الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة جيلالي ليابس – سيدي بلعباس –

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم الفنون

سيكولوجية الشخصية في المسرح الجزائري
علولة أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه ل.م. د

تخصص: نقد مسرحي

إعداد الطالب:

– صلاي عباس

إشراف الدكتور:

– أ.د:قرقوة إدريس

لـجنة المناقشة:

أ.د.فرعون بخالد	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	رئـــيسا
أ.د قرقوة إدريس	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
د.عمارة بوجمعة	أستاذ محاضر –أ–	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
د .نقاش غالم	أستاذ محاضر –أ–	جـــامعـــة وهـــران	عضوا مناقشا
د.طرشاوي بلحاج	أستاذ محاضر –أ–	جـــامعـــة تلمسان	عضوا مناقشا
د. كبير الشيخ	أستاذ محاضر –أ–	جامعة عين تموشنت	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2015-2016

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 "قرقرة إدريس" الذي تفضل بالإشراف على هذا العمل، فكان نعم الموجه والمرشد.

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

ص. عباس

إهـــداء

إلى الوالدين الكريمين أطال الله في عمرهما.

إلى من رافقتني وكانت نعم السند زوجتي.

إلى قرة عيني: " إلياس وإسراء".

ص. عباس

مقدمة

مقدمة

يُشكِّل المسرح جوانبَ جدّ مهمّة من النشاطات النفسية، وخبرات وجدانية ومعرفية ودافعية ،لاسيما المسرح الجزائري الثري بنتاجاته الفنية، التي تزخر بالتأليف والإخراج والتمثيل، هذه الإبداعات التي تجسد وتبرِز 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 وتطهُّره وتذوقه.

وعليه، تولدت لدينا رغبة التقصي في مدى تساوق هذه الطروحات 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، وعيّنة 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 ثمّ 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 عمّن 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؟ ولِمَ 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، فصّلنا 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 والتاريخ 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 تألُّق 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 من جاك لاكان و نويل بيلمان وسانت 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.

المبحث الثالث: المعنون ب " سيكولوجية شخصية الفنان المبدع" أين بحثنا عن الأسس النفسية المتعلقة بالعملية الإبداعية خاصة " شخصية المؤلف المسرحي وشخصية المخرج" بالتطرق إلى اللاشعور والكبت والرغبة.

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.

المبحث الثالث: تحت عنوان " سيكولوجية التلقي في المسرح الجزائري" أين تبرز أهمية المتفرج وتكوين الجمهور المسرحي وما فعله علالو وبشتارزي وقسنطيني من أجل بلوغ هذه الغاية، من خلال اللغة العامية والشكل الهزلي والقضايا والموضوعات المنتقاة على أساس تطهير المتفرج وتحقيق غايات نفسية معينة.

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.

التحليل النفسي لمسرحيتي الأقوال والأجواد: أين أبرز علولة الفروق الفردية لشخصياته المتنوعة بتنوع الطبائع البشرية، متوغلا إلى بنيتها المركبة من الوعي واللاوعي.

التحليل النفسي للثام مع برهوم والحبكة التي نسجها علولة والتي تصور هذه الشخصية منذ ولادتها إلى نهايتها بالمقبرة حائرة غريبة ومبهمة.ثم التحليل النفسي لمسرحية الخبزة وتليها مسرحية حمق سليم، مع جنون هذه الشخصية وعصابها وفرارها إلى مملكة الخيال، ثم التطرق إلى مسرحية أرلوكان خادم السيدين من الزاوية النفسية طبعا.

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

سيكولوجية التمثيل في مسرح علولة: والتي تصور الخريطة السيكولوجية لممثل العرض الحلقوي في كنف التيار البريختي.

سيكولوجية التلقي في مسرح علولة: أين تم البحث عن مقاصد علولة ومبتغاه من متلقي عروضه.

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 وحِكمه، 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 والحُكم.

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، ط1،1991.

4) مصطفى كاتب، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1،2013.

5) نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت، الجزائر، ط2006،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 إدريس قرقوة الذي أشرف على توجيه هذا البحث، والذي أجاد عليّ بإرشاداته الصائبة حيث زودني ماديا – بالمراجع المتعلقة بالموضوع – ومعنويا بالتشجيع والحث على المثابرة ومواصلة العمل، فله جزيل الشكر والامتنان. كما لا أنسى شكر نائب المشرف، الأستاذ الفاضل خرواع توفيق على سعيه ومحاولة تذليله للصعوبات التي واجهتني أثناء البحث، وكذلك وقوف الدكتور الفاضل دين الهناني أحمد إلى جانبي محاولا رفع معنوياتي وتشجيعي لإتمام البحث على أكمل وجه.

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.

صلاي عباس

يوم، 14 أفريل 2015

مدخل

فلسفة الخلق والابداع

تعكس العملية الإبداعية الفنية أصداء ورؤى فلسفية وفكرية تتعلق بالإنسان والوجود والحياة ،فقد تنوعت مظاهر الإبداع واختلفت ،مثّلتها 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 تُفسَّر ظاهرة الإبداع الفني؟ وما رأي الفلاسفة في العملية الإبداعية؟

ينظر **أفلاطون** إلى العملية الإبداعية على أساس أخلاقي وتربوي، ويصف الشاعر بأنه "كائن أثيري مقدّس ذو جناحين لا يمكن أن يبدع قبل أن يُلهَم وقبل أن يفقد صوابه وعقله"[5]. في إطار فلسفته المثالية وجمهوريته الصورية، يُرجع **أفلاطون** العملية الإبداعية إلى قوة إلهية محركة وملهمة، فالشعراء في نظره ظلال تنطق بصوت المُثُل وهي ربّات

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

الشعر "لأن شعراء الملاحم الممتازين جميعا لا ينطقون بكل شعرهم الرائع عن فن ولكن عن إلهام ووحي إلهي "[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، يوضّح قصده من المحاكاة بقوله: "إذا كان لأحد أن يقلد الآخر، فالحياة هي التي تقلّد الفن، لا الفن الذي يقلّد 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.

يصور **شوبنهاور** العملية الإبداعية على أنها صراعات نفسية بين مطالب الحياة وبين محاولة التخلص من هذه المطالب، فهو يقول عن المأساة "وهي تمثل الجانب المروّع من الحياة حيث الصراع بين الإرادة ونفسها قد بلغ الذروة"[3] .فالفن عند **شوبنهاور** لعب وهروب وتمرّد "إن **شوبنهاور** يعقد الصلة بصورة قوية بين الفن والحياة غير أنه ساخط على هذه الصلة لأنه ساخط على الحياة عامة "[4].

يعتبر **نيتشه** الإبداع الفني وهما فنيا خاصا فهو يُؤكّد "على ضرورة الوهم الفني ويعتبر أن الحياة غير ممكنة دون أوهام، فالوعي لا يبلغ إلا ما هو سطحي "[5] ،يفسر **تروتينون** trotignon معنى الوهم النيتشي وعلاقته بالعملية الإبداعية حين يبيّن أن الوهم "نتاج للفن، كما أنه يجسد قوة الحياة ضد ما يُدمّر الوجود بواسطة مشروع لا معنى له، هو مشروع نشكله نحن عندما نجعل من الحقيقة أمرا ذا قدرة كاملة "[6].

---

[1] خير الله عصار ،مقدمة لعلم النفس الأدبي ،ديوان المطبوعات ،الجزائر ،1982 ،ص32.
[2] رشاد رشدي ،نظرية الدراما من أرسطو حتى الآن، هلا للنشر والتوزيع، ط1 2000، ص31.
[3] مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ،دار المعارف القاهرة ،ط3، 1969، ص35.
[4] خير الله عصار ،مقدمة لعلم النفس الأدبي ،المرجع السابق ،ص35.
[5] سمير الزغبي، نيتشه، الفن والوهم وإبداع الحياة، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 2009، ص38.
[6] سمير الزغبي، نيتشه، الفن والوهم وإبداع الحياة، المرجع السابق، ص38.

يُؤمن **لالو E.lalo** (1823-1892) أن الصلة بين الفن والحياة قائمة بلا شك "فالعملية الإبداعية – عند **لالو** – والفن عامة مضاعفة للحياة أي يشبه الحياة، وإكمال لها وضرب من الترف وبراعة في أسلوب معين ورسالة خُلقية وتطهير "[1].

أما **كانت KANT** فإنه يرى أن العملية الإبداعية عملية طبيعية، يقول **كانت** في كتابه نقد الحكم أن "الإبداع عملية طبيعية تخلق قوانينها، وأن فعل الإبداع يخضع لقوانين من صنعه لا يمكن التنبؤ بها ومن ثمّ فإنه لا يمكن تعليم الإبداع تعليما منظما"[2].

من المؤكد أن الإنسان هو الذي أنتج الفلسفة والعلم والدين والفن أي أنتج الثقافة*، وبما أن الفلسفة والفن وحتى العلم هي من إنتاج الإنسان فما هي القدرات التي تؤهل هذا الأخير للإنتاج والإبداع الثقافي؟ الفنان المبدع إنسان له جسد وروح ويعيش في بيئة اجتماعية معينة، أما جسد الفنان فهو جزءه المادي، في حين أن العقل هو جزء غير مادي وغير ملموس باعتباره جملة من نشاطات يمارسها الدماغ وقدرات ذهنية قابلة للنمو والترويض.

إضافة إلى الجسد والعقل هناك ما يسمى بالانفعال وهو جزء غير مادي أيضا "إنه حالة نفسية وجدانية مصحوبة بتغيرات فيسيولوجية سريعة وبحركات تعبيرية تتسم بالوضوح والعمق"[3] فما هو الانفعال وكيف يُعرّف؟ وهل ثمة فرق بين الانفعال والهيجان ؟ للانفعال مظاهر "ويميز عادة بين أشكال ثلاثة للانفعال: الهيجان، العاطفة، الهوى"[4] يبدو الهيجان في الغضب والخوف الشديد، أما العاطفة مثل الحب والحزن فهو إحساس وانفعال مضمر أو هادئ، وحين يتصف الانفعال بالديمومة والاستمرارية فيسمى حينئذ الهوى

[1] خير الله عصار ،مقدمة لعلم النفس الأدبي ،المرجع السابق ،ص36،35 ،(بتصرف) .

[2] عبد الستار ابراهيم ،الإبداع ،وكالة المطبوعات ،الكويت 1978 ،ص33 .

* الثقافة :هي كل ما يشمل المعرفة والمعتقدات والدين والفن والأخلاق والقانون والعادات وكل ما يكتسبه الإنسان من قدرات وأعراف، ومن النقاد من يرى غير ذلك فقيرتز يوضح أن الثقافة "هي ليست مجرد حزمة من أنماط السلوك المحسوسة، كما هو التصور العام لها، كما أنها ليست العادات والتقاليد والأعراف ولكن الثقافة بمعناها الانثروبولوجي الذي يتبناه قيرتز هي آليات الهيمنة من خطط وقوانين وتعليمات ،كالطبخة الجاهزة التي تشبه ما يسمى بالبرامج في علم الحاسوب ومهمتها هي التحكم بالسلوك " (عبد الله الغذّامي ،النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،المملكة المغربية ،ط3 ،2005 ،ص74).

[3] مراد وهبة وآخرين ،المعجم الفلسفي ،دار الثقافة الجديدة ،القاهرة ،ط2،1971 ،ص4.

[4] تيسير شيخ الأرض مبادئ الفلسفة مشكلة العمل ،مطابع ألف باء الأديب ،دمشق ،1967 ،ص105-106 (بتصرف).

"فالهوى هو عاطفة وهيجان في وقت أنه ظاهرة نفسية كلية تبدو من معالم الشخصية بأكملها"[1].

يفسر **برغسون** العملية الإبداعية على أساس الانفعال والإثارة "يشير الانفعال إلى ما يتعرض له الكائن الحي من استثارة تتجلى فيما يطرأ عليه من تغيرات فيزيولوجية كارتفاع ضغط الدم وزيادة ضربات القلب..وما ينتابه من مشاعر وأحاسيس وجدانية قوية ومن رغبة في القيام بسلوك يتخفف به من هذه الاستثارة"[2].

وبالتالي يمكن إرجاع الفن والعملية الإبداعية إلى نتيجة انفعال عميق عند الفنان، فالعمل الفني يصدر وينبع من شخص، من ذاته، وفق انفعالاته في مكان معين وفي زمان معين "فالسمات الأساسية للفن الأصيل تختلف عن السمات الأساسية للعلم"[3] هذا يعني أنه لا يمكن قياس بواعث وأسس العلم مع الفن بطريقة ومعايير واحدة باعتبار العلم معرفة منسقة تنشأ من خلال الملاحظة والدراسة الدقيقة والتجريب.

يفسر **فرويد** العملية الإبداعية على أساس اللاشعور، وعقدة أديب تحديدا وأسطورته المتعلقة باغتيال الأب والشعور بالذنب (والتي سيأتي تفسيرها لاحقا)، وهو يقصد آلية تسامي رغبات المبدع اللاواعية حين يلجأ إلى مملكة الخيال مشبعا نزواته التي لم يستطع تلبيتها في الحياة وفي الواقع "الإبداع من الناحية السيكولوجية احتدام عواطف لدى المبدع تتأجج في داخله، تبلغ حد الإلهام فتصل عنده إلى قمتها، فتشرق الفكرة فجأة على ذهن المبدع .ولا بد للفكرة الإبداعية من معين تمتاح منه، ولكن الإبداع في صياغتها هو الأساس"[4] .

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

[1] خير الله عصار ،مقدمة لعلم النفس الأدبي ،المرجع السابق ،ص23.
[2] معجم العلوم الاجتماعية، ابراهيم مدكور وآخرون،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1975.
[3] خير الله عصار ،مقدمة لعلم النفس الأدبي ،المرجع السابق ،ص23.
[4] عبد العلي الجسماني ،سيكولوجية الإبداع في الحياة ،المرجع السابق ، ص46.

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** يعتمد على الوظيفة والفلسفة تستند على المفاهيم "فإن الفن يعمل من خلال المؤثرات بنوعيها الإدراكية والوجدانية "[1] .

أما **غادامير** فإنه يشبّه النتاج الفني وما تفرزه العملية الإبداعية بلعبة مستقلة بذاتها، فذات المبدع ليست هي السيدة المبادرة وإنما هي ذات خاضعة منتمية للتجربة الفنية كليا "وهذا ما يجعل نمط وجود اللعب يأخذ أهمية كبرى، لأن اللعبة تمتلك ديناميتها وأهدافها الخاصة في استقلال تام عن وعي اللاعبين "[2].

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

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

[2] هشام معافة ،التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير ،منشورات الاختلاف ،الجزائر ،ط1 ،2010 ،ص146.

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، ويُجسّد 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 ومُحلّلا، 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

[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.

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

يستحيل أن تُمارَس 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 المُثل، ولكن لم يستقر الحال على هذه النظرة الفلسفية.

وفي فترة لاحقة جاءت الكلاسيكية لتَّمجّد العقل، وتوالى الأمر مع الرومانسية حيث مبدأ الحرية الفردية والذاتية، ثم الفلسفة الوجودية والسريالية والرمزية والأفكار الخاصة بها "والحق أن الذي يكتب شيئا من الإبداع ابتداء من درجة معينة من الرقي وفي مستوى ما من الجمال الفني، قد يشق على أي دارس له إبعاد كتاباته من أشكال التفلسف، فلا كاتب إذا إلا وهو فيلسوف بالمعنى الثقافي العام، ولكن ليس كل فيلسوف كاتب، ولعل الذي ظاهر على ذلك، أو بعضه على الأقل، أن معظم المذاهب النقدية تنهض في أصلها على خلفيات فلسفية "[2] .

وكثيرٌ هم من الفلاسفة والمفكرين من خاضوا ونظروا للفن والأدب، مثل **أرسطو** وكتابه **"فن الشعر"** حيث شرّح الدراما تشريحا فلسفيا وعلميا ومنهجيا "فقد جاء تقسيمه للشعر اليوناني القديم :الشعر الغنائي، الشعر الملحمي، والشعر الدرامي مستندا إلى النصوص الشعرية التي درسها، فاستنتج أن لكل شكل من هذه الأشكال الثلاثة بنيتها الخاصة فالتراجيديا مثلا هي أسمى أنماط الشعر الدرامي، هي محاكاة لفعل نبيل كامل"[3]

[1] وليام راي ،المعنى الأدبي من الظاهرتية إلى التفكيكية ،تر يونيل عزيز،دار المأمون، بغداد، ط1 ،1987 ،ص30.
[2] عبد المالك مرتاض ،في نظرية النقد ،المرجع السابق ، ص79.
[3] عواد علي ،المعرفة والعقاب ،لقاءات في الخطاب المسرحي العربي ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت،ط1، 2001 ،ص59.

ومن الفلاسفة المعاصرين **جاك دريدا** الذي تألق وعُرف بالبنيوية والتفكيكية والنزعة التقويضية، و**رولان بارت (1915-1980)** الذي يستهدف المتلقي مبعدا ذاتية وفكر المؤلف، و**كلود ليفي ستروويس** الذي عمّم مفهومه عن البنية على جميع فروع المعرفة البشرية، و **موريس بلانشو maurice blanchot** (1907-1988) صاحب التفكيرية إضافة إلى **جان بول سارتر** (1905-1980) "الذي نشر مجموعة من المجلات النقدية، تنهض على النزعة الفلسفية في تأسيساتها الكبرى .في كتاب له عام 1947 بعنوان : qu'est-ce que la littérature ? الذي ترجمه **محمد غنيمي هلال** بعنوان ما الأدب؟ وكان هذا الكتاب في أصل مجموعة من المقالات نشرها في (مجلة الأزمنة) (les temps modernes) تناول فيها بالتأمل والتنظير مشكلات الكتابة "[1].

فالفلسفة مفتاح المعرفة الإنسانية، والناقد يكون مُلمّا 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 يُلمّ 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 ينتظر قصة لينقدها أو رواية أو مسرحية، وكـلٌ في اختصاصه. يقول **ميشال فوكو** (1926-1984) عن النقد "هو انطلاق

[1] عبد المالك مرتاض ،في نظرية النقد ،المرجع السابق ،ص 80.
[2] حبيب مونسي ،نقد النقد ،المنجز العربي في النقد الأدبي ،دراسة في المناهج ،منشورات دار الأديب ،وهران ،د ت ص56.

المعاني الخرساء النائمة في الكتابات التي يكتبها الكتاب والأدباء عبر القرون الطوال، في خطاب أدبي آخر أكثر ثرثرة، وفي الوقت ذاته أقدم قدما وأكثر معاصرة"[1].

إذا كان الإبداع يعتمد على الانفعال، الخيال، الإلهام والحدس والذكاء، فيقوم بتصوير مواقف درامية، وخلق شخصيات فنية، وتأجّج المواقف وتأزّم المسار الدرامي وغيرها، فإن النقد هو تعليق عن هذه اللوحات الفنية، فينقدها بالكتابة عن الكتابة وبالفن عن الفن، هذا التعليق يكون ممزوجا بالايديولوجيات والثقافات والمعارف والنظريات والجماليات، فالنقد إذن يُبنى على أساس المعرفة والمنطق. من أجل ذلك، على الناقد أن يلم بكل الأفكار والنظريات حيث لا يستطيع أن يتجاوز ويغض النظر عن الجانب السوسيولوجي مثلا، لأنه لا يمكن فصل الفن والأدب عن المجتمع والبيئة والحضارة والثقافة "ويجب حينئذ وضع الإنسان والإبداع في وسط متميز بصراع الطبقات، ذلك بأن العمل الأدبي من حيث هو إيديولوجيا بطباعه، إنما هو تعبير عن رؤية العالم ..ويرى الماركسيون أن لكل زمان موضوعاته العامة التي تلائم البنية الاجتماعية التي تعالج مشاكلها"[2] .

تنظر الدراسة السوسيولوجية إلى الإبداع الفني على أساس أنه معيار تُقاس 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.

كلما ظهر إبداع، ظهر رأيا حوله، ولو بكلمة أو إيماءة أو تصفيق أو صمت "إن الغاية من النقد هي الاهتداء إلى سبيل حقيقة النص بتعبير فلسفي، أو إلى فهمه بتعبير

[1] حبيب مونسي ،نقد النقد ،المنجز العربي في النقد الأدبي ،دراسة في المناهج ، المرجع السابق، ص 29.
[2] عبد المالك مرتاض ،في نظرية النقد ،المرجع السابق ،ص 105.

التأويلية الغادامیرية، أو إلى تفسيره بمصطلح علماء التفسير، أو إلى استكشاف علاقة الدال بالمدلول بتعبير اللسانيين البنيويين، أو إلى الكشف عن نظام الإشارة فيه بتعبير السيميائيين، أو إلى تقويضه أو تفكيكه بمصطلح الدريديين. فالغاية من النقد، كما نرى، تختلف باختلاف الاتجاهات الفنية والتيارات الفكرية "[1] .

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"[2]. 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.

تألقت المناهج النقدية نتيجة تراكمات التيارات الفكرية والجمالية في أوروبا، التي عمل على إثرائها تقاطع وتشعب العديد من المعارف والثقافات العالمية لحضارات وأمم متباينة، وما انبجس عنها من فلسفات مثالية، إسلامية، ومادية ووجودية وغيرها، كما تجدر الإشـارة إلى أن أسلوب النقد يختلف من جنس أدبي وفني إلى آخر، فنقد الرواية مثلا ليس كـنقد قـصة أو مـسرحية، يـقول علي جواد الطاهر مُعرّفا النقد المسرحي بأنه "قراءة بصرية مـتبصرة لـمنظومـة سمعية وصورية وحركية تستهدف تـحليـلـها وتـأويـلـها ومـن ثم إصـدار الحكم عليها"[3].

أضحى النقد يستمد عناصره من علوم الطبيعة والحقائق، ومن علوم الحياة، فاستغل مثلا الطريقة التجريبية، وفكرة التطور، ومبادئ النسبية، وفي ظل موجة التحول

[1] عبد المالك مرتاض ،في نظرية النقد ،المرجع السابق ، ص51.
[2] عواد علي ،المعرفة والعقاب ،المرجع السابق ،ص59.
[3] باسم الأعسم ،الثابت والمتحرك في الخطاب المسرحي، تموز للطباعة والنشر والتوزيع ،دمشق ،ط1 ،2011،ص69.

إلى الضبط المنهجي التجريبي راح النقد يستلهم معطيات مختلف العلوم، منها معطيات علم النفس وما يندرج تحت هذا العلم من نظريات ورؤى "ولعل علم النفس كان العلم أكثر احتواء للظاهرة الأدبية وأكثر العلوم الحديثة احتواء للأدب وسهاما في تفسيره"[1] .

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 يحيط بالإنسان، مجتمعه، ثقافته، حضارته، وتتطرق إلى تصرفاته اتجاه الآخرين .

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

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"[2] 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

[1] ستانلي هايمن ،النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ،تر: احسان عباسي ومحمد يوسف نجم ،بيروت ،ط1 ،1985 ،ص12 (بتصرف).

[2] بد الرحمن عيساوي:علم النفس الفيسيولوجي ،دراسة في السلوك الانساني ، دار المعرفة الجامعية ،الاسكندرية ،1987 .ص 127.

النفس مع الأدب والفن "اكتشف **فرويد** أن الأدباء هم علماء النفس الأوائل ولهذا وصفهم بالعارفين الضليعين بالنفس الإنسانية الذي اعتدنا تكريمهم باسم الشعراء"[1] .

استلهم **فرويد** نظريته من الفلاسفة والشعراء وقد اعترف بذلك "لأن الإبداع على اختلاف أنواعه وأشكاله هو الرّحم الذي يحتضن النفس الإنسانية"[2] 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"[3].

فالشرارة الأولى إذن لإنشاء وربط علاقة بين الفن ونظرية التحليل النفسي كانت على يد فرويد حين حلل رواية (كراديفا) في كتابه (الهذيان والأحلام)، مثريا جملة من الأسئلة التي تبحث في ماهية الفن والحياة والإنسان والوجود، استنادا إلى منهج معقد يُدعى منهج التحليل النفسي "وباستطاعتنا أن نقول أنه هو – أي **فرويد** – الذي بدأ هذا النهج في النقد الأدبي، باتجاهه إلى العناية بمؤلفي الأعمال الأدبية"[4].

أنشأ **فرويد** علاقة بين العلم والفن، فيم تتجلى هذه العلاقة؟ أو بعبارة أخرى ما الفرق بين علم النفس ونظرية التحليل النفسي؟ فالنشأة التاريخية يمكن أن تحدد هذا الفارق:"فالتحليل النفسي نشأ في الربع الأخير من القرن التاسع عشر تحت مظلة الطب النفسي وقد نشأ بوصفه محاولة للتغلب على بعض الصعوبات التي واجهت التطبيب النفسي في ذلك الوقت"[5] .

لم يهتم هاهنا **فرويد** بالبحث عن العلاج العيادي، بل تجاوز ذلك إلى التنظير عن الإنسان وحياته ومجتمعه وحضارته "وارتبط التحليل النفسي في بدايته باسم **سيجموند**

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

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

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] السيد ابراهيم ،،المتخيل الثقافي ونظرية التحليل النفسي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، د.ت ، ص12.

[5] مصطفى سويف ،علم النفس ،فلسفته وحاضره ومستقبله ككيان اجتماعي ،الدار المصرية اللبنانية ،مكتبة الأسرة ، 2000، ص ص 65- 66.

فرويد طبيب الأعصاب النمساوي ثم بأسماء كثيرين ممّن تتلمذوا عليه وأسهموا بإسهامات كثيرة في منظومته. وفي مقابل هذه النشأة التاريخية للتحليل النفسي نجد أن علم النفس العلمي بدأ يخطو خطواته الأولى في أواخر الثلث الأول من القرن التاسع عشر أي قبل بدأ التحليل النفسي بحوالي خمسين سنة وقد نشأ في رحاب معاني فسيولوجيا الأعصاب"[1] وهي محاولات بادر بها علم النفس كمحاولات تجريبية من أجل إيجاد العلاقة بين الخصائص والمميزات المادية للمؤثرات الحسية والسلوكات المتعلقة بالاستجابة لهذه المؤثرات.

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"[2] .

يهتم البحث عن العلاقة بين التحليل النفسي كنظرية وبين الفن والأدب مع الأخذ بعين الاعتبار أن **فرويد** وجّه 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 ليعزّز 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 طُعن بها بنو البشر "أحد هذه الصدمات عندما أوضح فرويد أننا لسنا أسيادا على أنفسنا ولكننا مدفوعين بالعديد من العمليات اللاشعورية

[1] فيصل عباس ،التحليل النفسي وقضايا الإنسان والحضارة ،دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر ،بيروت ،1991.ص 6.
[2] المرجع السابق ،الصفحة نفسها .
* (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.

كالرغبات والمخاوف والاعتقادات والصراعات والعواطف والذكريات التي لا تكون على وعي بها"[1] .

هل يُعتبر **فرويد** طبيبا نفسانيا أم فيلسوفا أم ناقدا فنيا وأدبيا؟ من المهم جدا معرفة أفكار **فرويد** واكتشافاته، من أجل إدراك النتائج التي توَصَّل 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.

كان يقول " فلم أكن أطمح خلال سنوات شبابي إلا إلى المعرفة الفلسفية وأنا الآن على وشك تحقيق هذه الأمنية من خلال الانتقال من الطب إلى علم النفس "[2] هل كان يبحث **فرويد** عن إنشاء نظرية فلسفية أم عن مذهب فكري وتصور علمي؟ بما أن التحليل النفسي هو علم متفرع من علم النفس، هو جزء منه، وبالتالي يتصف بالعمق وبالدقة والدليل على ذلك أنه غاص في علم نفس اللاوعي ولكن عليه أن يتقيد بالرؤى والتصورات العلمية .

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"[3].

تأثر **فرويد** بفكر **شوبنهاور ونيتشه،** وبالتالي هو يحاول ربط ثمة علاقة بين التحليل النفسي وتراث الفلسفات والأفكار العتيقة، أبدى **فرويد** آراءه حول سلوك الإنسان والحضارة والمجتمع والثقافة والأخلاق والدين "فالحضارة في نظر فرويد تقوم على

[1] طارق إبراهيم الدسوقي عطية ، الشخصية الإنسانية بين الحقيقة وعلم النفس ،دار الجامعة الجديدة ،الإسكندرية ، 2007،ص 125.
[2] فيصل عباس ،التحليل النفسي وقضايا الإنسان والحضارة ،المرجع السابق ،ص 5.
[3] المرجع نفسه ،ص 7.

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

فحركة الإنسان خاضعة لحاجاته، والحاجة تتراوح بين دفع المضرة وجلب اللذة، بين دفع الألم وتجنب الخطر، ويتم التمييز انطلاقا من هذا التصور بين مستويين من الحاجات مستوى أدنى ومستوى أعلى :"على أن الحاجة لدى الإنسان ليست قاصرة على هذا المستوى الفسيولوجي وحده، بل هناك حاجات ذات طابع إنساني مميز تعكس طبيعة الإنسان وعلاقاته بالآخرين وموقفه منهم وتمثل المستوى الأعلى"[2]. حين تتوفر حاجات المستوى الأدنى يطلب الشخص حاجات المستوى الأعلى، ومن ثمة تسمو حاجات الشخص لتصل إلى درجة تحقيق الذات.

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"[3] .

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

[1] فيصل عباس، التحليل النفسي وقضايا الإنسان والحضارة، المرجع السابق، ص16
[2] فاخر عاقل، علم النفس التربوي دار العلم للملايين، بيروت، 1978 ،ط4 ،ص392.
[3]فيصل عباس،التحليل النفسي ،التحليل النفسي والحضارة ،المرجع السابق ،ص19.

(تأزم) نفسي، اضطراب نفسي، ثورة، جنون، انحراف، ارتكاب الجريمة بمختلف أشكالها"[1].

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 الحوذي.وما وظيفته بالأمر اليسير"[2].

قُوّة روحية خيّرة وأخرى مادية شريرة، وقوة عقلية تحاول التوفيق، بينهما ولكن **فرويد** لم يول اهتماما لا للفكر الأفلاطوني ولا للفكر الديكارتي الذي يعتمد على العقل، هذه هي الضجة والثورة والانقلاب التي أحدثها **فرويد** حين انطلق من الغريزة والحاجة والدافع والألم واللذة، وهذا ما أدى به إلى تقسيم الجهاز النفسي الباطني إلى ثلاث مستويات التي تمثل الحياة الباطنية للإنسان:

"1- المستوى الشعوري conscient.

2- ما قبل الشعور préconscient.

3- اللاشعور inconscient.

[1] خير الله عصار ،مقدمة لعلم النفس الأدبي، المرجع السابق ،ص51.
[2] 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 – الأنا الأعلى"[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(الهوَ) عبارة عن نظام جِبِلّي، فطرة، طبيعة، غريزة وعدوانية "إن (الهو) مكوّن 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] .

تتمركز في (الهو) حسب **فرويد** النزعات الفطرية والرغبات المحظورة، فليس لـ(الهو) أي نظرة عن الواقع، ف(الهو) عاجز كليا عن التمييز بين الخطأ والصواب، كما أنه متصل بالجسد يستقي منه الحاجات الغريزية فيمدها بالتعبير النفسي.

لا يملك الهوأي إرادة، ويصبو إلى إشباع الحاجات الغريزية، أي الخضوع الكلي إلى مبدأ يحكمه ويسيطر عليه، والمقصود به مبدأ اللذة "يمثل (الهو) الجهاز الإنساني في الشخصية وهو يضم كافة الخصائص والغرائز التي يولد الإنسان مزودا بها، وهو يرتبط بالوظائف الحيوية الأولى مثل التنفس والعرق وعملية الإخراج ،وأكثر من ذلك فإن الهو يمثل مستودع للطاقة التي يستخدمها الفرد في كافة العمليات العقلية والجسمية. إن الوظيفة

[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.

الأساسية للهو تتمثل في الحفاظ على توازن القوى الدافعة للإنسان في اتجاهات مختلفة وتُعرّف القوة الدافعة لغرائز الهو ب(الليبدو*)"[1] .

أما (الأنا) عند **فرويد،** فهو تنظيم نفسي ينشأ أصلا من الهو، إلا أنه يتشكل لاحقا متأثرا بـالعالم الخارجي يسيطر على الحركات والسلوكات الإرادية، ويقوم بمهمة حفظ الذات " الأنا هو ذلك الجزء من الهو الذي تغير نتيجة تأثير العالم الخارجي فيه تأثيرا مباشرا بواسطة جهاز الإدراك -الوعي- أي أن الأنا هو عبارة عن امتداد عملية تغاير السطح"[2].

يعمل الأنا كهمزة وصل بين الهو والعالم الخارجي كما أن الأنا يعبر عن الطابع الشخصي لهذا الجانب من الجهاز النفسي فالأنا تُدافع وتخاف وتتألم، هذا يعني أن الأنا يعكس الفطنة والعقل، والهو يعكس الأهواء الغريزية الجامحة. ذلك يعني أن الأنا يتحرك انطلاقا من مبدأ الواقع عكس الهو الذي يخضع لمبدأ اللذة .تضيف الأنا –حسب **فرويد**- متطلبات الهو وتسعى لإشباعها إشباعا منطقيا مقبولا، وبالتالي فإن مسؤولية الأنا هي التوفيق بين العالم الداخلي الطبيعي (الهو) والعالم الواقعي الخارجي والاجتماعي "الأنا نقطة تماس مع الهو والواقع الخارجي ويكيف هذه العلاقة تبعا لمستلزمات (الأنا الأعلى)"[3].

* الليبدو:LIBIDO (هو قوة حيوية دافعة ذات طبيعة جنسية بشكل أساسي، ولكنها تخدم دافع على النفس وبالنسبة لفرويد فإن الجنس يعني معان أكثر من مجرد النشاط الجنسي العادي فهو يتضمن كل أنواع الملذات الحسية ،والإحساس أو الحب بمعناه العام ،والصداقة وما إلى ذلك من مظاهر العلاقات الإنسانية وجميعها تدخل في هذا الإطار) "محمد علي محمد المرجع في مصطلحات العلوم الاجتماعية ، دار المعرفة الجمعية ، الإسكندرية 1985 ،ص271.

[1] طارق ابراهيم الدسوقي عطية، الشخصية الإنسانية بين الحقيقة وعلم النفس ،المرجع السابق ، ص 129.

[2] فيصل عباس ،التحليل النفسي للذات الإنسانية (النظرية والممارسة) دار الفكر اللبناني ،بيروت ط1 ،1991،ص67.

[3] الأزدي عبد الجليل ،أسئلة المنهج في النقد العربي الحديث ،التحليل النفسي والأدب في النظرية والممارسة ،المطبعة والوراقة الوطنية ، مراكش، ط1 ،2005،ص19.

- **ما الأنا الأعلى؟ Le surmoi.**

تتبلور الأنا الأعلى وتتشكل في نفس الطفل بالتدرج ولا شعوريا، نتيجة أوامر الوالدين ونواهيهما فتصبح بالتالي سلطة داخلية تراقب الأفعال والسلوك وحتى نواياه، تشبه إلى حد ما مصطلح النفس اللوامة في المنهج الإسلامي خاصة "تلعب (الأنا الأعلى) دور القاضي أو الرقيب اتجاه الأنا، يتكون من الأوامر والنواهي الأبوية التي تقود إلى أعتاب الكبت أو التقمص ،أي الحفاظ على النزوات الجنسية في اللاوعي أو توجيهها نحو أنشطة اجتماعية"[1] .

يلخص **فرويد** تداخل المنظمات الثلاثة ومبدأ العمل والعلاقة فيما بينها: " يستمد (الأنا) طاقته من (الهو) وقيوده من (الأنا الأعلى) وعقباته من العالم الخارجي . يخدم ثلاثة سادة طغاة، إن التأليف والتوفيق والتنسيق بين هذه القوى الثلاث هي أهم وظائف الأنا. في حالة الفرد السليم ينجح الأنا في وظيفته وفي حالة الفرد المريض يفشل الأنا في هذه المهام"[2].

يرى فرويد أنه مهما كان القرار الذي اتخذه الأنا وسط الهو والأنا الأعلى، فإنه لن ينجح أبدا في التوفيق بينهما، فهناك دائما اتجاه ضعيف ومهزوم ومحبط وآخر منتصر مما يؤدي إلى اضطرابات نفسية وعقد وعدم راحة الذات على مستوى الشخصية " إن الهو لا يتبع قواعد الأخلاق على الإطلاق وإن الأنا يجاهد كي يتبع قواعد الأخلاق وإن الأنا الأعلى يمكن أن يصير مفرطا في إتباع قواعد الأخلاق وأن يصبح بالتالي قاسيا مثل الهو"[3].

[1] الأزدي عبد الجليل ،أسئلة المنهج في النقد العربي الحديث ،التحليل النفسي والأدب في النظرية والممارسة، المرجع السابق، ص19.
[2] خير الله عصار ،مقدمة لعلم النفس الأدبي ،المرجع السابق ،ص66.
[3] فيصل عباس ،التحليل النفسي للذات الإنسانية ،المرجع السابق ،ص 82.

يخلص **فرويد** إلى أن الليبدو يعمل في مستويات ثلاث الهو كابتة الأنا الأعلى، ومنظمة وموجهة الأنا ...أي يقوم الفرد بكبت نواهي (الأنا الأعلى) بدفعه إلى ما أسماه بالعقل الباطن التي لا تظهر إلا في صورة مشوشة أو مموهة، كفلتات اللسان أو الأحلام أو العمليات الإبداعية. "وهكذا نجد أن التحليل النفسي للشخصية عند **فرويد** قد كشف عن شقاء الأنا ومأساة وجود الإنسان، فالعلاقات المتناقضة والمتصارعة بين الوعي واللاوعي يشير في المفهوم الفرويدي للإنسان أو مأساة الشخصية وتمزقها"[1].

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"[2].

ما هو ذلك الشيء الذي يجعل الإنسان يشتهي العنف والعدوان؟ هل هي قوة وطاقة الإنسان التي لا يستطيع أن يروضها؟ أم هل هي عجز الإنسان على أن يواصل الحياة؟ يقول فرويد "القوى النفسية قوى فاعلة في السلوك الإنساني وفي السيرورة الاجتماعية"[3] .يتظاهر الإنسان –حسب **فرويد**- بالطيبة والحب ولكنه يواري قدرا كبيرا من العدوانية فالإنسان هو الذي ينهب ويسرق ويقتل وينزل الآلام بالآخر.

[1] فيصل عباس ،التحليل النفسي للذات الإنسانية ،المرجع السابق ،ص84.
[2] العارف بالله محمد الغندور ،محمد سمير عبد الفتاح ،مدخل الشخصية ونظريات علم النفس ،دار آتون القاهرة،ط2، 1997،ص129.
[3] فيصل عباس ،التحليل النفسي وقضايا الإنسان والحضارة ،المرجع السابق ،ص109.

الـميل العدواني والحاجة إلى السيطرة والمنافسة هو أمر طبيعي عند الإنسان، هذا مـا يقره فرويد ويبني فكرته تلك على أسطورة الأب الغيور في **القبيلة البدائية*** حـيث الصراع والتنافس بين الإخوة من أجل امتلاك النساء، فنتج عن ذلك القتل والـعدوان "وأخيرا ميّز **فرويد** بـين غريزة الجنس من ناحية وتلك الغرائز التي تهدف إلـى الحفاظ عـلى الـذات (مثل الجوع والعطش) من ناحية أخرى، مع أن الغرض الأسمى يـقرر أننا ندفع بغريزتين أساسيتين هما غريزة الجنس (غريزة الحياة) وغريزة العدوان (غريزة الموت)"[1].

من أجل فهم السلوك الإنساني وتصرفات الأشخاص، وإعطاء معانٍ للشخصية السوية والتفريق بينها وبين شقيقتها العليلة اكتشف **فرويد** ثالوث المنظمات الثلاثة للشخصية(الهو- الأنا- الأنا الأعلى)، اكتشف أيضا غريزتي الحياة والموت ووصلهما بما أسماه اللاشعور، ذا الاكتشاف الذي لم يسبق لـه مـثيل والـذي هـز الأوساط الفكرية والعلمية، وخاصة حين أقرّ أن اللاشعور هو الذي يقرر سلوك الإنسان.فما الدليل على وجود الحياة النفسية اللاشعورية؟ وكيف يفسر **فرويد** اللاشعور أو اللاوعي أو العقل الباطن؟

الـلاوعي الـفرويدي هـو عـبارة عن مجموعة من الأنـشطة الغريـزية فـي حالة دائـبة مـتحركة لا تـعرف الـسكون ولا الـهدوء، تـجعل الـفرد يـسعى إلـى الإشباع الغريزي والنفاذ

* فرضية افترضها فرويد من أجل إيجاد إجابة هوامية عن نشوء الاجتماع،تتلخص هذه الفرضية بهيمنة الأب على العشيرة واستئثاره بكل نسائها واستبعاد الأولاد الذين أجمعوا على قتله والتهامه...بعد غلبة نزعة العدوانية لديهم اتجاهه،لكن الأبناء سرعان ما أدانوا فعلتهم تلك فتخلوا عن ممارسة الجنس مع النساء المحررات نتيجة شعور الذنب لدى الأبناء الذي ولد المحرمين الجوهريين للطوطامية (سلمان قعفراني التحليل النفسي الرغبة والحب،دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت،ط1999،1،ص 78).
"إذا تتبعنا التطور التاريخي الذي قطعته البشرية لوجدناه يرجع إلى قبيلة بدائية يحكمها زعيم واحد قوي يدين له الجميع بالولاء والطاعة،وهو يحتكر لنفسه كل نساء القبيلة،ويحرم على أبناء القبيلة الاقتراب من أي واحدة منهن،وينتهي الأمر بأن يقتل الأبناء الأب الزعيم متحملين أشد مشاعر الندم والذنب،ولقد توارثت البشرية تلك المشاعر التي حكمت أبناء القبيلة البدائية الأولى جيلا بعد جيل.ولم يتم ذلك التوارث التاريخي عبر الوعي البشري،بل إن قسوة تلك المشاعر قد زجت بها إلى أعماق اللاوعي،أي لاوعي البشرية" (فيصل عباس،التحليل النفسي وقضايا الإنسان والحضارة،المرجع السابق،ص 21).

[1] طارق ابراهيم الدسوقي عطية.الشخصية الإنسانية بين الحقيقة وعلم النفس،المرجع السابق،ص ص 128-129.

والتطلع إلى الوعي. والمادة اللاواعية المنسية والمختزنة التي تَوصَّل إليها **فرويد** هي **الكبت** "إن الخواطر والذكريات التي تستثير أكبر قدر من الشكوك والاعتراضات هي نفسها التي تحتوي في العادة على المواد التي يمكن أن تعيننا على استكشاف اللاوعي"[1].

يطرأ على الشخصية دافع فاضح يُطرَدُ من نطاق الوعي الذي لا يقبله، إلا أنه لم يمت ولم ينته، بل بقي في جهاز اللاوعي منتظرا ومتربصا أية فرصة تجعله ينفذ إلى الوعي. يعتبر **فرويد** الكبت أساس بناء التحليل النفسي "حيث يلعب الكبت الأساس في تشكيل اللاوعي كمجال منفصل عن باقي الجهاز النفسي"[2].

فالكبت إذن هو الذي نبّه **فرويد** أو حفّزه إلى اكتشاف اللاوعي، إلا أن الكبت لا يغطي ولا يشغل كل اللاوعي، ويبقى كل مكبوت لا واعيا بالضرورة، هذا يعني أنه توجد عناصر أخرى رفقة الكبت تتشكل لتُكوِّن اللاوعي "الكبت عملية لا واعية تستهدف إقصاء الرغبات والتصورات والعواطف المؤلمة والغرائز المحرمة وإزاحتها من حقل الوعي إلى الحقل اللاواعي بكيفية غير إرادية .كبت الممنوعات المفروضة على الذات من لدن قوانين المجتمع وتحريماته"[3].

يُعتبر الكبت آلية دفاعية نفسية لا شعورية، فالمكبوت عاجز عما يُطلب 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"[4] .

اعتبر **فرويد** الكبت محورا تتمحور حوله جميع عناصر التحليل النفسي، كما يعتبره فطرة وطبيعة مجبول عليها الفرد "إذ يتشكل من رغبات تعود إلى أصل طفلي وكذلك من

[1] فيصل عباس،التحليل النفسي للذات الإنسانية،المرجع السابق،ص 54.
[2] سلمان القعفراني، التحليل النفسي، الرغبة والحب ،دار الفكر اللبناني،بيروت، ط1999،1 ،ص60.
[3] الأزدي عبد الجليل، أسئلة المنهج في النقد العربي الحديث ،المرجع السابق ،ص 25.
[4] فيصل عباس ،التحليل النفسي للذات الإنسانية، المرجع السابق ،ص55

دوافع غريزية موروثة من الجنس البشري"[1] .يربط **فرويد** بين اللاوعي والحياة النفسية وديناميتها بالحضارة والثقافة ومصير البشرية، فالغرائز والمكبوتات هي الحركات الأساسية للحياة، ويعيب **فرويد** الحضارة على أساس أنها تقمع هذه الغرائز.

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 ليُتاح 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.

فالنرجسية إفراط في عشق الذات، حيث أن درجة الإعجاب بالذات وطريقة التعبير عنها تجعل المرء نرجسيا أو غير نرجسي "فالزعيم يحتفظ بكل نرجسيته وهو يريد كذلك أن يسيطر على عواطف أتباعه، لا لكي يتخلص من شعوره بالذنب فهو لا يشعر هذا الشعور، وإنما لكي يتخذ من هذه العواطف أدوات لتحقيق أغراضه الخاصة لانجاز خططه في تعظيم شخصه، والفنان زعيم الناس، لكنه زعيم من خلال عمله لا بشخصه الخاص وهو يرغب في كسب عواطف الناس ولكن بغير دافع وراء ذلك، لا يهتم إلا بتلك العواطف العميقة الأصيلة، وإن كان يقنع بدموع جمهوره وضحكه"[3] .

[1] فيصل عباس ،التحليل النفسي للذات الإنسانية، المرجع السابق ،ص77.
[2] المرجع نفسه ،ص 88.
[3] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ،دار العودة ودار الثقافة ،بيروت، 1962 ،ص ص34-35.

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 قيد الحياة وتجنب المخاطر، كما أنه يسعى إلى أن ينعم بالراحة بالقدر الذي يكون فيه أناه موضوعا للحب وللإعجاب.

وبصدد توضيح وتحديد النزوات الفرويدية، تحاول نظرية التحليل النفسي البرهنة على وجود ظاهرة **السادية** و**المازوشية** من خلال نزوة العدوان والتدمير. ماذا يقصد **فرويد** بالسادية؟ مـعناها البسيط هو شعور الشخص السادي بغبطة ولذة حين يتسبب في إيذاء الغير، لأن أصل نزوتي السادية والمازوشية هي طبيعة العدوانية والتدميرية التي يتمتع بها الشخص، والتي تتفاوت درجاته من امرئ إلى آخر."مما هو شائع أن السادية Sadisme سابقة على المازوشية Masochisme، وإن المازوشية هي سادية مرتدة على الشخص ذاته (الأنـا) فالمازوشي يتلذذ هو الآخـر بالعـنف الـموجه إلـى شخصـه بـالذات، فجوهر السيرورة هنا هو تغير الموضوع بينما يبقى الهدف بلا تغيير"[1].

هـو تحقيق المتعة بإلحاق الأذى سواء بالذات أو بالغير، هي علّة نفسية تصاب بها الشخصية السيكوباتية (أي غير السوية) والتي تُشخّص من خلال خلل على مستوى نزوة التدمير والعدوان، في حين أن **فرويد** يرد كل من السادية والمازوشية إلى الجنسية أو ما أسماه بالسرور الجنسي" إنها انحراف جنسي يتميز بالسرور وبخاصة السرور الجنسي نتيجة للتعرض للألم الجسدي"[2] .يبرهن **فرويد** على ذلك من خلال المثال الذي ضربه" يـوجد بـعض الزوجات ماخويات فإذا كان الزوج ميالا للسادية وضرب زوجته حدث التوافق بينهما"[3] .

[1] فيصل عباس،التحليل النفسي للذات الإنسانية،المرجع السابق،ص 105.
[2] فاخر عاقل،معجم علم النفس، انكليزى-فرنسى-عربى، (Masochism)، دار العلم للملايين، ط4 ، 1985.
[3] خير الله عصار،مقدمة لعلم النفس الأدبي،المرجع السابق،ص 107.

يشغُلُ مفهوم الشخصية مكانة كبيرة في الفلسفة وعلم النفس، كما أنه يحتل أهمية خاصة في التحليل النفسي، هذه النظرية التي تشمل الشخصية بأسرها قد اقتفت أثر كل ما يمسها 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 تُعدّ ركنا أساسيا من أركان النظرية الفرويدية.كيف إذا تُفسَر 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 يشبّ 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.

حين تقوم الأم بتوجيه طفلها التوجيه السليم، كأن تنهاه باللعب بقضيبه وتهدده، وتفوّض هذا الأمر للأب فينتج زيادة بُغضه لأبيه، والمشكلة أنه لا يتحمل عدم حب أمه له، وتنتهي هذه التجربة بأن تترك أثرا وجرحا وكبتا شديدا للغاية "يبني **فرويد** نظريته هذه – عقدة أوديب- انطلاقا من تحليله للأسطورة الإغريقية (أوديب ملكا) ل (صوفوكليس) ورؤيته للإنسان القديم في المجتمع البدائي حين قتل الأبناء أباهم بهدف الاستيلاء على

1 مصطفى زيور ، معجم العلوم الاجتماعية إعداد إبراهيم مدكور(العقدة)،الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979.

النساء ثم شعورهم بالندم، إضافة إلى النوازع الجنسية الطفلية والتعلق بالأم وبُغض الأب وتأويلها إلى الذكرى المكبوتة داخل لاوعي كل فرد"[1].

فتدمير عقدة أوديب أو كبتها، يعني كبت النشاط الجنسي عند الصبي، وفي فترة لاحقة تنبعث العقدة من جديد، وتعاود المواضيع الماضية القديمة ظهورها وتعمل عملها. يقول **فرويد**: " ابتداء من فترة المراهقة يجد الفرد الإنساني نفسه أمام مهمة كبرى، هي الانفصال عن والديه، وإنما بعد أن ينجز هذه المهمة يتأتى له أن ينأى عن الطفولة ليصير عضوا في الجماعة الاجتماعية، ومُهمّة الابن في هذه الحال أن يفصل عن أمه رغباته الليبدوية ليتجه بها نحو موضوع واقعي أجنبي، وأن يتصالح مع الأب إن كان يضمر له العداء، أو أن يتجرد من طغيانه إن كان قد صار العبد المطيع كرد فعل على تمرده الطفلي عليه "[2].

إذا كانت هذه نظرية **فرويد** فما المقصود من النظرية؟ هل هي من المسلمات والبديهيات التي يقبلها الفرد المثقف أو الباحث؟ وهل هي قابلة للنقاش والجدل والتعديل؟ وهل يمكن رفضها وإلغاءها تماما؟ "هي مجموعة المبادئ وتعريفات مترابطة تفيد (تصوريا) في تنظيم جوانب مختارة من العالم الإمبريقي على نحو منسق ومنظم، ولهذا تنطوي النظرية على مجموعات دعاوى وبديهيات أساسية.. إن القضايا التي تكوّن النظرية هي قوانين علمية تكون خاضعة لتحقيق علمي دقيق.. يمكن النظر إليها كفروض إذا لم توضع موضع التحقيق والاختيار الكافي. ويمكن للنظرية فضلا عن ذلك أن توفر فروضا للبحث من خلال عملية القياس، كما أنها من خلال عملية الاستقرار تستطيع أن توجه مادة البحث إلى تعليمات تضيف إلى النظرية أو تعدلها"[3].

[1] فيصل عباس ،التحليل النفسي للذات الإنسانية ،المرجع السابق ،ص 139 (بتصرف).
[2] المرجع نفسه، ص147.
[3] السيد فهمي ،علم النفس الإبداعي ،دار الجامعة الجديدة للنشر ،الإسكندرية ،2009. ص296.

فالنظرية إذن هي عبارة عن جملة من أحكام وفروض متعارف عليها في الأوساط العلمية، لها علاقة بكل ظاهرة طبيعية أو سيكولوجية، كما أن كل نظرية علمية تؤكد على جانب من الوقائع فصاحب النظرية يستند على جانب من الظواهر أو الوقائع ويعتبره محورا ومركزا للجوانب الأخرى "فالنظرية الفرويدية مثلا، كما رأينا تؤكد على أن اللاشعور والغريزتين(الجنسية والعدوانية) هما الأساس والمرتكز لتفسير السلوك البشري، بينما يرفض **سكينر** هذه النظرية ويؤكد على أن السلوك تصنعه الخبرات الخارجية والظروف وتكرارها وتعزيزها"[1].

عارض كثير من الفلاسفة والمفكرين نظرية **فرويد**، كُلٌّ يبدي رأيه مبرزا سلوك الشخصية ودوافعها، وإذا ما كانت فطرية طبيعية محكوم عليها بالركود، أم تستطيع أن تنمو وتتغاير وتتفاعل مع العناصر الخارجية وهي تصبو لإنشاء حضارة أو تغيير واقع؟ يتساءل **مالينوفسكي** معارضا نظرية **فرويد** لماذا لا تتجه الغريزة الجنسية إلا على الأم فقط دون غيرها من البنات؟ لماذا لا يخرج الأبناء (في القبيلة البدائية) وينفصلون عن أبيهم بدل قتله؟

يرى الأنتروبولوجيون أن عقدة أوديب ليست شاملة وعالمية، خاصة في الثقافات المتعلقة بالمجتمعات المنتسبة للأم، حيث توصل **مالينوفسكي** في أبحاثه الأنتروبولوجية عن طريق التحليل النفسي إلى أن الميول الفطرية موجودة فعلا إلا أن العادات والتقاليد الحضارية رَوّضت هذه الغرائز من أجل أن تُوظّف في إطار حضاري، كما أنه يرى أن الحضارة تُبرز ميول الإنسان أكثر مما تكبتها، والعقدة تتشكل نتيجة التربية والبيئة "يرى **مالينوفسكي** أنه في (الباسفيك) مازالت بعض القبائل البدائية تعيش حياة تختفي فيها الميول العدوانية وشتى أنواع مظاهر الكبت الجنسي"[2].

[1] خير الله عصار ،مبادئ علم النفس الاجتماعي،مبادئ علم النفس الاجتماعي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1984 ،ص86.

[2] فيصل عباس،التحليل النفسي وقضايا الإنسان والحضارة،المرجع السابق،ص 64

فرؤية **فرويد** حسب **مالينوفسكي** محدودة، ذلك أن **فرويد** يبني فكرته انطلاقا من مجتمع واحد وقبيلة واحدة تنحدر عن الحضارة المسيحية الرومانية، دون الاهتمام بالثقافات الأخرى والمجتمعات المنتشرة في شتى بقاع الأرض، وبالتالي ظلت نظرية التحليل النفسي التي جاء بها **فرويد** محل جدل كبير "وقد غالى **فرويد** في بعض آرائه إلى حدّ جعل كثيرا من تلاميذه يرفضون بعض آرائه ويتحررون من تعصبه"[1].

تحدث **فرويد** في محاضرة له عن الصعاب التي قد يصطدم بها طلابه إذا ما واصلوا البحث في نظريته بقوله"ولا يرى المجتمع من خطر يهدد حضارته أعظم من خطر انعتاق الغرائز الجنسية ورجعتها إلى أهدافها الأولية"[2] .

والدليل على قول فرويد هذا أن نظريته واجهت كثير من النقد من قبل المفكرين الذين رأوا أنه صاحب نظرة تعسفية ظالمة، لأنه يرى الأشياء كما يريد أن تكون، وتمادى في تعصبه لأفكاره لدرجة زعمه أن نظريته حقيقة لا ريب فيها"واجهت نظرية **فرويد** هجوم قياسي بسبب تأكيده الزائد على الجنس من كل جوانبه عقدة أوديب، الليبدو، المراحل النفسية الجنسية، إرجاعه كل الأمراض النفسية إلى الدافع الجنسي، معظم رموز الأحلام إشارة لأعضاء الجنس وغيرها، وهذا يبرز أثر الدافع الجنسي مما جعل الناس لا تصدق بإمكانية ردّ كل تصرفاتهم للدافع الجنسي وحده"[3].

تعدّت 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"[4].

[1] انتصار يونس،السلوك الإنساني،دار المعارف،الإسكندرية،1993،ص 319.
[2] سيغموند فرويد،مدخل إلى التحليل النفسي،تر:جورج طرابيشي،دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت، ط4، 2000 ص 18.
[3] طارق ابراهيم الدسوقي عطية،الشخصية الحقيقية بين الحقيقة وعلم النفس،المرجع السابق،ص 133.
[4] بدر الدين مصطفى ،فلسفة مابعد الحداثة،المرجع السابق،ص 123.

لقد تزامن ظهور **فرويد** مع ظهور اسمي **ماركس** و **نيتشه**، وما فعله **فرويد** في هذه الحقبة الزمنية هو أنه أوغل نظريته في العمق الفلسفي، وقد تجرأ محاولا تبديل الفكر الديكارتي الذي كان يهيمن على الساحة الثقافية والفكرية باللاشعور، على أساس أن اللاشعور هو أساس الوجود الإنساني والبشري، وهو المفسر الوحيد لكل السلوكات البشرية انطلاقا من علاقة الشخص بنفسه، وعلاقته بأقرب الناس إليه، وتجاوُز هذه العلاقة إلى مستوى الحروب والثورات .يقول **سارتر** في هذا المقام:"لقد كنتُ عاجزا عن فهم **فرويد** لأنني كنت فرنسيا وقد تغذيت بالفكر الديكارتي المشرّب بالعقلانية والذي كانت فكرة اللاشعور تصدمه بعنف"[1] .

يوضح **فرويد** نظريته، أن بإمكان الإنسان أن يستمر في الحياة ويتطور، وينشئ حضارة فقط إذا تحكم في غريزته، فهو متوقّف عليها ومرهون بها، هذه الغريزة التي لا يمكن إشباعها لأنها تجابه الواقع الذي يقيدها، فيتعلم حينئذ ويتكيف مع هذه القيود، مبتعدا 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.ماذا يقصد **دولوز** وكيف يفسر فكرته هذه؟

تتصف انتاجات الرغبة عند **فرويد** بالنقص والسلب والهفوات وفلتات اللسان، وعندما تنكشف هذه الرغبة فإن التحليل النفسي لا يتعامل معها ولا ينظر إليها، وإنما يتجنبها ويحيلها إلى شيء آخر، كاختزال رغبة جنسية حقيقية في رغبة خفية تعود إلى الطفولة وإلى الأم، أي عوض اعتبارها رغبة جنسية حقيقية، يتم تجنبها وتأويلها وكسرها وإلغائها نهائيا، فالرغبة –حسب **فرويد**- ليست رغبة إلا لأنها تعني شيء وتضمر شيء آخر،الرغبة الفرويدية المكتشفة آنية إلا أنها لا تدل على زمن الحاضر ولا زمن المستقبل، إنها تُحال إلى زمن الماضي .يترك **فرويد** الرغبة الظاهرة ويُؤوّلها إلى رغبة باطنة، فالأولوية بالنسبة إليه والأهمية هي الباطن .

[1] الشيخ محمد،المثقف والسلطة،دار الطلعة،بيروت،1991،ص 53.

من ثمة يستنتج **دولوز** أن **فرويد** جعل من الإنسان خاضعا وسلبيا ومشوها، فنظريته حبلى بالأفكار التالية:عجز الإنسان عن مساعدة ذاته، النرجسية الملازمة لوجوده، وكذلك السادية، الواقع المؤلم للوضع الإنساني وغيرها، **ففرويد** إذن حسب **دولوز** هو أكبر ممثل للقمعية إذ لا تقوم حضارة، ولا يستقر مجتمع إلا بالقمع والسيطرة على الغريزة.فما البديل إذن الذي يقدمه **دولوز؟** يستبدل **دولوز** هذه الرؤية القمعية بتحرير الرغبة من اللاشعور بوصفها طاقة إيجابية فعّالة، معنى ذلك أن **دولوز** حاول أن يهدم كل تصور سلبي وناقص للرغبة، فالرغبة طبيعية ولا تستحق الإدانة والتعنيف والقمع والسيطرة، فتصبح حينذاك حرة طليقة، لا يؤنّبها ضمير ولا يؤرّقها إحساس بالذنب.

برفضه للنظرة الاختزالية للرغبة والرجوع إلى الماضي، حيث العلاقة بالأم والأوديب، يقلب **دولوز** الفكرة ويحيلها إلى المستقبل، فاللاشعور عند **دولوز** ليس مُلكا وليس ماضيا بل هو ما ينبغي إنتاجه، ليس إنتاج ذكريات الطفولة كما فعل **فرويد**، وإنما إنتاج الرغبة باقترانها ومجابهتها مع العناصر الخارجية"فالرغبة إذن ليست هدما واختزالا وإنما هي تأسيس وبناء"[1] ،ثم إن **دولوز** قد استبدل ثنائية (الفرد – الشخصية) بالثنائية الفرويدية (الأنا – الهو)، فالشخصية الدولوزية تتمتع بالصفات الغرائزية البدائية إلا أنها تنمو من خلال الصراع ولا تنتهي للخضوع كما ذهب **فرويد** في ذلك.

ناقش **دولوز** أفكار فرويد المتعلقة بالفصام والرغبة واللاشعور في سياق فلسفي شامل،حيث أنه يرى أن المجتمع الرأسمالي قد ولّد حالة الاغتراب والاستلاب، في مجتمع يحكمه منطق الربح والخسارة، فصارت الرغبة والحديث عنها محظورا، ما هو مسموح به هو العمل والإنتاج، وبالتالي أنتجت الرأسمالية وضغوطاتها الفصام، والشخص الفصامي، والمتمثل في الرغبة الجامحة للانفلات والتحرر والهروب "إن الفصامي ليس ذلك الشخص الذي يُزَجُّ به في المستشفى بدعوى انهياره وبسبب تجربة ما في الحياة فاشلة، أو بدعوى فقدانه الصلة بعالم الواقع، واندفاعه في عالم الخيال والوهم والهذيان،

[1] بدر الدين مصطفى،فلسفة ما بعد الحداثة،المرجع السابق،ص 129.

إنما الفصامي هو الفنان.. هو المفكر الثوري الذي يعيش في ظل المجتمع الرأسمالي ويتمرد عليه إما باسم الرغبة أو باسم الثورة "[1].

يطرح دولوز رؤية جديدة للاشعور، فاللاشعور لا ينتمي للماضي ولا سيطرة له على تصرفات الشخص، فاللاشعور ايجابي، ومنتج، وبذلك يكون دولوز قد قلب المعادلة الفرويدية في سياقها السياسي والاجتماعي والسيكولوجي خاصة "يرى دولوز أنه يمكن للماركسية أن تحيا إذا وضعت للرغبة حسابها، كما يمكن لتحليل النفسي أن يجدي نفعا إذا هو وضع في حسبانه مفهوم الصراع الطبقي، إذ لا وجود لحقل خاص تمارس فيه الرغبة وآخر عام يمارس فيه صراع المصالح"[2] أما النظرية النفسية عند ماركس فهي تستند على أولوية علاقة الإنسان بالطبيعة وبالمجتمع إذ "لا تقوم جماعة منظمة بدون الفرد كما أن الفرد لا يمكن أن يوجد خارج الجماعة، فسيكولوجية الفرد تؤثر على سيكولوجية الجماعة وهذه الأخيرة تؤثر على سيكولوجية الفرد"[3].

ليس الهدف عند ماركس أن يُغيّر البشر الفكر والوعي من أجل التغيير، وإنما عليهم أن يغيروا الواقع الاجتماعي الذي يولّد ذلك الوعي معه، وكأن الوعي لصيق مع الواقع الاجتماعي، أما **فرويد** فإنه ينكر فكرة تغيير مضمون الحياة النفسية، فالنزوات الفرويدية الطبيعية لا يمكنها أن تتأثر بالواقع الاجتماعي فالكبت –عند **فرويد**- ضرورة وحتمية لقيام الحضارة " معاناة الإنسان أمر حتمي سواء في ظل الرأسمالية أم في الاشتراكية"[4].

يرى **ماركس** إذن العلاقة الحقيقية بين الناس هي علاقات نهب متبادل، علاقة استغلال الإنسان للإنسان، وبما أن العمل هو جوهر الإنسان وبما أن هذا الأخير لم يعد يعمل من أجل ازدهار إنسانيته، فإنه لم يعد يشعر بمتعة ما يُنتجه، فنتج عن ذلك ما أسماه

[1] بدر الدين مصطفى،فلسفة ما بعد الحداثة،المرجع السابق ، ص134.
[2] المرجع نفسه ،ص35.
[3] خير الله عصار، مبادئ علم النفس الاجتماعي المرجع السابق ،ص78.
[4] فيصل عباس ،التحليل النفسي وقضايا الإنسان والحضارة، المرجع السابق ،ص147.

الاغتراب. هذا المصطلح يقصد به **ماركس** ويلخصه على أنه نتيجة لنظام الإنتاج " إن العامل في العمل ليس ملكا لنفسه بل هو الآخر، كذلك فإن فاعلية العامل ليست فاعليته الخاصة بها، بل إنها ملك لآخر، إنها فقدان الذات"[1].

الاغترابُ مصطلحً ينمُّ عن حالة نفسية يمر بها الإنسان، يشعر فيها بنوع من الغرابة أمام نفسه ونشاطه وأعماله، وبالتالي تؤثر هذه الحالة على سلوكه كفرد وكجماعة، كما يشير هذا المصطلح إلى "العلاقة بين الحكومة والمحكومين، وغالبا ما نواجه الإشارات إلى الاغتراب بسبب تفاقم السطحية، وافتقاد الحميمية في العلاقات بين الناس، تغير مكونات حياتنا، إعاقة مسار النمو الشخصي للأفراد، الوجود المنتشر لسمات الشخصية العصابية أو الإنسانية.. وأيًّا كانت الدرجة التي وصل إليها الاغتراب في مسار اعتباره السمة السائدة لهذا العصر، فإنه من المؤكد أن يبدو شعار العصر"[2].

خلص **ماركس** إلى أن هناك قوة مسيطرة ومهيمنة تجعل من الإنسان وسيلة ولعبة، وُضعت في إطار فكري وثقافي وحضاري محدود. فما العلاقة بين الاغتراب - كحالة نفسية وظاهرة سيكولوجية- والحضارة بفكر **فرويد** ونظريته؟ يرى **فرويد** أن الإنسان هو الذي أسس الحضارة دفاعا عن ذاته ضد قوى الطبيعة، إلا أن الحضارة قمعته وحالت دون إشباع غرائزه، فالفرد إذا في نظر **فرويد** عدو المَدَنِيّة والرُّقي "إن نظرية اللاوعي الفرويدية هي نظرية الاغتراب المكوّنة لطبيعة الإنسان"[3].

يُفسِّر **فرويد** الاغتراب تفسيرا مفصلا، انطلاقا من أن (الهو) غرائزي وبدائي، و(الأنا الأعلى) لا يخضع بشكل كامل وتام لقيم الحياة الاجتماعية، ممّا يؤدي إلى عرقلة عملية تكيف الفرد، ومن ثمّ إحباط ميوله، وينتج عن كل هذا اغتراب الإنسان "هذا وذهب

[1] فيصل عباس ،التحليل النفسي وقضايا الإنسان والحضارة، المرجع السابق ،ص181.
[2] شاخت ريتشارد ،الاغتراب ،ترجمة كامل يوسف حسن ،المؤسسة العربية بيروت ،1970 ،ص56.
[3] فيصل عباس ،التحليل النفسي لقضايا الإنسان والحضارة ،المرجع السابق ،ص 151.

فرويد أيضا إلى أن مطالب الحضارة المتعددة التي قد لا يقوى الفرد على تحقيقها، تنتهي إلى ضرب من الاغتراب وكره للحياة التي يحياها "[1].

يتم التوصل إلى أن الاغتراب مسألة سوسيولوجية، ترتبط بشروط العمل وظروفه، فالشغل مسألة غريبة، خاصة حين يشعر العامل بعدم الرضا، كما أن الاغتراب هو مسألة سيكولوجية ترتبط بمشاعر الفرد، على شكل صراع نفسي بين إرضاء النفس وإرضاء الآخرين، وقد ربط **مالفين سيمن** بين ما هو سيكولوجي وما هو سوسيولوجي من أجل تحديد معنى الاغتراب، ملخصا ذلك في النقاط التالية:

- ✓ اللاقوة: وهو الشعور بالعجز على تحقيق ما يصبو إليه الفرد من مكافآت.
- ✓ اللامعنى: غياب المعايير التي يستند عليها من أجل اتخاذ القرار.
- ✓ الانعزال: بانعزاله يرفض منظومة القيم السائدة.
- ✓ غربة الذات: حين يشعر بفجوة وهوّة تفصل بينه وبين انجازاته وعلاقاته الخاصة.

يتساءل فرويد تساؤلات متشائمة متعلقة بمصير الإنسان وحضارته، عن الإنسان المهدد بالصراع والدمار والعدوان "هل يستطيع تقدُّم الحضارة، وإلى أي مدى، أن يسيطر على الاضطرابات التي تثيرها في الحياة المشتركة، نزوات البشر نحو العدوان وتدمير الذات؟"[2]

يحاول **فروم** أن يربط علاقة الشخصية بالاضطرابات والنزوات والحضارة، من خلال ربط ثمّة علاقة مع النزوات الدينامية والقوى السيكولوجية، حين مزجها مع العوامل الاقتصادية والأفكار الكامنة في كل مكون شخصية، تنتج ما أسماه الشخصية الاجتماعية

[1] خير الله عصار ،مبادئ علم النفس الاجتماعي ،المرجع السابق ،ص 179.
[2] فيصل عباس ،التحليل النفسي وقضايا الإنسان والحضارة ،المرجع السابق ،ص 180.

التي يقول عنها "الشخصية الاجتماعية هي النواة الجوهرية لمكون شخصية معظم أعضاء الجماعة التي تطورت نتيجة التجارب الرئيسية ونشاط الحياة المشترك في تلك الجماعة"[1].

فالاحتياجات حسب فروم وأشكال القلق، توَلّد أفكارا جديدة تجعل الناس يتناقشون ويـولون اهتماما عن كل ما يزعجهم ويسبب لهم القلق، وبالتالي تتشكل الشخصية الاجتماعية الجديدة.أما فيما يخص علاقة الإنسان بالمجتمع والحضارة، فإن رؤية فروم تخـتلف عـن الرؤية النفسية الفرويدية، هذه الأخيرة التي تبرز العوامل السيكولوجية الصادرة عن الغريزة البدائية التي تُكبت عند اصطدامها بالحضارة، تختلف رؤية فروم أيضا عن الفكرة الاقتصادية الماركسية التي تعتبر أن المصالح الاقتصادية هي سبب تشكل الحضارة، ذلك أن "العنصر النفسي والعنصر الاجتماعي ينتجان حسب فروم اغتراب الإنسان في الحضارة المعاصرة،ولا يتم التخلص من هذه الأزمة إلا من خلال التحليل النفسي بإيقاظ الطاقات الذاتية على أساس الاتجاه الحيوي والإنتاجي "[2].

يُدلي **رايش** بأفكاره حول هذا الموضوع، حيث جعل من المسألة الجنسية محور تـطور الحياة الإنسانية للفرد والتقدم الاجتماعي، ويعتبر أن الكبت الجنسي هو سبب الـعصاب والأزمة الراهنة للمجتمع، وأن الإنسان في رأي رايش دائما لا يمكن أن يتحرر إلا بالقضاء على الكبت الجنسي "يرى رايش أن القضاء على الكبت الجنسي وتحرير قوى الإنسان الحيوية، أي تحرير النزعة الجنسية الطبيعية لا يمكن أن يتم إلا بإحداث ثورة جنسية، فهي وحدها يمكن أن تؤدي إلى التحرر الحقيقي للإنسان من كل القيود الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والأخلاقية."[3]

[1] فروم ،الخوف من الحرية ،تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد /المؤسسة العربية بيروت، ص 130.
[2] فيصل عباس،التحليل النفسي وقضايا الإنسان والحضارة،المرجع السابق،ص 199.
[3] المرجع نفسه،ص 187.

يؤيد **ماركوز** نظرية رايش، مُبيّنا أن تاريخ الإنسان هو تاريخ قمعه، فالمرحلة الممتدة حتى العصر الحديث كانت السيطرة الاجتماعية ضرورية حيث يمكن القضاء على الثورة، أما الآن فقد تمّ كبت الطاقة الجنسية.

يتضح أن كل من ماركوز ورايش يركزان على أهمية القضية الجنسية، بالنسبة لتشكل شخصية الفرد ونمطها وتفكيرها ومحفزاتها وسلوكها وعلاقتها بالمدنية والحضارة، إذ أنهما يعتقدان أن الحضارة الغربية تُقيّد الطاقات الحيوية للإنسان وتُكبّلها.هذا يعني أن رايش وفروم وماركوز قد قاموا بتعديلات هامة على النظرية الفرويدية حين اتفقوا أن نظرية التحليل النفسي نظرية تنقد الإنسان والحضارة والمجتمع.

أما دولوز ومالينوفسكي وسكينر فقد رفضوا وخالفوا النظرية الفرويدية رفضا مطلقا، مؤكدين على أنه يجب ربط كل من الغريزة والمؤثرات الخارجية من أجل تحديد سلوك الشخصية الذي يقود مصير البشرية.

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 تُقيّد طاقات الإنسان وتعرقل قدرته على الحركة والتفكير.
- ✓ اكتشف فرويد اللاوعي انطلاقا من الدوافع الإنسانية الليبيدية وكبْتها، مُوضّحا أن كل ما يعيه الإنسان وكل ما يُبديه ليس هو كل الحقيقة لأن خلف الوعي تتوارى حقيقة مضمرة.
- ✓ فسر فرويد وكشف عن قدر داخلي مكان القدر الخارجي الذي تحدثت عنه المأساة اليونانية.

- ✓ 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 المَدنيّة 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**.

أدانت نظرية فرويد الطبيعة الإنسانية حين وصفتها بالعدوانية واللاعقلانية، وموقفها العدائي المسؤول عن مختلف أشكال القمع والكبت لتلك الرغبات والحاجات البيولوجية، إلا أن هذه النظرية تجعل الباحث يتساءل عما إذا كانت هذه النظرية تنهج منهجا ثوريا أو اتجاها رجعيا حتميا للمصير الإنساني، أي هل كان فرويد يلتمس الأعذار للكبت الجنسي والاجتماعي والسياسي، ويُحمّله مسؤولية الشقاء الحتمي والعدوان الإنساني؟وهل يعتبر التحليل النفسي حركة نقدية أم حركة امتثالية خاضعة للواقع كل الخضوع؟

من المنظرين من يعتبر نظرية التحليل النفسي رؤية ضيقة ومحصورة في الغرائز والكبت والنزوات، ومنهم من يراها أنها عقيدة تفتقر إلى براهين علمية قاطعة وواضحة، ولكن فرويد يُردُّ على هؤلاء بقوله:"يحق لي أن أقول أنه لو لم يكن للتحليل النفسي إلا فخر اكتشاف عقدة أوديب المكبوتة، لكان ذلك وحده يكفي بأن يعطيه الحق في أن يُعدّ من بين المعارف الثمينة الجديدة التي حصلت عليها الإنسانية."[1]

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

كـارل غـوستاف يونغ Carl G Jung (1875-1961) صاحب نظرية "علم النفس التحليلي" من أهم المفكرين السيكولوجيين في القرن العشرين، فِكرُه مبني على أساس أن

[1] فيصل عباس ،التحليل النفسي وقضايا الإنسان والحضارة،المرجع السابق،ص 236.

سلوك الإنسان لا يقتصر على السببية، أي لا يتوقف على تاريخه الجنسي، وإنما هناك غاية وآمال وطموحات وإرادة وحرية" كما تميل وجهة نظره إلى التأملية والاهتمام باللاشعور الجمعي جنبا إلى جنب مع اللاشعور الشخصي، فالإنسان اليوم قد تشكل وتقولب في شكله الحالي من خلال التجارب المتراكمة للأجيال الماضية، والناس يولدون و معهم نزعات كثيرة خلفها لهم أسلافهم، وهذه النزعات تهدي سلوكهم"[1].

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"[2].

كيف يمكن تفسير اللاشعور الجمعي؟ ينطلق يونغ من نظريتين جوهريتين وهما ما أسماه (النماذج العليا)، وهي عبارة عن خبرات عتيقة، مارسها البدائيون في الأزمنة الغابرة، فترسبت وتشكلت في الدماغ وتوارثها الأجيال "هي نماذج أساسية قديمة لتجربة إنسانية مركزة، وهذا مبنيٌ على فكرة اللاشعور الجمعي الذي يختزن الماضي الجنسي في رمزية تتجاوز حدود الزمان، غير أنها مألوفة نسبيا، وهي رمزية ما تزال تتكرر أبدا"[3]،أما الفكرة الثانية هي اللاشعور الجمعي وهي امتداد للفكرة الأولى والتي تُفسَّر على أساس صور ورموز تمثل النماذج العليا لمجموعة من القوى والدوافع الناتجة عن التجارب الإنسانية البدائية والتي استقرت في قرار مكين، أو مثل ما سماها يونغ رواسب نفسية مختزنة.

[1] طارق ابراهيم الدسوقي عطية ، الشخصية الإنسانية بين الحقيقة والخيال،المرجع السابق،ص 135
[2] مصطفى سويف،الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة،المرجع السابق،ص 86.
[3] ستانلي هايمن،النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ،المرجع السابق،ص 204.

اللاشعور الجمعي – عند يونغ- مُتّحد عند كل أفراد البشر، يتشاركونه فيما بينهم، أي الخبرات المتراكمة البدائية "مشتركة بين كل الشعوب رغم اختلافها"[1].أخذ التلميذ من أستاذه اللاشعور الشخصي وأضاف إليه اللاشعور الجمعي، والفرق بينهما بسيط إذ أن "اللاشعور الشخصي عند يونغ يشتمل على جميع ما يقع لنا كل يوم، في حياتنا الشخصية، أو الخاصة، وهذا يختلف من إنسان لإنسان، أما اللاشعور الجمعي، فهو شيء واقع في أعماق النفس الإنسانية، وهو مخزون من المعارف المتراكمة، والتجارب، والصور، يشترك فيه البشر جميعا"[2] .

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 الجمعي يبلغ قلب الإنسانية ويعرف الناس أن عمله الفني هو منهم وإليهم"[3].

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 يُفهم في ضوء الهدف والسبب وراءه، فالشخصية لا تتحدد عن طريق الماضي فقط، ولكن أيضا تستمر في التطور الهادف نحو المستقبل"[4] .فالحياة ليست ماضي فقط، وإلا كيف يتمّ ربط الماضي بالحاضر؟ إنما يضفي يونغ الاستمرار والتطور إلى المستقبل.

اهتم يونغ في نظريته بما أسماه القناع، حيث يرى أنه لا يمكن على الإنسان أن يتعامل ويواجه الآخر بمشاعره الداخلية ولكنه يجب أن يغير من مظهره الخارجي ليرضي من خلاله مطالب المجتمع "وهذا الوجه المخادع يعرف باسم القناع persona فقد ارتدى

[1] خير الله عصار ،مبادئ علم النفس الإجتماعي،المرجع السابق،ص 43.
[2] السيد إبراهيم،المتخيل الثقافي،المرجع السابق،ص 24.
[3] مصطفى سويف ،الأسس الفنية للإبداع الفني في الشعر خاصة ،المرجع السابق ،ص204.
[4] طارق إبراهيم الدسوقي عطية ،الشخصية الإنسانية بين الحقيقة وعلم النفس ،المرجع السابق ،ص137.

الممثلون القدامى القناع ليلعبوا الأدوار التي تخصهم، والقناع يُسهّل لنا اتصالنا بالآخرين من الناس لكونه يعطيهم انطباع عما تتوقعه منهم"[1].

إلا أن يونغ وخاصة فيما يتعلق بالفن والأدب، فإنه تألق بالرواسب الباقية باللاشعور الجمعي "لكن لماذا توجد النماذج البدائية في نفوسنا؟ يعتقد يونغ أن أسلافنا البدائيين كانوا يقحمون ذواتهم، وما تتضمنه من أفكار، ومشاعر على أحداث الطبيعة. فإذا شاهدوا الشمس تشرق مثلا، قاموا بعملية توحُّد بين الموضوع (شروق الشمس) وذواتهم، فتصوروا حدوث نوع من الشروق في نفوسهم، مماثلا لشروق الشمس، أو أن الشمس إله يشرق لهم عندما يرضى عنهم"[2] .و يعتقد **يونغ** أن الفنان المبدع يطّلع على هذه النماذج بالحدس"المعرفة المباشرة عن طريق الفوضى في أعماق ذاته الشعورية واللاشعورية"[3] ثم يغدوا مترجما إياها على شكل إشارات وعلامات فنية من خلال الممارسة الإبداعية.

الفرد أدلر (1870- 1937)صاحب نظرية "علم النفس الفردي"، ابتعد **أدلر** بأفكاره عن نظرية التحليل النفسي وانتهج منهجا خاصا به، مخالفا أستاذه **فرويد**، ويقصد بمصطلح " الفردي" وحدة كل شخصية إنسانية، وعدم تجزئها، ثم يربط فكرته هذه بالجماعة حين يقول"الفرد يصبح الفرد فقط في إطار سياق اجتماعي"[4]، إلا أن اختلافه مع أستاذه يتجلى في نشأة العصاب، وأن الباعث الأساسي على الفن، هو غريزة حب الظهور والسيطرة.أما فيما يخص السياق الاجتماعي الذي يركز عليه "لا بد من تفاعل عالم الشخصية الباطني بالعلاقات الشيئية الموضوعية وبخاصة العلاقات الاجتماعية"[5] .

[1] طارق إبراهيم الدسوقي عطية ،الشخصية الإنسانية بين الحقيقة وعلم النفس ،المرجع السابق ، ص 140.
[2] خير الله عصار، مقدمة لعلم النفس الأدبي،المرجع السابق،ص 128.
[3] المرجع نفسه، ص 128.
[4] طارق ابراهيم الدسوقي عطية،الشخصية الإنسانية بين الحقيقة وعلم النفس،المرجع السابق ص 144.
[5] زين الدين المختاري،المدخل إلى نظرية النقد النفسي،المرجع السابق،ص 14.

يرى **أدلر** أن الناس لديهم ميول فطرية للارتباط بالآخرين، وهو ينظر إلى سلوك الشخصية ونموها أنها نظرة ايجابية "وهكذا فقد ألح **أدلر** على الميل الاجتماعي، فالتفكير والعقل والمنطق والأخلاق والجماليات جميعها أمور لا تنشأ إلا في المجتمع"[1].

وبما أن الإنسان يولد ضعيفا وناقصا، ثم يمتلك مع مر الزمن ملكات فطرية تمكنه من التغلب على الشعور بهذا النقص، فالشخصية عند **أدلر** تشعر بالدونية وبالنقص، مما يُبرّر سعيها نحو التغلب على هذا الشعور، والتوصل إلى السمو والرفعة، وقد واجهت نظرية **أدلر** "علم النفس الفردي" جملة من الانتقادات "من بينها أنه أسرف في تبسيط نظريته وأخذ عليه مغالاته في التأكيد على أهمية العوامل الاجتماعية، وفي التأكيد على الشعور بالنقص، وقد أفرط **أدلر** في التفاؤل بشأن الطبيعة الإنسانية الموجهة للاهتمام الاجتماعي"[2].

قامت نظرية التحليل النفسي الفرويدية، وما تلاها من نظريات وأفكار **يونغ وأدلر** وغيرهما، ببناء قاعدة أسست لمنهج جديد، سمّي 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] طارق ابراهيم الدسوقي عطية،الشخصية الإنسانية بين الحقيقة وعلم النفس،المرجع السابق،ص 145.
[2] المرجع نفسه، ص ص 149-150.

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** مـن خلال نظريته، حيث يتطرق هذا المنهج إلى تفسير سلوك الشخصية الإنسانية، ودوافع السلوك اللاشعورية، وقد وجد **فرويد** في الفن والإبداع ملاذه، والأرضية الخصبة التي يُطبّق عليها أسس نظريته، وبالتالي يعتبر أول من افتتح موجة النقد النفسي، مـخالفا النقد الخارجي الكلاسيكي الذي كان سائدا في القرن التاسع عشر، والذي كـان يـربط الإنتـاج الـفنـي بـالمحيط وبالعناصر الخارجية، بعيدا عن نفسية المبدع وشخصيته.

مـما لا شك فيه أن مدرسة التحليل النفسي قدمت للفن والأدب خدمات جليلة، ودفعت بالنقد خطوات إلى الأمام حيث جعلته يتعمق في الصور الفنية، مُزوِّدة إياه بمفاتيح سيكولوجية.تجدر الإشارة إلى أن **فرويد** مارس نظريته على الفن كطبيب، يسعى إلى معالجة مرضاه، وقد تناول الأعمال الأدبية والفنية مُركّزا على تحليل شخصية المبدع تـحليلا نـفسيا، ذلك أن النظرية الفرويدية تبحث في عمق الإنسان، مُتوغّلة إلى كل ما يصدر عـنه، من خيال وآداب وممارسات فنية إبداعية، لأن المبدع إنسان ليس كسائر

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

النـاس، إنسـان مـميز، يـنطلق فـي إبـداعه من انفعال وخيال، وما خياله ذاك إلا ما يضمره لاوعيه أو عقله الباطن.

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 جوهره ليس إلا تنفيسا 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 تَمكّن **مورون** من اختراع منهج لم يسبق له مثيل، حين تمكّن 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"[3].

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 النـاقد ثقافة عـلمية وأدبيـة فـي وقت معـا، وقـد كانت لدراساته عن اللاشعور في

[1] حبيب مونسي،نقد النقد،المرجع السابق،ص 101.
[2] نبيل راغب ،موسوعة النظريات الأدبية،الشركة المصرية العالمية للنشر،ط1،2003،ص 355.
[3] زين الدين مختاري ،المدخل إلى نظرية النقد النفسي ،المرجع السابق ،ص16.

آثار **راسين**، والاستعارات المُلحّة، والأسطورة الشخصية، مساهمات قَيّمة في مجال النقد الأدبي 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 رسّخه 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 وحسّه 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].

[1] زين الدين مختاري ،المدخل إلى نظرية النقد النفسي ،المرجع السابق ،ص17.
[2] يوسف ميخائيل أسعد، سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب ،الهيئة المصرية 1968، ص52.
[3] محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده معهد البحوث والدراسات ،ط2 ،1970، ص32.

في دراسته لشخصية راسين، اهتم **مورون** باللاشعور، وعقدة أوديب، والكبت، إضافة إلى تحليله للصراعات النفسية نتيجة المآسي والظروف، كما أنه تجاوز نظرية **فرويد** إلى أسلوب نقدي جديد، مستندا على عوامل ثلاثة "ربط **شارل مورون** التجربة الأدبية بثلاثة دوائر متماوجة متداخلة، تتفاعل فيما بينها أخذا وعطاء، لتُشكّل في نهاية الأمر أسس التجربة الأدبية وتحدد طبيعتها، وخصوصيتها ، فهو يعين الوسط الاجتماعي وتاريخه للدائرة الأولى، تسكنها دائرة ثانية لشخصية المؤلف وتاريخها أي الشخصية اللاواعية المبدعة ثم دائرة ثالثة تخالط الدائرتين للغة وتاريخها"[1].

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 تُكَوّن الإبداع الأدبي هي :الوسط الاجتماعي وتاريخه، شخصية الأديب وتاريخها، واللغة وتاريخها"[2] .

يبدو أن منهج **مورون** يستند ويَنكَبُّ اهتمامه على شخصية المبدع، وواقعه، ولغته، وفكره، ذلك ما جعل **مورون** "يُصرُّ على أن حالة الإبداع ليست دائما لاواعية، بل هي واعية وواقعة تحت مختلف الرقابات، وكل استنتاج قائم على حصاد اللاوعي يمكن رده"[3]. يُـعلّم **مـورون** القارئ كيف يقرأ نصا فنيا إبداعيا، بمعزل عن القيمة الجمالية التي تغدو مُهمّة ثانوية، فالإبداع عمل فني يسلك سبيلا نفسيا مما جعل **مورون** يصف نهجه بالموضوعية حيث يقوم على "تركيب الصور المتعاودة في الأثر الأدبي بعضها على

[1] حبيب مونسي ،نقد النقد ،المرجع السابق ،ص102.
[2] زين الدين المختاري ،المدخل إلى نظرية النقد النفسي ،المرجع السابق ،ص 17.
[3] أحمد حيدوش ،الاتجاه النفسي في النقد الحديث ،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر 1990 ،ص26.

بعض، فهذا التركيب يضع يد الناقد على عناصر متماثلة في الصورة الأدبية، تتداعى فتُكوّن شبكة من الدلالات، ولهذه الشبكة قيمة أساسية في النقد النفساني"[1].

يبحث مورون في تحليله عن الأسطورة الفردية، التي تثري الأديب بجملة من المجابهات والانفعالات، والحال مع الشاعر **بودلير** حيث قام مورون بإبراز الفرق بين أنا الشاعر الاجتماعية المنحطة والمنهارة، وأناه الإبداعية الايجابية المُنتجة، وقد طبق مورون أيضا نظريته على إنتاجات مالارميه، وراسين، وبودلير، ومولييير، وفاليري، وهوغو، وغيرهم.

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 تَوسّع فيه مفصلا في هذا المجال عنونه ب"النقد النفسي للفن الكوميدي".

يركز مورون على الأسطورة الشخصية ونموها، يقوم بذلك وهو يرمز إليها أو يحيلها إلى الشخصية اللاواعية"من خلال تداعي الصور المجازية بعضها على بعض، لتركيب شبكة من الدلالات المستقلة عن التراكيب الواعية، المتمثلة فيما اختاره الأديب من عبارات وأفكار، فهذه الشبكة الدلالية تمثل جانب اللاوعي من حياة الأديب الخفية، وهي التي تقودنا إلى الصور الأسطورية، والحالات المأساوية والباطنية التي انطلق منها الأثر الأدبي"[2].

ماذا يقصد مورون بالأسطورة الشخصية؟ تَوغَّل مورون وتعمَّق في العلاقة النفسية والأدبية الفنية، من أجل أن يؤسس علاقة بين النقد الأدبي وعلم النفس في الوقت

[1] حسين الواد ،مناهج الدراسات الادبية، منشورات عيون المقالات ،الدار البيضاء ،د ت ،ص15.
[2] مجموعة من الكتاب،مدخل إلى منهج النقد الأدبي ،تر:رضوان ظاظا،مراجعة:المنصف الشنوفي،عالم المعرفة الكويتية،العدد:221،مايو 1997 ، ص 81.

ذاتــه، بـإبراز العناصر الوجدانية اللاإرادية، للوصول إلى ما أسماه بالأسطورة الشخصية للمبدع، التي تتألق في النتاج الفني دون شعور صاحبها، ودون قصد،هذه النزاعات النفسية اللاشعورية هي التي تضغط على جوانب النفس الشعورية وتدفعها إلى الإبداع"إنها تمثل موضوعات داخلية تتشكل بتماهيات متتابعة، فالموضوع الخارجي يستبطئ ليصبح شخصا داخل شخص، بالعكس، فإن مجموعة من الصور الداخلية المشحونة بالحب والكراهية تسقط على الواقع. و هكذا فإن تيارا مستمرا من التبدلات يملأ العالم الداخلي،إنها نوى شخصية يتم فيها بعد تمثلها ودمجها بصورة تقريبية في بناء شامل"[1].

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" [2].

وفي كتابه "من الاستعارات الملحة إلى الأسطورة الشخصية" (1962)، قام مورون بتنضيد النصوص المختلفة للكاتب الواحد، من أجل اكتشاف الاستعارات المتماثلة والمواقف الدرامية المتوترة، متصيدا العلاقات المضمرة، ولاشعور المبدع، والتداعيات اللاإرادية تحت البُنى الإرادية المتمثلة في النص، وقد أعطى مثالا ونموذجا عن دراسة تطبيقية حين حلل نفسية الشاعر بودلير، مركزا على الاستعارات المُلحّة، والتي فسرها على أنها ِوزر شعري يرتبط بعشقه للمرأة في شعره وإبداعه.

وقد خلص مورون إلى أن الشاعر بودلير كان يعيش تمزقا حادا بين الوهم والواقع. فالأسطورة الشخصية هي الهوام الذي يحفز ويدفع إلى ممارسة الفن والإبداع" وبذلك فالكاتــب لا يـكتب إلا مــن خـلال شبكة من البدائل المختلفة، وهذه الاستبدالات تحدث

[1]مجموعة من الكتاب،مدخل إلى منهج النقد الأدبي ،تر:رضوان ظاظا،المرجع السابق، ص 85.
[2] سمير سعيد حجازي،النقد الأدبي المعاصر، قضاياه واتجاهاته،دار الآفاق العربية، القاهرة،ط1،2001،ص 60.

على مستوى الأماكن، والانتقال من الفعل المبني للجهول، أو المطاوع، والنفي، وقلب العواطف، وترتبط جميع هذه العمليات الرمزية بإجراءات للقوى النزوية"[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.
- ✓ أفكار المبدع و أسلوبه تسمح بالولوج إلى باطنه اللاواعي "فهي التي تقودنا إلى الصور الأسطورية والحالات المأساوية والباطنية التي انطلق منها الأثرالأدبي"[3].
- ✓ دمج التحليل النفسي مع التحليل اللغوي للأثر الفني، فتبرز الصور الفنية والمواقف الدرامية والأنساق الكوميدية والتراجيدية.

حاول مورون تأسيس وحدة من خلال منهجه النقدي، تربط صلة بين جوانب النفس اللاشعورية للشخصية المبدعة من جهة، وجملة الرموز والدلالات في العمل الإبداعي من جهة أخرى، تـاركا بـاب الاجتهاد لمن أراد أن يثري هذا المنهج النقدي، بتطبيق التحاليل النفسية للآثار الفنية خدمة للفن والأدب، فبرز **جاك لاكان** في هذا الميدان بنظريته المثيرة للاهتمام والتي تشكل وصالا بين اللغة واللاشعور.كيف استفاد لاكان من التحليل النفسي وكيف يفسر علاقة اللغة باللاشعور؟

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

[1] أحمد كمال زكي،النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته ،دار النهضة العربية ،بيروت،1981،ص 247.
[2] مجموعة من الكتاب،مدخل إلى مناهج النقد الأدبي،المرجع السابق، ص 87.
[3] مفدي زكريا،اللهب المقدس،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،1983،ص 9.

العاكف على تحليل نفسية المبدع تحليلا نفسيا،خاصة أنه ثبت "أن النص الفرويدي نص منفتح قابل للاستثمار في الخطاب النقدي بشكل أكثر فعالية، كما ثبت أن العلاقة بين التحليل النفسي والأدب علاقة ضرورية"[1].

بدأ لاكان بدعوته إلى ضرورة الفهم الصحيح لأفكار فرويد، خاصة كيفية دمج معايير التحليل النفسي بقواعد اللسانيات ومبادئ البنيوية، وفكرته القاعدية التي يبني عليها تحليلاته هي"أن اللاشعور هو بنية في حد ذاتها، لها تركيبة شبيهة بتركيبة اللغة"[2]. وبالتالي اهتم لاكان بالنص في إطار فكرته التي تدمج البنية اللغوية باللاشعور، وقد اعتبر النص سلسلة دالة ذات طابع رمزي، تحكمها آلية التكرار وتُعبّر عن نوايا اللاشعور"غير أن قراءة لاكان لم تكن أدبية بالدرجة الأولى لأنه تناول علاقة الذات المتكلمة باللغة التي تتحدث بها"[3]، وهي فكرة موجودة عند **ميشال فوكو** الذي يقول" الإنسان هو المتكلم به أثناء إعادة الشيء والتذكر وليس هو الذي يتكلم"[4].

يعتبر لاكان اللاوعي أنه مبني كبناء اللغة "لا ينظر لاكان إلى اللاوعي كمعنى ثابت ويرفض اعتباره دليلا signe بالمعنى السوسيري، لأن اللغة بالنسبة له ليست نظاما من الأدلة، بل هي نظام من الدوال signifiants "[5]،هذا يعني أن الإنسان 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"[6]، وكأن لاكان ينظر إلى الكلمات المنطوق بها، وإلى الرغبات

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

[2] بركات وائل والسيد غسان وهارون نجاح،اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة،جامعة دمشق،كلية الآداب والعلوم الإنسانية،سوريا،2004،ص 120.

[3] لحمداني حميد،النقد النفسي المعاصر،تطبيقاته في مجال السرد،منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية،مطبعة النجاح الجديدة،1991،ص 20.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسه.

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

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

والمكبوتات أنها تصدر من منبع واحد.هذا يعني أن الفكرة الرئيسية التي يناقشها لاكان هي أن اللاشعور مبني كاللغة، ما معنى ذلك تحديدا؟

يحذف لاكان أحيانا كاف التشبيه، ليؤكد على أن اللاشعور هو اللغة، فالحلم مثلا نص يُقرأ، والنص الظاهر يشير إلى النص الباطن، عبر أفكار الحلم نفسها، هو إبهام لنسيج نموذجي حافل بمعان متشعبة، من حيث أن التنسيق لا يكون عفويا، وإنما يخضع لقانون التكثيف والنقلة. ماذا يقصد لاكان بهذين المصطلحين في سياقهما النقدي والفلسفي؟

تقوم النقلة والتكثيف بمغافلة المراقبة للتعبير الصحيح عن الرغبة المكبوتة، أي يخدع المراقب (الأنا الأعلى) عن طريق استبدال موضوع حقيقي بموضوع آخر، فتحصل النقلة للمشاعر، تُعبّر عما يخالجها بحرية أكثر، هذا يعني أن للغة قوانين مثل :الفعل في زمن الماضي، أو الحاضر، الضمير المستخدم كالمخاطب أو المتكلم، وغيرها، على أساس ترابط المعاني فيما بينها بوصال مجازي، ثم تُستخلص المعاني حسب أصول الكناية، فمثل ما للغة مجاز وكناية، فإن للاشعور تكثيف ونقلة، فالتكثيف اللاشعوري يقابل المجاز اللغوي، والنقلة اللاشعورية تقابل الكناية اللغوية، وبالتالي يستنتج لاكان أن اللغة مركبة وكذلك اللاشعور مركب." تتكون اللغة من مجاز وكناية،أما اللاشعور فإنه يتكون من التكثيف والنقلة،يعني ذلك أن التكثيف اللاشعوري يقابل المجاز اللغوي والنقلة اللاشعورية تقابل الكناية اللغوية"[1] .

فالنص اللاكاني له معنى ظاهر وهو الدال وآخر باطن وهو المدلول، أما الكناية في هذا المقام فإنها تقوم بمغافلة الأنا الأعلى عن طريق الاستبدال، هي تعمل على ترجمة الرغبة. أما المجاز فهو آت من الواقع، ثم يذهب لاكان بعد ذلك معتبرا "الدال هو الدليل نفسه وقد بيّن أن ليس هناك في لغة اللاوعي تمييز بين الدال والمدلول"[2].

[1] عدنان حب الله،التحليل النفسي من فريد إلى لاكان،المرجع السابق،ص 90.
[2] المودن حسن ،لاوعي النص في روايات الطيب صالح،المرجع السابق،ص32.

كذلك اكتشف لاكان قوة الدال الذي أثبت به الوظيفة الرمزية وضرورتها لوجود الإنسان، فتتجلى هاهنا ثمة علاقة بين العالم الرمزي الاستيهامي، وبين العالم الداخلي الذي اكتشفه فرويد "إن المكانة التي أشغلها كذات الدال مغايرة لتلك التي أشغلها كذات المدلول، هذا يعني أن الأمر يتعلق بمعرفة ما إذا كنت عندما أتكلم عن نفسي، نفس الشخص الذي أتكلم عنه"[1] .

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 مركَّز هاهنا عن اللاشعور فالإنسان في كثير من الأحيان لا يعرف فيما يرغب.

كان **دي سوسير** يرى أن المعنى يتولد من الصورة الصوتية، وهي الدال إلى الفكرة المجردة، وهي المدلول، إلا أن لاكان يختلف معه مُبيّنا أن"الدال هو الذي يقود قوانين بنيته، فتدفُق الكلام والمعاني غير مرتبطة بالدال، لأنها تستخرج من أصل ارتداد الدال إلى دال آخر، والمعاني لا تستنفذ بالوصول إلى معنى نهائي، لأن ذلك يفترض توقفا زمنيا لاستمرارية اللغة لذلك يقول لاكان:بأن المدلول النهائي محذوف، لأنه في النهاية يرتبط في حقل لا يُقاس وهو الواقع"[2].

أكد لاكان على مركزية الدال وقوته، فهو رمز يتحرك مُموَّها، عبر زمرة من الدلالات، كل دال منها يتميز عن الآخر بمقارنته بما سيأتي من دال بعده،" واللاشعور محاك من الدلالات التي تقتبس التصور النظري محاكية في تلك اللغة التي نتكلمها"[3].بينما المدلول اللاكاني فهو بمثابة المكبوت الذي سرعان ما يعود مبررا وجوده بالعديد من الدلالات، التي تكون حلقات السلسلة عبر الاستعارات والمجازات.

[1] المودن حسن ،لاوعي النص في روايات الطيب صالح،المرجع السابق،ص32.
[2] عدنان حب الله،التحليل النفسي من فروبد إلى لاكان،المرجع السابق،ص ص43-44.
[3] بركات وائل والسيد غسان وهارون نجاح،اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، المرجع السابق،ص 120.

رفض لاكان التحليل النفسي الكلاسيكي وأحكامه القاسية، ليس على نفسية المبدع وحسب، وإنما على كل ما يتعلق بالمبدع، باعتباره إنسان يتصل بعقائد وأعراف وقوانين المجتمع، مما جعله يقرر "اللغة هي الشرط الأساسي للوعي الذاتي، والإنسان بحاجة إلى وسيط بينه وبين الأشياء، بينه وبين العالم، بينه وبين ذاته، اللغة هي التي تسمي الأشياء"[1]،ذلك أن الذات عند لاكان متكلمة، أي تبادر بنطق كلمات معبرة، والمحلل/الناقد يقوم على اكتشاف اللاشعور من خلال الإفصاح اللغوي لأنه – أي اللاشعور- مركب تركيبة لغوية.

إذا كانت الأنا الديكارتية تتلخص في عملية الوجود عبر التفكير، والأنا الهيغيلية هي تطور تاريخي تصبو للوصول إلى الحالة المثلى والمعرفة المطلقة، فالأنا عند كل من فرويد ولاكان اللذان اتفقا على الأسس البنيوية التي يرتكز عليها مفهوم الذات، وهو كَونُ الإنسان منشطر على نفسه في قسم لاشعوري وآخر شعوري، يربطهما خيط وبنية ترتكز عليها قاعدة اللغة.

فالكلام عند لاكان وسيلة وحيدة لمعرفة بُنية الذات، فاللغة تعطي المعاني المرجاة للتعبير عن الذات عبر المجاز والكناية، هذه التركيبة الفوقية التي شدد عليها لاكان تغطي لغة تحتية.هذه الأخيرة تعتمد على آليتي النقلة والتكثيف، وهو يقصد بذلك أن الذات الشعورية هي المُعبّرة الوحيدة عن الحقيقة الكامنة في كل شخصية بخلاف، ديكارت الذي ركز الوجود حول الأنا الوجدانية،"ذلك أن لاكان انطلق من اكتشاف فرويد الذي يعتبر أن اللاشعور لا يخدعنا ولا يقول إلا الحقيقة، فالأنا تخدعنا عن أنفسنا، وعن حقيقة رغباتنا، وتُغيّب عنّا الرؤية الصحيحة"[2] .

فالمحلل النفساني، وحتى الناقد، ينشط في ميدان اللغة، فيتعامل مع الأفكار والتخيلات والمشاعر والرغبات، فالكلام يلج دائرة الوعي عبر البنية اللغوية التي تشكله،

[1] بركات وائل والسيد غسان وهارون نجاح،اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، المرجع السابق، ص126.
[2] عدنان حب الله ،التحليل النفسي من فرويد إلى لاكان، المرجع السابق،ص ص 89-90.

إذ يوجد من الكلمات ما هو عابر وروتيني، لا قيمة له ولا وزن، وهناك ما يُصعب قوله، وإذا قيل، يؤدي إلى مفترق تتوزع منه معانٍ عديدة، تُعبّر عن الذات نفسها، ثم إن لاكان يفصل بين الدال عن المدلول، بينهما جدار لا يمكن اختراقه.هذا يعني أن أي دال آخر لا يمكن أن يفي المدلول حقه من التعبير.كيف يمكن استخراج المعنى من خلال الكلام؟

" كل كلام لابد أن يخضع لانقسام داخلي مابين نطق ومنطوق، حيث أن التفاوت بينهما يُولّد معنى جديدا، يمكن أن يدخل في تركيبة لغوية جديدة وهكذا..وقد أكد لاكان عندما تحدث عن حقل الكلام بأن هناك ذات النطق وذات المنطوق."[1] يربط لاكان علاقة بين اللاشعور والكلام، أي بين اللغة والرغبة اللاشعورية، يقول في محاضرته (الطب والتحليل النفسي):"ليس هنالك من لاشعور بمجرد احتمال وجود رغبة لاشعورية، قد تكون مغلقة ثقيلة أو حتى حيوانية، أو نابعة من الأعماق التحتية، بدائية في مصدرها، وتطمح للارتفاع إلى مستوى الشعور، بل على العكس إذا كان هناك من رغبة فلأن هنالك لاشعورا، أي أنه يصعب على الذات أحيانا التحكم ببنية اللغة وبتأثيراتها، حيث لابد أن يفلت منها شيئا ما، وهو إذا ما قسمناه على مستوى اللغة، يبدو أن شيئا ما يتعدى الشعور، وفي هذا الحقل الإضافي تكمن وظيفة الرغبة "[2].

الرغبة اللاكانية لاشعورية، وموضوعها يلج ضمن تركيبات هوامية متعددة، وهكذا يستنتج لاكان أن اللغة هي التي تؤسس وتُكوّن اللاشعور.ثم إنه يفصل ويرفع كل لُبس عن الرغبة، والحاجة، والطلب، وذلك من أجل أن يتجنب المحلل الخلط بين هذه المصطلحات "يفرق لاكان بين الرغبة والحاجة والطلب، فالحاجة تؤمّن الاشباعات اللازمة ذات أصل بيولوجي، متطلبات الحياة والبقاء والاستمرار، أما الرغبة فهي نقصان لموضوع في

[1] عدنان حب الله ،التحليل النفسي من فرويد إلى لاكان، المرجع السابق ،ص 59.
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الأساس، ولا يمكن لأي موضوع حقيقي أن يستعيده، فالرغبة تكمن في الفكرة وليس في إكفاء الحاجة فهي قبل الحاجة وبعدها "[1].

فما بال النزوة؟ وهل تصل إلى هدفها و هل يمكن إشباعها؟ تقوم الحياة النفسية على دعامات جوهرية –عند فرويد- من هذه الدعامات، مبدأ اللذة، ومبدأ الواقع ومبدأ الثبات، فمبدأ اللذة مثلا "يؤدي إلى تحرير الشخص من التوترات عبر تمكينه من العودة إلى الحلم أو أحلام اليقظة أو الإبداع الخيالي."[2] فيسعى مبدأ اللذة إلى إشباع النزوات مباشرة وفي الوقت نفسه يجب تجنب المراقبة أي الأنا الأعلى،"فالنزوات الجنسية تتواءم تجلياتها الدينامية مع الليبدو، وفي حالة انحصار نزوات الأنا وهزيمة النزوات الجنسية يتشكل العصاب"[3].فمبدأ اللذة هو الذي يحرك النزوة في اندفاعها.

هذا فيما يتعلق بالنزوة عند فرويد ،أما فيما يخص النزوة اللاكانية، فإن لاكان يؤكد على أن النزوة قوة دائمة، وفي اندفاعها تطالب الإشباع الذي لا و لن تحصل عليه، فالنزوة اللاكانية إذن، لا تُلبى ولا يُهدئها إلا الموت، وهو بذلك يتفق تماما مع فرويد " فالنزوة عند فرويد لا تحقق الإكفاء إلا بالكف عن بلوغ موضوعها، أما النزوة عند لاكان فهي عبارة عن تركيبة نفسية ما بين البدنية والجهاز النفسي تخضع لمبدأ اللذة الذي يحركها لبلوغ الهدف، إلا أنها تصطدم بمبدأ الواقع فيستحيل عليها ذلك."[4]

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؟

[1] عدنان حب الله ،التحليل النفسي من فرويد إلى لاكان، المرجع السابق، ص ص 69-70 (بتصرف).
[2] الأزدي عبد الجليل،أسئلة المنهج في النقد العربي الحديث،المرجع السابق،ص 20.
[3] المرجع نفسه، ص 23.
[4] عدنان حب الله ،التحليل النفسي من فرويد إلى لاكان، المرجع السابق، ص ص 66-67 (بتصرف).

هناك على مستوى الشخصية الإنسانية الذات الشعورية عبر قولها، أي عندما تتكلم، والذات اللاشعورية المفترض إدراكها، فكيف نشأت الأنا وكيف تكونت؟ ليست الأنا عضوا يُخلق 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 يُشار إليه باسمه. فبفضل مخاطبة الآخر له واعترافه به تنشأ و تتكون أناه،"ومرحلة الطفولة عند لاكان هي المرحلة الأساسية في تكوّن 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].

تقوم الذات المتكلمة أو أنا المخاطب بنقل المعارف والأفكار والمشاعر بشكل قابل للإدراك، فاللغة هي التي تحقق كينونة الإنسان بوصفه أنا، مثلما يميز لاكان بين اللغة بوصفها نابعة من وعي الأنا واللغة، اللغة بوصفها نابعة من لاوعي المتكلم. هذا يعني أن اللغة تكون واعية إذا اشترطت وعي عن من يتكلم بها، فتُستنتج اللغة العادية، المتعارف عليها، وتنحو اللغة المنحى الجمالي حين تتصف بدوال تشير إلى مدلولات أخرى، وذلك موجود في اللغة الفنية أو الأدبية، فتكتسب كينونتها بوصفه أنا ولاوعي بوصفه آخر.

كيف يربط لاكان بين الذات واللغة و الأنا؟ ترغب الذات وتتمنى وتشير، وتلمح إلى هذه الرغبة " ترابط الأنا بالذات هو تشابك لا يمكن وصفه"[2]، وكأن الذات هي جزء من الأنـا (الجزء اللاشعوري)، وقد قام كل من فرويد ولاكان بشطر الأنـا إلـى شطرين، أحدهما شعوري وآخر لاشعوري، وهكذا فإن الذات ترغب، والكبت يـعمـل عـمله، بينما

[1] عدنان حب الله ،التحليل النفسي من فرويد إلى لاكان، المرجع السابق، ص ص 90-91 (بتصرف).
[2] المرجع نفسه، ص 118

تتوه الأنا في أوهام. يتوصل لاكان إلى أن "اللغة هي شرط اللاشعور، فاللاشعور هو الحصيلة المنطقية للغة،لا يوجد بالفعل لاشعور من دون لغة"[1] .

يخلص لاكان إلى أن العلاقة بن الذات والأنا ليست علاقة مباشرة، إنما تمر عبر التسلسل اللغوي، المتمثل في مواضيع الأنا، ذلك أنه درس ظاهرة اللغة من خلفية سيكولوجية، توصل من خلالها إلى رباط مزدوج، يصل النفس بالطاقة التعبيرية، مما أدى إلى تألق تيارات نقدية تدعو وتلح على الدراسة النفسية للأدب والفن.

من بين هذه المناهج النقدية التي برزت في المجال الفني والنفسي، منهج **نويل بيلمان** صاحب **لاوعي النص** والذي يُقصد به التحليل النفسي للنص " ينطلق التحليل النصي عند بيلمان نويل من فرضية (لاوعي النص) التي تترك جانبا الكاتب لتهتم، بالخطاب اللاواعي الذي يتحقق داخل النص "[2].

هذا يعني الاهتمام بالنص، وتَجاوُز المؤلف أثناء النقد والتحليل، وقد أكد **الجاحظ** في كتابه " البيان والتبيين" موضحا أن النص هو مجموعة من التصورات، شبكة من المعاني تخفيها الكلمات، وهو أيضا إنتاج لغوي. فالنص إذن شبكة من الصور الفنية فلتت من صاحبها، ليتتبعها القارئ أو المحلل، مقتفيا أثر معانيها ومراميها، فيعيد تركيبها ونسجها محافظا على مقوماتها وهيكلها، ذلك أن كل نص فني يحمل بين طياته أبعادا فكرية وإيديولوجية وتربوية ومعرفية

تختلف النصوص من حيث درجة التأثير التي تُحدثه أثناء عملية التواصل، وتوجيه سلوك وفكر القارئ،من أجل ذلك اهتم الباحثون في علم النفس، وعلم الاجتماع، وغيرها من العلوم الإنسانية، بالطرائق المختلفة لقراءة النص، وفهمه، واستيعابه، لاسيما التحليل النفسي الذي انكب اهتمامه على بنية النص ولاوعيه.

[1] ، عدنان حب الله ،التحليل النفسي من فرويد إلى لاكان، المرجع السابق، ص 119.
[2] المودن حسن ،لاوعي النص في روايات الطيب صالح،المرجع السابق،ص 34.

يعتبر **رولان بارت** النص نسيج لغوي يتكون من دال ومدلول، أي الظاهر هو الحروف والكلمات، والمدلول هو المجرد والمتصور في الذهن، إلا أن بارت يهتم بما يعنيه المؤلف، بالابتعاد طبعا عن ذاتيته، وفكره، وحصر العملية التحليلية في حدود النص.

كيف يُقرأ 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 دلالات الخطاب اللغوي ومضامينه"[1]. للنص أهمية كبيرة، وقراءة النص أمر جلل لأنها 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" [2] .

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 تُنتج 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.

فالتحليل النفسي عند نويل حافل بالنظريات النفسية واللسانية والنصية " إننا نعتقد بضرورة تأسيس مقاربة نفسانية تجمع بين التحليل النفسي والنظريات النصية، مع

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

[2] محمد الأخضر الصبيحي ،مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم ، ناشرون، الجزائر، د ت، ص 31.

[3] المودن حسن ،لاوعي النص في روايات الطيب صالح،المرجع السابق،ص35.

ضرورة تفعيل هذه الإمكانية بمواكبة التطورات التي يعرفها التحليل النفسي من جهة، وتلك التي تعرفها النظريات اللسانية والنصية والتلفظية من جهة ثانية "[1].

كيف تتم أجرأة المفاهيم النفسية في مقاربة النص؟ وكيف يتم تكييف مفاهيم لسانية وتلفظية ونصية مع خطاب التحليل النفسي للفن والأدب؟ يقوم التحليل النصي عند بيلمان على ثلاثة أسس:

- ✓ عزل الكاتب وتغييبه.
- ✓ الإنصات إلى النص.
- ✓ تورط الذات القارئة في عملية القراءة.

يتفق **بيلمان** مع البنيويين في لامبالاته للتاريخ والعوامل الخارجية في بناء الدلالات النصية، وكذلك عدم الاهتمام بذات المؤلف، إلا أنه لا يتفق معهم هاهنا في نقطة واحدة، ألا وهي عملية التلقي و نفسية القارئ. فالبنيويون لا يركزون على المتلقي وقراءته، بالمقابل فإن **بيلمان** يضعه في المقام الأول، حيث يجعله شريكا فعالا في الإنتاج، خاصة المتلقي المثقف، الذي يستطيع أن يفك شفرات النص مستخرجا مواطن الإبداع ومعاني الجمال.

سعى بيلمان نويل إذن، إلى تجاوز التطبيقات الفرويدية المُنكبّة على رغبة ولاشعور المؤلف إلى تلك التمثلات الاستيهامية المشتركة بين نتاج المبدع والقارئ، أي تحقيق لقاء ضمني بين المتلقي و المبدع، هذا ما يقصده من وراء تفاعل النص مع تفاعل القارئ، هذا اللقاء الذي يقف على نماذج المفارقة العصيبة بين لحظات الحياة و لحظات الإبداع، بين الوجود والمبتغى، بين الحياة وحقيقتها، لاسيما النص المسرحي الذي يختلف عن الرواية والقصة، فقارئ المسرحية يرى الشخصيات رأي العين مما يحفز ذلك التفاعل ويحركه، ألا وهو تفاعل لاوعي النص مع لاوعي القارئ.

[1] المودن حسن ،لاوعي النص في روايات الطيب صالح،المرجع السابق، ص 41.

يقصد بيلمان نويل من وراء تواطؤ النص مع نفسية القارئ، هو كل ما يشعر به القارئ من إحساس عميق، خاصة إذا كان نصا يتصف بالحيوية التي تشجع على عملية التواصل الانفعالي، فالقراءة لا تقتصر على القراءة المعرفية بل تتجاوزها، حيث تتحد خبرات القارئ وذاته مع ما يجده في أعماق النص (من الممكن جدا ما لم يقصده المؤلف) والنتيجة أنه يحدث ما أسماه نويل التحقق القرائي.

إذا كان النقد الكلاسيكي، أو حتى البلاغة القديمة، تهتم بإنتاج النصوص، فإن البلاغة الحديثة تهتم بتحليل هذه النصوص، حيث أن التحليل النفسي عند لاكان مثلا "ينطلق من مبدأ جوهري هو أن دائرة اللاوعي هي رحم النشاط التخيلي"[1]. فالنص هو عبارة عن مجموعة من الصور الفنية متعددة الشعب، فهو مستودع لأفكار شتى، ومهمة النقد تتجاوز بيان ما يحدث في النص إلى الكيفية التي حدثت عملية الكتابة والإبداع، ويعبر بلمان عن ذلك بقوله" تفكيك البلاغة دون أن يقلق البلاغي إذا بقي النص غامضا"[2]. وبالتالي تُفكك الكتابة ولا يهم غموض النص، ما يهم بلمان تصيُّد الكيفية التي تُمكّن اللاوعي من إبلاغ شكل يدل على معنى معين.

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

[1] المودن حسن ،لاوعي النص في روايات الطيب صالح،المرجع السابق،ص 214.
[2] المرجع نفسه، ص 217.

والنتاجات الفنية تحليلا نفسيا ، ولن يتسنى ذلك إلا من خلال اللغة التي تعتبر عملا وعنصرا مشتركا بينهما.

هل تطاول التحليل النفسي على النص الأدبي والفني بنسيجه الخيالي والجمالي؟وهل تجرأ وتدخل وصار حَكما على نفس وعقل وشخصية المبدع؟ وشخَّص له عللا وأمراضا؟ ثم هل يُعتبر 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؟

يرى **غادامير** مبرزا حقيقة الظاهرة الفنية، أنه لا يجب النظر إلى الفن على أساس مجرد قضية جمالية " إن نقطة الانطلاق الضرورية تقتضي منا تهديم الوعي الجمالي إذا ما أردنا الوصول إلى حقيقة الفن، ذلك أن الوعي الذي ينظر إلى الأعمال الفنية كموضوعات جمالية يجردها تماما من مضمونها الأخلاقي والمعرفي"[2].

يلتمس **كوهين** عذرا كريما في تدخل كل من علم النفس وعلم الاجتماع في الفن، وتحليل النصوص الفنية والأدبية " فلعلم النفس وعلم الاجتماع إذا شاءا أن يتناولا نصا أدبيا تناولاه، فلا حرج عليهما في ذلك، ولا إثم من موقع رأيه. إذ أن لكل منهما منهج خالص له، يهتدي من خلاله إلى نتائج تُعدُّ من صميم تخصصه وطبيعة وظيفته"[3].

يرى **هيغل** أن صلة الحياة والمعاني والأفكار والحقائق بالفن هي صلة طارئة عليه، دخيلة، فالفن حسب الجماليين هو إبداع صورة جمالية، تتسامى وتعلو وأن ما يهمّ هو

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد ، المرجع السابق ،ص 159.
[2] هشام معافة، التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير، المرجع السابق، ص 41.
[3] عبد المالك مرتاض ،في نظرية النقد ،المرجع السابق ،ص60.

الحكم الجمالي وإبراز هوية الذوق والجمال "إلا أن الرمزيين كانوا أدنى إلى الحقيقة، حين وصلوا الفن بالنفس العميقة، أو بنوايا الروح الكامنة فينا والمستمرة، ولا قِبل لها بأن تعلن عن ذاتها"[1] .لا يمكن للفن أن يُجرَّد من جوهره الجمالي، كما لا يمكنه أيضا أن يخلو من اتصاله بالحياة والفكر والحقائق "فتعميق الجمالية يُعمق المضمون وتعميق المضمون إذا قُدّر له التجسيد ينال مستوى أعلى من الجمالية"[2].

إذا كانت واجهة الأدب أو الفن هي اللغة، لغةٌ خاصة ومميزة كاللغة اللاكانية التي ركزت على اللاشعور، أو لاوعي النص الذي جاء به **بيلمان نويل**، فما على الناقد الذي 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"[3].

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

[1] إيليا الحاوي ،الفن والحياة والمسرح ،نظريات ونظرات ،دار الثقافة بيروت ،ط1 ،1985 ،ص167.
[2] المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.
[3] السيد ابراهيم ،المتخيل الثقافي ،المرجع السابق ،ص9.

مستوى سمعه وبصره ف "علاقة النقد بالمسرح أشبه بمنزلة الروح بالنسبة إلى الجسد، فلا مسرح متطور من دون فعل نقدي متقدم يواكبه، ويصحح مساراته، وإن هذه الصلة المتينة بين 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"[1] .لاسيما إذا تعلق الأمر بالنقد النفسي الذي يلج إلى عمق الأبنية السمعية والبصرية المتداخلة، التي تنتج نسيجا فنيا مركبا أو معقدا أي العرض المسرحي.

يجمع **سانت بيف** كل صغيرة وكبيرة تتعلق بالمؤلف، لا ليكشف عن علاقة الأديب بالمجتمع وحسب، وإنما ليتجاوزها إلى المعرفة، معرفة شخصية النفسية وأسرارها :يبحث **بيف** عن الفردية، عن المزاج، عن حالة نفسية. يقول :"إن ما أفعله هو من نوع التاريخ الطبيعي الأدبي...آمل أن تستطيع كل هذه الدراسات الأدبية يوما، أن تؤدي خدمة في تصنيف الأفكار"[2]، ويقول أيضا :"إن هذه الثمرة من تلك الشجرة، وإن الدرس الأدبي يقود حتما للدرس الأخلاقي"[3]، كما ينطلق من الأثر الأدبي، من النص ومقاصده وتأويلاته، من أجل تحديد الموهبة، موهبة المؤلف "إنه تحقيق للأنا المبدعة التي اختارت الكتابة لتحقيق وجودها الفعلي"[4] إلا أن **سانت بيف** يتجنب الحكم والتقييم بل يكتفي برسم صورة المؤلف باستنتاج أخلاق الفرد وطبائعه.

بحث **سانت بيف** في شخصية الأديب، في علاقته بفنه ومادته الخام، من أجل أن يؤكد على العلاقة الوثيقة بين العمل الفني وسيرة حياة صاحبه "إن فهم العمل الأدبي غير ممكن إلا بفهم الإنسان الذي أنتجه"[5]، ذلك يعني أنه يستحيل فهم النص أو الإبداع الفني إلا

[1] باسم الأعسم ،الثابت والمتحرك في الخطاب المسرحي ،المرجع السابق ،ص62.
[2] حبيب مونسي ،نقد النقد ،المرجع السابق ،ص97.
[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4] أحمد حيدوش ،الاتجاه النفسي في النقد الحديث ،المرجع السابق ،ص34.
[5] فيليب فان تيغين ،المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، ترجمة : فريد أنطونيوس،سلسلة زدني علما، منشورات عويدات - بيروت – باريس،ط3، 1983م، ،ص 232.

عن طريق معرفة صاحبه، ومقومات شخصيته من خلال تكوين نفسي، اجتماعي، خلقي والتطرق حتى إلى مزاجه ومواهبه وظروف حياته "وبهذه الطريقة نجد أن سانت بيف قد حدد المنهج النقدي السليم لمعرفة نوعا من السيرة النفسية للأدباء"[1].

كان المنهج النقدي عند **سانت بيف** يهدف إلى البحث عن الفرد، وخاصة الفرد المبدع، والفنان، ليصل إلى مجموع الأفراد، مفترضا أن هناك ثمة قانونا عاما يحكم، يتعلق بالأسر الفنية والفكرية "على الرغم من أنه أراد أن يصل إلى تصنيف للأسر الفكرية فإن تحليل الشخصيات يحتل مكان الصدارة في إنتاجه النقدي"[2].

حاول **سانت بيف** أن يكشف سر الإنسان الذي اختار ممارسة الفن، كتابة ورواية، قصة أو مسرحية، شعرا أو نثرا من أجل تحقيق ذاته ووجوده: "إن الجديد في المنهج الذي بعثه (سانت بيف) في نقد الأثر الفني الأدبي يتمثل في المكانة التي خصصها للإنسان في دراسة العمل الأدبي"[3]، ولنقد الآثار الفنية عكف –**سانت بيف**- على دراسة الأثر لمبدعه بإسقاط طريقة التحليل النفسي في البحث والاستقصاء.

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 تُمكّنه 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 تُفسّر 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 للفنان المبدع، ولاوعي

[1] فيليب فان تيغين ،المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، المرجع السابق، ص46.
[2] المرجع نفسه ،ص231.
[3] نفسه، ص232.

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 تنمّ 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 نِعْم المعين"[2] وكأن أبي تمام يقصد بالشهوة الليبدو الذي وصل إليه فرويد كطاقة غريزية تعين على الإبداع وقول الشعر.

أما **حازم القرطجاني** يؤكد على أن ما يحدث للنفس وما تجده من معاناة وقلق هو الباعث على الإبداع، يقول " فالأمر يبسط النفس ويؤنسها بالمسرة والرجاء، ويقبضها

[1] حبيب مونسي ،نقد النقد ،المرجع السابق ،ص 104.
[2] المرجع نفسه ،ص 105.

بالكآبة والخوف، وقد يبسطها أيضا بالاستغراب لما يقع فيها من اتفاق بديع وقد يقبضها ويوحشها بصيرورة الأمر من مبدأ سار إلى مآل غير سار"[1].

يلتفت **ابن قتيبة** إلى نفسية المتلقي والمُنصت للقصيدة الشعرية، ومدى تفاعله وتأثره مع الكلمات التي يتلقاها، كما يركز على طريقة إلقاء الشاعر ل " يُميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه، ويستدعي أصفاء الأسماع "[2].تنبه أيضا ابن قتيبة إلى المؤثرات الخارجية التي تؤثر على نفسية الشاعر، فتساهم إنتاج الجودة والحسن أو الرداءة، ومن هذه العوامل الخارجية المؤثرة هي زمان ومكان تواجد الشاعر " وللشعر أوقات يسرع فيها أتيه ويسمح فيها أبيه منها أول الليل قبل تغَشي الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغذاء، ومنها يوم شرب الدواء ومنها الخلوة في الحبس والمسير، ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر ورسائل الكاتب."[3]

فالأثر النفسي ظاهرة بشرية، استولت بظلالها على المبدعين والنقاد والفلاسفة قديما و حديثا، فماذا عن النقد النفسي في الدراسات العربية الحديثة؟ ومن هو أول ناقد عربي خاض في شرح العلاقة بين الفن وعلم النفس؟ يبدو أنه ثمة خلاف نشأ حول البدايات المنهجية لاستثمار منهج النقد النفسي في النقد العربي الحديث، فكِتابا **طه حسين** "تجديد ذكرى أبي العلاء 1914" و " مع أبي العلاء في سجنه 1939" يدلان على تناول طه حسين نفسية أبي العلاء، كما تناول أيضا كتابه " حديث الأربعاء " دراسة عن الشاعر بشار بن برد، يقول عنه " رجل ثقيل الظل،رجل لم يخلص لإنسان، كان غليظا فظا قاسيا، كان فجرا مفطور على الفجور، لم يكن محبوبا ولا جذابا ولا لينا رقيق الطبع والحاشية "[4]

[1] أبو حسن حازم القرطجاني، منهاج البلغاء ومزاج الأدباء،تحقيق محمد الجيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي ،بيروت ،ط1981،2 ،ص 11.

[2] حبيب مونسي، نقد النقد، المرجع السابق، ص 106.

[3] أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة ،الشعر والشعراء، تحقيق محمد يوسف نجم وإحسان عباس، دار الثقافة،بيروت، د.ت،ص ص 25-26.

[4] خير الله عصار ،مقدمة لعلم النفس الأدبي، المرجع السابق، ص 169.

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."[1]

جدّد طه حسين ذكرى أبي العلاء من خلال دراسته لنفسيته وهو يؤكد أن "الباحث عن تاريخ الآداب لابد له أن يدرس علم النفس للأفراد والجماعات"[2]، وقد بين طه حسين أن الهدف من دراسة شخصية المبدع، تحيل إلى دراسة وسط آخر، أو عرف، أو عقيدة أخرى في الآونة والعصر الذي تواجد فيه هذا الشاعر أو المبدع " ليس الغرض في هذا الكتاب أن نصف حياة أبي العلاء المعري وحده، وإنما نريد أن ندرس حياة النفس الإسلامية في عصره"[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] .

أما **العقاد** فقد تبنّى الاتجاه النفسي في دراساته النقدية، و صرح بذلك جهارا في مقال له بجريدة الأخبار المصرية (1961/4/5) بعنوان (النقد السيكولوجي) قائلا:" إذا لم يكن بدّ من تفضيل إحدى مدارس النقد على سائر مدارسه الجامعة فمدرسة النقد

[1] مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، المرجع السابق، ص 104.
[2] الأزدي عبد الجليل، أسئلة المنهج في النقد العربي الحديث، المرجع السابق،ص 99.
[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4] نفسه، ص 101.

البسيكولوجي أو النفساني أحقها جميعا بالتفضيل في رأيي وفي ذوقي، لأنها المدرسة التي نستغني بها عن غيرها ولا نفقد شيئا من جوهر الفن أو الفنان المنقود "[1].

و بالتالي، يُعدّ العقاد أحد ممّن تبنّوا الدراسة النفسية لشخصية الشاعر على وجه الخصوص "إذ تناول ما يربو على الثلاثين شخصية من القديم والحديث وفي مختلف الحقول المعرفية شعرية وأدبية وفكرية وسياسية فضلا عن سيرته الذاتية "[2].

يتصور العقاد أن النقد النفسي أكثر سَعة من النقد الاجتماعي، الذي يكتفي بتفسير عوامل العصر في المجتمع الواحد، ومن النقد الجمالي والفني الذي يهتم بإبراز أسلوبا من أساليب التعبير" ومهما يكن من أمر فإن العقاد يفضل مدرسة النقد السيكولوجي على سائر المدارس الأخرى، لأنها الأقرب إلى رأيه وذوقه معا، فهي تتيح له تلمس الفوارق النفسية بين شعراء عدة يعيشون في مجتمع واحد وحقبة زمنية واحدة "[3].

ما الذي دفع العقاد إلى تبني المدرسة النقدية السيكولوجية؟ ما هي أفكاره النفسية الأدبية والفنية؟ وما هي تطبيقاته وفيم تتلخص شخصيته؟ " يُعدّ العقاد أول ناقد عربي أقبل على دراسة الأديب عن طريق تحليل شخصيته حسب نظريات التحليل النفسي في وقت كان الدارسون المعاصرون له، يقفون عند حدود جمع أخبار الشخصية المدروسة دون تحليل حقيقي "[4] .

وقد أعلن العقاد أن النقد النفسي هو أقدر المذاهب في قراءة الأدب وتأويله، يقول: " مدرسة التحليل النفسي هي أقرب المدارس إلى الرأي الذي ندين به في نقد الأدب أو البطل التاريخي، يستلزم العلم بمقومات هذه النفس من أحوال عصره، وأطوار الثقافة

[1] ماجد ولين شرف الدين ، بيان شهرزاد (التشكيلات النوعية لصور الليالي) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المملكة المغربية، ط1،2001،ص 55.

[2] زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد ، المرجع السابق،ص 22.

[3] المرجع نفسه، ص 25.

[4] عمر عبد الرحمان الساريسي ،الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، عمان، ط1 ،1985، ص 121.

والفن فيه "[1]. وبالتالي توغل العقاد وبادر إلى تطبيق مقومات علم النفس على عمليته النقدية، وقد فعل ذلك في دراسته لابن الرومي، حيث بحث عن الصورة الحسية والنفسية لهذا الشاعر، معتمدا على مناخ ونشأة المبدع، والخلفية السياسية والثقافية " فابن الرومي في تصور العقاد، ملَك جهازا حسيا ونفسيا شديد الدّقة والحساسية"[2].

ذلك أن شعر ابن الرومي – حسب العقاد – ينبع من اللاشعور أو الوعي الباطن، وبالتالي، قام العقاد بتأسيس مفهوم الصورة الشعرية وتشخيصها، بين الإدراك الحسي والباطني، بين الوعي واللاوعي، واكتشف أن الصورة الشعرية تُبنى على أساس تفاعل الوعي باللاوعي " بخلاف التشخيص اللفظي الذي هو لعب بالألفاظ وتسلسل مفتعل للأفكار والخواطر" [3] .

في دراسته لابن الرومي، توصل العقاد إلى أن الشاعر من النوع الذي يقلق وخاف. ومن ثمّ، هل حاول العقاد أن يتوصل من خلال دراسته السيكولوجية لابن الرومي أن يبرز مجالا خاصا للحياة الفنية والأدبية لحقبة زمنية معينة ولجغرافيا محددة؟ مثل ما فعل سانت بيف و شارل مورون؟ أم اكتفى بتشخيص علة الشاعر النفسية وجعلها سببا أو دافعا للإبداع وقول الشعر؟ لأن تجربة العقاد مع ابن الرومي لم تأت " لفهم الرجل وخط ترجمته الفنية بل للحكم عليه مريضا ،وجعل ذلك المرض علة لفنه وتفوقه فيه"[4].

يحاول العقاد فهم وتحليل الحالة النفسية للشاعر، من خلال تتابع خواطره، حيث يرى أن أبي النواس نرجسي، وذلك يتضح من خلال إفراطه في عشق ذاته " وإيثاره لها إلى حدٍ يعجز عن إقامة علاقات سوية مع الآخرين والامتثال لمقتضيات الواقع ، فالعالم بأسره لا قيمة لـه ولا وزن بـقدر مـا يـحقق لـه مـن مـطالب ورغبات"[5].ففي كتابه – أي كتاب

[1] التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990،ص 109.
[2] زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، المرجع السابق، ص 69.
[3] المرجع نفسه، ص 75.
[4] حبيب مونسي، نتقد النقد، المرجع السابق، ص 113.
[5] المرجع نفسه، ص 114.

العقاد- "أبو النواس حسن ابن هانئ" يتضح تطبيق منهج النقد النفسي، حيث تتلخص أجرأة الخطوات التي اعتمدها العقاد فيما يلي:

- ✓ تعتبر ظروف حياة المبدع وبيئته بمثابة مفاتيح شخصية المبدع والفنان.
- ✓ الالتفات إلى كل صغيرة وكبيرة وإلى كل جرّة قلم خلفها المبدع.
- ✓ عرض دقيق لتفاصيل حياة الشاعر في مجتمعه وفي عصره.

يتوصل العقاد من خلال نرجسية أبي النواس أنه " يتحدى الناس عامدا أن يسخر منهم ويكشف رياءهم "[1] ،فهو مصاب باضطراب عصبي الذي تصاحبه العبقرية، وبالتالي لم تقم الكتابة بدور التسامي الذي قال به فرويد، وإنما هي عند أبي النواس تنفيس وتعويض عن رغبات مكبوتة عاطفيا، فنرجسية أبي النواس عند العقاد ما هي إلا " شذوذ دقيق يؤدي إلى ضروب شتى من الشذوذ في غرائز الجنس وبواعث الأخلاق".[2]

كان أبو النواس يجمع في غزله بين الأنوثة والذكورة، كما كان يقوم من خلال شعره بعرض بعض التخنث، فنرجسيته أدّت به إلى الإعلان عن المعاصي والآثام، وعدم التستر عليها، فهو لا يستحيي لا من الأعراف ولا من الناس، يقول:

"وإنْ قالوا: حرامٌ؟ قلْ: حرامٌ! ولكِنّ اللّذاذَةَ في الْحَرامِ"[3]

اعترض طه حسين وتعرض للعقاد، لأن هذا الأخير ينقد شعراء قد ولوا، ويحلل أشخاصا قد أكل عليهم الدهر وشرب، ولم يجد طه حسين مبررا لذلك ولا فائدة مرجوة، يقول طه حسين عن العقاد:" الأستاذ العقاد غلا فيما أعتقد غلوا شديدا...توشك أن تلحق

[1] العقاد ،أبو نواس الحسن ابن هانئ، منشورات المكتبة العصرية، د.ت، ص 30.
[2] المرجع نفسه، ص 32.
[3] نفسه، ص 41.

كتــابه بكتاب العلماء، لولا أنه ليس له معمل ولا مستشفى يجري فيها التجارب كما يجريها الــعلماء، وليس أمامه مرضى أحياء يجري عليهم التجارب كما يجريها العلماء"[1] .

ولكن، ورغم انتقاد طه حسين لطريقة تحليله، خاض العقاد في نقده النفسي مولعا بآليات التحليل النفسي، مخاطبا الغرائز على أساس أنها هي الجوهر وهي القاعدة، فبتحليله لكل من ابن الرومي وأبي النواس وغيرهما، خلص إلى الإجابة عن مشكلة الفن والإبداع وذلك بإيقاظ الفكر والحواس وخصوبة الخيال، وتيقظ سيكولوجية الصورة الدرامية في الكتابة الشعرية والتي هي " من عمل النفس المركبة من خيال وتصور وشعور"[2] .

توصل العقاد إلى أن الفنان – ابن الرومي أنموذجا –يمكن أن يملك جهازا نفسيا وحسيا مميزا "وعلم النفس يُقرّ بأن في ذهن الإنسان تكمن الصور والمشاعر في منطقة لاواعية، لكنها تومض لصاحبها بطريقة عفوية تحت ضغط الانفعال أو في ظروف أخرى مواتية"[3].

وجد العقاد انتقادا وملاحظات، حين أُخذ عليه أن العقد النفسية التي استنبطها من نـفسـية أبي النواس، وكذلك ابن الرومي، لم يستنتجها من خلال النصوص والأثر الفني وإنما نهلها من السيرة الذاتية لكل شخصية "في الوقت الذي يتحول فيه الأدب إلى مجرد وثيقة للتوضيح والبرهان، أي إلى ذريعة يعثر فيها الناقد على افتراضاته الأدلوجية المسبقة"[4] .

بناء على ما سلف، يتم التـوصل إلى أن العقاد بريادته لمنهج النقد النفسي، لم يتوقف عـنـد الـممارسة الـنقدية مـثل ما فعل مع أبي النواس وابن الرومي، وإنما غدا مُنظّرا

[1] حسين مروة ،دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعارف،بيروت،د.ت، ص 234.
[2] العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، دار الكتاب العربي ، بيروت،ط1967،6،ص 175.
[3] المرجع نفسه، ص ص243 -244.
[4] الأزدي عبد الجليل، أسئلة المنهج في النقد العربي الحديث، المرجع السابق، ص 116.

ومؤازرا لهذا المنهج، ومقاله " النقد السيكولوجي الذي نُشر عام 1961 خير دليل على ذلك.

هل واصل النُّقاد العرب مسيرة طه حسين والعقاد في هذا المجال؟ وما هي الجهود التي بُذلت 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.

يُعتبر محمد خلف الله من النقاد الذين تبنوا منهج النقد النفسي، حيث ألف كتابا عنونه "من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده" دعا فيه إلى الإفادة من علم النفس في تفسير الأدب، كما تطرق إلى شرح خصائص العلاقة التي تربط الأدب بنظرية التحليل النفسي، بيّن " أن دراسة الأدب في ضوء علم النفس لا تحتاج في نظره تسويغ مادام العمل الأدبي من إنتاج إنسان، وهذا العمل المَعبَر الذي يوصلنا إلى نفس هذا الإنسان، وما تنطوي عليه من إحساسات ومشاعر"[1] .

يتجاوز نقد الفن والأدب عند محمد خلف الله الذوق والاستحسان إلى الحقيقة والمعرفة، التي نادى بها المفكرون أمثال غادامير، كما اقتصر مفهوم النقد النفسي عنده على تحليل شخصية الفنان، ولم يول اهتماما للدراسة النفسية للنص، التي دعا إليها سانت بيف أو نويل بيلمان أو جاك لاكان، وهذا ما دفع محمد مندور يقول:" إن مذهب خلف الله ومن يرى رأيه سينتهي بنا إلى قتل الأدب . الأدب لا يمكن أن نجدده ونوجهه ونحييه، إلا بعناصره الأدبية البحتة"[2]

[1] محمد خلف الله ،من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة، 1947، ص10.
[2] محمد مندور، في الميزان الجديد، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، القاهرة، ط3،د.ت، ص 170.

لم يتوغل محمد خلف الله ولم يبحث عن العمق في ممارسته النقدية في تحليله النفسي للنصوص الأدبية، كما أنه لم يستعن بالدراسات اللسانية والفلسفية وغيرها " ولقد فات الأستاذ خلف الله وهو يدعو إلى مذهبه أن يضم إلى دراسته النفسية في نقد الأدب حتى يُكتب لها البقاء، ما دعا إليه الدكتور مندور أولا لتكتمل قواعد النقد، فلا تكون هناك ثغرة في هذه الدراسة بل يكون التوفيق بين هذه الآثار جميعا "[1]

وبالتالي يُعدّ محمد خلف الله من النقاد الذين تبنوا مذهب النقد النفسي وشَجّعوه، فأسهمت دراساتهم في توثيق الصلة بين علم النفس والأدب، فسار على دربه ثلّة من النقاد والمفكرين أمثال **أمين الخولي**، هذا الناقد والباحث الذي ترك بصمة مساهما في إرساء قواعد النقد النفسي " دعا أمين الخولي إلى الاستفادة من علم النفس لتجديد دراسة الأدب والبلاغة والتفسير"[2] .

عُرف 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 يُعلل إلا بالفهم النفسي وحده""[3].

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 يُدرس في ضوء الخبرة النفسية " فالنظر الصائب إلى القرآن والفهم

[1] أبو طالب زيادة، مجلة الثقافة العربية ، تموز 1975، العدد السابع، ليبيا ، عن مقال بعنوان " الأستاذ محمد خلف الله من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده " ص 57.

[2] جسوس عبد العزيز ،خطاب علم النفس في النقد الأدبي العربي الحديث، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، ط1، 2006،ص 59.

[3] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

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

يقوم النقد النفسي عند الخولي على تحليل نفسية شخصية الكاتب، والتحليل النفسي أيضا للأثر الفني، أي النص، ولكن حين يتعلق الأمر بالقرآن الكريم، فإنه يُلغي التحليل الأول ، إنه لا يجرأ، إنما يتجاوز ويضع حدودا واضحة " ولئن كان أمين الخولي في مطالبته بالفهم النفسي للنصوص القرآنية يلح على ضرورة الانطلاق من النص القرآني نفسه، فإن منهجه في دراسة العمل الأدبي يقوم على ضرورة الاعتماد على حياة الأديب، وهو يرى لهذا سببا أننا حين نفهم النص القرآني نتبين جوَّه النفسي بما حوله من ملابسات وأسباب نزول ووقائع، وأحوال الناس والبيئة دون أن نعدو ذلك إلى شيء من تاريخ الأدب وبيانه لصاحب الكتاب وواضعه، لأنه أفق لا نرنو إليه..على حين أن في فهم النص الأدبي في غير القرآن، إنما نفهم بذلك الأديب نفسه شاعرا وناثرا."[2]

والقرآن الكريم، وبالأخص السوَر التي تتعلق بقصص الأنبياء والرسل حبلى بالحالات النفسية التي تنمّ عن الفرح والغضب والتسلط والطغيان، مثل قصة سيدنا موسى عليه السلام مع فرعون، ومن ثمّ فإن سيكولوجية شخصية الأنبياء لخصها مصطفى العليان بقوله:" وفي شخصية الأنبياء، جانبان، نبوي وفيه العصمة، و مقوّم عقلي وبشري ذو حاجات ودوافع يعتريه ما يعتري البشر من نسيان وخطأ وانفعال وغضب وخوف وتسرع، وهو مقوم نفسي، وبتكامل هذين الجانبين في الأنبياء كان اختيار الله لهم نموذجا للكمال شرّفهم بأكمل الأوصاف فجعلهم أئمة الدنيا والدين".[3]

[1] شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر،1985، ص146.
[2] المرجع نفسه، ص 146.
[3] مصطفى العليان، بناء الشخصية في القصة القرآنية، دار التيسير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1992،1 ، ص 32.

فتح أمين الخولي باب الولوج إلى **السياق النفسي*** في النصوص القرآنية، أما فيما يخص تطبيق منهجه فقد قام بدراسة أبي العلاء حيث " حاول فهم الأدب وصاحبه فهما نفسيا، وقد بين لنا الدارس ماذا سيدرس في أبي العلاء بقوله:سننظر فيما عُرف وشاع من زهد أبي العلاء، وتحريم الحيوان، ومفاجأة المرأة وكراهة النسل، نتتبع فيه رأيه واحتجاجه، ونرى مقدار ثباته على رأيه، والتزامه له، ومتى وكيف كان منه ذلك؟.."[1] .

خلص الخولي إلى أن أبي العلاء يرغب في الاستعلاء على ضعفه –كونه مصاب بالعمى- كما أنه يتميز بدقة نفسية في إدراك مكنونات ورغبات وخوالج نفسيته، وهذا ما أدى بالخولي إلى اكتشاف ظاهرة التناقض "ويعود سر هذا التناقض إلى ظاهرتين في نفسه، أولاهما :الرغبة المتوثبة في الاستعلاء على ضعفه والقهر لواقعه، وهذه ظاهرة مستوحاة من نظرية (أدلر) القائمة على الظهور والتعويض عن (مركب النقص)، ثانيتهما دقة نفسية في إدراك عوالم النفس وخوالجها المتغايرة وتتصل هذه الظاهرة بالوظائف الفيزيولوجية والبيولوجية وخصوصا عاهة (العمى) التي كان لها أثر في دقة حسّه، وعمق إدراكه وتأمله، ورهافة شعوره، وصدق تعبيره"[2].

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 يُعدّ من النقاد الذين تبنّوا منهج النقد النفسي حيث بذل جهدا من أجل توثيق الصلة بين علم النفس والأدب العربي عامة.

من النقاد الذين تبنّوا هذا المنهج **عز الدين إسماعيل**، الذي يرى أن علم النفس ما هو إلا وسيلة لفهم الأدب والفن على أساس صحيح، كما أن تبنيه لهذا المنهج ليس معناه

* السياق النفسي أو العاطفي: (وهو الذي يحدد طبيعة استخدام الكلمة بين دلالتها الموضوعية العامة ودلالتها العاطفية الخاصة، ويتولى الكشف عن المعنى الوجداني ويكمن دوره في تحديد درجة القوة والضعف في انفعال المتكلم مما يقتضي تأكيدا أو مبالغة أو اعتدالا) " نسيم عون، الألسنية محاضرات في علم الدلالة، دار الفرابي، بيروت، ط1، 2005، ص 160"

[1] شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، المرجع السابق، ص 147.

[2] زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، المرجع السابق ، ص54.

أنـه استغنى عن المناهج الأخرى، ولذا يمكن اعتباره من أصحاب الوسطية والاعتدال، أي أنه يناصر منهج النقد النفسي باعتدال مبرزا سلبياته وايجابياته "وربما يكون من الأوضح الإشارة إلى أن عز الدين إسماعيل لم يقتصر على منهج محدد طول مسيرته النقدية، وإنما تداخلت عنده الاتجاهات النقدية، فقد تبنى الاتجاه الاجتماعي في بعض الدراسات، والاتجاه الجمالي الذي ظلت ملامحه تتخلل كل أعماله النقدية، أما المنهج النفسي فقد تجلت معالمه بصورة خاصة في كتابيه (الأدب وفنونه) و(التفسير النفسي للأدب) "[1].

تبلور أسس المنهج النفسي عند عز الدين إسماعيل في تفسير العمل الأدبي أو الإنتاج الفني، دون المبالغة في فهم نفسية المبدع، مستفيدا من أخطاء من اكتفوا بتحليل نفسية الأديب، هذا ما ميزه عمّن سواه "فهو يرى أن معرفة تفاصيل الطرق التي يكتب بها الأديب لا تفيد كثيرا في فهم العمل الأدبي ذاته وفي تفسيره"[2].

يسعى –عز الدين إسماعيل- من خلال كتابيه (الأدب وفنونه- التفسير النفسي للأدب) إلى الإجابة عن سلسلة من التساؤلات أهمها: كيف أُنجز العمل الفني ولماذا؟ ما العلاقة بين علم النفس والأدب؟ ثمقد خلص إلى أن للفن كيان مستقل ودور في الحياة، فهو يكشف عن الحقائق التي تشكل علاقة الإنسان بالحياة، ثم إن الأدب وعلم النفس هما سبيلان متوازيان يبحثان وينقبان عن هذه الحقائق.

أبدى عز الدين إسماعيل رأيه فيما يخص نفسية الفنان، عن عبقريته، ونرجسيته، وجنونه" قد يعاني الفنان من حالة مرضية وقد يتألم لسبب أو لغيره، لكنه ليس مجنونا، حتى عندما يكون الفنان عصابيا لا يكون لعصابه أي دخل في قدرته على الإبداع الفني، لأنه حين يبدع يكون في حالة من الصحة واليقظة النفسية الواعية بكل ما في الواقع من حقيقة"[3]، ثم يـقـارن بـين نرجسية الفنان ونـرجسيـة الـزعيم، فالـزعيم يـحـتفظ بنرجسيتـه ويـسيـطر

[1] شايف عكاشة ،اتجاهات النقد المعاصر في مصر ، المرجع السابق ،ص149.
[2] زين الدين المختاري،المدخل إلى نظرية النقد النفسي، المرجع السابق ،ص 56.
[3] عز الدين إسماعيل ،التفسير النفسي للأدب، المرجع السابق ،ص 32.

علـى عواطف أتباعه ليحقق أغراضه الخاصة، أما الفنان فيرغب في كسب عواطف الناس.

وإجابة عن التساؤل الذي طرحه عز الدين إسماعيل، عن العبقرية، وعن سر تلك المقدرة الخاصة التي تجعل من الإنسان فنانا يرى أن "العبقري إنسان متميز الذكاء، له منطق خاص في تناول الأمور وفهمها وعرضها، فالعبقرية إذن ذكاء وانفعال ثم طريقة خاصة في التناول"[1]، كما يواصل بحثه عن مشكلة الفن والفنان والدوافع التي تحثه على الإبداع.

يوضح عز الدين اسماعيل أن الفنان يملك عملية الإبداع في ذاتها كخبرة أو كخصلة، ثم إنه يبدع حين لا يكون راضيا عن معرفته ووجوده، وعن الأحداث التي يعيشها ويشهدها، فقوى الحب والكراهية والخوف هي التي تحرك الإنسان، كما أن العمل الأدبي عنده وليد اللاشعور، فالإبداع نشاط باطني ورمز للرغبات المكبوتة "ومن هنا تأتي ضرورة تفسيره في ضوء المنهج النفسي التحليلي، لأنه المنهج الوحيد الذي يختص بتحليل اللاشعور"[2].

من الأسس التي قام عليها منهج عز الدين إسماعيل، أن الناقد هو الذي يحقق الفائدة من علم النفس وليس الفنان " وإذا مـا حاول الأديب تضمين أثره بحقائق علم النفس فإنه ينتج أدبا بقدر ما ينتج علما"[3]. أما عن أجرأة منهجه وتطبيقه، فإنه يوضح أن الطريقة الإجرائية تقوم على :التفسير والتحليل والتقويم، ولن يتم ذلك إلا بالمعرفة العلمية السيكولوجية حيث يشرح ذلك بقوله:"لأننا في الوقت الذي استطعنا فيه أن نفسر عناصر العمل الشعري ونحلله كنقاد، مهدنا السبيل للحكم على القيمة الفنية لهذا الشعر حكما دقيقا تُميّزه المعرفة، لا مجرد حكم ذوقي متميّع، وربما لاحظ القارئ أننا في كثير من الحالات

[1] عز الدين إسماعيل ،التفسير النفسي للأدب، المرجع السابق ،ص ص 36-37 ،بتصرف.
[2] المرجع نفسه ،ص ص 53-54.
[3] نفسه، ص ص25-26.

التي كنا نفسر فيها الصورة أو الرمز كنا نُضمِّن عملية التفسير ومرحلة الحكم ليس بعيدا، إن هي إلا أن يفرغ الإنسان من عملية التفسير حتى يطفو الحكم على السطح"[1].

هل يمكن تطبيق منهج النقد النفسي على أي إنتاج فني أو أدبي؟ مهما كان جنسه؟ ومهما كان شكله ومضمونه؟ يقول عز الدين إسماعيل :"أي عمل أدبي كائنا ما كان نوعه أو عصره إنما يمكن تناوله بالدراسة التحليلية على أسس نفسية"[2] وذلك بالتزام الناقد والمطبق حدود التطبيق، ويترك للعمل الفني والأدبي قيمته الجمالية وحتى المعرفية.

تلك هي المبادئ التي اتسم بها منهج عز الدين إسماعيل في دراسة الفن والأدب، أما الميزة التي انفرد بها، هي العناية بالعمل الفني نفسيا، بتحليل نفسيات شخوصه، بخلاف من سبقه، واهتمامهم بدراسة شخصية الأديب من خلال أثره، وبالتالي استطاع أن يفتح آفاقا واسعة أمام الدراسات النقدية الأدبية من الوجهة السيكولوجية تنظيرا وإجراءً، فماذا عن الإجراء أو الأعمال التطبيقية التي قام بها عز الدين إسماعيل؟

أقبل على كل الأجناس الأدبية فعالج الشعر معالجة نفسية، ويتجلى ذلك في صورة من الصور في قصيدة (ذي الرمة) وهو يمدح الخليفة عبد الملك بن مروان. كما درس مسرحية **علي باكثير** (شهرزاد) متوصلا إلى "سر الصراع الذي كان يعاني منه شهريار يرجع إلى عقدة (الشعور بالذنب) أو عقدة شهريار، وهي سبب كل ما حصل له ومنه، فشعوره بالذنب -وهو في وعيه- الذي ارتكبه في حق بدور ومن تبعها من الزوجات،

وصراع هذا الشعور مع اللاشعور الذي أصبحت فيه قضية خيانة المرأة شيئا حقيقيا هو الذي كان السبب الرئيسي في فقدان ارتباط شهريار بذاته"[3] كما قام أيضا بتحليل القصة مثل قصة (السراب) لنجيب محفوظ. دراسات عز الدين إسماعيل التطبيقية في

[1] سامي الدروبي ،علم النفس والأدب ،دار المعارف ،مصر 1971،ص ص 128-129.
[2] شايف عكاشة ،اتجاهات النقد المعاصر في مصر، المرجع السابق ،ص151.
[3] المرجع نفسه، ص157.

الـشعر والـمسرح والقصة هي نمـاذج، قصَدَ من خلالها تبيان كيفية وطريقة استغلال علم النفس عامة، والنظرية الفرويدية خاصة في تفسير العمل الأدبي.

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 وتقدّم معرفة شبيهة بالحقائق التي توصل إليها التحليل النفسي، وباعتبار الروائي محللا نفسيا بالفطرة ويستطيع أن يُشخّص ما لا يُرى ولا يُسمع ولا يُلمس 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].

دمج طرابيشي منهج التحليل النفسي بالاتجاه الإيديولوجي في كتاب (رمزية المرأة في الرواية العربية)، فأضاف إلى العقد الظاهرة عقدا باطنة، وذلك بالبحث عما يعطي اللاشعـور للشـعور. تـتجلى هذه النزعة في كتابيه (لعبة الحلم والواقع) و(الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية) حيث زاوج بين الايدولوجيا والنقد النفسي فاتسم نقده بالـبـعد

[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] المرجع نفسه ، ص 73.

السوسيو- نفسي الإيديولوجي موظفا أفكـار يـونغ، فـهو يرى - أي طرابيشي- أن العملية الإبداعية تتألق "باستشارة النماذج الرئيسية المتراكمة في اللاشعور الجمعي بواسطة الليبدو المنسحب من العالم الخارجي والمرتد إلى داخل الذات وبواسطة الأزمات الخارجية أو الاجتماعية أيضا"[1].

يبين جورج طرابيشي أن النقد الفني الأدبي مهما يوضع فيه من نظريات، يبقى فنا تطبيقيا، وخير منهج من مناهج النقد هو في تطبيقه، وقد اعترف أن المنطلق المنهجي هو التحليل النفسي، أي ينطلق من السياق النفسي ليكشف عن أبعاد جديدة للإبداع الفني.

اعتمد طرابيشي في تحليل عقدة أوديب، في رواية (السيرة الذاتية) عند إبراهيم عبد القادر المازني، وتوفيق الحكيم، وأمينة سعيد، وسهيل إدريس، على اعتبارات تاريخية، كما وجد أن المازني في روايته (إبراهيم الكاتب) أراد أن يخلق شخصية من إبداعه المحض والحب الغريب الذي كتبه المازني أسماه طرابيشي حب **سيكوباتي** .

اعتمد طرابيشي على المنهج النفس الإيديولوجي فثمة علاقة "بين الايديولوجيا وبين معيناتها على صعيد البنية التحتية النفسية لا تُنكر عليها استقلالها الذاتي، فالايديولوجيا من حيث أنها اختيار راشدي لا طفلي، تظل هي المجال الأول لتدخل الحرية الإنسانية لدى الكاتب"[2]، كما أكد –طرابيشي- بأن المنهج النفسي لا يتصف بالانتزالية التي رفضها (جيل دولوز) ولا يتوقف النقد عند تبيان العقدة ومصدرها وطفولتها، فمنهجه إيجابي "فليس أن ينكص من التظاهرات إلى العقدة، بل أن يتقدم من العقدة إلى التشكلات السيكولوجية الإيديولوجية"[3].

ماذا استفاد طرابيشي من التحليل النفسي في النقد الروائي خاصة في كتابه "الرجولة وايديولوجية الرجولة" ؟

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

فالشخصيات الروائية الفنية عند طرابيشي ذوات لاشعورية، حيث أنه يُسقط لاشعور الروائي على لاشعور الشخصية البطلة، ويشبه الأثر الأدبي بمرآة النفس التي تصارع الضغوطات الاجتماعية والأعراف وقوانين الأخلاق والوجدان، يقول طرابيشي عن الرواية العائلية:" الرواية العائلية هي إذن على نقيض من الرواية الواقعية، إنها بامتياز رواية استيهام، وإذا كان التخييل نشاطا فنيا، بينما الاستيهام محض نشاط نفسي، فإن الرواية العائلية تستوهم الوقائع ولا تتخيلها، فليس الإخراج الفني للحقيقة من همومها، وإنما همها الأوحد تحريف هذه الحقيقة بحيث تكف عن أن تكون مرآة للواقع لتغدو مرآة للنفس ولازدواجيتها الوجدانية"[1].

طوَّر طرابيشي جورج اتجاه التحليل النفسي في النقد الفني، لاسيما الفن الروائي فاختلف منهجه عن ممارسة المنهج النفسي لكل من العقاد وطه حسين ومحمد خلف الله، وعز الدين إسماعيل، هؤلاء الذين عكفوا على التطبيق المباشر للمنهج، أما طرابيشي فقد مزج التحليل النفسي بالتحليل الاجتماعي لأن الذات – حسب رأيه – تنتظم بقوة في البعد النفسي والبعد الاجتماعي ذلك أن " العوامل التي تحدد السلوك الإنساني محصلة لقوى تكوينية تشتق من طبيعة الفرد البيولوجية والنفسية، ولقوى بيئته تشتق من ظروف المادية، الاقتصادية والاجتماعية، وتتمحور النظريات العلمية حول بعض العوامل دون الأخرى."[2]

وهذا ما وُجد فعلا في الفلسفات الغربية، حيث أن المدرسة الماركسية تؤكد على العامل الاقتصادي، وترى أن الحالة المادية هي التي تصنع الشخصية، في حين يعتبر

[1] جورج طرابيشي ، الروائي وبطله، مقاربة اللاشعور في الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، 1995، ص 36.
[2] خير الله عصار، مبادئ علم النفس الاجتماعي، المرجع السابق، ص35

فرويد غريزتي الجنس والعدوان العمود الفقري للشخصية، أما طرابيشي فإنه كان يبتغي بين ذلك سبيلا، حيث "اعترض طرابيشي مغالاة الماركسيين والواقعية النقدية في حصر البعد الإنساني في صيغ اقتصادية أو مادية أو تاريخية"[1].

تقوم الرواية في نقد طرابيشي المستند إلى التحليل النفسي على:

- ✓ التعرف غلى الجوانب اللاشعورية للإنسان والإخراج العلمي للعقد الباطنية.
- ✓ الايديولوجية السوسيولوجية تنبثق من الأعمال اللاشعورية في الرواية حيث يظهر تحكُم البنية النفسية التحتية في الاختيارات والمواقف الإنسانية.
- ✓ العناية بالتوازن بين الوعي واللاوعي في بناء الرواية خاصة تحليل اللاشعور في بُعدَيه 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."[2]

في سعيه في الاتجاه النفسي،حاول طرابيشي الكشف عن البنى العميقة للاوعي النص الإبداعي، سائرا على درب بيلمان نويل صاحب هذه الفرضية، وحاول البحث عن الحلول والتأويلات لفهم وتفسير النصوص، من خلال الرغبات اللاشعورية ومظاهرها اللازمة والمقترنة بها ك : النرجسية والخوف من الألم و عقدة أوديب وغيرها.

[1] بوسلخين محمد، النقد الروائي عند جورج طرابيشي، أطروحة دكتوراه، المرجع السابق، ص 85
[2] المرجع نفسه،ص187.

انتهى طرابيشي إلى أن جوهر الإنسان هو باطنه مؤيدا فرويد في ذلك" فإنـه قد حاول تأكيد أدلة التحليل النفسي على أن نموذجا ما دون الإنسان هو أكثر إنسانية من نموذج ما فوق الإنسان"[1].وبالتالي فإن طرابيشي قد تبنى منهج النقد النفسي وطوره مؤسسا له أركانا خاصة به.

ثم يأتي **مصطفى سويف** الذي يُعد من النقاد المتخصصين في ميدان النقد النفسي تنظيرا وتطبيقا، حيث ألف كتابا تحت عنوان " الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة" وضع به لَبنة في عمارة النقد النفسي العربي.

انطلق سويف من طرح إشكالية، تتمحور فكرتها حول علاقة الشاعر باعتباره فنانا وإنسانا بذاته ومحيطه، وهاهو يُوضّح منطقه بقوله" نحن نفرض أن الشرط الأول لقيام الشاعر هو ظهور علاقة معينة بينه وبين مجتمعه، وهنا نطبق تلك القاعدة السيكولوجية العامة التي تقضي بأن لا يمكن تفسير أية ظاهرة بمعزلها عن مجالها."[2]

درس سويف عملية الإبداع الفني دراسة تجريبية ميدانية حيث"استخدم فيها طريقة الاستبيان أو الاستخبار للوصول إلى استقصاء نفسي شامل لكل ما يحيط بالعملية الإبداعية والمبدع معا."[3] تقوم هذه التجربة باستجواب بعض الشعراء وتدوين ايجاباتهم مقابلا إياها بعض المسودات الخاصة بهؤلاء الشعراء.

توصل سويف بعد ذلك إلى أن " الأنا لا تسيطر على العملية الإبداعية فالمعاني هي التي تبحث عن صور وأشكال تظهر بها، ثم إن للأحداث والمحيط والبيئة التي تتمحور حول الشاعر صلة بما يبدع مهما أضمر ووارى ذلك، أما عن النهاية فهي تتعلق بتوتر الشاعر أي متى كفّ هذا التوتر عنه وزال كانت تلك نهاية القصيدة"[4]

[1] بوسلخين محمد، النقد الروائي عند جورج طرابيشي، أطروحة دكتوراه، المرجع السابق، ص 398.
[2] مصطفى سويف ،الأسس النفسية للإبداع الفني ،المرجع السابق،ص ص 124-125.
[3] زين الدين المختاري،المدخل إلى نظرية النقد النفسي، المرجع السابق،ص 37.
[4] المرجع نفسه،ص ص 41-42 (بتصرف).

هذه بعض النتائج التي انتهى إليها سويف من ما أسماه بالتحقيق التجريبي أي من خلال مناقشته للنتائج التي جاءت بها الاستبيانات المطروحة علة الشعراء أمثال: خليل مردم بك، رضا صافي، محمد بهجة الأثري، أحمد رامي وغيرهم. توصل أيضا إلى "إعطاء الأولوية لتفسير الظاهرة الأدبية إما تفسيرات نفسية أو ثقافية، ويبقى المجتمع في تصوره مكملا للأسس النفسية وليس مولدا لها"[1].

سعى سويف من أجل أن يبرهن على أن "الأنا" في مجابهة دائمة مع الآخر أو الآخرين، يقول: "هناك على الدوام أنا أشعر بشعور لا يمارسه الآخرون وأن أقتنع برأي يميزني عن الآخرين أو أتجه اتجاها لا يعرفه الآخرون"[2].وقد تطرق أيضا إلى آليات الدفاع النفسية التي يمارسها الفنان المبدع لاشعوريا، كالتسامي والتعويض والإسقاط ،حيث التعبير عن المكبوتات " ويصرح مصطفى سويف أن المنهج الذي سار على هديه في الدراسة الميدانية هو المنهج النفسي التجريبي وليس التحليل النفسي لأن التجربة تُتيح له الكشف عن دينامية العملية الإبداعية والوقوف على آلياتها وخطواتها، وهذا ما لا يستطيعه البحث النظري لأنه يفلسف العملية بعيدا عن التطبيق الفعلي أو التجربة"[3].

سعى سويف إلى تأصيل منهج النقد النفسي باعتماد التجربة، والعمل الإجرائي، والتحقيق التجريبي، فاسحا المجال لتلامذته الذين اقتفوا أثره، وساروا على دربه، أمثال **عبد الحميد حنورة** و **شاكرعبد الحميد** وغيرهما ممّن حملوا تصور مصطفى سويف ذي الأهمية الجليلة لأن الإبداع الفني ظاهرة تتعلق بالنفس البشرية.

طرح مصري عبد الحميد حنورة إشكالية في كتابه " الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي" مفادها، كيف تتم عملية الإبداع؟ وهل المبدع يتصف بالجنون وبالاضطراب النفسي؟ وما هي مستويات الأساس النفسي الفعال؟ وما هي أبعاده؟

[1] جسوس عبد العزيز، خطاب علم النفس في النقد الأدبي العربي الحديث، المرجع السابق، ص181.
[2] مصطفى سويف ،الأسس النفسية للإبداع الفني ،المرجع السابق،ص152.
[3] زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية التحليل النفسي، المرجع السابق، ص 46.

قام حنورة بلقاءات مع شعراء، وتم استجوابهم، منهم الشاعر صلاح عبد الصبور، والشاعر فاروق جويدة، والشاعر شوقي خميس، والشاعر فتحي سعيد وغيرهم، مستخلصا من خلال ما قدموه -ردا على الأسئلة التي طرحها عليهم- ضرورة الشعر في المسرح، حيث أنه ييسر الأداء الإبداعي، إضافة إلى جمع خيوط مختلفة بين يدي الشاعر، بالغوص وراء الأفكار، وتجاوز الذات، وتحرير الأفكار المسجونة لدى الشاعر.

يتوصل إلى: "يتشكل الموقف السلوكي إذن من عدد من الأبعاد المختلفة، بما يجعل كل شخص له نمط سلوكي مختلف في ظل الظروف المختلفة، وهو ما يجعل كل مبدع، على الرغم من اشتراكهم جميعا في الانصياع لمبادئ وأسس عامة لعملية الإبداع، ما يجعل كلا منهم له طقوسه الخاصة وأعرافه النوعية، مما يؤدي إلى توفر حالة إبداعية مركبة على درجة أو أخرى من الفاعلية والتيسير حينما يقوم بتنفيذ عمل من أعماله الإبداعية، وهو ما ينعكس بشكل أو بآخر على خصائص العمل الإبداعي ذاته"[1].

سلك اللبناني **كريستو نجم** في كتابه (النرجسية في أدب نزار القباني) درب الاتجاه النفسي، محاولا إلقاء الأضواء الكاشفة والغوص في أعماق النفس البشرية، وقد وقف على نرجسية الشاعر التي ساعدت على تفسير كثير من قصائده وتحليل سلوكه الواعي واللاواعي، فالنرجسية عند –نجم- محور الذات والقوة المحركة للطموح.

كما استندت اللبنانية **روز ماري شاهين** في كتابها (قراءات متعددة للشخصية) على تحليل علم نفس الطباع والأنماط في شخصيات نجيب محفوظ، وذلك من أجل توضيح تنوع الطبائع البشرية وتعقدها وديناميتها، وضمّت بنية التحليل النفسي لطباع الشخصيات وأنماطها "عناصر متعددة كاللاوعي وما قبل الوعي والوعي والشخصية الاجتماعية، وتشكل كل هذه العناصر متغيرات تتغير على مدى حياة الفرد الشخصية، أما الطبع كنواة

[1] مصري عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986 ، ص89.

لهذه البنية فإنه فطري وهذه هي المسلمة الثابتة الأساسية التي تتحدد بأكملها عند ولادة الإنسان وتتضمن عوامل الطبع الأساسية والمكملة"[1].

يَعتبر **زين الدين المختاري** كتابه (المدخل إلى نظرية النقد النفسي) دراسة نقدية تحليلية معتمدا في تحليله النفسي على:

- ✓ دراسة شخصية المبدع.
- ✓ دراسة عملية الإبداع.
- ✓ دراسة العمل الأدبي والنتاج الفني.

كما وضح فكر سويف الصورة الشعرية التي جاء بها العقاد "فهو يرى في نفسية الصورة الشعرية في نقد العقاد، وشعر ابن الرومي مزية نفسية مرتبطة بكل نشاط المبدع الحسي والنفسي والذهني"[2]، وقد طبق زين الدين المختاري نظرية النقد النفسي في الشعر ونقد النقد، من أجل إظهار أشكال الوعي الفردي والاجتماعي وسياقاته ومسالكه النفسية.

كان زين الدين المختاري يرجو، أو يتمنى دمج مناهج نقدية أخرى مع منهج النقد النفسي، لدراسة العملية الإبداعية الفنية، فمهما كانت هذه الأخيرة تخضع للسياق النفسي، فإن المبدع وبكل بساطة لا يعيش في صومعة منعزلا عن بيئته ومحيطه "ومن هنا، ستكون معطيات الواقع بأشكاله المختلفة جزء منها، إن لم تكن مادتها الأولى ومحركها الأساسي، ذلك أن العملية ليست نشاطا نفسيا وحسب، فقد تكون وراءهما دوافع معرفية أخرى، وهي حين تنتهي عملا فنيا فهذا العمل ليس ملكا للمبدع وحده – وإن كان له الحق في إدعائه- يخرجه ليحجب عن الناس، وإنما ليذيعه في أفراد المجتمع حتى يُسهم في تعميق وعيهم ويشاركوه تجربته"[3].

[1] شاهين روزماري ،قراءات متعددة للشخصية ،علم نفس الطباع والأنماط ،دراسات تطبيقية على شخصيات نجيب محفوظ ،دار ومكتبة الهلال، بيروت 1990، ص11.
[2] زين الدين المختاري ،المدخل إلى نظرية النقد النفسي ،المرجع السابق ،ص87 (بتصرف).
[3] المرجع نفسه ،ص 86.

تأثر **محمود السيد** صاحب كتاب (علم النفس اللغوي 1999) ب **جاك لاكان**، حيث راح يُبيّن أن اللغة وسيلة أساسية للتعبير عن أفكار ومشاعر وعواطف الإنسان، فناقش في كتابه مفهوم اللغة وعلم النفس اللغوي، والنظيرات الأساسية في علم النفس اللغوي، كنظرية **سكينر** و**تشومسكي.** كما تساءل عن موطن علم النفس اللغوي بين علوم اللغة النظرية والتطبيقية "علم النفس اللغوي هو تتبع كيفية اكتساب اللغة وقيام الأنظمة اللغوية بوظيفتها بين المرسل والمستقبل، إلى جانب اهتمام هذا العلم بالأداء الكلامي وكيفية استعمال اللغة"[1].

ثم يأتي **حسين سرمك حسن** العراقي صاحب كتاب (مملكة الحياة السوداء في علم نفس الإبداع 2001) ليختار في تحليله النفسي مجموعة (المملكة السوداء) للقاص **محمد نظير**، معتمدا على تفسيرات **فرويد** النفسية كما قام بربط تحليله النفسي مع البنيوية والرمزية لإبراز المعاني النفسية الذاتية.

أما **السيد إبراهيم** الذي تألق بكتابه (المتخيل الثقافي ونظرية التحليل النفسي المعاصر) والذي حذا حذو **لاكان** مستثمرا أفكاره في عمليته النقدية، ومفصلا منهجه في التحليل تفصيلا، معتبرا أن اللغة هي اللاشعور، ثم قام بنقد نفسي لقصة قصيرة للكاتب الانجليزي **ريتشارد جيفرز** وهي قصة بعنوان (تحت حصار الثلوج)، اعتمد فيها على تأويل المعاني والرموز موظفا اللغة لينفذ إلى المكبوتات والرغبات اللاشعورية.

بناء على ما سلف، يتم التوصل إلى أن، مِن النقاد العرب من تبنّوا وآزروا منهج النقد النفسي، فمارسوه على الشعر والقصة والرواية و المسرحية أمثال **العقاد، محمد خلف الله، أمين الخولي، جورج طرابيشي، مصطفى سويف، شاكر عبد الحميد، مصري حنورة، عز الدين إسماعيل**. ومنهم من ناقش هذا المنهج في مؤلفاته مبينا آراءه حول

[1] السيد محمود أحمد، علم النفس اللغوي ، منشورات جامعة دمشق ،سورية 1999، ص 52.

أسسه وكيفية أجرأته أمثال **كريستو نجم، روز ماري شاهين، زين الدين المختاري، محمود السيد، حسين سرمك حسن، السيد إبراهيم** .

ومِن النقاد من عارض هذا المنهج، مقدما الحجج والبينات أمثال **محمد منظور** الذي يرى أن الأدب يبقى أدبا ويحيا بعناصره الداخلية البحتة، وكل من يربط الأدب بعلوم أخرى – بما في ذلك علم النفس- فإنما يقوم بالانصراف عن الأدب وتذوقه، والفرار إلى نظريات عامة لا فائدة منها. إلا أنه يُشجع الناقد بأن يكون عل دراية بالنظريات النفسية والتاريخية والاجتماعية وغيرها من أجل توسيع ثقافته على الأقل "يرى مندور أن الأدب لا يمكن أن نجدده ونُوجّهه ونحييه إلا بعناصره الداخلية، عناصره الأدبية البحتة"[1].

أما محي الدين صبحي فإنه يُفكر بمنط الفيلسوف **جيل دولوز**، فالناقد عند صبحي الذي يركز على طفولة المبدع يلغي النواة اللاحقة، ويصادر وينسف عمرا كاملا من التجارب والثقافة والوعي، في حين يؤازر **حسين مروة** رأي **صبحي** مبرزا موقفه في رفضه الصريح للاتجاه النفسي قائلا :"نحن فعلا نرفض الأسس التي يقوم عليها هذا العلم من حيث كونها تناقض قوانين التطور في الحياة والإنسان"[2].

يرفض **عبد المالك مرتاض** هذا المنهج متأثرا ب **جان كوهين** ويذمّ – **مرتاض**- النقد النفسي الذي ينطلق من فكرة مسبقة عن مرض المبدع وعصابية الإبداع والفن، وكأنما هذا التيار لا يبحث إلا عن العلل والأمراض.

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 فنّا، وكفّ عن أن يكون علما.

[1] حبيب مونسي، نقد النقد ، المرجع السابق ،ص 120.
[2] المرجع نفسه ،ص 121.

المبحث الثالث : سيكولوجية الشخصية الإبداعية.

تصدرعن الإنسان أفعال وأقوال تحدد شخصيته، حيث يُقال شخصية سوية لوصف إنسان عادي، حسب ما يبدو من تصرفاته، تقابلها الشخصية المريضة التي تخرج عن المألوف والمعقول والمنطق. فلكل إنسان شخصيته الخاصة به، ولكل شخصية طابعها الفريد الخاص بصاحبها، شأنها شأن بَنان الإصبع.

لم تتوان العلوم على دراسة الشخصية دراسة علمية مثل علم النفس وعلم الاجتماع والطب النفسي "فعلم النفس يدرس الشخصية انطلاقا من تركيبها وأبعادها وأنماطها كالنمو والتطور والمعايير البيئية، ويتناول علم الإجتماع الشخصية على أساس أنها نتيجة حضارة وثقافة ونظام سياسي واجتماعي، أم الطب النفسي، فإنه يبحث عن اضطرابات الشخصية وعللها قصد تشخيصها ثم علاجها"[1].

تتألق هاهنا شخصية المبدع، كونه إنسان ولكنه ليس إنسانا عاديا، ما يميزه عن الآخرين أنه يبدع وينتج فنا وجمالا وفكرا وخبرة، مما جعل المفكرون والفلاسفة ينشغلون من أجل تفسير وتفهُّم الإبداع الإنساني، فالبحث عن العملية الإبداعية يعني البحث عن المبدع، عن شخصيته، عن نفسيته، عن ذاته وقدراته.

إذا كان الفلاسفة يفسرون العملية الإبداعية على أنها إلهام وفقدان للعقل حسب (أفلاطون)، ومحاكاة وانفصال النفس عند (أرسطو)، وصراع بين الإرادة والنفس (شوبنهور)، ووَهمٌ ونسفُ الوعي الذي يَحول دون العمق (نيتشه)، وعملية طبيعية عند (كانط)، وعلاج من أجل تخفيف الضغط والتوتر (برغسون)، إلا أن كل هذا لا يمنع من طرح جملة من التساؤلات :ما حقيقة الشخصية المبدعة؟ كيف يحللها علم النفس؟ لماذا يبدع المبدع؟ فيم يتجلى سر تلك القوة التي تنهال عليها الأفكار والخواطر والابتكارات؟.

[1] طارق إبراهيم الدسوقي عطية ،الشخصية الإنسانية بين الحقيقة وعلم النفس، المرجع السابق ،ص ص 3-4 ، (بتصرف).

بدءً بالموهبة لأن غالبا ما يُقال عن مُبدع ما أنه موهوب، ما الموهبة إذن؟ وهل الموهبة وحدها تكفي، أم يجب أن تكون مصحوبة بجملة من القدرات* الذهنية كالذكاء والوعي والفهم** والتمييز والتأويل.

يشير قاسم محمد إلى الذكاء الفاعل، واصفا إياه بأنه " كائن حي يتحرك ويفعل، يتفاعل، ينتج ويعيد تركيب ما أنتجه مرة ومرات محللا ومستبصرا ومستقرئا"[1]، يتعلق الذكاء الفاعل بقدرات المبدع الذهنية التي يروضها وينميها، ذلك أن العملية الإبداعية تتضمن التفكير المتشعب والمتباعد، وهو تفكير آني يختلف عن التفكير العادي، هو تفكير غريب غير طبيعي يتصف بالمرونة والطلاقة" أما الذكاء الصوري فإنه يعتمد على الذاكرة والتفكير التقاربي..ويمكن النظر إلى الابتكار على أنه أحد جوانب الذكاء"[2].

المبدع إنسان يتصف بشخصية موهوبة وذكية، والشخص الموهوب هو كل من يتصف بقدرات غير عادية، وذكاء فاعل يمكّنه من التألق في مجل فني معين، فيتفاعل صاحب الموهبة مع الوعي والإدراك والفهم، كي يغدو منغمرا ومستغرقا في عالمه الإبداعي، فالموهبة وحدها لا تكفي ولا يمكنها أن تُجرد من الإدراك العلمي والتحليل العميق." يقول أستاذ المسرح الأكاديمي العربي الدكتور نبيل محمد منيب:لم تعد النظرة إلى فن الممثل على أنها موهبة أو منحة إلهية للبعض ومنعها عن البعض الآخر، فمع تأكيدنا على أن كل شيء منبعه إرادة الله، إلا أننا على يقين أيضا أن هذه الإرادة مرتبطة بعمل الإنسان نفسه وبمدى جهده في البحث والسعي."[3]

* القدرة :"تتنوع بين قدرة جسدية ،عقلية وانفعالية وهي قابلة للتطور .هي قوة موجودة بالفعل والتي تمكن صاحبها من إنجاز أعمال معينة كالقدرة على الإبداع أو تنظيم الشعر ..." لـ (خير الله عصار ،مقدمة لعلم النفس الأدبي ،المرجع السابق، بتصرف).

** الفهم: "قدرة المرء على إدراك ممكنات وجوده ضمن سياق العالم الحياتي الذي وُجد فيه ...الفهم شيئا نستهلكه بل هو شيء نكونه... الفهم أساس كل تفسير" (عادل مصطفى ،فهم الفهم ،مدخل إلى الهرمنيوطيقا ،ط1 ،دار النهضة العربية ، بيروت ،2003، ص 155.

[1] قاسم محمد، الدماغ والعلوم المجاورة والمحاورة لفن الممثل، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، 2011،ص 45.

[2] عبد الرحمان عيساوي، سيكولوجية الإبداع،المرجع السابق، ص ص 66-67.

[3] قاسم محمد، العلوم المجاورة والمحاورة لفن الممثل، المرجع السابق، ص ص 83-84.

ضرب محمد منيب مثلا في هذا السياق عن الممثل كشخص يمارس العملية الإبداعية، إذ يتضح أن موهبته كفنان ومبدع وحدها غير كافية، لأنه يتحتم عليها أن تندمج مـع البيئة والثقافة، والفكر الذكاء، والفهم والفطنة، والوعي والإدراك، ولكن، إلام تحتاج هذه القدرات من أجل أن يُكيّفها الفنان المبدع ليتمكن من صياغة الظواهر والمؤثرات إلى خلق وإبداع؟ وهل الخيال ضروري في هذا المقام؟ أو، و بتعبير آخر، ما علاقة المبدع بالخيال؟

مصطلح الخيال مصطلح في غاية الأهمية، لأنه لا إبداع بدون خيال، حيث يعتبر هذا الأخير قدرة عقلية معقدة ومركبة، تتمتع بها شخصية المُبدع فتُميّزُه عن باقي البشر، وبالتالي، يـشير مـصطلح الخيال إلى:" عملية دمج وعمليات إعادة التركيب للذاكرة الخاصة بالخبرات الماضية، وكذلك للصور الذي يتم تشكيلها وتكوينها خلال ذلك، في تركيبات جديدة.وإن مفهوم الخيال هو حالة إبداعية، بنائية، تتضمن الكثير من عمليات التنـظيم الـعقلية. يستوعب نشاط الخيال كلا من الحاضر والماضي والمستقبل، بل ويـستوعب كـل الأزمنة والأمكنة المبتكرة والمتخيلة، وإن زمن الخيال هو زمن مفتوح، ذلك أنـه ضمن نشاط الخيال تمتزج صور وخبرات وتوقعات الأزمنة المبتكرة من خلال هذا الامتزاج يظهر ذلك المنتج الخيالي ليكون منتجا إبداعيا خياليا مميزا."[1]

يتضح من خلال ذلك، أن الخيال مزيج من الصور المبتكرة التي تختلط بالخبرات والتجـارب، وكـل مـا وقع عليه البصر، وكل ما خطر عليه البال والفؤاد، فتتميز قدرة الخيال والتخيل بوصفها أبرز ملامح العملية الإبداعية لأنها جهد دائم، ومعالجة مستمرة، وانتقاد، وربط أفكار، وعناصر شتى " النشاط الخيالي هو ذلك الضرب من السلوك الذي يعالج الصور على مستوى ذهني، أي أنه يتخيل واقعة أو حادثة أو شكلا ما في صورة أو

[1] قاسم محمد، العلوم المجاورة والمحاورة لفن الممثل، المرجع السابق، ص 88.

سلسلة من الصور، فيُنمّيها، ويمضي بها إلى تحقيق غاية معينة، هي بناء القصة التي يدير من حولها نشاطه، أو تشكيل عناصر اللوحة التي يطمح إلى تحقيقها."[1]

للخيال عند الفيلسوف **بركسون** وظائف ثلاث، وهي تكوين صور موجودة في الذاكرة، تسمح بالولوج إلى تصور أشكال وأفكار ولوحات مبتكرة، ثم القيام بعمليات المزج للحصول على ما هو مقبول ومعقول " تركيب الصور السابقة ثم خلق أشكال جديدة وبعد ذلك يحدث الاختراق والتنفيذ من أجل الوصول إلى الحقائق التي لا يمكن الوصول إليها بأي ملكات عقلية أخرى[2]."

يُضاف أحيانا إلى مصطلح الخيال بعض الصفات، كالخيال الحسي أو النقلي، والذي لا يُقصد به طبعا النقل الحرفي للصور، وإلا خرج من نطاق الخيال، وإنما يقوم الفنان بتعديل الصورة أو اللوحة المبدعة تعديلا فنيا، قد يُعتبر إلى حدّ ما خيالا وظيفيا، " الخيال الفني هو خيال تكويني بمعنى أنه يُكوّن الأشياء والمشاعر، وكل أحوال النفس في كينونتها الأولى التي كانت لها، والشكل فيه، شكل تكويني لا تكون الأشياء إلا به".[3]

جوهر الخيال إذن إبداعي، حيث يقوم على أساس الحرية الداخلية أي على مستوى العقل الخاص بشخصية المبدع، فالخيال يفسح المجال للفنان فيتسنى له إبراز الأفكار التي تتجسد عبر أشكال حرة أيضا، وفق النطاق والمجال الفني. يحتاج الفن عموما إلى الخيال، إلا أن للمسرح علاقة جد خاصة بالتعامل مع الخيال، باعتباره ملكة وخبرة يتشاركها المؤلف المسرحي والمخرج والممثل "المسرح شكل خاص من أشكال الوعي المتخيل إذا استخدمنا لغة سارتر".[4] وهذا **بيتر بروك** يقول: "هدفنا تحرير الخيال وجذب الجمهور نحو عالم خيالي"[5]،ويشير **أوجستوبوال** (فنان المسرح ومخرجه البرازيلي الشهير) إلى الخيال

[1] مصري عبد الحميد حنورة،الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، المرجع السابق، ص 15.
[2] شاكر عبد الحميد ، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت، 2009، ص 345.
[3] إيليا الحاوي، الفن والحياة والمسرح، المرجع السابق، ص 359.
[4] شاكر عبد الحميد، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، المرجع السابق، ص 359.
[5] المرجع نفسه، ص 370.

وعلاقته بالمسرح بقوله" "فإن الفضاء الجمالي في المسرح يحرر الذاكرة والخيال، والخيال عملية قائمة على المزج بين كل الأفكار والمشاعر والأحاسيس".[1]

ما علاقة المبدع بالخيال والتخيل من جهة والواقع من جهة أخرى؟ أحقيقة يهرب الفنان من الواقع؟ وهل يقوم بالفصل بين مملكة الخيال والعالم الواقعي؟ يقول **مورينو** :"ليس بين الحقيقة والخيال صراع، فكلاهما فعّال في مجال أوسع هو عالم الأشخاص والأشياء والأحداث، ذلك العالم الدرامي النفسي، وفي منطلق هذا العالم يكون شبح والد هاملت حقيقيا ومن حقه أن يوجد كهاملت نفسه سواء بسواء. فالأوهام والهلوسات تكتسي باللحم أي أنها تجسم على المسرح."[2]

هذا يعني، أن الفنان وهو يستثمر ملكة خياله، لا يهرب من الحقيقة بل يلتمس الحقيقة في الخيال، فكلما غاص في الواقع وجد نفسه في الخيال. بل من الضرورة أن يربط الفنان بين الخيال والواقع كي تتحقق العملية الإبداعية ذلك أن "الخيال والواقع كلاهما وسيلة لنقل الإحساس الداخلي لدى الشاعر إلى حقيقة مصطفاة وإلى صور حياة منتقاة ومن هنا يأتي الإطراب والإمتاع ".[3]

ترتبط شخصية المبدع و ما يحويه عقله من قدرات تخيلية بالتيار الفكري الذي يشهده ويتأثر به، فالتيار الحداثي مثلا يعلو فوق التفكير العقلاني ويتجاوز الحقيقة المطلقة وينسف ويرفض كل ما هو ثابت وساكن ومرتبط ويفضل التفكيك والحركة. "عجز ما بعد الحداثيين عن تكوين أي نظام للأفكار الخاصة بالواقع وأنهم من ثمّ يدركون الواقع على أنه – ذاته – غير واقعي".[4] وقد اتفق الحداثيون وما بعد الحداثيون على أنه خلال القرن العشرين قد أصبح التفسير للعمل المسرحي بعيدا عن الالتزام بالمفاهيم الأرسطية كالمحاكاة وغيرها من القواعد الدرامية التي نظّر لها أرسطو "لكن في ضوء الذاتية وجهة

[1] شاكر عبد الحميد، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، المرجع السابق، ص 359.
[2] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، المرجع السابق، ص 44.
[3] عبد العلي الجسماني ، سيكولوجية الإبداع في الحياة، المرجع السابق، ص 23.
[4] شاكر عبد الحميد، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، المرجع السابق، ص ص 360-361.

النظر الخاصة، وكذلك الدور المهم الذي يلعبه الخيال المهيأ والمدرب والمثقف في التفكير الإبداعي والممارسة الإبداعية، خصوصا ما يتعلق بالذاتية والخيالية بالطرائق الجديدة في الرؤية المسرحية."[1]

هذا يعني أن الممارسة الإبداعية تخضع للتيار الفكري من جهة وللذاتية الخاصة من جهة أخرى. فالفكرة أو الرؤية التي تمر بمخيلة المبدع والتي ربما ترسخ قد تنشط وتتحرك وتمر بمراحل عديدة وزمن معين حتى تتحول وتكتمل فتصبح عرضا مسرحيا مثلا يتناوله النقاد والباحثون بالدراسة والتحليل، من أجل ذلك، يبقى المسرح كتابة وإخراجا وأداء، في الزمن الحاضر أو الزمن الذي ولّى، حداثيا أو ما بعد حداثي يحتاج ولا يستطيع أن يستغني عن الخيال حيث الاستعارة والمجاز والعمق، وللمحلل الناقد في مسرح شكسبير – على سبيل المثال – خيال عميق تخالطه عناصر من الواقع فتتشكل لوحات فنية تدعو للاهتمام والنقد.

لا يمكن فصل القدرات العقلية التي تميز شخصية المبدع عن نفسيته ووجدانه، فالفكرة التي تشغله تتجه وتنفذ مباشرة إلى وجدانه، ومن ثمّ تنصهر القدرات الذهنية في المؤثرات الوجدانية كالإلهام والحدس وغيرهما. بدء بالإلهام، كيف يعرف وما علاقته بالعملية الإبداعية وبالمبدع؟ وهل يمكن أن يكون دافعا ومحركا للقدرات الذهنية من أجل بذل الجهد؟ " الإلهام أهم عامل في الإبداع، فالإلهام يميز المبدعين فيما بينهم، كفئة لها خصائصها، ولا بد للإلهام من بواعث وشروط ملائمة".[2]

هل يستدعي الفنان الإلهام وقت شاء؟ أم هل يوفره له جوه ومناخه الخاص به؟ هل هو فعل شعوري أو لا شعوري؟ يقول **هوفدينغ** " إن القسم الأعظم من عنصر تخيُّلنا

[1] شاكر عبد الحميد، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، المرجع السابق، ص 362.
[2] عبد العلي الجسماني، سيكولوجية الإبداع في الحياة، المرجع السابق، ص 103.

يتجمع تحت عتبة اللاشعور فترتسم خطوط الصورة في العقل الباطن قبل أن تنبثق وتظهر، فهي إذن عملية شعورية لعمل لاشعوري"[1].

يشبه **الإمام الغزالي** الإلهام بالنور أو الضوء يقول:" الإلهام كالضوء من سراج الغيب يقع على قلب صافٍ لطيف فارغ"[2]، ومن المفكرين من يرى أن الإلهام عملية غير إرادية وإنما هي لحظات إبداعية مباغتة. يقول **فليكس كلاي**:" أننا نطلق كلمة الإلهام على لحظات الإبداع الفجائية، وهي لحظات تنتابنا مصحوبة بلحظات انفعالية وتبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل و الشعور، بعيدة عن حكم الإرادة وسيطرتها وتأتي غير متوقعة ومجيئها غير مرهون بدعائنا كالنوم والأحلام."[3]

هل تأتي الفكرة الملهمة على حين غرة؟ أو حين يكون الفنان مشتغلا بالتفكير فيها؟ أم أن الإلهام هو عنصر أو عامل من العوامل العقلية والوجدانية البحتة في إنتاج الفن؟

يقول **بلدوين** في معجم الفلسفة والسيكولوجيا عن الإلهام: "والإلهام هو إشراق الذهن أو تنبهه الذي يُنظَر إليه كأنما هو آت ممّا وراء الطبيعة."[4]، ومن ثمّ، يبدو أن للمبدع تقنيته الخاصة في تعامله مع الإلهام، فيعرف كيف يُوفّر له مناخه الخاص، "حيث تهبط الفكرة الملهمة وهو في حالة استرخاء تام أو استسلام لما يدور في سره. وهي حالة أشبه بحالات الصوفية."[5]

هذا لا يعني أن الفنان لا يتحرك ولا يُشغِّل دماغه وذاكرته وخياله ويكتفي بانتظار الإلهام أو نزول الوحي عليه، فالإلهام ليس عنصرا خارجيا يتلقاه الفنان وقت شاء، وإنما يصدر وينبع عن ذاته، سُئل الشاعر محمد إبراهيم أبوسنه: "هل تشعر بالإشراق في مواضع معينة من تجربتك؟ وهل ينعكس ذلك على طبيعة الشعر نفسه؟ فأجاب: يحدث

[1] بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، بيروت، د.ت،ص 448.
[2] عبد العلي الجسماني،سيكولوجية الإبداع في الحياة،المرجع السابق،ص 104.
[3] إيليا الحاوي ، الفن والحياة والمسرح، المرجع السابق،ص 29.
[4] المرجع نفسه،ص8.
[5] عبد الرحمان عيساوي ،سيكولوجية الإبداع، المرجع السابق،ص29.

ذلك أحيانا ونتاجه يكون عبارة عن تدفق شعري سلس وواضح."[1] يتضح من خلال هذا التصريح، أن الفنان لا يعتمد على الإلهام كليا، إذا أقبل عليه رحب به واستثمره في ممارسته الإبداعية، وإذا أدبر عنه فإنه من المؤكد أنه يلجأ إلى المؤثرات الإدراكية الأخرى.

إضافة إلى الخيال والإلهام، هل يستثمر المبدع ذاكرته حين يبدع؟ باعتبارها كمًا من المعلومات المخزنة والثابتة "فالذاكرة هي عملية ذهنية لتخزين واسترجاع المعلومات والتجارب والخبرات. تجد المعلومات طريقها إلى الذاكرة من خلال الحواس ثم تعالجها نُظُم متعددة داخل الدماغ ثم تعود لتخزن للاستخدام فيما بعد"[2]. هل يمكن أن يستغني الفنان عن ذاكرته؟ يربط المفكر وليم دلتاي بين الخيال – الذي هو جوهر العملية الإبداعية – والذاكرة حيث يقول: "لا يوجد خيال لا يعتمد على الذاكرة، كما لا يوجد تذكر لا يشتمل داخله على جانب من جوانب الخيال"[3].

وقد عُرف ستانيسلافسكي في منحاه الخيالي والنفسي للتمثيل بالذاكرة الانفعالية التي تساعد على تكرار واستحضار جميع المشاعر المعروفة التي عاشها الممثل. يعتقد ستانيسلافسكي أنه على الممثل أن يستثير انفعالاته الخاصة، كي يتمكن من خلق كائن بشري حي فوق خشبة المسرح، مستعينا بحوافز أخرى "إن الانفعال الذي يظهر في حالة الإلهام يمكن أن لا يتكرر ويجب على الممثل أن يفكر وأن يُحلل كي يكتشف أي مثير أيقظه"[4] وكأن ستانيسلافسكي يوجه الفنان إلى الإبداع بتحريك مؤشراته الإدراكية والوجدانية، ولكن هل يمكن أن ينطبق هذا الأمر وينجح مع المؤلف المسرحي أو المخرج أو كاتب قصة أو رواية؟ بعبارة أخرى، هل يعتمد المبدع فعلا على الذاكرة كي ينفعل ويُنتج؟.

[1] مصري عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، المرجع السابق، ص 243.
[2] قاسم محمد، الدماغ والعلوم المجاورة والمحاورة لفن الممثل، المرجع السابق ،ص 101.
[3] شاكر عبد الحميد، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي ، المرجع السابق ،ص362.
[4] عثمان الحمامصي ،نظرية ستانيسلافسكي والنظريات المعارضة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1994، ص155.

لجيل دولوز رأي آخر حول الذاكرة، حيث أنه يرى أن مهمة الفن والفنان ليست أن يُعبّر عن أحداث قد عاشها وعايشها وصور جاهزة سلفا، بل يشارك في إبداع الواقع بصُورِه التي تتجلى وتتأسس في وقت التنفيذ "كما أن الفن ليس نتاجا لذكرى ماضوية كما ذهب **فرويد**، فدور الذاكرة في الفن محدود، فالفنان يستطيع أن يُبدع دون اللجوء للذاكرة، وكأن لسان حال الفن يقول أيتها الذاكرة كم أكرهك"[1]. فالفنان يسعى إلى أن يُبدع بالتوافق مع منطق الإبداع، وليس على منطق مرض أو علة في الشخصية سببها قهر أو حادثة طفولية أو عاهة أو ما إلى ذلك.

رغم فكرة **دولوز** المعارضة للذاكرة والماضي للإنتاج الفني، إلا أن شخصية المبدع لا تستطيع أن تستغني لا عن الذاكرة ولا الخيال والإلهام والذكاء والفطنة، فكل القدرات الذهنية والمؤثرات الوجدانية تلتحم في شخصية المبدع، مما يدل على عُسر عملية الإبداع، وربما لصفة المقاومة كالمفهوم -الذي طرحه **دولوز**- باعتبارها خاصة جوهرية للفن، فالفنان في مقاومة مستمرة، فهو يقاوم الفوضى ويقاوم الكليشهات السائدة التي تمارس هيمنتها ويقاوم الموت والزمن.

ما علاقة الفنان بالحدس؟ ما الفرق بين الحدس والإلهام؟ وهل يمكن اعتبار الحدس مؤثرا ومحفزا للعملية الإبداعية؟ هل هو سمة تتميز بها شخصية المبدع؟ يقول الأديب والمنظّر والمفكر الفرنسي **جان بول سارتر**:"إن الحدس الخلاق والصائب يهدي إلى الصواب، في أي خيار من الخيارات الإبداعية، بل ويدفع إلى التحرك المتشعب المركب حيث تقوم حلقة بحثية إلى حلقة بحثية تالية أهم من الأولى"[2]. الحدس هو استيقاظ حاسة جديدة تكون بمثابة الصوت الداخلي الذي يهمس ثم يصرخ بصوت عال ليبرز الحقيقة أو الإنتاج الإبداعي، يُعيّن قاسم محمد موطن الحدس بقوله:"واقع في منطقة أسماها بمنطقة ما قبل الشعور، وهي منطقة واقعة بين الوعي واللاوعي، تلك المنطقة الحاضرة والغائبة

[1] بدر الدين مصطفى، فلسفة ما بعد الحداثة ،المرجع السابق ،ص177.
[2] قاسم محمد ،الدماغ والعلوم المجاورة والمحاورة لفن الممثل ، المرجع السابق ،ص 75.

معا، وهي منطقة محررة من الرقابة العقلية الصارمة. وبالتالي فهي المنطقة التي تُشكل الأرضية الأساسية للإبداع"[1].

كل مفكر أو فيلسوف ينظر إلى الحدس من زاوية معينة، وللفيلسوفة **سالمون** تعريف للحدس حين تقول:"إن الحدس إحساس صائب بحكم ذاته، وهو ليس مسألة عابرة أو مجرد رغبة، أو رغبة بسيطة، بل إنه إحساس صلب، متمرد يلازم صاحبه، وعندما نشعر به فلا مجال للتخلص منه"[2]. أما يونغ فإنه يرى أن الحدس موجود إلا أنه مجهول، ويُصنّفه إلى صنفين حيث "يُفرق يونغ بين نوعين من الحدس أو التفكير، التفكير الإيجابي وهو ما نقوم به واعين وهناك التفكير السلبي وهو الذي يجري فينا دون إرادتنا، والحدس الفني قد ما يتألف من التفكير السلبي الذي يكون فنيا ويجري دون علمنا"[3].

من المفكرين أيضا، من لم يستطع أن يفصل بين الخيال والذاكرة والحدس، فهي كتلة ملتحمة وتركيبة متوفرة في شخصية الفنان المبدع، وهي رؤية **أوغسطين** الثلاثية الذي قال بوجود ثالوث مماثل داخل الفنان فيما يتعلق بقدراته الإبداعية "فهذه القوى أو القدرات لها بنية ثالوثية كما قال :عند المستوى الأدنى تماما منها يوجد الإحساس البصري، وعند المستوى الأعلى يوجد العقل الحدسي، وفي مسافة وسطى بينهما يوجد الخيال وهو يقوم بدور الوسيط بينهما أيضا"[4] .

فالحدس مقترن بالعقل كله، وهو في أعلى مستوى ويتجاوز الخيال إلى تخمينات وأفكـار، ومـن ثـم يبدو أن الفنان يتمتع وتتصف شخصيته بتركيبات وقدرات ذهنية ووجدانية تتلخص في الذكاء (ذكاء خاص بعيد عن الذكاء العلمي والفيزيائي الصارم وإنما هو ذكاء فاعل وفعال ومرن) والذاكرة والخيال والإلهام والحدس، فتنشط أغلب هذه

[1] قاسم محمد ،الدماغ والعلوم المجاورة والمحاورة لفن الممثل ، المرجع السابق، ص76.
[2] المرجع نفسه،ص 75..
[3] إيليا الحاوي، الفن والحياة والمسرح، المرجع السابق ،ص 309.
[4] شاكر عبد الحميد، الخيال من الكهف إلى الواقع الإفتراضي، المرجع السابق، ص 150.

العناصر وتتفاعل على مستوى الدماغ والعقل. فما حدود العقل في التجارب الفنية؟ وما موقف الفنان المبدع؟ وما موقعه بين العقل والعاطفة؟.

من الأمور المسلم بها أن العقل أداة ناجحة للعلم والتعامل بين التحليل والبرهان والاستنتاج، فهل هو أداة فُضلى للتعبير الفني والإبداع؟ وكيف تُفسر بعض التصرفات الإنسانية – وخاصة عند المبدعين – الغريبة واللاعقلية؟ وأين موطن العقل في مسرحية –مثلا- "أوديب ملكا"؟

يُوضح سارتر ذلك منطلقا من فكرته الوجودية "يقول الوجوديون بأسبقية الوجود على الماهية أي أن الإنسان يوجد ثم يشرع بممارسة الحياة ويختار أفعالا يفعلها وبها تتحقق حريته. ذلك يعني أن الوجود قائم بذاته في الإنسان، وأن العقل عاجز عن فهم القيم الكبرى كالدين والأخلاق والطريق إلى الحرية يكون بالرجوع إلى الذات الغريزية فيتم التحرر وتتهدم التقاليد الباطلة وتسقط المحاذير الاجتماعية الزائفة وسنن العقل التي لا تقدر أن تعي أسرار القيم الكبرى"[1].

هل تتم العملية الإبداعية في الإطار العقلي؟ أم على مستوى العاطفة؟ وهل ثمة ضرب من العداوة بين المرء وعقله في باب الأهواء والرغبات والواجبات؟ تختلف المذاهب الأدبية والتيارات الجمالية في الاتفاق على موقف معين في هذا المقام، حيث تضاعف الكلاسيكية من عيار العقل حيث الانفعال والخيال والعاطفة، فمن خصائصها "الاعتماد على العقل والمنطق وتجنب العواطف الذاتية يقول **بوالو** :"فلتُلبُّوا دائما العقل ولتستمدّ منه وحدة مؤلفاتكم كل ما لها من رونق وقيمة "[2].

أما الرومانسية، فإنها تضاعف من الخيال وتركز على العاطفة والحب " فالفاضل الحق هو الذي يرجع إلى ضميره وشعوره في أداء واجبه، لا إلى عقله وتفكيره"[3] ثم تأتي

[1] إيليا الحاوي ، الفن والحياة والمسرح، المرجع السابق ،ص265.
[2] محفوظ حكوال، المذاهب الأدبية ، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع ،الجزائر ، 2007.،ص14.
[3] المرجع نفسه، ص69.

الـرمزية لتدعو إلى الذاتية وتغوص في أعماق النفس، ولكنها لا تنكر العقل "فالرمز هو الذات العميقة حين تُحل في الموضوع والمادة، وهي ذروة الحقيقة لأنها مالت عن الذاتية المنحرفة"[1].

نقضت السريالية العقل والعاطفة معا، فالعقل منبوذ ظاهرا عند السرياليين، كما أن النفس والذات تتلاشى حين تنفذ إلى العالم الخارجي بتعبيرها الفني "فمن خصائص السريالية: الفكاهة، التهكم، العصيان التام، الابتعاد عن الواقع، الحلم، الجنون، تحقير العقل وتسفيهه..."[2].

من الممكن أن يتجاوز الفن العقل، ولا يحسب له حسابا ولكنه ليس ضده، فحين يخلو الفن من العقل والمنطق ليس ذلك معناه أنه خال من الصدق، ولكنه يفتقر إلى العمق الفكري، ورغم خوض الفلاسفة في هذا المجال مثل شوبنهاور حين قام بنسف العقل وتجريد العمل الفني من العاقلة "شوبنهاور ينكر أن يكون الفن نتاجا عقليا ويؤكد انه يتم خارج حدود العقل، إنه حالة من الجنون وفق ما يقول"[3].

وفي تأمله للبنية الجمالية للطبيعة الإنسانية وبانطلاقه من المبدأ القائل بأن الفن لعبة، يُحدد **شيلر** مكانة الفنان بين العقل والعاطفة "فإذا كان الإنسان مسرحا للتعارض بين دافعيْن، هما الدافع المادي والصوري، أي الحس والفكر، فإن الجمال هو واسطة العقد بينهما في وحدة دافع اللعب. فعن طريق قوة اللعب التي تتمتع بها القوة الدافعية الجمالية يتحقق التوازن بين الحس والعقل، وهو توازن من شأنه أن يُولد شعورا بالحرية في كيان الفرد"[4].

بصدد البحث عن الصفات ذات علاقة بشخصية المبدع، فهل فعلا أن للذكاء والخيال والذاكرة وما يترتب عليها من قدرات ذهنية علاقة بالشخصية؟ وهل الذكاء مثلا ينتمي إلى الشخصية أو هو جزء منها؟ "والواقع أنه مهما اختلفت قوائم العلماء في ظاهر الشخصية

[1] إيليا الحاوي ،الفن والحياة والمسرح ، المرجع السابق ، ص274.
[2] محفوظ حكوال ،المذاهب الأدبية ، المرجع السابق ،ص 245-246 (بتصرف).
[3] إيليا الحاوي ، الفن والحياة والمسرح، المرجع السابق ،ص305.
[4] هشام معافة، التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير، المرجع السابق ،ص133.

وتفاصيلها، فإن أغلبها يتفق على أن العناصر الأولية الرئيسية للشخصية هي النواحي الجسمية والعقلية المعرفية والمزاجية والخلقية. وفيما يتعلق بالنواحي العقلية والمعرفية فهي إما فطرية كالذكاء والقدرات التحصيلية والمواهب الخاصة، وإما مكتسبة كالآراء والأفكار والمعتقدات"[1].

فالتنظيم المعرفي الذي يرتبط بالقدرات الذهنية كالذكاء والذاكرة والخيال وغيرها لا ينفصل عن الشخصية، شأن ذلك شأن التنظيم الوجداني، فليس ثمة استقلالية في السلوك البشري، "فإن التنظيمين متداخلان والذكاء وحسن التصرف يُمكن أن يتداخلا ويُؤثرا في الخواص الانفعالية أو الشخصية (هذا من جانب) ومن جانب آخر فإن الجوانب الانفعالية يمكن أن تؤثر في القدرات المعرفية وفي نتائج قياس الذكاء والقدرات"[2].

ومن العلماء من يرى أن الوظائف الثلاث (الذكاء-المزاج-الطباع) هي العناصر الأساسية التي تكون الشخصية "وأن هذه الوظائف الثلاث واعتمادها الوظيفي على بعضها البعض هو ما يكوّن الشخصية"[3]. لا يمكن إذن إغفال القدرات الذهنية و الاهتمام والتركيز على الجانب الوجداني في معالجة الشخصية، لاسيما إذا تعلق الأمر بشخصية المبدع الذي يستثمر كل الأنشطة الدماغية من خيال وذاكرة قوية وذكاء " الإبداع المجدي يتمّ تحقيقه بالاعتماد على أساس معين من المدركات الخارجية بمعونة الذاكرة والتخيل."[4]

ماذا يحدث للمبدع حين يمارس عملية الإبداع؟ هل يصل إلى الخلق والإنتاج دفعة واحدة، أم يمر على مراحل عدة – على مستوى ذهنه ووجدانه – معينة ومرتبة تنتهي به إلى وضع مولوده على شكله النهائي؟

لخص عبد الحميد حنورة مراحل العملية الإبداعية فيما يلي: "انطلاقا من الفكرة الأولى يتأهب المبدع لتكوين الأفكار والصور التي تكمّل سبيل العملية الإبداعية، ثم يبتعد

[1] طارق إبراهيم الدسوقي عطية، الشخصية الإنسانية بين الحقيقة وعلم النفس، المرجع السابق ، ص22.(بتصرف).
[2] أحمد محمد عبد الخالق، الأبعاد الأساسية للشخصية ،دار المعارف الإسكندرية ، ط1، 1979، ص32.
[3] طارق إبراهيم الدسوقي عطية، الشخصية الإنسانية بين الحقيقة وعلم النفس، المرجع السابق ،ص35.
[4] عبد الرحمان عيساوي، سيكولوجية الإبداع ، المرجع السابق، ص 21.

عن موضوعه إلى حين، حتى تأتي لحظة الاستشراق التي تشبه إلى حدّ ما لحظة الإبداع حيث يتكشف له ما كان محجوبا عنه ليصل إلى مرحلة التنفيذ يعالج فيها موضوع إبداعه من زوايا شتى."[1]

يذكر **هنري جيمس** (1843-1916) – مؤلف بريطاني وقائد المدرسة الواقعية في الأدب الخيالي - فيما يتعلق بتعامله مع أحداث قصصه:" أن الفكرة الأولى تأتيه في أي مكان وفي أي لحظة وتحت ظل أي ظرف، فيلتقطها ويدرك بإحساسه الفني وقدراته العقلية النافذة أنها يمكن أن تصلح موضوعا لقصة ويظل مشغولا بها ويفكر فيها، وقد تطرأ عليه سلسلة من التحولات والمعالجات إلى أن تكتمل ملامحها وتتحور عناصرها وسقط عنها ما ليس ملائما لها ويبقى الجوهر والصلب والمحور الأساسي الذي لا يتحول."[2]

هي إذن مراحل تتطور وتنشط على مستوى فكر شخصية المبدع، حيث تتجلى معاملة هذا الأخير في الاصطدام بالمشكلة أو الفكرة واحتضانها، ثم يتربص ما يفرزه خياله وإلهامه وحدسه ثم يعدل وينتقي ويضيف ويحذف، وبعد ذلك يُنَقّد وينجز، من الممكن أن تساعد هذه المراحل إلى حدّ ما على فهم تركيبة شخصية الفنان على مستوى الجانب المعرفي والجانب الوجداني الانفعالي.

لا يمكن أن تشتغل القدرات الذهنية لدى الفنان المبدع بمعزل عن وجدانه وإحساسه، كلٌّ يُمتزَج وينصهر من أجل أن تنتج شخصية مخرج مسرحي أو مؤلف أو كاتب ما، وعليه، ماذا عن المؤثرات الوجدانية الخاصة بشخصية المبدع؟ أي لماذا يبدع؟ وماذا يُقصد بذات المبدع؟ هل هي الحاجة للتحرر وللتخلص من ثقل الأوزار المضمرة؟ أم هي الحاجة إلى التعبير عن مكنونات نفس الفنان؟ عن الإفصاح عمّا يختلج في الأعماق؟ وما علاقة التحليل النفسي بالإبداع والخلق؟ أو وبعبارة أدق، فيم تتجلى العلاقة بين نظرية التحليل النفسي وشخصية المبدع؟

[1] مصري عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، المرجع السابق، ص ص 10-11 (بتصرف)
[2] المرجع نفسه، ص 14.

خاض الفلاسفة مع الخائضين مبرزين آراءهم حول الفن والفنانين، لتأتي بعد ذلك مدرسة التحليل النفسي جازمة ومقررة أن مصدر الإبداع هو اللاشعور. كيف يُمكن تفسير اللاشعور أوّلا، ولم ارتبط بالعملية الإبداعية؟ تتوقف الشخصية على طبع الفرد وبيئته والأحداث التي تطرأ عليه، منها ما يتذكره ومنها ما لا يتذكره حيث توجد أحداث ماضية تؤثر في الشخص منها ما يتذكره ومنها ما لا يتذكره، أما الأحداث التي غابت عن الوعي وترسبت في باطن اللاشعور هي الأحداث الخطيرة التي تشكل العقد النفسية التي كان يبحث فرويد عن الكشف عنها ومعالجتها.

يوجد في اللاشعور العادات الشخصية المكتسبة والميول والأذواق والذكريات المنسية والخبرات الماضية التي لا تتلاشى" وإنما تهبط إلى اللاشعور الذي يشبه المستودع الضخم لكل ما مر بنا منذ الولادة، كما أن فيه كل الغرائز والميول الأولية وكل الآلام واللذات الماضية وهو يوجه أفعالنا السلوكية بأشكال مختلفة ودون أن ندري." [1]

فالأحلام وتداعي الأفكار وفلتات اللسان دليل على وجود اللاشعور، إضافة إلى الإبداع وممارسة الفن" إن الشعراء والمفكرين والكتاب يواجهون أوقاتا ينضب فيها العقل الواعي وذخيرته يحاولون الإبداع فلا يستطيعون، بيد أنهم إذا ارتاحوا واشتغلوا بأعمال مختلفة، فإن العقل اللاشعوري يبدأ في العمل ويحدث عندهم ما يطلق عليه (جاءته القريحة أو جاءه شيطان الشعر)".[2]

كيف فكر فرويد في الفن ولاشعور الفنان؟ لماذا لم يتوجه إلى ميدان آخر حيث العلم والفيزياء والابتكارات؟ يوضح فرويد ذلك بقوله:" إن الفن هو الميدان الأوحد في حضارتنا الحديثة الذي لا نزال نحتفظ فيه بطابع القدرة المطلقة للفكر، ففي الفن يندفع الإنسان تحت تأثير رغباته اللاشعورية لينتج ما يشبه إشباع هذه الرغبات".[3] يوضح فرويد هذه الفكرة - والتي تتلخص في أن للاشعور علاقة وطيدة بالفن والفنان – من خلال التقنيات أو الآليات

[1] خير الله عصار ، مبادئ علم النفس الاجتماعي، المرجع السابق، ص 43.
[2] المرجع نفسه، ص 41.
[3] سيغموند فرويد، عسر الثقافة ، تر: عادل عواد، وزارة الثقافة، دمشق، 1975، ص 88.

النفسية الداخلية والتي تساهم في عملية الإبداع، وتسمى بالآليات أو المكنزمات الدفاعية النفسية " فهي تنمو مع الشخص منذ الطفولة ويلجأ إليها لحل أزماته و لو وقتيا."[1]

قرر فرويد أن الخصائص الرئيسية لهذه الآليات تشترك في كثير من العمليات التي يُستدل بها على اللاشعور، كالأحلام والنكت وزلات اللسان " ذلك أن اللاشعور هو الأساس الذي تقوم عليه هذه الظاهرات والإبداع الفني على السواء."[2]، يوضح فرويد أن الإنسان يسعى إلى أن يسلك سلوكا معينا قصد إشباع حاجة أو غريزة أو تحقيق غاية ما، إلا أن هذا السلوك متوقف على عوامل داخلية وأخرى خارجية.

ومن ثمة فإن ما يحدث داخل النفس من صراع بين الغرائز الأولية والمحيط الاجتماعي بما فيه من قيود وضوابط تمنع هذه الغرائز من التعبير عن نفسها بحرية، فينتج عن كل هذا انعكاسا في السلوك الخارجي.

" فآليات الدفاع عن النفس، هي تلك الأحداث النفسية التي تقوم بها النفس ردا على الأحوال الاجتماعية والطبيعية التي تعرقل الإشباع الكلي لحاجة (لحاجات) ما، فتنعكس في أقوال الفرد العادي وأفعاله، وفي أشعار الأديب وقصصه ومسرحياته، فالأديب يتأثر بما يجري حوله فيرد على ذلك باستخدام آلية أو أكثر تظهر بشكل أو بآخر في إنتاجه الأدبي."[3] تعتبر هذه الآليات الدفاعية اللاشعورية ملكات فطرية مجبول عليها الفرد، فهي عبارة عن حيل للدفاع عن النفس، بمعنى أنه حين يتعرض الوجود السيكولوجي إلى خطر ما، يلجأ صاحبه إلى فعل شيء لاشعوري، فهو رد فعل آلي لاشعوري مهمته صد الخطر.

أما الفنان، باعتباره إنسان كسائر البشر فإن شخصيته الإنسانية تملك هذه الآليات، إلا أن رد فعله يختلف عن الشخصية العادية، وقد طرح فرويد فكرة التسامي التي تقوم آليات الدفاع على أساسها، فما علاقة الفنان بالتسامي؟ يجد الفنان نفسه محاصرا بفكرة أو دافع

[1] العربي زبيري، المثقفون الجزائريون والثورة ،منشورات المتحف الوطني للمجاهد، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، وحدة الطباعة بالرويبة، الجزائر، 1995، ص 33.
[2] مصطفى سويف، دراسات نفسية في الإبداع والتلقي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2000، ص 22.
[3] خير الله عصار، مقدمة لعلم النفس الأدبي، المرجع السابق، ص ص 77-78.

يعتبره المجتمع دنيء، لا يستطيع أن يلبي رغبته تلك لأن الأعراف والقوانين الحضارية تحظرها، فتتدخل هاهنا آلية الدفاع بالإعلاء أو التصعيد من أجل إرضائه.

يقصد فرويد التسامي على الغريزة الجسدية أو العدوانية، فالفنان بإمكانه أن يشبعها بأساليب يقبلها المجتمع، ذلك أن غريزتي الجنس والعدوان يعتبرهما الأنا الأعلى دنيئتين ولا يسمح بالتعبير عنهما بلغة مباشرة، من أجل ذلك يجد الفنان نفسه يبدع ويمارس فنا فيشعر بالرضا والطمأنينة أثناء ممارسته تلك، أو حين ينهي إنتاجه الفني." وفكرة التسامي هذه يستخدمها فرويد فيما يتعلق بالدافع الجنسي، فيقول إن الدافع الجنسي مزود بالقدرة على التسامي ويعني ذلك أنه مزود بالقدرة على أن يستبدل بهدفه القريب أهدافا أخرى تمتاز بأنها أرفع قيمة وبأنها غير جنسية."[1]

يشير فرويد إلى أن التسامي هو تعبير فني عن غريزة كُبتت والتعبير عنها يكون بأسلوب مقبول من قبل المجتمع." إن التسامي هو عملية اكتسبت أهمية حضارية خاصة، قوامها أن تتخلى العملية الجنسية عن هدفها في التماس اللذة الجزئية..وتتخذ لها هدفا آخر يتصل تكوينيا بما تخلت عنه.. وينبغي أن توصف بأنها عملية ذات طابع اجتماعي ..متفقين في ذلك مع الأهداف الجنسية التي هي نهاية الأمر أهداف أنانية."[2] فماذا عن العدوان عند الفنان؟ أي هل الفنان شخصية عدوانية؟

يعتبر فرويد العدوان آلية دفاعية نفسية، مفسرا ذلك على أن النفس الإنسانية مجبولة على الدفاع عن الجسد وعن النفس" فالعدوان يعرف بأنه من أفعال ومشاعر عدائية قد تظهر على شكل القيام بأفعال عنيفة تؤذي شخصا آخر أو تهدم أو تكسر الموضوع الذي منع إشباع غريزة أو حاجة أو وقف في تحقيق الدافع."[3] كذلك يلجأ الفنان إلى أساليب عدوانية غير مباشرة تظهر خاصة في السخرية والتهكم في المسرحيات وحتى الروايات والقصص.

[1] مصطفى سويف، دراسات نفسية في الإبداع والتلقي، المرجع السابق، ص 23.
[2] خير الله عصار، مبادئ علم النفس الاجتماعي، المرجع السابق، ص ص 84-85.
[3] المرجع نفسه ،ص5

يقول **جابرييل مارسيل** معلقا على مسرح **يوجين يونيسكو** - لماذا يونيسكو؟ لأن مسرحه حافل بالسخرية والتهكم - :" خليط متنافر، تلك هي الكلمة التي تردد على الذهن بعد مشاهدة مسرحية يونسكو (ضحايا الواجب) تبدأ بداية ساخرة، ناشزة طبعا..لكن يفسد كل شيء بسرعة."[1] وبالتالي تظهر آلية العدوان عند يونسكو وهي إجابة عن كل من يتساءل عن تهكم وسخرية يونسكو كمبدع وكفنان، ويقول أيضا **روبير كمب** معلقا عن أسلوب يونسكو الساخر بقوله:" كما أن مسرحياته سواء رصينة أو ساخرة،تقليدية أو تهكمية، تعتمد على الفرويدية، على الوعي وما تحت الوعي، على الخير والشر ، وألغاز أخرى، إنها تصنع من هذه الموضوعات النبيلة السامية خليطا مرعبا، مكررا، مرهقا من شدة الاندفاع."[2]

فالنُّكت والطرائف الشعبية الساخرة والتهكم هي كلها تعبر عن العدوان والعدوانية التي يتصف بها الفنان، ضف إلى ذلك الإسقاط والذي يُعدّ أيضا آلية دفاعية يتمتع بها الفنان عن من سواه من الخلق، ذلك أن فنه أرضية خصبة تمكنه من إسقاط ما لديه من صفات وأفكار ومشاعر على موضوع خارجي." والإسقاط هو نسبة الإنسان، حوافزه وأفكاره إلى الآخرين وذلك كمثل اعتقاد الغشاش أن الآخرين غشاشون، أو اعتقاد الإنسان أن الشر الذي يعرفه كامنا في ذات نفسه موجود عند الآخرين"[3].

ويظهر إسقاط الفنان حين ينسب صفات بشرية إلى الحيوانات التي يتصف سلوكها بالغريزية وهذا ما فعله يونسكو – مثلا – في آخر مسرحيته " المطربة الصلعاء" حين جرد الشخصيات من أزيائها وجعلهم يقلدون أصوات الحيوانات." نحن دائما إسقاطيون نسقط أنفسنا وذنوبنا على الآخرين .. الآخرون يصنعون ضلالنا، ولكن من يصنع ضلال

[1] كلود ابستادو، يوجين يونسكو، تر:قيس خضور،مراجعة حبيب كاسوحه، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1999،ص 203.
[2] المرجع نفسه، ص 204.
[3] خير الله عصار، مبادئ علم النفس الاجتماعي، المرجع السابق، ص 55.

الآخرين؟.. إذا كنا نحتاج دائما إلى من يفسدنا من الخارج، فهل يحتاج مفسدنا إلى من يفسده؟ وإذا كان يفسد من داخله فلماذا لا نفسد نحن من داخلنا؟"[1]

من آليات الدفاع التي يملكها الفنان أيضا الإحباط، ولكن هل الإحباط علة نفسية أم ميكانيزمة دفاعية؟ ذلك أن الإحباط:" هو إعاقة النشاط المتجه إما بإيقاف هذا النشاط فعلا أو بالتهديد بإيقافه، أو بالإيحاء أن النشاط مآله إلى الهزيمة والخيبة، وكل إنسان يتمتع بدرجة من تحمل الإحباط دون أن تظهر في سلوكه أنماط من الاختلاف والاضطراب ."[2] فاليأس وخيبة الأمل وعدم الرضا عن الذات كلها أسباب تجعل الفنان محبطا، خاصة إذا كانت طموحاته كبيرة وقدراته ضعيفة.

يُقترن الإحباط بالاغتراب والنكوص، خاصة عند الفنان لأنه في حالة سباق وصراع بين ظروفه المتغيرة وحاجاته ورغباته المتطورة المتزايدة التي يستحيل إشباعها. واغتراب الفنان هو شعوره بالغربة أو الضياع، وربما يرتبط "بالاغتراب الذهني، وهو مرض نفسي يحول دون سلوك المريض سلوكا سويا، وكأنه غريب عن مجتمعه ولذلك يلجأ إلى عزله عنه"[3]، واغتراب الفنان يقترن بمحيطه وبيئته أي تجلي الصراع النفسي بين إرضاء النفس وإرضاء الآخرين.

وفي حالة عدم تحقق ذلك يحدث الاكتئاب "ظاهرة نفسية مرافقة للحزن الشديد وهي حالة انفعالية تكون فيها الفاعلية النفسية الجسدية منخفضة وغير سارة"[4] مما يولد شعورا باليأس والعجز والتفاهة. فآلية الدفاع هاهنا هي الإحباط، الذي يتفرع عنها الاغتراب والاكتئاب وحتى النكوص.

يُعتبر النكوص آلية دفاعية تتمثل في الرجوع أو الارتداد "وقد عنى فرويد الحالة التي يعود بها المرء إلى حياة الطفولة والأحلام في رأيه هي من النكوص، الهروب من واقع

[1] خير الله عصار، مبادئ علم النفس الاجتماعي، المرجع السابق ، ص51.
[2] المرجع نفسه، ص 86
[3] نفسه، ص 88.
[4] نفسه ، الصفحة نفسها.

الحياة في اليقظة"[1] ويظهر النكوص عند الفنان في القصص الخرافية والبطولة الخارقة. الفنان إذن ليس كائنا سلبيا ولا جمادا، إنما هو عبارة عن مجموعة الأحاسيس والمشاعر والانفعالات، وبالتالي يقوم بالرد على الموانع التي تعترض طريقه، والرد هو هذه الآليات من التسامي، والعدوان، والنكوص، والإحباط والإسقاط إضافة إلى:

- ✓ **التبرير:** وهو نوع من تشويه الحقيقة بإلغاء أو طمس الأسباب الحقيقية والتركيز على بعضها دون بعض "فهو يساعد النفس على التطور والنمو لأنه يبعد عنها مرارة الفشل فيساهم في عمليات تكامل الشخصية"[2] أي التبرير حيلة دفاعية لا شعورية من أجل تجاوز كل خيبة وفشل قصد مواصلة الحياة.
- ✓ **الكبت:** عملية يرمي الشخص من خلالها إلى أن يدفع عنه التصورات من أفكار وصور وذكريات إلى اللاوعي ويبقيها فيه "الكبت عملية لاواعية تستهدف إقصاء الرغبات والتصورات والعواطف المؤلمة والغرائز المحرمة وإزاحتها من حقل الوعي إلى الحقل اللاواعي بكيفية غير إرادية. كبت الممنوعات المفروضة على الذات من لدن قوانين المجتمع وتحريماته"[3].

من الممكن أن يعود المكبوت بصورة مَرَضية كالعصاب الهستيري، أو بضرر أخف كفلتان اللسان وزلاته والأعمال الفاشلة، وعليه، هل الكبت مرض نفسي أم آلية دفاعية فطرية؟ "المرض النفسي لا يرجع للكبت كما يرى البعض وإنما إلى فشل الأنا في التحكم في الكبت بصورة ناجحة"[4] فالكبت آلية دفاعية نفسية لا شعورية، تحتال وتراوغ كي لا تصل إلى الشعور، ويبقى المكبوت في اللاشعور وهو يمارس الضغط بهدف التعبير والتفريغ.

[1] خير الله عصار، مبادئ علم النفس الاجتماعي، المرجع السابق،ص 53
[2] المرجع نفسه، ص 55.
[3] الأزدي عبد الجليل، أسئلة المنهج في النقد العربي الحديث ، المرجع السابق ،ص 25.
[4] خير الله عصار ، مبادئ علم النفس الاجتماعي ، المرجع السابق ،ص 59.

ما علاقة الفنان بالكبت؟ وكيف يُشبع رغباته المكبوتة؟ يختلط الأمر على المبدع من حيث هو إنسان وهو أيضا فنان "بينما فرويد أستاذ التحليل النفسي يُقرر أن التحليل النفسي لا يمكن أن يُطلعنا على طبيعة الإنتاج الفني، وهو نفسه في دراسته ل ليوناردو لم يدرس فيه الإنسان بما هو فنان، بل درس الفنان بما هو إنسان"[1] .

ذلك أن النواحي المكبوتة للفنان تتجسد في إنتاجه وإبداعه، وكأن العمل الفني سبيل تنفذ منه المكبوتات من اللاشعور وتمرّ عبد الشعور لتُهذّب وتُروّض ثم تطفو على سطح النتاج الفني، فالفنان في هذه الحالة محظوظ أو مميّز، لأن علاجه يتجلى في إبداعه، ومكبوتاته تجد لها مخرجا بصورة ايجابية، وبالتالي لا يفرغ اللاشعور شحنته إلا في العمل الإبداعي إضافة إلى الأحلام.

فالإبداع تعبير راقي، مُمَوّه كان أو مكشوفا للخبرات المكبوتة التي تتحرر من قيودها، حين تضغط الرقابة الشعورية عليها "إلا أن الخبرات المكبوتة سواء كانت خبرات مبكرة منذ عهد الطفولة - كما يقول فرويد– أم كانت خبرات موروثة من الأسلاف فيما دعاه يونغ باللاشعور الجمعي، تبقى أهم بذور ومنطلقات العملية الإبداعية ومرتكزات تلقيها وتذوقها"[2].

يخلص البحث إلى أن آليات الدفاع عن النفس، هي ميكانيزمات وأحداث نفسية دينامية تقوم بها النفس وهي تقاوم مكبوتاتها وكل ما يعيق ويحول بينها وبين تلبية حاجاتها، فتظهر في أحلام الإنسان العادي وزلات لسانه، وفي أشعار الأديب وقصصه وفي مسرحيات المؤلف المسرحي والمخرج وحتى المؤدين. افترض فرويد من خلال تحليلاته النفسية أن الفنان والمبدع إنسان عصابي أي مريض نفسيا إلا أن مرضه يختلف ويتميز بقدرته على تجنب عواقب ذلك العصاب، حتى يتجنب الجنون وتدمير الذات، فيلجأ إلى الفن والإبداع، كي لا يزيغ ويتمكن من الرجوع إلى حالته العقلية والنفسية السوية "شأن المؤلف حينئذ –

[1] مصطفى سويف ، دراسات نفسية في الإبداع والتلقي ، المرجع السابق ،ص27.
[2] إسماعيل الملحم ،التجربة الإبداعية، دراسة في سيكولوجية الاتصال والإبداع، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003. ص 27.

عند فرويد- شأن المريض العصابي الذي يعمد عقله الباطن إلى أن يدرس أفكاره في الأحلام، أو تشاهد منه أفعال غريبة الأطوار لا تُفهَم إلا في ضوء ما تحتاج إليه من تفسير"[1].

إذا كان الفنان يشبع حاجاته حين يلج إلى عالم الخيال، أهذا يعني أنه مريض؟ أي مصاب بالعصاب، ما معنى العصاب؟ "اضطرابات وظيفية غير مصحوبة باختلال جوهري في إدراك الفرد للواقع، كما هو في الأمراض الذهانية، ويُميز التحليل النفسي بين نوعين من الأعصبة الواقعية مثل: الفيروشانيا وعُصاب القلق، والأعصبة النفسية وأهمها: الهيستيريا والعصاب الوسواسي"[2].

يتصرف العصابي تصرفات غريبة إذ تصدر عنه سلوكات لا مبرر لها، وتعجز إرادته في التحكم في هذه السلوكات، في حين فإن الإنسان السوي يستطيع دائما أن يُسيطر ويتحكم في كل ما يصدر عنه من تصرفات ويضبطها "إن العصابي شخص لا يستطيع أن يحقق التوازن الانفعالي ولا يستطيع أن يحققه في سلوكه"[3]. ما الفرق بين العصاب والذهان؟ الذهان هو اضطراب نفسي خطير يصيب الشخصية بأسرها وهو مرادف لـ: الجنون.

كيف تفسر الحالة النفسية للشخصية الإبداعية؟ هل كل مبدع مجنون؟ عصابي؟ متوتر؟ لماذا؟ إذا كان السرياليون ينكرون الصفة العقلية للفن باعتباره حاجز بين الإنسان وذاته العميقة، وإذا كان شوبنهور يؤكد أن الفن يتم خارج حدود العقل، حيث أنه يربط بين الفنان والجنون وزمن الإبداع، فهل يُعتبر عجز الإنسان عن الإفصاح وعن التعبير عن وجوده وعن كينونته هو عجزه عن الحياة الإنسانية العادية، وبالتالي يتساوى مع الكائنات الغريزية الفيزيولوجية الحيوانية؟ ولماذا لا يجد الإنسان الناجح في عمله وزواجه وعائلته ومجتمعه الطمأنينة؟ هل هو في حاجة إلى تعبير فني؟.

[1] السيد إبراهيم ،المتخيل الثقافي ،المرجع السابق ،ص 12.
[2] خير الله عصار ،مبادئ علم النفس الاجتماعي، المرجع السابق ،ص195.
[3] المرجع نفسه، ص114.

"يكون العقل أحيانا ضد الفن لأنه يرسم الحدود الغيرية والمقبولة، فالعقل بحسمه وجبروته يولد التوترات لأنه يفرض نفسه على ذات الفنان، وذات الفنان تحاول أن تفرض نفسها عليه. ففي هاملت ثمة تناحر بين القسم العقلي والقسم النفسي وتولدت به المأساة"[1]. من الباحثين السيكولوجيين من يرى أن المرض العقلي صفة ايجابية "إن الأمراض العقلية تؤدي بأصحابها ذوي القدرة الذهنية الفائقة إلى تقوية عبقريتهم وتنشيطها – ويرى كرتشمر في كتابه (سيكولوجية الرجال العباقرة)- أن تراجم العباقرة تؤكد أنهم كانوا غالبا مصابين بالأمراض النفسية"[2].

ظل هناك تفاعل وتداخل بين مصطلح الجنون ومعانيه، فهو مرض عقلي وهو أيضا سلوك لاعقلاني، ومن ثمة تولد التشابه بين سلوك المجنون الغريب الأطوار، والمبدع الغريب والشاذ أحيانا. من المؤكد أن الإبداع يتطلب من صاحبه الجهد المتواصل، والصبر والمثابرة، ترافقه مرونة عقلية وحساسية غير عادية، حين تسيطر عليه الفكرة فيوجه كل طاقته نحوها، يبدو حينئذ وكأنه يعاني مرضا ما. "كتب (جون لوي بودري) في مقالة له عنوانها: (فرويد والإبداع الأدبي): المبدعون على صلة من نوع خاص بالجنون...والأثر الفني هو مظهر من مظاهر الهذيان الذي يتملك المبدعين..الجنون، التملك، الهذيان، الإبداع هي ألفاظ الواحدة منها قابلة لأن تحل محل الأخرى"[3] .

يعاني الفنان –حسب فرويد- صراعا مريرا بين التفكير والرغبة في المحرّم والشعور بالخطيئة وتوبيخ الضمير والرقابة والأنا الأعلى. كيف يتخلص من هذا العبء المرهق؟ وكيف يدفع عنه هذا الصراع؟ "لِكون الفنان حلما يتجلى في العمل الفني، يجد من يشاركه فيه من متلقين وكأنهم إخوان له في الذنب والهوى، فهم يشاركون الخطيئة، فالفنان لا يريد من الناس سوى انفعالهم العميق اعترافا منهم بالخطيئة"[4].

[1] إيليا احاوي ،الفن والحياة والمسرح، المرجع السابق ،ص ص 303-304. (بتصرف).
[2] المرجع نفسه ، ص306.
[3] إسماعيل الملحم، التجربة الإبداعية ،دراسة في سيكولوجية الإتصال والإبداع، المرجع السابق ،ص34.
[4] مصطفى سويف، دراسة نفسية في الإبداع والتلقي، المرجع السابق ،ص ص 29-30. (بتصرف).

هل يحقق الفنان الرضا؟ هل تهدأ نفسه؟ هل يندفع للإبداع تلو الآخر؟ ما سبب هذا الاندفاع؟ يقول يونغ:"أن حياة الفنان النفسية تمتاز باستعداد فطري معين"[1] أي الاستعداد الفطري لدى الفنان هو الإدراك الفكري الوجداني، وقد دمج جيل دولوز بين هذين المؤثرين وجعلهما سمة من سمات شخصية الفنان حين استنتج "أن الفنان هو مبتكر ومبدع المؤثرات الانفعالية في علاقتها مع المؤثرات الإدراكية وهذا هو جوهر الفن الذي يتميز به عن باقي الأنشطة الإنسانية الأخرى"[2]، فالفنان عند يونغ يدرك أمرا في اللاشعور الجمعي بغير إرادة منه، إدراكا فطريا وجدانيا مستمرا، مما يترتب على ذلك ضغطا قويا يؤثر على حياته النفسية.

ثم إن حدس الفنان حسب يونغ يفرض ويُلح عليه أن يقوم بعمل إبداعي، فيصبح هذا الأخير شغله الشاغل، وهكذا يغدو سطحيا بكل ما ينعم الناس به، مما يجعله يختلف عنهم "إن الاستعداد الخاص الذي يعني تركز للطاقة في اتجاه معين، مع شيء من الفراغ ينتج عن ذلك في جانب آخر من جوانب الحياة، حتى لينتهي ذلك بالأنا الشخصي إلى أن ينمي كل ضروب الخصال السيئة كالأنانية والغرور"[3].

يختلف الفنان إذن عن الآخرين ويتميز عنهم، يختلي بنفسه، يحلم، يضحي ويبحث عن الطاقة النفسية التي تدفعه للإبداع "فالمبدع هو طليعة زمانه..وهو أداة الحياة النفسية اللاواعية والقائم على تشكيلها وهي أحيانا حمل ثقيل جدا، تحتم عليه التضحية بالسعادة وبكل شيء يجعل الحياة في نظر الإنسان العادي جديرة بأن يحياها"[4]. حين يُتم المبدع ويُنهي موضوع عملية إبداعية يشعر بلذة وفرحة، ولكن سرعان ما يعود إلى وحدته وكأنه مُحبط، حتى يعود إلى ذهنه النشاط والأفكار، ويكابد من جديد من أجل إنتاج فني آخر، إذ كثيرا ما تتملكه مشاعر أخرى وكأنه مجنون أو قاب قوسين أو أدنى، وما يحقق له توازنه هو الشروع في الخلق والإبداع.

[1] مصطفى سويف، دراسة نفسية في الإبداع والتلقي، المرجع السابق ، ص 35.
[2] بدر الدين مصطفى، فلسفة ما بعد الحداثة، المرجع السابق ،171.
[3] مصطفى سويف، دراسات نفسية في الإبداع والتلقي، المرجع السابق ، ص37.
[4] إسماعيل ملحم، التجربة الإبداعية، دراسة في سيكولوجية الاتصال والإبداع، المرجع السابق ،ص40.

وفي هذا تقول **سلوى بكر:** "الكتابة حققت لي التوازن النفسي. وأنا أكتب لأفرح"[1]، وتقول الكاتبة **أملي نصر الله**: "الكتابة تبقيني في حوار مع الذات، كما مع الوجود ومكوناته"[2]، وتقول الكاتبة **حنان الشيخ**: "الكتابة تشعرني بالطمأنينة وحالتي هذه أشبهها بحالة الطفل النائم مع وسادته"[3]. ويقول الشاعر **محمد مهران السيد** :"أهوى الانفراد وأنا أكتب لأنني شأن كل الناس أكون متوترا وقد يظهر توتري هذا في حركات حيث أقوم وأقعد أو أضع رجل في موضع معين، أو أردد ما لا أريد قوله بصوت مرتفع ومن ثم أخجل أن أفعل ذلك أمام أحد"[4].

هذه الشواهد تؤكد أن الفنان في حالة قلق وتوتر واضطراب، وهو دائما في حاجة إلى السكينة والطمأنينة التي يبدو أنه لن يجدها، سواء قبيل الإبداع أو أثناء الإبداع أو بعده.

هكذا تتحرك الأحاسيس بقوة عند الفنان الذي يحقق ذاته فيشعر بنشوة كبيرة عند عرضه لمسرحيته، مثلا إذا كان مبدعا مسرحيا، فيحس وكأنه حرك الواقع وصار يؤول إلى ما هو أحسن وأصوب " فإذا الواقع عنيد لا تزحزح عن مكانه".[5]حتى وإن كان المبدع مجنونا، فإن جنونه محصور في إطار فني فيه كثير من المنطق والعقل، وبالتالي لا يمكن أن يكون مجنونا فاقدا وعيه وعقله " قد يعاني الفنان من حالة مرضية وقد يتألم لسبب أو لغيره، لكنه ليس مجنونا،حتى عندما يكون الفنان مجنونا عصابيا لا يكون لعصابه أي دخل في قدرته على الإبداع الفني، لأنه حين يبدع يكون في حالة من الصحة واليقظة النفسية الواعية بكل ما في الواقع من حقيقة."[6]

لا يمكن أن يتصور أيا من كان حياة دون مسرح، حياة خالية من الفن، وإذا صارت كذلك فهذا يعني أن قلوب البشر صارت جوفاء خاوية من كل ما يدل على الإنسانية،

[1] رفيق الصيداوي، الكتابة وخطاب الذات .المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 ،2005، ص222.
[2] المرجع نفسه ،ص60.
[3] نفسه ،ص 95.
[4] مصري عبد الحميد حنورة ،الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، المرجع السابق ، ص221.
[5] إسماعيل الملحم، التجربة الإبداعية، المرجع السابق، ص 75.
[6] عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب، المرجع السابق، ص 32.

ويصير الهدف والغاية إشباع الشهوات وكفى بطريقة مباشرة، دنيئة، فيغيب التسامي والإسقاط،لا أثر لقضية ولا لمسؤولية، لا فكر ولا رقي ولا جمال. لابد إذن من فن، ولابد من فنان مهما كان مجنونا أو عبقريا.

تفرض نظرية التحليل النفسي حضورها بفكرها الفرويدي حول الغريزة الجنسية وعقدة أوديب في التحليل النفسي لشخصية الفنان. كيف ذلك؟ وما كان تفسير فرويد في ربطه بين نظريته ونفسية المبدع؟

الفنان عند فرويد يمارس إبداعه نتيجة ضغط عقد أديب، هذه العقدة تتلخص في الغريزة الجنسية " ولعل الغلوّ البادي في نظرية فرويد هو اعتباره الغريزة الجنسية الباعث الأول على الفن، وليس المحاكاة كما كان يرى الفلاسفة الإغريق ومن تبعهم من فلاسفة ونقاد القرن 17 و18 م"[1].

ويعلل فرويد فكرته الغريزية المحظورة والتي صبغها في شخصية الفنان "وقد اعتبر فرويد أسطورة الملك أوديب اليونانية نموذجا أصليا للنشاط اللاواعي عند الإنسان من حيث أن الرغبات الجنسية هي أساس النشاط الإنساني، سواء في مجال الفكر والخيال والإبداع الفني والأدبي."[2] وبالتالي، اكتشف فرويد اللاوعي وردّه إلى العقدة الأوديبية أو الغريزة الجنسية، باعتبارها المنبع أو الرحم الذي تنبع منه النتاجات الفنية والإبداعية.

ثم يأتي بعد ذلك يونغ محاولا أن يخالف أستاذه، والذي يرى أن فرويد أعطى أهمية كبيرة للغريزة الجنسية، حين اعتبرها سبب نشأة العصاب والدافع الرئيسي للعملية الإبداعية." والحق أن يونغ يوافق أستاذه على مبدأ اللاشعور بوصفه مظهرا من مظاهر الفن ويسميه اللاشعور الفردي أو اللاشعور الشخصي أو الخافية الخاصة، ولكنه يضيف إليه نوعا آخر يسميه اللاشعور الجمعي أو الخافية العامة،ويعدّه المنبع الأساسي للأعمال

[1] زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، المرجع السابق، ص 12.
[2] فيصل عباس، التحليل النفسي للذات الإنسانية، المرجع السابق، ص 235.

الأدبية والفنية، والبوتقة التي تنصهر فيها كل النماذج البدائية والرواسب القديمة والتراكمات الموروثة والأفكار الأولى."[1]

فاللاشعور الجمعي الذي يقصده يونغ هو عبارة عن أمر واقع في أعماق النفس البشرية، أي هو عبارة عن وعاء يحتوي على تراكمات ومعارف يشترك فيها جميع البشر أين ما كانوا ومتى وُجدوا."فهي مجموعة من ذكريات الجنس البشري التي تستقر في أعماق اللاشعور الجمعي مثل الميلاد والموت والآخرة والفصول الأربعة."[2] ولكن، هل هذا يعني أن يونغ قد مزج بين الأزمة الشخصية والمتمثلة في كبت عقدة أديب والغريزة الجنسية والأزمة الخارجية أو الاجتماعية، وبالتالي هل يسبب هذا المزيج اضطرابا نفسيا لدى الفنان؟

تتعسر هذه المفاهيم وتتضارب من أجل تقديم تفسير دقيق حول الموضوع الذي يمزج بين الحياة النفسية الدينامية لشخصية المبدع والعملية الإبداعية وممارستها، والتي يحصرها فرويد في ضغط الغريزة الجنسية، بينما يضعها يونغ في اللاشعور الجمعي "وقد انتهى يونغ إلى ما انتهى إليه أستاذه سابقا، وهو أن عملية الإبداع الأدبي أو الفني عملية معقدة وغامضة، لا يمكن لعمليات التحليل النفسي أن تحل لغزها بسهولة، و إن كان يقترح إيجاد منهج جمالي فني لتعمقها."[3]

يرفض ألفرد أدلر صاحب مدرسة علم النفس الفردي فرضية أستاذه المتعلقة بالغريزة الجنسية، باعتبارها السبب الوحيد في ظهور الأمراض العصابية، حيث يرى " أن اللاشعور بالنقص هو السبب الرئيسي في نشأة العصاب وأن الباعث الأساسي على الفن هو غريزة حب الظهور أو حب السيطرة والتملك."[4]

[1] زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، المرجع السابق، ص 14.
[2] السيد إبراهيم، المتخيل الثقافي، المرجع السابق، ص 12.
[3] زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، المرجع السابق، ص 15.
[4] المرجع نفسه ، ص 14.

يرى فرويد أن الفنان شخص مريض و مضطرب نفسي نتيجة كبت وضغط العقدة الأديبية الكامنة في اللاشعور، ومن ثمّ لعبت هذه المسألة دورا كبيرا في مسرحيات شكسبير ومسرحية هاملت على وجه الخصوص، ورواية الكاتب الروسي **فيودور دستويفسكي "** الإخوة كرامازوف" " يقول إيفان أحد شخصيات الرواية : فمن ذا الذي لا يتمنى أن يموت أبوه."[1] أما يونغ فإنه يضيف اللاشعور الجمعي، في حين أن أدلر لا ينفي العصاب والمرض على الفنان الذي يقوم لاشعوريا وآليا بتعويض لعقدة النقص بحب الظهور والتملك.

لِم يبحث الفنان عن الجديد وعن الإنتاج والممارسة فنيا باستمرار؟ ولم يتوتر ويضطرب؟ هل فعلا يجد لذة ويحقق نشوة وهو يبدع؟ قد تُعتبر عملية الإبداع سمة متأصلة في ذات الفنان، فهو يتمتع بما ينجز متحملا كل ما يترتب على ذلك من اضطرابات نفسية. ما علاقة الذات بالقلق والتوتر والشخصية الإبداعية؟ وقبل ذلك ما هي الذات؟ وما الفرق بين الذات والشخصية؟

قد تكون الذات عبارة عن زمرة من العمليات النفسية التي تحكم وتهيمن على تصرفات الفرد، وقد تكون أيضا عبارة عن اتجاهات الشخص وميوله ومشاعره وتصوره لنفسه "تتكون الذات من مجموعة من العمليات كالتفكير والتذكر والإدراك"[2]. فالذات ليست شيئا إنما هي عملية متغيرة ومتحركة "والذات هي جانب الشخصية الذي يتكون من مفهوم الفرد عن نفسه، وتعتبر طريقة إدراك الشخص لنفسه محصلة لتجاربه وخبراته مع الآخرين، ولطريقة تصرفهم نحوه، وللانطباع الذي يدركه من نظرتهم إليه، وتتطور الذات وتنمو خلال عملية التنشئة الاجتماعية والتفاعل الاجتماعي."[3]

وقد اقترن استعمال مصطلح الذات بمعانٍ شتى منها وعي الذات، ضبط ذاتي، تقدير ذاتي، إضافة إلى ذلك ينجم قلقا وصراعا نتيجة مفهومين ذاتيين، وهما مفهوم الذات القائمة

[1] خير الله عصار، مقدمة لعلم النفس الأدبي، المرجع السابق،ص 111.
[2] العارف بالله محمد الغندور، محمد سمير عبد الفتاح، مداخل الشخصية ونظريات علم النفس،المرجع السابق، ص 59.
[3] طارق إبراهيم الدسوقي عطية،الشخصية الإنسانية بين الحقيقة وعلم النفس، المرجع السابق، ص 33.

في الشخص ومفهوم الذات التي يرغبها هذا الشخص، وهذا ما يحدث ربما في نفسية الشخصية الإبداعية، فيغدو المؤلف أو الكاتب يعتمد في إبداعه على فكرة التضارب أو التناقص، لأن ذاته القائمة في شخصه تختلف عن الذات التي يرغبها، وهذا ما يحدث – مثلا- لـ **هنريك ابسن** المسرحي العالمي " كان ابسن مسحورا بفكرة المتناقضات الحادة في روح الإنسان، كان هو نفسه شخصية منقسمة على ذاتها، فهو عبقري كبير في آماله وتطلعاته، وما يأخذ به نفسه من أهداف في الأدب والفن وحياة الروح، وهو في حياته العادية قزم خجول كثير ما يهبط عن المستوى الذي حدده لنفسه في الفكر والثورة. وكان بين الرجلين صراعا مرا تبع حياة ابسن كلها، صراع بين الوضاعة والسمو في روحه"[1].

يصل أمثال ابسن من فنانين ومبدعين إلى أن يضيعوا ويضلوا فيما بين ذواتهم الحقيقية القائمة وذواتهم المرغوبة، فهم يرغبون في تحقيق ثمة تناغم بين ذواتهم وبين كل من يتلقى أعمالهم وإبداعهم "فلكونهم مختارين لتنشيط أحلامنا، ينبغي أن يضعوا أنفسهم في مكانة مرتفعة تماما بالنسبة لنا، ويتخلوا عن كل سيطرة معينة تتعلق بوجودهم الخاص المستقل عنا."[2]

أما تحقيق الذات فهو مفهوم شعوري يكوّنه الشخص عن نفسه، هو عبارة عن ميول موجّه نحو محاولة تحقيق أهداف معينة مقترنة بفروق فردية تختلف من شخصية إلى أخرى "وطالما بقي المفهوم الشعوري المكتسب الذي نكوّنه عن أنفسنا متطابق ومنسجم مع خبراتنا العضوية الكلية فإن ميولنا لتحقيق الذات تعمل في تناغم لإشباع قدراتنا الفطرية البنّاءة."[3]

وبالتالي، وجب وضع كل مصطلح في سياقه الصحيح وتجنب الخلط بين الشخصية والذات والأنا أيضا، فالذات هي تقدير الشخص لوزنه وقيمته، ويتسع مفهوم الذات ويظهر "جزئيا من خلال خبرات الفرد بالواقع واحتكاكه به ولكنه يتأثر تأثيرا بالأحكام التي يتلقاها

[1] هنريك ابسن، بير جينيت ، علي الراعي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ص 6.

[2] جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، تر: شاكر عبد الحميد، مرا: محمد عناني، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2000، ص 105.

[3] طارق إبراهيم الدسوقي عطية، الشخصية الإنسانية بين الحقيقة وعلم النفس،المرجع السابق، ص 194.

من الأشخاص ذوي الأهمية الانفعالية في حياته وبتفسيره لاستجاباتهم نحوه"[1] . أما الأنا فهو كل ما يستطيعه الفرد من تحقيق إنجازات معينة، كل ما يتعلق بقدراته وسعة إمكانياته.

يبدو أن القلق سمة لصيقة بالشخصية الإبداعية، فهو فنان يصارع بين ذاته المدركة وذاته المثالية ذلك أن المبدع يتطلع باستمرار إلى الأفضل في الأداء فقد "يضع كتاب المسرح أنفسهم في قلب اضطراباتهم العقلية الخاصة من أجل توليد مادة مثير للاهتمام في أعمالهم."[2] فالتطلع إلى الأفضل وإلى الأمثل يدفع الذات المثالية إلى اللوم والعتاب فيترتب على الفنان ويجد نفسه مجبرا على الممارسة الفنية والتعبير الإبداعي.

فالقلق إذن، من هذا المنطلق، ينحو منحى إيجابيا إذ يدفع بالمبدع دفعا إلى التخيل والإنتاج "وإن علماء النفس المعنيين بالإبداع ما أكثر توكيدهم على أن القلق والتوتر والحرمان والألم، هذه كلها عوامل تدفع صوب الإبداع وأنها تشحذ الموهبة الفنية."[3]

وبما أن المبدع شخص مميز، يختلف عن سائر البشر، فإن له من القدرات ما يجعله يصهر ويكيف قلقه وتوتره فيستثمره في إبداعه "وكلما كان المبدع أرهف حسا تاقت نفسه إلى تجسيم معاناته ومعاناة الآخرين، وهذا التوقان يخزه وخزا إلى الاندماج والاستدماج مما يرفع من عتبة القلق، فالقلق يقترن دائما بالحاجة المرتفعة إلى الإنجاز المتسم بالإبداع."[4]

يتعامل الكاتب المسرحي – كمؤلف ومبدع – مع شخصياته باستمرار، يخلقها أولا، ثم يضع نفسه مكانها كي يتسنى له أن ينجز ما ينجز من أحداث ومواقف وحوارات، يتنقل بمخيلته وبذاته وكيانه من شخصية إلى أخرى، وإذن، ألا يسبب له هذا الأمر الذي يتطلب كثيرا من التركيز اضطرابا نفسيا أو انحرافا أو فصاما؟

[1] عبد الفتاح محمد دويدار، سيكولوجية السلوك الإنساني، الاتصال الجمعي والعلاقات العامة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1995،ص ص 13-14.
[2] جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، المرجع السابق، ص 39.
[3] عبد العلي الجسماني، سيكولوجية الإبداع في الحياة، المرجع السابق، ص 79.
[4] المرجع نفسه، ص 76.

من المؤكد أن الجهد الإبداعي المبذول في هذا المقام ليس بالعملية الهينة وأن المبدع عُرضة لهذه العلل النفسية التي ستؤثر حتما على حياته الشخصية العادية. يقول ابسن عن تعامله مع الكتابة والشخصيات أنه كان يكتب ثلاث مسودات يقول: " في المسودة الأولى أشعر أعرف عن أشخاصي ما يعرفه رجل عن جماعة من الغرباء يلتقي بهم في قطار بعد أن يتحدث إليهم عن هذا وذاك، وفي المسودة الثانية أعرفهم بقدر ما يعرفهم رجل قضى معهم أسابيع قليلة في منتجع، وفي المسودة الأخيرة إني أعرف أشخاصا عن عشرة طويلة حميمة، إنهم الآن أصدقائي الذين لن يخذلوني وسأراهم دوما كما أراهم الآن."[1]

كذلك كان يفعل ابسن حيث كانت تربطه بشخصياته علاقة متينة مبنية على معرفة في العمق والصميم "فأول ما يعمد إليه فور تصميمه فكرة مسرحية هو أن ينفرد بهم ويواظب معاشرتهم أسابيع وشهورا، كان يصرح أنه رأى نورا – الشخصية البطلة لمسرحية بيت الدمية – ويستطيع أن يصف بالتفصيل الثوب الذي ترتديه ويعيّن زيّه ولونه."[2]

يُقال عن **نابوليون** أنه كان فصاميا وأنه كان مصابا بذهان العظمة، وبالتالي كيف يتعامل المبدع أو المؤلف المسرحي الذي يكتب حوارا عن نابوليون، أيتصوره أنه هو ذاته نابوليون " فقد يقوم هذا المريض بالاتكاء بنفسه على هذا الجانب من الشخصية بشكل حاد. وقد يعجز عن التمييز بين الوهم والحقيقة. ومن ناحية أخرى فإن الفرق الجوهري بين الكاتب المسرحي وهذا الفصامي، إنما يتمثل في مدى مناسبة إنتاج كل منهما أو سلوكه لأعداد كبيرة من البشر، وكذلك في تلك المهارة التي يوثق كل منهما من خلال خبراته وتخيلاته"[3].

يبدو أن العملية معقدة، هل كان يفعل كذلك شكسبير؟ هل يضع نفسه في ذلك الجانب اللاواعي الحافل بالكبت والعقدة الأوديبية –التي نظر لها فرويد- وهو يكتب هاملت؟ هل

[1] اريك بنتلي ، الحياة في الدراما، تر جبرا ابراهيم جبرا، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1968،ص ص 64-65.
[2] ابسن، موريس غرافيه، تر: صلاح الدين برمول، منشورات دار الثقافة،1985، ص 59.
[3] جلين ولسن ،سيكولوجية فنون الأداء، المرجع السابق ،ص 37.

حين يدخل كاتب المسرحية إلى عقل شخصياته المتنوعة يتطلب هذا منه بالضرورة أن يستخدم خياله الفسيح فحسب، أم يمزجه بنفسيته ومشاعره وذاته وخبرته الخاصة؟.

قد يقيم المؤلف كذلك شخصياته انطلاقا من معرفته بناس آخرين يعرفهم عن قرب وبشكل جيد، ومن ثمة تظل هذه المسرحيات وغيرها تشتمل في غالب الأحيان على مضمون نفسية الشخصية الإبداعية.

صرح يونسكو أنه كان يخشى أن يقال عنه أنه مجنون أو مضطرب نفسيا من خلال مسرحياته العبثية، "فعندما كتب يونسكو مسرحيته الأولى (المغنية الصلعاء) تردد في أن يقدمها للتمثيل على خشبة المسرح، وذلك لأنه شك في أنها قد تحظى بقبول أي فرد آخر غيره، وقد كان هو نفسه مبتهجا وراضيا عندما اكتشف أن الجمهور قد تعامل مع هذه المسرحية باعتبارها مسرحية طريفة ومرحة، وهكذا استطاع أن يفهم –على نحو واضح- أن التخيلات الخفية التي خشي منها قد تكون نشأت على حالة خاصة مؤقتة من الجنون كانت موجودة لديه في وقت معين"[1].

اهتم كثير من الباحثين بالسمات الشخصية والنفسية والسلوكية للمبدعين، وخلص أغلبهم إلى الاستعداد الفطري لدى المبدع لاستقبال المثيرات والقدرة على التعامل الحر مع المفاهيم والعناصر، كما أشارت دراسات كثيرة إلى أن كثيرا من المبدعين يعانون أمراض نفسية مختلفة واضطرابات في الشخصية كالاكتئاب والقلق واليأس والتشاؤم، حتى محاولات الانتحار "تشير دراسات (**كارلسون KARLSSON** .1970) إلى وجود أعراض ذهانية لدى 30% من الروائيين المبدعين و 35% من الشعراء الرسامين العظماء و 25 % من الرياضيين و 40% من الفلاسفة العظام، كما تشير دراسات (**أندرلسن ANREASEN** 1987) مع الكتاب المشهورين إلى أن 80% منهم قد عانوا ما اضطرابات نفسية، ولقد وُجد بأن الإبداع والمرض العقلي نمط سائد في عائلات الكتاب المبدعين، وتشير دراسات

[1] جلين ولسن ،سيكولوجية فنون الأداء، المرجع السابق، ص39.

(**وشسي WSCHSE** 1991).بأن 39% من الكتاب البريطانيين المشاهير قد عولجوا من الهوس الاكتئابي Manie Alepression"[1] .

تناول **كاتل** 1963 سير الحياة الذاتية عن مشاهير العلماء والمبدعين وعناصر الشخصية التي تميزهم عن باقي الناس، دراسة دامت عقدا من الزمن، توصل من خلالها إلى:" وجد أنهم يتميزون بالسلوك الإنساني شبه الفصامي، كما وجد أن سمة الشيزوثيميا Schizothymia وُجدت بشكل ثابت لدى الأفراد الذين يتسمون بأنهم دقيقون ويهتمون بالتفاصيل ويذكر أن السيكلوثيميا من السهل أن توجد لدى الأفراد الجديرين بالثقة والذين يمكن الركون والاعتماد عليهم في وعودهم وعباراتهم."[2]

تطرق مصري عبد الحميد حنورة في دراسة تناولت البحث عن تفسير العملية الإبداعية لكتابة المسرحية بوجه خاص، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن العملية الإبداعية ليست بالهينة وجديرة بالدراسة والاهتمام، فهي مركبة من أبعاد ومستويات متشعبة ومتشابكة، حيث التركيز على نشأة المبدع واتجاهه الفكري والعقائدي، وتحديد النشاط وما يحويه من أبعاد وجدانية ومزاجية ومعرفية وثقافية واجتماعية وجمالية.

فعكف حنورة على تحليل اعترافات مسرحيين غربيين أمثال: يونيسكو، أدوار ألبى، تينيسي ويليامز، ومسرحيين عرب أمثال: علي أحمد بكثير وغيره، توصلت دراسته إلى "عدد من المحاور المزاجية والاجتماعية التي تساهم في تشكيل عملية الإبداع وهي: الدوافع والمعوقات والإشباع والتوتر والقلق وتحمل الغموض واتخاذ القرار والتأهب والاندماج والمثابرة وتحمل التعب والمجاراة وقد اتضح أن كل عامل من هذه العوامل المزاجية الاجتماعية يلعب دورا في اكتمال العملية الإبداعية كما لوحظ أن علاقتها بالقدرات المعرفية والأبعاد الجمالية علاقة متبادلة."[3]

[1] سعيد عبد العزيز، المدخل إلى الإبداع، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الأردن ،ط1 ،2006.ص73.
[2] السيد علي فهمي، علم النفس الإبداعي، المرجع السابق، ص ص 115-116.
[3] المرجع نفسه ، ص 133.

هكذا تعددت البحوث والدراسات التي تناولت سمات شخصية المبدعين، ومن ثمّ تألقت بعض الآراء والاقتراحات والاستنتاجات بما ينبغي عليه أن يكون المبدع من السمات تميزه عن غيره دون سائر البشر، كما فعل **يارنل** الذي استنتج سمات وجدانية وأخرى معرفية خاصة بشخصية الفنان "سمات وجدانية : منعزل، اندفاعي، تأثر، غير مستقر. سمات معرفية: فنان، ماهر، معقد، غير منظم، حاد البديهة، واسع الحيلة."[1]

وفي محاولة ضبط سمات الشخصية الإبداعية أو بالأحرى من أجل تحديد شخصية المبدع على أساس سمات ركز عليها الدارسون تتلخص فيما يلي:" تحدي الصعاب والخوض والانجراف في متاهة الغوامض، من أجل تأسيس كيان جديد القدرة الذهنية العالية على اكتشاف المشكلات وكل ما يعاني منه الناس، والنيل القوي إلى التفكير بمنطق المتضادات والمتناقضات عندما يفكر المبدع في مركب جديد للأفكار ثم التأهب للمخاطر والتضحية والإثارة وتقبل الفشل."[2]

للفيلسوف " نيتشه" رأي خاص ومميز عن الفن والفنان، فالفن بالنسبة إليه وهم ولكن مفهوم الوهم النيتشي يختلف عن مفهوم الوهم المتداول، والذي يُقصد به عكس الحقيقة، إذ أن نيتشه يعتبره لب الحقيقة، أما الحقيقة فهي بنت الوهم. ما معنى ذلك؟ "إن هذا الوهم الجديد نابع من القوى الحيوية ومن الرغبة في الحياة، مهما كانت صعبة، هذه الرغبة ستفتح المجال للفن الديونيزوسي كتعبير عن قوى الحياة التلقائية في بيولوجية غريزية عنيفة تخضع لمبدأ اللذة لا لمبدأ العقل، وهكذا يعتبر نيتشه أن الفن هو العلاج ضد ضرر المعرفة العقلانية وضد أوهام العقل..فالفن يمثل أفضل فضاء لإبداع أوهام الحياة."[3]

قيل عن الشخصية الإبداعية أنها تعاني من حالات نفسية عصيبة، فوصف المبدع بالجنون، وهاهو ذا **جون بول سارتر** نفسه يقر أنه كان مضطربا ومجنونا، يقول سارتر:"ها أنا ذا أرى بوضوح، لقد خاب أملي منذ عشر سنوات تقريبا، وأنا إنسان يستيقظ بعد أن شُفي

[1] السيد علي فهمي، علم النفس الإبداعي، المرجع السابق، ص58.
[2] إسماعيل الملحم، التجربة الإبداعية، المرجع السابق، ص 8.(بتصرف)
[3] سمير زغبي، نياتشه، الفن والوهم وإبداع الحياة،المرجع السابق، ص 103.

من جنون طويل مر وعذب معا، ولا يستطيع الخلاص من ذلك، ولا يملك أن يذكر دون ضحك ضلالاته القديمة، ولا يعرف ماذا يصنع بالحياة."[1]

من الدارسين من يرى أن المبدع يعمل ومارس فنه في وقت تكونه فيه ذاته أو أناه مختلة وغير متزنة " تتم عملية الإبداع عادة في مرحلة تقع بين اختلال الأنا واتزانها."[2] فمن الشعراء من وصفوا بأن بهم جنّة أو سحر، ومن المخرجين المسرحيين والممثلين المحدثين من صعق نفسه بالكهرباء أمام الجمهور ومنهم من أطلق النار على نفسه ومنهم من وضع نفسه في جوف اضطراباته العقلية عمدا من أجل النجاح والتألق في ممارسة إبداعه. " فقد وجد جيمسون (jamison (1989 أن نسبة لا تقل عن 63% من كتاب الدراما قد تلقوا علاجا مضادا لبعض الاضطرابات النفسية متعلقا بالاكتئاب، ويبدو أن الشعراء هم أيضا معرضون للاضطراب على نحو عميق. فنصف الشعراء الذين درسهم جيمسون عولجوا من الأمراض الهوسية – الاكتئابية- بعقاقير مثل الليثيوم أو مضادات الاكتئاب وتلقوا أيضا علاجا بالصدمة الكهربائية أو أمضوا وقتا ما بالمستشفى."[3]

تختلف طباع وسمات شخصية الفنانين، فالناس معادن، كلٌ يوظف قدراته الذهنية، ويستثمر المؤثرات الإدراكية ويدمجها مع المؤثرات الوجدانية، كل واحد يعاني على طريقته أثناء ممارسته الفنية طبعا، فيواجه صعوبات ويتوتر ويقضي الساعات ثم الساعات في معزل، فيضحي بما ينعم به الآخرون، إلا أنه من المستحيل أن يعاني جميعهم الجنون والذهان والإحباط والاكتئاب وشتى العلل النفسية المتنوعة." ليس من الضروري أن يكون المرء مجنونا بالطبع كي يصبح مبدعا لكن الشيء الواضح ظاهريا أن الجنون قد يساعد الإبداع."[4]

[1] إسماعيل الملحم، التجربة الإبداعية، المرجع السابق، ص 32.
[2] المرجع نفسه، ص 31.
[3] جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، المرجع السابق، ص 39.
[4] المرجع نفسه، ص 39.

وتبقى دراسة العملية الإبداعية وسيكولوجية المبدع وسماته ودوافع إبداعه ومرضه أو صحته، دراسة معقدة كظاهرة إنسانية وُجدت منذ وُجد الإنسان، وستظل ترافقه ولا تفنى مادامت الحياة."وسيظل الإبداع ذا طبيعة خلافية مفتوحا كعملية للدراسة والبحث، فهو من حيث المكانة يمثل أعمق وأوسع وأعقد نوع من أنواع التفكير البشري."[1]

وعلى الرغم من اجتهادات عبد الحميد حنورة، ومصطفى سويف، والسيد إبراهيم، والسيد فهمي علي، وإسماعيل الملحم، وعبد العلي الجسماني، وسعيد عبد العزيز، وغير هؤلاء ممن بحثوا وحاولوا أن يتعمقوا في ظاهرة العملية الإبداعية، وانشغلوا بنفسية شخصية المبدع "إلا أن ذلك سيظل دون العملية الإبداعية، بوصفها عملية معقدة، لأن كثيرا من تفاصيلها الدقيقة يجري في لاوعي الشاعر، ثم إن النفس الإنسانية عموما، لغز عجيب، فهي في العمق والغموض والتعقد ما يجعل الفكر الإنساني قاصرا أمامها."[2]

يتألق تساؤل لا يمكن تجاوزه في هذا المقام ألا وهو: فيم يفيد إدراك ومعرفة خصائص ومقومات الشخصية الإبداعية؟ و فيم يمكن أن تُستثمر هذه الحقائق أو الاستنتاجات؟

تتجلى الإجابة عن هذا التساؤل في النقاط التالية:

- ✓ يعيش المبدع في بيئة ومجتمع ويتعامل مع حضارة معينة، يؤثر ويتأثر، يبدع انطلاقا من ذاتيته وانفعاله ورؤيته، ثم حين يتلقى المتلقي إنتاجه وأثره فإنه يتطلع على وضع اجتماعي سائد في زمن معين وفي منطقة معينة، كما أنه من الممكن أن يستنتج المشكلات النفسية وتطلعات البشر وإرادتهم وأفكارهم وأركان الحضارة والمدنية.
- ✓ يساعد فهم نفسية الشخصية الإبداعية بنسبة كبيرة على فهم الأثر الفني، ومن ثمّ فهم الحياة من خلال البحث عن الروحانية أو ما يسمى باللامادية التي يمنحها الفن للحياة.

[1] إسماعيل الملحم ، التجربة الإبداعية، المرجع السابق، ص 9.
[2] زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، المرجع السابق، ص 47.

- ✓ استنتاج التيمات والمواضيع والقضايا والأفكار الأساسية التي تشغل المبدع، فانشغالاته يمكن أن تمثل انشغالات أمة أو مجتمعا كاملا.
- ✓ كشف الغطاء عن المؤلف أو المبدع ومحاولة اكتشاف لب العملية الإبداعية يحيل إلى التفكير في مشروع هام وحساس، ألا وهو إعداد جيل وتنشئته على التربية الإبداعية.

هل يمكن أن يتحقق مشروع التربية الإبداعية؟ ما هي خلفية هذا المشروع؟ وكيف يمكن تجسيده وأجرأته؟

" تشير الكثير من الدراسات إلى أن الإبداع يمكن تعلمه والتدرب عليه، الأمر الذي يساعد على رفع مفهوم ذات المتدرب نفسه، وتعليمه مهارات التفكير العليا لإعداده لإنتاج عمل إبداعي."[1] لا يمكن لأحد أن ينكر الموهبة، فجل المبدعين لم يتدربوا على طرق وتقنيات الإبداع، إلا أنه ما من مانع للمحاولة، وقد وضع العلماء ممن يهتمون بهذا المشروع برامج تدريب الإبداع منهم: **"ايفرنج مالتزمان I.Maltzman** الذي نشر سلسلة من الدراسات سنة 1964 يتمحور حول التدريب على الأصالة، و**أوزبورن A.E.Osborn** الذي نشر كتابا عام 1957 بعنوان(الخيال التطبيقي) يتضمن برنامجا للتنشيط الجماعي للتفكير الإبتكاري، وأيضا **كالفن تايلور C.W.Taylor** الذي نشر مجموعة من المقالات (1963-1964) وجعل عنوانها (مؤشرات نحو التعليم الإبداعي)"[2].

التدريب على الإبداع ينطلق حتما من معرفة الأسس العلمية الإبداعية ووظائفها فهي قاعدة هذا المشروع التربوي، وتتلخص هذه الأسس في:

- ✓ الحساسية للمشكلات: وهي القدرة على إدراك المشكلات الحساسة والخطيرة التي يواجهها الإنسان عامة في يومه وفي حياته.

[1] سعيد عبد العزيز، المدخل إلى الإبداع، المرجع السابق،ص 133.
[2] مصطفى سويف ،دراسة نفسية في الإبداع والتلقي، المرجع السابق ،ص 74.

- ✓ الطلاقة الفكرية: وهي تعني إنتاج عدد كبير من الأفكار المختلفة في فترة زمنية معينة ومحدودة.
- ✓ المرونة: وهي القدرة على تغيير المناحي والمسارات في اتجاه سير العقل دون الضلال أي مع الحفاظ والبقاء في الإطار العام.
- ✓ الأصالة: "القدرة على إنتاج أفكار جديدة أو طريفة عنصر أساسي في التفكير الإبداعي ويمكن قياس الجِدة أو الطرافة عن طريق كمية الاستجابات غير الشائعة أو غير المألوفة"[1].

إضافة إلى النفاذ أو الاختراق والتقويم وغيرها. "ومن تلك القدرات التي توصلت لها الدراسة الأصالة والطلاقة والمرونة واستشفاف المشكلات ومواصلة الاتجاه. فكل جانب من هذه الجوانب يساهم في دفع عملية الإبداع"[2] .

العوامل المساعدة على الإبداع كلها قابلة للتنمية والتدريب، أما إذا أُهملت فإنها ستتدهور وتفنى، فهل ثمة شروط تتوفر في المتدرب؟ هل يرث الفنان هذه القدرات والمهارات أم يكتسبها وينميها؟ "يرجح **جيلفورد** أن يكون النشاط الإبداعي شأنه شأن معظم السلوك البشري واحدا من بين مهاراتنا العديدة المكتسبة. ويستطرد نحو مزيد من توضيح وجهة نظره فيقول: صحيح أن الوراثة تفرض حدودا لا تتعداها هذه المهارات، ولكن كثيرا من الدلائل تقنعنا بأننا نستطيع من خلال عمليات التعلم والاكتساب أن نعظم هذه المهارات داخل نطاق الحدود المرسومة لها وراثيا"[3].

قد تندرج الموهبة في إطار القدرات الموروثة، حتى ولو كان هذا صحيحا، فإن هذه الموهبة قي حاجة إلى تعليم وتدريب وترويض "وإلا فكيف يتسنى محاولة فهم كاتب عظيم مثل **يوجين أونيل** وهو الذي كتب في مستهل حياته الأدبية ثلاث عشرة مسرحية تؤكد أصالة موهبته. ومع ذلك فقد التحق بمعهد بيكر بجامعة هارفارد..وفيه يدرس

[1] السيد فهمي علي، علم النفس الإبداعي، المرجع السابق ،ص 44.
[2] المرجع نفسه، ص ص132-133.
[3] مصطفى سويف ،دراسات نفسية في الإبداع والتلقي، المرجع السابق ،ص91.

المؤلفون المسرحيون فنية الكتابة للمسرح على أسس علمية..صنع أونيل ذلك بعد أن أدرك أن الموهبة وحدها لا يمكن أن تغني عن الدراسة"[1] .

بعد انتقاء ذوي الإمكانيات الخلاقة والمبدعة، وسعيا إلى تنمية قدراتهم، تم اقتراح إدراج برامج إبداعية مدروسة ومكيفة وفق سمات شخصية المبدع، وكل ما يتعلق بقدراته الذهنية والوجدانية والأمراض النفسية المعرض لها "ومادام الأمر كذلك، ومادامت هذه السمات الوجدانية مرتبطة على هذا النحو بالإبداع الفني والأدبي، فإن برامج تربوية معينة يجب أن تُعد للإمكانيات الخلاقة، تدخل في حسابها تدعيم هذه السمات مستغلة في ذلك ما نعرفه في الدراسات النفسية، من طرق لتدعيم العادات أيا كانت. على أساس أن هذه البرامج سوف تؤدي في نهاية الأمر إلى تيسير الإبداع على أصحاب تلك الإمكانيات فتزداد إنتاجاتهم وتقل المضاعفات السيئة الناجمة عن ممارستهم للخلق في ظروف غير مواتية"[2] .

للمؤسسات التربوية وللمربين دور بالغ الأهمية في تحقيق هذا المشروع المتعلق بإعداد الناشئة على الإبداع والخلق، فتسعى إلى تنمية استعدادات الطفل الفطرية وقدراته باستغلال ميوله، وإشباع حاجاته، وتدعيم سماته الشخصية الإيجابية كالاعتماد على النفس والاستقلالية، وتحمّل المسؤولية وغيرها "يمكن للتربية أن تسهم في خلق الشخصية المبدعة بواسطة ربط الدروس بالحياة النفسية والاجتماعية والمادية للطفل "[3].

إلام ترمي برامج التدريب على الإبداع؟

تهدف هذه البرامج إلى تحصيل الوعي واكتساب الاتجاهات الإبداعية، وتطوير سمات الشخصية الإبداعية وابتكار طرق تجنب القلق والاكتئاب والجنون والنرجسية وغيرها من الأمراض النفسية، إضافة إلى تطوير القدرات الذهنية الإبداعية كالأصالة

[1] رضا غالب، الممثل والدور المسرحي ،دراسات ومراجع المسرح، أكاديمية الفنون ،المطابع التجارية، قليوب ،مصر 2006، ص 14.

[2] مصطفى سويف ،دراسات نفسية في الإبداع والتلقي ،المرجع السابق ،ص 53.

[3] عبد الرحمن عيساوي ،سيكولوجية الإبداع ،المرجع السابق، ص79.

والمرونة والطلاقة "تسعى برامج التدريب على الإبداع إلى تطوير سمات الشخصية الإبداعية عند المدربين عن طريق استحسان وتقدير وتقبل مثل هذه السمات في المتدربين حيث تسعى البرامج لاستثمار وتطوير ما لدى المتدربين من سمات مثل الاستقلالية والنقد والميل للمخاطرة والحماس والمغامرة وحب الاستطلاع واللعب والاهتمامات الواسعة والميل للمرح وتحمل الغموض".[1]

يتحصل المتدرب الممارس للتفكير الإبداعي على خصال مهمة بل أساسية تتمثل في تسامحه مع غموض الفكرة أو نقصها، وعدم التسرع وتحليه بالصبر في مرحلة الاحتضان، كما أن عليه أن يتجرد من تعصبه وتحيزه لعقيدة أو فكرة أو حتى خُلق.

من العلماء من اقترح تقنيات التدرب على العملية الإبداعية ومارسها مع المتدربين، تتلخص هذه التقنيات في:

- ✓ " تآلف الأشتات لِـ : **جوردن برنس** وتشمل جعل المألوف غير مألوف وغير المألوف مألوفا.
- ✓ العصف الذاتي لِـ:**أوسبورن** ويتمثل في إطلاق العنان للتفكير في قضية أو موقف وتحفيز الأفكار لتتدفق تلقائيا بغض النظر عن مدى تحققها وتسمى أحيانا بامتطار الأفكار.
- ✓ أسلوب الأفكار البديلة ويتضمن وضع النتائج أو الحلول موضع المناقشة بحيث يتم اختيار أفضل الحلول."[2]

ما هو الدور الذي يمكن أن تقوم به المؤسسات التربوية والأسرة والمجتمع في تنمية القدرات والسمات الإبداعية؟وما هي مبادئ التربية الإبداعية ؟

يملك كل شخص طاقات وقدرات ذهنية جبارة تحتاج إلى توفير مناخ ملائم كي ينتج ويبدع، والمدرب هو الذي يضعه على السكة الصحيحة، فيضمن له عدم الزيغ والضلال،

[1] سمير عبد العزيز ، المدخل إلى الإبداع ، المرجع السابق ،ص134.
[2] المرجع نفسه، ص 176.

"فعملية الإبداع ليست فطرية أو محددة وراثيا وإنما ترجع معظم السمات الإبداعية إلى ظروف التربية الجيدة والأسرة المشجعة والمجتمع الواعي الذي يحرص على غرس القيم والعلم والبحث العلمي والأدبي والفني في نفوس أبنائه."[1]

فكيف يتسنى للفرد أن يوجه تفكيره إلى التفكير الإبداعي؟ بذكائه أم بخياله؟ وهل يمكن لأحد أن يعلم آخر الخيال؟ وهل يمكن تطوير الخيال وتحسينه؟

إن مستوى الذكاء ليس معيارا أو شرطا في التدريب الإبداعي، فليس كل ذكي مبدعا "وحتى إذا كان الذكاء تضع حدوده المبدئية العوامل الوراثية فإن الأهمية تظل للبيئة التي تستطيع أن تصل بهذا الاستعداد إلى أقصى مستوياته وأعلاها."[2]

لا يوجد خيال واحد، وإنما يتعدد ويتنوع من خيال لغوي إلى تشكيلي إلى اجتماعي وعلمي ومعلوماتي وفني إبداعي " علينا أن نكشف الخيال السائد تلاميذ المدارس وطلاب الجامعات بأن نطورها، كلٌّ حسب خياله، علينا في البداية أن نجعلهم على ألفة بفكرة الخيال وأهميته بشكل عام، ثم نقوم بعد ذلك بتوجيه كل طفل أو مراهق أو راشد حتى، وفق خياله المميز."[3]

ليس ثمة ما يمنع من تحفيز الأطفال وحتى المراهقين على تخيل شيء سواء كما ينبغي أن تكون، أو كما يمكن ويحتمل أن تكون بتدريبهم على نماذج معينة، وكل ما يُطرح من فكرة أو حكاية أو رسم يُشجَّ ويُثرى، بالإضافة أو التبديل أو التعديل وهكذا " فالخيال ضروري من أجل تنشيط القدرة الخاصة بالتجاوز للعقبات والحل للمشكلات بطرائق جديدة، إنه ضروري للإبداع، ففي كتابه الشهير " الخيال التطبيقي" كان **إلكس أسبورن** يستخدم مصطلح الخيال والإبداع على أنهما مترادفان."[4]

[1] عبد الرحمان عيساوي، سيكولوجية الإبداع، المرجع السابق، ص ص 102-103(بتصرف).
[2] المرجع نفسه، ص 96.
[3] شاكر عبد الحميد، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، المرجع السابق، ص 464.
[4] المرجع نفسه ، ص 466.

تخيل الإنسان يوما أنه يطير، فطار وعرج إلى السماء، وتخيل مؤلفو المسرحيات شخصيات وأحداثا درامية فجسدوها، منها ما بقيت وخلدت، هكذا الخيال دائما هو الانطلاقة والقاعدة التي تمكِّن من الخوض والقيام بتجارب فنية وحتى فكرية وعلمية "يمكن الخيال الطلاب من فهم الموضوعات والإضافة إليها من خلال تجارب فكر أيضا، ومن خلال الجمع بين الأسلوب السردي والأسلوب التصويري، ما بين الطريقة المنطقية المألوفة والطريقة الخيالية المحلقة غير المألوفة، تقوم التربية عن طريق الخيال وتؤسس في الفن والعلم وغيرهما، وهي تربية على طريق الإبداع، تربية على طريق المستقبل."[1]

بناء على ما سلف، فإن الغاية من برامج التربية على الإبداع والابتكار والخيال، هي إعداد نشء يعتمد على نفسه وفكره وخياله، ينتج ويؤلف ويخرج مسرحيات تُناقش وتُنقد، تحمل بين طياتها قضايا إنسانية، حيث ترقى وتسمو بالإنسان، مشاهدا كان أو قارئا أو ناقدا، فتجعله يبتعد عن المادية والغرائزية ويتأمل في ذاته وفي كل ما يحيط به، كما تهدف أيضا إلى التفكير في طرق تقي المبدع الأمراض النفسية المعرض لها وتحافظ على سلامة شخصيته، إضافة إلى جعل الأطفال والشباب يشتغلون بالإبداع والفكر، فيسمون بالفن ويتجنبون بذلك الآفات والأخطار.

إن تحليل شخصية المبدع يحيل إلى البحث في الشخصية الفنية المتخيلة، 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.

[1] شاكر عبد الحميد، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، المرجع السابق، ص 469.

الفصل الثاني

سيكولوجية الشخصية في المسرح الجزائري

المبحث الأول: سيكولوجية الشخصية الدرامية في المسرح الجزائري

يُعتبر 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 ليُحصَر داخل بنايات ابتداء من عصر النهضة الايطالية، ليعُمّ 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 تخيّله، وخلقه للشخصية الدرامية التي يُجسدها الممثل ويؤديها. كيف يمكن أن تُعرّف هذه الشخصية؟ بما أنها وُصفت بالدرامية فهي تحمل معنى الدراما وتتعلق بها، والدراما هي فعل يُؤدّى 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 تُستخدم لتمثيل الواقعي بل المحتمل، أي الحقيقة الكلية..وبعبارة أخرى، تُفهم 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 بما يفعل"[3]. نظّر أرسطو للدراما مقدّما الحدث على الشخصية لأن الشخصية وفق رأيه "لا

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

تكشف عن نفسها إلا من خلال حدث أو من خلال استجابتها للحدث"[1] ، يقصد أرسطو من خلال هذا الترتيب أن الشخصية هي التي تحمل دورا وظيفيا في الدراما، وهي تصبو بذلك إلى 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"[2].

اهتم أرسطو بالحدث والقصة وأعطاها الأولوية دون الشخصية، ذلك أن شخصيات الدراما الإغريقية كانت أسطورية، آلهة ونصف آلهة وملوك، ولم تنفرد بصفات بشرية معينة. أما فيما يخص الدراما الحديثة وحتى المعاصرة فقد تجاوزت هذا المفهوم الأرسطي ولم تعكف الكتابة الدرامية على قوانين أرسطو، وبتألق مدرسة التحليل النفسي، وتأثيرها على الساحة الأدبية والفنية، صارت مهمة المؤلف المسرحي هي تجسيد سمات وطباع وعمق وسلوك بشرية معينة "صار الكاتب المسرحي في أغلب المذاهب المسرحية الحديثة يولي اهتماما لردود الأفعال النفسية والإيديولوجية"[3]. إعطاء الأولوية للحدث أو الشخصية ليست إشكالية ولا معيارا يستند عليه المؤلف مادام يتوقف ويقترن أحدهما بالآخر إذ لابد للأفعال الدرامية أن تؤديها شخصية ما.

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 عبّر 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

[1] رضا غالب، الممثل والدور المسرحي، المرجع السابق، ص ص43-44.
[2] فؤاد علي حارز الصالحي، دراسات في المسرح،دار الكندي للنشر والتوزيع،أريد ،الأردن،ط1، 1999 ،ص49.
[3] المرجع نفسه ،ص50.
[4] رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو حتى الآن، المرجع السابق ،ص52.

أمر تصويره أو وصفه أو التعبير عنه..إنما كانت رسالة شكسبير في دعوة الإنسانيين (خلقا فنيا) للطبيعة الإنسانية ولم تكن مجرد تصوير لها أو تعبير عنها"[1].

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 تُحال مباشرة إلى التمثيل، أي لابد لها من ممثل يجسدها في المسرحية، أو الفلم السينمائي، أو التلفزيوني وحتى الأوبرا.

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 يُحوّل الشخصية الدرامية من كائن مُتخيل مضمر بين دفتي كتاب إلى كائن حي في زمن العرض"[2]، فالعمل الدرامي في أصله لا يكون له وجود إلا حين يُمثّل 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"[3]. 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"[4].

[1] عباس محمود العقاد ،التعريف بشكسبير، دار المعارف بمصر، القاهرة ، د ط ،د ت ، ص ص 134-135.
[2] رضا غالب، الممثل والدور المسرحي ، المرجع السابق ،ص 43.
[3] عبد القادر القط ،من فنون الأدب المسرحية ،درا النهضة العربية للطباعة والنشر ،بيروت ،1987،ص 21.
[4] رضا غالب، الممثل والدور المسرحي، المرجع السابق ،ص 53.

الشخصية الدرامية المتخيلة هي قسم مشترك بين المؤلف والمخرج والممثل والمتلقي، يشترك جميعهم في الخيال. كيف يجد هذا الكائن الوهمي المتخيّل باعتباره كائنا ورقيا 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.

اعتبر **فرويد** الخيال أحلاما، وهو يقصد بها تلك الحكايات والمَشاهد التي يُكوّنها 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 كبُنى 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 معيّن "هنا تؤدي عملية التقمص الوجداني والتعاطف وتخيل المبدع أو المتلقي نفسه في موضع الشخص أو الشيء المتخيل دورا مهما أيضا، حيث قد يُسقِط صاحب الخيال مشاعره وأفكاره على شخصيات أخرى... إن الانفعالات القوية غالبا ما تستحضر معها خيالا قويا"[2].

يمكن أن تُعتبر 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 الفنّية المتخيّلة، خيال يرتبط بالفن والحياة والواقع. تُعطى للشخصية الدرامية أهمية بالغة رغم أنها متخيلة، فيرسمها المؤلف بعناية ويعاملها الممثل على أنها كائن حقيقي، فيتأثر المتلقي بها، ويُنَظِّر لها المنظرون، ويخوض النقاد فيها، ذلك لأنها لب العمل الدرامي، والنّتاج الفني الذي يصبو إلى خلق تجربة معينة وفكرة ما، قد تؤثر في المُشاهد وحتى في الحياة ككل.

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

فالعمل الفنّيُ 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 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 تُصدّق أو لا تُصدّق بمقدار تعبيرها عن خوالج النفس التي توحيها وبمقدار براعتها في الرمز إلى معانيها"[3].

إذن، يمكن تصديق هذه الشخصية المتخيلة، ذلك إذا سمحت بالتوحد مع أحداث المسرحية، يُصدقها المؤلف والمخرج والممثل، خاصة هذا الأخير، موجود واقعي بلحمه

[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.

ودمه، ولكنه ليس واقعيا، حيث ولج إلى تلك الشخصية الدرامية المتخيلة الغائبة أو غير الموجودة فأبرزها وجعلها تتألق، كل ذلك التصديق بالمتخيل يحدث نتيجة الافتتان والولع كما عبر عن ذلك **جون بول سارتر**:"إن هذا يحدث من خلال فعل الافتتان أو الولع المتخيل. فنحن نقوم بتحديد وعينا الإدراكي الخاص أو إيقافه مؤقتا بوجود ممثل واقعي -لورانس أو ليفيه مثلا- ثم إننا نحوّل هذا الممثل على نحو سحري خيالي إلى الشخصية المسرحية التي يُجسدها (هاملت مثلا)، فلا يكون أمير الدنمارك هو الموجود واقعيا متجسدا في الممثل ولكنه الممثل الذي أصبح غير واقعي"[1].

يتضح من خلال ذلك، أن المسرح عموما والشخصية المتخيلة على وجه الخصوص، تجعل الحياة ممكنة وجديرة بأن تُعاش، 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"[2].

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

[1] شاكر عبد الحميد، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، المرجع السابق ،ص 358.
[2] بدر الدين مصطفى، فلسفة ما بعد الحداثة، المرجع السابق ،ص 177.

العربية لحقبة زمنية معتبرة، ومن خلال أيضا العناية بالرموز والأنساق التي تشكل الخطاب المسرحي، 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 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 قبَلي 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" ل 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 المسلَّم به أنه بدأ مع مسرحية "جحا" ل علالو سنة 1926." إلا أن أول مسرحية جزائرية هلل لها الجمهور الجزائري وعرضت

[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، ط1، 2014 ، ص 7.

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

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

تأثر المثقفون الجزائريون –المتشربون من الثقافة الفرنسية خاصة- بالعروض المسرحية الفرنسية التي كانت تُعرض في المسارح التي بناها الاستعمار في المدن الجزائرية الكبرى، كما تفاعلت نفسية هؤلاء المثقفين الذين سنحت لهم الفرصة من مشاهدة مسرحيات موليير وكورنر وشكسبير وابسن وغيرها، فأقبلوا على التأليف والاقتباس والإخراج، كما أقبلوا أيضا على الإبداع والخلق وتحقيق الذات.

من بين هؤلاء كاتب ياسين، ألبير كامي، وحسين بوزهر وغيرهم ممن ألفوا مسرحياتهم باللغة الفرنسية، فيما يتألق أيضا الإبداع المسرحي ليظهر أول عرض مسرحي بالمفهوم الأوربي باللغة العربية الفصحى إذ " تُعتبر مسرحية (في سبيل الوطن) أول عرض باللغة العربية بالجزائر..هذه المسرحية التي أوجدت جدالا في أصولها المصرية أو التركية لكن المؤكد أنها تدخل في تاريخ الدراما والمسرح التركي. وما يهمنا أنها بداية عرض مسرحي جزائري ناطق باللغة العربية "[2]، تعالج هذه المسرحية التي اقتبسها وأخرجها محمد رضا المنصلي خيبة الغاية والإرادة الإنسانية الغريبة عن بيئتها.

تتمحور فكرتها الرئيسية حول انهيار الشخص أمام نسق اجتماعي عنفواني وأمام تعصب الجماعة ورفضها للفكر الآخر "وحسب رأيي أن مسرحية في سبيل الوطن قامت على أسس ومبادئ المسرح بالمفهوم الأوربي، وتمتلك نص درامي بدخله حوار فعلي ركحي بصراع درامي وبعقدة مسرحية.. كما أن العرض المسرحي تتخلله المتعة واللذة"[3].

---

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

[2] نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت، الجزائر ،ط1، 2006، ص89.

[3] المرجع نفسه ، ص 91.

المهم أن الجزائر عرفت الأدب والفن، أما المسرح في مرحلة الاستعمار، فقد انطلق مع شخصية (جحا)، مسرحية جحا لعلالو، وهي كوميديا اجتماعية بثلاثة فصول وأربع لوحات، هي لون من ألوان التجريب المسرحي، يتحرك في إطار عملية الخلق والإبداع، من لدن مبدع مندفع وخاضع لمؤثرات وجدانية وفكرية، جرّب إذن علالو فوظف اللغة العربية الدارجة في الحوار، وانتقل من الدراما الجادّة إلى الكوميديا، إضافة إلى الجمع بين التمثيل والفنون الأخرى من موسيقى وغناء ورقص.

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، مقيّدة إياهم بجملة من الشروط، عبّر عنها مصطفى كاتب بشروط جهنمية، يقول: "وهي شروط كلية تمس جميع الجوانب المادية والمالية والبشرية والسياسية للنشاط المسرحي في الجزائر إبان الفترة الاستعمارية"[1].

لقد كان الاستعمار الفرنسي يُقدّم 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] 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" ل البير ريون سنة 1867، ومسرحية "زهرة تلمسان" من تأليف لوقونية سنة 1877، وغيرها.

ومن ثمّة فكر المواطن الجزائري في المقاومة، 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 يُخيم عليه الإحساس بالإحباط والضياع"[1].

انتقى روّاد المسرح الجزائري الطابع الهزلي، علما أن هذا الاختيار لم يكن عشوائيا، بل هو سبيلٌ ضامنٌ 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 المرء على أن يقدم نفسه في ضعفه وصغائره وأن يضحك عليها والقدرة على

[1] إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري ، المرجع السابق،ص 81.
[2] علي الراعي، المسرح الوطني العربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط1، الكويت 1988، ص 544.

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] .

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 تُعدّ"[4]. رشيد قسنطيني كاتب مسرحي ومخرج وممثل ومطرب، ذو طابع هزلي وفكاهي، يمكن تدوين خياله وموهبته من خلال إبداعه وخلقه الفني، تميّز بموضوعاته الشعبية، وتألق بين الحربين

[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.

[4] نفسه ،ص 51.

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"[1].

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

كما أن التطور لا يكون مصدره تاريخيا دائما، بل تَحكُمُه 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

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

المجتمع، المحتالة والمغرية. لقد كان قسنطيني رشيد يملك حسا فنيا ومرهفا مكّنه من الغوص في أعماق المجتمع، ومن رصد مختلف الأمراض والانحرافات التي تنخر جسده."[1]

كتب قسنطيني بابا قدور الطماع، البدوي والعهد الوفي ومسرحيات أخرى، صوّر 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، 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."[3]

يُصوّر قسنطيني في مسرحية " بوبرما" صفة البخل وآثارها النفسية ونتائجها الوخيمة، فهذا حسن شاب بخيل، ينوي الزواج، لكنّه يريد أن يوفر ماله، فيسخُر منه الآخرون بعد ما يجعلونه يسرف في شرب الخمر ويفقد وعيه " فيحلقون شاربيه ويطلون وجهه بالمساحيق ويلبسونه ملابس امرأة ويكثرون من الازدراء بشخصيته."[4]

[1] بن حنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد قسنطيني، المرجع السابق، ص 59.
[2] المرجع نفسه، ص ص 59-60.
[3] نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، المرجع السابق، ص 96.
[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

هذا يعني أن المبدع قسنطيني كان على دراية بالعلل التي تُدنّس النفس، كان ضليعا بوعيها وبلاوعيها، قد يكون لمعاناته علاقة بإبداعه وبشخصياته الساخرة، كتعبير عن مكبوتات على شكل تمرد، علما أنه تأثر أيّما 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."[1]

رفض قسنطيني الإيهام والأحلام والغموض، وعمد إلى تصوير شخصيات درامية واقعية بغية الإفادة والتوعية شكل من المسرح التربوي، لعله يساهم في محاربة الظلم والجهل بأسلوب فكاهي" فتوظيف الفكاهة الكوميدية المشفرة جعلت من السخرية مادة للضحك..وموضوعا مقتبسة لتنبيه الغافلين المنحرفين عن القيم الأصلية من خلال استلهام العناصر الثقافية والأخلاقية والاجتماعية والتاريخية التي تصب كلها في مساءلة الذات عبر عناصر الهوية الوطنية والقومية التي كانت تمثل أساس رهانات الحركة الوطنية."[2]

قد يُمكّن الأسلوب الهزلي الفنان من تجاوز قلقه ومكبوتاته وآلامه الداخلية، ولكن قسنطيني حاول ما استطاع أن يبتعد عن ذاتيته، وعن لاوعيه، والدليل على ذلك أنه تعامل مع الاقتباس بطريقة تجعله يحافظ على الموضوعية الفنية، وعلى مقومات الهوية الجزائرية " حيث استطاع قسنطيني أن يقدم مجموعة من المسرحيات في طابع جزائري من حيث المواقف والأحداث والشخصيات، فرشيد قسنطيني ومحي الدين بشتارزي ابتكرا شخصيات ومواقف تتناسب مع الظروف الاجتماعية التي عبرت عنها مسرحياتهما."[3]

[1] نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، المرجع السابق ، ص 94.
[2] بن حنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد قسنطيني، المرجع السابق، ص 31.
[3] رأس الماء عيسى، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص 222.

يسمح نقد وتحليل مسرحية بابا قدور الطماع من الولوج إلى شخصيات قسنطيني الدرامية، والنظر إلى نفسيتها وتقصي عمقها، وقد يتيح ذلك أيضا، كشف الغطاء على نفسية المؤلف المبدع، فمسرحية بابا قدور كوميديا عُرضت سنة 1928، تبرز آفة اجتماعية وهي آفة الطمع، والحق أن الطمع قد يكون مرضا نفسيا يعاني منه أي شخص، أي الشخصية طبعا، التي لها قابلية و استعداد جينيتي ونفسي وبيئي، للسماح لهذا الفيروس أن يلج إلى عمق نفسها.

فالشخصية المتقبلة لبعض الأمراض النفسية كالسادية مثلا، والطمع والنفاق، أو الرافضة لها، تحكمها معايير تتعلق بالتركيبة السيكولوجية للشخصية، والمبادئ والقيم الطفولية، وحالتها الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، كل هذا وذاك، من أجل تبرير سلوك الشخصية الطماعة، فقدور الطماع، شخصية مريضة، علّتها النفسية جعلت منها شخصية فاعلة، إذ هو لا يعبد الدينار فحسب، وإنما يبحث عن كل الحيل قصد التجارة بابنته ويجعلها وسيلة يتقرب بها إلى ابن أخيه الثري، وقد جعل قدور من " خليل" شريكا له في خطته من أجل تحقيق غايته المادية " غير أن خليل كانت له نوايا أخرى، فيعمد إلى رسم خطة خسيسة طمعا في المكافأة ليلتقي الطمع بالطمع."[1]

هل تخيّل قسنطيني شخصياته تخيلا كاملا؟ هل تعاطف معها؟ هل خلقها ثم سلمها للمسار والسكة الدرامية؟ هل تحاور معها وغاص إلى أعماقها؟

قدور الطماع وإبراهيم وخليل وغيرها من شخصيات قسنطيني لا تتمتع بصفات بطولية ونبل السلالة، ليسوا ملوكا ولا أمراء ولا عظماء، هي شخصيات عادية يمكن أن توجد في الواقع بكل بساطة، هذا يعني ويدل على أن قسنطيني يتمتع بموهبة تظهر في القدرة على خلق شخصيات درامية تتصف بصفات فنية وموضوعية، هي مرنة و حيوية وصادقة في تعاملها مع الغير كما أنها لا تفقد علاقتها بمحيطها وانشغالاتها وتطلعاتها،

[1] بن حنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد قسنطيني، المرجع السابق، ص 79.

وبالتالي، لا يمكن مقارنتها مع شخصيات " روميو وجولييت" – مثلا- فهاتان الشخصيتان اللتان خلقهما شكسبير قد حُصِرا في إطار عاطفة الحب.

يطرح قسنطيني سلوك الشخصية، باحثا عن كل دافع ومحفّز، دون اللجوء إلى الغموض والتمويه" إذ لا تتطلب شخصيات قسنطيني أكثر من الوقت لمعرفة نوازعها وإدراك حقيقتها. هي بسيطة، منتقاة من واقع شعبي تتميز بمحدودية العلم والثقافة."[1] ذلك أن قسنطيني لا ينتقي شخصياته عشوائيا، وإنما استوحاها من لب المجتمع وعمقه وبظروفها الحياتية التي لا تبتعد كثيرا عن حياته الشخصية، إذ أنها تعكس بيئته وتجاربه الشخصية، فهي – أي الشخصية الدرامية التي خلقها قسنطيني – تمثل علاقة الذات مع الآخر تحت ظل الهيمنة السياسية والاقتصادية والاجتماعية.

ومن ثمّ، تكون تصرفات هذه الشخصيات مبرذرة، أما فيما يخص النظر إلى هذه الشخصيات من زاوية التحليل النفسي، فأقل ما يمكن أن يُقال عنها أنها عبارة " عن تلك الاستعدادات والسلوكات والرغبات والانفعالات المختلفة التي تحدّد طبيعة الشخصية وتعمقها وتبلورها، لهذا تبدو شخصيات قسنطيني عميقة في الواقع لأن الكاتب عرف كيف يتعمق في عرض أبعاد الحياة النفسية من واقعها."[2]

هذا يعني، أن قسنطيني لم يفصل الحالة النفسية عن الوسط والمجتمع، وكأنه يعارض فرويد ويوافق جيل دولوز، فالبؤس والمعاناة والظروف السيئة هي التي أفرزت نزوة الطمع والجشع، الذي يترتب عليها السلوك الوضيع والدنيء، إذ " يعتمد قسنطيني على شخصيات واقعية تعتمد على النقد من أجل التغيير، فهي تناضل من أجل تحسين ظروفها الاجتماعية كما تحارب في الوقت نفسه جل الآفات الاجتماعية الناشئة عن الفئة الطفيلية من الانتهازيين وذوي الأمراض النفسية كالجشع والطمع والشذوذ..لذا نجد شخصياته على درجة كبيرة من

[1] بن حنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد قسنطيني، المرجع السابق، ص 84.
[2] بوشيبة عبد القادر، مسرح علولة مصادره وجمالياته، رسالة ماجستير، جامعة وهران، قسم النقد والأدب التمثيلي، 1993-1994، ص 299.

التحدي والإصرار، وهي تتميز كذلك بالقلق والغضب نظرا لما فيها من مواقف حرجة متعددة."[1]

يتجلى العمق الدرامي للشخصيات المسرحية التي أبدعها قسنطيني، في عواطف القلق، والغضب، والأمراض النفسية بأنواعها، كما تتميز أيضا بشحنة من العواطف وبحيوية كبيرة، رسم المبدع قسنطيني شخصياته مستعينا بخياله و " مركزا على الوصف الخارجي حتى يخلق نوعا من الانسجام والتوحد بين الجانب النفسي والمظهر الخارجي."[2]

" حسن" شخصية سريعة النرفزة، لا تحب المزاح وكثيرة الشكوى، وشغلها الشاغل هو تتبع عورات الآخرين، وفي المقابل يصور قسنطيني شخصية "مراد" مناقضة تماما لشخصية حسن، فهو –أي مراد- كثير المزاح ويحب إثارة الآخرين واستفزازهم ويجد لذة في ذلك، في حين يؤتي المؤلف " دحمان" الحكمة ورجاحة العقل، أما "خليل" فهو مريض النفس، هو منافق أشر، هو " يكاد يكون مبهم الشخصية وغامض الأفكاروغريب الأطوار"[3]

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."[4] لماذا الفكاهة ؟ ربما وجد قسنطيني الأرضية الفنية خصبة وملائمة لزرع بذور الفكاهة، بدفع شخصيات تهكمية لإثارة السخرية والضحك، وبتوظيف 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 قسنطيني، أي تتصف بازدواجية الفن

[1] بن حنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد قسنطيني، المرجع السابق، ص ص 85-86.
[2] المرجع نفسه، ص 86.
[3] نفسه، ص 90.
[4] نفسه، ص 115.

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 نشر 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.

من الطبيعي أن يتصف علالو بسمات المبدع الحساس المستعد للتضحية، ولكن ممارسة الفن هي أيضا حياته وأنفاسه، به يتطهر، ويُعالَج، 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 ودُفن معه خلقه وإبداعه "للأسف أن علالو أوقف مساره المسرحي في وقت مبكر جدا، والسبب في ذلك راجع

[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.

للظروف المعيشية القاسية التي كان يعاني منها علالو، ومن أجل ضمان لقمة 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.

يُصوّر 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 يواري حبه، ويضمر عاطفته، لدرجة إصابته بمرض ألزمه الفراش، والملك

[1] سنوسية باحفيظ، جماليات التلقي ف المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص 152.
[2] نور الدين عمرون ، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000.

قلق ومتوتر، ومفتاح الأزمات النفسية هو العود، وبالتالي كان العلاج في الفن والطرب، الذي مكّن 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 بشدّة 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 قِبل امرأة وهي " سليمة" ذات الأصول الجزائرية التي تتعلق ب " كليرك" 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 الحواجز 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.

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

ثم تأتي مسرحية " بني وي وي " والتي تصدّت لها السلطات الفرنسية، هي كوميديا تعبر عن موقف صارم تجاه منتخبين مزيفين،لأنهم لا يمثلون فعلا ولا ينوبون على تطلعات ومعاناة بني وطنهم حق النيابة. كيف انهالت هذه الفكرة على فكر ووجدان بشتارزي؟ قد يكون ضميره الفني هو المحفز للكتابة، هو عصاب مبدع لا يشفيه إلا الكتابة، هي السبيل الوحيد للتطهير من المعاناة النفسية كمواطن وكفنان خاصة." كان مُقرئا للقرآن (حزابا) ثم معلما للمقرئين (باشا حزاب) ثم منشدا في الجامع الكبير."[1]

من المؤكد أن شخصية كهذه أساسها ديني، حبلى بالروحانيات والإيمان، تشربت من القرآن. توجه بعد ذلك إلى الإنشاد والتعبير الفني، شخصية بشتارزي إذن حساسة وحافلة بالعواطف، تتفاعل وجدانيا مع كل صغيرة وكبيرة، ومن ثم، فإنه لمن الطبيعي أن يجعل هذه الحالة السيكولوجية المركبة تطفو على شكل مسرحية "بني وي وي" حيث "المتخيل الجماعي من حكايات مذهلة وأقوال شعبية وأغاني تتناقلها الأجيال شفويا، تعيش بذاكرة الرجل العادي، تنعش يومه وتساعده على الحلم، إذ الحديث عن الذات وتوقها إلى الحرية ليس لفظا انطوائيا سلبيا إنما هو تأسيس لتواصل أمدي ما بين ذات المبدع والآخر"[2].

والمتخيل الجماعي في هذا المقام يختلف عن اللاشعور الجماعي الذي قال به يونغ، والمتمثل في كل الرواسب الإنسانية الأزلية، والمطبوعة في كل النفوس البشرية، إلا أنه يمكن استثناء فطرة الحرية والتي هي ملَكة جُبِل عليها كل الأفراد، والدليل على ذلك المقاومات و الثورات التي يشهد التاريخ عليها، وبالتالي فإن المتخيل الجماعي الذي حفّزه بشتارزي بقصد أو بغير قصد هو الذي أسس للمشهد المسرحي الجزائري.

يتضح مما سلف أن وجود الاستعمار صعّب من مزاولة النشاط الفني والمسرحي، إلا أن الرواد الأوائل من المبدعين الجزائريين تميزوا بسمات وطباع وشخصية مكنتهم من المقاومة ومواصلة الإبداع وذاك "في سبيل مسرح متطلع قابل للنقد يقول بشتارزي في هذا

[1] عبد القادر جغلول، الاستعمارات والصراعات الثقافية في الجزائر، تر: سليم قسطون، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع،ط1،ص 108-109.
[2] لخضر منصوري، قراءات في المسرح الجزائري، المرجع السابق ، ص151.

الصدد: نحن نتقبل النقد والصحافة ونقوم بتصحيح أخطائنا إذا كانت بناءة"[1]. وفي وقت لاحق برز نخبة من المسرحيين الجزائريين في مجال الكتابة والإبداع المسرحي.

كتابة النصوص المسرحية باللغة الفرنسية لا يعتبرها كثير من النقاد نقطة سوداء، بل هي نقطة ايجابية تُحسب لصالح المبدع الجزائري العربي الذي تمكن من كتابة الشعر أو الرواية أو المسرحية باللغة الأجنبية، في حين يعجز كثير من الأجانب ممن يمتلكون هذه اللغة على ذلك، فالعربي والجزائري فنان ومبدع وشاعر باللغة العربية الفصحى أو باللغة الأجنبية أو باللغة الدارجة، هو إنسان مقبل بفنه على الحياة الإنسانية الطبيعية والسوية، ومدبر بل مقاوم كل أنواع الاعتداء والظلم والتجاوز.

باللغة الأجنبية كُتبت نصوص مسرحية تتناول قضية الثورة التحريرية الجزائرية، واعتُبرت الثورة عموما مادة أولية تناولها فنانون ومخرجون مسرحيون وسينمائيون في أعمال فنية لا تكاد تُعد ولا تحصى. أما عن المسرحيات الجزائرية التي تناولت الثورة التحريرية، تتلخص في "أولاد القصبة"، "الخالدون"، "العهد" ل "عبد الحليم رايس" و"حسان طيرو" ل "رويشد" و"احمرار الفجر" ل "آسيا جبار" و"الريح" ل"مولود معمري" ومسرحية "مونصيرات" من تأليف "ايمانويل روبلس" وإخراج "محمد فراج" مع نهاية "سنة 1947 من طرف الفرقة المسرحية الخاصة لشركة انتصار الحريات الديمقراطية"[2].إضافة إلى "الجثة المطوقة" ل"كاتب ياسين" والتي أقل ما يمكن أن يقال عنها أنها تراجيديا سياسية ألفها سنة 1954.

من هو كاتب ياسين؟ وهل يمكن تحليل نفسيته كفنان؟ وإلى أي مدى تعكس شخصياته الفنية ذاته وعقله، وجدانه وأفكاره؟

إن التوصل إلى فهم الدوافع والمحفزات الإبداعية لدى كاتب ياسين كنموذج من الإبداع الجزائري، رهن بالإحاطة والإلمام بالعملية الإبداعية تحليلا ودراسة، مع إبراز

[1] أحمد بغالية، ظاهرة التأليف الجماعي في المسرح الجزائري، المرجع السابق ، ص 66.
[2] نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، المرجع السابق ،ص 111.

مدى إدراكه الوجداني لنفسه وتفاعله مع غيره. الانطلاقة إذن هي العقل والنفس والممارسة الإبداعية الخاضعة للظرف السائد، هي الانحياز للفن والجمال وحرية الإرادة والتحكم في بناء درامي مميز، ولكن كيف؟ أي هل كان كاتب ياسين يبدع معبرا عن ذاته وخلاصا لعصابه، تنفيسا لعقده أم كان يسعى إلى التعبير عن هموم المجتمع وتصويره الثورة برؤية فنية؟ "وانطلاقا من القول يمكن تصنيف كاتب ياسين في صف المبدعين الذين اهتموا بموضوعات اجتماعية وسياسية وثقافية منتقاة لأنه كان يملك ناصية القول والفلسفة وكان يجيد بناء الدراما في نصوصه المسرحية"[1].

تمتزج الحالة الوجدانية لدى كاتب ياسين مع فنه وإبداعه، بل إن تأثره بمعاناة بني قومه وخاصة الأحداث التي شهدها الجزائريون يوم 08 مايو 1945 هي التي دفعته إلى الإبداع الدرامي دفعا، ذلك أن الاستعداد الفطري والإدراك الوجداني الفكري كلها مؤثرات فاعلة - مثلما أشار إلى ذلك جيل دولوز- حيث تقود الفنان وتجعله يبدع.

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 يُلاحظ من تصرفات البشر كله زيف وتمويه.

ضف إلى ذلك، أن يونسكو كان ينبذ المسرح السياسي أو الثوري، ولا يقبل هذه الفكرة إطلاقا، بالمقابل وفي ضفة مغايرة، ما أصاب كاتب ياسين وهو يتطلع إلى الأعمال الوحشية التي يمارسها الإنسان في حق أخيه في الإنسانية (مجازر 08 ماي) جعله يخلق مسرحا مميزا، فكاتب ياسين مبدع ومؤلف مسرحي، ويونسكو أيضا مبدع ومؤلف مسرحي، والرجلان اللذان يتصفان بحساسية الفن شاهدا اعتداءات وقتلا وظلما وأعمالا

[1] رأس الماء عيسى ، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، المرجع السابق ، ص260.

وحشية "زُج كاتب ياسين في السجن وعمره ستة عشرة سنة لمشاركته في مظاهرات 08 ماي 1945"[1].

فكانت النتيجة أن يونسكو كتب "المطربة الصلعاء" في مسرح لامعقول وفي بيئة غريبة، وأما كاتب ياسين فقد كتب "الجثة المطوقة" في بيئة يكاد المسرح يكون فيها دخيلا وغريبا.

يُقال عن مسرح كاتب ياسين أنه مسرح سياسي، ولكن أليس من المفروض أن تكون السياسة في واد والفن والإبداع في واد آخر، ثم إن كثيرا من المفكرين ممن كانوا ينبذون فكرة جعل الفن مجرد عامل أو تابع لقضية أو حزب سياسي، على رأس هؤلاء جيل دولوز، هذا يعني أن المسرح والفن عموما لا يعكس أفكارا ومطامح وآفاق ومواقف واتجاه المبدع وحسب، بل يتجاوز ذلك إلى المقابلة بين الفن والحياة، بين الذات والموضوعية.

كُبِتت نفسية المبدع كاتب ياسين في ظروف حساسة وخطيرة، ظروف الاستعمار والسيطرة، وإنه لمن الطبيعي أن تصير سيكولوجية شخصية المبدع في هذا المقام معقدة ومركبة، إذ أنه من الممكن جدا لو أن كاتب ياسين وُجد في موطن آمن مستقر، لألف مسرحيات تختلف تماما عن "الجثة المطوقة" و"محمد خذ حقيبتك" وغيرهما مما كتب، فتطلعه للأمن والأمان، وحلمه ببلد مستقل حرّ كان بمثابة القاعدة التي ينتعش فيها الإبداع وتذوقه وتلقيه.

تحرّك وجدان ياسين وفكره، فكتب مصطحبا ومستحضرا نية التغيير، واضعا فنه في إطار ثوري ونضالي، وقد فعل ذلك بيسكاتور وبريخت وميرهولد من قبل، يقول ياسين "لا قيمة لمسرح لا يؤثر في الناس ولا يتأثر بهم"[2] ومن ثمة، تمكن ياسين من كتابة نصوص مسرحية انطلاقا من ذاته ومن بيئته الحافلة بالسيطرة والتهديد واللاإستقرار.

[1] نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، المرجع السابق ، ص81.
[2] ادريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، المرجع السابق ، ص 235.

كاتب ياسين من مواليد قسنطينة 6 أوت 1929، توفي بفرنسا سنة 1989، تعلم في المدارس 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 ! حيّره 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، لتُغذيه 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 تُمَكّن الباحث من الولوج إلى نفسية كاتب 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 أُطلق 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، وأُلقي 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 الأم وغياب زوليخة شكل عقدة نسجت رواية نجمة على شكل نتاج فني "ويقال عن

[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.

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 يُصور 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 يُنفّس عن هذه الرغبات، تبحث " 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."[4] فحُلم اليقظة هو تحقيق لما تعذر واستحال في الواقع، هي آلية دفاعية نفسية، فرفض الاستعمار وعدم تقبله هو الواجهة والظاهر، فماذا

[1] مارت روبير،رواية الأصول وأصول الرواية، تر وجيه أسعد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 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.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

عن الباطن حيث الأسرار؟ من يحلم ويهذي؟ أهو لخضر أم ياسين؟ ومن يبحث أهي نجمة أم 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."[1] 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 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."[2]

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

[1] راس الماء عيسى ، إيديولوجية الخطاب في المسرح الجزائري. المرجع السابق، ص 277.
[2] إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص 239.

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."[1]

هذا الرأي ليس قولا فصلا، وإذا كان كذلك، فأين السياسة في مسرحية " روميو وجولييت" و" بيت الدمية" و"هيدا جبلر" وغيرها؟ هل تخلى محمد في مسرحية " محمد خذ حقيبتك" عن مبادئه ودينه وقيمه وهو في ديار الغربة؟ هل تأثر بالآخر؟ يمكن مقارنة شخصية محمد في مسرحية كاتب ياسين مع ثلاث شخصيات فنية في رواية " إنها لندن يا عزيزي" للأديبة اللبنانية " حنان الشيخ" التي تصور هجرة ثلاث نسوة إلى فضاء آخر بحثا عن الحرية والرغبة في الاكتشاف، والتمرد على نظام الأعراف وممارسة المكبوتات.

تخلت هذه النسوة على المبادئ والقيم، وأطلقت العنان للمكبوتات، ناسفة الأنا الأعلى، لا مجال للمراقبة، فالمحظور مباح، أما محمد فجعله المؤلف يتمسك بقيمه ومقومات شخصية.

لجأ ياسين إلى توظيف الشخصيات التراثية القائمة على نقد الوضع السائد بأسلوب هزلي، مثلما فعل في مسرحية "غبرة الفهامة"، حيث تتألق النكتة السياسية ومسألة السلطة والشعب والصراع بين جحا والسلطان، ولكن، هل يوجد بعد سيكولوجي وعمق نفسي لدى هذه الشخصية التراثية؟ هل من محفزات أو دوافع تبرر أسلوبها التهكمي؟. "لم يكن جحا إلا قناعا نقديا يتخفى به الكاتب ويعبر من خلاله عن المحظورات في عالم السياسة"[2].

[1] فرحان بلبل، مسرحنا العربي، واقعه وآفاقه، دار حوران للطباعة والنش والتوزيع، سوريا، ط1، 2007، ص 174.
[2] ادريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، المرجع السابق ،ص 246.

يبلغ جحا مستوى عال من الذكاء، والدليل على ذلك أنه تمكن من تعرية السلطان وصحبه والسخرية منهم وفضحهم، وقد فعل ذلك يونسكو في نهاية مسرحية "المطربة الصلعاء "حين عرّى جميع الشخصيات وحولهم إلى حيوانات، والأمر نفسه مع السلطان وحاشيته، الذين يبحثون عن اللذة وإشباع نزوة الحياة – مثلما عبر عنها فرويد- جاعلا من عتيقة زوجة جحا الهدف، الهدف تلبية غرائز أصحاب السلطة والنفوذ، أما الشعارات والنوازع الدينية والمصلحة العامة كلها زيف وبهتان.

"عتيقة: ماتحشمش أنت مفتي وتشرب الخمر.

المفتي: كاين في القرآن آيات سريات كي كون المفتي مع لبنات.

عتيقة: أنت مزوج وعندك ربع انتاع النساء.

المفتي: النساء ثم النساء النبي صلى الله عليه وسلم.

التاجر: واش كاين.

عتيقة: أزرب أتعر.

المفتي: أدين الرب.

عتيقة:تشرب كاس.

السلطان: لا، راني جاي نشرب من ريقك.

عتيقة: عجبك الحال معي.

السلطان: نموت عليك، نموت.

السلطان: واش كاين؟.

عتيقة: أزرب أتعرى.

جحا: واش هذا السليمة يا حليمة وهذا لصنام واش جابهم أهنا؟

عتيقة: هاذو هما أصحابك."[1]

أقل ما يمكن أن يقال عن شخصية جحا أنها ذكية، طريفة، مُضحكة وتتصف أيضا بالحكمة "شخصية امتزج اسمها بالفكاهة والطرافة والضحك، شخصية تنطق بالحكمة والقول المأثور وتجعلنا ندرك حماقة الآخرين أمام حماقتنا."[2]

بناء على ما سلف، يتم التوصل إلى أن كاتب ياسين قد حافظ على سمات شخصية جحا التي أتى بها من الخرافة أو الأسطورة، بحيث استثمر حريتها وجرأتها وشجاعتها وتمردها على السلطة الجائرة.

وفي البحث عما إذا ما وُجدت فعلا شخصية جحا، أي هل هي شخصية حقيقية؟ يتم الكشف إلى أن جحا هو" دجين بن ثابت من قبيلة فزارة العربية، وُلد بالكوفة سنة 60 للهجرة، عاش حياته متنقلا بين الحجاز والبصرة والكوفة ثم استقر ببغداد إلى أن توفي سنة 160 للهجرة، عايش الصراع الدموي (الحرب بين العباسيين والأمويين) كاد يناله بطش العباسيين فادعى الحمق حتى شاعت شهرته كأحمق، فأغدق عليه الحكام والناس المال والهدايا، ومن هنا جاءت عبارته المشهورة: حماقة تعولني خير من عقل أعوله. التي ردّ بها على عتاب الأصدقاء والأقارب."[3]

تمثل شخصية جحا في مسرحية "غبرة الفهامة" كل ما يوحي بنقد ساخر على الوضع، هو صاحب مبادئ، هو حر له شجاعة الخبراء بالخبايا النفسية، مما أهله إلى أن يصل إلى من هم في قمة المجتمع، فيعريهم ويفضحهم ويكشف حقائقهم التي يُندى لها الجبين.

---

[1] إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، الأشكال والمضامين، الملحق ،رسالة دكتوراه، جامعة جيلالي اليابس ، سيدي بلعباس، 2003-2004،ص 81.

[2] أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري ، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.، ص 81.

[3] المرجع نفسه، ص 147.

أما فيما يخص النكات الجحاوية التي وظفها ياسين في مسرحية " غبرة الفهامة"، يمكن الأخذ بها قي مقاربة بسيكوليسانية، لأن هذه النكات هي في أصلها أمثال وحكم تنم عن سلوكات قد تجسدت فعلا في أرض الواقع، أو قل هي قابلة للتجسيد، وبالتالي، هي تعكس سلوك الفرد والجماعة، التي تحفزها مكبوتات لاشعورية وعقد وعلل نفسية، فتصير هذه التصرفات محملة بكل التراكمات الاجتماعية والثقافية والسياسية، مبرزة ضعف الإنسان ووهنه أمام الشهوات والملذات، خاصة حين يتظاهر بالورع والتقوى، ويضمر عبادة الهوى والدينار والسلطان.

وأحسن وسيلة فنية لتصوير هذه العيوب والنقائص هي الكوميديا، والتي تعتبر "ذلك اللون المسرحي ذات الموضوع الفكاهي الساخر الذي يرمي إلى عرض نقائص البشر عن طريق تصويرهم في مواقف النقص والضعف."[1] فالمقاربة البسيكوليسانية تقتضي الولوج إلى اللغة للوصول إلى ما يكبته اللاشعور وإلى الأمراض النفسية، فاللغة مبنية كبناء اللاشعور، مثلما وضح ذلك سلفا لاكان، أي يمكن التوصل إلى كشف المكبوت من خلال الألفاظ التي يتلفظ بها صاحبها، ومن خلال تعمد المؤلف اللعب الكلامي إن صح التعبير.

ليس من العبثية أو العشوائية في شيء من وجود السخرية والأهجية وفكاهة الموقف، ثم أن دراسة الحِكم والأمثال والنكت قد تدل على معان وحقائق شتى تتعلق بالنفس وأسرارها وكذا القوانين العامة للسلوك والتصرفات.

" السلطان: غير بوسة، بوسة وحدة واطلبي واش تحبي.

عتيقة: نحب نركب فوق كتافك نرك دبيك راك تشوف فيا مازلت صغيرة ونحب نلعب معاك .

السلطان: الشاه فيا، أيه هكذا، أمليح، عذبيني نقبل كل شيء منك.

عتيقة: يا الله يا جمل اجري.

[1] بن حنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد قسنطيني، المرجع السابق، ص 9.

السلطان: آه ، قتلتيني."[1]

الهدف والغاية هي الإضحاك أو إثارة الضحك. ولكن، علامَ الضحك ؟

يستسلم سلطانٌ لنزوة الحياة فيتحول إلى دابة تدب، والمرأة هي التي تمتطي هذه الدابة وتقودها وتروضها، فهل كان يريد كاتب ياسين أن يقول أن نزوتي الحياة والموت، الليبدو الذي قال به فرويد، في لاشعور الشخصية الحاكمة، هي السائدة والمسيطرة وهي التي تسيطر على المجرى الدرامي للمسرحية.

حين سقط جحا من الشجرة، سُجل الحوار التالي:

" choryphee : أبَرْدِ.

Choeur: أمل مات؟

Muphti: إن لله وإن الله راجعون.

Choryphee: راه كاين أشحال من طريق أتوصل للجبانة.

Choeur: ناخذو الطريق اللي قريبة.

Choryphee: الطريق اللي قريبة هي اللي صعيبة.

Choeur: رانا قلنا لكم مكاش مصعب من طريق لعرب فيها غير الدورات.

Muphti: ناخذو طريق فرانسيس وفرات.

Djeha: ما مدوخوش، كنت حي ، كنا ناخذ الطريق اللي جات مشات."[2]

[1] ادريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، الملحق، المرجع السابق، ص 73.
[2] المرجع نفسه، ص 67.

قد تكون زلات اللسان كما قد تكون تداعي الألفاظ، تتداعى سبل الموت، حقيقة لا غبار عليها، أما الطريقة الأقرب هي الأصعب، وهي عموما وسيلة غير شرعية يشوبها المحظورات والممنوعات، أما كون المفتي وهو عالم وصل إلى درجة تؤهله للفتوى، يفضل السبل الغربية ويفضلها على الطرق العربية فهذا أمر خطير، فوعيه وظاهره الإسلام والعروبة، وبطنه ولاشعوره التوق إلى الانتماء الفرنسي حيث الإباحية وممارسة المحظور، المفتي مريض النفس، شخصية غير سوية، سيكوباتية، "وقد تعاودنا في هذا المقام فكرة لاكان من أن بلاغة اللاوعي تماثل أسلوب اللغة مثلما هو عليه الملفوظ في المثل الشعبي حيث تكسوه الكنايات والمجازات." [1]

يتضح من خلال هذا التحليل أن الشخصيات الدرامية عند ياسين متنوعة ومتقلبة، هي جادة ومناضلة، وهي أيضا تحمل قضية تؤمن بها ومستعدة على أن تضحي في سبيلها، ويبدو ذلك خاصة في دراما كاتب ياسين في مسرحية " الأجداد يزدادون ضراوة" والتي كتبها سنة 1959، مسرحية ثرية بالحالات الدرامية، حيث يوجد فيها القتل والخديعة والخيانة والانتقام "في هذه اللحظة يرمي مصطفى الطاهر برصاصة قاتلة انتقاما لصديقه لخضر."[2]

في مشهد درامي آخر، أين يوحي المكان بغابة وتواجد امرأة متوحشة ونسر " ويشتد شراسة النسر على الانتقام "[3] ، وفي حوار عجيب بين المرأة المتوحشة والنسر، تبرز جملة من العواطف المذبذبة التي تتأرجح بين اللذة والألم:

" النسر: لا يوجد هناك حب، لا يوجد أحد، ليس هناك أحد غيري، لا يوجد أحد غيري، أنا طائر الموت، أنا رسول الأسلاف.

المرأة المتوحشة: ابتعد أيها النسر.

[1] مجلة النقد النفسي، منشورات المركز الجامعي ، خنشلة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2009، ص 304.

[2] راس الماء عيسى، إيديولوجية الخطاب في المسرح الجزائري، المرجع السابق،ص 290.

[3] المرجع نفسه،ص 291.

النسر: آه، إنه الشيخ قبلو، سلفنا المشترك، جئت لأصفي حسابي مع جثة هامدة وأرجع الأرملة إلى عشيرتها لأنها لم تجد عاشقا أو أخا يواسيها، أنا أيضا لدي قلب ثقيل والنار تهدده."[1]

قد تكون هواجس وعواطف وأحلام وأفكار ياسين، نقلها من لاشعوره من خلال آلية التسامي التي يتمتع به الفنان المبدع دون غيره، هو يحدد داله ورمزه ويكتب بوعي وبلاوعي، ذلك أن الأخ قتل أخاه وعجز عن دفنه، وقتل الغراب أخاه ثم واراه في التراب، تحافظ الطبيعة عند الحيوان على طبيعتها، بينما تعجز وتتبدل وتتشوه الطبيعة الإنسانية.

تطغى عاطفة العنف والقسوة على الحوار، فالقتل قسوة، والوحدة قسوة. "وهكذا يقرن ياسين "نجمة" الرمز بكل ما هو ثوري ومتوحش، هي العشيقة الأبدية التي لم يستطع التنصل من حبها السرمدي، لم يكتب إلا لها ومنها انطلق وعاش حياته لها."[2]

وجد الدفء والحنان في حضن أمه وهو طفل، وحين غادرته وفرق بينهما القدر، أضحى باحثا عن شبيه لها، عن أمان آخر، عن امتداد لكيانها فأبى لاوعيه إلا أن يملأ المكان الشاغر، باستبدال عاطفة بعاطفة وحب بحب،

هي ابنة عمه إذن التي كانت ربما تتوافق صفاتها الخُلقية والخَلقية مع صفات والدته،ومن ثمّ شكل غياب الحب وفقدانه مكبوتات ولدت له عصابا وأزمة دفعته للكتابة والإبداع "نجمة هي الهذيان أيضا ولولاها لما كتب قصيدته "قبلو ونجمة" Keblout et nejma" المجنونة الدالة على أن الرجل مطعون في عمقه."[3]

ما حفز ياسين للكتابة الدرامية هو عصابه، وما عصابه إلا جرح عميق، هما طعنتان متتاليتان تلقاهما ياسين، طعنة داخلية وهي حبه لابنة عمه الذي أبى إلا ألا يتحقق، وطعنة

[1] راس الماء عيسى، إيديولوجية الخطاب في المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص 292.
[2] المرجع نفسه، ص 271.
[3] نفسه،الصفحة نفسها.

خارجية، وهي عدم تقبله لظروف الاستعمار، وللإرادة المقموعة، وللطبيعة الإنسانية المتوحشة.

خلاصة القول أن كاتب ياسين مارس فنه وأبدع، لأنه أراد نجمة وأراد الحرية، ولكن القدر كان أقوى من إرادته، وبالتالي يمكن أن تتحقق نظرية يونغ وتتجسد في هذا المقام، بين الأزمة النفسية الداخلية – اللاشعور الجمعي- والأزمة الخارجية الاجتماعية.

أما فيما يخص الحالات الدرامية المتعلقة بتصرفات الشخصية الدرامية التي خلقها ياسين، إنما تبررها دوافع نفسية لاشعورية، وأخرى اجتماعية واقتصادية. هي تتنوع وتتلون بين الحب والعاطفة والنفاق والزيف وعبادة الهوى والملذات والقتل والضياع والانتقام والبحث عن المخرج والنفاذ.

اعتمادا على ما سلف، يتضح أن الظروف المتأزمة لفترة الثورة التحريرية خاصة، أثرت على نشاط الإبداع والمبدع المسرحي، تأثيرا إيجابيا وآخر سلبيا، فمارس فنه حسب ما تمليه عليه ذاتيته ونفسيته وأفكاره، وخاضعا 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 تمكن من الهيمنة 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 على ما عرفه الإبداع المسرحي من ذي قبل، هذا يعني أن المبدع هاهنا يمارس فنه بنفسية تختلف عن الحالة السيكولوجية المتعلقة بالأوائل أو الرواد علالو وبشتارزي 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.

المهم أنه تم إنشاء فرقة مسرحية تحت اسم " المسرح الوطني الجزائري"، التي تهدف إلى إنشاء مسرح نضالي يخدم الشعب، ويبرز نضاله، وينبذ كل ما يحول دون خدمته، ومن ثمّ، وفي ظل هذه الظروف، يتجاوز منشطو المسرح الوطني الجزائري المسرح البورجوازي، معتنقين المسرح الملحمي بمحاكاته أو تعديله وتكييفه وفق البيئة العربية، قد خرجت لحينها من تجربة قاسية للغاية، وكأن نفسية المبدع والمتلقي- في آن معا- تحمل استعدادات نفسية لعرض المسرح الملحمي أو تلقيه.

بدأت تظهر عروضا ذات المعالم البريختية، فعُرضت مسرحية " بنادق أم كرار" ل بريخت، "من اقتباس عباس فرعون وإخراج الهاشمي نور الدين سنة 1963"[1] . وهي تراجيديا سياسية كانت نقطة انطلاق لتتعاقب العروض المسرحية، وتتوالى في الاتجاه البريختي عند أغلبية المسرحيين في تلك الآونة، حيث تألق عبد القادر ولد عبد الرحمان الملقب بكاكي.

كيف يمكن وصف سيكولوجية العملية الإبداعية عند كاكي؟ وماذا عن شخصياته الدرامية؟

بدأ كاكي ممارسته الفنية طفلا بالمسرح المدرسي، ثم انخرط سنة 1952 بجمعية " العيدية للموسيقى والتمثيل"، قام بتجريب فن المداح، وظف شكل الحلقة وأقحم عناصر الرقص والغناء في العيد من المسرحيات.

هو ابن " تيجديت" حي شعبي بمدينة مستغانم، شبّ وسط الشعر الملحون وأقوال المداحين، فترسبت أشكال الفرجة تلك في ذاكرته وفي وعيه ولاوعيه، فلما اشتد أزره كتب

[1] نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، المرجع السابق، ص 148.

مسرحية " القراب والصالحين" التي تتمحور فكرتها الرئيسية حول موضوع الطيبة، شأنها شأن مسرحية " الإنسان الطيب في سشتوان" هذا لا يعني بالضرورة أن "موضوعهما هو نفسه في كلا المسرحيتين وخاصة أن الوحدات أو الأجزاء المكونة لموضوع " القراب والصالحين" تختلف عن الوحدات والأجزاء المكونة لموضوع " الإنسان الطيب في سشتوان" ، ما يعني في النهاية أن موضوعهما متشابه لكنه غير متطابق."[1]

هذا يعني أن كاكي يعتمد على الاقتباس، ولكن يتعامل معه على أساس التخلص من الفروع والمحافظة على الجذور، ثم يباشر الكتابة الجديدة فتتجلى حينئذ مسرحية جزائرية ثرية بتراثها العربي، وهذا ما فعله بمسرحية القراب والصالحين.

تقول الكاتبة زولين بافي أن المسرحي ولد عبد الرحمان كاكي: " أراد من المسرحية أن يقتبس شيئا يتلاءم مع الجزائر، خير من الترجمة الحرفية للإنسان الطيب في تشوان، فقد أغنى الكاتب مسرحية "التراب والصالحين" بجو من الخرافة الشعبية وعناصر المجتمع الجزائري، مركزا على جوانب مختلفة كالطبيعة والثقة بالنفس"[2].

تنم قصة المسرحية عن فكرة كلاسيكية عريقة، وهي فكرة الصراع الأزلي بين الخير والشر، وقد عالج المسرحيون العالميون هذه الفكرة عبر جميع التيارات الفكرية والفلسفية، وبأشكال مسرحية متنوعة، يعاني سكان قرية بني دحان القحط، تدخل الأولياء والثلاثة الذين لم يجدوا إلا حليمة التي آوتهم وأضافتهم، فيكافئونها بردّ بصرها. صار الشغل الشاغل لحليمة إعالة الفقراء، هي تعول كل أهالي القرية الذين عزفوا عن العمل، وركنوا إلى النوم والكسل إلى حين تدخل الصافي ليمنع عطاء حليمة ويحث السكان على العمل.

لا تنطلق فكرته الإبداعية من حلم أو حدث واقعي أو فكرة مميزة، وإنما استوحى مسرحيته من عمل مسرحي موجود أصلا، لم يخلق وإنما بدّل الخلق الفني لأن القاعدة كائنة وثابتة، "فالمبدع قد يستعير أفكارا من غيره، ولكنه يوظفها توظيفا جديدا ويرى فيها معاني

[1] سنوسية باحفيظ، جماليات التلقي في المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص 181
[2] إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، المرجع السابق ،ص 367.

جديدة"[1]. والشيء ذاته مع شخصياته الدرامية، إذ أنه يعتمد على توظيف الشخصيات التراثية، ليجعلها تتفاعل مع الشخصيات الدرامية التي ينسجها، هذا يعني أن الفكرة عالمية أما الموضوع فهو جزائري.

أي أن كاكي تأثر وتفاعلت سيكولوجيته الإبداعية بقطبين، قطب عالمي حيث "استوعب عبد الرحمن كاكي مجموعة من التجارب المسرحية العالمية كانفتاحه على مسرح اللامعقول (المطربة الصلعاء) ليونسكو، ومسرح العنف (مسرحية الفرس لأسخيلوس) ومسرح بريخت وكوميديا ديلارتي"[2].

أي أن ما فعله كاكي وما ميّز إبداعه، هو أنه استلهم الفكرة من كتاب عالميين، ثم حاول صقلها باستعمال تقنيات درامية عربية أصيلة، من خلال استبدال فضاء شعبي عام ومفتوح وباقحام التراث العربي المحلي.

أما عن الشخصيات التراثية التي وظفها كاكي تتجسد في: الدرويش الشخصية التي تقبل عدة تفاسير وتأويلات، لأن الدرويش يمكن أن يكون العابد الزاهد، أو به مس من الجان، ويمكن أن يكون الحكيم الذي أوتي الحكمة ورجاحة العقل، أو المسكين الفقير، وهو أيضا العراف أو الكاهن، هذا الأخير الذي يتنبأ وينبئ بالمستقبل، وقد وظف المسرحيون الإغريقيون هذه الشخصية العرافة في تراجيدياتهم.

"الدرويش: هذا الناس في لباس منظفين

أشتى لابسين من قفاطن

هذا الناس أسيادي منظمين

تحلف عليهم ضباط وألا قباطن"[3]

[1] عبد الرحمن عيساوي، سيكولوجية الإبداع ،المرجع السابق ،ص 21.
[2] سنوسية باحفيظ، جماليات التلقي في المسرح الجزائري، المرجع السابق ،ص 178.
[3] إدريس قرقوة ،التراث في المسرح الجزائري، المرجع السابق ،ص 373.

هو ينبئ وينطق بالحكمة، ثم تأتي شخصية القراب التي تعتبر شخصية تراثية، ضف إليها شخصية المداح، هذا الأخير الذي يعلق على أفعال وانفعالات الشخصيات، المداح هو مرشد ومُوجه مزج فيه كاكي الفكرة والتقنية البريختية وبين الحكاية الشعبية بشخصياتها التراثية.

ومن ثمة، فإن "منطلقات القصة الشعبية منطلقات نفسية أكثر منها واقعية أو خيالية"[1]. ذلك أن الحنين إلى الأسطورة، والرغبة في الحاضر، ثم إن الأسطورة حلم، والتأليف ذات وخيال، كأسطورة فقدان الوالدين الحقيقيين، والطفل اللقيط الذي ينتظر ظهور الأسرة الحقيقية، والأبوين الحقيقيين، كما جاء في الأسطورة الأسرية للطفولة عند فرويد. "إن الرواية الأسرية يمكن تعريفها على أنها وسيلة يلجأ إليها الخيال ليحل الأزمة النموذجية التي يعانيها النمو الإنساني كما تحدده عقدة أوديب"[2].

قد تكون أيضا هذه المنطلقات النفسية نابعة مما ترسب في لاوعي المبدع من حكايات شعبية، وشخصيات تراثية، والتي تفاعلت مع وجدانه، فكان لزاما عليها أن تراوغ الأنا الأعلى، وتنفلت كي يتخلص صاحبها من العصاب، والحل إذن، هو العكوف على الكتابة الدرامية أو المسرحية الملحمية تحديدا.

فتوظيف شخوص الأولياء الصالحين مثلا استقاه كاكي من الأسطورة التي تعتبر شكلا فنيا عريقا يتجاوز المعقول إلى ما هو غير معقول، فالحقيقة في الأسطورة غير واقعية ثم إن العلماء والفلاسفة لم يستغنوا عن الأسطورة حيث لجئوا إليها لتفسير ما تعثر عليهم تفسيره من أفكار ورؤى مثل بداية الخلق وعالم الجان، وغيرها، وقد لجأ فرويد إلى الطوطامية وقتل الأبناء لأبيهم والأوديبية.

ما فعله كاكي هو أنه أتى بشخصيات الأولياء الصالحين وأقحمها في عمله الدرامي، وعرضها لتتراءى للمشاهد أنها فعلا واقعية "فالأسطورة عند كاكي سواء في

[1] إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، المرجع السابق ،ص 382.
[2] مارت روبير، رواية الأصول وأصول الرواية، المرجع السابق ،ص 91.

القراب والصالحين أو في كل واحد وحكمه حين استعان بأسطورة شعبية عن فتاة ترغمها العائلة بالزواج من شيخ كبير ودور جن البحر في إنقاذ الفتاة من الموت، إذن هذه الأسطورة كانت لديه تخليصا لذلك الصراع الرهيب الذي يحتوي في مضامينه تعقيدات داخل المجتمع الجزائري"[1].

يفسر يونغ هذا الصراع الرهيب على أساس أن كل إنسان يعيش حياته على مستويين، واحد شعوري، وآخر لا شعوري، واقعي وخيالي، الواقع الذي هو وسطه وبيئته وعمله، والسلوكات التي تصدر عنه بوعي، والخيال الذي يستعيد بواسطته كل ما كُبت في لاشعور نفسية البشرية جمعاء، وبالتالي :"يستعيد هذا الخيال لذاته أولا ومن ثم للآخر، يكملها، يضخمها، يزينها.. ثم يختلط الواقع بالخيال في شعوره.. فيصير كلاهما واقعا"[2].

حول كاكي الشخصيات التراثية إلى شخصيات فنية تمكنت من الاندماج مع الإطار العام للمسرحية، حولها ولم يبدلها، نقلها من فضاء السرد والحكاية والخرافة إلى فضاء الفن والدراما، وبالتالي لم يمس في سماتها وطباعها وعمقها ووعيها وطاقتها المعرفية ووجدانها وعواطفها.

فالأولياء الصالحون والدرويش والجنية شخصيات ثابتة أحادية الموقف والمزاج والفكر والسلوك مع الإقرار طبعا أن توظيف شخصيات "الأولياء الصاحين واستحضار الجانب الأسطوري لهؤلاء الشخوص كان له الدور البارز في نقل المضمون وتأكيده هذا من جهة، أما من الجهة الأخرى فشد المتفرج إلى المسرحية ودمجه مع العرض والعملية المسرحية نفسها عن طريق مخاطبة مشاعره ووجدانه بوسائل وأساليب اعتادها في حياته اليومية وتموضعت في ذاكرته الدينية والجمعية معا"[3].

[1] إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، المرجع السابق ،ص 389.
[2] مارت روبر، رواية الأصول وأصول الرواية، المرجع السابق ،ص 65.
[3] إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، المرجع السابق ،ص 392.

لم يقم كاكي بتوظيف الشخصيات التراثية فحسب، وإنما قام بعملية الخلق برسم شخصية حليمة مثلا بأبعاد نفسية وسلوكات لم تعرف التبديل ولا التحويل، فحليمة تعتبر بطلة، لأنها تستحوذ على صفة فاعل المسرحية، ولكن مع الموقف الدرامي وحسب، إذ أن مع تصاعد المسار الدرامي أصبحت لا تمثل غير وعدة متكررة، فبات لزاما على المؤلف أن يبدّلها بشخصية ديناميكية ألا وهي "الصافي".

المهم أن كاكي بإيلاجه للشخصيات التراثية إلى العالم الدرامي، الشخصيات الخيالية والوهمية من أولياء صالحين وجنية والدرويش الذي ينبئ الغيب يكون قد تعامل مع الخيال بتغريب الشخصيات، ليس بهدف تسلية القارئ وإمتاعه، وإنما بهدف التصدي لمكبوتات وعصاب مبدع وفنان "هو انتقال للوهم، انتقال قوامه أن يظهر المختلف ليرغم على اكتشاف الحقيقة"[1].

كما يجب الإقرار أن كاكي حين قام بخلق شخصيات درامية تشبه الواقع، والتي يمكن أن توجد في الحياة الحقة، أمثال حليمة وسليمان والصافي، شغل محرك الإبداع بالتعامل مع الخيال والموهبة وتداعي الصور، قام بذلك كله كي يجعل من التخيل الأول مناسبا لما يقبله المتلقي، ويخلق نوعا من التوازن الإبداعي.

من النقاد من يرى أن مسرحية "القراب والصالحين" تتمحور حول صراع نفسي وخلقي، أي الدافع والمحفز هو المشكلة النفسية لدى الشخصية ،وما يترتب عليها من سلوكات وتصرفات تجسد المشكل النفسي الذي يتطور على مستوى الأفراد والجماعات، ثم يعم ويحتوي المشكلات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، ذلك أن "كاكي اهتم بتجسيد الصراع الأخلاقي النفسي من خلال مسرحية (القراب والصالحين)"[2]

فالفكرة عالمية، إلا أن الموضوعات أو الأحداث محلية تنبع من مكبوتات وعقد وأفكار، أي من مؤشرات وجدانية وأخرى فكرية، ولا ينطبق ذلك على كاكي فقط، وإنما

[1] مارت روبير، رواية الأصول وأصول الرواية، المرجع السابق ،ص 155.
[2] مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، المرجع السابق ،ص 42.

"وأيضا الشأن نفسه بالنسبة لمسرحيات كاتب ياسين ومسرحيات عبد القادر السفيري ومحمد التوري ومحي بشتارزي، كلها تناولت جوانب أخلاقية وأخرى نفسية نابعة من ذات الإنسان كالبخل والأنانية والحب والوفاء والغدر...إلخ"[1].

تجدر الإشارة أيضا أن كاكي أثرى مسرحه بالحالات الدرامية، بابراز العواطف والأحاسيس، والتي يبحث عنها الممثل ليجسدها، حتى ولو غرّبها وحافظ على مسافة بينه وبينها، إلا أنها حاضرة وبقوة في مسرحية (كل واحد وحكمه)، حيث يتجلى الحب والانتحار والظلم والسيطرة والخضوع والاستسلام.

فالشيخ الثري تسيره نزوة الحياة (الجنس) إلى درجة سيطرته على مصائر العباد وإلحاق الأذى بهم، وهو مريض نفسي ومرضه هو أنه (سادي)، وبالتالي تتراءى في هذا المقام وتبرز الحالات الدرامية التي تؤسس لهما نزوتا الحياة والموت والعقد النفسية التي قال بها فرويد.

اعتمادا على ما سلف، يتم التوصل إلى أن البحث في عملية الخلق وديناميةالإبداع خاصة من الزاوية السيكولوجية، أمر تتشعب، وتتداخل فيه عوامل ومعايير عدة، يقتضي فرزها بعناية.

إنه لمن الضروري أن ترتبط عملية الإبداع بالتاريخ والزمان والمكان، ثم إن الأمة التي ينعدم فيها الإبداع، هي أمة انعدمت من الإنسانية، هي أمة لا تختلف كثيرا عن غابة يعيش فيها وحوش ذلك "أن الإبداع الفني فيه متعة وسعادة نفسية وروحية للناس، فضلا عما له من أثر في إرهاف إحساس الناس وتنمية أذواقهم وخلقهم وضمائرهم ومشاعرهم الدينية والروحية والوطنية"[2].

فالبحث عن سيكولوجية الإبداع والسمات النفسية للمبدعين الجزائريين، من خلال محاولة الوصول إلى نفسية المبدع، بالتقصي عن طريقة ممارسة فنه، والمدارس المسرحية

[1] سنوسية باحفيظ،جماليات التلقي في المسرح الجزائري، المرجع السابق ، ص 191.
[2] عبد الرحمن عيساوي، سيكولوجية الإبداع، المرجع السابق ،ص 26.

التي نهل منها، والمنظرين العالميين الذين تأثر بهم، وبالتركيز أيضا على تحليل شخصياته الفنية، كل ذلك يؤدي إلى كشف أسرار العملية الإبداعية على مستوى سيكولوجية المبدع من جهة، وإدراك درجة إنسانية الإنسان في الفنان العربي والجزائري من جهة أخرى، وتثبيتا من أنفس هؤلاء، أن للجزائر أصول فنية وجذور إبداعية ساهم مبدعوها أمثال علالو وقسنطيني وبشتارزي وكاكي وغيرهم في بناء الحضارة والمدنية.

قد تؤدي التخمة إلى العجز، وقد تتسبب الرفاهية في النوم والخضوع، بل قد تؤدي إلى الغباء، فيصبح الإبداع مستحيلا وإذا ما وُجد فهو لا يتجاوز حدود التهريج والترفيه الممل، وقد صور ذلك يونسكو في "المطربة الصلعاء" حين تعجز جميع الشخصيات عن تبادل الحديث والأفكار.

وبما أن الأزمة تولّد الهمّة، وقد عاش الرواد الأوائل أزمة حادّة، عاشوا البؤس والحرمان فألفوا وأبدعوا، فوظفوا الخيال الانفعالي أو العاطفي حتى ولو مزجوه مع الواقع، هذا ما فعله كاتب ياسين مع الجثة المطوقة، الأجداد يزدادون ضراوة، غبرة الفهامة وما فعله علالو وبشتارزي ورشيد قسنطيني الذي عُرف بالارتجال، ولا يتم الارتجال إلا بالخيال الذي لا يتجرد طبعا من العاطفة "وكثيرا ما كان قسنطيني يرتجل التمثيل حسبما يلهمه الخيال"[1].

والخيال ليس إلهاما، ولا وحيا، ولا تدفق صور وأفكار، وإنما الخيال نتيجة انفعال وتحرك الوجدان نتيجة، تأوه وعذاب ومعاناة نفسية، ما حدث لكاتب ياسين بتلقيه لطعنات وصدمات قوية جعلته يتخيل نجمة "فالخيال الانفعالي أو العاطفي أساسي في الإبداع الفني والأدبي"[2]. قد برهن هؤلاء المسرحيون الجزائريون أن عملية الإبداع يحكمها قطبان وركنان أساسيان، هما الخيال الانفعالي وظروف الحياة وواقعها الاجتماعي، وهذا ما أكد

[1] بن حنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد قسنطيني، المرجع السابق ، ص 59.
[2] شاكر عبد الحميد، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، المرجع السابق ،ص 64.

عليه جيل دولوز معتبرا أن الفن يقوم على مؤثرات وجدانية وأخرى إدراكية" فالمبدع يستمد قوته الإبداعية من حقيقة تكوينه ومن واقع ظرفه".[1]

ومن النقاد والمفكرين من يرى أن المؤثرات الوجدانية أبلغ وأكثر تأثير، ذلك أن المبدع يستحضر كل ما تشكل وترتب في وجدانه وفي لاشعوره حيث " يُقال أن العامل الوجداني أكثر أهمية من العوامل العقلية البحتة في إنتاج الروائي والقصصي والفنان عامة."[2] فرشيد قسنطيني مثلا لم يتعمد اختيار الفكاهة لأن الضحك والمزاح هو وصف نمطي لشخصيته، هو طبعه ومزاجه، والطبع هو مكوّن هام من مكونات الشخصية" لقد كان رشيد قسنطيني يفرض شخصيته الفريدة والخاصة بطبيعتها المضحكة."[3] فالشخص الودود الذي يحب المزاح وإثارة الضحك إنما يفعل ذلك من أجل التخفيف أو التحرر من الضغط والتوتر النفسي.

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

[1] عبد العلي الجسماني، سيكولوجية الإبداع في الحياة، المرجع السابق، ص 32.
[2] عبد الرحمان عيسوي، سيكولوجية الإبداع، المرجع السابق، ص 29.
[3] بن حنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد قسنطيني، المرجع السابق، ص 73.

للمؤسسات العمومية وغيرها) وشهدت فترة السبعينات مرحلة ازدهار كمي للنصوص والعروض 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 تُنظم 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 نُظر 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.
[2] 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 مستوى راق، كما يمَكّنه 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 الممثل 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 تُبرز 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 التصويرية لشخصية متخيلة، و بالانتقال من تيار فكري إلى آخر، وبالانتقال من الحداثة إلى ما بعد الحداثة ،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؟.

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 .

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

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

فماذا يفعل الممثل في هذه الحالة وأمام هذه التناقضات؟ ففنه يتطلب ويدفعه إلى أن يكذب مدعيا أنه شخصية أخرى، وعليه أيضا أن يُظهر عدم تأثره بهذه الشخصية من أجل أن يَؤثر 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].

يتألق منهج ستانيسلافسكي (1863-1938 مخرج ومُنَظر روسي)حيث تعتمد نظريته على نفسية الممثل ومؤثراته الوجدانية، أما الخيال فهو ركن أساسي لديه حيث يلحّ على الممثل أن يشعر بنفسه داخل الدور الذي يلعبه مستعينا ب "لو السحرية" التخيلية "إنهم ينبغي أن يفكروا بينهم وبين أنفسهم قائلين ما الذي ينبغي علي أن أفعله (لو) كنت في هذا الموقف"[3]. ومن ثمة يتحول النص المسرحي المكتوب إلى واقع منظور ومسموع انطلاقا من الخيال ،أي خيال الممثل والذي تنتج عنه حالة وجدانية وهي الحالة الانفعالية للشخصية الدرامية التي يبحث عنها ستانيسلافسكي .

[1] سامي صلاح ،الممثل والحرباء ،دراسات ودروس في التمثيل ،إصدارات الأكاديمية ،سلسلة المسرح 41 ،ص78.
[2] المرجع نفسه ،ص ص 47-48..
[3] عثمان الحمامصي ، نظرية ستانيسلافسكي والنظريات المعارضة ، المرجع السابق،ص96.

أسّس ستانيسلافسكي إذن منهجه وجعل له بنودا، معتمدا في ذلك على نفسية الممثل أي على النفس الإنسانية دون أن يستغني طبعا على الفكر والدماغ. يعتمد ستانيسلافسكي على خيال الممثل الذي يؤدي إلى الشعور بالدور لاغيا كل مؤثر خارجي،إنه لا يعترف إلا بما تضمره شخصية الممثل أي داخله ونفسه وعاطفته ووعيه ولاوعيه.

يغامر ستانيسلافسكي حين يغوص إلى نفسية الممثل باحثا عن الحياة الانفعالية للشخصية الدرامية، وإنه لمن العسير ومن المعقد أن يقوم الممثل بمزج شعوره الخاص وأحاسيسه وخياله بالمؤثرات الانفعالية للشخصية الدرامية على أساس إقناع المتفرج بالشخصية التي يمثلها أو يتظاهر بأنه يكونها .

يعتمد ستانيسلافسكي على عقل الممثل وإرادته وعاطفته، ثلاثة عوامل إذا اشتغلت بالتنسيق فيما بينها تصنع العملية الإبداعية الحرة .فمنهج ستانيسلافسكي ليس المنهج الوحيد، وليس كاملا لا نقص ولا عيب يشوبه، من أجل ذلك ظهرت مدارس إخراجية تخالفه بل تتمرد على واقعيته النفسية التي نادى بها .فهذا تلميذه "فيسفولد ميرهولد "(1874-1940 مخرج ومنَظّر روسي) الذي يثور على أستاذه معلنا منهجا جديدا يركز فيه على جسد الممثل فالأداء ينطلق من الخارج ليصل إلى العاطفة والإحساس .

ولعل جوهر اختلاف منهج ميرهولد مع ستانيسافسكي يكمن في مطالبة هذا الأخير بخلق إحساس داخلي الذي يُنتج حركة أو إيماءة، في حين يطالب ميرهولد الممثلين "بأن يستبعدوا تماما كل المشاعر الإنسانية وأن يخلقوا نظاما يقوم على قوانين ميكانيكية، فعلى الممثل أن يكون مثل الآلة فحركة أو شقلبة أو وثبة أو هزة رأس كافية كي تنقل حالة انفعالية معينة"[1] .

عُرف ميرهولد في منهجه وتدريبه بما أسماه بالبيوميكانيكا، وهي تقنية أو نوع من التدريب الذي يهدف إلى تطوير قدرات الممثلين، حتى يتمكنوا من تنظيم الاستجابات الانفعالية والعضلية .مهما استبعد ميرهولد كل المشاعر الإنسانية الخاصة بالممثل، انطلاقا

[1] عثمان الحمامصي ، نظرية ستانيسلافسكي والنظريات المعارضة ، المرجع السابق ،ص225.

من آليته وقوانينه الميكانيكية، فهو يختلف مع أستاذه ستانيسلافسكي في الوسيلة لتبقى الغاية واحدة، والتي تتمثل في نقل خلاصة نقية من الانفعالات وحالات وجدانية ، ذلك أن ميرهولد يرى أن حقيقة العلاقات بين الناس يتم التعبير عنها بالإيماءات والحركات أكثر مما يمكن التعبير عنها بالكلمات والعبارات .

أما "غوردون كريج"(1872-1966 ممثل ومخرج ومُنظّر مسرحي انجليزي) فقد كان يؤيد منهج ستانيسلافسكي في بحثه عن العمق الفني، رغم معارضته الشديدة له خاصة من حيث التقنية كما أنه كان يمقت غرور الممثلين ونرجسيتهم، إذ كان يحثهم على أن يتحسسوا الدور والشخصية بالتركيز والتفكير في الأعماق الفنية ورفض السطحيات السهلة التي لا توصل إلى شيء .

ثم يأتي غروتوفسكي(1933-1999 مخرج ومنظر مسرحي بولندي) باحثا عن ممثل قديس في مسرح فقير، عن الممثل الذي يضحي بكل ما لديه من أجل الفن متجاوزا إمكانياته العادية، عن طريق تدريبات يومية شاقة ومجهدة للغاية، حتى يحوّله إلى آلة جسدية تصدر أصواتا، هذا لا يعني أن غروتوفسكي ينبذ وينفي الأحاسيس، وإنما يرى أن خير طريقة لترجمة عواطف ومكبوتات الشخصية تكون بواسطة الحركات الجسدية والصوت والإلقاء .

ربما درس غروتوفسكي نظرية التحليل النفسي خاصة نظرية "يونغ" والمتعلقة باللاوعي الجماعي، لأنه – أي غروتوفسكي– سعى باحثا ومحاولا إبراز الصورة الموجودة في اللاوعي الجماعي، متوسلا في ذلك تقنيات تشبه إلى حد ما تقنيات المعالج النفسي، حيث يجعل تلك المكبوتات المدفونة في اللاشعور تنفذ إلى الشعور وتظهر على شكل حركات أو إيماءات، فالممثل عند غروتوفسكي يهب نفسه كاملة لفنه، موظفا جميع إمكانياته الجسمانية التي تنبع من جميع طبقات كيانه وغرائزه لتظهر على السطح .

أما منهج بريخت (1898-1956 شاعر وكاتب ومخرج مسرحي ألماني) الذي يرى أن المعرفة والملاحظة ضروريتان للممثل، فإنه لا ينكر العواطف ولا يرفضها رفضا

مطلقا، ولكنه يتفق مع ستانيسلافسكي في نقاط عدة كعدم المبالغة في الأداء وعدم التشنج عند الممثل وخط الفعل المتصل نحو الهدف الأعلى "والفرق بينهما أن بريخت أضاف نظريات لكنه لم يلغ منهج ستانيسلافسكي"[1] .

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 يجرَد من المؤثرات الوجدانية والإنسانية مهما تشعبت الاتجاهات وتعددت، فالأفكار تتجدد والإيديولوجيات تتغير، ولكن الانفعالات كالغيرة والانتقام، والتضحية والحب، والحزن والسعادة، والخوف 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 ثَمَّ 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 يُسمح 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 .

[1] عثمان الحمامصي ، نظرية ستانيسلافسكي والنظريات المعارضة ، المرجع السابق ،ص 373.

فالممثل الذي يتشرب من منهج ستانيسلافسكي مثلا، والذي يربط المنحى الخيالي بالتقنية والذاكرة الانفعالية، سيُشَغّل قدراته الذهنية وعاطفته وجسده .تجدر الإشارة والتنويه إلى أن هذه العملية في ديمومة وتكرار، أي تحريك المستويات السيكولوجية باستمرار من أجل أن يتفاعل المتفرج في كل عرض مع هذا الجو النفسي، الذي يهيمن عليه الممثل، والقائم على التذكر، والاسترجاع، وإيقاظ انفعالات، وتحريك عواطف معينة، ففن الممثل يعتمد على خبرته وحياته الداخلية والعاطفية، ممزوجة بقدرات خيالية وذهنية، أيكلف نفسه في هذه الحالة ما لا يطيق؟ ألا ينجم عن ذلك ضغوطات نفسية؟

يُنظر دوما إلى الممثل الفنان نظرة خاصة، إما نظرة إعجاب شديد، 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 يُشعره 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 العُصابيين المنغمسين في برنامج خاص للعلاج الذاتي"[1].

مثلما أن لآليات الدفاع عن النفس دور في الإبداع الأدبي والفني، كالتأليف والإخراج، لها تأثير أيضا على الممثل باعتباره فنان ومبدع. ما هي هذه الآليات وما علاقتها بالممثل؟ إن آليات الدفاع عن النفس بكل بساطة هي جملة من ردود الأفعال- قولا وعملا- على القوانين والأحوال الاجتماعية والطبيعية التي تحول دون إشباع حاجة ما. أما

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

النكوص باعتباره آلية من آليات الدفاع عن النفس هي فطرة جُبل عليها الإنسان تتمثل في "الرجوع والاسترداد"[1].

ما وقع للممثل في طفولته من حرمان وعدم اهتمام الوالدين، ولا مبالاتهما به، يؤدي إلى نشأة الحاجة لديه للبحث عن القبول والاستحسان الاجتماعي ،أي حرمان الممثل من الوالدين أو قسوتهما وانصرافهما عنه يؤدي إلى تشكل اضطرابات العلاقات الإنسانية، ومن ثمة البحث عن السند الاجتماعي المتمثل في إبهار واستحسان الجمهور" والأمر الذي لا شك فيه حقيقة، أن العديد من المؤدين كانت طفولتهم مليئة بالمشكلات وقد كان عليهم خلال تلك الطفولة أن يكابدوا من أجل الحصول على الاهتمام والعطف"[2].

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.

يُعتبر الإسقاط ميكانيزمة دفاعية أساسية، حيث يسهل على الممثل إسقاط أفكاره ومشاعره الخاصة على الشخصية الدرامية، يقوم بذلك عفويا دون تعمد فيُنمّي، فيه ذلك نزعةَ 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 ليفي مورينو" (1889-1974 مُنَظر وطبيب نفساني روماني، مؤسس أول جمعية للعلاج 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 .

[1] خير الله عصار ،مقدمة لعلم النفس الأدبي، المرجع السابق، ص 89.
[2] جلين ويلسون ،سيكولوجية فنون الأداء،المرجع السابق ،ص317.

أجرى "جلين ويلسون"(1942- طبيب نفساني انجليزي) دراسات تحليلية نفسية في مقارنة 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 الأداء وتعاطي الكحوليات"[1]. فما سر القلق الذي تحدثه رهبة الخشبة؟ قد يكون سبب هذا 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 .

يبقى القلق عموما عند الممثل عاملا يؤدي إلى إضعاف الأداء، فيلتجئ إلى الكحوليات والمخدرات كعلاج ذاتي، فقبيل الصعود إلى الخشبة يتناول مسكرا ما، فيَتوهّم أنه قد أدى أداء رائعا، فيكتسب تلك العادة الوهمية التي تجعله يخدر نفسه كلما أراد أن يواجه الجمهور، وحينما يحاول أن يقلع عن هذه العادة، سيشعر بأنه قد أصبح مكشوفا مما يزيد في قلقه وتوتره .

نعم، يمكن القضاء على القلق الذي تسببه رهبة الخشبة، بل يمكن تحويل هذا القلق من عامل سلبي مخرب إلى عامل إيجابي، بالإنصات طبعا إلى إرشادات المخرج، وبمواجهة الجمهور باستمرار، فيكتسب التجربة ويتعوّد على هذه المواجهة.

يجد ستانيسلافسكي حلا لهذه المعضلة، وذلك عن طريق التدريب والتحليل الذاتي وإزالة التوتر بشكل آلي غير واعي، يقول:"على الممثل أن يُنمّي داخل عقله ملاحظا أو مراقبا خاصا حيث يتمكن من مراقبة أي توتر عصبي، سواء في الحياة العادية أو على الخشبة، فبمجرد ما يظهر يعمل على إزالته"[2] يبدو حلا معقدا نوعا ما، ولكن ستانيسلافسكي يجده ممكنا.

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

[1] جلين ويلسون ،سيكولوجية فنون الأداء،المرجع السابق ،ص 340.
[2] عثمان الحمامصي ،نظرية ستانيسلافسكي والنظريات المعارضة ،المرجع السابق ،ص ص97-98.

- يتم تدريس مقياس فن التمثيل انطلاقا من إدراك الأسس النفسية للمثل، ومعرفة تركيبة 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 طبّق "مورينو" نظرية الدراما الشخصية ساعيا إلى تحقيق الذات واثبات الوجود واكتساب الثقة بالنفس.

لـ" أوجين يونيسكو" رأيا خاصا حول التمثيل، فبعدما جرب التمثيل في مسرحية مقدما شخصية "ستيبان تروفيموفتش"، يرى أن تجربة التمثيل هي امتلاك للشخصية الذاتية وفقدانها في آن معا، وهو يتقمص الدور، كان يتساءل كيف يمكن أن يأخذ شخصية أخرى على عاتقه وكيف يفهمها حتى ولو ساعده المخرج في ذلك، بينما يتعب الإنسان كي يفهم نفسه ويعاني معاناة جمّة كي يحتمل شخصيته الذاتية.

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 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 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

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

عاشها قسنطيني، وللصدمة النفسية التي تلقاها، علاقة بالكوميديا والهزل، فدفع الضرر يسبق 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 يُعبّر 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 قلَق طبيعي؟ أم هو شعور بعدم الأمن الناتج عن الظروف البيئية الضاغطة؟

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

[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.
[3] حايك أمينة، الممثل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية والتكوين الأكاديمي، المرجع السابق، ص 87.

قسنطيني، سيطر عليه شعورا مبهما سبّب له عجزا كليا، ولو لم ينقذه علالو لتشكلت لديه عقدة 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 تُشبعا 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، اعتُبر 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.

قد يتسم قسنطيني باعتباره ممثل الكوميديا بالنزعة أو الميل الاستعراضي، وحتى النرجسية مما دفعه إلى اختيار هذا النوع من التمثيل، هو يصبو إلى إضحاك الآخر، أما المحفز أو الدافع النفسي، هو تمرد ضمني على الأوضاع الاجتماعية، وعلى وضعه النفسي وذاته " كانت فطرة قسنطيني وموهبته قد جرفاته رغما عنه تقريبا ومنذ ذلك الحين لم يكن في استطاعته أن يتخلى عن المسرح وعند الخروج لم يكن المتفرجون يتحدثون إلا عنه وقد غزا العاصمة."[3]

[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.
[3] المرجع نفسه، ص 54.

وقد يعتقد أنه لن يكون محبوبا، وسوف ينبذه الآخرون لولا فكاهته وخفة دمه.يقول عنه 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، فيتطهّر، لأنه ارتقى وتسامى ولم يقترف مثل هذه الأفعال.

من الممكن أن يكون قسنطيني قد وظف الرمز والتلميح، ولكنه أراد أن يتقرب من المتفرج الجزائري العامي والبسيط، الذي لا يتفاعل مع الغموض والكوابيس الغامضة والخيال وحتى العنف المباشر والقسوة، بل العكس، لأن هذه الانفعالات قد ترهقه وتجعله يشمئز وينفر من المسرح، من أجل ذلك" ارتبط المسرح الجزائري منذ نشأته بفضاء العرض فكان مسرحا يتبنى سلطة الجمهور ويلبي احتياجاته واهتماماته وذوقه، فهو مسرح متأثر بالمذهب الواقعي."[2]

[1] مصطفى كاتب، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري،المرجع السابق، ص 98.
[2] بن حنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد قسنطيني، المرجع السابق،ص 63.

هل تظهر هذه الواقعية في الشخصيات الدرامية التي كان يؤديها قسنطيني؟ و ما المقصود أولا من الواقعية؟ حين تتصل الدراما بالواقع لا بد أن تُبرز إرادة الإنسان وهو يصارع، أن تظهر الشخصية على الخشبة وهي تكافح القوانين الاجتماعية، وتصارع المحيط والآخر وحتى الذات. لا يوجد في مسرح قسنطيني القتل ولا الندم ولا الانتقام الواضح، كالحالات الدرامية في المسرح الكلاسيكي، كما أنه لا وجود لشخصيات غامضة تتصرف تصرفات غريبة، تنمّ عن مكبوتات، وعقد، وإرادة حرة، كما هو الحال في واقعية ابسن.

توجد إذن واقعية في مسرح قسنطيني من طراز آخر، حيث تخضع الشخصية وأُسُس التمثيل للبيئة العربية الجزائرية، المحافظة على كيانها وأصولها، إذ أن " الواقعية كانت تفرض نفسها بقوة، انسجاما مع طبيعة توجُّه المسرح نحو معالجة الأوضاع الاجتماعية في محاولة للبناء الفني المتقن، كما أن محاولة الكُتاب تقديم نصوص مكتملة البناء الدرامي دفعت المخرجين إلى الاتجاه نحو الواقعية."[1]

لكن البناء الفني المتقن عند قسنطيني الذي يحقق الواقعية، هو في أساليبه التمثيلية والتقنيات التي وظفها في أداء الأدوار، يقول مصطفى كاتب في هذا الشأن " كانت خطوط رسم الشخصية بالغة الدقة وكان القسم الأكبر من دوره مرتجلا ومع ذلك ظل وفيا لرسم شخصيته..توجد واقعيته النقدية أيضا في أغانيه التي تتطلب أداء دقيقا."[2]

ألهم خيال قسنطيني الارتجال، إذ يُعدّ أول فنان الأداء المرتجل في الجزائر، دون نص مسبق ودون تحضير، حيث كان يخلق الشخصية في حينها، بعمقها وأحاسيسها وتصرفاتها التي تنبئ عن مكبوتاتها وعللها النفسية فقدم:" شخصيات العالم المزيف والقاضي والظالم ورجل الشرطة..وذلك في أسلوب يحاكي أسلوب الكوميديا المرتجلة الايطالية."[3] هذا يدل على انفتاح قسنطيني على الثقافة الغربية، وتأثره بتقنيات التمثيل

[1] فرحان بلبل، مسرحنا العربي،المرجع السابق، ص 213
[2] مصطفى كاتب، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري، المرجع السابق،ص 99
[3] بن حنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد قسنطيني، المرجع السابق، ص 56.

الخاصة بالكوميديا ديللارتي، فلم يجد بأسا في محاكاته الشكلية محافظا على مضمون الأفكار والأحداث والشخصيات فهي من الواقع العربي الجزائري.

فيتضح عندئذ، أن العمل المسرحي الجادّ والعميق لأداء قسنطيني، الذي لم يكن همُّه إضحاك الجمهور عن طريق التهريج الفوضوي ولكنه " ما أكثر ما كان ينفعل ويتفاعل مع لحظة الإضحاك فيرتجل مشاهد رائعة."[1] كيف كان قسنطيني يرتجل ولماذا؟ هل كان يحاكي الارتجال مثلما كان يفعل الممثلون في الكوميديا ديللارتي؟ مثل قسنطيني شخصية "أرلوكان" التي تتناسب مع إبداعه وتركيبة شخصيته، حيث الخادم السعيد المضحك يوجه المسار الدرامي بالفكاهة والغناء والرقص.

أقل ما يمكن أن يُقال، هو أن قسنطيني بلغ درجة الارتجال في التمثيل وهي " تقنية عالية تتطلب سرعة في البديهة وخبرة كبيرة في تعامل الممثل مع شركائه في المشهد..كما تحتاج إلى حركات جسدية وإيماءات ومزاحات مجربة."[2] قد يكون الدافع النفسي للارتجال عند قسنطيني، شأنه شأن تمرده وخروجه عن النص، هو تعبير أو بحث عن التحرر وعن تحقيق الذات.

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]

[1] بن حنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد قسنطيني، المرجع السابق ، ص 65.
[2] ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، د.ت، ص 389.
[3] بن حنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد قسنطيني، المرجع السابق، ص 58.

قام الرواد ببناء القاعدة ورسم الخطوط الأولى للفن الدرامي بالجزائر، تأليفا وإخراجا وتمثيلا، 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].

أما أثناء الثورة، وفي حديثه عن إعطاء الأولوية والأهمية للتمثيل والتدريب على الأداء يقول مصطفى كاتب "كان اعتماد الرواد الأوائل للمسرح الجزائري على الموضوع والعنوان، وتطويرهما من خلال التدريبات على الخشبة والتي يقوم بها الممثل بطبيعة الحال"[2]. فن الأداء والتمثيل المسرحي في الجزائر، لم يكن حاضرا فحسب بل كان هو القاعدة وأساس الفرجة والعرض المسرحي.

كل عائق واجه الممثل، وكل تيار جعله يقاوم ويصارع، يؤثر على حالته النفسية، وبالتالي يمس دينامية العملية الإبداعية لديه، والحوصلة هي أن الممثل في هذه الحالة سيبدع إبداعا خاصا ومميزا وخاضعا لهذه الظروف السيكولوجية.

[1] أحسن شليلاني، المسرح الجزائري ، المرجع السابق ،ص ص 26-27، (بتصرف).
[2] نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري، المرجع السابق ،ص 242.

كان الممثل الجزائري مع بداية نشأة المسرح، يعاني شعور الشخص المحاصر المسجون والمحروم من إطلاق العنان لإبداعه، فحالته النفسية إذن مذبذبة وغير مستقرة، ولكن هذه الأزمة قد تكون سببا لتحفيزه على التحدي، والمواصلة، مما أدّى به إلى تحمل وزر العرض المسرحي ككل بمفرده، فراح يؤسس للأداء على الركح من خلال التأليف والكتابة "إن الممثلين أنفسهم هم الذين اضطلعوا بمهمة الكتابة وإعداد النص المسرحي وكانت بعض هذه النصوص توضع شفهيا بواسطة أحد الممثلين ولهذا ارتبط النص ارتباطا عضويا بالعرض وبالعرض فقط"[1].

تتوالى الأزمات، وتتدخل الإدارة الاستعمارية في النصوص المسرحية، مخولة لنفسها صلاحية القبول أو التعديل أو الرفض، وتترصد كل إشارة وتلميحة للثورة والمقاومة "غير أن هناك من الممثلين من كانوا يقدمون النص بكل حذافيره معتمدين في ذلك على أدواتهم الخاصة دون خوف من المصير الذي كان ينتظرهم"[2].

وُصف بعض الممثلين في تلك الآونة بصفة الجرأة والشجاعة ومجابهة كل خوف وتوتر، وعدم تشويه سيرورة العملية الإبداعية، مما أدى بالإدارة الفرنسية إلى استبعادهم من الخشبة ومنعهم منها "كما هو الشأن بالنسبة للفنانة كلثوم التي تم إبعادها عن المسرح مدة شهر، وعلي رياض حسين الذي منع من التمثيل على خشبة أوبرا العاصمة"[3].

ويا ليت الأمر ظل على حاله، أي اقتصر على إبعاد الممثلين ومنعهم من التمثيل وممارسة الإبداع، بل هو أخطر من ذلك، والتاريخ يشهد على أن هؤلاء المبدعين دخلوا السجن، لا لشيء، إنما طباعهم وسماتهم مجبولة على الفن والإبداع، على المجابهة والنداء بالحياة وبالإنسانية "لأن الكثير من المسرحيين زجت بهم فرنسا في السجن، فنشطوا حتى داخل السجن ومنهم (العربي بن مهيدي) الذي كان منسقا مسرحيا، والمسرح الجزائري له تقاليده وسأقول مكابرا أنه أضحى معروفا حتى على مستوى الوطن العربي، بما يقدمه من

[1] علي الراعي، المسرح في الوطن العربي ، المرجع السابق ،ص 544.
[2] حايك أمينة، الممثل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية والتكوين الأكاديمي، المرجع السابق ، ص 71.
[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إبداع، حيث كان ممثلوه يكتبون للمسرح ويؤلفون جماعيا لخدمة المسرح الجزائري، يقول أحمد دوغان"[1].

هي ظروف صعبة، ترتبت عنها أحوال اجتماعية، وحالات سيكولوجية، نتج عنها إبداع جماعي، أدت بالممثل إلى أن يكتب ويخلق شخصيات درامية 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].

قد تكون لتبني مهمة الكاتب من قِبَل الممثل نقطة إيجابية، كما قد تؤثر على أدائه وتمثيله، ولكن ما هو مؤكد، هو أنه أضاف إلى إبداعه ما يرهقه وما يجعله يزيد في جهده على حساب صحته، مما قد يزيد من توتره وقلقه. ولخص مصطفى كاتب هذه الفكرة أثناء حديثه عن غياب النص الذي حمّل الممثلين "أعباء إضافية ومهمة خطرة ليست في الأصل من مهامهم"[3].

من التيارات المعاكسة التي جعلت الممثل يعاني ويقاوم، هي نظرة المجتمع للتمثيل، حيث كان يُشار 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"[4]. 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، مَفسدة للأخلاق، والقاعدة هي حظر اختلاط المرأة بالرجل.

[1] أحمد بغالية ، ظاهرة التأليف الجماعي في المسرح الجزائري، المرجع السابق ، ص ص 10-11.
[2] المرجع نفسه ، ص 29.
[3] مصطفى كاتب، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري، المرجع السابق ، ص 77.
[4] حايك أمينة، الممثل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية والتكوين الأكاديمي،المرجع السابق ، ص 61.

وبالتالي، صارت مهمة الممثلين صعبة، فبات لزاما عليهم أن يسندوا الأدوار النسائية إلى الممثلين من الرجال "فنجد مثلا أن داحمون مثّل دور السيدة (تاماني) في مسرحية جحا ومثّل أيضا أم هارون الرشيد في مسرحية أبو الحسن أو النائم اليقظان"[1].

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 وقدّم 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 الآنسة غزالة في دور (ست البدور) في مسرحية (الصياد والعبقري) والآنسة عتيقة في دور الزوجة في مسرحية زواج بوبرمة وحبيبة الأمير في مسرحية (زريربان) "[2].

وفي حديثه عن مسرحية الكاهنة، يبيّن مصطفى كاتب فشل الرواية وحتى القصة في تقديم هذه الشخصية على أكمل وجه، لأنها فارغة وجوفاء من العواطف والأحاسيس، لأنها في حاجة إلى نفَس درامي، فالمسرحية ليست محاضرة في التاريخ، فالغاية الفنية هي تحريك مشاعر الممثل أو الممثلة التي جسدت الشخصية البطلة (الكاهنة)، ولَكَم يبدو إبداعها مرهقا وعسيرا، حسب شهادة مصطفى كاتب –الذي كان له شرف عرضها وتمثيلها يوم الجمعة 27 نوفمبر 1953- يقول:"تتحدث وهيبة (الكاهنة) طوال ساعتين وربع، وتمثل مدة ساعات، وحدها الأعصاب تدعمها، بدأ التعب ينال من صوتها ويبقى بذل المجهود الأكبر في السهرة، يجب الاستقواء والتغلب على التعب. نتوصل إلى ذلك بفضل أقراص منبهة"[3].

[1] حايك أمينة، الممثل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية والتكوين الأكاديمي،المرجع السابق ، ص 66.
[2] المرجع نفسه ،ص 68.
[3] مصطفى كاتب، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري، المرجع السابق ،ص 56.

هذا يعني، أن المرأة تحدّت الاستعمار، وتحدّت النخبة الدينية، مقتحمة ميدان الممارسة المسرحية، ومؤكدة حضورها القوي مهما قست الظروف، وهاهي ذي جمعية النساء الجزائريات تعبر على تمردها ورفضها للاحتلال الأجنبي، تقدم مسرحية أنتيقون في أوائل سنة 1954 "ومما يجدر بالذكر أن الممثلين والممثلات وجدوا فيها –أي في مسرحية أنتيقون- منبعا حيا لإشفاء غلتهم، فقامت فريدة بدور أنتيقون وقام حبيب رضا بدور كريون وقام مجيد رضا بدور هيمون"[1].

يتضح مما سلف، أن التمثيل الدرامي كان حاضرا إبان الاستعمار، وخلال الثورة، بمبدعيه وبمبدعاته، بظروفه البيئية والسياسية والاجتماعية والثقافية. فماذا عن الظروف الاقتصادية؟ أي هل ثمة إعاقات مادية وتقنية تعسر من مهمة الممثلين وتؤثر على أدائهم؟

تبين الحالة المادية للرواد، أنه لم يكن من اليسير إنهاء عرض كامل وقابل لأن يشاهده الجمهور، فالحاجة إلى فضاء اللعب، وإلى أزياء، وإكسسوارات، وديكور، وإضاءة ومؤثرات صوتية، أثرت بشكل كبير على مردود الأداء خاصة "كان الرواد يعيشون حالة مادية لم تسمح لهم بتوفير كل ما يحتاجون إليه.. عمل بشتارزي في بداية حياته في بقالة والده، أما علالو فقد كان يعمل في صيدلية في حين كان داحمون أمين مكتبة ورشيد قسنطيني عاملا في مصنع للأثاث"[2].

هذا، وكان الرواد يجدون صعوبة في توفير فضاءات لعرض مسرحياتهم، وذلك بسبب الحالة المادية المزرية، حيث كان عليهم أن يدفعوا مقابل الحصول على قاعات العرض لتقديم العروض فقط، أما أماكن التدريبات فهي أيضا غائبة "فأضحى الممثلون بين خيارين إما قبول العرض في قاعات من الدرجة الأخيرة وأغلبها تقع في أماكن بعيدة غير

[1] صوفوكل، أنتيقون، تر :أحمد سفطة المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر، 1986، ص 6.
[2] حايك أمينة، الممثل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية والتكوين الأكاديمي، المرجع السابق ، ص 74.

ملائمة أو الانتظار إلى غاية انتهاء موسم العروض الأوروبية..كان لا بد أيضا البحث عن مكان التدريبات وعن مكان لحفظ الإكسسوار وترتيبه"[1].

وكان هؤلاء يستغلون كل المال الذي يحصلون عليه لصالح احتياجات العروض من إكسسوار وأزياء، وحتى أجور العمال والتقنيين، وقد اضطر محي الدين بشتارزي إلى بيع اسطواناته باعتباره كان مطربا وهذا هو الفن النزيه الذي يتحدث عنه مصطفى كاتب حين قال:"...عندما يضحي الفنان بمصلحته المادية من أجل مصلحة الفن"[2].

يشير مصطفى إلى الصعوبات المادية والتقنية التي واجهته رفقة جماعته، وهم يحظّرون لمسرحية الكاهنة لدرجة إلغاء مشاهد درامية كاملة، بسبب عدم التمكن من توفير الديكور، علما أن هذا الأخير في غاية الأهمية، كونه يوحي إلى المكان الدرامي، إضافات إلى الرموز والعلامات المتشعبة يقول:"صممت ديكورا ليس بوسع الإمكانيات المادية لمسرحنا توفيره، كان يجب الاكتفاء منه بالرمز، مشهد أمام النافذة يلغى بسبب انعدام نافذة في هذا الديكور. أحد التأثيرات لم نستطع انجازه دائما بسبب هذا النقص"[3]. ويواصل حديثه عن انعدام باب يلج منه المتفرجون إلى القاعة فدخلوا عبر الكواليس رفقة الممثلين.

ثم ماذا عن المستوى الثقافي وعن درجة التحصيل العلمي لهؤلاء المبدعين والممثلين في تلك الآونة أي مع نشأة المسرح الجزائري؟ نظرا لافتقار الرواد للرصيد الثقافي المسرحي ونظرا لغياب النقد وأهل الاختصاص في المجال الدرامي، غدا بشتارزي يوضح المستوى الفكري والثقافي لدى الممثل بقوله: "الممثل في الجزائر عصامي، ما تعلمه إنما تعلمه بنفسه دون أن يتلقى دروسا تكوينية"[4].

ويواصل بشتارزي تأسفه لغياب المختصين من الفنانين والأكاديميين خاصة، ويبيّن بكل تواضع استعداده للإنصات لكل الآراء والأفكار، كان يدري جيدا أن ذلك يعود بالفائدة

[1] حايك أمينة، الممثل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية والتكوين الأكاديمي، المرجع السابق، ص 53.
[2] مصطفى كاتب، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري، المرجع السابق ،ص 43.
[3] المرجع نفسه ، ص 55.
[4] حايك أمينة، الممثل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية والتكوين الأكاديمي، المرجع السابق ،ص 91.

على الأداء وفن التمثيل عموما، يقول: "كان من السهل إخفاء الأخطاء الصغيرة لو كان هناك مختص قادر على إسداء النصيحة للممثلين الشباب"[1]. في ظل هذه الوضعية غير المستقرة، وغياب المنهجية والتقنية، والتداخل بين النظري والتطبيقي، دعا بشتارزي إلى ضرورة التدريب والممارسة فبذل المسرحيون مجهودات كبيرة قصد " الاهتداء إلى أسلوب يتم اعتماده في إعداد الممثلين إعدادا مسرحيا، ففي 1946 قام رضا حوحو بتأسيس فرقة مسرحية أطلق عليها اسم "مسرح الغد" ضمت ما يقارب خمسين شابا متفاوتي الأعمار كانت مهمتها إعطاء درسا في التعبير الجسدي والإلقاء."[2]

وبعد ذلك، أُنشئت 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"[3] إضافة إلى قطاع الحركات الشبانية والتربية الشعبية الذي أشرف على التربصات التكوينية والتي شارك فيها الفرنسيون والشباب الجزائري، وفُتحت آفاق تعلم الفنون الدرامية " قام قطاع الحركات الشبانية والتربية الشعبية بإنشاء المركز الجهوي للفن الدرامي بالجزائر."[4]

[1] حايك أمينة، الممثل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية والتكوين الأكاديمي، المرجع السابق ،ص 91.
[2] المرجع نفسه، ص 32.
[3] إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، المرجع السابق، ص 39.
[4] حايك أمينة، الممثل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية والتكوين الأكاديمي، المرجع السابق، ص 94.

من النقاد من يرى أن حضور الثقافة الفرنسية بالجزائر نقطة سلبية، وكذلك لا يجب وفق رأي هؤلاء دائما، أن يتأثر الممثلون الجزائريون بالتمثيل الغربي ، بينما ترى "آرليت روث" أن الشباب الجزائري المسلم خطا خطوة إيجابية بإطلاعه على نظريات الدراما الغربية، وبالتالي تمكّن من الممارسة العميقة لفن الأداء" وفي سنة 1947 نظم مفتش القطاع (شارل أغيس) بمعية (هنري كوردر) و(جان رو) أول تربص للفن الدرامي بشرشال."[1] يؤيد مصطفى كاتب رأي آرليت روث داعيا إلى ضرورة التكوين الذاتي بالإطلاع على المدارس الأوروبية والمنظرين العالميين.

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"[2].

وفي فترة لاحقة، وبعد الاستقلال، التحق الممثلون بالمسرح الوطني الجزائري، بموهبة ذاتية وثقافة بسيطة ومعارف محدودة ومكتسبات قبلية، نهلوها من بعض الإطارات الفنية الفرنسية. تحوّل 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، وفتح آفاق التكوين المسرحي بإنشاء معاهد، وبالتنسيق مع قطاع التعليم العالي.

[1] حايك أمينة، الممثل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية والتكوين الأكاديمي، المرجع السابق، ص 95.
[2] مصطفى كاتب، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري، المرجع السابق ، ص 46.

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 وسيطرة الكلام على الإخراج"[1]. فالممثلون يندفعون إلى التمثيل وهم يجهلون الأهداف من أداء الأدوار، يفعلون ذلك بدوافع ذاتية، كما أنهم يجهلون أيضا قواعد الدراما وتجارب فن 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.

ينبذ مصطفى كاتب الثرثرة ويبحث عن الأداء، فالمسرح في نظره يقوم على تمثيل وقائع يومية أو متخيلة، ويوصي بأن يبقى الممثل مع الدور مدة معتبرة، تمكنه من فهم النص والإحساس بالشخصية وتمثيل جميع الأخلاق، ويعيب على الممثل الجزائري الذي يقفز من دور إلى آخر في مدة وجيزة جدا، فلا يتمكن من الأداء العميق ولا من الإبداع "في حين أن ممثلا عالي القدر يؤدي في كل مساره المهني حوالي ثلاثين دورا"[2].

يبحث مصطفى كاتب عن مؤلفين دراميين حقيقيين، ينطلق إبداعهم من الملاحظة والإحساس والانفعال والخيال، من أجل أن يتمكن الممثل من توطيد الصلة والعلاقة بشخصيات المسرحيات الجزائرية.

يرى مصطفى كاتب أن المسرح لعبة أو مقابلة تُلعب بثلاثة أقطاب، هم الشاعر، ويقصد به المؤلف الدرامي الذي يعرف كيف يلاحظ وكيف يحس وكيف يعتمد في إبداعه على خياله الشعري، واللاعب الثاني وهو الفنان أي الممثل الذي يكتشف ذاته ويستثمر موهبته، ويلبي رغبته، أما اللاعب الثالث وهو الجمهور الذي يوليه اهتماما خاصا، الذي يمثل الهوية والشخصية الجزائرية والثقافة والحضارة والتربية.

هذا يعني، حسب رأي مصطفى كاتب أن الممثل الفنان يعتمد على مؤثراته الوجدانية، من أجل تحقيق العملية الإبداعية، حيث اكتشاف الذات وتلبية الرغبة والتمتع

[1] حايك أمينة، الممثل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية والتكوين الأكاديمي، المرجع السابق ، ص 100.
[2] مصطفى كاتب، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري،المرجع السابق ،ص 44.

بالموهبة والخيال الانفعالي، وهذا ما حدث مع فاطمة رشدي ورشيد قسنطيني ودحمون ومحمد رضا مناصلي وسيد علي شوبان الذين ولجوا إلى ميدان الفن المسرحي دون تكوين ولا تأطير، لقد "عانوا، قاوموا، واصلوا المسيرة، كسبوا أنصارا لهم، تكاثر عددهم وأثبتوا وجودهم أمام النظام الاستعماري وأمام المحافظين من ذويهم"[1].

وكان هؤلاء يوافقون جيل دولوز، بل إن هذا الأخير هو الذي يوافقهم على أن المسرح والفن عموما يتصف بالمقاومة والسيرورة والترحال. هذا، ولكن مصطفى كاتب يرى أن المؤثرات الوجدانية وحدها غير كافية، وينادي بتكوين وتأطير الممثل "فتكوين الممثل ليس مجرد تعلم مجموعة من التقنيات لأن فن التمثيل لا ينحصر في الممارسة فقط"[2].

وعليه فإن تكوين الممثل يعتمد على محاور ثلاثة وهي :

- ✓ التدريب بمفهومه الشامل الذي يصبو إلى تنمية القدرات الذهنية التي تتعلق بالعملية الإبداعية من خيال وموهبة وإلهام وذكاء انفعالي – كما أسماه قاسم محمد- إضافة إلى الممارسة، أي التدريب الإجرائي وفق منهج أو تكنيك معين.
- ✓ إثراء الرصيد المعرفي والثقافي بتعلم اللغات والتفتح على الثقافات والحضارات المختلفة والاحتكاك بها.
- ✓ الإلمام بالمدارس العالمية والنظريات الدرامية.

فالتكوين لا يدحض النشاط والممارسة، والنشاط دون تعليم هو ترفيه، أو ربما تهريج "لكن النشاط والتعليم يكملان بعضهما البعض، مثلما في الرياضة حيث أن التربية البدينة والأنشطة الرياضية متكاملان"[3]. فمصطفى كاتب الممثل يتحدث عن مسرحية الكاهنة التي كان له دور فيها كما سلف الذكر، يرى أن المؤلف (عبد الله نقلي) نسج شخصية الكاهنة

[1] مصطفى كاتب، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري، المرجع السابق ،ص 81.
[2] حايك أمينة، الممثل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية والتكوين الأكاديمي، المرجع السابق ،ص 102.
[3] مصطفى كاتب، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري، المرجع السابق ،ص 84.

وجعل من تركيبتها تؤول إلى الحقيقة "تفكروا أيضا أني مثلكم مخلوقة من لحم ودم..نعم، إنها تحيى، إنها عامرة بالدم، لحمها مكتنز، ردود أفعالها إنسانية، عنف، ضعف، حب، وطنية"[1].

لماذا اختار مصطفى كاتب هذه العبارات كتعليق على شخصية الكاهنة؟ من المؤكد أنه تفاعل وانفعل معها، هي حبلى بالحالات الدرامية التي حركت إحساسه ووجدانه كممثل ومبدع، ذلك أنه "كان ممثلا مقتدرا أبدع في أدواره وتألق في أداء شخصية ياغو في مسرحية عطيل لشكسبير ودون جوان في مسرحية موليير وأزداك في دائرة الطباشير القوقازية لبرتولد بريخت وبتروف في مسرحية إيفان إيفانوفيتش لناظم حكمت وغيرها"[2].

يتمتع مصطفى كاتب بالموهبة "...الذين اعتقدوا أنهم بحرمانه من الخبز يحرمونه من الموهبة"[3]. وُصف بالمثقف وبالرجل الحساس "رجل مثقف حساس ومرهف الذوق"[4].

مصطفى كاتب كنموذج للمبدع الممثل، تتسم شخصيته بهذه الأحاسيس والمؤثرات الوجدانية، بالموهبة والخيال إضافة إلى الثقافة الواسعة والتحدي والإرادة، جعلته يتألق في التمثيل وتجسيد الشخصيات الدرامية، ليس في المسرح وحسب، وإنما أدى عدة أدوار في السينما والتلفزيون حيث "أدى دور حاكم مدني في (الليل يخاف من الشمس) لمصطفى بديع وشقيق كلثوم في (ريح الأوراس) لمحمد الأخضر حمينة، (حسان طيرو) لمحمد الأخضر حمينة ودور الطبي في (الأفيون والعصا) لأحمد راشدي وضابط فرنسي في (ديسمبر) لمحمد الأخضر حمينة، ودور علي في (بلاد السراب) لأحمد راشدي ودور مفتش الشرطة في (حسان نية) لغوتي بن ددوش"[5].

[1] مصطفى كاتب، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري، المرجع السابق، ص ص 54-55.
[2] المرجع نفسه،ص 15.
[3] نفسه ،ص 28.
[4] نفسه ،ص 29
[5] نفسه ،ص ص23-24.

يتضح مما سلف أن العملية الإبداعية المتعلقة بفن التمثيل في زمن نشأة المسرح في الجزائر كانت تسيرها ظروف ومؤثرات خارجية تتحوصل فيما يلي:

- ✓ الرقابة والضغط والحصار الذي فرضته الإدارة الفرنسية على الممثل.
- ✓ الإعاقات المادية والتقنية التي واجهها الممثلون الرواد.
- ✓ مهنة التمثيل شبهة 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.

هذه العوامل تؤثر على سيكولوجية العملية الإبداعية عند الممثل، وتؤدي إلى تسجيل نتاج إبداعهم بالشكل الذي عُرض في زمن الرواد، ومن تبعهم على هذا المنوال.

كما أن للمواضيع المقتبسة والترجمات والجزأرة تأثيرها على أداء الممثل لأنه "هو الرجل الذي يحمل المسرح"[1] وهو الذي يتوغل إلى عالم الأساطير، وألف ليلة وليلة والتراث الشعبي، والأحداث التاريخية، والمواقف الدينية، وسيجسدها دراميا ويقدمها للجمهور.تلك هي الانطلاقة والقاعدة التي أسست للمسرح الجزائري وللعملية الإبداعية.

كذلك إضافة في حوار مع الممثلين، وإدراج هذه الفكرة، والمتمثلة في الاهتمام بالمشهد البصري، أي أن الأفعال صارت المطلب الرئيسي بذاتها في العرض المسرحي "وهذه نقلة هامة في تكوين العقلية العربية في المسرح، فبعدما كانت أفعال الممثلين وإيماءاتهم وتبادلهم لها يجب أن تنصبّ في الفكرة العامة للمسرحية وهدفها الأعلى مهما كثرت أو كانت غرائبية أو زائدة فقد صارت الأفعال والإيماءات عند الممثل الواحد أو في

[1] حايك أمينة ، المثل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية والتكوين الإيديولوجي، المرجع السابق ،ص 109.

الاشتراك مع الشركاء على المسرح مطلوبة لذاتها وغير مطلوب منها أن تنصب في الهدف الأعلى مباشرة ويكفيها أن تكون مثيرة للبصر ومدهشة له"[1].

وفي الفترة التي تلتها – أي بعد الاستقلال- وجدت الإنسان المبدع، المسرحي والممثل تملكات فطرية وتركيبة وخصوصيات نفسية ومكبوتات وعقد، في كنف الحرية، في زمن الحداثة وما بعد الحداثة، وفي فضاءات إبراز الأنشطة مع التعاونيات والجمعيات، والمسارح الجهوية، بتقبل الآخر وبالتفتح وباحتضان التجريب وبتعدد الاتجاهات الفكرية، في هذا البوتقة المركبة.

ما السبيل المؤدي إلى اكتشاف الأسس النفسية لدى الممثل؟ خير سبيل إلى الوصول إلى المرمى المقصود، التقرب من مجموعة من الممثلين والتحاور معهم، هي تجربة قد تمكن البحث من الوصول إلى استنتاج بعض الأسس النفسية للعملية الإبداعية المتعلقة بفن التمثيل في الجزائر، وذلك من خلال الإجابة عن أسئلة محضرة ومبنية تتمحور حول:

- ✓ الطفولة وعلاقتها بالفن.
- ✓ تأثر الممثل بالمسرحيين العالميين والمسرحية التي انفعلت مع وجدانه والشخصية الدرامية التي استوقفته وحيرته.
- ✓ كيفية تعامله مع الشخصية الدرامية (يتخيلها، يتحاور معها، يندمج فيها..).
- ✓ امتزاج انفعالاته الخاصة مع انفعالات الشخصية.
- ✓ إمكانية ربط علاقة ممارسة التمثيل، تحقيق الذات، التخلص من العقد..
- ✓ احتمال تسبب التمثيل ومعاشرة الشخصية في توتر وقل وإحباط .

إضافة إلى نوع الشخصية التي يفضل أدائها وتعامله مع المخرج، حبه للشهرة وللتألق ثم رأيه حول التكوين والدراسة الأكاديمية وربطها بالممارسة.

[1] فرحان بلبل، مسرحنا العربي، واقعه وآفاقه ، المرجع السابق ،ص 229.

المبحث الثالث: سيكولوجية التلقي في المسرح الجزائري

تكتسب الخلفية النفسية أهمية كبرى من خلال مواجهة بين الذات المتلقية بزادها الثقافي والمعرفي، وبسماتها وطباعها ومزاجها، وبين الإبداع المسرحي بفنه وجمالياته ونسقه الفكري والثقافي. يتفاعل المتلقي إذن ويستجيب لما يستقبله سمعه وبصره وفؤاده، من أجل ذلك، ركز المنظرون على نفسية المتلقي، وأعطوها منزلة خاصة من العناية والبحث والدراسة.

نشأت علاقة قديمة بين المسرح ونفسية المتلقي، حيث كان المؤلف المسرحي الإغريقي يكتب نصه ويُعدّ عرضه الفرجوي، وهو يصبو إلى بلوغ نفسية المتفرج والتأثير فيه، وقد تنبه أرسطو إلى هذه الغاية مبينا وشارحا نظرية التطهير التي تتوغل وتنفذ مباشرة إلى نفسية المتلقي، ولقد تم اكتشاف هذه الظاهرة في علم النفس الحديث، والتي يُطلق عليها " عملية التفريغ الانفعالي أو تصريف الانفعالات وتطهير الذات."[1] فالتطهير هو تحرك المشاعر وتنقلها من الخوف والشفقة إلى الارتياح، وكأن الانفعالات المسيطرة على الذات استطاعت أن تتحرر.

يُعتبَر تلقي الأعمال الفنية لاسيما العروض المسرحية، أسلوبا من أساليب العلاج والتطهير النفسي، لماذا الدراما بالذات؟ ذلك أن تذوق الدراما ومواجهتها يختلف عن قراءة رواية أو قصة أو الإنصات إليها فحسب، حيث أن للدراما تأثير انفعالي خاص "فالصور العقلية ونواتج التفكير البصري هي صور مفعمة بالحيوية ومن ثم فإن تأثيرها الانفعالي والحسي يكونان أكبر مقارنة بالصور اللفظية الأكثر تجريدا وربما غموضا."[2]

هذا التأثير الانفعالي الوجداني يخلق تخيلات الرعب والخوف، وتخيلات البهجة والمتعة، فتتولد حالات نفسية مركبة ومميزة، مما أدّى بالحكماء أن يهتدوا إلى الاهتمام

[1] عبد الرحمان عيساوي، سيكولوجية الإبداع، المرجع السابق، ص 127.
[2] شاكر عبد الحميد، الخيال من الكهف إلىالواقع الافتراضي، المرجع السابق،ص 288.

بالتلقي والمتلقي، فامتزجت الفلسفة بالفن لترسو وتستقر عند نفسية مشاهد العرض المسرحي، عند شعوره وإحساسه، فنفسية المتلقي هي الغاية والمرمى.

كانت نظرية التطهير بمثابة القاعدة الأساسية والسند المتين لعلم التلقي، وقد أكد ذلك هوراس، الذي كان يرى أن الغاية من الشعر هي الفائدة والإمتاع وإثارة اللذة، وأن ما يعيشه المتلقي بجوارحه وحواسه، خاصة حاسة البصر، ينعكس بشكل خطير على نفسيته.

هذا يعني أن فلسفة التطهير كانت مهدا لنظرية التلقي، والتي هي الغاية المنشودة من وراء التراجيديا خاصة، ولكل فيلسوف تصوره الخاص به حول هذا المفهوم، يقول غادامير "فلسنا نحن من يتطهر منها بل الانفعالات ذاتها التي يتم تطهيرها."[1]

هذا عن مُشاهد المسرحية عند غادامير الذي يعتبره مشاركا ضروريا وأصيلا، يعيش تجربة خاصة، وما يحدث لانفعالاته من تطهير أثناء العرض وبعده، هو " نوع من المواجهة بين الذات وذاتها، فيجد المتفرج نفسه منقادا نحو واقعه الخاص، نحو تراجيديا المصير وتراجيديا الوجود."[2]

عم يبحث المتلقي؟ ما هي الآثار النفسية التي يمكن أن يخلِّفها عرض مسرحي ما؟ وهل من الممكن أن يتضرر المتفرج بعد تتبعه لمشهدية فنية معينة؟

يرى أرسطو وهوراس ومن تبعهما من المنظرين والفلاسفة أن الأعمال الدرامية تهدف إلى التطهير الانفعالي، التربية وتوجيه السلوك، والارتقاء بالمشاعر، وقد بسط جلين ويلسون مصطلح التطهير حين فسره على أساس " التحرر من التوتر، وهو تحرر يفترض حدوثه نتيجة إطلاق العنان بقوة للانفعالات الحبيسة أو المكظومة بداخلنا."[3]

كما أن لفرويد رأيا خاصا حول التطهير، وجوهر الاختلاف بين التطهير عند أرسطو والتطهير عند فرويد هو الوسيلة أو الإجراء، حيث أن فرويد يستعمل أساليب

[1] هشام معافة، التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير، المرجع السابق،ص 177.
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3] جلين ويلسون سيكولوجية فنون الأداء، المرجع السابق،ص 21.

العلاج المتنوعة كالتنويم المغناطيسي و التداعي الحر، فيجعل المريض يتكلم ويعبر عن صور وأفكار وعبارات مشتتة ومبهمة حتى يتوصل إلى لا شعوره وما يُخزّنه وكل ذلك من أجل " التخفيف من وطأة العصاب من خلال التفريغ الانفعال، ومن خلال التحرر ومن ثمّ الاستبعاد للانفعال المعوّق والمرتبط بخبرات غير سارة تنتمي إلى مرحلة الطفولة وهي خبرات يُقال أنها قُمعت في العقل اللاشعوري."[1]

توسل فرويد الوسيلة الطبية والعلاجية من أجل الوصول إلى التطهير، وهو يقرّ بأن هناك ثمة علاقة بين المتلقي والأعمال الفنية لتحقيق التطهير، مركزا على متعة المتلقي وتجاوبه اللاشعوري مع الآثار الإبداعية والشخصيات الدرامية، وقد تشترك هذه الأحاسيس بين المتلقي والمبدع في مواطن " تُكوّنها في نظر فرويد العقد والمكبوتات وكل ما اختزن في اللاشعور من الذكريات الطفولية."[2]

تطورت نظرية التلقي، حيث واصل تلاميذ فرويد البحث عن الآثار النفسية للأعمال الفنية، فتوصل أدلر ويونغ وغيرهما إلى جملة من الشعور، التي يجدها المتلقي والتي تتلخص في الشعور بالمتعة واللذة وحتى النشوة وأحاسيس الارتياح والرضا والإعجاب بالذات، وخاصة الشعور الجمعي الذي قال به يونغ حين يشترك المتلقون في لذة أو متعة واحدة من خلال تفاعلهم مع خبرة فنية معينة.

تتلخص الآثار النفسية لتلقي العروض المسرحية فيما يلي:

- ✓تؤثر فلسفة المبدع واتجاهه الفكري والفني على نفسية المتلقي.
- ✓تحقق آليات التوحد والتقمص والتماهي من خلال الإثارة الجماعية واختبار تجربة واحدة.
- ✓تحقق التطهير لدى المتلقي رغم درايته أن ما يجري أمامه على الخشبة هو مجرد لعب يؤدي به إلى صرف انفعالاته وقلقه وتوتره.

[1] جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، المرجع السابق، ص 21
[2] زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، المرجع السابق،ص 11.

- ✓لكل عرض مسرحي فائدة مرجوة وضرر محتمل، تتوقف على رسالة المؤلف وغاية المخرج وأخلاقه، فالمَشاهد الفاسدة الخالية من الحياء والتي تنحو منحى الإباحية قد تتسبب في جعل الشاب المتلقي يعتبر النساء "مجرد موضوعات جنسية أو بقايا مهملة أو أنهن يستمتعن في النهاية بمثل هذه الممارسات السادية ومثل هذا الجنس القهري وأنهن يحصلن على المتعة المثالية من خلال هذه الطريقة."[1]

أما فيما يخص الآثار النفسية التي تُخلّفها العروض الكوميدية، فهي آثار خاصة، فكثير من الناس يبحثون عما يضحكهم، يحبون النكت والعروض الفكاهية، فهل يتطهرون فعلا ويحققون شعور الرضا والاطمئنان حين يضحكون؟ هل يحققون البهجة والسعادة؟ وكيف تفسر نظرية التحليل النفسي هذه الظاهرة؟

اهتم فرويد بالنكات، محللا إياها انطلاقا من عنصرين أساسيين، ألا وهما الجنس والعدوان، فهو يُرجع مصدر النكتة إلى الكبت، الذي يضم نزوتي الحياة والموت(التدمير) "وقد اعتقد فرويد أن الفكاهة مفيدة باعتبارها صمام الأمان إزاء الجنس والعدوان المكبوت، فالنكتة تسمح لنا مشاركة الآخرين في الميول غير المقبولة..وهي تعبير عدائنا اتجاه الأشخاص الآخرين."[2]

فالعرض المسرحي الفكاهي يحقق عموما لدى المتلقي مبدأ التخفيف أو التنفيس من التوتر ومشاركة الآخر خبرة واحدة وإدراك واحد، فالضحك والمشاركة في الجو الفكاهي قد يخفف كثير من المتاعب النفسية والأزمات الانفعالية.

فالفنان الكوميدي قد يتخذ من الفكاهة نافذة يجعل المتفرج يلج من قطرها، ليتمكن من التخفيف من وطأة المحرمات الاجتماعية، يجعله يضحك على هموم ويفكر فيها في ذات الوقت.

[1] جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، المرجع السابق، ص 31.
[2] المرجع نفسه، ص 245.

بناء على ما سلف، يتم التوصل إلى أن المسرح يمنح للمتلقي فهما واسعا وعميقا، يثير انفعالاته الخاصة باليأس والضجر والإحباط وغيرها، ثم يصرفها فيتحقق لديه التطهير، يجعل المسرح المتلقي يعي ذاته، ويعي ذوات الآخرين كما يحقق له المتعة والبهجة الانفعالية الايجابية، وقد يمكنه أيضا من إشباع غرائز الانتقام والعدوان، ويوجه تفكيره ويشحنه بطاقة تحفزه على التغيير، وقد يكون للمسرح آثارا سلبية ومن ثم وجب على المشاهد الوفي الذي يعتاد المسرح أن ينتقي ما يشاهد، و خاصة العروض الموجهة للطفل لأنها تترك آثارا نفسية قوية على شخصية الطفل.

وإذن، ماذا الذي حققه التلقي في المسرح الجزائري؟ وما الآثار النفسية التي خلفتها الدراما الجزائرية؟

في العشرينات من القرن العشرين، وفي بلد يعيش تحت قهر الاستعمار والحرمان والبؤس والجهل، في الجزائر، كيف تلقى هؤلاء المواطنون العروض المسرحية؟ كيف تسنى لهؤلاء أن يتقبلوا هذا الفن الغريب والدخيل على ثقافتهم؟ ماذا كان يحب هؤلاء وفيم كانوا يرغبون؟

أبدع الرواد الأوائل علالو، بشتارزي ورشيد قسنطيني، أي جاءوا بفن جديد ففكروا في كسب جمهور؟ لم تُحصر جهودهم في العملية الإبداعية، وإنما فكروا في تكوين متلقي هذا الفن، في غرس نسق ثقافي جديد، فكان لزاما عليهم أن يتفهموا نفسية وعقلية المواطن الجزائري في تلك الحقبة، في البحث عن رغباته ومكبوتاته، علام يقبل ومم يدبر، أي البحث عن السبيل وكيفية الاتصال والتواصل.

لاحظ علالو أن المناسبة الزمانية مهمة جدا، ذلك أن ليلة رمضان تكون نفسية المواطن حبلى بالروحانيات، فيقبل على الأناشيد الدينية والعروض الموسيقية " مما ألهمه أن يدخل العنصر الفكاهي كفاصل بين المقاطع الموسيقية، ثم مزج بين عنصر الموسيقى والغناء والفكاهة والموروث الشعبي والواقع اليومي للمواطن البسيط أكسب عروضه

المسرحية نجاحا لم يكن متوقعا."[1] حيث لاحظ أن الجمهور يستجيب لما يُقدَم له، ويتفاعل مع الوصلات الفنية على أشكالها وأنواعها، وعندئذ بإمكانه أن يرقى بهذه التظاهرات إلى مستوى عرض موسيقي يتجاوب معه الجمهور.

للدراما مبادئ فطرية قائمة على التواصل بل الالتصاق بحركة المجتمع، حيث ينهل المؤلف موضوعاته من الحياة على أساس أن يتوجه بعرضه إلى الجمهور توجها مباشرا وآنيا "وهذا يعني أن المسرح لا يكون فاعلا في المجتمع إلا إذا عبّر عن درجة تطوره، ولا يأخذ قيمته الحقيقية إلا إذا كان قادرا على شد الجمهور إليه بفنه السحري أولا وقادرا على دفعه إلى فهم الواقع."[2] وكأن علالو كان على يقين أنه سيأتي اليوم الذي تستقل فيه البلاد، ففكر في مصير هذا الفن الأصيل بأصالة الإنسان.

فالمسرح واجهة حضارة الأمة، قد يكون مرآة المجتمع يحتضن إليه الدراما واللمسات الفنية الجمالية، كما أن المسرح يمتاز بقدرة عجيبة على الاتصال الوجداني وإثراء الجانب الإنساني للإنسان، حيث الإرادة وانتقاء السلوك المناسب الذي تحركه المؤثرات الوجدانية الممزوجة بالمؤثرات الفكرية، والحال مع جمهور محروم ومقهور وغير مثقف، ولكنه يستجيب لفن غريب. لم هذه الاستجابة؟ ما الذي جعله يتأثر بها؟ ولماذا تقبلها ولم يعتبرها بدعة وضلالة؟

والإجابة البسيطة تتجلى في تألق عنصرين أساسيين، ألا وهما اللغة العامية التي كتب بها علالو وجعلها وسيطا بين الممثل والمتلقي، ثم الشكل الهزلي والتهكمي الذي قدم من خلاله هذه العروض، وكأن مواطن تلك الآونة يريد أن يعبر عن وجدانه، لا تهم الكيفية، يضحك أو يبكي أو يصفق أو يصدر أصواتا ويصرخ، المهم أنه يجد إثارة وتنبيها ليرد عليها بديناميات نفسية تخفف من ضغطه وتوتره الذي يكاد يهلكه.

[1] سنوسية باحفيظ، الممثل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية واتكوين الأكاديمي، المرجع السابق، ص 144.
[2] فرحان بلبل، مسرحنل العربي، المرجع السابق، ص 13.

وهذا مصطفى كاتب يشهد أن العروض المسرحية لبّت منذ البداية الاهتمامات وتقاليدها الفنية الأصيلة، فوجدت في الغناء الهزلي واللغة العامية مَنفذا تنفذ من خلالها مكبوتات وعلل نفسية المتقلي. "إن المسرح الجزائري ظهر من خلال العرض الشعبي مرتبطا بذوق الجماهير غير المثقفة."[1] وهذا منطقي جدا، فالمتلقي غير المثقف لا يفهم اللغة العربية الفصحى، فهي تُعجز وتُرهق وجدانه، تؤثر فيه سلبا فينبذها، وبنبذه إياها يحدث الانقطاع بينه وبين العرض ككل، وبالتالي تتلاشى عملية التواصل وتفشل.

فالمسرح على الشكل الذي اختاره له علالو، أي باعتماده على اللغة العامية، هو تجديد وابتكار لعملية التلقي حسب رأي جغلول الذي يقول:" إنه يفتح مجال ثقافي مشترك لأن اللعب في المسرح يجمع عند إجرائه علاوة على المؤلف ما بين الممثلين والممثلات والجمهور للعرض الذي يتم في الوقت الراهن. إن حكم الجمهور هنا حكم قاطع لأنه هو الذي يصبح مقياس قيمة العمل الثقافي."[2] هذا يعني أن علالو لم يبدع عروضه المسرحية وكفى، وإنما أبدع جمهورا، لم يُعدّل ولم يُجدّد وإنما أوجده لأنه لم يكن موجودا أصلا.

أُعطيت الرّيادة للغة، لأنها هي التي هيمنت على حساب الفعل الدرامي وأداء الممثل، وكأن متلقي تلك الآونة لم يروض حاسته البصرية على المشاهدة الفنية، كان يتذوق الجمال الفني عن طريق السمع." إذ كل الأعمال التي عُرضت باللغة العربية الأدبية استهجنت من طرف الجمهور وعرفت بالفشل الذريع وهذا بشهادة أولئك المؤسسين أمثال بشتارزي وعلالو."[3]

فاللغة تقترن بالوعي الجماعي وباللاوعي السيكولوجي، واللاشعور اللاكاني مبني كبناء اللغة، فلاكان لا يخالف فرويد صاحب نظرية اللاشعور، وإنما يوضح قصده " مستعينا في البرهان على نظريته بعلم الألسنية التي دخل حديثا على العلوم الإنسانية ابتداء

[1] مصطفى كاتب، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني، المرجع السابق، ص 73
[2] المرجع نفسه، ص 113.
[3] سنوسية باحفيظ، جماليات التلقي في المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص 146.

من ف. دي سوسير الذي وضع المعادلة الأولى اللوغاريتمية في استبدادية العلامة وتحكمها في تصدير المعاني."[1]

لم يشهد فرويد علم الألسنيات، وما فعله لاكان هو أنه واصل مع اللاشعور، فهي التي يصدر عنها الدال أو العلامة، والتي يستقبلها المتلقي فيتفاعل معها وجدانه "وهذا ما تنبه له علالو مبكرا من خلال اختياره للموروث الشعبي وللعامية لغة التداول اليومي والواقع المعيش."[2] لم يرد علالو أن يمس اللغة العربية الفصحى بسوء، ولكنه تجرأ وجرّب اللغة العامية، ذلك يعني أن التعبير بالفصحى أسلوب راقٍ يعتمده الكلاسيكيون، هي أيضا تنمي الذوق العام للمتلقي كما هو الشأن مع مسرحيات شكسبير ومستوى الشعر الذي عرفته كتاباته.

فالفصحى " لا تتنافى مع تصوير الواقع بل تنمي الإبداع والخلق المسرحي."[3] ولكن، ورغم ذلك، لم تنسجم اللغة الفصحى مع تركيبة الشخصية الجزائرية في تلك الفترة، لم يكن يفهمها، كان يجهلها، من أجل ذلك لم تلق إقبالا من طرف الجمهور."[4] أما اللغة العامية فوجدت تقبلا وتشجيعا، بها كان يضحك وبها كان يتذكر أحواله وربما يبكي،هي همزة الوصل بين الذات والجماعة هي القاعدة التي تبني عليها الثقافة الشعبية خلفيتها الشفهية "هي التي تحمل العناصر الوجدانية للذاكرة الجماعية."[5]

فمسرحية "جحا" التي عُرضت سنة 1926 باللغة العامية، حققت الفرجة، وشدت المتلقي، وجعلته يضحك ويرفه عن نفسه، كان علالو سببا، قام بالإجراء، نعم، ولكن ما حدث هو تلبية، ميلٌ، وخضوع لتركيبة الشخصية وللمزاج النفسي المتعلق بمتلقي تلك

[1] عدنان حب الله، التحليل النفسي من فرويد إلى لاكان، المرجع السابق، ص 43.
[2] سنوسية باحفيظ، جماليات التلقي في المسرح الجزائري، المرجع السابق،ص 146.
[3] فضاءات المسرح، العدد الرابع 2014، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر.
[4] المرجع نفسه، ص 113.
[5] نفسه، ص 120.

الآونة."وبغض النظر عن الرؤى المختلفة للتوظيف الدرامي ل " اللغة" لدى الرواد فإن وظيفتها الفنية تبقى متعلقة بطبيعة ومقتضيات الجمهور والفرجة والاتصال."[1]

فالاتجاه الكلاسيكي في الكتابة المسرحية في تجربتها الأولى يجعل اللعبة الفنية ينقصها لاعب ومشارك أساسي، يحمل وعيا جماليا يشاركه مع الآخرين، أي جمهور المتفرجين الذين يتتبعون نفس الأحداث ويتوحدون في الآراء وحتى في المعاناة والمشاعر.

والحل إذن، هو اللغة العربية، فمن النقاد من يرى أن المسرح الفصيح كانت تشرف عليه جمعية العلماء المسلمين، فالممثلون هاهنا هم الطلبة والمشاهدون، وبالتالي لم يخرج المسرح إلى عامة الناس." إن ما يُعاب على هذه المرحلة أن المسرح الفصيح بقي حبيس أسوار المدارس ولم يخرج للشعب حتى يحتضنه."[2] وكأن هؤلاء كانوا متيقنين أنهم حتى ولو خرجوا به لن يجدوا إقبالا ولا نجاحا.

يجدر التنويه إلى أن اللغة العامية اقترنت بالهزل والإضحاك والغناء، إذ لا يمكن فصل اللغة عن الشكل الهزلي إلا في حدود التحليل والدراسة، فهذان العنصران هما اللذان أسسا لنوع مسرحي عُرف بالمسرح الشعبي أو الاجتماعي، مما أدى إلى " وجود جمهور مسرحي ومتتبع للحركة المسرحية منذ نشأتها خلال المراحل الأولى لنشأة المسرح الجزائري."[3]

للشكل الهزلي الذي انتقاه علالو لجمهوره آثار نفسية هامة جدا، وقد يحدث ثمة تفاعل لاشعوري بين المتفرج ونفسه حين يشاهد العرض المسرحي، ما تمت تسميته ب "المشاركة الوجدانية la communication phatique وذلك بسبب ما يجري في المسرح بواسطة مفهوم الإشارة"[4] ولقد اعتبر فرويد الفكاهة وسماها بصمام الأمان، أي وقاية من العلل النفسية، وتخفيف كثير من المتاعب النفسية، والأزمات الانفعالية .والفكاهة

[1] مجلة فضاءات المسرح، العدد الرابع 2014، المرجع السابق، ص 124.
[2] رأس الماء عيسى، إيديولوجية الخطاب في المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص 224.
[3] إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، المرجع السابق، ص 39.
[4] سنوسية باحفيظ، جماليات التلقي في المسرح الجزائري، المرجع السابق ، ص145.

والكوميديا تنتمي إلى الحكاية الشعبية التي "تعلن عن مكبوتات الأوساط الكادحة والمظلومة في وقت القمع السياسي والجور الاجتماعي"[1].

واجه علالو الرقابة الفرنسية، وموقف النخبة (جمعية العلماء المسلمين) ضد لغة السوق والطابع الهزلي الغنائي، واجه أيضا عقلية عنيدة ونفسية عسيرة لا يمكنها تقبل هذا النسق الثقافي القادم من جهة الأعداء والنصارى، حتى كانت مسرحية جحا مفككة لهذه العقدة المركبة. يشرح بشتارزي هذا الشكل الفني الذي لم يُرض الطبقة المثقفة، يقول:"كان لا بد من نجاح علالو حتى يجعلنا نفكر ونعيد النظر فيما يخدم المسرح الجزائري بصورة أفضل..إن نجاح جحا لم يقنع المثقفين ولكننا وضعنا عل رأس من رسخ وجود المسرح على الأرض الجزائرية..نريد أن نرسخ الذوق المسرحي لدى الشعب الجزائري باستقطاب جمهور له، لم يكن من السهل البتة"[2].

فعلا كانت العملية عسيرة، ولكن الإقبال على الكوميديا لا يمكن أن يكون دافعه الاستعمار والقهر والحرمان، فحتى الجمهور الذي يعيش في كنف الحرية يفضل الكوميديا والضحك بسبب المواقف البسيطة التي يعيشها المواطن يوميا، والتي يتعلق بها ويطرب لها فيجد فيها البهجة والدعوة إلى التصرف الصحيح والسير على السبيل السوي "فظاهرة الإقبال على الكوميديا لا تخص المسرح الوطني الجزائري بل هي ظاهرة عالمية"[3].

إذن، لو قيل أن علالو حقق النجاح، والمعيار في هذا الحكم هو إقبال الجمهور وتشجيعاته وانتظاره للعرض تلو الآخر، هذا يعني أن نصوص علالو صالحة للتمثيل، وتتصف بالعمق والصدق الدرامي، وهي حبلى بالإثارة التي تمكنت من نفسية المتلقي، أوَ لم يكن علالو ذكيا باختياره لقسنطيني ممثلا؟ ألم يسبق إليه القدر قسنطيني حتى تُتَوج عروضه بالتألق والنجاح؟ بلى، ما يقوم به قسنطيني في هذه الظروف يبدو بسيطا، ولكن التشريح يحيل إلى كل ذرة، إلى كل خطوة خطاها في هذا المجال وفي مثل هذه الظروف.

[1] روز ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 184.
[2] سنوسية باحفيظ، جماليات التلقي في المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص 125.
[3] مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، المرجع السابق ، ص 90.

كان عليه أن يتمتع بقدرة كبيرة ليحمل اللغة العامية ويتواصل مع المتلقي بالشكل الهزلي، هذا يعني أن علاقة الفنان الممثل بالجمهور قد تكب أو تصنع جمهورا، كما أنها قد تُخلي قاعات العرض، فالعلاقة بين الفنان المثل والجمهور هي علاقة لعبة أساسية في المسرح "فالجمهور إذا لم يصفق لفرقة ما أو لم يشجعها فليس معنى ذلك إلا أن قوانين اللعبة قد انتهكت، معنى ذلك أن اللعبة لم تحترم كما كان يجب"[1].

فالممثل يحمل وزر النص والأداء والتقنية والاتصال بالجمهور، ذلك ما يؤكده غادامير حين يشير إلى المتعة التي يجدها المتفرج في العرض، ويحكم على فشل الفنان في حالة إدبار الجمهور، وهكذا تشاء هذه اللعبة أن الجمهور دائما محق. يقول غادامير:"وكل فشل أو تشوه في عرض عمل ما يرجع إلى عجز الفنان عن استيعاب دلالته الكلية وإخفاقه في عرض وحدته الداخلية"[2].

من الممكن أن موهبة الفنان الهزلي التي عُرف بها قسنطيني هي التي سهلت له مهمة التمثيل وتجنيد الشخصيات الدرامية، والفكاهة على وجه الخصوص، فالعرض الشعبي هو الذي جعله يتألق، اختلاطه مع العامية غير المثقفة وجرأته لتقديم السكاتشات في المقاهي وفضاءات تجمع الناس والأسواق. "مسرحياته الهزلية تولد لدى المشاهد انطباعا بأنها غير مبنية على وفاق المنطق ولكنها متخيلة وبجدل وانشراح..المالك للحس الكوميدية الذي بفضله لا تكف كلمة مبتذلة ركيكة ورتيبة وصمت مخيم عن تفجر موجة من الضحك وبث نفخة من الانشراح والسرور"[3].

أحسن قسنطيني اللعبة وأتقنها، فكانت له القدرة على إثارة حماسة الجمهور، احترم قوانينها الخفية فحقق النجاح الذي أراده علالو وبشتارزي "فالعرض بالنسبة لقسنطيني كان

[1] مصطفى كاتب، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري، المرجع السابق ، ص 68.
[2] هشام معافة، التأويلية والفن، المرجع السابق ،ص190.
[3] بن حنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد قسنطيني، المرجع السابق ،ص 51.

حفلا، كان يمثل ويؤدي دوره الغنائي مرتديا سموكينغ، حضوره مثل حضور المسرح منذ نشأته كان دائما شعبيا"[1].

وُصف بالمعجزة الدرامية بإغوائه للجمهور، كان يتواصل مع المتلقي دون حاجة إلى ممثل شريك. "العجوز والعجوزة"، "عمل البوليس"و "ابن عمي من اسطنبول" وغيرها من مسرحيات قسنطيني التي صُنّفت وعُرفت بالمسرح الشعبي أو المسرح الضاحك، حيث ينفذ إلى المواقف الشعبية وموضوعات الزواج ومشاكل العمل والعلاقات بين الأقارب والإدمان، ويصوغها في قالب هزلي، بأداء مكنه من ترسيخ عضوية الجماعة وشعور المتلقي بالأمان، فيخفف من ضغط الحياة وقلق القهر والحرمان، ولو إلى بعد حين. هو ينفعل ويتحرك وجدانه فيحقق له ما يستقبله، بل قل ما يشارك فيه من دراما كوميدية شعور بالرضا والطمأنينة.

وهذا هو المقصود من الكوميديا خاصة إذا كان يرافقها الغناء والرقص، كما هو الشأن مع قسنطيني "هي محاكاة تتم في شكل درامي لا في شكل سردي، وبأشياء تثير الضحك، وبذلك يحدث التطهير من انفعال الغضب وأعني هنا باللغة الممتعة تلك التي لها وزن وإيقاع وغناء"[2].

أقل ما يمكن أن يقال عن علاقة الممثل الفنان قسنطيني بالجمهور علاقة حب، نعم، لقد أحبوه لأنه حرّك أحاسيسهم وجعلهم يحققون ذواتهم، يتمتعون من خلال المعرفة المقدمة لهم، من خلال صلتهم بالعالم وبالحياة، فمهما كان قسنطيني يفعل، لم يخرج عن محاكاة الحياة بطريقته الفنية الخاصة، فوجد شريكا أساسيا يتواصل معه "لأنه لا وجود للعمل الفني إلا في علاقته المشتركة التي يؤسسها مع متلقيه"[3]. هذا ما اقتنع به غادامير الذي يؤكد على أن العرض المسرحي أو اللعبة – على حد تعبيره- لا توجد من أجل الممثل، بل من أجل المتلقي.

[1] مصطفى كاتب، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري، المرجع السابق ،ص135.
[2] بن حنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد قسنطيني، المرجع السابق ،ص 9.
[3] هشام معافة، التأويلية والفن، المرجع السابق ،ص189.

المهم أن التواصل تحقق بين قسنطيني والجمهور، وأن اللعبة قد اكتملت، وكذلك يؤكد بشتارزي على هذه العلاقة كلما التقى مع المواطنين، وفي أي مكان يهرعون إليه مطالبين بعروض قسنطيني.

يشير بشتارزي إلى إقبال الجمهور زمرا زمرا على عروض قسنطيني بقوله:"يوجد ما بين 800 إلى 1000 شخص جاءوا لحضور العروض، هناك النسوة اللائي جئن إلى المسرح، الناس كانوا آمنين، فقط رويشد تبع صوت قسنطيني، مس مشاعر الجمهور، في حين كتاب وممثلون هذه الأيام بعيدون عن الجمهور"[1].

وعليه، استطاع المسرح الشعبي في الجزائر استيعاب الجمهور، وذلك بفضل علالو، بشتارزي، وقسنطيني اللاعب الذي فهم قواعد اللعبة فأتقنها، وكأنه كان على دراية بالتجربة الجمالية القائمة على قاعدة سيكولوجية، والتي تستند على ركائز ثلاث تتلخص في:

- ✓ نفسية المبدع وعملية الإبداع حيث النص والقضايا والموضوعات والمواقف الحياتية والإنسانية.
- ✓ الحس الجمالي النابع من الخيال الانفعالي لدى الممثل وموهبته.
- ✓ والخاتمة هي المآل أو الغاية المنشودة، أي تحقيق التطهير لدى المتلقي.

ومن المؤكد أنه ليس من السهل بلوغ هذه الغاية في تلك الظروف بعقباتها المتنوعة، ولكن قسنطيني فعل، وتمكن من "أن يُدخل الجمهور في موجة من الهذيان والصياح والابتهاج"[2].

اهتم الجمهور بقسنطيني الفنان، وبقسنطيني الشخص، يقول بشتارزي: "إن قسنطيني قد شغل اهتمام الجمهور حتى بعد وفاته سنة 1944"[3] وكأن الغاية التي حققها المسرح الشعبي بالأمس في زمن الرواد، والمتمثلة في كسب الجمهور من حيث المشاركة والتفاعل،

[1] سنوسية باحفيظ، جماليات التلقي في المسرح الجزائري، المرجع السابق ،ص 128.
[2] بن حنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد قسنطيني، المرجع السابق ،ص 54.
[3] المرجع نفسه،ص 51.

صار اليوم صعب المراس، رغم الحضارة والحرية والتطور في جميع الميادين، لاسيما الميدان الثقافي والفني.

هو تطور شكلي يبهر العين صحيح، ولكن اللعبة الدرامية فقدت لاعبا أساسيا ومحوريا، وبالتالي حكم عليها بالفشل، والخلل يحوم حول التأليف أو الإخراج أو التمثيل والأداء "ونتج عن ذلك شأن خطير في المسرح هو أن الإخراج المسرحي لم يستطع أن يصبح جماهيريا فمنذ تسعينات القرن العشرين حتى اليوم والمسرح نخبوي"[1].

فالمسرح الاجتماعي بالكوميديا الساخرة والنكتة اللاذعة أسلوب أو منهج اعتمده قسنطيني من أجل أن يوقظ نفس المتلقي، يُشعره بأنه شخص له كيان وحياة ووجود وأفكار وإرادة، لا أحد يمنعه من أن يحلم ويتخيل، من أي يعي ذاته ويعي ذوات الآخرين "فالهدف من المسرح هو ترويج المعنى الذي تريد كل شخصية مسرحية أن تقنع به الجمهور وذلك عن طريق تحقيق أقصى طاقة إيهامية لدى المتلقي مادامت المسرحية اجتماعية وامتداد لواقعه المعاش ومادامت تخاطبه بأدواته التراثية تستنهض فيه حواسه ووجدانه وتعبر عن آماله وطموحاته"[2].

ومن ثمة، يتم استنتاج أن جمهور تلك الحقبة كان يتجاوب مع طبيعة العرض ونوع المسرحية، هو جمهور غير مثقف صريح وعنيد كما سلف الذكر، لا يحب الغموض والفلسفة والأشكال الجادة والمواقف المعقدة، لا علاقة له مع اللغة الفصحى، يهتم بالممثل الذي يشاركه اللعبة ويقحمه في قضاياه وواقعه وبالتالي "لقي المسرح الاجتماعي عند بشتارزي، علالو ورشيد قسنطيني رواجا كبيرا لأنه لم يقتصر على الممثلين وحدهم في اللعبة المسرحية وإنما كان الجمهور طرفا رئيسيا في القضية..إن أمهات المساءل

[1] فرحان بلبل، مسرحنا العربي، المرجع السابق ،ص 233.
[2] إدريس قرقوة ، التراث في المسرح الجزائري، المرجع السابق ، ص148.

الاجتماعية كانت تُناقَش بصفة فكاهية ذات طابع اجتماعي بحيث يصبح المتفرج مشاركا بطريقة غير مباشرة..فالمتفرج سيد العمل المسرحي والمسيطر عليه"[1].

بناء على ما سلف، يتم التوصل إلى أن الجمهور المسرحي الجزائري في العشرينات من القرن العشرين وجد إطارا ثقافيا وفنيا قد سعى إلى تأسيسه الرواد الثلاث، جمهور لبى نداء هؤلاء، فكسبوا خبرة التذوق والمشاركة والانفعال الوجداني والعقلي.

ينطلق مشاهد عرض قسنطيني من حالة التأهب النفسي، هو مستعد وجدانيا وفكريا، فيكتسب خبرة التذوق الفني، وقد ينتهي به الحال إلى التطهير، فمن المؤكد أن للآثار التي تترتب على تذوق المسرح الشعبي طبيعة سيكولوجية، والحوصلة الأكيدة هو أن هذا المتلقي تجاوب مع قسنطيني، بل صار يروض خبرة التذوق الفني لديه، لتصير أكثر مرونة لتذوق الفن وتلقي الجمال الدرامي.

هذا هو الأهم في نظر المنظرين للفنون وللدراما، فالغاية ليست الدفاع عن قضية، وليست تحفيز الجمهور على الثورة و الانقلابات على السلطة، لا يمكن جعل الفن الدرامي خاضعا لفكر ولإيديولوجيا، وقد سلف توضيح ذلك مع أفكار جيل دولوز ويونسكو وكذلك مارتن إسلن الذي يقول:"يجب النظر إلى الفن على أساس الجمال ولا ينبغي له أن يكون في خدمة أغراض أو حقبة زمنية معينة"[2].

ذلك أن مصير الفن الذي يخضع كل الخضوع لخدمة ظروف وفترة زمنية محدودة سيزول بزوالها. المهم أن متلقي تلك الحقبة وجد المتعة والمنفعة والتوجيه والتنفيس عن المحن والكرب، والضحك على العيوب والنقائص والأفعال الدنيئة والتصرفات الوضيعة هكذا تتجلى سمات شخصية المتلقي في الأفعال التالية "التنفيس والإفراج عن المكبوتات"[3]. هو يقوم بفعل التلقي ويتدرب عليه، فيصير خبيرا، هو ينتقي بعض ما يقع على حواسه من

[1] رأس الماء عيسى، إيديولوجية الخطاب في المسرح الجزائري، المرجع السابق ،ص 240.
[2] أحمد بغالية ظاهرة التأليف الجماعي، المرجع السابق ،ص114.
[3] بن حنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد قسنطيني، المرجع السابق ،ص 118.

سمع ومن مشاهدة دون البعض الآخر ثم ينتهي إلى إصدار الحكم النقدي على نجاح اللعبة أو فشلها وبالتالي، هو مشارك ايجابي وأساسي يجدر بالاحترام وبأن يحسب له الحساب.

فعملية التلقي تلي عملية الإبداع التي لولاها لما كان متلقيا على الإطلاق، والفضل في كل هذا يعود إلى الرواد، وقد شهد جل المسرحيين والنقاد على ذلك أمثال مصطفى كاتب الذي قال في سياق حديثه عن هؤلاء الرواد :"لقد كوّنوا جمهورا"[1].

هل كان للصحافة دورا في تكوين الجمهور؟ هل روجت لهذا الفن المسرحي الذي أبدع فيه الرواد، وهل قام الصحافيون بمحاولات نقدية بناءة أسست لهذا الفن ولمتلقيه؟.

لم يقتصر دور الصحافة على الإشهار بهذا الفن، بل قامت بإقحام نسق ثقافي إلى كيان أمة تصارع من أجل تحقيق ذاتها، وعملت على التحسيس بقيمة هذا المجال الفني، كما ساهمت في تطوير المسرح بالإثراء والنقد، إضافة إلى تشجيع عملية التجمع والمشاركة في مثل هذه التظاهرات الفنية، ومن أجل جعل الجمهور يكتسب خبرات التلقي والتذوق الفني.

ترك الصحافيون كتابات قد صدرت في جرائد تلك الآونة، وهي عبارة عن شهادات تنبئ على أن العملية الإبداعية كانت تمارَس وأن الجمهور كان يتلقى ويتتبع آثارها الفنية.والدليل على ذلك ما ورد في جريدة Alger Republicain في 30 مايو 1939 يقول الصحافي وهو يقوم بتغطية إعلامية لعرض مسرحية " طبيب سقالي" سنة 1939:"جمهور كثيف، ربعه من النساء المسلمات جئن تلبية لدعوة المشرفين على هذه الجمعية، هذا ما يدل على أن الساكنة من أهالي المستعمرات في الجزائر على وعي كبير بمسؤولياتها وبحضورها وبمشاركتها المادية في تشجيع الحركات الشبانية، فقط أطفال وبنات وشباب محفزون برغبة مشتركة في التعلم، اجتمعوا من أجل أن يتعلموا معا مختلف شُعب الفنون

[1] مصطفى كاتب، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري، المرجع السابق ، 81.

العربية، هاهو أفق جميل للجزائر من أجل غد متحرر ومثقف وليس من دون حس مرهف."[1]

تتوالى شهادات الصحافيين الذين لم يتوقفوا عند حدود التغطية الإعلامية بل خاضوا في النقد والوصف والتحليل، والحال مع جريدة الضمائر الجزائرية وما كُتب في ديسمبر سنة 1953 من وصف وإشارة لسمات متلقي عروض تلك الحقبة:" جمهور الجزائر المسلم جديد يمتلك خاصيتان اثنتان، إنه جيد لكنه متشدد، هو جمهور جيد لردوده الصريحة، راضٍ يصفق، غير راض يصفر.جمهور متعصب نوعا ما كذلك لا يتقبل بعض الوضعيات الصعبة مع أنها حقيقية."[2]

كان يتطرق الصحافيون إلى إثراء العلاقة بين العرض المسرحي والمتلقي، موضحين في ذلك، ميزة المسرح وقدرته على إثارة حماسة الجمهور، وجعله يتحرك فتكون له ردود أفعال فكرية ووجدانية على ما يُعرض عليه من جماليات وأفكار ومشهديات فنية، إضافة إلى طرح تساؤلات تتعلق بتوافد وإقبال جماهير جديدة، تعتنق هذا النسق الفني وتجاوز النخبة وعدم الاكتفاء بها، وقد ورد في جريدة Le Progret سنة 1953 يقول الصحافي:"يجمع الجمعة الأسبوعي المخصص للمسرح ذي التعبير العربي في عرض ما بعد الظهر جمهورا نسويا متكونا من 600 متفرجة في المعدل، وفي السهرة 900 متفرجا إذن 1500متفرجا في الأسبوع إلى حد ما، هم دائما أنفسهم ..كل المشكلة تكمن هنا، يجب بأي ثمن تكوين جمهور والعمل بشكل ما على زيادة عدد المتفرجين باستمرار، لو كان مضروبا في خمسة فقط لاستفاد الجميع."[3]

يتدخل صحافي تلك الآونة ويهتم بلب العملية الإبداعية، يطالب بالجمال وتحريك المشاعر و الوجدان، ومنهم من يضع معيارا يحكم فيه على نجاح العرض كما هو الشأن بالنسبة للمقال المكتوب في جريدة Liberté في 03 ديسمبر 1953 يقول الصحافي:" إن

[1] سنوسية باحفيظ، جماليات التلقي في المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص 129-130.
[2] مصطفى كاتب، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري، المرجع السابق، ص 36.
[3] المرجع نفسه ، ص 45.

مسرحية ما ليست دراما تاريخية نحن نطلب من المؤلف أن يحرك مشاعرنا بأن يعالج لنا موضوعا ما، بأحاسيس إنسانية تجمع ما بين المنطق والجمال، إذا ما تفاعل المتفرجون يكون قد نجح."[1]

كتب الصحافيون عن العملية الإبداعية الدرامية وعن الجمهور وعن التلقي، فساهموا بهذه الكيفية في تكوين جمهور، ولكن، أو لم يكن هذا الأخير أمّيا لا يقرأ ولا يكتب؟ بلى، ولكن من الأكيد أن هناك دائما ثلّة من المتعلمين والمثقفين، ممّن وُجدوا في المدن وفي القرى، فإذا ما قرأ أحدهم فإنه يبّلغ الآخرين ويرفع إليهم انشغال هؤلاء الصحافيين وأصحاب المقالات واهتمامهم بالمسرح كفن راقي يعبر عن القضايا والهواجس الإنسانية.

إذا ما أقبل الجمهور وتوافد إلى الصالة لتتبع عرض مسرحي، سيواجه ممثلا ولاعبا يلعب دورا محوريا في تنمية خبرة التلقي – باعتبارها خبرة فتية في زمن الرواد- فيستثمر الممثل كل النقاط والعوامل التي تربط الصالة بالخشبة، والتي تثري العلاقة بين اللاعب والمشارك في هذه اللعبة، وهنا يكمن جوهر عملية التلقي حيث التأثر والتطهير والانفعال الوجداني.

يكتسب العرض المسرحي صفة الآنية، مما يعطي للممثل إمكانية التقرب من المتفرج، خاصة أن الدراسة في علم الاتصال قد برهنت أن " المواقع المكانية تؤثر على عمليات الاتصال الإنساني..ومن النقاط التي يدرسها هذا الفرع تأثير المسافة بين المرسل والمستقبِل على عملية الاتصال."[2] وتوصلت هذه الدراسات إلى أن القُرب يُشعر بالراحة وإذا ما وقع اللمس فإنه يصير الاتصال عزيزا وأكثر حميمية وقد برهنت ذلك أيضا الدراسات في علم النفس أن التواصل اللمسي يعتبر أول أشكال الإدراك عند الطفل، هذا إذا ما عرف الممثل كيف يقترب من المتلقي وقد يلمسه من حين لآخر بتقنية لا تجعله يؤثر

[1] مصطفى كاتب، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري، المرجع السابق ، ص 55
[2] أحمد بغالية، ظاهرة التأليف الجماعي، المرجع السابق، ص 94.

على اللعبة الدرامية" فبالمصاحبات الصوتية واللمسية والجسمية والمسافية تكتمل صورة الموقف الاتصالي."[1]

وإنه لمن الممكن أن يكون قسنطيني قد اقترب من المتفرجين، خاصة أنه كان يقدم اسكاتشات في المقاهي وفي الفضاءات العامة، حيث يتسنى له الاختلاط بالمتلقين فيكسب مودتهم وحبهم.فالقرب واللمس قناتان من قنوات الإدراك التي اعتمدها المسرح من أجل تعزيز عملية المتلقي وإشراك المشاهد في اللعبة، إضافة إلى العلاقات السمعية والبصرية وقد مالت بعض اتجاهات المسرح الطليعي في النصف الثاني من القرن العشرين" إلى تحطيم الحدود بين أقطاب التواصل المسرحي والصهر بين الممثلين والمتفرجين في فضاء واحد، بحيث يتمكنون من أن يلمس بعضهم بعضا ويحتك بعضهم ببعض."[2]

العلاقة بين الصالة والخشبة هي فعلا علاقة جادة قائمة على احترام قواعد اللعبة، فالتواصل بالقرب أو اللمس ليس معناه تمرد المتفرج واقتحامه الخشبة فتنتج الفوضى، ولكن المقصود هاهنا، هو أن هذه القدرات الإدراكية هي من صلاحيات اللاعب، فالممثل هو الذي يبادر ويوجه ويسعى إلى تعزيز هذا الموقف الاتصالي.

ومن ثمة، فإن هذه المصاحبات والقنوات الإدراكية تعمل على تكوين جمهور، وتحقق الاستجابة الجمالية الخاصة بالفن المسرحي، إضافة إلى علامات تتحقق في أنسقة متعددة، فتفعل فعلتها على مستوى سيكولوجية التلقي والوظيفة الدرامية ، حيث التداعيات الانفعالية، ذلك أن لصفات الألوان آثارا انفعالية، كالشعور بالسكينة والطمأنينة والعكس. "وتلعب الألوان في العرض المسرحي وظائف دلالية كثيرة كالإيحاء بمزاج الشخصية وحالتها النفسية والشعورية، وإثارة مشاعر المتلقي وتأجيج عواطفه (وظيفة تعبيرية + وظائف تأثيرية)".[3]

[1] أحمد بغالية، ظاهرة التأليف الجماعي، المرجع السابق، ص 94..
[2] محمد تهامي، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، المرجع السابق، ص 127.
[3] المرجع نفسه، ص 117.

ضف إلى ذلك، شكل الأكسسوار أو الديكور أو الشكل الذي يكونه أجساد الممثلين فإنه يثير الانتباه، ويحرك شعور التوتر والقلق لدى المتلقي، حتى أن هناك مصاحبات أو علامات شمِّية توحي بأحاسيس معينة " لهذا فإن توظيفها في العرض المسرحي يمكن أن يساعد المتفرج على الاندماج في التخييل والتماهي مع الشخصيات وقد ذهب بعض الدارسين إلى أن الروائح الجسدية المنبعثة من الجمهور ومن المؤدين في العرض المسرحي تساهم بشكل شعوري أو لاشعوري في تعزيز التواصل بينهم."[1]

من المستحيل أن يكون المسرح الجزائري مع نشأته خاليا من الأنساق السالفة الذكر، لأن عملية الاتصال وُصفت بالنجاح، حيث لعبت العلامات السمعية والبصرية والمصاحبات المكانية واللمسية والشمية دورا أساسيا جعلت المتلقي يكتسب خبرة المشاركة في اللعبة.

وفي فترة لاحقة، مرحلة الاستقلال، برز كاتب ياسين بتأليفه المميز فكيف تلقى الجمهور عروضه؟ أو هل ساهم في تكوين جمهور مسرحي؟ كان يدري ياسين أنه يكتب لجمهور فتعامل معه من خلال تأليفه بمنهجية معينة ومن أجل أن يصل بالمتلقي إلى نقطة مقصودة. كيف ذلك؟

كان كاتب ياسين يعتقد أن التراجيديا ليست سجينة مكان وزمان معينين، وإنما هي فن يجعل المتلقي يؤمن بقدره ويقبله ويتعايش معه بكل طمأنينة، من غير قلق ولا توتر. "كاتب نجمة يكتب (صوت النساء) سنة 1972، (حرب 200) سنة 1974، (فلسطين المخدوعة) سنة 1977، وقد استقطبت عروضه هذه المسرحيات آلاف المتفرجين في الجزائر وفي فرنسا."[2] رغم إشكالية اللغة التي واجهها لأنه معروف بكتاباته باللغة الفرنسية.

تظهر هاهنا أهمية اللغة باعتبارها النسق السمعي المرتبط بالممثل، وهو الكلام الذي يصل إلى أذن المتلقي، ليس كلام الممثل وإنما هو كلام الشخصية، بلسانه هو، وبصوته هو، والمتلقي الضليع بأركان اللعبة يعي ذلك ويعرفه، وهذا ما حدث لياسين مع مسرحية

[1] محمد تهامي، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، المرجع السابق ، ص 126.
[2] سنوسية باحفيظ، جماليات التلقي في المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص 173.

"الرجل ذو النعل المطاطي" والتي عُرضت سنة 1971 بعد ترجمتها إلى اللغة العربية الفصحى بالمسرح الوطني الجزائري" وقد لاحظ عندها ياسين عدم تجاوب الجمهور مع أحداث العرض والسبب في رأيه يعود إلى الترجمة إلى العربية الفصحى حيث أفقدتها الرؤية الشعبية مما جعله يزداد إصرارا على اقتحام عالم الكتابة بالعامية حتى يتسنى لجمهوره فهم أفكاره والتجاوب مع أحداثه الدرامية المختلفة."[1]

هي مرحلة التجريب والتأصيل ومواصلة مسيرة الرواد في فهم العملية الإبداعية، ومحاولة ضبطها من جهة، واستقطاب الجمهور وإثارة انتباهه وإدراكه حتى نهاية العرض، من جهة أخرى.

يحدث ذلك في مرحلة ما بعد الستينات من القرن العشرين ليس في الجزائر فحسب وإنما في القطر العربي بصفة عامة، نظرا لتأثير السياسات الجديدة واعتناق مواقف إيديولوجية معينة على الفن عموما والمسرح بصفة خاصة، هذا ما جعل المسرح العربي "يحظى بتلك المرحلة التي اتفق النقاد على تسميتها (مرحلة الازدهار العظيم) ولم تكن هذه المرحلة تخلو من صراع فكري بين اتجاهات فكرية عديدة كان المسرح ميدانها، لكنه في الوقت نفسه يتلقى استجابة الناس له بالانصراف عنه حينا وبالإقبال عليه حينا."[2]

والإقبال أو الرفض قائم على أساس تعامل العرض مع الهموم الأساسية للناس، فإذا ما برزت هذه الأخيرة حدث الإقبال، وإذا ما غابت وقع الرفض والنفي، وهذا ما حدث لياسين مع مسرحيته تلك، بموضوعها الأجنبي وبلغتها الفصحى، فكانت الخيبة التي ولّدت لصاحب نجمة الهمّة والتحول في الكتابة، ملتمسا الإقبال والنجاح، آخذا بعين الاعتبار رأي سعد الله ونوس حين عرّف المتفرج بقوله:" إن كلمة متفرج في مسرح سعد الله ونوس بالغة البساطة، هو الإنسان الذي وقع عليه الغبن والجوع والمهانة وأظافر السجان الجارحة."[3]

[1] رأس الماء عيسى، إيديولوجية الخطاب في المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص 301.
[2] فرحان بلبل، مسرحنا العربي، المرجع السابق،ص 72.
[3] مجلة فضاءات المسرح، المرجع السابق، ص 46.

وكأن المتلقي يحب أن يرى – في العرض- غبنه ومتاعبه وتطلعاته وحتى مكبوتاته وأفكاره وتخيلاته، في إطار الجمال الفني، كي يتذوقه ثم يتقبله، لأن وظيفة الفن كما وضح شوبنهور سلفا، تتجلى في الفرار والخلاص من الأزمات الخانقة.في ظل هذه المستجدات والبحث عن السبيل الصائب وبعد تكرار التجارب على مستوى الميدان الدرامي غيّر كاتب ياسين أسلوب خطابه ولغة التواصل، في كنف هذا النسق الثقافي الحساس والخطير لأنه يشكل وعيا جماعيا لأمة بأكملها

لا يمكن فصل اللغة عن الثقافة، حيث الأسرار والمعارف والأعراف التي يؤمن بها المبدعون وينتمون إليها، هذا التحول الذي بادر به ياسين أدى إلى الإدلاء بالشهادة التالية:"لم يخاطب ياسين في جل أعماله إلا الطبقات المحرومة من عامة الشعب ولم ينتصر في كتاباته إلا للمستضعفين الذين أنهكتهم السياسات الاستعمارية."[1] ما علاقة ياسين بتقنية التغريب؟ وما محل التلقي من هذه العلاقة؟

كان لابد على ياسين أن يحصل على اللاعب الأساسي، فالعمل المسرحي عمل مركب لا يتوف نجاحه على جهود المبدع تأليفا وأداء، هي الحاجة إلى الإخراج الذي يشد جمهورا ويجعله يتذوق الجمال الفني، من أجل ذلك لجأ ياسين إلى الكلمة، إلى النسق السمعي ، فهو" يعتبر أن الكلمة في المسرح تأخذ بعدا شعريا Poétique وتصبح فعلا ملموسا ومادة إنسانية، إننا نلاحظ جمهورا يصغي إلى شيء ما، لا علاقة له بالتجريدية الشعرية، أو لكلام منغلق حول نفسه، بارد وضعيف، وفي المسرح تكون الكلمة غير ذلك تماما"[2].

حاول ياسين أن يصل بين التراجيديا والتوجّه الثوري والمسرح الشعبي والكلمة الشعرية، كلها محاولات إبداعية تسعى إلى كسب جمهور، أما فيما يتعلق بالتراجيديا التقى

[1] رأس الماء عيسى، إيديولوجية الخطاب في المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص 334.
[2] مجلة فضاءات المسرح، المرجع السابق ، ص125.

ياسين ببريخت الذي انتقده مخبرا إياه أن التراجيديا قد أكل عليها الدهر وشرب، ولكن ياسين أخبره أن الجزائر تعيش إحدى هذه التراجيديات.

لم يتعقد ياسين ولم تؤثر عليه ملاحظة بريخت، بل كان موقفه من بريخت موقف الاختلاف والاتفاق في الوقت ذاته، كيف ذلك؟

لم يتخل ياسين عن الكلمة والفعل الشعري، فهي بالنسبة إليه مبدأ لا يحظره ولا يمنعه من التوغل إلى عمق نفسية المتلقي والتأثير فيه، حتى ولو عاش في الإيهام والأحلام، فالمتلقي حسب ياسين حين يندمج مع الشخصية الدرامية والحدث ليس معناه أنه لا يفهم الرسالة أو الخطاب الإيديولوجي الضمني "أما كاتب ياسين فقد تخلى عن الأسلوب التراجيدي واتجه نحو مسرح شعبي مستعملا نفس أدوات بريخت قاصدا من وراء ذلك توصيل درس ياسين"[1].

اختار ياسين الوسطية والاعتدال وابتغى بين الشعرية والفكر سبيلا، وهذا هو حال المحاولات التجريبية المسرحية، ليس في الجزائر وحسب، وإنما عبر كامل القطر العربي، فكأن ياسين تنبه إلى الجدية المفرطة، والرؤية المتطرفة في المسرح الملحمي وفي تقنية التغريب، رفض بريخت عاطفة الاندماج والتطهير عند المتلقي لقد "اختار أن يرى المسرح بشكل عقلاني رادما بذلك الهوة الأسطورية بين الإبداع والتفكير..بين الطبيعة والنظام بين العفوي والعقلاني..بين العقل والقلب"[2].

ما فعله ياسين هو أنه نهل من بريخت تقنياته متوجها إلى مسرح شعبي فازداد اهتمامه بالكلمة الشعرية التي تناسب الواقع الاجتماعي، وكأن الواقعية الاشتراكية بسطت سدولها على الأدب والفن مع بداية القرن العشرين في الوطن العربي ككل "ولئن وجدت في الأدب والفن اتجاهات رمزية وسريالية فإنها كانت قليلة التأثير في الحياة الأدبية والفنية كما

[1] سنوسية باحفيظ، جماليات التلقي في المسرح الجزائري، المرجع السابق ، ص174.
[2] فرحان بلبل، مسرحنا العربي واقعه وآفاقه، المرجع السابق ،ص 223.

كانت قليلة التأثير في الجمهور المتلقي"[1]. والكلمة الشعرية التي اختارها ياسين تنحو منحى المسرح الشعبي والنقد الاجتماعي مازجا إياها بالفكاهة، فالمتلقي هو الذي يفرض النوعية وما على المؤلف والمخرج إلا أن يخضعا لذائقته ورغبته، هو جمهور يبحث عن الترفيه والتسلية والتنفيس عن المكبوتات والصعوبات الحياتية التي تواجهه "إن اختيار كاتب ياسين لنوع الجمهور المتلقي: الهدف، واضح تماما، ولذا كان يتحاشى توجيه خطابه المسرحي لفئة المثقفين لأنهم في نظره لا يعرفون الضحك، والضحك شيء مهم للشعب، هذا محبط، الضحك هو مجاز لما يتم بالفعل"[2].

ومسرحية (غبرة الفهامة) مزيج صنع ثقافة شعبية، مزيج من اللغة الشعرية والموضوعات الشعبية والأسطورة العربية الأصيلة، (شخصية جحا) والضحك والأسلوب التهكمي على التصرفات الوضيعة التي تنبع من أعمدة وأركان الأمة.

هل حقيقة يُحكم على ازدهار حالة المسرح بإقبال الجمهور عليه، ويُحكم على تدهور حالته بتراجع نسبة الإقبال عليه؟ أي هل الإقبال الجماهيري هو معيار يُقاس عليه نسبة نجاح المسرح أو تدهوره؟ والإجابات على هذه التساؤلات تتضارب من جهة وتكاد تتفق من جهة أخرى، فحين تكون الصالة حبلى بالجمهور، بالترويج للعرض بتقنيات شتى، ثم شد الجمهور طيلة العرض، والتصفيق الذي يلي عند نهاية العرض، هذا دليل على النجاح لا محالة "فالمسرح لا يكون فاعلا في المجتمع إلا إذا عبر عن درجة تطوره ولا يأخذ قيمته الحقيقية إلا إذا كان قادرا على شد الجمهور إليه بفنه السحري أولا، وقادرا على دفعه إلى فهم الواقع للمشاركة في بناء المجتمع ثانيا"[3].

ثم إن غادامير يشبه المسرح بلعبة ذات طابع احتفالي، ولب هذا التجمع يقوم بخلق توحد المشاهدين، جمهور شتى وسيكولوجية واحدة، اجتماع من أجل المُضي بمشاعر مشتركة إلى موقف وحدث واحد. "خاصية المسرح الاحتفالي هي التواصل الوجداني

[1] فرحان بلبل، مسرحنا العربي واقعه وآفاقه، المرجع السابق ،ص 215.
[2] سنوسية باحفيظ، جماليات التلقي في المسرح الجزائري، المرجع السابق ،ص 160.
[3] فرحان بلبل، مسرحنا العربي واقعه وآفاقه، المرجع السابق ،ص 13.

ومشاركة الجمهور، فالممثل يخاطب شعور الجمهور ويقوم بطرح الأسئلة وهذا ما دفع الجمهور إلى الاندماج في العرض المسرحي"[1].

فالمتلقي إذن، إما يتفاعل مع العرض، ويقبل وإما لا يشده ولا يؤثر فيه فيدبر وينفي، هكذا سماه فرويد "النفي" وهو الحكم الذي يصدره على العرض "لقد ركز فرويد في كتاباته حول النفي على دور الحكم، فالنفي يظل حكما واعيا مهما كانت صلته باللاشعور"[2]. ثم إن للفعل المسرحي دور فعّال، فهو الذي يتسبب في التوتر الدرامي الذي يكون سببا في إثارة المتلقي.

وكأن جمهور النقاد قد اتفقوا على أن الفعل يجعل المتلقي يشارك في العرض ويتفاعل معه، على غرار الكلام الكثير الذي يسبب الملل والرتابة، والفعل المسرحي يُعرف على أنه يحتوي على كل عناصر العرض من حركة الممثل، وإماءه وديكور وإكسسوار وغيرها، هو كل عنصر يساهم في تكوين المشهد البصري، مما يجعل المتلقي يعتمد على حاسة البصر أكثر مما يعتمد على ما يسمع "ومفهوم المشهد البصري المتكامل الجميل الذي يشغل العين بقدر ما يشغل الذهن صار الأسلوب الأهم في سبعينات وثمانينات القرن العشرين"[3].

هذا يعني أنه في فترة لاحقة، وفي مرحلة بعد الاستقلال، امتد فيها الأثر البريختي وهيمنته على العروض المسرحية إلا أنه صار يُعطى للفعل أهمية وللمشهد البصري قيمة وهاهو ذا عبد الرحمن كاكي يلتفت إلى جسد الممثل ويركز عل الإضاءة يقول:"أحتاج إلى عرض مسرحي مبني على الحركة وأحب من الممثل أن يتقمص الدور من خلال حركات جسمه..لا أكتب لأسمع ولكن لأشاهد"[4].

[1] إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، المرجع السابق ،ص 314.
[2] محمد التهامي، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 2006، ص 142.
[3] فرحان بلبل، مسرحنا العربي واقعه وآفاقه، المرجع السابق ، ص211
[4] سنوسية باحفيظ، جماليات التلقي في المسرح الجزائري، المرجع السابق ،ص 183.

كما أنه، وفي هذه المرحلة التي تلت فترة الاستقلال تناولت المواضيع الدرامية موضوعات الثورة التحريرية والقضايا الاجتماعية والأخلاقية، فالمسرحيون أمثال كاكي ومصطفى كاتب وعلولة ومن سار على دربهم عكفوا على إخراج مسرحياتهم متأثرين بمناهج الدراما الغربية لاسيما الملحمية البريختية وظلوا أوفياء في الوقت ذاته للتأصيل والتراث والثقافة العربية والركائز العقائدية.

وبالتالي، تمكنوا من إعداد جمهور، وتدريبه، وترويض على تلقي الفن وتذوق الجمال "وعليه، يعد ولد عبد الرحمن كاكي من المسرحيين الجزائريين الأوائل الذين فكروا في التحرر من البناية المسرحية الغربية الضيقة وذلك باستبدالها بفضاءات شعبية عامة مفتوحة ودائرية، مع الاشتغال على التراث العربي المحلي باستخدام تقنيات درامية عربية أصيلة، وتَمثُّل المنهج البريختي على مستوى تقديم الفرجة وتأثيث العرض والتواصل مع الجمهور"[1] .

إنها تجارب خاضها هؤلاء المسرحيون الرواد ومن تبعهم، فنالت نسبة من النجاح بحكم التفاف جمهور التلقي حول هذه العروض التجريبية وتشجيعها، ثم ماذا؟ أي هل يعتني الإخراج والإبداع فعلا بالمتلقي؟ هل يفكر في طبيعته السيكولوجية؟ هل يفكر في تطهيره وتوحده والترفيه عليه مقدما له متعة المعرفة؟

على المؤلف/المخرج أن يدرك أن العرض المسرحي متوجه لمتلقي يملك خبرات وأفكارا ووعيا ومكبوتات وعقدا، وأن العرض المسرحي يسمح لهذا المتلقي بصرف مكبوتاته والتخفيف من قلقه وتوتره، ويسمح له بأن يحقق التوحد.

هذه الدينامية النفسية التي تندرج تحتها جملة من العواطف كالتداعي والإعجاب، وإثارة الدهشة، والتقمص، والإسقاط، والتعاطف مع البطل، والشفقة، والخوف، والانفعال اتجاه المأساة أو الملهاة. وقد عبر غادامير عن توحد متلقي العرض المسرحي بذكر مصطلح السكينة. يقول:"أننا نجتمع لأجل شيء ما عندما نحترم الأشكال والوجوه المتعلقة

[1] سنوسية باحفيظ، جماليات التلقي في المسرح الجزائري، المرجع السابق ، ص 188.

بالاحتفال، فنحن جزء من السكينة التي تنتمي إلى الاحتفال وهي سكينة تحدث أيضا عند مواجهتنا لعمل فني عظيم"[1].

خلق المسرح مناهجه الفنية –في فترة التسعينات من القرن العشرين فما فوق- التي تعبر على اليأس والهزيمة والحرمان، وقعت الفتنة، وتبخرت أحلام المبدع والمتلقي وأضحى الإخراج ينحو منحى التجريب ملتمسا في ذلك إعادة الجمهور المسرحي وجعله يكتسب الثقة في الفن والفنانين ويتطلع إلى الأمل وإغلاق باب الفتنة، والسبيل المنتهج لنجاح العروض وكسب جمهور المتلقي هو: "أن يضع الإخراج يده على جروح العرب وآمالهم ودفعهم إلى تحقيقها فسوف يحتشد الجمهور في صالاته لأنه الأسلوب الأقوى والأجدر"[2].ويحذر فرحان بلبل من المشاهد الفنية التي تفتن العين ولكنها لا تفتن القلب والعقل.

يخلص البحث، إلى أن التلقي المسرحي في الجزائري عرف اهتماما بالغا مع نشأته وميلاده، فاهتم المبدعون بالجمهور، فبحثوا عما يشد كيانه ووجدانه، وسعوا إلى كسبه وتنمية ملكات المشاركة والتذوق لذيه، من خلال إخضاع العملية الإبداعية لما يفرضه المتلقي ويريده.

بذل الرواد ومن تبعهم مجهودات إبداعية وفنية، بالتركيز على اللغة العامية، والشكل الهزلي والتهكمي، والكلمة الشعرية، ومزج التقنيات البريختية بالأصالة والتراث. كما ساهمت الصحافة بنشر ثقافة الفن الدرامي ومحاولات نقدية، تناقش الكيفية والطريقة الصحيحة لاكتساب جمهور، بِغضّ النظر عن نوعيته وعن فروقه الفردية وعما إذا كان مثقفا أم لا، فالمتلقي إنسان، وكل إنسان جدير بالاحترام، ثم سعى المبدع والفنان والصحافي إلى تدريب الجمهور على احترام قواعد اللعبة.

فقد ورد في الصحف والجرائد على سبيل المثال لا الحصر ما يلي:

[1] هشام معافة، التأويلية والفن عند جيورج هانس غادامير، المرجع السابق ،ص ص 191-192.
[2] فرحان بلبل، مسرحنا العربي واقعه وآفاقه، المرجع السابق ،ص 233.

- ✓ رأي الصحافة في جريدة النصر 22 أفريل 1967 في مناقشة قضية اللغة الموظفة في المسرح وعلاقتها بالجمهور "في الوقت الراهن يعبر مسرحنا باللغة الدارجة، لكن هذا لا يعني القول أنه سيظل كذلك دائما، جمهور اليوم لن يكون هو نفسه في عشر سنوات مثلا، ففي ذلك اليوم يمكن للمسرح ربما أن يمثل بالعربية الأدبية"[1].
- ✓ إثراء جريدة المجاهد في 29 أكتوبر 1971 قضية المسرح العربي وانشغالات الجماهير "وظيفة المسرح العربي أن يساعدنا في التعرف أحسن وهي مفيدة لأنها تسمح لنا بتقدير القيم الإنسانية، ولأجل أن يضطلع مسرح ما بهذه المهمة يجب عليه الاستجابة إلى حاجيات الجماهير. إن الجماهير العربية منشغلة بالكفاح الذي يجب عليها خوضه ضد أعداء تقدم وسعادة الشعوب الذين لا يمكن أن يتصورا إلا في مجتمع حر وسيد لمصيره..إن مسرحا لا يجيب عن القضايا التي تشغل الجماهير يبتعد عنها"[2].
- ✓ تناقش مجلة (الثورة الإفريقية من 7 إلى 13 مارس 1970) من ترفيه وتغذية الجمهور أي تقديم التسلية ذات المنفعة التي قال بها أرسطو وغادامير :"المسرح الوطني الجزائري بوصفه جهازا ثقافيا مدعوما ليس له الحق في أن يقدم لجمهور شعبي عرضا للترفيه عنه دون تغذيته..فإن الشبان المتمدرسين إلى الآن بالعكس يحتفون بالعروض التي نقدمها لهم، ينقضون علينا بأسئلتهم الوجيهة وهنا يوجد الجمهور الحقيقي للمسرح لأن التقليد ينشأ لدى الشبان بفضل دولة الاستقلال التي لم يعرفها من يكبرونهم في شبابهم"[3].

للرؤية الإخراجية، والتقنيات الموظفة، والحالة المبدع السيكولوجية، واتجاهه الفكري، أثر كبير على إقبال المتلقي أو إدباره،على السيطرة على حالته النفسية، فمن ذا الذي يجعل من التقنية البريختية والمسرح الملحمي الملك الذي يملك الجمهور، ولِم يُحرم

[1] مصطفى كاتب، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري، المرجع السابق ، ص 139.
[2] المرجع نفسه ،ص ص 134-135.
[3] نفسه ، ص 143.

هذا الأخير من الإيهام والحلم والاندماج والتطهير بتطبيق منهج ستانيسلافسكي؟ لماذا يبدأ الفنان صرحه الإبداعي بالسياسة ويجعل خاتمتها السياسة؟ من أي جهة تتحرر الإرادة؟ هل المواطن دائما خاضع؟ ألا تصدر عنه تصرفات تدفعها حوافز نفسية مضمرة؟ هل فعلا ساهمت العروض الملحمية في التربة والتثقيف؟ وكيف كانت النتيجة؟

في المشرق العربي مثلا، وفي سوريا تحديدا، حققت العروض المسرحية المطبقة للواقعية النفسية غايتها " والعودة إلى المسرحيات التي قدمتها الفرق المسرحية العربية في مهرجان دمشق للفنون المسرحية منذ عام 1969 حتى عام 1987 تدلنا بوضوح أن المسرح العربي كان قد امتلك ناصية العرض المسرحي المتكامل بعناصر منهج ستانيسلافسكي"[1] من المؤكد أن هذه العروض قد مكنت المتلقي من تحقيق الذات والمتعة، وجعلته يحقق التوحد بإسقاط نفسه على الشخصية الدرامية، ويحقق التطهير.

ألا يزال متلقي اليوم يفضل الكلمة والسمع على الفعل والمشهد البصري؟ قد يعتني المؤلف بالكلمة الشعرية وبالحوار الدرامي المشوق الذي يشد المتلقي، وقد يعطي للحبكة والمسار الدرامي وتأجج الموقف حقه الفني، مصنّفا نصه في خانة تيار من التيارات، كلاسيكية كانت أو رومانسية أو واقعية أو غيرها، ثم يأتي المخرج مبرزا روحه الفنية من خلال عملية إبداعية مركبة ومعقدة، ومتأثرا أو مجربا منهجا أوربيا ينتمي إلى مدرسة من المدارس الإخراجية كالملحمية أو الارتجالية الإيطالية أو المسرح الفقير أو مسرح القسوة أو الواقعية النفسية أو غيرها.

ولكن، يجب على المخرج أن يحذَر التجريب بتطبيق منهج من هذه المناهج العالمية، لماذا؟ لأنه يتعامل مع لاعب أو مشارك أساسي جد حساس، هو متلقي وحَكَم في الوقت ذاته، هو شخص ذو تركيبة نفسية معينة، بأنماطها ومزاجها ووعيها ولاوعيها وعقدها ومكبوتاتها، هو إنسان يتأثر وجدانيا وفكريا، وبالتالي فإن القضية ليست بسيطة وليست مستحيلة أيضا، ومن ثمّ صارت العروض المسرحية الجزائرية تنهل من المسرح التجريبي

[1] فرحان بلبل، مسرحنل العربي، المرجع السابق، ص 217.

" فقد أدّى الفهم الخاطئ للتجريب أو التجديد المسرحي إلى إبعاد المسرح عن الجمهور وإبعاد الجمهور عن المسرح نهائيا."[1]

وُصف العرض المسرحي بالفرجة، وبلعبة لها بنيتها وعالمها وكيانها، ليست منغلقة ولا متقوقعة، هي عروض منفتحة على متلقي، وُجدت أصلا من أجله، والفنان مؤلفا كان أو مخرجا أو ممثلا ليس يبدع لذاته، وإبداعه ناقص يحتاج إلى شريك يكمله، شأن ذلك شأن الروائي أو الشاعر أو المطرب، فهؤلاء لا يتصفون بهذه الصفات ولا يُسمون بهذه الأسماء إلا بحضور قارئ أو مستمع ومتتبع وناقد، هذا هو الدليل على أن العملية الإبداعية قد تحققت وأن الإبداع الفني قد تم واكتمل.

يذهب غادامير إلى أبعد من ذلك، حين يعطي للممثل الدور الثانوي في العرض المسرحي، بينما ينال المتلقي دور البطولة والمشاركة والحكم، يشرح هذا المعنى مشيرا إلى الفن المبتذل، والذي يقصد به توجه الجمهور إلى المسرح من أجل تتبع أداء الممثل النجم، يقول:" فقد اعتدنا في أيامنا هذه أن نذهب إلى المسرح أو دار الأوبرا، لا لأن مسرحية ما، أو أوبرا يجري عرضها، بل لأن هذا الممثل أو ذاك يُمثل."[2] هكذا يوضح غادامير أن بهذه الكيفية لن تنجح هذه الخبرة الفنية حين تبتعد عن أصالتها، أي على المتلقي أن يغض النظر عن الفنان الشخص الذي يقوم بالأداء الفني، فإن هذا الأخير لا يبرز ذاته ووجدانه ولا يعرض خبراته الشخصية.

جرّب عبد الرحمان كاكي حين أدمج شخصية الدرويش المستلهمة من التراث، وهو يلتمس في ذلك ربما إدماج المتلقي مع هذه الشخصية، وجعلها تتجاوب وتتشارك في الأحداث والعرض، ذلك أن شخصية الدرويش قد ترسبت في الوعي الجماعي لدى مواطني هذه الأمة و من ثمّ فإن " استحضار الجانب الأسطوري لهؤلاء الشخوص كان له الدور البارز في نقل المضمون وتأكيده، هذا من جهة، أما من جهة أخرى، فشد المتفرج إلى

[1] إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، المرجع السابق، ص 171.
[2] هشام معافة، التأويلية والفن عند جيورج هانس غادامير، المرجع السابق، ص 189.

المسرحية ودمجه مع العرض والعملية المسرحية نفسها عن طريق مخاطبة مشاعره ووجدانه، بوسائل وأساليب اعتادها في حياته اليومية وتموضعت في ذاكرته الدينية والجمعية معا."[1]

مهما تشعبت سبل التجريب في المسرح، إلا أنه يبقى للفن أركانه التي لا يمكن تجاوزها أو الاعتداء عليها، تتجلى في إبداع (المؤلف فالمخرج ثم الممثل) والمتلقي الذي يحدد مصير المسرحية وقيمتها، ولا ينحصر التجريب في ذاتية المبدع بإطلاق العنان لتعصبه ومزاجه، واللهث خلف إشباع رغباته ونزواته، دون وضع وتسطير حدود ومعايير فنية دقيقة.

فإذا فعل المبدع كذلك، خسر الجمهور وحُكم على إبداعه بالفشل والخيبة، ومن النقاد من يرى أن التجريب المسرحي في الجزائر، عكف على التراث الشعبي واستند على المظاهر الحلقوية والاحتفالية، في حين أن عقلية المتلقي وتركيبته النفسية والاجتماعية تغيرت، " وهذا ما أدّى إلى تفوق هذه التجارب المسرحية وانخفاض الجمهور من عروضها."[2] ما كان يحتاجه المتلقي بالأمس، في زمن الرواد، ليس ما يريده جمهور اليوم وما يرغب فيه، فالمسرح الملحمي وتقنية التغريب وإعطاء الكلمة دورها المركزي ودفع المتلقي إلى التفكير قد أدّى إلى تكوين جمهور وشده ومشاركته وإكسابه ثقافة التلقي ومشاهدة العروض المسرحية.

ولكن هل تنفع هذه التقنيات والتجارب التي مارسها الأوائل ومن سار على نهجهم مع مشاهدي عروض اليوم؟ قد تتغير العقلية وقد تتبدل النفسيت، ولكن، وما هو أكيد أن الأحاسيس والقلق والطبيعة الإنسانية تبقى على حالها مذ وُجد الإنسان، هذا الأخير يحتاج دوما وأبدا إلى تطهير وإلى علاج نفسي وإلى التخلص من القلق والعقد والتنفيس عن الكرب والمكبوتات.

[1] إدريس قرقوة ، التراث في المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص 392.
[2] أحمد بغالية، ظاهرة التأليف الجماعي، المرجع السابق، ص 140.

إن ملاذ ذلك كله، في المسرح الذي يتميز بالتكتل والتجمع ويتسم بالتوحد مع كائنات وشخصيات خيالية، بالتوجه زمرا إلى مشاعر وأحاسيس واحدة، وبالتخلص من الشعور بالوحدة والعزلة، فيتجلى الحَزَن والقلق وتسود السكينة والطمأنينة.

تبدو مهمة ربط الجمهور بالمسرح عسيرة، فتبرز في هذا المقام أهمية سيكولوجية التلقي، التي تتوغل إلى نفسية المتلقي وتبحث في عقده ومكبوتاته ورغباته، والغاية المنشودة هي ما يقوم به المبدع من أجل تنمية قدرات التواصل لدى المتلقي، وترويض ذائقته وتنمية إحساسه الفني والطبيعي.

في البداية، ومع نشأة المسرح الجزائري كان من الصعب على الجمهور أن يتقبل العرض المسرحي على شكله الغريب لأسباب ذُكرت سلفا، فبرزت الأشكال الشعبية كالحلقة والقوال والمداح وغيرها، أما اليوم فالتجريب مفتوح، شكلا ومضمونا، وصار المتلقي الجزائري يستهلك الثقافة الأجنبية وهو راض ومطمئن.

والمبدع المسرحي اليوم يزر وزرا ثقيلا، إذ لابد عليه أن يفهم الجمهور، ويدرك رغباته، ويجعله لاعبا أساسيا ومشاركا فعالا وحكما عدلا، يصل به على الأقل أو على الأكثر إلى التطهير، الذي يُعتبر في غاية الأهمية حين يتبين المغزى من ورائه وما " تحدثه هاتان العاطفتان (الخوف والشفقة) في نفس المشاهد وهو شفاء النفس من كل نزعاتها الشريرة ورغباتها التي تدفعها إلى ارتكاب الإثم."[1]

فالمتلقي يجد معرفة في العمل الفني، وتُستثار لديه المؤثرات الوجدانية والفكرية، فتصدر عنه تصرفات وسلوكيات كأن يفكر في حياته، في محيطه، في حقيقة ذاته القائمة والأخرى المرغوبة، في حريته وإرادته.

أما الآثار النفسية التي تخلفها العروض المسرحية في نفسية المتلقي، هي أنها تسمح له أو تجعله يلج إلى عالم الخيال، ويفسر فرويد من خلال نظريته مملكة الخيال هذه التي

[1] هشام معافة، التأويلية والفن عند جيرج هانس غادامير، المرجع السابق، ص 196.

يلجها متلقي الأعمال الفنية على أساس إمكانية التوفيق بين مبدأين متعارضين " مبدأ اللذة " ومبدأ الواقع، فالنزوات التي يتم إبعادها من وعي الإنسان تنتقل إلى مملكة الخيال حيث يتم إشباع الغرائز التي ينبغي التخلي عنها في الحياة الواقعية.

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، فألّفوا 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

يشترك علم النفس والفن في تناول موضوعات واحدة، تتعلق بالإنسان، وبمؤثراته الفكرية 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 ثلّة 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 فُرضت 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].

وفي بحثه عن ماهية الفن، يبحث غادامير عن الجمال الخالص أي عن التصور حيث الفكر والشكل الدال، فالفن حسب غادامير هو الذي يُمهّد الطريق المناسب للحرية حيث الأخلاق والأفكار والإيديولوجية والعواطف، فالفن لصيق بالحياة بكل ما تحمله من معنى، مهما بدا ابتعاده عن الواقع "فإذا كان العمل الفني يقتلع من يخبره من سياق الحياة، من أجل أن يعيد ارتباطه من جديد بكلية وجوده، هكذا تظهر في الفن تجربة حقيقية يحدثها العمل الفني، لا يمكن أن تترك متلقيها دون أن تغيره"[2]. فإذا فكّر المتلقي في حاله فقد تغيّر، وإذا اهتزت مشاعره وتأثر فقد تغيّر أيضا، وهذا راجع طبعا للجمال الخالص الذي وجده غادامير في العملية الفنية بعمومها.

المهم أن شارل مورون حاول تأسيس وحدة من خلال منهجه النقدي، وهو السبب الذي اتبعه لاكان في بحثه عن العلاقة بين التحليل النفسي واللغة التي تضمر اللاشعور،

[1] بدر الدين مصطفى، فلسفة ما بعد الحداثة، المرجع السابق ، ص 45.
[2] هشام معافة: التأويلية والفن، المرجع السابق ، ص 141.

فتعامل مع الشخصية الفنية المتخيلة انطلاقا من هذا الأساس، أساس الدراسات اللسانية واللغوية. ثم يأتي بيلمان ليحذو حذو بارت فيقوم بعزل الكاتب والمبدع وتغييبه، مما جعل المتلقي يتفاعل ويتورط وجدانيا مع الشخصيات المتخيلة.

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.

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]

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 تبنّى 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 ثمّةَ، 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.

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

المبحث الأول: سيكولوجية الشخصية الدرامية في مسرح علولة

1. التحليل النفسي لمسرحيتي الأقوال والأجواد:

- **قدور السواق:**

طلب قدور الاستقالة، قرر أن يتكلم، حرّكه ضميره "قدور اليوم تحاسب مع نفسه وعوّل"[1]. يُبيّن علولة انشغال الشخصية ويوضّحه من خلال الكلام، هو في حاجة لأن يفرغ ويتخلص من أوزارٍ تقبع في شعوره وفي لا شعوره، من خلال الكلام، من أجل الخلاص.

هو مريض يتألم، يبحث عن شفاء ودواء، فقادته عفويته أو طبيعته إلى الكلام والمواجهة، يقول عن الطريق التي سلكها رفقة "سي ناصر" "..أنا عييت فيها وكرهت روحي.."[2]، إرهاق وتعب روحي، فقدان الذات وضياع ولن يستعيد ذاته إلا إذا استقال، "..قدور أيره من الناس منساجم اليوم مع روحه وجد راحة البال البساطة والتواضع اللي كان عايش فيهم زمان"[3]. كان يعيش حياة أخرى لا يرضاها، كان غريبا عن نفسه وعن ذاته "المرأة والدراري اليوم يدخل عليهم قدور متع الصح.."[4].

كان قدور السواق يعاني، ما أرهقه هو الشعور بالذنب، تراكمت عليه الأزمات النفسية حتى لحقت الكآبة بشخصيته، عاش واقع ونفاق سي ناصر، كان شريكه في الخيانة دون أن يستفيد ماديا، تمثلت هذه الشراكة في سكوته ورضاه بما يفعل "بغير ما نشعر، ساهمت معاك في الخيانة والمنكر.."[5]، ما الذي جعله يصبر على هذا المنكر؟ ما الذي أيقظ ضميره؟ لم يكن غبيا وبليدا، وكان يفرق بين الصواب والخطأ "..ما تزل علي روحي ما عمروني كل يوم نشوف المنكر ونجرع حتى تعمرت.."[6]، غرر به سي ناصر وتلاعب بالثقة العمياء التي كان يضعها فيه قدور "واش وصلني لهذا الموصل؟ الثقة العمية اللي

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، وزارة الثقافة، 2009، ص24.
[2] المصدر نفسه ،الصفحة نفسها.
[3] نفسه.
[4] نفسه، ص 25.
[5] نفسه، ص 26.
[6] نفسه ، ص 27.

جعلتها في سي ناصر.."[1]. ما فعله سي قدور هو البحث أو استدراك ذاته، هو لم يبع نفسه للشيطان، ولكن مشكلته هو أنه لم يفعل شيء، ندم على عدم الفعل، كان تابعا وقطعة شطرنج يستعملها ويحركها سي الناصر كيف ما شاء.

يريد أن يعود إلى شخصيته الحقيقية، يريد أن ينظفها من تحولاتها وتقلباتها، لا يريد المال ولا الجاه، يريد استعادة نفسية سي قدور خالصة من الشوائب، كل ذلك عن طريق الكلام والمواجهة، يشبه إلى حد ما المونولوج، حديث النفس الذي يعبر أو يحاول أن يتخلص من مشاعر مرهقة ومعذبة، كما بين ذلك لاكان حيث العلاقة بين اللغة واللاشعور، أي أن اللغة تكون واعية إذا اشترطت وعي عن من يتكلم، حيث تقوم الأنا المتكلمة بنقل المعارف والأفكار والمشاعر بشكل قابل للإدراك، فتتحقق كينونة قدور بوصفه "أنا".

في ظل الدعاية إلى الاشتراكية وتبيان الآفات وانتهاز الانتهازيين، يصنع علولة شخصية سي قدور بتركيبة نفسية تعاني من مشاعر مؤلمة، ولكنها تنم عن الخير والطيبة وصحوة الضمير والبحث عن الذات، في حين أو في المقابل يصنع شخصية سي الناصر المعبرة عن الشر، صراع بين الخير والشر في فلك إيديولوجي تاريخي محض، عن طريق السرد والكلام الكثير، وغياب الفعل الدرامي وغياب الهزل.

الإقرار الذي قام به سي قدور يشبه إلى حد ما التداعي الحر، وهي الطريقة التي طبقها فرويد حين ينقل المكبوتات التي كانت تحتجزها المقاومات إلى نطاق الوعي، ولكن سي قدور كان شجاعا لأنه قام بذلك دون طبيب، واجه وأقر وتكلم مفرغا تداعيات أفكاره واعتراضاته.

- **الغشام يوصي ابنه مسعود:**

يبدأ حديثه مع ابنه مخبرا إياه أن قلبه مملوء ومثقل، ويريد أن يتخلص مما فيه، يريد أن يتكلم ويصارح، يخبره أنه أنهى خدمته بالمؤسسة بسبب داء أصابه بصدره، ثم يحكي له تفاصيل وداعه للآلة، وخروجه من المصنع وتأثُّر زملائه بما حدث له "عند باب الورشة

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام ، المصدر السابق، ص 29.

جانبني عمار وبقي يمشي معاي..شدني من ذراعي وبقي يقول لي..غشام عمال المعمل كلهم متمنين لك الشفاء العاجل..شداته العبرة وباش يتغلب عليها زاد قال..الجماعة قاصدينك غدوة للدار حتى أنا جاي معاهم نقصروا شوية ..قلتله أرواحوا مرحبة بدرة تدير لكم شوية سفنج..زاد قال..الجماعة وعلى راسهم بوعلام راهم يدوروا في الورشة باش يلمولك شوية مال باش يعاونوك..جرات عيني بالدمعة يا مسعود وليدي ما عرفت ما نقول له"[1]، يقدم لابنه تجربة حياته ثم يقدم له وصايا، الإرث الوحيد الذي يتركه له، يوصيه بأمه خيرا ويخبره أنه يحبها حبا جما.

"شحال عاونتني بدرة واشحال قلبها واسع، منين تدياق علينا الدنيا ويبركلي الجهد نصيبها معولة، بحر من الصبر والباب الواسع..اشحال رويت بجنبها واشحال يقوى جهدي لما تهدنني وتفكرني بأوقات الشدة اللي عشناها في الماضي..كلمة المستقبل وكلمة الأولاد في فمها جنة..يا ابني نتمنى لك تسعد مع زوجتك كيف ما اسعدت أنا مع بدرة أمك .."[2]. يخبر ابنه أن العمل والإنتاج هو القوة والمعيار الذي تقاس به المجتمعات.

العرض المسرحي عبارة عن سرد حكاية، يُستنتج منها أن الظروف الاجتماعية والاقتصادية هي التي صنعت غشام، ولكن جوهره ومزاجه بقي على طبيعته، فغشام صارع من أجل أن يعيش ويربي أبناءه، حياته هي عمله وآلته، وقد أكد ماركس على وعي الإنسان وارتباطه بالحياة الاجتماعية الواقعية التي تحدد ذات الإنسان، أي أن الحياة العملية والشروط الاجتماعية هي التي تصنع هذا الإنسان.

نعم، توجد عاطفة، مواقف حساسة، دموع، علاقة حب متبادلة بين أب وابنه، بين رجل وزوجته، توجد شفقة، خوف من المستقبل، من الموت، من الغموض، ولكن لا وجود لخيال فني، لصراع درامي، لفعل درامي، غياب الحوار والشكل الهزلي، اعتماد الممثل على صوته من أجل السرد قد يؤثر في المُشاهد الذي يسمع، دون الحاجة إلى المشهدية الفنية، ومن هنا يتضح أن "علولة كان صاحب قضية، فممارسته المسرحية لا تخرج عن

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، المصدر السابق ،ص 38.
[2] المصدر نفسه ،ص 51.

كونها تجربة لأفكاره الإيديولوجية ..فالمسرح بالنسبة إليه فن في شكله وإيديولوجي في مضمونه"[1] وهو بذلك يسعى إلى تأسيس تجربة مسرحية جديدة.

- **زينوبة بنت بوزيان العساس:**

يبدأ القوال بسرد أوصاف زينوبة البيولوجية، هزيلة الجسم وتعاني سقما أصاب قلبها، لم يجد الأطباء علاجا له. بنت رهيفة الحس، وذكية ويُضرب بها المثل في الأخلاق، يطنب القوال في وصف تفاصيل سفر زينوبة عند خالها، والأشخاص الذين صادفتهم في سبيلها. وحين وصلت استقبلها خالها عند المحطة ولاحظت من خلال تصرفاته ومشيته ولباسه أنه تغير كثيرا، يعيش حالة الفقر والبؤس "بقات تفكر حزينة، كل شيء تبدل عند خالها مراة الخال ما بدلت ما دارت مسمن باش تستقبلها ..الجيلالي بالصباط مقعور والدراري بالحفاء..الدار خوات مطرح واحد ما فيها.."[2] أصرت على خالها أن يفسر لها ما حدث ولِمَ هو يعيش هذه الحالة المزرية، أخبرها على المشاكل التي واجهته في العمل، وعلى ظلم المسؤولين، وأنه أخيرا طُرِد وهو يعاني البطالة.

بنت مريضة بائسة، ذهبت لتلتمس الراحة والطمأنينة، ولكنها وجدت بؤسا آخر يحاورها ويجاورها. طفلة عليلة محرومة من طفولتها تعيش بوعيها حياة الراشدين، تسافر من أجل أن تتخلص من همها إلا أن الهم يطاردها أين ما كانت، فالمشاكل الاجتماعية تتصل بالأطفال وتحرمهم من حياتهم ونموهم الطبيعي لتصنع ذوات خاصة ومميزة.

- **الربوحي الحبيب:**

حداد اشتعل رأسه شيبا، محبوب لدى عمال الميناء، البلدية والوحدات الصناعية، يتصف بالحكمة وحسن التصرف والتدبير، يحمل أوزار وهموم الآخرين. تقول عنه زوجته:"تعبان كالعادة متحمل المخلوق بمصائبنا وبمشاكل المغبنا.."[3] وقد سمته ب "مستشار البؤساء"، اشتكى سكان الحي سوء أحوال الحيوانات الموجودة في حديقة المدينة،

[1] تأليف جماعي، قراءات في المسرح الجزائري،المرجع السابق ،ص 59.
[2] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة،، الأقوال، الأجواد، اللثام، المصدر السابق ،ص 71.
[3] المصدر نفسه، ص 82.

هي مهمشة وفي حالة إلى رعاية وإطعام "تحمل بالقضية قال لهم من أجلكم وفي خدمتكم ولو بقطيع الراس نتجند ونلتزم بالمهمة "[1].

رفع الانشغال إلى المسؤولين والمعنيين فسخروا منه وضحكوا، فرسم خطة محكمة طالبا المساعدة من شبان الحي، يتسلل خفية ليطعم القرد والنسر والثعلب والطاووس والبط وغيرها من الحيوانات والطيور، في جو من الفكاهة والمرح "الثعلب هاني جيتك يا الثعلب يا بن عمي ريحتك شحال شينة .. تسكر .. هاك"[2].

ألقى الحارس القبض على ربوحي، وبعد الحوار الدرامي الحافل بالحركة والتشويق والخوف والتهكم والجد، أخبر العساس بأن القضية صارت خطيرة وعظيمة، والمسؤولون على دراية بالأكل الذي يُقدم للحيوانات، وهم يخططون لإلقاء القبض على الفاعل، المجرم.. "العساس: اللي قال أنا خاطيني أنا خدام في البلدية.الماكلة اللي تراها تدخل هذه من مصلحة الجمارك. هذا تراباندو..اللي قال هذوا عديان البلاد راهم يخربوا حابين يرهجوا الهوايش لداخل في سجناتهم.."[3] ثم اتفق حارس الحديقة مع ربوحي على أن ينظف ويساعد من أجل إنجاح مهمة رعاية الحيوانات.

مكونات الإبداع عند لاكون، فالواقع مرّ، حيوانات تعيش حالة بؤس وغبن ومعاناة والسبب ليس الإهمال وحده فحسب، وإنما تحويل الرزق والطعام على مساره ليسكن مساكن المسؤولين المنغمسين في الربا والرشوة وأكل الحرام.

والخيال هو خيال فني فسيح، شخصية مدبّر وزعيم يهتم بالحيوانات ويركب المخاطر من أجلها بينما "ياسي الحبيب جبت لنا ضحكة، هذا زمان ما ضحكنا..بارك الله فيك..نتمنى إن شاء الله تروح تزور المقابر الموتى حتى هما تابعين للبلدية وتجيب لنا من ثمة ضحكة تكون كيما هذي متاع شادي اللي ريقه نشف واللاخير منها"[4]. قد تعتبر شخصية

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة،، الأقوال، الأجواد، اللثام، المصدر السابق ، ص 83.
[2] المصدر نفسه ، ص 87.
[3] نفسه، ص 98.
[4] نفسه، ص ص 84-85.

الربوحي شخصية مميزة، لماذا؟ ما حاجياتها ودوافعها؟ هل تصرفاتها تدل على أنها شخصية سوية؟ هل هي واقعية؟.

يحب الربوحي التضحية دائما ويعمل الخير، يؤدي دور البطل، قد تتميز شخصيته بالشخصية المؤذية للذات لأنه يهتم بالآخرين ويفضلهم على ذاته "وعلى مستوى العمل يمكن أن يستغل تفضيله للصالح العام وحبه لخير الآخرين وهذه الشخصية تصلح للعمل في المجالات الإنسانية"[1]. تخيل علولة هذه الشخصية التي توجد فعلا أو من الممكن جدا أن تكون موجودة على مستوى الواقع.

لم يكتف بواقع الشخصيات وبواقع الإهمال والنهب والجري من أجل تحقيق المصالح الشخصية بأساليب غير شرعية، وإنما وظف خيالا مزجه بالرمز، فالحديقة والحيوانات والمواقف حبلى بالدلالات والرموز التي تدعو إلى التفسير والتأويل، فالتعبير الرمزي باللغة يحيل إلى نوايا اللاشعور –عند لاكان- "شت غير بالسياسة..المهمة سرية..شت سكتونا..أنتم بعدو علي..نلهى بكم من بعد..شت راكم والفتوا تهجموا علي..أنتم أحرار وتقدروا تنيطوا وحدكم الماكلة..أما هذوا مساكين..مسجونين في خدمة البشرية.."[2] فالحديقة قد ترمز إلى البلد والحيوانات ترمز إلى عامة الناس البسطاء، هم مساكين ومسجونون.

هم ضحايا نهب واستبداد الآخرين، الآخرون الذين يسيطرون على حقوقهم ويستولون على أموالهم ليزداد الغني غنى، ويزداد الفقير فقرا وبؤسا، هم محرومون من حقهم من الحاجة البيولوجية الطبيعية، فإذا كانوا يعانون آلام الجوع، فإن تفكيرهم سينصب على اللقمة ولن يتسنى لهم أن يتطلعوا إلى مستويات أخرى، كالمشاركة في الحوار وإبداء الرأي، وتذوق الجمال ونقد الآخر"اسمحولي غلطت..شوف للهوايش مساكين كيف متبعين الحديث وحابين يتكلموا..يعطوا رايهم..شوف كيف يطالبوا حتى هما بالديمقراطية.."[3]

[1] طارق إبراهيم الدسوقي عطية، الشخصيات الإنسانية بين الحقيقة وعلم النفس، المرجع السابق ، ص48.
[2] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، المصدر السابق ، ص 86.
[3] المصدر نفسه ، ص 95.

وبالتالي، فإن الشخصية هي نتاج المجتمع وصُنعه، فالإنسان في حاجة لعلاقته مع الطبيعة ومع الإنسان، فهو يؤكد ذاته من خلال هذه العلاقة.

- **عكلي ومنور:**

عكلي طباخ بالثانوية، توفي وترك صديقه منور البواب. كانا يسهران ويتناقشان حول المشاكل التي تعاني منها المؤسسة التربوية متطرقين أيضا إلى تقصير المسؤولين وإلى الأمور البيداغوجية.

قرر عكلي أن يقدم جسده هدية للمؤسسة، لتكون وسيلة ديداكتية يستفيد منها طلبة العلوم. ذلك بعد أن توافيه المنية وأوكل الوصية لصديقه منور لينفذها. استغرب صديقه منور وقال:"اعجب يا عكلي خوي، عجب، عوض ما تخلي عظامك في راحة القبر مستورين في رحمة القهار، تتبرع بهم وهما عاد فوق منك ..ياك عظامي وأنا مولاهم..قال عكلي..والقانون يحمي الملكية الخاصة"[1].

هي مسرحية تربوية تعليمية، المعلمة تعطي المعلومات الدقيقة المتعلقة بالهيكل العظمي وخصائص العظام ومميزاتها، ومنور يتحدث عن صديقه ومواقفه وزواجه، كيف أنه سُجن إبان الثورة، وكيف أن زوجته وافتها المنية وغادرته، وبعد حين يقبل إلى الثانوية يعمل بها طباخا. "عكلي يخرج من يديه الذهب"[2] كان يشرب الخمرة، يطالع الكتب ويحب العلم، يتحدث منور عن صديقه في صيغة الماضي لأنه صار من الماضي ولكن هيكله باقٍ.

يصف منور شخصية عكلي، بل يكاد يحلل شخصيته من خلال الإقرار والبوح بتصرفاته التي توحي على طبيعة ونمط شخصيته "فيه عظم واحد.النقا"[3]، كان صفيا نقيا ودائما متفائلا.

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، المصدر السابق، ص ص 106-107.
[2] المصدر نفسه ،ص 121.
[3] نفسه ، ص 122.

طغى السرد على المسرحية، غياب الحوار الدرامي، ندرة النكات وأسلوب الفكاهة، المسرحية درس في العلوم الطبيعية، ودرس على قيمة العلم وعلى النهضة بالعلم "قبل ما يلقف قال لي، يا وليداتي: منور..منور العلم منور..لما ينتشر العلم في بلادنا ويتكلموا فيه الخدامين البسطاء وقراينك وقراينيي..لما يعودوا يتصرفوا بيه في عمالهم وحياتهم اليومية ذاك الوقت بلادنا تحصل على استقلال ثاني..شعبنا ذاك الوقت يتخلص من مشاكله..كل المشاكل.."[1]

درس في التربية والأخلاق، دعوة إلى طلب العلم وإلى التحصيل العلمي، التربية والتوجيه بأسلوب مباشر ومفهوم، ولكن هل يذهب المتفرج والمتلقي إلى المسرح من أجل التحصيل العلمي؟ من أجل الإنصات إلى المواعظ والدروس؟ هل نفذت نفس المبدع/المؤلف من ذاتها لتنقل الإنفعال الخيالي بفنها؟ هل الفن هو واقع ودروس وصدق؟ إلا أن الفنان في هذا المقام غدا اجتماعيا وذلك طبيعي لأنه لا يحقق ذاته إلا في هذا المجتمع الذي ينتمي إليه.

فإذا كان المضمون والرسالة الموجهة واضحا كل الوضوح، يبقى التساؤل عن الفن المسرحي. أين يتمثل في هذا المقام؟ وفي هذه التجربة، فمسرحية عكلي ومنور هي عبارة عن عرض قوالي، مع حضور الحوار السردي، والغياب المطلق للحوار الدرامي، هذا يعني لا وجود للتمثيل والمحاكاة.

ما فعله علولة هو أنه تجاوز وألغى فن التمثيل، الذي هو جوهر وأساس العرض المسرحي "ظل عبد القادر علولة مقترنا بنزعة سياسية شاردة مما جعله ملتصقا بالجوانب السياسية والأهداف الإيديولوجية أكثر من التحامه بالواقع الثقافي والحضاري للمجتمع"[2] ولكنها تبقى تجربة عروض قاعدتها القوال والمداح والتراث الشعبي تدرج في إطار عروض الفرجة الفنية يبتغي المبدع من خلالها متعة المتلقي، متعة لبها المعرفة والتوعية.

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، المصدر السابق، ص 124.
[2] راس الماء عيسى، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، المرجع السابق ،ص 246.

- **جلول الفهايمي:**

هو كريم جواد، محبٌّ لوطنه، ذكي، يساعد الآخرين ولكن "فيه ضعف: عصبي، يتقلق، تتغلب عليه النرفزة، يزعف ويخسرها"[1]، ولكن، ورغم علته تلك، يربي أبناءه تربية حسنة، يبين لهم الصواب وطريق إتباعه، يعلمهم الحياء والتواضع وحب الآخرين، هو متفائل، يؤمن بالديمقراطية ويؤمن أيضا بالحكومة التي تسهر على تسيير البلاد والعباد.

جلول الفهايمي نشيط يحسن التدبير هو خفيف الظل ويحب المزاح "جلول الفهايمي يعرف يخدم بيديه، يعرف يسقم الضوء التلفزة والثلاجة، يتسوق كذلك يمزح مع مول الخضرة"[2] يحسن الكلام، يحب النظام وله ثقافة واسعة، خاصة الثقافة الدينية والثقافة السياسية.

هو عامل في مستشفى المدينة بقطاع الصيانة، تِقَني، يهتم بإعداد وتنظيف الأجهزة الطبية، بعد انتقاله من مصلحة إلى أخرى، وامتثاله للجان الطاعة والتأديب، لأنه عصبي ومتوتر " هكذا تنقل جلول الفهايمي من الباب الكبير إلى مصلحة نقل الدم من بعد إلى مصلحة الاستعجالات الطبية من بعد إلى جناح أمراض المعدة ثم إلى جناح الإنعاش ثم إلى جناح أمراض القلب ثم إلى جناح الإنعاش وخاد دروب عديدة في المسافة المهنية، تجربة وراء تجربة تكوّن جلول وحصل في الخدمة على مرتبة مليحة: تقني مختص في صيانة الأجهزة الطبية"[3].

وفي فترة لاحقة، وبعدما برهن على كفاءته أصبح جلول الفهايمي تابعا لمصلحة الطب الشرعي وحفظ الجثث "في الجناح المثلج جلول كالي استعقل شوية، الملف الإداري اللي تابعه ثقيل وإذا زبلها يطرد من الخدمة عالمينه بصفة رسمية.."[4]. بمصلحة حفظ الجثث هذه، وقع حادث لجلول الفهايمي، إنه الموقف الدرامي، إنها المشكلة التي تترتب عليها الأحداث المقبلة، حادث باغته، والحل الوحيد الذي لجأ إليه هو الجري والركض، خرج

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، المصدر السابق، ص128.
[2] المصدر نفسه ،ص 129.
[3] نفسه ، ص 131.
[4] نفسه، ص 132.

يجري بساحة المستشفى وهو يوبخ نفسه ويقسو عليها "أجري يا جلول أجري..أنت بغيت حد ما رغم عليك..شفت الفهامة وين توصل..أنا نستاهل الضرب..نستاهل يحرشوا في ستة و اللاسبعة من "سيانس" يكونوا زرق محلفين ومتحزمين كما ينبغي..أيا والسوط..السوط..السوط..ومن بعد ما يعياو دوك خاوتي ستة يطلقوا علي الكلاب..خليهم يبشوني..وين باقية الهبرة يعضوا..أنت يا جلول جلالك مالح وتابعتك المصيبة خطوة بخطوة.."[1] يسانده زميلان له في المستشفى، ويجريان معه ثم يدعوانه إلى البوح وإفراغ ما في نفسه لعله يرتاح ويذهب عنه الغضب والحزن.

يحكي جلول ما حدث له، والحق أن ما أفزعه يبرر الحالة التي هو عليها الآن وهو يجري وهو يلهث، يخبرهما بأسلوب ممزوج بالخوف والتشويق والفكاهة، كيف أن الإداريين والممرضين ارتكبوا خطأً فادحا حين أخلطوا بين الأحياء والأموات وهذا ما تفسره الممرضة زينة حين التقت مع جلول وهو في حالة مزرية تقول:"يا جلول راها مصلحتنا مقلوبة واحد عندنا ميت هادو يومين كنا حاسبينه راقد حتى بدا يريح، مريض آخر رانا مسجلينه ميت..قولي لهم يجيبوا الميت ويجوا يدوا الحي راني بلع عليه في "لامورق".."[2].

جلول لا يزال يجري وهو يحدث زميله عما حدث له، وها هو الآن يفسر سبب جريه يقول :"نسمع في الشرطي يقول..تنظموا..وين هو الميت الصحيح ووين هو الميت المزور...خليت الدعوة مخبلة عاد ما دخلوش فيها جماعة النقابة قلت نروح نبدل الهواء لا نطفرها في روحي..وفي هذا الساعات تكون صحات الدعوة شوية ..وأنا بردت جنوني ..هاني تغلبت علي النرفزة وأنتم دائما جايبينها وراي..خصارة تتقلق..خصارة عصبي ..خصارة..منرفز..اسمعوا إذا بغيتوا تزيدوا تجروا..أجروا والله يكون في العون"[3].

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، المصدر السابق، ص 133.
[2] المصدر نفسه ، ص 146.
[3] نفسه ، ص 148.

تيمة المسرحية هي العصبية والتوتر والقلق وبالتالي، كيف تُحلل شخصية جلول الفهايمي؟ وما علاقتها بنفسية المؤلف وإبداعه؟

شخصية جلول الفهايمي شخصية نظامية وطموحة، تسعى إلى الكمال وتدحض التشويه والنقص والقبح، نمط هذه الشخصية في مجال علم النفس هو نمط الشخصية الاندفاعية، وهو شخص مندفع جدا "لا يملك نفسه عند الغضب..يعمل لإيذاء نفسه كجزء من الاندفاع..رد فعله دائما سريعا ومن السهل إثارته..نادرا ما يعيش في هدوء حتى مع المقربين إليه ومع زملائه أو جيرانه، كثيرا ما يخالف الآخرين في الرأي وهو شخص عاطفي متوتر دائما وكثيرا ما يجلب المشاكل على نفسه وذويه وعمله"[1] ولكن هل طبعه اندفاعي؟ أم الأحداث التي مرت معه هي التي أثرت عليه وجعلت منه عصبيا ومتوترا واندفاعيا؟.

تتنوع الطبائع البشرية، فنمط الشخصية بنية أو نسق مركب من اللاوعي ومن الوعي، من الطبع الموروث ومن البيئة والمحيط، فجلول الفهايمي يواجه التناقضات وتضارب الرغبات، هو ليس بالشخصية الرمزية ولا الخيالية، هو شخصية واقعية ترتبط بالحياة الاجتماعية التي لا يقبلها وعيه مما يجعله يتحرك لا شعوريا لأنه لم يستطع أن يحقق ذاته من خلال علاقته بالآخر.

تتمحور مشكلة جلول الفهايمي في مجابهة قد تطرق إليها فرويد ومن تبعه من أنصار التحليل النفسي، وهي عبارة عن صراع بين الطبيعة الإنسانية ومتطلبات المجتمع، أي أن جلول الفهايمي كان يهتم بما يجري في المجتمع، وكان يتألم للآفات والأمراض التي استفحلت في أعماق المؤسسات والشركات وفضاءات الشغل.

هذا الاهتمام الاجتماعي الذي يجسده جلول الفهايمي قد يكون مسيطرا على نفسية المبدع، فقام بعملية الإسقاط والتي هي آلية دفاعية نفسية على شخصيته الإبداعية ذلك أن "الاهتمام الاجتماعي يفوق الأنا الأعلى واللاشعور الجمعي لأنه يضم خطوط إرشادية

[1] طارق إبراهيم الدسوقي عطية، الشخصيات الإنسانية بين الحقيقة وعلم النفس، المرجع السابق ،ص 50.

تناسب تطور الشخصية وهكذا فقد ألح أدلر على الميل إلى الاجتماع، فالتفكير والعقل والمنطق والأخلاق والجماليات جميعها أمور تنشأ إلا في المجتمع."[1]

إذا كان فرويد يؤكد على تضارب عمليتي التطور الفردي- ويعني به تحقيق السعادة الشخصية- وبين التكيّف الاجتماعي حيث فرض القيود والاندماج مع الآخر فإن ماركس يؤكد على وعي الإنسان وصلته الوثيقة بالبيئة والمجتمع، هذا يعني أن المؤلف انكب اهتمامه وانشغل بما يعانيه العمال.

فميدان الشغل حافل بقضايا الإنسان، مما يدعو الباحث الاستعانة بالتحليل النفسي وبالتحليل الاجتماعي في ذات الوقت، أي ما يسمى بعلم النفس الاجتماعي، فاهتمام علولة بالمواطن البسيط " جعله يقف على العناصر الفاعلة في تكوين البنية النفسية والفكرية للمخيال الثقافي والاجتماعي للمجتمع الجزائري."[2] وبالتالي عالج علولة شخصية جلول الفهايمي ونسج تركيبها ونمطها انطلاقا من طبيعة النفس البشرية، بوعيها ولاوعيها، وبمكبوتاتها وعقدها وعللها، ثم جعل هذا النسق النفسي يسبح في فلك اجتماعي.

ذلك يعني أن العامل الاجتماعي يعتبر عنصرا فعالا، تتشكل عليه الطبيعة الأساسية للشخصية" الفرد يصبح فردا فقط في إطار سياق اجتماعي ولكن أنظمة أخرى في علم النفس تجعل هناك اختلافات بين ما يسمونه علم النفس الفردي وعلم النفس الاجتماعي ولكن بالنسبة لنا لا توجد هذه الاختلافات ."[3]

فسَّر فرويد سلوكات وتصرفات الفرد على أساس الكبت والرغبة والغريزة والنزوة والعقدة، وهذا يجعل ماضي الشخص يحكمه ويدين كل أعماله، إلا أن الفرويديين الجدد "ومنهم على سبيل المثال هورناي وفروم وسليفان وغيرهم آخرون أكدوا دور المؤثرات الاجتماعية والثقافية."[4] وعلاقة هذه الأفكار بشخصية جلول الفهايمي هو أن حياة هذا الأخير

[1] طارق إبراهيم الدسوقي عطية، الشخصيات الإنسانية بين الحقيقة وعلم النفس، المرجع السابق ، ص 145.
[2] سنوسية باحفيظ، جماليات التلقي في المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص 208.
[3] طارق إبراهيم الدسوقي عطية، الشخصة الإسانية بين الحقيقة وعلم النفس، المرجع السابق، ص 144.
[4] عبد العلي الجسماني، الأمراض النفسية، المرجع السابق، ص 28.

تعكس ما يعيشه كل موظف بسيط ينتمي إلى طبقة البروليتاريا وصراعها، هذه المجابهة الاجتماعية تنفذ إلى نفسية العامل فتؤثر على وجدانه وتترجم إلى تصرفات غريبة يبادر بها جلول.

من جملة هذه التصرفات الغضب والقلق وأحاسيس التوتر التي تدفع جلول إلى الزيادة في الحركة والركض والجري، إضافة إلى حديث النفس الذي يشبه إلى حد ما تداعي الأفكار أو المكبوتات، ومن الحديث الذي يرافق الركض وإفراغ ما في جوفه بالكلام، ومحاولة تبرير شعوره ونرفزته وقلقه وتهوره." اللا، راني نبرد في جنوني ..نجرب في هذا العفسة باش نتغلب على أعصابي.."[1]

هو مقتنع بأنه مريض وأنه يعاني العصاب فيغدو باحثا عن علاج، من اجتهاده هو، دون اللجوءإلى مساعدة طبية، ولعل عِلّة جلول الفهايمي النفسية هي علة المؤلف، ذلك أن المبدع يمارس فنه انطلاقا معاناة، يزعجه لاشعوره فيبحث عن منفذ لمكبوتاته في عالم الخيال.

حين يمارس الفنان إبداعه لا يكون في حالة سُكْر تام، أي حالة اللاوعي، ولكنه يبحث عن الموضوعية ليخلق توازنا فنيا مقبولا لدى المتلقي، فوجد علولة هذه الموضوعية في واقع العامل، لأن المواطن البسيط يقضي أغلب وقته في مؤسسة عمله، حين يخالط العمال ويلاحظ تصرفاتهم ويتأثر بها، كما أن للعمل تأثير كبير على حياة المواطن ونفسيته.

حاول علولة من خلال مسرحية جلول الفهايمي شرح وضعيات اجتماعية فنيا ودراميا، معاكسا الاتجاه الكلاسيكي في الكتابة الدرامية عن طريق السرد في صيغة الماضي، وبالالتجاء إلى تقنيات التغريب، مصورا مشاكل الطبقة البروليتاريا بالتطرق إلى آفات المجتمع. فإذا كان إعداد الفرد والاهتمام به منذ طفولته ينتج عن ذلك شخصا سويا نفسيا واجتماعيا وصالحا، ذلك أن صلاح الفرد هو صلاح المجتمع.

[1]عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، المصدر السابق، ص 142.

2. التحليل النفسي لمسرحية اللثام:

تلخيص نص المسرحية: وُلد برهوم بن أيوب الأصرم في الغرب الجزائري إبان الثورة، ثار أبوه رفقة العمال ضد العدو، فراحوا يحرقون المخازن ويهجمون على ثكنات المعمرين، ويفتحون أبواب السجون ليحرروا الأسرى. تحرك جنود العدو وانتشروا كالجراد يهلكون الحرث والنسل، فرّ أيوب مع زوجته الحبلى إلى الغابة، حيث وضعت مولودها، ولما أراد أيوب أن يُقبّل صبيّه، أُلقي القبض عليه واختفى أثره إلى الأبد.

عاش برهوم يتيما، فكفله عمه غالم، درس في الجامع في ظروف سيئة، ثم سرعان ما شمّر على ساعديه ليكد ويعمل وهو في عنفوان صباه، خدم الأرض ورعى الغنم، كان يحب الوحدة والعزلة ويؤثر الصمت.

استقلت البلاد، فتزوج من ابنة عمه الشريفة، ثم غادرا البادية ليستقرا في عمارة مهددة بالدمار بالمدينة. صار برهوم عاملا في مصنع الورق بعد ما زاول حرفا متنوعة.

تعطلت آلة المصنع " البرمة" وصار العمال مهددين بالطرد في أي لحظة، اتصل كل من الفيلالي و البكوش ولعرج بزميلهم برهوم من أجل أن يساعدهم في تنفيذ خطة سرية قصد إصلاح البرمة. تردّد برهوم في البداية، إلا أن شريفة وصديقه سي خليفة نصحاه بالقبول والإقبال على الأمر، تمكن من الانتصار على هواجسه وقرر أن يفعل، ويشارك في عملية الإصلاح مهما كانت النتائج.

تسللت المجموعة خلسة وفق خطة محكمة، تمكن برهوم من الولوج إلى جوف الآلة واكتشاف التخريب والدمار الذي حل بها. أصلحها، وحين همّ بالانسحاب سقط وأغمي عليه، بينما تمكن رفاقه من الفرار والخلاص.

هاهو ذا في المستشفى مجروحا، والطامة أن أنفه قد بُتر، بعدما استعاد عافيته وخرج من المستشفى مشوه الوجه ومبتور الأنف، قصَد مقر الأمن ليقدم شكوى فألقي عليه

القبض بتهمة التشويش والفوضى والتمرد على القوانين، فسُجن بضع سنين، حيث تعلم ما لم يتعلمه خارج الحبس، فتغير فكره وعاداته ومزاجه.

خرج برهوم من السجن إلا أنه لم يستطع أن يندمج مع المجتمع، صار كالمجنون، فهو يتكلم كلاما لا يفهمه أحد سواه، كما أنه يتصرف تصرفات تنم عن العجب والغربة.بكته شريفة كثيرا، وحزن عليه جميع من يعرفه، اختفى برهوم ولم يترك له أثرا، تعرَّف على جماعة أخرى، اتخذوا من المقبرة سكنا لهم، حيث يسهرون ويتبادلون أطراف الحديث فيتناولون مواضيع شتى كالفلسفة والفكر، ويُشخّصون الأمراض الاجتماعية ويبحثون عن العلاج.

يصور علولة شخصية برهوم بعرض تفاصيلها، منذ ولادتها إلى نهايتها في المقبرة، ليس نهاية الموتى، وإنما جنونا أو تفلسفا و رمزا.أصلح برهوم البرمة، هو أحسنَ وسعى إلى الإصلاح، فكان جزاؤه العقاب، وبتر الأنف، والسجن، فالا مساس بالكرامة والشرف.

يُبتر أنفه فيستحيي من مواجهة الآخرين ويخجل، فالعاهة الجسدية تولّد عقدا نفسية تؤثر في مزاج وتركيبة الشخصية "إذ تُعتبَر النواحي الجسدية من العناصر الأولية التي تكوّن الشخصية والتي تمتزج مع النواحي العقلية والمزاجية والخُلُقية"[1] . بُتر أنفه وسُجن ظلما، وعانى اضطهادا جسديا أدّى به إلى فقدان الثقة في أقرب الناس إليه، ففكر في الهروب من هذه الدنيا ومن هذا الواقع.

لو كان برهوم فنانا أو مؤلفا أو شاعرا، لكان أجدر به أن يلتجئ إلى التسامي والنكوص وإفراغ شحنته في ممارسته الإبداعية، لكنه كان إنسانا عاديا بسيطا قد حوَّلته قسوة الحياة وشراسة المحيط إلى شخص مميز يُشار إليه على أنه مجنون، فهُمّش وراح ينتمي إلى زمرة معزولة عن المجتمع، والحق كما يرى دولوز أن الفئة التي تمثل القلة هي المذمومة وهي الصائبة، بينما الكثرة التي سلمت للعرف وانقادت للتيار هي التي عليها أن تراجع سعيها وغايتها.

[1] طارق ابراهيم الدسوقي عطية، الشخصية الإنسانية بين الحقيقة وعلم النفس، المرجع السابق، ص 22.

تأثر علولة بالظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية، عاش ثورة البناء والتشييد وتطهير النفس من الشوائب والرذائل التي خلفها الاستعمار، فغدا يعكس من خلال فنه جوانب مهمة من الواقع الاجتماعي الذي ينتهي به المطاف ويستقر في نفسية الإنسان.

يتصف بطل علولة الملثم بالخجل مذ وُلد، يقول القوال عن والده وهو يسرد ظروف ولادة برهوم " وجد برهوم داير ذريعاته على عينيه مدرق على وجهه كأنه خايف ينضرب، رفد أيوب ولده بحنان ضمه على صدره ولما جا يقبل عليه، حين ما هبط راسه لقفوه الجدارميا من قفاه ..برهوم الحشام اللي كان مسمي الدحام في البداية ما يشفاش على بوه..حرموه منه.."[1]

هو خجول إذن ويتيم الأب، حُرم من رقابة وتربية وحضور الأب، هذه السلطة التي حُرم منها قد تؤثر على عقدته الأوديبية كما وضح ذلك لاكان.وبعد ذلك وجد برهوم رفيقة دربه " الشريفة" تزوجها وعاشا معا، و خبرا الفقر والبؤس والغبن حتى بعد ما استقلت البلاد.

يقبل برهوم على إصلاح البرمة التي تسببت الإدارة في إفسادها لتحقيق أهدافيها التي ترمي إلى غبن الموظفين وتضييق الخناق عليهم، أقبل على هذا العمل البطولي وحده دون غيره من العمال، فأضحى يتحمل وزر هذه العملية التي تتطلب الشجاعة والتضحية.

رغم المضمون الأيديولوجي التي تحمله هذه المشاهد، إلا أن هناك أفكارا خفية وإشارات داخلية تحدد سيرورات نفسية واعية ولاواعية، هي في أصلها حسب فرويد دوافع وأفكار ورغبات تنتقل من اللاشعور إلى الشعور، بطرق وأساليب المراوغة من أجل إفراغ شحنتها، تظهر على شكل تصرف معين" والفكرة المحورية في هذا المنحى هي أن الناس بشكل عام لا يكونون واعين بالغرائز التي تحركهم، وذلك لأن هذه الغرائز لا يقبلها الشعور"[2] .

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، المصدر السابق، ص 158.
[2] جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، المرجع السابق، ص 149.

فإذا كانت النزعة العدوانية متأصلة في ذات الإنسان، وإذا كانت هي طبيعة قد جُبل عليها البشر حسب ما يؤكده فرويد، فأين هذه النزعة في شخصية برهوم وكيف تُفسر؟ يجب الإقرار بأن الفعل الذي أقبل عليه برهوم عجز عن القيام به الآخرون، صحيح، لقد أبدى خوفه وتردده حين عُرضت عليه الفكرة أو المهمة، فهاهو ذا يقول ل سي خليفة:" راني نشم في ريحة السجن ونشوف في رجال الشرطة يقلفطوا في كمايمهم..راني نسمع في ولادي يتباكوا من وراي.."[1] . جابه مخاوفه واستشار جاره سي خليفة المعروف في وسطه بالحكمة، واتخذ القرار، يريد أن يفعل، قد يؤدي نفسه، بل الضرر مؤكد، ولكنه قبل التحدي، فتظهر ها هانا النزعة العدوانية باعتبار برهوم شخصية مؤذية لذاتها.

هو يعمل الخير، ويتعاون مع الآخرين على حساب نفسه، إنه يقبل على التضحية، والشخصية المؤذية للذات هي نمط من أنماط الشخصية وهي تُعرّف على أساس:" ذلك الشخص الذي يقسو على نفسه، وقد يحرُمُها ويُعذّبها ويضع نفسه في مواقف صعبة على نفسه وهو يُشكّل عبئا على ذاته، قد يهتم بالآخرين ويفضلهم على ذاته وذويه."[2] ويتضح هذا السلوك في مجال العمل أين استغل برهوم تفضيله للصالح العام.

فمهما كان الاتجاه اجتماعيا، إلا أن القيمة النفسية هي الأصل، فكل عمال المصنع يعانون أزمة التهديد والظلم، إلا أن واحدا منهم يُقبل على الفعل الخطير الذي سيغير مجرى حياته ويغير طبعا المسار الدرامي.ذلك أنه ترتب على إصلاح برهوم للبرمة أحداثا وعواقب، كان لها آثارا نفسية مركبة، تُشكّل عقدا نفسية وتُحرّك اللاشعور والرغبات التي تظهر في تصرفات غريبة وعجيبة.

خرج برهوم من السجن ولكنه تحول إلى شخص آخر، هو التحول في الشخصية الذي أشار إليه أرسطو، الذي يحتم على التحول في الاتجاه الدرامي ككل، بعبارة أخرى، إن تغيّر نمط الشخصية هو السيد الذي يفرض على الممثل أن يتغير أداءه، وأيضا العناصر الإخراجية، وحتى المتلقي الذي يعيش تجربة سيكولوجية مغايرة للحالة التي انطلقت بها

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، المصدر السابق ، ص 179.
[2] طارق ابراهيم الدسوقي عطية، الشخصية الإنسانية بين الحقيقة وعلم النفس، المرجع السابق، ص 47.

المسرحية.حين خرج برهوم من السجن، يسرد القوال واصفا حالته النفسية:" بالشوية بالشوية بدى برهوم يسكن في داخله الحزن..عاد يظهر كللي من عقله مخلخل..رجعت فيه الحشمة غازرة على للي كانت..عاد قليل وين يتكلم..ولى مشكاك ويظهر له كللي الناس راهم يعسوا فيه ويتبعوا فيه.."[1].

تغيرت مشيته ولباسه وطريقة كلامه، صار يتوارى عن القوم في النهار ولا يخرج إلا ليلا، انعزل وتهمش ووجد ضالته في زمرة وجماعة يعاني كل واحد منهم أزمات اجتماعية استحالت إلى أمراض وعقد نفسية، يقول القوال." كل ليلة يتلاقو في مضرب عند الجبانة وإلا مور الخوردة، فوق المزبلة وإلا مور المناء..في دوك السهرات..ينظموا جلسات ويتكلموا على الإنسان، على الفلسفة..يتكلموا على المجتمع ويدرسوا مع بعض كيف يشقوا فيه فتحة باش يدخلوا من جديد"[2].

أهو التفكك الاجتماعي؟ أهو التذمر والإحباط الذي يجعل من الناس صعاليك ومتمردين وقطاع الطرق ومدمنين؟ أهو شعور بالغربة ورفض الواقع ورفض الذات الذي يؤدي إلى الانحراف والإجرام؟ وماذا يفعل أولو الأمر حين تفكر هذه الجماعات المنعزلة في صيغة ومشروع يسعى إلى إعادة تنظيم المجتمع وبنائه على قاعدة صلبة ومتينة؟

قد تكون شخصية برهوم ككل نتيجة نظام كامل، نتيجة عوامل ثقافية واجتماعية ضاغطة، قد تكون شخصية برهوم بخريطته السيكولوجية تلك، إسقاطا لشخصية علولة والتي تندرج في سياق الشخصية الاجتماعية التي ناقشها " فروم"، في فكرة مفادها أن المجتمع عامل هام وحساس في تكوين الشخصية الاجتماعية ذلك أن " دراسة الشخصية الاجتماعية تتطلب وصف السمات والأشكال السلوكية والأفكار والنسق الاقتصادي"[3]. فعلم الاجتماع يرى أن المشكلات أمر حتمي، وأن التغيير ضروري، والبحث في شخصية برهوم هو بحث في علم النفس الاجتماعي.

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، المصدر السابق ،ص 220.
[2] المصدر نفسه، ص 221.
[3] طارق ابراهيم الدسوقي عطية، الشخصية الانسانية بين الحقيقة وعلم النفس، المرجع السابق، ص 52.

ذلك أن برهوم يعاني مشكلة الاغتراب لا محالة، هذا المصطلح الذي تَولّد من بوتقة سوسيولوجية وأخرى سيكولوجية. فالاغتراب السوسيولوجي يتعلق بميدان الشغل وفضاء العمل خصوصا " يعتبر الاغتراب مسألة سوسيولوجية بحتة ترتبط بشروط وظروف العمل"[1]. أي أن الاغتراب بهذا الشكل يرتبط ارتباطا وثيقا مع نظام العمل وهذا ما وقع لبرهوم حين أحس بالتهديد والظلم، وغربة الذات والانقياد للقوانين وعدم التدخل في شؤون الإدارة وما تصدره من بنود وتعليمات.

ثم تأتي بعد ذلك المسألة السيكولوجية حيث " ينظر إلى الاغتراب كنتيجة للصراع بين ما يريده الآخر وما تريده الذات من خلال الحاجات التي تدفعها إلى الفعل"[2]. إن شعور برهوم بالغربة عن الذات وشعوره أيضا بالإحباط هو الذي أدّى به إلى القيام بالفعل، وحين أنهى مدة عقوبته وخرج من السجن، زاد إحباطه واغترابه.

هذا إضافة إلى العصاب الذي يعاني منه بطل علولة، وقد يعاني منه علولة ذاته، كيف ذلك؟ يعرف العصاب على أساس شعور الانزعاج والقلق، إحساس يضغط على شخصية صاحبه، إحساس يكاد يحبس الأنفاس، فيبحث العصابي على مخرج له. والحال مع برهوم وهو يشعر بالقلق، لأنه يحس بعدم الأمان في مجال شغله.

أما عصاب علولة فهو شيء آخر،لأنه يتعلق الأمر بفنان، والفنان طبعا ليس كباقي البشر، هو يختلف عنهم، مما جعل فرويد يفترض أن كل مبدع عصابي، وهو الدافع للممارسة الإبداعية من أجل التعبير عن قلقه وكل ما يزعجه بطريقة جمالية وبأدوات فنية، يفعل ذلك من أجل أن يحقق التسامي والتطهير والشعور بالأمان والطمأنينة.

فقد برهوم ثقته بنفسه، والسبب في هذا الفقدان هو كل ما واجهه من أحداث قست عليه وصهرت ذاته، فقد أباه عند ولادته، وواجه مشاكل الشغل، وبُتر أنفه ثم سُجن واضطُهد، وبالتالي لجأ إلى جماعة مهمشة تُقيم تحت مقبرة من أجل أن يجد حلا لمعضلته النفسية، هو يعي ما يفعل، ويفسر ل سي خليفة بقوله:" أنا باش نوجد من جديد الثقة في

[1] خير الله عصار، مبادئ علم النفس الاجتماعي، المرجع السابق، ص 179.
[2] المرجع نفسه ، ص 180.

نفسي نوجد القوة الفكرية للي تسمح لي نشبط في الحياة، نلصق في الحياة، نتغلب على الإهانة للي سكنتني ونوجد كرامتي من جديد..هذا التجربة بينت لي الإنسان حامل معاه محيط..بحر واسع من الطاقات..ومهما كانت الظروف ولو اهبط إلى أسفل الوجود قادر يوجد فتحة..يوجد حل ويصعد من جديد"[1]

وكلام برهوم هنا واضح، فالمشكلة مشكلة إنسان، والأزمة هي أزمة نفسية، هي معاناة وفقدان الثقة والاغتراب والإحباط ولكن، والمهم، هي القدرة على التغيير، والمشاركة في التغيير إلى الجانب الايجابي، فالإصلاح ينطلق من الفرد، ومن نفسه حتى يعم جميع الأفراد ثم المجتمع.

عرض علولة شخصية برهوم بعمقها النفسي، ومن ثمة لا يمكن الفصل بين الفكر والأهواء والعواطف، لأن هذه العناصر هي التي تُكوّن شخصية الفرد.وكأن علولة يرى أن المتلقي المعاصر قد أرهقه التفكير، ومهما اجتهد الممثل في عرض شخصية برهوم في كنف التيار الملحمي والتغريب البريختي، فإنه لا يستطيع أن يستبعد العواطف ولا يمكنه أن يواريها، إذ لابد عليه أن يُبرز خوفها وشعورها بالغربة والشك وفقدان الثقة، فالممثل الذي يحمل وزر وأمانة تمثيل هذه الشخصية، لا يستطيع أن يتخلى عن حالتها الوجدانية.

لا يؤمن جيل دولوز بفكرة التغريب البريختي حيث يرى أن" الذي يحرك الجهود ويؤثر في الحشود ويصنع الرأي العام ليس العقل والمفهوم بل الأهواء والعواطف والمصلحة"[2].

لو خضع نص اللثام لمنهج ستانيسلافسكي بإبراز الواقعية النفسية في النص والإخراج والأداء، تُرى ما الأثر الذي سيتركه لدى المتلقي؟ وهل يحقق هذا الأخير التطهير؟ علما أنه لا يوجد علم نفس فردي وعلم نفس اجتماعي، كما أن أدلر يرى أن الفرد تتكون شخصيته ويتوقف تكوينها وسلوكها في إطار سياق اجتماعي، وآخرون ممن تأثروا

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، المصدر السابق، ص 235.
[2] بدر الدين مصطفى، فلسفة ما بعد الحداثة، المرجع السابق، ص 144.

بفرويد يغلقون شخصية الفرد على مستوى رغباته وطفولته وعقده وكبته، فهي لا تتطور ولا تتغير قد حكم عليها فرويد وأدانها لأن ماضيها يسيطر عليها ويقودها.

أما الوسطية والتي يتبناها المنهج الإسلامي في دراسته للشخصية وما يتعلق بنفسيتها، فإن الإسلام يركز على التوازن بين حاجات النفس ومطالبها وعفّتها من جهة، وبين القدرة على ضبط النفس والتحكم في انفعالاتها وأهوائها وتحمُّل الإحباط والصدمات والصبر عند مجابهة المحيط والبيئة من جهة أخرى.

3. 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 نقلٌ للواقع يشبه نوعا ما الكتابة الوثائقية من خلال استجواب العمال البائسين، ومن ثمّة يمكن اعتبار شخصية "سي علي" شخصية مدافعة على قضايا المجتمع "وإذا كانت –أي شخصية "سي علي"- المعادل الموضوعي لأفكار الكاتب ونظريته للواقع السياسي

[1] خير الله عصار، مبادئ علم النفس الاجتماعي، المرجع السابق، ص 58.

والاجتماعي"[1] .فالمعادل الموضوعي الذي قال به إليوت يحتل الوسطية، بين الذاتية والموضوعية، أي بين ذاتية علولة وموضوعيته التي أسقطها على شخصية "سي علي".

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، تَمَكّن من مجابهة أصحاب النفوذ بواسطة الكتابة، فالعلم والقراءة والإبداع هو السلاح الذي يُعِزّ 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"[2]، يقرر "سي علي" ويغلق الدكان وينتهي عن ممارسة التجارة، ويُسخّر 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"[3]

[1] منصور كريمة: خصائص الكتابة المسرحية، عند عبد القادر علولة، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2005-2006.
[2] عبد القادر علولة، مسرحية الخبزة،مسرحية مخطوطة، المسرح الجهوي بوهران،1970، ص 5.
[3] 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، كان برنيك يحسن التخلص من كل المآزق وفي كل الظروف "قديرا على الهيمنة، غنيا، مؤثرا فصيحا، لا يجرؤ أحد على نفي ما يؤكده "[3].

[1] رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، المرجع السابق ، ص 121.
[2] إيليا الحاوي، الفن والحياة والمسرح، المرجع السابق ، ص161.
[3] ابسن، موريس غرافيه: المرجع السابق ، ص 75.

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 "دبّرت 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.."[1].

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 فيُقبل 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 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

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، المصدر السابق، ص 30.

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 علولة مهمة التعليق على الأحداث والظروف المحاطة، وعرض الفكرة ومصاحبتها وتوجيهها، هذا ما كان يشجعه ويجعله يتمتع بالحيوية والعاطفة والوجدان، فهو الذي يُضحك ويُبكي، 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"[3] والحال مع مسرحية الخبزة، حين تألق القوال الذي يصف ويطنب في الوصف بنبرة موافقة للموقف الدرامي يُمكّنه من الوصول إلى وجدان المتلقي، كأن يقول مثلا:" ربعين سنة في الخدمة ما فلت فلتة، حاب يألف، ينفع البشرية،

[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.
[3] المرجع نفسه، ص 37.

خذا مسايس عايشة زوجته الصبارة باش يصرف بعد ما يرهنهم في البنكة على الكتاب وعنوانه الخبزة"[1].

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.

4. 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 يُقصد 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 بالكتابة"[2]، وكأن علولة وهو يدرك أن جمهوريات الاتحاد السوفياتي تتبنى الاشتراكية وتدعو إلى المبادئ الخاصة بها،أراد أن يُخضعها 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

[1] عبد القادر علولة ، مسرحية الخبزة، المصدر السابق، ص 11.
[2] رأس الماء عيسى، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص 248.

نفسية شخصية تعاني الأوهام والجنون. فبينما يتحول بطل غوغول إلى ملك "إسبانيا" يُحوّل علولة بطله سليم إلى ملك البيروقراطية شافعا له في ذلك خياله الفني.

التزم غوغول أو تعرض لنفسية بطله وجنونه كفرد فاصلا إياه عن المجتمع والنظام السياسي، لأن نفسيته حبلى بالأمراض النفسية التي قد تتلاءم مع نظرية فرويد، إذ أن دافع سلوكه هو الكبت الذي يُرجعه إلى إحدى الغريزتين الجنسية أو العدوانية، التي تبحث عن الإشباع الكامل والمستمر، إلا أن الواقع قد قيّدها، فحاول إذن بطل غوغول أن يكيف ملكاته في هذا الاتجاه حيث الصراع بين الغريزة والواقع، وهكذا تُختزل رغبة حقيقية في رغبة خفية. والحال مع بطل علولة، فالرغبة الحقيقية هي كشف الآفات والأمراض المتفشية في المجتمع" أما عند علولة صارت يوميات مجنون عبارة عن بوح سياسي، يتيح تشريح مجتمع مريض"[1]، أما الرغبة الخفية فهي حبه لرجاء، وهي عاطفة قُمعت وتحولت إلى جنون.

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.

[1] سنوسية باحفيظ، جماليات التلقي في المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص 214.
[2] منصور كريمة، خصائص الكتابة المسرحية عند عبد القادر علولة، المرجع السابق، ص 72.

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

في ظل طغيان السرد والنص و هيمنة الكلمة، يحوّل 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، أُصيب بما يُسمّى 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 يُعتبر 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]

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

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

إحساسه ثم انتقل هذا التأثير إلى المخ، والذي وصل به الحال إلى إدراك حسي زائف ومشوه لحقائق موجودة فعلا، فصارت المستشفى قصر الملك في عين سليم، وصار العاملون والممرضون 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 حدّ 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 المستقبِل لها أن يجد لها تفسيرا أو مبررات منطقية .

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

[1] عرض "حمق سليم" مصور، المرجع السابق، من 17:30إلى 17:36

والحلم والحرية بل والحماقة..أكدت كذلك أهمية الخضوع للقوى المظلمة الخاصة باللاشعور ، قوى الكوابيس والجنون والهذيان."[1] والحال مع سليم، فالعقل منبوذ ومدحوض وما تواريه نفس سليم في باطنها هو الحقيقة.

بيّن ذلك أيضا شوبنهاور حين أكد أن الفن يتم خارج حدود العقل، وحين ربط أيضا بين الفنان والجنون والعملية الإبداعية، ومن ثمة يمكن أن تكون" حقيقة الخيال أكثر عمقا وأحفل بالمعاني من كل واقع يومي أليف، والواقعية، سواء أكانت اشتراكية أم غير اشتراكية فإنها تقصر دون شك عن الواقع، إنها تخنق الواقع وتُضعفه وتزيفه، وهي لا تُدخل في الاعتبار حقائقنا الشخصية والرئيسية، وهواجسنا كالحب والموت والدهشة، إنها تقدم الإنسان داخل منظور ناقص ومتغرب عنه، الحقيقة قائمة في أحلامنا وتخيلاتنا."[2]

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."[3] 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 وتعسّر على أناه أن يخضع لذلك الواقع فثار لاشعوره، فكان عليه أن يراوغ أناه الأعلى ويعبّر عن

[1] شاكر عبد الحميد، الخيال، المرجع السابق، ص 354.
[2] إيليا الحاوي، يونسكو في مسرحياته ومسرحه، المرجع السابق، ص 43.
[3] Roland Barthes , fragment d'un discours amoureux, Edition du seuil, 1977,p08.

خيبة الأمل، عن الرفض، وعن استحالة إصلاح النظام الاجتماعي والسياسي الذي يسيطر على عقول العامة من الناس.

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 إشباعٍ لرغبةٍ 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 لمَ يعامله ممرضو المصحة (والذي يرى أنهم حراسه وخاصته باعتباره الملك) هذه المعاملة السيئة، يصفها علولة الممثل بأداء ينمّ 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 22:00إلى 22:40.

والألم أولى من جلب المنفعة والبحث عن اللذة، يصرخ مناديا أن يأخذوا الملك ثم يفصح عن 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 عُرفا 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؟

إذا كانت الرغبة هي جوهر الإنسان على حد تعبير لاكان، فهي إذن جوهر لاشعوره، كما أنه لا يجب الخلط بين الرغبة والحاجة، فالحاجة يمكن تلبيتها وإشباعها، أما

[1] عرض حمق سليم مصور، المرجع السابق ، من 23:40إلى 23:43
[2] مخلوف بوكروح ، المسرح والجمهور، المرجع السابق، ص 38.

الرغبة حسب لاكان لا يمكن تلبيتها، وإذن، لا يمكن تلبية حبه لابنة المدير، ولا يمكن أيضا أن يصير ملكا أبدا، هذه هي الرغبة القابعة في لاشعور سليم.

قد طرح لاكان إشكالية الفرض الثقافي على الفرض الطبيعي، والذي سماه الكبت الأول" وهي عبارة فرويدية في الأساس، هذا الكبت هو منشأ الرغبة كذلك، ويترتب على ذلك تأسيس الرغبة وتدميرها معا."[1] وبالتالي فإن سليم يرغب في حب بعيد المنال وفي كرسي الملك، يرغب فيما يستحيل تحقيقه، والنتيجة هي الجنون، فرغبة الشخصية تتصل برغبة صاحبها وقد تطرق فرويد إلى فكرة العقل الإبداعي حيث يرى أنه صاخب ومتمرد، وأن إبداعه مجال للتنفيس عن رغباته المكبوتة.

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"[2] 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 تُهَاجَم 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 يوجَّه 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 ما فعله سليم حين ولج إلى الأوهام ومملكة الخيال، هو رد فعل لما تلقاه من طعنات، لأن من شأن الإسناد الانفعالي أن يخفّف الضغط ويُقلّل من الألم ومن تأثيره السلبي على الجانب النفسي، فما علاقة الوهم بالحمق والحياة والسلطة والفن؟

[1] السيد إبراهيم، المتخيل الثقافي، المرجع السابق، ص 130.
[2] سلمان قعفراني: التحليل النفسي، الرغبة والحب، المرجع السابق ، ص 72.

يرى مفكرو ما بعد الحداثة أنه يمكن إخراج الإنسان من أقطار العقل، ومن حدود المنطق عن طريق الممارسة الإبداعية الفنية، وبالمشاركة أيضا فيها من قبل المتلقين، وقد دحض نيتشه ومن بعده فوكو العقلانية واعتبراها أنها وسيلة أو أداة تهيمن على الناس "يكتب فوكو عن تاريخ الحمق histoire de la folie عن تاريخ العقل، لأن الحمق هو خطاب اللاعقل. إنه الخصم العنيد للنظام الذي ينبني عليه العقل.. فالحمق واقعة إنسانية وظاهرة مرتبطة بالمدنية الحديثة التي استبعدته باعتباره شذوذا عن القاعدة باسم العقل"[1].

هذا يعني، أن التحليل النفسي يهتم بالأنساق الاجتماعية والسياقات التاريخية ويظهر ذلك بشكل مميز في المبنى الدرامي لمسرحية حمق سليم، فتوهُّم 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 ولا حظّ لها من الواقع يسندها"[2].

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

[1] بدر الدين مصطفى: فلسفة ما بعد الحداثة، المرجع السابق ، ص 47.
[2] عبد العلي الجسماني: الأمراض النفسية، المرجع السابق ، ص 65.

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.

5. 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

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

المرحلة التي تلت الاستقلال، كان معناه الاندراج في القوالب، وفي النماذج والأنساق الجاهزة 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 الفترة، لذلك قرر أن يتوقف عن التجربة الحلقوية متجها إلى مسرح يبرز من خلاله قيم الحب والمواجهة لقيم الكره والقتل والسكين."[4]

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

كان علولة فردا ينتمي إلى الجماعة النفسية، يتأثر بها فانخفض مستوى العمليات العقلية لديه، فعجز عن الإبداع، ومن ثمّة التجأ إلى الاقتباس، فسلوكه الاندفاعي جعله ينتقي ويفضل 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 يُقصد به اضطراب انفعالي وجداني ناتج عن مواقف بيئية ضاغطة، سببُها 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."[1] 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 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 يُمتّع الجمهور ويُخفّف عنه، كما أنه بيّن 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

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

والسيد والتفكير في الانتحار ليست من قضايا واهتمامات المتلقي والمشاهد الجزائري في تلك 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 سُلّم 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 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

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

التقليدي، أي نسف وتجاوز كل تعاطف بين الممثل والشخصية والمشاهد. يقول بريخت "أنا لا أضع في مسرحياتي أية حالة من حالاتي النفسية، وإنما أضع فيها ما يمكن أن نسميه حالة العالم، بعبارة أخرى، أنا أضع فيها شيئا يقوم على الملاحظة الموضوعية، هو على عكس ما يُفهَم 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.

ومن ثمة، فإن الغربة والتغريب والتناقضات والعلاقة الجدلية مع رفض الحتمية والتسليم للقدر، والأمل في التغيير، هي المبادئ أو الأسس التي يبني بريخت عليها مسرحه وشخصياته.

فأصل التغريب البريختي أصل فلسفي واجتماعي، قد تطرق إليه ماركس حين بيّن أن النظام السياسي والاقتصادي وهيمنة أرباب العمل تجعل من العامل الإنسان غريبا عن ذاته، ومن ثمة حوّل بريخت فلسفة الاغتراب هذه إلى الفن والدراما، على شكل مفارقة يُنتظر من المتفرج أن يستوعبها ألا وهي "إمكانية توصيل طبيعة التناقضات على خشبة المسرح إلى المتفرج وإظهار إمكانية التغيير مما هو عليه إلى ما يمكن أن يكون عليه"[2].

[1] عثمان الحمامصي، نظرية ستانيسلافسكي والنظريات المعارضة،المرجع السابق ،ص 314.
[2] أحمد سخسوخ، اتجاهات في المسرح الأوربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،2005، ص 107.

فهل يجب إذن تغيير الإنسان بتغيير طبيعته وبتغيير ما بنفسه؟ أم يجب تغيير العالم حيث يكون العالم هو نفسه عل طبيعتها؟ وهل كان لا بد على سليم (مسرحية حمق سليم) أن يتغير هو ويخضع لقوانين المجتمع كي لا يصاب بالجنون والهذيان؟ أم يجب تغيير المجتمع وأعرافه وتطهيره من الآفات من أجل سليم؟ يبدو أنها غاية بعيدة المنال.

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."[1]

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

ضربت أنجيلا هورفيتس(ممثلة اشتغلت مع بريخت) مثلا وهي تشرح هذه العلاقة الجدلية بقولها:" أن يرى الجمهور شيئا مختلفا عما يُعرَض أو يُقال ويعني هذا أنا أعرف شيئا..أعرضه هكذا..لكي يفهم المتفرج أنه قادر على تغييره، أي يوجد جانب غير ظاهر وغير ما يُعرض، ولكن الجمهور يدركه."[2] ومن ثمّة، وبإتباع سبيل هذه المفارقة، هل يمكن العثور على هذه المعاني مع سليم وبرهوم وجلول الفهايمي؟ وهل يقوم سليم بعرض الواقع؟ هل يبدو أنه يصارع؟

لا يمكن دحض أو إخفاء صراع سليم في أية حالة من الأحوال وتحت أي ظرف من الظروف، لقد همّشه الجميع وسببوا له طعنات غائرة وصدمات قاسية، فرجاء بنت المدير لا يمكن أن يرتبط بها، والمُلك لا يمكن أن يصل إليه، يُمنع حتى من الحلم والولوج إلى عالم

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

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

الخيال. إلا أن التناقض هاهنا مع سليم قد يظهر ويمكن تسجيله، هذا التناقض الذي يعتبره بريخت قاعدة لممارسته الإبداعية، والذي يقصد من خلاله تناقضا موضوعيا بعرض حالة المجتمع بتناقضاته، وليس تناقضا ذاتيا بين الشخصيات.

وبالتالي فإن شخصيات بريخت حسب برنار دورت هي زبدة أو نتيجة للصفات المتضاربة والسلوكات المتنافرة:" لقد سبق بريخت أيضا إلى أن يجعل من مسرحه مكانا مخصصا لنقد الشخصية، وهو نقد فعّال يؤدي إلى انفصام هذه الشخصية، لا، بل إلى انفجارها."[1] تبدأ العلاقة الجدلية البريختية بين الممثل والشخصية، مبدأها الإبعاد وإعطاء ثمة مسافة وعدم تمكن الممثل من كل شعور بالاندماج كتقنية يلجأ إليها بريخت المخرج ومن سار على دربه أمثال علولة، حيث " يخلق الممثل في نفسه الوعي بأنه يروي حدثا ماضيا عن طريق التمثيل."[2]

وليس الحال مع يرهوم ومع سليم خاصة، هذا الأخير لا يروي أحداثا ماضية، هو يعيشها ويتفاعل وجدانه معها، هو يصرخ ويبكي ويتأوّه ويتألم.

يدين بريخت المسرح التقليدي الذي ينتهي بالمُشاهد إلى التطهير، أي التطهير من كثير من مشاعره دون أن يترك أثرا في العقل أو النفس، كما أنه يدحض المسرح الرومانسي الذي يصارع فيه الإنسان كل القوى، هذا اللون من المسرح بالنسبة لبريخت هو استغلال للأحاسيس والعواطف وهو أيضا خالٍ من الأيدولوجية.

يطعن بريخت ويرفض التيارات الفكرية والمدارس الجمالية التي أرخت سدولها على الفن وعلى المسرح، والشيء الايجابي، وبالمقابل، أنه قدّم البديل، ألا وهو ضرورة حمل قضية ورسالة سياسية واجتماعية ومعرفية، ولن يتحقق ذلك حسب بريخت إلا بضرورة تعليم الإنسان عن الإنسان، وتعليم الإنسان عن المجتمع وعن الحضارة والحياة.

[1] برنار دورت، قراءة بريشت، المرجع السابق، ص 153.
[2] عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، المرجع السابق، ص 270.

يرى بريخت أن السبيل الوحيد لتحقيق هذه الغاية الجليلة، هو الكف عن محاكاة الواقع وإيهام المشاهد وتخديره كما هو الحال مع الواقعية النفسية في مدرسة ستانيسلافسكي. فما هو موقع ومحل الشخصية الفنية من صيغة العرض المسرح الملحمي؟

ينطلق بناء الشخصية برسم أبعادها مع التأليف على أساس تجنب عمقها وذاتها وإرادتها، وتؤدى بناءا على المسافة السالفة الذكر، كما أنه توجد العناصر الإخراجية التي تدعم التقنيات البريختية تلك، من إضاءة وديكور وتغيير الأزياء أمام أعين المشاهدين وغيرها، كل ذلك من أجل " أن تظل شخصيات المسرحية وأحداثها غريبة على المشاهد، أو أن يظل المشاهد محتفظا بانفصاله عنها مدركا أنها مجرد تمثيل، فلا يندمج فيها بل يبقى غريبا عليها."[1]

قد توجد هذه التقنية وقد تُحقق غايتها مع الثلاثية الأقوال، الأجواد واللثام، حيث أن الفضاء المسرحي الحلقوي يسهل هذه المهمّة، فضاء الحلقة التي يقول عنها علولة:" في الحلقة، الممثل ليس هو من يتصنع وضعيته، بل هو المنشط، هو حبل الاتصال بين الحكاية وخيال المستمع، يمكن للمتفرج أن يستوعب ويستفهم من الحاكي في أي وقت خلال العرض"[2] أمّا ما يُسمّ بتحطيم الجدار الرابع، بالالتجاء إلى فضاء جديد حيث تحرُّر الممثلين من أجل توصيل فكرة المسرحية.

إضافة إلى البساطة في تركيب الشخصيات الذي يفتقد إلى العمق، فالقوال ينوب عنها بسرد تصرفاتها ويظهر ذلك مع شخصية قدور السواق في ظل غياب الصراع الدرامي وغياب تحول الشخصية، والحال ذاته مع الغشام الذي يكتفي بتقديم الوصايا لابنه، وكذلك تصرفات شخصيات الأجواد الهامشية رغم ايجابياتها، حيث تظهر قيم التضحية والصداقة مع عكلي ومنور، وصدق جلول الفهايمي وإخلاصه، وبالتالي تغدو الأجواد عبارة

[1] عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، المرجع السابق، ص 267.

[2] Abd el kader Alloula, la représentation du type non Aristotélicien dans l'activité en Algérie (intervention conçue pour le colloque du dixième congrès de l' A I C T) Berlin, 15-21 novembre , 1987, P 03.

عن مناظر إنسانية تُصادَف في الحياة اليومية حيث تتصف شخصياتها بتفاؤل كبير وبإنسانية متأصلة.

هذا فيما 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 ينمّ 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]

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 والمعبّرة على الحزن والمعاناة والغبن،

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

وهي عناصر أو بنود مدرسة ستانيسلافسكي، فعلولة إذن: " سيأخذ عن ستانيسلافسكي اهتمامه 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 تُبرز 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 تُتوّج بتصرفات معينة.فهل تعني عبارة بريخت تلك، حين ذكر أنه يضع حالة العالم في مسرحياته أنه يُلغي 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 يُضمره 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؟ تُحيل هذه الفكرة إلى مناقشة فكرة ماركس في هذا الاتجاه، هذا الأخير الذي يسعى من خلال فلسفته إلى التغيير لا التفسير، إلا أنه لابدّ أن يُفسر أولا ما هو كائن وما هو موجود، ويبيّن سلبياته وضرره وخطورته، ثم يسع إلى البحث عن سبل التغيير.

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

ففي الجدول المقارن والمبرز لعناصر الاختلاف بين المسرح الدرامي والمسرح الملحمي تمّ تسجيل أنه:" في المسرح الدرامي الإنسان غير قابل للتغيير أما في المسرح الملحمي فالإنسان موضع دراسة دائما للتعرف عليه."[1] وبالتالي حُكم على الإنسان في المسرح الدرامي أنه قد سلّم وانقاد وخضع لأي قوة من القوى، فيستحيل أن يتغير، إلا أن ذلك غير صحيح ولا يمكن أن يكون كذلك في كل الأحوال، ففي مسرح ابسن مثلا وهو رائد الواقعية في المسرح العالمي، يُلاحظ أن " نورا" – بطلة مسرحية " بيت الدمية " – رفضت الوضع الاجتماعي وتمرّدت عليه وخالفته فخرجت عن طوعه وكسرت الأعراف والتقاليد السائدة والمتبعة. أفلا يُعتبر هذا التصرف تغييرا أو سعيا وتفكيرا في التغيير؟

في البحث عن تفاصيل ومميزات الشخصيات في مسرح بريخت، يُلاحظ أنه لا توجد شخصيات تنمّ عن العظمة أو الإمارة أو البطولة، هي شخصيات بسيطة من الواقع اليومي لا يشحنها بريخت ولا يزودها بطاقات وجدانية، ذلك، من أجل أن ينقل الصراع الدرامي من نفسية الشخصية إلى نفسية المتلقي، ومن ثمّة توحي الشخصية الدرامية البريختية من خلال بساطتها أن الإنسان بريء أمام تصرفاته ومعاناته، فالطبيعة البشرية هي المسؤولة والضحية أمام مجتمع متسلط ومذنب.

البساطة والثبات وعدم التحول والخضوع والتضحية، تلك هي سمات الشخصيات البريختية " لا شك أن بعض شخصيات بريخت تبدو لنا بسيطة، جامدة، مثلها تلك التي استمدها مباشرة من الجمهور من هذا الشعب الواقع فريسة لرعب التاريخ..هي شخصيات لها سوى دور ثانوي، إنها تشهد على الآلام التي يعانيها المقهورون..هي أغراض ودلائل على ذعر الضحايا وبؤسها."[2]

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

[1] رشاد رشدي ، نظرية الدراما من أرسطو حتى الآن، المرجع السابق، ص 157.
[2] برنار دورت، قراءة بريشت، المرجع السابق، ص 154.

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

لا تخلو حياة غشام من الصراع ولكن الصراع هاهنا ليس بعناه الصراع الدرامي الأرسطي، هو شخصية بسيطة مستمدة من الواقع اليومي المعاش، هو فريسة وضحية، لم يتوقف يوما عن العمل، لم يعرف الراحة أبدا، ليس له وقت يفكر فيه أو يناقش أو يحاول فهم الحياة والمجتمع والمحيط، هو ضحية نظام يمنعه من التطلع والنظر إلى الفوق، صراع من أجل توفير لقمة العيش وكفى، أما ظروف العمل فهي خالية من الأمن الصحي، اتصلت به طبيبة المعمل تبشره بنهايته.

يقول القوال:" خاصك داوي روحك بحيث المرض اللي فيك خطير بزاف..الرية تاعك مضروبة بزاف..عايم عليها المرض..ظهروا أوقات التعب الحمّى 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.

لم يستغن بريخت عن التحول الطارئ على الشخصية والذي من شأنه أن يحدث الدهشة التي تتنافى مع بنود منهجه، تتحول شخصياته وتتغير خصائصها النفسية والسلوكية

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة،، الأقوال، الأجواد، اللثام، المصدر السابق، ص 212.
[2] المصدر نفسه، ص ص 35-36.

مثلما تحولت "شين تي" في مسرحية " الإنسان الطيب في ستشوان" إلى شوي تا" وما تحولها إلا دليل على تغيرها وعدم ثباتها واستقرارها" ما من شخصية من شخصيات بريخت تبقى ثابتة على حالها، وبما أنها مهددة دون هوادة، فإن عليها أن تواجه العالم، ولكي تتمكن من المواجهة عليها أن تتحول"[1] فعدم تحولها واستقرارها يعني تضامنها مع النظام ورضاها ومشاركتها فيه ومعه.

لا تتصف الطبيعة بالثبات، ولم يبق التاريخ على حاله أبدا، والإنسان يتغير باستمرار، وهذا جيل دولوز يؤكد هذا المعنى حين اعتبر الفن صيرورة ومقاومة وترحالا، بل الفن عنده مثل الحياة والتي هي " ثورة من المتغير والحركة"[2] . يركز بريخت على كل تغيير وحركة مدركا أن التغيير كلمة لا يحبها الحكام بل يخافونها لأنها تهز استقرارهم، فهو يرى أنه لمن الضروري " أن نسأل كل شيء عن سماته العابرة المتغيرة لأن الحكام يمقتون التغيرات ويريدون أن يظل كل شيء على حاله."[3]

هذه الدينامية والحركية هي التي تحيل الإنسان إلى تحوّله وتقلبه مما ينتج غربته، ففطرة البشر هي الطيبة التي جُبل عليها، ولكن من المحال أن يستمر مع طيبته لأسباب مادية ومعنوية مباشرة" وقد تناول بريخت هذه التيمة في مسرحيته الإنسان الطيب في ستشوان بشكل مأساوي، وفي بنتيلا وتابعه ماتي بشكل هزلي"[4].

فسر فريدريك أوين مسرحية " السيد بنتيلا وتابعه ماتي" على أنها تنتمي إلى مسرح العبث، حيث يتدخل اللاوعي الذي يلعب دورا كبيرا لدى بنتيلا في حالة سكره إلا أن أنجليكا هورفيتس ترد مُعارضة " إن ما يسميه أوين اللاوعي أسميه التحول، إنه الأنا الأخرى التي لا يستطيع المرء أن يعيشها كاملة"[5].تُبقي حالة السكر بنتيلا على سجيته وطبيعته الطيبة،

[1] برنار دورت، قراءة بريشت، المرجع السابق، ص 157.
[2] بدر الدين مصطفى، فلسفة ما بعد الحداثة، المرجع السابق، ص 153.
[3] برنار دورت، قراءة بريشت، المرجع السابق، ص134.
[4] أحمد سخسوخ، اتجاهات في المسرح الأوربي المعاصر، المرجع السابق، ص 100.
[5] المرجع نفسه، ص 102.

ولكن، وما إن يصحو، حتى يتحول إلى وحش أو طائر كاسر، كل ما يصدر عنه هو القسوة والعنف من أجل الحفاظ على مكانته وحاله.

والحال مع برهوم في مسرحية اللثام عند علولة، لقد تحوّل وأبدى أناه الأخرى، حوّلته التجربة القاسية التي مرّ بها وصهرته، وجعلت منه شخصا آخر، هو جريء وشجاع، ينظر إلى حاله وحال الدنيا من زوايا أخرى، بحث عن زمرته وتوارى تحت الثرى- تحت المقبرة- ليفكر ويحلل وكأن التفكير ليس من حق هؤلاء، فالتفكير محظور.

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 حوّلته، 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 حدّث 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]

ما حدث لقدور السواق في مسرحية الأقوال، هو تحول كامل، والتيمة كل التيمة هو هذا التحول، هو تغيير مفاجئ ناجم عن تأنيب الضمير والشعور بالذنب، لم يسجل المؤلف

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

أي سبب مادي مباشر وإنما بدأ مسرحيته على لسان القوال بقوله :"قدور اليوم تصاحب مع نفسه وعول..قدور اليوم قرر بعد ما حلل ودرس شحال.."[1].

أراد أن يسترجع ذاته وطبيعته وإنسانيته، حاسبه ضميره لأنه لم يفعل شيئا، لأنه خضع وانقاد لأهواء سي الناصر، مقارنة مع الشعور بالذنب لدى الأبناء الذين قتلوا أباهم في الرواية الأسرية، في الأسطورة الطوطامية التي قال بها فرويد "إن الرواية الأسرية يمكن تعريفها على أنها وسيلة يلجأ إليها الخيال ليحل الأزمة النموذجية التي يعانيها النمو الإنساني كما تحدده عقدة أديب"[2].

كذلك مسرحية جلول الفهايمي كلها حركة، لم يعرف جلول الاستقرار والثبات، هو يركض ويدفع زميليه للركض مثله رغم تعجبهما واستغرابهما لما يفعله جلول، ونتيجة حركته ونشاطه مع ختام المسرحية يقول: "أنا بردت جنوني..هاني تغلبت على النرفزة وأنتم دائما جايبينها ورايا..خسارة تتقلق.."[3]، حتى أنه يدعو زميليه لمواصلة الجري والحركة، يقول: "اسمعوا إذا بغيتوا تزيدوا تجروا أجروا والله يكون في العون"[4].

صاغ بريخت إذن شخصياته على أساس التناقض الموجود بين الواقع المحسوس والمادي للشخصية وطريقة أدائها، وذلك واضح من خلال ازدواج الشخصية في بنتيلا، فبنتيلا يبدو تارة قاسيا ومتجبرا ثم يتحول إلى بنتيلا الطيب والكريم تارة أخرى وهو في حالة سكره.

تتحول شين تي الطيبة إلى نقيضتها شوي تا الشريرة، يقول بريخت: "إن شين تي لا تمثل الخير المطلق ولا شوي تا الشر المطلق..فكل منهما وحتى وهما تتناوبان فإنهما لا

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، المصدر السابق ، ص24.
[2] مارت روبير، رواية الأصول وأصول الرواية، المرجع السابق ، ص 51.
[3] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة،، الأقوال، الأجواد، اللثام، المصدر السابق ،ص148.
[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

تكونان في حالة انفصام تام، ففي كل منهما على حده يوجد الآخر وبفضل تبادل الوجود تكون وحدتهما القائمة على حدة وصراع الأضداد"[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 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 نعيَ..داني للبيت..دمَرني بكل قوةباش يشجعني..واغلق في وجهي الباب بالمفتاح.."[2]

" 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.."[3]

[1] الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري، المرجع السابق، ص 132.
[2] عرض مصور "حمق سليم"، المرجع السابق، 18:59إلى 19:21
[3] المرجع نفسه، من 19:43إلى 21:47

" انضربت وكليت الضرب..وكل يوم راني نحمم بالما بارد..أمي..أمي.."[1]

" ما قدرتش نزيد نحمل هذا العذاب ..خذوا الملك..واهدوني في راحة.."[2]

هو يطلب الإغاثة والخروج من هذه المنطقة المحظورة، ومن ثمّة يتحقق التضارب البريختي وتتحقق أيضا الفكرة الماركسية " الإنسان هو مجموعة علاقاته الاجتماعية."[3]

رغم سطحية شخصيات بريخت وافتقارها للعمق النفسي ورغم تعمده إبراز غموضها وغربتها، إذ أنه لا يولي اهتماما كبيرا للأشخاص أنفسهم، قدر اهتمامه بالعلاقات الاجتماعية، إلا أنه قد تعسر عليه وربما تجاوز المقومات الأرسطية جملة وتفصيلا . ما الدليل على هذا التعليق؟

تقتضي الإجابة عن هذا التساؤل تفسير جدلية بريخت في بناء شخصياته من خلال ما يُسمّى بالمسرح الديالكتيكي والذي يتجلى في " محاولة بريخت في جانب البناء الدرامي أن يجمع تركيبة المسرح الملحمي مع تركيبة المسرح الدرامي في صيغة واحدة، تلك الصيغة التي أُطلق عليها فيما بعد المسرح الديالكتيكي."[4] يتضح هذا المفهوم الديالكتيكي من خلال مسرحية بنتيلا، هذا الأخير الذي يتصف باللين والطيبة وهو في حالة سكر، ثم يتحول إلى شخص ظالم وقاسي وهو صاح، وهذه حالات عاطفية درامية بل هو بناء أرسطي قد فرضه السياق الدرامي.

لا يمكن لممثل بنتيلا أن ينفصل على الشخصية، بل عليه أن يندمج معها طوعا أو كرها، وبالتالي يندمج المتلقي بدوره معها، هكذا يجابه بريخت هذا العائق قصد السيطرة عليه لأنه لا يخدم فكره وغايته فيلتجئ إلى تقنيات مختلفة قصد القضاء على كل توتر واتصال شعوري وعاطفي بتقديمه أغنية قبل كل مشهد مثلا.

[1] عرض مصور "حمق سليم"، المرجع السابق ، 21:57إلى 22:25
[2] المرجع نفسه، من 22:58إلى23:18
[3] شريف الأدرع ، بريخت والمسرح الجزائري، المرجع السابق، ص 135.
[4] أحمد سخسوخ، اتجاهات في المسرح الأوربي المعاصر، المرجع السابق، ص 109.

الإنسان الطيب، الأم شجاعة، جالليو ودائرة الطباشير وهي مسرحيات بريخت " قد دمج مكونات المسرح الملحمي والأرسطي في تركيبة واحدة أسماها المسرح الديالكتيكي متجوازا بذلك تسميته للمسرح الملحمي والتي اعتبرها في أخريات حياته تسمية ضيقة ولم تعد توافق مسرحه الجديد."[1] . ماذا يفعل علولة في هذه الحالة وهو الذي اعتنق المذهب الملحمي بكل ما أوتي من جهد وقوة؟

وقع علولة إذن فيما وقع فيها بريخت، وكأن التيار الملحمي صار منهجا يُضيّق الخناق على المبدع بحدوده الضيقة، ما فعله علولة مع سليم، هو أنه أوجده وتركه للمسار 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 أنّى يشاء، يزيد في سرعتها وتأججها ثم يكبحها، مستعينا ببنائه الملحمي من أغاني وأناشيد وانفعال المُشاهد 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.

ومن أجل تدعيم هذه الفكرة يجب تقديم أدلة من مسرحيات وشخصيات بريخت نفسه " وعلى سبيل المثال في مسرحية "الإنسان الطيب في تشوان"، نجد أن شين تي شخصية لها ملامح أرسطية بمعنى شخصية تنمو وتتطور بفعل الأحداث بل تتحول أيضا..وهنا نجد أن بريخت قد تخلى في بنا شخصية "شين تي" عن استخدام الرموز التي تشير فقط إلى العلاقات الاجتماعية وركز على بناء الشخصية الأرسطية بشكل ما"[2] .

[1] أحمد سخسوخ، اتجاهات في المسرح الأوربي المعاصر، المرجع السابق ، ص 19.
[2] المرجع نفسه ،ص ص 109-110.

فعل ذلك علولة مع برهوم وسليم وجلول، حين حولها وبدل طبعها ومزاجها، حتى مع شخوص الأقوال والأجواد وإبراز العاطفة وتألقها.

يسعى حقا بريخت إلى أن يفهم المتفرج الشخصية، وأن يضعها في المجتمع وفي العالم، ويصنع صفاتها وسماتها، ولا يعني هذا أن مسرحياته خالية تماما من العاطفة، فالشخصية تمثل الإنسان، وما الإنسان إلا مادة زائد روح، جسد وعاطفة "فالعاطفة مستشارة ومتوهجة و"الأم شجاعة " عظيمة في تأثيرها ولكنها نوع من العاطفة يختلف عما اعتاده مسرحنا، إنها نوع من ذلك النوع الكلاسيكي المتأمل في سهو، الخالي من الدموع، إنها غاية من البساطة على طريقة المسرح البدائي"[1].

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 سُخّر 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 يُضمر هذه الحالات الوجدانية التي لجأ إليها منظرو ومفكرو وفنانو ما بعد الحداثة على رأسهم جيل دولوز الذي يرى أن الفنان يُبدِع 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 تُصبح أحاسيس ووجدان"[2].

انفعل قدور السواق وتحرك وجدانه فثار على مديره ورفض الوضع السائد، شأنه شأن زينوبة بنت بوزيان العساس فهي كلها عاطفة وإحساس إضافة إلى الغشام الذي يتعاطف معه زملاءه وجميع من يعرفه فحالته المرضية هي حالة مؤثرة تدعو للشفقة،

[1] عثمان الحمامصي، نظرية ستانيسلافسكي والنظريات المعاصرة، المرجع السابق ،ص 326.
[2] بدر الدين مصطفى، فلسفة ما بعد الحداثة، المرجع السابق ،ص 168.

وحتى الربوحي الحبيب يتعاطف مع الحيوانات "إن هذه النزعة الشاعرية المتدفقة بالحنان على الشخصية الدرامية كانت وليدة حساسية علولة وطبيعته كفنان وكشاعر"[1] .

وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن علولة قد اهتم فعلا بتكوين ونسج شخصياته، فاعتنى بتركيبها، إلا أن مقتضيات فنه جعلته يُدمج 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، صوّر 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].

يعاني جلول الفهايمي اضطرابا نفسيا فهو قلق ومتوتر، ويسيطر الجنون على سليم، ويشعر برهوم بالغربة والضياع، هي كلها ديناميات نفسية تفشت على أصحابها وأضحت تسبح في فلك وتيار يأخذها أينما شاء ويفعل بها ما يشاء، فشخصية سليم تُعبر وترمز إلى كل ما هو ضد العقلانية وضد السلطة، وهما قيمتان أو شعاران خاصان بفلسفة ما بعد

[1] سنوسية باحفيظ، جماليات التلقي في المسرح الجزائري، المرجع السابق ،ص 244.
[2] برنار دورت، قراءة بريشت، المرجع السابق ،ص 232.
[3] تألفي جماعي، قراءات في المسرح الجزائري، المرجع السابق ، ص61.

الحداثة، فقام سليم بنسف المنطق والعقل، فالجنون كان بمثابة الجسر الذي يصل من خلاله إلى المنطقة المحظورة، إلى المكان الذي يتم فيه الحل والعقد، فيفضحه ويعريه، وهذا ما تصبو إليه المسرحية الاشتراكية.

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.

أحدث العلم والتكنولوجيا تحولات واسعة وعميقة وتأثيرا بالغا في شخصية الإنسان، في علاقته مع ذاته وأسرته وفي كل من يتعامل معهم، ومن ثمة فإنه يترتب على هذه

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

الحالات الطارئة والتي هي سلسلة من التغيرات مشاكل اجتماعية مختلفة، حيث أن الحضارة تقتضي التحويل والتبديل، أي ما يُعرف بالنمو والرقي في جميع ميادين الحياة، فينتج عن هذا التغيير مشكلات ملتحمة ومتشعبة، وما الاغتراب إلا مشكلة من هذه المشكلات التي صوّرها برهوم ويظهر ذلك من خلال فراره وعزلته وبحثه عن ملجأ يأويه لدرجة أن زوجته الشريفة تتهمه بالجنون:

"الشريفة: يستمى راك بعقلك دحام"[1] .

أما فيما يخص تفسير الاغتراب سيكولوجيا فإنه يتحقق حين يرتبط بمشاعر الفرد، وحين يتولد صراع نفسي بين إرضاء النفس وإرضاء الآخرين تحديدا، ثم إن فرويد يرى أن مطالب الحضارة المتعددة التي لا يقوى الفرد على تحقيقها تُشعره بالعجز والضعف، تنتهي به إلى ضرب من الاغتراب، وكره للحياة التي يحياها. يقول برهوم وهو يحاور سي خليفة مع ختام المسرحية مبررا عزلته وإقامته تحت المقبرة:" أنا باش نوجد من جديد الثقة في نفسي.. نوجد القوة الفكرية اللي تسمحلي نشبط مرة ثانية في الحياة..نلصق في الحياة"[2].

وكأن برهوم شبه ميت، يحاول أن يحيا من جديد، ثم إن المقبرة ترمز إلى الغربة، إلى عالم الأعماق الغامض والمصير المجهول، إلى كره الحياة والبحث عن الموت، وبالتالي فإن الاغتراب يتحقق أيضا حين يرتبط بظروف العمل وحين يشعر العامل بالغربة وعدم الرضا.

قد أشار علولة إذن إلى ما أبدعه خاصة مع برهوم وسليم، 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.

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة،، الأقوال، الأجواد، اللثام، المصدر السابق ،ص 226.
[2] المصدر نفسه ، ص 229.

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.

يرى بريخت أن المعرفة والملاحظة ضرورية للممثل، كما أنه لا ينكر العواطف ولا يرفضها رفضا مطلقا، ومن ثمة فإنه يتفق مع ستانيسلافسكي في نقاط معينة منها :

- ✓ عدم المبالغة في الأداء.
- ✓ عدم التشنج عند الممثل.
- ✓ خط الفعل المتصل نحو الهدف الأعلى.

"والفرق بينهما أن بريخت أضاف نظريات لكنه لم يلغ منهج ستانيسلافسكي"[1].

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 تُلعب على أساس التعلم والفائدة، فالغاية إذن من هذه اللعبة هي الكشف عن العالم الحقيقي والمجتمع الذي يعيش في ثناياه الممثلون والمتفرجون.

لا يمكن لمشاهد مسرح علولة أن يكتشف ذاته ويتولد لدية الوعي الذاتي إلا بعد أن يتفاعل وينغمس ويشارك اللعبة مع الممثل، كما لا يمكن لهذا الأخير أن يعزل عاطفته

[1] عثمان الحمامصي، نظرية ستانيسلافسكي والنظريات المعارضة، المرجع السابق ، ص373.

الخاصة به وبذاته وبكبته ولا شعوره ورغبته وهو يقدم شخصية سليم ولا حتى برهوم وجلول الفهايمي، لأنها شخصيات تعاطفت مع من يحيطون بها، فتأثر وجدانها بمحيطها وبيئتها.

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 يُؤَمِّن 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

[1] 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] حايك أمينة، الممثل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية والتكوين الأكاديمي، المرجع السابق ، ص 115.

ضمنيا موسيقى خاصة وتحمل نوعا من المسرحية، فكل كلمة وكل جملة إلا وتوحي بمشهد أو 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.

هي نقطة حساسة ناقشها المفكرون والمسرحيون منذ القدم لدرجة أن بعض المنظرين من كان يبغض الأحاسيس كما سلف تبيان ذلك مع ديدرو خاصة الذي كان يرى أن الممثل القدير ذو القدرات العالية هو من يستطيع أن يحافظ على برودة دمه حتى وهو يبرز قمة الحالات الوجدانية.

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.

نقل كلام الآخرين وسرد الأحداث الماضية بطريقة تنم عن مهارات وكفاءات صوتية قد يجدي نفعا مع الأقوال وحتى الأجواد أما اللثام وحمق سليم فالأمر يتعسر ويتعقد، لأن الممثل في حالة برهوم وسليم خصوصا يتعامل مع جو حافل من الأحاسيس، مع لحمة من العواطف والأمراض النفسية والعقلية، إنه لمن الطبيعي أن يتجاوز ممثل سليم –خاصة مع ختام المسرحية- ذاته من أجل أن يُظهر وبوضوح المشاعر التي يحس بها جميع المشاهدين.

ومن ثمة، وفي هذه الحالة يتجاوز الممثل أسلوب الأداء التمثيلي للمسرح الملحمي، فالممثل هاهنا –أي ممثل المسرح الملحمي- ليس متقمصا الشخصية وإنما هو قصاص

[1] حايك أمينة، الممثل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية والتكوين الأكاديمي، المرجع السابق ، ص 116.

يروي حكايات الآخرين في زمن قد ولّى مكتفيا بمحاكاة حركات الشخصيات ونبراتهم الصوتية، هذا ما لم يفعله ممثل برهوم وممثل سليم وكذا ممثلو كوميديا ديللارتي.

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].

ثم يأتي بعد ذلك الممثل محمد حيمور ليشهد أنه لا يمكن اعتبار الممثلين الذين مارسوا فنهم مع علولة كليشهات لأنهم برهنوا في مسرحية "أرلوكان خادم السيدين" أنهم يتمتعون بقدرات أخرى وبحيوية في الأداء، والسبب أنهم ربما وجدوا ضالتهم في الأداء للدراما الكلاسيكية لأنهم قبل ذلك كانوا يركزون على السرد والشعر الملحون والقول.

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، فطبيعة الشخصية الدرامية ومزاجها وتركيبها ووعيها ولا وعيها

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

ومكبوتاتها ورغباتها، هذه العناصر هي السيدة والمهيمنة التي تحتم وتجعل الممثل خاضعا لها 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 ومُقِرا 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].

ففي مسرحيتي الأقوال والأجواد تكاد تغيب الدراما، فالممثل يقوم بمصاحبة النص بالسرد وبالزخرفة الكلامية والالتجاء إلى الغناء والرقص، لا يصارع ولا يجابه شخصيات أخرى بالمعنى الكلاسيكي، أم اللثام وحمق سليم فإن الأمر مغايَر لاسيما أرلوكان خادم السيدين، يقول عبد القادر بلقايد وهو الذي مثل هذه الشخصية:"لو عدنا إلى شخصية أرلوكان فأقول أنه لم تكن لدي تجربة في المسرح الكلاسيكي، لكنني عندما تقمصت هذه الشخصية دخلتها من باب التكوين وكان ورائي أستاذ متمكن في تقنية المسرح الكلاسيكي، خاصة في التمثيل وأقصد هنا –الراحل عبد القادر علولة- رغم هذا فربما أني لم أوفق في تقمص الشخصية أرلوكان مئة بالمائة بل بنسبة خمسة وستون بالمائة فقط، لأن شخصية

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

أرلوكان في الأصل شخصية تملك طاقات بدنية كبيرة، لهذا أقول وبكل تواضع لم أؤدّ الشخصية كما يجب" [1] .

هذا يعني أن قدرات الممثل والتقنيات التي يعود إليها في كنف المسرح الملحمي تختلف عن تلك التي يتمتع بها ممثل المسرح الكلاسيكي، والطاقات البدنية تتوقف على الطاقات النفسية، هي عنصر من العناصر المكونة للشخصية إضافة إلى العوامل العقلية، المعرفية، والنواحي المزاجية والنواحي الخُلقية. ويُقصد بالطاقة الجسمية "حالة الجهاز العصبي وتأثير الغدد الصماء وحالة الجهاز الهضمي والحواس المختلفة من ناحية حدتها وضعفها وكذلك شكل الجسم العام وقوة العضلات وتناسب التقاسيم ورنة الصوت وسرعة الحركات وبطئها"[2].

كل عنصر من العناصر التي ذُكرت يحتاجها الممثل ويتعامل معها كما أنها تؤثر تأثيرا بالغا على نفسيته إما إيجابا أو سلبا. هذه الطاقات هي الفاصل وهي التي تصنع الفارق.

ما كان يقدمه علولة عروضا مسرحية، وما العرض إلاّ 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"[3] .

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] حايك أمينة، الممثل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية والتكوين الأكاديمي، المرجع السابق ، ص 113.
[2] طارق إبراهيم الدسوقي عطية، الشخصية الإنسانية بين الحقيقة وعلم النفس، المرجع السابق ، ص 22.
[3] 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 وأقرّ 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.

فالممثل من مسرحية الأقوال والأجواد يقوم بأعمال فنية جمة لا تختزل في كلمة السرد، ذلك أن التفاصيل مهمة وهي التي ترهق الفنان وتمتعه في الوقت ذاته، وتُطّهره وتُشعره بالرضا والاطمئنان، يقوم هذا اللاعب سواء وُصف قوالا أو ممثلا بتقديم الشخصية المسرحية، يستحضر ماضيها ويستعيد الحوادث والمواقف الماضية الكبرى، يسردها ويحاكيها فنيا تارة ويمثلها تارة أخرى، ثم يقوم بالتنسيق بين الأحداث للحفاظ على البناء الفني العام للمسرحية، إضافة إلى قول الشعر الملحون والأغاني الشعبية وجرأة مواجهة الجمهور ومخاطبته وإشراكه في هذه اللعبة الدراسية، هذا ما دفع علولة إلى أن يقول: "أود

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

أن أشير إلى أن إخراج مسرحيتي الأقوال والأجواد لم يكن أمرا هينا بالنسبة للممثلين وبالنسبة لي شخصيا"[1] .

فالعملية الإبداعية لدى الممثل في حد ذاتها ومهما كانت المدرسة الفنية المتبعة تقترن بآليات الدفاع عن النفس، هذه الأخيرة تُلخّص في جملة من ردود الأفعال على القوانين والأحوال الطبيعية والاجتماعية التي تحول دون إشباع حاجة أو تحقيق رغبة ما .

ولعل أبرز هذه الآليات النكوص وهو يعني الرجوع والارتداد أي ما وقع للممثل في طفولته من حرمانه من اهتمام وتشجيع الوالدين، مما أدى إلى نشأة الحاجة إلى البحث عن القبول والاستحسان الاجتماعي، أي بعبارة أدق، يؤدي حرمان الممثل من الوالدين أو قسوتهما أو إهمالهما له إلى تشكل اضطرابات في العلاقات الإنسانية لديه، ومن ثمّة، البحث عن السند الاجتماعي المتمثل في إبهار واستحسان الجمهور. "والأمر الذي لا شك فيه، حقيقة أن العديد من المؤدين كانت طفولتهم مليئة بالمشكلات وقد كان عليهم خلال تلك الطفولة أن يكابدوا من أجل الحصول على الاهتمام والعطف"[2].

فالخشبة وممارسة التمثيل المسرحي ومتابعة الجمهور للممثل وانتباههم وتركيزهم عليه هو نوع من التطهير الذي جاء به فرويد كعلاج نفسي للمكبوتات الطفولية الكامنة في اللاشعور .

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 يعيش المرء ذاته في الدور أسابيع عدة حيث يجد الممثل في النهاية أن الفصل بين خشبة المسرح وحياته المنزلية هو أمر بالغ الصعوبة"[3] .

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة،، الأقوال، الأجواد، اللثام، المصدر السابق، ص 242.
[2] جلين ولسون ، سيكولوجية فنون الأداء، المرجع السابق ،ص 317.
[3] المرجع نفسه، ص 317.

فالممثل إنسان له سلوكه الشخصي السيكولوجي، فإذا ما أراد أن يؤدي فإنه يبني على طبيعته وسمات شخصيته الأولى طبيعة ثانية وسلوكا سيكولوجيا ثانيا، وتراكم هذه البنايات ذات الطبيعة الثانية هو الذي يؤدي إلى تشتت الذات والهوية ولو نسبيا.

هذا، وقد يترك التمثيل الكوميدي أثرا نفسيا يختلف عن التمثيل التراجيدي، خاصة أن المسرح عند علولة حافل بالمواقف الكوميدية واعتماد الممثلين على الهزل والسخرية.

وقد توصل جلين ويلسون من خلال دراسته لنفسية الممثلين، إلى أن ممثلي الكوميديا "غالبا ما يشعرون بالوحدة والانعزال والعجز عن رؤية الجانب الطريف (المضحك) من حالتهم الخاصة"[1]. ويستشهد جلين ويلسون على ذلك بالكوميديين الذين كانوا يعانون الاكتئاب وحالات الهوس فمنهم من لجأ إلى العلاج الطبي النفسي ومنهم من انتحر.

فالتمثيل إذن ولعب الأدوار قد يؤثر إيجابيا على صاحبه وقد سلف ذكر نظرية مورينو حول المفهوم المسرحي للتطهير، حيث كان يعالج مرضاه عن طريق التمثيل لتحرير تلقائية المريض تشبه العلاج عن طريق تداعي الأفكار والمكبوتات التي استعملها فرويد، فينطلق المريض –الممثل- إلى تركيبة نفسية جديدة.

هذا يعني، أن فن الأداء التمثيلي قد يؤثر إما سلبا أو إيجابا على نفسية الممثل، كل ذلك يتوقف على شخصية الممثل وعلى سماتها وطباعها ومزاجها وأبعادها. يمكن للتمثيل إذن، أن يكون علاجا نفسيا، كما يمكن أن يكون –ولو نسبيا- سببا للاكتئاب والتوتر وأمراض نفسية شتى.

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] جلين ولسون ، سيكولوجية فنون الأداء، المرجع السابق، ص 267.
[2] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة،، الأقوال، الأجواد، اللثام، المصدر السابق، ص 242.

أن الجهود الجسدية والفكرية التي أشار إليها علولة تمس نفسية الممثل وقد تسبب له ضغوطات 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 يُعرّضه للكآبة والضغوطات النفسية لأن عمله شاق ومرهق وتدريبه متواصل إضافة إلى التنقل إلى القرى وأماكن العرض.

حين يجسد الممثل شخصية درامية معينة مدركا سماتها ومزاجها وطباعها وعمقها النفسي، فإنه قد يصاب بنوع من الفصام وتشتت الذات وفقدان الهوية، علما أن الشخصيات التي يتقمصها تتنوع بتنوع المسرحيات التي يشارك فيها وقد قال أفلاطون من قبل: "إن القناع الذي يرتديه الممثل عرضة لأن يصبح وجهه"[1].هذا يعني أن تقمص شخصية برهوم

[1] إروين ديور، فن التمثيل ،المرجع السابق ، ص 4.

أو جلول الفهايمي بقلقه وتوتره وسليم بجنونه وغوصه في عالم الخيال قد يؤثر سلبا أو يترك أثرا على نفسية الممثل.

يحذر غادامير الممثل بوصفه فنانا أن يغدو فنه معبرا عن ذاته ومصورا لخريطته السيكولوجية، على أن لا تكون أعماله وممارسته العنيفة إسقاطات ذاتية يتجاوز ذاتها للتعبير عن شخصية الممثل أكثر مما تؤدي إلى تذوقها والاستمتاع بها "لهذا فإن الذات الحقيقية في تجربة الفن ليست ذاتية من يُجربها بل العمل الفني ذاته"[1] .

هذا يعني أنه لابد أن تتصل الذات المبدعة بالموضوع في الفن، أي وجود العديل الموضوعي الذي قال به إليوت، حتى إذا كانت انطلاقة الممثل ذاتية فإنها تغدو اجتماعية حين تتصل بالمجتمع وبالآخر.

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 أَثْرت 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.

يضيف بريخت قوة الملاحظة وضرورة المعرفة إلى اليقظة الذهنية والإحساس السليم والجسد المتناغم التي أكد عليها ستانيسلافسكي وبيتر بروك، من المؤكد أن علولة – ممثل سليم في مسرحية حمق سليم- قد لاحظ وبدقة معاملة الناس بعضهم بعضا في الأسواق والمقاهي والمستشفيات وغيرها من الأماكن العامة التي يلتقون فيها، وعرف كيف يفكرون ويتكلمون وعرف انشغالاتهم واهتماماتهم، فهاهو يصور حالة السجن وحوار الزائرين مع السجناء.

"زائر: دارت لك البوزلوف ماصابتش الكرشة للعصبان.

[1] هشام معافة، التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير، المرجع السابق ، ص146.

سجين: اصحابي زادوهم عامين للواحد...رقية زيدت؟...

زائرة: الطريق الجديدة خرجت لنا في الدار...رانا ساكنين في القزدير من الجيهة الأخرى يتسمى مزال عندنا نفس العنوان.

برهوم: رانا نديروا الرياضة ونقراو...أنا مع الأولين في القسم.

سجين: اللي على بالك تحرحرت في الشربة بدلى العفسة ديريها في الكفتة.

زائر: الدلاع دخل نجيب لك شوية مشماش إذا بغيت.

برهوم: راني فرحان بيك تسوي عشرة مني يا الشريفة.

سجين: إذا جابت طفلة ترزم قشها وتروح عند أمها .

زائرة: فوتوا لنا البارح الحلقة السابعة. بكونا...المهندس هو مول الدعوة...الطبيب ياك يولي ويتزوج بيها...

برهوم: الحشمة راها تروح بشوية...الزيّار.

سجين: المعجون هداك دار فيا حالة ...ياك راني موصيكم ما تشروش من تاع القطاع الخاص..."[1]

ثم يقفز إلى المستشفى مع جلول الفهايمي يقول:

"جلول: إذا عييت يا جلول ريح شوية...اتنفس أنت حر...مالك خايف قاع هاك...واش خاصك يا السي محمد؟ المستشفى ياخويا هنا؟...نعم راك هنا ماراكش تشوف في الدمومات. ماراكش تشوف فينا ندمروا في سيارة الإسعاف...هذي قبالتك ماشي (لا مبيلانس) اسمح لي خويا...ما عليهش واش نأخذ...؟ راني مفقور شوف مصاريني في يدي...وين نروح؟ واش من جهة ناخذ...؟أدمر معنا السيارة نوريلك في طريقنا ...يا السي محمد المستشفى يدخلوا له من هنا....معلوم ما راكش تشوف الشرطي واقف واش

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة،، الأقوال، الأجواد، اللثام، المصدر السابق ، ص ص213-214.

خاصك؟...جيت نداوي طالب من الله يسترني...كيفاش؟ كراعي طار...انخس وراني رافده معايا...حازم الساق...شوف...راني نشوف في الصباط خارج من الجيب احسبتني عما...الطبا كلهم خرجوا ما كان حد في هذي الساعة...حط كراعك هنا .نعطوك ورقة وولي غدوة ان شاء الله، الليلة باش ما يساطرش عليك الجرح درّي عليه الحرمل ودير فوق منه الخليع ...أيا خويا ها أجري."[1].

يولد التمثيل الحد الأقصى من الانفعال لاسيما الأداء التمثيلي حيث الفضاء الحلقوي ومشاركة الجمهور وتقمص الشخصيات والفهم الحقيقي لشخصية برهوم وجلول الفهايمي وسليم وغيرها من الشخصيات، والالتزام بالمدرسة المتبعة.

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.

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة،، الأقوال، الأجواد، اللثام، المصدر السابق، ص 140.

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 المُشاهد، 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 تُمكّنه 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].

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.

تبنّى 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

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

يتصرف التصرف السليم ويقف إلى جانب المحرومين والمظلومين، ومن ثمة يساهم الفن لاسيما 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 معانٍ معينة حين تحدث عن فكر المتلقي وقلبه وإرادته انتقاها من المدرسة البريشتية، وبالتالي يجب فهم علاقة المتلقي بالمنهج الملحمي.

يتخذ بريخت من فكر وفلسفة بيسكاتور منطلقا له، ثم يمضي مستهدفا تنوير الجماهير قصد إخراجهم من ظلمة الجهل والأوهام، لعلهم ينظمون ثورة على الواقع وحتى على السلطة.

يقوم فن بريخت على تكسير القاعدة الأساسية للمسرح التقليدي، ألاوهي التعاطف بين الجمهور والممثلين، فشعار بريخت هو لا تعاطف بين الممثل والمتفرج ولا تعاطف بين هذا الأخير وبين الشخصية الفنية والموقف الدرامي.

يقدم بريخت عرضه على أساس المحافظة على مسافة أساسية بين المتفرج والشخصية الدرامية، كما يسعى إلى أن يتعامل مع المتلقي عن طريق تعليمه وتوعيته وإرشاده، ثم يروض قدراته الذهنية فيجعله يميز ويفكر ويقارن ويصدر الحكم ويقرر خاصة، ذلك أن "معظم مسرحياته التي تبلورت فيها نظريته، مسرحيات تعليمية صرفة تقوم بالتوعية"[1].

وبالتالي فإن بريخت وكل من سار على دربه وعلى رأسهم علولة يحاول أن يسلب المتلقي من أحاسيسه ومن روحه، ويحوله إلى مادة مفكرة ومقررة وحاكمة، محرومة من العاطفة والوجدان.

[1] عثمان الحمامصي، نظرية ستانيسلافسكي والنظريات المعارضة ، المرجع السابق ، ص 285.

هل نجح بريخت في مسعاه؟ ألم يكن متطرفا؟ وأين الوسطية؟ أم أنه يرى الموضوعية لا تتحقق إلا بنسف المشاعر وتجميدها، وهو الذي كان يبحث عن المتلقي الذي يتخلص من مشاعر التوتر والإيهام ويتتبع العرض بكل وعي وموضوعية.

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.

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.

قد يتعرف المتلقي على نفسه أمام شخصيات الأقوال واللثام والأجواد، ولكن أمام شخصيات أرلوكان فإنه يستحيل ذلك، لأن المتلقي يجد نفسه أمام مسافة بعيدة وغربة غريبة، أمام هذه الشخصيات التي لا تشترك معه في أي عنصر من عناصر شخصيته، لا

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

في عقيدة ولا في عرف ولا في ثقافة، لن يفهمها أبدا ولن يكتشفها وبالتالي لن يتعرف على نفسه، ربما قد يحقق متعة اكتشاف منطقة كان يجهلها، وانشغالات ورغبات وأفكار الآخر.

يرى جيل دولوز أن الفن عموما يتصف بالطبيعة والقدرة على المقاومة فهو يقف على طرف النقيض من السلطة التي تسيطر بكل وسائلها على الفنون والثقافة والمسرح خصوصا، حيث تفرض قوة القمع والرقابة، ثم يوضح دولوز أن هذا لا يعني أن الفن يخلق الثورات ويزرع بذور المقاومة مثلما كان يظن بريخت "فليست وظيفة الفن أبدا تنوير الجماهير أو حتى المناداة بالثورة..والفن في النهاية لا علاقة له بالسياسة..أي لا يمكن تصوره كخادم له"[1].

ومن ثمة فإنه يستحيل حسب جيل دولوز على بريخت كفنان وكمنظر ومؤلف مسرحي أن يخلق شعبا، بإمكانه أن يناديه، وبإمكانه أيضا أن يقترح عليه، ولكن هيهات أن يعرض عليه ميلا سياسيا أو يحفزه لثورة ومقاومة، وقد وضح دولوز أن هذا المسار قد تجسد فيما أسماه بالسينما السياسية في العالم الثالث وضرب مثلا بيوسف شاهين.

باتخاذ هذه الأسباب والتقنيات التغريبية، هل يخلق بريخت شعبا ثائرا ومقاوما؟ وهل حقيقة يخاف أصحاب النفوذ والسلطة من الفن الذي تقولب في شكله الثوري؟ وهل استطاع علولة أن يصل إلى فكر المتلقي وتوعيته وتغييره؟

نفى جيل دولوز هذه الفكرة ودافع عن الفن، عن استصغاره وتحقيره وجعله مجرد تابع أو خادم لفكرة رغم إقراره بأن "الفن بشكل أو بآخر يهدد السلطة ويشكل خطرا عليها"[2] ،وكذلك يونسكو الذي يدافع عن الفن الثائر أو السياسي ويرى أنه من أراد هذا التوجه فليذهب إلى أماكن السياسة والأحزاب.

ول جلين ويلسون رأي يدلي به في هذا المقام حين يتساءل عمن يخوّل له تقرير الصواب؟ مقرا أن الانشغال باستقامة البشر هي شعارات جوفاء وقناعات واهية لأصحاب

[1] بدر الدين مصطفى، فلسفة ما بعد الحداثة، المرجع السابق ،ص 212.
[2] المرجع نفسه، ص 112.

النفوذ "فهؤلاء الذين يتسنمون ذروة السلطة يريدون الحفاظ على الوضع الراهن ومن ثم يخافون من الفن الثوري، ولحسن الحظ تمتلك المجتمعات الديمقراطية فرصة للتغيير من خلال وسائل غير عنيفة، موجودة في صميم بنائها، وكذلك ليست هناك حاجة في مثل هذه المجتمعات للخوف من الانفعالات الثورية التي يوحي المسرح أو أي شكل آخر من الأشكال الفنية بها"[1].

ومن ثم، ومن خلال هذا الطرح، ما محل علولة من فكر بريخت الثوري وسعيه نحو التغيير وفكر من انتقده؟ أي ماذا كان يريد علولة من المتلقي بالضبط؟ وهل نجح ووصل إلى مرماه؟

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 ويغيّر، 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 "حوّل 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"[2] .

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] جلين ولسون سيكولوجية فنون الأداء، المرجع السابق، ص 36.
[2] سنوسية باحفيظ: جماليات التلقي في المسرح الجزائري، المرجع السابق ، ص 206.

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

يرى دولوز أنه لا يمكن للفنان أن يسيطر على فكر المتلقي، مثلما كان يظن بريخت أنه يفعل ما يشاء بالمتفرج، مهما اجتهد من خلال تقنياته التغريبية، ذلك أن الفن عند دولوز "يخلق التعددية.. تعددية المعنى والدلالات"[1] وبالتالي لا يستطيع أي مبدع أن يتحكم، أن يثير أحاسيس ولا أفكار المتفرج، ويدعم دولوز هذه الفكرة بقوله "أن العمل الفني مستقل تماما عن مبدعه"[2] وهو بهذا يضيف صوته إلى صوت دريدا صاحب النظرية التفكيكية "من خلال بحث المتلقي عن نص داخل نص آخر وإحالة نص إلى نص آخر وبناء نص من نص آخر"[3].

والنص طبعا عند دريدا وعند رولن بارت أيضا له مفهوم واسع الإطار، أي أن النص هو كل تعبير يتنوع شكله ووسيلته ومضمونه ومن ثمة فإن العرض المسرحي هو لون من ألوان النصوص.

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.

ما المقصود بالمسرح الديالكتيكي وما علاقته بالجمهور؟

يقصد بهذا المفهوم ما فعله بريخت في مسرحياته بونتيلا، الإنسان الطيب، دائرة الطباشير القوقازية وجاليليو جاليلي، حين جمع بين عناصر المسرح الملحمي وعناصر

[1] بدر الدين مصطفى، فلسفة ما بعد الحداثة، المرجع السابق ،ص 100.
[2] المرجع نفسه، ص 101.
[3] نفسه، ص 103.

المسرح الأرسطي في تركيبة واحدة وما يجده المتلقي من إثارة الأحاسيس والأفكار والإرادة.

تشرح تلميذة بريخت الممثلة أنجيلا هورفيتس المسرح الديالكتيكي بقولها: "إن مفهوم المسرح الديالكتيكي بالنسبة إلي يعني أن يرى الجمهور شيئا مختلفا تماما عما يُعرض أو يقال، ويعني هذا ..أنا أعرف شيئا..أعرضه هكذا..لكي يفهم المتفرج أنه قادر على تغييره، أي يوجد جانب آخر غير ظاهر وغير ما يعرض، ولكن الجمهور يدركه"[1].

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 يُباغت، 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 تُفكّ عقد الكبت كما هو الحال بالنسبة للمسرح الكلاسيكي الأرسطي، ولكن المتفرج على عروض علولة قد يكتشف ويستكشف ويتعلم ويُحفّز للتفكير ولتقرير السلوك الذي يسلكه تجاه نفسه وتجاه الآخر.

ومن ثمة فإن الفائدة المرجوة والتي تعود على المتلقي قد تتعلق بالرسالة الموجهة والتي يمكن أن تكون واضحة أو مضمرة، أي وبعبارة أخرى، أن المتلقي قد يحقق الفائدة

[1] أحمد سخسوخ، اتجاهات في المسرح الأوربي المعاصر، المرجع السابق ،ص 107.

من الخبرة المسرحية بعيدة كل البعد عن الترفيه والتسلية وإثارة الأحاسيس "فالعمل المسرحي أو اللعبة تنطوي على رسالة يسعى الممثل من خلال الدور الذي يؤديه إلى تبليغها للمشاهد الذي يفهم معناها بمعزل عن سلوك اللاعب"[1]

يهتم غادامير بالمغزى الذي يصبو أن يبعثه النتاج الفني، فالفائدة التي يحققها المتلقي ليست معارف ومعلومات علمية وحياتية، وإنما يمكن أن تكون حقائق نفسية تجعله يكتشف أعمق خبايا وجوده، فيتفق غادامير هاهنا مع أرسطو في الفكرة التي تخلص إلى أن المتعة التي يستشعرها المتلقي إنما هي متعة المعرفة "ويبدو أن حرص غادامير الشديد على إبراز المضمون المعرفي للفن هو الذي دفع إلى رد الاعتبار لمفهوم المحاكاة بمعناه اليوناني القديم"[2].

وبالتالي تتحقق المعرفة الذاتية للإنسان، المعرف التي تحيل إلى التطهير وإلى التوعية الفكرية وإلى اتخاذ القرار، وإلى نية التغيير والتغير، هذا ما قد يتحقق لدى متلقي المسرح الملحمي والمسرح الديالكتيكي خاصة حين تُمزج العناصر الملحمية بالعناصر الدرامية.

هل وُجِدت ملامح المسرح الديالكتيكي في مسرحية أو في عرض حمق سليم؟

يقوم الممثل بدور الراوي، لأنه يحكي أحداثا وقعت له في زمن الماضي، ثم ينتقل من السرد إلى الحوار مع شخصية أخرى، وهذه تقنية تغريبية تدل على المنهج الملحمي، ثم، ومع ختام العرض، تُلاحظ الإضاءة الخافتة والموسيقى التي تدل على معاناة وحزن وآلام واستغاثة الممثل وطلبه النجدة لأنه لم يستطع أن يتحمل "نضربت وكليت الضرب، راني نحمم بالما بارد، أمي..أمي..أمي"[3] .

[1] هشام معافة، التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير، المرجع السابق ،ص 152.
[2] المرجع نفسه، ص 158.
[3] عرض مصور، "حمق سليم"، المرجع السابق، من 22:58-22:18

وهو مشهد يدل على عناصر درامية أرسطية دون نقاش، وبالتالي ومع مزج العناصر الملحمية مع العناصر الدرامية سيكون علولة قد حقق المسرح الديالكتيكي الذي عكف عليه بريخت مع نهاية مشواره الفني.

وعليه، قد يكون متلقي مسرحية حمق سليم حقق ما يصبو إليه المسرح الأرسطي ألا وهو التطهير، قد أحس بشعور الشفقة تجاه سليم وهو يتفاعل مع ذلك الجو الدرامي الحافل بالأحاسيس والعواطف والخيال والمعاناة والعذاب، يكون قد حدث له ما يسمى في علم النفس بعملية التفريغ الانفعالي بتصريف الانفعالات وتطهير الذات.

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 تُبعث 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.

[1] عبد الفتاح محمد دويدار، سيكولوجية السلوك الإنساني، المرجع السابق ، 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 يُسقطون 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 مسرحه "هو إذن مسرح يعطي الأفضلية للقدرات السمعية وبالتالي القدرات التخيلية ذات القوام البصري"[4].

[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.
[4] المرجع نفسه ، ص 238.

قد سلف ذكر أهمية نزوتي الحياة والموت عند فرويد أو الجنس والعدوان، كما أنه أكد على دور الخيال في التوفيق بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع، وحين يتماهى المتلقي ويتوحد مع شخصية سليم، سيلج معه في مملكة الخيال فإنه سيؤسس ملجأ آخر، ويشيد موطنا قوامه الخيال، 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 ثمّ 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].

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.

[1] عبد الفتاح محمد دويدار، سيكولوجية السلوك الإنساني، المرجع السابق، ص 18.

فإثارة الانفعالات إلى حدها الأقصى يحدث الفوضى والارتباك وحتى الإحباط، فلا يمكن للمبدع أن يعبث بهذه المشاعر التي تستحيل إلى سلوكات خطيرة إذ يجب التوقف والبحث في الجزيئات والتفصيلات "قد يفترض في كل هذه الحالات أن الخطر الأعظم إنما ينشأ عقب قيام الأداء باستثارة الانفعالات القوية كالغضب أو الإحباط من دون وجود أي متنفس أو حل مناسب لإعادة طمأنة أو تهدئة الأفراد الذين استثيرت بداخلهم مثل هذه الانفعالات"[1].

والحل ذاته مع برهوم، الذي حبسه المبدع رفقة زمرته في مقبرة تحت الثرى وقطع عليه نور الحياة وحبس أنفاس المتلقي معه، أما جلول الفهايمي، بعدما ركض وأجهد بدنه وتحدث فإنه قد صرف تلك الانفعالات القوية التي استثيرت لديه، فحققت ختام المسرحية توازن نفسية المتلقي حين يسمع "في هذا الساعة تكون صحات الدعوة شوية وأنا بردت جنوني.."[2].

هذا يعني، أن لكل مسرحية آثار نفسية إيجابية وأخرى سلبية، وعلى المبدع –مخرجا كان أو مؤلفا- أن لا يرشح كفة عن أخرى، ولكن عليه أن ينتهج منهج الوسطية من أجل تحقيق التوازن النفسي لدى المتلقي، حتى ولو أراد منه التحصيل المعرفي والإدراكي كما كان يصبو علولة من خلال ملحميته وتغريبه، فإذا كانت وظيفة المسرح الملحمي هي التوعية والفهم والإدراك للواقع، فإن حالة المتلقي النفسية المستقرة هي القاعدة الأساسية التي تتحقق من خلالها الغاية البريختية، وما كان يصبو إليه علولة أيضا.

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 تُستثار لدى المتلقي رغبة التغيير والمعرفة

[1] جلين ولسون، سيكولوجية فنون الأداء، المرجع السابق ، ص 33.
[2] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة،، الأقوال، الأجواد، اللثام، المصدر السابق، ص 148.

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

هذا يعني أن الممثل في العروض الحلقوية وهو يواجه القوال ينتج العرض معه، فهو ناقد ومشارك، كما كان يهدف علولة، حيث كان يُشغّل ملكاته الإبداعية على أساس تحقيق المتعة الفنية والتفكير والمناقشة على حد تعبيره، يحدث ذلك نتيجة تقديم الرؤى والدروس والمعاني الإنسانية، حيث يتألق ثمة مزيج بين الحركة والكلمة، أي بما أسماه علولة اللعب الكلامي، أما كلام القوال فهو مشحون بالعاطفة والشاعرية والحكم المنتقاة من التراث.

"يقول منصور :**حكموا علينا بالفراق ها يوم الخاتمة**

بعد ما تعاشرنا سنين فاتو كالمنامة

أوقفت معاك طويل ونستك بمداومة

سنين عديدة وأنا بجنبك كالدمعة

رزم قشه المنصور بالصمت والتبسيمة

سرحوه في تقاعد يريح مع الخدمة

أوقف عند الآلة حيران حط فوقها الرزمة

تنهت وعنقها تقول بيناتهم ذمّة

خاطبها بمهلة وهدوء عاطيها قيمة

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

بحداك عشت أكثر من ما جمعت مع الحرمة

طول العهد وأنا ليك وافي صافي العزيمة

من غير أيام المرض والإضراب على السومة

ما تغيبت ساعة عليك ما رخفت التحزيمة

شوفي لجسدي كيف يتقوس عليك برخمة

داخلك نعرفه مليح خافضلك النغمة

طبعك ساعات لين وحلو ما عليه لومة "[1]

أيضا، في ختام مسرحية جلول الفهايمي المغزى والقيم الإنسانية من أجل أن يجعل المتلقي يناقش ويفكر ويحقق المتعة الفنية. "يقول علولة على لسان القوال:

"دخل يناضل في الحراكة بكل إخلاص

سبل في الميدان دكاه ومعرفته

امقلق كانه باغي يمحي الدين

القضايا اللي يتحمل بيها

في بعض الأوقات يسمح في عائلته

وإذا تلزم ما يفطر ما يتعشى

سعات يصرف من جيبه على الحراكة

عمّق في النضال واتمتع بسراره

دخل هاجم عجبه الجو سلبه التضامن

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة،، الأقوال، الأجواد، اللثام، المصدر السابق ، ص 125.

غير يردم مشكل تنبت له قضية

خاد من عند عمال دروس في الكرامة

أوزن في الميدان قيمة الشجاعة

عبر معرفته وقيم تجربته

كل ما يزيد خطوة تزيد تقوى إرادته

كل ما تدياق بيه وتصعاب الظروف

يميل لصحابه يناقش ويشاور

عارفهم يوقفوا في الصراء والضراء"[1]

2- 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

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة،، الأقوال، الأجواد، اللثام، المصدر السابق،ص 156.

والبعض يميل إلى الشكل والبنية والتكامل"[1]. فالحالة الوجدانية إذن والمزاج يؤثران بدرجة عالية على عملية الاستقبال وخبرة التذوق.

أما فيما يخص النغمة الموسيقية التي تحملها الكلمات فإنها كانت حاضرة خاصة مع الحلقة والقوال، يقول علولة :"يمكن أن أقول أنه يوجد تذوق متعدد الأبعاد للكلام المسرحي"[2].

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.

القوال، الحلقة، والتراث عناصر قد قصد من خلالها علولة أن يضع المتلقي في الإطار المعرفي والحسي، ينمي لديه ملكة الذوق الذي يُقترن أو يُتوّج بالحكم.

ثم تأتي بعد ذلك مرحلة إدراك الرسالة وفهم المغزى منها، إضافة إلى الأثر اللاحق من إثارة الأحاسيس والانفعالات والأفكار، فمسرحيات علولة: الأقوال الأجواد، اللثام، الخبزة وحمق سليم لا تؤثر على الفكر والإدراك والأفكار فحسب، بل إنها تستثير وجدان المتلقي وعاطفته، قد يكون الحال مع مسرحية أرلوكان خادم السيدين "فبهذا العرض أراد علولة أن يمتع الجمهور ويخفف عنه من عبء الظروف الاجتماعية التي كان يعيشها آنذاك..ويحث الشباب على تذوق جماليات مواضيع تبعث الحب والتفاؤل والسعادة في زمن انسدت فيه الآفاق"[3].

[1] خير الله عصار، مقدمة لعلم النفس الأدبي، المرجع السابق ، ص 168.
[2] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة،، الأقوال، الأجواد، اللثام، المصدر السابق، ص 238.
[3] سنوسية باحفيظ، جماليات التلقي في المسرح الجزائري، المرجع السابق ، ص 225.

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.

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"[2] .

[1] مجلة فضاءات المسرح، المرجع السابق ، ص116.
[2] نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، المرجع السابق، ص 249.

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"[1].

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] أحسن ثليلاتي، المسرح الجزائري، المرجع السابق ، ص ص 192-193.

خـاتمة

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 السوّية 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 تُقيّد طاقات الإنسان وتُعرقل قدرته على الحركة والتفكير.
- ✓ اكتشف فرويد اللاوعي انطلاقا من الدوافع الإنسانية الليبيدية وكبْتها، موضحا أن كل ما يعيه الإنسان وكل ما يُبديه ليس هو كل الحقيقة لأن خلف الوعي تتوارى حقيقة مضمرة.
- ✓ فسر فرويد وكشف عن قدر داخلي مكان القدر الخارجي الذي تحدثت عنه المأساة اليونانية، معتمدا في ذلك على التراجيديا الإغريقية.
- ✓ 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 المَدَنيّة 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**.

قامت نظرية التحليل النفسي الفرويدية وما تلاها من نظريات، وأفكار **يونغ**، **وأدلر**، وغيرهما ببناء قاعدة أسّست لمنهج جديد، سمّي 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 تُمكنه 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.

وفي مرحلة النضج، قام الباحثون بتعزيز منهج النقد النفسي، وذلك بإبراز مفاهيم ومصطلحات خاصة، أمثال **شارل مورون** بأسطورته الشخصية للفنان 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.

أما النقد النفسي عند العرب فقد رفع لواءه ثلّة من النقاد، أمثال حنورة وسويف وعز الدين إسماعيل وقد توصلوا إلى أن علمَ 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 وكفّ 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 بنفسية تختلف عن الحالة السيكولوجية المتعلقة 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 تُسيّرها 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.

اتصلت ذات علولة بالفن وبالبناء الدرامي، فترك هواجسه ورغباته ومكبوتاته وفكره، وصورها في شخصياته الدرامية المتنوعة التي تعتمد على القول و الكلمة، بلغة يفهمها المواطن البسيط، وبأسلوب هزلي يظهر في القول وفي إيماءات الممثل وأدائه، ناهلا من المدرسة الملحمية تقنية التغريب، هو أراد أن يستهدف فكر وعقل المتلقي، جرب كما جرب غيره من الفنانين، وأوجد مسرحا مكّنه من التعبير عن عصابه وعن لاشعوره وعن ذاته القائمة، مكنه من استثمار خياله الانفعالي وتجسيد أفكاره بمرونة وطلاقة.

حاول علولة أن يتطهر بترك أفكاره تتداعى على شكل شخصيات درامية ومواقفها وأمراضها النفسية وعقدها، هي موجودة بقوة مع برهوم في اللثام، ومع جلول الفهايمي الذي لا يكبح غضبه وقلقه، 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:

- ✓ بيّن 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 وَهْمَ 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، ويبدو ذلك 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.
- ✓ الفكر الإيديولوجي يدحض النظام الاقتصادي والإداري، أما الفكر السيكولوجي فهو تبيان لخطورة الرغبة والكبت واللاشعور والعقد النفسية.
- ✓ 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 فعّال 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 تحوّل 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.
- ✓ تظهر العدوانية -بوصفها النزوة التي تقود تصرفات الفرد- في مسرح علولة على شكل تهكم وسخرية على النظام وتمرد على القوانين التي أسماها فرويد غريزة الموت والتي تظهر مع سليم –حمق سليم- لدرجة أنه عجز حتى على إنقاذ ذاته.

- ✓ تتسبّب الظروف الاجتماعية ومشاكل الشغل وظلم المسؤولين في معاناة المواطن والأمراض النفسية، بين الرغبة في التعبير والإفصاح والسخط على الفساد والانحلال، وبين الانقياد والتسليم.
- ✓ حاول علولة أن يبرز سلوك الشخصيات وتصرفاتها بعزلها عن مشاعرها وعواطفها، إلا أنه يبدو أن وراء كل تصرف دافع سيكولوجي.
- ✓ الاعتزال، وغربة الذات، عنصران خطيران إذا ما توفرا في الشخص سيتصف بالاغتراب، أما الانعزال فهو دليل على رفض منظومة القيم السائدة، أما غربة الذات فهو حين يشعر المرء بهوة سحيقة بينه وبين علاقاته الخاصة – هذا ما حدث لبرهوم وسليم-.
- ✓ 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.
- ✓ وظف علولة شخصيات الأقوال والأجواد كقناة ووسيلة للتعبير والإرشاد والتوعية، أما في اللثام وحمق سليم فإنه قام بخلق شخصيات تتفاعل مع المواقف الدرامية وتنمو وفق المسار الدرامي، وأوجد من خلالها عالما موضوعيا يسير حسب قوانينه من الداخل.
- ✓ 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).
- ✓ لا تُبدي أغلبية عروض علولة أي مظهر من مظاهر العصاب الشخصي، هي تتعلق بنفسية المبدع المتصلة بالعالم الخارجي وبدوافع الإبداع -حسب شارل مورون-.

- ✓ قوى الحب والخوف والألم – حمق سليم- قد تكون إسقاطات لنفسية المبدع على شخصيته البطلة.
- ✓ 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 تُفسَّر على أساس القدرة على إنتاج أفكار جديدة، من أجل ذلك لجأ إلى الاقتباس (كوميديا ديللارتي)، والتفسير السيكولوجي لغياب هذه القدرة على الإبداع هو الظرف العصيب الذي كان يعيشه المبدع في فترة التسعينات.
- ✓ قامت العروض الحلقوية بتعزيز التفكير النقدي للجمهور حيال ما يُعرَض عليهم من أعمال فنية.
- ✓ إذا كان يقصد علولة من خلال تقنية التغريب أن يصل إلى تحقيق متعة المعرفة لدى المتلقي، فإن التأثر المعرفي أيا ما كان يتحول إلى تأثر وجداني يُخلّف بصمة للحياة النفسية الخاصة بشخصية المتلقي.
- ✓ حين يعيش المتلقي الإيهام والأحلام وحين يتوحد مع الشخصيات ويندمج معها، هذا لا يعني أنه لا يفهم الرسالة أو الخطاب الفكري الذي يبعثه علولة.
- ✓ انطلاقا من نظرية اللاشعور الجمعي (الخاصة ب يونغ)، فإن متلقي الأقوال والأجواد قد يحقق لاوعي النص/ العرض، حيث يمكن أن تتحد خبرات المتلقي

وذاته مع ما يجده في أعماق العرض، لاسيما المعاني والحكم التي يأتي بها القوال من خلال السرد أو اللعب الكلامي.

- ✓ برهن علولة أنه يمكن المزج بين مدرسة الواقعية النفسية وبين المدرسة الملحمية، إذ لا يوجد قانون صارم يمنع من توظيف عناصر خاصة بمدرسة ستانيسلافسكي ودمْجها مع العناصر البريختية في عرض واحد، وقد فعل ذلك علنا مع عرض حمق سليم.
- ✓ 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 شدّته 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 توجّه 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 يُستثار 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 سفطة، مسرحية أنتيقون، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
2. أحمد سخسوخ، اتجاهات في المسرح الأوربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،2005.
3. عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة(الأقوال، الأجواد، اللثام) المؤسسة الوطني للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1997.
4. عبد القادر علولة، مسرحية الخبزة، مسرحية مخطوطة، المسرح الجهوي بوهران، 1970.

2- المراجع:

1. أبو حسن حازم القرطجاني، مناهج البلغاء ومزاج الأدباء، دار المغرب الإسلامي، بيروت،ط1981،2.
2. أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت.
3. الأزدي عبد الجليل: أسئلة المنهج في النقد العربي الحديث، التحليل النفسي والأدب في النظرية والممارسة، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، المملكة المغربية، ط2005،1.
4. ابن عبد الله المصطفى، تعليم وتعلم اللغة العربية وثقافتها، الهلال العربية للطباعة والنشر، الرباط،ط1990،1.
5. أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1990.

6. أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية، بيروت، 1981.
7. أحمد محمد عبد الخالق، الأبعاد الأساسية للشخصية، دار المعارف، الإسكندرية، ط1، 1979.
8. أحمد عكاشة، آفاق في الإبداع الفني، رؤية نفسية، دار الشروق، ط1، 2001.
9. أحمد بغالية، ظاهرة التأليف الجماعي في المسرح الجزائري، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2014.
10. أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.
11. إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال والمضامين، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009.
12. إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والآفاق، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران.
13. إسماعيل الملحم، التجربة الإبداعية، دراسة في سيكولوجية الاتصال والإبداع، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.
14. انتصار يونس،السلوك الإنساني، دار المعارف،الإسكندرية،1993.
15. إيليا الحاوي، الفن والحياة والمسرح، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1985
16. إيليا الحاوي، يونسكو في مسرحياته ومسرحه، دار الثقافة، بيروت، د.ط، د.ت
17. باسم الأعسم، الثابت والمتحرك في الخطاب المسرحي، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق،ط1، 2011.
18. بدر الدين مصطفى، فلسفة ما بعد الحداثة، دارالمسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 2011.
19. بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، بيروت، د.ت.

20. بركات وائل والسيد غسان وهارون نجاح، اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، جامعة دمشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوريا،2004.
21. بن حنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد قسنطيني، منشورات أرشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران،2015.
22. تيسير شيخ الأرض، مبادئ الفلسفة مشكلة العمل، مطابع ألف باء الأديب، دمشق، 1967.
23. التلي الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعيس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990 .
24. جسوس عبد العزيز، خطاب علم النفس في النقد الأدبي الحديث، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، ط1، 2006.
25. جورش طرابيشي، الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، 1983.
26. جورش طرابيشي، الروائي وبطله، مقاربة اللاشعور في الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، 1995.
27. حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، منشورات دار الأديب، وهران، د.ت.
28. 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. حمداني حميد، النقد النفسي المعاصر، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، مطبعة النجاح الجديدة، 1991.
31. خير الله عصار، مقدمة لعلم النفس الأدبي، ديوان المطبوعات، الجزائر، 1982.

32. خير الله عصار، مبادئ علم النفس الاجتماعي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1984.
33. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو حتى الآن، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2000.
34. رفيق الصيداوي، الكتابة وخطاب الذات، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2005.
35. رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1986.
36. رضا غالب، الممثل والدور المسرحي، دراسات ومراجع المسرح، أكاديمية الفنون، المطابع التجارية، قيلوب، مصر، 2006.
37. روز ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،د.ت.
38. رياض عصمت، البطل التراجيدي في المسرح العالمي، دار الطليعة، بيروت، ط1،1980.
39. زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.
40. سامي الدروبي، علم النفس والأدب، دار المعارف، مصر، 1971.
41. سامي صلاح، الممثل والحرباء، دراسات ودروس في التمثيل، إصدارات الأكاديمية، سلسلة المسرح، 41
42. سلمان قعفراني، التحليل النفسي، الرغبة والحب، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1999.
43. سعد أردش، الإخراج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1979

44. سعيد عبد العزيز، المدخل إلى الإبداع، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الأردن،ط1، 2006
45. سمير الزغبي، نيتشه، الفن والوهم وإبداع الحياة، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2009
46. سمير سعد حجازي، النقد الأدبي المعاصر، قضاياه واتجاهاته، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2001
47. السيد إبراهيم، المتخيل الثقافي ونظرية التحليل النفسي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، د.ت.
48. السيد فهمي، علم النفس الإبداعي، دار الجامعة الجديدة للنشر، الإسكندرية، 2009
49. السيد محمود أحمد، علم النفس اللغوي، علم النفس اللغوي، منشورات جامعة دمشق، سورية، 1991
50. الشيخ محمد، المثقف والسلطة، دار الطليعة، بيروت، 1991
51. شاكر عبد الحميد، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2009
52. شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985
53. شاهين روز ماري، قراءات متعددة للشخصية، علم النفس الطباع والأنماط، دار مكتبة الهلال، بيروت، 1999
54. الشريف الأدرع، بريخت في المسرح الجزائري، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار، دت، ط1، الجزائر
55. طارق إبراهيم الدسوقي عطية، الشخصية الإنسانية بين الحقيقة وعلم النفس، دار الجامعة الجديدة، الإسكندرية، 2007

56. العارف بالله محمد الغندور، محمد سمير عبد الفتاح، مداخل الشخصية ونظريات علم النفس، دار آتون، القاهرة، ط2، 1997
57. عبد الرحمان عيساوي، سيكولوجية الإبداع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.
58. عبد العلي الجسماني، سيكولوجية الإبداع في الحياة، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2000
59. عبد الستار إبراهيم، الإبداع، وكالة المطبوعات، الكويت، 1978
60. عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر.
61. عبد الرحمان عيساوي، علم النفس الفيسيولوجي، دراسة في السلوك الإنساني، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1987
62. عبد الفتاح محمد دويدار، سيكولوجية السلوك الإنساني، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1995
63. عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت، 1987
64. عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المملكة المغربية،ط 3، 2005
65. عدنان حب الله، التحليل النفسي من فرويد إلى لاكان، مركز الإنماء القومي،
66. العربي زبيري، المثقفون الجزائريون والثورة، منشورات المتحف الوطني للمجاهد، وحدة الطباعة بالرويبة، الجزائر، 1995
67. عثمان الحمامصي، نظرية ستانيسلافسكي والنظريات المعارضة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1994
68. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1962

69. العقاد، أبو النواس الحسن ابن هانئ، منشورات المكتبة العصرية، القاهرة، د.ت.
70. العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، دار الكتاب العربي، بيروت، ط6، 1967
71. العقاد، التعريف بشكسبير، دار المعرفة بمصر، القاهرة، د.ت.
72. عمر عبد الرحمان السارسي، الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، عمان،ط1، 1985
73. علي الراعي، المسرح الوطني العربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1988
74. عواد علي، المعرفة والعقاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001.
75. عادل مصطفى ،فهم الفهم ،مدخل إلى الهرمنيوطيقا ،ط1 ،دار النهضة العربية ، بيروت ،2003.
76. فؤاد علي حارز الصالحي، دراسات في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999
77. فاخر عاقل، علم النفس التربوي، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1978.
78. فرحان بلبل، مسرحنا العربي، واقعه وآفاقه، دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2007
79. فيصل عباس، التحليل النفسي وقضايا الإنسان والحضارة، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، 1991
80. فيصل عباس، التحليل النفسي للذات الإنسانية، (النظرية والممارسة) دار الفكر اللبناني، بيروت، 1991
81. قاسم محمد، الدماغ والعلوم المجاورة والمحاورة لفن الممثل، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، 2011

82. لخضر منصوري، فتيحة زاوي، نقاش غالم، طامر أمنوال، قراءات في المسرح الجزائري، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2014
83. لويس عوض، البحث عن شكسبير، دار المعارف، مصر، 1991
84. ماجد ولين شرف الدين، بيان شهرزاد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2001
85. مفدي زكريا، اللهب المقدس، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983
86. مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، ط1969،3
87. مصطفى سويف، علم النفس فلسفته وحاضره ومستقبله ككيان اجتماعي، الدار المصرية اللبنانية، مكتبة الأسرة، 2000
88. مصطفى فهمي، علم النفس الإكلينيكي، مكتبة قصر، القاهرة، 1961
89. مصطفى العليان، بناء الشخصية في القصة القرآنية، دار التيسير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1992
90. مصطفى سويف، دراسات نفسية في الإبداع والتلقي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2000.
91. مصري عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية في الإبداع الفني في الشعر المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986
92. محفوظ كحوال، المذاهب الأدبية، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007
93. محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر، د.ت.
94. محمد مندور، في الميزان الجديد، مكتبة النهضة في مصر ومطبعتها، القاهرة، ط3.

95. محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة، 1974

96. محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، معهد البحوث والدراسات، ط2، 1970

97. محمد التهامي، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 2006.

98. محمد علي محمد المرجع في مصطلحات العلوم الاجتماعية ، دار المعرفة الجمعية ، الإسكندرية 1985.

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

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

101. نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 2003

102. نسيم عون، الألسنية، محاضرات في علم الدلالة، دار الفرابي، بيروت،ط1، 2005

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

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

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

106. يوسف ميخائيل أسعد، سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، الهسئة المصرية، 1968

ثانيا: المراجع باللغة الأجنبية

1. Abdel kader alloula, la representation du type non aristotélicien dans l'activité en algérie,(intervention conçue pour le colloque du 10ème congrés de l'a I c t) berlin, 15-21 novembre,1987.
2. Bloom Field, Language, London, Allen and unwin Americain Edition, Newyork, 1933.
3. Roland barthes, fragment du discours amoureux , edition du seuil, 1977.

ثالثا: المراجع باللغة الأجنبية المترجمة

1. إريك بنتلي، الحياة في الدراما، ترجمة: إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، بيروت، 1968
2. إبسن، موريس غرافيه، ترجمة: صلاح الدين برمول، منشورات دار الثقافة، 1985
3. إدوين ديور، فن التمثيل، ترجمة: أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات ، مسرح
4. برنار دورت، قراءة بريشت، تر: جورج الصائغ وماريلوري سمعان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د ط، 1977
5. جورج باستيد، المدينة سرابها ويقينها، ترجمة: عادل العدا، دمشق، 1996
6. جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة: شاكر عبد الحميد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداء، الكويت، 2000
7. ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة: إحسان عباسي ومحمد يوسف، بيروت، ط1، 1985
8. سيغموند فرويد، عسر الثقافة، ترجمة: عادل عواد، وزارة الثقافة، دمشق، 1975
9. سيغموند فرويد، الهذيان والأحلام في الفن، ترجمة:جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت،1986

10. سيغموند فرويد، مدخل إلى التحليل النفسي، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت،ط2000،4
11. شاخت ريتشارد، الاغتراب، ترجمة: كامل يوسف حسن، المؤسسة العربية ، بيروت،1970
12. عبد القادر دعماش، الوجوه الكبيرة للفن الغنائي الجزائري، ط1، نقله إلى العربية :توزوت محمد، عن منشورات أنتر سيتي، 2007
13. عبد القادر جغلول، الاستعمارات والصراعات الثقافية في الجزائر، ترجمة: سليم قسطون، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع،ط1،
14. فروم، الخوف من الحرية، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة العربية، بيروت
15. فرديب ميليث وجيرالديس بنتلي، فن المسرحية، ترجمة: صدقي خطاب، دار الثقافة، بيروت، 1996
16. فيليب فان تيغين، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة:فريد أنطونيوس، سلسلة زدني علما، منشورات عويدات - بيروت – باريس، ط3، 1983م.
17. كلود ابستادو، يوجين يونيسكو، ترجمة: قيس خضور، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999
18. مارت روبير، رواية الأصول وأصول الرواية، ترجمة: وجيه أسعد، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، ط1، 1988
19. مارفن كارلون، فن الأداء، تر: منى سلام، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، مسرح 35، مطابع المجلس الأعلى للآثار.
20. مصطفى كاتب، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري، ترجمة: مخلوف بوكروح والشريف الأدرع، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2013

21. وليام راني، المعنى الأدبي من الظاهرتية إلى التفكيكية، ترجمة: يونيل عزيز، دار المأمون، بغداد، 1987
22. هنريك ابسن، بيرجينيت، تر: علي الراعي، مؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر والترجمة، القاهرة، د ت.

رابعا: المعاجم والقواميس

1. فاخر عاقل،معجم علم النفس، انكليزى-فرنسى-عربى، (Masochism)، دار العلم للملايين، ط4،، 1985.
2. ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، ط1، 1996
3. مراد وهبة وآخرون، المعجم الفلسفي، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط2، 1971
4. إبراهيم مذكور وآخرون، معجم العلوم الاجتماعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975.
5. قاموس العصر الحديث، (انجليزي، عربي) لجنة من علماء العربية والانكليزية، دار التوفيق للطباعة والنشر، بيروت، 1978.
6. مصطفى زيور ، معجم العلوم الاجتماعية إعداد إبراهيم مدكور(العقدة)،الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979.

خامسا: الدوريات العربية

1. مجلة الثقافة العربية ، العدد السابع، تموز 1975.
2. مجلة عالم المعرفة الكويتية، دورة مايو، 1997، مجموعة من الكتاب، مدخل إلى منهج النقد الأدبي، الكويت.
3. المركز الجامعي خنشلة، مجلة تحت عنوان: النقد النفسي، عن فعاليات الملتقى الدولي الثالث المنعقد بالمركز الجامعي خنشلة، عين مليلة، 2009

4. مجلة فضاءات المسرح، العدد الرابع، 2014، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر.
5. مجلة النقد النفسي، منشورات المركز الجامعي ، خنشلة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2009.

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. بوشيبة عبد القادر، مسرح علولة، مصادره وجمالياته، رسالة ماجستير، جامعة وهران،1993-1994
6. حايك أمينة، الممثل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية والتكوين الأكاديمي، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2005-2006
7. 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.....أ

مدخل : فلسفة الخلق والابداع.....8

الفصل الأول:الفن بين نظرية التحليل النفسي والنقد النفسي

المبحث الأول: نظرية التحليل النفسي.....14

1. نظرية التحليل النفسي Frud psychoanalytic personality theory 19

المبحث الثاني: منهج النقد النفسي.....49

1. نقد المنهج.....66
2. النقد النفسي عند العرب.....71

المبحث الثالث : سيكولوجية الشخصية الإبداعية.....95

الفصل الثاني:سيكولوجية الشخصية في المسرح الجزائري

المبحث الأول: سيكولوجية الشخصية الدرامية في المسرح الجزائري.....138

المبحث الثاني: سيكولوجية التمثيل في المسرح الجزائري.....185

1. علاقة الأداء بما بعد الحداثة.....185

2. علاقة النظرية بالسيكولوجية.....186
3. أسباب توتر الممثل وقلقه وسبل الوقاية والعلاج.....190

المبحث الثالث: سيكولوجية التلقي في المسرح الجزائري.....214

الفصل الثالث:سيكولوجية الشخصية في مسرح علولة

المبحث الأول: سيكولوجية الشخصية الدرامية في مسرح علولة.....251

1. التحليل النفسي لمسرحيتي الأقوال والأجواد.....251

2. التحليل النفسي لمسرحية اللثام.....264

3. التحليل النفسي لمسرحية الخبزة.....271

4. التحليل النفسي لمسرحية حمق سليم.....276

5. التحليل السيكولوجي لمسرحية "آرلوكان خادم السيدين".....285

- **سيكولوجية شخوص علولة في كنف التيار الملحمي**.....288

المبحث الثاني: سيكولوجية شخصية الممثل في مسرح علولة.....307

المبحث الثالث: سيكولوجية التلقي في مسرح علولة.....321

خاتمة.....340

قائمة المصادر والمراجع.....349

الفهرس..... 364

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.