النص المسرحي ومدى تأثّره بنظرية التلقي – عبد القادر علولة أنموذجا –

Le texte théâtral et son influence sur la théorie de la réception
Abdelkader Aloula exemple

سمير عابي طالب دكتوراه علوم
قسم اللغة والأدب العربي – جامعة محمد بوضياف – المسيلة –

ملخص :

نظرية التلقي أخذت أصولها النظرية من الفلسفة الظاهراتية، وأصبح المنظور الذاتي هو المنطلق في التحديد الموضوعي، ولا سبيل إلى الإدراك والتصور الموضوعي خارج نطاق الذات المدركة،

كما يمكن دراسة الظاهرة المسرحية كما يرى "باتريس بافيه" من زاويتين: يتم التركيز في المستوى الأول على مصادر النص وسياقه الأدبي والمؤثرات أو الظروف التي بصمت المؤلف ثم التعديلات التي أصابت النص أثناء عملية الإخراج والتدريبات على العرض؛ في حين توجه العناية في المستوى الثاني إلى المتلقي والدور الذي يلعبه المتلقي في إنتاج المعنى أو توجيه العمل الإبداعي. لأن الإرسا لا يكون فعالا إذا لم يرتبط بالمتلقي وفي الاتجاه المعاكس لا يمكن فهم التلقي واستيعاب مكوناته دون الرجوع إلى عملية الإرسال وطبيعة تشكلها.

résume

la théorie de la réception a ses origines théoriques dans la philosophie phénoménologique, et la perspective de soi est devenue le point de départ de la définition objective, et la perception objective et la perception en dehors du champ de la perception de soi,

Il est également possible d'étudier le phénomène théâtral sous l'angle de Patrice Baveh: l'accent est mis sur le premier niveau sur les sources du texte et son contexte littéraire et les effets ou circonstances que le silence de l'auteur et ensuite les modifications qui ont frappé le texte pendant le processus de sortie et d'exercices d'affichage; Le destinataire et le rôle joué par le destinataire dans la production de sens ou la direction d'une action créative. Parce que l'héritage n'est pas efficace s'il n'est pas lié au destinataire et dans le sens opposé, on ne peut pas comprendre la réception et l'absorption de ses composants sans référence au processus de transmission et à la nature de la formation.

نظرية التلقي:

كلّ حديث عن نظرية التلقي يفرض بالأساس الوقوف عند اسمين بارزين من رُوادها، ونعني بذلك (هانز روبرت ياوس وفولنغانغ أيزر)، والملاحظ أنّه على الرغم من انشغال هذين الرائدين بالتلقي وإعادة تشكيل نظرية أدبية عن طريق صرف الأنظار عن المؤلف والنص، وتركيزهما على علاقة النص/القارئ، فإنّ مناهجهما الخاصة في معالجة هذه النقلة قد اختلفت اختلافا حادا[1] وهو اختلاف ضمَّن للنظرية تنوعا في الأسس وأكسبها انفتاحا على مصادر مختلفة.

معرفة القارئ المسبقة لمجموعة من التقاليد والأعراف التي تُميِّز الأجناس الأدبية عن بعضها، هذا التّمُيُّز الذي لا يمكن أن يكون إلا بالممارسة التي تُمكِّن القارئ من معرفة التشويشات التي تصيب التقاليد والأعراف الفنية بين الحين والأخر، فحين يشرع المتلقي في قراءة عمل أدبي حديث الصدور، فإنّه ينتظر منه أن يستجيب لأفق انتظاره، أي أنْ ينسجم مع المعايير الجمالية التي تُكوّن تصوره الخالص للأدب، في حين يسعى المؤلف إلى انتهاك هذه المعايير ومخالفتها، مما يجعل طريقته في الكتابة تدخل في صراع مع أفق انتظار هذا المتلقي، ويسمى هذا الفارق بين كتابة المؤلف وأفق انتظار القارئ بالمسافة الجمالية[2].

ترى نظرية التلقي أن أهم شيء في عملية الأدب هي تلك المشاركة الفعالة بين النص الذي ألفه المبدع والقارئ المتلقي. أي إن الفهم الحقيقي للأدب ينطلق من موقعة القارئ في مكانه الحقيقي وإعادة الاعتبار له باعتباره هو المرسل إليه والمستقبل للنص ومستهلكه وهو كذلك القارئ الحقيقي له: تلذذا ونقدا وتفاعلا وحوارا. ويعني هذا أن العمل الأدبي لا تكتمل حياته وحركته الإبداعية إلا عن طريق القراءة وإعادة الإنتاج من جديد؛ لأن المؤلف ما هو إلا قارئ للأعمال السابقة وهذا ما يجعل التناص يلغي أبوة النصوص ومالكيها الأصليين. ويرى إيزر أن العمل الأدبي له قطبان: قطب فني وقطب جمالي. فالقطب الفني يكمن في النص الذي يخلقه المؤلف من خلال البناء اللغوي وتسييجه بالدلالات والتيمات المضمونية قصد تبليغ القارئ بحمولات النص المعرفية والإيديولوجية، أي إن القطب الفني يحمل معنى ودلالة وبناء شكليا. أما القطب الجمالي، فيكمن في عملية القراءة التي تخرج النص من حالته المجردة إلى حالته الملموسة، أي يتحقق بصريا وذهنيا عبر استيعاب النص وفهمه وتأويله. ويقوم التأويل بدور مهم في استخلاص صورة المعنى المتخيل عبر سبر أغوار النص واستكناه دلالاته والبحث عن المعاني الخفية والواضحة عبر ملء البيضات والفراغات للحصول على مقصود النص وتأويله انطلاقا من تجربة القارئ الخيالية والواقعية. ويجعل التأويل من القراءة فعلا حدثيا نسبيا لا يدعي امتلاك الحقيقة المطلقة أو الوحيدة المتعالية عن الزمان والمكان. لأن القراءة تختلف في الزمان والمكان حسب طبيعة القراء ونوعيتهم. لذلك يرى أمبرطو إيكو U.ECO أن هناك أنماطا من القراءة والقراء في دراساته عن النص المفتوح والنص الغائب:

1- نص مفتوح وقراءة مفتوحة.
2- نص مفتوح وقراءة مغلقة.
3- نص مغلق وقراءة مغلقة.

4- نص مغلق وقراءة مفتوحة.[3]

ولا يكون العمل الإبداعي إلا من خلال المشاركة التواصلية الفعالة بين المؤلف والنص والجمهور القارئ. ويدل هذا على أن العمل الإبداعي يتكون من عنصرين أساسين: النص الذي قوامه المعنى وهو يشكل أيضا تجربة الكاتب الواقعية والخيالية والقارئ الذي يتقبل آثار النص سواء أكانت إيجابية أم سلبية في شكل استجابات شعورية ونفسية (ارتياح – غضب – متعة – تهييج– نقد – رضى...) . وهذا يجعل النص الأدبي يرتكز على الملفوظ اللغوي (النص) والتأثير الشعوري (القارئ) في شكل ردود تجاه حمولات النص. وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن العمل الأدبي يتموقع في الوسط بين النص والقراءة من خلال التفاعل الحميمي والوجداني الاتصالي بين الذات والموضوع أي النص والقارئ. ومن ثم، فالعمل الأدبي أكبر من النص وأكبر من القراءة، بل هو ذلك الاتصال التفاعلي بينهما في بوتقة منصهرة واحدة. وإذا كانت المناهج الأخرى تركز على اتجاه واحد في القراءة من النص إلى القارئ فإن منهجية التقبل والقراءة تنطلق من خطين مزدوجين متبادلين: من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص على غرار القراءة الظاهراتية (الفينومينولوجي). ولا يحقق نص المؤلف مقصديته ووظيفته الجمالية إلا من خلال فعل التحقق القرائي وتجسيده عبر عمليات ملء الفراغات والبياضات وتحديد ماهو غير محدد، وإثبات ما هو منفي، والتأرجح بين الإخفاء والكشف على مستوى استخلاص المعاني عن طريق الفهم والتأويل والتطبيق. ولن تكون القراءة مثمرة جادة إلا إذا وجد القارئ الافتراضي الخيالي الذي يعيد بناء النص عن طريق نقده وتأويله انطلاقا من تجربة جمالية وفنية بعيدا عن تصور القارئ المعاصر الواقعي. والقارئ الضمني: "ليس له وجود في الواقع، وإنما هو قارئ ضمني، يخلق ساعة قراءة العمل الفني الخيالي. ومن ثم، فهو قارئ له قدرات خيالية شأنه شأن النص. وهو لا يرتبط مثله بشكل من أشكال الواقع المحدد، بل يوجه قدراته الخيالية للتحرك مع النص باحثا عن بنائه، ومركز القوى فيه، وتوازنه، وواضعا يده على الفراغات الجدلية فيه فيملأها باستجابات الإثارة الجمالية التي تحدث له".[4]

وتفيد منهجية القراءة في معرفة الآثار التي تتركها فينا الأعمال الأدبية ولاسيما الخالدة منها. ويعني هذا أن ما يهم هذه النظرية ليس ما يقوله النص ولا من قاله ولا مضامينه ومعانيه التي تبقى نسبية بل ما يتركه العمل من آثار شعورية ووقع فني وجمالي في النفوس والبحث عن أسرار خلود أعمال مبدعين كبار وأسباب ديمومتها وحيثيات روعتها وعبقريتها الفنية. كما تحاول هذه النظرية أن تعيد قراءة الموروث الأدبي والإبداعي من خلال التركيز على ردود القراء وتأويلاتهم للنصوص وانفعالاتهم وكيفية تعاملهم معها أثناء التقبل وطبيعة التأثير التي تتركها نفسيا وجماليا لدى القراء عبر اختلاف السياقات التاريخية والاجتماعية. وهكذا يدعو كل من إيزر ويوس إلى إعادة كتابة تاريخ الأدب الغربي على ضوء جمالية القراءة لمعرفة الذوق السائد وطبيعة التفكير والتفاعل بين الذوات والنصوص الإبداعية والمقاييس الجمالية التي استخدمت في التأويل عبر التطور التاريخي والتحقيب الأدبي والنقدي. يقول يوس في هذا الصدد: "إذا أردنا كتابة تاريخ أدبي جديد، من خلال رسم يعيد تكوينه، انطلاقا من بقايا الأعمال والتفرعات التاريخية، والتأويلات، ودعاوي التواصل الأدبي المتخفاة تحته، علينا أن نسارع إلى تاريخ التجربة الجمالية ونظريتها. وتظهر لي ضرورة

كل هذا لأنه يمنحنا (الجسر الهرمنوتيكي) لبلوغ حقب بعيدة في الزمان وفي الثقافات الأجنبية ذات التقليد الأوربي".[5] ويشير إيزر أيضا إلى مدى أهمية إعادة تاريخ الأدب الأوربي اعتمادا على شهادات القراء ورصد ردود قراءاتهم وأذواقهم الجمالية أثناء تفاعل ماهو شعوري (القراءة) مع ماهو لفظي (النص): "كيف يتم استقبال النص الأدبي من طرف جمهور معين؟ عن الأحكام الصادرة عن الآثار الأدبية تعكس بعض وجهات النظر وبعض الضوابط السائرة بين الجمهور المعاصر مما يجعل الدليل الثقافي المرتبطة به هذه الأحكام، يمارس تأمله داخل الأدب. وهذا أيضا، صحيح حين يعمد تاريخ التلقي إلى شهادات، القراء الذين يطلقون، عبر فترات مختلفة من الزمن، أحكاما على أثر معين. وفي هذه الحالة، يكشف تاريخ التلقي الضوابط التي توجه هذه الأحكام مما يشكل نقطة انطلاق لتاريخ الذوق، الشروط الاجتماعية لجمهور القراء."[6]

وعليه، فإن العمل الأدبي قد يراعي أفق انتظار القارئ عندما يستجيب لمعاييره الفنية والجمالية والأجناسية عبر عمليات المشابهة النصية والمعرفة الخلفية وقواعد الأجناس والأنواع الأدبية التي تعرفها في نظرية الأدب. ولكن قد يخيب توقعه ويفاجأ إذا واجه نصا حداثيا جديدا لم ينسجم مع القواعد التي يتسلح بها في مقاربة النص الأدبي. فعندما نقرأ الروايات الكلاسيكية فإنها تراعي أفق انتظار القارئ الذي تعود على قراءتها من خلال معايير وآليات تجنيسية وتحليلية معروفة. بيد أنه إذا أعطيت لهذا القارئ الكلاسيكي رواية حداثية فإنها ستصدمه بطرائق فنية جديدة تنزاح عما ألفه من مفاهيم القراءة التقليدية بسبب الانزياح الفني بين الطرائق الموجودة في السرد الكلاسيكي والسرد المعاصر. ويعني أن هناك مسافة جمالية تربك القارئ وتجعل توقعه الانتظاري خائبا بفعل هذا الخرق الفني والجمالي الذي يسمو بالأعمال الأدبية ويجعلها خالدة مثل: رواية دون كيشوط لـ (سيرفانتيس) لدى يوس، ويقصد — يوس– بالمسافة الجمالية: "ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق انتظاره، وإنه لا يمكن الحصول على هذه المسافة من استقراء ردود أفعال القراء على الأثر، أي من تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه. وهنا أكد يوس على أن الآثار الأدبية الجيدة هي تلك التي تنمي انتظار الجمهور بالخيبة، إذ الآثار الأخرى التي ترضي آفاق انتظارها وتلبي رغبات قرائها المعاصرين هي آثار عادية جدا تكتفي، عادة، باستعمال النماذج الحاصلة في البناء والتعبير، وهي نماذج تعود عليها القراء. إن آثارا من هذا النوع هي آثار للاستهلاك السريع سرعان ما يأتي عليها البلى. أما الآثار التي تخيب آفاق انتظارها وتغيظ جمهورها المعاصر لها، فإنها آثار تطور الجمهور وتطور وسائل التقويم والحاجة من الفن، أو هي آثار ترفض إلى حين حتى تخلق جمهورها خلقا."[7] وهناك نصوص تغيير أفق انتظار القارئ الذي يجمع بين الذكاء والفطنة حيث يتعلم بسرعة كل ما هو جديد ويتكيف مع كل نص طليعي أو حداثي حيث يغير هذا القارئ من آليات قراءته وأدواته حتى ينسجم مع معطيات النصوص المفتوحة.

ويبدو أن الدراسة الأدبية عند يوس: "ليس تحليل النصوص تحليلا هيكلانيا مضمنا بها، وليس هو أيضا استعراض المعارف المتعلقة بالكاتب وبالأثر، وإنما هو التخاطب الأدبي من خلال ما تتسم به الأوضاع التاريخية والاجتماعية والثقافية من خصائص. إن موضوع الدراسة الأدبية هو أن نعرف كيف أجاب الأثر الأدبي على ما لم تجب عليه الآثار السابقة من قضايا، وكيف اتصل بقرائه أو خلقهم خلقا".[8]

وإذا انتقلنا إلى مرتكزات هذه النظرية فيمكن حصرها في المفاهيم التالية:

1- ثنائية القارئ والنص،

2- التأثير والتواصل،

3- العمل الأدبي بين القطبين: الفني والجمالي،

4- التحقق والتأويل،

5- القارئ الافتراضي المثالي،

6- أفق الانتظار،

7- ملء البيضات والفراغات والبحث عن النص الغائب،

8- النص المفتوح،

9- المسافة الجمالية.[9]

سوسيولوجية الأدب:

تقوم سوسيولوجية الأدب بدور مهم في استقراء إحصائي للقراءة الجماهيرية وطبيعة القراء والقراءة وكيفية الاتصال. كما أن البنيوية سواء أكانت شكلانية أم لسانية وظيفية أيضا كان لها تأثير في دراسة النص والإشارة إلى عملية القراءة وأنظمة التواصل الجاكبسوني (التركيز على عناصر التواصل الست: المرسل والمرسل إليه والرسالة والقناة والمرجع واللغة) والتركيز على البنيات الشكلية للنص كالإشارة إلى عوامل السرد من كاتب ضمني وقارئ ضمني...[10]

المسرح والنص المسرحي وتجربة عبد القادر علولة:

من الواضح أن المسرح يعد من أكثر الأنواع الأدبية التي أثارت جدلاً واسعاً على مدى القرون الأخيرة، والغريب أن الدراسات التي تتم حول الأنواع الأدبية الأخرى تقوم على أساس دراسة موضوعاتها ووسائل وضعها في بؤر الاهتمام.

أما المسرح فانه دائماً ما يشهد جدلاً حول ما هيته والعلاقة مع النص والتمثيل، مثلما يحدث أيضاً في المنهاج الملائم لرؤية موضوعاته.

العلامات المسرحية في مجملها أدوات تستخدم إراديا لإقامة التواصل بين النص المسرحي والمخرج، وبين المخرج والممثل، وبين المخرج والمصمم، وبين الممثل وزميله، وبين العرض والجمهور، وبين العرض والنقاد، فالوعي الواضح بالطريقة التي يعمل بها العرض، وكيف يمكن أن يفشل، ولماذا، على أساس تحليل جميع الوسائل التي يوظفها صانعو العرض سيسهم مساهمة كبيرة في المناقشة النقدية للعرض المسرحي، تجنبا للانطباعية المجردة التي تكتنف كثيرا من النقد المسرحي، والذي يكتبه كل محرري الصحف اليومية والأكاديميون.

إن هذا الكتاب يضم سلسلة من المقالات التي كتبت خلال أعوام مختلفة عن موضوعات مسرحية وأنشطة درامية، وكلها ذات مضمون واحد وهو سيميولوجيا المسرح، وقد نشرت كلها في مجلات اسبانية وأجنبية، أو في حفلات تكريم ومؤتمرات، بعضها تمت قراءته بمحاضرة بالشكل الذي أصبح من الصعب على القارئ العادي الحصول عليها، وهذا هو سبب إصدار هذا الكتاب حتى يتم تقديمه بشكل موضوعات مبوبة لتسهيل الأمور على المهتمين بالمسرح وقضاياه.

كان النقد المسرحي منذ (فن الشعر) لأرسطو ينقد النص المسرحي فقط، وحدد تاريخ المسرح بتاريخ كتابة الأعمال الدرامية، أما العرض وكل ما يتعلق بعرض العمل على خشبة المسرح فكان يعتبر في الواقع ـ نظرياً لم يكن يطرح على مائدة النقد ـ بعيداً عن النقد العلمي، ومن هذا المنظور كان المسرح واحداً من الأنواع الأدبية المختلفة والشعر والرواية خصوصاً نتيجة لشكله الحواري مع انه في حالات محدودة كان هناك تقارب وتداخل رسمي بين الأنواع الثلاثة (المسرح الشعري.. الرواية الحوارية).

فالنص الدرامي الموجه للعرض يحتوي على نوعين من اللغة: لغة الحوار أو النص الأصلي، حسب تعريف (انجاردن)، ولغة الإرشادات المسرحية أو النص الثانوي، أما النص الأساسي فهو ذو طابع أدبي يؤديه الممثلون أثناء العرض أمام الجمهور ويطرحونه عبر أدوات لغوية، أو توجيهات المؤلف، أو ببساطة عبر ما يمليه عليهم إحساسهم بالنص، والنص الثانوي فهو ذو طابع وظيفي مخصص للمخرج وتختفي كلغة أثناء العرض ويحل محلها إشارات سيميولوجية مختلفة: ملابس، حركات، أشياء، ديكورات... الخ.

بعد النص والعرض تاريخياً حقيقتان مختلفتان في الزمان والفراغ والشكل التي يظهران بها، وكل منهما له عموماً شخصيات وحدث وزمن لهذا الحدث وفراغ للحدث نفسه، لأننا لو فهمنا ان السميولوجيا تدرس، أو على الأقل تحاول كل وسائل ونظم الإشارات التي يمكن أن تضيف معنى للعمل فيمكننا أن نكتشف فوراً أنها لا تقتصر على الإشارات اللغوية (يعني النص، مثلما هو حال النقد التقليدي) ولا يمكن أن تقتصر على الإشارات الشيئية أو توجيهات المؤلف والتي لا تبدو الا على خشبة المسرح، فالعمل المسرحي بالنسبة للسيميولوجيا هو مجموعة من الإشارات التي تبدو إجمالاً على خشبة المسرح، ومن المثير الإشارة إلى ان الإرشادات المسرحية يمكن ان تلعب دوراً، لان بعض هذه الإشارات هي لغوية في توصيل الرسالة المرجوة للمشاهد، فاللغة التي تعبر النظام الاشاري الوحيد المستخدم في الحكاية والقصيدة تفرض نفسها وتسيطر تماماً على القصة والقصيدة، أما مشاهد العمل المسرحي فانه يستمع للحوار وفي الوقت نفسه يشاهد الممثلين الذين يتحركون ويرتدون ملابس بشكل معين، كل ذلك يؤدي دوراً مباشراً ومتزامناً في الخيال والمشاعر بالشكل الذي يجعل أكثر حيوية وسرعة وحدة، وبالتالي أكثر فاعلية عن بقية الأنواع الأدبية الأخرى.

لا يكفي إذا إجراء دراسة واحدة للنص الدرامي لتشرح المسرح، بل يجب الاستمرار بدراسة العرض على الخشبة، هذا بالتحديد ما تحاول السيميولوجيا ان تؤديه: دراسة الظاهرة المسرحية على جزءين، أحدهما للنص والأخر للعرض المسرحي بحيث يتم في كل واحدة تطبيق المنهج الملائم لطبيعة الإشارات التي تخدم بشكل أدبي وتخدم أيضا بشكل عرضي.

وقد أحرز (تاديوز كوفزان) كخطوة هامة في سيميولوجيا المسرح عندما استخرج للعرض المسرحي ثلاثة عشر نظاماً للعلامات: الكلمة، النغمة، التمثيل الصامت، الإيماءة، الحركة، الماكياج، تصفيف الشعر، الملابس، أدوات الديكور، الإضاءة، الموسيقى، والصوت. أي أن بعضاً منها علامات سمعية وأخرى بصرية وكلها تشارك في خلق استعراض يختلف اختلافاً جوهرياً عن أي تظاهرة فنية أخرى أدبية أو غير أدبية.

بالإضافة إلى دراسة كل أنظمة الإشارات وتوزيعها على العمل (سيميولوجيا النحو) ومعانيها (سميولوجيا المعاني) فان السميولوجيا المسرحية تقترح دراسة كل ما ساهم في الوصول إلى معنى معين: احكاما جمهوراً لمشاهدين، وصفات الشخصيات التي صاغت البحث النفسي، والتي تستخدم مثل خط السير لأداء شخصيات المسرحية والأغنيات التي على الرغم من كل شي وتعتبر تاريخية إذا قيمناها بشكل مختلف في أزمنة الحياة الإنسانية والعصور الثقافية (الرغبة في الحياة، في الموت، في الحب، في السلطة) أنها رغبات يعيشها الإنسان بطرق مختلفة في مرحلة شبابه أو في شيخوته، في الرومانسية وفي الواقعية، وتعد إطاراً يمكننا من خلاله فهم القوة التي تحيا بها داخل العمل الدرامي في القانون الأيدلوجي الحاكم في عملية إبداع النص أو تمثيل العمل، كل هذه البيانات هي هدف التفسير المسرحي.

يحدد المؤلف الطرق التي يكتشفها النقد السيميولوجي في تحليل العمل الدرامي من منبع النص ومنبع العرض تارك جانباً من الاعتبارات الأخرى الموازية التي يمكن تناولها والخاصة بالوحدات اللغوية كالشخصيات والآراء، من خلال النقاط الآتية:

ـ يسمح النص المسرحي بافتراضية العرض، على خلاف بقية النصوص الأدبية ويستخدم كنقطة انطلاق غير محددة وكونها تقود إلى بقية الأنظمة الاشارية التي يجب معارضتها للعرض.

ـ هناك سلسلة من الإشارات الناشئة من النص، تتكامل بشكل تصاعدي حتى تصل في الاستعراض الإجمالي للعرض المسرحي.

ـ إن النص الأصلي يتضمن معنى محددا ينظم القراءة ليجعلها تتخذ شكلاً متماسكاً.

ـ إن التعديلات في نطق الكلمات التي تضاف عند قراءة النص يمكنها ان تبرز جانباً أو أبعاداً أخرى وذلك اذا تمت القراءة بسرعة أو بنغمة أو بقصد معين مفسرة المعنى المحايد الذي يمكن ان تتضمنه الكلمات المكتوبة، ويعتبر مثال (بروك) حول نص جونيريلا كافياً لتأكيد ذلك.

ـ تساهم الإيماءات والأوضاع الجسدية كذلك في إبراز أو إخفاء معاني الكلمات وذلك لتأكيد المشهد، مثلما في نص هاملت كلمة الملك، أضيفت اليها إشارات ملكية مثل المشي بخيلاء وحمل الدرع الملكي وعصا القيادة أو تكرار الإيماءة الملكية في عقد الحاجبين.

ـ مما لاشك فيه ان الحركات وبالتبعية المسافات بين الممثلين لها قيمة دلالية، فالتعاقب والتباعد هو دراسة العلاقات بين الممثلين بالاعتماد على قياس المسافة.

ـ الهيئة والملابس والماكياج تمثل مجموعة من العلامات التي يمكن إضافة حالة واقعية أو رمزية، فالرسالة يمكن تحقيقها من خلال رمز لشيء.

ـ يمكن للأغراض الموجودة على خشبة المسرح أن تخلق جواً بعينه يحمل معنى في حد ذاته

ـ بالنسبة للضوء والصوت فإلى جانب إنهما يساهمان في خلق جو ما فان لهما وظيفة الحدث الفوري، فالظلام والموسيقى المهيبة تتيح جو يتلاءم مع عمل محدد ليس غيره.

إن التقدم الذي أحرزه النقد السيميولوجي حتى الآن كان كافياً للإشارة إلى أهدافه، ومع ذلك يجب الاعتراف بان الطريق ما زال طويلاً.[11]

تجربة الكاتب والمخرج المسرحي "عبد القادر علولة" (1994/1939) نلحظ سيرها في خط واحد هو خط المسرح السياسي الملتزم الذي ظل يسعى إلى التأثير على الجمهور إيجابيا، بهدف إكساب هذا الجمهور وعيا سياسيا يجعله قادرا على خوض معركة نضال طويلة من أجل حياة أفضل.

والمسرح السياسي في الفترة التي كتب فيها "عبد القادر علولة" كان الوسيلة الأولى لامتصاص غضب الجماهير من تدهور الواقع، وعكس التناقضات الاجتماعية التي كان يعاني منها المجتمع الجزائري، ومن ثم الدعوة إلى التغيير والنهوض بالبلاد على أساس ونظام جديدين يؤهلان هذا المجتمع للسير في طريق النمو والتقدم.[12]

لقد عُرِف "علولة" بتبنيه للمسرح السياسي، وعناوين مسرحياته دليل واضح على ذلك: "حوت يأكل حوت" و"الخبزة" و"الثلاثية (الأقوال – الأجواد – اللثام)" التي هدف من خلالها إلى التعبير عن تطلعات الجماهير الساعية إلى التحرر من قيود الاستعمار والاستغلال والاستلاب، لأن مهمة المثقف في نظره الالتزام بقضايا الشعوب القاعدة الرئيسية للمسرح النضالي المستمر ضد قوى الظلم والاستبداد.

ميزت تجربة "علولة" المسرحية باستلهامها لمنابع الثقافة الشعبية (الحلقة، المدّاح، القوال) وتوظيفها لهذه الأشكال النابعة من الموروث الشعبي للبحث عن مسرح جزائري أصيل لا يقوم على التراث لتكرار تجارب الأمم السابقة، وإنما لمعالجة القضايا الراهنة والاستفادة من تجارب الأسلاف والأجداد. فالظاهرة التراثية هي وعاء يحمل وجدان الشعب ويوحد ذاكرته الجماعية وهي مستودع روحي لأحلامه وآماله. ولم يعمد "علولة" إلى هذه الوسيلة تمسكا بالماضي أو تمجيدا له، وإنما عاد إلى التراث استلهم عناصره لمعالجة أوضاع الحياة اليومية المتردية.

إن المتتبع لمسرح "علولة" السياسي يدرك العناية الواضحة التي يوليها هذا الكاتب لشخصية الراوي (المدّاح أو القوال)، وقد تمثلت وظيفته في إعادة صنع الأحداث وتقديم شخصياتها، لتقوم هذه الشخصيات بالتجسيد الحقيقي لما تمّ سرده على لسان الراوي، وهو أيضا الذي يبدأ المسرحية ويعلن عن نهايتها. يقول "علولة": "طوال تسلسل العرض يوجد في هذا الفعل المسرحي على نحو متوازٍ فعل الكلام والكلام في حالة فعل، يعملان معا بشكل أساسي من أجل إعطاء الأذن ما ترى والعين ما تسمع." [13]

لقد تشكلت شخصية الراوي في مسرح "علولة" واكتملت بعد عدة عروض مسرحية هي بمثابة التجارب التي تضفي صفتي الاستمرارية والبحث المتجدد على الظاهرة. فالراوي عنده يكتسي أبعادا أخرى لم تكن موجودة في المسرح البريختي؛ بل هي سمات وخصائص لصيقة بالبيئة الجزائرية ونابعة من موروثها الشعبي يحاول الكاتب إسقاطها على الواقع الاجتماعي والسياسي.[14]

ونقصد بهذه التجديدات التي أدخلها "علولة" على شخصية الراوي أنه استحضر شكل الحلقة من الواقع اليومي وأضاف للقوال ممثلين آخرين يروون معه الحكاية ويشركون الجمهور في اللعبة المسرحية باعتباره عنصرا فاعلا في العملية الإبداعية، وليس مجرد مشاهد يتلقى العرض في سلبية وسكون.

وفي الختام لا يسعنا إلا أن نحدد طبيعة العلاقة التبادلية بين المتلقي وبين خطاب العرض المسرحي بأنساقه المتعددة والمتنوعة إنما يحددها الرصيد الثقافي والمعرفي. فاستراتيجية التلقي مشروطة بنص أداة الممثل، بوصفه مرسلا أساسيا في هذا النظام إلى جانب خطاب النص، وخطاب العرض بمختلف عناصره المشكّلة له، بوصفه تكوينا علاماتيا يحدد نوعية تلقيه، التوافق التصميمي بين مختلف العلامات المكونة له؛ لأن المتلقي لم يعد طرفا قصيا في الفعالية الاتصالية لكنه يسهم بشكل كبير في إنتاجية معنى العرض المسرحي، وذلك بردم الهوة الفاصلة والمسافة التي تبعده عن العرض، بملء فراغاته واستبيان رموزه.

هوامش واحالات

[1] روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة عزالدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط 1، 1994، ص08.

[2] رشيد بن حدو، مدخل إلى جمالية التلقي، مجلة آفاق المغربية، ع 6، 1987م، ص:11 إلى 13.

[3] A regarder : Umberto Eco : L'œuvre ouverte éd. Seuil. Paris 1965/La structure absente. Ed. Mercure de France. Paris .1972.

[4] نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول المصرية، المجلد 5، العدد1، 1984، ص103.

[5] هانز روبير يوس، جمالية التلقي والتواصل الأدبي، الفكر العربي المعاصر، بيروت، لبنان، عدد 38، ص112.

[6] فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالي، ترجمة أحمد المديني؛ آفاق المغربية، العدد 6، 1987، ص28-29.

[7] حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، منشورات الجامعة، ط2، 1985م، ص79-80.

[8] حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، ص80.

[9] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، أفريقيا الشرق، الدارالبيضاء، ط 1، 2002، ص118.

[10] نبيلة إبراهيم، حديث مع ولفغانغ إيزر، مجلة فصول المصرية، المجلد 5، العدد1، 1984، ص105.

[11] ماريا ديكل كارمن، ترجمة سمير متولي، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي22.

[12] جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2012، ص290.

[13] عبد القادر علولة، حاوره أحمد جليد، دار موفم للنشر، الجزائر، 1997، ص238.

[14] جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، ص291.