" ان يمثل مع كرسي فارغ. يستطيع ان يباعد وان يتباعد الى عدة مستويات.

ضمن هذا المنظور، اود ان اشير الى اخراج مسرحيتي " الاقوال" و " الاجواد" لم يكن امرا هينا بالنسبة للممثلين، وبالنسبة لي شخصا.

الكثير من الهموم الفنية والنظرية لازالت باقية، لكن الفن مثله مثل العلم يتقدم باسئلة، التي نعيشها في ممارساتنا الفنية اليومية هي اسئلة مفتوحة وتتميز الذاتي الذي يدفعنا للتعلم وللإنصات ولان نعيد النظر في انفسنا.

انتهاز هذه الفرصة لانوه بالممثلين تنويرها يستحقونه موضوعيا، نظرا لما بذلوه من جهود جسدية وفكرية. لقد عملوا فوق طاقتهم. ويرجع لهم الفضل في كل النتائج الايجابية التي استخلصناها من هذه التجربة التي ينبغي تعميقها وتنويعها. ما يجب إضافته في هذا السياق، هو ان هذا المسرح يتطلب من اجل تطويره قدرات فنية وتقنية وفكرية اكبر من تلك التي تطلب عادة من الممثل. لذا ينبغي، حسب رأيي المتواضع، اعادة التفكير في كل نظام تكوين فنان المسرح. والجدير بالذكر اخيرا هو ان مؤسساتنا المسرحية التابعة للدولة، قد حبست نفسها في ممارسات روتينية تعوق تطوير الفن المسرحي عموما، والتقييم الكامل للطاقت الفنية الموجودة، كما تعوق على وجه الخصوص البحث، البحث العلمي والجمالي.

س : لمن تكتب؟

ج: اكتب لشعبنا، واضعا نصب اعيني منظورا اساسيا : الا وهو ترقيته الشاملة. اود ان ازوده، بواسطة امكانياتي المتواضعة، وعلى طريقي الخاصة، بوسائل وبأسئلة وبمبررات وبافكار تمكنه، بينما هو يرفه عن نفسه، من ان يجد مادة ووسائل تساعد على تحديد طاقاته، وبعث الحيوية في نفسه لكي يتحرر ويمضي قدما الى الامام. في الواقع، انا اكتب واعمل من اجل اولئك الذين يعملون ويبدعون في هذا البلد سواء يدويا ام فكريا، من اجل اولئك الذين يبنون ويشيدون ويخترعون بصمت في الخفاء للوصول الى مجتمع حر وديمقراطي واشتراكي. ابطالي هم اناس نصادفهم كل يوم ، اناس عاديون، وهم الذين يقومون في الواقع بصنع الحياة اليومية وتقويضها.

س : شخوصك تلك بالذات !.... كيف تبنيتها؟

ج: ابي استخرجها من الحياة اليومية، من واقع كل يوم. بالطبع هناك معالجة فنية وجمالية، اي كل ما يشمله عمل الابداع المعقد. ان شخصي تنطلق وتنبثق من الواقع. وهدفهم هو واقع المتفرج. ان الحياة، او الواقع ان اردت، يزودنا باستمرار بمواد ومواضيع وافكار ومبررات تغذي وعينا الاجتماعي والفني، وتدفعنا للابداع والتخيل والابتكار، ويكفي لذلك ان يكون ياملنا فيه راسخا، وان نعرف كيف ننصت اليه ونتمعن فيه بعمق. وهذا ينطبق حسب رايي على الفن والعلم على حد سواء.

اما بالنسبة لشخصي، فافهم " يعملون " دون هوادة في المسرح على تقديم المعاش الاجتماعي والعميق للمتفرج. يوجد نصيب هام من الخيال، لكن لا يجب ان نخطيء، فنصيب الخيال هذا قد تم تصويره لغرض التلوين والتشويه حتى تبرز ماهية الشخص للعيان، وللتأكيد على مسار الشخص، وعمق وكثافة العلاقات والوضعيات، ولاستخراج لب المعاش بكل ابعاده، ابعاده النقدية والمعقدة والخاصة والتي هي في طريق الصيرورة، ان الخيال الذي يستقي من الواقع الحي، ينبسط بواسطة التخيل والاستعادة وترابط الافكار والاهواء لكي يكشف وينير، متخذا اشكالا جمالية خاصة، واعماقا وحدة وشيات وديناميكيات اجتماعية وانسانية. ولكل هذا ينبغي توظيف لغات واشكال والوان وحركات ورموز واماكن... الخيال عندي هو اداة للتجريد ولتحقيق الموضوعية التي ترمي الى كشف النقاب وازالة الوهم وطرح الاسئلة....لانه اذا ما اخذ كما هو، بمعزل عن وعينا وواقعنا، فان هذا الخيال سيعمل اذاك على الخداع والاستلاب وطمس الحقيقة. النماذج التي اقترحها مستلهمة من حياة شعبنا. ففي هذه الشرائح الاجتماعية الاكثر حرمانا، ينعكس وجه المجتمع على افضل نحو بكل انشغالاته وكفاحاته، وبكل تناقضاته وقيمه واماله. في هذه الشرائح ومن خلالها يكون مجتمعا اقرب للتناول واكثر "تباناً". انها

شرائح ذات حضور قوي وكثافة مركزة، ولا يني ايضاً اكثر تاصلاً فيها بطبيعة الحال، فان الشخصوس تستلهم منها.

عندما تتمسرح هذه الشخصوس يمكنها ان تصبح في منتهى الفصاحة، بحيث تسمح للعرض المسرحي الفني بالاضطلاع بوظيفة اجتماعية واسعة النطاق. يجب القول بان هذه العملية صعبة لعدة اسباب. اذ ينبغي ان يكون المرء باستمرار داخل هذا الميدان، ان يعيش فيه ويمارسه ان يسائله ويسال عنه، ان يقوم بتحريات وان يلاحظ. وهذا من بين الاسباب التي تجعل كل مسرحية تاخذ مني في المتوسط سنتيان من العمل. يجب ان اقول ايضاً اكتب بصعوبة وباني على هذا الصعيد شديد المراس وصعب الارضاء، وهذا راجع دون شك لكوننا ذوي طبيعة مغرقة في الذاتية وقلقة.... لكن يوجد في اعتقادي مشكل اكثر شغلا للبال، اذا ما اقصينا طبعاً المشاكل الخطيرة المتعلقة بدراسة واستثمار التراث، وهو المشكل المتمثل في ندرة وجود كتابات ادبية في بلادنا وفي العالم " تنهجم" على من زاوية ابطال الحياة اليومية. ل يوجد لدينا ادب كبير وتقاليد ادبية في هذا المجال، ما عدا ربما في المخزون القديم الديمقراطي والشعبي للتقاليد. وهو مخزون بحاجة الى اجتثاته والتعرف عليه. لا يوجد اذن الا القليل على مستوى الادب الجزائري او العربي مما يسلط الضوء على هذه الشرائح الشعبية والمحرومة، وما يرفع المواطن البسيط والعامل او الفلاح الفقير الى مصاف الابطال، مع انها مصاف حقيقية وليست بحاجة لان تمنح. في الواقع، ان اكبر ابطالي يتشكلون من الناس البسطاء والمغمورين والمتجاهلين والمحقوقين... لان اعظم القيم واكبر الحقائق تترشح نفسها وتتحقق من خلال " كابة" الحياة اليومية. وفي هذا المعنى بالذات تحمل التراثات الشعبية سمات العالمية.

س : حول نقطة التراث هذه بالذات، هل تعتبر نفسك وريث تقليد وتراث فني وثقافي؟

ج: نحن دائما ورثة شي ما. ولا ننطلق ابدا من العدم. كل انسان يختزن حصيلة علاقات اجتماعية.

ولكني لست سلفيا او تخصيصيا حازما. ولا اجعل الموروث حروزا. ثم ان هناك الحي، ذلك يشكله رجال بلدي الذين يشيدون يوميا الحاضر والمستقبل. وبهذا المعنى فانا اضطلع بكل الموروث بصفة واعية ونقدية على ضوء المستقبل خاصة جدا للتراث الشعبي بكل عناصره المكونة، وفي هذا الميدان بالذات تمتاز مشاعري اكثر واكون اشد التحاما.

فبمجرد ان اخرج من هذا الميدان الذي عشت فيه اشعر بضالتي، وبان بعدا حيويا ينقصني بالتأكيد كانسان وكفنان. وفي كل المرات التي سافرت فيها الى الخارج تصبح هذه " المزهرية الثقافية" المعيار الرئيسي الذي اقيس به والنظارات التي اقدر بها وافهم... وبواسطة هذه الثقافة الشعبية تمكنت من رؤية واستحسان قيم الشعوب الاخرى وثقافتها على نحو افضل. ولا افتأ اتعلم واكشف في هذا الصدد. لقد اكتشفت احيانا من الحكمة الشعبية، وبشكل تختصره بصنع كلمات، افكارا فلسفية وحقائق عظيمة.... رايتا اشارات خطية ينفذها حرفي دون اكثرات، تحوي على شحنات انسانية وجمالية خارقة للعادة، وتنم عن تجربة وصنعة وحساسية وقدرة مذهلة. رايت الشيخة الريميتي (مغنية شعبية) تقوم وهي في الستين من عمرها، بتادية ما ينيف عن عشر رقصات مختلفة تتبع احداها الاخرى وبطريقة مدهشة. كما تحمل الصيحات والحركات الملهبة والايقاعية لـ : لعلاوي" (رقصة شعبية من الغرب الجزائري) كميات لا توصف من القيم والمكتومات العميقة والثابتة والرائعة.

قد تحدث عند نقل هذه الثقافة الشعبية التي اجد نفسي فيها ومنها بعض اخطاء تامثيلية وتبسيطية واستخفافية وحتى مواقف فلكلورية او بدائية عتيقة.. اعتقد انه في المستوى الذي وصلت اليه تجربتنا وبحوثنا، فان بعض الاخطاء لا يمكن تفاديها، وحتى انها في بعض الاحيان ضرورية. والشيء الجوهرى في هذا الصدد يمكن خاصة في منظور الغد الذي نكافح من اجله.

واخيرا، فيما يتعلق بمسالة التراث هذه، وبشكل خاص، اعتبر ان " برتولد بريشت " كان ويبقى من خلال كتاباته النظرية وعمله الفنى، خميرة جوهرية في عملي. وتكاد تحتاجني الرغبة في ان اقول بالي اعتبره كابي الروحي او خير من ذلك، صديقي ورفيق دربي المخلص.

ترجمة :أنعام بيوض

مكتبة البحث

قائمة المصادر:

- 1- ابن منظور - لسان العرب - دار صادر - بيروت - لبنان - ط1 - 1990
- 2- أرسطو - فن الشعر - ترجمة ابراهيم حمادة مكتبة الانجلو مصرية - مصر - دط - دس
- 3- ابراهيم دانيوس - مسرحية نزهة المشتاق - تحقيق مخلوف بوكروح - المؤسسة الجزائرية للفنون - الجزائر - د ط - سنة 2003
- 4- الخليل بن أحمد الفر اهدي - كتاب العين - دار الكتب العلمية - لبنان - دط - 1991.
- 5- عبد القادر علولة - مسرحية الأقوال - من مسرحيات علولة - دار مورفم - الجزائر - ر - دط - سنة 2005
- 6- عبد القادر علولة - مسرحية الأجواد - من مسرحيات علولة - دار مورفم للنشر - الجزائر - دط - سنة 2005
- 7- عبد القادر علولة - مسرحية اللثام - من مسرحيات علولة - دار مورفم للنشر - الجزائر - دط - سنة 2005
- 8- عبد القادر علولة - مسرحية الخبزة - الأعمال الكاملة لعلولة - وزارة الثقافة الجزائرية - دط - 2007
- 9- عبد القادر علولة - مسرحية حمام ربي - الأعمال الكاملة لعلولة - وزارة الثقافة - الجزائر - دط - سنة 2007

10- عبد القادر علولة- حمق سليم- الأعمال الكاملة لعلولة- وزارة الثقافة -الجزائر-

د ط سنة - 2007

11- بيل راغب- موسوعة النظريات الادبية- الشركة المصرية للنشر- مصر- دط-

2005

12-Hans-robert jauss-pour une esthetique de la
reception--traduit par claude maillaed –edition
gallimard-france-2005

قائمة المراجع

1- ابراهيم خليل- بنية النص الروائي- منشورات الاختلاف- الجزائر ط1- 2010

2- أحمد طالب- المنهج السيميائي من النظرية الى التطبيق- دار العرب- الجزائر- دط-

2005

3- أحمد مومن -اللسانيات النشأة والتطور -ديوان المطبوعات الجمعية -الجزائر-

ط2- سنة 2005

4- بشرى صالح -نظرية التلقي أصول وتطبيقات - المركز الثقافي العربي -المغرب-

ط1- سنة 2001

5- حفناوي بعلي -الثورة الجزائرية في المسرح العربي - محافظة المهرجان الوطني

للمسرح المحترف - الجزائر - دط- سنة 2008

6- ميد حمداني -القراءة وتوليد الدلالة-المركز الثقافي العربي -المغرب- ط2-

سنة 2007

7- حميد حمداني- بنية النص السردي -مطبعة الدار البيضاء -المغرب- ط1- 2009

- 8- سامي إسماعيل -جماليات التلقي-المجلس الأعلى للثقافة -مصر- ط1-2002 .
- 9- سمير سعيد حجازي -مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرة والتطبيق-دار الأفق العربية- القاهرة- مصر- ط1- 2007
- 10- شلتاغ عبود شراد -مدخل إلى النقد الأدبي الحديث -.دار مجدلاوي للنشر-الأردن- ط1- سنة 1998
- 11- صالح مباركي -المسرح الجزائري النشأة والتطور منذ 1972 -دار الهدى -الجزائر- دط- سنة 2005
- 12- صلاح فضل -النظرية البنائية في النقد المعاصر -دار الشروق -مصر- ط1- سنة 1998
- 13- طامر أنوال - المسرح والمناهج النقدي الحداثية - دار القدس العربية -دط -الجزائر- سنة 2011
- 14- طامر أنول -حفريات في المسرح الجزائري - دار الكتاب العربي -الجزائر- دط- سنة 2005
- 15- عبد الله ابراهيم-التلقي والسياقات الثقافية-دار الكتاب الجديد-لبنان-ط1- 2000
- 16- عز الدين اسماعيل-الادب وفنونه-دار الفكر العربي-مصر-دط-2007
- 17- عز الدين جلاوجي - النص المسرحي في الأدب الجزائري -وزارة لثقافة الجزائرية -الجزائر -دط- سنة 2007
- 18- عبد الناصر حسن محمد -نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي - المكتب المصري للنشرة-مصر -دط- سنة 1998

- 19- عبد العزيز حمودة - المرايا المجدبة - سلسلة عام المعرفة العدد 232 - المجلس الوطني للثقافة الكويت
- 20- عبد المالك مرتاض - في نظرية الرواية - دار الغرب - الجزائر - دط سنة 2005
- 21- عبد المالك مرتاض - في نظرية النقد - دار هومة - الجزائر - دط - سنة 2005
- 22- عبد المطلب زيد - أساليب رسم الشخصية المسرحية - دار غريب - مصر - دط - سنة 2005
- 23- عيساني محمد - من مناهج النقد الفلسفي - دروس في المنهجية - دار الغرب - الجزائر - دط 2004
- 24- فاطمة ديلمي - بنى النص ووظائفه - دار كنعان - دمشق - سوريا - دط - 2005
- 25- محمد بلوحي - الخطاب النقدي المعاصر - دار الغرب - الجزائر - دط - سنة - 2002
- 26- محمد بوعزة - تحليل النص السردي وتقنيات ومفاهيم - منشورات الاختلاف - الجزائر - 2010
- 27- مخلوف بوكروح - التلقي والمشاهدة في المسرح - مؤسسة فنون الجزائر - دط - سنة - 2004
- 28- محمد زكي العشماوي - المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة - دار النهضة العربية - بيروت لبنان - دط
- 29- محمد عباس عبد الواحد - التلقي في المذاهب الحديثة وتراثنا النقدي - دار الفكر العربي - مصر - ط1 - سنة 1999
- 30- محمد غنيمي هلال - النقد الأدبي الحديث - دار النهضة - مصر - ط7 - سنة - 2007

- 31- محمد مجدي الجزيري- البنيوية والعولة في الفكر لبني شروس - دار الحضارة - مصر- ط3 -
- 32- يوسف نور عوض - نظرية النقد العربي الحديث- دار الإيمان -مصر دط - سنة 2001

المراجع المترجمة:

- 1- بيرداكو الانتصارت المدهشة لعلم النفس ترجمة بوجايي محمد الشريف دار الهدى .الجزائر دط 2007
- 2- جان بيليمان -تحليل النص الأدبي -ترجمة حسن المؤمن- المجلس الأعلى للثقافة -مصر- دط- 1951 1951
- 3- جورملينيه -الاسلوية -ترجمة سامي بركة -المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر -بيروت -ط2- سنة 2006
- 4- دينفريدهوبر -مدخل إلى سيكولوجية الشخصية- ترجمة مصطفى عشوي ديوان المطبوعات الجماعية- الجزائر- دط -سنة 1995
- 5- سيمون كلاييه فالادون- نظريات الشخصية -ترجمة علي المصري - المؤسسة الجامعية للدراسات- لبنان -ط2- سنة 1993
- 6- فرانك شوبر فيين -بحوث في القراءة التلقي -ترجمة محمد خيرى البقاعي - مركز الإنماء الحضاري -سوريا -ط1 سنة 1998
- 7- فردي ميليت وجير ألدديس بنتلي-فن المسرحية- ترجمة صدقي خطاب - مؤسسة فرانكلين للطباعة- لبنان - دط- سنة 1986

8- هانس روبرت ياوس —من اجل تأويل جديد للنص الأدبي - ترجمة رشيد بن

جدو —المجلس الأعلى للثقافة —مصر - 2004

المراجع الأجنبية:

- 1- Ahmed cheniki -le theatre algrien —histoire en jeux —édition-
edi sud -France -2002
- 2- Al ene ubersifid- lire le théâtre- édition selim France
- 3- bouziane ben achor —le theatre algérien —histoire détape —
édition dar el Gharb- Algérie -2005
- 4- Michel humane -l'amalyse de texte de théâtre -ed Nathan
France 2001
- 5- Marie hubert —le thearte- édition armand colin —France-1998

الرسائل الجامعية

- رسائل الدكتوراه :

1- بن ذهيبة بن نكاع —توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي المعاصر -جامعة

وهران —الجزائر -2004/2005

2- طامر انوال —سيمائية الجلي الضمني في لمسرح ألبار كامى —رسالة

دكتوراه - جامعة وهران 2007-2008

رسائل الماجستير:

- 1- برمانة سنينة-العلاقات المسرحية وجمالية التلقي-ماجستير-جامعة وهران- الجزائر-2010/2009
- 2- حراث سعاد -الخطاب المسرحي عند علولة وجمالية التلقي -رسالة ماجستير جامعة وهران 2006-2005
- 3- شريط سنوسي -القراءة و التاويل لدى المخرج المسرحي -رسالة ماجستير وهران 2004-2003
- 4- عبد القادر بوشيبة -مسرح علولة جماليته ومصادره- رسالة ماجستير وهران الجزائر- 1994-1993
- 5- عثمان مليكة -السيرورة التواصلية في اللغة المسرحية- رسالة ماجستير- جامعة وهران 2004-2003
- 6- لخضر منصوري -التجربة الإخراجية في مسرح علولة -دارسة تطبيقية لمسرحي الاجواد -رسالة ماجستير- - جامعة وهران 2002-2001
- 7- مذكور برزوق -خطاب الشخصية المسرحية من منظور جمالية التلقي -رسالة ماجستير وهران جامع وهران 2007-2006
- 8- مناد طيب -أثرالمسرح الملحمي البراخي في أعمال عبد الرحمان كاكي- رسالة ماجستير - جامعة وهران- 1996-1995
- 9- منصور كريمة- خصائص الكتابة المسرحية عند علولة رسالة ماجستير - جامعة وهران -2006-2005
- 10- نقاش غانم -الشخصية التراجيدية وبعدها السيكلولوجي عند شكسبير -هاملت نموذجاً- رسالة ماجستير-جامعة وهران 2002- 2001

11- وهاب خالد -جمالية التلقي في مسرحية النخلة وسلطان المدينة - رسالة

ماجستير - جامعة - محمد بوضياف الجزائر 2008-2009

: المقالات

1- اميمون إبراهيم -الشخصية من أرسطو إلى الآن - مجلة القلم - كلية الأدب -

جامعة وهران - الجزائر العدد 11 اكتوبر 2009

2- بن ذهبية بن نكاع -التلقي وإشكالية التأصيل - مجلة كتابات معاصرة -

الناشرون للطبع والتوزيع - لبنان - العدد 63 اذار 2007

3- طامر انوار - المتلقي المسرحي وفضاء العرض - مجلة المهرجان الوطني للمسرح

المحترف - محافظة المهرجان الوطني للمحترف - الجزائر - 2006

4- عبد العلي بوطيب -الشخصية الروائية بين الأمس واليوم - مجلة علامات في

النقد - النادي الأدبي جدة - السعودية - العدد 54 ديسمبر 2009

5- مخلوف بوكروح -المسرح الجمهور التلقي - مجلة مهرجان المسرح المحترف

- محافظة المهرجان المحترف - الجزائر - 2006

- المواقع الالكترونية

1 - أحمد صقر -آليات التلقي المسرحي -المسرح دوت كوم -/27أوت 2011

2- عبد المجيد بشكير- الأنساق التواصلية والإعداد الدراما توجي- نزوى- دوت كوم-26-

2009-6

3- فرقاني جازية- التجريب في المسرح الجزائري- المسرح دوت كوم- 16-4- 2004-

الفهرس

الفهرس

المقدمة أ

الفصل الأول: مفهوم الشخصية والتلقي

المبحث الأول: الشخصية مفهومها ، أبعادها و تطورها 5

1- مفهوم الشخصية لغة و اصطلاحا 5

أ- الشخصية من منظور فلسفي 6

ب- الشخصية من منظور سوسيولوجي 7

ج- الشخصية من منظور سيكولوجي 8

2- الشخصية أبعادها و تطورها 12

أ- الشخصية و النقد الكلاسيكي 13

ب- الشخصية و النقد الحديث 16

المبحث الثاني: الشخصية المسرحية (الكائن الورقي المتخيل)

أ- الشخصية الكائن الورقي 20

الشخصية عند بروب 20

الشخصية عند قريماش 22

الشخصية عند هامون 24

ب- خصوصية الشخصية المسرحية 27

المبحث الثالث :التلقي، المفهوم م و اشكال المصطلح 29

1-التلقي المفهوم و الخلفية المعرفية 29

ا-مفهوم التلقي 29

ب-التلقي والخلفية الايستيمولوجية 35

-الخلفية الفلسفية لنظرية التلقي 35

-الشكلانية وقصيدة الكلمة 38

-البنوية و موت المؤلف 41

2-التلقي وإشكال المصطلح 43

3-التلقي عند ياكوس 44

4-التلقي عند إيزر 46

5-القارئ من الواقعية إلى الضمنية 48

المبحث الرابع :التلقي و المسرح 50

1-التلقي في المسرح 50

2-خصوصية المتلقي المسرحي 52

الفصل الثاني :شخصيات علولة من منظور جمالية التلقي

المبحث الأول :المسرح الجزائري النشأة و التطور 54

1-الشخصية في المسرح الجزائري 55

-الثورة الجزائرية تكتب نصها المسرحي 57

2- ملامح الشخصية في المسرح علولة 60

المبحث الثاني :التجريب في مسرح علولة 62

62-التجريب في المسرح

65-التجريب في المسرح الجزائري

67- التجريب في مسرح علولة

67 ١-الحلقة

69 ب- القوال

71 ج-السرد

73 د- المسرح داخل المسرح

المبحث الثالث :اللغة في مسرح علولة 75

75 - اللغة في المسرح

76-اللغة في المسرح الجزائري

80-اللغة المسرحية عند علولة

المبحث الرابع : شخصيات علولة وجمالية التلقي 83

83 1-شخصيات علولة وجهد القارئ التأويلي

92 2-خطاب شخصيا علولة وجمالية التلقي

97 3-شخصيات علولة و الفضاء

99 4- شخصيات علولة و لعبة الظل

الفصل الثالث : تلقي الشخصية في مسرحية الأجواد مقارنة سيميائية

المبحث الأول : تلقي الشخصية من خلال الأنساق التواصلية 102

103 1-الشخصية وقراءتها من خلال أنساق التواصل المسرحي

104 2-الشخصية و الحوار

106 3-الشخصية و الإرشادات الإخراجية

108	المبحث الثاني :شخصيات الأجواد و وظيفتها الدلالية
108	1-مرجعية مسرحية الأجواد
109	2- الشخصية وعلاقتها بالموضوع
111	3-الشخصية و الزمن في الأجواد
113	4-الشخصية و المكان
115	5-دلالة الشخصيات في الأجواد.....
119	المبحث الثالث :شخصيات الأجواد و القراءة الإخراجية
119	1-الشخصية و القراءة الاستكشافية.....
120	2-الشخصية و القراءة التأويلية
123	الخاتمة
125	الملحق1:حوار علولة مع محمد جليد
144	الملحق 2 : عرض مسرحية الأجواد (CD).....
145	مكتبة البحث
154	الفهرس

ملخص

من أجل تحقيق غايته المتمثلة في إضاءة النقاط المظلمة في النص، انتهج النقد مناهج مختلفة، فمن المنهج التاريخي، إلى المنهج النفسي الذي غاص في أعماق المبدع و بحث عن قصد يته في إبداعه، إلى المنهج الاجتماعي الذي جعل المجتمع سببا في إبداع المبدع، إلى مناهج أغلقت النص و حاولت فهمه من داخله كالشكلانية و البنيوية، إلى مناهج فتحت النص على المتلقي و حاولت تفسير الإبداع من خلال فهم و تأويل المتلقي كالسيمائية، ونظرية التلقي، إلى مناهج تجاوزت النص كله، و جعلت الإبداع بيد المتلقي كالتفكيكية حيث لا سلطة إلا سلطة القارئ.

وقد نظرت هذه المناهج إلى الشخصية المسرحية باعتبارها من عناصر البناء الدرامي من زوايا مختلفة، وقد حاولت نظرية التلقي فهم كيفية تلقي القارئ للشخصية في العمل الأدبي، وكيف يمكن أن يرسم الكاتب الشخصية حتى يجعلها مقبولة من طرف المتلقي.

وقد حاولت في هذا البحث تتبع أهم ما طرأ على الشخصية من تطور، انطلاقا من النقد الأرسطي إلى النقد الحديث، انتهاء بالنقد المعاصر، وبحثت في نظرية التلقي وخلفيتها المعرفية، كما تتبعت الشخصية في المسرح الجزائري وتطورها و حاولت دراسة شخصيات علولة من منظور جمالية التلقي أي كيف قدمها للقارئ حتى تكون مقنعة.

الكلمات المفتاحية:

الشخصية؛ التلقي؛ أفق التوقع؛ النموذج العاملي؛ البنيوية؛ التغريب؛ خطاب الشخصيات؛ الفضاء؛ شخصيات علولة؛ السيميائية.