الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابوبكر بلقايد - تلمسان -

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم الفنون

سيكولوجية الشخصية في المسرح الجزائري علولة أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الماستر

تخصص: مسرحي مغاربي

إعداد الطالب:

- كريم عبد الصمد

إشراف أستاذ التعليم العالي:

- ا.د.دحو محمد أمين

لـجنة المناقشة:

ا.د.صالح بوشعور محمد أمين	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
ا.د.دحو محمد أمين	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا
ا.د.بن مالك حبيب	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مناقشا

السنة الجامعية : 2020-2021

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

لله الفضل والمنة من قبل ومن بعد، في تيسيره لي سبل الحياة، وتحقيقه لي حلم النجاح.

أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ الفاضل:الأستاذ الدكتور

"ا.دحـــو " الذي تفضل بالإشراف على هذا العمل، فكان نعم الموجه والمرشد.

و أتقدم بالشكر إلى الأس اتذة الكرام أعضاء اللجنة الذين شرفوني بقبول وحضور مناقشة هذه الرسالة.

كريم عبد الصمد

إهـــداء

إلى كل عائلتي أطال الله في عمرهم.

إلى من ساعدني وكانت نعم السند.

مقدمة

مقدمـة

يشكل المسرح جوانب جد مهمة من النشاطات النفسية، وخبرات وجدانية ومعرفية ودافعية ،لاسيما المسرح الجزائري الثري بنتاجاته الفنية، التي تزخر بالتأليف والإخراج والتمثيل، هذه الإبداعات التي تجسد وتبرز الحالات النفسية المتشعبة لشخصية المبدع والمتلقي، خاصة إبداع علولة الذي يدفع إلى التقصي والبحث عن كل حالة نفسية تتعلق بشخصياته الدرامية المتخيلة، وما ينتج عنها من خيال وإلهام وتطهير انفعالي وطقوس ورغبات، وسيكولوجية الإبداع والعصاب، وحضور الممثل واندماجه أو انفعاله، وتوحد المتلقي وتطهره وتذوقه.

وعليه، تولدت لدينا رغبة التقصي في مدى تساوق هذه الأطروحات مع ما أبدع علولة من مسرحيات، يدفعنا إلى ذلك حماس البحث في هذا المجال الخصب عسى أن نزود القارئ الجزائري بالفهم المعرفي الخاص بهذا الميدان.

وفي محاولة تحليل الأعمال الفنية الخاصة بالدراما الجزائرية، وعينة من المسرحيات التي أبدعها علولة، والنظر إليها من زاوية نفسية، وإخضاعها لنظرية التحليل النفسي، انطلاقا من أفكار فرويد وكل من سار على دربه أمثال يونغ، أدلر وشارل مورون وسانت بيف وجاك لاكان. ومن ثم يحاول البحث الإجابة عن جملة من الأسئلة :

- ✓ على أي نحو يرتبط الفن بالنفس والحياة والحضارة؟
- ✓ كيف تحدث الأفعال الإنسانية في الإطار الدرامي؟ ولماذا تحدث؟
- ✓ بم تميزت الدراما الجزائرية عبر مسارها المسرحي؟ وهل يمكن الاستفادة من نظرية التحليل النفسي في معالجة وتحليل المسرح الجزائري؟
- ✓ بم تميز إبداع علولة عمن سواه؟ ما هي سمات شخصيته الوجدانية والمعرفية؟ هل يمكن التوصل إلى لاوعيه من خلال تحليل شخصياته تحليلا

نفسيا؟ هل كان يبدع بدافع التنفيس عن المكبوتات والرغبات أم متأثرا بالأوضاع الاجتماعية والسياسية؟

- ✓ ماذا كان يريد علولة من المتلقي الجزائري؟ و لم تأثر بالمسرح الملحمي عمن سواه؟ ما علاقة فنه وشخصياته المتخيلة بالإنسان وبالمواطن الجزائري والحياة والحضارة؟

هي جملة من التساؤلات نحاول الإجابة عنها والإلمام بروافدها من خلال خطة ارتأيناها كفيلة للوصول إلى المبتغى.

من أجل ذلك، فصلنا خطة البحث من حيث التقسيم إلى ثلاثة فصول، فصلان نظريان وفصل تطبيقي، هذا فضلا عن مقدمة، ومدخل تحت عنوان "فلسفة الخلق والإبداع "ناقشنا من خلاله فلسفة الإبداع وعلاقة الفن والخلق بالحياة والإنسان والتاري والمجتمع.

تعرضنا **للفصل الأول** الموسوم بـ " الفن بين نظرية التحليل النفسي ومنهج النقد النفسي "إلى البحث عن محل الفن من النظرية الفرويدية ومنهج النقد النفسي، والبحث أيضا عن الأسس النفسية للعملية الإبداعية في المسرح خاصة، وذلك من خلال مباحث ثلاث مفصلة كالتالي:

المبحث الأول: تحت عنوان " نظرية التحليل النفسي " والتي ناقشنا فيه أفكار فرويد التي تجاوزت المجال الطبي إلى التنظير عن الحياة والإنسان والمجتمع والحضارة، وخاصة الشخصية التي ربطها بالفن والعملية الإبداعية وكذا تأل ق اللاشعور وما يستودعه من مكبوتات ورغبات ونزوات.

المبحث الثاني: الموسوم ب " منهج النقد النفسي " المنبثق من النظرية الفرويدية طبعا، هو منهج نقدي أدبي وفني، اخترعه الناقد الفرنسي شارل مورون ودعمه بالإضافة والأفكار كل سانت بيف وغيرهم، والحال مع النقاد العرب الذين اقتحموا

هذا المجال النفسي الأدبي والفني أمثال العقاد ومحمد خلف الله و أمين الخولي وعز الدين

إسماعيل وحنورة وطرابيشي رغم الانتقاد والخلاف الذي وجدوه من قبل نقاد آخرين.

ثم تطرقنا إلى **الفصل الثاني** الموسوم بـ " سيكولوجية الشخصية في المسرح الجزائري" وقد ارتأينا أن نخصه بالحديث عن الشخصية الإنسانية الحقيقية، ونقصد بذلك كل من) المؤلف المسرحي /المخرج(والممثل والمتلقي، ثم التطرق إلى سيكولوجية الشخصية المتخيلة والتي اتخذت عدة أسماء)الدرامية والفنية والمسرحية(وربط هذه الأسس النفسية الخاصة بالمبدعين، بالمسرح الجزائري، بالتركيز خاصة على الرواد الأوائل حيث النشأة وبناء القاعدة المسرحية الجزائرية.ويتضح ذلك كله من خلال المباحث التالية:

المبحث الأول :المعنون بـ" سيكولوجية الشخصية الدرامية في المسرح الجزائري " أين تم تتبع أهم المسرحيات التي تمثل البدايات فقمنا بتحليل الشخصيات الدرامية وربطها مع نفسية مبدعيها حيث اللاشعور والعصاب والكبت والرغبة.

المبحث الثاني :الموسوم بـ" سيكولوجية التمثيل في المسرح الجزائري " حيث تطرقنا إلى الأسس النفسية للفنان الممثل بالتركيز على رشيد قسنطيني وكاتب ياسين.

أما **الفصل الثالث** والموسوم بـ " سيكولوجية الشخصية في مسرح علولة " أين تم التطرق إلى العناصر التالية:

توطئة: أين تم التمهيد للمنهج النفسي وكيف أنه تعامل مع الفلسفة والسوسيولوجيا ،وحدود العقل في التجارب الفنية وعلاقتها بالأخلاق والأفكار والعواطف واقترانها بنفسية الإنسان.

سيكولوجية الشخصية الدرامية في مسرح علولة ومحلها من التيار الملحمي : وهي عبارة عن محاولة ربط سيكولوجية الشخصية بالتيار المسرحي والسوسيولوجي.

وفي **الخاتمة** خلصنا إلى إبراز مجموعة من النتائج التي تم التوصل إليها.

أما اختيار الموضوع " سيكولوجية الشخصية في المسرح الجزائري" فقد كان بسبب دوافع ذاتية وأخرى موضوعية، فالذاتية سببها الشغف والميل إلى الممارسة النقدية، وأما

الدافع الموضوعي العلمي فهو نابع من قناعتنا بوجود فعلا وحقيقة فن درامي ومسرح جزائري بمشهده الفني والجمالي، بقضاياه وموضاعاته المنبجسة من ينبوع وطني جزائري أصيل بتراثه وأساطيره، بمعتقداته وقيمه و حكمه، والعروض المقدمة في المهرجانات المختلفة، وتنوع الممارسات الإبداعية في أطرها المختلفة من جمعيات وتعاونيات وفرق هاوية وأخرى محترفة، كلها تنهل من المدارس العالمية المختلفة دون أن تتخلى على هويتها وقيمها وتراثها، كل ذلك يدعو إلى الاطمئنان، فالمبدع الجزائري موجود بنتاجه وفنه ،والمتلقي في كسب دائم لخبرة التذوق والمشاركة والحكم.

ينبغي الإشارة إلى بعض الصعوبات التي واجهتنا ونحن نخوض غمار هذا البحث – أين امتزج المسرح الجزائري بعلم النفس – ندرة الدراسات أو الأعمال النقدية الخاصة بمنهج النقد النفسي للنصوص المسرحية الجزائرية.

اعتمدنا في دراستنا على مراجع عدة كانت سندا مرجعيا وحقلا معرفيا استطعنا من خلالها تكوين رؤية الهدف، نذكر منها:

1(جلين ويلسون،سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة : شاكر عبد الحميد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت،2000.

2(فيصل عباس، التحليل النفسي وقضايا الإنسان والحضارة، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت،1991.

3(فيصل عباس، التحليل النفسي للذات الإنسانية، دار الفكر اللبناني، بيروت ،ط1991،1.

4 (مصطفى كاتب، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري، مقامات للتوزيع والنشر, الجزائر' ط 2013'1

5(نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000. شركة باتنيت. 1 ، الجزائر 2006'1.

وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج التحليلي حسب متطلبات الدراسة، التي عمدنا فيها

إلى تحليل النصوص وتحليل الشخصيات الدرامية – في معظمها فنيا ونفسيا - ومحاولة ربطها بلاشعور المبدع وعصابه ,ولعل من تمام موضوعية هذا البحث الذي سعيت إلى الإلمام بها، أن أرجع الفضل إلى أهله، لذلك أنوه بمجهودات أستاذي الفاضل دحـــو الذي أشرف على توجيه هذا البحث، والذي أجاد عل ي بإرشاداته الصائبة حيث زودني ماديا – بالمراجع المتعلقة بالموضوع – ومعنويا بالتشجيع والحث على المثابرة ومواصلة العمل، فله جزيل الشكر والامتنان.

نتمنى أن يكون هذا البحث قد أضاء جانبا معتما في مجال المسرح الجزائري بشكل عام، والعملية الإبداعية) تأليفا وإخراجا وتمثيلا(بشكل خاص، وأخيرا فإننا لم نملك إلا أننا حاولنا على غرار محاولات من قبلنا أن نقدم بحثا يثري مكتباتنا في ميدان الأبحاث النفسية الفنية وكشف الغطاء عن صلة عريقة بين النفس والفن الدرامي.

كريم عبد الصمد

يوم ،04 ماي 2021

مدخل

فلسفة الخلق والابداع

تعكس العملية الإبداعية الفنية أصداء ورؤى فلسفية وفكرية تتعلق بالإنسان والوجود والحياة ،فقد تنوعت مظاهر الإبداع واختلفت ،مثلتها آثار **هوميروس** و **اسخيلوس** و**شكسبير**و**كريستوفار مارلو** و**فاقنير** و**سارتر** و**طه حسين** و**توفيق الحكيم** و**علولة** و**كاتب ياسين** وغيرهم من المفكرين والمنظرين والمبدعين الذين تأثروا وتفاعلوا مع تحولات الفكر والاعتقاد والنفس .فالإبداع لغة "مشتق من الفعل)أبدع(الشيء أي اخترعه لا على مثال"[1]. ")والله بديع السماوات والأرض(أي مبدعهما أي جاء بالبديع ،والبدعة الحديث في الدين بعد الإكمال"[2].

"و**الإبداع CREATION** يعني الإيجاد أو الخلق أو التكوين أو الابتكار "[3] .

ومعنى الإبداع فيما يخص الاصطلاح "عملية عقلية، نفسية ووجدانية تنتهي بمن تتوفر فيه إلى إيجاد شيء جديد تتجسد فيه قيمة أو قيم تضاف إلى معطيات الحقائق القائمة في الحياة"[4] .

اختلفت تعاريف وتفسيرات الإبداع، وتنوعت تصنيفات مراحله ومميزاته وسماته فكيف تفُسر ظاهرة الإبداع الفني؟ وما رأي الفلاسفة في العملية الإبداعية؟

---

[1]يوسف مراد ،مبادئ علم النفس العام ،دار المعارف بمصر ،ط2 ،ص 271.

[2]عبد الرحمن عيساوي :سيكولوجية الإبداع ،دراسة في تنمية السمات الإبداعية ،دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت ،ص 19.

[3]قاموس العصر الحديث ،انجليزي عربي ،لجنة من علماء العربية والانجليزية ،دار التوفيق للطباعة والنشر،بيروت، 1978 .

[4]عبد العلي الجسماني ،سيكولوجية الإبداع في الحياة، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان ،2000، ص 11.

ينظر **أفلاطون** إلى العملية الإبداعية على أساس أخلاقي وتربوي، ويصف الشاعر بأنه "كائن أثيري مقدس ذو جناحين لا يمكن أن يبدع قبل أن يلُهَم وقبل أن يفقد صوابه وعقله"[1].

أما المأساة عند **أرسطو** فإنها تثير الخوف والشفقة، أي أن مهما كان نوع الإنتاج الفني فإنه يحرك جانبا من الحياة الانفعالية لدى المتلقي، فالمحاكاة عند **أرسطو** هي الإبداع ذاته، يوضح قصده من المحاكاة بقوله : "إذا كان لأحد أن يقلد الآخر، فالحياة هي التي تقلد الفن، لا الفن الذي يقلد الحياة"[2].

فالإبداع الفني في نظر أرسطو فعل أو عمل يندرج في إطار انفعالات النفس البشرية، ذلك يعني أن المبدع أثناء عملية الإبداع أو حتى حين ينتهي وكذلك المتلقي يتحول وينتقل من حالة سيكولوجية إلى حالة أخرى.

ذلك أن الفنان يتعامل مع الخلق والإبداع انطلاقا من مجموعة من الانطباعات والإحساسات وحالات وجدانية معينة، بيد أن **جيل دولوز** لا يتفق مع **فرويد** في تفسير عمليته الإبداعية والتي يخضعها لمبدأ اللذة وإشباع الغرائز الجنسية ، **فدولوز** على عكس **فرويد** يحرر الرغبة ويرى بأنها تأسيس وبناء وتنسيق . فإذا كان العلم حسب **دولوز** يعتمدعلى الوظيفة والفلسفة تستند على المفاهيم "فإن الفن يعمل من خلال المؤثرات بنوعيها الإدراكية والوجدانية" [3] .

مهما اختلفت آراء الفلاسفة والمفكرين حول مصدر العملية الإبداعية والنتاج الفني، إلا أن الجميع يتفقون على أن الإبداع مسؤول عما بلغته الأمم من رقي وحضارات منذ وُجود

[1] رجاء عيد ،فلسفة الالتزام في النقد الأدبي ،منشأة المعارف ،الإسكندرية، 1986 ،ص18.

[3] بدر الدين مصطفى ،فلسفة ما بعد الحداثة ،دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ،عمان ،الأردن ،ط1 2011 ، ص166.

الإنسان على هذه المعمورة، ففي الخلق الفني تحقيق للمتعة النفسية وتنمية للذائقة وترويض للخبرات والسلوكات التي ترتقي بالإنسان إلى مستوى الإنسانية .

الفصل الأول

الفن بين نظرية التحليل النفسي والنقد النفسي

المبحث الأول: نظرية التحليل النفسي

تفاعلت العلوم الإنسانية - من فلسفة وتاريخ وسوسيولوجيا وعلم النفس واللسانيات وغيرها، وامتزجت مع العملية الإبداعية الفنية، لأن كل نتاج أدبي أو فني يعكس القيم الأخلاقية والعقائدية، و يجسد مدى تأثر الإنسان بمجتمعه وثقافته وحضارته، فدراسة الفن تعني قراءته وتحليله، أو بالأحرى تتطلب نقده، فما هو النقد؟ ولماذا النقد؟ وما هي أدوات الناقد؟ وما هو الإطار الذي يشتغل فيه وعليه؟ وإلام يرمي ويهدف؟

وقبل ذلك، كيف برزت المناهج النقدية وتألقت؟ "لقد نشأ لفظ النقد في الغرب زهاء عام ثمانين وخمسمائة وألف للميلاد، ويبدو أن أول من اصطنع مصطلح le critique هناك، في صيغة المذكر، صارفا إياه بذلك إلى من يمارس ثقافة النقد، أو la critique في صيغة المؤنث، كان هو **سكاليني scaligner** وقد كان يصرف دلالته إلى نحو ما يعني في التأثيل الإغريقي)فن الحكم (أو) l'art de juger ([1].

هل يجب التمييز بين الناقد والفنان؟ من المعلوم أن الفنان يبدع، أما الناقد فإنه ينطلق من هذا الإبداع دارسا و محللا، ذلك يعني" أن أربعين ناقدا لا يصنعون أديبا واحدا، إنه من نافلة القول التأكيد على أن القدرات الإبداعية تختلف أصلا عن القدرات النقدية، بمقدار ما يختلف أستاذ للفلسفة عن فيلسوف، إن النقد في جوهره عمليات تحليلية، تفسيرية، تنصب على موضوع النقد الفني سواء كان أدبا أو رسما أو موسيقى، فهو تعبير وتقييم لما هو موجود بالفعل، فأما الإبداع فهو خلق ما لم يكن له وجود بالفعل "[2] يبدو أن ممارسة النقد عمل فني ومهمة عسيرة، تتجلى في تحديد مصير النتاج الفني " النقد قراءة فعالة ومنتجة للنص يحتفظ بقيمته الإبداعية بغرض استنطاق خلفية النسيج وأبعادها التأويلية

[1] عبد المالك مرتاض في نظرية النقد ،دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع ،الجزائر ،ص25.
[2] خير الله عصار ،مقدمة لعلم النفس الأدبي، المرجع السابق ،ص166.

استنطاقا لغويا مؤسسا .ومن مهامه تكوين شبكة محكمة من التقدير والتذوق والتقييم دون أن يقحم نفسه في خبايا العمل الأدبي"[1].

يستحيل أن تمارس عملية النقد الفني من دون خلفيات ثقافية ومن دون رصيد معرفي، فمن الضروري أن يمتلك الناقد جملة من المعارف والنظريات أسسها فلسفية وتاريخية وأدبية وفنية .ومن النظريات الفلسفية التي يستند عليها الناقد في تحليل النتاج الفني الفلسفة المثالية التي ترى أن التصور يسبق الحقيقة، وأن الفكر يسبق الوجود والحقيقة عند **أفلاطون** قائمة في عالم المثل، ولكن لم يستقر الحال على هذه النظرة الفلسفية.

فالفلسفة مفتاح المعرفة الإنسانية، والناقد يكون ملما بها على الأقل كثقافة عامة، إذ لا يقتصر ولا يكفي أن يكون على دراية بالمعرفة والأسس الفلسفية وحسب، وإنما عليه أن يتسلح بشتى المعارف وفي مختلف الميادين، خاصة الإنسانية والاجتماعية منها .فللمنهج النقدي التاريخي مثلا قيمة كبيرة جدا، على الناقد أن يلم بأسسه وأركانه "تألق في هذا التخصص **لغوستاف لانسون** صاحب كتاب "منهج البحث في تاريخ الأدب" حيث تأثر عميقا بـ **تين وبرونتير** فأخذ عن الأول فكرة الشرطية وعن الثاني فكرة التاريخ ، ونتج عنه أن دراسة الأدب تبدأ بالتحريات ذات الطابع العلمي الواسع"[2] .

يـتوقف النقد على الخلق والإبداع، فالناقد ينتظ ـر قصة لينقدها أو رواية أو مسرحي ـة، وكـل في اختصاصه . يقول **ميشال فوكو**)1926-1984(عن النقد "هو انطلاق المعاني الخرساء النائمة في الكتابات التي يكتبها الكتاب والأدباء عبر القرون الطوال، فيخطاب أدبي آخر أكثر ثرثرة، وفي الوقت ذاته أقدم قدما وأكثر معاصرة"[3].

[1] وليام راي ،المعنى الأدبي من الظاهرتية إلى التفكيكية ،تر يونيل عزيز،دار المأمون، بغداد، ط1 ،1987 ،ص30.
[2] حبيب مونسي ،نقد النقد ،المنجز العربي في النقد الأدبي ،دراسة في المناهج ،منشورات دار الأديب ،وهران ،د ت ص56.
[3] حبيب مونسي ،نقد النقد ،المنجز العربي في النقد الأدبي ،دراسة في المناهج ، المرجع السابق، ص 29.

تنظر الدراسة السوسيولوجية إلى الإبداع الفني على أساس أنه معيار تقاس به كل آفة وظاهرة، كل ما يتعلق بالمجتمع، فمن المنطقي أن تؤثر الثورات الداخلية وحالة عدم الاستقرار على الإبداع والمبدعين، ويظهر أثر ذلك إما سرا أو جهارا في مسرحياتهم وقصصهم ورواياتهم، فالخطاب الفني إذن هو السيد، ولاستنباط معانيه ودلالاته يستعين الناقد بالملابسات والمعارف الاجتماعية والثقافية والنفسية، كل ذلك أدى إلى تألق جملة من المناهج النقدية.

فالنقد ليس تاريخا ولا فلسفة ولا علم الاجتماع، إنما يقوم النقد بتوظيف هذه العلوم ومحاورتها، مستفيدا منها في وصفه وتحليله للإبداع الفني "ولا يلغي استناد النقد إلى النصوص تأثره بمعطيات العلوم الإنسانية : كالألسنية وعلم النفس وعلم الاجتماع والفلسفة والأنتروبولوجيا.. الخ، في تكوين منحاه المنهجي ورؤيته التي توجه قراءة النصوص وتحليلها وتأويلها "[1]. فالنقد عموما، حافز يدفع ويعمل على ازدهار ورقي العمل الفني من حيث الغاية الفكرية والشكل الجمالي، فكل إبداع فني يقابله إبداع نقدي من أجل تفسيره وتقويمه وتقييمه وإعادة إبداعه.

كيف تشكلت العلاقة بين علم النفس والفن؟ ما محل نظرية التحليل النفسي من هذه العلاقة؟ هل أثرت هذه النظرية على الفكر والفلسفة والمجتمع والحضارة والثقافة والفن؟

اهتمت نظرية التحليل النفسي بالإنسان واتخذته محور دراستها ورؤيتها، هي تنظر إلى حياته الداخلية وإلى تشخيص عصابه ومحاولة إيجاد كيفية العلاج، كما أن نظرية التحليلي النفسي تشمل كل ما يحيط بالإنسان، مجتمعه، ثقافته، حضارته، وتتطرق إلى تصرفاته اتجاه الآخرين.

1. نظرية التحليل النفسي Frud psychoanalytic personality theory)-1939 1856(:

[1] عواد علي ،المعرفة والعقاب، المرجع السابق ،ص59.

صاحب نظرية التحليل النفسي **سيجموند فرويد** " الذي أصبحت البشرية جميعها ضحية لأفكاره، تلك الأفكار التي لاقت مقاومة عنيفة من علماء النفس ورجال الدين على حد سواء، فيما عدا القليل من أولئك الذين فتنهم إسهاماته وتجاهلوا ما بها من عيوب وحقائق "[1] تهتم هذه النظرية بتصرفات البشر والغاية إدراك أنواع السلوك التي تميل إلى التكتل على أساس تكوين قيم معينة . يعد **فرويد** أول من رفع راية النقد النفساني كطبيب خاصة، وذلك حين نشر كتابه تفسير الأحلام سنة 1900 وفي بحثه عن ربطه علاقة علم النفس مع الأدب والفن "اكتشف **فرويد** أن الأدباء هم علماء النفس الأوائل ولهذا وصفهم بالعارفين الضليعين بالنفس الإنسانية الذي اعتدنا تكريمهم باسم الشعراء"[2] .

استلهم **فرويد** نظريته من الفلاسفة والشعراء وقد اعترف بذلك "لأن الإبداع على اختلاف أنواعه وأشكاله هو الرحم الذي يحتضن النفس الإنسانية "[3] فقام بإبراز سر هذه النفس على شكل مشروع أو قانون أو نظرية "وهذا ما قام به **فرويد** مستفيدا من تجارب سابقيه فكان زعيم مدرسة التحليل النفسي والرائد في هذا المجال"[4].

فعلم النفس منظومة علمية قائمة بذاتها تسعى لدراسة الوظائف النفسية في صورة تتوافق مع الحياة النفسية السوية والصحية ،في حين أن التحليل النفسي هو نظرية تفرعت من علم النفس" إن التحليل النفسي على الأقل نظرية عن التطور وعن العصاب، وهو طريقة علاج ونظرية عن الثقافة وعن دور الجنس مخزنا لوسائل تفسير الخيال الإنساني وربما للعلاقات بين الأفراد ونظرة فلسفية للدين"[5] .

---

[1] بد الرحمن عيساوي:علم النفس الفيسيولوجي ،دراسة في السلوك الانساني ، دار المعرفة الجامعية ،الاسكندرية، 1987

.ص 127.

[2] ستانلي هايمن ،النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ج 1 ، المرجع السابق ، ص260

[3] زين الدين المختاري ،المدخل إلى نظرية النقد النفسي ،سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد ،اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1998، ص9.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المرجع السابق ،الصفحة نفسها .

بعين الاعتبار أن **فرويد** وجه اهتمامه وانشغاله إلى العلم الطبي، أي إلى البحث عن تشخيص المرض – والمقصود به هنا المرض النفسي – ثم البحث عن العلاج، ولكنه استعان بالفنون الروائية والمسرحية ليعزز بحثه ويوسع نظريته، فما هي أسس نظرية التحليل النفسي ؟ ما الجديد الذي اكتشفه **فرويد**؟ ومن ذا الذي رفض فكره ونقض نظريته؟

هي إذن صدمة، أو ثلاث طعنات * كبرى طعن بها بنو البشر "أحد هذه الصدمات عندما أوضح فرويد أننا لسنا أسيادا على أنفسنا ولكننا مدفوعين بالعديد من العمليات اللاشعورية كالرغبات والمخاوف والاعتقادات والصراعات والعواطف والذكريات التي لا تكون علىوعي بها"[1] .

هل يعتبر **فرويد** طبيبا نفسانيا أم فيلسوفا أم ناقدا فنيا وأدبيا؟ من المهم جدا معرفة أفكار **فرويد** واكتشافاته، من أجل إدراك النتائج التي توصل إليها، لأن هذه النتائج والاكتشافات النفسية هي قاعدة منهج النقد النفسي . استندت دراسات **فرويد** واكتشافاته على الفلسفة، فهو يحاول توضيح الفرضيات النظرية التي يمكن أن يبني على أساسها مذهبه.

بعدما كانت بدايات **فرويد** بدايات طبية ، تحولت إلى الأبحاث عن أسباب ودوافع وسلوكات الإنسان "إن التحليل النفسي لم يكن في بداياته إلا طريقة علاجية، غير أنه طال أيضا الحقائق التي ينطوي عليها علمنا والاستنتاجات التي يتيح لنا أن نستخلصها بصدد ما يمس الإنسان في صميمه أي كيانه الخاص، وأخيرا العلاقات التي يكشف عنها النقاب من وجودها بين مختلف وجوه النشاط الإنساني"[2].

تأثر **فرويد** بفكر **شوبنهاور ونيتشه،** وبالتالي هو يحاول ربط ثمة علاقة بين التحليل النفسي وتراث الفلسفات والأفكار العتيقة، أبدى **فرويد** آراءه حول سلوك الإنسان

*)أما عن الصدمتين المتبقيتين ،فالأولى عندما قرر كوبر نيكوس أن الأرض ليست مركز الكون ولكنها مجرد كوكب حول الشمس .والثانية عندما ذكر داروين أن الإنسان ليس كائنا فريدا ولكنه تدرج من أسلافه من الحيوانات عبر ملايين السنين(المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[1] طارق إبراهيم الدسوقي عطية ، الشخصية الإنسانية بين الحقيقة وعلم النفس ،دار الجامعة الجديدة ،الإسكندرية، 2007،ص 125.

[2] المرجع نفسه ،ص 7.

والحضارة والمجتمع والثقافة والأخلاق والدين "فالحضارة في نظر فرويد تقوم على إخضاع دائم للحاجات الإنسانية الحيوية، فالحضارة قامت بفضل الإنسان دفاعا عن ذاتهإزاء عدوان الطبيعة ولكنها جاءت على نحو يتعارض وتحقيق رغباته، ومن هنا يرىفرويد أن كل فرد، في الواقع، هو عدو الحضارة، فالحضارة تقوم على كبت الغرائز،ولهذا فهي عصابية الطابع"[1].

فهل الغريزة أو الحاجة هي التي تقرر سلوك الإنسان؟وحتى ربما مصيره؟ يهتم التحليل النفسي بالسيرورات التي تؤدي إلى تكييف المجتمع لحاجات الفرد لا تكييف الإنسان لحاجات المجتمع "يتفحص التحليل النفسي الظواهر السيكولوجية التي تشكل مرض المجتمع المعاصر . الاغتراب، القلق، الوحدة، الخوف من الأحاسيس العميقة، نقص النشاط وقلة الفرح"[2] .

تتجلى صلة واضحة بين الغريزة أو الحاجة وحركة الإنسان، أي إقباله على عمل أو سلوك ما أو تركه له لأن في حالة عدم إشباع هذه الغرائز "يصاب المرء بتوتر)تأزم(نفسي، اضطراب نفسي، ثورة، جنون، انحراف، ارتكاب الجريمة بمختلف أشكالها"[3]. إن الحديث عن الحاجة وتلبيتها أو عدم تلبيتها وعلاقتها بمصير الإنسان وحضارته وثقافته، يستدعى التساؤل عن العقل والدور الذي يؤديه في هذه الظروف "يشبه **أفلاطون** النفس البشرية بعجلة، هناك جوادان، أحدهما أبيض كريم، أصيل طيب جميل، والآخر أسود لئيم قبيح خضب الدم عينيه، فبينهما يجهد الجواد الأبيض غاية الجهد ليرقى بعجلة النفس إلى السماء ،ينزع الجواد الآخر بها إلى الأرض :الأول ملحاح يطالب غذاء الروح، والآخر شغوف باشتهاء المادة.وثمة قوة ثالثة هي الشخصية .وما وظيفته بالأمر اليسير"[4].

[1] فيصل عباس، التحليل النفسي وقضايا الإنسان والحضارة ،المرجع السابق، ص16

[2] فيصل عباس،التحليل النفسي ،التحليل النفسي والحضارة، المرجع السابق ،ص19.

[3] خير الله عصار ،مقدمة لعلم النفس الأدبي ،المرجع السابق ،ص51.

[4] جورج باستيد، المدينة سرابها ويقينها ،تعريب عادل العدا ،دمشق، 1996، ص188.

وهذا المستوى الأخير – يعني اللاشعور- هو الفرضية الأساسية التي تقوم عليها نظرية التحليل النفسي وينقسم بدوره إلى ثلاث قوى متصارعة هي :الهو – الأنا – الأناالأعلى"[1].

كل ما يصدر عن الشخصية إذن، من قول أو عمل أو حركة أو إقبال على أمر أو إدبار عنه، إنما يخضع لنظرية اللاشعور ذلك أن **فرويد** تعمق في الجانب اللاشعوري للشخصية "وتبعا لنظرية **فرويد** فإن الشخصية تتضمن ثلاث منظمات رئيسية ولكل منظمة وظيفتها الخاصة وطبيعتها والمبدأ الخاص الذي تعمل وفقا له وهذه المنظمات هي الهو ،الأنا والأنا الأعلى"[2] ف)اله و(عبارة عن نظام ج ب ل ي، فطرة، طبيعة، غريزة وعدوانية "إن)الهو(مكون غريزي. والغريزة instinct في رأي **فرويد** هي قوة توجد وراء التوترات المتأصلة في حاجات الكائن الحي أي الحافز، وللعملية الغريزية وجوه ثلاثة :فالمصدر هو حالة تهييج داخل الجسم والهدف القضاء على التهييج، أما الموضوع فهو الأداة التي تحقق الإشباع"[3] .

أنتج صراع هذه المنظمات الثلاث آليات الدفاع عن النفس تتلخص فيما يلي:

العدوانية: والتي تظهر في الفنون عموما والفن المسرحي خاصة على شكل تهكم وسخرية من السلطة والقانون يسميها **فرويد** غريزة الموت وهي تقابل غريزة الليبدو .فغريزة الليبدو يراها **فرويد** أنها إيجابية أما غريزة الموت فإنه "يصفها لتحديد مدى الاعتداء أو التدمير الغريزي للإنسان، وقد وجد دليله على هذه الغريزة في الحرب العالمية الأولى،،وغريزة الموت يمكن أن تتجه إلى ذات الإنسان ويحدث ذلك في الانتحار وتجريح الذات وقد أثارت نظرية الموت كثيرا من الجدل حتى أن الكثير من الموالين **لفرويد** لم يتقبلوها على نحو كلي"[4].

[1] عز الدين المختاري ،المدخل إلى نظرية التحليل النفسي، المرجع السابق ،ص10.
[2] طارق إبراهيم الدسوقي عطية، الشخصية الإنسانية بين الحقيقة وعلم النفس، المرجع السابق ،ص129.
[3] مصطفى فهمي ،علم النفس الإكلينيكي، مكتبة قصر القاهرة ،1961، ص ص123-124.
[4] العارف بالله محمد الغندور ،محمد سمير عبد الفتاح ،مدخل الشخصية ونظريات علم النفس ،دار آتون القاهرة،ط2،

يعتبر الكبت آلية دفاعية نفسية لا شعورية، فالمكبوت عاجز عما ي طلب منه، تنهار قواه وهي تحاول السيطرة والهيمنة على الغرائز والنزوات التي يمنعها من الإشباع . إذا كان الكبت جزء من اللاوعي، فعلام يحتوي اللاوعي تحديدا؟ يرى **فرويد** "أن اللاوعي يتكون من محتويات مكبوتة ممثلات الغريزة والدوافع والأفكار والرغبات غير المشبعة والتي صدها الكبت وحاول دون عبورها إلى منطقة الوعي"[1] .

ذكر **فرويد** مصطلح النزوة ،فماذا يقصد بها؟ "النزوة قوة دينامية تتمثل في اندفاع تنزع بالمتعضي نحو هدف معين، ومصدر النزوة هو حالة التوتر الجسماني ويتمثل هدفها في القضاء على هذا التوتر، وهي تغدو فعالة نفسيا حينما تشق طريقها من المصدر إلى الهدف.. ولا بد أن يتواجد موضوع ما ليتاح للنزوة أن تبلغ هدفها الخارجي"[2].

فنزوة الجوع مثلا توجه السيرورات النفسية نحو غاية الشبع، لإبعاد نزوة الجوع، ومن ثمة يربط **فرويد** بين الليبدو والنرجسية، حيث أنه يرى أن الطاقة المنبثقة من الليبدو يتوجه جزء منه نحو موضوعات خارجية، ويعود الجزء الآخر ليتركز على الأنا "إن الليبدو الذي نجده مثبتا على مواضيع معينة والذي هو تعبير عن ميل إلى الوصول إلى الإشباع عن طريق هذه المواضيع، يمكن أيضا أن ينصرف عنها وأن يستبدلها بالأنا .

وبالتالي فـإن الفنـان يقوم بإرضاء دافع نرجسيته من خلال فنه، إن إرضاءه عن نفسه لا يستمد من إعجاب بذاته بل من إبداعه، فالفرد عموما يسعى إلى أن يبقى على قيدالحياة وتجنب المخاطر، كما أنه يسعى إلى أن ينعم بالراحة بالقدر الذي يكون فيه أناه موضوعا للحب وللإعجاب.

يشغل مفهوم الشخصية مكانة كبيرة في الفلسفة وعلم النفس، كما أنه يحتل أهميةخاصة في التحليل النفسي، هذه النظرية التي تشمل الشخصية بأسرها قد اقتفت أثر كل

1997،ص129.

[1] فيصل عباس ،التحليل النفسي للذات الإنسانية ،المرجع السابق ،ص55

[2] المرجع نفسه ،ص 88.

مايمسها أو يؤثر عليها، وكل ما يتعلق بنموها، وسلسلة التغيرات التي تطرأ عليها، وتفاعلاتها الدينامية الداخلية والخارجية.

تتصل الشخصية بالعقدة الأوديبية اتصالا وطيدا،هذه العقدة التي تعد ركنا أساسيا من أركان النظرية الفرويدية .كيف إذا ت ف سر هذه العقدة؟وما مدى تأثيرها على الشخصية وعلى الحياة النفسية وعلى سلوكات الفرد؟

جاء تعريف العقدة في معجم العلوم الاجتماعية complex " هي مجموعة من الأفكار، الانفعالات المكبوتة المتداخلة مع بعضها، حيث تشكل ما يشبه عقدة من الخيوط المتشابكة في لاشعور الفرد فتدفعه في أن يفكر وينفعل "[1] .تتلخص عقدة أوديب في تعلق الطفل بالأم، وكرهه وبغضه للأب، وحين يشب يتخلص منها فتصير شخصيته سوية، أما المريض فإنه لا يستطيع أن يصدها، وبالتالي تنال الأم أهمية مميزة عند الصبي إذ تصبح موضوعا لأول حب وأقواه، فيصيح الصبي عشيق أمه، كما أنه يحاول أن يحتل مكان أبيه لدرجة التخلص منه، والدليل على ذلك في رأي **فرويد** تلك المتعة التي يشعر بها الصبي عند غياب أبيه.

تعدت نظرية التحليل النفسي مجال علم النفس، وتجاوزته إلى الفكر والفلسفة وحتى السياسة لدرجة اقترانها ومنافستها للمذهب الماركسي "وقد كان الفكر السياسي الفرنسي آنذاك وبالتحديد قبل مايو 1968 يدور معظمه حول التحليلات الماركسية والفرويدية"[1].

يوضح **فرويد** نظريته، أن بإمكان الإنسان أن يستمر في الحياة ويتطور، وينشئ حضارة فقط إذا تحكم في غريزته، فهو متوقف عليها ومرهون بها، هذه الغريزة التي لا يمكن إشباعها لأنها تجابه الواقع الذي يقيدها، فيتعلم حينئذ ويتكيف مع هذه القيود، مبتعدا

[1] بدر الدين مصطفى ،فلسفة مابعد الحداثة،المرجع السابق،ص 123.

ومتجنبا اللذة،إلا أن **جيل دولوز** يختلف مبدئيا ونهائيا مع النظرية الفرويدية مناقشا إياها من زاوية الرغبة، معتقدا أن التحليل النفسي يكسر كل انتاجات الرغبة.

اعتمادا على ما سلف، توصل البحث إلى تقديم حوصلة عن الفكر الفرويدي وعن نظرية التحليل النفسي، والتي تتلخص فيما يلي:

- ✓ تتميز نظرية التحليل النفسي بسعيها إلى إعطاء نظرة شاملة عن شخصية الإنسان والمجتمع والحضارة.
- ✓ تهدف هذه النظرية إلى تطوير الوعي الذاتي النقدي للإنسان، بكشف الأوهام الحتمية التي تقيد طاقات الإنسان وتعرقل قدرته على الحركة والتفكير.

- ✓ لقد قام فرويد من خلال اكتشافاته للجنسية الطفلية ومراحلها،عقدة أوديب،الكبت ،الرغبة واللاوعي بهدم الحضارة الإنسانية – التي يراها أنها حضارة زائفة - وكشف العواقب السلبية التي تسببها المدنية للشخصية الإنسانية.
- ✓ اهتم بالفن والأدب والإبداع من خلال إقباله على تناول نتاجات إبداعية شتى، بالدراسة والتحليل مثل رواية **غراديفا** للكاتب الألماني **فلهلم ينسن،** ومسرحية **أوديب ملكا** للكاتب الإغريقي **صوفوكليس** ومسرحية **هاملت** ل **شكسبير**.

وعلى الرغم مما عرف عن فرويد من تعصبه لرأيه، فإن من تلاميذه من عارضوه بالتعديل في النظرية و من اتفق معه أو الإضافة، من بين هؤلاء:

يتفق يونغ مع فرويد في الاعتقاد بوجود اللاشعور في النفس البشرية، ووجه الاختلاف بينهما يوضح أن "معظم اللاشعور شخصي عند فرويد، في حين نراه يتألف من قسمين عند يونغ أحدهما هكذا والآخر جمعي، انتقل بالوراثة إلى الشخص حاملا آثار وخبرات الأسلاف، وهذا القسم الجمعي مصدر الأعمال الفنية العظيمة ..وجد يونغ مظاهر

اللاشعور الجمعي واضحة في الأحلام وعند الذهانيين، ووجد مثل هذه المظاهر في بعض الأعمال الفنية فاستنتج أن اللاشعور الجمعي هو الأساس الجوهري في إبداع هذه الأعمال"[1].

ضرب يونغ مثلا عن هذه التجارب الإنسانية، التي تبقى راسخة في الدماغ، فيتوارثها البشر، والمثال هو الإبداع وممارسة الفن "فالأعمال الفنية العظيمة خالدة ولا وطن لها، لأنها تستمد مادتها من هذا اللاشعور الجمعي الذي هو تراث مشترك عند كل البشر، فالفنان الذي ينهل من مادة اللاشعور يبلغ قلب الإنسانية ويعرف الناس أن عمله الفني هو منهم وإليهم"[2].

بينما يؤكد فرويد أن الطفولة، العائلة، الأم، عقدة أوديب)الماضي مثل ما سماه دولوز(يحدد نمط ومبادئ وسلوك الشخصية "فإن يونغ يرى أن أي سلوك يجب أن يفهم في ضوء الهدف والسبب وراءه ،فالشخصية لا تتحدد عن طريق الماضي فقط، ولكن أيضا تستمر في التطور الهادف نحو المستقبل "[3] .فالحياة ليست ماضي فقط، وإلا كيف يتم ربط الماضي بالحاضر؟ إنما يضفي يونغ الاستمرار والتطور إلى المستقبل.

قامت نظرية التحليل النفسي الفرويدية، وما تلاها من نظريات وأفكار **يونغ وأدلر** وغيرهما، ببناء قاعدة أسست لمنهج جديد، س مي بمنهج النقد النفسي الذي تجرأ وربط علاقة ووصالا بين الفن والإبداع وبين التحليل النفسي، ففيم تتجلى هذه العلاقة؟ وهل بإمكان نظرية التحليل النفسي أن تفسر ظاهرة الإبداع؟ وقبل ذلك، كيف ظهر منهج النقد النفسي وماذا عن نشأته وتطوره؟

[1] مصطفى سويف،الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة،المرجع السابق،ص 86.
[2] مصطفى سويف ،الأسس الفنية للإبداع الفني في الشعر خاصة، المرجع السابق ،ص204.
[3] طارق إبراهيم الدسوقي عطية ،الشخصية الإنسانية بين الحقيقة وعلم النفس، المرجع السابق ،ص137.

المبحث الثاني: منـهج النقـد النـفسي

يشترك علم النفس والأدب في تناول موضوعات واحدة، تتجلى في أفكار الإنسان وأحاسيسه وعواطفه، ويعتبر **فرويد** أول من استطاع أن ينفذ من العلم والفلسفة إلى ميدان الفن والإبداع، هو الذي شكل خلية تقاطع الفن بعلم النفس . ولكن ما المغزى من إخضاع نظرية التحليل النفسي للفن والأدب والإبداع؟ وما هي نوايا **فرويد** من خوضه هذا المجال؟"وعلى كل فقد كان فرويد هو الذي استهل الطريقة الجديدة في تحليل الفن والأدب في رسالتيه عن **ليوناردو دافنشي** و **هولدرلين** فكانتا مثالا لتابعيه يقتديان به في هذا المجال"[1].

يوظف منهج النقد النفسي كل ما اكتشفه **فرويد** من خلال نظريته، حيث يتطرق هذا المنهج إلى تفسير سلوك الشخصية الإنسانية، ودوافع السلوك اللاشعورية، وقد وجد **فرويد** في الفن والإبداع ملاذه، والأرضية الخصبة التي ي ط ب ق عليها أسس نظريته، وبالتالي يعتبر أول من افتتح موجة النقد النفسي، مخالفا النقد الخارجي الكلاسيكي الذي كان سائدا في القرن التاسع عشر، والذي كان يربط الإنتاج الفني بالمحيط وبالعناصر الخارجية، بعيدا عن نفسية المبدع وشخصيته.

مما لا شك فيه أن مدرسة التحليل النفسي قدمت للفن والأدب خدمات جليلة، ودفعت بالنقد خطوات إلى الأمام حيث جعلته يتعمق في الصور الفنية، مزودة إياه بمفاتيح سيكولوجية.تجدر الإشارة إلى أن **فرويد** مارس نظريته على الفن كطبيب، يسعى إلى معالجة مرضاه، وقد تناول الأعمال الأدبية والفنية م ر ك ز ا على تحليل شخصية المبدع تحليلا نفسيا، ذلك أن النظرية الفرويدية تبحث في عمق الإنسان، م تو غ لة إلى كل ما يصدر عنه، من خيال وآداب وممارسات فنية إبداعية، لأن المبدع إنسان ليس كسائر الناس، إنسان مميز، ينطلق في إبداعه من انفعال وخيال، وما خياله ذاك إلا ما يضمره لاوعيه أو عقله الباطن.

[1] عزالدين اسماعيل،التفسير النفسي للأدب،المرجع السابق،ص 20.

بقراءته لرواية)كراديفا(ل **يانس jensen** و **ليونار دافنشي** و **دوستويفسكي** و**شكسبير**، تجاوز **فرويد** كل فكرة تحيل الإبداع إلى العقل والوعي والبيئة والمجتمع، لأن أساس الإبداع عند **فرويد** هو اللاشعور "فيكون مصدرا حقيقيا للإبداع وللكشف عن حقيقة المؤلف في نفس الوقت، لأن الإبداع في ليس إلا تنفيسـا عن الصراع الذي يسكن الشخصية، وراء تفاعل آليات متعددة من قمع وكبت وتسامي وتبرير وقلب وتقهقر "[1]، وبالتالي فإن نظرية التحليل النفسي، ينصب اهتمامها في تفاعلها مع العملية الإبداعية تحليلا ونقدا على أن "الدلالات الباطنية في العمل الأدبي والفني الذي قد يتأثر بالعقل الباطن عند الفنان أكثر من تأثره بالعقل الواعي"[2] .

سار **شارل مورون**)1899-1966(على درب **فرويد**، فأسس منهج النقد النفسي مبرزا هذا المصطلح سنة 1948، والفرق بينه وبين **فرويد** هو أن **مورون** حلل الأعمال الأدبية والفنية كناقد وكأديب، في حين أن **فرويد** تناول الأعمال الفنية من زاوية علمية وطبية، وبالتالي تمكن **مورون** من اختراع منهج لم يسبق له مثيل، حين تمكن من الفصل بين الفن وعلم النفس، فجعل من الأول أكبر من أن يبقى شارحا ومفسرا للثاني "استبعد هذا الباحث وهو منشئ النقد النفساني أن يكون التحليل النفسي للأدب والفن مجرد تحليل إكلينيكي تحكمه قواعد التشخيص الطبي"

هكذا يتم ويتحقق اللقاء بين النقد الفني والتحليل النفسي، على يد الناقد الفرنسي **شارل مورون** " الذي لا يتردد في تسمية مذهبه ب)النقد النفسي((psychocritique) فقد تكونت لـهذا النــاقد ثقافة عـلمية وأدبيـة فــي وقت معــا، وقـد كانت لدراساته عن اللاشعور في آثار **راسين**، والاستعارات الملحة، والأسطورة الشخصية، مساهمات قيمة في مجال النقدالأدبي والتحليل النفسي"[1].

من أجل إبراز التطورات التي لحقت بالنظرية السيكولوجية، في تعاملها مع الظاهرة الفنية، تتبادر إلى الذهن التساؤلات التالية : ما هي جهود **شارل مورون؟** ما هي تقنياته

ومصطلحاته النقدية؟ وفيم تبرز الجماليات الفنية التي تميز بها من خلال استراتيجياته النفسية؟

من أهم آثار **مورون،** أنه قدم دراسات عن الشاعر **مالارميه** سنة 1940، ودراسة عن الشاعر **راسين**) اللاشعور في آثار راسين (نشرها عام 1957، والاستعارات الملحة والأسطورة الشخصية، إضافة إلى النقد النفسي للفن الكوميدي عام 1964، وهي محاولات تأسيس منهج جديد من لدن **مورون،** والذي رسخه في إطار النقد النفسي للفن، فنحت دراساته منحى يؤول إلى تعميق الفهم لدور كل ما يواريه اللاشعور، في تشكيل الفن والعمل الإبداعي.

أما فيما يخص منهجه -النقد النفسي- اهتم أولا، بالفصل بين علم النفس والأدب "وبهذا الجهد المعتبر في ميدان الدراسات الأدبية يكون **مورون** قد حقق للنقد الأدبي انتصارا منهجيا كبيرا، إذ استطاع بذهنيته وحسه الكبير أن يفصل النقد الأدبي عن علم النفس ويحرره من تلك القيود التي تحكمه "[2]، ومن ثمة حاول **شارل مورون** أن يجعل من هذا المنهج، منهجا لا يجعل من التحليل النفسي غاية في ذاته إنما ينظر إليه –أي إلى التحليل النفسي - وسيلة منهجية من أجل دراسة الفن والأدب، فالتحليل النفسي عند **مورون** أداة أو وسيلة تخدم النقد عموما "لذلك يعتمد نقد **مورون** للأعمال الأدبية على التحليل النفسي وينظر إليه على أنه ضرورة أساسية ومهمة"[3].

هذا يعني، وحسب تحليل **مورون،** أن عبارات وأفكار الكاتب الواعية تشير إلى دلالات وصور أخرى، موجودة في لاوعي الكاتب، والتي بدورها تقود إلى الحالات المأساوية الباطنية التي فجرها الأثر الفني "على أن **مورون** لم يقف عند فرضيات التحليل النفسي ذاتها، وإنما تجاوزها إلى تنوير الآثار الأدبية، وخلق قراءة جديدة لها، وفن القراءة هو الدعامة الأساسية التي يقوم عليها منهج النقد النفسي عنده، حيث تبرز عوامل ثلاثة ت كون الإبداع الأدبي هي :الوسط الاجتماعي وتاريخه، شخصية الأديب وتاريخها، واللغة وتاريخها"[2] .

يـعلم **مـورون** القارئ كيف يقرأ نصا فنيا إبداعيا، بمعزل عن القيمة الجمالية التي تغدو مهمة ثانوية، فالإبداع عمل فني يسلك سبيلا نفسيا مما جعل **مورون** يصف نهجه بالموضوعية حيث يقوم على "تركيب الصور المتعاودة في الأثر الأدبي بعضها على بعض، فهذا التركيب يضع يد الناقد على عناصر متماثلة في الصورة الأدبية، تتداعى فت ك ونشبكة من الدلالات، ولهذه الشبكة قيمة أساسية في النقد النفساني"[1].

-

[1]حسين الواد ،مناهج الدراسات الادبية، منشورات عيون المقالات ،الدار البيضاء ،د ت ،ص15.

قدم مورون أطروحته المعنونة "من الاستعارات الملازمة إلى الأسطورة الشخصية "متناولا من خلالها قراءة فنية للأدب والإبداع، مارس نقده ذاك، مستنبطا المواقف الدرامية المرتبطة، حيث عمل على إقامة علاقة بين السياق السياسي والفن الكوميدي، وقد وظف مصطلح الأنساق الكوميدية التي يتخذها أداة للنقد والتحليل، وله كتاب ت و س ع فيه مفصلا في هذا المجال عنونه ب"النقد النفسي للفن الكوميدي."

يرى مورون أن الشخصية الأسطورية ترتبط بالبيئة وبالمجتمع، فالاستعارات والكنايات المضمرة في نص فني، لاتنغلق و لا تتحدد في إطار لاشعور المبدع، يقول مورون:" إنها ليست مظهرا من مظاهر العصاب الشخصي، لكنها تبدو في صورة دفعات مستمرة في باطن الفرد المبدع فهي عملية نفسية متصلة بالعالم الخيالي للكاتب وبدفعات الإبداع" [1].

يتميز نقد مورون بتحليله للحقائق في خصوصياتها، ولو كانت في سياق فلسفي أو إيديولوجي" فعند مورون أخلاقية ترفض تحويل شخصيات أو مؤلفين إلى شعارات من المفاهيم التحليلية التي تحدد ما هو إنساني عام "[2].ومن ثمة يمكن إيجاز المبادئ التي اعتمدها مورون في منهجه فيما يلي:

- ✓ اعتبار النتاج الفني ظاهرة إبداعية لا وثيقية معرفية أو معلوماتية.

[1]سمير سعيد حجازي،النقد الأدبي المعاصر، قضاياه واتجاهاته،دار الآفاق العربية، القاهرة،ط1،2001،ص 60.
[2]مجموعة من الكتاب،مدخل إلى مناهج النقد الأدبي،المرجع السابق، ص 87.

- ✓ أفكار المبدع و أسلوبه تسمح بالولوج إلى باطنه اللاواعي "فهي التي تقودنا إلى الصور الأسطورية والحالات المأساوية والباطنية التي انطلق منها الأثرالأدبي"[1].
- ✓ دمج التحليل النفسي مع التحليل اللغوي للأثر الفني، فتبرز الصور الفنية والمواقف الدرامية والأنساق الكوميدية والتراجيدية.

سعى لاكان إلى إقامة علاقة بين التحليل النفسي والدراسات اللسانية، وذلك باستثمار مكاسب النظريات البنيوية وما بعد البنيوية، ومكاسب إعادة قراءة فرويد، وتأويل نظريته في ضوء نظريات اللسانية والأدبية الجديدة، من أجل تجاوز النقد النفسي التقليدي العاكف على تحليل نفسية المبدع تحليلا نفسيا،خاصة أنه ثبت "أن النص الفرويدي نصمنفتح قابل للاستثمار في الخطاب النقدي بشكل أكثر فعالية، كما ثبت أن العلاقة بين التحليلالنفسي والأدب علاقة ضروريةة"[2].

يعتبر لاكان اللاوعي أنه مبني كبناء اللغة "لا ينظر لاكـان إلى اللاوعي كـمعنى ثابت ويرفض اعتباره دليلا signe بالمعنى السوسيري، لأن اللغة بالنسبة له ليست نظاما من الأدلة، بل هي نظام من الدوال signifiants "[3]،هذا يعني أن الإنسـان عند لاكان تحكمه اللغة، وأنه لا ينطق بالعبارات والألفاظ عفويا، إنما توجد دينامية نفسية تتحكم في الكلمات المنطوق بها "فاللغة عند لاكان هي ظاهرة بنيوية وأن اللاشعور الذي يتحكم برغباتنا هو من هذه البنية نفسها"[4]، وكأن لاكان ينظر إلى الكلمات المنطوق بها، وإلى الرغبات والمكبوتات أنها تصدر من منبع واحد .هذا يعني أن الفكرة الرئيسية التي يناقشها لاكان هي أن اللاشعور مبني كاللغة، ما معنى ذلك تحديدا؟

[1] مفدي زكريا،اللهب المقدس،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،1983،ص 9.

[2] المودن حسن،لاوعي النص في روايات الطيب صالح،قراءة من منظور التحليل النفسي،تقديم محمد براءة،المطبعة والوراقة الوطنية،مراكش،ط2002،1،ص 30 .

[3] المودن حسن، لاوعي النص في روايات الطيب صالح،المرجع السابق،ص 31.

[4] عدنان حب الله،التحليل النفسي من فرويد إلى لاكان مركز الإنماء القومي،د ط،د ت،ص 41.

يلعب التحليل النفسي دورا هاما في إخراج اللاشعور من دائرة الكبت إلى حيز الفعل، عبر تسلسل كلامي حافل برغبات مكبوتة، وبالتالي تغدو الشخصية عند لاكان تركيبة لغوية

يقاومها الإنسان من أجل مواصلة تمويه ذاته بكل رغباتها، وبما أن الحديث مر كز هاهنا عن اللاشعور فالإنسان في كثير من الأحيان لا يعرف فيما يرغب.

يثري لاكان ويتطرق إلى الذات والأنا وعلاقتها بالكلام ،فإذا كان الفعل اللغوي وسيلة تعبير عن الذات، وإذا كان الكلام المعبر والمليء هو الذي يأخذ صفة الفعل، فما موقع الأنا المخاطبة؟ هل تعبر فعلا عن مكنون الذات أم أنها تضللها؟ وما الفرق بين الأنا المخاطب والأنا الفعلي؟

هناك على مستوى الشخصية الإنسانية الذات الشعورية عبر قولها، أي عندما تتكلم ،والذات اللاشعورية المفترض إدراكها، فكيف نشأت الأنا وكيف تكونت؟ ليست الأنا عضوا يخلق مع الإنسان ويتطور، وإنما الأنا هي نتيجة تصور يتكون عبر المراحل والصدف والمواقف والأحداث التي يمر بها الطفل، هذا الأخير، الذي كانت بدايته عبارة عن مضغة ،كتلة من لحم ودم، ثم ينمو ليصير إنسانا يشار إليه باسمه . فبفضل مخاطبة الآخر له واعترافه به تنشأ و تتكون أناه، "ومرحلة الطفولة عند لاكان هي المرحلة الأساسية في تكون نواة الأنا..هذه الأخيرة إذا محورها الجسد الذي تعكسه المرآة، أما الأنا المخاطبة لا تتكون نواتها إلا بعد مشاهدة الطفل لصورته في المرآة ويتماهى بها . يرى لاكان أن الذات تتكون من هوامات مترابطة في سلسلة دالة كلامية"1.

[1]يعتبر **رولان بارت** النص نسيج لغوي يتكون من دال و مدلول' أي الظاهر هو الحروف و الكلمات' والمدلول هو المجرد و المتصور في الدهن الا أن بارت يهتم بما يعنيه المؤلف 'بالابتعاد طبعا عن داتيته' و فكره' و حصر العملية التحليلية في حدود النص.

كيف يقرأ النص؟وما مفهوم قراءة النص؟ " يتجلى في مهارة القراءة التأملية - المتخصصة، وهي عملية سيكولسانية ذهنية معقدة، تعتمد كمنطلق العمليات الإدراكية السيكولوجية، كما تعتمد على ميكانيزمات التذكر والتعرف والإدراك، قصد التركيز على فهم . للنص أهمية كبيرة، وقراءة النص أمر جلل لأنها [2]دلالات الخطاب اللغوي ومضامينه " عملية يلج القارئ من خلالها، إلى فهم، وإدراك، واكتشاف ظواهر وأفكار وعقائد تؤثر على حياته وتصرفاته " ومن الدارسين من يرى في فهم اللغة الإنسانية عامة، والقراءة خاصة، أنجع السبل لفهم الكثير من معضلات الوجود الإنساني، وتفادي مخاطره وغوامضه"

أما فيما يخص لاوعي النص الذي يقصده نويل بيلمان، هو كل ما يتعلق بالمعاني السرية والمضمرة، كل ما يرسله اللاوعي من خطاب، وما يمرره من رسالة ذلك أن " النقد النفسي التقليدي كان يبحث عن معنى سري، أما التحليل النصي فهو لا يريد أن يعرف، بل يريد أن يرى الكيفية التي ت نتج بها هذه القوة اللاواعية خطابا ما، أي الكيفية التي يبلغ بها اللاوعي شكلا دالا".[3] أقحم نويل القارئ في اهتمامات النقد النفسي، ذلك أن النص لا يظهر إلا مع القراءة أي بالتفاعل بين لاوعي النص ولاوعي القارئ.

[1]عدنان حب الله ،التحليل النفسي من فرويد إلى لاكان، المرجع السابق، ص ص 90-91)بتصرف.(

[2]ابن عبد الله المصطفى ، تعليم وتعلم اللغة العربية وثقافتها،الهلال العربية للطباعة والنشر ،الرباط،ط1، 1990،ص 271.

[3] ، السابق،ص 35.

فالتحليل النفسي عند نويل حافل بالنظريات النفسية واللسانية والنصية " إننا نعتقد بضرورة تأسيس مقاربة نفسانية تـجمع بـين التحليل النفسي والنظريات النصية، مع ضرورة تفعيل هذه الإمكانية بمواكبة التطورات التي يعرفها التحليل النفسي من جهة، وتلك التي تعرفها النظريات اللسانية والنصية والتلفظية من جهة ثانية" [1].

[1] ، السابق، ص 41.

1. نقد المنهج:

سخر فرويد اللغة ووظفها في علاجه، حين كان يدفع المريض إلى التكلم والبوح والترويح عن النفس، فيقوم بقذف المكبوتات إلى الخارج وبالتالي يتخلص من الهواجس والآلام، فاللغة هي الوسيلة الوحيدة ليس قبلها ولا بعدها من وسيلة للتعبير عما في النفس من مكنونات وهموم، مما جعل شارل مورون وجاك لاكان يجزمان على أن تحليل النصوص لن يتحقق إلا عن طريق التحليل النفسي، الذي قفز قفزة نوعية)أي التحليل النفسي (حين نقل نشاطه من معالجة المرضى وأصحاب العلل النفسية، إلى تحليل الإبداع والنتاجات الفنية تحليلا نفسيا ، ولن يتسنى ذلك إلا من خلال اللغة التي تعتبر عملاوعنصرا مشتركا بينهما .

هل تطاول التحليل النفسي على النص الأدبي والفني بنسيجه الخيالي والجمالي؟وهل تجرأ وتدخل وصارح كما على نفس وعقل وشخصية المبدع؟ وشخص له عللا وأمراضا؟ ثم هل يعتبر منهج النقد النفسي منهجا كاملا متكاملا؟

من النقاد من يرى أن منهج النقد النفسي يمكن أن يكون ظهيرا مؤيدا، ومساعدا في تأويل بعض الظواهر النصية ليس إلا، ومنهم من يرى أن علم النفس لا يمكنه أن يتدخل في الفن والأدب، لأنه تنقصه الكفاءة الجمالية " إن التحليل النفسي وهو يستنطق لغة المبدع ينقصه من السلاح معرفة ما يميز لغة هذا الإبداع من الناحية الجمالية " [1]، ولكن هل الفن كله جماليات؟ أم هو مزيج من المعرفة والحقيقة وخبرات الحياة؟

إذا كانت واجهة الأدب أو الفن هي اللغة، لغة خاصة ومميزة كاللغة اللاكانية التي ركزت على اللاشعور، أو لاوعي النص الذي جاء به **بيلمان نويل**، فما على الناقد الذي

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد ، المرجع السابق ،ص 159.

يتبنى منهج النقد النفسي إلا أن يحلل ويركب ويفسر هذه اللغة، آخذا بعين الاعتبار العوامل والظروف الخارجية والداخلية التي أدت إلى إنتاجها بالشكل التي هي عليه.

هل يقوم منهج النقد النفسي بدراسة الفن خارج نطاق الفن أي بنسف جمالياته؟ وهل استمدت نظريات الخطاب الثقافي المعاصر من المفاهيم الأساسية للتحليل النفسي؟ فمنهج النقد النفسي بوصفه توظيف أفكار، ونظرية التحليل النفسي، في دراسة وتحليل وتفسير الأعمال الفنية "هو طريقة في النقد الأدبي يمكن أن توجد جنبا إلى جنب مع غيرها من طرائق التفسير على خلاف بعض المدارس النقدية الأخرى وهنا يكون التحليل النفسي مصدر قوة للاتجاهات النقدية الأخرى، وعون لها وقد صار بالفعل عنصرا داخلا فيها مختلطا بها"[1].

تـجدر الإشـارة هاهنا عن إمكانية تطبيق منهج النقد النفسي على كل الفنون والأجـناس الأدبية، التي تختلف مقوماتها وخصائصها من رواية وقصة ومسرحية، ومن ثـمة فـإن مهمة النقد وطريقته تختلف من جنس لآخر، فنقد المسرحية يعني نقد لغتها ،فالنص لغة، وإيماءة الممثل لغة، وحركته لغة، والديكور لغة، وكل ما يتلقاه المتلقي على مستوى سمعه وبصره ف "علاقة النقد بالمسرح أشبه بمنزلة الروح بالنسبة إلى الجسد، فلامسرح متطور من دون فعل نقدي متقدم يواكبه، ويصحح مساراته، وإن هذه الصلة المتينةبين النقد بوصفه حقلا معرفيا وإبداعيا، وبين العرض المسرحي بكونه منجزا ثقافيا وجماليا، تدعونا إلى سبر أغوار تلك العلاقة التبادلية، بين المنجزين لمعرفة حجم التأثير الذي يمكن أن يؤديه النقد في توجيه الحركة المسرحية وتأويل خطاب العرض المسرحي "[2] .لاسيما إذا تعلق الأمر بالنقد النفسي الذي يلج إلى عمق الأبنية السمعية والبصرية المتداخلة، التي تنتج نسيجا فنيا مركبا أو معقدا أي العرض المسرحي.

[1]السيد ابراهيم ،المتخيل الثقافي، المرجع السابق ،ص9.
[2]باسم الأعسم ،الثابت والمتحرك في الخطاب المسرحي، المرجع السابق ،ص62.

بناء على ما سلف، يتم التوصل إلى أن منهج النقد النفسي هو نتيجة خلية تقاطع بين علم النفس –خاصة نظرية التحليل النفسي- والنقد الفني، حيث شكل هذا المنهج إثراء للعملية الإبداعية الفنية، وصار يمتلك خبرات وملكات تمكنه من الكشف بصيغ متعددة عن حقائق معرفية وفنية جمالية . فالمنهج النفسي يقوم بفك الشفرات والإشارات والرموز، ويسعى إلى الإجابة عن أسئلة لها علاقة بدوافع الإبداع ونفسية المبدعين، وكيف أن النصوص تفسر انطلاقا من الأحلام والاستيهامات وآليات الدفاع .

في مرحلة النضج قام باحثون بتعزيز منهج النقد النفسي، وذلك بإبراز مفاهيم ومصطلحات خاصة، أمثال **شارل مورون** بأسطورته الشخصية للفن ـان المبدع، ولاوعي اللغة اللاكاني، و**جان بلمان نويل** الذي تميز بمفهومه للاوعي النص، إضافة إلى **سانت بيف** الذي انطلق من تحليل الإبداع ليصل إلى حقيقة الموهبة عند المبدع.

2. النقد النفسي عند العرب:

هذا عن نشأة منهج النقد النفسي في الغرب، والتطورات التي شهدها، وتطبيقه على الأعمال الفنية والأدبية، فماذا عن النقد النفسي عند العرب؟ كيف نشأ؟ هل يمكن وصف النقد النفسي في الدراسات النقدية العربية بالحضور والكينونة؟ وهل ألقى الناقد العربي بدلوه في القضايا الجوهرية المتعلقة بالصلة بين علم النفس والإبداع الفني؟ هل تم قبوله وتطبيقه أم لقي المعارضة والرفض؟ وهل تشرب النقد العربي القديم من القراءة النفسية؟ وهل النقد النفسي هو جزء من التراث النقدي العربي؟.

من الأخبار السالفة التي تنم عن آراء الشعراء العرب قديما، حول نفسية المبدع ودافع الإبداع وقول الشعر، قول الشاعر **دعبل بن علي الخزامي** :"من أراد المديح فبالرغبة ومن أراد الهجاء فبالبغضاء، ومن أراد التشبيب فبالشوق والعشق، ومن أراد المعاتبة

فبالاستبطاء"[1]، فالرغبة والبغضاء، الشوق والعشق، كلها أحاسيس ومشاعر وحالات نفسية تدفع للإبداع. كما يوصي **أبو تمام البحتري** ، وصية شاعر لشاعر :"واجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة إلى حسن نظمه، فإن الشهوة ن عْ م المعين "[2] وكأن أبي تمام يقصد بالشهوة الليبدو الذي وصل إليه فرويد كطاقة غريزية تعين على الإبداع وقول الشعر.

تناول طه حسين بعض الأعلام في نقده، متعرضا لأحوالهم وظروفهم النفسية، ولكنه فعل ذلك بتحفظ لأنه كان ينبذ تحليل شخصيات المبدعين، وغض الطرف عن النصوص "و قد عاب على الدراسات النقدية الأولى التي ظهرت في إطار هذا الاتجاه اهتمام أصحابه بشخصيات الشعراء وعدم اهتمامهم بالنص".[3]

يوضح طه حسين بذلك أن الأسس النفسية الناتجة عن الفحص والبيان، تساعد على فهم الفن، والأدب، والمبدعين، وبيئتهم ومعتقداتهم، فعلم النفس في نظره مهم إذا ما التفت إلى العملية الإبداعية والنقدية خاصة "فقد اكتفى نظريا بتوكيد أهمية الانفتاح على علم النفس والاستفادة منه في التأريخ للآداب، ووقف عمليا عند حدود إرسال بعض الشذرات التي يتكشف منها أنه استفاد من مفاهيمه وأدواته المنهجية"[4] .

هل واصل النقاد العرب مسيرة طه حسين والعقاد في هذا المجال؟ وما هي الجهود التي بذلت من أجل ترسيخ وتأصيل الممارسة النقدية للآثار الفنية سيكولوجيا؟

تجدر الإشارة إلى أن انطلاقة الدراسة النفسية للأدب والفن عند العرب، برزت مع طه حسين والعقاد، واتضحت معالمها سنة 1938 حين قام كل من أحمد أمين، ومحمد خلف الله أحمد، بتدريس مادة جديدة، تتناول صلة علم النفس بالأدب، بكلية الآداب بجامعة القاهرة.

[1] حبيب مونسي ،نقد النقد، المرجع السابق ،ص 104.
[2] المرجع نفسه ،ص 105.
[3] مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ،المرجع السابق، ص 104.
[4] نفسه، ص 101.

عرف عن الخولي أنه لجأ إلى النص القرآني، وتناوله من الزاوية النفسية، كيف ذلك؟ يرى أن تفسير القرآن وفهمه، يستدعي الإفادة من الأسس النفسية وربط القواعد السيكولوجية بلغة القرآن وما تنطوي عليه من بلاغة وكناية ومجاز وغيرها " فالفهم الصحيح للقرآن الكريم لا يقوم في نظره إلا على إدراك ما استخدمه من ظواهر فنية بلاغية بواسطة القواعد النفسية، فكل ما فيه من إيجاز وإطناب وتوكيد وإشارة وإجمال وتفصيل وتكرار وإطالة وترتيب ومناسبة...لا ي علل إلا بالفهم النفسي وحده""[1].

يدعو أمين الخولي إذن، إلى الدراسة النفسية للنص في سياقه اللغوي، بربط ثمة صلة بين البلاغة وعلم النفس، معتمدا مسألة إعجاز القرآن، ومشيرا إلى أن النص القرآني في حاجة إلى أن ي درس في ضوء الخبرة النفسية " فالنظر الصائب إلى القـــرآن والفهـــم

[1] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

الصحيح له، لا يقوم إلا على إدراك ما استخدمه من ظواهر نفسية ونواميس روحية . فأصبحما ي بنى عليه هذا الفهم هو القواعد النفسية"[1] .

والقرآن الكريم، وبالأخص السور التي تتعلق بقصص الأنبياء والرسل حبلى بالحالات النفسية التي تنم عن الفرح والغضب والتسلط والطغيان، مثل قصة سيدنا موسى عليه السلام مع فرعون، ومن ثم فإن سيكولوجية شخصية الأنبياء لخصها مصطفى العليان بقوله:" وفي شخصية الأنبياء، جانبان، نبوي وفيه العصمة، و مقوم عقلي وبشري ذو حاجات ودوافع يعتريه ما يعتري البشر من نسيان وخطأ وانفعال وغضب وخوف وتسرع، وهو مقوم نفسي، وبتكامل هذين الجانبين في الأنبـياء كان اختيار الله لهم نموذجا للكم ـال شرفهم بأكمل الأوصاف فجعلهم أئمة الدنيا والدين3.

يبدو من خلال ما سلف، أن أمين الخولي لم يتعمق، حيث أنه لم يتميز عن النقد النفسي عند العقاد وتحليل نفسية الشاعر عند طه حسين أو محمد خلف الله، إلا أنه ي عد من النقاد الذين تبن وا منهج النقد النفسي حيث بذل جهدا من أجل توثيق الصلة بين علم النفس والأدب العربي عامة.

من النقاد الذين تبنوا منهج النقد النفسي **جورج طرابيشي،** والذي مارس هذا الاتجاه في كثير من كتبه، فالنقد النفسي كان حاضرا وبقوة مع جورج طرابيشي ومؤلفاته منها:

- ✓ رمزية المرأة في الرواية العربية .1981.
- ✓ عقدة أوديب في الرواية العربية.1982.
- ✓ الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية.1983.
- ✓ الروائي وبطله، مقاربة اللاشعور في الرواية العربية.1985.

يبدو من خلال عناوين هذه المؤلفات أن طرابيشي عكف على ممارسة النقد النفسي على الرواية العربية، فهو النموذج الأبرز للنقد النفسي للرواية.

هل من الممكن نقد الرواية نقدا نفسيا؟ "الرواية محملة باللاوعي وتقدم معرفة شبيهة بالحقائق التي توصل إليها التحليل النفسي، وباعتبار الروائي محللا نفسيا بالفطرة ويستطيع أن شخص ما لا يرى ولا يسمع ولا يلمس من الواقع اللاشعوري "[1]، ثم توصل إلى ملاحظة أخرى قوامها أن "النقد الروائي الفرويدي لا يحظى بمنهجية تخصه، وكثيرا ما يعامل التحليل النفسي الرواية كما يعامل مختلف الأجناس الأخرى"[2].

[1] بوسخلين محمد ،النقد الروائي عند جورج طرابيشي ،أطروحة دكتوراه دولة ،تحت إشراف د.حسن المنيعي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز، فاس 1998-1999 ،ص 72.

[2]، ص 73. زين الدين المختاري ،المدخل إلى نظرية النقد النفسي ، المرجع السابق ،ص 15.
جورج طرابيشي ،الرجولة وايديولوجيا الرجولة في الرواية العربية ،دار الطليعة ،بيروت، 1983 ،ص ص 5-6. ،ص 6.

اكتشف طرابيشي من خلال النقد النفسي الروائي، العقدة النفسية التي تتحول إلى أمراض ذهنية، ويرى أن للعوامل البيئية تأثيرا بالغا على نفسية المبدع، فمزج بين الأسس النفسية والعوامل الاجتماعية، بين واقع الفنان وإلهامه وخياله وفكره، كل هذه العناصر تشكل الصراع الذاتي والعلة النفسية لدى الشخصية و عليه:

تقوم الرواية في نقد طرابيشي المستند إلى التحليل النفسي على:

- ✓ التعرف على الجوانب اللاشعورية للإنسان والإخراج العلمي للعقد الباطنية.
- ✓ العناية بالتوازن بين الوعي واللاوعي في بناء الرواية خاصة تحليل اللاشعور في ب عد يه الذاتي و الجمعي.
- ✓ تدعيم الاتجاه النفسي بالأسطورة والتأويل والترميز.
- ✓ التركيز على القيم الجمالية والفنية من خلال تحليل نفسية الشخصية الورقية".

تبيان أن القيمة الجمالية في الرواية مشروطة بتحقيق لذة الإشباع للرغبات المحرمة، مما يجعل الرواية إخراجيا جماليا للعقد الفاعلة في الإحساس الفني ،وفيه تكسب الرواية حيويتها بالإخلاص للحياة الداخلية وباستعمال ازدواج الدلالة اللفظية والرموز للتعبير عن سحر ومأزق الغموض في المشاعر الكامنة".[1]

بناء على ما سلف، يتم التوصل إلى أن، من النقاد العرب من تبنوا وآزروا منهج النقد النفسي، فمارسوه على الشعر والقصة والرواية و المسرحية أمثال **العقاد، محمد خلف الله، أمين الخولي، جورج طرابيشي،** ومنهم من ناقش هذا المنهج في مؤلفاته مبينا آراءه حول أسسه وكيفية أجرأته أمثال **كريستو نجم، روز ماري شاهين، زين الدين المختاري، محمود السيد**.

[1] المرجع نفسه،ص187.

خلاصة القول، أن علم النفس علم قائم بذاته، يتميز بمقوماته ومميزاته الخاصة ،والعملية الإبداعية الفنية ظاهرة إنسانية لها أسسها وأركانها ،والنقد النفسي يجمع بين علم النفس والإبداع، فيصبح منهجا ذا قيمة إذا أصابته عدوى الجمال والخيال، وتخلى وابتعد عن صرامة العلم، وانحل وذاب في نسيج الأثر الفني والشخصيات المتخيلة والمواقف الدرامية، فأصبح فنا، وكف عن أن يكون علما.

إن تحليل شخصيــة المبدع يحيل إلى البحث في الشخصية الفنية المتخي ــلة، وتناولها بالدراسة وكأنها شخصية واقعية وحقيقية، ذلك أنها ترتبط على الأقل بشخصية المبدع والفنان الذي تخيلها وتصورها وتحاور معها، ثم أوجدها وخلقها خلقا فنيا وجماليا .

الفصل الثاني

سيكولوجية الشخصية في المسرح الجزائري

المبحث الأول: سيكولوجية الشخصية الدرامية في المسرح الجزائري

يعُتبر التمثيل الثقافي والفني ركنا أساسيا في تحديد العلاقة بالأنا والآخر، والمسرح هو من أهم فنون التمثيل الثقافي، هو لعبة تقتضي حضور لاعبين، وهو فرجة تجعل المتلقي يتواصل ويشترك في هذه اللعبة .

بدأ المسرح بتنظيم طقس ديني، اتخذ شكل الفرجة في الحضارات القديمة، ثم انفصل الاحتفال الديني عن المسرح ليحُ ص ر داخل بنايات ابتداء من عصر النهضة الايطالية، ليعمُّ بعد ذلك جميع أقطار العالم . مما سمح للفنان المبدع أن يقتحم هذا الميدان، ميدان المسرح، حيث الكتابة الدرامية والإخراج والنقد وشدّ المتلقي وإثارته، والمقصود بالفنان هاهنا هو كل إنسان، كل من يرى أن له حقا ونصيبا في هذا الإرث البشري.

يمارس المبدع فنه انطلاقا من تخيلّه، وخلقه للشخصية الدرامية التي يجُسدها الممثل ويؤديها. كيف يمكن أن تعُرّف هذه الشخصية؟ بما أنها وُصفت بالدرامية فهي تحمل معنى الدراما وتتعلق بها، والدراما هي فعل يؤُدىّ كما عرّفها أرسطو "فالدراما محاكاة لحدث واحد كامل"[1]، فالحدث أو الفعل هو موضوع الدراما الذي يحاكيه الممثل، ومحاكاة هذا الفعل الدرامي ليس مجرد تقليدا، ولا يدل على نسخة بسيطة ناقصة الأصل لذا " فإن المحاكاة لا تستُخدم لتمثيل الواقعي بل المحتمل، أي الحقيقة الكلية ..وبعبارة أخرى، تفُهم المحاكاة هنا بوصفها تمثيلا أي مظهرا لا مجرد تقليد نقترب من خلاله قدر الإمكان قدر الأصل"[2].

وفي ترتيبه لعناصر الدراما، اعتنى أرسطو بالفعل أو الحدث، وهاهو ذا يذكر في صدد تفضيله للفعل على الشخصيات "أن العبرة ليست بما يتصف به الإنسان من أخلاق بل

[1] رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو حتى الآن ،المرجع السابق ،ص 20.
[2] هشام معافة، التأويلية والفن ،المرجع السابق ،ص 159-160.

بما يفعل"[1]. نظّر أرسطو للدراما مقدمّا الحدث على الشخصية لأن الشخصية وفق رأيه "لا تكشف عن نفسها إلا من خلال حدث أو من خلال استجابتها للحدث "[2] ، يقصد أرسطو من خلال هذا الترتيب أن الشخصية هي التي تحمل دورا وظيفيا في الدراما، وهي تصبو بذلكإلى تحقيق ما يبتغيه الخطاب الدرامي من فكر أو أفكار، هذا لا يعني أن الشخصية الدرامية ستفقد من قيمتها الدراماتيكية شيئا، بل هي في هذه الحالة تتبنى وزر الحدث الدرامي "ورد ذكرها لأول مرة في حديث أرسطو عن التراجيديا الإغريقية وتقسيمه لها وأعطاها المرتبة الثانية بعد الحبكة"[3].

هل يقوم الكاتب بخلق الشخصيات أم يوظفها قناة ووسيلة للتعبير؟ "والفرق بين الاثنين كبير، فالخلق هو إيجاد عالم موضوعي يسير حسب قوانينه ومن داخله"[4]. أما إذا عبرّ المؤلف بلسان الشخصيات عن آرائه وأفكاره ومشاعره فإنه يكون بذلك قد ابتعد عن المسار الفني والدرامي الصائب، فخلق الشخصية الفنية أو الدرامية إذن ليس التعبير عنها أو وصفها ونعتها" والأمر في رسالة شكسبير أكبر من أمر الترجمة عن الإنسان، وأكبر من أمر تصويره أو وصفه أو التعبير عنه ..إنما كانت رسالة شكسبير في دعوة الإنسانيين)خلقافنيا(للطبيعة الإنسانية ولم تكن مجرد تصوير لها أو تعبير عنها"[5].

ما الفرق بين الشخصية الدرامية والشخصية الفنية؟ يتخيل المؤلف الشخصية في ذهنه، فهي فنية إذا ظهرت في الرواية أو القصة أو القصيدة الشعرية وحتى المسرحية والفلم السينمائي وغيرها، أما الشخصية الدرامية فإنها تحُال مباشرة إلى التمثيل، أي لابد لها من ممثل يجسدها في المسرحية، أو الفلم السينمائي، أو التلفزيوني وحتى الأوبرا.

[1] رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو حتى الآن ،المرجع السابق ،ص 20

[2] رضا غالب، الممثل والدور المسرحي ،المرجع السابق، ص ص43-44.

[3] فؤاد علي حارز الصالحي، دراسات في المسرح،دار الكندي للنشر والتوزيع،أريد ،الأردن،ط1، 1999 ،ص49.

[4] رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو حتى الآن ،المرجع السابق ،ص52.

[5] عباس محمود العقاد ،التعريف بشكسبير، دار المعارف بمصر، القاهرة ، د ط ،د ت ، ص ص 134-135.

يكتب المؤلف المسرحي مسرحية أساسا للإنتاج والعرض، حيث يتجلى الممثل بوصفه ركنا أساسيا لهذا العرض، أي يتفاعل مع شخصية درامية لتجسيد دور مسرحي "بمعنى أن الممثل يحُوّل الشخصية الدرامية من كائن مُتخيل مضمر بين دفتي كتاب إلى كائن حي في زمن العرض "[1]، فالعمل الدرامي في أصله لا يكون له وجود إلا حين يمُثلّ وأمام جمهور.

من النقاد والمسرحيين من يسمي الشخصية الدرامية بالشخصية المسرحية "الشخصية المسرحية هي الوجود الحرّ الملموس الذي يراه المشاهدون ويتابعون من خلال سلوكه وانفعالاته وحواره كل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي "[2]. ينطلق المؤلف في إبداعه وخلقه للشخصية من الخيال، ثم يأتي المخرج ليتصور ويتخيل هذه الشخصية وفق رؤيته الإخراجية، وبعد ذلك يجسدها الممثل بوصفه فنانا ومبدعا أيضا ليتوهمها ويتخيلها ويتفاعل معها، ولا تكتفي هذه العملية الفنية هاهنا ويتقف دربها ،بل يتلقاها متلقي ليتخيل على الأقل أن ما يحدث أمامه حقيقة أو ممكن أن يتحقق "ومن ثم فإن الشخصية الدرامية عالما ممكنا يمكن تحقيقه عبر خيال القارئ، أو تحويله إلى كائن ملموس فوق المنصة عبر الممثل"[3].

الشخصية الدرامية المتخيلة هي قسم مشترك بين المؤلف والمخرج والممثل والمتلقي، يشترك جميعهم في الخيال . كيف يجد هذا الكائن الوهمي المتخ يّل باعتباره كائناورقيا في نص المسرحية، والذي يحتاج إلى من يجسده على الخشبة كل هذا الاهتمام؟ أي رغم أنه كائن خيالي ومتخيل، إلا أنه يفرض وجوده وكيانه وتأثيره .

[1] رضا غالب، الممثل والدور المسرحي ، المرجع السابق ،ص 43.
[2] عبد القادر القط ،من فنون الأدب المسرحية ،درا النهضة العربية للطباعة والنشر ،بيروت، 1987،ص 21.
[3] رضا غالب، الممثل والدور المسرحي ،المرجع السابق ،ص 53.

اعتبر **فرويد** الخيال أحلاما، وهو يقصد بها تلك الحكايات وال م شاهد التي يكُوّ نها المرء ويحكيها وهو في حالة اليقظة "وهو سيناريو خيالي يكون الشخص حاضرا فيه وهو يظهر بوجوه مختلفة، وقد يكون هوامات واعية أو أحلام يقظة، أو يكون هوامات لاواعية يكشف عنها التحليل كبنُى كامنة خلف محتوى ظاهر "[1].

والخيال الانفعالي لا يتجسد إلا من خلال تفاعل الممثل مع الشخصية، حيث العاطفة والأحاسيس، وكذلك قدرة المبدع المؤلف على تخيل الشخصية الدرامية في موقف مع يّن "هنا تؤدي عملية التقمص الوجداني والتعاطف وتخيل المبدع أو المتلقي نفسه في موضع الشخص أو الشيء المتخيل دورا مهما أيضا، حيث قد يسُقِط صاحب الخيال مشاعره وأفكاره على شخصيات أخرى... إن الانفعالات القوية غالبا ما تستحضر معها خيالا قويا"[2].

يمكن أن تعُتبر الشخصية المتخيّلة شخصية افتراضية، قد تشبه الواقع، أو كما لو كانت هي الواقع، وكأن الواقع هو هذا العالم الافتراضي الحافل بالشخصيات المتخيلة ،فالمسرحيات والمواقف، والشخصيات الفنيّة المتخيلّة، خيال يرتبط بالفن والحياة والواقع .

تعُطى للشخصية الدرامية أهمية بالغة رغم أنها متخيلة، فيرسمها المؤلف بعناية ويعاملها الممثل على أنها كائن حقيقي، فيتأثر المتلقي بها، وي نُظِّر لها المنظرون، ويخوض النقاد فيها، ذلك لأنها لب العمل الدرامي، وال نّتاج الفني الذي يصبو إلى خلق تجربة معينة وفكرة ما، قد تؤثر في ا لمُشاهد وحتى في الحياة ككل.

فالعمل الفنيُّ بما فيه الشخصية المتخيلة، ينبُع من الخيال الذي يتحرر من قيود الواقع، والذي يحصره **فرويد** في الحلم والهلوسة والهوامات "كأن **فرويد** يميل في نظرته إلى

[1] شاكر عبد الحميد، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي ،المرجع السابق ،ص 48.
[2] المرجع نفسه ،ص 65.

الخيال على أنه المستوى ذاته مع الحلم والهلوسة واللعب "[1]. انطلاقا من هذا الطرح ،هل خلائق الخيال تشبه أو تطابق الواقع لدرجة تصديق الشخصيات المتخيلة؟ وماذا تمثل هذه الأخيرة بالنسبة للشخصيات الواقعية؟.

من المؤكد أن الشخصيات الدرامية ليست أشباحا تتحرك على خشبة المسرح، لا تؤدي أفكارا ولا تتفاعل ولا تنفعل ولا تشعر "والأشخاص والشخصيات الذين نراهم على الخشبة إنما هم الأشخاص الواقعيون أنفسهم وقد تولاهم الفن بكيميائه العجيبة وصاروا امتدادا من أنفسهم أو أنهم عادوا يمثلون أنفسهم في باب الاحتمال* والتوق"[2].

إن الاعتناء بالاحتمال والضرورة، وبخلق الشخصية خلقا في أضعاف الواقع، وبتخليص الشخصية من الشوائب والتراكم والتهاويل، حتى إذا ما راجعها نقاد التحليل النفسي وهم يتطرقون أو يبحثون في العقد النفسية، ومركبات النقص، والعاهات الجسدية، والصدمات الناتجة عن الخيانة والغيرة، والأحلام، وفلتات اللسان وزلاته، وجنون العظمة، وحب التملك، والسيطرة وغيرها، فإنهم سيدركون أنهم أمام طبيعة ثانية لشخصيات خلقها الفن وتولاها "ولا يقال عن خلائق الخيال إنها تطابق الواقع أو لا تطابقه، وإنما تصُدقّ أو لا تصُدقّ بمقدار تعبيرها عن خوالج النفس التي توحيها وبمقدار براعتها في الرمز إلى معانيها"[3].

---

[1] إسماعيل الملحم، التجربة الإبداعية ،المرجع السابق ، ص86.

* الاحتمال:" والاحتمال والضرورة تنصبان على تطور الحدث، فالحدث يتطور وفقا للاحتمال أو الضرورة، حسب ما هو قائم في بداية الحدث وهذا التطور يلغي عالم الصدفة")رشاد رشدي ،نظرية الدراما من أرسطو حتى الآن ، المرجع السابق ،ص30(.

[2] إيليا الحاوي، الفن والحياة ، المرجع السابق ،ص 24.

[3] عباس محمود العقاد، التعريف بشكسبير ،المرجع السابق ،ص 145.

يتضح من خلال ذلك، أن المسرح عموما والشخصية المتخيلة على وجه الخصوص، تجعل الحياة ممكنة وجديرة بأن تعُاش، فالعمل الفني بما فيه خلق الشخصية المتخيلة لا يتقيد بنموذج قد سلف، بل يخلقها خلقا فنيا ويتركها تتعامل مع الظروف والأشياء غير المقيدة بنموذج يحتذيها، يدعوها إلى أن تتجاوز ما هو موجود إلى ما هو مجهول حسب رأي **جيل دولوز** الذي يقول : " إن العمل الفني بهذا المعنى شيء يتم توليده أو إنتاجه وليس مجرد عرضه أو تقديمه"[1].

فما محل الشخصية الدرامية من المسرح الجزائري، ما مدى قدرة تخيل المؤلف الجزائري لها؟ كيف أوجدها وتعامل معها؟

تتطلب الإجابة عن هذا التساؤل،الإلمام بالظروف التاريخية والثقافية، والمادية، والمعنوية للمؤلف والمخرج المسرحي الجزائري، لأن الشخصية الدرامية تلك، من إبداعه هو، أوجدها انطلاقا من خياله ووعيه ولاوعيه، متأثرا بكل مل يحيط به، شأنه شأن المبدعين المسرحيين العرب، الذين اهتموا بإعداد العملية المسرحية وتشكيل واجهة عربية خاصة ومميزة، وذلك من خلال التوغل في أعماق وجذور التراث الشعبي، وإقحامه فنيا في الفضاء المسرحي، وبالوقوف على كل شكل من أشكال المسرحية التي ملأت الساحة العربية لحقبة زمنية معتبرة، ومن خلال أيضا العناية بالرموز والأنساق التي تشكل الخطابالمسرحي، من أجل دعم فعالية التواصل، وإثارة عقل ونفسية المتلقي العربي.

لا يمكن للفنان أن يحبس أفكاره الإبداعية، فممارسته الفنية هي الهواء الذي يتنفسه ،والدليل على ذلك، ما قام به المبدعون المسرحيون الجزائريون تحت سيطرة الاستعمار الفرنسي، هذا الأخير الذي فرض حظرا على كل نشاط ثقافي وفني، منع الإبداع الذي يدل

[1] بدر الدين مصطفى، فلسفة ما بعد الحداثة ،المرجع السابق ،ص 177.

على الإنسانية " إن الظروف التي كانت تعيشها الجزائر في ظل الاحتلال لم تكن تسمح بظهور أي نشاط ثقافي وكذلك الرقابة المفروضة على الإنسان الجزائري والإبداع الفني".[1]

شهد القطر الجزائري الأدب والفن وممارسة الإبداع، بأساليب وأشكال تعبيرية شتى، ليس أثناء الاستعمار فحسب، بل وحتى قبل ذلك، حيث أن " مع بداية التاريخ عرف الإنسان الجزائري الكتابة والتاريخ حيث اتصل أسلافه البربر الذين كانوا يعيشون في شكل ق بلي مستقر بمختلف الحضارات".[2]

المهم، أن الفنان الجزائري أبدع في مجال الشعر والقصة والرواية، منها " ريح الجنوب" للكاتب عبد الحميد بن هدوقة، ورواية " غادة أم القرى" ل رضا حوحو، ورواية " الفقير" لمولود فرعون، ورواية " الحقير" لـ رشيد بوجدرة، و ورواية " الأمير" ل لواسيني الأعرج، وغيرها من الروايات والقصص التي ظهرت أثناء الاحتلال أو بعده ومنها ما اختفت ولم يحظ بها القراء الجزائريون لسبب أو لآخر.

أما عن المسرح، وبغض النظر عن الأشكال المسرحية التمثيلية التي عرفها الإنسان الجزائري، الممارس للإبداع قبل الاحتلال الفرنسي، أجمع النقاد على أن المسرح الجزائري وُلد في ظروف الاستعمار، وصار من المسلم به أنه بدأ مع مسرحية "جحا" ل علالو سنة 1926." إلا أن أول مسرحية جزائرية هلل لها الجمهور الجزائري وعرضت عشرات

[1] مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، دراسات في سويولوجية المسرح الجزائري، د.ت، د.ب، د ط، ص 13.
[2] أحمد بغالية، ظاهرة التأليف الجماعي في المسرح الجزائري، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، ط 1، 2014 ، ص 7.

المرات في كثير من المدن الجزائرية، مسرحية)جحا(التي ألفها سلالو علي المدعو)علالو("[1].

ذلك يعني أن الفن والإبداع وُجد في الجزائر وعُبرّ عنه بأشكال مختلفة.

هل كان هؤلاء المبدعون –علالو، بشتارزي ،رشيد قسنطيني، كاتب ياسين - على دراية بالأسس والأركان المتعلقة بالعملية الإبداعية؟ هل كان نتاجهم الفني يتصف بالطلاقة الفكرية والمرونة والأصالة؟ وهل شكلت ظروف الاستعمار والبؤس والحظر والرقابة لديهم عقد نفسية حفزتهم على الكتابة والإخراج والإبداع من أجل التطهير والشعور بالرضا؟ ولماذا ركزت أو اهتمت هذه البدايات على المسرحيات ذات الطابع التهكمي الساخر؟

من المعروف أن الاستعمار قد فرض حالة من الاختناق والحصار على الثقافة العربية حيث كان يحول بين المبدع وممارسته الفنية، لكن، وفي وقت لاحق غيرت الإدارة الاستعمارية سياستها تجاه تعليم الجزائريين، مق يّدة إياهم بجملة من الشروط، عبرّ عنها مصطفى كاتب بشروط جهنمية، يقول : " وهي شروط كلية تمس جميع الجوانب المادية والمالية والبشرية والسياسية للنشاط المسرحي في الجزائر إبان الفترة الاستعمارية"[2].

لقد كان الاستعمار الفرنسي يقُد مّ عروضه المسرحية على التراب الجزائري، وكأن الفرنسيين تنقلوا إلى الجزائر بثقافتهم المسرحية، نعم، استعمار ومسرح، وفرض بل ونشر ثقافة وقيم غربية على أرض محتلة، فظهرت مسرحية "قصة حرب مدينة الجزائر " من تأليف كوينار سنة 1831، مسرحية "الامير عبد القادر " لـ جوهو سنة 1840، مسرحية

[1] إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال والمضامين ،مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع ،الجزائر ،ط1،2009، ص ص 60-61.

[2] مصطفى كاتب، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري، إعداد وترجمة مخلوف بوكروح والشريف الأدرع، مقامات للنشر والتوزيع ،الجزائر،ط2، 2013، ص 9.

"الزوج الذي لابد منه " لـ البير ريون سنة 1867، ومسرحية "زهرة تلمسان " من تأليفلوقونية سنة 1877، وغيرها.

ومن ثمّة فكر المواطن الجزائري في المقاوم ـة، مقاومة لا تتوقف على السلاح والمعركة، بل مقاومة الثقافة الغربية، هي إذن صيحة، وحتمية ثقافية، وهوية ،وشخصية، ولن يتم ذلك إلا بإرساء تقاليد مسرحية في الجزائر، صادرة من مكبوتات مبدع عربي مقاوم ومناضل، صادرة عن ظروف تاريخية واجتماعية وثقافية وطنية، فكان الميلاد، وتحقق الأمر، والدليل على ذلك أن التاريخ يشهد بأن الجزائر كانت حبلى بالفكر والثقافة والفن والإبداع حيث "أثرت هذه الظروف على الكاتب الجزائري مثل تأثيرها على السياسيين والوطنيين إذ يخُيم عليه الإحساس بالإحباط والضياع"[1].

انتقى روّ اد المسرح الجزائري الطابع الهزلي، علما أن هذا الاختيار لم يكن عشوائيا، بل هو سبي ل ضام ن للولوج إلى عقل المتلقي ونفسيته، لعله يجد علاجا وتطهيرا لمعاناة وممارسات العنف التي مارسها الاستعمار الفرنسي . لخص مصطفى كاتب هذه البداية في شكلها التهكمي للمسرح الجزائري بقوله : "إنه مسرح مرتبط بالغناء وبلغة خفيفة قادرة على توصيل الفكرة والتعبير الفني وإرضاء ذوق المتفرج"[2]

لم تكن مهمة هؤلاء الرواد)علالو، بشتارزي، رشيد قسنطيني(، سهلة ذلك أنهم كانوا يجابهون الاستعمار، بإبراز فن عربي خالص، رغم غياب الخلفية الثقافية المسرحية لدى الجزائريين. أما فيما يخص الطابع الهزلي ليس من أجل التهريج والضحك بل "إن قدرة

[1] إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري ، المرجع السابق،ص 81.
[2] علي الراعي، المسرح الوطني العربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط 1، الكويت 1988، ص 544.

المرء على أن يقدم نفسه في ضعفه وصغائره وأن يضحك عليها والقدرة على السخرية من الذات، تعني التأكيد للذات وللآخرين أنه موجود ككائن تاريخي قادر على تقرير مصيره"[1] .

كان المبدع الجزائري في تلك الآونة يستند في كتاباته على الحكاية الشعبية العجيبة، والأساطير التي تناقلت عبر الأجيال شفاويا . هل كان يعتمد هؤلاء المؤلفون على الموهبة؟ على الخيال والحلم؟ هل كانوا يبدعون انطلاقا من اللاشعور الفرويدي حيث المكبوتات والعقد، واللاشعور الجمعي -الذي قال به يونغ- بغير إرادة منهم ليتخلصوا من الضغط القوي الذي يسيطر عليهم ويؤثر على وجدانهم وحياتهم النفسية؟.

بدءً برشيد قسنطيني، كنموذج مبدع، له قراءات وسمات سيكولوجية، عاش في تلك الحقبة، وفي تلك المنطقة –الجزائر المستعمرة- والذي يقول عنه علالو :"بأنه كان مُضحكا بالفطرة ومسليا .. إن رشيد كوميدي كبير وأستاذ في فن الارتجال يحتل مكانة خاصة في مسرحنا"[2].

يتحدث بشتارزي عن خيال قسنطيني واعتناءه بشخصياته، أما محمد الطاهر فضلاء فإنه يقول عنه :"إن أسلوب القسنطيني الحيوي العصبي التي تجرفه الروح الهزلية ،كل ذلك من خصوصياته، فهو مبتكر لحوار خاص فقد عرف جيدا لغة العاصمة المسلمة التي هي مزج لذيذ بكل لغات البحر الأبيض المتوسط"[3] .

[1]رأس الماء عيسى، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه ،جامعة وهران ، 2007-2008، ص 192.

[2]بن حنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد قسنطيني، منشورات أرشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران ، 2005، ص 50

[3]المرجع نفسه ،ص ص 50-51.

أما فيما يخص موهبته، يقول الفضلاء :"إنه فنان أصيل في موهبته، وله قدرة على خلق الجو المسرحي في العرض، يرتجل الجملة الاسمية فتأتي كأحسن ما تعُ دّ "[1]. رشيد قسنطيني كاتب مسرحي ومخرج وممثل ومطرب، ذو طابع هزلي وفكاهي، يمكن تدوين خياله وموهبته من خلال إبداعه وخلقه الفني، تم يّز بموضوعاته الشعبية، وتألق بين الحربين العالميتين "وبالضبط بين 1926-1944 طوال 18 سنة من العمل الدؤوب والجهد الحثيث ،الحامل لرسالة غير مكتوبة يفهمها ويعيها الشعب الجزائري، مضمونها الوطنية والتضامن، والاتحاد والهوية، في قالب فكاهي تجاوب وتناغم معه كل من كانت له فرصة رؤيته أو الضحك منه أو عليه"[2].

كان قسنطيني يرتجل أثناء التمثيل، معتمدا على خياله غير المحدود، كما قدم شخصيات متنوعة، وخاصة تلك التي تنمّ عن النفاق والزيف والأمراض النفسية، مستخدما عنصر المفاجأة من أجل إثارة الضحك، دون أن يتخلف عن تناول قضايا وأمراض اجتماعية شتى، كمشاكل الزواج والإدمان، و قد تجاوزت أغانيه المئات وعشرات السكاتشات القصيرة، أما مسرحياته فتقدر بعشرين مسرحية، سجل فيها إبداعا وخلقا يدل على فكر ووجدان مبدع وفنان .

وفي محاولة المقارنة بين إبداع الرجل -قسنطيني- وبين المسرحيين الأوربيين أمثال يونسكو أو أرتو أو شكسبير ،فإنه يتضح لا مجال للأحلام والكوابيس والقتل والمشاهد المعبرة عن الجنس والعنف، -في مسرح قسنطيني - ولا وجود للغموض أيضا، ذلك أن المسرح الجزائري كان فتيا، وفي بداية نموه وازدهاره، كان الإبداع في المسرح الجزائري

[1] نفسه ،ص 51.

[2] عبد القادر دعماش ، الوجوه الكبيرة للفن الغنائي الجزائري، ج1، نقله إلى العربية توزوت محمد، منشورات أنترسيتي ، 2007، ص29.

تأليفا وإخراجا وحتى تمثيلا يهتز ويربو، ليعُرض في قالب نقدي، يرمي إلى التربية والتوجيه والقضاء على الآفات والعادات الدنيئة.

كما أن التطور لا يكون مصدره تاريخيا دائما، بل تحكُمُه المعايير الاجتماعية والثقافية والفكرية، أو تلبية لرغبة المبدع، أو إشباعا لحاجة جمالية معينة، يقول عبد القادر جغلول في تحليله لمسرح قسنطيني :" مسرح قسنطيني وطني وشعبي بمحتواه، فهو لا يستقي مواضيع مسرحياته وأغانيه من الحلم بل من الحياة اليومية : المستشار البلدي، هاوي الرياضة، العالم المزيف، القاضي الجاهل، ثري الحرب، المسقط، السكير الفيلسوف، سيدة المجتمع، المحتالة والمغرية. لقد كان قسنطيني رشيد يملك حسا فنيا ومرهفا مكّ نه منالغوص في أعماق المجتمع، ومن رصد مختلف الأمراض والانحرافات التي تنخر جسده".[1]

كتب قسنطيني بابا قدور الطماع، البدوي والعهد الوفي ومسرحيات أخرى، صوّ ر فيها ومن خلال شخصياته الدرامية نفاق كبار التجار والقضاة وذوي النفوذ والسلطة من جهة ،كما كان يمثل المواطن الصالح البسيط الذكي وواسع الحيلة ذي الخلق الحسنة من جهة أخرى. يقول الراعي:" قدم قسنطيني شخصيات العالم المزيف والمنافق والقاضي والظالم ورجل الشرطة ومحدث النعمة والسكير وذلك في أسلوب الكوميديا المرتجلة الايطالية من استخدام الحدث المليء بالمفاجآت المثيرة للضحك".[2]

حاول قسنطيني من خلال شخصياته الفنية أن يلج إلى عمقها، لعله يجد مبررا لتصرفاتها، هذا المبرر لا يتجاوز أن يكون أمراضا نفسية، عقدا ومكبوتات ليس إلا ،فمسرحية بابا قدور الطماع تتناول موضوع الجشع والأنانية، والطمع، وهي صفات بابا قدور الذي أراد أن يتاجر بأغلى ما يملك، بابنته طامعا في المهر الذي يدفعه العريس الثري،

[1] بن حنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد قسنطيني ،المرجع السابق، ص 59.
[2] المرجع نفسه، ص ص 59-60.

أما مسرحية " بوبرما" فإنها تتناول الموضوعات التي تبرز فيها التصرفات الحيوانية والتي يستحيل أن ترقى إلى مستوى الإنسانية فهي " تعالج الواقع الحقيقي لحياة البخلاء، حيث يتحول الإنسان البخيل إلى مريض نفسي يحطم حياته وحياة أقاربه".[1]

هذا يعني أن المبدع قسنطيني كان على دراية بالعلل التي تدُنّس النفس، كان ضليعا بوعيها وبلاوعيها، قد يكون لمعاناته علاقة بإبداعه وبشخصياته الساخرة، كتعبير عنمكبوتات على شكل تمرد، علما أنه تأثر أ يمّا تأثير جرّاء وفاة زوجته ووحدته.

أما فيما يخص تأثره بالمسرح الأوربي، ونظرا لزياراته المتكررة لأوربا وأمريكا والهند واحتكاكه بالفنون العالمية، كل ذلك أثرى موهبته وخياله وإبداعه مما دفعه إلى"استخدام كوميديا دلارت الايطالية بنوع ميلودرامي وكوميدي واقتبس عدة مسرحيات من الربرتوار الأوربي وخاصة الفرنسي، وتكتب عنه ") أرلوت روث (: إن الأساليب المسرحية لرشيد قسنطيني، خلق شخصيات من الواقع الإنساني المعاش".[2]

من الملاحظ أن شخصيات قسنطيني متنوعة بتنوع سماتها وطباعها، ضِفْ إلى ذلك أنه ركز على الفكاهة مع الشخصيات المضحكة والحال مع مراد حيث " يستعمل الكاتب في نصه هذا تقنية المزاح لاظفاء نكهة الفكاهة في نصه المسرحي، حيث جعل المزاح صفة مبثوثة في شخصية مراد ".[3] لماذا الفكاهة ؟ ربما وجد قسنطيني الأرضية الفنية خصبة وملائمة لزرع بذور الفكاهة، بدفع شخصيات تهكمية لإثارة السخرية والضحك، وبتوظيف

[1] نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، المرجع السابق، ص 96.
[2] نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، المرجع السابق ، ص 94.
[3] نفسه، ص 115.

اللغة الدارجة، والتركيز على الطرائف والنكات، فيمكن بذلك من شد المتلقي فيجعله يضحك ويتمتع، بل ويجعله يحقق جانبا من جوانب التطهير.

نعم، يتطهر المتلقي لأنه يضحك على علله النفسية وسلوكاته الخاطئة وغير المقبولة ،وهذا هو المقصود من الخلق المزدوج لشخصيات قسنطين ـي، أي تتصف بازدواجية الفن والموضوعية " كذلك تؤثر الكوميديا باستعمال شخصيات من الطبقة الوسطى أو الدنيا ويدخل بها أيضا عنصر الهجاء ويحدث التطهير بفعل الضحك، وهكذا تؤثر الكوميديا على المتلقي كما تؤثر عليه التراجيديا".[1]

وبصدد مناقشة سيكولوجية الكوميديا، وجب التطرق إلى علالو المولود سنة 1926 الذي كان يتردد في صغره على مسرح الأوبرا الفرنسي بالجزائر، ثم سرعان ما ولج إلى عالم الإبداع، حيث تعامل مع الكتابة والاقتباس من أساطير ألف ليلة وليلة، ودمجها فنيا بحوار درامي وأسلوب فكاهي، يقول بشتارزي، زميل علالو ورفيق دربه، مشيرا إلى فضله على المسرح الجزائري :" ساهم من خلال فنه في نشـر الوعي واستطاع أن يخلق عادات مسرحية في أوساط الجماهير الجزائرية".[2]

عاش علالو حياة التضحية، كيف ؟ ذلك أنه لم يسلم من البؤس والشقاء والغبن، شأنه شأن أغلبية المواطنين، فلم تؤمّن له ممارسة الفن والإبداع حاجيات أسرته المادية، ولم يجد إلا حلا وحيدا أمام هذه المعضلة، هو أن يعمل مضحيا بذاته المرغوبة ويترك الممارسة الفنية إلى الأبد، تشهد " فتيحة" ابنة علالو عن ذلك، في مقال نشرته جريدة " الفجر "موضّحة أن أباها لم يستطع أن يجمع ويوفق بين ممارسته الفنية وعمله في الشركة الوطنية.

[1] سنوسية باحفيظ، جماليات التلقي في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه، جامع وهران ،2011-2012، ص 14.
[2] نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، المرجع السابق، ص 52.

من الطبيعي أن يتصف علالو بسمات المبدع الحساس المستعد للتضحية، ولكن ممارسة الفن هي أيضا حياته وأنفاسه، به يتطهر، ويعُال ج، ويشعر بالرضا، والطمأنينة، فإذا ما توقف عن الخلق والإبداع فهذا يعني أنه توقف عن العلاج النفسي، فتسيطر عليه الكآبة والشعور بالإحباط ويتمكن منه عصابه، والنتيجة أن الرجل انتهى ود فُن معه خلقه وإبداعه "للأسف أن علالو أوقف مساره المسرحي في وقت مبكر جدا، والسبب في ذلك راجع

للظروف المعيشية القاسية التي كان يعاني منها علالو، ومن أجل ضم ـان لقم ـــة العيش لبناته ،اختار التضحية بمساره الفني من أجل عائلته".[1]

شخصيات علالو الدرامية هي شخصيات مألوفة لدى الجماهير كشخصية " جحا "و" أبو حسن المغفل" وغيرها من الشخصيات التاريخية، التي روضها علالو وجعلها تتألق في قالب هزلي، خاضعة للقوانين الدرامية، ومن ثمّة يمكن التوصل إلى أن علالو قد اختار الطابع الشعبي الفكاهي، ومزجه مع القواعد الدرامية الأرسطية ليؤسس القاعدة الصلبة للمسرح الجزائري، فمسرحية " جحا " التي استلهمها من أسطورة ألف ليلة وليلة، نسج شخصياتها بنسيج يدل على العمق النفسي، من حيث المكبوتات، والعقد النفسية، وحب التملك والسيطرة، وانعدام التواصل، والانتقام.

يصُوّ ر علالو الشقاق بين جحا وزوجته، هذه الأخيرة التي تكيد له وتنتقم منه، فيجد نفسه في موقف حرج وخطير، هو الآن طبيب رغم أنفه، وعليه أن يعالج الأمير المريض طوعا أو كرها " أمام الملك أنكر جحا أنه كان طبيبا ويصرح بأنه اقتيد إلى القصر بقوة لكن المبعوثيْن يخبران الملك أن زوجة جحا قالت بأنه طبيب ماهر ويجب ضربه وعقابه ".[2] وكان الأمر كذلك، صار جحا طبيبا تحت تهديد السياط والعنف، وهو في غرفة الأمير المريض يلمح آلة موسيقية) إنها آلة العود (تناولها، وعزف وأطرب الأمير، مما جعل هذا الأخير يكسب ثقة جحا مصرحا بأن ما به داء، ومرضه الوحيد هو عشقه لحبيبته، ورغبته في الزواج منها. وافق الملك على الزواج وشُفي الأمير ولقي جحا الجزاء الحسن.

شخصيات هذه المسرحية متنوعة، ومن الملاحظ أنه ثمة خيط أو عامل مشترك بينها، ألا وهو المعاناة النفسية، فالبسطاء أمثال جحا وزوجته في رفث وخصام وشقاق ،والأمير عاشق يهــواري حبه، ويضمر عاطفته، لدرجة إصابته بمـرض ألزمه الفـراش، والملك

قلق ومتوتر، ومفتاح الأزمات النفسية هو العود، وبالتالي كان العلاج في الفن والطرب،الذي مكّ ن الأمير من الإفصاح والبوح عن المكبوتات وما تواريه نفسه من شعور وعاطفة.

تألق بشتارزي في هذه الآونة) 1897-1986(صاحب الدراما الاجتماعية، ألف مسرحيات عديدة أهمها: "فاقو"،" الخداعين"،" بني ويوي"، و" النساء"، اقتبس من مؤلفات موليير وألف ليلة وليلة، كان يجيد الغناء والسولفاج، يقول بشتارزي عن علاقته بالغناء والإنشاد" لا أستطيع أن أكف عن الغناء لأن توجهي إلى الغناء مرتبط بتاريخ المسرح ،فالأول والثاني متشابكان إلى درجة أنني أعجز عن الفصل بينهما، بالغناء وصلت إلى الخشبة، والخشبة هي التي دفعتني إلى المسرح الذي تغلغل بداخلي حتى العمق".[1]

هذه هي طبيعة الإبداع، ونفسية المبدع، بعصابه وجنونه الفني، وتأثره بالبيئة والظروف الحياتية، وبكل إرادة حرة، حرية الانتقاء إلى الانتماء وحتى إلى الاحتواء، هذا يعني، أن هل ذات بشتارزي تنتمي إلى التوازن أو المجابهة؟ هل تتحرك نفسيته تجاه النحن فتنفرد بفنها وفكرها أم تستسلم وتخضع وتعلن الولاء والطاعة؟ " والمبدع - يقصد به هاهنا بشتارزي – يحقق انتماءه من خلال انخراطه في العالم والتواصل مع الآخر وأي حظر لحرية المبدع هو استئصال لجوهر الإنسان وطبيعته الإنسانية".[2]

وبالتالي لا يمكن لبشتارزي أن يمارس إبداعه في معزل عن بيئته الحافلة بالظلم والبؤس والشقاء، فمعاناة الفنان ليست كمعاناة الآخرين، إذ لا ينفك أن يتخلص من الصراع المرير، بين التفكير، والرغبة، والشعور بالتقصير، ورقابة الأنا الأعلى، وفي محاولة مراوغة هذه الأخيرة والتحايل عليها، يسعى الفنان بشتارزي من أجل أن يحقق ذاته المرغوبة وكأنه غير راض على ذاته القائمة، يحاول أن يتطهر من المكبوتات والعصاب هذا من جهة، ومن جهة أخرى هو محاصر ومراقب من قبل الإدارة الفرنسية.

[1] سنوسية باحفيظ، جماليات التلقي في المسرح الجزائري ،المرجع السابق، ص 156.

[2] لخضرمنصوري، فتيحة زاوي، نقاش غالم، سوالمي الحبيب، طامر أمنوال، قراءات في المسرح الجزائري، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2014، ص 146.

يصارع بشتارزي الفنان خصمين، وغايته السامية هي تأسيس نهضة ثقافية وحركة مسرحية وفنية في موطن يعاني أهله البؤس والحرمان والجهالة، وإنه لمن الطبيعي أن تتفطن الإدارة الفرنسية إلى هذه العواقب فتغدو مُعيقة وفارضة الرقابة، بتضييق الخناق على كل مبدع فنان، وبشتارزي كان من الفنانين المراقبين، مراقبة خاصة " كانت السلطات الفرنسية تراقب بشدةّ الأنشطة المسرحية خاصة تلك التي كانت تدعو للتمرد والانزلاق عن خط المعمرين، وبالفعل تدخلت السلطات الفرنسية في توقيف عدة مسرحيات سنة 1937 مثل "فاقو" و" بني ويوي" واستخدم الحاكم العام " لوبو" الحظر على بشتارزي بعدم مزاولة المسرح لمدة سنتين".[1]

تنوعت الشخصيات الدرامية في مسرح بشتارزي من حيث السمات والأبعاد النفسية ،ففي مسرحية " النساء"، وهي دراما اجتماعية عُرضت بأسلوب هزلي، لمّح فيها المؤلف إلى المساواة والحرية، وإلى حق الإنسان في الإنسانية، إذ لا يضمر بشتارزي ولا يخجل من عرضه لموضوع الحب، بل إلى العاطفة عموما، وخاصة إذا كان الإصرار من قبِل امرأة وهي " سليمة" ذات الأصول الجزائرية التي تتعلق ب " كلـيرك" وهو طبيب معمر ،فبعدما يرفض والدا سليمة مبدئيا هذا الرباط، يفرض عليهما المسار الدرامي الذي سلكه المبدع على أساس التسليم والاستسلام لرغبة سليمة.

وبالتالي " ينتصر الحب الإنساني على الحواجـــز الوهمية ."[2] فمحرك الدراما البشتارزية هاهنا هو الرغبة والحب، والعاطفة، التي أعطت عمقا لشخصية "سليمة"، هي عاطفة طبيعية وبريئة بعيدة عن الخطيئة والمحظور، تكاد تشبه إلى حد ما حب روميو وجولييت، ولكن في سياق آخر، في إطار اجتماعي وواقعي، في ظروف قاسية سوداء أين يعمد المؤلف إلى هذه النهاية، التي تشعره هو أولا بالراحة والرضا، وتجعل المتلقي يتنفس الصعداء ويدرك أنه لا بد للمواطن الجزائري أن يعيش إنسانيته وأن له الحق في الحوار والتحاور، له الحق في أن يأمل ولو إلى بعد حين.

نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، المرجع السابق، ص 97.
المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أي ما يحدث للفنان من صواعق وصدمات نفسية وكل ما يمس نفسيته يوجه إبداعه وخلقه، فيونسكو مثلا أبدع وخلق مسرحيا لا معقولا نتيجة مجابهته وعدم تقبله للحقيقة الإنسانية الوحشية، فانقلب مخرجا مسرحياته من الأحلام والكوابيس معتبرا إياها أنها هي الحقيقة الحقة، أما ما يلُاحظ من تصرفات البشر كله زيف وتمويه.

كاتب ياسين من مواليد قسنطينة 6 أوت 1929، توفي بفرنسا سنة 1989، تعلم فيالمدارس القرآنية ثم التحق بثانوية سطيف، عمل صحافي وكتب عدة مسرحيات أهمها: غبرة الفهامة، الرجل صاحب النعل المطاطي والجثة المطوقة.

لمعاملة الأم لابنها وعلاقتها به أثر كبير في تكوين شخصية الفرد حسب فرويد ولاكان وعلماء النفس، وعليه، يبدو أن لوالدة ياسين تأثيرا ايجابيا في تكوين شخصيته وذلك من خلال جعله يمتلك ثقته بنفسه وفتح بصيرته على الفن والدراما.

هذا ما أدلت به شهادة أخت ياسين الصغرى التي كانت تقول :"كان أبي يسهر خارج الدار إلى وقت متأخر من الليل فكانت أمي تطلب من ياسين أن يبقى معها لأنها كانت تخاف وحدها وتقول له : أما سأعلمك العربية، وأنت علمني الفرنسية، كانت تحكي له القصص المثيرة والأحاجي التراثية وتغني له أغاني من الأوبرات، وكانت لأمي موهبة التشخيص بالميم، لذلك كانت تقوم بأدوار لشخصيات مضحكة، كانت تضحكه كثيرا، فتراه يقول لها: كيف؟ كيف؟ أعيدي ذلك من فضلك"[1].

كيف؟ أعيدي ذلك من فضلك ! حيرّه التمثيل ولعب الدور وإبراز شخصية أخرى، اكتشف عالم الدراما من خلال موهبة أمه، قد تكون ممثلة وفنانة لو كانت في مكان غير المكان وزمان غير الزمان، كبتت بذور الإبداع لتمررها إلى ياسين، لتغُذيه بها كما كانت تغذيه بواسطة الحبل السري، مما أدى به إلى حتمية التوغل في العالم الفني والدرامي.

في زمن لاحق سافر إلى فرنسا واحتك بالأدب الفرنسي، أقبل على الشعر وكتب قصيدة عنونها "فاتحة النداء "وهو في فرنسا، وأقبل على الرواية، حيث اشتهر برواية "نجمة" التي يقول عنها "إن نجمة هي روح الجزائر الممزقة من البداية والمهدودة بشتى

[1]رأس الماء عيسى، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري ،المرجع السابق ،ص 264.

التوترات الداخلية "[1] هذا ما أعلنه ياسين، إلا أن نجمة قد تمُكّن الباحث من الولوج إلى نفسيةكاتب ياسين، من لا شعوره خاصة والذي قد يجهله هو ذاته.

كُبِتت العاطفة، عاطفة الحب ونزوة الحياة، ولكنها كُبتت في لاشعور مبدع وفنان يكسب آليات الدفاع عن النفس، ولعل أهم هذا الآليات هي التسامي، حيث أن إبداعه يعطيه القدرة على استبدال هدفه بأهداف أخرى، ولو كانت ضربا من الحلم أو الخيال، بعبارة أخرى، قد تكون رواية "نجمة" تعبير فني عن غريزة كُبتت، ولكي لا يصاب صاحبها بالعصاب، وجب أن تظهر بطريقة يقبلها الآخر، مثلما كان قد وضح ذلك فرويد . يقول بعض المقربين إلى كاتب ياسين "نجمة في الحقيقة هي ابنة العم "زوليخة" التي أحبها ياسين حبا جنونيا بالرغم من أنها كانت تكبره ستة عشرة سنة"[2].

لم يشأ القدر أن يتوّج حب ياسين لزوليخة برباط الزواج فغاصت هذه العاطفة إلى قاع اللاشعور لتتحول إلى غريزة مكبوتة، وبمجرد ما تتمكن من التحايل على الأنا الأعلى عن طريق آلية التسامي تطفو وتظهر في شكل مقبول، ومن النقاد من يرى أن حب ياسين لابنة عمه قاعدة وسند لكل إبداعاته حيث "ترجم ياسين لقاءه الذي لم يتحقق في الواقع مع زوليخة في كافة أعماله الروائية والمسرحية وأطلق عليها اسم نجمة"[3].

شهد ياسين أحداث 08 ماي 1945، شارك في المظاهرات ثم دخل السجن، وبعد أشهر أطُلق سراحه، وجد أمه في مستشفى الأمراض العقلية التي لم تتقبل فكرة سجنه وعذابه، ورفض وعيها أن يستوعب احتمال قتله وفقدانه، ثم وجد خاليْه في عداد الشهداء، وألُقي القبض على جده وما زاد كل هذه الأحداث قسوة، أنه وجد زوليخة قد تزوجت، هي إذن سلسلة من الطعنات تصدى لها ياسين، فتركت أثرا سحيقا في وعيه وفي لاوعيه ،مفارقة

[1] ادريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري ،المرجع السابق ،ص 83.
[2] رأس الماء عيسى، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري ،المرجع السابق ، ص267.
[3] المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

الأم وغياب زوليخة شكل عقدة نسجت رواية نجمة على شكل نتاج فني "ويقال عن التأليف في هذه الحالة أنه حلمي أو خيالي أو ذاتي، أو يتم أيضا تصنيفه في الباب الأوسع ،باب الرمزي"[1].

ومن ثمة، لا يمكن للمبدع أن ينسف الدوافع الذاتية لإبداعه، مهما اجتهد في جعل الموضوعية منها تعمل على التمويه والغطاء . يقول أحد الناقدين:"ابنة عم ياسين زوليخة هي حب مرحلة الشباب الذي تعذر الوصول إليه، وهذا التعذر هو ما أوحى إليه نجمة ،الشخصية الرمز في كل أعماله الفنية "[2]. وبالتالي، فإن نفسية ياسين عانت الكبح والحظر والمنع والحرمان، حرمانه من والدته وحرمانه من موطن حرّ وحرمانه من حبه، كل هذه النقاط تسجل في وجدانه وفي فكره، وعليه، وفي هذه الحالة السيكولوجية التي يسيطر عليها الحرمان، كيف يمكن أن يخلق هذا المبدع شخصياته الفنية؟ وهل ثمة رابط وعلاقة بلاشعوره؟.

بدءً بـ "الجثة المطوقة" التي ألفها مع بداية الثورة التحريرية، والتي يصُور من خلال هذه التراجيدية حالة الإنسان المقهور والمظلوم والمحروم من حق إنسانيته "تصور جثة البطل الذي يرمز إلى جيل كامل من الشباب مقيد بمجموعة عوامل منها التقاليد الاجتماعية في صورة صراع مع الأجيال وصراع مع الاستعمار"[3].

يكتب ياسين الجثة المطوقة تحت ضغط نفسي، ذلك أن الفنان يطلق عنانه لفنه ولشخصياته، فيندفع بدافع المكبوتات اللاشعورية لعله ينُفسّ عن هذه الرغبات، تبحث "

[1]مارت روبير،رواية الأصول وأصول الرواية، تر وجيه أسعد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 1988 ص 119.

[2]رأس الماء عيسى، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري ،المرجع السابق ،ص 270.

[3]مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور ،المرجع السابق ،ص 28.

نجمة" عن " لخضر" في كل مكان، هو نائم بين الجثث، تساعده على القيام ولكنه لا يزال في حالة هذيان وهلوسة" وما هذيان لخضر وانتقاله من الحلم إلى اليقظة إلا صورة معبرة عن طموح الشباب الرافض للاستعمار ".[1] فحُلم اليقظة هو تحقيق لما تعذر واستحال في الواقع، هي آلية دفاعية نفسية، فرفض الاستعمار وعدم تقبله هو الواجهة والظاهر، فماذا عن الباطن حيث الأسرار؟ من يحلم ويهذي؟ أهو لخضر أم ياسين؟ ومن يبحث أهي نجمةأم ياسين؟

وهكذا تنفلِتُ نجمة و لخضر من لاشعور المؤلف، كما يحدث مع الصور الغريبة وشخصيات الأحلام وتداعي الأفكار وزلات اللسان، ومن النقاد من اعتبر " أن شخصية لخضر في المسرحية هي كاتب ياسين حقيقة ثابتة ".[2] هذا يعني أن ياسين كان يرغب فيما لم يتحقق، كان يرغب في الحرية كما كان يرغب في استرجاع أمه وارتباطه مع ابنة عمه.

أما في مسرحية " محمد خذ حقيبتك " والتي صور فيها كاتب ياسين شخصية شاب جزائري مهاجر، وهي تيمة تناولها كثير من المؤلفين في ثنايا إبداعاتهم، حيث المعاناة من غربة الديار والتمييز العنصري والتمسك بالقيم والمبادئ الأصيلة للشخصية، صحيح أن المسرحية تعالج مشكلة اجتماعية ذات أبعاد سياسية، إلا أنها تنتهي بتصرفات ورد فعل شخصية " محمد" الظاهر والبسيط الذي يقرأه القارئ، هو نتيجة دوافع وحوافز ورغبات نفسية شعورية ولاشعورية.

ذلك ليس من أجل تجنب كل ما هو إيديولوجي وسياسي في المسرح، حيث تبقى الشخصيات سطحية دون عمق نفسي، وبعد لاشعوري، وبتر العلاقة بين إبداع الفنان ونفسيته ومكبوتاته، بل القول الأرجح هو أن إبداع الفنان يتراوح بين الذاتية والموضوعية ،فحتى ما يسمى بالمسرح السياسي تتجلى وظيفته على أساس أنه " لا تكمن فقط في التعبير عن الثورة

[1] المرجع نفسه الصفحة نفسها.

[2] راس الماء عيسى ، إيديولوجية الخطاب في المسرح الجزائري .المرجع السابق، ص 277.

المكبوتة وعن الرغبة في التغيير، وإنما هي وظيفة فنية إلى أبعد الحدود ..إن وظيفة المسرح السياسي تتمثل في تنظيم وتوضيح العواطف الثائرة وهي من أخطر وظائف الفن".[1]

من النقاد من يجزم أن المسرح لم ولن يتخلى عن ارتباطه بالسياسة، هو آني ، بمعنى أن السياسات والأفكار والإيديولوجيات تتغير وباستمرار، وقد أشار ذلك يونسكو ساخطا على المسرح الذي يركز على النواحي السياسية، فالمسرح بالنسبة إليه ليس منبرا لممثلي الأحزاب، هذا رأي يونسكو.

إلا أن المسرح بصفته فن يرتبط بالحياة ككل، وبانشغالات الإنسان في جميع الميادين." إن المسرح كان وما يزال سياسيا ولا يوجد نص مسرحي واحد في قديم الزمان وحاضره إلا وهو مرتبط بنظام سياسي حتى وإن بدا أبعد ما يكون عن السياسة لأن المسرح كان دائما يعبر عن الواقع في جميع أبعاده لتأييد الطبقة السائدة الحاكمة".[2]

كحوصلة، يقترن الإبداع عند علالو، بشتارزي ورشيد قسنطيني وكاتب ياسين وعبد الرحمان كاكي وغير هؤلاء من الفنانين المختصين بالدراما، في سياقها النفسي والاجتماعي للشخصية المبدعة، أما السياق النفسي أو الفطري فإنه تترتب عليه مؤثرات وجدانية وأخرى فكرية، أما السياق الاجتماعي فإنه يتعلق بعوامل بيئية وأخلاقية وحضارية وثقافية.

واصل المسرح الجزائري مساره متأثرا بالتيارات الفكرية، فبعدما كانت نشأته تعتمد على أسلوب الهزل والتهكم، صار المسرح في ظل الاستقلال أداة في يد الدولة تعُوّ ل عليه

[1] إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري ،المرجع السابق، ص 239.
[2] فرحان بلبل، مسرحنا العربي، واقعه وآفاقه، دار حوران للطباعة والنش والتوزيع، سوريا، ط1، 2007، ص 174.

لنشر أفكارها الاشتراكية، وبالتالي " خدم المسرح المراحل الأولى بعد الاستقلال سياسة البلاد فعالجت مواضيعه) الطب المجاني، التطوع، الثورة الزراعية، التسيير الذاتي

للمؤسسات العمومية وغيرها (وشهدت فترة السبعينات مرحلة ازدهار كمي للنصوصوالعروض المسرحية معا."[1]

وفي فترة لاحقة، تطورت الحركة المسرحية في الجزائر، ووجد المبدع الميدان المناسب الذي يمارس من خلاله فنه وإبداعه، سواء كان ذلك في إطار المسرح المحترف أو مسرح الهواة، أو التعاونيات وكذا المبادرات الحرة، ومن ثمّة، فتحت الآفاق واتسعت رقعة الدراما الجزائرية، فولج هذا الفنان إلى عالم التجريب المسرحي تأليفا وإخراجا وتمثيلا.

في ظل هذا التطور والتغير ،برزت عروض مسرحية متنوعة تنبئ بأن عملية الإبداع في الوطن المستقل في استمرارية بل في تطور، وخير دليل على ذلك المهرجانات التي كانت تنُظم عبر كامل التراب الوطني" ولكن الأمر الذي نؤكد عليه هنا هو ضعف النقد المسرحي الذي كان لابد أن يلعب دوره في تقويم الحركة المسرحية وتطوير تجربتنا الطويلة".[2]

فالظاهرة الفنية تحتاج إلى ناقد يحلل ويبحث فيما وراء الآثار الإبداعية والخلقية ،فيهتم بالمبدع وبما يبدع، بسمات وطباع شخصيته ، بوجدانه واتجاهه الفكري، فالمبدع إنسان يتصف بالحيوية والنشاط، إذا ما نظُر إليه من زاوية سيكولوجية، فإن نشاطه يتجلى في تنمية قدراته على إبراز خبراته ومواهبه وإلهامه، بإمكانه أن يكشف عن أحاسيسه ورغباته وما يترتب عنها من ميول وانفعالات وعقد وتصرفات وردود أفعال .

[1] ادريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والآفاق، دار الغرب للشر والتوزيع، وهران، د ت ،ص 195.

المرجع نفسه، ص 196.

المبحث الثاني: سيكولوجية التمثيل في المسرح الجزائري

بإمكان علم النفس أن يقدم للفنان الممثل معرفة جمّة، تجعله يكتشف ذاته، ويفهم نفسه، ويسمو بفنه وأدائه إلى مست ـوى راق، كما ي مكّنه من تفسير الدوافع الغريزية للتمثيل، ويصف الطريقة التي تجعل الانفعالات تنتقل من الممثل إلى المتفرج، ويشرح سر التماهي مع الشخصية وقوة حضورها، باستطاعة علم النفس أيضا أن يصف الأشخاص الذين ينجذبون إلى التمثيل وأسباب ميلهم إلى هذا الفن، ويتطرق أيضا إلى الضغوطات الخاصة التي يتعرض لها الممثل وأسباب رهبة الخشبة.

هل ثمة فرق بين المم ـثل والمؤدي ؟ علما أن مصطلح الأداء أصبح متداولا ليس في المجال الفني فحسب وإنما في الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية.

1. علاقة الأداء بما بعد الحداثة:

الأداء الفني مفهوم له معنى عميق في جوهره، وفي خصوصياته، إذ يشترط فيه جملة من الملكات، كالكفاءة والمهارة والتمكن والسيطرة على الأدوات والوسائل، وقدرا معينا من التدريب والاستعداد. تجدر الإشارة إلى أن فن الأداء ارتبط بما بعد الحداثة، وذلك من أجل وصف ميدان واسع من الظواهر التعبيرية الفنية "ولهذا فإن العلاقة بين مصطلح الأداء وما بعد الحداثة شديدة التعقد وقد وجد معظم النقاد والمعلقين الفنيين في اصطلاح ما بعد الحداثة لافتة مفيدة لتعليقها على كثير من العمل الأدائي المعاصر "[1].

ففن الأداء عنصر من العناصر التي تشكل الفنون المختلفة، والتي تبُرز ما بعد الحداثة، باعتبار أن هذا المصطلح على علاقة وثيقة بالحركات الفنية التي ظهرت في القرن العشرين. يمكن أن يشير مصطلح الأداء الفني إلى كل أداء خاص أو مميز، يتعلق بالتمثيل في المسرح والتمثيل في الأوبرا والسينما وأيضا العبقرية والموهبة الموسيقية.

[1] مارفن كارلون ،فن الأداء مقدمة نقدية ،تر:منى سلام،أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات مسرح)35(،مطابع المجلس الأعلى للآثار ،ص217.

تنوع مفهوم الأداء الفني في المسرح، فبعدما كان قائما على المحاكاة التصويريةل شخصية متخيلة، و بالانتقال من تيار فكري إلى آخر، وبالانتقال من الحداثة إلى ما بعدالحداثة، وبتأثير التجريب في المسرح، وما أفرزه، وباحتضان كل ما هو متغير ومتحرك، كل ذلك أدى إلى تغيير مفهوم الأداء الفني من حيث العمق والجوهر "فالممارسون لهذا الفن قد توقفوا عن جعل الشخصيات التي خلقها غيرهم من الفنانين أساسا لأعمالهم، ولكنهم يجعلون أساس أعمالهم هو أجسامهم وسيرتهم الذاتية وخبرتهم الخاصة بحضارة معينة أو بالعالم عموما" [1].

يترك الأداء الفني لدى ممارسه أثرا يتبلور في جملة من المشاعر كالوحدة والإحباط والاكتئاب والضغوط النفسية والتألق والفشل، ذلك أن للفن قوة بالغة على تغيير أو تطوير الحالة الانفعالية وحتى المعرفية.

2. علاقة النظرية بالسيكولوجية:

يقدم الممثل شخصية غريبة عنه وقد يكون له فيها بعض من نفسه، يمارس جملة من الانفعالات وعواطف الشخصية أو يكتفي بإبراز أحاسيسه ومشاعره الخاصة ،فهل يترك حينئذ هذا التفاعل أثرا في شخصيته ؟ "وعموما فإن السؤال الذي يشغل توجهات فن الممثل والذي يتعلق بما إذا كان على الممثل أن يخلق الشخصية من ذات نفسه، من أحاسيسه ومشاعره أو أن يقوم بخلقها بمعزل عنهما معتبرا العقل دون الإحساس وسيطه؟ سؤال شغل الحركة المسرحية منذ القدم " [2]. كيف يتسنى للممثل أن يتحكم في العواطف والأحاسيس؟ما هي القدرات التي تؤهله لذلك؟.

[1] مارفن كارلون ،فن الأداء مقدمة نقدية،المرجع السابق ،ص 14.
رضا غالب ،الممثل والدور المسرحي، المرجع السابق،ص 116

من المخرجين والمسرحيين من يبغض الأحاسيس، باحثا عن الممثل المجرد من العواطف، لأنه يستحيل - في نظرهم - أن ينفعل ويسيطر في الوقت نفسه على أدائه، فالإحساس عائق يحول دون تحكم الممثل في الشخصية.

يتبنى "دينيس ديدرو) "1713 - 1784 فيلسوف ومسرحي فرنسي(هذه الفكرةحيث يرى أن الممثل الناجح هو الذي يستطيع أن يحافظ على برودة دمه حتى وهو يبُرزأقصى حالات الانفعال.

فماذا يفعل الممثل في هذه الحالة وأمام هذه التناقضات؟ ففنه يتطلب ويدفعه إلى أن يكذب مدعيا أنه شخصية أخرى، وعليه أيضا أن يظُهر عدم تأثره بهذه الشخصية من أجل أن يؤثر في نفسية المتلقي "لابد للممثل من منهج ما أو تكنيك بعينه يستخدمه في إعداد الدور أو الشخصية التي يقوم بأدائها"[1].

فالمنهج ليس غاية الممثل ولا المخرج، وإنما هو السبيل المُنظِّم والموجه حيث العمل الإجرائي، والوسيلة المضبوطة والمحكمة التي يصبو من خلالها إلى تحقيق ما يريد، والمنهج يقترن بالنظرية، فالمدرسة المستوحاة أركانها من الخلفيات الفلسفية والفكرية، كما يتطلب المنهج تدريبا وعملا شاقا وانضباطا ذاتيا "فليس هناك ممثل مدرب بشكل كامل وليس هناك ممثل لا يحتاج إلى تدريب حتى وهو في قمة شهرته ونجاحه"[2].

اعتمادا على ما سلف، يتم التوصل إلى أن المناهج والتقنيات قد تتعارض إلا أنه لا يمكن للممثل أن يستغني عن الخيال والتركيز والإحساس والصدق، وإبراز حالة وجدانية معينة، فالمسرح كفن، ليست غايته تعليمية أو تربوية، ولا يمكن أن يج رد من المؤثرات الوجدانية والإنسانية مهما تشعبت الاتجاهات وتعددت ،فالأفكار تتجدد والإيديولوجيات تتغير، ولكن الانفعالات كالغيرة والانتقام، والتضحية والحب، والحزن والسعادة، والخوف

[1] سامي صلاح ،الممثل والحرباء ،دراسات ودروس في التمثيل، إصدارات الأكاديمية ،سلسلة المسرح 41 ،ص78.
[2] المرجع نفسه ،ص ص 47-48..

من المجهول، وغيرها من الأحاسيس تبقى وتستمر، ومن ثمة فإنه لا يمكن لأحد أن ينكر العواطف والأحاسيس التي يجدها حتما المتلقي مهما تفاوتت درجاتها والتي يحملها طبعا الممثل.

3. أسباب توتر الممثل وقلقه وسبل الوقاية والعلاج:

أمِن الممكن أن يلج الممثل إلى كبته وعقده من خلال ولوجه إلى كبت وعقد الشخصية الدرامية؟ أهو معرض للأمراض النفسية والعصاب والجنون؟ أم أنه محظوظ لأنه يثير انفعالاته من خلال انفعالات الشخصية التي يؤديها كالحزن والإحباط واليأس والقلق، فيعبر عنها ومن ث م يصرفها فينعم بشيء من الطمأنينة والراحة النفسية؟

يقتحم الممثل عالم الخيال، عالم تتلبس فيه الأحداث والشخصيات قيمة الوقائع والحقائق، فيشبه ذلك إلى حدّ ما الحلم، أين يسُمح للسيرورات النفسية الفعالة من الارتقاء، حيث الوعي وذلك عن طريق التطهير الذي نادى به "جوزيف برويز ") زميل لفرويد 1842- 1925 طبيب وفيزيائي نمساوي (وهو نوع من العلاج النفسي الذي يقوم على انتزاع الأسرار التي ترهق الشخص من أفكار وعواطف مكبوتة، إلا أن الممثل لا يفعل ذلك من خلال الكلام فقط، وإنما بمعايشة شخصية أخرى ككل، أي بالكلام والحركة والتحرك والصراخ والبكاء والضحك.

ينُظر دوما إلى الممثل الفنان نظرة خاصة، إما نظرة إعجاب شـديد، وإما نظرة حسد وضغينة، خاصة إذا كان في بحبوحة وحياة نعيم، مما يسبب له إزعاجا وقلقا، وما يزيد من ضغوطاته النفسية طبيعة علاقاته مع زملائه الفنانين والتنافس فيما بينهم، والانتقال من إقليم إلى آخر، حيث تعرض المسرحيات، قد يحدث أيضا أن يتوقف الممثل عن التدريب والتمثيل لمدة معينة لسبب أو لآخر مما يشُعره بعدم الأمان وخاصة الفقدان المباغث للشهرة والتألق.

كل هذا وذاك يسبب للممثل قلقا كبيرا وتوترا "حيث يعتقد بعض المحللين النفسيين المحترفين أن الفنانين المؤدين هم غالبا مجموعة من الأفراد سيئي التكيف اجتماعيا وأنهم غير ناضجين واستعراضيين وأنهم لم يشبوا قط عن الطوق الملائم، أو أنهم مجموعة من العصُابيين المنغمسين في برنامج خاص للعلاج الذاتي"[1].

فخشبة المسرح هي ميدان العلاج النفسي، حيث ممارسة التمثيل، وشد الجمهور، والبحث عن التشجيع والاستحسان، هو نوع من التطهير الذي قال به فرويد كعلاج نفسي للمكبوتات الطفولية والكامنة في اللاشعور.

يعُتبر الإسقاط ميكانيزمة دفاعية أساسية، حيث يسهل على الممثل إسقاط أفكاره ومشاعره الخاصة على الشخصية الدرامية، يقوم بذلك عفويا دون تعمد فينُمّي، فيه ذلك نزعة التمثيل أي النزعة الاستعراضية .

هل يتسبب التمثيل في الأمراض النفسية أم هو وسيلة للعلاج النفسي؟ أقبل عدة محللين نفسانيين على استثمار فن الدراما، فلجأوا إليه في اختصاصهم، حيث تألق "(جاكوب مُ نظر وطبيب نفساني روماني، مؤسس أول جمعية للعلاج 1974-1889ليفي مورينو) " بالسيكودراما(مقدما نظريته النفسية للأداء في كتاب عنونه ب "مفهوم الدراما النفسية"، اهتم بسلوك الشخصية الإنسانية في مجال المسرح والتمثيل إلا أن هذه العملية غايتها طبية علاجية.

- طبيب نفساني انجليزي(دراسات تحليلية نفسية 1942أجرى "جلين ويلسون)" فيمقارنة بين الممثلين وغير الممثلين، خلص من خلالها إلى أن"الممثلين هم أكثر انبساطية وأكثر ميلا للمغامرة..هم عدوانيون وغير قادرين على الشعور بالمسؤولية، يعانون قلق

[1] جلين ويلسون ،سيكولوجية فنون الأداء، المرجع السابق، ص315.

. فما سر القلق الذي تحدثه رهبة الخشبة؟ قد يكون سبب هذا [1]الأداء وتعاطي الكحوليات" القلق في مواجهة الجمهور هو ذلك الشعور بأن الممثل هو موضوع التأمل والتحديق وبمجرد توقعه أنه سيفشل في أدائه، فيتولد حينئذ الشعور بضغوطات، فيصاب الممثل بالقلق العصابي، وهو شعور بعدم الأمان نتيجة المواقف البيئية الضاغطة.

كخلاصة لما سبق تم التوصل إلى أن دراسة نفسية الممثل تفيد فيما يلي:

- يتم تدريس مقياس فن التمثيل انطلاقا من إدراك الأسس النفسية للمثل، ومعرفةتركيبة شخصيته، مما يساعد في توجيهه وإرشاده إلى السبيل الصائب.
- الممثل عرضة للكآبة والحزن والضغوطات النفسية نتيجة مخالطة الشخصيات الدرامية الخيالية، ونتيجة أيضا العمل الشاق والتدريب المتواصل والتنقل المستمر والفقدان المفاجئ للتألق والشهرة.
- تجسيد الممثل لسمات معينة لشخصية معينة ،خاصة إذا ما اتصفت بالعمق النفسي قد يؤدي به إلى نوع من الفصام وفقدان الهوية وتشتت الذات.
- يستفيد علم النفس من الدراما والتمثيل وذلك بدفع المريض النفسي إلى تمثيل الأدوار وتقمص الشخصيات وقد طبقّ "مورينو" نظرية الدراما الشخصية ساعيا إلى تحقيق الذات واثبات الوجود واكتساب الثقة بالنفس.

تؤثر البيئة الثقافية والظروف الاجتماعية والسياسية على نفسية الممثل وعلى أدائه ،فالممثل الذي يعيش في بلد مستعمر وقد أحاط به الظلم والبؤس والجهل والمعاناة، كيف سيتسنى له ممارسة فنه وإبداعه؟ والحال ما وقع للمسرحيين الجزائريين الرواد " إذ لا يمكن للفن أن يزدهر إلا في مناخ الحرية، إن شعبا بدون حرية كأرض محرومة من الماء يهددها

[1]جلين ويلسون ،سيكولوجية فنون الأداء،المرجع السابق ،ص 340.

الجفاف والتصحر".[1] ولكن ورغم رأي مصطفى كاتب هذا، إلا أن التاريخ يشهد أن الفنانين الأوائل مارسوا الفن الدرامي ونجحوا بتأسيس أركان وقاعدة صلبة للمسرح الجزائري.

[1]مصطفى كاتب، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري ،المرجع السابق، ص 102.

رغم الظروف الصعبة تمكّن علالو، بشتارزي وقسنطيني من التأسيس للفن الدرامي "علالو أول مؤلف حقيقي، ومحي الدين بشتارزي منشطه وهو الذي ضمن الاستمرارية ،ورشيد قسنطيني مبدع الشخصيات ذات الطابع والشخصية الأصلية للجزائر في مختلف أشكاله".[1] أسس هؤلاء الرواد للمسرح معتمدين على إبداعهم القائم على الخيال والموهبة والإلهام والانفعال والإرادة، لقد آمنوا بالفن الدرامي، فقاموا بالتبليغ والتأسيس، تاركين للزمن، ولمبدعي المستقبل، أمانة البناء بالحفاظ على هذه الأسس.

انطلاقا من الواقع المعاش، وقصد تحقيق وظيفة اجتماعية، وفي بحث مستمر عن اكتشاف الذات ومعرفتها، نهل الرواد من التراث فكان مصدر استلهام أفكارهم الإبداعية، ثم فكروا في كيفية التعبير الدرامي، باعتباره السبيل أو السكة التي تسير عليها الممارسة المسرحية، فاختاروا التعبير الهزلي والشكل التهكمي.

لماذا الهزل والسخرية الذي يرافق التمثيل في زمن المحن والابتلاءات، وهل للمثل – قسنطيني مثلا - حوافز نفسية دفعته إلى جعل غايته إضحاك الآخرين؟ هل كان يفعل ذلك تعبيرا عن التمرد عن الأوضاع الاجتماعية أم تعبيرا عن معاناة نفسية من مكبوتات وعقد؟ " تلقى قسنطيني تعليمه الأول في المدرسة القرآنية، ثم عمل بحارا ..انخرط في البحرية التجارية، المغامرة تدوم اثنتي عشرة سنة، مالطا، أمريكا، الشرق الأقصى وفرنسا، بحّارا ثم سائق مركبة جرّ في كانتون ثم عامل في مصنع للطيران ثم في غاليري لافيت."[2]

بعد رحلته ومغامراته، عاد قسنطيني إلى أرض الوطن ليستقر، إلا أنه واجه صدمة عنيفة، من المؤكد أنها أثرت على نفسيته تأثيرا بالغا " إذ أن أهله بعد أن علموا بغرق الباخرة

[1] مصطفى كاتب، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري ،المرجع السابق ، ص 111.

[2] حيك أمينة، الممثل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية والتكوين الأكاديمي، رسالة ماجستير ،جامعة وهران ، 2005-2006، ص 85.

بن حنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد قسنطيني ،المرجع السابق، ص 49.

التي كان على متنها ولم يصلهم عنه أي خبر طيلة ثلاث سنوات، ظنوا أنه قد مات لذلك بعد أن بكته زوجته لبعض الوقت تزوجت من جديد ".[3] قد تكون للمغامرات التي عاشها قسنطيني، وللصدمة النفسية التي تلقاها، علاقة بالكوميديا والهزل، فدفع الضرريسبق البحث عن اللذة أو جلب المنفعة، وقد أشار جلين ويلسون إلى أن أغلبية ممثلي الكوميديا يعانون العزلة والوحدة والتعاسة وحتى الكآبة، لذا يلجأون إلى آلية الدفاع عن النفس، إذ لابد على – قسنطيني كمثال على هذه الحالة- أن يعُبرّ عما يكبت بأسلوب يقبله الآخرون بل يشجعونه.

يمكن استنتاج أن المسرح الهزلي لم يولد عشوائيا، وإنما وجّهته سيكولوجية المبدع من أجل التحرر من الضغط والتوتر.

كتب علالو مسرحية " زواج بوعقلين" وظهر فيها لأول مرة اسم رشيد قسنطيني بوصفه ممثلا، في دور "مقيدش "التابع الأمين ل "بوعقلين"، يذكر علالو أنه خلال التدريبات " قال لنا رشيد أنه لن يستطيع اللعب وأن شجاعته تخونه للظهور على الخشبة أمام الجماهير، لكن إلحاح الجميع وتشجيعاتهم دفعته في آخر المطاف إلى قبول اللعب".[1]

إذا كان هذا الممثل كما وصفه أغلبية النقاد بالبراعة والثقة بالنفس، والموهبة والارتجال" كان لقسنطيني قدرة فائقة فوق الخشبة صاحب حركات رشيقة وإشارات معبرة".[2] رغم هذه الصفات، هل يمكن أن يعاني رهبة الخشبة والخوف من مواجهة الجمهور؟ هل هو قلق طبيعي؟ أم هو شعور بعدم الأمن الناتج عن الظروف البيئية الضاغطة؟

[1] حايك أمينة، الممثل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية والتكوين الأكاديمي ،المرجع السابق، ص 86.
[2] بن حنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد قسنطيني ،المرجع السابق، ص 73.
حايك أمينة، الممثل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية والتكوين الأكاديمي ،المرجع السابق، ص 87.

يتحدث علالو عن الإحساس الداخلي الذي تحقق لدى قسنطيني ليلة العرض، عن دهشته وعجزه عن الحركة، وعن خوفه . يقول:" لدرجة أنه لم يستطع التفوه بكلمة واحدة ،ولم يعد بإمكانه فعل شيء فسارعتُ لإنقاذه بقطعة مرتجلة في شكل دعابة وبسرعة استعاد أفكاره وردّ عليّ بمقطع جعل الجمهور ينفجر ضحكا ."[3] تحقق الإحساس الداخلي لدى قسنطيني، سيطر عليه شعورا مبهما سببّ له عجزا كليا، ولو لم ينقذه علالو لتشكلت لديهعقدة قد لا يصعد بعدها على الخشبة أبدا، فالمخرج هو سند الممثل، هو الموجه والمنقذ.

في مشهد من مسرحية زواج "بوعقلين" حيث الحوار بين القاضي والشاهد)قسنطيني(، يخبر علالو أن قسنطيني أجاب الإجابة الأولى سليمة كما وردت في النص "أما الثانية بدأ يندفع ولم يعد يحترم النص، كان يبدع، يرتجل ..ونحن على الخشبة بقيت أفواهنا مشدوهة، مندهشين مبهورين، المشهد الذي لا يتجاوز عرضه دقيقتين استغرق قرابة ربع ساعة".[1] ما سر هذا الاندفاع؟ ما سر هذا التمرد على النص وحتى على المخرج؟

قد تكون حوصلة نفسية مركبة، تنفيسا فنيا عن مكبوتات مبدع وفنان، الدقيقتان اللتان خُصّ بهما لم تشُبعا رغبته الإبداعية، فراح يطلق العنان لعصابه، وخير وصف على هذه الأحوال السيكولوجية هو " رشيد قسنطيني فنان كبير أبهج الجماهير ودفع بالرجال إلى التفكير، شاعر وممثل وملحن ومقلد ومضحك، اعتبُر أبو المسرح الجزائري، اكتشف بشاعة العالم وفضل الضحك بحكمة على البكاء الاضطراري المر ".[2] وما الضحك أو البكاء إلا ما تفرزه مشاعر الألم أو الغبطة.

[1] حايك أمينة، الممثل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية والتكوين الأكاديمي ،المرجع السابق ، ص 88.
[2] بن حنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد قسنطيني ،المرجع السابق،ص 50.
المرجع نفسه، ص 54.

وقد يعتقد أنه لن يكون محبوبا، وسوف ينبذه الآخرون لولا فكاهته وخفة دمه .يقولعنه مصطفى كاتب مُقرا بشخصيته العميقة، عمق المبدع والفنان، حيث الأسرار والمكبوتات "لقد ظل في هزله وغبائه متزنا جدا بل أقول حتى محتشما لأنه في العمق حقيقي ".[1] ما علاقة قسنطيني بشخصياته المتخيلة؟ وما هي المعايير التي اعتمدها لنسج هذه الشخصيات؟

لم يكن النص عائقا، ولم يسبب مشكلة مع نشأة المسرح الجزائري ومع هؤلاء الرواد، فالمسرح بالنسبة إليهم هو العرض، وهو البحث عما يرضي الجمهور، وعن كل ما يلبي حاجياته واهتماماته، مما جعل رجال مسرح هذه الفترة يخضعون لذوق المتلقي الذي كان يبحث عن الترفيه والتنفيس عن الضغوطات والتخلص من القلق والتوتر، ومن ثم يخضع التمثيل أيضا لهذه الخصائص المتعلقة بالجمهور، فيلجأ قسنطيني إلى الطابع الشعبي الهزلي ممثلا شخصيات من النوادر و الأساطير صانعا بذلك قالبا كوميديا مميزا .

تقوم الكوميديا بعرض النقائص والعيوب الإنسانية، وكشف ضعف المواطن ونقصه، بطريقة فنية فيضحك المُشاهد على ممارس هذا الفعل الدنيء، وينتابه شعور التفوق والرضا، فيتطهّ ر، لأنه ارتقى وتسامى ولم يقترف مثل هذه الأفعال.

[1] مصطفى كاتب، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري،المرجع السابق، ص 98.

أما فيما يخص كيفية الارتجال، أي هل كان يصعد إلى الخشبة وهو يستحضر في ذاكرته فكرة ما، أو قد حضر إيماءات معينة وتدرب عليها، أم يتدفق عليه الإلهام في حينه علما أن الإشراق عامل أساسي تقوم عليه العملية الإبداعية، خاصة إذا ما مُزجت بالخيال والموهبة والذكاء، وهاهو ذا محمد فضلاء يؤكد : "أن قسنطيني فنان أصيل في موهبته وله قدرة عجيبة على خلق الجو المسرحي في العرض، يرتجل الجملة المسرحية والغنائية فتأتي كأحسن ما تعد هذه الجملة".[3]

قام الرواد ببناء القاعدة ورسم الخطوط الأولى للفن الدرامي بالجزائر، تأليفا وإخراجاوتمثيلا، فكيف كانت هذه القاعدة؟ أو بعبارة أخرى ما هي الأسس النفسية للإبداع عند الممثلين في الجزائر؟

رغم هيمنة الإدارة الفرنسية على المسرحيين الجزائريين، ورغم الضغط النفسي والتوتر الذي وجدوه، ولكنهم أنهم أبوا إلا أن يؤسسوا جمعيات ثقافية، تمارس النشاط الفني والمسرحي، كجمعية الشباب الفني والتي تأسست سنة 1937 والتي وظفت الفن والتمثيل والموسيقى خدمة للنهضة العربية الإسلامية، وجمعية الشبيبة الإسلامية التي كانت تجري احتفالا سنويا يقوم به التلاميذ بتمثيل بعض الروايات وإنشاء الشعر وتقمص الشخصيات.

هذا دليل على أن التمثيل وُجد مع المواطن الجزائري حيثما وُجدت المقاومة ضد الاستعمار، والحال على سبيل المثال لا الحصر مع الأمير خالد حفيد الأمير عبد القادر "والذي أسس سنة 1911 فرقة مسرحية قامت بتقديم عدة عروض مسرحية مثل)ما كبت(،)المروءة والوفاء(و)شهيد بيروت(والتي استمرت في ممارسة نشاطها الدرامي عدة سنوات حتى قيام الحرب العالمية الأولى"[1].

هي ظروف صعبة، ترتبت عنها أحوال اجتماعية، وحالات سيكولوجية، نتج عنها إبداع جماعي، أدت بالممثل إلى أن يكتب ويخلق شخصيات درامي ـة بأبعادها المعهودة ثم يؤديها، وقد ذكر بشتارزي عسر وصعوبة هذه الممارسة الفنية، حتى أنه تساءل عن جرأة الممثل وإقباله على الكتابة في ظل هذه الظروف مع إصراره على التمثيل وأداء الأدوار ،ويتساءل الصحفي نور الدين مرداسي قائلا :"هل في المعقول أن يقوم ممثل بعمل الكاتب المسرحي ويكتب المسرحية وحوارها؟"[2].

[1] أحسن شليلاني، المسرح الجزائري ، المرجع السابق ،ص ص 26-27، بتصرف.
[2] المرجع نفسه ، ص 29.

من التيارات المعاكسة التي جعلت الممثل يعاني ويقاوم، هي نظرة المجتمع للتمثيل ،حيث كان يشُار إلى الممثل على أنه شخص ليس سويا، فمهنة التمثيل في حدّ ذاتها كانت شُبهة "شيئا فشيئا ظهرت الفرق التي كانت كثيرا في مجتمع مهنة التمثيل فيه تبدو مهنة غير شريفة"[1]. هذا عن ممارسة الرجال لفن التمثيل فما بال المرأة الجزائرية حينذاك، التي يدحضها العرف، وهيهات أن تعترف النخبة الدينية جمعية العلماء المسلمين بخروج المرأة إلى قاعات المسرح، وبامتهانها فن التمثيل، فهو في نظرهم، م فسدة للأخلاق، والقاعدة هي حظر اختلاط المرأة بالرجل.

وبالتالي، صارت مهمة الممثلين صعبة، فبات لزاما عليهم أن يسندوا الأدوار النسائيةإلى الممثلين من الرجال "فنجد مثلا أن داحمون م ثلّ دور السيدة)تاماني(في مسرحية جحا وم ثلّ أيضا أم هارون الرشيد في مسرحية أبو الحسن أو النائم اليقظان"[2].

إن أداء دور شخصية المرأة يجعل الممثل يبذل جهدا أكبر من أجل إقناع المتفرج ،إلا أن الرواد لم يغفلوا عن هذه النقطة، وإنما فتحوا باب ولوج المرأة إلى عالم الدراما والتمثيل، وقد تجرأ قسنطيني وقد مّ رفقة "ماري سوزان " مسرحيات وسكاتشات عديدة، فأقر باشتارزي بموهبتها وإبداعها.

شجع علالو التمثيل النسوي قائلا "لن أنسى أبدا السيدة أمينة وأدائها المتألق في دور زبيدة زوجة الخليفة هارون الرشيد في مسرحية)أبو الحسن(أو)النائم اليقظان(، كذلك

[1] أمينة، المؤثرات الأكاديمي،المرجع61.
[2] حايك أمينة، الممثل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية والتكوين الأكاديمي،المرجع السابق ، ص 66.

الآنسة غزالة في دورست البدور(في مسرحية)الصياد والعبقري(والآنسة عتيقة في دور الزوجة في مسرحية زواج بوبرمة وحبيبة الأمير في مسرحية زريربان[1].

وبعد ذلك، أنُشئت مراكز تعليمية تهدف إلى تكوين إطارات، من خلال تنظيم أيام تكوينية وتربصات، يتعلم من خلالها الممثل المبتدئ الفن الدرامي، ومبادئ التمثيل، والتقنية والأداء،هذا، وقد ركزت السيدة " جينيفياف بايلاك" على أسس العملية الإبداعية عند هؤلاء الشباب، في مثل هذه الظروف، باحثة عن مصدر ومحرك العمل المسرحي والتمثيل من خلال المؤثرات الوجدانية والفكرية التي يتمتع بها هؤلاء المبدعون، كي تتمكن من تصنيف أسلوب درامي مميز وخاص بهذه الفئة المبدعة.

وقد نشأت وتأسست مجموعة من الجمعيات والنوادي الأدبية التي تبنت المسرح وفن التمثيل قاعدة نضالية لانطلاقها " منها جمعية الآداب والتمثيل العربي منذ سنة 1921، أما سنة 1936 فقد تألقت جمعية إخوان الأدب في وهران برئاسة الشاعر محمد سعيد الزاهري"[2] إضافة إلى قطاع الحركات الشبانية والتربية الشعبية الذي أشرف على التربصات التكوينية والتي شارك فيها الفرنسيون والشباب الجزائري، وفتُحت آفاق تعلم الفنون الدرامية " قام قطاع الحركات الشبانية والتربية الشعبية بإنشاء المركز الجهوي للفن الدرامي بالجزائر".[3]

[1] المرجع نفسه ،ص 68.

مصطفى كاتب، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري ،المرجع السابق ،ص 56.

[2] إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر ،المرجع السابق، ص 39.

[3] أمينة، المؤثرات94.

خلاصة القول، أن رغم هذه المبادرات التي تتجلى في محاولة الشباب المبتدئين تعلم فن الدراما والتمثيل، باحتكاكهم بالمسرحيين الفرنسيين، تبقى مجرد محاولات أو استثناءات، إذ أن القول الراجح هو أن العملية الإبداعية عند هؤلاء الممثلين المبتدئين في زمن الرواد اعتمدت على مؤثرات وجدانية ذاتية، وقد ورد في جريدة بروجري في مارس 1953 "قلنا آنفا أن مؤلفينا وممثلينا لم يتخرجوا من أية مدرسة، إنهم عصاميون أو هم ببساطة أشخاص موهوبون"[1].

وفي فترة لاحقة، وبعد الاستقلال، التحق الممثلون بالمسرح الوطني الجزائري، بموهبة ذاتية وثقافة بسيطة ومعارف محدودة ومكتسبات قبلية، نهلوها من بعض الإطارات الفنية الفرنسية . تحوّ ل فيما بعد هؤلاء الممثلون إلى مخرجين، وهم على غير دراية بالمدارس الإخراجية والنظريات الدرامية، وانتشرت ظاهرة الممثل /المؤلف/المخرج. أول ما سعت إليه الدولة هو انتهاج سياسة تكوين تساير التنمية الاقتصادية والاجتماعية والثقافية فبادر)محمد بودية(مدير المسرح الوطني الجزائري حينذاك لاستدعاء الخبراء المسرحيين، من أجل تأطير المخرجين والممثلين الناشئين والبحث عن النقائص الفنية والتقنية، من جهته، أنشأ مصطفى كاتب معهدا متخصصا في تكوين الممثلين، حيث كان يرى أن "المسرح الجزائري ثرثار مما نتج عنه سيطرة الكلمة على الأداء المسرحي وفتح آفاق التكوين المسرحي بإنشاء معاهد، وبالتنسيق مع قطاع التعليم العالي.

وسيطرة الكلام على الإخراج"[2]. فالممثلون يندفعون إلى التمثيل وهم يجهلون الأهداف من أداء الأدوار، يفعلون ذلك بدوافع ذاتية، كما أنهم يجهلون أيضا قواعد الدراما وتجارب فن

[1] الجزائري ،المرجع، ص 46.
[2]، الأكاديمي ،السابق ، ص 100.

الأداء العالمية، وقد أدى ذلك إلى إنشاء معاهد فنية غايتها تكوين المسرحيين مثل المعهد العالمي للفنون الدرامية الكائن ببرج الكيفان الذي فتحت أبوابه سنة 1964.

ذلك أن الآثار الفنية وخاصة العروض المسرحية تجعل المتتبعين للمسرح أي المشاهدين الذين يعتادون المسارح يهتمون، ويسارعون إلى المشاركة والتلقي وقد لا يدرون أن هذه المشهديات الفنية " تستثير وتشبع فيهم بدورهم الرغبات اللاواعية نفسها .كما أنها أيضا تستفيد من اللذة الحسية للجمال الشكلي بوصفها تحريضا مغريا أي أن الناس تنجذب وراء الأعمال الفنية والجمالية من أجل تلبية وهمية لرغباتهم اللاواعية المخفية".[1] إضافة إلى هذه الآثار النفسية التي أقرّ بها التحليل النفسي يكتشف المتلقي ذاته، يحقق التطهير الانفعالي ويجد طاقة تدفعه إلى تغيير ما في نفسه.

خلاصة القول، هو أن المسرحيين الجزائريين أخذوا بعين الاعتبار ذوق المتلقي ونفسيته، فأل فوا وأخرجوا عروضا متنوعة، ونهلوا من المدارس العالمية في إطار التجريب ،فشهدت المسارح الجزائرية المسرح الفقير، والأعمال الكلاسيكية، ومسرح القسوة، والعبث، والملحمية وغيرها، دون أن يتجاوزوا الأصالة والوطنية، والدليل على ذلك توظيفهم للحلقة والمداح والحكاية الشعبية والقوال، لأن اللاعب المشارك هو مشاهد عربي وجزائري خصوصا.

[1] فيصل عباس ،التحليل النفسي للذات الإنسانية ،المرجع السابق، ص 234.

الفصل الثالث

سيكولوجية الشخصية في مسرح علولة

سيكولوجية الشخصية في مسرح علولة :

يشترك علم النفس والفن في تناول موضوعات واحدة، تتعلق بالإنسان، وبمؤثراتهالفكرية والوجدانية، فتتشكل ثمة علاقة بين الفن ونفس الإنسان، وقد سلف ذكر أن قاعدة العملية الإبداعية هي دوافع نفسية عميقة، يمكن تفسيرها انطلاقا من نظرية التحليل النفسي ،أما الإجراء العلمي فهو الاعتماد على منهج النقد النفسي . هذا المنهج الذي أسس فرويد أركانه، وطبقه شارل مورون على الرواية والقصة والفن الكوميدي كناقد بحت.

اتفق ثلة من النقاد والمفكرين على أن تحليل الشخصية الفنية تحليلا نفسيا، يؤدي إلى الكشف عن بعض الحقائق التي تتعلق خصوصا بالإنسان والحياة، فقبل النقد توجد حتما خلفية فلسفية، فهذا نيتشه مثلا ينظر إلى المنطق وقوانين الفكر على أنها أوهام فرُضت على العقل وجعلته يؤمن بها، مما جعله يلتفت إلى الفن فيصفه بالميدان البديل الذي ينسف العقل والحقيقة الموضوعية "فالفن والوهم مفهومان مرتبطان يشكلان وحدة ينبثق داخلها معنى جديد للحياة، حيث" يتم التزاوج بين الفكر والحياة داخل أحضان جمالي، فالفن والوهم إمكانية جديدة للحياة"[1].

أما النقاد العرب فقد قاموا بدراسة شخصيات روائية ومسرحيات متنوعة فجعلوها تخضع لنظرية التحليل النفسي، وهذا ما دفع عز الدين إسماعيل للاهتمام بعقدة الشعور بالذنب عند شهريار، وجورج طرابيشي الذي اعتنى بالتوازن بين الوعي واللاوعي في بناء شخصيات الرواية، ومصطفى سويف وحنورة وغيرهم.

[1] بدر الدين مصطفى، فلسفة ما بعد الحداثة ،المرجع السابق ، ص 45.

واعتمادا على ما سلف، يتضح أن الفن حقيقة، ونفس الإنسان حقيقة، فهل يعاني كل فنان حالة مرضية؟ هل كان علولة يعاني العصاب حتى الجنون؟ وهل عصابه هو الذي دفعه إلى الإبداع؟ هل يمكن دراسة وتحليل شخصياته تحليلا نفسيا؟ هل كانت تفتقر إلى العمق؟ هل كانت واقعية؟ وإذا كانت كذلك أليست جديرة بالتحليل النفسي؟

تجدر الإشارة إلى أن الممارسة الإبداعية لعلولة تستدعي الوقوف عند الظروف السياسية والعوامل الاقتصادية والثقافية والاجتماعية التي أحاطت به و أثرت على أعماله الفنية. فمع الاستقلال، ومن أجل بناء البلاد والمضي مع الإصلاحات، كان لابد من وعي، ولابد من دراسة سياسية معمقة، تفرض منهجا يمس كل ميادين الحياة، فاستقرت الدولة على النظام الاشتراكي اتخذته منهجا لها، فأخضعت الهياكل والمؤسسات والأجهزة لهذا المنهج.

تأثر علولة بهذه السياسة، وبعلاقة الاشتراكية بكل ما يتعلق بالمواطن الجزائري ،فوجَّهته إلى انتقاء قالبه الفني شكلا ومضمونا، فالسياسة أولا ثم المنهج الفكري ثم تحديد الغاية، أي ماذا تريد هذه الايدولوجيا من المواطن الجزائري؟ وكيف؟ وبعد ذلك يأتي الأسلوب الفني الذي تندرج تحته الذاتية والموضوعية.

المهم أن سياسة الإصلاح المتعلقة بالميدان الثقافي سطرت وباشرت مشاريع شتى، وذلك من خلال محاكاتها أو استهلاكها لثقافات وفنون البلاد الاشتراكية الأخرى، فبات لزاما على المسرح الجزائري أن يقوم بتصوير الواقع الاجتماعي ."ولا شك أن اهتمام المخرجين بفنية العرض ومحاولة إتقان هذا الفن الجديد هي التي مالت بهم نحو الواقعية . كما أن الاهتمام بالجوانب الاجتماعية يقتضي أن يتصرف الممثلون على المسرح بأسلوب قريب من أسلوب الناس في الحياة".[1]

[1] فرحان بلبل، مسرحنا العربي واقعه وآفاقه ،المرجع السابق، ص 213.

وهذا ليس جديدا على المسرح الجزائري، فقد فعل ذلك الرواد الأوائل من قبل،)علالو، بشتارزي، وقسنطيني (دون سياسة ولا برنامج ولا منهاج، فقد اتجه فنهم نحو الواقعية بمسرحهم الشعبي، ليس عفويا، بل الظروف الحياتية السائدة هي التي فرضت هذا اللون الواقعي من المسرح. أما فيما يتعلق بمحاكاة المسرحيين الجزائريين للمنهج البريختي، فإنه كان بمثابة التيار الجديد الذي وجد فيه الفنانون العرب عموما ضالتهم في تلك الآونة – أي مع بداية الستينات من القرن العشرين - حيث سهل عليهم القيام بمهمة الحث على التغيير الاجتماعي.وبالتالي، فإنه من الطبيعي أن يسير علولة على هذا الدرب الملحمي من أجل أن يواجه الواقع الاجتماعي، رغم اهتمامه بالسياسة والإيديولوجيات . إلا أنه لا يمكن الفصل في هذا المقام بين السياسة والواقع الاجتماعي لأن الثانية هي زبدة أو نتيجة ما تفرزه الأولى .

خلاصة القول، أن علولة تبنى الاشتراكية كموقف إيديولوجي، ووظف الفن للدفاع عن موقفه، فقام بعرض بنود هذا المنهج الفكري على خشبة المسرح، حيث الدفاع عن البروليتارية، وتشجيع قطاع الثورة الزراعية . ومن ث مة ، وفي ظل هذا النسق الثقافي الخاص بتجربة علولة الفنية، يمكن دراسة الشخصية الدرامية التي أبدعها من خلال مسرحياته، فإذا تغلبت عليها النزعة الواقعية كما قيل عنها، يعني ذلك أنها تدنو من الحقيقة ومن الحياة، وتبتعد عن الخيال والأساطير، وهي مهما بدت سطحية إلا أنها تتميز بطباع ومزاج وأبعاد ومكبوتات، ومن وعي ومن لاوعي، ومن إرادة، هذا من جهة، وتتصل بشعور وبلاشعور ورغبات وحتى مكبوتات وتطلعات وانشغالات المبدع من جهة أخرى.

المبحث الأول: سيكولوجية الشخصية الدرامية في مسرح علولة

التحليل النفسي لمسرحية الخبزة:

تصور هذه المسرحية شخصية "سي علي"، شخص يعاني البؤس والحرمان، يتوق إلى الحياة الكريمة، لا يستطيع أن يتقبل الوضع السائد والمهيمن، يعيش صراعا نفسيا حادا نتيجة الظروف الاجتماعية ومشاكل الشغل وقسوة وظلم أرباب العمل، فإنه لمن المنطقي أن يتسبب العامل الاجتماعي في الأمراض النفسية التي تؤدي صاحبها، ذلك أن :" بعض الموظفين يتعرضون لصراعات نفسية بين رغبتهم في التعبير والسخط على الفساد الذي يلاحظونه مثلا وبين ضرورة كبت ذلك حتى لا يقعوا في مشكلات مع رؤسائهم "[1].

وبما أن الكبت آلية دفاعية نفسية لاشعورية فإنه يمارس الضغط على الشخصية قصد التعبير أو التفريغ، مما جعل "سي علي "يتحايل على أناه ويفكر في الكتابة، فألف كتابا عنونه " الخبزة" محاولا الهيمنة على الكبت أو إيجاد حل لاشعوري يقيه داء العصاب من خلال الممارسة الإبداعية، أي الكتابة والتأليف.

ينقل "سي علي" في كتابه حالات البؤس التي تعيشها الطبقة الاجتماعية المزرية، هو نقل للواقع يشبه نوعا ما الكتابة الوثائقية من خلال استجواب العمال البائسين، ومن ث م ة يمكن اعتبار شخصية "سي علي" شخصية مدافعة على قضايا المجتمع "وإذا كانت –أي شخصية "سي علي "- المعادل الموضوعي لأفكار الكاتب ونظريته للواقع السياسي والاجتماعي"[2] . فالمعادل الموضوعي الذي قال به إليوت يحتل الوسطية، بين الذاتيةوالموضوعية، أي بين ذاتية علولة وموضوعيته التي أسقطها على شخصية "سي علي."

[1] خير الله عصار، مبادئ علم النفس الاجتماعي ،المرجع السابق، ص 58.
[2] منصور كريمة: خصائص الكتابة المسرحية، عند عبد القادر علولة، رسالة ماجستير، جامعة وهران ،2005-2006.

فالظاهر والمقصود والحالة الشعورية هو الدفاع عن إنسانية الإنسان، وأما الباطن فهو الكبت واللاشعور وآليات الدفاع النفسي التي ضغطت وألحت على "سي علي" أن يكتب، والحق أنها تلح على علولة أن يمارس عمليته الإبداعية.

يكتب "سي علي" عن المصنع حيث الاستغلال والظلم والفساد، ت م كن من مجابهة أصحاب النفوذ بواسطة الكتابة، فالعلم والقراءة والإبداع هو السلاح الذي يعِزُ صاحبه ويجعله يفرق بين الصواب والخطأ . انطلق "سي علي" من ملاحظته للزبائن والفقراء المغبونين الذين لا يجدون ما يدفعون .يقول القوال واصفا "سي علي" :"ساعات موالف بالله يجيب، القلب واسع، لا فلس في الجيب، سي علي في الحرفة كاتب هنا، كاين ولا مكانش ،دايما خدام، ما يغلي ما يقاشح، يقنع بالقليل، آدمي بالقوة، ظريف لا زلة القليل، مشهور عند الشعب بهذي الصفة، قاري مجرب وأخلاقه ظريفه، وإذا ما خلصش ما يشد الحسيفة "[1]، يقرر "سي علي" ويغلق الدكان وينتهي عن ممارسة التجارة، و يسُ خ ر كل طاقاته لكتابة الرواية التي عنونها "الخبزة."

الشخصيات في مسرحية الخبزة حبلى بالرموز، فشخصية "سي علي" ترمز إلى كل فنان يتأسف لمعاناة الآخرين، فيتملكه العصاب والقلق، من بين الشخصيات أيضا طفل صغير الذي يوحي إلى التفاؤل بالمستقبل الذي سيجود بزمرة من الفنانين والمؤلفين البارعين.

" عيشة: تنفعني كيما راها نافعاتك، وتوسوست ووسوستنا معاك.

الطفل: بها نقضي على الجهل والفقر والمرض وأنواع الاستغلال"[2]

[1] عبد القادر علولة، مسرحية الخبزة،مسرحية مخطوطة، المسرح الجهوي بوهران،1970، ص 5.
[2] المصدر نفسه، ص 47.

قيل عن مسرح علولة أنه مسرح واقعي، وذلك حين نفذ إلى مواضيع الطبقة التحتية، يحاكي فيها دراميا وفنيا هموم الفئات المحرومة، ولكن تجدر التساؤلات المفصلة إلى البحث عن هذه الواقعية، بل البحث فيها وفي ثناياها، والمقارنة ضرورية أحيانا فهي تساعد على التحليل والتفسير والاستنتاج، فهل يمكن مقارنة واقعية ابسن بواقعية علولة؟ شكلا ومضمونا؟.

لماذا ابسن؟ ذلك لأن ابسن هو إمام ورائد المدرسة الواقعية في المسرح وفي الكتابة الدرامية، بل كان "محور الحركة الواقعية التي غيرت مسيرة الدراما في أوروبا "[1]، وتتجلى واقعيته في التعبير الدرامي عن الإنسان العادي القريب من المشاهد، فلا مانع من إعطاء البطولة لشخصية من العامة، فاعتنى ابسن بخلقها وفصل خصائصها منطلقا من خلفيات معينة.

من الفلسفات التي تأثر بها ابسن فلسفة برجسون الذي قسم النفس إلى جزئين أو الذات إلى ذاتين "الذات السطحية وهي جاثمة ومحددة تتصرف بوضوح وقرار وثبات، إنها من عالم الواعي، وهناك الذات العميقة والفعلية التي تمثلنا فعلا وهي غامضة ومتداخلة ومتحولة"[2]، وبالتالي هي لا تختلف كثيرا عن الأنا الفرويدية الحاضرة والمواجهة، والهو ،أي الآخر الغامض والعميق، وفي محاولة الإطاحة بنقاط وعوامل التشابه أو الاختلاط بين واقعية ابسن وواقعية علولة على مستوى الشخصيات الدرامية، يقتضي سياق البحث التطرق إلى بعض شخصيات ابسن.

مسرحية أعمدة المجتمع، وهي مسرحية واقعية اجتماعية حيث برنيك هو الشخصية الرئيسية في هذه المسرحية، الذي يمثل العمود الرئيسي للمجتمع مقبلا على الفساد والرذيلة

[1] رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ،المرجع السابق ، ص 121.
[2] إيليا الحاوي، الفن والحياة والمسرح ،المرجع السابق ، ص161.

،كان برنيك يحسن التخلص من كل المآزق وفي كل الظروف "قديرا على الهيمنة، غنيا ،مؤثرا فصيحا، لا يجرؤ أحد على نفي ما يؤكده" [1].

قد تتشابه شخصية "برنيك" هذه مع شخصية "سي الناصر" مدير "قدور السواق "من مسرحية "الأقوال" لعلولة، ذلك أن السي الناصر تمكن من تحقيق مآربه وجني الثروة بطرق غير شرعية يقول قدور السواق مواجها السي الناصر "دب رت على روحك في الطاليان دبارة صحيحة ووليت ..شهر من بعد وصلونا الآلات اللي راها تخمر في المخازن بعد ما قعدت شهور في المرسى ..عمرت الدار بالسلعة مدبر عليها من كل بلاد .. ملابس وذهوبات بلا حساب.. الخضر والفواكه والمواد الغذائية توصل للدار بالسلل والكوارب"..[2].

ومن ثمة، يمكن التوصل إلى أن ابسن كان يقترب من الواقع فنيا ودراميا حين يصور أصحاب المال والنفوذ والطبقة المسيطرة والهيمنة أمثال "برنيك"، بينما يلج علولة إلى الطبقة المحرومة، والشخصيات التي يعتبرها ضحية البورجوازيين فيقُبل على محاكاتها على خشبة المسرح محتذيا بذلك حذو الكتابة الدرامية البريختية، ولكن تبقى هذه المقارنة في مضمون الكتابة الدرامية المتعلقة بخلق الشخصية وتركيبها ونسجها، أما على مستوى الشكل، فإن واقعية ابسن تختلف تماما عن واقعية علولة، ذلك أن الواقعية الفنية الإبسنية كلاسيكية)من حيث الإخراج والأداء (أما الواقعية الفنية عند علولة فهي طبعا ملحمية وبريختية حبلى بتقنياتها التغريبية.

ومهما اختلفت الواقعيتان يبقى خط رابط، ألا وهو أن الكاتب في المذهب الواقعي ينتقي آفة من آفات العصر ويحولها إلى موضوع يعالجه فنيا، كما أنه ينتقي شخصياته من

[1] ابسن، موريس غرافيه: المرجع السابق ، ص 75.
[2] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام ،المصدر السابق، ص 30.

الطبقة التي يراها مناسبة لرؤيته الإخراجية، عارضا آفاتها التي تشكل إطارا على المجتمع ،وقد فعل ذلك.

أضحى علولة في مسرحياته مركزا على الشخصيات المحرومة من الطاقة التحتية مستثمرا المنهج الملحمي في ذلك، ففيم تتجلى الملحمية في مسرحية الخبزة؟

المنهج البريختي حاضر في مسرحية الخبزة بحضور الراوي أولا، وسرده لما مضى من أحداث، وتجدر الإشارة ها هنا بالتوقف عند الراوي الذي يسمى أيضا بالقوال الذي لا يكتفي بالسرد وإنما يقوم "بتقمص الشخصيات الدرامية يؤديها بلهجتها وحركتها ..بل يمتلك قدرة فائقة في تجسيد جوانب من نفسياتها وتقديم ظروف حياتها"[1].

وفي إطار تحليل شخصية القوال يمكن تعريفه بوصفه الراوي أو القصاص، الذي يلتزم بالموضوع الشعبي، هو أيضا المداح والراوي والحكواتي، له صلة بفضاء الدراما وفن الأداء، له ميزة خاصة وصبغة استثنائية تتعلق بالذاكرة الجماعية التي فسرها يونغ، بذكره اللاشعور الجمعي الذي يشكل الحياة الروحية للنوع البشري، كما أن القول عند علولة يوظف التقنية التغريبية العالمية، والعاطفة الخاصة بالأحداث التاريخية، التي تركت جرحا غائرا في الذاكرة الجمعية، فهو لا يكتفي بالحكي والسرد وإنما كان يؤدي ويوجه اللعبة الدرامية حيث:" كان يصور انفعالات الناس أثناء استماعهم لتلك الحكايات والبطولات بترصد انعكاس هذه الحكايات على نفسياتهم"[2] .

عرف علولة أن الشعب يتحسن ويتابع القوال بشغف، يقبل عليه مشاركا إياه لعبته الجمالية فتوسله في عروضه، بل جعله العمود الفقري لأغلب أعماله المسرحية، من أجل أن يعطي بعدا جماليا عميقا ومميزا في ظل التجريب المسرحي . و بالتالي فإن للقوال في مسرح

[1] تأليف جماعي، قرارات في المسرح الجزائري ،المرجع السابق ، ص 63.
[2] منصور كريم ، خصائص الكتابة المسرحية عند عبد القادر علولة ،المرجع السابق، ص 27.

علولة مهمة التعليق على الأحداث والظروف المحاطة، وعرض الفكرة ومصاحبتها وتوجيهها، هذا ما كان يشجعه ويجعله يتمتع بالحيوية والعاطفة والوجدان، فهو الذي يضُحك ويبُكي، وهو الذي كان يبلغ من خلال لعبه المتنوع بين السرد والتقمص والأداء إلى وجدان المتلقي.

كان يمثل القوال " الشخصية المركزية في مسرحية الأقوال حيث يكشف عن دوافع الشخصيات النفسية والاجتماعية"[1] والحال مع مسرحية الخبزة، حين تألق القوال الذي يصف ويطنب في الوصف بنبرة موافقة للموقف الدرامي يمُ كنه من الوصول إلى وجدان المتلقي، كأن يقول مثلا:" ربعين سنة في الخدمة ما فلت فلتة، حاب يألف، ينفع البشرية ،خذا مسايس عايشة زوجته الصبارة باش يصرف بعد ما يرهنهم في البنكة على الكتابوعنوانه الخبزة"[2].

فالقوال بسرده ولعبه هو دليل على التقنية التغريبية التي تنتمي إلى المنهج الملحمي ،كما أنه لا وجود للبطل بمفهومه الكلاسيكي الأرسطي، إضافة إلى عناصر الإخراج التي تعمل على أساس منع المتلقي من التماهي والإيهام والتوحد مع الشخصيات.

- **التحليل النفسي لمسرحية حمق سليم:**

مارس علولة الاقتباس من المسرح العالمي ليؤكد ربما أن الفن الدرامي هو إرث بشري من حق جميع الناس، ولكن، لماذا الاقتباس من المسرح الروسي بالضبط؟ توحي الإجابة عن هذا التساؤل مباشرة إلى مصطلح الاشتراكية، ولكن، أوليس هناك لبس بين السياسة والممارسة الفنية؟ أم أن هذه الأخيرة يجب أن تكون خاضعة للأولى؟ ثم ماذا يقُصد بمصطلح الفن الاشتراكي؟

الاشتراكية نظام حافل بالفكر والأيديولوجيا، قد يلتفت إليها الفنان ويستثمرها لفائدة ممارسته الإبداعية، إلا أن الاشتراكية تبقى عبارة عن " موقف سياسي وليست أسلوبا خاصا

[1] المرجع نفسه، ص 37.
[2] عبد القادر علولة ، مسرحية الخبزة ،المصدر السابق، ص 11.

بالكتابة"[1]، وكأن علولة وهو يدرك أن جمهوريات الاتحاد السوفياتي تتبنى الاشتراكية وتدعو إلى المبادئ الخاصة بها،أراد أن يخُضعها من خلال فنه لمبادئ الاشتراكية في الجزائر، قاصدا بذلك التوعية والدعاية السياسية والتسيير الاشتراكي للمؤسسات العمومية خصوصا.

المهم أن علولة توجه إلى الاقتباس من المسرح الروسي، حيث اقتبس " مذكرات مجنون" التي كتبها " نيكولاي غوغول" سنة 1935 وأطلق عليها علولة اسم " حمق سليم ،"ظاهر المسرحية داء وبيروقراطية ومرض قد تفشى في النظام السياسي، وباطنه إبراز نفسية شخصية تعاني الأوهام والجنون . فبينما يتحول بطل غوغول إلى ملك "إسبانيا" يحُ ولعلولة بطله سليم إلى ملك البيروقراطية شافعا له في ذلك خياله الفني.

كانت انطلاقة سليم حبا وحلما وخيالا، وحين أفرط في تعامله مع هذه العواطف تأججت المواقف النفسية، والذروة، بل والنهاية، كانت الجنون، فسليم يحب ويتخيل ويحلم ،وشغله الشاغل هو كتابة يومياته، هذه الكتابة هي آلية نفسية يلتجئ إليها اللاشعور كي :"يفرغ فيها رغباته المكبوتة والتي يخجل من البوح بها".[2]

يبدأ علولة – الممثل- مسرحيته بالسرد والحكي، يتحدث بأسلوب هزلي عن حبه لرجاء، لا وجود لأكثر من ممثل واحد في المسرحية كاملة، هي إذن عبارة عن "مونودراما" أين تتطلب مهارة الممثل في الأداء خاصة في هذه الحالة المركبة، حيث الممثل هو القوال وهو المتقمص لشخصيات درامية شتى.

بدأت المسرحية بعرض عاطفة الحب، هي " الأنا " وصورتها وما تظهر عليه ،فالخطاب سردي، والفعل سردي، والفاعل هو راوي ومتحدث، هو شخص موجود، يتوسل الهزلية السردية، كل هذه العناصر هي بمثابة القوام التي تبرز من خلاله عاطفة الحب .فسليم

[1]رأس الماء عيسى، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري ،المرجع السابق، ص 248.
[2]منصور كريمة، خصائص الكتابة المسرحية عند عبد القادر علولة ،المرجع السابق، ص 72.

هو موظف بسيط من عائلة فقيرة، يقع في حب بنت المدير، يتحرك وجدانه تجاه هذهالفتاة رغم الفرق الطبقي الواضح بينهما . كانت هذه العاطفة هي القاعدة الدرامية التي استندعليها ليحلق إلى الأوهام حيث يؤمن فعلا أنه كان ملكا.

في ظل طغيان السرد والنص و هيمنة الكلمة، يح ول سليم العمارة إلى قصر الملك، هو يبحث عن حاشيته وحرسه، يقول :" ما نقدرش نخرج من دار من المحال باش صاحب الجلالة يخرج وحده من الدار بغير حاشية وبغير حرس ".[1] يذهب بعد ذلك عند الجيران واضعا تاج الملك على رأسه) سلة خبز مقلوبة(وهو يريد أن يعرف إذا ما بحث أحدهم عن الملك.

هو الآن في القصر الملكي الخيالي، في مستشفى الأمراض العقلية، أصُيب بما يسُ مى بالخداع الحسي، وهو مرض نفسي يتحول إلى مرض عقلي " فالخداع الحسي هو تحريف ذاتي وتشويه للمحتوى الموضوعي وللمعطيات الواقعية ..ويوصف بأنه خداع حسي عندما لا ينطبق الإدراك الحسي على واقع الشيء الحقيقي كما هو موجود فعلا ".[2] لماذا يتحول المرض النفسي إلى مرض عقلي وكيف؟

إنه من المنطقي أن تتصل النفس بالعقل، لا يمكن أن ينفصلا لأنهما يشكلان الشخص والإنسان الواحد، فالظواهر البيئية والصدمات لا تدخل مباشرة إلى المخ وإنما تنطلق من الإحساس، حيث يعُتبر هذا الأخير :" أول شرط من شروط العملية العقلية، وهو العملية الأولى وتتم بواسطة المحللات الموجودة في اللحاء المخيخي، وتنشأ عملية الاستلام هذه بواسطة تنبيه أطراف الأعصاب الحسية، ويحدث هذا التنبيه بفضل أشياء كائنة في العالم المحيط بالفرد وفي داخل نفسه هو".[3]

[1] عرض " حمق سليم" مصور، قرص ملحق، من 09د إلى 13:09.
[2] عبد العلي الجسماني، الأمراض النفسية ،المرجع السابق، ص 41.
[3] المرجع نفسه، ص 38.

هذا ما وقع لسليم الذي يعاني خللا عقليا أصله داء ومرض نفسي، بدايةً، تأثر سليم بالبيئة والمحيط، الحب المستحيل وآفات المجتمع والفساد المتفشي، كل ذلك أثر على إحساسه ثم انتقل هذا التأثير إلى المخ، والذي وصل به الحال إلى إدراك حسي زائف ومشوهلحقائق موجودة فعلا، فصارت المستشفى قصر الملك في عين سليم، وصار العاملونوالممرضون حراسا وحاشية الملك.

أكد هذه الفكرة الفرويديون الجدد الذين تجاوزوا الدافع والكبت الجنسي البحت إلى تأثير العوامل الاجتماعية والبيئية والثقافية أمثال " هورناي" و" فروم" و" سليفان" الذين أكدوا أن هذه العوامل هي التي تسبب نشأة الأمراض العصابية.

ألقى سليم خطابا عن رؤيته للسياسة الاقتصادية في المملكة البيروقراطية، يقول :"من بعد الفطور لقيت عليهم خطاب فيما يخص الاقتصاد داخل المملكة البيروقراطية ."[1] وما المملكة البيروقراطية هذه إلا مملكة الخيال، فكيف نشأت وما علاقتها بالمبدع والإبداع؟ وما علاقتها بالمسار الدرامي؟ وهل علولة المعروف بواقعيته لا يستطيع أن يستغني عن الخيال؟

توجد علاقة بين العقل والواقع والفن، إذ تتخذ العواطف والقيم موقفا لها من العقل ،هذا الأخير هو وسيلة منطقية وناجحة للعلوم الدقيقة والتحليل والتعليل والاستنتاج وكذا التعامل بين الناس وبلوغ الغايات والمرامي، ولكنه ليس وسيلة مميزة ومتألقة للممارسة الإبداعية وللتعبير الفني، فالتصرفات والأعمال التي تقوم بها الشخصيات عموما أي الحقيقية أو الفنية على حد سواء تكون مبهمة أحيانا) يقتل أوديب أباه ويتزوج أمه ،ويتوانى هاملت ويعزف عن الانتقام، وتنتحر هيدا في مسرحية هيداجبلر، تتعرى الشخصيات في مسرحية المطربة الصلعاء وتتقاتل فيما بينها دون أسباب واضحة (فلا يتسنى للعقل الذي أنتجها أو المستق بِل لها أن يجد لها تفسيرا أو مبررات منطقية.

[1] عرض "حمق سليم" مصور ،المرجع السابق، من 30:17إلى 17:63

ومن ثمة تثور النفس وتتألق وتتخذ سبيلا لها لتنتقل من الواقع المعاش، فتتجاوز منطقة العقل لتستقر بمملكة الخيال، وكأن شخصية سليم ترفض عالمها الواقعي، فيقوم علولة بنسف عقل ومنطق شخصية بطله، وبالتالي فهو يقترب من فكر السرياليين وفنهم الذي يعتمد على التشويش ،" وقد أكدت السريالية من خلال بياناتها وأعمالها أهمية الخيال والحلم والحرية بل والحماقة..أكدت كذلك أهمية الخضوع للقوى المظلمة الخاصةباللاشعور ، قوى الكوابيس والجنون والهذيان ".[1] والحال مع سليم، فالعقل منبوذ ومدحوضوما تواريه نفس سليم في باطنها هو الحقيقة.

لم يتعامل علولة في مسرحية حمق سليم مع المادة التاريخية، ولا مع المادة الواقعية ،هو بعيد عن الواقع، إنما صهر مادة متخيلة أتى بها من مملكة الخيال في بوتقة درامية فنية ،فذات سليم مغيبة ومهمشة أمام الآخر، أمام تطلعه لرجاء وأمام حبه لها، ذلك أن" كل خطاب المحب منسوج من الرغبة، من الخيال والإبلاغ ".[2] كما أن "لاكون" قد أكد على ثمة علاقة قائمة بين الواقع والخيال والرمز، كل هذه العوامل والظروف النفسية إضافة إلى الرغبات والمكبوتات أدت إلى تأسيس مملكة الخيال في ذات سليم وشخصيته، فأضحى الخيال جوهر اللعب الفكري عند سليم وجوهر اللعب الفني عند علولة.

كان سليم شخصا عاديا، قد يتصف بالذكاء لأنه كان يرى الأمور بوضوح والدليل على ذلك أنه وُفق إلى اكتشاف آفات المجتمع الجزائري، أدرك أسبابها ودوافعها ونتائجها لدرجة عدم تقبله الوضع السائد والمهيمن، الواقع المر والملوث، فاهتزت نفسيته وتع سر على أناه أن يخضع لذلك الواقع فثار لاشعوره، فكان عليه أن يراوغ أناه الأعلى ويعب ر عن خيبة الأمل، عن الرفض، وعن استحالة إصلاح النظام الاجتماعي والسياسي الذي يسيطرعلى عقول العامة من الناس.

[1] شاكر عبد الحميد، الخيال ،المرجع السابق، ص 354.

[2] Roland Barthes , fragment d'un discours amoureux, Edition du seuil, 1977,p08.

من أجل الهروب من هذه الفوضى، يلتجئ علولة إلى الحب، ولكن هيهات أن يجد ملاذه في ظل هذه العاطفة، لن يجد الأمان والسكينة، لن يتحقق له حب رجاء، فلم يبق له سوى مخرجا واحدا ومتنفسا غير محظور، ألا وهو الولوج إلى مملكة الخيال.

هكذا تتحول العقد النفسية إلى أمراض ذهنية أو عقلية لإرادة الوجود وتقلباتها من المنظور الذاتي، برفض العالم الواقعي، مما يدفع الأنا الأعلى إلى الصراع والمقاومة ،فتلتجئ ذات سليم إلى فضاء آخر حيث المجابهة الداخلية مع الذات، فيستنجد الأنا الأعلى باللاشعور من أجل تحقيق إشباع لرغب ة حتى لو كان إشباعا جزئيا.

لا يُخفي علولة مرض نفسية سليم، هي شخصية غير سوية وغير متزنة نفسيا ،وحالة عدم التوازن هذه تؤدي إلى اكتشاف أن الحقيقة الوحيدة هي الفوضى التي تعبر عن صعوبتها واستحالة وجودها في عالم الواقع.

لا يفهم سليم ل م يعامله ممرضو المصحة)والذي يرى أنهم حراسه وخاصته باعتباره الملك(هذه المعاملة السيئة، يصفها علولة الممثل بأداء ين م عن الغبن والمعاناة، هو يبكي وينادي أمه في جو درامي بإضاءة خافتة وموسيقى مرافقة أو مدعمة للموقف تعبر عن الحزن والمعاناة .يقول:" كل يوم راني نحمم بالماء البارد أمي ..أمي راسي ..حد ما عاد يسمعني..كل واحد يدير على زي راسو..وأنا ما نقدرش نحمل هذا العذاب ..أمي..أمي"..[1] .

قسوةُ المعاملة وغلظة الممرضين والعاملين بالمستشفى هزت مملكة خيال سليم وزلزلتها، جعلته يبحث عن الأمان الذي لم يجده إلا عند أمه، هو يريد عطف وحنان أمه ،أدى به هذا العذاب إلى العزوف عن رجاء، لا يريدها ولا يريد الملك أيضا، فدفع المضرة

[1] عرض حمق سليم مصور، المرجع السابق، من 00:22إلى 40:22.

والألم أولى من جلب المنفعة والبحث عن اللذة، يصرخ مناديا أن يأخذوا الملك ثم يفصحعن سبب معاناته المضمر، يقول :" أمي..وليدك الرجاء لي به.. رجاء لي به" [1].

المشهد الدرامي حافل بالعاطفة، لا توجد سياسة ولا أيديولوجيا ،تغير كل شيء ،إضاءة خافتة، صراخ، بكاء، نداء استغاثة، هو ينادي أمه، يذكر رجاء، يهذي ويبكي ويسقط مغشيا عليه بعد صرخته تلك، خذوا الملك..خذوا الملك..

أفلا يتحرك في هذا المشهد وجدان المتلقي؟ أفلا يتعاطف مع سليم؟ أفلا يتحقق لديه التطهير بعدما يندمج معه؟ " تصور مسرحية حمق سليم تسلطا وقهرا اجتماعيا وحب بعيد المنال إلى الحد الذي يصبح فيه الجنون المخرج الوحيد من هذا الوضع".[2]

ثيمة هذه المسرحية تنشطر إلى جزأين، هي تدحض النظام السياسي والإداري الذي يقضي على إنسانية الإنسان ويجعله مغتربا، هذا من جهة، وتبين خطورة الرغبة والكبت من جهة أخرى، فحين عرف سليم أن رجاء ستتزوج من غيره، من شخص صاحب ثروة وجاه ولج عالم الخيال والأوهام، رأى أنه رجل مهم وفوق الجميع، هو الملك، ولن تقبل رجاء بغيره وسواه.

قد يكون لتصرف سليم هذا مبررا آخر، هو شكل من التمرد على الوسط وعلى الذات، دفعته أسباب نفسية تتفق مع نظرية يونغ الخاصة باللاشعور الجمعي، حين يؤمن الفرد بفكرة وبمبدأ لأنه صار عُ رفا متداولا بين الناس، ولكن حين يخلو إلى نفسه ويتدبر في الأمر فإنه سيرفضه وينبذه ويتنكر له . فما علاقة الرغبة مع تصرف سليم؟أي فيم يرغب تحديدا؟

بعد ما شرح فرويد أن أصل الرغبة هي نقصان لموضوع في الأساس، ولا يمكن لأي موضوع حقيقي أن يستعيده، من أجل ذلك، رجعت ذات سليم لاشعوريا إلى الرغبة البديلة "لذا فإن الاكتشاف الفرويدي يذهب إلى أبعد من القول أن الرغبة مصيبة لكن الرغبة ليست وحدها المصيبة، بل قول الحقيقة أيضا فرغبة سليم لا تكمن في إكفاء الحاجة بل تكمن في الفكرة، هي مرتبطة أساسا في تكوينها بالنقصان الحاصل لوجود، من أجل ذلك صرح سليم لا شعوريا مع نهاية المسرحية أن ما حدث له سببه رجاء.

حين تهُا جم نفسية الشخص من الخارج، وحين تكون الضربة قوية وقاسية، يتدخل اللاشعور مدافعا ومتجنبا أضرار هذا الهجوم، فالإنسان ليس جمادا وليس شيئا ثابتا، وإنما يقوم بالرد على ما يوجَّ ه إليه، هذا يعني أن حين يتعرض وجوده السيكولوجي إلى خطر ما، يلجأ إلى فعل شيء بطريقة لاشعورية، وبالتالي تبرز آلية دفاعية نفسية قاصدة الإسناد الانفعالي.

هذا يعني، أن التحليل النفسي يهتم بالأنساق الاجتماعية والسياقات التاريخية ويظهر ذلك بشكل مميز في المبنى الدرامي لمسرحية حمق سليم، فتو هم الوقائع وإنتاج الوهم وتحريف الحقيقة هو جوهر النفس ومرآتها عند فوكو، هذا الأخير الذي يريد أن يبين أن الحقيقة والعرف هو نظام سلطوي يهدف إلى خدمة القوة المهيمنة والمسيطرة، وكل من خرج عن طاعتها همشته ووصفته بالشذوذ.

توهم سليم أنه ملك، لماذا عاش هذا الوهم؟ أهو راجع إلى المبالغة في الاهتمام بذاته؟ وهذه هي أوهام العظمة " وهي أوهام تحمل صاحبها على أن ينسب إلى نفسه ثقة لا أساس لها يظنها في طاقته العقلية أو يعزو إلى شخصيته مكانة اجتماعية مرموقة، غير أن كل إدعاءاته هذه زائفة ولاحظ لها من الواقع يسندها.

مهما تعددت القراءات السيكولوجية لنفسية سليم حيث الكبت والرغبة والخداع الحسي والتوهم، تبقى مقترنة مع نفسية مبدع هذه الشخصية حيث النشاط الفني والعرض المسرحي الذي يعتمد على الواقعية الاشتراكية، واستثمار الخيال والتخيل والأمراض النفسية والعقلية، كل ذلك يصبو إلى أن الإخراج الفني للحقيقة هو مرآة الواقع.

ماذا فعل علولة في هذه المسرحية؟ ما كانت رسالته الفنية؟ وهل التزم بالمنهج الملحمي والتقنية التغريبية؟ يتضح من خلال التحليل النفسي لشخصية سليم رغم تعدد وتنوع

القراءات السيكولوجية والنتائج النفسية، أن شخصية سليم ليست بسيطة هي مركبة ومعقدة ،تتصف بالعمق والغموض، ليست نمطية ولا يمكن التنبؤ بأفعالها ولا سلوكها ،وهي أيضا غير ثابتة والدليل على ذلك التحول الذي طرأ عليها في نهاية المسرحية مع الجو الدرامي المشحون بالمؤثرات الوجدانية وهو يصرخ وينادي خذوا الملك.. خذوا الملك..

أي هذا يكفي، هو يبحث عن الخلاص لا يريد الملك ولا يريد رجاء ولا حتى الأوهام والجنون، يريد أن يخرج من مملكة الخيال، محظور أن يلجها، وبالتالي فإن الجنون لم يكن مخرجه الوحيد، لم يجد ضالته في مملكة الخيال والهذيان تلك.

ومن ثمة يلاحظ أن شخصية سليم بتفكيرها وعمقها ومزاجها تختلف كليا عن شخصياته الدرامية التي أبدعها في ثلاثيته خاصة والتي هي "شخصيات ذات صفة، أي شخصيات تدل على أفعالها مثل شخصية)الكعرار(أي الذي يتكلم من دون أن يزن كلامه ،الحال نفسه مع شخصية جلول الفهايمي في مسرحية الأجواد الذي يستفهم كل شيء"[1].

رسم علولة شخصياته على أساس أنها تبدو من الواقع المعاش، من الحياة اليومية وتصرفاتها تختلف باختلاف المواقف الدرامية وتسلسل الأحداث، ولكن ليس الحال مع شخصية سليم.

1. **التحليل السيكولوجي لمسرحية "آرلوكان خادم السيدين:"**

ينحو الاقتباس منحى مواكبة الحضارة والتيارات الفكرية العالمية، لا يتجاوز ذلك استهلاك ما حققه الآخر وما أنتجه، فالبناء الفني لمسرحية "آرلوكان خادم السيدين" بقي على حاله سواء كان نصا أو عرضا . يجب الوقوف عند الاقتباس، لماذا وكيف؟وما قصدُ علولة من ذلك؟ "فالاقتباس والترجمة، مثلا اللتان سادتا في المسرح الجزائري على امتداد المرحلة

[1]أحمد بغالية، ظاهرة التأليف الجماعي في المسرح الجزائري ،المرجع السابق ، ص 198.

التي تلت الاستقلال، كان معناه الاندراج في القوالب، وفي النماذج والأنساقالجاهزة المستوردة من الخارج"[1].

أراد علولة بقفزته تلك إلى مسرح ديللارتي أن يتوجه إلى تيار عالمي غير الملحمي، في ظل غياب القوال والفضاء الحلقوي والسرد والأغاني وتحطيم الجدار الرابع، قد مارس باقتباسه هذا، مسرحا أرسطيا تاما وكاملا، كما تجدر الإشارة أيضا إلى غياب الإيديولوجيا والأفكار الاشتراكية التي كان يتبناها علولة ويدعو إليها "أدرك علولة وبكل أسف أن مبادئ الاشتراكية التي تدعو إليها جمهوريات الإتحاد السوفياتي غير مطابقة تماما لمبادئ الاشتراكية في الجزائر، لقد أخطأت السلطة في قراءتها، فاختلطت الأمور وارتبك الوضع الاجتماعي بشدة"[2].

قام علولة بعرض "آرلوكان خادم السيدين " في فترة التسعينات، وهي فترة عصيبة عاشها المجتمع الجزائري وتجرع مرارتها، أما علولة فقد تذوق هذه المرارة، ليس كمواطن فحسب، وإنما كفنان قد استسلم لنزوتي الحياة والموت، ذلك أنه عبر من خلال فنه عن شعوره وتفاعله مع أحداث تلك الفترة "الأعمال الفنية هي إسقاطات ذاتية، تتجاوز ذاتها للتعبير عن شخصية الفنان أكثر مما تؤدي إلى تذوقها والاستمتاع بها"[3].

كيف يتمتع المتلقي بهذا العرض المستورد؟ بشخصيات غريبة وأفكار وثقافات وأحداث أجنبية؟ يشرح الممثل)العزري الغوثي(سبب انتقال علولة من التجربة الحلقوية إلى كوميديا ديلارتي، يقول" لقد أنجز عبد القادر علولة مسرحية أرلوكان خادم السيدين في فترة التسعينات، أين كانت الجزائر تعيش فترة عصيبة، وعلولة كجميع الفنانين كان متألما من تلك

[1] رأس الماء عيسى، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري ،المرجع السابق ،ص 256.
[2] المرجع نفسه ، ص 247.
[3] هشام معافة، التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير ،المرجع السابق ، ص 122.
،

الفترة، لذلك قرر أن يتوقف عن التجربة الحلقوية متجها إلى مسرح يبرز من خلاله قيم الحب والمواجهة لقيم الكره والقتل والسكين".[1]

كان علولة فردا ينتمي إلى الجماعة النفسية، يتأثر بها فانخفض مستوى العملياتالعقلية لديه، فعجز عن الإبداع، ومن ث مة التجأ إلى الاقتباس، فسلوكه الاندفاعي جعله ينتقيويفضل كوميديا ديللارتي على ما سواها، هذا يعني أن الفنان كائن فردي وذاتي في بدء تجاربه، إلا أنه يغدو اجتماعيا لأنه لا يمكن أن يحقق ذاته إلا من خلال الجماعة.

ثم إن الفنان قد وُصف بالعصابي، وعلولة فنان وعصابي كغيره من الفنانين، وقد سلف مناقشة العصاب لدى الفنان والذي يقُصد به اضطراب انفعالي وجداني ناتج عن مواقف بيئية ضاغطة، سب بهُا المباشر والرئيسي هو الشعور بعدم الأمن والأمان.

يواصل العزري كلامه وهو يشرح قفزة علولة إلى كوميديا ديللارتي يقول :" لقد عاد علولة إلى المسرح الكلاسيكي لأنه وجد هناك عدة نقاط مشتركة بين هذا المسرح والتجربة الحلقوية..يمكن القول أن أرلوكان شبيه بجحا ..لا يمكن اعتبار مسرحية أرلوكان خادم السيدين قطيعة بينها وبين ما كان يقدمه علولة من قبل ".[2] حاول العزري أن يربط صلة بين شخصية أرلوكان وشخصية جحا، إذ أن الأول من التراث الايطالي والثاني من التراث العربي الجزائري.

من الباحثين والنقاد من يرى أن علولة جاء بعرض أرلوكان خادم السيدين من أجل التنويع والخروج عن السائد والمألوف، وإدخال المتعة إلى نفسية المتلقي، ربما كان علولة

[1] حايك أمينة الممثل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية والتكوين الأكاديمي ،المرجع السابق، ص 113.
[2] حايك أمينة الممثل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية والتكوين الأكاديمي ،المرجع السابق، ص 114.

،

يبحث عن التفاؤل، عن الحب، كان في حاجة إلى التطهير، كان يبحث عن عاطفة تخلصه من ضبابية الرؤية وسوداوية الواقع، كان يبحث عن الشعور بالطمأنينة وراحة البال.

أراد علولة أن يمُ ت ع الجمهور و يخُ ف ف عنه، كما أنه بي ن قدرته على الاقتباس والتفتح على التراث الثقافي العالمي.غير أن غاية الفن ليست تسلية المتلقي وإمتاعه من خلال الاقتباس الاستهلاكي، فالحوادث التي عُرضت على خشبة المسرح شكلت قطيعا صرفا عن واقع المشاهد الجزائري، وبالتالي لا يمكنه أن يتعرف على ذاته، فالعشق والحب والخادم والسيد والتفكير في الانتحار ليست من قضايا واهتمامات المتلقي والمشاهد الجزائري فيتلك الحقبة على وجه الخصوص.

وبالتالي فإن " المشاهد ليس منغمرا أبدا في عالم سحري غريب، إن في ثمالة عاطفية، أو في حلم، إنما هو موجود في عالمه دائما، ويغدو جزء من هذا العالم كلما تعرف على نفسه فيه بعمق".[1] .

حافظ علولة على الديكور، الإكسسوار، الأزياء، الإضاءة والإظلام، وجل العناصر الإخراجية، كل ما فعله هو أنه ترجم النص إلى اللغة العربية مبرزا وموضحا طبائع بشرية متنوعة من خلال شخوص المسرحية . أما فيما يخص الترجمة إلى اللغة العربية فإنه من الطبيعي أن يقوم بذلك كي يتسنى للمشاهد الجزائري أن يفهم ويحقق على الأقل متعة اكتشاف أفكار ومشاعر وعواطف الإنسان.

- **سيكولوجية شخوص علولة في كنف التيار الملحمي:**

خلق علولة مسرحا حافلا بالمعاني الإنسانية، فالعاطفة موجودة بقوة في مسرحية حمق سليم، رغم ما قيل وما سُل م به أن علولة حذا في فنه حذو بريخت كتابة وإخراجا وأداء، فهو يعمل على تجريد كل عاطفة وإحساس، هو يقصد العقل ويرمي إلى جعل المتلقي يفكر دون

[1] هشام معافة التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير ،المرجع السابق ، ص 197.

أن يتوحد مع الشخصية. هل حقق ذلك؟ هل التزم بالتيار الملحمي وهل مكنته التقنية البريختية من تحقيق غايته؟

تقتضي الإجابة والبحث في هذه الإشكالية فهم المنهج البريختي ومقاصد المسرح الملحمي، الذي كان سندا للأعمال الفنية العلولية وتسليط الضوء للكشف عن الشخصية الدرامية في كنف هذا التيار.

بمحافظته على مسافة معينة بين الممثل و الشخصية، يحافظ بريخت على المسافة ذاتها بين المتفرج والشخصية، ذلك أن مسرحه يسعى إلى تكسير القاعدة الأساسية للمسرح

التقليدي، أي نسف وتجاوز كل تعاطف بين الممثل والشخصية والمشاهد. يقول بريخت "أنالا أضع في مسرحياتي أية حالة من حالاتي النفسية، وإنما أضع فيها ما يمكن أن نسميهحالة العالم، بعبارة أخرى، أنا أضع فيها شيئا يقوم على الملاحظة الموضوعية، هو على عكس ما يفُ هم عادة بحالة نفسية"[1] .

لا يمكن أن تكون الشخصية الدرامية في مسرح بريخت محورا للصراع وللدراما ،هذا يعني أنه لا يتوقف البناء الدرامي على نفسية الشخصية من خلال اصطدامها بمواقف تجعلها تكشف عن رغباتها ومكبوتاتها وحتى أمراضها النفسية.

يقوم بريخت بنسج مقومات شخصياته انطلاقا من خلفياته الفلسفية، وما شخصياته تلك إلا جزءا من الكل، فهي عنصر ينتمي إلى بناءه الفني الذي يقوم على أساس فكري وإيديولوجي، ذلك أنه يستحيل على الإنسان أن يتوصل إلى الحقيقة وأن يعرف نفسه حتى تستقيم الأمور الدنيوية التي يتعامل معها، والتي تمسه من قريب أو من بعيد، فالسياسة والاقتصاد وغلاء المعيشة وإرهاق العامل والضغط عليه تجعله يعيش حالة من الاغتراب ،هو غريب عن ذاته.

فسمات الإنسان النفسية ورغباته ومكبوتاته ليست كل شيء بالنسبة إليه، وليست مستقلة عن الأوضاع والمجتمع لأنه يرتبط طبعا بواقعه وأعراف مجتمعه ودينه واعتقاده والنظام الاقتصادي، من أجل ذلك ف "إن المادة الأولى للمسرحية البريختية ليست الفرد أو المجتمع باعتبارهما كيانين مستقلين، وإنما هي العلاقة التي ينشئها الناس فيما بينهم، كذلك بدل أن يعيد بريخت أفكار الشخصيات أو مشاعرها، فإنه يحرص على إظهار سلوكها".[2]

[1] عثمان الحمامصي، نظرية ستانيسلافسكي والنظريات المعارضة،المرجع السابق ،ص 314.

أحمد سخسوخ اتجاهات في المسرح الأوربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،2005، ص 107.

[2] برنار دورت، قراءة بريشت، تر جورج الصائغ، ماري لوري سمعان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ، د ط ،1997، ص231.

أحمد سخسوخ اتجاهات في المسرح الأوربي ،المرجع السابق،ص 107.

هذا يعني أن المشاعر والعواطف تصدر عن الأفكار والآراء، لذا يستبدل بريخت مفهوم الصراع بمفهوم التناقض، هذه هي المفارقة التي ولدت الجدلية بين الممثل والشخصية وبين الشخصية والمتلقي.

هدا في ما يخص كيفية نسج ورسم الشخصيات الدرامية لعلولة في ثلاثيته، وهي طريق في الكتابة التي تخضع للمنهج الملحمي في ظل طغيان السرد على لسان القوال وعدم ترابط اللوحات الدرامية وكذا تسلسل الأحداث.

خلاصة القول أن، علولة أراد أن يسير على درب بريخت ومحاكاة تقنياته التغريبية كالمزاوجة بين شكلي السرد والحوار ومحاكاة أسلوب الغناء مثل ما كان يفعل بريخت في مسرحياته.

إن البحث واقتفاء آثار المنهج الملحمي في ثلاثية علولة قد ثبت واتضح خاصة، على مستوى الشخصيات الفنية، إلا أنه يتعسر إيجاد العناصر التغريبية البريختية في مسرحية حمق سليم وخاصة مع شخصية سليم، لأن يبدو أن علولة قد ولج إلى عمقها ونفذ إلى لاشعورها وكبتها وقلقها وتوترها وجنونها.

إن أداء علولة) الممثل(في نهاية مسرحية حمق سليم ين م عن جو حافل بالأحاسيس والعاطفة والحالات الوجدانية، ركز عليها كليا وكأنه يدفع المتلقي إلى التوحد مع الشخصية دفعا، كأن علولة يريد منه أن يتطهر ويصرف مشاعر القلق والتوتر، وبالتالي يكون قد ابتعد عن القواعد الملحمية، بل خالفها، لأن بريخت صرح ووضح أن غايته من الممارسة الإبداعية في كنف العروض الملحمية بقوله:" أن يتخلص المتفرج من مشاعر التوتر والتبجل ويجلس في مقعده دون أن يتنحى عن وعيه وموضوعيته".[1]

[1] عثمان حمامصي، نظرية ستانيسلافسكي والنظريات المعارضة ،المرجع السابق، ص 337 .

اقترب علولة وهو يبرز ذلك الموقف الدرامي المشحون بكمية كبيرة من العواطف، ونحى منحى الواقعية النفسية، وكأنه تعسر عليه أن يهجر الحالات الدرامية والعواطف والخيال، بالإضاءة الخافتة والموسيقى المدعمة والمعب رة على الحزن والمعاناة والغبن ،وهي عناصر أو بنود مدرسة ستانيسلافسكي، فعلولة إذن : " سيأخذ عن ستانيسلافسكياهتمامه بالتحليل النفسي الاجتماعي، وعن بريخت ملحميته وتعليمه وتلخيصيته".[1]

هذا يعني أن علولة يمزج بين المدرستين الملحمية والواقعية النفسية، على الأقل في مسرحية حمق سليم، فعل ذلك متعمدا أو مضطرا، شأنه في هذا المزيج شأن بريخت نفسه ،الذي مهما اجتهد إلا أن آثار الواقعية في لب الشخصية الدرامية موجودة لا محالة.

ذلك أن الدراما مذ وُجدت وهي تبُرز صراع الإنسان، وما الصراع إلا حالة نفسية تحيل إلى المواقف الدرامية التي لا يمكن الاستغناء عنها، والتي تمثل في الغالب حالات وجدانية ومحفزات ودوافع تتحرك مع الآليات النفسية كي تنتهي أو تتُوج بتصرفات معينة.فهل تعني عبارة بريخت تلك، حين ذكر أنه يضع حالة العالم في مسرحياته أنه يلُغي الحالات النفسية والمؤثرات الوجدانية نهائيا عن مسرحه؟

يشرح بريخت فكرته التغريبية بقوله :" إنني أكتفي بإعطاء الوقائع، والوقائع وحدها لكي يفكر المتفرج من تلقاء نفسه ولهذا فأنا في حاجة إلى جمهور يقظ الحواس يعرف كيف يلاحظ ويشعر بمتعة التأمل والتفكير ".[2] يريد بريخت من الممثل أن لا يندمج في الشخصية ومن المتفرج أن لا يندمج في العرض، ولكن هذا لا يعني أن الممثل لا ينفعل أثناء أدائه للشخصية التي يعرضها وإلا حُرم الإبداع والخلق الفني.

إذا كان المسرح التقليدي يصبو إلى خلق الشعور وإظهار ما يضُمره اللاشعور، فإن المسرح الملحمي يسعى إلى أن يتحول الشعور إلى إجراء وعمل، ولكن السؤال المطروح ،ألا يجب أن يوجد هذا الشعور – في المسرح الملحمي طبعا- أولا ثم يتحول ويتغير؟ تحُيل هذه الفكرة إلى مناقشة فكرة ماركس في هذا الاتجاه، هذا الأخير الذي يسعى من خلال فلسفته إلى التغيير لا التفسير، إلا أنه لابد أن يفُسر أولا ما هو كائن وما هو موجود، ويب ين سلبياته وضرره وخطورته، ثم يسع إلى البحث عن سبل التغيير.

سعد أردش، الإخراج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة ،1979، ص 379.
عثمان حمامصي، نظرية ستانيسلافسكي والنظريات المعارضة ،المرجع السابق،ص 316.

إن سليم في مسرحية علولة ضحية وفريسة، هو في حد ذاته أكبر شهادة على الآلام والمعاناة والقهر، ليس هو فحسب، وإنما أيضا بـرهوم الذي يقول القوال عنه وهو في السجن :"قلال النفس عليه وعاد يخايل يشوف في صور..أشباح تخاطب فيه..شاف سي خليفة يتبسم

معاه ويقول له من اللي يزداد الإنسان وهو في معركة حتى الموت ..ارتاح شوية وشم ريحة البحر مزالك شواط عديدة"..[1] هذا بالإضافة إلى غشام في مسرحية الأقوال هو دليل علىذعر الضحايا وبؤسها، بعد ما أمضى حياته في العمل، هو مواطن بسيط ليس بطلا ولا أميرا.

يقول القوال : " خاصك داوي روحك بحيث المرض اللي فيك خطير بزاف ..الرية تاعك مضروبة بزاف ..عايم عليها المرض ..ظهروا أوقات التعب الحمى الجوع الهم الغم الكحس الظلم اللي عشتها ..المرض جاك من الغبرة قبل لا تدخل تخدم هنا ..هنا زاد قوى عليك..خدمت ربع سنين في المقلع ..في الكاريار؟..نعم..عام في الزاج ثمن سنين في المنجم ..المينة..تحت الأرض"..[2]

تتواصل المعاناة مع شخصيات علولة، هذا جلول الفهايمي وهو غير راض تماما عن الأوضاع السائدة وعن ظروف العمل وتهاون المسؤولين والفوضى التي عمت البر والبحر ،والحال ذاته مع عكلي ومنور والإشارة إلى فقر المؤسسات التربوية وعدم توفرها على الوسائل الديداكتية الضرورية مما دفع عكلي إلى القيام بعطاء عجيب وهو أنه تبرع بهيكله العظمي في سبيل العلم والتعلم.

أما سليم في حمق سليم، فقد تناول علولة هاهنا تيمة الطيبة والرفض، فكان التحول بشكل هزلي مع بداية المسرحية وبشكل مأساوي مع ختامها، تحول سليم لأنه لم يكن كذلك – أي مجنونا- منذ ولادته، كان شخصا عاديا موظفا سليما ومعافى، إلى أن جاءت اللحظة التي

حولته، فلم يثبت ولم يبق على حاله وهو رمز على عدم الاستسلام للتيار، فالتجأ علولة إلى الجنون وهو جوهر التحول، مثلما فعل بريخت مع بنتيلا حين جعله يسكر حتى يفقد وعيه .

والفكرة الرئيسية التي تزعج المبدع – بريخت أو علولة – ذات خلفية فلسفية والتي كانت سندا وقاعدة للبناء الدرامي هي التضارب والتغير والحركة والتحول وعدم الاستقرار ،وتظهر هذه الفكرة في عمق الشخصية الدرامية وجوهرها لا تظهر في سواها، فالشخصية التي أوجدها علولة تبناها القوال، و حد ث عنها في زمن الماضي، رغم حضورها بين الفينة والأخرى، مما يدل على وجود حركة دائمة ومستمرة، غياب وحضور، وهي ازدواجية ميزت المنهج الملحمي " ولكن التوازن بين الأنا والجماعة لم يعد أبدا ساكنا، ولا بد له من أن يرسم باستمرار من خلال التناقضات والنزاعات".[1]

وقد أوجد علولة تبادل الوجود هذا وصراع الأضداد مع شخصيتين منفصلتين وليس كما فعل بريخت مع "شين تي "،فعل ذلك مع قدور السواق ونقيضه سي الناصر.

لا تحمل شخصيات مسرحية "الإنسان الطيب في تشوان" الحالات الدرامية المعروفة كالقتل والانتقام والانتحار إلا أنه يوجد الفقر والعهر والخير والقسوة والطيبة والتضحية وثمة صراع ضمني بين المادة والروح.

وقد سار علولة على درب بريخت في ذلك في الثلاثية وحمق سليم والخبزة وغيرها ،فسواء كان سليم أو جلول الفهايمي أو قدور السواق وغيرهم إنما يتصرفون ويسلكون سلوكات هي إما أسباب أو نتائج لهذه التحولات . اتخذ برهوم من المقبرة مقاما له بعدما طرأ عليه هذا التحول، وولج سليم إلى مملكة الخيال بكل جرأة وقد نسف العقل والمنطق تاركا المجال لتحرك وسيرورة اللاوعي، ولكنه لم يتمكن من البقاء في مملكة الخيال هذه، من

[1] رأس الماء عيسى، الخطاب الأيديولوجي في المسرح الجزائري ،المرجع السابق، ص 249.

الصعب أن يبقى وأن يجد ضالته فيها، هي منطقة محظورة وممنوعة لدرجة أنه يذوق عذابا مريرا وهوانا، يقول سليم في جو درامي حافل بمشاهد المعاناة والعذاب:

" جرني العساس .. خافني نع ي..داني للبيت ..د مرني بكل قوةباش يشجعني ..واغلق في وجهي الباب بالمفتاح"..[1]

" اليوم جاني الحارس للبيت وقال لي آي أنت هراندو..نوض..نوض تغسل نوض..تخاشنت معاه وصلنا للدواس..لوالي ذراعي وذاني نجري نحمم..حمم لي بالما بارد"..[2]

" انضربت وكليت الضرب..وكل يوم راني نحمم بالما بارد..أمي..أمي"..[3]

" ما قدرتش نزيد نحمل هذا العذاب ..خذوا الملك..واهدوني في راحة"..[4]

هو يطلب الإغاثة والخروج من هذه المنطقة المحظورة، ومن ث مة يتحقق التضارب البريختي وتتحقق أيضا الفكرة الماركسية " الإنسان هو مجموعة علاقاته الاجتماعية".[5]

وقع علولة إذن فيما وقع فيها بريخت، وكأن التيار الملحمي صار منهجا يضُيِق الخناق على المبدع بحدوده الضيقة، ما فعله علولة مع سليم، هو أنه أوجده وتركه للمسار

[1]عرض مصور "حمق سليم ،"المرجع السابق، 18:59إلى 21:19
[2]المرجع نفسه، من 43:19إلى 47:21
[3]عرض مصور "حمق سليم ،"المرجع السابق ، 57:21إلى 25:22
[4]المرجع نفسه، من 58:22إلى18:23
[5]شريف الأدرع ، بريخت والمسرح الجزائري ،المرجع السابق، ص 135.

الدرامي فجرفه الخيال واللاوعي والكبت إلى ما آله إليه، فعل ذلك أيضا مع أرلوكان خادم السيدين حيث لا أثر للملحمية إطلاقا.

يتعامل بريخت إذن مع عاطفة الشخصيات الحقيقية أو الفنية) ممثلون، متفرجون والشخصيات الدرامية(فيضعها أن ى يشاء، يزيد في سرعتها وتأججها ثم يكبحها، مستعينا ببنائه الملحمي من أغاني وأناشيد وانفعال المُ شاهد ومخاطبة الجمهور وغيرها من العناصر التي توفر المناخ الاجتماعي الذي تعيشه الشخصيات وتتعامل معه، إضافة إلى ذلك، لم يجد بريخت مانعا يحول بينه وبين هذا الدمج، ربما قصد ذلك لأنه لم يستطع أن يستغني عن المقومات الأرسطية والتي تتجلى في تألق عواطف الشخصيات، ربما أدرك بريخت أنه لن يتمكن ولن يجد ما قصد، إذ يستحيل على المتلقي عدم توحده واندماجه مع الشخصية.

إذا أعطى الكاتب المسرحي للعالم وزنا وواقعية، وإذا حدد صياغة فنه على أنه اجتماعي واقتصادي ليس إلا، فهل وجود الإنسان في هذا الوسط الفني والإيديولوجي نتيجة لظروف أين يدعوه بريخت إلى أن يغير ويتغير؟ وبالتالي فإن علولة يدعو بدوره، من خلال مسرحه، الإنسان أن يغير من أجل أن يصنع فكره وإيديولوجيته، من أجل أن يستثمر ما سُ خر له، يصنع تاريخه وقراره ليحقق ما يصبو إليه من سعادة وشعور بالرضا.

لا يمكن الاستغناء عن الحالات العاطفية، عن الشعور والعاطفة عن الإضحاك والإبكاء، فهي مكون أساسي ومؤثر في شخصية الإنسان، هذا يعني أن علولة لا يمكنه أن يضُمر هذه الحالات الوجدانية التي لجأ إليها منظرو ومفكرو وفنانو ما بعد الحداثة على رأسهم جيل دولوز الذي يرى أن الفنان يبُدِع كتلا من الانفعالات التي تزود المادة –الإنسان-

وتعطيه القوة على الوجود وحفظ الذات "فقط تتم هذه العملية من خلال خبرة الفنان وتجربته، بحيث إن المادة نفسها ترتقي لأن تصُبح أحاسيس ووجدان"[1].

وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن علولة قد اهتم فعلا بتكوين ونسج شخصياته، فاعتنى بتركيبها، إلا أن مقتضيات فنه جعلته يدُمج التقنيات التغريبية ضمن العناصر الإخراجية، مثلما فعل أستاذه صاحب الملحمية بريخت، حيث لا وجود لصراع المشاعر العميقة على مستوى الشخصية "إن الشخصية البريختية ليست واحدة إنها تتكون من تصرفات متناقضة فيما بينها وهي من صنع سلسلة من الأفعال والأقوال المختلفة وبصورة أدق لا تنفك تظهر لنا أكثر تنوعا وأكثر تعقيدا مما يمكن تصوره"[2].

يتضح مما سبق أن علولة قد جعل من مسرحه وسيلة للنضال من أجل الإنسان، فأغلب شخصياته بائسة، بسيطة وطيبة، من المعدن الآدمي، زينوبة بنت بوزيان العساس وقدور السواق والغشام وعكلي والمنور وجلول الفهايمي وبرهوم وسليم وغيرهم، كلهم يصارعون من أجل البقاء على قيد الحياة، هم ضحية نظام معقد.

نعم، قد واكب علولة أو حاكى التيار الملحمي العالمي، ولكنه لم ينقاد إلى الصورة الشكلية بل غاص في قضايا جزائرية شتى، ص ور فيها من خلال شخصياته تلك، مظاهر الغبن والشقاء، فالحدث الدرامي الذي يصب في "الحدث الاجتماعي والسياسي يكمن في مواقف الشخوص وسلوكها في مسرحياته وما تقدم به في حياته اليومية من رشوة واستغلال واستيلاء والفقر والجوع والبطالة"[3].

الذي يتم فيه الحل والعقد، فيفضحه ويعريه، وهذا ما تصبو إليه المسرحية الاشتراكية.

[1] بدر الدين مصطفى، فلسفة ما بعد الحداثة ،المرجع السابق ،ص 168.
[2] برنار دورت، قراءة بريشت ،المرجع السابق ،ص 232.
[3] تألفي جماعي، قراءات في المسرح الجزائري ،المرجع السابق، ص61.

فبتبني علولة مسرح النزعة الاشتراكية "يدين الجهاز الإداري بوصفه نظاما يقضي على ماهية الفرد ويمارس عليه قمعا فضيعا ويحوله إلى أداة طيعة للواقع المليء بالتناقضات"[1] ذلك أن المسرحية ذات النزعة الاشتراكية تعبر فنيا ودراميا عن آفات استفحلت في المجتمع كجمع المال بأي وسيلة حتى ولو كانت تتنافى مع المبادئ والأخلاق، مثلما فعل سي الناصر في مسرحية الأقوال، وتغريب المصلحة الشخصية وغيرها من الظواهر التي أشار إليها علولة ضمنيا في مملكة البيروقراطية على لسان سليم المجنون.

فالنظام إذن قضى على ماهية الفرد وسلب منه إنسانيته وطبيعته، فجعله يفقد عقله وثقته في نفسه، يشعر بالضياع والغربة ليصل به الحال إلى الاغتراب وبالتالي ارتبطت ثمة علاقة بين التغريب والاغتراب.

إن الاغتراب مفهوم فلسفي سيكولوجي وسوسيولوجي، أما التغريب فهو تقنية فنية يلتجئ إليها الفنان والمسرحي الذي يمارس إبداعه في كنف التيار الملحمي، كما فعل طبعا علولة الذي "حاول عبر جلبه للقوال الشعبي التراثي إعطاء فسحة أخرى ومجال حي لممثليه عبر نظرية التغريب حتى يتسنى لهم معرفة قدراتهم الإبداعية في تقمص أدوارهم ومحاولة تعليمهم طرق جديدة في ميدان فن التمثيل "[2]. وعليه، يمكن للفنان أن يبرز اغتراب الفرد من خلال تقنيات التغريب التي يوظفها الممثل خاصة . أما الاغتراب فهو مصطلح يمس الشخص، يؤثر على الفرد البسيط الذي يشقى في هذه الحياة والذي هو ضحية نظام فارتبط الاغتراب بالفن والدراما خاصة.

[1] رأس الماء عيسى، الخطاب الايديولوجي في المسرح الجزائري ،المرجع السابق ، ص 251.
[2] تأليف جماعي، قراءات في المسرح الجزائري ،المرجع السابق، ص 32.

قد أشار علولة إذن إلى ما أبدعه خاصة مع سليم، إلى أن الذات المعاصرة حائرة، هي تعيش في شك واغتراب وعدم التوازن . أبدع علولة من أجل أن يتخلص من وزر نفسي قد ضايقه، وضح فرويد ذلك حين بين أن الفنان يزعجه لا شعوره فيغدو ممارسا أعماله الإبداعية باحثا عنها في عالم الخيال، في حين يرى يونغ أن شخصية الفنان عبارة عن مركب من نزعات متعارضة، فالاستعداد على نحو خاص للفن يتضمن شحنة من الحياة الروحية الجمعية مقابل الحياة الشخصية، هو يشكل الحياة الروحية للنوع البشري.

المبحث الثاني: سيكولوجية شخصية الممثل في مسرح علولة

اعتبر غادامير العرض المسرحي لعبا، فإذا كان كذلك، فإن جوهر العمل المسرحي هو إبراز بنية الأداء التمثيلي، هذا يعني أن الممثل يدخل إلى الخشبة من أجل وظيفة تتجلى في عرض اللعب وتمثيله، واعيا بكل ما يقوله وما يفعله. كما أن الأداء التمثيلي يخضع إلى التيار والمنهج المتبع فهو يسعى إلى تحقيق غاية مقصودة وهدف محدد.

فبنية الأداء التمثيلي إذن تختلف باختلاف المناهج والمدارس المسرحية وبما أن علولة اختار أن يمارس الأعمال الفنية في إطار المنهج الملحمي، فإنه تجدر الإشارة إلى أهم البنود أو الخطوط العريضة الخاصة بالتمثيل في كنف هذا التيار.

وبالتالي، انطلق علولة في لعبته المسرحية محاكيا بريخت وهو يركز على قطبين هما الخشبة –أو الفضاء الحلقوي - والجمهور، أي بين اللاعب والمشاهد باعتبار هذا الأخير مشاركا في هذه اللعبة، ليس المقصود هاهنا صراعا ولا مجابهة كما هو الحال مع المسرح الكلاسيكي، ولكن اللعبة تلُعب على أساس التعلم والفائدة، فالغاية إذن من هذه اللعبة هي الكشف عن العالم الحقيقي والمجتمع الذي يعيش في ثناياه الممثلون والمتفرجون

قد يختلف التكنيك وقد تتعارض المناهج، ولكن، ومهما يكن، لا يمكن للممثل أن يستغني عن الخيال والتركيز والإحساس والصدق من أجل إبراز حالة وجدانية معينة، ففي مسرحية الأقوال قد يعتمد الممثل بنسبة كبيرة على الصوت، على القول والكلمة، فقدور السواق يثور على مديره سي الناصر وثورته التي تظهر من خلال سرد القوال تدعوه إلى أن يروي ويمثل الحدث المقدم وهذه هي الرؤية المزدوجة للحكاية وللحدث المسرحي.

يروي الممثل بصفته قوالا الحدث في زمن الماضي "فالممثل هنا أشبه برجل يعيد على مسامعنا حادثة رآها تحدث لشخص آخر وهو يعيد علينا روايتها "[1]، ثم يقوم بعد ذلك بالأداء التمثيلي أي يمثل شخصيات عن طريق الفعل والحركة . خلاصة القول أن علولة كان يستثمر أو يوظف كل ما يمكن أن تجود به ذات الممثل خاصة على مستوى الإمكانات اللامنتهية للصوت، فالقوال كان يغني ويصرخ ويهمس ويخاطب الجمهور ويتحاور مع غيره.

فالممثل هاهنا كان ي وُ مِن لعلولة الشكل المسرحي الذي يريده، يحقق له مسرحة الفعل الكلامي:

" القوال: اتعب برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم مع المفتش .. عشية كلها وهو يسأل فيه.

كيفاش، علاش، شحال انهار وشكون ...يسأل فيه على العمال المصنع والبرمة ويسأل فيه كذلك على أشياء خارجة الموضوع..باش يتلفله الطريق... في هذا الباب سأله

عثمان الحمامصي، نظرية ستانيسلافسكي والنظريات المعارضة ،المرجع السابق، ص328.

إذا مخلص كراه عند من يشري الخبز إذا عنده ناس من العايلة يخدمو في الإدارة

إذا يبغي يخدم مع الشرطة، إذا يأمن بالسحور إذا مرته الشريفة تشري الحنة الورقية واللا المدقوقة

يسأل فيه شمال وجنوب ويرجع للمصنع من جانب آخر باش يحقق بعد ما أعطاه يقرأ

ويمضي المفتش...شكر برهوم وصارحه وقاله : الليلة نضيفوك ..نشدوك تبات عندنا وغدوا الصباح ان شاء الله...نقدموك لقاضي التحقيق...متهوم يا سي برهوم بجرايم عديدة ...متهوم بالتشويش الخيانة والتخريب داخل المصنع"[1] .

كان علولة يهتم بالراحة النفسية لدى الممثل، يقول الممثل محمد حيمور في ذلك: "كانت لدى علولة طريقة خاصة في التعامل مع الممثل، تجعل هذا الأخير يشعر بالراحة النفسية، وفي الوقت ذاته يحس بالمسؤولية الكبيرة الملقاة على عاتقه، كان علولة يقدم الاقتراحات والملاحظات لكن لم يقل يوما لممثل ما كيف يمثل"[2].

من المؤكد أنه كان يفعل ذلك من أجل أن يكسب الممثل ثقته في نفسه، فالحالة النفسية المستقرة والثقة في النفس عاملان مهمان يحتاجهما الممثل من أجل ممارسة عمليته الإبداعية، فالحالة النفسية المستقرة وغير المضطربة تساعد على تنمية القدرات الذهنية لدى الممثل حيث التركيز والخيال ثم الإبداع، أما الثقة بالنفس فإنها تحفز إرادته وعاطفته ومواجهته للجمهور.

كان علولة يقدس النص المسرحي وكان ينتقي من الممثلين من لديهم الإلتزام ذاته .يقول العزري:"كان يركز علولة في مسرحياته على الكلمة ونصه المسرحي، كان يقوم على الجمل الشعرية لأنها قابلة لأن تجسد على الخشبة ويشاهدها المتفرج، تراكيب جمل تحمل

[1] تأليف جماعي، قراءات في المسرح الجزائري ،المرجع السابق ، ص29.
[2] ص 115.

ضمنيا موسيقى خاصة وتحمل نوعا من المسرحية، فكل كلمة وكل جملة إلا وتوحي بمشهدأو صورة معينة"[1] .

قد ينجح الممثل المتمكن من قدراته الصوتية مع مسرحيات الأقوال وحتى الأجواد ،يمكن أن يواري مشاعره وعواطفه، أي يتحكم في أحاسيسه، أن يبقى مسترخي العضلات وأن يتمالك نفسه، لأن جل ما يقوم به هو السرد والغناء ومحاكاة الشخصية وعرض الموقف.

هذا يعني أن الممثل الذي يؤدي دور سليم –مثلا- سيلج حتما، شاء أو أبى إلى عالم الخيال، إلى مملكة الخيال البشرية وغير المحدودة، سيلجأ عفويا إلى الصبر والتأمل وسبر أغوار قراره المكين، لأنه مبدع وليس منفذا ولا ناقلا لأحاسيسه وحركات وأصوات الآخرين، وبالتالي هو يصبو إلى تنمية قدراته وتحقيق تطوره وذاته من خلال أدائه.

حاول علولة إذن بجلبه للقوال الشعبي التراثي وبتطبيقه لتقنيات التغريب أن يتعامل مع الممثلين على هذا الأساس، وبالتالي، أولم يصنع علولة من ممثليه قالبا معينا؟ وبصيغة أدق، أولم يكن ممثلو علولة عبارة عن كليشهات لأداء ممثلين آخرين؟

يجيب عبد القادر بلقايد)ممثل اشتغل مع علولة(يقول:"أنا لا أوافق أولئك الذين قالوا أن الممثلين كانوا كليشهات طبق الأصل لأدوات ممثلين آخرين، وأن الصحفي أو الناقد الذي قال هذا الكلام كان ذاتيا أكثر منه موضوعيا، لأنه لم يشاهد هؤلاء الممثلين في أعمال مسرحية أخرى غير مسرحيات علولة ، وبالتالي كان يجهل قدراتهم وإمكاناتهم الأدائية"[1].

حين خرج علولة عن البناء النمطي للنص الذي يراه كثير من النقاد أنه ثابت –الحال مع الأقوال والأجواد- وحين ابتعد عن الكلمة والقول والشعر الملحون بات لزاما على ممثلي أرلوكان خادم السيدين أن يعتمدوا على قدرات في التمثيل مغايرة لتلك التي تخصصوا فيها

،كان عليهم أن يخوضوا تجربة جديدة مع المسرح الكلاسيكي وأن ينهلوا من منهج ستانيسلافسكي ولي ستراند بارخ.

هذا يعني أن علولة لم يلتزم بالتيار الملحمي ولم يبق وفيا للمدرسة البريختية التي تحث الممثل على تقديم الشخصية بصورة سطحية إن صح التعبير، أن يظهرها على أنها عنصرا ثانويا ومكملا للعرض، وظيفتها لا تتعدى وظيفة الصحفي الذي يعرض القضية ويطرح المشكلة، فطبيعـــة الشخصية الدراميـــة ومزاجها وتركيبـــا ووعيها ولا وعيـها

ومكبوتاتها ورغباتها، هذه العناصر هي السيدة والمهيمنة التي تحتم وتجعل الممثل خاضعالها وبالتالي يلجأ إلى الواقعية النفسية لاسيما في مسرحية "أرلوكان خادم السيدين."

حب وعشق وتفكير في الانتحار، وسيادة وخدمة الآخر، حالات درامية تجعل الممثل يلجأ إلى الإيحاء الذاتي للعقل الباطن، فيتبدل الممثل نفسيا ثم جسديا وبالتالي يحقق السعادة الإبداعية وهذا ما حدث لممثل سليم الذي لجأ إلى الخيال وإلى اللاشعور خصوصا مع نهاية المسرحية.

ربما فعل علولة مع أرلوكان مثل ما فعل أستاذه الذي يحاكيه –بريخت- هذا الأخير الذي أقحم المفهوم الديالكتيكي معلنا ومُ قِرا أن المسرح الملحمي قد ضيق الخناق على الفن وعلى الدراما. يقول علولة في هذا المقام: "الكثير من الهموم الفنية والنظريات لا زالت باقية، لكن الفن مثله مثل العلوم يتقدم بأسئلة، والأسئلة التي نعيشها في ممارستنا الفنية اليومية هي أسئلة مفتوحة وتتميز بالنقد الذاتي الذي يدفعنا للتعلم وللإنصات ولأن نعيد النظر في أنفسنا"[1].

ما كان يقدمه علولة عروضا مسرحية، وما العرض إلا لعبة تقتضي حضور لاعب ،وهو الممثل، الذي كان يمثل حتى وهو يروي ويحكي، حتى وإن كان قوالا، فسميت عروض قوالية "حيث نجد في العروض القوالية الحوار السردي يتغلب عن الحوار الدرامي

أكثر، بمعنى الاعتماد على الإلقاء اللفظي ولا يعطي أهمية لدور الممثل من الناحية التجسيدية والمحاكاة، بمعنى يلغي فن التمثيل الذي يعتبر العرض المسرحي"[1] .

هناك من حكم على عروض علولة وعلى ممارسته الفنية أنها تجارب ناقصة لم تكتمل، وهناك من أعاب عليه لأنه أدخل القوال كتمثيل وأداء طوال العرض المسرحي ،والحق أن علولة كان يحاكي بريخت في ملحميته التي تركز على العلاقات البشرية والتي

[1]نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، المرجع السابق ،ص 250.

يهتم السرد التاريخي فيها بقضايا وقصص الشخصيات لا بالشخصيات وعمقها النفسي ،يقول بريخت" إن كل شيء يعتمد على القصة، فهي مركز العرض"[1].

فمن خلال القصة تظهر التجارب الاجتماعية، وتتفاعل الشخصيات مع بعضها، وتتأثر بها، وتظهر أيضا سلوك وتصرفات البشر وهذه هي الدروس والغاية من الممارسة الفنية، وما فعله علولة هو أنه وظف التراث الشعبي والقوال بصفته ممثلا في إطار التقنية التغريبية، وبالتالي، يجب فهم التغريب والتمثيل في المسرح الملحمي "ومن الخطأ أن نفهم أن نظرية بريخت في تجسيد الشخصية المسرحية، أو التغريب لدى الممثل، هي ألا يمثل الممثل، لقد كان أشد ما يزعج بريخت"[2].

وهذا يعني أن القوال يمثل، ويقوم بأداء تمثيلي، وكذلك ممثل برهوم وممثل سليم وممثلو مسرحية أرلوكان خادم السيدين، وقد دافع بريخت، بل وأق ر أن المسرح الملحمي لا يرفض العواطف كحب العدل وبغض الظلم والغضب المبرر وغيرها.

فسليم حمل العواطف ولم يكتف بتقديمها وعرضها، وكيف يفعل ذلك دون أن يندمج في الشخصية ويحس بها؟ وهو يحاول أيضا أن يسلط الضوء على عواطف جمة ويقويها كالقلق ودحض الظلم والبحث عن بلوغ إنسانية الإنسان.

حين يعيش الممثل في دور مدة معينة –بتقمصه لشخصية سليم مثلا - وحين يجد الاستحسان والتشجيع في كل عرض نتيجة تجسيده لسمات معينة تتعلق بالشخصية التي يؤديها قد ينجم عن ذلك نوع من الفصام في شخصيته أو فقدان هويته وتشتت ذاته : "كأن

[1] عثمان الحمامصي، نظرية ستانيسلافسكي والنظريات المعارضة ،المرجع السابق، ص329.
[2] المرجع نفسه، ص 342.

يعيش المرء ذاته في الدور أسابيع عدة حيث يجد الممثل في النهاية أن الفصل بين خشبة المسرح وحياته المنزلية هو أمر بالغ الصعوبة"[1] .

يقول علولة: "أنتهز هذه الفرصة لأنوه بالممثلين تنويها 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"[2] هذا يعني

[1] المرجع نفسه، ص 317.

أن الجهود الجسدية والفكرية التي أشار إليها علولة تمس نفسية الممثل وقد تسبب لهضغوطات نفسية وتوترا وقلقا .

جاء علولة بالقوال الشعبي التراثي وحثه على أن يجسد الشخصية المسرحية ويجعل تمثيله يخضع لتقنيات التغريب البريختي ،فماذا فعل حينئذ؟ لقد أعطى ممثليه ميدانا حيا يمكنهم من إدراك وتنمية قدراتهم الإبداعية فيتمكنوا من أساليب جديدة في ميدان التمثيل.

ضف إلى ذلك، لم يحرم علولة الممثل من اللعب في كنف المسرح الكلاسيكي –أداء مسرحية أرلوكان خادم السيدين - والأداء المأساوي وأيضا الأداء الكوميدي، وبالتالي فإن نفسية الممثل العلولي لا تختلف عن نفسية الممثلين الآخرين، ذلك أن الممثل مبدع وفنان يزعجه لا شعوره، يشكل الحياة الروحية للنوع البشري حسب يونغ، هو يعكس حيرة الذات المعاصرة وشكلها واغترابها وسلبها لإنسانيتها.

كخلاصة لما سبق، كل ممثل من ممثلي الأقوال والأجواد واللثام والخبزة وحمق سليم وأرلوكان خادم السيدين يوظف حتما قدراته الذهنية والوجدانية والجسدية، لأنه من الواضح، أن ممثل سليم يتمتع بقدرة نفسية غير عادية تعيها طاقة روحية وأخرى جسدية فهو إنسان مميز وشخصية غير عادية.

قيام الممثل بدور القوال حيث السرد والغناء ومخاطبة الجمهور ومحاورة الشخصيات الأخرى قد يعُ ر ضه للكآبة والضغوطات النفسية لأن عمله شاق ومرهق وتدريبه متواصل إضافة إلى التنقل إلى القرى وأماكن العرض.

كان علولة يدرك كما كان ممثلوه على يقين أن الممثل المسرحي على خشبة المسرح أو في الفناء الحلقوي ليس ذلك المضحك المرتجل ،الذي يحكي حكايات الحمقى والمغفلين – لا أثر لهؤلاء المغفلين في الحكايات التي أثْرت مسرحيات الأقوال والأجواد واللثام - ويهرج بحركات ارتجالية فيقع، في هوة الاصطناع والأداء الزائف والافتعال، إنما الأداء المسرحي

الجيد يظهر على مستوى شخصية الممثل في تفاعله بين الرغبة والانضباط والإبداع والحرية والأسلوب المنظم خاصة.

قد نقل علولة عن بريخت منهجه وتقنيات التغريب وحث الممثل أن يشتغل في هذا الإطار، إلا أنه لم يقف عند الحدود التي وضعها بريخت لطموحاته نحو التغيير، لقد كان بريخت يسعى إلى إيقاظ النبض السياسي عند الجماهير من خلال التعليم وكشف الحقائق التاريخية والواقعية، بينما عكف علولة على الإبحار في عالم الدراما، في الممارسة الفنية بإقحام القوال كتمثيل وأداء طوال العرض المسرحي مستخدما تراثه العربي في فضاء حلقوي، وبالتالي جعل الممثل يتمكن من تقنيات وفنيات وينمي قدراته ويكتسب خبرات فنية جديدة.

حسب الممثل أنه إنسان، ولكن ليس كباقي الناس هو تمثل التاريخ والملكات والخبرات، فالإنسان في الممثل هو حوصلة وزبدة أحداث وتقلبات الحياة والتراث وروح التقدم بالبحث عن التجديد وعن الحقيقة.

المبحث الثالث: سيكولوجية التلقي في مسرح علولة

أكد أرسطو أن العقدة هي أهم عنصر من عناصر الدراما، فهي بمثابة المحور الذي تسبح حوله الأدوات وتترابط حتى يكتمل الهيكل العام للبناء الفني للمسرحية ،هذه الأخيرة لا توجد من أجل الممثلين، رغم جهودهم وممارساتهم الإبداعية، وإنما توجد من أجل المتفرجين.

فالعرض المسرحي لا يسمى عرضا ، ويظل يتصف بالنقص حتى يصل إلى المُ شاهد، ومن خلال هذا الأخير فقط، يكتمل ويبلغ ذروته، ويصير جديرا بأن ينقد ويحلل .

سئل علولة لمن تكتب؟ فأجاب أنه يكتب للشعب، أنه يحمل وزر الناس وهمومهم، هو يبحث عن الوسيلة الفنية التي تمُ كنه من "أن يرفه عن نفسه –يقصد المتلقي- من أن يجد مادة ووسائل تساعده على تجديد طاقته، وبعث الحيوية في نفسه لكي يتحرر ويمضي قدما إلى الأمام"[1].

يواصل مقرا أنه يكتب من أجل العامل البسيط، من أجل طالب العلم والبناء والفلاح ،إذا كان يكتب لهؤلاء، ماذا كانت غايته وماذا كان يريد أن يحقق من خلال عروضه لهم؟ ثم ما الذي دفعه إلى أن يقول : "لا ينبغي على المسرح أن يكون متنفسا بل بوتقة تطور وإبداع ينبع من القلب والفكر"[2].

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة،، الأقوال، الأجواد، اللثام، المصدر السابق ، ص 242.
[2] المصدر نفسه، ص 237.

انتقى علولة الإطار الذي يضع فيه فنه، لم ينطلق من العدم، كما كان عليه أن يختار شكلا وقالبا لممارسته الإبداعية فوجد في المنهج الملحمي أسلوبه الذي يصل به إلى ما يريد تحت عنوان الاعتماد على المعرفة والملاحظة والتعلم لا الانفعال العاطفي والإيهام.

تبنى علولة مشروعا ثقافيا في ظل الثورة الاشتراكية، منفتحا على ثقافات وفنون البلدان الاشتراكية، ربما كان يؤمن أن بإمكان المتلقي أن يساهم في بناء المجتمع وأن يتصرف التصرف السليم ويقف إلى جانب المحرومين والمظلومين، ومن ثمة يساهم الفنلاسيما المسرح في البناء والتغيير.

توسل علولة المنهج الملحمي، ليتطرق في كنف السياسة الاشتراكية إلى آفات المجتمع التي كانت قد استفحلت في الوسط الجزائري، وكان يقصد معا ن معينة حين تحدث عن فكر المتلقي وقلبه وإرادته انتقاها من المدرسة البريشتية، وبالتالي يجب فهم علاقة المتلقي بالمنهج الملحمي.

من المسرحيين والمنظرين من يرى أن غاية المنهج الملحمي هذه تستحيل وصعبة المنال، وهذا مارتن أسلن يبرز ثمة تناقض ضمني عند بريخت ونظريته الخاصة بالتغريب يمكن أن تتحقق في مسرح العبث بينما تستحيل في المسرح الملحمي، يقول مارتن أسلن "من المستحيل أن يتعرف الإنسان على نفسه في شخوص لا يفهمهم وهكذا تظل هناك مسافة بين ما يحدث على خشبة المسرح وبين المتفرج في الصالة"[1].

هل من الممكن أن يتعرف المتلقي الجزائري على نفسه من خلال شخصيات الأقوال والأجواد واللثام وحتى حمق سليم؟ فتغريب الشخصية يعني تجريدها من كل ما هو معروف وعادي وسائد، رغم واقعيتها يجب أن تثير الفضول والدهشة وذلك من أجل أن يحفز المتلقي على أن يقف منها موقفا انتقاديا.

[1] رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو حتى الآن ،المرجع السابق ، ص 178.

فنتاج علولة الفني ومسرحية حمق سليم، قد تكون نابعة من شعوره بالإحباط والتشاؤم، من مكبوتات ورغبات ضغطت على نفسيته وأزعجته، هي نابعة من إحساسه ،الإحساس الذي يدحضه ويصده هو نفسه ولا يريده للمتلقي، فالمشهد الأخير لمسرحية حمق سليم، ينم عن المعاناة والعذاب والآلام إنما هو عنف وقسوة المجتمع والمحيط، قد يكون كل ذلك نتاج لكآبة علولة الإنسان أمام عالم يعجز فيه كل إنسان أن يحافظ على نفسية متزنة وعلى شخصية سوية وعلى عقل سليم.

كان علولة يرى أن للمسرح وظيفة، وظيفته تتجلى في التوعية والفهم والإدراك للواقع، قد يستوعبها المتلقي حيث يفكر ويتأمل وهو هادئ ومستعد للذهاب بعيدا مع الحدث والعرض والشخصيات، من أجل أن يتغير ويغي ر، فالمسرح في نظر علولة يعمل على توجيه المتلقي ووضعه في السبيل السليم بفضل مشروع الثورة الاشتراكية.

يبعث علولة خطابا سياسيا وإيديولوجيا، والرسول هو المشهد الجمالي الفني ،فيتعلم المتلقي ويتعظ ويلتزم ويتجنب التصرفات التي تنشر كل أنواع الفساد في المجتمع "ح و ل علولة التزامه الإيديولوجي الاشتراكي إلى سجل أساسي ومخزون ليخرج منه كافة أفكاره ورؤاه ليسقطها في أعماله الفنية التي بواسطتها خلق مسرحا حافلا بالمعاني الإنسانية السامية"[1] .

كان علولة يريد من المتلقي أن يفهم ويتعلم الدروس وهو مخلص لقناعات إيديولوجية، فإذا تمكن متلقي عروض علولة من فك شفرات الخطاب السياسي الذي بعثه المبدع فإنه سيصلح شأن المواطن الجزائري ويتمكن من أن يعيش الحياة الكريمة.

[1]سنوسية باحفيظ: جماليات التلقي في المسرح الجزائري ، ص 206.

هذا يعني أن غاية علولة كانت تختلف عن غايـــة بريخت اتجاه المتلقي، لم يكـــن يبحث عن الانفعال الثوري وإنما كان يصبو إلى تغييره نحو الأحسن، إلى تعليمه وإخراجه من ظلمة الجهل.

يتم استنتاج مما تقدم أن المسرح لا يخلو من رسالة موجهة للمتلقي، مهما كانت طبيعته الثقافية والحضارية والنفسية ،ربما كان علولة يريد أن يلبي طلب المتلقي الذي كان يرى أنه في حاجة إلى توعية وإرشاد بطريقة فنية تسليه وترضيه، فأخذ عن بريخت مفهومه الديالكتيكي، فصبغه بالقوال والتراث الشعبي ووضعه في فضاء خاص به.

وفيما يخص علاقة هذا المفهوم بالمتلقي ؟ترى هورفيتس أن بريخت كان يسعى من خلال تقنياته إلى انتزاع أحاسيس التوتر والقلق وإلى تخليصه من كل عاطفة وخيال كي يتفرغ للتفكير فيما يحدث على خشبة المسرح، لا ينتظر أن يبُاغت، أي لا مجال للمفاجأة على مستوى المسار الدرامي، وهذا ما يؤخذ على بريخت وعلى فلسفته الفنية التي يرفضها كثير من المفكرين على رأسهم جيل دولوز.

وقد فعل علولة ذلك، لا أثر لعنصر المفاجأة في مسرحياته، فقدور السواق ثائر على مديره سي الناصر وساخط عليه من بداية المسرحية إلى آخرها، وجلول الفهايمي يركض دون توقف ودون تغيير في المسار الدرامي والحال مع سليم، هو مجنون ومتوهم من البداية إلى النهاية.

وبالتالي، قد لا يجد متلقي مسرحيات علولة خصوصا الأقوال والأجواد واللثام المتعة والتحقيق المثالي للرغبة، قد لا تتحقق لديه النزعة التطهيرية واستثارة الأحاسيس والعواطف، وقد لا تفُ ك عقد الكبت كما هو الحال بالنسبة للمسرح الكلاسيكي الأرسطي، ولكن المتفرج على عروض علولة قد يكتشف ويستكشف ويتعلم ويحُ ف ز للتفكير ولتقرير السلوك الذي يسلكه تجاه نفسه وتجاه الآخر.

سعى علولة أن لا يمنح من خلال مسرحه وتقنياته التغريبية فرصة الاندماج والتوحد مع الشخصيات، خاضعا لأحاسيس تتعلق بنقده للواقع كي لا يكون الجمهور مجرد مستهلك للنتاج الفني، في الحين الذي هو مطالب فيه بأن يكون مشاركا أساسيا في اللعبة، وبالتالي تستثار لديه رغبتي المعرفة والإدراك، فيتألق هاهنا تساؤل عن ثمة علاقة بين الأحاسيس والعاطفة التي يدحضها علولة والقدرات الإدراكية والمعرفية، ذلك أنه يقال أن المتلقي يتفاعل مع عرض مسرحي ما، فماذا تعني هذه الكلمة؟

ترتبط العملية الدماغية البيولوجية بالنفسية والحالة الوجدانية، فالمتلقي سيستحسن النتاج الفني ويشجعه أو يزعجه فينفر منه ويغادر صالة المسرح، والمهيمن هاهنا على هذا السلوك التفاعلي هو الرسالة الفنية ومضمونها بغض النظر عن الشكل أو القالب الجمالي التي تبُعث من خلاله "فالانفعال والمزاج ليس إلا من تفرعات الوجدان كما أن الحالات الوجدانية تؤثر أيضا على عملية الإدراك التي تتأثر بدورها بالمعرفة وبالتصور"[1].

هذا يعني أن التأثر المعرفي الذي يتحول إلى تأثر وجداني يترك بصمة للحياة النفسية للإنسان، ضف إلى ذلك أن هذا السلوك يعتمد أو يتوقف على ما يشاهده المتلقي من أحداث درامية، والحال مع سليم وتأجج الموقف الدرامي وحالته النفسية المعانية والمتألمة.

عبد الفتاح محمد دويدار، سيكولوجية السلوك الإنساني ، ص 20.

وبالتالي، فإنه يتعسر على علولة أن يجد ما يقصد، فهو يبحث عما يجري مع المتلقي وما يصاحبه من وعي وتفكير وإدراك، ناسفا ما بداخله كل حالة من الحالات الوجدانية ،والحال أن المؤثرات الوجدانية والإدراكية تعملان معا، بل "إن الفن يعمل من خلال المؤثرات الوجدانية والإدراكية ...والجانبان ملتصقان معا بحيث ينحو كلاهما نحو الآخر ،فالمادة تتجه نحو المؤثر الوجداني، في حين يتجسد المؤثر الوجداني في مادة تعبر عنه"[1].

هل يمكن لمتلقي عروض علولة أن يتوحد مع جلول الفهايمي وبرهوم وقدور السواق ومع سليم خاصة؟ وقبل ذلك ماذا يُقصد بالتوحد؟

هو بمثابة قوة مضمرة تفرض على عقل المتلقي تخيل نفسه مكان الشخصية ،وبالتالي يتوحد مع الشخصية الدرامية بهمومها وانشغالها ورغباتها ودفاعها عن حقها ،فالتوحد هو لون من "القدرة الخاصة لدى الأفراد التي تجعلهم يسُقطون أنفسهم عقليا داخل الوضع أو الحالة الخاصة بالشخصيات في المسرحية" [2].

من الممكن أن يؤدي أداء القوال هذه الدينامية النفسية وهو يقوم بسرد حالة برهوم بتعبير شاعري ينم عن حالات وجدانية شتى "سأله القاضي باش يثبت القول، برهوم ضايق وتوتروا عصابه. الرهبة والخوف النعاس الشهقة وريحة السجن تصادموا في داخله ..انفجر خرج من عقله..طرطق صوته وسب طالب العدالة أنا باري...أنا باري"..[3].

يلاحظ أن التوحد والتخيل والخيال وإسقاط المشاهد نفسه داخل الوضع والموقف كلها عمليات تندرج داخل فعل التلقي، فسرد القوال لأحداث ماضية مجردة تفرض على متلقي عروض علولة الحلقوية أن يحرك خياله ليتمكن من متابعة وفهم ما يصف، يقول علولة عن

[1] بدر الدين مصطفى، فلسفة ما بعد الحداثة ،المرجع السابق ،ص ص166.
[2] جلين ويلسون،سيكولوجية فنون الأداء المرجع السابق ، ص99.
[3] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة،، الأقوال، الأجواد، اللثام، المصدر السابق، ص ص 212-213.

مسرحه "هو إذن مسرح يعطي الأفضلية للقدرات السمعية وبالتالي القدرات التخيلية ذات القوام البصري"[1].

قد سلف ذكر أهمية نزوتي الحياة والموت عند فرويد أو الجنس والعدوان، كما أنهأكد على دور الخيال في التوفيق بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع، وحين يتماهى المتلقي ويتوحدمع شخصية سليم، سيلج معه في مملكة الخيال فإنه سيؤسس ملجأ آخر، ويشيد موطنا قوامهالخيال، ليتمكن من الانتقال المتعسر بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع –الذي قال بهما فرويد- فيتمكن من إشباع الغرائز التي لم يتمكن من بلوغها في أسرته وبيئته.

تقبل الجمهور عروض علولة لأنها تناولت مواضيع اجتماعية وفضحت التصرفات السلبية وغير المعقولة من قبل الشخوص، فشجعوها لأنها كانت تمثل بداية مبادرة مسرحية شكلا ومضمونا، ولكن ما يحدث داخل نفسية المتلقي قد يغيب أو يجهله المبدع وحتى المتلقي نفسه، فهل وضع علولة حدا لانفعالات سليم –مع ختام المسرحية- هل أخذ العدل مجراه؟ هل وجد سليم راحة البال والاطمئنان؟ هل وجد من ينصفه؟ هل وجد مصغيا لندائه وصراخه؟

اختتم علولة مسرحية –حمق سليم- مع هذا الأخير وهو يصرخ وينادي ويستغيث حتى سقط وأغمي عليه، ومن ث م فإن حالة نفسية المتلقي في خطر، يغادر المسرحية وهو في حالة سيكولوجية غير مستقرة، حُبست أنفاسه ولم يتمكن من تحريرها، وعليه فإنه "عندما يواجه الفرد بإحباط يقف حائلا أمام إشباع حاجته فإن ذلك يؤدي إلى التوتر الذي يدفع بدوره الفرد إلى الاتجاه نحو سلوك يشبع هذه الحاجة لخفض التوتر"[1].

[1] المرجع نفسه ، ص 238.

أطلق المتلقي العنان لانفعالاته وأحاسيسه وغرائزه مع الحالة الوجدانية المتعلقة بسليم لأنه توحد معه، فالممثل –علولة- في هذه الحالة قد يصرف انفعالاته، إذ تمكن من خفض توتره، لأنه صرخ وتحرك وسقط ونادى وبكى، ولكن مُشاهد هذا الجو الحافل بالحالات الوجدانية جالس في مكانه هادئ ولا يتحرك، والمسؤول الأول هاهنا الذي عليه أن يضع في حسبانه هذا الأمر الخطير هو المبدع الذي يجب أن يحقق المعادل الموضوعي.

ماذا يمكن أن يحقق متلقي عروض علولة إذن؟ وما هي الآثار النفسية التي أوجدها النتاج الفني؟

1- التركيز على ما يقول الراوي أو القوال وعلى ما يفعله حين يرقص ويغني وهو مستوى عياني قد يحقق السرور والمتعة وقد تسُتثار لدى المتلقي رغبة التغيير والمعرفة

فالقوال يقوم "باستمرار على الاحتفاظ بالمعرفة التي تلقاها في ذاكرته العملية حيث يضطرهمع كل خطاب جديد، من خطاب قدور إلى خطاب غشام إلى خطاب القوال أن يستعيدتذكرها حتى يتمكن من ربط المعارف بعضها ببعض لتصير أكثر عمقا وتجذرا فيه...منخلال انتقائه الدروس والحوادث والآراء التي يحتاج إليها المتلقي لينمي المعرفة اللازمة والضرورية لتنظيم أفعاله وتفسير واقعه الاجتماعي"[1].

أما الثاني هو التذوق الجمالي في إطار فكري فلسفي، حيث تخضع هذه الخبرة لمعايير معينة بدء بالاستعدادات الشائعة لإصدار أحكام تقويمية على سمعة المؤلف في إطارها الإبداعي لأن كل مبدع معروف بفكره وتوجهه وتقنياته المستمدة من المناهج العالمية، وكذلك شهرة الممثل ونجوميته التي تسبق حضوره.

للفنان –المؤلف، المخرج، الممثل - وزر وقيمة يعيها المتلقي ويضعها في حسبانه لاسيما علولة فإنه كان مؤلفا ومخرجا وممثلا ونال شهرة كبيرة في الوسط الوهراني والقطر الجزائري.

ضف إلى ذلك ثقافة المتلقي ودرايته بفنون المسرح وعدد العروض التي شاهدها ونوعها، ثم تأتي بعد ذلك مرحلة حساسة ومؤثرة للغاية ألا وهي مرحلة الاستعداد النفسي، وحالة التذوق الوجدانية وخاصة مزاجه الذي يجعل عملية التذوق خاضعة له "إذ توجد فروق فردية كبيرة في الأمزجة، فالبعض يحب النغمة الموسيقية التي تحملها الكلمات والبعض يميل إلى الشكل والبنية والتكامل "[2]. فالحالة الوجدانية إذن والمزاج يؤثران بدرجة عالية على عملية الاستقبال وخبرة التذوق.

[1] مجلة فضاءات المسرح، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران، أكتوبر 2004، العدد 4، ص 104.

[2] خير الله عصار، مقدمة لعلم النفس الأدبي ،المرجع السابق ، ص 168.

ثم تأتي مرحلة الحكم على النتاج الفني ككل ،الذي يتوقف على قدراتها وثقافتها والإثارة التي تجدها. قد يكون علولة نجح في مسعاه، ربما يكون قد وجد ما قصد، لأن أصل الذوق الفني هو فكرة أخلاقية أكثر منها لوحات جمالية مبتذلة تهدف إلى الإبهار كما كشف عن ذلك غادامير، فعلولة الذي يقتصد من الديكور ولا يبالغ في التغيير المفاجئ والمستمر للإضاءة والألوان والذي يعكف على الحكاية ولعب الممثل من المؤكد أنه يبحث عن فكرة أخلاقية تستجيب لطبيعة المتلقي لحاجاته النفسية والإيديولوجية والأخلاقية.

3- أما المستوى الثالث فإنه يتوصل المتلقي من خلاله إلى البحث عن حياة المبدع – علولة- بمحاولة معرفة انشغالاته وميوله وطفولته وثقافته والبيئة التي ترعرع فيها وحياته العاطفية، وعلاقته بوالديه، وشعوره بالأمان والاستقرار، رغم تصدي بارت ومن سار على دربه ممن يدعون إلى تحرير النتاج الفني من سلطة صاحبه والبحث الدائم على المتلقي المثقف الذي يستطيع أن يفك الشفرات ويكشف معاني الجمال ومواطن الإبداع.

يغدو كل ناقد مبرزا طرحه وأفكاره خاصة فيما يتعلق بتلقي الأعمال الفنية والتجارب التي يأتي بها المبدعون، فمنهم من يرى أنه يجب النظر إلى الفن على أساس الجمال ولا ينبغي له أن يكون في خدمة معينة أو فكر معين أو حزب سياسي ما، ومنهم من يرى أن علولة وهو يخوض غمار تجربته الإبداعية ظل "حبيس أفكار إيديولوجية بعيد عن العملية الفنية التي تسير بعفويتها نحو التغيير والتطوير"[1].

ومنهم من يرى أن القوال وتوظيف التراث والفضاء الحلقوي يعني أيضا مشاركة الجمهور الذي ينحو اتجاها إيجابيا نحو دراسة أفق التوقع وتحسين أدوات التواصل بين اللاعب والمتلقي باعتباره مشاركا.

[1] مجلة فضاءات المسرح ،المرجع السابق ، ص116.

ومن النقاد من ناقش إبداع علولة منطلقا من الطرح الأكاديمي أمثال نور الدين عمرون الذي يتساءل عن الخانة التي يصنف فيها هذا اللون المسرحي، وكيفية تعامل النقد مع العرض القوالي ومحله من الدراما والعرض الاحتفالي والمناهج المسرحية العالمية، هو يتساءل عن موطن شخصية القوال وهو في حالة السرد والحكي وعن وضعه وهو يتحاور ويمثل وانتهى الناقد إلى وصف تجربة علولة بالنقص يقول : "هناك أسئلة كثيرة تطرح من طرف المختصين المسرحيين والنقاد عن كيفية التعامل مع القوال والمداح في العرض الاحتفالي، واعتبرها تجارب لم تكتمل وانتهت بانتهاء مبادريها"[1] .

ولعل خير مجيب على هذه الأسئلة الناقد يوسف إدريس، الذي يبين أن المسرح وُلد مع الإنسان، وُلد بفكرة وممثل وجمهور وفضاء طبيعي ومن ثمة "فإن الدراما مهما كانت عربية أو جزائرية لها سمات تنتمي إلى خصائص العرب الاجتماعية والنفسية والثقافية، وليس لنا بالضرورة أن نطبق عليها الدراما المصرية أو اليونانية أو غيرها من القواعد الدرامية"[2].

أجل، ما فعله علولة هو أنه اغترف ونهل من التراث الشعبي ومن فنون الفرجة وربطها بالمنهج الملحمي وهو يتعاطى مع مواضيع تعالج مشاكل العصر .

[1] نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، المرجع السابق، ص 249.
[2] أحسن ثليلاتي، المسرح الجزائري ،المرجع السابق ، ص ص 192-193.

خـــاتمة

خاتمة

اختلفت آراء الفلاسفة والمفكرين حول مصدر العملية الإبداعية والنتاج الفني، إلا أنهم أجمعوا على أن الإبداع مسؤول عما بلغته الأمم من رقي وحضارات، منذ وُجود الإنسان على هذه المعمورة، ففي الخلق الفني تحقيق للمتعة النفسية، وتنمية للذائقة وترويض للخبرات والتصرفات الس و ية واللائقة التي ترتقي بالإنسان إلى مستوى الإنسانية.

يتطلب تحليل الشخصية الفنية تناوُل نِتاجات المبدعين ونقدها،وتحليلها، انطلاقا من المنهج النقدي النفسي المنبثق من نظرية التحليل النفسي، وبالتالي يمكن اعتبار النظرية الفرويدية جسرا يوصل إلى اللاشعور الخاص بشخصية المبدع، وبالشخصيات المتخيلة، والعملية الإبداعية .وعليه وجب تلخيص أفكار فرويد المتعلقة بالمجال الفني والإبداعي في النقاط التالية:

- ✓ تتميز نظرية التحليل النفسي بسعيها إلى إعطاء نظرة شاملة عن شخصية الإنسان والمجتمع والحضارة.
- ✓ تهدف هذه النظرية إلى تطوير الوعي الذاتي النقدي للإنسان بكشف الأوهام الحتمية التي تقُيِد طاقات الإنسان و تعُرقل قدرته على الحركة والتفكير.
- ✓ اكتشف فرويد اللاوعي انطلاقا من الدوافع الإنسانية الليبيدية وكبْتها، موضحا أن كل ما يعيه الإنسان وكل ما يبُديه ليس هو كل الحقيقة لأن خلف الوعي تتوارى حقيقة مضمرة.

- ✓ لقد قام فرويد من خلال اكتشافاته للجنسية الطفلية ومراحلها،عقدة أوديب، الكبت ،الرغبة واللاوعي بهدم الحضارة الإنسانية – التي يراها أنها حضارة زائفة - وكشف العواقب السلبية التي تسببها المدنية للشخصية الإنسانية.

قامت نظرية التحليل النفسي الفرويدية وما تلاها من نظريات، وأفكار **يونغ، وأدلر،** وغيرهما ببناء قاعدة أ سست لمنهج جديد، سمي بمنهج النقد النفسي الذي تجرأ وربط علاقة ووصالا بين الفن والإبداع وبين التحليل النفسي.

بناء على ما سلف، يتم التوصل إلى أن منهج النقد النفسي هو نتيجة خلية تقاطع بين علم النفس –خاصة نظرية التحليل النفسي - والنقد الفني، حيث شكل هذا المنهج إثراء للعملية الإبداعية الفنية، وصار يمتلك خبرات وملكات تمُكنه من الكشف بصيغ متعددة عن حقائق معرفية وفنية جمالية. فالمنهج النفسي يقوم بفك الشفرات، والإشارات والرموز، ويسعى إلى الإجابة عن أسئلة لها علاقة بدوافع الإبداع ونفسية المبدعين، وكيف أن النصوص والعروض تفسر انطلاقا من الأحلام والاستيهامات وآليات الدفاع.

أما النقد النفسي عند العرب فقد رفع لواءه ثلة من النقاد، وقد توصلوا إلى أن علم النفس علمُ قائم بذاته، يتميز بمقوماته ومميزاته الخاصة، والعملية الإبداعية الفنية ظاهرة إنسانية لها أسسها وأركانها، والنقد النفسي يجمع بين علم النفس والإبداع، فيصبح منهجا ذا قيمة إذا أصابته عدوى الجمال والخيال وتخلى عن صرامة العلم وانحل في نسيج الأثر الفني فأصبح فنا وكف عن أن يكون علما .

وبربط سيكولوجية الإبداع ونفسية المبدع الجزائري، خاصة مع نشأة المسرح مع الرواد الأوائل، وحتى في الفترة التي تلت، فإنه يتضح أن الظروف المتأزمة لفترة الثورة التحريرية خاصة، أثرت على نشاط الإبداع والمبدع المسرحي، تأثيرا إيجابيا وآخر سلبيا ،فمارس الفنان فنه متحديا كل الظروف والأزمات، وخاضعا لذاتيته ونفسيته وأفكاره، ومنقادا لكل العوامل الوجدانية والفكرية .

أما في الفترة التي تحقق فيها الاستقلال، تغيرت الظروف والمعطيات والأرضية التي يمارس فيها المبدع الجزائري إبداعه، ترك الاستعمار بعض الهياكل المسرحية وقاعات الحفلات، وقامت الدولة بتأميم المسرح رافضة القطاع الخاص من أجل أن تهيمن على الإنتاج الثقافي والفني والسيطرة على عملية الإبداع والمبدع.

من المؤكد أن البحث في سيكولوجية الإبداع في هذه الفترة الزمنية بالذات، أي في ظل الحرية والاستقلال، يختلف كليا عن ما عرفه الإبداع المسرحي من ذي قبل، هذا يعني أن المبدع هاهنا، يمارس فنه بنفسـية تختلف عن الحالة السيكولوجيــة المتعلقـة بالأوائل أو الرواد علالو وبشتارز ورشيد قسنطيني . وجد المبدع الحرية إذن، ولكنه يحمل ذاكرة مجروحة، كما أنه ليس حرا حرية مطلقة، إذ عليه أن يخضع لمشروع الدولة الفتية وفكرها تجاه الفن والثقافة، فالرقابة تحيط به وتُلزمه لتوجيه إبداعه الدرامي للدعاية للاشتراكية.

أما فيما يخص سيكولوجية فن التمثيل، فإنه تم التوصل إلى أن العملية الإبداعية المتعلقة بفن التمثيل في زمن نشأة المسرح في الجزائر، كانت تسُيرها ظروف ومؤثرات خارجية تتحوصل فيما يلي:

- ✓ الرقابة والضغط والحصار الذي فرضته الإدارة الفرنسية على الممثل.
- ✓ الإعاقات المادية والتقنية التي واجهها الممثلون الرواد.
- ✓ مهنة التمثيل شُبهة وغير معترف بها من لدن المجتمع.
- ✓ حرمان المرأة من ممارسة مهنة التمثيل وأداء الأدوار.
- ✓ انتشار ظاهرة الكتابة الجماعية عند الممثلين.
- ✓ اعتماد الممثل على مؤهلاته الذاتية)الإرادة-الموهبة-حب التمثيل(دون تكوين مسبق.

حاول علولة أن يتطهر بترك أفكاره تتداعى على شكل شخصيات درامية ومواقفها وأمراضها النفسية وعقدها، مع سليم الذي لم يكن أحمقا ولا مجنونا ،ولكن كان يعاني ما يكبته لاشعوره ولم يجد له منفذا ولا متنفسا، لم يجد التسامي ولا التوحد ولا التقمص، ولكن علولة مكنه فنه وممارسة الكتابة المسرحية والإخراج والتمثيل - لأنه أدى حمق سليم – من توظيف آليات الدفاع النفسية لاشعوريا، شأنه في ذلك شأن جميع المبدعين الفنانين.

ومن خلال التحليل النفسي للشخصيات الدرامية التي أبدعها علولة يتم التوصل إلى النتائج التالية:

- ✓ بين فرويد أن الإنسان ليس سيدا على نفسه لأنه مدفوع بالعمليات اللاشعورية كالرغبة والعواطف والذكريات، ولكن ما وقع لشخصيات علولة أنها كانت مدفوعة أيضا بالظروف والعوامل التي كانت تحيط بها.
- ✓ عروض علولة –لا سيما حمق سليم - تؤيد الفكرة النيتشية التي تدل على أن الفن هو علاج ضد ضرر المعرفة العقلانية وضد الأوهام، هذا من جهة، كما أن وهْم علولة الذي يبدو من خلال مزاج شخصيته وتركيبها، نابع من القوى الحيوية ومن الرغبة في الحياة التي تخضع لمبدأ اللذة لا لمبدأ العقل، من جهة أخرى.
- ✓ تظهر الرغبة الدولوزية عند الإنسان –من خلال شخصية سليم- والتي هي ليست نتيجة الماضي وذكريات الطفولة، وإنما ما ينتجه تفاعلها ومجابهتها مع العناصر الخارجية.

العنصر النفسي والعنصر الاجتماعي ينتجان اغتراب الإنسان حسب فروم، ويبدوذلك من خلال شخصية سليم.

- ✓ التحليل النفسي لشخصيات علولة يدفع إلى دمج منهج التحليل النفسي بالاتجاه الايديولوجي حين تمتزج العقد الظاهرة – الخاصة بشخصيات علولة- بالعقد الباطنة.
- ✓ توضح عروض علولة أن التحليل النفسي يتقدم من العقدة إلى التشكلات السيكولوجية الإيديولوجية، وهذا ما كان ينادي به جيل دولوز.
- ✓ يهتم التحليل النفسي بالخلفيات الفلسفية والأنساق الاجتماعية والثقافية، فتوهم الوقائع عند علولة –مسرحية حمق سليم- هو جوهر النفس، لأن القانون الوضعي والشعارات الجوفاء وأعراف الجهل والفساد والنظام المصطنع هو الزيف الذي يخدم القوة المهيمنة ويدحض الطبقة العاملة والكادحة ويهمشها.
- ✓ العامل الاجتماعي عامل فعال لأنه القاعدة أو الركن الذي تتمحور حوله مقومات الشخصية وطبيعتها.
- ✓ لتحوُّل الشخصيات في مسرح علولة بعدا إيديولوجيا، وخلفية فلسفية وسوسيولوجية ،فحين تبقى الشخصية ثابتة وساكنة دون تحول ولا تبديل، يعني أنها شخصية متضامنة مع النظام ككل ومشاركة فيه وراضية به، وفي المقابل فإن الشخصية المتحولة هي دليل على المقاومة وعدم الاستسلام للنظام المهيمن.
- ✓ تناقضات علولة -على مستوى شخصياته -تشبه العلاقات المتناقضة والمتصارعة بين الوعي واللاوعي-التي أشار إليها فرويد- والتي انتهت بمأساة شخصية سليم وتمزقها.
- ✓ حاول علولة أن يبرز سلوك الشخصيات وتصرفاتها بعزلها عن مشاعرها وعواطفها، إلا أنه يبدو أن وراء كل تصرف دافع سيكولوجي.
- ✓ لم يكن سليم –حمق سليم- واعيا بالغريزة التي تحركه وتدفعه إلى الجنون دفعا، كما أن علولة قد برهن أن العقدة النفسية تتحول في ظروف معينة إلى أمراض عقلية .

- ✓ يوضح علولة من خلال عروضه أن التفكير والعقل والمنطق والأخلاق والجماليات تنمو مع الشخص في وسطه وفي المجتمع.
- ✓ عروض علولة وشخصياته المتخيلة مزيج من الجماليات والمعرفة والحقيقة وخبرات الحياة.
- ✓ قد تكون شخصية سليم إسقاطا لشخصية علولة بوصفها شخصية مواطن جزائري وجد تجابها وتضاربا بين تطوره الفردي)السعادة الشخصية (وبين التكيف الاجتماعي)فرض القيود والاندماج مع الآخر.(
- ✓ تقوم الممارسة الفنية على مؤثرات وجدانية وأخرى إدراكية، ما دفع علولة إلى إبداع مسرحية حمق سليم هو خياله الانفعالي المتعلق والممزوج بظروف الحياة وواقعها الاجتماعي.
- ✓ يتأثر الفنان بالعوامل البيئية تأثيرا خاصا ومميزا ،والحال حين يتضح ثمة مزيج بين واقع علولة وإلهامه وفكره وخياله، هو صراع ذاتي وعلة نفسية تعاني منها شخصية المبدع.
- ✓ للمحيط والبيئة والأحداث التي تتمحور حول الفنان صلة مباشرة بممارسته الفنية وبعروضه النوعية وبلاشعور شخصياته.
- ✓ غياب الأصالة عن علولة)غياب ظرفي مبرر (كمقوم من المقومات الإبداعية والتي تفُسَّر على أساس القدرة على إنتاج أفكار جديدة، من أجل ذلك لجأ إلى الاقتباس
- ✓ حين يعيش المتلقي الإيهام والأحلام وحين يتوحد مع الشخصيات ويندمج معها، هذا لا يعني أنه لا يفهم الرسالة أو الخطاب الفكري الذي يبعثه علولة.

- ✓ من المؤكد أن علولة قد أكسب المتلقي – خاصة من خلال عروضه الحلقوية - خبرة التذوق والمشاركة والانفعال الوجداني والعقلي.
- ✓ يستحيل على المتلقي أن لا يندمج مع الشخصية، لأن الاندماج أو التوحد قوة لاشعورية تعمل آليا على مستوى نفسية المتلقي، فإذا ما شد ته فإنه سيتابعها ويندمج معها ويتوحد، وإذا ما نفر منها فإنه سيدبر عنها ويغادر القاعة.

اتصفت عروض علولة بالتنويع والاختلاف، اختلافٌ على مستوى الأفكار، والمدارس والمناهج الدرامية، والشكل والمضمون . والدليل على ذلك أنه بدأ بالحلقة والملحمية البريختية، ثم انتقل إلى دمج العناصر) الواقعية النفسية والعناصر البريختية (في عرض واحد، ثم تو جه إلى المدرسة الكلاسيكية مع كوميديا ديللارتي.

ربما كان يبحث علولة عن كل ما يدعو إلى التغيير والتفكير، وكل ما يؤثر في الحشود ويصنع الرأي العام، إذ لا يمكن الفصل بين العقل والمنطق، والأهواء والعواطف، فالإنسان عقل وعاطفة، روح ومادة، وكل ما يسُتثار من إدراك ووجدان معا، من خلال العروض المسرحية، هي التي تدفع إلى الثورة على الفساد والتخلف ،وتدعو إلى التغيير الايجابي الذي يبدأ بتغيير ما بنفس المرء مبدعا كان أو متلقيا ومشاركا .

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر والمراجع باللغة العربية

1- المصادر :

1. أحمد سخسوخ، اتجاهات في المسرح الأوربي المعاصر ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،2005.
2. عبد القادر علولة، مسرحية الخبزة، مسرحية مخطوطة، المسرح الجهوي بوهران ، 1970.

2- المراجع:

1. ابن عبد الله المصطفى، تعليم وتعلم اللغة العربية وثقافتها، الهلال العربية للطباعة والنشر، الرباط،ط1990،1.

2. أحمد بغالية، ظاهرة التأليف الجماعي في المسرح الجزائري، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2014.
3. أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.
4. إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال والمضامين ،مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009.
5. إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والآفاق، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران.
6. إسماعيل الملحم، التجربة الإبداعية، دراسة في سيكولوجية الاتصال والإبداع ،مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،2003.
7. إيليا الحاوي، الفن والحياة والمسرح، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1985
8. إيليا الحاوي، يونسكو في مسرحياته ومسرحه، دار الثقافة، بيروت، د.ط، د.ت
9. باسم الأعسم، الثابت والمتحرك في الخطاب المسرحي، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق،ط1، 2011.
10. بدر الدين مصطفى، فلسفة ما بعد الحداثة، دارالمسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ،عمان، ط1، 2011.
11. بن حنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد قسنطيني، منشورات أرشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران،2015.
12. جورش طرابيشي، الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت ،1983.

13. جورش طرابيشي، الروائي وبطله، مقاربة اللاشعور في الرواية العربية، دار الآداب، بيروت ،1995.

14. حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، منشورات دار الأديب ،وهران، د.ت.

15. حسين الواد، مناهج الدراسات الأدبية، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء ،د ت 29. حسين مروة، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعارف، بيروت ،د.ت.

30. خير الله عصار، مقدمة لعلم النفس الأدبي، ديوان المطبوعات، الجزائر ،1982.

31. خير الله عصار، مبادئ علم النفس الاجتماعي، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر،1984.

32. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو حتى الآن، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2000.

33. رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، منشأة المعارف، الإسكندرية ،1986.

34. رضا غالب، الممثل والدور المسرحي، دراسات ومراجع المسرح، أكاديمية الفنون، المطابع التجارية، قيلوب، مصر ،2006.

35. زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،1998.

36. سامي صلاح، الممثل والحرباء، دراسات ودروس في التمثيل، إصدارات الأكاديمية، سلسلة المسرح ،41

37. سعد أردش، الإخراج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط ،1979

38. سمير سعد حجازي، النقد الأدبي المعاصر، قضاياه واتجاهاته، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2001

39. السيد إبراهيم، المتخيل الثقافي ونظرية التحليل النفسي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، د.ت.

40. شاكر عبد الحميد، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ،2009

41. الشريف الأدرع، بريخت في المسرح الجزائري، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار، دت، ط1، الجزائر

42. طارق إبراهيم الدسوقي عطية، الشخصية الإنسانية بين الحقيقة وعلم النفس، دار الجامعة الجديدة، الإسكندرية ،2007

43. العارف بالله محمد الغندور، محمد سمير عبد الفتاح، مداخل الشخصية ونظرياتعلم النفس، دار آتون، القاهرة، ط2، 1997

44. عبد العلي الجسماني، سيكولوجية الإبداع في الحياة، الدار العربية للعلوم، بيروت ، 2000

45. عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ،الجزائر.

46. عبد الرحمان عيساوي، علم النفس الفيسيولوجي، دراسة في السلوك الإنساني ،دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ،1987

47. عبد الفتاح محمد دويدار، سيكولوجية السلوك الإنساني، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ،1995

48. عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ،1987

49. عدنان حب الله، التحليل النفسي من فرويد إلى لاكان، مركز الإنماء القومي،

50. عثمان الحمامصي، نظرية ستانيسلافسكي والنظريات المعارضة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،1994

51. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، بيروت ، 1962

52. العقاد، التعريف بشكسبير، دار المعرفة بمصر، القاهرة، د.ت.

53. علي الراعي، المسرح الوطني العربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1988

54. عواد علي، المعرفة والعقاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001.

55. فؤاد علي حارز الصالحي، دراسات في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع ،الأردن، ط1، 1999

56. فرحان بلبل، مسرحنا العربي، واقعه وآفاقه، دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2007

57. فيصل عباس، التحليل النفسي وقضايا الإنسان والحضارة، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت ،1991

58. لخضر منصوري، فتيحة زاوي، نقاش غالم، طامر أمنوال، قراءات في المسرح الجزائري، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2014

59. مفدي زكريا، اللهب المقدس، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ،1983

60. مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف ،القاهرة، ط1969،3

61. مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، دراسات في سوسيولوجيا المسرح الجزائري ،

62. المودن حسن، لاوعي النص في روايات الطيب صالح، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، ط1، 2002

63. نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت ،الجزائر ،2006

64. هشام معافة، التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير، منشورات الإختلاف ،الجزائر، ط1، 2010

65. يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، دار المعارف، مصر، ط2، د.ت.

ثانيا: المراجع باللغة الأجنبية

.1

Roland barthes, fragment du discours amoureux , edition du seuil, 1977.

ثالثا: المراجع باللغة الأجنبية المترجمة

1. إبسن، موريس غرافيه، ترجمة: صلاح الدين برمول، منشورات دار الثقافة ،1985

2. برنار دورت، قراءة بريشت ،تر : جورج الصائغ وماريلوري سمعان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د ط ،1977

3. جورج باستيد، المدينة سرابها ويقينها، ترجمة: عادل العدا، دمشق ،1996

4. جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة : شاكر عبد الحميد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداء، الكويت ،2000

5. ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة: إحسان عباسي ومحمد يوسف، بيروت، ط1، 1985
6. مارت روبير، رواية الأصول وأصول الرواية، ترجمة: وجيه أسعد، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، ط1، 1988
7. مارفن كارلون، فن الأداء، تر : منى سلام، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات ،مسرح 35، مطابع المجلس الأعلى للآثار .
8. مصطفى كاتب، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري، ترجمة: مخلوف بوكروح والشريف الأدرع، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2013
9. وليام راني، المعنى الأدبي من الظاهرتية إلى التفكيكية، ترجمة : يونيل عزيز، دار المأمون، بغداد ،1987

رابعا: المعاجم والقواميس

1. قاموس العصر الحديث،)انجليزي، عربي(لجنة من علماء العربية والانكليزية، دار التوفيق للطباعة والنشر، بيروت ،1978.

خامسا: الدوريات العربية

1. مجلة فضاءات المسرح، العدد الرابع ، 2014، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر .

سادسا: الرسائل الجامعية

1. ادريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، الملحق، رسالة دكتوراه، جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس ،2003-2004

2. بوسلخين محمد، النقد الروائي عند جورج طرابيشي، أطروحة دكتوراه دولة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس، المملكة المغربية ، 1998-1999
3. رأس الماء عيسى، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه ،جامعة وهران ،2007-2008
4. سنوسية باحفيظ ،جماليات التلقي في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه، جامعة وهران ،2011-2012
5. حايك أمينة، الممثل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية والتكوين الأكاديمي، رسالة ماجستير، جامعة وهران ،2005-2006
6. منصور كريمة، خصائص الكتابة المسرحية عند عبد القادرعلولة، رسالة ماجستير ،جامع وهران ،2005-2006.

- قرص مضغوط لعرض "حمق سليم".

الفهرس

الفهرس
كلمة
شكر
إهداء
مقدمة مدخل : فلسفة الخلق والابداع :
الفصل الأول:الفن بين نظرية التحليل النفسي والنقد النفسي **08**
المبحث الأول: نظرية التحليل النفسي.....11 .
نظرية التحليل النفسي Frud psychoanalytic personality theory
11.....

المبحث الثاني: منهج النقد النفسي.....23

1. نقد المنهج..... **32**.....
2. النقد النفسي عند العرب..... **34**

الفصل الثاني:سيكولوجية الشخصية في المسرح الجزائري

المبحث الأول: سيكولوجية الشخصية الدرامية في المسرح الجزائري.....42

المبحث الثاني: سيكولوجية التمثيل في المسرح الجزائري.....69

1. علاقة الأداء بما بعد الحداثة..... **69**
2. علاقة النظرية بالسيكولوجية..... **70**
3. أسباب توتر الممثل وقلقه وسبل الوقاية والعلاج..... **72**

الفصل الثالث:سيكولوجية الشخصية في مسرح علولة

المبحث الأول: سيكولوجية الشخصية الدرامية في مسرح علولة.....90

1. التحليل النفسي لمسرحية الخبزة.....**90**

2. التحليل النفسي لمسرحية حمق سليم.....**95**

3. التحليل السيكولوجي لمسرحية "آرلوكان خادم السيدين".....**104**

- **سيكولوجية شخوص علولة في كنف التيار الملحمي.....107**

المبحث الثاني: سيكولوجية شخصية الممثل في مسرح علولة.....119

المبحث الثالث: سيكولوجية التلقي في مسرح

علولة.....130

خاتمة.....

141....

قائمةالمصادروالمراجع.....

150.....

الفهرس.....

158 .....

ملخص :

تبحث الأطروحة المعنونة بسيكولوجية الشخصية في المسرح الجزائري عن كل ما يتعلق بالفن ونفس الانسان والحياة والحضارة ، والبرهنة عن امكانية الاستفادة من نظرية التحليل النفسي في معالجة وتحليل المسرح الجزائري عموما ومسرح علولة على وجه الخصوص ، وذلك بتطبيق منهج النقد النفسي وبالتطرق الى العمق النفسي لشخصية المبدع وتحليل الشخصيات الدرامية وابراز الأثار النفسية التي تخلفها العروض المسرحية على شخصية المتلقي.

Abstract :

The present Thesis entitled personal psychology in the Algerian theatre is looking for everything related to art and the human spirit, life and civilization, so this one has aim which is giving evidence for the possibility and take advantage of the theory of psychoanalysis in the processing and analysis of the overall Algerian theatre and Alula's theatre in particular, by applying the method of psychological criticism, by addressing the deep psychological character of the creator himself and personalities analysis to highlight the dramatic and psychological effects of theatrical performances on the recipient personality.